

NUEVA ESTAFETA

2-44



9.10 agosto-setiembre 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 •

Director:
 LUIS ROSALES

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

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

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 9-10 AGOSTO-SEPTIEMBRE 1979

JUAN CARLOS ONETTI	4	<i>Dos relatos.</i>
JOSE BERGAMIN	12	<i>Poemas.</i>
JERONIMO LOPEZ MOZO	20	<i>Guernica (Happening).</i>
MIQUEL DOLÇ	31	<i>Trets del passat.</i>
ANTONIO PEREIRA	41	<i>Las peras de Dios.</i>
MANUEL RIOS RUIZ	48	<i>Cartas a una madrina de guerra.</i>
DANIEL MOYANO	60	<i>De lo real maravilloso.</i>
FARRERAS	63	<i>Pintura.</i>
LUIS ROSALES	67	<i>El cante y el destino andaluz.</i>
JUAN E. GONZALEZ	79	<i>Entrevista con Juan Rulfo.</i>
NIGEL DENNIS	87	<i>Ramón Gaya: el taller de la soledad.</i>
MARIA CLEMENTA MILLAN	98	<i>Voces poéticas de un poeta en Nueva York.</i>
FARRERAS	107	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	111	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>
FARRERAS	175	<i>Pintura.</i>

CARTAPACIO

179	<i>Destacamos el nombre de...</i> ANTONIO COSTA GOMEZ: <i>Revelación.</i>
183	<i>Artículos:</i> JULIO GUTIERREZ SESMA: <i>La gran quijetada de León Felipe.</i>
185	<i>Crónicas:</i> JUAN EMILIO ARAGONES: <i>Teatro otra vez en el Real Coliseo de Carlos III.</i>
187	<i>Traducciones.</i>
190	<i>I Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española:</i> ARIEL DORFMAN: <i>El viento cambia de aire;</i> HORACIO SALAS: <i>Subjetividades, tolerancia y reencuentros;</i> FELIX GRANDE: <i>El Congreso se divierte.</i> APENDICE: <i>Conclusiones del Congreso. Este fue el programa.</i>
202	<i>Concurso de cuentos cortos, cortos:</i> CARLOS MURCIANO: <i>La cuerda (14);</i> CARLOS FARACO: <i>Gemelo, gemelo (15);</i> VICENTE MOLINA FOIX: <i>El abrigo que llevó Luis Cernuda (16);</i> RAFAEL CESAR: <i>Monólogo literario de un abandonao (17);</i> SONIA GARCIA SOUBRIET: <i>La otra Sonia (18),</i> y JOSE MARIA BERMEJO: <i>Rebelión (19).</i>

Portada de José María Iglesias.



DOS RELATOS DE JUAN CARLOS ONETTI

I LOS AMIGOS

DESDE que la vio salir con la madre de la Iglesia Catedral, desapareció de la reunión de los viernes en el Tupinambá. Si hacíamos preguntas a su vecina nos contestaba que no estaba enfermo, que ella lo oía moverse en el sótano que habitaba y que ahora que llegaba a buena estación volvía a salir después de la siesta con el caballete y la caja sucia de colores a buscar callecitas inéditas en el barrio Sur.

Dos veces antes de la última visité el sótano. Era nada más que eso, con una letrina arrinconada y unos barrotes que descansaban a la altura de la vereda, con ventana con un agujero de pedrada en un vidrio y una cortina hecha con una bolsa de arpillera teñida de rojo oscuro, en forma tan desapareja que me hacía pensar en un vigoroso, casi imposible vómito horizontal de vino tinto; la cama hundida, un gran cajón como mesa, una lamparilla sucia y desnuda colgando del techo. El resto era todo suyo: el polvo ya convertido en dura mugre por las llu-

vias que entraron a través del agujero en el vidrio, los cartones pintados o vírgenes, todos curvados por los veranos; las ropas sucias y viejas, desparramadas sobre el piso de baldosas que fueron rojas. Y, sobre todo, lo verdaderamente suyo, lo que no podían estafarle en el Salón Nacional ni en el Municipal, el olor agrio, el olor de su cuerpo enfermo y envejecido, el olor repugnante que van formando como capas superpuestas los sudores nunca lavados, la mezcla de axilas y de pies cansados.

Así y allí vivía Simón. Hasta que un día fui comisionado por los pseudoartistas que se reunían conmigo en el café para quebrantar la consigna de la vecina, «no quiere ver a nadie, ni siquiera a mí», y enfrentarlo en el cubículo para exigirle que explicara sus ausencias.

La noche de la decisión, para aplacar la misoginia del pintor, los poetas melencólicos y sin lugar para publicaciones de sonetos, elegías y versolibrismo, los picasos sin salones, resolvimos que era imprescindible reunir dinero y copiar a Zeus con Danae. Los más generosos fueron los autores

U. Z. L. W. S. O.
1. VII 79





de plaquetas con poemas que leían entre arrebatos de admiración sus familias, novias y rodeadores de nuestra mesa del café. Yo entre ellos.

Hablamos con el encargado de medianoche y conseguimos que todos nuestros billetes fueran transformados en monedas de plata, valor cincuenta centésimos. Antes del arribo de la chusma insolente y verduga las monedas eran así, insisto, cincuenta centésimos de plata. Hoy se usan monedas del mismo diámetro de cinco millones, cambio chico, tan grises de plomo como un atardecer lluvioso en un lunes de invierno.

Cinco cabíamos en mi coche y el resto salió antes y caminando. Gonzalo Ramírez, entre Médanos y Ejido. Cafiani, recuerdo, llevaba y defendía la bolsa de papel con los kilos de argent. Esperamos hasta reunirnos todos; había, allá abajo, una luz de vela. Simón estaría leyendo o había olvidado apagarla. La ventana rota estaba abierta y las manos, los puños llenos de plata podían atravesar los barrotes negros y rasposos.

Cuando Hernández susurró: ahora, todos metimos los puños entre las rejas y las abrimos. Nos asustamos del ruido desparramado tanto, o casi, como se debe haber asustado Simón, lector o durmiente. Corrimos en seguida hasta Ejido como si acabáramos de robar algo. Y quién sabe.

Quién sabe, porque cuando dos noches después el tribunal del Tupí decidió que había llegado el momento de exigirle explicaciones por ausencia a Simón, tuve que ir, contestar una grosería a la mujer del «no quiere ver a nadie» y descender, apartando con

los hombros el hedor hasta el cubículo donde Simón leía un libro a la luz de una lámpara de que-rosén de gruesa hojalata abollada. Le llevaba una botella de grapa, pero él tenía otra, casi llena, en el piso, junto al brazo endurecido.

Y ahora otra vez también fue suya la belleza del sueño de ojos abiertos, el presente y el futuro del cuento increíble, nacido de la esclerosis y de las difuntas botellas que acordonaban el sótano.

El cuento, dicho por él desde la conservada mugre de la cama, desparramada en un almohadón perforado, su melena gris y endurecida por antipatía al jabón, levantando de vez en cuando con torpeza la botella ladera, me pareció una montaña rusa, que comenzaba por la imagen de él mismo renqueando por la rambla entre las ruinas desiertas de la fábrica de gas y la forma pesada del Templo inglés. El mismo arrastrando la pierna enferma para siempre, el atril, la caja de madera, la curiosidad inquieta y a veces burlona de los niños de diversos colores que malvivían en el barrio Sur. Así lo vi muchas veces y es la forma que prefiero para recordarlo.

«Yo —dijo con la lengua trabada— dejé de ir a emborracharme con ustedes en el Tupí porque una borrachera en el café me resultaba muy cara y yo necesitaba ahorrar dinero de los ochenta pesos miserables que me da Bellas Artes como pensión, y como si lo hicieran por lástima, después de todos los años que me deben, años de enseñar dibujo y pintura a muchachos porfiados que nunca van a saber, porque los que importan no necesitan maestros para descubrir cómo son y qué quieren hacer. Claro que yo nací en

Italia y pude ver muchas cosas antes de venirme a la América. Necesitaba ahorrar dinero y me salía mucho más barato comprar botellas y emborracharme solito en el sótano para poder pagar el ramo de flores que la mando cada fin de mes, cuando cobro la pensión. Amore. Nadie, ni vos que andás de una a otra, nadie puede comprender. Te agarra a traición, como algunas muertes. Y ya no hay nada que hacer, ni patelear ni querer destruir. Porque no se sabe si es una cosa que te golpeó desde afuera o si ya la llevabas como dormida y a veces creíste que estaba muerta para siempre. Y qué paz entonces. Que la llevabas adentro y sin aviso alguno en un minuto salta y se te derrama por todo el cuerpo, y hay que aceptarla, y todavía peor, hay que alimentarla y hacer que cada día aumente las fuerzas, obligarla a que te haga sufrir más. Y no hace ningún caso cuando decís que es imposible, porque ella te contesta que puede ser que sí, pero

que estás obligado a no perder ese dolor y a seguir esperando, y más y más cuando sabes que la esperanza es inútil. Y todo así y muchas veces, cuando estás *sborniato*, uno llora y es como si se inclinara sobre la cama para tener compasión de uno mismo, tan viejo y enfermo y pobre. Y después te viene la vergüenza. La vi en la Catedral. Pero antes ella había estado en una exposición de mis cuadros y eligió uno que los padres no le dejaron comprar, aunque tienen millones que podrían tirar para que Dios les perdone haber engendrado ese perfil, ese pelo, ese cuerpo. Pero tuvo que dejar el nombre y la dirección, y así pude, rastreando, encontrarla. Yo les agradezco el dinero que tiraron como granizo fuerte, porque ahora voy a guardar para el casamiento.»

Yo pensaba en sus cuadros, en la geometría de tonos apagados como un recuerdo y aquellas casitas en ruina de tan enemigos colores, y que sólo se mantenían en pie por la voluntad de óleos y espátulas.

«Hasta que un día salió de la iglesia sin la madre y cruzando la llovizna le dije: Las flores. Y siguió sin oírme, y se dio vuelta y preguntó sin mirarme o mirándome con asco: ¿Y usted cómo sabe? Yo sólo supe decirle: Yo. Y acaso haya comprendido y desde entonces es como si fuéramos amigos.»

Cafiani lo había visto muchas noches claras o de lluvia, rígido, un poco metido en la sombra, frente a las luces de la casa de la muchacha. El rostro, torcido e inmóvil, siempre como plateado por el agua o la luna, y nos decía en el café: «Así como la estatua en cinc de su desgracia.» Cafiani escribía poemas.

II JABON

No hizo ninguna seña para que Saad detuviera el coche. La figura estaba quieta y paciente, tal vez aburrida, al borde del camino, junto a un árbol del que empezaba a surgir la primavera como pequeñas lanzas de un verde aún indeciso.

Saad detuvo el coche frente al árbol y vio la gran maleta negra, vio que la persona que le sonrió tenía una cabeza de mujer, joven, extraordinariamente hermosa, un suéter rojo que cubría el pecho sin la menor sospecha de senos; un pecho liso de varón; pantalones negros que no insinuaban el bulto del sexo. Hombre, mujer, efebo, hermafrodita, Saad lo necesitó de pronto, con fuerza y jadeando. Necesitó que subiera al coche, necesitó de aquello con miedo, empezó a creer que lo había estado esperando desde la primera juventud y casi llegó a creer que necesitaría la presencia o cercanía de Ello—el corte de pelo era masculino y no había pintura en la cara—hasta el resto de sus días.

Al entrar, Ello dijo «gracias» y Saad pensó que la voz no había revelado nada. Era la de alguien que hubiera bebido y fumado mucho la noche anterior, hombre o mujer.

—¿Adónde quiere ir? —preguntó Saad para volver la cabeza y examinar la piel de las mejillas del pasajero: ningún rastro de barba, pero el pecho continuaba hostil y aplastado.

—Un poco lejos. Yo le aviso. Siguiendo derecho. ¿Cuáles eran sus planes?

Chloris
1. VIII 79



Tampoco había nuez en el cuello blanco. «Eran —pensó Saad— como si Ello hubiera resuelto modificar el viaje proyectado.» Y como si pudiera hacerlo, como si quisiera hacerlo, como si estuviera seguro, seguro de imponer sin violencia sus propios planes. La gran maleta apoyada en el asiento trasero proponía una mudanza, un querido desarraigo. Y dentro de la maleta estaba la clave del sexo de Ello, si es que tenía alguno. Porque no había signos de la adulterada feminidad de un muchacho invertido; nada de la soterrada virilidad de una lesbiana. Si fuera posible hurgar en la maleta...

—No hay planes rígidos por mi parte. Tengo un mes de vacaciones, de no hacer, si Dios quiere,

nada que me disguste. Pensaba detenerme en San Sebastián para almorzar. Después seguir hasta Pau, donde alquilé una casita que no sé si la voy a encontrar. Si quiere puede acompañarme a almorzar y a perdernos entre pinos enormes buscando la casita. Sólo sé que se llama «Pourquoi pas» y está cerca del paradero del Jabalí.

Ello no contestó; se fue reclinando en el asiento, nuevamente iluminada la cara con la sonrisa, y apoyó la nuca en el respaldo como quien se prepara para un largo viaje.

A los pocos días, el deseo de Saad fue creciendo y tuvo momentos de silencio y de escondido mal humor junto a la querida, la plácida presencia de Ello. Porque aquella criatura adorada le ofrecía —o apenas insinuaba— su doble cara, sus dos cuerpos, y muy pronto el hombre sintió el impulso angustioso de avanzar y oprimir, indiferente a que sus imaginados abrazos rodearan un cuerpo de mujer o de hombre.

Pero quería saber. Y cuando Ello bajaba con la cesta de compras por el caminito sinuoso e impuesto a los grandes espacios de césped verde por la insistencia de tantos pasos perdidos, entraba como ladrón en el dormitorio del monstruo ansiado y escrutaba la cama, las dos mesas, los pequeños frascos de medicina. Lo que no le servía para nada, no revelaba el secreto. La gran maleta negra, siempre debajo de la cama, cerrada con llave.

Y cuando él tomaba sol con los *shorts* y el pecho desnudo, Ello se acurrucaba, pantalón negro y suéter rojo, en la sombra del alero de la casita o bajo los grandes árboles para sonreír en paz a la belleza de las construcciones

blancas distribuidas sin orden por las pequeñas y suaves colinas.

Tuvo la esperanza absurda, en la que creyó por un tiempo, que iba a matar la duda entrando al cuarto de baño cuando Ello terminaba de bañarse bajo la ducha. Pero solamente, husmeando, encontró el perfume del jabón de pino que Ello había hecho espumear en su cuerpo, en su pecho, en la entrepierna que desvelaba el misterio, siempre solo y sellado para él.

Hasta que, casi de un día al otro, Saad comenzó a aceptar. A desear, más que la posesión física de Ello, la permanencia del secreto, de la duda. Y ahora vigilaba celoso a Ello, con miedo de que una imprudencia, una frase, le revelara la verdad por cuya ignorancia gozaba ahora en seguir sufriendo.

Veía a Ello trepar el sendero, ágil y rápido, un poco inclinado el cuerpo por el peso de la cesta. Sintió frío y vejez, entró en la casita pensando vagamente qué había comprado Ello para la comida de la noche.



POEMAS DE JOSE BERGAMIN

SONETOS

(A Cristo crucificado)

Me da la vida el temor...

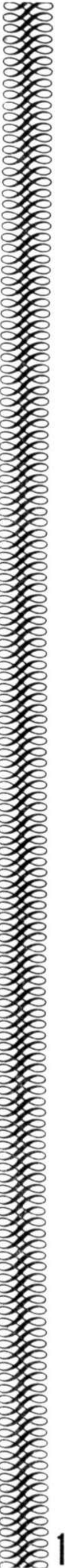
CERVANTES

Tú me ofreces la vida con tu muerte
y esa vida sin Ti yo no la quiero;
porque lo que yo espero, y desespero,
es otra vida en la que pueda verte.

Tú crees en mí. Yo a Ti, para creerte,
tendría que morirme lo primero;
morir en Ti, porque si en Ti no muero
no podría encontrarte sin perderte.

Que de tanto temer que te he perdido,
al cabo, ya no sé qué estoy temiendo:
porque de Ti y de mí me siento huido.

Mas con tanto dolor, que estoy sintiendo,
por ese amor con el que me has herido,
que vivo en Ti cuando me estoy muriendo.



También para los tristes hubo muerte.

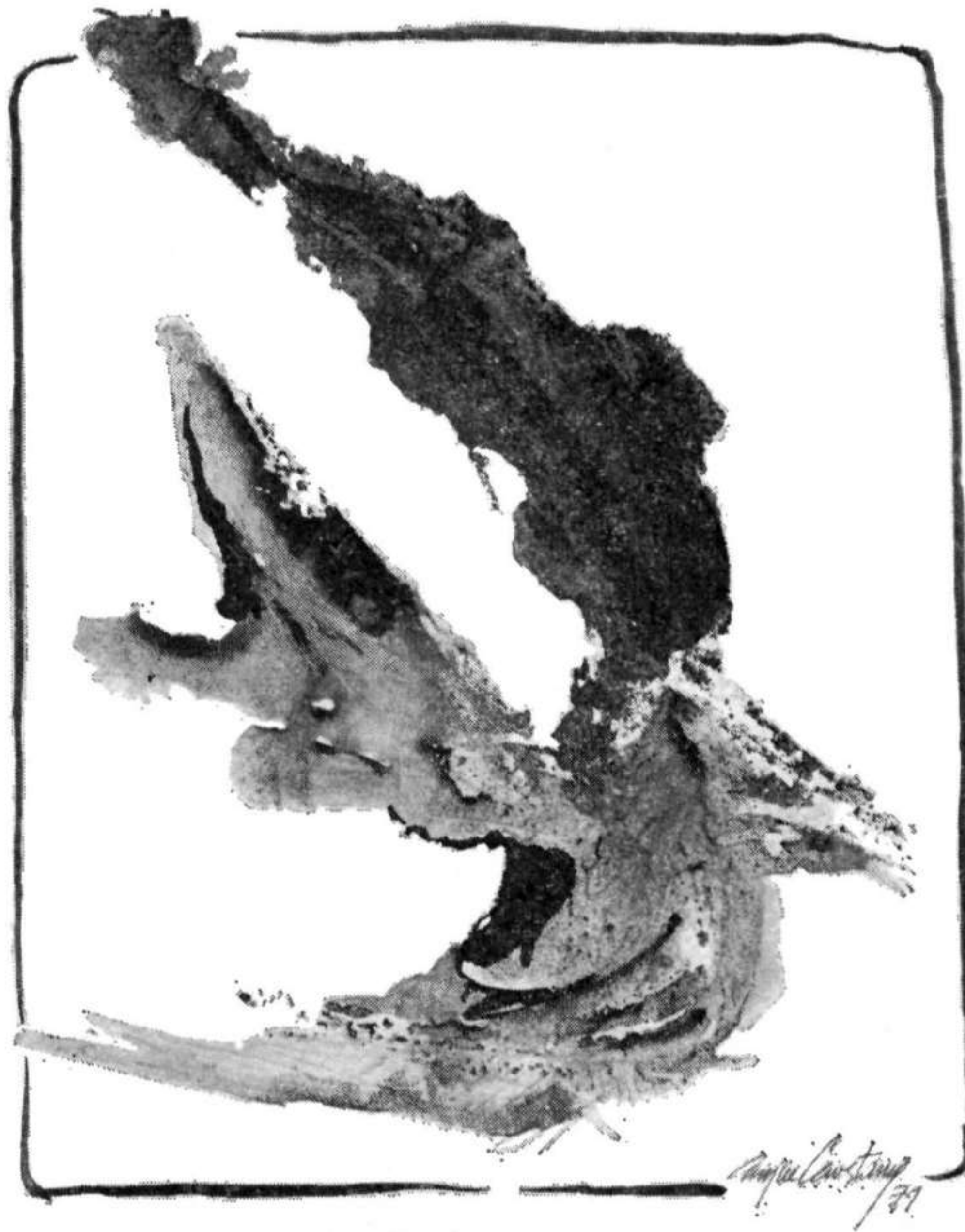
CAMOENS

¿Quién fui? ¿Quién soy? ¿Qué siento de mí mismo
en esta larga y perezosa espera
de una sombra mortal, que ni siquiera
sé si es la mensajera del abismo?

Nunca podré romper este espejismo
que rechaza mi hora postrimera:
como si el alma fuese prisionera
de un vano y tenebroso narcisismo.

¿Quién he sido? ¿Quién soy en este *ahora*
sintiéndome a mí mismo dolorido
por no poder sentir lo que más siento?

¿Quién voy a ser ahora, en esta hora
del corazón, sabiendo que no ha sido
más que un sueño de amor mi pensamiento?



Un soneto me manda hacer Violante...

LOPE

Un soneto me pide que le haga,
ignorando las reglas del soneto,
otra nueva Violante, a quien, discreto,
pedirá mi soneto dulce paga.

Como en el eco de la voz se apaga
de la ríspida consonancia el veto,
prisión será el soneto de un secreto
que ni su eco ni su voz propaga.

Secreto a voces que el silencio apura,
sonoramente, con el crepitante
temblor del verso como el de la llama.

Secreto que a sí mismo se asegura
por su sonoro son soneteante
cuando enmascara un corazón que ama.



Salía el sol del tenebroso abismo
de la noche, volviendo todo claro:
«yo —dijo— las tinieblas enmascaro
de luz, porque soy sombra de mí mismo».

Y con tan descarado narcisismo
que le roba al espejo su descaro
al mismo sol no le parece raro
romper la soledad de su espejismo.

Como si el cielo fuese todavía
canto, que en el silencio se aposenta;
secreto afán de solitario olvido;

oscura noche, luminoso día,
que sólo al corazón le transparenta
su eco sin voz, su espanto enmudecido.



DUENDECILLOS MUSARAÑEROS

Sé que un día llegará
en que te irás de mi lado
y ya nunca volverás.

Y ese día no será
el día menos pensado
sino el que se piensa más.

☆

Yo no sé por qué ni cómo
cuando los estoy mirando
la luz se apaga en tus ojos.

☆

¡Qué tenebrosa infinitud de noche
abisma el pensamiento
cuando los ojos miran la ilusoria
quietud del firmamento!

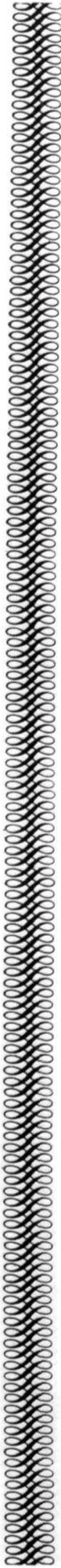
Cuando escucha el oído la celeste
música del silencio
y el corazón y el alma se han quedado
mudos, sordos y ciegos.

☆

Hablas y hablas
y de lo que tú dices
no sabes nada.

¿Por qué no callas
alguna vez, y aprendes
a estar callada?

☆



Estoy oyendo campanas
no sé dónde y me parece
que suenan dentro del agua.

Porque su oscuro sonido
llega del fondo de un mar
que sólo escucha mi oído.

★

Todo es según se mire.
No siempre nos parece
ni tan triste la noche
ni el día tan alegre.

Tristezas y alegrías
se juntan de repente.
Y de pronto a la vida
le sonríe la muerte.

★

Al cementerio no debe
llamársele campo santo:
los muertos no son de Dios,
los muertos son del Diablo.

★

Tengo sueño, tanto sueño,
que no me entero siquiera
si estoy dormido o despierto.

Y no me quiero enterar
que estoy sonambuleando
mi vida por no soñar.

★

Y así va pasando el tiempo.
Y van pasando los años.
Y los meses y los días.
Y los vamos olvidando.
Y al fin, cuando alguna vez
querriamos recordarlos,
es el sueño de otra vida
lo que estamos recordando.

☆

Había una sombra en el suelo
y otra sombra en la pared:
y las dos eran la misma
y distintas a la vez.

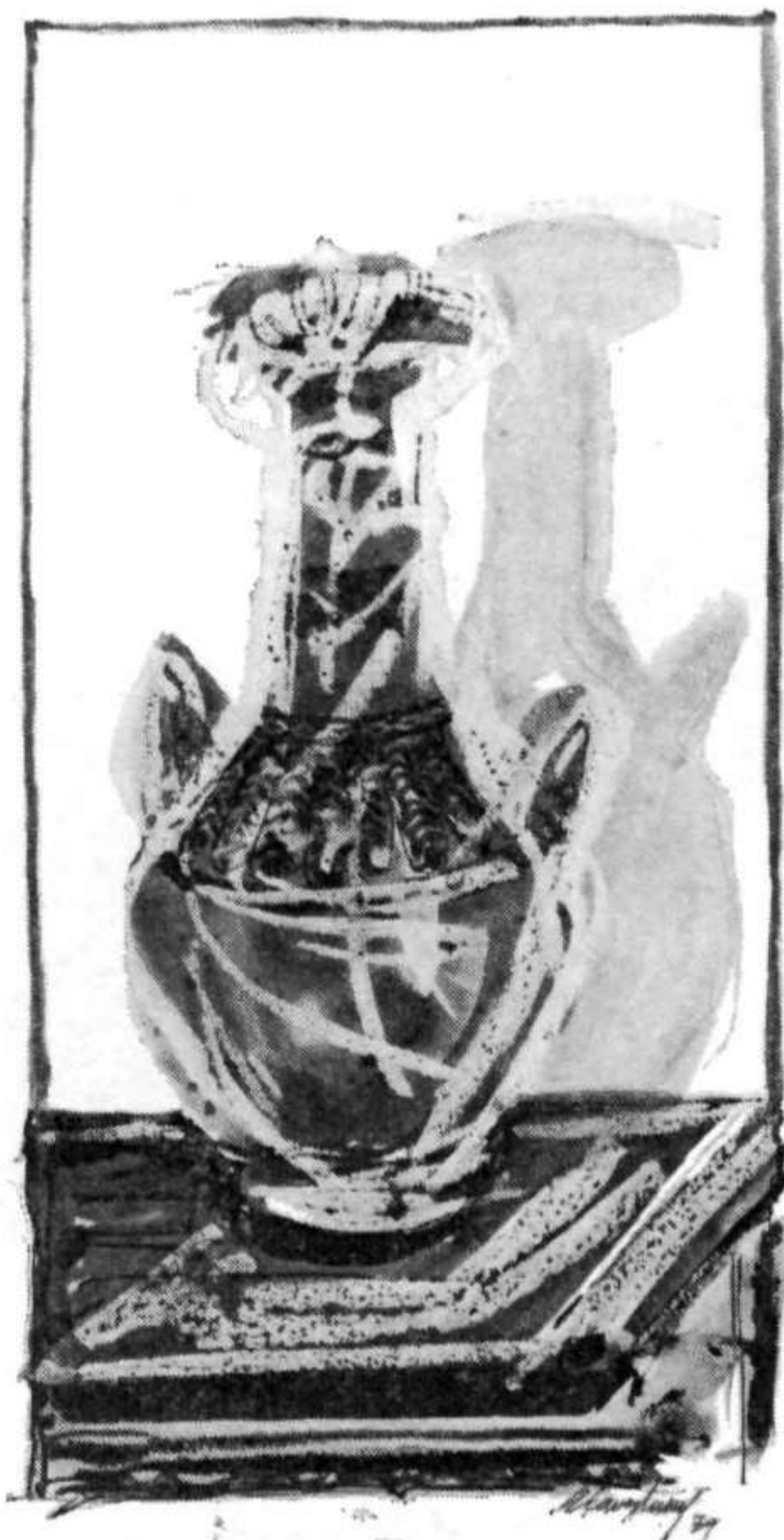
Y yo no supe, mirándolas
al derecho y al revés;
y yo no supe ¡ay! no supe,
no supe nunca por qué.

☆

Sombra de caracol,
eco de caracola;
rompe el rayo de sol
la cresta de la ola.

Sobre la arena, apenas
con señales visibles
si dejan las sirenas
sus huellas imposibles.

Y el inaudito coro
que el oído adivina
como un tropel sonoro
huye por la marina.



GUERNICA

(Happening)

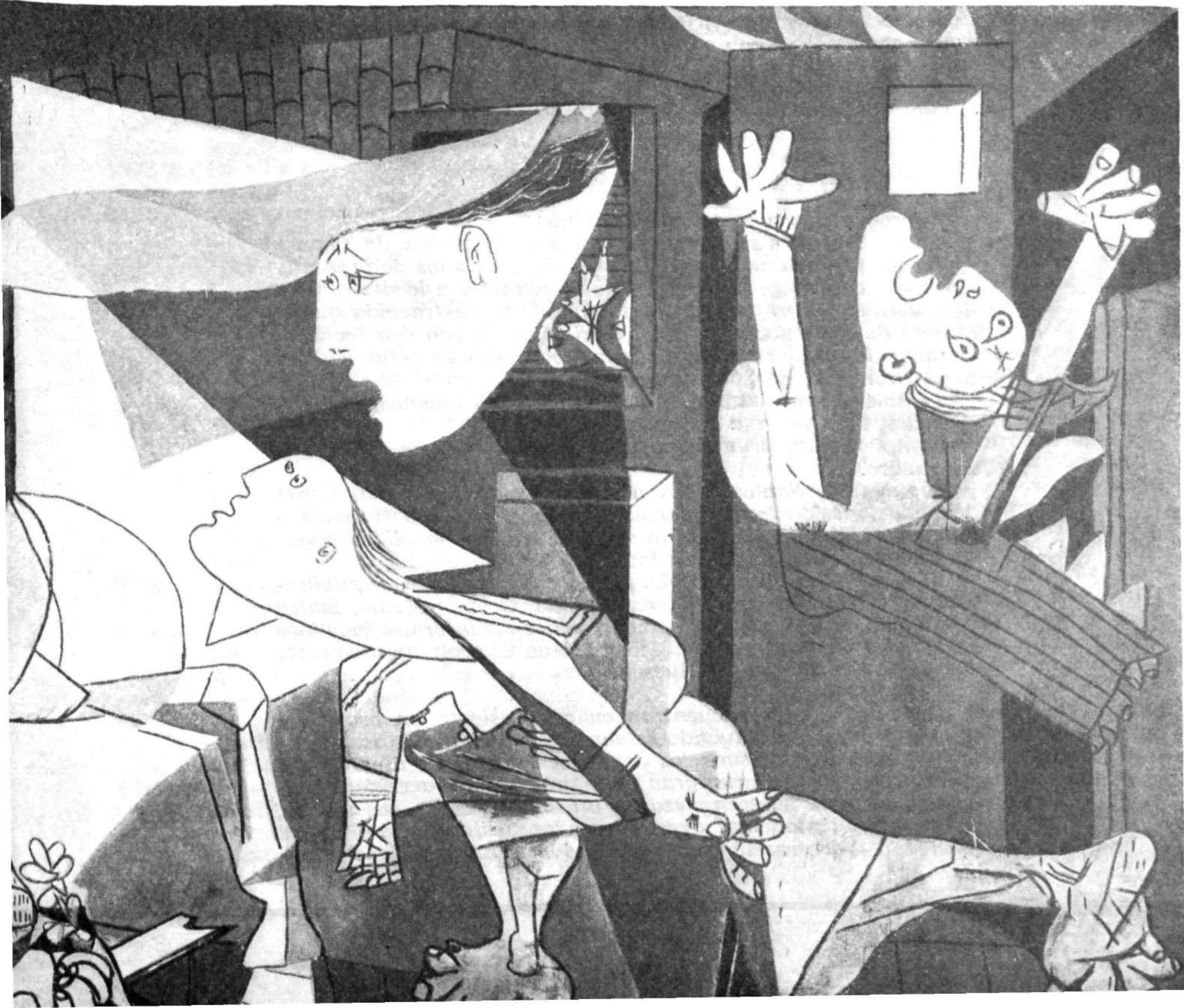
de
JERONIMO LOPEZ MOZO

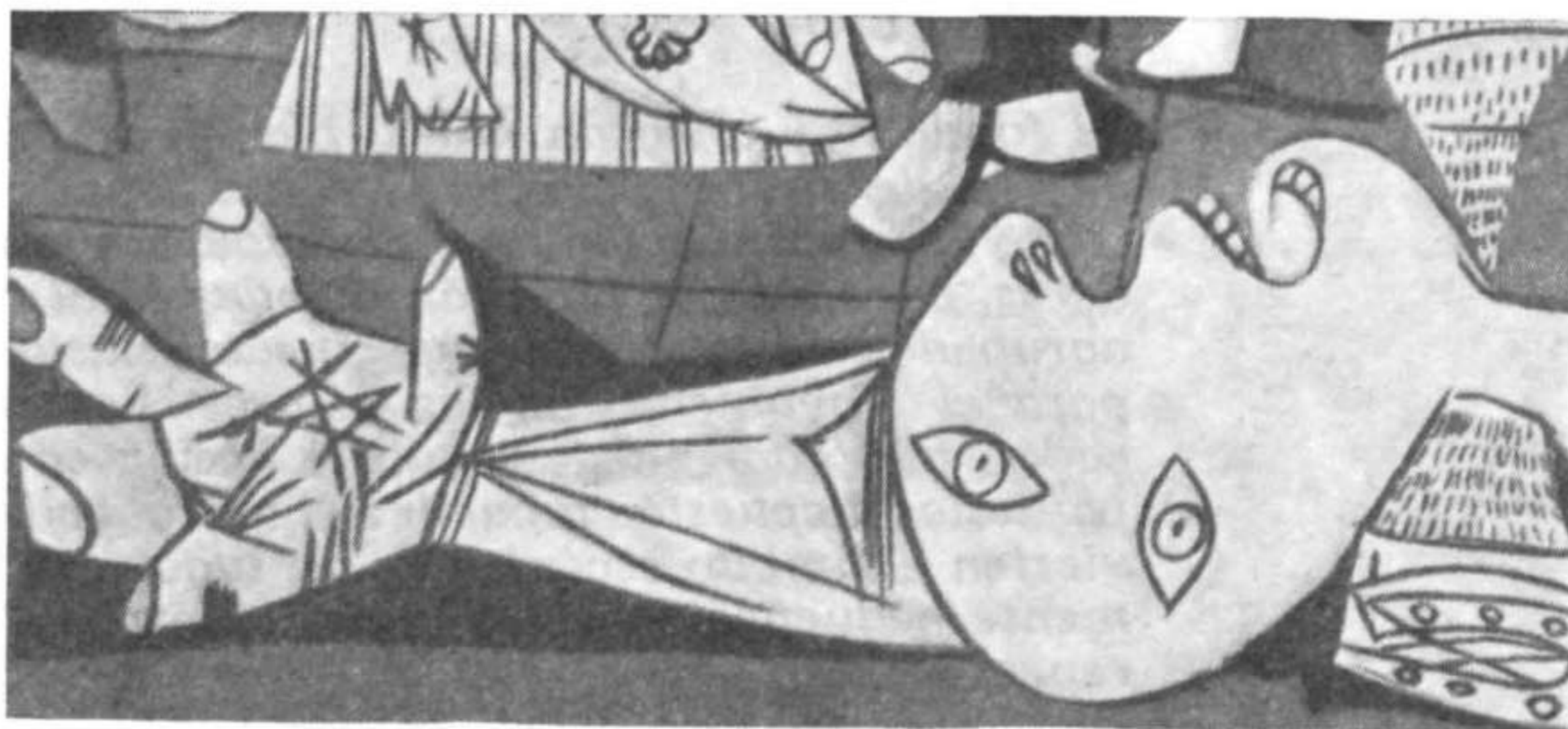


ESCENARIO

Al fondo hay un gran mural blanco de 7,82 m. de longitud por 3,51 m. de altura. Delante de él, un espacio libre de algunos metros y, a continuación, las localidades que ocuparán los espectadores. Los asientos no están dispuestos al modo tradicional, sino agrupados de tal forma que quedan pasillos y espacios amplios para el movimiento de los actores. Son giratorios, por lo que cada espectador puede seguir la acción en su totalidad. Diversas pantallas dispuestas a partir del mural rodean los asientos y convierten el ámbito escénico en un lugar cerrado, quedando únicamente pequeños espacios para la entrada y salida de actores y espectadores.

Varios altavoces, uno por cada pantalla, están distribuidos alrededor del ámbito. Dos cámaras tomavistas están situadas en lugares que dominan la acción sin entorpecerla. Las películas obtenidas en cada sesión del happening pueden ser empleadas junto al material destinado a proyectar en las pantallas en actuaciones sucesivas. Algunas gigantescas lámparas niqueladas, semejantes a las empleadas en los quirófanos, están suspendidas sobre el ámbito escénico.





ACTORES:

MUJER DEL INCENDIO
MADRE CON SU HIJO MUERTO
MUJER QUE MIRA LA LUZ
TORO
CABALLO
GUERRERO
PAJARO
FLOR
PORTADORA DE LA LAMPARA

PROGRAMA DE MANO

El programa consta de varias páginas.

En las centrales se reproduce el cuadro Guernica, de Picasso.

En las páginas anteriores, además de los títulos de presentación del happening, se incluyen datos relativos a la destrucción de Guernica. Entre ellos la carta completa o extractada que el alcalde de Guernica, Labauria, escribió en Bilbao con fecha 17 de mayo de 1937 y cuyo texto puede encontrarse en el fascículo 62 de la Crónica de la guerra española, editado por «Codex, S. A.».

También es interesante la versión de Hugh Thomas, parte de la cual se incluye en el fascículo ya mencionado.

Completa esta primera parte una breve historia del origen del cuadro.

Las páginas finales incluyen testimonios sobre destrucciones de poblaciones civiles en guerras desarrolladas con posterioridad al año 1937, con lo que se da la medida de la universalidad y verdadero alcance del cuadro de Picasso.

El material es sin duda abundante en las crónicas y publicaciones de las guerras de Corea, Argelia, Oriente Medio, Biafra y Vietnam. Sobre esta última consúltense los informes incluidos en las obras Tribunal Russell. El juicio de Estocolmo y Crímenes de guerra en Vietnam, de Russell.

Los espectadores encuentran en cada asiento un programa de mano y un cirio. Cuando se supone que han leído los textos incluidos en el programa los actores entran desde diversos lugares. Cada uno lleva un gran trozo del cuadro Guernica, de Picasso. Los trozos parecen piezas de un rompecabezas. Los actores, en silencio y lentamente, avanzan por los pasillos hacia el mural del fondo. Mientras tanto, de los altavoces surgen cinco voces.

- VOZ 1. La Villa está en Vizcaya.
 VOZ 2. En un valle a diez kilómetros del mar.
 VOZ 3. Y a treinta de Bilbao, la capital.
 VOZ 4. Tiene siete mil habitantes.
 VOZ 5. El lunes es día de mercado. Los habitantes de los caseríos se reúnen en la plaza para vender sus mercancías y comprar lo que necesitan para la semana.
 VOZ 1. El día veintiséis de abril de mil novecientos treinta y siete era lunes.

Pausa

- VOZ 2. El día veintiséis de abril de mil novecientos treinta y siete.
 VOZ 3. Lunes.
 VOZ 4. Día de Mercado.
 VOZ 5. A las cuatro y media de la tarde las campanas doblaron.
 VOZ 1. Anunciaban la proximidad de la aviación.
 VOZ 2. Entre las montañas que rodean el valle apareció un aparato.
 VOZ 3. El pueblo se agitó.
 VOZ 4. Después aparecieron más aviones.
 VOZ 5. La villa nunca había sido bombardeada.
 VOZ 1. Las primeras bombas hundieron algunas casas.
 VOZ 2. La población se precipitó, despavorida, a los refugios.
 VOZ 3. ¿Cuántas mujeres y niños se amontonaban en cada uno?
 VOZ 4. Mucha gente huía de la ciudad.
 VOZ 5. Pero las calles y los campos eran ametrallados.
 VOZ 1. Algunos se retorcían moribundos en el suelo.
 VOZ 2. Dentro de los refugios los llantos angustiosos se mezclaban con los rezos del pueblo castigado.
 VOZ 3. Cada oleada de aviones descargaba su mortífera carga.
 VOZ 4. Las casas se desplomaban sobre los hombres.
 VOZ 5. Corrían por las calles, sobre montañas de escombros, entre las llamas que envolvían los edificios. Los aviones les ametrallaban.
 VOZ 1. Dos hijas murieron agarradas a su madre cuando las tres corrían hacia un refugio.
 VOZ 2. Unos jóvenes fueron ametrallados dentro del agua del estuario. Se habían refugiado allí para escapar del bombardeo. Muchos murieron.

- VOZ 3. Los cazas volaban muy bajo y ametrallaban a los que se refugiaban en los bosques.

Pausa

- VOZ 4. Los bombardeos empezaron poco después de las cuatro y media de la tarde.
 VOZ 5. Acabaron a las ocho menos cuarto.
 VOZ 1. Cada veinte minutos llegaba una oleada.
 VOZ 2. ¿Por qué bombardearon aquella villa?
 VOZ 3. Fue una especie de banco de prueba. Es lamentable, pero no se podía actuar de otra forma. En aquel momento estas experiencias no podían efectuarse en otro lugar.
 VOZ 4. Todo quedó destruido.
 VOZ 5. La última luz de la tarde mostró a los supervivientes un cementerio entre ruinas y llamas.
 VOZ 1. Entre los escombros y en los campos próximos yacían mil setecientos cincuenta y cuatro cadáveres y sufrían ochocientos ochenta y nueve heridos.
 VOZ 2. Ese fue el balance del bombardeo de Guernica.

Los actores han llegado con las piezas del rompecabezas al espacio libre que se extiende delante del gran mural. De espaldas a los espectadores se disponen a colocar las piezas en el gran mural y recomponer el cuadro Guernica. Los actores actúan anárquicamente en medio de un absoluto silencio. Mientras unos apoyan unos trozos en el mural, otros estudian el conjunto. En algunos momentos la confusión entre ellos es grande. Algún actor corre hacia los lugares ocupados por los espectadores y trata de lograr una perspectiva que le permita recomponer el rompecabezas. La escena se prolonga el tiempo suficiente para que el espectador se sienta inquieto —porque para él aparece muy clara la solución, sobre todo cuando alguna de las combinaciones conseguidas se aproxima a la correcta—, pero sin que llegue a irritarse. Finalmente el cuadro de Picasso queda recompuesto. En ese instante las lámparas se encienden, los altavoces suenan, en las pantallas aparecen proyecciones y los actores inician su representación. El director, combinando todos estos medios, reproducirá durante un tiempo no

calculado previamente el bombardeo y destrucción de un objetivo civil, debiendo lograr que los espectadores sientan las mismas sensaciones y horror que las víctimas y se incorporen al trabajo de los actores relatando sus impresiones u ofreciendo sus testimonios si han vivido momentos reales semejantes.

ALTAVOCES

Doblan las campanas. Sonido cada vez más fuerte. Motores de aviones en la lejanía. Se aproximan. Vuelan sobre nuestras cabezas y dominan el ruido de las campanas.

Bombardeo. Silbido de proyectiles. Explosiones. Gritos de pánico.

Edificios que se desploman.

Las campanas callan y los aviones se alejan. Versos de *España en el corazón*, de Neruda. Las palabras «Madrid» y «mañana» no se oyen, ahogadas por gritos.

VOZ. Yo vivía en un barrio de Madrid, con campanas, con relojes, con árboles.

...+...

Mi casa era llamada la casa de las flores, porque por todas partes

estallaban geranios: era una bella casa con perros y chiquillos.

.....

Y una mañana todo estaba ardiendo y una mañana las hogueras salían de la tierra devorando seres, y desde entonces fuego, pólvora desde entonces, y desde entonces sangre.

ALTAVOCES

Los aviones se acercan en una segunda pasada.

Los gritos crecen.

Bombardeo.

Ruido de carretas.

Las ametralladoras se ceban en las calles, en los caminos, en los campos.

Los bombarderos se alejan, pero las ametralladoras continúan su caza de hombres.

Con fondo de tableteo y de exabruptos de los pilotos satisfechos, los versos del poema Picasso, de Alberti.

VOZ. ¿Cuál será la arrancada del toro —¿acorralado?— en un duro, aparente callejón sin salida?

Miedo

.....

Por sobre los tejados se divisan la raya de la mar y mujeres charlando en una [fuente y desnudos corriendo por la playa.

.....

La guerra: la española.

¿Cuál será la arrancada del toro que le parten en la cruz una [pica?

Banderillas de fuego.

Una ola, otra ola desollada.

Guernica

Dolor al rojo vivo

ALTAVOCES

Las explosiones de las bombas se confunden con el estrépito de los muros que se hunden.

Los cientos de heridos gritan.

Crepitan las vigas de madera en el incendio.

Maldicen quienes buscan a sus muertos entre los escombros.

Del fondo de los refugios salen oraciones y llantos.

De un poema compuesto por un poeta vietnamita con ocasión de la guerra de Corea:

VOZ. ¿Dónde está tu madre? Nadie hay a quien preguntar. Sólo nos rodean el fuego y el humo.

ALTAVOCES

Los bombardeos ya no cesan. Ni el ruido de las ametralladoras.

Se oyen lejanas algunas sirenas.

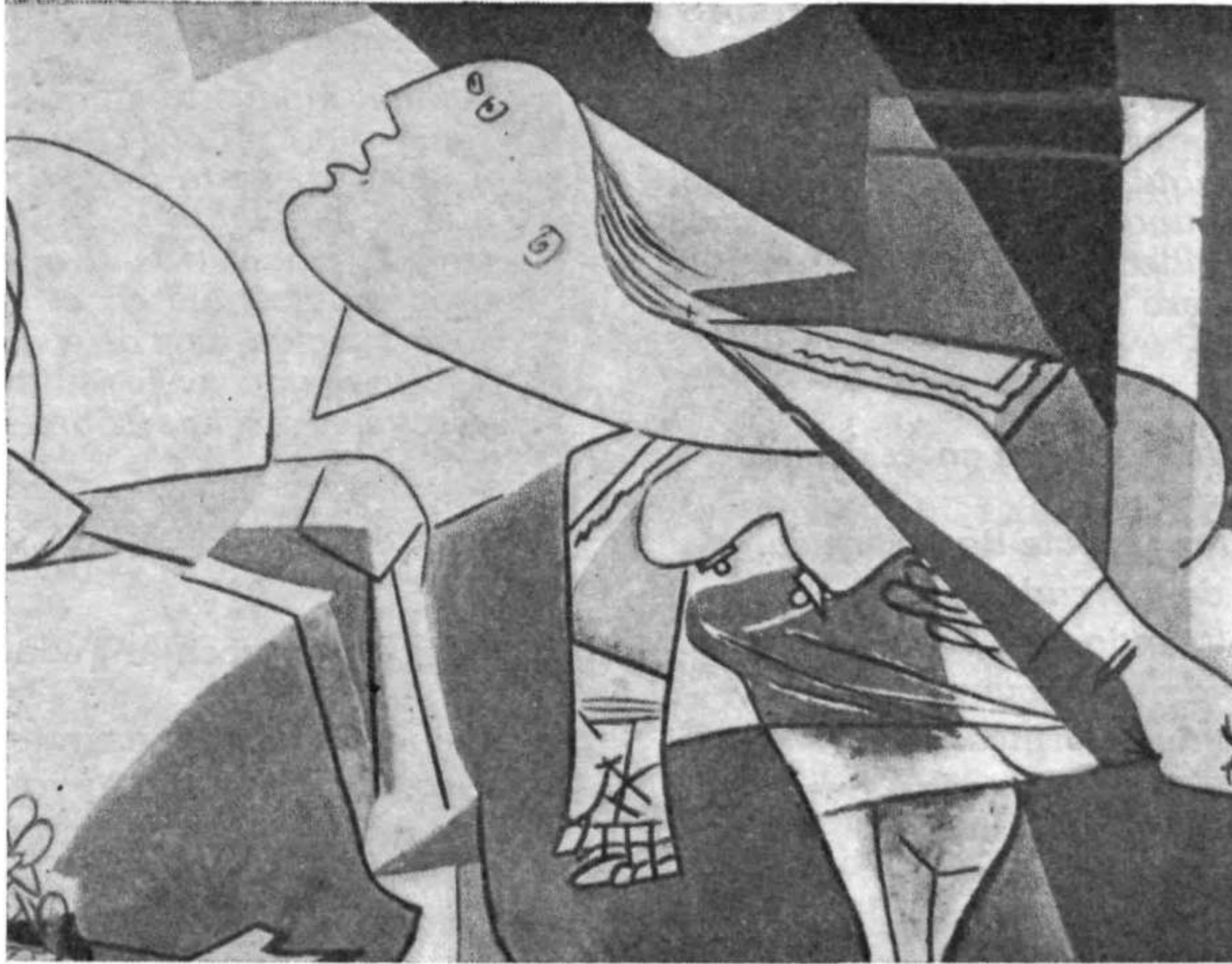
Un perro ladra.

Una campana toca a muerto.

Los que aún viven lloran y gritan.

Pero el ruido de los aviones y las armas es más fuerte.

En sordina, como pugnando por salir de entre los escombros, se oye la música de Halffter para la Cantata de los Derechos Humanos, de Norman Corwin.



VOZ. muerte
 muerte
 muerte a uno
 a cien y uno
 a mil
 a un millón
 muerte, muerte
 a millones
 a decenas de millones

 ¡Oh! ¡Oh!
 el gritar amargo
 el gritar de las gentes en desiertos
 de piedras y acero
 el gritar feroz
 el gritar y el apelar
 niños gritando en la cruel inmensidad
 ¿por qué el grito? ¿Por qué?
 ¿por qué? ¿Por qué del grito?
 los perseguidos, los buchenwald
 los sin hogar refugiados
 sollozando en la estela de los ingenios
 de la guerra
 entre las ruinas
 llorando a la vera del agua de mil
 [babilonias
 el gritar ¡Oh! el gritar

 y así, por tanto, la Asamblea proclama
 esta Declaración

esta declaración universal
 de los humanos
 de los humanos universales
 derechos
 proclamadla
 a las naciones
 proclamadla

proclamadla también a los niños
 a los pequeños recién llegados a la
 [vida
 a quienes todavía no apesadumbra la
 [historia de sus padres
 cuando todavía no saben que están de
 [materia
 llegue a los oídos y a los corazones
 [inocentes

a los niños
 proclamadla a los niños
 los niños
 suyo es el tesoro y ellos lo han de con-
 les enfants [servar
 para ellos, derecho y paz
 dyetti
 paz y amor
 ehrtung
 derechos y paz
 paz
 paz
 paz

PROYECCIONES EN LAS PANTALLAS

(En las diversas pantallas se proyectan fotografías y filmes. El detalle de las proyecciones que aquí se da es sólo a título orientativo. Se supone la existencia de cinco pantallas utilizadas simultáneamente, aunque su número no tiene que ser forzosamente ése)

Panorámica de Guernica antes de su destrucción.

Casa de Juntas y roble de Guernica.

Plaza en día de mercado.

Campana volteando.

Primer plano de un anciano.

Vistas aéreas de Guernica.

Campos y pueblos tomados desde un avión en vuelo. Documental.

Grupo de bombarderos.

Primer plano de un piloto en la cabina del avión.

Filme. Un avión se acerca desde el horizonte. Primero es un punto. Al final el morro ocupa toda la pantalla.

Bomba en el momento de separarse del avión.

Documental del bombardeo de un pueblo a vista de pájaro.

Documental tomado en las calles de un pueblo durante el bombardeo.

Gente en un refugio.

Primer plano de una mujer con gesto desgarrado.

Panorámica de Guernica destruida.

Secuencias de bombardeos.

Fotos de Guernica seleccionadas entre las obtenidas por los corresponsales de The Times y la agencia Reuter inmediatamente después del bombardeo.

Filme. Un avión en vuelo raso ametralla una carretera.

Cadáveres a los lados de un camino.

Filme tomado desde un avión que vuela a muy pocos metros de altura siguiendo la línea de un camino lleno de gentes en carros, bicicletas o andando.

Un buey reventado entorpece el paso de los fugitivos.

Hombres cubriéndose el rostro con las manos.

Mezcla de las fotos anteriores.

Documentales de bombardeos.

Película del happening cuando haya sido filmada alguna sesión precedente.

ACTORES

En el momento en que el cuadro está reconstruido sobre el mural, cada actor improvisa su texto a partir de la trayectoria que se le señala y de las sugerencias extraídas por él tras el estudio previo de su propio personaje en el cuadro, adaptando su actuación, por otra parte, a los sonidos que le llegan de los altavoces y a las proyecciones hechas sobre las pantallas.

MUJER DEL INCENDIO

Estoy en la cocina. Todos han salido y yo recojo la mesa.

Suenan las campanas. Ruido de aviones.

Explosiones. Lejos. Ahora cerca de la casa.

Voy a la ventana. De la plaza llegan gritos.

La gente corre. Ellos, los míos, no llegan.

Una bomba ha estallado en la casa. Hay cascotes por todas partes.

Del granero sale humo. Algo se quema.

Las bombas me aturden. Ellos se habrán refugiado en algún lugar.

Las llamas asoman por el tejado. Los techos se desploman sobre los muebles y el suelo.

Las sábanas, los manteles, las ropas arden.

El humo me asfixia. Quiero salir de la casa.

Muchas otras casas están incendiadas también.

El pueblo entero es una antorcha. Es inútil salir.

El fuego ha prendido mis ropas y mi carne. Grito desesperada.

Mientras mi cuerpo se consume transmito las llamas a lo que queda de mi casa.

MUJER CON SU HIJO MUERTO

El bombardeo. Yo pensaba: son aviones que van a la guerra, que pasan sobre nosotros camino de los sitios en que hay soldados que luchan.

Cuando tú seas grande esta guerra habrá acabado y no vendrá otra. Conocerás los horrores por lo que los viejos te cuenten.

Tu padre es soldado. Está allí, con los otros soldados.

Pero las bombas caen aquí, sobre nosotros. Debe ser un error.

Hay que salir del pueblo. Llegar a un sitio en que estemos a salvo de las bombas.



Corro con el niño en brazos. Cruzo calles y plazas.

Todo se hunde. Los caminos se cierran.

¿Por qué mi cuerpo es tan frágil que no puede defenderte?

Un avión me ametralla. Corro y me persigue. Lloro. Me desespero.

El niño está muerto. Caigo sobre él. Mi cuerpo le envuelve.

¿Qué tengo ahora que defender? Mis pechos ya no amamantarán nada porque ya no tengo hijo, ni está el hombre que hirió mi sexo una vez.

Siento cerca el aliento de un toro. El macho.

¡Machos que engendráis hijos que luego matáis!

El avión vuelve para ametrallarme. Extiendo las manos y pregunto al que le guía: ¿ya para qué?

¿Eres tú el responsable de la muerte de mi hijo? ¿O quién?

MUJER QUE MIRA LA LUZ

Hago el amor con el hombre en la alcoba, todo cerrado, casi a oscuras. Fuera hay luz a borbotones.

Cuando me consumo en el abrazo doblan las campanas, y los gritos de los niños que juegan en la calle cesan. Es el bombardeo.

Le abrazo. Me abandono. Le dejo hacer sin querer oír las explosiones.

Los cristales saltan hechos añicos. El techo se hunde sobre la cama y la abandono.

La cama ha quedado destrozada y él, atrapado entre los hierros retorcidos.

Salgo fuera, a la luz que me deslumbra.

Corro desnuda entre la gente que huye espantada.

Alzo la cabeza para no ver el horror que hay junto a mí y el resplandor del sol sobre las bombas que caen me ciega y no distingo nada.

La destrucción me rodea, pero sólo siento el semen que llevo dentro.

Algo estalla delante de mí. Rasga mi vientre y me duele.

Los trozos de metralla revientan mis pechos.

Me arranco los ojos con los dedos. Vuelvo a la oscuridad de la alcoba.

Siento correr por todo el cuerpo la sangre. Muero cuando más amaba.

Quiero ver algo de luz, pero ya no puedo.

TORO

Estoy tranquilo en el silencio de la dehesa. Nada ensucia mi piel brillante, aunque la otra piel de toro esté rasgada.

¿Qué cosa viene a herir o a romper aquel enjambre de aviones y por qué las campanas se asustan?

Caen bombas. Son como banderillas de fuego sobre la gente. ¿Cómo reacciona mi bravo hermano en el ruedo cuando se las hincan?

Este campo ya no es apacible. Huyo. Corro entre la gente que también huye.

No me temáis. El símbolo sagrado de la mitología popular tiene tanto miedo como vosotros.

Quisiera que fuera de noche y dormir.

Pero este callejón me lleva al ruedo donde se celebra la gran corrida.

Ya sé lo que se siente en la plaza ante el castigo. Ya noto en mi carne la punzada de una bala.

¿Se acepta o se resiste? ¡Rabia! ¿Cómo se puede resistir? ¿No se habrán hecho la misma pregunta los que ya han muerto?

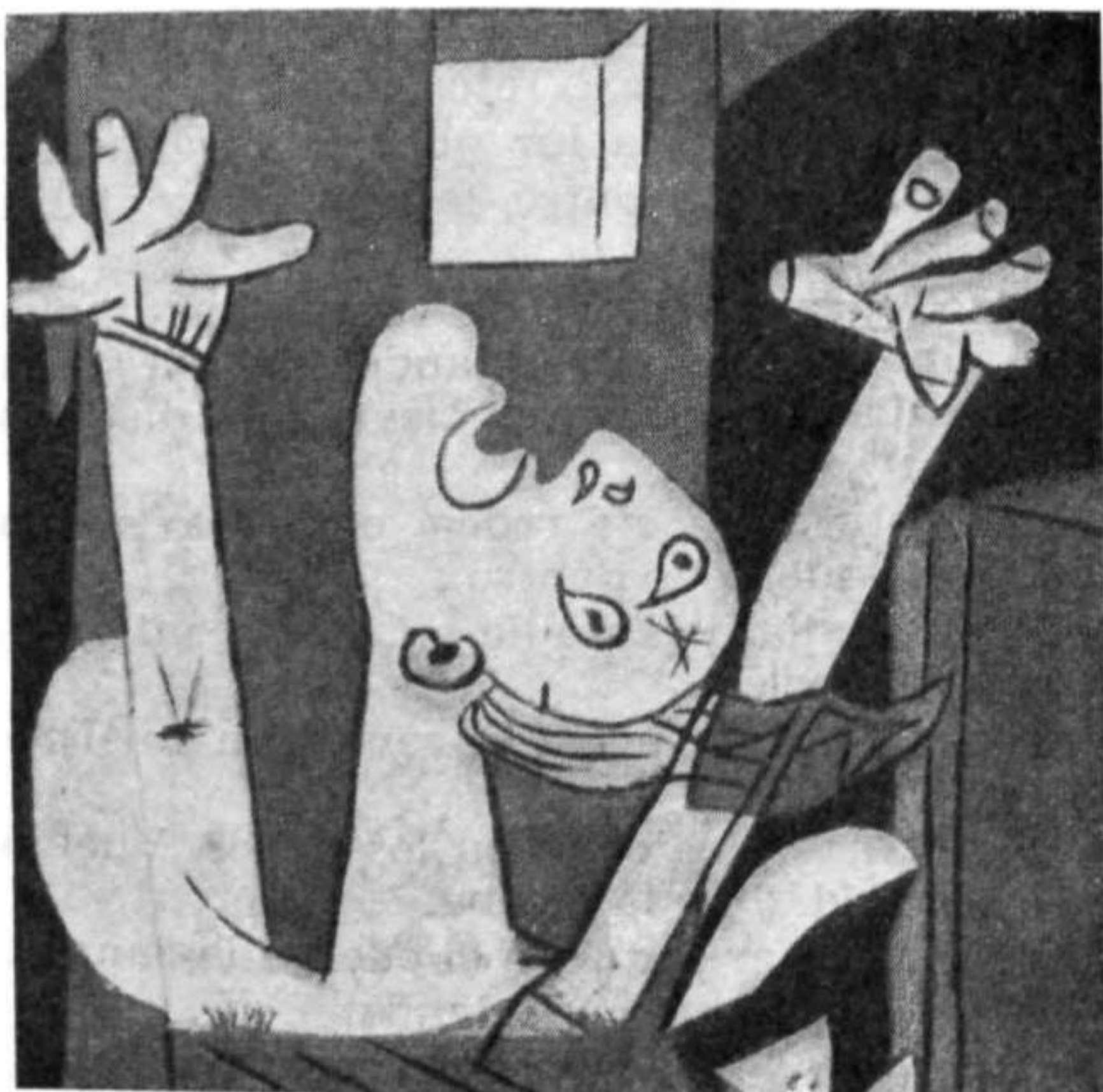
¿Cómo se puede no aceptar estando acorralado, condenado a participar en la fiesta de sangre?

Vuelvo la cabeza hacia los aviones.

No quiero ver más cadáveres a mis pies, ni oír los estertores de los moribundos.

Toda la piel de toro está bañada en sangre e indignidad.

Estoy aturdido, herido de muerte. Por la boca escupo un chorro de sangre negra.



CABALLO

He traído al guerrero hasta aquí.

¿El guerrero venía a defender o a atacar? No importa: si es guerrero le acompaña la destrucción.

No me maldigáis por haberle traído. Antes fui caballo de pica y he sentido el dolor de las heridas cuando me ponían frente al toro. Me corneaba las entrañas, pero nunca hería a su enemigo, el que me cabalga y maneja el hierro.

Soy uno más entre vosotros. Las bombas y la metralla también caen sobre mí.

¡Vamos! Aún puedo ayudaros. Cabalgadme y huid del fuego.

Mi vientre se ha abierto. Asoman las entrañas. Hieden.

Cosed la herida con sogas y tendré tiempo de sacaros al campo.

Galopo. Galopo y siento que las entrañas van quedando en el camino. Galopo con los cascos y saltan chispas.

Las calles desaparecen bajo los escombros y nacen caminos nuevos pavimentados con cadáveres.

Tengo la cara desencajada. Los ojos se salen de sus órbitas.

Los piso. Destrozo la carne que ya han destrozado las bombas.

Estoy bañado en sudor.

Me revuelco en medio de una nube de polvo.

GUERRERO

Lo que soy: un guerrero y hago la guerra. No soy un hombre normal. No trabajo en la paz.

Caigo del caballo y me rompo.

Soy como las figuras de escayola. No derramo ni una sola gota de sangre, aun cuando los cascos me golpean.

Oprimo la espada con fuerza. Está rota, pero todavía sirve para destruir.

Los brazos y las manos con sus músculos de aristas han aprendido a manejarla.

Cumplo las órdenes: sujetar siempre la espada. ¡Que nadie me la arrebate!

¿Pero alguien de esta gente piensa luchar contra mí? Gritan. Corren y gritan. Ninguno me mira.

Pasan sobre mí como sobre las ruinas de sus casas.

¿De qué se asustan?

Es la guerra. La heroica guerra.

Deteneos. No huyáis. Quiero arengaros y convenceros de que la guerra es cosa que nos atañe a todos. Es violenta, pero no cruel. Trae siglos de dominio y gloria.

Los pies de las gentes reducen a polvo mi cuerpo. No me escuchan. No me admiran.

Las bombas arrojan sobre mi cadáver muros de piedra.

Estoy cerrado en una tumba espesa y desconocida. ¡Señaladla para que rindan a mi cuerpo honores militares! ¡Señaladla!

PAJARO

Sobre los tejados el espacio es ancho.

Vuelo. Planeo. Desciendo y enseguida remonto el vuelo.

Los ruidos son los normales. Llegan apagados desde el pueblo.

De pronto, en las alturas, se hace silencio repentino. Advierto algún peligro. Después, el doblar de las campanas llega atronador.

Vienen aviones. Una línea recta en el aire. Vuelo desorientado. Me refugio en un alero. Estallan las primeras bombas y la casa se desmorona sobre el suelo.

Huyo en medio de una sensación de inseguridad y desnudez.

La paz es una paloma; ¿puede la paloma cubrir con sus alas extendidas a las víctimas inocentes? Las bombas quebrarían sus alas.

El estruendo rompe mi tímpano.

Pierdo el sentido de la orientación. Me mareo y siento que me precipito en el vacío.

Escucho a mi lado el silbido de las bombas que caen a más velocidad que yo y enseguida asciende el ruido de las explosiones.

Entro por una ventana. Choco contra las paredes de la habitación y caigo sobre una mesa.

Tengo un ala rota. Me tambaleo.

Me ahogo. Alargo el cuello en un intento de encontrar más aire. Abro el pico.

Veo en el techo un gran agujero y el cielo. Ya no puedo intentar alcanzarle. Y aunque pudiera ¿para qué? Los aviones son los dueños.

FLOR

Soy la primera flor nacida este año. Me riega la sangre que corre junto a mí. Cuando llueva, el agua arrastrará la carne podrida de los muertos y me alimentará.

En unas horas seré el único ser vivo. La flor hermosa en un campo de cadáveres.



Una flor atada a la tierra, sin posibilidades de escapar.

Respiro el aire que corre a ras del suelo. También está podrido. Voy a morir ahogada, pero mi agonía será la más lenta de todas.

¡Viejo roble, tú aún respiras limpio! Si una bomba te derriba, cae sobre mí y destrózame.

¿Para qué sirve? ¿Quién va a contemplar mi belleza si no hay tiempo para la admiración? Todos somos insignificantes ante la magnitud de las bombas.

Me asfixia el olor del estiércol.

Me cubre el polvo de escayola del cadáver que tiene un hierro en la mano. No sangra. No tiembla en los estertores últimos, mientras se descompone.

¿Y si su hierro afilado me cortara el tallo? Sería mejor.

Han cesado los ataques. Silencio. Ni un grito, ni un quejido.

Los aviones regresan, pero ¿por qué los hombres continúan callados?

De nuevo las bombas, la metralla, el resquebrajarse de los edificios y el crepitar de los hierros al fuego.

Los hombres no han callado. ¡Han muerto todos!

El pueblo ya es un cementerio. Una sola tumba grande.

He quedado sola, muriendo lentamente.

PORTADORA DE LA LAMPARA

El zumbido de los aviones se acerca. Este pueblo es su meta de hoy.

Os lo anuncio: traen la destrucción y la muerte.

Huid antes de que lleguen. Nada podéis contra ellos.

Es tarde. Ya arrojan su carga sobre nosotros.

Nada puedo hacer para evitarlo. Mi gesto como el vuestro, es de terror.

Grito mi indignación, porque vuestras voces se pierden entre los escombros y son ahogadas por el estruendo de las bombas.

Recorro la ciudad. Ilumino cada rincón buscando los triunfos de la muerte.

Alzo la vista y maldigo a los aviones que cubren el cielo y a los que emplean las armas para matar.

No puedo traer la paz, pero no voy a predicar tampoco la venganza.

Cuando la noche os cubra, mi lámpara seguirá encendida señalando al mundo el lugar en que se ha consumado el crimen.

Ninguno puede ignorar mi denuncia.

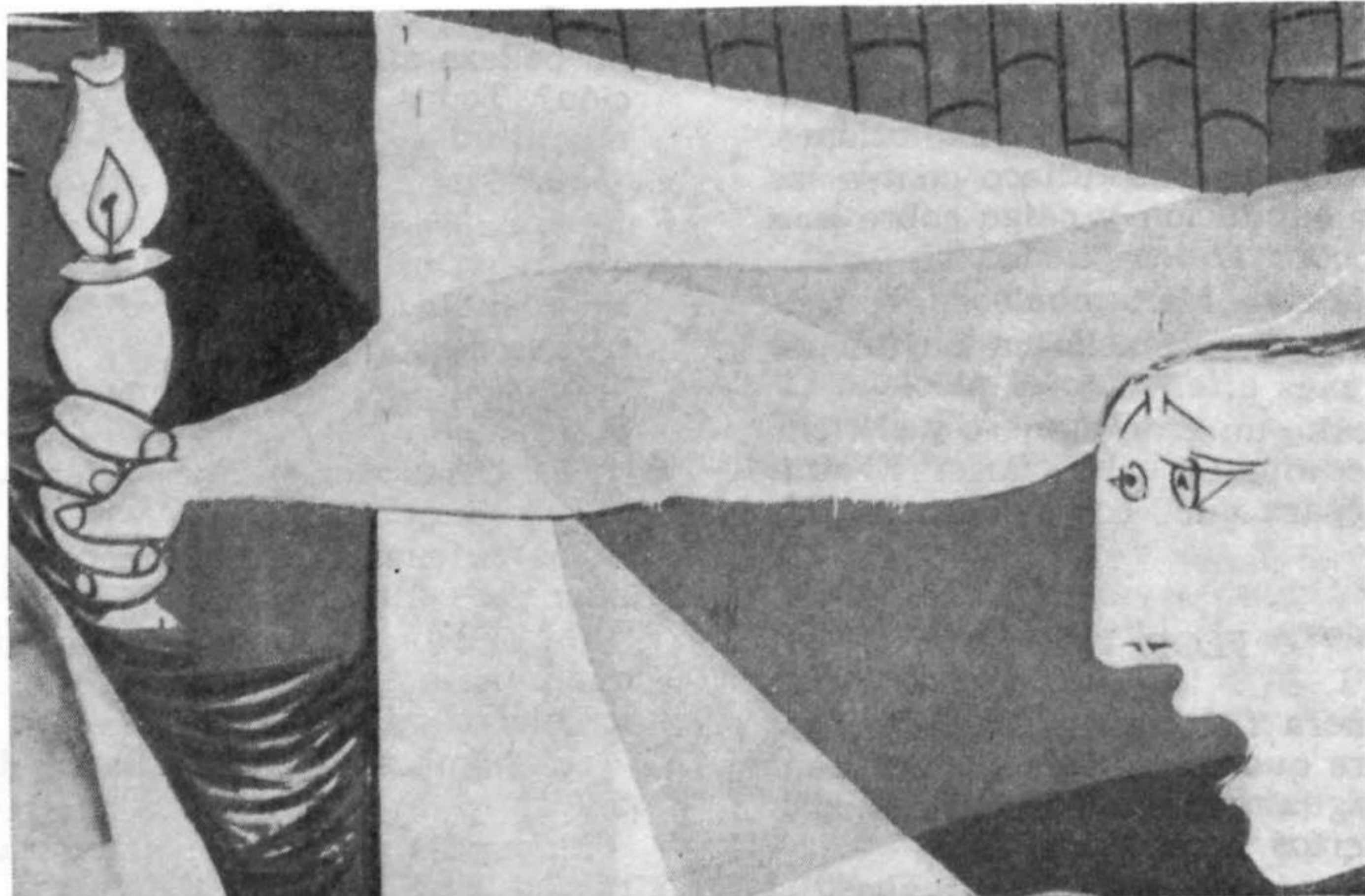
Transmitidla cuantos estáis aquí.

Evitad que los hogares sean destruidos por el fuego. Lamentad que los hijos mueran asesinados en los brazos de sus madres.

Este que agoniza retorciéndose de dolor es un pueblo inocente.

Encended vuestras antorchas y mantenedlas así mientras en el mundo los pueblos sean destruidos y sus gentes matadas.

Todos los personajes, excepto la portadora de la lámpara, han muerto. Ella se sitúa ante el gran mural. Las proyecciones y el sonido de los altavoces cesan. Los actores se ponen en pie y avanzan hacia el mural. Cada uno toma un cirio y lo enciende en la llama de la lámpara. Después se dirigen al público y la llama se multiplica de unos cirios a otros. Simultáneamente las lámparas grandes se apagan.



TRETS DEL PASSAT

MIQUEL DOLÇ

LA GINESTA DE FES

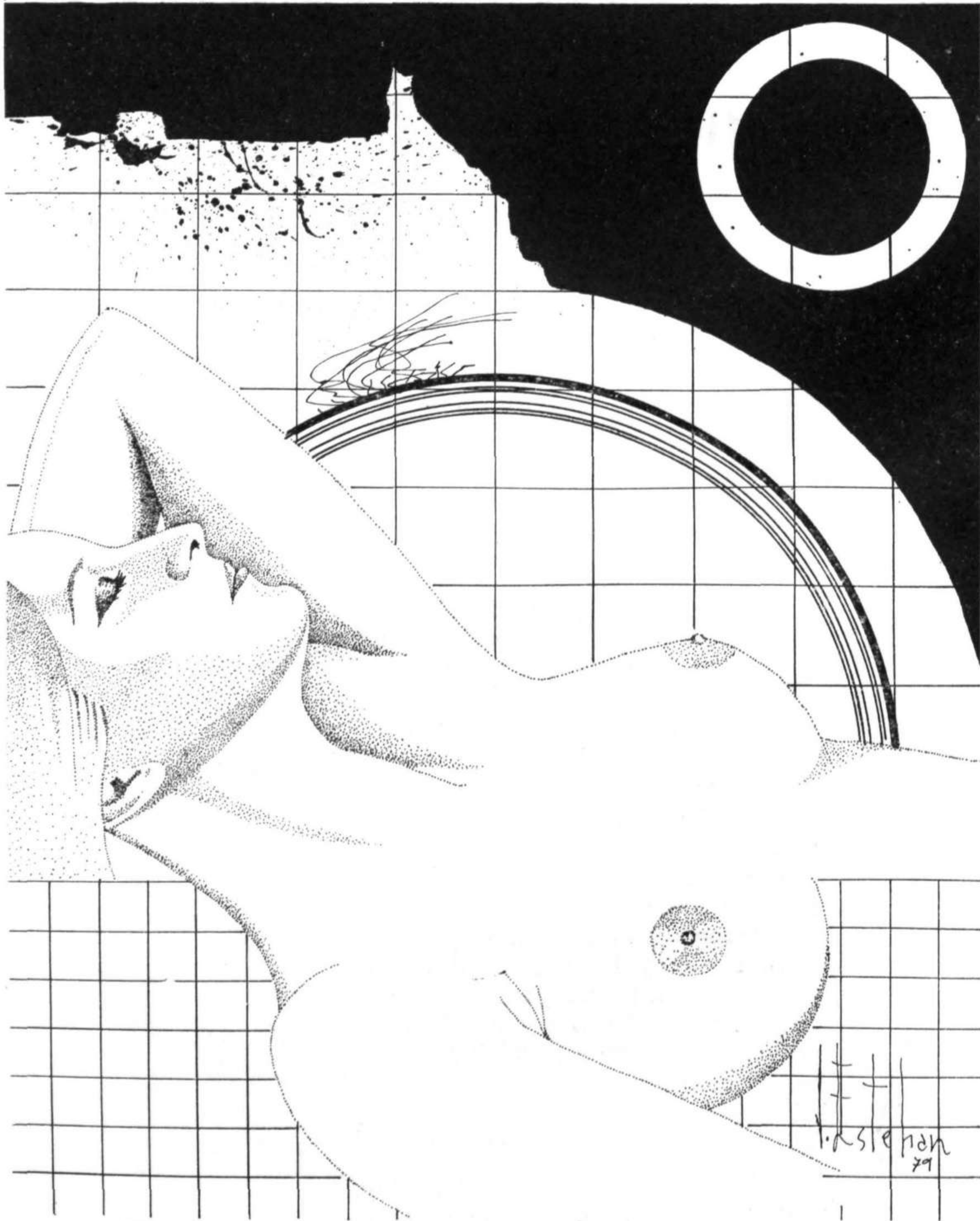
Entre els declivis clapejats de tombes
—ones de calç d'una blancor que ofèn
la pal·lidesa de la mort— palpita
el màgic cos de Fes: als últims raigs
del sol ponent s'acoloreix de rosa,
mentre encén mil reflexos el vernís
dels teulats verds que alberguen
mosques i palaus
d'una antiga cultura, tancats en ells mateixos
gairebé inanimats. M'haig de sentir
per força aquí perdut, com dins el dèdal
de carrerons de la medina. Tot,
tot m'és estrany, i tot és una atroç delícia
que em tortura l'entranya, dalt d'aquest
turó del Kol·la. De bon grat oblido
els aromes de cedre més subtils,
les músiques més aspres
i l'art més absolut
de mil esguards, rera del vel encesos.

Tot m'és estrany, immensament estrany,
i fujo inermes cap a un món de símbols.
Però de sobte, qui sap com,



d'enmig d'aquesta brossa una ginesta
ha llançat el seu foc a l'aire mut
com una embosta d'alegria.
I m'he arrapat, sorprès, fort a la meva carn
que a poc a poc ressuscitava jove
i voltant-se de rius i de jardins
desafiava els segles
i els canvis fulminants
de nacions, de déus, de tiranies.

Juliol 1974



VOLÚBILIS

Damunt la vall solemne, sense límits,
que s'enfolleix amb totes les verdors
d'un increïble maig, perdura, feta trossos,
però amb sang a les venes, la ciutat:
dessoterrada, torna
a beure el sol des de mosaics, carrers,
frontisses, tombes, llindes i triclinis,
esbalaïts d'aquesta nova carn.
Juba II i Mulay Idris, fites
dins el record; casa d'Orfeu,
termes de Galliè i temple de Venus,
tot abatut, i més serè que els horitzons.
Oh joïell d'altre temps, cel de Volúbilis!
Contra el domini fosc dels esparvers,
sempre el mateix reialme del silenci,
sempre l'escut del cos, sempre la solitud
de les pedres cansades d'ulls i d'ombres,
sempre la màscara del temps
que empaita vius i morts, arbres i núvols.

I l'odi persevera encara en les llaors
mallades dels epígrafs: pols i falla.
Nomès uns noms que ja no diuen res
naveguen com fantasmes per les ones
de l'oblit. Ai, ¿tan lluny
arribaren els ecos de la fera
que als set turons rugia? Tot passà,
senyeres i parracs, des de les Sirtes
fins a Lixus, però
sense sentir la tràgica desfeta
d'un món caduc i gloriós. Cap crit
no esquinçarà la bellesa sonora
que envolta i frega l'arc
de Caracal·la, ferm, compacte, lúcid,
bloc concentrat de llum enmig dels vents.
Se'l contempla endebades un nou poble
esquerp, obtús, que modifica lleis,
ritus i llengües. Sí, però dins l'angle
més allunyat de Roma, el seu rebroll
maurità, com un repte
de força als segles més hostils,
alça per sempre un nom de flor: Volúbilis!



CAP A MARRÀQUEIX

Enmig d'uns verds tan imponents
que transformen el món en una boja
planura horitzontal,
s'està dret, únic arbre i únic símbol
d'aquesta immensitat, ell, el camell,
enyorós de miratges i d'oasis.
Fantasma en el matí,
retallat contra un cel, de tan blau, negre.

Crema tot en el verd. I dins els ulls
se'm perd Africa. El temps em posa clapes
de records a la pell. No veig sinó
ramats obscurs, conduïts per l'obscura
xilaba del pastor: món aturat,
ofec, oblit, malenconia, res.

De sobte, els palmerars, com un incendi
verd, de Marràqueix que pel cel llunyà

alcen llurs flames. Tot es fa més tènue,
setinat i veí
vora la ciutat roja. Al fons, l'enorme
Atlas, que encara aguanta el firmament damunt
l'espatllam gegantesc, com una fita
de l'espai i del temps.
Hi vinc amb l'ombra de Virgili.
Em tancaré dins aquest port
absurd del mercadal: firaires, saltimbanquis,
fadadors de serpents. La gent s'ho creu
encara tot. El món, vulgues no vulgues,
tant al desert on xiula el tren
com a Marràqueix,
és una olla de grills.

Maig 1975

PANTÀLICA

Se sent, a baix, el riu dins un congost
altíssim, ple de verds, però s'amaga
a tot esguard. Potser
fou l'infinit silenci solitari
de les muntanyes, sols fendit
pel fil d'argent, que, trenta segles
lluny, atragué el corrent d'un poble isard,
amic del vent, abrupte,
només segur del repte de la mort.

I contra aquest domini, en tots els cingles
pelats, inerts, de sol incendiats,
obria a plom, en quadres oradament simètrics,
els seus nínxols perfectes —¿quants? ¿Cinc mil?
I qui ho sap!— per salvar de podridura
i de fressa els seus morts.

Vet aquí l'espectacle inconcebible:
muntanyes convertides, des del peu
fins a la cresta, sota un cel intacte,
desesperadament
blau i tendríssim,
en gratacels del més enllà!

A milions, catifes
d'herbes, de plantes, de colors, de flors
amoixen aquest somni mil·lenari.
Quin dol de pedra! Sols el fil
d'aigua ens sorprèn amb la mirada falba
i amb el remembrament
de l'altre món inútil
que ha quedat lluny, abandonat,
com el plomall rubiginós de l'Etna.

Sicília, maig 1975

CANTÀBRIC

Per a Gerardo Diego

Davant l'enorme llengua de verdor,
flonja i sonora de ramats, el bròfec
cor ample del Cantàbric: blaus i verds
en llur més viva nuditat; i, pàl·lid,
un cel immòbil a l'abast del puny.
És d'aquesta pel·lícula que emana
el teu món embuixat d'illes, de focs,
d'àngels, d'escumes i de sals agrestes.

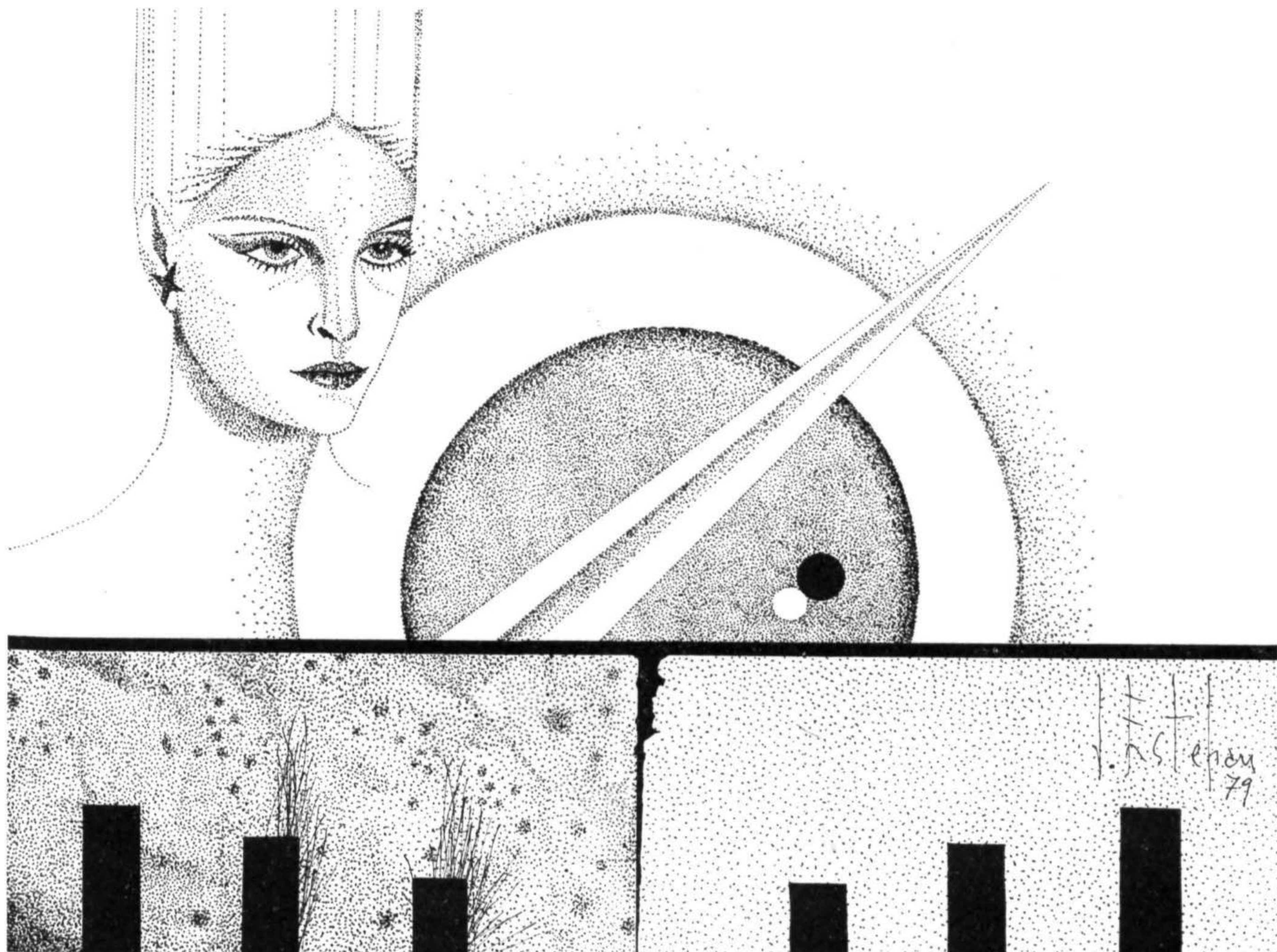
¿O bé de jocs, màgicament brodats,
de filigranes amb els mots i els ecos
i d'equilibris sobre el fil dels rims?
Tant se val. Lliurement tot té cabuda,
mestre del lèxic sempre palpitant,
dins el teu àlbum infinit de somnis,
com tot pot cabre —de la mort al vent,
del bramul al somrís— dins el Cantàbric.

Maig 1976

L'ILLA DE MIQUEL LLABRÉS

A través dels teus ulls, l'illa ha deixat
d'ésser un edèn de sucre, una barrila
de coloraines, un concert de folls,
Per primer, tu la veus amb una cara
adusta, ardent: la seva. I l'esperit
pertot li injecta un moviment de fúria.
Es l'illa mineral, que en el dolor
enfonsa els somnis més ferrissos, l'illa
dels terrenys durs, dels arbres delirants,
dels pedregars, de la carronya. A penes
si la coneixen les més altes nits.
Pagesos i roters l'han ablanida
amb la fatiga immensa de la sang,
amb la suor dels cossos generosa.
Es la teva: feliç, Miquel Llabrés,
d'ésser un fruit de la teva rebel·lia.
Sienes, ocres, cadmis i cobalts
il·lustren aquesta hora de tenebra;
mes damunt la increïble solitud
lentament alces, com un far vivíssim,
el desig, per a tots, d'una fragant,
intransigent i tràgica bellesa!

Desembre 1975



EL MUR

*El mismo muro de incomprensión
separándonos.*

*Rafael Alberti, La arboleda per-
dida.*

Doncs aquell mur encara és alt i trist,
i no ens veiem els uns als altres, déus
i tigres tots. Qui té dins el seu puny
la veritat, qui la raó, qui el plom
que alça als carrers una tromba de sang.
Mai, Rafael Alberti, no podrem
enlloc trobar l'arbreda que, tenaç,
darrera teu avança, bé que perd
pel camí fulles, branques i verdor
i hom veu pertot innumerables blancs.

També als matins ens ve el diari ple
d'atrocitats, de polsos destruïts,
d'estels perduts. La papallona mor
dins la bafar del túnel. El vaixell
no travessa arcs platejats de dofins.
La costa és un desert o una presó,
i naveguem cap al no-res dels ulls.
¿Quan guanyarem la calma? No tenim,
per ara, temps ni d'ordenar les veus,
sempre impel·lits per tots els vents brutals,
sempre romeus d'una esperança hostil.

Octubre 1975

EL PALLASSO

Per a Charlie Rivel

Dins un món de pallassos,
tu, Pallasso, ens sorprens
amb les úniques armes
serioses, de pes.

Quan la nau es desborda
de relapses, d'ateus,
de demòcrates tòtils
i de pinyes de bens,

tu faràs la ganyota
més subtil, alçaprem
de la pura i terrible
veritat que ens ofèn.

Esclafeix la rialla
tot el circ. I no veu
com te'n rifes, dels murrís,
sobirà del desdeny,

com te'n fums, dels espessos
dictadors, dels estels
més tibants, perquè enlaire
no hi ha lloes ni encens,

sinó ratlles de fosca
i tristor d'esguards erts.

Tu somrius i t'apagues:
aquí res, allí res.

Tot!

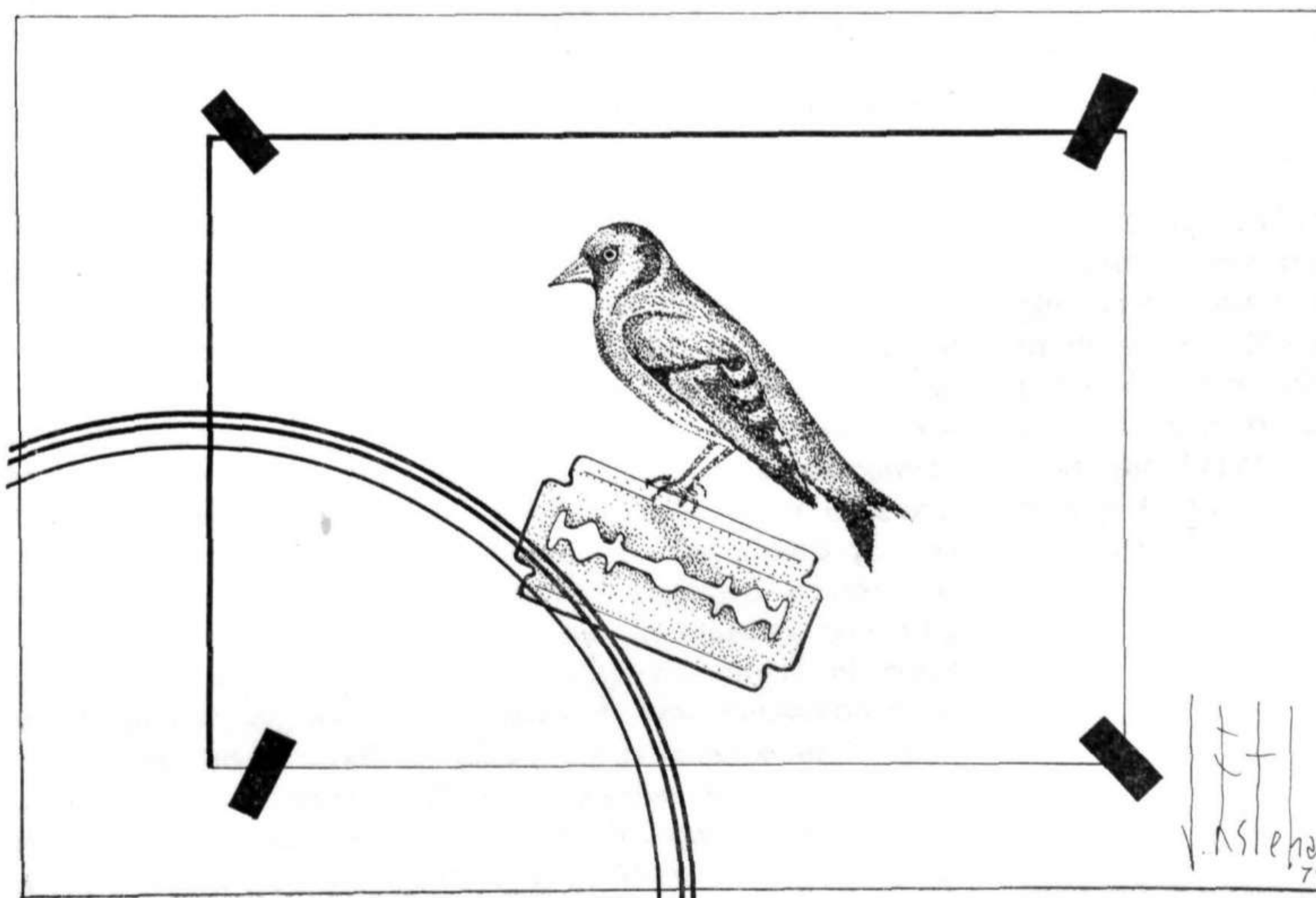
Maig 1976

NÒTULA SOBRE HYDE PARK

Per a Jaume Rosquelles

De sobte, la ciutat de mil colors,
sense confins, desapareix. S'eixampla
un immens mar de verds,
on surten negres, dins llurs xarxes
de ramatge subtil,
i despullats al meu entorn els arbres
d'un fantasmal estol, sota el gener
vestit de boires altes.
¿I els navals esplendors
d'aquella ardent i bròfega puixança?
Amb una calma humil
la natura fa moure d'esma els ànecs
de l'estany transparent
i, més lluny, els meandres
impassibles del Tàmesi. Records,
enmig d'un món indiferent, m'empaiten
en màgic torb: l'eternitat, aquí,
és feta d'herba, de rumors i d'aigua.
Els anys no tenen cap valor. Només
pesa l'edat, dins el futur, de l'ànima.

Londres, gener 1978



INNSBRUCK

Per a Maria del Mar

La pluja ha brillantat
rètols, carrers, teulats, cúpules verdes.
Tot jau sota una làmina de plom.
De sobte, els cims altíssims,
ocults suara de Hafelekar
contra el vel insensible
del firmament
han retallat, vencent tota l'altura,
llur orgue de cent crits desesperats,
i pels vessants la boira
esquinça els seus llençols sobre els avets
encaputxats, entre les timbes nues.

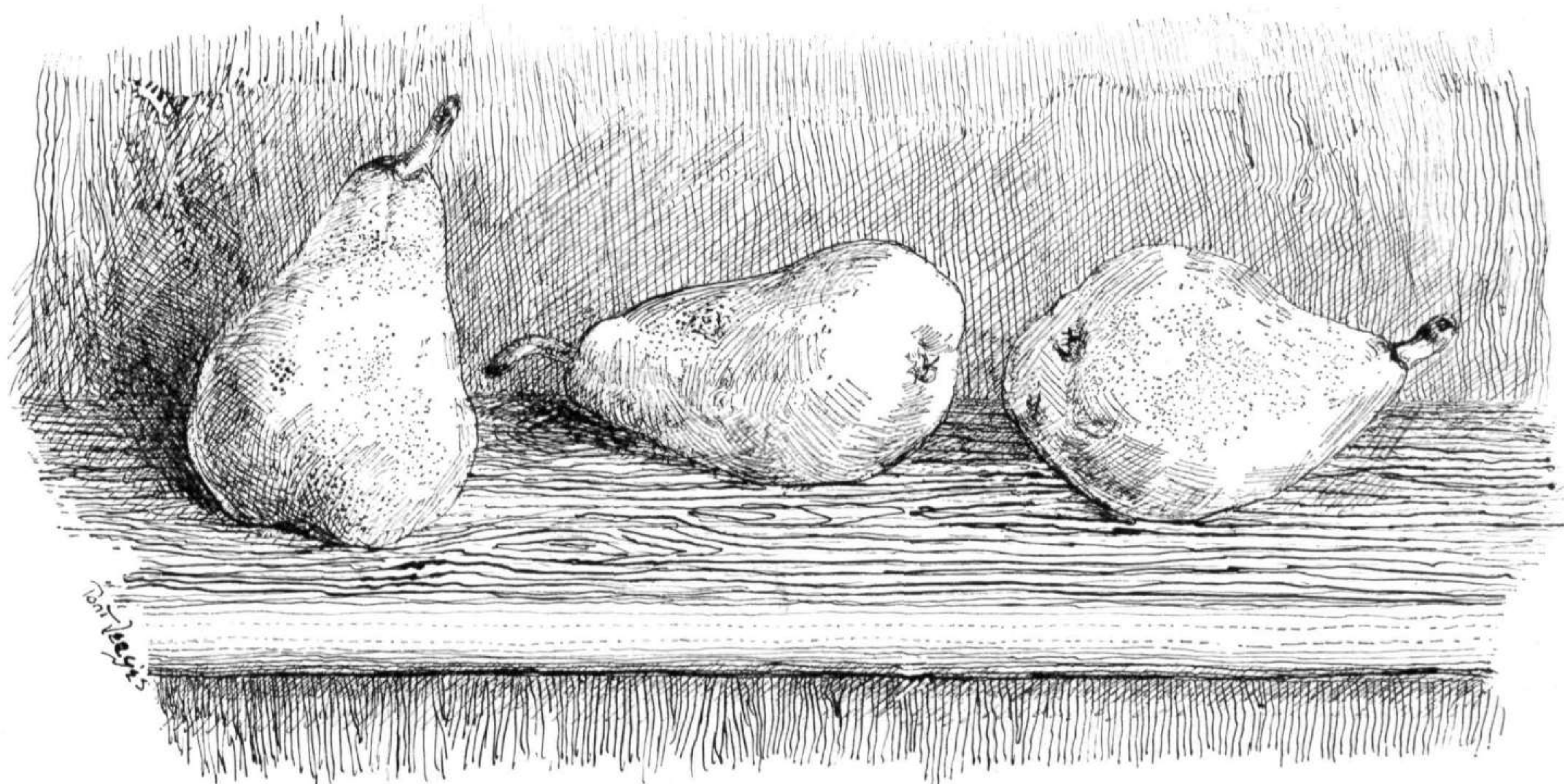
És ara que esdevé d'un to irreal
la delirant blancor de les congestes
per sempre in mòbils. Jo m'hi sento endut
per contemplar en silenci
l'eternitat... Hanníbal, Cèsar, tot,
ombres de noms! I l'Inn, encara,
flueix sense repòs, exacte i viu.
Tirol, Tirol, joiell d'una bellesa
tan atroçment senzilla, com
la llibertat que anima
les teves valls i els teus homes: dins tu
he retrobat la inesperada joia
que el món dels nostres dies no coneix.

La joia intrèpida de l'aigua!
I m'abandono al seu divers encís:
rieró, xàfec, devessall, diluvi.
Tot torna a començar!

17 agost 1978

LAS PERAS DE DIOS

ANTONIO PEREIRA



—Yo sé lo que al final va a pasar, siempre que vengo a verte.

—¿Sí?

—Pero quisiera confesarte algo.

—Sí.

—Me gusta la etiqueta de tu casa. Pienso que a cierta edad —tubeeó el hombre—, quiero decir la mía..., el amor sale ganando con esas cosas.

En cuanto a aquella primera noche... La doncella se había parado a mi lado y me ofrecía la fruta, antes de que estallase, no sé si lo recuerdas, la iluminación un poco fantasmagórica del dulce flameado al ron. La cesta estaba esperán-

dome con su ligera pendiente de frutas surtidas y yo descuidé la elección tomando con indiferencia la más próxima. En seguida me quedé pálido. Observé cautamente. Por fortuna era uno de esos desajustes de tiempo que un comensal enseñado debe tener en cuenta, de modo que abandoné con suavidad el cubierto y traté de ayudar (de ayudarme) con una frase cualquiera. Elogié el color exquisito de los melocotones de Calatorao y el senador me lo agradeció en nombre de su tierra, y los otros notables que si las ciruelas claudias de Monzón, que si los hi-

gos de Fraga, todo tan cortés bajo tu sonrisa, que por entonces me parecía eso que se dice una sonrisa distante... Nadie habló de las peras. Cuando todos os hubisteis servido, tú el pequeño racimo de uvas que llegaban hasta tu boca roja y fresca con prontitud, con gracia, nadie sino yo había caído

en la ocurrencia de servirse una pera.

Podría pelársela entera, calculé, después dividirla en gajos. El pan viene a la mesa en pedazos o rebanadas que asiremos con la mano izquierda y dividiremos con la derecha sin emplear para ello el cuchillo y sin separar la miga de la corteza, la servilleta no tiene ni puede tener otro objeto que limpiarse los labios, y el aplicarla a cualquier otro uso es de muy mala educación, aquellos epítomes en cartoné. Bueno, debía de hacer años, ¿cuántos años?, que yo no comía una pera. Mejor que pelarla entera, partirla en dos mitades, y actuar luego sobre cada mitad.

«En su país tienen un campo admirable—por fin alguien se acordaba de que también yo tengo un país—, ah, sus viñedos, eso es de lo mejorcito de España.»

Y ahora, pensé yo, la historia de que no hacemos propaganda de nuestros vinos.

Pero no.

«Ahora lo que tienen que hacer ustedes es declararse independientes.»

La cosa no tiene demasiadas dificultades, comprobé. Hasta se hubiera dicho que ninguna, de no ser el tamaño excesivo y una cierta irregularidad de la pieza. Avanzaban el pequeño tenedor y el cuchillo, pequeños y sin embargo pesados, de metal con dos iniciales entrelazadas, y acaso me puse a deducir con el pensamiento la inicial tuya puesto que te miré, y tú me mirabas desde enfrente, pero indescifrable...

Bien, acepto la importancia de un senador de designación real. Y puesto que no había alcanzado el lugar a tu derecha, decidí que tenerte enfrente de mis ojos me colocaba exactamente en el sitio de preferencia. Estabas hermosa, pero lo que me fascinaba era tu lejanía, aquella manera de ser hospitalaria y sin embargo ausente. Creo que estaba empezando a fabricar algo muy novelesco sobre tu persona... Sólo que había otro estímulo, ya lo sabes, sobre el plato fileteado de oro.

Corté, separé, vencí. La primera, delicada porción de carne sonrosada y fundente debería haberme bastado. Pero quise desafiar al pasado, comprobar que no podía ser eterno el viejo aborrecimiento. A mí me había parecido una intervención cruel, como uno de esos cambios quirúrgicos de sexo, la operación decretada por la abuela en Arganza, transformar los membrilleros del mediodía en una población de perales. Pero nadie supo jamás que la abuela Társila se hubiera vuelto de una decisión. Es verdad que la tierra de todo ese lado es rica en fertilizantes, me parece que tiene nitrógeno y fósforo y potasa, lo que se quiera. Como además los injertos habían venido de las mejores familias y las podas se hacían bajo la mirada de la propietaria, a nadie debería haberle extrañado el éxito formidable de aquel verano. El verano

de las peras. Pero cómo iba a ser posible que yo me olvidase del verano de las peras.

Entonces me miraste muy fugazmente. Se me ocurrió que me decías ¡valor! Pero, por supuesto, tú no podías saber la causa verdadera de mis apuros. Por fin en la casa de los abuelos iba a hacerse algo rentable. Después del escándalo de las colmenas, de las minas de carbón en Fabero; terminados los trámites y los edictos inocultables de la quiebra de la fábrica de cemento. La propia edificación familiar se resentía con las filtraciones de agua y otras decadencias, pero mis ojos de entonces sólo veían en la casa un cúmulo de grandezas, la casa de Arganza... Ahora iba a ser la riqueza al por mayor de la peraleda, los disciplinados árboles que la abuela bajaba a revistar mañana y tarde, más apagado cada fruto por el lado de la sombra, con indicios prometedores en la cara del sol. Y qué responsabilidad difícil la de acertar con el momento único para la recolección. Una decisión que sólo podía corresponder a la abuela Társila. Ni siquiera Pedro, el hombre de la huerta, porque una cosa era la huerta tranquila de antes que más parecía un jardín y otra cosa la explotación comercial. Y mucho menos el abuelo Criso.

Una mañana cálida en que ni siquiera se había notado rocío, la abuela arrancó la unidad primera de la cosecha en un gesto que empezaron a seguir una cuadrilla de temporeras. Cuando ella se movía para lo que quiera que fuese, lo hacía con un aire enérgico, sus ademanes eran implacables. Por eso me impresionó aquel matiz como maternal con que nos señaló la pauta para la recogida. Porque también los chicos, mis hermanos y yo con los primos de Camponaraya, nos pusimos a la tarea. Fue la primera vez en que



barrunté la plenitud que deben sentir los labradores a la hora de su triunfo, y supuse que sería muy parecida a la de coger una buena papeleta de examen después de meses de romperse los codos. Creo que trabajábamos bien. Las arrancábamos con su rabillo, y parecía increíble que fueran tan sensibles que un pequeño golpe las man-

chase con un cardenal, una especie de estigma que acaso les quedaría para siempre. Luego las colocábamos en cestos y los cestos los llevábamos al cobertizo señalado para almacén, había un aire de fiesta y los chicos hacíamos por emparejarnos con una obrerita, uno por cada asa. En el sitio más seco del almacén soltábamos la carga, allí se quedaban para que les dé el aire, o sea la corriente de aire. Justo el peligro que más temía para su salud el abuelo Criso, no la abuela Társila, que siempre dijo que lo de estar entre corrientes son gaitas. El abuelo, cada vez más menudo, jamás se ocupaba de las empresas prácticas. El pasaba las horas en su especie de torre haciendo cosas con sus papeles y sus pájaros que nadie sabía exactamente qué cosas eran, salvo cuando tocaba el violín, que hasta los gatos sabían que era la romanza en fa mayor de Beethoven opus 50.

