

NUEVA ESTAFETA

Z-44



7

junio 79

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

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

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

SUSCRIPCION ANUAL

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

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 7 - JUNIO 1979

ANGEL CRESPO	4	<i>Fidelidad e independencia de Jorge de Sena.</i>
JORGE DE SENA	7	<i>Cinco poemas.</i>
JUAN ANTONIO ZUNZUNEGUI	12	<i>Pedro y Pablo... o la vanidad y la envidia.</i>
ALFONSO CANALES	18	<i>Duritia Vetus.</i>
DANIEL MOYANO	30	<i>Golondrinas.</i>
FRANCISCO HERNANDEZ	34	<i>Dibujo y pintura.</i>
FRANCISCO TOLEDANO	37	<i>La estrella que te guía.</i>
ERNESTO SABATO	39	<i>El desconocido de Vinci.</i>
LEOPOLDO DE LUIS	49	<i>«El hombre acecha», de Miguel Hernández, ya está completo.</i>
JOSE ORTEGA	56	<i>La técnica del esperpento en «Tiempo de silencio», de Martín Santos.</i>
FRANCISCO HERNANDEZ	63	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	67	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Dastacamos el nombre de... MARIA DOLS: La soledad de las palabras.</i>
111	<i>RAMON DE GARCIASOL: Cien años vivos de un hombre.</i>
113	<i>Traducciones.</i>
115	<i>JUAN EMILIO ARAGONES: «Sopa de pollo con cebada», de Arnold Wesker.</i>
117	<i>CARLOS BENITO GONZALEZ: Cine y novela de aventuras: el fin de la ilusión.</i>
120	<i>CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS (6): JORGE CELA TRULLOCK: Treinta y cinco minutos.</i>
121	<i>CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS (7): FERNANDO QUIÑONES: El noroeste.</i>
122	<i>CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS (8): JULIAN BLASCO MOYANO: «De buena ley».</i>

Portada de José María Iglesias.



FIDELIDAD E INDEPENDENCIA DE JORGE DE SENA

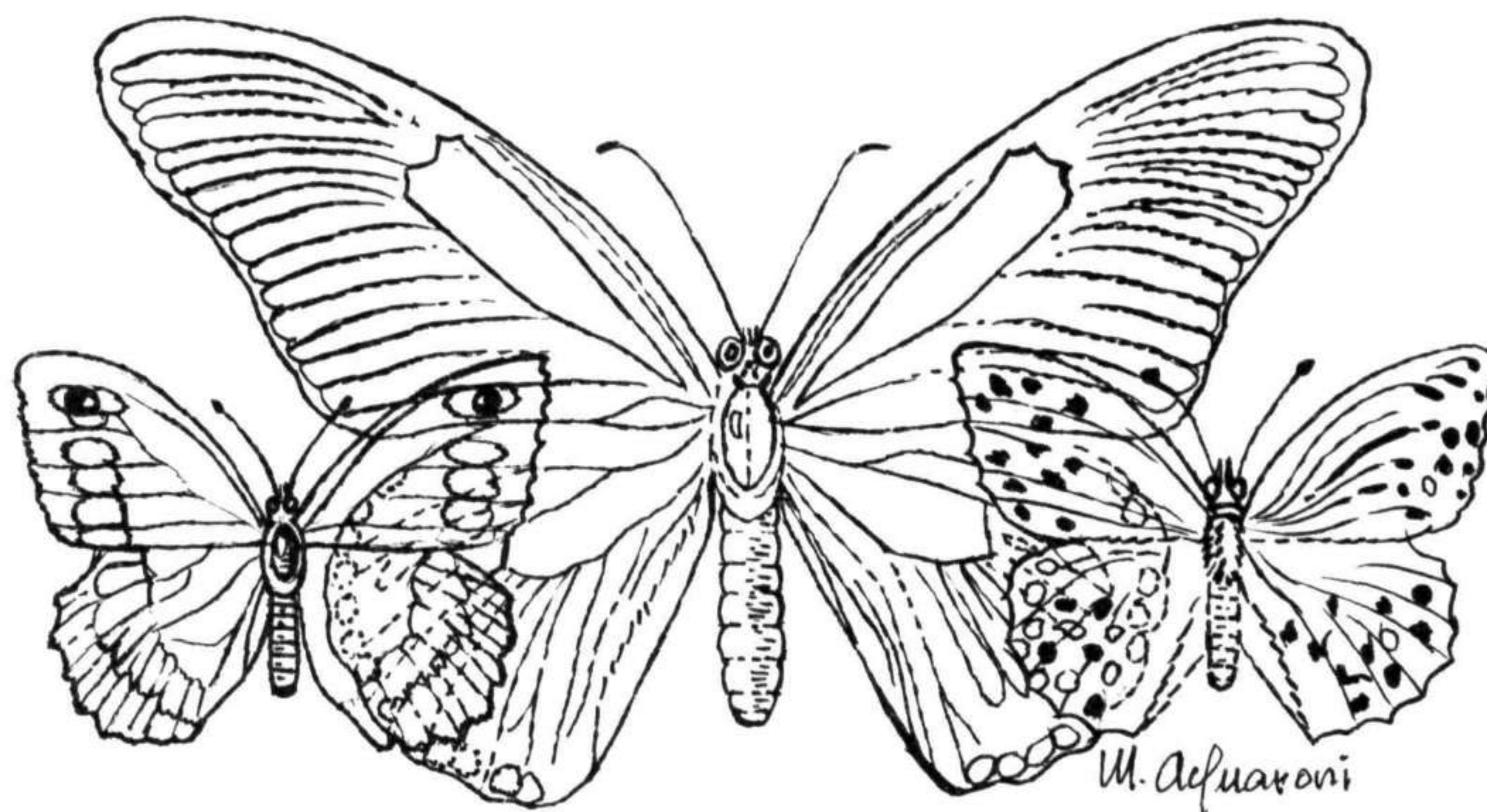
ANGEL CRESPO

EL pasado año de 1978 perdió Portugal a una de las figuras más importantes y polémicas de su cultura literaria. Jorge de Sena había nacido en Lisboa, ciudad en la que estudió y ejerció la carrera de ingeniero civil, en noviembre de 1919, y a la hora de su muerte era profesor de Literatura en la Universidad de California, en Santa Bárbara. Escritor muy propenso a la autobiografía, pues no comprendía su propia obra, incluida la crítica, sino como un diario inseparablemente moral e intelectual, es relativamente fácil de reconstruir, por medio de los prólogos, epílogos y notas con que gustaba de suplementar y complementar sus libros, lo esencial de su vigilante y atormentada existencia.

En una entrevista concedida hace muchos años declaró los ambiciosos, y ya en su mayor parte cumplidos, objetivos de su labor poética, parte de su quehacer en la que deseo centrar las líneas de esta nota conmemorativa. Decía de ella que «si representa algo, representa un deseo de independencia partidista de la poesía social; un deseo de compromiso humano de la poesía pura; un deseo de expresión lapidaria, clásica, de la liberación surrealista; un deseo de destruir mediante el tumulto insólito de las imágenes toda disciplina superada (...) y sobre todo un deseo de expresar lo que entiendo ser la dignidad humana: una fidelidad total a la responsabilidad de estar en el mundo». Su obra anterior y posterior a esta declaración es absoluta-

mente fiel a ella, pero no en abstracto, sino a través de los distintos humores y enfoques personales que las circunstancias cambiantes a que se vio continuamente sometido provocaron en la exaltación y agudeza intelectual de su temperamento. Como Dante, este otro poeta exiliado y muerto en el exilio, que se declaraba de formación marxista, «tendría a gala hacerse de sí propio su partido»; y ello, tanto en lo que a agrupaciones políticas como en lo que a grupos literarios se refiere. Su surrealismo, por ejemplo, si es que en él hubo, que creo que no, surrealismo puro, no fue sino una matizada y nunca irracional utilización de la libertad expresiva propugnada por este movimiento cultural; lo que no es de extrañar, pues algo semejante ha ocurrido en el caso de los surrealistas españoles, debido tal vez a que no habiendo estado las poesías ibéricas sometidas al racionalismo a pesar del cual la poesía francesa se salvó, según Ungaretti, de milagro, tampoco se vieron en la necesidad de atenerse, para llevar a cabo su liberación, al automatismo psíquico puro.

En realidad, la obra poética de Sena es, en su mencionada declaración y en la práctica, una síntesis de la problemática novecentista: poesía pura, surrealismo, poesía comprometida, clasicismo posromántico, creacionismo y neoesoterismo —introducido este último en Portugal por la obra de Pessoa— concurren en ella como elementos de liberación en



pro de una posición intransigentemente moral al servicio de un humanismo más vitalista que racionalista, más de base anchamente social que de dirigismo de clase alguna.

Adoptar una posición tan independiente comporta sin duda grandes riesgos, y Sena fue siempre muy consciente de ellos. En la «Nota de apertura» de su antología titulada *Trenta anos de poesia* (Oporto, 1972) se lee: «De lo que mi poesía ha sido, a lo largo de treinta años, y de lo que acaso represente, han dicho a veces la inteligencia de algunos, la malignidad de varios y el silencio de muchos. Es lo más que, superados los cincuenta años, puede esperar un poeta portugués, en ese tiempo en que todos, más o menos, empiezan a desear que muera, o a declararle muerto, visto que, con el andar de los años, siempre un poeta de algún mérito acaba, al continuar vivo, por parecer un epígono, no de los que no ha imitado o seguido, sino de cuantos ulteriormente le siguieron o imitaron. Lo que, evidentemente, digo con la misma falta de interés por la cotidianeidad literaria que siempre he tenido, por ocuparme suficientemente la cotidianeidad del mundo en que vivimos. Y por eso es por lo que quizá he sido más atacado por mi independencia literaria o mi integridad política que por una poesía casi siempre mal entendida como lo es».

Lo más importante de entender en esta poesía es, a mi juicio, su capacidad de transformación de la realidad para con-

vertirla en mensaje de liberación, en el sentido de trascender lo real para convertirlo en una suprarrealidad, no al modo del simbolismo, sino en el de penetrar más profundamente en ella mediante la superación de sus apariencias. La idea está muy bien expresada en el poema «Felicidade» de un libro tan temprano como *Perseguição* (1942), que reúne los primeros de Sena: «La felicidad se sentaba todos los días en el antepecho de la ventana. / Tenía facciones de niño inconsolable», y se resuelve, con no menor claridad, en los dos últimos versos del poema: «Y, como niño que era, / hallaba un gran misterio en su propio nombre».

En su segundo libro de versos, *Coroa da Terra* (1946), Sena habla, en ocasiones, con cierto tono profético, pero sin renunciar a un subjetivismo que sólo abandonaría por completo en el titulado *Metamorfoses*, publicado en 1963, cuatro años después de su exilio voluntario al Brasil, para enseñar en la Universidad de San Pablo, pero empezado a escribir en Portugal en 1958. El libro consta de diecinueve poemas centrales, precedidos por una «Antemetamorfosis», que ya había figurado en *Fidelidade* (1958), y seguido de las dos variaciones de la «Posmetamorfosis» y de «Cuatro sonetos a Afrodita Anadiomena», en los que hay una auténtica creación de lenguaje mágico. Dieciocho de los diecinueve poemas mencionados como centrales están basados en otras tantas obras de arte —pintura, escultura, ar-

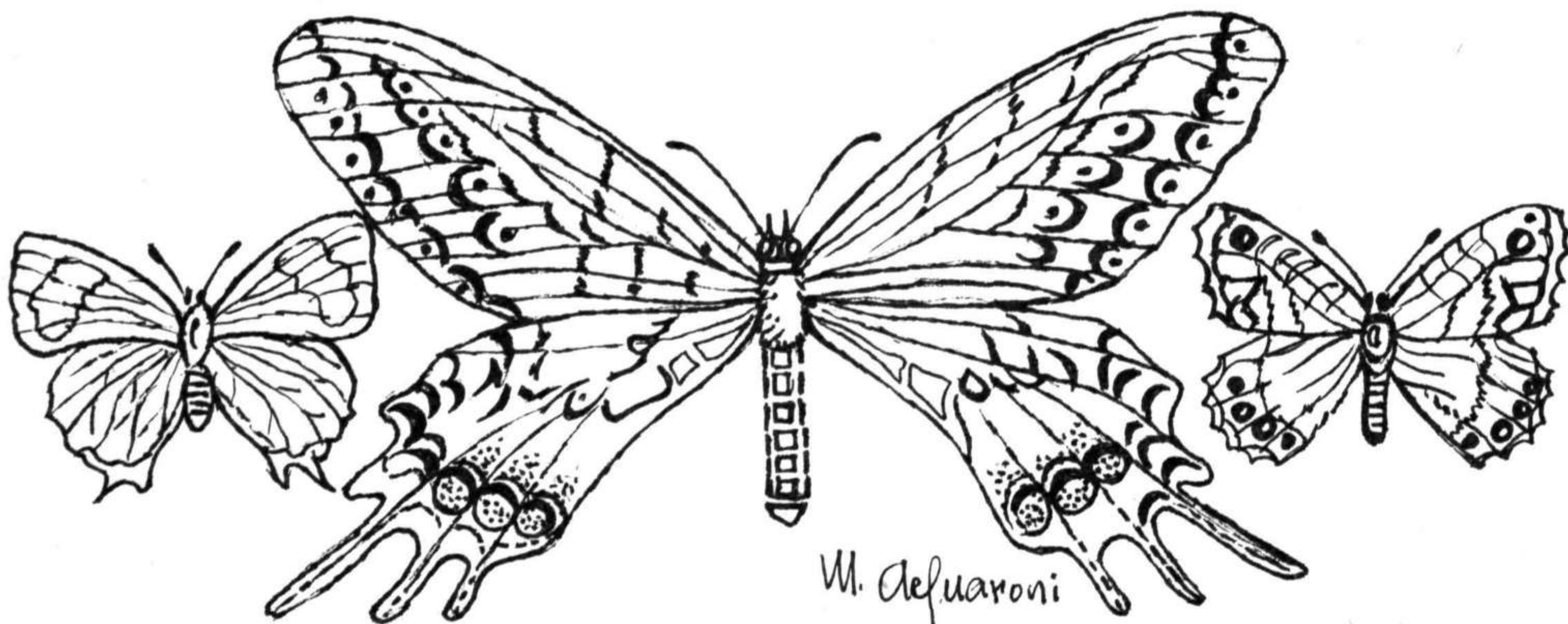
quitectura, y hasta la mascarilla de un poeta— y el último de ellos en una elucidación del mensaje contenido en los anteriores, que no es otro que el de la identificación de inmortalidad y condición humana; pero no de una inmortalidad supraterrrenal, sino de una auténtica metamorfosis alquímica, que, como la basada en el elixir extraído de la piedra filosofal, sólo tiene en cuenta nuestra condición terrestre. Nunca que yo sepa, ha formulado la poesía occidental un mensaje tan optimista y, paradójicamente, tan acusador: si el hombre muere es porque se resigna a la muerte, es decir, porque toma cobardemente por necesidad lo que no es sino contingencia, pues no hay muerte que sea natural, no hay muerte que no sea fracaso que pudo evitarse; y esto, en un sentido que no distingue lo espiritual de lo biológico.

Metamorfoses marca el punto de madurez de la poesía de Jorge de Sena, lo que se manifiesta, además de en su negación de la muerte, en la adopción de un lenguaje nuevo que podría parecer prosaico a primera vista (más en los poemas centrales que en los laterales), pero que no es sino una vuelta, con medios actuales, al didactismo moral de la mejor poesía grecorromana y medieval. Los análisis, y prejuicios, de la escuela crociana, caerían ante estos poemas y los que han de seguirles como se derrumbaron ante el corpus de la poesía de los tiempos medios.

A partir de este libro crucial, la poesía de Sena entra en un período final y decisivo en el que destacan —de entre

lo hasta hoy publicado— los titulados *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), *Exorcismos* (1972), *Conheço o sal... e outros poemas* (1974) y *Sobre esta praia* (1977), escritos durante los años de su profesión en la Universidad de California. Su tono general es el de una denuncia de la insensatez humana, el de un ataque a los tópicos morales e intelectuales, cuya dureza no los priva de un tono clásico, más a la manera de los poetas arcaicos griegos que a la de los moralistas del siglo XVIII. El léxico se enriquece con las palabras consideradas marginales por la poesía portuguesa debido a su carga erótica, escatológica o sencillamente libidinosa: todo es válido para denunciar la enajenación del hombre contemporáneo, hija de una tradición que rinde culto a la muerte. La vida no es otro tipo de enajenación: es, tal como la vivimos, una actividad mal encaminada y por ello es por lo que no merece el verso indulgente ni la expresión eufemística, sino las palabras cortantes como lancetas y resplandecientes como la realidad misma.

En esta ocasión he intentado la traducción de poemas de Sena pertenecientes a la parte de su obra que culmina en *Metamorfoses*; en otra, que deseo próxima, intentaré la difícil tarea de verter a una poesía cuya materia lingüística es, al mismo tiempo, tan lejana y tan próxima a la portuguesa, los poemas de la etapa final y definitiva de una obra que, sin duda alguna, la posteridad creadora y crítica ha de considerar como una de las más importantes de las letras ibéricas modernas.



5 POEMAS DE JORGE DE SENA

EPITA'FIO

De mim não buscareis, que em vão vivi
de outro mais alto que em mim próprio havia.
Se em meus lugares, porém, me procurardes
o nada que encontrardes
eu sou e minha vida.

Essas palavras que em meu nome passam
nem minhas nem de altura são verdade.
Verdade foi que do alto as desejei
e que de mim só maldições cobriam.
Debaixo delas a traição se esconde,
porque demais me conheci distante
de alturas que de perto não existem.

Fui livre, como as águas, que não sobem.
Pensei ser livre, como as pedras caem.
O nada contemplei sem êxtase nem pasmo,
que o dia a dia
em que me via
ele mesmo apenas era e nada mais.

Por isso fui amado em lágrimas e prantos
do muito amor que ao nada se dedica.
Nada que fui, de mim não fica nada.
E quanto não mereço é o que me fica.

Se em meus lugares, portanto, me buscardes
o nada que encontrardes
eu sou e minha vida.

(De *Fidelidade*, 1958)



PASSAGEM CUIDADOSA

No ténue perpassar de nuvens cuidadosas
como flores que abriram no silêncio de outras,
a mim próprio escuto, e os olhos com que vejo
são minha voz falando, o tempo de passarem
mais outras nuvens, qual a vida ao sopro,
ao invisível sopro ou chama ou só altura
interiormente aberta ao espaço que a rodeia.

A mim próprio escuto, eu sei. Mas não de mim,
que alheio vivo a vida que em mim fala.
Como as nuvens que passam cada vez são outras,
a quanto escuto ignoro ou esqueço ou nem contemplo,
abertos olhos, meu destino além
de mim de tudo eu próprio sou porque
já fui e não serei, ou serei sempre mais
de meu destino a essência que lhe dou
na extrema contingência de tornar a ser.

As nuvens passam cuidadosamente.
Escuto-as ou me escuto? Vejo-as ou me vejo?
Um cício brando, um murmurar, um fluido
e ténue perpassar de pétalas molhadas,
como flores que abriram no silêncio de outras.

(De *Post-Scriptum*, 1960)

CEIFADAS BREVES...

Ceifadas breves por um sol rasante
que à mansa tarde encrespa em calmas ondas
de outono ribeirinho e retardado,
gaivotas grasnam, tonbam ensombradas
no cintilar macio ante meus olhos.

Velozes barcos passam na distância,
rasgando apenas em silêncio e espuma
as águas pálidas no estanho delas.

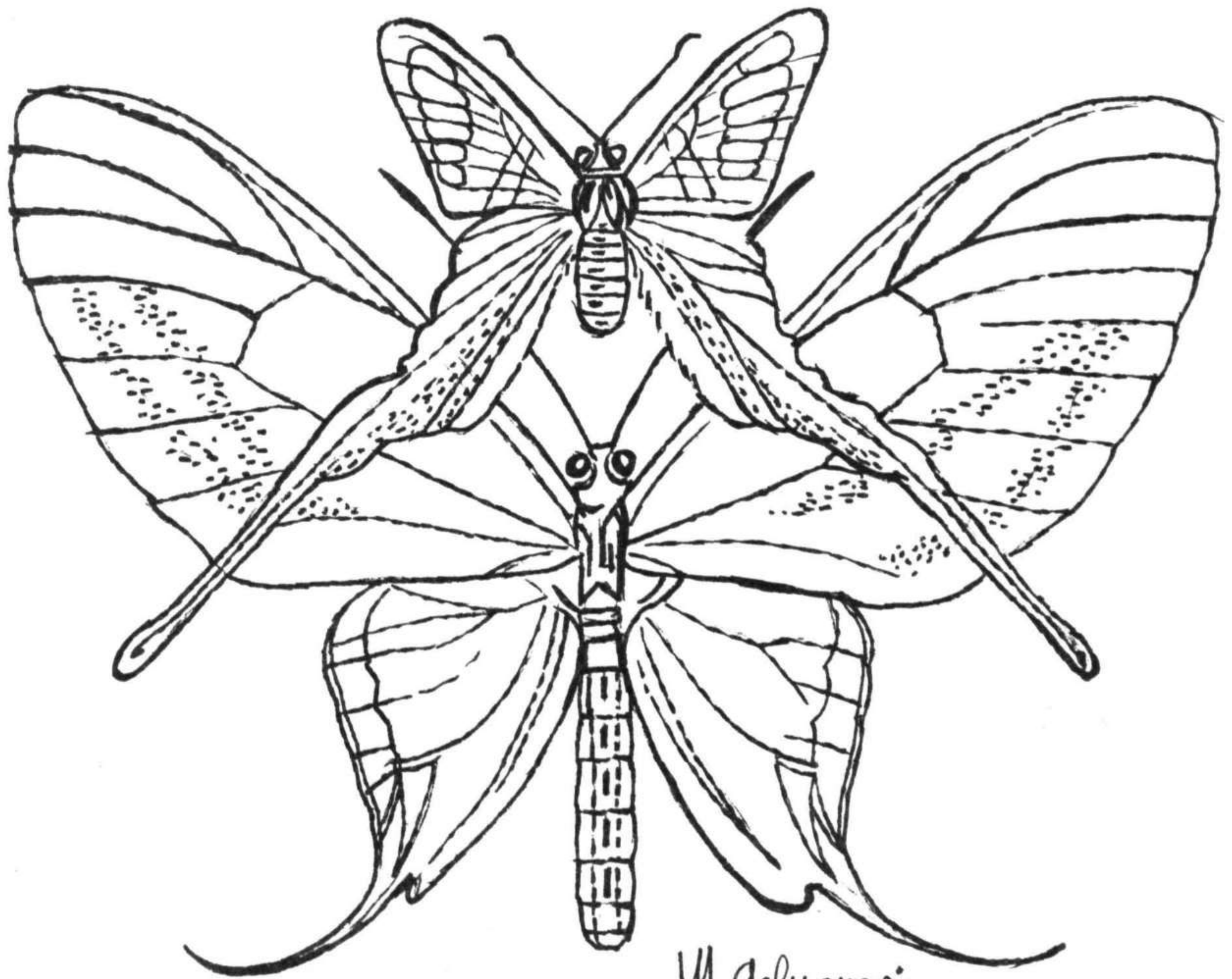
Ante meus olhos tudo. Não é muito
para que eu sinta uma existência pronta
a comover-se por saber que existe.

Nem mesmo é nada. Se por ser eu sinto,
se por sentir escrevo e porque o escrevo
outros convenço de que tudo está
unívoco e prefixo, necessário
no círculo real que isto contém,
apenas ao real roube gaivotas
grasnando à beira-rio, neste outono
que torna mansa tarde o entardecer.

(De *Post-Scriptum*, 1960)

ANTE-METAMORFOSE

Ao pé dos cardos sobre a areia fina
que o vento a pouco e pouco amontoara
contra o seu corpo (mal se distinguia
tal como as plantas entre a areia arfando)
um deus dormia. Há quanto tempo? Há quanto?
E um deus ou deusa? Quantos sóis e chuvas,
quantos luars nas águas ou nas nuvens,
tornado haviam essa pele tão lisa
em que a penugem tinha areia esparsa?
Negros cabelos se espalhavam onde
nos braços recruzados se escondia o rosto.
E os olhos? Abertos ou fechados? Verdes ou castanhos
no breve espaço em que o seu bafo ardia?



M. Aquaroni

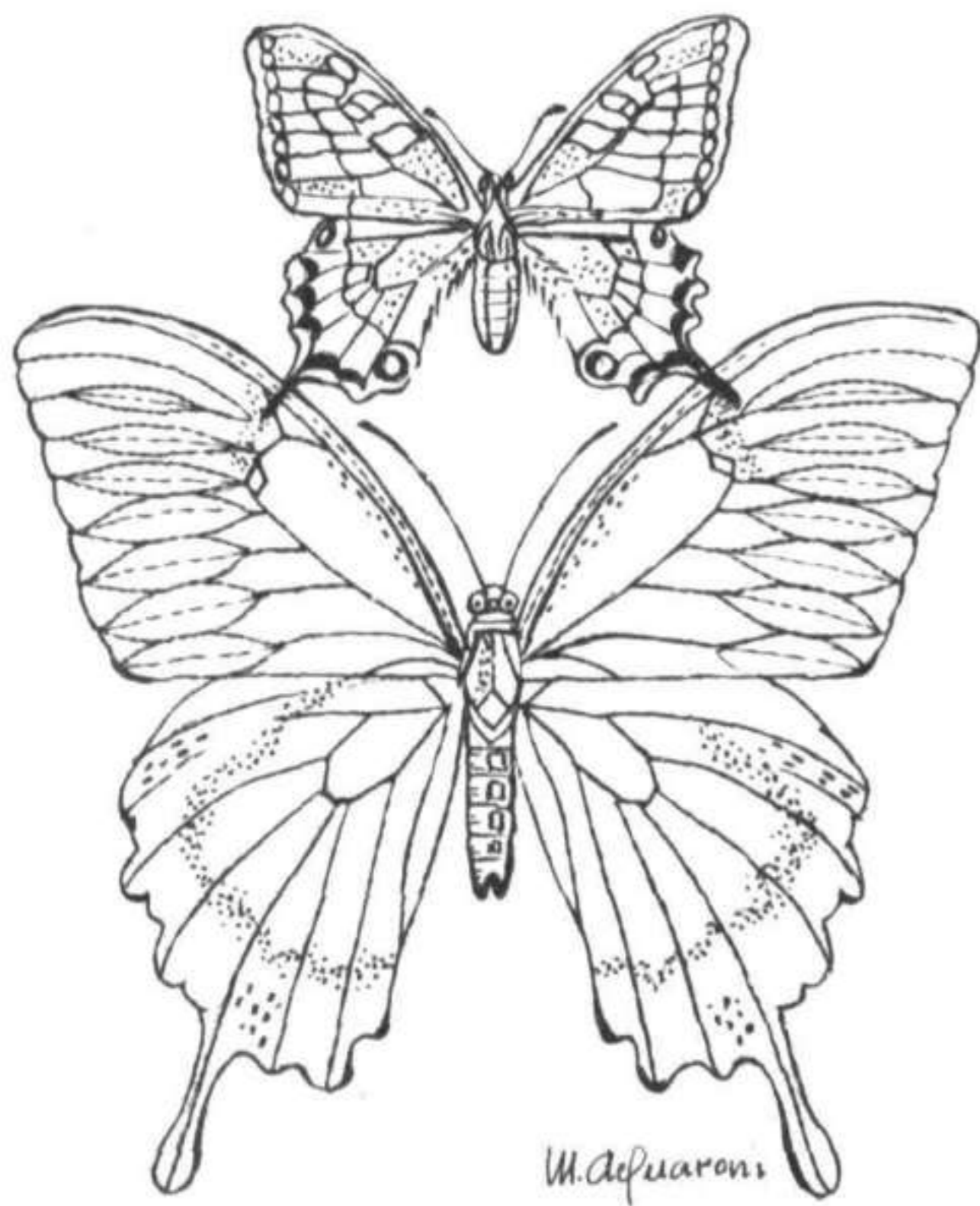
Mas respirava? Ou só uma luz difusa
se demorava no seu dorso ondeante
que de tão nu e antigo se vestia
da confiada ausência em que dormia?
Mas dormiria? As pernas estendidas,
com un pé sobre outro pé, e os calcanhares
um pouco soerguidos na lembrança de asas;
as nádegas suaves, as espáduas curvas
e na tão leve sombra das axilas
adivinhados pelos... Deus ou deusa?
Há quanto tempo ali dormia? Há quanto?
Ou não dormia? Ou não estaria ali?
Ao pé dos cardos, junto à solidão
que quase lhe tocava do areal imenso,
do imenso mundo, e as águas sussurrando—
—ou não estaria ali?... E um deus ou deusa?
Imagem, só lembrança, aspiração?
De perto ou longe não se distinguia.

POST-METAMORFOSE

Ao sol ardente, ao mar azul, ao vento que
lhes faz vibrar a pele, os deuses dão-se
numa nudez total de agreste juventude
que impudica se exhibe e se deseja,
se acaso olhos humanos os espiam.

Promíscuos tombam num tropel de corpos,
de pernas, braços, bocas e cabelos,
ancas e mãos, de línguas e gemidos,
uivos de espasmo, seios e tremuras,
e sexo é tudo o que se entrega e tudo
o que num ritmo seguro arranca
sacões em que se ajusta mais ao fundo
e túrgido se escoia e recomeça.
Torcem-se os corpos, arfam e agitam-se,
soerguem-se e arqueiam-se e descaem,
e pouco a pouco vão ficando plácidos
e como que dormindo na difusa,
anónima e divina confusão final.

De súbito, levantam-se altíssimos
ao pé dos corpos que ainda jazem trémulos.
Mais outros se levantam, se recortam
na luz que irisa a negridão dos sexos.



As gargalhadas tinem pela praia clara
num cascalhar sereno de ressaca
lambendo a areia que, trazida, fica
como suspensa no limiar do vento.

Ao mar acorrem que espadanam breves,
enquanto un só dos deuses se demora
à beira de água e se espreguiça erguendo
ao alto os braços num curvar das ancas
sobre as retesas pernas que espraçada
a espuma molha pelos tornozelos.
Num grito atira-se e mergulha e segue
os outros que são pontos na distância,
ou sombras só de pequeninas vagas
quebrando-se, e ao longe, contra a luz.

Silvos ligeiros, lépidos, irónicos
alisam pela praia o que ficou dos corpos
—areia remexida, vagos moldes
de ancas e torsos, calcanhares e nucas,
e até gotas dispersas de vertido amor.

Promíscuo o amor dos deuses, se os espiam
olhares humanos, sequiosos, turvos,
e dissipado, violento, abrupto.

Apenas o tinir de gargalhadas
subsiste ainda, e na memória o vulto
do deus que se espreguiça à beira de água.

(De *Metamorfoses*, 1963)

PEDRO Y PABLO... O LA VANIDAD Y LA ENVIDIA

JUAN ANTONIO ZUNZUNEGUI

EL cielo madrileño de mayo era purísimo y terso, hasta casi romperse. Por los ventanales abiertos del café Oviedo se sorprendían, montadas en verde, las flores blancas y rojas de los castaños de indias, y el ruido de los tranvías que pasaban llegaba como sahumado por un suavísimo olor de acacias cercanas.

Pedro y Pablo estaban sentados en su tertulia de escritores, cuando vieron avanzar sorteando mesas una mujer alta, muy guapa. Los dos permanecieron estupefactos, dejando con la palabra en la boca al crítico Mínguez que les hablaba de la eterna lucha entre el arte y la vida, que es el verdadero estilo narrativo.

La mujer, indiferente a las miradas, continuó hasta el fondo del salón y se sentó a una mesa en el sofá junto a ellos.

Acercósele el camarero:

—¿Qué va a ser?

—Un café corto.

En aquel momento eran las cuatro menos siete minutos y los ruidos modestos de cucharillas y tazas y los más petulantes de las botellas sonaban evidenciados por la primavera.

En el modo de tomar la taza y llevársela a la boca, Pablo y Pedro se dieron cuenta era una mujer fina. ¿No conocieron los discípulos de Emaús a Cristo en la manera de partir el pan?

En adelante todos los de la tertulia hablarían para ella. Mínguez

dijo lo que dijo ofreciéndoselo por el rabillo del ojo. Pedro y Pablo se lo brindaban con todo descaro: «Va por usted».

Se alzaba tan cerca de la tertulia su mesa, que les llegaba su relente, su transpiración y ese olor a noche y a misterio que tiene la mata de pelo de las mujeres jóvenes y morenas. Emitía una mirada fría y cínica, amonadada por unos ojos almendrados, y las manos bien cuidadas eran finas, de dedos largos y señoriles.

Un grupo de españoles, ante una mujer hermosa, cercana y sola, siempre ha terminado perdiendo la cabeza o dejarían de ser españoles. En efecto acabaron cayendo de bruces en lo que Eugenio d'Ors ha llamado «un madrigal de urgencia».

Pero ella se erguía indiferente a los piropos, tal un cielo luminoso a los cohetes.

Hasta que se cansaron... y volvieron a su literatura.

Entonces Pedro, mondándose el pecho, pedanteó: Estoy conforme con Jacques Bainville cuando en *Le Salon d'Alienor* dice «que el error principal del estúpido siglo XIX en literatura es haber hecho de la novela una obra de arte, simplemente, haber visto en ella una obra de arte».

—No estoy conforme; *Madame Bovary* es una gran novela y es una primorosa obra de arte—interrumpió la mujer, cercana y sola, ante el asombro de todos.

—Tiene usted razón—exclamó Mínguez aduloncete.

—El ejemplo que usted pone es una excepción a la regla—reaccionó Pedro.

—¿Y *L'éducation sentimentale*?

—Por lo visto otra excepción—pelotillea Mínguez.

—Bueno, Flaubert es Flaubert—contemporiza Pablo.

De repente se hizo un silencio expectante. La mujer, cercana y sola, se puso de pie y se alejó, dejándoles un: «Buenas» succincto.

Pero al día siguiente, a la misma hora, entró a sentarse a la mesa de la víspera. La tertulia de escritores se movió discretamente hasta situarla a su cabecera. Pedro, con pretexto de dejar paso al camarero, abandonó su silla y se acondicionó junto a la mujer en el sofá. Pablo se encontró ya a su izquierda cuando ella se sentó.

Traía una blusa color crema y al aire los ríos, de café con leche, de sus brazos.

—¿Ustedes todos son escritores?

—Sí, todos—aseguró Mínguez.

Pero un muchacho larguirucho y rubio, con cara de estar mal del estómago, hizo un gesto ambiguo:

—Todos... le diré a usted. Yo soy procurador de los tribunales.

Los demás le miraron despreciativos.

—Quiero decir que en general se reúnen aquí artistas, pintores, escritores y poetas.

—No se equivoca usted —la tranquilizó Mínguez.

Cuando pasó el camarero a cobrar, hubo una verdadera pelea por pagarla el café.

—Hoy se lo permito por ser primera vez, pero si quieren verme otros días, tienen que consentirme pagar lo que tome.

Todos la miraban antes de decir algo; luego, le ofrecían, como en un torneo, la flor de su ingenio.

Pero ella estaba distraída y sin hablar.

No se retiró a las cinco ni a las cinco y media ni a las seis.

Se habían marchado casi todos cuando se puso en pie para irse.

Sólo permanecía Pedro en la tertulia.

—¿Me permite que la acompañe?

—Bueno.

Fueron despacio hacia la Castellana.

—¿Usted también escribe?

—¡No, por Dios! —replicó molesta.

La gente al pasar la ojeaba empujando su mirada aguas arriba de sus brazos...

La tarde era deliciosa y quieta.

—Como ha venido dos veces por «el Oviedo» y se ha sentado con nosotros...

Más allá de los Nuevos Ministerios las nubes improvisaban un cielo de Tiépolo.

—Voy por curiosidad, soy muy curiosa.

El le miró la boca y los brazos y pensó lo bien que le irían a sus hombros y a su nuca aquellos dos blancos riachuelos de ternura confluentes por sus manos.

—¿Usted es de aquí?

—La verdad es que no sé de dónde soy. Mi padre tenía un teatro de marionetas con el que iba por los pueblos y no sé dónde nació, y cuando pude preguntárselo a él, ya no se acordaba.

—¿Nunca le habló su madre de esto?

—A mi madre no la conocí.

Llegaron junto a la estatua de Castelar y la mujer se quedó contemplando las tres gracias



desnudas que en lo cimero del monumento forman un triángulo con sus espaldas.

—En invierno, cuando hace mucho frío, me acuerdo siempre de ellas. Mayo es el gran mes para el desnudo. ¿No le parece?

—A veces, sí.

Se miran y se sonríen.

—Tiene usted un gran corazón.

—El frío... siempre me ha dado pena el frío, aunque los que lo sufran sean de bronce como esas... —y las miró con una gran misericordia.

De repente se volvió y le suplicó:

—Bueno, ahora, váyase.

—¿No necesita nada de mí?

—No, no; váyase y no sea curioso.

—Buenas tardes y hasta mañana.

—Hasta mañana.

Permaneció firme, sin moverse hasta que le vio perderse de vista.

Al día siguiente, cuando apareció en «el Oviedo», se encontró con la tertulia acrecida. Gentes de otras ínsulas se acercaban a su litoral.

—Bueno, a todo esto, ¿cómo te llamas? —le preguntó Pedro, después de que se hubo sentado.

—Para ti seré Carmen; para ti, Pablo, Rosalía; para ti, Mínguez, Eulalia; para ti, señor procurador, Josefa... Para ti, que no sé cómo te llamas y para ti y para ti y para ti...: Ana, Teresa, Pilar y Victoria sucesivamente.

Estaba muy alegre y jovial.

—Entre todos, ¿eh?, entre todos, os consiento me paguéis una copa de Marie Brizard.

Cuando se levantó Pablo para retirarse, le rogó:

—Espera, que voy contigo.

Pablo se esponjó, ufano.

Tomaron hacia la Castellana.

—¿Qué te dijo ayer Pedro de mí?

—Nada.

—Me extraña, porque vive obseso conmigo... No es mal chico... Ahora, no tiene ningún ta-

lento de novelista..., él se empeña...; al fin se convencerá de que no tiene nada que hacer.

—He oído hablar muy bien de algunos de sus libros.

—Amigos aduladores... Si fueran buenos de verdad, no se los elogiarían.

—¿Entonces, crees tú... que...?

—De lo que se trata es de favorecer la confusión; la confusión es el alma de los fracasados, de los que no tienen auténtico talento y esa se favorece y acrecienta poniendo el grito donde no está el huevo, como el tero de la pampa de que habla Martín Fierro.

Se expresaba seguro y altanero Pablo.

Estaban cerca de la estatua a Castelar.

De repente, se volvió y le suplicó:

—No te enfades, ¿eh?, pero ahora déjame y vete.

Pasaron unos pájaros ensanchando aún más el cielo con sus piídos.

—Bueno, adiós y hasta mañana.

—Hasta mañana.

Al día siguiente fue la primera en llegar al «Oviedo».

Untaban un trozo de ensaimada en el café con leche, cuando entró Pedro.

Esta no ha comido, pensó.

Luego fueron llegando los demás. La tertulia fue cobrando un aire sesudo de Sanedrín. Hasta los filósofos y los profesores casados y con hijos se acercaban a tan fresco litoral.

Aquella mujer desató las pedanterías más engarabitadas. Todos pretendían lucirse ante ella. Fue un verdadero torneo de rebuscado ingenio.

Salvo un médico viejo, que, después de tomar café, sacaba una cartera y se ponía a tomar notas hasta el anochecer y dos mujeres muy ancianas que se sentaban junto al mostrador, las tertulias se fundieron en una

sola en honor y admiración de la bella mujer misteriosa.

—Tiene «Letras» terminada, y escribe poemas—sopló al oído de Pedro un poetilla de Albacete—. Y creo que vive por detrás de los Nuevos Ministerios.

Todos querían saber de la mujer que estaba tan silenciosa y triste aquella tarde.

—Está de «buten» —confesó el hijo de un huevero de la calle Mayor que hacía crítica de arte.

Los ojos de todos se perdían aguas arriba de sus brazos hasta las conspicuas colinas doradas de los hombros. Y a veces, levantaba los brazos fragantes como dos nardos e iba mirando uno a uno a los tertulianos con gesto oblativo... Y todos ellos, al fin y al cabo, artistas vanidosos, salían del café con el convencimiento de poderla hacer su amante...

Pero esta tarde se halla concentrada y preocupada, mientras todos ensayan sus mejores fuegos de artificio.

De repente paga y se alza en pie:

—Acompáñame, Pedro.

Todos se levantan y se retiran abriéndola calle con la mirada.

Pedro sale junto a ella orondo. Van hacia la Castellana.

—¿Qué te dijo ayer Pablo de mí?

—Nada.

—Es bien extraño, porque tiene conmigo una obsesión tremenda.

Es buen chico; ahora no tiene ningún talento creador y se empeña en ser novelista.

—Pues me han hablado muy bien de algunas de sus novelas.

—Cuando oigas elogiar mucho a ciertos escritores, ponte en guardia y pregúntate en seguida: ¿contra quién irán éstos?; que en el caso de los elogios de Pablo van contra mí.

La mujer se le quedó mirando.

—Sí, sí; contra mí.

—No voy a ponerme a discutir hasta dónde llega su talento

creador, pero no hay duda de que lo que hace es tal vez limitado, pero lo hace bien. Sin duda conoce la frase de Hebbel.

—¿Cuál?

—El que no tenga metal para una campana, que haga un dedal y que lo cuelgue del campanario de la iglesia de Liliput.

—Lo malo es que, con su escasez de materiales, no le llega ni para un dedal.

—Eres tremendo.

Divisaban ya el brazo extendido de Castelar en actitud oratoria cuando se separaron.

Empezó a dejar de ir por «el Oviedo» y se hizo al mismo tiempo novia de Pedro y de Pablo. A Pedro le veía de cuatro a siete y a Pablo de siete a diez. Una vez a la semana se dejaba llevar al cine por Pedro y otra por Pablo. Pedro la invitaba una vez a la semana a merendar y otra Pablo. Pedro la sacaba de paseo un día a la semana y Pablo otro, aunque cayesen chuzos.

Los domingos no se dejaba ver por ninguno de los dos.

—Los domingos se debe una a la familia—confesaba.

Pero lo curioso es que no tenía familia.

Empezó a sacarle pequeñas cantidades de dinero a Pedro y al mismo tiempo obtenía pequeñas cantidades de Pablo.

—Es tremendo—se le quejó una tarde a Pedro: eres el mejor novelista español y aún no te dan tus libros para poder mantener a una mujer.

Y Pedro, a pesar de los pesares, se puso como una gallina clueca.

—Es curioso—se le dolió una noche a Pablo: eres el mejor novelista español y aún no te da tu literatura para poder mantener una amante.

Y Pablo, a pesar de los pesares, se envaneció como una odalisca.

Y un día llegó al límite de lo que le podía sacar a Pedro y al límite de lo que podía obtener de Pablo.

Y, como era agradecida la mujer, una tarde se dejó invadir por Pedro y a la noche se dejó invadir por Pablo. O sea, que el mismo día empezó a ser amante de ambos.

Pero un día, ¡ah, un día!, Pedro se enteró y se enteró Pablo, y le gritó Pedro:

—Miserable, sé que me engañas con Pablo.

Y le vociferó Pablo:

—Mala pécora, sé que me traicionas con Pedro.

Y los reunió a los enfurecidos y les dijo:

—¿Yo qué culpa tengo de que sea tan pobre y mezquina la literatura española y que tenga que acudir a los dos?

—Es verdad—confesó Pedro.

—Es verdad—confesó Pablo.

Y continuaron el proindiviso. Y cuando le tocó de nuevo el turno a Pedro, la cogió violento por los hombros y la gritó:

—Reconozco que las novelas no dan en España para poder mantener una mujer..., pero tú también has de reconocer que yo soy mucho mejor novelista que Pablo, que tengo mucho más talento que él y que soy inconmensurablemente más guapo.

—Sí, mi vida, sí—contestó empavorecida—, lo reconozco.

—Bueno, en ese caso, puedes... hacer con él lo que quieras. Y, cuando le tocó de nuevo el turno a Pablo, la tomó por el cuello, a punto de ahogarla, rugiéndola:

—Reconozco que mi oficio de novelista no me da para que puedas ser mi amante exclusiva, pero reconoce tú también que soy mucho, muchísimo mejor novelista que Pedro, que tengo cien veces más talento que él, y que soy cien mil veces más atrayente y bien plantado.

—Sí, mi vida; sí, pero suéltame—le suplicó, cercana a la asfixia.

—Bueno, en ese caso, que yo no me entere cuando estás con él—le anunció Pablo.

Aclaremos que Pedro era catalán y Pablo gallego y que tenían ambos un sentido práctico de la vida.

Ya hecho el trato de ser amante de los dos, la pobre mujer creyó enloquecer.

Después de una temporada de frecuentarlos, se dio cuenta de que se miraban en ella como en un espejo.

Pedro le leía sus cosas el tiempo en que estaban juntos... Luego le recalaba:

—Observarás que esta literatura tiene una invención y una calidad que no tiene la de Pablo. El pobre Pablo a la hora de crear es renqueante y premioso... y no tiene finura ninguna en su estilo.

Cuando estaba con Pablo tenía también que soportar su vanidad ansiosa.

—Esto último que estoy escribiendo es de lo mejorcito que ha salido de mi pluma. Escucha...

Y la sometía a la enorme tortura de oír.

Cuando terminó, después de tomar un sorbo de agua, se la quedó contemplando. En vista de que ella no opinaba, borbóto:

—El pobre Pedro, tan zafio y tosco, se daría con un canto en los dientes de conseguir algo parecido.

—Desde luego, sí..., desde luego.

—Ven—le confesó una tarde a Pedro—, tú tienes mucho, muchísimo talento, ¿pero cuándo vas a escribir un día algo sin pensar en Pablo?

—Y tú—le dijo horas después a Pablo—tienes mucho, muchísimo talento, ¿pero cuándo vas a escribir un día algo sin pensar en Pedro?

—Te advierto que a mí lo que escriba Pablo jamás me ha preocupado—le confesó Pedro.

—Pedro, después de todo, qué me puede importar, si no tiene verdadera cotización —le aclaró Pablo.

Y alternó con los dos, Pedro y Pablo, y se ofrecía a los dos con una enorme tristeza, porque se daba cuenta de que los dos rodaban por ella sus rotundas vanidades y de que ella no era más que un pretexto en el que se repetían petulantes.

Pero como eran oceánicamente vanidosos cayeron en los celos.

Una mañana que Pedro encontró a Pablo le advirtió.

—¿Tú no has pensado dónde va esta mujer los domingos? Asegura que con la familia, pero he averiguado que no la tiene. Ay, Pablo, Pablo..., no hay duda de que hay un tercer hombre que nos traiciona.

—Eso mismo había pensado yo —le confesó Pablo preocupado.

—Mañana domingo te espero a las cuatro —le ordenó enérgico Pedro.

—No puedo, ya te he dicho que el domingo lo dedico a los míos.

—¿Quiénes son esos «míos»? ¿dónde están? Preséntamelos.

—Mañana domingo te espero a las siete —le gritó iracundo Pablo.

—No puedo, ese día me debo por entero a la familia.

—¿Qué familia es ésa? Quiero conocerla.

—Son absorbentes e insoportables y no viven más que para ellos mismos —se dijo ella—. No les interesa nada, sino su literatura y su persona, pero la vanidad les lleva a preocuparse de qué haré los domingos... ¡Pues sí, señor, los domingos!... Por ahora voy a guardar el secreto.

A mí, que me engañe con Pablo, rumiaba Pedro, puede pasar. Al fin y al cabo, Pablo, aunque malo, es un escritor y un novelista... y una mujer, por ahora, en España, no puede ser para un novelista solo... Pero

que me sea infiel con otro... ¡eso jamás lo toleraré!

Que se apaciente con Pedro no tengo más remedio que consentirlo. Pedro será lo que quiera, pero, aunque deplorable, es un escritor y un novelista y es tan raquílica la literatura española que, por ahora, la novela no da para los gastos elementales de una mujer guapa... Conque, de compartirla con alguien, me parece bien hacerlo con un compañero..., pero lo que de ninguna manera le toleraré es ese tercer hombre que llena sus domingos.

Y sucedió... ¡ay, lo que sucedió!

Un día la mujer le confesó a Pedro:

—Escucha, estoy embarazada.

—Será de mí, estoy seguro, porque Pablo, el pobre, no sirve para estos trotes.

—Es lo más probable.

Y unas horas después le susurró a Pablo:

—Atiende, estoy encinta.

—Vaya, ya tenemos un Pablito; no creo se te ocurra pueda ser de ese pobre diablo de Pedro.

—Nunca lo pensé.

Pasó el tiempo y, cuando nació el crío, que era chico, Pedro lo tomó en brazos.

—No hay más que mirarle, tiene mis mismos ojos y el día de mañana tendrá mi talento. ¡Buena novela esta que acabo de escribir con mi sangre, mujer!

Y cuando lo vio Pablo y lo tuvo en sus brazos, no supo reprimirse:

—Es mi mismo retrato. Jamás se ha parecido un hijo más a su padre... No creo que el pobre Pedro pretenda haber tomado parte en su hechura.

—No, qué va.

Y cuando la sufrida mujer no pudo más, harta de genios, escapó con el tercer hombre, con el de los domingos, no sin dejarles antes una cartita.

Decía así:

«Admirados y admirables Pedro y Pablo o Pablo y Pedro, por-

que los dos ocupáis el mismo sitio en mi amistad y admiración. Me voy con el hombre que sospechabais, con el hombre trabajador, a quien sólo podía ver los domingos. Reconozco que sois dos genios y que vuestras novelas tendrán eterna perdurabilidad, pero, como artistas, vuestra vanidad y vuestra envidia os hacen insoportables y la verdad es que estaba de vosotros dos hasta la coronilla.

En adelante, los gobiernos deberán preocuparse en confeccionar para vosotros los escritores una mujer a la medida, porque la española no se acopla por ahora bien con el hombre estentóreamente vanidoso y envidioso. Mientras tanto, a ver si conseguís de los editores os paguen un poquito mejor, para no tener que usar una mujer para dos, pues, ¡qué caray!, siempre se deteriora antes y se aburre antes que una mujer para uno... Y no olvidéis que el aburrimiento es la madre y el padre del adulterio. Estad tranquilos, el niño no es vuestro, sino de mi Julián, como el del sainete. Es un chulo *retrasao* con un lunar a estribor de la boca, que es como un pedazo de sombra escapada del bigote, y me llama «prenda» con un arrastre labial que me corre por la piel como un agasajo. Además que Julián, cuando se mira en mí no es para verse él, ¡so vanidosos!, sino para aprenderme de memoria...

Tiene una mantequería en Argüelles y otra en el barrio Salamanca y va a abrir pronto una tercera en Rubén Darío. En fin, que para el hambre que he pasado en mi niñez y juventud, mientras leía los poetas contemporáneos (pues, entre paréntesis, no hay nada que dé tanta hambre como los poetas de ahora), esto de ser dueña consorte de unas bien abastadas mantequerías, siempre conforta...

Estoy con mi hombre pasando esta luna de turrón escarchado en el parador de Gredos.



La capra hispánica, cosas de familia, me da para vosotros muchos recuerdos.

Una mujer cercana y sola.»

El sobre llevaba esta dirección:

Pedro y Pablo o Pablo y Pedro.

Café Oviedo.

Madrid.

La carta se la entregaron a Pedro, que fue el primero en llegar a la tertulia aquella tarde.

Está visto que está mujer no se ha dado cuenta del papel que hubiera podido representar junto a mí; creí era más inteligente, pensó después de leerla.

Cuando entró Pablo, le pasó la esquela.

Por lo visto era una tonta que

se ha ido sin darse cuenta de los puntos que yo calzo como novelista. Menudo negocio dejarme a mí para echarse en brazos de un tendero de ultramarinos —se dijo.

Se contemplaron los dos encaramados sobre su vanidad y su envidia.

—¿Qué te parece? —demandó Pedro.

—¡Pobre chica! —conmiseró Pablo.

—¡Sí, pobre chica! —lamenta Pedro.

Salieron a dar una vuelta.

Iban agresivos, nerviosos, con miedo a sus palabras.

Rompe al fin Pedro:

—Que te hubiera dejado a ti no me hubiese extrañado nada...;

después de todo, bueno es que lo sepas ya, tú nunca le has parecido un buen novelista... Si seguía contigo era un poco por inercia y escasez de numerario, pero a quien ella ha tenido y tiene por el mejor novelista de España, después de Cervantes, eso, que se te quite de la cabeza... es a mí, a mí.

—Pero a estas alturas te atreves a negar que el mejor novelista del occidente europeo soy yo... Tú no pasas de ser un mediano *reporter*, y el niño es mío y no puede ser más que mío, diga lo que diga este papel, porque tú y todos los tenderos padecéis en todos los órdenes una impotencia innata.

—¿Yo impotente?... Tiene gracia —replicó Pedro, apretándose los ijares.

—Impotente y sin talento. Todo él puedes aposentarlo holgadamente en la ahuecada cabeza de un alfiler.

—Si te digo que un día intenté descansar en la Plaza de Toros de Las Ventas y me resultó chico el ruedo... ¿qué dirías?

—¿Talento tú?

—¿Y tú...?

En este momento Pablo se le echó a las solapas y le zarandeó.

—Suelta, cretino, o te parto la...

Se enzarzaron a puñetazos y mordiscos.

Un guardia viejo, que andaba por allí, intentó separarlos.

Tuvo que pedir ayuda a los transeúntes.

La refriega degeneró en desharrapada y cruenta.

Al fin consiguió el guardia llevárselos a la comisaría.

Iban hechos una lástima.

Y es lo que decía el guardia después de haberlos oído prestar declaración.

En más de cincuenta años que llevo de servicio jamás he visto a nadie morderse la nuez por discutir sobre quién tiene más talento... Pero, hombre de Dios, con lo feliz y tranquilo que se vive sin tenerlo...

ALFONSO CANALES

DURITIA VETUS

A la memoria de Luchino Visconti

I

En honor de un patricio
fiel, cuyo gran apego
a una edad mortecinamente ajada
hizo de su vivir un estandarte
de las maneras consabidas, únense
los correligionarios del crepúsculo
largo, por si pudieran,
al abrigo sereno de su muerte,
dar fe de una firmísima
oposición. Allí, los que ganaron
en su lejana juventud el último
laurel, en una interna
escaramuza contra los constantes
insurrectos; allí, los que impidieron
un solo paso a los vehementes bárbaros
del norte y a sus leyes
sin perfección escritas. Son solícitos
unos con otros, doctos
en las buenas maneras de accionar. Y perfuman
la gran estancia, y visten
caros tejidos orientales, tintos
en púrpura violeta, largas togas
de lana de cordero
recental. Todo es sobrio
en el rito: se alude a las promesas
que los tradicionales
dioses hicieron. Como si en el mundo
nada hubiera pasado, elevan súplicas
coreadas al sumo definidor del tiempo.
Para ellos no hay más: lo que a la orilla
del pórtico acontece
no existe. Lo que ha sido
será por siempre, aunque costumbres nuevas
roan las reglas aceptadas, siembren,



fuera del quiritarío
bastión, temor, discordia
o esperanza. Se humillan,
libres de culpa, llenos de oro y de prestigio
sacro, sólo ante el puro canon que los ancestros
conformaron, poniendo
eterno orden, sabia disciplina
inquebrantable. Nunca
caerán de hinojos ante la osadía
del que grita en las plazas nuevas creencias, del que
con estiércol mancilla venerables estatuas
o en los muros imprime su dolorida queja,
inspirada en extrañas divinidades; nunca
serán menos que son, salvo cuando la muerte
los llame (incluso en ella
tendrán su rito único); jamás su duro empeño
por la verdad se ablandará en los aires
de la mentira.

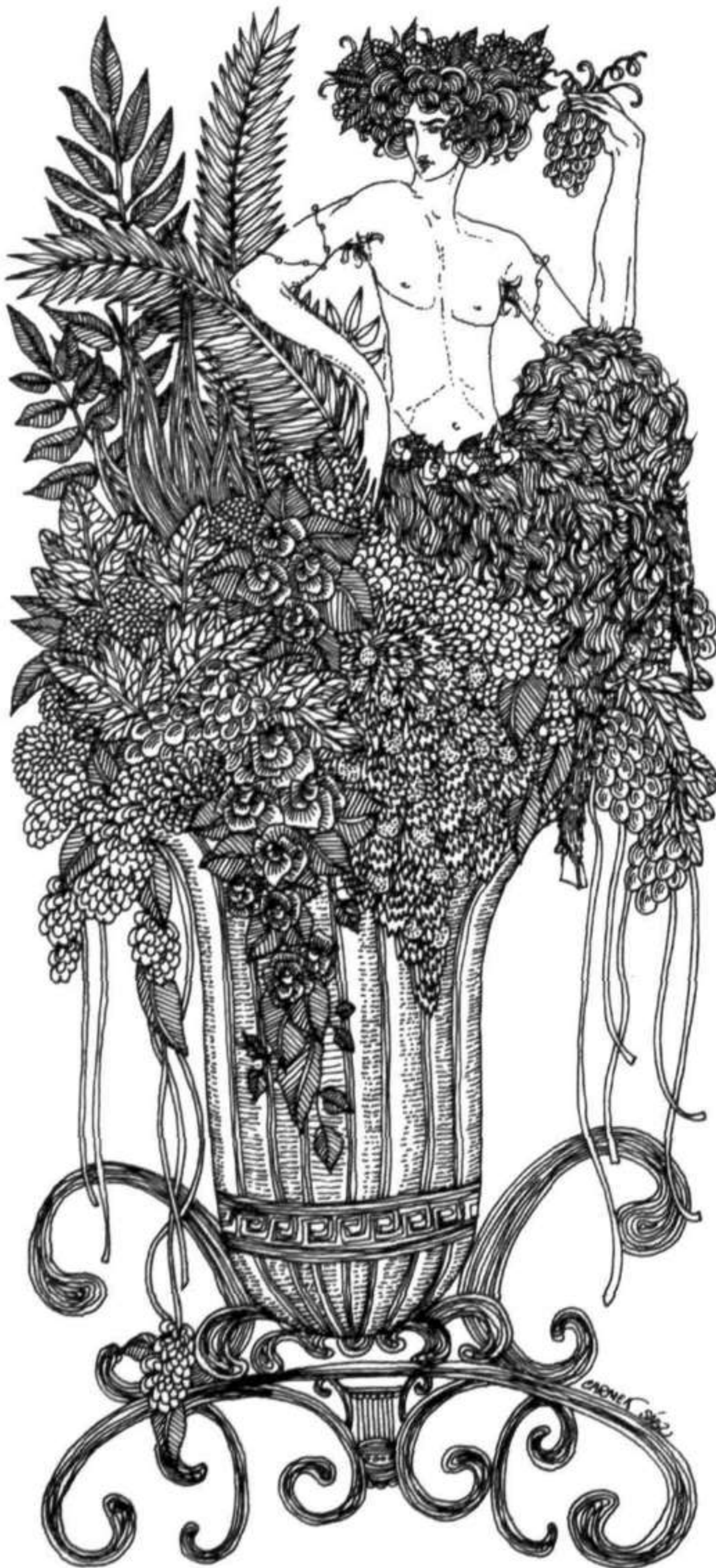
II

Llegan

alarmantes noticias. Arrasaron el huerto de Mecenas; dos pretorianos fueron muertos en la Suburra; en la marca de Tréveris mancillaron un lábaro; los cántabros hostigan beligerantes. Nada pasará. Son fantasmas que intentan inquietarlos, como si ellos no fueran una casta gloriosa, inasequible al desaliento. Y oran a sus desalentados dioses, y se confortan con ungüentos de memorias felices: Mucio Scaevola, Publio Cornelio, Octavio, Tito: toda la larga serie de los héroes repletos de poder; no borrados triunfos donde el laurel se prodigaba y la lluvia de pétalos de rosa. Grande es la patria, y ellos los que la hicieron, los que derribaron vallados que acotaban modos de ser prescritos, setos tribales, muros incluso, protectores de gentes desprovistas de afán dominador. Suya es la patria hecha a su gran medida, y son los padres que la defenderán. No, no hay galernas, sino barcos que pueden; no hay riadas, sino diques que saben contener. Llegan nuevas adversas. Son el rayo y el pedrisco, la marejada, el viento desatado, la peste, el hambre: fuerzas todas sin alma ni razón. El oficiante entona el *Carmen secular*. Transidos, proclaman que jamás se verá nunca algo mayor que Roma.

III

En tanto, suenan gritos airados, ilumina un fuego exterior la penumbra serenísima que abriga el canto unánime, agigantando sombras. ¡Cierren todas las puertas y ventanas! Que no se contamine la eterna majestad con alaridos animales. Los fuertes, los que aún puedan alzarse sin ayuda, aquellos que en la punta de su daga



conserven una gota de la sangre contraria,
por el honor vertida,
y se sientan capaces de renovar su vivo
color, que recuperen el brío con que antaño
derramaron la suya, y prestos salgan,
y que enmudezcan los profanadores.
Nadie se mueve. No es la hora. Un día
vendrá en que se levanten de sus tumbas
los vengadores, agitando huesos
reverenciables. Alguien reconoce
timbres de la garganta de su estirpe,
adelgazados por las ajustadas
ranuras de las hojas
de cedro, mas con cera taponan sus oídos,
no sea que le devore la sirena
del odio hacia la carne
propia. ¡Oh, dioses, en dónde
están vuestros designios!
¿En qué entraña de buey escrito estaba
que se había de escupir sobre los héroes?

IV

Cesa el furor. Se tranquilizan, hablan
de sus proyectos —copias
de sus años de lustre—, avivan llamas
que no se tienen entre las cenizas
regadas por las lluvias
desfavorables. Débiles ancianos
hay que ya se arrepienten
de haber amado alguna vez con ansia
y tesón. Apaguémonos. Se apagan
las antorchas del brío, tienen peso, cansados
están. Y dictaminan
que el mundo no es sino una vaga sombra
proyectada por algo inexistente.
Se corrompen memorias de otros tiempos felices
(el jardín con estatuas, los talados
mirtos), cuando a la luz de las antorchas,
después de ingerir lenguas de pájaros cantores,
comenzaba la orgía disuelta en dulce vino
servido por esclavos. ¡Siguiera siempre todo
igual! Aquella carne,
largamente adobada con ungüentos de Asia,
tras el riesgo acreedora de un constante regalo,
ya denuncia su endeble contextura con signos
imborrables, y pesa más que el hierro que un día
la ciñó. Se aletargan
poco a poco. Unos sueños sustituyen a otros
sueños. Ya nada oyen, nada desean, nada
son. Están ensayando,
con una sabia perfección, su última
postura.

V

Hemos pasado la noche en oraciones
 a Rhea y Marte —dicen
 con convicción cuando la aurora llama
 a lo real. Velamos el cadáver
 de un prócer, cuyo ejemplo nos impulsa
 a no cejar, aunque la plebe ansíe
 marchitar el laurel que le corona
 la noble frente. Somos los capaces,
 los que cetro con cetro levantamos
 una torre de orgullo,
 ya casi vuelo en la dorada cima
 dominadora de la condenable
 mediocridad. Unamos nuestras fuerzas
 a las del día que renace: hombro
 con hombro, vamos
 a sostener lo que se agrieta y cae
 minado por impuras alimañas
 que tratan de medrar. Entren los rayos
 del sol en el egregio
 recinto, y que los mármoles pulidos
 luzcan todo su brillo, como antaño,
 cuando al salir de iguales ceremonias,
 los mismos que ahora ladran,
 las manos temblorosas tendían demandando
 cobre y sonrisa. ¿Acaso no premiamos
 su sumisión? ¿Acaso
 no pudieron besar nuestros anillos
 y las orlas doradas de los mantos talaes
 que rezumaban majestad? ¿No fueron
 partícipes de toda
 celebración? Aullaban como lobos,
 cuando en las grandes fiestas de la arena el reciario
 imploraba piedad bajo la espada
 adversa. ¿No fue dócil
 a su apetito de vertida sangre
 la mano omnipotente
 del Augusto? Pasamos
 la noche orando. Ahora
 ya es tiempo de vengar.

