



BAROJA en la crítica...

(Viene de la página anterior.)

Caro Baroja, quien nos proporcionó una interesantísima exposición bibliográfica, iconográfica y de manuscritos y dibujos de su tío. A pesar de esto —dice el antólogo de Taurus, Javier Martínez Palacio—, «el libro sobre Baroja que merezca la etiqueta de "completo" no existe, y sin duda se hará esperar», aunque no obstante, «la hora de la objetividad ha llegado». El mismo crítico señala que en las compilaciones o selecciones de textos sobre Baroja ha predominado siempre la persona sobre la obra o —en esto coincide con Alarcos— los estudios sobre su pensamiento filosófico, sociológico y político. Alarcos prefiere que nos fijemos en el novelista de verdad, en el novelista de entretenimiento que Baroja es, para él, antes que nada, Eugenio de Norax, en el tomo I de su «La novela española contemporánea» (Gredos, 1970), realiza uno de los mejores esfuerzos por estructurar los ciclos, temas y formas de la novelística de Baroja, y de la misma manera —a falta de ese libro definitivo que cabe esperar y que Martín Santos contaba para cuando desapareciera el barojismo de la vida española— otros estudiosos, críticos habituales o eventuales, han logrado precisiones de investigaciones o llamativas impresiones, intuiciones y hallazgos de lectura profunda que hacen apasionante, imprescindible, sustancial para nuestra literatura la obra de don Pío.

El breve estudio de Jorge Campos empieza por advertir que la persona de Baroja es inseparable de la contemplación de su obra. Pormenores biográficos, talento, reacciones ante el tiempo histórico, y ya sin perder ésta de vista va recorriendo todos los escritos, desde los primeros hasta la formación de su cuerpo novelesco subrayando su vasquismo y sus ideas sobre la novela. A los personales hallazgos —ya publicados en otros ensayos— sobre la lectura barojiana se unen en Jorge Campos el buen conocimiento de la bibliografía existente y la costumbre expositiva para introducir, iniciar, guiar y ordenar las ideas en torno al tema literario elegido. Entonadísima palabras de Julio Caro Baroja —de agradecido sentimiento y de incisiva aportación crítica— sirven de prólogo.

No debe tratarse en este caso de una reactualización, reviviscencia, redescubrimiento de un escritor. La obra de Baroja nunca ha perdido actualidad. En estos veinticinco años transcurridos después de su muerte no hemos sentido nunca la sensación de que el escritor estuviera pasando el clásico purgatorio. Lo que ocurre es que —como bien apreciaba Martín Palacio— como esperaba el propio Baroja, como señaló la esperanza de Luis Martín Santos, tiene que empezar a ser otra la visión que de él tengamos, quizá que empecemos a leerle de otra manera. Es muy posible que se perfilen más todavía las dos apreciaciones contrapuestas (ya ni se considera siquiera aquello del «descuido», la incorrección y la insuficiencia literaria de su estilo que figuró en algunos tópicos) que fueron la del novelista que trabaja por un arte de entretener, y lo consigue (tesis de Alarcos Llorach), y la de su torpeza y simplicidad formal, temática y temperamental que hacen bastante obsoleta su narrativa... sino fuera (tesis de Corrales Ejea y de SENDER) precisamente por su estilo, por la música íntima de su prosa, por el nonsense poético de su arbitrario decir. «Sabemos —escribe J. Ramón SENDER— que la estructura moral, social, política y filosófica de su obra es falsa desde el principio al fin, pero sabemos también que la gracia y don lírico allí donde se manifiesta merecen respeto, y los de Baroja son originales, genuinos y vivirán tanto como nuestro idioma.» Corrales Ejea, por su parte: «El valor más abierto y más seguro para el porvenir de Baroja no está en sus ideas, caducas y contradictorias, sino en el escritor. El estilo barojiano, que tantas veces ha servido de blanco a los ataques de sus críticos, es precisamente lo que a mí me parece más positivo, más duradero. Bastará con hacerse dos reflexiones. La primera ésta: después de Baroja, ya no es posible escribir en España como antes de Baroja. Estos juicios, el de SENDER y de Corrales, se producen alrededor de la fecha en que el escritor desapareció y tienen un poco xsin desdén de su sagacidad y penetración —del crepitar de la hoguera —auto de fe revisionista o condena al purgatorio— cuando las ideas del realismo crítico y de la novela de intención social y protestaria de la posguerra empiezan a depurarse y a poner en entredicho los precedentes noventayochistas. La postura de Alarcos después del centenario, va por el camino de atender a la novela como tal.» No se ha pretendido —dice— analizar la ideología ni

la manera de ser de Baroja, ni poner de relieve el valor histórico sociológico de la trilogía, ni de dar o quitar la razón al autor en las opiniones que expone «tratando de verlo que hay en la trilogía, explicando sus motivos y el hilo conductor del relato "que está rigurosamente trenzado". Aunque Alarcos no lo dice —no es su tema— se ve en esta postura la de ver a Baroja, como ya le hemos visto después: como un novelista integrado entre los grandes creadores del género en el posrealismo que despegó a finales del siglo pasado y principios del XX. En esto el catadrático ovetense parece anticiparse —y con audacia extrema— a esta búsqueda más última y más matizada de la novela entre experimentalismo y la eficacia narrativa. «Muchos —añade— se divierten con Corín Tellado. Otros nos entretienen mejor con Joyce o con Proust; pero dudo razonablemente que el lector común se divierta con ellos. Son productos literarios refinadísimos, maravillosos (...), pero me permito afirmar tranquilamente que ni el «Ulises» ni la «Recherche» son novelas. Sin embargo, para citar un ejemplo reciente, «Cien años de soledad» es una cumplida novela que atrae a toda la gama de lectores, desde el simple al retorcido. ¿Por qué? Porque poseyendo cualidades narrativas que entretienen, ofrece muy diversos planos de profundidad para prender en alguno de ellos a cada tipo de lector.»

PERO no podría terminar sin subrayar la importancia que ha de tener para el inmediato futuro la insistida consideración del valor poético de la narrativa de Baroja, de su lirismo, al menos en muy evidentes lugares y en lo profundo de ese tono estilístico tan personal que le hace precursor de la novela poética en el siglo. SENDER ha discurrido muy bien sobre esto, y otros muchos comentaristas, como Azorín, en primer lugar. Por ello me parece muy interesante sacar a relucir el estúpido, los problemas que ofrece el escritor, en la plenitud de su edad y de su gloria, cuando se descuelga en 1944 con un libro de versos, «Canciones del suburbio» (Biblioteca Nueva) que no sin sorpresa prologa su continuo Azorín. Cinco poetas muy diferentes y de distintas generaciones —el modernista Carrere, cuyo centenario pasa sin pena ni gloria—, el del grupo del 27, Pedro Salinas, Idefonso Manuel y Dionisio Ridruejo de la generación de 1936 y José Hierro de la primera promoción de posguerra. Emilio Carrere ve estos romances como formidables, si se piensa en Baroja, horrendos si los vemos a través de Rubén Darío. Estos romances grotescos «son algo entre Goya y Baudelaire». Síntesis de toda su obra. Todo lo malo que se quiera, pero vaineclanescos; primero indignan, después «nos encontramos con la paradoja de que «Canciones del suburbio» es un libro que tiene dentro una fuerte sugerencia poética». Si Carrere le salva, Salinas le excomulga fulminantemente. «Sus obras en prosa acumulan vituperios y desprecios para casi todo lo humano y lo divino.» Había respetado la poesía hasta que se puso, en 1940 a escribir. ¡Qué chabacanería! Romance plebeyo, que no popular. La degradación al máximo. Le ha inspirado el rencor de estar encadenado a la prosa durante tantos años. Ridruejo afirma así: «No conseguimos explicarnos nada hasta que nos ponen mentalmente en prosa estos versos primitivos, rudos, irónicamente vulgares, pobres. Ya en prosa deja de desconcertarnos todo esto. Son unas páginas de Baroja como otras cualquiera, acaso más concentradas, extraordinariamente sinceras, finamente palpitantes.» «Cuánto me ha hecho vivir y sufrir esta lectura aquí, en un rincón caliente, a la última luz del otoño!» «No está de pronto toda una cara de nuestra época en estas canciones?». Comenta Ridruejo, 1945 «en estos días de escorbos calientes». Una ceniza barojiana cae sobre el corazón de los hombres... José Hierro viene a coincidir en cierto modo, pero sin iracundia, con Salinas. De otro lado, con Ridruejo. No campean en estos versos sus dotes de estilo, sino que se impone la plebeyez, la burla misma de la poesía. ¿Qué puede nacer del aburrimiento que es el estado en que Baroja mismo confiesa haber escrito estos romances?

SU poesía —concluye— hay que ir a buscarla en tantas páginas magistrales que guardan sus novelas. He dejado para el final a Idefonso-Manuel Gil porque es quien dedica más espacio al romancero barojiano. Coincide en algo con todos los anteriores —desde Carrere a Hierro—, pero empieza por no aceptar lo que el poeta dice. No es la primera vez que hace versos, ni todos han nacido del aburrimiento en Francia, sino en buena parte, de trabajar sobre lo hecho. Hay un romance que figura en una pieza teatral suya de muchos años atrás. Otros fueron escritos sin duda, en un viaje por España y resumen los reportajes que entonces escribiera. Si evidentemente hay torpeza versificada —a veces no tanta— no es tan grande el desconocimiento de los poetas que él dice. Hay cien poetas que cita con frecuencia y conocimiento. «Concluirá repitiendo que en estos poemas últimos hay un gran interés para quienes admiramos al insigne novelista; esa admiración nos permite aceptar las «Canciones de suburbio» como un apéndice de la ingente obra prosística de don Pío Baroja. En sus versos encontramos, al menos, el temblor de un pulso que había sido tan portentosamente firme en millares de páginas escritas en prosa. Hallamos también algunos momentos de conmovedora, incluso patética sinceridad sentimental.»

NO creo que estas cinco exploraciones en su poesía representen muy bien el acercamiento crítico que ha de comentar en esa nueva etapa que se espera —que empezará ahora después del 25 aniversario de su muerte— donde se conserve la emoción, el interés y la ejemplaridad en el esfuerzo que siempre nos ha producido junto a la estimación de sus juicios, de sus definiciones y opiniones arbitrarias no como una pauta para seguirle, sino como un ingrediente más de su presencia temperamental en la obra, quizá muchas veces como un enmascaramiento de su poesía de su verdad y sabiduría.



LA ANTOLOGIA DE FANNY RUBIO

NO cabía un afiler. Todos de pie y pensados unos con otros. ¿Qué pasaba en la librería Antonio Machado? ¿Era realmente un homenaje a Gerardo Diego? No, a Gerardo le llevaron allí casi en volandas, y se quiso convertir, sobre la marcha, aquel acto en homenaje. Se presentaba una «historia y antología» del 39 al 80 que, con el título de «Poesía española contemporánea», habían hecho para Clásicos Alhambra —Nicasio Salvador y Sanz Villanueva en el comité asesor— Fanny Rubio y un profesor valenciano llamado José Luis Falco. Presentadores, además de la propia Fanny y Sanz Villanueva, eran Gerardo, que apenas si podía moverse y al que ya sólo queda un tenue hilillo de voz, Castellet, la profesora Pilar Palomo y el vanguardista Fernando Millán. Al anciano maestro, pese al micrófono, no se le oía absolutamente nada. Sólo ocho o diez que estábamos junto a él pudimos oírle. Y en sus palabras abundaban los reproches. Las cañas se habían tornado lanzas, y el ya glorioso Gerardo devolvió el homenaje atacando al libro que se presentaba. Pese a que no se le oía, él se empeñaba en seguir. Sanz Villanueva le pidió que abreviara y terminó por quitarle el micrófono. «Déjenme terminar», decía el maestro. Pero no le dejaron. ¿Porque no se le oía o porque les salió inesperadamente respondón? ¡Ah...! La verdad es que esta «historia y antología», pese a los ditirambos de Pilar Palomo, deja mucho que desear. Son imperdonables los numerosos «ovidos» de poetas con nombre y significación, y muy reconocidos por la crítica y los premios literarios, que Fanny y su colaborador han acumulado. Imperdonables por el aparato bibliográfico que han debido manejar y ahí se cita. Mientras entre los antologizados aparecen muchos poetas de nada —¿amiguismos?—, se ignora —para muestra basta un botón— a Mariano Roldán, Manuel Mantero, Soto Vergés, Miguel Fernández, Hilario Tundidor, Benito de Lucas, García López, Ríos Rutz, Salustiano Masó, José Infante y Pureza Canelo. Podría citar bastantes más, anteriores y posteriores a éstos, que son las ausencias que a la memoria me vienen. Otros, como Cirlot y Canales, se olvidan en el capítulo bibliográfico. Lo siento por Fanny, a quien tanto admiro desde su completísima obra sobre «Las revistas poéticas españolas».

