

NUEVA ESTAFETA

2-44

39

febrero 82

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

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

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.800
ESPAÑA. Correo aéreo	2.200
EUROPA. Correo normal	2.450
EUROPA. Correo aéreo	2.700
AMERICA. Correo normal	2.450
AMERICA. Correo aéreo	4.000
OTROS PAISES. Correo normal	2.450
OTROS PAISES. Correo aéreo	4.900

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 39 FEBRERO 1982

MAX ERNST	4	<i>Nueve poemas.</i>
JUAN A. DE ZUNZUNEGUI	8	<i>Una declaración imprudente.</i>
JUAN LISCANO	12	<i>Siete poemas de «Vencimientos».</i>
OCTAVIO CORVALAN	18	<i>Dos tiros en la cordillera.</i>
EMILIO SOLA	22	<i>De «El renegado».</i>
LUIS ANTONIO DE VILLENA	27	<i>Mi tío Máximo.</i>
	33	<i>Caza y/o Casa de Citas.</i>
MIGNONI	35	<i>Pintura y texto.</i>
ARMANDO ALVAREZ BRAVO	39	<i>Aproximación a la poesía de José Lezama Lima.</i>
ARNOLDO LIBERMAN	52	<i>Gustav Mahler o la heredad del fuego.</i>
MIGNONI	63	<i>Pintura.</i>
	67	<i>Críticas y notas bibliográficas (de F. J. Satué, Clementa Millán, Anna Mokkonen, Julio Huasi, José López Martínez, Francisco Vélez Nieto, Asís Calonje, Manuel Campoy, Carlos Murciano, Manuel Jurado López, Manuel Quiroga Clérigo, M. R. R., Angel Javier Gómez Pérez, Isabel de Armas, Enrique Molina Campos, Julia Sáez-Angulo, Martín Moreno-Castelli, Jiménez Martos, Julia Castillo, José M. Souza Sáez, F. Mellizo y Rosa Romá).</i>
<hr/>		
CARTAPACIO		
107	JUAN E. GONZALEZ:	<i>Entrevista con Ingmar Bergman.</i>
111	ANTONIO IGLESIAS:	<i>Joaquín Rodrigo, Premio Nacional de Música.</i>
114	ANTONIO HERNANDEZ:	<i>José Carlos Gallardo en su leyenda de luz.</i>
116	Destacamos el nombre de... AMPARO AMOROS MOLTO:	<i>Cinco poemas.</i>
	SANTIAGO ALBERTO ALONSO:	<i>Poemas.</i>
121	JUAN EMILIO ARAGONES:	<i>«El pato silvestre», de Henrik Ibsen.</i>

Portada de José María Iglesias.



MAX ERNST

NUEVE POEMAS

LUZ

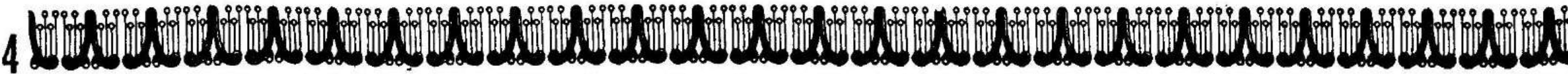
Luz
Comida de cangrejos
¿Quién osará enturbiar tu retrato?

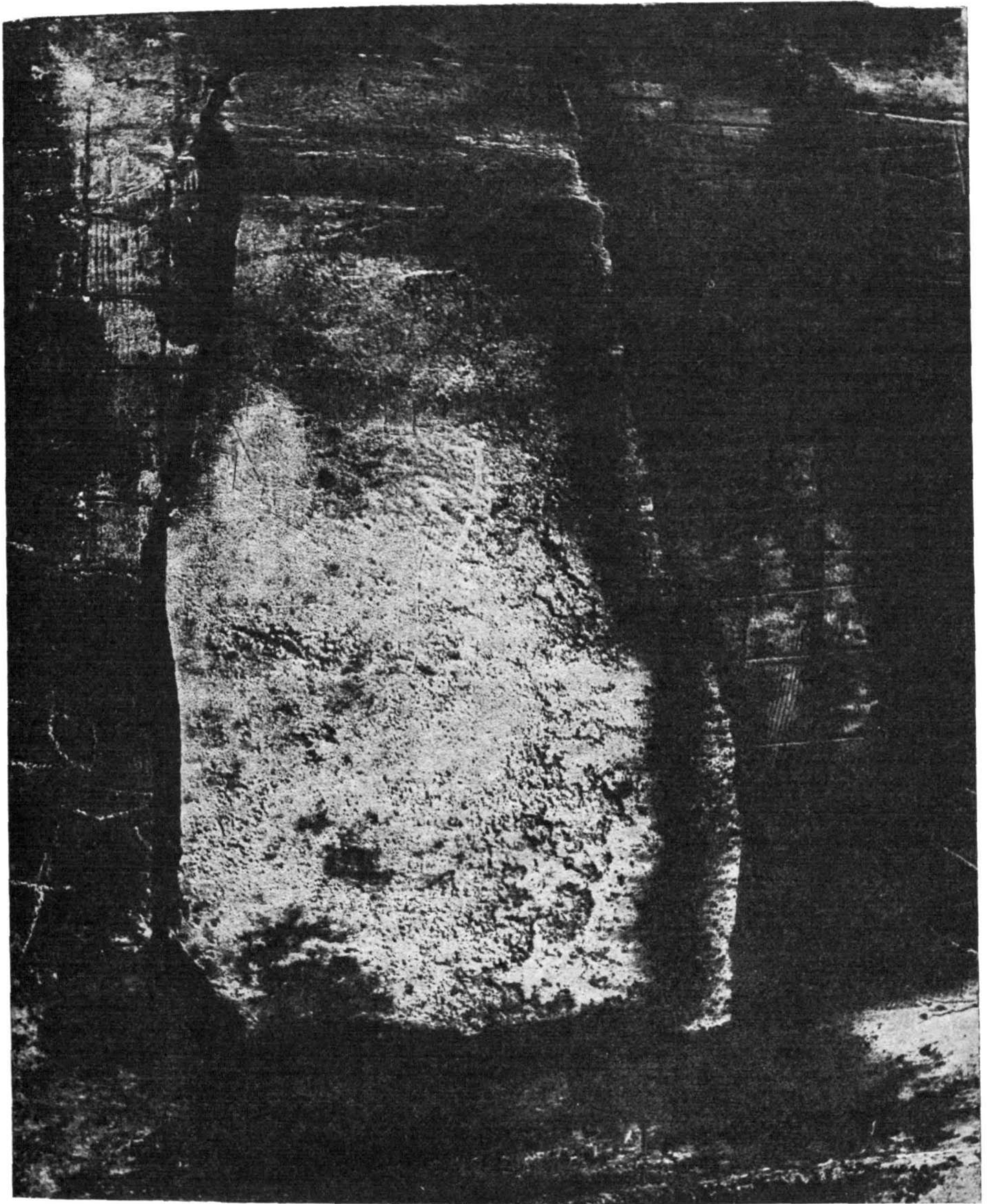
TIERRA DE SOMBRA QUEMADA

La tierra es un pinzón
La tierra es una mujer
La tierra es un hombre que tiembla
Es la manzana que cae
Tierra de sombra quemada

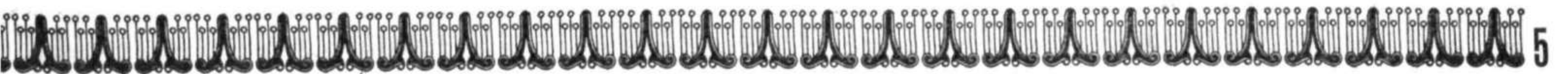
LA LUNA ES UN RUISEÑOR MUDO

La luna se aburre el domingo
El lunes se aburre la luna
El jueves el viernes
Y así sigue





Fotografias de Angel Ubeda



MUJER CASA GORRION

El gorrión se ilumina
La casa se inflama
La mujer tiembla como un hombre

Se pueden reemplazar las palabras
Mujer por dignidad del rostro
Gorrión por parte noble del ciervo volante
Casa por cuanto se opone a la rima.

SOLILOQUIO

Para aprender a leer y a escribir
Ignorad a la gallina de los huevos de oro
Para aprender a beber y a comer
Iniciad la pesca al salir el sol

LA LLAVE DE LOS CANTOS

Sin embargo
Nadie ha visto jamás
A un pájaro sostener
Una pluma en la mano

HE AQUI TRES TEMBLORES DE TIERRA

Un primaveral
Un triste
Un clandestino

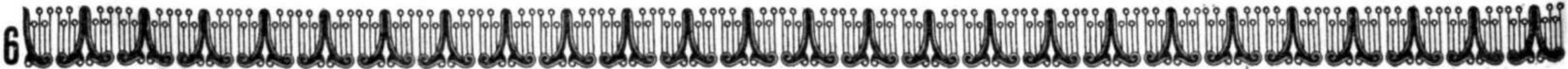
LAS BODAS DEL CIELO Y LA TIERRA

El vino y los poetas trabajan
Pues las sirenas cantan
Cuando la razón duerme

CASA ARDIENDO Y ANGEL CON MANDIL BLANCO

Cuando la casa arde
El ángel con mandil blanco
Enseñará el arte y la paz
A los pueblos bárbaros

Pueden reemplazarse las palabras
Angel por revoltoso
Casa por libro cerrado
Mandil por cometa





SAINT-SULPICE

Consejo de amigo:

Para vivir dichosos

No encerréis las torres de Saint-Sulpice

En un cofre de oro

Ni en una torre de plata

Depositadlas mejor

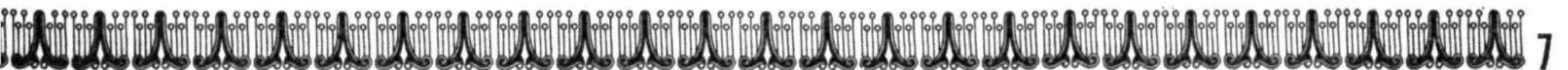
En el Museo del Louvre

Ganaréis tiempo y confianza

En vosotros mismos

Y algunos amigos

(Versión de Antonio Fernández Molina)



UNA DECLARACION IMPRUDENTE

JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI

LA brisa se empina y regocija sobre las puntas de sus pestañas, como una bailarina de Gades.

A veces, hecha viento, baja a cincelar con sus dedos atrevidos el paraíso tempestuoso de sus muslos de sirena. Otras, sube a lo alto y es el grimpolón de su pelo, ludibrio para su jugueteo.

A la hora del suspiro, su pecho ha conseguido ya una deliciosa estilización... Salen de su garganta, amonedados con su busto y leyenda. No pueden ser más que de ella.



Con una serie de tirada no muy larga enamora a un joven apuesto y millonario.

Tiene los ojos grandes y muy juntos, como los de las maorís que pintó Gauguin.

En la jícara de la boca y entre el chocolate de las encías, sus dientes son como uniformadas migas de pan.

Uno siente deseos de untar la sopa de un beso en su taza.

Pero uno es educado.

Y uno es lo que es.

Bajan del monte al mar agrarias delicadezas. El azul tiene la ternura de los cielos del Giotto.

Uno espera que, de un momento a otro, el firmamento haga sus rompientes de gloria y se descuelguen angelones como los de Melozzo de Forli, con alas grandes y bandurrias.

¡Ay, esta niña...! ¡Pero qué niña!

Toda la Concha se siente traspasada por sus encantos. Las olas llegan ariscas entre la peinadora tozudez de Santa Clara.

—Chica, no sé —le dice a su amiga—, me parece que este hombre es como todos. Durante el veraneo están muy cariñosos. Se vuelven a Madrid de la playa y los primeros días escriben... Luego, acaban olvidándose.

Corre el viento enredador bajo la frescura de los tamarindos.

El paisaje pide a gritos que salgan más balandras, con escandalosas y todo.

La muchacha instrumenta un suspiro.

—¿Tú qué crees de éste?

—No sé —responde circunspecta la amiga.

—El suele estar bastante insinuante, pero qué quieres que te diga... Cuando ya parece que se va a decidir... ¡Ay, chica, qué lata!

Se va ajamonando la mañana. Ya a las doce se tira al mar de cabeza, como un bañista más.

Ahí viene el mozo; pero antes, unos metros antes, llega forrada en un saludo su voz varonil de plata.

Es elegante y atrayente hasta en traje de baño.

El sol y el viento playero han adurido su cara juvenil y expresiva.

Ella, llamémosla Carmen, porque a esta altura del relato es preciso que tenga ya un nombre, siente que al mediodía le brotan venas y que por ellas empieza a correr toda la savia del universo.

La playa se deja ir matando, poquito a poco, en los brazos elásticos de la marea.

Nadan ya *donde les cubre*, entregados a la lucha contra un elemento cosquilleante y friolero.

—Carmen, quisiera decirte una cosa —habla él entrecortado por el resalsero de las olas.

Siente ella en los rinconcillos de la boca y en la nuca el salado chapaletéo del agua.

—¿Qué?

—¿No te sucede a ti sentirte más sincera y buena frente a la naturaleza, que en el barullo de la ciudad?

Un trago le corta al mozo sus palabras.

Nadan ya alejados de la playa.

Carmen le contempla en cada valle de dos olas y adivina en su gesto una cerrada decisión.

—Cierto —confirma la mujer—, el mar y la montaña nos hacen mejores y, sobre todo, más humildes.

—Y menos temerosos —añade él.

—Vamos a hacer «la plancha» —propone ella—, y así descansaremos un rato.

Se estiran cara al cielo, sobre la dulzura maleable de las aguas. A sus ojos el caserío finge romperse y dislocarse.

Se instala entre los dos un temeroso silencio mareante.

El firmamento se les derrumba en el límite de los horizontes.

Vuelven a nadar.

Están ya lejos de tierra. Junto a ellos blanquean las calabazas de algunas boyas.

—¿Qué?

—No, nada, nada.

El resopla furioso y golpea contra el mar sus brazos robustos, como si tratase de arrojar lejos su cortedad.

—¿Nos volvemos? Yo ya estoy cansada —anuncia ella.

—Como quieras.

Pero, de repente, ha sonado para él la hora de las grandes decisiones.

—Carmen, lo que te tengo que decir es *si te quieres casar conmigo*.

Se ha sentido gustosamente desfallecer. Ha notado, penetrándole por boca y oídos todo el delicioso rumor del verano, y se abandona...

Se hunde entre despavorida y satisfecha, no sin antes decirle que *sí*.

Ante su desaparición, alarmado, él ha pedido ¡socorro!

Cuando ha vuelto a flotar, un hombre desde un bote le ha aupado a su embarcación. Luego, ha rescatado a él.

Tumbada sobre las panas, le han hecho la respiración boca a boca.

Carmen va abriendo los ojos y vuelve en sí, como de un mundo de pura y gustosísima delicia.

Bañada en felicidad le acorrala:

—¡Eres un bárbaro, un bárbaro!

—Son sus primeras palabras.

El la contempla asustado y confuso.

—He estado a punto de ahogarme. No te lo perdonaré nunca..., en la vida... Pero se abraza a él y se lo come a besos.

Le toma las manos, maceradas ya y lívidas.

—Discúlpame —pide él, contemplándola.

—Eres tremendo; hay cosas que no se pueden preguntar si no es en tierra firme y estando bien sentados, pero nunca nadando en la mar y lejos de la playa.

—Te aseguro que no volverá a pasar —asegura él, sonriendo.

—Ya ves..., si me hubiera ahogado, ¿qué hubiera sido de ti?

—¿Y de ti?

Se hace un silencio salobre, acompañado por el gemido de los estrobos encapillados en sus toletes.

Besándole con dulzura:

—Sabes a mar...

Carmen le mira retrechera.

—Veo que se encuentra usted ya bien, señorita —le sonríe el hombre del bote.

—Pero podía encontrarme mejor sin el agua salada tragada...

—Ha salido usted muy pronto del fondo...

Están ya cerca de la orilla.

Ahora boga más despacio el hombre. Al fin, araña con los remos la arena y queda en seguida varada la embarcación.

Se pone la pareja de pie.

Carmen cruza sus brazos largos y finísimos contra los pechos desnudos y aún húmedos.

Mira al hombre y se abraza a él tiritante. La playa los recibe con su poderoso y centelleante rumor.

La mujer le vuelve a besar golosona... En el pentágrama de su boca, los dientes dan, do, re, mi, fa, soles, blanquísimos.

Bajo un cielo azul, azul, sin mancha de otro color, todas las cosas ofrecen su delicada intimidad.

—Quieta, estáte quieta —le suplica—, que nos está mirando.

—¿Quién?

—El ojo a veces indiscreto del sol.

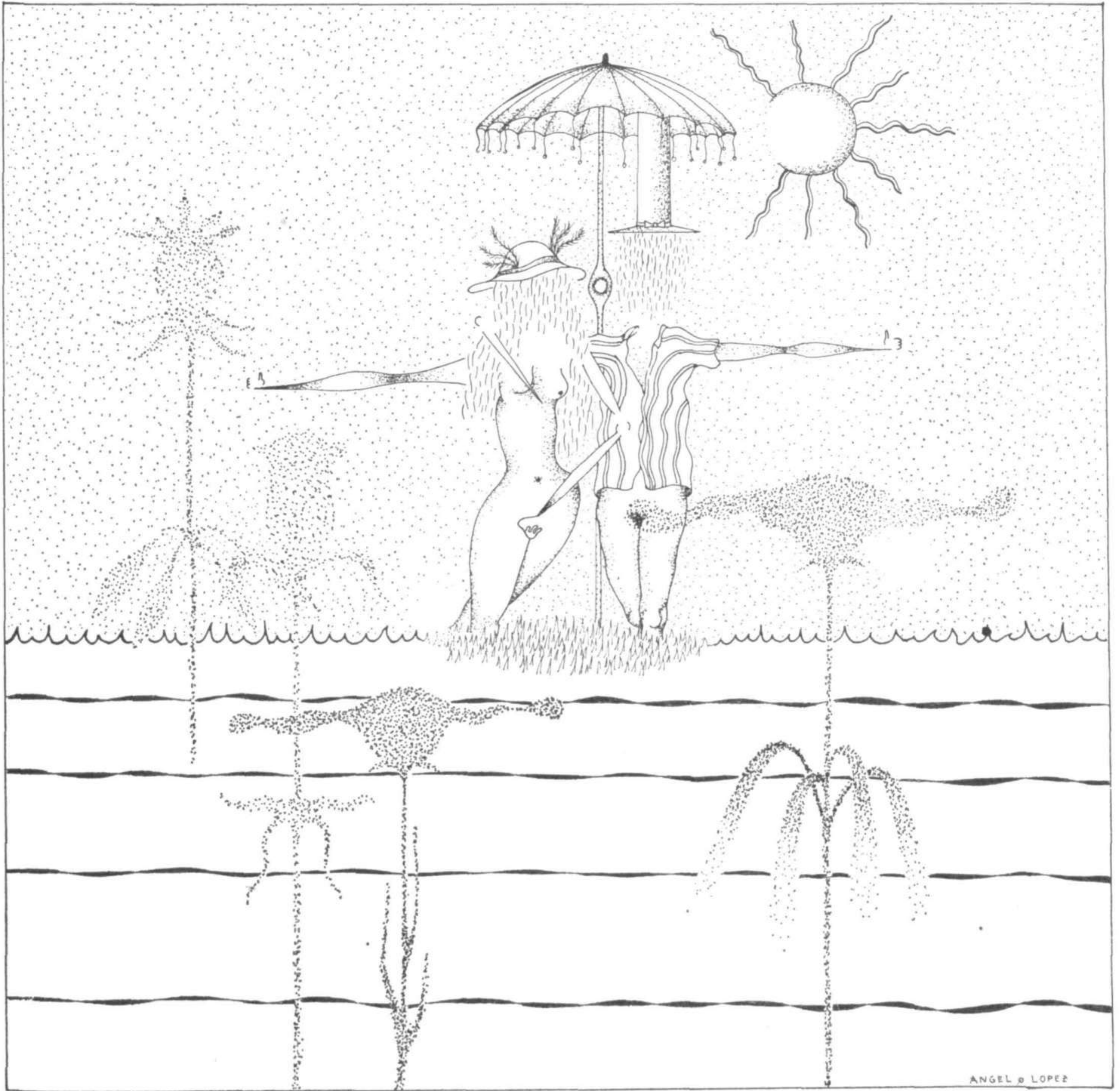


SIETE POEMAS DE "VENCIMIENTOS"

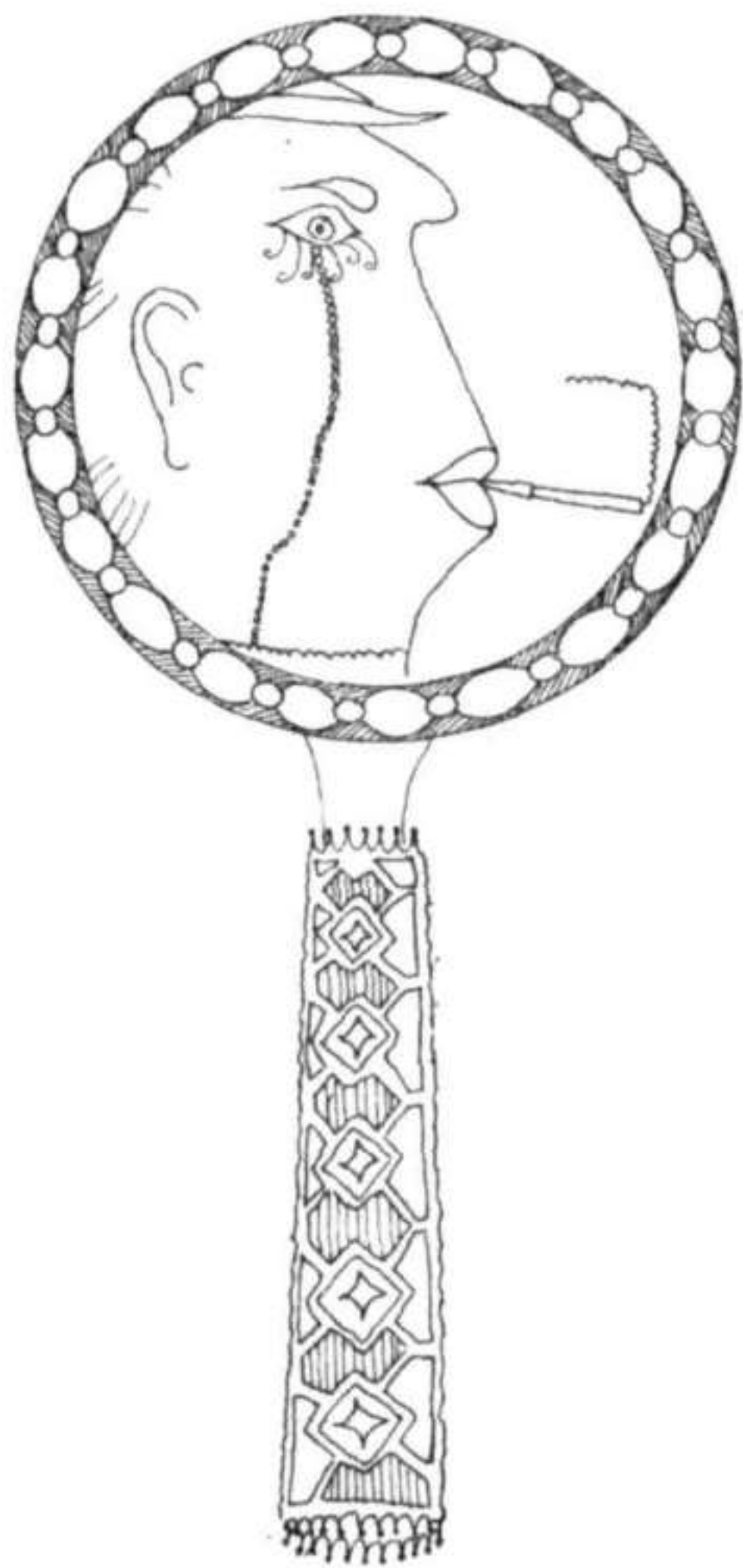
JUAN LISCANO

CRESTA

Cuando mueren
 por un instante
las palabras
que tanta muerte dan siempre a la vida
cuando descubrimos el actor que somos
y lo exponemos
despojado de sus trajes crepusculares
cuando nos despierta el sueño de soñar
o arrancados del sueño
despertamos atónitos
como extraño celeste caído
cuando se quiebran los espejos
al soplo de una necesidad desconocida
cuando vaciadas quedan las odres
y se aquieta la fiera de la sed
cuando se acepta el desierto por jardín
brota del resplandeciente vacío
una repentina cresta
y el Levante impera en ella
filo puro neto
neutro
que se abate
y nos degüella.



Dibujos de Angel López



JARDIN DEL VACIO

no tengas nada querido
en ningún lugar en este mundo

Udana

(Sutra octavo del octavo
vagga)

El pensamiento de lo perdido
el sufrimiento de pensarlo
la ansiedad de negar lo cumplido
no cesan
pero el rugido se ahoga
y por momentos la pena se esconde
y deja una huella limpia en su lugar.
Se vislumbra
algo semejante a claridad sin tiempo
después la luz parece iniciar su brillo
sobre el miedo de los primeros
de los últimos días
sobre el apego ávido
sobre el rechazo de la muerte
se empiezan a distinguir imaginarios signos
bellos animales que viven sin premura
lejos de las cacerías mortíferas
de los corrales y de las jaulas
en el silencioso jardín del vacío.

GRIETA

Por donde corre la grieta
pasa ahora el recuerdo
y regresa al punto en donde empieza
a abrirse la boca de la grieta
y ahonda con su pisar incesante
la herida de la grieta
en un ir y venir de centinela
que cumple una ronda cardinal
excavando con su paso medido
hundiéndose lentamente en sombras
enterrándose en la grieta
la grieta abierta en la memoria.

PIEDRA

Azul
 magnética
 celeste
atraída por una fuerza
de gravedad funesta
la piedra arrojada
desde una trampa del tiempo
estrelló el rostro
de quien trabajaba su soledad
estrelló la frente pensativa
volvió añicos el propósito
el desapego
el lento ascenso
a la lejanía procurada
estrelló el tiempo de aquel hombre.

GEMELIDAD

Frágil es el ascenso
y pesada la caída
desde donde se vuelve a ascender
frágilmente
grávida la elevación
del peso de caer

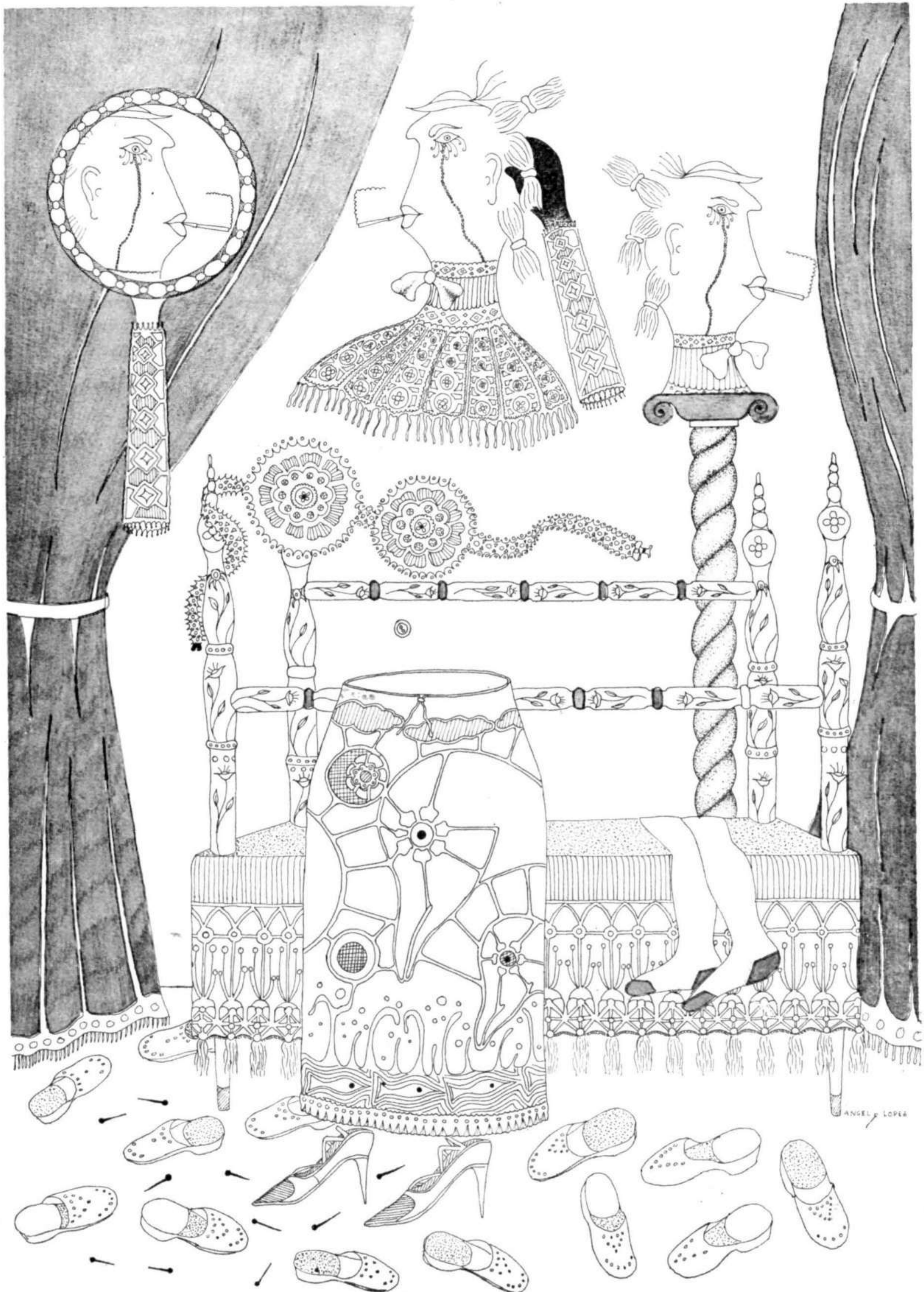
grávido el caer
del impulso de ascenso
y así
 la sombra de ascender
es la caída
la sombra de caer
es el ascenso.

ESPIRAL

Cada vez se pierde lo ganado
en el esfuerzo anterior
y se vuelve al esfuerzo para ganar
lo que se perderá después
en un instante
ardor del mediodía
o mediodía de la soledad
soledad incendiada
o ardimiento del goce
de perder lo ganado
y ganar el penar de esforzarse
de nuevo
ganando así un instante
quizás un día
quizás el derecho a la soledad
o el goce ardiente de compartirla.

LIMITES

Sobre quien cree poseer
gravita la lejanía.
Las fronteras presumidas
se disipan a los primeros efectos
de la posesión.
¿Cómo esperar sumas
amontonamiento de cosas ganadas
cuarteles de guardianes
duraciones felices
si las sierras terminan en dunas
que el viento desplaza
y las aguas quedan en piedras
y a las selvas del origen
sigue este desierto joven
por donde andamos?



DOS TIROS

EN LA CORDILLERA

OCTAVIO CORVALAN

I

EN octubre de 1945 yo estaba incorporado como oficial de reserva al Tercer Batallón de Tropas de Montaña en Uspallata. (Había hecho el servicio militar en el año 1944, así que me tocó actuar como soldado en San Juan, cuando el terremoto. Al terminar el año me convocaron como subteniente y de ese modo seguí ligado al Ejército.) Aunque tiene algo que ver con lo que quiero contarles, no me interesa detenerme en lo que vimos y pasamos durante esos días del desastre en San Juan. Evidentemente los hombres pueden convertirse en fieras bajo la tremenda presión de una catástrofe. Allí vimos al desnudo la verdadera naturaleza de muchas personas: al-

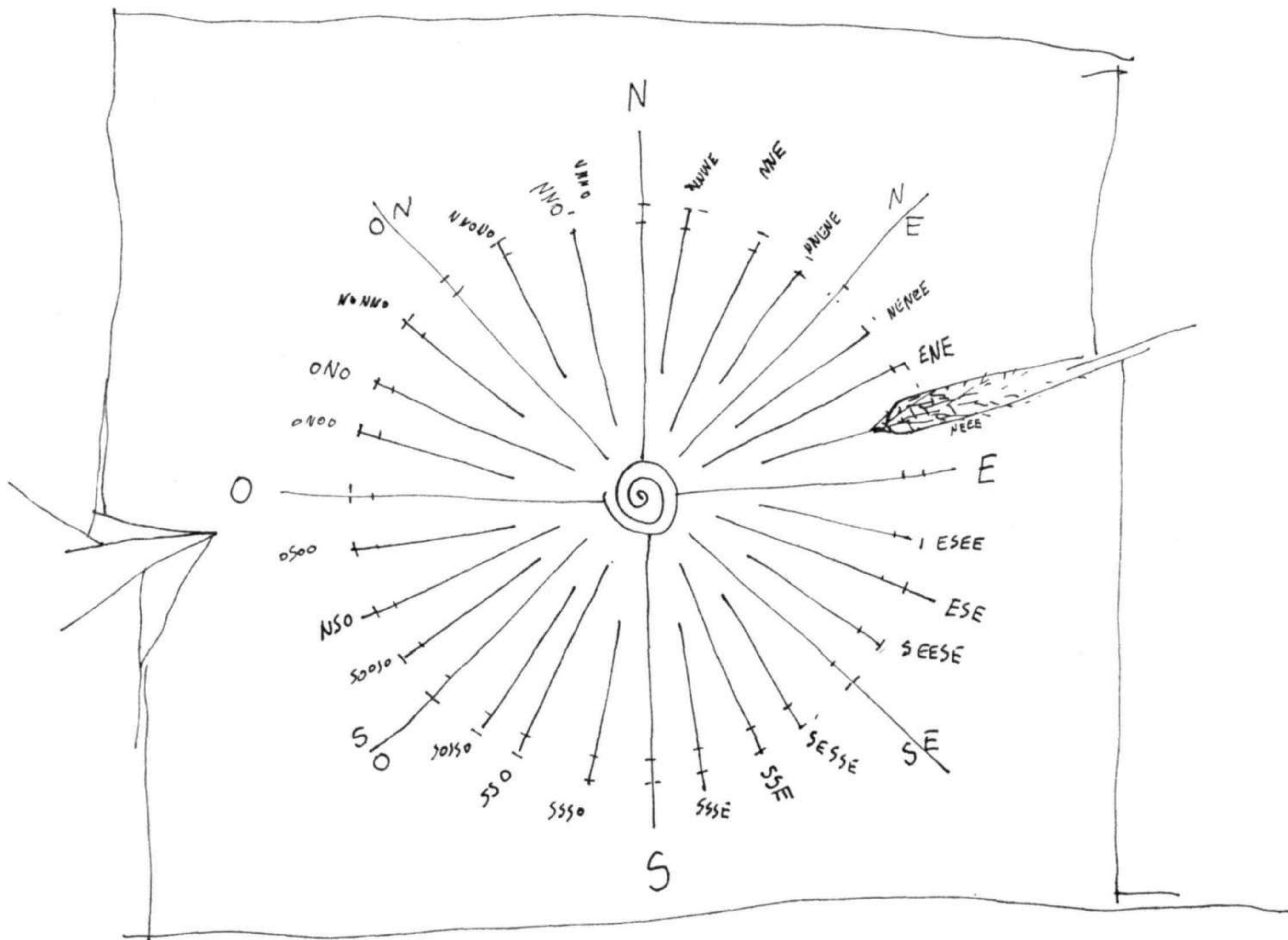
gunas fueron monstruos, otros santos. Cada individuo tuvo la oportunidad (tal vez la única en su vida) de ser él mismo, completamente.

Pero volvamos a 1945. Entre los soldados de mi compañía se encontraba un sanjuanino. Era un muchacho de regular talla, bastante delgado, pero muy saludable. Tenía unos dedos largos y pálidos, manchados de nicotina. Era el típico muchacho de barrio que no se pierde un sábado sin bailar, donjuán de vendedoras de tienda. No me resultaba simpático aunque era tan buen soldado como cualquier otro. Se las ingenió para ser mi asistente y por esa razón llegué a conocerlo bastante más que al resto. Le gustaba conversar de cualquier cosa y no pocas veces mis gruñidos y monosílabos lograban desalentarlo, pero si le daba pie en seguida tomaba confianza y era difícil pararlo. Bueno; para ir al caso de una vez, aquel año 1945 tuvimos ejercicios finales en octubre. Todo el batallón salió a la montaña y cada compañía había acampado en lugares bien resguardados, en contacto, pero dispersas, en una superficie bastante extendida. El centro geográfico era un ojo de agua que alcanzaba para cocinar y para llenar las cantimploras una vez al día a los ciento vein-

ticinco soldados de la compañía. Los ejercicios exigían el máximo rendimiento de cada hombre. Las marchas eran agotadoras, la comida y el agua escasas. De día el calor era abrumador y de noche la temperatura descendía casi invariablemente a cero. El sanjuanino, como asistente del segundo oficial de la compañía, gozaba de algunas ventajas. No le tocaba hacer *imaginaria* y en las marchas su equipo iba cargado en una mula.

Nuestro campamento estaba situado, según los planes, en una cornisa desde la cual se dominaba un desfiladero. Por allí tenía que abrirse paso «el enemigo», y nuestra misión era impedirlo. Las patrullas de exploración volvían sin noticias concretas. Pasaba el tiempo y el enemigo no aparecía. Esto nos obligaba a redoblar las guardias de noche, pues sospechábamos que tratarían de pasar aprovechando la oscuridad. Nuestra posición era muy ventajosa, pero el largo acecho ponía tirantes los ánimos. Los muchachos no podían encender fuego; hasta un cigarrillo podía delatar nuestra presencia. Además, debían dormir vestidos; nadie sabía en qué momento llegaría la orden de combate.

Una mañana, a los tres días de esperar, el sanjuanino estaba pre-



GABRIEL
DOMÍNGUEZ

parando café. Hacía frío. El sol se levantaba despacio. Yo repasaba mi pistola, bastante empolvada después del trajín del día anterior. De pronto, el sanjuanino me hace seña de silencio. Me muestra algo con su largo índice amarillo. Miro en esa dirección y veo las orejas de una liebre detrás de una piedra, a unos quince metros. Disparé mi pistola sin pensarlo. Fue una reacción instantánea. No hice puntería, pero por una de esas casualidades que ocurren de vez en cuando, di en el blanco. El sanjuanino corrió a levantarla. Al volver traía la liebre colgada por las patas traseras y venía mirando el cuerpo del animal con una expresión muy rara, como hipnotizado. «¿Qué le pasa, soldado? ¿Nunca vio una liebre muerta?» Mis preguntas fueron imperiosas e irritadas; me sentía disgustado por mi imprudencia de ha-

ber hecho un disparo en el silencio de la mañana. En un instante más el jefe del batallón quería saber quién fue el imbécil que dejó escapar un tiro que podía poner en descubierto su plan en un segundo. El sanjuanino no estaba preocupado por eso, obviamente. «No es eso, mi subteniente. Fíjese (y al hablar acariciaba casi con lascivia las piernas de la liebre); mire si no parece una mujer en miniatura.» «No sea bárbaro, soldado... Sólo un degenerado puede decir eso...» «Disculpe, mi subteniente, pero de repente me ha venido a la memoria algo terrible que me pasó en San Juan el año pasado.»

Tuve la impresión de que algo muy profundo se había removido en su alma. El espectáculo de la liebre muerta, mi violenta reacción o tal vez la palabra «degenerado», que yo le había lanzado a la cara,

cualquiera de estas razones, o todas juntas, pudo haber desatado aquello. Lo cierto es que Remigio se sintió súbitamente compelido a contarme aquella experiencia y a medida que hablaba parecía quitarse un gran peso de encima.

II

Yo no le pedí que me contara nada, como a ustedes les consta. La mañana estaba serena, hermosa. desde nuestra posición se veían al este las estribaciones de la cordillera teñidas de todos los colores por el sol. En la distancia el aire las ponía azules y les confería una liviandad de bruma. Al oeste los picos se agigantaban. La nieve chispeaba por momentos y las quebradas todavía estaban llenas de oscuridad. Hubiera preferido quedarme solo y en silencio, contemplando ese derroche de belleza que es la montaña al amanecer.

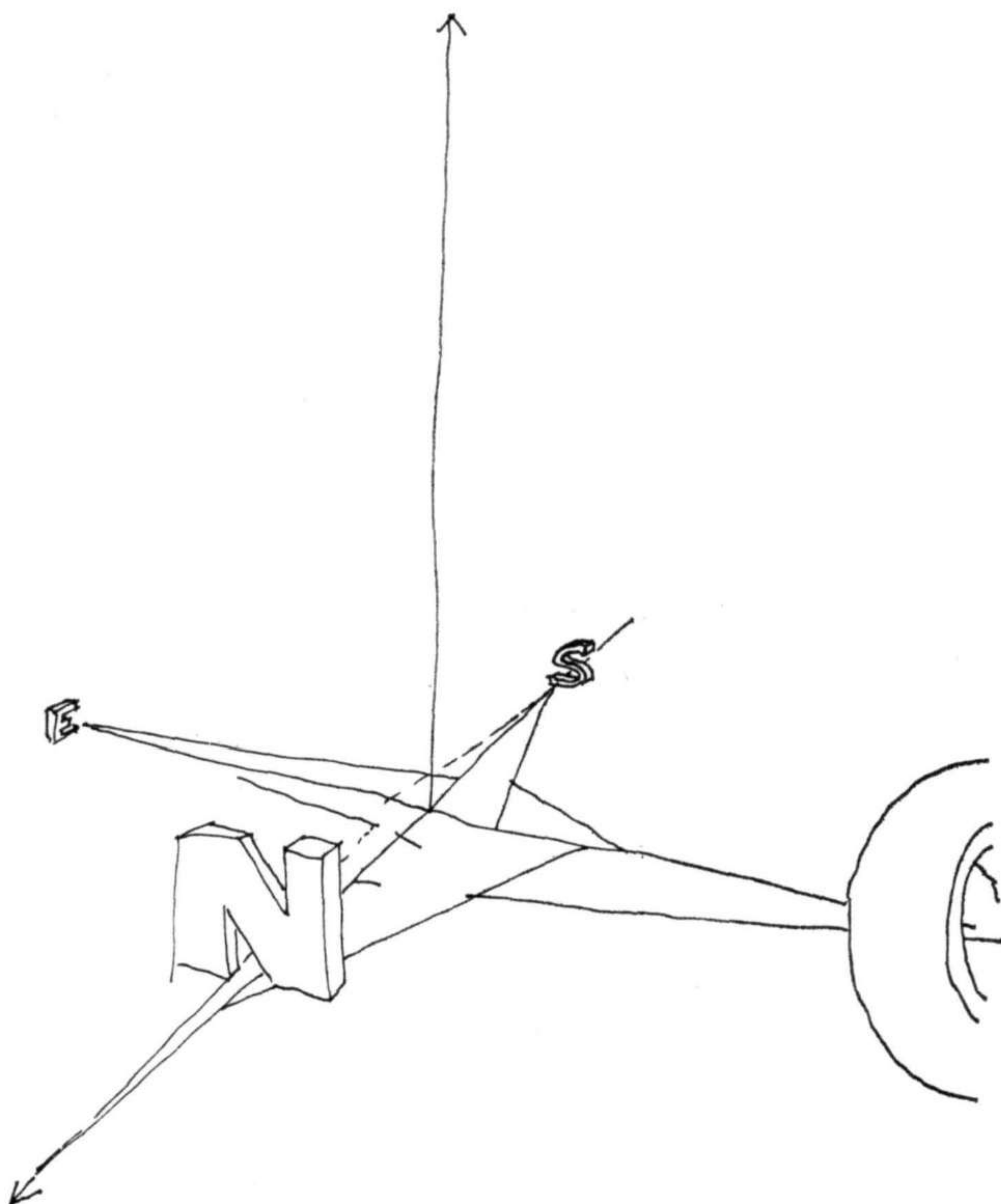
¿Usted sabe, mi subteniente, cómo me salvé del terremoto? (Así empezó Remigio. Había en su voz un tono tímido que no le era habitual. Hasta me hizo pensar que realmente me estaba pidiendo permiso para contarme su historia, él, que se desbordaba ante el menor estímulo.) Yo estaba en el centro a esa hora. Ese mes había tomado mis vacaciones. Usted se acuerda que hacía un calor bárbaro. Bueno, yo me metía temprano en el café a jugar al billar con los muchachos. Cerca de las doce comíamos unas empanadas o una *pizza* y unos vasos de vino. Después me iba a casa a dormir la siesta. Eso era de todos los días. En mi pieza, con el ventilador fijo encima, no se lo pasaba tan mal. A eso de las diez de la noche, después de la comida, empezábamos a llegar a la confitería otra vez, o nos íbamos a la plaza a charlar con las chicas un rato.

El día del terremoto yo estaba, como de costumbre, en el café, jugando a las carambolas. De repente ocurrió como una explosión de dinamita. Nadie tuvo tiempo ni de darse cuenta. Yo levanté la vista y vi el cielo. El techo del café se abrió como si fuera de lona. No sé cómo atiné a zambullirme debajo de una mesa de billar. En el acto se vino todo al suelo. Yo sentía

caer yeso, ladrillos, hierros. El polvo empezó a ahogarme. Luego hubo un silencio tremendo; hasta pensé si no estaría muerto. Pero en seguida se oyeron gritos, corridas, pitadas de vigilantes. Cuando me aseguré de que estaba vivo todavía no se me ocurrió que se trataba de un terremoto. Pensé que algo había explotado en el café. ¡Incendio!, me dije; tengo que rajarse aquí. Y empecé a forcejear para abrirme paso entre los escombros que rodeaban la mesa de billar por todos lados. Entonces vino la segunda sacudida. Veá, mi subteniente, nunca he sentido nada igual. Estaba sentado en el piso y sentía moverse la tierra como olas. Luego se sacudía de costado como una zaranda. Me sentí mareado y si es verdad que sólo duró unos segundos, le aseguro que fueron los segundos más largos de mi vida. Pero al fin pasó y con la tembladera se aplastaron alrededor de la mesa y me fue fácil salir.

Para qué decirle lo que era aquello. Del café sólo quedaba una pared sostenida por las cañerías del lado de la cocina y los baños. Lo demás estaba todo parejo a ras del suelo. Llegué a la calle. Se oían quejidos en las tiendas y en las oficinas aplastadas, pero no se veía a nadie. Los muertos y los heridos estaban cubiertos por las paredes desmoronadas, sepultados bajo los cascotes y la argamasa. En el pavimento había unas rajaduras enormes; de algunas brotaba el agua a chorros.

Anduve como tonto, asustado y aturdido. Recuerdo que iba caminando por la calle a tropezones, pero no sé por dónde. De pronto apareció en una ventana con balcón de hierro una mujer. Tenía los ojos agrandados de miedo y llenos de lágrimas, pero no lloraba. Al verme, juntó las manos y me gritó, ¡por favor, mis padres! Entonces recién me fijé que estaba desnuda, mi subteniente. Parece que el terremoto la agarró mientras se bañaba. La reconocí. Era una de las chicas más hermosas de San Juan. Los muchachos andaban enloquecidos por ella. Yo también, pero trataba de que no me cayera mucho en cuenta. Tal vez yo estaba enamorado en serio, mi subteniente. Vaya a saber... Pero, usted



cenit

GABRIEL
DOMÍNGUEZ
Rosa Náutica III

sabe, yo, un pobre empleado, no me consideraba con chances para conquistarla, de modo que nunca me animé ni siquiera a decirle un piropo. Pero la quería mucho, o la deseaba de alma, no sé bien. Y ahí estaba delante de mí, desnuda, implorando. Se tapaba la cara con las manos, olvidada de su cuerpo y repetía, mis padres, por favor, mis padres...

Ahí no más salté por el balcón y, al verme adentro, como si ya no pudiera más, empezó a doblarse. Apenas alcancé a sostenerla para que no cayera. La sujeté por la cintura y traté de ponerla en pie, pero era difícil. Un cuerpo desmayado es como si pesara más, así que la mantuve apretada sin saber qué hacer ni dónde dejarla para pasar a buscar a los padres, que debían estar apretados en algún lugar de la casa. Fue en ese momento que me vino el arranque, mi subteniente; esa sensación extraña como la de hace un rato. No sé qué me pasó. No me explico hasta el día de hoy. Tal vez fue el aturdimiento; tal vez estaba medio loco por todo lo que pasó en tan poco tiempo. Pero encontrarse de golpe con la mujer que uno ha deseado tanto, indefensa, sin que nadie pudiera venir, en una ciudad destruida... Perdí la cabeza, créame. No sabía lo que estaba haciendo... Cuando me levanté, creo que estaba muerta, porque no resistió ni se movió para nada. Vomité. Todo me daba vueltas. A los tumbos llegué a la ventana, pasé por sobre el balcón y me fui.

Nunca he contado esto a nadie, mi subteniente. Nunca he pensado tampoco en ese día hasta hoy. Viendo la liebre destrozada me ha venido a la memoria, punto por punto, lo que hice en esos minutos de locura, y me doy cuenta de que no tengo perdón...

Eso fue lo último que dijo. Se quedó callado, con la mirada en el suelo. Era como pedirme que lo castigara. Su conciencia no lo dejaba vivir en paz. Lo raro es que Remigio no tenía cómo saber que esa pobre muchacha era mi hermanita, así que no me explico. Pienso que simplemente fue su destino el que lo puso en mis manos. Levanté la pistola, casi sin rencor ya, y le abrí el pecho de un balazo.

DE "EL RENEGADO"

(Tres poemas y tres notas a uno de ellos)

EMILIO SOLA

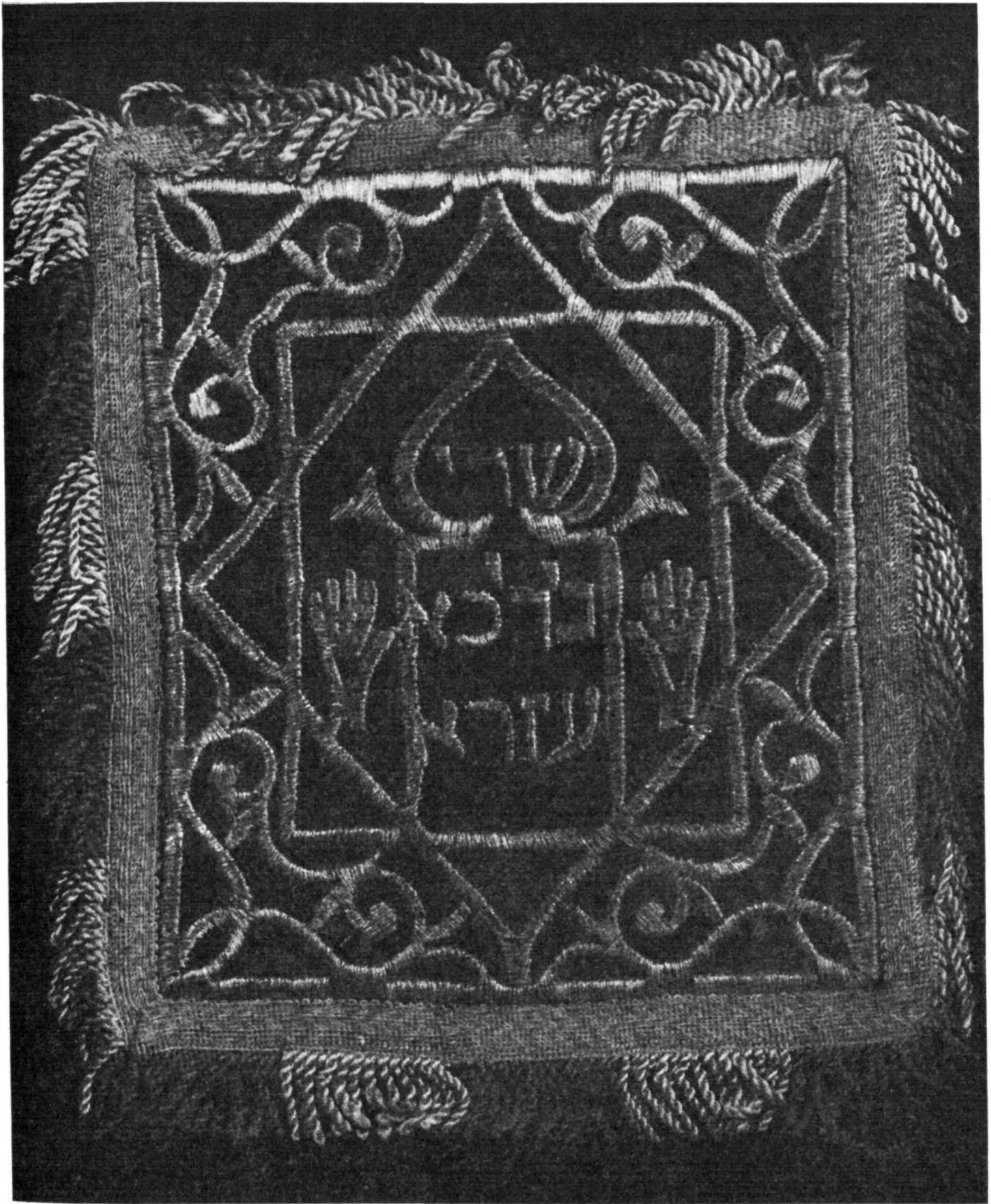
I

Inquisidor Valdés
perdón don Marcelino
Menéndez y Pelayo
perdón el fraile negro
Bartolomé Carranza
ilustre Melchor Cano
perdón

—¡qué confusión de los iguales!—
primavera de 1558 primavera de 1576...

Veamos el delito:

1.º Que todas las obras hechas sin caridad son pecados y ofenden a Dios
2.º que la fe es el primero y principal instrumento para la justificación
3.º que por la justificación y los méritos de Cristo el hombre se hace formalmente justo
4.º que nadie alcanza la justificación de Cristo si no cree «con cierta fe especial» que la ha alcanzado
5.º que los que viven en pecado mortal no pueden entender la Sagrada Escritura ni discernir las cosas de la fe
6.º que la razón natural es contraria a la fe en las cosas de religión
7.º que el «fomes» del pecado permanece en los bautizados debajo de la propia razón de pecado
8.º que el pecador cuando pierde por el pecado la gracia pierde también la verdadera fe
9.º que la Penitencia es igual al Bautismo y no viene a ser otra cosa que una vida nueva
10.º que Cristo nuestro Señor satisfizo tan eficaz y plenamente por nuestros pecados que ya no se exige de nosotros ninguna otra satisfacción
11.º que sola



la fe sin las obras basta para la salvación 12.º que Cristo no fue legislador
ni le convino dar leyes 13.º que las acciones y obras de los santos nos sir-
ven sólo de ejemplo pero no pueden ayudarnos 14.º que el uso de las imá-
genes y la veneración de las sagradas reliquias son leyes meramente hu-
manas 15.º que la presente Iglesia no tiene la misma luz y autoridad que
la primitiva 16.º que el estado de los Apóstoles y religiosos no se diferen-
cia del común estado de los cristianos.

Mortal enfermedad la pérdida de la memoria
quiere decir que el ciclo se ha cumplido
que de la nada nace el nuevo ciclo
que un otro tú te juzga y reconstruye de modo diferente
y que tú nada puedes ya que nada recuerdas pues todo lo has perdido...

Intuyo que la más hermosa de las posibles existencias
en nuestro siglo xvi mediterráneo

—todo estará perdido pues la memoria
pasa salvo el mar o el paisaje que casi
imperceptiblemente móvil se adapta a
nuestro ritmo y nos espera—

era

—es—

la del renegado.

II

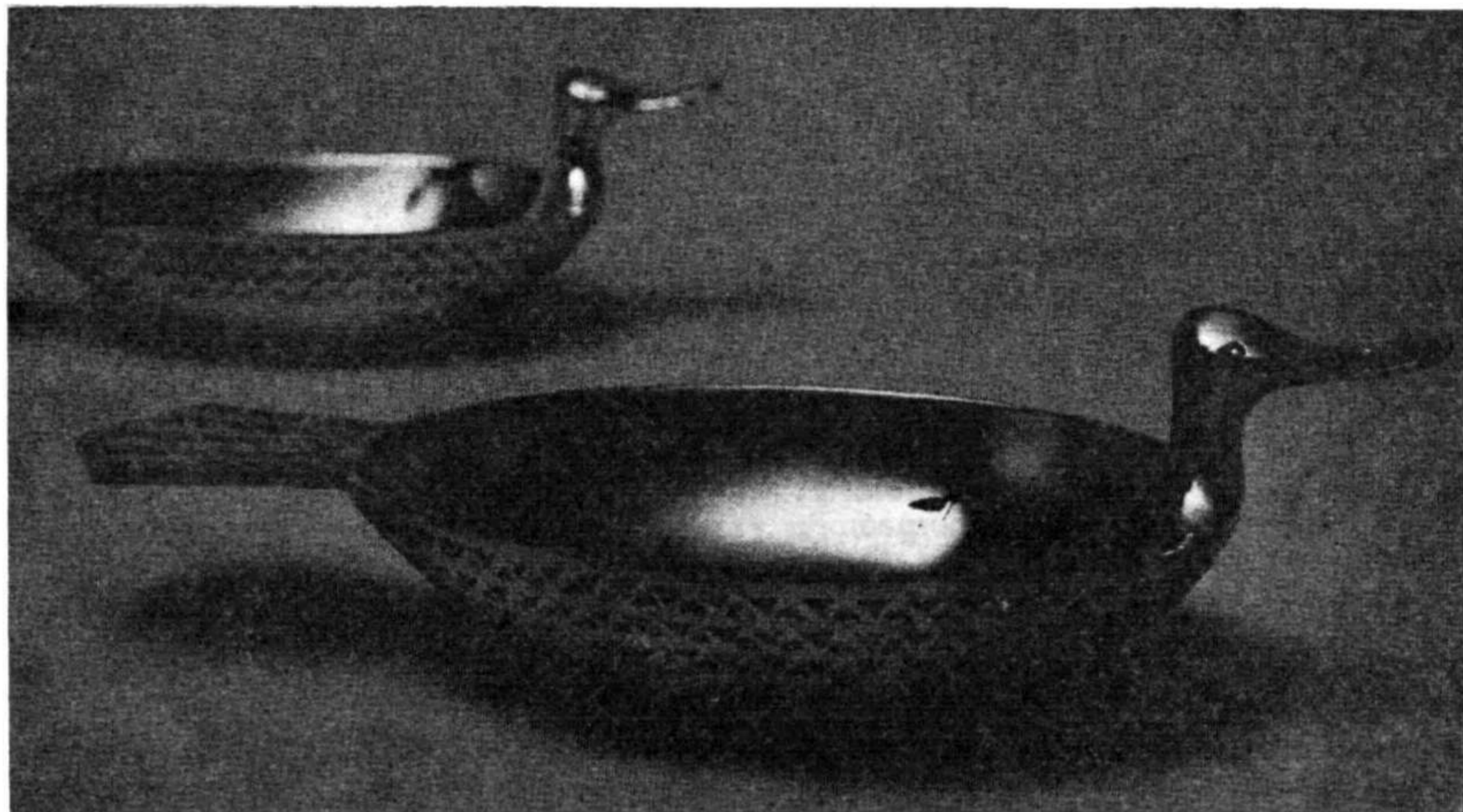
Oh bella madre Italia tantas veces maestra.

Antes que de Estocolmo y Amsterdam
nos llegara el metal precioso convertido en papel (1)
—metal americano consumible por fuego al fin—
la casa de San Giorgio en 1586 abría su cartulario-oro y 20 años después
su cartulario-argento.

Mas 35 años antes
instalado en «la loggia» de Palermo
con garantía del Senado de la ciudad y en su origen la antigua Tavola
comunale o della Profetia de Trapani
nacía primitivo
—mucho antes que la Tavola de la città di Messina o el Banco della Piazza
di Rialto de Venezia luego Banco Giro...—
el Banco de Palermo (2).

Mortal enfermedad la pérdida de la memoria
pero mortal también a veces la herencia recibida
trama sutil

la libertad en dónde
capacidad de destrucción
te amo (3).



III

En las playas del Sur estoy cautivo
del mar y de la arena y de la vida
en este Sur en donde es el olvido
—triste verdad del hombre— premio y dicha.

Sumergirme en el agua. Sólo ser.

Ya soy un renegado. Tengo suerte.

NOTAS O DIVAGACIONES, TAL VEZ IMPROCEDENTES, A «OH BELLA MADRE ITALIA TANTAS VECES MAESTRA»

(1)

No me gusta vender
igual que nunca
trabajé por dinero...
Inútil es querer cambiar la vida
mientras existan comerciantes.
Regalo es la palabra
—profundo es su sentido—
aunque tan toscamente exprese
el deseo de un generoso corazón.

(2)

Jurado tengo
no atravesar frontera tuya América del Norte en demasía
no navegar el mar hasta tu costa
no intentar comprenderte.
Tanto horror me causaran tus imágenes
los dioses adorados en tu altar
los tantos sacrificios que exigieran
—los cruentos sacrificios—
a las gentes.

(3)

Tu rostro amado y familiar y el miedo
tan unidos están y tan cercanos
que al quedarme desnudo cada noche
dudo llorar o darte estrecho abrazo:
destrucción necesaria
tanto te temo y amo.

MI TÍO MÁXIMO*

LUIS ANTONIO DE VILLENA

AL ver unos dibujos de Georges Barbier, se me viene enseguida a la memoria. No lo era —claro— pero le imagino un poco como a un célebre diseñador o figurinista exquisito de los veinte, en medio de una vida frívola, siempre entre Niza y Hollywood. A tío Máximo no lo conocí jamás pero su imagen me viene con frecuencia a la memoria, y sé tristemente que lo que él fue, es lo que yo hubiese querido ser y obviamente no he alcanzado.

¿Cuántas veces se ha dicho que el mayor arte es no hacer nada, y cuidar la propia vida? Lord Henry dice en un momento a Dorian Gray: *tus días son tus sonetos*. No sé muy bien a qué se dedicaba tío Máximo, o por mejor decir, cuál era su pretexto para no hacer nada. Había comenzado a estudiar Derecho, pero no estoy seguro de que llegase a concluir tan tediosos estudios, y nunca lo he preguntado...

Mediaban los años veinte, y había muchos *té-danzantes* a los que asistir, y uno debía *huir* a Niza unos días, o a Deauville en primavera, en aquella playa de arena limpiísima, envueltos en albornoces azul celeste, bebiendo

cock-tails en exceso, y fumando en exceso aplastados cigarrillos turcos... El despertar era pesado, el sol de mediodía hería las ventanas, y la cabeza —el pelo liso y cortado hacia atrás— guardaba aún el retumbar del champán... De sucesivas botellas de champán entrando y agotándose en el cubo de plata, mientras el gramófono desgranaba *charleston* y ritmos negros y el vaivén de la risa en el baile era frenéti-

co entre la charla y el humo azul y los ventanales abiertos... Los pies tanteaban en la alfombra unas pantuflas doradas —unas chinelas árabes en otro caso— y como arrastrando el ancho pijama de seda desabrochado, la sombra se encaminaba al baño. Y era bien pasado (ya dije) el mediodía.

Tío Máximo fue el hermano mayor de mi padre, y los primeros comentarios familiares que oí de él eran siempre tristes por su ausencia trágica. Es muy posible que —mi abuela sobre todo— lo hubiese en buena medida mitificado: la imagen de un señorito calavera convertido en héroe de una vida incomparable... El caso es que yo creo ahora que justamente es esa la verdad.

En 1927 ó 1928, Beltrán Massés le hizo un retrato espléndido. Mis abuelos lo colocaron presidiendo el saloncito pequeño, junto al comedor, en la casa de posguerra, y yo he hecho a ese lienzo muchas visitas. (Ahora está en casa de tía Amelia, en un desván, sin colgar, porque no cabe entre tantos restos salvados del naufragio.)

No sé si el tío Máximo había leído a Proust —pienso que no— pero el retrato es desde luego el de un proustiano. El pelo va hacia atrás, engominado y negro,

* Capítulo de unas memorias —en curso de publicación— tituladas *Ante el espejo*.

casi como un casquete. Imberbe, la mirada (ojos grandes, un algo tristes) se le pierde ligeramente hacia arriba. Los labios son finos y largos, y las líneas armoniosas de la cara tienden, muy levemente, a engrosarse en la sota-barba. Lleva un traje rayado de solapas muy anchas que sujeta, en cierta *pose*, con las manos, como si fuese a oler —pero no lo hace— cierta diminuta flor en el ojal. Se ve (algo) una corbata de seda rayada en oblicuo. Y una sortija *chevalière* junto a un brillantito en aro se destaca en la mano. Por la *tenue* nunca dudé que el retrato se pintó en invierno.

Yo me quedaba muchas veces, al pasar por el saloncito, mirando el cuadro, la figura de aquel hombre joven (mi tío tendría en el lienzo, unos veintidós años) en quien yo adivinaba alguna forma de enigma, y con quien me sentía más unido porque una vez

—sólo una, que yo recuerde— la abuela me había dicho: *Te pareces tanto a Max*. Y yo había sentido íntimamente el gran elogio que la frase comportaba. Pero el halago no se repitió, y creo saber muy bien por qué. Mi abuela creyó siempre que yo era el vivo heredero de su hijo favorito, pero no se atrevía —no quería— recalcar el parecido, porque el destino de tío Max había sido, finalmente, demasiado trágico.

Por tanto, si Máximo era un poco mi sombra, debía serlo sólo tuteladamente, y como se hace con ciertos fantasmas habría que negarlo a menudo. Fingir que no existía, aunque estuviese allí, desde la sala, o desde sus fotos en el salón del baile, tan mágicamente presente...

Creo que fue tía Amelia —cuatro años menor que Máximo— la que me contó una vez (no sé con qué ocasión, yo debía andar por los catorce años) las circunstancias de su tremendo y oscuro final. Naturalmente no era la primera vez que yo oía que tío Máximo había muerto en ocasión trágica al comienzo de la Guerra Civil, pero nunca se me dejaba saber detalles. Tío Máximo había muerto entonces, el hecho era terrible, irreparable y poco más importaba...

La tía Amelia, con tono reposado y más bien soso, fue la encargada de transmitirme las horas finales de su hermano. Era (fecha trágica) el 18 de julio de 1936.

Mi familia paterna —mis abuelos y sus tres hijos— ultimaban secretos preparativos (iniciados, de hecho, días antes) para marchar a Francia, con un visado especial, tras haber pagado una importante suma de dinero. La noche era tormentosa y oscura, con el rumor de los levantamientos militares, y el consiguiente desconcierto, mientras milicianos y grupos revolucionarios ocupaban el papel de gobierno. La casa —el palacete de Chamar-tín— estaba totalmente cerrada. Y aunque mis abuelos no tenían ninguna especial vinculación política (eran monárquicos, desde luego, pero diríamos, no practicaban) había recado de no abrir a

nadie. La salida hacia Francia se haría de madrugada, simulando una misión diplomática, que contaba, además, con el beneplácito del gobierno de París. Cada cual recogía lo que íntimamente pensaba más preciso, y la abuela —habitualmente no fumadora— consumía, uno tras otro, cigarrillos rubios... Entonces, tío Max bajó de sus habitaciones, que ocupaban toda una parte del ala superior de la casa, y dijo que tenía que salir a despedirse de alguien brevemente. Iría solo, y puesto que no iba lejos no tenían por qué inquietarse. El prometía estar de vuelta, en un plazo no superior a dos horas. La abuela protestó que aquello era una locura, que no saliese, y preguntó de quién iba a despedirse. Máximo se negó a dar nombres o señas, alegando que era un asunto personal y amistoso. La escena se prolongó unos minutos. La abuela protestaba incesantemente y mi tía y mi padre (que era el pequeño) miraban silenciosos. Al fin mi abuelo cortó la polémica. Máximo podía hacer lo que quisiese. No era ningún niño —tenía, en efecto, ya treinta años— y bien sabía él que la hora presente era de prudencia. De absoluta prudencia. Mi abuelo desaconsejaba también la salida, pero puesto que parecía inevitable —Máximo amenazaba con irse, como fuera— aceptaba. Le dio un beso en la frente, y diciéndole *ten cuidado*, volvió a entrar a su despacho. No hubo, naturalmente, ninguna despedida, puesto que volverían a verse en dos horas. La abuela tornó enfadada a sus ocupaciones, y mi tía comenzó con mi padre (que a sus dieciocho años andaba enardecido con la sublevación *patriótica*, que a mis abuelos, por cierto, dejaba más bien indiferentes, por no decir que disgustaba) comentó, digo, un detalle en el que nadie parecía haber reparado. Ella sí porque admiraba (como todos, en el fondo) enormemente a Max. Este había salido impecablemente arreglado. Aún estaba en el aire el olor de su colonia habitual, y el palor en la penumbra de su *smoking* veraniego, blanco...



Tía Amelia —narrándomelo a mí— hacía hincapié en lo que aquello tenía, aquel día trágico, de locura. Vestido de blanco, con su antigua *chevalière* y su brillante —los mismos del retrato de Massés— tío Máximo entró en uno de los coches de la casa —un modelo *Leyland* inglés— y partió rumbo a nadie sabe dónde. Su destino, se habrá adivinado ya, era la muerte. *Buen caballero, / dejad al mundo engañoso / y su halago...* Pasadas más de dos horas y con la inquietud ya atrozante, mis abuelos avisaron a unos parientes (primos de mi abuela) que iban a quedarse en Madrid, y que tenían, por cierto, buenos contactos con altos miembros de un Ministerio. Ellos urgieron una pesquisa oficial, y los demás dudaron entre salir a buscar (¿dónde?) o quedarse en la casa, ya insostenible... Siete horas más tarde una llamada anunció que los contactos ministeriales aún habían funcionado —lo que ya era extraño— y que el coche de mi tío había sido hallado. La noticia era trágica. El coche estaba en la zona de la Ciudad Lineal cercana a Ventas, con los cristales y la carrocería negra rotos de disparos, y manchas de sangre en el asiento del conductor. Tío Máximo no había aparecido, pero en opinión de todos no había duda. Era lo que no sé si ya se denominaba *un paseo*.