VI

Siguen cansados.
 Cumplida cierta edad, nunca repara
 el dormir, si se aleja
 del lecho habitual. Mientras los cuerpos
 dejaban de velar, figuraciones
 seguían el acoso: turbas de aviesas caras
 y desdentadas bocas irrumpían
 y empapaban con brea el catafalco
 para que ardiera más; luego danzaban



Decorative border consisting of a repeating pattern of grapevines and clusters of grapes.



alrededor del fuego, y desnudábanse
echando sobre él los desflecados
trapos que malcubrían
su carne. A los ungidos
escarnecieron con saliva, mientras
ahogaban venerables matronas con sus propios
collares. No se atreven
a salir. No confiesan su miedo: disimulan
su temor con cansancio y con sutiles
razones (no sería deseable
arriesgar tan ilustre despojo a los desmanes
de la profanación). Y aún no es el tiempo.
Pronto el tiempo vendrá: vedlo acercarse
con la misma figura
que siempre tuvo, ardiente jinete, en una mano
el venablo, en la otra
la dorada rodela protectora,
con rostro de medusa. No es el tiempo
todavía el que viene, sino quien se propone
impedir su gallardo cabalgar con espinos
y zanjas. Permanezca
cada cual en su puesto, como cuando
la ciudadela fronteriza, orlada
de fosos, resistía cien veces el embate
de los gentiles. Somos la semilla
de la resurrección. No nos asusta
ningún asedio.

VII

Tienen provisiones.

Nunca tuvieron falta
de ellas. Aunque toda la esplendorosa urbe
careciera de aceite
y cereal, los altos rectores no supieron
del hambre nunca. Ahora
tampoco lo sabrán. Y es una fiesta
nueva volver a aquella edad dorada,
relatada en los libros, edad de las costumbres
austeras, de la miel y los ganados,
edad en que la pródiga matrona
aún no había recibido la gran joya del ocio.
Hacen sus abluciones. Con remedios egipcios
al símbolo acicalan, retardando los síntomas
del desmoronamiento final. Friegan, aventan
polvo de los tapices.
Con infantiles risas, transforman el encierro
en una estival fiesta campestre. El juego excita
las amagadas fuerzas, transfigura los rostros

arados. De las pingües despensas acarrear
tasajos, espaldillas saladas, granos, ánforas
de licuamen, jengibre, coriandro, cardamomo,
vinos de Chipre y de Corinto. Amasan,
instan, animan, brasas y humos, condimentan,
por vez primera pacen el producto
de su dedicación. Ellos se bastan
solos: a su alegría
nada le falta. Finjan
los siervos su poder. ¿Dónde irán libres?

VIII

Decrece el entusiasmo, conforme se marchita
el vino en las entrañas. Ahora sienten clamores
que no son, amenazas
que en sus propios oídos se conforman.
Los más ancianos piden que los huecos se cierren
hasta que día y noche se confundan
en un curso uniforme.
En la penumbra palpan
sus propios corazones latir sobresaltados.
Sobre el pintado rostro del patricio difunto,
a cuyo hedor se hacen,
se arraciman las moscas.
Ahora es verdad que rezan monótonos, que piden
a sus dioses un freno para el tiempo. Las lámparas
decaen mortecinas. Y con agrios compases,
sin que se sepa en qué lugar preciso,
un ave presumiblemente negra
su motivo repite hasta implantar el éxtasis.
Entretanto unas finas lianas grises prosperan
desde el artesonado,
y las arañas tejen amplios velos
sobre cuanto se sume al cabo en la no herida
oscuridad. Las súplicas, al parecer, no fueron
rechazadas por quienes gobiernan los destinos
de los hombres: las horas sólo cenizas tejen,
sólo silencio ovan.

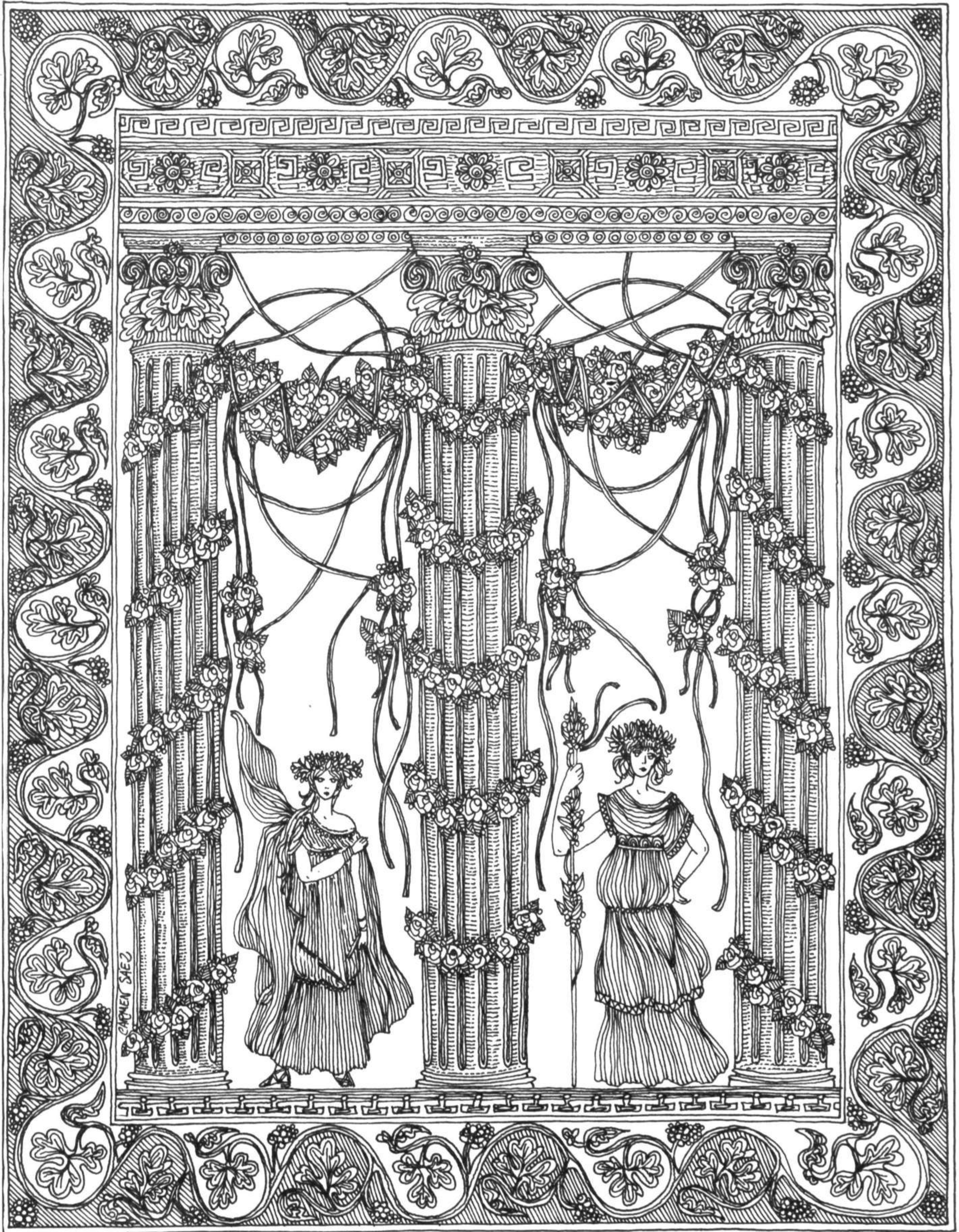
IX

¿Qué fue lo que les hizo
de pronto despertar? ¿Acaso el Cielo
suyo fue derrotado, y los que presidían
las supremas audiencias declinaron
su poder en los nuevos

jueces triunfantes? ¿Quiénes en los labios
resecos colocaron, con amor o con odio,
el ensalmo de un beso corrosivo
de la paciente eternidad? Se alzan
de sus posturas, lentos desperézanse,
con soñolientos ademanes rompen
los pegajosos hilos que a la muerte
los ataban, se evaden de la seda,
y ya saben volar: primero con torpeza,
extrañando las alas y el impulso
que les da movimiento; luego, con más segura
fe en la nueva virtud. Son los de antes,
mas como si en la plena sazón de sus virtudes
heroicas renacieran,
de nuevo prestos al combate. Esa
misma mañana estaban temerosos,
pero ya no se arredran
de la luz, y comprueban al abrir las ventanas
que el sol sigue reinando y no hay clamor de cerco
hostil, sino un dulcísimo
rumor de paz.

X

Preguntan por el agua.
Escuálidos están, y apenas pueden
con palabras de arena interrogar al sórdido
ámbito que, unas horas
antes, brillaba en el festín. Oh, amigos,
¿la recordáis? Paliaba la sequedad del cuerpo
y lustraba el entorno. Los huertos no sufrían
la agresión amarilla del verano,
gracias a ella, don que en los regatos,
desde labradas fuentes apagaba
la sed y el deterioro. ¿Qué se hizo
del agua? Están los cuencos
con una oscura granza indescifrable,
los vasos con un poso de resina,
sin lágrimas los ojos para volver al llanto
por el que, sobre tierra baldía, impuro hueso
ya, se decora con un leve hilillo
de metal incorrupto. Ha diluviado
aridez. ¿Dónde, el agua?
Ni una paloma que soltar, que vuelva
con un ramo de nieve
en el pico. Los huecos les anuncian
un panorama extraño, donde no reconocen
la capital del mundo
propio. Aterrados vuelven
a meditar.



XI

Ancianos,
vuestro oráculo dad, decid qué hace
la sal de Roma, presa en un cristal opaco,
incapaz de cundir, para que todos,
dignos e indignos prueben el obsequio
de su sazón. Respiran con torpeza,
con torpeza se mueven, se pronuncian
torpemente, tras una fatigosa
pausa, los más ancianos. Hablan de un perro triste
que lamía su sombra, del olor del otoño
cuando recién llegaba, de los dulces
manjares que probaron
de niños, de sus madres solícitas, del día
en que por vez primera se vistieron
con la toga pretexta; se disputan memorias
rectificables, saltan
ante alguna insidiosa objeción. ¿Dónde, el agua?
¿Dónde, la vida? Torpes se sacuden
a fin de que en el polvo se derramen
los vanos sueños. Pero más ceniza
cae.

XII

La sed los fuerza
a salir. Con trabajo
abren las grandes hojas de un inquietante libro,
y a ser protagonistas de nuevo se disponen
alzando un fatigoso
cántico, apenas grave
rumor. No identifican
nada. Hay extraños edificios, gentes
con raras vestimentas que los miran
más curiosas que hostiles, cuando pasan
con recelo abrigándose
unos a otros como una columna
de desmedrados presos que no creen
en su liberación. (Uno se arriesga
a preguntar. No entienden lo que dice:
hablan en otro idioma; con sonrisas
benévolas, les tocan las desgarradas vestes
que han perdido los tintes y el apresto,
como mortajas.) A la vista de una
fuente, se descompone
la procesión: dispútanse, incluso con fiereza
el consuelo del agua; se atropellan
bajo los frescos chorros; ya desnudos
casi, en la taza chapotean como
niños, sin importarles el coro que los cerca

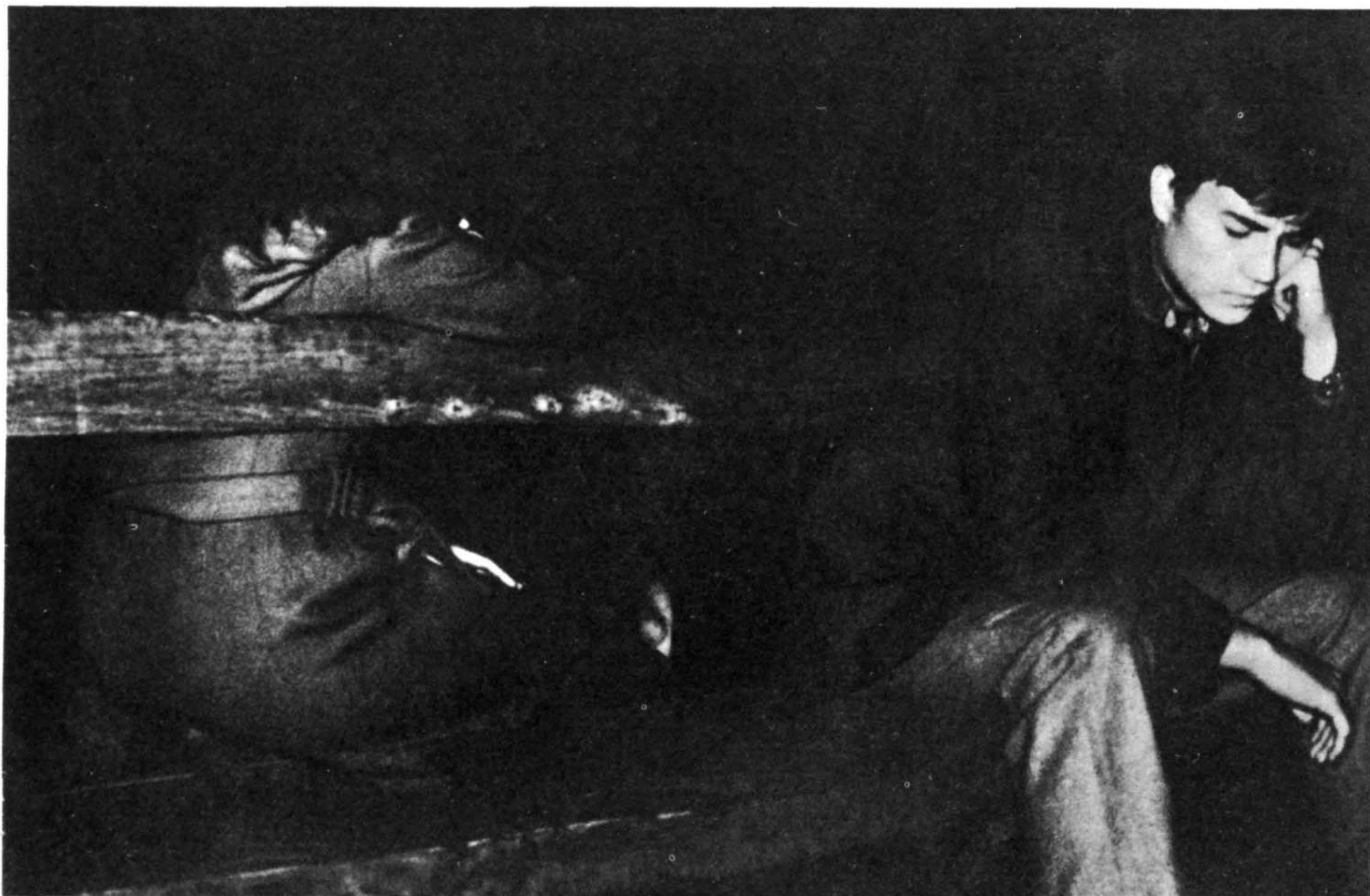


con bondadosa hilaridad. ¿Es esto Roma? Saciados parten en busca de sus casas, de los que aguardan su regreso. Nadie les da razón. No saben. Las calles son distintas. Cuando llega la noche, igual que pobres mendigos sin hogar, tienden sus cuerpos donde el suelo sorprende su cansancio.

XIII

¿Aquel pájaro negro los entretuvo siglos con su agrío, monótono graznar? ¿O qué bebida, mezcla de infatuada suficiencia y de odio al porvenir, les dieron los penates hartos ya de su culto insano? ¿En qué ha venido a parar aquel aire de victoria alada con rencores? Poco a poco, recuperan el ritmo de unos días

que no les pertenecen sino como a fantasmas que arrastran sus cadenas mohosas, su apetito de tierra. Piden lo que no les pueden dar: identificables recuerdos, una ley de sucesión. Por último reclaman lo más preciso: la palabra. Aprenden a hablar de nuevo, a renombrar de nuevo cuanto fue suyo y pertenece ahora a otros magnates que sus mismos rostros tienen, sus mismos sobrios ademanes, declaman como ellos declamaron entre muy semejantes paredes sordas. Sienten bascas de una infinita indignación. Y cuando alcanzan a saber que en una gran estancia están reunidos los que la doctrina imparten y su apego a otra edad mortecinamente ajada (en honor de un patricio fiel), se arraciman ante el imponente pórtico, asedian, gritan, lanzan su ira —hasta que llegan como siempre, el cansancio y la ceniza.



GOLONDRINAS

DANIEL MOYANO

AL final, ¿qué me traje para aquí? Prácticamente nada: un hombre golondrina, una mujer de papel, un re bemol y unas pocas cosas más. Acaso un gallo que canta antes de tiempo. Por más que le doy vueltas a la cosa, eso es lo único que queda. A lo demás se lo está llevando el viento, allá. El viejo apilaba ladrillos todo el día, hormigueaba todo el día alrededor de cosas que iba amontonando y que finalmente eran una casa, y uno podía mirar esa casa, estaba allí con sus puertas y ventanas. A las personas vivas uno también puede verlas durante una respetable cantidad de tiempo, o escribirles si están lejos, en alguna parte están respirando. El viejo golondrina y la mujer de papel son más difíciles, no los puedo ver, sola-

mente tengo las palabras. A las palabras también se las lleva el viento. Generalmente el viento se lleva un montón de cosas. Puede llevarse tanto una palabra como una persona. Para él todo es lo mismo; para él no hay pesos ni sustancias. Claro, las palabras tienen algunas ventajas: casi no existen. Es difícil esconder una casa o una persona viva para que no se las lleve el viento: tienen demasiado volumen. Las palabras, en cambio, pueden esconderse, caben en cualquier parte, y en algunas ocasiones sirven para reconstruir la casa o las personas que se perdieron; incluso el viento que se las llevó.

Urgentemente hay que reconstruir al viejo, sobre todo porque existió; tuvo existencia real en aquella piecita de tres por tres donde yo mismo

viví con él durante una respetable cantidad de tiempo: las camas contra la pared, una silla de paja, el calentador *Primus* en el suelo (creo que no había mesa), la guitarra, y afuera el patio de tierra con la morera y la puerta de calle que pertenecía a la lluvia, siempre mojada y pudriéndose; absurdo tener una puerta de madera a la intemperie. En las otras piezas hay tucumanos recién venidos a Córdoba, trabajan todos en el ferrocarril de seis a dos todo corrido, se levantan antes que nosotros. Los que no tienen calentador hacen hervir el agua para el mate en el braserito que arde afuera, son tres o cuatro braseritos negros con llamas casi coloradas en medio del patio cuando no llueve, y si llueve los braseritos están contra la pared, al lado de cada puerta, tiznando las paredes. «Es una vergüenza cómo me están dejando la casa estos tucumanos», decía el encargado cuando iba a cobrar el alquiler de las piecitas.

Nosotros, con el *Primus*, no teníamos problemas. Creo que fue el mejor calentador a kerosén de la Argentina. Es cierto que había otras marcas. Pero como el *Primus*, ninguno, decía el viejo haciendo pasar el kerosén por una media de mujer antes de ponerlo en el calentador; allí quedaban las basuritas, por eso nuestro *Primus* no se tapaba nunca. Había que cuidar la media, eran caras las medias de *nylon*, y en la piecita no había una mujer que nos dejara las medias viejas para limpiar el kerosén. La mujer que había era de papel, estaba en la partitura, en el rebemol que tanto le gustaba a mi viejo. La única cosa femenina que había en la piecita era esa media vieja que un día trajo el viento, volando. Tampoco tenían mujeres los tucumanos. Las habían dejado en Tucumán, traerían a sus familias cuando ganaran unos pesos, eso decían tomando vino en el patio los fines de semana antes de ponerse tristes con el alcohol y pelear entre ellos a cabezazos, discutiendo si los ferrocarriles debían ser de los ingleses o de nosotros. El *Primus* tenía sus tres patas soldadas sobre el bronce reluciente. Un poquito de alcohol de quemar calentaba el serpentín, y las patas chirriaban contra las baldosas del piso cuando el viejo le daba bomba y en seguida aparecía la llama azul del *Primus* que empezaba a zumbiar; entre sueños yo lo oía zumbiar como el viento en la puerta de calle; entre sueños el viejo se lavaba la cara en la palangana; entre sueños el ruido de las chupadas que le daba al mate, se los tomaba de una sola chupada, no sé cómo no se quemaba con el agua casi hirviendo; me daba uno a mí; levántate que ya salieron los tucumanos, o sea, que son más de las seis; todo entre sueños, y salíamos para la obra, yo le alcanzaba la argamasa, él levantaba las paredes balanceándose sobre el andamio.

Era muy real dándole bomba al *Primus* en la mañana, pero me costaba mucho acostumbrarme a que él fuese mi viejo. Lo había visto durante un tiempo considerable, pero yo era muy chico entonces, lo había visto como entre sueños. Y justo cuando casi me había olvidado de él, una carta que llega. «Si querés venite conmigo a la

ciudad, ahora tengo un trabajo más o menos fijo, te voy a enseñar música, ya vas a ver qué linda es la música.» Los viejos postizos que yo tenía en el pueblo se alegraron, me dieron la plata para el ómnibus, como tres horas hasta la ciudad, y llego con mi valijita y golpeo la puerta de la pieza y resulta que no está, sale un tucumano no sé de qué pieza y me dice: «ya tendría que estar aquí; en todo caso, búscalo en el boliche de don Elías, queda en la otra esquina», y entro en el boliche donde hay un montón de tipos chupando, apoyados en el mostrador; a ver cuál puede ser mi viejo. Hay cinco o seis que podrían. Cualquiera, pienso. Todos se parecen además. Hay olor a cal y a masilla en el boliche. Hay uno que me mira como pensando, tiene los ojos juguetones de vino. De pronto me mira fuerte, no puedo sostenerle la mirada. Trato de reconstruir alguna cosa que me quedara de él, pero nada. Debe ser alguien que tenga una cara parecida a la mía, pero ya vieja, con muchas arrugas y el pelo blanco. Eso estoy pensando, cuando el bolichero me hace una seña que no entiendo, y como no entiendo me dice: «Picatelás, pibe; las ordenanzas son muy serias. Vos no podés estar aquí.» Entonces uno de los tucumanos, que me ve parado al lado de la puerta de mi viejo y ya es de noche y se está poniendo medio frío me dice: «Vení, chango, si querés tomar una sopa con nosotros.» Y yo: «Bueno.» Son tres los tucumanos de esta pieza (en las otras hay más), tienen un espejo grande y por lo menos dos loros. No están en jaulas, cuelgan de unos soportes de alambre. He visto estas caras y estos loros en los trenes que bajan de Bolivia y pasan por mi pueblo; es gente que va a buscar trabajo a Córdoba o Buenos Aires. En los loros llevan su buena suerte. «Son muy habladores», dicen los tucumanos señalando a los bichos con sus cucharas. Todos los que tienen loros dicen eso, pero es mentira. En mi vida he visto un loro que diga más de dos o tres palabras, y siempre las mismas: la papa para el loro o algo así. Los tucumanos hablan de cosas de su provincia, yo tomo la sopa sin comprender nada, miro la olla tiznada en medio de la mesa; los ojos de los loros, que no son ojos de pájaros, y afuera el brasero donde chilla el agua para el mate. Después los tucumanos toman mate jugando al truco, y de pronto uno de ellos me dice: «Ahora que has venido, tu padre no va a chupar más; le vas a dar una gran alegría. Hace rato que quería llamarte, pero no encontraba trabajo fijo.» Y en eso el ruido de la puerta de calle siempre hinchada, la puerta que nunca cabía en el marco, y mi viejo que llega y se asoma a la pieza de los tucumanos con los ojos chispeados. Va a ser difícil acostumbrarse.

No, nunca vi un alhelí. Es la primera vez que oigo la palabra. O a lo mejor lo he visto sin saber que era un alhelí. «¿Así que nunca viste un alhelí?», dice mi viejo riéndose. «Nunca, palabra que nunca.» «Mira, hay alhelíes en cualquier parte. Los he visto hasta en los cercos. Todos los jardines tienen alhelíes.» «No, nunca.» «Bueno, a lo mejor allá en el pueblo no hay,

pero es una flor que está en todas partes. Cómo no vas a conocer el alhelí. Los he visto en el norte y en el sur, conozco el país como la palma de mi mano, y es cierto lo que dice ese tango, la humildad del alhelí. ¿Pero nunca oíste la palabra por lo menos?» «A lo mejor conozco la flor, sin el nombre, claro.»

Difícil acostumbrarse al viejo, a sus cosas siempre nuevas, a la música aprendida nota por nota. Hay que solfejar moviendo una mano acompañada. No se parece en nada a lo que me imaginaba. Además, nunca me había imaginado nada de él. Sabía que andaba por ahí, eso es todo. Y siempre hablando de cosas que no me pertenecen o que nunca he visto. Apenas he aprendido las notas y ya viene trayendo la partitura de *Flor de alhelí*. «Estúdialo despacio, ya vas a ver que lindo tango.» Las notas, la guitarra y mi viejo; todo tan nuevo para mí, todo tan alhelí. Te vi entrar en el boliche ese día, pero no me animé; la última vez que te vi todavía te hacías pis en la cama y ahora sos un hombre, y además ese día yo estaba medio chispeado; por eso me demoré, esperé hasta que se me fue el mareo, y no me tratés de usted, no seas pelotudo. Yo esperaba otra cosa, la verdad. Por eso resulta tan difícil la reconstrucción, ladrillo sobre ladrillo, nota sobre nota, para ver a la muchacha de *Flor de alhelí* que va por la pradera del tango entre florecitas mañaneras, con la humildad del alhelí te vi pasar —dice la letra—, camino de la iglesia del lugar con un tul cubriendo el pelo y un librito de rezar; primavera en el tango, en las notas, pero en la piecita un frío bárbaro en mitad de agosto; el viejo en el andamio y yo en la piecita dale que te pone a las notas, cuidado con los re bemol, son las campanas de la iglesia del lugar adonde va ella a saltitos por la pradera con un tul cubriendo el pelo; debe llevar medias porque el aire de la mañana es medio fresco, medias para detener las basuritas del kerosén y que no se obstruya el Primus, las patas del calentador chirriando contra las baldosas, el viejo silbando me da el primer mate: «quedate hoy, aprendí bien el tango; este fin de semana lo podrás tocar; no sabés cómo me ilusiona eso.» Y sigue silbando cuchara en mano en el andamio; yo en la piecita con las notas; de las notas va surgiendo ella, la letra del tango no dice cómo se llama la muchacha, pero ella va apareciendo; me estoy ilusionando con ella, que va con su tul cubriendo el pelo. *Flor de alhelí*, te dije en tono confidente, y más después nació el amor para los dos, las campanas (re bemol) ya se echaban a volar; *Flor de alhelí*, ya nunca más te apartarás de mi existir. Al viejo le brillaban los ojos como si estuviesen chispeados de vino ese fin de semana cuando toqué el tango sin equivocarme, che; esos re bemol son una maravilla, dice, y los dos pensamos en la mujer que ninguno tiene.

Claro, la mujer era de papel, y todo sucedía en un pueblito chiquitito y tan bonito como tú, según el tango cursi oído después en la radio de los vecinos de enfrente. Pero en mi pueblo no había ni alhelíes ni praderas, puras lomas y espinas, mucho piquillín y chañar y mucho tala;

qué va a haber alhelíes entre los yuyos. Ella va temerosa con su librito por la pradera en el pueblito; debe ser un pueblo de la pampa húmeda, inútil buscarla por aquí, y además a los tangos los hacen los porteños, todas las praderas y todas las mujeres son de ellos, y mi viejo y yo ilusionándonos con ella, qué va a nacer el amor para los dos y menos cerca de los tucumanos, que se dan cabezazos entre un escándalo de loros.

Y qué va a ser mi viejo ese viejo que le da bomba al Primus, que cada día vuelve más chispeado; salimos de la obra a las seis de la tarde, y cuando estamos llegando al barrio me dice: «Seguí vos nomás, andá a estudiar el tango, yo me quedo por aquí.» Por cualquier cosa estoy (y vacila) al lado de Elías, al lado del boliche de Elías hay un baldío, el viejo se va a chupar con los tucumanos, vuelve tarde y se queja despacio para no despertarme; al otro día se levanta silbando. Si querés quedate hoy, hace mucho frío, che qué lindo suenan esos bemoles; perdoname hijo, no puedo dejar de chupar. Cualquier día me largo.

Después no hay casi nada. Meses. Tiempo. El viento ha empezado a llevarse algunas cosas. Ella siempre va por el prado, pero nunca nos mira; además tiene la cara un poco tapada por las notas, está dibujada sobre el pentagrama. No sabemos cómo se llama ni de qué pueblo es. El viejo era demasiado cierto como para poder acostumbrarme a él, y ella demasiado alhelí, demasiado pradera, demasiado caminar a saltitos buscando un tipo normal para hacer su nido con él y quedarse en el pueblo para siempre. Y para colmo, yo siempre equivocándome; a veces me fallaban los bemoles, y me fallaba también el día; viejo, me parece que son las seis, ha cantado el gallo, y él despertándose se ríe y me dice qué van a ser las seis. ¿No ves que los tucumanos todavía no se han movido? Debe ser un gallo pelotudo que canta antes de tiempo. Y era cierto, al rato pasaba el último tranvía en la calle Bulnes; era la una. Y nada más, tiempo y tucumanos y ferrocarriles y ella que nunca llegaba a la iglesia del lugar, y justo cuando estoy acostumbrándome al viejo, que miro su cara cuarteada por la cal, y veo que mi cara, a medida que también va cuarteándose, se parece a la de él; él, que me dice algo que nunca había oído, una de esas palabras como alhelí, tan raras para mí. Me dice esto: obrero golondrina. Nunca vi un obrero golondrina. Cómo, ¿nunca viste un obrero golondrina? No, palabra que no. ¿En verano, en los trenes? No, nunca. Es la primera vez que oigo la palabra. Casi todos los trenes tienen obreros golondrina. A lo mejor los viste, sin conocer la palabra. A lo mejor los vi. Mirá, en verano, para el tiempo de las cosechas, los techos de los trenes de carga van llenos de obreros golondrina. Claro que los había visto.

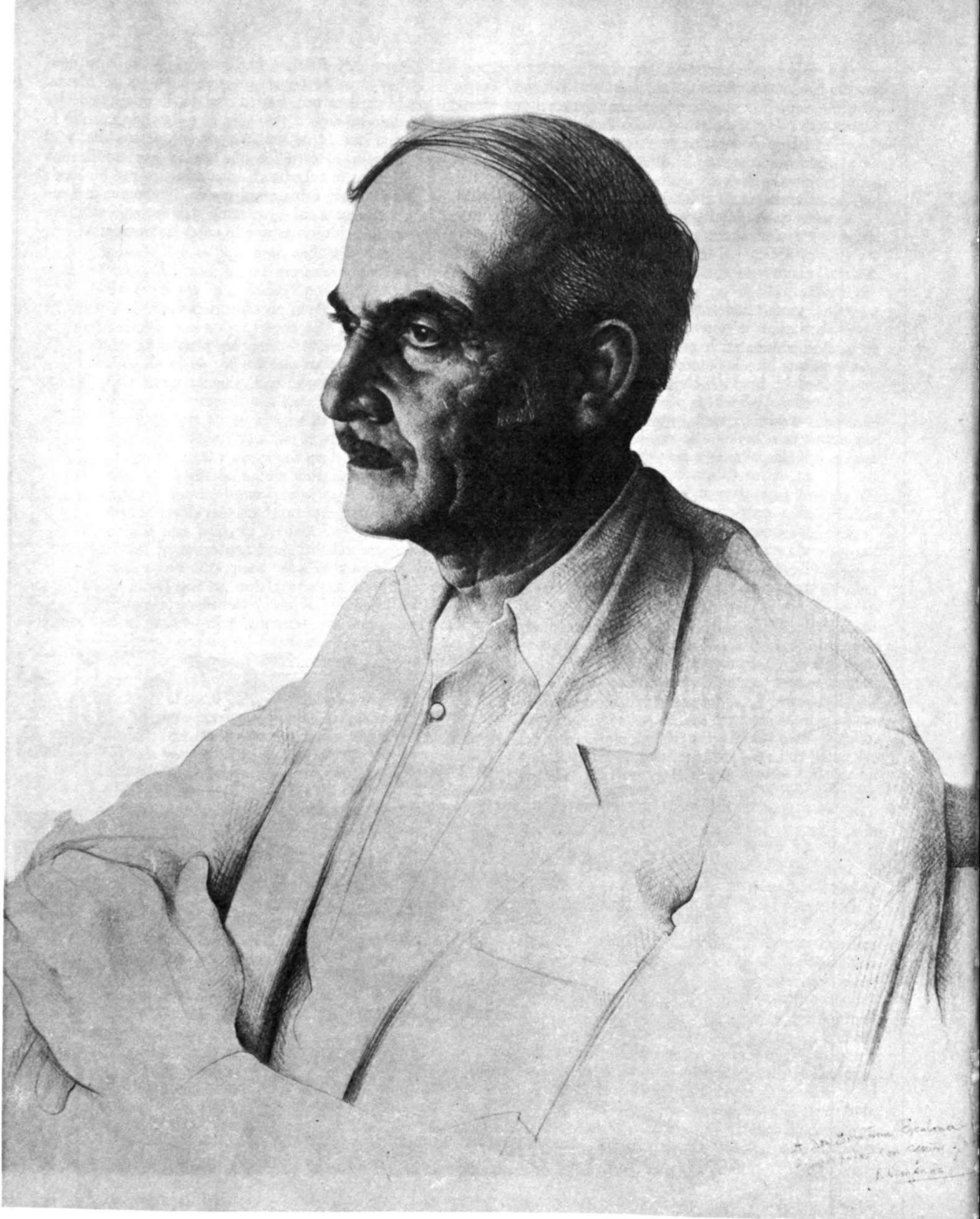
Te dejo la guitarra, pero me llevo el Primus. Vos podés conseguir uno en cualquier momento. Che, pero no te despistés con el canto de los gallos. Siempre hay un gallo boludo que canta antes de tiempo. Y aprendí bien ese tango. Es bárbaro. Mirá, ya está pitando el tren. Pero el

viejo no sube todavía, espera que el tren se ponga en movimiento, si no lo harían bajar. Trepa al último vagón que ya se mueve, lleva arrastrando esa bolsa de cuero muy larga que estaba debajo de la cama y nunca vi. Bolsa triguera, dice desde arriba; es una cosa larga, como un cajón de muertos, pero de cuero. En el techo del tren hay más golondrinas, cada una con su bolsa de cuero. Y allá va el viejo sobre el tren carguero a levantar cosechas en la pampa húmeda; puede que el tren pase por el pueblito de la partitura y se encuentre con la muchacha. Mi viejo se mezcla con las otras golondrinas, ahora cualquiera puede ser mi viejo al lado de Elías, pero me parece que es él el que levanta la mano perdiéndose en la pradera de la partitura; conoce muy bien la palma de su mano.

Al final el viejo viene a ser lo mismo que ella. Al final los dos vienen a ser la misma cosa, aunque el viejo, qué duda cabe, tuviera existencia real y ella no, los dos parecen de papel. Y después no queda casi nada, tiempo solamente. A los tucumanos se los ha llevado el viento, la papa para el loro. Queda el re bemol (alteración accidental), un re de cuarta línea tocando las campanas de la iglesia del lugar. El viejo vivía sin mujer, yo estoy lejos sin mujer. El se llevó el Primus y aquí no hay Primus; probablemente no los hubo nunca. Y ahora allá tam-

poco hay Primus, han pasado de moda, y aquí hay muchas cosas que ver mientras se olvida. Madrid es una ciudad grande, la pucha, qué jodido es vivir, como dijo el encargado cuando le dije que le dejaba la pieza y que me iba, y él colgaba el cartelito que decía: «se alquila una pieza», lo colgaba en la puerta siempre hinchada que nunca cabía en el marco. No sé por qué me decía eso a mí. Qué tenía que decirme a mí ese gallo pelotudo cantando antes de tiempo.





* In Don Juan Escalona
...
1942

FRANCISCO HERNANDEZ





LA ESTRELLA QUE TE GUIA

En medio de la duda presides la batalla, Francisco Hernández,
la pugna de las formas.

Tu cuerpo se levanta y resiste el ataque,
las riendas en la mano y la mirada atenta.

Te sacude la rabia, viene hasta ti la tromba y construyes un trono.
Un dosel te ampara y te recoge, corta la fuga, la fuerza que se
[escapa.

Todo queda en ti temblando, dando testimonio de la vida.

Resumes la existencia, su lado triste y bello, su turbación serena.

Tienes el poder entre los dedos, la vara mágica de la arquitectura.

Floencia vive en ti, la gloria de Tiziano y el gusto amargo de la
[piel de toro.

Eres el volcán que un nardo disimula, la tensa paradoja.

Tienes calculados los centímetros, los átomos calientes de la sangre.

Está en ti la geometría, el soberbio mandato, sus artículos,

y mandas con una voz que fija el bronce en sus orígenes,

como el mar resuelve en calma el vendaval, su duro azote.

Un rostro contenido, una fuerza expectante están detrás de ti, vigilan.

Eres un lago y un valle y una viva pradera de urdimbre soterraña.

La sabiduría construye en ti su fórmula, su código secreto

y plantea la ecuación de sus caprichos en ocultos rincones.

Grecia y Roma y una Iberia florida —el canon y la síntesis,

la caricia del pétalo— te acompañan y te ceden su norma.

Posees el mar latino, la luz mediterránea. Mas una sombra,

un rictus de tiniebla te mezclan crepúsculo y aurora

y ponen en tus manos un vaso solitario que el agua no celebra.

Algún paralelístico, algún treno semita te ha prestado el eco

y ha dado a tus colores un grado de ceniza, de gema desolada.

Contigo está el Oriente, el Levante florido,

y te guía una estrella, una ola dormida de ascendencia andaluza.

FRANCISCO TOLEDANO



EL DESCONOCIDO DE VINCI

ERNESTO SABATO

AMBIGÜEDAD DE LEONARDO

Pocas palabras tan falaces como el verbo conocer, cuando a los seres humanos se refiere. Pululan los conocidos en la vida cotidiana, pero hasta el más transparente en ellos puede asombrarnos y hasta aterrarnos con los abismos y monstruos de sus sueños. ¿Qué podríamos esperar de un genio, que infinitamente lo sobrepasa en sus virtudes y defectos?

Leonardo era apuesto, vestía con refinados terciopelos, le gustaba conversar en las reuniones —«fu nel parlare eloquentissimo»—, esgrimía de modo eximio el florete y, al menos en su juventud extravagante, era presuntuoso y se complacía en asombrar a la corte con sus espectáculos.

Este es el Leonardo visible.

El otro, el críptico, fue un gran desconocido, y debemos inferirlo de la elusiva melancolía de sus cuadros, de las equívocas y levemente demoníacas sonrisas de sus mujeres y santos, del profundo desprecio que emana de algunas anotaciones de su Diario sobre los hombres y las reuniones mundanas. Quizá más de una vez debe de haber sentido lo mismo que una noche experimentó Kierkegaard al volver de una fiesta en que había brillado por su ingenio: el impulso de suicidarse.

¿Cuál sería su rostro en la soledad? Podemos sospechar que tendría algo de horrendo y hasta de trágico. Porque siempre llevamos una máscara, una máscara que es distinta para cada uno de los papeles

que se nos tiene asignados en la vida: el del honorable padre o el de sigiloso amante, el del rígido profesor o el del sobornable canalla. ¿Pero qué expresión ofrecemos cuando por fin en la soledad nos quitamos la última que llevábamos? ¿Cuándo nadie, absolutamente nadie, nos escruta, nos exige, nos intima o nos ataca?

Ya al penetrar en el taller que tenía por el tiempo en que trabajaba para Ludovico el Moro, dos paneles nos advertían contra la trivialidad de aquellas interpretaciones cortesanas: en el de la izquierda, un dragón; en el de la derecha, una flagelación de Cristo. Pero aun después de entrar, viéndolo trabajar, comenzaba la más intrincada dualidad: como científico, se servía de la luminosa razón; como artista, exploraba un universo que únicamente puede indagarse con la intuición poética, oscuro e inexplicable; un universo ya anunciado por aquellos dos símbolos de la entrada, territorio en que sus ojos de nictálope eran capaces de visiones que el común de los mortales sólo encuentra en los sueños. Allí Leonardo era atormentado por el Mal y por sus metáforas del Dragón, que en todas las leyendas el héroe debe aniquilar; y de esa Medusa, con furiosas serpientes por cabellos, que trae el significativo recuerdo de Baudelaire, otro perseguido: «Ce qu'il y a d'étrange dans la femme —prédestination— c'est qu'elle est à la fois le péché et l'Enfer.»

Es muy difícil conocer de verdad a Leonardo da Vinci, pero seguramente estamos más cerca de su desciframiento si acudimos a sus ambiguos hierogramas.

PROFANIDAD Y ANGUSTIA DEL RENACIMIENTO

Al despertar del vasto ensueño medieval, el hombre comienza a descubrir el paisaje y su propio cuerpo. La realidad tenderá desde ese momento a ser más profana, pero es ilusorio suponer que ese proceso se llevará a cabo sin graves incertidumbres y sin dramáticos desgarramientos.

La primera actitud del ser humano hacia la naturaleza es de candoroso amor, como en Francisco de Asís. Pero, como bien observa Max Scheler, el amor suscita el deseo de dominio; y aquel amor panteísta de los inicios será seguido por una dominación proveniente de una doble raíz: una nueva clase que únicamente busca el provecho material, y una ciencia positiva que investiga las leyes del mundo físico para ponerlo a su servicio; capitalismo y conocimiento científico que son el anverso y el reverso de una misma mentalidad, que llegará hasta este tiempo nuestro signado por la cantidad y la abstracción.

El fundamento del mundo medieval era la tierra, estática y conservadora. Se vivía en términos de eternidad, el tiempo era el natural de los pastores y cultivadores, el del despertar y el trabajo, el del hombre y el amor: el pulso de la eternidad. También el espacio era cualitativo, no respondía a las leyes de la física sino a los principios de la metafísica: la magnitud de una Virgen en un cuadro nada tenía que ver con las proporciones: tenía que ver con las sagradas jerarquías.

Pero el mundo que tumultuosamente ha de reemplazarlo es el de la ciudad, liberal y dinámica por esencia, regida por la cantidad y la abstracción. El tiempo es oro, porque los florines se multiplican por el simple transcurso de las horas, y hay que medirlo seriamente, y los relojes mecánicos sobre los campanarios sustituyen a los bellos ciclos de la vida y de la muerte. El espacio será ahora medido por topógrafos, e irrumpe en el arte a través de los mismos artesanos que construyen obras de ingeniería.

El geómetra Piero della Francesca es uno de los que introduce la perspectiva en la pintura. Y Leonardo anota en sus cuadernos: «Dispón luego las figuras de hombres vestidos o desnudos de la manera que has propuesto, sometiendo a la perspectiva las magnitudes, para que ningún



detalle de tu trabajo resulte contrario a lo que aconsejan la razón y los efectos naturales.»

El comercio con Oriente y la fantástica prosperidad de las comunas italianas favorecen la llegada de aquellos eruditos griegos que se ganaban la vida en Constantinopla, y con ellos el misticismo numerológico de Pitágoras celebra un matrimonio de conveniencia con el misticismo de los ducados, ya que la Aritmética rige por igual el mundo de los poliedros y el de los negocios.

¿Cómo no sentirse tentado de considerar a Leonardo un hombre representativo de esa mentalidad? A primera vista es el ingeniero por antonomasia: construye puentes y represas, inventa máquinas textiles, dirige la fabricación de cañones, investiga la estática y la dinámica, fabrica robots. Pero deberían ponernos en guardia contra esa primera impresión sus tetricas noches en la «morgue» del hospital Santa María, en que solo a la luz de un candil, disecciona cadáveres y estudia las vísceras. Sus ojos en esas siniestras sesiones no son los de un mero médico sino los de un espíritu casi infernal, que aspira a develar el secreto de la vida para crearla.



Porque estudia la garganta e intenta fabricar un monstruo parlante; analiza la estructura del cerebro y trata de localizar el alma; examina las válvulas del corazón, ese «instrumento maravilloso del Maestro Supremo», y trata de construir corazones mecánicos; y hace la autopsia de una mujer encinta para averiguar el origen de la vida, el último enigma. Con diabólica arrogancia escribe en su Diario: «Voglio far miracoli!»

Ya cuando era estudiante de física me subyugó el enigma de este frecuentador de salones y «morgues» por parecerme que revelaba el desgarramiento del hombre que pasa de las tinieblas a la luz más deslumbrante, del mundo nocturnal de los sueños al de las ideas claras, de la metafísica a la física, y recíprocamente. Se me ocurría que como en nadie se daba así el doloroso desgarramiento que padecen los hombres (y sobre todo los genios) que, para bien y para mal están destinados a vivir en el fin de una era y en el comienzo de otra. Con parte de su ser aun en la Edad Media, reparamos en él un no sé qué de teúrgico, un cierto sentido de los milagros infernales, y una intensa preocupación por el Bien y el Mal: mientras que

en otra parte de su personalidad se advierte la primera mente científica y tecnológica de los Tiempos Modernos.

En el mundo del espíritu —dictaminó Heráclito— todo marcha constantemente hacia su contrario. Y no puede ser bien juzgado el Renacimiento sin esta enanti-dromía del oscuro filósofo de Efeso. Como proceso de secularización, no sólo no puede impedir la aparición de hombres como Savonarola, sino que es la única forma de explicarla. Y cuando en el Palazzo Bargello contemplamos al *San Giovannino* de Donatello, comprendemos hasta qué punto puede ser errónea la idea de una lineal profanidad en aquel complejísimo momento de la historia, cuya sola designación ya es muestra de ligereza: ¿cómo podía renacer el Mundo Antiguo? Claro que reaparecían ciertas formas mentales por el hecho de retornar la ciudad; pero las ciudades del Renacimiento ya no eran aquellas de la Grecia clásica: las distinguía profunda y misteriosamente el cristianismo. La duplicidad del espíritu renacentista nos ilumina sobre esa insatisfacción (¿neurótica?) que observamos en las angustiosas esculturas de Miguel Angel, en los terribles apóstoles de Donatello y en las equívocas figuras de Leonardo. Ya no era posible volver a la simple naturaleza con la alegre despreocupación pagana, ni a la perfección clásica que sólo puede alcanzarse con una absoluta paz interior. Es probable que Berdiaev tenga razón cuando afirma que la disociación cristiana entre la vida terrena y la divina no podrá ya ser superada en el curso de nuestra civilización.

Ocupémonos, pues, del Leonardo metafísico.

CARNE Y GEOMETRIA

Al incorporarse sobre las dos patas traseras, un extraño animal abandona para siempre la felicidad zoológica para inaugurar la infelicidad metafísica: descabellada ansia de eternidad en un miserable cuerpo destinado a la muerte. Solamente se salvarán de la catástrofe los únicos que ignoran su fin: los niños. Los únicos inmortales.

Pero todo lo que está sobre la faz de la tierra padece la inclemencia del tiempo. Hasta las arrogantes pirámides faraó-

nicas, levantadas con la sangre de miles de esclavos, constituyen nada más que simulacros de la eternidad, derruidas como finalmente son por los huracanes del desierto y sus arenas. La ingrávida figura geométrica que es su esqueleto matemático, sin embargo, es invulnerable a esos poderes destructivos. Bajo el claro cielo de Calabria, escuchando las armonías de la más inmaterial de las artes, Pitágoras de Crotona fue el primero en intuir un universo eterno de triángulos, de pentágonos, de poliedros.

Algo así como cien años más tarde, un genio vicioso, un hombre que profundamente (y acaso dramáticamente) sufría la precariedad de su cuerpo, sueña a su vez con ese universo impecable e insta a sus discípulos a escalarlo con la geometría. Su alumno más famoso intenta explicar el acceso de los mortales a ese *topos uranos* con una metáfora: en otro tiempo, dos caballos alados arrastraron un carro conducido por el alma, acompañada por los dioses, hacia ese Lugar de las Formas Perfectas; pero cuando ya alcanzaba a vislumbrar su resplandor, o quizá por eso mismo, perdió el gobierno de sus caballos y se precipitó a tierra; desde entonces está condenada a ver únicamente las burdas materializaciones de aquellas Formas, empujadas y maltratadas por la turbulencia de este universo temporal. Pero algo le ha quedado de aquella confraternidad con los dioses: la inteligencia; y la geometría, su logro más perfecto, silenciosamente le indica que, más allá de la furia de las tempestades, de los seres que aman y se destrozan, de los imperios que arrogantemente se levantan y míseramente se derrumban, hay otro universo eterno e invulnerable.

Algo así como mil años más tarde, otro genio (que, como todos los hombres, pero con la mayor intensidad que el genio proporciona, obtuvo las transitorias venturas del amor y la amistad y sufrió la inevitable desdicha del tiempo) también buscará con la ayuda de las matemáticas no sólo el poder sino la eternidad; y, cuando las matemáticas no bastaran, mediante el arte en que el tiempo no transcurre. Y dirá en sus momentos de melancolía: «Oh, tempo consumatore delle cose; oh, invidiosa antichità, per la quale tutte le cose sone consumate dai duri denti della vecchiezza, poco a poco, con lenta morte!» ¿Cómo no había de colocar, debajo de sus frágiles

imágenes, las perdurables formas de la geometría? Contemplemos *La Virgen de las Rocas*: en la secreta gruta dolomítica, veladamente azulina y verdosa, delicadamente alejada del horrible mundo, debajo de las sutiles vestiduras y de la callada gracia de los gestos, los austeros triángulos, el esqueleto de la eternidad.

En una novela titulada *To the Lighthouse*, una pintora ansía «que todo parezca ligero y pronto a temblar al más leve soplo de viento, pero que debajo haya una estructura de hierro». Esta estética es la que practica la misma Virginia Woolf, y es también la de Leonardo. Una estética que ya es una metafísica.

Y ese despojo de lo contingente, aquella «necessità» a la que alude en sus anotaciones: el índice con que enigmáticamente señala el ángel no es un elemento superfluo o meramente decorativo; en la variación que se conserva en la National Gallery, hecha por alumnos o imitadores, ese gesto fue suprimido, y el cuadro es sigilosamente inferior.

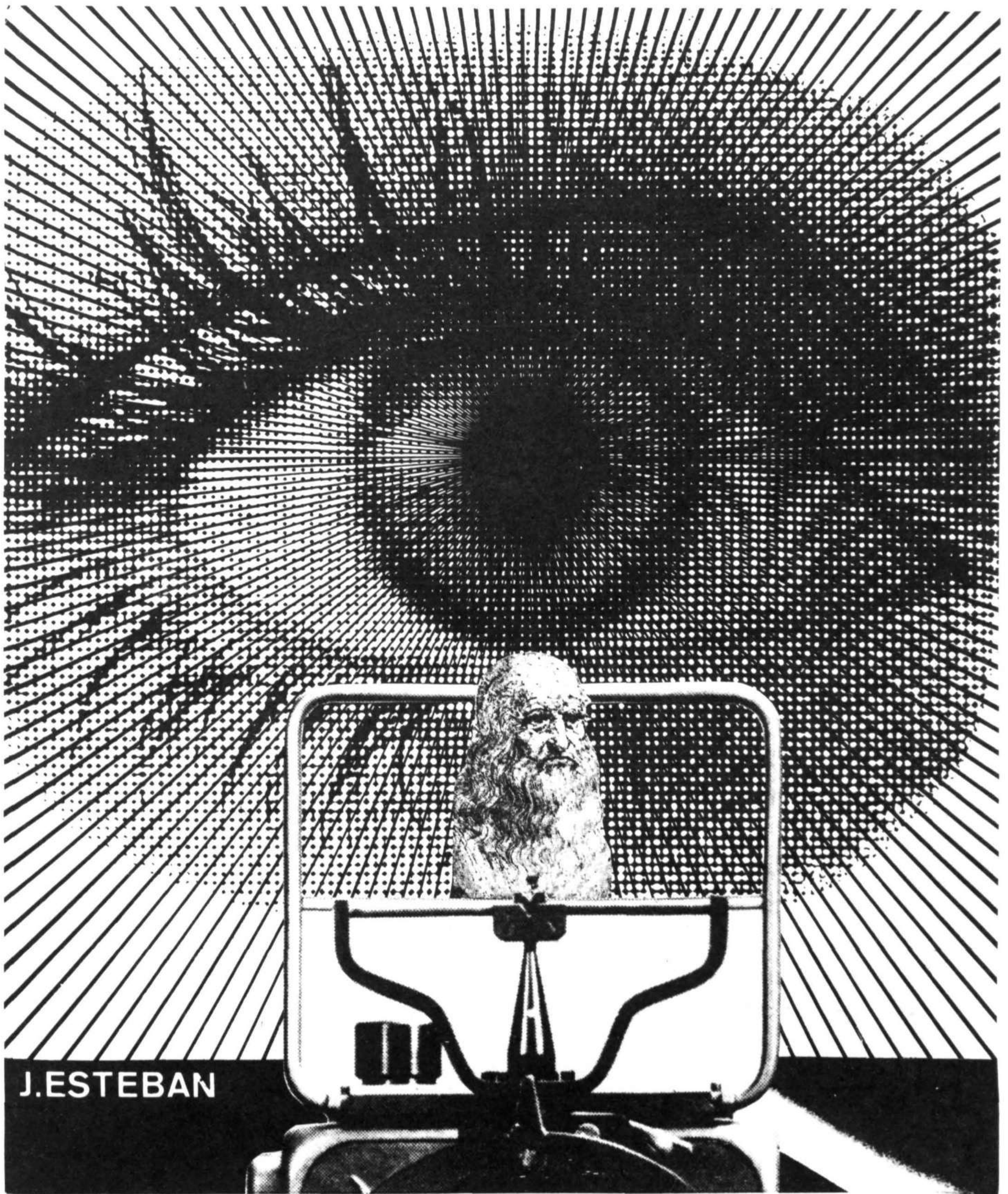
EL INSOSLAYABLE YO DEL ARTISTA

Respetuoso de la ciencia, contemporáneo de las grandes discusiones sobre las Ideas platónicas, Leonardo pintaba efectivamente sobre triángulos, círculos y pentágonos; pero la temblorosa carne de sus ángeles y madonas se apartaba sutil pero invenciblemente de esa rigidez matemática, como de aquellos pesados aparatos que, después de sus noches de «morgue», destinaba a imitar corazones y voces. El arcano de la vida y de la muerte, que en vano trataba de desvelar en sus disecciones y que torpemente trataba de recrear en sus robots, era un cambio alcanzado en su pintura.

En Leonardo aparece dramáticamente la lucha entre el deseo de objetividad que caracteriza a la ciencia y la inevitable subjetividad que brota en el arte. Esas silentes grutas en que se refugian sus equívocos semblantes, ¿qué son sino el indirecto retrato del propio Leonardo?

«Are not mountain, waves and skies a of me and my soul, as I of them?»

Si la ciencia puede y en rigor debe prescindir del yo, el arte no puede hacerlo,



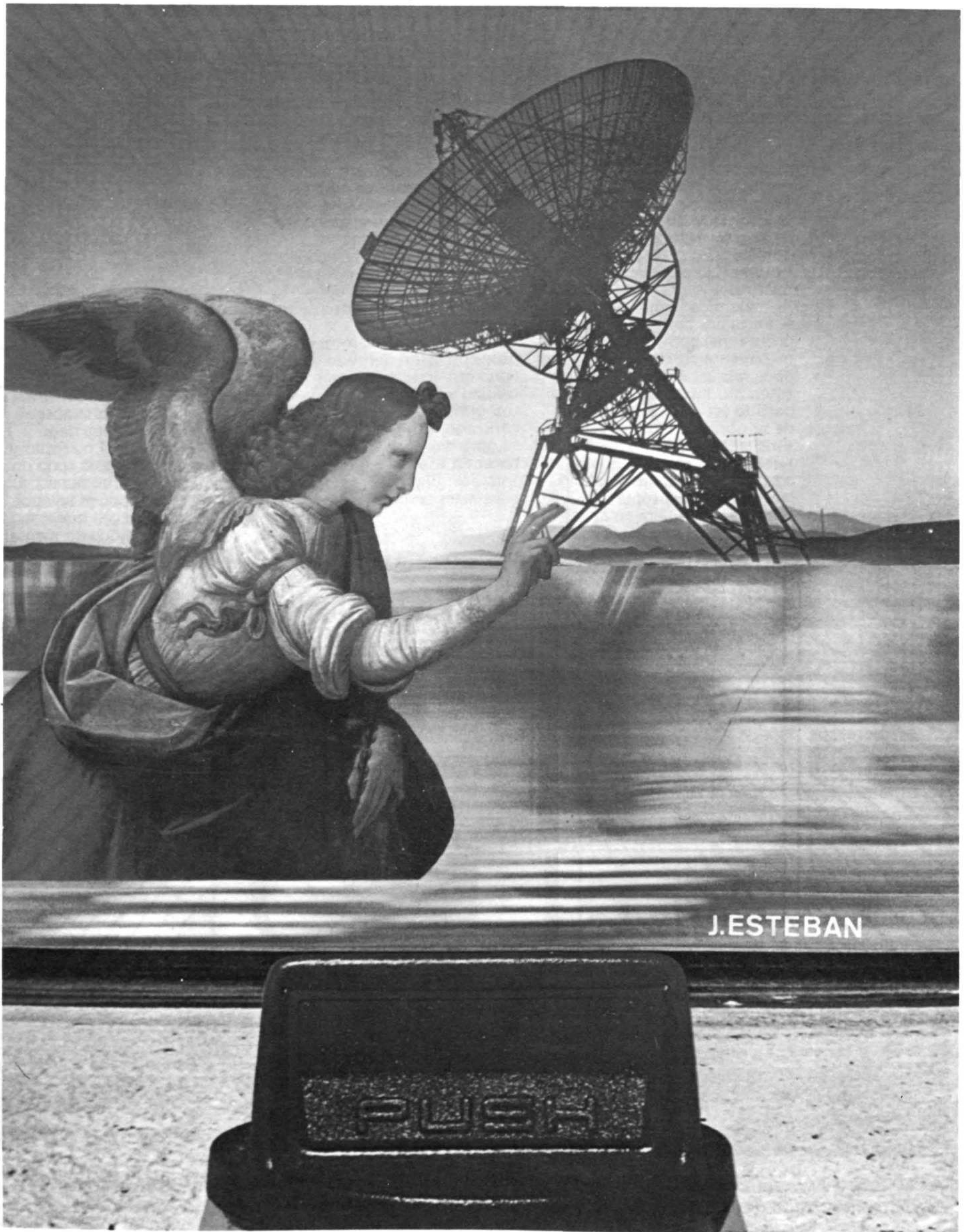
J. ESTEBAN

y esa «incapacidad» es precisamente la raíz de su poderío, lo que le permite acceder a la universalidad concreta, en virtud de aquella dialéctica kierkegaardiana, según la cual más alcanzamos el cora-

zón de todos cuanto más ahondamos en el nuestro.

Así vamos de la vida al universo perfecto de la geometría, pero debemos volver, si queremos seguir perteneciendo a la





raza humana. Como todos los artistas, Leonardo buscó el orden en el tumulto, la calma en la inquietud, la paz en la desdicha; y de la mano de Platón intentó acceder a su universo. Pero ese reino no es el de los hombres, esas abstracciones no los apaciguan sino transitoriamente, y todos concluyen por añorar este mundo terrestre, en que se vive con dolor, pero en el que se vive: el único que nos ofrece pesadumbre pero el único que nos proporciona plenitud humana. Puesto que lo peculiar del ser humano no es el espíritu puro sino esa desgarrada región intermedia llamada alma, región en que acontece lo más grave de la existencia y lo que más importa: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño; nada de lo cual es espíritu puro sino una vehemente mezcla de ideas y de sangre. Ansiosamente dual, el alma padece entre la carne y el espíritu, dominada por las pasiones del cuerpo mortal, pero aspirando a la eternidad del espíritu. El arte (es decir, la poesía) surge de ese confuso territorio, y a causa de su misma confusión: Dios no necesita del arte.

LA UNIVERSALIDAD CONCRETA

Irritado quizá por la beatería, Benedetto Croce niega a Leonardo cualquier jerarquía filosófica; y es claro que tiene razón si por filósofo entendemos a quien ha elaborado un sistema de pensamiento. Pero si se atiende a la búsqueda de lo Absoluto mediante esa intuición a la vez intelectual del científico y emocional del artista, no me parece ilegítimo considerarlo precursor del arquetipo que el Romanticismo alemán imaginó para la reconciliación de lo racional y lo irracional.

Paul Valéry nos asegura que «c'est le pouvoir que lui importe»; para él es sobre todo un ingeniero que abre las compuertas de la tecnología moderna. Pero ese «sobre todo» es lo que me parece inexacto, pues no sólo indagó las verdades de la física sino ese Absoluto que persiguió con la plenitud de sus facultades: intelectuales y emotivas; ya que para desvelar la clave de los mitos y los sueños son torpemente inútiles silogismos y teoremas. Y en esto se diferencian estos seres bifrontes de aquellos filósofos estrictos en que pensaba Croce cuando dio su áspero dictamen. Cla-

ro que no podríamos compararlo con Hegel, sería grotesco; pero sí podemos proponerlo como ese *Kraftmensch* recomendado por el romanticismo germánico, y como un anticipo del Superhombre anunciado por Nietzsche.

Leonardo tiene nostalgia, casi ansiedad del Infinito, condenado como todo hombre está a la finitud. ¿No es la *Sehnsucht* de aquellos poetas y pensadores de Alemania? ¿Ese salto de lo finito a lo infinito, no es el que han dado siempre los artistas totales como él? ¿Exageraba Schelling cuando sostenía que las formas del arte son las formas de las cosas en sí?

Suponer que la esencia de la realidad únicamente puede ser alcanzada por el pensamiento puro de los filósofos es por otra parte arrogancia de esta cultura racionalista que ha dominado a Occidente durante dos milenios. ¿Por qué han de ser ellos y no esos individuos duales como Leonardo? Si hasta los más grandes de esos pensadores tuvieron que recurrir al mito cuando trataron de alcanzar el Absoluto: Platón al describir el movimiento dialéctico que lleva hasta las Ideas; Hegel, en el momento en que quiere hacer intuíble el drama de la conciencia desdichada. Para no mencionar a los filósofos existencialistas, que se vieron forzados a completar sus tratados con dramas y novelas.

Cuando el hombre era una integridad y no este ser patéticamente escindido que nos ha proporcionado la mentalidad moderna, la poesía y el pensamiento constituían una sola manifestación del espíritu. Como afirma Jaspers, desde la magia de las palabras rituales hasta la representación de los destinos humanos, desde las invocaciones a los dioses hasta las plegarias, la poesía impregnaba la expresión entera del ser humano. Y la primera filosofía, aquella primigenia indagación del cosmos desde las costas jónicas no era sino una bella y honda expresión de la actividad poética. Pero en esta destructiva era de la des-mitificación (que torpemente se confunde con des-mistificación, como si mito y charlatanismo fueran la misma cosa), se pretende que el progreso está jalonado por el paulatino desalojo del pensamiento poético: freudianos, positivistas y buena parte de marxistas tratan de colonizar los nuevos territorios después de «sanear los pantanos de la inconsciencia». Como a todos los colonizadores que intentan imponer su propia mentalidad,

les ha ido bastante mal, cuando simplemente no han incurrido en los extremos más grotescos: un tal Th. Schmidt nos asegura que «el color del Tintoretto es lóbrego y trágico debido a que la república de Venecia había perdido el monopolio de la sal». ¿Y no ha habido quien explicara la poesía de Shakespeare mediante la acumulación primitiva del capital en las Islas Británicas?