EL II CONGRESO DE LA ASOCIACION COLEGIAL DE ESCRITORES

ANGEL María de Lera, presidente de la Asociación Colegial de Escritores,

que ahora va a celebrar su II Congreso, y Andrés Sorel, secretario-coordinador, presentaron el otro día este nuevo Congreso —el anterior fue en Almería—, que tendrá lugar en el castillo de Sigüenza, del 12 al 15. Tres serán los temas fundamentales sobre los que girará el Congreso: «El escritor ante los poderes públicos», «El escritor ante la industria cultural» y «Defensa de los intereses del escritor frente al anteproyecto de ley de la Propiedad Intelectual». Alrededor de cuarenta ponencias serán leídas y debatidas en esos cuatro días, y entre los ponentes se cuentan los nombres de García Pavón, Fernández Santos, Castillo-Puche, Carmen Conde, Abellán, Amorós, Suñén, Félix Grande, Porcel, Guerra Garrido, Torbado, Ramón Hernández, Martínez Menchén, Andújar, Santos Amestoy y Gabriel y Galán. De los casi seiscientos asociados, al Congreso asistirán unos ciento treinta escritores, contándose también con la presencia del mexicano Juan Rulfo, del portugués Fernando Namora y del argentino Jorge Asís, además de otras delegaciones de Italia, Suecia, Bulgaria y Checoslovaquia. El caballo de batalla de este Congreso va a ser la denuncia de ese anteproyecto de ley de la Propiedad Intelectual que el Ministerio de Cultura ha elaborado sin contar con ninguna representación de los escritores españoles, tema sobre el que versará una ponencia general presentada por la Junta directiva de la Asociación Colegial.

ALEXANDRE EN UNA CALLE SEVILLANA

EN la Sevilla natal del premio Nobel Vicente Aleixandre, según me cuenta su biógrafo Leopoldo de Luis, se ha rotulado una calle con el nombre del gran poeta. La placa que dedica la avenida de los antiguos Jardines de Cristina a Vicente Aleixandre, justamente frente a la casa donde en 1898 nació, fue descubierta en un acto solemne, presidido por el alcalde sevillano, y en el que pronunció unas palabras el catedrático de la Universidad Hispalense profesor Jorge Urrutia, que también leyó una cuartilla enviada para ese acto por el propio Aleixandre. «Esta avenida en un jardín —dice Aleixandre— representa para mí el más secreto premio, la promesa original de aquel primer día de un destino y de su palio sobre la existencia.»

BAROJA, D'ORS, MIGUEL HERNANDEZ Y OTROS

EN coloquio en homenaje- recuerdo a Pío Baroja, en acto presidido por Julio Caro Baroja, tuvo lugar en el Centro de Estudios y Difusión de los Derechos del

Escribe Jacinto LOPEZ GORGE



Hombre de la Cruz Roja Española. Se conmemoraba el aniversario del nacimiento de nuestro primer gran novelista del XX e interviniéron Castillo Puche, Conte, García Pavón, el profesor Ynduráin y el doctor Zúmel. El centenario de Eugenio d'Ors tiene hoy en la Biblioteca Nacional un nuevo acto-homenaje. Consiste en la inauguración de la Exposición Conmemorativa del Centenario. Pero la semana pasada hubo, además del de Baroja, otro aniversario: el de Miguel Hernández y los Amigos de Miguel Hernández organizaron aquí, en el Club PUEBLO, la representación por el Grupo de Teatro Estable de un «Homenaje a Miguel Hernández», que este grupo tiene montado. Otros actos de estos días fueron la lectura poética del cubano Gastón Baquero, que inauguró el curso 81-82 de la Tertulia Hispanoamericana; la conferencia de Florencio Martínez Ruiz sobre «Algunos aspectos de la poesía española de hoy», en el Taller Prometeo de Poesía Nueva; las presentaciones de «Mamita mía Tirabuzones», de Salvador Maldonado (Ed. Planeta), a cargo de Berlanga y Conte, y de «Así se hizo España», de Vaca de Osma (Espasa-Calpe), con Emilio Romero; la lectura comentada de cuentos de García Pavón, en Los Jueves de la Biblioteca Nacional, y las tres primeras conferencias del Ciclo Villalón —Alfaro, López Martínez y Ríos Ruiz (hoy Rafael Morales)—, de la Sociedad de Escritores y Artistas. También se habrá fallado el Premio Sésamo de novela corta 1981. Pero esto va a ocurrir después de la redacción de estos comentarios, y lo dejamos para la semana próxima.

«ANGELICOMIO»

EDICIONES Los Libros de la Frontera me hace llegar, entre otros, «Angelicomio», una insólita novela del poeta y narrador murciano Salvador García Jiménez. Es ésta la novela de un orfanato para niños con rarezas mentales o físicas —entre ellos Polifemo y su gran ojo—, que mantenían relaciones sexuales con las perras de las proximidades. Sorprendente narración ésta —muy bien escrita por cierto—, en la que la frustración, el desengaño y el fracaso de la vida están presentes en cada uno de sus personajes, incluido el propio director del orfanato, que descubre los hechos.

POR SU NOVELA «LA TIERRA DE NADIE»

Alfonso Martínez Mena, Premio Nacional de Literatura Juvenil

Ya han comenzado a fallarse los premios nacionales del presente año. El primero ha sido el de Literatura Juvenil e Infantil, y ha recaído en la novela de nuestro colaborador asiduo y desde antiguo Alfonso Martínez Mena, titulada «La tierra de nadie». El jurado ha estado compuesto por Carmen Conde, Carmen Bravo Villasante, Eugenio Domínguez Millán, Juan Fariás y Manuel Halcón, quien, al no poder asistir, fue sustituido por el director general del Libro y Cinematografía, Matías Vallés.

Periodista y doctor en Derecho, Alfonso Martínez Mena inició su carrera literaria en la década de los cincuenta como novelista y cuentista. Obtuvo numerosos galardones, ta-

les como el premio Lezcano, la Hucha de Oro, el Ciudad de Barbastró, Ciudad de Murcia y el Gabriel Miró. Destaca en sus novelas «Las alimañas», «El cimbaló estruendoso» e «Introito a la esperanza». Novelas suyas de tema juvenil son «El arca de Noé» y «El espejo de Narciso». Sus cuentos han sido recogidos en los volúmenes «Conozco tu vida John» y «Antifiguras».

La novela que ha merecido el Premio Nacional evoca la historia de una familia en la casa matriz durante varias generaciones. El narrador ha de cambiar en un momento dado lo placentero de esa evocación frente a cierto desencanto.

Escribe Juanjo FERNANDEZ

LA REALIDAD ESPERPENTICA DE ESPAÑA

Si bien el «ruedo ibérico» donde nos ha tocado sobrevivir siempre ha sido esperpéntico, tal carácter se ha acentuado especialmente tras el 23-F. Valle Inclán y sus geniales esperpentos están, pues, más de actualidad que nunca, sin olvidar la reciente e insólita institución del marquesado de Bradomin. La realidad supera a la ficción. Ficción que no era tanta, pues un reciente estudio (1) demuestra que los aspectos más esperpénticos del ciclo novelesco «El Ruedo Ibérico» eran rigurosamente reales. El espejo deformante de Valle reproducía con matemática perfecta la increíble y siniestra realidad de España.

En ciertos casos, la riqueza de una obra literaria exige el recurso a trabajos críticos para orientarse mejor por ella. Por ejemplo, la «Guía del Ulises», de David Hayman, esclarece notablemente la lectura de la compleja obra de Joyce. En los clásicos también es indispensable el recurso a estudios complementarios. Y otro tanto puede decirse del estudio de Leda Schiavo para leer el inagotable «El Ruedo Ibérico», de Valle-Inclán.

Pero este estudio es más que una útil guía, repleta de datos como el detallado índice de personajes y hechos históricos incluido en el apéndice. Es también una demostración de que «en «El Ruedo Ibérico» el autor deformó la expresión de lo histórico con maravillas de estilo, pero apenas deformó el contenido. Valle-Inclán no deformó grotescamente la historia del período isabelino, como aseguran algunos críticos. No es Valle el que hace feos y ridículos a los personajes históricos: su fealdad y ridiculez es anterior». En efecto, «el lector que sepa poco de historia y lea «El Ruedo Ibérico» sufrirá algo así como una alucinación: creará que ese mundo tan coherente, tan matemáticamente esperpéntico, es una invención de Valle-Inclán. A muy pocos críticos se les ocurrió verificar los datos históricos que maneja el autor... Por eso es necesario demostrar que Valle-Inclán no exageró ni deformó la materia histórica, que se documentó minuciosamente para escribir las novelas y que a veces incluso la reescritura de Valle es menos esperpéntica que su fuente».

A esta demostración se aplica metódicamente en los cinco capítulos siguientes. Previamente desglosa el ambicioso plan —desgraciadamente inacabado— que se proponía Valle, estudia sus diferentes

posturas ante la historia y hace un repaso al siglo XIX. A continuación confronta sistemáticamente los hechos históricos y la reelaboración novelesca en *La corte de los milagros*, *Viva mi dueño* y *Baza de espadas*.

EL CIRCULO VICIOSO DEL PODER FACTICO

CON esta parte —rematada con el análisis de la utilización de fuentes—, Leda Schiavo consigue sobradamente demostrar el propósito inicial. Los dos capítulos restantes, dedicados a *La génesis de «El Ruedo Ibérico»* y *Estructura novelesca e ideología*, abordan aspectos digamos más formales, incidiendo en los problemas de construcción que preocupan últimamente a los numerosos estudiosos de la obra valle-inclanesca. La estructura circular —construida con una precisión asombrosa, realmente matemática— que caracteriza a «El Ruedo» y a los esperpentos teatrales, ha sido atribuida por Jean Franco y Harold L. Boudreau a los supuestos filosóficos (rozando el misticismo, a lo Miguel de Molinos) expuestos por Valle en *La lámpara maravillosa*, y las finalidades estéticas declaradas en *La media noche*, respectivamente. Leda Schiavo, por su parte, prefiere proponer una doble hipótesis: circularidad y recurrencia como: 1) símbolo de la imposibilidad del progreso histórico en España, y 2) como «mise en abyme» de la realidad contemporánea. España repite constantemente su historia, sin avanzar, por culpa de los poderes fácticos. Valle, que escribía en plena dictadura de Primo de Rivera —una dictadura más sanguinaria de lo que nos quieren hacer creer ciertos periodistas liberales— que ahora pretenden hacer pasar



a Primo de Rivera por liberal, dirigió especialmente sus ataques contra el militarismo (entendido como el hecho de que los militares desborden sus competencias específicas e invadan campos que no les corresponden: la política, el Gobierno, la cultura, etc.). Esta sería, según Leda Schiavo, la explicación de la interrupción de «El Ruedo Ibérico» con la llegada de la Segunda República y la reforma militar emprendida por ésta, perdió todo sentido la sátira antimilitar, y Valle se vio en un callejón sin salida. Por desgracia, la reforma militar de Azaña —tan mal político como detestable escritor— acabó como el rosario de la aurora.