A propósito de la música. Te había imaginado frente al piano, me ha chocado saber que no tocas el piano, toda tu casa me tuvo desde el principio una cualidad sonora... En fin, pronto se cayó en que la recogida hubiera sido mejor unos días antes, en el momento mismo en que empieza el cambio de color. Y que ya el fruto separado maduraría de por sí, así habría más posibilidades de resistencia para la venta. Nunca al principio se dominan las cosas del todo, en cualquier negocio, verdad. ¿Pero acaso es fácil la proporción de las que se malogran? ¿El secreto de los intermediarios?

¿El porqué de que valieran —entonces— a tres pesetas en la frutería cuando el cultivador tenía que dejarlas a sesenta céntimos?

«Y ahora el colmo —la abuela arrojó el periódico—, los del Ministerio dicen que van a traer las peras del extranjero. Diez mil toneladas de peras para que ellos nos compren zapatos.»

No era fácil el asunto. Pero el orgullo de la abuela Társila lo convirtió en imposible. Mejor regalarlas, decidió sin esperar a razones, sólo que las Hermanitas de los Ancianos en la ciudad rechazaron la donación porque no se les entregaban a portes pagados y la abuela Társila redobló su desdén y dijo que mejor comerlas. Así se abrió la campaña interior de la pera. El tiempo del autoconsumo. Una mañana, en el desayuno, hubo una «indicación» sobre la costumbre de empezar el día con fruta, propia de las naciones más civilizadas. El primo Carlos lo corroboró, y con aquella unción suya, que sólo con el paso de los años me pareció cómica, bendijo la fuente donde alternaban escasas manzanas con un puñado de aceroles y una colección muy generosa de nuestro inmenso producto casero.

A mí, al menos, la experiencia me resultó agradable, y sólo sentí que a los dos o tres días desaparecieran las otras variedades frutales para dejar en solitario a las peras. Menos mal que las peras —la abuela lo leyó en voz alta— contienen sales minerales muy buenas y hasta proteínas (un poco más si son peras de San Juan), además de ser diuréticas y refrescantes para el organismo. Lo importante era nuestra salud, el enseñarse a una alimentación higiénica desde jóvenes haría la base de

nuestra salud futura. Y de nuestra fortaleza presente.

Esto último, sobre todo, tenía que influir en nosotros. Andábamos apasionados con la musculatura. Ahora no puedo explicarme la afición por el cuarto que habíamos arreglado, mejor hubiera sido escalar las peñas que se levantan tentadoras a un par de kilómetros, pero el acicate de las revistas de cultura física nos empujaba al artificio de las pesas, argollas y demás chismes que constituían nuestro gimnasio. Menos mal que estaba la alberca, donde los saltos y desafíos ocurrían al aire libre, y las salidas inevitables para ir de merienda. Así era la aventura de cada verano. Y ahora, una vez más, estábamos muchos a vivirla, después de haber ido distribuyéndonos por las alcobas innumerables según el reparto variable que imponía la autoridad de la casa. Pero también eran muchas las peras. La mermelada de pera está bien en el pan tostado. Se terminaba pronto el pan tostado, y a que tú no hubieras podido imaginar que la mermelada de pera puede extenderse sobre un trozo mondadito y natural de pera.

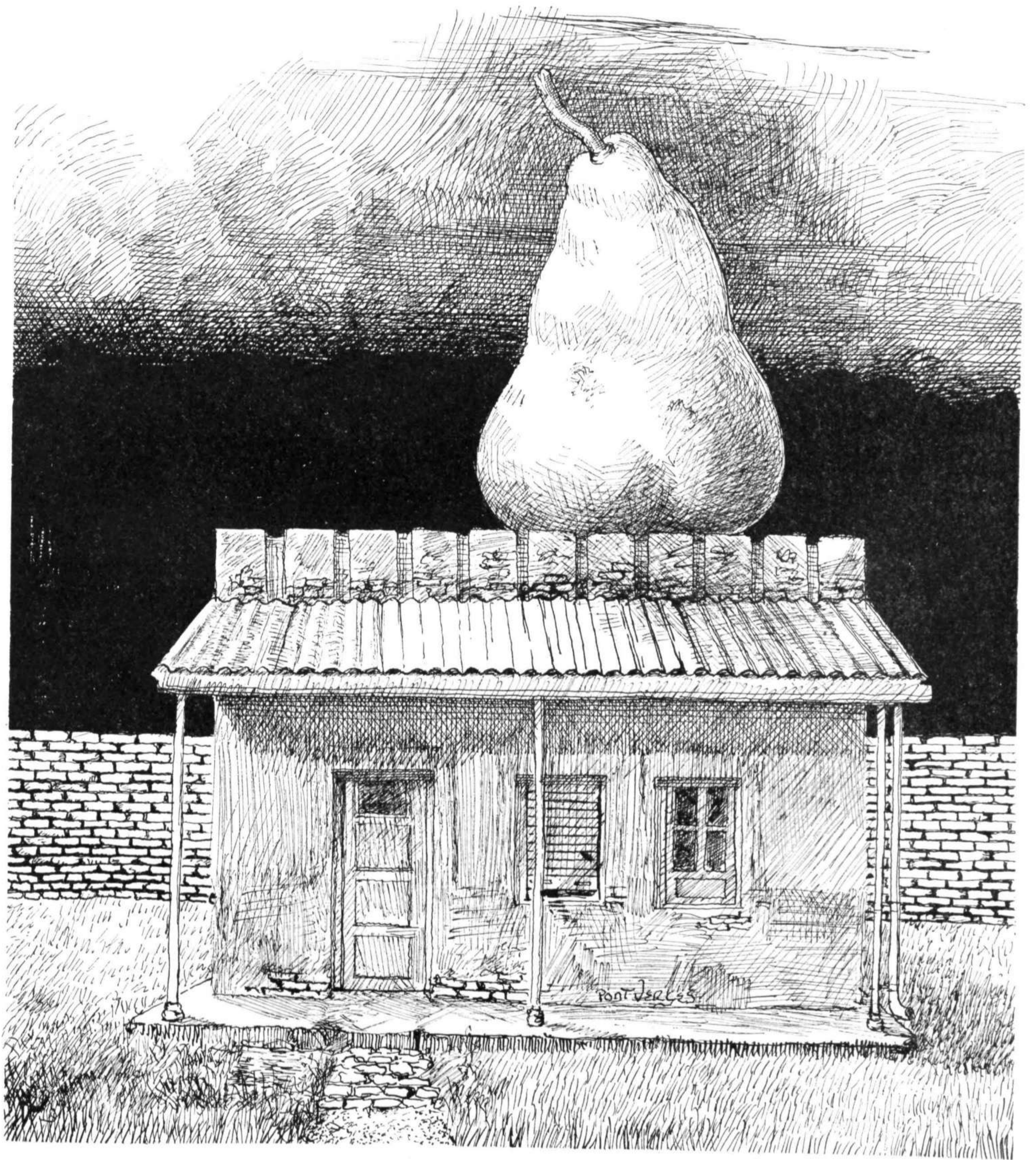
La abuela Társila decidió que era una batalla suya. Se hizo traer libros, incluso franceses, porque ella se educó con las Esclavas en Valladolid.

Y ya no fue sólo el desayuno. Las peras al gratén aparecieron como sustitutas del pescado o la carne en la comida del mediodía y en la cena. También hay peras a la Colbert, parece mentira que sean peras rebozadas, empanadas y fritas. Y timbal de peras. Y arroz, pero poco arroz, con peras, pero muchas peras...

Para mí no son tan importantes los sabores como los olores. La casa se había puesto a oler únicamente a peras, y lo malo es que este aroma borraba aquel otro tan

indefinible y querido que estaba hecho de ropas recién planchadas y de maderas vivientes, qué sé yo, incluso de humedad. De los mayores no sabría decirlo, ellos eran un mundo aparte. Los chicos parecía como que empezábamos a revolvernos. Todavía unos días nos dejamos seducir por la repostería. Lo dulce es lo propio de la edad y hubiera sido difícil resistirse de primera intención a las peras golosas en almíbar que venían rellenas de jalea de grosellas; o a la polaca, que son peras y mermelada de albaricoque maquilladas con mucho merengue. Pero todas las fronteras iban siendo sobrepasadas. La abuela, incansable, se negaba a admitir el non plus ultra y ya estaba cayendo en que a los rapaces nos gustan inevitablemente los helados. O sea, el helado de pera que se puso a fabricar ella misma en una maquinita olvidada de cinc...

Sucedió, entonces, que las peras no estaban sólo en la alimentación. Ahora es cuando tengo que hacerte la confesión importante. Se habían colado en nuestra vida, en nuestra médula, casi sin darnos cuenta se habían abierto paso por el flanco más débil de unos adolescentes inquietos... Era un papel couché que parece que lo estoy tocando. El del catálogo a todo color, envió gratuito sobre demanda, de unos viveros lejanos. Las blan-



quillas son un fruto pequeño, algo alargado y con la piel muy suave y perfumada alrededor del pezón. Porque además de las láminas, el catálogo traía su literatura... La mantecosa francesa es en disminución hacia el pezón y allí se termina en punta. No así el pezón de la mantecosa dorada que es grueso y protuberante. Hay unas bergamotas en forma de trompo, su pezón es delgado y graciosamente encorvado, y las de donguindo se anunciaban con el pezón muy bien terminado en cono truncado. Pero la Gran Duquesa de invierno ocupaba una doble página. La Gran Duquesa de invierno era muy ofrecida por su fruto voluminoso. El pezón de la Gran Duquesa bajo palabra de los viveros de Aranjuez, con medalla en varias exposiciones, es delicadamente moreno... Te está chocando este alarde de mi memoria. Es tremenda la fuerza de la memoria en rescoldo cuando acierta a reavivarla un soplo oportuno... Después del sabor en tu mesa de la fruta que no pude terminar del todo, el soplo lo fuiste tú misma con el vestido

de noche violeta intenso. Te caía muy suelto desde los hombros y las mangas también eran anchas y prudentes, totalmente opaco y cerrado, salvo en el escote... A las primas no les dejaban ningún escote. Pero yo había barruntado por mi cuenta que deben ser muy hermosos los pechos de las primas temblando en los desvanes, el primo Carlos aleccionó que los de las primas y también los de sus amigas y los de todas, absolutamente todas las mujeres, además de que nunca puede saberse cómo los tienen en realidad y en esta duda estaba el mayor encanto.

«¿Y para confesarse?», le preguntábamos a Carlos.

Pues que hombre, que nada, como admirar un jardín o un paisaje hermoso.

Entonces ya fue abiertamente el verano de los senos, no sé si éstos eran un símbolo de las peras o las peras una metáfora de los senos. No era posible tropezarse con una mujer sin entrar en especulaciones. La casi seguridad de hoy sobre la forma y el tamaño de unos, zozobraba mañana con sólo que su poseedora se hubiera cambiado de traje. Los montecillos suaves que al salir de misa se sospechaban como muy juntos el uno del otro bajo el vestido inocente, parecían andar cada uno por su lado bajo la blusa en la excursión de la tarde. Así desde las mayorcitas de la casa pavoneándose con su femineidad recién estrenada hasta las fregadoras arrodilladas y maliciosas sobre los pavimentos relucientes. Y la profesora tan joven. A la profesora que venía de ayuda para los suspensos en junio, aunque yo no llegué a verlo con mis propios ojos, el botoncillo se le salía cuando le echaban el aire fresco del ventilador, con lo que aquellos bigardos lo enchufaban en el momento más conveniente. Y las del cruce fugaz en

las aceras si íbamos a la ciudad. Y las reflejadas en la luna de un escaparate... Todas. Yo no sé a dónde nos hubiera llevado aquella calentura que incluso nos alejaba de la gimnasia, si no hubiera sobreenvenido lo del abuelo Criso.

Bueno, lo del abuelo Criso no se lo esperaba nadie. La abuela creería conocerlo bien, y sin perjuicio de las dos comidas principales que el abuelo hacía todavía con todos en el comedor, al propio escritorio abuhardillado le mandaba para entre horas su compotita de peras. Claro, como que ahí le iba al solitario el halago del vino tinto, y la canela. Pero son terribles los tímidos cuando se destapan:

«¡Las peras de Dios!», gritó a media mañana como un loco, desde el descansillo de la escalera junto a su puerta.

Y esta primera vez que gritaba en su vida llevó su voz retumbando a toda la casa, plantó como estatuas de sal a todos sus habitantes que no nos atrevíamos a movernos, hasta que la abuela Társila marchó a encerrarse con unos pasitos mudos y envejecidos de repente, y a encender la vela del monumento. Luego cogió —el abuelo— el violín y un envoltorio pequeño y se marchó de casa con un portazo, hasta que lo sacaron del fondo de la reguera todo empapado y tiritando.

Al primo Carlos se le vio crecer, como crecía el médico del pueblo cuando había que llamarlo para las diarreas o el electricista si se trataba de que volviéramos a tener luz una noche. Era el nieto predilecto, cuando aún no lo habían expulsado del seminario de Astorga, y pudo tranquilizar a la abuela con que dejando aparte el tono excesivo —pero que el tono no aparece en la Teología Moral— la frase del abuelo casi casi podría decirse un reconocimiento de la

munificencia suprema; y de ninguna manera una blasfemia. El mismo repitió despacio las palabras, con suavidad, demostrativamente, y es verdad que parecían una jaculatoria. La abuela le pidió que aun así no las repitiese. «Digamos que todo lo más la irreverencia del nombre de Dios pronunciado en vano —concluyó Carlos—, y en un momento de arrebatado del abuelo», al final nunca llegó a aclararse por qué aquel día se las habían puesto con leche en lugar de con vino.

Pero el nombre sagrado, aunque sólo fuera rozado por el simulacro de la ofensa, había venido a cambiar el rumbo de la historia en la casa de Arganza. Entonces fue cuando desaparecieron ellas. Quizá fueron arrojadas al desperdicio, quemadas, yo no lo sé. O quizá el suceso ocurrió cuando justamente habíamos alcanzado a comerlas todas. Su propia denominación, la palabra breve y acuosa que las designa desapareció como si no hubiera existido jamás, y todos sabíamos que la evitábamos adrede. Fue un tiempo de peniten-

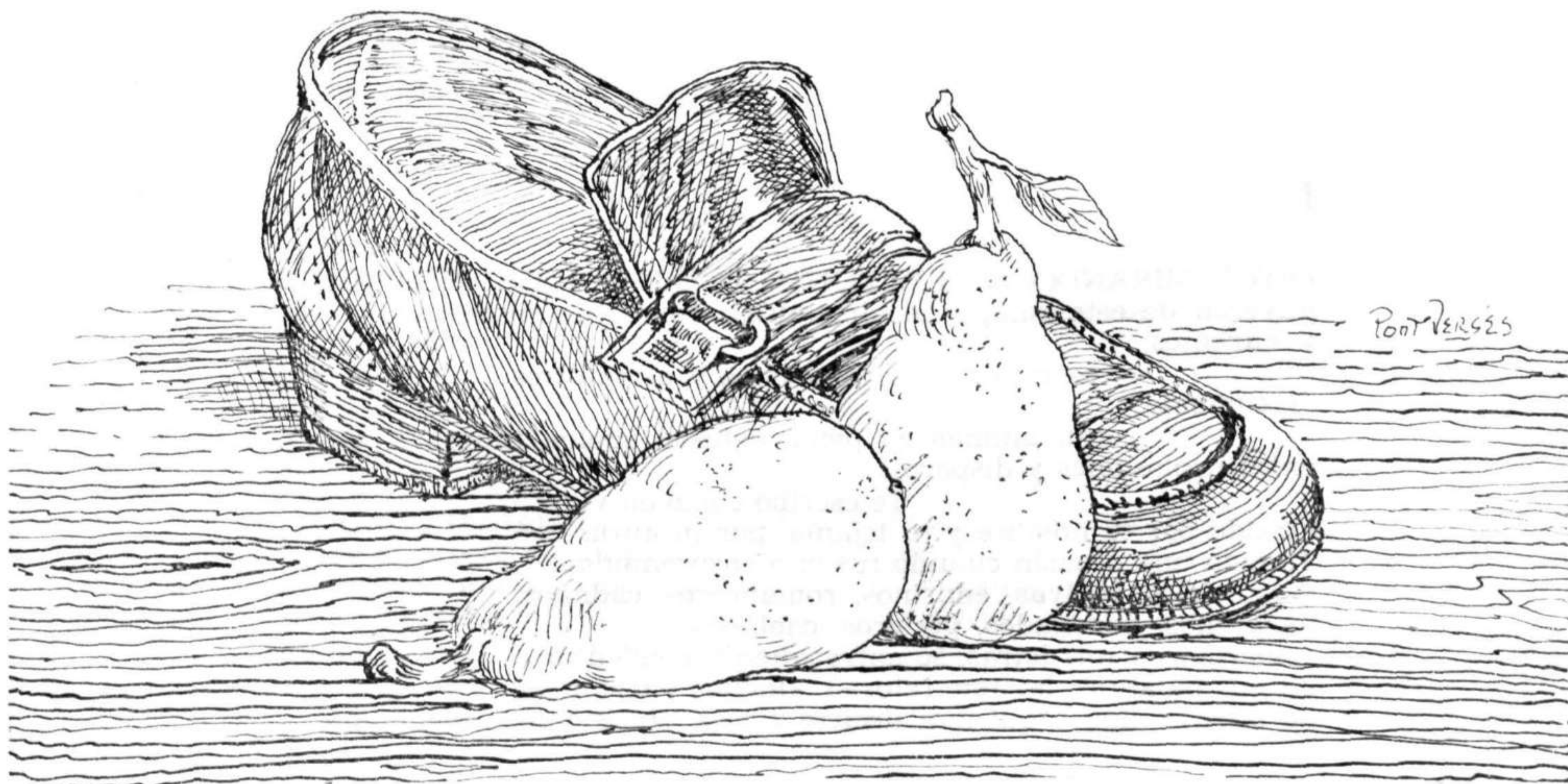
cia que también, por analogía, nos cohibió en lo de mirar a las mujeres, y un cura de verdad, no el primo Carlos, nos escuchó de uno en uno pero nosotros nos contábamos a escondidas la confesión. Nos dijo que aunque no se diesen en todos los casos las condiciones perfectas para un pecado mortal, incluso reconociendo que esos... atributos pertenecen a la belleza de la Creación, había el peligro de que las imágenes placenteras reapareciesen en la soledad de la noche, y no sé qué de una cámara oscura...

Tantos años después, ese vestido tuyo que te digo, la seda abundante desde los hombros un poco cuadrados. En la casi oscuridad en que había quedado el comedor como preparación del rito, la iluminación del flameado al ron me pareció un poco teatral, perdona si te digo que estaba empezando a cansarme. Pero una llama se te acercó demasiado y fue entonces cuando hiciste un movimiento hacia tu dichoso senador. Envidia, ninguna, ahora que nadie mejor que yo disfrutaba de tu escote ver-

tiginoso. Volviste pronto a tu lugar, a tu papel. Y a que no sabes lo que hice. Me puse a ajustarte el vestido al cuerpo, a quitarle la amplitud antipática. Era un juego secreto que no me impedía seguir la conversación de los demás, hasta que me despedí, y ya cavilándolo a solas supe que seriamente necesitaba volver a verte. Con un jersey apretado y grueso, y sin embargo suave... Bueno, también las blusas dóciles de terciopelo negro, las de muselina que dejan transparentar el blanco interior. Y encontrarte por ejemplo en el descuido del jardín con la espalda al aire, pero ese truco de los dos triángulos cruzados por delante, imaginar estas cosas tuyas bajo un camisero creo que es, de tela lisa sin estampados que lo distraigan a uno...

—¿Y así? —detuvo ella—. ¿También me imaginabas así?

—No, sin nada encima no te había pensado nunca.



CARTAS A UNA MADRINA DE GUERRA

MANUEL RIOS RUIZ

Estos poemas constituyen un homenaje a la memoria, figura y sensibilidad de mi tío JOSE RUIZ HOLGADO, soldado durante la guerra civil.

*... y hoy estoy de centinela:
poca defensa es la mía.*

LUIS ROSALES

I

ESTOY MIRANDO EL HORIZONTE, LOS FÚLGIDOS ESTORNINOS
huyeron de este campo de almendros, limoneros, nísperos
y naranjos,

extrañados de los carros y armatostes
de combate,

eran ánimas en pena, pelusas, soplos, tildes
entre explosiones y disparos.

Te escribo como en vilo,
atraído por tu nombre y tu lejanía, por tu aura.
Te pido una oración cuando tus ojos sorprendidos
—¿azulejos, malvas, endrinos, romanceros, cadmios,
nazarenos, atizonados, perleros, caobas?—
reviertan en mis letras, se enfrasquen y condensen
en mis palabras, leviten, retozen, alhelies y trémulos,
en cuanto digo o quisiera decirte, Sonia, soñándote, valiéndome.

Un soldado, aspirada madrina, doña mía ya, panera,
ya lo sabes, no tiene pliegues ni recurrencias, comisuras
en el cuerpo; su pecho enarbolado y pleno de fe
es epístola del tiro,

espera —es su código arcano—
el punto de mira de una bayoneta, su alacrán y ganzúa,
 nombra a su madre sobre un lento reguero de hormigas
 muriendo por su patria, agarrándose ávido la nuez.

Los pájaros se fueron, ya te lo dije,
volaron lo suyo,
traspusieron la última nube de su espacio y tirabuzón
buscando un río,

un alero,
un llano ensimismado,
un fanal donde cantar enuncie sus lúcidas libertades.
El campo ahora es todo de nosotros, predio sinuoso
de nuestra vigilancia y cansancio, de la perplejidad.
Somos la corona de un cerro sin caballos ni trinos.
El azahar de las ramas nos recuerda la paz, el alma de la dicha.

Me cuentan que en tu pueblo reinan las meigas y los ungüentos.
En mi tierra la vid y su relámpago,

su cairel para el labio.
Dime de tu cuerpo y de tus esperanzas, de tus querencias.
Te digo de mí, de mi médula:

sé llorar y padecer por mor
de la valentía,

me conmueven las rosas y los atardeceres.
Ayer cerré los párpados de tres infantes, sus luciérnagas,
besé sangre,

canté por ellos,
tejí versos de caminos,
rendí pleitesía a sus escapularios y a sus invocaciones,
heredé sus estampas y fervores, cuánto palpito roto,
sus macutos y pañuelos,
la memoria flamígera,
el sacrificio.

Hoy suspiro, mira, y el vaho que empino no es de aquí,
se hace un tolondrón, un clavo de cruz es dentro de la boca.

Espero tu voz, su rumor de muñeira, un cascabel relojero
de tu risa, una mata henchida de tu bondadosa maceta.

II

AL CABO DE LOS DÍAS O DE LOS SIGLOS, CUÁNTO LIMO Y ENEIDA,
sobre el brocal de un pozo conquistado, aljibero
que refleja mi faz y pensamiento: bulto y sueño,
puedo volver a nombrarte por escrito, asumirte,
reunir palabras para ti, aurora del poniente,



III

CADA VEZ QUE AMANECE Y TODO SE SUMA Y TODO SE ENSANCHA
y arriamos resollando la bandera, se despliega ubérrima
y ondean sus colores en los ojos y en la luz, en el seno,
bendigo la suerte y la mente de estar vivo,

repecho,
siento un abril,
un repeluco,
me crece el sol del sentido
y la barba,
el hálito,
el vello,
el credo mío,

la savia,
el alma se me estira, se me mueve y rebrinca, adviento
y cantaríala la toná fragüera y recia que ensalman crédulos
los viejos cerrajeros de mi barrio entre los sudores y la tizne,
aquí, en medio de este patio de cuartel, en su diafragma
y pasmo, ofrendando mi rendibú a la casta y su dinastía,
al corazón que mantengo, a la historia comunal y mágica
que los libros resumen y desvelan, salvan y silban,
a la madre que me parió heraldo y trilce, predestinado
para esta guerra y esta esquila tan unívoca y par
y trinitaria que te envió conmovido, retesobresaltado,

ensartada de cariño y de gracias marciales, cálidas:
mírame hecho una flauta en el recamado dibujo corinto
y oro que hizome el cabo furriel con su fantaseo,
con la bandera arriba tremolando ensortijada
y tu nombre entre grecas y salutations, todo volerío,
nunca tan bien puesto ni pronunciado, hecho egido,
porque la bandera, Sonia pura, la ínclita bandera,
es cada mañana la arenga, el zurriagazo, el sortilegio,
la eclosión sublime que nos sobrecoge, encandila
y sedimenta, la razón entrañable y porosa, señaladora,
que ennoblece—oh cuánto merecimiento en el desamparo—
los tumores de la lucha fratricida, del pesaroso delirio,
y pone en nuestra sien su pócima enjabelgando prístina
de salud el espíritu y trasiega un espejo en su azogue,
un espejo que quiere enseñarle al cielo, al cúmulo,
cuánto martirio se vive por la tierra que se quema.

IV

«OTROS NO VUELVEN NI SIQUIERA MUERTOS»... QUÉ PÍRRICO DON.
Las lágrimas de mi gente lastiman, pinchan, cáusticas
atúrdenme, madrina y lumbre, están en el papel, anegan,
algunos renglones no se entienden, son arroyos clamores
de la pena, un incendio del dolor, me cacarea espesa
la sangre en todo el cuerpo,

ay mísero templo, iliada,
ha caído mi hermano en Peñarroya como un hervor de pan,
me lo cuenta esta larga y tremenda carta de mi casa y mi ralea,
acercada desde allá a través de trenes, carricoches y acémilas,
traspasando todos los temblores y navazos de los andurriales...

¡Quién la trajo, quién me parte la esencia y háceme gandinga!

¡Dios, San Miguel Arcángel, mía Merced, Santo San Dionisio,
Jesús de las Tres Caídas, Bendito Prendimiento, Cristo
de la Salud, Marinero Gitano de San Telmo, Santiago el del Arco,
Juanillo mío, Virgen del Carmen Coronada, Amargura, Valle,
Soledad de la Victoria, ustedes mis mismos Judíos de San Mateo,
Piedad y Cinco Llagas, en pie las cofradías, arriba costaleros
y saetas, que se detenga en mí el Santo Entierro, mirad
desde los palios como chorreo de llanto, Señor de los Trabajos,
Santa Rita de Casia, Amigo Puerta Real, Procesión del Silencio,
Crucifijo de la Salud, monjitas de las Reparadoras!

¿A quiénes llamo y quién me pone la mano sobre el hombro?
¿Me ha visto la cara el oficial? ¿Escuchó mi duela vértebra
crujir, mi alarido al mirarme, cómo se me caían en redondo
los palos del sombrero, la raza en la estera, los corajes?:
«Escriba, rece, sobrepújese, aliente, viva, el sosiego...»

Y no sé, Sonia barea, cómo lo hago, si mi pulso en caracol
puede con la quebradura de la garganta, con la gesta entera,
qué derecho tengo para pedirte que sufras conmigo tan así.

Anono era audaz, lanzado obrero líder, anárquico, parecía un columpio,
confiaba en la providencia y en su frenesí, se reía—qué flamenco—
de su sombra,

¡qué será de su parienta y los hijos!

«No parecía el mismo tan despaltado, tan despavorío.»
Cuál sería su póstuma esperanza y ruego en su tránsito
y qué pensó

—válgame la leche que mamé—

al fundirse

con el mantillo,

quisiera haberle abrazado el acribillado

pescuezo,

lavarle las sienes con vinagre y solera, con yema,

besar su entrecejo,

¿morir con él?,

cubrirlo de cantes.

Tal vez me digas con tu candor y bálsamos de primula y espliego
que ya reina y goza,

que vuela como un mirlo entre las breñas.

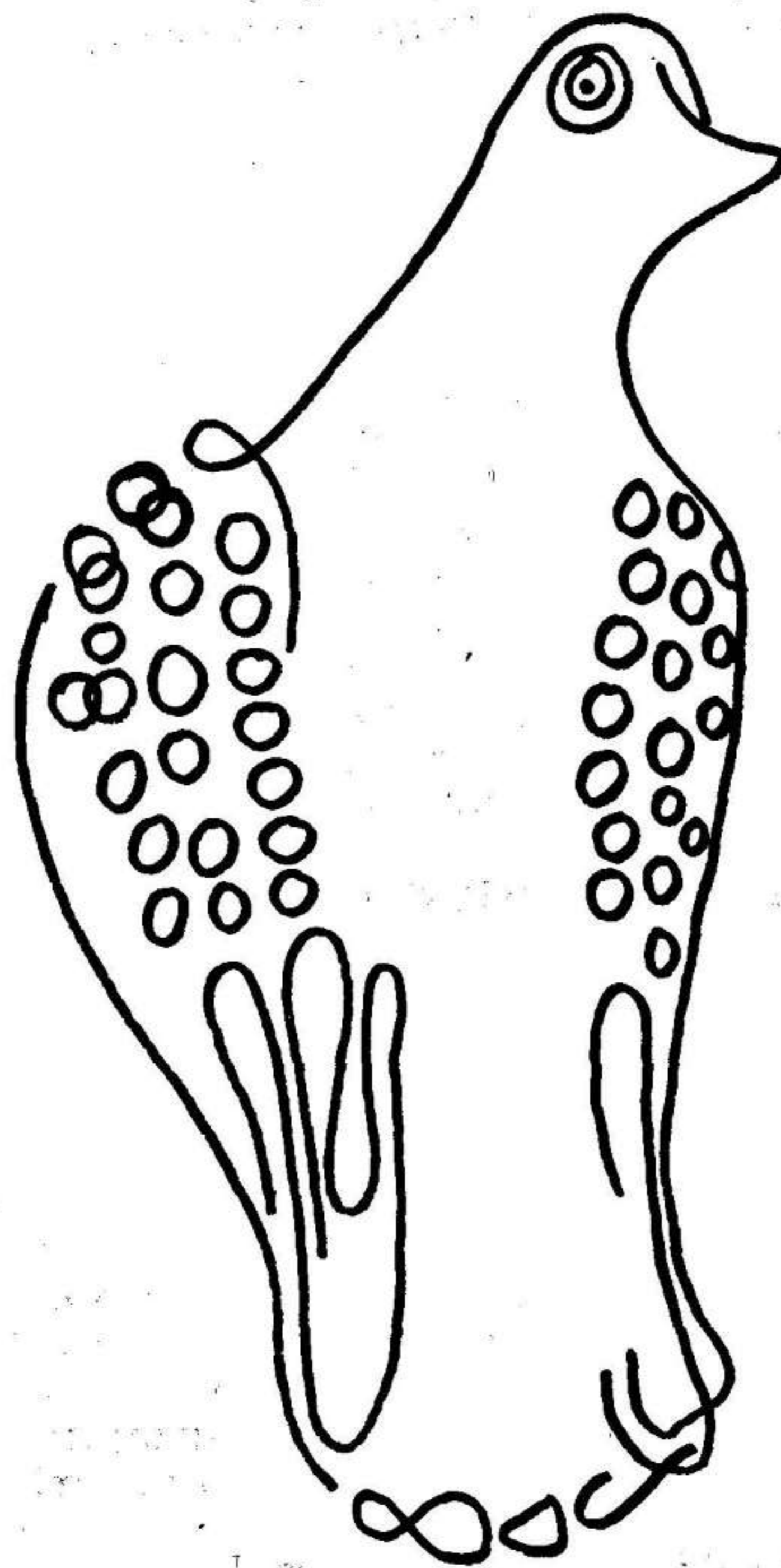
Te lo agradeceré, moza y palabra, rosicler, celinda, aderezo
y cántico,

pondré tus dulceríos y alientos en mi cabezal

y quizás el sueño de la fatiga me ayude a repetirlo

todo velocidad en su primorosa bicicleta, en su minotauro

velocípedo, paseando y piropeando con alegría a las muchachas de Jerez.



V

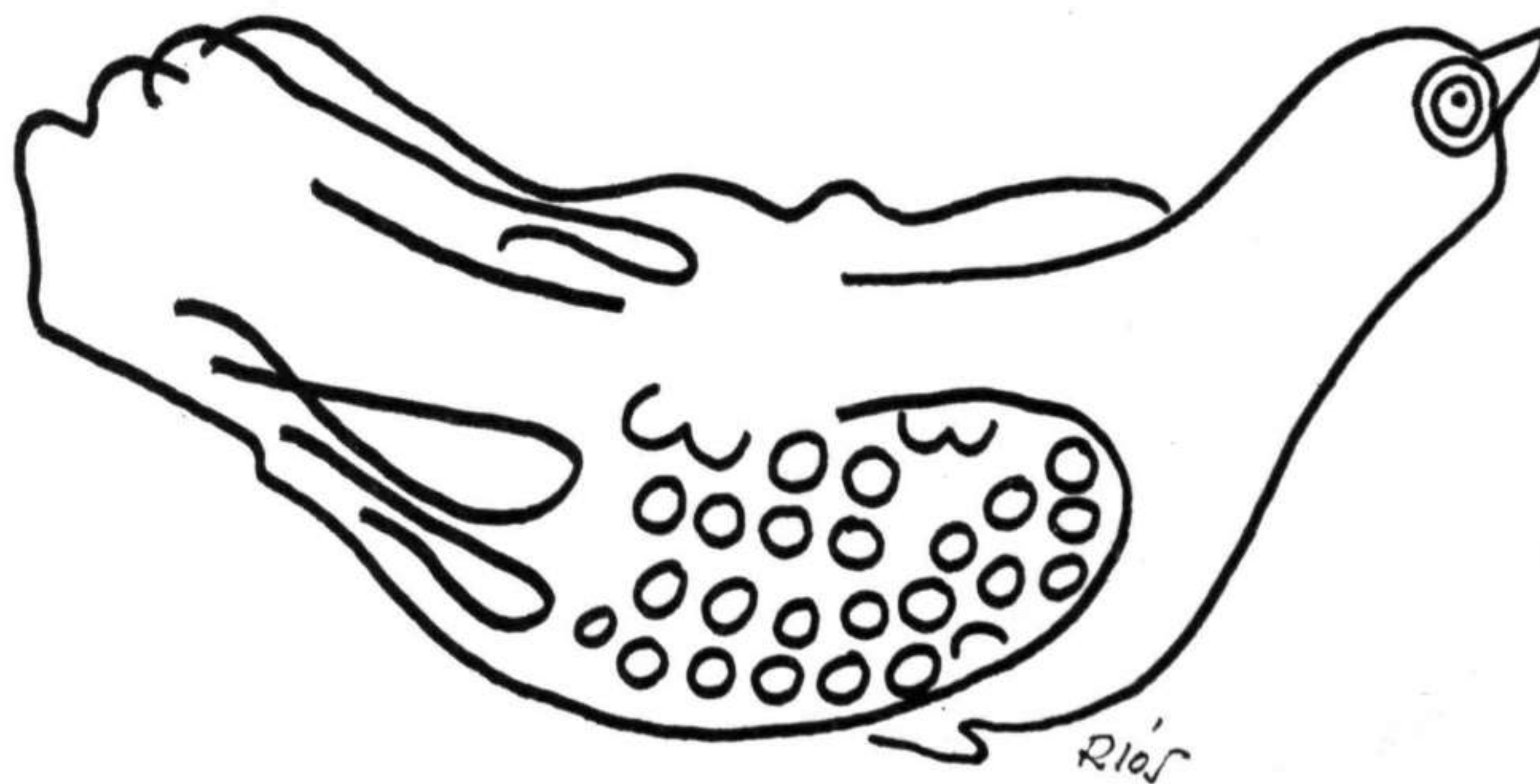
NOS HUBIERA ALENTADO ENTONAR CHUFLAS Y VILLANCICOS, ALELUYAS jubilosamente bailarlos hechos unos puros seises, chirigotas de todos los lugares y colores, jotereros o gitanos, galegos, en titilación y flama, enardecidos, vueltos, anímicos, exaltados por el trago estremecedor y calenturiento, único, de aguardiente pirriaque, de su dardo machaco en el gañote y la ilusa esperanza de la paz, de esa santa armonía que dicen que está cerca, ahía, en cualquier lontananza.

El cura del batallón, ancho y panzo como una azalea, alto y capitán, colorao, pródiga voz del Norte, nos puso firmes y bendijo entre las trincheras un imaginario portal, una magia imposible por las balas, queriendo con el gesto repujarnos la conciencia, gritándonos la historia entelerida del Niño Salvador, de José el Carpintero y de Santa María, la odisea del bien, haciendo comparaciones celestiales, evocaciones bíblicas,

recontras con la firmeza y el valor,
con la amalgama que nos nutre, con los fines de la guerra,
de la vida, de la idealidad,

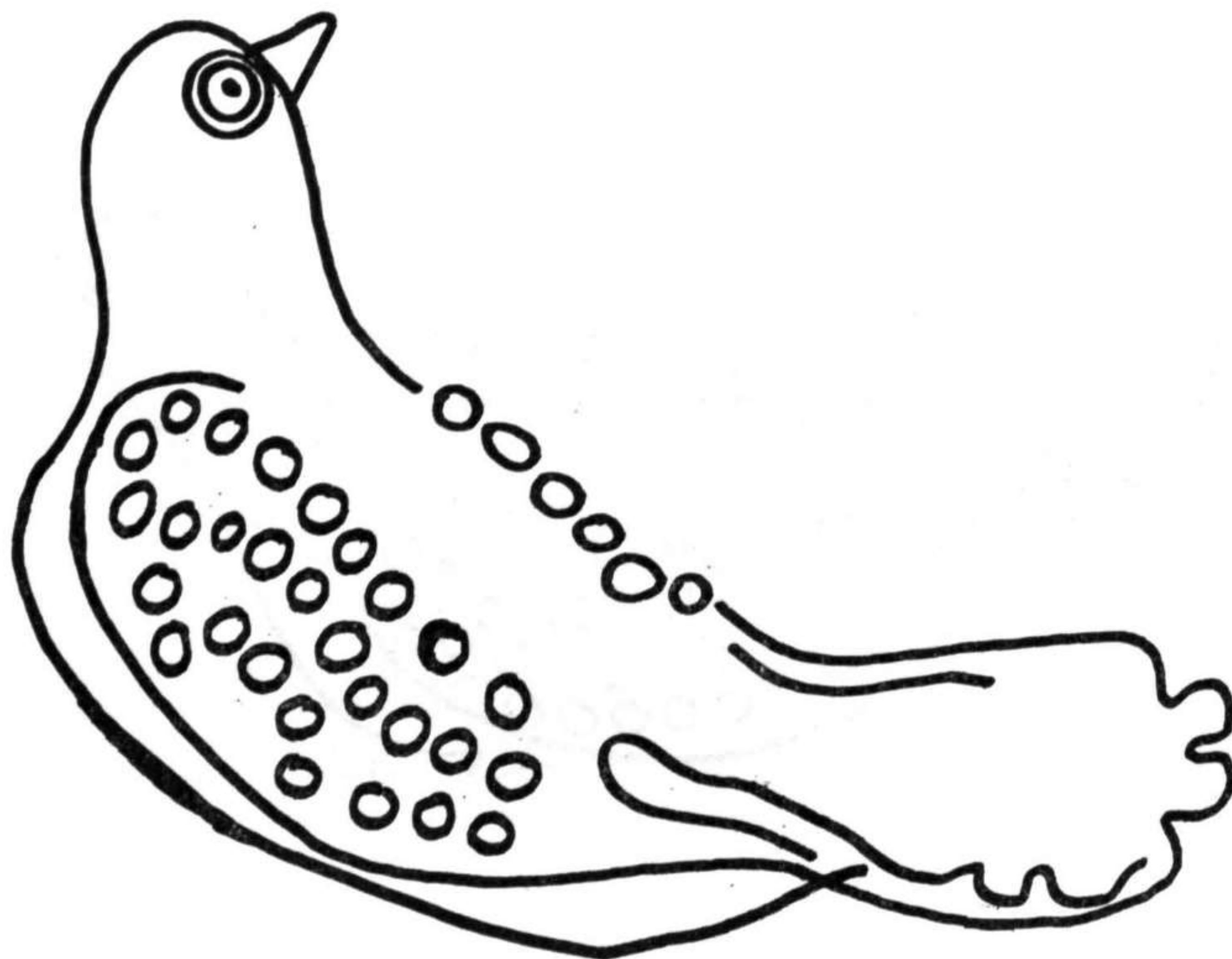
que no entendimos desencajados los soldados del Sur, tan líricos y arrecíos, apechugándonos entre sí, trastocándonos el corazón relinchante y nostálgico de nuestra atávica Nochebuena, de su originaria lira, su asalto vital, el tresbolillo danzador, la sarta de veces que estaba allá la idea, el recuerdo holgado, catador fiel y festivo de la Misa del Gallo, del cante bruno y umbrío, de los pestiños de la abuela, el estreno de camisa y de faja, los besos de las novias, las castizas zambombas y bulerías, los jaleos y los chascarrillos, el sarga usté que lo quiero vé, oh buenísima fe del sano cachondeo, cuento de la buena pipa, el corro en cada patio y corredor de las casas de vecinos, sus tendederos arracimados de farolillos, la caliente tajada de pavo, la chacina, la uva de cuelga, el chicharrón, las chucherías, el buñuelo y la miel, el guiso de conejo con vino y arroz, la copa aliento de Fino Currito, sus vapores y aromas, la aceituna aliñá, el melón invernizo, qué requeteluz, el abrazo del amigo y del compadre, el colmo y su adivinanza, el brunderío familiar por el antiguo nacimiento de San Dios, en cuánta euforia añorábamos andando por el aire, tristes y pensativos a las doce en córnea de una noche maciza y sin campanas, prieta y pétrea, ventisquera, unánime, punzada por los reflectores, conjurada en los oídos, amenazada por el toque laberinto de corneta o el trueno terrorífico del cañón,

mientras bajo el frágil cobijo de las mantas muleras y de los sacos terreros, en zanjás, barrancos y repechos, sostenemos el frío peso de la escarcha, su lento y denso alcíbar, la meseta y su altura, los músculos en trizas, el ruido de los chaparros,



los tarajes y los insectos, sus maquinaciones, el martirio de la piojera, del sarpullío y de la sarna, la desazón, la alarma permanente del fusil como una víbora, rezando con los adentros, con los intestinos quizá, nuestro ingénito padrenuestro andaluz, su consuelo y son, musitando algún fandango o copla cortijera, con unas locas ganas de besar a la madre en el regazo, de ser un niño chico, de sentirse querido en los costados, dar un grito, un chillío, y transformar el paisaje, amanecer sin miedo y sin tos, percibir la alegría en el costillar, entrar en una iglesia con órgano y con santos, coger y tocar de nuevo las herramientas y su música, volver en volandas a construir quicios, ventanas y tejados, cornisas, acicalar jardines, sembrar barbechos, jugar a la brisca en el tabanco...

Todo se acumula y se piensa con más fuerza que nunca en este veinticuatro de diciembre, percibo un clamor que aplasta la disciplina, una lucha encolumbrada en las cejas, cuando mojo el lápiz de tinta en la lengua y a oscuras, a tientes, a ciegas, arrugan mis palabras la cuartilla, este redoblelamiento, esta lágrima carta, oración precisa, ay Sonia suspiro, para que cantes por mí, por esta compañía de hombres despabilados, almáciga estremecida, tan atosigados como ávidos, alucinados, que esperan al día sin tener que matar a ningún cuerpo de ángel o demonio de la tierra, a ningún jesucristo que asome por aquí, por este calvario de la locura, amén o belén.



VI

NUNCA PENSÉ, MADRINA SONIA, OROPÉNDOLA, QUE VIVIRÍA
en una iglesia, ni desnudarme de ropas y despojos
bajo tan altos techos y bóvedas, como un murciélago
entre luces y sombras,

de hornacinas, cuánto inusitado asombro
 altares,
 cruces
 y
 mundos detenidos...

Algunas vidrieras trifulcan la luz desmoronada
con su rebujina de colores y figuras, vetas y filos,
dejan sobre las losas mirtos y ráfagas de movimientos
intangibles, claridades desleídas, volteretas sin cuerpos,
borrosos inventos en las caras, en la vista y el tacto,
alegorías en los rincones y recodos, en los ángulos,
sobre los vacíos soportes, peanas y pedestales
de los venerados y los misales, en los capiteles erguidos
y mozarabes, por las alucinaciones descolgadas de los muros,
en los sagrarios desprovistos, abiertos como locos,
sin copones ni cálices, acaso sin memoria ni trinidad santísima,
en los retablos, en los sepulcros de abades y príncipes,
en la seca cuenca de la pila bautismal y su pirámide...

Y algo gravita refugiado cual un silente ofidio
en el desolado campanario, en su historia abandonada.
Puede ser el eco de un cántico lapidario, sus añicos, el quebranto
coral que idílico se resiste, transfigurado, lelo, inerte,
y no fenece con las voces de la tropa, con el ozú de los reclutas
y su bullicio, las órdenes, la teórica, los alertas,
el manejo de los mosquetones, los correaes y las cartucheras,
con este murmullo continuo del campamento en tensión y celo,
su vida desde el repique resplandeciente y cortante de diana
hasta el relentizado llamamiento de silencio, a la imaginaria,
hasta este momento laringe en que te imploro, debla blanca,
descansando sumiso en un reclinatorio la hoja y el tintero,
la ilusión,

 puesto de rodillas,

 embelesado y fijo,

como si le rezara a una virgen inefable, onírica, gacela,
a una inmaculada admirada y trémula, pretérita,
de las que encendieron esta ermita serrana y famosa,
donde el cierzo abate con rachas de escalofrío, de hiel,
la ausencia de monjes y rosarios, patenas, hostias elevadas,
misas y ángelus, maitines, novenas, romerías, penitencias,
viacrucis, sermones, salmos, celebraciones y salves.

Y es triste sentirse invadiendo como un dinosaurio
los sitios de Dios mismo, sus estancias y alcobas terrenales,
sin poder implantar de repente su inabarcable presencia,
la faz que nos donara la semejanza y el alma candelaria,
para rendirle armas y resucitar su liturgia y su gloria.

VII

HE LEÍDO TU CARTA, TU ROSA DE JUNIO, TU CARICIA,
a la orilla del río que arrugado atraviesa la patria
y pasa el agua llevándose hasta el mar y sus tumultos
las tantas cicatrices,

 los espinosos cilicios de la lid,
los estertores de los muertos entre juncos, adelferías
y biznagas,

 cuántos aullidos y quejas chirriadoras
soportan estoicos vigías y centinelas vislumbrando,
viendo en cada loma, cañada, cresta, peña o puerto
el frente de batalla.

 Me hablas o suspiras emocionada
de los niños ángeles de tu escuela, ¿de tus fíos?:
«algunos extrañan y tristian, vacíos quizá de la certeza,
la ausencia de sus padres en tan santa inocencia».

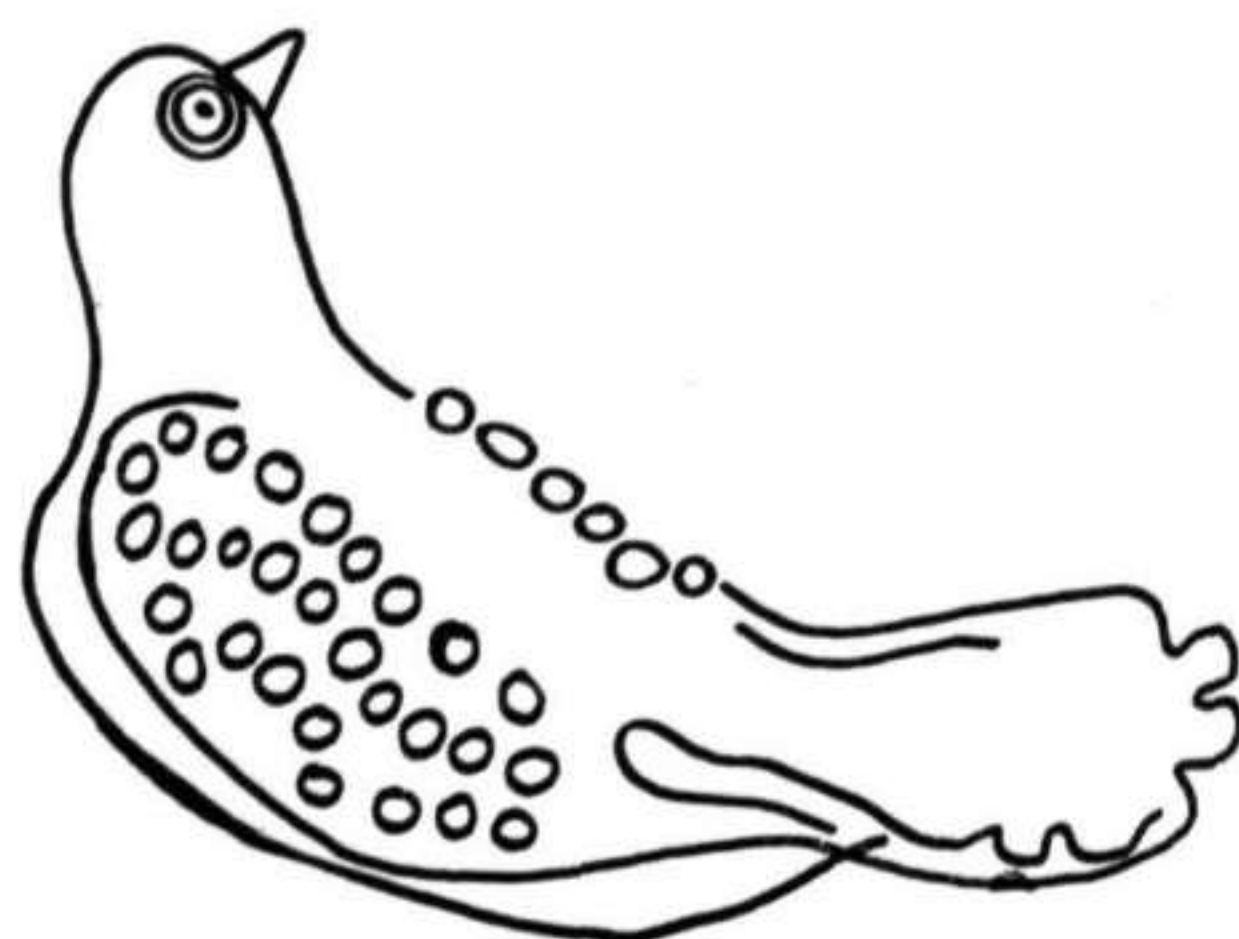
Dile a ese Cholo que estará en la luna de los ochos
cosechando carámbanos y bengalas para toda la vida.

A Xesús señálale una isla en el mapa del estrellerío,
una isla lejana con pájaros, lémures y abracadabras.

A Rosalía le gustará que viva en un pazo encantado
rodeado de jardines, fuentes, rosaledas y quioscos...

Acércaselos luego,

 diciéndoles que van y vienen eternos
con Dios a todas partes, míticos e invisibles héroes
para ser venerados, abonos del paisaje, deidades nuestras,



perpetuos soldados por los siglos de los siglos tantos,
igual que a mí me explicas cantarina y superluminosa
ese cambio en tu cabello empavesado, el tintineo de las pulseras,
el encaje que has fruncido por tu sábana, tus lunares,
los colores de tu blusa de organdí, las flores de tu cuarto,
el lazo gorrión que abarca tu cintura, tus sueños candeales,
para ayudarme a sentirme el hombre que soy, tan paráclito,
el que se mira en este río que surca los torsos heridos
de la patria y se ajena hasta el mar los crisoles y la sangre,
el río que presiente un arpegio de guitarra, un vuelo palomero.

y VIII

VUELVO AL SUR CASI SIN CARNES, SONIA DE MI CAUTIVERIO, PARÉZCOME
al espíritu de la golosina bajo este costal de lona que me abriga,
que cubre mi esqueleto y es manto de victoria, enseña indigente
de la paz,

mortaja de vivo,

uniforme de gala del por fin liberado,

en este tren carreta, todo mercancía agradecida a Dios, a la suerte
bendita, pensado hombre otra vez, salvado por chiripa de la muerte,
del panteón del presidio,

quien diría que la guerra acabóse

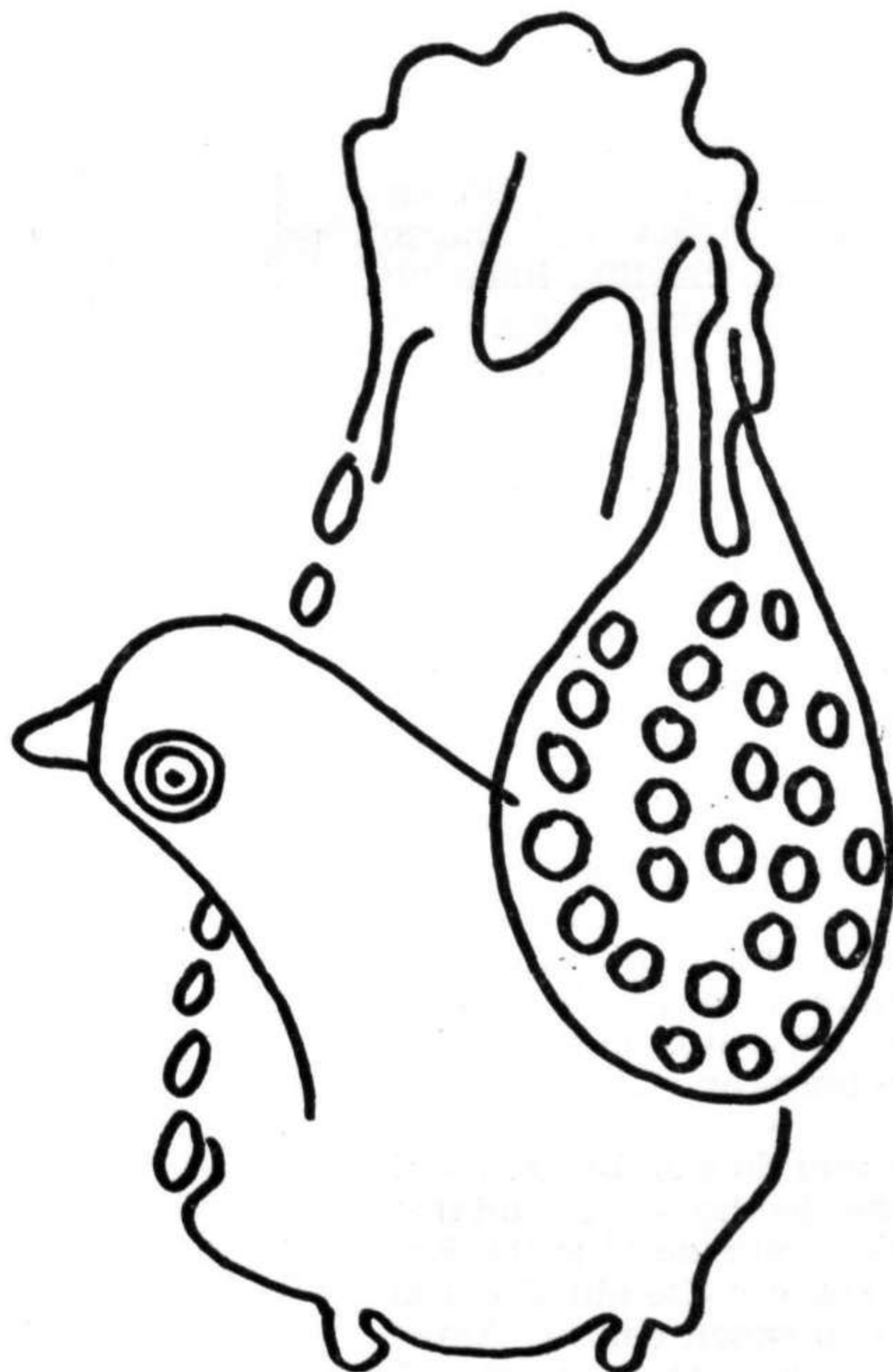
cuando la tengo injertada en el cerebro, recordando la emboscada
y los maltratos, tullida la espalda y los riñones tullidos,
el campo de concentración, la puñalá del hambre y de la sed,
los compañeros a pedazos feneciendo, cojeando, sin nada ni nadie
en la fiebre y en las boqueadas, anónimos cadáveres o esperpentos
junto a la espiocha o cruz, sobre la cuneta tumba del atajo,
que a ver quién ha ganado o ha perdido, qué confusa la sangre, amor.

Pero alegre vivir, madrina clara, mascar el pan, verse el perfil
en los cristales, volver a escribir, resucitar, decirte que te tuve
siempre con los míos en la cabeza, que te soñé entre dolores y vómitos
cuando más padecía y me agarraba a la fe, a la única buena salud
y fortaleza, al arma recóndita y bravía que el soldado esgrime.

Somos una feria que atraviesa los llanos de la Mancha, los vítores
inflaman los andenes, cada mozo que baja asiste a su bautizo,
su nombre relumbra entre la histeria y el gozo,

los andaluces
seguimos cantando corraleras, ansiosos de divisar Despeñaperros,
de asomarnos al río y las marismas, a la luz virginal de la bahía,
porque hasta entonces no sabremos lo que pasarnos ha podido
y si somos capaces de volver a empezar el trabajo y la historia,
que por ser tan indígenas y tan sonámbulos nos gusta modelar
constantemente la misma arcilla, la vasija que tanto nos quiebran
todos los que llegan desde el quinto pino a vernos la conciencia.

Y algún día, Sonia María, te diré al oído, al bucle, al quiqui
del zarcillo, cosas que jamás pude decirte, mandarte ni nombrarte
por falta de papel, por culpa de tormentas, por el mero sonrojo
de este que te quiere, del soldado a tus órdenes, mi madrina, mi España.



Nota.—Este poemario obtuvo el Premio «Ejército» de poesía 1978.

DE LO REAL

MARAVILLOSO

DANIEL MOYANO

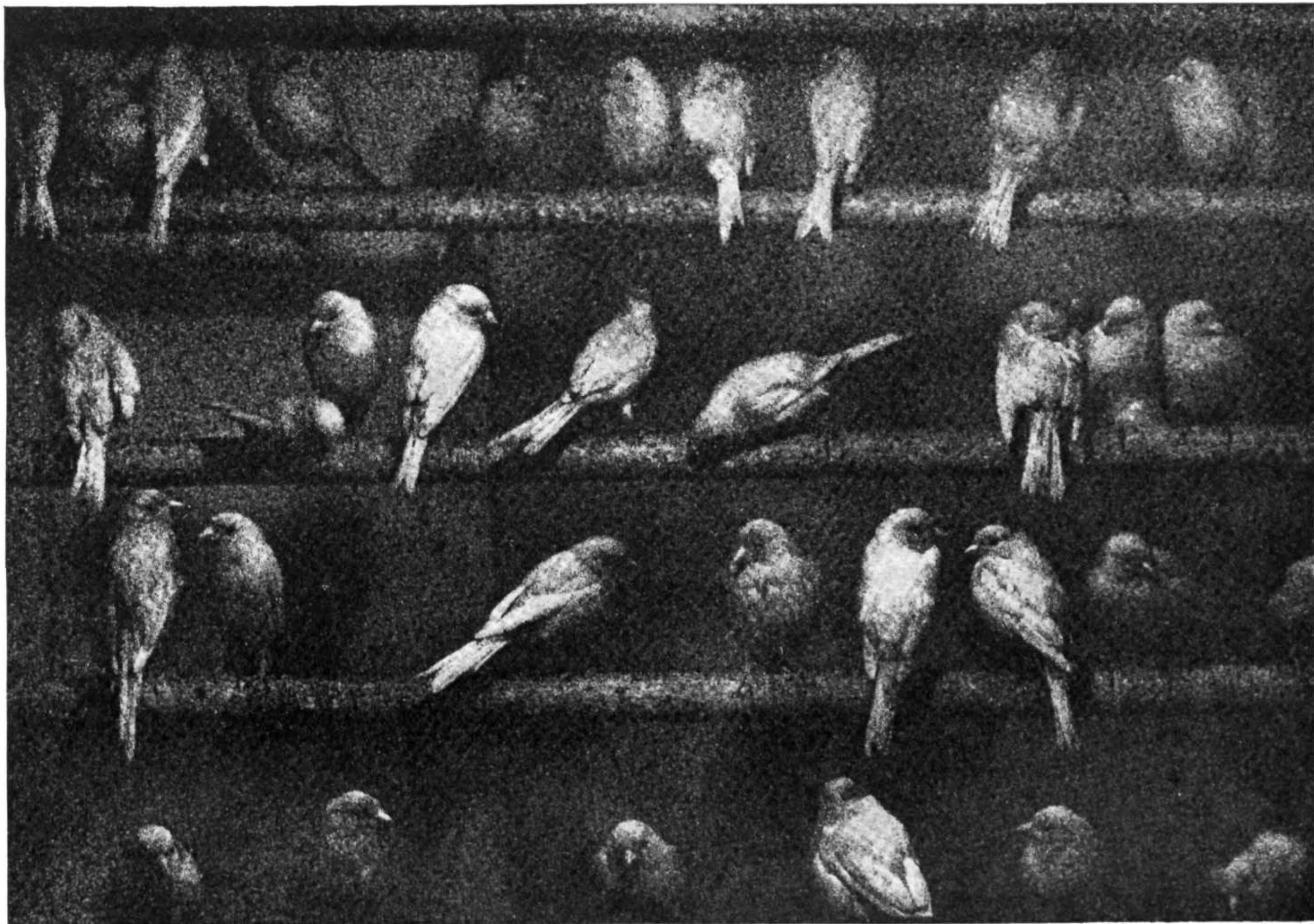
SUCEDER en Madrid, en Noviciado, donde Ignacio, un amigo aficionado a la música, tiene un canario contrahecho. Se lo regalaron en Sevilla, hace un año. Si te gusta, llévatelo. Pero ya sabes: no canta. Nunca ha cantado. Quizás sea sordomudo.

En Madrid perdió una parte de las plumas, le brotó una especie de saco entre las patas, empezó a parecer cualquier cosa menos un canario. Veterinarios, antibióticos, estímulos para provocar el canto, todo inútil. Diagnóstico presuntivo: mudo de nacimiento, acaso sordo. Ignacio, ábrele la jaula y que se vaya. El canario ve la puerta abierta y sigue comiendo tranquilamente su ración.

Una tarde Ignacio vuelve a su casa y le dicen: mira. La jaula está junto a la radio, el canario inclina la cabeza orientándola hacia la fuente del sonido. Es música popular o algo de eso, ruidos molestos según Ignacio melómano. Cuando cesa el sonido, el canario vuelve a su actitud pasiva. Las palabras no significan nada para él. Al reanudarse el sonido, otra vez la cabeza orientándose hacia la fuente, los ojitos curiosos. Si oye, tendrá que cantar tarde o temprano. Pero de cantar, nada.

Ignacio intuye algo y pone uno de sus discos. Es el *adagio* de la séptima sinfonía de Beethoven. El canario escucha y se agita, intenta volar, salir de la jaula. Enseguida emite sonidos como si gimiera. De ahí al canto hay un solo paso, los pájaros sólo saben cantar. Antes de que acabe el *adagio*, el canario está cantando. Y deja de hacerlo cuando acaba la música.

Al día siguiente Ignacio me llama por teléfono, a ver si le ayudo a explicarse el fenómeno. Ponemos Bach, Vivaldi, Manuel de Falla, y el canario canta. Ahora fíjate en esto, dice Ignacio, y pone un disco *pop*, mucha percusión y mucho ruido. El canario no canta, apenas



mueve la cabeza con curiosidad o disgusto. Con Albino ni vuelve a cantar. ¿Cómo te lo explicas?

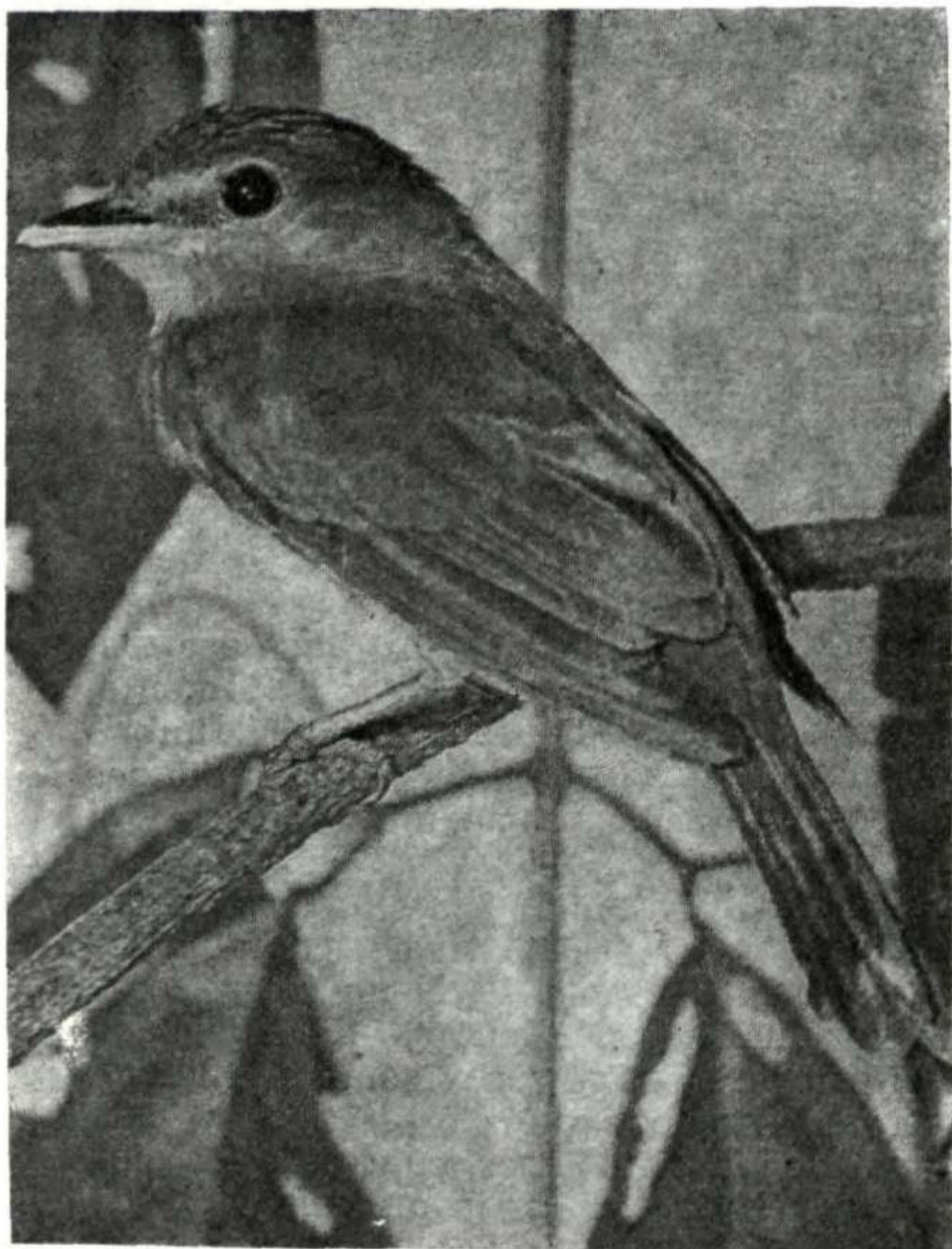
Lo mejor de las cosas que no admiten explicaciones claras es que uno puede inventar libremente, jugar un poco aprovechando que la lógica duerme. Ignacio me pide una explicación musical, *científica*, que no está a mi alcance, de modo que no tengo más remedio que mezclar un poco la teoría con la invención, a ver si podemos aproximarnos a una respuesta más o menos válida.

En primer lugar, ¿por qué el canario hace esa distinción entre la música popular y la otra? Obviamente, por *calidad*, afirma Ignacio. ¿O por diferencia tímbrica? En los conservatorios enseñan que las cualidades fisiológicas del sonido son la intensidad, la altura y el timbre. Las dos primeras, son cuantitativas, la tercera, cualitativa. Los alemanes llaman *Klangfarbe* al timbre, o sea sonido-color. La misma nota ejecutada por dos instrumentos distintos tiene diferente color, como sucede con la voz humana. Al canario de Noviciado le gusta más el color de Beethoven y compañía que el color de los otros. ¿Pero por qué?

En la guitarra de Narciso Yepes, cuatro de las diez cuerdas suenan por *simpatía*. En la antigua viola de

amor, hay cuerdas que vibran por simpatía, no porque las roce el arco. Responden, simplemente, a sonidos fundamentales, se irritan, se mueven y cantan como el canario porque algo concomitante las excita. Este canario canta por simpatía.

Hace poco, en estas mismas páginas, me ocupé de la similitud entre un mural de Joan Miró que hay en París y una piedra que hay en Argentina, pintada por un indio hace cinco mil años. Ambas cosas parecían hechas por la misma persona. Ahora, gracias al canario de Noviciado, tengo más clara la explicación: Miró y el indio pintaron por simpatía. Cuando explotó la cisterna de gas en Los Alfaques, hace un tiempo, las bombonas de gas del *camping* próximo estallaron por simpatía, vibraron en la misma onda. Simpatía en la música, en la pintura, en la química. Cuerpos acústicos, gases y acaso cuerpos vivos vibrando por simpatía. El canario canta por simpatía, es una resonancia de una fuente llamada música. Y ya que estamos jugando, podemos decir también que la música responde al sonido fundamental de un cuerpo vivo, es una simple resonancia. El canario nos mira, come tranquilamente guardando todo su misterio. Ni Ignacio ni yo tenemos palabras para explicar ese capricho. Mejor dejar las cosas como están, decir que se trata de un milagro. Sabemos, por Cortázar, que lo absurdo no es el milagro. Absurdo es todo lo que antecede al milagro en una «sospechosa carencia de excepciones», y todo lo que sigue después, cuando se acaba el milagro.



FARRERAS







No persigo nunca otro objetivo que la consecución de una estructura. El material está determinado, tiene leyes, normas para el artista; el objetivo, no. La consecuencia controla la creación.

SCHWITTERS



EL CANTE Y EL DESTINO ANDALUZ

LUIS ROSALES

EL cante es un misterio y al misterio sólo podemos acercarnos con respeto. Es lo que vamos a hacer. Acercarnos al cante con respeto, con amor y con ingenuidad para poner de relieve algunas de sus notas características. Y como la materia es larga y el tiempo es corto, pongamos manos a la obra de intuición y a la buena de Dios.

La primera cualidad que quisiéramos destacar es el *predominio de lo expresivo sobre lo artístico*. Así lo afirma el cante sin rodeos:

*No canto pa que me escuchen,
ni pa sentirme la voz.*

Nos encontramos, por consiguiente, ante un arte, singularísimo, que no aspira a agradar, ya que, según se afirma en esta copla, el cantaor no canta ni para complacer a quien le escucha ni para complacerse a sí mismo escuchándose. Así lo afirma, también, don Miguel de Unamuno, que escribe en su *Cancionero* y refiriéndose a la actitud vital de los gitanos:

*Te basta una fresca cueva
a la vera del camino;
tienes el cante por sino
que tus penitas abreve,*

comprendiendo que el cante es, nada menos, que el destino de un pueblo, y refiriéndose a ese sentido de liberación que, en efecto, es una de las funciones esenciales del cante. Por tanto, analicemos, con sencillez, algunos de los aspectos del flamenco donde se nos revela su expresividad. Como todos sabéis, existen tres tipos especiales de letras: el terceto, la cuarteta y la quintilla.

Apuntaremos, de pasada, algo curioso: las letras de cinco versos —es decir, el fandango

y toda su parentela—no suelen ser las más acertadas y, además, tienen cierta tendencia al preciosismo y a la blandenguería. Por consiguiente, parece que las letras al alargarse se distienden, se enfrían, como si se alejaran de su centro de gravedad. El cante, cuanto más breve, más terne; ésta es la ley. Añadiremos que las letras tienen una gran libertad métrica, y también sobre este punto creo conveniente hacer una aclaración. En las letras siempre hay un centro de intensidad expresiva. Este centro de intensidad tiene carácter fijo: en las coplas de cuatro versos corresponde al tercero; en las de tres, al segundo. Pues bien, en estos puntos, justamente, es donde el cantaor introduce palabras, estribillos y vibratos que alarguen su medida, sacrificando la arquitectura de la estrofa para beneficiar la intensidad del cante. Véase un bello ejemplo de alargamiento del verso en el centro de intensidad expresiva:

*No se me daba cuidao:
me jago cuenta de que ha sío un ensueño,
y lo pasaito, pasao.*

Y ahora un ejemplo de otro tipo: nada menos que dos versos interpolados para abrir una pausa de expectación ante el final.

*A mí me pueden mandar
a servir a Dios y al Rey,
pero olvidar tu persona
(arsa y viva Ronda,
Reina de los Cielos)
no me lo manda la ley.*

Este procedimiento, que es frequentísimo en el cante y procede de la canción popular andaluza, nos enseña dos cosas: la primera es

el predominio de lo expresivo sobre lo artístico a que venimos refiriéndonos, pues ya hemos visto que se sacrifican continuamente la medida del verso y aun la forma estrófica, para darles una mayor expresividad. Y la segunda es que la letra no es un elemento fijo e inmutable: *está abierta* no sólo a la creación personal, sino a la emoción del instante, y por ambas razones suele modificarse. Por consiguiente, el valor literario de la copla y aun su mismo sentido textual tienen carácter subalterno en el flamenco: están supeditadas al cantaor y al momento de inspiración del cantaor, que hace y deshace las coplas a su gusto, *unas veces con más acierto y otras con más desacierto*, porque hay de todo en la viña del Señor. Para precisar el alcance, y el valor expresivo de estas interpolaciones, voy a recordaros una anécdota del gran actor Ricardo Calvo. Se le quejaba un día don Manuel Machado de las libertades que los actores suelen tomarse con el texto, atribuyendo a estas libertades el descalabro de algunas obras. Calvo, que tenía gran amistad con él, le contestó: «Mira, Manolo. Eso según y cómo. Yo siempre respeto el texto, pero el mayor éxito de mi vida lo tuve un día en que se me olvidó el papel interpretando la escena de la coronación en *Reinar después de morir*, y dije, ya estando en trance, lo primero que se me ocurrió. Cuando una situación dramática está bien construida, cuando una situación dramática es genial, no importa demasiado lo que se diga en ella.» La anécdota tiene miga, y viene aquí como anillo al dedo, pues en el cante ocurre igual. En los momentos de mayor intensidad, la expresión se hace balbuceante y entrecortada, como si el cantaor, de manera inconsciente, pretendiera borrar del cante lo anecdótico para dejar el dolor puro o, si se quiere, el temblor puro. Cualquier anécdota lo empequeñece. Diríase que el cante jondo tiene en esos momentos la intimidad balbuceante.

Insistiendo sobre este mismo punto, recordemos ahora unas palabras de Federico García

Lorca, que siguen manteniendo plenamente su validez cuando ya algunos tratados que se han escrito recientemente sobre el flamenco van haciéndose viejos: «*El inarmonismo, como medio modulante*, el empleo de un ámbito melódico, tan reducido, que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado, y hasta obsesionante, de una misma nota, procedimiento propio de ciertas fórmulas de encantamiento, y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos, han hecho suponer a muchos que el canto es anterior al lenguaje. Por esto llega el cante jondo, y *muy principalmente la siguiiriya*, a producirnos la sensación de una *prosa cantada*, destruyendo toda sensación de ritmo métrico.» Y yo añadiría, por mi cuenta, y para completar el texto de Federico, que en los cantes viejos el ritmo métrico se sacrifica, en todas las ocasiones, al ritmo musical, y en momentos concretos, como hemos visto, al ritmo expresivo del cantaor.

En efecto, las tonás, las siguiiriyas, la saeta y la debla, por ejemplo, nos producen la sensación de ser *prosa cantada*, salmodias o recitativos, pero estos recitativos tienen una extraña peculiaridad. Lo natural sería que en ellos —recuérdense el romancero español o el canto gregoriano— la música sólo sirviera para subrayar más enérgicamente el valor de la letra. Las letras, los recitativos, en todos los lugares del mundo y en todos los tiempos, siempre tuvieron sentido oracional, y en la oración lo importante es la letra, como en la *Séptima Sinfonía* lo importante es la música, pero en el cante jondo, tanto la emoción literaria como la emoción musical, se subrogan a la emoción expresiva: constituyen su urdimbre. Estos cantes no se dicen: su decir tiene carácter inarticulado e interjectivo; no se cantan; se tiemblan; no se expresan: se lloran. Y aquí conviene hacer una aclaración: no es que la queja cuaje en copla, como suele ocurrir en todo cante popular, es que la copla cuaja en llanto. La voz del cantaor, en la saeta o en la siguiiriya, debe estar *mojada*. Por eso el cante jondo parece sensiblero a los no iniciados, y hay en él desde luego sensiblería, pero también angustia, queja, testimonio, denuncia y sublimación de actitudes y situaciones sociales aflictivas y extremas:

*Si no fuera por mi hermano
me hubiera muerto de hambre;
nunca le falte a mi hermano
cachito de pan que darne.*

Digamos de pasada que no debe temerle demasiado a la sensiblería el artista que quiere hacer una obra humana, honda y apasionada. Este temor es un viejo resabio esteticista. Así, pues, por este carácter recitativo, de prosa cantada, las letras pueden alargarse y acortarse sujetándose al ritmo. La siguiiriya no tiene, en la mayoría de sus momentos, un esquema métrico, sino un esquema rítmico que el can-





taor puede alargar o acortar con arreglo a sus facultades y a *su momento* de inspiración y necesidad. Por eso las coplas siempre se transforman, como si estuvieran en *estado naciente* en los labios del cantaor. Esta supeditación al ritmo y este carácter *abierto* de la letra flamenca, que siempre admite variantes o interpolaciones, muestra y demuestra, repito, la subordinación de lo artístico a lo expresivo que tanto nos importa señalar. Téngase en cuenta que esto no ocurre en el cante popular español, ni siquiera en el cante popular andaluz. Las letras populares tienen frecuentes variantes, pero estas variantes conservan siempre el esquema métrico. La ruptura de este esquema, para subrayar el momento de mayor intensidad expresiva, es genuina del flamenco. Sólo en él lo encontramos de manera reiterada y no excepcional.

La acentuación del valor expresivo se puede aún señalar por varios hechos. Adelantaremos uno de ellos que me parece simpático y extraño. Vale la pena comentarlo. Quien no ha oído cantar al Tenazas, a Aurelio, al Talegas o a la Niña de los Peines, cuando estos cantaores ya habían pasado la mayoría de edad, no sabe lo que es bueno. La mayoría de edad del cante son los setenta años, y si aún no está firmado este decreto, por quien deba firmarlo, ya es de justicia hacerlo. La Piriñaca tenía ya ochenta años cuando grabó una cinta extraordinaria, con la voz estrangulada, pero puesta en pie. Es indudable que a esta edad pueden cantarse bien incluso aquellos cantes que precisan mayores facultades. Este prodigio no le puede ocurrir a un tenor; esto no ocurre en ninguna de

las dimensiones artísticas del canto, y nos revela que en el flamenco el corazón es quien manda y quien dirige el cante. Es una maravilla escuchar a los viejos y verles, literalmente, desgañitarse. Porque nadie se entrega tanto como el cantaor que ya ha perdido facultades. Cantan para acabarse. Cantan como se debe cantar, con desesperación y sin malicia, con una voz que ya no es de garganta ni de pecho, sino de cuerpo entero; con una voz que da las notas deshaciéndolas, pero las da. Yo diría que, a veces, cantan dejando la nota vacía de voz y sosteniéndola con el huelgo. Es un prodigio, y este prodigio nos demuestra que mientras le dure el corazón al cantaor, le dura el cante. No precisa otra cosa. Y no se piense que hay en ello ningún misterio. Obedece a una ley. El cantaor de flamenco siempre tiene que actuar dando la *sensación de que el cante le puede*, dando la sensación de que a la plenitud del cante no se puede llegar. Y esto, que a veces lo simulan los jóvenes jadeando, lo realizan los viejos, lo *demuestran* los viejos, dando al cante lo que yo llamaría *su plenitud inacabada*.

En esta dirección de la expresividad señalaremos otro hecho. Lo que se llama el tercio de cambio es siempre el paso del recitativo al grito, o bien del grito al recitativo en los cantes que arrancan por el tercio alto. Estos son los momentos de crispación del cante, los momentos en que la voz se hace inarticulada y la letra se borra, los momentos en que la voz tropieza —tiene que tropezar— y, por así decirlo, da la altura precisa sin dar las notas con precisión. El cante lleva entonces una línea melódica desgarrada, en que el nivel de altura superior se configura sin realizarse plenamente, y es algo así como lo que los escultores modernos llaman el *modelado del vacío*. Así, pues, este elemento: el cambio, cuya función es romper la monotonía del recitativo y que, por tanto, debiera tener una función estética más acusada, lleva la copla, justamente, a su nivel de estrangulación, ese nivel en que el lenguaje vuelve a perder su naturaleza significativa, y descompone en sonidos las palabras, *desarticulándolas*: es decir, antepone su carácter expresivo a su carácter significativo, como un espejo al cual se le borraría de repente el azogue. Este valor fue muy bien visto por Federico cuando escribió:

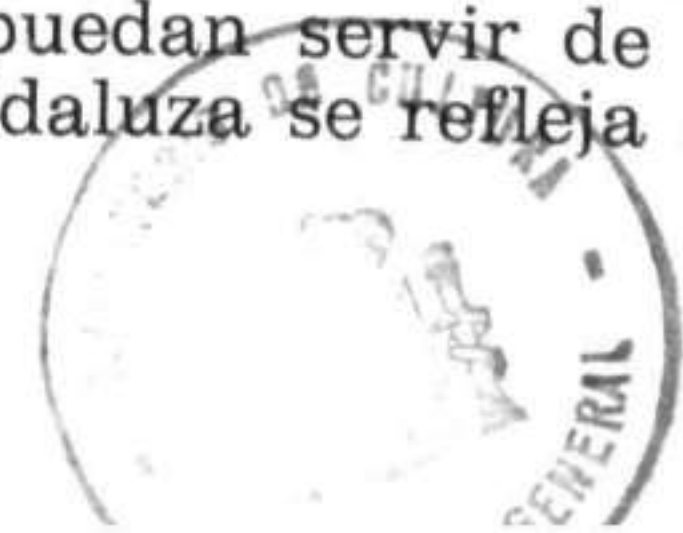
*Entre italiano
y flamenco,
¿cómo cantaría
aquel Silverio?
La densa miel de Italia
con el limón nuestro
iba con el hondo llanto
del siguiyero.
Su grito fue terrible.
Los viejos
dicen que se erizaban
los cabellos,
y se abría el azogue
de los espejos.*



Intuición sorprendente que es una de tantas cosas que hay que apuntar en el haber de García Lorca. Téngase en cuenta, aunque hoy no vamos a insistir sobre ello, que estos dos elementos, el recitativo y el grito, que constituyen el esquema de la siguiriya, son elementos pre-lógicos, naturales, sacrales, en todo semejantes a un rito de exorcismo y liberación. Y puesto que hemos llegado al grito, ahora quisiera preguntaros y preguntarme: ¿qué es un grito? Su nota más característica muy bien pudiera ser la fortaleza, pero sabemos que hay gritos sofocados. Pudiera ser la altura, pero hay gritos ahogados. Pudiera, en fin, ser la emoción, pero indudablemente hay gritos sin emoción alguna. Altura, fortaleza y emoción son características indudables del grito, pero no bastan para definirle. Yo os diría, amigos, que el grito no es más que una palabra de la cual sólo se ven las raíces. Una palabra que carece, propiamente, de significación y de la cual podría decirse en cambio que sólo tiene sentido. El grito es pura expresividad o, mejor dicho, expresividad pura. Por consiguiente, atendiendo al esquema formal de las siguiriyas, o las saetas, volvemos a encontrarnos con que el cante jondo no se canta para distraer, ni para embelesar, ni para

producir admiración: *se canta para lastimar*. Esta es su ley.

Ahora atendamos a la segunda de las características esenciales del cante. Se encuentra muy ligada con la anterior, y consiste en el *predominio de lo vital sobre lo artístico*. La copla flamenca, ya lo hemos dicho, es ante todo y sobre todo *un existencial*, es decir, un elemento constituyente de nuestra vida en tres sentidos complementarios: el cante considerado como acompañamiento o contrapunto de una situación vital, el cante considerado como *exaltación* de una situación vital y el cante considerado como elemento *indispensable* y *formalizador* de una experiencia. Sobre el primer aspecto recordemos unas palabras de Ricardo Molina: «Las coplas gitanas antiguas suelen tratar con preferencia de la propia vida. Son intensamente personales y autobiográficas, y se percibe que no nacieron para ser cantadas ante un auditorio, sino en la intimidad de la vida familiar.» En los estrechos y aventurados límites de un ensayo no es posible ni siquiera esbozar la variedad de situaciones que ha recogido y registrado el cante. Apuntaremos sólo algunas que nos puedan servir de orientación. Toda la vida andaluza se refleja en las





aguas del cante. Quede apuntado el tema. El cante ha acompañado al andaluz en todos sus oficios y quehaceres, sus virtudes y vicios, sus devociones y sentimientos, sus rezos y sus ocios. En la era cantáronse temporeras y cantes de trilla; en los lagares, en las épocas de vendimia, fandangos, cantiñas y verdiales; en las minas, tarantas y cartageneras; en los cortijos, durante la recolección de la aceituna, fandanguillos, livianas y villancicos; en las huertas, fandangos ligeros como los «zanganos» de Puente Genil y los fandangos de Lucena; en las ferias, sevillanas y *alegrías*, y ante la reja, *todo*. El cante ha resumido íntegramente la vida andaluza, y sería empeño inútil tratar de hacer su esbozo en un cuarto de hora. *Lo ha registrado todo*. Los donaires, las localizaciones toponímicas y los trabajos de contrabandistas y de arrieros:

*Una nochesita e luna
he visto ar sepurturero
cavando mi sepultura.*

Copla que nos recuerda a Heine y tiene el aire de misterio propio del romanticismo alemán.

*¿Dónde van esos machos
con tanta sea?
Son de Pedro la Cambra;
van a Gilena.*

Los sabores y sinsabores del amor, la suegra, la parentela y ese medalloncito, tan importante, de la virginidad:

*Meresía esta serrana,
que la fundieran de nuevo
como funden las campanas.*

*

*Anda y vete, esaboría,
que el renglón que a ti te falta
lo tiene la letanía.*

*

*Guarda lo que es bueno;
te acompañará,
y si no lo guardas,
solo te verás.*

La boda de los gitanos, los viejos héroes del Romancero, las advocaciones de la Virgen, el hambre, la pobreza, las prisiones y los oficios:

*Cada vez que considero
que me tengo que morir,
tiendo la capa en el suelo
y me jarto de dormir.*

*

*En la puerta de la cárcel
hay escrito con carbón:
«Aquí el bueno se hace malo,
y el malo se hace peor.»*

*

*La mula Golondrina
suando va,
porque cree que la trilla
se va a acabar.*

Es lástima escribir sobre este tema, que considero capital para el entendimiento de una de

las raíces españolas, quemándose las manos, cuando quisiera demorarme en él, delectándome. No dispongo de tiempo. Es necesario caminar. Ya hemos visto que Unamuno decía que el andaluz tiene el cante como destino; es decir, que el cante es la función vital donde se fija y se troquea el destino andaluz. Para comprender el acierto de esta frase hay que tener en cuenta muchas cosas; en primer término, que el cante, para el pueblo, es una actividad más propia del trabajo que del ocio. Quien canta trabajando no es chapucero; quien canta trabajando hace las cosas bien. Sin embargo, —siempre hay un sin embargo que lo mete en cintura todo—; sin embargo, la vida ciudadana, que ha acabado con tantas cosas útiles, está también a pique de acabar con ésta. Pero yo pienso en mi niñez, hace ya medio siglo, y quisiera decirles que a mí se me fue haciendo la memoria con el cante. Y precisando, un poco más, añadiré que la conseja y el cante eran los dos elementos educadores en el campo andaluz. Con el tiempo las cosas pasan, desde luego, pero tal vez nada se pierde. Allá en las lindes de Periate, junto a Iznalloz, lo que ya entonces era mi vida se me fue abriendo paso entre palabras, en una encrucijada, que formaban las voces de Encarnación y de José. Encarnación cantaba. José decía consejas, y al declinar la tarde mis hermanos y yo los rodeábamos como la paja cerca el hormiguero. Todo empezaba y terminaba igual. El cuento, para despertar la imaginación, y el cante, para despertar el corazón; para la formación del niño no era preciso nada más. El cuento, para poblar la vida y aun para alucinarla, y el cante, para calmar las alucinaciones e ir dejando la vida en su rescoldo. *La letra con cante entra*; con cante y no con sangre. El cuento, en fin, para vivificarnos, y el cante para adormecernos, y así hora tras hora y día tras día, en aquellos años primeros, enterizos y fundadores de la niñez. Después también he vuelto a escuchar estos cantos, en la almadraba de Barbate, para aliviar de su dura faena, a los remeros. El cante guarda rescoldo, para que pueda avivarse, en cualquier situación vital, por dura que parezca, la lumbre de la vida.

Así ha ido el cante asociándose a todas nuestras situaciones vitales y asociándose a ellas de tal modo, que no sólo ha constituido su acom-



pañamiento, sino su rescoldo. De aquí su fuerza extraordinaria para fijar nuestros recuerdos y aun para formalizar nuestros sentimientos. Porque también ha dado el cante a la vida andaluza su dimensión constituyente y exaltadora. Como es preciso hacer sitio para que todo quepa en estas páginas, indicaremos solamente uno de sus aspectos: *la valoración de las cosas pequeñas*:

*Estacioncita de Brenes
en Cordobita la llana:
de noche pasan los trenes.*

Pero pasan quedando, pasan dejando una emoción en el recuerdo y una esperanza de algo que nunca ocurre, en quien espera. Hay muchas cosas que nunca ocurren y ayudan a vivir. La dimensión existencial del cante hace que todo tenga su valor en la vida andaluza; en la vida que convierte en artístico lo necesario y hace virtud de la necesidad. Reparemos en que el cante popular español exagera, generalmente, la ilusión; y reparemos en que la ilusión, a su vez, alucina y exagera las cosas. Así decía Antonio Machado:

*El acueducto romano
—dice una copla en mi tierra—,
y el amor que nos tenemos,
chiquilla, ¡vaya firmeza!*

*A las palabras de amor
les sienta bien su poquito
de exageración.*

En el cante andaluz, ¡cómo no!, se exageran también las cosas, se magnifican para cantarlas, se les da, por así decirlo, su dimensión artística y desusada, pero también existe esta otra dimensión de lo pequeño y usuario, de las cosas y actitudes triviales que sólo tienen el valor de que pasaron en nuestra vida .

*El que quiera madroños
vaya a la sierra,
que se están esgajando
las madroñeras.*

*

*Mira si soy buen gitano
que cuatro reales te doy
de cuatro y medio que gano.*

*

*Quise cambiarle y no quiso
mi pañuelo de lunares
por otro de fondo liso.*

La cultura andaluza es una cultura democrática y popular, sin ringorranos, donde no hay nada grande ni pequeño: todo tiene el tamaño y el valor de su necesidad. Su lección pudiera concretarse en una línea: lo necesario es algo. Las cosas más humildes tienen el rango que les dimos utilizándolas, y guardan algo nuestro, irremplazablemente, como el martillo que hemos utilizado guarda siempre, nuestro sudor, y con nuestro sudor, nuestro cansancio:

*La silla donde me siento
se le han caído las aneas
de pasar tantos tormentos.*

Y como el cante hace memoria, al recordaros esta copla he recordado unas palabras que ahora quisiera repetir, desenterrándolas, como un alumbramiento de mi niñez. Estábamos en el cortijo una mañana de Dios, y había venido una visita de la ciudad. El visitante era químico, catedrático y algo pariente de familia. Se llamaba don Cristóbal, era hombre apersonado y algo más grande de lo debido. Le acompañó José durante toda la mañana por la finca, y al regresar nos dijo un poco sibilamente a la gente menuda: —«¡Paseo ma inuti! Este señó sale al campo y paese que sigue andando entre paredes.» Y tal vez fuera verdad el comentario de José, porque no a todo el mundo le han dormido cantándole de niño.

Para destacar la importancia que en el flamenco tiene la vida, debo tocar ahora una cuestión candente. No voy a andarme por las ramas, puesto que el tiempo apremia. Cabe afirmar que el cante, tal como le conocemos, quedó fijado hacia la mitad del siglo XIX, y es también indudable la importancia que en su formalización definitiva tuvo el «café de cante», por el hecho de haberlo convertido en espectáculo. Es bien sabido que los puristas, desde Demófilo hasta Ricardo Molina, sostienen que su conversión en espectáculo desvirtuó la pureza del cante. Igual pudiera sostenerse lo contrario, porque no conociéndose lo perdido, mal podemos valorarlo ni desvalorarlo. En cambio, lo que sabemos, sin lugar a dudas, es que la conversión del cante en espectáculo influyó extraordinariamente sobre el flamenco, dándole algunas de sus condiciones intrínsecas.



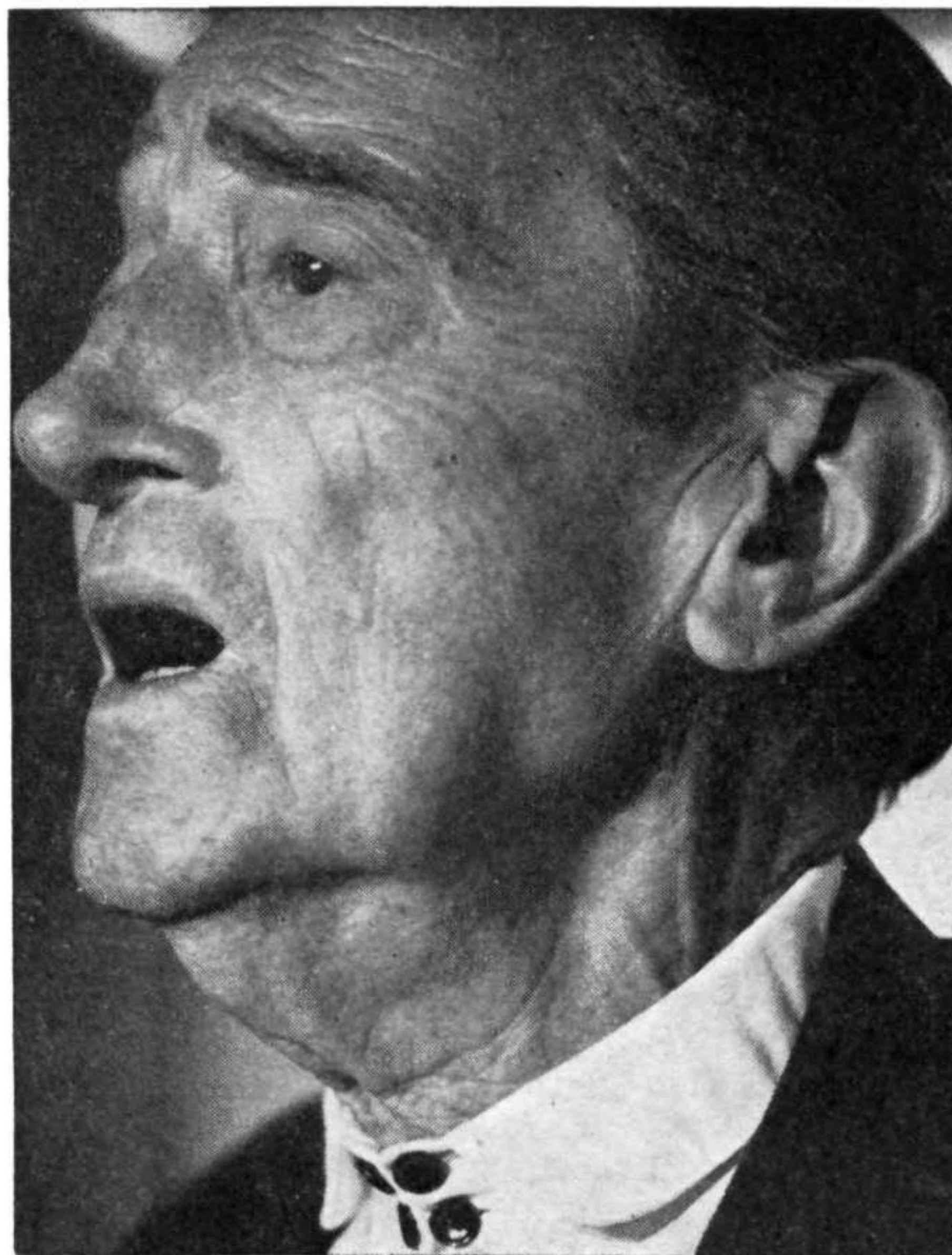
La primera es que el café convirtió a los cantaores en profesionales, haciendo que regularan sus ingresos, aumentando su número y extendiendo la afición en el público. Hoy juzgamos que la conservación y la transmisión del cante la hicieron los profesionales, pero los mismos que defienden esta tesis desestiman la influencia del «tablao», que, en fin de cuentas, fue el creador del profesionalismo. Sobre este punto hay que errar o quitar el banco.

La segunda razón es que el «tablao» incorpora al flamenco la guitarra. Ni más ni menos. La conquista tiene importancia. Para imaginarnos lo que sería el flamenco antes de la incorporación de la guitarra, pensemos en los martinets que se cantaban entonces, como ahora, sin guitarra y sin palmas. El compás de los martinets es lento y cadencioso. Ahora bien, este compás sencillo, propio del cante popular, no tiene nada que ver con el *ritmo compuesto* de los cantes que se acompañan con guitarra. Este *ritmo compuesto*, que actualmente es una de las características más acusadas del flamenco, es inconcebible sin la guitarra y se incorpora al cante también por influencia del «tablao».

La tercera razón a favor del *café de cante* es la siguiente: como el cantaor desde el «tablao» tuvo que enfrentarse con un público cada vez más numeroso y menos exigente, se vio en la obligación de ampliar sus programas, cantando junto a los cantes gitanos, puros, los cantes andaluces a flamencados. No es esta la ocasión para entrar en consideraciones sobre el valor intrínseco de estos cantes. Baste indicar que estas innovaciones representan la mayoría de los cantes flamencos que han llegado hasta nuestros días.

La cuarta razón es que con anterioridad al café cantante, únicamente se cantaba en familia o en fiestas. Esto sugiere, por lo pronto, que el cante y el baile tienen historias separadas, pues, en efecto, los cantes más antiguos, tonás y siguiரியas, no se bailaban. La conjunción de cante y baile, propia de muchos cantes populares, pero que en el flamenco llega a un grado de compenetración extraordinario, ha nacido también con el «tablao» y en el «café de cante».

Ahora bien, al hablar de la conjunción de cante y baile no me refiero solamente al hecho de que vayan unidos en un mismo espectáculo. Esta es, al fin y al cabo, una costumbre, que, como tal costumbre, puede romperse cualquier día. Me refiero a una cualidad intrínseca del cante. Durante más de un siglo el cante jondo se ha convertido en espectáculo; un espectáculo de gran público, extraordinario a veces y a veces lamentable, dentro del cual el cantaor sólo ha venido siendo una figura más. García Matos nos recuerda que con arreglo a su función en el programa, los cantes se denominaron cantes p' delante y cantes p' atrás, subrayando con estas denominaciones la posición que ocupaba el cantaor en los escenarios. En los cantes en que el cantaor era el protagonista



del «cuadro flamenco» se colocaba en la parte delantera, y en los cantes de baile en los cuales la bailaora se convertía en protagonista, el cantaor se retrasaba, ocupando con los demás componentes del cuadro flamenco la parte posterior del escenario. Así, pues, el cantaor, durante más de cien años, ha tenido una función animadora y auxiliar en buena parte del espectáculo. Esta función, indudablemente, le ha quitado esteticismo al cante, haciéndole más subalterno y expresivo. Pero también le dio algo más. Su permanente vinculación con el baile le ha sometido a una presión fortísima que le ha ido transformando, que le ha ido modelando, poco a poco, hasta fundir el cante con el baile en la voz misma del cantaor. No me refiero a nada relacionado con el ritmo, sino a la manera de llevar este ritmo. Trataré de aclararlo. En el baile, y ajustándose al mismo ritmo, cada cual puede llevar el cuerpo a su manera. Pues bien, como la bailaora lleva el cuerpo bailado, el cantaor debe llevar la *voz bailada*, con esa *temblaera* que una llama tiene en el aire. Creo que esta cualidad, que es hoy consustancial con el flamenco, no ha sido una invención artística, sino una consecuencia histórica. Se nos revela en ella no sólo el predominio de lo vital sobre lo artístico, sino algo aún más radical: que la misma vida del cante se ha transfundido en él, haciéndole a su imagen y semejanza. Decía Bergson que la bola de nieve que baja por la montaña, acrecentán-

dose con la nieve que encuentra, lleva en su espalda su camino. Igual ocurre con el flamenco. La voz propia del cante, la voz *bailada*, lleva auestas su historia; lleva auestas toda la historia profesional del cante.

Más no créais que es orégano todo el monte, y que el cante flamenco no ha tenido contradictores. Tuvo muchos. Entre las opiniones desestimativas del flamenco, ninguna más importante, para nosotros, que la de Pío Baroja, que lo describe de este modo en *Las inquietudes de Shanti Andía*: «Quería transformarse en un andaluz flamenco, en un andaluz agitanado. Entrar en una de esas tiendas de montañés a tomar pescado frito y vino blanco; ver cómo pateaba sobre la mesa una muchachita pálida y expresiva, con ojeras moradas y piel de color de lagarto; tener el gran placer de estar palmeando una noche entera, mientras algún calafate del muelle canta una canción de la "maresita" muerta y del "simenterio"; oír a un chatillo, con los tufos sobre las orejas y el calañés hacia la nariz, rasgueando la guitarra; ver a un hombre gordo contoneándose, marcando el trasero y moviendo las nalguitas, y hacer coro a la gente, que grita: ¡olé!, ¡ay tu mare! y ¡ezo e! Esas eran mis aspiraciones.»

Esta irónica descripción, no hay que negarlo, tiene gracia y acierto. Baroja no falsea nunca la verdad. Describe lo que ve, con desparpajo y agudeza, pero ve solamente los elementos caricaturales, no lo esencial del cuadro. Téngase en cuenta que si al cuadro flamenco se le quitan la música y el baile, todo lo que le queda, todo lo que allí ocurre, carece de sentido. Pues bien, ésta es la acerba operación estilística que hace Baroja en este caso. Recordemos de nuevo sus palabras: «ver a un hombre gordo contoneándose, marcando el trasero y moviendo las nalguitas». No dice, justamente, lo esencial; que ese hombre no está contoneándose, sino bailando. Que no es lo mismo, ni mucho menos: Baroja sustrae la música de este párrafo para caricaturizar, sobre seguro,



los movimientos del bailaor, por el mismo procedimiento utilizado genialmente en *Los extremeños se tocan*, por Muñoz Seca, y en *El millón*, por René Clair, pero con intención bien diferente. No ve el valor artístico del baile, ni ve tampoco lo desgarradamente humano, y aun esperpéntico, que hay en el cante jondo; esto es, la dimensión existencial que nosotros hemos venido subrayando. En rigor, y con todo respeto para el maestro, su opinión está tocada de modernismo y tiene un poco de *reumatismo estético*. Hoy nos atraen otros valores. Los tiempos han cambiado, no sabemos si para bien o para mal, y con el cambio de los tiempos, la estética ha seguido una dirección más abierta, generosa y humana.