Mito, religión y arte son por esencia refractarias a cualquier tentativa racionalizadora, y su «Lógica» desafía todas las categorías de la lógica aristotélica o dialéctica. Con ellos y en ellos el hombre toca los fundamentos últimos de la condición humana, que persisten a través de épocas y culturas. Por eso nos sigue emocionando Sófocles, aunque las estructuras sociales y económicas de su tiempo hayan desaparecido hace más de dos mil años; este hecho asombra a Marx, empeñado como estaba en rechazar cualquier valor metahistórico.

El napolitano Giambattista Vico ya vio en el siglo XVIII el parentesco entre la poesía y el mito, y es indiscutible que las obras de arte son mitologías que revelan las verdades últimas de la condición humana, aunque sea a la manera sibilina que les es propia: no «sabemos» qué quiso decir exactamente Kafka con su vasto símbolo (él tampoco lo sabía), pero si nos desasosiega es por algo profundamente verdadero y revelador; ese «algo» es el misterio del arte irreductible a toda clase de razones que no sean aquellas pascalianas «*raisons du coeur*». Y Pascal fue un genio matemático que asombró a los grandes especialistas a los once años: no habrá sido por despecho que estableció esa calificación definitiva.

LA DESESPERACION DE LO INNUMERABLE

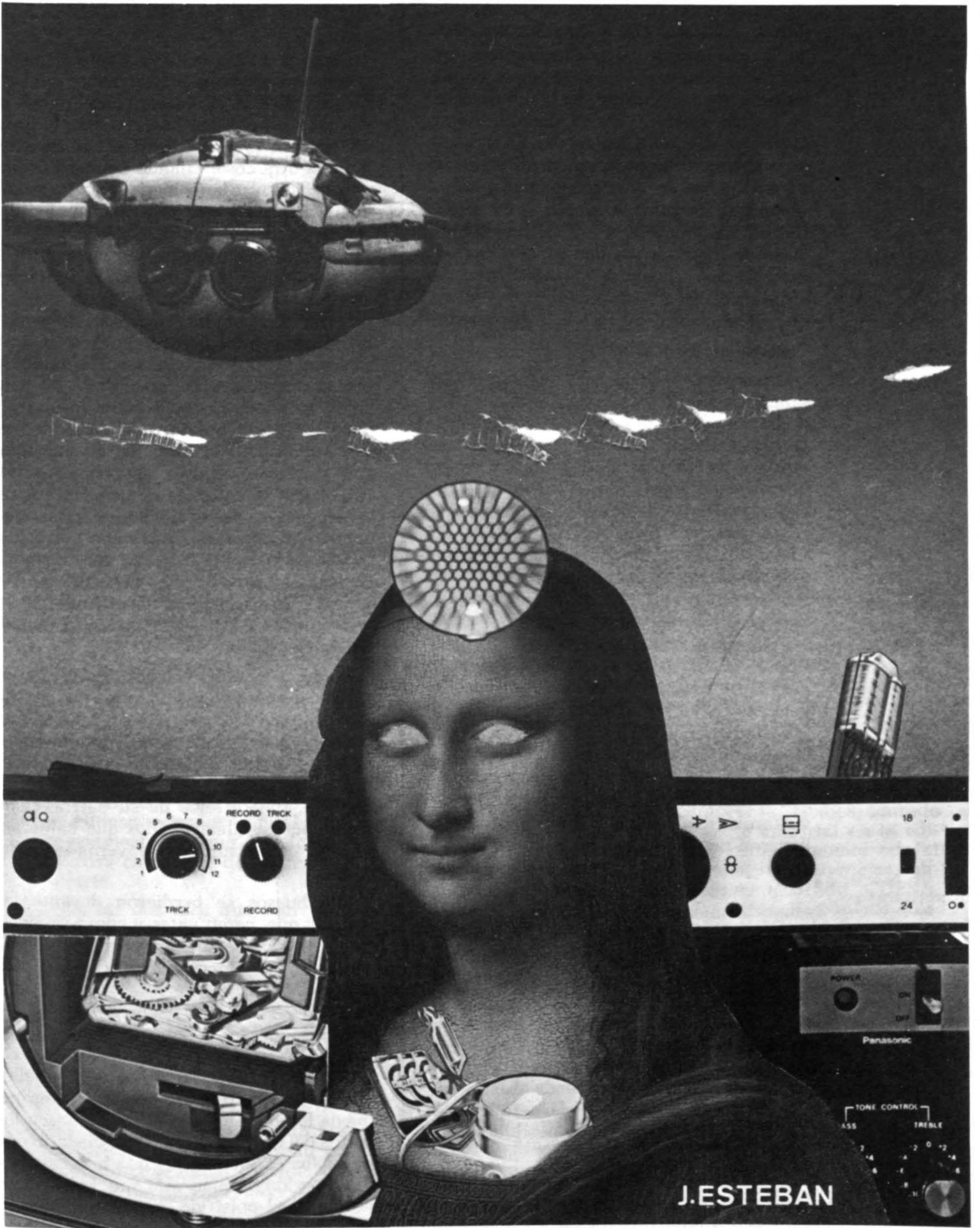
Pero Leonardo no sólo perseguía el Infinito en profundidad sino en extensión, lo que tal vez fue su más grande error, porque es inabarcable. A lo largo de sus cinco mil páginas de anotaciones se certifica este desatino. Corre con neurótica ansiedad de dragones a aeroplanos, de aortas a anunciaciones, de santos a tanques de guerra. Y para colmo lo domina el ansia de perfección, «*il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezione so-*

pra perfezione», dice Vasari. Y, como era de presumir, la envidia o la simple estupidez consagran fatal defecto lo que era la señal de su vocación por el Infinito: Lorenzo lo deja ir de Florencia, dándole apenas una carta de recomendación para Ludovico, y éste oye con la clásica sorna de los hombres realistas proyectos que podrían extender inmensamente la realidad. León X le encarga un cuadro, tanto por conformar a su hermano Giuliano, pero cuando advierte que Leonardo empieza a estudiar unas plantas para fabricar un nuevo barniz, se encoge de hombros y comenta por ahí: «*Costui non è per far nulla*», cuando debería haber dicho «*Costui non è per far nulla si non l'infinito*». Pero seamos sin embargo justos, algo de razón tenía, pues para eso se necesita por lo menos la eternidad.

Casi aislado en Roma, sigue sus investigaciones sobre botánica, descubre las leyes de la filotaxia y del heliotropismo, explica la ascensión de la savia por capilaridad, traza mapas de la costa pontificia, elabora planes de drenaje para los pantanos de la región, descubre la ley del paralelogramo, inventa el primer troquel mecánico para acuñar monedas, estudia la caída de los cuerpos, piensa en el giroscopio, indaga la anatomía de los pájaros y la fisiología del vuelo, calcula la potencia de los vientos, investiga los problemas de la densidad y trabaja en su tratado de la voz.

Comienza a sentirse viejo, la muerte le preocupa y escribe con letra pequeña en su anotador: «No se debe desear lo imposible».

Francisco I lo invita entonces a irse con él. Junta sus instrumentos y bocetos, sus maquettes y robots, sus manuscritos y colores, y se va a Francia. Allí prosigue sus búsquedas febrilmente, queriendo aprovechar cada minuto que le resta. Pero había demasiado que hacer, el tiempo corre ahora de modo vertiginoso, y siente que trabaja con atroz lentitud. Diez años le había costado pintar la *Cena* y ni siquiera pudo terminar el rostro de Cristo, quizá porque sólo Dios puede hacerlo. Se agita de un lado para el otro, los problemas se le ramifican laberínticamente, pasa de las fortificaciones a la física y de la física a la anatomía; y todavía, fatigado y envejecido, tiene que montar espectáculos cortesanos, que organiza con oculta pero dolorosa ironía: para eso le pagan. Luego vuelve a



J. ESTEBAN

su pabellón de Cloux y prosigue. Allí ha llevado su *Mona Lisa* y su *Juan Bautista*, que quiere retocar, porque sus expresiones no corresponden con exactitud a lo que durante años ha intuido. Su mano derecha ya cuelga inerte y ahora debe trabajar únicamente con la izquierda. En noches de sombría desesperación medita en su obra dispersa, en sus trabajos malogrados—como el caballo de *Sforza*—, en el deterioro de la *Cena*, y en la formidable masa de manuscritos que esperan su sistematización: tratados de anatomía, de hidráulica, de óptica, de pintura, de arquitectura, de vuelo, de fortificaciones.

Todo quedará inconcluso.

Observemos ese autorretrato que con sanguina dibujó entonces. Debajo de su poderosa frente, dos ojos penetrantes escrutan el Universo, desde el fondo de un espíritu impenetrable; una boca amarga denota asco reprimido y varonil melancolía. ¡Qué lejos estamos de aquel adolescente que ser Piero llevó al taller de Verrocchio, luminoso y esbelto! Observamos el trabajo del tiempo y la desventura: ¡qué abismo abierto por desilusiones y amarguras entre ese semblante y el que Andrea del Verrocchio le hizo en su joven David! ¡Qué inconmensurable distancia de desiertos y fieras! Sobre este rostro de la vejez fueron dejando su huella (lenta pero inexorablemente) la fe y los desencantos, el amor y el odio, las muertes vividas o presentidas, los otoños que lo entristecieron o desalentaron, los fantasmas que lo visitaron en sus sueños. En esos ojos que lloraron por dolor, que se cerraron por el sueño pero también por el pudor o la astucia, en esos labios que se apretaron por empecinamiento pero también por crueldades, en esas cejas que se contrajeron por inquietud o por extrañeza, que tantas veces se levantaron en la interrogación y en la duda, se fue delineando la móvil geografía que el alma termina por grabar sobre la sutil y maleable materia del rostro; revelándose así, según la fatalidad que le es propia (ya que sólo puede existir encarnada) a través de esa carne que a la vez es su prisión y su única posibilidad de existencia.

Sí, ahí lo tenemos: es el rostro con que el alma de Leonardo observó (y sufrió) el Universo. Como un condenado a muerte entre rejas.

OH, MUERTE INMORTAL

Después de las fastuosas celebraciones que su monarca organizó en honor del Delphin y de Lorenzo, se encerró en su pabellón y anotó: «Ahora continuaré». Pero el duro invierno de 1519 y el Destino habían decidido ya otra cosa. Cuando Leonardo comprendió que su hora había llegado, su espíritu retornó a una pequeña aldea construida sobre las estribaciones del Monte Albano, vio seguramente un viejo olivo a cuya sombra dormitaba en las solitarias siestas de verano, vio una gruta que exploraba con temor y fascinación, y oyó el murmullo del arroyo. Pues a medida que nos acercamos a la muerte, también nos acercamos a la tierra: pero no a la tierra en general, sino a aquel ínfimo pedazo (pero tan querida, tan añorado) en que transcurrió la infancia, en que tuvimos nuestros juegos e instauramos nuestra magia. Y entonces recordamos algún árbol, la cara de un amigo, un perro que corría con nosotros, un camino polvoriento y secreto en la siesta estival, un rumor de cigarras, aquel arroyito. Cosas así. No grandes cosas, sino modestísimas cosas, que en esos momentos adquieren melancólica majestad.

Llama a su amigo Messer Francesco di Melzi, le encarga sus manuscritos, le da sus últimas disposiciones y, en sus momentos finales, declara olvidar las injusticias y amarguras que había sufrido en un mundo implacable. Y así, el 2 de mayo de 1519, muere lejos de su patria, encomendando su alma al Dios que había admirado como supremo y verdadero Hacedor.

Sus huesos se perdieron durante las guerras que, como antes y como siempre, azotaron aquella región del mundo, como azotaron y azotarán las otras. Un poeta francés de la época romántica, Arsène Houssaye, buscó sus restos en los lugares más verosímiles, y por fin eligió los que denotaban un cuerpo alto y una gran cabeza. Los enterró en la capilla de Saint-Blaise, poniendo sobre su tumba una pequeña lápida. Allí quizá aún descansan los restos del que Friedrich Nietzsche dijo que guardaba el silencio del que ha visto una vasta región de Bien y de Mal. Unos pocos huesos, o el polvo de unos pocos huesos: todo lo que queda del cuerpo de aquel genio numeroso.

“EL HOMBRE ACECHA”, DE MIGUEL HERNANDEZ, YA ESTA COMPLETO

LEOPOLDO DE LUIS

HE escrito en varias ocasiones que la historia de *El hombre acecha*—segundo libro de guerra de Miguel Hernández— es casi la historia de su autor. Parte de un entusiasmo natural, de un deseo generoso de entrega, constata con cierto pesimismo—*homo homini lupus*, la frase de Plauto que consagró Hobbes— la amarga experiencia de los comportamientos humanos, y, cuando va a ver la luz y está a punto de comunicarnos su intenso mensaje, el final de la guerra civil lo convierte en víctima, lo envuelve en su confusa catástrofe de represiones, silencios y muerte.

De las dos alas que dan vuelo a la lírico-épica hernandiana, la entusiasmada y altiva es *Viento del pueblo*, la herida y desencantada es *El hombre acecha*. Sus poemas se escriben durante 1937 y 1938. El original compaginado se lo entregó Miguel, personalmente, a Rafael Pérez Contel, encargado de las ediciones del Comisariado del Grupo de Ejércitos, en Valencia, el mes de diciembre de 1938.

Se compuso el texto en cuatro pliegos y medio, formato 16 × 24, con un total de 72 páginas, de las cuales 56 ocupan poemas, una la dedicatoria a Pablo Neruda, otra la portada y otra el pie de imprenta—Tipografía Moderna, Avellanas, 9, Valencia—y la propiedad. Las restantes quedan en blanco. Los poemas están compuestos en letra del cuerpo 10 con tres puntos de interlínea. Los títulos, en versales del 14. Capitulares, versales del 20. La

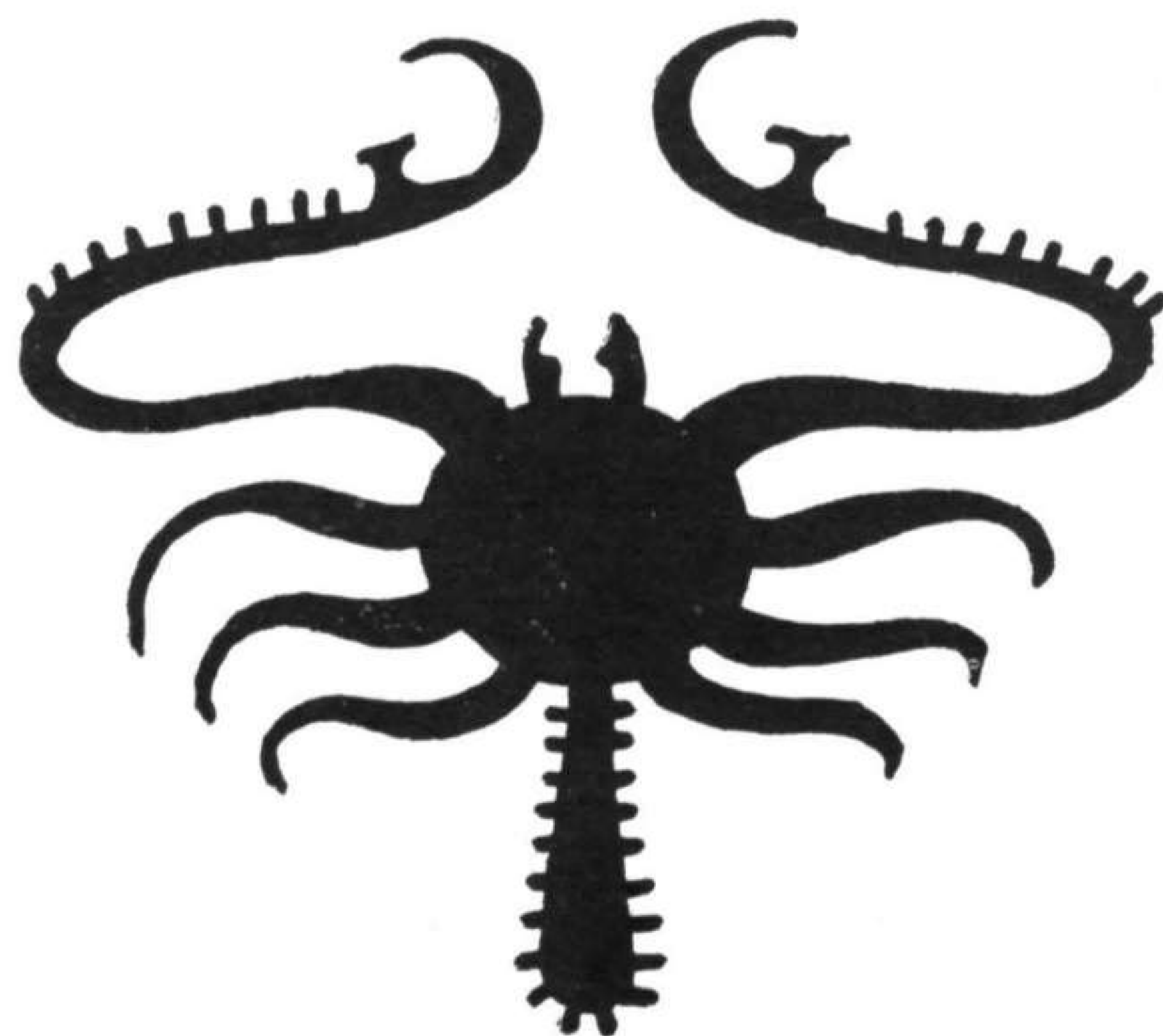
portada lleva el título del libro en versales del 20 y el nombre del autor en cursiva del 12. Al pie de la portada, figura el año: 1939. La caja es amplia: hasta de 19 cículos, con lo cual ningún verso tiene que volver. La dedicatoria, la «Canción primera» y la «Canción última» están compuestas en cursiva.

El libro fue tirado en febrero de 1939, y quedaron los pliegos apilados, sin plegar, en el almacén de la imprenta. Hemos contado detalles de este proyecto editorial en la edición que de la obra, conjuntamente con el *Cancionero y Romancero de ausencias*, publicamos Jorge Urrutia y yo (Edit. CUPSA, volumen 12 de la Colección Hispánicos Universales, Madrid, 1978). Allí decíamos que existía un juego de capillas, rescatado de la destrucción de que fue objeto por parte de las tropas triunfadoras todo el material habido en aquella imprenta, distinguida por sus trabajos para las ediciones republicanas. Sospechábamos que ese juego de capillas pertenecía a Rodríguez Moñino. No nos acompañó la suerte en nuestras pesquisas, y nos atuvimos a la copia mecanográfica que circuló clandestinamente en el Madrid de la posguerra, por aquellos primeros años cuarenta de la agonía y muerte de su autor. Fue la copia empleada por mí algo después: en 1948, para el envío de material a la Editorial Losada, de Buenos Aires, con vistas al volumen de *Obras completas*—que no apareció hasta 1960—. Ni yo, que hablé con Miguel por última vez en el otoño de 1938, ni Rafael Pérez Contel,

con quien conversamos cuarenta años más tarde, recordábamos que el índice de aquella copia pudiera diferir del índice del libro impreso. Pero difería. Y lo comprobé a finales del recién transcurrido invierno, cuando el profesor Víctor Infantes de Miguel encontró el juego de capillas donde yo estaba casi persuadido que debía encontrarse: en la magnífica biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino, cuya viuda, doña María Brey, cuida y ordena con tanto esmero. María Brey y Víctor Infantes tuvieron la delicadeza de llamarme en seguida, y simultáneamente publicamos Infantes y yo sendos artículos anticipadores de la noticia (1).

El juego de capillas es un documento definitivo. Los pliegos, ya doblados, han sido —aunque sin coser— amparados por un folio de papel inferior que corresponde, a mi juicio, y si no estoy equivocado, a la prueba del clisé de la cubierta. Presenta, limpiamente,

(1) «El País», Madrid, 11-2-79, y «Pueblo», Madrid, 2-2-79. Por otra parte, Jorge Urrutia y yo pensamos siempre en la posibilidad de que exista un segundo ejemplar de capillas en la biblioteca de otro bibliófilo, lo que concuerda con la opinión de Rafael Pérez Contel, quien está convencido de que fueron varias las personas rescatadoras en la famosa imprenta valenciana de los pliegos allí apilados, tanto de este libro como de otro que se preparaba a la vez, recogiendo canciones de guerra.



el título, en cuerpo 28, con el nombre del autor y la indicación de «Subsecretaría de Propaganda, Delegación de Valencia» colocada al pie. Esta cubierta, según informe de Pérez Contel, debería tirarse con el clisé invertido sobre cartulina roja.

Pero lo que tiene trascendencia es que, como queda dicho, el índice difiere del que se viene reproduciendo, porque en la copia se omitió un poema: «Los hombres viejos». Lo curioso es que una excelente hispanista y miguelhernandiana, la profesora francesa Marie Chevallier, dio un día, entre los manuscritos prestados por Josefina Manresa, con un borrador de veintiocho de las treinta y seis estrofas que componen este poema, pero lo consideré como otra versión del poema «El hambre» —también de este libro—, y así las ofrece en las páginas XXXV a XXXVII de primera edición (a ciclostilo) del tomo II de su tesis universitaria *L'homme, ses oeuvres et son destin dans la poesie de Miguel Hernández* (Université de Lille, 1973). El texto, pues, en su mayor parte no es inédito. Nuestra citada edición lo recoge asimismo (páginas 128 a 130). Pero el hallazgo del juego de capillas nos permite hoy dos cosas: completarlo con las primeras estrofas que faltaban, y situarlo en el índice de *El hombre acecha*, entre los poemas «El soldado y la nieve» y «El vuelo de los hombres».

Clasificados por Jorge Urrutia y por mí los dieciocho poemas conocidos del libro como: a) Combativos; b) sociales; c) políticos, y d) de aflicción; «los hombres viejos» —que tiene la particularidad de ser el más extenso de todos, con sus 144 versos— podríamos decir que participa de los cuatro matices, con un ingrediente añadido: el sarcasmo. Si tenemos en cuenta que el sarcasmo está presente en alguno de los poemas del libro anterior —*Viento del pueblo*—, quizá nos inclinemos

a pensar que «Los hombres viejos» puede ser uno de los más antiguos del nuevo libro, acaso del mismo 1937 o bien muy de principios de 1938, porque en el resto de *El hombre acecha* ya no vuelve a manifestarse. Además, en la estrofa diecinueve habla de «mis vividos y veintisiete años», edad que cumplió el 30 de octubre de 1937. Puede, por tanto, asegurarse que el poema está escrito aquel otoño o muy poco más adelante.

Destaca en el poema la violencia verbal de tipo escatológico. Semejante burla por medio de palabras de cámara había sido empleada por Miguel en el poema «Los cobardes», de *Viento del pueblo*, con el cual, sin duda, se relaciona éste. El recurso es usual en las bromas populares, y se corresponde con la infancia campesina de Miguel. Pero, además, había sido «consagrado», por así decirlo, en aquellos meses por un poeta culto como Rafael Alberti—quien ya había utilizado antes «los chancros y la orquitis»—, según podemos ver, por ejemplo, en el romance «Radio Sevilla», publicado el 14 de febrero de 1937 en la revista *Choque*, del 10.º Batallón del Regimiento de Infantería número 1. También en *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, pudo leer Miguel alusiones a los «water-closets con ojos de madera», u otras muestras en los poemas revolucionarios de Pascual Pla y Beltrán. Hay que añadir a esos precedentes próximos, los más lejanos de la poesía satírica del XVIII y el XIX, así como, por supuesto, el propio Quevedo, cuya obra es indudable que Miguel conocía. No podemos juzgar esta coprolalia como una simple cuestión de buen o mal gusto, sino como un elemento más en la agresividad que el poeta esgrime en su función beligerante, contra aquello con lo que se siente en guerra. Es más, cabe juzgar que en Hernández es proceder más justificado que en sus precedentes clásicos, puesto que en éstos no respondía sino a una burla literaria, mientras que en Hernández se pone al servicio de una causa noble. Planteado así, excede a los límites convencionales del arte para entrar en los de la eficacia, que en la coyuntura del poema tenía paralelo interés. Los motivos que hacen reaccionar al poeta con tan abrupta y panfletaria pieza son varios; intentemos verlos a partir de los versos mismos.

1. *Nacen puestos de gafas, y una piel de levita, y una perilla obscena de culo de bellota, y calvos, y caducos. Y nunca se les quita la joroba que dentro del alma les explota.*

Clara caricatura que viene condicionada por la idea de hombres viejos, en el sentido de apegados a viejas tradiciones, las cuales son como una joroba que, aunque no se quita, estalla dentro del alma y los envenena. (Se emplea de manera incorrecta el verbo «explotar» por «estallar», en acepción que,

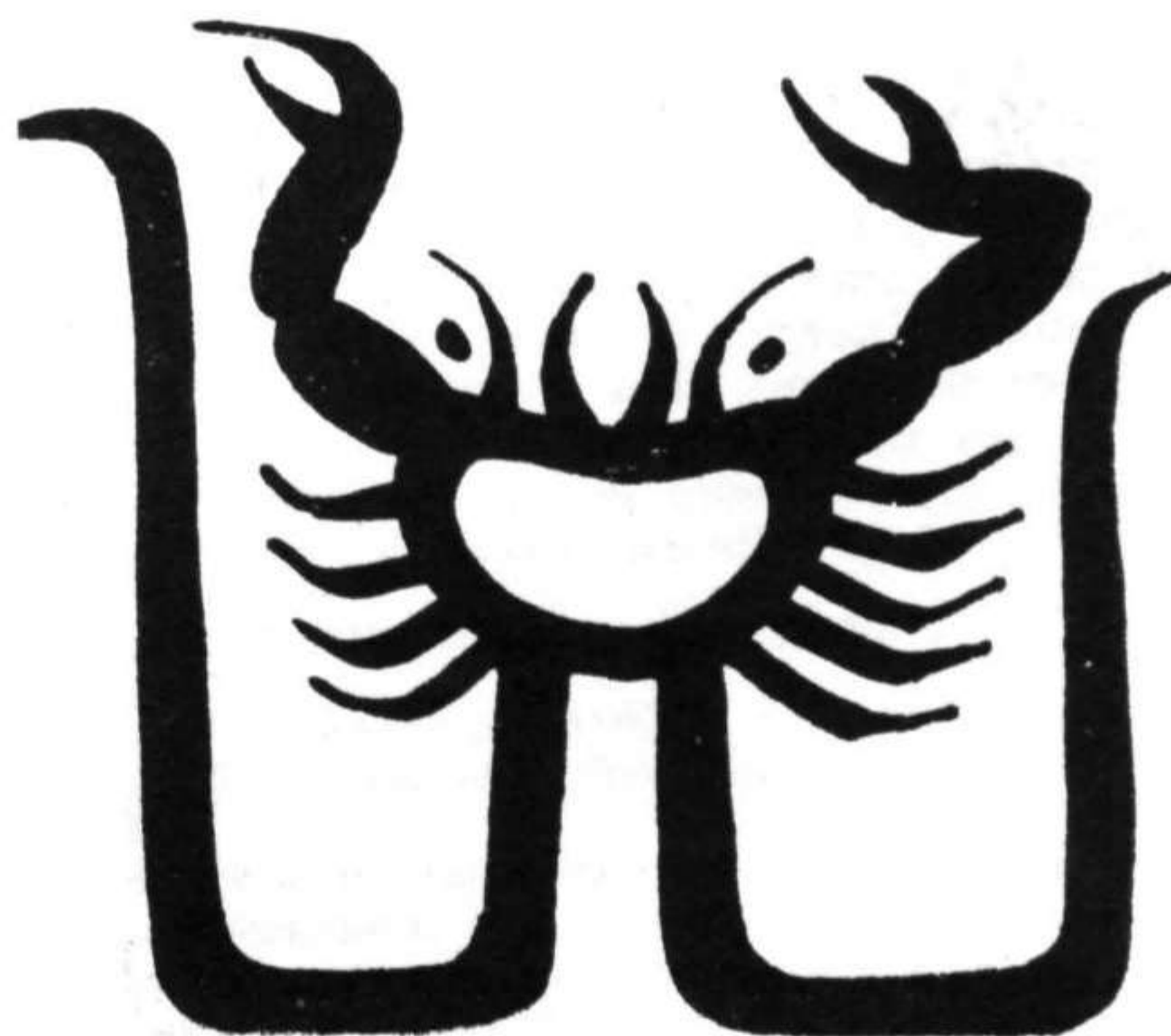
mucho más adelante y sin duda por su insistente uso, ha aceptado la Academia). La *levita* forma parte de un vestuario obsoleto que deviene simbólico, lo mismo que la *perilla*, en cuanto al aspecto del rostro. (Recuérdense los «trajes húmedos que son piel», en el poema «Salón», y los caballeros que «atraen la mirada hacia sus bigotes», en «El vals», ambos en *Pasión de la tierra*, de Alexandre. O también los numerosos empleos de ropas y trajes con sentido peyorativo, en la poesía de Neruda.)

2. *Pedos con barbacana, ceremoniosos pedos, de su senil niñez de polvo enlevitado, pasan a la edad plena con polvo entre los dedos, sonando a sepultura y oliendo a antepasado.*

Aparte de la burla que de lo «ceremonioso» se hace, la estrofa es reiteración de la anterior: en la primera, los fustigados personajes *nacen*; aquí prosiguen con *niñez senil*, mortificante oxímoron que conduce hasta la madurez de los protagonistas, hasta su muerte. Se les ve en su condición de hombres togados (abogados, jueces, etc.), y con bonete (religiosos):

3. *Parecen candeleros infelices, escobas desplumadas, retiesas, con toga, con bonete: una congregación de gallardas jorobas con callos y verrugas al borde del retrete.*

Otro oxímoron burlesco: no hay *jorobas gallardas*. Los *callos* y las *verrugas*, que se van a repetir en la estrofa siguiente, carac-



terizan la rugosidad envejecida que se atribuye a estos seres, con la connotación de que, además, *verrugo* es voz calificativa del hombre mezquino y avaro.

4. *Con callos y verrugas, y coles y misales,
la dignidad del asno se rebela en la enjalma,
mirando estos cochinos tan espirituales
con callos y verrugas en la extensión del
[alma.*
5. *Alma verrugicida, callicida la vuestra.
Habéis nacido tiesos como los monigotes,
y vivís de puntillas, levantando la diestra
para cornamentar la voz y los bigotes.*
6. *Saludáis con el ano, no arrugáis nunca el
[traje,
disimuláis los cuernos con laureles de lata.
No paráis en la tierra, siempre vais de viaje
por un país de luna maquinal, mentecata.*
7. *Nacéis inventariados, morís previa promesa
de que seréis cubiertos de estatuas y coronas.
Vais como procesados por el sol, que procesa
aquello que señala delito en las personas.*

La adjetivación ha subido de tono, si cabe, en el segundo verso de la estrofa sexta. En la anterior, se alude al saludo fascista, y en la séptima se introduce la idea de las pompas fúnebres y de la fama póstuma, haciendo el poema más iconoclasta. Inmediatamente arremeterá contra las leyes, como hace también en el poema «Las cárceles», con un criterio que debe suplirse al leer el poema de justicia-injusta, esto es: de la organización judicial como ente represivo del pueblo.

8. *Os alimenta el aire sangriento de un juz-
[gado,
de un presidio siniestro de abogados y jueces.
Y concedéis los pedos por audiencia de un
[lado,
mientras del otro lado jodéis, meáis a veces.*
9. *Herís, crucificáis con ojos compasivos,
cadáveres de todas las horas y los días:
autos de poca fe, pasto de los archivos,
habláis desde los púlpitos de muchas tonte-
[rias.*
10. *Nunca tenga que ver yo con estos doctores,
estas enciclopedias ahumadas, aplastantes.
Nunca de estos filósofos me ataquen los hu-
[mores,
porque sus agudezas me resultan laxantes.*

11. *Porque se ponen huecos igual que las ga-
[llinas
para eructar sandeces creyéndose profundos:
porque para pensar entran en las letrinas,
en abismos rellenos de folios moribundos.*
12. *Sentenciosas tinajas vacías, pero hinchadas,
se repliegan sus frentes igual que acor-
[deones,
y ascienden y descienden, tortugas preocu-
[padas,
y el corazón les late por no sé qué rincones.*
13. *No se han hecho para estos boñigos los bar-
[bechos.
No se han hecho para estos gusanos las man-
[zanas.
Sólo hay chocolateras y sillones deshechos
para estas incoherencias reumáticas y canas.*
14. *Retretes de elegancia, cagan correctamente:
hijos de puta ansiosos de politiquerías,
publicidad y bombo, se corrigen la frente
y preparan el gesto de las fotografías.*

Se habrá apreciado que en estas estrofas entra un nuevo motivo: los intelectuales pedantes, sentenciosos, suficientes y encumbrados en su sabiduría, que marginan con ella al pueblo y se sienten elegidos y privilegiados. Por esta variante, el poema se relaciona con otro del mismo libro: «Llamo a los poetas». En ambos, contrapone a esta despreciable actitud, la sencilla y solidaria de sus camaradas, soldados o escritores, que si en este poema «nadan radiantemente sus cuerpos en los ríos», en «Llamo a los poetas» son invitados: «si queréis nadaremos antes en esa alberca».

15. *Temblad, hijos de puta, por vuestra puta
[suerte,
que unos soldados de alma patética deciden:
ellos son los que tratan la verdadera muerte,
ellos la verdadera, la pura vida piden.*
16. *La vida es otra cosa, sucios señores míos,
más clara, menos turbia de folios, de ofi-
[cinas.
Nadan radiantemente sus cuerpos en los ríos
y no usan esa cara de múltiples esquinas.*

Los *hombres viejos* son ya, claramente, enemigos contra los que se lucha en la guerra, y el poeta les augura la derrota, porque lo que él defiende es una vida nueva y ellos buscan la permanencia de lo caduco.

17. *Nunca fuisteis muchachos, y queréis que per-*
lsista
un mundo aparatoso de cartón estirado,
por donde el cartón vaya paticojo y turista,
rey entre maniquies de pulso congelado.
18. *Venis de la Edad Media, donde no habéis*
lnacido,
porque no sois del tiempo presente ni el au-
lsente.
Os mata una verdad en el caduco nido:
la que impone la vida del siempre adoles-
lcente.
19. *Yo soy viejo: tan viejo, que el primer hom-*
lbre late
dentro de mis vividos y veintisiete años,
porque combato al tiempo y el tiempo me
lcombate.
A vosotros, vencidos, os trata como a ex-
ltraños.

El concepto de tradición en Hernández no puede ser más fecundo. Está combatiendo anticuados resabios, esto es: falsa e inmovilista tradición. Pero siente el peso de la verdadera: en él *late* el primer hombre. La idea se repite también en otros poemas de la misma época, como puede ser el espléndido «Hijo de la luz y la sombra» (1938), donde dice que «besándonos tú y yo se besan nuestros muertos, / se besan los primeros pobladores del mundo».

Comienza, a partir de la estrofa veinte, la segunda parte del poema. Una acumulación de elementos descriptivos, mediante enumeración asindética y casi sin un verbo, realiza una síntesis de cuanto caracteriza a los sujetos del poema. Ya en la estrofa 22 aparece



un tercer motivo: la usura («lo que más les preocupa de todo es el bolsillo») del capitalista.

20. *Trapos, calcomanías, defunciones, objetos,*
muladares de todo, tinajas, oquedades,
lápidas, catafalcos, legajos, mamotretos,
inscripciones, sudarios, menudencias, ruin-
ldades.
21. *Polvo, palabrería, carcoma y escritura,*
cornisas, orinales que quieren ser severos,
y se llevan la barba de goma a la cintura,
y duermen rodeados de siglos y sombreros.
22. *Vilmente descosidos, pálidos de avaricia,*
lo que más les preocupa de todo es el bol-
lsillo.
Gotosos, desastrosos, malvados, la injusticia
se viste de acta en ellos con papel amarillo.

Es interesante subrayar la presencia de abundantes voces que traen connotaciones fúnebres: *defunciones, lápidas, catafalcos, sudarios*, incluso *inscripciones*; así como otras que aluden a una burocracia sórdida: *legajos, mamotretos, escritura, papel amarillo*. Junto a tales connotaciones, aparecen otras voces no menos deprimentes, como *ruindades, polvo, carcoma, orinales, gotosos, desastrosos...* A continuación, la estrofa 23 reviste singular importancia. Ya no se trata sólo de reaccionarios, *cavernícolas* y *avarientos* capitalistas. Se perfila otro espécimen: el emboscado, el que se quita de en medio, diríamos popularmente, o bien el que escurre el bulto en la guerra, y busca «enchufes» en oficinas y ministerios, o incluso acogiéndose al derecho de asilo que, en la zona republicana, varios países ejercieron ampliamente. (Lejos estaba Miguel entonces de pensar que, un poco más tarde, en situación contraria, a él no se lo facilitarían). El poema censura a quienes, por el viejo y arbitrario sistema de las recomendaciones, gestionaban encargos en el extranjero y se paseaban por Ginebra, sede entonces de la Sociedad de Naciones, donde se reunió a veces el famoso y nefasto Comité de No Intervención. En este punto se concreta tanto, que nos hizo pensar y decir lo que decimos en nuestra citada edición: que Miguel parece escribir «a tiro hecho», aludiendo a sucesos específicos y a personas determinadas cuya conducta conocía y repudiaba, porque era incompatible con su honradez, con su casi ingenuidad de muchacho generoso y noble.

23. *Los veréis adheridos a varios ministerios,*
a varias oficinas por el ocio amuebladas.
Con el sexo en la boca canosa, van muy se-
lrios,
trucosos, maniobreros, persiguiendo emba-
ljadas.
24. *Los veréis sumergidos entre trastos y coños*
internacionalmente pagados, conocidos:
pasear por Ginebra los cojones bisoños
con cara de inventores mortalmente abu-
lrridos.

25. *Son los que recomiendan y los recomendados.
La recomendación es su procedimiento.
Por recomendación agonizan sentados
donde la muerte cómoda pone su ayuntamiento.*

Parece oportuno recordar, respecto del verso primero de la estrofa 24, que Camilo José Cela ofrece, en su *Diccionario secreto* (tomo I, 1.^a edición, Alfaguara, Madrid 1968, pp. 263/264) varios ejemplos de uso de la palabra *trasto* con el sentido de alusión a los órganos genitales masculinos.

A continuación, es la hipocresía y los convencionalismos sociales lo que se rehúsa —estrofa 26— y la opresión de «estos cuervos» —estrofa 27—. En las estrofas 28 y 29 van a ser las mujeres las que entren en la zarabanda de críticas.

26. *Cuando van a acostarse, se quitan la careta,
el disfraz cotidiano, la diaria postura.
Ante su sordidez se nubla la peseta,
se agota en su paciencia la estatua más se-
ligura.*
27. *A veces de la mala digestión de estos cuervos
que quieren imponernos su vejez, su idioma,
que quieren que seamos lenguas esclavas,
siervos,
dependen muchas vidas con signo de paloma.*
28. *A veces son marquesas íntimas de ambiciones,
insaciables de joyas, relumbronas de trato:
fracasadas de título, caballares de acciones,
relinchan por llevar el mundo en el zapato.*
29. *Putonas de importancia, miden bien la sonrisa
con la categoría que quien las trata encierra:
políticas jetudas, desgastan la camisa
jodiendo mientras hablan del drama de la guerra.*

Las estrofas restantes se extienden en nuevas consideraciones sobre la carga de reaccionarismo, opresión y ocio que supone la existencia de tales seres, y se reafirma en la lucha para exterminarlos.

30. *Se cae de viejo el mundo con tal matalotaje.
Hijos de la rutina bisoja y contrahecha,
valoran a los hombres por el precio del traje,
cagan, y donde cagan colocan una fecha.*
31. *Van del hotel al banco, del hotel al paseo
con una cornamenta notable de aire insulso.
Es humillar al prójimo su más noble deseo,
y el esfuerzo mayor lo hacen meando a pulso.*
32. *Hemos de destrozarnos en vuestras legaciones,
en vuestros escenarios, en vuestras diplomacias.
Con ametralladoras cálidas y canciones
os ametrallaremos, prehistóricas desgracias.*
33. *Porque, sabed: llevamos mucha verdad metida
dentro del corazón, sangrando por la boca:
y os vencerá la férrea juventud de la vida,
pues para tanta fuerza tanta maldad es poca.*

34. *La juventud, motores, impetus a raudales,
contra vosotros, viejos ex hombres, plena llueve:
mueve unánimemente sus músculos frutales,
sus máquinas de abril contra vosotros llmueve.*

Me parece que es esta última la estrofa más bella del largo poema; tan miguelhernandiana como nos hace ver su exaltación entusiasta de lo fértil. Una *juventud* como *motores*; un ímpetu que *llueve* juvenilmente sobre lo caduco, para borrarlo, para ahogarlo en su lluvia fecunda. Los *músculos* jóvenes —y en juventud se simboliza no sólo la mocedad, sino también todo lo nuevo, alegre y progresivo— son *frutales* (constante en el mundo poético de Hernández) y son *máquinas de abril*, esto es: instrumentos capaces de crear primavera, y con primavera se implican alegría y esperanza. Indudablemente, el poema aquí ha remontado el vuelo.

Las dos estrofas finales revisan el concepto de *vejez* que viene empleándose en los versos anteriores, y lo sustituye por *decrepitud maloliente*, para acabar rebajando su importancia —otra forma de desprecio— con el adjetivo *enemiguitos*.

35. *Viejos ex hombres viejos: ni viejos tan siquiera.
La vejez es un don que cederá mi frente,
y a vuestro lado es joven como la primavera.
Sois la decrepitud andante y maloliente.*
36. *Sois mis enemiguitos: los del mundo que
rodar sobre mi pecho más claro cada día.
Y con un soplo sólo de mi caliente aliento,
con este solo soplo dicté vuestra agonía.*

Antes escribí que el poema, en cierto modo, participa de los distintos matices que confluyen en el libro a que pertenece, esto es: combativo, de preocupación político-social, de sentimiento afligido. En los dos primeros as-



pectos, queda claro. La decepción que aflige al libro no tiñe, en realidad, esta pieza de manera expresa. Sin embargo, me parece que bien puede estimarse como producto de una constatación decepcionante y decepcionada de los hechos. A pesar de los versos finales, a pesar de «haber dictado su agonía», Miguel Hernández parece más bien persuadido de que se trata de un lastre pesado, difícil de eliminar, que impide el triunfo de sus ideales ingenuos. Porque Miguel Hernández tomó parte en la guerra civil con un fervor idealista ejemplar, pero quizá—para su daño—con escaso realismo. La paz auténtica y la fraternidad no estaban—no están—a la vuelta de la esquina, y él mismo comprobó—y nos dijo—que era «sólo por amor odiado». Esa amarga comprensión empapa, melancólica y heridamente, las mejores parcelas de *El hombre acecha*.

Y en este punto se impone valorar el poema en su contexto. Debo confesar que me he sentido asombrado al ver ahora que, cuando en 1942 se transcribió mecanográficamente el libro, el copista eliminase la pieza. Porque puede ser que le resultara demasiado comprometida por la violencia que he subrayado, pero lo cierto es que su decisión mejoró la selección del propio Miguel Hernández. Miguel quiso hacer una burla feroz, demolidora. Quiso agredir, quiso aniquilar. Le ofendía, por bueno, la conducta de muchos; le dolía por él y por quienes junto a él encontraban la muerte. Si el verso X sirve para sajar, sajemos, y que se aparte el pus del tejido infectado. La poesía no es sólo, ni siquiera ante todo, un juego estético. La poesía es un arma: pongámosla al servicio de lo que es justo, de aquello por lo cual combatimos. Que no se burlen de nuestro sacrificio los peores. Tal parece ser la filosofía con la que el poema se escribe; con la que se escribieron otros muchos poemas de su mismo momento. Pero, por una parte, debemos reconocer que el poema se le va de las manos, provocando una pérdida de unidad temática, de eficacia también, por ende. Ya lo he señalado antes: se inicia con censura a los hombres de ideas arcaicas e inmovilistas, sigue con el ataque a la clase opresora y al capitalismo, y deriva su crítica hacia los intelectuales fatuos y luego hacia los emboscados. Estos emboscados son, a su vez, de dos maneras (siempre siguiendo las recriminaciones y alusiones del poema): los acogidos a las embajadas extranjeras—lógicamente, simpatizantes con la causa franquista—y los que, aunque militantes republicanos, buscaban misiones que les apartaran del frente. Entre estos últimos habría incluso amigos personales del poeta, e insisto en que Miguel debía de estar pensando en alguno mientras enderezaba sus dicterios. Todos estos sujetos

quedan englobados en el escarnio de las estrofas, puestos en la picota del poema, pero de manera confusa e indiscriminada, a causa de la redacción poco rigurosa, que tiene mucho de exabrupto. Por otra parte, las circunstancias pasan, y el arte queda. No se juzga el arte por sus intenciones, sino por sus resultados. Pero tampoco se debe juzgar el arte haciendo caso omiso de su contexto histórico. Los propósitos de Hernández los conocemos, los compartimos y los elogiamos. Las circunstancias contaron asimismo en nuestra biografía. Pero el poema «Los hombres viejos» no añade nada a la obra hernandiana, más bien la desmerece. Aquí sí que el poeta cede a la facilidad, quizá llevado por el éxito popular que probablemente obtuvo en sus declamaciones públicas. En nuestra repetidamente citada edición, contamos los recuerdos de Rafael Pérez Contel. Miguel le confesó que quería recoger en el libro poemas muy celebrados en sus recitales. Si fue así, Miguel no acertó con «Los hombres viejos» al incluirlo, porque, además de su escasa calidad poética, descompensa el volumen. Resulta desproporcionado por su extensión y—lo que es más lamentable—por su tono. Bien estaba *El hombre acecha* como estaba, que era muy bien, y con su preferente nota desgarradora, grave. Pero no podemos ser más hernandianos que Hernández. El lo incluyó en su índice—el hallazgo de las famosas galeradas lo demuestra—y en su índice debemos reinstalarlo. *El hombre acecha* ya está completo. Las antologías, son otra cosa.



LA TÉCNICA DEL ESPERPENTO EN "TIEMPO DE SILENCIO" DE MARTÍN SANTOS

JOSE ORTEGA

Luces de bohemia y *Tiempo de silencio*¹ presentan rasgos semejantes a nivel expresivo que conviene señalar. Ambas obras plantean la necesidad de romper con las formas de expresión que —en los respectivos momentos en que estas obras se producen— se encuentran en proceso de agotamiento y resultan ineficaces, aunque la técnica del esperpento en Valle-Inclán, y el realismo dialéctico en Martín Santos, señalan una clara actitud de disconformidad frente a la realidad social española en que ambas obras se inscriben.

El esperpento valleinclanesco es el resultado de la lúcida conjunción de la estética modernista (modernismo que suponía el rescate de la belleza que la ideología finisecular había proscrito) con el compromiso histórico. En *Tiempo de silencio* la vía estética que expresa esta visión crítica del mundo es el «realismo dialéctico» o aprehensión del dinámico sistema de contradictorias relaciones entre sujeto y objeto, vivencia y fenómeno. Así como el esperpento constituye una actitud antipreciosista y antinaturalista, de igual modo *Tiempo de silencio* supone una forma de rebelión contra el realismo tremendista, objetivista o social que había caracterizado la literatura producida en el período de la inmediata posguerra civil. Frente al escepticismo apolítico de un Cela, la insípida y, a la vez, magistral prosa objetivista de Sánchez Ferlosio, y el realismo testimonial del primer Juan Goytisolo, *Tiempo de silencio* representa una radical renovación, tan

revolucionaria como la del esperpento valleinclanesco, de un estilo, o formulación lingüística de la realidad, que resulta de una profunda comprensión de la problemática entre individuo y sociedad. El «realismo dialéctico» de *Tiempo de silencio* es una forma de profundizar en lo puramente fenoménico o aparential para relativizar la realidad, convirtiéndola, como dice Curuchet, «en vía de acceso a otras realidades ya más complejas y contradictorias, menos mecanicistas»². El distinto manejo de la expresión con que el escritor se propone formular su visión de la realidad surge de la conjunción del conocimiento objetivo de ésta, de su intelección subjetiva y de una valoración ética. La relación entre el mundo exterior y el interior se organiza, en estas obras, en el viaje de un poeta bohemio, Max Estrella, y Pedro, un investigador, por los círculos infernales y dantescos de los críticos años que siguieron a la Primera Guerra Mundial y los «años del hambre» de la primera posguerra civil. El itinerario interior, a través de la lucidez mental de Max, y la serie de frustraciones reflejadas por el «monólogo dialéctico» de Pedro, se proyecta en los dos textos sobre un trasfondo histórico objetivo, que revierte en sendas cosmovisiones novelescas como producto de la acción humana, y no como algo fuera de ella.

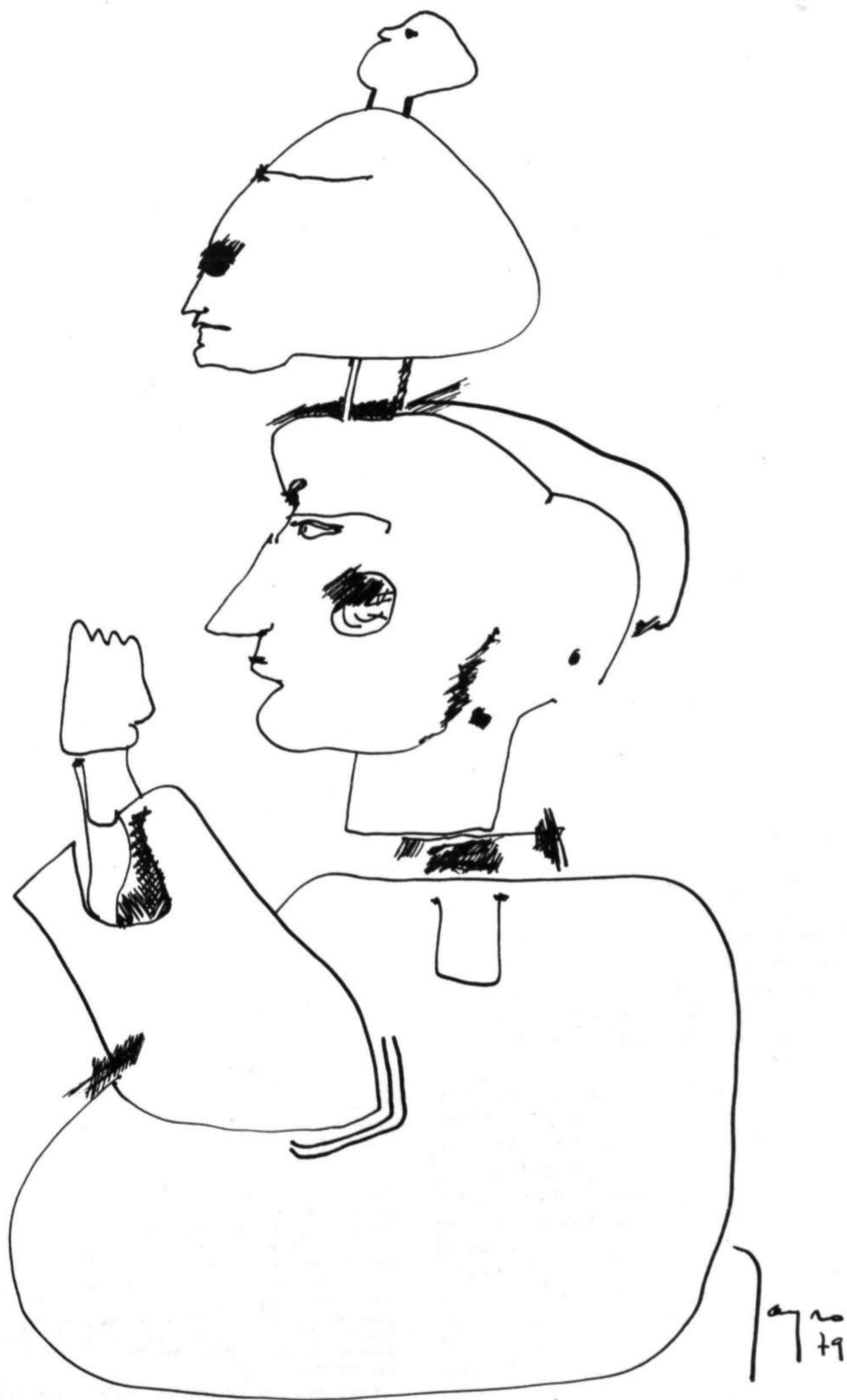
La conocida fórmula de Max: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (p. 106) im-

¹ Citamos por *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 2.ª ed., 1968, y *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 2.ª ed., 1962.

² «Luis Martín Santos: El fundador», en *Cuatro ensayos sobre la nueva novela*. Montevideo: Editorial Alfa, 1973, p. 45.

plica una consciente, permanente y precisa desorbitación de la realidad, semejante al pensar dialéctico de Martín Santos, para quien no existe separación radical entre lo positivo y lo negativo, lo destructivo y lo constructivo. Se trata, en otros términos, de poner consciente o inconscientemente en práctica el postulado de los formalistas rusos, de la «desautomatización» que cumple la función estética, de presentar las cosas de un modo inhabitual y que «golpee» al receptor mediante oposiciones, contradicciones, exageraciones, etcétera. Este afán de destacar el aspecto chocante, extraño de la realidad, tiene como objetivo la negación, esencialmente paródica, de una estética y ética inoperantes, así como la creación de nuevos cánones estéticos que realzan una distinta valoración moral de la existencia³. Este proceso deformante conlleva el uso de procedimientos barrocos, expresionistas, como el contraste, la reducción al absurdo, el equilibrio de lo antagónico, etc. El desbordamiento irracional que caracteriza la desventura de Max, el «andaluz hiperbólico» (p. 9), está en estrecha relación con las frecuentes escapatorias de Pedro al mundo de la imaginación donde los límites entre materia y mente se diluyen haciéndose imprecisos. En ambos escritores existe una voluntad de estilo por reivindicar el valor liberador de los poderes de la imaginación y el lenguaje, de modo que la realidad fáctica y la psicológica adquieran otra dimensión. La realidad, al ser deformada mediante procedimientos retóricos, desautomatizadores (esperpénticos), se enriquece y se presenta desde una nueva y distinta visión. Por otro lado, el chato contexto español impone una forma de violencia de carácter expresionista, es decir, irracional, antirrealista, sin relación con un pasivo mimetismo o reproducción mecanicista de la realidad existente.

Entre los rasgos barrocos anteriormente señalados, hay que destacar el uso del contraste. Este recurso sirve en ambos autores para contraponer la realidad objetiva con el contexto literario al que se alude, desproporción que se evidencia, por ejemplo, en el calderoniano saludo de Max —«Mal Polonia



³ «Thus, an object is not made strange for its own sake, in order that it be felt, in order to 'make a stone stony', but for the sake of something else, a moral value, which against this background stands out all the more sharply and vividly precisely as a moral value», P. N. Medvedev y M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship* (tr. de A. J. Wehrle). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 60.

recibe a un extranjero» en *Luces de bohemia* (p. 17)—, al entrar en la librería del giboso Zaratustra. En *Tiempo de silencio* la antítesis lleva en muchos casos a la invalidación de los términos contrastados —personaje legendario y restricciones eléctricas— en el diálogo entre Matías y la prostituta Charo: «¡Electra, Electra, ven a mí! —Aunque la llames no viene hasta las seis» (p. 91)—. La cantidad y variedad de la antítesis en *Tiempo de silencio* (neologismo, tecnicismo, etc.), revela la importancia de un recurso que busca provocar en el lector consideraciones sobre las absurdas contradicciones de la desquiciada moralidad de la sociedad española.

Estas dos obras se inscriben dentro de una concepción desmitificadora del sentido tradicional del arte y están al servicio de una ética progresista. La función del mito es el enriquecimiento del conocimiento y la amplitud de significación de una determinada época histórica, pero, a la vez, la universalidad mitológica se basa en la eliminación de viejas e inoperantes formas expresivas mediante la creación de otras nuevas. Esta desmitificación se traduce en la voluntad de un nuevo estilo, es decir, en la captación de una tensión histórica a través de su formulación histórica. Desmitologización del lenguaje y de lo que éste expresa, es decir, mitos, ritos, miserias e ilusiones del hombre. Tanto *Luces* como *Tiempo de*

silencio constituyen una renovación y revitalización de un sistema expresivo tradicional mediante la deformación idiomática, y la representación de la expresión oral del vulgo que destruye la agotada lengua literaria anterior⁴. La estética, en su forma de «literaturización» en Valle e intelectualismo en Martín Santos se convierte, a veces, en refugio desde donde los narradores intentan defenderse de la crueldad y estupidez humanas en una especie de pausa o meditación para recuperar la perdida fe en lo auténtico y creador.

En este proceso de desmitologización lingüística juega un papel importante, en ambas obras, la intertextualidad o diálogo que una obra mantiene con otras a través de la cita, la mención a situaciones, formas lingüísticas, etcétera. Intertextualidad como recreación en movimiento destructivo-constructivo del material lingüístico reproducido (culto, vulgar, retórico, etc.), con el fin de revelar el desajuste entre el mensaje y el emisor, o entre la expresión y el contexto⁵. La parodia de Shakespeare o Rubén Darío en *Luces*, o la que el narrador de *Tiempo de silencio* nos hace de Ortega y Gasset, así como la recreación del lenguaje barriobajero en los dos textos son ejemplos de esta técnica. Esta reelaboración de un lenguaje culto o desgarrado no tiene por objeto un mero afán esteticista, sino que sirve para evidenciar tanto el vacío conceptual de la «egregia» minoría intelectual como el nivel de degradación alcanzado por ciertos estratos sociales. Estilo, pues, que en ambos autores se funda en una ética, o en la voluntad de desmontar y dinamitar los falsos presupuestos de la cultura oficial (instituciones políticas y

morales) y la retórica que los define, mediante un nuevo y revolucionario lenguaje. La reflexión sobre la historia española es inseparable de la violación de las viejas estructuras lingüísticas.

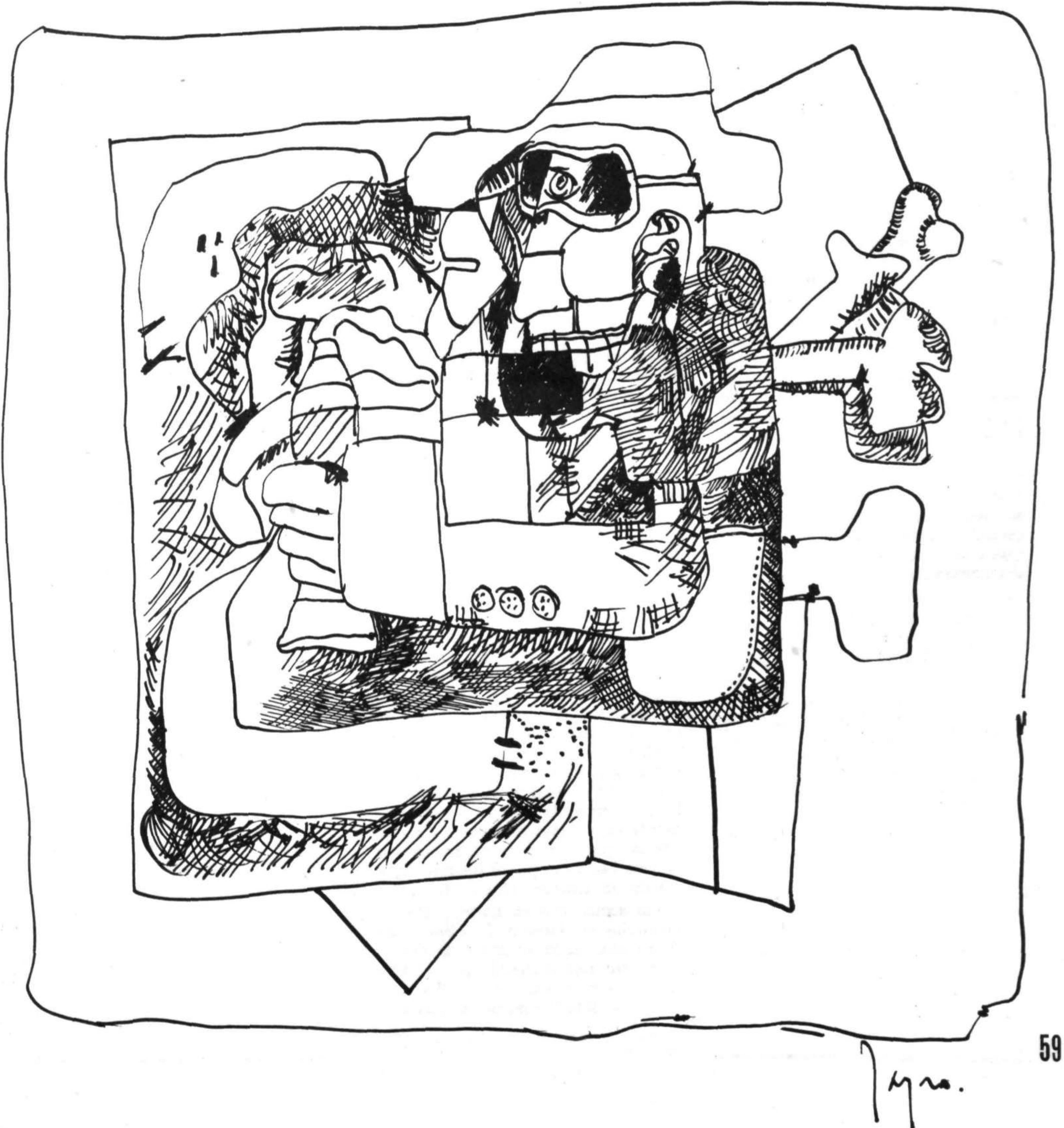
Quizá el recurso literario más explotado por Valle y Martín Santos sea el humor, humor como instrumento para enfrentarse al esquematismo subjetivo-objetivo, por medio de la tensión que establece un diálogo entre narrador y lector, mostrando el aspectoseudotrágico de la realidad y la desvalorización de determinadas formas de vida y pensamiento que constituyen la imagen «oficial» de la sociedad. El humor funciona igualmente como reacción contra determinados componentes jerárquicos del sistema social y la lógica de la cultura, así como contra el racionalismo de ciertos personajes. El humor, como respuesta a una situación conflictiva, se convierte en ironía. Esta ironía o estética de lo grotesco no es ingenua, sino que opera como conciencia (compromiso) respecto a la historia. La ironía surge del desajuste entre la situación de un personaje (y su deseo de libertad) y su realización en la acción o la historia. Refugiándose en la ironía, los personajes fingiendo ignorancia sobre lo sabido, mantienen cierto optimismo dentro del nihilismo al que parecen haber sido reducidos. A veces se impone el dramatismo de la situación sobre la carga humorística, como en el episodio de la ley de fugas del anarquista catalán o en la conclusión que sigue a la descripción humorística

⁴ «Sumemos ahora que en Valle-Inclán tal idioma supone, además, un hallazgo literario, como reacción contra la lengua modernista, ya vieja, en la mayor parte de los casos, antes de nacer. Lengua libresca, rehecha, falta de calor y vitalidad, que había de provocarle sin duda cansancio, monotonía, insatisfacción», Alonso Zamora Vicente, «Asedio a *Luces de Bohemia*», Discurso de recepción en la Real Academia Española, Madrid, 1967, p. 99 «No estoy cierto de poder decir lo que tengo que decir. Tendré que demoler el idioma. Me parece que, en ocasiones, a pesar de mi natural clásico, de mi vocación de orden tendré que darle cada tiento a la bota del lenguaje que la deje flaca y cariacontecida», Martín Santos, «Prólogo a *Tiempo de destrucción*» recogido en *Apólogos*. Barcelona: Seix Barral, 1970, pp. 150-151.