REALISMO INCOMODO DE VALLE-INCLAN

OTRO propósito del estudio, igualmente logrado, es demostrar también, contra la opinión común de la crítica, el carácter de novelas históricas de las pertenecientes al ciclo «El Ruedo Ibérico». Ciertamente, tanto éstas como *Tirano* y *Banderas* se ajustan más al modelo pro-

puesto por el Lukacs de «La Novela Histórica» que a las diversas interpretaciones que hemos podido leer hasta ahora. No es que Leda Schiavo suscriba postulados lukacsianos —hoy tan injustamente menospreciados, por la misma razón que ayer eran sobrevalorados: por sectarismo político—; simplemente, su riguroso análisis de las relaciones entre novela e historia, aplicado a las novelas de Valle, conduce a sugerentes conclusiones sobre el realismo histórico del esperpento. Obra de múltiples perspectivas y protagonistas, la obra de Valle capta la totalidad de la época, y su escritura deformante y satírica restituye mejor la realidad que el discurso positivista de otros. La ironía iconoclasta supera en realismo a la mera crónica; muestra contundentemente, y con economía de medios, la miseria real de tanta pretendida grandeza del poder: «El rey don Francisco hace chifles de faldero al flanco opulento de la Reina Castiza».

Es inevitable pensar en Goya, pero siguiendo a Lukacs no sería exagerado hablar de «realismo dialéctico». Dejémoslo, no obstante, en realismo incómodo. Molesto. Molesto para respetables poderes, claro. Ciertamente ilustre militar, hoy también ilustre académico, en una conferencia de hace algunos años (por otra parte muy interesante), se refería a Valle en estos términos: *irreductible fantasía, posiciones extremas, narración malévolamente innecesario sentido peyorativo y carácter antihistórico* de su obra. También suscribía la famosa definición hecha por Primo de Rivera: «Eximio escritor y extravagante ciudadano». A la luz del estudio de Leda Schiavo, puede afirmarse más bien que tales calificativos son excesivamente apasionados, bien alejados tanto de la serenidad que cabe esperar de un militar de impecable profesionalidad como del rigor propio de un académico. Valle-Inclán es uno de los autores españoles más objetivos y fieles a la realidad. Por eso precisamente es molesto. Y actual.

(1) «Historia y novela en Valle-Inclán. Para leer el «Ruedo Ibérico»», de Leda Schiavo, Editorial Castalia.

Por José SAAVEDRA

LA HISTORIA

ESE BAUL DE FES Y TEORIAS (SEGUN K. JASPERS)

«Pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna.» (M. de Cervantes, «Quijote», 2.ª parte, cap. 3.ª)

DE ser Clío, la musa de la Historia, algo más que un ente mítico, o de fantasía, tal vez se hubiera sentido, ¿despistada?, ante «El origen y meta de la historia», de Karl Jaspers (1).

Este filósofo, de subjetivismos románticos a lo existencialista, publicó hacia 1951 el ensayo antes dicho, de pronta edición en España por «Revista de Occidente». Si bien, antes y ahora, el escrito no brille con una valía singular, ni ofrezca utilidad interesante...

A excepción de que, para «algo», interese confundir, tergiversar, amalgamar malamente, disponer las nalgas en las témporas y, éstas situarlas en la lámpara (central) de cualquier discutible tabernáculo... Después de esa alquimia de trasvases y mixtificaciones, la ciencia histórica, en harapos ya, concluye por mantener y defender ni se sabe qué perogrulladas en torno a máximas, leyes y filosofías del humano devenir.

POR así decir, el autor pretende utilizar un espectro de prejuicios (dimanados de su filosofía, credo...), como metodología histórica. En este sentido, su metodología procede, en ocasiones, de una inspiración de privada —e intransferible— fe; otras veces, señala como última «ratio» del acontecer un compendio de sistemas historiográficos, algunos ajenos, e incluso antinómicos, entre sí.

Afirma, «mi esbozo se inspira como por un artículo de fe, por la convicción de que la Humanidad tiene un origen único y una meta final, pero no conocemos en absoluto ni este origen ni esta meta...» A renglón seguido, propugna la validez (cara a la interpretación de la historia), de los sistemas cíclicos expuestos por S. Agustín,



Giambattista Vico, Hegel, junto a los cíclicos más modernos, Oswald Spengler y Arnold Toynbee.

AUN sin discutir la capacidad y efectividad de esa forma de enfocar, o de aprehender la Historia, me atrevería a insinuar (salvo vuestro respeto, gentil lector curioso), que tal vez le suceda a Jaspers lo siguiente: manipular con una lente en exceso tupida de filtros.

Un eclecticismo, de varias escuelas de la Historia, mal asimilado; a esa densidad, ya espesa de adobes, añádate el matiz razonable, contemporáneo de Kant, Herder, Hegel, Marx, incluso Max Weber. A unas parecidas alforjas (tan recargadas de especias, d'epor sí), encasquetesele, encima, una dosis generosa de apriorismos religiosos y unos acentos de psico-psiquiatría, de tono ligera-

mente rancio... Desde luego, ja mixtura —inferida y resultante de todos esos presupuestos— surge rebosante de «inspiradas frases poéticas», sobre un tapiz de fondo de besamanos y reverencias a éstos y aquéllos, así como de banalidades chabacanas (pero pretenciosas, con aire de querer decir algo más), tal: «el hombre no puede dejar de ser hombre», y eso, cuando no encalla en veleidades como «todos los hombres son parientes en Adán, procedentes de la mano de Dios y hemos sido creados a su imagen y semejanza».

SE excede una «miqueta» K. Jaspers al ofrecer, como origen y fin de la historia, una versión tenuemente «aggiornata» de unos textos no precisamente históricos. Además, en su versión del asunto, identifica la historificación del suceder humano como «el» efecto, por excelencia, de la falta original. La manzana es, pues, patentizar en documentos, escritos, realizaciones, la imagen, las ideas, los hechos de las gentes... ya que, los pueblos felices, esos utópicos pueblos felices (salvados del pecado original, moradores todavía de un edén sin mancha), no explicitarían, no recrearían la sucesión de los hombres y de las cosas.

ASI, persuadido quizá de lo espúreo de guisos tan quemados, mi interés en la lectura del volumen citado decreció a una atención de clima frío primero, para después, ensayar el terminar de leerlo, sin ceder a la fatiga o a la crispación.

EN ese brete, de agobio y dudas, pienso llegado el instante de plantear, con rapidez, un titubeo, unas preguntas y un finaj' impromptu.

Ante libros cual el mentado, la mejor crítica, ¿no sería un átomo rico de silencios? Acaso, entonces, ¿no son ociosas incluso las líneas anteriores?

Al final, ¿la indiferencia, casi, como exclusivo azar razonable?

(1) Karl Jaspers, «El origen y meta de la historia», Alianza Editorial, trad. Fernando Vela, 363 págs., Barcelona, 1981. 580 pesetas.

Escribe José L. MORENO-RUIZ



«LAS PUERTAS DEL EDEN»,
de Jesús Fernández Santos

ESPASA - CALPE. SELECCIONES AUSTRAL, NUMERO 1.640

«Desde los años del famoso realismo de posguerra hasta el presente puesto en pie, entre la fantasía y el recuerdo», esta selección de cuentos de Jesús Fernández Santos nos presenta lo más destacado de su saber contar. Cuentos o, como él dice, «historias breves», del autor de «Los bravos», «Cabeza rapada», «El hombre de los Santos», «Libro de la memoria de las cosas», «Extramuros» y una próxima novela a punto de aparecer.

«EL CONTRATO SOCIAL»
de Jean Jacques Rousseau
EDAF DE BOLSILLO

La máxima obra política del ginebrino prologada por Mauro Armijo. «El contrato social» constituye el basamento teórico de la democracia y del Estado modernos y, como se sabe, Rousseau pretendió con su libro establecer los criterios de derecho positivo que podrían fundar una sociedad justa e igualitaria, superando las desigualdades e injusticias del estado feudal y absolutista.

«EL ESPEJO Y OTROS CUENTOS»,
de Camilo José Cela
ESPASA - CALPE. COLECCION AUSTRAL, NUM. 1.616

Un total de 24 narraciones de pelaje muy diverso y épocas diferentes de la producción siempre sugerente, vitalista y lineísticamente inventiva de Cela. Trabajador infatigable, Camilo José ha cultivado la poesía, el artículo de periódico, el ensayo, el teatro, la pintura, el arte de Cúchares la novela y el cuento. Oportuno momento para comprobar sus poderes en este último género.

«EL SEGUNDO DEL APOCALIPSIS»,
de Sebastián Juan Arbó
PLAZA Y JANES EDITORES

En un prólogo explicativo dice Arbó: «Había cerrado mi trilogía de las tierras de nuestro Delta (del Ebro) en un momento crucial y sentía un verdadero terror ante la idea de seguir adelante». Era aquella una dura obra escrita en torno a la guerra civil que culminó con «La masía». Pero Arbó no ha podido evitar el retorno a aquella temática y ha escrito un nuevo libro en el que traza la verdad de aquellos años: la verdad desnuda y sin ornamentos de las revoluciones o mejor, de las guerras civiles».

«LAS ISLAS CANARIAS»,
de Enrique Romeu, Leopoldo de la Rosa y A. M. Bernal
ESPASA - CALPE. COLECCION AUSTRAL, NUM. 89

Una descripción del archipiélago y de cada una de sus islas, que recoge los antecedentes históricos y la situación actual, sin olvidar el arte, las artesanías, la cultura, la geografía y la economía de Tenerife, Fuerteventura, Gran Canaria, Lanzarote, La Palma, La Gomera y El Hierro.

RAUL GUERRA GARRIDO:

«LA COSTUMBRE DE MORIR»

AUN y cuando la reflexión que sobre la violencia hace Raúl Guerra Garrido en su última novela publicada, *La costumbre de morir* (*), sea poco rigurosa, cuanto menos, pues parece ser conclusión del autor que la violencia es mala en sí, es decir, que la violencia es concepto y no instrumento, que no importa, en definitiva, quién sea el violento, o cuáles sean sus móviles, sería injusto calificar de superficial el libro. O decir que es producto de una asunción de los violentos valores establecidos y difundidos, para la «vox populi», por cuanto medio de difusión se precie. La costumbre de morir es, ciertamente, un alegato contra la violencia. Y, repito, un alegato de tesis poco rigurosa. Pero, tras la lectura de la obra, resulta imposible afirmar que no es *La costumbre de morir*, también, denuncia de la situación del hombre sometido a la violencia del entorno, a la violencia legal, en suma, ejercida por la sociedad y por la industria que le rige, le explota y le degrada.

LA tremenda capacidad de narrador, esa convicción con la que Guerra Garrido crea los personajes y los sitúa en el contexto idóneo para su desenvolvimiento, hacen que el lector del libro en cuestión, sin embargo, y olvidada ya la pretensión equiparadora del novelista (que equipara una violencia a la otra), mantenga vivo, casi virginal, su deseo por continuar devorando páginas. El tópico con que adorna a los personajes el autor (una profesional del amor y un joven que necesita vengarse en quien diera la muerte a su padre, un guardia civil no es sino virtud, y mucha, de buen novelista. Al fin y a la postre, la literatura, incluso la más imaginativa, o pretendidamente imaginativa, no es otra cosa que sucesión de tópicos, pues la vida misma, eso a lo que llamamos realidad, y los anhelos también, los sueños imposibles, no son otra cosa que tópicos. De ahí que el amor, lugar común a donde acude el novelista

pues no hay otro para que pueda verificarse el tránsito a lo tangible, ocupe lo que es, a mi juicio, el plano más importante de la narración.

LOS dos protagonistas, el joven vengador del padre y la profesional del amor, en sí, desprovistos de cuanto les anima a dirigirse al lugar en donde el joven podrá dar satisfacción a su deseo de venganza, y desprovistos del eclecticismo con que se enfrasca en la sociedad ruin del industrial vasco a cuyo guardaespaldas — un antiguo militante independentista — quiere matar el joven, contienen lo que puede ser esperanza de futuro: la capacidad de amar, de comprender, de solidarizarse, en un mundo construido para lo contrario. Es lo más optimista de todo lo apuntado por Guerra Garrido. Y también es contrapunto, la rebelión contra sus propias páginas preñadas de lo sórdido, de lo terrible, de lo contrario, de lo acostumbrado.