En este sentido, quisiera señalar una dimensión del flamenco que me parece importantísima: su fundamentalidad. Para mí, al menos, la fundamentalidad constituye su clave, su raíz, y es de difícil estudio, porque se descompone en aspectos muy variados que recogen desde lo más exterior del cante a lo más grávido y sustancial. Al decir lo exterior, en modo alguno me refiero solamente a lo externo, y mucho menos a lo superficial. En arte, como ha demostrado Dámaso Alonso, los rasgos exteriores y los interiores o dicho con mayor precisión: el significante y el significado se corresponden formando el nudo expresivo. Y una vez deslindada esta cuestión, sigamos adelante. Entre los aspectos exteriores que confirman la fundamen-

talidad del cante jondo, subrayaremos su patetismo, su compostura, su gravedad, su parsimonia, su seriedad y su hermetismo. ¿Conocéis, en la vida moderna, compostura más grave que la del cantaor que, en el cuadro flamenco, está esperando que le toque su turno? Pues bien, de atrás le viene el pico al garbanzo. Recordamos a uno de nuestros cantaores preferidos. Viste siempre de negro—todos los cantaores visten igual—, como vestía la nobleza española en tiempos de los Austrias. Lleva camisa con chorreras y zapato de tacón alto. En su atuendo muestra arcaísmo, señorío y un cierto dejo sacerdotal. Se mueve lento y parsimonioso y, al moverse, deja ver sus asomos de camisa en los puños. No hay compostura como la suya. Su gravedad es tal, que únicamente al sentarse advertimos que es grueso. Tiene los ojos claros, impasibles, semientornados, y aunque lo llamen «Arsa, Pericón», no mueve la cabeza, no gira el cuerpo: mueve los ojos solamente. Parece un Buda. Canta hierático, quietísimo y garboso, como si no moviera un solo músculo de la cara. Aun en su mismo silencio hay sorna. Tiene algo ritual, pero condescendiente, y mueve las manos de una manera tan precisa, que nos encanta y casi nos alegra verle sacar el pañuelo. Cuando se sienta, se sienta completamente *bien*, igual que el agua llena el vaso. «Arsa, Pericón», y entonces, al levantar el brazo para cantar, deja la mano quieta y alta como si le doliera. Tiene un brillo perlado en la piel y el sudor no le moja la cara. De cante en cante, pestañea. Este es su único movimiento. Sí, es cierto, en el mundo actual no hay compostura como la suya.

En fin, ahora debiéramos estudiar los aspectos interiores de la fundamentalidad. Por ejemplo, la fundamentalidad del cante considerada como la unión del lenguaje expresivo y del lenguaje significativo. O dicho de otro modo: la *fundamentalidad de su origen*, porque el cante se vive desde el centro vital, donde se aúnan los elementos procedentes de la mentalidad primitiva y ancestral, y los elementos procedentes de la mentalidad simbólica y lógica. Qui-



siera hacerlo, pero no hay tiempo para ello. Quede el tema, hoy por hoy, señalado y no escrito.

Otros aspectos reclaman nuestra atención, relacionados con la fundamentalidad de la cultura gitana: una cultura de los cimientos del vivir. Sólo vamos a comentar el que consideramos más representativo. Todos los recordáis y nos ha sido recordado acerbamente por Baroja:

*Ya se me murió mi mare;
una camisa que tengo
no encuentro quien me la lave.*

☆

*En el hospitá,
a mano derecha,
allí tenía la mare e mi arma
la camita hecha.*

☆

*Hijo e mis entrañas,
hijo er corasón,
como te acuestas, te acuestas llorando,
me acostaba yo.*

☆

*Yo preso en la trena,
malita mi mare,
a quien jisiere caría con ella
que Dios se lo pague.*

Para no extraviarnos dentro del tema, conviene hacer una aclaración. Como todos sabéis, la cultura andaluza es una cultura de tipo patriarcal y la mujer, en ella, tiene valores, no poderes. Conviene recordarlo para que sirva a nuestras últimas palabras de telón de fondo. Del tema de la madre podrían citarse mil ejemplos: es el tuétano del flamenco y su hondura se descompone en planos: el primero, de carácter afectivo y humano; el segundo, de carácter sacral. No extrañe a nadie esta palabra. El cante jondo nace de aquel estrato anímico en que la religión no ha trascendido aún del plano natural y está orientada hacia el misterio de la vida. Pues bien, en ambos planos se confirma la fundamentalidad del cante jondo. Desde el punto de vista humano, la madre representa la compañía y el pan sobre la mesa, la mano que nos deja las horas libres y que nos quita los alfileres de la boca; la camisa lavada, la medicina y la manta del alba para que el cuerpo no se enfríe; los pañuelos, la herida y los consejos; el agua hervida cuando niño y el pago de las deudas cuando mayor:

*Mare mía, ¡qué doló!,
mare mía, ¡qué vergüensa!,
que se enteren los gitanos
que tengo la fragua en venta.*

Desde uno de sus ángulos, el cante jondo es un diálogo con la maternidad, un retorno al origen; a veces ya con la niebla de la muerte en los ojos:



*Comparito mío Cuco,
ve y dile a mi mare
que yo me muero en esta casa puerta
revolcao en sangre.*

Oyendo este diálogo, ancestral, que es el diálogo del retorno hacia el claustro materno, hemos llegado a comprender que la madre es el tú necesario, el tú esencial de que hablaba Machado, y, en fin de cuentas, esa persona con la que estamos siempre hablando cuando decimos —Tú...

Desde el punto de vista humano se diría que, en el cante flamenco, la madre asume la totalidad de los afectos necesarios; desde el punto de vista sacral, la madre asume la totalidad de los valores imprescindibles. Estos valores son: la importancia, que confiere su valor a la vida; la seguridad, que nos permite pensar en el mañana; la vinculación, o sea, el principio de solidaridad que nos brinda su ayuda cuando desfallecemos, y, finalmente, lo originario, que hace a la vida recrearse continuamente. Y ahora, para terminar, debo decir que esta concentración absoluta de afectos y valores vinculados a una persona percedera es una consecuencia o, mejor dicho, un don de la pobreza. Quien tiene poco, puede colgarlo todo de una percha. Así, pues, la asombrosa y mítica ampliación de la maternidad en el cante flamenco es una consecuencia de la cultura de los gitanos, pero también y sobre todo de su tristeza secular de raza perseguida y pueblo pobre.

*Ilustraciones fotográficas: pág. 69:
Curro de Utrera; pág. 71: Tío Borrigo
de Jerez; pág. 75: Bernardo el de los
Lobitos; pág. 77: Pericón de Cádiz.*



ENTREVISTA CON JUAN RULFO

JUAN E. GONZALEZ

—¿Podría narrarnos cómo ha iniciado el proceso que le llevó a escribir «Pedro Páramo»?

—*Los comienzos fueron ejercicios en distintas formas. Con estos ejercicios busqué la manera de narrar, de poder ubicar lo que pretendía hacer. De todas maneras a «Pedro Páramo» yo lo escribí mentalmente, mucho antes.*

—¿Qué tiempo antes?

—*Sin equivocarme, podría asegurarte que lo escribí mentalmente —debo recalcar— diez años antes. En aquella época ya*

lo tenía todo solucionado en la cabeza. No encontraba la forma de desarrollarlo.

—¿Nació súbitamente?

—*No creo que haya sido así, porque sin proponérmelo, fui haciendo todo un entrenamiento. Escribí ideas, datos, frases sueltas, cuentos, pero en sí, la novela se demoraba, no alcanzaba a ese Pedro Páramo, que mentalmente lo tenía tan claro.*

—¿Cómo llegó a producirse el contacto entre lo que tenía tan claro mentalmente y la realidad,

como lo fue la escritura de la novela?

—Lubina, podría contestarte. Sí, Lubina creo que es el vínculo, el nexo... Lubina es aquel profesor que va a un pueblo desértico, abandonado... Y concretamente, el monólogo en donde cuenta a otro profesor que va en su sustitución quién es Lubina. Están tomando cerveza, pero él es el único que bebe. El otro no toma nada. De pronto Lubina cae borracho... y esa atmósfera me dio, poco a poco, casi con exactitud, el ambiente en que se iba a desarrollar la novela.

—¿Es a través de atmósferas y ambientes donde encuentra los elementos para armar sus personajes?

—No. Es más complicado que eso. Al personaje primero tengo que imaginarlo. Luego gestar sus características. Después vendrá la búsqueda de cómo habrá de expresarse. Cuando todo esto haya concluido y no existan contraindicaciones, lo ubico en una determinada región... y lo dejo en libertad. A partir de ese momento sólo me dedico a observarlo, a seguirlo. Tiene vida propia y mi tarea se simplifica a ese extremo de no tener otra cosa que hacer más que seguirlo.

—¿Así nació «Pedro Páramo»?

—Así nació. No se trata de un personaje ni real ni existente.

—¿De haber existido, de haber sido real, cree que tendría las características que tiene?

—No. No tendría ninguna. simplemente porque «Pedro Pá-

ramo» no estaría escrito. Quiero decir que no puedo trabajar en base a personajes ni a situaciones reales.

—¿Trabaja siguiendo el proceso inverso al de una gran mayoría de escritores que parten de lo testimonial a lo imaginario?

—Exacto. Me pasa lo contrario que a ellos. Se me da la posibilidad de buscar el testimonio.

—Según se puede deducir por lo que lleva dicho, ¿el nacimiento de «Pedro Páramo» careció de racionalización?

—Absolutamente. Es algo exactamente irracional. Además te recalco que me es muy difícil decir cómo nació. Fue una cosa intuitiva y producto puramente de la imaginación. Adquirió vida propia hasta que logró separarse del autor y tomar su propio camino... Lo único que hice fue seguirlo. En ningún momento lo forcé... No intervine yo...

—¿Cree que su magia se deba a eso?

—No caben dudas.

—¿Si salimos del personaje y vamos a la novela, cree haber dado a través de ella muchas cosas más: una cosmovisión de Méjico y del mundo, por ejemplo?

—Si eso lo tiene será porque se habrá abierto camino hacia terrenos de universalidad. Yo, en principio, quise presentar un cacique, que es una cosa característica de Méjico. Existe un caciquismo tanto a nivel regional como a nivel estatal. Esto hace que se produzca una cosa curiosa: la estabilidad política del país tiene mucho que ver con el caciquismo, pues cada cacique domina cierta región que el Estado deja en sus manos. Será el cacique quien dará las órdenes y el que habrá de regir en la región en base a ellas. Esto abunda más en tiempos pasados y «Pedro Páramo» es un cacique. Tiene la particularidad de ser un cacique que predomina en cierta región de un país, de Méjico concretamente.



—¿Cuál?

—*Jalisco. Al sur de Jalisco.*

—¿Posee todas esas características que destaca en la novela o también el paisaje escapa de la realidad?

—*Sí. Es un páramo. Allí existen miles de hectáreas que en otros tiempos fueron tierras fértiles y productivas. En la actualidad están totalmente erosionadas. Los pueblos que existían han sido abandonados por sus habitantes porque no tienen de qué vivir. Esto da origen al problema del «bracerismo» mejicano, a la emigración de mano de obra barata. La más barata del mundo.*

—¿Hacia dónde emigran?

—*Hacia Estados Unidos, para buscar trabajo.*

—¿No cree que existe una contradicción: por una parte afirma que para escribir, debe prescindir de la realidad, y por otra re-

conoce que existe una zona determinada con las características que se destacan en la novela... no es verdad?

—*Veré como aclararlo... La realidad está allí. Yo la conozco. Tengo conocimiento de ella, pero para escribir, necesito imaginarla. Replanteármela sirviéndome de la imaginación. Entonces la mayoría de las veces, cuando la describo, es a través de lo imaginario y termina por no parecerse en absoluto a la realidad.*

—¿No cree que de esta forma el lector acaba por hallar una coexistencia de un mundo real con otro imaginario plagado de fantasmas, de muertos, sin que reconozca dónde quedan las fronteras de uno y otro?

—*En este caso no, porque no existe esa frontera entre la vida*



y la muerte. Todos los personajes están muertos. Es una novela de monólogos y todos los monólogos están narrados, es decir: la narración la empieza a contar un muerto, ya él cuando comienza a contar su historia está muerto y se la está contando a otro muerto. Es un diálogo de muertos. El pueblo también está muerto.

—¿Reconocería un fenómeno de impregnación por parte de la muerte?

—Sí, claro que lo reconozco. Es un pueblo muerto y es un personaje. La atmósfera, la luz, las paredes, las voces que se escuchan, forman parte de este personaje.

—La muerte capea en *Pedro Páramo*. ¿Coincide con Onetti cuando afirma que la muerte es una característica esencial de los mejicanos?

—Efectivamente. En Méjico se le teme a la muerte, pero al mismo tiempo, el pueblo se burla de ella. El día de los muertos se hacen calaveras de azúcar y la gente se las come. Esta relación del mejicano con la muerte es muy interesante. Es contraria a la del europeo. Se trata de un pue-

blo que resulta de la mezcla del español con el indígena. El mestizo adaptó las costumbres del ibérico con las de su tierra, produciendo un sincretismo de netas particularidades.

—¿Sincretismo filosófico, en este caso metafísico?

—Sí, porque el indígena metió su paganismo, su superstición, su forma de imaginar, de pensar las cosas. Fueron dos choques muy fuertes. Estos encuentros comenzaron a producirse en el siglo XVI, pero son en el XVII y XVIII los de mayor envergadura, porque en el primero se trataba de conquistadores. En los dos siguientes, pobladores que comenzaron a llegar con sus mujeres, creencias y costumbres. El dar y recibir fue una misma cosa.

—Volviendo a su tarea de escritor, ¿de qué lado sitúa al lector?

—Como recreador. Como coautor.

—¿Tenía esta preocupación mientras estructuraba a *Pedro Páramo*?

—Siempre tengo esa preocupación. En cuanto a la estructura de *Pedro Páramo*, la varié. Originariamente había muchas divagaciones. Lucubraciones de autor. Caí en un error, el más común de todos los escritores, crearme ensayista. Había volcado toda una necesidad de opinar y, naturalmente, la novela tenía esas divagaciones, intromisiones y explicaciones aberrantes. Cuando cambié la estructura quité todo eso. Hice de *Pedro Páramo* 150 páginas, teniendo en cuenta al lector como coautor.

—¿Cree que el haber quitado al autor todo lo posible, le ha brindado una forma de decir?

—Pienso que cualquiera que estructure de esa forma hallará una forma de decir. En mi caso me ha otorgado un lenguaje que, aparentemente, usa un pueblo.

—¿Dice aparentemente por cuanto hay una transposición literaria que hay que elaborar?

—Da la casualidad que hay

muchas palabras que no las entienden los seres de ese pueblo. Son palabras que los diccionarios llamarían «arcaísmos». Ellos hablan el lenguaje del siglo XVI. De todas maneras no he retratado ese lenguaje. Lo he traspuesto e inventado a veces. Más bien diría que traté de recuperarlo, pero esto no es original, es nada más que lo que hacen ellos. Lo que sucede es que es difícil entrar en esos mundos suyos de la palabra, porque son pueblos herméticos. Uno habla con la gente y la gente no le responde. Es muy difícil tratar con ellos. No se puede tener ninguna conversación porque simplemente no hablan, guardan un hermetismo absoluto.

—¿La comunicación la ha obtenido a través de impresiones?

—Sí. Tuve que inventar situaciones, porque no podía siquiera tomar algunas cosas de la realidad que me pudieran ayudar como apoyo. Por eso en algunas partes he usado símbolos... Muchos personajes tienen nombres simbólicos.

—Su obra es una conjunción de forma, lenguaje y contenido, ¿huye de la palabra por la palabra?

—En efecto. Muchos escritores basan su obra en la palabra por la palabra misma: es decir la escritura. La moda es esa: escribir por escribir; importa poco la historia que cuenta el personaje, solamente la forma. En la actualidad hay muchos estudios sobre semántica, estructuralismo y lo que es peor, el laconismo, que nos ha hundido al querer estudiar la palabra como símbolo absoluto. Hoy lo vemos en la novela objetivista francesa que son los iniciadores de la moda. Creo que esto anuló lo humano y lamentablemente existen muchos imitadores en todo el mundo.

—¿Cree que esto puede tratarse de una colonización?

—Sí. Creo que es una colonización cultural que no comprendo en Latinoamérica, que tiene tanto que decir con voz propia. Sin embargo se extendió como pólvora, al punto que existe un librito

muy pequeño y existen veinte libros sobre ese librito, estudiándolo desde el punto de vista semántico, de las conjunciones, de la puntuación, etc.

—¿Para usted, qué es la palabra?

—Un instrumento que sirve para formar un lenguaje... Una suma de palabras es una frase, y una frase, para mí, debe estar encadenada a una historia. Creo en la historia. No creo que se pueda hacer literatura sin historia, sin contar algo. Novela, su nombre lo dice: Señores, yo les traigo a contar esto. Por fortuna no todo está copado en Latinoamérica por esta moda. Tenemos un ancla como Onetti y tantos escritores que tienen muchas cosas que decir.

—¿Incluye a Brasil en la literatura latinoamericana?

—¡Por supuesto! En Brasil existe una literatura de primerísima calidad, en conjunto mejor, quizás, que en todas las partes del mundo. Existe una gran lista de verdaderos talentos: Guinho do Rego, Guimaraes Rosa, Nélide Piñón, Clarise Lispector, Dalton Trevisans, Adonais Filho, Raquel Dequeiros... Ya ves qué caudal de hombres y mujeres que cuentan cosas maravillosas... y eso que me dejó un montón en el tintero. Sería un pecado no nombrar a Jorge Amado, pero yo lo considero un escritor populista, con alguna tendencia al testimonio, algo muy parecido a lo que hace Luis Spota, pero me reservo mi juicio sobre ellos...

—¿Cree que la literatura latinoamericana se va dando por acopio a través del tiempo?

—Creo que estos son fenómenos inusitados y a veces inexplicables. Tiene que ver con cada



país de América Latina, con sus políticas, sus economías, sus características sociales. Todos son uno que tendrá, como tú dices, por acopio una literatura, pero individualmente, no se puede negar que tienen una personalidad avasallante. Pero es curioso que tengan un punto en común: necesitan estar conmovidos, en crisis, en conflicto para producir algo. Como ejemplo te diría Haití, Uruguay, Bolivia, Paraguay, en cambio Méjico, que vive una vida política estable, tiene muy pocos escritores... Tiene muchos escritores, pero realmente producen una subliteratura.

—¿Al igual que Vargas Llosa, coincide con él en que la literatura es una forma de conflicto con la realidad?

—Efectivamente, yo creo que la insatisfacción es la que lanza al escritor hacia algo. En Méjico, la mejor literatura se dio en la época que no se sabía hacia dónde iba el país, dominado por una crisis social, económica y donde el subdesarrollo era algo tremendo. Te hablo de la época de Cárdenas y posterior. Son los años 30 y 40, con aquella literatura de revolución, como la denominamos nosotros. Concretamente te hablo de autores como Rafael Espinosa y Jorge Ferretis. Ellos fueron capaces de extenderse y abarcar al primer Carlos Fuentes, sobre todo en su *Artemio Cruz*.

—¿Y la generación del 68, de Tlatelolco?

—Fue una generación que estaba dolida y sin embargo no produjo la novela que era necesaria. Vino una especie de estancamiento, de crisis, de derrota, ya no de fatalidad, sino de apatía. Nadie quería hacer nada. Aunque políticamente a Méjico se le divida en «antes del 68» y «después del 68», literariamente esa división no produjo un hito literario.

—¿Qué falló?

—Fallaron los jóvenes. No sé qué les pasó. Lo cierto es que entraron en una crisis de apatía y de indiferencia. Además se equivocaron al proclamar a la novela

urbana como esencia de lo que debía hacerse. Pero en la práctica esa novela urbana resultó más bien personalista, casi intimista. No se hablaba de la ciudad, ni siquiera se hablaba del edificio donde vivía la persona del escritor, sino de sí mismo... Ahí se ve claramente la influencia de *El mirón*, de Robert Grillet. Esa característica abunda mucho entre los jóvenes escritores de Méjico. Pero si te propones buscar, por lo menos, una calidad formal, o en la palabra, no la habrás de hallar. Son obras que no dicen nada, impersonales. Las propias preocupaciones relacionadas, del escritor, sus conflictos personales, sus líos en sí, no absorben terreno suficiente como para crear una literatura.

—¿Puede relacionar de alguna manera a *Pedro Páramo* con algunos momentos de su infancia?

—Con todos los momentos de mi infancia. Creo que la infancia es lo más permanente en el hombre. Llevo conmigo ciertos recuerdos de los pueblos que conocí, pero no son bien firmes. Iba con poca frecuencia a esos lugares, los conocía muy superficialmente.

—¿Ha vuelto allí?

—Nunca he vuelto. Sin embargo hasta allá se han movido profesores que han estudiado mi obra. Han ido a esos pueblos que menciono para hallar las relaciones. No han encontrado nada. Es que no hay nada. A mis hermanos que viven por allá les han preguntado ¿y este pueblo, dónde está? ¿Y este personaje, con quién lo identifica? Pero mis hermanos les contestan: «El —yo— es un mentiroso».

—¿Cree que la literatura es una mentira para decir la verdad?

—Lo has dicho muy bien y estoy absolutamente de acuerdo. Hay que ser mentiroso para hacer literatura. Ahora bien: hay una diferencia entre la mentira y la falsedad. Cuando se falsean los hechos, se nota inmediatamente lo artificioso de la situación. En cambio cuando se están contando mentiras, se está re-

creando una realidad a base de mentiras. Se reinventa el mismo pueblo que aún existe y naturalmente... se están diciendo mentiras.

—¿Y en su vida real, cotidiana, también cuenta mentiras?

—Sí, claro. Por ejemplo un día Angel Rama me convenció de que fuera a la Universidad Central de Venezuela a platicar con los alumnos. Me vi frente a 1.500 estudiantes. Yo le tengo pánico a esas cosas; entonces la condición fue que hicieran preguntas previas. Angel las recibía y barajaba; las que sabía que yo iba a contestar, me las pasaba, pero de pronto me escuché hablar. Contestaba todas las preguntas con mentiras. No utilicé para nada la verdad de los hechos. Todo se había transformado en una conferencia. Inventé que un señor era el que me contaba a mí los cuentos y que este personaje había muerto y que, desde entonces, yo no había vuelto a escribir cuentos porque no tenía quien me los contara. Seguramente estaba en vena, porque me aparecían personajes, como el de un tío mío que le decían «El Bananas», que se dedicaba al contrabando de marihuana y más, más cosas. Fue un éxito de mi imaginación sobre mi miedo que esos momentos me provocan.

—Al pasar ha dicho algo que es una realidad: ¿Por qué tanto silencio después de *Pedro Páramo* y de *El llano en llamas*? ¿Qué provoca que no escriba?

—Escribo, pero no tengo tiempo. Carezco del tiempo suficiente

que demanda la realización de una obra.

—¿En qué lo emplea?

—*En trabajar. En trabajar desde las nueve de la mañana hasta las tres de la tarde y de las cinco a las ocho de la noche, en el Instituto Nacional Indigenista. Vivo de eso, porque en Méjico es muy difícil —imposible— vivir de la literatura. Hoy quizás, en mis épocas, no. Y mis épocas las debes remontar a dieciocho años atrás, que fue cuando encontré ese trabajo... Entonces yo no emplearía la palabra que has dicho: no es silencio. Ha sido simplemente una falta de tiempo.*

—¿Pero no le resulta inexplicable que un escritor como usted no siga produciendo literariamente? ¿Quién tiene la culpa?

—*La culpa no la tiene nadie. Es simplemente la necesidad económica de mantener una familia.*

—¿Ha elaborado algo en este período de falta de tiempo?

—*He intentado hacer algunas cosas. He trabajado en algunas historias cortas, no en ninguna novela, sino cuentos que ya tengo terminados. Otros están en proceso de elaboración y otros apenas esbozados.*

—¿Cómo sobrelleva esas dos vidas, la cotidiana y la de creación, porque debe resultarle muy angustiante adaptar la intensidad de su mundo imaginario con un mundo de trabajo que, si bien

es importante, nada tiene que ver con su espíritu creativo?

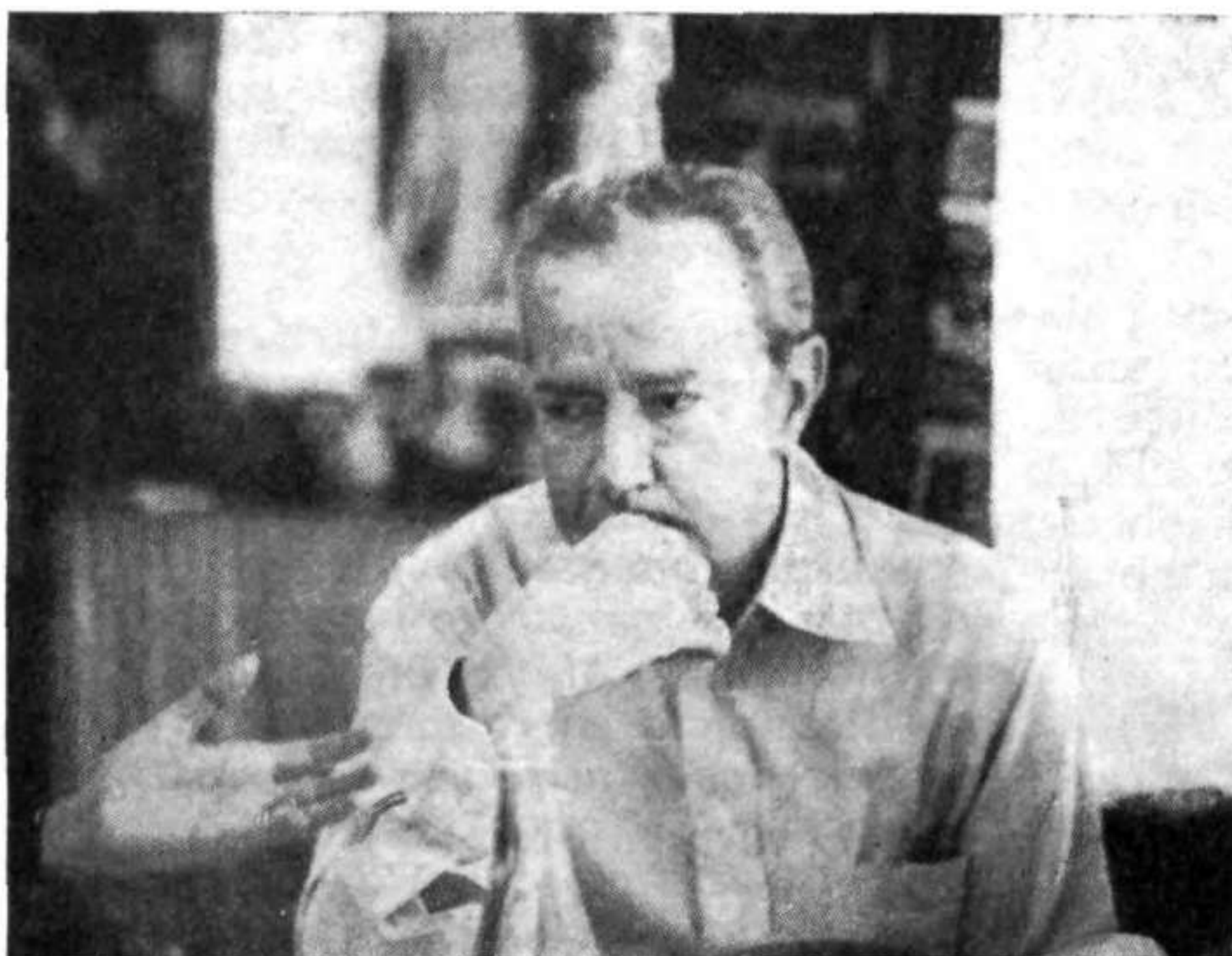
—*Es angustiante el juego cambiante de mentalidad con el que debo vivir.*

—¿No existe una puerta de salida?

—*Puede haberla. Lo que pasa es que no he hecho el intento. Me he dejado arrastrar por las circunstancias.*

—¿No será que ya ha dicho, en esos dos libros, todo cuanto tenía para decir?

—*Eso ni yo mismo lo sé. Posiblemente yo tenga dentro una serie de cosas que contar. Necesito un tiempo interior. Una tranquilidad, una calma. No puedo hacer dos cosas al mismo tiempo. Tengo esa desventaja... Tengo cosas escritas que se parecen bastante a El llano en llamas, quizás quedaron de allí cosas pendientes, pero probablemente, con el trabajo resulten otra cosa, no sé. Porque yo no opero bajo planes, nunca hago un plan, sino que simplemente me pongo a escribir. Puedo escribir cinco o seis páginas donde no estoy diciendo nada y, de pronto, aparece el personaje y esas cinco páginas anteriores van a parar al cesto... Escribir me produce una angustia tremenda. El papel en blanco es una cosa terrible. Lo lleno lo más pronto posible. Cuando se han llenado varias hojas, las que siguen ya parecen menos blancas y comienza la alegría, el hermoso momento de escribir.*



RAMON GAYA: EL TALLER DE LA SOLEDAD

NIGEL DENNIS

Para Fernando, Lucía y Gaspar

«El hombre no piensa más que cuando está solo.»

José Bergamín

LA «GENERACION PERDIDA» DE LOS AÑOS 30

Una de las simplificaciones más censurables engendradas por el fervor pseudocientífico de los historiadores literarios es la idea de que la literatura española contemporánea se compone de una serie de «generaciones». Es decir, que el siglo XIX se cierra y el siglo XX se abre con la llamada «Generación del 98» (Unamuno, Baroja, Azorín...), que después es desalojada por la «Generación del 27» (Lorca, Alberti, Guillén...), que, a su vez, cede el paso a la «Generación del 36» (Rosales, Vivanco, Ridruejo...). Si la intención ha sido establecer con precisión el marco histórico dentro del cual se comprendan más claramente ciertas iniciativas de innegable importancia, el efecto ha sido tergiversar la rica complejidad y la fluidez elusiva de cada «período», reduciendo la totalidad de sus contribuciones y logros a un puñado de obras escritas por un puñado de escritores excepcionalmente dotados—y por eso poco representativos—. Una aguda conciencia individual, o un pequeño grupo de mentes lúcidas y sensibles, puede a veces intuir y articular una preocupación colectiva, pero sería ingenuo y poco certero

considerar esa respuesta personal o de grupo como el *summum* de la creatividad de toda una «generación». Por lo demás, la voz auténticamente dotada suele cantar sola.

Este proceso de clasificación—de imposición de un orden y una coherencia sobre lo que parece ser (y, de hecho, es a menudo) esporádico y sin coordinación—ha sido llevado a cabo con tanto entusiasmo y vigor que ha terminado por afectar de un modo fundamental, si bien ambiguo, nuestra percepción de la continuidad y renovación de la vida intelectual española. Por una parte, esta compartimentación ha recalcado los intereses singulares y el *status* histórico *único* de cada «generación», y por otra, ha tendido a sugerir que la evolución de las ambiciones y sensibilidades literarias puede interpretarse en términos de un grupo reaccionando contra otro, o superándolo, de acuerdo con los nuevos imperativos—morales, estéticos, políticos—creados por el desarrollo de las circunstancias históricas.

Como esquema abstracto, esta versión de lo que pasó en el mundo intelectual español durante los primeros decenios de este siglo tiene su atractivo, pero en términos de las realidades diversas y de las inconsistencias

múltiples de la época es artificial y despistador. Sus debilidades son especialmente evidentes cuando consideramos los años 30: ese período durante el cual los miembros ya bastante maduros de la «Generación del 27» entran en contacto con una serie de escritores jóvenes que, durante la guerra civil sobre todo, llegarán a ser portavoz potente y responsable de la opinión intelectual.

Estos escritores jóvenes que se dieron a conocer durante los años de la Segunda República y de la guerra civil—Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Lorenzo Varela, Enrique Azcoaga, Arturo Serrano Plaja, José Herrera Petere, Ramón Gaya...—representan, en sus distintas modalidades, la culminación de ciertas iniciativas cruciales que empezaron a promoverse al principio de la década. Sin negar la independiente trayectoria de cada uno de estos escritores, creo que es en su actividad y en su obra en conjunto, más que en otra parte, donde encontramos el sentido esencial y el logro de este importante capítulo de la vida intelectual: la revalorización seria de las responsabilidades cívicas del escritor, el compromiso con un concepto menos elitista de la cultura, la defensa de un riguroso código de valores éticos y humanistas...

Es evidente que el término «generación» está tan arraigado en el vocabulario crítico que ya no hay manera de repensar y precisar



Ramón Gaya, en su estudio de Murcia. 1927.

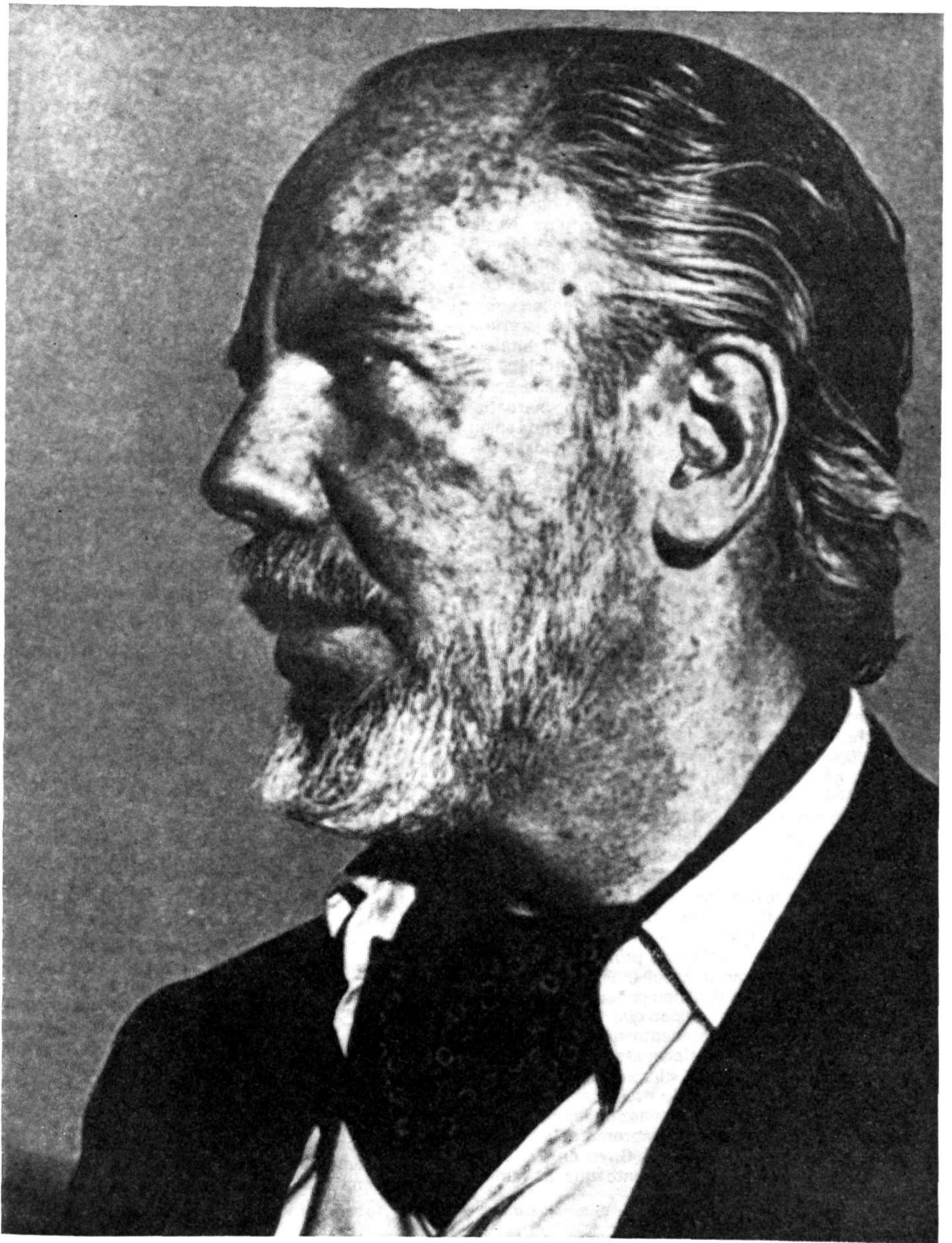
la idea que pretende comunicar. Sin embargo, sí puede tener algún sentido el concepto de una «generación» de los años 30—de 1936, por ejemplo—, entonces sus miembros principales serían esos jóvenes intelectuales que hemos nombrado. El problema está en que no se ha reconocido suficientemente la importancia del papel de este grupo en la modificación y depuración de la postura del intelectual en un ambiente cada vez más inquietante. Es decir, que la opinión crítica—«profesoral»—parece ignorar en gran parte que la obra de estos jóvenes representa la continuación y refinamiento más expresivos de todo lo que «los años 30» llegaron a significar en España, y por eso, creo, cabría considerarlos como una «generación perdida».

INTRODUCCION A LA SOLEDAD

Entonces el ímpetu de esta «generación perdida» de los años 30 quedó frenado por el hundimiento de la España republicana en 1939, y a pesar de la extremada solidaridad creada durante los primeros meses en los campos de concentración franceses y los años iniciales del exilio, su promesa colectiva poco a poco se disipó, a medida que iban esparciéndose sus miembros por todo el Nuevo Mundo—México, Argentina, Estados Unidos...—. Los más resistentes de entre ellos permanecieron fieles a sus vocaciones y a sí mismos, y quizá sea la soledad creativa y contemplativa de Ramón Gaya lo que expresa más justamente—y más severamente—cómo mantuvieron la entrega a su arte.

Ramón Gaya nació en Murcia en 1910. Empezó a pintar cuando tenía diez años, y a escribir, cuando tenía quince. Su prodigioso talento fue reconocido públicamente cuando en 1920 participó, siendo todavía niño, en una exposición en su ciudad natal. Como abandonó la escuela a los dieciséis años, su inteligencia espontánea e intuitiva no se estropeó nunca por una formación rigurosamente académica y permanecieron intactas, por consiguiente, su independencia y originalidad. Accediendo al deseo de sus padres de que tuviera por lo menos algún tipo de profesión, empezó a trabajar en el taller paterno, dedicándose humildemente a la preparación de los bocetos para las litografías. Muchos años después, durante la guerra civil, cuando se le reprochó su aparente insensibilidad hacia los deberes cotidianos del artista—en contraste con su autonomía creativa—, recordó así este período inicial de su vida profesional:

Esa «servidumbre objetiva» del cartelista, que supones no entiendo ni comprendo, me es, por el contrario, completamente familiar, y hasta tal



extremo que gran parte de mi vida la he gastado—gastar no es de ningún modo perder—haciendo bocetos para una litografía de donde salen gran cantidad de etiquetas para los botes de tomate y melocotón. No, no se me ocultan los rigurosos compromisos, deberes, exigencias, obligaciones, a que está sometido un dibujante o cartelista (1).

Es evidente que esas obligaciones mundanas, aunque no menos dignas por ello, no afectaron la dedicación a su propia obra creadora, y su amistad con otros dos pintores de Murcia—Pedro Flores y Luis Garay—desempeñó un papel significativo, alentando al joven prodigio. Sin embargo, el aislamiento en que trabajaban, encerrados en una pequeña ciudad de provincias, separados de las corrientes principales de la vida artística e intelectual, fue inevitablemente una limitación. Su curiosidad e interés por lo que pasaba en el mundo del arte fuera de España no se satisfacían con el contacto irregular que tenían con otros pintores y bohemios mejor informados—especialmente ingleses—ni con la lectura de alguna revista de arte que de vez en cuando llegaba a Murcia. Fue entonces cuando oportunamente Gaya, Flores y Garay—el primero becado por el Ayuntamiento de Murcia y los otros dos por la Diputación de la misma ciudad—pudieron marcharse a París, que seguía siendo en aquel momento la Meca indiscutible del mundo del arte, sobre todo para los pintores españoles.

Para Gaya, el viaje a París fue decisivo. Los pocos meses que pasó allí fueron algo así como una revelación en el sentido de que le abrieron los ojos a la falsedad, a la *vulnerabilidad*, como él diría hoy, del arte moderno en general. Lo que vio y lo que experimentó en París le llevó a la creencia de que el arte moderno, con su experimentación cerebral y artificiosa autoconciencia, se había desviado de lo que él llamaría simplemente, pero con una intención bien cargada, «la Pintura». A pesar del éxito que tuvo en París—vendió varios cuadros, y los que no vendió fueron guardados por la galería en que había expuesto su obra—, sintió una profunda desilusión y decidió volver a España. Esa decisión escandalizó a sus dos compañeros, que no llegaban a comprender por qué Gaya no quería explotar el reconocimiento que había ganado en París; pero ese elocuente gesto de renunciamento manifiesta claramente la personalidad del Gaya pintor de ese momento, porque pone en evidencia su tenaz independencia y su radical repudio a comprometer su propio criterio. Lo que aprendió Gaya en París era infinitamente más importante que la fama a



la que renunció: se dio cuenta de que su deber era obedecer a sus propias intuiciones y dedicarse, sin distracción alguna, a la exigente tarea a que le había sometido su conocimiento de «la Pintura». El mismo Gaya ha dicho de este momento de su vida:

Al volver de París se produjo en mí un rompimiento con la pintura moderna. Después de ver a Braque, fui al Prado y vi «Las Meninas», de Velázquez. Inmediatamente Braque me pareció viejo, anticuado; lo que era en verdad moderno era el cuadro que tenía delante. Las pinturas de Braque parecían hechas hace mucho tiempo; «Las Meninas», la semana pasada. *Clásico*, según Juan Ramón Jiménez, quiere decir simplemente *vivo*. Y yo pensé que lo moderno no llegaba a ser vivo: era sólo cerebro (2).

Este consciente apartamiento de la vanguardia de los años veinte y de las tendencias del arte moderno en general merece comentario y clarificación. Los pocos críticos que han escrito inteligentemente sobre la obra de Gaya han señalado generalmente la distancia que le separa de la experimentación que triunfaba a su alrededor. Esta aproximación es en gran parte, aunque no absolutamente, certera, y el mismo Gaya sería el primero en recordarnos que entre 1924 y 1926, aproximadamente, pasó por una etapa «cubista». Sin embargo, me parece que este «flirteo» me-

(1) «Contestación a José Renau», *Hora de España*, 1937.

(2) En *La Verdad* (Murcia), 21 de enero de 1977.



nor con una ostentosa y seductiva tendencia contemporánea se debió en cierto modo a la ingenuidad de su propio aislamiento: o sea, a su propia creencia vacilante de entonces en que lo único válido en el campo de la creación artística era forzosamente lo que se hacía en París. Su experiencia de primera mano de ese frenesí y a veces oportunismo del mundo artístico de la capital francesa tuvo el importante efecto de revelar lo que para él fue la insustancialidad de la pintura moderna, y esa lección que recibió en 1927 llegó pronto a ser una sólida convicción. A partir de aquel año Gaya retrocedió (o quizá *avanzó* —aunque en el fondo no se trataba de «dar pasos» en ninguna dirección...—) hacia una especie de ideal creativo absoluto que nada concedía a la noción equívoca de *contemporaneidad* en el arte. En un párrafo sumamente revelador de *El sentimiento de la pintura*, en el que habla de la escuela veneciana de pintores, Gaya alude a la distinción fundamental entre *creador* y *artista*, sobre la cual está basado el principio de su propias afiliaciones:

El genio creador de los venecianos fue sentir la presencia secreta, escondida, de la pintura, y dejar que ésta apareciese, sin más; y ese genio mismo era, creo, como una recompensa por su actividad pasiva, humilde, vasalla. Porque ser creador es eso: obedecer. Ser artista, por el contrario, es desobedecer, y de ahí ese

carácter de travesura que tiene casi todo el arte moderno, ya que se trata de un arte especialmente artístico, artificial. El arte, en contraste con la creación, es siempre una petulancia, un propósito, un lucimiento, un mérito, una... *idea*; la creación es un acto (no una acción, porque la acción encierra idea, es idea también), la creación es un acto vivo, un acto naturaleza (3).

Después de 1927, la fidelidad de Gaya a este ideal creativo abrió cierto tipo de brecha entre él y sus contemporáneos (tanto los pintores como los críticos) y le llevó a instalarse no con arrogancia, sino más bien con humilde confianza, intacto e inviolable, en su propia soledad creativa.

EL APOCALIPSIS DE LA SOLEDAD

Dada la íntima asociación de Gaya con la importante revista *Verso y Prosa*, publicada en Murcia en 1927 y en la que colaboraron todos los escritores punteros de la época, es una tentación considerarle como el miembro más joven de la «Generación del 27». Por muy convincentes que sean las justificaciones históricas de su inclusión en aquel grupo, la obra de gente como García Lorca, Alberti, Guillén, Bergamín y los demás debía parecerle demasiado artística, demasiado estilizada y autoconsciente —demasiado *juvenil* tal vez— para despertar en él algún sentimiento profundo de afinidad. Esto no quiere decir que no apreciara su talento o su humor, o que no valorara los vínculos de amistad personal que les daban cierta unidad, sino simplemente indica que, por temperamento más que nada, Gaya era algo distinto. Además, no olvidemos que las circunstancias sociales y políticas de sus años formativos —la caída de la dictadura y la proclamación de la República— producirían una actitud político-social diferente y una toma de conciencia más aguda. En este sentido sería más justo poner a Gaya a un lado de la «Generación del 27» y llamar la atención sobre los contactos que tuvo con los escritores de su propia edad cuya conciencia intelectual contrastaba en cierto modo con la de sus mayores.

Como era de esperar, Gaya se fue a Madrid —la capital seguía ejerciendo su tradicional atracción tiránica sobre los jóvenes intelectuales de provincias—. Fue allí donde empezó su importante relación con Juan Ramón Jiménez —importante porque Juan Ramón, con su preocupación quisquillosa y neurótica, aunque incondicionalmente leal a su obra, personificaba la seriedad y legitimidad que tanto apreciaba el mismo Gaya—. Fue

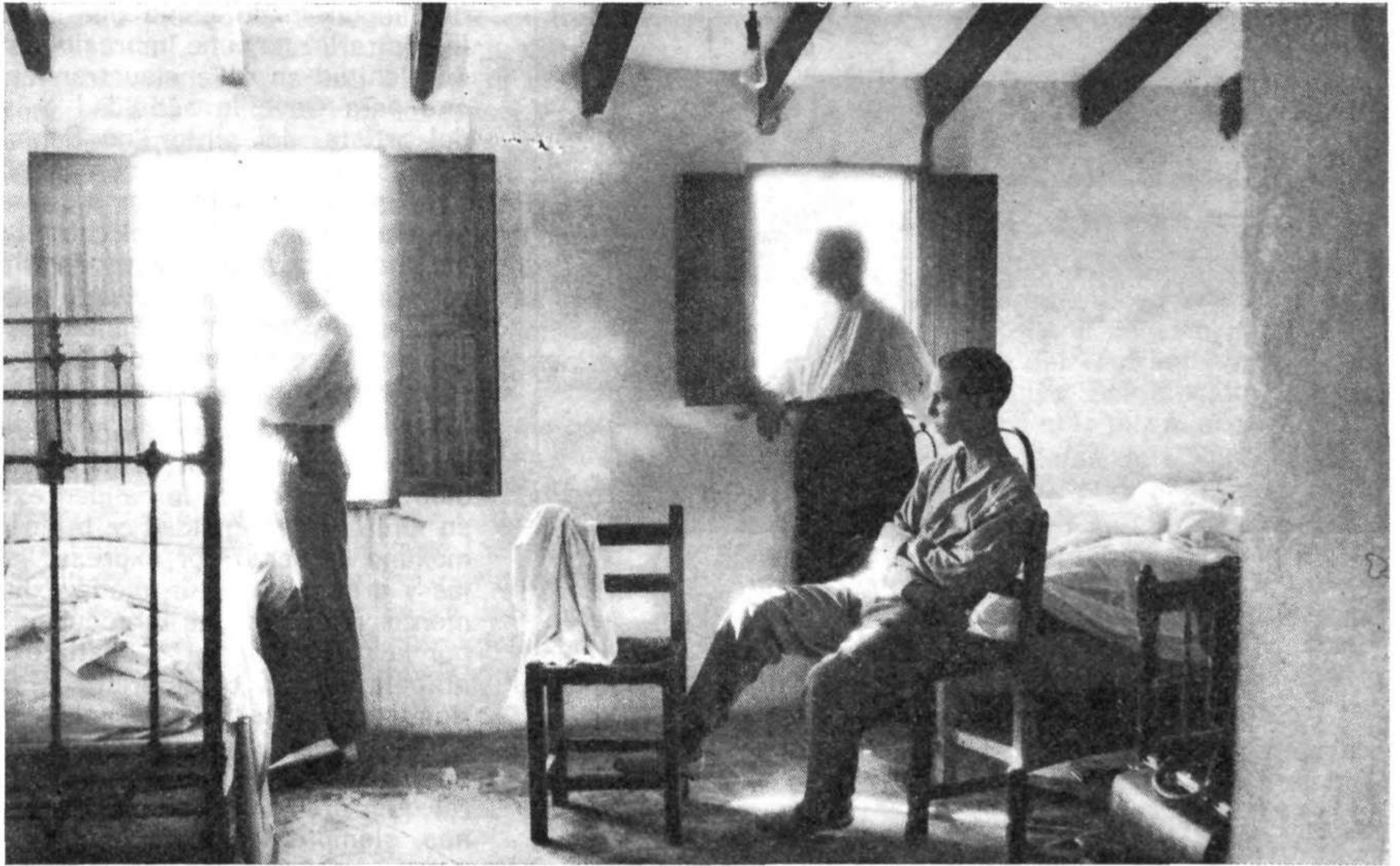
(3) *El sentimiento de la pintura*, pp. 25-6.

allí también donde trabó amistad duradera con ese otro memorable solitario de la época, el poeta Luis Cernuda («La verdadera solidaridad—escribió una vez Bergamín— sólo es posible entre solitarios»). Pero Madrid fue sobre todo el sitio donde se establecieron y consolidaron los contactos amistosos entre Gaya, los escritores de su propia edad—Gil Albert, Sánchez Barbudo, Serrano Plaja y otros—, y creo que históricamente resulta más certero asociar a Gaya con ese grupo. En los años de la República su actitud común y su participación en ciertas revistas y en empresas como las «Misiones Pedagógicas» ayudaron a crear no tanto una identidad colectiva, sino más bien un núcleo de intelectos que compartían ciertas preocupaciones generales y cuya coherencia dependía más que nada de su amistad personal.

Ahora bien, si resulta oportuno «situar» a Gaya en esa «generación», hay que tener en cuenta el lugar especial, algo apartado, que ocupaba en ella, porque aun entre sus contemporáneos Gaya seguía siendo un «raro». Para ellos, al principio por lo menos, Gaya no era más que «otro pintor», con un tipo, por cierto, de «inteligencia silvestre», pero que parecía quedarse indiferente frente a sus inquietudes más profundas. El problema radicaba esencialmente en que Gaya tenía ya, a principios de los años 30, una madurez intelectual, una clara comprensión de su oficio que todavía iban buscando y adquiriendo sus coetáneos. Es decir, que ya de joven había resuelto esas dudas, esas vacilaciones que suelen caracterizar el aprendizaje del intelectual. La tranquila confianza de Gaya contrastaba, por tanto, con esa desasosegada búsqueda, ese inquieto autosondeo que consumía a esos otros jóvenes que se hallaban en Madrid en aquel momento. Los que realmente apreciaban el firme talento de Gaya eran más bien sus mayores—Juan Ramón Jiménez y María Zambrano, por ejemplo—y asimismo alguien que estaba dotado del mismo tipo de sorprendente claridad intelectual: Luis Cernuda.

Sin embargo, paulatinamente, Sánchez Barbudo, Gil Albert y los demás iban reconociendo la fuerza y la amplitud de la inteligencia de Gaya. Al mencionar sus «descubrimientos»—con ese cándido entusiasmo que proporciona el hallazgo de algo provocativamente «inérito»—caían muchas veces en la cuenta de que ese autor *nuevo* era ya conocido por Gaya, o que el texto que a ellos les animaba con su *novedad* ya lo había leído—y releído—ese joven pintor de provincias.

Los años de la guerra civil fueron, lógicamente, un período de experiencias emocionales y creativas de gran intensidad. Lo que surge con una luminosidad extraordinaria de aquella época es la rotunda e invariable fidelidad de Gaya a su propia conciencia de artista creador. Se ha oído de vez en cuando el argumento de que su actitud contemplativa y su refinada sensibilidad estética le colocaron al margen de la esfera de la política; pero su odio al fascismo y su compromiso con la causa republicana son innegables. Este malentendido acerca del aparente apoliticismo de Gaya tiene su origen quizá en su preocupación por no perder de vista los cánones del arte y de la creación, fundamentales e inalterables, en un momento en que el nivel artístico y el rigor del criterio estético se sacrificaban, a veces sin discriminación alguna, a una causa política. La actitud de Gaya no implica de ninguna manera una vacilación en cuanto a sus propias simpatías políticas, que además se manifiestan con inequívoca claridad en sus escritos de entonces. Lo que sí expresa su postura es un esfuerzo por distinguir con precisión—y para empezar, en el nivel elemental de la terminología—entre la contribución que los escritores y los artistas podían hacer, por vía de propaganda, a la campaña militar y el mismo Arte. La convicción de Gaya—esperanza compartida por Gil Albert y Sánchez Barbudo—era que a pesar de las circunstancias (o quizá precisamente *a causa* de ellas) se imponía la necesidad de continuar creando, continuar promoviendo esos valores humanos y ese rigor de la creación artística que, por mucho que los amenazaran la angustia y el drama de la guerra, seguirían siendo más tarde válidos y dignos de atención. Es esta sencilla convicción esperanzada—que ha sido mal comprendida a veces, y confundida con un apartamiento arrogante y una hipersensibilidad incongruente—la que concede de nuevo una clara permanencia y rigor a lo que hizo esta «generación perdida». Y fue sobre todo en *Hora de España*, la magnífica revista literaria que editó el grupo entre enero de 1937 y noviembre de 1938, donde podemos ver la huella profunda que



Ramón Gaya, Luis Garay y José Ballester, en la fonda «Casa de la Chima». Calpe, 1932.

dejó en el campo de la cultura española. En el fondo, lo más notable de *Hora de España* es precisamente cómo dentro del caos, de la incertidumbre y de la destrucción de la guerra, permaneció intacta cierta solidez creativa. Las viñetas con que Gaya ilustró copiosamente cada número, y los ensayos críticos y reflexiones imaginativas que publicó allí, demuestran rotundamente cómo se salvó de la confusión de la guerra civil una creatividad serena y lúcida, que con el paso de los años no ha perdido nada de su validez.

La guerra civil fue indudablemente para Gaya una experiencia enriquecedora, purificadora, en el sentido de que puso sobre el tapete brutalmente, en su radical desnudez, ciertos sentimientos, ciertos valores esenciales; pero al mismo tiempo, claro está, creó una profunda sensación de pérdida, tanto material como espiritual. Si durante la guerra civil Gaya y sus compañeros probaron y comprobaron la fuerza de sus convicciones, y si consiguieron expresar exactamente ese espíritu humanístico, comprometido, tan característico de la época, se vieron también sometidos a una serie de dolorosas consecuencias purgativas. Durante el asedio de Madrid, por ejemplo, la casa de Gaya fue saqueada y sus posesiones destruidas, entre ellas una colección de acuarelas que había acumulado a lo

largo de varios años. Lo que llama la atención aquí no es tanto la enormidad de la pérdida —que es evidente—, sino la reacción de Gaya frente a ella: en vez de intentar salvar lo que quedaba de sus libros y cuadros, en vez de intentar recoger los restos de un pasado ya irrecuperable, prefirió abandonarlo todo. Otra vez, lo crucial aquí es el sentido del difícil gesto de renunciamiento: la determinación de dar la espalda a ese sufrimiento y de seguir el camino, empezando de nuevo continuamente en su propia soledad creativa.

La muerte de la joven mujer de Gaya —que cayó víctima de los aviones franquistas en el momento de dejar Figueras para reunirse con su marido en Francia— hizo esa soledad aún más aguda, amargándola con una pena entrañablemente personal. Milagrosamente salvado de más infortunio en un campo de concentración francés, Gaya inició un exilio largo y solitario en México, donde durante muchos años permaneció inasequible, encerrado en un inflexible retiro en el que se le ofrecía un solo remedio, un solo plan de acción: obedecer a esos impulsos e imperativos que nunca habían dejado de respetar y reafirmar su vocación firme —y ahora más exclusivista y excluyente que nunca— a «la Pintura».



Ramón Gaya, en París. 1952.

HACIA UNA COMPRENSION DE LA SOLEDAD

Ramón Gaya pertenece a ese grupo privilegiado de intelectuales españoles cuya obra es casi totalmente desconocida en España, país en donde el reconocimiento público y el talento genuino no siempre se dan la mano. Las causas de esta arbitraria marginación son, naturalmente, en gran parte históricas: los años del exilio pasados en México y Roma, la publicación de sus escritos en revistas efímeras y de minorías en Sudamérica, la casi imposibilidad de exponer su obra pictórica dentro de la España de Franco... Sin embargo, me parece que una razón mucho más significativa de la falta de reacción que produce su nombre puede ser un factor puramente personal o temperamental. A saber, que Gaya nunca ha buscado la popularidad, nunca ha comprometido sus propias creencias para ganar la aprobación. Su honestidad incondicional al evaluar lo que es «bueno» o «malo» —o para emplear sus propios términos: lo que es «legítimo» o «falso»— muy contadas veces ha producido el aplauso público, y la lucidez severa de sus juicios críticos ha sido interpretada con frecuencia como una maliciosa invectiva. Sin pensar en las posibles repercusiones, ha puesto al desnudo hasta las debilidades de la obra de los escritores y pintores más sagrados, más pomposamente «intocables», y su lealtad —admirablemente testaruda— a su propio criterio ha tendido a ponerle al margen, arraigándole cada vez más en su propio aislamiento. No olvidemos, sin embargo, que esta posición marginal que ocupa Gaya no es vivida por él

de ningún modo como una limitación; todo lo contrario: hay una impresionante sensación de plenitud en su enclaustramiento. Es decir, que para Gaya la actividad o la conciencia del artista, del pintor, no debería depender en absoluto de la reacción (positiva o negativa) que puede provocar su obra. Para comprender cómo, al fin y al cabo, la soledad no es una mera preferencia caprichosa del pintor, sino algo así como una *necesidad* indomable, hay que tener en cuenta el enfoque que nos ofrecen los escritos de Gaya de las relaciones entre el pintor y su labor creativa.

Uno de los aspectos más injustos del cerco de silencio que le rodea es que ha impedido ver y apreciar la calidad excepcional de su prosa. Su densidad y brillo sugieren un máximo esfuerzo por expresar ideas complejas y originales de un modo exhaustivo, ricamente matizado. La preocupación de Gaya por la precisión, por el matiz exacto, se manifiesta en los característicos ritmos ternarios, subrayados, y la intencionada puntuación de sus frases, en las que las ideas se elaboran en una exuberante pero delicada espiral que, gracias a sus temblorosas vacilaciones, siempre iluminan de un modo sorprendente. La intención es siempre captar la atención del lector, clarificando, definiendo —redefiniendo— con minuciosidad, y de ahí su tendencia a poner un concepto al lado de otro o contraponerlos mutuamente, descubriendo la debilidad insípida del lugar común y afirmando la fuerza de su propia revaloración. Una frase como la siguiente, escogida un poco al azar, de *El sentimiento de la pintura*: «El arte no es una religión, sino una fe, y el artista grande no es nunca un sacerdote, sino un creyente», nos descubre este movimiento y ritmo característicos de su pensamiento: un término se contrapone a otro a fin de recalcar el sentido especial de lo que está intentando comunicar. De este modo se establecen en sus escritos diferencias cruciales entre *verso* y *poesía*, entre *crear* e *inventar*, entre el *arte* y la *obra de arte*, entre el *artista* y el *artífice*, y así sucesivamente. Todos estos contrastes tienen por propósito determinar rigurosamente y sin equívoco alguno su comprensión del arte y de lo que hace al artista grande.

Esencialmente, cuando Gaya escribe sobre el arte y los artistas está hablando de sí mismo. Esta óptica subjetiva no es, ni mucho menos, una limitación, porque Gaya nunca pretende formular un código estético científicamente estructurado, de supuesta *objetividad*. Porque no es la *teoría* de la pintura lo que le preocupa, sino más bien lo que él llama el *sentimiento* de la pintura. Tampoco

le importa mucho la *técnica* de la pintura, porque se da por sentada la presencia de esa «perfección de la mentira». Lo que le interesa mucho más es identificar lo que el pintor ha *oído*, lo que ha dejado *asomarse a la superficie*. Lo más conmovedor de las intuiciones de Gaya—de esas *sospechas* como las llamaría él— es que constituyen algo así como un largo diálogo íntimo (con todas sus emociones correspondientes: el asombro, la frustración, la ira...) con su propia relación absorbente con «la Pintura». Por muy generalizadas o impersonales que parezcan a veces sus reflexiones, cuando Gaya habla de esa convivencia conflictiva del artista con su obra está aludiendo a sus propias experiencias. Cuando medita sobre Rembrandt o Vermeer, sobre Murillo o el gran Velázquez (para nombrar algunos de los pintores que, por distintas razones, admira), sus comentarios descubren una afinidad espiritual, una correspondencia de actitud, una coincidencia de sentimiento.

Lo que llama la atención inmediatamente en la noción que tiene Gaya del vínculo entre el artista y su obra es su rechazo fulminante



Juan Guerrero Ruiz y Ramón Gaya.

del concepto tradicional de «vocación». La idea convencional del pintor que, en un momento de profundo arrobamiento, se da cuenta de que ha sido «llamado» es absurda e incongruente, porque Gaya considera al artista grande como un condenado, un ser tiranizado, en un mundo cerrado de angustia y guerra, por su propio destino. No se trata de un individuo que ha sido dotado para *ejercer* la pintura, sino de un individuo que ha sido elegido para *ser* la Pintura. Es esta idea la que engendra la noción del «sufrimiento gustoso» en el pensar de Gaya. Ser elegido o condenado no proporciona ni la paz ni el gozo: Gaya rechaza la alegría llamándola «un agradecimiento vil», y el placer para él no es más que «una venganza de la esterilidad». Si hay algo que redime un destino tan despiadado, radica en la visión que en última instancia proporciona: el reconocimiento de que a través del sufrir se afirma una fe, y que esa fe constituye, al fin y al cabo, una comunión con lo divino.

Es también notable que Gaya no considere al artista grande—y por extensión a sí mismo— como un ser humano especialmente privilegiado, con una serie de atributos que le apartan totalmente de la gente. En realidad, sólo en su capacidad de hombre, metido en la vida, puede el artista aportar algo en su obra. Pero si el artista es «una forma del hombre», es también una «extremosidad del hombre», capaz de percibir y de expresar lo que está más allá de nuestros poderes de articulación. Paradójicamente, Gaya mantiene que el artista grande no busca deliberadamente ese «más allá», en un intento de cogerlo o de petrificarlo en alguna forma estilizada; al contrario, describe al artista como «el que espera»: el que espera pacientemente esa invitación o llamada—el que espera ser «herido por la realidad»—. Y, curiosamente, cuando se produce ese momento, no es necesariamente la expresión inmediata de su forma y naturaleza lo que atrae al artista; porque cuando Gaya escribe, de un modo típicamente denso y axiomático: «el gran artista no aspira a la expresión, sino al silencio», evoca todo lo que permanece *callado* en su propia obra: todo lo que queda silenciosamente reconocido y confirmado en el retiro quieto del artista que se queda solo con su propio destino.

La fuerza de las convicciones de Gaya y la originalidad de sus juicios críticos se notan sobre todo en sus escritos sobre la naturaleza del arte. Dice insistentemente que el arte es una constante e incommensurable *presencia*, y que, por tanto, es inútil comparar dos obras maestras de distintos períodos histó-



ricos a fin de establecer una jerarquía artística o un esquema de progreso cronológico. Estos conceptos de temporalidad y diferenciación cualitativa son simplemente superfluos, porque Gaya mantiene que el arte es algo necesariamente *inmóvil*, no porque haya sido petrificado, desvitalizado, en algún pasado remoto, sino porque el arte se afirma constantemente, con permanente vitalidad, en el presente, a pesar de las vicisitudes de éste.

El arte es, entonces, lo contrario del estilo, porque el efecto del estilo es anclar un lienzo en un pasado irrecuperable: darle *edad* y, por tanto, relegarlo a la mera Historia. Contra esta *provisionalidad* del estilo, como la llama Gaya, se afirma la permanente presencia y actualidad del arte. Este razonamiento clarifica el chocante juicio, mencionado arriba, de que en 1927 «Las Meninas», de Velázquez, aparecía, paradójicamente, mucho más nuevo, más *vivo*, que los otros cuadros «fabricados» en aquel momento por los fervorosos vanguardistas. Y quizá lo que explica esta radical permanencia y presencia del arte es su efecto de plantear un enigma duradero, indecifrable, un misterio que no cambia, porque Gaya diría que el arte no pretende resolver o clarificar, ni ilustrar o explicar, sino que tiende a llevarnos hacia esa «oscuridad divina» en donde la única actitud o respuesta apropiada es, no la religión, sino la fe.

ALGUNAS PEQUEÑAS VERDADES POLICIACAS (LA SOLEDAD FINAL)

Sería impertinente ofrecer aquí algún comentario detallado sobre la pintura de Gaya, porque mi familiaridad con ella es fragmentaria y superficial. Además, cualquier aproximación crítica convencional —«profesoral»— a su «significación» sería sumamente inoportuna, ya que no respetaría la creencia del mismo Gaya en la inutilidad, la esterilidad, del acercamiento académico. En un memorable párrafo escribió una vez:

El crítico —ese *algo* que es el crítico— no puede *acercarse* a una obra con naturalidad de hombre, con simpleza de hombre, sino armado, avisado, conocedor, se *enfrentará* con ella, se plantará delante de ella como un ... policía, como esa *cosa* que es un policía; pero en un interrogatorio policíaco, es sabido, pueden arrancarse verdades, pequeñas verdades (y también mentiras, grandes mentiras), pero no puede establecerse nunca ninguna relación, ninguna comunicación (4).

Gaya insistiría quizá en que la única postura adecuada que se puede adoptar frente a su obra es la de una ignorancia total —esa privilegiada ignorancia santificada que Bergamín llamaría el «analfabetismo espiritual» y que para Gaya es lo que más se aproxima a la auténtica sabiduría—. Sólo la falta de pretensión de un *testigo natural*, de un *hombre común*, puede garantizarle a Gaya una *visita* a su obra, en lugar de un *encuentro*, viciado por prejuicios, con ella. Pero no deberíamos

(4) *Ibid.*, p. 15.

olvidar, como ya hemos dicho, que el arte —el arte de Gaya— no desea siquiera una respuesta pública: el arte que busca deliberadamente un público ya no es arte: ha degenerado ya en mero *espectáculo*. Gaya, como los otros pintores que él aprecia, no pinta para conseguir una reacción de nuestra parte: su obra no tiene dramatismo, no tiene confesionalismo vistoso. Su tono carece de afectación; es más bien exacto, pero quieto y humilde, como si lo que pidiera fuera que lo aceptáramos por lo que es: el testimonio de una... *cita* entre un ser elegido y esa realidad que él también ha simplemente aceptado, sin exaltarla ni embellecerla, dejándola aparecer tal como es.

Aunque a primera vista la variedad de las actividades creadoras de Gaya —como pintor, crítico, poeta— sugieren una personalidad artística *fracturada*, hay una inconfundible unidad en el conjunto de su obra: una unidad de origen y de propósito. Todo lo que constituye su obra brota de la misma fuente —todo se forja en él de la misma materia—. En su pintura y en sus escritos parece que medita —implícita o explícitamente— el misterio común del arte, de la vida. Tiende a gravitar hacia esos momentos de absoluta legitimidad, en distintas disciplinas artísticas, cuando se realiza algún tipo de... *comuni3n* con ese misterio. Esa orientación fundamental da totalidad a su pensamiento, explicando por qué, para él, el toreo o el baile son temas tan dignos de reflexión y de comentario como la pintura o la literatura. Lo que hace Gaya es superar las tradicionales categorías estéticas, atraído por esos momentos únicos en los que un *artista grande* —en el sentido generoso de la frase— afirma una autenticidad total en la soledad de su propio destino individual. De este modo, Juan Ramón Jiménez, Manolete y Pastora Imperio merecen tanto como Velázquez el epíteto de «pájaro solitario». Y Gaya lo merece también por su fidelidad a su destino tan exigente, por su preocupación total —totalizadora— por la legitimidad de su obra, por su deseo sencillo de un poco de paz para poder continuar su guerra privada con la misma Pintura:

Eso es lo más que un artista puede pedir de las personas normales: que le dejen en paz, que le dejen hacer, que le dejen vivir. El verdadero artista no quiere otra cosa de los demás, no quiere su comprensión, no porque la desprecia, sino porque no le sirve de nada; quiere tan sólo que sepan aceptarle, que sepan sufrirlo, que sepan respetar su marcha por ese extraño camino de sufrimiento gustoso que es su vocación (5).

(5) «Divagación en torno al surrealismo», en *Romance* (México), 15 de febrero de 1940.

NE agradece a José Luis Guerrero las ilustraciones de este artículo.



VOCES POETICAS DE UN POETA EN NUEVA YORK

MARIA CLEMENTA MILLAN

CUANDO García Lorca escribía en agosto de 1929, apenas llegado a la ciudad de Nueva York: «Aquellos ojos míos de mil novecientos diez / vieron... / el hocico del toro, la seta venenosa» pero «no vieron enterrar a los muertos, / ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada» (1) estaba admitiendo poéticamente que su realidad de hoy distaba mucho de su feliz realidad de ayer, de los años de 1910, de su «infancia apasionada, correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía» (2). Pero hoy «hay un dolor de huecos por el aire sin gente», porque «he visto que las cosas / cuando buscan su curso encuentran su vacío» (3).

Esta conciencia poética de una nueva realidad personal marca el comienzo de una etapa dentro de su producción, que hará considerar al poeta su estancia en Nueva York como «la experiencia más útil de mi vida» (4). Como fruto de esta experiencia Lorca lleva a España, a la vuelta de su viaje, gran cantidad de poemas (aún hoy no sabemos con precisión cuántos fueron) que reagrupó bajo distintos títulos. En sucesivas entrevistas hablará de un extenso libro: *La ciudad*, más tarde llamado *Nueva York*. Pero en estos años, de 1930 a 1936, Lorca cita también otros títulos, *Tierra y Luna* e *Introducción a la muerte*,

que recogerían parte de los poemas realizados en Estados Unidos (5).

La manera en que todos estos poemas aparecerían distribuidos en los distintos libros todavía hoy constituye uno de los más grandes problemas textuales de toda su producción (6), ya que no conocemos con exactitud qué poemas pertenecen a cada libro y ni siquiera si Lorca llegó a estructurar definitivamente estas obras (7). Sin

(5) Así dice: En 1931: «Cuatro libros. De teatro. De poesía y de impresiones neoyorkinas, el que se puede titular: *La ciudad*». (*La Gaceta Literaria*, 15 de enero). En 1932: «Sus dos libros —y no uno— bajo el brazo. El primero —*Tierra y Luna*— más delicadamente lírico ... El segundo —*Nueva York*— poderoso y vasto» (*Luz*, Madrid, 28 de diciembre). En 1935: «Ahora voy a publicar dos libros de versos: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y un tomo donde reagrupó unos trescientos poemas, titulado *Introducción a la muerte*» (*La voz*, Madrid, 18 de febrero).

(6) Sobre este aspecto son de especial interés las obras de: Eutimio Martín, *Contribution à l'étude du cycle poétique New-Yorkais de Federico García Lorca: «Poeta en Nueva York», «Tierra y Luna» et autres poèmes (Essai d'édition critique)* (Tesis Doctoral, Universidad de Poitiers, 1974) y Daniel Eisenberg *The textual tradition of «Poeta en Nueva York»* (Tallahassee, 1976). Traducida al castellano como «*Poeta en Nueva York: historia y problemas de un texto de Lorca*» (Barcelona: Ariel, 1976. Traducción de Carlos Pujol).

(7) Eutimio Martín piensa que *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna* eran dos libros distintos, basándose fundamentalmente en un manuscrito de Lorca (encontrado en el reverso del borrador de «El niño Stanton») donde aparece una lista de diecisiete poemas, que constituirían el germen de *Tierra y Luna*, entre ellos, los que hoy se publican como la sección «Introducción a la muerte» de *Poeta en Nueva York*. Y apoyándose también en que Lorca, en su conferencia de Barcelona, no menciona ni un solo poema de «Introducción a la muerte», lo que para Martín significa que Lorca los consideraba ya como de un libro aparte. Según esto, Martín rechaza la posibilidad de que la primera edición de *Poeta*, la de José Bergamín (México: Séneca, 1940) estuviera basada en un manuscrito que, según declaraciones de Bergamín, le entregó Lorca, y en el que «Introducción a la muerte» es una sección más de este libro. Por el contrario, Daniel Eisenberg acepta la existencia de este manuscrito (aunque Bergamín interviniera en la versión final de *Poeta*), ya que en 1939 Bergamín lo envía a Rolphe Humphries, para su edición norteamericana. Según una «Nota del traductor», recogida por Eisen-

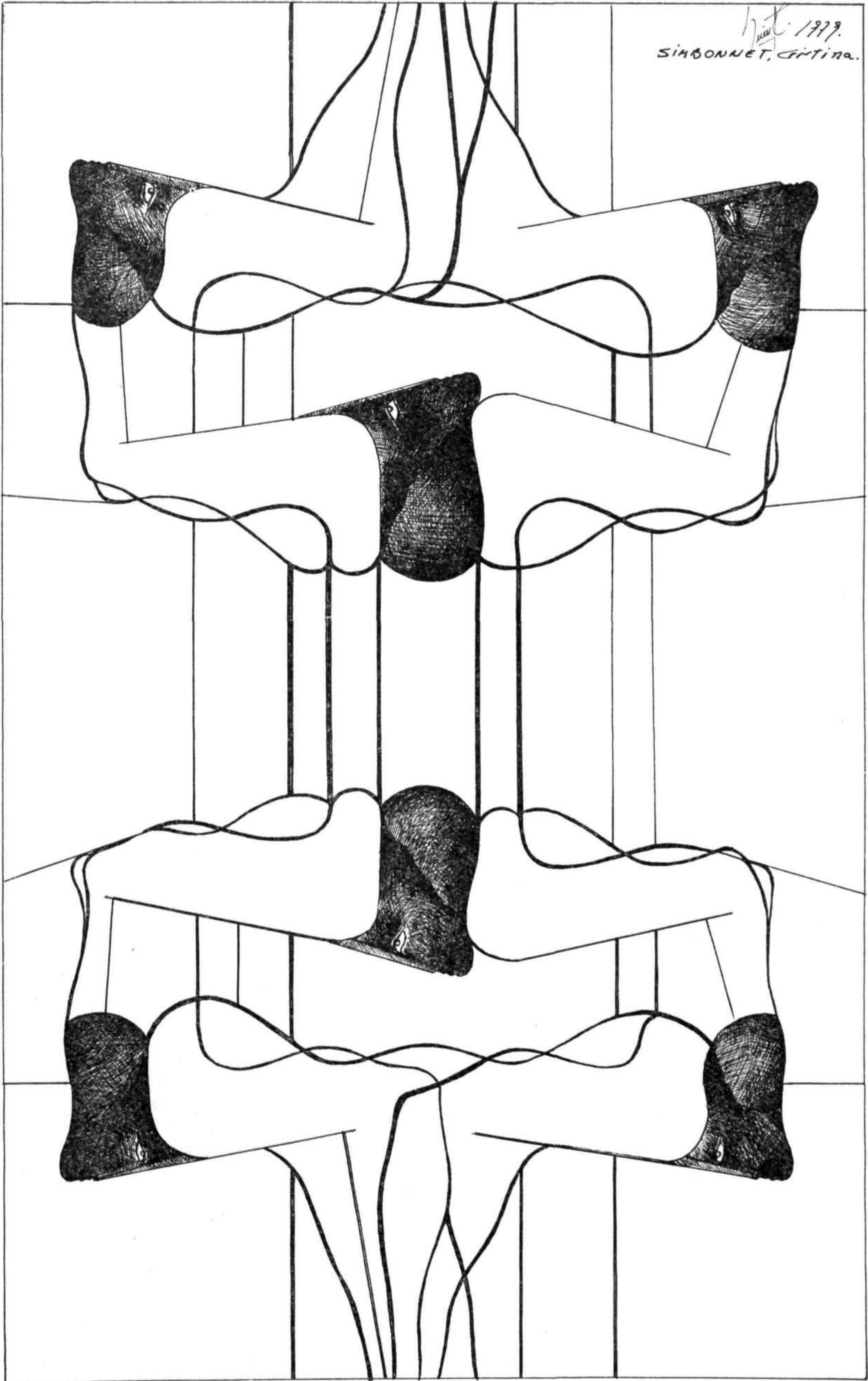
(1) «1910 (Intermedio)», *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1972), p. 472. Este poema es el primero que cita García Lorca en su Conferencia de Barcelona de 1932, acerca de sus experiencias en Estados Unidos.

(2) «Palabras de Justificación» que anteceden a su primera obra en verso, el *Libro de poemas* de 1921. *Obras completas*, p. 171.

(3) «1910 (Intermedio)», p. 472. El subrayado es nuestro. (De aquí en adelante las citas de versos llevarán entre paréntesis el número correspondiente a la página de esta edición, ya citada).

(4) Conferencia de Barcelona, 1932, dada en «Conferencia Club». Publicada actualmente como *Poeta en Nueva York* (Barcelona: Lumen, 1976), p. 95.

h. 1979.
SIBONNET, GINA.



embargo no es nuestra intención hacer crítica textual, sino señalar la nueva actitud poética que Lorca manifiesta a través de su *nueva voz*, en los poemas escritos entre 1929 y 1930 (8). Para nosotros la ordenación de estos poemas en libros diferentes es posterior a la actitud poética que representan como conjunto. Por primera vez, García Lorca nos habla de su voz, a diferencia de la «voz de clavel varonil» atribuida a otros personajes en el *Romancero*: «Quiero llorar diciendo mi nombre / Federico García Lorca, a la orilla de este lago; / ... / Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta / con la voz que es mi hijo. Esperando / no la vuelta al rubor y al primer gusto de la alcoba / pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado» (9).

Desde que comienza a escribir, a su llegada a Nueva York, Lorca se muestra consciente de la novedad de su palabra como reflejo de una realidad amarga. «Hoy», afirma el autor refiriéndose a estos poemas, «no quiero daros miel porque no tengo, sino arena o cicuta o agua salada» (10). De la comparación entre los tiempos felices de su infancia y su amarga realidad de hoy surge el magnífico «Poema doble del lago Edem». Tal vez «doble» porque hay dos voces, la «voz antigua», la de su niñez, voz feliz, y la «de hojalata y de talco», la voz del hoy en que escribe el poeta, voz amarga. Así dice:

*Era mi voz antigua
ignorante de los densos jugos amargos.*

.....

*¡Ay voz antigua de mi amor,
ay voz de mi verdad,*

.....

*cuando todas las rosas manaban de mi
.....!
lengua,
¡Ay voz antigua, quema con tu lengua
esta voz de hojalata y de talco! (11).*

(pp. 498-99)

berg, «tenía correcciones autógrafas y, por lo tanto, no podía ser una copia» (Ariel, p. 203). Además, el hecho de que Lorca no citase en sus conferencias de 1932 y 1933 ningún poema de «Introducción a la muerte», tal vez por considerarlos de un libro distinto, no significa que no pudiera cambiar de opinión en 1936, fecha en que le entrega el manuscrito a Bergamín.

(8) Es decir: los poemas que hoy constituyen *Poeta en Nueva York*, más «Tierra y Luna», «Yo sé que mi perfil será tranquilo», «Canción de la muerte pequeña», «Omega» y «Adán» (este poema, incluido en *Primeras canciones*, hoy sabemos que fue escrito el 1 de diciembre de 1929, gracias a los manuscritos publicados por Martín, *op. cit.*, p. 260).

(9) Manuscrito de «Poema doble del lago Edem», Martín, Anexo documental, p. 94. El subrayado es nuestro.

(10) Conferencia de 1932, *op. cit.*, p. 8.

(11) Por las fechas en que Lorca compuso este poema decía a Angel del Río: «Te escribo desde Edem Mills ... Ahora cae la noche ... y toda mi infancia viene a mi memoria envuelta en una gloria de amapolas y cereales ... Urgente el coñac para mi pobre corazón ... Esto es acogedor para mí, pero me ahogo en esta niebla y esta tranquilidad que hacen surgir mis

Esta voz de hoy pertenece a un protagonista poético concreto, a «un poeta que soy yo. Lisa y llanamente», como señala el mismo Lorca en su lectura-conferencia de 1932. «Ya que salgo por un instante de mi largo silencio poético... No os voy a decir lo que es Nueva York "por fuera" (12)... pero sí mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez.»

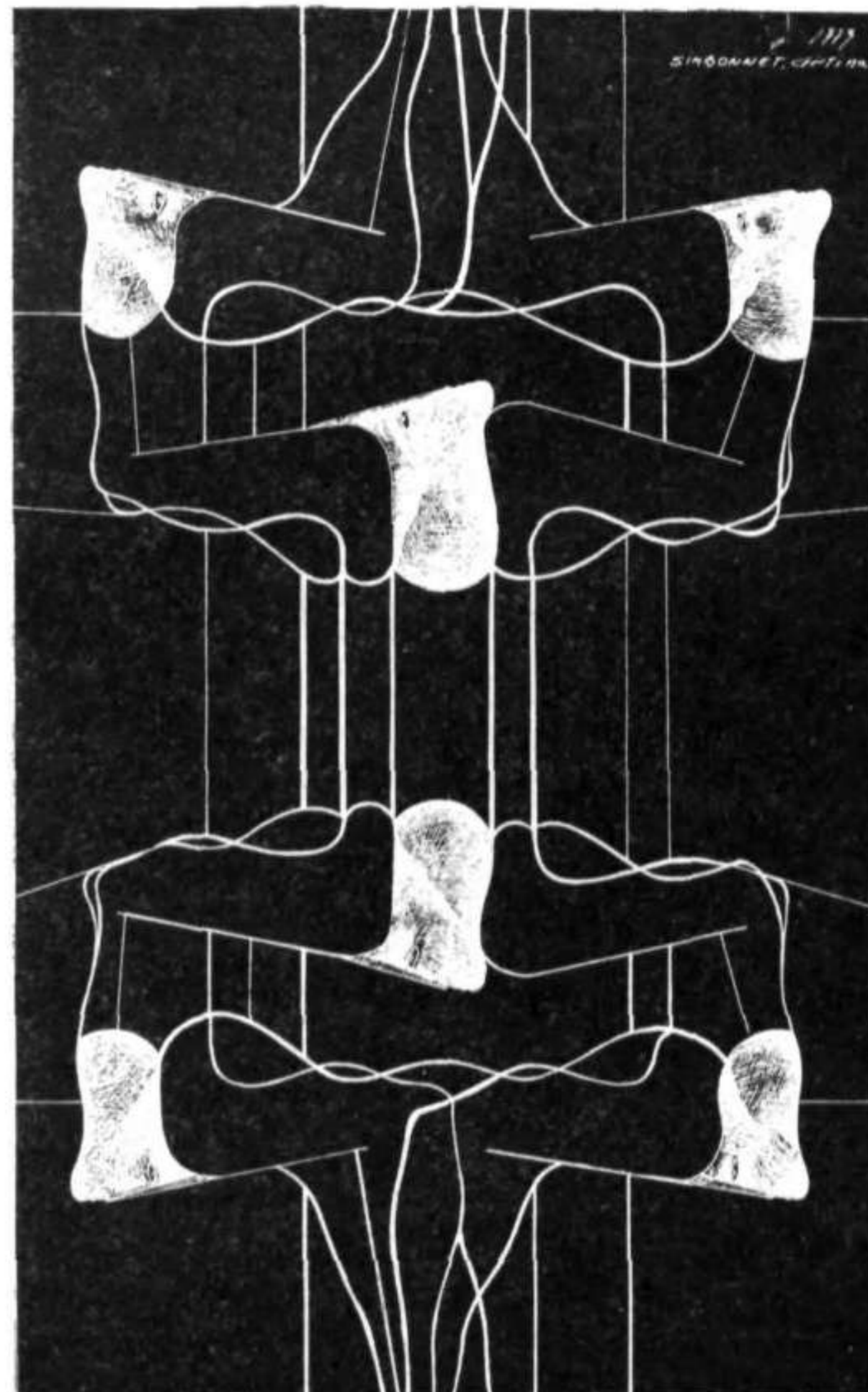
El poeta se expresa ahora fundamentalmente en primera persona del singular, a diferencia de su producción anterior más conocida, *Romancero gitano* y también de las inmediatamente anteriores a los poemas escritos en Estados Unidos, las prosas de 1928, *Degollación del Bautista* y *Degollación de los inocentes* (última composición publicada antes de su viaje a Nueva York).

El carácter peculiar de esta primera persona, correspondiente a «un poeta que soy yo», contrasta con las palabras de Lorca a Jorge Zalamea, en 1928, donde declaraba que no era partidario de confesarse en poesía, y añadía: «procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía, porque te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben nunca verlo» (13). Como vemos,

recuerdos de una manera que me queman», *Obras completas*, p. 1669.

(12) Subrayado en el manuscrito de esta conferencia, Martín, Anexo documental, p. 26.

(13) *Obras completas*, p. 1666.



se ha producido un cambio de actitud poética entre esta carta de 1928 y las palabras explicativas de sus obras de 1929. Si antes el autor se mostraba reticente a reflejar su estado personal en la creación poética, ahora se identifica con el protagonista de sus nuevos poemas. Sin embargo no debemos sobrevalorar ni desenfocar esta nueva actitud de Lorca frente a su tarea de creador, ya que el contexto poético de su tiempo le ofrecía significativos antecedentes. En el momento de escribir estos versos se conocían *Sobre los ángeles*, el manuscrito de *Residencia en la tierra* y *Un río, un amor*, como lo prueban los dos versos de este último libro: «Furia color de amor, / amor color de olvido», que constituyen el epígrafe del primer grupo de poemas del libro de Lorca. En todas estas obras el poeta con su problemática existencial aparece en primer plano. Como señala Amado Alonso al referirse a Pablo Neruda «con *Residencia en la tierra* inicia una extraña modalidad poética cuya característica interna es el ímpetu de la emoción y el decisivo enfrentamiento del hombre ante su existencia» (14). El hecho de que esta última característica aparezca en varias obras de la poesía en español hacia finales de los años veinte (15), no podemos considerarlo mera casualidad, cuando en esos momentos el movimiento que enaltecía al hombre y su libertad, el Surrealismo francés estaba en pleno auge (16).

García Lorca se integra en esta corriente de nuestra lírica, al manifestar con libertad y angustia, nuevas hasta ahora, su situación personal. De ahí las voces poéticas que analizamos. La primera de ellas, *voz libertada* (y empleamos para esta denominación las mismas palabras del poeta) logra expresar el sentimiento central de insatisfacción que mueve su mundo poético de esos años.

No; no, yo no pregunto, yo deseo,
voz mía libertada que me lames las
 I manos.

(«Poema doble del lago Edem», p. 499.)

Si revisamos la cronología (hasta hoy conocida, gracias a los manuscritos publicados por Martín) en que Lorca escribió

(14) *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968), p. 10.

(15) Además de las obras citadas hemos de señalar *Sermones y moradas* y *Pasión de la tierra*.

(16) El que haya características comunes a todas las obras citadas anteriormente, nos sugiere la posibilidad de que exista un foco común: el Surrealismo francés. Sobre este aspecto véase María Clementa Millán Jiménez, *En torno a la estética surrealista: algunos aspectos estilísticos de la Generación del 27* (Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, febrero 1978).

sus poemas, veremos que apenas llegar a Nueva York, en el verano de 1929, el poeta habla constantemente de una «búsqueda», relacionada de algún modo con la palabra «amor»: «Para entender que *lo que busco* tendrá su blanco de alegría / cuando yo vuela mezclado con el *amor* y las arenas. / ... / y *amor* al fin sin alba. *Amor. ¡Amor visible!*», nos dice en «Cielo vivo» (Según una nota de Federico, manuscrita al pie del poema, fue escrito en la «Cabaña del Dum Kun Inn, 24 de agosto de 1929).

Es tierra, ¡Dios mío!, tierra, lo que vengo
 I buscando.

... ..

Es dolor que se acaba y amor que se consume.
 I sume.

(«Tierra y luna». Nota en el manuscrito: «Cabaña del Dum Kun Inn», Edem Mills, Vermont, 28 de agosto de 1929.)

La metáfora en estos poemas «ha dejado de ser un juego», como apunta Dámaso Alonso (17) refiriéndose a la poesía en español hacia finales de los años veinte. Se convierte ahora en el vehículo válido para expresar la verdad del poeta:

Pero no quiero mundo ni sueño, voz di-
 I vina,
quiero mi libertad, mi amor humano
en el rincón más oscuro de la brisa que
 I nadie quiera
¡Mi amor humano!

... ..

(17) *Ensayos sobre poesía española* (Madrid: «Revista de Occidente», 1944, p. 369.)

*Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del
Ivocablo.*

(«Poema doble del Lago Edem»,
agosto, 1929) (18).

La «verdad de hombre de sangre», la «Voz Libertada» del poeta, porque ahora rechaza «la burla y la sugestión del vocablo», se convierte más adelante en una *Voz Angustiada*. En los poemas siguientes, el dolor se ha instalado en el lenguaje, reflejando en su misma entraña el sentimiento febril que lo produce. Surgirá así, como señala Amado Alonso al hablar de *Residencia en la tierra*, «una poesía que no tape el dolor, sino que se cebe en él, que se hunda en lo radical, permanente e insoluble de nuestra congoja, ... una poesía tan urgente que esculpa a toscos hachazos, en cuyo canto se reconozca aún el grito, donde la materia no esté del todo señoreada y reducida a forma intencional» (19). Aunque no todos los poemas de Lorca de esta época respondan a esta forma descoyuntada e ilógica, domina un mundo de pesadilla, como vemos en el poema «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)»:

*La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabi-
tados
y dejaba por los rincones pequeñas calave-
iras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de
los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las co-
llinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz en las circu-
llaciones subterráneas.
Son los cementerios, lo sé, son los cemen-
terios
y el dolor de las colinas enterradas bajo la
arena,
son los muertos, los faisanes y las manza-
nas de otra hora
los que nos empujan en la garganta.*

(29 de diciembre de 1929), pp. 487-88.

(18) Los poemas «Cielo vivo» y «Tierra y Luna» pertenecerían según el manuscrito encontrado por Martín en el reverso de «El niño Stanton» al libro *Tierra y Luna*; sin embargo, vemos que expresan sentimientos muy semejantes al «Poema doble...», perteneciente sin ninguna duda a *Poeta en Nueva York*, ya que lo cita Lorca en su conferencia de 1932. Además los tres fueron escritos en el mismo tiempo y lugar.

(19) *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, p. 8. Estas características aparecen también en las obras de 1929-30 de Aleixandre, Cernuda y Alberti, antes mencionadas, lo que nos vuelve a plantear la posibilidad de una fuente común. Véase Millán Jiménez, *op. cit.*, p. 234.

La «Voz Angustiada» del poeta se resquebraja en imágenes ilógicas que muestran un mundo de muerte. El poeta se convierte en visionario de un universo en destrucción, llegando a imaginarse un anticósmos, donde no existen más que huecos:

*Para ver que todo se ha ido,
para ver los huecos de nubes y ríos.*

... ..
Yo.

*Mi hueco traspasado con las axilas rotas.
Piel seca de uva negra y amianto de ma-
drugada.*

(«Nocturno del hueco», pp. 508-9.)

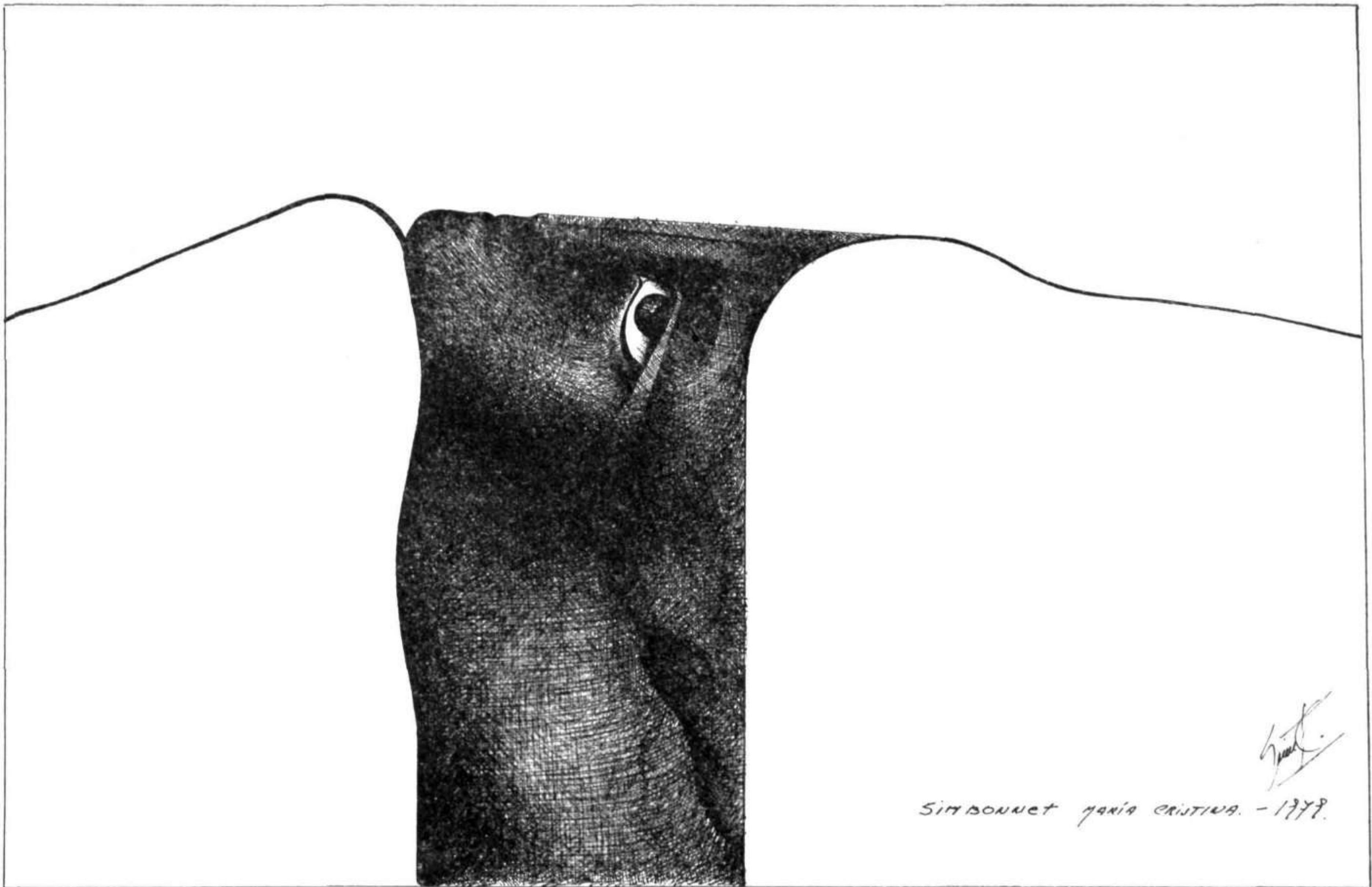
La ciudad de Nueva York se transforma a los ojos del poeta en los dominios de la muerte, sin embargo no creemos que esta visión negativa proceda exclusivamente de esta ciudad por sí misma, a pesar del desastre financiero de aquellos años, ni tampoco de las relaciones de Lorca con su medio ambiente, pues se encontraba en una situación privilegiada (20). Estas nuevas imágenes negativas no son, para nosotros, sino objetivaciones del sentimiento central de insatisfacción, expresado en su «Voz Libertada» (21). La imaginería a la manera surrealista presentaba este atractivo para los poetas españoles, ya que «su misteriosa manera de decir permitía al mismo tiempo (de expresar todo aquello que yacía en la subconsciencia) eludir la comprensión ajena de las verdades íntimas» (22).

Sin embargo Lorca no se deja arrastrar por una concepción totalmente negativa del mundo, a diferencia, por ejemplo, del Cernuda de la misma época: el de *Un río, un amor*. El propio Federico señala la doble vertiente de su nueva voz al decir en

(20) La visión de Nueva York, dada en los poemas y en las cartas de esa época, es bastante diferente. En una carta a Carlos Morla Lynch, de finales de verano, dice: «Pasé el verano ... y ahora estoy en Nueva York, que es una ciudad de alegría insospechada», *Obras completas*, p. 1874. Como ha señalado E. Martín, después de descubrir el manuscrito, hasta ahora inédito, del final de la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (terminada en Nueva York el 17 de septiembre de 1929), las descripciones de Madrid (parte de la *Oda*, publicada en 1928) y las de Nueva York son muy semejantes. Lorca decía de Madrid en 1928: «Escribientes dormidos en el piso catorce. / Ramera con los senos de cristal arañados. / Cables y media luna con temblores de insecto. / Bares sin gente. Gritos. Cabezas por el agua», *Obras completas*, p. 832. Y dice de Nueva York: «Las nubes proyectaban sombras de cocodrilo / sobre un cielo incoloro batido por motores. / Altas esquinas grises y letras encendidas / señalaban las tiendas del enemigo bello», Martín, Anexo Documental, p. 64.

(21) Sobre la importancia del tema de la muerte en estos poemas de 1929, véase María Clementa Millán Jiménez: *Léxico de muerte en García Lorca*, Tesis de Licenciatura, Universidad Complutense, Madrid, 1974.

(22) Luis Cernuda, «México en la cultura», *Novedades*, 30 de octubre de 1955. (Lo que incluimos entre paréntesis son palabras del poeta pronunciadas con anterioridad.)



la conferencia de Barcelona: «Hoy no tengo más espectáculo que una poesía *amarga pero viva*». Amarga, es decir «angustiada», porque así son sus sentimientos de hoy, pero viva, es decir, «libertada», porque es la expresión de su única realidad, su única «verdad de hombre de sangre». Esta doble vertiente informa de manera decisiva todo el mundo poético de estas obras. Su universo aparece así construido sobre una «lucha de contrarios», donde lo natural y vivo (elemento positivo) está coartado por el poder de la muerte. Es un mundo a medio camino, en un raro equilibrio entre la vida y muerte, reflejo fiel de la doble vertiente de su nueva voz. Como apunta Marie Laffranque, el tema fundamental en estos poemas no es la muerte, sino «el amor martirizado» (23); por ello la visión dominante del poeta no será un mundo inmóvil, sino una unión de contrarios, donde vida y muerte se conjugan, como sucede en el poema «Vuelta de paseo»:

*Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.
Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.*

(P. 471.)

(23) *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (Tesis Doctoral, Universidad de París, 1967), p. 216.

Arbol, pero «de muñones» y animalitos, pero «de cabeza rota». Mundo de equilibrios contrarios, como afirma el mismo García Lorca:

Y allí donde flota mi cuerpo entre los equilibrios contrarios.

(«Poema doble del lago Edem», p. 499.)

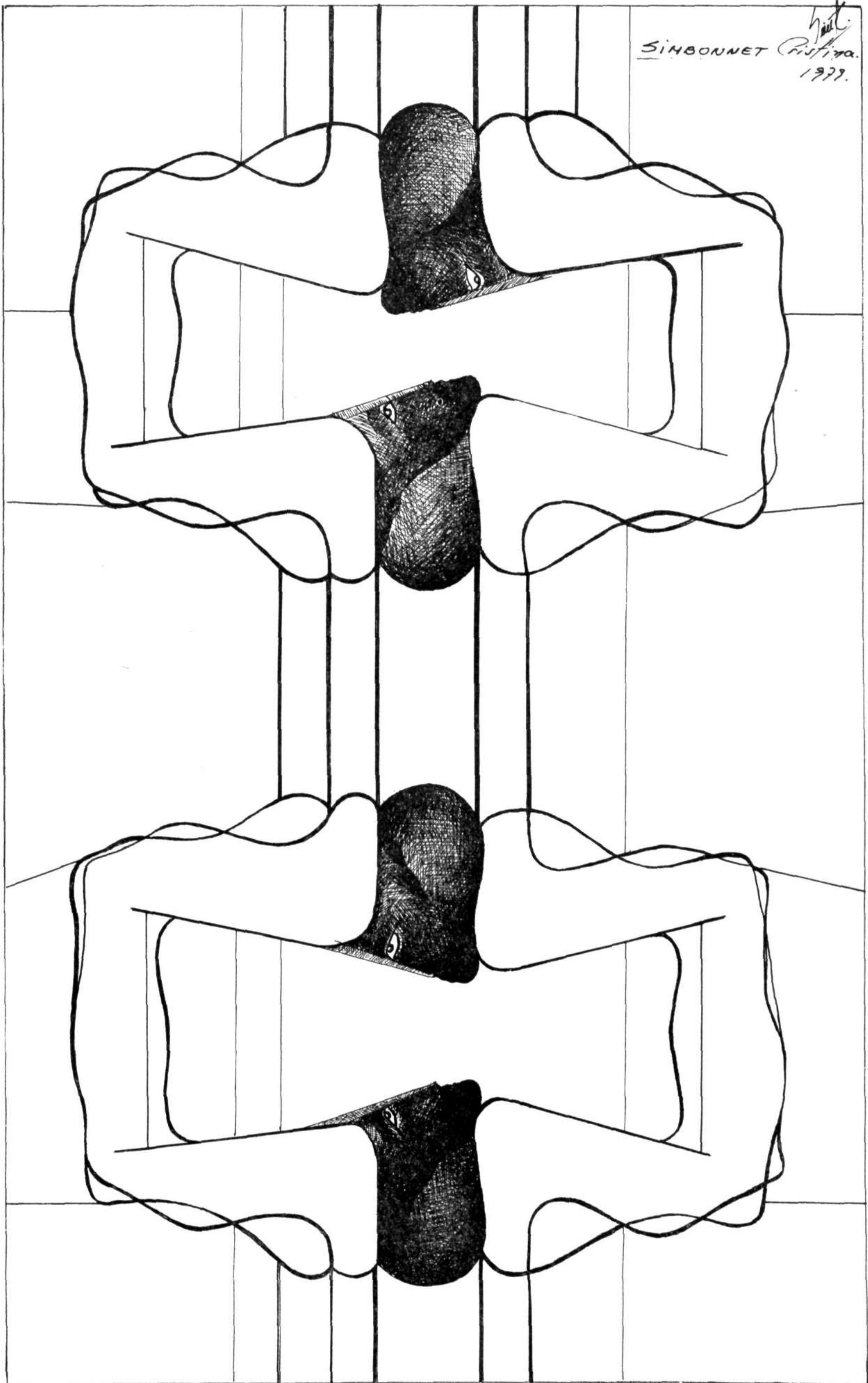
De su amor a la vida, a pesar del mundo de angustia que domina estos poemas, surge su gran canto de liberación: la «Oda a Walt Whitman», único poema jubiloso entre todos ellos, donde Lorca manifiesta su esperanza en un amor puro, simbolizado en la figura del poeta norteamericano. Así dice:

*Ni un solo momento, viejo hermoso Walt
[Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
ni tus hombros de pana gastada por la luna,
ni tus muslos de Apolo virginal,
ni tu voz como una columna de ceniza;
anciano hermoso como la niebla.*

(P. 523.)

El sentimiento amoroso expresado en este poema tiene repercusiones cósmicas, está íntimamente enlazado con el triunfo

h. d. l.
SINBONNET Pistina.
1977.



La nueva voz de 1929 se fracciona en tres voces principales, pertenecientes a tres actitudes distintas, pero a la vez sumamente enlazadas (27), de un mismo protagonista poético:

La que hemos llamado *Voz Libertada*, por la que el poeta logra exponer la causa central del sentimiento de insatisfacción que provoca su voz angustiada, enfrentándose así a su realidad personal.