Una partida de milicianos habría dado el alto al *sospechoso* auto inglés, y tras quién sabe qué palabras con el —para ellos y entonces— insólito personaje,

habrían decidido hacer *justicia* con aquel señorito arrogante, que habría usado con ellos —de creer en el carácter de mi tío— todo su desdén de tremendo convencido de la natural superioridad que le otorgaban siglos y siglos de refinamiento... Las manchas de sangre en el coche indicarían que allí le habrían herido —sin duda por resistirse— fusilándole luego más lejos, en algún campo o solar vacío, como solía hacerse... Y posiblemente le habrían quitado lo que llevaba.

Los disparos al coche los harían después de sacarle a él camino de la muerte, en un gesto de rabia o venganza, o a lo mejor, porque ninguno de aquellos milicianos sabría conducir. Pues los coches habitualmente (tampoco importaba tanto lo que acababa de suceder) eran utilizados...

El cadáver de tío Max no apareció nunca, y tanto su ausencia, el trágico final presentido, como la despedida (que al fin lo fue) huraña y hosca hicieron crecer *la flor del mito en la familia*. La abuela que siempre había adorado a Máximo pasó a idolatrarlo (lo que representaba, su imagen) y mi tía a pensar en las infinitas cosas hermosas que hubiese hecho su hermano... Se pensó en no marchar a Francia, pero el buen sentido de mi abuelo —que pareció haber presentido el hecho inevitable— se impuso de nuevo, y salieron, instalándose en París una semana más tarde. Pero no todos. Enardecido por la muerte de su hermano (con quien sin embargo tenía pocos puntos en común) mi padre decidió quedarse en Madrid con los parientes de mi abuela para seguir de cerca el caso. Nadie supo negarse, y el pretexto —además de bueno— prometía ser también breve. Poco después mi padre salió de Madrid, con otros compañeros, y terminó en Segovia tras no sé qué extraño rodeo (muy propio de aquellas circunstancias espantosas) alistándose en las filas falangistas de los Nacionales... Poco después de concluida la Guerra, se desentendió de la Falange.

Pero volviendo a tío Máximo. ¿Por qué la necesidad urgente de salir aquella noche, y de quién, tan imperiosamente, tenía que despedirse? Esto nadie lo sabe. Aunque yo creo —por el relato de tía Amelia y cosas que yo conjeturo de Máximo— que tal vez mi abuelo sí lo sabía. Quiero decir que sabía de qué se trataba el asunto, aunque no (por supuesto) quién fuese la persona concreta.

Tío Máximo había sido la más cabal esperanza de mis abuelos. El hijo mayor destinado a continuar una tradición y a encarnar un ideal de vida. Pero, prácticamente, había descumplido tales esperanzas. Aunque, eso sí, las había descumplido *doradamente*. Quiero decir que si mi tío no había terminado sus estudios de Derecho, si se había negado a cualquier actividad práctica —incluso a puestos diplomáticos que todavía se le habrían ofrecido *honoris causa*—, si lo más que en tal terreno había hecho era entrevistarse alguna mañana (tarde, seguro) con el director de un Banco, fingiendo ayudar a mi abuelo en algún asunto de finanzas, si, por este motivo, vivió siempre *en hijo de familia*, y obligó a sus padres a pasarle una renta mensual que, literalmente, dilapidaba; a pesar de todo ello, iba diciendo, Máximo contaba entre lo más notable de la *sociedad* de Madrid. A diario tenía comidas, bailes, teatro, viajes, saraos, fiestas, *cocktail-parties* y agasajos, en los que él era pieza insustituible. Sus armarios reboaban de camisas de seda, trajes, corbatas, fraques, *smokings*, pañuelos con sus iniciales bordadas... Sus habitaciones estaban decoradas en un deslumbrante *art-decò* con pieles blancas de osos polares. Y de repente hacía preparar inacabables baúles para pasar unos días en la Riviera o en Londres, siempre enfrascado en aquel tipo de vida... Mis abuelos, estaban al mismo tiempo, decepcionados y fascinados. Máximo no era nada, ni hacía nada, pero constituía un auténtico espectáculo. Una perfecta obra de arte. Claro que sí, inicialmente, mis abuelos sólo veían el

lado del brillo, la esplendente y frívola mundanidad; Max, imperturbable soltero, se fue constituyendo para ellos en una cierta, aunque admirada, preocupación... Sin el menor sentido del dinero, tío Máximo consideraba el lujo —pero un lujo muy depurado y exquisito— como su estar natural, y así lo cultivaba. Salía todas las noches y regresa-

ba, tarde, con amigos y amigas (como dije sus habitaciones constituían un ala casi aislada de la casa) a quienes, en su salón invitaba a beber, fumar y oír música... Y como las antiguas neveras de hielo no daban abasto para enfriar las necesarias botellas de *champagne*, tío Máximo ordenaba que, cada noche, quedase, además, una bañera, llena

de trozos de hielo y botellas de champaña, que acompañarían a los *viajeros* hasta el alba...

Alguna vez, en el tránsito de la pubertad, mirando yo como tantas veces, el hermoso retrato de mi tío, creía adivinar (sin que el lienzo diese demasiada pauta para ello) que aquel personaje de modales suntuarios y largos —la perfección de cuyas manos



era visible, además de los elogios que yo oía en casa, cada vez que había ocasión—, que aquel personaje solía pintarse los ojos. Me refiero a esa raya profunda de *khol* que no era infrecuente en los *lions* de aquellos años...

No sé por qué yo adscribía vagamente a tío Máximo cierto verso de una canción antigua, que habría oído alguna vez: Un señorito, *de esos que se pintan lunares y ojeras*. Y las corbatas de seda, y las mancuernas, con gemas entonadas para cada traje (yo uso un par de ellas todavía), todo aquel mundo de viajes y fiestas, cuya transitoriedad convertían en una filosofía, todo ello—y cierto misterio, cierta aura mágica que he mencionado ya—me encantaban.

Y no sé bien por qué, componiendo las piezas del rompecabezas casi completo, empecé a conjeturar (supongo que hacia mis quince o dieciséis años de manera clara) que tío Máximo había sentido muy poco interés por las mujeres—aunque tía Amelia hablase muchas veces de sus *amigas*—y que, tal vez, su muerte tenía que ver con una despedida de amantes, amores de sexo común, naturalmente. Porque yo también sabía que alguna vez, Máximo había perdido muchísimo dinero en Niza, en el Casino, y que se le había tenido que transferir otra cantidad para pagar una *suite* doble que ocupaba en el *Negresco*, con un amigo francés al que había invitado. Bueno, esto no había de extrañar tanto en casa, porque *invitar*, para tío Max, era un modo consustancial de relacionarse. Así es que, aquella tarde de julio de 1936 había salido (había tenido la imperiosa necesidad de salir) a despedirse de cualquier amigo, de una parte importante de la felicidad de su vida, que supondría iba a perder por años... Por eso no podía decir de quién iba a despedirse, ni dónde era la cita. Por eso la cerrazón y el esmero del atavío que al otro gustaría, y que Máximo no quiso perdonar ni en aquellas circunstancias salvajes. Y si doy por bueno todo esto, también tengo que decir que mi abuelo

—oscuramente—debía estar al tanto de lo principal, de la materia del negocio. Si aquel hijo en el que había puesto tantas esperanzas, rozaba la treintena sin oficio ni familia, convertido en un aristocrático figurín de lujo, parecía lógico que, con discreción, el padre procurase saber qué relaciones y qué mundo era el de ese hijo ... y el abuelo descubriría, que la elegancia vestía demasiado alcohol, y que los amigos adoraban las noches en que se quedaban solos con salmón *fumé*, batas blancas y blanca cocaína... Que, de vez en cuando, las sesiones veían a muchachos que no pertenecían a las mejores casas, aunque eso sí, debían ser siempre impecables. Intachables *gigolós* para el servicio de los señoritos. Y, quizá también, que los reservados de otras noches, veían sesiones de espiritismo, donde el amor final medía las cinturas masculinas de los asistentes... No creo, en fin que mi abuelo (dolido, decepcionado, pero cauto, y ahora quizá más entregado al hijo) llegase a descubrir a ningún concreto amante, pero sí desde luego la verdad. Y por ello la noche trágica aceptó, sabiendo, que Máximo saliera. Porque prohibirlo hubiese sido declararlo todo (ante madre y hermanos)

en el furor del interdicto, y el abuelo siempre debió creer que al fin, al fin, todo ello eran cosas personales y sagradas. De ahí el beso en la frente, y el respeto infinito hacia la vida que su hijo había tan fulgentemente elegido y que a él—en casi ninguna de sus facetas—le gustaba. Pero, por supuesto, en casa nunca se hablaba de todo esto, y el silencio sobre la intimidad de Máximo contribuía a acrecentar el mito.

Mirando el retrato de Beltrán Massés, oyendo comentarios—generalmente breves—sobre mi tío, intuyendo la realidad íntima que imaginaba; fui cada vez sintiéndome más cerca de él, o con mayor precisión, más cerca de lo que había sido. Su mundo dorado y un poco petimetresco (para la burguesía) su feneantismo dandy, su convicción—aparente—de la vida como fiesta trágica, pero fiesta al fin y al cabo, todo ello me seducía y me seduce. No creo parecerme a tío Máximo demasiado. Su vida y la mía tienen (quizá desgraciadamente) muy poco que ver. Me muevo en un aire más denso pero más gris que el suyo. Trato inútilmente de imitar sus manos y sus *sonetos*. Estoy lejano, desde luego. Pero sé, que, de algún modo, él es lo que yo debiera haber sido, y que, aunque poco, debe funcionar en mí en alguna ocasión, este oscuro atributo de sangre principesca... Tal vez por ello cuando supe que desmantelaban la casa de la abuela, una vez muerta ella, me apresuré a quedarme con una pequeña foto, en un antiguo marco de bronce, de tío Max. Era una de las muchas fotos que llenaban, con toda variedad de corniches, las consolas altísimas del salón del baile. La llevé a casa y allí la tengo. Máximo está en ella sereno—será sobre sus veintiocho años—y en el bolsillo de la americana florea un hermoso pañuelo de seda, ribeteado... Supongo que, vagamente, me recuerdo a mí mismo con su imagen ciertas cosas, y que desde su lejanía diferente, es un poco, sólo un poco, como un decadente y nostálgico *ángel de la guarda*...

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.

149

El mal no lo hacen todos, pero acusa a todos.

150

Los húsares van vestidos de radiografía.

151

Se reía con esa risa a la que se da cuerda por el ombligo.

152

Hamlet: el nombre de un fantasma.

Don Juan: el fantasma de un nombre.

153

Cuando yo era niño Barcelona era una población pequeña que tenía jaranas —como se decía entonces— siniestras: una noche, en una calle estrecha cerca de la cual yo vivía, unos estudiantes, que lo eran de Medicina, vieron en el balcón de un entresuelo (un balcón entreabierto) una luz vacilante, de cirio. Trepan- do por la pared, subieron al balcón —la calle estaba desierta— y se encontraron en una habitación con un ataúd, un muerto dentro y unos cirios alrededor. No había nadie. La gente, cansada del ajetreo del día, dormía. Abrieron el balcón, pusie-

ron una mecedora y allí acomodaron al muerto, como si estuviera tomando el fresco.

154

Sólo mediante el amor puede un hombre llegar a verse libre de sí mismo.

155

A menudo no es tan perjudicial hacer algo menos perfecto como dejar de hacer algo.

156

Lo que más aprecio (después de la rebeldía) es la serenidad.

157

Me consta que la poesía es indispensable, pero no sé para qué.

158

Una persona que no pierde la razón bajo determinadas circunstancias es que no tiene ninguna razón que perder.

159

Los ojos solos son aún capaces de proferir un grito.

160

En cuanto un buen juicio triunfa se convierte en tiranía.

161

Y a pedazos me voy quedando muerto.

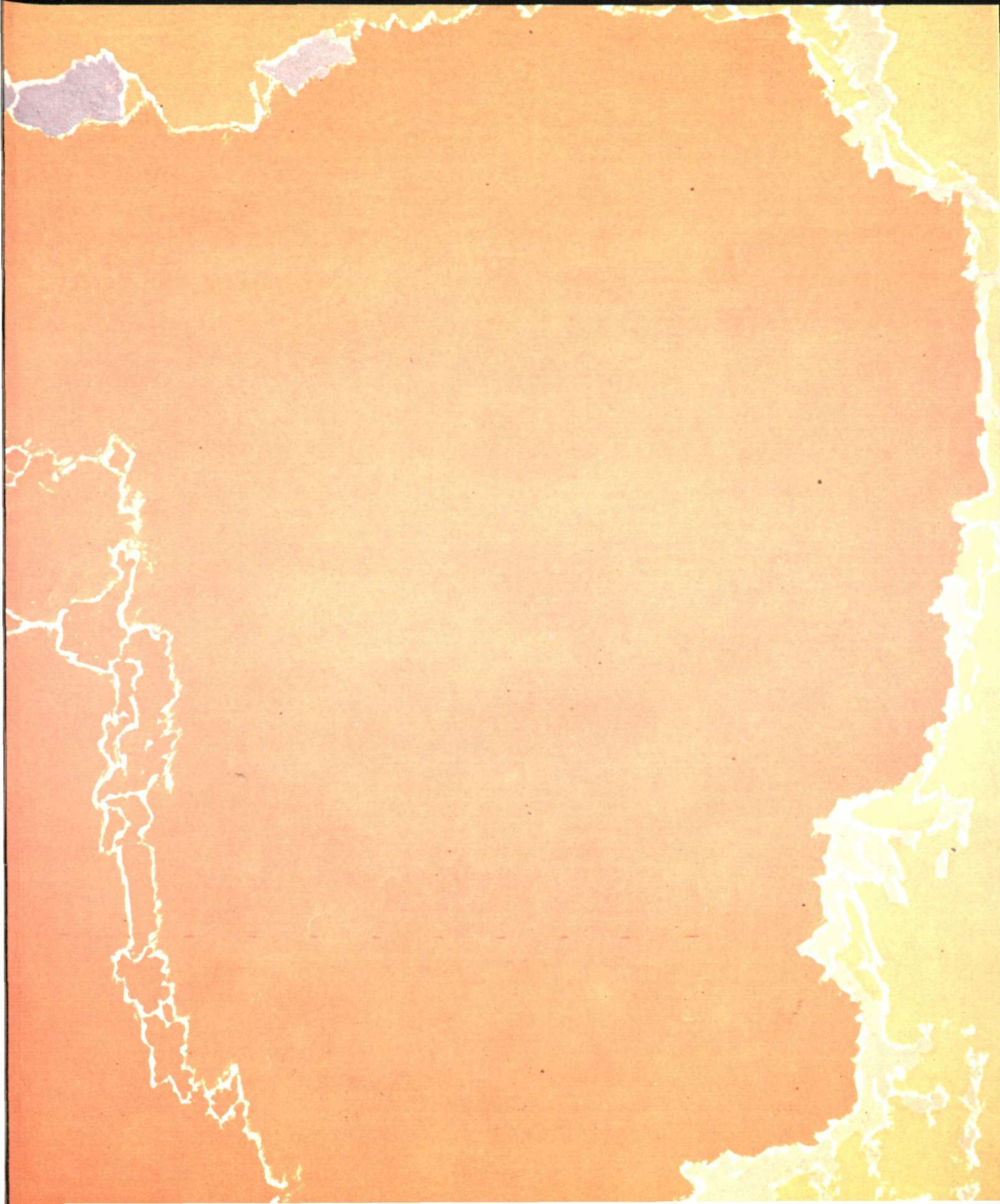
162

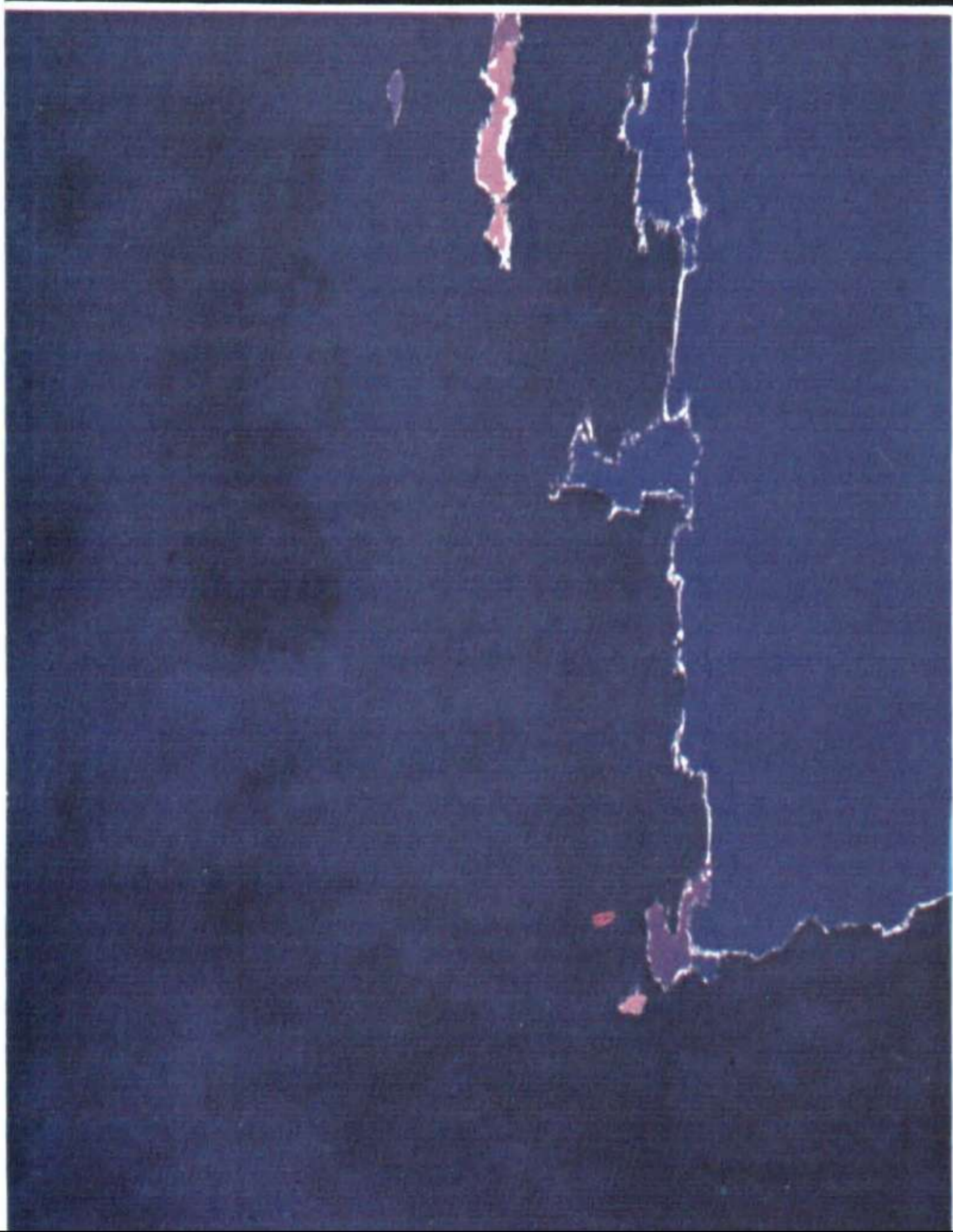
No tuvo que esperar mucho: una bala en la frente le sacó de dudas.

163

Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposas y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía.

MIGNONI





7 m. 19-2-79

Poco de sueño
ninguna paciencia

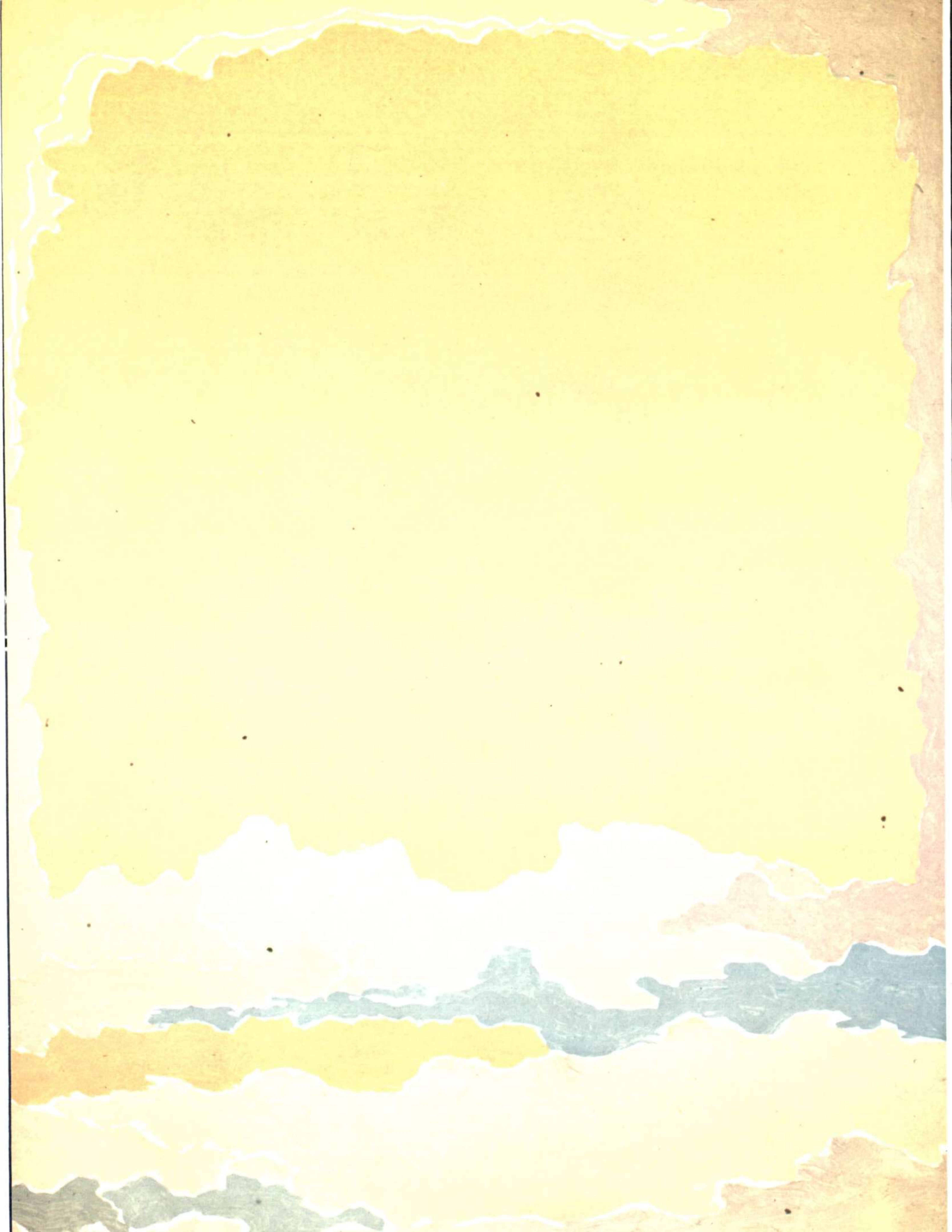
tristeza congelada en

temperatura de humillación

espacio tiempo

leído del silencio

19-2-79



APROXIMACION A LA POESIA DE JOSE LEZAMA LIMA*

ARMANDO ALVAREZ BRAVO

NO son pocas las ocasiones en que se ha trazado de mano maestra, con rasgos que trascienden los límites del propio decir, una figuración del idioma bajo la especie de un río. Ese feliz diseño en que las palabras sobre las palabras alzan la realidad de nuestra lengua y le otorgan ese *más* que define el hecho poético que, evidente o secreto, es aliento vivificador de nuestros días y noches, constituye una perenne llamada a una derrota por el espejo de nuestra expresión. Tal empresa rebasa los ceñidos límites que nos impone el tiempo y, sin duda, también los de la propia vida. Pero quisiera, al menos, atreverme a lanzar una mirada a ese viviente azogue y trazar para ustedes una aproximación al quehacer de un gran poeta cuya obra podemos igualar a las aguas y cuya presencia es ya caudal definitivo de ese grande y milenario río que es nuestra lengua: José Lezama Lima. Sea mi torpe intento, presidido por el reflejo de una concepción poética que colmó mis años más jóvenes y vulnerables, un homenaje y un testimonio de gratitud al que fuera un amigo, un padre y un maestro.

* Este trabajo, «Aproximación a la poesía de José Lezama Lima», fue el discurso leído por el autor en la Sesión Pública y Solemne celebrada por la Academia Cubana de la Lengua, correspondiente de la Real Academia Española, el día 18 de noviembre de 1979, para recibirlo como Académico de Número de dicha Corporación.

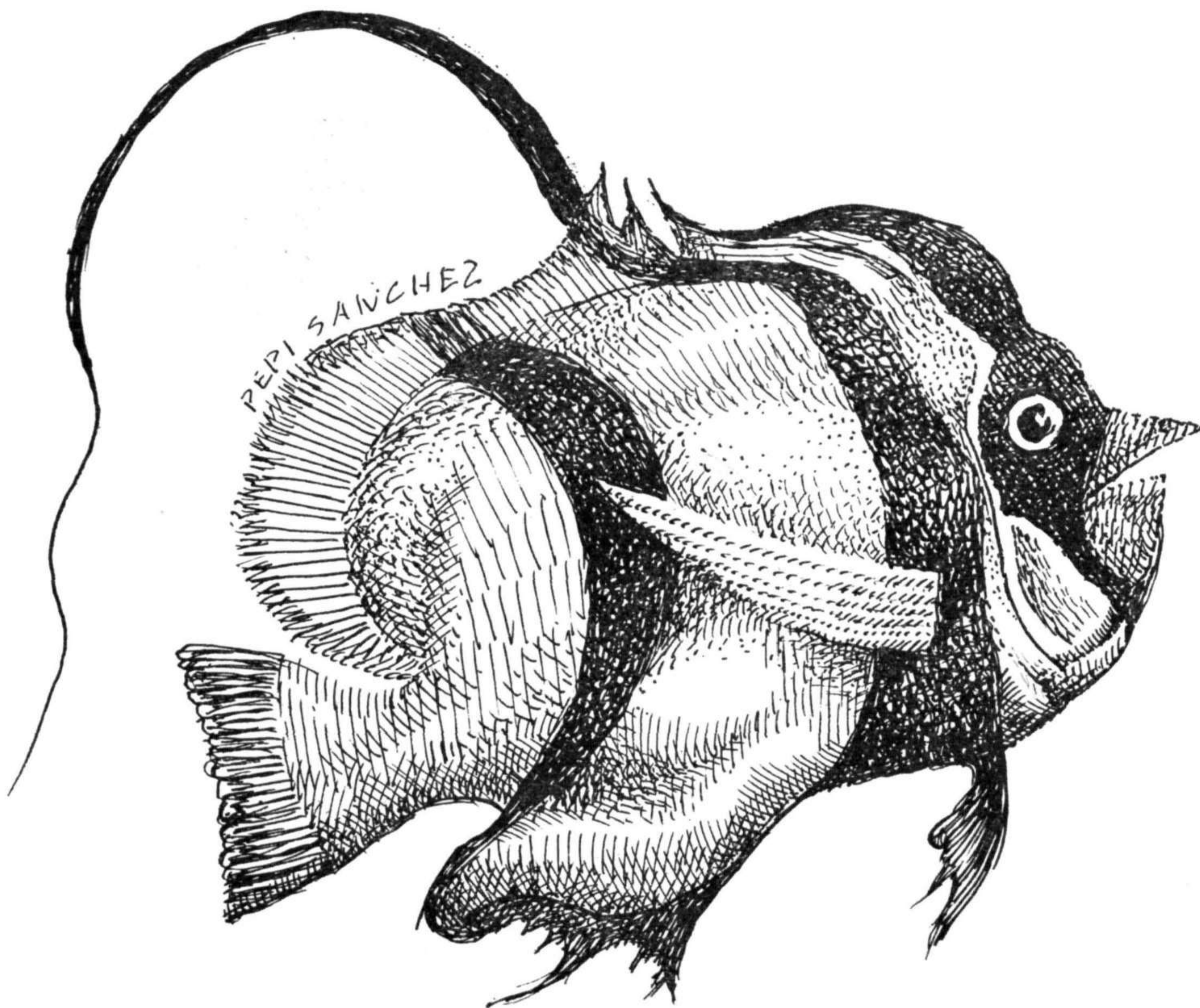
Cuando rompemos el silencio, una certidumbre nos transmite su incandescencia: el lenguaje es una moneda única cuyo valor, por suficiente, siempre planta en las fronteras de nuestro ser el latido de la insuficiencia. El deseo, la necesidad final que en nosotros requiere abarcar-expresar, siempre está plagado de interrogantes que agregan constelaciones a la noche. Estamos sujetos a una servidumbre definitiva. Esta condición, cuya imagen bien podría ser el vacío, despierta y alimenta una nostalgia cuya irradiación rebasa los calendarios y engendra la poesía. En esa tierra de nadie, fijo en el centro de esa nostalgia que es su sombra y segunda naturaleza, unánime y dividido, único y semejante, testigo y partícipe, abierto a toda brisa y a toda ráfaga, cada hombre, con la suma de los hechos que son su vida, con sus palabras, con su presencia, agrega una versión a la eternidad. Si a la luz de nuestra idea funcional del tiempo comparamos con un parpadeo este ejercicio que demanda una entrega y una intensidad absolutas, esta vivencia de la que depende salvarnos o perdernos, comprobaremos con vértigo cómo el parpadeo es la desmesura. La única forma que el hombre tiene a su alcance para justificar la existencia es, centrado en su realidad, aceptar esta verdad y asumirla sin reservas.

La historia se rige por las leyes de la intemperie, la poesía por el diseño incesante del logos. Un repaso al acontecer de la cultura nos mostrará sus relaciones. El comercio entre ellas es arduo, pero magnífico. Conciliarlas sin que se menoscaben equivale a operar un prodigio. Lo llamamos *Odisea*, *Biblia*, *Divina Comedia*, *El Quijote*, *Versos Sencillos*. La excepcional calidad de estos ejemplos (hay otros, a veces el número de sus versos está al alcance de un niño que aprende a contar) no es excluyente, ilustra una realización. La poesía no se regula por la tabla de las urgencias elementales —en el plano más profundo, ella misma la urgencia elemental—, aunque se formule en su ámbito y sea incidida por éste. Su esencia rechaza toda atadura, límite, regla. Desconoce las cartografías. Ignora los códigos. El arquetipo del torbellino es uno de los adjetivos que la califican. Acarreo y sedimento, su búsqueda de la realidad irrefutable de la presencia la precipita hacia su origen: el núcleo de la nostalgia. Pero este punto de germinación y plenitud es un rostro que se enmascara en el sueño de cada poeta e insinuando su imagen verdadera le dicta el sentido, el curso intransferible que ha de seguir para ir a su encuentro. Determina una especie. En la medida en que se rocen, en que se precisen los rasgos esenciales de esas facciones magníficas y terribles, la poesía deviene comunicante, sobrepasa sin dejación al que la practica, se cumple.

El impulso renovador que trae aparejado el Modernismo, su signo de vitalidad, se manifiesta en formas disímiles a lo largo del continente, aunque esta diversidad no acuse el abandono de un esquema básico de desarrollo. Pero en Cuba, coincidiendo con las postrimerías del siglo XIX y los inicios de nuestro siglo, este proceso se interrumpe. José Martí (1853-1895) y Julián del Casal (1863-1893), iniciadores y figuras de primer rango del movimiento, han muerto. También Carlos Pío Uhrbach (1872-1897) y Juana Borrero (1877-1896), cuyas breves obras, si bien si-

tuadas por debajo del nivel de las de sus mentores, tenían los valores requeridos para asegurar una digna sucesión. Estas ausencias fueron nefastas. Los poetas de ese momento que estaban en activo, respondían a patrones ya superados o carecían de la fuerza y originalidad necesarias para enriquecer e impulsar una poesía en ascenso. Se creó una situación enrarecida que apenas alteraba la escritura de Bonifacio Byrne (1861-1936), Manuel Serafín Pichardo (1863-1937), Federico Uhrbach (1873-1932), Francisco J. Pichardo (1873-1941) y René López (1882-1909), entre otros. Han de transcurrir más de diez años para que se salve este abismo. Lo superarán tres desconocidos: Regino E. Boti (1878-1958), con sus *Arabescos mentales* (1913), Agustín Acosta (1887-1979) con *Ala* (1915) y José Manuel Poveda (1888-1926) con *Versos precursores* (1917). El impacto producido por estos textos fue decisivo. Al valorarlos, los poetas y los críticos son unánimes en su juicio. Los mismos representan un reencuentro con lo mejor del Modernismo y, a partir de éste, una final superación en todos los órdenes del quehacer poético. Ha comenzado la poesía contemporánea en Cuba.

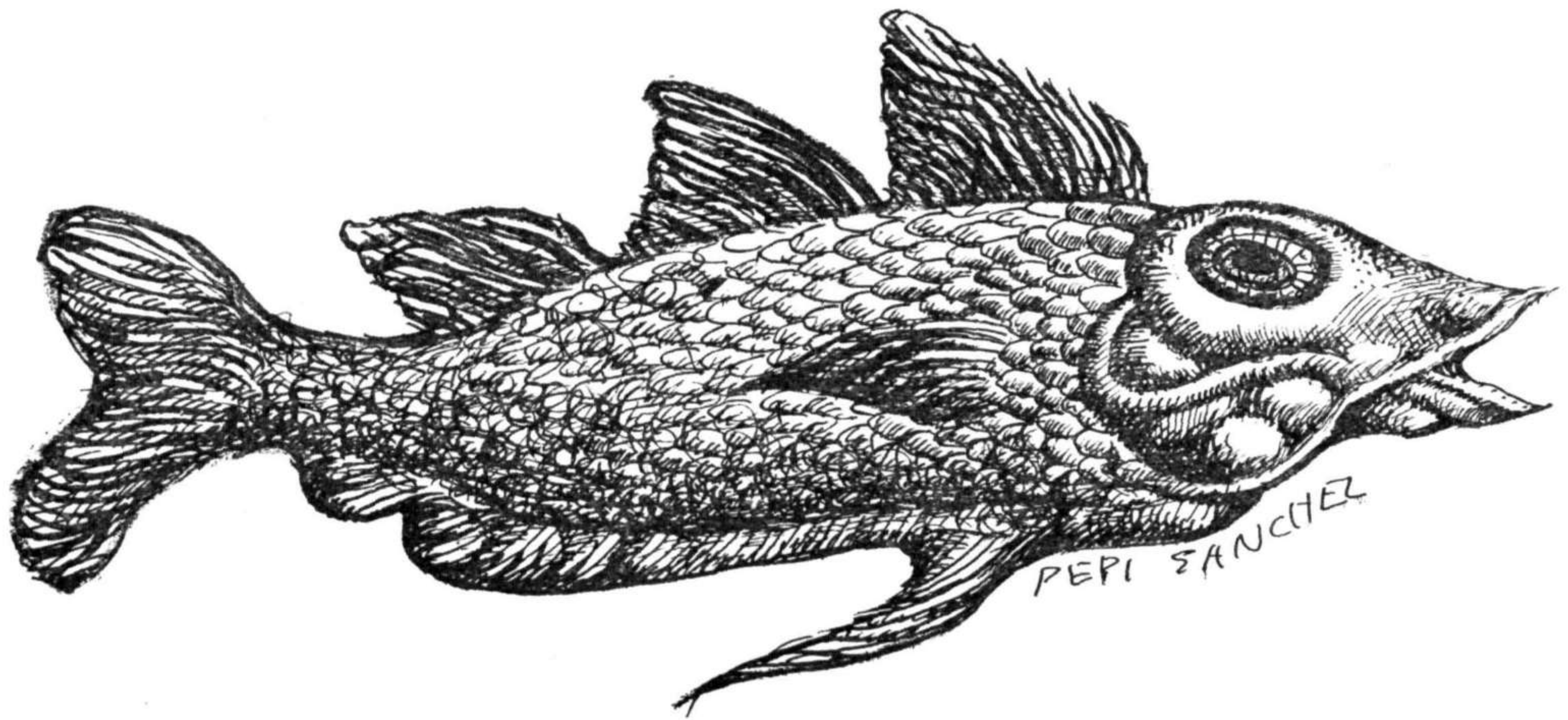
Las dos tumultuosas décadas siguientes son escenario de un proceso de apertura. La exigua nómina de las filas de la poesía cubana aumenta sus proporciones. Esta súbita afluencia lleva aparejado un quehacer vertiginoso en el que muchas veces el entusiasmo y la avidez predominan sobre la reflexión. Todas las posibilidades se frecuentan. Aparecen figuras aisladas, voces solitarias. Surgen tendencias o formaciones con características y objetivos muy marcados; cumplen una trayectoria; definen una actitud. Un criterio metodológico permite aislarlas en cuatro grupos —poesía de vanguardia, poesía pura, poesía negra, poesía social—, en cuyas zonas se entrecruzan diversos matices. Pero debo advertir que estas fronteras no eran insalvables. No es singular ver a un poeta derivar de un grupo a otro, en ocasiones, sin transición. Este mare magnum de incorporaciones y rechazos, logros y naufragios, aunque puede parecer infructuoso por el trazado de su curso, expresa un crecimiento. En medio de un laberinto algo se ha hecho coherente. Y poco a poco se opera una decantación. Algunos poetas, la importancia de cuya obra está más allá de cualquier encasillamiento, se instalan; otros pasan a ser un dato, una curiosidad que recogen antologías y manuales exhaustivos; el resto desaparece. El primer capítulo de una historia postergada ha sido



escrito. De suerte que los finales de los años treinta ofrecen una línea definida y magnífica de creadores con una sólida producción en progreso. Es en este momento cuando José Lezama Lima (1910-1976) irrumpe en nuestro panorama poético.

El conocimiento de la poesía exige una disponibilidad absoluta. Es necesario deponer cualquier mecanismo inhibitor, situarse al mismo nivel donde se produce aquello que deseamos aprehender. Cualquier otra tentativa de aproximación conduce al rechazo o al error, muchas veces los reúne; causa extravíos lamentables y, en determinados casos, traicioneros. Esta exigencia es el obstáculo más notorio que opone la poesía de Lezama Lima. Su naturaleza y desarrollo imponen nuevas dificultades. Una falta de perspectiva, afianzada en engañosos rasgos formales, lle-

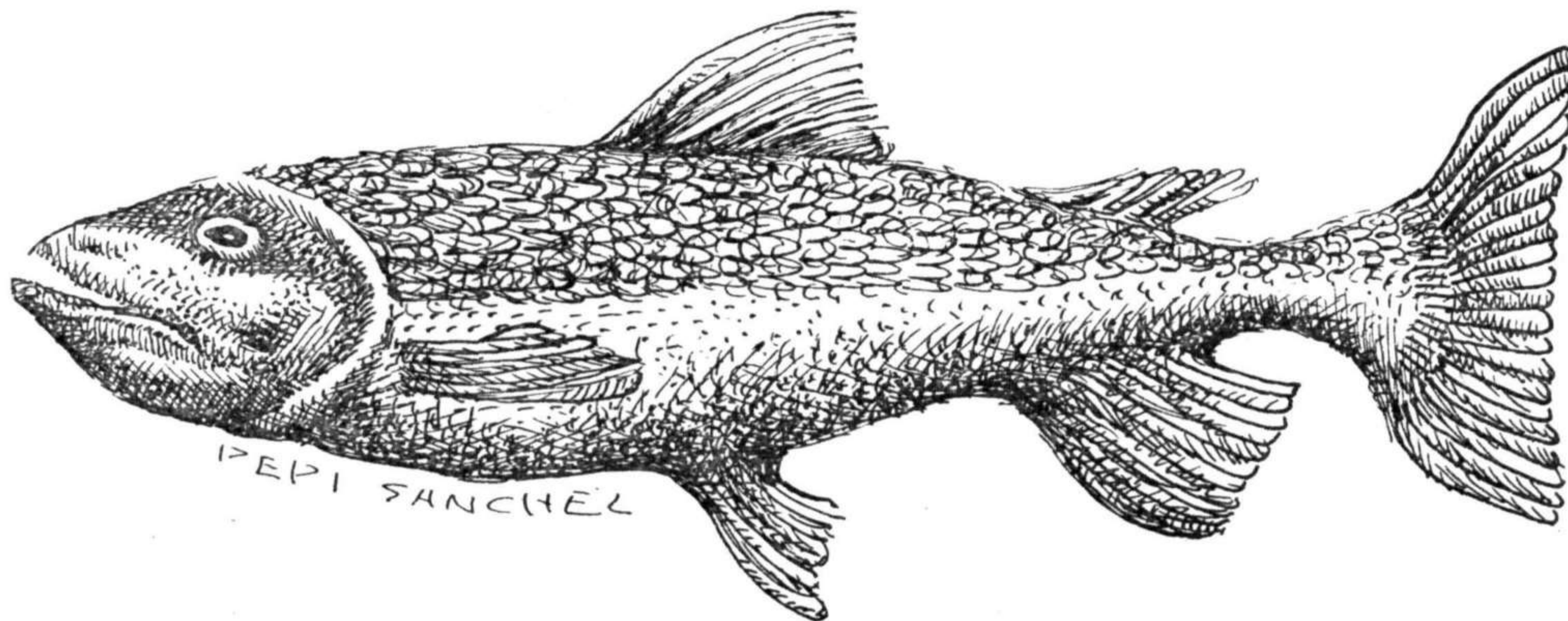
varía a separar en rígidas clasificaciones genéricas las distintas vertientes que cubre su espectro. Nada peor que esta mutilación. La obra de Lezama Lima es un todo en el que cuento y ensayo son porción medular de su poesía, y la novela una suma: un sistema de vasos comunicantes cuyo eje es el cuerpo textualmente poético formado por *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), *Dador* (1960), una serie de textos agrupados al final de *Poesía completa* (1970) y *Fragmentos a su imán* (1977).



Al inicio de mis palabras señalé cómo el carácter del lenguaje es raíz de una nostalgia que busca satisfacerse a través de la poesía, cuyas leyes son totalmente distintas a las de la historia. Sin embargo, poesía e historia tienen en común un rasgo sustantivo: el apoderamiento. Sea cual fuere el dominio elegido para realizar su existencia, el hombre intenta poseerlo cabalmente. En el plano histórico, este adueñarse se relaciona con lo objetivo; en el poético, con su reverso, que no debe confundirse con lo subjetivo y es indefinible por esencia. Los propósitos de la historia destilan inmediatez, y los materiales que emplea para conseguirlos son manejables. Esto hace que sus fines puedan alcanzarse. La poesía tiene un propósito cuya naturaleza se traduce en un enigma —distinto en y para cada poeta— al que la intuición reduce a una cifra. Pero al efectuarse por medio de un material en continua creación, impulsa su centro, avivando la urgencia consustancial a su pneuma: hilo sin principio ni fin. Si es lícito hablar de gratificaciones al abordar estos temas, la historia es más pródiga cuando se trata de dispensarlas. Y también más obvia. No creo que esto pueda refutarse. Mucho menos si se tiene una idea del éxtasis de la acción. La gratificación que emana la poesía es ambigua. Pienso que consiste en esa confianza indestructible que tiene el poeta de perfilar aún más una presencia en su próximo intento. Así, el lenguaje (el cuerpo del poema y el poema mismo) se convierte en anticipo y respuesta, en afirmación que prefigura, encarnándolo, el sumo ocultamiento.

Este punto de vista, que por gravedad hará considerar la poesía como un continuo, un discurso sin interrupciones cuya medida está dada por lo que intenta, es el adecuado para definir y comprender ese cuerpo poético, ese sistema de vasos comunicantes que es la obra lezamiana: apoderamiento voraz e insatisfacción constante.

La amistad con Lezama Lima me permitió ser testigo inmediato de ese singular fenómeno que es la unidad indivisible de vida y obra, el paladeo de un estilo. Gustaba el maestro definirse como peregrino inmóvil. No era este conversado autorretrato una paradoja afortunada, sino la simple y honda verdad que entregaba sus claves: quietud (estatismo físico) y movimiento (acción intelectual). Una biografía del poeta lo sitúa en una época, una ciudad, una casa, una habitación. Todo confluía hacia el reducido espacio



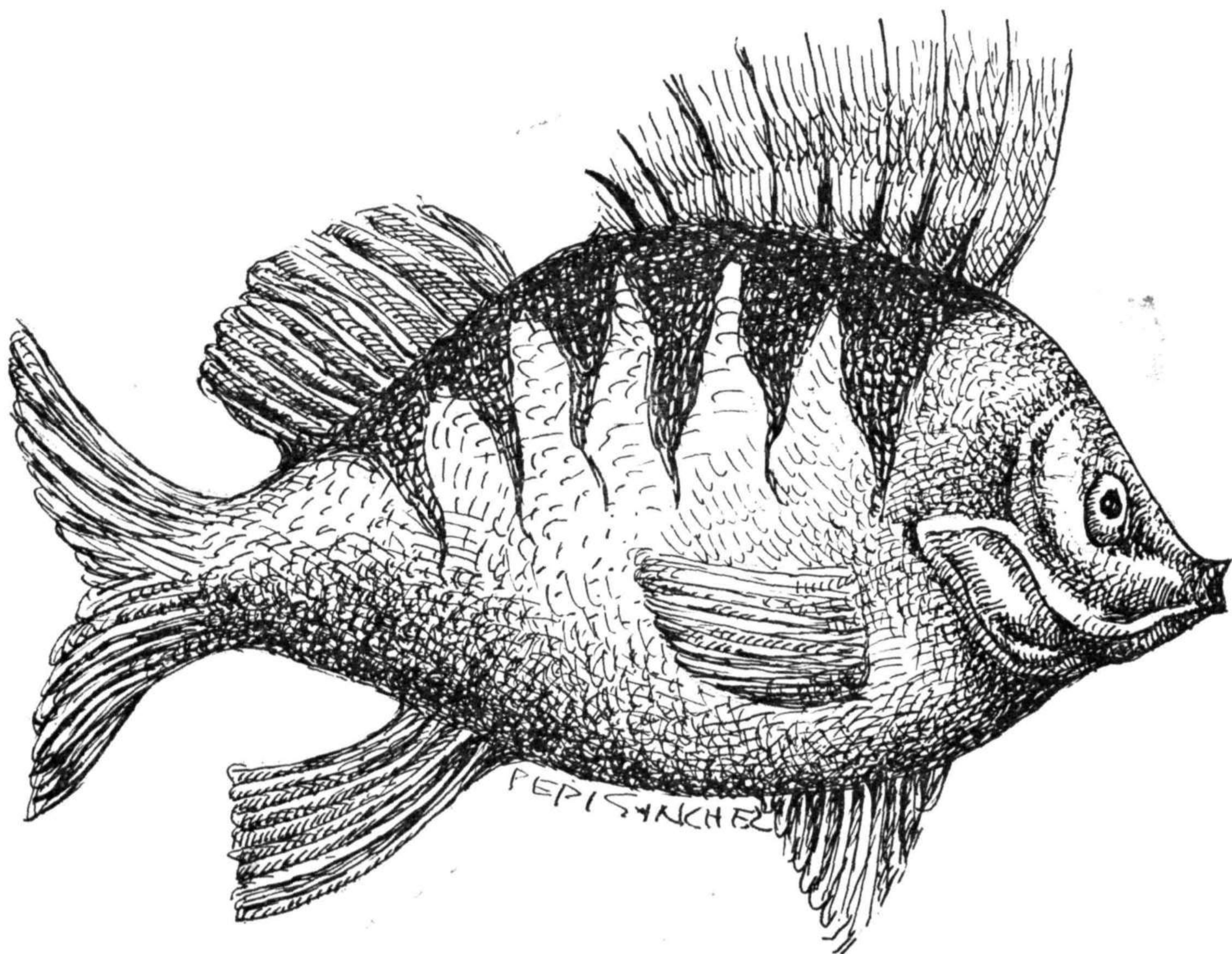
enmarcado por cuatro paredes. En ese cuadrado, digno escenario del personaje calderoniano por excelencia, terminaba y empezaba para él el universo. Allí, día tras día, noche tras noche, una hoja de papel multiplicaba su blancura alucinante frente al ojo implacable de la cal. Y Lezama Lima, solitario, casi inmovilizado por muebles, libros, objetos increíbles e irreconciliables, reafirmaba con vehemencia su aislamiento comunicante y genésico. Buscaba en y fuera de su circunstancia aquellos elementos donde alentaba la posibilidad de reconocimiento, la verificación de un deseo que fracturaba la lógica y las sistematizaciones. Aspiraba a integrar un todo: bullente y armonioso. El poema que surgía se tornaba germinativo. Los rasgos hialinos de una escritura jeroglífica engendraban lo apetecible. Concedían el único espacio, el único tiempo que podían habitarse en la plenitud de la imagen que aunaba realidad e imaginación. Renunciando a todas las complacencias y resguardándose en su orgullo, su humor, su ingenuidad, sus sueños, su memoria, su generosidad, su cultura, sus afectos, su entrañable amor a su tierra y a su ámbito, Lezama Lima se lo jugó todo a lo imposible, las palabras.

Animador e integrante de las mejores empresas culturales de las últimas décadas, Lezama Lima hizo dogma de la dignidad de la poesía (y de la literatura) como signo de vida. Testimonio de esta actividad son las revistas que dirigió: *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Nadie parecía* (1942-1944), *Orígenes* (1944-1956); los libros que prolongan sus copiosos poemarios: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), *Aristides Fernández*

(1950), *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *Antología de la poesía cubana* (1965), *El regañón y el nuevo regañón* —prólogo y recopilación— (1965), *Poesía*, de Juan Clemente Zenea —prólogo y recopilación— (1966), *Paradiso* (1966), *Opiano Licario* (1977), sus *Obras completas* (1975-1977) y textos dispersos en revistas y periódicos; así como numerosas antologías, reediciones y traducciones en las más diversas latitudes e idiomas.

Tanta escritura, plena de mareas que acarician la fábula de una isla en constante metamorfosis, tiene el poder de un gran río americano. Pero el acarreo de las aguas posee el misterio de un naípe que sólo será visible para un jugador único, que en su singularidad —nueva paradoja lezamiana— se integrará de lleno en el caudal de nuestra poesía y de nuestra lengua, dotándola de nuevas resonancias, sofisticados laberintos e insospechadas cartas de navegación que serán imprescindibles para las singladuras poéticas que ya disfrutaban de los espejos de la libertad.

El universo de Lezama Lima nació de un rechazo. El poeta no aceptó su circunstancia en bloque, no se sometió a ella, sino la desmenuzó y tomó, impugnando o desconociendo el resto, algunos de sus elementos constitutivos, para otorgarles rasgos y propiedades excepcionales. De una parte, su enfermedad, el asma constante como los vientos atlánticos, y de otra la prematura muerte de su padre: el desplome, durante su infancia, de un mundo ordenado como una fiesta, cuya pérdida y consecuencias en todos los órdenes serían constatadas en la cotidianidad y magnificadas hasta el dolor en las conversaciones



y la vida familiar, le condujeron a una activa interiorización. Reducidos a lo insoslayable los contactos con el exterior, quebrados los canales de un devenir, ganó, protegido y estimulado por la figura envolvente de su madre, las márgenes de un dominio donde la axiología era algo inédito, y la vacuidad de un espacio/tiempo admitía todas las acciones. En ese territorio de impalpable seguridad se sintió y manifestó omnipotente; puso las reglas de un juego donde todo se articulaba según sus deseos. Allí no intervenía la fuerza de las cosas, de los acontecimientos, y sólo el producto de su voluntad, su imaginación, era real, contaba para él. Fuera de ello eran los espejismos, los infiernos. Habían comenzado las «eras imaginarias»: realidad e imaginación eran una misma cosa. Ahora cada palabra era un caos y un ademán de fundación. Y viviendo la muerte, muriendo la vida, palpitando, realizándose fiel a la costumbre, a las realidades simultáneas, al hueco de la

ausencia, a la oblicuidad del mito, al culto funerario, al tiempo transcurrido, transcurriendo, el tiempo inmóvil, Lezama Lima, situado en su «paradiso», en una ciudad real e irreal que se llamaría La Habana, palabra a palabra, sin escatimar desastres y maravillas, ni aquello que existe entre estos polos, redactaría desde su memoria, donde la imagen hacía invención al recuerdo y también se operaba el mecanismo contrario, una historia, no tal como fue, sino cual debió ser y continuaba cumpliéndose, desconociendo causalidad y determinismos, a la medida de su deseo. *Wishful thinking*, poesía, verdad, este texto, que ya no correspondía a lo factual sino que era original en sí, daba cuenta de «la lucha del adolescente entre el sexo y el dogma, el ritmo de la voz y cierta heterodoxia superficial que va en busca de una ortodoxia central» (José Lezama Lima, «Muerte de Joyce», 1964). Sus ingredientes eran incontables: familia, conversaciones,

tradición, viajes, penurias, mitos, relaciones, soledad, cartas, alegrías, lecturas, religión, historia, amistad, muerte, sexo, geografía, eros, magia, tiempo... Lo que resiste el inventario y aquello que no puede designarse. La embriaguez de la derrota y el júbilo victorioso del juego de un niño. Precisar las afinidades e influencias que alienta este universo es abrumador. Además, su estructura invalida la trama usual derivada de estos contactos. Es accesorio detectar la serie de obras y autores que inciden en la poesía de Lezama Lima. Lo importante es advertir cómo el acercamiento a ellas y su incorporación permiten a una porosa pero hermética individualidad fraguar un producto semejante a todas y cada una en su unicidad: un cuerpo que en tanto monolítico, cerrado, resulta expansivo. Sobre el tema de las influencias, Lezama Lima formuló en distintas ocasiones ciertos juicios que sólo la falta de lucidez llevaría a no compartir o a desdeñar, y que me permito adunar para ustedes: «El problema de las influencias es casi inapresable porque el hombre es un instante sensorial infinitamente polarizado. A veces una palabra, una sentencia apenas entreoída nos ilumina y logra configurar formas de expresión. Casi siempre lo que apenas conocemos es lo que logra influenciarnos, después volvemos, insistimos, adquirimos tal vez lo que los pedantes llaman conocimiento exhaustivo, pero ya eso no produce en nosotros resonancias ni vibraciones. «Lo que se sabe no nos pertenece o no es nuestro», dice Elster, aquel pintor que aparece en Proust. En realidad lo único que logra influenciar al hombre es la cultura. Debussy acostumbraba a decir que el artista sólo debe recibir la influencia del viento que nos relata la historia universal. En general un artista poderoso se reinventa sus fuentes y sus influencias (...). Las influencias no son de causas que engendran efectos, sino de efectos que iluminan causas (...). La impregnación, la conjugación, la genminaridad son formas de creación más sutiles que los desarrollos causales. Además continuar A no significa seguir A, pues la historia de la sensibilidad y de la cultura es una mágica continuación y no un seguimiento (...). Decir que la *Biblia*, los himnos a Orfeo, Platón, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Vico, Nicolás de Cusa, San Anselmo, Bruno, Shakespeare, Góngora, Martí, como otros cuya simple enumeración le petrificaría la mano al copista, nos han influenciado, es ilusorio y convencional. ¿Quién no los ha leído?

¿Quién no se ha sentido tocado por ellos? (Varios, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, 1970). La mejor fórmula que encuentro para singularizar el universo de Lezama Lima y su gravitación la escribió sin saberlo él mismo en «Sucesiva o Las coordenadas habaneras» (1949-1950): «La ciudad muestra el orgullo de un pensamiento que se crea, que se hace creación, y de un crear centrado por el gobernario del hombre.»

El distanciamiento entre el poeta—considerado como guardián de la semilla, de la posibilidad, del *potens*—y la sustancia poética caracteriza la obra lezamiana. Desde que Lezama Lima comenzó a escribir, iniciando la tentativa de reducción de esa distancia, hizo de su certeza la piedra de toque, el motor, la causa del discurso. En *Enemigo Rumor*, título que la significa, la elevó a la categoría de arte poético en el poema «Ah, que tú escapes»:

*Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.
Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,
cuando en una misma agua discursiva
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:
antilopes, serpientes de pasos breves, de pasos evapo-
Irados,
parecen entre sueños, sin ansias levantar
los más extensos cabellos y el agua más recordada.
Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar.
Pues el viento, el viento gracioso,
se extiende como un gato para dejarse definir.*

Años después, el Maestro precisaría: «Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable» (Armando Alvarez Bravo, *Orbita de Lezama Lima*, 1966). Y por último, en *Poesía Completa*, escribió unas palabras con la resonancia de una recapitulación, de un testimonio final:

«Al llegar la poesía a su identidad, espejo y médula de saúco, abre sus cien puertas. Al llegar al centro de la tierra, por la misma potencia secreta del logro de su vacío, alcanza lo estelar. En el hábito que recibe el hombre está el espejo de lo estelar y en las palabras que devuelve, la inauguración de la arcilla con lluvias. En la poesía, único milagro para el que se nos ha concedido permiso, según Baudelaire, se mantiene lo telúrico de la palabra devuelta en la metáfora, que es la pareja infinita, y en la imagen, como cubrefuego de lo estelar. Ahí el hombre logra ver, modular casi la infinitud de las metamorfosis en la permanencia o resistencia infinita.

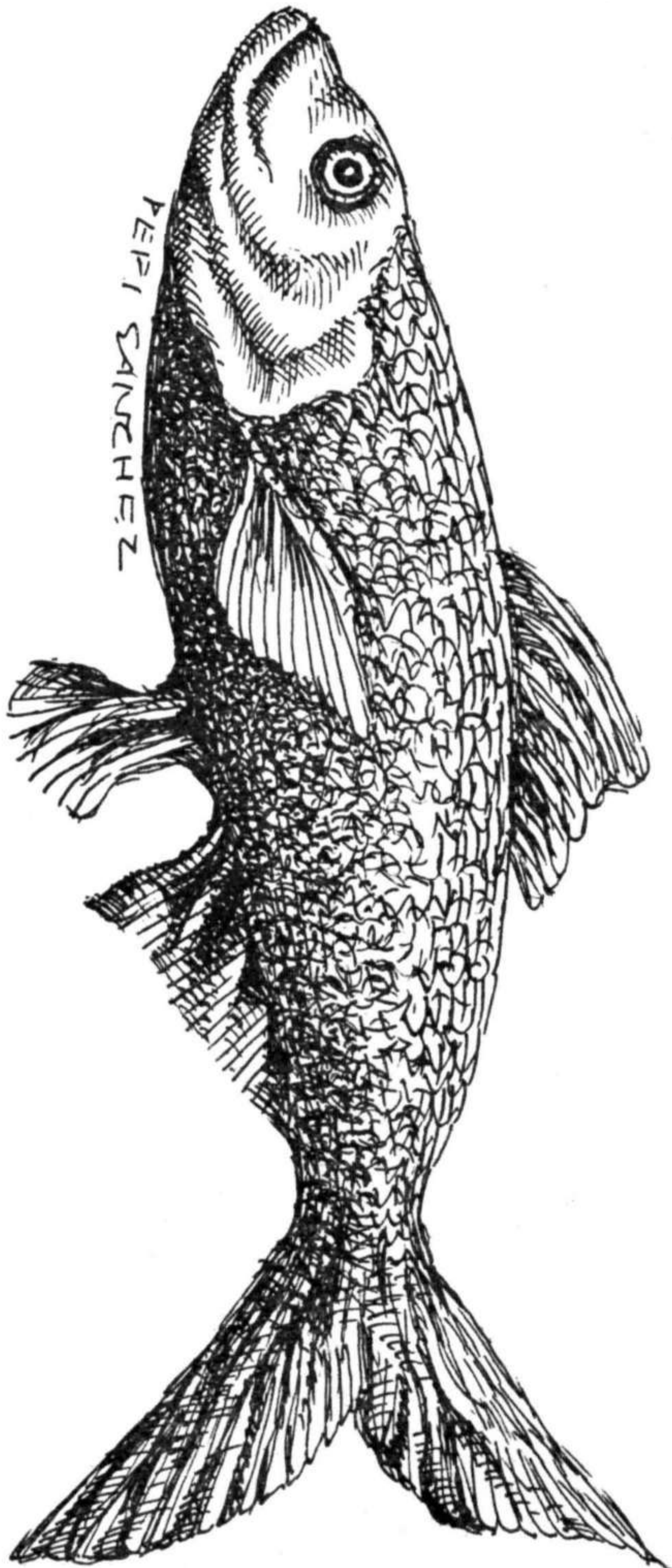
Gota, germen, acto, corpúsculo, esfera, trocándose en fluencia, cuerpo, participación, logrando la epifanía verbal por la que el acto naciente se trueca en signatura. Elaboración de la arcilla terrenal, le ha sido concedido al hombre producir de nuevo en relación con un producto como él, una arcilla como él, una arcilla que fluye como el agua y reproduce la imagen como el agua.

Condenado el poeta a que su metáfora suprema sea la resurrección, es la gratitud y la exigencia, allí todo se nos regala y todo se nos quita. Perplejo, abortido, el poeta ha sido condenado a es-

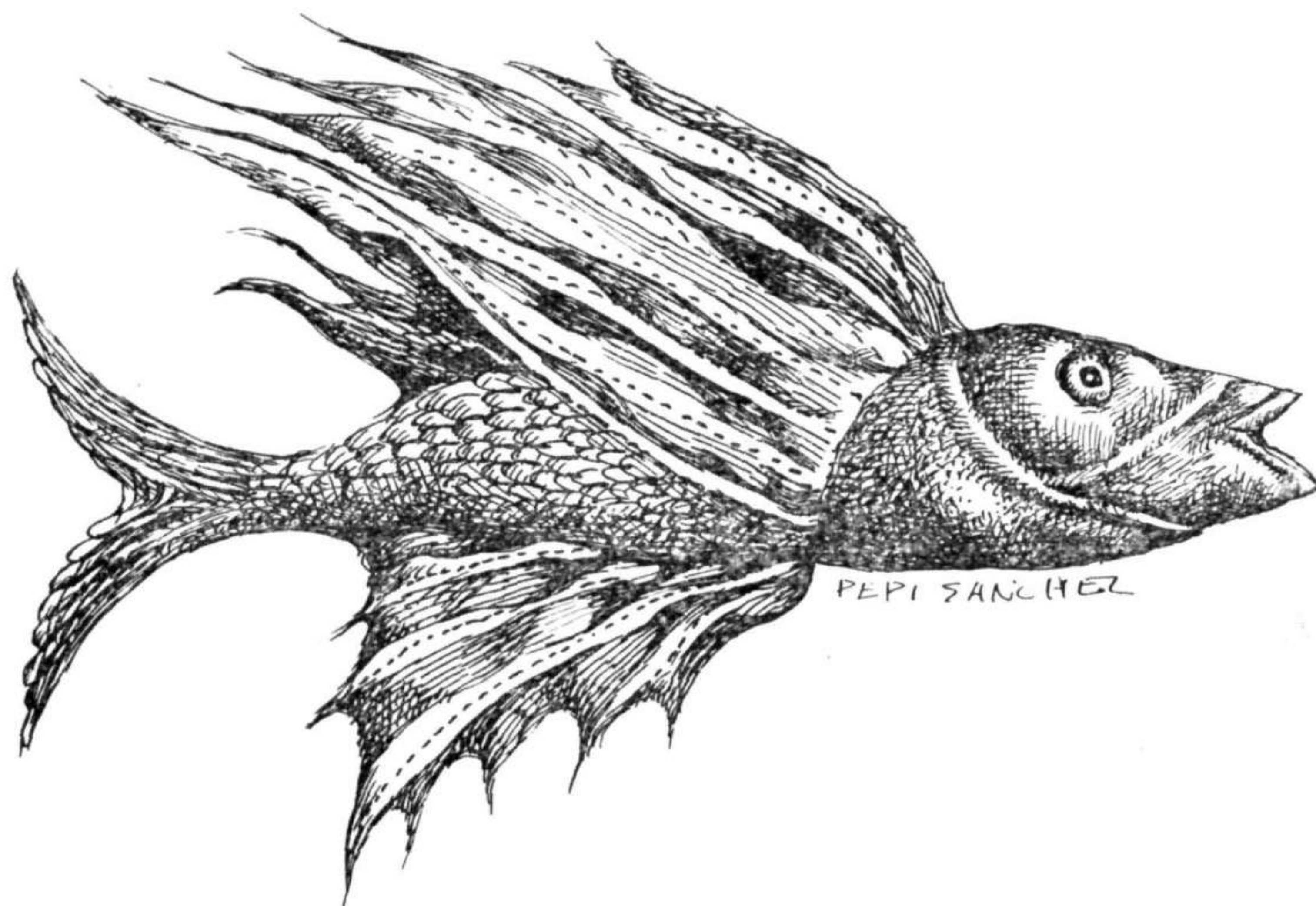
cribir la poesía y a recibir la rebelión de la palabra ante la escritura que la busca sin fijarla. Pero ese combate, quizá el que más haya justificado la existencia del hombre, siempre recomienza en una estación desconocida, pero imprescindible en su función de precisar la caída de las nubes en el río que las impulsa de nuevo».

Si se analizan estos tres textos se hace evidente que para Lezama Lima la poesía se conformaba de varias cifras cuya valencia era dual: amistad/enemistad, presencia/ausencia, comunicación/incomunicabilidad, fijeza/movimiento, realidad/irrealidad. Siempre yuxtapuestas y sumando su peso a la rebelión de la palabra, a la insuficiencia última del lenguaje, célula única e imperfecta del poema, ellas determinaban que éste nunca cristalizara a la medida de la intuición del poeta. Sin embargo, el choque reiterado con esta certidumbre no llevó a Lezama Lima a un nihilismo poético, ya que él convirtió en valor absoluto el ejercicio de la escritura y al poema en «epifanía verbal», en «cuerpo resistente frente al tiempo», dándoles el rango de vehículos para la justificación existencial. Cuando esto ocurre, el lenguaje adquiere un nuevo tipo de carácter que altera el sentido de sus limitaciones: deviene medio y fin. Así, Lezama Lima procedió a reunir en una sola dimensión las variantes pitagóricas de la palabra —la simple (que expresa), la jeroglífica (que oculta) y la simbólica (que significa)— y trascendiendo esta unidad prefiguró una «supra verba», donde podría localizarse lo que llamó: «una cuarta palabra que es única para la poesía. Una palabra que no nombro, pero que, basada en las progresiones de la imagen, asegura el cuerpo de la poesía» (Armando Alvarez Bravo, *Orbita de Lezama Lima*. Todas las citas que utilizo en el resto de este discurso son tomadas de este libro).

Los textos lezamianos —aun los más breves— son acumulaciones; no por el número de líneas y versos, sino por el espectro de los valores de la palabra y la carga significativa y alusiva de cada oración, de cada frase. En estas moles verbales hay siempre eminencias, destellos; es cuando el fluir del poema se condensa inesperadamente en una iluminación. Lo que se concreta y sobresale es indefinible, pero tiene un signo que va más allá de su carácter específico y definitorio. Su matriz es la trinidad lenguaje, metáfora, imagen.



La motivación básica de Lezama Lima —integrar (e integrarse a) una realidad a imagen y semejanza de su deseo, por medio y sin menoscabo de la autonomía del lenguaje— desconoció en su compulsivo afán de apoderamiento los cánones de la causalidad. Al no existir para el poeta diferencias entre lo real y lo imaginario, y ser el tiempo un elemento de la memoria, todo su universo bullía con idéntica fuerza en torno a él y buscaba la salida fijadora del poema. A pesar del caos, del magma que reclamaba el sosiego de la forma, en el momento de la escritura, una intuición o un estímulo singularizaba una de las distintas especies de la urgencia encarnadora de Lezama Lima. Pero al plasmarla, entre lúcida y automáticamente, de golpe, sin volver atrás, sin detenerse, sin enmendar (lo he visto, siempre fue así), violentando sintaxis, puntuación, rigidez gramatical e idiomática: destruyendo el lenguaje y creándolo, de acuerdo con un desarrollo causal que comenzaba y terminaba en él, le sería imposible evitar (tampoco trataría de hacerlo) que al texto se sumaran elementos ajenos a su intuitivo diseño. El número y variedad de cuerpos extraños interpolados, y su positiva gravitación en el conjunto, le añadirían a éste un carácter caleidoscópico. El imborrable dibujo inicial sería (es) fuente de infinitas versiones que se adunaban en la coherente pero eclosiva imaginación del poeta. Esta es otra de las razones en que me baso para sostener que Lezama Lima no escribió poemas, aunque una serie de títulos y puntos finales den esta ilusoria idea. Creo que él elaboró un único, cambiante e interminable poema que comenzaba y continuaba en cada hoja en blanco. La materia de este discurso y sus temas —la poesía, el destino del poeta, la memoria ancestral, la familia, la ocupación y trascendencia del paisaje y circunstancias, el eros, el reverso— se cohesionan a través de la imagen (considerada como realidad del mundo invisible y naturaleza sustituida) y la metáfora (en que metamorfosis y *metanoia* son simultáneas y producen una transmutación del *animus*). Para Lezama Lima, según sus propias palabras, ambas «tienen tanto de carnalidad, pulpa dentro del propio poema, como de eficacia filosófica, mundo exterior o razón en sí», constituyendo uno de los misterios de la poesía «la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio sustantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas



analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa sustantividad». Así, mediante los progresivos e innumerables enlaces de la metáfora y el «cubrefuego» univo y fijo que la imagen forma sobre la sustantividad poética, se opera la maravilla del poema, que llega a «crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*».