ES por ello que, a la postre, bien puede hacerse abstracción de las intenciones del novelista, de su pretensión de que sea la violencia concepto y no instrumento de cualesquiera y muy diferentes móviles. Su voluntad de denuncia, su voluntad contra el espanto, es clara. Y también lo es su escritura. Quizá no tan brillante como lo que llenara aquellas páginas de Copenhague no existe (para mí, una de sus mejores novelas, si no la mejor), pero buena y clara escritura, además de gran oficio en la conveniente dosificación del relato; pues la novela, trepidante, discurre en el tiempo y en el espacio de apenas las tres semanas, y muy circunscrita a lo que es trama central, a la venganza.

YO creo que Raúl Guerra Garrido, aunque haya querido hacer un alegato contra la violencia y contra la familiaridad o indiferencia que es moneda de uso progresivamente común en las gentes a la hora de recibir noticias de muertes violentas, ha hecho, felizmente, un alegato contra la costumbre de no vivir. Porque si algo se desprende de la lectura del libro, es que sus protagonistas, el hombre y la mujer, a pesar de la tan famosa y tan traída y tan llevada circunstancia, son capaces de vivir. Incluso mientras uno de los protagonistas, el joven vengador, espera que algún día lo maten para vengar la muerte de la cual fuera él autor.

(*) **RAUL GUERRA GARRIDO: La costumbre de morir. Novela. Catedra. Madrid, 1981.**



Escribe Alfonso MARTINEZ-MENA

MURCIA EN LA NOVELISTICA ACTUAL

Antonio Crespo, escritor, periodista, presidente de la Asociación de la Prensa de Murcia, y crítico cinematográfico y literario del rotativo «La Verdad» de aquella ciudad, acaba de publicar, en edición de la Academia Alfonso X el Sabio, un libro — más ensayo que crítica —, «Las novelas sobre Murcia», cuyo título es suficientemente aclaratorio del propósito y contenido del mismo.

Efectivamente, Antonio Crespo, estudioso vocacional de la literatura murciana y sobre Murcia ha venido a recoger en lo que él llama «además de acercamiento» a su ciudad, una serie de novelas que parecen ser todas las que con Murcia al fondo se han publicado en los últimos cuarenta y dos años; es decir, entre 1939 y 1981, aunque la primera de ellas, cronológicamente, fuera editada en 1945, precisamente «Sueños», de José Ballester (al que me cuesta no llamarle D. José), que Crespo sintetiza al capitularle con las palabras «suavidad y clasicismo», y apareció con prólogo de Florentina del Mar, conocido pseudónimo de la primera mujer académica de la Lengua, Carmen Conde, murciana ella, poetisa ella, y autora, entre otras, de una de las novelas tratadas en el volumen, en la que evoca efusiva y bellamente la Murcia de los años veinte; una ciudad y huerta que canta preciosamente con tan breve como intensa emoción. La novela de Carmen Conde, publicada en el reciente 1979, se titula «Creció espesa la yerba».

Yo diría que más que ante un ensayo sobre Murcia en la novela, suscitadamente esbozado en el capítulo «Antes de empezar», estamos ante un conjunto de ensayos dedicados a cada una de las 24 obras censadas por Crespo. No son muchas, y sobre todo de no muchos autores, habida cuenta de que algunas aparecen con más de un libro: Castillo Puche con tres («Como ovejas al matadero», «Jeremías, el anarquista» y «El amargo sabor de la retama»);

García Velasco, con cinco («Ronda huertana», «Los novios del Malecón», «El crimen de la calle de la Frertería», «Aquella melodia» y «La riada de Santa Teresa»). Con dos están: Segado del Olmo («El palmeral» y «Ceremonial de ahogados»); Alemán Sainz («Carta bajo la lluvia» y «Regreso al futuro»); M. Fernández-Delgado («Literatura de evasión» y «Palabras sobre la huerta»). Así el rol de autores se reduce a 14, que es la escasa nómina de escritores que han recurrido al escenario murciano para localizar sus obras, máxime cuando en algunas las referencias a ciudad o huerta son mínimas, e incluso puramente circunstanciales y no siempre acertadas, como sucede con las alusiones de los escritores no murcianos, J. L. Martín Abril, por ejemplo, que escribe «Las nubes bajas», aunque Fernández-Cormenzana, en «Dame el fusil pequeño», sí vea a Murcia y la analice, aunque sea a «su» Murcia y con intención y óptica muy suígeneris.

Los otros autores y obras no mencionados todavía son: el propio Antonio Crespo, con «Un plazo para vivir»; Alfonso Martínez-Mena, con «Introito a la esperanza»; Jaime Campmany, con «Jineto el lila», y Juan Galdós, con «Aquellos días del Malecón»; este último novísimo como novelista — no digo novelista novísimo — que acaba de publicar su libro con técnica de lo más tradicional y contenido (dice Antonio Crespo) «atrayente y prometedor».

Parece ser, y lo acepta el antólogo ensayista, que Murcia, para el escritor forastero, «no posee especiales atractivos novelescos». «Lo mismo que es ciudad de paso para el turismo, también lo es para la literatura». Por otra parte, el murciano se inclina más hacia la poesía y el ensayo: García Abellán, González Vidal,

Asensio Sáez, Martínez Cerezo, Sánchez Bautista, Antonio de Hoyos, Julián Andújar, Salvador Jiménez..., sin olvidar a novelistas de buen fuste como Castillo Navarro, García Jiménez, Gregorio Javier... (esto como apuntamiento, que la nómina es muy extensa y varia. Para evitar olvidos, olvidense los mencionados) novelistas, digo, especialmente, porque éste es el tema, que no han escrito con Murcia al fondo, que es de lo que se trata en este trabajo de Antonio Crespo, al que hay que agradecerle su libro, acertado, agudo y serio, en el que analiza los aspectos murcianistas ambientales o psicológicos sin entrar en críticas valorativas de las obras, quizá por ser demasiado dispares, curándose en salud y amistad. Al fin y al cabo era su propósito.

Crespo ha titulado sus capítulos-ensayo: «Suavidad y clasicismo», «Una mujer regresa», «Murcia desde fuera», «Con la Murcia al hombro», «Por los bajos fondos», «Los felices veinte» etcétera, como acertada síntesis de lo que encierran las obras, muchas de ellas en buena parte trascendidas a otros escenarios, pero siempre con unas constantes más o menos tópicas: Catedral río, Malecón, sensualidad, huerta, añoranza, nostalgia, regreso, manejo del tiempo..., que las engarzan dentro de su disparidad.

En definitiva, aquí está una visión panorámica, leve acercamiento a unos hombres y a un escenario, que es exclusivamente el de la ciudad y su entorno huertano, pueblos y paisajes de la provincia al margen, de los que habría también que ocuparse para que ese mosaico de la literatura murciana y sobre Murcia fuera definitivo. Le brindo la idea al propio Antonio Crespo, porque, a la vista de su libro aquí notificado y no analizado, lo haría muy bien, y todos le quedaríamos muy agradecidos, como lo estamos ahora por este «Las novelas sobre Murcia», con el que nos regala.



Escribe J. A. UGALDE

Tercera novela de Juan José Millás

DEL ESPIRITU DE VENGANZA

NO es fácil ejercer la siempre apresurada e intuitiva crítica semanal ante un libro como «El jardín vacío», de Juan José Millás (1). Novela dura, de construcción hermética, escrita presumiblemente en la pleamar de emociones airadas, ideas viscosas y metamórficas y percepciones enrarecidas, el libro tiene poco que ver con los venales hilos comunicativos que rigen hoy la tarea del escritor en la sociedad. Por otro lado, no puede soslayarse la estrecha relación de la novela con la obra anterior de este escritor: «Cerbero son las sombras» (1974) y «Visión del ahogado» (1977). Las tres juntas forman una especie de trilogía que narra el proceso expansivo de los síntomas de la descomposición humana en el seno de una colectividad aterrorizada.



Los protagonistas de la narración, y sobre todo Román, mantienen un punto de vista inhabitual sobre los acontecimientos descritos: normalmente es un girón residual de lo narrado lo que les impacta y provoca sus reacciones, y por regla general se comportan movidos por la fiebre y el pavor. Todo parece indicar que Millás, el autor, ha querido narrar vidas que en simetría con los inicuos objetivos del complot antes reseñado, poseen ya en su seno los difícilmente imaginables caracteres de una patología cancerígena en lo comunitario y, sobre todo, en lo anímico, en cuanto concierne al tipo principal. Y, como fruto de esta adecuación interna de la estructura narrativa, el lector hallará, sin duda, dificultades en la lectura: la historia le resultará capciosa y caprichosa, en ocasiones inverosímil y absurda y siempre poseedora de una precisión que parece mal aprovechada desde el punto de mira de la trama.

LA inseguridad, la incertidumbre y el pánico son elementos comunes a los personajes de las tres novelas escritas por Millás. Pero en este último texto narrativo, los actores del drama se hallan sometidos a otras miserias menos decisivas en los anteriores: la pasión de la venganza y la irreversible disgregación de su personalidad.

EL hábito resentido y vengador gobierna a los protagonistas y, mediante un ingenioso hallazgo del autor —una organización clandestina expande una serie de «circulares» por medio del sistema llamado «de la pirámide»—, se convierte en uno de los ejes argumentales de la novela. El complot de las «circulares» constituye un llamado obseso y enfermizo a la revuelta, la premonición de ciertas formas de terrorismo excéntrico —visibles ya hoy, pero en previsible aumento— que nacen como estallidos de la reprimida agresividad que genera la esclavitud coetánea, el asedio, cazarro e intolerante, del poder en su vil encauzamiento de la existencia humana.

Las citadas «circulares» pretenden sembrar la confusión, dar pábulo al caos, incitar la represalia personal de la legión de «humillados y ofendidos», destruir el corsé de sumisión creciente que exige la ley y, para ello, animan a: el asesinato de animales que, como las palomas, evocan engañosos sentimientos de bondad y solidaridad; envenenamientos que suponen la generalización de la «vendetta» o la

piEDAD más cruelmente entendida; medidas boicoteadoras como la destrucción de obras de arte, el incendio de buzones de correos, etcétera.

Bárbaro y demente, el proyecto tiene un sustento teórico e imaginativo grandioso, a la vez que exacerbadamente actual: el cáncer, esa acumulación desorganizada de tejidos animales en el hombre, es el estado que las «circulares» escogen como emblema de la desorganización social y anímica que quieren implantar. La enfermedad (?) de nuestro siglo por antonomasia, según los agitadores desde la sombra, es una mutación que augura el nacimiento de un «hombre nuevo» que la institución médica trata de eliminar. Así pues, al cáncer físico debe corresponder un cáncer social y anímico que preceda a la aparición del «hombre multiforme y proteico que carecerá de huellas dactilares».

VIVENCIAS ANTICIPADAS DEL TRASTORNO

Si no recuerdo mal el libro recién leído, son cinco las horrosas «circulares» que Juan José Millás se ha atrevido a inventar. El resto del libro (su cuerpo principal y

su segundo eje argumental, solapado al anterior) es la sórdida descripción de los indescriptibles mundos por los que transita alguien relacionado con la dirección —«Muelle real»— de la secta nihilista imaginada por el escritor. Y debo decir cuanto antes que en estos territorios narrativos todo es puro funambulismo fantasmagórico, sucesión de situaciones extrañas en las que vigilia, ensueño, pesadilla y reminiscencia se interpenetran, sin que sus límites y fronteras internas sean apreciables con facilidad.

La humedad, el frío, la lluvia, omnipresentes en el libro, concitan una atmósfera novelesca plena de vitalidades en aquello mismo que debería estar yerto: las manchas de paredes y maderas parecen moverse y diseñar huellas de una vida minúscula; cloacas, pasadizos subterráneos y casas se dan cita tanto en la realidad como en la memoria, de forma que huidizas presencias informes y animales de hocico y pezuña son inquietos asiduos de la novela, en la que a menudo el relato empieza en una época y en una geografía determinadas para deslizarse, luego, hasta otro ámbito y otra edad de los personajes.