⁵ «Es decir, es un conflicto entre la anécdota de la obra (acontecimientos y ambientes familiares al lector) y su temática (nuevo y sorprendente enfoque de estas realidades). El resultado de este choque es la ironía que se manifiesta a través de toda la obra», Ramón Buckley, «*Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos» incluido en *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Península, 1968 página 195.

de los «soberbios alcázares» u «oníricas construcciones» de las chabolas construidas con «fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas» (p. 42).

La ironía está íntimamente relacionada con el concepto de distanciamiento, pues mediante el distanciamiento irónico se compromete al lector, exigiéndole una mayor participación en la concreción del mundo ficticio. Con el recurso irónico se intenta igualmente conseguir: a) separación narrador-mundo ficticio; b) mayor objetividad; c) ma-



por verosimilitud; d) elusión de la responsabilidad, a veces, por parte del narrador; e) ruptura de la pretendida armonía que las obras burguesas presentan. El distanciamiento del narrador respecto de sus personajes sirve para contrarrestar la concepción posiblemente nihilista sobre un mal social que en el fondo se cree remediable. En ambas obras, los respectivos narradores llegan en varias ocasiones al límite del sarcasmo, pero de alguna forma salvan en último momento el factor humanístico, restaurando cierta compasión u optimismo con la situación. El diagnóstico de Max sobre la sociedad española («Los ricos y los pobres; la barbarie ibérica es unánime» (p. 56) coincide con la etiología del cáncer social español diagnosticado por el narrador de *Tiempo de silencio*: «Pero es un gene, lo que se dice un gene, que es parte del mismo organismo, de la misma sustancia del ser vivo, no es un antígeno extraño y por tanto no se puede conseguir una reacción inmunitaria» (p. 197). Esta actitud no traduce una desesperanza o desencanto por parte de los narradores, ya que la actitud analítica no supone necesariamente que hubiesen partido de un optimismo sobre el hombre y la sociedad. La estética en Valle y Martín Santos es fundamentalmente compromiso, preocupación social, como lo prueban las numerosas alusiones a significativos sucesos históricos en las dos obras. La estética de ambos aparece subordinada a la crisis histórica del país y al ethos del hombre en un mundo degradado.

El humor, la ironía, desenmascara el mundo exterior para revelarnos la engañosa cara de la realidad, su vacío. Esta actitud exige un distanciamiento del narrador respecto de sus criaturas de ficción y una objetivación de sí mismo que le permite ver las cosas desde una nueva perspectiva. Este distanciamiento estético del escritor con la materia narrada es una de las bases del esperpento, según nos declara el propio Valle-Inclán: «Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior (levantado en el aire), y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía»⁶. La distanciamiento frente a la cosa real permite una más profunda penetración de la realidad presentada como algo fuera de lo cotidiano. El distanciamiento estético procede también, como antes dijimos; de cierto no superado aristocratismo en el caso de Valle (artista que «literaturiza» todo), personificado por Max, a quien el preso atribuye «luces que no todos tienen». Pedro, el protagonista de *Tiempo de silencio*, parece querer identificarse con el mundo de los chaboleros sin llegar nunca a conseguirlo, actitud que explica la constante distancia entre el narrador y lo narrado. Esta inadecuación entre el personaje central y su entorno sirve para patentizar y profundizar el grado de alienación entre el personaje y la sociedad, ruptura que Lukács analiza en función de la degradación que caracteriza al héroe y al mundo.

El narrador omnisciente de *Tiempo de silencio* manipula a los personajes y éstos están configurados de modo que representan en sí mismos su propia enajenación. Los monólogos de esta novela refuerzan la incomunicación sufrida por los personajes, y, en el caso de Pedro, la enajenación se refleja no sólo en los soliloquios, sino en el desdoblamiento del protagonista con el confesional «tú», recurso por el que el narrador «enmarca» su narración en la conciencia de Pedro cuando éste monologa o «autodialoga»: «Tienes libertad para elegir el dibujo que tú quieras hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora» (p. 180).

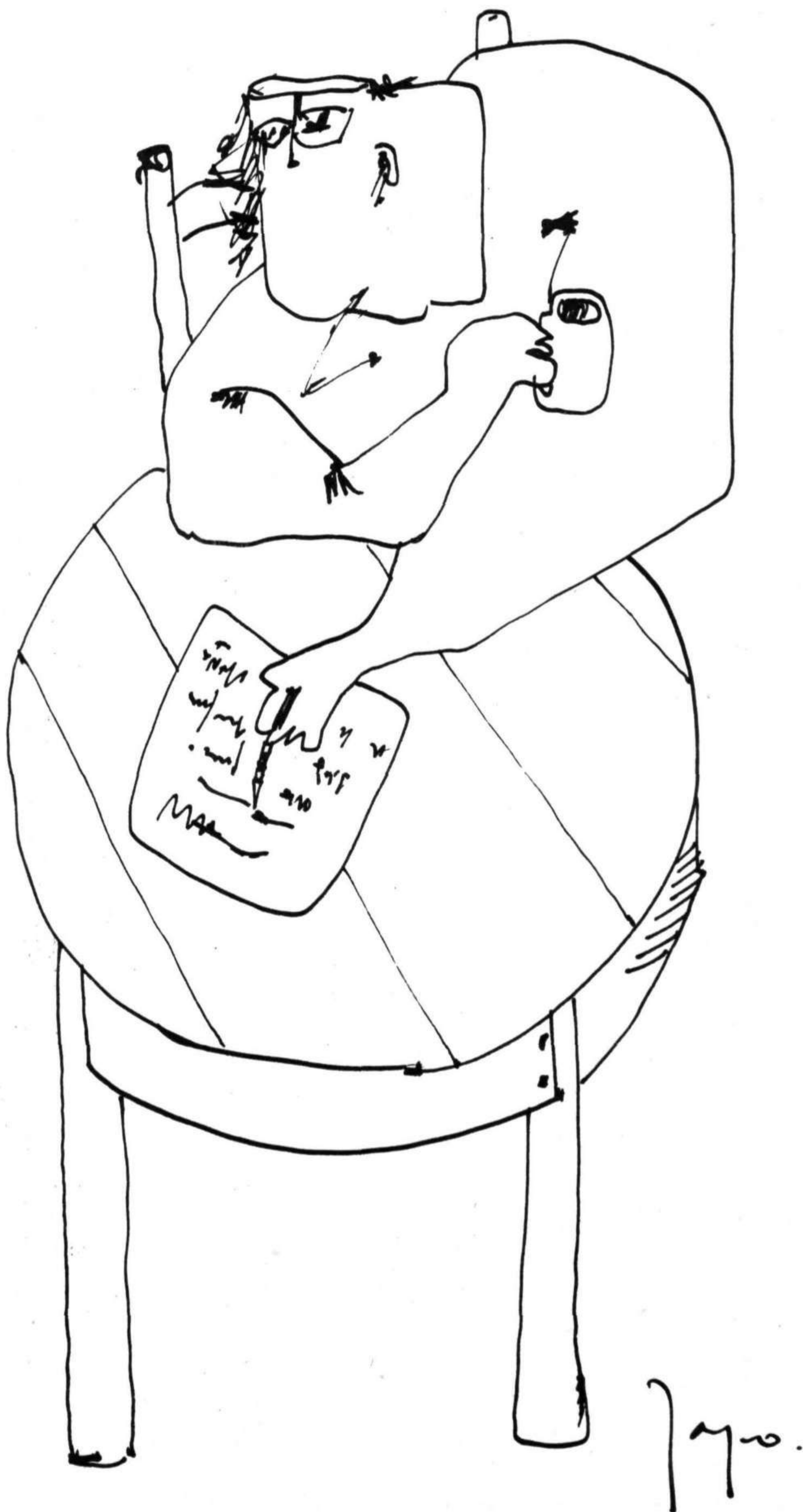
Las acotaciones en *Luces*, y los comentarios de *Tiempo de silencio*, reflejan una tácita voluntad de distanciamiento, una alienación por extrañamiento —típicamente brechtiana— por el que el didacticismo no se busca en

la identificación de lo representado. La voz narradora en *Luces* nos aclara: «Zaratustra, abichado y giboso —la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente—, promueve con su caracterización de fanteche una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna» (p. 16); en *Tiempo de silencio* existen numerosos ejemplos de la intervención del narrador para comentar o dogmatizar seria o jocosamente sobre la conducta de los personajes o una situación particular, como en el caso de la hemorragia por aborto de Florita, cuya vida Pedro trata de salvar⁷. Existe en ambas obras igualmente una adecuación o correspondencia entre la conciencia real o ideología de los autores y su visión del mundo⁸. La ideología, es decir, la forma, única realidad aprehensible, nos descubre un

⁷ «Fuera de estos restos de medicina primitiva característica de los estadios animistas, el resto de la actividad terapéutica indicaba más bien una weltanschauung activista-empírica, propia de los pueblos cazadores y ganaderos, y en cuanto tal, muy educada al ambiente pedigrístico de la chabola. Sólo a una fatalidad poco frecuente puede atribuírsele el fracaso, pero, ¿no hay acaso muertes también y a veces muy dolorosas y muy insospechadas en los más modernos hospitales que ostentan con orgullo las industriosas ciudades norteamericanas? Sí, allí también, bajo el duraluminio y el cobalto, siguen muriendo jovencitas a las que se ha asegurado previamente (y a sus amorosas madres) que es cuestión de un momento» (pp. 108-109).

⁸ «El elemento verdaderamente dominante en *Tiempo de silencio*, el que aglutina a todos los demás, el que los supedita sin por ello deformarlos, es la ideología de Martín Santos. Sólo ella explica la pluralidad de significados de la novela, la autonomía de los diversos elementos narrativos y su integración en un todo coherente», Alfonso Rey, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1977, p. 125.

⁶ Entrevista con G. Martínez Sierra, ABC, 12-VII-1928.



narrador omnisciente que introduce juicios de valor que coinciden con los del autor. Valle, por ejemplo, nos transmite por boca del preso anarquista una de las causas de la decadencia española: «En España el trabajo y la inteligencia se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero» (p. 54). Esta continua alternancia entre la descripción objetiva y el juicio de valor del narrador se vehiculiza en *Tiempo de silencio* a través del humor, como en el caso de la descripción de la celda donde se encuentra Pedro encarcelado (pp. 172-173), o en las irónicas aclaraciones parentéticas añadidas al interrogatorio policíaco que sufre el protagonista (p. 169). A veces es el comunitario pronombre «nosotros» el elemento que establece una irónica y tácita correspondencia entre autor, narrador, personaje y lector sobre las complejas razones de la «inferioridad» del español: «No debe bastar ser pobre, ni comer poco, ni presentar un cráneo de apariencia dolicocefálica, ni tener la piel delicadamente morena para quedar definido como ejemplar de cierto tipo de hombre al que inexorablemente pertenecemos y que tanto nos desagrada» (p. 182). Valle y Martín Santos vierten a través de los respectivos narradores sus comentarios e intervenciones según una ideología, o ética, que confiere un verismo realista y social a la obra, ya que la interrelación entre lo objetivo (constatativo) y lo subjetivo (performativo), así como la intervención del narrador provienen del deseo de penetrar e interpretar la realidad de una forma total.

El sentido trágico de la vida española que el esperpento capta (p. 106) explica el carácter pesimista que permea ciertas situaciones, pesimismo no impuesto apriorísticamente, sino que está dado por la realidad, sobre la que los autores proyectan un optimismo histórico en forma de crítica irónica entre lo que las cosas son y cómo deberían ser. La incompatibilidad entre el progresismo de la ideología política de ambos autores y el elemento trágico se resuelve en ambos textos por medio de la afirmación positiva implícita en lo trágico. Lo trágico, que inicialmente incluía lo absurdo, es, según Max, «la miseria del pueblo español, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y la muerte» (p. 22). El lector de estas obras queda particularmente impresionado (emocionado) por el violento contraste entre la actitud del personaje y la absurda

giéndose a provincias, renunciando al conflicto, pues la libertad de elección no es posible. Max, «cesante de hombre libre» (p. 49), y Pedro, alienado, sin posibilidad de elección, terminan condenados. Pero estos dos excéntricos, al salirse del infernal círculo, están condenando a ese simbólico centro (Madrid, España) que ha destruido la totalidad o lo trascendental en la vida. Max, solo, sintiéndose morir al alba, tiene un presentimiento sobre su muerte con la visión del entierro de Víctor Hugo, símbolo de la desaparición del espíritu individualista del romanticismo (pp. 108-109). Pedro, en su última experiencia enajenadora, tiene un liberador gesto irónico al compararse con otra víctima: el San Lorenzo de la parrilla eternizado en El Escorial. Las conclusiones de ambas obras descubren junto al elemento ético un rasgo irónico, nunca gratuito, ya que sirve para revelar la grandeza y miseria del ser humano. La ironía, una vez más, constituye una forma de distanciamiento entre el narrador y su discurso poético que capta el fracaso de la verdadera libertad⁹.

Al autopatético Max le ha faltado la voluntad, como nos descubre al con-

situación, como se comprueba en el estremecimiento trágico de Max ante una verdulera que tiene a su chico muerto en los brazos, o la supuesta reacción de Pedro, quien al volver de comprar churros en la verbena se encuentra con que Dorita ha sido apuñalada por Cartucho (p. 232). En ambos casos el concepto de distanciamiento es fundamental, ya que a Max le estremece la voz trágica de la madre (p. 100) y Pedro no llega a ver directamente el asesinato de Dorita, lo cual implica que el tratamiento de acciones trágicas, con recursos estéticos que provocan el extrañamiento, tiene como objetivo impedir la plena identificación del lector con el personaje.

Max y Pedro, personajes de ficción trágico-irónica, son símbolos del fracaso del espíritu frente a la materia. La sensibilidad del heroico poeta bohemio y la inteligencia del médico han sido condenadas al fracaso. Víctimas ambos de una situación reaccionan al final contra el medio que no les permitió realizarse como seres humanos. Max nos declara: «Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza, me muero de hambre satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga» (p. 103), y Pedro, por su parte, concluye su periplo diri-

fesarle al Ministro: «Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla» (p. 79). En el caso de Pedro, éste se dice a sí mismo que no está lo «suficientemente desesperado» (p. 238), y, a pesar de la renuncia a su profesión, es decir, a su existencia, para convertirse en «cazador de perdices gordas y aldeanas sumisas» (p. 238), y, a pesar de que «todo consiste en estar callado» (p. 238), llega a afirmar que «hay una esperanza» (p. 238).

Gemna Roberts afirma que Martín Santos «opta por el silencio como un verdadero sacrificio existencial en aras de una positividad aún por venir. Hasta el final en su novela la nostalgia de la Idea, de la altura, de la armonía de lo Uno, inalcanzable en esta tierra»¹⁰. A esto podría objetarse que la idea platónica de la unidad o totalidad perdida es un falso mito, pues la única realidad quizá sea la ambigüedad, la tensión entre los límites o posibilidades nunca resultante en una síntesis o momento absoluto. Es cierto que el arte, en su concepción marxista, opone a la fragmentación del ser humano una armonía que momentáneamente puede lograrse, pero que fundamentalmente consiste en su conflictiva búsqueda. Tampoco creemos que pueda hablarse de derrotismo, como Roberts señala al referirse a *Tiempo de silencio*¹¹, ni que sea justo atribuirle demasiada importancia al personaje individualizado o exilio interior de carácter romántico, pues tanto en el texto de Martín Santos como en *Luces de bohemia* la problemática individual está referida a la degradación de un concreto contexto histórico y a los efectos de la enajenación en el ser humano. La literatura de ambos autores actúa como praxis transformadora que persigue la restauración del hombre total, o superación de la desintegración del ser humano ante la sociedad, reactivando en el receptor una conciencia de la crisis de las relaciones humanas.

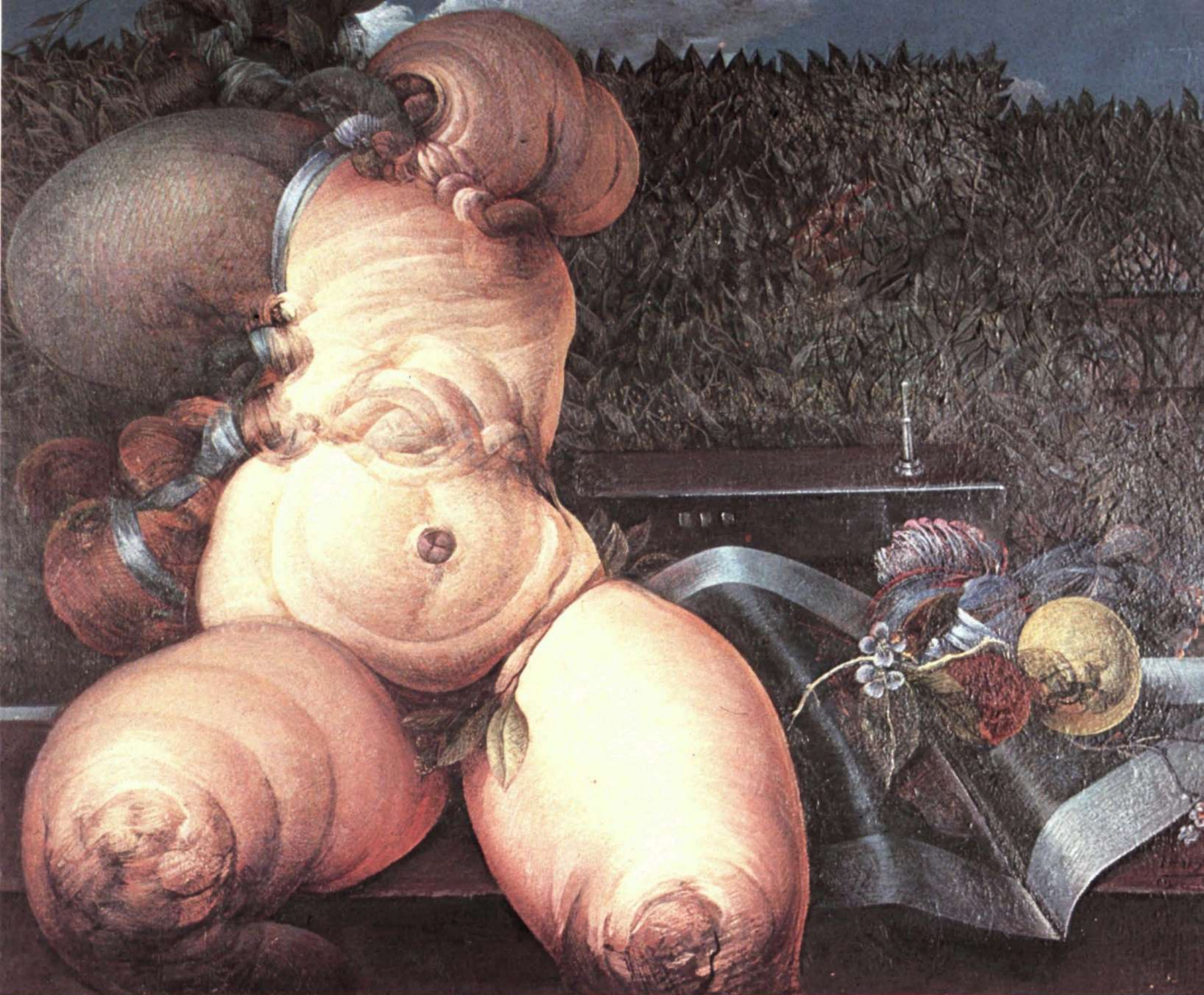
⁹ «Pour le roman, l'ironie, cette liberté de l'écrivain à l'égard de Dieu, est la condition transcendante qui confère l'objectivité à la structuration... En tant qu'autodéferrement de la subjectivité arrivée à ses dernières limites, l'ironie est, dans un monde sans Dieu, la plus haute liberté possible», G. Lukács, *La théorie de roman* (tr. de J. Clairevoye). Paris: Editions Gonthier, 1963, página 89.

¹⁰ *Temas existenciales en la novela española de posguerra*. Madrid: Gredos, 1973, p. 23.

¹¹ *Idem*, p. 181.

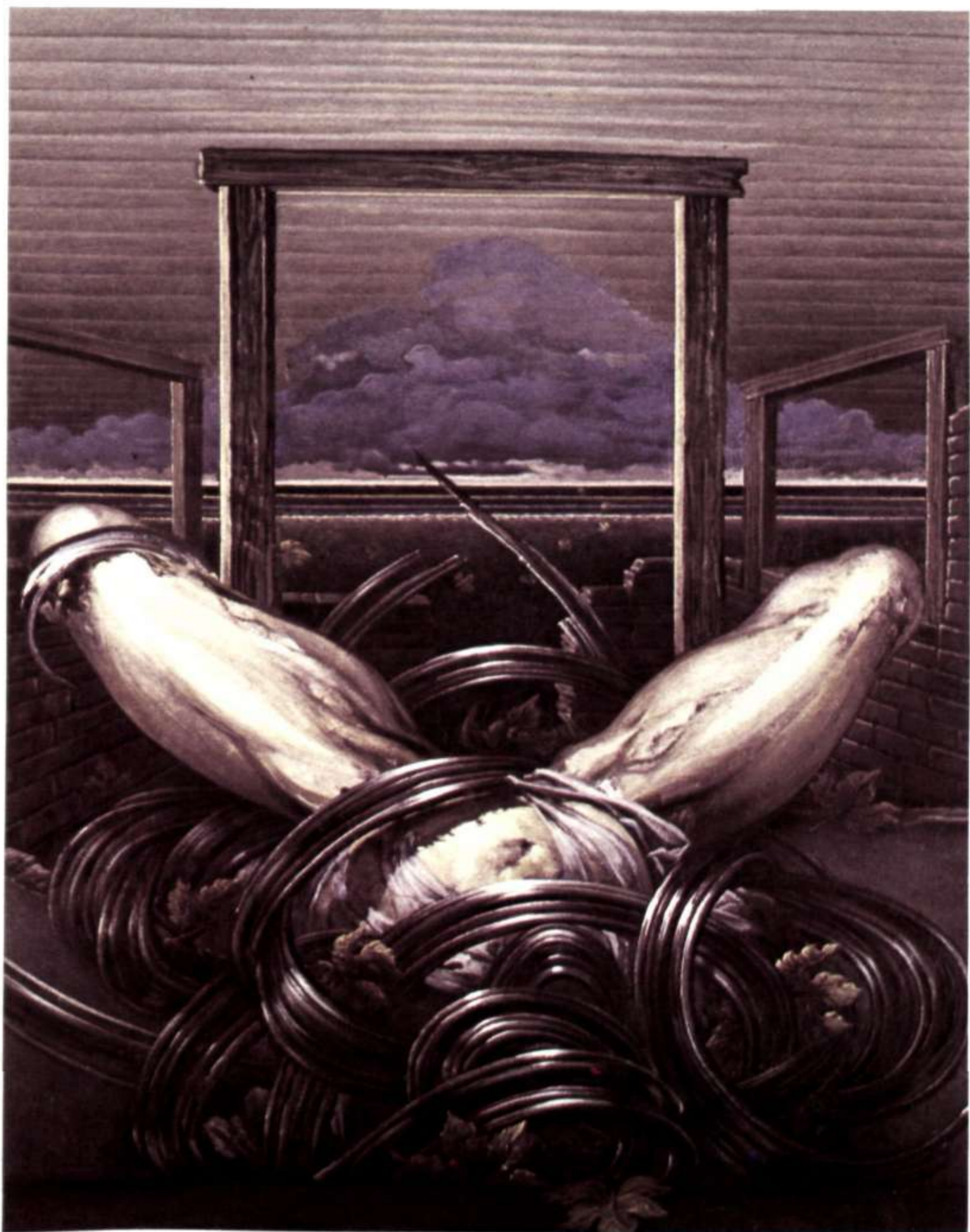


FRANCISCO HERNANDEZ





F. Hernández
DISE - 1917



FERNANDEZ SANTOS: HISTORIA, ESTILO Y NOVELA

JESUS FERNANDEZ SANTOS: *Extramuros*. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1978.

No es fácil escribir sobre la última novela de Jesús Fernández Santos. Alguna reseña he leído ya donde se percibe bien a las claras esta dificultad por la angustiosa crispación con la que el crítico, línea a línea, se dilata en pos de la última holandesa, manejando dos o tres vaguísimos conceptos —narración histórica, estilo troquelado en moldes de la mística del Siglo de Oro, «metáfora ardiente de la mentira y la soledad»...— antes de recalar en las aguas más seguras de la trayectoria narrativa del autor de *Los bravos* y de su promoción neorrealista. Y es fácil comprender este embarazo cuando la lectura de *Extramuros* provoca —como es mi caso— tal identificación que sugiere como imposible modelo para la crítica el de Pierre Menard ante el *Quijote*: transformar la reseña en una transcripción —que no creación o recreación, por supuesto, como en el caso del apócrifo borgiano— del texto completo como única posibilidad de recoger fidedignamente todo su alto valor estético.

A pesar de su carácter elusivo y poético, *Extramuros* remite, ciertamente, a un momento pretérito, el siglo XVI español, y dentro de él extrae sustancia anecdótica de dos hechos notables del movimiento de los *alumbrados*, *recogidos* o *perfectos*, una de cuyas características más sobresalientes era la confusa mezcla de sensualidad y misticismo derivada de la primacía por ellos concedida al abandono en el amor de Dios, que hacía impecables a los en él *dejados*. En la figura de la «santa» de *Extramuros*, que con ayuda de otra monja, su enamorada —la narradora—, finge una estigmatización con la que espera —y hasta cierto punto consigue— sacar de la miseria al convento, se reproduce la superchería de la «beata» clarisa Magdalena de la Cruz,

del convento cordobés de Santa Isabel de los Angeles. Como el personaje de Fernández Santos, esta «beata» solía caer en éxtasis y arrobamientos, no tenía reparo en decirse inmaculada, pese a ciertos tratos con íncubos en hábito jerónimo o franciscano (no hay constancia, no obstante, de lesbianismo en ella), logró gran predicamento dentro y fuera de su Orden y llegó, incluso, a ser elegida abadesa; y cuando al fin, en 1544, se descubrió su impostura, la condena inquisitorial fue, como en la novela (p. 232), relativamente benigna: abjuración pública y reclusión en una casa de la Orden.

Pero otra línea anecdótica de *Extramuros* tiene asimismo su correlato histórico según los *Heterodoxos*, de Menéndez Pelayo (libro V, capítulo I), tan ingeniosamente parafraseados por Fernando Sánchez Dragó en su *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*. Me refiero al episodio del «fraile procaz» (p. 114) que seduce a una motilona del convento de la «santa». «Nada era pues pecado para ella» (p. 74), concluye la narradora, atribuyendo la paternidad de esta idea al rijoso clérigo, nada amigo «ni de ayunos ni de cualquier linaje de ceremonias exteriores» (p. 68), como los alumbrados del famoso conventículo de Llerena, cuya historia se enmarca entre 1574 y 1578.





El relato de sus desventuras que la hija pródiga hace de regreso al redil (pp. 116-118) alimenta esta hipótesis; pero por más que las coincidencias sean muy grandes, por más que se aluda a un confesor que solicitaba sexualmente a sus penitentes (p. 62), como el padre Chamizo, y a un iluminado que osó presentar al rey un memorial explicando las razones de su secta (p. 69), que no es otro que el zapatero de Llerena Juan Bernal, no quiero presentar la autoridad anteriormente citada (u otras, como Antonio Márquez o el monumental estudio erasmiano de Marcel Bataillon) como fuentes objetivas de *Extramuros*, pues no creo que esto tenga más que mediano interés. Como tampoco relacionar la magnífica prosa en que está escrita con la de Teresa de Avila en su *Libro de la vida, Camino de perfección* o algunos capítulos del *Libro de las fundaciones* (pienso, por ejemplo, en el VII, «De cómo se han de haber con las que tienen melancolía. Es necesario para las preladas», o el VIII, «Trata de algunos avisos para revelaciones y visiones»), cosa, por otra parte, nada nueva en Jesús Fernández Santos, escritor embebido de esencias clásicas, que ya en *El hombre de los santos* describía con propiedad teresiana los afectos y temores de una monja de nuestra época (Destino, Barcelona, 1969, pp. 252-256) en páginas donde se podría encontrar el germen de *Extramuros* (al fin y a la postre, todos los novelistas de casta están escribiendo siempre la misma novela).

También en su último título empleaba nuestro autor una prosa de resonancias arcaizantes para el relato medieval que se alterna con otro contemporáneo. Acaso *Extramuros*, sin embargo, consiga, frente a *La que no tiene nombre* (1977), una mayor depuración de este estilo de impronta clásica, al tiempo que aligera la composición narrativa, que ya no juega al contrapunto de tiempos y relatos, sino que se organiza linealmente en perfecta y muy clara gradación de situaciones hacia el clímax final, y desde un punto de vista predominante, el de la hermana, cómplice y víc-

tima de la «santa», que tan sólo en tres secuencias cede la voz a la motilona para que cuente los hechos de que fue testigo en el convento cuando las inculpadas estaban ausentes por causa del proceso inquisitorial (páginas 191-193, 214-217, 222-229), y en dos, brevemente (pp. 202-213), a un narrador objetivo en tercera persona que introduce, antes del relato de la última sesión del juicio, un importante diálogo que sobre su desarrollo mantienen la abadesa y la enigmática «huésped», hija del duque protector del convento, ambas enemigas de la falsa estigmatizada. Hay por ello en *Extramuros* un propósito conseguido de sencillez formal, a la vez estilística y constructiva, un prurito de aticismo que hace añorar al crítico un utópico tratamiento de su texto unitariamente, como si de un poema se tratase.

Fernández Santos no ha querido hacer en *Extramuros* arqueologismo historicista y lingüístico. Tanto la ambientación —coherente y documentada, pero abstracta, sin nombres de lugares o personas ni fechas— como la lengua, que en su asimilación profunda de los modelos clásicos está en el polo opuesto del *pastiche*, no son un fin en sí mismas, sino un medio —el más idóneo sin duda en la concepción del escritor— para llevar adelante óptimamente el relato de una crisis, una pasión y una soledad humanas, que es lo que la novela pone en primer plano. Lo histórico resulta, pues, mera coartada para este objetivo fundamental, así como para la presencia de un estilo determinado, verosímil en relación al momento de la anécdota, pero no ajeno ni distanciador cara al lector de hoy, y, sobre todo, ideal para reflejar las luchas de la protagonista. Lo primero ha sido la elección de una problemática ucrónica y utópica, universal, y sólo después la búsqueda del momento y la lengua solidarios entre sí. Por ello en *Extramuros* hay fuentes documentales y lecturas, pero no erudición libresca. El creador se ha empapado de ideas, modelos y datos, pero en un proceso admirable los ha decantado en formas autónomas que únicamente responden a la organicidad interna del texto.

Tanto es así que en esencia *Extramuros* renueva originalmente ese eterno tema de la novela moderna desde Cervantes (y Lukács): la falta de armonía entre la realidad y el héroe, que quisiera poseer un mundo seguro y admirable, un mundo de pasiones afirmativas, y se encuentra en perpetua agonía en otro precario y deficiente. Agonía que aquí toma cuerpo en el contraste que la narradora-protagonista percibe entre la paz del convento, en íntimo contacto amoroso con la que al final llama «toda mi vida, mis sentidos, mi placer, mi orgullo, mi compañera y madre» (p. 252), y ese amenazante ámbito que da título a la novela, de donde vendrán todos sus males:

el hambre, la miseria, la incitación a la mentira, la intrigante «huésped» y, por último, la Inquisición. El amor alumbrado une a la narradora y a la «santa» entre sí y con Dios, sin zozobras ni remordimientos —pasión afirmativa—, y por ese amor la primera secundará a su amiga en el fraude de las llagas, pues la ruina del convento, de su felicidad, es inminente. Pero el éxito de su superchería rompe ese idilio perfecto: «Fue entonces cuando oyendo su nombre más allá de las parras, de los patios y rejas [esto es, *extramuros*] algo vino a decirme dentro de mí que la santa de mí se separaba, que su vuelo era otro, alto, pausado, atento, menos simple que el mío» (p. 132). Precisamente es este vuelo a ras de tierra el que en la novela interesa, por lo que tiene de pasión destructiva, de aislamiento y de «soledad hostil» (p. 217); de ahí que sea la hermana y no la «santa», que acaba convencida de sus propias quimeras, la que cuente la historia desde la periferia de la complicidad y el remordimiento. Incluso al final, cuando ambas cumplen su pena, de nuevo en el convento nada será como antes (p. 247), y así el relato concluye con esta súplica de trascendencia ante el cadáver de su amada: «¿Cuándo vendrá, Señor, nuestro tiempo de gloria, por tanto tiempo prometido? Aquí estamos, las dos pendientes de ese amor tuyo capaz de salvarnos, de trocar en dicha la pena miserable, de mostrarnos ese camino que lleva hasta ti como llama de gozo que crece hacia las nubes (...). Esos cipreses desmo-

chados velarán nuestro sueño, la parra miserable nos cubrirá con sus frutos tan amargos y el viento de octubre, que todo lo barre, barrerá nuestros nombres para siempre. Nadie más volverá a estorbar esta postrera y secreta unión. Ese rincón del claustro será nuestro definitivo reino hasta el día que nos llames» (p. 253).

No es tampoco nada inusitada esta temática en la narrativa de Jesús Fernández Santos. Desde *Los bravos* (1954) y *En la hoguera* (1957) hasta *El hombre de los santos* (1969) y *Libro de las memorias de las cosas* (1971), novela esta última del precario existir de una secta protestante en el ambiente hostil de la España rural en nuestra época, siempre aparece ese debate entre el hombre y el destino, entre la armonía perdida, la frustración y la soledad. La publicación de *Extramuros* afirma con certeza que su autor sigue siendo el novelista fiel a sí mismo y al perfeccionamiento de su estilo unitario de novelar que vio en él Gonzalo Sobejano, y es, por otra parte, una excelente noticia para nuestra literatura, a la que una generación brillante en sus comienzos, pero luego diezmada por la muerte prematura o el silencio de alguno de sus miembros, está entregando ahora frutos de madurez, como las últimas obras de Carmen Martín Gaité, en especial *El cuarto de atrás*, y esta que nos ha ocupado de Jesús Fernández Santos.

DARIO VILLANUEVA

el ocio atento

EL JOVEN BORGES EN MALLORCA

CARLOS MENESES: *Poesía juvenil de J. L. Borges*. José Olañeta, editor. Barcelona, 1978.

Esta no es una página política, sino una crítica literaria.

Cuando hace algunos años el escritor argentino Jorge Luis Borges hizo amenas declaraciones acerca de la bondad de sistemas tan disparatados, humanamente hablando, como los de los señores Videla y Pinochet, una prestigiosa revista española canceló su autocompromiso de rendirle un homenaje en el ám-

bito de la lengua castellana (o española) y cortésmente devolvió sus trabajos a los autores que, en principio, habían deseado adherirse a tal homenaje. El Borges que en algún momento de su larga existencia cantara a la noble gesta de la Revolución Rusa, había caído (o había quedado) de la parte de quienes aplaudían, o aplauden, «a dictaduras tan téticas y repudiables como la de Pinochet».

El periodista peruano Carlos Meneses, afincado en Mallorca y gran conocedor de la obra borgiana, en el primer capítulo de *Poesía juvenil de J. L. Borges*, parte de una referencia similar a la expuesta e incluso asocia el nombre del poeta argentino con su amor a la libertad en determinados momentos de su dedicación literaria. Realmente lo que Meneses hace es describir el

paso de Borges por Mallorca, tras el período de entreguerras (1918) vivido en Suiza, y su adhesión al movimiento ultraísta que en aquella época contaba con dignos representantes en la isla. Dice Meneses que «Borges llegó a Mallorca entre marzo y abril de 1920, acompañado por su madre y su hermana Nora, y permaneció en esa isla hasta enero de 1921. No sólo residió en Palma o Ciutat de Mallorca, sino que pasó algunos meses en Valldemosa, poblado que se halla a casi 20 kilómetros de la capital, y al que llegó invitado por su amigo, el poeta del lugar, Jacobo Sureda», otro de los representantes de aquel fugaz movimiento poético. El análisis de la obra borgiana y su incursión en aquel istmo lo ve Meneses como una preocupación de Borges «de hacer notar que en esa sugerente poesía

no todo eran metáforas, que tras esos fuegos artificiales había un pensamiento, toda una filosofía», y además toda su obra de aquel tiempo aparece en realidad como germen para posteriores estímulos poéticos, como los que se nos refiere de *Fervor de Buenos Aires*, quedando en la obra mallorquina una especie de «pecado de juventud» en el cual las obsesiones juveniles serán pronto un olvido, aunque de ellas quedará el manifiesto de cierta soledad que acompañaría al poeta durante toda su vida y que como decía Pablo Corbalán recientemente, al referirse a este mismo libro nos haría «necesario conocer esta recuperación para completar la personalidad poética de Borges. Y entender su soledad última. Y su genio».

El poema titulado *Rusia*, que figura en el número III en la antología y que, además, se halla impreso en la contraportada, el cual fue publicado primeramente en el número 48 de la sevillana *Grecia*, 1 de septiembre de 1920, nos podría hablar de ciertos cambios, más o menos profundos, en la ideología política o en la trayectoria vital del poeta Jorge Luis Borges, a lo largo de una vida contradictoria y dispar. *Rusia* dice así:

*La trinchera avanzada es en la
 lestepa un barco al abordaje
con gallardetes de hurras
mediodías estallan en los ojos
Bajo estandartes de silencio pasan
 [las muchedumbres
y el sol crucificado en los ponientes
se pluraliza en la vocinglería
 de las torres del Kremlin.
El mar vendrá nadando a esos ejér-
 [citos
que envolverán sus torsos
en todas las praderas del continente
En el cuerno salvaje de un arco iris
 clamaremos su gesta
bayonetas
que portan en la punta las maña-
 [inas.*

Diecisiete poemas más, representantes claros del ultraísmo borgiano, van a completar el volumen, como claro exponente de la labor poética de Borges que se viera reflejada tras el «conglomerado de ideas, provenientes del Surrealismo, Dadaísmo, Expresionismo, Creacionismo y Futurismo» y que fuera llevada a cabo principalmente en la época de la estancia del argentino en Mallorca principalmente en unión de los poetas Juan Alomar, Fortunio Bonanova y Jacobo Sureda, quienes, «en las páginas de la revista *Baleares* pusieron de 'manifiesto' una importante corriente poética, que formaría parte, según palabras de Carlos Meneses, de *Un*



pecado de juventud», en un Borges joven y entusiasmado por las nuevas ideas renovadoras de la poesía y la literatura en una época de difíciles transformaciones literarias y sociales.

Saludar a este libro de Carlos Meneses como un importante documento para comprender la trayectoria de Jorge Luis Borges, sería demasiado poco. Más aún, en él tiene lugar una importante mutación de la poesía y de su entorno.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

JUAN VALERA Y EL NATURALISMO ESPAÑOL: DOS ENIGMAS FRENTE A FRENTE

LUIS LOPEZ JIMENEZ: *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*. Ed. Alhambra. Madrid, 1977.

Juan Valera constituye uno de los más apasionantes enigmas de la literatura española de estos últimos

doscientos años. Su personalidad ideológica está rodeada por una aureola irónica que le da imprevistas ambivalencias, saltos semánticos, voluntarias penumbras y extrañas luces: guiños, en suma, de un escritor que ante todo rendía culto a su poderosa inteligencia con gesto de refinado —y algo marchito— dandy con un pie en el siglo XVIII y otro en el XIX.

Luis López Jiménez, autor de *El naturalismo y España*, se ha acercado a esta personalidad irónica, brillante, compleja, a través de una de sus obras en apariencia más superficiales y de hecho más herméticas o, mejor, de lectura más arriesgada, a causa de los constantes zigzagueos dialécticos que lleva a cabo Valera: me refiero a los Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, respuesta ya algo lejana en el tiempo al tan polémico libro de Emilia Pardo Bazán *La cuestión palpitante*, dado que se trata de un texto publicado inicialmente en forma de artículos entre 1886 y 1887.

He aquí una nueva dificultad, otro de los más oscuros misterios de la literatura española: el naturalismo, cuestión pegajosa si las hubo, que enzarzaría casi siempre en solitarios monólogos —a pesar del bullicio colectivo— a la plana mayor de la intelectualidad peninsular del último tercio del pasado siglo. Monólogos, para mayor sarcasmo, montados con frecuencia sobre ristras de palabras sumamente engañosas por no decir vacías. Para acercarnos con alguna precisión mental a este vocerío naturalista, que resuena en tantos libros, folletos, revistas, periódicos, de la España canovista deberíamos, ante todo, establecer un diccionario terminológico, apoyándonos en la autoridad literaria de Emile Zola a fin de controlar los desdoblamientos ideológicos, las hinchazones retóricas, de palabras aparentemente nítidas, como determinismo, fatalismo, medio ambiente, lucha por la vida, impersonalismo narrativo, feísmo, populismo... Palabras, en suma, que pocos críticos de aquella época manejaron con rigor, salvo un Leopoldo Alas, un González Serrano o un Rafael Altamira. Las malas lecturas o, mejor, las generalmente pésimas traducciones de los trabajos teóricos de Zola pueden ser las causantes de las sombras chinescas de gestos ideológicos bruscos y rígidos en que cayeron la mayor parte de los polemistas españoles sobre el naturalismo.

El profesor Luis López Jiménez ha emprendido, por lo tanto, una muy temeraria tarea al enfrentarse con dos de los enigmas más inquietan-

tes de la literatura española de estos últimos cien años. Por un lado, repito, la sonrisa enigmática e irónica de Juan Valera, sonrisa navegando entre gestos elegantes de diplomático ya un tanto fatigado —y en el que el silencio tiene tanta importancia como la palabra—, y, por otro lado, los estridentes zumbidos, la babélica masa de conceptos, términos, de una polémica que hoy, a casi un siglo de distancia, empieza ya a ser desbrozada gracias a los trabajos de Walter T. Pattison, Juan Ignacio Ferreras y Sergio Beser.

¿Cómo ha salido Luis López Jiménez de su tan arriesgada expedición por la España literaria de los años ochenta? A mi juicio, ha llenado las alforjas para este viaje con un instrumental muy certero: una lectura casi microscópica de la prosa tan llena de repliegues, tan sinuosa, de los Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas; un profundo estudio de los documentos teóricos de Emile Zola y, en tercer lugar, una lúcida conciencia de las peculiaridades expresivas del ensayismo, género literario siempre mal interpretado en España (es significativo el escaso número de estudios existentes en nuestro país sobre el ensayo, tal vez síntoma de una sociedad escasamente dialogante si consideramos que esta modalidad literaria fue, en sus buenos tiempos, un ejercicio de conversación educada y liberal).

Aquí reside uno de los máximos logros de López Jiménez: haber observado los Apuntes valerinos como ensayo, como «conversación» elegante, irónica, algo deshilvanada e incluso cansina. En este tono civilizado, sin duda elitista y en algún momento hipócrita, encontramos las chispeantes sugerencias y tam-

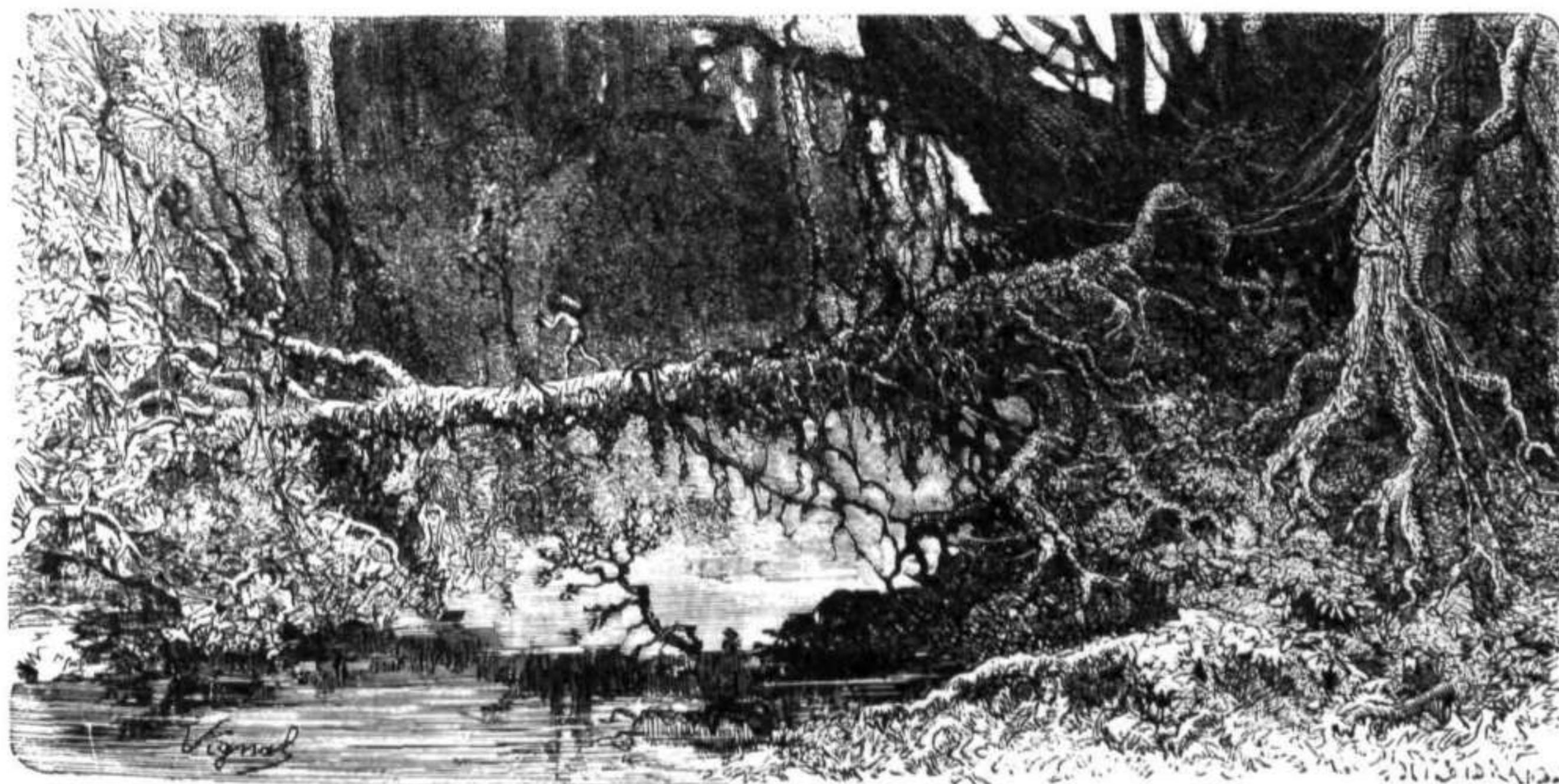
bién las limitaciones del libro de Juan Valera (como los comentarios tan irritantes, por clasistas, sobre *Germinal*). Frente al talante más aguerrido y científico de Leopoldo Alas, o el tono entre mesiánico y didáctico de una Pardo Bazán, el escritor andaluz adopta la postura de elegante snob, un poco displicente a veces, pero cuyas sonrisas civilizadas están en algún momento agujereadas, hasta convertirse en muecas, por la muerte de su hijo Carlos y el suicidio de la norteamericana Catherine Bayard, como subraya muy bien López Jiménez.

Acaso sea una hipótesis arriesgada, pero muy bien pudo Valera haber ejercido en el ambiente cultural de su época —tan montaraz siempre— un papel parecido al que en la Inglaterra victoriana adoptó Oscar Wilde. Ambas figuras son, sin duda, dispares en algunos rasgos, pero en otros, por el contrario, las coincidencias parecen insólitas y los Apuntes pueden muy bien verter luz a este paralelismo. Hemos aludido anteriormente a un tono aristocrático, de dandy un tanto fatigado y escéptico, y este gesto es idéntico en ambos escritores. Pero, además, la propia disposición interna de los Apuntes entendidos como 'texto', el ritornello musical de ideas que aparecen, se hunden en la masa sonora y vuelven a surgir más adelante, un fraseo tan ramificado, tan conscientemente ramificado —que contrasta con la estructura escolástica de un Menéndez Pelayo—, provocan en el lector una visión más dinámica de un sistema mental que se afirma y se contradice a sí mismo, en perpetuo crecimiento y autocritica, y que constituye la savia del ensayismo. Movimientos acuosos, sinuosidades musicales, multiplicidad de puntos de

vista que, ciertamente, organiza —y defiende— Oscar Wilde en ensayos como *The Critic as Artist* o *The Decay of Lying*.

Ante este carácter fluido, de líneas semánticas que avanzan, retroceden, se enredan unas a otras, el profesor López Jiménez sabe descubrir con nitidez —aislándolos si es preciso— los corpúsculos ideológicos más importantes de esta «pieza de concierto» que son los Apuntes, como los definió Emilia Pardo Bazán: un planteamiento idealista de la belleza en el que no haya fisuras inquietantes, oscuras, de lo feo, lo monstruoso, lo socialmente injusto; la defensa de la verosimilitud como requisito artístico; la literatura como purificadora de las pasiones gracias a la limpieza catártica de la «delectación estética»; la coincidencia, repleta de resonancias tomistas, entre la suma belleza y la suma bondad... Y como réplica a este edificio esteticista cimentado con ingredientes abstractos y clasistas, la imagen —tan arbitraria— que Valera ofreció del naturalismo: una visión excremental de la narrativa zoliana; una profunda hostilidad al didactismo literario; la especie —tan reiterada entre la crítica española— de los rasgos inmorales contenidos en la fórmula naturalista.

A fin de situar a Valera en el doble contexto europeo e hispánico de la polémica en torno al naturalismo, Luis López Jiménez maneja una asombrosa bibliografía de artículos, ensayos y libros. En este sentido su mejor acierto ha sido sacar del olvido interesantes textos de críticos como Manuel de la Revilla, González Serrano, Andrés González-Blanco y, sobre todo, el espléndido trabajo juvenil de Rafael Altamira *El realismo y la literatura contemporánea*. Y tal vez los únicos lunares a destacar en *El naturalismo y España* sean por un lado la estructura rígidamente 'escolar' del libro que incluso, en alguna página, llegó a amortiguar la vitalidad estilística, y por otro, la temeraria hipótesis de la influencia 'directa' de Emile Zola en Pereda, tema ciertamente arduo y que exigiría mayores precisiones. Pero esto, en suma, sería entrar en un nuevo enigma aún no resuelto y que atrajo ya a buena parte de la crítica literaria de la Restauración: el naturalismo como simple retórica o como impregnación à contre coeur, en el novelista santanderino.



TEATRO AFLUENTE EN EL RIO DE LA PLATA

Teatro rioplatense. (Prólogo de David Viñas.) Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1979.

Teatro rioplatense (1886-1930) es un nuevo volumen de la «Biblioteca Ayacucho» con el acierto continente que asegura esta importante colección venezolana y con los aciertos y defectos a que se arriesga toda antología.

Pero es libro con gran poder de evocación, nos lleva al germinal momento de una nueva dramática. Dramática que nace, como toda verdadera, de la poesía heroica, de la épica del *Martín Fierro* y otros mitos de la Campaña después llamada «Pampa». Era también hora de cómicos de la legua, nómadas autores para auditorios nómadas. Los Arosteguy, Orosmán, Moratorio, Elías Regules... recorren la República Oriental, arman sus circos de lona al sereno y representan pantomimas extraídas casi siempre de textos españoles o italianos, como corresponde a la extracción del respetable. Corresponde a la compañía, también uruguaya, de los Podestá llevar por primera vez a la pantomima un texto argentino, el *Juan Moreira*, del folletinista Eduardo Gutiérrez. Cuando, a partir de 1886, se conmueve a los públicos rurales con las desventuras de este gaucho empujado a la rebeldía y muerte por la injusticia, se está iniciando un nuevo escalón en el teatro rioplatense con sus constantes de folclorismo, tradición, rebelión social y épica romántica.

Los *montone-ros*, *Hormiga negra*, el mismo *Santos Vega*, generan pantomima tras pantomima, hasta que Martiniano Leguizamón, que prefería vivir junto a sus criaturas, exige para su *Clandria* el teatro urbano y no ya el circo adventicio. El hiriente relato de Moreira se convierte en zarzuela y el gaucho matrero, perdonado, inicia la nueva vida ordenada que quería José Hernández en su última obra *La instrucción del estanciero*.

Llegado al teatro Politeama, superados los iniciales derrotos románticos, el teatro rioplatense se va aposentando en un edificio realista en el que influirán, más de lo

INVESTIGANDO EL SECRETO DE COLÓN

JUAN MANZANO MANZANO: *Colón y su secreto*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1976.

Este nuevo libro, magníficamente presentado, sobre Cristóbal Colón está llamado a tener un gran eco en los estudios americanistas. Ya en la introducción el autor declara que con él no se intenta «despojar a Cristóbal Colón de la gloria que le corresponde por su inmortal hazaña», pues en realidad de lo que se trata es de recoger la información sobre un «infortunado precursor», previo al viaje del descubrimiento, que habló de las nuevas tierras al gran almirante.

Tomando esta idea como punto de partida, el autor de *Colón y su secreto* se lanza a una investigación densa e ilustradísima que hace que el trabajo tenga una doble faceta: en primer lugar, de ser interesantísimo en su vertiente erudita, y en segundo lugar, en despertar el decidido deseo de terminar su lectura. Esto sucede por la minuciosidad de datos acoplados y la claridad y sistematización del material que contiene el estudio. Porque, en definitiva, al adentrarse en la exposición del libro, la curiosidad aumenta poco a poco a través de las 743 páginas de que consta, de manera que el interés se mantiene e incluso crece en progresión constante.

Evidentemente, éste no es el único ni será el último estudio que se ha realizado sobre esta materia. Así, ya incluso en los siglos XVI y XVII, historiadores de la época se refieren a la existencia de ese viajero solitario que llegó al Nuevo Continente antes que Colón. Lo que sí constituye la presente publicación y análi-

que se declara habitualmente, Galdós, Arniches, Benavente y sus epígonos y, tanto como se afirma, la dramática naturalista italo-germánica y, por supuesto, Ibsen.

El teatro a lo Bretón de los Herreros de un costumbrista como Nicolás Granada se va impregnando de preocupaciones sociales, detonadores políticos cuyas figuras culminantes serán el uruguayo Florencio Sánchez y, muy posteriormente, el argentino Roberto Arlt. La importancia de Florencio Sánchez, la figura más señera y destacada de toda esta época, estriba en la certidumbre de su pintura sobre «lo que está pasando» con sobriedad y concentración de recursos. Y lo que está pasando es nada menos que un cambio de época, la completa disolución de una sociedad, la avenida de la inmigración, el choque generacional, el naufragio de la familia tradicional expuesto en su obra cimera *Barranca abajo*. En la escuela

de este último guerrillero autodidacta, que pregona el abandono de las armas para construir una nueva sociedad, militan figuras destacadas: el argentino Roberto F. Payró, preocupado por el dualismo campo-emigrantes (*Sobre las ruinas*), o el socialismo a lo Linares Rivas (*Marco Saveri*). Y los uruguayos Ernesto Herrera, que participa del anarquismo vacilante de Sánchez pero valora el pasado como en *El último caudillo*, de Cione, o *El último gaucho*, de Vacarezza; con *El león ciego*. *El abuelo*, de Galdós, no anda lejos de esta postura y motivaciones. Por su parte Mauricio Pacheco testimonia una sociedad ebria de recetas-máscaras en la fiesta social de la que nacen los seres rotos de sus sainetes y la figura interesante de Juan Pedro Bellán, que en una etapa inicial sigue también a Florencio Sánchez pero cuyo teatro se hace más inquieto y desigual al encontrarse con Pirandello.

sis es el ser la más exhaustiva, penetrante y definitiva que se ha escrito sobre el tema.

En el trabajo se recogen con habilidad y cuidado los datos, referencias y hechos que pueden conducir al propósito que el autor se ha fijado. Según el profesor Manzano, Colón guardó con empeño el secreto de la información que había recibido, y los únicos que lo supieron fueron sus propios confesores, que tuvieron a su vez que mantenerlo por la manera en que se les transmitió. Sin embargo, aunque por razón de su ministerio estaban obligados a guardar silencio, sí ayudaron al almirante a conseguir los medios que solicitaba en contra del parecer de otras personas muy cercanas a la Corte versadas en la historia y geografía de aquel tiempo.

Es difícil dejar nuestra imaginación llegar al fondo de lo que el profesor Manzano nos habla, ya que constituye una evolución tan importante respecto al descubrimiento de América que causa sorpresa e induce a meditación. El trabajo, por otra parte, como, y se ha mencionado, de gran investigación y riqueza de datos, analiza, paso a paso, hasta las pequeñas reacciones del almirante, y lo que más sorprende es la rectitud de sus juicios y la seguridad de sus movimientos.

El libro dado a conocer por el profesor Manzano, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, es digno de todo elogio, y desde luego inducirá a la aparición de nuevos trabajos e investigaciones sobre el «secreto de Colón». Las interpretaciones a que puede dar lugar la teoría que este profesor expone con tanto acierto y claridad pueden ser múltiples.

En definitiva, se trata de una extraordinaria y valiosa aportación, que ha alcanzado incluso reconocimiento fuera de España al haber sido premiada en Nueva York. Lo más importante es que no quita valor a la empresa colombina, sino que en cierta manera la afirma y la agranda al comprobar que el navegante de Castilla, con secreto o sin él, realizó una de las mayores empresas de la historia de la Humanidad.

ENRIQUE RUIZ-FORNELLS

Junto a este espléndido grupo uruguayo, en 1919 el argentino Samuel Eichelbaum crea un teatro psicológico, en la línea de Ibsen. Analista penetrante, de él diría Waldo Frank: «Me impresionó profundamente por su poesía, su pureza de lengua, sus sugerencias profundas. Ya hay un teatro argentino.» Obras como *La mala sed*, *Un hogar*, *La hermana terca*, *Señorita...* se escriben en la década de los veinte, aunque el autor siga su brillante carrera en los años siguientes.

La comedia fluye, junto a los empujes «anarquistas» o introspectivos, desde los sainetes iniciales de Nemesio Trejo, tan ligado al «género chico» español, hasta la que se enfrenta con las «capas altas» de la sociedad, cultivada con gracia y acierto por el escéptico Gregorio de Laferrere —*Las de Barranco*, *Locos de verano*—, aunque su interacción social provoque la ira de

sus víctimas cuando se reconocen. Muy próximo al teatro español de la época está Julio Sánchez Gardel, que se diría quinteriano en *Los mi-*



rasoles para evolucionar a la revuelta campesina de *La montaña de las brujas*, con innegable influencia de la *Tierra baja*, de Guimerá.

La plenitud del realismo social llega entre 1910-1915 con los argentinos José León Pagano, que cultiva una comedia psicológica, benaventina por su aticismo y hasta con apego a Oscar Wilde, y César Iglesias Paz, que en *La conquista* da una visión rioplatense de *Rosas de otoño*. Benaventina es también la mejor línea en el teatro de los uruguayos Francisco Imhof —*Cantos rodados*— o Salvagno Campos, que en *La salamandra* o *Don Juan derrotado* se impregna del teatro argentino coherente.

En la década siguiente destaca el teatro burgués de Pedro E. Pico y de Benjamín Aquino, que siguen cultivando el patrón benaventino de manera irónica y amable.

El uruguayo Vicente Martínez Cuitiño es una figura singular. Pudo ser el gran acompañante de Florencio Sánchez, pero a veces malogra su obra por el decidido afán del experimento, de digerir las últimas modas escénicas. Así pasa del realismo inicial de *El último gesto* a la comedia discursiva (*La fiesta del hombre*), al teatro poemático-social (*Proa y café con leche*), o al subrealismo de *El espectador o la cuarta realidad*, antes de su postrer etapa freudiana. En su momento subrealista le acompañarán sus compatriotas Víctor Pérez Petit y Edumundo Bianchi.

Junto a los autores mencionados, y otros aún, en su mayoría con lógicas y claras influencias del teatro español del momento, la connotación del naturalismo italiano, el otro gran ingrediente, es palpable en Armando Discepolo, que traza sainetes «trascendentales» con antihéroes en situación límite, como el emigrante frustrado, y usa el «lunfardo» para satirizar sus tragedias grotescas que cultiva asimismo Francisco Defilippis Novoa, cuyas escenas nacidas a nivel popular, cobran mayor sentido dramático en personajes femeninos o en sátiras religiosas. También entraría aquí el discutible Alberto Vacarezza que ofrece interés en su primera obra, pero que cae en una falsificación mecánica de la realidad y no se conforma con el español, o las jergas «lunfarda» y «cocoliche» de la gran ciudad porteña y tras aprender las germanías de los bajos fondos llega a inventarse un «papiamento» propio, que nadie habla ni entiende y que entra de lleno en lo que en España se cultivaba por entonces con la burla de la «jijomancia», y coñas parecidas.





En resumen, a orillas del Plata, durante el medio siglo propuesto, surge y madura una importante promoción teatral, bajo la figura de Florencio Sánchez, que testimonia el tremendo salto social que se produce en el cambio de siglo. Aflora con los épicos gauchos, recoge el pasado de las tradiciones, accede al sainete popular y la comedia burguesa y, por ellos, a la crítica social, para llegar en la vía realismo-naturalismo al teatro psicológico. Todo a través de los signos que llegan de Europa, como los emigrantes...

Este volumen de la Colección Ayacucho, con la perfección editorial usual en la serie, está firmado en cuanto a selección y cronología por Jorge Lafforgue. Selección tan discutible como la de cualquier otra antología y ya el responsable nos explica que de una lista de 24 textos —de los que se habían «desbrozado» autores como Payró, Bellán, Soria, González Castillo, Pico y Novión— se incluyeron finalmente obras de Florencio Sánchez, Laferrere, Herrera, Sánchez Gardel, Discipolo, Defilippis Novoa, Trejo y Vacarezza; además de los prologales Moreira y Calandria.

Claro, lo sensible no es que falten autores aislados, sino tendencias enteras. Claro, en un texto limitado —aun con la generosidad de formato y páginas de la colección— hay que escoger, preferir. Lástima que no pudiera rescatarse alguno de los omitidos: Payró, Eichelbaum, Martínez Cuitiño, León Pagano, Bellán, Imhof, Iglesias Paz...; los mencionados en estas líneas y otros tantos coetáneos podrían haber entrado en unas ternas objetivas, algunos con mayores méritos que algún seleccionado. Quizá un segundo volumen completo salvase esta deficiencia, haría más lógica esta visión de una importante época teatral americana.

En cuanto a escuelas y motivaciones, parecen más perjudicados en esta selección los autores de influencia española, frente a los de

otras sugerencias; peor cuota alcanzan los uruguayos en relación con la importancia de sus aportaciones.

Todo ello coincide con la línea general expuesta en el prólogo de David Viñas en que no se recogen influencias notorias del teatro contemporáneo español, si se exceptúa la de Guimerá sobre Sánchez Gardel; se omiten incluso nombres importantes en esta dirección. Sí, Galdós, Benavente y Arniches brillan por su ausencia en este prólogo en el que abundan formalmente los galicismos, los meandros sintácticos, los rodeos morrocotudos que lo convierten en algo tan cabalístico y enigmático, que haría las delicias del propio Vacarezza.

MANUEL ORGAZ

RETRATO ESPIRITUAL DE UN IDIOMA

ANTONIO DE LA IGLESIA:
La lengua gallega (tres tomos). La Voz de Galicia, La Coruña, 1977.