Una segunda voz, *Voz Angustiada*, que responde al sentimiento de dolor, dominante en la intimidad del poeta y que se manifiesta de forma exhaustiva en estos poemas.

Estas dos voces se conjugan en una, expresada en primera persona del singular, puesto que responde a la problemática del protagonista poético como individuo.

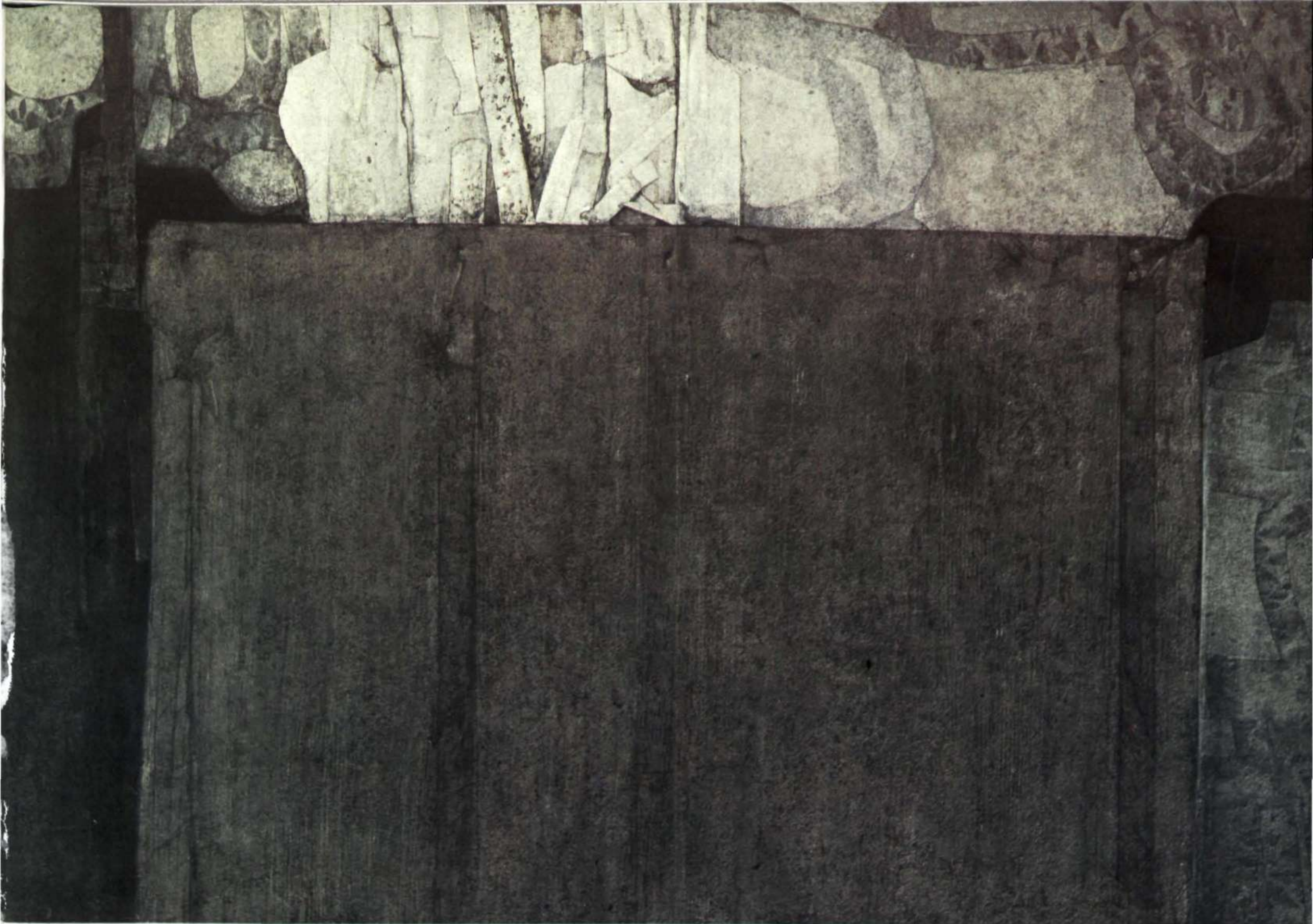
Y por último, la que hemos denominado *Voz Solidaria* por la que el poeta encuentra una posible solución a su angustia individual, al integrar su voz en el canto de toda la humanidad, expresándose ahora en el comunitario «nosotros». La presencia de un oyente contribuye a lograr esta comunicación poética.

(27) Según Todorov, «Dos visiones diferentes del mismo hecho lo convierten en dos hechos distintos. Todos los aspectos de un objeto se determinan mediante la visión que de él nos es ofrecida» («Visión» para Todorov es equivalente a «punto de vista»). Todorov, «Las visiones en el relato», *¿Qué es el estructuralismo?* (Buenos Aires: Losada, 1971), p. 121.

Estos poemas significan así, a través de este camino de actitudes, expresadas en distintas voces poéticas, una conciencia nueva del poeta frente a su responsabilidad de escritor (28).

Después de estas obras Lorca escribirá fundamentalmente teatro, forma comunicativa por excelencia, objetivando en personas dramáticas el mismo problema central planteado en 1929, es decir, no realización del amor igual a muerte, lo que produce la muerte física de los protagonistas de *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* y *Bodas de sangre*. En sus poemas de 1929-30 el poeta se salva por el amor a los otros, por su *Voz Solidaria*, rasgo que los diferencia fundamentalmente del contexto poético con el que se relacionan: las obras de Cernuda, Alberti, Aleixandre y Neruda, antes citadas.

(28) Esta novedad representaría, según el lenguaje de Iury Lotman, un «acontecimiento» dentro de la producción de Lorca, si entendemos por «acontecimiento»: «un écart significatif par rapport à la norme» y si tomamos por «norma» la obra de Lorca anterior a estos poemas de 1929-30. Pero este único «acontecimiento» estaría expresado a través de una estructura «polifónica», de distintos puntos de vista. «La vérité, según Lotman, du point de vue de l'auteur, apparaît comme une construction supra-textuelle: l'intersection de tous les points de vue ... Au lieu de plusieurs personnages, parlant à partir de diverses positions de la même chose ... l'auteur apparaît qui ... expose un seul et même contenu à partir de plusieurs positions stylistiques», de distintas voces poéticas. Lotman «La composition de l'oeuvre artistique verbale», *La structure du texte artistique* (Paris: Gallimard, 1973), pp. 327 y 374, respectivamente.

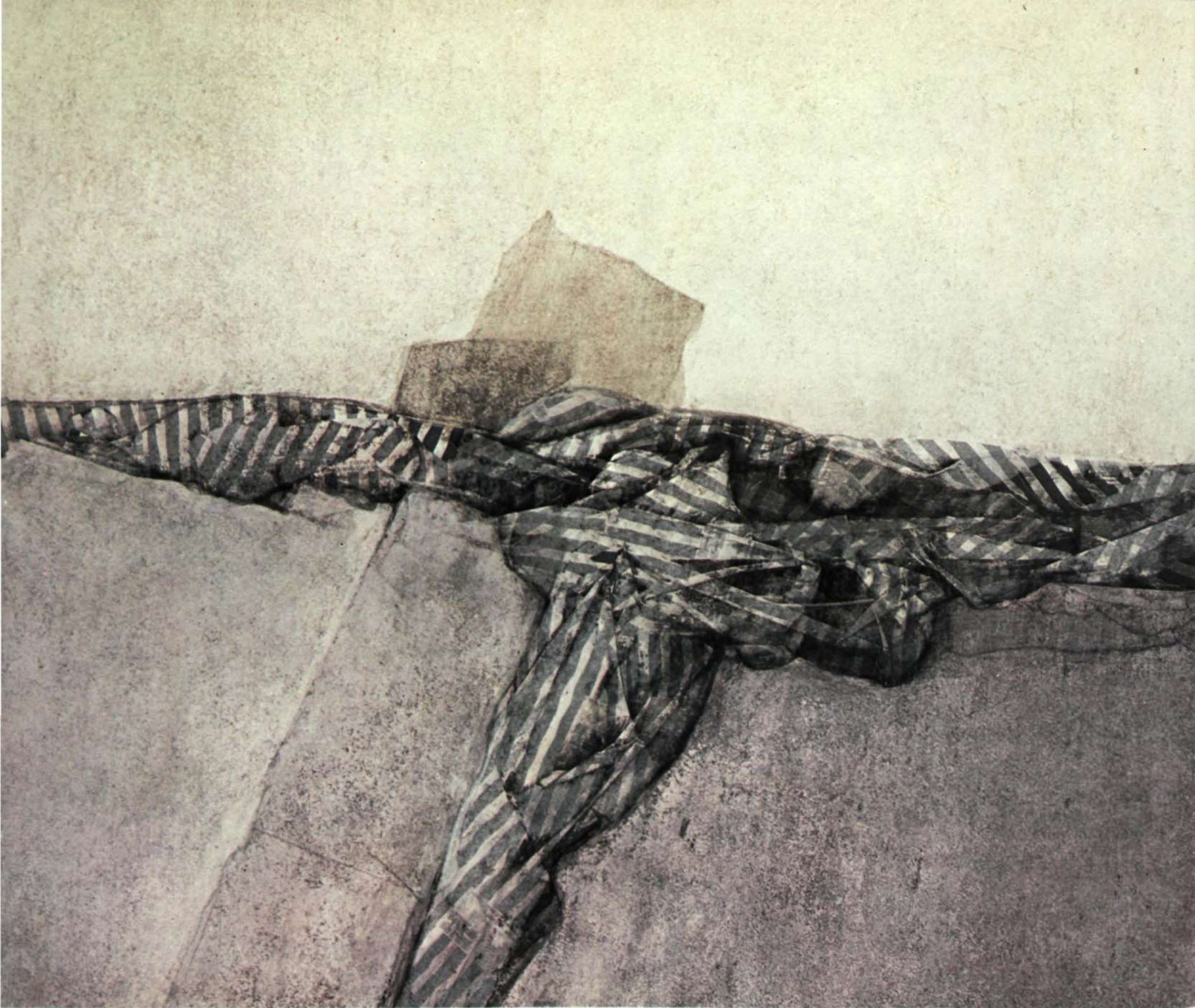


FARRERAS









DOS COMENTARIOS EN TORNO A "DIARIO DE UNA RESURRECCION", DE LUIS ROSALES

LUIS ROSALES: *Diario de una resurrección*.
Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1979.



RECUERDO que cuando conocí a Luis Rosales —hace aproximadamente un cuarto de siglo— pensé que nunca había frecuentado a un escritor que se correspondiera tan juntamente con su obra. No se trataba, por supuesto, de ninguna referencia furtivamente literaria, sino de un intercambio de gestiones de lo más natural y transferible. Había como una correlación de empeños expresivos entre la poesía y la conversación de Luis Rosales, como una coincidencia estilística entre su modo de ser y su manera de escribir. Andando el tiempo, he comprobado que esa impresión era ya una perseverancia. Leer a Luis Rosales sigue equivaliendo para mí, en cierto modo, a oírlo hablar, ya especule o divague. Y eso me parece, cuando menos, lo suficientemente definitorio como para que empiece ahora por recordarlo.

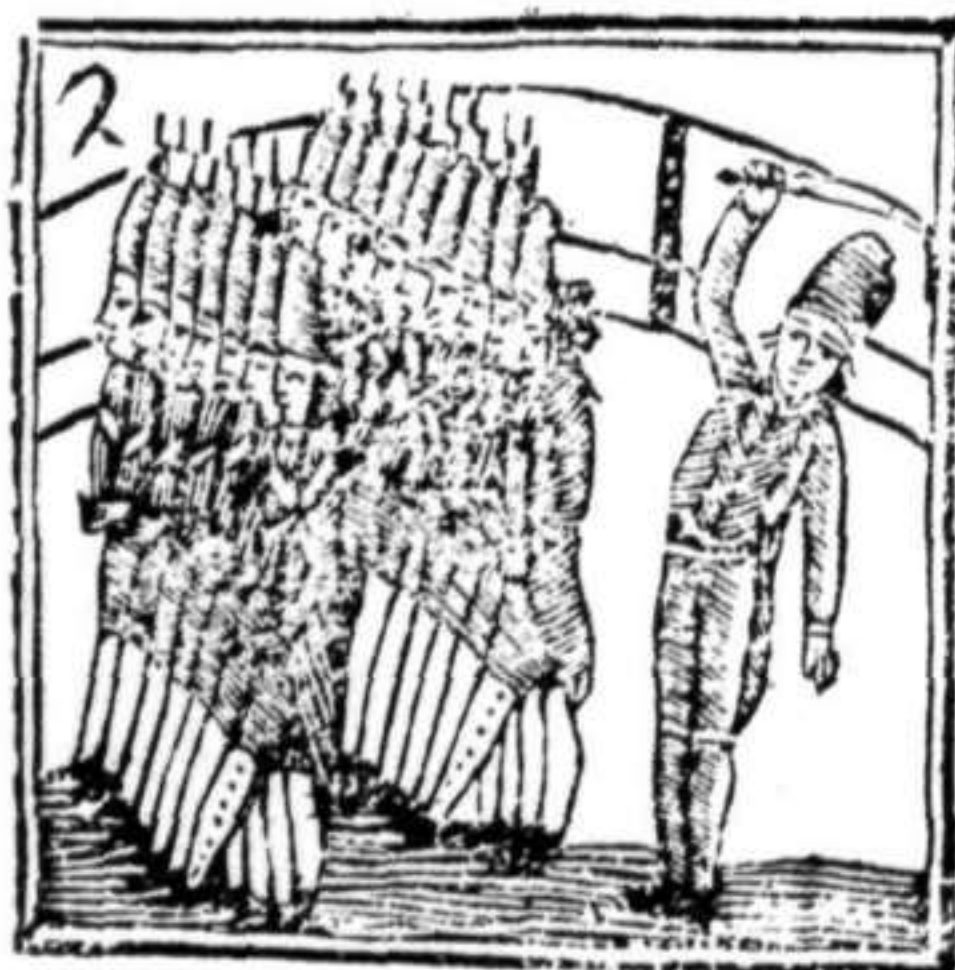
Hace ya bastantes años, Dámaso Alonso retrató a Luis Rosales valiéndose de un conocido método expresivo: la enumeración caótica. Un planteamiento realmente certero. Sospecho que no se podrían entender del todo ni al poeta ni a su obra si no se trazasen una serie de pinceladas acumulativas, superpuestas en una súbita asociación de ideas, quizá aparentemente contradictorias, pero que en ningún caso se anulan o invalidan entre sí. Establecer una nómina de calificativos, más o menos heterogéneos, adjudicables a la personalidad de Luis y al temple de su poesía, no es difícil, pero insisto en que ya se ha hecho con especial agudeza. Se me ocurre, sin embargo, que esos calificativos deben tener todos una cierta matización nocturna. No por su condición de oscuros o indeterminados, desde luego, sino por su contenido de aventura, por su secreto rastreo alucinatorio. Debo añadir a este respecto que la mayoría de las veces que he visto a Luis Rosales ha sido de noche. Cuando me he encontrado con él de día, la fugacidad de la ocasión nos ha hecho citarnos para aquella misma noche. Con su poesía he ido aún más lejos: por lo común, la he leído de madrugada, tal vez porque es una poesía que palpa la madrugada como palma un ciego una pared. Por toda ella hay sombras familiares que se reconocen en un pasillo nocturno, habitaciones amuebladas por el sueño, confidencias abstraídas en una memoria que no gusta de la excesiva claridad. La noche, como la poesía, siempre es ambigua, dicho sea con la debida cautela. El mismo Luis Rosales lo ratifica en este libro: «la ambigüedad, ya lo sabéis, es el pulso corporal del poema». Yo también lo creo así. Por eso estoy muy de acuerdo con ese itinerario nocturno que se convive en la poesía de Rosales de un modo tan contiguo y disponible.

Diario de una resurrección prosigue el deslumbrante sistema vital de *La casa encendida*, un libro al que debo más de lo que reconozco. Menos un par de poemas de aquél, todos los demás están datados en agosto. Me pregunto por qué esa persistencia estival en el desarrollo del texto, como si el frío se repeliera con la temperatura de esa ferviente excavación auto-

biográfica. Luis Rosales es, sin duda, uno de los grandes artífices contemporáneos de lo que se entiende como poesía de la experiencia. Se conoce que el verano es para él la estación de los sondeos en una memoria que empieza a tener fiebre, que a lo mejor resulta asfixiante. Inventariar la vida en un poema es reinventarla. Y ese inventario puede exigir una cierta distancia con respecto a la rutina de ese frío que mecaniza lo cotidiano. Todo es posible. En este libro, Rosales insiste en el ejercicio de una de las máximas contribuciones llevadas a cabo en la poesía del último medio siglo. Me refiero a la unión —legítima o ilegítima, es igual— de palabras cuyo enlace no parecía aconsejable por la llamada tradición. El poeta muestra en este sentido una compleja y fascinante imaginería expresiva. Crea así una nueva semántica: las palabras no significan ya lo que solían significar, o significan mucho más de lo que significaban. Las insólitas tesis comparativas, la alucinación metafórica, incluso el ritmo del fraseo y el despliegue sintáctico originan siempre una irremplazable tonalidad, susurrante y apasionante, como sometida a una graduación de latidos más bien agitados. La inconfundible elocución se hace de este modo más turbadora o, lo que es lo mismo, más afortunada y ambiguamente poética. Como dice Rosales en este libro, «quizá en toda plenitud hay una forma de terror y una alegría que nunca se desunen». Una inquietante idea que puede ser aplicada a muy abundantes zonas de esta poesía.

Una última impresión de lector sobre esta nueva tentativa autobiográfica de la poesía de Rosales, donde se corrobora algo así como la despiadada misericordia de un enfrentamiento entre la afirmación de vivir y su propia amenaza de negación. El presente dialoga aquí con el pretérito como la esperanza con su carencia. Todo el libro está escrito en segunda persona del singular y hay como una voluntad aglutinante de géneros literarios. No ya porque se trate de una poesía de aliento narrativo, construida según ciertas tácticas argumentales de memorialista, sino porque frecuentemente se produce un intercambio de procedimientos expresivos reconvertidos finalmente a un sistema poético. Creo que en este sentido son evidentes los préstamos surrealistas, sobre todo en lo que respecta al especial manejo de la ironía, de una especie de irracionalismo satírico-patético, que hace más fecundante la realidad en no pocos trayectos del libro. Pongo como ejemplo el impresionante poema donde se narra la historia de un vagabundo llamado Molina, que «todo lo había vivido de una manera póstuma». Recomiendo finalmente su lectura —y la del libro entero— porque se trata de una verdad entera, cuya glosa falsearía de algún modo su sentido. Como dice Luis Rosales, «la verdad suele maniatarnos como la mantis religiosa paraliza a quien ama». Por eso no se me ocurre qué más puedo decir ahora. Mi devoción por la poesía de Luis me impide contradecirlo.

J. M. CABALLERO BONALD



YO creo que llamamos *naturales* a demasiadas cosas. Por ejemplo, hablar —esto que hago—, ¿es natural? No digo expresarse a través de la queja instintiva, del llanto, de la exultación, de la caricia, sino a través de un lenguaje modulado y convencional, en que los fonemas se engarcan y se transformen en significativos para el que los escuche. Expresarse en un idioma que los siglos y los climas han hecho diferente de otros, ¿será de veras natural, o acaso se ha convertido en ello por ampliación del término, entendiendo que la naturaleza no es más que una primera costumbre, igual que la costumbre deviene una segunda naturaleza? Alguien, aprovechando que el ser humano puede emitir sonidos, fue inventando un código de señales acústicas. Eso es todo, y así nació poco a poco el idioma.

Sin embargo, algo hay más triste todavía: el idioma escrito, que no es ya ni preternatural, sino contranatural. Porque evidentemente el ser humano no fue pensado para expresarse a solas, frente a una tablilla encerada o un papel, sin saber quién lo leerá, ni cuándo, ni si alguien leerá lo que él escribe. Y, no obstante, cuánta sumisa meticulosidad, qué largo



noviciado, cuánto cariño artesano para que —entre un grupo más o menos numeroso— un trazo represente tal sonido lingual, o dental, o labial, o palatal... Pues bien, dentro de esta común tristeza de escribir, la del creador es la más triste. En el fondo, crear no es más que un acto de moderación y de renuncia. Y, por el contrario, la vida es un exceso, que sólo en el exceso sin cicaterías puede existir de cierto. El escritor, infeliz, debe escribir sobre la vida —suya o no—, y eso, a veces, lo impulsa a huir de la vida para mirar mejor y que los árboles no le impidan ver el bosque. El escritor ha de cantar lo que apenas si sabe balbucir. El escritor debe sistematizar un caos deslumbrante, domar con arte una Quimera, hurgar y modelar en su dolor o júbilo: testificar. Y testificar siempre, acaba por no tener significado. La vida es, en estricto sentido, una lucha a muerte; ser sólo testigo de esa lucha, aunque sea la propia, no es vivir.

Pero la costumbre se ha hecho, sí, naturaleza. Y así como la mayor parte de las actividades humanas son, en el mejor de los casos, una suma de aptitud y de vocación, la del escritor, no; es un destino. Por eso ser escritor es menos divertido (*divertido* en su inicial concepto) que otro oficio cualquiera. Al escritor se le trae al mundo para escribir, no para que le guste. Y tiene la urgente obligación y la necesidad de hacerlo, y de hacerlo lo mejor posible; pero no de estar orgulloso ni alegre por hacerlo. Es como si, de continuo, una voz le dijera: «Sigue tu camino, deprisa; si no, no llegarás.» «Pero, ¿adónde debo llegar y cuál es mi camino?» «Tú, sigue ¡Sigue!» Y sigue, como un caballo que ha perdido su jinete —«con una vaga prudencia de caballo de cartón en el baño»— y, a pesar de todo, continúa participando en ya no sabe qué carrera... No es un oficio amable. El último poema del libro a cuyo alrededor nos hemos reunido lo confirma.

Porque, en efecto, estamos aquí para festejar una resurrección: luminosa y jocunda y esperanzadora como lo suelen ser. Estamos aquí los iniciados, los cicatrizados por la literatura, los antinaturales. Aquí, los que gozamos apasionadamente con que un poeta atine ayuntando palabras; que nombre «meses dejativos y transeúntes» a los que pasa sin su amada; que la invoque «Tú, mi instantaneidad, mi únicamente»; que la defina «radiante y casual» bajo «los labios jaculatorios y contumaces» de la celeste población. Aquí, los que gozamos apasionadamente —con el gozo contagioso y multiplicado de toda minoría— aprendiendo del poeta Luis Rosales que «cuando se ama / todo el cuerpo termina siendo labio», que «el corazón hay que reunirlo poco a poco», que «hay días en que la muerte está tan cerca que no se puede alzar la mano», que «empezará el recuerdo cuando la luz acabe», o que «en amor quien elige se equivoca». Un poeta que balancea nuestro sentimiento desde su «nunca, pero contigo» a su «juntos y para siempre» una vez que la resurrección se extinga bajo tierra.

Hoy asistimos a la confiada entrega del alma —casi dichosa y casi triste— de un poeta. De un poeta —casi epicúreo y casi metafísico— que escribió ayer: «Quiero decir una cosa tan sólo: creo en la poesía, y lo diré, y lo seguiré diciendo, siempre sabiendo que la palabra con que lo digo es sólo una impalpable y adherente traducción de ceniza.» De la misma ceniza es de donde resucitaba sucesivamente el Ave Fénix: de donde Luis Rosales, primo hermano del Fénix, tiene costumbre de resucitar. Y hasta de fijar, para nuestro preciso amaestramiento, la fecha de sus resurrecciones. Ya en su libro *Rimas*, titulaba «Mi primera resurrección fue en Santander» a un poema que concluía: «Lo firmo en Cercedilla, / hoy uno de septiembre». Para Luis Rosales, en los veranos de Cercedilla se producen el *nolli me tangere* y la ascensión gloriosa. El hecho mismo de la resurrección y sus fervorosos contactos se producen antes, a lo largo del resto del año, cuando —como el Verbo— se hace de carne y habita entre nosotros sonriendo; inventando teorías y sociedades de vocablos dispersos; siendo uno y trino, vagaroso, trasnochador y circunspecto; bebiéndose la vida en un mundo que él no calificaría de personal porque cree que es el común y verdadero: un mundo remoto pero hacia dentro, difuso y perfilado, soleadísimo en mitad de la noche.

Esta resurrección penúltima de hoy —la de la espuela— se realiza porque rebrota un corazón y porque salta, igual que una paciente chispa, el

amor entre dos agonías: otra vez, de la muerte, surge la vida en flor. «Pues cuanto no se muere más de una vez en nuestra vida no llega a madurar: es gratuito»... «Morir es un aprendizaje», dice. Pienso yo que quizá también resucitar. Luis lo apunta: «Quien no vuelve a nacer todos los días en las manos de alguien es indudable que descansa en paz», y luego: «pues naces cuando amas y el amor sólo dura mientras sigues naciendo». Y esta resurrección —o acaso mejor, este renacimiento— lo agradece Luis «como si la vida me hubiese hecho un empréstito, / nada más que un empréstito, / para asistir a tu desfile»... A la resurrección sigue otra muerte. En la valiente certeza de la fragilidad del amor —eterno y de cristal— es donde Luis Rosales se refleja, más que apoyarse, para no quebrarla. «Porque la plenitud es un viaje sin estaciones de regreso / y en el momento que se logra comienza a decaer.» Y porque, «amiga mía, / en amor no hay lealtades personales, / sólo a la plenitud de nuestra vida le debemos lealtad». Tal ha de ser el camino para la próxima resurrección: hacer nuestra «la lección que consiste en no mirar atrás para no gangrenarse en el recuerdo. / ... ese modo de vivir desclavándose / de quien pierde un amor sin sentirse desheredado, / de quien lo pierde todo sin angustia, / simplemente / porque lo fue dejando atrás».

Contemplando el reflexivo y espejeante caudal de palabras de este diario, lo concluye el autor así: «Si nadie las escucha / paciencia y barajar, este es tu oficio.» A Luis Rosales yo le garantizo un consuelo: sus palabras, que me enorgullece traeros aquí hoy, sí serán escuchadas. Y le garantizo un desconsuelo: sus resurrecciones serán interminables, como su oficio, como su largueza, como su amor, como su búsqueda, como él.

ANTONIO GALA

el ocio atento

UN MUNDO NUEVO

PIERO OSTELLINO: *Vivir en Rusia*. Ed. Planeta. Barcelona, 1978.

Hace un par de años nos dirigíamos a París, desde Barcelona. En el departamento del tren, un tren nocturno, ya convertidos los asientos en literas, viajábamos cuatro hombres, los cuatro desconocidos unos de otros. Charlamos un rato antes de disponernos a dormir. Éramos un joven aragonés que iba a Londres a estudiar inglés, un catalán, casi recién salido de la adolescencia, que emprendería, desde París, el viaje a Moscú; un extranjero —seguramente belga— que dominaba el español, y el que suscribe. El jovencísimo catalán se encontraba pleno de curiosidad por la Unión Soviética. Al final del siglo XV y durante el siglo siguiente se habla en Europa del «mundo

nuevo» descubierto por los españoles. Con todas las diferencias que pudieran existir, por esas fechas, entre Europa y Asia y entre Europa y Africa, la realidad es que entre los tres continentes había habido contactos: sin ir más lejos, circulaban las «noticias», por ejemplo, el modo de ser de los habitantes respectivos o sus principales costumbres. El aislamiento de América —aún sin nombre— era absoluto. Acontecía, pues, que fuese natural el que esa región del planeta —enseguida llamada las «Indias»— contuviera grandes diferencias respecto a Europa. Y se comentaba en Europa: «En el Nuevo Mundo acabado de descubrir por los españoles dicen que...», y aquí entrarían las nuevas, más o menos ciertas, más o menos fabulosas, que de aquel mundo irían corriendo. Los más curiosos de los europeos dirían: «¡Cómo me gustaría ver ese mundo nuevo!». En la Europa del siglo XX hay también un mundo nuevo: la vieja Rusia, transformada por los soviéticos. Ningún país existe hoy, ni más nuevo, ni más distinto al resto de los países, que la Rusia comunista. Y

los europeos más cultos, más curiosos sueñan con ver, con sus propios ojos, el nuevo mundo descubierto por los comunistas. Y es de destacar que nadie sueña con ir a Rumania o a Polonia, pongamos por caso, para contemplar el discurrir de la vida —lo poco que, desde fuera, se puede contemplar— en el mundo nuevo: todos sueñan con ir a contemplarla en Rusia, cuna, país de origen del comunismo. Y allá se encaminaba el joven catalán. Estaría en Rusia unos quince días. ¿Y se puede saber algo de Rusia en tan corto tiempo? Nuestro catalán era culto, pero, por ser tan joven, ignoraba incluso que en Rusia no podría dar un solo paso sin llevar pegado a los talones el obligado guía con mayor razón, ignoraría también que le sería muy difícil tratar a rusos, y no sólo por la barrera del idioma. ¡Igual, igual sería su estancia en Moscú que la nuestra en París! En las Indias, el viajero se topaba con un mundo misterioso, pero espontáneo en sus diversas manifestaciones. En Rusia, el viajero —sobre no poder moverse en libertad—, hallará un mundo sin misterio —en la apariencia, al

menos—, un mundo rígido, inflexiblemente organizado. El joven catalán, si inteligente, tenía vanidad, la vanidad de su joven edad, y que unos—a fuerza de años, de reflexión—se curan y otros no: ¿y hay algo más ridículo que un viejo o una vieja vanidosos? El joven catalán se dejó decir: «Voy en el "Tupolev".» ¿Para qué lo diría? El extranjero, hombre maduro, se echó a reír con una risa que, en su franqueza, franqueza sin malignidad, no resultaba descortés. «¿Y qué se cree usted que es el "Tupolev"?» Los «Tupolev», según él, no eran mejores aparatos, ni mucho menos, que los occidentales; si acaso, por el contrario, serían bastante peores. En una palabra, nuestro extranjero se expresó como se expresan, unánimemente, todas las personas al opinar sobre Rusia: en el mundo nuevo del siglo XX, en la utopía comunista, todas las cosas, pero todas, dejan mucho que desear. ¿Y les importará esto a los simpatizantes del comunismo, especialmente a los que no lo han visto de cerca? ¿Se debilitarán sus ideales ante ese hecho innegable, innegable porque todos los libros sobre Rusia aportan, confirmándolo, los mismos datos, las mismas pruebas?

Ante los ojos, un nuevo libro sobre la Unión Soviética: «Vivir en Rusia», de Piero Ostellino, periodista italiano, corresponsal en Moscú durante cuatro o cinco años, al cabo de los cuales compuso este informe, pues eso es este libro, un informe, el último informe (la primera edición, la original italiana, es de 1977) sobre la cuestión: la cuestión es, naturalmente, el comunismo. Cuestión siempre candente, cuestión, como se dice, batallona. ¿Y usted, lector, quiere conocer cuál es el «estado de la cuestión», o sea—en tal sentido escribimos la anterior expresión—qué es lo último que sucede en Rusia? El periodista Piero Ostellino saciará, con creces, su curiosidad. Ello no quiere decir que este libro trate exhaustivamente el tema. La pretensión puede ser que exista. Pero en trescientas páginas la empresa sería casi imposible. Un sistema político y un país, gran país, poseen mil facetas, mil aspectos que, inevitablemente, se le escapan al cronista, o que éste deliberadamente desecha por algún imperativo o por propia voluntad. Dato más, dato menos, ¿qué importará a la postre en este controvertido tema que es el comunismo? Existen incluso quienes (ya lo veremos más adelante) sienten simpatía por el comunismo haciendo abstracción de todo el aparato político que lo ha implantado en Rusia. Se diría que

cierran los ojos y los oídos a toda referencia negativa. El comunismo es, para esos simpatizantes, trabajo para todos, pan para todos, igualdad: les llegan noticias de los aspectos desagradables del sistema, pero, en el fondo de su corazón, atendiendo a lo que los comunistas tratan de lograr, continúan experimentando simpatía. La crítica—en lo esencial—del reportaje de Piero Ostellino se podría resumir así: tendencia hostil al comunismo, que queda casi sepultada por la cortesía y las buenas maneras que posee el autor. Un autor que deja testimonio de sus dudas acerca del comunismo. Por ejemplo, al escribir que la «finalidad declarada» del comunismo es la «liberación del hombre», comenta: «Pero no posee los medios para liberarlo hoy. Ni, a lo mejor, mañana.» El trabajo de este periodista se apoya sobre el dato, la estadística, la comparación. Y hay que confesar, imparcialmente, que la estadística resulta desfavorable a la Unión Soviética. Desfavorable, claro es, frente a esas mismas estadísticas en Occidente. En Rusia hay menos ... de todo, o de casi todo. Pero, ¿será alguien capaz de establecer, mediante comparaciones, que el comunismo es inferior, por los resultados, al capitalismo? Al fin y al cabo, los comunistas replicarían de inmediato: «Nuestros objetivos son otros.» «Decís—preguntarán los comunistas—que nuestros vestidos no tienen la calidad que los de Occidente, decís también que unos buenos zapatos son prácticamente inencontrables en Rusia? ¡Y bien! Con el tiempo, todo se remediará.»

¿Y se remediará efectivamente, o es todo una ilusión? Hablábamos atrás de los simpatizantes a los que no importarán gran cosa estas o las otras menguas del comunismo... el comunismo tal como existe en la actualidad. En Rusia se oye sin ce-



sar decir: «Estamos construyendo el comunismo» o «Vamos a construir el comunismo». El comunismo, lo comprobamos en esas frases, es arduo de construir. Pero sospechamos que para los más entusiastas comunistas... el comunismo está ya construido: el comunismo es una aspiración, un ideal, unas normas de vida. Puesto el comunismo en marcha, instalado en Rusia—o en cualquier país—, el comunismo está construido: el comunismo del siglo XXII—si para entonces hay buenos, duraderos zapatos en cada pie ruso—no será más comunismo que el de hoy: no, para sus fervorosos adeptos. Las frases mencionadas, que pronuncian también los dirigentes del país en sus discursos, son el estribillo de los rusos al encarar todo lo que les parece malo o molesto, especialmente todo lo malo o molesto... que dura mucho; y con mayor insistencia, si no ven arreglo... ni a largo plazo. Y es indudable que muchos no utilizan esas frases para procurarse paciencia, sino con ironía o desvío. Pero, insistimos, a un ruso comunista, en su circunstancia, la circunstancia de la simpatía a una causa, de la esperanza en un mañana mejor, ¿qué le puede importar que en su país los pisos sean más pequeños que en Occidente o que las colas para comprar sean más largas? ¿Y acaso no existen las compensaciones en otros aspectos de la vida en el nuevo mundo, simplemente, por qué no, en esas líneas maestras que sostienen, que son el comunismo? ¿No será una dulce compensación poder pensar que desaparecieron los terratenientes, los poseedores de provincias enteras? ¿Y para qué—se dirán los rusos pensando en los antiguos terratenientes—necesita un hombre o una familia de tanto? ¿No basta con el pan cotidiano y, si es posible, como lujo, de añadidura, una rosa en la mesa? ¿Son precisos palacios y tierras que no se abarcan con la vista?

Por nuestra parte, meditamos: ¿Y ese mundo nuevo será peor que el nuestro? Los que abominan de él ¿llevarán la razón? ¿Quién se decidirá por el sí o por el no, contando sólo con la imaginación? Tendríamos que vivir ese mundo. Y aun viviéndolo quién sabe la lucha que nos costaría el determinarnos. Determinarnos a prestar asenso o, por el contrario, a oponernos, con oposición abierta o solapada, al sistema. Confesaremos nuestro pensamiento: la desaparición de los honores y las prerrogativas nos hace mirar con expectación hacia el mundo nuevo; pero, a la vez, nos inspira despego la

férrea disciplina con que se doma la libertad. Es probable que nuestra tibia posición nos acarree el desdén, por igual, de los afectos y los opuestos al comunismo; y, con todo, esta postura nuestra será la de millones de hombres en todo el mundo. ¿No se podrán conciliar la justicia y la igualdad, es decir, la creación de un mundo de justicia e igualdad, de hermandad y solidaridad con la libertad de opinión y de expresión? Adivinamos la respuesta de un convencido comunista: nos replicaría, con decisión, que no: que no es posible edificar un mundo nuevo dejando en libertad todo lo que, con vejez de siglos, lo estorba. En realidad, lo sabemos, el comunismo tiene sus razones, casi contundentes: si con la religión —que pregonó veinte siglos ha unos ideales que nadie hizo suyos: la suavización de las leyes, o sea, de las penas, transcurre al margen de la religión: no es obra de la religión, sino de la civilización—, si con la acumulación de la riqueza en manos particulares, si con los privilegios concedidos a unos pocos, si con todo eso no se ve fin a los males del mundo ¿cómo la experiencia nueva que supone el comunismo no habría de hacer tabla rasa de los antiguos valores?

El libro de Piero Ostellino pretende atestiguar contra el comunismo, y advertimos que no lo consigue. Sólo el tiempo, los años o los siglos, dirán la última palabra. (Azorín, tan discretamente partidario del comunismo en multitud de artículos, escribe en el titulado «Doña Perfecta vuelve», por boca de un personaje de ficción: «Lo he dicho en mi libro. La tesis que sostengo en mi libro es la que he sostenido siempre; puesto que la monarquía española ha tardado diez siglos en unificarse, concedamos doscientos años de crédito a los moscovitas para que desbasten y pulan su régimen».) Los libros, ¿qué van a decir?



Rusia cambia lentamente..., si es que cambia. Y los libros sobre la Rusia comunista adolecen de monotonía. El libro sobre el mundo nuevo que nosotros quisiéramos leer —y lo leeríamos con avidez— sería uno en que se desmenuzara la vida cotidiana, la vida de relación. ¿Lo ha escrito o lo escribirá alguien? Pero si Rusia cambia lentamente, Ostellino puede darnos noticia de un cambio... favorable. A partir de 1976 se ha empezado a conceder pasaportes —necesarios para moverse por el territorio nacional— a los campesinos; hasta esa fecha, sólo lo poseían los habitantes de las ciudades. Y bueno será comunicar al lector —como hace Ostellino, aunque así como a regañadientes— que en Rusia no existe desempleo: imagínese qué cantidad de dolor y angustia suprimidos. Por lo demás, nuestro autor insiste en hablar de las colas que sin tregua, al parecer, se ven obligados a guardar los rusos, de la escasez de los productos de calidad y aun de cualquier clase... Por primera vez, al leer este libro, hemos tenido nosotros conciencia del tiempo que todos pasamos formando «cola», no sólo para comprar, sino para solventar diversos asuntos o adquirir un billete o una localidad, en el banco, en la oficina, en el metro, en el cine y en multitud de sitios. ¿Por qué hablar, pues, como un reproche, de las colas en Rusia, si las colas pertenecen al universo mundo? (Festivamente empleamos esa imponente expresión: universo mundo.) Y precisamente pensamos —y táchenos el lector de ingenuos, si le place— que las colas en Rusia serán más «llevaderas» que en los países latinos, donde la falta de espíritu cívico la padecen incesantemente los pocos que se precian de tenerlo. ¡Ese adelantarse, en la cola, del lugar que corresponde, con desprecio e ignorancia de los otros, de su derecho! ¡Esas calles sucias, tan plagadas de papeles que dan grima! ¡Esa maledicencia, esa malquerencia al prójimo, un prójimo que ningún daño ha causado al que le quiere mal! El general desprecio de unos por otros en los países occidentales, ¿no lo va corrigiendo la igualdad de los países socialistas? Aprendamos, tomemos lección, por lo menos, de lo bueno del mundo nuevo.

Respecto a la otra insistencia del autor —ya señalada— sobre la mediocridad de la vida en Rusia —que no dudamos—, mediocridad concretada en la escasez de «bienes», en la calidad vulgar de los productos, en las «famosas» colas debidas, ni más ni menos, que a la mentada escasez o bien, según nos informa

el autor, a que los empleados que expenden, en el comercio en la tienda, no son los precisos para el número de personas que han de ser atendidas... Pues bien, no hacemos la defensa del comunismo: nos limitamos a corregir lo que estimamos exagerado. Pero, ¿ha reflexionado el periodista Piero Ostellino cuál es la verdadera vida —bajo las apariencias de abundancia— de los habitantes de Occidente? Lo que vamos a escribir igual lo escribiríamos si no estuviéramos disertando sobre el comunismo. Lo hemos pensado mil veces —sobre todo, viviendo en provincias— sin relacionarlo con el comunismo. ¿Cómo vivimos, cómo viven las masas en los países «capitalistas» (gran irrisión el nombre, si se mira en profundidad)? Vivimos... en la contención. ¿A quién, salvo a unos pocos, le alcanza el dinero de que dispone para vivir en paz, enteramente en paz? Llamáramos «vivir en paz» a un modo de vida en que el dinero de que cada cual dispusiera fuese suficiente para la adquisición de todo lo necesario: no habría que contar el dinero —como hacemos, agobiados, todos—, no deberíamos esperar, tiempo y tiempo, para conseguir lo que, si a los ojos del observador indiferente no, a nuestros ojos es inexcusable que tengamos, no renunciaríamos para siempre a cosas que, sin embargo, no son excepcionales. ¿De qué sirve, en fin de cuentas, que las tiendas se hallen atiborradas de productos de calidad maravillosa? Hemos de contenernos. Contenernos, no ya en nuestros «deseos», sino en nuestras necesidades. Leyendo a Ostellino, cualquiera —cualquiera que no conozca el Occidente—, creería, por comparación, que aquí cada sujeto nada en el oro. Y no hay más que salir del centro de las ciudades para ver que todo, inmediatamente, se deteriora. Queremos decir, respecto a ese centro, cuidado, mimado. En todo hay un deterioro: una calidad inferior. En los edificios, en la vestimenta, en el calzado (¡los famosos zapatos!), en la limpieza de las calles, hasta en los tipos de la gente, pues aunque la naturaleza es implacable con ricos y pobres, el trabajo físico imprime una especie de sello a los a él sometidos. Por todas partes sólo se ve el imperio... de la contención. Mediocridad de la vida. Insignificancia de la vida. Absurdo de la vida. Nada, en el fondo, se necesita: basta con el pan cotidiano y, acaso, como lujo, de añadidura, una rosa, o un libro, en nuestra mesa. Y el sol, el aire, la luz.

MARINO: ESTUDIO COMPARATISTA



JUAN MANUEL ROZAS: *Sobre Marino y España*. Madrid, 1979. Editora Nacional.

En la trayectoria de investigación del profesor Rozas hay, al menos, tres líneas coherentes de asidua dedicación: la poesía y teatro del Siglo de Oro y la Generación del 27. Reciente todavía su estudio sobre el *Arte Nuevo* de Lope de Vega, con importantes precisiones sobre la postura del Fénix ante su obra, el rendimiento de la segunda intriga y las características genéricas del *Arte Nuevo*, vuelve ahora, con su *Sobre Marino y España*, a incidir en el campo de la poesía del siglo XVII, sobre el que teníamos —básicamente— su estudio sobre Villamediana, y el anuncio de un nuevo libro sobre el mismo autor, pues muchas son las incógnitas, en la vida y en la obra, de tan comprometido personaje.

El estudio que ahora da a la luz el profesor Rozas es un estudio comparatista en que se aborda tanto la influencia de lo italiano en España (Marino en Villamediana, en Soto de Rojas, en otros escritores del XVII) como la influencia de lo español en Italia (básicamente en la imitación por Marino de Lope de Vega). Por de pronto, esto permite afirmar que, orientado así el estudio, se superan los exclusivismos y nacionalismos mal entendidos que han viciado, a veces en su base, los estudios comparatistas, cuando no se han convertido en estériles por reducirse a una mera búsqueda de fuentes sin capacidad para interpretar las transformaciones, innovaciones y particularidades por razones individuales

y de cultura nacional. No hace mucho recordaba en estas mismas páginas que en el Congreso de Literatura Comparada de Burdeos se notaba el excesivo particularismo y la dificultad de construcciones generalizadoras y me refería, también, a distorsiones del comparatismo por caer en la tentación de la literatura universal, por buscar relaciones en casos en que no son significativas o por convertir en meta la mera erudición de filiaciones. Venía esto allí a propósito del libro de Weisstein *Introducción a la literatura comparada*, en cuanto que el autor proponía el camino fecundo de estudiar tras las vinculaciones los contrastes, oposiciones que llevan al acto mismo de la creación y a la individualidad del texto literario. Viene a cuento todo esto aquí porque el profesor Rozas no cae en el comparatismo mecanicista a que me he referido, sino que su estudio doble de Marino en España y de España en Marino le sirve para presentar valiosas precisiones sobre la poesía del XVII hispana y a su vez sobre la propia creatividad de Marino, una vez detectados los préstamos directos de Lope de Vega y su voluntario encubrimiento. Pero hay más; desde las influencias se llega a sugestivas precisiones sobre las características del género «galería» y su especificidad dentro del espíritu barroco, sobre el problema de los orígenes del cultismo, sobre las bases estéticas de los gongorinos..., aunque siempre con el escollo al fondo: Góngora en Marino o Marino en Góngora. Me parece oportuno señalar todo esto para conceder al libro de Juan Manuel Rozas no sólo un valor de aportación al estudio de la poesía barroca sobre autores y obras concretas —a que voy a referirme después—, sino un valor metodológico de cómo proceder en los campos del comparatismo, en la línea de lo que se señalaba más arriba: búsqueda de la entidad de la obra individual enmarcada en sus influencias y en las características del sistema de valores, en el más amplio sentido, en que surge y se difunde. No quiero dejar de señalar, en relación con esto, que el primer estudio del libro, «Presente y futuro sobre los estudios de Marino y España», puede aceptarse como una concisa guía de lo ya hecho y de lo que resta por hacer en cuanto a clarificar las complejas relaciones Marino-España, España-Marino, que debe llevar al problema de la génesis del gongorismo y lo que había en el fondo de las recreaciones de Góngora. Rozas, que no trata directamente este problema, apunta, no obstante, la perspectiva desde la cual debe

ser abordado: «alejándose de las relaciones directas de causa a efecto y pensando más en una teoría de la literatura (...). Así, lo más importante sería no comparar las semejanzas entre Góngora y Marino, sino las desemejanzas, para poder llegar a la diferenciación de dos estilos personales, ya a nivel de autor, ya a nivel de lengua nacional» (p. 20). Volvemos, pues, a lo señalado más arriba sobre el método.

En *Lope en la Galería de Marino*, Rozas complementa la relación de deudas del italiano con el Fénix, ya apuntadas por Fucilla, Gasparetti, Dámaso Alonso, Hempel, como él mismo nos recuerda. Viene a demostrar que epigramas de la *Arcadia* y las *Rimas* suman su influencia en *La Galleria*, debida a una consciente búsqueda de Marino, pero Rozas señala también las características marinistas a la par que el peso de Lope, tanto en aspectos particulares como en los alcances del género *galerías* en el italiano, aunque no sólo esté Lope en la recreación por Marino. Me parecen muy sugestivas las conclusiones que presenta Rozas sobre el hispanismo de *La Galleria*, en cuanto vehículo de difusión de lo español, partiendo de la concepción lopesca, y que afecta también al aspecto contrarreformista de la obra, generado en la imitación directa de Lope de Vega. Creo que merece reseñarse también la interpretación de las galerías, de Lope de Vega y Marino, dentro del espíritu del Barroco, que incluye cuestiones apasionantes, pero complejas, como relación pintura - poesía, el mundo como teatro, la ostentación (en la erudición y en el elogio), el sentido de lo maravilloso y lo genial, el sentido de museo en Marino, pero histórico en Lope. Todo ello le sirve a Rozas para señalar antecedentes de espíritu y antecedentes de «forma» de *La Galleria* de Marino en Lope, pero con diferencias y con una toma de postura, por parte del estudioso, que merece ser recogida aquí: «Sin embargo, en *La Galleria* de Marino cabe la influencia de Lope y cien influencias más (...). Y queda entera la originalidad personal de Marino dentro de su sistema. Personalmente,

más que como lector como estudioso de la literatura, cada vez admiro más a Marino» (p. 67). No parece fuera de lugar recoger esta confesión, pues resume de modo certero la actitud ante la materia de estudio.

En «Marino frente a Góngora en *La Europa* de Villamediana», y en «Marino frente a Góngora en la lírica de Soto de Rojas», plantea la otra cara del comparatismo a que me refería: la presencia del poeta italiano en autores españoles para demostrar que Villamediana, con ecos gongorinos, traduce en libertad una obra de Marino y recibe su influjo estilístico a la vez que el de Góngora, y por otra parte, Soto de Rojas aúna en un primer período la influencia de Garcilaso y de Marino para después, sin olvidar ecos marinistas, afiliarse con calor a la estética de don Luis. Precisiones importantes no sólo para la evolución del poeta granadino —estudiada por Gallego Morell—, sino para perfilar el problema de los gongorinos y, como consecuencia, incidir en espinoso tema de la relación Góngora - Marino. Es sintomático que en un poeta como Soto de Rojas confluyan influencias de *La Lira*, con influencias del *Polifemo* y *Las Soledades*, aunque hay diferencia de afinidades que pueden explicarse cronológicamente. De paso diré que como incitación y planteamiento de problemas, no de soluciones, me parece atinada la breve meditación sobre el cultismo gongorista y su pluralidad de orígenes, que llevan a veces a confusión. Es una forma de reconocer la gravedad de nuestra carencia de estudios de léxico del Siglo de Oro y de estudios particulares, en este sentido, sobre los principales autores.

Cierra el libro una rápida visión de la presencia de Marino en la España del XVII, con una rápida visión de conjunto que abarca a poetas y preceptistas, que puede ser inicio de más amplio estudio, pues el tema —a juzgar por lo ya visto— se muestra fecundo y todavía deparará sorpresas.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

ANTE LOS ORGANISMOS PATOLOGICOS

FELIPE MELLIZO: *Literatura y enfermedad*. Plaza & Janés, Sociedad Anónima, Editores. Barcelona, 1979.

«Al caer la tarde, millones de pacientes de todos los tiempos y de todos los espacios, acuden a la con-

sulta del médico esencial: el talento acumulado por los soñadores a lo largo de los siglos. Y lo que en esa consulta formidable se pregunta es el porqué de la inseguridad, de la fiebre continua, de la pasión, el miedo y la angustia.»

Entre la reata de palabras abstractas cuyo sonido nos solivianta siempre, acompañándonos hasta el pudridero, el polisílabo enfermedad, goza de un gran prestigio, sospechoso de masoquismo, que dora tertulias, carga de trascendente humanismo, conversaciones de ju-

bilados y matronas, endulza el oído repelente de lechuguinos y badulaques, bate la pérdida de tiempo en cualquier tipo de sociedad de cualquier punto del planeta y, legalizando el morbo, cubre la vida de una falsa pátina de camaradería, de compasión en la desgracia.

Los trabajos que componen este libro de Felipe Mellizo, algunos de los cuales aparecieron en revistas de medicina, no pretenden, según su autor nos dice, «reincidir en el tema, ya tópico, del tratamiento que algunos escritores dan al tema de

la enfermedad. Más bien quise encontrar la manera que algunos escritores utilizan para concebir lo que es la enfermedad y, sobre todo, lo que es la muerte. He elegido, por eso, libros y autores que no se limitaron a usar de algunas enfermedades como símbolos, sino que convirtieron la enfermedad en protagonista, no sólo de una peripecia novelesca, sino también de la propia vida humana».

Catorce trabajos componen el volumen. Catorce capítulos mediante los cuales se estudian los aspectos fundamentales de ciertas enfermedades—sífilis, tuberculosis, peste, cáncer, alcoholismo, etc.—que influyeron en obras de Thomas Mann, Lowry, Swift, Shakespeare, Unamuno, Huxley y otros importantes escritores; páginas mediante las cuales Felipe Mellizo nos sumerge en el mundo obsesivo de la enfermedad, tratada literariamente, con talento y documentación casi siempre, de modo pasajero en algunos de los autores.

La importancia del libro no se debe simplemente al buen escribir de Felipe Mellizo, demostrado suficientemente en otros, numerosísimos escritos, sino, también, a que un escritor como él, que se autodenomina hipocondríaco, sea capaz de usar su indiscutible talento no para justificarse, sino para explicarse y explicarnos, incluso con una sinceridad que a alguien puede parecer extremada, su postura ante la enfermedad, su preocupación infinita por esa palabra, ese estado injusto, nunca aceptado por el hombre y que, sin embargo, siempre le acompaña. Porque, como nos recuerda Mellizo señalándonos unos párrafos de Unamuno, «la vida humana dio comienzo cuando un mono antropoide tuvo una vez un hijo enfermo, desde el punto de vista estrictamente animal o zoológico, enfermo, verdaderamente enfermo...».

Desde luego, se nos añade, la imprecisión de los argumentos unamunianos ha de irritar a los que hacen de la precisión una especie de teología.

El trabajo «El caso del Deán malhumorado: Swift», es a mi juicio imprescindible. Y ello no únicamente por las diversas aclaraciones que el autor nos hace sobre el carácter de Swift y la «necesidad» de que éste hiciera de su personaje Lemuel Gulliver un doctor en medicina. Mellizo nos aclara, además, que en las ediciones superlativamente distribuidas de «Austral» —las más leídas en nuestro país, sin lugar a dudas— así como en las de «Iberia», falta un párrafo—bastante extenso, según puede verse, puesto que Mellizo



tiene la gentileza de traducirlo e incluirlo en su estudio—en el cual Swift-Gulliver presta mucha atención a los orificios corporales. Mellizo cita ediciones de «Austral» publicadas hasta 1957 y nos dice que, «como es triste costumbre en muchos números de esta colección, no se indica el traductor». He consultado otras reediciones de la obra. En 1967 continúa perdido, podado, censurado o esquilmado dicho párrafo, aunque se indica que el traductor es Javier Bueno.

El libro de Felipe Mellizo, desde luego, nos obliga a plantearnos algunas relecturas de los autores y obras tratadas; es más, nos empuja a volvernos a la búsqueda de otras obras, de otros autores, sobre todo porque el poder analítico de Mellizo, su concisión y la estructuración de cada párrafo, además de dejarnos «con la miel en los labios», nos enreda en un tejido de misterio y angustia, de comportamientos persistentes ante la atmósfera de preocupación constante que nos crea nuestra conducta curiosa; mediante el buen hacer literario del autor andaluz, nos vemos objetivamente, proyectándonos desnudos e indefensos ante la existencia de los mecanismos patológicos, de su poder para hacernos cruzar significativos procesos que transforman nuestro comportamiento, nuestras reacciones, nuestra instintiva capacidad de adaptación ante las limitaciones de nuestra condición humana.

En resumen, un libro que a su buena factura literaria añade, además, el mérito de resultarnos entretenido.

JUAN QUINTANA

“PERO ¿DONDE ESTA EL CUADRO?”

JULIAN GALLEGO: *El cuadro dentro del cuadro*. Ensayos Arte Cátedra. Ediciones Cátedra. Madrid, 1978.

Con una graciosa portada de Margarita Suárez Carreño se presenta al lector español este libro de Julián Gállego, que tuvo sus orígenes en 1967, cuando, invitado por la Universidad de Harvard, eligió como tema para una conferencia «El cuadro dentro del cuadro en la pintura española del Siglo de Oro». En la tesis doctoral que Gállego había publicado anteriormente y en la conferencia de la Universidad norteamericana apuntó los aspectos simbólicos de la inclusión al fondo de una habitación figurada en un cuadro, de otro cuadro que cumple la función en muchos casos de clave para el entendimiento de la escena principal.

Después de muchos años de trabajo, Gállego convierte estas consideraciones de carácter monográfico y deliberadamente limitadas en una descripción general del sentido del cuadro en sus relaciones con el espacio que le rodea y finge contener en su interior. En última instancia, la cuestión a la que este libro se ciñe es la existencia del propio cuadro en sí mismo considerado.

La primera parte de la obra es una larga disquisición llena de importantes puntualizaciones acerca del cuadro como soporte de una forma de expresión artística que interpreta un papel preponderante en la historia de la civilización y cuyo surgimiento el autor persigue tanto en orden a la comparecencia del vocablo en la bibliografía y en el habla común, como en lo que se refiere a la progresiva evolución de una superficie pintada.

El segundo capítulo de la obra analiza el surgimiento del objeto-cuadro como categoría independiente. Es, por tanto, la historia de una emancipación en la que del conjunto de la pintura mural surge un elemento mueble desplazable y susceptible de cambiar de posición, que va a ser el gran intérprete de una parte importante de la cultura occidental.

El estudio del cuadro como cautivo de la composición, trabajo que ya fue analizado por Julián Gállego en un artículo de la *Revista de Oc-*

cidente del año 1972, es un estudio sistemático de una serie de funciones técnicas e imaginativas que van rodeando la evolución de diversos modos de sentir, utilizar, afirmar y fundamentar la pintura. Ejemplos tomados de la arquitectura, de la cerámica y del mural, referencias a formas específicas de pintura de unas determinadas épocas, que por su estructura comportan modalidades peculiares en la determinación de la composición, acompañan esta parte del estudio.

El surgimiento y evolución del retrato no es en el desarrollo de esta obra un análisis autónomo, sino un factor importante para consolidar el repertorio de afirmaciones que sobre la validez y el significado del cuadro el autor viene realizando. Partiendo de la idea de que lo esencial del retrato es una peculiar prolongación de visualidades, llevar «más allá del espacio y del tiempo la apariencia vital de una persona», y haciendo una inteligente referencia a la obra de Oscar Wilde, Gállego integra la teoría del retrato en el conjunto de su trabajo.

La consideración del cuadro como ventana para asomarse a otro cuadro es el objetivo fundamental del capítulo quinto de la obra. En él una serie de ejemplos llevan al lector desde el siglo xiv hasta nuestros días, evidenciando no sólo un repertorio de constantes, sino una generación de metamorfosis a lo largo de la cual el fondo de paisaje o la puerta abierta o incluso el televisor que se integra en una obra son estudiados como aportaciones esenciales al propósito general que la obra realiza.

La experiencia vivida en un museo alemán, en el que vio una sala reflejada en un espejo redondo con la perspectiva y la exactitud que le hubiera dado un pintor flamenco, sirve a Julián Gállego para estudiar la presencia del espejo en el cuadro, igualmente en el discurrir de los siglos y bajo un título que es un acierto de síntesis: «El espejo en el espejo». De Van Dick a Le Parc, Gállego analiza, estudia e inquiere la significación de las relaciones cuadro-espejo.

«La mayor afición de los hombres es hablar de sí mismos»; con esta afirmación Julián Gállego inicia el estudio del tema del autorretrato del pintor pintando, que encuentra en un vasto ejemplario que va de las miniaturas góticas hasta los cuadros barrocos, de allí a los postimpresionistas y al ejemplo de Dauterive, como cumbre y referencia en la capacidad testimonial del arte.

En el capítulo octavo, titulado «Cuadro, objeto de cultura», Gállego recuerda uno de sus trabajos

MANUEL RIVERA: POR LA IRISACION A LA MUSICA

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

Tela de araña, espejos, tejidos o mallas de metal... son denominaciones que nada dicen en realidad de la pinturamundia o la mundipintura de Manuel Rivera, porque siempre es difícil hallar nombradía a la genialidad bruja y palpable de un hombre de carne y hueso, por mucho que nos empeñemos en ponerle un collar, una etiqueta, una palabra clave que la defina y catalogue. De ahí que sea la poesía cárcava, la poesía que todo lo apretuja, a golpe de intuición y también del raciocinio derivado o partido de su más pura invención, la hiperrealidad del canto, quien acierte a darnos retrato, más que fiel, dilatado de ella, de esa genialidad prístina por bautizar. Así Luis Rosales, ante la vibración genesiaca del artista, ve que *el mar se pone en pie sobre la arena*; ve, pues, el caligrama anímico, el resultado portentoso y lírico de un «quehacer gustoso», de un alumbramiento.

Y después de ello, ¿qué importa el alambramiento en este caso, la técnica, el soplete y el proceso? Nada.

Cuando Claudel habla de la libertad del creador,

más interesantes de entre su bibliografía de los últimos años, el titulado «El pintor de artesano artista», y señala que si bien la promoción social del pintor consiste en dar este salto cualitativo, la promoción estética del cuadro reside en el hecho de que se convierte en objeto de cultura, partiendo de su consideración de medio de representación, o sea signo de un lenguaje. Una vez más, los ejemplos que documentan esta tesis tan sintéticamente expuesta son muy numerosos, muy variados, y permiten al lector abrirse a una perspectiva de amplio conocimiento sobre el desarrollo de una faceta interesantísima. En este fragmento, dos cuadros de finales del siglo xix y principios del xx, uno italiano y otro español, permiten a Gállego realizar interesantes observaciones.

El cuadro, que puede explicarse por medio de otro cuadro, o sea que se convierte en clave del contexto en el que se integra, es el objeto del capítulo nueve. El cuadro se inserta en otro cuadro para que sea la clave que explique éste en un tono cultural un tanto exotérico. Omitiendo la referencia a una cultura simbólica que ha llevado a cabo en otra de sus obras, Gállego indaga principalmente en los territorios del

barroco, que tan bien conoce, acerca de esta incursión de una imagen en el contexto de otra, utilizada como elemento de lectura o, mejor, como alfabeto de comprensión.

El tema de la destrucción del cuadro por el cuadro, que se articula en el último capítulo de la obra, nos hace ver que ese trozo aislado de realidad que es el cuadro era un invento tan convencional, tan sin fundamento, como casi todos los inventos humanos. En esta parte del libro, Gállego va investigando el carácter convencional de la obra de arte para llegar al tema del cuadro fuera del cuadro, al proceso por el cual el cuadro se sale del cuadro como nueva y última expresión del mismo tema estético, la yuxtaposición de dos espacios, el real y el figurado. En el final de su análisis, que es también del libro, Gállego recuerda la anécdota de Teófilo Gautier al entrar en la sala del Prado, donde se exponen *Las Meninas*, exclamando: «Pero ¡dónde está el cuadro!» «Y es —dice Gállego— que el cuadro ya no está, ha desaparecido. Y todas las invenciones (abundantes, a veces geniales) que la pintura posterior presente en relación con un cuadro dentro (o fuera) de otro cuadro, no serán tan sorprendentes como es la total destrucción

dice: «Miro las cosas, y ved todos que no soy un esclavo, sino el dominador.» ¿Qué cosas mira Rivera y las domina? Concretamente nada y todo, por eso su arte personalísimo se expresa con una irrisación cambiante, volátil, guiñadora, sugerente y sugestiva, crisálida extendida y rutilante, una especie de múltiple chiribita, algo casi intangible que encandila y sorprende, que se desprende de los materiales como el vaho de la boca, si el vaho brillara o reluciera. Y es que el cuadro está tan delante del cuadro en sí que los sustentos ya no importan, con ser tan originales.

A lo peor no es acertada ni por asomo nuestra sensación, esta cavilación de después de «ver el mundo tal cual es y amarlo» —como quería Roland—, de inquerir la naturaleza ensoñada de Manolo, pero estoy por afirmar que lo que este hacedor consigue con su plástica es grafiar la música del mundo, una música extradimensional, ¿dodecafónica?, una música claramente expedida para los ojos, en un casamiento artístico de la abstracción con el realismo, o sea, de la fe con la materia, un injerto que cuaja en estrella por venir.

Bueno, todas estas divagaciones y entelequias que se nos aglutinan ahora en el papel estaban funcionándonos desde hace meses o años, pero resurgen ante el libro sobre el pintor granadino que acaba de publicarse, y en el que se recogen opiniones sobre el arte riveriano de críticos españoles y extranjeros —Lassaine, Genaver, Marchiéri, Wes-

cher, O Hara, Fitasimmons, Peillex, Oliveira, Mollada, Kuenzi, Campbell, Ciriot, Chicharro, Hierro, Moreno Galván, Mentz, García-Viñó, Seylaz, Padormo, Aróstegui, Popovici, Fernández-Braso y Marín-Medina—, así como poemas de Alberti —dibujado—, Rosales, Gallardo y Ledesma; escritos de José Luis Alonso, Andrés Segovia y María Isabel de Falla; una partitura-homenaje de Cristóbal Halffter y una dedicatoria de Joan Miró, junto a fotografías de la infotografiable obra de Manuel Rivera y un amplio álbum «familiar», con el complemento de una detallada biografía del artista.

Un libro difundidor que da noticia y razón de uno de los artistas españoles más sobresalientes de nuestro tiempo, de un artista cuya trayectoria y proyección universal es sin duda alguna indiscutible por patente, ya que a través de su arte puede desprenderse literariamente todo, desde la poesía fabuladora u onírica, desde el verso alumbrador —«tiritiritaña», escribe popularmente Alberti— a la prosa profesionalizada de la crítica instituida por inercia, toda una amalgama de teorías teóricamente válidas, pero que en el fondo, en el abismo, no fijan, ni fijarán nunca, el quid de una lucidez creadora y armoniosa que nos deja atónitos, alegremente emocionados, preguntándonos mismamente por el secreto culpable y beneficioso que emite tanta felicidad apercibida por la retina y por el alma.

M. R. R.

del cuadro por Velázquez, destructor del retrato, glorioso destructor de la pintura.»

Lúcido, ameno, inteligente, desvelador de aspectos insospechados en torno a realidades que el lector creía conocer y que de la mano de Julián Gállego se iluminan de una luz nueva y se orientan desde una diferente perspectiva, este libro es indispensable para los que estudian, aman o simplemente se acercan a ese fenómeno, trivialmente explicado y siempre inexplicable que es el arte.

RAUL CHAVARRI

EL ROMANCERO DE LOPE: EXPERIENCIA BIOGRAFICA Y FABULA LIRICA

ANTONIO CARREÑO: *El romancero lírico de Lope de Vega*. Ed. Gredos. Madrid, 1979.

«Río de la lengua castellana», llamó Juan Ramón Jiménez al romance, creación genuina de un pueblo liri-

co y guerrero, forma métrica que ha sido asumida y asimilada, con idéntico brío, por el genio popular y por el genio culto (no así el endecasílabo, que si bien ha generado la poesía más exquisita, no ha logrado el espontáneo favor del pueblo). Desde los romances viejos —a veces broncos, a veces delicados y llenos de misterio— hasta los romances de ciego, que han prolongado hasta este mismo siglo la literatura de cordel, todo un vasto universo de sentimientos y de ideas han tomado cuerpo en esas ocho sílabas mágicas. Ninguna modalidad métrica ha gozado de tanta fortuna,



alentada por la infatigable transmisión oral y por el favor de la música. Las anónimas interpolaciones y la plasticidad intuitiva de ese trasiego oral han ido puliendo algunos romances, inicialmente farragosos, hasta fijarlos en una justa brevedad sugerente. Tal los romances del Conde Arnaldos (con aquel misterioso verso último: «yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va»), o el del «prisionero» que intuye la primavera por el canto de un pájaro y la pierde a manos de un cazador furtivo que le mata a su alado mensajero.

Antonio Carreño aborda en este libro —que mereció el premio «Ramón Menéndez Pidal» de la Real Academia Española de la Lengua— uno de los capítulos más arduos y apasionantes de nuestra historia lírica: «El romancero lírico de Lope de Vega». Y lo hace con un rigor tanto más meritorio cuanto que ha tenido que desbrozar una ingente maraña de dudosas atribuciones y de penuria bibliografía en torno al tema (con las señeras excepciones de Ramón Menéndez Pidal, José F. Montesinos y Antonio Rodríguez Moñino). Al logro crítico y a la rigurosa claridad metodológica hay que añadir —como un valor más— la buena prosa de Carreño y sus in-

teligentes acotaciones. Fue Lope uno de esos poetas en los que vida y obra se funden con mayor vehemencia y con necesidad más inexorable. Su producción enorme y desigual, tensa de agudas contradicciones, es calco de su vida desgarrada e intensa, sincera y voluble. Debajo del artificio hay siempre un genuino latido autobiográfico. Antonio Carreño lo demuestra brillantemente en lo que respecta a su romancero lírico.

La contribución de Lope al romancero nuevo fue, inequívocamente, decisiva no sólo en su definitiva fijación formal de la rima asonante, de la cuarteta, el estribillo monorrítmico y la seguidilla recapituladora, sino en el ensanchamiento de los temas y en la calidad estética del romance culto. Cada uno de los cuatro apartados en que Carreño divide el romancero lopesco responde a una etapa concreta de la vida del poeta. El ciclo morisco está determinado por la herida del primer amor (el corto afecto y el largo desdén de Elena Osorio); el ciclo pastoril, más reposado y melancólico, alienta bajo la estrella de Isabel de Urbina; la muerte de la amada —al dar a luz a su primera hija— dará

paso al ciclo espiritual, marcado por la tensión culpa-arrepentimiento (Lope se ordenará de sacerdote: «Ordenéme, Amarilis, que importaba / el ordenarme a la desorden mía»); pero su ascetismo se ve roto violentamente por los «ojos verdes», las «pestañas negras» y la «gentileza de cuerpo» de Marta de Nevares: Lope tiene cincuenta y cuatro años, Marta veinte años menos, casada y con varios hijos, será la Amarilis, la Marcia, la Leonarda de poemas, epístolas y novelas cortas (como Elena fuera Filis, y Belisa, Isabel). La aventura se torna pronto amarga: en 1628 Marta se queda ciega; en 1632 morirá demente. El romancero de Lope entra en el ciclo filosófico (piscatorio). Es la época de «Pobre barquilla mía» y de «A mis soledades voy». «La soledad del esposo triste —anota Carreño— es un jay! sintético, agudo, de "soledades tristes, convertidas éstas en una metafórica noche oscura"». El poeta, desengañado y viejo, nos avisa sobre los engaños de las sirenas, y llora desolado por la amada muerta. Se cierra así un dilatado período de treinta y cinco años, en el que «las experiencias biográficas generan la fábula lírica». El amante se-

rá, sucesivamente, moro, pastor, penitente y pescador escarmentado. La sombra de Elena Osorio —vendida al interés— pesará amargamente sobre su vida enamoradiza y agitada, incluso en el ciclo espiritual; Lope busca en el Amor que no se muda lo que el voluble corazón humano le niega o lo que la muerte le arrebató. En pleno fervor enamorado por Marta de Nevares, escribe el poeta: «¡Mal haya amor que se quiere oponer al cielo!» Pero la pasión no se apaga. Poeta del cielo y de la tierra, como le llamó el pueblo, vive el drama de un yo dividido entre carne y espíritu, entre pecado y contrición, entre ausencia y presencia, entre quiero y no puedo.

«Rico, variado y extenso —concluye Carreño—, adquiere este romancero unidad poética en cuanto que refleja las diversas vivencias de un mismo yo a través de un proceso histórico y cronológico (de la juventud a la vejez), trascendida siempre la fábula lírica de un sustrato de experiencias concretas. Pero también se historió la trayectoria de un género (el "Romancero nuevo") en sus últimas fases evolutivas.»

JOSE MARIA BERMEJO

MARAGALL EN PROSA



JOAN MARAGALL: *Elogi de la Paraula i altres assaigs*. Edicions 62 i «La Caixa». Barcelona, 1978.

Con este libro inician dos instituciones míticas de Cataluña una ambiciosa colección literaria, cuyo objetivo es ofrecer a módico precio y con amplia distribución, todo ello trompeteado por una eficaz publicidad, obras del pasado y del presente, bajo un denominador común como premisa: la calidad. Una de esas instituciones es la famosa editorial denominada Ediciones 62, que junto con Selecta y Aymà, ha llevado casi todo el peso del resurgimiento de las Letras autóctonas. La otra institución es la popular «Caixa», la oficialmente llamada Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, célebre —y celebrada— por su mecenazgo cultural y por su gigantesca obra benéfica. La colección nacida de ese maridaje —maridaje de amor a Cataluña, a la cultura y al pueblo— se halla bajo la égida de una de las mentes más esclarecidas del país, de uno de los hombres universitarios más doctos en sabe-

res literarios: Joaquim Molas. Y él, con notable acierto, encarga el primer volumen de la serie a Francesc Vallverdú, escritor catalán muy dotado y prestigioso, quien elige lo más selecto, lo más granado, lo más vivo de la obra en prosa —ensayo y periodismo, así como oratoria— de una de las más grandes figuras del Principado: el ínclito poeta Joan Maragall.

Se abre el volumen con un breve, si bien enjundioso, prólogo sobre la vida y la obra maragallianas, al que sigue una nota sobre la presente edición, nutrida de unas «Notas autobiográficas», las cuales sirven de atrio para entrar en el templo vivo de la palabra de Maragall, templo construido a base de tres bóvedas: una, con los «Elogis»; otra, con «Llengua i cultura»; la última, con «Política i societat». Inmejorable la selección de materiales y soberbia la arquitectura del edificio.

En las notas de signo autobiográfico, se contraponen dos artículos de Joan Maragall, escritos con una distancia de veinticinco años. En el primero, el poeta confiesa sus ansias de gloria, sus sueños ambiciosos, su afán de sobresalir, mas



reconoce que nada ha hecho, que nada es y que, si muriera en aquel momento, su óbito no merecería siquiera media línea en los periódicos, todo lo cual es cierto. En el segundo artículo, fechado a sus cincuenta años de edad —han transcurrido cinco lustros desde el primero—, comenta que ha releído este escrito, que debe rectificar y que ha alcanzado lo soñado, pues se ha convertido en un ciudadano respetado, en un escritor leído y en un hombre que ha unido su vida a la de una mujer ideal, con la que ha engendrado doce hijos. Yo entresacaré de esas páginas dos fragmentos: aquel en que narra la intensa emoción de abrir un periódico en el tranvía, un sábado por la tarde, mientras se dirigía a trabajar a la industria familiar, descubriendo impreso uno de sus poemas, y aquel en que confiesa que a los veinticinco años aún es virgen de cuerpo y alma. La distancia entre su época y la nuestra es, en muchos aspectos, abismal. Ahora ni se trabaja en la tarde de los sábados ni se publican poesías en la prensa. Ahora nadie declarararía su virginidad a los veinticinco años, no sólo por incurrir en un espantoso ridículo, sino porque difícilmente a tal edad se llega, al presente, indemne de cuerpo y de espíritu.

Empero, en otras cuestiones, las épocas semejan idénticas y resultan hermanas. Innúmeras afirmaciones del escritor parecen creadas para esta hora, como señalar la necesidad de impulsar el espíritu de Cataluña y el de los otros pueblos de España, a fin de hacer a ésta más viva, dado que la uniformidad anquilosa, en tanto que la diversidad —siempre dentro de una unidad superior— es motor que enriquece. Estos conceptos se vierten con intensa pasión en su histórico artículo «Visca Espanya!».

Mas volvamos al orden discursivo del libro y hablemos de la prístina belleza y magnífica elocuencia del «Elogi de la paraula», en el que predica el valor sagrado de la palabra, en el que condensa en ésta la más fuerte huella de Dios en el hombre. Por eso, el mayor pecado es usar la palabra en vano. Por eso, la mayor virtud es el ascetismo verbal. La palabra debe ser elemento de comunicación auténtica y de manifestación del intrínseco valer del hombre. La palabra es la forma más espontánea de entrar en contacto unos seres humanos con otros y es también la más luminosa, puesto que en ella cristaliza el espíritu. Todos —principalmente quienes escribimos, quienes trabajamos con la palabra— deberíamos leer y releer mil veces este elogio maragalliano.

El segundo elogio es para la poesía, esencia del ritmo universal, compendio del ritmo creador. En «Elogi de la poesia», Joan Maragall vuelca su vocación y su personalidad de poeta cuando expone que la antedicha afirmación, verdadera para el Arte en general, la aplica de modo especial a la lírica y nos solicita permiso para que le dejemos introducirla en «la meva tenda de poesia». Para él, la poesía es la impensado y, como ejemplo, pone nada menos que la *Divina Comedia*, obra que Dante inició como poema didáctico y se le transfiguró en epopeya. La poesía, por ser un eco de la fuerza creadora universal, avasalla a todo poeta y lo excede. Un poeta siempre dice mucho más de lo que cree decir. En la palabra poética se concentra una chispa de la omnimoda potencia que mueve al universo y, aunque se trate de una chispa, ésta, por provenir de una energía infinita, rompe necesariamente, inevitablemente, moldes, límites, intenciones y preceptivas. De acuerdo. ¿O no?

El tercer elogio es para el pueblo, que el autor distingue muy diáfananamente de la turba. A Maragall le disgusta ésta en la misma medida en que le entusiasma el pueblo, a quien ama acendradamente, según se comprueba no sólo en este escrito, sino en diversas páginas del volumen. Para él, el pueblo es lo más sano, lo más vivo, lo más creativo, por la sencilla razón de que enraíza en la tierra, en lo más auténtico. Y sostiene que los grandes hombres, los guías políticos o artísticos, valen en la medida en que asimilan la voz más pura del pueblo. No es éste conducido por aquéllos, sino aquéllos nutridos por éste, aunque contribuyan al desarrollo de éste. Como una planta: que recibe benéfica influencia del sol, pero más importante que la luz del astro es la vida que succiona de la tierra en que se asienta. Lo definitivo de cualquier planta es la raíz. Y la raíz de todo es el pueblo. Sin embargo, Maragall, al exigir del pueblo sensatez, valores cívicos y virtud moral, lo deslinda claramente de la plebe, que es el anti-pueblo.

En «Nietzsche» asistimos a la pública confesión de un enorme entusiasmo por este pensador alemán, cuyas ideas fueron germinador revulsivo para los hombres de nuestra Generación del 98, a la cual puede añadirse Joan Maragall no sólo por coincidencia cronológica, sino también por sus inquietudes y por su deseo de despertar a sus coetáneos y coterráneos del marasmo espiritual en que languidecían. En «Joan Sardà» tributa un sentido homenaje a quien fue influyente periodista y se refiere a algu-

nos de sus más modélicos comentarios en la siempre influyente, liberal y culta *La Vanguardia*, el poderoso diario de Cataluña. En «Angel Guimerà», nuestro autor reconoce el fuerte impacto que le produjo en su juventud la lectura de *L'any mil*; más tarde, la obra teatral *Mar i cel*, y, por último, la conferencia de Guimerà en el Ateneo Barcelonés —año 1895—, que empezó en medio de una batalla campal y que acabó en apoteosis. Para Maragall, Angel Guimerà es el poeta nacional de Cataluña, el dramaturgo nacional de la lengua.

Defiende Joan Maragall en otro artículo la necesidad de escribir los catalanes en su lengua materna, y brinda los medios más eficaces para ello. No olvidemos que en aquel momento Cataluña se esforzaba por recuperar su identidad, y el más auténtico portavoz de ella es el idioma. En otro escrito alaba las variedades dialectales de cualquier lengua, ya que todo idioma es dialecto del «único» idioma: la palabra humana. De ésta surgen, por fragmentación dialectal, las llamadas lenguas-madre, que a su vez engendran otras lenguas, y así sucesivamente, hasta el punto de que cada persona habla un dialecto, porque la lengua es vida y ésta tiene como soporte al individuo. En un comentario sobre el drama musical de Mozart escribe muy enjundiosos conceptos acerca del arte de los sonidos, acerca del compositor austríaco y acerca del milagro que significa toda creación artística.

En la tercera parte, arracimada bajo el título de «Política i societat», sobresalen las crónicas sobre el viaje de Alfonso XIII a Cataluña siendo muy joven, crónicas en las que Maragall reflexiona acerca del carisma personal de los reyes y formula atinadísimas observaciones respecto a la situación política en el país catalán. En otro capítulo nos topamos con la palabra «Alçament», que el escritor emplea para indicar que Cataluña vivía una explosión nacionalista. En diferentes artículos acusa a los partidos de su biológica inclinación a sentirse más proselitistas de su idea que de la

idea superior de Cataluña. En una estremecedora página denuncia que a su querida Barcelona se la conoce como «la ciutat de les bombes», título merecidamente ganado por culpa del caos político y social, por culpa de la falta de solidaridad. Antológico es «La ciutat del perdó», en que se pronuncia contra la pena de muerte impuesta al anarquista Ferrer y Guardia y a otros, y en que proclama abiertamente, sin temor e incomprendimientos, rupturas y enemistades, su cristianismo humanista. Artículo de enorme valentía, de fuerte coraje. Artículo que rompe el fácil clisé —siempre buscamos cómodos encasillamientos— de un Maragall derechista, conservador. Fue, en efecto, hombre de derechas, pero de mente tan abierta y progresista que esa clasificación —y calificación, buena o mala, según unos u otros— debe ser vigorosamente matizada, sobre todo si se piensa en el ambiente mental de su época. Y aun resultó más corajudo y más lúcido «La Iglésia cremada», en que describe con emoción la misa que oyó en un templo incendiado durante los motines de la Semana Trágica. Para Maragall, aquella fue la primera vez que asistió a una verdadera misa, pues la iglesia estaba despojada de riquezas, de adornos superfluos, de vacío ritualismo. El templo era sede de la pobreza, del dolor, de la injusticia, de la sencillez, de todo cuanto encarnó y predicó Jesús. El escritor dice que el pueblo, en su inconsciencia —pero también en su sabia inocencia—, destruyó el templo litúrgico, dogmático y fastuoso, en oscura ansia de un templo vivo y vivificante. ¡Y esto dicho en 1909 y en España! ¿Reaccionario Maragall? Olvidémonos de etiquetas y revisemos con atención, sin prejuicios y con amor a nuestros grandes escritores. Nos llevaremos mayúsculas sorpresas. Y nada mejor que sorprendernos para mantener vivos y vivificantes a ellos y estarlo nosotros. A fin de cuentas ésta es la principal misión de la lectura, de la Literatura.

JOSE CAROL



MONTHERLANT Y ESPAÑA

MANUEL SITO ALBA: *Montherlant et l'Espagne. Les sources hispaniques de «La Reine Morte»*, París, Klincksieck (*Témoins de l'Espagne, Série historique*, 7), 1978.



«Cette étude de Manuel Sito Alba est une comparaison, mais elle rompt avec la tradition de l'école et renouvelle sa discipline en lui infusant les acquisitions de la critique formaliste.» Así define Charles V. Aubrun, en el prólogo, el reciente libro que Manuel Sito Alba ha dedicado a Montherlant, en la prestigiosa «Série historique» de Klincksieck, alineado con autores como Jean Sarrailh o Américo Castro.

A través de un método «formal» más que formalista (quizá uno de los aspectos que más resaltan en la obra es el abandono, hasta cierto punto, de la excesiva y compleja terminología formalista), que le permite trazar una serie de paralelos entre la literatura y la historia, Manuel Sito Alba procede siempre de lo general a lo concreto. El mismo título, *Montherlant et l'Espagne. Les sources hispaniques de «La Reine Morte»*, obedece a este principio. De tal forma, antes de pasar al análisis comparado de *Reinar después de morir* con la pieza del autor francés, nos encontramos ante un sugestivo bosquejo de las influencias mutuas entre España y Francia: influencias tanto históricas como literarias, presentadas sin duda en forma esquemática, pero también con aportación de algunas cosas nuevas junto a la síntesis de conclusiones importantes de R. Menéndez Pidal, E. Lévi-Provençal y otros críticos. Manuel Sito Alba establece, después, las relaciones entre España y Montherlant, a través de tres puntos: los toros, como «espectáculo dramático», que aparece continuamente en sus obras; las influencias literarias, sobre todo mediante Barrès y los autores clásicos españoles asimilados y traducidos a la lengua francesa (Montherlant no dominaba el castellano), y su vida, en la cual España, como frontera con su país, es el punto de partida en su acercamiento al mundo oriental (árabe, persa, hindú, japonés).

Tras este encuadre del autor dentro de un marco histórico-literario,

pasamos al núcleo del libro, al análisis de *La Reine Morte* en relación con *Reinar después de morir*, en el cual se ponen de manifiesto no las semejanzas, que hasta cierto punto ya fueron señaladas por el mismo Montherlant, sino las diferencias. *Reinar después de morir* tuvo una importancia capital en el nacimiento de *La Reine Morte*, pero esta importancia se atenúa considerablemente en el resultado final, en la obra en sí. Ya las estructuras sintéticas de ambos títulos corroboran esta opinión. Pues frente al esquema *verbo + adverbio temporal + verbo* del título español, la estructura sintáctica de *La Reine Morte*, es decir, *sustantivo + adjetivo*, supone una perspectiva diversa; vale decir, nos hallamos ante dos realizaciones distintas de un mismo tema: una obra de acción, y por ello se recurre a dos infinitivos, y una de personajes, de ahí que el título se refiera a uno de ellos.

No es de extrañar que dos obras que tratan unos mismos hechos, más o menos históricos, se ciñan a unos ámbitos geográficos y de lugares similares. Pero, con todo, Manuel Sito Alba, tras un detenido análisis, llega a la conclusión de que Vélez sigue fielmente los cuadros geográficos de la realidad, mientras que Montherlant se concede ciertas libertades. Interesante es también la oposición que se puede señalar en ambas obras a propósito del *espacio escénico externo/espacio escénico interno*, ya que en Montherlant esta oposición, al ser tan fija (interior/exterior/interior), favorece la reflexión de los personajes. El elemento tiempo se ve delimitado en Vélez a través de numerosas alusiones; en Montherlant, en cambio, queda impreciso, con indefinición que indudablemente favorece a esa versión

más interna del problema. De igual forma, hechos que proceden de fuentes similares son tratados por el escritor francés con gran libertad de creación, en tanto el dramaturgo del Siglo de Oro se ciñe a la tradición. Y lo mismo ocurre con los personajes, recreados por Montherlant, tanto internamente como externamente, pues introduce un gran número de figuras secundarias, distintas a las de Vélez, y cambia algunos nombres de los protagonistas, desde el histórico rey Don Alfonso, a quien le da el nombre de Ferrante. Estas observaciones terminan con la exposición del fondo ideológico de ambas obras: cada autor refleja los postulados políticos de su época, y en el orden religioso Montherlant nos presenta un mundo más fervoroso que el de Vélez de Guevara. Con razón, pues, tras ese análisis de los elementos de ambas obras, puede concluir Manuel Sito Alba que *La Reine Morte* se aparta decisivamente del modelo español.

La Reine Morte y *Reinar después de morir*, que no son más que dos manifestaciones de una idea común —ir más allá de la muerte, «fin-nouveaux commencements»— se nos presentan aquí agudamente como dos eslabones en la transmisión de una serie de símbolos que forman parte de un mito: nuestra leyenda de Pedro e Inés es una variante de la leyenda celta de Tristán e Iseo. Junto al mito «fin-nouveaux commencements» distinguimos, gracias a Manuel Sito Alba, otro mito muy cercano a la vida de Montherlant: el mito del exilio, de la «no-integración». No parece dudoso, por ende, que *La Reine Morte* es el resultado del encuentro de dos mitos: el de «fin-nouveaux commencements» y el del exilio de Montherlant, donde el primero no es más que un pretexto para imponer el segundo. Ante estos temas de siempre, temas míticos, el autor se plantea una pregunta: ¿cómo se libra Montherlant de la repetición? La respuesta es sencilla: desmitificando, acercando a nosotros las ideas íntimas de esos personajes nobles, y revelando su propia vida interior, sus sentimientos.

Como nota final, que enlaza directamente con el principio de esta reseña, queremos insistir en que en el libro de Manuel Sito Alba asistimos a la puesta en marcha de un análisis eminentemente constructivo, a la vez que logramos comprender mejor la actitud del francés Montherlant frente al poderoso estímulo de la cultura española.

Por fin nos enteramos

En busca de la poesía épica:

DEL NUEVO ESTILO A LA NUEVA MORAL

Desconocidos, o al menos misteriosos, son los caminos de la literatura, y más inciertos aún, como diría Santos Sanz en un conocido ensayo (1), los senderos de la poesía de posguerra, tan clasificados y sistematizados al parecer definitivamente durante los años sesenta, y tan sospechosamente múltiples en estos repetitivos e impersonales años setenta. Al menos, hay que tener para bien y para propia satisfacción el que cierto extravío historiográfico haya redundado, a decir verdad, en una conciencia clara de que la poesía española desde 1939 es mucho más variada y diversa de lo que suponíamos. Sin embargo, en esta ocasión vamos a acercarnos más cautelosamente a un período reciente que puede comprender los últimos veinticinco años, aproximadamente, para comprobar que los derrotos de la poesía última en España no son tan simplistas como pareciera, o como quisieran hacernos creer algunos todavía. Este ensayo quiere ser, además, un resumen y remodelación del prólogo a un posible libro-antología de poesía épica española de los últimos tiempos.

SITUACIONISMO Y PASOTISMO

Se trata, en suma, de averiguar hasta qué punto los visos del nuevo estilo aparecido a lo largo y ancho de los años sesenta ha fraguado tendencias homogéneas, y hasta qué punto estas tendencias son excluyentes o compactas. Si tomamos la referencia tópica pero certera del mayo-68, más que como comienzo o fin de nada como catalizador de nuevas concepciones, coincidiremos en pensar que a su alrededor se ha tejido paulatinamente (a medida que se alejaba su eclosión ululante) cierto afán de ruptura, no siempre consciente, con los postulados inmediatamente posteriores a la segunda guerra mundial. Con el decaimiento del compromiso moral del escritor europeo, tan extendido y entendido durante los años cuarenta y cincuenta, con la ruptura y liquidación posterior del «engagement» de los años de hielo, un casi imperceptible giro en la visión del mundo y la literatura trató de advenir inevitablemente, como la vez ante-

(1) En el epílogo a la antología de Víctor Pozanco *Nueve poetas del Resurgimiento* (Ambito Literario, 1976), titulado «Los inciertos caminos de la poesía de posguerra».

rior, en buena medida desde Francia. Si no fuera porque a la altura del 60 como quicio los círculos literarios españoles olfateaban más de lo que algunos piensan los alardes apenas aireados del «Nouveau roman», habría que pensar que el renacer a nuevos modos fue un fenómeno espontáneo en España, o al menos sujeto a acontecimientos posteriores. Toda literatura, en los últimos tiempos de Occidente, conlleva una crítica y un aparato editorial. Los *nouveaux romanciers* conllevaban la crítica formalista y textual, semiótica o estructural, de los Barthes y compañía, amén del «telquelisme» y otros advenimientos, entre los que se apunta firmemente la paralela aparición de la «nouvelle vague» cinematográfica. Al menos, sí hay que señalar que se trataba de un quebrantamiento de los anteriores presupuestos, aunque la mayoría no se diera cuenta hasta el estallido del famoso mayo, o, lo que es más verdadero, hasta su análisis uno o dos años después.

Lo que se ha dado en llamar «situacionismo» (2) provino del fenómeno fundamental del anhelo subversivo de otra literatura, otra sociedad y otro hombre, incluso de propuestas ajenas a comprensibles afanes de cambio (3), pero siempre encaminadas a un concepto de revolución acaso superior y adelantado a los viejos aullidos de los ismos de entreguerras. Lo que se trata de ver ahora, sin embargo, no es sólo el acontecimiento de una nueva sensibilidad, de una nueva cosmovisión, sino de reconsiderar la evolución profundamente nihilista que esta fenomenología ha tenido en la presente y ya agonizante década. Que el pasotismo sea una derivación casticista aun en la jerga de Legazpi, o bien una faceta de todo aquel situacionismo en caída vertical hacia las simas de la pasividad en que el consumismo pretende, a su pesar, sepultar al hombre, no me parece cuestión relevante, aunque sí significativa. Más elocuente es señalar que el reencuentro con el nuevo estilo tuvo lugar en España en los años sesenta de una manera

(2) Véase en el número 5 de NUEVA ESTAFETA la reseña crítica de Asís ALONJE del libro *La creación abierta y sus enemigos* (La Piqueta, Madrid, 1977).

(3) Una cosa es tratar de cambiar en el sentido de evolución, renovación, etc., y otra es ir sistemáticamente en contra de todo porque hay que «changer la vie», y por tanto se parte de presupuestos sistemáticamente inconformistas, que en una segunda etapa pasaron a ser paradójicamente conformistas al verse de vuelta de la revolución y de sus manidas consignas.

«catalana», según algunos, y que algún día habrá que analizar en toda su hondura, acaso por aquello de que Cataluña es lo más oriental, y por tanto lo más avanzado, de lo que llamamos España. Sí ha habido un innegable bautismo catalán lleno de buena fe a lo que se consideró según prismas, intereses y fechas, como renovación, decadentismo o subversión literaria. La nueva sensibilidad pasó en seguida en España de la conciencia al abandono, casi sin pasar por la barricada, tal vez por la dichosa especificidad de nuestro país, generador de tantos movimientos insuficientemente asumidos por falta de terreno apropiado por la semilla. De ahí que del dandismo y del venecianismo (con perdón) se pasara en seguida al pasotismo de los años setenta (por mucho que se le recubra de «genialismo» neitzschiano).

Digámoslo de una vez: globalmente considerados los últimos años sesenta y toda la década siguiente, muchos han advertido ya, y no sólo Castellet o Pozanco, bien que bajo prismas y con intenciones diferentes (4), la existencia de «nuevos tiempos» para la literatura. Las nuevas maneras se cifran, ahora lo comprendemos, en ese nuevo estilo que ha pretendido encumbrar, en su propio sustrato ideológico, la llamada al caos como tercera vía contra los capitalismo (el fascista y el marxista), como esencia ideal del cambio perpetuo, asumiendo el cansancio permanente y apelando a una laxa imabinación que se opone a cualquier «Todo» (5) en favor de cualquier tribalismo, siempre que sea centrífugo y nunca gregario (aun a costa de ser reaccionario). ¿Que dónde se esconden sus sacerdotes? No hay por qué dar nombres, pero si se dice el pecado en contra de la corriente, hay que decir al pecador, para disfrute de jueces y reos. Por otra parte, no es ningún secreto que en la *poesía* se rastrean los primeros atisbos, más allá de cuanto Castellet hubiera imaginado, al menos en torno a esa desilusión de la sociedad posindustrial, a esa nostalgia de quién sabe qué paraísos perdidos, y a la búsqueda de nuevas mitologías (paradójicamente combatidas, pero aceptadas como solución suicida al abatimiento). Si Dámaso Alonso dijo de Manuel Machado que expresó la gravedad por medio de la ligereza, yo añadiría que Gimferrer expresó el más profundo aburrimiento y la más acerba desesperación a través de lo amable, lo *kitch*, lo *camp* y lo nostálgico (6).

(4) CASTELLET intuyó el cambio, ya fraguado antes e imparable, en su célebre *Nueve novísimos poetas españoles* (Barral, 1970), pero fue desbordado por el empeño, aparte de su propia heterogeneidad (sólo GIMFERRER, AZÚA, CARNERO puede decirse que entraron en la estética de lo *camp* con todas sus consecuencias, porque en VÁZQUEZ MONTALBÁN o PANERO su aceptación fue totalmente sarcástica). En cambio, VÍCTOR POZANCO, en la antología ya citada, ha pretendido precisamente ir en contra de esa estética de los *mass-media* y a favor de un renacimiento sociomoral, espiritual, o sea, estético. He aquí sus palabras: «En los últimos años he creído ir advirtiendo en la obra de nuestros poetas un sentido de rebelión ante las exigencias, ante, digámoslo claramente, el despotismo de la masificación» página 14).

(5) Véase para ello el lúcido pero sospechoso *Panfleto contra el Todo* (Dopesa, 1978), de FERNANDO SAVATER, premio ensayo «Mundo» de ese mismo año.

(6) Bien ha notado JOSEP MARIA CASTELLET el anonadamiento de la individualidad, la transitoriedad y el engaño de la vida, el instantaneísmo efímero, a veces tomado de las filosofías orientales, que amarga la poesía de P. GIMFERRER (prólogo a *Poesía 1970-77*, Visor, 1978).

El fermento valioso de aquellos rumbos primitivos ha sido la presencia de Juan Benet, cerca de posteriores eclosiones de diverso cuño, pero idéntica procedencia (Jaime Salinas, Javier Marías, Félix de Azúa), en el terreno de la novela, a cierta distancia, sólo relativa, de los «tres Juanes» (Goytisolo, Benet, Marsé). La llamada al caos y al genialismo ha sido, empero, mucho más vistosa en estos últimos años (casi meses) en el terreno del ensayo y el pensamiento en general gracias a los inefables Fernando Savater y Sánchez Dragó (sucursales, según algunos, de los «nouveaux philosophes» neonietzschianos, situacionistas, con Bernard-Henri Lévi a la cabeza). El propio Savater no desconoce estas acusaciones, pero su coherencia llega a tal grado que «pasa» de ellas.

No seré yo quien persiga, denuncie o combata este nuevo estilo, pues considero que su semilla ha sido positiva, y es necesaria. A lo que no estoy dispuesto es a negar su presencia o su vigencia en aras del esnobismo literario al uso de negar corrientes y tendencias (otra cosa es hacerlo científicamente, con argumentos convincentes), y para eso traigo las propias palabras, hace ya tiempo, de Félix de Azúa: «Yo estaba seguro de que, si seguía el error hasta el final, algo encontraría desde donde poder remontarme al principio. Y corriendo ese camino escribí *Edgar en Stephane*. Desde luego que no me equivocaba. Cada vez estoy más cerca del final que del principio. Quiero decir que cada vez entiendo mejor la quietud, el vacío y la nada. Y también voy entendiendo el silencio. Aparte de esto, estoy lleno de admiración hacia todas las cosas y hacia un buen puñado de personas. Y cuando las personas y las cosas coinciden, adivino lo que debe ser el paraíso: un sabio anciano y una joven pareja recorriendo pueblos y ciudades montados a caballo e intentando que el mundo se acomode a un modo de ser más rápido, más ágil, más peligroso» (7).

(7) Palabras del propio AZÚA en *Edgar en Stephane* (Lumen, 1971).



ROMPER EL PENDULO

Desde que comenzó esta época tremenda, como diría Bertold Bretch, los personajes que han posibilitado estas transformaciones han vivido corto tiempo en el anonimato hasta que, inexplicablemente, han asomado sus blondas cabezas juveniles asombrando, según se ha querido ver, al mundo que les contemplaba con curiosidad. Así, Gimferrer en los años sesenta. Así Víctor Pozanco en los setenta. En cierta universidad norteamericana, si mis informes no son erróneos, se elabora una tesis que lleva por título «De la dictadura gimferreriana al parlamento victoriano». Yo no voy a ser tan tajante, ni pretendo emular o atraer otras reflexiones sobre el tema a mi propio terreno, pero debo exponer mi propio criterio en este punto.

En estas mismas páginas he glosado la trayectoria elocuente y valiosa de Víctor Pozanco, desde *Soria pura* (1970) hasta *Cantos eróticos* (1978), pasando por el magnífico *El oráculo de Numeria* (1974). Su virtud ha consistido en refundir un rigor formal cercano al de los culturalistas novísimos, pero encaminado y motivado por un considerable influjo clásico y una orientación entre pánica y moral, no ajena a la fascinación panteísta (pero no caótica) de los nuevos tiempos. El rigor de Víctor Pozanco conlleva una decisión moral de aliar lo estricto con lo mágico, y posibilitar así una vía «tercera» auténticamente para la poesía española. Pozanco se ha erigido en patrocinador de una búsqueda editorial de la poesía valiosa para la nueva situación, y no sólo están ahí los antologados en 1976, sino también muchos de los valores incorporados por *Ambito Literario*. De aquí que no tenga inconveniente en unirme en la vindicación que Pozanco lleva a cabo del clasicismo español de este siglo y de otros anteriores, frente a colonialismos diversos en todo momento, al tiempo que enuncio la existencia de una veta poética ligada a la aventura moral del hombre y su inequívoca formulación estética.

¿Es que ética y estética coinciden en algún momento? Habrá que conceder la razón, entonces, a los neomodernistas españoles, tan bellos como tristes. Vayamos por partes. De entrada, se observan rasgos poderosamente «novísimos» (para entendernos) en esta poesía que llamaremos *épica*. La pluralidad de funciones del lenguaje (figuras patéticas, vocaciones, interrogaciones, etc.), el predominio de la *admiratio* como elemento retórico fundamental (intención «epatante» del culturalismo) y la diversidad de niveles de la función representativa (diálogo, monólogo, narración) salpican igualmente las páginas de Gimferrer o de Azúa que las de los poetas de los que vamos a hablar. En cuanto al versolibrismo (rayano en el versículo), el estilo catafórico y el sincretismo (influjo de autores bíblicos y orientales, tendentes al narrativismo y al cosmopolitismo) se alían de manera eficaz también, sin que podamos olvidarnos del tan traído y llevado surrealismo (que si en francés es *collage* y automatismo, en español es progresión, o sea, lo paradigmático frente a lo sintagmático, y si no, véase cualquiera de los enjun-



diosos estudios, particularmente el primero, de Carlos Bousoño) (8).

Entonces, ¿dónde están las diferencias de esta supuesta corriente de poesía épica con el, hipotéticamente cierto, nuevo estilo? En una primera aproximación, tan superficial como pedagógica, diremos que en ciertos rasgos concomitantes con la épica (9):

- Plasmación de un mundo exterior al poeta.
- Utilización preferente de la tercera persona, o bien de la primera, como ingrediente épico y no lírico.
- Acumulación verbal, centrada en la abundancia de sintagmas caracterizados por su tendencia expansiva.
- Desgarramiento expresivo a veces, y siempre recurrencia temática en el espanto, y en áreas léxicas siempre negativas.

Naturalmente, nada termina aquí, porque realmente esta poesía épica, que pretende romper el péndulo de los ismos (poesía social frente a neomodernismo) (10) tiene más, en su denominación, de estilo que de género. No mentiremos entonces, al decir que los recursos barrocos (interrogaciones retóricas, bimetraciones quiasmáticas, hipérbaton) y surrealistas (exhuberancia adjetival, riqueza metafórica) que se mostraban ya en los del nuevo estilo, aparecen aquí también. Es cierto que, según dice acertadamente Emilio Miró (11), en los últimos libros de poetas como Hierro, Bousoño o Valverde, se apreciaba una marcada proclividad hacia otra estética y, lo que es más importante, a otros accesos a la realidad. No podemos, en fin, ignorar que, si se trata de estilo y no de género, estos poetas siguen bebiendo del 27, pero no del 27 que se ha querido identificar erróneamente con las vanguardias, sino del heredero inevitable de los maestros europeos del siglo xx, que también influyeron, contra lo que se diga, en sus coetáneos Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

(8) Es decir, *Teoría de la expresión poética* (2 vols., Gredos, B. R. H., 1970).

(9) Quiero decir que hay concomitancias con la épica como género; y si no, consúltense las obras de WELLER-WARREN, SCHEL-GEL, STAIGER, KAYSER o, más modernamente, la de PAUL HERNADI, como compendio, a pesar de que, como ya dije, se trata de un hecho de estilo y no de género. Lógicamente hay puntos coincidentes con la épica clásica o la epopeya medieval (si se quiere, hasta con la épica culta del Siglo de Oro), pero no pasan de ser lógicas coincidencias.

(10) Véase mi artículo «Ruina y apogeo de los Novísimos», en *Informaciones de las Artes y las Letras* (18-1-79).

(11) En el tomo III de la *Historia de la literatura española*, editada por Guadiana en 1974 (pp. 353-388).

Me refiero, naturalmente, al torrencialismo de Eliot y Saint John Perse, al conceptuosismo-cripticismo de Paul Valéry, al culturalismo de Ezra Pound, al genialismo de Rilke. Frente a la soledad, el amor, la muerte (la *abstracción*) de la poesía anterior o coetáneas (pero distinta), están las plantas, las aves, los minerales, los guerreros (la *concreción*); y frente a los *pequeños ámbitos* (jardín, parque, calle) están los *ámbitos gigantes* (ciudades, ríos, selvas, playas).