Sin embargo, muchos de los elementos aparentemente llevados por lo circunstancial al relato —digamos, por ejemplo, el asunto de la puerta fantasma, la columna que falta en una balaustrada, la enciclopedia, el jardín-campo santo, los ruidos y tantas otras cosas— irán, posteriormente, recomponiéndose como un «puzzle».

Con este libro hay que tener mucha paciencia. Y aun así será inevitable la sensación de que Millás es gratuito y, a veces, banal en su exposición. Como en ciertos cuadros de Bacon o incluso de los maestros impresionistas y expresionistas, en «El jardín vacío» hay que estar atento a la percepción del conjunto que se perfila tenuemente a través de sensaciones dispersas. A fin de cuentas, el universo de la descompuesta demencia o de la proliferación cancerígena no pueden tener más consistencia que los atisbos de la intuición.

(1) «El jardín vacío», de Juan José Millás. Legasa Literaria.

PLINIO, de

PUES sí, Francisco García Pavón acaba de darnos un nuevo Plinio, que, sin perder sus más peculiares notas, trae nuevos motivos de ingenio aplicados a insospechados campos de la investigación policial. El haberlo conseguido tan plenamente y sin salirse de los límites de su Tomelloso es prueba de ingenio excepcional entre los cultivadores del género. Habremos de considerar, pues, cada uno de los aspectos apuntados en esta novela, «El hospital de los dormidos», y que resumo en dos: lo anterior y lo último. Es admirable cómo García Pavón sigue una y otra vez con los dos personajes centrales, Plinio y don Lotario y algunos de menos relieve, pero muy graciosamente caracterizados, como Rocio la de la churrería. Ni ha variado el escenario, según se ha dicho, pues no salimos de Tomelloso, con sus calles, plaza, casino y la consiguiente ambientación. ¿Qué secreto ingenio tiene la pluma del autor para que nos siga atrayendo y encantando a lo largo de sus páginas? Estamos, creo, ante un fenómeno más fácil de ser sentido y experimentado que explicado razonablemente. Es cuestión de gracia, que se tiene o no se tiene, o como dijo Ramón Gómez de la Serna, tratando de la novela, «el caso es saber conducir». La vulgaridad de la vida cotidiana se nos presenta con un sugestivo encanto en tono menor, sin pretensiones, pero con un regusto del vivir, sin idealismos vacuos ni recargamiento de color local. Y como parte de la vida es también la muerte, tampoco se nos escamotea lo macabro, bien que despojado de patetismo y más bien lindando con lo grotesco en algún caso, que es un quiebro... provisional.

LA novela es casi diálogo puro, sin apenas espacios narrativos ni descriptivos, con lo que el autor puede parecer más distante, si no supiéramos lo que tantas veces ha recordado él mismo, su vinculación memoriosa al pueblo, incorporado a su mente y a su sensibilidad. Por eso el habla de carácter, sin abuso, viene a dar el tono



justo para la ambientación con una rica precisión en el empleo de términos que designan cosas, lo que nos pone ante la mirada imaginante el medio, o bien que suponen una estimativa de conducta, con lo que se nos va dando, implícita, una ética de grupo. Si a ello añadimos la fácil inventiva verbal que muestra García Pavón, especialmente en la gama jocosa, y con ponderada mesura, tendremos otro de los factores que hacen gustosa esta lectura. Como excepción, recogeré una frase, dicha como sin darle importancia, entre dos Lotario y Plinio: «¿Es que se ha cansado usted de estar a la orilla... del aire. Iba a decir del agua? Tiene gracia eso: a la orilla del aire. A la orilla de la nada estamos siempre.» Nada más; nada menos.

EL motor de la novela es, por supuesto, la tensión expectante creada por un suceso inexplicable al que se vienen a sumar otros con el mismo carácter enigmático. (No quiero decir «misterioso» pues el misterio, si lo es, no tiene explicación, lo que no ocurre con el enigma.) El arte del escritor consiste en fomentar y proporcionar incentivos a la curiosidad, aplazando su satisfacción, claro, hasta el final. Nuestro novelista juega también otras astucias incitativas, como las pistas falsas que, provisionalmente, se dan por buenas y un incremento penúltimo de la expectativa, que parece llevarnos a una solución criminal, cuando el desenlace inmediato va a ser jocoso-erótico. Todo esto responde a una estrategia narrativa que García Pavón conoce y administra con muy ingeniosa dosificación, y todavía se reserva lo que acostumbro llamar efecto segundo, y es que cuando parece habérsenos dado cumplida información de toda la trama y aclarados

nuevo en acción

Escribe F YNDURAIN

los puntos oscuros, todavía nos reserva el autor una última sorpresa: ahora Plinio, el habilísimo descubridor del enigma, resulta atrapado en el mismo lazo que las demás «víctimas»: uno más para el hospital de los dormidos. Pero, ¡cal, aún le queda a García Pavón otra finta, un último regate, cuando hace que Plinio y don Lotario discutan sobre quién sabe más nombres de las piezas que entran en los carros. ¿Anticlimax?

HABRIA que ver con detalle el habilísimo ingenio con que se gana y conduce la curiosidad lectora, y esta es una de las virtudes, cuando las hay, de la novela de toda suerte de aventuras, muy especialmente de las policiales, pero para eso tendría que desvelar los entresijos de la fábula, con lo que haría un flaco servicio al lector. Quede, pues, como simple proposición de lectura, y para que cada uno la discuta, por supuesto.

INSISTIRE ahora en algunos de los puntos antes esbozados y que exigirían tratamiento más demorado. En cuanto a lo macabro, me parece un motivo habitual en la obra de García Pavón, no diré que obsesivo, pues entra y sale de él sin dramatizar, con una naturalidad que sólo se ve deformada, en ocasiones —aquí en el caso del roncador— por un tratamiento burlesco. Me pregunto si no habrá en cómo se asume, naturalmente casi siempre, la experiencia de la muerte y su narración sin el sedimento de algo vivido y asimilado desde muy temprana edad, con la naturalidad no aspaventera que suele dar ese trance en los medios rurales. Rara es la novela o cuento del autor en que no nos dice algo relativo al último trance, o nos lleva al cementerio de su pueblo.

AHORA, en esta novela que comento, el motivo central es el erótico, que viene a sustituir en toda la intriga policial al del robo o al del crimen. Como ocurre

siempre, uno se pregunta y plantea cómo ha sido tratado por el autor y qué analogías o rasgos diferenciales nos ofrece. Claro que no voy a pedantizar remontándome hasta «Las obras de burlas provocantes a risa» (Valencia, 1519), para seguir a través de los siglos hasta nuestros días el tratamiento de algo tan humano y tan afectado por tantas deformaciones. Apenas se ha hecho algo para analizar literariamente este gran motor de acciones e inhibiciones. Sin pretender agotar lo que esta novela ofrece, parece evidente que, por de pronto, se ha buscado (¿y hallado?) un nuevo grado erotizante, pero con una buena dosis de humor entreverado. Alguien podría pensar que estábamos ante algo parecido a cierta clase de «sicalipsis», la de un López de Haro, por ejemplo, y no hay tal.

EL humor del tomellosero sabe, entiendo, al terruño, deliberadamente o no, y ahora me asalta otro problema: qué color, qué sabor tienen los humoristas de cada región. Todos distinguimos, o creemos distinguir, un chiste baturo, de uno gallego, de otro andaluz, catalán, etc., y no sólo por el acento o tonillo, si es que lo escuchamos. Pregunto por algo más hondo y caracterológico. El humor de García Pavón me suena a una socarronería campera y —perdonad la facilonería— en que se conjugan y remejen algo andaluz y no poco castellano. Un nuevo desafío: el sentido del humor en la geografía hispana.

RECOGIENDO estas notas dispersas y añadiendo que como quien no quiere la cosa en la novela se nos apunta a la transformación del Guadiana, caso típicamente local, tenemos que nuestro autor ha sabido trasmutar y re-crear asuntos y valores literarios de muy larga andadura sin perder el carácter, pero alcanzando un grado expresivo mucho más allá de nuestras fronteras. Díganlo las traducciones de que su obra viene siendo objeto, pese a no tener un pedestal de lanzamiento más sofisticado.



VISIONES POP UN APOCALIPSIS PRIVADO



se le aplica, y por ello lo cito. Pues Burroughs es ambas cosas: singular e importante, amén de estrictamente norteamericano.

VEO en Burroughs al escritor norteamericano, por excelencia, de hoy, al único que encarna con autenticidad el verdadero «espíritu de la Frontera» que hizo la grandeza de su país: un hombre en el que las principales constantes de las letras americanas encuentran una formulación a la altura de los tiempos, y que, por ello, se constituye en un eslabón necesario de la rica tradición en que se inscribe, y a la que ilustra con notable desenvoltura. Esas constantes alcanzan plenitud y particular transparencia en esta su última novela hasta la fecha, por cuya razón, puede ser tenida por la mejor introducción en el momento actual al conjunto de su obra. De donde también el interés que reviste su aparición de cara al lector de lengua castellana, quien tiene de él una visión demasiado sectorizada: la de un profeta del underground.

CIUDADES de la noche roja se estructura a partir de los principios de la llamada subcultura de masas. Libro caleidoscópico, en sus páginas se alternan y suceden episodios tratados al modo de la novela negra criminal, de la fantasía heroica, del comic, del cine de la serie B, sin que en ningún momento incurra Burroughs en los dos errores fundamentales en que suelen caer los autores de la pretendida literatura culta a su respecto: tratarlos paródicamente, mifificarlos concediéndoles una trascendencia a la que nunca aspiraron. Consecuencia de ello es que *Ciudades de la noche roja* —al menos, en sus primeros dos tercios— sea una novela mucho más accesible y atractiva para el lector no iniciado que *El exterminador* o *Yonqui*, por ejemplo.

El tema de la fraternidad viril, que recorre como un hilo rojo todo el entramado de la novela americana, muestra aquí su verdadero sentido —que estudiosos como Cabau habían puesto ya de manifiesto—: una vindicación de la homosexualidad, en la que Burroughs ve el fundamento de la libertad; «Si la concepción es el trauma básico», dice explícitamente, «entonces también es el instrumento básico de control.»

PARALELO a este tema, discurre otro de no menor importancia: el de la Frontera. Ahora bien: ¿dónde encontrar ésta hoy, siendo norteamericano, si se rechaza el imperialismo? Burroughs contesta, aunque sólo implícitamente: en la droga. Y allí la busca: consciente de sus peligros, y rebelándose contra aquéllos, el *establishment* de su país, que, renegando del espíritu fundacional del mismo, o bastardeándolo —mediante el neocolonialismo—, han abocado a la juventud americana hacia una aventura imposible que sólo puede terminar con la locura o la muerte.

CIUDADES de la noche roja puede leerse como una utopía desesperada en la que su autor, rechazando la industrialización, exaltando la libertad y la anarquía, el retorno a la naturaleza, no se engaña sobre las posibilidades de que sus deseos —que son también los de muchos otros— puedan ser puestos en práctica de no mediar un cataclismo atómico. De aquí, la amargura lúcida que anima las páginas del presente libro, el cual es, además, el delirio onírico de un homosexual que, habiendo envejecido, osa encarar, desde la perspectiva de la pasión del hombre por el hombre, el problema fundamental de la muerte y de la naturaleza del amor. El sexo absolutizado, abstraído del campo más amplio del amor, desemboca en la muerte, que se convierte, así, en el medio postrero de exacerbar aquél. Trágicamente.

ANTECRITICA

POR fortuna, qué poca verdad en lo que recordamos. La memoria engendra fábulas y, a veces, acuña títulos de novelas. Hay un verso en *La Eneida* por el que se oye un galope de caballos: «quadrupedumque putrem cursu quatit ungula campum». Durante mucho tiempo, desde que terminé el preu, esos caballos me han perseguido mientras viajaba en autobús, abría latas de judías o le hacía trampas al insomnio. Sólo que, por un acto fallido cuyo sentido se me escapa, les cambié un poco el sonido de su trote; y lo que yo repetía con vago entusiasmo comenzaba con una palabra que Virgilio nunca escribió: quadrupedumque. Así

que quadrupedumque no existe: es una novela.