Publicada en edición facsímil de la de 1886, esta obra es, ante todo, un documento de sumo interés. La mayor parte de los tres tomos la llena una colección de escritos en gallego de todas clases, desde los literarios hasta los jurídicos y las inscripciones, comenzando desde la época contemporánea hasta los más remotos orígenes de este idioma escrito, y aún aventurándose más atrás (en el idioma hablado) merced a conjeturas argumentadas; concluyendo con una serie de manifestaciones populares expresadas en esa lengua que representan el alma de Galicia, que es asimismo el alma de su lengua. Partiendo, pues, del siglo XIX encontramos una serie de poemas y fragmentos literarios que informan de un cultivo del gallego mayor del que se supone, ya que no característicos por su calidad y sustancia, aunque entre ellos destacan nombres más consistentes, como los de Pondal, Rosalía de Castro, Curros Enríquez. Lamas Carvajal, Pastor Díaz, y hallamos noticias curiosas y raras, como la celebración de un certamen poético en gallego en 1708, y otro en 1697, o el simpático poema de 1800 titulado «Rogos de un escolar gallego a virge do bo acerto para que libre a terra da Inquisición». El tomo II y parte del III,

aparte de las inscripciones funerarias y conmemorativas y documentos judiciales, como testamentos, donaciones, etc., constituye, por su profusión de poemas medievales, una verdadera antología de la poesía de los trovadores y juglares, en la cual se incluyen algunas muestras memorables, como la célebre cantiga de Meendiño, entre otras de Payo Gómez Chariño, Xohán de Requeixo, Alfonso X el Sabio, don Denis de Portugal... Sin olvidar fragmentos de obras medievales en prosa, como la Crónica troyana, el Códice calixtino, etc. Pero merece especial mención un documento sensacional, de ser cierta la información que sobre él se nos da, y, en todo caso, pintoresco: una carta escrita en el siglo I por la sinagoga de Toledo a Anás y Caifás, y la sinagoga de Jerusalén protestando por la muerte de Cristo, y traducida al gallego en el siglo XII.

Antonio de la Iglesia, que se propone demostrar la antigüedad y vida de la lengua gallega, su tenacidad a través de los siglos, nos da un amplio y rico panorama histórico del uso de esa lengua, con lo cual su libro viene a ser más de lo que él se propone, es decir, un verdadero testimonio del espíritu gallego, un tesoro espiritual inapreciable recogido con amorosa y paciente labor; y en este sentido tienen especial valor las consignaciones por escrito de legados lingüísticos orales que podrían, de otro modo, haberse perdido. En su amor por Galicia y por su lengua, lanza afirmaciones o sugerencias aventuradas, algunas hoy probablemente superadas, como la de que el gallego no procede de la corrupción del latín, sino de su mezcla con la lengua celta, o la pintoresca de que no es el gallego un dialecto del castellano, sino al revés (aunque en sentido histórico no deja de tener su fundamento). Pero cualesquiera que sean los errores cometidos por Antonio de la Iglesia en su entusiasmo festivo, el material que ha recogido y coleccionado no deja de ser inapreciable, y su obra, en conjunto, un valioso legado espiritual. De modo que, en mi opinión, más que un estudio científico del gallego, tal obra es un retrato espiritual de ese idioma, una reivindicación emocional y romántica de su vida, de su validez como vehículo cultural, de su denso y profundo contenido humano; en cierto modo, un poema de un hombre que no era poeta expresó sus sentimientos del único modo que podía hacerlo, lo cual hace de ella algo entrañable y simpático.

ANTONIO COSTA GOMEZ

UN INTERESANTE ESTUDIO FONETICO

J. ALVARO PORTO DAPENA:
El gallego hablado en la comarca ferrolana. Verba, Anejo 9. Santiago de Compostela, 1977.

El libro que comentamos es un análisis profundo del habla de esta zona gallega, incluyendo también, desperdigados por el texto y aducidos en el momento preciso, datos del castellano hablado en la región. El estudio se divide en una parte fónica y otra morfosintáctica, dividiéndose la primera en fonética (sincrónica y diacrónica) y fonología. Si decimos que se trata de una tesis doctoral, deduciremos dos conclusiones: la exhaustividad, la profundidad de los estudios, y el poco interés que puede tener para el gran público, desinterés compensado con su importancia para los estudiosos de la lingüística.

El estudio fonético es interesantísimo, sobre todo en su parte sincrónica. Contó con la ayuda del espectrograma con la precisión que esto supone. Igualmente, sus estudios de fonología ofrecen interés. En este campo, hay que resaltar las puntualizaciones que hace a la «Gramática Elemental...» de Carballo Calero que propone la oposición fonológica en gallego entre sonido largo/breve, que P. Dapena considera redundante (p. 24) y, oponiéndose también a considerar el campo de entonación superior a dos octavas, puesto que, si exceptuamos las llamadas a distancia, no se llega a una octava. También hay que señalar las críticas a los artículos que Amable Veiga publicó en *Grial* (aunque por la fecha del trabajo de P. Dapena —se leyó la tesis en 1972— no pudo consultar todo lo que en la revista gallega publicó Amable Veiga, hoy reunido en un libro). Difiere, pues, considerando P. Dapena de algún rendimiento fonológico la abertura en las vocales átonas (pretónicas); así, «cear» con /e/ abierta significa «retroceder», mientras que si es cerrada, su significación es la de «cenar». Así mismo critica a A. Veiga el procedimiento que utiliza para considerar monofonemáticos los sonidos acentuados, aunque coinciden ambos en el resultado (p. 131).

Sobre un fenómeno tan discutido como la geada, el autor del libro

que comentamos mantiene una opinión coincidente con la teoría de Zamora Vicente, que considera la geada como un hecho de substrato, en todo caso anterior al siglo XVI (p. 80). Pero el mismo año en que se leía la tesis, se publicaba en la *Revista de Filología Española* (LIII) un artículo de J. Luis Pensado que lo considera, basándose en alguna noticia que nos da en el siglo XVIII fray Martín Sarmiento, bastante posterior y como resultado del intento de imitar el fonema /x/ castellano.

En la parte morfológica, también hace salvedades a la tan divulgada gramática de Carballo Calero, como cuando considera que el orden en la colocación de los pronombres átonos depende de la persona gramatical y no del caso de los mismos (p. 180). Pero no tratemos de indicar más aportaciones personales del autor, que las hay, sino que nos limitaremos a señalar que se sigue en la exposición una línea estructural ajena a las teorías, tan en boga, de la gramática generativa transformacional.

Se trata, en fin, de un libro que interesa al especialista en lingüística románica, y más en concreto, al estudioso del gallego; libro al que tal vez le falte un apéndice de textos dialectales y con algún pequeño error tipográfico —como es la división en dos líneas de la palabra «a-pelidos» (p. 142)—. Pequeños detalles que no le restan el mérito que tiene el darnos un fiel reflejo de la estructura del gallego de la comarca, distinguiendo, en casos, entre hablantes más o menos castellanizados, de mayor o de menor edad, y que se completa con varias láminas y un mapa de la zona estudiada.

JOSE FRANCISCO GONZALEZ

GOYA: DE ARAGON AL MUNDO

JULIAN GÁLLEGO SERRANO: *En torno a Goya*. Colección «Aragón». Librería General. Zaragoza, 1978.

La colección «Aragón» representa un intento de documentar todas las posibles interpretaciones válidas en torno a lo que ser aragonés significa en el pasado y en la actualidad. Veintisiete títulos, entre los que se incluye la referencia a los fueros, a la cerámica, a la pintura y al arte

aragonés, a los castillos de Aragón, al siglo XVIII, a la historia de la música aragonesa, al modernismo aragonés, a la economía, a la lengua, a los tapices, a la población, a la baja Edad Media, a la escultura, a los juegos tradicionales, a la poesía; los vinos de Aragón y la cocina aragonesa han sido los precedentes de tres tomos dedicados al conde de Aranda y a Goya, que, por tanto, parecen marcar el paso de lo más general a lo más concreto. Esta importante labor editorial, a la que sin duda alguna tendremos que volver a referirnos, viene a estas páginas exclusivamente por la publicación del libro de Julián Gállego *En torno a Goya*, selección de artículos de periódicos, revistas y diarios, que vienen a acreditar la personalidad del que es indiscutiblemente el más importante de nuestros críticos de arte contemporáneos, a gran distancia del que pueda ser el segundo, y del más humano e inteligente de cuantos eruditos toman el arte por materia de sus preocupaciones.

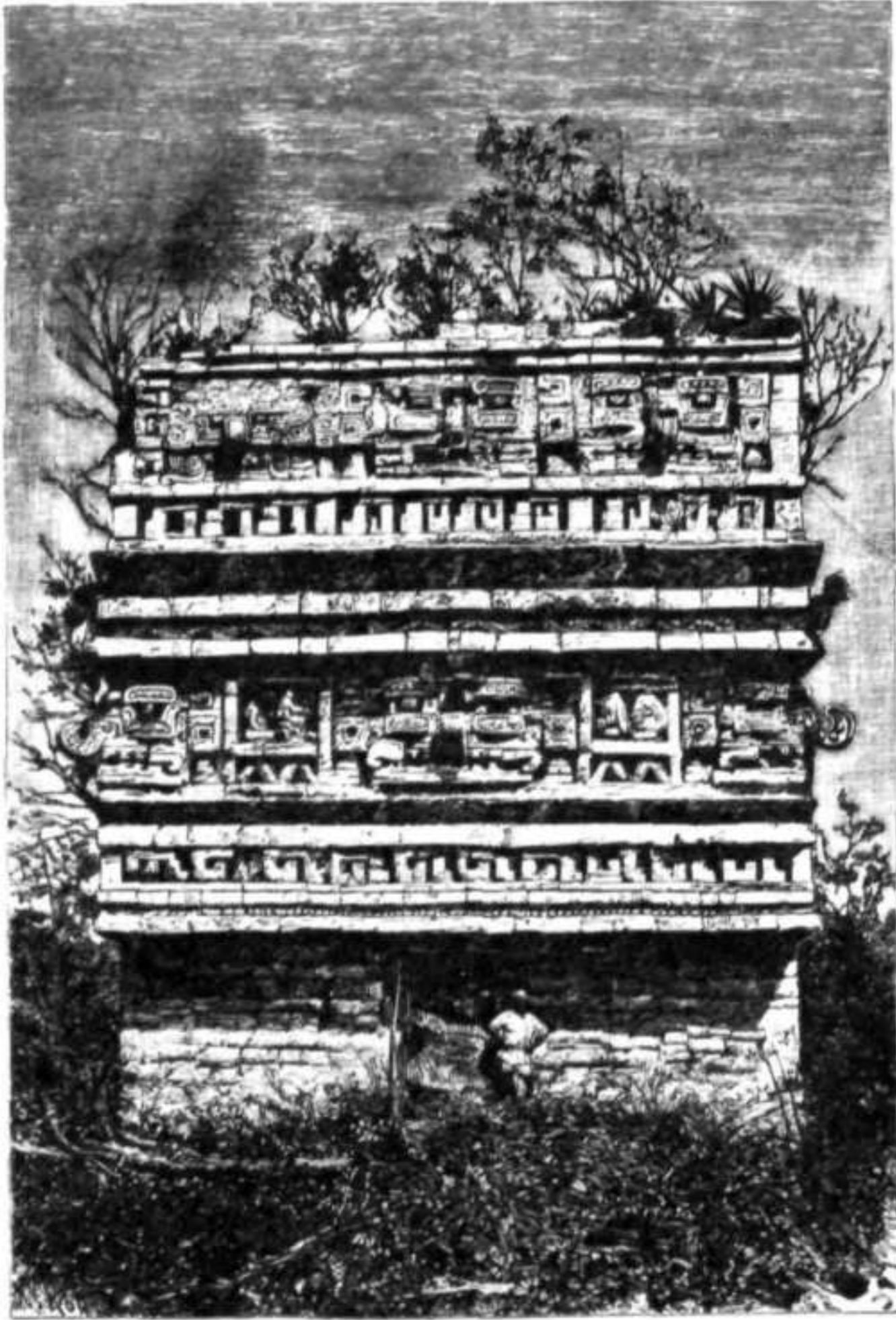
El libro ha surgido (no demasiado bien distribuido) en las librerías españolas en las mismas fechas en las que se celebraba una nueva efemérides de Goya, con lo que ha venido a cumplir una triple operación: por un lado, el rescate de textos sólo encontrables en las hemerotecas; en un segundo aspecto, la conmemoración de un aniversario para el que todas las referencias eran pocas, y en tercer término, la construcción de un conjunto orgánico con elementos intelectuales que habían surgido de una manera dispersa.

En la introducción, Julián Gállego nos dice en qué medida son efímeros los artículos que aparecen en la prensa periódica y todavía más en los diarios, como rasgos entresacados de la actualidad y que fatalmente se marchitan y mueren con ella. En ese sentido, Gállego declara que nunca hubiera pensado en reunir los artículos aparecidos en el diario zaragozano *He-*



HISTORIA SIN LAGRIMAS

CARLOS ALVAR: *Carlomagno en Zaragoza*. Zaragoza, 1979. Ediciones de la Diputación Provincial. Institución «Fernando el Católico». Publicación 689. Nueva Colección Monográfica, 15. Dibujos de Vicente González Hernández.



El autor de este opúsculo enseña una antigua, humilde y olvidada lección: la historia, en su sentido más tradicional, puede ser muy amena. Ahí están, para especialistas, los documentos Valdeavellano, Reglá, Bustamante, Ubieto..., todos ellos de digna mención y exigente consulta. Pero no todo lector ha de ser, necesariamente, un iniciado en la materia que se le ofrece: cómo conformar su curiosidad, no más allá de las efemérides y localización en el tiempo y espacio. Se le propone otra disyuntiva: el limitado libro de texto, adecuado a un programa oficial, pero insuficiente a la posible demanda, tácita, ignorada, del relato, la aventura, la acción, por parte del niño y no pocas veces del mayor. Carlos Alvar ha atendido estos requerimientos, asumiendo la peregrina misión de escribir para quienes no solicitan erudición, aparato crítico ni meticulosa novedad bibliográfica. Es decir, para quienes mucho hemos soñado en escribir y el deslumbre académico nos lo ha dificultado. Y, sin embargo, hay rigor historicista en sus páginas, pero lubricado con un clímax de *western*, de aventura, de novelado acontecer, que oculta sus esquinadas virtudes.

Un brevísimo exordio sitúa al lector en las coordenadas que le han de servir de guía orientadora: el año, los personajes, los lugares.

Comienza el «rodaje»: una ciudad aragonesa, sus calles, sus vendedores, el detalle, la anécdota, lo cotidiano, transcurre ante nosotros con una ambientación que recuerda en sus matizaciones impresionistas *Una ciudad en la España musulmana hace mil años*, de C. S. Albornoz.

Es de destacar la atención con que ha cuidado su autor la descripción del vestido, los paños, el mobiliario, las armas, el tocado y la costumbre habitual, familiar, delatora en su insignificancia de la autenticidad popular.

Surgen los nombres de cuño islámico, aquí enracimados, allá remansados; léxico que agujonea la imaginación. Virtuosismo

raldo de Aragón, en el contexto de la página semanal de artes y letras, que dirigía Pascual Martín Triep, si la iniciativa de los editores no hubiera dado una nueva oportunidad de vida a estos textos, surgidos a lo largo de veintidós años, desde 1954 a 1976, en los que, viajando por Francia, Inglaterra, Estados Unidos e Italia y residiendo en Madrid, el escritor utilizaba estas colaboraciones como una manera de mantenerse vinculado a su ciudad natal.

Más de ochocientos cincuenta artículos escritos fundamentalmente pensando en Aragón salieron de las manos de Julián Gállego a lo largo de estos años. Y hay que pensar que la reimpresión que ahora se hace de una cuarentena de ellos tendrá, entre otras utilidades, la de servir para llamar la atención acerca de lo que esta colaboración representa. En un país en el que cualquier tipo

de pedanté, más o menos vinculado a las multinacionales del arte, se atreve a llamarse crítico, y cualquier individuo que no domina su idioma adquiere talante de conferenciante, la labor silenciosa, tenaz y profundamente patriótica de Gállego toma la dimensión y la altura de un ejemplo.

Frente al tosco patriotismo cultural de quienes confunden las exhibiciones de joyería y bisutería en la ópera, con una verdadera actitud de análisis crítico y de búsqueda de las propias raíces, las patrias que formamos el Estado español, aragoneses, valencianos, andaluces, navarros, gallegos y vascos, sin olvidar la fecundidad cultural de Cantabria y del suroeste español, mantenemos respecto del pasado y del futuro un talante diferente. Y, en este sentido, el libro de Julián Gállego, escrito día a día, entre las dificultades de la convivencia en

un país extraño, entre las exigencias de la enseñanza en la España dominada por las sectas confesionales o en los países de distinta lengua y civilización, es un verdadero ejemplo. Entresacados de diversas fechas, estos artículos sobre Goya son primorosos en el sentido de descubrir facetas ignoradas sobre una figura en torno a la cual se han volcado cataratas de tinta, pero muy escasas pinceladas de comprensión.

En torno a Goya está constituido por ocho grandes apartados. El primero se ordena por una semblanza de Goya como pintor aragonés, y lleva el título «Goya y Aragón»; son sus temas más esenciales los autorretratos de Goya, Goya en Zaragoza, Goya en el Museo de Zaragoza, Goya en la Cartuja, tres cuadros de Goya sobre el Pilar y una miscelánea de Goya y Aragón que sintetiza ausencias y presencias en

fonético connotativamente operante; referentes marineros, castrenses, palatinos, ofrecen su pincelada pertinente con el movimiento de una imagen lingüística de zoco y patio de armas.

No dejará de gustar el lector el sabor itinerante de la marcha azotada por la ventisca u oreada por la primavera. Madrugará con embajadas y se acogerá con ellas a hospitalaria fortaleza.

Y ya que de acompañar a los personajes se trata, bueno será recordar la atención prestada a la geografía de los hechos. Mucho tiene de aventura bizantina este periplo de embajadas y campañas guerreras, en las que su autor detiene la «cámara» frente a murallas; entra en salones orientales o tiendas carolingias; sigue el curso de ríos y montañas. Como en un cuadro del Bosco, los caminos redivivos se pueblan de salteadores, lobos y peregrinos.

Esta amenidad ha de ser efectiva en el niño —a él, dice Alvar, dirigir su historia— espoleando su fantasía con la ayuda de un decorado (que lingüísticamente tiene mucho de bien elaborado cuestionario medieval) que esconde en su revés el complejo entramado de una estructura cimentada en el más absoluto rigor histórico.

A él alude la bibliografía con que el autor justifica su documentación, seleccionada en alguna biblioteca de difícil acceso, con una particularidad: su clasificación no sigue un orden tradicionalmente alfabético, sino que se selecciona de acuerdo a los capítulos en que se dividió su estudio. Todo perfectamente didáctico por ordenado, sencillo y estimulante.

Ha sabido su autor acertar con lo cotidiano y entrañable (algo así debió de pasarle a Goya con su *Nevada*, que por complejas asociaciones tantas veces me la han recordado sus líneas) lo que le ha permitido acortar esa distancia que, pedante o erudita, con harta frecuencia fosiliza la crónica. Y su acierto nos introduce en el cuadro, que esto es su trabajo.

Quiero sintetizar mi reseña en un añorante deseo: por qué nosotros, niños ya lejanos, no tendríamos estas monografías, solapadamente científicas y abiertamente divertidas. El cine no llegó a suplirlo del todo. Gracias al autor por contarnos aventuras que fueron historia.

MARIANO DE ANDRÉS GUTIERREZ

su patria del genial pintor aragonés.

La segunda parte se titula «Goya en Madrid», y en ella destaca sobre los demás fragmentos la espléndida narración que Gállego realiza de su visita a la casa de los duques de Sueca, en donde se conserva el cuadro que representa a la condesa de Chinchón. Unas páginas verdaderamente extraordinarias recogen las emociones de este encuentro, y hacen la síntesis del mudo diálogo que el escritor entabla con el cuadro. Otros artículos surgidos de las necesidades de analizar diversas obras de Goya poco conocidas (pensemos que Goya siempre será poco conocido), la posibilidad de un Museo de Goya y las relaciones de la Fundación Gulbenquian son otros tantos de los artículos que ocupan este apartado.

La tercera parte de la obra, «Goya en Francia», establece el análisis



de diversas presencias del pintor aragonés en el Museo del Louvre, en Annecy; recoge el impacto de la exposición «Goya en París», en 1961, y glosa con fortuna la relación entre Goya y la nación francesa. En relación con esta parte, la cuarta y la quinta reúnen datos crí-

ticos y también esencialmente humanos sobre el reencuentro que Gállego realiza con la obra de Goya en diversos lugares de Italia y de Inglaterra: en un conjunto de artículos realizados en la década del sesenta, Gállego encuentra a Goya en Venecia, en Florencia, en Lugano, en el Museo Wellington y en la clausura de su exposición en Londres.

Semejantes dimensiones de valor documental tienen la sexta y la séptima partes del libro, dedicada la primera de ellas a estudiar la presencia de Goya en el contexto del Museo de Budapest. Este fragmento, en el que, sin rehuir las exigencias de información y de utilización de un lenguaje claro para el lector habitual de un periódico, Gállego desentraña los aspectos y atractivos del Museo de Budapest, es probablemente uno de los modelos de periodismo cultural que nos ofrece el libro. El énfasis especial puesto sobre la obra goyesca en el museo contribuye a dotar a este artículo, redactado y publicado en 1973, de un interés y un valor permanentes.

La presencia de Goya en los Estados Unidos, en colecciones de Nueva York y Washington, da por resultado una serie de artículos que en 1967 y 1968 documentan sobre las obras del pintor aragonés que se hallan en las grandes ciudades norteamericanas.

Por último, el estilo de Goya es objeto de un estudio compuesto de cuatro grandes retazos. El primero, que parece un simple juego entre el sarcasmo y la caricatura, es un análisis de siete imágenes de asnos, algunos de los cuales se encuentran ampliamente documentados, encontrados en la obra de Goya, principalmente en la colección de «Los Caprichos». El segundo conjunto estudia las modas goyescas, la revolución de la guardarropía, el figurín, los estilos antiguos y modernos del vestir en la época de Goya, y documenta las invariantes del vestido con referencias concretas a la obra que evidencian un gran conocedor. Bajo el título «Marionetas goyescas», la maja, la petimetra, el marido y el cortejo son analizados como categorías sociológicas en función de sus reflejos en la obra de Goya.

Finalmente, para poner colofón al libro, Gállego reúne unos artículos en los que estudia a Goya como escritor, traza una teoría general de sus escritos, se refiere a las cartas de Goya a Zapater, a la carta a don Bernaldo Iriarte, que Gállego considera como «una declaración estética del más acendrado romanticismo» y, por último, el análisis del prefacio «Los Caprichos» y los títulos de Las

Estampas como huellas de una cierta actitud literaria del coloso aragonés.

Resumamos. Todos estos artículos, profundamente documentados, excelentemente escritos y presididos por un excepcional rigor crítico, no vienen a nuestras manos cargados de interés ni por su valor documental, ni por su categoría como exégesis, ni por sus valores literarios, periodísticos ni informativos, son, fundamentalmente, una obra de comprensión, una manera de entender a una personalidad que por sus dimensiones se planteó como un auténtico fenómeno respecto de sus contemporáneos y se proyecta como una de las cimas de la cultura de nuestro tiempo cuando ya se han contado los ciento cincuenta años de su muerte. Por eso, junto a la perorata política y municipal, al discurso del ignorante, o la representación con la intervención del catedrático titulado por méritos de intriga, no cabe homenaje más hermoso, más profundo y más limpio que este librito de Julián Gállego.

RAUL CHAVARRI

LOS ESCRITOS DE UN PINTOR

ANTONI TAPIES: *Memòria Personal*. Editorial Crítica. Barcelona, 1977.

Sabemos de grandes pintores que abandonaron provisionalmente los pinceles para empuñar la pluma sin menoscabo alguno, tales como Miguel Angel, convertido en poeta; Leonardo da Vinci, exponiendo sus puntos de vista plásticos en su Tratado de la Pintura; Vincent Van Gogh, carteándose con su hermano; Giorgio de Chirico, doblado de novelista; Paul Klee, vertido en su Diario, o Kandinsky, manifestándose teórico. Antoni Tàpies, en esta línea, nos ofrece su autobiografía, nacida a impulsos de una repentina necesidad de expresarse literariamente. La situación provocadora de esa necesidad fue su participación en el famoso encierro de una serie de destacadas figuras de la cultura catalana en el convento de Capuchinos del barcelonés barrio de Sarrrià, en apoyo de los universitarios, deseosos de fundar un sindicato estudiantil democrático y poner fin al SEU, lo que se acabó consiguiendo. Antoni Tàpies, artista, hombre esencialmente solitario y de sensibilidad hiperestésica, vivió una experiencia intensa al prestar su nom-

bre y su persona a un acto valiente, arriesgado y de pública significación. Comprendió que debía explicar cómo y por qué había llegado a tal actuación, y se convirtió en escritor, sabiendo que, de momento, no era posible publicar lo escrito, si bien escrito estaba, que es lo importante. En realidad, el gran pintor Tàpies siempre había sido proclive a la escritura, pues en su adolescencia soñó por un tiempo con ser poeta y más tarde —antes y después de este libro— ha publicado artículos enjundiosos por su contenido y perfectos y vivaces por la forma literaria. Sin embargo, da el do de pecho como artista de la pluma con *Memòria Personal*. Y si recurro a la expresión do de pecho, lo hago con plena conciencia de su concepto musical, pues de esta manera aúno pintura, literatura y música, las tres artes predilectas de nuestro autor, a la par que sentido unitario de su personalidad, ya que Antoni Tàpies busca —y ha encontrado— el arte total.

Su autobiografía está escrita con soltura, vigor y fragancia de estilo. Prosa funcional cuando así conviene; lírica, en momentos adecuados; jugosa y vital, en parajes en que el tema lo requiere. Domina por igual el párrafo breve y conciso que los amplios y matizados períodos. Tiene el sentido exacto del adjetivo y del verbo, las dos piedras de toque de todo auténtico escritor. Sabe tanto narrar —asistimos con sumo interés a los sucesos que nos cuenta— como describir —comunica sensación de realidad a cuanto nos quiere mostrar—. Y expone con sencillez y nervio. Narración, descripción, exposición: trípode en que asienta con talento su historia particular y sus confesiones íntimas. Y siempre en un catalán situado a medio camino —en el punto justo, geoméricamente exacto— entre el lenguaje literario y el coloquial.

Antes hablaba de pintura, literatura y música, mas debiera también añadir arquitectura y escultura, cine y danza. Arquitectura, por la armónica y segura construcción del libro, sin un cabo suelto, sin una vacilación, sin forzados circunloquios para enlazar épocas o hechos. Escultura, por el sólido relieve de la multitud de personas, personillas y personajes que aparecen y desaparecen. Cine, por el dinámico movimiento de vida. Danza, por la justa colocación de cada figura y su exacta proporción en cuanto al papel que representa.

Para cualquier admirador de la obra plástica de Tàpies —y ahora, por fortuna, ya somos millones en el planeta— resulta altamente útil e instructivo leer este libro, pues co-

nocemos mejor al creador de esta obra que admiramos y, por consiguiente, conocemos más exactamente dicha obra. Junto con los datos biográficos —numerosos, apasionantes— asistimos al nacimiento, desarrollo, lucha, crisis, problemas y logros de su vocación de pintor. Claro que no sé si se le debe llamar pintor, dado que afirma rotundamente que a él no le interesa pintar, sino expresarse. Su obra —salvo determinada etapa— no es pintura, sino creación plástica. En eso está su originalidad, su grandeza, su fuerza. Por eso tuvo que bregar tanto: contra la opinión pública y contra la crítica, contra la propia obra y contra sí mismo. En toda creación existe una violencia y una autoviolencia. Se trata de un parto, y es preciso rasgarse las entrañas y sangrar. Con una admirable lucidez, con un envidiable don de autoanálisis, Antoni Tàpies explica ese proceso de búsqueda de su propio destino y su feliz hallazgo, doblemente feliz por tan arduo, complicado y confuso como al principio le parecía. En este aspecto, algunas páginas son antológicas. Y son muy emotivas, cálidas y con irisaciones intimistas las que dedica al encuentro con Teresa, adolescente de catorce años, a la que convertirá en su esposa, así como las consagradas a lo que su compañera ha sido para él, hombre tímido e indefenso en algunas vertientes de su personalidad, cual cumple a todo artista, y no sólo a todo artista, sino a todo ser humano. Todos somos desvalidos en uno u otro sentido. Y rezuman sinceridad, entusiasmo y reflexión las numerosas líneas destinadas a retratar su toma de conciencia cívica, moral y política. No se debió a un arrebatado temperamental; tampoco a una fe ciega; menos aún a un sentimiento congénito o a una irresistible influencia desde la infancia. Antoni Tàpies nos dice que ha asumido el marxismo después de muchas lecturas, mucho estudio de las más diversas disciplinas, mucha observación y mucha calibración de principios y de hechos. Sin embargo, su marxismo no le esteriliza como pintor, pues se niega a obedecer consignas de partido y repudia las consignas políticas. Su marxismo es la óptica con la que contempla y juzga el mundo, los hombres y la época. Es el suyo un marxismo humanista. Como lo es su arte. Que no es abstracto, que no es informal a secas, sino que siempre está ligado a lo humano, a lo que hay de dramático, ilusionado, pobre, triste o mezquino en el hombre.

Antoni Tàpies es un obseso del complejo misterio de la vida. Se advierte en el acto su titánico y

desesperado esfuerzo por desentrañar la esencia de lo vivo. De ahí su gran afición a las ciencias—Física, Matemáticas, Genética, Psicología—y de su mucho devorar Filosofía y orientalismo. En las ricas y éticas doctrinas orientales ha hallado nuestro pintor la solución al crucigrama que la existencia le había planteado. Una vez más, Tàpies o la unidad de los contrarios. Tàpies o la busca de lo total. Fijémonos en cómo rima el marxismo con el espiritualismo asiático, la Física con la Psicología, el etéreo arte musical con el empleo de materiales elementales y groseros, la lucha política con la querencia por la vida privada.

Leyendo *Memòria Personal*, uno se entera no sólo de los avatares personales, del ambiente familiar y de las coordenadas sociales de una Barcelona ya desaparecida, sino que se contempla la puesta en marcha de una mente de enorme potencia y de un espíritu de vastísimas dimensiones y nobilísima ambición. Realmente es un espectáculo fascinante el de Antoni Tàpies mostrándonos sus interiores. Su universo íntimo y personal es aún más atractivo, poderoso, intenso, original y revulsivo que su mundo exterior.

Sus exteriores son sus objetos plásticos. Claro que éstos son obligado trasunto de su orbe interior. Como debe ser.

El autor señala que su libro no es una autobiografía completa, sino sólo un fragmento. Hemos de creerle. Sin embargo, él sabe muy bien, por el modo de entender el arte y de interpretar la vida, que en un fragmento se condensa el todo. En un átomo está todo el universo, descubrieron los pensadores orientales muchos siglos atrás. En este fragmento del hombre, Antoni Tàpies se resume todo el hombre Tàpies. En estas explicaciones de un extraordinario creador se concentra todo el secreto de su creación. No sé si él se ha dado cuenta de que ha vertido mucho más de lo que parece. Ignoro si ha advertido que da mucho más de lo que dice.

El título es muy acertado. El pintor barcelonés, nacido en la calle Canuda, hijo de un abogado, nieto de un editor y librero y con una abuela aficionada a los pinceles, estudiante de Derecho—carrera que no concluye—, enfermo de tuberculosis, víctima de la guerra civil y del franquismo, identificado visceralmente con el catalanismo, amigo de Joan Brossa, componente del le-

gendario grupo «*Dau al Set*», pequeño burgués denostado durante años por la burguesía, revolucionario artístico protegido en algún momento por Eugenio d'Ors, individuo con miedos terribles que no teme enfrentarse con una dictadura, persona amante del silencio y del recogimiento que rinde culto a la amistad y a las obligaciones con la sociedad, recorre con la pluma en ristre, como con un arado, la tierra de su vida pasada y la de sus antepasados. Esa tierra es su memoria personal. Empero, ninguna tierra es exclusivamente propia, sino que es vista y transitada por otros. En consecuencia, su memoria personal es también un poco la memoria colectiva, la memoria de todo un pueblo, de todo un país y de todo un momento del mundo moderno. Si las cosas que mueren en la vida renacen en la cultura—como escribió alguien—, Antoni Tàpies mantiene vivas en la memoria—cimiento de la cultura—lo que le ha correspondido vivir como figura sobresaliente de nuestro tiempo. Vivas para él y para nosotros y nuestros descendientes. Vivas en su obra plástica y en esta obra literaria.

JOSE CAROL

EL TEATRO, ESE PATRIMONIO

FRANCISCO RUIZ RAMON: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Fundación Juan March y Ediciones Cátedra. Madrid, 1978.

Este libro del profesor Ruiz Ramón tiene dos partes perfectamente diferenciadas y delimitadas. De un lado, la que dedica su atención al estudio de la comedia del Siglo de Oro, y la segunda donde analiza, con sentido crítico y globalizador, el teatro

español contemporáneo con sus dramaturgos más representativos, corrientes, estilos y preocupaciones dramáticas. El libro en su conjunto acoge las lecciones y conferencias que diera el profesor Ruiz Ramón en un curso universitario, patrocinado por la Fundación March en febrero de 1977, sobre teatro clásico español. Y la segunda parte es también la compilación de dos cursos universitarios, en octubre de ese mismo año, bajo los auspicios de la mencionada institución cultural y científica madrileña y la Universidad de Salamanca.

En sus observaciones del teatro clásico se refiere al universo cerrado del drama de honor. Y es que el honor—son sus palabras—en la economía del drama español ocupa un puesto privilegiado y aparece dotado de un valor absoluto. Patrimonio del alma, según la sentencia calderoniana, por lo que tiene de bien comunitario, raíz y fundamento del orden común. En cuanto miembro que es de la comunidad que sustenta y da sentido trascendente a su vida, con trascendencia puramente intramundana y que si quiere permanecer en ella debe mantener íntegro su honor. Un capítulo verdaderamente clarificador es el dedica-





do a la figura —siempre polémica, siempre analizada— de don Juan y la sociedad del burlador de Sevilla, con el acento de la crítica social. Aporta alguna que otra referencia de hispanistas. Con un repaso detenido y exacto del mítico don Juan, en todas sus variantes y acepciones, para entroncarse de lleno con la sociedad del burlador; aquejada, en mayor o menor grado, por la corrupción en todos sus niveles. Así como el añadido esclarecedor pasando revista a sus mujeres: la duquesa Isabela, Tisbea o Aminta..., las llamadas «víctimas» de don Juan. Expresando las categorías morales, no muy distanciadas, con sus particularidades y significaciones que va desgranando partiendo del análisis del texto dramático y sacando, por ende, conclusiones en donde queda patente el proceso laberíntico de la burla, aunque, como dice el ensayista y crítico, las tres no son precisamente ejemplos de pureza moral: ya que ellas son un reflejo del mismo mundo y responden a los mismos patrones de conducta en cuyo interior se mueve el celebrísimo personaje de la burla y los vehementes apetitos.

Hace también una aproximación, concienzudamente radiografiada, al héroe trágico de Calderón, con otras connotaciones en la dramaturgia de la época, en que llega a afirmar que la pieza *Los cabellos de Absalón* ha provocado muy poca bibliografía crítica, aludiendo al estudio de Sloman, cuya primera edición data de hace veinte años.

Examina, de principio a fin, la tragedia calderoniana, precisando las categorías lingüísticas de sus personajes. Igualmente haciendo análisis comparativos y precisiones de fondo y forma. De cómo es la libertad de cada uno de los personajes, y de cómo en la dramaturgia de Calderón se muestra la voluntad divina, que se cumple siempre, no contra la libertad humana, sino a través de ella como único núcleo trágico de la tragedia cristiana de la libertad y el destino.

La segunda mitad acoge un detenido estudio que titula «De Valle-Inclán a Martín Recuerda», una especie de recapitulación y balance; destacando a Valle-Inclán y García Lorca como los dramaturgos más importantes de la etapa anterior a la guerra civil española. Y de la etapa posterior a la segunda guerra mundial, muestra su queja al abordar el teatro español de posguerra, recortado por los condicionamientos de toda sociedad de censura. Analiza las décadas de 1940 a 1975, con el riguroso

control de la censura estatal. Y sus funestas repercusiones en el crecimiento y consolidación de importantes valores —más numerosos— y el no enriquecimiento de la dramaturgia española contemporánea, cercenada por los tupidos velos de la censura que no hizo sino provocar las más desoladoras penumbras y raquitismos socavadores. Un repaso crítico en el que el profesor Ruiz Ramón no se para en mientes. Esto sirve de prólogo —y siempre irá encontrando ocasiones para repetirlo— para ceñirse luego a las dramaturgias del siglo XX español, con análisis y precisiones. Y así va repasando el sainete y la comedia de costumbres, el astracán —cuya vigencia en los escenarios madrileños se extiende de 1900 a 1930—, la alta comedia benaventina, la tragedia grotesca. Y Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca. Luego, la dramaturgia de la sociedad de censura. Con referencias a Buero Vallejo, Alfonso Sastre y otros autores tan importantes como Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Antonio Gala, Pepe Martín Recuerda, López Mozo, José Ruibal, Martínez Mediero, García Pintado..., etc. Uno a uno son analizados con apreciaciones en torno a sus obras más representativas, en el contexto sociopolítico en que se producen, y ante la esperanza del resurgir de un lenguaje teatral..., pero yendo más allá de las determinaciones ideológicas, para evitar que se pueda invalidar un proceso de creación que ha de ofrecer un marco común adecuado donde afianzarse y fortalecerse... Aunque sea empezar de nuevo, como dice Ruiz Ramón, sin incurrir en el error de ser sólo actuales, porque ello incesantemente se autodevora. ¿Estamos ante una situación límite?

El profesor Ruiz Ramón —de la Facultad de Humanidades de Purdue University— ha tenido valentía y agudeza para poner un dedo en esta «llaga». ¿En una cuestión vital? Ciertamente que esto invita a la reflexión sobre causas determinantes y circunstancias mediatizadoras que limitaron el desarrollo de nuestra dramaturgia contemporánea. Haciendo observar contradicciones, también, conforme al panorama. Y cabría preguntarse: ¿Cómo es nuestro teatro en una sociedad de cambio? ¿Cómo ha de ser en un tiempo en libertad? La incógnita se cierne sobre escenarios, público y plumas..., pero la esperanza puede animar otros derroteros. ¿Cuándo? ¿Cómo?

MANUEL MARTINEZ FERROL

EL UNIVERSO DE LOS METODOS

MANUEL MARTIN SERRANO: *Métodos actuales de investigación social*, Akal Editor, Madrid, 1978.

Esta sistematización y análisis de los métodos actuales de investigación en el campo de las ciencias sociales es de gran importancia porque brinda la posibilidad de obtener un panorama veraz y hasta exhaustivo de los siempre diversos y muy complejos métodos, con sus teorías y técnicas particulares, que el pensamiento sociológico ha ido acumulando para intentar aprehender la realidad del hecho social, sus principios, leyes, consecuencias y disciplinas derivadas o asociadas, desde el primer y modernamente reivindicado objeto de las ciencias sociales como toma de posición sobre el lugar que el gozo y la felicidad deben ocupar en la concepción y organización de la sociedad, hasta, por ejemplo, el balance de la influencia psicoanalítica en funcionalistas, marxistas y estructuralistas.

Martín Serrano, profesor en la Facultad de Ciencias de la Información y experto en técnicas comunicacionales, proviene de una formación teórica freudianomarxista y, en la práctica, se interesa fundamentalmente por el desarrollo de los métodos lógicos en las ciencias sociales.

Aunque los métodos de las ciencias sociales ya han superado el simple operacionalismo sin referencia a la teoría que lo sustentaba y el teorismo sin práctica, esto no quiere decir—estima Martín Serrano—que estemos en mejores condiciones de trazar una metodología de las ciencias sociales con los muchos métodos que existen (el dialéctico, el estructural, el de análisis de sistemas, el hipotético deductivo y otros), por la condición inconclusa de la sociedad y sus contradicciones internas. Trazar una metodología de las ciencias sociales exigiría, entre otros factores, operar con una sociedad en la que hubiera cesado la lucha de clases, por lo que de momento sólo se pueden exponer los referentes axiológicos que fundan los distintos criterios de objetividad existentes. En consecuencia, Martín Serrano empieza con una exposición de los referentes al valor de las ciencias sociales y de los proyectos teóricos que son referentes de cientificidad de los distintos métodos. A juicio de Mar-

tín Serrano, el indefinido repertorio de sociologías particulares existentes, cada una de ellas desmembrada en varias corrientes metodológicas, remite a cuatro grandes paradigmas, que son el durkeimiano, el neopositivista, el weberiano y el marxista, los cuales reciben, sobre todo el último, un adecuado tratamiento. Después de una serie de consideraciones previas, axiológicas y teóricas generales, para desenvolverse en el estudio de los métodos, Martín Serrano analiza independientemente las escuelas en vigor y habla en concreto de los métodos matemáticos, formales, cibernéticos, sistemático-prospectivos, estructurales, psicoanalíticos y motivacionales. El estudio del método psicoanalítico es de especial interés por cuanto denota que el «regreso» de Freud a las ciencias sociales implica la correspondencia de funcionalistas, estructuralistas y marxistas, es decir, que las polémicas de las tres escuelas, con sus distintos matices y orientaciones, toman a Freud y a sus contactos con la sociología clásica como punto de referencia.

Esta red de contenidos, identificaciones, vínculos y desencuentros de los diversos métodos de conocimiento, esta gama en la que juega su rol destacado, de una parte, el estructuralismo de Levi-Strauss, Mauss, Gómez Arboleya (por su análisis de la concepción estructuralista de la historia) y Piaget (dentro del estructuralismo genético), y, de otra parte, Jung, Adler, Reich, Marcuse, la escuela de Frankfurt (de raíz freudomarxista), Lacan (encuentro de freudianismo y semiología), más las teorías de la motivación, también de origen marxista y freudojasperiana, me parece un esfuerzo grande de clasificación y entendimiento, de instrumentalismo intelectual, que sin



duda alguna hay que destacar y tener en cuenta.

En efecto, Manuel Martín Serrano en su nuevo libro *Métodos actuales de investigación social*, de utilidad universitaria y erudita, consigue exponer los referentes axiológicos, como dice, que fundan los distintos criterios de objetividad existentes. En esta breve nota sólo hemos querido dar «noticia» del hecho y, por supuesto, nada que se parezca a una reseña completa.

EDUARDO TIJERAS

UN LIBRO BASICO

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA: *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid, Gredos, 1979.

El libro de López Estrada, que aparece ahora en su cuarta edición renovada, es ya de sobra conocido en ámbitos universitarios y extra-universitarios, y es ya larga su andadura desde la primera edición en 1952. El hecho de volver sobre él se justifica porque aparece ahora una cuarta edición, aumentada y renovada, con diferencias importantes sobre la tercera, que se publicó en mayo de 1966 (aunque con dos reimpresiones en el 70 y 74). El carácter de libro abierto y en evolución es, de entrada, una peculiaridad de esta obra que merece ser destacada. En las sucesivas ediciones, el profesor López Estrada ha ido incorporando no sólo la mera referencia de nueva bibliografía, sino su enjuiciamiento, y además ha añadido planteamientos renovadores, consideraciones al hilo de nuevas publicaciones e investigaciones, y ha vuelto sobre temas problemáticos, abiertos a posturas discrepantes y apasionadas (sirva de ejemplo la espinosa cuestión de la convivencia de casetas y la existencia de España como entidad). El autor es plenamente consciente de los riesgos de una obra que abarca tan amplios márgenes cronológicos y—consecuentemente—una extensa bibliografía difícil de abarcar, pero por ello, precisamente, esa voluntad de puesta al día y reconsideración de problemas que me parece, insisto, característica destacable de este libro. Con esto, es cierto, no se soluciona el problema de la extensión material, tanto de crítica como de creación, pero el problema no es tal si nos atenemos a lo que consciente e intencionalmente ha querido hacer el autor, eso que siempre Machado pedía al crítico literario para que no cayera en el

fácil recurso de buscar lo que voluntariamente no hay. El profesor López Estrada dice al respecto: «a poco que se abriese la mano en la cita de los libros, esta obra perdería su carácter (...), la intención de una posible armonía entre el pormenor y la generalización guió la continua selección de datos que entraña esta obra» (p. 10). Todo ello, además, está de sobra justificado por el carácter de iniciación que tiene este libro; aspecto en que hay que detenerse.

Es obvio que el fin de toda introducción, sea a la materia que fuere, es servir de andadera para enseñar a caminar solo, lo cual no significa que la introducción en sí no deba poseer el conjunto de datos indispensables y fundamentales, conjugando las distintas aportaciones con la personal visión, ordenación y con-

sideración del autor que la realiza. Este tipo de libros no sólo son plenamente válidos, sino necesarios por la ayuda que suponen. Naturalmente, no son el lugar de la investigación original o del hallazgo, pero desempeñan la función asignada al verdadero manual universitario. Excelente manual es el libro del profesor López Estrada en cuanto que cumple —y sobrepasa— la intención, claramente expresada en palabras del propio autor: «En este libro se tratan, con brevedad y en una ordenada exposición de conjunto, las cuestiones más importantes que los estudios críticos y eruditos han planteado sobre la literatura medieval española. No es, pues, ni una historia ni un ensayo cultural sobre la época; el libro quiere ser sólo una guía para el estudiante

universitario que pretenda conocer, en términos generales, esta materia (...). También es propósito de esta obra dotar al lector de los datos y conceptos necesarios para que la lectura de la obra medieval se realice con la mayor comprensión poética» (p. 10). Pero el carácter de manual no supone aquí libro cerrado, de recetas y de interpretaciones excluyentes, pues el autor no renuncia a crear cierta ansiedad de seguir buscando (ésta y no otra es la función de la Universidad) y lo expresa, además, en una bella frase: «La sombra de los maestros es lugar en el que resulta grato permanecer, pero el porvenir aguarda» (p. 15). Y para ese porvenir que aguarda, y para nuestro mismo hoy, pienso que el profesor López Estrada se inclina del lado de

novedades editoriales

ALAN W. WATTS: **La suprema identidad.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

JAMES JONES: **Silbido.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

ANTONIO BUERO VALLEJO. (Prólogo de Luciano García Lorenzo.) Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

A. I. OPARIN: **El origen de la vida.** Ed. Akal. Madrid, 1979.

BUKOWSKI: **Se busca una mujer.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.

SOR JUANA INES DE LA CRUZ: **Obras escogidas.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

DEMOSTENES: **Discursos escogidos.** (Ed. de E. Fernández-Galiano.) Editora Nacional. Madrid, 1979.

KENNETH TYNAN: **La pornografía, Valencia, Lenny, Polanski y otros entusiasmos.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.

RAFAEL COLOMA: **Viaje por tierras de Alicante.** Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1979.

ANTONIO NUÑEZ: **Conversaciones con Faustino Cordón. Sobre biología evolucionista.** Ed. Península. Barcelona, 1979.

WAYNE C. BOOTH: **La retórica de la ficción.** Antoni Bosch, Editor. Barcelona, 1978.

PEDRO ATIENZA: **Fragmentos y evocaciones.** Sol. Síntesis. Torrejón de Ardoz, 1979.

J. D. SALINGER: **Franny y Zooey.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1979.

T. LOBSANG RAMPA: **La túnica azafrán.** Ed. Destino. Barcelona, 1979.

GEORGE ORWELL: **1984.** Ed. Destino. Barcelona, 1979.

PAUL HERNADI: **Teoría de los géneros literarios.** Antoni Bosch, Editor. Barcelona, 1978.

ALEXIS GOMEZ: **Oficio de posmuerte.** Ed. Alfa y Omega. Santo Domingo, 1977.

JOSE MANUEL ESCUDERO: **Informe rojo, archivo cotidiano.** Col. Ambito Literario. Barcelona, 1979.

ANDRAS HEGEDÜS: **Socialismo y burocracia.** Ed. Península. Barcelona, 1979.

FEDERICO GIRALT: **Los drogadictos.** Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

KATE WILHELM: **Donde solían cantar los pájaros.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

TULIO ROSEMBUJ: **Conocer a Proudhon y su obra.** Dopesa. Barcelona, 1979.

EDUARDO ALVAREZ HEYER: **Oda al hombre.** Cooperativa de Autores Andaluces. Huelva, 1979.

MARIO ANGEL MARRODAN: **Ego diario-77.** Ed. Lofrnis. Barcelona, 1978.

MARIO BRICEÑO PEROZO: **Don Juan de Trujillo.** Ed. Arte. Caracas, 1978.

FELIPE LAZARO: **Las aguas.** Col. Rosalía de Castro. Ed. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1979.

JOSE MANUEL CABRA DE LUNA: **De los que frecuentan las alturas.** Gráficas San Andrés. Málaga, 1978.

JOSE JURADO MORALES: **Acordes en la puesta del sol.** Ed. Rodas. Barcelona, 1978.

JEAN ORIZET: **Llevar en sí el caos.** Col. Poesía. Carabobo, 1978.

JORGE W. ABALOS: **Don Agamenón y Don Velmiro.** Ed. Losada. Buenos Aires, 1978.

DAMASO ALONSO: **Antología poética.** Alianza Editorial. Madrid, 1979.

D. PASTOR PETITT: **Espías españoles del pasado y del presente.** Argos-Vergara. Barcelona, 1979.

JAVIER BLAS: **Palabras desde la oscuridad o el negro vuelo de la sonrisa.** Imprenta La Ciudad. La Coruña, 1979.

MAURICIO SORIANO SORIANO: **La incomunicación.** Letras del Ecuador. Quito, 1979.

JOSE LUIS CANO: **El tema de España en la poesía española contemporánea.** Taurus Ediciones. Madrid, 1979.

JOSE ANTONIO GARCIA PEREZ: **Ese amor, esa luz, esa palabra.** Col. Ambito Literario. Barcelona, 1979.

BLANCA DE FLORES: **Tiempo niño.** Ed. Libros de México. México, 1978.

LAWRENCE SANDERS: **Muerte de un actor.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

RAFAEL MOLINA ORTEGA: **Sonetos del amor enamorado.** Ed. Rodas. Barcelona, 1978.

JOHN JAKES: **El bastardo.** Ed. Aura. Barcelona, 1978.

JOHN JAKES: **Los rebeldes.** Editorial Aura. Barcelona, 1978.

JOYCE LUSSU: **Padre, Patrón, Padreterno.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.

la ciencia literaria como humanismo, quiero decir, como interpretación y sentido del hombre en un momento en que determinados «formalismos» radicalizados amenazan no sólo con destruir al escritor, sino con cercenar las raíces del hecho literario, cuantificándolo o sometándolo a fórmulas mecánicas con cierta ilusión de matemática perfecta. Ciertamente es que no han sido pocos los logros en este sentido —espectaculares a veces—, pero pienso que el concebir el quehacer literario y su estudio dentro de una visión humanística es la forma menos excluyente de adentrarse en los terrenos de la literatura, con lo cual no quiere decirse que se despejen los problemas que la polisemia del texto literario plantea por su propia naturaleza ni que pueda

alcanzarse la verdad última, pues en literatura no existe, a no ser en lo más circunstancial y menos pertinente.

La Introducción a la literatura medieval española es, en su planteamiento, un libro original en cuanto que no responde a los patrones establecidos en los manuales de Historia, sino que engloba cuestiones y aspectos de muy diversa índole, unificados por el concepto de introducción. Quien quiera adentrarse en el estudio de la literatura medieval española no sólo necesita que se le trace un cuadro histórico del periodo, mejor o peor articulado con un esquema del sistema de valores vigente en el momento. Necesita iniciación en una serie de cuestiones «previas», tanto de metodología como de ciencia literaria

en general, y, algo todavía más importante, necesita conocer las cuestiones de base que, en lo cultural y en lo puramente literario, plantea un periodo cuya revalorización, en cierto modo, todavía es reciente, a pesar del enorme avance de su interpretación. Por todo esto, López Estrada en su Manual, antes de abordar el estudio de géneros y manifestaciones concretas de la producción literaria medieval, se plantea, en varios capítulos, lo que podríamos denominar los conocimientos previos necesarios. Antes de estudiar la lírica, la épica, la poesía cancioneril, etc., de la Edad Media hispana, parece oportuno disponer de unas nociones sobre estilística y métrica medievales, poética, retórica, fuentes de información, etc. El autor dedica nueve capítulos propiamente a la iniciación al estudio de la literatura medieval, y de ahí nace la función de enseñar a investigar que posee, también, este Manual. Cabe pensar esto a la vista de capítulos como los dedicados a las fuentes de información o a la filología, que incluyen consideraciones sobre la paleografía y problemas de edición del texto medieval, bases bibliográficas, etc. Por otra parte, como ya decía, no deja de prestarse atención —en forma global— a problemas de lengua, de género, de estilo, de relaciones y sistema de valores, centrándolo todo en la especificidad de la literatura medieval. Quisiera destacar que hay una voluntad de articulación de todos estos aspectos parciales en una visión global generalizadora de la literatura del Medievo, integrándola en la consideración particular de los distintos géneros, a que dedica amplia atención el autor.

López Estrada, en cada uno de los géneros y «movimientos» fundamentales de la literatura medieval, presenta los datos básicos que ha de conocer quien se inicia en el estudio de la literatura de este periodo, pero suele plantear, también, con la necesaria brevedad, el «estado de la cuestión», es decir, la problemática en cada caso particular y la bibliografía fundamental sobre ella. Es ésta otra razón de instigación, entre las muchas que posee el libro, para seguir la andadura, introduciéndose en el campo de la bibliografía particular y especializada sobre cada uno de los temas.

El modelo, y los resultados, del libro de López Estrada podría ser acicate para que alguien iniciara empresa semejante para épocas posteriores. Todos lo agradeceríamos.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE 83

DANIEL BLANQUER: **Larra; autopsia de un suicidio.** Ed. del Autor. Alcoy, 1978.

FERNANDO BURBANO: **De mí, para ti: por todos.** Ed. del autor. Zaragoza, 1979.

ANA MARTINEZ ARANCON: **La batalla en torno a Góngora.** Antoni Bosch, Editor. Barcelona, 1978.

JANE MAC LEAN: **Trampa mortal.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

VARIOS AUTORES: **Manuel Rivera.** Cuadernos Guadalimar. Madrid, 1979.

CHRISTIAN BERNADAC: **Los médicos malditos.** Ed. Caralt. Barcelona, 1979.

HUNTER S. JHOMPSON: **Miedo y asco en Las Vegas.** Producciones Editoriales. Barcelona, 1979.

FRANK G. SLAUGHTER: **El dilema del doctor Carter.** Ed. Caralt. Barcelona, 1979.

STANISLAW LEM: **La investigación.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

MANUEL BARRIOS: **Crónicas del destape.** Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

TOMAS MARTIN TAMAYO: **Cuentos de madrugada.** Ed. Esquina Viva. Badajoz, 1979.

OLIVIER GILLISSEN: **La crónica vegetariana.** Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.

AVERY CORMAN: **Kramer contra Kramer.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

MAURA STANTON: **Río abajo.** Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.

SOL ACIN: **En ese oscuro cielo.** Colección Ambito Literario. Barcelona, 1979.



BOLIVAR MOYANO: **Aquelarre.** Letras del Ecuador. Quito, 1979.

MILI MIRABAL: **Mis comunicados boca arriba.** San Juan de Puerto Rico, 1977.

AMADEO PEREZ PEREZ: **Caminos.** Col. Lea. Medellín, 1979.

JOSE VICENTE ORTUÑO: **Muertos por una causa muerta.** Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.

MIGUEL ROCA OSORIO: **El fin del Tahuantinsuyo.** Letras de Ecuador. Quito, 1978.

FERNANDO CONESA: **La libertad de la empresa periodística.** Enunsa. Barcelona, 1978.

OTHON CASTILLO: **Y la trompeta del gringo lloraba...** Letras del Ecuador. Quito, 1978.

UNA REALIDAD NARRATIVA HISPANO- AMERICANA

PAUL VERDEVOYE: *Antología de la narrativa hispanoamericana, 1940/1970* (2 tomos), Editorial Gredos, Madrid, 1979.

Paul Verdevoye ha realizado una acertada compilación de textos y autores en esta Antología no al uso, y sí con el desusado criterio en este tipo de trabajos de la rigurosidad. Cada autor está precedido de una presentación y una bibliografía, amén de un matizado prólogo, en el que quizá lo menos estudiado sea el análisis que se hace del «boom» latinoamericano. Según Verdevoye este «boom» es producto de la expansión editorial, de la creación de premios interamericanos y españoles y de las traducciones de las novelas en las universidades estadounidenses y europeas. Para terminar afirmando que «esta literatura se viene elaborando además cuando, por motivos políticos y comerciales, se halla a la orden del día y de moda en el extranjero la América de habla española, y cuando cada una de las repúblicas que la integran empiezan a valorar los frutos intelectuales de las otras, y no mira solamente hacia Estados Unidos o Europa». Finalmente dice: «Estos factores concurren a preparar el "boom", el éxito explosivo de esta literatura.»

Yo diría que esto es relativamente cierto. Habría que tener en cuenta la fascinación hacia la literatura europea y estadounidense (Faulkner, Proust, Poe...) de buena parte de ellos. Habría, del mismo modo, que analizar hasta qué punto el despertar político de los pueblos hispanoamericanos (del tercer mundo en su conjunto) no es un factor determinante en su irrupción y, sobre todo y finalmente, la actitud de defensa autóctona de la cultura que prácticamente todos ellos realizan. Aspecto éste sí estudiado por Paul Verdevoye, pero fuera de este contexto.

A pesar de que se cumpla lo que Bastide dijo: «La América Latina en el espejo de su literatura», que «la literatura restituye a la realidad su ambigüedad natural», la hispanoamericana en ningún momento abandona sus raíces, salvo casos excepcionales, como el «Bo-

marzo» de Múgica Lainez; sino que es precisamente a través de su introspección como alcanza su universalismo.

Existen toda una serie de aspectos en esta narrativa de los 40/70 rescatados de períodos anteriores: el indigenismo, la negritud, la preocupación constante por una serie de temas, etc. Sin embargo, aparecen unos nuevos rasgos, aunque lógicamente se puedan rastrear anteriores orígenes. La literatura como la materia, ni se crea ni se destruye. Se transforma como es la novela urbana, muy bien estudiada por Verdevoye en Congrais Martin, Fuentes, Garmendía, Mejía Vallejo, Marechal, Ribeyro, Vargas Llosa, Yáñez...

Escribe Paul Verdevoye: «Cuando Mejía Vallejo escribe que la ciudad 'aplata la condición humana' (*Al pie de la ciudad*) hace de ella el monstruoso protagonista de su novela. El principio y el final de *La región más transparente*, de Fuentes, designan sin ambages a la ciudad de México como personaje principal y síntesis de lacras, vilezas y grandezas. Son muy gráficos los títulos de algunas de esas novelas: *Adan Buenosayres* (Marechal), *La ciudad y los perros* (Vargas Llosa)...»

En el fondo de todo es posible que lo que esté latiendo sea la aparición de lo que se podría calificar como «Héroe Colectivo», en contraposición a la singularidad arquetípica del Héroe, analizada por diversos teóricos de la novela (Lukast, Goldman, etc.). En efecto, este aspecto parece ser una de las claves del discurso narrativo de nuestros días, no sólo, lógicamente, en estos autores, sino en buena parte de la vanguardia contemporánea. Este «héroe colectivo» vendría a profundizar en la crisis cultural de nuestro tiempo, pero, y sin quizá, como uno de sus elementos más favorables de superación.

Junto a estos rasgos 'nuevos', Verdevoye analiza la violencia inherente a la narrativa actual. Ya violencia a secas o bien bajo el caparazón del sadismo y el erotismo, sea éste homo o heterosexual (el *Farabeuf* de Elizondo, *Paradiso* de Lezama Lima, el *Lugar sin límites* de Donoso, *Rayuela* y el *Libro de Manuel* de Cortázar), la aparición de las llamadas 'novelas/ensayos' [Mallea (*La bahía del silencio*), Marechal (*Adan Buenosayres*), Sábato (*Sobre héroes y tumbas*), Viñas (*Dar la carxa*), Fuentes (*La región más transparente*), Yáñez (*La creación*), etc.] y la utilización de una lengua «nuestra» según sus propias palabras (Rodríguez Monegal en *Mundo nuevo*, Cortázar en



multitud de entrevistas, Sarduy en su artículo «De dónde son los cantantes», etc.). Una lengua 'nuestra' enriquecedora y que con ellos ha alcanzado alturas verdaderamente sobrecogedoras.

También es constatable la aparición de lenguaje como héroe colectivo. Lenguaje en perpetua búsqueda de sí mismo. La transmutación del héroe, de igual manera, en ocasiones viene a ser el mismo autor, creador de héroes.

Ya en la Antología en sí, cabe destacar la conflictividad de selección que todo trabajo antológico conlleva. Se recogen trozos y cuentos desde Demetrio Aguilera Malta hasta García Márquez, pasando por los ya clásicos.

Una última alusión. Es posible que falte en todo el trabajo de introducción un estudio sobre el papel que ha jugado y juega en estos autores la revolución cubana. Entiendo que este aspecto es sencillamente evidente en buena parte de los narradores seleccionados y especialmente —de modo lógico— en su última producción.

En definitiva podríamos concluir afirmando que la Antología está elaborada sobre un cuidadoso estudio y con una jugosa lectura.

JULIO VELEZ

LA SINTESIS IMPOSIBLE DE ARTE DECIMONONICO

FRITZ NOVOTNY: *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. (Ediciones Cátedra, Madrid, 1979. 464 págs. y 333 ilustraciones.)

En solo tres años, Ediciones Cátedra ha logrado revolucionar literalmente el panorama del libro de

arte en España, mediante el expediente sencillo—pero, por lo que se ve, incomprensible para el resto de los editores—de hacerse eco de las necesidades reales de los estudiosos del tema—y no únicamente de ellos, sino también de los meros aficionados al mismo—y de intentar satisfacer éstas bajo la dirección de un especialista indiscutido y humanamente muy equilibrado como lo es Antonio Bonet Correa. ¿Cabe extrañarse así del éxito que viene acompañando a las cinco grandes colecciones —«Cuadernos Arte Cátedra», con obras tan importantes como Luz, símbolo y sistema visual, de Víctor Nieto Alcaide; El retrato, de Galienne y Pierre Francastel; Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931); «Ensayos Arte Cátedra», entre los que se cuentan libros fundamentales: El cuadro dentro del cuadro, de Julián Gállego; Idea, de Panofski; Barroco y clasicismo, de Tapié; «Artistas españoles contemporáneos»; «Grandes temas», en la que ya aparecieron el ineludible La literatura artística, de Schlosser, y el excepcional La formación del arte islámico, de Oleg Grabar; «Manuales Arte Cátedra», en fin, donde se integra el libro que nos ocupa—que configuran esta empresa sin precedente aquí? No, por supuesto. Pero sí de que su ejemplo no haya sido seguido por otras empresas editoriales en ámbitos tan descuidados como el de la música o el cine, con un público virtual perennemente frustrado y ávido.

Quizá la carencia que más vivamente se hacía sentir entre los interesados en España por la temática artística era la de manuales de calidad, modernos y solventes: había que suplirlos con medios de fortuna que no siempre bastaban. De donde el acierto por parte de Cátedra de traducir—ejemplarmente, lo que en la actualidad resulta raro—uno de los más prestigiosos del mundo de hoy: The Pelican History of Art, de Penguin Books. Esta obra, excepcional por su seriedad científica, por la altura de sus autores—la dirigen, según se sabe, Nikolaus Pevsner y Judy Neirn—, por el acierto con que concilia las exigencias aparentemente contrapuestas de la erudición y del pensamiento, por la justa extensión de los volúmenes que la integran, por su riqueza gráfica, es de lectura obligada, bastando, para convenirse de ello, considerar, aun superficialmente, el último de los volúmenes que la componen aparecido entre nosotros: Pintura y escultura en Europa, 1780-1880, de Fritz Novotny.