La profunda impresión que le causó a Lezama Lima su niñez —llevándole a una activa interiorización— devino lo poético; de ella surgió el poema, de ambos la poesía, y de su totalidad razonada un sistema poético del mundo, expuesto en los ensayos: *Las imágenes posibles* (1948), *Introducción a un sistema poético* (1954), *La dignidad de la poesía* (1956), *Preludio a las eras imaginarias* (1958), *La imagen histórica* (1959), *A partir de la poesía* (1960), *Introducción a los vasos órficos* (1961), *Las eras imaginarias: los egipcios* (1961) y *Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón* (1965). En una carta (incluida en *Orbita de Lezama Lima*) que el poeta me dirigió, sintetizó la clave del sistema: «Mi obra ofrecerá siempre una dificultad, relatividad de un obstáculo si se quiere, después de variados entrelazamientos, de laberintos

que surgían de una persecución que se hacía incesante, de provocaciones en un punto que se resolvían en las más opuestas latitudes, se llegaba a la ocupación por el hombre de su imagen del destierro, del hombre sin su primigenia naturaleza. Por la imagen el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente entre lo que asciende hasta la forma y desciende a las profundidades.» El destierro —magnificado por la interiorización— es muerte hasta la muerte: fin; pero Lezama Lima lo superaría a través de la poesía, donde la imagen actuaría como factor salvador que habría de conducirlo a la resurrección. En otras palabras: rechazaba el postulado heideggeriano del hombre para la muerte y le oponía el del hombre para la sobrevivencia. Sólo que su heterodoxo catolicismo hizo que sustituyera el término caridad por creación poética. En el umbral del sistema, desenvuelto en el marco de la imagen y la historia de la cultura a partir de los elementos propios de la poesía, Lezama Lima inscribe:

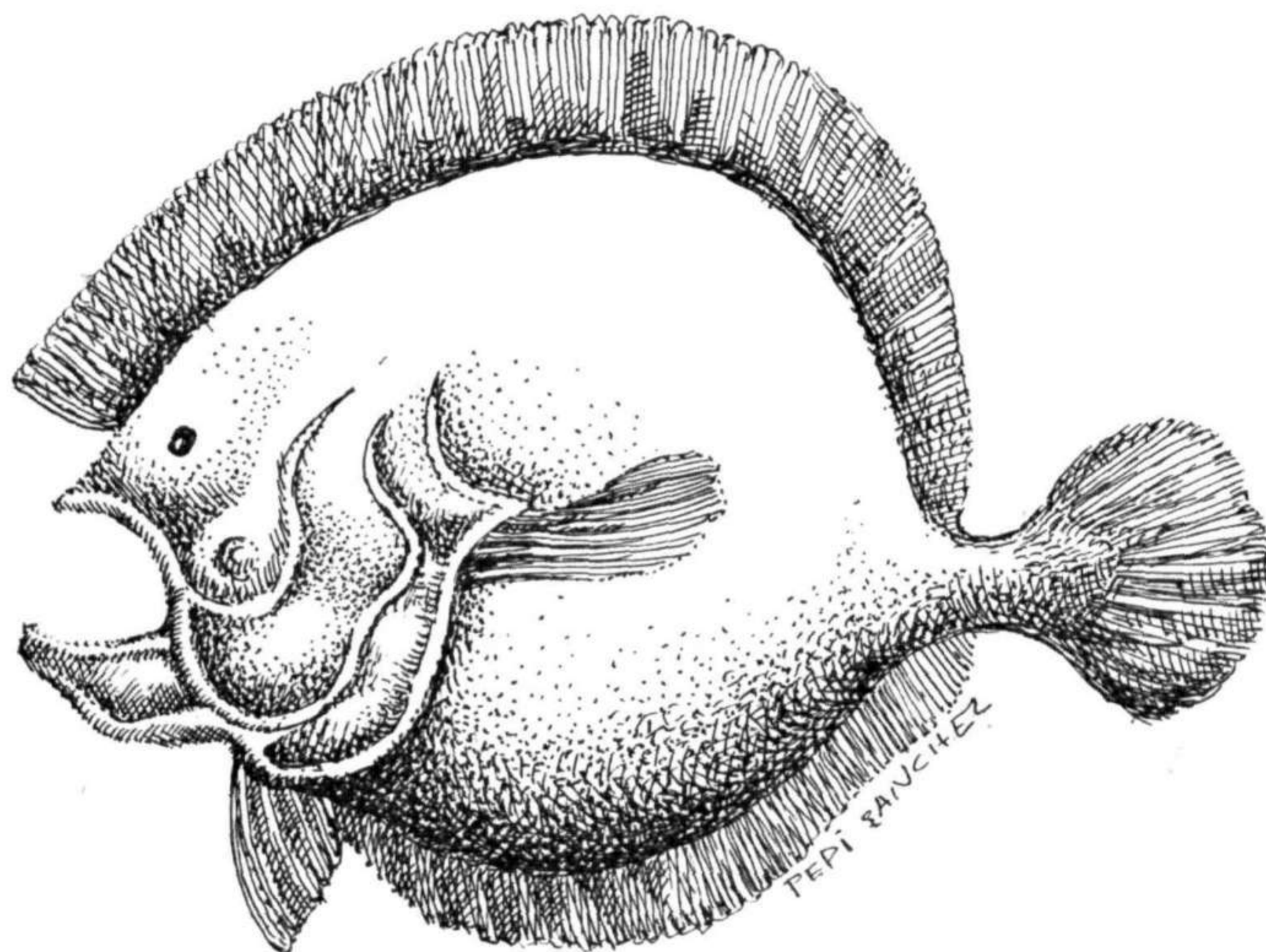
...una serie de sentencias de muy profunda resonancia. La primera es de San Pablo, y dice: *Charitas omnia credit*. La caridad todo lo cree. A su lado colocó una de Juan Bautista Vico: *Lo imposible creíble*. Es decir, el hombre por el hecho de ser creyente, de habitar el mundo de la caridad, de creerlo todo, llega a habitar un mundo sobrenatural pleno de

gravitaciones. Paso en ese momento a ese vasto mundo que va desde San Anselmo hasta Nicolás de Cusa, el que expresó en su libro *De docta ignorantia*: *Lo máximo se entiende incomprensiblemente*, significando que la escala para llegar a Dios, lo máximo, se entiende incomprensiblemente. Esto se aclara, por un lado, pensando que se puede comprender sin entender. Mas hay un momento coincidente entre esta comprensión y este entendimiento que está dado por el concepto, por la aceptación del concepto *máximo*. Para cerrar esta cadena, aludo a la frase de Pascal que aclara su planteamiento de que como la verdadera naturaleza se ha perdido todo puede ser naturaleza. Esta frase es: *No es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea lo bastante para creer que posee, sino que tan sólo vea lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver; esto es precisamente el estado de naturaleza.*

Debemos señalar que estas sentencias han sido, por supuesto, despojadas del sentido que tienen en sus contextos originales para convertirse, sin un distanciamiento de sus fuentes, en puntos de referencia de un complejo contrapuntístico que extendiéndose por las «eras imaginarias» —donde una cultura pro-

fundiza concepciones de otra y haya o no grandes poetas reina la poesía por el predominio de la imagen— da pie a una metodología puramente poética. Veremos cómo el sistema trata de destruir la casualidad aristotélica. Para hacerlo buscará lo incondicionado poético. Pero lo extraordinario es que ese incondicionado tiene —según Lezama Lima:

...una poderosa gravitación, referenciales diamantinos y apoyaturas. Por eso es posible hablar de caminos poéticos o metodología poética dentro de ese incondicionado que forma la poesía. En primer lugar citaremos la *ocupatio* de los estoicos, es decir, la total ocupación de un cuerpo. Refiriéndonos a la imagen ya vimos cómo ella cubre la sustancia o resistencia territorial del poema. Después citaremos un concepto que nos parece de enorme importancia y que hemos llamado la *vivencia oblicua*. La vivencia oblicua es como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario. Podemos poner un ejemplo bien evidente. Cuando el caballero o San Jorge clava su lanza en el dragón, su caballo se desploma muerto. Obsérvase lo siguiente, la mera relación causal sería: caballero-lanza-dragón. La fuerza regresiva la po-



díamos explicar con la otra causalidad: dragón-lanza-caballero; pero fíjese que no es el caballero el que se desploma muerto, sino su caballo, con el que no existe una relación causal sino incondicionada. A este tipo de relación la hemos llamado vivencia oblicua. Existe también lo que he llamado el *súbito*, que lo podemos considerar como opuesto a la *ocupatio* de los estoicos. Por ejemplo, si un estudioso del alemán se encuentra con la palabra *vogel* (pájaro), después tropieza con la palabra *vogelbaum* (jaula para pájaros), y se encuentra después con la palabra *vogelon*, que le entrega el significado del pájaro penetrando en la jaula, o sea, la cópula. Existe también lo que pudiéramos llamar el camino o método *hipertélico*, es decir, lo que va siempre más allá de su finalidad venciendo todo determinismo. Otro ejemplo. Durante mucho tiempo se creyó que las convulvas, que son unos vermes ciliares, retrocedían hasta donde llegaba la marea. Pero se ha podido observar que cuando no hay marea retroceden a la misma distancia. Existen animales como el díptico de frente blanca que en la cópula matan a la hembra. Ese camino hipertélico que va siempre más allá de su finalidad, como en este caso, es de raíz poética. Me veo precisado a citar de nuevo una frase, aquella de Tertuliano que dice: *El hijo de Dios fue crucificado, no es vergonzoso porque es vergonzoso, y el hijo de Dios murió, es todavía más creíble porque es increíble, y después de enterrado resucitó, es cierto porque es imposible*. De esa frase podemos derivar dos caminos o métodos poéticos: lo creíble porque es increíble (la muerte del hijo de Dios), y lo cierto porque es imposible (la resurrección).

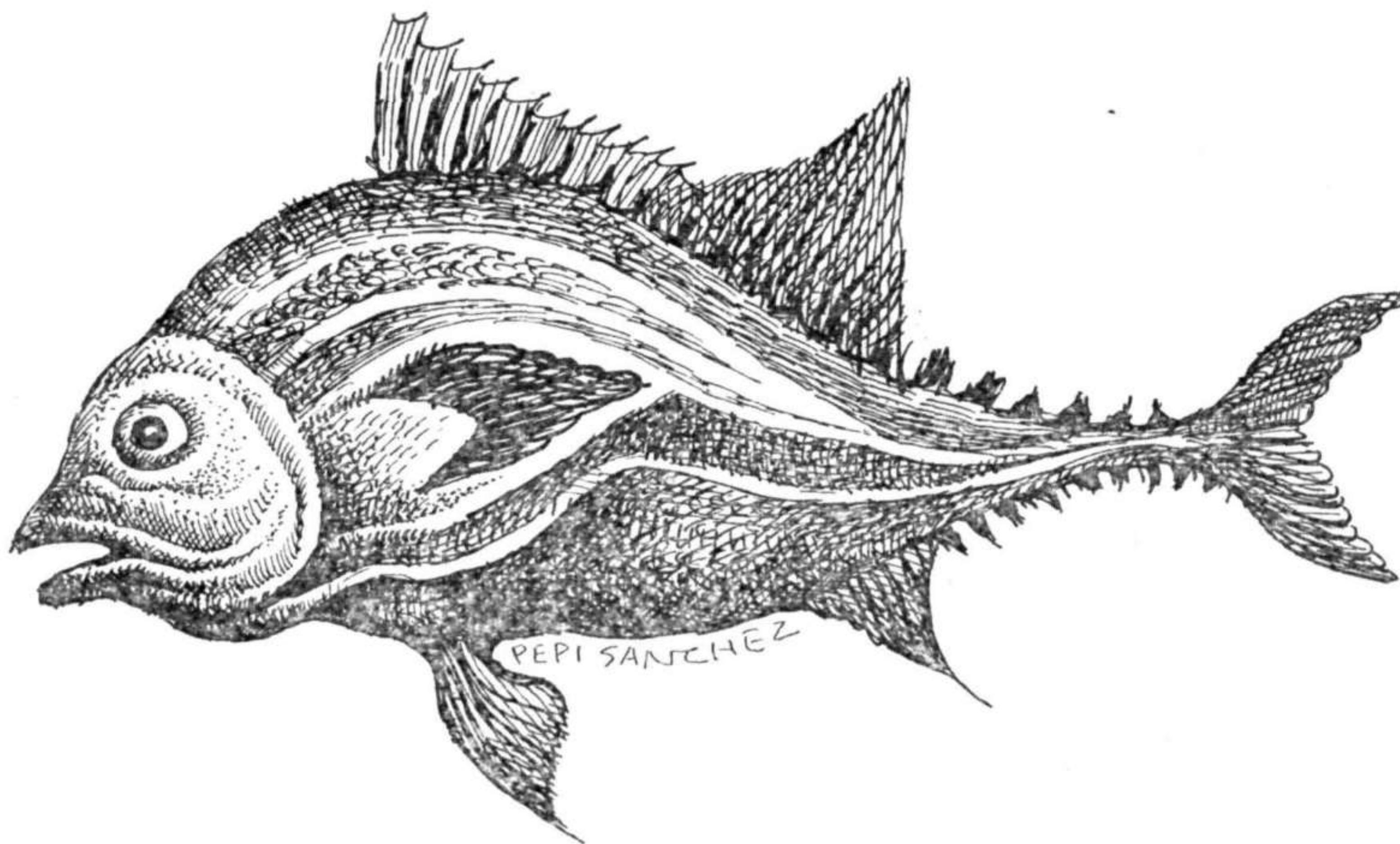
Lezama Lima siguió alucinado ambos caminos. Ellos son los términos de su vida/obra: el discurso de un solitario que, adunando realidad e imaginación, no cesó de construir un universo cuyas leyes eran un reflejo de su certeza de eternidad. Pienso que ésta será para él todas las palabras. Y también el rostro central de la poesía. Paraíso, verbo encantado.

Ese rostro central del quehacer lezamiano ha alcanzado su universalidad más plena, insertándolo en la nómina de los creadores fundamentales de nuestra lengua, aquellos que rebasan las barreras lingüísticas y geo-

gráficas y son objeto de un acercamiento cada vez más constante y devoto. Esta trascendencia es una demostración final de que la escritura de este creador, a pesar del fácil reproche de la oscuridad, posee ese carácter de iluminación que cala al lector con su evidencia. Lezama Lima, independientemente del valor germinativo de cada una de sus oraciones, de los horizontes que éstas dilatan, es uno de los escritores más directos, más textuales de nuestras letras. En él cada palabra tiene un valor exacto; podría decirse que el valor del habla de un niño, que es el habla de un poeta. Sus versos —su escritura— tienen un carácter lineal que siempre logra plasmar con precisión matemática su pensamiento. Nada mejor para adentrarse en su poesía que tomarla en su valencia estricta, el claro discurso que fluye en la amabilidad de las horas; el decir que obliga a la inteligencia a sus lujos más cabales. Esta actitud de franca entrega, propia de la amistad entrañable, nos regalará un mundo fabuloso y creciente, y ya su participación será una urgencia inaplazable. Se ha evaporado el poeta como intuyó en su último poema, *El pabellón del vacío*:

*Voy con el tornillo
preguntando en la pared,
un sonido sin color
un color tapado con un manto.
Pero vacilo y momentáneamente
ciego, apenas puedo sentirme.
De pronto, recuerdo,
con las uñas voy abriendo
el tokonoma en la pared.
Necesito un pequeño vacío,
allí me voy reduciendo
para reaparecer de nuevo,
palpame y poner la frente en su lugar.
Un pequeño vacío en la pared.*

*Estoy en un café
multiplicador del hastío,
el insistente daiquirí
vuelve como una cara inservible
para morir, para la primavera.
Recorro con las manos
la solapa que me parece fría.
No espero a nadie
e insisto en que alguien tiene que llegar.
De pronto, con la uña
trazo un pequeño hueco en la mesa.
Ya tengo el tokonoma, el vacío,
la compañía insuperable,
la conversación en una esquina de Alejandría.
Estoy con él en una ronda
de patinadores por el Prado.
Era un niño que respiraba*



*todo el rocío tenaz del cielo,
ya con el vacío, como un gato
que nos rodea todo el cuerpo,
con un silencio lleno de luces.*

*Tener cerca de lo que nos rodea
y cerca de nuestro cuerpo,
la idea fija de que nuestra alma
y su envoltura caben
en un pequeño vacío en la pared
o en un papel de seda raspado con la uña.
Me voy reduciendo,
soy un punto que desaparece y vuelve
y quepo entero en el tokonoma.
Me hago invisible
y en el reverso recobro mi cuerpo
nadando en una playa,
rodeado de bachilleres con estandartes de nieve,
de matemáticos y de jugadores de pelota
describiendo un helado de mamey.
El vacío es más pequeño que un naipe
y puede ser grande como el cielo,
pero lo podemos hacer con nuestra uña
en el borde de una taza de café
o en el cielo que cae por nuestro hombro.*

*El principio se une con el tokonoma,
en el vacío se puede esconder un canguro
sin perder su saltante júbilo.
La aparición de una cueva
es misteriosa y va desenrollando su terrible.
Escondarse allí es temblar,
los cuernos de los cazadores resuenan
en el bosque congelado.
Pero el vacío es calmoso,
lo podemos atraer con un hilo
e inaugurarlo en la insignificancia.
Araño en la pared con la uña,
la cal va cayendo
como si fuese un pedazo de la concha
de la tortuga celeste.
¿La aridez en el vacío
es el primer y último camino?
Me duermo, en el tokonoma
evaporo el otro que sigue caminando.*

*Pero también supo dejarnos la posibilidad
del reencuentro definitivo. Su postrera intui-
ción nos invita a su compañía, al mejor esti-
lo, al tiempo conversable.*

GUSTAV MAHLER O LA HEREDAD DEL FUEGO

ARNOLDO LIBERMAN

EPIGRAFES

“Parece que la Novena es el límite. Aquel que quiere ir más allá debe desaparecer. Aquellos que escribieron una Novena Sinfonía estaban demasiado cerca del Más Allá.”

ARNOLD SCHONBERG
(refiriéndose a la Novena de Mahler)

“Una libélula: quitadle las alas, un grano de pimienta! Un grano de pimienta: agregadle dos alas, una libélula!”

BASHO (Poeta zen)

“Sí, si suprimiesen, si borraras el nombre de Mozart, se derrumbaría la única columna que hasta ahora impidió que no todo se me desplomara en un caos infinito, en una terrible nada.”

SOREN KIERKEGAARD

“Mis obras actuarán por sí mismas, ahora o más tarde. ¿Es necesario estar presente cuando uno se hace inmortal?”

GUSTAV MAHLER

“La música es la revelación de lo absoluto bajo la forma del sentimiento.”

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

En julio de 1908 Mahler escribe a Bruno Walter: «Hablo en enigmas porque usted no puede saber nada de lo que he pasado y lo que pasa en mi interior. No es, desde luego, un miedo hipochondríaco a la muerte, como usted supone. Sé desde hace mucho tiempo que tendré que morir. Sin tratar de explicar ni de describir una cosa para la que no existen palabras, digo simplemente que de repente he perdido toda la calma y la paz interior que había alcanzado. Me encuentro cara a cara con la nada y a partir de ahora, al llegar al término de mi existencia, debo comenzar a aprender a andar y a sostenerme de pie.» El protagonista de esa vida fulgurante, de una dedicación al arte sin precedentes en la historia, vuelve a flaquear. Otra vez su cíclica metaforfosis lo signa. Esta vuelta de tuerca es ya cercana de su muerte y, sobre todo, es contemporánea de la inquietante certeza de esta muerte. El ingenuo Mahler, el inescrupuloso Mahler, el temperamento sanguíneo donde es difícil discriminar al místico del utilitario, al insuperable técnico del iluminado creador, al irritante demiurgo del tiernísimo amigo, al colérico director del hábil compenedor, al inspirado estremecido del frío calculador, al enamorado del amor del lejano amante, todo en él es contradicción viva, respiración gozosa y a la vez taciturna, morriña y plenitud equivalentes, dolor y fervor de vivir. El inquietante testigo de la naturaleza que incluía en sus pentagramas el canto de los pájaros del bosque, no hesitaba en perseguirlos a tiros cuando interrumpían su trabajo en la cabaña con sus gorjeos. Paradoja hecha latido. Clamor, imprecación, ternura, crueldad, ímpetu, misericordia, encono, temor, endebles, consentimiento, terquedad, todo habita su imponente corazón. Busca reposo pero no lo desea. Dice no temer a la muerte pero la teme. Dice ver el mundo pero éste se

le desvanece frecuentemente cuando el mandato secreto lo somete. No pierde tiempo porque sabe que su tiempo no es generoso. Tiene fe en la vida pero vive cara a cara con la nada. Escribirá en 1909: «Hay tantas cosas, demasiadas cosas que podría decir acerca de mí mismo, que no puedo ni comenzar. He sufrido tanto durante estos dieciocho últimos meses que apenas puedo contarlos. ¿Cómo podría tratar de describir una crisis tan abrumadora? Veo todo bajo una luz totalmente nueva. Soy presa de tales transformaciones que no me asombraría si me encontrase en un nuevo cuerpo (como Fausto en la escena final). Tengo más avidez de vida que nunca y encuentro «la costumbre de estar en la vida» más dulce que nunca. En este momento los días de mi existencia son como los libros sibilinos (...) Qué absurdo dejarse sumergir por el brutal torbellino de la vida, mentirse a uno mismo aunque sólo sea un momento, y mentir a lo que está por encima de nosotros. Escribo

esto de cualquier manera. Ahora mismo, cuando deje la habitación, seré tan tonto como los demás. ¿Qué es en nosotros lo que piensa? ¿Qué es lo que actúa? Es extraño, pero cuando escucho música —incluso si la dirijo yo— oigo respuestas muy precisas a todas mis preguntas y todo es para mí perfectamente claro y seguro. O más bien, lo que me parece comprender claramente es que no son realmente preguntas.» ¡Qué nueva similitud con el pensamiento kafkiano! En su aforismo número 39 escribe Kafka: «Antes yo no comprendía por qué no recibía ninguna respuesta a mis preguntas. Hoy no comprendo cómo podía creer que podía preguntar. Pero yo no creía en absoluto, solamente preguntaba.» La música es la definitiva respuesta pero no responde a un interrogante sino que es ella el mismo interrogante. El lugar del universo donde todo se hace transparente para Mahler. Cuando en el final de *Das lied von der Erde*, Mahler dice: «Voy hacia mi país, hacia mi refugio», lo que está haciendo una vez más es quedándose dentro de su música, demorando su definitiva residencia, alojándose entre sus corcheas como el exacto lugar donde podrá reposar su cansado corazón. No hay preguntas, pero en ella están las respuestas. Esa es la auténtica canción de la tierra. El hombre que sabía más que nadie de la euforia de vivir con un destino claro es a la vez ese solitario que, gigantesco y frágil, «bebe el dolor de la tierra». Esa tierra que tiene un canto y es ese canto quien lo consuela de estar en ella. Dice Bruno Walter respecto de *Das lied von der Erde*: «El hombre que ha levantado el edificio de la Octava Sinfonía "en armonía con lo eterno", ¿puede también ser quien contempla la juventud con la mirada de conmisericordia de la vejez, quien se esfuerza por olvidar la belleza ante el absurdo de la existencia? De su fe por la vida habían nacido sus obras

precedentes. Sabiéndose ahora amenazado por una grave enfermedad, Mahler, como al príncipe André de Tolstoy, se desinteresa por la existencia, y este desapego transforma sus pensamientos y su creación. Empleando la fórmula de Spinoza, Mahler escribió *La canción de la tierra sub especie mortis*. La tierra desaparece, el músico respira otro aire, una luz nueva brilla encima suyo, y entonces lo que compone es una obra totalmente nueva: por el estilo de escritura, por la invención musical, por la instrumentación y la estructura de los diferentes movimientos. Es la más subjetiva de sus obras (...) la tierra es un campo ilimitado de emociones para él, que pronto va a abandonar la vida.» La nostalgia y el tiempo —esos dos habitantes permanentes del mundo mahleriano— se potencian en esta primera mitad de su testamento. «La muchacha de *La canción de la tierra* —escribe Theodor Adorno— envía a su amado "largas miradas nostálgicas". Tal es la mirada de la obra misma, llena de deseos y de dudas, volviéndose al pasado con una ternura infinita, como sólo lo hubiera hecho el *ritardando* de la Cuarta Sinfonía, pero como también lo hace Proust en su *Búsqueda* aparecida en la misma época. Las muchachas en flor de Balbec son las mismas jóvenes chinas que Mah-

ler dibuja «cogiendo flores». El final del lied *Von der Schönheit*, una página de las que se concede a la música una cada cien años —vuelve a encontrar el tiempo como perdido sin retorno.» Y muchas veces ese tiempo sin retorno tiene la dramática fugacidad del amor. Y del deseo hecho momentáneo estremecimiento. Y del placer que nos arraiga y nos desarraiga del absoluto. «Una copa de vino, en su momento, vale más que todas las riquezas de la tierra» cantará Mahler en esta obra. Serie de canciones unidas entre sí hasta adquirir la fisonomía de un grandioso fresco sinfónico, *La canción de la tierra* vendría a ubicarse como la Novena Sinfonía de Mahler pero, por las supersticiones tradicionales de la historia de la música, que Schönberg explicita en uno de los epígrafes de este movimiento, Mahler decide no numerarla. Piensa así jugarle una broma al destino. Llegó incluso a poner el número 9 para luego borrarlo. Más tarde comenzó a escribir lo que hoy es su Novena Sinfonía diciendo: «En realidad es mi Décima porque *Das lied von der Erde* es realmente la Novena». Finalmente cuando estaba escribiendo los esbozos de lo que hoy es su Décima inconclusa y que en realidad es la Undécima, expresó: «Ahora el peligro ha pasado». En realidad no fue totalmente así —quizá un emergente transaccional con el destino— porque Mahler, igual que Beethoven, que Schubert, que Bruckner, no pudo llegar a escribir la Décima.

La canción de la tierra está inspirada en poemas chinos de los siglos VIII y IX, traducidos al alemán por Hans Bethge. Mahler había leído estos poemas —agrupados bajo el nombre de *La flauta china*— desde 1907. Es interesante señalar los títulos de los poemas que Mahler seleccionó: *Canción báquica del dolor de la tierra*, *El solitario en otoño*, *De la juventud*, *De la belleza*, *El borracho en primavera* y *El adiós*.

La duración de la obra es aproximadamente una hora. No es mi intención transitar prolijamente los textos de esta magna obra pero sí quiero traer el final, pleno de sugerencias sobre los sentimientos de Mahler: «¡Oh, amigo mío, la dicha sobre la tierra no me ha sonreído! ¿Me preguntas dónde voy? ¡Voy hacia las montañas, a buscar reposo para mi corazón solitario! ¡Voy hacia mi país, hacia mi refugio! ¡Renuncio para siempre a los vastos horizontes! ¡Mi corazón silencioso espera su hora! ¡La tierra adorada, por todas partes florece en primavera y vuelve a ser verde! ¡Siempre, por todas partes, resplandecerá el horizonte azul! Eternamente... eternamente...» La voz, siete veces seguidas, cada una más lejana y bajo el acompañamiento de la celesta, volverá a retomar este «eternamente». Dice Marc Vignal: «La música, en un *disminuendo* que infaliblemente corta el aliento, se disuelve en el silencio, como el solitario se disuelve en el seno de la Naturaleza. Para nosotros, oyentes, no se acaba: está interrumpida. La conclusión, si existe, se sitúa más lejos, en el más allá». Es aquí donde encontré —junto al tercer movimiento de su Primera, el *Todtenfeier* y el último movimiento de su Segunda, en su Tercera y las jocundas maneras de su Cuarta, en la increíble Quinta con su *Marcha Fúnebre* y en la melodía de Alma de la Sexta, en los hondones de la Séptima, la majestuosidad sin límites de la Octava y en esa definitiva —para mí— altura inalcanzable por otro músico de su Novena, fue allí, en ese final de *Das lied von der Erde* donde encontré la razón misma de este homenaje. *Mein Herz ist müde. Meine Kleine Lampe Erlosch mit Knistern* (Mi corazón está abrumado. Mi pequeña lámpara se ha consumido). Así como Sopena Ibáñez señala que quisiera tener siempre en la Misa una emoción como en la Segunda de Mahler, así llevo



Dibujos de Sordo

yo, prendido del esternón, ese «Eternamente» que me conecta irrenunciablemente con el absoluto. Con ese estremecimiento sagrado que es saberse justificado ante esa angustia y ante ese temblor. Uno, oyente consuetudinario de Mahler, que ha aprendido a compartir con él la ebriedad y el delirio, que ha encontrado repetidamente el camino hacia el éxtasis, que ha sabido—por fin de una manera incanjeable—que el corazón y el entusiasmo tienen razones que la razón no entiende, que se ha confundido en la textura misma de unos sonidos irrepetibles, que en ese contacto con el absoluto ha logrado no olvidar aquella frase de Kirilov sobre Stavroguin «cuando cree no cree que cree y cuando no cree no cree que no cree», que no hay lucidez sin desgarramiento pero a la vez no hay desgarramiento sin Dios, que el sueño y la vigilia son hermanos siameses, que junto a lo que se dice está siempre lo que se calla, que en ese silencio que realza la palabra está a su vez la otra temida y deseada manera del lenguaje, que la trascendencia no es sólo el acto religioso de trascender la condición humana sino de hacer de esta cárcel que es nuestro cuerpo su propia liberación y su propia apertura al mundo, que hay espectros y muecas entre el júbilo y la tristeza pero que son éstos, el júbilo y la tristeza, las marcas de la piel, que la libertad es un rezo y un símbolo poético, que esos biorritmos de Mahler que se infiltran en las mismas arterias son leyes que obedecen a su propia lógica, que se puede vivir equivocadamente pero que la tierra es un buen lugar para saberlo, en fin, que el vértigo y el equilibrio no son enemigos irreconciliables. Definitivamente: que la alegría de hacer música puede ser, como en Mahler, un dolor siempre joven. Que cuando en su música lo sublime canta en medio de un tropel de banalidades, cuando lo metafísico se in-

sinúa en medio de lo profano, cuando lo popular asoma entre los acordes de una angustia controlada por la perfecta elaboración orquestal, es allí mismo donde sabemos —sabemos de saber, de sabiduría— que ese hombrecito paciente e impaciente, desolado y fogoso, terrible y dulce, desasistido y glorioso, enfervorizado y débil, es el más notable protagonista de los temores, de las ansiedades y de los triunfos del hombre en el siglo xx. Y si esto no alcanzara, la desasosegada relación de Mahler con la sexualidad y la muerte, sería suficiente testimonio de que nos hallamos ante un hermano, ante un contemporáneo de nuestros propios miedos y nuestros propios sobresaltos.

Mahler es contratado para el Metropolitan Opera House de New York, cuando su renuncia y su alejamiento de la Opera de Viena. Viaja allí con Alma, dejando a su hija Anna con su abuela. A su llegada Mahler ensaya *Tristán* y se presenta a la consideración de los americanos el 1 de enero de 1908. El éxito es total. No obstante la satisfacción del nuevo triunfo, Mahler vive horas de enorme inquietud: los tres golpes del destino lo han fragilizado definitivamente. En medio de sus insomnios y de sus prolongados silencios está la imagen superpuesta de su hija María y esa especie de *modus vivendi* en su matrimonio con Alma donde el dolor y la distancia son cada vez mayores. Alma vuelve a sufrir una nueva crisis cardíaca y Mahler se acerca a ella solícitamente, quizá dejando momentáneamente de lado su propia enfermedad y su ensimismamiento.

En lo musical las cosas son de otro talante. Prestigiosos cantantes (Caruso, Fedor Chaliapin) están a disposición de Mahler, quien dirige *La Walkyria*, *Fidelio*, *Don Juan*, con escenografías de Roller. En abril de 1908 termina su primera estadía en Améri-

ca y previa renovación de contrato, los Mahler regresan a Europa. Ya en Viena, alquilan una casa en el Tirol, en el pueblecito de Toblach. El jardín de la casita da al bosque. Allí es donde Mahler finaliza *La canción de la tierra* y comienza su Novena Sinfonía. Tanto una como otra, «la última profesión de fe de un hombre tocado por la muerte» (Walter), no pudieron ser escuchadas por Mahler en vida. En Praga estrena su Séptima Sinfonía y previa estadía en Salzburgo para descansar, regresan a Estados Unidos.

Ya allí inicia su nuevo período con actividades semejantes al anterior. Hace *Las bodas de Figaro*, nuevamente *Fidelio* y estrena *La dama de pique* de Tchaikowsky. Pero comienzan sus crónicos problemas de temperamento. Llega Toscanini a dirigir *Tristán* y Mahler se opone a esta representación proclamando que es «el único músico con derecho al Tristán». Pese a la oposición, la ópera se representa dirigida por el director italiano. Mahler se desliga del Metropolitan Opera. Un comité de damas le ofrece la creación de la Filarmónica de New York. Mahler después de dos conciertos de prueba en el Carnegie Hall, acepta el ofrecimiento. En mayo regresan a Europa. August Rodin hace en París el famoso busto de Mahler a pedido de Carl Moll. Dice que Mahler es una «mezcla de Franklin, Federico el Grande y Mozart». Este busto fue regalado por Alma a la Opera de Viena tras la muerte de Mahler y retirado por los nazis. Hoy está nuevamente en su lugar. La misma calle de Viena que es lateral a la Opera y que fue llamada Mahlerstrasse, fue rebautizada por los nazis con el nombre de Los Meistersinger. En 1945 volvió a llamarse Mahlerstrasse, nombre que conserva hasta hoy. Cuenta Alma: «Después de la muerte de Mahler, Rodin me mostró una cabeza de mármol que había hecho de memoria y

me señaló el parecido. Un custodio del museo Rodin la rotuló «Mozart» (equivoco que aun hoy subsiste).

Mahler aprovecha la visita a París para visitar a sus viejos amigos, los dreyfusards. En junio se va a Toblach y acaba su Novena en un trabajo contra reloj, febril y apasionado. Acosado por

los presentimientos y las fantasías premonitorias, Mahler graba en un pentagrama de mármol esas corcheas perdurables. «La presencia de la muerte en la Novena se impone del modo más estremecedor que nunca se haya expresado en música y quizá —dice Federico Blanco Jover— en ninguna de las artes». Es «la



muerte en persona», como dice Alban Berg. Todo es aniquilación, desmoronamiento, desintegración sin sentido. Pero repentinamente, desde el otro lado del rostro del vacío, surge una voz que habla el lenguaje del amor. Quizá no sea la Resurrección de la Segunda ni el llamado trascendente de la Octava. Ya no hay omnipotencia: sólo el amor, el simple amor, siempre queda él pese a todo, grávido y frágil, vivo, suscitante de penúltimas emociones, de siempre penúltimas emociones. «Es la expresión de un amor inaudito a esta tierra, el deseo de vivir en ella en paz y gozar de la naturaleza hasta el límite y en toda su profundidad, antes que llegue la muerte que se aproxima irresistiblemente. Toda esa sinfonía descansa sobre el presentimiento de la muerte. Ahora y siempre, la muerte está allí», escribe Alban Berg a su novia. Desde los sonidos iniciales Mahler improvisa,

revolucionaria, en este primer movimiento «de sueño y horror». Todo su pasado y todas sus búsquedas expresivas transitan por él: la banalidad, la violencia, lo siniestro, lo nostálgico folklórico, los lieder y las marchas fúnebres, su mundo íntegro está allí. En el Scherzo seguirá el sarcasmo, la ironía, la burla humorística, y en el Rondó-burlesco una especie de locura alucinada donde Mahler exorciza los viejos monstruos de la desintegración hasta ese Adagio final —qué Adagio, Dios— donde Mahler acepta irse de este mundo mientras las cuerdas organizan un resignado camino de sencilla afirmación hasta que por último otra vez —Mahler es fidelísimo de su propia estructura hasta el respiro final— reaparecen las inquietudes metafísicas y en un casi murmullo místico el más allá vuelve a dar su presente. Será esta sinfonía la que abrirá definitivamente las rutas que transitarán Schönberg, Berg y Webern. El maestro ha brotado su herencia y será ella —la heredad del fuego— que iluminará todo el siglo xx. Ciertamente, no es necesario estar presente cuando uno se hace inmortal. Hay que esperar a la muerte para poder vivir. Robert Musil titularía a su colección de escritos breves antes de su muerte como *Páginas póstumas escritas en vida*. Mahler podría haber titulado esta Sinfonía como «Páginas del futuro escritas con los medios del pasado», como lo habría dicho Theodor Adorno. La relación de Mahler con Schönberg merece una secuencia especial, por la lucidez casi temeraria de Schönberg para ver en Mahler al maestro, por la permanente capacidad de Mahler para estar del lado de los jóvenes. Dos veces (en el estreno de su Cuarteto de cuerdas número 1 opus 7 y en el de la Sinfonía de Cámara) Schönberg fue defendido por Mahler ante la hostilidad del público y de los críticos. Hizo acallar al público y cuanto más agresivo éste se

ponía, más Mahler aplaudía hasta que el último de los perturbadores se había retirado. En esos momentos, dijo aquello que comentamos anteriormente: «Yo no entiendo la música de Schönberg pero él es joven y tal vez tiene razón». Schönberg, que no callaba ante la presencia del maestro nada de su espíritu rebelde, discutía frecuentemente con Mahler. «No vuelvas a invitar a casa a ese mocoso presumido» le decía a Alma. «Nunca volveré a trasponer ese umbral» respondía Schönberg. Poco después, Mahler le decía a su mujer: «A propósito, ¿qué es de aquellos dos?» (se refería a Schönberg y von Zemlinsky, maestro y cuñado del autor de *Noche transfigurada*). Y volvían a invitarlos. El apoyo de Mahler fue permanente, tanto en lo moral como en lo material. Recientemente se ha revelado un episodio poco conocido. El 13 de septiembre de 1911, cuando Schönberg acababa de cumplir los 37 años y Mahler ya había muerto, Webern escribió a su maestro para decirle quién había comprado algunas de sus pinturas, aunque había deseado que no se revelara su identidad. Webern consideró que la muerte de Mahler lo liberaba del compromiso y le permitía brindar dicha información. «Sus pinturas —escribió a Schönberg— fueron compradas por GUSTAV MAHLER» (las mayúsculas son de Webern mismo). Es claro que Mahler prefirió el anonimato conociendo el carácter susceptible y orgulloso de Schönberg y temiendo que éste sospechara que la compra de sus cuadros era un acto subrepticio de caridad. Por su parte Schönberg ha declarado siempre con absoluta honestidad en sinnúmero de ocasiones su relación con Mahler: «Deseo referirme a varias cosas que se han dicho en contra de la obra de Mahler. En seguida aparecen dos acusaciones: contra su sentimentalismo y contra la vulgaridad de sus temas. Mahler sufrió mucho por

estas acusaciones. Debo confesar que yo mismo consideraba al principio vulgares los temas de Mahler y de ello puede deducirse que esas "sutiles observaciones" de las que tanto presumen ciertos oponentes no me eran extrañas. *Pero me son extrañas ahora*, cuando la percepción de la belleza y magnificencia de la obra de Mahler se han acrecentado en mí intensamente», dice en *El estilo y la idea*. Y dirá en otro momento: «Yo he luchado por Mahler y su obra. Pero me he dejado llevar por la polémica y he dicho palabras duras y punzantes a sus contrarios. Sé que si él estuviera escuchando sonreiría y dejaría estar el asunto. La verdad es que Mahler se encuentra en un sitio donde no se utilizan represalias.» En carta de diciembre de 1904 le dirá: «Mi querido director: si he de darle una idea de la enorme impresión que me ha causado su sinfonía, no debo hablar como un músico a otro músico. Sólo puedo hablar como un ser humano a otro ser humano (Schönberg se refiere a la Tercera de Mahler). Se me reveló usted como un alma desnuda, totalmente desnuda, como una región salvaje y desconocida con misteriosas cimas y abismos lindantes, con parajes soleados, hermosos prados y lugares de idílico reposo. Lo experimenté como un fenómeno de la Naturaleza que después de fustigarnos con sus terrores pone un arco iris en el cielo (...) Creo que he sentido su sinfonía. Participé en el combate por la ilusión, sufrí los dolores de la desilusión, vi las fuerzas del bien y del mal luchando entre sí y vi a un hombre atormentado pugnanando por alcanzar la armonía interior.» Schönberg dirá una frase que ha quedado como resumen de la obra mahleriana: «Ha hecho saltar el marco de la estética pasada.» Cuando la muerte de Mahler, Schönberg fuertemente impresionado, escribe la última de las *Seis Piezas* opus 19 bajo la inspiración

de la trágica noticia. Dice Stuckenschmidt en su biografía sobre Schönberg: «Mahler, enemigo de todo compromiso, se unió a sus contemporáneos y a los jóvenes, a esa joven generación que había declarado la guerra a la pequeñez de espíritu de una burguesía retrógrada.» Es bajo la dirección de Mahler —presidente de honor— que se crea en 1904 la *Asociación de jóvenes músicos creadores*. Finalmente Schönberg dedicará a Mahler su *Tratado de teoría de la armonía*, con una dedicatoria que en sí misma proclama todo el hondo vínculo que los unía. Dice así: «Este libro está dedicado a la memoria de Gustav Mahler. Con la dedicatoria se pretendía proporcionarle un pequeño placer mientras estaba aún vivo. Con ella también se ha querido expresar la reverencia que sentimos por sus inmortales composiciones, y poner de manifiesto que estas obras que pasan por alto los músicos académicos con un encogimiento de hombros, con desprecio a decir verdad, son veneradas por alguien que acaso no sea completamente ignorante. Gustav Mahler no tuvo alegrías como la que mi de-

dicatoria ha querido proporcionarle. Este mártir, este santo, tenía que fallecer antes incluso de que pudiese ver su obra en el punto en el que pudiera libremente dirigirla para sus amigos. Darle gusto hubiese sido bastante para mí. Mas ahora que está muerto quiero que este libro venza mi respeto de modo que nadie pueda pasarlo por alto cuando digo: ¡He aquí uno de los hombres verdaderamente grandes!» Este estremecido reconocimiento no necesita más comentarios.

Por tercera vez Mahler regresa a Estados Unidos. Ya no es el Metropolitan Opera su destino, sino la Filarmónica de Nueva York, con la que tiene contratados 45 conciertos para la temporada 1909-1910, en distintas ciudades. En ellos hace el ciclo completo de las sinfonías de Bruckner, Beethoven, Bach, Mozart, Strauss, sus *Kindertotenlieder* y su Primera Sinfonía. Alma Mahler cuenta en su diario algunas anécdotas de esta época que reflejan la lealtad de Mahler a sus inspiraciones de siempre. Dice en una de ellas: «Al oír un ruido confuso nos asomamos por la ventana del hotel Majestic (Nueva York) y vimos una larga procesión por la ancha calle que bordeaba el Central Park. Era el cortejo fúnebre de un bombero de cuya heroica muerte nos habíamos enterado por los periódicos. Los que encabezaban el cortejo estaban casi directamente por debajo de nosotros cuando la procesión se detuvo y el maestro de ceremonias avanzó y pronunció una breve alocución. Desde la ventana de nuestro undécimo piso sólo podíamos conjeturar lo que decía. Hubo una breve pausa y luego el golpe sobre un tambor enfundado, seguido de un silencio de muerte. Luego la procesión siguió su camino y todo terminó. La escena nos arrancó lágrimas y miré ansiosamente hacia la ventana de Mahler. También él se había asomado y por su rostro

corrían lágrimas. El breve golpe del tambor lo impresionó tan profundamente que lo usó en su Décima Sinfonía.» Tan cercano de su propia muerte, Mahler debía sentir en aquel tambor no el golpe trascendente de aquel acorde en re que debía provenir de otro mundo —el de su Primera Sinfonía—, sino el más descarnado y brutal acorde de la torpe muerte que se aproximaba día a día. «En otra ocasión —cuenta Alma—, estando yo sentada en mi habitación y Mahler trabajando en la suya, rompió repentinamente el silencio un ruidito lejano. Era un trémulo y antiguo organillo italiano. Corrí a la puerta y les pedí que se alejaran inmediatamente, pagándoles por ello. El ruido cesó. Entonces apareció Mahler, repentinamente también, diciendo: «¡Qué organillo encantador. Me transportó a mi infancia. Lástima que haya dejado de tocar!» Del golpe de tambor a la infancia recuperada momentáneamente, Mahler vivía con la extremada sensibilidad de una piel atenta y tensa. Una piel que habiendo vibrado siempre ante el más pequeño estímulo de la vida debía ahora comenzar a despedirse de ella para siempre.

En abril regresan a Europa y Mahler dirige su Segunda Sinfonía en París el 17 de dicho mes. El público lo ovaciona, los compositores franceses presentes (Debussy, Dukas, Pierné) abandonan la sala a la mitad del concierto, protestando contra «esa música eslava influenciada por Schubert». Esa música es vivida por ellos —como lo escribió Theodor Adorno— «como una tela del aduanero Rousseau en medio de los impresionistas del Jeu de Paume.» Las sutilísimas sedosidades de la música francesa toleraban mal la presencia de una sinfonía majestuosa y gigante. Luego de un breve encuentro con Mengelberg en Roma, los Mahler regresan a Toblach. Es allí donde se produce la crisis matrimonial que hemos desarrollado en el primer movi-

miento y la visita a Freud. Mientras tanto Mahler no deja de trabajar y el esbozo de la Décima Sinfonía con su Adagio finalizado nacen en Toblach en medio de estas vicisitudes afectivas. De ello la muestra del original de esta sinfonía donde Mahler escribió a sus márgenes palabras de amor para con su mujer, imprecaciones a Satán, llamados a la lira y dolidos interrogantes a Dios. El esquema es una sinfonía en cinco movimientos: Adagio («Más allá de la vida y de la muerte... Una visión del mundo no tal cual es sino en escala cósmica... Una intensidad y lucidez apenas tolerables» escribe Marc Vignal), un Scherzo, «el Purgatorio», otro Scherzo y el Final. Frecuentemente se ejecuta el Primer movimiento solamente. Pero desde que Alma, en 1963, levantó la prohibición de ejecutar la «versión completa» realizada por Derek Cooke, decisión a la que se opuso Bruno Walter, se interpreta a veces íntegramente.

En esos días se produce el estreno de la Octava en Munich, con la asistencia de varias figuras del mundo artístico y literario de Europa, como ya lo hemos comentado en el primer movimiento de este ensayo. En noviembre, Mahler vuelve a América por última vez. Tiene contratados 65 conciertos para la temporada 1910-1911, de los que sólo realizará 48. Poco antes de Navidad sufre una faringitis que vuelve a repetirse en febrero. Su penúltimo concierto, el 17 de enero de 1911, es con su Cuarta Sinfonía, la última vez que Mahler oye su propia música. El 21 de febrero de 1911, con fiebre, Mahler estrena *Canción de cuna sobre la tumba de mi madre*, de Busoni. Toscanini asiste especialmente. En el entreacto, Mahler se desploma agotado por la alta fiebre, pero dirige hasta finalizar. Será su último concierto. Tres meses más tarde, luego de algunas muy breves mejorías, Mahler morirá. Cuando se sospecha una endocarditis bacteriana se aconseja a Alma consultar

con eminentes bacteriólogos de Europa. Alma hace venir a su madre para que les ayude. Mientras tanto, Mahler habla con ella: «Cuando yo muera, tú serás un buen partido, joven y bella... ¿Con quién podrías casarte? «X» es demasiado aburrido. «Y» es demasiado monótono a pesar de su inteligencia... No tendré más remedio que quedarme contigo.» Embarcan para Cherburgo. En París comienza a sentirse mucho mejor (hasta proyecta un viaje a Egipto), hace un pequeño paseo en coche, pero la fiebre vuelve a reaparecer. Mahler sabe ya que está definitivamente condenado. Da a sus suegros consignas para su entierro: «Le pidió a mi madre que si sucedía lo peor, lo enterrarán junto a su hija, en Grinzing, en una tumba sencilla, sin pompa ni ceremonia, con una lápida que dijera solamente



Mahler», describe Alma en sus recuerdos. Hecho esto, su preocupación es el porvenir de Schönberg: «¿Quién va a cuidar ahora de Schönberg?» A su pedido es trasladado a Viena. El 12 de mayo, a las cinco de la tarde el coche que lo conduce hacia la Gare de l'Est se cruza en los Grands Boulevards con el cortejo del presidente Fallieres, quien regresa de Bruselas. La última música que Mahler oye —como una singular manera del destino— es música militar, con sus tambores, sus trompetas y sus ritmos marciales. Todo había comenzado en el cuartel cercano a su casa en Iglau y finalizaba con la misma música en ese París donde los castaños lucían sus maderas orgullosas. En cada etapa del largo viaje de París a Viena las muchedumbres se agolpan para recibir noticias de la salud de Mahler, escena emocionadamente reactualizada por Ken Rusell en su filme *Mahler vive*. En Viena sobrevive cinco días en los cuales no dejará de

pronunciar el nombre de Alma. «Dijo "mi Almschi" con una voz, un tono, que no había oído antes ni nunca he vuelto a oír desde entonces», escribe Alma. Esta mujer, que luego sería compañera de Walter Gropius y de Franz Werfel, que era amada intensamente por Oscar Kokoschka, que le sería dedicada una ópera de Schönberg, música de Alban Berg y hasta de Benjamín Britten, confiesa no haber vuelto a oír esa voz y ese tono. «¿Tenía que vivir sin él? En la tierra no había lugar para mí», dirá en esos momentos.

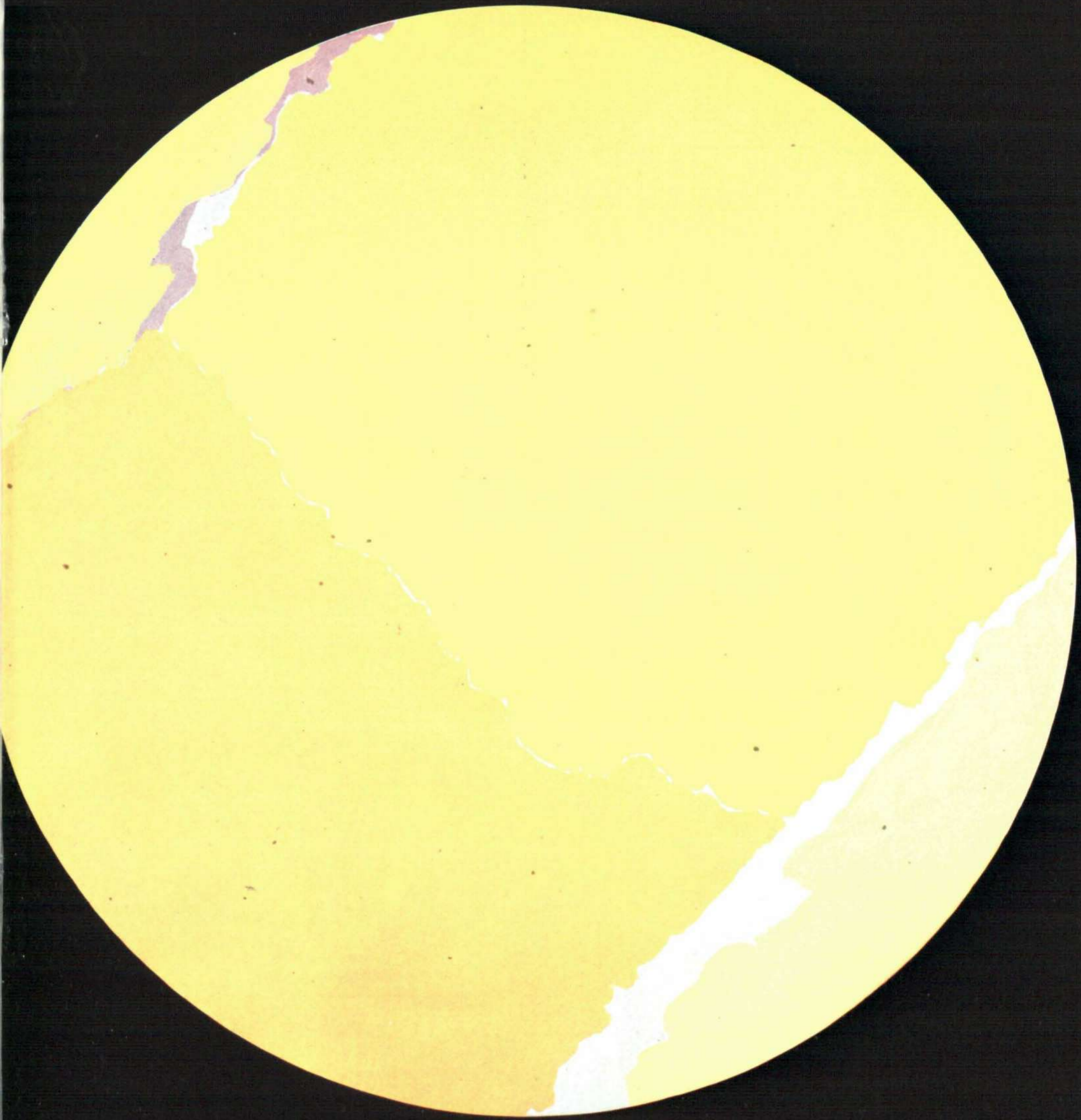
Mahler, en su delirio, dirige una orquesta imaginaria y sonriendo pronuncia dos veces su último acorde: «¡Mozart, Mozart!» A medianoche del 18 de mayo de 1911 todo había terminado en medio de una vehemente tormenta. Carl Moll, Rosé y Bruno Walter siguieron su féretro hasta la capilla del cementerio de Grinzing. Una inmensa multitud asistió al día siguiente a su inhumación. Walter reproduce en su libro sobre Mahler las palabras de Jean Paul: «Y la luz eterna que buscaste durante tanto tiempo brilla con un resplandor sin empañar, y tú, rayo de su fuego, vives de nuevo en la llama.»

En este momento miro por delante mío una pintura de Oscar Mara titulada *El artista y su paisaje*, donde el entrañable pintor argentino dibuja una especie de díptico con predominio de los distintos tonos del azul. Una doble faz de Mahler: sobre la derecha un Mahler nítido, en esa clásica pose de brazos en la cintura, mirando a través de un sutil pentagrama el horizonte lejano (¿el futuro?); sobre la izquierda un Mahler absolutamente fantasmal, una especie de «Doppelgänger», de reflejo análogo pero no idéntico, que parece hacer lo mismo. El cielo que cubre al Mahler nítido es borrasco, el que cubre al Mahler fantasmal es límpido y soleado. Una doble disociación que emociona.

Mahler tal cual es, siempre alcanzable y siempre inaccesible. «No he sabido de una sola persona que haya realmente conocido a Mahler», escribe Specht en 1912. Cada rostro tiene su contrario, cada cielo su opuesto, cada tierra prometida su irrealizable realidad. En este momento oigo el primer acorde de su Novena, y esa línea de Mahler me oprime el aliento, me tiraniza la garganta y me somete —esa es la precisa palabra— a un mundo que necesito habitar frecuentemente. Mahler enriqueció mi vida: razón suficiente para hablar de él. Pero más aún, estoy seguro que mi vida sin su Novena hubiera sido otra y distinta.

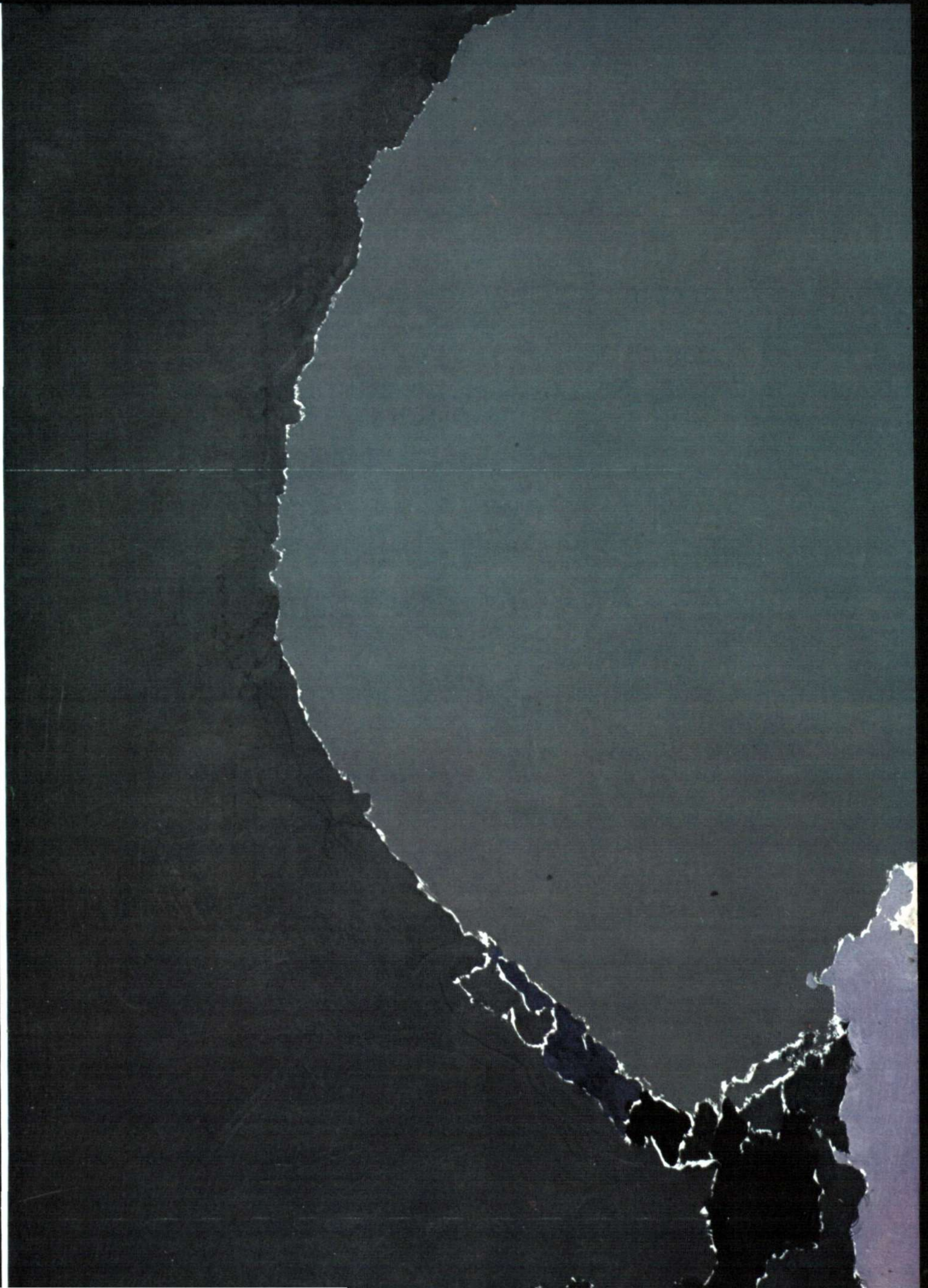
Mi agradecimiento brota de esta vivencia. Pero más acá de mi agradecimiento y más allá de él, está Gustav Mahler, un definitivo solitario. Porque ya lo ha escrito Antonio Porchia: si es una sola verdad todo, no hallarás tu propia verdad en nada. Mahler no tuvo su propia verdad, tuvo solamente a Mahler, es decir, a la verdad del todo. Con esa cósmica certeza armó el fuego día a día en cada uno de sus pentagramas. De ese fuego seguiremos viviendo.

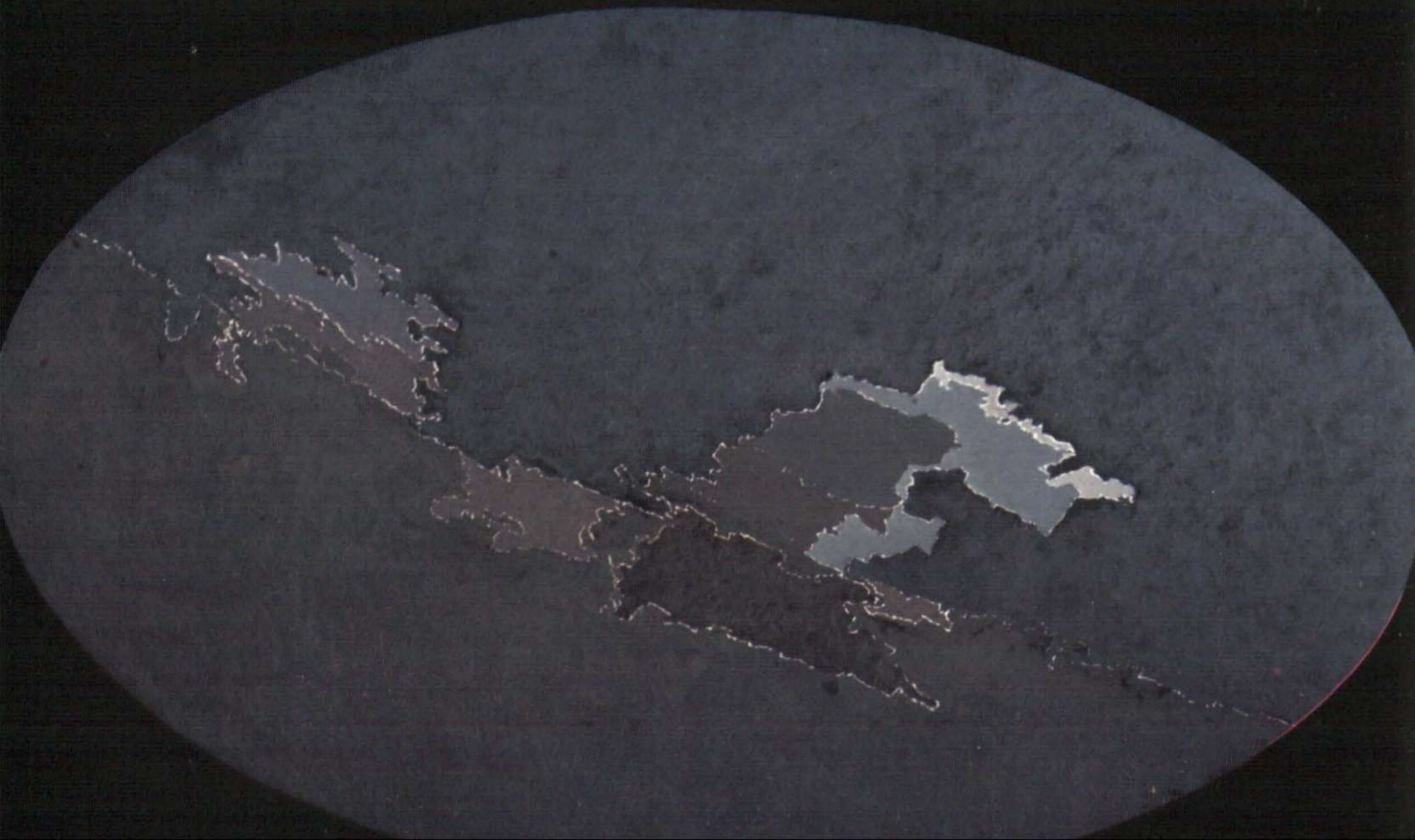
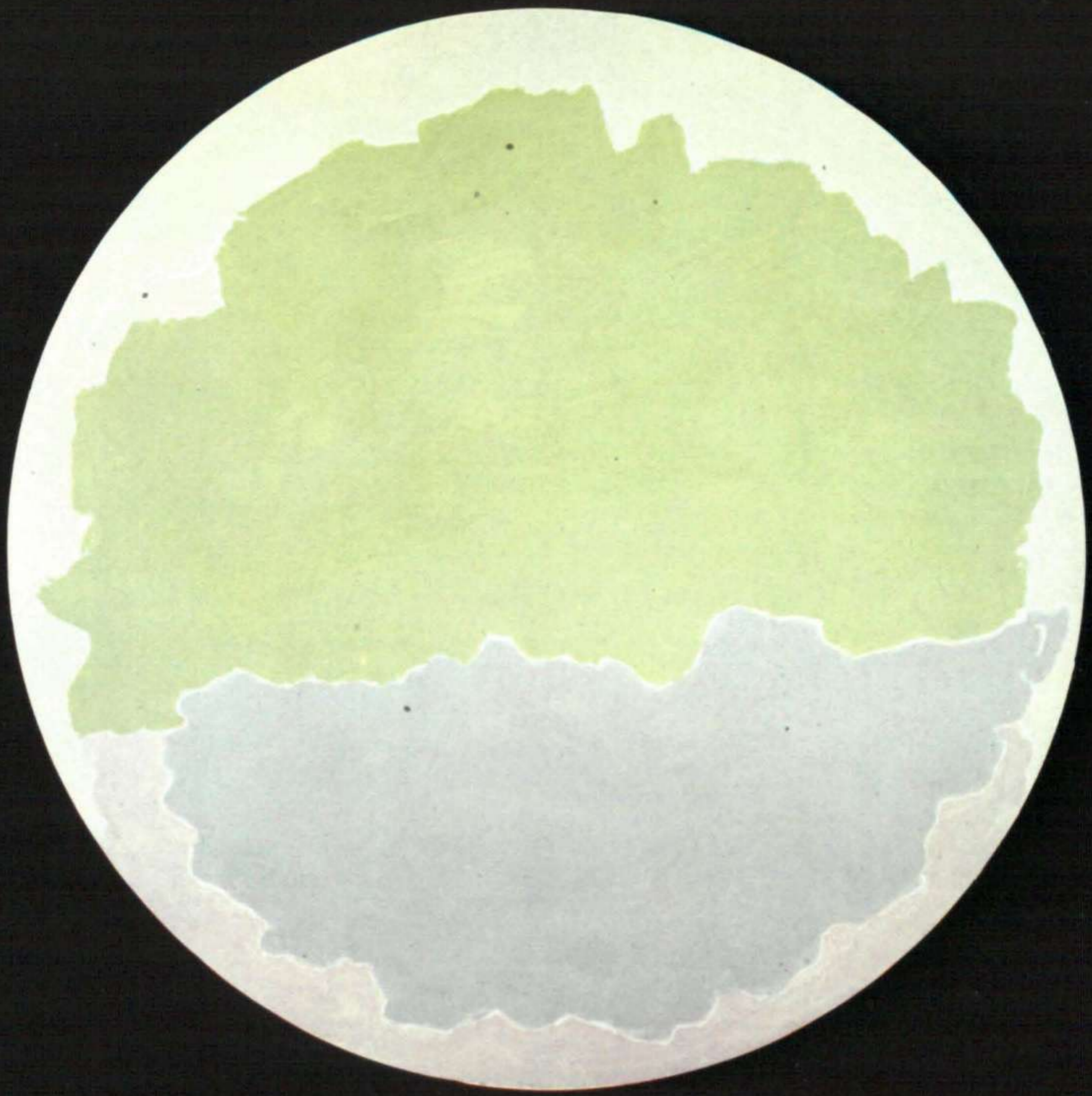
(Último capítulo del libro «Gustav Mahler el corazón abrumado», de próxima aparición. Ed. Altalena.)