A acción de esta novela transcurre en una ciudad que tampoco existe: se llama Lima y no es muy hermosa, pero yo la amo. Entre las leyendas que más me gusta difundir sobre mi tenebrosa vida, la favorita cuenta que viajé a Lima y me quedé allí un par de años y algunos frenéticos meses. Ahora, la avenida Salaverry, el jirón Huancavelica, el parque Armendáriz son nombres de aquella ciudad remota, junto a un mar sucio, por la que se pasean sólo personajes inventados —entre ellos, y no el menos importante, utis, el Nadie que engañó al

Escribe: Leopoldo AZANCOT

NOVELA Y POLITICA

RAZON DEL COMPROMISO

EL inesperado éxito entre nosotros de las últimas novelas de Graham Greene —las más débiles de las suyas— ha tenido, por lo menos, una consecuencia beneficiosa: sus primeros libros, aquellos que cimentaron su fama y que representan lo mejor de su actividad creadora, vuelven a ser editados, permitiéndonos una lectura distanciada —y por ello más enriquecedora— de los mismos. Entre esos libros inaugurales se cuenta *El agente confidencial* (publicado por Luis de Caralt Editor) que, aparecido originariamente en 1939, tiene para el lector español el interés suplementario de estar centrado —aunque ello no se manifieste de modo explícito— en nuestra guerra civil.

HISTORIA de un intelectual de izquierdas encargado por su Gobierno, que desde hace dos años tiene que hacer frente a una sublevación militar, de conseguir en Inglaterra el carbón que le permitirá prolongar el conflicto bélico. El agente confidencial se presenta como una meditación narrativa acerca del papel del intelectual en tiempos de calamidad, acerca de la naturaleza



de la clase obrera, y acerca —en fin— de las relaciones que deben mantener —y este deben hay que en entenderlo desde el punto de vista ético— los representantes de la cultura con los grupos e individuos menos privilegiados de la sociedad. Se trata, como se ve, de una problemática de acuciante vigencia a todo lo largo de la década del 30 —recuérdense las adscripciones mas o menos formales al Partido Comunista por aquellos años, de intelectuales franceses tan influyentes, como Gide y Malraux, y el radicalismo de los escritores y círculos literarios anglosajones mayormente destacados del momento—; de una problemática que es abordada por Greene en la presente novela con una lucidez y una aceptación de la complejidad de lo real, con una generosidad sorprendente.

Para Greene, que escribe —lo cual prueba la lucidez de que hablo— cuando aún el pacto germano-soviético no ha sembrado la confusión en la izquierda intelectual, está claro que los partidos progresistas no son el bien absoluto, ni la panacea de todos los males, y que el proletariado no constituye una encarnación del Mesías Salvador —es muy ilustrativo al respecto el modo como muestra la tendencia de la clase obrera a olvidar la solidaridad internacionalista en nombre de sus propias necesidades—, pero también considera evidente que la política de esos partidos abre las puertas a la esperanza de los humildes, y que, por consiguiente, la obligación del intelectual es apoyarlos. Y ello, sin mifificar a esos humildes, a los que sabe hombres como todos, sí, mas —y esta nota posee un peso decisivo— en peligro. Lo mismo que uno, antes de arrojarse al mar para salvar a alguien que se ahoga, no se detiene a preguntarse si es una persona recta, justa y bienintencionada, el intelectual debe arrastrar cualquier riesgo para ayudar a los pobres —es la palabra que él emplea—, aun a sabiendas de que tales pobres no son mejores que los ricos.

Todas estas cuestiones, cuya trascendencia sigue siendo la misma que tenían ayer, reciben de Greene un tratamiento no conceptual, no intelectualizado: nos las muestra informando la vida de su protagonista, determinando su comportamiento. Y lo que es más: hace que ese comportamiento se integre en los esquemas de la novela popular de aventuras, de tal manera que pueda acceder al conocimiento y a la comprensión del lector no culto. Con lo que no hace sino ser fiel al planteamiento primero de la narrativa moderna —instruir enseñando— y, simultáneamente, no arriesgarse fuera de los límites que le marca su talento. Pues Greene, como demostró posteriormente, es un escritor menor —un excelente escritor menor— que falla cuando intenta desarrollar en extensión y profundidad esos mismos problemas que tan airoosamente plantea y resuelve en los momentos en que escribe sin pretensiones excesivas.

ciclope. *Quadrupedumque* nace, pues, como tanta literatura, de la nostalgia, de la mentira, de los falsos recuerdos.

EN el futuro querría terminar una novela sobre la guerra de las Galias y escribir otra sobre la conjuración de Catilina. Historia antigua, como se sabe. Esos acontecimientos ocurrieron cuando yo tenía de doce a dieciséis años. Pero me acuerdo bien. Al final ganaba Vercingétorix y Cicerón era el traidor.

José María CONGET
Cádiz, octubre de 1981



Escribe
PLACIDO

CAMBIO DE CASA

A próxima semana, concretamente el jueves día 12, a las ocho de la tarde, se inaugura con honores de estreno el nuevo local que va a albergar las proyecciones de la Filmoteca. Después de un largo periplo en el que han sido utilizados varios cines de la capital para la labor de exhibición y difusión, en una busca similar a la de aquellos personajes de Pirandello tras los pasos de un autor, parece ser que, finalmente, el Círculo de Bellas Artes se convierte en el hogar definitivo de las proyecciones cinematográficas de la Filmoteca Nacional.

L. Círculo de Bellas Artes constituyó en su día el llamado Palacio del Cine, y es una de las salas cinematográficas con más tradición y solera de Madrid. El Ministerio de Cultura y el Director General del Libro y la Cinematografía venían buscando una sala propia para la Filmoteca desde hace tiempo. Se pensaba en recuperar y restaurar el viejo cine Doré, el primer cine de Madrid, pero los presupuestos no alcanzaron nunca por lo costoso de la operación. Parece ser que ahora el Ayuntamiento de Madrid pretende abordar el rescate, para luego decidir el fin a que se destine, dentro de la cultura española. Pero el Círculo de Bellas Artes supone un marco ideal para que la Filmoteca pueda cumplir su labor de difusión de cine.

LA idea que ha movido a la Dirección General y a la propia Filmoteca para inaugurar la nueva casa, ha sido la de mostrar, con carácter genérico, la importancia histórica de los archivos filmicos y enseñar de manera escueta, pero ilustrativa lo que se conserva en la Filmoteca y lo que se debe conservar. Es como una llamada de atención a todos los ciudadanos que guarden algunas muestras de la historia del cine para que comprendan la utilidad de donarlas a la Filmoteca o de depositarlas allí para su custodia, salvaguardia y conservación. Cualquier ocasión es propicia para llamar la atención de cinéfilos y cineastas.

LA inauguración propiamente dicha será a las ocho de la tarde del día 12. En la segunda planta del Círculo, en el inmenso hall de entrada se exhibirán algunos materiales cinematográficos que constituirán el futuro Museo de Cine. Cámaras, linternas mágicas, proyectores, carteles y fotografías se exhibirán temporalmente al público como anticipo de lo que constituirá, cuando se encuentre un local adecuado, el Museo español del Cine. Después, y como pequeña exhibición de las «joyas» que conserva la Filmoteca, se proyectará una breve muestra filmica del material de valor histórico y artístico que se guardan en los archivos. Se verán a personajes de las artes, las letras y la política; se podrá contemplar las primeras películas rodadas en España, de Lumière y de Segundo de Chomón. La proyección, de unos cuarenta minutos de duración, será un reflejo del cine de la posguerra, fundamentalmente un montaje histórico y folklórico en el que uno se podrá deleitar con Celia Gámez, Machín y tantos otros personajes de nuestra historia artística.



Escribe Angel LAZARO

ALFONSO CAMIN ASTURIANO ATLANTICO (1)



ASTURIAS se dispone a rendir un justísimo homenaje a su poeta Alfonso Camín, en los noventa años de su vida. Camín, como tantos compatriotas suyos, atraviesa el Atlántico en la adolescencia, y se planta en Cuba.

Va a ser un español atlántico, es decir, un español completo, pues presente está el medio milenario de la fecha en que España regaló al mundo la otra mitad del planeta.

DECIA Menéndez Pelayo que en América se daban los poetas mejores del mundo, y los peores también. Cierto, aunque hay que recordar la frase generosa de Neruda, todos los poetas son buenos, incluso los malos.

APLICADA la frase a Camín, puede decirse que en él está casi en igual proporción lo bueno y lo malo; pero si de su centenar de títulos prescindimos de la mitad aún nos queda, dejando a un lado la ganga, un poeta de cuerpo entero, un poeta casi desconocido en tierra española, pues ha pasado en ultramar la mayor parte de su vida, pero no por eso menos español que los norteños y magníficos, aunque poco barajados, Ramón de Basterra y José del Río Sainz.

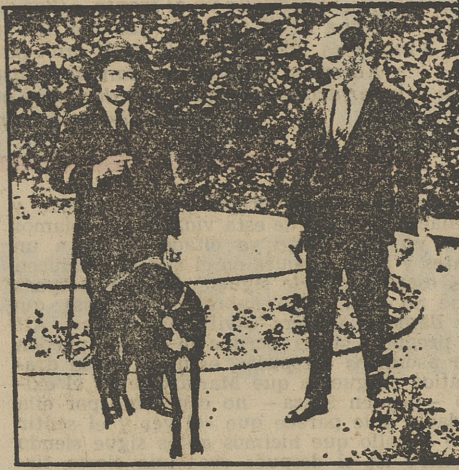
EN TRE los primeros libros que en su primera juventud publica Camín en la Habana está su «Cien sonetos», que lo mismo pudieron ser doscientos. Podéis dejarlos en cincuenta, en treinta, en diez: siempre tendréis diez sonetos redondos, antológicos. Recordemos uno —de memoria— dedicado a Alfonso XII, que comienza así: «Vos rey, y yo poeta. / No me inspira / del rencor el malévolo murmullo. / Yo tengo un cetro como vos, mi lira, / yo tengo un trono como vos, mi orgullo.» Para concluir con estos dos tercetos: «Mas, como sé por una ley secreta / que si no fuérais rey, fuérais poeta, / a riesgo de desdenes y de mofas, / y en nombre de mi España a la que adoro, / vos penetráis por la gran puerta de oro / del palacio imperial de mis estrofas.»

IBA a medirse Alfonso Camín nada menos que con una gloriosa tradición de

poetas americanos de habla española, José Martí, Rubén Darío, Julio Herrera Reissig, antecedentes de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou, Chocano, Lugonés, Salvador Diez Mirón, el lapidario autor de «Lascas», y Ramón López Velarde, su paisano, el entrañable autor de «Suave patria». Pues bien, Alfonso Camín pasa en Cuba a ser un poeta cubano (omitía a Julián del Casal y a Juana Borrero, tan malograda como milagrosa), y luego Camín en Méjico vale por un poeta mejicano. En calidad de cualquiera de las dos cosas, cubano y mejicano, podemos salvar el nombre de Alfonso Camín. Y siempre, y desde el principio, su Asturias. «De la Asturias simbólica» es uno de sus primeros libros.

PERO hay algo en lo que conviene insistir: Alfonso Camín es el precursor y cultivador de la poesía afroantillana, luego llevada a logros tan extraordinarios como los de Nicolás Guillén en Cuba, o Palés Matos en Puerto Rico; los poemas «Damasajova», nombre y apellido de cubana, el «Canto a la negra», que se publican en libros de versos «Carey», son botones de muestra. García Lorca introdujo en uno de sus poemas, si mal no recuerdo, aquel verso de Camín que dice: «Negra, carbón celeste, carne de tamarindo»; y hay décimas en «Maracas», otro título de Camín, que pueden ponerse junto a las del «Cucalambé», cubano, y las del «Martín Fierro», argentino. Queda así confirmada la poderosa naturaleza española-atlántica de Alfonso Camín, que no es solamente literatura, sino que como en la historia misma es un trasiego humano, lanzadera de ida y vuelta entre lo español y lo del continente virgen de habla española actualmente.