Nacido en Viena en 1903 y formado en la universidad de su ciudad natal, bajo el magisterio de Josef Strzygowski, Novotny fue, de 1928 a 1939, director adjunto del Instituto de Historia del Arte de dicho centro docente, y posteriormente, tras ser nombrado catedrático, consejero de la Osterreichische Galerie, y a partir de 1960, director de la misma, habiendo escrito monografías sobre Stifter, Basch, los impresionistas franceses, entre otros. Profundo conocedor del arte y de la problemática del arte sobre los que se asienta la modernidad, esta obra suya, que ahora aparece en castellano, puede ser tenida por aquella, en que se decanta el fruto de muchos años de investigaciones y meditaciones previas, por un libro en la extrema vanguardia de los estudios sobre el periodo considerado.

La elección de los límites de dicho periodo (1780-1880) da ya un indicio de la tesis subyacente a la obra: 1780 es el año en que se publica la Crítica de la razón pura, y 1880, la fecha en que Cézanne alcanza la autonomía estilística. ¿Qué quiere ello decir? Que el arte del siglo XIX es el lugar de un conflicto, no resuelto mediante síntesis alguna, entre el idealismo—el idealismo epistemológico y lógico de Kant es la fuente del idealismo especulativo puro decimonónico—y el naturalismo, siendo el pintor de Aix quien, al establecer un puente entre la praxis estética y el conocimiento concebido como producto de la actividad sintética de la autoconsciencia lógica, hace factibles una nueva concepción de la actividad artística, y la superación de los conflictos estilísticos—pero no sólo—del XIX.

Personalmente implicado en la problemática que aborda, Novotny acierta a establecer un equilibrio insuperable entre los datos y las ideas y a transmitir unos y otras con un máximo de concisión, haciendo que se potencien mutuamente. Por otra parte, logra establecer una jerarquización de figuras y obras en la que innovación y tradición se aúnan—son excelentes sus estudios, aquí incluidos, sobre dibujantes y grabadores no tomados por lo común en consideración en obras de este tipo—, como el insólito Toepffer—tan abocado al futuro por las relaciones que alcanzó a establecer entre narrativa y plástica—, Busch—considerado indebidamente, fuera de Alemania, como un artista para niños—, Grandville—irregular, excesivamente prolífico, pero con aciertos geniales—o Meyron—sobre quien Jouve escribiera páginas definiti-

vas—. Consigue, en fin, articular a la perfección movimientos, nacionalidades y hombres, esquivando los riesgos del reduccionismo causal a ultranza—ve con mucha claridad el juego dialéctico que se establece siempre en los mejores entre la libertad y la necesidad, entre lo individual y lo colectivo, entre las ideas y las formas.

Pocos periodos de la historia del arte fueron tan íntimamente dramáticos como el que corre entre 1780 y 1880. Ante todo, en el plano sociopolítico: aunque la Revolución francesa no acabó con el Antiguo Régimen—ni siquiera, y si contemplamos el fenómeno en profundidad, en la misma Francia—, las ideas contrarias al mismo sí triunfaron, siendo el choque entre éstas y la persistencia factual de la reacción causa tanto de progreso como de la radical conflictividad de aquellos años, durante los cuales el artista pugna para encontrar su puesto en la sociedad y un nuevo sentido para su obra. Luego, en el plano de las ideologías: los cien años que contempla esta obra constituyeron el palenque donde se enfrentaron idealismo y materialismo, sin entendimiento posible, con resultados extremadamente positivos, cuales son la acuciante búsqueda por parte de los artistas mayores de un punto donde establecer la identificación de los contrarios y de respuestas a problemas aún in formulados. En el plano formal, en fin: la exacerbación del formalismo implícita paradójicamente en ese naturalismo que polariza el arte de la época considerada, abrió un décalage inédito entre lo que tópicamente llamamos fondo y forma, cuyas consecuencias negativas aún seguimos padeciendo, pero cuyas virtualidades positivas abren ante nosotros panoramas inexplorados.

LEOPOLDO AZANCOT



ANDALUCIA TRAZADA AL DETALLE

Atlas gráfico de Andalucía.
(Textos y maqueta de Tirso
Echeandía.) Ed. Aguilar, Ma-
drid, 1978.

Dentro de una serie digna de elogio, aparece ahora este *Atlas gráfico de Andalucía*, que sin lugar a dudas es de gran interés dada su gran extensión y la variedad de aspectos geográficos que contiene.

Como oportunamente se nos dice en la introducción, no pasaron nunca inadvertidas estas significaciones del trazado de Andalucía, como lo demuestran las tempranas muestras de cartografía existentes ya desde mucho antes del siglo XVI. Y al comenzar este siglo XX que consumimos, la Casa de Contratación sevillana dio origen a una importante cantidad de buenos cartógrafos, como lo prueban los nombres famosos de Juan de la Cosa, el autor inmortal de la Carta de Marear o Mapa Mundi, fechado en 1500, debiéndose citar también a Nuño García, Diego Rivero, etc., sin olvidar naturalmente a Alonso de Santa Cruz, precursor de Mercator al señalar en su momento las lógicas deficiencias de las clásicas cartas náuticas cuadradas, espléndido autor de un Mapa Mundi y de un Islario de todo el Mundo, que son verdaderas maravillas de la cartografía de su tiempo. Hay también que recordar y citar en el quehacer cartográfico andaluz el Mapa de Andalucía original de Chaves, así como las cartas del lusitano Labaña, donde ya se reflejaban determinaciones geodésicas, igualmente los portulanos de Medrano y Corella, Tofiño y Tomás López, que en-

riquecieron históricamente la cartografía sobre el sur de la península, como bien nos señala el autor de este singular Atlas que hoy nos ocupa y en el que se ha incluido un repertorio de fotografías sobre ciudades, pueblos y paisajes, para dar testimonio patente de los aspectos más destacados de la zona en todos los órdenes.

En cuanto a los textos hay que reconocer que son sumamente acertados, además del acierto descriptivo que contienen, están redactados con indudable buen sentido crítico desde un ángulo de gran actualidad, por lo que su valor es mucho en estos tiempos de auge regionalista y autonómico, planteando la problemática y las posibilidades de cada ciudad, población o comarca con precisión y claridad.

Finalmente debemos reconocer la excelente presentación de la obra, de este *Atlas gráfico de Andalucía*, pues como bien consideran los editores, a la escala que aparece (1:250.000), completamente desusada, puede ser de gran utilidad para el trabajo o el recreo de muy variadas personas.

JOSE JAEN RUIZ

EL EXILIO DE LAS OTRAS LENGUAS

V. RIERA LLORCA, ALBERT
MANENT, MARTIN DE
UGALDE, RAMON MARTI-
NEZ LOPEZ: *El Exilio Español*
de 1939, tomo VI. Cataluña,
Euzkadi, Galicia. Editorial
Taurus, 1978.

Con este tomo VI dedicado, fundamentalmente, a hacer una historia de las literaturas periféricas en el exilio de 1939, la Editorial Taurus cierra la importante obra que, dirigida por José Luis Abellán, ha intentado abarcar todo el mayor ámbito posible de la actividad cultural de la «otra España». El propio Abellán justifica en el Epílogo la ausencia de algunas materias y temas de suma importancia tales como capítulos dedicados: «al Derecho, la Economía, la Ingeniería, la Música, las Artes Gráficas, el Periodismo, las Editoriales, las Universidades, la participación de exiliados en los organismos internacionales, y toda una serie de actividades diversas practicadas a veces de forma eminente por exiliados...», que diezman y perjudican

(por grave omisión) a la obra en su importante conjunto. Porque el exilio español de 1939 requería ya, inmediatamente, de un recuento-balance histórico que le hiciera justicia en su totalidad. Pero nuevamente los problemas editoriales han hecho recortar esta vieja y renovada ilusión. Esperemos que futuras y mejores coyunturas, sobre todo económicas, continúen y perfeccionen esta viga maestra.

Al comienzo decía que este tomo VI iba dedicado «fundamentalmente» a la historia de las literaturas periféricas (Cataluña, País Vasco y Galicia) en el exilio, porque también se incluyen otros trabajos como, por ejemplo, el dedicado a los antropólogos exiliados escrito por Fermín del Pino; al exilio interior recordado y anotado por Jorge Campos, y el resumen final de José Luis Abellán que es una especie de compendio histórico-sociológico sobre los últimos años del franquismo y primeros del post-franquismo. Jorge Campos, él mismo testigo y protagonista de esa lucha cultural desde el mismo interior del país, resume perfectamente la visión dura y penosa del destierro personal y colectivo al que se vió sometida cualquier tipo de manifestación intelectual durante los pasados cuarenta años. Así dice en una de las páginas de su artículo: «El exilio interior fue también el silencio, la contención para no dejarse prender en los engranajes del régimen, la protesta sorda y continuada. Después avanzando ya hacia los años cincuenta, la presencia de nombres y obras que reflejan el disgusto o la protesta con el tiempo y el lugar en que vivían...» Lástima que este acta de fe extendida por Jorge Campos sea tan sucinta, tan breve pero a la vez tan enormemente diáfana y justa.

El eje central del tomo es el recuento de la literatura y en general de la cultura escrita y pensada en las otras tres lenguas del Estado Español. Ramón Martínez López (Santiago de Compostela, 1907) miembro fundador del Seminario de Estudios Galegos, profesor del Instituto Español y de la Facultad de Letras de Lisboa, profesor y director del Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Texas en Austin (1940-71), se ha encargado de proporcionar el resumen histórico de la cultura gallega. Esta fase de su historia empalmaba con la emigración perpetua y endémica del país, y ese aspecto tan importante ha sido visto y analizado en primer lugar por Ramón Martínez López. Sin él, se partiría de una falsa base por que: «... las relaciones culturales entre



las dos Galicias no fueron provocadas por la contienda. Los emigrantes gallegos llevaban muchos años apoyando fervorosamente los esfuerzos ennoblecedores realizados en su tierra. A comienzos de siglo se funda en Cuba la Academia Gallega por iniciativa de un emigrante y del poeta Manuel Curros Enríquez también emigrado a La Habana. Ellos también contribuyeron generosamente a hacer posible la labor científica del citado Seminario de Estudios Galegos, etc. Argentina, Uruguay, Venezuela, Cuba y México, fueron los principales países que atrajeron a aquellos otros hermanos emigrados por otras razones diferentes de forma, pero no de fondo. En estas nuevas tierras, artistas y escritores como Castelao, Seoane, Dieste, Arturo Cuadrado, Lorenzo Varela (recientemente fallecido en Madrid, después de haber regresado tan sólo hacia dos años), Carlos Velo (del que ya se habló en el trabajo dedicado a la cinematografía), Emilio González López, además de una numerosa nómina, realizaron algunas de sus mejores obras de creación y de educación. La Editorial Galicia, por ejemplo, publicó las obras completas de Ramón Cabanillas, prohibidas constantemente en su tierra natal; Castelao editó también en la Argentina Siempre en Galiza, el 14 de agosto de 1941 estrenaba en Buenos Aires su farsa dramática Os vellos no deben namorarse, además de que en 1949 la Editorial Nos

imprimía *As cruces de pedra na Galiza*. Pero la clave del estudio y de cualquier trabajo sobre la Literatura Gallega en el Exilio de 1939 está en saber, como lo ha vivido, comprendido y explicado Ramón Martínez López, engarzar esas dos emigraciones de las que en la otra banda Eduardo Blanco Amor se erige como uno de sus principales protagonistas.

Martín de Ugalde (Andoain, 1921), periodista, narrador y ensayista más que dar una panorámica de la literatura vasca en la emigración forzada por la guerra, desarrolla toda una amplia historia de la lengua y cultura «euskara», desde sus orígenes hasta el momento actual. Aspectos lingüísticos (bilingüismo, diglosia), históricos, socioculturales, políticos, etc., son tratados con ecuanimidad no exenta de necesario sentimentalismo y pasión. El lector así no sólo se encontrará con el estudio pormenorizado de una época parcial de su historia, sino también con antecedentes y datos justificatorios de un hecho cultural real y verídico. Martín de Ugalde remonta las raíces de su estudio al primer libro impreso enteramente en vasco de Bernardo Dechepare publicado en el año 1545, aclarando a continuación: «...decimos impreso, y no escrito, porque ha podido haberlo anterior, y es posible que aparezca todavía. Y resulta indicativo por la zona de nuestro país de donde sale y también por el hecho de que

su autor sea un sacerdote. La literatura vasca escrita que comienza con Dechepare se produce porque responde a la necesidad de la divulgación religiosa...». El trabajo de Martín de Ugalde, tocando el tema del exilio como uno más del conjunto, finaliza con una amplia muestra de las últimas obras publicadas en euskara.

Vicenc Riera Llorca (1903), periodista y Albert Manent (1930), poeta, historiador y crítico literario, son los que se ajustan con más fidelidad a la idea de la presente obra. Nada hay de superfluo, quizá porque la literatura en Catalán sea de entre las tres la de mayor densidad y desarrollo. Riera y Manent dividen los diferentes géneros literarios y los van analizando uno por uno al igual que sus diferentes creadores. No en vano el propio Albert Manent es el autor del más importante análisis de la cultura catalana en el exilio con su libro publicado recientemente bajo el título de *La literatura catalana a l'exili*.

No quisiera terminar esta reseña sin recordar por mi parte que el desarrollo cultural en todas las lenguas de nuestro estado, fue posible también a la cordialidad y al apoyo de los habitantes de todos aquellos países hermanos, muchos de ellos hoy sumidos en parecidas tristes circunstancias y para los que no se debe escatimar respaldo.

CESAR ANTONIO MOLINA

*Si no siempre entendidos,
siempre abiertos*

LIRICA Y EPICA DE JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN

J. A. GABRIEL Y GALAN: *Descartes mentía*. «Provincia». Colección de poesía. XXXVII-XXXVIII. León, 1977.

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN: *Un país como éste no es el mío*. Prólogo de Fernando Savater. Ilustraciones de Ops. Poesía Hiperión, 8. Ediciones Peralta. Madrid, 1978.

He leído *Descartes mentía* pocas semanas después de leer *Un país...*, y urgido

por la necesidad de saber los antecedentes de una poesía tan contundente, tan precisa y tan original. Cuando llegó a mis manos *Un país...* yo no conocía de su autor más que algunos artículos de prensa. Después, con los textos de contraportada de uno y otro libro, me he compuesto una imagen, obviamente precaria, de Gabriel y Galán y de su obra en marcha. El texto de *Descartes mentía* viene enriquecido por enjundiosas citas del propio poeta; el de *Un país...* está redactado en una tercera persona transparentemente primera. Fundiendo ambos

textos, he obtenido varios rasgos significativos, en los que, sin embargo, no he querido poner demasiada atención, porque podrían inducirme a un mero ejercicio de rastreo que desvirtuaría en convencional práctica de verificación las relecturas con aspiraciones al análisis. Esos rasgos, válidas señas de identidad, llamativos datos inmediatos, son: una vida *mouvementée* en lo interior y en lo exterior, ciertas actitudes ideológicas y la confesada correlación entre experiencia y escritura. La imagen resulta sugestiva, pero —insisto— yo no he querido que me perturbe o me impida la organización del entusiasmo suscitado en mí por el reconocimiento de mi desconocido José Antonio Gabriel y Galán, al término de mis relecturas, como poeta excepcional. En pocas ocasiones he podido llegar a la poesía y penetrar en ella sin las anteojeras de una bibliografía al uso. Si ahora, tal vez por mi culpa —o *felix culpa!*—, me he encontrado en medio de la poesía de Gabriel y Galán, solo y con la mirada libre, no me distraerán un par de contraportadas, por más que estén llenas de considerables noticias y de hondas razones. Que el poeta mismo y los respectivos editores me perdonen.

Pues bien, *Descartes mentía* no contiene, propiamente hablando, los antecedentes de *Un país...*, y por eso su lectura ha sido para mí un extraordinario hallazgo, pero no el «retroceso a las fuentes» que yo me había propuesto cuando, tras la enfervorizada relectura de *Un país*, me lancé a la busca del libro anterior, que era, además, el libro primero, el supuesto revelador de los orígenes. Todo está en que la poesía de Gabriel y Galán no es, hasta ahora, una poesía en progresión, en línea única y ascendente. Cada uno de los dos libros parte de un distinto ámbito de «necesidad» personal. Lo común a ambos es, nada más, la utilización de la irracionalidad, utilización naturalmente diferente, y aun opuesta, en cada libro. Para decirlo en pocas palabras: *Descartes mentía* es poesía lírica, y *Un país...*, poesía épica; de ahí que mi intento de profundizar en el segundo libro a través del primero no me haya dado más resultado que el de descubrir el elemento común que más arriba señalo.

Llegado aquí, la necesidad de esclarecimiento y puntualización se me agiganta. Trataré de satisfacerla con cierto decoro. Empecemos por convenir en que *poesía lírica es aquella en la que el mundo pasa por el yo del poeta, estando este yo configurado de alguna manera propia y cargado de una historia y de ese «peso del futuro» que es sustancial-*

mente la esperanza. Asimismo entendamos por poesía épica aquella en la que el mundo pasa por la *conciencia* del poeta, sintiéndose el poeta solidario de una colectividad humana con la cual, de un modo u otro, convive. Admitidas estas definiciones, veamos cuánto y cómo *Descartes mentía* es un poema lírico, y *Un país...* es un poema épico. He dicho *un poema* y no un libro de poemas; porque efectivamente cada uno de los dos libros es un único y ancho poema parcelado en tantos «subpoemas» como aspectos de la dualidad realidad-reflexión han interesado al poeta (ello es más evidente en *Un país...*, donde Gabriel y Galán ha numerado los treinta y tres «subpoemas», del I al XVII, y a continuación del XVI al I, de un modo simétrico que expresa el fatal recomienzo, o la perpetuación, de la ignominia denunciada).

Toda poesía —épica, lírica— es una confrontación. Pero la de Gabriel y Galán lo es manifiestamente en su planteamiento y en su estructura. *Descartes mentía* contrapone razón y pasión en referencia a un suceso amoroso cuyo final deja al poeta a solas con su lacerante memoria. Las citas de Descartes que jalonan el libro significan la razón, a la que el poeta opone el «dolor», «una cierta rabia» y «un relativo cinismo» —las entrecomilladas son palabras suyas— que en él suscita el recuerdo del amor acabado. *Un país...* contrapone historia —la de todo un pueblo atropellado por la tiranía— y ética individual y colectiva, que reacciona con otra suerte de dolor y con implacable sarcasmo. He aquí, pues, cuánto son poesía lírica y poesía épica, respectivamente, cada uno de los libros de Gabriel y Galán. Veamos seguidamente cómo lo son.

Antes hablé de la utilización de la irracionalidad. Es sabido que el surrealismo ha sido revalorizado y resituado por los «novísimos», a los que Gabriel y Galán se aproxima en edad, si bien —por las razones que sean— no ha compartido con ellos apariciones públicas de ningún tipo. El *revival* generacional del surrealismo es perfectamente compatible con el «talante» surrealista que me parece ver en Gabriel y Galán. De todas formas, en estos dos libros, la irracionalidad desempeña un papel capital. Es la materia misma del poema, el modo de expresión y de configuración poética, el ángulo desde el cual el poeta ve el mundo. Ahora bien, en *Descartes mentía* el poeta está de parte de la irracionalidad (porque ésta asume las respuestas experienciales a las «mentiras» de Descartes, las cuales son *prises* de la razón al sentimiento) y, en consecuencia, deja





que la irracionalidad hable por él; mejor aún, toma de la irracionalidad los más bellos y emotivamente eficaces recursos de comunicación. En *Un país...*, por el contrario, el estado de cosas que el poeta descubre y execra—motivo profundo e inmediato del libro—es, de suyo, irracional; el poeta le opone, juntamente con la ética, la racionalidad, y ello en una dialéctica que la ironía ácida o la dicción «noble» tensan por igual; en consecuencia, la irracionalidad es algo por combatir, algo por despiezar, pero también algo por conservar subrepticamente, porque es el otro polo del eje en torno al cual gira la patética dignidad del libro.

Las diferentes utilizaciones de la irracionalidad (efectos de la distinta naturaleza de lo irracional en cada caso) determinan diferentes estilos en cada libro. *Descartes mentía* debe mucha parte de su poder de arrastre, de fascinación, a su caudal de lenguaje vivo y a su sucesión de imágenes y asociaciones, aquél y ésta conducidos por un incesante y sutil sentido del ritmo, que se ajusta al heptasílabo y al endecasílabo o se suelta, sin perderse nunca, en versículos a veces larguísimos. Es notorio el carácter surrealista del discurso poético y de su conformación. Las influencias que podrían conjeturarse son las de los surrealistas franceses «menores» (Soupault, Crevel, Char...), siempre asimiladas y

refundidas en un estilo absolutamente propio. En *Un país...*, la irracionalidad aparece domeñada por un rigor crítico, censorio, que, a través de un lenguaje mitad solemne, mitad coloquial, la convierte en símbolo y la constituye en expresión de una realidad atroz, cuya evocación es causa y efecto del escueto poema épico unitario. La voluntad de rebasar los límites espacio-temporales en que aquella realidad atroz tuvo lugar, no puede evitar que, al menos para los españoles de tres generaciones, las alusiones y las elusiones resulten definitivamente identificatorias. Sin embargo—y esto debe importarnos mucho, a nosotros que hemos padecido tantos versos de rebeldía ramplona y de reivindicación fácil—, Gabriel y Galán da la medida de su genio en la universalidad que alcanza con su cruda denuncia, en la lección perdurable que imparte con su concreta acriminación. No son reconocibles en sus palabras las huellas de escuela; su ya comentada utilización de la irracionalidad, que pudiera tener algún linaje poético, obedece a señales muy personales, a una muy propia manera de entender el acontecimiento y su tratamiento poético. Para mí, descubrir esa manera, descubrir este poeta, ha sido una satisfacción tan seria y tan honda, que quisiera compartirla; he aquí el empeño del presente comentario.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

EL ESPACIO Y LA ESCRITURA COMO EROTISMO

JOSEP LLUIS SEGUI: *Espai d'un ritual*. Ed. Tres i Quatre. Valencia, 1978, y *Diari de Bordell*. Tusquets Editor. Barcelona, 1979.

En menos de un año, y a codazos, se ha hecho sitio, dentro del breve espectro de novelistas valencianos en catalán, un excelente narrador, Josep Lluís Seguí, quien ha hecho posible su ascenso vertical auxiliado por dos premios que no le concedieron; en primer lugar, como finalista del «Premi de narrativa Andrònima», que convoca la editorial Tres i Quatre (1), y el segundo, como finalista también del «López Barbadillo» de novela erótica (2).

(1) *Espai d'un ritual*.
(2) *Diari de Bordell*.

Este último ha sido publicado, simultáneamente, en catalán y castellano por decisión, es de suponer, del jurado o de la propia editorial al objeto de hacerlo llegar a los diversos ámbitos lingüísticos.

La situación de la narrativa valenciana en catalán es, de momento, un puro desperezarse del silencio obligado al que ha estado sometida la lengua natural del País Valenciano durante muchos años, problema que se veía agravado por la sistemática degradación lingüística que esta situación creaba. Los primeros y ya eficaces pasos los dio una promoción de universitarios que asumieron la tarea regeneradora hasta sus últimas consecuencias, y es obvio que las últimas consecuencias de estos intentos es siempre la prosa. Amadéu Fabregat, Gandia Casimiro y, por último, Isa Tròlec y Josep Lluís Seguí forman un grupo esperanzador porque han conseguido la difícil voltereta de que sus relatos no valgan únicamente por estar escritos en la lengua prohibida, sino porque estos

textos sean buenos, con las lógicas desigualdades. Isa Tròlec representa un avance evidente en este proceso de recuperación cultural y lingüística, con novelas de excelente calidad como *Mari Catúfols* o *Ramona Rosbif*, aunque su última entrega, *Cabo de Palos*, se presenta ahora en castellano en un cambio de lengua no explicado.

Josep Lluís Seguí viene a asumir en sus trabajos los riesgos que comporta escribir en este marco (adverso) de realidad cultural próxima, echándole encima los que se derivan de ser un escritor profesional, virtuoso, obligado, pues, de la sintaxis y el vocabulario. De los tres relatos publicados por Seguí en este último año (3) es *Diari de Bordell*—el finalista del premio «La sonra vertical»—, el que una mayor perfección y madurez demuestra, aunque pertenezca al mismo repertorio de temas y preocupacio-

(3) Me refiero a nota 1, nota 2 y una plaquette titulada *De màscares negres*, publicada como separata de la revista *Quadrern de Cimbels*. Valencia, 1979.



UN GRAN POETA HOLANDES

LUCBERT: *Antología*. Versión de Francisco Carrasquer. Selecciones de Poesía Universal. Plaza & Janés, Esplugas de Llobregat, 1978.

Lucebert —seudónimo de Lubertus Jacobus Swaanswijk— es el más joven (1) de los grandes poetas neerlandeses de este tipo y el primero que deja de ser holandés para hacerse universal. Es difícil definirle y situarle, precisar sus mecanismos estilísticos, detectar el ámbito en que vive, aunque sí se sabe que «reside en la tierra». ¿Hacia qué espacios se lanza su imaginación poética? ¿Qué persigue? A pesar de ser por sí mismo un poeta tan «provocativo», ha sido poco accesible a la crítica y a la investigación literaria. No se han atrevido a enjuiciarlo ni a encontrar sus claves poéticas. La originalidad de su visión cósmica se corresponde con la originalidad de su lenguaje poético. Francisco Carrasquer —su traductor y seleccionador— «apostarí a que es esta originalidad la que engendra la otra». Para traducirle, es menester conocer a fondo el neerlandés y confiesa que no es su caso. Por eso, se contenta con «presentar al poeta-pintor en la galería de los pintores y poetas de la Holanda de hoy para intentar así dar su talla artística y su relieve creador», pues Lucebert es quien ha logrado la síntesis poética que su generación procuraba. Y Carrasquer comienza presentando a los miembros generacionales a fin de situar a Lucebert en la historia de la literatura neerlandesa (2).

Carrasquer puntualiza, en primer lugar, que la poesía lucebertiana ha roto el aislamiento de la literatura y ha

(1) Nació en Amsterdam, en 1924.

(2) En su síntesis, destaca los rasgos característicos y predominantes de Braak, Lodeizen, Vestdijk, Ostaijen, Kouwenaar, Vikenoog y Andreus.

buscado contacto y asociaciones con otras formas del arte: escultura, pintura y música (sobre todo, con el jazz). Así, su lírica renueva las formas poéticas tradicionales de su país. Sin embargo, según Carrasquer, Lucebert jamás ha tomado parte en camarillas y capillitas; rehúye la Radio y la Televisión, la ceremonia y el protocolo. Sólo es feliz trabajando. No sigue la rutina, ni los convencionalismos, ni los lugares comunes, ni la gramática, ni la retórica: sólo hace caso a su propia inspiración. Tal vez por esto le han llamado «bárbaro». Su lenguaje poético es virgen y lleno de movilidad, como si usara lápiz, pluma, buril y pincel, desde la virginidad de las artes no académicas. No sólo la forma es nueva sino también la visión del mundo que contiene, nacida del verso mismo. Carrasquer caracteriza esta poesía —al mismo tiempo que se refiere al Movimiento de los Cincuenta— y nos exime de hacerlo: hay en ella constantes «incisos y corrimientos, dobles fondos, objetivos o intenciones multívocos, debido a la ausencia de mayúsculas y signos de puntuación; los mismos versos están contruidos de manera que pueden leerse diferentemente; hay equívocos o anfibologías a causa de ciertas combinaciones de versos, y hay, en fin, múltiples posibilidades de asociación que a menudo se dan en un mismo versículo».

Carrasquer dice que Lucebert «musica» las palabras y llega también al juego de sílabas y letras, del que —según comprobamos— es cabal ejemplo «soneto» —el cual nos recuerda las combinaciones de los imaginistas americanos (3)—: «yo / mí / yo / mí // mí / yo / mí / yo // yo / yo / mí // mí / mí / yo». ¿Encubre este «ludismo» un juego de ideas? ¿Se ríe Lucebert de los conceptos sagrados de las ideas platónicas, para burlarse de los intelectuales ortodoxos y clericalizantes? Se ríe, sin duda, de todo lo que la gente toma demasiado en serio. Como Picasso y Joan Miró. Como el Arcipreste de Hita, Rabelais y Joyce.

El arte lucebertiano queda descrito por Carrasquer

(3) Por ejemplo, Gertrude Stein.

nes, que domina su obra en general, es decir, la escritura (el proceso de escribir) como erotismo (como relación erótica), y las consideraciones en torno a esta práctica como *práctica gratificante*, más para el autor que para el lector, luego literatura pretendidamente hiperbólica. En su primera novela, *Espai d'un ritual*, sitúa la maraña de la escritura en su espacio concreto; así lo elabora al modo de como una araña confecciona su tela, llevando un hilo hacia el centro y volviendo al punto de origen para repetir la operación, desplazándose paulatinamente unos milímetros, hasta conseguir en base a las reiteraciones, una malla redonda (confluyente), que es *el espacio para el ritual de la escritura*. Lo consigue Seguí describiendo, por un sistema acumulativo, una reunión de seis mujeres que, en su cotidianeidad, van

proporcionando la información relativa a sus propios mundos, aunque éstos, se da por entendido, son tediosamente iguales; es así como se celebra el rito, *moment aquest* —dice— *en què desapareix es consumeix s'abisma s'esborra des/escrui el discurs (una lliscada transferència conversió) i dona pas al silenci o més aviat al gest (acte signe acció dels cossos en l'espai en la buidor en la fosca en el silenci): un altre discurs* (4): como acaba la primera parte del texto; en la segunda se desarrolla este aspecto del relato o, mejor dicho, se aborda *el relato de los procedimientos del relato*; las seis mujeres se visten, se desnudan, se soban, se ríen, be-

(4) «Momento éste en que desaparece se consume se abisma se borra des/escrui el discurso (un desliz transferencia conversión) y da paso al silencio o mejor al gesto (acto signo acción de los cuerpos en el espacio en el vacío en la oscuridad en el silencio): otro discurso.»

ben, fuman, *tancades les sis en aquest espai, tancament, teatre, representació real o imaginària, i l'escriptura como a pràctica de representació* (5), ritual sobre sí mismo que acaba con las citas, con aquello que usualmente los autores suelen colocar unas hojas antes de comenzar el texto: Seguí las entremezcla en las últimas líneas de la historia como ratificación de que hemos presenciado un proceso siempre en cambio y descomposición (creativo y dinámico) de la escritura.

Acometida esta experiencia, Seguí ha confeccionado el *Diari de Bordell*, novela igualmente erótica —como la anterior y en la medida y forma de como Josep Lluís Seguí entiende el erotismo: *como perversión*—, delicada, suave, concéntrica

(5) «Las seis encerradas en este espacio, cerramiento, teatro, representación real o imaginaria, y la escritura como práctica de representación.»

—nos parece— de un modo suficiente: en él ve «contorsiones, amagos, quiebro, esguinces, sesgos y escorzos, siempre huyendo de la pose y de la *gestalt*, siempre burlando al retratista y al archivero, siempre tocando al becerro de la idea». Lucebert «juega al escondite muchas veces con el lector». Es el gran juego del arte y, también, juego de escarnio con las ideas, ya sean anodinas, malignas, homicidas o genocidas. El humor lucebertiano está hecho de ironía, burla, escarnio, sátira y sarcasmo, charadas, calambures e inocentes juegos verbales.

El ritmo de sus poemas se adapta —en palabras del poeta— a su propia respiración, a su personal manera de hablar. «Una buena porción (de mis poemas) —declara— son, antes que poemas leídos, poemas hablados... Mi poesía quiere ser todo lo posible lo que yo soy, con todos los defectos inherentes del caso.»

En el mundo internacional, Lucebert es mucho más conocido como pintor que como poeta. Pero en su país, en cambio, siempre sobresalió como lírico y obtuvo los más importantes premios nacionales de poesía. Doble trayectoria artística la suya que Carrasquer demarca con toda claridad en su prólogo. Las *Obras completas* de Lucebert (Amsterdam, 1974) contienen un centenar de ilustraciones realizadas por el poeta que ayudan a leer mejor sus versos. Un *curriculum vitae* diseña ante el lector la presencia humana de Lucebert, al dar a conocer fechas y lugares de sus exposiciones, los títulos de sus libros poéticos... El último dato de interés es saber que el poeta-pintor vive en España desde 1965, en la provincia de Alicante.

Como traductor, Carrasquer reconoce la ayuda de su hijo Miguel y, debidamente autorizado por Lucebert, se hace responsable de la selección de los poemas.

Al leer sus traducciones —tras avergonzarnos de ignorar el neerlandés—, las imágenes lucebertianas nos asaltan, una a una: golpean la imaginación y la sensibilidad, entrechocan, chispean, refulgen, hacen señas... Los temas son variadísimos: amar, comer, la tierra, Arp, Brancusi, Miró, Klee, el otoño, el libro, la guerra, el

desterrado, el corazón, el reloj, el poema, la palabra... Nos asombra la audacia barroca de esta poesía, pero no menos algunos versos serenos, de corte clásico. Nos impresionan sus anatemas...

Subrayamos algunas autodefiniciones: «no soy un dulce poeta / sino un escamoteador / rápido del amor, bajo el que veo el odio», «yo no soy más que un pregonero de la rebelión / y mi mística es el pienso putrefacto / de la mentira con que enferma la virtud», «yo os anuncio que los poetas de terciopelo / se mueren espantada y humanistamente». En cuanto a la palabra, Lucebert piensa: «alada es la palabra / cuando dice lo que es», «ay, el poeta es una palabra rellena de viento».

Al cerrar el libro, los poemas lucebertianos nos dejan la huella de una belleza a veces quemada, a veces vívida y ágil, que hiere y enajena. Intuimos que nuestra imaginación ha dilatado sus fronteras, que ha enriquecido sus juegos. En verso español, la poesía de Lucebert nos ha abierto ventanas que ya nunca cerraremos, gracias a la excelente labor traductora de Francisco Carrasquer.

CONCHA ZARDOYA



y reflexiva, que comienza con una frase que quiere confesar su vinculación al anterior trabajo: *Faig l'escriptura, aquesta ficció, el relat, un text. Escripura al nu, escriptura de la nuditat, escriptura per a la nuesa. Escric nu, l'escriptura possible de la nuditat. El text (relat eròtic) m'obliga a aquest despullament* (6), y va construyendo, como si se tratara de un mecano, el relato: un bibliotecario, cuya información sobre su primera persona llega contenida y muy dosificada (hasta la página 71 no sabemos que usa gafas, hasta la 75 no se conoce la descripción física de la mujer objeto de su atención, etc.), se obsesiona por las constantes visitas de

(6) «Realizo la escritura, esta ficción, el relato, un texto. Escritura al desnudo, escritura de la desnudez, escritura para la desnudez. Escribo desnudo, la escritura posible del desnudamiento. El texto (relato erótico) me obliga a este despojamiento.»

una colegiala de uniforme que consulta, tal vez, un manual ilustrado de historia del erotismo. De su observación nace una paranoia, irrealizada, sobre la colegiala, llena de intensísimos instantes de un tremendo erotismo. Carece de los ingredientes tradicionales del género —penetraciones, exhibiciones, posturitas, descripciones minuciosas, detalles y recursos obvios—, sino que surge por el clima erótico que preside la perversión del protagonista: miradas por debajo de la mesa hacia unas rodillas nunca lo suficientemente separadas; deslizar una mano entre las piernas de la colegiala y hacerla ascender sin llegar a tocar la piel, aprovechando que está subida a una escalera recogiendo un libro...; es decir, un intento, no sé hasta qué punto expresado, de ser pagano y blasfemo; el autor necesita construirse reli-

giones y templos y poder así entrar en ellos profanándolos; la biblioteca, la casa de furcias, el propio libro, todo es un burdel que Josep Lluís Seguí crea y a veces entrecruza: deja a una prostituta sobre la cama *completament nua, blanca...*, *semba una morta*, cadáver que, excuso decir, profana; seguidamente pasa *una setmana en blanc...* *Dia rere dia, les pàgines romanen buides, en blanc, amb un silenci de mort...* *Porque potser, només l'escriptura es qui—objecte i subjecte del desig—pot assolir la verdadera nuditat, el despullament total* (7); luego nos hallamos ante un lugar común a la anterior novela: el espacio, como principal pre-

(7) «Completamente desnuda, blanca... «parece una muerta»... «una semana en blanco»... «Día tras día las páginas permanecen vacías, en blanco, con un silencio de muerte»... «Porque tal vez es únicamente la escritura quien —objeto y sujeto del deseo— puede alcanzar la auténtica desnudez, el total despojamiento.»



ocupación del autor: el espacio que hay que ir construyendo y sobre el que caen las iras de la caligrafía del escritor. Josep Lluís Seguí es-carba sus entresijos sin evidenciar este deseo formalmente, sino por la edificación de un modelo que desplaza de un lugar a otro, de cuartilla en cuartilla. Así el tiempo, que sin espacio no sería nada, se ve afectado, y el modelo autoriza ser superpuesto de modo que una biblioteca, una casa de furcias, un templo y otros lugares resulten todos ellos burdeles sobre los que se escribe su intimidad, *su diario de burdel*.

Pero tampoco debe perderse de vista que los personajes, aparentemente distintos, son siempre los mismos: debo hablar —entiéndase-me—, más que de personajes, de actuantes: éstos son los que se reiteran de una novela a otra; asimismo ciertas fijaciones: la colegiala de uniforme está en las dos novelas como paradigma del erotismo adolescente que se encierra bajo un uniforme inútilmente despersonalizador; el observador de la realidad —el que *la ve*— y la singularidad del rapto deseado por la mujer, la mitología del sexo, la profanación de los dioses del Eros, de la historia en la ausencia del pecado...

Estamos, se entiende, ante una propuesta de nuevo erotismo, o si se prefiere y he insistido en ello, de un erotismo perverso que se incubaba en el proceso de la escritura: *Amb els ulls humits, tots vidriosos, esguerdó la pàgina plena d'escriptura: la meva pròpia grafia, irreconeixible ara per mi mateix, illegible. Amb la mà, faig que la tinta s'escorri. L'orina, les llàgrimes, la suor, l'esperma dilueixen l'escriptura, neguen el text, deleixen el relat* (8), como dicen las últimas líneas del *Diari de Bordell*.

RICARDO BELLVESER

(8) «Con los ojos húmedos, vidriosos, miro la página llena de escritura: mi propia grafía, irreconocible ahora por mí mismo, ilegible. Con la mano hago que la tinta se corra. La orina, las lágrimas, el sudor, el esperma, diluyen la escritura, anegan el texto, borran el relato.»

ANTE UNA NUEVA PROMOCION POETICA

MARIA EUGENIA SALAVERRI: *Retrato de un pájaro*. Col. «Creadores Líricos Vascos». Ed. Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1978.

Nos congratula presentar y dar noticia de una clara y juvenil poetisa: María Eugenia Salaverri. Y nos gusta hacerlo porque no siempre el encuentro con una nueva voz poética produce tanta esperanza, porque *Retrato de un pájaro* es un libro prometedor, sutilmente luminoso, bastante sugestivo, donde la chispa de la personalidad lírica repentinamente salta y brilla en sus páginas, y hay garbo en el lenguaje, cierta gracia en la manera, algo de magia, una muy imaginativa intuición, en fin, valores estéticos sin duda en el enfoque de los temas, mayormente intimistas, que componen el poemario.

Y lo que sí nos parece indudable, leyendo *Retrato de un pájaro*, es que está surgiendo —pasado el «sarampión» de los «novisimos» de Castellet y sobre sus muchos seguidores retrasados— una «última» promoción poética en nuestro país, de la que este libro es señal precisa, junto a otros publicados recientemente, por ejemplo el titulado *Como tantos otros gigantes*, de Carlos Faraco, que ahora nos viene al recuerdo, o *Siempre he sido canción*, de Rafael Cruz, que acaba también de salir, sin olvidar los poemas de Antonio Rodríguez Jiménez o de José Burgoa Abarca, publicados por esta misma Revista en su sección de inéditos. Y a esta promoción de poetas nacidos al final de los años cincuenta, más que el culturalismo y su glosa, les subyuga la sensación vital, los gestos y sentires ante lo cotidiano, devolviéndole al poema con su fervoroso tratamiento, entrañamiento humano, ternura, emoción, ¿romanticismo?...

Y hay que preguntarse: ¿se corresponde esta poesía hecha de sentimentalismo puro y de cavilación humanista con el momento que vivimos? Difícilmente nos podríamos dar, aquí y en cortopaginaje, una respuesta que nos satisfaga mínimamente. Pero tenemos la sospecha de que es precursora de una actitud futura del hombre, de esa complacencia contemplativa que alguna vez llegaremos a disfrutar si la paz impera en el mun-

do. Y es que estamos asistiendo al brote de una poesía de éxtasis, reverencial con los sentimientos y con la belleza, con la naturaleza escueta en sí; nos hallamos posiblemente ante una juventud lírica que mira su ahora mismo recién vivida infancia con dulzura, con lucidez y arrobo a la par, y que para todo acontecer denotado —por pequeño que sea en la alegría o la tristeza— encuentra su canto, su valoración espiritual, su sublimación versificadora.

María Eugenia Salaverri, en *Retrato de un pájaro*, nos muestra un mundo «hacia la luz y las germinaciones», siguiendo el verso de Pablo Neruda que antepone a sus poemas, a unos poemas donde se refleja el repudio a las lacras sociales y se busca continuamente con afán el ideal gozo animico, su perfección, a través de una carga de intimismo tan narcisista como reflexiva. Verbigracia:

Vaciar los poemas
para que sólo quede
lo auténtico: el poema.
Vaciar de Eugénias
para que sólo quede
mi verdad misma: Eugenia.

Después, más adelante, encontramos el siguiente poema, titulado «Parque», en el que la aspirada actitud contemplativa, el deseo idealista de paz, es decir, el ansia de habitar un orbe paradisiaco, está patente y repujada: «En el parque / un día cualquiera / besarte al sol / con dos velas encendidas. / Preguntar dónde irán a morir las palomas. / Sentados en un banco verde / mordido de invierno. / En el parque / un día cualquiera / permitir al aire que cabalgue / en nuestro pelo / sabiendo que estamos vivos. / Y dejar que la luz nos penetre / y la languidez se apiñe / en un rincón del pecho. / En el parque / un día cualquiera / bebiendo vida.»

El poema transcrito puede ser indicativo del leitmotiv del libro, de un libro editado con esmero e ilustrado con dibujos de Agustín Ibarrola, Sol Gorbea, Barceló, Gonzalo Román, Campos Goitia, Nieves Muñoz, Largacha, García Barrera, Samperio, Irene Linares y Alfonso Ramil, artistas vascos que han adornado mercedamente los poemas de su paisana María Eugenia Salaverri, una poetisa hacia la esperanza, que representa a una generación que empieza a caminar deseando: «Ah, si yo fuera el mar y su presencia, / qué largamente chuparía el rebaño / de asfalto y de cemento. El nudo oscuro / desataría con mis dedos fuertes / poniendo en

UN LIBRO-EXPERIMENTO

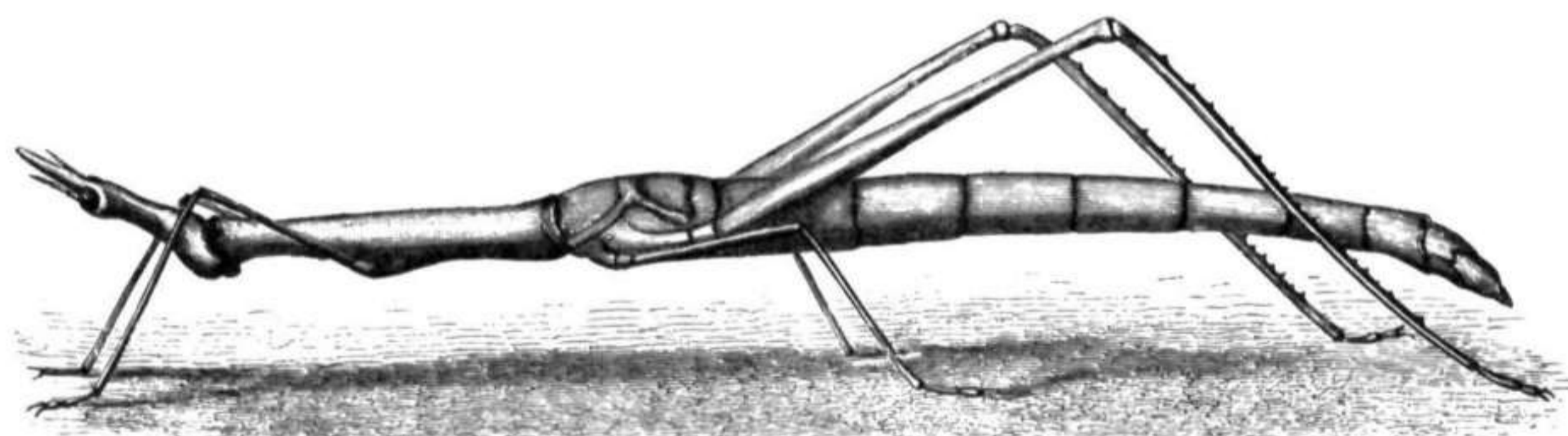
La balada de Robin Hood. Idea y textos de Miguel Angel Diéguez. Ilustraciones de Juan José Vázquez. Ed. Campo Abierto. Madrid, 1978.

No puede decirse que esto sea exactamente un libro. Es más bien un acontecimiento o, como conviene decir en estos tiempos, un *happening*. He aquí que los autores han concebido una hermosa historia gráfica utilizando como materiales simplemente las hojas de caracteres y símbolos transferibles que figuran en todos los catálogos comerciales de papelería: los *letraset*s, para entendernos. Arbolitos, letras, señores en moto, automóviles y otros muñecos han bastado a un diseñador inteligente para fabricar una estupenda colección de viñetas llenas de ironía, gracia y audacia crítica.

Esas viñetas ilustran la bella aventura de Robin Hood, el proscrito de los bosques de Sherwood, que se dedicaba en paz a la noble tarea de robar a los «pavorosos» (así) y entregar su botín a los «nobres» (así también). Todo iba bien, hasta que el malvado *Sheriff of Nottingham* descubrió que la mejor manera de acabar con Robin era el sobornete. Le cedió a su hija, imprimió el rostro del bandolero en carteles que decían *viva, viva*, y llegó a establecer con el proscrito lo que ahora llamamos todos un «consenso». Hasta que, tranquilamente, Robin Hood se encontró muy feliz robando el dinero a los «nobres» y entregando el botín a los «pavorosos». Y colorín, colorao.

Ya ven ustedes que cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia, especialmente en un país como el nuestro, donde los *Sheriffs of Nottingham* y los Robin Hood son tíos fieles y cumplidores que no se apartan un milímetro de lo que juran. En cualquier caso, el estupendo cuento consensual de Diéguez y Vázquez está claramente dedicado al público de Inglaterra. Allí sí que cuecen habas.

F. MELLIZO



*libertad sirenas turbias, / caballos
prisioneros de las algas, / conchas
que solicitan paraísos. / Y les rega-
laría a los humanos / un infierno
mejor para sus muertos.»*

*¿Qué se renueva y reflorece aquí,
en este poemario casi encantado,
bucólico, atravesado de una sensi-
bilidad pristina, en el que una mu-
jer albriciadora se encuentra con
la vida y quiere vivirla intensa-
mente, como mirándola y acaricián-*

*dola desde la paloma al varón, pa-
sando por la rosa?*

*La verdad es que ahora más que
nunca debemos reconocer cuánta
razón tenía Juan Ramón Jiménez:
La vida —escribió una vez— debe
ser común, y lo común, altificado
por el trabajo poético. ¿Lo han en-
tendido de esta forma los más jó-
venes? Aparentemente, quizá sí.*

MANUEL RIOS RUIZ

LARGO CANTO A LA MADRE

LUPE RUMAZO: *Carta lar-
ga sin final.* Ed. Edime. Ma-
drid, 1978.

Pertenece este libro a ese género difícil de calificar, y quizá por eso precisamente, su individualidad, lo más destacable. De la misma manera que Unamuno llamaba *nivola* a la expresión de sus ideas cuando éstas eran reflejadas a través de personajes y situaciones, Lupe Rumazo dice haber escrito los pensamientos sin orden, en un texto en el que se conjugan la razón y el sentir y va de lo grande a lo pequeño, desde los afectos personales al análisis del hombre inmerso en una sociedad caótica e injusta, juicios que la autora emite apoyándose siempre en conceptos universales.

Es, por encima de todo, largo canto a la madre, una carta llena de ternura y poesía en algunos momentos, tratando de reproducir la imagen viva de una mujer generosa y justa, Inés Cobo de Rumazo, concertista de piano y violín, tratando de protegerla en su seno hasta sentirla dentro de sí, con su cuerpo menor, cvillado, dentro del vientre de la hija, tal como ella estuviera en el suyo antes de nacer —magnífica expresión de maternidad—, en un intento de rescatarla de la muerte, hacerla seguir en la vida, aprehender todo lo íntegro y auténtico de su ser, al mismo tiempo que la inquietud ante lo desconocido le obliga a preguntar si hubo un arco de paso, un resquicio entre el desmayo anterior a la muerte, que le hiciera sentirla.

No hay en este libro descripciones de lugar o tiempo, los personajes son fantasmas, más que fantasmas, voces que declaman por boca de la autora en una atmósfera cerrada. Pese a la agonía y orfandad que se refleja en muchas de sus páginas, es más fuerte el deseo de superar la muerte, no por sublimarla, algo que desvirtuaría, en su opinión, el sentido de la muerte misma; «yo no deseo ausentes momificados, aun bellamente; no acepto tampoco climas de altura, por lo mismo frigiditos y agarrotados, para quienes han desaparecido sólo aparentemente». Explica en las primeras páginas, bajo el epígrafe de «Noticias», que la muerte es vida, algo que sigue, y es de esta profunda afirmación de donde surge el diálogo con la madre muerta, viva siempre en las páginas, que en mu-



chos momentos recuerdan a Simone de Beauvoir en *Una muerte muy dulce*, pues es también evocación del ser querido que ya no está, tema, por lo demás, repetidamente tratado en la literatura, y es ahí donde la personalidad de Lupe Rumazo se distingue y supera a lo anterior, adquiere el propio marchamo a medida que el lector avanza y va descendiendo a las profundidades de un pozo oscuro en el que nacen y se agitan las obsesiones, una especie de neurosis, la del ser agónico y vacilante que denuncia un acoso, el de la «ferocidad insaciable y desatada», que nunca cesa en aquellos que la autora define como jauría humana. Hay una búsqueda de imposibles, un constante deseo de sublimar la existencia apoyándose en pensamientos y palabras ajenas, de Montherlant, de Goethe, de Sófocles o de Lezama Lima, palabras que vienen en su auxilio para definir su estado o comprender una actitud, algo que la ayude a evadirse y sobrevivir la etapa «post» del dolor; ese «seguir viviendo por encima y más allá de la sensación de desesperación e inutilidad para adquirir la dureza del diamante», según las palabras de Henry Miller.

Texto, carta, poema, ensayo o simple sonata, difícil definición la de este libro, encuentro de voces distintas de diversos creadores, ideas, búsqueda de la inmortalidad, no del cuerpo, sino del ser, a través del universo formado por aquellos que con anterioridad a nosotros vi-

vieron y sintieron lo que ahora sentimos y vivimos, desde Miller, cuya potencialidad volcánica de la vida integral admira, y tantos otros: Unamuno, Nietzsche, Kierkegaard, Borges, Shakespeare, Neruda, todos unidos dentro de ese universo creacional para ayudar a la interpretación de la propia existencia, para hacerla salir de esa neurosis que, según Bataille, es «la miedosa aprehensión de un fondo imposible» con que la autora justifica la pasión que la induce a escribir, dando la razón a Barthes: «loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico».

Intencionadamente desigual, va de la ternura a lo patético, de la evocación de una infancia protegida junto a la madre admirada, al miedo ante la muerte, el dolor de seguir en la vida, y el texto, musical en muchos momentos por la armonía de su lenguaje, se vuelve frío ensayo metafísico, o relación de sueños, encuentros con la nada, en un intento de recobrar la esencia de las cosas para reafirmarse en la vida, interpretar la muerte y superarla.

«De las peores frustraciones nacen las mayores resurrecciones», dice amparándose en la imagen de su madre siempre sabia al definir con clara sencillez su situación en la vida: «Hay que pagar el derecho a vivir y tenemos que hacernos perdonar el delito de existir», palabras con que Inés Cobo, madre de Lupe, define ese estado humillante en el que el hombre se halla condenado a perpetuidad, pala-

bras de una mujer íntegra y generosa que poseía una visión clara de su entorno mezquino, la sociedad convertida en una serie de escalones que van hacia arriba y hacia abajo, por donde los hombres tratan de subir—nunca de bajar—, una humanidad que ha perdido el sentido de lo heroico y olvida el final, siempre trepando para, desde arriba, perseguir a los otros, una humanidad «con patas de chivo pisando tierra y no atmósfera».

Se trata, pues, de una larga y profunda meditación, páginas sublimes que invitan a pensar y a relajar el espíritu rescatándole de la soledad habitual al unirse, aunque sólo sea unas horas, al grupo de creadores y pensantes. Benjamín Carrión compara a su autora con Simone de Beauvoir por su agilidad para expresarse en distintos géneros. No conozco los otros libros que Lupe Rumazo ha publicado anteriormente; tres ensayos y los relatos «Silabas sobre la tierra», pero su forma de crear tiene más parentesco con la tortuosa complejidad de Virginia Woolf, que con la sencilla clarividencia de la Beauvoir para hacerse ganar por el lector medio, a pesar de las citas. Y es precisamente en ese rasgo neurótico, su capacidad de ahondar en surcos apenas trillados con una visión particular que alcanza la oscura profundidad que el hombre desconoce, lo que más interesa en este libro infinito, sin final.

ROSA ROMA

WILLIAM S. BURROUGHS, DE NUEVO

WILLIAM BURROUGHS: *El almuerzo desnudo*. Ed. Júcar. Madrid, 1978.

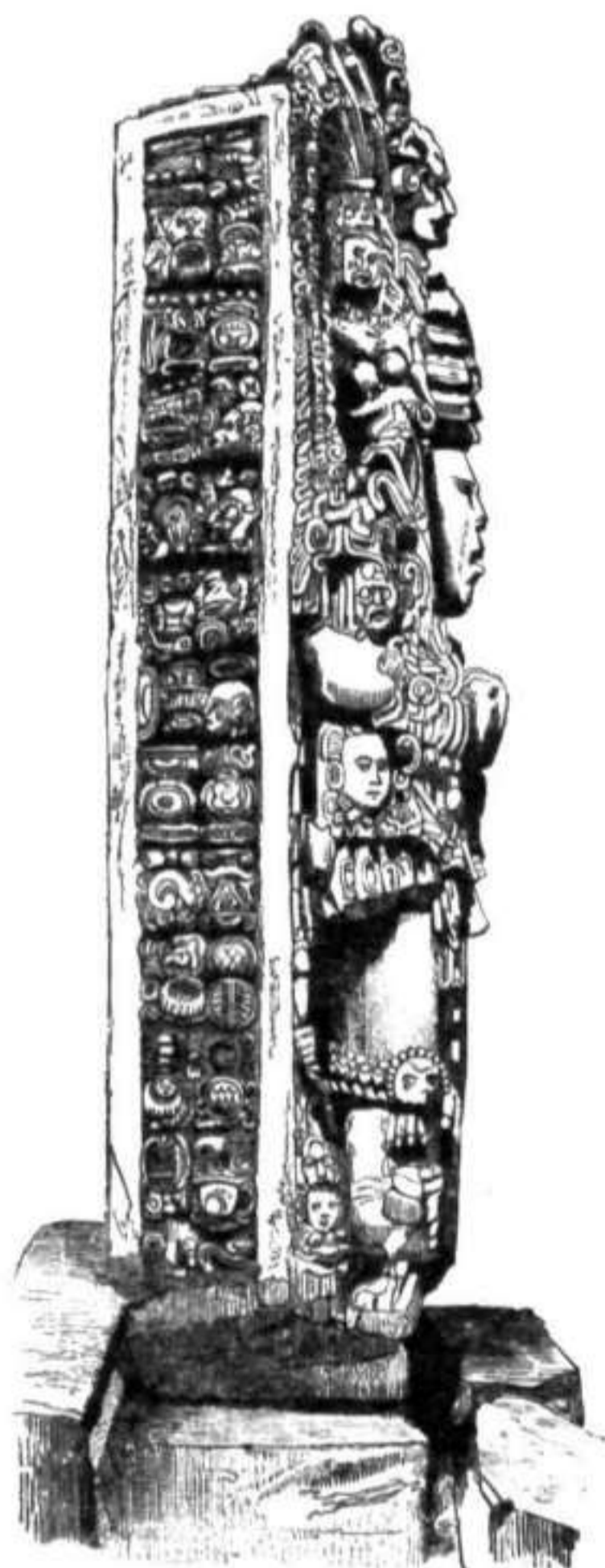
The Naked Lunch es, seguramente, la novela más conocida de Burroughs. Con ella dio a conocer su genio de innovador literario y su alegoría imaginaria del mundo presente. Publicada en París por primera vez en 1959, fue prohibida su edición en USA por obscena (precisamente denunciada por la inquisitiva moral derechista que el libro condena) y más tarde permitida a raíz del literario proceso de Boston.

Graduado en Harvard, adlátere y amigo de los *beats*, drogadicto y homosexual, siempre rodeado de un aura de escritor maldito «más allá de la ley»—inevitablemente escurrido en el bulto contra-

cultural y muchas veces mal entendido—, William Seward Burroughs (Saint Louis, Missouri, 1914) es sobre todo, por el carácter de su obra, un crítico lúcido y explorador de la conciencia occidental. Adicto a los opiáceos durante más de quince años (*Junkie*, su primera novela publicada con el seudónimo de William Lee, narra cómo y por qué se inició la adicción), intentará diversas curas de desintoxicación hasta liberarse de la enfermedad gracias a un tratamiento en Londres a base de apomorfina, momento que, de alguno modo, preludia *El almuerzo desnudo* y apunta el desarrollo de toda su obra posterior.

La droga, *hard drug* concretamente, y su cortejo de necesidad absoluta, depravación y muerte, constituye en *El almuerzo desnudo* uno de los escenarios referentes en que la desvirtuada cultura occidental (ese ticket que explotó) se descubre carcomida por la ceguera de los





tabúes, la corrupción del poder que estanca repugnantes enfermedades en la mente hasta niveles arquetípicos. Para Burroughs, el drogadicto—condenado a sufrir los manejos del traficante monopolizador absoluto y aplastado por la ley del silencio—no es más que la base de una pirámide construida por una industria gigantesca movilizadora y activada por el gran trust del control, institución que actúa en base al *Algebra de la necesidad*, originando ese infierno antropológico y alucinante de la novela. *El rostro del mal*, escribe, es siempre el rostro de la necesidad total. El problema de la adicción, su incesante coacción de la libertad, se manifiesta en la miseria moral y la farisaica burocracia de la comunicación que esclavizan al hombre y lo deforman como una droga totalitaria. El asunto de la droga se cuestiona como referencia a lo largo de la novela hasta adquirir su verdadero sentido en un plano más extenso, fuera de la alegórica ficción: el poder y el control de un hombre frente a otro, el dinero y la moral encubridora, adicciones que sistematizan el mundo y cuyos síntomas se alegorizan en el oportunismo científico del doctor Benway o la explotación sexual de Islam S. A., como mecanismos de esos dios ciempiés que maneja el mundo, por lucro y con usura, para sus fines. Esta trascendencia temática, presente en toda la obra de Burroughs, espejo que desplaza la infernal imagen de la realidad, plantea su criticidad con un relato de humor cáustico y macabro, una sátira a lo Swift—como Burroughs mismo afirma—orillada por la caótica nitidez de El Bosco. *El almuerzo desnudo es brutal, obscuro y repugnante por necesidad*, escribe, puesto que actúa como un revulsivo purgante y pone de manifiesto esa cara no tan oculta de la conciencia a merced absoluta del control omnímodo. Resulta, pues, terapéutico, visualizar en *El almuerzo desnudo* la esencia de ese «mal» inhumano, entendiendo—como decía William Blake—que *los burdeles están edificadas con los ladrillos de la religión*. No se trata, por ende, con toda esa violencia visceral y plástica como fibra emocional, de una novela obscena y deforme, sino el relato de un mundo obscuro y deforme cuyo argumento se constituye como diagnóstico. Norman Mailer lo dijo acertadamente en el proceso de Boston: *se trata de la visión de un mundo en el que el hombre está divorciado de la eternidad*. Toda mi obra—anota Burroughs—*apunta contra quienes, por idiotéz o deliberadamente, quieren hacer estallar el planeta o hacerlo inhabitable*.

La narrativa de *El almuerzo desnudo* logra un giro interestelar en la novela convencional demasiado tiempo apoyada en la linealidad de la sintaxis. Mediante una manipulación y montaje de sus elementos, el *collage* del relato está destinado a abrir la conciencia, a crear nuevos campos lecturales: *Pienso que el principal instrumento del monopolio, la primera barrera, el enemigo inmediato, es la frase hecha de palabras que bloquean el pensamiento, los sentimientos, las impresiones sensoriales del hombre*. En el discurso burroughsiano no existe esa sumisión dieciochesca a la palabra o a su valor de diccionario, puesto que ha dejado de ser la célula unitaria del sentido. Son bloques asociativos que se desplazan de su contexto y entablan otras relaciones. La imagen y la mimesis sobrepasan la descripción aristotélica, dispuestas por una lógica espacial en una prosa lanzada a través de fragmentos y bloques frásicos que adquieren un increíble sentido poético.

Se trata, pues, de una técnica de experimentación. Mucho se ha hablado, discutido y escrito sobre el *cut-up* y el *fold-in*—corte y plegado—, métodos sugeridos por el pintor-escritor Brion Gysin, que ampliamente desarrolla Burroughs en sus escritos posteriores, y tienen en esta novela una aplicación casi iniciática: crea personajes y entelequias que poblarán los *collages* de *The Soft Machine*, *The ticket that exploded* y *Nova Express*. Ciertos pasajes de *El almuerzo desnudo* fueron entregados a la imprenta totalmente recortados, abandonando al azar su composición final. Mucho se ha exagerado, también, sobre la rotura lineal y la carencia de estructura en las novelas de Burroughs, olvidando que su misma diseminación discursiva elimina toda irrelevancia. La clave de esta escritura no se halla en el azar ni en el caos, sino en la premeditada voluntad, surrealista, sensacionalista o hiperrealista, que compone el mosaico y determina los puntos de inflexión del *cut-up*, y al mismo tiempo asiste—amplificándolo—al proceso descodificador. Son nexos de una intención deliberada en la con-secución selectiva de las escenas, una disposición holográfica de la palabra-imagen y de los bloques frásicos que otorgan al relato propiedades cinéticas: el tempus narrativo se fragmenta, proyectando la lectura hacia delante o hacia atrás como el *flash-back*. Apariciones recurrentes y secuencias textuales des-encadenadas colocan el discurso en planos simultáneos que se imbrican. La estructura de la novela se

moviliza, su lectura ya no gira en la linealidad habitual porque es ineficaz al abarcar un calidoscopio que aloja la monstruosa construcción del universo burroughsiano. Todo el material que desfila en *El almuerzo desnudo*, formado por textos propios y ajenos, entresacado de recortes de prensa o conversaciones registradas en magnetófono, cortes y plegados de Rimbaud, Shakespeare, Conrad, Hammett, ciencia-ficción... Todos circulan en su alegoría posicional alejados de su contexto y entregados en otra ficción a nuevos significados que se alojan en la anticipación. ¿Qué hace todo escritor sino elegir, redactar y reorganizar materiales a su disposición? Como Hölderlin, Burroughs muestra una fragmentación de la escritura que produce un giro en el pensamiento para dar cuenta de la verdad de lo discontinuo, del

caos de ausencias y apariciones que nos envuelve.