MIGNONI





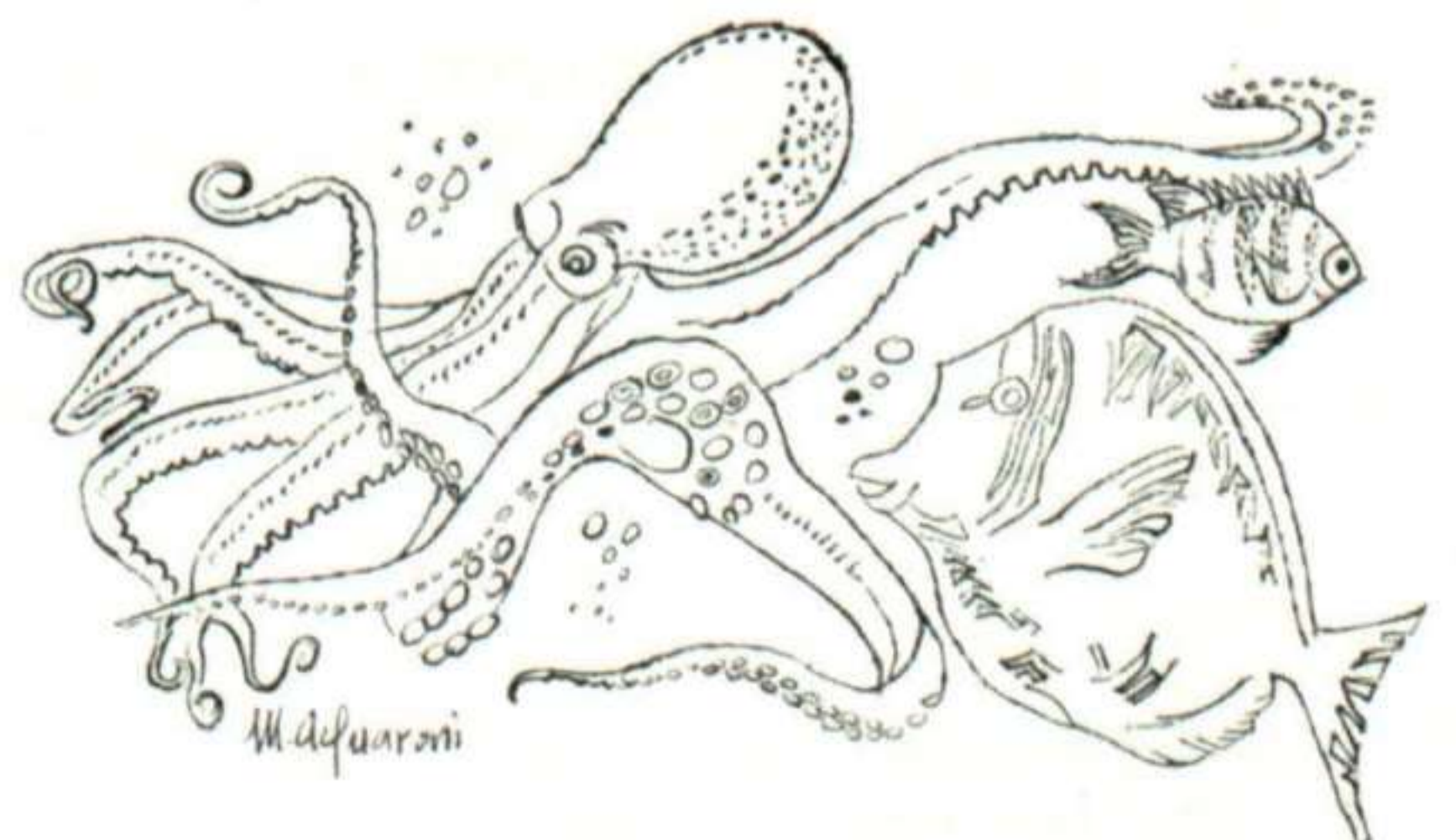


ONETTI O LA PASION QUE SE AGOTA EN EL ESCEPTICISMO

INSISTIR en el carácter esencialmente dramático de lo que llamamos nuestra «civilización» es tan poco frecuente como poco conveniente: nace de la consideración realista de la vida cotidiana, una apariencia que algunos pretenden marcar con el concepto «pesimismo», aunque en verdad una y otra cosa tengan poca relación entre sí. El confuso mundo de lo literario, el tan contadas ocasiones considerado ambiente social y la agitación ridícula, ebria de exaltaciones y glorias fingidas de los ismos del Arte o de la Política, son los principales culpables del rechazo y de la negación de los caracteres que nos definen en el universo. En ese universo somos absorbidos y dominados. Con la huida del sentimiento de prisión ante las propias creaciones —paradoja de la meditación y la libertad— se instituyó la figura del Demiurgo para arrinconar el complejo interno que nacía de ese rechazo y, sobre todo, del remordimiento: la responsabilidad de lo pensado y de lo realizado, en cuanto depositarios de la pasión, de la sensibilidad humanas, yacía en un espacio olvidado de la mente. Sólo la inquietud amenazaba despertar —o recuperar— la conciencia de una realidad adversa, como es la del ser humano frente a sí mismo.

Si Juan Carlos Onetti se hubiera dedicado a plantear la visión de lo real desde la descripción, desde el dualismo optimista-pesimista asociado a los cambios de humor de sus personajes, es muy probable que hubiera disfrutado de manera inmediata en un éxito clamoroso. Contrariando esta tendencia común que conduce a lo superficial, que sustenta una fachada aparentemente literaria en el mundo de las letras, Onetti ha sustituido radicalmente el rumbo de su labor: antes que el aplauso se ha preocupado por testi-

moniar lo real, aunque esto supusiera una traslación profunda de lo material a lo surreal o una combinación, posibilitada por el lenguaje, de una concepción realista con una vena herida de expresionismo que difumina en su seno el sentido filosófico de los problemas que se plantean en la narración. Es innegable que, desde otra perspectiva, se ha negado a una trivialización del conflicto social —en casos, evitándolo con diplomacia— y que no ha querido ser víctima voluntaria de tan grave error como el de la literatura de panfleto. La subordinación del conflicto humano, en una apreciación del individuo solo, por una parte, en un medio hostil, y de una comunidad típica —o falansterio—, cercada por su vacío, en las muecas de sus gentes, que no vienen sino a confirmar el silencio y una situación entre extraña e injusta donde llegan a declararse casi todas las modalidades y causas del sufrimiento, confirman dos facetas más, definitivas en el análisis de la obra de este autor uruguayo: el fallo individualista y la reflexiva inquietud



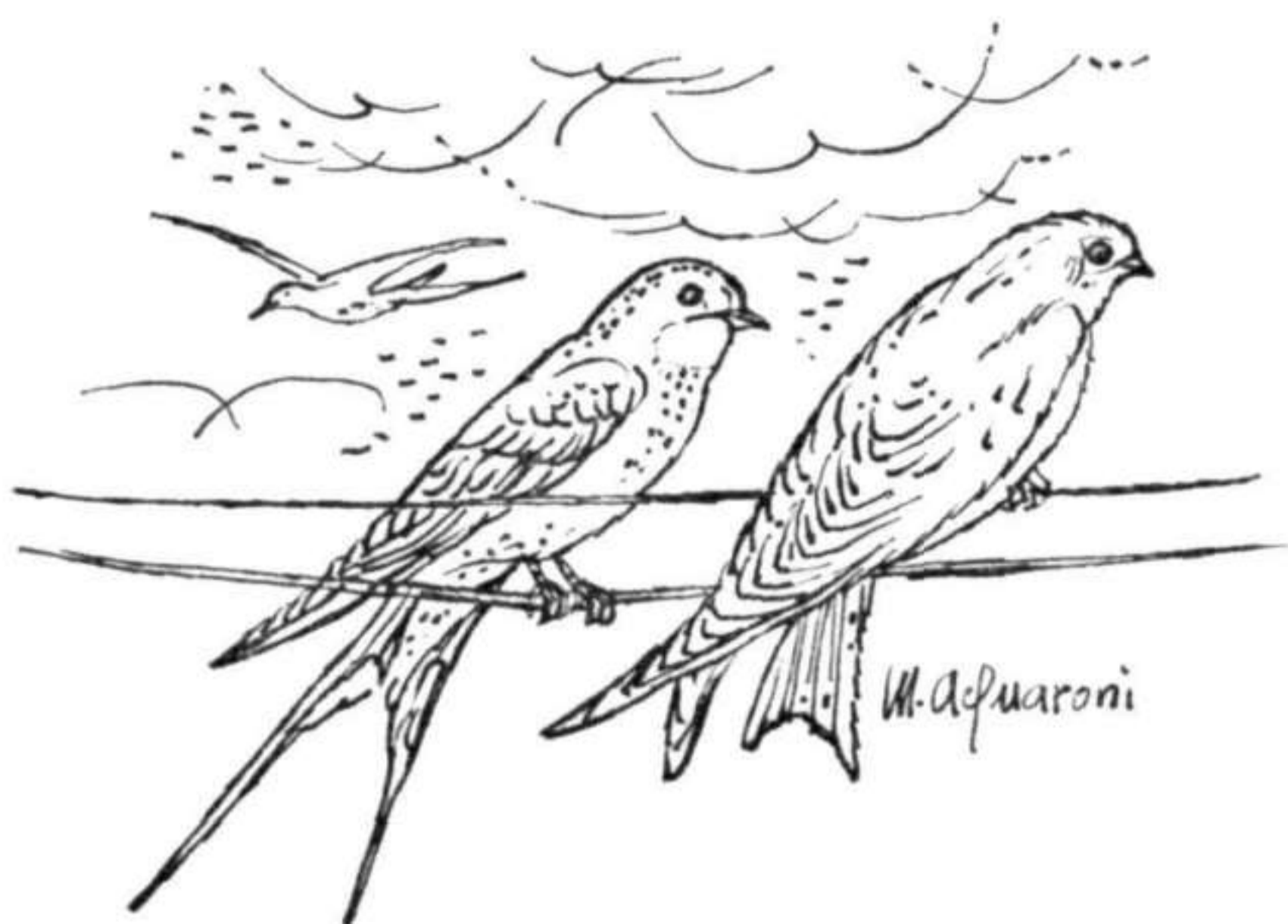
del ser humano que retorna ante sus contradicciones por medio del recuerdo.

La aproximación de Onetti a sus personajes llega a ser física, pero envuelta en una especie de misterio que nos revelaba José Donoso en el prólogo de *El astillero*, a través de un agudo juicio: «Todo en Onetti es equívoco, sospechoso, polivalente.» Por ello no es exacto afirmar que el universo de Santa María sea el espacio en el que luchan las dicotomías conceptuales clásicas —comenzando por la del fondo y la forma, y las que se deducen de ella— ya que no encontramos una limitación de pensamiento cuya raíz se descubra hundida en una motivación estilística, antes bien: se produce una complementación irregular entre los personajes y la accesible confusión de sus actos, de sus preocupaciones, que nace en lo más sustancioso y audaz de la confesión del escritor, en su manera singular de sincerarse ante los elementos exteriores. El fallo individualista sitúa a cada personaje en su propio ambiente, hasta que, desde el agotamiento, Onetti parece decidirse por presionar a uno en especial entre muchos, en un preludio de la aniquilación que corresponde a la angustia, en la relativa ingravidez que preside el choque entre lo imaginado, lo real y lo sentido. La imaginación se realiza en el permanente retorno al pasado, lo real resalta el carácter trágico de la existencia sombría y deshumanizada en el extremismo con que Onetti llega a plasmar lo vivido, hasta que el sentimiento, desbordado por las circunstancias, evidencia fatalmente la desesperanza y el agobio con que transcurre la propia vida revelando ese «otro mundo» que acoge y expulsa a la vez la atmósfera, la verdad de Santa María: realidad que, sin pasado, libre de la obsesión por el hoy, verifica la victoria sobre el tiempo en una recreación que supera lo momentáneo, victoria que concentra en el instante multitud de realidades dispersas sobre las que nunca se hubiera sospechado una posible vinculación.

El hecho individual de las novelas de Onetti confirma su siempre cambiante posición ante los acontecimientos. Se halla un denominador común en sus personajes fundamentales: su expectación, antes que su acción. Se aprecia incluso en *Para esta noche*, novela en la que se expone de manera más cruda el conflicto de la acción respecto del autor, respecto del ser humano y en la necesidad —histórica o social— de una comunidad convulsa. En cualquier caso, el torrente de la acción viene a traducirse en la huida y en un punto de contacto con otras novelas, con casi todas las novelas de Onetti, como una acusación: la carencia espiritual y también la ma-

terial, como determinantes de unos perfiles que toman cuerpo en la opresión de los ciudadanos. Con una pequeña laguna que quizá en la personalidad del escritor se mantenga resuelta: la decisión, la certeza ante estos desequilibrios de una actitud que no permanece atada a su formulación teórica. En la polivalencia de las obras de Onetti encontramos también otra base para el escepticismo ante determinados tipos de acción y, especialmente, de lucha: la realidad que modifica su rostro y el sentido negativo de las intenciones de los protagonistas, entre los que Onetti ha vivido y entre cuya escabrosa conducta, a veces, se tensa la red que limita la sinceridad revolucionaria por la imposición estratégica en la que se generan y desarrollan a continuación, en su plenitud, libres, las apetencias de los ambiciosos, los oportunistas, los renegados. La representación más convincente de la polémica se encuentra en la figura de la niña, adentrada en el caos, ahogada en las profundidades de las violencias, pesando en ella el interrogante de la esperanza. Se reproduce aquí uno de los fenómenos que caracterizan la obra del autor uruguayo: la tentativa de una búsqueda y la búsqueda activa de aquello que constituye el núcleo de la necesidad humana; la solución del dilema tiempo-espacio, vida-muerte, en la reflexión del autor frente a los más obsesionantes contenidos de lo existencial. Advertimos una superación de las fronteras temporales y se demuestra palpablemente la inexistencia de los espacios en la amenaza constante de lo vital —«el principio es la muerte», confiesa Onetti— en la pugna del destino, de su responsabilidad que quiere llegar a forjar el individuo consciente.

El retorno a la contradicción subraya el sentido reflexivo-testimonial de la obra de Onetti sobre su propia búsqueda, en la que la desgracia se convierte en punto de partida de seres que temían por su inmovilidad inexplicable, en la que quizá interviniese de manera decidida el aburrimiento y la decepción interiores del ser humano que trata de encontrarse a sí mismo, atravesando las imágenes cotidianas que tanto significado y dinamismo cobran en Díaz Grey. O la extraña figura, deformada, repetida, que nos contempla en el espejo. Porque a veces en esa invitación de lo circunstancial que se sugiere tan dura en la narración, casi como paralelo del extranjerismo de Albert Camus, en forma de huida, de abandono, hay una conciencia que define el sentido, tal vez el más importante, de la obra de Onetti: la ausencia y el amor frustrado, acaso colectivo, que de ella se deduce. Todo viene a ligarse en una disputa por el descubrimiento y la conquista del



ambiente, en el que intervienen, hegemónicas, mareas de precisión que se retiran para dar una panorámica que va acumulando figuras indeterminadas que vuelven a provocar la duda, la traslación, la aspereza al elaborar un conjunto en el que los tonos se desvirtúan por ellos mismos, abandonando la dictadura de la pureza e incluso la de la armonía, en el sobresalto donde confluyen narración y reflexión, donde cada acción y cada pensamiento adquieren nuevo valor.

Partiendo del desprecio de una mecánica lógica en la sucesión de los hechos, las mareas se convierten en la espiral reflexiva de un universo—descubierto o creado—donde rompen los formalismos para integrarse en una especie de conciencia del escepticismo que va sumiendo al ser humano en su desesperación. Conciencia que desata su lengua, tímidamente en principio, con el pretexto de los sucesos, de quien los sufre o los contempla y cuáles son sus consecuencias—la amputación en *La vida breve*, la nulidad sentimental en *El pozo*, el enigma de una vida en *Para una tumba sin nombre...*— y que se desenvuelve de forma rotunda, entre la densidad y la melancolía, para condenar el absurdo trágico de la vida, el abuso—que la preside— caracterizando lo histórico del individuo, la condena de la propia vida reflejada en la desesperanza, último refugio de aquellos que pretenden la tranquilidad a través de la ficción. Posiblemente de esa certeza nazca el sentido de la expresión, como bien ha señalado Félix Grande al hablar de la característica que predomina en Onetti, mientras que en Jean-Paul Sartre la preocupación, la inquietud y su parte de certeza asociada a sus experiencias más íntimas, cobren su auténtica personalidad en el análisis. Hay que añadir que no se trata de un único sentido de comunicación, sino de una dimensión

del ser y el aparecer del escritor, ya que la señal más clara de la expresión—y del análisis, en el pensamiento sartriano— es consecuencia de la duda personal que modifica de manera tan profunda los temas de la novelística onettiana.

Contrariamente a como ocurre con García Márquez, este desenvolvimiento surreal, expresionista y existencial, no tiene mucha relación con la fábula. Retorna a lo real después de su dificultoso nacimiento y de la consiguiente huida. Y al abordar la paradoja no se refuerza lo descriptivo ni en lo poético de la ficción, como en Carpentier, ni se aproxima a la irónica caricatura con pretensiones sociales de Vargas Llosa, dentro del contexto hispanoamericano. Se adapta, se resume en una pretensión que alcanza validez universal en la denuncia, en la condena, en la indecisión o en el trastorno de los conceptos clásicos, como sintetizando un mundo de relaciones que retrata a la vez el fondo humano de Occidente y, de manera simultánea, las costumbres y lo aparente de Iberoamérica. Aun a pesar de que Onetti crea que su obra no tenga valor en el contexto europeo, supera y desborda el drama interno que flota alrededor de las gargantas de sus hombres y sus mujeres, siempre en sus respectivas realidades. Cabe además sugerir el norte de la evolución intelectual y literaria de Onetti: del conflicto concreto a la dispersión mientras, intermitentes, se detectan ciertas rupturas en su discurso que afectan, sobre todo, a la concepción del individuo en su medio corriente, profesional o la abstracción de su hipotético determinismo. El sentido individual del personaje como reflejo del sufrimiento colectivo, en un sistema de relaciones en el que sólo cabe decir, ante su destrucción o su lenta caída, que la liberación como hecho aún es posible, aunque no así la esperanza en una realidad mejor, constituyen la conclusión más profunda y más actual de su obra. El paralelo del universo onettiano con la trayectoria de lo real es evidente.

Existe en la obra de Onetti un contraste mágico: enfrenta los conceptos que encarnan cada uno de sus personajes y mantiene en medio del choque un sentimiento de extrañeza que trata de vencer la desconfianza ante los demás. Sin embargo, este sentimiento no sobrevive al lazo que vincula las imágenes y que muestra la contraposición de los seres, antes que el de los valores: el absurdo acaba devorándolo todo, su rastro trágico incluso, en una especie de humareda, de niebla en la que un narrador expresa—indeciso— todo lo que quedó de aquella pugna. ¿Cuál es el trasfondo de una lucha como ésta? La de la vida, en primer lugar. La que

se deriva del propio absurdo: su existencia frente a un universo de estructuras racionales. Entre esos límites se va aminorando el ya de por sí angosto espacio de lo humano y lo literario, o por lo menos la capacidad de comprensión de la ambigüedad en un marco tan próximo para el individuo como es el de su convicción profunda en la soledad del miedo, o mejor, en la sinceridad de la soledad. Porque ese terror interior es parte del caos en que se va produciendo la lenta muerte del protagonismo en la novela que proyecta y realiza Onetti: el personaje Díaz Grey es tal vez el más coherente y el más constante de los compañeros del novelista a lo largo de sus densas obras frente a otros que se mueven, por su reputación o por su propia naturaleza, hacia el refugio del paisaje, de la ciudad, de la ensoñación, desde donde nacen su declaración, sus sospechas y sus sentimientos, la pasión enfermiza del «yo» que contempla su aniquilación soportando un coro de voces anónimas que van presagiando el final. Díaz Grey, esa especie de personaje que cumple de manera triple su papel —punto de referencia, recurso de otros personajes y escéptico espectador que culmina con una pincelada brillante el fondo de las obras de Onetti aportando múltiples perspectivas— se proyecta en cambio en su soledad interrumpida, en su saber, en su adivinación de lo que los demás van a efectuar en el aire turbio, supuesto, preconcebido, de lo que moralmente entendemos como amenaza, como mal.

También se da una apertura hacia lo sencillamente imaginario: los relatos se alejan de la realidad sin abandonar su naturalismo, el carácter figurativo de las intuiciones del autor —los cadáveres que están descritos, los enfermos, las casas, la sensación de vacío y pánico, dominándolo todo de forma casi palpable—, aunque vayan complicándose en su aproximación a un punto de referencia fundamental en la obra de Onetti: el individuo, su propio interrogante. Cabe interpretar, con todo, el sentido contradictorio de la paradoja de la obra: ¿en razón de qué existimos con el autor en un mundo que ha invalidado sus orientaciones morales o éticas si su vocación es lo que él define como «negativo»? ¿Por qué se persiste en una valoración de hechos, situaciones y pensamientos si esto se daba como olvidado, como negado en principio por la fuerza de los acontecimientos? Onetti se mueve en la contradicción, se recrea en ella, raras veces la resuelve de una forma científica o simbólica, aunque esta recreación se produce muy distintamente a como pudieran haberlo hecho Pavese o Sartre: no pretende hacer ni

una obra estilísticamente magistral, como ocurría con el primero, ni trata de exponer una filosofía sistematizada en sus conceptos a través de la literatura, como en el caso del segundo. Engañosamente nos envuelve la inseguridad ante lo que parece concluido y, a pesar de ello, la consumación no se presta al juego, sino como apariencia aislada que se coloca entre las sorpresas que van a trastornar la visión tradicional de lo que acontece. El final no es más que una apariencia, quizá más complicada que el resto de los fenómenos que asedian al individuo aislado, con la diferencia de que la curiosidad se prende de su encanto para volverse a enfrentar con nuevos contrastes. Larsen ha muerto en *El astillero* para huir de la muerte y dejar que se note su presencia en *Dejemos hablar al viento*. También se daba por concluido el ciclo narrativo de Santa María y es muy probable que no haya acabado aún. Pero esto no es lo fundamental, o por lo menos no parece así en la obra de Onetti: la negación de la vida y, hasta cierto punto, el suicidio como elemento del cual arranca una seria convivencia con la muerte que resalta por sí sola, explica sencillamente la gradación que vertebra la labor del autor desde lo próximo —los hechos— al sueño, y de la imagen metafórica e inconsciente al laberinto en que la lucidez desentraña los símbolos que se alternan aportando significados, burlas, suposiciones en la ruptura constante de la continuidad del relato, como transcribiendo la inmensa confusión de nuestro —y a la vez suyo— universo de desesperados, de amenaza.

En *Los adioses* se funden la contradicción y el sentimentalismo: el enfermo de tuberculosis está situado en un ambiente casi creado para su salvación —los hospitales, la montaña, la casita solitaria, la visita y compañía de las mujeres—, pero en el que tomarán valor las reflexiones de un personaje supuestamente secundario, un tendero en cuyo poder obran dos cartas que le darán la explicación —en último extremo, no aceptable— del suicidio que «cierra» la vida de un condenado. El silencio otra vez entre las constantes de la novela, el paraíso cercado en su espera, el ambiente hostil, cuando existe, la sugerencia de un contexto histórico del propio protagonista que refuerza el valor de la tesis que Rojas Herazo asimilaba como enseñanza global de la lectura de textos onettianos, la «inutilidad» del vivir y la tendencia hacia la evasión del personaje, gastados ya todos los cartuchos —ilusorios— de apego a lo inmediato, como el amor, la amistad o, también, lo familiar. Sin duda, esto no es sencillo: en la estructura de las novelas de Onetti no prima una exposición lineal, aun-

que la complementariedad de fondo de sus opiniones impida el desconcierto, la imposibilidad de captar el misterio, el vacío en el que —objetivamente— discurren los acontecimientos que dejan libres la ironía del autor, la burla de la realidad, su largo silencio, su monotonía mortal. Y así como en lo cotidiano coinciden elementos de muy variada naturaleza, inesperados, concluyentes, fluctuantes, ruidosos, el escritor se permite responder con una mezcla resignada en su descontento, de escepticismo en el que se sobreentienden su experiencia ante la vida y, ante todo, la profunda insatisfacción que de ella brota, sin espectacularismo.

No hay necesidad de atenernos a lo textual de la obra de Onetti, sería un error que también se aprecia al estudiar la obra de otro gran narrador de Hispanoamérica, Jorge Luis Borges. La recreación de Onetti en lo aparente decide la reacción del individuo en un sentido acaso erróneo: la conformidad. El autor trata de librarse del absurdo que, con tintes tan oscuros, le ha sometido a su dictadura, aunque dejando también que su fachada de engaño le lleve a una falsa creencia o a la obsesión que simplifica la conciencia —de nuevo la necesidad y el rechazo simultáneos en un escenario en el que el realismo no acabe con su bella posibilidad poética alejada de lo físico— en la ficción del que, soñando despierto, espera alcanzar el espejismo infantil que en un segundo se convierte en realidad.

Se producirá un nuevo salto en la espiral de los acontecimientos, los miedos verán su causa y los temas tomarán relieve en el momento adecuado: el trabajado estudio de las psicologías que detuvo el tiempo y lo domesticó, que confundió los pensamientos de los protagonistas y hermanó, finalmente, sus actos, abren el camino hacia la sugestión, hacia la obsesión, hacia la pesadilla del ser humano, ante su incapacidad para contestar a lo inevitable, convertido en argumento que enriquece el fondo de la obra que, aunque compacto, no responde a límites ni a necesidades estipuladas en razón de estética o sistema. En este fondo de confusión, en parte oculto de manera tenebrosa por la voluntad del autor, se mantiene «viva» la cuestión del individuo inscrito en un medio social, sometido a las categorías de la realidad: a partir de ella van significándose los complejos personajes de su universo. De ahí que el sentido existencial que tantas veces se ha resaltado en la obra del uruguayo, posiblemente no sea más que una guía que pretenda situar su verdad exacta o aproximada, llevándola por una sola vía. En último caso, Onetti manifiesta su preocupación por lo filosófico an-



tes que por lo estructural de la novela, a pesar de haber logrado un estilo característico, inesperado por surgir del desprecio por la forma que ataca con tanta rabia el inquieto sentimiento de satisfacción del hombre que comprende y comprueba la certeza de lo que se mastica en su obra. ¿Por qué entonces ese desprecio hacia lo contradictorio y por qué de ese desprecio nace la anulación del papel de la mujer en la sociedad, en la variedad de la narrativa? Algunos autores han venido a decir, como parafraseando a Juan García Hortelano, al tocar este aspecto, que la mujer de las novelas de Onetti es siempre la misma; que en su función, incompleta, frustrada, se vincula únicamente a la idea del amor y a su acto, en su sentido sexual, espiritual en cuanto búsqueda, pero corrientemente infructuosa.

Algo de ello hay, aunque no de forma tan restringida. Ciertamente es que en Onetti la mujer se plantea como receptora de una inquietud que suele manifestarse a través de la violencia o de la pasión, que la convierten al final en víctima del desprecio convencional, una vez reducida su verdad a su cuerpo. También interviene esa tendencia al mal de la que hablaba Dostoyevski en *Los hermanos Karamazov* y que Onetti traduce por odio o por olvido. Al considerar el papel de las prostitutas, esto se aprecia bien centrado en *Juntacadáveres*: el sentimiento que los personajes masculinos no logran encontrar en las mujeres que desean —y que, corrientemente, no aman— se ve instrumentalizado en las prostitutas como recurso de su fuerza, como último agarradero de su identidad comercializada en las calles o en el burdel, en el miedo resultante de su elección dramática y hasta en su muerte prematura bajo los golpes, los insultos, la humillación, el desgaste de los recuerdos que aún contienen una última esperanza y la miseria.

El sinsentido que caracteriza las obras de Onetti y la complicidad de sus personajes,

junto al vacío en que se proyectan sus anhelos —cuando puede hablarse de aspiraciones que no sean producto de la rabia o de la desilusión— permiten la reflexión sobre la verdad deformada y conducida, privada de tiempo, sumergida en el torbellino obsesivo de la desesperación en que aparece y desaparece constantemente y en el que se hallan, abandonadas, las criaturas que maneja el escritor, a veces reducidas en un cuarto sucio donde van haciéndose más duros los reproches del recuerdo, tangibles en el declive de la edad o por el descubrimiento de esa razón que mueve y modifica lo real: las lágrimas o la silenciosa espera que mantiene la vista fija en el horizonte, con el mar pesado y muerto de las vivencias machacadas por la memoria, un último intento por llegar al encuentro no dramático de la verdad que con tanta frecuencia disfraza o elude el creador al privar de ella a sus hijos, abandonados de su presencia, desesperados en su soledad sin causas ni consecuencias aparentes. El

amor, la llegada de la muerte en cada minuto o en cada palabra, sobre ellos se proyectan los contrastes grandeza y miseria, que les darán valor; en su cuidado retrato se hallarán los cauces de la libertad por el conocimiento y, acaso también, por el respeto del absurdo trágico de la vida, prolongándose en el ingenioso engaño de lo que tiene visos de realidad y oculta un acto fallido que los psicoanalistas se aprestarán a estudiar armados de su ciencia, el candor de un niño que ya sabe de su final: todo lo que de aquí se desprende de manera turbia, el juego con el ser que está convencido de su fuerza, de su infalibilidad, se encuentra en la difícil reflexión, en el desengaño del hombre que aún registra los agujereados bolsillos de esperanza mientras unas gafas aplastan las páginas de un libro abierto y las gotas de lluvia resbalan en los recuadros de cristal de las ventanas de una casa desierta. Porque todo parece sencillo.

F. J. SATUE

el ocio atento

“PLATERO Y YO” O LA FALSA APARIENCIA DE UN LIBRO PARA NIÑOS

La primera edición de *Platero y yo* apareció en versión incompleta en Madrid en 1914, mientras que la que habría de ser la obra definitiva se publicaría tres años más tarde con una importante modificación, el aumento de setenta capítulos sobre los sesenta y ocho que componían su extensión inicial. Juan Ramón Jiménez acompaña esta nueva versión de 1917 de un prólogo donde explica las razones de esta doble edición y pretende deshacer la acogida dada a *Platero* en 1914 como un libro para niños.

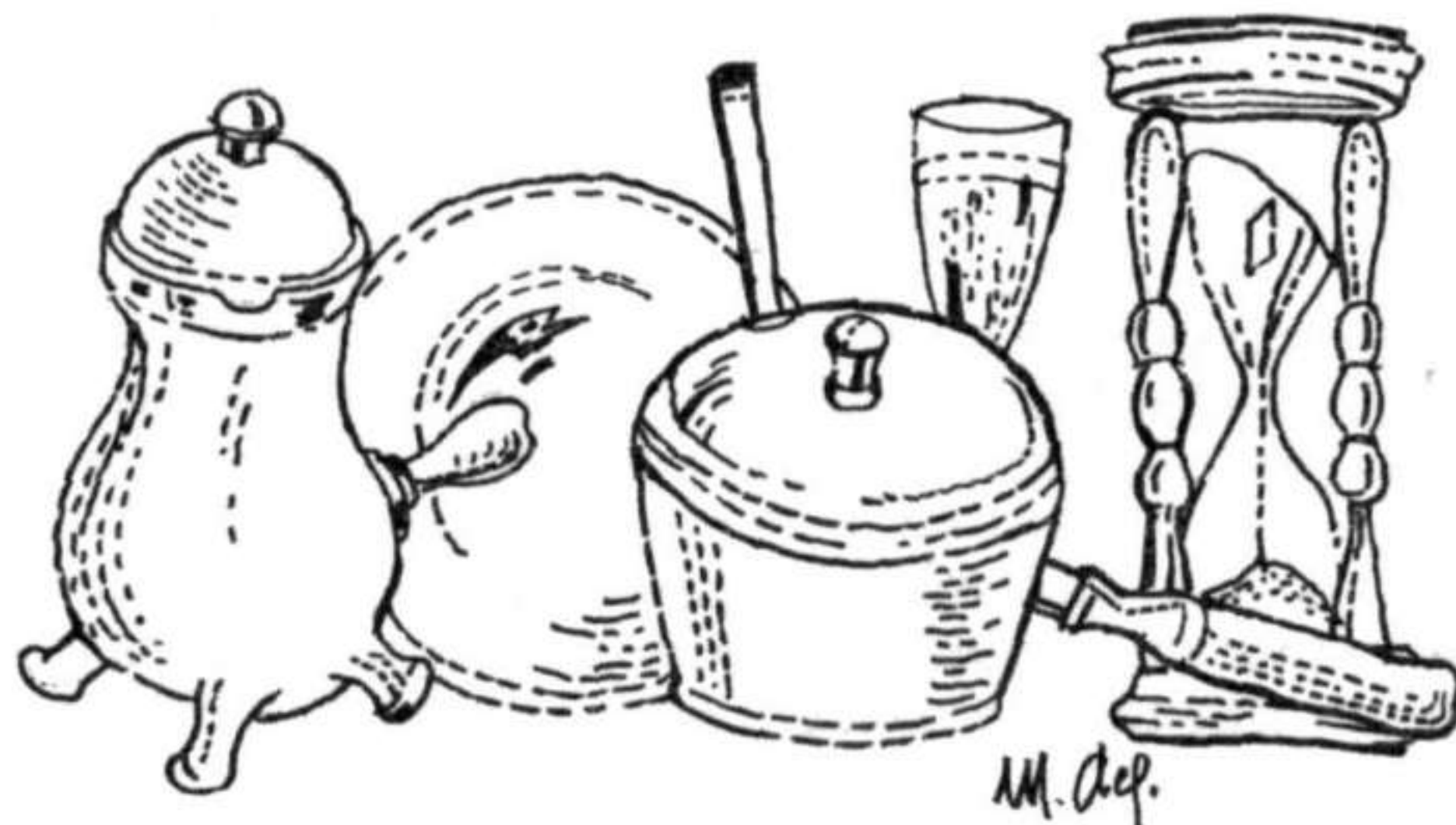
«Suele decirse que yo escribí *Platero y yo* para los niños, que es un libro para niños.

No. En 1913, *La Lectura*, que sabía que yo estaba con este libro, me pidió que adelantase un conjunto de sus páginas más idílicas para su "Biblioteca Juventud". Entonces, alterando la idea momentáneamente, escribí este prólogo:

Advertencia a los hombres
que lean este libro para niños.

.....
Yo nunca he escrito ni escribiré nada para niños, porque creo que el niño puede leer los libros que lee el hombre» (1).

Sin embargo, la acogida dispensada a *Platero* en esta primera versión estaba justificada, ya que existían aparentes razones para pensar que era una obra infantil, donde se relataban las aventuras de sus dos personajes principales, acompañados en sus correrías de animales y niños, como el caballo Almirante, la perra Diana «que se parece a la luna creciente», la niña chica «que era la gloria de Platero ... con vestidillo blanco y su sombrero de arroz»; teniendo como escenario la tierra de



Moguer, «inmensa y cálida rosa encendida» (2). Elementos todos que contribuían a formar el ambiente idílico apropiado de un libro para niños.

Pero en 1917 la imagen creada mediante la selección de las «páginas más idílicas» de la obra queda contrarrestada con la publicación de los nuevos capítulos; ya existentes cuando apareció la primera edición, según parece desprenderse de las palabras del autor, y donde se trasluce una concepción mucho más pesimista del mundo.

«¡Sí, sí! ¡Cantad, soñad, niños pobres! Pronto, al amanecer vuestra adolescencia, la primavera os asustará, como un mendigo, enmascarada de invierno» (3).

También la visión de Moguer es ahora menos idílica, apareciendo como un pueblo andaluz característico, donde tienen lugar la vendimia, los toros, la romería del Rocío; habitado por personajes más realistas que los anteriores, como don José el cura, Frasco Vélez, Anilla la Manteca, «cuya fogosa y fresca juventud fue manadero sin fin de alegrones» (4).

Sin embargo, el hecho de que se incluyan elementos más realistas en esta segunda versión, desapareciendo así parte de su ambiente idílico, no es, desde nuestro punto de vista, el factor decisivo que le lleva a decir a Juan Ramón Jiménez que *Platero y yo* «no es un libro para niños». Para nosotros, no es el grado de mayor o menor idealización lo que diferencia a esta obra de lo que intuitivamente entenderíamos como un libro para niños, aunque este sea un dato importante, sino que los elementos, que a primera vista nos podrían dar la falsa apariencia de un movimiento narrativo, característica indispensable de una obra infantil donde se relata la historia de unos personajes, no se nos revelan como tales después de un análisis crítico.

De esta forma, no existe desarrollo de una acción principal, ya que no partimos de una situación inicial, elemento necesario, según Vladimir Propp (5), para este tipo de literatura, que se iría modificando a través de la obra para acabar en un determinado desenlace, aunque la muerte de Platero al final del libro así pudiera parecerlo. Tampoco hay acciones secundarias de otros personajes en un escenario ajeno al yo del poeta, sino que todos estos elementos en su conjunto no son más que prolongaciones de este inmenso yo que impregna toda la obra, dándole, por lo tanto, un carácter eminentemente lírico.

De este modo, *la figura de Platero*, aparente coprotagonista junto al poeta, no tiene, sin embargo, acción propia, como parecería desprenderse del título del libro, siendo, por el contrario, una presencia muda, en cuya compañía el poeta encuentra paradójicamente la soledad, «huyendo de los hombres, me fui a la cuadra y me senté a pensar, con Platero» (6); conversando a la manera machadiana, «con el otro que siempre va conmigo», en este caso Platero, considerado por el poeta como una prolongación de sí mismo.

«Y pensé, de pronto, en Platero, que, aunque iba debajo de mí, se me había, como si fuera mi cuerpo, olvidado» (7).

Por lo tanto, no existen dos protagonistas de la obra, ya que este aparente segundo personaje «es tan igual a mí, tan diferente a los demás, que he llegado a pensar que sueña mis propios sueños» (8). Platero y yo son una misma cosa, como lo indica el valor copulativo

de su título, y a través de estos ojos únicos contemplamos el mundo que les rodea, con un punto de mira esencialmente lírico. De hecho, sólo en muy contadas ocasiones, Platero es considerado como algo distinto al yo del poeta, pareciendo «allá en el corral ... otro burro», y sólo dos veces a lo largo del libro el poeta se ve a sí mismo desde fuera, aunque siempre en compañía de Platero. «Vestido de luto, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero» (9), «Tal vez ella pensara: ¿Quiénes serán ese hombre enlutado y ese burrillo de plata?» (10).

Por otro lado, *la presencia de otros personajes* tampoco desvía a la obra de su carácter eminentemente lírico, ya que no incide directamente en su desarrollo posterior. En la mayor parte de los casos es sólo el pretexto para la digresión íntima del protagonista, que va posando su mirada curiosa en los distintos elementos que pueblan su mundo, de forma aleatoria, y sin que su presencia sea decisiva para la continuación del libro.

«El niño está con la fuente, en grupo franco y risueño, cada uno con su alma. Aunque no hay un solo árbol, el corazón se llena, llegando, de un nombre, que los ojos repiten escrito en el cielo azul Prusia con grandes letras de luz: Oasis» (11).

En este ejemplo concreto, al autor no le interesa el niño como personaje, sino la estampa casi pictórica que forma con la fuente, y la placidez que esta visión produce al poeta. Por tanto, y ampliando esta actitud al resto de la obra, parece lógico que *Platero y yo* no sea el desarrollo de un mundo de personajes, sino el universo íntimo del protagonista que a veces se vale de estos personajes para expresarlo. «Y quiero irme, como entonces, del casino, de la botica o del teatro, Platero» (12), huyendo de este mundo de hombres a refugiarse en la soledad sonora de Platero.

Tampoco *el escenario en el que transcurre la obra*, el pueblo onubense de Moguer, tierra natal del autor, es algo distinto al yo del poeta, a pesar de que se respete en el libro su geografía real como aparente contexto externo de las experiencias del protagonista.

«Desde él se ve todo el campo moguerense: el Molino de viento, rojo, a la izquierda; enfrente, embozado en pinos, Montemayor, con su ermita blanca; tras de la iglesia, el recóndito huerto de la Piña; en el poniente, el mar alto y brillante en las mareas del estío» (13).

Sin embargo, pronto estas referencias al mundo objetivo quedarán lejanas, al producirse el gran paso de la geografía concreta de Moguer a un universo de valores líricos, donde los distintos elementos que componen el entorno real más próximo al poeta: su huerto, el pozo blanco, el árbol del corral, el tañir de campanas de la torre cercana, se convierten en un paisaje interior, donde las campanas «están sonando en nuestro pecho» (14) y el árbol del corral «era... el mejor sostén de mi poesía» (15). Geografía, ya literaria, que aparece también en otros poemas de esa época, como «El viaje definitivo»:

«... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.
Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán como esta tarde están tocando,

(2) Cap. 81, p. 653, y cap. 5, p. 553, respectivamente.

(3) Cap. 3, p. 551.

(4) Cap. 18, p. 568.

(5) *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos, 1971, p. 37.

(6) Cap. 81, p. 653.

(7) Cap. 22, p. 574.

(8) Cap. 43, p. 613.

(9) Cap. 7, p. 555.

(10) Cap. 62, p. 628.

(11) Cap. 42, p. 601.

(12) Cap. 45, p. 604.

(13) Cap. 134, p. 720.

(14) Cap. 21, p. 573.

(15) Cap. 45, p. 604.

las campanas del campanario.

... ..
Y en el rincón aquel de mi huerto florido y enalado,
mi espíritu errará, nostálgico» (16).

La añoranza del entorno moguerense, donde transcurrió la niñez y juventud del poeta, ha transformado el mundo real en un universo de luz, color y sonido, dejando, a veces, de ser específicamente Moguer, para convertirse en símbolo exaltado de la tierra andaluza. No en vano esta obra tiene como subtítulo «Elejía andaluza», canto nostálgico del universo dorado de su infancia, «esta acacia que yo mismo planté» ... «en esta casa hoy cerrada» ... «este paraje encanto de mi niñez» (17), convirtiéndose así, en el primer poeta contemporáneo que sitúa su «paraíso perdido» en tierras andaluzas, como más tarde harán Lorca, Cernuda, Aleixandre y Alberti, autores todos, donde la nostalgia de su tierra natal es sentida con la intensidad de un marinero desterrado a tierra.

Para presentarnos este mundo añorado, Juan Ramón Jiménez se vale del movimiento poético de mayor difusión en ese momento, el Modernismo, en una de sus características más representativas: la que aceptaba la fusión de las artes, especialmente «la pintura, la poesía y la música», y específicamente dentro de la pintura, la escuela impresionista francesa, donde «no existe el paisaje, sino la interpretación del paisaje» y, por tanto, «son estados de alma», ya que «con el estado de ánimo varía la visión» (18).

Estas características se repiten una y otra vez en la obra, donde el escenario objetivo ha quedado convertido en «estado de alma», según palabras del poeta, ya que es ofrecido «a través de un temperamento», de forma que «hasta los objetos enumerados en las descripciones no son presentados directamente, sino como vistos y sentidos por un testigo ocular. En este respecto, los escritores impresionistas son *subjetivos*, ya que sólo se interesan por la experiencia interna, por el experimentar las cosas y no por las cosas» (19).

En este aspecto radicaría la principal diferencia de *Platero y yo* con un mundo narrativo donde se desarrollase una acción exterior al yo del poeta. Estamos ante un texto eminentemente *impresionista*, por lo tanto, esencialmente *subjetivo*, donde no interesan las cosas, ni los sucesos, ni los otros personajes en sí mismo, sino en cuanto son capaces de producir una impresión en el protagonista único, aunque aparezca desglosado en un aparente nosotros: Platero y yo.

Por ello no existe desarrollo de una acción en el tiempo, sino cortes transversales en ese tiempo, donde la realidad es detenida, «en captación impresionista» (20), como si de concreciones pictóricas se tratase, ya que «el poema breve en prosa le sirve para narrar no un suceso, sino la interpretación de un acontecimiento» (21). Acontecimientos diversos, cuyo único punto en común es la mirada atenta del protagonista que se posa sobre ellos, trasladando al texto su «experiencia interna» y no la realidad objetiva.

De esta forma la idea de Moguer como escenario narrativo ha quedado desechada, al haberse transformado en un paisaje interior, que «se me entró, para siempre, en el alma» (22), con el que el poeta se siente totalmente identificado de una manera casi panteísta.

(16) *Poemas agrestes* (1910-11), *Segunda Antología Poética* (1898-1918), Madrid, Espasa Calpe, 1945, pp. 116-17. Todos los poemas citados a partir de ahora procederán de esta antología.

(17) Cap. 45, p. 604.

(18) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *El Modernismo*, Madrid, Aguilar, 1962, páginas 206, 207, 204, respectivamente.

(19) AMADO ALONSO y RAIMUNDO LIDA: *El Impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Instituto de Filología, pp. 165-66.

(20) NILDA ELENA BROGGINI: *Platero y yo. Estudio estilístico*, Buenos Aires, Huemul, 1966, p. 101.

(21) RICARDO GULLÓN: *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 119.

(22) Cap. 100, p. 678.

«Cuando le cortaron aquella rama ... me pareció que me habían arrancado un miembro; y a veces, cuando cualquier dolor me coje de improviso, me parece que le duele al pino de la Corona» (23), influido tal vez por Rabindranath Tagore, cuya traducción de *La luna nueva*, llevada a cabo por Zenobia, fue prologada por el poeta en 1915, fecha anterior a la segunda edición de *Platero y yo* (24).

Pero si hasta ahora hemos asistido al paso de una realidad objetiva a la «impresión» de esa realidad en el yo del poeta, el proceso de interiorización en este libro, todavía va mucho más allá, al producirse la purificación del alma del protagonista, que, «caminando entre zarzas en flor a su ascensión, se hace más buena, más pacífica, más pura cada día» (25), permitiéndole alcanzar estados de contemplación de lo inefable, cercanos a la mística, aunque en este caso, lo inefable no se encuentre fuera del mundo real, como en aquella filosofía, sino en la misma naturaleza, por lo que a Juan Ramón Jiménez se le ha dado el nombre de «Místico de la naturaleza» (26).

«Mira cómo el sol poniente, al manifestarse, grande y grana, como un dios visible, atrae a él el éxtasis de todo y se hunde en la raya del mar que está detrás de Huelva, en el absoluto silencio que le rinde el mundo» (27).

Sin embargo, tal vez las palabras Panteísmo y Misticismo no expliquen suficientemente el universo total que se muestra en *Platero y yo*, a menos que señalemos las raíces platónicas del misticismo cristiano, cuyas concepciones se confunden a partir de San Agustín, y la posible relación de Juan Ramón Jiménez con la filosofía panteísta, ya que ambos sitúan la divinidad en la naturaleza.

Según esto, las declaraciones del autor, «Soy, fui y seré platónico» (28) son perfectamente compatibles con sus afirmaciones de que «el poeta ... es un místico sin Dios necesario», ya que para Juan Ramón los «estados de contemplación de lo inefable» pueden revestir diferentes formas: «panteísmo, misticismo (no me refiero precisamente a lo religioso), amor, es decir, comunicación, hallazgo, entrada en la naturaleza, y el espíritu, en la realidad visible e invisible, en el doble todo» (29).

Por ello, la naturaleza en esta obra será ese «doble todo», «esencia pura y divina, de confundidos prados azules, celestes y terrestres» (30), de conotaciones no sólo panteístas y místicas, sino también platónicas, al encerrar en sí misma esa doble realidad «visible e invisible».

Naturaleza en cuya hermosura radica su divinidad, ya que, «la belleza hace eterno el momento fugaz y sin lado, como muerto para siempre aún vivo» (31), característica perteneciente a la concepción platónica, que la transmitirá al misticismo, donde la divinidad es también suprema hermosura. Según Platón: «En la medida en que las Ideas contribuyen a la armonía, son también bellas y constituyen los objetos de nuestro apasionado anhelo de ver, conocer y comprender la belleza y, merced a esa comprensión, de engendrar también belleza» (32).

(23) Cap. 40, p. 598.

(24) AURORA DE ALBORNOZ: «Cronología de Juan Ramón Jiménez», *Juan Ramón Jiménez*, Madrid Taurus, El escritor y la crítica, 1981, p. 345.

(25) Cap. 136, p. 722.

(26) WALTER T. PATTISON: «Juan Ramón Jiménez, Mystic of Nature», *Hispania*, XXXIII, 1950.

(27) Cap. 99, p. 677.

(28) Carta citada por Michael P. Predmore, *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966, p. 101.

(29) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Hispanic-American Studies*, II, p. 75, citado por Pattison.

(30) Cap. 69, p. 637.

(31) Cap. 86, p. 659.

(32) G. M. A. GRUBE: *El pensamiento de Platón*, Madrid, Gredos, 1973, página 89.

Proceso que se realiza plenamente en *Platero y yo*, donde el poeta, sintiéndose atraído por este mundo mogueño, quiere crear belleza, considerándose «un adivino, un clarividente», ya que «un dios inspira a un humano, y el humano es medio (instrumento suyo)» (33). Ideas muy semejantes a las expresadas por Platón en *Fedro* y que encontramos materializadas en la obra juanramoniana:

«El alma, Platero, se siente reina verdadera de lo que posee por virtud de su sentimiento, del cuerpo grande y sano de la Naturaleza, que respetado, da a quien lo merece el espectáculo sumiso de su hermosura resplandeciente y eterna» (34).

«Quien lo merece» en este caso es el poeta, Juan Ramón Jiménez, que con poderes casi divinos, tiene al alcance de su mano la eternidad. Confesión con que el autor termina *Platero y yo*, y que viene a ser el colofón del periplo espiritual llevado a cabo por el poeta a lo largo del libro.

«Tú, Platero, estás solo en el pasado. Pero qué más te da el pasado a tí, que vives en lo eterno,

(33) JUAN RAMON JIMENEZ: *El Modernismo*, op. cit., p. 96.
(34) Cap. 70, p. 639.

que como yo aquí, tienes en tu mano, el sol de cada aurora» (35).

Imagen del sol empleada por Platón y los místicos cristianos para representar la divinidad, y que el autor utiliza en este libro, como podemos comprobar en el ejemplo citado, donde el poeta, en la tierra, se siente poseedor de esa divinidad, «que como yo aquí, tienes en tu mano, el sol de cada aurora».

De esta forma hemos llegado al final de nuestro análisis, una vez considerados los distintos elementos que, en un principio, nos daban la falsa apariencia de *Platero y yo* como obra narrativa, como libro para niños, y que en definitiva no son más que prolongaciones del yo del poeta, que desde una perspectiva esencialmente lírica, expresa sus impresiones sobre su realidad circundante en otro tiempo, embellecida ahora por la acción de la nostalgia.

Hemos seguido, por lo tanto, un movimiento de fuera adentro, desde lo que consideramos más accesorio, las referencias al mundo exterior, que nos podían producir la ilusión de un movimiento narrativo, hasta lo que entendemos como verdadera significación de la obra: ser el canto lírico de un poeta, que llega a transformar su querida tierra de Moguer en expresión de sus ideas estéticas.

MARIA CLEMENTA MILLAN

(35) Cap. 138, p. 724.

PANORAMA DE LA PROSA FINLANDESA

Años atrás, la renombrada revista literaria *World Literature Today* publicó un número especial sobre la literatura finlandesa. En su introducción al tema, el director de la revista, profesor Ivar Ivask, plantea un interesante enfoque de las expresiones creativas en Finlandia.

Finlandia es un país extenso, pero escasamente poblado. Tiene un poco menos de 5.000.000 millones de habitantes, mientras que su extensión supera a la de Gran Bretaña. Esta vastedad, el sentimiento de espacio, se traduce en una «sensibilidad creativa» de signo distinto de las de Holanda o Dinamarca, por ejemplo. Según el señor Ivask, la imaginación de los finlandeses es de un tipo «espacial». A través de esta idea es más fácil entender ciertas creaciones típicamente finlandesas. Según Ivask, son productos



de la imaginación espacial, entre otros, la epopeya *Kalevala*, la novela *Los siete hermanos* (traducida al español en 1951), de Aleksis Kivi; el sistema de fortalezas más conocido como «Línea Mannerheim»; el palacio «Finlandia», creado por el arquitecto Alvar Aalto; las sinfonías de *Sibelius*; y aún podría incluirse entre esos fenómenos el renacimiento de la ópera finlandesa en la década de los años setenta.

Como en toda generalización atrevida, también en las líneas trazadas por Ivar Ivask hay, evidentemente, algo de cierto y otros elementos que no lo son. Voy, sin embargo, a aprovechar, para este comentario, la teoría de Ivask, ya que me permitirá soslayar la lírica y el drama y concentrarme en la épica y la novela, es decir, los productos de la imaginación espacial.

Habr  también otra limitación: voy a tratar más en detalle la literatura en lengua finesa y prescindir un poco de la publicada en lengua sueca. Como es sabido, Finlandia es un país bilingüe. La población de habla sueca representa actualmente un siete por ciento de la población total. Tampoco voy a hablar de la literatura publicada en el idioma lap n, ya que es una minoría aún más pequeña.

Finlandia lleva sesenta y tantos años de vida independiente. Antes de la independencia, Finlandia perteneció durante más de cien años al Imperio ruso como un gran ducado autónomo. Pero las raíces de la cultura finlandesa se remonta a mediados del siglo XII, cuando los suecos llevaron a cabo las primeras Cruzadas en el suelo de Finlandia. Después de eso, Finlandia permaneció durante más de seiscientos años formando parte de Suecia. La vida del país se caracterizaba al principio por el afianzamiento de la influencia de la Iglesia Católica y el asentamiento en las regiones oriental y septentrional del país de los finlandeses, así como las prolongadas guerras por el mantenimiento de la hegemonía de Suecia como gran potencia. En el siglo XVI la Reforma hizo que Finlandia se convirtiera en un país protestante. Esto tuvo su impacto en el desarrollo de la literatura y de la lengua finesa, en el sentido que se comenzó la traducción de textos religiosos al finés, en el afán de predicar al pueblo en su propio idioma.

Durante todo el período sueco, la posición de Finlandia frente a la metrópoli sufrió considerables variaciones. Después de la casi independencia en el siglo XVI, los finlandeses sufrieron los reveses de la expansión de Suecia como gran potencia, especialmente el continuo reclutamiento militar durante la Guerra de los Treinta Años y la pesada carga tributaria en el siglo XVII; sumados a la ocupación del país por los rusos el llamado período de la Gran Ira, en el siglo XVIII. Sin embargo, ese siglo marcó también un auge económico y cultural. En 1640 la primera Universidad había sido fundada en Turku, entonces la capital del país, lo que constituyó una de las condiciones para la reanimación de la vida cultural.

En general, la época del dominio sueco produjo escasas obras literarias significativas. Las épocas del Renacimiento y del Barroco son, en el caso de Finlandia, siglos casi vacíos en cuanto a la literatura escrita propiamente tal.

La poesía folklórica, en cambio, florecía bajo múltiples formas y con una gran riqueza.

La guerra de 1808-1809 marca el fin de la larga unión fino-sueca y Finlandia es anexionada a Rusia como Gran Ducado que obtiene el estatuto de autonomía. El emperador Alejandro I concede a Finlandia la identidad como nación entre las naciones. Finlandia mantiene vigentes las leyes y las instituciones de la época sueca y el país obtendrá más tarde su propio sistema ferroviario y su moneda. La situación administrativa especial contribuye a fortalecer el sentimiento nacional de los finlandeses y sus anhelos de una vida política y cultural más independiente.

 A qué se debía la posición particular de Finlandia? Era ventajoso para la política de Rusia el que Finlandia se convirtiera en un estado lap n en cuya lealtad se pudiera confiar incluso en momentos de tirantez internacional. El estímulo a los sentimientos nacionales finlandeses contribuyó, además, al alejamiento de Finlandia de la antigua metrópoli y su cultura. De este modo, en su etapa inicial el movimiento «finocista» no entraba en contradicción con intereses de Rusia; ocurría lo contrario. Pero más tarde, a mediados y a fines del siglo XIX, se tomaron medidas para restringir el estatuto autónomo del país; debido al temor de que las corrientes nacionalistas de Europa ganaran terreno en Finlandia y, por su intermedio, en otras partes del Imperio.

A comienzos del siglo XIX el finés era todavía la lengua del pueblo. Los intelectuales hablaban



sueco, y como idioma administrativo se utilizaba ahora el ruso. El finés llegó a ser un importante elemento de edificación de una nueva identidad nacional.

El movimiento finocista se propuso dar al país su lengua común, su literatura y su historia —todos ellos factores esenciales para el surgimiento de un Estado nacional—. En aquellas circunstancias, la tradición pas  a jugar un papel muy particular. Tanto el alemán Johan Gottfried von Herder como el finlandés Henrik Gabriel Porthan habían llegado, en el siglo anterior, a la conclusión de que la única manera de elevar el bajo nivel de la literatura nacional era recurrir a las fuentes primitivas de la capacidad creadora del pueblo «inculto», a la poesía y la música folklórica. Fue Porthan quien despert  el interés general por la poesía folklórica y sus seguidores—quienes se basaron en el modelo sueco que había recurrido a su pasado nórdico ancestral—formaron el llamado grupo «Románticos de Turku»; ellos son Arwidsson, Sj gren, Poppius y Gottlund. Pero fue años más tarde, en la década del 1830, que el movimiento vivió su auge. Entonces los llamados «Románticos de Helsinki» fundaron la «Sociedad de la Literatura Finlandesa» o «Sociedad pro Literatura Finesa». Es bien ilustrativo el hecho de que entonces, hace ciento cincuenta años, el vocablo «literatura» no existía en el léxico finés, sino que fue formado expresamente.

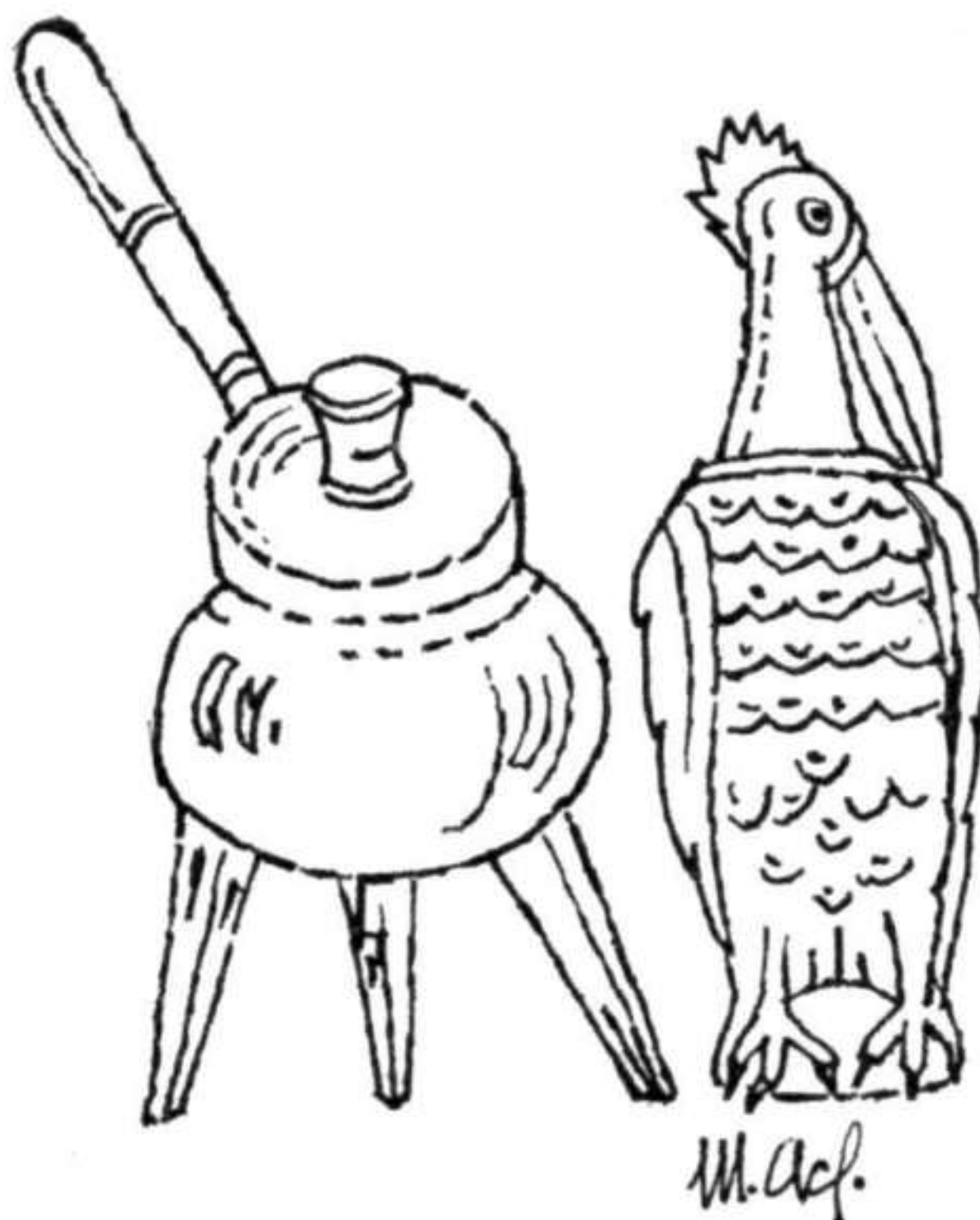
Unos de los primeros y más trascendentes logros de la recién fundada sociedad fue el publicar, en 1835, la primera edición de la epopeya *Kalevala*. En 1849 fue publicada la segunda edición aumentada. Las publicaciones de *Kalevala* y *Kanteletar*, colección de líricas folklóricas publicada en 1840, han tenido consecuencias histórico-culturales enormes. La epopeya dio al pueblo tanto su historia como su literatura. Para el extranjero, *Kalevala* abrió un nuevo universo mítico encantador. La epopeya ha sido traducida a 32 lenguas (59 traducciones).

 Pero es *Kalevala* una obra literaria o un poema folklórico? Esta interrogante preocupa a los investigadores desde la publicación de *Kalevala*. El médico rural Elias L nnrot, que lleva a cabo la recolección y la redacción de los poemas, aparecía, en opinión de sus coetáneos, como el rescatador de una obra antigua íntegra. La investigación ha demostrado, sin embargo, que fue L nnrot quien creó, del material a su disposición,

un todo que antes no existía. El orden de los poemas, la trama de la epopeya y la caracterización de los personajes son obra de Lönnrot. Es cierto que él mismo no escribió sino una pequeña parte de los versos de *Kalevala*, pero escogió entre las variantes las que consideraba más representativas y las reunió en grupos de poemas modificando su orden original, y los completó con versos de otra procedencia. La obra de Lönnrot se vio influida también por las teorías sobre la epopeya propagadas en el siglo XIX, aunque Lönnrot mismo no parece haber creído en la existencia de una epopeya auténtica que después hubiera desaparecido. En la época de Lönnrot la epopeya poética gozaba de gran aprecio como género literario: cobró una función similar a la de la novela, permitiendo la creación de personajes y el desarrollo de las relaciones recíprocas entre ellos. En *Kalevala* hay conflictos violentos, situaciones dramáticas, vitalidad y movimiento. Sus personajes tienen características lúcidas y personalísimas y llegan a conquistar su lugar entre los elementos básicos de la mitología nacional finlandesa.

Además de *Kalevala*, el comienzo del siglo XIX también dio nacimiento a otras obras literarias significativas para la literatura nacional. Aquí cabe mencionar dos nombres, Johan Ludvig Runeberg y Zachris Topelius. Los dos escribían en sueco y la temática de la lírica y la épica de Runeberg, así como los cuentos de hadas y las novelas históricas de Topelius, conciernen la historia, la vida popular y la naturaleza de Finlandia. El epíteto frecuentemente añadido al nombre de Runeberg, «poeta nacional», evoca en la mente de la mayoría de los finlandeses al autor del himno nacional y de la poesía patriótica *Cuentos del alférez Stool*, que exaltan el heroísmo del soldado finlandés. Según Kai Laitinen, catedrático de Literatura, «se inició un culto a Runeberg que ha tendido a simplificar y a dar una imagen rígida de su poesía, ocultando los aspectos de su obra que hoy aparecen como los más vivos: su lírica lúcida y sus descripciones de la vida popular».

La primera novela escrita en finés fue publicada en 1870. A pesar de ser la primera, ha mantenido admirablemente su frescura y vivacidad. Esa novela, *Los siete hermanos*, de Aleksis Kivi, se cuenta en Finlandia entre los libros más leídos y queridos: sus giros verbales subsisten en el lenguaje común, y en sus personajes



pueden reconocerse muchas características típicamente finlandesas.

Protagoniza la novela un colectivo de siete hermanos huérfanos, quienes tratan de cultivar su pequeña finca, pero quienes no desean someterse a las normas de su comunidad. Habiendo fracasado en su intento de pedir juntos la mano de una muchacha y habiéndose rehusado a aprender a leer, los hermanos deciden vivir en el bosque, alejados de las demás gentes. Construyen una cabaña y tratan de ganarse la vida cazando y labrando un pequeño terreno cultivando y experimentando la fabricación casera de alcohol. Pero diez años bastan para que los hermanos, indisciplinados y casi anárquicos en su vivir, lleguen a ser paulatinamente miembros responsables de su comunidad.

Kivi usa una técnica narrativa muy singular para su época, con muchos diálogos directos, sin comentarios explicativos. El diálogo pone de manifiesto la personalidad de cada uno de los hermanos y subraya el aspecto humorístico, basado generalmente en el hecho de que el lector vea y se dé cuenta de algo de lo cual el personaje mismo no tiene conciencia. El desarrollo de los acontecimientos es interrumpido por narraciones de los hermanos, lo que da a la novela elementos líricos o, a veces, míticos. En la obra de Kivi pueden hallarse influencias de Shakespeare, Holberg y Cervantes, a los cuales el autor conocía a través de traducciones al sueco. *Los siete hermanos* es una especie de novela renacentista: surge de un terreno virgen, se caracteriza por la frescura expresiva y la riqueza imaginativa. Reúne de manera inesperada, pero natural, elementos diferentes y tradicionalmente con-

tradictorios: realismo y romanticismo, humorismo y fantasía lírica.

Después de Kivi, la literatura finlandesa no produce obras de importancia hasta la década del 1880, que ve el nacimiento del realismo. La primera generación educada en escuelas finas es la que ahora entra en escena.

Las cuestiones nacionales que habían sido objeto del interés de las generaciones anteriores son reemplazadas ahora por la temática social.

En estas circunstancias, las corrientes europeas ganan fácilmente terreno en Finlandia. Se leen obras de Darwin, Mill, Taine, Brandes y de los realistas escandinavos; las obras de Björnson, Strindberg e Ibsen se conocen en ediciones originales. También se puede notar una influencia bastante notable del realismo procedente de Rusia y de Francia. Otro factor que favorecía la difusión del realismo era la debilidad de la tradición romanticista. El propio *Kalevala* y las epopeyas de Runeberg tenían rasgos «prerrealistas» que sirvieron como ejemplo.

Los principales abanderados del realismo en Finlandia fueron Minna Canth y Juhani Aho. El realismo programático trataba temas como la condición de la mujer, el conservadurismo eclesiástico, los defectos de la legislación, el alcoholismo, la tenencia de la tierra, etcétera.

Luego la corriente realista fue seguida, sin mediar pausa, por influencias simbolistas. El neorromanticismo nacional, versión finlandesa del simbolismo europeo, fue ganando terreno.

Se comenzó a mirar en retrospectiva hacia la época del auge nacional: se estudiaba la obra *Kalevala* y se recurría a temas mitológicos. Escritores, artistas plásticos, compositores y arquitectos realizaron peregrinaciones al Este, a Carelia, donde la tradición y el arte folklóricos habían resistido mejor la influencia «cultas».

Los más conocidos representantes del carelianismo fueron el compositor Jean Sibelius, el pintor Akseli Gallén-Kallela, el arquitecto Eliel Saarinen y en la literatura el poeta Eino Leino. El arte finlandés, bajo el influjo del romanticismo nacional, se exhibió al público internacional en la Exposición Mundial de París en el año 1900, haciendo su entrada triunfal en la consciencia europea.

A comienzos del presente siglo empezó a desintegrarse la unidad nacional. Las diferentes actitudes frente al afianzamiento de la política de paneslavismo, polarizó a

la ciudadanía en partidos políticos: los partidarios de la resistencia pasiva y de la activa, respectivamente. El conflicto entre la población de habla finesa y la de habla sueca también enrareció la atmósfera social; además, la ascensión del socialismo profundizó las divergencias en el campo político. A comienzos de siglo la literatura en idioma sueco y la literatura obrera se constituyen en grupos separados.

En el año 1918 estalló una guerra civil en Finlandia. Las distintas denominaciones que recibe el conflicto reflejan las diversas interpretaciones sobre el carácter del mismo. Los que hablan de guerra de liberación apoyan la tesis según la cual el país recién independizado se decidió a expulsar de su territorio a los soldados rusos, y los que la definen como una guerra de clases, consideran lo sucedido una sublevación del proletariado. La guerra y sus consecuencias: sus campos de concentración y ejecuciones masivas de los rojos —quienes perdieron la guerra— dieron lugar a un gran trauma nacional, que empezó a disiparse sólo en la década de los años sesenta.

Uno de los primeros autores en tratar el tema de la guerra civil fue F. E. Sillanpää, laureado con el Premio Nobel en Literatura en 1939. Su novela *Santa miseria*, que ha sido traducida al español, publicada en 1919, describe la vida de un campesino indolente, que se deja llevar por los acontecimientos.

Santa miseria significó en su época una toma de posición muy audaz, que hacía justicia a los vencidos en la guerra. Pero la literatura no trataba las causas sociales que llevaron al país al enfrentamiento fratricida hasta que Väinö Linna publicara entre 1959 y 1962 su trilogía *Täällä Pohjan tähden alla* (aquí bajo la Estrella Polar).

La obra suscitó un debate de excepcional importancia en el que tomaron parte hasta los historiadores. Para el público la lectura de la trilogía ha sido una gran experiencia que puede caracterizarse como una «terapia nacional».

El mismo autor, Väinö Linna ya había despertado un vivo debate con su novela anterior, *Soldados desconocidos* —también esta novela se encuentra en versión española— publicada en el año 1956.

Al igual que *Los siete hermanos*, *Soldados desconocidos* también es una novela colectiva, cuyos protagonistas son soldados finlandeses de la segunda guerra mundial, participantes en la lla-

mada «Guerra de Continuación» (en la que Finlandia, entonces aliada de Alemania, luchaba contra la Unión Soviética).

El diálogo en esta obra juega asimismo un papel importante en la caracterización de los personajes. *Soldados desconocidos* tiene a la vez su conexión con Runeberg en un modo antitético. El autor mismo ha explicado que su propósito era concebir una antítesis a la imagen de la guerra idealizante y proclive al patriotismo marcial y de fanfarria militar que evocan *Los cuentos del alférez Stool*, de Runeberg.

La observación de los acontecimientos se realiza a ras del suelo a través de los soldados rasos; es el sentimiento de realidad, la tenacidad y el humor negro, los que hacen sobrevivir a los soldados, mientras que el mundo idealista y altanero de los oficiales se desmorona. En su propia y particular manera, los soldados de Linna son también héroes. De manera similar a los hermanos de Kivi, los soldados de Linna se han transformado en la mente del lector de figuras ficticias en personajes reales.