TODAVIA no habíamos llegado a Pablo Neruda, cuyo libro «Veinte canciones



El poeta Alfonso Camín con Julio Romero de Torres, en Córdoba. Romero de Torres pintaba galgos que inspiraban poemas a Antonio Machado, y gitanas que anticipaban la poesía de García Lorca. Alfonso Camín llevaba a los naranjos del Sur su poesía norteña con aroma de manzanas y retozo de «vaqueiras»...

de amor y una canción desesperada», escrito entre los diecisiete y los diecinueve años, se vende hoy mismo por millares de ejemplares en España, ni a César Vallejo, el estremecedor americano de «España, aparta de mí este cáliz», de acento tan entrañablemente español. Pero así como puede mezclarse el nombre de Camín con estas figuras de la poesía americana de habla española, contrastaría citar a su lado el inacabable índice que, salvando los egregios de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón, y, naturalmente, los mejores de la llamada generación del 27,

sonaría a chanza que estuviéramos hablando de la cordillera andina y alguien hablase de pronto orográficamente de nuestro familiar cerro de los Angeles, o si de cóndores se tratase y alguien saltase con nuestros preciosos y traviesos gorriónes.

HAY dos figuras a las que, aparte su literatura, asociamos a Alfonso Camín vitalmente: el venezolano Rufino Blanco Fombona y el español (gallego) Ramón del Valle-Inclán. Fombona, compañero de Darío, gobernador violento de un estado de Venezuela; Valle-Inclán, emigrante mozo a Méjico, haciéndose llamar a su vuelta a España comandante general del Ejército de Aguas Calientes, son adelantados de verdad al Alfonso Camín que, pocos años después de su llegada a Cuba, monta a caballo, empuña el fusil y el machete —el hierro— galopando por las sierras de Santiago, en una guerra racista, sin dejar de hacer versos y acoplarse con hembras de color.

SI tenemos en cuenta al Alfonso Camín en prosa, que es tan caudal y tan asturiano atlántico como en verso, tendríamos que citar su magnífico libro «La Mariscal o el Verdadero Bobes», epopeya de un asturiano en las llanuras de Venezuela, ignorada producción literaria entre nosotros, lamentablemente, como lo sería desconocer el «Don Segundo Sombra», del argentino Ricardo Güiraldes o «Cien años de soledad», del colombiano Gabriel García Márquez. De esta geografía y de este linaje, abarcando dos continentes, es parte de la obra de Alfonso Camín, del cual en lo literario y en lo vital nos queda algo por decir.



Escribe Andrés TRAPIELLO

Del Doctor Ricardo Reis

Fernando Pessoa fue géminis, aunque la verdad es que no deberían tomarse nunca en cuenta los signos zodiacales, tan espúreos como son. Sólo se justifican si intuiciones certeras les hacen coincidentes. Tácito contaba de Alejandro que éste estaba más que harto de que sus victorias o derrotas dependieran para toda la vida de la Luna que lo vio nacer, de unas cuantas vísceras malolientes y otros tantos hígados manchados en manos de los augures. Estaba, verdaderamente, harto de la ciencia de lo azaroso; pero seguía siempre sus mandatos. Fernando Pessoa, sin ser macedonio, no solamente creía en artes divinatorias, sino que él mismo gestó algunas e interpretó las más, dejándonos muchas de ellas por escrito. El resultado de su vida no fue materialmente tan brillante como en el conquistador, pero le igualó en claridad, logrando ser él mismo, como aquel barco que entraba lentamente en el estuario del Tajo, «clásico a su manera».

pastoril y con retranca, pasea la bondad del corazón. A Reis le estaría reservado el lugar de la razón y con la razón el estoicismo.

DE Reis, el más clásico de los tres, acaban de aparecer traducidas sus odas, prologadas por Gonzalo Torrente Ballester, en una de las pocas editoriales, Balmeario escrito de Valladolid, que sin grandes ruidos mejor entiende el oficio de publicar poesía. De su traducción, obra de Angel Campos, me ocuparé luego (1).

NO es mucho lo que se conoce de Reis: que nació en Oporto en 1887, que fue médico, que fue monárquico y que por política murió en un exilio brasileño, sin que se conozca la fecha. Trató a Alvaro de Campos y tuvo una íntima amistad con Caieiro. No se cruzó nunca con Pessoa. Sí, en cambio, sabemos de su obra, traducida ahora parcialmente, siguiendo la edición portuguesa de Atica. Sus odas, escritas en endecasílabos y heptasílabos, se acercan a menudo a la elegía, al tanto por lo que se ha perdido. Y bien, aquí está el conflicto de la obra de Reis: entre

la frialdad buscada y el sufrimiento no contenido: «La flor que eres, no la que das, quiero.» Lejos está el poeta de estoicos y epicúreos en este verso. Lejos de la luz del que tranquilo aguarda su destino, «yendo / hacia la vejez como un día entra / en el anochecer». Las semejanzas con Rilke se suceden: «¡Coronadme de rosas, / coronadme en verdad / de rosas, / ¡rosas que se apagan / en frente apagándose / tan pronto! / Coronadme de rosas / y de hojas breves. / Y basta.»

CADA uno de sus poemas algo le debe a Caieiro: quizá sea la presencia de la Naturaleza. Pero una naturaleza distinta, conscientemente en decadencia, como en algunos poemas del modernismo español, aquel modernismo de Reina que tanto interesó a Juan Ramón Jiménez. Y Reis no parece añorar lo pasado, ni siquiera, cuando junto a un río invita a su amada a que con las suyas tome sus manos. No porque esté todo perdido, sino porque es muy poco lo que hay que ganar. Valga este autorretrato como compendio de lo vuelto hacia dentro: «Sí, sé bien / que nunca nadie será. / Sé de sobra / que

nunca tendré una obra. / Sé, en fin, / que nunca sabré de mí. / Si, pero ahora, / mientras dura esta hora, / este luar, estos ramos, / esta paz en que estamos, / déjenme creer / lo que nunca podré ser.» Mas el estoico, por destino, vuélvese elegiaco y teme en otros tantos versos, consciente, libre, verdadero, su fin necesario; y por ello sufre. De ahí que sus odas hablen desde la razón de su autor a un corazón que no comprende sus razones. Por eso fue Reis el más clásico de los heterónimos de Pessoa, más clásico incluso que el propio Pessoa, como aquel carguero que entraba en Lisboa sin saber que entraba, por la mañana.

TRADUCIRLE al castellano, con esa sencillez del endecasílabo más próximo a Fray Luis que a Góngora, es no fácil labor. Las versiones que conozco, de José Antonio Llardent —su mejor traductor total— y de Octavio Paz, con ser excelentes, se aproximaban, por fidelidad, más a un verso barroco que al que es verdaderamente de Reis: un verso clásico. Angel Campos, sacrificando la medida del verso portugués, llega a la fingida linealidad del pensamiento del poeta, sin trabas que pierdan al lector en la escritura. Así como en la sencillez de una leyenda, se nos da Reis en este libro. Aunque parezca leyenda, jamás Pessoa se cruzó con Reis, su gemelo, su verdad hacia dentro.

(1) F. Pessoa, «Odas» de Ricardo Reis, Balmeario, escrito, Valladolid, 1981.



Escribe Santos AMESTOY

(Ponencia presentada al II Congreso de escritores en lengua española. Sección: "La responsabilidad del escritor")

MARIA ZAMBRANO

EN el primer párrafo del ensayo a que me refiero, María Zambrano contesta ya a la pregunta de la rúbrica, según una manera de proceder muy frecuente en su escritura, cuyo discurso tiene la facultad de presentarse no como trasunto de ciertas series de consecuencias deductivas e inductivas, sino en un deslumbrador ofertorio de proposiciones enunciadoras cuyo conjunto avanza con el progreso de la lectura hacia sucesivas formas de luz. «Escribir —dice de entrada— es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas.»

SE nos advierte allí que escribir no es lo mismo que hablar. Hablamos como respuesta a algo que nos apremia desde una urgencia exterior que trata de cercarnos, y es mediante la palabra como tratamos de liberarnos del asedio. «Por la palabra nos hacemos libres» y vencemos al instante del acoso, pero es algo que no brota de la totalidad íntegra de la persona. «La palabra —dice literalmente— no nos recoge ni, por tanto, nos crea, y, por el contrario, el mucho uso de ella produce siempre una disgregación; vencemos por la palabra al momento, pero luego somos vencidos por él.»

Si el hablar, que es una resistencia al acoso, es algo distinto del escribir, la diferencia estará no sólo en las causas, sino también en la finalidad que tales facultades persigue. No se habla para decir la verdad, y más bien diríase que la verdad no se puede decir. «Pero esto que no se puede decir —afirma— es lo que se tiene que escribir.» Lo inefable, lo que pasa en el seno del tiempo, el secreto que se revela al escritor sólo mientras lo escribe.

NO se me oculta que he mencionado algo contra lo que el racionalismo progresista (eso que los racionalistas progresistas llaman el «progresismo positivista» o «materialismo vulgar») ha acumulado un espeso repertorio de anticuerpos, anatemas y exorcismos. Lo inefable es en esa tradición una hipótesis molesta que, aseguran, no han necesitado hasta ahora, lo cual no acarrearía mayores consecuencias si no fuera porque niega los dos acicates constantes que en cualquier tiempo han movido al escritor a escribir y que, una vez más, y no por última vez, voy a decir con las mismas palabras de María Zambrano: «Descubrir el secreto y comunicarlo.»

La responsabilidad del escritor se traslada así desde el territorio habitual sobre el que el poder es el término final de la moralidad literaria —«la responsabilidad del escritor, si queréis»— al término «a quo» implicado en la pregunta que con María Zambrano he colocado en el inicio de estas reflexiones. ¿Por qué se escribe?

INEFABILIDAD, «soledad», «secreto», lo sé, son conceptos que irritan a quienes practican un discurso de la responsabilidad del escritor, en cuya entraña colisionan con otros, como «histórico», «colectivo», «objetividad», etc., soportes ideológicos de aquél. De su conjunto resulta la exigencia de responsabilidades y, si se cuenta con el respaldo del poder, produce la sanción represora. No está en mi ánimo, sin embargo, adentrarme en una gastada y siniestra polémica. La suscito para eludir y para mostrar, de manera sucinta, que el pensamiento de María Zambrano indica una forma más estricta de responsabilidad en la que la situación, la circunstancia, la historia, el drama humano no son ajenos al escritor, sino motivo de honda turbación que afecta a su soledad creadora, a la vida consagrada por

¿Por qué se escribe? Con esta pregunta titula María Zambrano el primero de los ensayos reunidos en el libro de 1950, «Hacia un saber sobre el alma». «Los ensayos que integran este volumen —dice en el prólogo— han sido publicados en diversas revistas de España y América en un periodo que va desde el año treinta y tres hasta el cuarenta y cuatro. El orden en el que aparecen en el volumen no corresponde a aquel que fueron escritos y publicados; sin forzar excesivamente, los he ido agrupando según el tema y las preocupaciones dominantes. Sólo el que va al frente, «¿Por qué se escribe?», guarda la cronología, ya que es el primero que me atrevía a publicar en la Revista de Occidente —mayo de 1933—. A él le debo gran parte del valor que se hace preciso reunir escritos publicados a tan larga distancia del tiempo, en el que han tenido lugar acontecimientos tan decisivos que por fuerza han de haber dejado huella. Línea divisoria entre el antes y el después.»

la escritura; a su propia pasión, muerte y renacer sin salir de esta vida. Y así veíamos que en el prólogo ya citado aludía a un antes y a un después en el que se producen los escritos que le siguen. Antes y después que no son, como subraya, otra cosa que la llamada Guerra Civil de España. Allí se pregunta si sus escritos de «antes» pueden ser asumidos «después», es decir, en la dramática posguerra que María vive en el exilio —hoy en Suiza— no cancelado por ella todavía y le parece que «el ver y el sentir que aquello que hicimos antes sigue siendo nuestro en el después crea una cierta firmeza (...), porque sólo lo que no se ha podido dejar de querer, ni aún queriendo, nos pertenece». Y añade: «y es que parece ser condición de la vida humana el tener que renacer, el haber de morir y resucitar sin salir de este mundo.»