Estoy levantando el mapa del universo imaginario. Un oscuro universo de galaxias heridas y conspiraciones donde la obscenidad es utilizada como arma total. Alegoría del futuro iniciada en El almuerzo desnudo y que agita el presente discontinuo de toda ficción burroughsiana: Yo no ofrezco nada. No soy político. Se trata de condiciones de emergencia total.

En su poema *On Burroughs Work*, Allen Ginsberg comenta así *El almuerzo desnudo* y su significado: *Un almuerzo desnudo es natural para nosotros, / comemos sandwiches de realidad. / Pero las alegorías son como la lechuga. / No ocultan la locura.*

ASIS CALONJE

EL OFICIO DE SOBREVIVIR

MELIANO PERAILLE: *Episodios nacionales. I. Ni la paz ni la caridad*. Editorial Azur. AZ. Madrid, 1978.

Meliano Peraille ha asumido una biografía paradójica. Florencio Martínez Ruiz nos da en la introducción, en su viaje al fondo de la noche, la siguiente noticia sobre el autor: «Hace unos años me escribió una larga carta en la que me comunicaba lo que no me había dicho nunca. Que a los catorce años se fue voluntario a la guerra y que a los diecisiete fue condenado por un tribunal de Consejo de Guerra a seis años de prisión. Durante el 'abelcainismo' del 36 al 39 —precisaba en su confesión— le habían mandado a una academia popular de oficiales y le habían hecho teniente. Después ascendió a capitán. A los diecisiete años mandaba una compañía; a los veinticuatro —lo señala al hilo del humor no demasiado agresivo—, lo único que mandaba era un pico y una pala de la Compañía Madrileña de Tranvías.»

Posteriormente se ha desenvuelto, sin embargo, en ambientes muy otros, quizá obligado por su circunstancia conquense —nació en Villanueva de la Jara—. Su quehacer literario —y aquí vemos la posible paradoja, tratándose, como se trata, de un escritor comprometido y testimonial— ha girado principalmente en torno a los premios «La Hora», «Familia Española», «Ignacio Alde-

coa», «García Pavón», etc. Hay una aparente contradicción entre este moverse en medios más o menos oficialistas y entre esta Z de nazi que vemos en el titular. Otras obras cuyas contribuyen a dejarnos más perplejos aún. Así, un libro de versos: «Las agonías», y cinco libros de relatos: «La función», «Tiempo probable», «Cuentos clandestinos», «Isla ibérica» y «Matricula libre», todos ellos relacionados, en alguna medida, con el social-realismo.

No se trata de que el artista de talento —Meliano es profesor de Lengua y Literatura— se arrime siempre, o casi siempre, a la sombra del partido dominante, que siempre le ofrecerá mejores medios. A veces estar en la oposición se pone de moda, o es la propia dialéctica de la historia la que lleva a las personas sensibles a situarse, de alguna manera, en la izquierda. Pero en el anterior régimen, la única opción que le quedaba a un futuro escritor era arrimarse a los organísmos de poder, disimulando lo mejor posible su ideología. Así de todos es conocido que algunos escritores, hoy militantes de partidos obreros, se hicieron famosos gracias al premio «Adonais». ¿Desagradecidos? No. Oportunistas tal vez. Mas lo que debe quedar por encima de todo esto es la independencia creadora.

Meliano Peraille es un caso intermedio, puesto que siempre ha mantenido una postura honesta. Su manera de escribir, alejada de afeites y florituras literarias triviales, le coloca, por lo que a la forma se refiere, en una literatura popular, heredera de Quevedo y del esperpento. Sus personajes, aunque simples, cobran en su lucha titánica

con el entorno una dimensión dostoiévskiana. Sus relatos son realistas, sobre situaciones y protagonistas marginales.

Las cárceles son la vida misma. El terror que se respira dentro de ellas se convierte en angustia, una vez fuera, cuando la sociedad le coloca a alguien la etiqueta de ex presidiario. Casi nos atreveríamos a decir que la etiqueta de lo que sea. «Y lo malo no es no tener ni oficio ni beneficio, ni perro que me ladre; lo malo no es tener nada; lo peor es tener algo así como una señal, como llevar encima el emblema de 'contagioso, terrible, colorado'. De modo que sigo mano sobre mano, cada día con la desazón más irritada, con ortigas en el talante y el come-come de oír a padre salir antes que el sol y verlo, cansado, transido, humillado, cuando vuelve de la calle, del tajo, de la lluvia, del frío, de la derrota nuestra de cada día.»

Los cinco primeros relatos se desenvuelven en ambientes carcelarios. La posible ejecución está siempre presente, amenaza constantemente a los presos. Ayer uno, hoy otro, mañana... De aquí que la solidaridad brote espontáneamente. La situación es la misma para cualquier preso, independiente de la causa que haya abrazado. Sólo más adelante nos enteramos de que son republicanos. Esta hilazón da unidad al libro. Pero cada cuento es una sorpresa, cada final —toda la miseria humana está de por medio— nos estremece como un escupitajo. El estilo es duro, barroco, sensorial. A veces, imágenes caseras, tiernas, cordiales. «El aire arrollaba su bufanda al cuello de la torre...» Y en otro lugar: «El barrio veraneaba

sentado en la calle, al lado de su botijo: su campo, su playa, su veraneo redondo.»

Los tres cuentos siguientes transcurren fuera de las prisiones en aquella España de la frustración y la impotencia, de «los fusiles eternos», en palabras del autor; de la «moralidad» y el estraperlo, cuando eran necesarios los avales que te garantizaban de «manso, pío, mohoso, fiel a la sagrada fosilización y habitante de la caverna». También de las desilusiones, como la de aquel excombatiente que un día se da cuenta de que España ya no le pertenece, de que dentro del fascismo el rico ha vuelto a ser rico y el pobre, pobre, una vez olvidada la «camaradería» de la guerra.

Los tres últimos cuentos, rompiendo la continuidad, son actuales. Sirven para mostrarnos la decadencia de la «espiritualidad» occidental. Esa Maribel que «al andar abre y cierra un compás emocionante. La cumbre de sus piernas otorga y anula increíbles citas». El obrero que acude a la manifestación. El viejo, ese último marginado que escapa al campo, a sí mismo, a su soledad.

Sucede como si volviéramos de nuevo al enfrentamiento de las dos Españas, de una clase contra otra dentro de una misma España, o de un modo de ser y comportarse contra otro. Una generación que nace contra otra más vieja, más podrida, o simplemente heredera de vetustas podredumbres. Joaquín Charoles, uno de los personajes, dice: «ahí enfrente, en la alcoba de mi novia, he dormido los quince días de fuga. Me consta, con pruebas fehacientes, que la dejo preñada, y lo que venga ha de ser un muchacho, un hombre que se va a encargar de concluir la tarea que me dejo a medias. De modo que, cuando os plazca, podéis fusilarme».

AVELINO LUENGO VICENTE

VUELVE PLINIO

FRANCISCO GARCÍA PAVÓN: *Otra vez domingo*. Sedmay Ediciones. Madrid, 1978.

El panorama de la novela policíaca en España, desde siempre, ha sido francamente malo. Está claro que nuestros escritores nunca se han sentido atraídos por este tipo de historias. Naturalmente, nos referimos a la novela policíaca que va más allá del mero pasatiempo, de lo rutinario, de lo vulgar. Aquí no hemos tenido creadores al estilo



de un Conan Doyle, de un Simenon, de una Agatha Christie. Quizá porque tampoco hemos contado con empresas editoras que se hayan tomado en serio este campo de nuestra novelística. Posiblemente esto hubiera cambiado el panorama. El caso es que la literatura española, tan rica y prolífica en los demás géneros, en este apenas si ha dado señales de vida. Por tanto, hasta ahora, entre nosotros, la novela de carácter policíaco ha sido calificada por los lectores de cierto nivel y por la crítica como un producto subliterario.

Puede decirse —aunque existan otros antecedentes como el caso de Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo— que ha sido con Francisco García Pavón con quien este tipo de narrativa ha comenzado a ganar altura en España, a cobrar una personalísima dimensión. La cosa comenzó hace diez o doce años, cuando el escritor manchego publicó un largo relato titulado *Los carros vacíos*. Allí, en aquel cuento, aparecería por vez primera Plinio, el personaje policíaco que García Pavón ha hecho célebre en todo el ámbito de nuestra literatura. Plinio, como se sabe, es el jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso, un personaje de ficción entroncado en la realidad, un tipo de pueblo, dotado de una sabiduría natural, es decir, no aprendida en los libros, sino en la propia vida. Su autor lo define como «un casi campesino que he vestido de guardia municipal»; un policía intuitivo, socarrón, que resuelve los casos que se le presentan a base de «pálpitos», empleando el sentido común, la paciencia, el conocimiento de sus paisanos.

Otra vez domingo es la última novela de García Pavón publicada hasta la fecha. Con Plinio como protagonista. Y en ella nos confirma el autor que el personaje tiene cuerda

para mucho tiempo, que el venero «policíaco» que descubrió es en verdad fecundo. Y lo es, principalmente, porque en esta serie de novelas —esta es la número diez, si no recordamos mal— la trama policíaca se halla incrustada en la propia existencia. Es decir, que son novelas llenas de vida, donde el escritor pone en pie los aspectos más esenciales de la historia de un pueblo, su manera de ser y de sentir; donde lo que se nos cuenta fue o pudo ser verdad. Por supuesto, una verdad literaria, recreada por el novelista, pero que terminará por ser más consistente y perdurable que la misma realidad en que fue inspirada. Por eso Francisco García Pavón se resiste a que se le encasille como autor de novelas policíacas a secas, y tiene toda la razón, pues lo suyo va mucho más allá del «patrón» policíaco, para insertarse en la narrativa de un tiempo y de unas gentes —las de Tomelloso y su comarca— que irradian plena humanidad.

Otro factor importante, que observamos a lo largo de esta especie de saga pliniesca, es que en ella va quedando prendida la propia historia de García Pavón. No la historia que configuran los hechos más o menos biográficos, palpables, sino la de sus ideas y sentimientos. Todo esto puede que vaya muy al fondo de la prosa garciapavoniana, pero se nota. Más en esta novela que en ninguna de las anteriores. Hay en el talante de Plinio —y el escritor siempre se refleja en sus personajes— una melancolía, una impresión de soledad, un modo de notar cómo le crecen los años en el corazón, que nunca había manifestado con tanta machaconería. En sus paseos callejeros, el guardia municipal de Tomelloso recuerda el tiempo ido, a personas y sucesos que le van quedando lejanos: «Y pensaba que dentro de algunos años, muchas gentes del pueblo le recordarían a él de la misma manera: "Mira, en aquella mesa —dirían en el casino— se sentaba Manuel casi siempre. Ponía las piernas así, un poco abiertas, y miraba al suelo al chupar el cigarrillo."»

En *Otra vez domingo*, con la que Sedmay Ediciones comienza su colección «Club del crimen» en busca de una novelística policíaca autóctona, vuelven a resurgir los principales personajes de la saga. Plinio, en primer término, seguido de su fiel amigo el albéitar don Lotario. También el filósofo rural Braulio, la Rocío, el cabo Maleza, etc. Y el paisaje tomellosero, siempre el mismo y siempre diferente: «La calle tenía ese primer color limón de la primera mañana. La gente le saluda-

UN POETA ARABIGO-ESPAÑOL CANTA EL DESTIERRO

MAHMUD SOBH: *Poseso en Layla*. Colección «Premios Literarios Ciudad de Irún». San Sebastián, 1978.

El caso del poeta trasvasado posee siempre un seguro interés, igual si ese hecho afecta principalmente a determinantes geográficos—el Rubén viajero y arquetípico—, como a otros factores que responden a la misma dinámica. Pero ninguno de tales ejemplos supera al de quien, además del traslado de su persona, escribe en el idioma adoptivo, de forma directa, o bien autotraduciéndose. Mis referencias sobre el poeta palestino *Mahmud Sobh*, que desde hace bastante tiempo vive en España, es que usa estos dos procedimientos. Sus libros en nuestro idioma prueban la realidad y la eficacia del mecanismo bilingüe. Diversos premios—obligada alusión a este apartado de su *currículum*—confirman la naturaleza del arraigo que ha conseguido entre nosotros, así como la fortuna que implica su incorporación. *Poseso en Layla* (obtuvo, en 1977, el «Premio de Poesía Ciudad de Irún»). Esa integración ha ido creciendo de modo progresivo hasta insertarse en el ámbito jurídico de la nacionalidad española.

Se halla muy visible, lo mismo que en otras ocasiones, el eje del sentimiento del desterrado y de la búsqueda angustiosa de una patria con la que trata de sustituir a la perdida. En Mahmud Sobh, esa traslación a que aludíamos se produce de manera radicalmente dramática, forzosa, ligada a la continua incertidumbre del pueblo palestino. Una de las primeras manifestaciones de la presencia de este autor en las ediciones españolas fue su trabajo, compartido, en una antología dedicada a poetas de su propia estirpe y al fenómeno literario y humano que ellos representan.

Sería ahora imposible tratar esta cuestión nada baladí: cual sea la imagen de la poesía árabe proyectada habitualmente. Por lo común se impone una remembranza de lo arábigo-andaluz sobre lo actual. *Adonais*, editando *Poetas árabes realistas*, de Pedro Martínez Montávez, hizo el intento de aproximar una serie de nombres de distintos países de Arabia unificados por el latir presentivo y por la preocupación testimonial. Mahmud Sobh participa de esa onda, que por estos pagos no ha sido escuchada en la medida deseable, pero su enraizamiento en España ha influido también para que atienda a esa árabe y milenaria memoria que tan a flor se advierte, sobre todo en el Sur. Este entrecruce personaliza su escritura; por otra parte, ninguno de los impulsos que existen en ella se limitan a ser estéticos.

La dedicatoria general de *Poseso en Layla* dice así: *A mi madre, Aixa, que llora como mujer lo que quiero defender como hombre*, paráfrasis muy expresiva de las palabras que se atribuyen a la madre de Boabdil el Chico cuando abandonó, derrotado, el reino de Granada. El enlace entre textos de ayer y de hoy clarifica mucho una actitud, que es la de Mahmud Sobh frente a la peripecia increíble de su pueblo. No es su fórmula la del social-realismo, aunque aparezcan algunos de sus relumbres. Lo suyo es una lírica que se hace temblor, desgarrar, entusiasmo y ternura, y que extrae de sí y del contorno, descrito sintéticamente, una razón vital oscilante entre el recuerdo de Palestina y el ansia de entronque con el país que le ha acogido. Uno de los caracteres de la poesía de Mahmud Sobh es el desasosiego; otro es la itinerancia. Nuevamente están reflejados aquí.

Poseso en Layla es un poema, dividido en veinticinco breves estrofas, al que hay que calificar como canto de amor desde la ausencia. Una atmósfera lluviosa, en su arranque, contribuye a establecer una más absoluta separación entre el plano espacio-temporal desde el que se evoca y lo evocado. El esfuerzo por unir de alguna manera esa distancia produce un tono romántico, de típicas notaciones en este sentido, que suscita una amada de ayer. El poeta desearía que ella le recordase aún, aunque en realidad todo responde a una ne-

ba—a Plinio—todavía con voz ronca, y las calles de las fachadas reflejaban la luz del sol como albos espejos.» la trama de la novela es el esclarecimiento del asesinato de un médico navarro, residente muchos años en Tomelloso. Los hechos suceden en los últimos días de octubre de 1975, poco antes de la muerte de Franco. Por supuesto, Manuel González «Plinio» resuelve el crucigrama en que parece envuelto el asunto, entremezclándose con la intriga policíaca episodios llenos de amor familiar—la boda de la hija de Plinio,

por ejemplo—de fina ironía manchega, que hacen sonreír y pensar al lector.

Otro de los encantos de las novelas de García Pavón—y muy especialmente de *Otra vez domingo*—lo encontramos en la forma que tiene de traducir la filosofía rural, unas veces a través de Plinio, otras por medio del rústico Braulio, un labrador acomodado que ya no trabaja: «¡Qué poco sabemos del lado ajeno a la hora de la verdad!—soltó de pronto Braulio—. Cada cabeza y cada cuerpo son un mun-

do cerrado sin más presencia que las facciones y ademanes.»

Con grandes ciudades, como Londres o San Francisco, se comprende que un autor de novelas policíacas pueda realizar largas series de obras de este género. Pero cuando el escenario se centra—como sucede en el caso de García Pavón—en la geografía de un pueblo manchego, la proeza resulta en verdad insólita. Sólo tratándose de un escritor excepcional puede llevarse a cabo. Es preciso no sólo crear unos temas, sino alumbrar parcelas au-



cesaria invención *para vencer dentro de mí lo que era muerte. Ahora te espero para salvarme de la vida.* Exclamaciones, paralelismos, recursos orientalistas, cortes oportunos para no dejarse ir demasiado por el tobogán sentimentalero, lo que ocurre en algunas ocasiones. Es un acierto, en cambio, que Layla acabe fundiéndose en toda mujer y en toda patria.

La itinerancia de Mahmud Sobh tiene paisaje de España. La realidad asienta su canto. La palabra, aun en el trance de las exaltaciones, procura ajustarse a lo mirado, pero supera, claro es, las lindes físicas. Entre la emoción desbordada y visionaria del poema primero y la emoción, con nombres propios, de los que configuran *Segunda patria*, yo me quedo con los últimos. *Azora del Guadalquivir* es la verificación de un encuentro con las líquidas impregnaciones de la mejor historia árabe. Las líricas definiciones de Arcos se resumen en este verso: *Su frontera es el límite entre lo que se toca y lo que no se pisa.* A mi juicio, uno de los logros de esta parte es *Olivares de Jaén*, donde el inicial *Aquí no hay tanques* nos introduce, de golpe, en un *climax* de contrastaciones. La capacidad para la síntesis, tan propia de la poesía árabe de cualquier época, se cumple ahora casi sin despegarse de un realismo por el que cruza *una paloma asustada y herida en lo más dentro.*

Mahmud Sobh desea actualizar la kasida, y, en consecuencia, la ensaya en sus libros; sin embar-

go, su aliento reclama mayores dimensiones. El poema ambientado en Rota profundiza en una visión descarnada y emplea el tono coloquial. En *Taqasim*, colocado a la cabeza de *Territorio de un día*, hay un empleo de la onomatopeya, un golpear de interrogaciones, pasmo de muerte, verbo-grito. El acierto es aquí, más que todo, de rítmica. Toda esta zona del libro se halla conectada a la reflexión antidiscursiva—hasta el máximo en *Ana Rassann Al-Kalima*—e incluye una poética: *porque para escribir poesía tres ritos hacen falta / mirar en el recuerdo lo olvidado / para luego, olvidarlo todo a prisa, un instante, / y esperar que el principio del más vivo recuerdo / un fondo sea a lo visto, que es lo último.*

Y, como remate, dos poemas intensamente elegíacos, de motivación palestina, que desarrollan la cita con que el libro empieza. Dos poemas también descriptivos, especialmente el primero. Dos poemas—y esto conviene recalcarlo—que rechazan con energía el rencor. Dos poemas desolados sin negación de la esperanza, pese a que *Tu tierra ya no es la tierra tuya, / ni tu nombre es tu nombre. / Oh, pueblo mío.*

Es comprensible que algunas locuciones sean imperfectas y acusen el tránsito de una lengua a otra. Ciertas rimas internas son inoportunas. Atendamos, poetas, a lo que Octavio Paz pide: que mejore el oído hoy no sujeto a mucho rigor. Este esfuerzo es siempre conveniente.

Mahmud Sobh ha trasladado a la poesía española una temática que posee radio universal por el problema que deja ver. Pero ha tenido el buen acuerdo de expresarla con un talante, interior y exterior, apoyado, aquí y allá, en tradiciones puestas al día. Tenía que escuchar ese venero arábigo que suena en España y tenía que hacer de ésta la meta de una búsqueda, la identidad de un ser al que amenazaba quedarse confinado en un agudo lamento. Mahmud Sobh ha realizado una especie de viaje de ida y vuelta. Que se incline lo más posible a la contención sin merma de la expresividad, tal y como consigue en los mejores momentos de este libro y de otros suyos.

JIMENEZ MARTOS

ténticamente humanas, donde la vida fluya con hondura y realismo. Y para eso hace falta que el novelista lo sea en el más amplio sentido de la palabra. Porque las obras policíacas de García Pavón, al mismo tiempo que pertenecen a dicho género, son obras de narrativa pura, donde la prosa por sí misma ya constituye un elemento primordial, una obra de arte. En *Otra vez domingo* ha vuelto a demostrarlo, a confirmarlo.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

EL ENVES DE LA TRAMA

PHILIP AGEE: «La "compañía" por dentro. Diario de la CIA». Editorial Laia. Barcelona, 1978.

«Vivimos en un gran país, en el que existe la igualdad de oportunidades, en el que la justicia es una realidad... Somos una nación generosa...

Jamás emprenderemos una guerra de agresión... Somos una nación fuerte... Nuestros aliados son fuertes... Pero, mucho mayor que toda esa fuerza, es la fuerza de nuestros principios morales... Nuestra nación es el símbolo de la libertad y de la justicia, independientemente de las banderas o creencias políticas... El comunismo ha sido, y sigue siendo, una prisión para millones de personas, a las que se niega la oportunidad de aprender lo que es la responsabilidad... y que se ven obligadas a tolerar que una mi-

noría piense por la mayoría, que es la que efectivamente lleva a cabo el esfuerzo...» Estos párrafos del discurso pronunciado por el almirante norteamericano Ar'eigh Burke, jefe de Operaciones Navales, a finales de la primavera de 1956, durante la entrega de diplomas a los graduados por la Universidad de Notre Dame (en Indiana), armonizaban con el lema de la célebre Universidad católica —«Por Dios, por la Patria y por Notre Dame»— al tiempo que generaban reflejos de orgullo y autoexigencia en el auditorio, del que formaba parte Philip Agee.

Diecinueve años más tarde, en 1975, aparece en Londres—con el consiguiente temor y temblor de ciertos entes caracterizados—la primera edición mundial del libro (*) que ahora comentamos. Su autor, Philip Agee, explica en él sus doce años de brega como especialista altamente cualificado en operaciones secretas de la Central Intelligence Agency y todo el proceso de una crisis de conciencia que acaba cuajando en una ruptura de compromisos, tan abierta como activa.

Durante el largo período al servicio de la CIA, Agee se mueve básicamente en la órbita de cuatro capitales: Quito, Montevideo, Méjico y, obviamente, Washington, que es donde se halla el cuartel general de la «compañía». Cada destino es precedido de un análisis de la situación del país en cuestión, que pasa por el estudio de sus coordenadas políticas y socio-económicas; es decir, antes de llegar a su destino, Agee se conoce el tema al dedillo. Una vez sobre el terreno e integrado en la plantilla de la *estación* correspondiente—encargada de dirigir las actividades de la Agencia, casi siempre camuflada en los servicios diplomáticos o en algún organismo de cooperación exterior del gobierno USA—, se abre ante el recién llegado un repertorio amplísimo de tajos en marcha o en proyecto. Dejando aparte, cuando se trata de un *régimen amigo*, los mecanismos de *colaboración oficial*, existe un programa permanente de infiltración en los diversos estamentos del gobierno y la Administración; en las Fuerzas Armadas y en los Servicios de Seguridad; en los sindicatos y en las sociedades profesionales y culturales; en los medios de comunicación, etc. Sin embargo, hay dos prioridades que llaman la atención, se trate del país de que se trate: la primera consiste en la especialísima atención que—dentro de la que se presta al

LA DIALECTICA DEL ACOSADO

HORACIO SALAS: *Gajes del oficio*. Ediciones Tarrato. Colección de Poesía «Nos queda la palabra». Madrid, 1979.

Cien años después de que John Brown fuera ahorcado en Charleston (Virginia) por haber incitado a los esclavos a la rebelión, Martin Luther King, Stokely Carmichael, Malcolm X y otros seres cuyos nombres mantene-mos en la memoria, fueron *castigados* de uno u otro modo hasta que desaparecieron de escena, pero no sin legar a negros, *motherfuckers*, *hippies* y otras minorías étnicas o culturales unas posturas o ideologías que añadir al conglomerado de actos e ideas que se enfrentaban al conformismo reinante en la sociedad norteamericana. Uno de los poetas que más despreció al mundo «real» de su sociedad, Allen Ginsberg, escribió en 1956 un poema, «Howl», aullido que en su sonido condenatorio acusa al *square* de modo apocalíptico: «He visto los mejores cerebros de mi generación destruidos por la locura, muriendo de hambre, histéricos, desnudos, arrastrándose por calles de negros al

amanecer, buscando una droga furiosa, *hipsters* con cabeza de ángel, deseando ardientemente la antigua conexión celestial con la dínamo estrellada en la maquinaria de la noche...»

Las primeras palabras de este texto, usadas a modo de anáfora que se yuxtapone al largo poema que abre el libro que nos ocupa, sirven a Horacio Salas para descubrirnos una realidad no por conocida menos desahuciada en su pueril y adocenado egoísmo. «Mirá Ginsberg sos un falso estás exagerando siempre el mismo extremista / Yo he visto a las mejores mentes de mi generación destruidas / por mantener puestitos miserables / no por zambullirse en la violencia de la sangre / o en los oscuros laberintos de los sueños...»

Gajes del oficio no es un libro de poemas para facilitar algunas digestiones. La impresionante, vehemente «resignación» que nos traspasa verso a verso, nos viene dada más por la dialéctica del acosado que por la retórica del atacante. Si Horacio Salas logra atraer nuestra atenta curiosidad desde el primero al último de sus versos, es porque nos coloca ante un mundo pleno de sobresaltos, empujándonos

conjunto de fuerzas revolucionarias, de izquierdas, de progreso o simplemente susceptibles de poner en cuestión la hegemonía USA—merecen los partidos comunistas locales. Y la segunda, la preocupación obsesiva por cuanto hacen o dejan de hacer los soviéticos y sus amigos, especialmente los cubanos, a través de sus representantes diplomáticos, líneas aéreas, agencias de prensa...

Se trata en definitiva de un continuo tejer y destejer en el que, pese a que los del *otro lado* no son mancos ni lerdos, las circunstancias juegan abrumadoramente a favor de la CIA, que lo mismo monta una provocación por todo lo alto, que chantajea al primero que se pone a tiro; que igual se apoya en la intoxicación sistemática de la opinión pública, que compra o alquila a un

alto dignatario gubernamental; o que manipula a un cardenal para que publique una pastoral anticubana, aunque en este caso el tiro les sale por la culata a sus promotores, ya que el purpurado se pasa en la nota histórica, y los resultados no son precisamente los esperados... Y es que, pese a que se trata de profesionales capacitados, los hombres de la CIA tienen que enfrentarse no sólo a los *otros*, sino también a sus propias limitaciones personales, pero en especial y dolorosamente a los mecanismos burocratizados de la propia «compañía».

Todo esto, sumado a los imponderables, da lugar a veces a situaciones de película. Como en el caso de José María Roura, un dirigente del Partido Comunista ecuatoriano que, según indicios, bien pudiera estar maduro para una

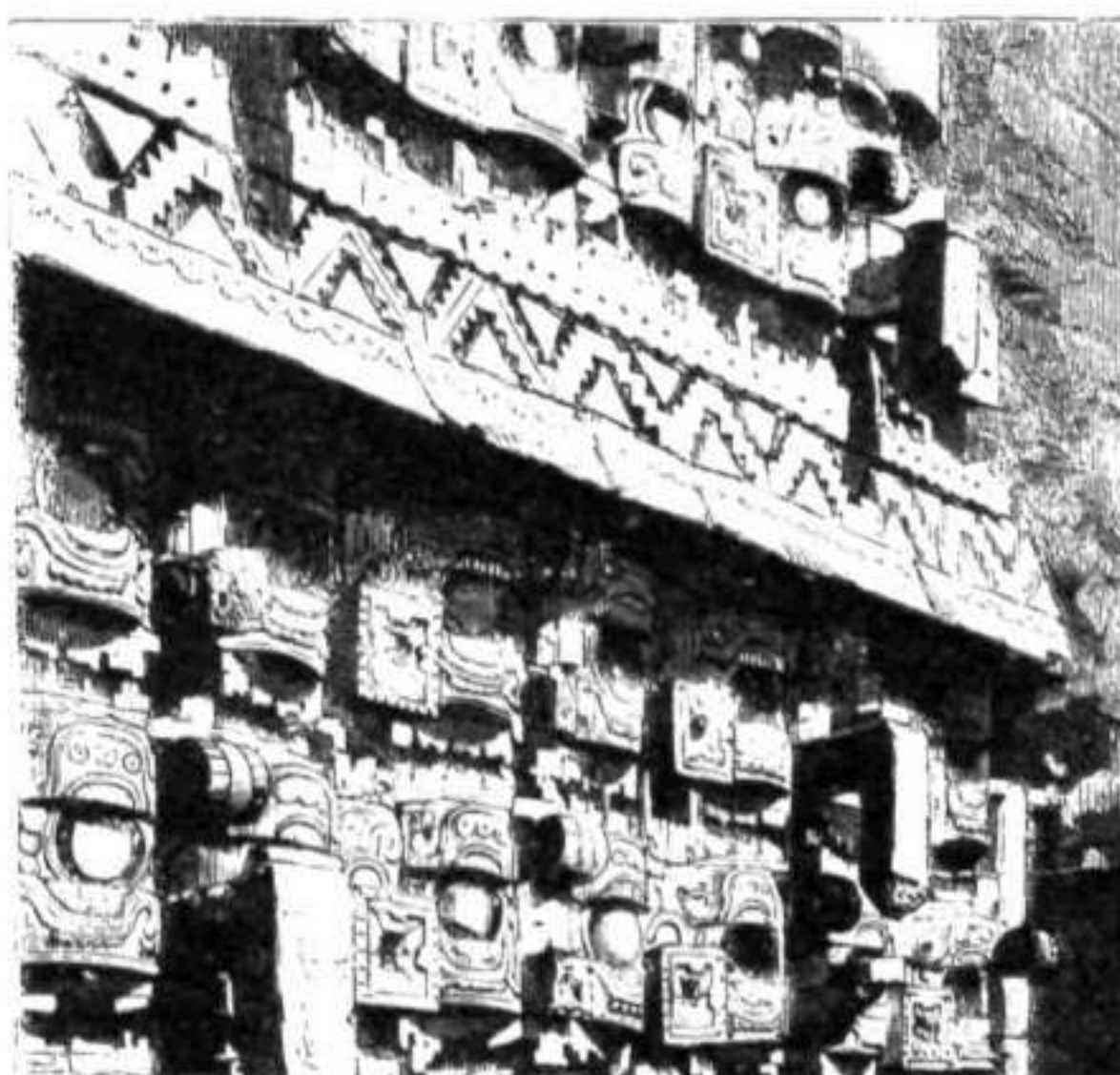
con su trágico ímpetu a revivir la considerable situación de escarnio a la que nos sometemos entre el elixir del progreso, la panacea del confort, el bálsamo del mundo optimista y la eterna preparación de los principios que, *sin duda*, nos conducirán a una sociedad armónica y digna de toda clase de loas, encomios, aplausos.

Si Horacio Salas, con once poemas, alguno de los cuales no llega a la veintena de versos, ha conseguido traspasarnos su impotencia sarcástica, lo es porque se aleja de la postura aristocrática del pendolista versificador, repujando sus poemas a veces con las migajas de un devenir sectario, imbricándolos entre las cenizas del siglo y la repulsa de sus lenitivos.

Desde los versos del poeta argentino, Gardel nos runrunea como un enorme gato beatífico, haciéndonos redescubrir lo que Sartre denominó «función liberadora de la imaginación», tachándonos una Argentina tópica. La responsabilidad creadora no hace posible la evasión. Aquí «no hay asado de tira, ni *spaghettis* al compás rezongón de los fuelles». Sin transgredir la realidad, Horacio Salas más parece mostrarnos un Gardel acompañado a la guitarra por John Tropea o al fiscorno por Jimmy Owens. En la irrupción de imá-

genes, vemos la manifestación de una conciencia fecundada por los conflictos que entraña nuestra sociedad mitómana. La percepción de Salas, desde la distancia, se elabora en el rechazo de ciertos entes públicos, proyectándonos la realidad repleta de normas institucionales, diversas alienaciones, símbolos del tormento que afloran una vez suprimidos los fenómenos lúdicos.

A cada situación social corresponden las proyecciones artísticas más genuinas. La última noticia nos puede traer, como ahora ocurre, la preparación de planes urgentes para evacuar un millón de personas debido al fallo de la central nuclear de Harrisburg. Dentro de poco, cuando el hecho sea digerido por la opinión pública, tal bolo alimenticio sumirá de nuevo en la evasión a los desmemoriados del planeta. Entre esa legión de



seres faltos de una memoria colectiva responsable no se encontrará a Horacio Salas. No se le encontrará tampoco entre los dioscellos adoradores del vocablo *kultur* en el sentido peyorativo que Unamuno acuñara. Tampoco estará entre aquellos que escuchan con fanatismo *contracultural* marchas militares, valeses almibarados, guitarras con sonido a doma espesa.

Si dijéramos que Horacio Salas, traducido a más de siete idiomas, ha repartido su intelecto entre la poesía, el ensayo, el periodismo y la docencia; si añadiéramos que ha conseguido en su país importantes galardones; si, todavía, relacionáramos los numerosos títulos que componen su obra, e incluso aclárasemos que *Gajes del oficio* es el primer libro de poemas que publica en España un poeta que nació en Buenos Aires en 1938, no hubiéramos hecho más que añadir un nuevo matojo de palabras útiles para los parnasillos más infectos.

Horacio Salas es poeta, no por su *curriculum*, sino a pesar de él. Su postura ante la palabra es un acontecimiento vital, destino difícil, patria poética no recomendable para quienes buscan soluciones rápidas mediante su condición de amanuenses.

JUAN QUINTANA

proposición. Las cosas se habían preparado minuciosamente para que, en el curso de un vuelo Quito-Lima, su asiento y el de Philip Agee fuesen contiguos, lo cual facilitaría el abordaje en condiciones de absoluta naturalidad; pero al subir a bordo, y cuando ya la marcha atrás sería más llamativa todavía, Agee se apercibe, consternado, de que la azafata le está instalando en el lugar previsto, junto a Roura, cuando la realidad es que el avión va casi vacío y hay plazas individuales de sobra... El final del episodio, en Lima, es aún más grotesco, si cabe.

Una de las principales características del trabajo de Philip Agee es el bien ponderado ensamblaje y atinada dosificación de historia vivida día por día; de anecdotario de signo diverso, sin trivialidades; de

datos concretos, de primera mano y expuestos sin tapujos; de documentación adecuada. De ahí que resulte un testimonio desmitificador y clarificador, que se hace leer. Y que mueve a la reflexión. Porque, tras los hechos en su crudeza y los nombres con apellidos, no tiene más remedio que asomar el drama del hombre cuya conciencia va de desgarrón en desgarrón.

Cabe en lo probable que, dadas las peculiaridades del *oficio*, un cierto grado de cinismo sea saludable e incluso indispensable a su ejercicio. Aunque no en el caso de Agee que, por el contrario, se nos muestra como hombre de convicciones. ¿Un ingenuo, entonces, que no sabía en qué clase de avispero se metía, cuando aceptó convertirse en funcionario de la CIA? No, al menos del todo, puesto que era per-

fectamente consciente de que su compromiso incluía un buen porcentaje de zambullidas en la mierda y lo tenía asumido. Al fin y al cabo, no es tan extraño que un ex alumno de los jesuitas, como él, estuviera imbuido del principio de que el fin justificaba los medios. Lo que ocurre es que, precisamente, cuando se apercibe de que no sólo suelen ser sucios los medios, sino también los mismísimos fines, se le vienen abajo los palos de su sombrero ético: «Pensé que iba a proteger la seguridad de mi país luchando contra el comunismo y la expansión soviética, contribuyendo al mismo tiempo a ayudar a otros países a conservar su propia libertad... (pero) nuestras operaciones encaminadas a penetrar en la izquierda y suprimirla sirven también para conferir mayor fuerza a

las minorías dominantes... Las empresas y el gobierno de los Estados Unidos se hallan aliados con las minorías dominantes de América Latina, con los grandes terratenientes e industriales. Nuestros intereses y sus intereses—estabilidad, rédito de las inversiones—son coincidentes. Entre tanto la masa del pueblo sigue sufriendo porque carece de hasta de lo más mínimo en educación, atención sanitaria, vivienda y régimen alimenticio. Podrían disfrutar de estos beneficios si la renta nacional no se hallara tan desigualmente distribuida».

Méjico, octubre de 1968. Philip Agee, que se encuentra destacado en la capital azteca bajo la cobertura de agregado de la embajada USA en los Juegos Olímpicos—no hay de qué extrañarse, también entre los puchereros teresianos andaba el Señor, y una Olimpiada es un filón de contactos potenciales—, presenta la dimisión, renunciando así a los treinta y tres años a una magnífica carrera y a la muy confortable pensión de retiro que le correspondería al llegar a la cincuentena; pero no puede más y acaba de ser testigo de la masacre de la plaza de las Tres Culturas... Podría salir por la puerta chica, sin problemas, inhibirse e intentar reconstruirse una existencia; pero la idea es contraria a su concepto de la propia dignidad. No puede irse así, prudente y vengonzantemente; tiene que dar testimonio. Y decide escribir un libro y conseguir que se publique.

El costo del berenjenal en que se mete es muy elevado: presiones psicológicas y dificultades crecientes para ver a sus hijos, restos entrañables del naufragio de su matrimonio. Cerco económico. Barreras editoriales. Acosos. Nada de eso consigue impedir que el libro salga a la calle. Sólo que, a partir de entonces, a las armas ya empleadas anteriormente contra él se añaden las campañas de silenciamiento y/o de calumnias, las expulsiones sucesivas de los distintos países en que busca refugio. O el hecho de que ese libro haya llegado a España con tres años de retraso.

ALBERTO YEBENES



EL TEATROIDE ESPERPENTICO DE MIGUEL ROMEO ESTEO

MIGUEL ROMEO ESTEO: *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*. Ed. Cátedra. Madrid, 1978.

Vodevil de la pálida, pálida, pálida rosa. Ed. Fundamentos. Madrid, 1978.

La personalidad de Miguel Romeo Esteo es la de su lenguaje. *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, junto a *Vodevil de la pálida, pálida, pálida rosa*, son la prueba más irrefutable de lo que acabo de afirmar. Tales piezas teatrales son de la más precisa factura esperpéntica: farsa y representación grotesca de un tiempo (nuestro tiempo) tan consistente en principios morales como un *pudding* de leche y huevo: de ahí que la vigencia que posee el lenguaje de Romeo Esteo se vea doblemente asentada, ya que no se trata de una «experiencia vanguardista», ni tampoco de una pura elucubración mental, porque el lenguaje que forma y conforma esta realidad teatral (y semántica) proviene de un *aprendizaje* asimilado de lo que la vida ofrece a sus practicantes y que Romeo Esteo, con *humor*, ha sabido distorsionar en plástica goyesca de entierro de la sardina y estética mundana a lo Romero de Torres. Y es así que la visión trágica, melodramática y folletinesca de Valle-Inclán en su *Ruedo ibérico* y sus esperpentos se dé, en alguna medida, *traspantada* al teatroide *tutto cuore* de este «extravagante y eximio» *hacedor*: Romeo Esteo.

El texto-fiesta del *Pizzicato* o del *Vodevil* tienen un origen bien definido: el teatro profano, del que tan sólo se conservan referencias: «nin deven estas cosas fazer en las iglesias», recomienda Alfonso X a los clérigos, por ser piezas propias para un ambiente popular y de un acusado carácter burlesco, donde se cometen «muchas villanías y desaposturas»; de estas parodias que a veces llegaron a representarse en las iglesias, como demuestra la prohibición del rey sabio, surgirán más adelante los «pasos» y los «entremeses». Es indudable la relación entre estos «juegos de escarnio» y el teatro litúrgico y religioso medieval, cuya *pedagogía* ya inicia la andadura de su santa consolación,

a la que hace denuncia y referencia Esteo, oponiendo la gracia multitextual de su «tablao» grotesco y lúdico: «Es un texto-fiesta, es disfuncional—dice su autor— y se desquita de tanto texto-pretexito, texto-doctoral, texto-problemazo. De los cuales luego derivan sapienciales las sacrosantas representaciones teatrales lo mismo que un coñazo.»

Desde los enlutados del reparto a la mesa caniche de la escenografía, todo ello animado por la palabra del *juglar* (que no es otro que Romeo Esteo, investido de, para la representación) que va cantando el *espacio* (conquistado por el texto y el contexto) donde nadie es grato gratis, en un imperturbable devenir de gestos, muecas y apostillas, en los que no cabe reconocer ninguno de los tics que apoyen la *dulce inercia camelante* del teatro en vigor.

La índole histórico-social del teatroide de Miguel Romeo Esteo es innegable y él mismo lo deja patente en su prólogo a *Pizzicato* en un tono jocoso-festivo no exento de lúcida ironía. Así se puede comprender que del teatro de la muerte, es decir, la vida con sus *actuan-tes* y *coriferos*, su folclore y sus tragedias, sus papeles y sus morcillas, de quienes el «teatro ortopédico» y oficial a lo largo de tantos siglos ha prescindido para encontrarse, al cabo, la muerte de un género cuya razón de ser estaba en la *fiesta de locos*, la fiesta profana y juego de escarnio, a la que sólo el pueblo sabe dar su auténtica dimensión satírica y representar el *tragos* disfrazándose con la piel de cabrito, como en la fiesta de Baco, en donde el tiempo se hace enormemente denso y la imagen cesa de multiplicarse en los espejos. Es el territorio de la representación en sí misma.

Del mismo modo (la misma subjetividad que denota) el vínculo creado entre el teatroide de Romeo Esteo y el teatro profano medieval se puede prolongar hasta entroncarlo con las variantes escénicas, temáticas y de lenguaje abordadas por Aristófanes, sin eludir herencias más recientes, como la de los «entremeses» cervantinos o el corte esperpéntico, ya citado, del maestro Valle-Inclán. Pues Romeo Esteo también sabe hacer uso de los espejos convexos y cóncavos del callejón del Gato: así el *policeman* (de Esteo) y el *guindilla* (de Valle), como otros tantos personajes en una dependencia nada gratuita y que, felizmente, nos viene a sugerir en Romeo Esteo al único alumno (aunque póstumo) y seguidor de los postulados brindados por don Ramón María.

Pizzicato es la salmodia y la parodia de lo cotidiano: es lo que siempre es, pero sin dejar de serlo: un corte en la rutina esclerótica de la capa social que lo capa todo, y por ese corte desfila un guiñol de dontancredos, reglas y normas de la buena urbanidad, lechuzos de todo tipo y confesión, fámulas, marquesas, niño de la casa, madamas honorables y honorables señores: toda una corte de los milagros revisada y aumentada en nada corregidos personajes y personajesillos, identificables (si se quiere) con lo más contemporáneo de nuestros tiempos. Visión castiza y singular crítica de lo que «se cae por su peso» en función de lo que la rancia moraleja dictamina en pro de «una recta observancia moral y de las buenas costumbres», predicado inaceptable de una conducta social determinada, que no tiene nada

que guardar (ni tan siquiera salvaguardar o exponer) y sí mucho que reprimir: *casta* para la que los abastos y las caretas son el supremo mandamiento de su *martirología de carnaval*,

Drama, en fin, que escama; dividido en tres actos: el encono, el encojono y el descojono, que son cada uno y en conjunto un desglose de fabulillas vertebradas en torno a una acción (devoción) común: *retable de marionetas* en el que bien habrían podido intervenir, como actores invitados, Tragatundas y el Jorobeta.

Es, pues, mediante el *teatro parlante* de Romeo Esteo como más nitidamente se confunden los géneros y su inutilidad, que en este caso lo que es representable es, también, propicio a la *estrategia* del juglar o el charlatán, que aporta al texto el gesto y al discurso la voz: gesto

y voz llevan demasiado tiempo extrañados de la escritura, tanto como la escritura viene siendo imposibilitada al gesto y la voz.

Así que sería prudente convenir en que la aportación más definitiva de Romeo Esteo ha sido, es, por encima de todo, la *capacidad de expresión*, al margen de los géneros. Es, como ya se ha apuntado, su *grotescomaquia*, un uso eficaz del léxico sin taras, a veces «repescado» del material de derribo en pro de una fiesta popular y místico regodeo como desafío a los consumidores de alta comedia, a los estetas hibernados y a los populistas bien intencionados.

Cuenta la escritura de Romeo Esteo con significados feligreses, entre ellos Octavio Paz.

ERNESTO PARRA

LA NOVELA DE UN TRAGICO ABSENTISMO

ALFONSO ZAPATER: *El pueblo que se vendió*. Ed. Bruguera, colección «Libro amigo», número 618. Barcelona, 1978.

Con esta narración escueta, concisa y, sin embargo, pletórica de pasiones humanas poderosamente descritas y transmisoras al tiempo de una lacerante denuncia sociopolítica, el escritor zaragozano Alfonso Zapater obtuvo el premio «Ciudad de Barbastro» en su edición última. La Editorial Bruguera, consciente sin duda de la palpitante actualidad del tema, lo ha publicado en su colección «Libro amigo», editándolo con diligencia tan insólita como encomiable.

El narrador expone los rasgos fundamentales de su relato trágico desde la primera página: Urbecia es un pueblo aledaño a los Pirineos oscenses vendido en bloque y como de saldo, para su conversión en coto privado de caza, a una sociedad—o grupo de presión social, lo mismo da que da lo mismo—, que lo necesita como campo en el que distraer sus ciudadanos y señoritiles ocios. Sólo quedan en el pueblo Damián, testarudamente anclado en terruño, casas, calles, iglesia, campanas, etcétera, que son testigos inseparables de su biografía, la tía Miguela y su negro gato «Moreno», merodeadores esperpénticos —¿o goyescos?— de la Descarnada, y el patrón o encargado de los nuevos amos.

Inerme ante adversidades sucesivas, Damián acabará vendiendo también, pero consigue de los compradores el usufructo vitalicio de sus terrenos, casas y otras pertenencias, con lo que evita la marcha al cercano pueblo—Costanilla—, hacia el que partieron sus convecinos tras la venta colectiva de propiedades materiales, pero también de vi-

vencias personalísimas—costumbres, recuerdos de días y trabajos: un hervor de sangrantes renunciaciones—. Así es como Damián pasa a ser conocido muy propiamente como «el solitario de Urbecia». Nuestro hombre y la tía Miguela son auténticos paradigmas de los habitantes de una región a la que han podido propinársele impunemente injustos desmanes en la redistribución de la economía nacional, acaso porque sabían los mandamases que era muy remoto el riesgo de que recibiesen deslealtad o subversión en pago a su discriminatoria actitud de indiferencia y olvido, cuando no de expresa injusticia. La tercera figura del relato, la del vigilante traído por los nuevos amos, siempre balanceándose en la mecedora y ajeno a todo lo que no sea espantar a la tía Miguela, terne en sus necrolátricos merodeos, es sin duda la más distante a los caracteres aragonesistas de la novela, y tiene notorias analogías con algún personaje creado por un Tennessee Williams, pero incluso esta sensación de extrañamiento pienso que está deliberada y sabiamente buscada por Zapater, por cuanto contribuye a manifestar el escaso o nulo parentesco existente entre el llamado «patrón» o «encargado» —siempre en genérico, sin nombre propio o apellidos identificadores— y los altoaragoneses de Urbecia, ausentados del pueblo, pero presentes para el lector mediante las remembranzas de Damián y, por descontado, en el meollo novelesco: empezando por la joven Orosia que, maciza de turgencias, se iría del pueblo antes de la venta comunal del mismo y sin dar tiempo a que Damián llegara a declararle su secreto amor, hasta el amigo Romualdo que, cachazudamente sentencioso y agorero, reprobaba la timidez del enamorado —«yo no la hubiese dejado escapar»—, desde la viuda Hortensia, tan determinante en la vida sentimental posterior de Damián, hasta mosén Alejandro con su auxiliadora motocicleta, del tío Efrén a Felipe



el de la Bienvenida o Germán el guarda y la tía Rosenda, el numéricamente arguellido censo vecinal de Urbecia desfila por las páginas de *El pueblo que se vendió*.

Damián se debate igualmente —¿cómo podría huir del comunal destino?— entre el amor y la muerte. Amor frustrado, inicialmente, en las por primerizas lógicas timideces ante Orosia, y el posterior y no menos lógico arrebató sexual por la viuda Hortensia, a la que poseyera en la cama aún caliente por el cuerpo exánime del marido Victorían... amores que atestiguan la perenne vitalidad de Urbecia, junto a la presencia visible y multiplicada de la muerte. De la muerte, sí, en sus cadáveres trasplantados por los deudos sobrevivientes al cementerio —convenientemente ampliado— de Costanilla; en la tía Miguela, con su mano de sarmiento alzada y el gato negro a su arrimo, rescatando uno a uno los huesos del tío Ramón, su difunto, con la inestimable y clandestina ayuda de Damián; en el velatorio colectivo a los restos desenterrados —¡qué verbo estremecedor, aquí, el de desenterrar!—, para darles renovada sepultura en la ampliación del camposanto que ha sido forzoso hacer en el pueblo al que los vivos se trasladaron; y presente, por último, en el imprevisto crimen que obligaría a Damián a decir —también él— su adiós definitivo a Urbecia... justo en

el tiempo en que una esperanza de vida nueva había comenzado a formarse en el vientre de la viuda Hortensia.

Otro de los aciertos básicos de esta novela estriba en la utilización precisa, exacta y, de algún modo, indicativa del escenario geográfico de la trama, de vocablos extraídos del dialecto altoaragonés: «redolada» —alrededores, parcela previamente limitada—, ojo «regañado» —dícese en Aragón del ojo sanguinolento por los párpados—, etc. En lo lingüístico sólo cabe poner una levísima tilde en la excelente prosa de Zapater: el empleo del galicismo «banales» donde resultaría más adecuado y sin mengua alguna de expresividad su equivalencia española, es decir: triviales.

El ritmo del relato hubiera podido ser óptimo. Si no lo es, debe achacarse al abuso —no su mero uso, que hasta puede constituir un recurso irremediablemente legítimo— de la reiteración, en evocaciones, frases definitorias, estampas y apuntes de caracteres, en la conjunción de tiempos trastrocados que impone la estructura dada a la novela, que alcanza sus cimeros logros expresivos en el trasplante de los muertos hasta el cementerio de Costanilla, a lomos de mulas sobre los que los exhumados huesos crujen esperpénticamente durante el colectivo y viajero «rodelín» —rueda litúrgica de plañideras oraciones a difuntos—, en tragedia acentuada por la impotencia de los expulsados habitantes de Urbecia.

Expulsados, sí, que no voluntariamente idos, salvo en el caso de Orosia, hábilmente incrustado por el novelista para que, mediante una espontánea reflexión comparativa, pueda el lector concebir la real dimensión de una tragedia que el narrador se limita a denunciar implícitamente, pero que ahí está. Porque evidencia el hecho de que la desertización humana de Urbecia no se produce a causa de los normales —¿normales?— movimientos migratorios, sino como consecuencia de una muy determinada, imparable y todopoderosa imposición oligárquica.

JUAN EMILIO ARAGONES

EL AMOR, UNA RENOVACION

MIGUEL RAMOS: *Palabras del abandono*. Málaga, 1978.

Breve, pero intenso, es el presente libro de Miguel Ramos, en el que nos ofrece catorce poemas de amor como una teoría y como una experiencia de lo vivido. No es que el poeta invente el amor, sino que lo descubre y nos comunica el asombro de su descubrimiento ante «algo que no tiene fondo, que es incon-

mensurable y que no tiene fin», como ya afirma Pablo Chaurit en el prólogo. De esta misma capacidad de asombro ante el amor nace la poesía de Miguel Ramos y de todos cuantos se pongan a expresar esta u otras maravillas de la vida. Y poesía que no nazca de una experiencia de amor o de dolor mostrará al punto su artificio y su sabor a verdad abstracta y genérica.

Palabras del abandono es también el título de la primera parte del libro que comprende siete poemas. El poeta, sumido en la contemplación de la amada y llevado por el amor, se abandona en sus brazos. He aquí, por tanto, el sentido de la palabra abandono, que no es olvido ni evasión, sino entrega en su doble acepción pasiva y

activa: «Con ansia desmedida me abandono en tus brazos». Así, abandonado, el poeta se entrega fácilmente a la efusión de su sentimiento amoroso, expresado mediante palabras e imágenes bellas que surgen de lo erótico o del éxtasis ante la hermosura de su contemplación:

«Soy el espacio, escucha, este nostálgico beso
no es sino el lucero inaccesible
de tu mirar prolongado, que aun
brillando,
no sabe si es el amor o si es la
muerte».

El poeta siente y presiente que el amor no es destrucción, sino renovación, algo que inaugura un

fuego invulnerable, contrario por consiguiente a la concepción del poeta de «La destrucción o el amor»:

«Acariciando tus perfiles inmensamente desnudos se me revela el destino del amor renovándose a cada entrega...»

Sin embargo, Miguel Ramos acoge a Vicente Aleixandre en la cita primera de su libro: «Ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo». ¿Renovación o destrucción? Ya se sabe que el amor es un renacer de las cenizas causadas por ese incendio de la pasión amorosa. Se muere y se nace. Se destruye y, paradójicamente, se construye conforme nos destruimos. Bien podríamos comparar esta destrucción y este nacimiento a las inmortales rosas de que habla Fray Luis de León:

«Con flor que siempre nace, y cuanto más se goza más renace...»

En los cuatro poemas de la segunda parte del libro, titulada «En este vértice sombrío», el poeta afirma su salvación por el amor. Pero también se da cuenta de que «casi a medio mar se queda solo, con su amor y con mucho miedo a perderlo». Así sabe que existe y experimenta la soledad:

«No sabías de la desolación apresurada que me atenazaba a ese cuerpo joven, hermoso, a medio camino entre la pasión y el pudor...»

Por eso siente ahora la tristeza ante la lejanía de la persona amada o ante la incapacidad de la total expresión de su intimidad:

«Estoy aquí con mi soledad de siglos, con tu amor triste, en el reclinatorio antiguo de la frase, exponiendo un esqueleto de sentimientos...»

Pero confía en la fuerza del amor:

«Ven, y con tus labios alza mi cuerpo extendido, dame fuerzas en mitad del sendero para huir y amar hasta los límites...»

La voz crece y se hace diáfana y comunicativa. El poeta quiere hacer partícipe de su intimidad gozosa y dolorosa a la naturaleza, invitándola a lo más hondo de su interior:

«¡Entrad! ¡entrad vientos! hacia dentro...
amadnos con fuerza, entre jazmines,
llevadnos más allá de este desierto...»

El vértice del amor adquiere oscuridad de sombra, fuerza tenebrosa, como una vorágine que arrastra al hombre y su sentido. El poeta lo expresa a veces en versos y palabras también oscuras e intuitivas a un tiempo. La poesía cobra esa negra lucidez del misterio y del arte, por la que el poeta nos hace ver sin ver, mediante la acumulación de imágenes y palabras que expresan su sentimiento inefable de dolor, de miedo, de gozo, de soledad. Es lo propio de la auténtica poesía amorosa.

«Última presencia», la tercera parte del libro, consta de tres poemas que hablan de una despedida del amor. El poeta ya no habla de memoria, sino que recuerda sus vivencias y las saborea y acaricia mediante la palabra:

«Ya conozco el sonido tibio del miedo soplando por los ángulos lúgubres [del alma, y de las tempranas olas golpeando [mi boca, ante el umbral del silencio...»

Lejos del amor, ¿cómo seguir caminando?, ¿cómo seguir viviendo? «Cualquier día la vida se detiene, / dejándonos en un lecho sin sueño, / en una luz diminuta de ausencias, / y entonces, no sabremos cómo emprender la marcha». Sólo el cuerpo de la amada puede darle al poeta un sentido de eternidad. Un sentido de vértigo interminable. Y quiere prolongar y hacer infinita la duración del amor: «¿No sientes que la mar nos reclama?» Una presencia duradera del amor dará al hombre su seguridad ante la vida, expresada en el último verso del libro: «Fuera, cae despacio la lluvia, a solas».

Por todo este breve recorrido de citas y de sentimientos, nos damos cuenta de la intensidad psicológica de esta poesía que profundiza en el eterno tema del amor. De acuerdo con este contenido, el significante del lenguaje se enriquece en expresividad y claridad de imagen.

Quizá, donde el poeta se siente más inseguro, es en la andadura del verso y del ritmo. Sin duda es este aspecto el que acusa mayor «abandono» del libro, pues junto a ritmos de gran musicalidad, en los que campean el alejandrino y el endecasílabo, hay otros momentos en que el verso decae con el acechante peligro del prosaísmo. Conste que se da un lenguaje poético



muy sostenido. Pero, como sucede en tantas ocasiones, uno no acierta a distinguir si el verso resulta cojo por ruptura o por impericia o por falta de oído musical. Lo que nunca parece lógico es el combinar indiscriminadamente versos «a sílabas contadas» con una desgarrada cojera que desdice de la pureza y de la altura de una temática elevada. Uno piensa que el poeta ha de tomar en serio la opción del verso libre, pero que lo sea de verdad, no a medias, lo cual puede ser más bien resultado del antojo, cosa que perjudica naturalmente a la poesía. Miguel Ramos adquiere en los últimos poemas del libro mayor personalidad, lo cual es índice de una maduración que esperamos ver en próximas entregas.

Con todo, estamos ante un libro breve, sí, pero lleno de aciertos, como expresión de un amor concreto, no platónico, en el que se advierte la sensualidad arábigo-andaluza como una vivencia auténtica, y cuyos versos, aún imperfectos, hay que sumarlos y derramarlos a la caudalosa corriente de la poesía amorosa de nuestra literatura.

RAFAEL ALFARO

MEMORIAL DE UNA TRAGEDIA

OSCAR COLLAZOS: *Memoria compartida*. Monte Avila Editores. Caracas, 1978.

El lenguaje—esa tierra de nadie donde todos se enseñorean, sin más razón que la vaciedad de un empeinado acumular de sonidos—en Memoria compartida es un hilo candente que nos une a un mundo de estremecedores encuentros con la vida. No solamente esa o esas vidas que se entrelazan en los pro-

tagonistas, sino lo que de ellos nos toca, y donde la soledad es más soledad por el hecho de ser compartida.

En el transcurso de la novela de Oscar Collazos vamos asistiendo, como espectadores participantes, a una dolorosa caída de dos seres que se buscan con una furia suicida que les hunde, cada vez más, en el aislamiento, una tragedia que no es solamente personal, sino que es la tragedia de un entorno. En la desesperación de lo que les rodea y que los ha tornado espectrales criaturas surge, como un fogonazo, como la última capacidad de la memoria, la lucidez; lucidez abismal que retrotrae los hechos al esqueleto de su trascendencia histórica.

Lo importante en el plano puramente de orquestación novelística, de presentación y captación del tiempo, en esta novela de Collazos no reside única y exclusivamente en la validez del lenguaje, lo que no quiere decir que éste no sea un componente fundamental, sino que se encuentra plenamente engarzado—que no al servicio—de una realidad histórica. En las voces de ese hombre y esa mujer van apareciendo los factores esenciales de todo el devenir social de un pueblo arrastrado en el vórtice de sus acontecimientos históricos. Los dos, como en una imantadora corriente en sentido inverso a los acontecimientos, van remontando la tremenda infraconciencia de una clase social que ha perdido el eje de su aparente poder.

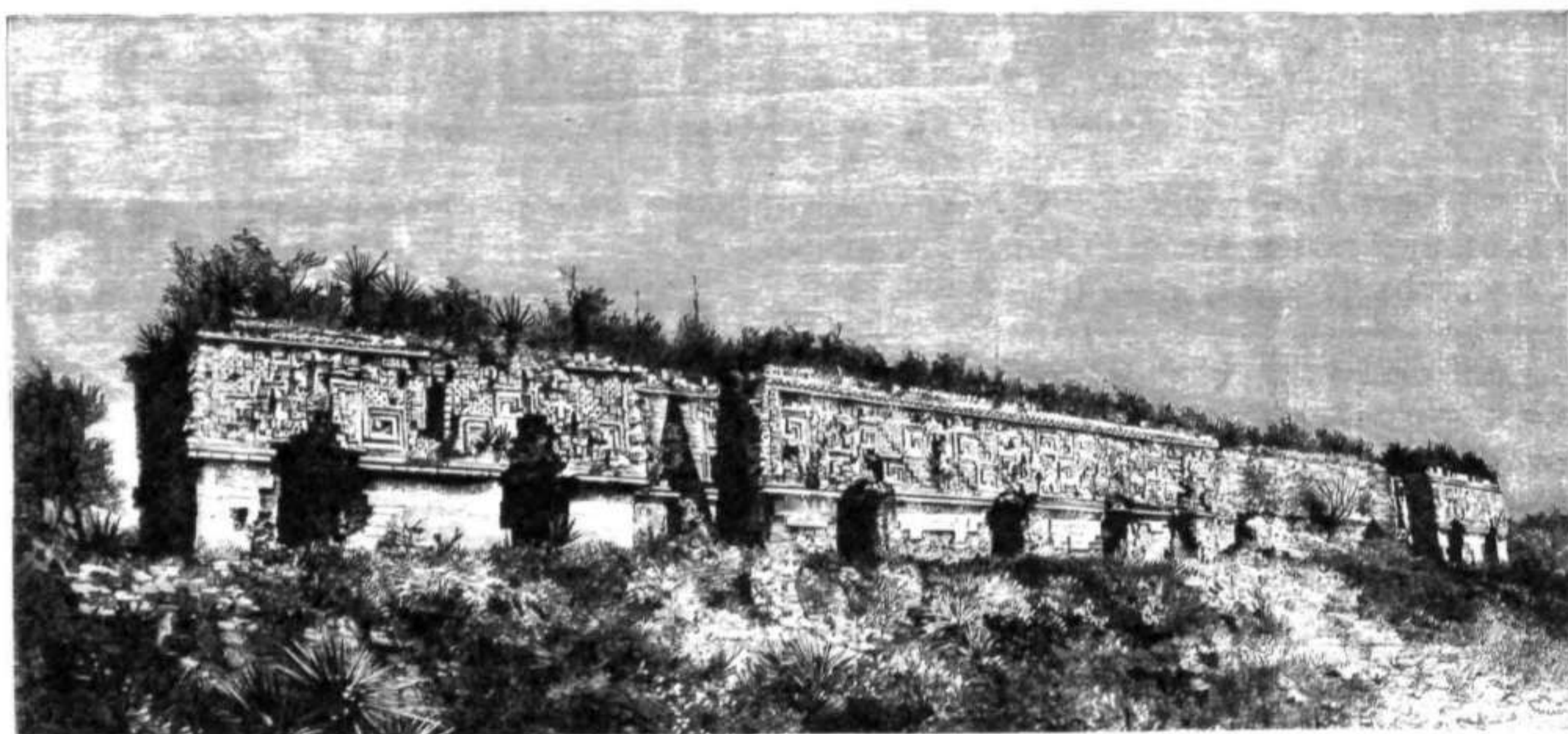
El contrapunto se produce por el girar de dos círculos que se entrelazan sin llegar a traducirse en un hecho comunicante. Mariana y Alberto deambulan por su domesticidad sin tocarse. Mariana permanece en el interior hermético de un monólogo con su propio delirio, en el cual se van vislumbrando los hechos acumulados en todo un suceder vital, personal y a la vez totalizador de unos cambios sociopolíticos. En ella se produce el monólogo que desesperadamente busca convertirse en diálogo, con ese otro ser que a su lado pasa a ser solamente un hecho presentido, un algo que transita más allá del vacío. Alberto, por el contrario, se apoya en lo que podríamos llamar un monólogo interior, y decimos que podríamos llamarlo monólogo interior porque a veces se produce ese entrelazamiento con el delirio de Mariana, con la consciencia interior que él palpa desde su propia visión de los mismos acontecimientos compartidos. Pero en Alberto estos mismos hechos cobran otra realidad, la de una conciencia-espejo que devuelve en toda su nitidez la imagen inmediata: la del incontenible arribismo que ha ido conformando casi siempre, por no decir que siempre, la tragedia de los pueblos de Latinoamérica. Esta y no otra es la historia que Oscar Collazos nos entrega en su libro. Una historia que puede en este caso ser parte de la historia de Colombia, pero que es en definitiva toda la historia de América, la historia del

mestizaje, la historia de un continente que busca su propia identidad, con todos los altibajos que esto implica desde un punto de vista social y económico.