La poesía épica, pues, corriente, que no género o subgénero, hay que volver a repetirlo, con ser coetánea de ambas corrientes, estaría entre la poesía social (12) y el Neomodernismo (13). De la primera tomaría la vibración existencial (pero no el enrarecido testimonio, según puntualiza machaconamente Félix Grande); del segundo aceptaría una legítima preocupación estética. Las fronteras con otros movimientos de la época (habría que distinguir entre movimiento y tendencia) son, pues, grandes, y la variedad de los poetas a considerar también relevante. Estamos ante una poesía que añade a los rasgos comunes con cierto tipo de épica clásica-legendaria, la *creación de ámbitos*, el trazado riguroso de una panorámica *histórica* (no cronológica) y la creación, según la terminología tópica (fundamentalmente Goldman) de un *héroe problemático*, anónimo, colectivo, protagonista o narrador, enfrentado a un universo degradado. Naturalmente, la salida forzosa, y asfixiante, debe ser la soledad, propuesta como un *canto coral* imposible. Yo no he querido agotar las posibilidades de paternidad, tan molestas a veces. Los anteriores «padres» tenían su razón de ser, y ya han sido suficientemente oreados por muchos, pero no hay por qué negar la presencia de otros muchos poetas, naturalmente cercanos, que irían de León Felipe a George Trakl, de Aleixandre a Lezama Lima, de Cernuda (cierto Cernuda) a Walt Whitman. Ellos están detrás de muchos planteamientos estéticos y de muchas resoluciones expresivas, aunque lógicamente no debe tomárseles con carácter excluyente. Importa más, entonces, revisar un espectro temático estricto, pero amplio, donde cabe la geografía, los bestiarios, la tierra, la recreación biológica y el sentido colectivo de la vida (asumido u observado, pero siempre captado), al lado, como era de esperar, de los tópicos generales de la historia de la poesía.

POETAS DE SIEMPRE

Si alguien esperaba encontrar aquí firmas novedosas, nombres recién aparecidos, o incluso alguna revelación, se ha equivocado. La poesía épica se mantenía en estado latente en la poesía española, conviviendo y al margen, con tendencias y corrientes. Rescatarla supone recobrar una tercera vía, una posibilidad valiosa (que es un

(12) La polémica en torno a la poesía social, a pesar de no haber sido nunca ruidosa, es enorme. Se puede recordar la antología que a tal efecto llevó a cabo LEOPOLDO DE LUIS (1965), aunque la revisión es cada día más virulenta y, al tiempo, menos coherente y sistemática.

(13) Va siendo hora de dejar de hablar de Novísimos y referirse con más razón de ser a los poetas que protagonizan el renacer del Modernismo en España, particularmente GIMFERRER, COLINAS, VILLENA y, en parte, CARNERO y A ÚA.

hecho) en esa misma poesía de los últimos veinticinco años, y es, además, reencontrarse con poetas excelentes que teníamos olvidados por su difícil inclusión en los cajones etiquetados, acaso porque ningún antólogo afortunado se acordó de ellos más que en alguna ocasión. El primero al que voy a referirme es, acaso para mí, uno de los poetas mayores (por no decir el mayor) de esta corriente épica. Se trata de RAFAEL SOTO VERGÉS. Su obra poética, una de las más originales de España desde 1939, se abre con *La Agorera* (Premio Adonais 1958), libro que se centra básicamente en el conjuro y ritual como elemento sustantivo (precedente de el Gallo, que aparecerá en su tercera entrega). Un fuerte simbolismo, una abundancia en los recursos patéticos más típicos de la tradición romántica y la conciencia metalingüística denotadora perpetua del espanto («Estos cantos oscuros vivirán algún día», afirma el poeta) se unen a un marcado cuidado expresivo y métrico (14). *Epopeya sin héroe* (1967) camina ya hacia el versolibrismo, pero constando de una elaboradísima estructura cuasi-dramática. La base sintagmática de tendencia expansiva (hipotáctica y paratáctica) se alía a un marcado conceptismo (no contención) expresivo tendente al cripticismo barroco. Por supuesto, en este libro se manifiesta ya el apogeo del narrativismo, temáticamente progresivo, y una exhuberancia verbal basada en la dinamicidad (encabalgamientos) apuntan hacia bestiarios simbólicos y hacia el yo como ingrediente de la panoplia épica (hombre, animal, tierra, fermentos, etc.). Por fin, *El gallo ciego* (1975), ya cuajado con anterioridad a esta fecha y sólo parcialmente publicado, se instala de lleno en la adscripción definitiva a las categorías de lo espantoso y lo nocturno. El surrealismo, diferenciado e inmolado hacia lo existencial, y el frenesí enumerativo, confieren a este libro, una de las cumbres de la poesía española de los años setenta, una tonalidad fúnebre y rebelde por igual. Posteriormente (en la actualidad) el poeta trabaja activamente en un libro nuevo de poemas canalizado hacia soluciones morales más amplias acaso (15) y que habrá que esperar con impaciencia.

ALFONSO CANALES constituye otra feliz realidad para la poesía épica española. Su andadura es notoriamente más amplia que la de Soto Vergés. La multiplicidad de sus muchos libros trata de ser explicada por el propio poeta en el prólogo a su mejor antología (16), considerando como constantes la preocupación por lo temporal y lo formal. Su huida de la poesía social se orienta hacia la atracción que supusieron para él *Sombra del paraíso* y, por otro lado, *Hijos de la ira* (17). No es Alfonso Canales un poeta de tra-

(14) Ver la entrevista que hice al autor analizado en Suplemento Literario de *Diario Regional de Valladolid* (24-VI-76), donde el propio SOTO VERGÉS desmenuza sus raíces formales, así como las de otros poetas que comenzaron hacia la fecha comprendida entre 1953 y 1963, como GIMFERRER y C. RODRÍGUEZ.

(15) En la revista *Cal* (Sevilla, enero 1979) aparecen poemas de SOTO VERGÉS, desglosados de su libro inédito *Exis.encia*.

(16) *Hoy por hoy* (Universidad de Sevilla, 1974).

(17) Contra lo que dice DE LA CONCHA en su ya famosa monografía que llega hasta 1949, no es sólo CANALES el único poeta que reconoce en su poesía un marcado influjo de los libros de DÁMASO ALONSO y VICENTE ALEIXANDRE de 1944.

yectoria homogénea, sus registros son varios, y él mismo considera *Sobre las horas* (1950) como su año cero (su prehistoria, en este sentido, es grande, por cuanto existe una obra anterior a este libro) y *El candado* (1956) como su año uno. Por fin publica *Cuenta y razón* (1962) en Adonais, preludio de lo que va a ser *Aminadab* (1965), cuyo exotismo, medievalismo y culturalismo se imbrican en la presencia fundamental de lo pánico («Pan» se titula un poema del libro), a pesar de lo cual el poemario es para su autor a la altura de hoy «algo escolástico en demasía». La exteriorización de la subjetividad, núcleos temáticos orquestados hacia la dinámica narrativa, y una evidente tensión trascendente (lo religioso y lo inmemorial) se orquestan en una jubilosa explosión épica. No me importa relacionar (que no emparentar) el tono y rigor de *Aminadab* con el de *Epopéya sin héroe. Port Royal* (1968) incide en cierta reflexión meditativa con ramificaciones crípticas y con mayor variedad temática. Es uno de los altibajos (en lo que a la línea épica se refiere) de la trayectoria de Canales. *Gran fuga* (1970) incorpora, ahora sí, lo externo-caótico (18) como proyección de esa subjetividad doliente, manteniendo el yo como punto de referencia lejano. En *Reales sitios* (1970) la convivencia de materiales épico-telúricos con la conciencia filosófica del poeta (19), y en *Réquiem andaluz* (1972) se produce por fin el viaje a la Andalucía rigurosa, tenebrosa, mediante la elusión y referencia tangencial al tema central, que se evita con circumloquios intencionados. En *Epica menor* (1973) aparece, o mejor reaparece, la superpuja de diversidades temáticas (lo clásico, lo interior, el autoexamen literario, etc.). Pero es *El canto de la tierra* (1977), su obra más reciente, la que quizá presenta más madurez y logros de todo tipo. Bien se encargó Guillermo Carnero de constatarlo en su momento (20) y de incluir a su autor en un decantado concepto de épica. Gil-Albert, en el prólogo al libro, propone varias claves interpretativas: los griegos clásicos (lo pánico) y el barroco (lo existencial). «La individualidad se convierte en la *vox populi*», asegura Gil-Albert, y es que el poeta se ha convertido para siempre en vocero, en catalizador inevitable que constata la densidad de la realidad y su transformabilidad. *El canto de la tierra* es, sin duda, uno de los libros de dimensión telúrica, orquestada hacia la dinamicidad épica, indispensables para la poesía de los años setenta.

MANUEL ALVAREZ ORTEGA supone otro intento de proyecto épico considerable, si no fuera porque su trayectoria dispersa la noción épica a lo largo de una concepción totalizante (cosmo-

(18) El concepto de «caos» como recurrente y como rasgo de la poesía del siglo xx, acuñado, entre otros autores, por VINTILA HORIA, procede en gran medida del criterio de enumeración caótica de LEO SPITZER, que habrá que revisar cualquier día, pues puede que existan vínculos secretos entre los elementos caóticos enumerados.

(19) Dice textualmente el poeta: «En *Reales sitios* hay secuencias que insinúan un apetito de trascender hacia abstracciones más o menos simbólicas; hay otras, en cambio, que se refieren a muy particulares acontecimientos expuestos con una clara intención épica. Las sublimaciones religiosas, habituales en mí, se ven suplantadas por la realidad palpitante que se impone como razón del existir humano» (pág. 21 de la antología citada).

(20) Suplemento de Artes y Letras de *Informaciones* (12-I-78).

visionaria) del hecho poético, de manera que podemos hablar de épica trascendentalizada en este caso. En su base literaria (21) se advierten constantes temáticas y expresivas similares a las de los poetas anteriores, particularmente su formación clásica (Góngora) y el conocimiento de literaturas europeas (inglesa, alemana, francesa) y universales, así como su alejamiento premeditado de la poesía social de la posguerra. Si debe advertirse un descenso al sueño, como señala Barnatán, no debe ello utilizarse como mimetismo baudeleriano, sino más bien como una vertiente o resultado de su recurrencia a la metáfora. La edición y el prólogo de M. R. Barnatán apuntan fechas exhaustivas para la gestación de sus obras, que se abren con *La huella de las cosas* (1948), con un engañoso y fervoroso culto del yo introspectivo, a través de libros neorrotodo espacio (1950) y *Hombre de otro tiempo* (19 mánticos, a veces alexandrinos, como *Clamor de todo espacio* (1950) y *Hombre de otro tiempo* (1950) hasta otros poemarios más rilkeanos, como *renebrae* (1951). En el caso de Alvarez Ortega nos encontramos ante una profusión creativa semejante a la de Canales, de forma que sería necesario un estudio aparte (lo es) para calibrar y analizar la obra de estos magníficos poetas. *Exilio* (1953) proyecta ya en su escritura un narrativismo útil, donde se autoimplica el poeta a través del caos externo, donde los detritos se superponen en ciudades misteriosas y colosales y desde exorcismos y rituales continuos. Todo un paradigma de la épica contemporánea. En *Dios de un día* (1954) el decurso se reviste de problematismo y de necrofilia, y la Tierra aparece como mortaja, presagio, nutrición y destino final. Otros libros, como *Despedida en el tiempo* (1955) o *Sea la sombra* (1957), o *Invencción de la muerte* (1962), inciden en ciertas bivalencias amor-muerte, en la sacralización del tú como vehículo existencial y desdoblante, y en otros padrinajes de ecos más cercanos a Hernández o Neruda que a los poetas mencionados antes. Es una especie de larga transición, ya preludiada dentro de las constantes cíclicas del poeta, que se opera hacia poemarios tan redondos como *Oficio de los días* (1965) o *Génesis* (1967).

Este libro último, de una condensación y conceptuosismo impresionantes (a veces rilkeano, a veces guilleniano), ha sido publicado en 1975 y es, con *Carpe diem* (1972) y *Fiel infiel* (1977), uno de los poemarios más recientes publicados por Alvarez Ortega. Estriba su validez en extraordinarios bagajes poéticos, que en el primero de los mismos (*Carpe diem*) se centra esencialmente en la cronificación básicamente épica de un mundo diverso y lleno de contrastes (donde lo que aparece dentro está fuera del hombre y viceversa), desde el bestiario medieval y patético al sexo obsesivo y sin embargo sólo insinuado, pasando por la geografía densa y poblada de oscuros destinos que también alcanza al hombre. Naturalmente, la acumulación lingüística es tan importante (porque es lo mismo) que las propias referencias conceptuales. En cuanto al segundo

(21) MARCOS RICARDO BARNATÁN ha trazado una inteligente aproximación al poeta en la selección de su *Antología 1941-1971* (Plaza y Janés, 1972).



libro citado (*Fiel infiel*) (22), toda una cosmogonía, de inútil filiación, al cabo personalísima, rehace el patetismo del extravío humano. La reaparición del bestiario y la elipsis bíblica en ocasiones nos confirman nuestro encuentro definitivo con la épica.

Con CÉSAR ANTONIO MOLINA entramos en los dominios de la poesía joven (apenas tiene los veintisiete años) y madura, en un exigente ejercicio de gimnasia literaria (y de crítica literaria también). El poeta, que parte de un exiguo poemario (*Epica*, 1974), pero lleno de significaciones, ha dado hasta ahora su obra madura en *Proyecto preliminar para una arqueología de campo* (1978), aunque me consta, por lecturas inéditas todavía, la continuidad de la tentativa (bien que remodelada y avanzada) en *Ultimas horas en Lisca Blanca* (23). Su, hasta ahora entonces, primer poemario posee un verso-consigna que delata lo que es el libro: «jornada triunfal para los saqueadores», donde se nos manifiesta con inequívoca intención que el poeta es el saqueador de la realidad, su explorador y su gozador y víctima (24). El surrealismo, el expansivismo de la escritura, se concretan en galerías abigarradas de seres, donde coinciden (¿caóticamente?) medusas y marineros, sacerdotes y uñas de galápagos. No quisiera tener que recurrir al tópico de los orígenes costeños (Galicia) del poeta para explicar estas terminologías, porque la historia está llena de reglas con excepciones. La plasticidad descriptiva de *Proyecto...* nace, creo yo, no de una constatación no estática, aunque sea visceral, de lo real vivido-contemplado, sino más bien de una presencia vertebradora de la noción de viaje. No hay por qué ocultar que desde la mitad del libro se aprecia una exquisitez acaso en demasía, que no desmerece en cambio del tono del libro. Hay que esperar *Ultimas horas...* para saber hasta dónde llega la tentativa épica de César Antonio Molina, sin duda una voz ya consagrada para el panorama de la poesía peninsular en castellano.

(22) Véase la reseña de CÉSAR ANTONIO MOLINA en *Informaciones de las Artes y las Letras* de marzo del pasado año.

(23) Este poemario ha quedado finalista de la Bienal que organiza la colección «Provincia de León» y quizá cuando aparezcan estas líneas haya sido editado ya por la mencionada colección.

(24) En un trabajo de YOLANDA NOVO (Santiago de Compostela, 1978) se aprecia con claridad esta condición del poeta.

FERNANDO QUIÑONES no sólo es un flamencólogo acreditado (sobre todo por afición) y un animador profesional de la cultura, particularmente en su Andalucía natal, sino un poeta peculiar cuya singladura se abre (aunque tiene el poeta otras obras en los años cincuenta, de menos entidad, o al menos para lo que aquí interesa) con *En vida* (1964), que viene ya preluando el gran proyecto de la serie «Crónicas», iniciado con *Crónicas de mar y tierra* (1968), libro (como los que habían de venir) torrencial y constante, hermoso y lleno de alusiones histórico-mágicas. Ya José Hierro nos advierte desde el epílogo al libro que no existe en Quiñones sino un eco profundo de la corriente Pound-Eliot, y de la línea que va del Juan Ramón de «Epacio» al Luis Rosales de «La casa encendida», pasando por el Cernuda de los poemas históricos. No estamos, aclara Hierro en términos que alcanzan a todos los poetas aquí enumerados, ante una tradición romanceril Rivas-Zorrilla-Machado, como pudiera parecer, sino ante otra tradición Neruda-Cardenal hispanoamericana. ¿Qué significa esto? Sencillamente que se trata, a fin de cuentas, de un estado de estilo y no de género.

Quiñones ha seguido (soslayando el *Circunstancias y acordes*, de 1969) con *Crónicas de Al-Andalus* (1970) y su continuación, *Ben-Jaqan* (1973), junto con las *Crónicas americanas* (1973) y *Las crónicas del 40* (1976), y tiene en la memoria, y quizá ya en la imprenta, unas *Crónicas Inglesas*. No pasaré a enjuiciar los posibles antecedentes del peculiar modo, más intencionado y cercano a la noción de género, de esta tentativa de Fernando Quiñones, pero sí me importa constatar que su engastamiento de materiales extra-poéticos (en cuanto a extrapolados del discurso connotativo habitual de la escritura poética) comportan una necesaria objeción a la generalización de la épica como cuestión de estilo y no de géneros.

El final de este ensayo tiene que comportar la alusión forzosa a otros muchos (aunque quizá no tantos) poetas épicos que reclaman una atención primordial, y en los que hay que reparar con algo más que una alusión, aunque ahora y aquí no pueda excederse cierto espacio. Por ejemplo, JOSÉ ANTONIO GABRIEL Y GALÁN es autor de dos poemarios singulares de los que nos importa particularmente uno: *Un país como éste no es el mío* (1978), de lenguaje conceptual, cortante (barroco en algunas concatenaciones sustantivo-adjetivo), en orden a un primitivismo fabulístico, rayando el ejemplo y el sarcasmo a veces, con un ritmo cuidadísimo en cuanto al tono apocalíptico de ciertos momentos y a la condensación ideológica y a la congelada conciencia lírica de cada situación. Gabriel y Galán robó a la poesía social lo que ésta nunca pudo llegar a ser. Para comprobarlo, nada como leer y releer a este poeta-periodista-novelistas. Tampoco podíamos dejar en el tintero a otro poeta tan sugestivo como JOSÉ LUIS NÚÑEZ, sevillano y director de la colección «Aldebarán» de poesía, de quien ha tenido que afirmar necesariamente Enrique Molina Campos lo siguiente: «Y en todo caso, el concepto de épica, visto a la luz de los esquemas precedentes, cobraría entera profundidad y absoluta coherencia con los conceptos que hoy co-



LOS LIBROS DE CABALLERIAS

respondiesen a la antigua lírica y sus supuestos subgéneros, tradicionalmente atenuados a simples variaciones de intensidad o de tono subjetivos» (25). Su trilogía andaluza (*La larga sombra del eclipse*, 1972; *S. O. S. Sur*, 1974, y *Médiums*, 1978) plantea un equívoco rentable y sugestivo sobre el que tampoco puedo entrar aquí: el andalucismo de esta poesía épica, cuestión que remite, me parece a mí, a la mala intención de encerrar el tema en los márgenes de la «invasión andaluza» (26). Baste con saber que Molina Campos ha circunscrito la poesía de Núñez a la poesía de la convivencia (según él, opuesta a la poesía de la esencia y de la existencia) y de la solidaridad, aun sin evitar una inmarginable profundización en lo andaluz. JOSÉ MARÍA VELÁZQUEZ, en fin, es otro de los poetas significativos de la poesía épica española. Le sabemos, al menos, un poemario de claro sentido desolado y progresivo: *La ceniza* (1967), y en 1971, *Ritos*, libro de vertebración barroca, expresión abigarrada y cronificaciones llenas de conjuros y jugosos frescos distorsionantes.

La poesía épica extiende su poder y resonancia por toda la geografía española y a través de poetas jóvenes y no tan jóvenes (27), ofreciendo una doble posibilidad de evolución estética legítima y de alternativa moral a otras tendencias presentes. Su análisis merece un estudio aparte, pormenorizado y riguroso.

JULIO LOPEZ

(25) Revista de poesía Cal. Sevilla, enero de 1979; pág. 20.

(26) No puedo eludir que existe una floración, nada novedosa en la historia literaria española, de poetas andaluces jóvenes. Pero hay que distinguir entre los verdaderamente épicos y los formados en la poesía beat fundamentalmente. Hay vena épica en RAFAEL DE CÓZAR, en J. FERNÁNDEZ PALACIOS, en ANTONIO HERNÁNDEZ. La primacía de poetas andaluces (como la primacía catalana en el «nuevo estilo») no puede por menos de parecerme jubilosa.

(27) Poetas como FERNANDO QUIÑONES (con *Ascanio* o libro de las flores, que bien pocos conocen, y *Cercanía de la Gracia*, ambos de 1957) figuraban ya en el *Panorama poético español* (1939-1964), de LUIS LÓPEZ ANGLADA, junto con otros, como ALFONSO CANALES y RAFAEL SOTO VERGÉS. Ello indica su actividad antigua y su resonancia primitiva en la poesía española. Sin embargo, su rescate se impone como necesidad urgente.



CHRÉTIEN DE TROYES: *Lanzarote del Lago o el Caballero de la Carreta*. Traducción, prólogo y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca. Colección Maldoror. Editorial Labor, 1976. CHRÉTIEN DE TROYES: *La historia de Perceval o el cuento del Grial*. Traducción de Agustín Cerezales Laforet. Prólogo de Juan Renales. Colección Novelas y Cuentos. Ed. Magisterio Español, 1979.

La condenación de Cervantes en el Quijote de toda la balumba artificial y amanerada que es la progenie decadente de los libros de caballerías que amenazaban con cerrar las nuevas vías a la novela, fue un golpe certero, pero, de rechazo también injusto, porque aparentemente pareció herir de muerte, durante casi tres siglos, a varias obras muy bellas, de reconocido valor literario, que el mismo Cervantes hizo salvar en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote, para que no quedase lugar a dudas.

Sin embargo, en el torneo cervantino, la arremetida paródica causó tanto daño que los críticos posteriores, y a la cabeza Menéndez Pelayo, trataron de arrumbar para siempre, en el desván de los trastos viejos a toda, absolutamente a toda la literatura caballeresca. Así estudiábamos, como de pasada, en la Universidad Central de Madrid, este género literario, con un total desprecio, al que se unía el comentario irónico del profesor González Palencia. Así se estudiaba, también, el gongorismo y el culteranismo, como desvarios de la mente y ejemplos de mal gusto. Cuál sería la sorpresa de la jovencísima estudiante, dispuesta a comprobar por sí misma la veracidad de todos los juicios de los maestros, cuando un día emprendía la lectura del Tristán de Leonís, que la dejaba absorta en sus maravillosas florestas y vergeles, y en aquellos laberintos de amorosos encuentros y combates, en los que a la fantasía más sorprendente se unía el pormenor realista de mayor autenticidad. Y así sucedía con las aventuras de Artús de Algarbe, y más adelante con Amadís de Gaula, con Tirant lo Blanch y con Curial y Güelfa. A pesar de todo, los libros de caballerías quedaban confinados en el reducto de los eruditos ingleses y franceses como preciadas reliquias dignas de

estudio, no accesibles al público que definitivamente había quedado fuera de su lectura por las admoniciones adversas de los críticos.

Y he aquí que de pronto comienzan a publicarse libros de caballerías en ediciones de bolsillo, para que se divulguen entre un público lector muy numeroso. ¿Qué ha sucedido? A la antigua injusticia sigue la revalorización de una literatura muy hermosa, que tuvo razón de existir y que fue leída apasionadamente nada menos que por Hernán Cortés, Carlos V, Santa Teresa e Ignacio de Loyola, y en nuestros días por Lawrence de Arabia y Mario Vargas Llosa. No se puede negar el arte gótico porque se prefiera el románico, ni se puede negar el clasicismo porque se profese el romanticismo. La novela picaresca y la novela de costumbres no impide que se goce con la novela de caballerías. Los motivos de la revalorización pueden ser varios: por una parte el eclecticismo actual que nos permite gustar todo, y por otra parte el esteticismo que se impone al juzgar la obra de arte. No cabe duda que hay tal cantidad de elementos estéticos en las novelas de caballerías que son más que suficientes para deslumbrar al lector. Si a eso se une el simbolismo de esta literatura, tenemos otra razón más. Por otra parte, en las correspondencias artísticas, el libro de caballerías tiene su equivalencia con creaciones (que evidentemente nos agradan a simple vista, sin tener que entrar en profundidades) de la pintura, la arquitectura y la escultura.

Este arte novelesco, difícil y complicado, cargado de alusiones a una mitología lejana y también comarcal, emblemático, misterioso en sus enigmas, a veces imposibles de resolver, ambiguo en su esoterismo ritual, de unas convenciones inexplicables por heredadas, parecía únicamente propio de los iniciados. Y he aquí, otra vez, que en nuestros tiempos complicadísimos, proclives a lo extraño y sacral, la lectura de los libros de caballerías resulta fascinante, como la iniciación a un nuevo culto, o a un culto que parecía perdido. No es fácil, hay que aventurarse. Pero el lector avezado ya ha leído otros textos del siglo XX mucho más complicados y extrañamente misteriosos, de los que no siempre se ha enterado por completo (Joyce, Faulkner, Lezama Lima). Y entra en la lectura de Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta y en La historia de Perceval o el cuento del Grial, ambas novelas de Chrétien de Troyes, dispuesto a descubrir un mundo

extraordinariamente moderno, aun siendo del siglo XII. ¡Qué maravilla!

Ha sido un esfuerzo muy grande para romper el maleficio de los críticos y el poderoso hechizo del Quijote. Y los libros de caballerías quedan a salvo. Todo ello coincide con que la materia de Bretaña ha sido, también, llevada al cine en el film de Bresson Lancelot du Lac (1973), mostrando al espectador todo el encanto del ciclo artúrico.

La novela de Lanzarote del Lago o el caballero de la carreta se escribió hacia 1177. Su autor, Chrétien de Troyes, era poeta de la Corte de Champaña, y ya había escrito refinadas novelas como Erec y Cliges y una versión de Tristán e Isolda. Hacia 1190 escribió Perceval, novela enigmática, inacabada, en un claro francés medieval en pareados octosílabos. Según nos dicen los traductores de Lanzarote: El Caballero de la Carreta y El cuento del Grial coinciden en algunos puntos más. (Las dos son novelas inconclusas.) Pero lo fundamental es que una y otra novela se construyen sobre el esquema de la queste, la búsqueda esforzada en pos del objeto anhelado, la Reina Ginebra o el misterio del Grial... protagonista de la aventura redentora.

En una atmósfera fascinante con motivos de extraño atractivo, con un trasfondo mitológico y de leyendas célticas, el caballero innominado, pues sólo se sabe su nombre casi a mitad de la obra, como sucederá con Perceval, subirá a la carreta infamante sólo para así poder librar a su dama la Reina Ginebra.

El entrelazamiento de aventuras, el laberinto en el que se sumerge el lector, para seguir al caballero errante, es la trama argumental de estas complicadísimas novelas. Bellas y corteses damas, que hablan con refinamiento la lengua francesa, acogen al caballero en castillos rodeados por altos muros y fosos de agua profunda. Muchos de los sucesos y de las figuras son como motivos de tapiz, así como cuando dice el poeta: «Había en la llanura un sicomoro: más bello no podía ser. Cubría un gran espacio, y estaba orlado todo alrededor de hierba fresca y menuda, siempre nuevo y hermoso. Bajo este sicomoro bello y gentil, que fue plantado en tiempo de Abel, brota una clara fuente que fluye con ligereza. La arena parece de plata y el conducto de oro, el más precioso y puro.»

Aquellos torneos y desafíos, embestidas y batallas, aquellas afrentas y perdones son de una belleza decorativa y ornamental que hoy nos deleitan, al tiempo que ese vocabulario propio del género, lleno de resonancias antiguas: el corcel,

el senescal, el palafrén, el vavador, las enseñas, las mesnadas, las doncellas, los encantamientos. La exaltación del amor cortés nos lleva a escenas de un paganismo bellissimo, como cuando Lanzarote rompe los hierros de la ventana que le separan de Ginebra y acude al lecho donde ella espera a su dulce amigo, que deja un reguero de sangre por las heridas de sus dedos. Es entonces cuando Chrétien de Troyes dice, sacrilegamente: «En ningún cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada.» Y la escena de la adoración de los cabellos rubios, que han quedado enganchados en el peine de la doncella. Todo es extraordinario, desde los enanos gibosos y gesticulantes hasta las doncellas en camisa, o aquella doncella monstruosa de Perceval, que se anticipa a algunos grabados de Dureo, y semeja una gárgola medieval, o aquel escudero-puerco espín.

En La historia de Perceval o el cuento del Grial, que es el vaso para la institución del sacramento de la Eucaristía, todavía es mayor el misterio, y el elemento estético superior, así como los efectos sorprendentes. El simple hecho de que el caballero vea a una oca herida por un halcón es motivo de belleza y meditación: «La oca estaba herida en el cuello, del que manaron tres gotas de sangre que se esparcieron sobre lo blanco, dando la impresión de un color natural... Cuando Perceval vio la nieve hollada, donde había yacido la oca, y la sangre que apareció alrededor, se apoyó en su lanza para mirar aquel parecido: y es que la sangre y la nieve juntas le recuerdan el fresco color del rostro de su amiga, y piensa tanto que se olvida, porque en su faz el bermejo estaba colocado sobre el blanco del mismo modo que las tres gotas de sangre que resaltaban sobre la blanca nieve.» Perceval se queda abstraído hasta el amanecer, mirando la nieve y pensando en el rostro de la amada. El tópico de la sangre en la nieve va a repetirse en toda la cuentística popular, hasta llegar a Andersen en el comienzo de Blanca Nieves.

¡Qué imagen tan fabulosa la de aquel castillo al que llegó el caballero!: «el castillo estaba construido con gran riqueza sobre un acantilado, y no vieron ojos de hombre viviente tan opulenta fortaleza, pues tenía un enorme palacio todo él en mármol negro, que se asentaba sobre una roca viva. El palacio tenía por lo menos quinientas ventanas abiertas, todas llenas de damas y doncellas que contemplaban ante ellas los prados y los floridos vergeles. La mayoría de las doncellas iban vestidas de seda, con briales

FARRERAS Y SU ESTETICA

JOSÉ MARÍN-MEDINA: *Farreras, proceso y análisis de su pintura*. Ediciones Ruyuela. Madrid, 1979.

Según declaran las referencias que acompañan a este libro, Marín-Medina se ha propuesto «unos textos desnudos de ambages y de ambigüedades, procurando también que el libro sirva de entendimiento y elogio de la pintura». En realidad, lo que con este libro ha ocurrido es que nunca ha llegado a más el autor ni a menos el pintor Francisco Farreras, figura cumbre de la estética española contemporánea y objeto de este catálogo-estudio-monografía.

Si, como parece, los objetivos de la obra eran múltiples, es evidente que algunos de ellos se han cumplido de una manera incluso ejemplar. Si se trataba de catalogar la obra de Francisco Farreras, la ordenación, la reproducción y la confección de este gigantesco y magnífico catálogo son totalmente modélicas y sólo caben elogios para la recopiladora de datos, Marilyn Galusha; para la traducción del texto inglés, que ha llevado a cabo la misma escritora con la colaboración de Everett Rice, y, sobre todo, para la maqueta e impresión de la obra, realizadas estas últimas por Industrias Gráficas Caro y Fotomecánica Pozuelo, dando lugar a uno de los libros de arte más cuidados y mejor realizados que hemos visto en los últimos tiempos.

La obra tiene, por lo tanto, la ventaja de servir de excelente auxiliar para que una persona que reúna las condiciones no muy frecuentes de una cierta sensibilidad, una buena afición al arte contemporáneo y un desconocimiento de la obra de Farreras complete y salve este tercer obstáculo mediante la contemplación del conjunto de la obra y, en algunos casos, de reproducciones que

exaltan toda la fastuosidad misteriosa, todo el universo a la vez críptico y evidente y toda la majestuosa serenidad que Farreras ha desplegado a lo largo de su obra.

Por esta razón, la catalogación, la reproducción y la documentación que en este libro se realiza de la obra de Farreras no puede estar mejor concebida; el trabajo se ofrece como una decantación del buen hacer de uno de nuestros grandes pintores y las imágenes nos facilitan, directamente y sin palabra intermediaria, la concreción de una de las páginas importantes de nuestra pintura y, por extensión, de toda la pintura universal, por cuanto en el arranque de la obra de Farreras, con una técnica nacida un poco a niveles lúdicos y con una cierta propensión a provocar el escándalo, el *collage*, se convierte en una categoría artística mayor y en una dimensión típica de la pintura.

Si dejamos que hablen las imágenes y nos enfrentamos a estas formas que pugnan por existir, por afirmarse a estos contrastes de luz y de sombra, a estas plegaduras y arrugas que tienden a lo infinito, la lección no puede ser más provechosa. Terminando un siglo xx que lo ha hecho prácticamente todo posible, un artista español ha construido de paciencia y amor a la belleza, de sosegada tristeza, de callada amargura un universo de imágenes en el que quizá no pensaron los artistas de la Escuela de París cuando ensayaron, entre la broma, el sarcasmo y la diversión, los primeros *collages*.

Nacido, como la mayoría de los elementos de nuestro mundo pictórico, para ser puesto en manos de un público moderadamente opulento e intrínsecamente ignorante, el libro puede ser muy útil para promover ventas y para persuadir a clientes hispanohablantes o de lengua inglesa de la importancia de este conjunto de realizaciones en el marco de la pintura de nuestro tiempo. Y las bien cuidadas ilustraciones pueden extender su área de acción, incluso a personas que, no

de diversos colores y telas tejidas con oro. Así en las ventanas estaban las doncellas, y se veían sus cabezas resplandecientes y sus hermosos cuerpos, que desde fuera sólo se podían ver de cintura para arriba». Y en los peldaños del castillo se encuentra el no menos fabuloso habitante, que es: «un cojo solitario, que tenía una pierna artificial de plata o bañada en plata, y que de trecho en trecho tenía aros de oro y piedras preciosas. No tenía el cojo las manos ociosas, ya que con una

navaja se entretenía en pulir un bastón de fresno». Allí dentro había también seres prodigiosos, como la dama de largas trenzas blancas que tenía más de cien años, y un lecho maravilloso todo de oro, con cuerdas de plata y campanillas pendientes de lazos, alumbrado por carbunclos engastados descansaba sobre figuras de perro que hacían muecas, y los perros se apoyaban sobre ruedas tan ligeras y movilizadas que si alguien lo empujaba un poco con el dedo se iba de un lado a otro

(como nuestros canapés modernos).

La descripción del banquete servido por hermosos pajes y la escena de la cámara atendida por criados invisibles, es de una suntuosidad muy propia de los libros de caballerías, donde trajes y brocados, manjares y vinos, son objetos estéticos, a los que el poeta dedica gran atención.

Como al azar hemos escogido estas citas, aunque en cada página hay materia de sobra, digna de comentarse. Los prólogos eruditos y

conociendo ninguno de los dos idiomas en que está redactado el libro, lo contemplan solamente con los ojos de la generosidad y de la más sensible entrega.

Francisco Ferreras sale respaldado y fortalecido de esta publicación. Los que ya hace mucho tiempo que conocíamos su obra e incluso no habíamos escatimado el elogio que casi siempre merece, hemos visto el amplio despegue de una tarea destinada a entroncar una pintura que va desde la exploración a una especie típica de concreción en el proceso y en la continuación de la pintura española.

Viendo las ilustraciones, desde los óleos postcubistas de 1953, las búsquedas de una figuración que se va estilizando y sintetizando cada vez más, y que en el año 1955 ya es una cadencia de espacios, un rigor de formas, una búsqueda de tensiones y de contradicciones que los colores y las estructuras cumplen al presentarse en un mismo espacio, entendemos que Ferreras inventa la propia historia de la pintura, va separándose progresivamente de la representación, haciéndose alternativamente lírico como una nube o doloroso como una lágrima, hasta que su discurso pictórico se encuentra con la posibilidad de que el plano no sea ya una esencia, sino una reunión de sustancias, y sus *collages* nos invitan a un espectáculo magnífico: formas que se combaten, que pugnan entre sí, retazos de papel que incluso pertenecieron a los medios de comunicación, y que vienen a cumplir sobre el cuadro un objetivo distinto, imágenes nuevas que son como fantasmas de dolor y de incertidumbre o como ecuaciones de esperanzas, que no se parecen a nada, que mantienen la absoluta necesidad de estar creando en cada momento un universo de imágenes distintas.

A lo largo de las páginas vemos el viaje de Francisco Ferreras desde la imagen representativa hasta la imagen recreada, desde la novedad que parece romper la continuidad de la experiencia pictórica hasta el momento en el que incluso el más reaccionario de los espectadores de la pintura



ve en él la evidencia de un quehacer mantenido a lo largo del tiempo. De la misma manera, el discurso de Ferreras alrededor de la forma se advierte en este libro como un viaje a la libertad, en el que en ocasiones las estructuras se oponen entre sí, en otras se armonizan y se riman, pero a la larga no hacen sino manifestar la potencia creadora del género humano de un artista individualmente considerado que se llama Francisco Ferreras.

En este contexto, las páginas que firma Marín-Medina no son ni buenas ni malas, sólo ligeramente pedantes; recordemos que la pedantería es la característica de los que están instruidos y educados más allá de su inteligencia, literariamente anodinas, críticamente desenfocadas, abundan en citas innecesarias y son, en general, como una tesina de Filosofía y Letras que se hubiere llevado a cabo escogiendo al azar un cierto número de fichas. Nada añaden a la sencilla grandeza de Ferreras y probablemente nada le quitarán, porque más allá de una lectura distraída y benévola nadie, sino el sufrido autor de la recensión, va a leerlas.

RAUL CHAVARRI

penetrantes son excelentes y las traducciones de una calidad exquisita, tanto la de Agustín Cerezales como la de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, que acaba de merecer el Premio de traducciones «Fray Luis de León».

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

EL BINOMIO COMUNICATIVO

PEDRO ORIVE RIVA: *Comunicación y sociedad democrática*. Ediciones Pirámide. 385 páginas. Madrid, 1978.

Es ya importante la labor que en el terreno de la información y la comunicación se está realizando en España, en el marco concreto de la

investigación. Una prueba más de ello lo constituye este libro del profesor Orive—catedrático de Estructura de la Información de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid—, en donde con detalle y siguiendo un riguroso método aporta un serio y profundo tratado de investigación sobre el tema. Donde el centro primario de atención es el estudio de la comunicación, desde su etimología hasta las diversas características que

lo constituyen, todo ello con absoluto rigor científico. Despejando la incógnita de si la comunicación precede o no a la comunidad, con análisis sistematizado de los límites de la misma, por parte de la estructura ontológica, del objeto y de los medios que comprende.

En el libro se aúnan en perfecta sincronización la doble condición del autor, como doctor en Pedagogía y como periodista, incluido el poseer ya un largo ejercicio profesional, incluyendo el tener ya en su haber de investigador otros libros relacionados con la estructura de la información periodística y el haber sido coautor en un libro sobre la especialización en el periodismo.

Por eso este libro constituye una valiosa aportación investigadora, basándose en propias observaciones personales fruto de la consulta y reflexión en torno a una amplia bibliografía sobre la materia. Ya en la primera parte centra su atención en los fundamentos de la comunicación, su etimología y líneas generales, elementos y tipos con precisa alusión a las clasificaciones de Feldman, Maletzke y Moles-Zeltmann. Seguido del proceso comunicacional con los modelos de K. Berlo, Schramm, Normann, Jakobson, Prieto, De Bono, Weaver y otros significativos autores. Hace un cuadro de valoraciones concretas en cuestiones tan elementales como la palabra, el gesto o los actos para entrar de lleno en el lenguaje como medio de comunicación. Por eso indica que la comunicación a través del lenguaje responde a la primera esencia y se funda con el propio ambiente; y más que un medio de comunicación es la proyección de la vida humana y material en sus propias relaciones. Analiza la corriente «generativa» para pasar a la postura crítica de Marcuse, cuando acusa a los filósofos de la lingüística de tratar de mantener el statu quo. Piensa que la preocupación por el lenguaje establecido es una forma de complicidad con el medio en que ese lenguaje nace, una forma de complicidad con la estabilidad social. Está presente en el libro la postura del estructuralismo, que para Parain-Vial no es más que una hipótesis y un método.

Al abordar la semiología de la comunicación hay un propósito tan importante como el estudio del proceso de comunicación, que es tan importante como el conocimiento del entorno común a los comunicantes.

Da en su libro acogida especial a una de las funciones más proyectivas e innovadoras, cual es la co-

municación para la sociedad. Señala el problema candente en nuestro tiempo como es el de asegurar la comunicación en el binomio gobierno-pueblo y viceversa, a través de una información completa para todos. Por eso señala que la práctica de la democracia política y económica exige como requisito esencial poseer la democracia de la comunicación, como tarea a conseguir por la sociedad y sus políticos; a base del empleo de una conducta abierta y plural, indeclinable a la apertura a todas las tendencias y capaz de asegurar el contraste de pareceres y las discusiones en igualdad de oportunidades.

Analiza el mensaje, los procesos de ideologización, para luego hacer relación expresa y detallada de los modelos de análisis comunicacionales como los de Lerner, Tompkins, Rapoport y Krippendorff.

Un libro, en definitiva, sugestivo y completo, de grandes valores divulgadores por cuanto incorpora las últimas teorías sobre la comunicación y sus procesos, todo ello expresado con rigor científico. Clarificando las distintas teorías sobre el lenguaje y el hecho comunicacional, así como los valores implícitos que han de brillar en el binomio de la comunicación en una sociedad democrática.

Acompaña a cada uno de los capítulos una abundante bibliografía sobre las cuestiones que plantea, lo que demuestra de por sí el rigor y seriedad con que ha animado todo el conjunto de su trabajo. Cuadros y fichas complementan las diversas áreas, así como unos anexos de interés como cuestionario afecto a los temas que plantea.

El estudio del fenómeno de la Comunicación cuenta ya con un número de estudiosos e investigadores españoles, que tratan de incrementar la ya no escasa bibliografía española sobre el tema. Necesidad también imperiosa debería ser que se creara un estado de mentalización en la necesidad de reconvertir al castellano los muchos libros que existen en inglés o francés, sobre estas materias, para poder contar con una adecuada bibliografía en español sobre temas tan importantes en la actualidad.

La labor investigadora del profesor Orive cubre una laguna importante, pues es una tarea continuada, donde vamos contando con muestras evidentes de un interés hacia la problemática de la información y la comunicación en sus distintas áreas. Es el gran paso y acercamiento hacia una empresa en la que habrán de incorporarse otros estudiosos.

MANUEL MARTINEZ FERROL

EN TORNO A LA FILOSOFÍA GRIEGA

RAFAEL ARILLAGA TORRENS: *La filosofía griega*. Edic. Revista de Occidente. Madrid, 1976.

Acierta Paulino Garagorri, en su prólogo, al definir la cultura como «conciencia de continuidad». He ahí el mejor modelo interpretativo para valorar el presente estudio del filósofo de Puerto Rico Rafael Arillaga. Nuestro autor ha pretendido exponer, con buen estilo y mejor espíritu de profesor universitario, los capítulos esenciales de la filosofía griega, contemplados desde un contexto socio-político y con análisis del medio cultural que les impulsaba a crear su doctrina y a poner en circulación sus teorías capitales. La obra es admirable en su estructura, en la claridad y en las apretadas síntesis a que son sometidos los filósofos de Grecia clásica. Para un crítico riguroso, denunciaría en esta obra un aire de ingenuidad y buena fe a la hora de hacer valoraciones y de obtener conclusiones finales. Por nuestra parte, advertimos que puede cumplir un buen cometido como texto académico en América hispana.

Con ese tono académico que distingue a Arillaga, plantea el tema del pensamiento griego en dos capítulos iniciales: el milagro griego, definición de la filosofía, posición favorable de Grecia, fuentes para el estudio de la filosofía griega, la experiencia empírica, el método deductivo, los orígenes miti-poéticos, los orígenes religiosos y los orígenes cívicos en torno a la «polis». Dentro de este marco de referencia emprende Arillaga su clasificación por escuelas de ese pensamiento heleno multivalente y cargado de variadas influencias. Cada esquema va a ser rellenado con precisión y brevedad. Son dosis muy específicas, las diseñan la doctrina y la personalidad de cada filósofo. Un gran conceptismo y sobriedad de estilo son notas distintivas en esta historia de la filosofía griega. El estudiante universitario podrá encontrar en ella las líneas esenciales que corresponden a cada doctrina y el perfil conciso de cada filósofo.

A mi juicio habría que superar ciertos prejuicios en torno a los orígenes de la filosofía griega y a sus teorías originales. En concreto, no debe hablarse del «milagro griego», sino de una línea de con-

tinuidad entre el pensamiento antiguo. En primer término, está constatado por grandes filólogos cómo los poetas griegos contienen las mismas palabras y doctrinas que aparecen en los presocráticos. Ha sido Francisco Rodríguez Adrados, en su excelente obra *Ilustración y política en la Grecia clásica* quien lo ha puesto de relieve de una forma definitiva. Es este un campo conquistado por los críticos y que

no puede ser olvidado en ningún caso. De no ser así, volveríamos a los maximalismos de épocas pretéritas y a convertir en mitos lo que no pasa de ser un despliegue cultural homogéneo y sucesivo.

Por último, la filosofía griega sirve de paradigma para contemporal la historia del pensamiento filosófico, pero no está ni mucho menos implícita en ella toda la filosofía posterior. La estructura del pensa-

miento humano es *histórica* y, de ahí que vaya mostrando o «desvelando» —como diría Heidegger— sus ideas en un proceso que sigue pasos contados y en largo devenir hasta llegar a ciertas metas. Mejor dicho, el pensamiento filosófico es *dialéctico* y sólo en virtud de una lucha histórico-cultural puede amañecer progresivamente.

FRANCISCO VAZQUEZ

LAS ANTILLAS CONTADAS

Cuentos del Caribe (selección y prólogo de Leonardo Fernández-Margané). Editorial Playor. Madrid, 1978.



Género del cuento, muy transitado en este Caribe, desde primeros de siglo y aun antes. Le viene de la tradición hispana y de las consejas y de los triduos boca-a-boca de la gente de color y se refuerza con el romanticismo dado a tierras exóticas y nobles salvajes y cosas que, al pronto, sonaban a propio.

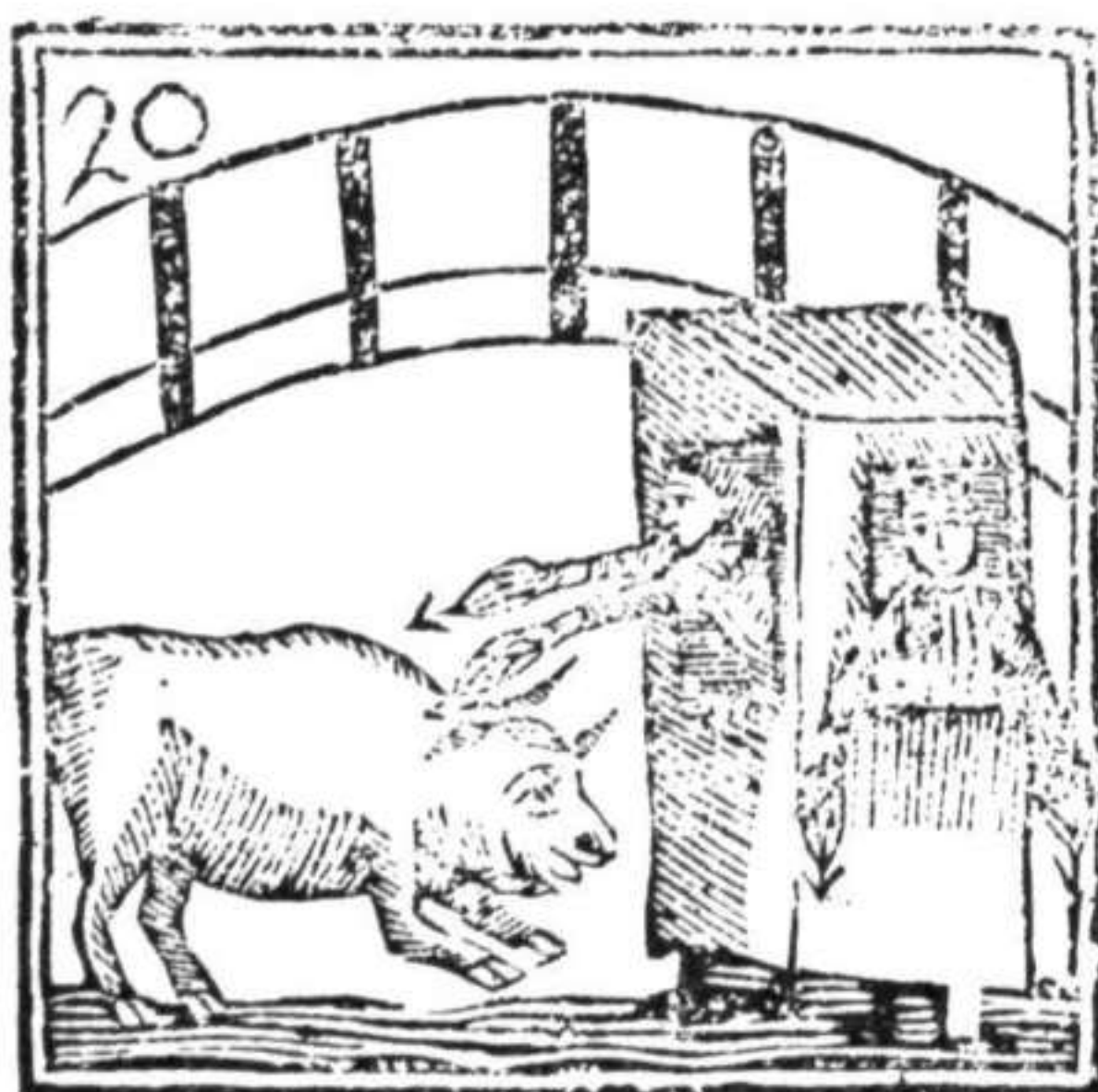
Son las Antillas la última España americana y, cuando dejan de serlo, se debaten entre el ser nación propia y la terrible amenaza del Norte y del alrededor con sus espanglish y créoles y papiamentos. Se aprestan las defensas desde los *Cuentos orientales* de José María Heredia a la Avellaneda y hasta Martí en la Cuba de rompeolas. Algo más tardo anda Puerto Rico que abunda en el costumbrismo de los Estébanez Calderón-Larra-Fernán Caballero. En el Santo Domingo que les precede en teoría de independencia, que está a punto de fenecer en los brazos de Haití, que vuelve a España y se separa, la proeza literaria es más ardua.

Tres países-islas cuyas Letras no se mecen ya plácidas en las ondas tropicales, sino en la frontera del ser-y-no-ser. Gentes de pluma que se atafagan en crear primero una expresión nacional, después en mostrar su valencia internacional. Cunde el Ensayo y el Teatro, pero sobre todo la Poesía y el Cuento, tan próximos en los albores literarios.

Se mira lo que hacen los hermanos del Continente, el mirar alrededor y escribirlo de los Rivera, los Güiraldes, los Gallegos. Así la «generación del 30», en Puerto Rico, acunada en previas latencias de Zeno García, Meléndez Muñoz, Luis Lloréns; a la rastra de *El Gíbaro*, de Manuel Alonso. Grupo de gentes serias y preocupadas —apenas con la excepción irónica de Nemesio Canales y Emilio S. Belaval—, buscando la revaluación nacionalista y el nexa con la novela hispanoamericana a través de Enrique A. Laguerre, del que se recoge aquí un apunte impresionista. Una estampa kupriana de Balseiro, el débil apunte melodramático de Isabel Cuchi Coll y las aportaciones muy superiores del neoyorquino Wilfredo Braschi, ya en plena anécdota ciudadana, y una expresiva balada del caballo sacrificado, debida a Abelardo Díaz Alfaro.

Del gallego-cubano Lino Novás Calvo, el de *Pedro Blanco*, se incluye uno de sus últimos trabajos en plena anécdota política, mientras se diría digno de Poe el famoso *Conejito Ulán*, de Enrique Labrador Ruiz. Una de las leyendas afrocubanas de la especialista Lydia Cabrera que siente el color como el Carpentier de la primera época y el cuento chino de las decapitaciones debido a ese curioso escritor que es Lezama Lima, cuyo lenguaje especial, que comenzó por hermetismos poéticos, se ha ido complicando con el tiempo, mezclando metáforas, organizando paradigmas hasta recordar las paradojas de Chesterton.

La mayoría de los cuentistas dominicanos acogidos en este volumen pertenecen a esta primera cronología del siglo, desde el decano, Sócrates Nolasco, con excelente descripción costumbrista, a la gran figura litera-



rio-política de Juan Bosch, cuya instantánea desolada, fotográfica, coincide con las imágenes de Néstor Caro Vásquez. Menos feliz la retórica de Tomás Hernández Franco, un relato usual con sorpresa final, de Virgilio Hoepelman, precede a dos ejemplos de este ponerse al día, en técnicas formales, que rejuvenece a Aida Cartagena y Pedro Mir, con el uso de fluencias de pensamiento, monólogos interminables, pueril eliminación de ortografías y convenciones y una angustiosa búsqueda de objetivismos y otras maravillas morrocotudas.

Siguen contándonos las Antillas las promociones siguientes, cambiando la aguada candenciosa por la espátula social, los coloridos ingenuistas por agrios, hirientes mordiscos de luces y sombras hasta llegar al «collage», a los imitativos mosaicos, como gran coartada de estilos recogidos aquí y allá. El terrible decenio 1936-46 incomunica con los quehaceres de España, primero; de Europa, después. Se va desdibujando la influencia de los Mallea-Quiroga-Gallegos. Las Antillas contadas sienten más cerca que nunca, embebidas en su entraña literaria ajenas vivencias. Ahora las defensas se fijan tardíamente en Novás Calvo, en el a su vez influido Borges, en el venezolano Guillermo Meneses... La migración a Estados Unidos, la ciudad de Nueva York, Corea, Vietnam, calan profundamente en las últimas hornadas literarias.

Por debajo de las modas formales anglosajonas los temas saltan, se exploran nuevas sociedades, el destino introspectivo, el protagonismo femenino, la ruptura familiar, la sustitución de lo religioso por mitos. Nace un pesimismo generacional con un Puerto Rico que da la cifra mundial más alta de suicidios en un país católico.

Imperio de la frase corta de Hemingway o Camus, opuesta a la frase marea que ocupa páginas y páginas con torbellinos de antisintaxis, enmascarando a veces la falta de contenido, adhiriendo toda clase de materiales, de cuadernos de notas sin elaborar, entrechocando la rica fluencia del castellano con parlas, dialectos, frases hechas, jergas y germanías, cuya fuente está, claro, en indigestiones de Joyce y hasta de Virginia Woolf. Los monólogos subjetivos, las acotaciones oníricas, la personalización de lo exterior son constantes continentales y a ellas se entregan los autores antillanos, cayendo por vía indirecta en lo que, acaso, trataban de evitar. Un curioso elemento incidental, el guión cinematográfico precipita esta prosa en acciones simultáneas, saltos atrás y los llamados «estructuralismos objetivos», fotográficos.

Los cuentos primitivos anteriores se sustituyen por los actuales. El gallego-cubano Ramón Ferreira abre la marcha con un cuento del impedido que llevan al asilo sin saber lo que esto sea, mientras Hilda Perera narra una insincera estampa del niño y la garza. Más convincentes José Sánchez-Boudy, con un dramático anonadamiento de desposeídos; el choque de culturas expuesto en *El gran Ecbó*, de Guillermo Cabrera Infante, y el apunte sobre un bongosero nato, con lenguaje musical que «suena» a Carpentier en el puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel.

Hay decenas y decenas de nombres en los novísimos años y el volumen selecciona a cuatro de ellos nacidos entre 1936 y 1943. Hay una tragedia «kitsch» de ancianas debida al cubano-editor-en-España Carlos Alberto Montaner, muy relacionada con *Los soles truncos*, de René Marqués. Hay un delicioso cuento «borgiano» del dominicano Marcio Veloz acerca del jardinero que se convirtió en rosal. Y la onomatopeya folklórica, reiterativa y hasta etnográfica del negro travesti, hijo del Trinidad, debida a Luis Rafael Sánchez. Y el inevitable Severo Sarduy, a quien, a falta de cuento, le seleccionan unas páginas de *Cobra*, con chinerías muy a lo Lezama Lima y su aquel de estructuralismo francés a que aluden algunos críticos.

Las Antillas hispanas, archipiélago de profecías, antecámara americana. Naos literarias de cada descubrimiento generacional, quedan apenas apuntadas en este volumen cuya mejor virtud es la de antología aproximada, el rejuvenecer a algunos autores con sus ejemplos más modernos, atreverse a una síntesis casi imposible y servir acaso como incentivo para aproximarse a las letras isleñas.

MANUEL ORGAZ

AGILES PERFILES

DAVID OJEDA: *Las condiciones de la guerra*. Colección Premio Casa de las Américas. República de Cuba, 1978.

En nuestras librerías no ha sido frecuente, hasta la fecha, encontrar volúmenes editados en Cuba, por motivos que conocemos prolijamente; así, durante años, el libro cubano se convirtió en objeto de apreciable rareza, llegado a nuestras manos casi exclusivamente por encargo a La Habana o traído desde otros países, siendo por temporadas insostenidas recibido en algunas redacciones más o menos oficializadas. De todos modos, su cometido se ha visto seriamente truncado, no logrando nunca una distribución digna. Queremos desde aquí recordar, a quien corresponda, esta situación anómala, para que sea corregida con la necesaria premura.

El pasado año, en el XI Festival «Casa de las Américas», fueron seleccionados y publicados más tarde una serie de libros creados por autores totalmente desconocidos en nuestro país. En poesía, gracias al envío de un amigo chileno exiliado en Suiza, que visitó Cuba hace poco, hemos tenido oportunidad de leer libros del peruano Hildebrando Pérez, el argentino Jorge Alejandro Boccanera y las nicaragüenses Claribel Alegría y Gioconda Belli, textos que, en conjunto, poseen un buen nivel de calidad, así como un compromiso solidario.

El libro de cuentos que ahora reseñamos, del mexicano David Ojeda (San Luis de Potosí, 1950), es también portador de una calidad que se expande desde la primera a la última línea, así como de un estilo que cristaliza en perfiles tan ágiles como actuales.

Se abre el volumen con la frase de Federico Engels: «Si han cambiado las condiciones de la guerra entre las naciones, no menos han cambiado las de la lucha de clases», y a continuación se incluye un texto fundamental, mediante el cual Ojeda nos describe el trayecto dialéctico de los once relatos, encajados sobre la exploración de citas concernientes al proceso creador del joven narrador mexicano.

Más pequeño que Viet Nam, el primero de los cuentos, está elaborado con un estilo experimental, mediante el encaje paralelo de dos textos, separados perfectamente, en uno de los cuales los protagonistas se encuentran en clase de «teoría estadística de la información»; Ojeda, en el texto preliminar, nos indica haber leído «en un artículo

de abraham moles que puede suplir (la máquina) la debilidad de las capacidades combinatorias humanas mediante una exploración rápida, completa y definitiva de todo el campo de lo posible dentro de un determinado número de limitaciones». Peter, el protagonista del cuento, tiene que resolver en un ejercicio didáctico cómo medir el grado de indeterminación de una noticia —«El canciller Mauricio Burgonovo fue finalmente asesinado por el movimiento procomunista F. P. L. luego de veintitrés días de secuestro. El gobierno salvadoreño se negó a liberar a 37 presos políticos a cambio de la libertad del hombre de estado y los secuestradores no aceptaron el ofrecimiento de una gruesa suma de dinero por parte de los familiares...»— aparecida en la pantalla de un computador. Entre las múltiples combinaciones, encuentra una que consiste en la intervención directa de los estados unidos para salvar al canciller... —Después de todo, el salvador es mucho más pequeño que viet nam, ¿no jenny? Responde molesto ante la risa de la muchacha que lo mantuvo distraído durante la clase—. Mientras tanto, jenny —es decir, el texto paralelo— nos va describiendo un relato cuyo protagonista es mrs. hepzibha, cuyo resultado es «Y al contemplar por última vez el retrato del coronel, mrs. hepzibha se dio el placer de llorar, deseando decirle que se acercaba la hora, que ya no se escucharían cánticos navideños..., todo porque el abismo se ahondaba y por la playa seguían desembarcando como hormigas esos hombrecillos».

En otros trabajos, como *Pelotita de ping pong*, Ojeda consigue en una extensión mínima —apenas tres páginas— resultados óptimos, mostrando una gran capacidad de síntesis. En este cuento cortísimo, el protagonista es un niño. En gradación ascendente, éste, cuyo vocabulario evocador —«Nuestro uniforme es feo porque nomás nos ponemos la camisa blanca y corbata con pantalón azul marino...»— resulta irónicamente casticista, nos dice que una vez leyó «en un laif que las bombas son más grandes porque ya se inventó la bomba hache y que la reacción es como si dejáramos caer una pelotita de ping pong en un lugar donde hay muchas pelotitas».

Como se verá, el autor usa una escritura deliberadamente fonética en la transcripción de vocablos anglosajones, no utilizando las mayúsculas en los nombres propios en ningún caso. Resulta sorprendentemente saludable la ingenuidad que pueden cobrar ciertas frases como

«jugando beis-bol»; cada uno de los cuentos posee un aire singular y un tratamiento específico que nunca se deja al azar, sino que sus peculiaridades concuerdan en cada momento con el tema, completándolo en una combinación que nos comunica la intencionalidad del autor.

David Ojeda, que perteneció al taller de literatura de su ciudad natal, es coautor del libro de cuentos $6 \times 3 = 18$. En 1975 ganó el concurso «Punto de Partida», convocado por la Universidad Nacional Autónoma de México. Si nos atenemos al año de su nacimiento, podemos esperar que Ojeda sea en el futuro un nombre a añadir a la larga lista de buenos narradores mexicanos, pues con su mirada crítica nos muestra los aspectos más ocultos de una realidad en la cual penetra con gran oficio.

JUAN QUINTANA

TIEMPOS REMEMORADOS

FRANCISCO MIR BERLANGA: *Melilla en los pasados siglos y otras historias*. Ayuntamiento de Melilla, Editora Nacional, 1978.

Hace ya unos años, a finales de los sesenta, la Editora Nacional lanzaba una selección o corona poética, «Melilla en la Poesía Española». Allí se recogían ofrendas de Manuel Alonso Alcalde, Carmen Conde, Leopoldo de Luis, Miguel Fernández, Rafael Guillén, Gómez Nisa, Guerrero Zamora, López Anglada, López Gorgé, los hermanos Murcianos...

En un extenso prólogo, el profesor don Joaquín de Entrambasaguas subrayaba cómo Melilla es merecedora de cuanto le conceda la Historia para su realce. Sin que pudiera mover a asombro de qué modo la antigua Ruzadir, y muy especialmente su ciudadela, la llamada «Ciudad vieja», con tanto enraizamiento en nuestro acontecer histórico, haya influido y animado a un elevado plantel de poetas para cantarla.

Hace un cierto tiempo nos ha llegado un nuevo volumen acerca de la Ruzadir de los fenicios. Y lo mismo que en aquella ocasión figura al frente, como promotor, el cronista oficial de la ciudad, perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, don Francisco Mir Berlanga.

Tras una sentida dedicatoria, se inicia el Prefacio a la manera de

justificación. Se hace constar que desde su incorporación a la corona de Castilla, Melilla ha estado presente en la historia de España formando parte de un enclave fronterizo con el mundo africano. Prologuista de este interesante libro, don Carlos Robles Piquer no duda al escribir: «Ni Ceuta ni Melilla son dos frutos del colonialismo de los siglos xvii y xix ni han sido jamás puertos carboneros en una ruta imperial, sino el resultado de una vecindad fronteriza que marcó los lindes donde ahora están desde los siglos xv y xvi».

Y a continuación el prologuista aborda el tema de las «razones» españolas: «Lo que haya de ocurrir en el futuro, de Dios y de los hombres ha de depender; pero las «razones» españolas para renunciar a Ceuta y Melilla serían las mismas que pudieran esgrimirse contra los turcos para que se olvidaran de Estambul, que está en Europa, o contra los egipcios para que prescindieran del Sinaí, que está en Asia. La Historia, naturalmente, pesa más que la Geografía en la vida de los pueblos».

Es de admirar la copiosa y valiosa bibliografía que consultó el señor Mir Berlanga. Se apoyó decididamente en los trabajos de Gabriel de Morales, Rafael Fernández de Castro y Tomás García Figueras, sin olvidar desde las Crónicas de los duques de Medina-Sidonia (1561) hasta «Presencia de España en Berbería» y las «Campañas del Rif y Yebala». Del escritor Fernández de Castro resulta ya un clásico su «Melilla prehispánica». En cuanto a la documentación utilizada, se cita desde el Archivo General de Simancas al Histórico Nacional, Archivo del Servicio Histórico Militar. Biblioteca Nacional, Archivos de Málaga, el Municipal y Parroquiales de Melilla, así como el particular del autor.

Se incluye igualmente una cronología de alcaldes. A partir de don Pedro Estopiñán hasta el actual don Luis Cobreros. Se da el caso que el autor de este libro que comentamos estuvo al frente de la alcaldía desde 1964 al 71. Ha sido su 189 alcalde, si nos referimos a aquel comendador don Pedro de Estopiñán y Virués, que al frente de las mesnadas andaluzas del duque de Medina-Sidonia conquistó la antigua Ruzadir el día 17 de septiembre de 1497.

«Melilla en los pasados siglos...» constituye un homenaje a la Valerosa, Humanitaria y muy Caritativa Ciudad. Abre sus páginas con un soneto, «Ruzadir ante el mar latino», original de Manuel Alonso Alcalde. El señor Mir Berlanga si-

EL ROMANCERO DE “EL MONO AZUL”

FRANCISCO CAUDET (ed.): *Romancero de la guerra civil*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1978.

El romancero republicano de la guerra civil ha sido objeto de varios estudios y ediciones —alguna varias veces reimpressa y traducida, como la de Darío Puccini: en Bari, en Méjico y París—, que hasta hace pocos años no han sido distribuidas en nuestro país. Ya en plena guerra aparecieron dos colecciones de romances: la primera, en un librito editado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid, noviembre 1936), que ha sido reproducida en facsímil por Hispamerca (Madrid, 1977), y la segunda, preparada por Rodríguez-Moñino y publicada por Ediciones Españolas (Madrid-Valencia, 1937), bastante más amplia que la anterior. Años más tarde (1944) Rafael Alberti publicó un *Romancero general* en Buenos Aires.

La edición que prepara Serge Salaün, de la cual sólo ha aparecido el primer tomo (*Romancero libertario*, París, 1971), contrasta por su magnitud (seis volúmenes más en proyecto) con la que es motivo de estas líneas: la reciente selección de Francisco Caudet, conocido investigador, ducho en temas literarios de la guerra y la diáspora republicana (véanse sus estudios sobre *Hora de España*, *Romance*, *España peregrina*, la poesía de Serrano Plaja, etc.).

El profesor valenciano ha escogido tan sólo sesenta y cinco romances, clasificándolos en tres grupos: heroico-exhortativos, burlesco-inventivos y varios; muchos fueron escritos por autores afamados (Alberti, V. Aleixandre, Altolaguirre, Bergamín, Rosa Chacel, Emilio Prados, etc.) y otros por poetas que entonces fueron muy celebrados por la milicia y la retaguardia (Pedro Garfias, Antonio Agraz, Pérez Infante, etc.), pero que también eran intelectuales, salvo casos contados; ahora bien, todos sus romances, y esto es lo que les da un carácter unitario, fueron publicados entre el 27 de agosto de 1936 y el 26 de agosto del 37 en *El mono azul*, la revista de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, una *revista de intelectuales*, como subraya ciertamente Caudet. La Alianza fue la cuna del Romancero republicano —y aun es posible que, indirectamente, del *nacional*— y *El mono azul* su medio de difusión. Obsérvese que una literatura tradicional, que llegó a alcanzar una enorme popularidad, recuperando incluso la comunicación oral, tan característica del romance, tuvo un origen propiciado por intelectuales, que escogieron el romance por considerarlo el metro «más adecuado para llegar al pueblo y cantar su gesta».

Pero ¿por qué el romance era el metro más adecuado para *llegar al pueblo*? ¿Quiénes conocían el peso de la tradición que había detrás del romance? Tal vez nadie mejor que los poetas

que paso a paso, desde los umbrales de nuestra civilización mediterránea, con un alerta pródigo en intensidad, interesantes efemérides fenicias, cartaginesas, romanas... Destaquemos aquellos capítulos que dedica a los pasados siglos y a la conquista de Melilla, de acuerdo con la Crónica de Pedro de Medina

y la Descripción de Africa, de Hasan Ben Mob Uazzan; mencionemos igualmente los que llevan por título «Una historia que parece fábula: el ataque del morabito», «La familia Ramírez de Arellano», «La más triste Navidad», «Melilla durante la invasión francesa», «El desastre de Annual y la leyenda del

y los intelectuales de la Alianza. (No parece haberse tenido muy en cuenta, a propósito, el posible protagonismo de Antonio Rodríguez-Moñino en este aspecto; quizá pueda ser uno de los principales responsables del nacimiento y desarrollo del Romancero de la guerra civil.) Y tal vez nadie como ellos también para saber los propios límites del romance, que usaron en 1936 y principios del 37 como literatura de agitación y propaganda —adecuando «el arte a una definida realidad revolucionaria»—, pero advirtiéndolo a comienzos de 1937, cuando ya era evidente «que la guerra sería un largo proceso», la necesidad de «un arte más reflexivo». Consecuentemente, *El mono azul* a partir del 1 de mayo de 1937 deja de publicar de forma sistemática, como hasta entonces, en las páginas centrales, su sección del Romancero. Comenzaba una nueva etapa y un planteamiento literario nuevo.

En enero de 1937 el editorialista de *Hora de España*, en su primer número, decía: «Es cierto que esta hora se viene reflejando en los diarios, proclamas, carteles y hojas volanderas que día por día flotan en las ciudades... Y es forzoso que tras ellas vengan otras publicaciones de otro tono y otro gesto que, desbordando el área nacional, puedan ser entendidas por los camaradas o simpatizantes esparcidos por el mundo, gentes que no entienden por gritos como los familiares de casa, hispanófilos, en fin, que recibirán inmensa alegría al ver que España prosigue su vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto gigantesco en que se debate». Y Serrano Plaja, en las sesiones del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, a mediados del mismo año, abundaba sobre el tema en estos términos: «todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación, nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como pudiera ser, por ejemplo, defender el arte por el arte... Y nosotros queremos un arte por y para el hombre».

El romance había ido perdiendo «espontaneidad, convirtiéndose en un texto mimético», dice Francisco Caudet. «Tuvo la virtud de plantear la polémica en torno a la esencia del arte y al compromiso intelectual. Polémica que no se desarrolló en un plano abstracto, sino en un contexto preciso: el de la guerra civil». Pero el Romancero fue además, en palabras de Alberti, «un fenómeno tan sorprendente de vitalidad poética, que siempre será actual intentar su recopilación», porque esa vitalidad poética es la vitalidad de la tradición literaria. Por eso era el romance el metro «más adecuado para llegar al pueblo»: porque el pueblo lo hizo suyo —como lo hiciera durante siglos—. No es raro, pues, que Caudet dude «si el romancero de la guerra fue idea de los intelectuales o si surgió espontáneamente del pueblo» —a pesar de haber señalado más arriba que la utilización sistemática del mismo «no fue algo espontáneo, sino fruto de una decisión calculada», lo mismo que (nos atrevemos a decir) su nacimiento—. Y es que el Romancero —todo él, no sólo el de la guerra civil— es la gran obra de la tradición literaria hispánica.

MANUEL CAMARERO

general Silvestre...» Ya en «otras historias», «Abdelkader Hach Tieb, el caballero rifeño» y «Tifarutin, la ocasión perdida».

El comentarista estima que el lector acudirá a estas páginas con avidez. «Melilla en los pasados siglos...» posee una edición de extrema pulcritud. Y enriquecida con

abundante e inapreciable documentación fotográfica, croquis, planos y epistolario. Resaltemos el escudo de la ciudad, así como la reproducción de antiguos documentos fechados en el año 1553, el nombramiento de don Pedro de Benegas como «alcayde», febrero de 1561; y una página memorial que envió



don Juan de Austria sobre la laguna de Melilla (albufera conocida con el nombre de Mar Chica), fechada en Granada el 14 de octubre de 1569.

Un auténtico enamorado de estos temas es el autor del libro. Y ha conseguido poner en primer plano, con profundo fervor, unos hechos históricos de acendrada raigambre. Hechos que al brotar de lo medular de nuestro pasado, tienen que invitar a la meditación. En estas páginas se siente, a raudales, el espíritu y el aire de la ciudad. Con sus viejos torreones. Y aquella puerta de Santiago. El escudo de Carlos el emperador, dando paso a la ciudadela. Allí precisamente en el Baluarte de la Concepción Alta, Francisco Mir Berlanga, instaló el museo municipal. Y más que fiel cronista, encariñado, no deja de proclamar lo que ya se repitiera en verso y prosa: Melilla es una urbe no solamente bella, de luminosidad mediterránea, sino un pedazo de entraña andaluza.

FRANCISCO SALGUEIRO

LA MUJER, A ESTUDIO

Papers, revista de Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona, número 9. *Mujer y sociedad*. Ediciones Península. Barcelona, 1978.

Resulta evidente que la discusión —no pocas veces agria— sobre el papel social de la mujer en la historia y en la sociedad contemporánea está convirtiéndose en otro de los grandes temas de nuestro tiempo. En el aquí y ahora español la cuestión adquiere un carácter particularmente polémico, y no por minoritario deja de ser el feminismo de nuestro país una de las fuerzas potencialmente más renovadoras. Las ya casi míticas «jor-

nadas de la mujer» en Madrid y en Barcelona, la protesta feminista en el Senado cuando se rechazaron proyectos de Ley que hubieran podido resolver algunas situaciones de que son víctima exclusiva mujeres, o la contestación sistemática a esa Sección Femenina renovada que es la Dirección General de la Condición Femenina, son botones de muestra de un fenómeno en crecimiento cuyas implicaciones sociológicas están por determinar. Por eso resulta del mayor interés que una de las publicaciones periódicas de sociología de cierta calidad y amplia difusión con que contamos en España dedique un número monográfico al asunto.

Sin embargo, esta entrega de Papers no está a la altura de anteriores números, siendo de esperar que nadie piense que ello se debe a ser un número de mujeres y sobre mujeres. La falta de concreción y la superficialidad que se advierte en muchas de las contribuciones son, más bien, reflejo de algunas ambigüedades e inconcreciones que acompañan a la definición de la problemática específica de la mujer en la sociedad occidental. En realidad, y contra lo que cabría esperar en una revista de sociología, se nos dan muy pocos datos sobre la situación de la población femenina y éstos vienen en forma harto genérica, tanto en su descripción como en el rastreo de sus raíces y causas. Buena parte del volumen se dedica, más bien, a la discusión sobre el feminismo en cuanto ideología y práctica fragmentada en corrientes y sectores.

Para ordenar de algún modo los distintos trabajos que integran este volumen puede hacerse con ellos una clasificación en atención a su objeto. De este modo habría un primer bloque integrado por aquellos artículos que tienen por objeto el origen próximo de la discriminación social y personal de la mujer, la educación. De ello se ocupan Marina Subirats («Entorn de la discriminació sexista a l'escola»), Elena Posa («Actituds al voltant de la coeducació») y Angeles Laorden y Pilar Giménez («La mujer en la universidad española»). Podría añadirse también la contribución de M. Isabel Marrades («Feminismo, prensa y sociedad en España»), en que, como parte de un trabajo de más amplios límites, se examina la situación de la mujer española ante la prensa en cuanto vehículo cultural, como lectora destinataria de un producto específico y escritora durante el siglo XIX y el primer tercio del XX.

Quizá el mejor trabajo del volumen sea el de M. Subirats, que va al fondo de la cuestión sin demasiados rodeos y sabiendo espigar los datos esenciales del problema: «cada sexe té, en el conjunt de l'aparell escolar unes oportunitats diferents d'adquisició de cultura», además «és el propi aparell escolar el que introdueix una diferència de tractament segons el sexe» (p. 40). Sería un reduccionismo sin duda excesivo e ilegítimo concluir que ése es el fondo del problema, pero no hay duda de que ahí está uno de sus nudos gordianos. La escuela tradicional española, o sea, toda la conocida desde los más remotos tiempos hasta la fecha, pese a los tímidos amagos reformadores de la II República o el institucionalismo, discrimina en razón del sexo al escolar y la escolar, entendiéndolo que su «naturaleza» y papel social distintos exigen formaciones diferenciadas y diferenciadoras. Lo que ocurre es que la formación femenina, o para niñas, que pasa por ser específica, es una mera degradación de la enseñanza para chicos más algunas prácticas de «labores propias de su sexo». Y en esto la coeducación, que aún hoy no acaba de admitirse y generalizarse, no viene a resolver gran cosa, pues lo único que realmente hace es extender el modelo o la práctica masculina a las niñas, sin revisar los valores machistas y discriminatorios que la

subyacen y que se consideran superiores. Ese es el análisis de Elena Posa (pp. 57 y ss.). Tal discriminación no se reduce al ámbito escolar, primario o secundario, sino que penetra también en la enseñanza superior, en la universidad, donde de modo más sutil se pone de relieve con la existencia de carreras consideradas «femeninas», llamadas así porque el número de matriculas de uno y otro sexo es equiparable, mientras otras—ingenierías fundamentalmente—el porcentaje de mujeres matriculadas, y más aún tituladas, es ridículo de puro exiguo.

Con ello abocamos a una nueva vertiente del problema: la discriminación en el trabajo, que tiene una manifestación inmediata: el trabajo de la mujer—cualquiera que sea éste—es menos apreciado y peor pagado que el de sus colegas varones de igual preparación y facultades. Es más: la mujer en el trabajo es siempre la parte más vulnerable, la más fácilmente lanzada al paro. El caso italiano de posguerra—expuesto por Juana Balbo y Marie P. May en 1974 en un artículo que Papers reproduce («La condición de las mujeres: el caso de Italia después de la guerra») —lo pone en claro y, salvando peculiaridades, puede equipararse a lo que sucede en España. Pero además la mujer trabajadora «compatibiliza» el trabajo profesional con el doméstico, y con ello no sólo duplica su

novedades editoriales

- J. M. INFIESTA: **Vida de bohemia.** Ediciones Nuevo Arte. Barcelona, 1979.
- NANCY FRIDAY: **Mi madre/yo misma.** Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.
- ANDREW HOLLERAN: **El danzarín y la danza.** Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.
- PEARL S. BUCK: **Este y Oeste.** Ed. Caralt. Barcelona, 1979.
- CLAUDIO BASTIDA: **Descripción de Grecia.** Col. Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1979.

- ROBERT GREENFIELD: **El supermercado espiritual.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.
- ILEANA ESPINEL: **Poemas escogidos.** Letras del Ecuador. Quito, 1979.
- GONZALO ANAYA: **Qué otra escuela.** Ed. Akal. Madrid, 1979.
- RAFAEL DIAZ ICAZA: **Señas y contraseñas.** Letras del Ecuador. Quito, 1979.
- LIDIA FALCON: **Los hijos de los vencidos.** Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.
- V. BOTELLA PASTOR: **El camino de la victoria.** Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.
- GIANFRANCO MORRA: **Marxismo y religión.** Ed. Rialp. Madrid, 1979.
- CRAIG THOMAS: **Firefox.** Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.
- HUMBERTO SALVADOR: **Sacrificio.** Letras del Ecuador. Quito, 1979.
- SEVERINO CARDEÑOSO: **Acercaamiento a la poesía gallega del siglo XIX.** Ed. Rodas. Barcelona, 1979.

esfuerzo, sino que reduce sus posibilidades de promoción profesional. La maternidad es para muchas mujeres el punto final de su trabajo extradoméstico; para otras, el inicio de una serie de interrupciones más o menos prolongadas que hace de su promoción profesional—cuando es factible—algo enormemente complejo; para las más, un difícil e ineludible pluriempleo. Es de lamentar que no se haya indagado nada sobre las características concretas de estas cuestiones en España. La universalidad del problema la señala Hilda Lass en un artículo también reproducido («¿La solución final a la cuestión femenina?»), en el que describe la situación en los países del Este y los ensayos de solución puestos en práctica en Suecia.

Otro conjunto de problemas es el relacionado con la especificidad sexual femenina, que abordan en algún aspecto o al menos lo aluden tangencialmente todos los trabajos de la revista, pero que tratan de modo más concreto Magdalena Catalá («Ensayo de una ecología sexual»), que nos entera de lo epatante que puede ser, todavía, un año escolar en los Estados Unidos, pero que no tiene ningún valor descriptivo ni científico, y Marga Sánchez y Trinidad Simó («Algunas anotaciones acerca de la cuestión sexual»), donde dejan testimonio de una inexistencia y apuntan algunos



buenos deseos, entre otros el de que cuando la educación sexual, en la forma de la coeducación, sea posible, no se limite tan sólo a unas clases de biología y anatomía ampliadas a temas que el puritanismo dominante tiene por escabrosos, sino que se imparta una educación sexual encaminada a destruir «los prejuicios que dividen y separan a los sexos» en dominantes y dominados.

Pero asalta la duda de si hay que acabar tan sólo con prejuicios o con algo más. Duda que se hace brutalmente acuciante al leer el, más que estudio, reportaje que M. Isabel Arbiza dedica a «La madre soltera frente a la sociedad», y que es una descripción de todas las lacras que pueden cebarse en la mujer que en Barcelona pueda tener un hijo fue-

ra de matrimonio y recurra a las instituciones encargadas de ayudarlo con el problema. O las conclusiones a que llegan Carina Escola, Montse Tamayo e Itziar Zallo al tratar de determinar cuál es la «Imagen de la mujer en la publicidad de las revistas españolas». Aunque habría que hacer más de un reparo a la metodología aplicada, los resultados son elocuentes. Hay para pensar cuando una sociedad permite ser estimulada al consumo a base de ofrecer una imagen de sistemático menosprecio o entontecimiento de una mitad de sus componentes.

Y viendo que las cosas no están bien, tampoco en lo que a la mujer hace, se llega al punto en que lo apropiado parece cambiarlas. Y ése es el punto, también, donde salta la polémica y donde se condensa lo más sustancioso de este volumen. El debate, partiendo de la necesidad de una liberación específicamente femenina, se centra en su relación con la liberación de clase o económica en términos tales que no dejan de recordar la lucubración sobre la prioridad del huevo o la gallina. El punto de partida es la refutación que a algunos extremos del libro de Carmen Alcalde La mujer en la guerra civil española hizo M. José Aubert en Materiales y que aquí se reproduce. En este texto, y desde una perspectiva ajustadamente marxista, se refuta

JESUS A. PICO: **Orto**. Ed. Lofornis. Barcelona, 1979.
 JOSE LOPEZ SANCHEZ-VAROS: **En eco inaplastante**. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1979.
 MANUEL ESTEVAN: **Posadas**. Publicaciones Porvenir Independiente. Zaragoza, 1979.
 E. DE GRAU: **Poemas sin nombre**. Ed. Médico Técnica. Barcelona, 1979.
 JUAN GOYTISOLO: **El problema del Sahara**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.
 DOLORES DE LA CAMARA: **Poemas imperfectos**. Ed. Lofornis. Barcelona, 1979.
 ALBERTO MONCADA: **La adolescencia forzosa**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.
 PAUL SCALON: **Reportajes. El nuevo periodismo en «Rolling Stone»**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.
 JOSE MARIA REGUANT: **Marcelina Massana**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.
 ROGELIO SINAN: **Los pájaros del sueño**. Col. Nuestramérica. Guayaquil, 1979.

RUBEN DARIO: **Cuentos y prosa**. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1979.
 RICARDO GUIRALDES: **Don Segundo Sombra**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
 ALEJO CARPENTIER: **El acoso**. Editorial Bruquera. Barcelona, 1979.
 PEDRO JESUS CAÑADA: **Nativo de la noche**. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1979.
 FRANCES L. BEHNKE: **Manifiesto ecologista**. Ed. Bruquera. Barcelona, 1979.
 GUILLERMO RODRIGUEZ: **El infierno**. Ministerio de Educación. El Salvador, 1979.
 JOSE MERIDA: **Filamentos**. Col. Vasisa. Sevilla, 1979.
 H. C. ANDERSEN: **El cuento de mi vida**. Ediciones del Cotal. Barcelona, 1978.
 VARIOS AUTORES: **El comentario de textos. La novela realista**. Ed. Castalia. Madrid, 1979.
 SIGFRIDO RADAELLI: **Poesía parcial**. Ed. Losada, Buenos Aires, 1979.

ANTONIO RODRIGUEZ JIMENEZ: **Adagio a una noche de arcanos y fuego**. Col. Artesa. Burgos, 1979.
 JOSE COSTERO VERA: **Extraño animal**. Col. Universidad. Ed. Turabo. Puerto Rico, 1979.
 AMADEO PEREZ PEREZ: **Númenes**. Col. Lea. Medellín, 1978.
 JUAN PASTOR: **Sin labios para reír**. Ed. Rodas. Barcelona, 1978.
 ALFREDO JIMENEZ NUÑEZ: **Antropología cultural**. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1979.
 ASIMOV: **Ciencia**. Ed. Bruquera. Barcelona, 1979.
 ESTEBAN CONDE CHOYA: **Agua viva**. Ed. Rodas. Barcelona, 1979.
 JOSE MANUEL DE LA PEZUELA: **De los mitos de la tribu**. Ed. Rodas. Barcelona, 1979.
 VISITACION PALOMERO: **Bajo las alusiones**. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1979.
 CARLOS ALBERTO DEBOLE: **Arbol de sombra**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1978.

la interpretación de C. Alcalde sobre Rosa Luxemburgo y se reafirman las diferencias entre las clases como concepto social e histórico, y «la clase mujer categoría sexual-biológica, y en cualquier caso estática y ahistórica» (p. 301). Esa afirmación da pie a otras intervenciones y a la respuesta airada de la misma autora, reduciendo—tal vez por su parcial y forzado punto de partida—un tema amplia y provechosamente discutido en organizaciones feministas y determinadas formaciones políticas. Que el tema no es de hoy lo prueba un artículo de Giulia Adinolfi, publicado en 1967 y también reproducido ahora («Per un plantejament democràtic de la lluita de les dones»). Allí, y entonces, se analiza con lucidez la imbricación entre liberación femenina y liberación social, sin establecer prioridades, pero afirmando, desde la ortodoxia del PSUC, que «la lluita de les dones coincideix i ha d'inserirse completament dins la lluita de classe» (p. 20). Y en perspectiva ni tan ajustada ni tan próxima, Judith Astelarra aborda diacrónicamente el asunto en su artículo «La mujer... ¿clase social? ¿Algunos antecedentes históricos?», donde afirma la existencia en diferentes situaciones históricas de un

feminismo burgués y un feminismo proletario, que en momentos de lucha de clases directa y aguda se alinean con su clase respectiva (páginas 290-91). Por el contrario, Lidia Falcón tercia con su bien conocida tesis de que la explotación en base a la diferencia de sexos es anterior a la de clase y que la emancipación del proletariado ni garantiza ni debe prevalecer sobre la liberación femenina (p. 306). Por fin, la propia Carmen Alcalde expone confusamente sus puntos de vista recurriendo a conceptos tan equívocos como «racismo sexual» (p. 319) y abundando en el carácter específico de la lucha femenina y su desvinculación de la social.

Una cosa puede sacarse en limpio de tan poco esclarecedor debate: si la lucha femenina es una lucha específica con un tiempo propio, necesitará unas formas de organización también específicas, y más si, como sostiene C. Alcalde y nadie parece discutir, «los partidos fueron y siguen siendo el gran peligro, el enemigo del feminismo» (p. 320). En esa peculiaridad de la organización y la acción feminista parecen concordar Marina Subirats y Laura Tremosa en sus respectivos comentarios («La dona i la participació política» y «Hablar en prosa sin

saberlo»). Hasta qué punto las organizaciones feministas que actúan hoy representan esas formas peculiares de organización no parece preocupar a nadie en este número de Papers; tan sólo un trabajo se ocupa de las características de organización, y de modo parcial, el del grupo de feminismo de la Escuela de Sociología de Barcelona («Formant part del moviment feminista de Barcelona: les vocalies»). Por él conocemos que si un 64 por 100 de esas vocalías representa a mujeres no afiliadas, un 26 por 100 practica la doble militancia en partidos políticos de izquierda (p. 202), y que esas mujeres organizadas que pueden representar la vanguardia del feminismo no tienen una ideología feminista clara ni homogénea (p. 206). Esos y otros no recogidos en esta revista son los datos con los que habría que contar primordialmente a la hora de plantearse el debate, que hasta ahora parece moverse más en terreno próximo a los principios generales y la declaración de intenciones. Tal vez algún posterior número de esta colección, planteado con más ambición, proporcione más y mejor material de discusión.

D. CASTRO ALFIN

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

LA NOCTURNIDAD OCULTADA, ¿O LA SALVACION POR EL JUEGO?

FRANCISCO UMBRAL: *Los amores diurnos*. Editorial Kairos. Barcelona, 1979.

«Freud llama sueños diurnos a nuestras fantasías. La fantasía de agosto, la imaginación del día son las muchachas (...). Siento cómo todos los demás, como todo lo demás, cae del lado de la sombra, se despeña—yo envuelto en la resuelta caída lentamente mortal—y vamos siendo ya del deteriorado reino nocturno.» A partir de una mención más o menos arudita, las palabras se juntan y significan como jugando, como si sólo estuvieran formando parte de ese gran juego que

quiere ser—casi todo—el libro de Francisco Umbral. Pero esta vez se alude a la contrapartida del juego, la contracara de lo diurno. El «yo» se confiesa envuelto en la soledad y el tiempo como pocas veces se lo permite. De aquí se deduce la excelencia y el defecto de esta obra. Esta ambivalencia o contradicción—según se la valore—es lo que más me interesa de *Los amores diurnos*.

ARS LUDENS

¿Novela? ¿Poema en prosa? ¿Narración poética? El autor-protagonista se confiesa «un escritor que no cree en la novela». Es suficiente: resulta conocida la tendencia al lirismo de Umbral, que hace tan sutilmente intensa su prosa, y la simple lectura de pocas páginas de este libro basta para observar una cierta exasperación de ese lirismo. El tema puede ser la causa: la aventura erótica del protagonista en determinado lapso y especialmente centra-

da en una figura femenina, la obsesiva Leticia-Lutecia. Es un erotismo «diurno», plenamente visible a pesar de estar expresado mediante la metáfora. Pero ocurre que no se trata de un lenguaje metafórico que busque velar una realidad, diríamos «objetiva», sino que será la metáfora como lenguaje creador de una realidad poética tensa y diversa: «Tú eras niña, tú no eras y yo aún no había decidido darte cuerpo y prosa, cuerpo y alma, alma y palabras, palabras, palabras.»

Todo parece quedar en segundo plano ante el hallazgo de la palabra. El juego verbal es centro y objetivo de Umbral—al parecer, de un modo consciente—, como si su interés estético sólo pudiera canalizarse a través de un urgente ejercicio lúdico: «cada día hago más rápido mi vértigo, más pasajera mi prosa.»

El libro está dividido en breves unidades ligadas por un tenue nexo general, y casi todo se centra en el

cuerpo y el espíritu del autor. A pesar de que en primer plano está la figura de Leticia-Lutecia, a pesar de que se juega con la idea de que «el único personaje de un libro es el lector», en realidad el protagonista de éste—como de casi todos los libros de Umbral—es él mismo, aunque, claro, «él» como objeto literario.

Entonces todo cambia: la supuesta pornografía, que proclama el editor y que atraerá a algunos lectores, es sólo juego erótico-escatológico, y lo que me interesa especialmente es una minoría de capítulos clave y muchas frases sueltas que hay que espigar cuidadosamente y que, sin embargo, pueden otorgarle al resto de las páginas perdurabilidad revelando el porqué del juego y quitándole estridencia.

LA VERDAD ENTRE LAS HOJAS

A través del libro, en medio o al margen del juego, hay un yo solitario, triste, irónico, desesperanzado, hombre antes que macho, que surge a su pesar, sobre todo mediante la recurrencia de un complejo personaje, original creación que puede servir de espejo a muchas de las características de ese verdadero yo de la novela. El personaje Baudelaire, de anacrónica aparición, participa de una manera más oscura en el ambiente general de juego y en realidad no pertenece a él: es lo opuesto al brillo solar del amor, del capricho, de la autosatisfacción: «Cuando uno ha condensado todo el sufrimiento del mundo en una persona, cuando una ha resumido en un ser todo lo desvalido, renqueante, dudoso, dificultoso, catástrofico y suburbial de la condición humana, entonces ese ser, esa persona se le reaparece en cada nuevo sufrimiento, y allí donde haya dolor, temor o temblor.»

La estructuración de ese personaje o las irrupciones de los sucesivos gatos, por ejemplo, pueden parecer un talentoso «divertimiento»; la formulación verbal puede ser un astuto juego—«dolor, temor o temblor»—que revela un gran dominio lingüístico. Ambos niveles se integran a la significación global, pero el núcleo semántico, las ideas que generan la metaforización ulterior, remiten directamente al ser mismo del escritor. En algún momento queda mención expresa de esto: «Ha habido tardes de ciudad en que, irremediamente cansado de todo, y sobre todo de esta sensación de tiempo detenido y vertiginoso a la vez, me he venido solo, sólo a mirar los ojos de la gata como única mirada de la que no puede verme futuro ni pasado: muerte.»



A partir de este privilegio de la mirada gatuna, el animal se transforma en excepcional testigo de la realidad humana y se pasea por el mundo con el consecuente pesimismo, porque «sólo la desgracia hace compañía y suple vagamente una idea divina». Esta frase destruye violentamente la esperanza de la comunicación humana profunda, también la del erotismo. De ahí que el detallado recordatorio de las aventuras sexuales sean simple fetiche circunstancial. De ahí lo inaccesible del verdadero yo, como dice el autor por medio de una definición con voluntarias reminiscencias de Aleixandre: «Más bien pienso que eres sólo aureola, que la vida, la juventud, la palabra, la luz, la carne, la música, la densa carne impenetrable, no son sino vaga aureola de la piedra final e interior—ni siquiera hueso, algo mucho más cruelmente solitario que el hueso— en que consistimos.»

En medio de esa soledad no queda más que el vértigo y la burla, y «envuelto en un rollo rosa de papel higiénico» puede decir que él es «una huida hacia la muerte, ya sin reposo posible».

En medio de esa soledad y de ese vértigo Umbral asume su vida como escritor, que es *su vida*; por eso el amante de *Los amores diurnos* en realidad es con la palabra con quien está haciendo el amor, y por eso cree con Valéry—como reza el lema de *La noche que llegué al Café Gijón*—que «la sintaxis es una facultad del alma».

FRANCISCO UMBRAL: LA SALVACION POR EL JUEGO

Umbral me anuncia que acostumbra a decir mentiras: luego de un rato de conversación, no sé si el anuncio es una de ellas o si es verdadero. Decido no creerle y hablamos de *Los amores diurnos*. A través de los fragmentos de charla que reunimos aquí podemos llegar a un posible «por qué» del libro y, también, a la conclusión de que Fran-

cisco Umbral, un escritor que parece hablar tanto de sí mismo, soporta algunas cosas suyas «sólo transformadas por la literatura».

Pregunta.—¿Por qué te interesa *Los amores diurnos* más que otros libros tuyos?

Respuesta.—Porque es más aventura literaria. Yo no había pasado nunca del intimismo lírico o el realismo poético. Pero este absoluto «desmadre» metafórico no lo había intentado nunca. Y, además, no fue un intento premeditado. Yo me proponía contar una historia más o menos realista y me encontré que no podía. Entonces decidí que llevaba adentro, no sé, una carga de imágenes, de cosas que tenía que liberarlas así.

P.—Dejando a un lado la valoración que se haga, es claro que, junto a una pequeña parte que se centra en ti «seriamente», el resto del libro aparece como un ejercicio lúdico.

R.—Es que a mí me interesaba que este libro fuera un juego metafórico total, un juego de máscaras, y, también, una provocación a través del tratamiento de lo erótico.

P.—¿Pornografía?

R.—Lo intenté; pero cuando la voluntad de estilo es tan desesperada como en este libro, entonces ya no se puede hablar de pornografía.

P.—Con respecto a la otra parte del libro: tú siempre estás hablando de ti mismo, pero esta instancia parece más hondamente confesional, ¿es así?

R.—Sí, posiblemente este libro sea mucho más sincero, más descarado.

P.—Tú dices que el personaje Baudelaire en tu libro «no es sino la fatalidad última de la especie». En él encarnan muchas obsesiones y angustias del ser humano; ¿tú participas de ellas?

R.—No. Baudelaire era un genio y tenía angustias de genio; yo soy bastante normal.

P.—Así que no tienes obsesiones...

R.—No, pienso que no; tal vez la de la literatura...

P.—Sin embargo, yo creo que en este libro aparecen algunas.

R.—¿Cuáles?

P.—La de la vejez como decadencia, la soledad como fatalidad.

R.—Es posible. A lo mejor esto yo lo he resuelto por ahí y no soy consciente de ello, y como sin duda se escribe con el inconsciente, sale todo eso.

P.—Llego a la conclusión de que lo que a mí me parece más valioso, a ti, como autor, no te importa.

R.—Bueno, yo sé que un tema que se me da bien es hablar de mí mismo. Por eso quizá hay más autenticidad autobiográfica que en lo

otro, que, siendo real, no ha dejado de ser una aventura pasajera y ha tomado mayor intensidad de juego verbal y metafórico. Y si a ti te interesa más la autenticidad, la persona, bien.

P.—¿A ti no?

R.—A mí..., ya no sé qué decirte, me divierte mucho el juego.

P.—Cuando lees un libro de otro, ¿te interesa más el juego verbal que la autenticidad del autor?

R.—Bueno, no sé, depende; a mí me interesa muchísimo la literatura por la literatura. Claro que hay personalidades que me apasionan. Lo que pasa es que ese juego es mucho más alegre y relajante que temas como la muerte y la soledad. Es decir, ahí no hay tiempo. Estamos jugando y entonces no pasa nada. Uno llega a una edad en que está bastante aburrido de sí mismo, y se conoce de una manera escandalosa, de verdad, y entonces es casi una huida de sí mismo, pero no una huida de esas obsesiones que tú decías, huida del propio aburrimiento, yo ya me lo sé todo de mí mismo. Hay una liberación, una salvación en el juego.

HORTENSIA CAMPANELLA

LA MADURA PALABRA ALUCINADA

MANUEL RÍOS RUIZ: *Los predios del jaramago*. Col. Arbolé. Madrid, 1979.

La obra poética de Manuel Ríos Ruiz —iniciada en 1963 con *La búsqueda*— suma ya una docena de libros, casi todos avalados por los premios más prestigiosos, entre ellos el Nacional de Poesía, el Boscán (por *El Oboe*, 1970, 1972) y el accésit del Adonais 1969 (por *Amores con la tierra*, 1970). Una decantación progresiva, que no renuncia a la efusión verbal, va sellando cada entrega, ajustándose a la escarmetada trayectoria existencial. Los predios del jaramago —premio José María Lacalle, 1978— confirma la voz personalísima de Ríos Ruiz (palabra alucinada, acumulativa, densamente cromática; arraigo en la tierra natal y en la memoria que la reconstruye y ahonda), pero tiene a la vez una clara intención recapituladora y meditativa.

La infancia —esa «verdadera patria del hombre», como la definía Rilke— es aquí paraíso, ámbito libre, suma de exaltación sensorial y de enjuta pobreza, reclamo de la más pura realidad, «predio del ja-

EL HUMANO MITO DE NARCISO

GERMAN SANCHEZ ESPESO: *Narciso*. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

El ex jesuita Germán Sánchez Espeso, empeñado desde hace más de doce años en una experimentalista pentalogía inspirada en los libros del Pentateuco, que arrancó en 1967 con *Experimento en Génesis*, continuando con *Síntomas de éxodo*, *Laberinto levítico* y *De entre los números*, 1978 —terminada y pendiente de publicación la última de la serie, *Deuteronomio*—, ha levantado un cierto revuelo, al menos en el panorama en que se mueven críticos, expertos y curiosos, que no el gran público todavía, con la reciente aparición de *Narciso*, avalada por el Premio Nadal.

Esto del Nadal puede y debe hacerle alcanzar una popularidad no conseguida con sus otras obras, constreñidas por su propia esencia a límites minoritarios, línea en la que habría que situar también la premiada, aunque su tema y desarrollo, especialmente éste, apoyado por la apariencia externa del sintético núcleo narrativo, sea capaz de provocar el acercamiento de lectores no predispuestos a enfrentarse a

intrincados y oscuros planteamientos al margen de lo más o menos aceptado como convencional al uso.

Me atrevería a decir que Sánchez Espeso, que ha calificado su *Narciso* en algunas entrevistas como «novela de humor o de divertimento», aun precisando que está relacionada con las anteriores a través del sentido metafísico, tampoco ahora ha pretendido hacer novela de gran público, y está desgraciadamente claro que no puede pretenderlo con una pieza que rezuma formación culturanista por los cuatro costados, exquisitamente cuidada desde el punto de vista estructural y en la que plantea un problema existencial en torno a la personalidad del protagonista, único y desdoblado, nebulosamente envuelto en la búsqueda de su propia esencia. De todas formas, ha limado barreras y manejado desenfadadamente el tema, con lo que conseguirá un mayor auditorio, porque hay en el texto connotaciones ampliamente atractivas para cualquier nivel de lectura.

Aquí, en primera persona, aunque sea el autor el que interviene continuamente moviendo hilos y trucos expectantemente literarios y por su-

ramago» sureño que compendia el paisaje donde el poeta tuvo vida colmada y adonde su memoria le reintegra, salvándole. Es el «predio del ánimo» que le sostiene y le alienta.

Vendrá después, en el orden cronológico del libro, el «predio de la devoción», cifrado en cuatro nombres —Neruda, Hamsun, Van Gogh, Aleixandre— a los que habría que sumar el de los poetas a quienes Ríos Ruiz dedica su libro (Luis Rosales, José Hierro, Ángel García López) y quizá el de otras muchas devociones de su soledad acompañada y compartida. Y es así, porque la poesía «estremece», vivifica, nos arranca de la trivialidad y nos releva del desconsuelo.

Hay un último predio —«predio del fatalismo»—, inscrito en la machadiana hora del corazón: «la hora de una esperanza / y una desesperación»; la muerte como fondo fatal; la creación y la vida como fe suficiente «contra lo negro, contra lo que acaba»; el ansia de resurrección como necesario y deslumbrante revés de una vida abocada a la escandalosa decrepitud. Fe de poeta, fe de alucinado que aún cree en la belleza y en la justicia.

Cualquier libro de Manuel Ríos Ruiz parece escrito compulsivamente, en estado de excepción racional, en el transcurso de una duermevela febril que estalla en un caos oceánico, abarcador. Quizá no haya manera más directa y auténtica de

puesto válidos, aparece un solo y múltiple episodio en el que, eso sí, magistralmente, se juega a escamotear la identidad del protagonista narrador con lenguaje repleto de términos mitológicos y continuas referencias al Korán, Nietzsche, Teócrito, Kalyama Malhe, Ovidio, Juvenal, Terencio, Ghotakamukha, Virgilio, Kalidasa, Tibulo, Lu Po y un interminable etcétera de otras obras y autores, exponentes de erudición, casi avasallante y a veces divertida, en medio de la que se mueve la psicopática personalidad de un Narciso que todos llevamos dentro prestándose a multitud de tratamientos, reflexiones y puestas en escena, como esta del personaje maniaco, borracho, degenerado, vuelto una vez y otra al problema de su insatisfecho erotismo en logrado intento confusionista de que no lleguemos a saber si es la mente de un atractivo joven, rico y poderoso, bello y fuerte, enamorado de su prima Lia, a la que no consigue, el que crea al viejo profesor de Grecolatinas, libidinoso y torpe tras cincuenta años dedicados a la enseñanza de madres e hijas sucesivamente, confundidos nombres y rostros hasta el punto de imaginar que son las mismas, mientras él añora una juventud que no tuvo, o bien es el viejo caduco y fracasado el que sueña encarnarse en el muchacho a tra-



vés de lucubraciones literario narcisistas, o quizás no existe ni uno ni otro, sino que la apariencia y actitud de ambos no son sino reflejo de la recapacitación sobre el mito del condenado a amarse a sí mismo, como arquetipo de ciertos comportamientos psicológicos.