DE 1936 a 1939 datan los escritos del volumen «Los intelectuales en la guerra de España». Hacer la historia de la inteligencia en España en esta hora de tragedia —escribe— es algo que deja sentir su necesidad, cuando no se está dispuesto a abdicar de la condición de hombre. Por irracionales y repletos de violencia que sean estos momentos, tienen que contener en sus entrañas una profunda razón de su sucesos. Y a través de todas aquellas emocionantes páginas repasa los temas del momento desde su posición militante a favor de la España republicana sin prescindir, sin embargo, de una reflexión más honda que le lleva a pensar en la sustancia misma de la guerra, de toda guerra. «La sangre —exclama— corre por algo y hacia algo; hay una razón de la guerra, una razón de la muerte; tiene que haberla.» Y se embarca en su búsqueda y atraviesa el suceso de la conciencia europea, el progreso del pensamiento hacia la barbarie, tal como más tarde había de hacer Luckas en mayor número de páginas, pero con desafortunados resultados, en el discutible libro que entre nosotros se conoce con el nombre de «El asalto a la razón». Y escribe, adelantándose a una temática que habría de ser posteriormente atendida por un buen número de autores, el capítulo revelador «La inteligencia y el fascismo».

EL fascismo es la peor herencia del idealismo, el positivismo y el progresismo. «El fascismo —define— pretende ser un comienzo, pero en realidad no es sino la desesperación impotente de hallar salida a una situación insostenible; desesperación aferrada a su propia limitación. Lo que tiene de grave el fascismo, lo que le lanza al crimen, es el aferrarse a unos límites, el ser rebelión y violencia para no abandonar una posición por lo demás inhabitable (...). No hace mucho —añade— que el hombre adquirió conciencia histórica; el progresismo fue su tosca manifestación, y recientemente ha ido entrando en posesión de ella. El fascismo se produce sobre esa conciencia de lo histórico

y también la utiliza y enmascara (...). Pero esta pobreza proviene de no querer reconocer las necesidades de la época, pues sólo a través de las necesidades encuentra el hombre su libertad.»

NO veáis, sin embargo, en este juicio proclividad hacia la explicación materialista de la historia cuyos postulados conoce. En el pensamiento de María Zambrano, desde sus primeros escritos hasta los últimos publicados en España, como el revelador libro «Claros del bosque», y pasando por otros, como «El sueño creador» o el prólogo de 1977 a «Los intelectuales en la guerra de España», hay una idea de la historia verdadera y una idea de la historia apócrifa. El hombre que anda en las arenas movilizadas de la relatividad necesita la revelación de la experiencia, de la historia verdadera que prosigue bajo la historia apócrifa. «La historia verdadera —repite en este prólogo—, el movimiento propio de la vida no se negarse dialécticamente para afirmarse después, sino darse hasta extinguirse y sin cesar para encenderse de nuevo. Es un presente activo que lleva consigo todo lo que fue presente por la verdad sostenida, respirada. Cada instante de vida verdadera vivifica el pasado. Hay que temer que al fin, un día, la historia apócrifa ocupará toda la extensión disponible. En este caso la vida proseguiría quizá como solidificación de una



materia que no sería ya más que un receptáculo de la duración. Y el tiempo mismo no transcurriría.»

CUANDO la obra entera de María Zambrano sea ordenada y publicada (y de esto sólo sabe algo su albacea literario, el poeta José Ángel Valente) será posible estudiar las variaciones de su estilo y de su pensamiento. Hoy, por el contrario, sólo nos es dable destacar la sorprendente maduración de esta escritora en precocidad y juventud bajo el magisterio de Ortega —en cuyo círculo tuvo un lugar de respeto— y la unidad y relativa identidad a lo largo de cincuenta años de soledad creadora. Su prosa, de oblicua y distendida sintaxis, es siempre guía «en busca de cierta luz y cierto tiempo». La luz del despertar al nacer y al conocimiento, a la libertad y al olvido de un tiempo que así se rescata del

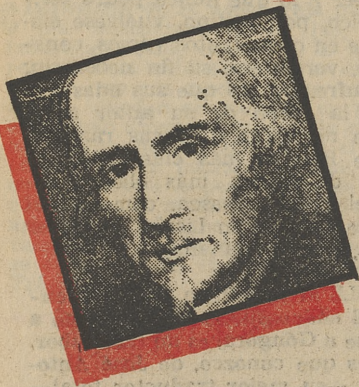
ciego girar en la órbita del centro que desconocemos y que nos atrae. El claro del bosque, el centro de gravedad, «l'Amor che mouve el celo e l'altre stelle» del verso de Dante.

LA escritura, la expresión pone de manifiesto algún secreto, como antes veíamos. La expresión filosófica ha tenido varias formas a lo largo de la historia. Zambrano enseña que ha sido «diálogo», «guía», «consolación», «tratado»... Pero cada uno de estos géneros tiene un «tempo», un ritmo propio. El ritmo —escribe en «Poema y sistema»— es uno de los más profundos, si no el más decisivo, de todos los fenómenos que constituyen la vida y, muy especialmente, en la extraña vida que se deposita en las obras de humana creación (...). «El ritmo pide sonar, palabra y cuerpo que lo siga.» Y en el capítulo de su tratado «Filosofía y poesía» comienza por afirmar que «la poesía ha sido en todo tiempo vivir según la carne». La poesía unifica el hablar y el escribir, pues aquel sí dice secretos en el éxtasis fuera del tiempo.

ES cierto que poesía y filosofía no se dan en una misma forma de expresión, y hasta llegan a rechazarse mutuamente, lo cual no es más que un desgarramiento de la tradición y de la cultura que ha escindido la totalidad de lo humano. Mas el hombre anhela expresarse creando, y la unidad que sustenta todo lo que el hombre crea por la palabra es la unidad de la poesía. Diríase que todas estas reflexiones derivan de aquella idea de Rousseau para quien, como le enseña Estrabón, decir y cantar fueron la misma cosa. «Unidad sagrada —escribe ella— por primera, por fecunda, por no inventada, por oculta y plurivalente.» La poesía es el fundamento de las diversas modalidades de expresión poética y de las filosóficas; unidad que, pese a su escisión, seguirá gravitando sobre ellas. La forma filosófica es hija del Poema. En consecuencia, la forma sistemática de la poesía, diríamos, es una estructura semejante a la del poema con el que guarda «una relación más íntima, congénita en cierto modo». Esta unión por la palabra («luz de la sangre») que llevan a cabo filosofía y poesía se integra en una acción más amplia en la que el ritmo, la matemática, la música se manifiestan como razón poética. El poema es, también, sistema o la esencia del sistema del pensamiento; es lo que, como decía Valery («El arte de la poesía»), nos estimula a reconstruirlo tal como fue creado, algo que apela a la razón y que despierta la conciencia; testimonio de la tensión humana hacia el rescate del tiempo («deidad que devorara»), que conduce a reencontrarse en la sagrada, originaria palabra. Reminiscencia que llevará a los hombres la memoria y el olvido. Evocación de la unidad de todas las cosas y, al mismo tiempo, de la heterogeneidad del ser.

MÁS, por qué se escribe. Se escribe por fidelidad, enseña en aquel ensayo de 1933. Se escribe porque se revela un secreto que sigue siéndolo para el propio escritor, cuya revelación llega a su soledad mientras escribe y no siempre que el escritor quiere, sino que, como sin ser notado, adviene y se muestra. Escribir es un acto de fe. Más que responsabilidad, hay que reclamar y buscar la fidelidad al secreto que la escritura ilumina: «Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio.» Tal como ella escribe de San Juan de la Cruz, os diría de María Zambrano que su respuesta a la pregunta inicial, lejos de suponer un abandono de la realidad, invita a un «internarse en ella, un adentrarse en ella; entremos más adentro en la espesura».

CALDERON Y...



(Viene de la primera página.)

HOFMANNSTAHL, como tantos otros europeos, se redescubre a sí mismo en el genio de Calderón. Nada extraño. La cultura europea ha reivindicado a Calderón, al lado de Shakespeare, antes de que en España se rindiera el tributo conveniente al gran dramaturgo barroco, creador del «teatro total». Repetimos, nada extraño, cuando acabamos de, no sabemos si ver, oír o llenarnos de asombro, en un programa montado por el corresponsal de «asuntos culturales» de TVE en Roma, como se intenta reducir a proporciones deleznales la cultura barroca. Esto a propósito de Bernini, pero la actitud vale para lo barroco en general, identificado por el comentarista con una etapa deletérea fruto de la falta de libertad y la «tiranía» de la Contrarreforma. Por primera vez a un profesor le pesa haber dado

buena nota en estética a un alumno, que años después sería capaz de propalar tales «revelaciones culturales».

LOS temas calderonianos, los grandes temas del sueño y su transfiguración existencial, marcan la línea de plenitud creadora de Hofmannstahl, el gran poeta austriaco de primeros del siglo, que vive como Calderón el momento de la decadencia de un Imperio. Hermann Broch nos pone de manifiesto, en un acertado comentario a obras de Hofmannstahl como «La Torre» y el «Pequeño teatro del mundo», algo así como una culminación poética de la visualidad sonora, de la mística del arte y del lenguaje, de la integración del hombre en la intemporalidad del paisaje. Goethe y Calderón fueron para Hofmannstahl los grandes maestros. Sobre todo Calderón. «La muerte, el sueño, la vida», fueron para Hofmannstahl los grandes símbolos poéticos. Sobre todo el sueño. Materia poética y simbólica esencial, allende lo real y lo imaginario. «Leben, Traum und Tod/wie die Fackel loht.»

A «Torre» calderoniana de Hofmannstahl es la Torre de Babel de un tiempo intenso, poético, de caóticos horizontes. La sacralidad del arte abre nuevas perspectivas dramáticas. Pocos saben que el Festival de Salzburgo, Hofmannstahl y Reinhardt lo abren en los años 20 bajo la enseñanza de los mitos y las vivencias simbólicas calderonianas. Así lo marca el manifiesto del Festival que Hofmannstahl redacta en 1919. En 1922 se representaba el «Gran Teatro del Mundo», de Hofmannstahl, uno de los más grandes éxitos de dirección de Max Reinhardt. «Una especie de suspiro y de grito atravesó la asistencia», provocando una emo-

ción que pudo ser más fuerte de cuanto los espectadores pudieran soportar. Esto lo escribe el propio Hofmannstahl comentando el espectáculo de Reinhardt. El misterio de la muerte, del más puro estilo calderoniano, descendía de las alturas arquitectónicas del palacio del Arzobispado de Salzburgo. A través de Grillparzer, Hofmannstahl accedía a Calderón y a «La vida es sueño», desde su juventud. Desde 1901, el poeta austriaco, durante toda su larga colaboración con Richard Strauss, trabaja en la adaptación de la gran obra de Calderón. Y el esfuerzo dura hasta 1918. Hofmannstahl mismo vive un auténtico momento calderoniano: el momento histórico y estético, en transcripción poética, del desengaño. Que el propio Calderón inmortalizó así: «Estas que fueron pompa y alegría/despertando al albor de la mañana/a la tarde serán lástima vana/durmiendo en brazos de la noche fría.»

A Torre», el drama de Hofmannstahl con personajes simbolistas calderonianos, empezando por el propio Segismundo, Max Reinhardt lo representa en Munich en 1928. El tema es fascinante. Segismundo vive en el tiempo, aunque el tiempo lo rechace. El es, pero nadie lo reconoce. Su destino está fuera del tiempo, como la seducción de la muerte y su sonrisa enigmática en el mito de Samarcanda, bellamente actualizado ahora por Baudrillard. La Torre. Una vez más, ¿qué es la Torre? En Calderón el gran anticipador del teatro total donde pulsa la seducción de la muerte. ¿Y en Hofmannstahl? Una especie, lo hemos dicho ya, de Torre de Babel, tan entrañablemente nuestra, tan caótica, tan inexpugnable. Así lo proclama Segismundo, versión Hugo von Hofmannstahl: «Yo soy señor y rey, para siempre, en mi torre inexpugnable.» Inexpugnable desde dentro y desde fuera, como Torre de la gran seducción que es.