En la vida de estos dos seres existe un contraste marcado por la distinta procedencia de un mismo aislamiento, que ha desembocado en ese girar continuo entre el pasado-presente, para Mariana, y el presente-pasado de Alberto. En ella sobrevive el rencor de un olvido de su propia clase que se rebela contra la convivencia en un imposible forcejeo con la vida. Es la decrepitud compartida que aúna y separa. La vertical caída en la muerte lenta que trata de agarrarse a cuanto tiene algo de realidad. Es por esto tal vez que en Alberto sea donde la historia real del país se perfila con mayor nitidez, aunque esté recordando unos acontecimientos que apenas ya le pertenezcan: «Buscabas en el baúl las páginas de las borrosas Memorias que nadie quiso hacer públicas (...) descifrabas el testamento del difunto Bisabuelo a quien la posteridad sólo dio el pago de una minúscula crónica, Mariana.» En el juego de dialogantes monólogos se interpola la voz de Mariana: «Volví a sentir, Alberto, la seducción de la memoria y me arrojé sobre la caligrafía gótica de esas páginas y en ellas hallé más clara la evidencia de mi historia: busqué los índices y signos del terror, el regocijo del anciano ante la masacre que el chapetón José Tomás Boves y sus hordas inician en los Llanos con un ejército de mulatos y zambos, Boves envenenado por el sufrimiento de pasados calabozos decretados por sus mismos compatriotas.»

Oscar Collazos, en Memoria compartida, cala con hondura en la realidad, abre y cierra puertas para mostrarnos la polivalencia de un universo de sensaciones compartidas, que son historia y memoria, realidad y mito en angustiante contrapunto. El lenguaje que Collazos utiliza en esta novela es, desde luego, la herramienta con la cual aúna elementos para darnos todo un mosaico de actitudes vitales.

Lo dicho no hace sino poner de manifiesto una realidad expresiva, de la cual el escritor colombiano ya ha dado sobradas muestras en sus obras anteriores, que le han colocado como uno de los más significativos, y con una obra más homogénea dentro del panorama literario no solamente de su país, sino de la actual literatura latinoamericana.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MARIA DOLS

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

LA SOLEDAD DE LAS PALABRAS

*Las palabras casi siempre cubren
con dignidad
la trágica crónica del hombre.*

Cuando las palabras resisten y no imploran,
y todo calla y se confunde y nada se adivina;
cuando no hay más signos que una ligera sospecha azul o negra
que pasa en dolorosa voz sobre unos labios desnudos,
para descender al pozo de una memoria que suscribe
insolubles momentos de soledad sublimada.

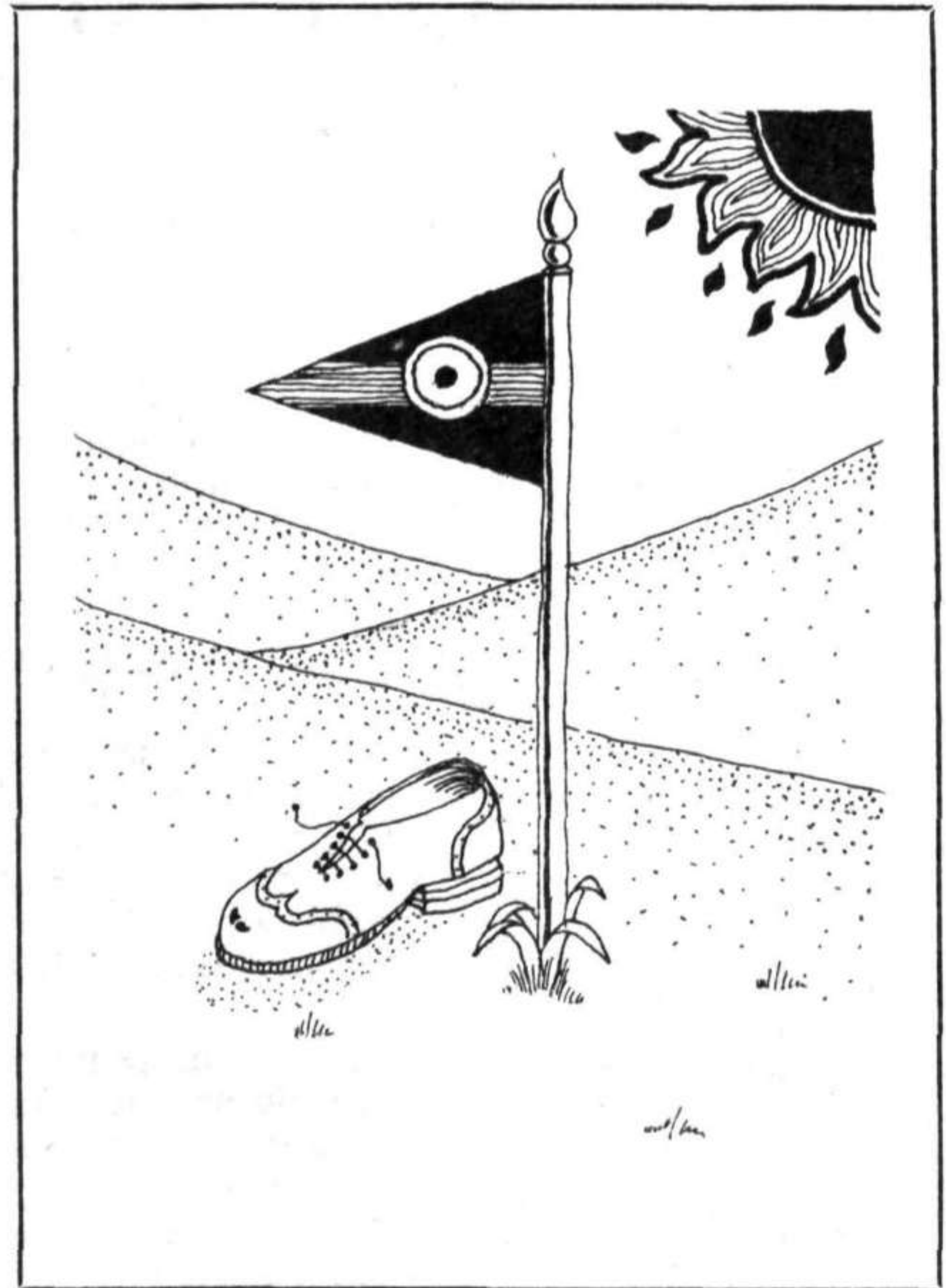
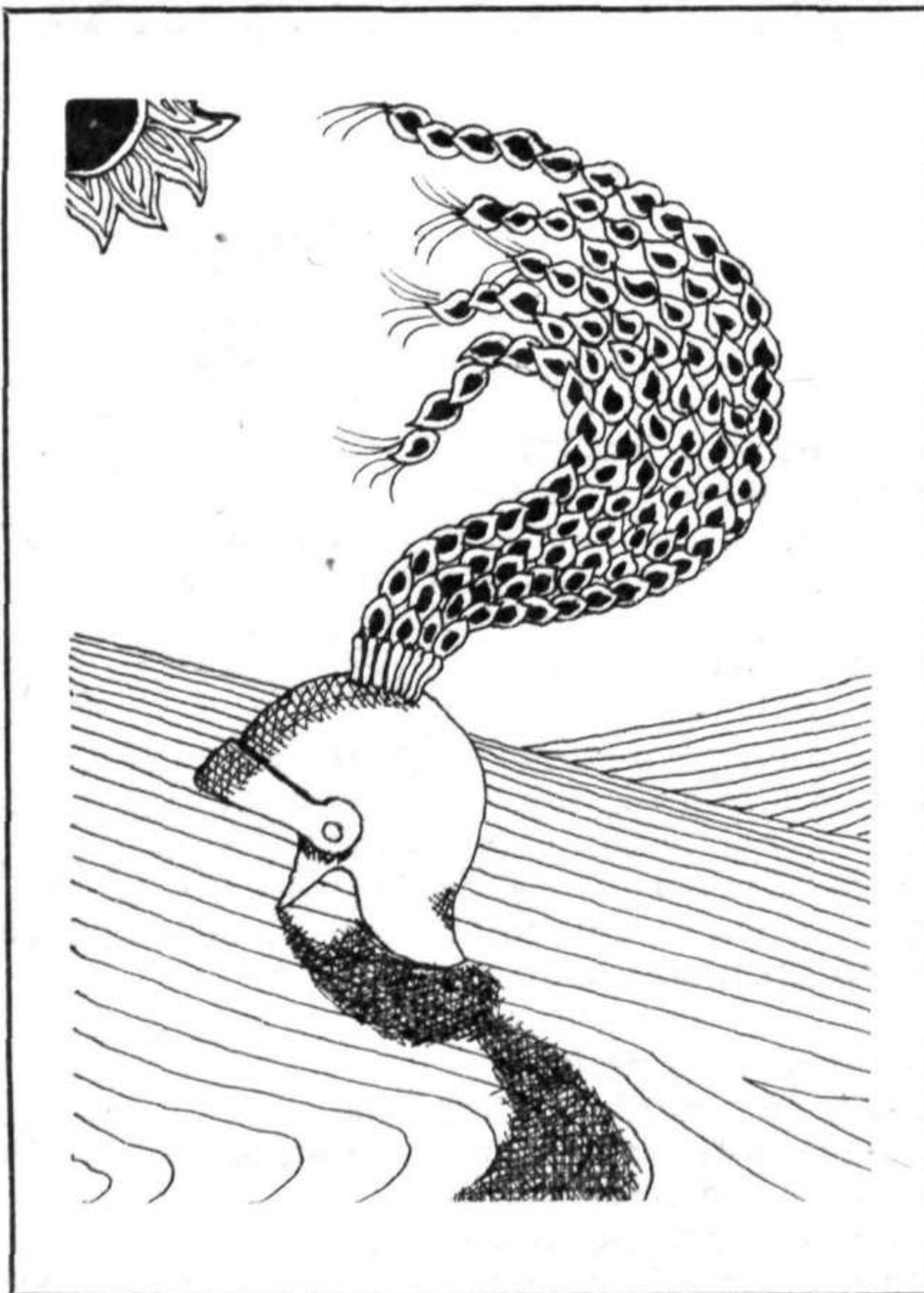
Así la vida se duerme en el efímero rumor de la dicha,
en la humedad de la lágrima que participa del amor
y encierra sus débiles cielos permanentes en otros mundos:
infiernos exaltados que atraviesan las frágiles ondas del sueño
como tormento único que golpea los finísimos susurros de las palabras,
y esperan su cíclico fin en un manuscrito sin nombre.

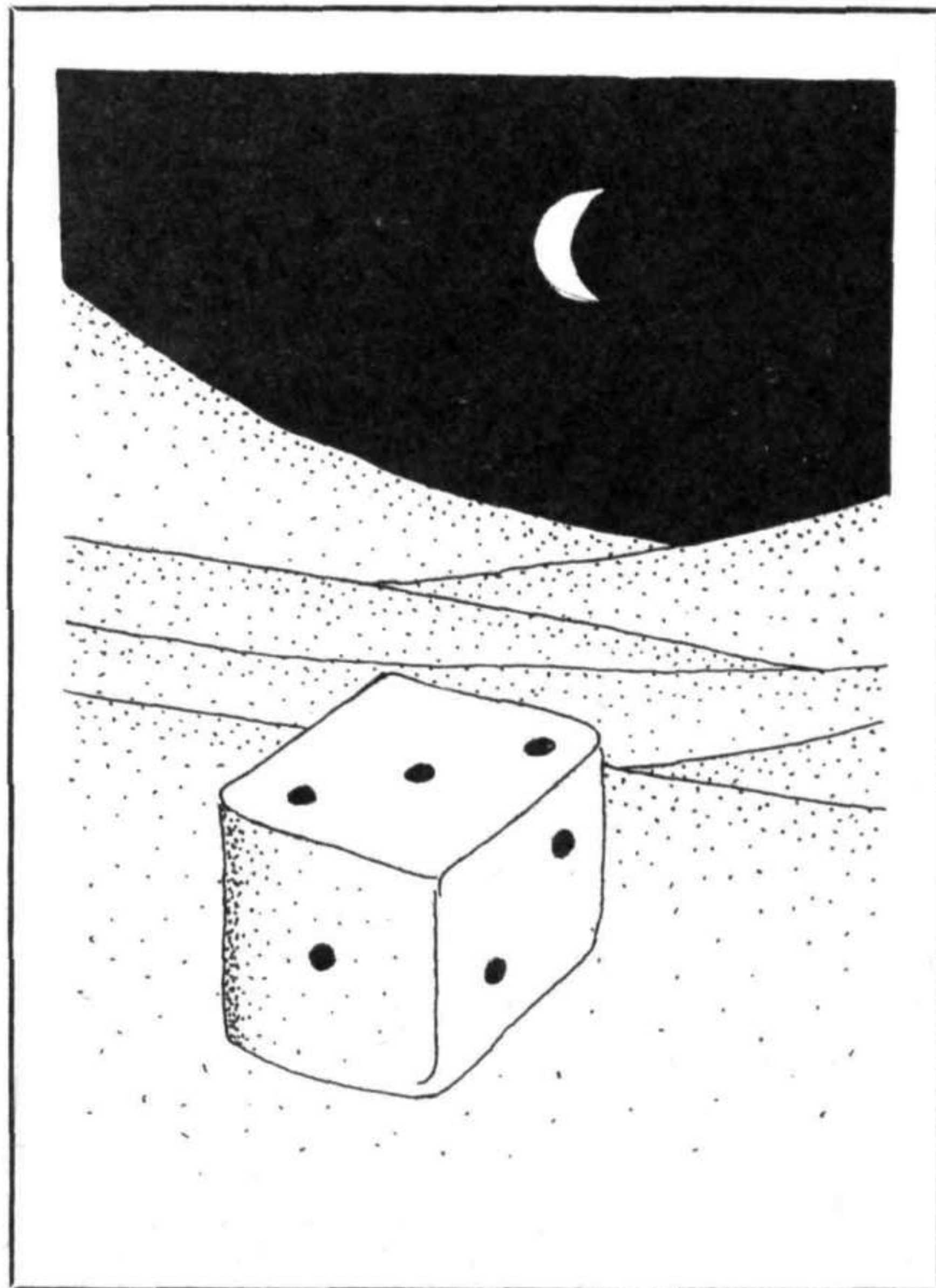
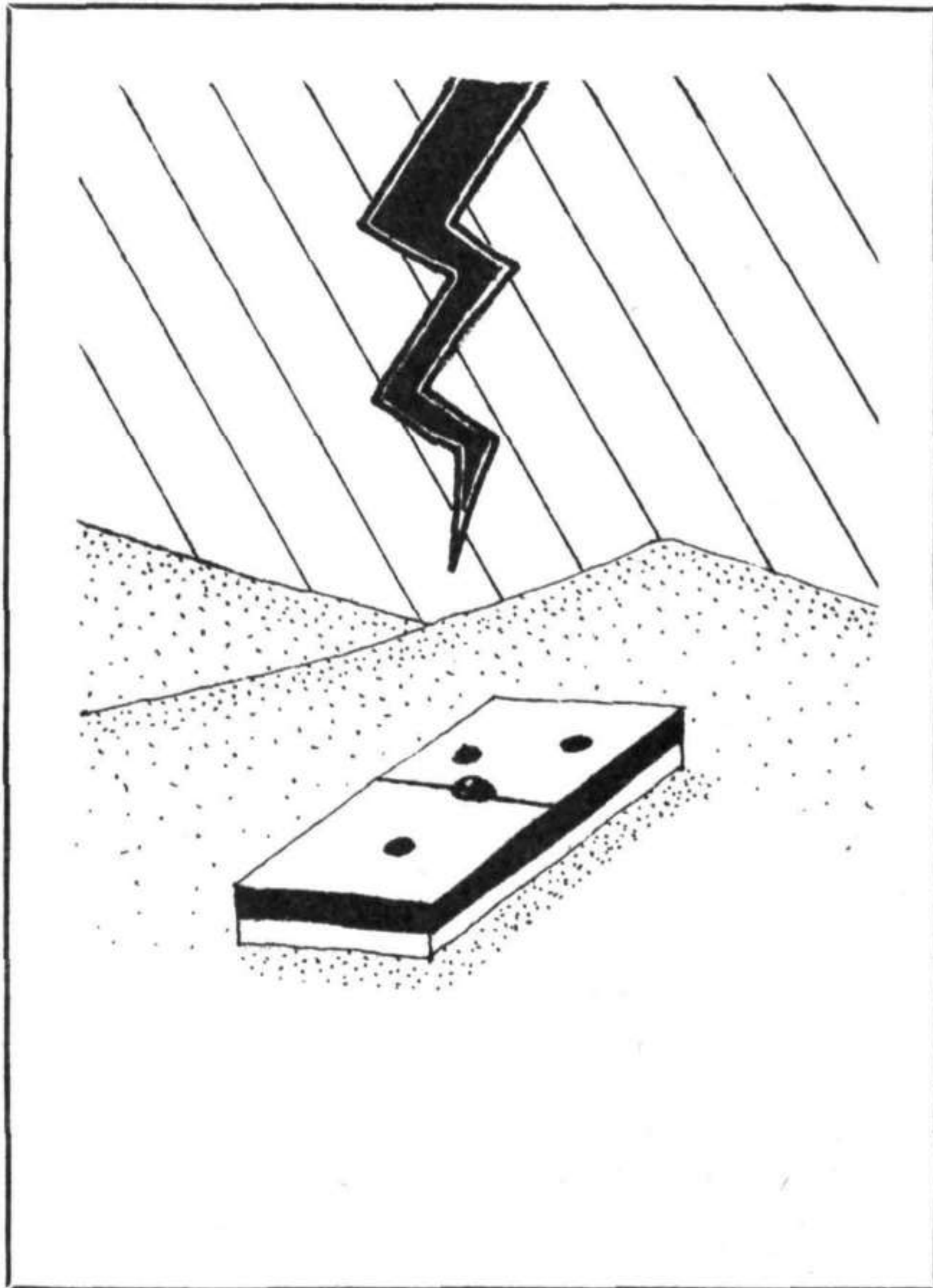
Cuando las palabras separan y ya no unen;
cuando se goza con el lenguaje mudo del fonema,
porque ama la libre expresión de unas manos, un ente.
Entonces, tampoco los versos se proclaman,
sino que en la mutilación de sus vocablos asoma
esa desesperanza mortífera llamada recelo.

La palabra que también deseamos en la impotencia de nuestro acto,
placeres dorados de una libre existencia, remota, alegre,
intangibles, aun así, dolorosamente próxima en su silencio.
La palabra firme, sensible, que no encuentra la constancia de la luz,
como si también la luz fuera una leve invitación
a la muerte imprevista de todos sus tiempos.

Cuando las palabras son simples muros, espasmódicas notas
que invaden cualquier lugar, cualquier absurdo
donde lo inevitable no es más que la reafirmación de lo imposible:
la posibilidad que con el tiempo se torna ausente,
y de nada sirve la libertad si no hay libertad en el otro,
porque también los sueños acaban siendo prisioneros de su tránsito.

Con todo el impulso de sus flujos perpetuos,
soles nocturnos que vagabundean en armónicos fines
sin que siquiera sus párpados anónimos, vivientes
trepadores de ausencias desesperadamente añoradas
conmuevan su ilusión por recibir nada más triste que la triste espera:
la Nada en el Todo perdida.





Cuando las palabras aguardan el dolor de unos labios,
la primera letra que se transforma al alba
y se consagra para siempre en alabanza:
la gentil postura de un vivir retorcido
visiblemente inquieto en su soledad despierta
que vanamente podrá comprender la vida, la muerte.

La palabra que nos permite intuir la duda más cómoda,
y la queremos universal con todos sus vocablos o sus distancias insal-
vables;
dolor y dicha conjuntos, separados, que se baten sin saberlo,
pasan, miran, permanecen en el infatigable vuelo de nuestra memoria
vencida,
donde la palabra deja de ser triunfo y sólo es un maravilloso engaño
que se confunde con lo abarcable y lo infinitamente imposible.

Cuando las palabras aspiran sólo a la dialéctica de la soledad
y no encuentran en sus vocablos un eco de esperanza,
donde la belleza puede confundirse con el consuelo, nunca con la tris-
teza.

Porque tampoco la palabra es libre, es sólo paraíso
frío, escéptico, que rueda en torno a la vida, a su silencio
y se desprecia a sí misma en la perfección de su anhelo.

La palabra que nos hace inteligibles, adultos,
como primer paso hacia la luz del alma que se quiere ver con todos
[sus abismos,
sin improvisar si el fin será la primera y última eternidad.
La primera palabra, el primer encuentro; la ilusión y el engaño que
[dan y quitan,
allí donde cada cual muestra sus alegrías, sus recatos,
para hacernos conocer paralelamente la felicidad y la desdicha.

Cuando las palabras son expresión y muerte del sentimiento,
el sueño dorado, la imagen confusa del amor que trasciende
en la afirmación y negación de sus vocablos.

Cuando las palabras dejan de ser lo que ayer eran,
y empiezan a quebrantarse con la duda y se quedan vacías y huér-
[fanas
como si también ellas intuyeran que sólo es lo que en aquellos mo-
[mentos sienten.

El amor que tristemente pasa rozando la ignorancia de unos vocablos,
tristemente solo, se aparta sin batalla hacia su eterna condena:
la hora del incalculable tránsito por la muerte, el óbito
donde la serena soledad del alma se transforma
como lágrimas besando el último deseo, el último recuerdo,
la última letra que ya no quiere ser olvido de unos labios.

Cuando las palabras son unión de una misma sangre;'
el dolor que se combina con las horas satisfechas
y se conocen a sí mismas en el deseo consumado
para entregarse mutuamente a la pasión que les inclina
a postergar el gozo del amor que vacila y sufre,
porque tampoco el amor y el placer son libres.

Cuando la palabra crea y es olvido,
la fría ignorancia que de pronto nos hiela,
como si de súbito la vida fuese sólo un blanco vacío
o un murmullo de tiempos desnudos de espera,
donde los recuerdos y vivencias se destruyen,
donde de nada sirve el amor y la inteligencia usada.

Las letras que empiezan a deformarse en escritura incierta,
como si temiesen adivinar el fin de su proceso
y sus fonemas fuesen tan sólo los espejos del cansancio
que irreversiblemente llega y nos sorprende
como absoluta libertad que de repente se para
sobre un blanco papel de eterno mirar sin llama.

Cuando las palabras agotan también su última transparencia,
y no nos quedan más vocablos que nos salven la vida,
porque acaba llegando esa hora en que las palabras se pierden
en la oscura y siempre temible finalidad de la existencia:
donde ya nada se distingue, ni se desea, ni se aprecia,
porque las palabras han dejado de ser alba, para ser, eternamente, fría
[soledad desierta.

(De *Dimensión de la soledad.*)

CIEN AÑOS VIVOS DE UN HOMBRE

RAMON DE GARCIASOL

(Don Galo Leoz) *

GALO LEOZ, don Galo nuestro,
de quienes le queremos
por derecho
de afecto
—tercera sangre con el pensamiento—,
claro varón, ejemplo
de constancia y renuevo
hora a hora, eterno
a veces o fugaz momento
según haga feliz, anubarrado tiempo,
gracias por ser y estar, el puesto
del hombre bien cubierto.

Galo, don Galo, mañanero
despertador del sol, rosal recién abierto,
buena conducta, bellos
hechos
de trabajos honestos
proseguidos sin desaliento,
maño de gesto
cordial, de tesonero
compromiso y empeño,
bronco por fuera, tierno
heñido candeal por dentro,
de sereno
y fiel acatamiento
a las reglas del juego
tremendo
de resistir por estos
hirsutos pagos del ibero
pasional y complejo
que padecemos
y gozamos, sueño
querido hasta los tuétanos,
salud por su presencia, por entero
en cualquier reto
soleado o adverso,
sabio además de bueno,
de recto

* GALO LEOZ ORTIN —don Galo en el respeto español y universal— nació en Alcañiz (Teruel) el 22 de abril de 1879. En su tiempo la Oftalmología en España era práctica rutinaria. Alentado por Cajal y por el doctor Tello, se dedicó al estudio de la visión. Con otros insignes oculistas —Manuel Márquez, Hermenegildo Arruga...— hace de la Oftalmología ciencia rigurosa y eficaz entre nosotros.

cunado no fácil serlo,
el miedo
ahogador al cuello,
por habernos
abierto
caminos a la luz del cuerpo
sin el que no podemos
encorrambrar espíritus y vuelos.
Galo Leoz, maestro
más allá del concepto
seco:
No debe nada. Le debemos
todas ideas y consejos
de la experiencia, más consuelo
por los ojos enfermos
que vuelven a mirar y ver el texto
del mundo portentoso y poder leerlo,
y descubrir de nuevo
realidad, recuerdo
urente antes, prisionero
en laberintos de la sombra, ciego,
doloroso tanteo
de las palmas al aire y las paredes, suelo
inseguro traidor, incierto
precipicio, desistimiento,
desgana de seguir, sin pío pajarero
el color y los límites borrados...

Intento

llevarle mi cariño, pero
nunca bastante copa el verso
para tanto temblor, misterio,
si no llegamos al extremo
y le abrimos las venas al verbo
que diga con verdad eso
que se sabe y se ignora, lo no expreso
enjambrado en el esqueleto.

Por azaroso privilegio
de haberle convivido tengo
contestación a muchos cercos
de cada día, laboreo
lúcidamente, espero.
(Allá con su palabra el viento,
el destino, la norma o el supremo
decreto.)

Y me quedo
con los brazos abiertos,
sonreído o llorado silencio
por plenitud que sube de los huesos
al decir sentimiento
religador de vivos y de muertos,
saberse en sí, perplejo,
perdido en un rincón del Universo,
hallado por amor y por conocimiento.

(Galo, don Galo, ¿nos le merecemos?)

Traducciones de los poemas de Jorge de Sena (pág. 7), realizadas por Angel Crespo.

EPITAFIO

De mí no buscaréis, que viví en vano
de otro más alto que en mí mismo había.
Pero si en mis lugares me buscáis
la nada que encontréis,
eso soy, y mi vida.

Esas palabras que en mi nombre corren
ni más ni de lo alto son verdad.
Verdad fue que de lo alto las quería
y de mí maldiciones ocultaban.
Debajo de ellas la traición se esconde,
porque demás me conocí distante
de alturas que de cerca nunca existen.

Fui libre, cual las aguas, que no suben.
Pensé ser libre, como caen las piedras.
La nada contemplé sin éxtasis ni pasmo,
porque lo cotidiano
en que yo me veía
ello mismo era sólo y nada más.

Por eso amado fui con llanto y lágrimas
del amor que a la noche se dedica.
Nada que fui, de mí no queda nada.
Y lo que no merezco, eso me queda.
Y así, si en mis lugares me buscáis,
la nada que encontréis,
eso soy, y mi vida.

(De *Fidelidade*, 1958)

TRANSITO PENSATIVO

En el tenue paso de nubes pensativas
cual flores que se abrieran en el silencio de otras,
a mí mismo me escucho: los ojos con que miro
mi voz hablando son, al tiempo de pasar
nubes distintas, cual la vida al soplo,
al invisible soplo o llama o sólo altura
interiormente abierta al que la envuelve espacio.

A mí mismo me escucho, lo sé. No desde mí,
la vida que en mí habla estoy viviendo ajeno.

Cual las nubes que pasan son otras cada vez,
o cuanto escucho ignoro u olvido o no contemplo,
abiertos ojos, mi destino más
allá de mí de todo yo mismo no soy porque
ya he sido y no seré, o seré cada vez
de mi destino más la esencia que le doy
en la de ser de nuevo extrema contingencia.

Las nubes pasan pensativamente.

[viendo?

¿Las escucho o me escucho? ¿Las veo o me estoy
Un rumor blando, un murmurar, un fluido
y tenue discurrir de pétalos mojados
cual flores que se abriesen en el silencio de otras.

(De *Post-Scriptum*, 1960)

SEGADAS BREVES...

Segadas breves por un sol rasante

[quila

que encrespa en calmas ondas a la tarde tran-
de otoño ribereño y retrasado,
graznan gaviotas, y sombrosas caen
en el suave chispear ante mis ojos.

Veloces barcos pasan a lo lejos,
en silencio rasgando y en espuma
a las pálidas aguas en su estaño.

Ante mis ojos todo. Mucho no es
para que sienta una existencia pronta
a conmovearse por saber que existe.

Ni en realidad es nada. Si yo siento por ser,
si por sentir escribo y, pues escribo,
a otros persuado de que todo es
unívoco y prefijo, necesario
en el círculo real que esto contiene,
apenas a lo real robé gaviotas
graznando junto al río, en este otoño
que hace al atardecer ser mansa tarde.

(De *Post-Scriptum*, 1960)



ANTEMETAMORFOSIS

Junto a los cardos, en la arena fina
que el viento poco a poco amontonara
contra su cuerpo (mal se distinguía
cual planta entre la arena jadeando)
un dios dormía. ¿Cuánto tiempo? ¿Cuánto?
¿Y un dios o diosa? ¿Cuántos soles, lluvias,
claros de luna en aguas o en las nubes,
tiznado habían esa piel tan fina
en que el vello sembrado está de arena?
Negros cabellos se esparcían donde
celaba el rostro en los dormidos brazos.

¿Y los ojos? ¿Abiertos o cerrados? ¿Verdes o
en el espacio breve en que su aliento ardía?
¿Mas respiraba? ¿O una luz difusa
en su dorso ondeante se paraba,
que ya, de tan desnudo y antiguo, se vestía
con la ausencia confiada en que dormía?
¿Mas dormía? Las piernas extendidas,
con un pie sobre el otro y los tobillos
un poco soalzados en un recuerdo de alas;
las nalgas suaves, las espaldas curvas,
de las axilas en la leve sombra
adivinado vello... ¿dios o diosa?
¿Y cuánto, cuánto tiempo hace que allí dormía?
¿O no dormía? ¿O no estaría allí?
junto a los cardos y la soledad,
que casi le tocaba del arenal inmenso,
del mundo inmenso, y aguas susurrando;
¿o no estaría allí?... ¿Y un dios o diosa?
¿Imagen o recuerdo tan sólo, aspiración?
De cerca o lejos no se distinguía.

POSTMETAMORFOSIS

Variación primera

Al sol ardiente, al mar azul, al viento
que hace vibrar su piel, se dan los dioses
en desnudez total de agreste juventud
que impúdica se exhibe y se desea,
si acaso ojos humanos los espían.

Promiscuos caen en un tropel de cuerpos,
de piernas, brazos, bocas y cabellos,
ancas y manos, lenguas y gemidos,
gritos de espasmo, senos y temblores,
y es sexo todo cuanto dase y todo
cuanto con un seguro ritmo arranca
saltos en que se ajusta más al fondo
y túrgido se escurre y recomienza.
Jadean los cuerpos tuércense, se agitan,
se levantan y arquean y se caen,
y poco a poco van quedando plácidos,
igual que si durmiesen en difusa,
anónima y divina confusión final.

De repente, levántanse altísimos
junto a los cuerpos que aún yacen temblando.
Pero otros se levantan, se recortan

contra la luz que irisa el negror de los sexos.
Suenan sus risas por la playa clara
en una hilaridad serena de resaca
que lame arena que, traída, queda
como suspensa en el umbral del viento.

Al mar acuden que espadañan breves,
mientras un dios tan sólo se detiene
a la orilla y, los dos brazos alzando,
se despereza en un curvar de ancas
sobre las tensas piernas que la espuma
moja, por los tobillos derramada.
Con un grito se tira y se sumerge y sigue
a los demás, ya puntos a lo lejos,
o sombras sólo de olas diminutas
quebrándose, a lo lejos, en la luz.
Silbos ligeros, ágiles, irónicos
alisan en la playa las huellas de los cuerpos
—arena removida, vagos moldes
de ancas y torsos, calcañares, nuca,
y hasta gotas dispersas de derramado amor.

Promiscuo amor de dioses, si miradas
humanas los espían, sedientas, turbias,
y violento, disipado, abrupto.

Tan sólo un resonar de carcajadas
subsiste aún, y en la memoria el bulto
del dios que desperézase a la orilla del agua.

(De *Metamorfoses*, 1963)

“SOPA DE POLLO CON CEBADA”, de Arnold Wesker

JUAN EMILIO ARAGONES

DE la trilogía de Arnold Wesker conocida como la del *Caldo de gallina* justamente por el título de la primera de ellas, que ahora nos llega con el título de *Sopa de pollo con cebada*, considerado más idóneo por su traductor, Ramón Gil Novales, conocíamos ya la segunda y más ajena al personaje básico de la común historia—*Raíces*, estrenada en el Valle-Inclán en 1966—, pues en ella no aparece

Ronnie, aunque las continuas referencias y los múltiples datos que de él da la muchacha que piensa que ha de ser su marido hacen que, de hecho, venga a ser el protagonista de una trama en la que no llega a tener participación activa.

Aquí, sí. En esta primera obra de la trilogía, que data de 1958, aparece Ronnie desde que tiene cinco años hasta los veinticinco, pues la historia de la menestral fa-

milia de los Khan y sus adláteres del East End londinense empieza en 1936, cuando la guerra de España—no falta un idealista que se inscribe en las Brigadas Internacionales, y la totalidad de los personajes se manifiestan favorables a la II República—, y concluye hacia 1956, tras el episodio de los tanques soviéticos en Budapest.

El episodio inicial es suficiente para comprender, aunque en modo

«Sopa de pollo con cebada». Irene Gutiérrez Caba y Agustín González.



alguno venga a justificarla, esta demora de veintiún años que media entre la redacción de la obra y su estreno en Madrid... justificación de todo punto inadmisibles, puesto que el argumento describe bien a las claras el gradual e imparable deterioro de las ideas comunistas en los miembros de la familia Khan y de su vecindad, con la excepción que a su tiempo ha de verse, excepción coyuntural y escasamente indicativa...

Acaso para entender correctamente las intenciones expresivas de Wesker en esta obra, y en el resto de su producción dramática, sea imprescindible recurrir a las manifestaciones del autor inglés en la rueda de prensa otorgada en vísperas del estreno y, en especial, a dos de sus réplicas, significativas de unas básicas claves de identidad: cuando un joven periodista le interrogó sobre si su teatro era político, la respuesta fue deliberadamente evasiva: «¿Qué es para usted el teatro político?». Y a seguido, la aseveración: «Mi teatro trata de la condición humana y sólo en la medida en la que entre los elementos constitutivos de dicha condición ocupa la política un descollante lugar, puede colegirse que es político el teatro que escribo». Y tras una explícita declaración de escepticismo en lo concerniente a las tendencias teatrales de vanguardia, expresó bien a las claras su tesonero individualismo, al responder así de contundentemente a una pregunta sobre su militancia política: «A los dieciséis... diecisiete años milité en las juventudes comunistas, pero sólo durante algunas semanas; abandoné en cuanto me di cuenta de que allí era obligatorio pensar como la mayoría, cuando yo me sentía inclinado a hacerlo con la minoría que constituye mi propio pensamiento. Y allí se acabó mi experiencia de militante».

PIEZA CLASICA, DOCUMENTADA Y PERSONALISTA

Con ser admirable en muchos aspectos esta primera obra de la trilogía de Arnold Wesker, nada produce tal deslumbramiento como el causado por la absoluta coherencia que, en el doble plano de la técnica teatral y del pensamiento político, se advierte en ella con respecto a las declaraciones del autor anteriormente transcritas.

En la dramaturgia, porque su declarado escepticismo hacia las técnicas vanguardistas cobra cuerpo activo en la concepción de un drama construido a la manera clásica, en tres actos —uno de ellos, dividido en dos cuadros, para más inri— y sin la menor concesión lingüística ni de situaciones a técnicas innovadoras: ni efectos distanciadores, ni crípticas referencias que para su cabal entendimiento requieran cooperación del auditorio... En *Sopa de pollo con cebada* el pan es pan y el vino, vino, sin posibilidad de jeroglíficos coloquiales o laberintos de cualquier especie que entorpezcan la recta e incuestionable comprensión de la trama.

Y en lo político, por la autenticidad advertible en un proceso vital que comienza en la alegría revolucionaria del común de los personajes —cuando las manifestaciones londinenses con pancartas del «¡No pasarán!» parejas a las del Madrid asediado—, coincidente con los ideales comunistas del adolescente Wesker que se apuntó al partido por unas pocas semanas, y concluye en el desencanto del joven Ronnie al comprobar cómo los que él creyó suyos habían fusilado a miembros del Comité Judío Antifascista y combatido a tancazos el ansia de libertad del proletariado húngaro. Es decir, que Wesker antepone los valores individuales a los de la comunidad.

Sólo uno de los personajes permanece leal al comunismo y, lejos de seguir a los otros en el proceso deteriorante de sus convicciones políticas, da el visceral grito de alerta a Ronnie ante los primeros síntomas abandonistas de éste: «¡Lucha!», le dice. «¡Lucha, o morirás!». Es la madre, Sarah, testigo próximo de cómo en su marido la creciente indiferencia política coincidía con un de igual modo progresivo deterioro físico, hasta convertirlo en el guiñapo humano que ya es.

Para Pedro Altares, en el comentario analítico que de la obra hace en el programa —tan lúcido en todo lo restante—, Sarah es la mujer de convicciones aceradas y sin grietas que, sin ceder ante adversidades y desencantos, las mantiene «incluso contra la experiencia de su propia vida y de su propia historia, en el ideal de solidaridad y de lucha». Ocurre que existen, como ahora es usual escribir, diversas lecturas de un mismo texto y, en mi análisis de las reacciones de

Sarah, la deducción final es otra: nos hallamos ante una persona elemental y apolítica, que ha encontrado la razón de su vida en la de los seres más allegados y que, como ignora la letra —no ha leído a Marx, Engels, Lenin...—, se queda con la música hasta el final, por encima de todas las quiebras ideológicas, para ella inexistentes, aferrada al lirismo de vocablos tales como fraternidad, amor, solidaridad, camaradería, etc. Simplemente, relaciona las paralelas frigididad ideológica y ruina física del marido, y por nada quisiera que al hijo le suceda otro tanto; de ahí, la desgarrada advertencia: «¡Lucha, o morirás!».

La regiduría escénica de los catalanes Josep M.^a Segarra y Josep Montanyes resulta meticulosa, detallista y, en general, muy válida, así como la escenografía de Josep M.^a Espada y los ambientadores decorados de boca que, aun realizados sobre litografías originales de John Allin, tienen un no sé qué en común con los idílicos carteles de José Ramón para las campañas electorales del PSOE.

En el capítulo interpretativo, prodigioso de armonización, descuellan Irene Gutiérrez Caba y Agustín González. Ella, en una Sarah antológica, y el actor, que otorga al marido un pormenorizado proceso de envejecimiento físico, marginal y agregado a sus dotes expresivas. A continuación, Encarna Paso, en un cometido inferior que la actriz enriquece con la seguridad de su buen hacer. Y los restantes: José María Resel, Imanol Arias, Carmen Fortuny, Fernando Valverde, Juan Antonio Castro, Francisco Hernández y Concha Leza.

CINE Y NOVELA DE AVENTURAS: EL FIN DE LA ILUSION

CARLOS BENITO GONZALEZ

PARECE que ya no causa extrañeza observar la decreciente producción cinematográfica de aventuras, y en menor grado, aunque no por ello menos grave, la referida a la producción literaria.

Porque de nuevo para poder hablar con plenitud de literatura, se hace necesario traer a colación el cine y a la inversa. Son algunos géneros y algunas experiencias las que van marcando este camino cine-literatura más entremezclado que paralelo, y algunos autores, más cada vez, los que escriben tanto con imágenes en las páginas de un libro como con palabras sobre una pantalla blanca.

La novelística de aventuras tiene una tradición potente y hermosa sobre la que el cine, desde el primer momento, volcó sus ojos y su industria como se vuelca uno ante el descubrimiento de un lugar virgen y re-

moto al que se le puede sacar un buen partido personal y financiero. El cine colocó así a la novela de aventuras y al género en general muy por encima de la consideración que en otras épocas pudo haber tenido o tendría después.

Por su parte, el cine forjó unas necesidades en el antiguo lector de aventuras absolutamente nuevas que impelieron a la narrativa específica del género a rizar el rizo de su propia existencia, creando formas nuevas que excedían de su propia y anterior estructura. La literatura, una vez más, aparecía como actor y protagonista de un cambio propiciado por y desde el cine que, en vez de agradecerle a lo literario su fuente de inspiración, le expoliaba una vez más sus tesoros más íntimos.

DEL JUEGO A LA NECESIDAD

El propicio juego literario de la narración de aventuras tiene ejemplos fuera de todo comentario y de toda reseña por estar en la mente de todos. Sin embargo, me limitaré a señalar los que por su capacidad y su imaginación subyacente han contribuido desde antiguo a forjar una posible película de aventuras.

Es seguramente hacia la cultura anglosajona hacia donde habría que volver la vista para observar el esplendor que en ella encontraron las novelas de

este tipo. Desde un *Moby Dick* a un *Martín Edén*, o desde *La línea de sombra* o *El corazón de las tinieblas* a un Conan Doyle y sus *Cuentos de aventuras*, los anglosajones se llevan la palma en la producción aventurera.

Claro que los franceses no le quedan a la zaga, y desde la vastísima producción de un Verne hasta la de un Daniel Defoe, no pueden quejarse de casi nada. Sin embargo, la parte baja del Mediterráneo no ha corrido la misma suerte. Menos el ejemplo magnífico del italiano Salgari, creo que habría que hacer mucho esfuerzo para hallar un narrador nato de aventuras entre españoles y demás. No digo con esto que no tengan su propio lugar, pero refiriéndonos como estamos a los orígenes del cine de aventuras, creo que se hace necesario pasar por alto algunos nombres, para que se pueda favorecer así la claridad en determinar las raíces históricas de este acontecer cinematográfico posterior.

A lo largo de su transcurso, el género ha sufrido grandes modificaciones. Desde la más estricta narración viajera hasta el fantaseo más alucinante, pasando por la aventura entendida como itinerario moral y, por tanto, interior de uno o varios personajes, la narrativa del género ha ido convergiendo y escindiéndose a medida que el cine la aportaba o la negaba sus propias capacidades y su propio discurso literario.

De esta forma, nos encontramos con que la narración estrictamente viajera va dejando paso al fantaseo más increíble sin por ello mismo perder su vocación aventurera. Este sería el caso de Verne, en donde la aparición de ingenios, sociedades, viajes posibles aunque irreales y fantaseos continuos sobre las bases científicas, oprimen y a veces llegan a aplastar literalmente al propio relato de aventuras.

El caso, sin embargo, más interesante en la evolución del género puede ser el que denota la aparición del viaje como aventura interior provocada, buscada o producida por elementos extraños al propio sujeto que la realiza, pero en ningún caso casual. Nos encontraríamos en este sentido con una serie de prototipos gigantescos, como Conrad o Malcom Lowry.

Esta necesidad de la aventura como forma de existencia es la última aportación del género, y la que el cine va a emplear para incluso crear películas muy al margen de la estricta narración de aventuras. Del juego fantástico y real de los marineros de *La isla del tesoro*, a los vagabundeos solitarios del *Cónsul de Bajo el Volcán*, de Lowry, nada más lejos que pensar en algún tipo de igualdad a la hora de observar el género. En este aspecto es en donde el cine va a incidir de forma desmedida, entrando muchas veces a saco en algunas de las más bellas páginas de esta historia de prototipos y fuerzas sobrehumanas enfrentados, para usar aquellos pasajes que más le convienen.

Y, antes de pasar al cine, tan sólo volver a señalar que no trato de hacer una historia del género, sino tan sólo llegar a la actual situación del mismo y a los elementos que han contribuido a la misma. De ahí que no haga una cita exhaustiva de autores y obras, sino tan sólo de aquéllas que han servido de fundamento histórico reconocido para la ampliación literaria y cinematográfica del mismo.

AVENTURAS DENTRO Y FUERA

La tradición de aventuras sólo puede rastrearse en el cine por medio de sus primeros documentalistas. Flaherty y sus *Hombres de Arán* o *Nanuk, el esquimal* son ejemplos de un cierto

cine ecológico que nos acerca a las primeras posibles raíces del género en el cine.

Poco a poco, la industria del siglo, que vio el potencial económico que tenía en sus manos y que no podía ser comparado al manejado por un medio como el literario, se lanzó a la caza y captura de elementos e historias que le pudiesen ser rentables y que el público pudiese reconocer con facilidad. Entre otros muchos, apareció la historia de la novela de aventuras. Allí se encontraba uno de los tesoros que el cine supo usar y después enriquecer.

A partir de este principio documentalista, nada más sencillo que colocar a las mismas extrañas y exóticas imágenes un pequeño argumento que convirtiera lo meramente real en una especie de viaje fantástico a tierras increíbles. Al mismo tiempo, y basándose en algunos relatos, otro francés hacía su viaje a la Luna de forma cinematográfica en el que sus viajeros subían en un pequeño tren que les conducía tan ricamente al satélite soñado.

La fantasía y lo lejano y misterioso eran una mezcla demasiado explosiva como para dejarla correr, y el cine no perdió esa ocasión. Las adaptaciones no se hicieron esperar, y los mismos clásicos vuelven a plagar la historia del cinematógrafo: *Moby Dick*, *La isla del tesoro*, etc.

Un caso aparte es el de Julio Verne. Las adaptaciones de todo tipo de sus relatos alcanzan cifras prodigiosas, llegando incluso a haberse creado un género que, sin ser una adaptación fiel de los relatos de Verne, son y parecen provenir del mismo. Se trata de obras que emplean los elementos clásicos en la imaginería verniana, y que, sin embargo, poco o nada tienen que ver con ellos. Junto a este caso, por su exagerado número de versiones, habría que señalar el que junto a él ejemplifica mejor que otro los excesos cometidos por el cine respecto a la novelística de aventuras. Se trata de las series de Tarzán, basadas en la obra de Edgar Rice Burroughs. La cantidad de películas basadas en Tarzán llegan a tal punto que muchas de ellas ni siquiera se atienen a los cánones exigidos por la primigenia narración.



Retomando, sin embargo, el hilo que nos interesa, habría que añadir que toda esta explosión aventurera en la pantalla poco a poco vio cómo decrecía su éxito. El género siguió produciéndose, por supuesto, pero se le limitó a una suerte de espectáculo infantil, carente de todo interés para cualquiera que no fuera en busca de lo atractivo.

Y si de nuevo es importante señalar que los títulos y obras no son aquí lo principal (sería extensísimo el recuento), vuelvo a añadir que el género se desarrollaba en la pantalla a la par que dejaba de hacerlo en las librerías. Esta casi relación vampírica se estaba produciendo a causa de una menor atención a nivel cotidiano hacia la aventura. La distancia entre lo expresado en la pantalla y la realidad social

cotidiana se ha ido haciendo tan grande que ante la apariencia de falso (la pantalla), frente a lo verdadero (la realidad cotidiana), la duda entre cuál es el camino a seguir para que la aventura tome cuerpo se ha dejado de plantear. Al mismo tiempo, otros elementos, como la televisión, se han encargado de asumir y desarrollar todas esas contradicciones, colocándose ante una pantalla que te trae y lleva más allá de lo imaginado.

El cine de aventuras se ha ido así restringiendo a un sector de la producción que ha retomado la tradición del género en su último estadio (el viaje interior-moral) y la ha transportado a un género de aventuras ahora sí específicamente cinematográfico: la carretera.

La carretera es evidente que tiene

asimismo una tradición literaria que parte y viene más allá de Kerouac y otros. Sin embargo, en el caso de la pantalla, se produce de forma distinta. La carretera aparece aquí como la mar aparecía en Conrad, o como el centro de la Tierra en Verne. Es decir, aparece como un camino desconocido que hay que recorrer como forma de búsqueda personal, más que como una aventura premeditada y en toda la regla.

Esta trayectoria interior se refleja de forma clarísima en algunos de los últimos filmes alemanes de Vin Wenders o Werner Herzog. En el curso del tiempo, *El amigo americano* o *Strozek* vuelven a reincidir sobre el vagabundo como forma de acción social. Y en medio de esta semiología de la realidad se plantea cinematográficamente la aventura como un posible no sólo narrativo, sino también social.

Esta verosimilitud, sin embargo, no se encuentra apoyada desde una perspectiva cotidiana. El fin de la ilusión que supone la aventura o bien ha llegado ya o bien está a punto de hacerlo. Ni el cine produce ya más que algunas imitaciones de los clásicos (descontando el sentido que he señalado para la aventura tal como hacen los Herzog, etc.), ni la literatura se atreve ya más que con reediciones de los mismos clásicos, o, en el límite, con una publicación cada equis tiempo dedicada al pequeño ghetto de los chavales.

No hay que extrañarse demasiado después de todo. Porque lo que parece que no se le puede pedir al individuo tal y como se halla bombardeado por todo tipo de *mass-media* es que se ponga a realizar ensoñaciones más o menos fantásticas. Que esto sea lo que habría que pedir, es obvio, pero que las posibilidades y trabas para llevarlo a cabo son tan pocas las unas como grandes las otras también lo es. De ahí que haciéndose cada vez más difíciles y oscuros los itinerarios morales, la aventura, aunque pretenda ser tan sólo cotidiana, se torna casi imposible.

Quizá por eso mismo haya que reivindicar lo imposible. De otra forma, lo posible no dejará crecer a la ilusión.



35 MINUTOS

JORGE CELA TRULOCK

LA mano ya lo ha hecho. Sueña a las siete y unos minutos: dos, tres, cuatro. No es fácil precisarlo. Nada es perfecto. El reloj acostumbra a adelantar un poco lo que quiere. En una noche puede que hasta un minuto largo, dos minutos. No se podría asegurar lo contrario. Algunas veces el resorte no funciona. La almohada termina ahogando el timbre.

Son las siete y cuatro del 14 de marzo. En este día se cumplen veintiún años, seis meses y diecisiete días, excepto fiestas, que el despertador ha debido sonar a las siete de la mañana y unos minutos; pero en realidad suena a esa hora menos unos diez minutos, los que se instrumentan para poderse quedar unos instantes más en la cama y considerar la desgracia que supone madrugar, tal es la costumbre.

La luz encendida y los ojos obligadamente abiertos impiden cometer la tropelía de dormirse en un día laborable. No se puede quedar uno tanto la noche anterior viendo la televisión. Por la madrugada el cuerpo no encontraba la postura, hacía frío, había calor; el pijama, un poco ajustado por los últimos kilos conseguidos, se retuerce e incomoda. Hay que llevar prendas libres, ya lo dicen los anuncios.

A las siete y diez, por tanto, deberán ser minuto arriba, minuto abajo, aún menos, instante arriba, instante abajo, las siete de la mañana de hoy 14 de marzo.

Quedan unos segundos, la desgracia está a punto de llegar. Es un horizonte pequeño y escaso, negro. Una rabia infantil, pero violentísima. Todo llega o tiene que llegar. El brazo separa sábana, manta o mantas, colcha.

Los pies caen encima de las zapatillas, tal es la práctica, tal la perfección conseguida a través de los años. La vejez de la persona se puede calcular por la precisión en encontrar las zapatillas al levantarse. En la mesilla el instrumento mira para la cama. Hay que moverlo un poco para poder ver la hora desde el lugar en que normalmente se ponen los pantalones, la camisa. Así se hace, y las manillas quedan visibles desde el ángulo que exige la marcha de los acontecimientos.

Armario, primer contacto: calcetines y pañuelo. Los pies hay que taparlos pronto para no coger frío. Ya lo decía mi padre. Estando los pies calientes está el resto del cuerpo..., desengañese, y no era un tonto personaje. El pañuelo encima de la cartera, siempre junto a algo más que al final no quedó en el bolsillo pertinente; las gafas, o las llaves, o unas monedas.

Siete quince, los calcetines puestos, el grifo del agua caliente marchando para que llegue el calor. Tarda a estas horas, tan crueles, de la mañana. Por el pasillo todo es silencio y un cierto calor oloroso que adjetiva positivamente las cuatro paredes. Los muchachos duermen, la abuela, cualquiera sabe. Los pájaros, en la cocina, tardan dos instantes en percatarse de que de pronto se ha hecho el día en su entorno. Basta sólo prender el fuego del gas. La cafetera está preparada. La leche, a un cacillo, de la nevera.

En el baño el agua ya está caliente. La maquinilla eléctrica empieza a hacer su trabajo. Eh, ya es la hora. La mujer asiente con algo, con un movimiento, con una breve palabra.

En el espejo la cara se mira a sí misma. La maquinilla va cum-

pliendo su cometido. Todos los argumentos, al cabo de tantas mañanas de tantos años, ya están dichos. Esa evidencia inmediatamente se presenta con una lucidez y un empuje producto de un deseo de autoconvencimiento. No se es tan desgraciado. La calle dentro de nada estará llena de coches como el tuyo. Es una alegría, cuando el paro supera el millón, tener un trabajo que te da para comer. Una careta que te recomienda el engaño.

—Hola.

—Hola.

El sueño no da para más. La maquinilla vuelve al estuche. Los dientes, la cara. Unos pasos hacia la cocina. La cafetera está hasta arriba. Ahora la leche, bajita, para que no se pegue, siempre lo dice quien sabe.

Los pelos tardan en domarse. Conviene más el cepillo que el agua. Será verdad. Desodorante, agua de colonia y marcha hacia el

armario, segundo contacto: la camisa. ¿Está bien? Sí, puede pasar. No está muy rozada. La enseño.

—Sí, puede pasar...

Miro el reloj y digo en alto quedan diez minutos, nueve mejor. Son las siete y veinticinco pasadas.

Todo se precipita. El orden se trabuca. Pero los cuerpos empiezan a estar a punto. El café con leche, servido. Falta un collar que se ha hecho un revoltijo. Una llave que quedó...

Los pájaros, al apagar la luz, protestan. Son treinta y cinco minutos después, exactamente. La libertad es una cosa difícil de comprender o una expresión inevitable para mejor conducir las apetencias de un determinado sector de consumidores. Puede que también sea un designio de dios.

EL NOROESTE

FERNANDO QUIÑONES

AQUELLA tarde se lo dijo. El viento fresco, tranquilo, y Joaquín despacio, con el hombre, por la gastada carretera del arrecife al faro.

La marea media abofeteaba las rocas desganadamente, y en la luz de las cuatro, plateante en las distancias, se oía su batir bajo los pequeños y espaciados puentes de la carretera que sólo ellos recorrían. Al fondo de La Caleta, a sus espaldas, se curvaba como una uña el blanco balneario fin de siglo, y ante sus ojos, lejano e inaccesible tras las almenas del viejo fortín, el faro metálico se levantaba al sol igual que una estilográfica flameante, disonando en la anti-güedad del paisaje, de su agua alegre y sus roquedales negruzcos. Entonces el hombre se lo dijo:

—Es bueno el viento éste —había hablado Joaquín primero.

El hombre bajo y fornido, que vestía de negro y llevaba en el bolsillo un libro, se detuvo y extendió un brazo por la amplitud del plano panorama. Luego habló con aquel acento convencido y algo solemne, con el caloroso pero nada cargante énfasis de siempre, capaz de confe-

rir interés y sentido a cualquier cosa. Su corbata oscura flameaba en el aire.

—Sí: es buen viento —dijo. Y raro en este tiempo, porque es viento del Noroeste, que pone vercosa el agua.

La ciudad tendía tras ellos su decaimiento y su belleza. Al otro lado de la bahía, más allá de los anchos y llanos marinos, un pueblo blanco se agazapaba en el horizonte, bajo el peso grande del cielo, y el Noroeste acumulaba polvo y pajuelas en los baches de la carretera sobre el arrecife.

Y Joaquín se quedó mirando al hombre cuando éste le añadió que, no ya a aquella hora, sino incluso a la de almorzar, se escapaba hasta allí algunos días para estar a solas consigo, pretextando en su casa que lo habían convidado en otra y arreglándose con media botella de vino y un plato de pescado frito en alguno de los añosos bares inmediatos a La Caleta; se quedó mirando al hombre contra el mar rielante, con una mirada entre azorada y firme, porque entendió que el hombre le hablaba ahora de una cosa y de una manera triviales en apariencia, pero verdaderamente íntimas y como plagadas de algo,

quizá de una soledad inabarcable, algo que no estaba en las palabras mismas, sino por detrás de ellas, velado y poderoso. Y Joaquín presintió que, aunque no tuviera nada que ver con ellas, aquellas palabras del hombre podían dar paso inesperado —como en efecto lo dio— a que le dijese lo que nunca hubiera querido oír y al «*ten cuidado*» de alguien que ya había avisado a Joaquín con una tosquedad burlesca y breve, segura y cruel, de la que él utilizó justamente para repudiar aquel aviso sin embargo cierto: el aviso de aquello que cambiaba de golpe el modo de mirarlo del hombre y que devolvía su conversación a los temas de siempre cuando ya parecía irle a hablar a Joaquín de algo que no era lo de siempre para, como si aún no se decidiera o no pudiera hacerlo, remitirlo de nuevo a libros, a cantaores o a reveladores lances de la guerra.

Pero ahora sí se lo había dicho. Ahora se lo había dicho, así que el hombre iba a quedarse otra vez solo, y los diecisiete años de Joaquín debían volver a vagar solos por la vieja ciudad bullente y, para él, otra vez vacía sin aquel amigo mayor, sin verlo ni oírle hablar de Shakespeare, de Picasso, de Mozart, sin sus orientaciones sobre el arte de Galdós, o el de Enrique «El Mellizo», o el de Stendhal, o los prohibidos, inasequibles Alberti, Neruda, Lorca. Es decir, sin cuanto era ya el entero, antiguo y recién nacido destino de Joaquín, para el que en ese momento no le servía ninguno de los amigos de su edad y para el que había encontrado alimento y apoyo en el hombre maduro, bajo y fornido, con el que se veía casi a diario desde hacía tres meses y que tan afectuoso y comprensivo se mostraba con él. El hombre del que ya tendría que alejarse, como de otros antes, porque ahora sí se lo había dicho, tocándole el brazo con una mano temblorosa:

—Te amo.

“DE BUENA LEY”

JULIAN BLASCO MOYANO

«... por todo lo anteriormente expuesto, madre, podrás comprender que, desde pequeño, supe valorar y agradecer las visitas de don Anselmo, el maestro con cara de fraile bonachón y cuerpo de rudo cazador, que llegó de Avila, según me dijiste, a los pocos meses de morir padre. Celebro con regocijo en mi memoria los caballos de cartón y escopetas de madera que los Reyes Magos me traían todos los años dejándolos al pie de mis botas recosidas. Y cuando fuimos a comprarnos el catón y el plumer, porque estaba ya en edad escolar, que tú no llevabas dinero en el bolso y don Anselmo, con gesto muy cortés, "faltaría más, mujer", te dijo, pagó los gastos y aún sobró para una chocolatina que me descompuso el vientre, ¿te acuerdas? Y cuando me vinieron aquellas calenturas tan malas que por poco no lo cuento, en que don Anselmo se pasaba las noches enteras pegado a mi almohada, secándome la frente, cogiéndome las manos, rezando para sus adentros. Y el esmero que ponía enseñándome

toda su sabiduría para que mamá, decía, se sintiera orgullosa y que padre, que estaba en el cielo, me decía también, me echara un cable. Aprendí mucho a su lado. Cuando iba a merendar a casa, tú, toda soliviantada, sin atreverte a levantar la mirada más de la altura de mi cabeza, "anda, véte a jugar un poco", me decías, yo procuraba tardar más de la cuenta. Y cuando me sentí hombre y empecé a rondar a la niña del posadero, María, que luego se casó, gracias a Dios, con un primo suyo con aires de perdonavidas. Sé, madre, que mi carrera la costeó don Anselmo, que seguía soltero, a pesar de las insinuaciones de Margarita, la hermana del cura, de buen ver, pero que a tu lado era una minucia. Y en fin, madre, cuando llegué al pueblo, de maestro ya, con mi título bajo el brazo, don Anselmo le encargó un marco de caoba para colgarlo en casa. A pesar de todo, madre, te he comprendido perfectamente. Y te sigue queriendo tu hijo, Luis. Muchos besos a don Anselmo. Adiós».

PELIART

GUIA DE CONCURSOS PERIODISTICOS, LITERARIOS Y ARTISTICOS

SUSCRIPCION A «PELIART»

Por un año (12 números) 840 ptas.

Por seis meses (6 números) 420 ptas.

editora



nacional

les ofrece sus colecciones

Colección "Alfar" de poesía.

UNA POETICA ACTIVA (La poesía norteamericana 1910-1975), de *Kevin Power*

290 págs. 250 ptas.

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

402 págs. 350 pts.

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

334 págs. 300 ptas.

LA POESIA DE NERUDA, de *Luis Rosales*

276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, de *Juan de Jáuregui*

147 págs. 175 ptas.

Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos

ATMA Y BRAHMA. Anónimo. Edición preparada por *F. R. Adrados* y *F. Villar Liébana*.

322 págs. 250 ptas.

ADONAI Y OTROS POEMAS, de *P. B. Shelley*. Edición preparada por *Lorenzo Peraile*.

130 págs. 175 ptas.

FARSALIA, de *Lucano*. Edición preparada por *Sebastián Mariner*.

444 págs. 250 ptas.

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

275 págs. 250 ptas.

TEXTOS LITERARIOS HETITAS. Anónimo. Edición preparada por *Alberto Bernabé*.

314 págs. 250 ptas.

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

661 págs. 400 ptas.

H.^a DEL FAMOSO PREDICADOR FRAY GERUNDIO DE CAMPAZAS, del *Padre Isla*. Edición preparada por *L. Fernández Martín*.

2 vols. 870 págs. 600 ptas.

DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO, de *Simón Bolívar*. 2.^a edición preparada por *M. Hernández Sánchez-Barba*

380 págs. 250 ptas.

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

284 págs. 200 ptas.

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

324 págs. 300 ptas.

Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados

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

284 págs. 300 ptas.

MONJAS Y BEATAS EMBAUCADORAS, de *Jesús Imirizaldu*.

274 págs. 300 ptas.

LOS CUERVOS DE SAN VICENTE, de *Miguel José Hagerty*.

318 págs. 300 ptas.

SANTORAL EXTRAVAGANTE, de *Ana Martínez Arancón*.

430 págs. 400 ptas.

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

768 págs. 550 ptas.

Otros títulos

CONSTITUCION ESPAÑOLA 1978. Edición "Príncipe" de 10.000 ejems. numerados. Dirección artística de *J. L. Alexanco*.

3.000 ptas.

INDICE ANALITICO DE LA CONSTITUCION ESPAÑOLA 1978.

380 págs. 250 ptas.

CONSTITUCIONES EUROPEAS, de *Mariano Daranas*

2 vols. 2.000 ptas.

LOS ORIGENES DEL CONSEJO DE MINISTROS EN ESPAÑA, de *José Antonio Escudero*.

2 vols. págs. Vol. I 712, págs. Vol. II 882 - 2.500 ptas.

ESCRITOS EN HOMENAJE AL PROFESOR PRIETO CASTRO.

2 vols. págs. Vol. I 648, págs. Vol. II 676 - 2.000 ptas.

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número trabajos de

FRANCISCO AYALA

LUIS GOYTISOLO

ANTONIO GALA

JOAN PERUCHO

ERNESTO MEJIA SANCHEZ

MANUEL VILANOVA

75 pesetas