Los modernistas de los años cincuenta seguían, en su descripción histórica, líneas muy distintas a las de Linna. En el mismo año en que Linna publicó la segunda parte de su trilogía referente a la Guerra Civil, los modernistas Paavo Haavikko y Veijo Meri, publicaron también sus novelas sobre la Guerra Civil. La imagen de la guerra por los novelistas modernistas se sitúa casi totalmente en el lado opuesto del enfoque de Linna. Mientras la narración realista de Linna generaliza los destinos individuales y los coloca en un contexto histórico-social, los modernistas prescinden de la historia y exhiben en situaciones aisladas lo humanamente universal. Por otro lado, el propio Veijo Meri ha dado a su novela *Una historia de cuerda* (traducida al español) una interpretación que suaviza esa contradicción. Esta novela cuenta la historia de un soldado que trata de llevar una cuerda de manila enrollada alrededor de su cuerpo, desde el frente hasta su casa. Al fin del trayecto el hombre cae gravemente herido y es preciso cortar la cuerda en pedazos. Según Meri, el protagonista, Joose, representa a la Finlandia oficial o histórica que trató de llevar la cuerda intacta a través de la conflagración mundial. De acuerdo con él, la cuerda simboliza cualquier idea integral: integridad, soberanía, independencia o la consciencia sobre estos prin-

cipios. La cuerda fue despedazada, pero sólo de esta manera Joose pudo sobrevivir.

En opinión de Kai Laitinen, la «gran tradición» de la prosa finlandesa es la descripción popular o la novela regional que vivió su auge durante las tres primeras décadas del siglo actual, aunque la línea persiste en nuestros días. Según la clasificación de Laitinen, las siguientes son características de la descripción popular: la novela se desarrolla en íntimo contacto con la naturaleza; reúne los aspectos realista y humorístico; su héroe es generalmente lo que se podría denominar el «antihéroe». Al describir la contradicción entre la maquinaria administrativa de la sociedad y el individuo, el autor se solidariza con el más débil. La concepción que el narrador popular tiene del hombre es profundamente democrática.

¿Cómo se mantiene en la actualidad la tradición de la narración popular? Durante la década de los años mil novecientos sesenta lo característico era el radicalismo social, que fue reflejado en la novela documental. Como una reacción nace, entre otras, la novela subjetiva al estilo de Henry Miller. Sin embargo, la novela rural o regional en la década siguiente vuelve a resaltar y quizá este regionalismo puede ser considerado como la continuación de la tradición. Los personajes de la novela finlandesa viven habitualmente en el campo en un medio campestre. Durante las décadas iniciadas en 1960 y 1970 se produjeron varias novelas sobre el fenómeno de la emigración interna de la población rural a las zonas urbanas. Ellas describen la despoblación del campo a consecuencia de la emigración de campesinos al sur del país o a Suecia en procura de trabajo, como también los graves trastornos causados por el trasplante social, el alcoholismo, el divorcio, la soledad, la alienación. En la provincia de Carelia del Norte, donde la emigración ha sido más acentuada, han comenzado su carrera una serie de autores abocados a esta temática. El más joven entre ellos, Matti Pulkkinen, en cierto modo concluye el ciclo de este género, que se veía amenazado por ciertos rasgos de manierismo. Su primera novela *Y el árbol lloró* es una obra multifacética, de una admirable originalidad en el lenguaje, que adquiere dimensiones míticas y una profundidad psicológica.

La tradición de la prosa finlandesa es seguida también por largos ciclos de novelas psicosociales en varios tomos, que tratan de la

vida en determinada localidad. Una de las más apreciadas y reconocidas de tales series es la cuadrilógia de Eeva Joenpelto (1974-1980). Su obra se sitúa en una pequeña comarca en vías de industrialización en el sur de Finlandia y los acontecimientos tienen lugar desde la Guerra Civil hasta la década de los años 1930. Otro autor, Eino Säisä, describe la provincia de Savonia del Norte durante el período comprendido entre la segunda guerra mundial y el decenio que se inicia en el año 1960. Todas estas novelas describen los procesos tanto sociales como psicológicos de una manera muy profunda. Esto no es el caso de Kalle Päätaalo, campeón indiscutible de páginas publicadas. El publicó una serie en cinco tomos durante los años 1960 e inició una nueva serie autobiográfica a principios del decenio de los años 1970.

Desde entonces este escritor ha publicado anualmente un librote de quinientas páginas. La obra de Päätaalo transcurre en el norte de Finlandia y en los diez tomos hasta el momento los acontecimientos han progresado desde los años 1920 hasta 1941. Durante un solo año se vendieron 120.000 ejemplares de su novela, la que es abundante en detalles, a tal extremo que los críticos la consideran agobiante. Ivar Ivask tiene razón: es necesario estar dotado de una imaginación especial para leer a Päätaalo. El ejercicio equivale a caminar por todo el territorio finlandés, recorrer sus 1.100 kilómetros de norte a sur.

La literatura finlandesa ha evolucionado velozmente. Sin embargo, sus primeras expresiones sirven todavía de fuente de inspira-

ción, como Aleksis Kivi y Runeberg, a modo de antítesis. El propio *Kalevala* durante sus ciento cincuenta años de vida, ha experimentado varios renacimientos, el más reciente de los cuales tuvo lugar en el decenio comenzado en 1970. Hay algo profundamente finlandés en el hecho de que el «rey» del modernismo, Paavo Haavikko, publicara su propia teoría poética sobre la todopoderosa maquinaria mitológica de *Kalevala*, el «sampo», y que él mismo esté preparando, junto a las grandes figuras del teatro comprometido de los años 1960, una versión monumental de *Kalevala* para la televisión. ¿Es que nuevamente entrará en escena el concepto de antítesis? Según ciertas informaciones preliminares, la versión televisiva hará trizas nuestras concepciones tradicionales de *Kalevala*.

Naturalmente, la literatura finlandesa se ha desarrollado en conexión con las grandes corrientes de la literatura mundial. A veces la llegada de los «ismos» hasta Finlandia ha sido muy lenta, pero otras veces la adaptación de nuevas corrientes ha sido considerablemente rápida. Por tanto, la influencia, por ejemplo, de T. S. Eliot y Ezra Pound, así como de la poesía china y japonesa, se nota en Finlandia no antes de los años 1950, época en que se registró un gran cambio en la poesía. Por otro lado, la literatura latinoamericana, traducida al finés, ha influido últimamente la literatura finlandesa, entre otros, habiendo aportado a la narración realista elementos de fantasía.

Las relaciones entre la literatura española y finlandesa se ha estudiado muy poco. Pero como ya

dije antes, Cervantes sirvió de inspiración cuando Aleksis Kivi escribió su novela *Los siete hermanos*. Como un dato anecdótico, quiero contarles una historia. En 1890 Juhani Aho, un gran novelista y excelente en el realismo, vio en el Teatro Nacional Finlandés *La vida es sueño*, de Calderón, y regresó a casa inspirado para escribir un pequeño ensayo en que se puede notar que él abandonó el realismo.

Hace algunos años, la Universidad de Turku publicó una bibliografía: *España en la literatura finlandesa*. Más o menos, 150 ó 200 obras españolas y latinoamericanas han sido traducidas al finés. Sin embargo, unas 80 de ellas son novelas de aventuras escritas por José Mallorquí Figuerola. En estos momentos sería muy importante traducir al finés literatura española contemporánea, que no se conoce en mi país.

¿Cómo es la situación de la literatura finlandesa en España? Primeramente hay que mencionar *Cartas finlandesas*, de Angel Ganimet. En esta obra el autor expone una serie de estudios acerca de las costumbres, ideas y curiosidades de Finlandia. El número de obras traducidas al español es, aproximadamente, 50, pero la mayor parte de ellas son de Mika Waltari; por tanto, el número de autores traducidos es muy reducido. La situación es más o menos igual en los países anglosajones. Donde nuestra literatura se conoce mejor es en Suecia, en Estonia y en Hungría. Lo que me alegra muchísimo es que se puede notar un interés hacia nuestra literatura cada vez mayor.

ANNA MOKKONEN

DE GALLEGOS, MIGRACIONES Y TESTIMONIO AMERICANO

«Qué esperas, Manuel, que el hambre mata la razón.» Manuel no perdió tiempo alguno en esa desesperada espera de lo contrario que siempre es —aunque sea muchas cosas más— el hambre. En aquel remoto instante, en ese átomo de tiempo, del tiempo de tantos manueles hambrientos, nació —comenzó a nacer— *Gallego*. Uno de los testimonios incruentos del sordo y cruento flagelo con que un puñado de moradores del planeta afligen al resto de los humanos desde hace numerosos milenios.

Testimonio que no por rescatar las desventuras de un emigrante gallego de principios de siglo

deja de repercutir en las postrimerías de centuria y milenio actuales, en que dos terceras partes de la humanidad (50 millones de niños mueren de eso) se revuelcan entre la desnutrición y hambre.

Miguel Barnet, escritor cubano (1940), es el orquestador de este testimonio, oficio en el que adquirió altos méritos con sus anteriores *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*. El género testimonial adquirió esplendor literario y cúspide universal en Iberoamérica a partir de los años sesenta, al calor de la fiebre histórica que se apoderó del continente de habla hispánica y

portuguesa, predominantes, por asumir su soberana identidad. El testimonio —no es casual— fue uno de los géneros reclamados por la necesidad histórica, antropológica, vital, de conocer sus raíces, indagarse, saberse a fondo.

Los antecedentes del género, que en la América actual llegó a un grado de arte no igualado, se remontan a Martí en su fase moderna, pero sus raíces ya estaban echadas en el *Popol Vuh* y en las candentes escrituras de fray Bartolomé de las Casas y el Inca Garcilaso. Si bien, actualmente, el testimonio llegó a tener categoría de conjunto (Barnet, Reinaldo González, Mario Menéndez, etc.), la gran eclosión testimonial, con esplendente vincha literaria, se prefigura entre la sexta y séptima década en el Río de la Plata.

Después de la precursora obra del argentino Rodolfo Walsh con sus iniciales *El Caso Sata-nowsky* y *Operación Masacre*, es una verdadera constelación de casi adolescentes periodistas y escritores uruguayos la que eclosiona y remonta el género hasta alturas tan bellas como punzantes. Girando en las órbitas nutricias del clausurado semanario *Marcha*, Carlos María Gutiérrez, Eduardo Galeano, Carlos Núñez, Mauricio Rosencof y otros producen detonaciones sucesivas, no sólo con sus investigaciones, sino también con la orfebrería que asumen en el tratamiento de sus textos.

Por primera vez, como producto colectivo de una cultura y como oleada conjunta, el género testimonial se convierte en arte, en escritura profunda y estética a la vez que magnetiza virtualmente a los lectores. Esta dialéctica propicia una demanda cierta que desde las rampas del reportaje periodístico y la publicación cotidiana, por entrega diríamos, culmina en ese artefacto maravilloso pero impregnado de peligros con que el *sapiens* ha dotado su angustia histórica: el libro.

Libros que, si se mira con decencia y sin olimpismo literatoso, constituyen una útil *summa* enciclopédica de la América contemporánea, sin colofón de clausura, sin *fin* editorial: el texto no sólo está abierto, sino que clama por nuevos capítulos, verbigracia *Las venas abiertas de América Latina*, de Galeano, para acudir a un solo ejemplo.

No es hiperbólico adjudicar a ese conjunto de autores uruguayos una dimensión continental: la sola enunciación de sus temas atestigua que han transcurrido el continente palmo a palmo, drama a drama.

En la particularidad cubana de Miguel Barnet —también poeta, también periodista— aflora la cualidad de instalarse tras bambalinas en la escritura, cuasi como un invisible apuntador escénico. Sólo habla, comenta, hace metáforas, canta, baila, sueña, llora, putea y blasfema Manuel Ruiz, el gallego que, como tantos de sus coterráneos y canarios, catalanes y asturianos, principalmente, constituyeron las corrientes hispánicas de inmigración a Cuba en el presente siglo.

El autor no aparece para nada, mucho menos para hermohear con dudosos barnices la verdadera vida y milagros de un trabajador de todas las desventuras, ni antes ni después de la Revolución cubana. Por ello, la declinación biológica de aquel antiguo siervo de la gleba, revela, sin adjetivos obsequiosos, sin acentuación alguna,

sin reparar siquiera en ello, la diferencia abismal entre su vida expoliada y la libre, fácil, natural calidad universitaria de sus hijas que ya no deben vérselas con los monstruos que aplastaban a su padre.

«Nada, que el hombre pobre, donde quiera, la tiene que sudar.» Es la humildad trascendente del género la que permite recuperar los cimientos del lenguaje y por ende su belleza, quizá hasta la raíz de la metáfora, la imagen, la alegoría, la poesía en suma. Al lector ufano o desprevenido podrá parecer que el gallego protagonista habla así de seguido y extenso porque Barnet se topó con una especie de colección de rollos cilíndricos de sonoras púas y era sólo cuestión de cambiar los cilindros a cada capítulo.

Precisamente en inducir, encausar, ordenar el desorden testimonial, amasar la escritura, seguramente —por ahí— mejorar una frase porque así lo estaba pidiendo la criatura (por ecuación, el vacío literario se adivina palpablemente) consiste la fatigosa humildad artesanal del género, en sí una especie de minería del idioma y de toda la historia, la caliente historia humana que ello supone.

La abuela de Manuel, en su Galicia, «cargaba bateas de ropa en la cabeza y fregaba el piso con paños (...) Era una mula, para mejor decir». Una mula fregando de rodillas. «Como tenía que juntar gavillas de centeno y separar la mierda de vaca de los senderos con unas horquillas grandes, qué iba a jugar, si cuando terminaba la faena estaba molido», recuerda Manuel de su niñez.

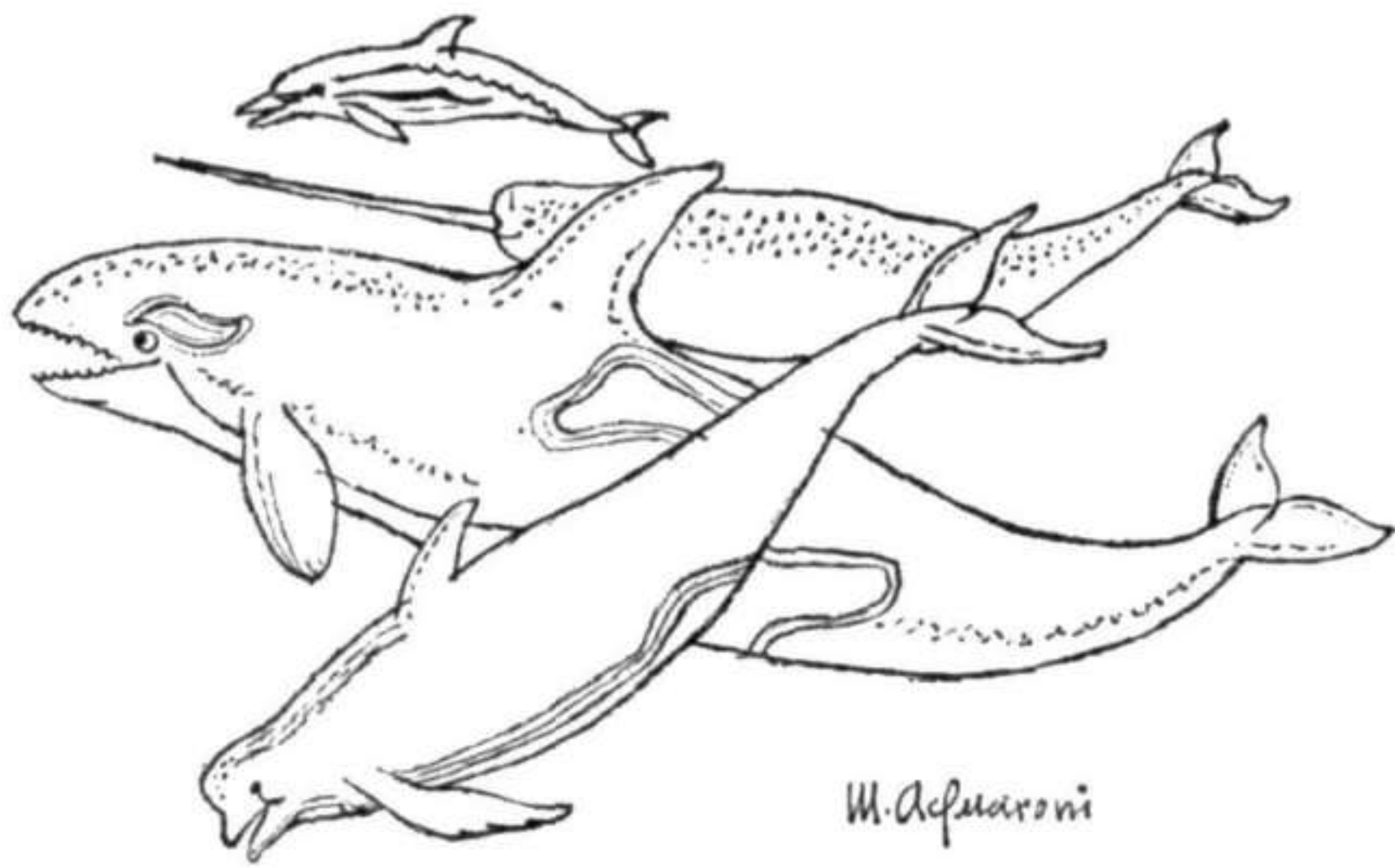
«Me quise ir porque piedra movediza no cría moho», explica. «Nadie sabe lo que es vivir dentro del barro y la nieve y con el estómago mal acostumbrado», lamenta, y sentencia con extraña síntesis: «Gracias al vino se ha salvado el español de las heladas. El vino es el verdadero santo patrono de España (...) Mi abuelo sabía hacer un buen vino (...) Era experto bebedor. Se mataba el hambre con eso, como tantos.»

Y del histórico y cultural hijo de vid a la leyenda hay sólo un vaso invisible aunque estremeador de poesía: «Y cuando estaba caliente se ponía a contar con una gracia muy de él, o si no llamaba a algún amigo que también padecía de esa afición.»

El vino para matar el hambre y el cuento en rueda para olvidar ese inacabable cadáver: «... Le escuchaba todo eso del lobadillo que le chupaba la sangre a las doncellas, el tigre que había entrado a la aldea y se había llevado a una niña entre los colmillos, y sobre todo el cuento de que la luna se ponía tan fría que un día todos allí nos íbamos a quedar como la estatua de San Antonio de la plaza de Pontevedra.»

El pequeño Manuel escucha «las historias de los quintos que habían regresado de la guerra de Independencia todos desguasados» acerca de la tierra caribeña que sería su sueño de promisión, aunque solar de duros trabajos y pesadillas casi hasta su vejez. Había que partir, pues. «nosotros pasábamos mucha miseria con frío, que es la peor».

Las fábulas sobre el destino se desataron: «En Cuba había dinero hasta en los racimos de uvas, eso decían (...) Pero era un decir de allá por el hambre que pasábamos y las ganas que teníamos todos de salir de la guerra de Marruecos y de la pobreza.»



A pesar de una larga vida desvivida, «la lengua está pegada al cerebro (...) Cuando yo hablo para adentro me digo las cosas en gallego: las siento más. Sobre todo si tengo que pensar mal de alguien o cagarme en su madre.»

Manuel, con la obsesión de no tener un céntimo en su Galicia ni para comprar una rosquilla, recuerda que incluso «entre los mendigos, los buhoneros y los curas, las romerías eran un saqueo». El vil metal —mejor dicho, su no posesión—, el cielo gallego, los amores iniciales con Casimira, casi escapados de todas las mitologías bucólicas, el perfume del aire natal, los pies descalzos en el lodo, la belleza de los iris de una mujer y la ignorancia brutal de los aldeanos, se remece en *Gallego* hasta el estremecimiento, hasta el aullido y la gracia con que se viste y sangra toda verdad. Y sobre esos ayes asordados vuela suavemente la fragancia dolorida de Rosalía de Castro: «O mar castiga bravamente as penas.»

Gallegamente receloso hasta de los credos, Manuel atraviesa todo tipo de desventuradas peripecias antes de pisar siquiera tierra cubana. En medio de la hambruna inicial, un trabajador cubano lo invita a comer. «Me tuve que acordar otra vez de San Roque, y le dije: "Bueno, si es verdad que tú existes, gracias, coño".»

Una singularidad del trabajo de Barnet es que escogió al inmigrante con destino poco afortunado en su país de promisión. Que llegue a las playas habaneras pobre y misérrimo corresponde a la categoría de lo obvio. Pero que no haga fortuna es, como ésta, otra historia.

El autor no eligió al típico español enriquecido con sus trabajos en América, al gallego aluvional que, verbigracia, en el Río de la Plata aparece como uno de los personajes dominantes en los negocios gastronómicos y hoteleros. Barnet prefirió —y en toda literatura es una toma de posición angular y creativa— al ser proletario apaleado y estrujado en todo meridiano.

Al gallego que apenas, después de largos sacrificios personales, sale de la miseria pura para ser dueño —en sociedad— de un minúsculo barcito que en definitiva, con el ocaso de la propiedad privada cederá a una sociedad revolucionaria sin un gemido, quizá con alivio, para acabar su vida laboral con la liviana tarea de sereno de un colegio para acceder a la pensión jubilaria.

Con la historia tangencial —para nada desarrollada, apenas insinuada— que mientras él sueña sus noches por sus pasillos, por la diurna luz sus hijas discurren por sus aulas hasta los máximos niveles pedagógicos, como si fuera tan simple como el pan.

No es el personaje dueño de ingenios azucareros que humilla y expolia hasta desangrar a la peonada negra, mulata o mambisa, sino el céltico campesino paupérrimo que llega a tomar parte en una huelga de trabajadores tranviarios y hasta a actuar ocasionalmente como informante de inteligencia del dirigente revolucionario Julio Mella. Sin olvidar a su Galicia:

Lonxe d'a terraña ¡qu'angustias me dan!...
os que vais pr'a ela con vos me leval.

O añorando, con Carmen la buñuelera, «gallega mil por mil»:

Son as rosas d'estos campos, olentes e bonitiñas,
¡ay, quén aló che me dera, anque deitado en ortigas!

cuando acudía a las galleguísimas romerías de La Tropical habanera.

El Manuel Ruiz a quien la morriña no deja dormir mientras junta duramente peso tras peso en La Habana para enviar dinero a su abuelo y hermana en Galicia, la *terra* amadísima a la que volverá un día en que ya no aguantaba más la distancia, sólo para liquidar en pocos meses lo que le había costado sangre y años ahorrar. El Manuel Ruiz que se convertirá en «chofer» de un jefe militar republicano, y después nuevamente en hoja ensangrentada del viento de los pobres, esta vez no sólo por el hambre sino también por la guerra.

El antiguo repartidor de carbón por las calles de La Habana se convierte en carpintero. Y el Manuel de los amores frustrados con la española Mañica, conquista los favores, compañía y pareja de la negra América, quien le traerá una hija de otro connubio y le dará otra propia, mulata de tamtam y gaita, a quien llamarán con el poco africano nombre de Caridad. La joven mulata que lo acompañará en su vejez a contemplar por última vez sus rías ancestrales y a ver morir a los pocos sobrevivientes de aquellas aldeas siempre olvidadas.

Gallego (Ediciones Alfaguara, Madrid, 1981) incurre lúcidamente, a conciencia, con plenitud, en el testimonio, verdadera pasión actual en unas letras cubanas que dieron a Lezama Lima, Carpentier, Nicolás Guillén y otros. Curiosamente, en la actualidad, la poesía y el testimonio son los géneros literarios que parecen concitar los fervores creativos y editoriales, lo que se entiende mejor al constatar que el primer libro de un poeta local ignoto goza de una primera edición de veinte mil ejemplares.

A la vez, *Gallego* representa un doble testimonio de acentuada vigencia tanto para la cultura española como para la cubana. En este último plano, se explica ante la pasión por la indagación, la reconstrucción de los mil y un tejidos y entrañas de la propia historia, de la afirmación nacional desalienada, y la revalorización, rescate filial y asunción multánime de todos sus componentes sin las antiguas enajenaciones racistas y discriminantes.

Una tarea que obsede a todo historiador de cualquier país de esa América a la que posteriores dominaciones convirtieron en un archipiélago de trozos de un mismo espejo roto que se desconocen a sí mismos, compelidos a reflejar sólo imagen y color que convengan al espectro invasor, cuya paleta electrónica data de Monroe.

Ello aclara más el panorama del apogeo que parece ganar el género testimonial en esa América de fablas mayoritariamente ibéricas, donde, curiosamente, la lucha —victoriosa— por la identidad idiomática brinda óleos de alegría y consolación al clamoroso Darío del «¿hablaremos inglés tantos millones?».

Bajo tal cristal y mirada, la labor lozana de los Barnett, más que arqueológica descubridora y redescubridora, sólo puede fertilizar, con el tiempo, a la propia novelística. Quizá incluso se trata de un respiro reconstituyente, de una acumulación necesaria de toda la literatura, dado que entre los más afectos lectores de obras de testimonio se cuentan los propios escritores.

Que la obra testimonial sea dadora a la vez de belleza literaria, de una nueva y distinta aportación estética depende, claro está, de sus autores. Pero con la floración de plumas como las citadas en esta nota, esa circunstancia se halla alegremente a salvo, viva, coleando.

A tal punto, que virtualmente no hay en América certamen literario ni sello editor que no contemplan al testimonio entre los protagonistas de las letras modernas. Letras en las que, en la singular acepción de Barnett, el personaje habla de sí mismo sin interferencias, sin contrastes, sin apoyos exegeticos o polémicos, sin confrontaciones con versiones coincidentes o no de su mujer, sus hijas, sus semejantes, mucho menos del propio autor. Algo así como la consagración de la libertad narrativa de lo autobiográfico, con todo el cargamento de espíritu macerado, subjetividad, que tiene toda vida humana. Una consagración de la vida misma, contra el olvido, una de las razones de ser y existir de la poesía que recorre todo arte.

JULIO HUASI

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

UN MANUSCRITO ARABE

LIBRO DE LAS UTILIDADES DE LOS ANIMALES. Prólogo, traducción y notas de Carmen Ruiz Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1980.

Volver a los textos antiguos, retornar a los viejos códices, supone una actitud, una dedicación intelectual realmente encomiable, pues en ellos late todo un mundo de inquietudes y logros culturales en verdad apasionante. Como es bien sabido, difícilmente podremos orientar nuestros proyectos humanísticos, científicos o literarios con las debidas garantías si no nos sumergimos en las sosegadas aguas de la Historia, pues en ellas se encuentran los principales alcaloides de todo conocimiento humano. De ahí la importancia de toda investigación realizada con tenacidad y rigor, pues la investigación, como sucede en cualquier tarea creativa—ya lo dijo Thomas Merton—es una contemplación arriesgada que pone en juego las facultades más altas del hombre.

sición, el talante de Carmen Ruiz Bravo-Villasante al abordar la traducción, el prólogo y las anotaciones del *Libro de las utilidades de los animales*, ese precioso manuscrito árabe del siglo XIV, que se conserva en la Sala Central de la Biblioteca de El Escorial, jamás traducido a lengua alguna, y sobre cuya paternidad existen diversas opiniones entre los estudiosos y eruditos del tema. Sin embargo, para la profesora Ruiz Bravo-Villasante la cosa parece estar clara: «El verdadero autor de la obra—explica—es Ibn Bajjisuc, célebre médico sirio del siglo XI.» Para llegar a esta afirmación, la autora se basa en el cotejo que ha realizado entre el manuscrito de El Escorial y el catalogado con el número 2.784 del Oriental Department del Museo Británico, atribuido por todos los especialistas en la materia al mencionado autor. «A la vista del texto de ambas copias—escribe Carmen Ruiz Bravo-Villasante en su estupendo prólogo—se puede afirmar que se trata de manuscritos hermanos, casi gemelos.» También—se nos dice—, como en el código escurialense, en el de Londres, al comienzo de los capítulos figura una descripción de los animales, obra de Aristóteles.

Más importante es el trabajo dedicado por la traductora al esclarecimiento del autor del *Libro de las utilidades de los animales*, al que se une la incursión en otros aspectos eruditos de la obra, no lo es menos la documentada versión que nos da acerca del

compilador del manuscrito de El Escorial. Se trata de Ibn al-Durayhim el Mosul, un personaje que vivió entre 1312 y 1361, de origen irakí, residente en Alepo y Damasco, de cuya Mezquita Omeya fue profesor. Respecto al lugar de su muerte existen varias versiones, creyéndose la más probable la que indica que falleció en Safar cuando viajaba hacia Abisinia. «Sus obras—nos informa la profesora Ruiz Bravo-Villasante—son de carácter enciclopédico, entre la gramática y la magia, pero no se puede afirmar que fuera un médico (lo cual refuerza la idea de que su labor consistió más bien en reunir u ordenar material, e incluso en ilustrar el libro).» Ilustraciones de extraordinaria belleza, en las que el mundo de la fauna animal aparece miniaturizado con una gracia artística admirable.

En lo que al contenido del manuscrito se refiere, Carmen Ruiz Bravo-Villasante nos recuerda cómo éste se ha venido clasificando dentro del apartado de «Historia Natural», clasificación con la que ella no está totalmente de acuerdo, considerándola ambigua y cómoda, dado que resulta insuficiente para expresar la verdadera naturaleza del libro. Hace mención a opiniones de otros especialistas en el asunto, como Manfred Ullmann y Eustache Lorey, los cuales han acertado a poner esta obra en relación con varios bestiarios semejantes de época mogol, aunque no han precisado el tipo de rela-

ción que los unía. Para ella, el texto aludido debe clasificarse «como obra de medicina que contiene elementos zoológicos, mágicos y folklóricos», agregando que, «evidentemente, se tratará de una medicina homeopática, de carácter marcadamente popular, en la mejor tradición de la obra de Dioscórides».

Una larga serie de recetas tomadas de la utilidad de los órganos de los animales constituye la esencialidad del libro. Recetas que aluden a una farmacopea originalísima, de antigüedad muy remota, en las que se mezclan las experiencias de tipo médico y naturalista con los elementos más sugestivos y pintorescos de la magia. A veces sentimos la impresión de que circulan por estas páginas personajes como Celestina o el marqués de Villena, aunque inmediatamente el recetario se esclarece con la presencia de la realidad, con la contundencia del mundo animal que, en definitiva, es quien protagoniza el sugestivo relato. Y se nos cuentan cosas tan curiosas como éstas: «Si una mujer no virgen agarra la yugular de una oveja, la hace volverse como una mujer virgen (está probado)»; «cuando se entierra el cuerno de un morueco en la raíz de una higuera, hace que sus frutos maduren más rápidamente»; «quien se aplica a comer, perseverantemente, carne de liebre, se vuelve cobarde»...

Efectivamente, como queda apuntado, lo experimental, lo científico, se entremezcla aquí con lo folklórico e incluso hasta con lo atávico y lo mágico, a lo que hay que agregar el encanto de las ilustraciones que se intercalan en el texto. Una serie de miniaturas magníficamente reproducidas en las que se nos muestra una bellísima panorámica de la fauna de hace muchos siglos. Insistimos en calificar de sumamente valioso el trabajo realizado por Carmen Ruiz Bravo-Villasante, hija de la ilustre escritora Carmen Bravo-Villasante, doctora en Filosofía y Letras y profesora adjunta de Lengua y Literatura Arabes en la Universidad Autónoma de Madrid, a la par que autora de otros trabajos tan interesantes como *La sociedad egipcia del siglo XIX vista por un diplomático español*, *La visión del Magret en la obra de Ganivet*, *La literatura infantil árabe*, etc., así como de traducciones de importantes autores islámicos.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

SOBRE EL HABLA DEL SUR

JOSE MARIA VAZ DE SOTO:
Defensa del habla andaluza. Edisur. Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 1981.

No se trata de tomar el poder, mucho menos ganar la posible gloria, así como tampoco la revancha. Que aquí



vivimos en un tiempo ya perdido en el recuerdo, fundido en esa parsimonia que saca su silla a la de la casa y allí queda, para ver pasar procesiones y enemigos a los que saludar, es un rito, un gozo nada hipócrita, tradición de no querer ser violenta. Así van las cosas, como son. Se prefiere la sonrisa y el mañana será otro día, día que nunca llega y todo se repite, con el respeto que merece, naturalmente todo aquello, cualquier calle que sea su calle y no la mía, placita y nombre de Cervantes, ingeniosa criatura castellana, que también llegó a conocernos.

Pero nada de esto quiere decir, que no tengamos, desde esta silla a la puerta de la casa, que defender un poco nuestro maltratado universo, para que no sea disminuida y humillada tantas veces; que no hace mucho tiempo aún resultaba obligatorio en cualquier ponente a la enseñanza hablar correcto castellano a la hora del examen, entendiéndose por correcto parada y fonda, pronunciar las eses sin olvidar diferenciar la *ll* de la *y*. Que así fueron tantos los años que difícilmente quedó un niño, de los que pudieron acudir a la escuela, que en esta santa tierra no llegara a odiar *El Quijote*, por el mal de ojo y falta de entendimiento en aquellos maestros empeñados, entre tirones de orejas y garbanzos debajo de las «rodillas en tierra», que se pronunciara «correcto» castellano.

Todo esto y mucho que dentro queda se recuerda cuando se lee este fluido libro del novelista y catedrático José María Vaz de Soto, que lleva un polémico título, aunque no agresivo, como resulta *Defensa del habla andaluza*, editado por una joven editorial de la tierra en coedición con la Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía que, al parecer, entra con nuevo pie y menos manos en este año de marzos y febreros, con lo que puede arrimar una poca de esperanza al mal vivir cultural de Andalucía.

José María Vaz de Soto nació en Paymogo (Huelva), estudió por tierras andaluzas y terminó en Madrid Filología Románica. Desde 1965 es catedrático de Lengua y Literatura en Sevilla.

Tiene publicadas cuatro novelas (*), una de ellas llevada al cine, y se puede considerar como uno de «los valores más sólidos de nuestra joven narrativa». Junto a este oficio de novelista, es un asiduo colaborador de revistas nacionales. En 1978 fue proclamado *sevillano del año* precisamente por su «difusión y defensa del habla andaluza», que es el tema que nos trae en este volumen que comentamos.

El libro de Vaz de Soto es el resultado de una serie de trabajos publicados en un tiempo que no era muy propicio para el tema y que se iniciaron en el ABC de Sevilla, donde, según el propio autor ha comentado en más de una ocasión, pasaron casi inadvertidos, por no decir que fueron intencionadamente camuflados entre sus páginas. «No eran, al parecer, tiempos propicios para el tema. No se hablaba aún de autonomía andaluza, y si no resultaba imposible o peligroso escribir "democracia", seguía siendo delictivo mencionar el término dictadura para referirse al régimen del general Franco.» Sin embargo, nos recuerda en el libro que este habla del Sur fue el español imperial que se habló en América, y que allí queda extendiéndose, por lo que resulta lamentable que el andaluz sólo se utilice desde la pequeña pantalla, pese a su imperio, para hablar muy mal de toros y contar chistes malos. Tiempo maltratado que bien podrían algunos dedicar a bailar la sardana, digno y regional baile de una tierra que merece todos los respetos por parte de la gente del Sur, lo que no quita que éstos se sientan molestos con esos caricatos catalanes empeñados en hacer gracia a costa de suegras y acento que quiere ser andaluz.

Tiempos más tarde, y ya fallecido el general, en la corta vida de *Informaciones de Andalucía*, siendo Antonio Burgos redactor jefe y Guillermo Medina director, Vaz de Soto recibió la oferta de volver a tocar el tema, lo que fue haciendo a lo largo del tiempo que duró esta nunca aclarada intentona de hacer un periódico distinto para Andalucía. Con esto, aunque al novelista no le gusta que le llamen profeta, pues especialmente se considera autor de novelas, la verdad es que empezó a hablar y escribir sobre el habla andaluza en solitario. Por eso es importante señalar que este libro es la defensa de una manera de hablar español, que no tiene ninguna vinculación con nacionalismos y nostalgias de turbantes; que sólo fueron cinco mil los vocablos, por lo que los transnochados nacionalismos o ganas de entablar batalla desde estrategias políticas sobran en este caso.

Lo primordial en el libro es que el autor sostiene que existen dos modalidades fundamentales en el castellano, la «norma de Castilla» y la «norma de Sevilla», en la que se encontraría el habla andaluza, porque es esta norma andaluza la que llegó a América, y no la de Castilla, existiendo la paradoja que, siguiendo esta terminología geográfico-lingüística, se hable sevillano

(*) *El precursor*, 1975; *El infierno y la brisa*, 1971; *Diálogos del anochecer*, 1972, y *Fabián*, 1977.

en Las Palmas, Santiago de Chile o Caracas, mientras en Sevilla, en los llamados niveles cultos, radio y televisión, se siga la norma de Castilla, salvo una o dos excepciones. Pero el autor quiere dejar muy claro, para que no se produzcan falsas interpretaciones, que los andaluces tienen conciencia de su habla española, de hablar español, «y hasta ultraespañol», pero al mismo tiempo ellos saben que poseen una norma lingüística diferente a la de Castilla. Sin embargo, domina ésta al producir un complejo de superioridad ficticia sobre el andaluz. Siendo esto lo que el autor pretende desterrar desplazado un complejo que no tiene razón de ser.

Es aquí donde trata de plantear una pacífica batalla a la norma de Castilla, por la que el andaluz no siente ninguna antipatía, si es que el andaluz siente antipatía y rencores. Pues en sus justas reivindicaciones por sus derechos autonómicos lo que ha demostrado es una actitud ética ante una burla de mal gusto y carente de tacto. La intentona alucinante, que terminó en derrota el 28-F, como ejemplo claro de lo que no se puede hacer con los andaluces, pues no ha existido hasta la fecha ningún aparato de propaganda que haya podido doblegar la imaginación de este pueblo, que posee el arma mágica del desdén: «Pue aquí señó, somo analfabeto, pero no innorante, que eso es otra cosa.»

«Todo el mundo estará también de acuerdo, nos dice el autor, en que, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, y aún desde un punto de vista sociolingüístico y cultural, no hay razón de peso para dar carta de naturaleza en los medios de comunicación social tan sólo a la primera de ellas. Es necesario, pues, acabar con esa discriminación inaceptable hoy, producto de la ignorancia de cuarenta lustros multiplicada por la dictadura de cuarenta años. No olvidemos que las pautas constrictoras que intentan favorecer la unidad del idioma favorecen también la pobreza y el anquilosamiento, y que no es imponer una norma rígida el mejor camino para evitar una posible disgregación, sino justamente lo contrario, el de la integración de la variedad. Es muy probable, por otra parte, que el futuro del español de España esté precisamente en una síntesis entre las hablas meridionales, más evolucionadas, y la norma oficial. Nos acercáramos así por nuestra parte al español de América, que no debemos de considerar como hijo nuestro, sino hermano nuestro; un hermano si se quiere, pero, por eso mismo, más joven y quizá con mejor futuro.»

El orgullo de hablar andaluz se podría definir como la apasionada intención y deseo que ofrece el contenido del libro. Defender la identidad de un habla que de ninguna manera debe de ser sometida a unos caprichos, no digamos centralistas, sino tramontanos, y que, por supuesto, en esos medios «cultos», como puede ser Televisión Española, ofrece disponer de escasa

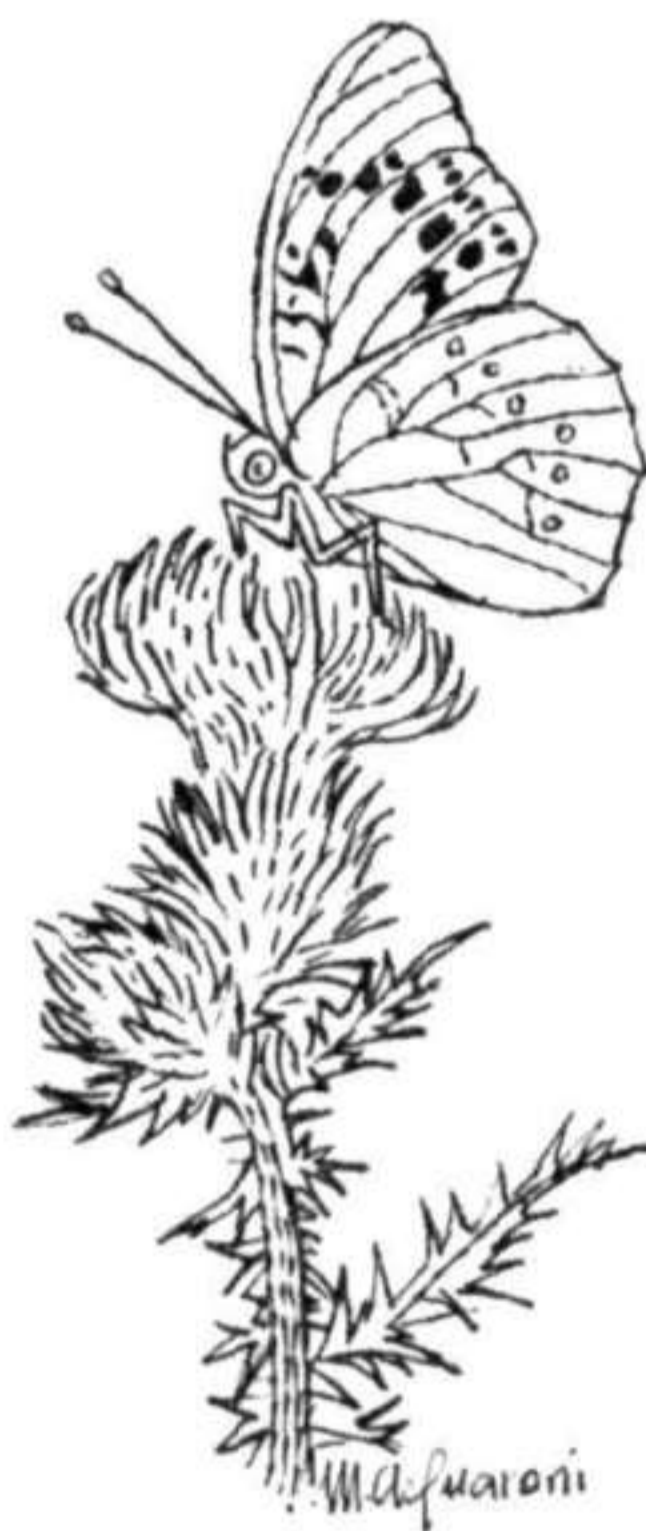
MALCOLM LOWRY, POETA

MALCOLM LOWRY: *Poemas*. Col. Visor. Madrid, 1979.

Parece ineludible al hablar de Malcolm Lowry prescindir de su «leyenda», de su aislamiento existencialista, de su alcoholismo y de su incesante correría, y es que pertenece a ese tipo de escritores tensamente compelido a ficcionalizar en su obra los pasos de su propia vivencia y a ejercer la literatura como un modo de vida más que de conocimiento. Por eso, hablar de su obra, cuya prosa es lo bastante conocida—o no— y «obligada» (me refiero sobre todo a su novela *Bajo el Volcán*) podría restar en la incomplitud si no incluye su poética, tan íntimamente relacionada y tan vitalista como la primera. Por eso, la traducción de este libro de poemas, de la edición *Selected Poems*, publicada por *City Light Books*—editora de los «beats»—, hace más de diecisiete años, a cargo de Mariano Antolín, significa un último escalafón en el acercamiento a una escritura fundamental de este siglo.

Malcolm Lowry nació el 28 de julio de 1909, en Birkenhead, un importante puerto de intensa vida marinera inglesa, y estudió en Cambridge. A los dieciocho años, impulsado por O'Neill y Melville a navegar, se embarca hacia Oriente y China. A partir de entonces su largo deambular por el mundo quedaría de alguna manera plasmado en el título de una obra, de la que *Bajo el Volcán* formaría parte, llamada *The Voyage that Never End*, que, como significa, nunca quedaría concluida. Las Antillas, Cambridge de nuevo, Canadá, España, México, Los Angeles, Boston... Siempre emborrachándose (entre su mujer y la tequila escoge a esta última), pierde sus manuscritos, los vuelve a escribir. De esta época, 1938, data su adaptación cinematográfica de *Tender is the Night*, de Scott Fitzgerald, de la que Christopher Isherwood estimó que merecía incluso publicarse íntegramente, «con todas sus notas y comentarios», fausto elogio, creo, a la adaptación de una novela del gran Fitzgerald, especialista él mismo en guiones cinematográficos.

Vuelve a casarse, y en una cabaña de pescadores, en Canadá, termina su tercera versión de *Bajo el Volcán* (1940), que hasta 1946 no será publicada, en Nueva York y Londres al mismo tiempo. Lowry, para quien «el éxito es como un desastre terrible»—escribe en sus poemas—, seguirá viajando y emborrachándose como desbordado por una ansiedad persecutoria, hasta instalarse en Inglaterra, donde muere el 27 de junio de 1957, en Ripe, East Sussex, como era de suponer víctima del *delirium tremens*.



imaginación siempre que pretende representar lo andaluz, ejecutando lamentables payasadas. Porque lo cierto es, y Vaz de Soto lo reafirma con energía, que nadie se atreve hoy día a tomarle el pelo a catalanes y vascos desde Televisión Española ni a meterse con sus respectivas lenguas. En una palabra: son animales sagrados a los que no se les puede ofender, y menos soliviantar; mientras, se continúa con una ofensa permanente de lo andaluz, la-

mentable espectáculo, que, sinceramente, ignoro cuándo podrá terminar junto con los programas que, dada su pésima calidad, difiguran tan bella tierra.

Y digo esto porque salvando algo así como media docena de políticos andaluces, el resto, pese a que estábamos arando no hace muchos años en el mismo cortijo, han tomado un habla que, lamentablemente, produce

Estos poemas, publicados póstumamente, que no están imbuidos por ningún formalismo innovador —más bien constituyen la etopeya dionisiaca de Lowry—, navegan como pasajes nodales de su obra asociando motivaciones kafkianas por entre la atropellada y catártica sucesión de ideas de un borracho. Son mensajes de un vividor «sentimentalizado» por sus obsesiones, por su síndrome persecutorio, que trascienden por una vez a su brillante y arrojada prosa (que él mismo afirmó muchas veces desarrollada a partir de «un instrumento más adecuado para cierto tipo de poetas que para un novelista») y se sumergen en un mar licencioso donde las constantes temáticas de su literatura, sus escenarios, siempre autobiográficos, forjan un verbalismo que despliega —despersonalizado (él) sin trabas como un recurso límite y remitiendo al soliloquio ansiolítico— el abanico etílico de la (su) vida, de la realidad, imbricada en la presencia de la muerte que se alambica en el existencialismo ergótico, sin que por ello se integren menos vehementemente en el terreno de la vida cotidiana, de la condición «realista» humana. «Pues si la poesía no es, como se ha dicho, "lo real absoluto", es, por cierto, la codicia y la más cercana aprehensión en ese límite extremo de complicidad en el que lo real en el poema parece informarse a sí mismo (Saint-John Perse).»

Se trata de una poética que adolece de ese mecanismo delirante con que el Cónsul, siempre sorpresivo, reflexiona y se prosifica en *Bajo el Volcán*, que «no obedece a las leyes de otros libros, sino a las que él mismo va creando» (en otra ocasión —su famosa carta a Jonathan Cape—, y volviendo a referirse a la novela, escribe: «He tratado de ocultar las deformidades de mi propia mente derivadas del hecho de que la concepción de la novela fue esencialmente poética»). Y vuelvo sobre el carácter «autobiográfico» de sus versos: si en *Bajo el Volcán* los cuatro personajes principales recurren a aspectos de una misma persona —él—, en sus poemas, que igualmente conllevan un quiasma entre el mundo y la escritura (creación), se incuba una despersonalización en cuanto momentos existenciales —no podemos eludir que el propio Lowry es un idealista—, y así la autobiografía se despega distáxica; del soliloquio salta a ser el objeto de su descripción, se evade por subjetivismos recurrentes y desviados y desaparece incluso para dar voz a esas entidades, callejeras y representantes de una humanidad, pasajeras de una *mimesis* a través de los siete apartados que recorren el libro y que para Lowry resumen la multiplicidad de sus limitaciones constantes de la imaginación.

El alcohol, el mescal, es para Lowry una válvula catalizadora en su identificación y desapego con

la época que le tocó vivir y contar. En su poética remite al Al-Kohol de la filosofía árabe y al revulsivo capaz de insertarle más en un destino ucrónico, es un mecanismo escatológico. Existen muchos, demasiados, antecedentes —contemporáneos— en este vitalismo escapista del alcohol: Hemingway, Fitzgerald, Poe, los artífices de la novela negra... (por citar unos pocos, muy pocos), y digo escapista porque exige una fuga a la carcoma de la impotencia humana —Drosera lo llaman los *beats*— que sumerge al borracho en todo un (sub)mundo (taberna = teatro del mundo) capaz, si no de mitigar la punzante presencia del caos anhelado, sí de poner palabras —versos— al enigmático silencio de la muerte —nekuomaquia de Homero—. No se trata de un *vino veritas*, se presenta como el desfogue de un místico abocado a mostrarnos la muerte y sus formas en medio del camino de nuestra vida. El infierno dantesco y los ciclos del vino de Baudelaire. El mescal, ese «vaso de muerte», que Lowry llega a comparar con el soma —«regulador de la vida vegetal», explica—, mide el tiempo en una copa que se llena y se vacía, es vehículo de la *catharsis* («purga del alma», dice Aristóteles) y transforma la vida en «un proceso de demolición» al poema en «una página escrita a los muertos». Es un mecanismo esotérico que, de puro alejamiento, es forma plena de participación, de captación existencial de la espiritualidad humana como síndrome alcohólico. «Nos parecemos a un hombre como un barco a la deriva», escribe como un Conrad espectral y maldito escuchando «el ruido de la muerte aquí, en este bar desolado».

Lowry, el ebrio maldito de la literatura, capaz de hacer un cómplice de la muerte, ha impregnado su hacer poético de una sublimación del *Fausto* de Goethe, el *Inferno* de Dante; la Cábala sostiene como en su novela su aspiración poética; Henry James («la imaginación del desastre»), e incluso Joyce, se incuban en ese *crack-up* (derrumbe) fitzgeraldiano como la ironía y la desconformidad persecutoria en toda su obra. El mismo Conrad parece prestarle una influencia necrópsica en la existencialista originalidad que recorre estos poemas, satélites espontáneos de su prosa, que se enfrentan ciegamente con los ojos de un lúcido (valga la paradoja) con la cáustica y metafísica identificación vida-obra, inseparable del día tras día, el bar mexicano, su mescal, sal y limón, su whisky y sus «brandys triples», tendiendo una imagería (de imagen) entre el delirio de la *inebrantia* y el mundo sobrio que le dio fama, que demasiado a menudo olvida que su prosa sólo admite una lectura poética.

ASIS CALONJE

tanto rubor como el de aquellos «haiga» de la posguerra. Así, junto a los medios oficiales de información, la tecnocracia de nuestra endeble democracia, por medio de las circulares de los sindicatos y partidos políticos, en un cortísimo espacio de tiempo, han cegado aquella espontaneidad de los primeros tiempos de esta nueva etapa política, donde al margen de las ideologías, la palabra en los medios de información vivió un corto, pero rico, período y

espontaneidad y desarrollo que, ahora, difícilmente podríamos recuperar, a no ser que de nuevo se vuelvan a romper las circulares de los aparatos y las burocracias. No obstante, en el tiempo transcurrido desde la salida de este libro, *Defensa del habla andaluza*, que no será el último, se detectan síntomas por abordar el tema y sacudirse el complejo.

FRANCISCO VELEZ NIETO

EL VIAJE DEL "BRENDAN"

TIN SEVERIN: *El viaje del «Brendan»*. Ed. Poimaire. Barcelona, 1980.

Con un libro en la mano vámonos de viaje. Este viaje que nos disponemos a efectuar

tuar no lo haríamos nunca personalmente. Eso, al menos, creemos. El valor tal vez no nos faltará. Nos faltarían, a estas alturas de la vida, la pericia, los conocimientos del oficio, el de navegar, para la singladura que, desde la comodidad de nuestra habitación, haremos sin peligro ni sobresalto. Otro bien distinto es nuestro oficio, y otros los peligros, las desazones, las amarguras que nos acechan. Conocemos también las tempestades y las terribles galernas, los vientos huracanados y las olas gigantescas. ¿No podríamos fácilmente los escritores —escribir, leer, ésas son nuestras ocupaciones— hacer de estos temerosos accidentes de la naturaleza el símbolo de otros accidentes de nuestra profesión? El libro que tenemos entre las manos —*El viaje del «Brendan»*, de Tim Severin— pertenece al género de libros que nosotros —preocupados, en nuestra modestia, por los grandes y generales problemas de la vida y del hombre— leemos sólo de tarde en tarde: el libro de viajes, en el que se relata una aventura más o menos extraordinaria. Estos libros, para nosotros, empecinados lectores de lo literario, de lo exclusivamente literario, constituyen un descanso, un regalo. Porque ¿no es un descanso, igual que una fiesta, salir a alta mar los que nunca salimos?

¿Y quién es Severin? Severin es un culto y emprendedor irlandés, experto en todo tipo de exploraciones. Ha escrito varios libros dedicados a estos temas. En Irlanda corre la leyenda —recogida en viejas crónicas de la Edad Media— de que un monje del país, San Brendan, llegó en el siglo VI a lo que hoy es América via-

jando a través del Atlántico Norte... ¡en un bote de cuero! Los botes de cuero —aún en uso— son típicos y exclusivos de la costa occidental de Irlanda. ¿Y cuál fue la ocurrencia de Severin, ocurrencia en parte inspirada —los españoles no necesitamos de tales ocurrencias— por sentimientos patrióticos? Ni más ni menos que emular la supuesta hazaña de San Brendan, fabricando un barco de las mismas características, y lanzándose en él con unos compañeros —tres al final del viaje— por las inhóspitas aguas del norte del Atlántico. Sería un bote de cuero, al estilo de los típicos de Irlanda, sólo que algo mayor. Severin construyó su barco en unos astilleros de su país, de cuya costa, la costa que mira a América, partió para su viaje: las Hébridas, las Feroe, Islandia eran las principales etapas del viaje. De Islandia, sin tocar en las peligrosas costas de Groenlandia, se trataría de arribar a Terranova, final de la navegación. La ruta elegida —no directa, como se ve— copiaba la de las historias del monje irlandés. Un barco a vela y remo —el «Brendan», de Severin— tenía además que evitar la corriente del golfo de la ruta directa. Se realizó el viaje en dos etapas, en los años 1976 y 1977.

En el astillero, en una nave —un barco tan pequeño y, sobre todo, tan especial no exige la construcción al aire libre, e incluso, pensándolo bien, pide la construcción en un interior— Severin va dando forma a su barco. Ya podemos contemplar el esqueleto enrejado, de madera de fresno, que constituía el casco. Para otras partes, se emplea el roble. Y des-

pués, recubriendo ese esqueleto de tiras de madera, pieles de buey: un barco de cuero. De eslora: doce metros, y de manga: dos y medio. La borda quedaba —y es detalle muy a considerar— tan sólo a setenta centímetros de la superficie del agua. Y ya está el barco varado en seco, días antes de iniciar su periplo. Un grupo de viejos marineros lo aquilata de lejos. La fama de la arriesgada aventura ya ha corrido entre la gente marinera. El día de la botadura había quien pensaba que el barco ni siquiera flotaría. Y aunque se mantuvo sobre las aguas como otro barco cualquiera, el escepticismo sobre la posibilidad de una aventura semejante: la travesía del Atlántico en un pequeño barco de cuero —¡de cuero!, era la insistencia—, continuaba. Estos hombres de la mar experimentados, estos lobos marinos siguen contemplando escépticamente el barquichuelo. Y dice uno: «Necesita un milagro mayor que el de San Brendan para cruzar el Atlántico en eso.» Otro sostiene que el primer temporal lo hará pedazos. Casi todas las referencias concluyen en torno al cuero: ¿no se empapará de agua y dará al traste antes de lo que se piense, con un empeño tan meticulosamente estudiado, en el que tanto tiempo y dinero se ha consumido? ¿Y esas olas que se alzan ante la vista, cuando ya navegamos por la mar abierta, como verdaderos muros? ¿Y esos fosos que se abren entre ola y ola, en el mar embravecido? ¿Y las orcas —unas temibles ballenas— y los tiburones: no la emprenderían a mordiscos con el cuero del casco? (Las ballenas, muy numerosas, fueron testigos de todo

DE LA SOLEDAD Y LA AMISTAD

RAMON EIROA: *Notas para la aclaración de un suicidio*. Ancora y Delfín, 554. Ediciones Destino. Barcelona, 1981.

«La soledad está sola», escribió Juan Ramón en uno de sus libros últimos. ¿Podría servir de lema su octosílabo a esta novela de Ramón Eiroa, que a punto estuvo de alzarse con el Nadal de 1980? Aunque, puestos a buscar lema, volveríamos a hallarlo en el moguereno, si en uno de sus libros primeros: «Mas la amistad, constante, estará entre nosotros / como una luz eterna»... Claro que el serio verso juanramoniano vendría a resonar en estas páginas como una carcajada. Porque esa luz es la que precisamente no brilla aquí, apagada por el viento de los intereses, las conveniencias y las pasiones.

La soledad y la amistad son los temas que centran la novela de Eiroa. En un lugar de la costa cantábrica, pone en pie el novelista a un grupo de amigos: Carlos —abogado—, esposo de Teresa —doce o catorce años menor que él—; Ignacio —médico—; Belén —profesora de historia medieval—; Marga —dueña de una peletería— y Johny —pudiente y equívoco—; al fondo, Peloponeso, un marinero de más edad, al que todos estiman especialmente. Sus relaciones discurren sin problemas,

hasta que Johny incorpora al grupo un nuevo elemento: Pepo, joven desenvuelto y atractivo. El va a desencadenar la guerra, él va a remover los posos que enturbiarán el agua de esta amistad, clara en apariencia. Sin proponérselo. Porque lo que hace Pepo es tratar de integrarse plenamente en ese círculo de afectos en el que tan bien se le ha recibido. «Nunca había pensado —leemos— tener unos amigos tan heterogéneos, tan puros en sus apetencias y conceptos, aunque ni aquéllas ni éstos fuesen la ortodoxia sino todo lo contrario... Cada uno de los personajes que había conocido en aquel grupo huía de algo y, además, en todos ellos había un denominador común: la soledad en que se encontraban. Realmente al grupo lo aglutinaba la soledad, eso es, se unían para estar más solos, no para compartir la soledad y que tocarse a menos, sino para sumar todas las soledades y que ésta fuese total.» Pepo los estudia, los observa con detención, y decide secundarlos, ayudarlos, «generar felicidad» y transmitírsela. Poco a poco va ganándose la confianza de todos, y ellos van volcando en él sus frustraciones, sus deseos, su intimidad más cierta. Peloponeso, en un principio, ha dudado de él, e incluso le ha hecho una advertencia: «No les causes daño alguno, no te lo podría perdonar.» Pero ¡la realidad es otra, y el daño mayor acabará sufriendolo el intruso.

Porque sus amigos le utilizan. Teresa pretende resarcirse con él de los abandonos de Carlos, y se le entre-

el viaje del «Brendan»: no se mostraron agresivas; simplemente se acercaban a mirar y curiosear.) ¿Pues y los iceberg? ¿Y para qué más preguntas, cada una de las cuales encerraría una objeción al viaje? ¿Diremos que no es tan fiero el león como lo pintan? ¿Y cómo podríamos decir eso sabiendo las tragedias que a diario suceden en el mar? ¿Diremos entonces que el «Brendan» —que arribó a destino— halló en su camino toda una serie de favorables circunstancias? Los hombres sencillos, como dejamos dicho, se burlaron de la hazaña que se intentaba... en una cesta de cuero. Pero otros hombres más reflexivos —especialistas también en las cosas del mar— alentaron a Severin con la afirmación de que una buena tripulación podría conducir ese barco singular al Nuevo Mundo. El éxito del «Brendan» es el éxito del esfuerzo, del dominio, de la competencia. En ciertos días de aquellos cincuenta que duró el viaje se luchó tanto a bordo contra los elementos que, por un momento, Severin se arrepentía —pero sin cejar en la faena, sin desfallecer— de su empresa, preguntándose qué hacía él allí, en mitad del Océano, embarcado en un frágil cascarón.

Tim Severin, una vez concluida su aventura, habrá mirado atrás —y no por inmodestia— con una suerte de admiración. ¿De qué modo a un hombre se le pone en la cabeza que es posible lo que nadie puede saber si lo es o, mejor dicho, lo que casi todos estiman como imposible? ¿Y cómo todos esos peligros que los demás —chanceramente— nos aseguran que acabarán con nosotros si em-



prendemos la aventura, carecen de poder para disuadirnos? ¿De dónde se sacan fuerzas, en las empresas extraordinarias, para hacer frente a las fatigas, a los inconvenientes, a los mil trabajos, en suma, que suponen su preparación, su puesta a punto: la búsqueda, las idas y venidas —y en viajes de ciudad a ciudad o de país a país— para solicitar información, asesoramiento, para obtener los mejores materiales, para entrevistar a las personas que poseen los más raros conocimientos, en este caso, de las cosas del mar? Allí, detrás, está el designio a cumplir —ya querríamos vernos sobre las olas o, para ser más exactos, sobre un mar ligeramente rizado en el que soplen las suaves brisas que hinchen y empujen nuestras velas medievales—, pero

antes es preciso sortear todos estos obstáculos que nos separan de la verdadera aventura, de la parte arriesgada de esta odisea. Y tales preliminares —el tesón para no amilanarse por las trabas y dificultades— valen tanto como la extraordinaria singladura a través del mar y están pregonando que, con una pizca de suerte, el tesorero se saldrá con la suya.

MANUEL CAMPOY

UNA ESTETICA BIEN ASIMILADA

MANUEL ORTIZ: *Habitar lo inhabitable*. Quinto suplemento de Calle del Aire. Sevilla, 1980.

Existe en la poesía española actual un modo de hacer —¿lo llamaríamos escuela?— que, sin esfuerzos, permite reconocer sus características estéticas, sus precursores, sus maestros, sus epígonos y la estela manierista que va dejando. Es un modo de hacer unívoco, basado en cierta «koiné» literaria restrictiva, cuya linealidad recalca en los más significativos antecedentes de la poesía tradicional española. El riesgo de la mimesis es evidente. El prestigio de la palabra heredada es tal que

ga; Belén se sirve de su reclamo para dar celos a Ignacio y hacer que se le declare, cosa que consigue. Pepo se presta a ambos juegos, aún a sabiendas de que su amistad saldrá de ellos irremisiblemente deteriorada. Por otra parte, Johnny aspira a cobijar en él su tragedia personal, su incapacidad para amar a una mujer; y Carlos le convence para que le acompañe en sus aventuras licenciosas, con las que cubre el fracaso de su matrimonio. Pepo, considerándose engañado en sus nobles propósitos, desaparece. En el fondo, todos se alegran: le han abierto sus almas, se han traicionado ante él. Su huida es, pues, un alivio. Incluso llegan a pensar, cada uno a su modo, si se habrá suicidado. La invitación que un día reciben para reunirse a celebrar el arribo de la primavera, va escrita a máquina y lleva su nombre. Pero todos saben que Pepo no acudirá a esa cena. Y no acude. Tratando de hallar explicación a la marcha del amigo, Marga recurre a Peloponeso, quien le da su versión de los hechos: «Pepo —dice— lo único que nos ha ofrecido a todos ha sido amistad y creo que esa amistad nos la ha ofrecido tan desinteresadamente porque en el fondo, a pesar de toda su vitalidad, sus negocios, simpatía, mundología y todas esas cosas, tenía una necesidad urgente de echar por la borda su tremenda soledad; él sí que se encontraba solo. Y su amistad era a cambio de no encontrarse tan solo.» Pero, aun egoísta, la amistad de Pepo era inocente; por eso prefirió que la asesinaran a que la prostituyeran.

Marga califica la peroración del marinero de «larga parrafada llena de filosofía rural sobre las cosas de la vida». Calificaría yo así las reflexiones de Eiroa a lo

ancho de toda su novela, y al margen de los hechos. No es este gallego precisamente un estilista de la prosa. Uno se enfrenta con sus cuatro páginas iniciales y se da inmediata cuenta de ello; luego, a medida que se va adentrando en la lectura, va familiarizándose con su modo de hacer y aceptándolo; o puede que lo que suceda sea que Eiroa tenga alternativas notables en su pulso narrador, y el apresuramiento que en muchas páginas se advierte, se remanse en otras, dando lugar a una escritura más cuidada; sin que con esto queramos aludir a sus escapes líricos («cuando llegaron al rincón que apetecían, justo para recitar rosarios de amaneceres interminables, los suspiros ya tuvieron libre salida engarbitados en los festoneados rebordes de las olas cantábricas...»), que le llevan a encabezar un capítulo con un poema, el cual glosa al par del desarrollo de aquél. Por otra parte, la posibilidad del suicidio de Pepo es difícilmente aceptada por el lector, al que Eiroa intenta hacer partícipe de su relato, brindándole varias soluciones que no excluyan la suya propia. «Los gestos son una parte importante de la vida», leemos. Pero la decisión de aquel gran escritor italiano —«Basta de palabras. Un gesto»—, no nos resulta aplicable a este personaje eiroano, por muchas notas aclaratorias que el creador pergeñe, por mucho que su criatura convierta la amistad en símbolo intocable. El que se lo mancillen, hace que no nos sirva, sino como contraste, la segunda cita juanramoniana; pero sí la primera, incluso con el verso que la sigue: «La soledad está sola. / Y sólo el solo la encuentra».

Carlos MURCIANO

anula, en ocasiones, la búsqueda de elementos expresivos y la renovación de la lengua literaria. Es tal el excesivo respeto a la tradición que, en determinados momentos, asistimos a la fosilización de la palabra poética. El fósil, por muy hermoso que sea, no deja de ser petrificación. El éxtasis queda sólo para el embeleso de las voces tradicionales y el respeto puede conducir al retraso de la operatividad de la «lengua en acción». Conseguir un resultado aceptable en este tipo de poesía es cuestión de establecer un proceso de intelección no de intuición. La intuición incide sobre la originalidad, la intelección sobre la funcionalidad. De la originalidad surge la concretización de la personalidad individualizada, de la intelección sola nace la asimilación racional de una actitud antecedente y no propia. En el primer caso, el «yo sintomático» es generador de una expresividad distinta y que no tiene por qué ser desarraigada de la tradición. En el segundo caso, el «yo racional» es el propulsor de la herencia famizada, de la recurrencia sistemática. La intuición no se considera autosuficiente, la intelección, al parecer, sí dando lugar, por ello, a un sistema poético, lo que resulta fácil de descubrir tras la lectura de determinados poetas actuales.

Dentro de este sistema se encuentra el libro *Habitar lo inhabitable* de Manuel Ortiz, publicado en la colección sevillana «Calle del Aire», que se orienta, aun que no en exclusividad, por este tipo de poética.

En una lectura lineal del libro, podemos observar el desarrollo de una temporalidad concretizante que va desde la despersonalización universalizadora del Adán bíblico del primer poema—extenso, ético, aforístico y meditativo—hasta la individualización bipolar del último, «Requiescat», de tan romántica influencia. La técnica del contrapunto es utilizada por conocer en qué estado se encuentra la individualidad creadora del poeta.

MANUEL JURADO LOPEZ

UNA ARDUA LABOR DESMITIFICADORA

A. L. ROWSE: *Homosexuales en la historia*. Editorial Planeta. Barcelona, 1981.

En una relación aparecida recientemente, puede leerse, entre otros temas que preocupan a las gentes de hoy, el de los roles sexuales en la sociedad, haciéndose notar que el problema está en convencer a quienes pueden hacer algo positivo en este ámbito de que es útil y necesaria una mayor profundización en su estudio. A otro nivel, el autor de este libro, Rowse, le ha parecido imprescindible una la-

LA ELEGANCIA SOCIAL DEL YANTAR

ALONSO ZAMORA VICENTE:
Mesa, sobremesa. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1980.

Esta sociedad empeñada en superar sus propias contradicciones y sus propios defectos, donde mejor se siente es al borde de las mesas, principalmente si las mesas están llenas de manteles y comidas. ¿Por qué no reconocerlo? Allí es donde se pretende arreglarlo todo, criticarlo todo, reconstruirlo todo, mientras se come a dos carrillos, mientras la señorita de la derecha muestra el pecho derecho y la señora de la izquierda muestra los dos pechos: los hombres van a lo suyo, o sea a comer sin descanso mientras se hace alarde de cuantiosos conocimientos científicos sobre la economía, los problemas autonómicos o el perfil liberal del próximo presidente norteamericano.

Alonso Zamora Vicente, desde una buena atalaya social, se ha preocupado de analizar estos escenarios y de mostrarnos la esencia misma de parloteos intrascendentes y de reflexiones más o menos inútiles. Todo ello bien ordenado, como luego veremos, forma el volumen de relatos titulado *Mesa, sobremesa*, de reciente edición. Es, desde luego, una especie de genial continuidad de otros libros de Zamora Vicente, en los cuales también se acerca a lo cotidiano, mostrándonos protagonistas

sorpresivos y una literatura con cierto refinamiento que se aleja de esos estilos ampulosos y magnificados por usos y abusos de vanguardias más o menos estreñidas.

Pero vamos al grano. La portada de este libro ya es suficientemente elocuente. Representa, en primer término, una larga mesa repleta de comensales entre expectantes y reposados, rodeada de otras mesas y otros comensales bajo esa luz difusa del banquete perentorio y la reunión solemne, orlada, a modo de explicación contundente, por el título del libro.