El relato profunda y grotescamente erótico, desconsoladoramente erótico, que es el de una continua frustración del protagonista desde todos los ángulos a partir de los que se proyecta, hasta llegar al asesinato de la amada—quizás el del propio amador atormentado en un intento imposible de liberación—, dura una noche, y el propio narrador le da la calificación de prolijo, «acerca de no sé qué escandalosos extravíos y andanzas de un caprichoso muchacho». En el fondo es contar el mito de Narciso desde una perspectiva actual: el ahondamiento en el drama

del hombre que desea verse a sí mismo como quisiera ser, sin poder nunca consumir el amor porque así lo impone el destino.

No estamos ante una novela esencialmente experimentalista, por más que tampoco escape del «ismo», sino ante un malabarismo lingüístico estructuralista, rebosante de humor, con ánimo de sostener el interés del lector y hacerle meditar sobre desconocidas interioridades del ser no captadas por determinados sujetos afectados por el fenómeno narcisismo, mucho más frecuente de lo que pudiera parecer, y del que no se es consciente por desconocimiento de la abismal identidad envuelta en una suerte de esquizofrenia traducida en desdoblamiento de la personalidad.

Sánchez Espeso se ha debido divertir mucho escribiendo este libro en el que debe haber volcado gran parte de sí mismo, manejando con oficio y sabiduría de escritor ese acopio de datos, de ideas y revueltas, de preciosismos lingüísticos de la mejor raíz, mientras encerraba en un moroso tempo, casi increíblemente extático, una profunda meditación que trasciende a muchos límites, y por supuesto llena de subjetivos y provocadores interrogantes de difícil respuesta acerca de nosotros mismos.

ALFONSO MARTINEZ-MENA

expresar el torbellino de la vida vivida y desvivida, la congoja de una destrucción irreparable. Las palabras se empujan, se atropellan hasta la borrachera, briosas y encendidas como una columna de fuego que avanzara en la noche. Debajo, alienta su sentido: ansia de comunicación, certeza oscura de que la palabra puede fijar los «mínimos instantes estáticos» y amplificar su resonancia hacia quien la recibe. Pues, como he escrito a propósito de Gabriel Celaya, «la poesía ha de ser escándalo, subversión, estremecimiento y desequilibrio; no porque su materia sea la desgracia (qué fácil inventarla sin sentirla), sino porque su materia es el todo, lo excesivo, la extremada alegría y la

extremada pena, la resonancia descoyuntada de lo vivo...».

No es fortuito el ahondamiento de Ríos Ruiz en el misterio y en el espanto alucinado del cante jondo. Son sus propias raíces, su «dolor de sur», el espejo severo de su propia identidad desgarrada. Igual que el «cantaor» —en expresión felicísima de Caballero Bonal—, el poeta «no inventa, recuerda», canta una pérdida —al modo machadiano—, una inmensa y fecunda pérdida que es el friso que centra toda verdadera poesía, incluso la rara poesía feliz, tan esquiva, tan reticente (se canta la alegría porque también ella significa una pérdida inminente, porque es breve, aleatoria, insegura). De hecho, a una mayor madurez en

el tiempo, corresponde una mayor religación a los claros orígenes. La poesía de Manuel Ríos Ruiz, esposa a la tierra, confirma ese retorno. La infancia no es un término «a quo», sino un término «ad quem», no un punto de partida, sino una evasiva meta deslumbrante.

Poesía de intensa oscuridad telúrica, solidaria y estremecida, netamente andaluza en su barroquismo sensorial que alcanza, a veces, una poderosa y esencial concentración —tal «Vorágine de la ola, nudo del hombre»—. Ebriedad de fondo que no puede ser alcanzada desde la racionalidad heladora o desde la sequedad crítica, sino desde el estremecimiento.

JOSE MARIA BERMEJO 147

NUEVE PREGUNTAS A GUILLERMO CARNERO

(En torno a *Ensayo de una teoría de la visión*)

NOTA DE REDACCION: Esta entrevista, motivada por la reciente edición de *Ensayo de una teoría de la visión*, de Guillermo Carnero (Poesía Hiperión. Ediciones Peralta, Madrid, 1979), ha sido cedida por Televisión Española. Se reproduce la entrevista en su totalidad, por considerarla más interesante para el público lector que una reseña.

—Ya al inicio del prólogo de Bousoño a tu *Ensayo de una teoría de la visión* se nos habla en un primer epígrafe de la «generación de Carnero», aludiéndose allí al grupo de poetas cuya primera y loca antologización se debió a José María Castellet. Parece que Bousoño acepta el hecho de que tal generación haya crecido y tenga la entidad suficiente como para que pueda ser apellidada, y hasta de diversas maneras: «generación marginada» o «de la marginación», «generación del Mayo francés» o «de 1968», y «tercera generación de la posguerra», que de todas esas formas la llama Bousoño. Pero antes de dar nombre a la tal generación, veamos si verdaderamente existe. ¿O no será solamente una ficción, una necesidad propia de historiadores de la literatura? Y en el caso de que esa generación pueda darse por nacida, y puesto que nada une a Gimferrer con Martínez Sarrió, a José María Álvarez con Ullán, a Ana María Moix con Colinas, ¿qué te une a ti con tu generación?

—El calificativo de «loca» que aplicas a la antología de Castellet me parece exagerado, y desde luego inaceptable si en él va implícito algún matiz despectivo. Estoy de acuerdo en que, como toda antología, la de Castellet es revisable: no están en ella acaso todos los que deberían estar. Esto, que es quizás perceptible hoy, no lo era desde luego en mil novecientos setenta. Y por encima de todos los reparos, esa antología tuvo la virtud, como otros trabajos de Castellet, de sintonizar agudamente con el concreto momento histórico en que fue realizada. Por eso ha quedado ahí como un obligado punto de referencia, incluso para los que, como es tu caso, cuestionan su significación.

En cuanto a tu pregunta concreta, habría que empezar preguntándose si tiene sentido usar el término «generación». Este concepto responde a observaciones de sentido común: todas las personas que vienen al mundo aproximadamente en la misma fecha comparten algo, porque viven experiencias similares, se encuentran ante la misma realidad, y, en el caso de los escritores, tienen que apechugar con la misma tradición literaria, y digo apechugar porque lo que tiene que hacer un escritor con la tradición es continuarla, aprobándola o negándola. El escritor tiene que torear la tradición, y cada equis años esa tradición se vuelve a definir, de modo que periódicamente hay que celebrar una corrida con el toro de la tra-

dición, y al cartel de cada una de esas corridas se le llama «generación». Desde ese punto de vista creo en la existencia de las generaciones.

Pero me niego a aceptar el concepto de «generación» cuando se quiere decir con él que es lícito considerar como algo uniforme a un conjunto de escritores por el mero hecho de que tengan la misma edad, y que pertenecer a la tal generación es definición suficiente para toda etapa de la vida y producción literaria de todos y cada uno de ellos. Me niego a admitir que las generaciones sean fosas comunes en las que enterrar a los escritores en el momento en que nacen.

Además de la generación a que pertenezca, hay otros factores más importantes para definir a un escritor. En primer lugar su propia individualidad, modo de ser y pensar y cultura personal. En segundo lugar, el paso del tiempo obliga a ir redefiniendo progresivamente las generaciones. Carlos Bousoño, en el prólogo de que hablamos, demuestra que el concepto de «época» es más importante que el de «generación». Las épocas sí que marcan profundamente a los escritores, y te encuentras en un momento dado con miembros de diversas generaciones unidos por el común denominador de una época: así los poetas del veintisiete y los de posguerra en los años cincuenta, haciendo realismo.

Para el caso de los «Novísimos», que es de lo que en realidad estamos hablando, los Novísimos, aunque algunos nos llamen ya los Viejísimos, somos demasiado jóvenes para que un cambio de época nos haya podido afectar. Pero hemos publicado ya lo suficiente como para que esté bien patente el otro factor corrector del concepto de «generación» que te he dicho: la personalidad de cada uno. Desde ese punto de vista me resisto a admitir el concepto de «generación novísima» si con él se quiere significar que somos todos hermanos gemelos, y se nos quiere definir por referencia al prólogo de la antología de Castellet, que fue un texto afortunado en su momento pero cuya putrefacción ha sido rapidísima. Es un texto que ha hecho daño por las mismas razones que explican su éxito: es una cantera de frases y conceptos brillantes y por eso asimilables y repetibles, y que sólo sirven para obstaculizar la comprensión de lo que hoy somos. Por ejemplo, ese prólogo se refiere

a la utilidad de la cultura de los mass media para entender a los Novísimos. Cada vez que un periodista o un estudiante me lo menciona me pregunto qué demonios tienen que ver los mass media conmigo, y de dónde pudo salir la idea sino del hecho de que en los años sesenta estaba de moda la Teoría de la Información y la Comunicación.

—De tu primer libro, *Dibujo de la muerte* (mil novecientos sesenta y siete), puede decirse que es a la vez misterioso y transparente: es misterioso porque por momentos resulta difícil saber si se trata simplemente de un libro bello o de un libro que reflexiona sobre lo bello, de un libro que canta gloriosamente el destino fatal del hombre o que se resuelve en un puro lamento resignado, de un conjunto de poemas sencillamente irónicos o profundamente emotivos, sin asomo de una pizca de humor. Y es transparente porque en definitiva se trata de una reflexión sobre la muerte. Este aspecto engañoso del libro viene, además, apoyado por su «teatralidad» (andamiajes, máscaras, barroco escenario por el que desfilan los más variados personajes...) ¿No reside quizás la única explicación de esa teatralidad en el temor, en el pudor para nombrar sin ambages lo que es el único tema del libro? (En este sentido hasta el tímido título es revelador.)

—Creo que en tu pregunta está implícito un doble punto de referencia desde el que ves el libro: mirando hacia atrás, la obra de los poetas de las anteriores generaciones de posguerra; mirando hacia delante, los otros libros que yo he escrito posteriormente. Por eso señalas que el libro, por comparación con lo anterior, elude la confesionalidad, y por referencia a lo que luego he ido escribiendo, no parece tener el grado de lucidez explícita con respecto al problema de la poesía que estos últimos libros míos sí tienen.

No es un libro confesional, en el sentido tópico de la palabra, porque una de las cosas que sí definen a los Novísimos como generación es haber rechazado la confesionalidad facilona y quejumbrosa de los poetas de posguerra. Cuando a lo largo de treinta años ser confesional ha querido decir, sucesivamente, hablar de la esposa embarazada (ni siquiera de la mujer embarazada, sino de la esposa, como hacía el bueno de López Ibor al intentar explicar las posturas del Kama Sutra a sus atónitos lectores del *Libro de la vida sexual*, diciendo: «colóquese la esposa de esta manera o de la otra...»), y después de las embarazadas nos atizaban con la ausencia de Dios o las desgracias de ser proletario y padre de familia, es lógico que no nos apeteciera esa confesionalidad. Yo creo que en *Dibujo de la muerte* hay confesionalidad, porque es un libro escrito desde la elaboración inconsciente de mis experiencias reales, sólo que filtradas a través de una cultura y una manera de concebir el poema. Esa cultura y esa manera son generacionales, y me parece demagógico decir que mi generación no ha escrito ni escribe poesía confesional, partiendo de la base de que lo único que hay que confesar son las badajadas de los poetas domésticos, religiosos y sociales de la posguerra.



En cuanto al segundo punto de referencia, no puedes pedirle a un libro escrito a los dieciocho-diecinueve años que posea el grado suficiente de sabiduría y autoconciencia que un escritor sólo puede adquirir a lo largo de los años y de la sucesiva redacción de sus libros. Creo incluso que esa carencia inicial es síntoma de autenticidad. Pero en *Dibujo* estaban implícitos los problemas de creación literaria que he explicitado en libros posteriores; y lo digo, aparte de que un análisis de *Dibujo* hecho ahora, sobre la base de los libros posteriores, podría demostrarlo, por el hecho de que el mundo poético de ese primer libro ha sido el origen de los que lo han seguido, y porque todavía ahora me resulta tremendamente fácil integrar el lenguaje de *Dibujo* con el de *El azar objetivo*, y eso es lo que ocurre, según opinan los que los han leído, con los poemas que estoy escribiendo en estos momentos.

—*Dibujo de la muerte se diferencia de tus libros posteriores por su imaginaria, su barroquización, su mayor grado de irreflexión (y hasta por su extravagante uso de la puntuación). Sin embargo, en la breve nota de introducción que pones a Ensayo de una teoría de la visión hablas de la existencia de determinados principios de coherencia que autorizan a considerar la totalidad de tu obra poética como una unidad...*

—Como tú sabes, André Breton decía que el poeta dice siempre lo que ha querido decir, o sea, que el lenguaje concreto de la poesía no es formulable de otro modo aparte de sí mismo. Quiero decir que los principios de cada poema y de cada libro son su mismo lenguaje, sus imágenes y sus emociones. Lo son, desde luego, en cuanto a la intención con que fueron escritos, y que en un poeta es siempre, como decía Quevedo, echar de la boca cosas que amargan si no se las formula, y más todavía cuando se las formula por medio de palabras. O sea: que yo honradamente no puedo decirte que la intención de un poema que, por ejemplo habla del último Dux de Venecia, sea otra que formular la emoción que me producía en su momento pensar en la decadencia y acabamiento de un mundo tan barroco y rotundo como fue el de la Serenísima República de Venecia.

Pero considerados los libros a distancia, y haciendo el autor el esfuerzo de ponerse ante ellos como si

fueran a la vez obra suya y de otro, sí que pueden deducirse principios, intenciones y coherencias, que están en los textos mismos; los textos tienen su vida y su significado propio, con independencia de quien los ha escrito. Desde este punto de vista, creo que el principio que ha dado razón a todos mis libros ha sido la intuición —adquirida no por vía cerebral, sino por la acumulación de experiencias personales— del carácter represivo y destructor de la personalidad y la verdadera vida que tiene la cultura, en el más amplio sentido de esta palabra. Así podría explicarse *Dibujo* y todos mis libros posteriores. Con la peculiaridad de que a partir de *Dibujo de la muerte* se escoge una parcela de esa cultura para profundizar el problema en ella: esa parcela es el lenguaje, como elemento cultural que ha de merecer una atención preferente para el escritor, puesto que su vocación y su castigo consisten en usar precisamente un lenguaje que le entrega y desde el que le condiciona la cultura en que se encuentra situado.

Acabo de leer la Lección Inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France, pronunciada por Roland Barthes en enero de mil novecientos setenta y siete; se ha publicado hace sólo unos meses. Permíteme que te cite un párrafo:

«El poder está presente en los mecanismos más sutiles del intercambio social: no sólo en el Estado, las clases, los grupos, sino en las modas, las creencias, los espectáculos, los juegos, los deportes, las relaciones familiares e íntimas, e incluso en los impulsos liberadores que intentan ponerlo en cuestión. Llamo discurso de poder a todo discurso que genera pecado y culpabilidad en quien lo recibe. Algunos esperan de nosotros, los intelectuales, que actuemos en todo momento contra el Poder; pero nuestra verdadera guerra está en otra parte; está en actuar contra los poderes, y no es una lucha fácil... El poder es el parásito de un organismo trans-social, unido a la historia total del hombre y no sólo a su historia política. El objeto en que se inscribe el poder, para toda eternidad humana, es el lenguaje, o dicho con más precisión, la lengua. El lenguaje es una legislación, la lengua su código...»

—A partir de *El sueño de Escipión* (mil novecientos setenta y uno) tu poesía se concreta, según Bousoño, en las siguientes notas que resumo: 1) *Incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad concreta*; 2) *Insuficiencia del lenguaje para lo mismo*; 3) *El poema, por tanto, no trata de expresar esa realidad incognoscible, sino que, simplemente, intenta ser cifra de la experiencia que el poeta tiene de ella. ¿Qué características tiene, pues, el poema que nace tras ese proceso de imposibilidades, tras esa carrera de obstáculos, digámoslo así? En otras palabras, y citándote: «Preguntado Laforgue sobre el ser del poema: / Ni moi ni mon art, Monsieur». Preguntado tú por el ser del poema...*

—Pues el poema tiene todas las características de la falta de fe, que si son tremendamente positivas como estímulo intelectual, no dejan de producir una

especie de esquizofrenia, ya que un poeta que parta de los presupuestos que tú has mencionado está constantemente haciendo el papel de abogado del diablo con respecto a su personalidad y su propio trabajo. Lo diría que las características que posee un poema en esas circunstancias son cuatro:

Primera. Da por admitida la inexistencia de una corriente de comunicación con la colectividad a que se dirige. Porque tal clase de poema parte de la base de que históricamente no es posible adoptar una actitud ingenua ante el hecho de la escritura. La reconfortante sensación que tiene el poeta que se siente sólidamente arraigado en el mundo y sabe que comparte ese arraigo con su público ha desaparecido. El poema sabe que es expresión de una forma de disidencia, y no precisamente de las que nuestra sociedad ni sus disidentes oficiales comprenden ni aceptan.

Segunda. Un poema que convierte en su propio tema el hecho de su falta de confianza en el lenguaje se encuentra en la incómoda situación de tener que hablar contra algo usando ese mismo algo. Lo cual es la peor y menos chistosa de las paradojas, cuyo desenlace lógico parece ser el silencio. Y si no hemos llegado al silencio es porque, a pesar de ser más coherente que la paradoja, es menos significativo. Es mejor dejar oír la voz de la disconformidad tarada que callarse por razones de coherencia. Y si podría parecer más ético callarse, creo que es más ético hablar aunque sea desde la contradicción, porque de otro modo no habría más palabra que la de aquellos que no tienen contradicciones, y que no son, precisamente, los mejores.

Tercera. Quizás la peor de las consecuencias sea darse cuenta de lo siguiente: si un poema está intentando poner en tela de juicio las convicciones de la colectividad desde el estrato que mejor las refleja, es decir, desde el lenguaje, ¿quién te asegura que, siendo ese poema un producto cultural de esa colectividad, no está su propia crítica dentro del mismo sistema de convicciones contra las que parece estarse dirigiendo? En resumen: ¿es posible que la crítica de un sistema tenga sentido cuando se la hace desde dentro de ese mismo sistema? Creo que esta pregunta es la versión de mil novecientos setenta y nueve de las tentaciones de San Antonio, y que más vale no hacérsela, porque sólo la podrán contestar quienes nos juzguen dentro de un siglo, si es que dentro de un siglo hay alguien que sepa leer, cosa que no parece muy seguro, al paso que vamos.

Cuarta. La consecuencia más general de todo esto para quien escribe es encontrarse en un callejón sin salida, en una estación de fin de trayecto. Yo diría que ésa es la situación de la cultura occidental en estos momentos, muy parecida —salvando las diferencias tecnológicas— a la decadencia del Imperio Romano. Creo incluso que la decadencia de una cultura puede detectarse cuando sus escritores dejan de compartir un lenguaje con su colectividad. En esas situaciones el escritor se vuelve un aguafiestas. Y volviendo al Imperio Romano: eso pasó también enton-

ces, como ahora. Eso lo hizo el poeta Ausonio, y a señalarlo he dedicado un poema de *Variaciones*, en el que nadie se ha fijado hasta ahora, porque los historiadores, que lo hubieran entendido, no leen poesía.

—Por este camino llegamos a lo que Bousoño llama metapoesía. Y también a la famosa frase «La poesía es el tema del poema». ¡Pero no todo va a ser Wallace Stevens! Wallace Stevens, el veintisiete, Octavio Paz... ¡Parece que no salimos de ahí! Tú citas en un determinado momento a Dryden...

—Yo creo que el problema de la llamada «metapoesía», es decir, de la poesía que tiene por tema la autocrítica, no hay que entenderlo desde la perspectiva de los precedentes. Eso es una deformación propia de la tradición universitaria, en la medida en que esa tradición ha entendido que la literatura era un ámbito explicable por sí mismo, es decir, que la literatura de hoy procede de la de ayer y será a su vez causa de la de mañana. Eso es verdad, pero no es toda la verdad. La literatura es resultado de las condiciones históricas en que viven los hombres que hacen la literatura, hombres que reflejan en ello estados de conciencia individuales pero también, lo quieran o no, colectivos. Quiero decir que el problema de la metapoesía hay que entenderlo por referencia a la crisis de nuestra cultura en el siglo veinte, y en este sentido ha señalado Bousoño interesantes concomitancias entre la actitud autocrítica de poetas, pintores y filósofos de esa misma época. O sea, que en mi opinión, y en primera instancia, no hay que preguntarse de dónde podría venir la metapoesía, sino qué circunstancia histórica la produce. Porque hay numerosas formas de enfrentarse al problema de la literatura, en la tradición literaria, disponibles como influencias potenciales; y si de ellas se selecciona una en un momento histórico determinado, eso demuestra que lo relevante para explicarla no es que existiera antes, ya que en esa misma situación hay otras muchas, sino preguntarse qué hace que sea ella la seleccionada de entre las disponibles.

Se habla de Wallace Stevens como si hubiera atado el primero las moscas por el rabo, como si antes de él no hubiera aparecido nunca un escritor situándose de modo distanciado y autocrítico ante el problema de su propio oficio. Y en la historia de la Literatura hay numerosos precedentes. Porque dime tú qué es el *Quijote* sino una novela cuyo tema consiste en la

reflexión acerca de cómo escribir una novela desde la conciencia del agotamiento de una cultura recibida. Y qué es *El diablo mundo* de Espronceda sino un poema cuyo tema es la conciencia de la crisis del concepto romántico de la poesía y de la entidad del poeta. Y de Espronceda pasamos a Byron y podemos llegar a la poesía metafísica inglesa y a Dryden.

Y creo que puedo explicarte todo esto mejor desde mi punto de vista personal contando una historia, en vez de hablar teóricamente. Siempre que se puede explicar la aparición de algo mediante un relato se está siendo más verdadero que cuando se lucubra.

Te voy a contar cómo se me ocurrió ponerme a escribir eso que se llama metapoesía, cosa que hice por primera vez en mi segundo libro, *El sueño de Escipión*, redactado en el invierno mil novecientos setenta-setenta y uno. Porque da la casualidad de que se trata de un libro de temática amorosa. Para que vayan diciendo los críticos que los poetas de mi generación somos impermeables a los problemas que ellos llaman «humanos», porque no escribimos poemas a la esposa encinta.

El sueño de Escipión lo escribí en Inglaterra, concretamente en Cambridge, donde había ido a refugiarme huyendo de una especie de novia que yo tenía por aquel entonces en Barcelona, hasta que decidí poner tierra por medio, o mejor dicho, por medio el Atlántico, para mayor seguridad. Yo era entonces un chico sensible y estaba profundamente enamorado. Claro que si hubiera sido de otra generación hubiera podido resolverlo todo transcribiendo una serie de quejidos. Creo que tanto la imposibilidad generacional de escribir un libro de amor tradicionalmente entendido, como mi propio sentido de la ética, me llevaron a escribir *El sueño de Escipión* tal como salió, de lo que yo fui el primero en sorprenderme. Porque el motivo central de ese libro es la confesión de cuán decepcionado de mí mismo me sentía al haber huido de la realidad y haber adoptado la solución de escribir sobre ella en lugar de luchar por modificarla. El tema central del libro es el reconocimiento de la mezquindad constitutiva del escritor, que utiliza la cochambre de su propia experiencia para convertirla en poemas estéticamente bellos. Y ése es el tema de uno de los poemas de ese libro, que se titula *Erótica del marabú*, donde utilizo al marabú pájaro, que se alimenta de cadáveres y lleva en su cuerpo la pluma más preciada en alta costura, como símbolo de lo que hace el escritor al convertir su experiencia en lenguaje estéticamente bello.

Y de esta motivación inicial me deslicé lógicamente a preguntarme, siempre desde la decepción ante mí mismo, cómo se convierte la experiencia en lenguaje, cómo se traslada la experiencia al lenguaje, cómo incide la preexistencia del lenguaje en la captación de la experiencia. Claro que si yo no hubiera conocido los precedentes que tal posibilidad temática tiene, y si no hubiera tenido unos mínimos conocimientos de teoría literaria, aprendida mientras cursaba la licenciatura de Filología en la Universidad de Barcelona, posiblemente me hubieran faltado los



mínimos conceptos y la mínima seguridad necesarios para hablar del asunto.

En resumen, el libro estuvo escrito desde la decepción ante mi propia catadura humana, fue una especie de descubrimiento del propio cinismo, un cinismo parecido al de cierto poeta francés del Renacimiento que, después de escribir bellos y sentidos poemas a la muerte de su amada, termina uno de ellos confesando que la situación no es tan terrible después de todo, ya que, puesto que su dama ha muerto, él ha ganado un tema.

Desde entonces llevo la metapoesía tatuada, como diría doña Concha Piquer.

—*Detengámonos un instante en el veintisiete. La opinión generalizada sostiene que tu «generación» enlaza con la del veintisiete, por las buenas o por las malas. A mí esto me parece una simpleza (cosa de historiadores, como decía), como me parece una simpleza pensar que algo une, a no ser que se trate de algo hartamente endeble, a Cernuda con Larrea, a Alberti con Gerardo Diego, a Guillén con Dámaso Alonso. En todo caso, ¿qué te une a ti con quién del veintisiete?*

—Ya te he dicho antes lo que opino de las generaciones, y según se diga, «generación del veintisiete» puede ser una simpleza o no. El rótulo vale sobre todo para los primeros años de su existencia pública como grupo de escritores, es decir, el momento en que pueden ser considerados herederos del ultraísmo y émulo de la vanguardia francesa dadaísta y superrealista. En ese primer momento vale también el rasgo de oposición a lo anterior. Pero, por otra parte, en la antología de Gerardo salta a la vista, en las poéticas y en los mismos criterios de selección de los nombres incluidos, la inexistencia de una conciencia generacional clara.

Cuando se dice que la poesía de hoy viene del veintisiete se está queriendo decir que la poesía de hoy renuncia a entroncarse con la escrita en España desde mil novecientos treinta y nueve a mil novecientos sesenta, y lógicamente, por reducción al absurdo, lo que hay antes de mil novecientos treinta y nueve es la generación del veintisiete...

Ahora bien, si en el momento de aparecer nuestros primeros libros se produjo una ruptura evidente, hemos de entenderla selectivamente, es decir, hubo poetas del inmediato pasado que no rechazamos ni hemos (debería hablar aquí, por simple precaución en primera persona) rechazado luego: Rosales, Gaos, Hierro, el grupo Cántico, Alvarez Ortega, el Bousño posterior a mil novecientos sesenta y dos, Brines, Claudio Rodríguez... Y por último, la evolución de mi generación, algunos de cuyos componentes han publicado ya casi media docena de libros, la va aproximando cada vez más a cierta veta de poesía «humana» de la posguerra, que representarían los nombres que acabo de mencionar, cuya humanidad no tuvo el tono grotesco característico, en líneas generales, de la poesía de postguerra.

—*Tu Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère (mil novecientos setenta y cuatro) comienza con un poema cuyo tema es la naturaleza de la escri-*

tura poética: «En este poema se evitará dentro de lo posible, teniendo en cuenta / las acreditadas nociones de “irracionalidad” y “espontaneidad” / consideradas propias de esta profesión...» Más tarde, en otro poema, aludes al objeto de la poesía: «... lo intratable / por otras formas de saber, un lenguaje llamado / a la función de emocionar, por mucho que Gironde / propugnara para la poesía una ley seca». Pareces saber todo sobre el poema, porque así lo dices, o me parece a mí que lo dices, y sin embargo, acabas aceptando el misterio: «El poema es un complejo artesanado, un gran reloj de cuco; / conocemos su engranaje y cómo da la hora / que es, con todo, un enigma».

—Nunca he pretendido saberlo todo sobre la poesía, entre otras cosas porque creo que la práctica de la poesía es más interesante que su teoría. Ese poema que parece querer saberlo todo, lo único que hace es proponer un procedimiento de lectura del libro a cuya cabeza está. Pero efectivamente corre el riesgo de dar a entender que yo creo en una especie de poesía científicamente programada y realizada.

En realidad, por mucho que se escriba una poesía que intente prescindir de las motivaciones emocionales (eso quiero decir con «ley seca») y de la personalidad y la historia de quien la escribe, la verdadera poesía sólo podrá resultar, en el caso más extremo, de la dialéctica entre esa pretensión y la única motivación posible, que es siempre irracional y emocional. De ese modo tiene sentido reclamar para la poesía, en el poema final, la condición de enigma. Ese poema final funciona, por así decirlo, como un segundo polo, siendo el primero el poema que tú has citado en principio. Entre ambos polos salta la corriente poética.

—*Llegamos a El azar objetivo, tu último libro, que se abre con una apropiada cita de Wittgenstein: «Mis dudas constituyen un sistema». El tema del libro viene perfectamente indicado en el título, y, en cierta forma, podrían llamarse a los poemas que contiene, «metafísicos». Pero ya nos recordaba Eliot que es muy difícil saber cuándo un poema es metafísico y cuándo no lo es, y añadía que quizás todos los poemas son metafísicos, o no lo es ninguno. En realidad, ¿de qué naturaleza son los poemas de El azar objetivo?*

—*El azar objetivo* como título enlaza con lo que te he dicho acerca de la condición irracional de la creación poética. La expresión «azar objetivo», como sabes, es una de esas acuñaciones terminológicas de los superrealistas, con las cuales se quería aludir a la emergencia de la poesía desde las zonas oscuras de la mente.

El tipo de lenguaje utilizado en *El azar objetivo* ha sorprendido bastante a los lectores de poesía, que en España son una casta reducida y muy especializada, a pesar de lo cual ese lenguaje resultaba totalmente opuesto a lo que en principio podría esperarse dentro del género literario «poesía». Y eso que no es un tipo de lenguaje nuevo dentro de mi forma de escribir, ya que se encuentra en algunos poemas de *El sueño de Escipión* y *Variaciones y figuras*. Lo in-

sólito en el caso de *El azar* es quizás encontrarse con un libro entero escrito en un lenguaje que, desde el punto de vista de las expectativas, resulta antipoético.

El azar viene de un problema que ya me había planteado en *El sueño de Escipión*. En este libro hay, para entendernos, dos tipos de lenguaje: uno que podríamos llamar «caliente» y otro «frío», aunque en mi opinión ambos son igualmente cálidos, porque la razón también tiene su calentura, sin duda mayor que cualquier otra. Volviendo al símil, el caliente lo tienes en poemas como «Jardín inglés»; el frío en «Piero della Francesca» o «Elogio de Linneo». Ese lenguaje que llamamos frío se bifurca en dos: ironizaciones del caliente (como «Cenicenta») o especulaciones metapoéticas.

El problema que me planteaba *El sueño de Escipión* era ponerme a mí mismo en guardia contra la tentación de dar demasiada importancia al lenguaje frío. De ese peligro me defendí en *Variaciones y figuras* y en *El azar objetivo*; en éste de un modo que me parece más definitivo: produciendo un lenguaje frío límite, una hipertrofia del lenguaje frío cuya misma monstruosidad fuera una prueba palpable de sus riesgos. De ahí que el título aluda a la reivindicación superrealista de los resortes irracionales de la creación, y que el lenguaje frío del libro sea una ironización desde dentro del lenguaje frío mismo, una ironización ardiente.

Dice Bousoño que una de las cosas que me distinguen de otros componentes de mi generación es ser yo impermeable a la escritura automática superrealista. Yo no sé si alguna vez podré utilizar tal procedimiento para escribir. Lo dudo, porque no existe. Por ahora, procuro componer mis poemas como si fueran sinfonías, con una estructura calculada. Pero si alguna vez llegara a practicar el flujo libre de las imágenes, creo que sería para mí tremendamente fructífero el no haber empezado la casa por el tejado, sino haber pasado al otro lado de la lógica desde la práctica de las ventajas, riesgos y aberraciones de la lógica, desde la putrefacción de la lógica.

—Ensayo de una teoría de la visión se cierra con unos pocos poemas que todavía no constituyen un libro. En estos poemas—tan sólo tres, aunque bastante largos—he podido entrever un cierto tono de canción funeral, de elegía, y aunque el lenguaje se ha desbarroquizado completamente en relación a *Dibujo de la muerte*, algo me hace recordar tu primer libro tras la lectura de estos poemas: la muerte de nuevo, el vacío, la «conciencia del vacío», nada de ironía y nada de metapoésía... Comoquiera que sea, y puesto que estos tres textos son anunciadores, ¿de qué lo son?

—Disiento de lo que acabas de decir en cuanto no ves ironía ni metapoésía, que la hay. Estoy de acuerdo en el tono funeral. Estos poemas son mi epitafio, como todos los que he escrito hasta la fecha. Lo voy escribiendo sin prisa, y espero vivir muchos años para poder terminarlo. ¿Qué anuncian? Pues lo que todos los epitafios: que allí vive un muerto.

JOSE LUIS JOVER



PALOMA PALAO, EN SU AMOR MIRADO Y CONOCIDO

PALOMA PALAO: *Resurrección de la memoria*. Colección «Ambito Literario». Barcelona, 1979.

Cuando recapitulamos tras la lectura de *Resurrección de la memoria*, último libro publicado por Paloma Palao, madrileña de 1944, recordamos la frase célebre de Pieper, que dice algo así: «Mirar es el conocimiento de aquello que está presente y actual, exactamente igual que el ver sensible.» Y recordamos estas palabras porque el poemario es un conjunto de formas interiores del mundo real, una verdadera demostración de ver con el alma cuanto se siente con el cuerpo, cuanto se ve en él, en el cerebro, en el corazón, en las entrañas mismas, con un alarde no preconcebido de superior sensibilidad, de una sensibilidad floreciente y engalanada, que halla en la clarificación de todo simbolismo la manera de expresar con lucidez el pensamiento y la sensación de los acontecimientos vitales, siempre transidos de espiritualidad, de una espiritualidad más cercana a la reflexión que a la mística, pero no por ello exenta de cierto éxtasis, el que toda contemplación y mirar a fondo y al fondo promueve.

Paloma Palao, en esta nueva entrega lírica, posiblemente escrita antes de 1977, año en que quedó finalista del premio «Boscán», se nos muestra más poetisa que nunca. Y es así no solamente por madurez en todos los órdenes, sino porque el desarrollo del tema que recorre e hilvana a todos los versos, un auténtico memorial amoroso, está circunscrito a una singularidad de enfoque que lo envirtúa y lo encumbra. Y además lo envuelve en una atmósfera de serena belleza, de belleza adensada por un tono oratorio, siseante y sigiloso, cuajado, que transmite y trasmína un mensaje de atávica armonía.

Y no es que este libro, como pudiera parecer por lo hasta ahora comentado, sea un tranquilo transcurrir de canto plácido, de felices impresiones, no; es quizá algo contrapuesto, pues está engendrado y gestado con el dolor de la memoria, tal vez con la vibración de la conciencia, ya que los sentimientos le llegan y le llagan a la autora con múltiples matices fugitivos y resonancias profundas que se le

IGUAL QUE GUANTES GRISES

LEOPOLDO DE LUIS: *Igual que guantes grises*. Colección de Poesía «Angaro». Sevilla, 1979.

Una reciente cala, que aún continúa, en la poesía cordobesa del siglo veinte, me ha llevado a repasar, y, en algunos casos, a estudiar por primera vez, la trayectoria conjunta y la serie de trayectorias individuales de esa materia a que me aplico. Los poetas de Córdoba, como los de cualquiera otra ciudad, se dividen, respecto a su sitio de origen, en arraigados totales; emigrantes interiores y exteriores; simplemente nacidos. Leopoldo de Luis, cordobés de 1918, pertenece a este tercer grupo. Su niñez fue ya vallisoletana, y desde su adolescencia reside en Madrid. Sin embargo de esta lejanía, en él se cumple con exactitud alguna ley geopoética: por ejemplo, el tono grave y clásicamente elocuente.

Desde sus sonetos garcilasistas hasta este *Igual que guantes grises*, «Premio Angaro 1979», ha protagonizado una andadura con pocas variaciones. Su estilo oscila siempre entre el latir neorromántico y el propósito testimonial, que en los últimos libros acentúa su onda de reflexión. El apego a modos tradicionales constituye nota repetida, con las limitaciones que ello comporta, si bien fueron, por lo común, bien salvadas. De otra parte, su son y contextura, tan próximos, a veces, a Miguel Hernández, a quien ha estudiado a fondo, contribuyen a distinguirlo entre la abundancia de quienes rechazan sistemáticamente los mecanismos clásicos en nombre de una libertad más formalista en muchas ocasiones que la sujeta a rima y medida.

Igual que guantes grises está compuesto por treinta poemas, atenedos, salvo algunas excepciones, a la disciplina clásica. Lo encabeza un breve texto del novelista Francisco Ayala titulado *Homo homini lupus* y se refiere a la creencia adolescente de que un orden social nuevo haría factible la felicidad humana. La sentencia de Hobbes, encabezadora de esa declaración, ya presupone el escepticismo que se desprende de

la misma y que comparte, al menos hasta cierto punto, el poeta. Esa imagen, *igual que guantes grises*, expresa, a lo largo del libro, diversos significados. Así, la palabra, donde reside *el más subversivo pronunciamento*, es un guante para agarrar el hierro incandescente del ansia de justicia; semeja también a los mitos disfrazando las huellas delatoras; cubren la mano que es amor y esperanza; sirven para el manejo de la fuerza nuclear que es nuestra vida.

Leopoldo de Luis apura hasta el máximo el símbolo de tal objeto cotidiano y, en el último poema, que enlaza con el primero hasta por su titulación casi idéntica —*La palabra, Las palabras*— justifica la fe en lo que el hombre habla y escribe. ¿Hay que renunciar para siempre a la utopía? En la penúltima pieza de este poemario se lee: *lo que creímos, lo creeréis otros. / Los caballos serán de nuevo potros. / Si ayer no fue, pudiera ser mañana*. Ernst Bloch, importante filósofo marxista, recientemente desaparecido, hace de la utopía en su obra *El principio esperanza*, editada por Aguilar, una propuesta admisible para el impulso humano. Leopoldo de Luis va desde la actitud escéptica —la sociedad no se transforma para hacernos felices— hasta ese sentimiento esperanzador. La salida romántica queda a salvo.

Pero lo que importa es el camino que recorre el poeta para desembocar en esa conclusión. Después de enumerar el uso que hemos de darle a la palabra —enumeración fónicamente chirriante— se suceden unos poemas que desarrollan el pesimismo subsiguiente al desencanto. Leopoldo de Luis se inclinó siempre al uso del *nosotros* —plural de autor, que enseña la preceptiva— ampliando de este modo sus irradiaciones. La eficacia de dicho procedimiento no se demuestra por principio, claro es, ya que, al contrario de lo que incluye tal propósito, la supuesta pluralidad diluye el contenido y, peor aún, lo topifica.

Cuando prescinde de ese *nosotros* —presente en *Los mitos, Las aves, Paraíso perdido*—, aborda de manera más íntima y, por tanto, individual

tornan absolutamente martirios que disfrutar, decantar, y después, en la emoción del recuerdo, conmemorarlos. He aquí un fragmento, un ejemplo de ese sufrimiento enaltecido de Paloma Palao: «...Muda / la lágrima irrumpe el dolor y se rebela / la atmósfera de la habitación, el cerco, la falsa / creación de un estallido, / en la desolación que me acompaña, mientras / las ruinas de la quietud / nos poseen, donde la vida / planta / su experiencia y se agota / soportando /

inventadas ternuras. Hay quien / nos llama, desde el fondo / de una habitación y rompemos las puertas / —vacías— de los corredores / hasta que / asfixiados por la pregunta / volvemos / al dolor, en la oportuna / limitación de la memoria.»

Estos versos pueden ser, pueden dar la motivación del libro, de unos poemas nacidos desde el recogimiento, desde el encierro íntimo —el cobijo de una habitación y de la soledad escueta continuamente

aparece o se denota—, pero que tienen la capacidad intrínseca de hacernos ver y notar en ellos una específica identificación sensorial. Y esto es, sin lugar a dudas, un logro poético esencialísimo.

Mas junto a estos aspectos primordiales reseñados, Paloma Palao nos ofrece en *Resurrección de la memoria* —¿se ha puesto de moda la palabra *resurrección*?— otros alicientes no menos importantes de su poesía: ingenio, donaire, definiciones e interpretaciones muy per-

lizada, un dramático trance: la búsqueda del yo como soporte vital después de la experiencia cuyo oriente es el horizonte societario. No resulta insólito que *Nociones de estadística*—verso blanco, alternancia entre el *nosotros* y el *yo*— sea el mejor poema de este grupo. Su autor ha realizado aquí un esfuerzo para salirse de sus propias costumbres poéticas; esto es, que deja a un lado la alegoría neorromántica y salta, sobre todo en la segunda parte, de una cosa a otra en vez de seguir, ordenadamente, lo que le marca el primer verso.

Búsqueda de la propia persona, apuntábamos. Hay que detenerse ante los seis sonetos encadenados, temáticamente, que configuran *Soy un cuerpo*. Ya en *Teatro real* y en algún otro libro, Leopoldo de Luis apeló a este recurso del despliegue endecasílabo trazador de unas ideas matrices. Aunque yo no crea demasiado en esa distinción, más bien escolástica, que Carlos Bousoño establece entre lo racional e irracional poéticos, es indudable que existen motivos de sobra para tomar en cuenta que el ser humano obedece a esa doble vía al manifestarse. La visión —*no soy más que este cuerpo que se mueve*— conduce a otra especie de vacío, *porque me hace reír el yo y el mí*, pero en seguida engendra la certidumbre de ser en la materia y solo en la materia. *No es el alma*—escribe Zubiri— *quien confiere a la materia su carácter de cuerpo, sino que en cierto modo es lo contrario: es el alma la que por estar vertida desde sí misma a un cuerpo es corpórea; por tanto, es el cuerpo quien califica al alma de corpórea.*

Meter en unos sonetos complicadas lucubra-



sonales, adjetivaciones sorprendidas, gran poder de sugerencia, etc., en su apasionada y transida apología del amor, como puede comprobarse leyendo la siguiente y espléndida estrofa: «Eres tú, / el que me fue destinado / para tropezar con el girasol, con el hueso, /—vanidad humana de la ternura—. / Fuiste tú la pena, el miedo, la doble / resurrección que se agotó. Quema / el beso / de la violeta en mi costado, / quema la púrpura, quema / alguna raíz viva que se inclina ha-

cia mí. / Quema por quemar / el propio frío. Sé / que en tu pozo de dedal se abre / mi corazón. Pero tuya es la lentejuela / que se me ha quedado aquí / sobre la carne. Tuya es la pimienta / y esa cereza, que viene / desde el agua. Beso la noche / porque vas en ella y vuelco / el tarro de perfume sobre la garganta / de ese corazón doloroso, de ese río / del amor sin cauce, porque conviene / oler la lentitud antes de pararse, porque / conviene someter la paciencia / a

ciones constituye un asunto arriesgado. La originalidad de este apoyo para echar el hilo de importantes reflexiones abarca al conjunto; pero los dos primeros sonetos son los que destacan. Cierta rigidez se nota en los demás. Leopoldo de Luis es, por descontado, un poeta racionalista, por dentro y por fuera, pese a su cobertura romántica. Está más cerca de Calderón que de Lope y Bécquer. Es curioso que siendo tan devoto de Antonio Machado, al que dedicó magníficas páginas como crítico y biógrafo, incurra a todas luces en ese barroquismo conceptualista que tanto le irritaba a Machado—Juan de Mairena. *Noche somática*, donde *fisiológica* y *mitológica* riman explosivamente, y *Lobotomía* son los peores poemas de este libro.

El Leopoldo de Luis testimonial y solidario se alivia de estas bajadas de nivel en *El hambre*. Y *El solar* nos trae al recuerdo ese realismo de suburbio y de lo humilde tan propio de una etapa de la obra deluisiana. *Hombre que se desnuda* merece consideración aparte, porque igual que *Nociones de estadística*, acierta totalmente a perseguir una renovación y a lograrla: *Comenzó a despojarse de su traje / pero todo era un rastro de roperos, / de percheros confusos y de armarios, / de oscuras sastrerías saqueadas. / Una, otra prenda y otra y otra y otra, / mangas, perneras, sisas, cuellos, cuerpos. / Los trajes se enredaban como plumas, / se erigían en máquinas de ropa, / en torturantes flejes como fajas / que nunca se deslían, que prosperan, / que proliferan telas agobiantes.* La técnica hace ondas, como de costumbre, sin perder de vista el centro. Pero en el discurso interviene ahora la imaginación sin merma de lo real y del símbolo.

Igual que guantes grises: lenguaje ajustado y color identificable con la más estricta corrección. Pero bajo esa corrección se nota el hervidero dramático, incluso patético, del poeta que, no lejos de alguna veta estoicista, va del *nosotros* al *yo* para esclarecer el sentido de lo que vive, y acaba por volver la vista a una ilusionada futuridad. De cualquier manera, la palabra es una fuerza indeseable aquí, ahora y mañana, se acepte o no la trascendencia.

JIMENEZ MARTOS

un largo proceso, para que así el dolor / sea menos culpable.»

Paloma Palao acrecentó su poesía, ha fijado un mundo lírico, el que buscaba en sus poemas de hace diez años, empeño que no todos consiguen. *Resurrección de la memoria* es un libro significativo en su trayectoria. Es una realidad. Y en su amor mirado y conocido, Paloma Palao nos hace concebir más, todavía más, de su *ver sensible*.

"EL VIZCONDE DEMEDIADO" Y SU MORALEJA

ITALO CALVINO: *El vizconde demediado*. Bruguera. Libro Amigo. Barcelona, 1979.

Parece ser que escribir una fábula con moraleja es volver al mundo de los clásicos y repetir lo que no debe repetirse. Aparte de que la moraleja, se sabe ya, resulta ser, como parece imponer la estética moderna, un corolario obsoleto, innecesario y torpe.

El mundo de lo fantástico es un mundo reservado a la literatura infantil, según creen muchos. Y nada más hermoso, se dice, para la imaginación de un niño, que ponerle alas a un elefante o ruedas a una nube.

El extraordinario fabulador que es Italo Calvino —aventurero de su propia inventiva—, no es que cuente historias de lobos y corderos, al modo de Fedro, y que ponga en boca de los animales diálogos de humanos, sino que, sobre la base de una observación aguda de la realidad, y en lenguaje muy de nuestros días —rico, sugerente, obscuro a veces, a veces atormentado—, monta un estupendo tinglado, lleno de belleza, de originalidad y de suspense.

Italo Calvino había escrito ya en una ocasión: «La impronta de las fábulas más remotas: el niño abandonado en el bosque, o el caballero que debe superar encuentros con fieras y encantamientos, sigue siendo el esquema insustituible de todas las historias humanas, sigue constituyendo el plan de las grandes novelas ejemplares, en las cuales una personalidad moral se realiza moviéndose en una naturaleza o en una sociedad despiadadas.»

Aquí tenemos ya a Italo Calvino sentando las bases de su novelística, reconociendo su deuda con sus antepasados literarios, Cervantes incluido, y hablando de personalidad moral, como presupuesto indispensable de una conducta. (Vemos más adelante, y en contra de lo que reza la contraportada de este libro, que la novela, o mejor, la fábula novelada de Italo Calvino tiene su moraleja.)

Digamos ya, para abreviar, que el argumento de *El vizconde demediado*, escrito por Calvino en 1951, no es otro que el de un hombre que ha sido cortado en dos por una bala de cañón en una irreal batalla. La idea no puede ser más moderna. Lo

mismo su visión plástica. Pues bien, partiendo de esta imagen, construye el autor su extraordinaria parábola, que no es otra que la encarnación del tan viejo y renovado problema del enfrentamiento, en el hombre, del bien y del mal.

Pasemos ahora al desarrollo de la novela. Hay que imaginarse un fantástico campo de batalla, una guerra austro-turca, dos frentes de combate —el de los cristianos y el de los mahometanos— y un caballero que va a la contienda acompañado de su escudero. Todo esto, a finales del siglo XVII. Comienza así la historia contada por un testigo de excepción: «Había una guerra contra los turcos. El vizconde Medardo de Terralba, mi tío, cabalgaba por la llanura de Bohemia hacia el campamento de los cristianos. Le seguía un escudero de nombre Curcio...»

Medardo de Terralba, ya en la guerra, y muerto su escudero, es alcanzado por una bala que divide su cuerpo en dos. Herido y maltrecho, es llevado al hospital, donde logra salvarse; pero, ah, sólo de una parte de su cuerpo: la derecha.

Sujeto consciente de su limitación, Medardo, de regreso ya a sus tierras italianas de Terralba, donde ostenta el señorío de este nombre, protagoniza una serie de hechos monstruosos por su maldad.

La otra mitad, la buena, había quedado en alguna parte, esperando formar un día un todo con su complementaria. Y ese día llegó por obra y gracia del amor. El vizconde se enamora de una pastorcita llamada Pamela:

«—Yo, Pamela, he decidido estar enamorado de ti —le dijo.

—¿Y es por esto —saltó ella— por lo que despedazáis todas las criaturas de la naturaleza?»

—Pamela —suspiró el vizconde—, no tenemos ningún otro lenguaje para hablarnos sino éste. Cada encuentro de dos seres en el mundo es un despedazarse...»

A partir de ahora comienza a dar señales de existencia la parte bue-



na desaparecida del vizconde. Le dice la pastorcita:

«—Porque me he dado cuenta de que sois la otra mitad. El vizconde que vive en el castillo, el malvado, es una mitad. Y vos sois la otra, que se creía desaparecida en la guerra, y ahora, en cambio, ha regresado. Y es una mitad buena.»

Cuenta seguidamente el narrador la situación del condado y de sus habitantes después del enamoramiento del vizconde de Terralba: «Así, entre la caridad y el terror, transcurrían nuestras vidas. El Bueno (como llamaban a la mitad izquierda de mi tío, en contraposición al Amargado, que era la otra) era tratado ahora como un santo.»

Y fue lógicamente una circunstancia propicia la que provocó un enfrentamiento entre el Bueno y el Amargado, entre el bien y el mal, una vez que Pamela decidió manifestar al vizconde que estaba enamorada de él. Y Medardo, que se sintió feliz porque se casara con él y no con el «otro», acordó que se celebrara un duelo entre los dos. Fue así como se produjo la fusión, al enfrentarse violentamente las dos partes contrarias y enemigas de su cuerpo.

Veamos seguidamente la moraleja de este, llamémosle así, espléndido y fantástico cuento: «Así, mi tío Medardo volvió atrás y fue hombre entero, ni bueno ni malo, una mezcla de bondad y maldad, esto es, aparentemente no diferente del que era antes de ser demediado. Pero tenía la experiencia de las dos mitades refundidas en una sola. Por esto tenía que ser muy sabio. Tuvo una vida feliz, muchos hijos y un gobierno justo. También nuestra vida mejoró. Quizá esperábamos que, con el vizconde entero otra vez, se abriese una época de felicidad maravillosa; pero está claro que no basta un vizconde completo para que se vuelva completo todo el mundo» (pág. 158).

Mas, no termina aquí el libro. El punto final se lo pone el humanísimo doctor Trelawney, el que había venido al condado de Terralba para familiarizarse con los fuegos fatuos, el sarampión y la erisipela, y que, al irse ahora a su tierra australiana, a bordo de una nave inglesa, no se lleva, sino que deja atrás, como flotando, un mundo abierto de magia, de encantamiento, de contacto con la fuerza bruta y virgen de la naturaleza.

El vizconde demediado, traducido acertadamente del italiano por Francesc Miravittles, y en donde el original no pierde espontaneidad y frescura (ni desaparece el humor ni la ironía de su autor), ha sido sabiamente prologado por Esther

Benítez, quien, en el manejo de la bibliografía y de los textos consultados, orienta perfectamente al lector.

FRANCISCO TOLEDANO

LITERATURA INFANTIL DE AUTOR

JOSE LUIS GIMENEZ-FRONTÍN: *Historia del pequeño chamán*. Editorial Lumen. Barcelona, 1978.

Usted entra en la librería dispuesto a comprar un libro para su hijo. Tarea sencilla, piensa. Pero el asunto se complica cuando la explosión del libro infantil se materializa ante sus ojos en forma de mil y una disyuntivas. Naufraga en un mar de posibilidades. Libros grandes, pequeños, de vistosísimas portadas; colecciones por doquier. (La explosiva influencia del Año Internacional del Niño materializada a todo color y sin prejuicios que estorben a la *moral comercial*, o sea: la inmoralidad del Año Infantil como negocio, abierta y descaradamente.)

¿Cómo encontrar calidad entre tanta cantidad? ¿Cómo no sucumbir a la publicidad acechante? Usted es meticuloso y escrupuloso en lo educación de su prole, y más habiendo tanto donde elegir. ¿Cómo orientarse? ¿Cómo decidirse? ¿Cómo saber que no se equivoca uno en la elección? ¿Cómo adivinar el gusto de infantes tan sorprendentes como estos del último cuarto del siglo veinte? Pero, bueno, usted no ha entrado a la librería para debatirse entre las garras de la Sociología de la Literatura Infantil—tan a la moda—no, usted va a comprar un libro para un chaval (pongamos que de once años, por ejemplo). Así, se dirigirá al empleado con ánimo sobriamente discursivo (!). El librero le responde, a su vez, con una pregunta: «¿Le interesa algo de *autor*?» LITERATURA INFANTIL DE AUTOR; ¡no se le había ocurrido! Por un momento pasa por su mente la imagen del desconocido AUTOR: un hombre que piensa para el niño, para el muchacho. Un literato, al fin y al cabo. Un escritor respetuoso. Un anticuado moralista erigido en maestro de nadie. En fin, acabemos con esto: un gesto de decisión le pone entre las manos la *Historia del pequeño chamán*; el autor: un tal J. L. Giménez-Frontín. El libro es bonito, bien presentado y no muy caro. «La editorial es seria»—sugiere el depen-

diente mientras se lo envuelve—. Sale, por fin, con el regalo a la calle y muy pronto toda su curiosidad se dirige a indagar sobre editorial, libro y *autor*... Eso de LITERATURA INFANTIL DE AUTOR no sólo le ha dejado pensativo, sino que, además, le ha abierto un nuevo campo de investigación sociológica. ¡Al fin y al cabo educar a un hijo es tarea ardua y responsable!

Lumen, a través de su Colección Grandes Autores, nos presenta una larga lista de genios de la literatura infantil, tradicionalmente entendida. Aquí están los clásicos Hermanos Grimm, Andersen, Aymé y Puchkin, junto a los eventuales Bradbury, Daudet, Alastair Read o el «Platero...» de Juan Ramón. También hay una larga lista de sospechosos: Wilde contra Pemán, Faulkner contra Pearl S. Buck, Ana María Moix contra Selma Lagerlöf; Azorín contra Thackeray... Y entre ellos, la *troupe* de escritoras españolas inevitables en toda colección nacional de literatura infantil: Ana María Matute, Carmen Kurtz, Gloria Fuertes. Entre unos y otras: un nuevo José Luis Giménez-Frontín (conocíamos al poeta, al ensayista heterodoxo)...

Pero sigamos observando, ahora, al hombre que acaba de comprar el libro-regalo para su hijo. Ese hombre que, sentado en el autobús o esperando el semáforo verde hojea cuidadosamente la historia del pequeño chamán. En principio le cae bien la honestidad de un autor novel en esto de la literatura infantil que tras su primera experiencia en el campo ya se siente *amateur* del oficio pero no profesional del asunto, al menos eso parece admitir en el prólogo. En cuanto a la historia, al cuento, al parecer es una «cosa de imaginación», con su país debidamente lejano, sus ratos de terrible intriga, con sus inevitables discursos morales encubiertos... ¡Claro que, ésta parece ser una moral progresista y un tanto pedagógica! Todo esto y otras conjeturas discurren por las mentes de nuestro hombre mientras sube las escaleras de su casa porque el ascensor no funciona.

En cualquier caso, la *Historia del pequeño chamán* tiene un final feliz, un final en el que, además, se asegura que para ser chamán de los buenos es necesario haber jurado ante la Asamblea de Pancetrón el «juramento de la fecilidad». Bonito juramento, piensa nuestro comprador (y casi protagonista de esta historiada reseña—que más que crítica parece cuento—), y busca luego inútilmente datos, referencias que en alguna parte del libro nos orienten sobre ese AUTOR de

este caso de LITERATURA INFANTIL aguda. Nada. Parece ser que en esto de la literatura para niños no es necesario orientar al comprador, ¡como si no hubiera dónde partirse la cabeza escogiendo! Qué le vamos a hacer, dejémoslo estar. Lo que vale, en última instancia, es que si usted aún conserva la hermosa costumbre de sentarse frente al hogar, junto al brasero, ante la estufa—como prefiera y pueda—, y desde esa atalaya encantada relatar historias a una corte de críos expectantes, y teme que un día tonto le pueda fallar la imaginación, eche mano, «con un gesto de decisión», del libro de Giménez-Frontín. Tendrá cuento para rato. Y, por favor, no olvide darles recuerdos a Cap y Cúa. De nuestra parte.

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL AUTOR:

1. José Luis Giménez-Frontín, nacido en Barcelona en 1943. Pulpo literario y hombre cercano a todo lo publicable o editable; allá donde pique su curiosidad literaria hallará sus tentáculos: poeta de *La Sagrada Familia* (Lumen, 1972), *Amor Omnia* (Ambito, 1977); ensayista por *Seis ensayos heterodoxos* (Madrágora, 1977); *Conocer el surrealismo* (DOPESA, 1978); narrador en *Un día de campo* (Lumen, 1974) y prosista de una *Guía secreta de la Costa Brava* (Al-Borak, 1976)—además del ahora cuentista—; crítico miembro del Comité de redacción de la revista «Hora de Poesía», editada en Barcelona recientemente por el poeta, doctor y médico Javier Lentini; traductor de textos en algún disco de la cantante mallorquina María del Mar Bonet...

2. Pulpo, abeja, picaflor. Giménez-Frontín sigue el ejemplo dictado por don Mariano José de Larra «... considerando detenidamente la construcción moral de un gran pueblo se puede observar que lo que se llama *profesiones conocidas* o *carreras* no es lo que sostiene la gran muchedumbre... —y sigue *Fígaro*— ... hay una rara superabundancia de pequeños oficios, los cuales, no pudiendo sufragar por sus cortas ganancias a la manutención de una familia, son más bien *pretextos de existencia* que verdaderos oficios; en una palabra *modos de vivir que no dan de vivir*»—subrayado original—. Oficios menudos los llama Larra; y aún añade un poco más allá: «... los que los profesan son, no obstante, como las últimas ruedas de una máquina, que sin tener a primera vista grande importancia, rotas, o separadas del conjunto, paralizan el movimiento». Así que ya saben.



La visión lateral: las novelas del mes

EL OFICIO DE HORTELANO

A juicio de algunos críticos, conocedores de la trayectoria y la aventura literaria de Juan García Hortelano, las muestras narrativas publicadas por éste en los últimos tiempos no sólo parecen romper las coordenadas a las que nos tenía ya acostumbrados, dando un giro copernicano, sino que además en esas mismas muestras desaparecen poco a poco aquellas señales de identificación que habían marcado a uno de los más personales protagonistas de la novela de la posguerra española.

Como en su momento Juan Goytisolo, es decir, a partir de la publicación de *Señas de identidad*, en 1966, en México, ahora, algunos años más tarde, García Hortelano inicia la experiencia narrativa a base de sustancias químicas muy distintas de las especias con las que fabricó, por ejemplo, *Nuevas amistades* (1959) o *Tormenta de verano* (1961), incluyendo también en este lote marcado con parecidas características a *Gente de Madrid* (1967), relatos que eran en su mayor parte de redacción anterior a *Tormenta de verano*.

Un punto importante de *inflexión* en la obra de García Hortelano viene a señalarse con la publicación de *El gran momento de Mary Tribune*, voluminosa narración cuya ambición desembocaba en decenas de mares interpretativos y que busca nuevos territorios de expresión, amoldándose a la narrativa que se hace entonces en lengua española (hablamos del año 1972, del fuerte impacto de la narrativa latinoamericana en nuestro país con la subsiguiente secuela de reflejos e influencias, aun en los maduros narradores; hablamos de una década en la que empiezan a verse como caducos ciertos oropeles, ciertas urgencias literarias, ciertas modas que las ideologías estrictamente políticas habían demandado). Este momento de *inflexión* marca, tal vez, determinados y particulares puntos que Hortelano parecía mantener en reserva inédita y que afloran en *Mary Tribune* aun timidamente, pero alumbrándonos ya las posibilidades de cambio que existían en quien había sido configurado por la crítica como *realista social*, *costumbrista tradicional*, incluso *cronista* de una realidad de solapas estrechas y de fronteras cerradas, el territorio español sometido por el franquismo. *Mary Tribune* descubre, al fin, en algunas de sus mejores páginas, extremos característicos que posteriormente desarrollará Hortelano en su colección de relatos *Apólogos y milesios* (1975) y en *Cuentos contados*, ambos aparecidos recientemente en *Cuentos completos* (1).

Desde esa fecha, ya un poco lejana, de la publicación de *Mary Tribune*, Hortelano parece

haber descubierto en su interior *otro yo narrativo*, oculto, sólo entrevisto en párrafos, páginas o incluso en unidades algo mayores, alguno de los relatos que aparecen ya en *Gente de Madrid*, donde los amagos de su posterior inclinación narrativa son sólo luciérnagas de un proceso plenamente desarrollado hoy en *Los vaqueros en el pozo* (2), donde Hortelano está ya escorado sin ambages a la influencia poderosa del *nouveau roman* y a las mejores páginas de James Joyce y Cortázar. No es gratuito afirmar aquí que no es nueva tampoco la interinfluencia de escritores unidos por una estrecha amistad en la literatura universal. Aplicándole el cuento a Juan García Hortelano, y no como pesadilla negativa o como pérdida de valores personales, *Apólogos y milesios* y *Cuentos contados*, pero sobre todo *Los vaqueros en el pozo*, muestran la influencia y digestión que de las novelas de Juan Benet—que ha influido también sobre toda una nueva generación de narradores españoles, hasta el punto de ser llamados «benetianos»—ha hecho Juan García Hortelano, inclinándose definitivamente, a lo que parece, por aquellas características que son comunes en una facción de la actual narrativa española y cuyas señas de identidad vienen marcadas, claramente marcadas, por las escuelas más importantes de la literatura narrativa francesa de los últimos años o, en esa misma vertiente, por la traducción al castellano (o español) de ciertas connotaciones de la novela anglosajona de siempre y de ahora mismo. Es curiosa, tras una observación *liminar* de la narrativa española contemporánea, la múltiple dirección que los novelistas, antes aparentemente en tropel y formando—por tanto—partes de un supuesto ejército militante, han finalmente escogido: Marsé, Grosso, Caballero Bonald, Fernández Santos, Benet y Hortelano, cada uno por su lado, desaparecida la hora conjunta de «los abajo firmantes».

Existe una vertiente, aún poco desarrollada, que inicia Caballero Bonald al afrontar con valentía los débitos claros que posee su última producción narrativa: la americana (Lezama y Carpentier sobre todo). Existe esta otra facción austera y sin concesiones a la galería de lectores y críticos, basada fundamentalmente en la tradición narrativa española: Martín Gaité o Fernández Santos. Existe la vertiente—abierta y algo perezosa—de la novela de recuperación o memoria selectiva (Marsé o Semprún, por ejemplo), con reminiscencia literaria del ajuste de cuentas con un pasado reciente, doloroso y, para muchos, aún sangrante. Existe Grosso y su delirante obsesión por convertirse en novelista americano, a lo Mailer o Capote. Y existe Benet, desde el principio de todos ellos hasta ahora.

(1) JUAN GARCÍA HORTELANO: *Cuentos completos*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

(2) JUAN GARCÍA HORTELANO: *Los vaqueros en el pozo*. Alfaguara Ediciones, Madrid, 1979.

García Hortelano ha ido, pues, buceando, tanteando los procedimientos, buscando las posibilidades de una ruptura cualitativa que viniera a demostrar un oficio de narrador que no estaba, como parecía, supeditado a las características pétreas, dolménicas y estereotipadas del llamado realismo social, ahora tan denostado, luego de ser exprimido—bajo la coartada de la época—por «sirios» y troyanos. Hortelano, a quien supongo sabedor del peligro de ese cambio cualitativo, ha corrido el riesgo del cambio con especial devoción, volatilizándolo, en el desarrollo de su oficio narrativo, todo aquello que el paso del tiempo iría pulverizando por su cuenta. El riesgo está, sobre todo, en *Los vaqueros en el pozo*, novela corta que arranca de algunos apólogos para desembocar en un relato en el que priva la preocupación por todo aquello que carecía de interés en la obra de Hortelano. Por ejemplo, el estudio del objeto concreto (una bicicleta, pongo por caso) desde distintas perspectivas y la utilización de un lenguaje estrictamente literario, autónomo, inexistente en otra realidad que no sea la propia de la novela imaginada (que guarda sólo los márgenes del sentido del relato) para filmar esa otra realidad interior que escapaba hasta ahora al oficio de Hortelano. Esa misma preocupación, patente en *Retrato ecuestre en un cielo que se nubla* y en *Concierto sobre la hierba* (de Apólogos y milesios) o en *Los días fatigosos del otoño* (de Cuentos contados), incide en la ruptura de unas convenciones que funcionaban a modo de costra (casi perniciosa) en aquella otra etapa pasada donde los árboles no dejaban ver el bosque, hoy convertida ya en convicción nueva, en proceso evolutivo de un oficio, el de Hortelano, que mide con detenimiento cada una de las cifras narrativas, que investiga sobre nuevos registros y fibras que embarquen la aventura hacia finalidades bien distintas de las políticas o ideológicas. Incidencia que incluye, a no dudarlo, el tratamiento que Juan García Hortelano utiliza para la comunicación entre los personajes de *Los vaqueros en el pozo*, ficción al otro lado de una realidad ya oscurecida por el oficio literario, aventura que, como los imposibles problemas artísticos de Eschel, invierten las leyes obsesivas de la convención, recapacitan sobre su propia existencia y limitan, por los cuatro costados, consigo mismo. De ahí, Cortázar: el empleo del *quiebro*, del truco al lector y a la historia narrada—real o ficticia, palpable o imaginaria—. Hortelano, lo hemos dicho antes, llega a la playa de la «objetividad narrativa» con algunos años de retraso y con el riesgo de que sus lectores y críticos observen con cristal de lupa el lugar sin límites del truco. No es de extrañar, en este sentido, que algunos apunten a la posibilidad de que los diálogos sean irreales, traídos por los pelos, «o estudiadamente falsos». Ello es, en suma, resultante del riesgo, de la aceptación de la prueba en nuevos laboratorios alquímicos, cuya posesión no se gana en una hora, que suponen un cambio de rumbo con todas las consecuencias onerosas que comporta.

Los vaqueros en el pozo, último reducto del oficio de un narrador maduro que es capaz de

contorsionarse en el trapecio de la prueba y jugar a los dados del riesgo sin tapujos ni prejuicios, es también el resultado de un empuje que inició Juan Benet en *Una meditación*, literatura de aliteraciones cultistas con resonancia minoritaria, muy al uso—sin embargo—de una moda que ya tiene arraigo y escuela en la España literaria de hoy (Azúa, Marías—Javier—, Molina Foix), moda que implica un alejamiento de los procedimientos tradicionales de la novela de lengua española y que hace de la historia narrada un elemento claramente secundario del proceso narrativo (el argumento, convertido en un *puzzle* inacabable, se pierde en la espesura, densa y consciente, de una logomaquia que espera la luz de la resurrección para entrar a matar por sí misma, sin ayuda del público lector), recreándose el autor en la búsqueda de esos trozos perdidos, de esos detalles olvidados en el archivo de la memoria y que, con cierto y especial automatismo, son los *actantes* principales de la obra. Priva, por supuesto, como en *Los vaqueros en el pozo*, un lenguaje inexistente fuera de la ficción que se pretende montar, historia casi siempre trivial, anécdota sin gancho (y sin pretensiones de poseerlo). Priva, en el fondo, un afán elitista de la literatura que contradice, o autocritica en la práctica, toda una poética, toda una pragmática literaria absolutamente opuesta a la que ahora se defiende.

Todos estos y muchos más elementos «elementales» podrían sacarse como consecuencia del giro que ha dado la narrativa de García Hortelano, tras la etapa del telón de acero realista y social de la que, sin renegar, sobreviene la calma del estudio, del interés inusitado por los más mínimos detalles de la obra terminada. Olvidado de bitácoras que señalaban un solo norte verdadero, fuera del cual lo demás era silencio e incompreensión, Hortelano interpreta ahora la realidad—ya lo dijimos—invirtiendo los términos. Si antes utilizaba la literatura para interpretar la realidad de la que o era cómplice o abominaba (es el juego del maniqueísmo literario), ahora utiliza la realidad como un elemento más de la literatura que no sólo es objeto, sino también sujeto de la propia cosmovisión del narrador. En esto radica fundamentalmente el riesgo y la valentía de Hortelano. Al margen de éxitos o fracasos literarios, que en nada dicen o desdicen de sus posibilidades y de la capacidad de su oficio.

ZAMA O LA DESESPERANZA

PUBLICADA originariamente en 1956, *Zama* viene a revelar a los lectores españoles la existencia de un novelista sumamente importante, sumamente diferente en el ámbito de la narrativa latinoamericana contemporánea. Recientemente premiada en Italia como la mejor novela del año, *Zama* (3), obra que algunos críticos iberoamericanos han señalado como *sin par ni equivalente* en la novelística argentina, es la historia cansina, detallada en su proceso de

(3) ANTONIO DI BENEDETTO: *Zama*. Alfaguara Ediciones, Madrid, 1979.

degradación de conceptos, y tensa, de la desesperanza de Diego de Zama, funcionario colonial español en América que espera en Asunción (Paraguay) la orden de incorporación a un nuevo destino de mayor prestancia social. Antonio di Benedetto consigue en la novela desmenuzar con minuciosidad el proceso del protagonista, agarrándose a detalles más o menos triviales, más o menos reales, a la hora de no hundirse en la desesperación y en el olvido, al que no obstante está condenado. Di Benedetto ofrece en esta ocasión la certeza perfecta de una *obra cerrada*, contundente, donde no hay mucho más que añadir a la historia, donde los detalles han sido cuidadosamente colocados para que ellos mismos, como vasos comunicantes, se conviertan en historias que crecen dentro de las páginas de *Zama* y que son los elementos añadidos de una obra, una novela terminada a través y hasta el fondo de esos mismos detalles.

Zama, el protagonista de la novela, es un estudio completo del hombre contemporáneo sumido en determinadas circunstancias y sometido largo tiempo a una situación de calma chicha que lo identifican con el desamparo, la soledad, la desolación y la duda, precisa y patente en cada una de las reflexiones que el protagonista expone a lo largo y ancho de la narración.

No es preciso esforzarse demasiado, escarbar mucho en el mundo interior de *Zama*, para descubrir en su autor, Di Benedetto, un profundo conocimiento de esa misma soledad que traspone en su personaje central, cuya verdadera personalidad se entronca directamente con la situación vivida, a partir, esto sí, de la *omnisciencia* del narrador, presente, aunque invisible, en cada página de *Zama*, hasta el punto siempre dudoso de que algunos críticos observen frecuencias autobiográficas en la conformación de determinadas anécdotas y en el resultado final de la obra, tal vez dejándose llevar por el profundo análisis que Di Benedetto hace no sólo de la geografía y la sociedad en la que se mueve el personaje central de la novela, sino por las modulaciones que el propio personaje *Zama* toma a la hora de mostrar al lector sus propias reflexiones, en tono bajo, confesional, casi coloquial, siempre dentro de un ambiente que despierta el interés renovado en Diego de Zama, cuya historia y desencanto cubre la función narrativa de la obra.

Una de las virtudes fundamentales de *Zama* es, sin duda, la capacidad de asimilación de la que hace gala el autor, de modo que el paisaje, la atmósfera, la circunstancia que rodea al funcionario *Zama* no son nunca ajenos a la narración, al conjunto de la novela, sino que cada uno de estos elementos está exactamente colocado en función de la totalidad del relato, como obra cerrada, y ayudan a mantener ese interés que despierta la lectura y el conocimiento del protagonista desde las primeras páginas de la novela. «No se trata de un escenario, sino, en la acepción de Ortega, de una cabal circunstancia», ha escrito sobre el particular Alfonso Ruiz Díaz.

Otra de las virtudes básicas patentes en *Zama* es aquella capacidad que el autor muestra para

hacernos evidente su virtuosismo sin que ello conlleve petulancia en la obra. A diferencia de otros escritores, cuya base fundamental para desbordar al lector a través de la brillantez del relato está suficientemente clara (Cortázar, por ejemplo), Di Benedetto *expone* al lector ese virtuosismo con suma sensibilidad, con la suavidad necesaria como para que él mismo—presente, como hemos dicho, en el proceso narrativo como *narrador omnisciente*—pase inadvertido.

Ante las características que venimos señalando en *Zama*, es justo preguntarse el grado de influencia que, en débito o préstamo, Di Benedetto y la lectura de su obra sugieren. En primer lugar, es perfectamente válida la influencia clara y contundente del *existencialismo*, de la filosofía existencial. Aunque, a fuer también de justicia, el trasplante de tal filosofía está perfectamente conseguido en *Zama*, entroncado en la circunstancia americana y criolla, trasplante, al fin y al cabo, que nos recuerda algunas partes de nuestra lectura de *Angustia*, del brasileño Graciliano Ramos, que se adelantó algunos años a la publicación de la obra cumbre de la narrativa existencial, *El extranjero*, de Albert Camus.

Funcionan los códigos interiores, pues. Funcionan a través de esos canales que va creando el trabajo consciente y riguroso del autor, perfeccionista hasta la médula, depredador de ironías y detalles que probablemente la realidad de hechos dispares en el tiempo y en la circunstancia le hayan dado a su archivo de creador narrativa; funciona perfectamente la asimilación del mundo contemporáneo: dado que el escenario no es tal, la obra es no solamente válida para determinados ámbitos geográficos donde el entendimiento del problema, por su cercanía, es más fácil y la novela más convincente. *Zama* es universal porque los mecanismos que generan los sentimientos del hombre contemporáneo que se mueve por sus páginas son susceptibles de en-



PALABRA EXACTA Y LUZ INTELIGENTE

AQUILINO DUQUE: *Aire de Roma andaluza*. Colección «Calle del Aire», segundo suplemento. Sevilla, 1979.

Se escribe hoy una poesía andaluza preocupada por la palabra exacta y definidora; palabra no para adornar, sino para patentizar la realidad. No me costaría trabajo dar nombres, pero no daré sino el de Aquilino Duque, uno de sus adeptos. Este complejo libro suyo se cierra con un verso alusivo al «gran guiñol de la fantasía», pero resulta no ser de la fantasía producto, sino de la realidad iluminada ora mágica, ora descarnadamente. Es la luz del entendimiento —como en el personaje lorquiano— en todo caso, y antes y mejor que la luz de la emoción. Poesía intelectual, hasta cuando juega con el verso y lo deja ir en el aire de la copla. Como todo poeta intelectual, asume y pone en su sitio dichos populares, que no todos van a ser referencias cultas. Por eso, al par que encontramos —por ejemplo— «el arco y la lira», «la sombra de Caín» o «don de la ebriedad», leemos «la mentira con sus patas cortas», «Dios les coja confesados», «que le parta un rayo» o «mal de muchos».

Si cuanto llevo dicho bastaría para justificar el adjetivo de complejo que al libro atribuido queda, aún deben añadirse, para que no haya duda, la sátira, las claves y la moral. Tres matices que exigen la explicación siguiente.

Tiene esta poesía un costado moral. No es poesía *moralizadora*, no es poesía *con moraleja*, pero sí con acento censorio y grave. Bastaría para juzgarla así un poema como «Cloaca máxima», donde se hacinan la vida turbia, las guitarras eléctricas, los homosexuales y los trabajadores aburguesados sobre sus utilitarios domingueros. Esta zona moral se entrevera con crítica sociopolítica y, como es fácil de suponer, la expresión deviene sátira. Como toda sátira, segrega humor amargo, y a veces roza la fábula, no sólo ejemplificando con animales, como los moralistas del XVIII, y arrojando sus riesgos prosaizantes, sino también en el sentido alegórico del barroco. Por otra parte, hay que señalar que la crítica

tendimiento en cualquier parte del mundo, aceptables como reales y cotidianos en cualquier geografía..., de donde puede haber devenido esa multiforme exégesis de la obra: autobiografía, historia, imaginación, onirismo, alegoría simbólica. La suposición de tales elementos como componentes de la obra, en mayor o menor grado, es exacta. *Zama*, ya se ha dicho, contiene todos esos elementos, todos esos factores referenciales, reales o no, soñados o imaginados, y los contiene como un intento de *novela total*, capaz de abarcar todos esos mundos en los límites de la propia obra, como un ente autónomo cuya maquinaria interior suscita constantemente el interés sobre el título.

Y esto es lo que también le da validez contemporánea y universal a la novela: sin dejar de reflejar todos aquellos detalles propios del ambiente de la época, de la sociedad colonial del siglo XVIII, todas aquellas referencias que Di Benedetto cree precisas a la hora de la consecución de la novela, *Zama* deviene en *hallazgo* para cualquier lector que participe del mundo contemporáneo, de sus pulsiones y tensiones. Quizá sea aquí, en el epicentro de la frustración del protagonista, en ese cáncer de la desesperación que va haciendo presa en él a través del relato, donde se haga sentir con más claridad la *contemporaneidad* de la novela y su capacidad de análisis, bisturí de la esperanza y de la desesperanza, del péndulo en el que contactan y juegan los contrarios, del maniqueísmo, del cainismo de ahora mismo.

Zama es, a través del caleidoscopio del psicoanálisis, una gran posibilidad: la del *discurso total*, entendido éste como confesión desesperada de un hombre, el que da nombre a la obra, que va perdiendo los límites de los conceptos que han hecho de él la persona que, a su vez, deteriorada por la circunstancia y el ambiente desértico que vive en la larga espera, ya no será más. Por eso es, finalmente, *ejemplificante* sin caer en el determinismo, moralista en el más amplio de los sentidos. ¿Ha intentado Antonio Di Benedetto un salto al vacío? Como personificación de la desesperanza, el personaje creado por Di Benedetto, autobiográfico-histórico-imaginado, es, en efecto, un modo más de analizar un mundo sin esperanza alguna, un mundo de simples apariencias platónicas, de sombras chinecas que configuran conceptos escolares que la mente enfebrecida del hombre, siempre protagonista en la obra de Di Benedetto, dinamiza y revoluciona hasta darle dimensiones que sólo son reales a partir de sus propias convenciones o convicciones, a partir, en definitiva, de la cosmovisión existencial contemporánea, losa bajo la cual todos luchamos por un puesto, un resquicio, una esquina del sol que a todos pertenece. *Zama* novela/*Zama* personaje es ese salto al vacío, el *strip-tease* del *personaje-autor* narrando con anterioridad o con posterioridad —eso es lo de menos— su propia aventura vital, sordamente resentida, definitivamente humanizada a través del relato de Diego de *Zama*

J. J. ARMAS MARCELO

en total, Jones necesitó dos décadas—las mejores de su vida—para completar este libro. Cómo: sería prolijo determinarlo, pero, por lo general, entre novela y novela (algunas de las cuales, Algo viene corriendo, v. g., significaron seis años enteros de esfuerzo constante). «Probablemente—confiesa Jones—uno de los motivos de que haya escrito tan pocos cuentos es que casi siempre he estado enredado con alguna condenada novela.» Por otra parte, sus notas descubren lo que para este autor suponía rematar un cuento: «Nadie canta tan salvajemente», por ejemplo, tres meses; «El helado del dolor de cabeza», poco más de dos. Quienes hayan cultivado el difícil género, no dejarán de sorprenderse al conocer tan paciente y laborioso alumbramiento.

Jones declara que, a la hora de dar cuerpo a su libro, decidió no corregir ni revisar lo hecho; y ello por temor a robarle algo de su frescura, de su «aroma de juventud»; pero, ahondando en el tema, va más allá: «La verdad—anota—es que no creo que pudiera corregirlos, porque ya no soy el mismo hombre que los escribió. En realidad, el hombre que escribió estos cuentos lo más probable es que dejara de existir en cuanto cada uno fue escrito y terminado, y esto por el simple hecho de haberlos escrito». Más adelante, abundará en el binomio cuento-novela que tanto preocupa a los autores de unos y otras: «Escribir cuentos—dice—supone un procedimiento completamente diferente del de escribir novelas. No estoy seguro de si esto me gusta más o menos. No tienes ese largo aguijón delante de tu cara: este año, el año que viene, el siguiente. Con la misma ficha, la angustia de la decisión creativa es mucho más intensa escribiendo cuentos. El momento particular en el que decides sobre la estructura del punto final que al fin has descubierto, llega mucho más rápido. Escribir cuentos es como tener una serie de dolencias febriles en las que la crisis llega pronto, y lo mismo pasa que no pasa. Escribir una novela es como estar tuberculoso o padecer una enfermedad de más o menos esa misma duración, con una fiebre no muy alta, y que tarda tiempo en curar. Elige.» A la hora de la elección, al menos en el caso de Jones, no deja de influir también la dificultad de «vender el cuento». Es curioso cómo él señala en cada caso los problemas que tuvo para colocar estos originales, las razones alegadas por los directores de periódicos y revistas, los cambios por ellos sugeridos. Sólo cuando el éxito de De aquí a la eternidad aureola su nombre, logra

la aceptación de quienes le habían devuelto más de una vez sus folios. Aun así, dos de estos cuentos, «Alergia dominical» y «El hombre de segunda mano», llegaron inéditos al libro.

Bien mirados—y abordamos ahora concretamente las páginas de creación, al margen de su circunstancia—, acaso sean ambos los menos atractivos, los menos rotundos. Jones suele incurrir en una fórmula narrativa en la que el desarrollo temático se encauza hacia un crescendo, a partir del cual cede la tensión y el cuento se remansa, cuando no se diluye, en un quiebro saroyaniano que llega a desconcertar. Así sucede en estos dos (el primero, «un divertimento acerca de Nueva York, sus chicas y sus vidas»; el segundo, una cala en la rutina de un matrimonio: enfermo y bebedor, él; tristeada y oscura, ella). Personalmente, me interesa sobremanera el bloque integrado por los que pudieran llamarse «cuentos de infancia», con los que Jones pensó redondear un libro, sin conseguirlo. Son «Exactamente como la chica»—título poco feliz—, «San Valentín», «Una botella de nata»—que Jones reconoce como su preferido—, «El partido de tenis» y el que nomina y cierra el volumen. En dos de ellos, se repite incluso el nombre del protagonista: John Slade; y en todos se ve la gran apoyatura autobiográfica: unos padres ásperos y desunidos, una ocupación sacrificada—la de repartidor de periódicos—, un despertar de los deseos, una inocencia salpicada de ingenua maliciosidad. El otro bloque, preferencia segura de los lectores de Jones, es el de los cuentos de la guerra. Cuando éste presentó «Alergia dominical» a cierto director, la respuesta fue: «Mándame un cuento de guerra»; cuando dudaba cómo escribir su novela La pistola, su propia esposa le aconsejó: «Escribela como si fuera una guerra». «El temple del acero», «Así son las cosas» (también se apellida Slade su protagonista), «El amor más grande» y, por qué no, «Dos piernas para nosotros dos» (con el acierto de ese personaje femenino, Sandy) se mueven en torno—o derivan de—temas bélicos. Aislados quedan «El Rey», muy distinto a los demás, y «Nadie canta tan salvajemente», lindante con la novela corta, serio e interesante, con ese final desvaído, tan suyo.

Con los altibajos propios de un libro de esta índole, James Jones se nos manifiesta aquí como un gran escritor, sorprendentemente fácil en los diálogos y eficaz y preciso en las descripciones. Su capacidad de captación demostrábase con sólo un título: «San Valentín», donde la

peripezia del niño enamorado llega a vivirla el propio lector. Ana María de Foronda, la traductora, ha debido de tener no pocos problemas en su tarea. Y la desconexión entre ella y la casa editora se advierte en ciertos detalles. «El partido de tenis», por ejemplo, es denominado en la página 11 «La partida de tenis», y en la 205, «El juego de tenis». En esa misma página 11 se llama «Alergia del domingo» al cuento «Alergia dominical». Ve con el hacedor de viudas (pág. 251) es nombrado El hacedor de viudas en la contraportada, donde por cierto se hacen constar como fechas de esta colección de cuentos 1957-1967, en lugar de 1947-1967. Tampoco el portadista ha acertado: esa jeringa en primer plano y esa persona que, abatida y borrosa, pretende alcanzarla, dejan entrever el tema de la droga, ausente de este libro. Simples detalles, sí, pero que restan puntos a una edición.

CARLOS MURCIANO

TRASLACION FISICA Y MENTAL

ROBERT M. PIRSIG: *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*. Galería Literaria Contemporánea. Ed. Noguer. Barcelona, 1978.

Extraño título para una novela. Su autor, Robert M. Pirsig, nacido en 1920 en Minneapolis, Minnesota; en 1950 se gradúa en química y filosofía. Ya en la India, aparte de ejercer el periodismo, será profesor de la Universidad de Benarés, donde se doctora en filosofía oriental.

Aquí el currículum del autor de esta novela de viajes, que no se amolda a ninguna estructura convencional, porque un viaje en moto puede ser el motivo de la construcción de la novela, y esto, toda una transformación mental. Llena, capítulo a capítulo, la posibilidad de cambiar la existencia en su esencia más primaria en un doble paralelismo de la búsqueda del Zen budista, y el amor a la mecánica de una motocicleta de gran cilindrada.

Su temática, el hilo narrativo, parte de la influencia de la búsqueda del Zen, que inicia en Estados Unidos la «Beat Generation» el encuentro del hombre de forma directa sobre la naturaleza, en este caso, el mundo tecnológico va a ser su contradicción dialéctica. Queda lejos su argumento de los caminos que inicia Yack Kerouac en «El camino del Dharma», es el hombre

el que en la novelística norteamericana última, va a verse reflejado en la figura del antihéroe, el protagonista va a ser solamente el motivo y el móvil de la impresión del hombre en el tiempo, en continuo viaje, ya sin atributos musilsonianos, en la búsqueda de su identidad, en el mecanismo tecnológico del que forma parte su medio ambiente, pero esta vez no lo rechaza; es el amor y su contradicción, el móvil tecnológico, un desierto de carreteras, la motocicleta, un niño, y la naturaleza de Dakota. El pensamiento en curso va a desarrollarse a través del Zen, la motocicleta, un objeto desmontable igual que el elemento humano y, Fedro, filósofo epicúreo, va a ser el contrapunto, como profesor de universidad, maestro e iniciado de esa transformación de la experiencia.

La formación de hipótesis va a ser la más misteriosa de todas las categorías del método científico, lo importante es la comprobación de la fuente de esta hipótesis y nos introduce en una proposición de Einstein: «El hombre trata de componer para sí, de la manera que mejor le acomode, un cuadro simplificado e inteligible del mundo. Después trata, hasta cierto punto, de sustituir por este cosmos suyo el mundo de la experiencia, y de este modo superarlo ... Hace de este cosmos y de su construcción el pivote de su vida emocional con el fin de encontrar así la paz y la serenidad que no puede encontrar en el estrecho torbellino de la experiencia personal ... la tarea suprema ... es llegar a aquellas leyes elementales universales a partir de las cuales el cosmos puede ser construido por pura deducción. No hay camino lógico a estas leyes; tan sólo la intuición, basada en una amable comprensión de la experiencia, puede llegar a ellas...»

La verdadera universalidad no se va a encontrar, sino que en esta construcción en el cosmos individual llevado a una mente donde la calidad va a jugar un factor importantísimo, y lo malo de la tecnología va a ser no su relación con la realidad primordial que vive el hombre, en este presupuesto la calidad va a ser según el Tao Te Ching de Lau Tzu: «La calidad que puede ser definida no es la Calidad Absoluta. / Los nombres que se les pueden otorgar no son nombres Absolutos. / Es el origen del cielo y la tierra. / Cuando se la nombra es la madre de todas las cosas... / La Calidad (Calidad romántica) y sus manifestaciones (Calidad clásica) son las mismas que su naturaleza.»

Así, Fedro partirá de Hegel, puente entre la filosofía Occidental y Oriental. El Vendanta de los hin-

dúes, el taoísmo, Buda en toda una vía mística de encuentro en la concepción de Calidad, transformable a través del Occidente, fácilmente, y quizá de forma burda, en lo que se llamará «Calidad de vida», ajena a su fin místico primario.

Así, tanto la matemática como el hermetismo infalible que se procura para ella, no se desarrollará como tal, en su línea de discurso, sino que será una vía de conocimiento.

Y así el viaje continuará hasta la eternidad, en la triada padre, hijo y la motocicleta como vehículo de conocimiento, para una novela insólita, original, bajo la ansiedad, la aniquilación, la velocidad desmedida del tiempo, que rompe la experiencia, y adivina que existe un deseo de vida más plácida, luminosa, coherente, que la línea de aniquilación, que el autor nos presenta bajo el símbolo de una llegada al mar, que es como el triunfo sobre la locura, en que su paralelismo entre la traslación física y mental, le conduce hasta las fronteras de la locura o la lucidez.

JESUS MONTORO

CINCO CUENTOS

MATILDE DARDICK: *Evasión*. Ediciones Buen Aire, Buenos Aires, 1978.

Quizá se halle en el título del libro, «Evasión», la síntesis de estos cinco cuentos, cargados de humanidad y ternura, mensaje de paz, pero que sólo representarán para el lector una forma de olvidar durante unos minutos los problemas que lo acosan... Y poco más...

Sutil observadora de la realidad, Matilde Dardick, argentina, autora de ensayos como: «Calderón de la Barca y Lope de Vega: dos colosos de la Literatura», «Góngora y Quevedo vistos por Ramón Gómez de la Serna» o «La mujer en la actualidad», aborda por vez primera el campo del cuento, trasladando a las letras gotas del acontecer de cada día, experiencias del vivir diario, que provocan que la vida palpite en cada uno de los personajes descritos o sucesos narrados. En medio de esta realidad dominante, la fantasía sólo aparece como recurso para resolver alguna situación, o para impregnar el cuento del toque lírico exigible en todos ellos.

Las circunstancias, el entorno, las particularidades de cada personaje, se hallan marcadas con el intenso trazo de la indagación en la realidad. Los personajes se mueven

a través de las páginas con un carácter detalladamente definido, producto de la profundización en la psicología de cada uno formulada por la autora. Todos los motivos que justifican una conducta, cuantos «porqués» pudieran existir, son analizados en sus varias y diferentes vertientes.

Así surgen estos personajes, en su mayoría, dominados por el egoísmo, de vida y aspiraciones mediocres: «¿quién no viajaba hoy? ¿quién no tenía una quinta en las afueras?» —se pregunta uno—, incapaces de encontrar salida a su soledad, que añoran o pertenecen a la burguesía: «cerró suavemente el piano. Se acercó a la mesita y tomó un cigarrillo. Miró a su alrededor con indiferencia. El ambiente era muy conocido para él. Por eso ya no podía impresionarlo su suntuosidad. Lo había heredado de sus padres...», problemas burgueses, tratados desde una perspectiva burguesa los acosan. Personajes completos, a los que la autora da en ocasiones libertad para construir sus vivencias, aunque en otras se sitúa por encima de ellos, es Matilde Dardick quien habla, quien sabe cuanto va a ocurrir...

Al escribir la nota de «Evasión», es necesario extenderse en el comentario de los personajes, porque conforman uno de los escasos logros del libro.

Un estilo monótono, de descripciones vacías, insulsas, con frecuentes repeticiones e irrupción en el tópico, resta vigor a los relatos, capacidad de conmover cuando M. D. lo busca, pese a la aceptable construcción de los diálogos, que a veces se convierten en único soporte de unos cuentos, que adolecen de un excesivo tono moralizante.

El amor de una mujer casada desde hace veintiséis años con «un médico pobre», hacia otro médico, constituye el tema del relato «Marcela Alvarez», el de más larga extensión. La autora centra todo el interés en la indecisión de la protagonista para elegir el momento de proponer el divorcio a su marido. Pero se da el final esperado. Representa el triunfo de una moral determinada, muy respetada en todo el libro: la moral dominante.

En «Bondades y milagros», el más flojo de los cuentos, que recuerda en su forma un reportaje —puede que de manera intencionada— se acentúa vehementemente el afán moralizador.

En torno a la soledad, la incompreensión, a ese vivir en el recuerdo de las personas marchitas por el paso de los años, gira el relato «Evasión», «según mamá había sido arrogante, segura de sí misma, con un carácter fuerte, "brava", decía

tía Nélica. Pero ¿qué quedaba de todo eso? ¿Así se llegaba a viejo? Ahora era una pobre mujer, físicamente débil y espiritualmente ¡tan sola!», en el que con mayor fuerza se define la personalidad de cada personaje, que revive el pasado, «en esa casa había crecido, en esas habitaciones había vivido la época feliz de su adolescencia, en ese comedor había compartido la mesa familiar, allí había vivido junto a Alicia, Antonio y Enrique. Enrique, el buen hermano, lo había querido con un cariño profundo, más que a Antonio...», apareciendo íntegro ante el lector, vivo, envuelto en el problema de la vejez que M. D. toca, y resuelve con sencillez, con una solución quizá fácil, pero goteada de lirismo...

«Encantadora Leticia», cuento breve, de inesperado final, por su originalidad el mejor de la colección, junto con «Enfrentamiento», pleno de intuición poética, donde se contraponen la imagen del hombre que se ha ido y el que se pudo ser...

Preparar mate, coger el colectivo, andar varias cuadras, expresiones típicas del habla argentina utilizadas por la mayoría de sus escritores, no faltan en «Evasión», impregnando de realidad y cercanía los diálogos de los cuentos, que se desarrollan casi siempre en un interior, donde el tiempo transcurre a través del recuerdo de los personajes.

El haber traducido a la Literatura con un diccionario comprensivo, humano y tierno, fragmentos inmarcesibles de vida real en toda su intensidad cruel e ingenua, resulta un logro que obliga a olvidar el exiguo interés de algunos temas tratados con un estilo que, por demasiado coloquial, concluye en simple.

LUIS EDUARDO SILES

RAFAEL ALFARO, EN SU DOLORIDO MAÑANA

RAFAEL ALFARO: *Tal vez mañana*. Col. «Síntesis». Torrejón, 1978.

Rafael Alfaro, lírico excepcional de nuestro tiempo, premio «Boscán» de poesía por su libro *Voz interior*, premio internacional del Olivo por su poemario *Objeto de contemplación* y, últimamente, premio «Café Marfil» por el conjunto de poemas que llevan por título *Tal vez ma-*



ñana y que tratamos de comentar, acaba de conmover la lírica española con su desgarrada desolación. Su libro es como una elegía por sí mismo, por su soledad sin adjetivos. Pero vayamos por partes. Hay dos poemas iniciales que nos proporcionan la clave de los restantes. Es el primero una afirmación de la palabra por lo que supone de comunicación, de vencimiento de la soledad. No es el silencio lo más apetecido por el poeta, sino «decir los nombres / de las cosas que llevas a los labios». Abre la ventana a la par del libro que tiene entre las manos y cree: en los hombres, en las palabras que suben hasta su habitación, en los ruidos de la calle, en la vida, en fin, que asciende hasta él con la mañana. Cree en el amor, «que mueve el sol y las otras estrellas». «Y es el alba», grita alborozado. El alba de algo sempiternamente repetido y siempre nuevo: la vida.

Pero llega la tarde. Cae sobre el poeta «una lenta nostalgia», que, a pocos versos, se trocará en pegajosa tristeza. Mueren para el poeta, con el día, infinitas cosas, innumerables recuerdos. «Ha caído una hoja y un otoño / y un feroz huracán de calendarios.» La noche, con su llegada, vacía en su espíritu una carga de basura y de desilusiones, «duros huesos raídos como restos de ilusiones / quemadas». Y ya no resucitará en él la alegría. Ya se sentirá cada vez más desamparado, más solo. El corazón, tristísimo, ya sólo se preguntará: «¿tal vez mañana?». Pero es una esperanza desilusionada, como malherida o imposible de recomponer.

El poemario, a partir de esta introducción orientadora, se divide en tres partes que iremos analizando sistemáticamente. Responden a los títulos: «La herida del tiempo», «Agape», «Indagación del contenido».

En la primera parte —«La herida del tiempo»— trata el poeta de aprehender el tiempo inasible, alado,

imperceptible. Tema eterno, quevedesco, siempre deprimente. Son unos niños felices quienes se lo gritan en el parque; pero esos mismos niños, en otra «mañana más triste», sufrirán idéntica decepción y tampoco «cabrán vuestros pies en los ágiles zapatos / azules». («Niños en el parque»). Pinta el poeta el futuro como una inmensa margarita que nadie llega a deshojar del todo porque «el futuro está en pie. Y no llega nunca». Así de fugaz es, de impalpable y cruel. Por eso, si alguna vez se atisba, hay que detenerlo con fuerza, con furia más bien. «Atalo —nos aconseja— de pies y piernas / que es amante / enamorado y enamoradizo / y se te escapará / cuando menos lo pienses.» («¿Quién deshoja esta inmensa margarita?»).

La vida se torna a esta luz suplicio de Sísifo, desazón honda al contemplar las estrellas tan escaso tiempo mientras ellas permanecen inmóviles, inmutables, idénticas, esperando al siguiente, siempre, cada noche, cada siglo... Angustia existencial, cósmica, plasmada plásticamente en el intenso poema «Noche de piedra larga noche», rico en automatismos formales muy expresivos, produciendo en el lector una sensación de aplastamiento.

El tiempo sigue imprimiendo su huella cruel en las cosas. Ahora se fija el poeta en un pueblo sin importancia expuesto a la desolación más impresionante. El juego de paronomasias y aliteraciones hace más desalentadora esta imagen de la total destrucción. «Suelo, solar, sol, solo, soledad... Desolación.» No queda en él nada por destruir, en que cebarse la muerte. Hay al final del poema una nota macabra, pero lúgubramente cierta: el único que ríe de esta como victoria es el cementerio, acaparador insaciable «de todas las pacientes calaveras / de pasadomañana». «Pueblo desolado» es uno de los poemas más descarados, descarnados, y yo añadiría que nihilistas, que conozco para reflejar el fúnebre vendaval del tiempo destructor.

Cerrando esta primera parte hay una canción, con su ritmo típico, que lleva por título «Adiós». Es un tren que se va, que casi huye —«se me iba de las manos»— y al que el poeta es incapaz de detener. Tren desalado de la vida, construido de minutos-vagones, que Rafael Alfaro sabe cargar de desamparos, desazones, nostalgias de nombres y de árboles añorados... «Nos dejaba sin nadie.» «Se llevaba los hombres y los árboles.» Este tren de tan rica mercancía, al alejarse, deja al poeta cara a cara consigo mismo, con su inconmensurable soledad acon-

gojada, despiadadamente desasistido ante «esa realidad sin música que es la vida». ¿Queremos más existencialismo? Yo no conozco, aparte de los de *Hijos de la ira*, latidos más crudos, más visceralmente humanos, poesía más desarraigada y lacerante que esta poesía adolorada de Rafael Alfaro.

No quiero terminar el análisis de esta primera parte, tan cruzada de muerte, sin la nota humana, tierna, con ribetes de trastada agridulce, que recoge en su delicioso poema «Os miraré detrás del muro». El poeta, solo, entristecido, malherido en sus pensamientos, ante el espectáculo feliz de una pareja paseante ajena al tiempo, trata de «asaltar» esa felicidad pura, de contemplar de cerca estampa tan insólita. «Y me daré la mano / y saltaré mañana por el muro / y os miraré.» Como si no se creyera lo que veían sus ojos. Como si la herida del tiempo no dejara también en ellos sus inconfundibles cicatrices.

En la segunda parte —«Agape»— el poeta parece convocar a los hombres para mitigar, al menos en parte, el asolado paisaje de su soledad o vendar en compañía las heridas del tiempo ido. Hay tres convocatorias para la celebración —«Agape», «El banquete», «Invitación»— y un encuentro —«Amigos lejanos»—. «El banquete» es un trallazo contra la riqueza y el sibaritismo, contra la comodidad y la ausencia de lucha, contra los placeres fáciles y los hartazgos. Es el triunfo de los desheredados, de los sin historia, al ser admitidos a la gran cena. Un «viento del pueblo» hernandiano sacude, hostiga el poema. Restallan como látigos los versos durísimos, denunciadores, casi evangélicos. «¡Fuera los que no tengan manos sucias, / roto el vestido, ronca / la lengua, destrozados los pies...!». El «id, malditos, al fuego» tiene aquí una fuerza escalofriante o la furia de vendaval de Cristo arrojando a los mercaderes. «Sólo tienen derecho a alzar la copa / los que han pisado piedras como uvas.»

Y el poeta se queda a la mesa con la mugre y el sudor, con los harapos y las necesidades perentorias de unos hombres desheredados, desatendidos, evangélicos. Ellos, sus vidas desvalidas, le harán olvidar su soledad con sus más radicales soledades.

«Invitación», como señala la cita inicial tomada de San Lucas, no es sino la llamada a cuantos lisiados y tarados deambulan por las plazuelas del mundo. El poeta, en contraste con los furiosos latigazos del banquete, al quedarse ya con los suyos, se torna deliberadamente tierno para ese público seleccionado

A ORILLAS DE UNA VIEJA DAMA

JESUS FERNANDEZ SANTOS: *A orillas de una vieja dama*. Col. «Alianza Tres». Madrid, 1979.

Jesús Fernández Santos acaba de publicar un nuevo libro de cuentos cuando aún continúan las reacciones críticas ante su extraordinaria novela *Extramuros* y cuando todavía está reciente la aparición de sus *Cuentos completos* (Ed. Alianza, Madrid, 1978), en la que el autor reunía sus tres primeros libros de relatos: *Cabeza rapada*, *Las catedrales* y *Paraíso encerrado*.

El título de esta nueva obra —tomado del primer relato que aparece y que los lectores de *Nueva Estafeta* ya conocen— suena desde el principio como ambiguo y, a la vez, muy característico del autor. Deliberadamente ambiguo porque de primera intención puede entenderse como alusión al ambiente de progresivo abandono que rodea a una vieja propietaria, lo que sucede a las afueras, a las orillas de la habitación donde permanece recluida. En una segunda interpretación esa vieja dama del título puede ser «la que no tiene nombre», la muerte, que esa mujer abandonada espera tras la absoluta soledad. Por otro lado, el título es muy propio del autor, porque ya desde él se alude a una característica temática que no deja de producirse en casi todos los libros de Fernández Santos: la atención a los seres marginados, a esos que están como a las orillas del éxito, de la fama o de la plenitud de la vida. Esa preferencia por los seres débiles o pobres, por los niños, los viejos, los solitarios, los resignados a su frustración, los que viven del pa-

sado, se muestra viva en esta nueva obra, como en muchas de las anteriores.