«Agresivo lujo burgués del comedor de cinco estrellas. Moquetas que ahogan los pasos, rebullir de camareros engalanados. Van y vienen entre las plantas tropicales, encaramadas a su cielo ilusorio. Fondo de música que nadie escucha. En una pared, un gran retrato: un general a caballo, repleto de bríos y medallas, con una lejanía de explosiones e incendios, cadáveres, guerra...» Ya tenemos el escenario. Comienza la función, o la cuchipanda, vamos, que es lo que interesa, o sea a lo que hemos venido.

El aperitivo discurre en lo que podríamos llamar tres bandas. Esos preparativos sofisticados dan paso a la charla incesante de las glotonas, el saludo remilgado, la cortesía banal o los aires de grandeza; dan paso a la silenciada reflexión de esa mujer preocupada por su futuro en medio de un ambiente casi festivo, casi decadente...

bor de profundización en un tema que ha sido descuidado por casi todos. El componente homosexual de la personalidad creadora ha sido un aspecto de la realidad sobre el cual, por causa de los prejuicios y de la falta de sensibilidad, no se ha investigado de forma rigurosa y documentada.

El libro es un estudio de la ambivalencia en los más variados ámbitos de la sociedad, a lo largo de un período histórico que va desde la Edad Media hasta la Contemporánea, con protagonistas preeminentes que incluyen reyes como Jacobo I de Inglaterra y Federico II el Grande, literatos como Proust o Whitman, artistas de la talla de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci, mentes privilegiadas como Erasmo y Francis Bacon, compo-

tores, estadistas y políticos. Como apunta Rowse, la variedad del tema es amplia, pues cada uno de los personajes posee un carácter, una psicología, gustos y disposiciones muy diferentes. Aunque otros muchos podrían haber sido incluidos, esta obra no pretende un recorrido exhaustivo, sino más bien representativo, eso sí, bastante amplio.

¿Qué se propone nuestro autor al acometer un estudio de esta envergadura? Sus palabras lo expresan con claridad: «arrojar algo de luz sobre las condiciones que predisponen a la creatividad cuando son la contrapartida psicológica de la ambivalencia, de una sensibilidad andrógina, del aguzamiento extremado de las facultades de percepción y de tensiones que llevan a la realización de una

Tras ese «vaivén de camareros sirviendo el consomé» y sus correspondientes saludos e inspecciones oculares, como paso previo a una velada repleta de emociones y complementos alimenticios, pasamos a los «congelados», típica experiencia culinaria de una civilización anclada en dietas comerciales y en sofisticadas fórmulas para evitar que el pescado, los mariscos y hasta las verduras lleguen podridos a nuestra mesa. Es el momento de la inquieta reflexión sobre los platos que seguirán y que harán posible esa sucesión programada de antemano, algo así como el introito pacífico al banquete perfecto. A caballo de la inquisitiva ingestión se nos ofrecen dos relatos paralelos: el primero, a manera de melancólico discurso, y el segundo, como audaz reflexión de una historia casi anodina, casi magnífica. Cuando surge el diálogo arrecian las encontradas opiniones sobre un egocéntrico problema de soledad. Ese homenaje secular repleto de inútiles halagos se complementa de manera sincera con una íntima opinión que no emerge a la superficie, pero que nos habla de un mundo dispar y casi insolente. Y finalmente la ocasión para la relación fácil de una joven viuda con un decidido comensal, al tiempo que tiene lugar la lapidaria opinión personal de la protagonista. A todo esto, lógicamente, hay que ponerle una «Guarnición para adelgazar», tema o posibilidad para un hábil ejercicio de la mejor literatura coloquial e indagadora de un autor siempre preocupado por ese entorno difícilmente habitual que se cierne sobre cada circunstancia, cada oportuno silencio.

Pero lo mejor, lo mejor, de todos los banquetes, homenajes o, simplemente, comidas de trabajo son los discursos finales, pretendidamente justificatorios de todo el ágape, hol-

gazanería o reunión. Es así como «siempre salen del bolsillo interior» esos ampulosos discursitos que pretenden decirlo todo sin, desde luego, decir nada o, al menos, nada a derechas, nada realmente interesante, sino más bien cuestiones de tipo personal y de halago egoísta. En este caso, mientras el homenajeado o anfitrión va leyendo su discurso, los ex comensales van recitando sus personales reflexiones en torno a la propia fenecida comida, a los compañeros de mesa o al petulante orador. Pero todo ello sucede en esa atmósfera típica del progresivo tumulto y de la incitante crítica, a medias entre el aburrimiento y la expectación, atmósfera que Zamora Vicente sabe retratar con una elegancia hábilmente definitoria de la sociedad protagonista de tales acontecimientos.

«Y allá van todos, desencanto auestas, repleción agobiante, carraspera del último licor en la garganta y en el paso, brillo en los ojos, van calle adentro, siesta crecida, hablando a sus silencios, marchan con toda su desolación a auestas, a auestas y penosamente, devanando memorias y premuras y proyectos, enredándose en todo cuanto ven, tuvieron o desearon tener, ya sin frontera en su desazón y en sus deseos...» Así finaliza lo relatado, en el capítulo que el autor titula «Cada mochuelo a su olivo» y donde se nos confiesa cada peculiaridad de todos y cada uno de los asistentes a la alimenticia reunión, definiéndoles de manera tan personal y perfecta que nos parece tenerlos a nuestro lado y conocer su problemática o adentrarnos en su interior.

Ahí va esa viuda, repleta de negaciones y camino de una esperanza poco clara, mientras le surgen los recuerdos invulnerables y la sensación de abandono le oprime la piel

de manera casi violenta, casi histérica.

Ahí va el homenajeado, casi desencantado de todo lo sucedido y, sin embargo, suponiéndose centro natural de la velada y caudillo omnipresentes tras su alabado discurso.

O el «fotógrafo (que) camina a pasos largos jaleando la máquina, colgada ya de la mano, ya del hombro», y dueño total de las escenas, imágenes o acontecimientos del acontecimiento tanto tiempo esperado y que pasó casi como un bocado y en medio, diría él, del chismorreo furibundo de toda aquella gente cuya risa lánguida quedará en las poses de sus fotografías o cuyos gestos escondidos podrán aflorar algún día gracias al milagro perpetuo de la imagen hecha realidad.

Y ese profesor meditabundo. Y el funcionario, buen hombre a quien «hormiguea el odio hacia todos los humanos»... Y la buena señora «que no sabe muy bien si tiene o no tiene parientes en Tucumán». Y Ricardito y su mujer, que «se alejan sonrientes», después de las emociones de la hora anterior, que tal vez les pueda servir para afianzar su matrimonio tras los vaivenes a que la institución les somete a diario. Y el anónimo curita progre. Y el vejete viudo. Y ese jefe de negociado, González. Y Dolorinas y Mario de Luna. Y Lolina, le secretaria, y María José, la azafata...

Mesa sobremesa, tras las cuales se avecina un futuro de vanas emociones, pero que, mientras tienen lugar, pueden hacer felices a esos protagonistas ávidos del encanto social de la reunión y de la distinguida elegancia del buen yantar, y que un escritor de hoy nos lo muestra en toda su apasionante escenografía.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

obra. Sin entrar en controversias teóricas, ilustra este estudio «con hechos concretos sobre la manera que tienen los hombres de ser y de comportarse realmente». Como historiador, afirma, su meta ha sido siempre la de estudiar lo más a fondo posible la vida de los seres humanos, de tomarles el pulso y auscultar los latidos de su corazón. A lo largo de la obra puede comprobarse este intento de acercamiento a la vertiente íntima de los protagonistas, valiéndose de fuentes documentales y testimonios testificales bastante cercanos en general a sus respectivas fuentes.

La altura intelectual del autor es relevante: famoso historiador, poeta, biógrafo y ensayista destacado, parece un hombre adecuado para llevar a cabo una labor

de esta magnitud. La complejidad del tema es evidente, al aparecer en él implicados los más variados campos científicos: la psicología, la filosofía, la sociología, la moral, la historia, etc. Pero es que además su preocupación por este tema concreto ha sido una constante a lo largo de su obra, con títulos tan significativos como: «Shakespeare the Man», «Simon Forman: Sex and Society in Shakespeare's Age» y «Jonathan Swift: Major Prophet». Sólo a su formación pluridisciplinaria y a su amplia dedicación puede acudir a la hora de encontrar una explicación lógica a la específica y ceñida exhibición que esta obra supone.

El mérito principal del profesor Rowse hay que encontrarlo no sólo en la amena manera que tiene de contarnos la vida

y anécdotas de los personajes, sino en su afán de introducirse sin límites en el alma y el corazón del hombre para tratar de romper el hermetismo de su problemática, ofreciendo al lector una información que le permita sacar sus propias conclusiones. Por su parte, nuestro traductor no deja tampoco pasar la oportunidad de ofrecer también sus interesantes interpretaciones sobre los respectivos hechos y causantes. Pero es en este punto interpretativo donde menos nos convence la labor de Rowse, pues, en vías quizá de una amenidad un tanto sensacionalista, emite al paso unas coletillas, con cierta frecuencia entre signos de exclamación, que no van precisamente a tono con la pretendida imparcialidad. Ello, con ser reseñable y desdeñable, no

llega a dañar el ambiente general de seriedad y profundidad que reina en la obra.

Las opiniones propias y ajenas, las anécdotas, vienen acompañadas normalmente de la cita del libro o del confidente, incluso del poema concreto, que se transcribe y comenta. Sirven las anotaciones para introducir en el ambiente de cada protagonista en su manera de pensar y sentir. Ello es especialmente útil, sobre todo si se tiene en cuenta que, como pone de manifiesto el autor, «la actitud espiritual con respecto al tema de mi libro presenta notables variantes de un período a otro de la historia, e incluso de una clase social y de un individuo a otro en un país determinado. Finalmente, mi tarea se tornaba sumamente confusa y compleja debido a la tremenda hipocresía que suscita dicho tema, a la diferencia de los comportamientos públicos y privados». Indudablemente tiene aquí Rowse la perfecta oportunidad para demostrar sus bien probadas dotes de historiador y crítico literario y hasta su fina sensibilidad de poeta. Sus mejores cualidades están al servicio, no se olvide, de un objetivo primordial y destacado: «demostrar que debemos nuestras cualidades a nuestras debilidades, y nuestras dotes a nuestras diferencias».

El autor presenta, a través de dieciséis series de casos históricos que abarcan desde la Edad Media a la Contemporánea, una amplia panorámica que pretende ser ilustrativa de la relación existente entre ambigüedad sexual y productividad, así como de la tensión creadora que produce el dualismo sexual. El tema de las relaciones entre sexualidad en general y creatividad, aquí circunscrito al área de la homosexualidad, ya fue tocado hace cinco años en España por el médico, sociólogo y escritor Antonio de la Granda en la obra *La angustia sexual*, que, según sus palabras, «deseaba decir una vez más que la energía sexual impregna y estimula la totalidad de la vida y que, por tanto, las normas morales y reglas de conducta social tienen igualmente su origen en ella, como la tiene la creatividad de ideas y lo que pudiéramos llamar pulsiones psíquicas e instintos del alma».

Como bien sabe reflejar el profesor Rowse, en esta historia unos han sabido aceptar su verdadera naturaleza y llevan, por tanto, una vida dichosa, mientras que otros poseen una sensibilidad tal, que les lleva a intensos complejos de culpabilidad, llevan una vida angustiada, temerosa de que la sociedad pueda descubrir en cualquier momento su «diferencia», y se sumen a menudo en profundas depresiones. Físicamente son lo bastante fuertes como para soportar tensiones que no pueden liberarse más que a través de auténticas explosiones de actividad creadora. En su concepción, entusiastamente defendida, «ese tipo de tensión resulta beneficioso para los genios, dado que los conflictos interiores alimentan un proceso creador, siempre y cuando no aniquilen al individuo, tal como suele ocurrir a menudo en ciertos casos: Marlowe, Collins, Christopher Smart, Berroes, Hölderlin, Hart Crane o Dylan Thomas».

Ciñéndonos al ámbito estrictamente literario, el libro analiza, entre otras muchas, personalidades tan sobresalientes

LA SINGULAR REVISTA DE «DEMÓFILO»

El folk-lore andaluz, órgano de la sociedad de este nombre, dirigida por Antonio Machado y Alvarez «Demófilo». 1882 a 1883. Sevilla. (Estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo.) Edición conmemorativa del centenario, patrocinada por el excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla. Col. Alatar. Ed. Tres-Catorce-Dieciséiete. Madrid, 1981.

En facsímil se ha reeditado la revista de «Demófilo». Los doce números que se publicaron entre 1882 y 1883 de *El folk-lore andaluz* tienen, sin lugar a dudas, un interés inusitado para los especialistas y para toda persona que sienta curiosidad e interés por lo que se ha dado en llamar cultura popular, de ahí que consideremos un acierto esta edición, que pone al alcance de todos una serie de trabajos-artículos, recopilaciones de coplas, dichos, cuentos, decires, refranes, estudios, etc., verdaderamente explícitos del carácter y los fundamentos espirituales y humanos, éticos y estéticos de la gente llana y sencilla, de una sabiduría ingénita e intuitiva auténticamente creadora. Por otra parte, José Blas Vega y Eugenio Cobo, en un alarde de erudición, han compuesto un estudio preliminar en torno a la vida y obra de Antonio Machado y Alvarez «Demófilo», que es todo un homenaje a su vida y obra como hasta la fecha no se había realizado, completándolo con una bibliografía exhaustiva. Se trata de una glosada biografía puntualizadora, que comienza con la figura de Antonio Machado Núñez (1812-1896), padre de «Demófilo» y abuelo, por tanto, de los poetas Machado Ruiz, gaditano de nacimiento, educador y naturalista, reformador universitario y político activo —alcalde y gobernador de Sevilla, jefe de la izquierda liberal sevillana—, de quien no se había hasta ahora escrito con tanto detalle, para seguir después enumerando las vicisitudes humanas y literarias de «Demófilo» (1846-1893), al que podemos calificar de promotor en nuestro país de los estudios folklóricos, todo un esforzado idealista, cuya vida transcurre llena de inquietudes e incompreensión, desde su nacimiento circunstancial en Santiago hasta su muerte en Sevilla, después de sus periplos en Madrid y en América, aunque contando con la admiración de sus íntimos —Alejandro Guichot, Luis Montoto, etc.— y con la veneración de sus hijos —recuérdense los dos poemas que le dedica Antonio—. En resumen, el estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo puede calificarse de sobresaliente, principalmente por la documentación que aportan en torno a la figura de Machado y Alvarez.

como las de Christopher Marlowe, lord Byron, Oscar Wilde, Paul Verlaine, Rimbaud, Marcel Proust, André Gide, A. E. Housman, Somerset Maugham. T. E. Lawrence, E. M. Forster, D. H. Lawrence, Walt Whitman, Henry James, Constantin Cavafis, García Lorca, Henry de Montherlant y Yukio Mishima.

Como muestra representativa del enfoque que a lo largo de toda la obra, con mayor o menor acierto se mantiene, sirva este fragmento: «Erasmus (1466-1536) nació en Rotterdam o en sus alrededores. Era hijo ilegítimo de un sacerdote instruido. La bastardía acarrea a menudo consecuencias psicológicas: hace al niño diferente de sus semejantes, y cuando llega a conocer sus verdaderos orígenes, ésta exaspera la conciencia que tiene de sí mismo. Todo conduce a hacer de él un marginado. Las ventajas intelectuales de dicha situación son inversamente proporcionales a la incomodidad social que suscita ésta: el niño crece con una sensibilidad y un juicio aguzados, se con-

vierte en observador de esa sociedad que le es ajena, contemplando desde la barrera las locuras y brutalidades de los hombres, sus pasiones y su estultez congénita. Semejante ser es menos propenso a forjarse ilusiones que los demás. A esto vienen a sumarse también otros rasgos característicos: una sensibilidad a flor de piel, ese cosquilleo de insatisfacción permanente por lo mucho que pesa la diferencia, un deseo imperioso de ser semejante al común de los mortales, una nostalgia del vientre materno y de su calor, a menudo aunados a una conciencia de su propia superioridad más profunda que un simple esnobismo. En todos nuestros personajes veremos surgir constantemente esas características, pero en ninguno de ellos con tanta pujanza como en Erasmo.» Queda constancia a través de estas líneas de que lo que Rowse pretende es nada menos que un acercamiento a la auténtica personalidad, un buceo por las verdades de sus sentimientos íntimos, de las razones de ser psicológicas subyacentes.

Y el contenido de los doce números de *El folk-lore andaluz*, reseñado por autores, es el siguiente: Cipriana Alvarez Durán de Machado (madre de «Demófilo»), es transcritora de cuentos populares —«La mano negra», «Una rueda de conejos», «La serpiente de las siete cabezas», «Las velas» y «Las tres Marías»; Antonio Alvarez Aranda, de «El cuento de arrimarse a un lado»; José María Asensio y Toledo aporta bibliografía— «Romancero de antiguos cantos portugueses», por el conde Puymaigre; Joaquín de Araújo, «Un jogo popular portugués»; Gonzalo Blanco Corbonay, la traducción de «Métodos de clasificación de los cuentos populares»; Teophilo Braga, «Os jogos infantis em Portugal e Andalucía»; Antonio García Blanco, diversos trabajos sobre filología vulgar y literatura popular andaluza; Siro García del Mazo comenta «Biblioteca de las tradiciones populares sicilianas», de Pitré; Alejandro Guchot recoge y comenta diversas misceláneas —pregones, cuentos, dichos, coplas, tipos populares y noticias— y supersticiones populares andaluzas; Leoncio Lasso de la Vega, «Algunas observaciones sobre el Almanaque Cristiano» y «Supersticiones relativas al día de San Juan» (traducción); Joaquín Leite de Vasconcellos, «Costumbres populares hispano-portugueses» y «Cuatro juegos bercianos»; Antonio Machado y Alvarez, «Bases del folklore español», «Carta a don Luis Montoto (sobre un poeta popular)», «Cuestionario para recoger las tradiciones populares», «Interrogatorio del mapa topográfico-tradicional», «Introducción al Folk-lore», «Juegos infantiles españoles», artículos sobre libros, los pregones, varias misceláneas, supersticiones populares, reseñas de revistas y libros, etc.; Antonio Machado y Núñez, «El folk-lore del perro»; «Micrófilo» (Juan A. Torres Salvador), tres misceláneas; Luis Montoto y Rautenstrauch, «Carta a don Antonio Machado (sobre un poeta popular)», «Los corrales de vecinos» —varios capítulos— y una miscelánea; «Mosén Oja Timorato» (don José María Montoto), «Un adagio» —estudio histórico—; Luis Palomo y Ruiz, «Una docena de rimas infantiles»; Ricardo Parodoy, «Adivinación por medio del homoplato» (traducción); Antonio Thomas Pires, «Cantigas do Natal»; José Luis Ramírez, «El agua amarilla» (cuento popular); José Rodríguez Garay, «Algunos usos y ceremonias nupciales de España» —en dos partes—; Francisco Rodríguez Marín, «Coplas de cuna», «Comparaciones populares», «La avaricia tomó iglesia» —cuento—, misceláneas y reseñas; Luis Romero y Espinosa, «Dictados tópicos de Portugal y Extremadura»; Manuel Sola y Ferré, «Ursuleta» —cuento y estudio mitográfico—; Rodrigo Sanjurjo Izquierdo, «Los cantes flamencos» (traducción); Hugo Schuchardt, «Analogía entre los cantantes alpinos y andaluces», y Fernando de la Sierra y Zafra, «Frases hechas» (estudio).

Ante este sumario huelgan los comentarios, sólo nos resta repetir que estimamos un acierto esta reedición facsímil de la revista *El Folk-lore andaluz*, por lo que felicitamos a los promotores de su publicación y a los prologuistas por la reivindicación que hacen de «Demófilo» en todos los órdenes.

MRR

Lo que interesa al autor es poner de manifiesto toda la influencia que las relaciones humanas en el plano afectivo ejercen sobre la labor creativa de los personajes. Es significativo en este sentido el tratamiento que al tema de las relaciones de Oscar Wilde con Alfred Douglas da nuestro autor. Lo verdaderamente importante de tales relaciones, afirma Rowse, es que constituyeron para Wilde, antes de la tragedia que desencadenaron, una fuente de inspiración para su obra, «lo que resulta ser lo más fundamental para un escritor o un artista. En este sentido, el arte prevalece sobre todo lo demás, pues es lo único que trasciende a través del tiempo, no hay que olvidarlo». Sean o no discutibles estas afirmaciones, que en todo caso encierran planteamientos demasiado maximalistas, lo cierto es que se ofrecen datos y orientaciones más que suficientes para poder plantearse una forma de enfocar el tema con un menor grado de simplificación del que a menudo suele darse. Hay que



agradecer al autor la delicadeza y el profundo respeto con que parte al analizar un tema tan complejo, hijo sin duda de la misma complejidad de la existencia humana. Pese a ello ha sido descuidado, cuando no arrinconado, históricamente, hasta el punto de que hasta finales del siglo XIX no empieza a ser tratado de una manera más o menos abierta con una cierta profundidad por los hombres de ciencia. En el ámbito literario, son innumerables los casos de prohibición o de sofocación de los intentos de expresión de un sentimiento que se ha tratado, sin emplear para ello las más mínimas justificaciones, de reprimir por todos los medios posibles.

Al respecto refiere Rowse las dificultades, dilaciones y consejos que tuvo que soportar André Gide antes de poder publicar su manifiesto, *Corydon*, en favor de la homosexualidad, que no en defensa de ésta. De hecho, afirma nuestro autor, «era un acto de valor por parte suya el poner así su alma al desnudo, cuando se piensa cuán primaria, hostil y fundamentalmente estúpida se mostraba la opinión pública sobre una cuestión que concierne a un amplio sector de la raza humana, en el que no se hallan ni los menos valiosos ni los menos útiles, tal como nos los muestra este libro».

Sirvan, por todos los bellos poemas que el libro contiene, estos versos de W. H. Auden, que hablan de dolor, de rechazo, de lucha, de la fuerza del amor, que dejan presentir la sempiterna incompreensión:

*Tañen las campanas por encima de los
[prados
desde el oscuro campanario,
tañen por esas sombras poco amantes
que rechazan el amor.
Todo lo que vive puede amar: ¿por qué
aceptar por más tiempo la derrota
cruzado de brazos?
Lucha y conquistarás.*

El panorama actual refleja, como sintetiza Rowse, un amplio horizonte de liberalización, cuyas razones ve el historiador en «el trastocamiento de los valores en nuestra época, la caída en picado de la religión y de los convencionalismos; la transformación de las estructuras sociales y morales propician que los hombres se sientan más libres de realizarse según su propia naturaleza». Por otra parte, y como una consecuencia del inmenso florecimiento del tema que nos ocupa en el seno de las sociedades contemporáneas, se produce el fenómeno de que algunos escritores hayan «querido desvelar la verdad acerca de sí mismos e instruirnos con una franqueza que jamás había sido posible en tiempos pasados». De esto último se ofrecen buenas muestras en el capítulo final del libro, referido a la realidad contemporánea.

No nos honra, al hablar de García Lorca, con ningún bello poema del poeta, como los dedicados a *Antoñito el Cambario*, «moreno de verde luna», «voz de clavel varonil», «cutis amasado con aceituna y jazmín»; abundan en Lorca, como

ha puesto de relieve su amigo el profesor Rafael Martínez Nadal, gestos admirativos hacia la belleza de los muchachos. Para este ilustre profesor, *El público*, escrito en el año 1930, es algo más que el primer drama occidental que lleva a la escena con franqueza a la vez brutal y poética el tema del amor homosexual; pero aun a ese nivel, prosigue el profesor Nadal, podrá ser alegato de defensa, denuncia contra la incompreensión, petición de respeto y de equiparación de todas las formas de amor, de ninguna forma gesto improvisado o actitud no bien meditada. Para Lorca, sostiene el citado profesor español, es legítimo que el hombre no oriente su amor hacia una relación cuya última finalidad es la procreación de la especie. Leal consigo mismo, leal con sus lectores, prosigue Nadal, años antes ya Lorca había confesado su actitud personal ante las dos vertientes del amor carnal, en dos décimas que denomina «Normas». La primera «Norma» («Norma de ayer encontrada / sobre mi noche presente») parece aludir al amor que le inspiraban los efebos en la Grecia antigua. Por contraste, la segunda «Norma» habla de la muchacha, «Norma de seno y cadera / bajo la rama tendida», nuevo nacimiento de una Venus botticellesca, belleza de juveniles formas femeninas eternamente renovada. Las dos «Normas» equivalen, en opinión del citado profesor, a la confesión serena de una dicotomía, con preferencia de la primera. En términos generales, nos especifica, podría establecerse una línea divisoria entre esas dos vertientes del amor, tal como aparece en la obra de Lorca. Antes del viaje a Nueva York predomina el canto a las formas femeninas, aun cuando en «Libro de Poemas», «Canciones» y «Romancero Gitano» no escasean ejemplos de elogio a la belleza de los muchachos. En la obra escrita a partir de su estancia en América, su atención se inclina hacia aquella «norma de ayer», sobre todo si la atención se fija en «El público», en la «Oda a Walt Whitman», en algunas de las «Casidas y Gacelas», y, seguramente, en varios de esos «Sonetos del amor oscuro» que todavía esperan la hora de su publicación. Y concluye su argumentación el profesor Martínez Nadal interrogándose: pero la equiparación última de las dos «Normas» de amor, de las dos vertientes del deseo, ¿quién se la da? Desde el principio —contesta— la obsesión con la muerte, su constante «compañera», tan constante como su amor humano: verso y reverso de una misma moneda. Se la dio su amor a los muchachos. Se la ratificó adquirir conciencia de que el fruto del amor entre hombre y mujer no es otra cosa que pasto para la muerte: «Bajo las rosas tibias de la cama / los muertos gimen esperando turno.» Conciencia que, antes que Lorca, Unamuno glosó en quevedesco soneto, recogiendo a su vez una larga tradición mitológica y literaria. Hasta aquí, en apretada síntesis, la versión más bella, rigurosa y profunda que sobre el tema que nos ocupa, y por lo que a Lorca se refiere, he oído.

Por el contrario, el tratamiento dado al tema de la vida y la muerte de Federico García Lorca por Rowse me ha dejado insatisfecho. No sólo en amplitud, sino sobre todo en profundidad, el apartado

dedicado a Federico es, a mi juicio, uno de los más flojos de toda la obra. Contrariamente a la exposición que se hace, por ejemplo, del mundo de autores franceses o ingleses, que dan idea de familiaridad y conocimiento de primera mano de sus respectivas realidades, en el caso del gran poeta español no parecen ser esas las coordenadas. La rica sensibilidad de nuestro autor universal bien merecía un análisis más riguroso, menos vago y meramente anecdótico. Por una u otra razón, quizá por imperativos de la concisión, el punto de vista del antiguo profesor de Oxford contrasta con la contemplación reposada y cercana de nuestro brillante ex profesor en Londres.

A la hora de hacer una valoración general de esta obra, hay que tener en cuenta que el profesor Rowse ofrece una importante serie de datos hasta ahora inéditos o cuando menos poco o insuficientemente divulgados. Las diferentes épocas, los siglos, han ido velando algunos de los verdaderos motivos, de las verdaderas pasiones, condicionamientos o aficiones de los más grandes hombres que han existido. Realmente uno se pregunta si de esta forma no se ha ido alterando torpemente el verdadero pulso del acontecer humano. Sirve, sin embargo, de consuelo, comprobar a lo largo de esta historia cómo a menudo las más grandes contrariedades han traído a la luz los más grandes despertares del instinto de la creatividad humana, lo cual constituye ya un magnífico paso adelante.

El arte, la filosofía, la literatura, la música, todos los campos en definitiva, se han beneficiado de esa creatividad, que nos ha acercado más y más hacia la comprensión de los avatares de la existencia, tan inseparables de los del impulso creador. Su razón tenía Páter cuando decía que únicamente el sentido de la belleza, tanto en la naturaleza como en el arte, redime al hombre de la mediocridad.

De un libro que comienza su singladura histórica en el siglo XI para concluir en el XX, que analiza vidas, caracteres y obras de más de cien personajes en tan sólo cuatrocientas páginas, relacionando a un total de más de cuatrocientos hombres y mujeres históricamente relevantes, pueden denunciarse muchas omisiones, fallos, tergiversaciones o falsas interpretaciones. Es un fenómeno natural que tiene que producirse a estas alturas del siglo XX, de ahí que insistamos en la necesidad de hacer una valoración general que esté por encima de los consabidos condicionamientos.

Los propósitos que se fija el autor parecen haber sido alcanzados, incluso el de que no es el suyo el de criticar, sino el de entender. Y le damos la razón, porque en una materia tan específica, personal y sensible, antes de enjuiciar lo que debe hacerse es, ante todo, comprender. Además, si normalmente entendimiento y crítica deben ir unidos, cuando lo que está en juego es nada menos que un estudio sobre la creatividad y la sensibilidad humana, esta unión debe estrecharse aún más, con primacía para la comprensión.

Ante libros como éste, tan inusuales, siempre invade al lector una especie de

duda, de sospecha, acerca del alcance de la información emitida. Pese a ello, termina primando la sensación de que estamos ante una obra clarificadora, enriquecedora y desmitificadora. Una interpretación histórico-literaria de un tema polémico y de actualidad permanente supone esfuerzos de todo tipo merecedores de reconocimiento.

ANGEL JAVIER GOMEZ PEREZ

DIECISEIS HISTORIAS DE HUMOR SUTIL

JOAQUIN CALVO SOTELO: *Cinco historias de opositores y once historias más*. Espasa-Calpe. Madrid, 1981.

El periódico madrileño *La Voz* publicó, en el año 1928, diez historias de opositores, de las cuales el autor ha salvado sólo las cinco que encabezan la presente edición. Los restantes cuentos fueron publicados en los *ABC* y *Blanco y Negro* de los años 1933 y 1935 (exceptuando dos de ellos, que aparecieron en *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, el año 1937). En alguno de ellos, Calvo Sotelo ha hecho los retoques necesarios para ponerlos al día. Otros, ha preferido no tocarlos. «El baile» y «Autostop» completaron la primera edición de este volumen en 1968.

Como ya el título indica, se trata de una recopilación de cuentos llenos de humor sutil. Cada uno de ellos va acompañado de un dibujo de Antonio Mingote. «Este libro es como la prueba del nueve de que el humor es un elemento componente en casi toda la obra de Calvo Sotelo», comenta Antonio Valencia en la introducción. Humorismo gallego, compuesto de una aguda observación, de la que se desprende ironía, humanidad, sobre la vida que le rodea, y también algo de amargura.

Las narraciones que componen este volumen han sido muy relacionadas con el humor de W. Fernández Flórez y sus «tragedias en la vida vulgar». Dentro del juego de coordenadas, que definen aspectos de la vida social española, el autor extrae jugo a tipos, costumbres y situaciones que la integran.

La selección de funcionarios. — Las cinco primeras historias tratan del rito que practica la Administración del Estado y otros organismos de poder administrativo para seleccionar sus diversas especies de funcionarios, desde los más ilustres y distinguidos, y mejor remunerados por la calidad de su función, hasta los más corrientes y modestos. No son muchos los personajes españoles de una zona media que a una altura decisiva media de su vida no han dejado de pasar por el trance de la oposición en el momento de encauzar

el porvenir ni por sus azares y sobresaltos, o los han experimentado en su entorno familiar. Franjas amplísimas de la alta y baja burguesía española han estado, y están, represtadas en esta especie de costumbrismo vivo.

Mucho se ha dicho y escrito contra el sistema de las oposiciones, contra ese puro saber memorístico que tan poco aporta a la formación intelectual de la persona. Pero la Administración debe tener un criterio fundado de que no busca intelectuales, sino funcionarios. Recto es el camino y una sola la puerta de un paraíso de difícil ingreso. Unica puerta por la que se accede a la vida estable y respetada al hacerse juez, notario, médico forense o profesor mercantil al servicio de la Hacienda Pública, bibliotecario y hasta canónigo de cabildo catedralicio.

El sistema que produce el tipo del opositor ha sido siempre criticado, pero no ha variado, incluso en un país como España, que ha pasado por numerosos relevos políticos y sociales desde que el sistema de oposición se impuso. Todos han estado conformes en hacer pasar a gran parte de las células grises españolas por el tamiz de las oposiciones, sistema que, según afirman los especialistas, no es el más favorable para su mejor rendimiento en época de plenitud.

Un síntoma de malestar nacional.— En la introducción del presente libro, Antonio Valencia recuerda algo importante al señalar que la oposición es el último acto por ahora de un fenómeno sociológico, el de la dureza competitiva

de la vida española, nación pobre, y en tantos aspectos empobrecida. No hay que pensar sino en que cuando el bienestar nacional inició un auge visible, las oposiciones tuvieron menos dramatismo, los tipos del opositor clásico palidecieron y escasearon los porcentajes de concurrentes a ellas, porque había otras formas de vivir.

En sus cinco primeras narraciones, Calvo Sotelo ofrece una completa crónica de costumbres nacionales, dando rienda suelta a su inventiva en tipos y caracteres: la novia del opositor, que usaba de su atractivo para dulcificar el ánimo de los jueces; el opositor sin recomendación, que hubo de remedar con prisa esa singularidad, que se consideraba por un miembro del tribunal como una extravagancia llamativa; el secuestro del opositor en su fecha precisa por los familiares de una novia interesadamente abandonada; el juez escrupuloso, que se retiró del tribunal en plena oposición por no considerarse suficientemente preparado. Puede decirse que el humor de Calvo Sotelo nunca había sido tan español ni había entrado tan de lleno en la crítica de nuestras costumbres. Una cosa le ha faltado al autor al actualizar sus historias para una nueva reedición, y es que para una nueva reedición, y es que podía haber dedicado alguna de ellas a la mujer opositora, ya que hoy en día hay muchas. Resulta chocante desde 1981 ver el papel de la mujer reducido a novia del opositor, o a objeto de distracción y dispersión del mismo.

Las otras once historias.—El resto de las once narraciones son independientes y no están localizadas en un terreno concreto. Los mecanismos y condiciones de su dinámica funcionan dentro de las leyes del humor universal moderno. Unas veces gracias a la reducción al absurdo, cuando los individuos violan las leyes de la especie que determinan que el león sea fiero y no un artista circense, o que el dragón legendario o el «coco» se sacudan de encima las características con que les ha dotado la literatura o el folklore. Otras veces juega con las materializaciones de entes simbólicos, como la fortuna, capaz de airarse cuando alguien desdeña su favor, o la conciencia, cuando se enredan en sus relaciones con los seres humanos.

De este libro se ha dicho que constituye una clave de la personalidad literaria de Calvo Sotelo, ya que con él pone de manifiesto que su capacidad creadora no se agota en la creación teatral. Pero aparte del innegable interés que puedan tener estos relatos de humor, es de señalar que los que probablemente más van a disfrutar con su lectura serán los «Porcelanas» o «Retablos», que es como ahora se denomina a los que biológica y psicológicamente han superado ya los cincuenta años, porque se reconocerán en esta visión humorística del entorno social que Calvo Sotelo describe, o al menos reconocerán a prójimos muy cercanos.

ISABEL DE ARMAS

DOS LIBROS DE ANTONIO PORPETTA

ANTONIO PORPETTA: *Cuaderno de los acercamientos*. Angaro, 71. Sevilla, 1980.

ANTONIO PORPETTA: *Meditación de los asombros*. Gules Poesía, 9. Editorial Prometeo. Valencia, 1981.

Cuando, hace algunos meses, me llegaron, casi juntos, los dos libros que me propongo comentar aquí, yo no tenía—lo confieso y me lo reprocho—la menor noticia de la obra poética de Antonio Porpetta: ni de estos dos libros ni de los tres anteriores cuya existencia supe por las respectivas notas biobibliográficas insertas en los que entonces el poeta—previo anuncio en carta tan amable como concisa—me enviaba. Puede servirme de disculpa el hecho de que, de los tres «iniciales», dos habían sido publicados en ediciones de escasísima difusión (1) y el restante permanecía—y aún permanece, si no sigo mal informado—inédito (2). Por otra parte, las circuns-

tancias—«atípicas», se diría hoy—de la aparición editorial de esta obra dificultaban el acceso a ella según el modo que—convenga o no al rigor del trabajo de crítica, y parece que no—viene siendo usual, a saber, el conocimiento e inmediato seguimiento de la poesía nacida en la adolescencia/juventud—tiempo en que el poeta suele revelarse como tal—y crecida en las sucesivas etapas de la madurez—tiempo de consolidación y singularización de la obra—. Porque Antonio Porpetta ha publicado su primer libro (escrito, por cierto, conjuntamente con su esposa; dato, éste, que desde luego no contribuye a atinar con las primeras y más personales motivaciones de su poesía) a los cuarenta y dos años de su edad. Que su vocación, suscitada y marcada por un quinceañero «primer encuentro espiritual con el universo poético de Miguel Hernández» (3), haya sido temprana; que se pueda razonablemente hablar, respecto al largo intervalo que ha mediado entre aquel despertar vocacional y la actual dedicación a la labor creadora, de «tiempos dolorosamente perdidos» (4), nada de eso, por muchos y muy diversos respetos que merezca, proporciona una propedéutica suficiente. Ni siquiera deja entrever cualesquiera

(1) *Por un cálido sendero*. Editorial Sala. Madrid, 1978. *La huella en la ceniza* (accésit del premio Miguel Ángel de Argumosa, 1979, del Ateneo de Santander). Instituto de Estudios Alicantinos de la excelentísima Diputación de Alicante. Colección «Obras de Creación». Alicante, 1980.

(2) *Desván de soledades*. Mención honorífica en el premio Vicente Medina, 1978, del Ayuntamiento de Archena.

(3) Nota biobibliográfica en *Meditación de los asombros*, edición citada, página 9.

(4) *Ibid.*

(5) Utilizo aquí este término en su acepción más amplia, más abarcadora: aproximadamente, la usual en los estudios prehistóricos y arqueológicos.

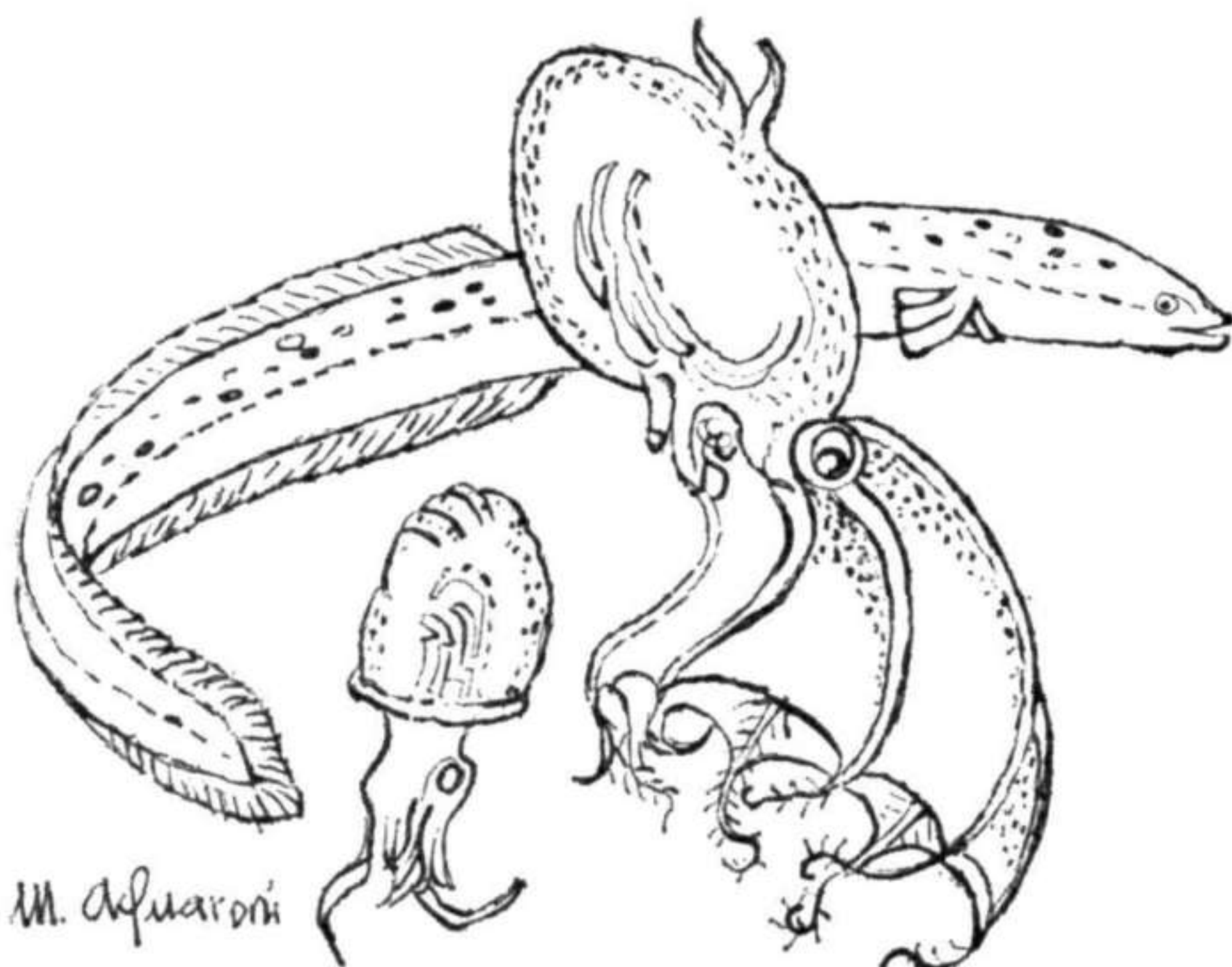
hitos medianamente significativos que posibiliten el rastreo de un sentido, global y/o evolutivo, de la obra, en cuanto tal obra, de Antonio Porpetta. Para mí, pues, aquí, no hay más que dos libros de un mismo autor, dos poemarios de un mismo poeta, sin otra interrelación sustancial que su oriundez común (interrelación *fatal*, que permite determinados coitejos pero no la indicación de una trayectoria ni la ubicación de unos puntos naturales de articulación). No veo yo, entre el *Cuaderno* y la *Meditación* (ni, por supuesto, entre estos dos libros, junta o separadamente, y los anteriores que no conozco) una línea ascendente continua, en el sentido de una progresión cosmovisionaria, sino un escalón de simple mejoramiento expresivo. Estoy hablando de la situación de cada uno de estos dos últimos libros respecto al otro, y también de la entidad misma de los libros, que los sitúa en planos entre los cuales no puede haber más línea de ascenso que la relativa a la expresión. Porque, en realidad —creo yo—, el *Cuaderno* carece de un entramado cosmovisionario (en la acepción más aceptablemente precisa del adjetivo) que le hubiera dado última validez total y unidad, y la *poesía* de Antonio Porpetta, en cuanto dotada de estructura y significación propias, empieza con *Meditación de los asombros*. Yo estoy convencido (y esto no debe desalentar al poeta, autor de, por lo menos, otros cuatro libros —anteriores al recién mentado—, sino todo lo contrario) de que, por las razones que acabo de esbozar y después completaré, la *Meditación* posee la condición y la categoría de libro inaugural. Que sea el quinto de una obra en marcha, y que haya sido escrito entre los cuarenta y tres y cuarenta y cuatro años de la edad del poeta —y premiado y publicado un año después—, no es cosa que deba sorprendernos: dejando aparte criterios perfectamente exactos y firmes, bástenos el fácil expediente de recordar que Unamuno publicó su primer libro de versos, *Poesías*, a sus cuarenta y tres años, y que Dámaso Alonso dio a la estampa sus primeros libros poéticos verdaderamente importantes, *Oscuro noticia* e *Hijos de la ira*, a sus cuarenta y seis años, diecinueve después de un segundo poemario juvenil que ni era muy original ni tuvo demasiada resonancia.

¿Y *Cuaderno de los acercamientos*? ¿Es acaso un libro deleznable? De ninguna manera. Dos son, a mi entender, las notas que caracterizan a este libro, galardonado con el premio Angaro de 1980. La primera, sustancial, su emotividad comunicativa: el poeta escribe movido por la emoción —una emoción de primera instancia; ni causa ni efecto de un sistema de entendimiento del mundo— y con el propósito prácticamente exclusivo de comunicar —transmitir, contagiar— tal especie de emoción. La segunda de las notas caracterizadoras del *Cuaderno* es la mediación —más propiamente: la interposición—, entre sentimiento y comunicación, de una *retórica*, de un modo voluntario de *revestir* verbalmente la emoción en el acto poético de comunicar: yo diría que una suerte —menos o nada pedante, distintamente escolástica, pero, en fin de cuentas, parejamente desvirtuadora— de tratamiento de los hechos diarios como «eventos consuetudinarios» machadianos. He dicho «desvirtuadora», y lo mantengo y explico: la interposición de una *retórica* —buscada, procurada en cuanto *dignidad expresiva* supuestamente deseable— impide —caso grave— que «la palabra sea la cosa misma» cual propugnaba, con absoluta lucidez, Juan Ramón Jiménez. Esta *retórica* interpuesta carga el poema de palabras que no son

«la cosa misma» y que, por lo tanto, carecen de contenido poético *necesario*; de ello se sigue que en el poema sobren palabras e incluso versos, y falten concentración y por ende intensidad. El peligro de inanidad en que desemboca semejante concatenación de fallos creacionales es salvado por Antonio Porpetta, en su *Cuaderno de los acercamientos*, con notable brillantez: de una parte, gracias a la autenticidad y fuerza del sentimiento y de la emoción con que éste prorrumpo; de otra parte, gracias a la riqueza verbal misma y a la destreza, no exenta de cierta rotundidad, en la versificación. Sabemos que ni el sentimiento, ni la vistosidad de la disposición formal, constituyen, por sí solos y/o conjugados, la poesía en cuanto tal; pero también sabemos que en manos de un verdadero poeta pueden alcanzar niveles de dignidad, de nobleza, que sean ya niveles propiamente poéticos. Este es el caso del *Cuaderno*, y así lo certifica el premio que al libro le ha sido otorgado.

La primera parte del *Cuaderno* es una trilogía poemática sucesivamente consagrada a la poesía, al poema y al poeta. Nadie piense, sin embargo, que nos hallamos ante una reflexión metapoética al uso —y al abuso— entre los poetas de las últimas promociones. Se trata, ni más ni menos, de la expresión de vivencias/sentimientos relativos al hecho poético: la poesía viene por fin a abrir e iluminar los ojos del poeta, a devolverle la voz; el poema es un pajarillo huidizo de cuyo retorno espera el poeta la conquista de su propia libertad; el poeta —otro genérico poeta— es cantado como el ser libre por excelencia, familiarizado con el dolor y la muerte, solidario de todos los hombres y dueño de la palabra revivificadora. La segunda parte del *Cuaderno* tiene por tema general el recuerdo y, en el seno de éste, los homenajes personales, a veces individuales, a veces colectivos. Más densa e intensa de expresión, en ella he encontrado los poemas que prefiero de todo el libro: «Las gaviotas del Elba», «Atardecer en Praga» (evocaciones de gran vigor descriptivo, ambos) y el último de la sección, que no lleva título y empieza con estos versos: «*Aquella luz primera, / aquel inmóvil baile de los árboles...*» Escueto, sobrio, delicadamente pungente en sus interrogaciones yuxtapuestas y, al final, en su constatación del recuerdo, este poema se sitúa en un superior plano de desnudez y esencialidad; para mí, es sin duda el mejor, con mucho, de todo el poemario. La tercera y última parte del *Cuaderno* reúne poemas en los que predomina la preocupación que podríamos llamar ético-metafísica: la condición humana, el tiempo, el entorno, la fatalidad, la palabra acompañante y alumbradora del vivir..., he aquí los temas poemáticos, cuya entidad queda, sin embargo, un tanto difuminada por los excesos verbales, es decir, por la frondosidad de una elocución que —insisto especialmente ahora— se interpone entre el sentimiento/reflexión y la comunciación, y, al interponerse entre ellos, los desvirtúa y los priva de la capacidad de organizarse en una cosmovisión suficientemente nítida y reveladora de sí misma (este juicio mío no excluye el reconocimiento de aciertos parciales, de la existencia, en infortunada dispersión, de imágenes, e incluso versos, esplendentes).

De *Meditación de los asombros* ya he adelantado una valoración global. O mejor dicho: una caracterización autónoma —la de libro inaugural de la *poesía* de Antonio Porpetta—. Veamos seguidamente por qué y cómo la *Meditación* inaugura no ya una obra sino —lo que es de veras importante— una



poesía, o sea, una unidad orgánica de peculiar entendimiento del mundo expresada mediante alguna modalidad de palabra bella. La *Meditación* de Antonio Porpetta, además de constituir por sí sola un *corpus* poético sumamente atractivo y convincente, posee la virtud de evidenciar la existencia en ella misma, por el presente y para el futuro, de una poesía nueva y distinta—por más que legítimamente inscrita en una tradición—, en la que por fin, y a su connatural manera, la palabra es, en cada momento poemático, «la cosa misma».

De *Meditación de los asombros*—libro galardonado con el premio Gules de 1981 y prologado, en esta su primera edición, por José Hierro— puede decirse que es «poesía arqueológica» en el sentido de que sus directas «fuentes de inspiración» son objetos antiguos (monumentos, textos, etc.) de interés histórico o histórico-artístico. Más profundamente, es una consideración del tiempo en el encuentro del poeta con «documentos» (5) del pasado remoto. José Hierro, en su prólogo, empieza por sentar las diferencias entre, de un lado, esta poesía y, de otro lado, la impasibilidad descriptiva de los parnasianos, el pasadismo espectacular de los románticos, la proyección mítica en figuras históricas—para objetivarlos y distanciarlos del poeta mismo, así Cernuda—de problemas de sensibilidad moderna (6), y el culturalismo hoy circulante, que consiste en elevar el dato cultural a sujeto poético o en transmitir el mensaje (7) poético en claves culturales convenidas—de un modo u otro—entre poeta y lector. Estoy enteramente de acuerdo con estas puntualizaciones iniciales de Hierro (8), pero no con bastantes de las conclusiones que él mismo saca en el resto de su texto. No creo yo que Porpetta vea sólo «lo que ya está muerto», ni que el imperio de nuestro poeta sea sólo aquel en que «habitan el silencio y la ruina». La *Meditación*, que no en vano es de los *asombros*, implica una muy considerable parte de canto a la pervivencia, a la herencia—en el *meditador*, o *contemplador*—de vida y emoción que el tiempo, implacable con la exterioridad material de las ruinas—y no siempre tan implacable—, deja activamente,

(5) José Hierro lo ve, o lo dice, al revés: «El pasado traído hasta hoy para que el poeta lo viva con sensibilidad actual, poniendo a los problemas de ayer soluciones de ahora, a la manera de ciertos hermosos poemas de Cernuda» (prólogo citado).

(7) Utilizo aquí este término para una comprensión inmediata y genérica del asunto; convencionalmente, diríamos, y no en las respectivas acepciones que le han dado, entre otros, los poetas «sociales» y los semiólogos.

(8) A reserva de la observación que hago en la nota 6.

lega por patrimonio enriquecedor. En este aspecto, fundamental, la *Meditación* me parece un poemario cuya positividad lo aleja de la poesía «moral» del tipo Fernández de Andrada-Caro-Rioja, con la que Hierro lo emparenta valiéndose de un experimento muy poco fiable: la transcripción del comienzo del poema IX de la primera parte con interpolaciones de versos de la famosa «Canción a las ruinas de Itálica». Y digo «muy poco fiable» porque: 1.º, acaso el experimento no pudiera hacerse con casi ningún otro poema de la *Meditación*; 2.º, incluso en este poema IX, las interpolaciones—susceptibles de un análisis estilístico diferencial—tienen un valor probatorio muy relativo, pues a) su colocación en el poema podría muy bien ser otra, y b) la coincidencia de tonos no significaría, aunque efectivamente se diera, identidad de actitudes; y 3.º, el experimento en cuestión, en último término, podría hacerse, para los fines comparatistas más diversos, con otros poemas de otros poetas: todo estaría en acechar la aleatoria proximidad de las apariencias.

Meditación de los asombros es, como su título indica, y como lo es toda poesía genuina, una poesía *pasmada*. Un estado de pasmo (*asombro*) reflexivo (*meditación*), y no un ánimo elegíaco-moral, yergue y vertebra los poemas de este libro, uno por uno y en la unitaria totalidad del significado general cosmovisionario. La reflexión que sigue inmediatamente a la contemplación de «documentos» del pasado remoto se resuelve en pasmo ante la continuidad vital y emocional que el tiempo, por sus mismos efectos devastadores y transmutadores, puede paradójicamente instaurar. Y ello de dos maneras, que corresponden a cada una de las dos partes en que el libro está dividido. En la primera parte, «Cantigas de la serena memoria», el asombro surge de la relación «documentos»-tiempo colectivo; en la segunda, «Retablo de la dormida soledad», de la relación «documentos»-tiempo individual. Por aquel primer asombro (Quevedo lo dice admirablemente en un terceto que precede, como lema, a las «Cantigas») la hermosura contemplada enciende y marca para siempre al alma. Por el segundo de los asombros descritos, adviene el convencimiento (y es Quevedo también quien lo dice, en un verso celeberrimo que sirve de lema al «Retablo»), el convencimiento—repito—trascendental de que *la ceniza tiene sentido*. Ahora bien, las fronteras entre el tiempo colectivo y el tiempo individual (y consiguientemente entre la primera y la segunda parte del libro) no son, en modo alguno, netas: poemas como los que evocan a Gonzalo de Berceo, a «Eude pictrix», a Jorge Manrique y al «Micaelis», que firma una escultura románica de 1175, cabrían mejor—se me ocurre—en la segunda parte del libro. En la cual, por cierto, al evocar a figuras conspicuas de la Gran Historia, tan problemática y, en definitiva, tan falaz, el poeta no deja de incurrir en convencionalismos de interpretación y de representación. Leyéndolos, no he podido por menos de recordar el poema de Bertolt Brecht, al que pertenecen estos versos: *El joven Alejandro conquistó la India. / ¿El solo? / ... / Felipe II lloró al hundirse / su flota. ¿No lloró nadie más? Curiosamente, en la misma dirección del citado poema de Brecht va el poema III de la *Meditación*, de Porpetta, cuyo motivo son los «Restos de las explotaciones auríferas romanas de Las Médulas (León)».*

Mis discrepancias respecto del prólogo de Hierro llegan a ser radicales cuando el autor de *cuanto sé de mí habla*, a propósito de la *Meditación*, de «des-

nudez expresiva», de «poesía rica en elementos verbales, pero [que] no lo parece», de «poesía de tono menor» y «alejada de sonoridades wagnerianas» (¡y gongorinas a la vez!). Por supuesto que Wagner no asoma—à *quoi bon?*— a estos poemas de Porpetta. Pero, ¿tampoco Góngora? No, desde luego, como maestro por imitar devotamente (a la manera que lo imitaron, en una determinada fase de sus respectivas obras, algunos poetas del 27, pongo por caso más cercano a nosotros). Sí, en cambio, como eslabón de una tradición poética cuidadosa de la abundancia y los efectos sensibles de la forma. Porque, ¿no parece «rica en elementos verbales» una poesía—la de *Meditación de los asombros*—cuyo léxico acopia y funde, por lo menos, dos especies de llamativa magnificencia fónica y referencial? Veamos: de una parte, una considerable nómina de indumentaria y armamento medieval (*aljuba, sinople, alfanjes, birretes perlados, lienzos sasánidas, borceguies*, etc.), más los numerosos términos de arquitectura románica y gótica; de otra parte, cultismos (*consunción, primigenia*) y derivados arcaizantes (*dormición, decidora*), de viva sugestión estética. Con este léxico, engastado en una sintaxis ancha e impecable, de la que no están ausentes ciertos recursos de estilo «elevado»—gradaciones, apóstrofes, prosopopeyas, exclamaciones, etcétera—, ¿cómo puede haber una «desnudez expresiva» y un «tono menor»? En la misma esfera de apreciaciones está la idea de Hierro, según la cual Porpetta «entiende el poema como una totalidad en la que todo es necesario y en la que nada—contemplado verso a verso, en detalle—parece tener importancia». El precedente y muy somero repaso al léxico y a la sintaxis de la *Meditación* basta para impugnar tal idea, a cuyo extremo opuesto nos lleva el análisis de la métrica y de la estructura versal: Porpetta, en este libro, es tan consciente del valor del verso en cuanto unidad como atento está a los elementos de construcción que fundan y realzan dicho valor. El endecasílabo (verso predominante, combinado sabiamente con el heptasílabo y—en menos ocasiones—con el alejandrino de cesura central) es el italiano y precisamente de las variantes que

Navarro Tomás llama «enfática» (acentos en las sílabas primera y sexta) y «melódica» (acentos en las sílabas tercera y sexta), y con frecuencia—dato nada casual—se presenta estructurado en dos o más miembros («*que cantatas de luz, qué primaveras*»; «*Ancho, desolador, sediento drama.*») o truncado y encabalgado con el siguiente. Más aún: en varias ocasiones, la estructura bimembre está montada sobre una anáfora cuyo segundo miembro (a su vez, segundo miembro de la unidad versal) es lo que algunos filólogos franceses llaman *rejet* de un encabalgamiento; he aquí dos ejemplos: «*Ese silencio tuyo, ese silencio / de piedra dolorida...*» y «*que no tuviera mar, que no tuviera / la esperanza...*» Está a la vista, pues, me parece, que *Meditación de los asombros* es, en lo que atañe a su forma, a sus modos de expresión—vale decir: a su realización poética—, mucho más complejo, a todos los niveles, de lo que opina José Hierro. Lo cual no significa, ni por asomo, que el libro sea inauténtico, o farragoso, o mera y lícitamente artificioso. El libro es lo que es, y justo porque—y en la notabilísima medida en que—está escrito como está escrito. En él se produce una reconversión de la *retórica* de Antonio Porpetta: no una evolución progresiva a partir de un embrión o núcleo cosmovisionario, sino un salto hacia arriba por el cual la *retórica* deja de ser revestimiento desfigurador del tránsito sentimiento-comunicación, deja de ser *retórica*, y se torna proporción y manifestación cabales de ese tránsito. Tal es el «simple escalón de mejoramiento expresivo» que señalaba yo entre *Cuaderno de los acercamientos* y *Meditación de los asombros*, en el primer párrafo del presente comentario: «simple» en cuanto que sólo en el segundo de los dos libros asume el poeta, hecha ya su palabra «la cosa misma», un sistema de entendimiento del mundo; complejo, según acabo de afirmar, refiriéndome a la *Meditación*, en cuanto a riqueza, diversidad, disposición, contrastes y efectos de los elementos concienzudamente puestos en juego por el poeta. Quien, por todo lo que aquí queda apuntado, en su último libro inaugura su poesía, yo diría, que se inaugura.

ERIQUE MOLINA CAMPOS

DE LOS ZEJELES AL ANDERSEN'S BOULEVARD

JESUS RIOSALIDO: *Didí Mahmud*. Taller de Poesía Vox. Madrid, 1979.

Didí Mahmud es el último libro de poemas publicado por Jesús Riosalido, en Taller de Poesía Vox. Reciente es también su *Antología de la Poesía Danesa Contemporánea (1890-1978)*, edición bilingüe a cargo de Adonais, con traducción y estudio preliminar del mismo Riosalido. Un interesante prólogo de Daniel Bohr, director de la Ópera de Dinamarca, completa el volumen. Se puede partir de *Didí Mahmud*

para adentrarnos en el conocimiento, análisis y motivaciones de la literatura de Riosalido. Pero quizás unos datos biográficos ayuden a centrar mejor la obra en su autor.

Jesús Carlos Riosalido Gambotti es diplomático español que ha ejercido su profesión en países árabes, Austria y Dinamarca, principalmente. Ha sido fundador del Teatro Nacional de Jordania y del Grupo de Teatro Español de Viena. Secretario general del Instituto Hispano-Arabe de Cultura de 1973 a 1975 y director del Instituto de Cultura de España en Dinamarca desde 1975. El pasado mes de septiembre regresó a España. Ha ganado medallas de plata y bronce en concurso de cine amateur; ha sido finalista del Premio Tirso de Molina de Teatro en tres ocasiones y finalista en diversos concursos de poesía, como el Ciudad de Melilla, etc.

Hay algo de eterno finalista en este escritor y diplomático, que vive y sufre la literatura. El creyó que había

inventado a su personaje Didí, en una especie de parafraseo de Dadá. Pero no. Un amigo le preguntó recientemente: ¿qué fue de tu obra *Didí*? Se trataba de una vieja obra, poco menos que infantil, en la que aparecía un personaje que se llamaba «Dídimo», como Tomás, el apóstol, que no estaba presente cuando se apareció el Señor tras su resurrección. La tragedia de Dídimo, para Riosalido, no era la de su duda en la fe, sino el ser un expulsado de los acontecimientos importantes, simplemente porque no estaba presente cuando ocurrían las cosas.

Didí Mahmud viene a ser un hijo de aquel «Dídimo», o, mejor dicho, su reencarnación. A Riosalido le impresionó la mala suerte que a veces acompaña en la vida a los personajes. Ha sostenido siempre una lucha interna y despiadada contra la mala suerte—quizás sin motivo poderoso aparente, pero de modo real y palpable—. Es como si la idea de privaciones atávicas reapareciera en su literatura con

fuerza. Didi Mahmud es esa encarnación.

Como buen arabista y orientalista, gusta de las referencias bíblicas, del empuje de los antepasados para superar la situación de las generaciones, de la multiplicación de los talentos; pero al mismo tiempo una suerte de fatalidad le impide estar en los acontecimientos importantes. Es como la maldición de «Dídimo», en su primera obra juvenil.

Este reencuentro con el pasado, cuando aquel amigo le recordó a «Dídimo», provocado de manera fortuita, ha llevado a Riosalido a escribir varios zéjeles agrupados bajo el nombre colectivo de *Crónica de Arcadia*.

Riosalido se emocionaba de niño con *Las mil y una noches*, con las novelas de Julio Verne. Lo contrario de lo cotidiano, la ruptura con la realidad le fascinaba. Lo romántico y lo exótico del mundo árabe le subyugaba. Subyacía en su ánimo el deseo de ser original, de no repetir lo hecho. En el paradigma de lo mítico buscaba la realidad de su país y su gente.

Zéjel del libro de amor y algunos más (1970) y *El diván de las sombras* (1971, Alfaguara) son sus dos primeros libros atravesados por una enorme alegría de vivir. Los dos poemarios transidos de juventud, viveza y esperanza llevaron a la argentina Estela Uriarte a escribir una suite sinfónica, con una música transparente, adecuada a unos versos gozosos. El resultado es magnífico y espectacular.

La muerte de su padre afectó mucho a Riosalido. Era el centro de la familia, la persona más animosa y una gran razón de ser y existir para él. Escribe entonces *Muashajat*, palabra de origen árabe que podría traducirse libremente por cinturón. Son poemas agrupados en estrofas, en los que surge la protesta y la amargura por la pérdida de un hombre muy querido, que sólo tenía cincuenta y siete años.

Maqamat (Adonais) es su poemario siguiente, en el que se aprecia un escapismo de la realidad, en un viaje de dos enamorados. La maqama árabe es narrativa y cuenta las aventuras de un pícaro. En el libro de Riosalido no hay elemento antisocial. El verso es libre, sin orden ni medida. También se puede apreciar en este libro una profunda tristeza.

Al fin llega *Didi Mahmud*, obra ya desesperada, fruto de un desencanto que embarga no ya a los españoles, sino al hombre occidental. Didi es un hombre que no espera ni aspira a nada; sólo a vivir y a morir en paz. Se trata de un emigrante norteafricano en España, que asume a retazos rasgos biográficos de su autor. No atisba un resquicio de esperanza, por más que su norte sólo sea vivir. Y muere, pese a ser musulmán, en una borrachera de vino.

La forma de sus versos es ahora variada: clásica, con endecasílabos perfectos, quintetos y cuartetos por un lado, y libre y anárquica, como su personaje, por otro. La asonancia en los versos de Riosalido se puede percibir con un oído atento; no en balde el

escritor conoce bien la rigurosa y aconsonantada métrica arábigo-andaluza o el verso de la qasida, con su verso par, siempre aconsonantado, incansablemente aconsonantado.

La obra teatral de Riosalido merece un capítulo aparte, por lo que sólo voy a exponer ligeramente lo escrito hasta ahora. Su teatro funciona a base de trilogías, con nombres aglutinadores para cada una de ellas. La primera: *Las mujeres, Los niños y Los viejos* recorre el mundo de personas que hacen feliz en la infancia. La primera fue estrenada en la RTV austriaca por Erika Vaal; *Los niños*, en el Pequeño Teatro, en la ciudad de José, de Viena, en un número limitado de interpretaciones.

La segunda trilogía lleva nombres de flores: *Los girasoles, Los tulipanes y Las rosas de Sharon*, y viene a recoger la liberación del ámbito de infancia, el crimen político y el amor en una atmósfera de opresión y falta de libertad. La tercera trilogía, con nombres geométricos: *Orbitas, Movimiento uniformemente acelerado y Función límite*. El tema del fanatismo y la intolerancia aparece en estas obras.

La cuarta trilogía lleva por títulos: *Saco de clementinas, Imperio de oficiales y Todos a régimen*. Más tarde viene *Afrodita Jean*, una ópera rock estrenada en Copenhague y representada en el internacional Festival of Fools, donde, con desenfado, sátira, humor, crueldad y espectáculo, se cuestiona si la libertad es un espejismo, porque el hombre no sabe qué hacer con ella. La presentación del tema, en un musical de tipo americano, da el justo contraste del fondo y la forma.

Riosalido siente profundamente el teatro y dan ganas de afirmar que ahí late su gran literatura. *Andersen's Boulevard* (finalista del Premio Ciudad de Melilla) es un libro de poemas todavía sin publicar. Aquí renace la esperanza al reencontrar un amor, que a él se le antoja tan sublime como el de su padre. Riosalido no se suicidó con *Didi Mahmud*. Hay un revivir lírico hermoso, con Dinamarca al fondo.

Christiania Digte es otra colección de poemas con los fiordos y naves vikingas al lado. Finalmente, Riosalido prepara ahora un ensayo sobre *Rafael Mitjana y Gordon*, ministro plenipotenciario español en Suecia, descubridor del Cancionero de Upsala, tan importante para nuestra lírica. Mitjana es muy querido en los países nórdicos, principalmente en Suecia, y su biografía guarda cierto paralelismo con Riosalido. Los dos son a la vez orientalistas y germanistas, cosa, por otra parte, nada contradictoria.

Orientalismo y germanismo son lo más exótico al mundo europeo oficial más cercano a nosotros, el de Francia, Italia e Inglaterra. La huida a estos mundos es común en Mitjana y Riosalido. El primero escribió *Loreley*, la sirena del Rhin; Riosalido escribió *Christiania Digte*. Mitjana descubrió y recreó el Cancionero de Upsala; Riosalido ha hecho continuas referencias a lo árabe en sus obras, la más reciente: *Tesoro de reglas de la Gramática árabe*.

Riosalido se ha incorporado ahora en persona a la vida cultural española en España. Llevaba demasiado tiempo explicándola a extranjeros fuera de nuestro país. Diplomacia y literatura se funden con él con elegancia, aunque en mi opinión le arrastre con mucho la segunda. De un hombre de vastísima cultura, que domina a la perfección seis idiomas, que registra el talante de la más variada convivencia, cabe exigir y esperar mucho para nuestras letras.

JULIA SAEZ-ANGULO

TONANTE Y DETONANTE

LEON FELIPE: *Antología poética*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Toda antología poética tiene la alucinante virtud de poner a prueba la consistencia del material creativo ante ese verdadero carbono 14 que es el transcurso de lo que filósofos y analfabetos convinieron en denominar tiempo. Incluso para autores vivos, la antología estricta de su ópera completa, suele depurar distintas alternativas del logro estético; desde lo sublime hasta lo desechable, sin olvidar esa producción que, sin concitar desdén, tampoco llega a estremecer.

En el caso de las antologías *post-mortem*, las cuchillas einsteinianas de la relatividad aguzan sus filos hasta el filamento más micrométrico de una escritura determinada. Más allá de permitir la observación, mediante la lectura global, de transiciones, saltos, avances y volutas enredadas, eventuales retrocesos y escaladas de la espiral creativa de un autor, toda antología seriamente tratada puede compendiar —según el caso— lo bello y lo superfluo, la maravilla y la escoria.

Debe relativizarse tal observación con el atenuante —más de una vez agravante— de que toda antología resume la subjetividad, el gusto estético de quien escoge y ordena el aún llamado florilegio, que en ocasiones redundante en sortilegio y otras en sacrilegio.

En *Antología Poética*, de León Felipe (Alianza Editorial, Madrid, 1981), nada (subjetivamente, entendámonos, cada mirada es siempre opinante y opinable) puede ni debe reprobarse al selector Alejandro Finisterre. Si se toma en cuenta que debió operar dentro del estrecho límite de unas 180 páginas útiles de la edición de bolsillo, la selección triunfa en su objetivo: reflejar el desarrollo y la identidad de la obra del poeta.

La puesta en situación que persigue toda introducción —en este caso de Jorge Campos— alcanza la seriedad requere-

rida para este tipo de ediciones, al amparo de una bibliografía suficiente, dentro de la no precisamente demasado vasta biobibliografía felipiana. El resto es silencio, el necesario del lector ante el poeta.

La obra de León Felipe Camino Galicia no siempre resiste, en todos y cada uno de sus resquicios y capítulos, la severidad del tiempo, lo que no es imputable a nada ni nadie más que al estilo y a la ideología poética del creador. Su voz y acento, su cosmovisión toda es singular, única, irrepetible, casi marginal entre las de los grandísimos y grandes poetas españoles que coincidieron en ser fusilados, morir en prisión, exiliarse exterior o interiormente o sobrevivir simplemente al fuego y al horror genocida de una guerra aciaga.

Uno de los rasgos que caracterizan la escritura de León Felipe es el permanecer casi inalterada—o sea, sin mutaciones profundas—desde su juventud desafiante hasta su larga ancianidad. El mismo se preocupó, en su peculiar estilo, en retomar *leitmotivs*, citarse a sí mismo en versos y estrofas completas de un poema a otro, de un libro a otro, como para no desvirtuar la clave única—por momentos unilateral—de la obsesión de su verbo, de los fantasmas obsesivos de su canto.

Ora jeremiaco ora cáustico, León Felipe transitó desde el verso más excelso hasta el material más inerte y sobrante, contra todo viento o marea de críticas o consejos fraternos. Leyéndolos, uno puede recordar el eco tonante y tronante, paraprofético, de sus recitales directos en casi todos los rincones de América, tierra de su exilio y de recepción fraterna, como la de otros desterrados de la España emigrante que huía de la otra que había helado su corazón, Machado dixit.

No hay en su texto la obsesión estética, exigiblemente artística, que encendían—y encienden y encenderán—el poema de un Lorca o un Hernández, quienes pulían cada verso contra el fuego de su arte esperanzadamente desesperado y convertían cada pieza, cada poema, en un objeto único y unívoco, un puñal con todo el resumen universal en la hoja para clavar en el misterio, en el futuro. Todo lo que se les diera la real gana decir, blasfemar, besar, remontaba cielos superiores, presas certeras, cobraba mayor utilidad de hermosura, esa milenaria fiebre de todo arte: ser útil, aunque no se discerna bien cómo ni para qué. Quizá útil al tiempo, al misterio del origen y del otro extremo del infinito, a los humanos en suma.

Con respetuosa tersura, una conocedora del hecho poético—y del éxodo poético hispano—como Aurora de Albornoz, indica la existencia de «ciertos rasgos de los que, a veces, el poeta había abusado, reiteraciones de palabras y versos, por ejemplo», repeticiones que incluso llegan a la machaconería de una especie de pontificante *ya-os-lo-había-advertido*. No se explicaría de otro modo.

Empero, entre la excesiva materia inerte de su minería poética, León Felipe suele surgir desde los horribos, oscuros túneles, con esplendideces como

*¿Voy a vestir de luto las tinieblas?
Yo digo secamente: Poetas,
para alumbrarnos
quememos el azúcar de las viejas can-
ciones
con un poco de ron,*

con una partitura emparentada—a la vez, todo lo vivo tiene parentescos—con la música del argentino Raúl González Tuñón.

El poeta echa una estrella en la ranura del dolor humano en ese poema de *Drop a Star* (paráfrasis del *drop a coin* de las máquinas tragaperras norteamericanas), su única moneda. «Polvo es el aire, polvo / de carbón apagado», clama el poeta contra «el vientre ceniciento de todos los horizontes apagados, / y los hombros de mi canción no pueden levantar».

León Felipe abominaba de los «picapedreros analíticos», aunque más de una vez sólo para sumirse en una visión confusa, ilegible, intransitable de la angustia humana. Sin embargo, cuánto trance poético en

*Mientras esta cabeza rota
del Niño de Vallecas exista,
de aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida,*

cuarteta huérfana de «Pie para "El Niño de Vallecas", de Velázquez», de *Versos y oraciones de caminante*, que luego se desampara de su belleza, entre meandros reiterativos y advertencias filosofantes.

*Marinero,
zancos de mástiles
serán nuestros coturnos algún día.
Y de sierras más altas
bajará nuestro llanto,*

y tras esta donación de hermosura deja ahogar su estro en la pura bronca de una extensa prosa cortada en verso, con el refulgir, en alguna esquina, de otros bellos versos entre una calle de grisallas y acuñaciones morales, mucha moral, lo que culmina en una terrible inmoralidad estética contra su propio poema.

Pero, al fin, debe recordarse sucinta, objetivamente, a ese

Español del éxodo y del llanto

y comulgar con él en su patético interrogante:

¿de qué te tienen que perdonar?

Pues quién le negaría al poeta exorbitado, quien sólo podía agitar con su mano de farmacéutico un limpio corazón en diáspora forzosa que

*... ni en España hay locos.
Todo el mundo está cuerdo,
terrible,
monstruosamente cuerdo.*

Sólo se lo podían negar la historia y otros poetas, ya que no todos estaban tan «cuerdos» en España mientras él trazaba su peregrinaje. Quizá no atinaba a tomar por el cuello su sentido del apocalipsis—imprescindible en todo

arte, hasta hoy—y otros conocimientos para yuntar sus sonidos, flauta y truenos dulces, en una misma orquestación. Qué caro paga el arte el más mínimo deslíz cosmogónico del artista. No obstante

*(...) al desplomarse el salmo
se hundió todo el Reino*

puesto que también, todo hay que decirlo, el poeta advierte que

*en las suelas de mis zapatos llevo
llanto
y tierra de muchos cementerios.*

Ya que para el poeta, en toda circunstancia de su mundo y del mundo

el infierno no es un fin, es un medio.

Era León Felipe, para sí mismo, «el loco despistado de la pista» que conminaba a los

*Obispos buhoneros...
Con los tubos sobrantes de vuestros fusiles y cañones
construiréis los órganos de las futuras
catedrales*

porque en la conmemoración del día de «las sirenas» percibe que

*Hoy tengo el vino dulce y en la sangre
el ritmo vago y sordo de una canción
llejana y luminosa.*

*¿Quién canta al otro lado de las nubes?
¿De dónde llega esa canción?
¿No estaban muertas las estrellas?
Después que hayamos blasfemado
con la razón enfurecida,
hay que dejar abierta la loca ventana
de los sueños,*

*porque ocurre que hay días
en que el hombre quiere engañarse y
que le engañen
y el mismo se embarca en la primera
playa
y en el barco más frágil
para ir a buscar a las sirenas.*

Mucha sangre y mucha poesía habían corrido a raudales bajo los sórdidos puentes del mundo que le tocó vivir a León Felipe, el salmista inveterado, entre su nacimiento en Tábara, Zamora, en 1884, y su muerte exiliada en México, en ese 1968 crucial de América y Europa, ya muerto «mi gran amigo el "Che Guevara"», a quien dedicará un postrer poema de su póstumo *Rocinante*.

*Morir, sí, mas no sin antes convocar a
Rocinante, Picasso, León Felipe,
¡vamos a relinchar!*

También León Felipe *volvía siempre al camino con la adarga al brazo*. También León Felipe fue uno de los poetas que extrajeron uno de los cantos contenidos y entrañables de esa España tormentosa que le tocó vivir, añorar, blasfemar, amar, morir.

Vida y muerte, por momentos, iluminados por la excelsitud, y en otros muchos, por la incoherencia de la impoesía (no la contrapoesía), acre cuando no atrabiliaria. Rimbaud, Blake, quien

poeta sea puede descender a las ciénagas, a los últimos y más lacerantes avernos, pero siempre emergerá con el lodo más macabro, pútrido, convertido en canto irreparablemente bello. Y ello no siempre ocurrió con León Felipe. Simplemente porque no se le dio la gana.

Quizá estimó que traicionaría la crudeza de una blasfemia si remangara sus brazos de poeta para transformar su masa cruda, llameante, informe, en poesía, siempre en poesía, en poesía a pesar de todo y contra todo y quien venga o viniere a enfrentarla o afrentarla.

Es —creemos, solamente— lo que puede advertir el nuevo lector de hoy al

descubrir las gemas, limos y resacas que se entrecruzan y entretejen en estos poemas escogidos de «Versos y oraciones de caminante», «Drop a Star», «Español del éxodo y del llanto», «El gran responsable», «Ganarás la luz», «Llamadme publicano», «Cuatro poemas con epígrafe y colofón», «¡Oh, este viejo y roto violín!» y «Rocinante».

Podría —puede— ser que esperar que todo artista, el poeta, por más pavoroso que pudiera ser su material, lo convierta en arte irrenunciable, apasionado, comiendo directamente con las manos cual una fiera echado en el piso, los ojos alucinados (Beethoven), o mordiendo furiosamente la piedra es-

quiva como Miguel Angel, sea un vano clamor en las arenas.

Pero no es ese —no puede serlo— el sino que revelan los milenios de devenir, trágico o tragicómico, de los humanos y sus artes, desde las enigmáticas, oscuras cavernas, hasta hoy. Aunque el planeta se convierta en una asesina ceniza espacial merced y a merced de los hados neutrónicos, el humano, siempre, aun en la última fisión, entregará al infinito esa precaria, frágil, indefensa, temblorosa llama de su creación, quizá la forma más inocente, sorpresiva, increíble, de amar y de amarse.

MARTIN MORENO-CASTELLI

DE JUAN RAMON, SOBRE JUAN RAMON

DESPUES DEL CENTENARIO

Pasada la celebración del primer centenario del nacimiento de Juan Ramón Jiménez, que ha sido de veras resonante, como no se esperaba, llega el momento de las ediciones y de las publicaciones que contienen estudios más reposados sobre el poeta de Moguer.

Entre las primeras, hay que considerar la de Taurus-Ministerio de Cultura, totalmente adecuada por su organización, sencillez tipográfica y asequibilidad a la meta de homenaje y acercamiento de nuevos lectores que sin duda se propuso.

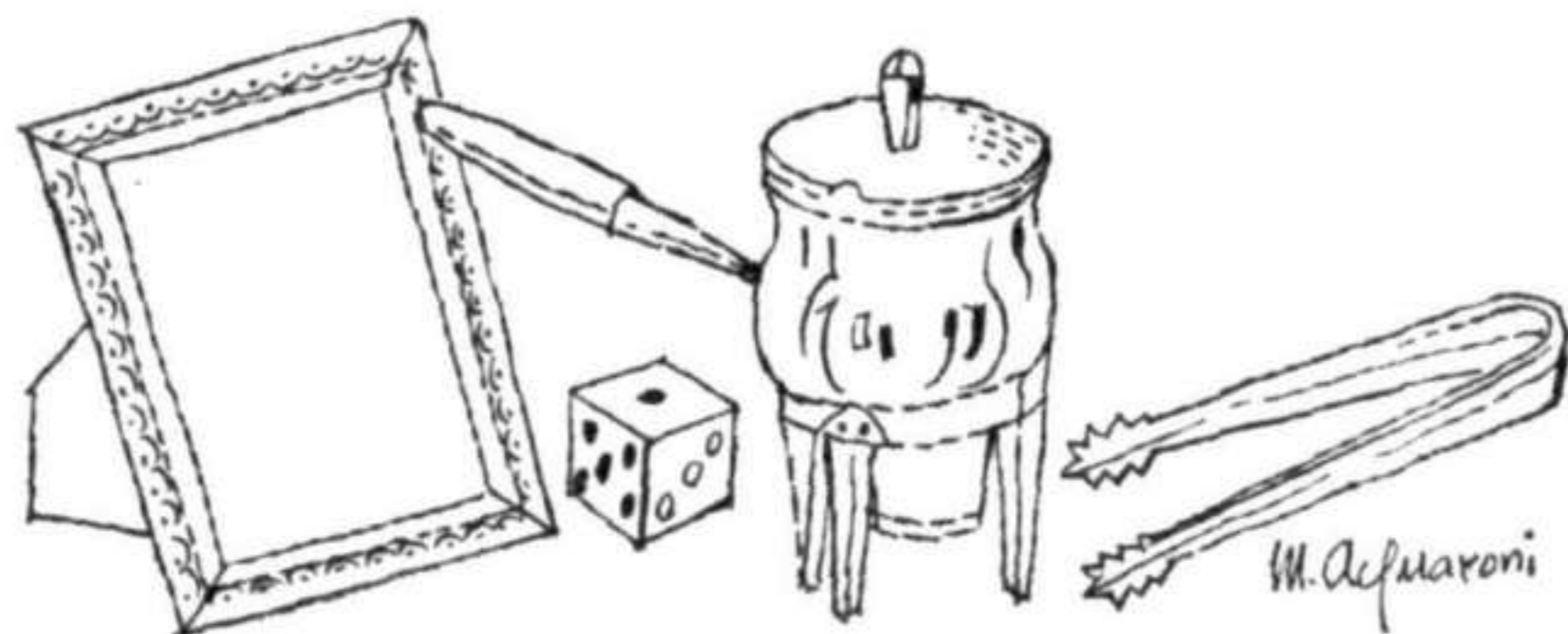
Las segundas son siempre interesantes, ya que ellas hacen posible que un centenario no se limite a ser conjunto de frialdades académicas, cuando son invernales, o rutina jaleadora. Hace falta, en estos casos, otra clase de atención, que suele traer consigo el bagaje de las revisiones, el acopio de datos, a veces inéditos, útiles para el estudio de una obra, y mucho más cuando esta tiene caracteres oceánicos.

Entramos en tiempo de octava. Al júbilo de la justa exaltación debe suceder, presumiblemente, la calma precisa para que Juan Ramón quede fijado, con el debido desapasionamiento, en la historia de la poesía.

EL LIBRO DE PUERTO RICO

Llega desde Río Piedras (Puerto Rico). Ha sido impreso en los Estados Unidos de América. Se titula *Isla de la Simpatía* (1). Su autor, Juan Ramón Jiménez.

(1) Juan Ramón Jiménez: *Isla de la Simpatía*. Ediciones Huracán. Puerto Rico, 1981.



No podía faltar en la serie conmemorativa. Su importancia se desprende del hecho de recoger textos que, manuscritos o puestos a máquina con sus correspondientes correcciones, se encuentran en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico y pertenecen a un proyecto de libro no concluido destinado a expresar lo que para el poeta significaba la tierra donde halló una calma que ya parecía inalcanzable y que fue el sitio de su muerte. Allí no sintióse un desterrado, sino un conterrado. Dijo: «he llegado a una tierra de llegada», como recuerda Arcadio Díaz Quiñones en el preámbulo del volumen. Dos etapas cubrieron, según es sabido, esa relación: la de 1936 y la de 1951 hasta su muerte.

En la visión primera, ya hubo el hallazgo de la remembranza andaluza, no por esperada menos sorprendente. Le parece que anda por las calles de Cádiz y Sevilla. La conciencia gustosa de la insularidad le dictaría, posteriormente, ideas que tuvieron manifestación en el diálogo con José Lezama Lima: «Porque si Cuba es una isla, Australia es una isla y el planeta en que vivimos es una isla. Y los que viven en islas deben vivir hacia dentro». De esa manera se trascendentaliza el hecho geográfico, convertido así en poética.

La prosa juanramoniana había alcanzado, antes de su ida a América, esa fase en que la agudización crítica se sobrepone, cada vez más, al lirismo, o, mejor, se entevera con este para, en definitiva, madurar. La cronología de estas páginas se extiende desde 1936-1937 a 1953, por cuanto nos consta. La mujer encabeza estos decires: «porque esta isla es un país para el hombre que viene; y un país para el hombre que viene, empieza siempre por la mujer». La medio-puertorriqueña Zenobia y aquella Rosalina, amor de la adolescencia sevillana, ocupan un paréntesis biográfico en esta semblanza general de la fémina indígena que, a su ver, imprime su sello simpático a la antigua colonia española. Tras la mujer, los niños, graciosos, simpáticos, sagrados cada uno y los dos sueltos y reunidos, como la poesía que quiso Platón. Y, por último, el mar, antes, después y siempre. Juan Ramón recuerda que Salinas escribió aquí su mejor libro, *El contemplado*, y añade: «menos fililí que todo el resto».

El moguereno apuesta siempre por los elementos puros de la realidad: mujer-madre, aunque sea, asimismo, la esposa, la matriarcalidad, honda y abusiva, de Andalucía es una de las constantes emocionales y razonadas del poeta, pues en Andalucía —escribe en otra parte— la mujer lo hace todo. Ese criterio no es caprichoso. Para el poeta, Puerto Rico es un Sur español que se prolonga, tierra prometida del exiliado, contraste de tierra y espacio que produce magia.

¿ Por qué Juan Ramón invoca tanto a Cristo en la *Isla de la Simpatía*? Por lo mismo que forma parte de las raíces españolas. Se lo imagina gritando desahoradamente, como un loco furioso, por los muros del Morro, igual que Josefo lo contemplara agitándose ante las murallas de Jerusalén. En ningún otro momento, hizo tan concreta la imagen del eje de la Cristiandad. «Dios, lo dice Cristo, no es Cristo, sino el origen y el fin de Cristo; mi origen y mi fin, su fin idéntico al mío.» Las precisiones interpretativas del poeta no acaban ahí; pero, de cualquier modo, resulta muy patente con qué fuerza le impresiona el Nazareno. Y con qué fuerza la impresiona la visión que de este tuvo Unamuno. El Cristo de Juan Ramón, que no tiene nada que ver con Roma, vértice católico, ya se comprenderá, me trae a la memoria el Cristo tenso y enfadado de Pasolini. (Por rebote, y con perdón, recuerdo la frase genial de César González Ruano: «Lola Flores es como el Cristo de Velázquez cabreado».)

La parte más extensa de la obra es la dedicada a la realidad cotidiana de Puerto Rico. Juan Ramón ha ido simplificando su sintaxis y se desentiende más del tirón barroco, locura de la literatura española, dijo pasado el tiempo; dispone, en mayor medida, del arma del humor, que alcanza, a veces, las lindes del sarcasmo; capta, en vivo, deliciosamente, lo que tiene ante la mirada y lo que va por dentro de la mirada. Algunos de estos apuntes son de verdad antológicos: «Si las nubes pudieran venderse y exportarse como el algodón o la parafina, ¡qué gran negocio de nubes de primera clase en Puerto!» Y, por contraste: «En Puerto Rico nadie escucha. Todos hablan al mismo tiempo y cada uno lo más alto que puede. Una tertulia viene a ser como un gallinero donde todas las gallinas pusieran al mismo tiempo y cacarearan la puesta... Al salir a la calle nadie comenta lo que ha dicho otro, nadie dice fulana dijo, dijo mengana, sino yo dije, yo dije.» ¿No valen estas impresiones para España? Claro que sí. «Lo más extraño es que los gallos también ponen y también cacarean.»

Declarar «estoy en medio del destino de Puerto Rico» es una premonición cumplida. Le gusta estar allí porque los sentidos corporales y los espirituales se ponen de acuerdo en ese mundo de belleza dinámica, en ese pueblo que quiere, pese a todo, ser él. En el apéndice de *Isla de la Simpatía*, Juan Ramón dialoga con Lezama Lima. Ese texto constituye el desarrollo de la teoría juanramoniana de la insularidad. Y la insularidad consiste, principalmente, en vivir hacia dentro, no obstante las continuas incitaciones exteriores, porque es la única forma de legitimarse. «Ustedes han estado más atentos a los barcos que les llegaban que al trabajo de su resaca.» Lo que alude a Cuba, sirve para cuanto sea isleño. No tiene desperdicio este cambio de ideas.

El libro de Puerto Rico, hasta ahora bien guardado, responde al encanto, misterio e intensidad andaluzo-americana que Juan Ramón pediría siempre a la poesía.

ESTUDIOS SOBRE JUAN RAMON, QUE PROCEDEN TAMBIEN DE PUERTO RICO

Al pie de este volumen leemos: «Recinto Universitario de Mayagüez, Puerto Rico. Bajo el título, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* (2) se consigna: «Editados en la conmemoración del primer centenario de su nacimiento.» Pilar Gómez Bedate, cuyos continuos trabajos críticos merecen toda atención, estampa en la nota preliminar el resultado, a su entender, de una dicotomía muy circulada en España: Antonio Machado (comprometido con la problemática política) y Juan Ramón (descomprometido de ella). Uno enfrente del otro. En los primeros años sesenta, yo firmé un artículo recordando a los dos cuando paseaban juntos por el jardín del Sanatorio del Rosario y protestando de que se les opusiese. A mí, pues, que me registren. Y a otros, por supuesto. Pilar Gómez Bedate considera victorioso al de Moguer.

Aurora de Albornoz y Antonio Campoamor González establecen aquí una cronología de Juan Ramón Jiménez, que, viniendo de quien viene, significa un elogiado esfuerzo para sintetizar a modo y con detalles poco o nada sabidos una existencia en la que no faltaron apasionantes circunstancias. Zenobia y Juan Ramón rodaron mucho. La famosa torre de marfil fue de una movilidad poco común.

El trabajo de Ignacio Prat, recién fallecido, especialista en la primera época juanramoniana, se refiere a la estancia del poeta en la Maison de Santé de Castel d'Andorte (Le Bouscat, Gironde) a primeros de mayo de 1901. Denise y el doctor Lalanne son las figuras, nada secundarias, en torno al poeta enfermo, aterrado por la súbita muerte de su padre. Prat investiga a fondo y aporta clarificaciones totalmente inéditas a ese episodio lleno hasta el momento de oscuridades. Aún quedan ciertas dudas. Es curioso que algunos datos originaran confusión debido a las versiones contradictorias del protagonista. El amor a Jeanne Roussie, bajo el que se oculta el nombre de la preferencia del internado, que fue siempre enfermo imaginario, desempeña, según Prat, un papel decisivo en este asunto fértil para la poesía. De esa temporada, transcurrida al otro lado de la frontera, traería Juan Ramón el gusto por los simbolistas franceses.

Las páginas que Angel Crespo dedica al análisis de lo que titula *Los Rubén Darío de Juan Ramón Jiménez* son de auténtico interés. Se trata de una investigación para llegar a conclusiones sobre la cambiante incidencia del maestro del modernismo en quien acabaría proclamando ese movimiento como sustancia general de la poesía de nuestra centuria. Cada una de esas fases se halla impregnada de la admiración inalterable por Rubén, pero el grado de su influjo y aun los criterios valorativos no fueron uniformes. Su conocimiento de América lo alzaprimaría.

El esquema de esta relación puede resumirse así: Rubén, deslumbramiento, personaje insólito, no guía indiscutible, porque Juan Ramón había leído muy bien y transpirado a los clásicos regionales —Rosalia, Curros, Verdaguier, Medina...—, los que eran un calificado reservorio frente a la moda. A pesar de ello, el aire modernista se hacía inevitable. Juan Ramón hizo lo posible por no respirarlo —segunda etapa—, instante que vino casi a coincidir con la muerte de Rubén (cuando el moguereno va en el barco que

(2) Varios: *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Recinto Universitario de Mayagüez. Puerto Rico, 1981.



le lleva a Norteamérica se recibe el cable con la noticia de Darío y ello le mueve a escribir un hermoso poema). Y, desde ese momento, Juan Ramón adjudica la herencia modernista a Antonio Machado. Un poco más tarde viene la hora de la crítica al león de Nicaragua, sin regatearle nunca su valor, pero cuidándose de matizar el origen de algunas influencias. Rubén fue un enorme intuitivo. Juan Ramón declara que él le había proporcionado el conocimiento de Baudelaire. Y concede más importancia que antes a Salvador Rueda, el colorista nacional. La etapa última, ya en Puerto Rico, es la del curso sobre el Modernismo, donde lo tenido por particular de unos cuantos poetas se convierte para Juan Ramón Jiménez en teoría general aplicable a todo un siglo de poesía. Es un modo de extender pero también de diluir la ascendencia rubeniana. Mientras Antonio Machado queda en el siglo XIX, Miguel de Unamuno, el tradicional oponente del de Nicaragua, se erige, según este baremo, en un poeta para el siglo XXI.

Lo que hace Angel Crespo es un estudio documental cuidadoso para ajustar exactamente las piezas de unas conexiones y desconexiones o lo largo del tiempo. El no entra, ni nadie a fondo que yo sepa, en los pormenores de ese dúo, Miguel de Unamuno-Juan Ramón clave, a mi entender, de algunas peculiaridades de la actitud del segundo y, en concreto, de su impulso hacia una poesía de religiosidad trascendente. En vida, apenas si se cruzaron algunas cartas poco expresivas, pero la categoría que otorga Juan Ramón a Unamuno no es un dato baladí. Don Miguel hace sombra, y bien espesa, a los demás. Me parece oportuno recordar que Unamuno fue motivo bien visible del rompimiento Juan Ramón-Guillén y que su figura sería revalorizada por algunos poetas de la generación del 36 (Rosales, Vivanco, Panero). Al cabo, Unamuno se impuso a todos. Y Juan Ramón lo alza hasta muy arriba.

Ezequiel González Mas aborda, en *Juan Ramón y Ramón: una amistad difícil* otro de los asuntos que explican aspectos no sólo biográficos de una personalidad compleja y propensa a los bruscos giros, que no dejan de ser coherentes. Una grosera carta de Luis Buñuel y Dalí a Juan Ramón da origen a las páginas suscritas por José Luis Giménez-Frontín. El surrealismo y el juanramonismo eran fuerzas contrarias, sin posible convivencia. El primero fue uno de

los elementos sustanciadores de la poesía impura. Se sabe ya que Luis Cernuda, atacado del entusiasmo surrealista, escribía a sus compañeros de grupo instándoles a que rompiesen con el de Lista, 8. En la teorización freudiana, los hijos siempre quieren matar al padre. Dalí y Buñuel, aunque no fuesen hijos, pretendían destruir al monstruo sagrado.

Presencia revivida de Juan Ramón Jiménez, que firma María Teresa Babín, es un bello artículo de recuerdos. Richard A. Cardwell enfronta el ya viejo tema del Modernismo frente al 98, oposición inexistente según el conmemorado, para quien todo era uno y lo mismo. Aborda algunas matizaciones interesantes. Tiene originalidad, y es un verdadero ensayo, *La segunda primera novela*, de Rosa Chacel. «Juan Ramón puso a su Yo en el mundo con la misión de mirar y especialmente las cosas fútiles, las que habían quedado en las huellas del Modernismo, como un collar perdido...» O bien: «Hay que mirar a Platero con la lejanía que lo miró Don Quijote y a Don Quijote con la lejanía que lo miró Cervantes.»

El asomo de Juan Ramón al otro costado de la vida, y, por tanto, al misterio de la muerte, Dios y la eternidad, nada menos que el último tramo de su obra y el más nuevo, en todos los sentidos, de la misma. Pues bien: este es el que da materia al estudio de Pilar Gómez Bedate bajo el título de *Juan Ramón Jiménez y la percepción de una realidad invisible*, donde se habla, brevemente, del interés del poeta por los símbolos mágicos—la piedra filosofal, por ejemplo—, que aparecen engarzados aquí a la preocupación trascendente del autor de *Animal de fondo*. Lástima que Pilar Gómez Bedate se haya circunscrito a señalar el tema, aunque con tino. Tres poemas comentados de *La realidad invisible*, de Antonio Sánchez Romeralo, el magnífico responsable de la edición de *Leyenda*, aborda una perspectiva semejante a la precedente, verificada, con brevedad, una crítica estilística y de sentido, aunque sin mayores aportaciones.

La visión de la vida norteamericana, tan patente en el *Diario de poeta y mar*, así como, lateralmente, en *Isla de la Simpatía*, es base del estudio de Howard T. Young, en el que, como no podía menos de ocurrir, se refleja, a dos bandas, el tema: especificación del precioso material de poesía norteamericana que contribuiría a renovar la de Juan Ramón Jiménez, contribuyendo decisivamente a instalarle en una posición preeminente, y glosa casi siempre humorística del modo de vivir de la sociedad de Norteamérica. A seguido, Pere Gimferrer dedica dos páginas y media, bien aprovechadas, eso sí, al comentario de lo que Juan Ramón dijera desde *La Florida* sobre el recuerdo del mar de Sitges, y al apunte referencial de una prosa del poeta de Moguer ambientada en la Plaza de Cataluña. *Juan y Ramón y Cataluña*, de José María Balcells, toma un pretexto semejante y bien documentado. No se olvide que ilustres catalanes e ilustres andaluces se han entendido de punta a punta de la Península Ibérica.

Y llegamos al final del volumen, que ocupa *Una historia secreta: Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra*, escrito por el poeta, amigo de Ulises, José Luis García Martín. No dudo en afirmar que se trata, sin duda, del trabajo más importante que en este volumen se contiene. ¿Por qué? La respuesta es inmediata: va de frente hacia una cuestión que convenía clarificar. Se alude en el preliminar de este conjunto de estudios a la disparidad Antonio Machado-Juan Ramón Jiménez, disparidad falsa por hallarse sostenida, y no bien, en un aspecto histórico

y, por ende, pasajero. La actitud de Juan Ramón respecto a la guerra civil y sus consecuencias posteriores fue tan firme e inalterable como pudo ser la de Antonio Machado de haber sobrevivido. Lo que explica el empeño de algunos por evitar que la sombra maestra de Juan Ramón se proyectase sobre la poesía española siguiente a 1939 no es sino un problema de política literaria, donde nunca se hallan ausentes los celos mal reprimidos, aparte de que el desenvolvimiento de nuestra poesía, sobre todo en su rama político-social y, por descontado, realista, supuso seguir un camino muy distinto al del Mogueño. García Martín se esfuerza en demostrar de forma

minuciosa lo que el propio Juan Ramón sabía y decía, esto es, que se habla mucho de unos poetas y se imita a otros. Que Alfonso Moreno, uno de los casos más extraños de silencio de un poeta que existen, tras su espléndido arranque ganando uno de los Premios Adonais de 1943, acogiese a Juan Ramón en su antología de 1944 y Castellet lo rechazara entra en un orden de coherencia. Moreno no politizó y Castellet sí. Juan Ramón era liberal y republicano. Su actitud contraria al marxismo estaba fuera de toda duda, aunque aún se trate, en ciertos casos, de enmascararla. En su día, al salir la recopilación de Castellet, ya escribí mi juicio sobre el hecho de que

CIRLOT: RAZON DE LA NOSTALGIA

JUAN-EDUARDO CIRLOT: *Obra poética*. (Edición de Clara Janés.) Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

«Sólo novecientos años nos separan...» comienza diciendo Cirlot en un artículo publicado en el mismo año, 1967, de la aparición de «Bronwyn», primero de sus libros dedicado a este personaje de Leslie Stevens en la novela *The Lovers*, y protagonista encarnada por Rosemary Forsyth en la película *El señor de la guerra*, de Schaffner. ¿Podría alguien llegar a sufrir un entusiasmo semejante al de Cirlot por este ser imaginario? Digo sufrir, porque según creo, Cirlot fue un poeta que padeció una enorme tristeza, y si bien ésta era anterior a su enamoramiento de Bronwyn, cobró con él intensidad, grandeza, y fe. Para comprender a Cirlot no es que sea necesario indagar demasiado sobre la naturaleza de Bronwyn. Basta saber que nunca existió, ni en el espacio ni en el tiempo. Pero ¿acaso no sabemos lo que ella fue para Cirlot? Algo más que una belleza dorada, la Doncella, la propia Daena, que llegaría a convertirse en la Shekinah, a identificarse con Bhowani, con Isis, a través de la cual lograría ser asimilada a la Magna Mater, a Juno, Venus, Diana... Cirlot declaró que Bronwyn es también el reverso de Ofelia; e intentó explicarse a sí mismo el despertar de Bronwyn en su interior tomando en cuenta a los poetas, esto es, aludiendo a Petrarca y su Laura, a Edgar Allan Poe y su amada ideal Annabel Lee. Pero Cirlot había comenzado por decir que para «aquel hombre que necesita refugiar en una forma cualquiera de creación su exceso vital o anímico», no está clara la frontera entre sentimientos reales e imaginarios. Pues bien, hemos de re-

parar en que Cirlot pudo equivocarse. No, no se equivocó cuando tuvo la humildad de intentar, a través de artículos publicados en los periódicos, expresarse como un hombre más: en efecto, su carácter, que al parecer era difícil, no halló inconveniente en el intento de acercarse a aquel sujeto tan amado, Bronwyn, al lector. Pero ello no debe hacernos creer en la explicación demasiado simple de un hecho de tanto misterio.

Se dirá que ese es precisamente el oficio del escritor, del poeta: volcar el alma toda en dar vida a un ser, y apurar el dolor que le acompaña en su nacimiento. Y en eso convenimos; Cirlot como poeta ha colmado ese sacrificio y esa entrega. Sin embargo, hay algo de original y muy valioso en la forma en que esa entrega se suscita y se lleva a cabo, hasta el final. Bronwyn no es un ser imaginario, sino un ente de ficción, aunque éste proceda a su vez de la imaginación del hombre. No debemos olvidar su lugar de manifestarse: «las cómodas o incómodas butacas de un cine de estreno o de oscuro barrio», en palabras del propio Cirlot. Es ese el lugar de donde arranca su resurrección, y que atestigua su absoluta modernidad. Desde una de esas butacas se le aparece por primera vez al poeta, de la cinta del celuloide pasa a los ojos y se instala en el corazón, de ahí a la poesía, a la historia del alma. ¿Cómo es que Cirlot se apodera de Bronwyn, hasta apoderarse ella de él, y de su poesía, totalmente? Sin duda reconoció en ella algo, o a alguien. ¿A Daena, a Isis, a la Shekinah?, nos preguntamos. No; Bronwyn es Daena merced a Cirlot, Bronwyn-Daena es posterior a su poesía. Debió, pues, existir algo anterior a ella, reconocible, palpable, inmenso, verdadero. Y creemos que ese algo es un vacío en el alma de

Cirlot, que Bronwyn pudo colmar porque estaba destinada a ello. No desaparece la nostalgia en Cirlot al hallar lo que tanto deseaba, pues es este el sentimiento que con mayor pureza nos transmite su obra. Esa infinita capacidad suya para la nostalgia, insondable y veheméntísima nostalgia frente al ser, frente a la vida. ¿Razón de la nostalgia? En ella reside la belleza del ciclo Bronwyn, epopeya y verdad del tremendo combate sostenido frente a la nostalgia, en el que el poeta vence, porque logra encarnarla y trascenderla. Y no es un combate sin tregua alguna. Bronwyn no llega a cobrar vida en el poema: su único ser posible, su futuro ser, se incorpora a la conciencia del poeta, que le habla como hablando consigo mismo. Tremenda soledad... ¿qué otra cosa puede querer decir «sólo novecientos años nos separan», sino «sólo novecientos años me separan»? Cirlot está solo frente a su anhelo, y su anhelo más profundo es otra vida distinta a la que vive. Escribió: «Si ahora fuera a morir, en esta tarde (son las seis) de finales de mayo de 1971, y lo supiera de antemano, no me conmoviera mucho... En rigor, no creo en la "otra vida", ni en la reencarnación, ni tengo la dicha (menos aún) de creer que se puede renacer hacia atrás, por ejemplo, en el siglo XI. Sé que me espera la nada, y como la nada es inexperimentable, me espera algo no sé dónde ni cómo, posiblemente ser en cualquier existente como soy ahora en Juan-Eduardo Cirlot..., porque en esta vida no he sabido o no he podido trascender la condición humana, y el amor ha sido mi elemento, aunque fuese un amor hecho de nada, para la nada y donde nunca».

En fin, gracias a Bronwyn, en un poema, Cirlot vence a la tristeza, pero sin hacerla desaparecer. Se le

faltase en ella uno de los nombres capitales de la poesía española.

García Martín señala cómo José Hierro, no obstante ese *Para un esteta*, que no puede ir sino dirigido a Juan Ramón, nunca renegó de ese influjo, como demuestran sus cartas y gestos de amistad. Hierro no quiso nunca ser asimilado a los realistas-sociales. Invocar a Juan Ramón, sinceramente, era un modo de escapar al *grosso modo*. Yo no estoy tan de acuerdo en que la huella juanramoniana deba buscarse en la poesía de Francisco Brinesx, de Angel González y de Pablo García Baena. Entiendo que hay otras señales más visibles y que responden a confesadas fi-

delidades, cuando no era de nota hacerlas. Pero ese es otro cantar. Yo animo a García Martín a que las busque sin prejuicios y le digo desde aquí que ha hecho muy bien en levantar una liebre, si bien no haya sido el primero en advertir que Juan Ramón se hallaba menos distante de la poesía española de lo que se ha dicho. Pero no exageremos ahora, al revés.

Entramos en la segunda travesía del centenario de Juan Ramón Jiménez. Que sea tan fértil como la primera.

JIMENEZ MARTOS

aparece la tristeza como un don para su alma cansada de guerrero; el futuro por primera vez ante él ocupa el lugar del pasado, y por primera vez también parece reconocer el consuelo, el único posible, en la poesía. Le dice a Bronwyn:

Te vi para saber que soy eterno.

Si me he extendido mucho sobre el tema de Bronwyn, «motivo de su mejor poesía» según Clara Janés, ahora quisiera dedicarme a la edición que ésta acaba de hacer de la obra poética de Cirlot, para Editorial Cátedra. La realización de esta antología es consecuencia de muchos años dedicados a la profundización en el estudio de la obra de Cirlot, lo que le ha permitido a Clara Janés desarrollar en su introducción una síntesis de la variedad y complejidad de los elementos de su poesía. En dicha introducción se comienza definiendo el carácter insólito de la obra poética de Cirlot en medio del panorama de la posguerra, es decir, se le aísla frente a sus contemporáneos, como corresponde a la realidad, para luego partir del hecho de que en sus temas existe claramente una constante, y en cuanto a recursos poéticos, una rica evolución, a lo largo de un período de casi cuarenta años. (Cirlot, al que debemos algunas innovaciones en el campo de la poesía métrica —su soneto, con serlo, no se asemeja en casi nada al soneto clásico—, es sin duda el más grande y original cultivador de la poesía estructural y permutatoria en nuestra lengua.)

Clara Janés apunta a lo que la poesía surrealista y la de Cirlot tienen en común, pero señala con gran acierto lo que es más importante, las diferencias entre ambas: «Si en el surrealismo no se pueden buscar significados ocultos, en la obra de Cirlot se perciben continuamente ecos de ocultos significados; si el



surrealismo no jerarquiza ni estructura el material que emplea, Cirlot lo hace llevando esto a sus últimas consecuencias. Por ello, la conciencia, que para los surrealistas no cuenta, se convierte en el hilo conductor de la obra de Cirlot...»

También es de un gran valor la observación, por parte de Clara Janés, de que en la obra de Cirlot fondo y forma se identifican, pero adecuándose ésta, como elemento racional, previamente a aquél, que pertenece al mundo de la intuición. Clara Janés piensa que la utilización del símbolo en Cirlot participa de modo creciente en la estructura del poema; esto sólo pudo haberle conducido a la creación de su sistema, basado en la analogía permutatoria, y sin embargo fue el método de combinación de la Cábala hebraica, lo que en concreto inspiró a Cirlot el descubrimiento de la permutación en el poema. La introducción de la presente antología cumple el propósito de mostrarnos la «idea» que preside las continuas metamorfosis de la obra cirlotiana de la mejor forma posible, esto es, incluyendo citas de Cirlot, que se preocupó siempre de reflexionar por escrito sobre el origen de sus concepciones poéticas, ya se tratara del estructuralismo, del letrismo cabalístico o de la música dodecafónica. Asimismo, en nota a

los poemas antologados, resulta útil conocer el significado que procede del *Diccionario de símbolos* del propio Cirlot.

En el prólogo a *El palacio de plata* el poeta había confesado sentir «un desprecio cada vez mayor del asunto, no sólo como anécdota exterior acaecida en la historicidad mínima del humano personal, sino también por deseo de superar el sentimiento». Este deseo tiene carácter de intención para toda la obra de Cirlot, y sin embargo el resultado no es una anulación del sentir, sino una metafísica del sentimiento, una explicitación de su unidad; lo simbólico no sólo logra contraponerse a la existencia, o sustituirla, sino hendirse en la realidad y echar nuevas raíces en ella, raíces permanentes. De no ser así, el amor no habría llegado a ser para Cirlot «síntesis de esencia y existencia en cuanto la existencia se convierte en intuición de esencia, de absoluto», como escribe Clara Janés.

En cuanto a la selección de los poemas, diremos que es una de las muchas posibles, dado que Cirlot, aparte de sus numerosos ensayos y libros de crítica de arte, publicó en vida hasta cincuenta libros de poemas. La recientemente aparecida antología tiene el valor de estar hecha por una mujer que es poeta, y que por tanto no ha subvalorado en ningún momento el misterio; antes ha entablado comunicación con cada uno de los poemas, y al seleccionarlos le ha abierto un camino a la intuición.

No queremos dejar de mencionar aquí otras dos recopilaciones de la obra de Cirlot, que ofrecen un gran interés: la *Poesía de J. E. Cirlot, 1966-1972*, editada por Leopoldo Azancot (Madrid, 1974), y una antología de textos y poemas realizada por las hijas del poeta, Lourdes y Victoria Cirlot, aparecida en el número 5-6 de la revista *Poesía*.

JULIA CASTILLO

UNA SOCIEDAD DISTINTA

JUAN CARLOS MARTINI: *La vida entera*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

La vida entera no es un libro fácil de digerir, donde la profundidad y la forma estén acogidas a la nitidez expositiva. En principio el lector va entrando por un estrecho tubo en el que las situaciones resultan falsas y apelmazadas; da la sensación de que la abigarrada psicología de los personajes y la pretensión, latente por parte del autor, de reflejar una realidad hipersensibilizada, obstaculiza en una medida considerable la llegada total del libro al que lo lee, al menos en sus primeras secuencias.

El Oso Leiva, El Oriental, El Alacrán, La Rusita, La Madre, El Tonto, El Poto, El Rosario... son personas a quienes Martini maneja en su novela bajo el título de personajes, pero que en determinados momentos parecen salirse del papel, tal vez porque están guiados por una prosa reiterativa que va directamente a los hechos. Llega un momento en que el lector medio—el que ni siquiera se asoma al primer grado de los especialistas—se pierde y no identifica ya los nombres propios con sus causas. A este respecto cabe decir que *La vida entera* fue concebida para lectores analíticos o—dado el medio ambiente en que se desarrolla—para hispanoamericanos muy identificados con los problemas de su sociedad. Todo esto no constituye un defecto en sí mismo, sino una pieza más para añadir al panorama literario actual que encaja de lleno en la trayectoria marcada por aquellos «cien años de soledad» o, si se quiere, por el cuadrilátero Borges, Onetti, Cortázar, García Márquez.

Pero veamos ahora desde un prisma estructural y bajo un análisis somero de sus fondos qué esconde *La vida entera*; la novela de Martini es una aportación que sumar al relieve del dolor, la miseria, el comercio del amor físico, las ambiciones, el orgullo y ese concepto del honor impuesto por los cementos ancestrales de la casta. Luego existe una serie de premoniciones que en el libro vienen a ser los «sueños de la Hermana», donde el autor deja caer un hábito de misterio en cuya delicada narrativa entremezcla escenas crudas: se trata de un recurso a la esperanza, al destino, a la fe, al temor. La «Villa del Rosario» y Encarnación son lugares habitados con ideologías diferentes, con mentalidades sujetas a esquemas morales muy distintos, pero que confluyen en un punto: se hace necesaria la violencia para sobrevivir, saben muy bien que unos han de ser eliminados para que vivan otros y que este elemento vital encaja en cualquier rompecabezas ético y teosófico... «Vinimos aquí para morir, pero en lugar de hacerlo nos hemos puesto a parir miseria,

PAISAJE CON EL PETROLEO AL FONDO

TOR ANDRAE: *Mahoma*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1980.

La leve, fácil y útil obra de Andrae sobre *Mahoma* es, en el mundo editorial español, relativamente antigua. Su primera aparición tuvo lugar, sin pena ni gloria, en 1966. Esta segunda edición, con seguridad, merecerá mejor suerte, entre otras cosas porque todo lo que tiene que ver con el Islam se ha convertido en asunto urgente y popular. Hay quien quiere devolver a Córdoba el Califato y, sin llegar a tanto, medio mundo ha girado, al menos con curiosidad y en algún sector con el respeto debido, para mirar a La Meca y tratar de comprender qué honda y poderosa pasión conmueve al *ayatollah* Jomeini, mantiene en pie a los martirizados palestinos y macera los nervios de todos los presidentes de los Estados Unidos. El paisaje tiene al fondo el bosque metálico de los pozos de petróleo, algo que el Profeta no profetizó, pero que en este momento está sirviendo de cimitarra magnífica a los creyentes. Los hombres son listos, pero Alá sabe más.

Tor Andrae fue en su tiempo un maestro de arabistas e islamólogos. Probablemente habría modificado algo su versión de *Mahoma* de haberla escrito hoy. Pero el libro conserva sus virtudes técnicas—la sencillez, la brevedad, la carencia de pedantería—y sus más profundas virtudes científicas: comprender los principios intelectuales, sociales, históricos y culturales por los que fue posible la existencia y el triunfo de *Mahoma*. Sólo la larga operación de barbarie a que hemos venido siendo sometidos los españoles en los últimos siglos ha hecho posible que la tierra un día más islamizada de Europa, Al-Andalus, carezca hoy de conciencia de su propia entraña musulmana. No nos va a sobrar la lectura de este libro.

Se trata de una especie de «vida». Sólo de una especie, porque Andrae se ha fijado más en el sentido de los hechos que en los

a parir locura, a parir enfermos, y en vez de morir agonizamos, y en vez de redimirnos nos condenamos. Este es nuestro destino y este es el infierno». —Dice La Madre, protagonista que no aparece con demasiada frecuencia pero que definirá el entorno de la «Villa del Rosario» y que con las frases citadas descubrirá el mundo tétrico, sumamente oscuro, pero no por ello menos humano, en el que transcurre el relato de Martini—.

Hay también en *La vida entera* una tendencia a revelar situaciones de sexo con insistencia, motivo que contribuye a dar a la novela un brillo especial puesto que no carece de la descripción de coitos poco comunes contados a manera de hincapié en esa sociedad tan estudiada por J. C. Martini, en la cual las reacciones humanas se suceden continuamente en busca de algo que pueda darles un sentido exacto de la libertad para después alcanzarla.

Fuera de cáscara *La vida entera* no ofrece perspectivas ni aportaciones nuevas, ni siquiera un modo de escribir

pleno de personalidad, presenta, en definitiva, una sociedad distinta, regida directamente por hombres y mujeres que no ostentan más rango social que el de su propio habitáculo y que no ponen de manifiesto nada que verdaderamente pueda asombrar al público—entiéndase un público que se preste a leer de pe a pa a J. C. Martini—porque éste persigue temas mucho más nuevos y originales en cuanto a ideas presas en literatura. Como paradigma de lo expuesto baste el párrafo: «No somos nadie para cambiar el curso del destino, hija, y el destino de la Hermana, bueno o malo son sus visiones—repuso él—. Pero lo que sí deberíamos desterrar de nuestras costumbres es la manía de interpretar sus sueños como porvenires nefastos para la villa. Lo que nos ayuda nos destruye y eso es lo que pasa con el temor que difunden ciertas maneras pesimistas de encontrar sentido a los sueños de la Hermana»... Quizá del mismo modo, semejando a todos sus personajes el libro, en bloque, sea la alucinación de

hechos mismos de la vida de aquel hombre, por otra parte no muy conocidos y desde luego maltrechos por las leyendas piadosas o enemigas. Un cristianismo descabezador de turcos relegó a Mahoma al infierno cultural.

Andrae describe, me parece que en el mejor de sus capítulos, cómo era, qué pensaba y a quien rezaba la Arabia de Mahoma antes de iniciar el relato —ya he dicho que poco «factual», de la aventura personal del Profeta. Nació Mahoma, según algunos, en el «año del elefante». Dice Andrae que *el nombre alude a la expedición militar, frecuentemente citada, que el copríncipe etíope Abraha del Yaman emprendió, aproximadamente por el año 560, al interior de Arabia*. Ya ven ustedes, pues, que la historia pasa siempre por los mismos lugares, por encima del tiempo. El caso es que entre esa tradición y otras puede decirse que Mahoma nació entre el 560 y el 569, emigró a La Meca el 622 y murió el 632. Era hijo de una familia notable de mercaderes, los Banu Hachim, y nieto de Abd Al Muttalib, tan respetado y poderoso que a él correspondía la autoridad para distribuir entre los peregrinos el agua del pozo de Zemzem, que había alumbrado gracias a una premonición zahorí. Mahoma nació de Amina y su llegada a este mundo fue acompañada por todas las señales precisas para que los hombres supieran que el elegido había venido a predicar la palabra de Alá.

Sólo el relato, semimágico, semicierto, de la vida de Mahoma justifica la lectura cordial del libro de Andrae. Pero junto a esa historia está la otra, la más profunda: el sentido de la revelación según el Profeta, su idea del papel del hombre en este mundo, los principios éticos, intelectuales y estéticos que alimentan y mantienen vivo el mensaje de *El Corán*. Es un gran mensaje, un difícil mensaje. Seguramente tienen razón los que afirman que el Profeta recogió ideas religiosas difusas. Pero el caso es que las ordenó, fortaleció y alentó con el espíritu de su propio pueblo.

Nada ha podido cerrar a Mahoma las puertas del tiempo. Ahora, cuando los ejecutivos occidentales y el señor Reagan se agobian con pesadillas petroleras y tentaciones sangrientas, la palabra lejana de Aquel que Puede resuena en los lejanos desiertos y no hay manera de detener el torrente de voz.

F. MELLIZO

uno de esos momentos en que es difícil encontrar un sentido estricto al verbo vivir.

JOSE M. SOUZA SAEZ

LAS MUJERES DE G. MIRO

TERESA BARBERO: *Las figuras femeninas en la obra de Gabriel Miró*. Editada por el Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1980.

No es la primera vez que Teresa Barbero se acerca a la obra de Gabriel Miró, autor del que hace años escribió su biografía y del que ahora nos ofrece una visión muy completa de su no-

velística a través de los personajes femeninos, adentrándonos en los más ocultos rincones de la psicología de las mujeres descritas por el escritor alicantino.

Poco a poco se nos van desvelando las pequeñas diferencias en la conducta de estas mujeres que, unidas por el factor común de las limitaciones impuestas por razón de su sexo, se desdoblaron bajo la pluma del escritor que configura su entorno. Teresa Barbero desmenuza la conducta de sus protagonistas tomando aparte a Paulina, Purita, Luisa, Elvira y Beatriz para mostrarnos mejor sus sentimientos dentro de ese círculo mironiano, consecuente con la época, de seres miedosos, esclavizados, carentes de metas y necesidades de amor y protección, una necesidad que les lleva siempre a casarse con el hombre que no han elegido. Mujeres resignadas que tardan en descubrir la realidad, que aman platónicamente, para quienes la sexualidad es un pecado, para quienes la vida no se desenvuelve de forma natural y sólo la

maternidad, el infantilismo o la religión, puede ser un escape.

Paulina, incapaz de valerse por sí misma, acata con resignación las pautas marcadas. Envuelta toda su vida en conceptos irreales y educada en la sumisión necesita del amor de los otros. Para compensar las frustraciones de su matrimonio se consuela soñando con el pretendiente de su juventud, mientras Elvira, la solterona seca y adusta, se convierte en guardián y juez de Paulina, defendiendo su soledad con astucia, pues no tiene más universo que el que su hermano puede ofrecerle. Recalca Teresa Barbero que Miró, tierno con los débiles, es sin embargo duro con las mujeres agresivas y dominantes. Consecuente con el mito del Bien y el Mal, adora al ángel y condena al demonio que hay en la mujer que no ama y está llena de prejuicios, las que rechazan la sexualidad y son incapaces de sentir ternura.

Todos los tipos femeninos descritos por Miró actúan de acuerdo con las limitaciones culturales, las costumbres y la moral de una época que forzosamente tendría que engendrar hipocresía. Elvira, temerosa del pecado, es una maniaca que envidia la felicidad que ve en los demás, la que se deriva del placer que intuye, y sus pensamientos giran siempre en torno al sexo con la morbosidad producida por sus deseos insatisfechos. Teresa analiza la conducta de estas mujeres tratando de descifrar lo que en ellas hay de incomprendible, acogiéndose a las opiniones de psicólogos para hablarnos del ser femenino pasivo-narcisista, de sus insatisfacciones y sus sueños, de sus enamoramientos llenos de misticismo, y para apoyar sus conclusiones acompaña citas de filósofos y sociólogos, de la misma manera que nos recuerda una y otra vez la prosa de Miró al describir los gestos, la ternura o el sufrimiento.

Conocedora de la obra y vida del autor alicantino, sabe de sus lecturas, de su infancia en los Jesuitas, sus amores y todo aquello que ha contribuido a formar sus conceptos sobre el Bien y el Mal, sobre el amor, en el que ensalza la pureza por encima de la pasión, y sobre la infancia, después de haber vivido la enfermedad de su hija. Recalca su ideal de la maternidad, esa imagen bienhechora que prevalece en su obra, su inclinación hacia los débiles, los desvalidos rodeados de miseria y crueldad, todo ello consecuente con la angustia del escritor que tantas dificultades padeció, aunque, pese a esto, se percibe su amor sensual hacia la vida, palpable en cada una de sus páginas.

De la fealdad, el rencor y el morbo de Elvira, la resignación de Paulina, la espontaneidad amorosa de Purita, la neurosis de Luisa, pasa a los amores culpables de Beatriz, más inteligente, pero incapaz de rebelarse. Unidas todas ellas por su impotencia para romper con lo establecido, abocadas a pobres recursos que no logran solucionar su presente.

Para estudiar mejor las diferencias, agrupa luego a las «mujeres buenas», las generosas y abnegadas, las maternas, solteras y viudas que dedican su vida a la familia, sobrinos y cuñadas, de quienes destaca su pulcritud, su pu-

reza, su veneración hacia el hombre. Mujeres religiosas y nada eróticas, siempre castas, antes y después del matrimonio, cuyos ardores se calman con rezos. A las «vírgenes», mostrando unas monjitas llenas de candor, aniñadas, cuyo amor místico se confunde con ardores celestiales, siempre fiel a los mitos que perduran a través de los siglos, sin olvidar la moral y las costumbres imperantes que generaban hipocresía, sin olvidar tampoco el comportamiento del hombre, causa de las frustraciones amorosas de la mujer.

Con precisión, pausadamente, la autora nos hace entrar en los personajes de la obra mironiana, reforzando lo

que describe con párrafos de sus novelas, bella muestra de la cariñosa aureola con que cubría los perfiles femeninos: «Bajo las veladas cabezas de las hermanas jóvenes pasaba un fragante oreo de los jardines del siglo». Y llega así al apartado del amor platónico y el adulterio espiritual que embarga la vida de algunas de sus protagonistas, cuyo eje y destino es el amor. La repetición de los fracasos amorosos provocados por la inseguridad de la mujer que no se traza caminos, ni fija metas y se deja arrastrar por los imperativos sociales, le lleva en ocasiones a la esclavitud que sólo ve compensada con la sublimación de ese

amor imposible, el sentimiento platónico que le conduce al adulterio espiritual.

Un interesante y documentado estudio que ayudará a comprender mejor la obra de Gabriel Miró y viene, por otra parte, a engrosar la bibliografía de los personajes femeninos en la literatura, pues no se trata solamente de un merecido homenaje al autor de prosa dulce y llena de música, sino una muestra completa de las diferentes conductas de la mujer, una galería de retratos, huella y testimonio de un tiempo todavía próximo a nosotros.

ROSA ROMA

novedades editoriales

- CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *El jardín encantado*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- FRANCISCO GARCIA PEREZ: *Crónicas de El Bierzo*. Penthalon Ediciones. Madrid, 1981.
- FRANCISCO G. OREJAS: *El asesinato de Clarín y otras publicaciones*. Penthalon Ediciones. Madrid, 1981.
- JOAQUIN DICENTA: *El hijo del odio*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- CESARE PAVESE: *Relatos, I*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
- JULIO VERNE: *Viaje al centro de la Tierra*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
- L. FRANK BAUM: *El mago de Oz*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
- WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY: *Las aventuras de Barry Lyndon*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
- HEINRICH BOLL: *La aventura y otros relatos*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
- FERNAN CABALLERO: *La gaviota*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.
- ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: *La ardilla y la rosa (Juan Ramón en mi memoria)*. Los Libros de Fausto. Madrid, 1981.
- VARIOS AUTORES: *Picasso: el pintor como modelo*. Los Libros de Fausto. Madrid, 1981.
- CONSUELO ARMIJO: *Macarrones con cuentos*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- APULEYO SOTO: *Los amigos*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- ANTONIO APARICIO: *Gloria y memoria del arte de torear*. Compás. Sevilla, 1981.
- CARLOS MURCIANO: *Las manos en el agua*. Ed. Noguer. Barcelona, 1981.
- JOSE MARCELO: *El otro ojo del tuerco*. Universidad de Málaga. Málaga, 1981.
- SANTIAGO JIMENEZ JARA: *Fragments de los días de la Luna*. Universidad de Málaga. Málaga, 1981.
- JOSE CARLOS COMITRE: *Pasión de rosas*. Universidad de Málaga. Málaga, 1981.
- CURRO FORTUNY: *Náutica espiritual*. Universidad de Málaga. Málaga, 1981.
- JOSE LUIS RUIZ OLIVARES: *Gong*. Universidad de Málaga. Málaga, 1981.
- GIANNINA BRASCHI: *Asalto al tiempo*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1981.
- JOSE AGUSTIN BALSEIRO: *Recuerdos literarios y reminiscencias personales*. Ed. Gredos. Madrid, 1981.
- JOSE GUELERMAN: *El regreso de Ignacio Medina*. Macondo Ediciones. Buenos Aires, 1981.
- MANUEL FERNANDEZ CALVO: *Están lejos los álamos*. Col. Angaro. Sevilla, 1981.
- MARIO ANGEL MARRODAN: *Ideas fugadas de mi mente de demente*. Ed. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1981.
- FERNANDO DIEZ DE MEDINA: *Cartas a un joven de quince años*. Librería Ed. Juventud. La Paz, 1981.
- ANGELA REYES: *Amaranta*. Col. Poesía Nueva. Madrid, 1981.
- ADOLFO L. PEREZ ZALASCHI: *Nicolasito*. Plaza & Janés. Barcelona, 1981.
- JORGELINA LOUBET: *Los caminos*. Plaza & Janés. Barcelona, 1981.
- LEON FELIPE: *Prosas*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
- ORTEGA Y GASSET: *Unas lecciones de metafísica*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
- DIONISIA GARCIA: *Mnemosine*. Col. Adonais. Madrid, 1981.
- FRANCISCO JAVIER PEREZ BAZO: *Liturgia labranza*. Col. Adonais. Madrid, 1981.
- MANUEL GIRALDO-MAGIL: *Conciertos del desconcierto*. Plaza & Janés. Colombia, 1981.
- GUSTAVO ALVAREZ GARDEAZA-BAL: *Los míos*. Plaza & Janés. Colombia, 1981.
- YUAN-TSUNGCHEN: *La aldea del dragón*. Ed. Planeta. Barcelona, 1981.
- D. W. FOKKEMA y ELRUD IBSCH: *Teorías de la literatura del siglo XX*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.
- LUIS CERNUDA: *Antología* (Edición de José María Capote Benot). Ed. Cátedra. Málaga, 1981.
- JIM SAGEL: *Tunomas Honey*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- LUIS ROGELIO NOGUERAS: *Imitación de la vida*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- FERNANDO PEREZ VALDES: *Correspondencias de guerra*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- LOURDES CASAZ: *Palabras juntas*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- ALBIO PAZ HERNANDEZ: *Huelga*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- JUAN PIÑERO: *El viajero desnudo*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.
- RAFAEL DIESTE: *El alma y el espejo*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
- FRANCISCO UMBRAL: *Crimenes y baladas*. Ed. Olcades. Cuenca, 1981.
- V. S. NAIPAUL: *En un estado libre*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.
- JUANA TRULLAS: *Días de vieja primavera*. Ed. Planeta. Barcelona, 1981.
- BURT HIRSCHFELD: *En Key West no hay inocentes*. Ed. Aura. Barcelona, 1981.
- LUIS DE CAÑIGRAL: *Cavafis*. Ediciones Júcar. Madrid, 1981.
- JACK LONDON: *Amor a la vida*. Akal Editor. Madrid, 1981.
- ZOILA MARIA CASTRO: *En el norte está «El Dorado»*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
- DIEGO OQUENDO: *Del amor por sobre todas las cosas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1981.
- TEOFILO TORTOLERO: *55 poemas*. Separata. Valencia (Venezuela), 1981.
- TOMASA OCHOA: *Mi canto al viento*. Separata. Valencia (Venezuela), 1981.
- VIRGINIA WOOLF: *Diario de una escritora*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.
- GEORGE KONRAD/IVAN SZELENYI: *Los intelectuales y el poder*. Ed. Península. Barcelona, 1981.
- JOSE MARIA LATORRE: *Huida a la ciudad araña*. Queimada Ediciones. Madrid, 1981.
- La Misna* (edición de Carlos del Valle). Ed. Nacional. Madrid, 1981.

entrevista con

INGMAR BERGMAN

JUAN E. GONZALEZ

Las películas de Ingmar Bergman son siempre un acontecimiento.

El nombre del excepcional creador sueco ya pertenece a la reducida galería de los grandes del cine. Su imponente filmografía incluye por lo menos una decena de filmes memorables, entre los que no puede dejarse de citar: *Noche de circo*, *Cuando huye el día*, *Sonrisas de una noche de verano*, *El séptimo sello*, *El manantial de la doncella*, *Gritos y susurros*, *El huevo de la serpiente* y *Sonata de otoño*.

Bergman, el silencioso, que sólo hablaba de su obra y de su vida, salvo en ocasionales conferencias de prensa, acuerda ahora entrevistas furtivas. Fija el horario de ellas con varias semanas de anticipación. Raramente una cifra redonda: las catorce cuarenta y cinco o las catorce treinta. Ni un segundo de retraso.

Bergman está ahí. Mejillas rosadas, como golpeadas por el viento de la costa. De una extrema cortesía, sonrío a cada pregunta. Una sola recomendación formulada con suma discreción: no fumar en su presencia.

El teatro y el cine

La conversación se centra en los acontecimientos de su vida privada y profesional que están más próximos a este presente. Recordamos una fecha, abril de 1976; Bergman se expatría con motivo de un conflicto de origen fiscal y elige Munich como centro de su nueva actividad.

—¿Qué actividades realizó durante su estadía en Munich?

—Puse en escena *El sueño*, de Strindberg. No era la primera vez que hacía teatro en el extranjero. Ya había montado *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, en Oslo, en el año mil novecientos sesenta y siete; *Edda Gabler*, de Ibsen, en el Old Vic de Londres, en mil novecientos setenta, y *El misántropo*, de Molière, en Copenhague, en mil novecientos setenta y tres.

Como se muestra entusiasmado por la actividad teatral, preguntamos qué lugar ocupa ésta en su vida profesional y también, por supuesto, el cine.

«El cine es una obsesión. El teatro es un trabajo agradable que se hace con alegría. Se pasan cinco o seis horas diarias en-

sayando con los actores. Si la cosa no marcha bien hoy, puede ir bien mañana o la semana siguiente. Tienes tiempo para hacerlo. Sin embargo, cuando filmo, si consigo hacer tres minutos de película al día, me puedo dar por satisfecho. El cine es más aparatoso. Existe una movilización constante de todas las fuerzas, de todos los sentidos, y el tiempo es siempre un elemento amenazador, porque hay que darse prisa.»

«El teatro me da cierta tranquilidad porque el ritmo de trabajo es diferente. En cambio hacer películas es para mí como una necesidad vital, una necesidad comparable al hambre o a la sed. Para algunos, expresarse es escribir libros, subir a la montaña, pegar a sus hijos o bailar. Yo me expreso haciendo películas.»

Bergman ha rodado también en Munich su película *El huevo de la serpiente*. Observamos su mirada viva mientras nos resume su película: «Evidentemente, se trata de la ascensión del nazismo en Berlín en noviembre de mil novecientos veintitrés vista a través de la vida cotidiana de

un judío y de una cantante de café-concert. Con la inflación y el bolcheviquismo como decorado..., pero hacer un filme para mí no consiste únicamente en partir de una consideración intelectual. Es un asunto de intuición. La elaboración del argumento me llevó muchos años. Ya, en mil novecientos sesenta y cinco, había concebido la historia de dos trapezistas obligados a permanecer en Varsovia durante la última guerra mundial. Pero no encontraba la clave de la intriga. A continuación, leí el libro de Joachim Fest sobre Hitler y vi el filme muy discutido que se sacó de él. De golpe, desemboqué en el *putsch* de Munich. Estudié dicho período, dedicándome, sobre todo, al derrumbe del ser humano en esa época, que no adhería sino a las cosas materiales y perdía todo sentido de porvenir. Mi argumento se precisaba. Yo introducía a mis dos acróbatas de Varsovia en el Berlín de mil novecientos veintitrés y los hacía atravesar esa semana espantosa donde la esperanza no existía.»

Estaba a esa altura de su guión cuando tuvo conocimiento de un documental sobre la medicina experimental. «Cómo, con la ayuda de electrodos, se podía transformar, teleguiar, el comportamiento de un mono. Procedimiento en el cual la CIA se inspiró de inmediato, pero esta vez con hombres.» Y Bergman añade: «Quedé aterrizado. Agregué mi visión de esta experiencia al relato. *El huevo de la serpiente* había nacido, con su prolongación emocional, sobre lo que podríamos vivir hoy y mañana: la angustia sofisticada.»

Desde ese momento a Bergman sólo le quedaba poner en marcha el rodaje de su filme. Norteamérica y Dino de Laurentis le consiguen las condiciones necesarias para una filmación espectacular. Con la reconstitución de un barrio de Berlín en los estudios de la Baviera de Munich, Liv Ullmann, David Carradine, Gert Froebe, cuarenta y cinco actores y actrices, tres mil

extras y dieciséis semanas de filmación.

Ver sus películas es en cierto modo como hojear un álbum familiar. Siempre se encontrará uno con un rostro conocido: el de Bibí Andersson, o el de Ingrid Thulin, o el de Liv Ullmann y el Max von Sydow.

«Es cierto. A lo largo de los años me he creado una nueva familia formada por mis actores y mis técnicos. Los quiero a todos y los necesito tanto como ellos me necesitan a mí. Siempre me acuerdo de los consejos de mi maestro, el director de teatro de Goteborg, que me decía en mis comienzos que hay que aprender a callarse, dejar que los actores vengan hacia ti. Si empiezas a soltarles discursos, a empujarles, se paralizan. Si te callas, se abren a ti. Cuando yo era joven, a mí me gustaba hablar, me costaba muchísimo callarme. Creo que actualmente he aprendido a ejercer el don de la paciencia. Jamás soy duro con los actores. ¿Cómo ser duro con alguien a quien quieres? Nuestros problemas no son los mismos. Yo estoy detrás de la cámara o en la semioscuridad del teatro, ellos están en escena, a plena luz, de cara al público. Mi papel consiste en ayudarles, en crear un clima de serenidad. Las palabras no tienen sentido, es la forma de comunicarse lo que cuenta. Se comunica con la intuición, las orejas, la boca, el corazón y las emociones. Un día, en Berlín, conocí a un actor chino que únicamente hablaba su lengua, lengua que yo desconozco; pues bien, tuvimos un contacto maravilloso, ya que pudimos hablar gracias al "idioma sordomudo del corazón", como dice tan acertadamente Henry Miller.»

El entusiasmo con que comentó su labor en Alemania y el tipo de trabajo que pudo desarrollar allí demuestra que el estruendo de Hollivood divierte al muy sobrio Bergman.

«Era magnífico. Tuve tiempo de atravesar Alemania en busca de mis actores. Para eso este país es una ganga, ya que posee

muchísimos teatros municipales, treinta y dos de los cuales se encuentran tan sólo en la ciudad de Munich.»

Para sus investigaciones, Bergman pudo, además, disponer de un fichero de mil fotos y de los consejos epistolares de Lotte Eisner, que trabajó con Henry Langlois en la Cinemateca Francesa: «Ella me indicaba qué viejos filmes sobre Berlín tenía que ver yo.»

Sin embargo, la mejor documentación de Bergman fue, una vez más, la suya: «A la edad de diecisiete años, en mil novecientos treinta y seis, yo estaba en Armenia. Vi a Hitler en el transcurso de una fiesta del partido nazi. Sentí la pesadez, la gravedad que se desprendía del entusiasmo que provocaba. Además, mientras permanecía en el seno de una familia donde los cinco hijos y las dos hijas participaban de las ideas hitleristas, leí un periódico que incitaba al antisemitismo. Fue un choque. Fui a ver al dueño de casa, un pastor, preguntándole qué era esa necesidad: "Eso no les incumbe a los extranjeros", me respondió. Luego, varias veces en mil novecientos cincuenta y ocho, regresé a Berlín en busca de esas sensaciones de juventud. Ahora ellas están en mi filme.»

«*El huevo de la serpiente* es una obra física y sensual sobre el desconcierto. En ella uno debe oler el olor del miedo. En el filme no sólo se pasean personajes, sino estados de ánimo que tienen dos piernas para caminar.»

En este filme ambos reconocemos como los síntomas del universo obsesivo del cineasta, sus temas favoritos: La humillación (*Noche de circo, Sonrisas de una noche de verano*), la pesadilla (*Cuando huye el día*), el silencio de Dios (*Luz de invierno*), el suicidio (*Barco para la India*), los espejos (*Un verano con Mónica, Detrás de un vidrio oscuro*). Este miedo al vacío, esta agonía aterradoramente, en la más total humillación que Bergman incansablemente pone en escena como autoanálisis, se encuentran



Ingmar Bergman

en *El huevo de la serpiente* bajo una forma exacerbada que no se le conocía: escena de inspección de cadáveres sangrientos en una morgue, escena de amor abyecto donde un negro homosexual intenta satisfacer a una prostituta, imágenes de carroñas de caballos destripados...