Se podría decir, de modo algo pedante, que Fernández Santos es un temperamento elegíaco, entendiendo por elegía, como dice Gonzalo Sobejano, aquel subgénero que da forma «al sentimiento de la caducidad». En el caso concreto de esta obra, y si dejamos a un lado el segundo relato, «Pablo en el umbral» (del que más tarde nos ocuparemos y que pertenece a un orden distinto), los demás cuentos del libro no hacen más que subrayar ese testimonio de lo caduco, de la tristeza inevitable de la vida. Podríamos decir que Fernández Santos sigue en la narrativa lo que Machado afirmaba de la poesía, ese cantar o contar lo que se pierde, lo que ya no se tiene. Por ello la añoranza del pasado es tema esencial en varios de los relatos que este libro reúne: «A orillas de una vieja dada» (para mi gusto uno de los mejores cuentos que Fernández Santos ha escrito), «Aunque no sé tu nombre», «Subasta». También en el cuento «La sombra del caballo» (que enlaza con *Paraíso encerrado* en el sentido de tomar como pretexto zonas del Madrid viejo) el tema del pasado es muy importante, como lo revelan sus palabras finales: «Fuera, en la plaza, la sombra del caballo arrastraba, a su paso, memorias vanas y remotos recuerdos.» «Entre nubes» es, incluso, una elegía en el sentido más estricto: el recuerdo, perdido de la fugacidad de lo cotidiano, de alguien que ha fallecido. Si en «El niño de la huelga» el tema del pasado no es tan esencial, sí lo es el de la caducidad del mundo, el de una vida absurda que se deja atrás con una aparente inconsciencia.

de entre los desechos de los poderosos. «Venid a nuestra mesa», les anima. «No sabemos / dónde están las canciones que nos faltan.» Y ellos lo saben. Y el desalentado lírico las necesita, los necesito a ellos para que le enseñen una larga lista de bellísimas verdades esenciales: «Cómo es la transparencia de la

risa. / Cómo el milagro de decir que sí», pero más que nada y más que nadie necesita aprender de una vez «cómo es el color de la desesperanza». Me quedo con este sentido y profundo poema por humanismo, tierno y conmovido, en donde el corazón de Rafael Alfaro, en soledad absoluta, vuelca toda la ternura

El tono elegíaco produce ese tono de melancolía que caracteriza el libro. A ello contribuye más todavía el hecho de que los paisajes, fundamentalmente urbanos, y los objetos se impregnan de las vivencias del individuo. Es una característica del estilo de Fernández Santos en sus descripciones la frecuente personificación de los lugares y de las cosas, que contrasta con un tono aparentemente frío, despegado. Se elude así la manifestación directa del sentimiento, en un gesto de pudor, como hace el sentimental que se conoce y procura refugiarse bajo una aparente capa de distanciamiento y reserva.

Ese ambiente humanizado va calando en el lector, penetrándole hasta que la sustancia del relato viene a ser como una emanación de él. Primero se crean las circunstancias, el entorno poético, el chispazo viene después. No es, por eso, extraño que los dos anteriores libros del autor —en el género del cuento— tuviesen como elemento unificador un concreto paisaje que hilvanaba los relatos: las catedrales y el parque del Retiro. No es raro que eso sea así en el hombre de cine que Fernández Santos es.

También aquí la situación es esencial, el marco es a veces símbolo del tema o del personaje. En el primer cuento el deterioro del marco es la metáfora de la decadencia del propio personaje. Hay una confusión entre contorno y persona que se pone de relieve en el sorprendente final: «Volvió a la alcoba, mató la luz como un insecto molesto o peligroso y, corriendo las cortinas, se dejó morir a lo largo de toda una semana, convertidas las dos, señora y ama, en una ruina sola, en una sola presencia inmóvil, tenaz, definitiva.»

Igual ocurre en «Aunque no sé tu nombre», donde el trasiego de



objetos y de personas del Rastro madrileño viene a ser como espejo de esa mujer que ha venido, se ha ido y quizá algún día volverá. La fuga de los objetos en el intercambio continuo, el arrumbamiento de lo viejo, vienen a ser imágenes de la vida que los cuentos reflejan.

A ello habría que referir la morosidad del relato, que procede más por lenta impregnación que por sorpresa.

El cuidado de la prosa es exquisito. Aunque en algunas de sus novelas Fernández Santos ha complicado conscientemente la técnica narrativa, sin embargo no ha querido nunca, me parece, apartarse de la sintaxis tradicional y del cuidado de la prosa. Si otros autores de su misma generación han querido enterrar un lenguaje tradicional que les parecía el más fuerte sostén de una realidad que deseaban cambiar, en Fernández Santos esa ruptura con el pasado inmediato se produce más bien por el camino del ahondamiento y la depuración. En *Extramuros* el lector atento podía apreciar una extraordinaria recreación, que no pastiche, del lenguaje de los místicos del Siglo de Oro, sin caer en reconstrucciones arcaizantes a lo Larreta o Ricardo León. Aquí también se da este mismo cuidado en la selección del adjetivo, en la exactitud de la denominación, en el mantenimiento del ritmo. Aunque eso no impida que en algunos relatos, para transmitir con más viveza el ambiente del Rastro o

de los bares donde los actores se reúnen, se introduzcan palabras de las jergas o de moda en el lenguaje coloquial madrileño.

Comentario aparte merece el relato segundo del libro: «Pablo en el umbral», ese lindero que Pablo Picasso va a traspasar es el de su primer viaje a París; en ese momento lo presenta Fernández Santos recordando en saltos atrás los principales episodios de su vida. Es una recreación biográfica, una interpretación desde dentro. Fijémonos en que también aquí huye el autor de presentar a Picasso en el momento de su triunfo, de su madurez.

Este último relato está más cerca de los cortometrajes que Fernández Santos ha realizado sobre figuras de la pintura española que de los otros cuentos que componen el volumen. Incluso se puede afirmar que podría ser un magnífico esquema de guión; la mayor parte del relato es visual, gráfico, y la estructura es la de un documental.

Fernández Santos es un autor de una profunda unidad, que viene dada por una serie de temas y de actitudes que se presentan en toda su obra y que algún día analizaremos con calma. Podría parecer que la inclusión de este cuento biográfico en este volumen es una excepción. Pero no; hay algo que lo vertebra a los restantes del libro y, sobre todo, a las novelas del autor y a su propia vida: la fidelidad a la propia vocación, la constancia del esfuerzo, por encima de atracciones pasajeras o de modas. Si alguna vez da Fernández Santos la impresión de seguir un camino aparte, ajeno al de mucha literatura actual, se debe a eso, a lo que verdaderamente caracteriza a un escritor: un mundo personal, rigurosamente propio.

JOSE SANCHEZ REBOREDO

para quienes sufren esa discriminación en sus carnes.

Hay una expulsión violenta, inesperada, en la entrada al banquete: la del mismísimo fray Luis de León, conquense como el poeta, músico como él mismo; pero ensimismado en las esferas celestes, desarraigado de la tierra. El poeta, más desterra-

do que nunca pero encarnado en el dolor del hombre, como nunca también, apostrofa al gran lírico: «¡Quédate con tu música!», porque él prefiere «este desconcierto de los hombres».

Por fin, el encuentro, otro de los poemas humanos de este libro hosco, duro, sangrante, dolorido. Ra-

fael Alfaro convoca a los amigos lejanos y les brinda lo que posee con colmo: su desamparo. «Vuestra es toda mi soledad.» Y rodean al poeta los amigos y se emborrachan de añoranzas y descorchan y descorchan botellas «de recuerdos añejos». El poeta se siente feliz con los amigos, con su conversación, «a la

sombra de un naranjo» antiguo, por mayo, como en el romance del prisionero («Amigos lejanos»). Así, con esta estampa cordial, como un respiro largo al aire fresco, se cierra la segunda parte, que contiene tres poemas magistrales a mi juicio: uno para la ira despiadada («El banquete»), para la ternura y la añoranza los dos restantes («Invitación» y «Amigos lejanos»).

La tercera parte —«Indagación del contenido»— es, sin ninguna duda, la más densa y atormentada. Yo señalaría un claro paralelismo en el desarrollo con la primera. Comienza en claridad, pidiendo el poeta un verso humano, limpio, para sorprender «un vuelo de alondra bajo el sol» en la calmosa plenitud «del pueblo claro y llano». Desecha, como Machado, las luces tentadoras de moda, los trémolos de los huecos tenores porque su «melodía es más bien una fiesta / interior» («Breve poética fundamental»).

Rememora en seguida el desconcierto, primero; el enorme júbilo, después, cuando le comunicaron que ya «eres un hombre». Así pudo insertarse al ejército doloroso de los humanos, pero también a la impagable «dicha de ser hombre» («Recuerdos de adolescente»). Pero casi a la par de su hombría comienzan a invadirle las decepciones, las traiciones, las incongruencias terrenas; se refugia para esquivarlas «en la realidad purísima del sueño», en su atormentado yo, lejanos los astros, ausentes los amigos, enemigos los hombres, sin comunicación humana posible («La verdad del sueño»).

Los dos poemas siguientes marcan la cima de la decepción, de la imponente fuerza creadora de Rafael Alfaro: «Entrás mudo» y «El que da la palabra es que ha encontrado». El poeta entra mudo en sí mismo, huyendo, se contempla en soledad interior y se ve dolorosamente «entre las cuatro paredes» de su espíritu, sin nadie a quien desvelar su tremenda experiencia, «esperando el amor de una palabra» de quien sea, de lo que sea, porque el corazón, su corazón, necesita con urgencia, para no naufragar, «hablar, hablar, hablar, hablar, / hablar...», pues su vida se le desmorona «colgada del silencio» (no resistió la tentación de la pirueta del caligrama) («Entrás mudo»).

La palabra nació para ser compartida. El poema que sigue es un elogio de la palabra, de la conversación, de la vida compartida con alguien mediante la palabra para poder hablar de las estrellas y «silabear la noche en compañía». El poeta, ahora, cree en sus palabras lanzadas trágicamente al vacío, pero que madurarán como una fruta, en

muchos frutos, un día inesperado, y, ya en compañía, «iremos muy alegres de la mano / mordiendo tantos versos / minuciosamente» («El que da la palabra es que ha encontrado»).

Como una bocanada de aire fresco, como un ventanal al mar anchuroso, radiante, el poema más espléndido y optimista del libro: «Esta mañana espléndida». Unas desatadas ansias de vivir, de disfrutar del cielo azul, invaden tras tanta incertidumbre y desasosiego el malparado corazón del poeta. «La mañana / empina el corazón» con su transparencia. Anda el poeta de puntillas temiendo sobresaltar tanta felicidad traída en el vuelo de los pájaros. «Aquí estoy de puntillas», exclama, intentando arribar al azul, naufragar en él, y escribir en su tersa pizarra con tiza blanca la gloria de sentirse alegre. Y le nacen al corazón «manos y ojivas / y ojos y pies y más arcos... / y más versos». Es como una orgía de claridad, de esperanza azul intenso, de felicidad, en la que se sumerge y con la que soñará ya todas las mañanas. «Mañana nuevamente me veréis / con las manos alzadas. / Y mañana» («Esta mañana espléndida»).

¡Lástima que el poeta vuelva a ser asaltado, asaeteado, a verso seguido, por la antigua soledad soterrada, vuelva a ser herido por los hombres entre quienes soñó la dicha! Nuevo matiz del desencanto: su oficio de profeta. Es profeta y poeta, dos incomodidades aunadas. Su lenguaje es ininteligible para los humanos. Es desechado, desterrado de nuevo de sus filas —«¡Váyase! ¡No es suyo el aire!»— «a los confines de la soledad» («El profeta»).

Su soledad desconsolada se puebla de monstruos que «van y vienen», inquietos, incansables, casi humanos, «bellísimos» pero monstruos al fin, que «derraman una lágrima en tu mano» o «unas gotas de tristeza en tus ojos». Tal vez sean



hombres, hombres crueles avistados en sueños, aprendices de monstruos todavía. El poeta llega a querer a esos monstruos —¿a esos hombres que le hieren, que le aíslan?— porque «construyen la vida como un templo / de ternura» («Estos monstruos»).

Nueva seguridad y refugio en el recuerdo. El poeta, ave malherida y solitaria, decepcionado de los hombres a los que amó en el umbral adolescente, busca la paz ahora bajo «la tibia sombra de lo ya vivido», bajo los aleros de ese «ayer, con su más clara mañana». Concluye sabiamente que su salvadora, una vez más, será su «palabra propia» o esa misma soledad abrazada («Desde dentro»).

El poema que cierra el libro —«El escéptico»— es revelador y consecuente, no creo que plenamente sincero. Es la desolación total, el escepticismo absoluto: flor secada por el relente, aire contaminado, «pasos rotos, descalzos, sin destino», muros sin alma, impermeables a la caricia vegetal, «espejos triturados», corazón invadido por chilladoras bandadas de «aves negras, sin ojos y sin alas». ¿Qué cristales le quedan al pobre hombre por romperse en desencanto? Camina por la vida sonámbulo, «sin destino». Sólo lleva a cuestas la noche de la soledad y a la espalda las estrellas aterradas porque quizá el escéptico no crea ya ni siquiera «en la inocencia de la mañana».

Pero el poeta profundo y dolorido, el hombre humano que es Rafael Alfaro, el compasivo y comprensivo anfitrión de «Invitación», el alpinista de azules anhelos de «Esta mañana espléndida», el incansable conversador con los «Amigos lejanos», sí que cree en todo lo bello aún, estoy seguro de ello. Y sé igualmente que tras tantas soledades, incomprendimientos, desencantos innúmeros; tras las heridas fulminantes, abiertas pero limpias, del tiempo y de su huida, volverá a sentir en cualquier momento el anhelo jubiloso de «escribir en el azul con tiza blanca», el incitante estremecimiento de «la dicha de ser hombre», y llegará a convencerse luminosamente de que «algún día escribiremos / en el azul los versos más hermosos / que nos tienen en pie».

Pero mientras tanto, mientras aguarda esa inefable sorpresa, sólo le cabe al poeta de fe profunda, como es Alfaro, lanzar al aire puro de cada amanecida esta saeta urgente, azul y esperanzada: «tal vez mañana».

CONSTANTINO BENITO-PLAZA

POESIA CONCLUSA DE PEDRO/PERE GIMFERRER

PERE GIMFERRER: *Poemas 1963-1969*. Volumen XC de la colección «Visor de Poesía». Alberto Corazón, editor. Madrid, 1979.

En 1969, Pedro Gimferrer dio por concluso el primero y más llamativo período de su obra poética: el de expresión castellana. Digo «más llamativo» porque, cualquiera que fuese el partido que a la publicación de *Arde el mar* (1966) se tomase en las que el propio Gimferrer llama «polémicas más o menos provincianas», nadie puede negar que ese libro significó entonces algo muy semejante, *mutatis mutandis*, a cuanto había significado, veintidós años atrás, *Hijos de la ira*, a saber, la irrupción de un modo radicalmente nuevo de entender y de ejercer la poesía. El que las polémicas se reavivasen y se enconasen con la aparición de *Nueve novísimos* (1970), la más objetiva y aun bienhumorada de las antologías de Josep M. Castellet, en la cual Gimferrer es indiscutible cabeza de, al menos, una de las dos secciones—la titulada «La coqueluche»—en que la antología está dividida, demuestra hasta qué punto la obra en marcha de Gimferrer, y la de los poetas que ya eran considerados como sus discípulos, suponía una ruptura sustancial respecto a la poesía que por aquellos años se venía escribiendo en España en castellano, por mucho que recientemente se hubiese iniciado un despegue hacia esferas de creación cuyos polos parecían ser la imaginación y la palabra.

En 1969, entrado en la composición de su primer poemario en catalán, *Els miralls*, que saldría a luz en el año siguiente, Pedro (en lo sucesivo Pere) Gimferrer reunió en un solo volumen, *Poemas 1963-1969*, aquella parte de su obra en castellano que él tenía por válida y por «más indicada para dar una idea coherente de [su] evolución»; concretamente, *Arde el mar* (1963-1965, publicado en 1966), *La muerte en Beverly Hills* (1967, publicado en 1968), algunos poemas de *Extraña fruta* (escrito entre enero y junio de 1968 y publicado parcialmente en revistas y antologías), más algunos otros poemas posteriores, escritos en 1968 y 1969. Quedaron excluidos de estas «obras poéticas completas, en castellano», los libros *Malienus* (escrito por Gimferrer a sus diecisiete años y todavía hoy inédito) y *Mensaje del Tetrarca* (1963), así como tres libros completos, escritos entre 1963 y 1969, algunos de cuyos poemas fueron «adelantados en publicación fragmentaria» y cuyos títulos no nos ha querido revelar el poeta al redactar las «Algunas observaciones» con que

se abre la primera edición de *Poemas 1963-1969*. Agotada esta primera edición, aparece ahora la segunda en la meritísima colección «Visor». Una «Nota a esta edición (1979)» precede en el volumen de «Visor» a las «Observaciones» de 1969.

A estas alturas, cuando la obra poética catalana de Pere Gimferrer va por su cuarto título (*Els miralls*, 1970; *Hora foscant*, 1972; *Foc cec*, 1973; *L'espai desert*, 1977), resulta ocioso, si no impertinente, buscar las razones por las que cambió de idioma creativo—esto es, no en la labor crítica para la prensa periódica ni en las traducciones, incluso las de su propia obra—un poeta tan caracterizado y de tan ancho porvenir en las letras castellanas. Gimferrer, que tan lúcida y comedidamente nos ha dado cuenta cabal de las raíces y el crecimiento de su trabajo poético (más adelante volveré sobre esto), ha preferido, sin embargo, celarnos no ya los detalles, sino el proceso entero de su trasplante idiomático, con lo cual nos ha privado, además, de un valiosísimo testimonio de tan singular aventura artística y lingüística. Mis conjeturas al respecto no sólo carecerían de base, sino—lo que es peor—correrían peligro de excitar reacciones indeseables en un terreno, hoy por hoy, erizado de susceptibilidades. Sí quiero hacer notar algo que no deja de ser curioso: mientras la crítica catalana (así Joaquim Marco) defiende la inexistencia de trauma en el cambio idiomático de Gimferrer y afirma que la poesía catalana de éste «prosigue la temática iniciada en castellano», sin más que con una atención a la prospección lingüística «en la línea Foix-Brossa», el poeta mismo insiste en que ha habido una mutación y una consiguiente desconexión, esenciales, en los propósitos y en los procedimientos. De suerte que, en la «Poética» que en *Nueve novísimos* precede a sus poemas, Gimferrer, refiriéndose al libro *Els miralls*, entonces en preparación, escribe: «no le son quizá plenamente aplicables algunas características que podían parecer inamovibles en mi obra anterior». Y en la «Nota a esta edición» (1979) de *Poemas 1963-1969*: «uno ha cambiado»; «ahora escribo de otro modo o, al menos [...], al escribir me propongo otras cosas»; «pero, aparte de lo temático, está lo estético: ¿hasta qué punto me reconozco en estos poemas hoy?». Ciertamente no me voy a permitir ningún juicio de valor sobre tal discordancia entre poeta y crítica; tan sólo pretendo dejar aquí constancia de ella y que el lector la califique.

Para el conocimiento y la comprensión de la poesía de Gimferrer no existe mejor ayuda que las declaraciones del propio poeta. Como dije 169

más arriba, la lucidez y el comedimiento, la precisión y la naturalidad caracterizan el perfecto análisis que Gimferrer hace de su trabajo poético y de los resultados del mismo. Ello se hace más patente, sobre todo, en *Nueve novísimos*, donde predominan las «poéticas» infatuadas, pretenciosas, falsamente sobrias o afectadamente desenfadadas. Antes que a esta antología de Castellet, Gimferrer había respondido al cuestionario que José Batlló propuso a los poetas seleccionados para su *Antología de la nueva poesía española*. Finalmente, los ya mencionados textos «algunas observaciones (1969)» y «Nota a esta edición (1979)» completan el conjunto de declaraciones teóricas de Gimferrer (me refiero, por supuesto, a las relativas a su «poesía conclusa», es decir, su poesía en castellano, cerrada en 1969 y recogida en el volumen que aquí estoy comentando). Fundiendo las cuatro en una sola, mediante una adecuada ordenación de sus puntos, podemos establecer cómodamente la dirección y el sentido de la poesía castellana de Gimferrer. Y esta comodidad no sería culposa: confieso que mis notas de lectura de *Poesía 1963-1969* incluyen la gran mayoría de los puntos de las declaraciones del poeta. Veamos estos puntos coincidentes, más aquellos otros que a mí me faltaban y que el poeta revela casi confidencialmente, y los pocos de mi propia cosecha. Más terminante todavía (y más cercano a darnos una explicación profunda del cambio idiomático) se nos muestra Gimferrer en sus respuestas a Federico Campbell para el libro de entrevistas *Infame turba* (1971). De sus declaraciones a Campbell, hechas ya en la «época catalana» y referentes a temas generales de poesía y literatura—por todo lo cual no las utilizo aquí en su conjunto—, entresaco estas dos: «Imagino que las razones y circunstancias de este cambio no son siempre fáciles de entender para los no catalanes...» y «existe, pues, una ruptura más profunda que un mero cambio de idioma».

En el Gimferrer *joven* (adjetivo inexacto para un poeta de «insultante precocidad», en expresión de Castellet) es bien patente la desatención a la poesía española del momento. Gimferrer «se salta» veinticinco años de poesía española (la generación del 36 y las dos primeras de la posguerra) y entronca con los poetas del 27 y, aún más atrás, con el modernismo. Otras afinidades, que, como éstas, se traducen en influencias, se llaman Pound, Eliot, Perse, Octavio Paz y, en general, el surrealismo. Aparte, la novela (Faulkner, Proust, James, la novela erótica de 1900 y los folletines) y el cine, en especial el norteamericano de la década 1930-1940. Más tarde, Lautréamont, Lorca, Wallace Stevens, la novela policial. Tales afinidades engendran otras; por ejemplo, Pound encamina hacia la literatura gótica o modernista, y ésta hacia el exotismo, los «nombres de lugares y de personas que atraen, sobre todo por su valor fonético, descripciones de vestidos, disfraces o fiestas, mitos clásicos o fábulas medievales» (Cas-

tellet), todo lo cual, a su vez, enlaza con lo *camp*, que es asumido no en función de una crítica enraizada en la cultura popular, sino para emplearlo como decorado aristocratizante y *snob*. «Me gusta la palabra bella y el viejo y querido utillaje retórico», dice Gimferrer. Y añade que, en la composición, suprime los nexos de asociación de ideas y cuanto estorbe al ritmo («un ritmo verbal basado en la tradición métrica castellana», según Castellet) e incorpora al texto, «con un sentido distinto», citas o referencias sugeridas de modo natural. Dentro de este marco de opciones y de determinaciones, *Arde el mar* es la ruptura inconsciente (Gimferrer dice de este libro que «era [...] casi escritura automática» y que «no es un libro unitario»; yo veo en él bastante diferencia de estructura y de orden compositivo entre los siete poemas primeros y los grandes poemas, como «Primera visión de marzo», «Julio de 1965»—donde me parece patente la influencia de Guillén, no señalada por Gimferrer— e «Himno», «Band of angels» y «El arpa en la cueva»—más próximos, en mi opinión, a Cernuda y aun a Cavafis—). *La muerte en Beverly Hills* es, en cambio, un libro unitario, un vasto poema en ocho «tiempos» cohesionados mediante un riguroso esfuerzo creador; por boca de Gimferrer, constituye extrínsecamente la incorporación del poeta a su generación, e intrínsecamente «una historia íntima», su «libro más triste», cuyo tema es «la nostalgia y la indefensa necesidad de amor», a la vez que «un libro irónico», «un juego de múltiples máscaras o espejos». Aunque el «mundo» de este libro sea «el cine americano de los años dorados», y en ello tenga su atractivo más inmediato o más vistoso, el ámbito expresivo de *La muerte en Beverly Hills*—lo que, para mí, confiere a estos ocho «tiempos» poéticos su mayor interés—es la apasionada y apasionante fusión de un modernismo reasumido (ya presente, más miméticamente, en *Arde el mar*) y un vorticismo imaginístico cuyos datos visuales están tomados de la vida moderna (tanto como del cine) y allegados en el poema de una manera irracional. Castellet habla de un «campo alógico» significativa, cuya lectura exige un esfuerzo más visual que racional, una tentativa de aprehensión simultánea de los diversos elementos que componen ese universo sincrónico que es el poema». *Extraña fruta* y los poemas siguientes a esta colección—que debió ser un libro y se quedó en la severa criba del poeta—representan la ruptura *consciente* con la poesía española del momento (*Arde el mar* fue la ruptura, «sobre todo indeliberada», dice Gimferrer). Abundan en evocaciones exótico-literarias y aparecen más ceñidos en la forma. Hay en ellos cierto objetivismo o, por lo menos, cierto distanciamiento respecto de lo subjetivo. Por otra parte, las asociaciones irracionales dan la impresión de estar «trabajadas desde dentro» (no en vano Gimferrer habla, a propósito de ellos, de «experimentalismo», que, sin embargo, a él le parece bastante tímido). A mí estos poe-

mas finales me recuerdan la poesía del grupo «Cántico», y más exactamente los libros *Antiguo muchacho* y *Junio*, de Pablo García Baena, si bien el poeta cordobés es más *racional* y más directamente emotivo.

«Soy decididamente partidario del poeta culto, civilizado y ordenado, que escribe en su despacho con la cabeza fría y los cinco sentidos puestos en su trabajo.» Estas palabras de Gimferrer nos completan su imagen y, al mismo tiempo, nos explican en buena medida el ser y el estar de su poesía, de una poesía que se propuso, con

la «insultante precocidad» que Castellet donosamente señala, «renovar en lo posible el inerte lenguaje poético español». Hoy no se puede —desde ninguna posición estética— dudar que lo haya conseguido. Su obra en castellano, concluida por razones que no tengo derecho a discutir, no es mero documento literario, vestigio para uso de estudiosos. Es una obra íntegramente viva, vigente, eficaz en su continente de hermosura y entendimiento.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

MIGUEL HERNANDEZ, NUEVA ANTOLOGÍA

JESUS MUNARRIZ: *Miguel Hernández. Antología. Colección Visor. Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1979.*

«Esta breve antología —dice en su Nota preliminar el antólogo— sólo pretende contribuir modestamente a hacer más amplia esa popularización de la obra de Miguel Hernández, sólo quiere ser el primer escalón en su conocimiento.»

Por fortuna no se trata de un «primer escalón», sino de uno más para considerar mejor la poesía del universal oriolano. Por otra parte, no es la cantidad de poemas incluidos lo que interesa, sino el aporte de cierto número de ellos pertenecientes a todos y cada uno de los libros que el poeta dejó escritos para la eternidad, marcando de este modo la trayectoria de su obra total. ¿Por qué Jesús Munárriz soslayó las composiciones de adolescencia y ni siquiera eligió una octava real de su primer poemario *Perito en lunas*? ¿Por qué se olvidó absolutamente de *El hombre acecha*?

Siendo la de Munárriz otra antología que añadir a las ya existentes, estimo oportuno, para curiosidad del lector interesado en el tema, ofrecer una concisa historia de las publicadas anteriormente.

La primera fue preparada por Arturo del Hoyo, con notable estudio introductorio: *Obra escogida. Poesía. Teatro* (Ed. Aguilar, Madrid, 1952), pronto agotada. La segunda se debió a la profesora y poetisa Concha Zardoya: *Miguel Hernández. Vida y Obra. Bibliografía. Antología* (Hispanic Institute, Nueva York, 1955). La lejanía dificultó su expansión en España, viéndose agravada lamentablemente por un incendio que mermó la edición.

Prácticamente desconocida o sólo llegada a manos de pocos privilegiados, fue la tercera antología —coordinada y prologada por quien firma estas notas—, la que mereció una inaudita difusión que aún no ha cesado, al ser promocionada en tres distintas colecciones de Editorial Losada, de Buenos Aires. Aparecida en 1960, me cabe el orgullo de hernandiana de haber sobrepasado la décima edición.

Después de estas importantes selecciones, siguieron las también considerables de Dario Puccini (Milán, 1962), Juan Cano Ballesta (Madrid, 1962), Claude Couffon (París, 1963), Jacinto Luis Guereña (París, 1963) y las de Vicente Ramos, Leopoldo de Luis, Rodríguez Macías, Díaz Hernández y Alberto Cousté, sin contar las parciales en revistas especializadas españolas y extranjeras, y las traducciones al alemán, búlgaro, italiano, ruso, francés, etc., o las referidas a distintos poemarios como entidades ceñidas a un estudio concreto: varios volúmenes sobre *El rayo que no cesa*, *Perito en lunas*, *El hombre acecha*, *Cancionero* y *romancero de ausencias* y *el Teatro*. Aquí los nombres de José María Balcells, Manuel Ruíz Funes, Leopoldo de Luis, José Carlos Rovira, Agustín Sánchez Vidal, Vicente Pastor, Renata Innocenti y otros.

A pesar de ello, como todo es insuficiente para expandir tan extraordinaria obra y Jesús Munárriz

lo ha estimado así, preparó su *Antología para la Colección Visor*, cuyo volumen sobrepasa el número 70 en la bibliografía de y sobre Miguel Hernández, sin tener en cuenta las publicaciones menores, ensayos, tesis doctorales y demás.

La mejor voluntad de Jesús Munárriz al confeccionar su selección es evidente, aunque también se evidencia ciertos fallos importantes apenas vamos pasando las páginas con la atención debida.

La Antología comienza con dos silbos, «*El silbo de las ligaduras*» y «*El silbo de afirmación en la aldea*», éste más conocido y quizá el mejor. Queda claro que el antólogo no encontró nada interesante en las casi ciento cincuenta composiciones precedentes, las de adolescencia y juventud, entre las que hay piezas tan valiosas como el tríptico a *María Santísima*, «*Egloga menor*», «*Cántico-corporal*»..., y algunos sonetos casi desconocidos al ir incluidos en volumen por primera vez, en *Obra poética completa*, preparada por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia (Ed. Zero, Madrid, 1977) y por el que sin duda se ha guiado Jesús Munárriz. Siguen a los silbos trece sonetos y otros dos poemas, más la *Elegía a Ramón Sijé*, de *El rayo que no cesa*. A continuación instala cuatro poemas de rima libre y nueve de *Viento del pueblo*, sin que se citen los títulos orientadores y tampoco en el Índice. El lector quizá se extrañe de la falta de referencias bibliográficas que brillan por su ausencia. Según ya dije, ni una sola composición se ofrece del cuarto poemario de M. H. *El hombre acecha*. Después de los de *Viento...* se sitúan «*Hijo de la luz y de la sombra*» y «*Yo no quiero más luz*» y, también sin citarlo, veintitrés poemas del *Cancionero* y *romancero de ausencias*, a los que siguen cinco de «*Poemas últimos*».

Munárriz tampoco consigna en el Índice el grupo de *El rayo...*, figurando únicamente la «*Elegía*», ni señala separación de los de *Viento...* y los del *Cancionero*... ¿Por qué tal negligencia?



Un soneto de Blas de Otero, inédito al aparecer esta Antología, le sirve de pórtico. Titulado «1939-1942 —cárceles y muerte de Miguel Hernández—», pertenece a *Que trata de España* (Ruedo Ibérico, París, 1964), y ha sido publicado en la *Colectión Visor* en 1977. En 1975 constaba dicho soneto en mi selección de poemas dedicados al poeta de Orihuela para el libro *Homenaje a M. H.* (Plaza & Janés, Barcelona, 1975), debiendo eliminarlo a última hora por imposición censoria.

Lamento los reparos anotados, aunque no creo menoscaben el reconocimiento de la buena intención de Jesús Munárriz. La modestia que declara le salva de sus defectos. A pesar de ellos, bienvenida sea esta nueva expansión de la poesía de Miguel Hernández.

MARIA DE GRACIA IFACH

UN LENGUAJE CRIPTICO

LUIS CARTAÑA: *Límites al mar*. Puerto Rico, 1978.

Cubano de nacimiento, Luis Cartaña se trasladó de muy joven a Estados Unidos, siguiendo a sus padres. Allí estudió inglés. Licenciado en Derecho por la Universidad madrileña, residió seis años en España, desde donde viajó a diversos países europeos. De regreso al continente americano, ocupó durante más de once años la cátedra de Literatura de la Universidad de Mayagüez (Puerto Rico). Sus actividades literarias y docentes le llevaron a visitar varios países la-

tinoamericanos, en cuyos centros culturales leyó sus poemas. De éstos, algunos se han publicado en revistas literarias o en las páginas literarias de periódicos. Otros han pasado a engrosar, en forma de canción, el repertorio de cantantes y grupos musicales. No faltan traducciones de poemas, e incluso algún libro, a otros idiomas.

Durante su residencia en España publicó en Barcelona dos libros de poemas: *Estos humanos dioses* y *La joven Resina*. Sus dos libros más recientes, *Límites al mar* y *Canciones olvidadas*, vieron la luz en Puerto Rico. Hay que añadir un libro en prosa, *Balún I*, y otro de crítica literaria, *Railes: posible interpretación literaria*. Inéditos aún, que nosotros sepamos, permanecen otros dos libros: *Sobre la música* y *La mandarina y el fuego*.

En el mundo poético que nos pro-

LA INTIMIDAD NARRATIVA DE JOSE KOZER

JOSE KOZER: *Y así tomaron posesión en las ciudades*. Ambito Literario. Barcelona, 1978.

Existe siempre un natural temor a introducirse en el íntimo sentir de un poeta, a querer desvelar sus hitos vitales, sobre todo cuando no se presentan transparentemente; pero este temor desaparece cuando el lector recuerda, una vez más, que la intención del autor no es otra que comunicar su mundo interior y que, a ser posible, esa comunicación intensifique la autorreflexión en los que recibimos el mensaje. Pero no en todos los poetas se da nítidamente esta intención: en unos, la intimidad sale a borbotones, el mundo exterior apenas si cuenta, y la recepción es unívoca; en otros, bajo la brillante exposición de lo universal o de lo épico, subyacen ricas alusiones y connotaciones personales, lo que constituye una recepción equívoca. Dentro del segundo grupo vemos a José Kozér y los textos que comentamos. *Y así tomaron posesión en las ciudades* nos invita al placer de la dificultad vencida: el temor a descubrir la intimidad se hace mayor aquí, porque no se nos da de primera mano, sino que la hemos de descubrir trasponiendo la lectura de lo épico a lo lírico; sin embargo, superior al temor es el poder de las sugerencias y de

la proyección del poeta en la contemplación de la historia.

Esa historia es universal, desde los antiguos hechos bíblicos hasta los acontecimientos más próximos. Ya el título deriva de un texto bíblico: *El rey de Asiria mandó gentes de Babilonia, de Cuta, de Ava, de Jamat y de Sefarvaim, y las estableció en las ciudades de Samaria, en lugar de los hijos de Israel. Se posesionaron de Samaria y habitaron en sus ciudades* (2 Reyes, 17, 24). La referencia no es simple anécdota, como no lo son las sucesivas a Polonia, Rusia, los zares, Odessa, el acorazado «Potemkin» la guerra española, el exilio del pueblo judío, Moisés, la revolución rusa, Cuba, Hitler, los campos de concentración y sus crematorios, Trotski, Stalin, China, Japón, etc. En todo ello hay una superación del espíritu localista que arriba a lo cosmopolita, pero no por exotismo, como en los modernistas de comienzos de siglo, sino porque esa amplitud universalizadora en lo histórico lleva consigo una reflexión sobre el padecer humano, sea en la opresión y el exilio, sea en el sufrimiento y en la guerra.

José Kozér observa, narra y responde inevitablemente; traspasa lo que pudiera parecer una fría relación de datos y hechos y se acerca con delicadeza a la denuncia: *Hay veces que el mundo parece una extrañísima muñeca*, dice en el pri-

pone Luis Cartañá domina la su gerencia sobre la visión objetiva y concreta de la realidad. Y, sin embargo, la realidad existe y está presente en *Límites al mar*. Ahora bien, al intentar atraparla, el lector se topa con un obstáculo: el lenguaje. Muro de cristal traslúcido, las palabras permiten atisbar lo que tras ellas se oculta. Confusas sombras palpitantes que hacen sumamente difícil la lectura de estos poemas, cuya interpretación —no ya comprensión— no deja de tener cierto carácter de aventura. Así, pues, el lenguaje, oscuro y difícil, se erige en auténtico protagonista del libro. En ningún momento la interpretación del hombre, de la condición humana y del mundo en que ambos aparecen enmarcados, se desprende de un modo esclarecedor, rotundo. Todo queda reducido a la ambigüedad y a una visión confusa,



aumentados por el uso de un lenguaje demasiado críptico en ocasiones. Se podría situar a Luis Cartañá en una línea de tradición poética que iría desde el barroco (la oscuridad de un Góngora y la dificultad

de un Quevedo) hasta ese «surrealismo hispánico» de ciertos poetas de la generación del 27 (no por casualidad sirven de lema y encabezamiento al libro unos versos de Luis Cernuda), pasando por el simbolismo (ese «sugerir más que decir», esa preferencia por el verso libre...). Pero es preferible abandonar un terreno tan resbaladizo como es el de las influencias literarias. Baste lo dicho para situar a Luis Cartañá y su poesía en una tradición poética más que en una corriente determinada.

Comienza *Límites al mar* con la invocación a un símbolo —lo que ya es sumamente significativo con respecto a lo que se ha dicho anteriormente—. Se trata de una invocación sugerida por la visión de un grabado de Picasso, la célebre «paloma». Tan necesaria su presencia en un mundo en guerra, la Paloma —sím-

mer texto. La observación del poeta, que como un monóculo lívido anacrónico contempla irremediable en el destierro la desgracia ajena, analiza el entorno dialécticamente, oponiendo su yo a la injusticia, pero sin desgarramientos ni tremendismos. La historia se repite, parece decirnos el poeta, y de ahí esa aglomeración de estadios y de acontecimientos humanos en los que domina la misma carga de injusticia; estadios y acontecimientos humanos que no se dan por perdidos, por arrinconados en el pasado, sino presentes en la conciencia colectiva.

La observación histórica se cristaliza en un intento de apariencia narrativa, si no ya en un intento de hacer prosa, pero donde las palabras, imágenes de lo inesperado, cercanas a veces a la escritura automática superrealista (*reirían las sandalias, Era casto y compungido como un árabe cercenado*, etc.), eliminan luego toda esa apariencia prosaica, ya que debajo de ella se encierra la respuesta del poeta, de la mayor importancia en todos los textos del libro.

En la respuesta del poeta, la denuncia queda suavizada con la ironía, al tiempo que la ironía queda suavizada por la ternura. Aquí es donde se descubre su propio sentir. Tiene que escarbar el lector entre la riqueza de la crónica para descubrir el tormento espiritual, la terrible desesperación ante lo inevitable y, en una segunda fase, la poca credibilidad que muchas veces le proporciona la humanidad, credibilidad que le conduce a la ironía y el sarcasmo. Y más aún tendrá que escarbar el lector para descubrir la inmensa ternura

y el cariño con que el poeta trata los acontecimientos y las personas, es decir, todo el mundo objetivo que sufre las consecuencias de la historia. José Kozer está abocado al con-sentimiento, en su significado más etimológico, al «sentir con» esa pura sensibilidad que siempre ha sido la base de la lírica.

Y si esa ternura se ve en lo más lejano temporal y espacialmente (aunque no en el sentimiento), ¿qué ocurrirá cuando se trata de lo más cercano? Ahí están los textos dedicados a su padre, a su familia o amigos, a las cosas más a mano, palpables y ciertas. La ternura no puede esconderse al abrigo de la narración, porque lo lírico se desborda, como la sintaxis de todos los poemas, dando a la obra la más amplia dimensión de lo humano.

La sintaxis tradicionalmente entendida deja paso a largos períodos y frases no exentos de barroquismos. Las pausas, la puntuación y la elección de las construcciones mantienen una constante perspectiva hacia la originalidad y la renovación lingüística. En ese sentido hay que entender el desbordamiento de la sintaxis tradicional, que sin llegar a la caótica belleza de César Vallejo, cuya huella aquí es más que patente, sí supone un trabajo justo para conseguir relacionar palabras en la frase que quizá antes nunca habían estado juntas. Este interés por la elaboración lingüística añade al contenido del libro una razón más para que no pasen inadvertidos para el lector interesado este joven poeta y esta joven poesía.

SANTOS ALONSO

bolo de la Paz («Símbolo vacío, ¿plumas y hueso es tu sistema?», página 9)—aparece oculta, ajena a ese mundo. La invocación del poeta nace, pues, de una angustia, de una urgencia. Y Luis Cartaña construye un poema imperativo, no tanto de súplica o ruego como de apremio. Poema basado en el contraste, en la contradicción entre la Paloma («desgraciada», «blanca piedra con plumas», «rosa de pluma erizada a contra viento», «carbón blanco») y el mundo («zanjas», «estercolero», «sangre», «dolor» e «injusticia»). De ahí la angustiosa llamada en clave de voz de mando a partir del cuarto verso: «Oh desgraciada, desata el nudo de tus contradicciones.» Llamada que se traduce en riada de imperativos («agita», «habita», «resurge», «resúmeme», «arráncate», «precipítate», «sé testigo», «hazte presencia», «culmínate», «hazte hambrienta»).

Este poema, único que compone la primera parte, es quizá el más transparente de todo el libro. Ya en la segunda parte nos podemos considerar introducidos en el mundo interior del poeta: es su presentación: «silenciosamente / al principio arrastré mi vida. / Y sin embargo hoy sé cómo / golpear la espina» (página 13). «Yo me regreso / no habiendo aprendido a claudicar y claudicando» (pág. 15). «He caminado hasta aquí, / he llegado tempranamente desde el fondo de la piedra...» (pág. 16). En la tercera, cuarta y quinta partes se da una gradación ascendente en el ya de por sí marcado tono surrealista. El poder evocador de la palabra es una máscara tras la que se esconde la realidad íntima del poeta, que late profundamente sin apenas percibirse en el lenguaje, epidermis del poema. En la sexta parte del libro decrecen en intensidad los aspectos oníricos, aunque no desaparecen. En compensación hallamos una paráfrasis del Padrenuestro... («Hombre nuestro que estás en la tierra...», página 40); un poema en prosa con aires lúdicos de son cubano («Oh balún / balún, verde balún, rojo balún; incoloro balún, negro balún. En mis manos, alargadas manos balún; en la cabeza balún, balún en el pecho, entre los dedos del pie balún, entre las piernas balún, balún» —*et sic caeteris*— (pág. 42). En esta sexta parte hallamos asimismo lo que podría considerarse «poética» de Luis Cartaña. Con estos versos finaliza el presente comentario: «Escribir es tan sólo narrar debilidades. / Y así llegué / al límite del mar: Donde supe callar a tiempo / para que hablastes tú» (pág. 44).

DESDE LO MITICO A LO SOCIAL

EDUARDO RUIZ: *Sobre los unicornios y otras crónicas*. Edición del «Colectivo 24 de Enero», serie poesía. Madrid, 1978.

Esta obra poética de Eduardo Ruiz (de cuya biografía, lástima, nada se nos refiere ni en sus más elementales datos ilustrativos) que ha obtenido el premio «Francisco Vighi», convocado y patrocinado por la Casa Regional de Palencia en Madrid, se destaca por su variedad de formas (desde la lira: «Marcas en la arena», pp. 52-53, a la parábola, uno de sus hallazgos más relevantes: «Castas historias del niño pobre y el niño rico», pp. 49-51, por ejemplo, es un poema decisivamente bello en su toque de ternura, ironía y compendio social, y el verso libre, más abundante, en poesías breves y limpias), su fuerza concisa y drástica y un modo genuino y propio de decir en una acompasada conjugación de lirismo y entorno doloroso, con frecuencia devastado de ausencias y muertes.

Su temática es también muy diversa y matizada, desde lo mítico simbólico (presencia del unicornio), pasando por lo intimista y culminando en lo social más comprometido y que campea con mayor profusión, aunque siempre desde una prioritaria estética perseverante y sin claudicaciones. Habría que resaltar, de un modo particular, sus «homenajes» («Homenaje a Blas de Otero», p. 61; «Oración por César Vallejo», pp. 62-63, etc.), por su captación esencial de aquello propio y vertebral de los homenajeados, capacidad de sumergirse en, y desde ese universo, emerger.

Por otra parte, la concisión, la precisión, la contundencia, en suma, en la economía de las palabras que se sustancializan en lo estético y en la capacidad de un pensamiento sintético y que pueden expresarse en dos versos o tres como un instante intensivo, o una definición conclusiva o concluyente. Así:

Luego el poeta,
ya solo,
amordazado,
pasa en silencio y deja una paloma
(«Crónica de los cántaros
de sangre», p. 15.)

O
El tiempo no la aturde. No la quiebra el olvido.
cruza la manos: Nadie.
Rueda el agua y no vuelve.

(«Mujer en el puente», p. 17.)

O
Que ya es una herida tan ancha
como un hombre

(«Hoy has teñido tu causa»,
p. 33.)

Y también:

Detrás todo mi hambre
lo mismo que una puta con el bolso
[colgando

(«Crónica de la tentación»,
p. 39.)

Este breve poema que inaugura la tercera parte del libro «Otras crónicas y nuevos homenajes» (las dos anteriores son: «Crónicas del novilunio» y «Los ojos del unicornio») puede ser un resumen prototípico de cuanto abarca y concentra esta voz y esta presencia y razón de ser del poeta. Conjunción de soledades y nostalgias, ya que «cada hombre es un caso único de soledad», constatación de dolores y silencios perfilando el tiempo decisivo e inexorable.

Ya el tiempo y la nostalgia se van
[dando a la vela.
Regresan a mi lado sus cosas esenciales.
No hay eco que no amargue, ni olvido que no duela
y Dios es un silencio sin puntos cardinales.
Caminante sin senda. Náufrago sin [madero.
Ah, segador de sombras. Poeta en [alma y hueso.
Tierra deshabitada. Despoblado agujero.
Porque me duele canto; solamente [por eso. (p. 45.)

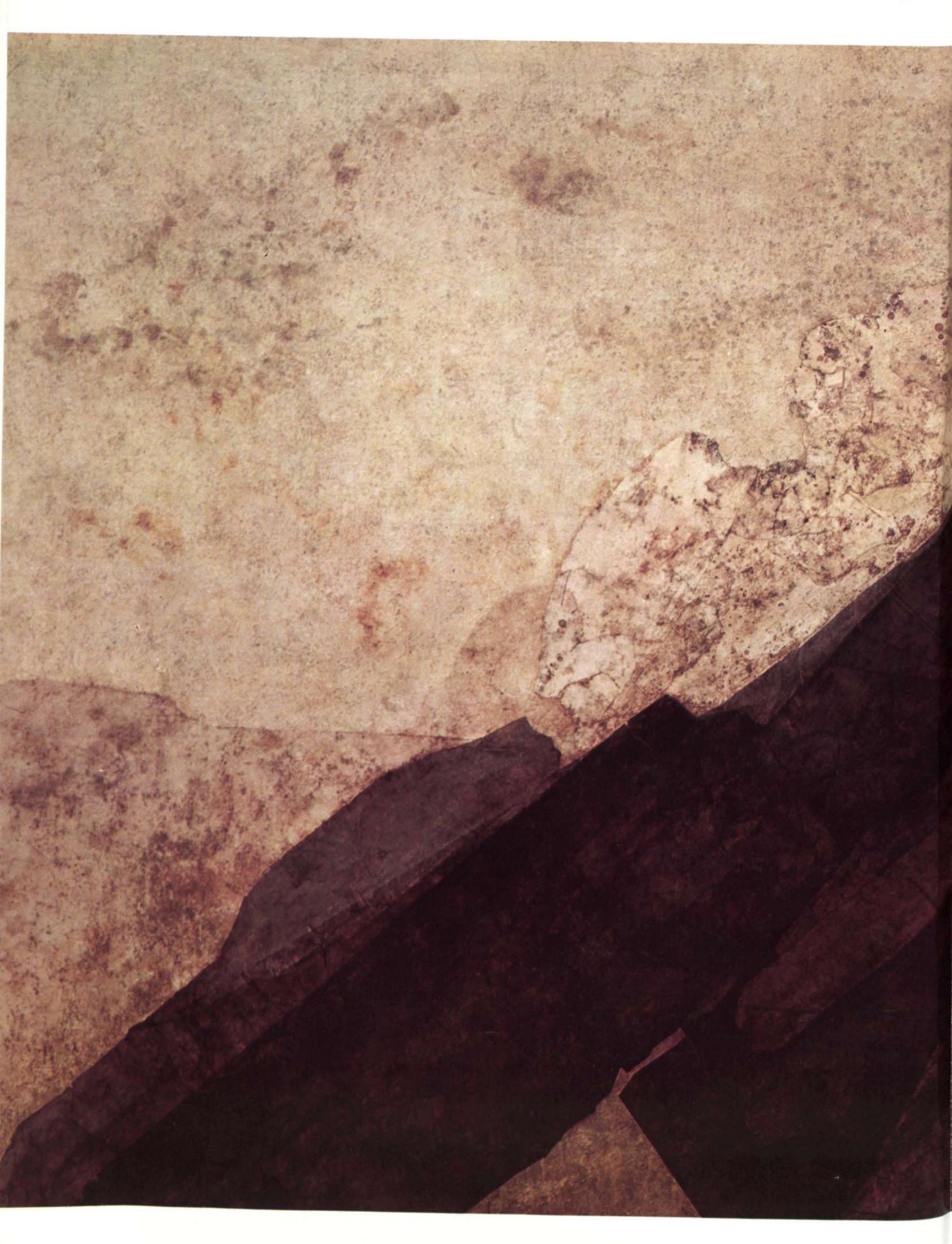
En este universo poético, pues, se amalgaman aciertos y hallazgos y campea la palabra como precisa portadora de idea y expresión saturada de belleza, sin que existan agresiones entre ellas, o se roben mutuos y necesarios espacios de complemento. Lo que equivale a la armonía de la forma y el mensaje.

ROLANDO CAMOZZI





FARRERAS







DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

ANTONIO COSTA GOMEZ

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

REVELACION

1

Nuestra propia alegría
parece que no es nuestra.

No somos dueños
de nuestros rostros, de nuestras manos,
de las calles que vemos, de las frases que
loímos,

de nuestros recuerdos, de nuestras lágrimas,
de nuestros ojos,
de aquello que escribimos,
de los momentos, de los años,
de la muerte de los seres queridos,
de nuestra propia vida.

2

En un segundo la plaza
sencilla como una canción
de infancia...

Intento decir algo con todas estas muecas,
con todas mis miradas,
con todas mis formas de sentarme,

con todos los tonos de mi voz,
con las palabras que mezclo,
con aquello que no pienso,
con aquello que no hago.
Intento decir algo todas las noches,
todas las mañanas al despertarme,
cuando contemplo el oscurecer,
cuando miro los cuadros,
cuando escribo.
Me moriré intentando decir algo.

3: 16 DE JULIO DE 1978

Harto de estar aquí, harto de estar vivo,
harto de cargar con mis ojos y de usarlos,
harto de tener que escucharlo todo,
harto de ser así.
Qué alegría mirar cómo se pudre
un cuerpo no querido,
cómo se rompe un cráneo que aprisiona.

La tarde me pertenece.
Los árboles y el viento
parecen inofensivos.
En los segundos que pasan,

descanso como en almohadas.
Contemplo plácidamente
cómo me torturáis.
Y todos los episodios
me son como extraídos.

4

Mi cabeza aplastada,
mi cuerpo destrozado.
Mi reventar de súbito.
Pisando como un gusano para mirar
mi sangre.
El alma, sola.
El asalto a la vida.
Que me triturén como a un pedazo de carne,
que me escurran.
El cielo se desplomará sobre mí,
la tierra escupirá.
La explosión de mi cuerpo,
la podredumbre.
Los hombres pateando mis despojos,
las ratas devorándome.
El universo a cuestras.
Hasta que se desplomen las bases de este
[mundo,
hasta que los gusanos se emborrachen,
hasta que ya no puedan decirse más
[palabras,
hasta que ya no existan entrañas que
[morder.

Para ver a los pájaros
reír cuando los matan.

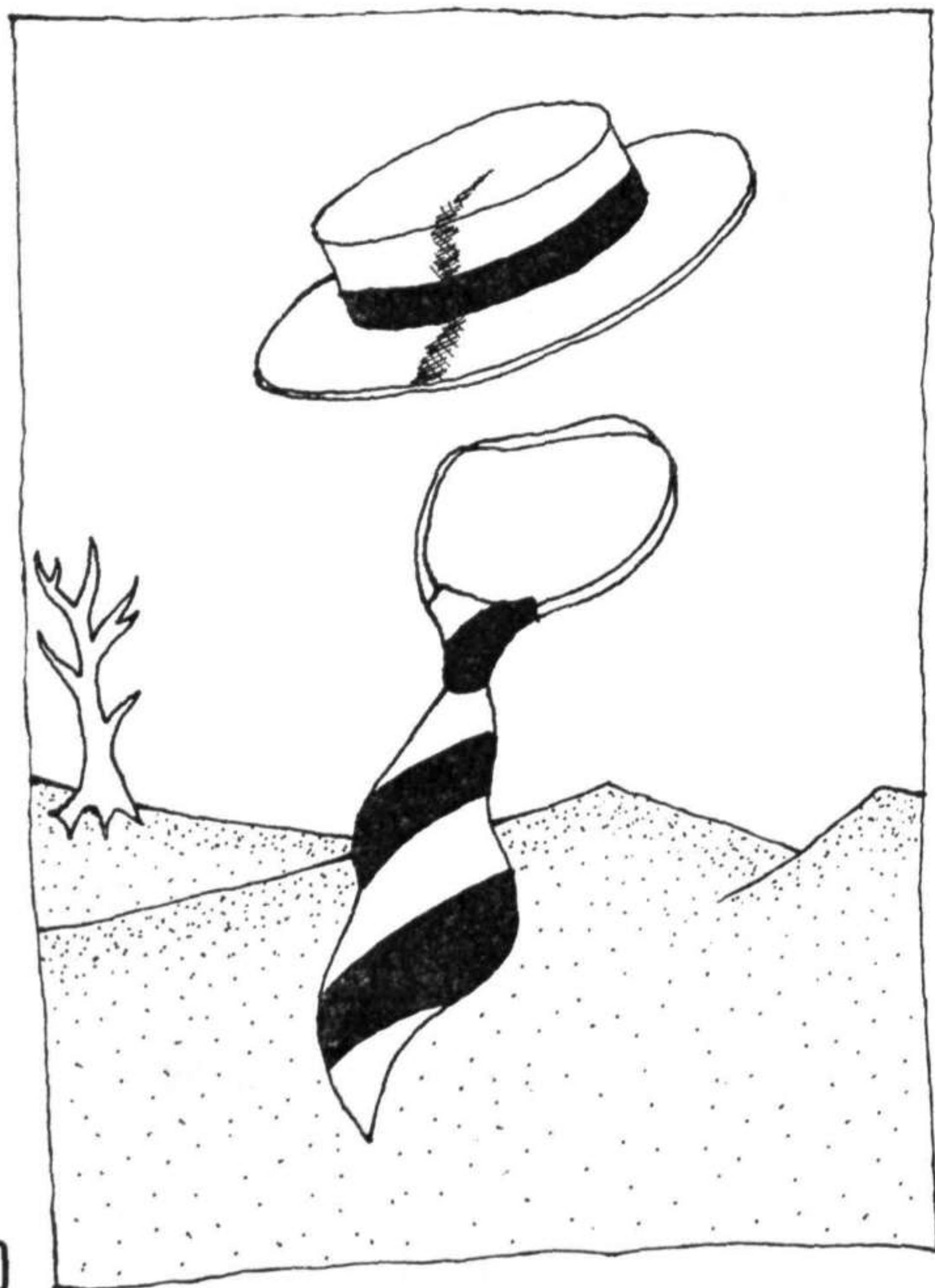
5

Nuevamente me vuelvo a descubrir.
De nuevo estoy aquí, horrendamente solo
frente a mí mismo.
De nuevo aquí,
sencillamente descubierto por las notas
[calladas,
sin saber qué hacer con mi frente
que sordamente me amenaza.
Tendré que resignarme a vivir
con mi fantasma a cuestras, sin saber si
[vendrá

cuando menos lo espere,
si tendré la desdicha de olvidarlo.
Yo estoy aquí, y nadie se asusta,
pero yo, cuando miro la ventana,
siento accesos de espanto.

6

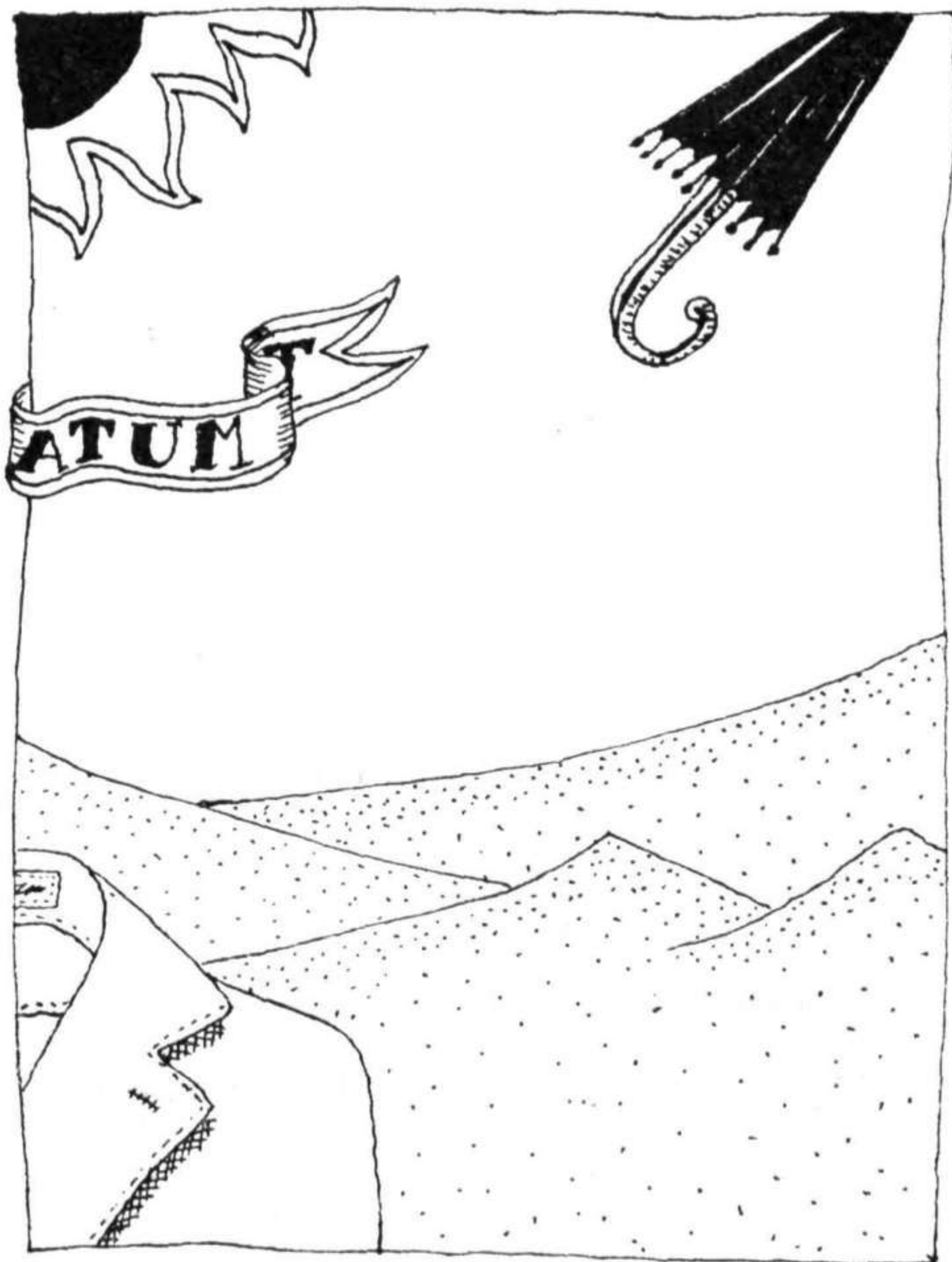
Estar en la tierra, tener que hacer los gestos
que nos han enseñado desde niños,
cuando apenas nos resignábamos a entrar
en esta farsa.



He de constatar con melancolía
que estoy, mal que me pese, en la tierra.
Dios mío, ¿por qué mirar
es hoy mi maldición?

7: RIMBAUD

Tu destino de estrella y meteoro.
Vi como te revolcabas en la tierra
ansioso por saber a qué sabía.
Te admiré en las mañanas,
te amé todas las tardes.
Te he leído de noche y he sabido
de tu querrela de Sol en Charleville,
te he comprendido y me situé a tu lado,
contigo y con tu desconcierto.
Tu vida ha sido tu batalla.
a vida o muerte, y puedo perdonarte
que te rindieras.
Tus muecas fueron las mías,
me he retorcido en tu infierno.
Quisiste saber por qué vivías,
sin conformarte con haber nacido.



8

Tomaré nota de mis sueños,
de mis palabras,
de mis pasos por el asfalto,
del rostro en el espejo,
de la noche,
de los recuerdos.
El fuego, la noche, las honduras,
las palabras olvidadas.
Todas las formas del sol en el cielo,
todos los existires,
todos los universos,
todo lo llevaré ante Dios,
como una ofrenda.
Como quien atraviesa un patio oscuro,
como se cruza un pasillo,
luchando con fantasmas,
escuchando susurros,
apresando palabras.
Soles y cielos, calles
y rostros de mujer,
de hombre, tardes,
horas.
Se pasea,
se habla,
se sueña,
se lucha con quimeras,
se piensa,
se mira al fondo de las cosas,
se busca una salida.
Las calles,
los patios,
las mañanas,
¿quién sabe quién los dice?

9

Quando responda el mundo,
quando el Demonio deje de acuciarnos.
Quando susurre el sueño,
quando los ojos a punto de romperse
y las manos temblando se sosieguen.
quando los monstruos sepan el por qué.
Quando nos queme un fuego que devore
y cielo y tierra dejen de acosarnos.
Quando la Luna recién descubierta
parezca sonreír por vez primera.
Quando encontramos la postura exacta.
Quando existir deje de dolernos,
quando la enfermedad de existir

[desaparezca

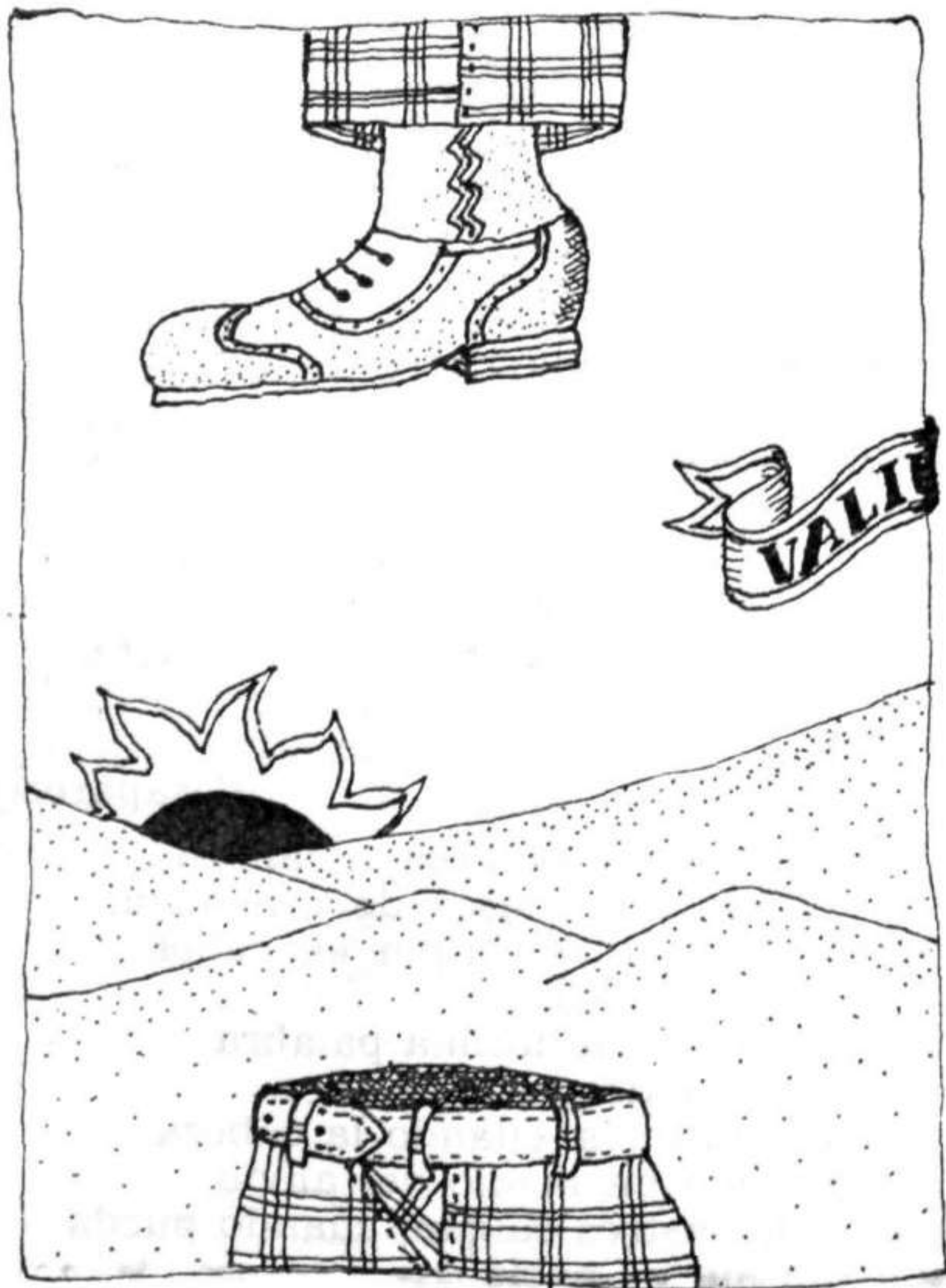
Quando todos los pájaros se lancen
sobre nosotros en busca de venganza.
Quando no caminemos por las calles
con tanto esfuerzo.
Quando se diga la última palabra
y consigamos despertar a Dios.
Quando muramos, quando la cabeza
sea quemada en medio del alivio.
Quando los astros caigan, quando pueda
decir que no he nacido.

10: PENSANDO EN ANA FRANK

...Nadie podía evitar que respiraras
ni que miraras el cielo y te acordaras
de tus años de escuela.
Tus ojos, aunque no arios, no podían
olvidarse de mirar
ni tu pecho dejar de agitarse.
Encontraste en el castaño del patio
una genealogía más antigua
que te daba derecho a existir...

11: LA VIDA SINGUE INTACTA

La vida sigue intacta.
Sigue cantando sola
su vieja canción.
La vida, siempre al margen, sigue
con su vieja canción.



Todo vuelve a empezar cualquier día.
Tendríamos que desaparecer
para que la vida se atreviese a cantar.

12: SILENCIO

Cuánto silencio en torno de la lluvia
que cae ahora, sin enterarse.
Cuánto silencio escondido en todas partes
y que se ignora.
Se puede ver hasta qué punto el mundo
se desentiende de nosotros,
hasta qué punto
para él no existimos.

13: MAÑANAS

Mañanas en que se olvida
el transcurrir del tiempo.
Y existir es una tarea
suave y complaciente.

Soy un fantasma que pasea,
soy un castillo que se deshace.

14: ENSOÑACION

Inspirado en Gauguin

Las manos abandonadas sobre el vestido,
la cabeza inclinada.
Los ojos lo olvidan todo
para acordarse de todo.
Pregúntate dónde estás.
Escucha el paso del tiempo.
Deja que tus grandes ojos
naufraquen en tu vestido.
Todo viene a ti, las tardes más lejanas,
los lugares no vistos,
los más remotos ecos
de la vida,
las notas de un piano
que su autor nunca supo cómo salieron...
Abandonas tus ojos...

Todo brilla en torno a mí como si quisiera
matarme.

Una ciudad prohibida
que se coló en el tiempo un día extraño.
Una ciudad de angustia,
preludio de los días que nunca viviremos.

Más allá del tiempo todo suena como si
Inunca
el tiempo hubiese existido,
como si fuera mentira la Historia que nos
[contaron.

LA GRAN QUIJOTADA DE LEÓN FELIPE

JULIO GUTIERREZ SESMA

CUANDO León Felipe se llama a sí mismo el loco de la pista, el payaso de las bofetadas, está pensando en aquella otra vapuleada figura, su admirado y reverenciado Don Quijote, que él consideró siempre como la única centinela de una España dormida. Como el hidalgo manchego, León Felipe lee, lee mucho, sobre todo la Biblia y el Quijote, y piensa y vuelve a pensar en el mundo que le rodea y le asfixia, y acaba por enloquecer ante tanta injusticia y desamor, y un día se despoja de todo lo material y también de mucho de lo afectivo que pudiera atarle y frenar su ímpetu desordenadamente quijotesco; se viste de anónimo juglar, de sencillo poeta romero, y empieza a caminar por tierras de aquí y de allá, echando generosamente al viento el mensaje desgarrador de su poesía, una poesía rebelde y original, modelada en el torno silencioso de su impresionante soledad con los sentimientos más profundos de un alma sincera y dolorida, que cree en el hombre y está sedienta de luz, de justicia y de amor; de un amor nada enteco y calculado; de un amor cristiano, universal, que no distingue de razas, de vaivenes sociales ni de religiones.

Aunque él no se dé cuenta, ahora está a punto para iniciar esa gran quijotada que es su vida toda, y sintiéndose vocero de una idea y de un pensamiento de universalidad, pues «se es hombre antes que español», se arma de paciencia y voluntad

—las que le habían faltado para dejarse ganar por una vida rutinaria y aburguesada—, y a sus treinta y cinco años, a esa edad en que tantos han echado al olvido su ardiente y generosa juventud y piensan sólo en vivir, sea como sea, León Felipe —nuevo Don Quijote— se allega al caldeado ambiente poético del Ateneo de la calle del Prado, desata sin prisas su hatillo repleto de poemas primerizos y va desgranando con voz bronca y segura, los *Versos* y *Oraciones de Caminante* en los que cuenta su asendereado vivir y se proclama romero incansable de un fatigoso peregrinar, por el camino blanco y sin término, al servicio de la verdad y de la justicia.

En su bello y emotivo poema *¡Oh, este viejo y roto violín!*, que escribe ya octogenario, cuando está de vuelta de todo y ha sido herido despiadadamente por los egoísmos más brutales y las más inesperadas defecciones humanas y políticas, su héroe, Don Quijote, el protagonista divinizado de *La gran aventura*, aparece allí de nuevo, en medio de todos y de todo, señoreando el paisaje desde la grupa de su cansino Rocinante, y León Felipe, que ha suspirado una y mil veces por la «egregia meseta», traslada allí, a la vieja Castilla, la estrafalaria y noble figura del loco genial, en la hora en que el sol cae vertical, inclemente, y mata la densa sombra de los chopos, de esos chopos espigados—hitos milenarios de



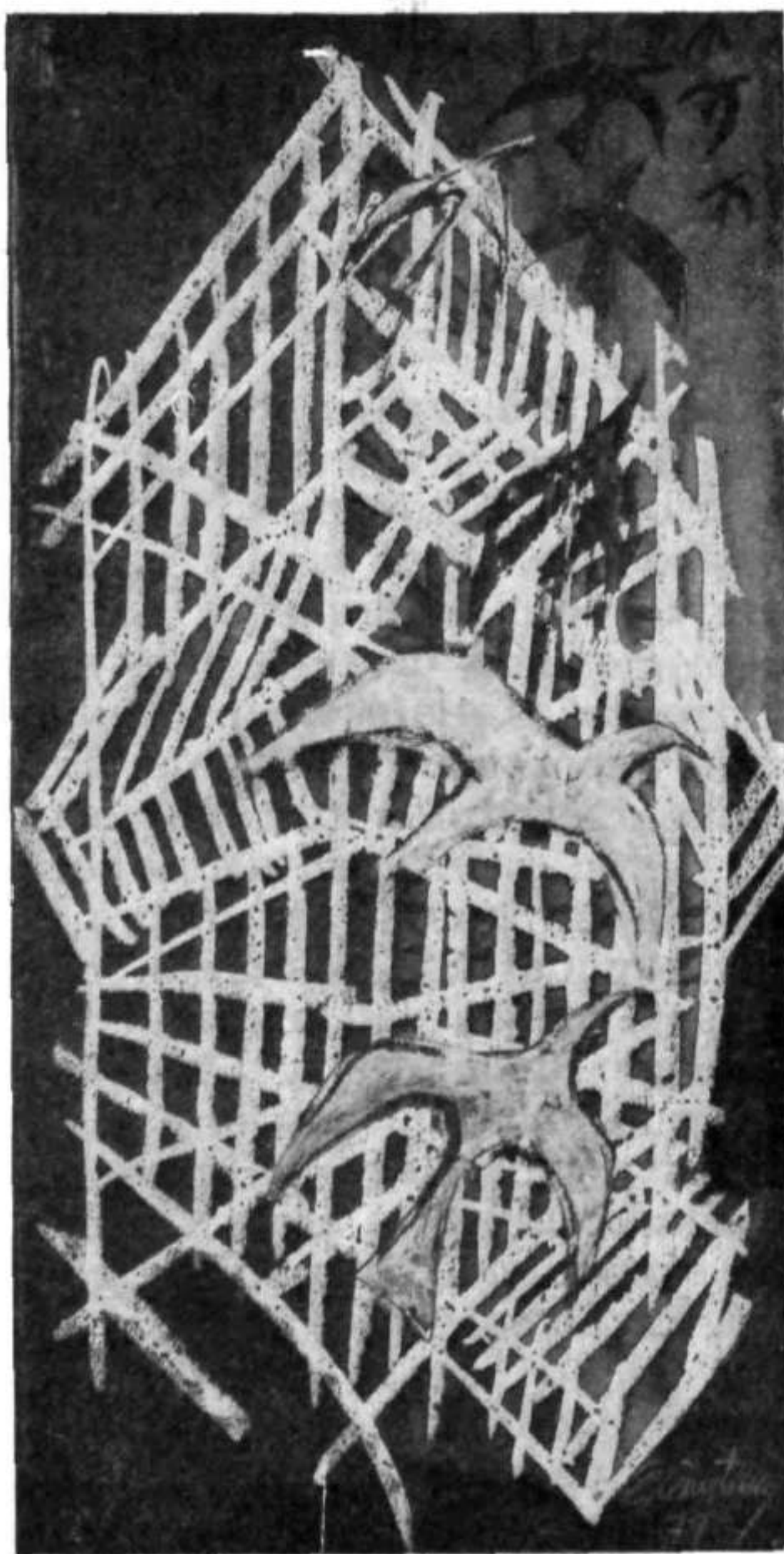
El poeta León Felipe.

la pobreza y de la austeridad— que señalan el interminable horizonte de los páramos y de las tierras de pan llevar, porque la meseta castellana, adonde ha traído a su ídolo, es el «sitio más estratégico para las batallas del espíritu», y ese mediodía ardiente es «la hora exacta y puntual en que los santos, los místicos y los grandes locos de España ven la cara de Dios».

León Felipe, al contemplar a Don Quijote, se exalta, enloquece también, y le ve agigantarse como un enorme contraluz recortado en el transparente cielo azul limpio de nubes, y deja de llamarle el payaso de las bofetadas y le dice el Gran Prestidigitador; el que puede hacer milagros ante el pueblo sencillo de España, y oye su voz, y le parece que es Jesús mismo el que está hablando cuando declama con pausada solemnidad: «Dichosos tiempos y dichosa Edad aquella... en que lo tuyo y lo mío eran cosas desconocidas»; una utópica edad que para León Felipe—que aún mantiene encendida la luz de la esperanza— vendrá y será, porque la piden y la defienden con fe los caberos, el pueblo, ese mismo pueblo que escucha boquiabierto al esforzado Caballero de la Triste Figura, y cree en su verdad y en la justicia que defiende contra viento y marea en sus disparatadas aventuras.

León Felipe, al igual que Don Quijote, hizo varias salidas. Cuando en 1957 muere su paño de lágrimas, su Bertuca, y escribe un breve y conmovedor poema con la dedicatoria «En tu agonía, amor», que es un apresurado suspiro ahogado en lágrimas, piensa que quizá es hora de arrinconar definitivamente la pluma y el bordón de peregrino, y de recluirse con las manos ociosas en el tenso e inagotable mundo de sus dudas y de sus inquietudes espirituales en espera de la muerte, mientras sigue co-

leccionando lágrimas para cambiarlas un día por «un pedazo de... profundo e interminable sueño» o, tal vez, por un pasaje sin retorno hacia el lado de allá de las estrellas, donde se encuentra la verdadera Luz; pero al cabo de unos pocos años, sin que nadie lo advierta, se escapa por el postigo de su amarga soledad; se acerca a la cajita blanca, todavía abierta, donde yace acostado de perfil su amigo, el jorobadito Rubén, el niño vendedor de lotería, y siente el estremecimiento de la emoción dolorosa y el brusco despertar de su alma, y allí mismo, otra vez con la lanza poética en ristre, echa una última mirada al inanimado cuerpo de Rubén, y con enérgica voz grita su des-



afío quijotesco: «¡Yo sostengo que son ángeles todos los jorobados de la tierra!», y reemprende su marcha sin prisas—que es como mejor se andan los caminos—, y vuelve a tropezar con las piedrecitas de sus poemas; las recoge cuidadosamente, las pone en su desgastado zurrón de poeta trashumante, y así nacen: ¡Oh, este viejo y roto violín!, que encierra en su libro noveno un poema postrero, expiatorio, que encabeza y termina con la palabra *Perdón*, que es la última que desea recordar al morir; y el intitulado *Israel*, donde aparece una vez más el bello y profundo poema *Haz una cruz sencilla carpintero*, que confiesa ha «rezado con lágrimas en los días de desespero y abandono»; y su obra póstuma *Rocinante*, aquel su «loco centauro del delirio», superior al Pegaso de Belerofonte, al Bucéfalo de Alejandro, al Babiaca del Cid, y el único caballo capaz de encabritarse y de lanzar frente a las arbitrariedades de quienes abusan del poder y del dinero, ese relincho agudo y vibrante—«¡¡Justiiiiii ... cia!!»—, cuyo eco ha quedado en el aire para que lo oigan todos los hombres: unos como acusación, otros como consuelo y esperanza.

Y cuando el poeta zamorano, en aquel dieciocho de septiembre de hace algo más de diez años, cambia el tesoro de sus lágrimas por el billete para el último viaje, y su cuerpo queda allá, en el México hermano que le dio hogar y amor; el alma dolorida de León Felipe, ese alma rebelde e incomprendida, que en sus frecuentes ensueños poéticos había aprendido a dialogar con los ángeles, se sube en el corcel del viento y va en busca de su estrella romera, porque aún guarda intacta aquella última lágrima, aquel talismán, que le va a permitir auparse sobre el muro del misterio para ver de cerca la cara de Dios.

TEATRO OTRA VEZ EN EL REAL COLISEO DE CARLOS III

JUAN EMILIO ARAGONES

LA que ahora se denomina Compañía Española de Teatro clásico ha llevado al restaurado muy en buena hora Real Coliseo de Carlos III de El Escorial —y habrá que referirse con detenimiento a la revitalización del único teatro del siglo XVIII con que contamos, del que es titular muy en precario la citada Compañía, sin más recursos que los de la taquilla, o sea sin un duro de subvención oficial—, ha llevado ahí, decíamos, dos comedias que Bartolomé de Torres Naharro incluyó en «La Propaladia», aunque acaso entonces bajo el nombre de Corral de la Pacheca y con sustitución de algunos intérpretes, pero con igual director e idéntico refundidor, en el Centro Cultural Villa de Madrid.

Asistí al hecho teatral comentado y la crítica, por razones coincidentes con el trance de reestructuración de la revista, no llegó a ser publicada. Ahora me alegro doblemente, porque será posible dar más amplia noticia del acontecimiento y porque, en época posveraniega, permitirá dedicar unos párrafos a la tan afortunada restauración del teatro de Corte de San Lorenzo de El Escorial, de por sí justificadora del traslado al Real Sitio para visitar esa joya arquitectónica del barroco que en un tris ha estado de perderse para siempre.

EL REAL COLISEO DE CARLOS III

Es, en definición de mi compañera de butaca y vida, «como una *bombonera* antigua». Pero mejor, añado: un teatro con algo más de 400 localidades, incluidas las de *balconcillo*, torpemente eliminadas en los actua-

les teatros... y hasta con el encanto de unos palcos platea parcialmente ocultos tras unas como celosías, que los emparentan con las *cazuelas* reservadas en los antiguos Corrales a las mujeres.

Los propietarios del edificio, Pedro y José Luis Martín Gómez, no sólo han dado las máximas facilidades para su restauración y vuelta a la actividad para la que fue concebido —con criterio desaconsejado por quienes más obligados estaban a hacerlo suyo—, sino que, junto al arquitecto señor Bayón, han contribuido al empeño, con ayuda de su equipo de delineantes, carpinteros, etc., para conseguir una tarea restauradora tan digna que en nada afecta a las líneas esenciales del primitivo teatro barroco, con respeto que se hace patente en el local escénico propiamente dicho, pero también en las restantes dependencias del inmueble, tales como el desván abuhardillado que es a la vez despacho del director y biblioteca teatral con unos 4.000 volúmenes aún no clasificados. En dicho desván se han conservado las vigas de madera sustentadoras de la techumbre, con la sola adición de soportes férreos en tramos que ofrecían peligro por la acción de las termitas, así como el simplista y sencillo artificio ideado hace dos siglos para facilitar el movimiento de la gran lámpara central, iluminadora del recinto escénico.

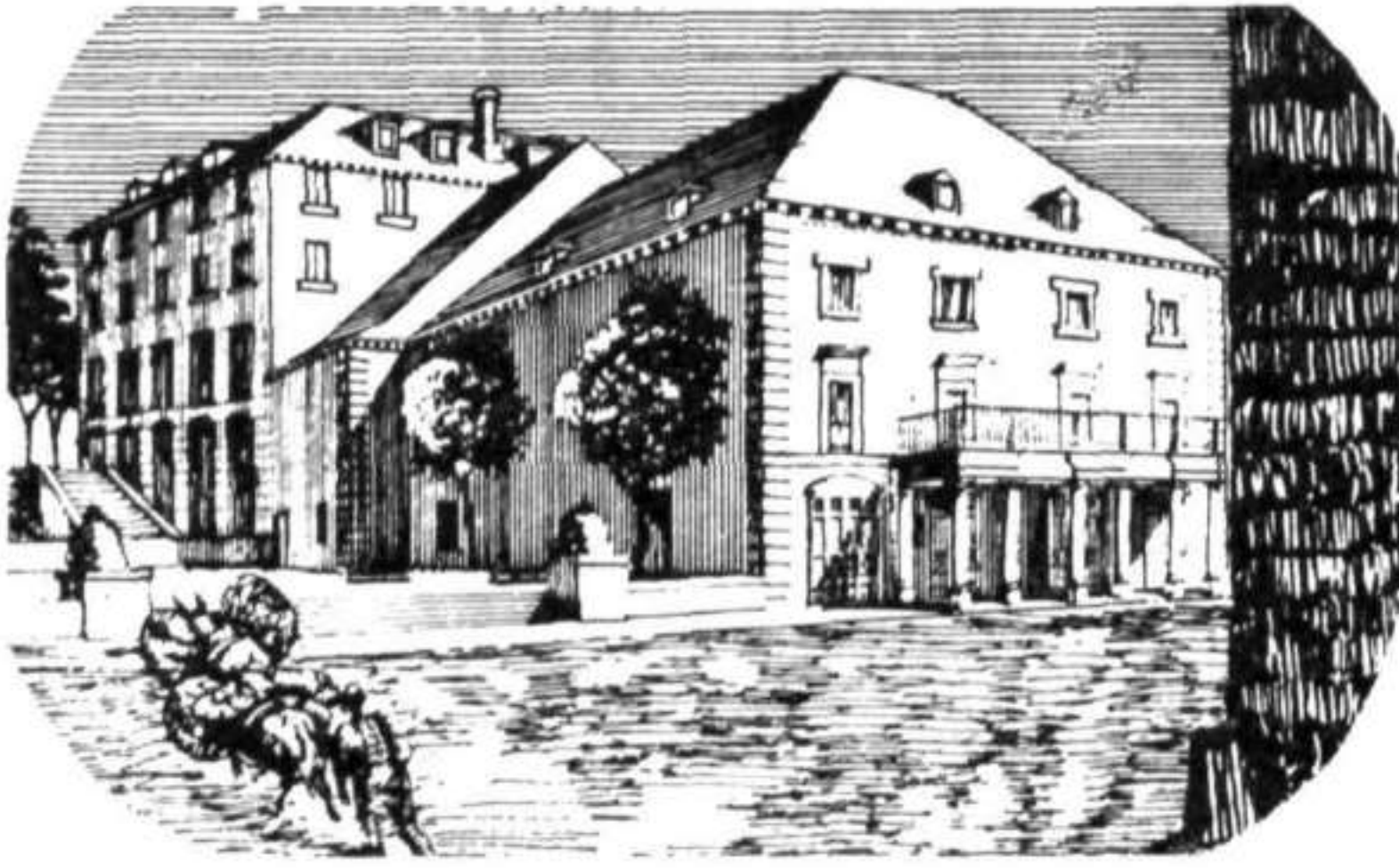
BARTOLOME DE TORRES NAHARRO: EL AUTOR Y EL PRECEPTISTA

No voy a incurrir en la insolencia de dar datos biográficos que figuran en compendios, enciclopedias, etc., al alcance de

todos. Pero sí quisiera alertar sobre la circunstancia de que en el pacense concurre la dicotomía de ser a la vez uno de los primeros autores españoles de piezas escénicas —en algún año de este segundo quinquenio de los 70 se cumplen los quinientos de su nacimiento— y el primer teórico del arte teatral. Circunstancia subrayada con gran acierto por el refundidor de las piezas «Himeña» y «Calamita», como más adelante ha de verse, con avisado afán pedagógico apenas enturbiado por la tilde de que, acaso por una reverente estimación a los textos originarios, ni siquiera alude —y, por descontado, no hace mención expresa— a la flagrante discrepancia advertible entre el creador y el teórico, como si uno le hubiese planteado pleito al otro, fenómeno subsistente hoy, cuando raramente el autor obedece a un ordenamiento previo, porque la fuerza del aliento creador puede más que los límites y reglas que el preceptista señala.

De sus reglas puede considerarse del todo en desuso la que establece la división de las obras en cinco jornadas o actos. No así la que fija el reparto en número no inferior a seis personajes ni superior a doce, aunque él mismo la transgrediera en «La Tinellaria», en la que actúan hasta veinte personajes.

Mas nada de ello tiene calidad analítica suficiente como para que el nombre del autor nacido en Torre de Miguel Sesmero hacia mil cuatrocientos setenta y algo llegara hasta el presente con su aureola de preceptista teatral, y sí su división de las obras en comedias «a fantasía» y «a noticia», cuya sobrada fle-



xibilidad hace que en ella puedan acoplarse las más variadas tendencias de la actual dramaturgia: comedias «a noticia» lo serán todas las correspondientes al teatro testimonial, comprometido, de crítica socio-política e incluso al costumbrista, en tanto que en el capítulo de las llamadas «a fantasía» entrarán las del teatro de evasión, en ficciones producto de la inventiva del autor, sin nexo con la realidad circundante ni relación con los espectadores a los que se dirige.

Y justamente aquí, donde el teórico más se aproxima a las vigentes normas, es al tiempo donde el autor más se aparta de sus propias reglas preceptivas, pues tanto «Himenea» como «Calamita» están incluidas en el apartado de comedias «a fantasía», cuando la segunda habría hallado mejor acomodo en las de «a noticia». Acaso el preceptista no supo —o no pudo— advertir que las piezas basadas en la realidad no lo son tan sólo por narrar hechos ciertos, sino también por la *carnadura* real de sus personajes. Desde tal óptica, la diferencia es abismal entre ambas piezas: «Himenea» es la clásica comedia de capa y espada, con dos factores a resaltar: su esquema italianizante y un tufillo precalderoniano del sentimiento del honor, que también en esto se anticipó Torres Naharro. Pero hay en esta pieza una discrepancia que hoy por hoy resulta conflictiva entre las situaciones extremas —desafíos a muerte, etc.— y el matiz poético de los diálogos, lo que fuerza a los intérpretes a recitar

medidos y elevados conceptos... mientras la vida de un allegado está a merced de algún acerado filo.

Por el contrario, «Calamita» es la escenificación de unos sucesos enraizados en la picaresca hispana —acaso fuente de Alarcón para «El sombrero de tres picos», junto a la más sabida del romance «El molinero de Alarcos»—, con tipos de maliciosa jovialidad populista y de actualidad inmanente, hubiese o no sucedido, porque los caracteres son contrafiguras sacadas de la realidad convivencial de todos los tiempos. (Y un dato de por sí expresivo: «La Propaladia» se publicó en Amberes —1543— treinta años antes que en Madrid: en la primera edición se anotaba «nuevamente corregida y enmendada», sin constancia del origen de la enmienda. En la edición de Madrid, «todo corregido y enmendado por mandado del consejo de la Santa y general Inquisición», resultante, sin duda, de sus inclinaciones erasmistas.)

DRAMATURGIA Y ESCENIFICACION

De pasada mencioné la excelente labor refundidora del adaptador Juan Antonio Castro. Tanto que, a la hora de concretar, su tarea ha de juzgarse más como la de un dramaturgo, en la acepción reciente del vocablo, es decir, no en cuanto autor, sino como director literario de una compañía estable, para la selección de obras acordes con la ética y/o estética del grupo, ocu-

pándose de su revisión total a partir del texto originario, hasta conseguir la máxima comunicabilidad del público actual con la antigua trama. Función que Castro ha cumplido muy eficazmente, es de suponer que acorde en todo con el director escénico Manuel Canseco.

Porque no se ha limitado a buscar equivalencias idiomáticas ni a la supresión de menciones carentes hoy de sentido, sino que a los personajes de ambas piezas añade, a manera de bisagra, el del propio Torres Naharro, con frases extraídas del proemio de «La Propaladia», tenido como la más antigua preceptiva teatral española, con lo que informa a los espectadores de la dualidad coexistente en el teórico-autor extremeño.

En lo que a la escenificación respecta, impecable, superadora de los incontables escollos que un espectáculo así ofrece. Canseco mueve con receptiva precisión a los intérpretes y, además —o sobre todo— logra del conjunto una perfecta dicción de los versos, sin vicio alguno, sea por exceso —declamatorio— o por defecto —carente de ritmo y musicalidad—, ambos frecuentes hoy en intérpretes de acarreo... y también entre profesionales de enjundia. Sin embargo, Canseco ha logrado reunir a un conjunto idóneo en el que, si sobresalen la ubicuidad expresiva de Julia Trujillo, el mesurado empaque de Jaime Blanch y la comicidad matizada de Enrique Navarro, no desmerece el resto del reparto, con Francisco Hernández en una muy cabal corporeización de Torres Naharro, junto a Etelvina Amat, Carlos Torrente, Luis Perezagua y Anastasio de la Fuente.

En resumen: una gozada artística la que, por sus propios medios, nos ha ofrecido a escasas *leguas* de Madrid, los fines de semana —de viernes a domingo—, la Compañía Española de Teatro Clásico, con Manuel Canseco y Juan Antonio Castro al frente de ella.

Traducciones de los poemas de Miquel Dolç (pág. 31), realizadas por Carlos Murciano

LA RETAMA DE FEZ

Entre declives que salpican tumbas
—olas de cal cuyo blancor ofende
la palidez de la muerte— palpita
el cuerpo mágico de Fez: con los últimos rayos
del sol poniente tiñese de rosa,
mientras da mil reflejos el barniz
de los tejados verdes que recubren
mezquitas y palacios
de una antigua cultura, cercados de ellos mismos,
inanimados casi. He de sentirme
por fuerza aquí perdido lo mismo que en el dédalo
de la medina y sus callejas. Todo,
todo es extraño, y todo es una atroz delicia
que tortura mi entraña, encima de este
cerro de Kola. Olvido de buen grado
los aromas de cedro más sutiles,
las músicas más ásperas
y el arte prodigioso
de mil miradas, que arden tras el velo.

Todo es extraño, inmensamente extraño,
y fluyo inerme hacia un fulgor de símbolos.
Pero, quién sabe cómo, de repente
en mitad de esta broza una retama
ha lanzado su fuego al aire mudo
como un puñado de alegría.
Y, sorprendido, aférrome a mi carne
que poco a poco resucita joven
y en un tremor de ríos y jardines
desafía a los siglos
lo mismo que a los cambios fulminantes
de dioses, tiranías y naciones.

Julio 1974

VOLUBILIS

Sobre el valle solemne, ilimitado,
que enloquece con todos los verdores
de un increíble mayo, perdura, hecha pedazos,
mas con sangre en las venas, la ciudad:
desenterrada, bebe
el nuevo sol desde mosaicos, calles,
umbrales, tumbas, goznes y triclinios,
como asombrada de esta nueva carne.
Juba II y Mulay Idris, hitos
en el recuerdo ya; casa de Orfeo,
templo de Venus, termas de Galieno,
todo abatido,
y más sereno que los horizontes.
¡Oh joyel de otros tiempos, oh cielo de Volúbilis!
Contra el hosco dominio de los esparaveles,
siempre el mismo realme del silencio
y el escudo del cuerpo, siempre la soledad
de las piedras cansadas de sombras y de ojos,

la máscara del tiempo que persigue
vivos y muertos, árboles y nubes.

Y el odio persevera aún en los loores
rotos de los epígrafes: polvo y fábula.
Sólo unos nombres que ya nada dicen
bogan como fantasmas por las olas
del olvido. Ay, ¿tan lejos
alcanzaron los ecos de la fiera
que en las siete colinas rugió? Todo
es ya pasado, harapos y banderas,
desde las Sirtes hasta Lixus, pero
sin percibir la trágica derrota
de un mundo ya caduco y glorioso.
No rasgará ni un grito la belleza sonora
que envuelve y roza el arco
de Caracalla, firme, intacto, lúcido,
bloque de luz en medio de los vientos.
Y lo contempla en vano un nuevo pueblo,
arisco, obtuso, que trastorna leyes,
ritos y lenguas. Sí, pero en el ángulo
más lejano de Roma, su retoño
mauritano, en un reto
de fuerza hacia los siglos más hostiles,
levanta para siempre nombre de flor: Volúbilis.

Junio 1974

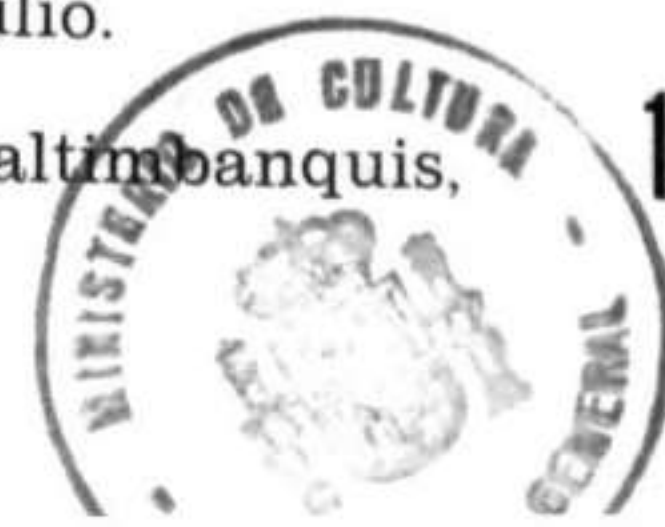
HACIA MARRAKECH

En medio de unos verdes tan intensos
que transforman el mundo en una loca
llanura horizontal,
se yergue, único árbol,
símbolo único de esta inmensidad,
él, el camello,
nostálgico de oasis y espejismos.
Fantasma en la mañana,
tallado contra un cielo negro de tan azul.

Ardo todo en el verde. Y en los ojos
Africa se me pierde. El tiempo deja manchas
de recuerdo en mi piel. No veo sino
los oscuros rebaños que conduce la oscura
chilaba del pastor: mundo parado,
melancolía, olvido, ahogo, nada.

De pronto, alzan sus llamas por el cielo lejano
los palmerales de Marrakech, como un incendio
[verde.

Todo se hace más tenue, satinado y vecino
cabe la ciudad roja. Allá, al fondo, el enorme
Atlas, que aguanta aún el firmamento sobre
su espalda gigantesca, como un hito
del espacio y del tiempo.
Llegó aquí con la sombra de Virgilio.
Me encerraré en este puerto
absurdo del mercado: feriantes, saltimbancos,



encantadores de serpientes. Todo se lo cree la gente todavía. El mundo, tanto si quieres como si no quieres, ya en el desierto donde silba el tren, ya en Marrakech, es una olla de grillos.

Mayo 1975

PANTALICA

Se siente, abajo, el río en un desfiladero altísimo, entre verdes, mas se esconde a la mirada. Fue quizá el infinito silencio solitario de las montañas, solamente hendido por el hilo de plata, el que, hace treinta siglos, atrajo la corriente de un pueblo montaraz, abrupto, amigo de los vientos y seguro tan sólo del reto de la muerte.

Y contra este dominio, en los despeñaderos descarnados, inertes, incendiados de sol, abría a plomo, en cuadros atrozmente simétricos, nichos perfectos—¿cuántos? ¿cinco mil? ¿y quién lo sabe?—para salvar de podredumbre y de ruido a sus muertos.

Ved aquí el espectáculo inconcebible: montañas convertidas, desde el pie hasta la cresta, bajo un intacto cielo, desesperadamente azul y ternísimo, en rascacielos del más allá.

A millones, alfombras de hierbas y de plantas, de colores y flores, arrullan este sueño milenario. ¡Qué duelo el de la piedra! Sólo el hilo de agua nos sorprende con la mirada parda y con la remembranza del otro mundo inútil que lejos queda, abandonado, como el rubiginoso airón del Etna.

Sicilia, mayo 1975

CANTABRICO

Para Gerardo Diego

Ante la enorme lengua de verdor, blanda y sonora de rebaños, el corazón adusto y ancho del mar Cantábrico: los azules y verdes en su más viva desnudez; y, pálido, un cielo inmóvil que la mano alcanza.

De esta película es de donde emana tu gran mundo embrujado de islas y de fuegos, de ángeles y de espumas y de sales agrestes.

¿O bien de juegos, que la magia borda, de filigranas con palabras y ecos y de equilibrios sobre el filo de las rimas? Tanto da. Libremente todo tiene cabida, maestro de ese léxico por siempre palpitante, en tu entrañable álbum infinito de sueños, igual que cabe todo—desde el viento a la muerte, desde el bramido a la sonrisa—en el vasto Cantábrico.

Mayo 1976

LA ISLA DE MIGUEL LLABRES

A través de tus ojos, ha dejado la isla de ser un paraíso de azúcar, una bulla de colorines, una zarabanda de locos. Por vez primera, tú la ves con una cara—la suya—adusta, ardiente. Y el espíritu dondequiera le inyecta un vahído de furia. Es la isla mineral, que en el dolor hunde los sueños más ferrizos, la isla de terrenos sequíos, de árboles delirantes, de pedregales, de carroña. Apenas si la conocen las más altas noches. Rústicos y labriegos la han mullido con la fatiga inmensa de la sangre y el sudor de los cuerpos, generoso. Es la tuya: feliz, Miguel Llabrés, de ser un fruto de tu rebeldía. Sienas y ocres, cadmios y cobaltos ilustran esta hora de tiniebla; mas sobre la increíble soledad lentamente levantas, como un faro vivísimo, el deseo, total, de una fragante, intransigente y trágica belleza!

Diciembre 1973

EL MURO

Pues aquel muro aún es alto y triste, e impide que nos veamos los unos a los otros, dioses y tigres todos. Quién agita en su puño la verdad, la razón, y quién el plomo que una tromba de sangre alza en las calles. Nunca, Rafael Alberti, lograremos hallar en parte alguna la arboleda que avanza tras de ti, tenaz, perdiendo por el camino ramas, y hojas, y verdor, y uno ve dondequiera innumerables blancos. También por las mañanas viene el diario lleno de atrocidades, de destruidos pulsos,

de perdidas estrellas. La mariposa muere
en el vaho del túnel. El navío
no atraviesa los arcos plateados de delfines.
La costa es un desierto, una prisión,
y navegamos hacia la nada de los ojos.
¿Ganaremos un día la calma? No tenemos,
por ahora, ni tiempo para ordenar las voces,
siempre impelidos por todos los vientos brutales,
eternos peregrinos de una esperanza hostil.

Octubre 1975

EL PAYASO

Para Charlie Rivel

En mundo de payasos,
Payaso, nos sorprendes
con las únicas armas
graves, serias, de peso.

La nave se desborda
de relapsos, ateos,
demócratas imbéciles,
rebaños de borregos,

y tú haces la mueca
más sutil, alzaprima
de la pura y terrible
verdad que nos ofende.

Estalla todo el circo
en risas. No te ve
burlarte de los pícaros,
monarca del desdén,

mofarte del espeso
dictador, de la estrella
fatua, pues en el aire
no hay loas ni hay incienso,

sino oscuros relámpagos
y miradas exangües.
Sonríes y te apagas:
nada aquí, nada allá.
Todo!

Mayo 1976

NOTULA SOBRE HYDE PARK

Para Jaime Rosquelles

De pronto, la ciudad de mil colores,
desaparece, ayuna de confines.
Ensánchase un inmenso mar de verdes,

de donde surgen negros, en sus redes
de ramaje sutil,
rodeándome, los mástiles desnudos
de una fantasmal flota, en este enero
pleno de nieblas altas.
¿Y los navales esplendores
de aquella ardiente y áspera pujanza?
Con una calma humilde,
Naturaleza hace mover sin rumbo
los patos del estanque transparente
y, más lejos, los meandros
impasibles del Támesis. Recuerdos,
en la mitad de un mundo indiferente,
en torbellino mágico me acosan:
la eternidad, aquí,
está hecha de hierba, de rumores y de agua.
Ningún valor tienen los años.
Tan sólo, en el futuro, pesa la edad del alma.

Londres, enero 1978

INNSBRUCK

Para María del Mar

La lluvia ha brillantado
rótulos y tejados, calles, cúpulas verdes,
Todo yace bajo una gran lámina de plomo.
De pronto, las altísimas
cimas de Hafelekar, ocultas hace poco,
contra el velo insensible
del firmamento
han recortado, derrotando a la altura,
su órgano de cien gritos desesperados,
y, sobre los abetos
encapuchados, rasga sus sábanas la niebla
en las vertientes, entre precipicios desnudos.

Ahora es cuando adquiere casi un tono irreal
el blancor delirante de los mil ventisqueros
inmóviles por siempre. Yo me siento llevado
a mirar en silencio
la eternidad... Aníbal, César, todo,
sombras de nombres! Y, aún, el Inn
fluyendo sin reposo, exacto y vivo.
Tirol, Tirol, joyel de una belleza
atrozmente sencilla, tanto
como la libertad que anima
tus valles y tus hombres:
en ti yo he reencontrado el gozo inesperado
que el mundo nuestro desconoce.

¡El gozo intrépido del agua!
Y me abandono a su diverso hechizo:
riachuelo, chubasco, aguacero, diluvio.
¡Todo vuelve a empezar!

17 agosto 1978 189

I CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES DE LENGUA ESPAÑOLA

Durante el mes de junio del año actual, se celebró en Las Palmas el I Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española, organizado y patrocinado por el Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria, la Dirección General de Difusión Cultural del Ministerio de Cultura y el Centro Iberoamericano de Cooperación.

Por la importancia de este Congreso y para dar a nuestros lectores una información completa sobre él, publicamos en estas páginas tres artículos sobre su desarrollo, el programa de ponencias y mesas redondas y las conclusiones finales.