¿De dónde proviene ese desahogo masivo, esa puja por la violencia?

«Hacer películas —dice Bergman— es volver a hundirse profundamente en el mundo de la infancia.»

Hojeando a Freud con una mano y persignándose con la

otra se puede, entre religión y psicoanálisis, descifrar a Bergman. Ya sea que cuente la diseción del amor o la supervivencia cotidiana en la Alemania de 1923, el cineasta, incansablemente, invoca la revuelta contra el padre. Su universo está cerrado sobre sí mismo y cercado por la constante presencia de la muerte.

En su filmografía se encuentran las palabras sueltas de una confesión enmascarada, comenzada con el primer filme, en 1945, cuyo solo título es revelador: *Crisis*. Esa crisis que permanentemente acecha al hombre, cuya naturaleza perversa, según la concepción luterana, encierra esa actitud ambivalente de aceptación y rechazo de la autoridad paterna, tanto divina como terrena.

La historia no es para Bergman sino el pretexto para su historia, lo colectivo sólo es la máscara de lo individual.

Por otra parte, como es habitual en él, una vez lanzados a la multitud, sus filmes no le interesan. O, más exactamente, se los extirpa: «No quiero ser una vieja estatua de los *halls* de los cines.»

El último filme de Bergman, *Sonata de otoño*, que fue filmado en la isla al norte de Noruega, muestra cómo dos mujeres, una madre (Ingrid Bergman) y su hija (Liv Ullmann), viven sus sordas y agresivas relaciones durante veinticuatro horas.

Nuevamente Bergman vuelve sobre los temas que lo obsesionan, como quien repasa una y mil veces las líneas que perfilan un laberinto infinito, un mundo cerrado, la cámara fija de interiores, la incomunicación, la rebeldía y la sumisión.

Cedemos a la tentación y le preguntamos qué lo motivó para filmar *Sonata de otoño*.

«Una hermosa manera de olvidar a mi serpiente. Porque es más difícil asediar a dos personajes que a una ciudad. Agotándose, descanso», responde sonriendo Bergman.

Después de estas palabras le recordamos aquella imagen de la cámara como máquina perversa, y que él afirmó en otra oportunidad le procuraba una satisfacción de orden erótico. Sin embargo, sus planes para el futuro, al menos por un tiempo, son dedicarse al teatro. Y nos confiesa: «Si se me diera a elegir, optaría por la escena, es más sana. Aun con una barba hasta los pies, yo podría siempre soplarles cosas prudentes a mis actores sobre el *Misántropo*, esas gentes, las más frecuentables del mundo, pero no tendría ganas de desplazarme sobre un estudio de filmación. Buñuel es una excepción, parece que nunca se detendrá.»

La vida y la muerte

Después de incursionar por su actividad teatral y cinematográfica, Bergman queda en una actitud reflexiva, se puede intuir que hay temas sobre los que quisiera seguir hablando. Se ha dicho muchas veces —y es cierto— que los enigmas de la vida y la muerte ocupan un espacio significativo en la obra y el universo del cineasta sueco. Por eso, ante la insinuación de estos temas el discurso de Bergman se profundiza aún más: «A veces me ha dado vueltas por la cabeza una idea fascinante: se me ocurrió —dice— que si todos los hombres del mundo se dieran cuenta de que la muerte está muy cerca de ellos, los conflictos, las divisiones que nos separan a los unos de los otros terminarían de golpe. Es que el hombre tiene un miedo primitivo a la muerte, cosa que a mí me sorprende. Entiendo, claro está, que se experimente un cierto temor ante ella, pero no dejo de asombrarme por la magnitud de ese sentimiento. Quizá porque para mí la muerte es algo familiar, que sólo me produce curiosidad; es un enigma que me sobresalta, que me aterra, pero que no me asusta en el sentido común de la palabra. Es decir: no temo morir, pero la muerte se me presenta

como algo tan enigmático que me produce horror. Hay veces en que me despierto a las cuatro de la mañana, asustado porque la muerte ronda alrededor de mi cama. La veo ahí, impávida, y no sé cómo es; por momentos creo que es una simple casualidad o un inocente fantasma que lo único que pretende es meterme miedo. Un crítico dijo hace algunos años que yo hacía con la muerte lo mismo que los hombres primitivos con Dios; los antiguos siempre creyeron, según ese crítico, que si pronunciaban el nombre de Dios, si adoraban su imagen, podían eludir su furia. Nombrando la muerte, llamándola, yo buscaría el mismo fin de dominarla, de conocerla, de exorcizarla.»

«Cuando tenía nueve años, mi familia vivía cerca del hospital luterano de Upsala, la ciudad donde yo nací y en la cual mi padre era pastor. Una de mis actividades favoritas era la de escaparme de casa cuando alguien moría en el hospital y se realizaban, en la capilla del establecimiento, los funerales de esa pobre gente. Sin que nadie me observara, trepaba al primer piso de la iglesia y desde allí admiraba los cortinados negros, los crespones colocados en las puertas y el cajón con el cadáver de rostro blanco puesto frente al púlpito. Las luces que se filtraban por las ventanas me fascinaban, me parecían mágicas y misteriosas, me intrigaba que el muerto no pudiera ver esa luz que para mí era como un sortilegio. Desde entonces pienso frecuentemente en la muerte.»

«He cumplido sesenta y tres años—Bergman nació el 14 de julio de 1918—, pero la vejez y sus secuelas no me preocupan. Envejecer es como subir una montaña, uno trepa de risco en risco, cuanto más alto más se cansa uno, y pierde aliento, pero la visión se vuelve más amplia.»

«No se puede vivir con miedo en forma permanente. Hace un tiempo tenía miedo de todo, no solamente ese vago temor a la muerte del que hablábamos. Tenía, sobre todo, miedo a la crítica:

era muy vulnerable a las opiniones ajenas, y si alguien criticaba una película mía, por ejemplo, me deprimía durante días enteros. Ahora nada me importa, excepto la vida. Me gusta la vida que llevo, adoro estar con los amigos y hacer el trabajo que hago. Pero no tengo el corazón ligero, sé que en el mundo hay mucho mal y eso me angustia. Pero el gusto por la vida prevalece, al menos por ahora.»

El amor

Cuando tocamos el tema del amor—del amor entre hombres y mujeres y del amor entre padres e hijos—, Bergman no vacila en afirmar: «El mundo de las mujeres es mi universo.» Un orbe en verdad bastante complicado si se tienen en cuenta sus seis matrimonios y sus apasionadas «liaisons» con varias de sus actrices: Harriet Anderson, Mai Zetterling, Mai Britt Nilsson, Ingrid Thulin, Liv Ullmann: «El hombre—dice Bergman—es un ser extrañamente complejo. Quizá eso sea así porque la socie-

dad no les enseña a los niños a aprender emocionalmente, se aprende de otra manera y entonces nacen las represiones y los miedos, la dificultad para comunicarnos los unos con los otros. A mí me ha pasado que cuando logré finalmente una buena comunicación emocional con alguien, las cosas, mis sentimientos, eran diferentes. En el amor con las mujeres nada es sencillo, porque el hombre, como especie, no es un individuo sencillo. Koestler defiende la teoría de que el cerebro del hombre es como un cáncer. Dice que hace muchos, muchos años, en el cerebro de algún mono se produjo un cambio, un fenómeno especial que hizo que algunas células crecieran como células cancerosas. Este nuevo cerebro creció de una manera loca, transformando el simple, pequeño y primitivo cerebro del mono. Esta nueva mente y la vieja cada vez tuvieron menos puntos de contacto y la civilización sufrió a causa de este fenómeno: el viejo cerebro bastaba para afrontar las necesidades primitivas, pero el hombre debe cargar ahora con esas otras molestas células que crecieron locamente. Yo amo esa teoría fantástica, que probablemente está muy alejada de la verdad, pero que explica la complejidad de mis sentimientos, sobre todo en el terreno del amor.»

«Hace un tiempo sentí que había fracasado como ser humano y que de ahí nacía mi fervor por el arte. Entonces pensaba en mis seis matrimonios y en mis cinco hijos. Anna, la mayor, se ha convertido, por afán de dinero, en una estrella del cine pornográfico, cosa que me dolió mucho. Mi hijo menor, que tiene ahora quince años, es un chico inteligente, muy despierto y muy simpático, pero que nunca leyó un libro; le encantan las cosas de la escuela, pero su gran pasión son las revistas de historietas. Tal vez ellos crecieron sin el suficiente amor, cosa común en los hijos de padres separados. Por eso el amor y el desamor ocupan un lugar tan grande en mi obra cinematográfica.»

La religión

Estas son algunas de las controvertidas y discutibles ideas de Bergman en materia religiosa. «Mi padre —dice Ingmar Bergman— era un pastor muy severo, que nos educó, a mí y a mi hermano, en una rígida moral cristiana. Eso marcó largos años de mi vida y me hizo reflexionar mucho acerca de Dios. Hace ya dos décadas, sin embargo, que he dejado de ser un hombre religioso, ahora estoy convencido de que el cielo está absolutamente vacío. Humillar y ser humillado son, a mi entender, los sentimientos centrales de todos nuestros sistemas sociales, incluidas las religiones. He criticado vivamente ciertas ideas judeo-cristianas, en gran parte porque el sentido de humillación está presente en ellas de un modo muy fuerte: es casi inherente a su esencia. Se dice en algún lado del oficio protestante: "Yo, pobre pecador, que he nacido en el pecado y que he pecado todos los días de mi vida"... Y de manera atávica, vivimos y obramos en ese clima de castigo. Por eso mi arte está teñido de demonios y de la presencia de Dios. Alguna vez el dramaturgo norteamericano Eugene O'Neil dijo que toda obra dramática que no se ocupa de las relaciones de los hombres con Dios carece de valor. Yo agregó que todo arte auténtico tiene que estar vinculado con la ética. De todo esto se desprenden las cosas en las que más creo y en las que creo que deben creer todos, el amor y la moral.»

Antes de finalizar esta entrevista hacemos unas breves consideraciones sobre la conciencia y la voluntad de crear que marcan toda su actividad artística. El mismo Bergman nos dice: «Creo que todo lo que hago responde únicamente a la necesidad de comunicarme con los demás. Para ello utilizo todos mis fantasmas, mis intuiciones, mi cuerpo y mi alma, mi inteligencia —no, no mi inteligencia—, mis emociones.»

JOAQUIN RODRIGO, PREMIO NACIONAL DE MUSICA

(A sus ochenta años, estrena en España sus últimas obras)

ANTONIO IGLESIAS

UN libro biográfico sobre Joaquín Rodrigo, publicado hace poco todavía, reprodujo su partida de nacimiento... Por este documento, cuantos nos hemos ocupado de esta figura ilustre de la música contemporánea española, nos enteramos de que a finales de 1981 cumplirá ochenta años, llevados con un increíble juvenil porte, magnífica salud y singular inteligencia. Los diccionarios tendrán que rectificar, en consecuencia, la fecha de su nacimiento, y será el propio compositor el más sorprendido ante una noticia que, él mismo, cuando escribí mi libro *Joaquín Rodrigo (Su obra para piano)*, me aseguró ser el año de 1902, confundido con la verdadera de 1901.

BREVE NOTICIA BIBLIOGRAFICA

Entonces, ya con plena seguridad, damos la siguiente fecha como la auténtica: 22 de noviembre (festividad de Santa Cecilia, la patrona de los músicos) de 1901, en la valenciana ciudad de Sagunto. A los tres años de edad, debido a una enfermedad, se queda ciego. Pronto se revelará en el niño una

fuerte vocación musical y, casi a un tiempo, su inveterada inquietud intelectual de todo tipo. Primero en Valencia y más tarde en París (1927), podrá redondear una amplia formación, muy en particular como predilecto discípulo de Paul Dukas, con quien estudiará durante un período de cinco años. En la capital francesa conocerá, entre lo más granado del mundo artístico de aquel entonces, a Manuel de Falla, cuyos consejos y orientaciones no dejarán de influirle de alguna manera.

Seguirle en París —donde estrena sus primeras obras y trabaja diversas materias con distintos maestros renombrados—, sería imposible para los límites de este artículo. Sí es obligado no olvidar que en la clase de Lazare Lévy (uno de los mejores pedagogos del piano de todos los tiempos) una de sus dilectas discípulas tocaba con dedicado entusiasmo su *Preludio al gallo mañanero*, página difícil y brillantísima que exige un intérprete bien formado; la joven pianista se llamaba Vicky Camhi, le encantaba la obra y quiso conocer a su autor. Pronto ocurriría la boda (1933) y desde entonces se con-

vertiría en el más auténtico prototipo de *alter ego* para Joaquín Rodrigo, su inseparable esposa, su eficaz colaboradora en lo humano y en lo artístico. El matrimonio tuvo una única prolongación en Cecilia, la hija que, como no podía ser menos, es una artista —hoy se halla al frente de una academia de danza en Bruselas— que se casa con el excelente violinista Agustín León Ara, profesor del conservatorio bruselense. Dos nietas, Cecilita y Patty, completan hoy los hogares del maestro, el de Madrid y el de la capital de Bélgica, éste naturalmente frecuentado por nuestro compositor.

NACE EL CONCIERTO DE ARANJUEZ

En 1939 el matrimonio Rodrigo decide instalarse —después de haber viajado mucho por Europa entera— definitivamente en el piso simpático y acogedor de la calle madrileña de Villalar; en su equipaje se encuentra ya la partitura de la obra que le concederá fama inigualable y, pasados los años (no puede decirse que fáciles), hasta una holgada situación económica: su *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, que nuestro inolvidable Regino Sainz de la Maza, insigne guitarrista al que está dedicada la importante partitura, estrenará al año siguiente. El *Concierto* fue recibido con un éxito enorme por el público y por la crítica también y desde entonces puede decirse que Joaquín Rodrigo fue ya una figura muy admirada, muy querida —humanamente siempre fue sencillo, simpático y muy amigo de todos— y no solamente entre nosotros, sino fuera de España a un tiempo.

No son pocos los compositores que con una sola obra pasan a la historia de la música. Ciertamente no es éste el caso de Rodrigo, aún cuando el *Concierto de Aranjuez* pudo hacerlo así presagiar durante algunos años. En esta partitura, por supuesto, se encuentran aquellas características que llegan a definir una personalidad de acusados perfiles: sólidas raíces tonales (co-

mulgando con el aserto schoenbergiano que, «inventor» del dodecafonismo, aseguraba no obstante que «todavía podían escribirse muchas cosas en do mayor»), diafanidad de una factura, trazos irónicos, amor por ciertas disonancias, desenvoltura lozana para el desarrollo de las estructuras, mirada predilecta hacia un arcaísmo medieval, ocurrencias eminentemente «rodrigueras», sello a guisa de *ex libris* para su obra entera mediante el peculiar intervalo de tercera del canto del cuclillo..., entre otros procedimientos técnicos utilizados con tanta sabiduría como —lo que es importantísimo— rara oportunidad. Ni el haber utilizado nuestra guitarra como solista del gigantismo orquestal (equilibrándolo con inusitada perfección) serían capaces de lograr aquel prestigio único en el «caso Rodrigo». Hoy hemos de anotar en este mismo orden de cosas la *Fantasia para un gentilhomme* (1954), su otra obra para guitarra y orquesta o, en fechas recientes aún, el *Concierto andaluz* (1967) para cuatro guitarras y orquesta y el *Concierto Madrigal* (1968) para dos guitarras y orquesta.

LA LUZ, EL COLOR, LA POESIA DE UNOS TITULOS

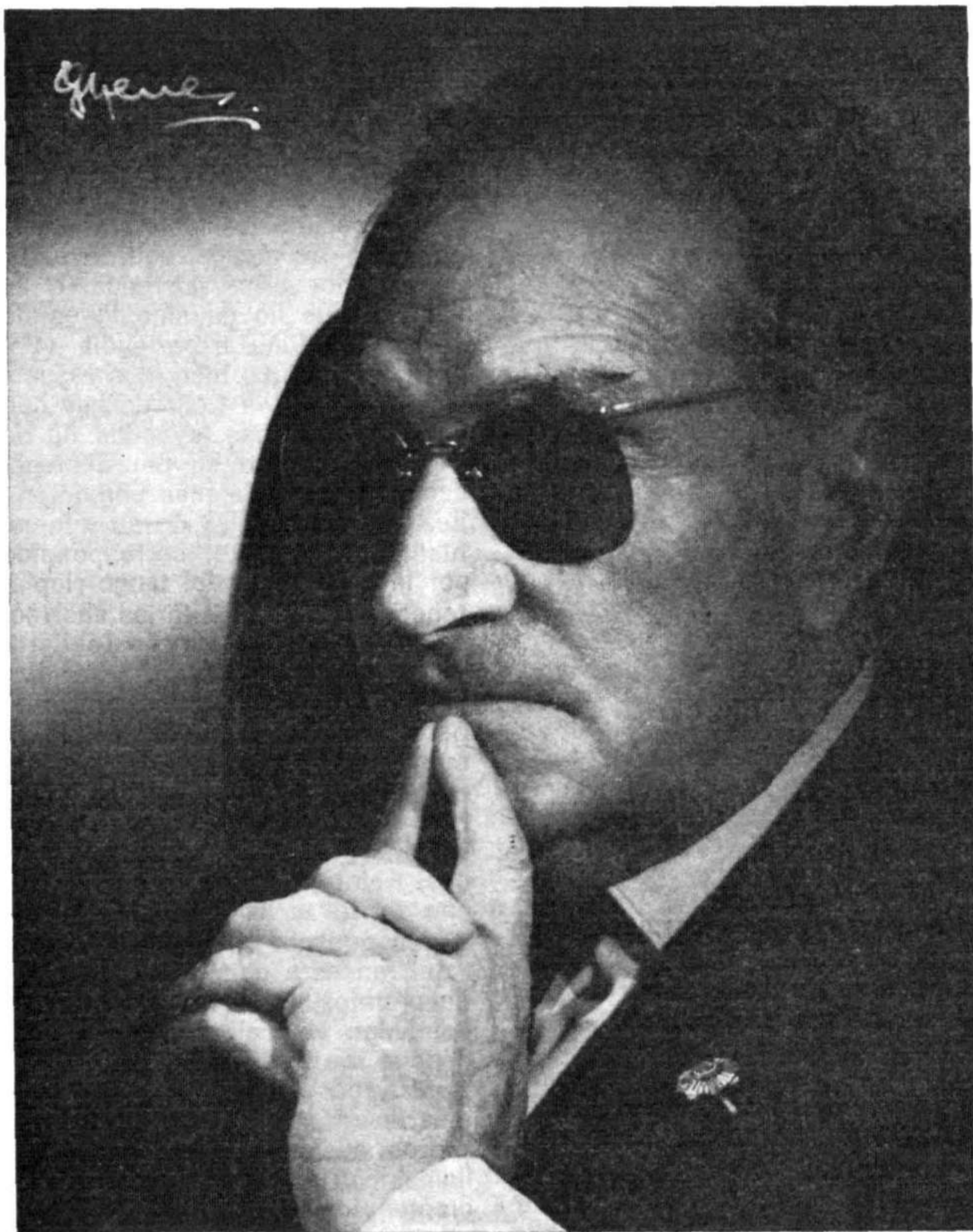
He dejado expresamente para este nuevo párrafo una de las cualidades compositivas que más nos asombran cuando consideramos en su total la obra de Joaquín Rodrigo: su luminosidad, su concepto de la luz, de claro sabor mediterráneo unas veces, otras modificada por un especial regusto del color. Algo que, si en los pentagramas que fuere siempre es fundamental particularidad, cobra un especialísimo sentido en la creación de un invidente. Creo que para justificar lo anterior nos bastará con la cita de títulos como los siguientes: *Crepúsculo sobre el Guadalquivir*, *Vendedor de chanquetes*, *Barquitos de Cádiz*, entre tantos cuyo logrado descriptivismo sonoro constituye una de las facetas más admirables de cuantas concurren para redondear la personalidad de nuestro gran compositor.

Otra, su querida insistencia en la gran forma; ¿quién en España ha escrito tanto *concerti*? Anotemos que, además de los ya consignados con protagonismo de la guitarra, él es el autor del de piano o *Heroico*, del de violín o de *Estío*, del de violonchelo o *Galante*, de los de arpa o *Serenata* y *Sones de la Giralda* y, en fin, del más reciente, para flauta y orquesta, *Concierto-pastoral*.

La elección de los títulos más bellos y adecuados para sus obras es indudablemente otra de las preocupaciones —en mi modo de ver muy plausibles— de Joaquín Rodrigo. Por supuesto que estas denominaciones primero se hallan su-peditadas al contenido de los pentagramas en cuestión, pero aunando en el concepto sugerencias tales como los mismos subtítulos de sus anteriores *concerti* o *Música para un código salmantino*, *Música para un jardín*, *Air de ballet sur le nom d'une jeune fille*, *Sonada de adiós*, *Gran marcha de los subsecretarios*, *Cuatro madrigales amatorios*, etc. La melodía, algo fundamental para la música romántica, para la música de siempre —excluida tan sólo por la mayor parte de los procedimientos y estéticas más actuales, vanguardistas para entendernos mejor—, fue una de las más firmes constantes de la obra «rodriguera» y los ejemplos no pueden citarse porque abundan aquí y acullá a lo largo de ella por entero. ¿Alguno en concreto y de los más preferidos? Sin dudarlo: ese villancico, esa joya, ese pleno acierto de conjugación de una línea que canta sobre un piano que es el que no podía ser otro (y así ha de ocurrir con todo *lied* bien logrado), que responde al título de *Pastorcillo Santo*..., sencillo, delicado, emoción subida..., un breve «relato» genial.

HOMENAJES Y ESTRENOS EN SU LXXX CUMPLEAÑOS

Con motivo de conmemorarse su ochenta cumpleaños se celebraron diversos actos de homenaje a Joaquín Rodrigo; cualquier ocasión es buena para festejar a quien es uno de nuestros más auténticos com-



Rodrigo

positores contemporáneos. Así, en Sagunto, el mismo 22 de noviembre, una doble fiesta se extendería hasta el nombramiento de Vicky como hija adoptiva de la ciudad; en Madrid (Fundación Juan March) ocurriría una sesión monográfica; en fechas inmediatas se sumará Aranjuez a esta serie de festejos. Pero indudablemente la más alta significación tuvo un relieve especial cuando en el Teatro Real la Orquesta Nacional de España le dedicó todo un «programa Rodrigo» que incluyó los estrenos en

España de su *Concierto-pastoral* (1978), dado en primera audición mundial en Londres por aquella Philharmonia Orchestra, bajo la batuta de Eduardo Mata y la colaboración solista del autor de su encargo, el magnífico James Galway, y de la presentación española de *A la búsqueda del más allá* (1977), escrito para conmemorar el II Centenario de los Estados Unidos y

estrenado en Houston por aquella local agrupación sinfónica, bajo la dirección de Ros Marbá.

Hablaríamos mucho más *in extenso* de esta efemérides «rodriguera», que parece haber culminado con la obtención del Premio Nacional de Música, recientemente creado por el Ministerio de Cultura y concedido por su Dirección General de Música y Teatro. Se trata, ni más ni menos, de una de esas contadas figuras de mayor autenticidad del panorama de la música española del presente siglo. Pero este artículo ha de terminar ya. Permítaseme todavía una rápida referencia al Joaquín Rodrigo que, primero crítico de un importante diario madrileño, ha escrito numerosísimos artículos que luego se harían lecciones en su cátedra Manuel de Falla, de la Universidad Complutense de Madrid, alcanzando la mayor plenitud en esta faceta creativa con ocasión de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, pronunciando su protocolario discurso como numerario titulado *Técnica enseñada e inspiración no aprendida*, compendio maravilloso, ingenioso, de una personalísima perspectiva de la historia de la música, de la española muy en particular.

En esta ocasión él mismo fue el extraordinario intérprete del estreno de sus *Sonatas de Castilla con «toccata» a modo de pregón*, su más importante página pianística. Y si es así, haciendo escuchar sus músicas, como mejor se puede festejar a cualquier compositor, también el artículo que vuelva a acercarnos su vida y su obra podrá contribuir al homenaje, aunque sólo sea dentro de los alcances que a mí me han sido dados, pero con la sentida emoción de la admiración y la amistad que dedico a Joaquín Rodrigo. En sus lozanos ochenta años acaba de finalizar un *Himno a San Francisco de Asís*, un nuevo *Concierto para violonchelo y orquesta* y tres fragmentos para piano (destinados al centenario de Joaquín Turina) titulados *Tarde en el parque*, *Noche en el Guadalquivir* y *Mañana en Triana*... ¡Felicidades, maestro!

JOSE CARLOS GALLARDO

EN SU LEYENDA DE LUZ

ANTONIO HERNANDEZ

QUIEN siga atentamente la historia de la poesía debe saber que a todo poeta le acompaña una leyenda. En Edgar Allan Poe era su ron rompiente; en Byron, su afán viajero; en Juan Ramón, su iconoclastia; en Gide, su homosexualismo. Se puede decir que cada lírico echaba, o echa, por andurriales mundanos distantes a la concepción que el pueblo tiene del poeta y que no dista de una consideración bobalicona por la que un ser trasnochado y fuera de los puntos cardinales mira las estrellas o nos da la más exacta definición de lo que es estar en Babia. Al pueblo siempre se le ha hecho creer lo que conviene a la dirigencia del expolio. Y un poeta verdadero siempre se cuenta entre los enemigos más peligrosos de tal ave depredadora, por lo que hay que fijarlo con el esplendor absurdo de lo evanescente o de lo trivial simpático para que su leyenda auténtica, la que surgió del dolor y la dificultad ante un entorno intolerante, quede rotulada por una sombra: la que lo sitúa como un tontiloco fuera de toda coordenada práctica. O sea, en Poe, su pájaro

loco; en Byron, su gordura y su cojera; en Juan Ramón, su burrito; en Gide, su afectación ridícula. Nada más falaz, incluso como sistema descalificador, a la larga. El poeta es una herida y, aunque pase el tiempo, queda su cicatriz acusando a una época. José Carlos Gallardo lo sabe y lo asume desde hace tiempo, desde los tiempos sombríos en que tuvo que irse de España, aunque España lo acompañara con su alpargata y su arpa, dos modos de medirnos en lo deficiente y lo sublime, en lo áspero y lo excelso, en lo popular y lo aristocrático. Y, quizá, por eso él escriba con una pluma de oro y con una cebolla. Con una pluma de oro o extremidad latente del ángel más sensible. Con una cebolla o tridente demoníaco como razón crítica contra la injusticia de lo excluyente. Lo asisten, pues, la galanura de Miguel Arcángel y la agresividad de su ex colega Luzbel, el que fuera desterrado por revolucionario. Nada más garantizador para que su poesía no caiga en lo nimio, en lo trivial, en lo intrascendente y lo ñoño. Nunca mejor pasaporte para que, cuando en-

tre en el reino de las luces o en el imperio de las tinieblas, lo reciba, como reconocimiento a una de las características de su poesía, Miguel con una guzla o Astaroth con una llamarada.

Pero decía al principio que a todo poeta lo acompaña una leyenda, cuando no varias. Leyenda, o leyendas, que no es sino la estela mutada de una experiencia vital asombrosa. Pues bien, con respecto a José Carlos Gallardo hay que hablar de muchas leyendas: la de su exilio; la de su padre ciego, cantor de luces ajenas por las calles de Granada; la de su donjuanismo impenitente, correspondido por la flor y nata del tango rioplatense, ahora universitarias chorreadas de Marx por Gramsci y Togliatti, euroargentinos, muy a pesar del paraguas macabro de la Junta, pero, sobre todo, se habla de la menos luminosa: la relativa a sus premios que no cesan, como el rayo de Miguel Hernández. Porque resulta que buena parte de sus casi treinta libros publicados tiene una trenza descomunal de galardones que no deben desanimarlo. Aquí, en este país, hay dos tipos de premios, y, según sus jurados, conceden visa al prestigio o credencial a la difamación. Y José Carlos, por fortuna para él, tiene más inscrito su nombre en los primeros que en los que podemos llamar con propiedad, por desfallecientes, los últimos. El «Rafael Morales», el «Villa de Rota», el «Ciudad de Granada», el «Ciudad de Irún» el «Aldebarán» o el «Julio Mariscal», que hemos fletado como latido entrañable de un corazón que se nos fue a su cielo incomprendido, son pruebas inobjectables. A otros premios les pasa como a los poetas malos: que no son poetas. O si lo son, sirven más para lo desaprobatorio recalcitrante que para lo consolidador discreto, como ocurre con los Juegos Florales o parecidos certámenes en los que, a los poetas ganadores, más que la lira de Bécquer se les ve la zambomba de Gabriel y Galán, descontada la buena piel del cuello de la tinaja, o sea, la autenticidad del gemido. Quiero decir que la circunstancia de que exista tanto galardón bas-

tardo no debe dejarnos la sensación de obtener una reprimenda, en vez de un reconocimiento, en el evento cordial de conseguir un premio homologado por la honradez y preparación de los miembros que lo juzgan, por la calidad de los poetas ganadores en precedentes ediciones, y por lo que es importante, el nombre, generalmente guarnecido por lo dicho con anterioridad como claves garantizadas. Al premio «Julio Mariscal» sólo le faltó la *cláusula* segunda, por la sencilla razón de que era la primera vez que se convocaba. A partir de ahora, creo que la triada *sine qua non* está servida, porque *Postdata previa* y José Carlos Gallardo, libro y autor premiados, son de los que quitan y dan en la poesía andaluza, si coincidimos en lo que es tal ejercicio complejo, por lo que, quizás, tengamos que pronunciarnos aquí y ahora, con el objeto de fustigar ciertas concepciones, groseras, como el analfabetismo de quienes las fletan.



muestra como un resentido. La poesía no es nada de eso, sino, más bien, el mágico nombramiento de las cosas, puesto que las cosas, como dice Manuel Mantero y han dicho, entre otros, Valéry, Prévost o Cernuda, tienen su cara oculta, sólo desvelable a cerebros finos y a finos corazones, por eso de que el corazón tiene razones que la razón desconoce. Que esta visión no debe ser la exclusiva, es obvio. Los sistemas de expresión, las posiciones comunicativas, tienen tantos caminos como los que van a Roma. Y una poesía que no cumple el requisito *adivinatorio*, puede *serla* por la vía de la entrañabilidad o el calor transmitido para, de esa forma, universalizarse en la propuesta cabañeriana, ser un rostro general emocionante. Llegado aquí, ¿sería ocioso proclamar que la *poesía por antonomasia* resultaría de la unión de ambas concepciones? Quede, sin grandes pretensiones, una arriesgada propuesta: poesía es el rostro general emocionante de las cosas cotidianas cuando son nombradas melódicamente

y se evidencian rutilantes por la palabra del poeta. Y ¿cómo se produce? Escribió Adamov que el poeta tiene que construir un lenguaje propio, con el lenguaje viejo de todos, como único material, y éste sería el utillaje, pero ¿y el proceso? En cierta ocasión leí de Carlos Sahagún que el poeta era como un piloto de prueba con los ojos vendados, esto es, quien sale sin grandes conocimientos previos o sin apenas concebir la idea a la búsqueda del milagro. Alain lo decía de otra forma: *el verdadero poeta es el que encuentra la idea mientras construye el verso*, lo cual significa, menos esquemáticamente, que en vez de irse desde la idea a la expresión se debe ir de ésta a la idea, no mala medida, desde luego, para escapar contaminaciones prosaicas. Y ¿por qué?, dirán ustedes. Porque la poesía, como quería Valéry, se aprecia primero como musicalidad, después como discurso, y no al contrario. Quien no tiene dominado el sistema de sonidos poco nos interesará por cosas importantes que diga..., concepto en el que abunda Carlyle de manera rotunda: *todos los viejos poemas son auténticamente cantos. En rigor, debe decirse que lo son todos los poemas...* Lo demás es lo de menos o, simplemente, prosa. El gran poeta francés ya citado Paul Valéry reincide en la idea expuesta, ampliándola a las zonas del contenido, y concluye en que la *poesía es la ambición de un discurrir que aspira a verse cargado de más sentidos y ungido de más música que el lenguaje ordinario lleva o puede llevar consigo*. Curiosamente, por esta cita, hemos pasado de la esencia y el proceso de creación de la poesía a su función y, por tanto, a *para qué sirve*, pregunta que se responde diciendo: *sirve para colmar la ambición de un discurrir*, etcétera. Afortunada o desgraciadamente, no es sólo eso, tampoco. Celaya dijo que la *poesía es un arma cargada de futuro*, con lo que, en su definición, sentaba su propósito de convertirla en ente modificador de la sociedad. Ortega, que *no se puede decir que el poeta persiga la verdad, puesto que él la crea*. Y Blake, que *en el Demo-*

nio encuentra el poeta compañero, de lo que se deduce su labor de contrapeso, crítica, enemiga de lo establecido. Como se ve, muchos caminos igualmente, pero sendas que nunca soslayan el de responder, en primero o segundo grado, al desconcierto de la soledad humana frente a las estrellas, con la orfandad del hombre erguida frente a la imperturbable dinámica del Cosmos. Y ésa, no otra, es la función de la poesía: acompañar. En José Carlos Gallardo, sobre todo en su poesía de *Postdata previa*, me he encontrado con que todo cuanto he dicho se cumple en buena medida. De lo contrario, ¿para qué llegar hasta aquí? Su poesía, que ha ido depurándose de cierta fanfarria retórica, súbitamente presente en sus libros anteriores, excepción hecha del fenomenal *Alfabeto incendiario*, es la consecuencia de una lucidez que atiende al corazón, porque sabe perfectamente que, si por la inteligencia se va más lejos, por el corazón se llega

más alto. Que sabe cómo sin testimonio la experiencia es un ave encerrada, pero que conoce su vuelo libre y singular por un deje de ensoñación que resume todo el pasado misterioso de su estirpe; que la realidad es el terreno de operaciones del poeta, pero un espacio en el que las connotaciones estéticas ponderadas no deben estar ausentes. Su poesía, posiblemente encajable en la denominada *cotidiana*, tiene, pues, un pie en la tierra, un ancho y poderoso pie, que es realistamente objetante. Mas, de la misma forma, otro en las nubes—las maravillosas nubes—, que deja una huella, no por milagrosa inhumana, producto del sencillo enfrentamiento con la *segunda realidad* de los objetos diarios, a los que saca su espíritu de entre la materia de sus presencias estáticas. Decía Chesterton que lo curioso de los milagros es que, a veces, suceden. Como en este caso de alear, presentándolos a la comprobación, presente y futuro, rea-

lidad y deseo, ternura de ser y dureza de estar, testimonio y profecía.

Cinco siglos antes de Cristo, escribía Brías de Priena que *los falsos sabios parlanchines se parecen a los mochuelos, cuyas miradas son vigorosas durante la noche y la brillar el sol se apagan*. De igual forma, las rimas huecas de los falsos líricos, finas para lo superficial y vano, pero que palidecen ante la luz natural. La poesía última de José Carlos hay que leerla y releerla, porque, como el Sol, mientras más cercano, más nos iluminará, más nos penetrará con sus rayos. Si la poesía, como alguien ha querido, es iluminación, nunca mejor imagen para terminar estas palabras. Y, por supuesto, para restituir al poeta su leyenda verdadera, por encima de anécdotas más o menos convenientes a los reaccionarios. La leyenda del hombre que, entre las brumas, reparte la luz.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

AMPARO AMOROS MOLTO

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

CINCO POEMAS

LUDIA

Y tú, Ludia, que hostigas la espesura
con tu paso de dardo,
revélame el secreto
de este juego de negras transparencias
que descienden dejando a nuestros pies
lo que nunca de forma estipulada
pudiera sernos dicho.
Y juntos inventemos
las imposibles reglas
de lo que sólo regirá el destino:
la asombrosa ecuación de la altura

de los árboles mismos
y su cima de fronda entrelazada
filtrando los reflejos
de la invisible luz.
Y que sea el azar quien determine
la flecha y el carcaj venturoso
de la honra más bella:
una lúcida muerte
que destelle en la sombra
su certera mirada
como estrella de sonoro diamante
en la desolación de esta noche total.

ESPEJISMO

No supieron que el final del viaje
estaba en su principio.
Se movían en círculo
sin intuir la forma salvadora
de la espiral:
la solución era una realidad
resuelta en planos múltiples,
contiguos, superpuestos, paralelos,
que al perseguirse
nunca se alcanzaran.

Pudieron describir el infinito
pero se conformaron con el cero.

Pertenecían a una estirpe
encadenada por la libertad.

Nosotros sólo somos el lugar de la cita.
El encuentro es un águila bifronte.
que ha cegado el destino.

(ventana)

La lucidez mortal es este cielo:
un vacío acotado de color.
El ojo no adivina si mira desde fuera.
Abolido el cristal,
un ave desolada atraviesa la frente.



(estatua yacente)

Descrita en cada gesto
las palabras
van trazando los límites
demasiado precisos.
Nunca trascenderán ese confín
que exalta una carencia.
La indiferencia esculpe
los blanquísimos miembros.
Una marmórea estupidez le niega
su belleza a la forma perfectísima.

Nunca un objeto inerte
fue acariciado así:
con tanto dilapidado amor.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

SANTIAGO ALBERTO ALONSO

La hora

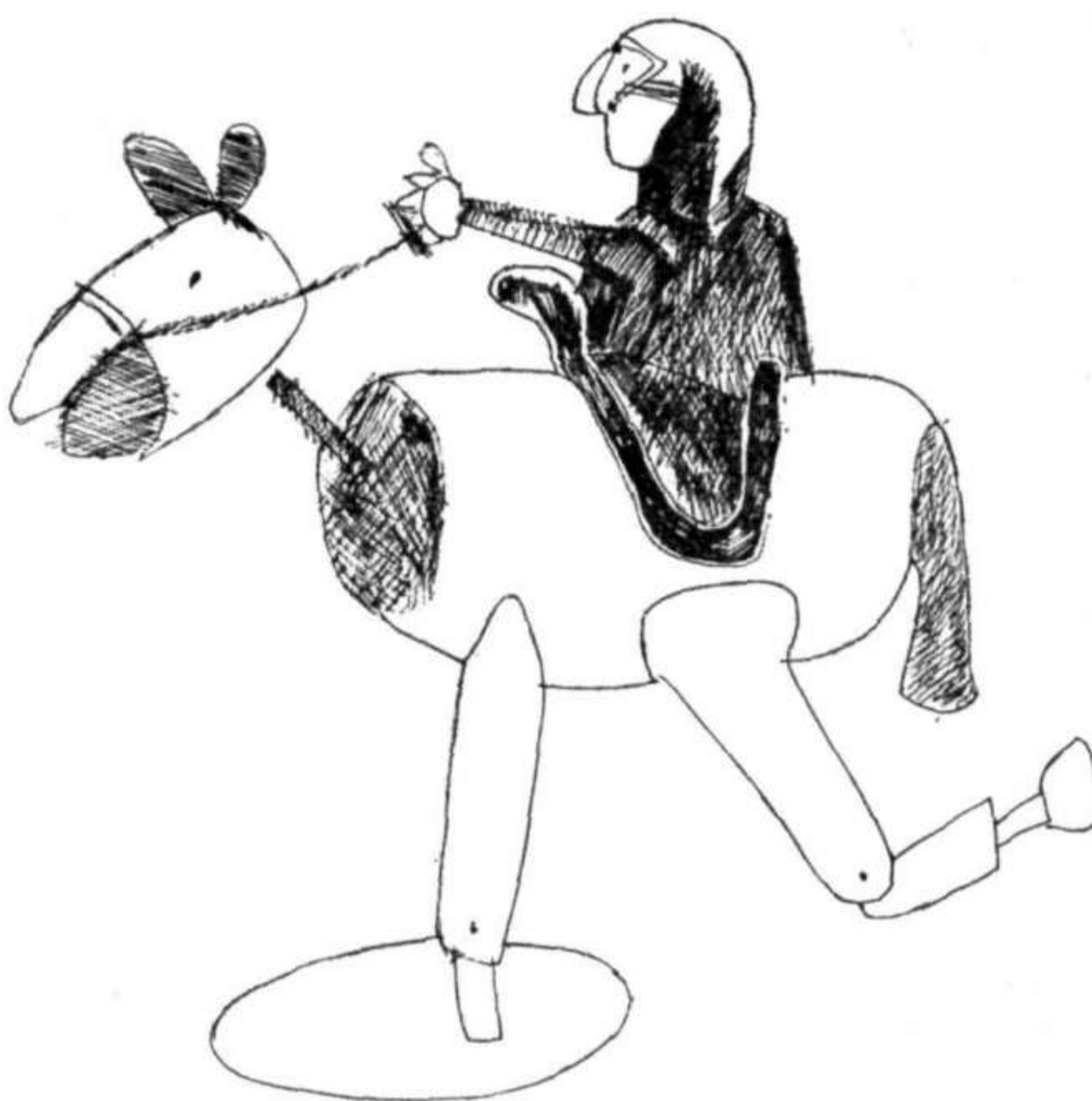
Una hora indecible y palpitante
se cierne:

Aquella en que la soledad más absoluta
se aposenta en un cuerpo.
«Padre nuestro que estás en los cielos...»

Aquella en que ha dejado de existir
toda esperanza.
«...santificado sea tu nombre...»

Aquella en que un sentimiento de impotencia
se agolpa en el pecho.
«...venga a nosotros tu reino...»





J. M. 77.

Aquella en que el hombre
se ha encontrado con su verdad
más absoluta.
«...hágase tu voluntad...»

Aquella en que el prisionero político
de cualquier ideología
ve a su verdugo preparar los instrumentos.
«...así en la tierra...»

Aquella en que mirando hacia lo alto
se hundieron los pies bajo el suelo.
«...como en el cielo...»

Aquella en que un hombre que quedó sin
trabajo
escucha a su hijo decir: «Papá, tengo hambre»
«...El pan nuestro de cada día...»

Aquella en que la vieja mujer
humedece un mendrugo de pan duro
para poderlo mordisquear con su único
diente.
«...dánosle hoy...»

Aquella en que hemos sentido envidia de
alguien
a quien dábamos la enhorabuena efusiva-
mente.
«...perdónanos nuestras deudas...»

Aquella en que con una navaja
puesta en el cuello,
nos han preguntado
si llevábamos algo de dinero.
«...así como nosotros perdonamos a nuestros
deudores...»

Aquella en que humildemente
hemos tenido que disculparnos:
Por tener la razón,
por decir la verdad,
por pedir lo que es justo,
por estar en lo cierto,
por levantar al humillado,
por defender al débil.
«...no nos dejes caer en la tentación...»

Una hora indecible y palpitante
se cierne:

Aquella en que los estertores
y la fiebre delirante sumen en la agonía
de la última muerte a un ser agobiado y
oscuro.
«...mas líbranos del mal...»

Aquella en que la soledad
se hace inacompañable.
Aquella en que el hombre
se ha encontrado con su verdad más absoluta.
«...Amén.»

Tercera caída

La sonrisa de una vieja puta iluminó la tarde.
En el bar vetusto y ennegrecido,
un viejo camarero calvo sirve afable dos tin-
tos con sifón
mientras detrás del mostrador se rasca en
una parte poco decorosa.

Las últimas luces de la tarde se desvanecen
entre las sombras de algún callejón.
Un marinero con botas deslucidas

ha hecho ruborizarse a una chiquilla morena
[y graciosa.

Un pederasta ronda al acecho
de alguna sonrisa infantil.
Proveniente de una máquina tragaperras...
una canción rancia se deja oír.

El viejo camarero calvo
echa a patadas a la calle
al viejo-borracho-loco-poeta-vagabundo-so-
[ñador.

¡Primera caída!
¡Lázaro, levántate y anda!
El viejo-borracho-loco-poeta-vagabundo-so-
[ñador
se incorpora.

Las luces dolientes del puerto
emulan a las últimas luces del atardecer.
Un marinero pellizca furtivamente a una mu-
[chacha
que chillando denuncia su atrevimiento.

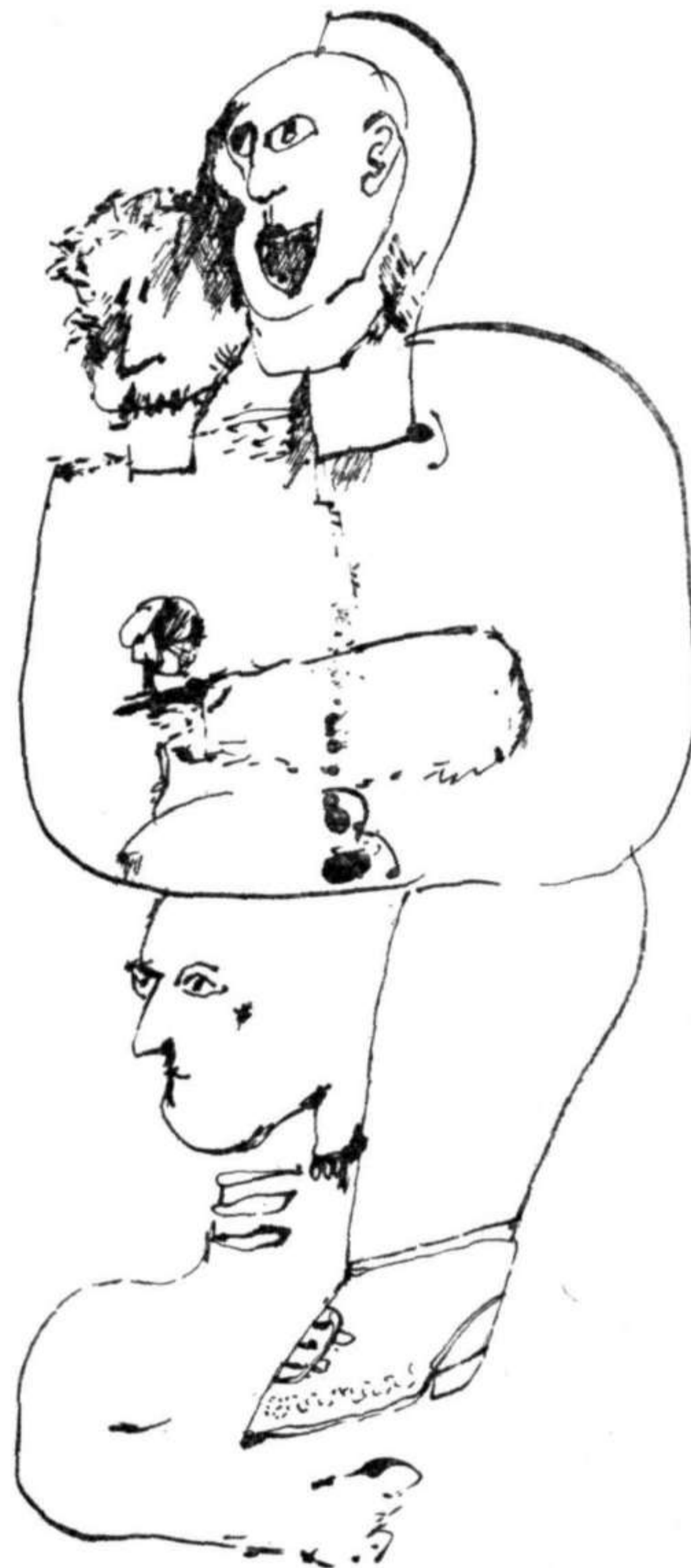
En el puerto,
la sonrisa lejana y agria,
triste y agria,
de aquella niña puta,
de aquella joven puta,
de aquella vieja puta,
que se hizo vieja
mientras se hacía puta.

El viejo pederasta sigue rondando
al acecho del candor infantil.
La luz de una ventana del hospital oncológico
acaba de apagarse.
Un enfermo de cáncer
está a punto de dejar libre una cama
que ocupará otro enfermo de cáncer,
que a su debido tiempo,
dejará libre de nuevo
a otro enfermo de cáncer.

El viejo-borracho-loco-poeta-vagabundo-so-
[ñador
quiere sujetarse a una farola
que no acaba de encontrar,
se tambalea y cae.
¡Segunda caída!

Un homosexual le recrimina a otro
el haber mirado a «otro» con descaro.
Un niño tras la intimidad del servicio
gusta sus primeras libaciones del onanismo.

En una esquina de la calle,
llenando un espacio
que pidiera ser ocupado,



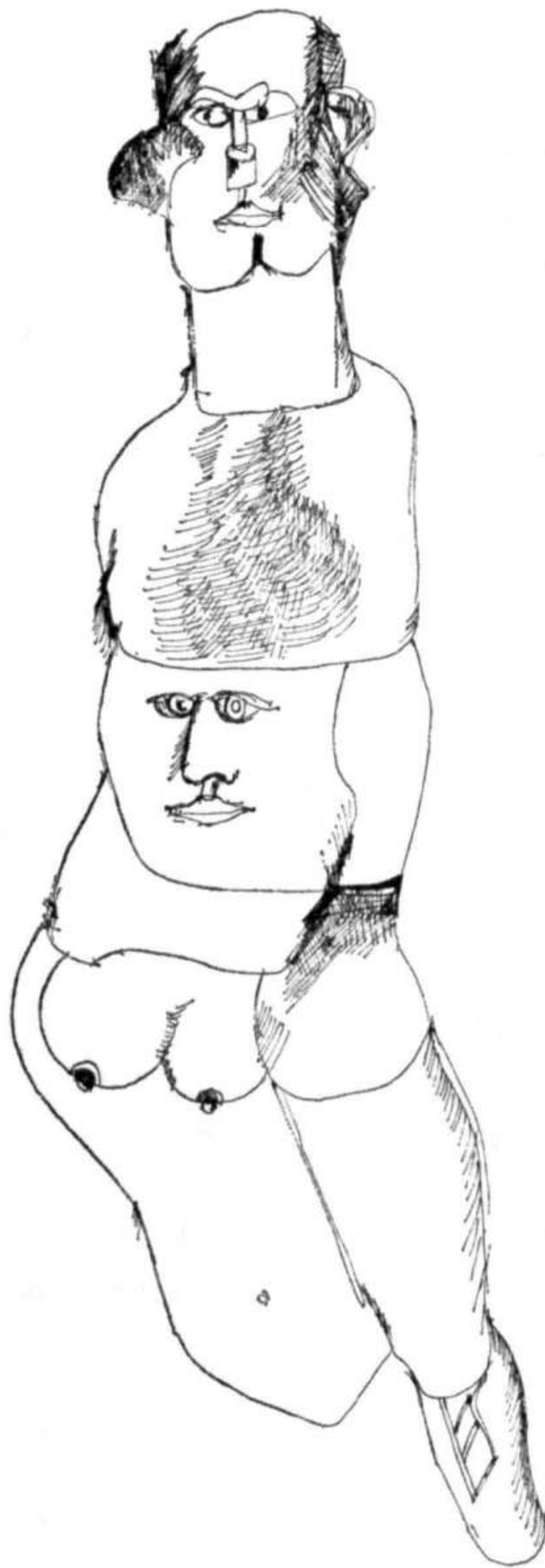
una mujer aterida de frío
vende tabaco.
Una ráfaga de viento
se lleva un cúmulo de esperanzas.

Unas vecinas que fortuitamente, ¡vaya por
[Dios!,
se han encontrado en la escalera,
comentan que la joven que se iba a casar
[mañana
ha sido violada por una pandilla de delin-
[cuentes.

Una ráfaga de viento
esparce un sentimiento impío.

Y mientras,
el viejo-borracho-loco-poeta-vagabundo-so-
[ñador

ha llegado a la puerta de su casa;
se sienta para tomar fuerzas antes de subir
los pinos escalones de la sórdida escalera,
se dispone a liarse un cigarro.



Delante de la puerta de su casa,
dos muchachas guapas, de buen tipo, ele-
gantes,

lesbianas por más señas,
en el silencio de la noche se besan.

Un hombre con tos de tuberculoso
lanza un esputo sanguinolento,
y queda la mancha en medio de la calzada
como el sello de lacre en medio de un sobre.

El sereno pasa esgrimiendo su chuzo
como su más contundente argumento,
y saluda al viejo-borracho-loco-poeta-vaga-
bundo-soñador.

Una puta joven, o fulana, o ramera
se contonea por aquella acera,
canturreando con mucho estilo
no sé qué canción.

El viejo-borracho-loco-poeta-vagabundo-so-
ñador
se dispone a subir los pinos escalones
de la sórdida escalera;
antes ha mirado a ambos lados de la calle
y en su mirada ha abarcado toda la tristeza.

Sube los pinos escalones de la sórdida es-
calera,
¡vacila!, ¡tropieza!, ¡da un paso en falso!,
¡se mueve!, ¡trastabilla!, ¡se tambalea!,
¡pierde el equilibrio!
¡Cae escaleras abajo!, ¡grita!, ¡se golpea!

El viejo, borracho, loco, vagabundo, soñador
y poeta,
acaba de darse un golpe en la nuca
contra el borde de un escalón de
la sórdida escalera.

¡El viejo, borracho, loco, vagabundo, soñador
y poeta ha muerto!
¡Tercera caída!

He cultivado un silencio

He cultivado un silencio
en diferentes surcos interminables.
He cultivado un silencio largo,
era como una espera agazapada
detrás de la que un pez respira.

No sé cómo fue,
que en una esquina
apareció sentada la mañana.
¡Colocadme en un santuario al silencio!
¿No sabéis cómo hacerlo?

Colocadme la sonrisa de un niño triste,
el andar descubierto de un hombre sin ca-
mino.
La mujer que el domingo quedó sola en casa
les silencio,
o esas flores que se han marchitado
en el jarrón recompuesto.

“EL PATO SILVESTRE”

de HENRIK IBSEN

JUAN EMILIO ARAGONES

Dos años después de llevar a las tablas teatrales *Un enemigo del pueblo* (1882), estrenó Ibsen el drama que ahora se ha escenificado en el María Guerrero. Es indudable que la producción del autor noruego mantiene, justo a un siglo de distancia del primero de sus citados dramas de madurez, plena vigencia. Cuando dentro de la actual temporada se han presentado aquí dos títulos suyos, *Juan Gabriel Borkman*, torpemente epigrafiado por sólo el apellido de su emprendedor-visionario protagonista en la traducción española, y éste, que en versión de Buero Vallejo, recobra el título más aproximado al original y, sobre todo, al simbolismo de la pieza —en la que el pobre pato tullido nada tiene de salvaje—; cuando esto ocurre, presunto lector, han de existir buenas razones que avalen la circunstancia, entre ellas y muy en primer plano, una admisible certidumbre de que el autor de *Casa de muñecas* y de *Espectro* edificó una producción teatral tan sólida como para seguir interesando a nuestro público.

Y es lógico que así suceda, porque Henrik Ibsen es uno de los más completos hombres de teatro de todos los tiempos. Director o —para expresarlo más en consonancia con lo que en el teatro europeo se entiende hoy como tal— dramaturgo del diminuto teatro de Bergen a los veintipocos años, fue también escenógrafo y aún se conservan bocetos diseñados por él para decorados de obras propias y ajenas, ya que en sus años juveniles programó, junto a incipien-

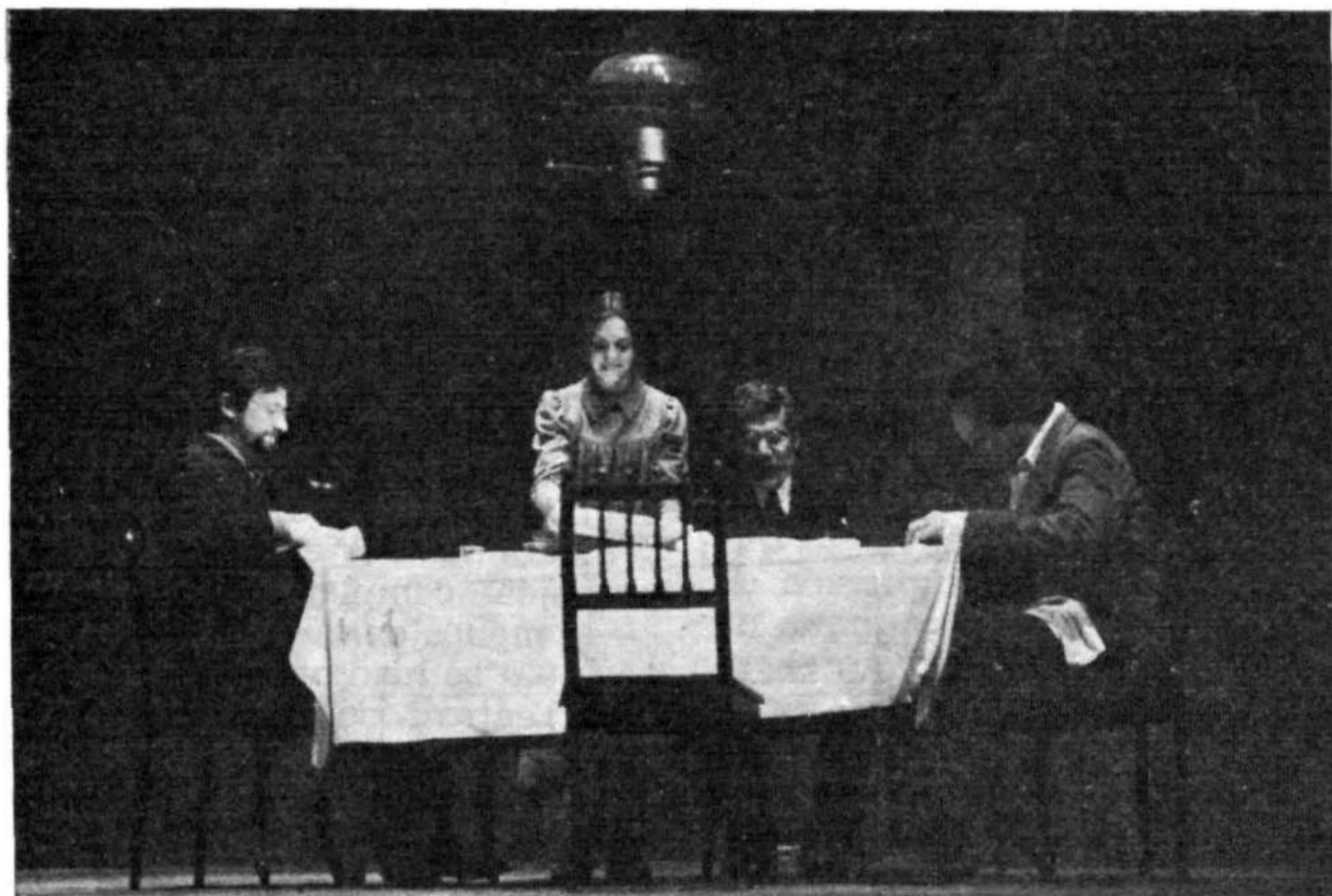
tes estrenos suyos tintados aún de romanticismo, como *Catilina*, piezas de autores tan dispares como lo puedan ser Scribe y Shakespeare. Del primero aprendería Ibsen los recursos del oficio para extraer a cada situación todas sus posibilidades escénicas, pues no en vano fue Scribe autor de múltiples obras tan hueras como bien intencionadas, a la vez que interesado organizador de la Sociedad de Autores Franceses; de Shakespeare, por supuesto, la grandiosidad genial de sus concepciones.

Pertrechado con armamento tan diverso como útil, se lanzó el joven Ibsen a la noble invención de un teatro pletórico de rasgos innovadores que, en cuanto a tendencias, aportaría muestras del inicial naturalismo —*Casa de muñecas...*, incluso *Hedda*

Gables—, hasta llegar al simbolismo de su más sazónada producción.

Pieza a la vez realista y simbólica es *El pato silvestre*, y de tal dicotomía sobrevinieron no escasos desconciertos para aquel público de 1884, ahora en su mayor parte asumidos, y hasta es posible que totalmente superados, si hemos de juzgar por la acogida que se le dispensó en el María Guerrero.

Hoy podemos entender que, en una sociedad de costumbres hipócritas y convencionales, la verdad diste mucho de ser un bien absoluto. Especialmente cuando dicha verdad es desagradable y contribuye a destruir los sueños de quienes, asidos a la tabla de su pobreza-fracaso, sólo la ilusión los mantiene a flote y por ella siguen viviendo. Si a



«El pato silvestre». En escena, de izquierda a derecha, Manuel Galiana, Nuria Gallardo, Antonio Iranzo y Manuel Tejada.

los componentes de una familia como la de Hialmar Ekdal, que han simbolizado todas sus ansias de felicidad futura en el pobre animal herido que alimenta la hija, les llega un Gregorio portavoz de ideas avanzadas —pero, en definitiva, un biempensante—, presto a decir las verdades del barquero a aquellas ilusas criaturas, esas verdades han de resultar, por lo menos, sospechosas. Y es que, en el teatro como en la vida, se producen constantes derivadas del mero signo existencial del hombre en convivencia con los otros: ya en 1630 publicó Juan Ruiz de Alarcón su comedia titulada, precisamente, *La verdad sospechosa*, también estructurada sobre el equívoco por el que triunfan las «mentiras vitales» de don García frente a la verdad hipócrita de los habitantes de la Corte.

Trasiegan por el drama de Ibsen unos personajes complementarios que cumplen un mero trámite de acompañantes para dotar de verosimilitud el ámbito que los personajes enfrentados requieren. En la designación que se da a cada uno de estos partiquinos en el reparto hay ya un primer indicio del esmero de la versión española. Sobre ello y sus concomitantes tendremos que detenernos, llegado el caso.

En los aspectos formales de *El pato silvestre* se advierten visibles deslizamientos en la utilización de recursos que se han quedado viejos: el público es hoy rápido de reflejos, y están de más pormenores exigidos por el de 1884. Es presumible que ahora, siquiera fuese por economía de medios, la presencia de los «invitados» podría sustituirse por una simple mención de los mismos, de igual modo que se habría ido a la supresión de escenas secundarias, aunque no inútiles, para la cabal aprehensión de la trama.

Junto a ello conservan total vigencia el sarcasmo reducido a ironía que el autor hace de los fracasados-egoístas y el conmiscrativo horror que produce el suicidio de la ingenua chiquilla

sólo porque, entre la mediocre realidad del entorno y su que-rencia hacia todo cuanto sepa a fantasía y evasión, opta por ésta..., más o menos compulsada por el «ilustrado» Gregorio.

En definitiva, uno piensa que *El pato silvestre* dista mucho de haberse quedado en pieza arqueológica de teatro. A los casi cien años de su concepción, hay en ella un muestrario de valores, tensiones, debilidades e inquietudes que mantienen sin fisuras en la actualidad todo su interés humano. Y eso es lo que importa.

VERSION ESPAÑOLA

Personalísima versión ésta de Buero, que comienza por advertir en el programa su desconocimiento del idioma noruego. Ha consultado dos versiones españolas y otras tantas francesas e italianas. «El cotejo de las diferencias entre todas —escribe— me ha ayudado a comprender mejor, creo, lo que el texto original proponía; observaciones del director acerca de las soluciones dadas y consultas a amigos noruegos me han sido de gran utilidad. Finalmente, un reciente viaje me ha acercado más a la atmósfera de esta obra: en Skien, ciudad natal del gran dramaturgo, he subido —con oculta emoción— al granero donde jugaron de muchachos Henrik y su hermanita Hedwig. Era, allí es bien sabido, el mismo desván que reaparecería después en la admirable creación ibseniana como centro de sus sueños y su tragedia.»

Al margen del respeto al original señalado en la honesta declaración de Buero, hay en su versión leves modificaciones clarificadoras. Por ejemplo, los personajes complementarios que —al menos en la traducción que en 1931 se hizo para la colección «El Teatro Moderno», única que he consultado— figuraban como «Caballero 1.º, 2.º y 3.º», Buero los rebautiza como «Señor grueso», «Señor miope» y «Señor calvo», consciente de que cuando los personajes no pueden adqui-

rir entidad propia por su escasa participación en la trama, es bueno resaltar en ellos alguna cualidad física que contribuya a diferenciarlos ante el público. (Por cierto: en la citada traducción de 1931, cuyo autor no consta, el título es *El pato salvaje*..., pero cada vez que los personajes hacen referencia al mismo lo denominan «pato silvestre». Significativo, ¿no?)

En cuanto a que éste sea, según manifiesta Buero Vallejo, «el drama que acaso prefiero entre todos los de su autor», puede haber contribuido el problema de la progresiva ceguera, que amenaza tanto al fotógrafo Hialmar como a la niña Edwige, de siempre utilizado por nuestro autor como simbólico significante de una angustiosa carencia humana.

ESCENIFICACION

La escenografía de Gustavo Torner logra muy eficazmente el doble plano en el que la acción se enmarca: solidez realista en los ámbitos donde los personajes viven y simbolismo evanescente en el zaquizamí donde algunos de ellos sueñan, desván propicio a las más insólitas fantasías, entre las que prevalece la del pato silvestre. Apoyado en tal marco, que aún realzan los muy sugerentes figurines de Elisa Ruiz, José Luis Alonso coordina la acción con el sentido de la medida que en él es habitual y, sobre todo, está especialmente atento a la dirección de actores en aquellos que, por su bisonñez, más la necesitan; así, las grandes ovaciones que premiaron al final el trabajo de Nuria Gallardo, es de suponer que debieron ser compartidas por el director, que marcaría sílaba a sílaba la entonación adecuada a todas sus palabras, sin por ello restar méritos a la maleabilidad expresiva de la novel actriz. Junto a ella, la ascendente profesionalidad de José Bódalo, Encarna Paso, Ana María Ventura, Andrés Mejuto, Manuel Galiana, Antonio Iranzo y Manuel Tejada. Los restantes intérpretes, bien.



**BIBLIOTECA
DE VISIONARIOS
HETERODOXOS
Y MARGINADOS**

primera serie

**ESCRITOS CONDENADOS POR LA INQUISICION
ARNAU DE VILANOVA**

224 págs. 190 ptas.

Escritos del alquimista, profeta y astrólogo que llegó a ser considerado como uno de los grandes médicos de su época.

DE LAS VIRTUDES Y PROPIEDADES MARAVILLOSAS DE LAS PIEDRAS PRECIOSAS

GASPAR DE MORALES

588 págs. 450 ptas.

Primera edición contemporánea de un lapidario condenado por la Inquisición, que atribuye propiedades medicinales y talismánicas a las gemas.

RECITARIOS ASTROLOGICO Y ALQUIMICO

DIEGO DE TORRES VILARROEL

348 págs. 300 ptas.

El Ermitaño y Torres y otras obras sobre alquimia y predicciones, en una edición de José Manuel Valles Garrido.

GALERIA FUNEBRE DE ESPECTROS Y SOMBRAS ENSANGRENTADAS

AGUSTIN PEREZ ZARAGOZA

536 págs. 450 ptas.

Primer antecedente de los cuentos y novelas de terror. Esta galería se publicó en Madrid en 1831.

BEATUS VIR: CARNE DE HOGUERA.

CONSTANTINO PONCE DE LA FUENTE Y FRAY JERONIMO GRACIAN DE LA MADRE DE DIOS.

364 págs. 400 Ptas.

Edición de la *Exposición del primer salmo dividida en seis sermones*, de Constantino Ponce, y de las *Diez Lamentaciones del miserable estado de los ateístas de nuestro tiempo*, de Fray Jerónimo Gracián. La primera es una obra propiamente heterodoxa; la segunda, firmemente ortodoxa. Ambas, que fueron prohibidas por la Inquisición, configuran los márgenes ideológicos del pensamiento en nuestro Siglo de Oro.

LA PROFECIA

ANA MARTINEZ ARANCON

284 págs. 180 ptas.

Una colección de profetas y profecias "falsos y verdaderos", con sus escritos originales.

segunda serie

MONJAS Y BEATAS EMBAUCADORAS

JESUS IMIRIZALDU

276 págs. 300 ptas.

Colección de textos que presentan el fenómeno religioso y místico de las beatas milagreras de los siglos XVI y XVII.

LIBRO DE LAS MARAVILLAS DEL ORIENTE LEJANO

EMILIO SOLA CASTAÑO

582 págs. 450 ptas.

Suma de relatos de aventuras fantásticas, aunque reales, de soldados rezadores, frailes peleones, navegantes empedernidos, embajadores españoles que llegaban a Japón con una barrica de Jerez y embajadores japoneses que llegaban a Madrid o a Roma, no está muy claro para qué. Un relato apasionante del encuentro de los españoles, en el momento de la máxima expansión del Imperio, con el Lejano Oriente.

SOR PATROCINIO

ARTURO GONZALEZ y MIGUEL DIEGUEZ

872 págs. 1.000 ptas.

La vida de sor Patrocinio la "monja de la llagas", ocupa la casi totalidad del siglo XIX, en muchos de cuyos acontecimientos llegó a tener una influencia decisiva, como en la constitución del llamado "Gabinete relámpago", oscuro episodio en el que la monja milagrera consiguió poner de acuerdo a las camarillas rivales de Isabel II y su esposo Francisco de Asís para dar uno más en los numerosos golpes de Estado decimonónicos.

SUEÑOS FICTICIOS Y LUCHA IDEOLOGICA EN EL SIGLO DE ORO

MIGUEL AVILES

344 págs. 400 ptas.

Esta obra se sitúa en una de las direcciones más actuales de la nueva historiografía, la de incorporar al territorio del historiador las ideas, creencias, símbolos y representaciones en que se expresa la vida colectiva. Las tres obras estudiadas con rigor y penetración son *El sueño* de Juan Maldonado, *El sueño de la ciudad en ruinas* y *El sueño político* de Héctor Fonseca.

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Gran Vía, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 943
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número, trabajos de

GÜNTER GRASS

PABLO ANTONIO CUADRA

FRANCISCO GARCIA PAVON

HUGO GUTIERREZ VEGA

JESUS TORBADO

JOSE ALBERTO SANTIAGO