EL VIENTO CAMBIA DE AIRE

ARIEL DORFMAN

A Canarias llegamos divididos y vulnerables. Los invitados que asistieron al I Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española en las islas Canarias en junio tenían motivos de sobra—adentro, afuera, atrás, lejanos, inmediatos—para sentirse separados los unos de los otros, para desconfiar.

Ante todo, era la primera vez en cuarenta años que escritores hispanoamericanos se reunían oficialmente con sus colegas españoles. Para ser precisos, cuarenta y dos años, desde aquel increíble evento por la República que ayudó a organizar, entre otros, Pablo Neruda en Madrid en 1937. ¿Habían logrado las décadas del franquismo cavar y tejer abismos invisibles entre la tierra de García Lorca y la lengua de los ultramarinos, estábamos condenados a ese sutil desentendimiento frío, que es más frío todavía porque recuerda a los amantes que no se han visto en tanto tiempo la ferocidad del perdido amor original?

Pero eso no era todo. La historia más reciente de nuestro continente americano había exacerbado las discrepancias ideológicas y políticas, atrincherando a los escritores en bandos adversos y quizá irreconciliables, oponiendo principalmente a quienes solidarizamos con la revolución cubana con aquellos que la impugnan. ¿Tendríamos la madurez para hallar o compartir un nuevo territorio de tolerancias, búsquedas, miradas, intereses comunes, que nos permitiera ir auscultando y en parte superando esos antagonismos que se habían traducido y a menudo congelado en anatemas, pugilatos, libelos y polémicas?

Se añadía a esto la tendencia a la dispersión que carcome desde siempre a la cultura hispanoamericana, el desconocimiento mutuo que no puede achacarse exclusivamente a la tumultuosa geografía del continente, sino que se interna en selvas y cordilleras de índole histórica y social, apasionándose un intelectual guatemalteco más por lo que pasaba en la Boul Mich

en París que por lo que sucedía en El Salvador. Si bien en los últimos años los intentos de unidad y reunión se han encarnado en Encuentros como los de Concepción (Chile), Caracas y Quito; en actividades como las de Casa de las Américas, de la UNAM de México, de EDUCA en Centroamérica; en tentativas de revistas, casas editoras, diversas agrupaciones, ¿éramos capaces, ahora, de continuar profundizando en las literaturas vecinas, hermanas, alejadísimas y cercanas justo en el momento en que a las maldiciones estructurales de nuestro arte sin recursos, se sumaban el exilio masivo e involuntario, la censura y la persecución, el desarraigo incluso para aquellos que habían optado por quedarse en las repúblicas del silencio?

Y, por último, los escritores, sean de la lengua que sean, no tienen por qué estar exentos de ciertas plagas que asedian de cuando en cuando al género humano: círculos de influencia, capillas, codazos, vanidades, vedettismo, autobombo, desaires brevemente dichos y largamente cultivados, etcétera. ¿Los escritores allá congregados podían sumergirse en una experiencia comunitaria que sobrepasara la pugna mezquina por una entrevista con un inverosímil periodista sueco, los derechos de traducción al japonés, el puesto privilegiado en la foto o en el diario, podíamos derribar las vitrinas del protagonismo a que todo congreso incita?

Con tantas borrascas en el horizonte, con falta de experiencia organiza-

tiva de los anfitriones, con conflictos irresueltos y mal digeridos, con ataques de parte de los hombres de letras canarios, se podía haber anticipado que quienes arribamos desavenidos y recelosos terminaríamos aún más fraccionados, bifurcantes, incrédulos, extraviándonos en las fuerzas centrífugas y fraticidas, ya incontroladas, de la cultura en lengua hispana.

No fue así. Alegra y alivia constatar que no fue así.

Las necesidades de re-encuentro, de comprensión, de unidad, de destino democrático y literario común, fueron más fuertes. Resultaron incontrastables las urgencias de confrontar disonancias, de poner a prueba los vínculos adivinados e intuitos, de dialogar.

Quizá esto ayude a explicitar por qué tantas figuras estelares de la literatura hispanoamericana no concurrieron. Las razones que dieron son atendibles y, además, caso por caso, ciertas. Es cierto, por ejemplo, que Vargas Llosa está concluyendo una novela, que Cortázar se encontraba reposando y escribiendo entre dos viajes inapelables, que Fuentes odia subirse a un avión (mandó una ponencia), que García Márquez está ocupado con Nicaragua y Vietnam (mandó un cable pidiendo una investigación en el caso de Walsh y Conti, ambos desaparecidos en Argentina), que Ernesto Cardenal ni qué hablar, y es cierto que Borges tuvo súbitas dolencias en las rodillas. Pero si bien son auténticos y certificables los motivos invocados, creo que *en conjunto* tanta ausencia sólo se entiende como síntoma: esos escritores, y otros, sospechaban que el Congreso podía acabar en un estado de beligerancia, recriminación y caos.

Si lo pensaron, estaban equivocados.

En Canarias no pretendimos liquidar los problemas que nos siguen persiguiendo y disgregando. Ningún Congreso puede ni debe hacer esto. Sería artificial y hasta fraudulento que en una semana resolviéramos dilemas que obedecen a causas tan profundas, a discordias y lealtades tan apasionadas.

Pero se dio un paso en la dirección adecuada, la del consenso, y se dio por iniciativa de una España que trata de vivir más a fondo su proceso de democratización.

Fue creándose, con esfuerzo y por generación espontánea, una fuerte mayoría de escritores dispuestos a seguir encontrándose. Exploramos algunos de los problemas fundamentales que enfrenta nuestra literatura en su situación actual: la unidad de la lengua, el exilio, las relaciones con el



Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti

cine y los medios masivos, las encrucijadas del lector y de la edición, las relaciones con la crónica, las trampas del subdesarrollo. Se discutieron las funciones de la literatura, la posibilidad del exotismo o la fantasía, los sitios liberados o colonizados de la novela, los efectos de la censura. Tampoco fueron escasos los resultados prácticos. La resolución final denuncia las prácticas inhumanas de las dictaduras de lengua hispana, de quienes torturan en castellano. Se exhortó al gobierno español para que diera solución definitiva al problema de los intelectuales hispanoamericanos que por millares están refugiados en su

territorio. Se sondea en este momento la eventualidad de una revista intercontinental adonde tendrían cabida específica los jóvenes valores, varios de los cuales se hicieron presentes en el Congreso.

Lo que salió de Canarias, entonces, no fue espectacular. Las suaves variaciones de clima nunca llaman tanta atención como las tormentas y los maremotos. Pero lo que sobrevino en Canarias fue, ante todo, eso: un leve y benéfico cambio de temperatura, un experimento de meteorología literaria, una tal vez imperceptible mejoría de atmósfera. No nos dividimos: por el contrario, buscamos y encontramos afanosamente medios para entendernos, fórmulas para seguir escuchando, canales para discutir, discrepar, sostenernos en momentos tan difíciles para nuestra cultura amenazada y pujante.

Ninguno de los que fuimos nos disfrazamos de lo que no éramos. Hicimos el aprendizaje de nuestras divergencias en la medida en que las fuimos concordando.

No es poco.

Nos volveremos a reunir en Venezuela, en 1981, para el bicentenario del nacimiento de nuestro Andrés Bello.

Que las noches templadas y el sol ardiente de Canarias, donde recaló Cristóbal Colón cuando llevó la espada —y el idioma— a América, que esa atmósfera y ese deseo de transparencia nos acompañen.

ZCZC LPC926 MDD404 2879
 ESLP CO ESMO 863
 MADRID 63/56 6 1485

18100

PRESIDENTE CONGRESO ESCRITORES
 OSCAR COLON 874
 LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

OFICINA DE EDUCACION EN TANTO ORGANISMO INTERGUBERNAMENTAL QUE UNE
 ESTADOS HISPANOHABLANTES EN SU CINCUENTA REUNION CONCEJO DIRECTIVO
 HACE VOTOS EXITO IER CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES DE LENGUA
 ESPANOLA QUE RATIFICA IDENTIDAD HISTORICOCULTURAL Y EXPRESA VOCACION
 DE NUESTROS PUEBLOS EN MARCHA
 HACIA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE NACIONES
 RODOLFO BARON CASTRO
 SECRETARIO GENERAL

SUBJETIVIDADES, TOLERANCIA Y REENCUENTROS

HORACIO SALAS

LOS hechos importantes nunca lo son por un solo motivo. Además, esa importancia posee para cada persona matices que justifican las gradaciones, y como uno es humano no puede —o tal vez no quiere— evitar que el cúmulo de circunstancias personales pesen en su ánimo cada vez que pretende juzgar o simplemente reseñar un hecho. El psicoanálisis ha explicado los resortes de este mecanismo mediante una proliferación de escuelas y con un rigor más o menos científico; en la otra punta, en el terreno de la pura intuición o la experiencia, existe un refrán (sabio como todos los refranes) que dice: «Cada cual habla según le fue en el baile.» Y a mí en estos bailes de los congresos me ha ido siempre bien. He sacado a varios de mis mejores amigos, he conocido personalmente a muchos de los maestros que leía y sigo leyendo con devoción, y he podido convivir y así dialogar sin prisas con otros escritores a quienes la distancia o el ajetreo de las grandes ciudades nos impide un contacto más frecuente.

A buena parte de los participantes en el congreso de Canarias (Rulfo, Onetti, Martínez Moreno, Adoum, Edwards, Belli, Monteforte Toledo, Hierro, Novaceanu) los conocí en el Encuentro Latinoamericano de Escritores realizado en las ciudades de Santiago, Valparaíso y Viña del Mar en agosto de 1969, en Chile. Una década justa. Y a pesar de la opinión de mi admirado Alfredo Le Pera de que «veinte años no es nada», diez pueden ser suficientes para que el mundo se transforme. Y no siempre las trans-

formaciones responden a nuestra optimista esperanza de un futuro mejor. Recuerdo que entonces casi todos los escritores se quejaron, con mayor o menor virulencia, de la falta de libertad que se padecía en sus respectivos países. (En aquella oportunidad tampoco se hizo presente la delegación oficial cubana, la cual, muchos esperaban podría brindar una visión menos negativa de la relación escritores-poder). De todas formas, tras protestar, la mayoría regresó a sus países a escribir sus libros, a ejercer el periodismo o la docencia y —naturalmente— a continuar sus críticas a los gobiernos de turno.

Parece obvio enumerar los hechos que desde 1969 conmovieron al continente latinoamericano. Lo que sí puede anotarse es que en estos diez años se institucionalizó la tortura en casi toda América; que la prisión por causas ideológicas se ha convertido en hábito, cuando no ha sido reemplazada por el sistema mucho más feroz del

secuestro y posterior asesinato (método al que eufemísticamente la prensa mundial denomina «desapariciones») y tampoco está de más recordar que en este lapso cerca de un millón de personas han debido exiliarse para cumplir con una necesidad tan elemental como salvar la vida.

Este cuadro no hacía suponer que el congreso transcurriera plácidamente ni por carriles de apoliticidad. El oficio de escribir, como todas las actividades del pensamiento, excluye los divorcios de la pasión y era previsible que estos años de represiones hubieran endurecido la ideología de los participantes. Sin embargo, contra todas las predicciones, ese cuarto de millar de intelectuales reunidos en Las Palmas demostró que a pesar de todo, aún son posibles la tolerancia y el diálogo. Y puestos a elegir, en vez del demagógico golpe de efecto, optaron por la buena voluntad, el razonamiento y las ganas de entenderse. Cuesta creer que esta prueba de sensatez haya sido lo que tanto molestó a cierto periodismo que, al parecer, fue en busca de polémicas teatrales y se encontró con hombres para quienes era prioritario hallar esos mínimos puntos de acuerdo —como la defensa de los derechos humanos en cualquier parte del mundo— con los que ni siquiera aquellos que, encubiertamente o no, justifican a los regímenes de fuerza, pudieran manifestar su desacuerdo.

En la madrugada del 8 al 9 de junio, en la salita del apartamento 824 del Hotel Iberia, en representación del resto, un grupo de escritores, cambiando ideas durante largas horas, fueron capaces de llegar a un acuerdo para la redacción de la resolución final. Alrededor de una mesa baja (donde sólo había dos botellas de agua mineral, que no todo fue un mar de alcohol como se dijo) estuvimos con Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno, Félix Grande, Adriano González León, Fernando Quiñones, Jorge Enrique Adoum, Mario Monteforte Toledo, Manuel Scorza, Ariel Dorfman, Abel Posse, Eduardo Galeano, Daniel Moyano y Juancho Armas Marcelo, en una especie de miniparlamento donde

1192

INDICACIONES RECEPCION

TELEGRAMA
DIRECCION GENERAL DE CORREOS Y TELECOMUNICACION

63388 RM TR I ZCZO GXCRGG IRM231 PHA3323 156918141384

ESLP CO UTHI 866 MIAMFLO TLF FH HLHFO 866/863 85 165

INDICACIONES DESTINATARIO Y TIPO

225

JUAN CARLOS ONETTI, PRESIDENTE, J.J.
MARCELO, SECRETARIO, CONGRESO DE
ESCRITORES DE LA LENGUA ESPAÑOLA CABILDO
INSULAR DE GRAN CANARIA LAS PALMAS

TELECOMUNICACIONES

TEXT:

DESPUES DE ONCE AÑOS DE SOLICITAR SALIDA DEFINITIVA DEL PAIS A TRAVES DE TODOS LOS TRAMITES LEGALES VIGENTES: EL ESCRITOR CUBANO LUIS AGUERO NO HA RECIBIDO RESPUESTA A SU SOLICITUD. RUEGO A ESE CONGRESO INTERCEDA POR MI HERMANO. RESPETUOSAMENTE.

ROSARIO AGUERO DE RODRIGUEZ

José Esteban logró hacer respetar los turnos en el uso de la palabra. El abanico ideológico no podía resultar más heterogéneo, sin embargo, y pese a los cálculos de los agoreros y también de los tremendistas que exageraron la magnitud de una polémica sobre Cuba de raíces profundas pero cuya duración real no excedió de media hora, se logró sentar las bases de la resolución final que al día siguiente fue aprobada por unanimidad. Paradójicamente, los medios que tanta importancia dieron al puro cotilleo, no recogieron ese texto cuya inclusión en estas páginas me exime comentar, aunque como latinoamericano exiliado no puedo pasar por alto el párrafo en el que se solicita de las autoridades españolas un trato no discriminatorio que nos permita desarrollar nuestra vida profesional y gremial en condiciones de igualdad con los nativos. No destacar la actitud solidaria que en este aspecto manifestaron la totalidad de los escritores españoles presentes sería pura injusticia, o algo que siento igual de grave: desagravamiento.

Es absurdo pretender que —como ocurre en un congreso científico— los escritores se reúnan para explicar en qué punto se encuentran sus investigaciones, sus borradores, sus originales. La lectura es un goce individual y pocas cosas resultan más tediosas e inútiles que escuchar una larga parrafada por bien que haya sido escrita. El sentido de estas reuniones radica en el conocimiento mutuo, en el diálogo distendido, en el cambio de ideas y en el reencuentro. Pero en Canarias hubo, además, ponencias brillantes, algunas de las cuales resultaron modelos de precisión y síntesis. Otras intervenciones provocaron polémicas realmente creativas como la de Manuel Scorza: «El lenguaje, primer territorio libre de América», o aportaron datos sobre problemas literarios concretos, o sobre ciertas situaciones cotidianas del escritor en el mundo de hoy, que no han sido suficientemente difundidas, como las de Carlos Rama sobre la vida de los latinoamericanos en España. Los coloquios sobre temas específicos realizados en horas de

la tarde en la Casa de Colón, en la ciudad de Las Palmas, sirvieron —entre otras cosas— para mostrar el interés del público por las deliberaciones: siempre el espacio resultó exiguo. Todo esto bastaría para establecer un saldo positivo, pero además ha quedado garantizada la continuidad del congreso con el ofrecimiento efectuado por Venezuela para que ese país sea sede del segundo encuentro a realizarse en 1981.

Finalmente, para la mayoría de los latinoamericanos a quienes la represión dispersó por el mundo, el congreso ha tenido el valor de un reencuentro de singular importancia: hemos podido comprobar que ni las persecuciones, ni el exilio, ni en algunos casos la cárcel han logrado quebrar un vigor creativo que continúa creciente, impulsado por un entusiasmo más propio de quienes hace poco se estrenan en su oficio que de veteranos. Esto quizá sea lo que haya confundido a algún cronista despistado que sentenció que el de Canarias era un congreso de novatos. Podría argumentarse que buena parte de los concurrentes ostentaban unos quince títulos en su haber; pero

como la literatura no es un simple problema de acumulación de volúmenes ni tampoco se trata de una competencia deportiva, y es dable aducir que Gutierre de Cetina pasó a la inmortalidad por un solo madrigal, el número —claro— resultaría un pobre justificativo. No lo es, en cambio, suponer que si alguna vez se diera la siniestra predicción imaginada por Ray Bradbury en *Fahrenheit 451* y la totalidad de los libros fueran quemados (y tal como van las cosas la ciencia-ficción puede transformarse en prospectiva en cualquier momento) los hombres-libro deberían aprender de memoria, para transmitirlos a las generaciones venideras, *El astillero*, *La vida breve* o *Juntacadáveres*, por ejemplo. Personalmente, si me tocara esa tarea, pediría que, además, se me permitiera repetir una y otra vez *Pedro Páramo* para evitar su olvido. Porque creo —y ésta también es una opinión subjetiva de esas que hablaba al iniciar la nota— que el mundo sería distinto, algo más pobre, sin esos libros, escritos por esos mágicos, queridos debutantes, que nos acompañaron en Canarias, llamados Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti.

EL CONGRESO SE DIVIERTE

FELIX GRANDE

¡OH qué sorpresa, y tan inesperada!: me entero de que el Primer Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española ha sido denominado en algún medio informativo «el Congreso de los Etilicos». ¿En qué estaría yo pensando en Las Palmas para ver de vez en cuando sólo una docena de escritores arrojándole beso al vaso entre dos centenares de escritores perversamente sobrios y atareados en los trabajos del congreso? ¿Quién dijo que una golondrina no hace verano? ¡Mira que si la

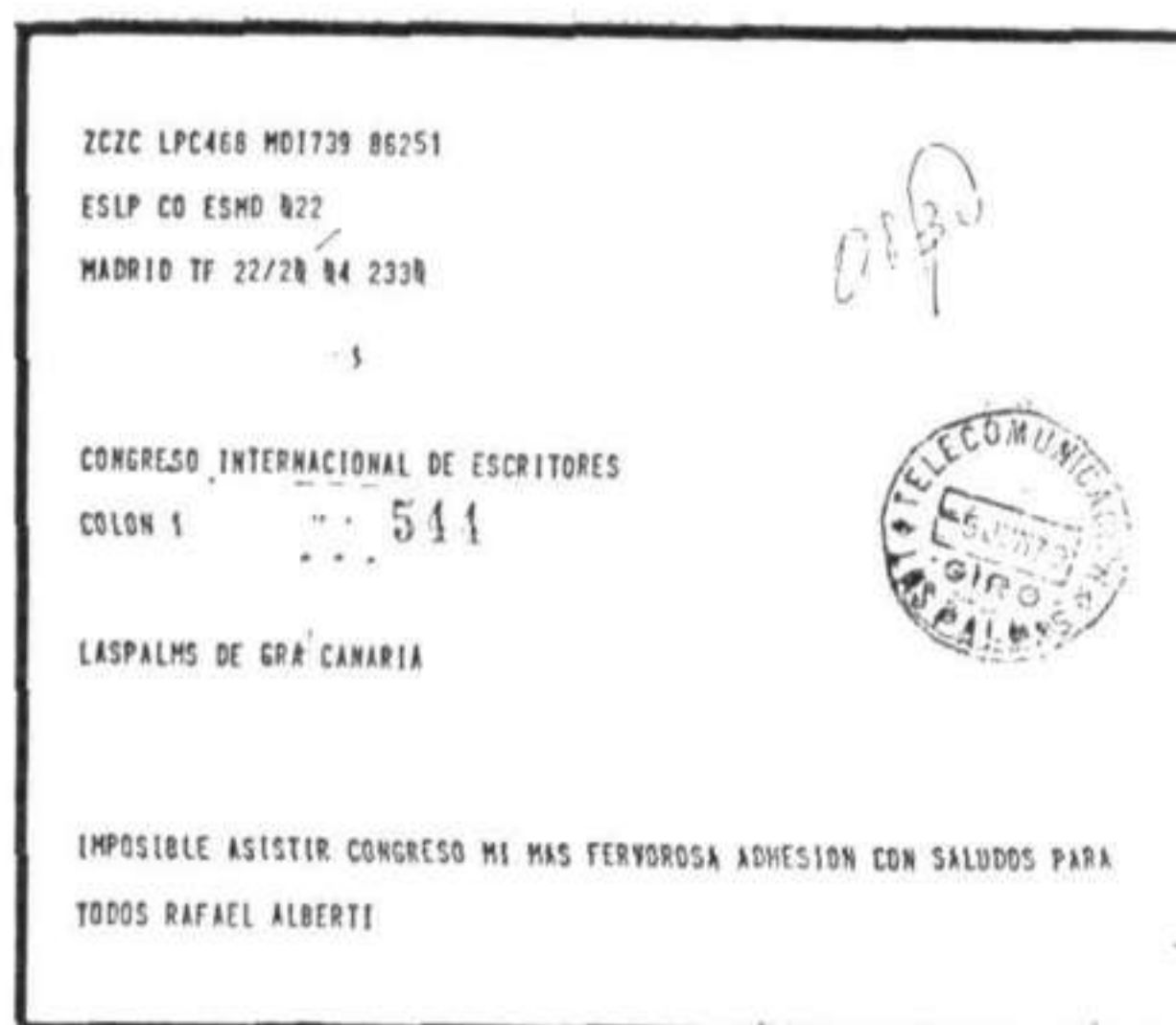
Historia se acuerda de nosotros y petrifica a este congreso bajo el apellido de «etílico»! No exageréis vuestra credulidad, lectores: creedme a mí, que los otros exageran: a las horas de trabajar, la inmensa mayoría de los escritores trabajábamos.

Pero, además, ¿quién se dejaría cortar una mano por la poética de los viciosamente sobrios? Echenle un vistazo a la historia de la literatura. Aun sin llegar a Poe, resulta que uno de los invitados al congreso de las Canarias ha tra-

segado a lo ancho de su vida cuanto le consintió su hígado (ahora se consuela con ingestión de coca-cola), y se llama Juan Rulfo, que equivale a decir que en la historia de la literatura no hay más que un *Pedro Páramo*, no hay más que un *Llano en llamas*. Otro atiende al nombre de Juan Carlos Onetti (que también hoy le da a la coca-cola con más furia que al vino, por prescripción del hígado) y es fama que filtraba de manera notable mientras *El astillero*, *La vida breve*, *Juntacadáveres* y otros relatos de alta graduación nos convertían a todos en discípulos. ¿Queréis saber lo que yo pienso? Que hay algo de frivolidad en tales objeciones. Creo que para fijarse en esos gustos, y condenarlos, es menester ir por la vida con dos copas de menos. ¡El Congreso de los Etilicos! ¡Qué dirán, santodios, los Pérez de nosotros! Y, en fin, y dicho sea sin arrogancia, que aquí estaría de más, repito que a la hora del trabajo, la inmensa mayoría de los llegados a Las Palmas, trabajábamos. ¿Ustedes creen que la lectura de sesenta ponencias y sus discusiones y resoluciones pertinentes, aparte de mesas redondas, intercambio de libros y proyectos e informaciones, etcétera y etcétera, y todo ello en cinco días, es cosa que se pueda llevar a cabo sin una cierta general borrachera de actividad? Estuve allí y lo vi, y al que Dios se la dé, San Pedro se la bendiga, que nunca viene mal cerrar un párrafo con un refrán sagrado.

★

He aquí otra disidencia: se ha dicho demasidamente que a este congreso no asistieron los «monstruos sagrados», los *vedettes*, los autores sonoros, y se ha dicho con cierto retintín, un retintín que sueña a acusación de culpabilidad de quienes organizaron el congreso. Como dijo famosamente José Hierro, «volvamos a la realidad». Por un lado, un congreso no tiene por qué ser predominantemente una oportunidad para que las revistas literarias y las páginas culturales de la prensa se conviertan en revistas del corazón. Yo comprendo que los diarios y revistas sobreviven vendiendo, y algunos rostros venden más que otros. Yo comprendo que es crónicamente útil a una columna informativa encabezarla con el rostro de Borges. Pero esa astucia es más bien poca. Si lo que



queda de un congreso de escritores de nuestra lengua en tiempos tan tumultuosos como éstos son las fotografías, ya me diréis qué le dejamos a los problemas literarios y a los congresos de fotógrafos. Por otro lado, en la nómina de asistentes había escritores (dos ya fueron mencionados aquí) tan insustituibles como cualquiera de los añorados. A ver si tenemos un poquito de cortesía, que no nos cueste nada, coño. Y creo que los ausentes, los que llamo, por buen nombre, añorados, se sentirían incómodos ante esa trivialización de sus rostros y de sus obras. Y finalmente: es cierto que algunos de los nombres más justamente conocidos no estuvieron allí. Se ha dicho que porque se temían no sé qué horrendas guerras ideológicas. Podría ser. Pero podría ser también que quien piense así tal vez ignora el coraje intelectual que casi todos ellos tienen. ¿Por qué no contentarnos con deducciones más modestas? Sábato estaba enfermo. A Borges no le dejó viajar su médico. Roa Bastos cuidaba también una dolencia: una mala dolencia, una cosa cardíaca. Octavio Paz pidió disculpas desde Barcelona y marchó a trabajos urgentes: lo dijo incluso en la televisión. Cortázar acababa de regresar de un congreso en Polonia, y dos congresos empalmados quizá sean demasiado, hasta para un cronopio. Fuentes suele perderse muchos viajes cuando es obligatorio el avión; como dice un amigo mío: la cosa no es miedo a la muerte, es miedo al avión. A Vargas Llosa, que desde luego estaba programado, suele ocurrirle que cuando está en combate con alguna novela no hay quien lo aparte de la máquina, ni aunque le griten ¡fuego! De García Márquez no sé nada; deduzco que después de haber andado a leches,

según se dijo en los papeles, con Mario Vargas Llosa (y desconociendo su ausencia), su buen sentido debió de aconsejarle no provocar un nuevo *round*. Ni seré yo quien se lo afee ni pongo en duda que su ausencia pudiera tener causa más vasta. Y he aquí explicados, *grosso modo*, como dicen los latinistas a poco que no se les sujete, esas ausencias tan estrepitosas. Pero déjenme que repita, con buen humor pero un poco dolido, que cada vez que se haya dicho o escrito «faltaron los mejores», se ha cometido una injusticia. De los «mejores» había muchos. No los voy a citar a todos porque yo los respeto: a ellos y a los menos mejores. En la reunión de las Canarias hubo doscientos locos de la literatura. Unos ya son mejores, otros tal vez lo sean mañana. A un joven escritor que se quejaba de que los consagrados ocupaban la gloria (¡la gloria! ¿Se fijan qué exabrupto?), le respondió André Gide: «Mire, querido: nosotros, los consagrados, hacemos por ustedes lo mejor, lo que más necesitan: envejecemos sin cesar.» Quiero decir que la rueda del tiempo, como es notorio, no se para, y que donde hoy hay diez maestros, mañana pudiera haber veinte, más o menos distintos, y hasta puede que treinta, qué carajo, hoy no es mi día de pesimismo.

★

Ni siquiera fui pesimista cuando me enteré de que había estallado una bomba que se llamaba Cuba (digo que «me enteré», porque no pude estar allí: me tocaba ese día ejercer de moderador en otra aula). Hubo quienes temieron que aquella ponencia sobre la falta de libertades en la Cuba actual acabaría con el congreso. Ni más, ni menos. Yo tengo para mí que la defección de cinco o doce vates no habría roto la continuidad del congreso: habría roto, no más, unas cuantas amistades, y ni aún eso es seguro. Pero así y todo hubo quienes pensaron que una parte de los escritores hispanoamericanos abandonarían las Canarias. ¡Se alejarían esa misma noche! ¡Sin apelación! ¡A las nueve! Uno, que es un poquillo campesino, y ya camino de ser zorro viejo, no creyó ni por un momento que esa desbandada llegase a producirse. No se produjo. Y triunfaron, por así decir, la calma y la moderación. Se ha dicho que esa moderación fue el resulta-

do de las maniobras de cuatro o cinco incondicionales de Castro. «Maniobra» es una palabra muy fea. El reflejo de aquellos nerviosismos motivados en la ponencia sobre Cuba puede leerse en las conclusiones finales del congreso (por cierto: ¿cuántos de los medios de comunicación que informaron sobre el congreso publicaron completas esas conclusiones finales? La pregunta, una vez traducida, vendría a decir que muy pocos medios de comunicación han cumplido de modo entero con su costumbre de informar). Y hay que agregar que tales conclusiones fueron decididas en asamblea general, prácticamente por aclamación, y no sin previo y laborioso análisis colectivo de cada uno de sus párrafos. Es cierto que el estilo de ese documento es un estilo moderado. Pero sería excesivo suponer que unos poquitos «maniobreros» impusiesen moderación a un número opulento de escritores, la mayor parte famosos como independientes. No hubo tal triunfo de la maniobra (nadie allí se chupaba el dedo): hubo ciertas pequeñas crisis, hubo conversaciones—algunas no muy fáciles—y hubo un lento caer en la cuenta de que nuestras vidas de artistas y la incidencia de esas vidas en todo el tejido social no iban a enriquecerse precisamente tomando posiciones inquebrantables y adoptando estilos fanáticos. Pienso que

la lectura de las conclusiones, redactadas, como es visible, con talante tranquilo, no autoriza a pensar que la asamblea general que sancionó su contenido abandonase o postergase su obligación de condenar la carencia de libertades en cualquier lugar en que se hable español: «Nos pronunciamos contra la violación de los derechos humanos en el ámbito de los países de nuestra lengua y, consecuentemente, repudiamos toda forma de violencia ejercida contra el ser humano, sus ideas y sus obras de creación intelectual (...). Reivindicamos la vigencia efectiva de la libre expresión del pensamiento, la libre circulación de las ideas y de las personas y los derechos de reunión y de asociación.» Seguro que para recibir el contenido de esas frases no es necesario leer entre líneas. Basta, simplemente, leerlas (es por cuestiones como ésta por las que aquí me quejo de que los medios de información no hayan publicado, salvo escasas excepciones, ese documento, cuando tanto espacio han ocupado a veces la frivolidad o la ironía). Es verdad que algún asistente al congreso hubiera preferido que en vez de esa redacción, bien clara pero muy tranquila, los congresistas, en montón, hubiéramos subido a un navío, puesto proa a La Habana y cantado a Fidel Castro las cuarenta, o cincuenta. ¿Qué responder a esto? En primer

lugar, los escritores no somos tan inmediatamente fuertes. La verdad es que los estadistas, o nos usan (o tratan de usarnos), o no nos hacen caso, o nos persiguen. Ni siquiera solemos tener la fuerza inmediata necesaria para llevar a cabo lo que de un modo aproximadamente terminante sugería el telegrama de García Márquez: algo así como que Videla, «de una vez por todas», esclarezca. ¡Qué más quisiéramos que poder obligar a los dictadores a esclarecer! Hicimos lo que debíamos y lo que podíamos: «En el marco de estos valores, decidimos dar curso a todas las denuncias relativas a la violación de cualquiera de los derechos humanos que nos hayan sido comunicadas, transfiriéndolas a los organismos internacionales competentes.» Es muy poco, lo sé. O mejor dicho: a primera vista es muy poco. Y, sin embargo, ninguno de nosotros ignora no ya que es obligación de todo intelectual el condenar la violación de los derechos humanos, sino que, aunque la que he llamado nuestra fuerza *inmediata* es poco airosa, a *la larga* tenemos siempre la razón: no porque nos caiga del cielo, no porque seamos más listos o más honrados o más valientes que la madre que nos parió, sino porque pensamos y sentimos lo mismo que la inmensa mayoría de los seres humanos que pueblan el planeta. En el fondo, la fuerza de nuestra singularidad es que ella se vincula con la singularidad de la casi totalidad del mundo. Y ésa es nuestra voz, modestamente. Es así de sencillo. Y quizá fue esta fuerza interna y estereofónicamente comunitaria (es decir, esa fuerza en la que se diluyen nuestros apellidos y hasta nuestras obras) lo que nos condujo a redactar nuestra moral de manera tranquila, ya que no pasa de ser una mera representación, una inquietud, la necesidad de libertad sin máscaras ni cortapisas, que, simplemente, está en el aire. Y redactamos, pues, sin tirar los pies por alto y sin tirarnos los trastos a la cabeza: quizá, a *la larga*, seamos más eficaces si conservamos siquiera un poco de espíritu de camaradería. Por supuesto que a muchos de nosotros nos separan algunas cosas; los sueños, las nostalgias, los compromisos, las obediencias, las insumisiones y los espacios geopolíticos no son iguales para todos ni nos llegan en igual dosis. Mas lo que hicimos en Canarias fue optar por avanzar mediante el ejercicio de aquello que nos une,



Juan Carlos Onetti y Antonio di Benedetto

a nosotros con nosotros mismos y a nosotros con el sueño inmortal de libertad que tenemos todas las gentes. En todo caso, piénsese con un poco de profundidad en un hecho notable: a pesar de que la posición ideológica de todos y cada uno de los doscientos escritores del congreso no era completamente homogénea (ni puñetera falta que nos hace), lo cierto es que a la hora de sancionar en asamblea ese texto tranquilo, que, puede decirse, fue escrito entre todos, puesto que todos tuvimos y algunos ejercimos la facultad de corregirlo y de perfeccionarlo, ni uno solo de los presentes sintió, en el lugar más noble de su corazón, un gramo de vergüenza. Así lo creo de buena fe. No ignoro que es a gritos como uno tiene que cumplir a veces con sus obligaciones. A veces, que no siempre. En Canarias cumplimos con nuestro deber despacito y a medio tono*. Después, quien quiera oír que oiga. Y tengo para mí que quien haya debido oír, ha oído. ¡Y encima, los escritores allí congregados nos despedimos con abrazos en vez de dialogar a hostias!

★

Lo que antecede, junto con una nota de prensa publicada en Las Palmas, hace aquí necesarias unas líneas sobre la ausencia de la «delegación cubana». La mencionada gacetilla dice así: «En fuentes oficiales y de última hora hemos podido saber que la delegación cubana, que no hizo acto de presencia en el Primer Congreso de Escritores, ha enviado un telegrama por el que manifiesta su insolidaridad con las conclusiones y, en definitiva, el desarrollo del congreso.» (Vaya de pasada que el contenido de este telegrama no admite precisamente tal interpretación.) Como quiera que fui yo el encargado de dar lectura pública en asamblea a los telegramas recibi-

* En las «conclusiones» se anuncia que serán transferidas a los organismos internacionales competentes (el lector deberá entender Amnesty International, Pen Club Internacional, Comisión de Derechos Humanos de la ONU, Comisión de Derechos Humanos de la OEA, Habeas Corpus, etc.) «todas las denuncias relativas a la violación de los derechos humanos que nos han sido comunicadas». Para cuando vea la luz esta crónica, los responsables de la organización técnica del congreso ya habrán hecho llegar esas denuncias a tales organismos. Para conocimiento del lector, se publican aquí, entre otros, los telegramas que a este respecto hicieron peticiones concretas.

dos, tanto peticionarios como de adhesión al congreso, y como quiera que el telegrama aludido en esa gacetilla no fue leído, explicaré por qué. Todo los telegramas hechos públicos estaban dirigidos al congreso o al presidente del congreso. El telegrama a que se refiere esa nota, firmado por Nicolás Guillén, estaba dirigido al secretario de Organización, Armas Marcelo. He aquí su texto: «Hemos leído informaciones cablegráficas afirmase ignorar la causa ausencia escritores cubanos en congreso de Canarias. Decidimos no asistir congreso organizado usted por desacuerdo con métodos utilizados y descortesía con delegación cubana. Nicolás Guillén.» Pues bien: en el clima de serenidad y de acuerdo a que aspirábamos, la lectura de ese telegrama, una de cuyas virtudes no es desde luego la templanza y ni siquiera la veracidad, podría habernos reintroducido en un ambiente más o menos beligerante. Pero si sólo hubiera sido esto, el telegrama habría sido leído: nuestro propósito era el de llegar a buen puerto y todos juntos, pero jamás al precio de que pudiera suponerse en nosotros vacilaciones de principios o cobardía intelectual. Allí no había cobardes notorios (yo no vi ninguno). Pero ocurría que el telegrama de Guillén podía tener recámara; un sesgo completamente ajeno al congreso, a nosotros, a nuestro afán de construir despacito y con buena letra (ya que «el hacer las cosas bien / importa más que el hacerlas»: Antonio Machado). El sesgo podría ser como sigue: Nicolás Guillén no envió su telegrama ni al congreso ni al presidente, sino a J. J. Armas Marcelo. En la página 14 de la novela *Calima*, de Armas Marcelo, se habla de «... las

lejanas recitaciones pueriles de la horrenda poesía del cubano Guillén...». No soy quién para asegurar que el telegrama de Guillén estuviese fundado en el rencor. Tampoco es mi interés el aceptar como buenos los adjetivos que Armas Marcelo arroja contra la poesía (tan varia y tan desigual) de Nicolás Guillén. Sencillamente, este enrarecimiento, o simplemente la sospecha de este enrarecimiento, junto con el afán común de bailar al son que nosotros mismos tocábamos, y no de hacerlo al sálgoro cosongo que pudiera venir a reabrir discusiones que ya estimábamos inútiles, como se vio en la aprobación asamblearia de un texto sin rencillas y con acuerdos esenciales, fue lo que motivó que no diésemos a ese telegrama la categoría de esencial cuando, a esas alturas, no pasaba de ser circunstancial. Quedaba en pie, no obstante, y quedará ya para siempre, la ausencia no de los «escritores cubanos» (que los hubo), sino de los invitados residentes en la Isla y la ausencia de Carpentier. Las razones facilitadas por Guillén para explicar esas ausencias no son aceptables. Su «desacuerdo con los métodos utilizados» corre el peligro de ser un desacuerdo con los métodos democráticos (de antidemocrático, absolutamente nadie ha podido acusar al congreso). La supuesta descortesía, hasta donde yo estoy informado, nunca fue cierta. Lo cierto es que varios cubanos de la Isla fueron invitados y que desde la Isla no vino ninguno. Las deducciones que cada cual haga de ello pueden ser acertadas o pueden ser erróneas, pero nada serio se hizo desde La Habana por evitarlas. Personalmente pienso que habría sido mejor, y quizá hasta productivo, que los cubanos de la Isla hubieran asistido a una reunión con sus colegas. Al fin y al cabo, allí nadie se comía a los niños crudos. ¡Si el reproche que se le ha hecho al texto de las conclusiones es el de ser demasiado vegetariano!

★

¿Quizá porque en Las Palmas comimos demasiadas patatas? Cuando un grupo de escritores canarios habló, por cierto que con aspereza, del gasto del congreso, y del erario público, y de la situación de la cultura en las Canarias y, en fin, una vez más del costo de una reunión poco menos que de derechas (¡toma

1176

TELEGRAMA
DIRECCION GENERAL DE CORREOS Y TELECOMUNICACION

INDICACIONES RECEPCION

03577 PH TR I 2020 0X751 IRM102 PHA3203 150012376070
* E S L P C O U T H I 049 M I A M I F L O C T B 049/045 05 1450 V I A T R I *

INDICACIONES DESTINATARIO Y MENSAJE

JUAN CARLOS ONETTI CONGRESO 220
ESCRITORES LENGUA ESPANOLACABILDO
INSULAR DE GRAN CANARIAS LASPALMAS/SP

TELEGRAMA

TEXTOS:

APELANOS CONGRESO BRINDE APOYO Y HAGA PUBLICO DESEO
EXPRESO POETA CUBANO HEBERTO PADILLA DE SALIR
DEFINITIVAMENTE DE CUBA AGOTADOS TODOS LOS RECURSOS DE
DERECHOS HUMANOS. POETA SOLO EN LA ISLA URGESALIDA
INMEDIATA MARTA PADILLA

del frasco!) un malintencionado se defendió diciendo que apenas si comíamos otra cosa que patatas con mojo. No es verdad. Nos alimentaron no sólo con comida variada —aunque es verdad que hubo cierta aplaudida preponderancia del tubérculo—, sino con cortesía, con afecto (tengo oído que, a algunos, incluso con amor). Y bien: esta cuestión de los «disidentes» canarios es en verdad espinosa. Por un lado, casi todos los congresistas estábamos de acuerdo en que la acusación de centralismo fue una salida de tono (las instituciones que facilitaron el dinero para el congreso, dicho sea de paso pero bien claro para que se entienda, no impusieron ni un nombre, ni un tema, ni una conclusión, ni un grano de avena; la libertad fue total, y suponer que los congresistas nos hubiéramos prestado a imposiciones o presiones equivaldría simplemente a un insulto); por otro lado, el lenguaje que los canarios «disidentes» emplearon para refutar al congreso fue demasiado áspero y fue a menudo injusto. De estos dos hechos se han seguido algunas ironías, comentarios jocosos, acusaciones y contraacusaciones de protagonismo, y otros frutos amargos. También esto pudiera ser injusto. Los canarios intempestivos fueron intempestivos, pero algunas de sus razones merecen ser escuchadas con atención. Que la situación de la cultura en las Canarias es depauperada, angustiosa, eso es algo que sube al cielo. Que clama al cielo. Quien Corresponda (claramente: el Gobierno) no deberá ignorar que el tono cejijunto con que fue denunciado el atávico desdén de sucesivos gobiernos por la educación, la cultura y, en general, la vida cotidiana de las llamadas «Islas Afortunadas», no autoriza a seguir desoyendo el clamor de tanta pobreza y la injusticia de tan largo olvido. Lástima que los «disidentes» no quisieran sumarse a las reuniones, las discusiones, las asambleas del congreso. Así, sus reclamaciones habrían sido más productivas. Pero repito que la mala estrategia de los defensores de las pobres Canarias (las Canarias son pobres, de lo más pobre de la entera España) no consiente que nadie ignore esa pobreza. Ese problema no se soluciona más que dándole solución. Debieron, los dichos «disidentes», haber bajado hasta la arena. Se habrían sorprendido del volumen de solidaridad con que el congreso habría acogido una cues-



TELEGRAMA

DIRECCION GENERAL DE CORREOS Y TELECOMUNICACION

INDICACIONES RECEPCION


MOTDQ53 RMD551 VER817 UAA373 CAFFA215 CARACAS

39/35 Q5 12QQ

INDICACIONES, DESTINATARIO Y SEÑAS

236

URGENT .. DON JUAN CARLOS ONETTI CASA

COLON LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

ISLAS CANARIAS ESPAÑA



TEXTO:

.. LES FELICITAMOS CORDIALMENTE POR TAN SIGNIFICATIVO Y EXTRANABLE ACONTECIMIENTO POR LA JUNTA DIRECTIVA DEL HOGAR CANARIO VENEZOLANO ..

JOSE ANTONIO GARICA CROZA PRESIDENTE ..

tión que es de justicia. Ahora bien, los canarios «disidentes» ¿buscaban solidaridad, buscaban resolver problemas?

★

Una cuestión de justicia fue repasada, debatida y elevada a las conclusiones finales: la situación, a menudo desesperada, de, en particular, los escritores hispanoamericanos y, en general, los hispanoamericanos, escritores o no, en la actual España democrática. Escribo «España democrática» sin ignorar el laborioso proceso que ha de costar aún la consolidación de ese adjetivo tan clara y firmemente reclamado por la inmensa mayoría de los españoles. Pero una cosa es que nuestra predemocracia se encuentre todavía en una ya excesivamente dilatada etapa de rodaje, y otra que los demócratas aceptemos como buenas las dilaciones, cortapisas y enredos de la Administración. Que tal o cual ministro, en un momento dado, parezca, ante los perfiles dramáticos de la situación de los hispanoamericanos residentes en la España de hoy, más vinculado a épocas pasadas que al futuro digno y solidario de un país que ha votado la dignidad por abrumadora mayoría, es algo que compete a la conciencia de tal o cual ministro y al rostro que le verá la Historia. A los escritores compete la defensa de quienes

se hallen en situaciones desvalidas, y pocas comunidades hay en la España actual tan desvalidas como la comunidad hispanoamericana, esta comunidad tan burlada por nuestra democracia en rodaje. Así fue conversada esa cuestión en el congreso, y sobre la necesidad de recordar a la Administración sus obligaciones no meramente históricas y no meramente lingüísticas, sino ante todo humanas, hubo unanimidad absoluta. Por si la Administración está distraída en asuntos que estime más urgentes (a veces, los partidos de oposición y las centrales sindicales también se muestran distraídos, o por lo menos perezosos) en el congreso decidimos ayudarles en su trabajo recurriendo al servicio de la memoria: en el año 1969 se promulgó una ley que ampara a los hispanoamericanos y que hoy se encuentra prácticamente sepultada. Acabo de leer un artículo firmado por Faustino Lastra (*El País*, 1 de julio), del que copio unos párrafos: «Existe aún, por no haber sido derogada por otra de igual categoría, la ley promulgada en diciembre de 1969 y el reglamento correspondiente, que establece una equiparación de los hispanoamericanos con los trabajadores españoles. Contra toda norma de derecho, esta ley ha sido arrinconada al desván de los trastos. La suplantó una simple circular del Ministerio del Interior (...). Hay que entender que la gente no viene para incordiar, sino para sal-

var su vida de la arbitrariedad represiva. Y no tiene que pedir el refugio como un favor, porque este es un antiguo derecho del sistema liberal. Y es en este punto donde quedan de lado las excusas: somos solidarios o no lo somos, y hay que definirse de qué lado se está». El congreso, por unanimidad, sin un solo reparo ni una sola omisión, acordó hacer llegar a la Administración la petición de que ponga en vigor esa ley promulgada hace casi una década, una ley que legalmente está en uso pero que en la realidad está siendo escamoteada a sus beneficiarios. El Gobierno, las Cortes, los partidos políticos y los dirigentes de las centrales sindicales tienen ahora la palabra. Muchos miles de seres desdichados (por de pronto, sin patria, pues la España leguleya y olvidadiza a que han llegado no ha sabido merecer todavía que ellos la tengan por su patria) continúan aguardando esa palabra que sólo la Administración y las fuerzas políticas y sindicales están en la situación y en el deber de pronunciar.

Para reforzar nuestra posición ante ese asunto, y también para honrar la memoria de un estadista cuya solidaridad fue providencial para miles de españoles de la diáspora, se acordó proponer un homenaje internacional a Lázaro Cárdenas. Si se llevase a cabo, los escritores sabríamos que con ese homenaje no nos limitaríamos a expresar nuestra gratitud de profesionales y de hombres solidarios a una corriente de fraternidad que tantas veces consintió vivir con dignidad a exiliados españoles, en México y en otros países americanos; sino que, por extensión, y en tanto que el exilio es hoy una de las lacras civiles que más fieramente desgarran en muchos países de nuestro idioma el proyecto de una vida cotidiana civilizada y honorable, tal homenaje a Cárdenas podría llegar a ser también, junto a un gesto de gratitud para con una de las raíces de la fraternidad y de la dignidad, una internacional protesta contra esa situación casi continental que obliga, de un modo nauseabundo, a que miles de ciudadanos abandonen el lugar en que tienen enterrados sus muertos y sembrado su porvenir. Desde aquí me dirijo a las autorida-



des mexicanas, venezolanas, costarricenses, españolas, etc., y a los escritores de nuestra lengua, para intentar que sea posible una vasta movilización de homenaje a Lázaro Cárdenas y a lo que ese inolvidable nombre significa: la defensa de aquello que precede y sobrevive al horror de las dictaduras: los derechos del hombre y la solidaridad de los pueblos.

★

¿Y qué más ocurrió en el congreso que algunos han llamado ético? Pues que entre borrachera y borrachera (al decir de algunos que tal vez vieran doble) se dio lectura y discusión, como ya lo anoté, a cerca de sesenta ponencias en torno a un vasto abanico de temas literarios, considerados desde puntos de vista estéticos, lingüísticos, sociológicos y políticos. Que se celebraron sesiones plenarias abiertas al público (en las que, consecuentemente, pudieron intervenir no únicamente los escritores asistentes, sino todo aquel a quien plugo) sobre temas cinematográficos, literarios, editoriales y sociales. Que se presentó y rindió homenaje a la impresionante *Biblioteca Ayacucho* (un vasto proyecto venezolano de publicación, en excelentes ediciones prologadas y anotadas, de las obras cumbres de nuestra lengua, labor que ocupará 500 volúmenes, de los cuales ya han aparecido, y allí fueron expuestos, los 50 primeros). Que fueron repartidos a congresistas y público asistente un millar de ejemplares de la

revista *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicados a Galdós, Azorín, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, Dámaso Alonso, Camilo José Cela, Francisco Ayala, Luis Rosales..., obsequio de uno de los organismos patrocinadores del congreso (el Centro Iberoamericano de Cooperación). Que algunas de las mencionadas ponencias levantaron alguna roncha, por ejemplo aquella en que Federico Jiménez Losantos habló sobre la coexistencia de los idiomas catalán y castellano en Cataluña y, por extensión, sobre el tejido de clases sociales que incide en una situación lingüística que puede llegar a ser bastante conflictiva (con gusto reproduciré, porque la comparto, una frase de Jiménez Losantos: en respuesta a una intervención catalana que recordaba el sometimiento del idioma catalán al centralismo en la época franquista, el ponente avisó: «Lo que me preocupa ahora no son los cuarenta años pasados: son los cuarenta años futuros.» No tengo espacio ya para demorarme en esta espinosa cuestión que, con muy pocas dudas, hará correr bastante tinta en un futuro tan próximo que casi se llama presente). ¿Qué más ocurrió en el congreso? Que todos y cada uno de los congresistas tuvimos la oportunidad de reencontrar o conocer a admirados colegas y consolidar o iniciar amistades y proyectos comunes. Que fue anunciada la continuidad del congreso: se celebrará por segunda vez en Venezuela en 1981, por invitación del gobierno venezolano. Que fuimos tratados por las personas y por las entidades de Las Palmas con un afecto más familiar que de anfitriones. Que uno o dos escritores dicese que hicieron fugaz y súbito nudismo cerca de la piscina de Santa Brígida, y ello sin excomunión ni entrevero. Y que, en fin, y entre otras muchas cosas que el espacio y la desmemoria me llevan a omitir, es verdad que, al final de algunas jornadas, en la residencia del congreso se le vio el fin al bar. ¡Pero a quién se le ocurre vender el whisky a cuarenta pesetas! ¡Cómo no rendir homenaje a un precio tan amoroso y democrático, mismamente brindando por él! ¡Ojalá el ejemplo cundiera o cudiese—que de ambas formas puede y suele decirse!

CONCLUSIONES DEL CONGRESO

Punto 1.—Los asistentes al I Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española, reunidos en Las Palmas de Gran Canaria entre los días 1 y 9 de junio de 1979, han llegado al término de su trabajo, verificando en primer lugar y con satisfacción el auge y la creciente afirmación de las literaturas de lengua española en todas sus manifestaciones.

Esta comprobación conlleva la gran responsabilidad de mantener y ampliar los contactos constructivos logrados en el Congreso. También nos obliga a desarrollar cuantas ideas e iniciativas han nacido de este encuentro, a partir de la unidad de nuestra lengua, dentro de su permanente creatividad y sus diversidades necesarias.

Por ello, el Congreso recomienda mantener vivos dichos contactos, a través de la Secretaría en funciones, que actúa en el Centro Iberoamericano de Cooperación, con el fin de abrir cauce a nuestro próximo encuentro. Por unanimidad, y expresando su gratitud al Estado venezolano, este I Congreso acepta el ofrecimiento de la República de Venezuela como próxima sede.

Punto 2.—Nos pronunciamos contra la violación de los derechos humanos en el ámbito de los países de nuestra lengua y, consecuentemente, repudiamos toda forma de violencia ejercida contra el ser humano, sus ideas, y sus obras de creación intelectual. Condenamos, por tanto, con la mayor energía, la tortura física y psíquica, los encarcelamientos por delito de opinión, los secuestros y desapariciones, los procesos sin las debidas garantías, así como todas las formas de censura, desde la presión económica y la amenaza política hasta la quema de libros.

Reivindicamos la vigencia efectiva de la libre expresión del pensamiento, la libre circulación de las ideas y de las personas, y los derechos de reunión y de asociación.

Asimismo, hacemos notar que, en gran parte de los países de nuestra lengua, la negación de estos derechos no se realiza tan sólo a través de violencias visibles, sino también a través del funcionamiento cotidiano de estructuras económicas y sociales que vedan a la mayoría de la población el acceso a los bienes comunes de la alimentación, la educación, la cultura y la salud, y cercenan de hecho el ejercicio real de la democracia, de la libertad y de la dignidad humana.

En el marco de estos valores, decidimos dar curso a todas las denuncias relativas a la violación de cualquiera de los derechos humanos que nos han sido comunicadas, transfiriéndolas a los organismos internacionales competentes.

Punto 3.—Nos solidarizamos con los escritores y científicos hispanoamericanos que actualmente viven en España, en sus justas aspiraciones a recibir un trato no discriminatorio y que les permita desarrollar su vida profesional y gremial en condiciones de igualdad con sus colegas españoles. En este sentido, exhortamos a las autoridades a que se apliquen en los hechos y sin restricciones la Ley de 1969 que regula la situación administrativa y legal de los hispanoamericanos en España. Esto contribuiría a un mayor auge de la cultura que en común estamos construyendo y confirmaría la solidaridad que se ha puesto de manifiesto en este Congreso.

Punto 4.—A iniciativa de la delegación mexicana, proponemos la organización de un homenaje a Lázaro Cárdenas por la fraterna hospitalidad que México, bajo su presidencia, dispensó a los intelectuales españoles exiliados, y como símbolo de los pueblos de América que les prestaron su solidaridad.

Punto 5.—Recomendamos la creación de toda clase de asociaciones literarias nacionales de Lengua española que puedan constituirse en federación internacional con el fin de favorecer nuestros contactos profesionales, y ampliar y fortalecer la resonancia de nuestro trabajo.

Punto 6.—Como resultado de nuestras deliberaciones hemos comprobado la necesidad de que se preste apoyo y estímulo a todas aquellas publicaciones culturales que contribuyan al desarrollo y a la difusión de nuestra literatura, a veces en condiciones de riesgo y sacrificio, y confirmamos el valor de los espacios dedicados a la literatura en diarios, revistas y otros medios de comunicación.

Asimismo, expresamos nuestros deseos de que cristalice la iniciativa de crear una revista literaria internacional que ha encontrado, en principio, el eco favorable de instituciones radicadas en Caracas, México y Madrid. Esta revista estaría llamada a recoger y divulgar obras de creación literaria de nuestro común espacio lingüístico y cultural y ayudaría a la revelación de los nuevos escritores.

Punto 7.—Por último, damos vivamente las gracias a las autoridades e instituciones que han patrocinado este I Congreso Internacional de Escritores de Lengua Española: S. M. Don Juan Carlos I, Rey de España, Ministerio de Cultura, Centro Iberoamericano de Cooperación, Mancomunidad de Cabildos Insulares y Cabildo Insular de Gran Canaria. Expresamos además nuestra gratitud al pueblo canario por su cariñosa acogida y rendimos homenaje a la esforzada labor de nuestros colegas los escritores de las islas Canarias.

RSC 900 150 1125

ZCZC LPD419 MDD672 ME256
ESLP CO ESMD QRS
MEXICO DF MEX 85/83 3RD 21

08/30

CONGRESO DE ESCRITORES 127
LAS PALMAS GRAN CANARIA
ESPAÑA

LAMENTO NO PODER ASISTIR POR MOTIVOS AJENOS A MI VOLUNTAD
SIN EMBARGO PERMITOME SUGERIR QUE UNO DE LOS ACTOS MAS IMPORTANTES
DE ESE CONGRESO SERIA QUE NOMBRARA UNA COMISION DEL MAS ALTO NIVEL
QUE DE LA MANERA MAS SERIA Y RESPETUOSA SOLICITARA UNA AUDIENCIA
CON EL PRESIDENTE ARGENTINO GENERAL JORGE VIDELA Y LE SOLICITARA
ESCLARECER DE UNA VEZ POR TODAS LA SUERTE DE LOS ESCRITORES
HAROLDO CONTI Y RODOLFO WALSH

CORDIALMENTE
GABRIEL GARCIA MARQUEZ

ESTE FUE EL PROGRAMA

INFORMACION

I CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES DE LENGUA ESPAÑOLA

PROGRAMA DESARROLLADO

LUNES, 4 de junio de 1979

PONENCIAS

AULA A

UNA LITERATURA URGENTE

Carlos Fuentes (México). Lee, Armas Marcelo (España)

LA IMAGINACION AL PODER. EL INTELLECTUAL Y LOS MEDIOS

Fernando del Paso (México)

LA OBRA POETICA DE LEZAMA LIMA

José Agustín Goytisolo (España)
Moderador: Ramón Xirau (México - España)

AULA B

LA SITUACION DEL ESCRITOR EN NICARAGUA

Ernesto Megía Sánchez (Nicaragua)

LA INTERNACIONALIDAD DE LA LITERATURA PERUANA

Carlos Germán Belli (Perú)

LA EXTRAÑA MULTINACIONAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Abel Posse (Argentina)

Moderador: Jorge Enrique Adoum (Ecuador)

AULA C

LA LITERATURA LATINOAMERICANA:

DEL TESTIMONIO POLITICO A LA IMAGINACION CRITICA

Guillermo Yepes (Venezuela). Lee, Teódulo López (Venezuela)

IDEOLOGIA Y SITUACION DE NUESTROS ESCRITORES HOY

Mario Monteforte (Guatemala)

LITERATURA: PRIMER TERRITORIO LIBRE DE AMERICA

Manuel Scorza (Perú)

Moderador: Carlos Monsivais (México)

SESION PLENARIA

CINE Y LA LITERATURA

Presidente: Agustín Yáñez (México)

Mesa: Ricardo Muñoz Suay (España)

Juan Marsé (España)

Manuel Puig (Argentina)

Adriano González León (Venezuela)

MARTES 5 de junio de 1979

PONENCIAS

AULA A

EL EXILIO ENTRE LA NOSTALGIA Y LA CREACION

Eduardo Galeano (Uruguay)

ESCRITORES HISPANOAMERICANOS EN ESPAÑA

Carlos M. Rama (Uruguay - España)

COMUNICACIONES ENTRE ESCRITORES EN EL EXILIO Y ESCRITORES QUE PERMANECEN EN SUS PAISES DE ORIGEN

Jorge Andrade (Argentina)

Moderador: Félix Grande (España)

AULA B

ACTITUDES DEL ESCRITOR ESPAÑOL ANTE EL ACTUAL PROCESO POLITICO

José Antonio Gabriel y Galán (España)

LA SITUACION INTELECTUAL EN CUBA

Carlos Alberto Muntaner (Cuba)

DE NUESTRA MUTUA IGNORANCIA QUE FACILITA LA COLONIZACION CULTURAL YANQUI

Raúl Guerra Garrido (España)

Moderador: Juan Cueto

AULA C

CRONICA Y FICCION EN AMERICA LATINA

Jorge Edguards (Chile)

PRETENSION UNIVERSAL Y REACCION LOCAL EN ALGUNAS EXPERIENCIAS NARRATIVAS EN LENGUA ESPAÑOLA

Rafael Humberto Moreno Durán (Colombia)

HACIA UNA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

Andrés Amorós (España)

Moderador: Pedro Gómez Valderrama (Colombia)

SESION PLENARIA

EL INTELLECTUAL EN LA SOCIEDAD DE HOY

Presidente: Francisco Ayala (España)

Mesa: Carlos M. Rama (Uruguay)

Arturo Azuela (México)

MIERCOLES 6 de junio de 1979

PONENCIAS

AULA A

LITERATURA EN LENGUA ESPAÑOLA Y NORMA LINGÜISTICA

José María Vaz de Soto (España)

UNIDAD LITERARIA Y LITERATURAS NACIONALES

Carlos Barral (España)

UNA CULTURA DE TRADICION ORAL
José Heredia Maya (España)

ALGUNAS TRIBULACIONES ACTUALES
DEL ESPAÑOL EN ESPAÑA
Federico Jiménez Losantos (España)

CULTURA CANARIA
Manuel Padorno (España)
Moderador: José Hierro (España)

AULA B

AMERICA, FRONTERA DE EUROPA
Guillermo Díaz Plaja (España)
PROBLEMAS PARA LA LIBERACION DEL LECTOR
EN AMERICA LATINA
Ariel Dorfman (Chile)

LAS RELACIONES LITERARIAS
HISPANOAMERICANAS DESDE LOS SIGLOS
COLONIALES HASTA 1979
José Emilio Pacheco (México)
Moderador: Augusto Monterroso (Guatemala)

AULA C

UNIVERSIDAD Y LITERATURA
Juan Marichal (España)
LA FUNCION DE LA LITERATURA FRENTE A LOS
VALORES DE LA SOCIEDAD MASIFICADA
Antonio Ferres (España)
LITERATURA Y JUVENTUD
Vinicio Romero (Venezuela)
Moderador: Joaquín Marco (España)

SESION PLENARIA

LA CRITICA LITERARIA EN EL AMBITO DE LA
LENGUA ESPAÑOLA
Presidente: Eugenio de Nora (España)
Mesa: Antonio Tovar (España)
José María Castellet (España)
Carlos Martínez Moreno (Uruguay)
Dámaso Santos (España)
Hernando Valencia (Colombia)

JUEVES 7 de junio de 1979

PONENCIAS

AULA A

RELACIONES ENTRE LAS LITERATURAS
ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA
Pedro Gómez Valderrama (Colombia)
SOBRE LAS HUELLAS DE OCTAVIO PAZ.
LA POESIA DEL AÑO 2000
Arturo Alvarez (Argentina)
DEFENDER EL AMBIENTE ES DEFENDER LA VIDA
José Francisco Cagnin (Argentina)
Moderador: José Luis Cano (España)

AULA B

NUESTRAS GENERACIONES DE POSGUERRA
Eugenio de Nora (España)
LA CASA DE CARTON DE MARTIN ADAN
Javier Sologuren (Perú)
CREACION Y ORGANIZACION DE LA EDITORIAL
INTERNACIONAL DE HABLA HISPANA
Rosa Valdés
Moderador: Luis Goytisolo (España)

AULA C

DEFENSA DE LA NOVELA Y CONTRA
LA NOVELA
Fernando Sánchez Dragó (España)
EL NUEVO ANALFABETISMO
Hernando Valencia Goelkel (Colombia)
COMUNICACION E INCOMUNICACION
DEL ESCRITOR EN IBEROAMERICA
Alberto Baeza Flores (Chile)
Moderador: Antonio Di Benedetto (Argentina)
19,00 HORAS CASA DE COLON
PRESENTACION DE LA BIBLIOTECA AYACUCHO
A cargo de Guillermo Morón, Carlos Barral
y Manuel Alfredo Rodríguez

SESION PLENARIA

EL LIBRO EN EL AMBITO DE LA LENGUA
ESPAÑOLA
Presidente: Juan Rulfo
Mesa: Carlos Barral (España)
Pablo Antonio Cuadra (Nicaragua)
Guillermo Díaz Plaja (España)
Pedro Gómez Valderrama (Colombia)
Luis Rosales (España)
Emir Rodríguez Monegal (España)

VIERNES 8 de junio de 1979

PONENCIAS

AULA A

EL ESPACIO REAL EN POESIA
Rodolfo Hinostroza (Perú)
SOBRE EL RENACIMIENTO CRITICO
Julio Vélez (España)
JOSE DE LA CUADRA: PRECURSOR DEL REALISMO
MAGICO EN AMERICA LATINA
Pedro Jorge Vera (Ecuador)
Moderador: Celso Emilio Ferreiro (España)

AULA B

LOS ESCRITORES EN LOS REGIMENES
DE CENSURA
Irma Cairoli
EL SALVADOR: UNA LITERATURA DE LA
MARGINACION
David Escobar Galindo (El Salvador)
ERNESTO CARDENAL: EL AMOR A LA
REVOLUCION
Jorge E. Arellano (Nicaragua)
CARACTER Y REALIDAD DE LA LITERATURA
LATINOAMERICANA
Carlos Thorne (Perú)
Moderador: Eduardo Blanco Amor (España)

AULA C

SITUACION DEL ESCRITOR JOVEN EN COLOMBIA
Laureano Alba
DEFENSA DEL LENGUAJE
Jorge E. Cruz.
SINCRONISMO DE AMERICA
Fernando Guibert
CONDICIONAMIENTOS
Antonio Sequeira
Moderador: Héctor Rojas Herazo (Colombia)

LA CUERDA

CARLOS MURCIANO

ENTRARON, apartando la cortina. Filtrada por ella, la luz de agosto se hacía malva y mansa sobre los muebles toscos, sobre el suelo de ladrillos. La mujer estaba sentada junto a la mesa; en el hueco del halda tenía un puñado de patatas que iba pelando cuidadosa.

—¿Qué quieren?

Los dos hombres se miraron. La mujer reconoció, en el del fusil, al sacristán de San Cosme; el otro, pistolón al cinto, era el alguacil del Juzgado, Lorenzo. Un correa de cuero negro cruzaba sus camisas oscuras.

—Venimos por el Jaime.

La mujer les miró a los ojos con dureza.

—Mi hijo no está. Fue ayer a Ubrique y no ha vuelto.

—Entonces tenemos que registrar.

Pero no hubo lugar. La otra cortina, la interior, se hizo a un lado, y apareció, descalzo, un mo-

jetón alto y velludo, desnudo el pecho.

—Tienes que venirte con nosotros, murmuró el alguacil, mientras se ajustaba el cinturón y palpaba el arma en su funda.

—¿Por qué?

El Sacri esbozó una sonrisita, miró a su compañero y dijo:

—Nosotros no sabemos. Quien manda, manda. Nos han dicho: «Traerse al Jaime», y nosotros a obedecer.

—Mi hijo no ha hecho nada, farfulló la mujer, comenzando a perder la calma. Pero el muchacho la obligó a callar.

—Ellos saben que yo no he hecho nada. Cuando quemaron el convento, yo estaba en Ubrique, con la reata.

—Nadie ha nombrado el convento. Sólo nos dijeron: «Traerse al Jaime». Así que venga, vámonos. Ponte las botas y andando.

La mujer se alzó y alargó al hijo la camisa que colgaba de un clavo en la pared.

—Si os da igual, prefiero ponerme las alpargatas.

El Sacri sacó una cuerda.

—Hombre, no me iréis a amarrar. Yo no soy ningún criminal, Sacri, y tú lo sabes.

—Bueno, pero no intentes nada o te descerrajo un tiro, dijo, mientras se ajustaba el fusil en el hombro y tocaba en el codo a su colega.

El muchacho puso ambas manos en los hombros de la mujer, que empezaba a derramar lagrimones, silenciosa.

—Tranquila, madre, no va a pasar nada.

Salieron. Pegaba el sol del mediodía, reverberaba sobre la cal cegadora. El Sacri y Lorenzo colocaron al preso entre los dos y echaron a andar calle abajo, pisando fuerte sobre las piedras azulosas y resbaladizas. Llevaba el mozo gacha la cabeza, como metido en sí, hosco. Por aquel lado, el pueblo se cortaba a pico, y un muro de cemento ocultaba el despeñadero; a trechos, unas como ventanas dejaban ver la ladera abrupta, que se desplomaba, amarillenta, hacia el río; más allá, las huertas jugosas, los eucaliptales, una haza de olivar, un caserío, chozas y, al fondo, los cerros romos, de un violeta brillante, de un rosa casi hiriente.

Un niño se cruzó con el trío, y la pelota de trapo, semideshe-



CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS - 15

cha, se le inmovilizó entre los dedos. Del bolsillo del Sacri resbaló al suelo la cuerda, larga y fina, y el chaval abortó la voz de aviso que asomaba a sus labios y se sentó en el escalón de una puerta, mirando con ojos ávidos el regalo que a las manos le venía. Desde su azotea, una mujeruca que avizoraba la calle, intervino:

—¡Sacri, que pierdes la cuerda!

El Sacri se volvió de repente. Su compañero miró hacia arriba, buscando la voz cascada. El muchacho no lo pensó; o lo traía ya bien pensado, desde que rehusara las botas de clavos y se calzara el cáñamo propicio. De un salto se encaramó sobre el ancho borde del ventano y se dejó caer al otro lado. La mujer dio un grito, y el Sacri estalló: ¡Mecá...!, mientras tiraba del fusil y corría hacia el sitio por el que el preso desapareciera, y el Lorenzo, turbado, hacía por desabotonar la funda del pistólón, sin conseguirlo.

Pero el Jaime no había caído al vacío. Aferrado a la piedra, a los secos matojos, a los arbustillos silvestres, descendía pared abajo, veloz, sin alzar la cabeza. El Sacri, más ducho en hisopos que en fusiles, apuntaba y disparaba, ¡borrooom!, sin acertarle, pero haciendo salir de sus boquetes a cernícalos y torcaces, alborotando al vecindario, disparando otra vez, ¡sus muertos!, sin tino, mientras el Jaime, rodando ahora, alcanzaba la orilla, vadeaba el ralo correntío, y se perdía entre las cañaveras, huertas adentro, como una flecha. El Sacri retrocedió, ¡vamos!, como si quisiera comunicar lo ocurrido, pero se rehizo, ¡por el puente, a ver si lo cazamos!, seguro de que no llegarían, de que era mucha la vuelta que habrían de dar y muy zorro el Jaime.

En su escalón, tranquilo, el chaval trenzaba con la cuerda una especie de red, y la pelota, poco a poco, se iba tornando esférica, dura, como el sol de aquel mal estío, remoto y sangriento.

GEMELO, GEMELO

CARLOS FARACO

A Gemelo

Nací a eso de las cuatro. Aún lo recuerdo... Mamá estaba a mi lado. Al principio, no nos dijimos nada. Luego, ella sacó un espejito de su bolso y se arregló el pelo. ¿Qué tal? —me (dijo) preguntó con un gesto de coqueta que entonces admití, pero que, con el tiempo, le reprocharía una y otra vez—. ¿Qué tal, qué? —respondí—. *Tonto*, ¿qué va a ser? ¡Pues mi pelo! Entendí que me llamaba *Tonto* porque, ella y papá, aún no habían decidido (cómo) qué nombre ponerme... Papá, pronto entró con esa sonrisa estúpida que más tarde repetiría cuando nació mi hermana Pili; con su buen corazón y su camisa arrugada, moviéndose indeciso hacia nosotros. Hizo ademán de besar a mamá, pero por dios sabe qué idea rectificó y, encorvado aún, miró hacia aquí, luego a mamá, interrogante... Sí, bésame, papá (levántame), no tengas miedo, no va a pasar nada, soy real, un muñeco feo y real. Si lo prefieres, me haré el dormido y todo será más fácil, podrás encontrar una excusa... Vamos, date prisa, antes de que vengan los otros; sí, así, lo haces muy bien; eso, con deli-

cadeza. ¡Al fin! Creí que no (te decidirías) lo resolverías nunca. Ahora ya puedes ir con mamá; ¿te has fijado en su pelo? Dile que está guapa. Dios mío, ¡qué corto eres! A veces me avergüenza ser tu hijo. Perdona, no quería decir eso. En fin, olvídale. Sí, será mejor que vayas a por las flores, deberías haber entrado con ellas, pero ya no importa; y no te preocupes por mamá, yo le explicaré.

Jaime. Por fin se han decidido por Jaime. A mí me daba igual, ya se lo dije (se lo advertí): Jaime, Carlos, José Alfonso, Sixto, Damián —como quería la abuela—, me daba igual. Y, en cualquier caso, para qué quitarles el placer de discutirlo. Y lo mucho que se reía el padrino Juan; con él no valen decisiones serias. Es un vivalavida (alborotador) por antonomasia. Intentaré traerle algún día, para que le veáis. Por cierto, es la primera vez que... dejemos esto. Es más interesante (entretenido) mirar a mamá. Ahora está dormida. Nos han dejado solos. ¡Al fin! Hace un rato esto era un mercado (persa) en ferias. Por nada te daban un apretujón, se rifaba un beso. Tenía la impresión de ser el centro teórico de algo que se movía por



sí mismo; se lo he comentado a mamá antes de que se quedara dormida. En realidad no me ha respondido. No es una respuesta decir: ¡Qué cosas te da por pensar! ¿No estás a gusto? ¿Tienes hambre? Mamá, siempre con sus cosas, ¿hasta cuándo? Me gusta más dormida. Es más mía. No necesitamos hablar para darnos cuenta de que somos carne de la misma carne. Y, de todas las formas, a ella le hubiera aburrido una conversación así. Tiene la teoría de que a las cosas no conviene darles muchas vueltas.

«Soy una mujer práctica.» «Eres prácticamente una mujer, mamá.» Hay una pausa, se muerde una uña, se mira las dos manos unidas ahora en el regazo. «A veces, a veces, Jaime, no entiendo lo que quieres decirme.» Ya soy Jaime para ella, y, de pronto, mi nombre ha cobrado importancia. ¡Y lo que llegaría a pesarme con el tiempo! Jaime, nombre de conquistador, como dijo tía Mari, la maestra. (Como si uno...) Sí, ella también estaba, y he de agradecerle el que haya sido la primera en proponer la retirada. Pero, ¿por qué precisamente ella? Tía Mari, en el fondo me gustas. Tiene las piernas más bonitas que mamá (lo comenté con papá, pero creo que no se dio cuenta de que hablaba con él; no creo que hoy haya captado (entendido) gran cosa de cuanto le decían unos y otros). Las piernas de tía Mari, tan escondidas. Las misteriosas piernas de tía Mari. Me hubiera gustado tocarlas, pero, al parecer, mis preocupaciones, por aho-

ra, no deben (de) ir más allá del sonajero que trajo la abuela envuelto en un papel horrible —a pesar de todo, me gustaba más el papel.

En fin, que ha sido un gran día. Estoy contento. Mamá duerme. ¡Está tan hermosa! Lo único que no acabo de comprender es qué demonios pinta en toda esta historia ese pequeño monstruo llorón que hay al otro lado de la cama de mamá.

EL ABRIGO QUE LLEVO

LUIS CERNUDA

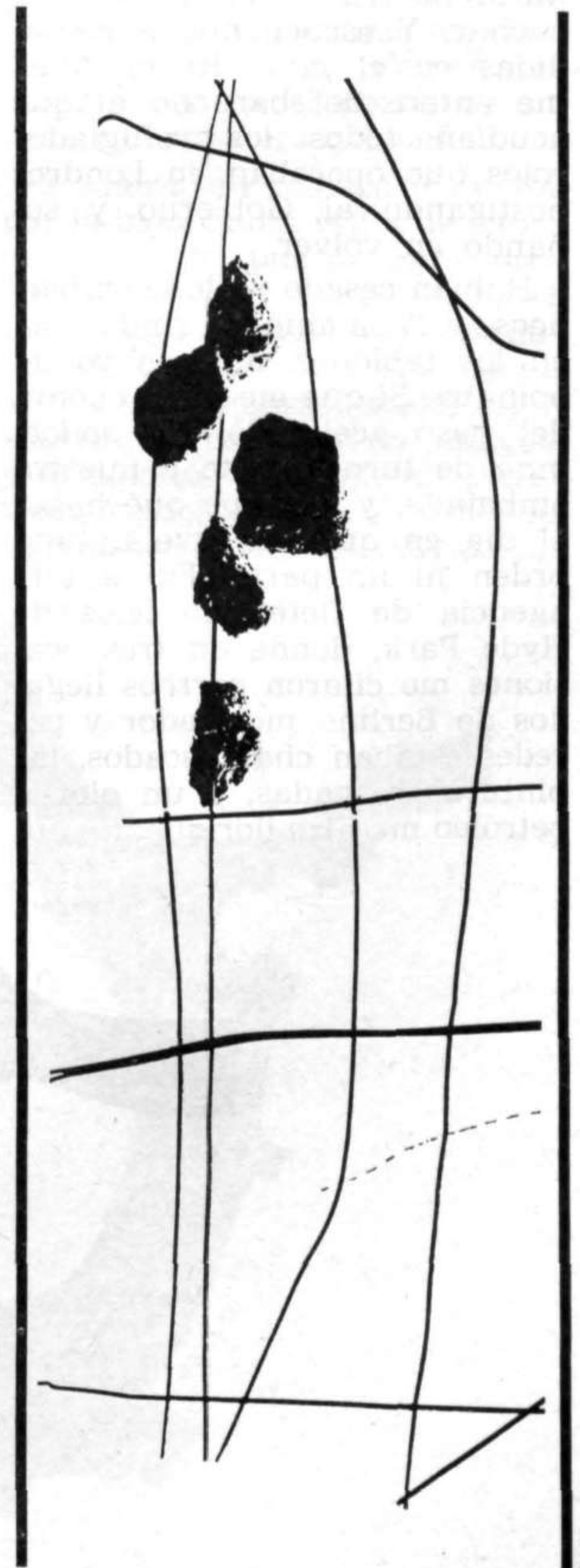
VICENTE MOLINA FOIX

TODA la travesía la hicimos en zigzag, tratando de escapar a los puntos de mira de la flota alemana. Y a pesar del miedo daba risa pensar que el barco hacía eses cuando avanzaba a oscuras por las aguas rizadas que, nos dijo el segundo, eran del Mar de Irlanda, pero no las veíamos. De vez en cuando, todos los pasajeros de primera y segunda, apiñados en un salón de baile, ahora sin danzantes pero aún con guirnaldas, nos hacíamos guiños al escuchar las cargas que los nuestros tiraban tratando de acertar: todo el Canal, la costa y los mares del Norte estaban infestados de sumergibles, minas, y hasta un inglés juró que él había observado desde su casa en Plymouth globos-sonda gigantes flotando por el aire. Yo, que apenas había hablado durante todo el viaje para dejar pasar sin preguntas mis canas, la razón de mi prisa, la abultada maleta de cierres plateados, ahora dije algo: chillé, más bien, al ver entrar a nuestra motonave en el puerto de Liverpool y a la diezmada orquesta improvisar un vals.

El primer enlace me esperaba puntual junto a la escalerilla con un fardo de cuero marcado a tiza roja. Esa era la clave, y no hizo falta hablar: un apretón y un cambio. Dentro estaban las armas, una Mauser 40, un escoplo y las balas, y también instrucciones trazadas en

el forro que había que tirar, una vez aprendidas, a las aguas del Mersey. Que, por cierto, se helaron en ese largo invierno de alarmas y apagones que pasé en la ciudad. De la pensión salía sólo una vez al día, a cumplir mi faena. Y qué difícil era rechazar las ofertas de la dueña, miss Kirby, y de los otros huéspedes de darme ellos mismos esas clases de inglés que, añadían cortesías, ya apenas le hacen falta. En vez de practicar mis imperfectas «th» en la academia «Voices», yo esperaba, a la sombra de una iglesia en ruinas, al convoy que traía directas de Madrid las órdenes del día.

Un catorce de abril tenía que tomar el tren a Birmingham y, sin tocar destino, bajarme en Wolverhampton después de haber cambiado mi cara y el atuendo. El único lavabo que había en el vagón quedó muy salpicado de churretes de tinte mientras volvía el pelo a su color oscuro y arrancaba el bigote y las patillas falsas. Así llegaba a Londres cuatro días más tarde, más joven de fachada y envuelto en un gabán que me hacía inglés. Nadie me esperaba allí, ni tenía un horario ni enlaces alemanes con quienes chapurrar. No podía tampoco pisar nuestra embajada, y todas las consignas iría recibéndolas en códigos secretos que se harían palpables ellos mismos a mí. El primero llegó en forma



de dibujo raspado con diamante en el cristal espeso de unos frascos de leche que dejaban temprano a la puerta del piso. Miré al trasluz el vidrio y sí, allí estaba, una clave a seguir, unos números, nombres, hasta un itinerario marcado entre las curvas que hacía la botella.

Yo era un comerciante venido de Asturias, según lo planeado, y nada extraño había en moverse con bolsas por las calles del centro, preguntando en trastiendas y con un bloc de notas. Mirar no era lo mío, pero sí escuchar. Y escuchando a escondidas en el *pub* «Reina Ana» me enteré del barucho al que acudían todos los refugiados rojos que operaban en Londres hostigando al Gobierno y soñando en volver.

Habían cesado ya los bombardeos, y Alemania se rinde, leía en los tablones, aunque yo no opinaba. Sí que me daba cuenta del paso acelerado del *police-man* de turno frente a nuestra embajada, y no supe qué hacer el día en que no tuve ni una orden ni un parte. Fui a una agencia de fletes no lejos de Hyde Park, donde en tres ocasiones me citaron correos llegados de Berlín: mostrador y paredes estaban chamuscados, las pinturas rasgadas, y un olor a petróleo me hizo lloriquear. Aún

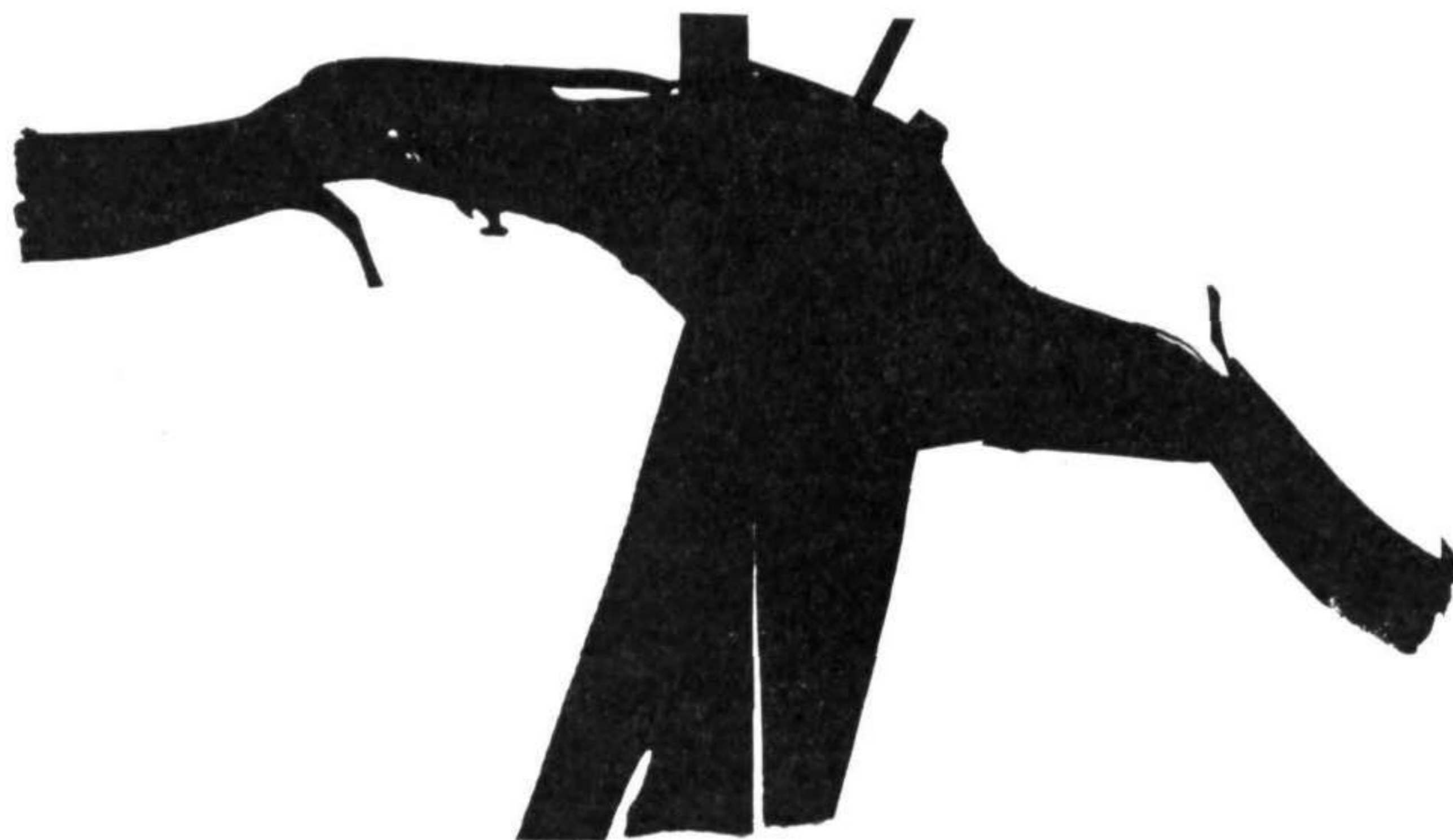
recogí del suelo cuatro medios billetes que casaban con otros que yo tenía a salvo metidos en la almohada.

Pasé a la acción, por tanto. Me puse a vigilar a dos republicanos que hablaban por la radio en contra de la patria, y tuve que seguirles saltando los escombros que ahora ya limpiaban, y parándome firme, claro está, como ellos, cada vez que pasaban desfilando en la lluvia las tropas vencedoras. Olí y pegué oídos, toqué con asco cubos con basura de días, fingí estar perdido en el rellano húmedo de una casa de pisos cercana a Kensington. El pestillo saltó a una presión del dedo, pero en ese cuarto, donde sé que se hablaba a menudo a gritos de España con rencor, encontré poca cosa. Folletos tendenciosos, unos libros prohibidos y, dentro de un cajón cerrado con candados, un abrigo plegado y envuelto en varias capas de papeles de arroz. Desafié al mando: fui yo en lugar de ellos el que usara el telégrafo para pedir consejo y hablarles de mi hallazgo. Nada, no le interesa ahora a la red ese frente, os desbandáis a secas, y hay que volver, con calma, a tu puesto de antes.

Viajé esta vez por Francia y llegué a Madrid a fines de septiembre, año cuarenta y siete, y

entré en una ciudad ya invernal y sin ruidos, en la que disponía ahora de unos meses pagados sin servicio ni encargos. El jefe se quedó con los libros ingleses, las cuartillas escritas a líneas con mayúscula me las leyó en voz alta y nos reímos juntos, el resto se tiró, y no encontramos nada en el abrigo gris de doble forro a cuadros que tanto me costó pasar por la frontera.

No me venía mal. Y ese invierno nevó. Le quité, por si acaso, las cuatro iniciales (L. C. M. L.) cosidas en el cuello y lo hice limpiar. El paño aún olía, tras el tinte, a colonia, pero era un buen corte, y dos o tres colegas me elogiaron el gusto y hablaron de Inglaterra con algo de nostalgia. Yo le cogí, con todo, una extraña manía a ese abrigo entallado: me lo ponía a ratos, y en la calle observaba que algunos se volvían, y una señora un día me pidió en un café permiso de pasar su mano enguantada por un cheviot tan raro. Pero había semanas, cuando el frío arreciaba, en que no lo sacaba, y sólo por la noche lo miraba en su percha, y a lo más que llegué fue a llevarlo por casa todo el día anterior a la mañana en que —pasado ya de moda y sus hombreras flojas— se lo di al trapero con otras prendas viejas.



MONOLOGO LITERARIO DE UN ABANDONAO

RAFAEL CESAR

PERO nadie llega a ser un poeta maldito por más que cite a Neruda o plagie una mala traducción de Rimbaud, o recite como García Sanchís, o lea emocionadamente los versos de don Antonio Machado en una habitación de dos por cuatro, intentando olvidar que Merche (la muy zorra) me ha dejado por el de la moto (el muy capullo).

Es el eterno problema de la vida; esa vida que está llena de emociones, de sutilezas, de sensibilidad, de poesía, y denigra tanto atender al berrido materno que, traducido, viene a decir algo como haz el favor de colocar los pantalones en su sitio.

Refugiarse en el reino del verso libre, en el del verso blanco, en el del surrealismo, aunque el endecasílabo se resista a salir y la asonancia sea una horterada ripiosa a lo Campaamor y nada acabe como debía acabar y sólo se escuche el sonido de una moto rajando la calle y también mis oídos (la muy guarra). Y, a veces, ni asonancia, ni verso blanco, ni escritura automática, únicamente esto: «Yo te hubiera querido eterna / mirando constelaciones húmedas. / Yo te hubiera deseado ajena / mirando hacia el infinito paisaje. / Pero tú has huido a lugares extraños / etcétera.» Entonces se rebusca entre los libros anotados y se encuentra por fin una lectura

triste, idónea, masoquista y enfermiza; porque siempre la solución es una literatura tuberculosa y casi ininteligible; porque sobran las marquesas, los decorados renacentistas, las elucubraciones sobre el ser y la nada y todas las metáforas vacías; porque en estas lecturas no hay nada que haga referencia a una muchacha que mide uno setenta, que se viste con ropas chillonas y ajustadas, que tiene un pelo largo, rubio y teñido, y que viaja agarrada a la cintura de un tío motorizado;

porque no existe la más mínima alusión a un hijo de puta y a una macarrilla cursi que remontan a ciento cuarenta por hora la Cuesta de las Perdices; porque jamás se mencionan la desesperación, los cuernos, el suspendido examen de latín, ni el no tener mucho dinero para pasear a mil rubias en mil Ferraris.

Después, los fetiches: el primer regalo, los besos, el cogerse de la mano, el magrearle las tetas y el susurrarle eso de «eres lo más importante de mi vida»; nuestras lecturas existenciales del difunto Camus, el apalancarse en el portal de su casa y el tequiero telefónico.

Y ahora, mi tristeza invadida por la inoportuna visita de papá, que abre la puerta para preguntar si me ocurre algo, si tengo algún problema. De nuevo, la soledad: «En esta noche ajena de sombras malditas, / esperando recobrar tu imagen y tu aliento, / desesperado, nervioso y melancólico, / creyendo aún en tus besos.» La muy zorra.



LA OTRA SONIA

SONIA GARCIA SOUBRIET

ME desperté porque el sol me picaba en la nariz y en las piernas, y porque Hermógenes, la gata parda, enroscada, ronroneaba dormida a mi lado. Todo el cuarto estaba lleno de sol, y se hacía invisible bajo su luz.

... Estaba sentada a mi lado, con mi misma cara y mi propio cuerpo, mirándome fijamente, con una extraña expresión de dulzura y tristeza. Era la otra Sonia, con la que yo había hablado tantas veces desde muy pequeña sin darme cuenta, creyendo que sólo existía en mi imaginación. Y me dijo que podía irme cuando quisiera, que ella me remplazaría por unos días sin que nadie se diese cuenta, ya que sabía mi vida, mis gestos, mi forma de dormir y conocía mis sueños, porque siempre había sentido a través de mí. Me acarició el pelo muy suavemente, y en silencio, la dejé sonriente continuando mi sueño al lado de la gata. Sí, me fui ligera, casi transparente y azul como la tarde con el sol que se escondía, sin sentir mi cuerpo ni mis pensamientos...

Me sonrió la vieja casa en la oscuridad.

Y fue empezar otra vez, volver a vivir mis recuerdos uno a uno, algunos tan perdidos y lejanos que de otra manera nunca hubiese podido recordar.

Recobré mis juguetes, mis enfermedades, mis escondrijos de niña, acompañados por el canto de nanas antiguas. Volví a sentir la respiración de mamá mientras me acunaba; todas sus palabras llenas de calor y las risas de mis hermanos pequeños. Vi

esta vez nítidamente aquella imagen de mamá embarazada de Luis, y a papá, con bigote, a su lado. Volví a dormir en la casa grande, en la querida casa más mía que de nadie, cuajada de sonrisas y recuerdos, de juegos en el corral, de siestas interminables de sol, con la prima gata a mi lado, diminuta, con sus grandes ojos verdes y misteriosos.

Encontré sus viejos olores en la humedad de las sábanas, en los camarones cargados de trastos, en la tierra húmeda de las macetas del corral y en la hiedra oscura y salvaje, recién regada. Y, entre los ruidos nocturnos, las peleas gatunas tan frecuentes, aquellas que me daban tanto miedo.

Sí, me sonrió la vieja casa en la oscuridad, me envolvió y acarició como antes lo hacía, abriéndome nuestro pequeño mundo perdido, que me llevó silenciosamente, a través del recuerdo, a un tiempo desconocido para mí, mucho antes de nacer yo, cuando el corral tenía aquel árbol enorme que hacía tanta sombra y que después cortaron, habitado por gatos ariscos que sólo querían a Mañe...

... A ella también la vi, muy joven, con el pelo estirado hacia atrás y recogido en un moño; con sus manos blancas, aquellas que movía tanto al hablar, como la imaginé siempre al buscar sus huellas en mamá y las tías. Estaba sentada en aquella habitación que daba al patio, y cuya ventana cubría la hiedra, en la hora de la siesta, cuando los niños dormían o jugaban despacio

para no hacer ruido. Sentada en la butaca de mimbre, y ante el viejo costurero, aquel en el que siesta tras siesta se habían ido marcando sus pensamientos, las huellas de sus manos, y su olor. Rebuscando entre los hilos de colores, la aguja y algún botón, empezaba a coser lentamente en esa hora tranquila, verde de hiedra, tan suya ensimismada en su mundo, sonriendo levemente a veces; y el tiempo parecía quedarse estancado en aquella habitación y en sus recuerdos. Al acabar acariciaba casi inconscientemente a la gata que dormitaba a su lado o arrancaba algunas hojas secas de hiedra, y volvía a empezar con algún traje o camisa del abuelo.

Y a través de ella lo vi también a él aquel día, en el patio inundado de luz, y ocultando sus lágrimas al enseñarme la foto... Eso fue muchos años después, cuando Mañe ya no estaba.

Después, cogidos de la mano, bajamos las escaleras muy despacio. Pero me llegaban también muchos recuerdos alejados de casa, muchos pensamientos olvidados, como aquel extraño esquema que hice del tiempo. Cada mes lo asocié a un sitio y cada sitio a un color o con alguna imagen que me había impresionado, de forma que los meses turbios y grises de invierno en Madrid pasasen deprisa dejando paso a los de calor. Así, abril era verde, cuajado de hierba y con olor a agua. Mayo era el mes de los lirios y cuando la celinda del corral se abría en flor, desparramando su olor a

miel. Agosto una era inmensa, dorada de sol, silenciosa como La Mancha a la hora de la siesta. Y julio era Levante, con su mar transparente de olas blancas, con olor a jazmines y a pinos, el sonido del agua en las acequias que regaban los huertos; y el viento, aquel viento de poniente, que al soplar cambiaba el color de las cosas hasta volverlas irreales.

Viento de sol y luna, viento de estrellas que marcó uno a uno mis veranos.

Y luego, otra vez Madrid, el colegio tan severo y frío, la angustia de volver a clase rompían mi mundo de juegos y colores.

Volví también a vivir la soledad de entonces, cuando corría sola por el patio durante el recreo, perseguida por la otra Sonia que jugaba conmigo desde lo más profundo de mi imaginación. Y aquellas noches largas en las que no podía dormirme y lloraba bajito cuando apagaban todas las luces de casa...

Al acabarse mi tiempo, el plazo, me encontré una noche en mi cama, ahora sin miedo y sin pesadillas, y sentí un beso tibio en la cabeza.

Se fue la otra Sonia.

A la mañana siguiente me sobraba mi cuerpo y todo lo que había aprendido, porque volver a vivir los recuerdos es mucho peor que añorarlos.

Me quedé tan sola entonces como lo estoy ahora, sola, con la otra Sonia de mi imaginación.

Y papá me preguntó por qué había estado tan seria aquellos días.



REBELION

JOSE MARIA BERMEJO

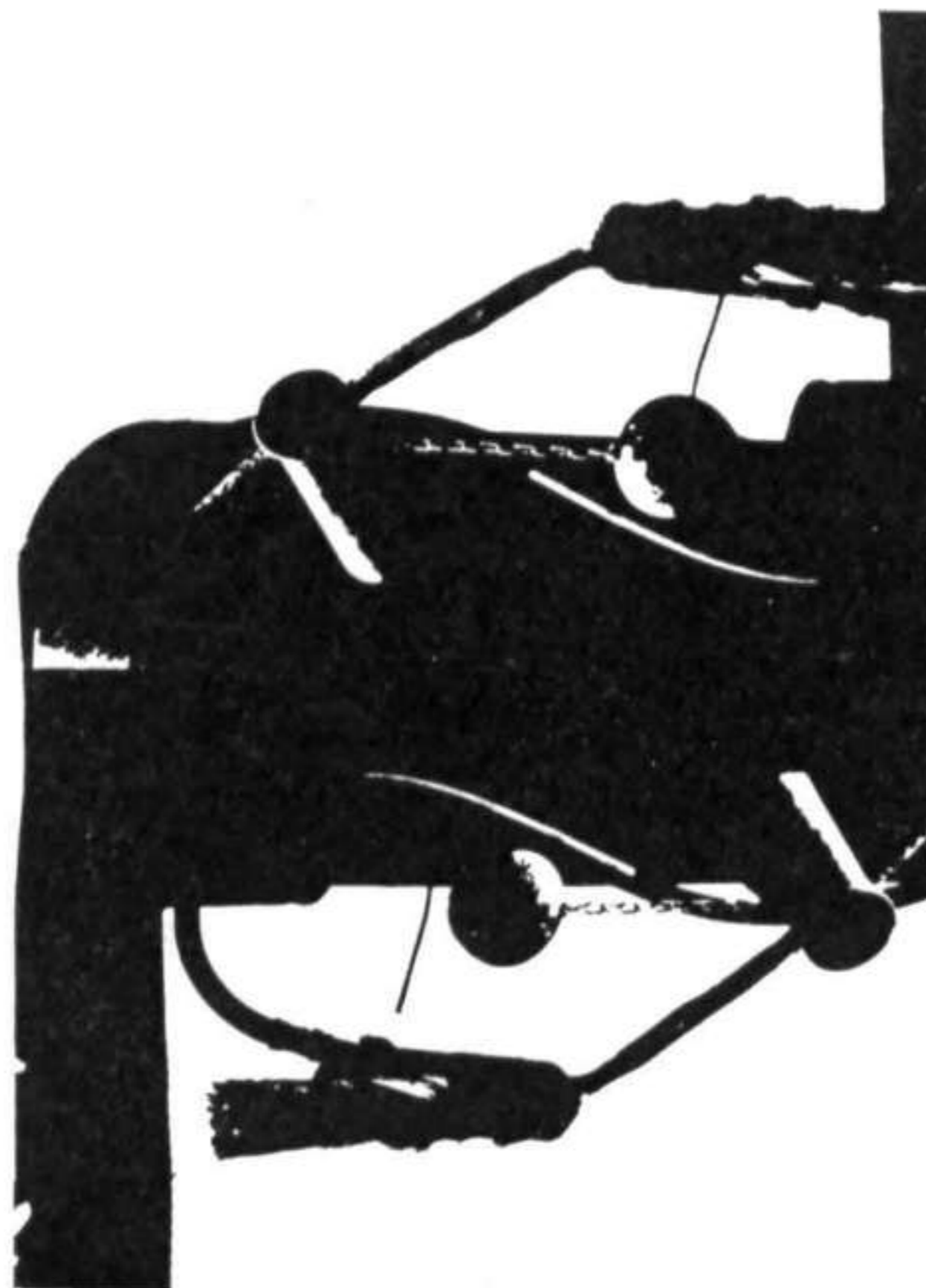
Soñó durante tres lunas consecutivas otras tantas distorsiones de su vera imagen. En cada sueño—sobre fondos de dunas, bosques densos o ríos—su identidad quebrada, forajida, se revestía de rostros no fiables que, sin embargo, obedecían a su voluntad, respondían al sustrato inflexible de su miedo, entraban o salían a escena con la docilidad del que ejecuta un texto minuciosamente prescrito.

Pasó la luna de enero, y apenas le quedó de esa primera ensoñación iniciática una vaga melancolía. Nadie ha logrado ver el rostro de los inmortales, pero esa noche se soñó inmortal, y el rostro que encarnaba esa dicha era como una luminosa petrificación obsesiva (buda o bulto sin ojos, vitalidad tachada o proyección del ensimismamiento sobre un fondo de rubias arenas que evocaban la ondulación de un ritmo gregoriano).

En la segunda luna, la usurpación del cuerpo cristalizó en la forma de un mendigo (los enormes ojos fosforescentes emergiendo de la doble oscuridad superpuesta de un bosque nocturno). Espectador de sí mismo, consciente de que el gesto era suyo, vio cómo la mano del mendigo trazaba en el suelo, con un dedo la luz, el signo infinito ∞ (un ocho echado que parecía estar vivo en la reptante luminosidad de sus curvas, bullendo en una especie de correa continua). El doble círculo trenzado, los ojos crecientes, esa conciencia de ser él el sustrato de un rito incomprensible, le dejaron en el alma una comezón de terror.

Llegó marzo, y ya empezaba a recelar de esa tercera luna del desdoblamiento. (Se sabe que tres sueños iguales fuerzan la realidad, aun cuando la sustan-

cia de esos sueños, inalterable y única, venga envuelta en el espejismo de muchos rostros sucesivos y admita la inofensiva transgresión de leves variantes.) Entró en la noche del plenilunio con un susto inconcreto, invocando al insomnio como a una deidad salvífica. Pero sintió las yemas de una mano invisible que le iban cerrando los párpados con suave vehemencia, una sensación como de espuma y plomo. Y volvió a soñarse, tendido junto a un río de quietas aguas claras—tal vez el río del olvido que no tiene transcurso rememorativo—y su rostro era semejante al del pavo real, emergiendo del fino cuello azul, el inmenso abanico desplegado en la «rueda», miles de ojos policromos acechándole con una fijeza hipnótica, como si el rostro derramado se multiplicara sin fin. Sintió una mezcla de terror y de éxtasis. Sintió la rareza de esa metamorfosis de sí mismo, la desgarrada distorsión de su yo dividido frente a la resistencia de su voluntad indivisa, conectada de modo misterioso al cuer-



po de ese extraño pájaro. De pronto, la visión se le fue deteriorando en su vertiente fascinada para volcarse hacia el puro terror, hacia una alarma fija, vertiginosa: vio cómo el ave se precipitaba hacia él, cómo entraba en su cuerpo y se acoplaba en cada célula, cómo quedaba al fin transubstanciado, reabsorbido por el mágico ímpetu, como si de una vez la voluntad y el rostro, el ojo y el objeto coincidieran.

Era ese sueño último tan falazmente real que, cuando despertó, notó, aterrorizado, que el sueño continuaba, que irrumpía en la vigilia como un alud, que avasallaba su discreta costumbre, que iba borrando en él cualquier seguridad, cualquier límite fijo. Un impulso le arrastró, como sonámbulo, a través de las losas irregulares, hasta el espejo. Se miró con angustia: el azogue le devolvió su rostro acostumbrado y la mueca de un grito. Allí estaban sus ojos acuosos y fríos, el sumidero de la boca donde jamás anidó la tempestad del beso, la barba rala y veteada, la irreprimible gravedad contrita de quien se sabe desahuciado para la vida. Y estaba el alarido generado en el sueño, incubado en la triple repetición de ese fijo motivo de la inmortalidad. Pues de pronto intuyó que había sido elegido para ser inmortal, aunque su rostro no acusara la transfiguración. Miró toda su vida en un relámpago—«tantos años vividos en soledad y hastío, en hastío y pobreza»—, vio toda esa miseria regenerándose hasta la náusea, absuelta de la muerte y, por lo tanto, condenada al infierno de un eterno retorno, y decidió eludir el castigo. Lentamente, como quien mide el riesgo de su rebeldía, se arrodilló sobre las losas regastadas, se roció con gasolina y se prendió fuego. Pero la inmensa llamada trenzó una vana danza incombustible en torno al cuerpo sobrenatural. Entonces, el hombre cayó de bruces y rompió a llorar como un niño.

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.

ADONAIS 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.º 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 "Principe" 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

MANUEL ANDUJAR

ANTONIO FERNANDEZ SPENCER

AUGUSTO TAMAYO VARGAS

FERNANDO QUIÑONES

BLAS MATAMORO