

NUEVA ESTAFETA

Z-44



4

marzo 79

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

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

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16

Imprime: Grafoffset, S. L.

Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCION ANUAL

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

Edita:

Dirección General de Difusión Cultural

sumario

N.º 4 - MARZO 1979

JUAN RAMON JIMENEZ	4	<i>Vida y época. (Recuerdos inéditos)</i>
FRANCISCO AYALA	12	<i>Cuento viejo.</i>
LEOPOLDO MARIA PANERO	16	<i>Poemas.</i>
ANTONIO GALA	18	<i>La tahona.</i>
FERNANDO G. DELGADO	23	<i>Cuatro poemas de "Territorio de sombras".</i>
EDUARDO TIJERAS	29	<i>Las procesiones</i>
ANTONIO LOPEZ GARCIA	35	<i>Pintura.</i>
ELADIO CABAÑERO	37	<i>Recado para el pintor Antonio López García.</i>
MANUEL ALVAR	39	<i>La estilística de Dámaso Alonso.</i>
ANTONIO COLINAS	47	<i>Ezra Pound: una poética con rigor.</i>
JUAN E. GONZALEZ	51	<i>Entrevista con Bergamín.</i>
HORTENSIA CAMPANELLA	56	<i>Felisberto Hernández o el narrador sin tema.</i>
ALLEN JOSEPHS	61	<i>"Poeta en Nueva York", a medio siglo.</i>
ANTONIO LOPEZ GARCIA	71	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	75	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... JAVIER SANCHEZ PRIETO: El niño gordo y el celador.</i>
113	<i>ARTURO DEL VILLAR: Las autobiografías de Juan Ramón</i>
118	<i>JUAN EMILIO ARAGONES: "Comedia a la antigua", de Arbuzov: teatro de siempre.</i>
119	<i>JOAQUIN ZUÑIGA: El primer Congreso de Escritores de España.</i>
120	<i>JACINTO LOPEZ GORGE: Los Premios Nacionales de la Crítica 1978.</i>
122	<i>CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS (2): ANA MARIA NAVALES: La tercera orilla del Hudson.</i>

Portada de José María Iglesias



JUAN RAMON JIMENEZ

VIDA Y EPOCA (recuerdos inéditos)

SELECCION Y NOTAS DE ARTURO DEL VILLAR

1

PRIMEROS RECUERDOS

NACI en Moguer, 24, diciembre, 1881, en la casa oriental de la Calle de la Ribera, esquina a la de las Flores, que mi padre edificó cuando la Calle de la Ribera era la entrada, por el río, de Huelva (1). De esto, suceso indudable recuerdo de otros que ellos me dicen, a mis primeros recuerdos, no sé cuántos años hay de oscuridad.

Los primeros recuerdos, o mejor, las primeras ideas fijas que siempre he recordado de no sé qué primeros años, me quedan claros éstos: un niño convaleciente de no sé qué enfermedad, quizás el llamado entonces garrotillo que, según mi madre, me atacó dos veces, o de mis alferecías también frecuentes, que anda entre las sillas de caoba y damasco amarillo de una hermosa sala baja llena de espejos, cornucopias, cortinas, arañas y candelabros, esterada de junco amarillo, con una ventana, alta de grandes cristales, llena de sol de la tarde. Un toro, entre fantástico y real, que muje medroso en el amanecer de una hacienda, Calderón, donde nos habían llevado a los niños en una epidemia. Una casa azul marino a la orilla de los ríos Tinto y Odiel, ocres y granas, que luego no he podido encontrar nunca. El farol rastrero de un alguien, que una voz de mujer llamó El Bizco Borges, caminando hacia una gabia por la noche de un trasmuro. Fernandillo, el ente del sueño, como un murciélago hombre por el techo del comedor, después de cenar. Una niña, morena mate, ojos verdes grandes, rizos negros, Granadilla, al otro lado de la tapia del jardín de mi casa con una enorme enredadera de campanillas azules. Una preciosa caja de cristal, llena de objetos lindos de colores, que solía enseñarme los domingos mi abuela materna, Mamá Teresa. Un aljibe

de mármol de una casa nueva adonde nos íbamos a mudar. Unos brazos blancos de mujeres y niños esperando que se secan las vacunas. Cristales de colores de cancelas, monteras y ventanas. Trajes de carnaval en una mesa grande, con formas redondas de mujer en sus formas sedosas, arrasadas, aterciopeladas; trajes de toreros, calidoscopio azul y oro. Unos toros que vienen de pronto. Los niños del colejo que se suben corriendo a los vallados con el sol alegre en sus florecillas. Los toros que pasan en tropel de carne pesada oleante por la sombra y el polvo. Unos buques negros, entre los pinos, en el puerto de Huelva. Alamos blancos de invierno, como humo redondo de ramas de plata, por el borde de un arroyo. La luna grande y redonda, blanca, roja, amarilla (2).

2

RECUERDOS OLVIDADOS

DE vez en cuando, fuera de la línea jeneral de mis recuerdos en fila, en una noche de desvelo, en un rincón de tren, en una hora de tormenta, me asalta uno de esos recuerdos profundos, que nunca habían asomado la cabeza de su agujero de sombra. Son los más bellos, los más sutiles, los más nostálgicos. —¡Qué riqueza en estos barrios de la memoria!— Tienen como el encanto de los barrios de ciudades populosas, en domingo. Luego se tira de su hilo y aparece un rosario de ellos, que se habían unido, aristocracia de recuerdos, en otra senda de la memoria dormida... Tienen ese encanto de las estrellas en una hora de eclipse de sol, que con su presencia borran el día y el fenómeno.

Todos los recuerdos están olvidados. Pero los hay que, al recordarse, parecen familiares. Otros, en cambio, dan estrañeza y conmoción, y siempre parece que surjen por vez primera ante el corazón o en los sentidos.



Dibujo de Juan Ramón Jiménez, 1895.

3

MI TODO Y MI NADA

EN Moguer, cuando yo era un muchacho murió de hemofilia una muchacha de quien yo estaba enamorado. Ella tenía su novio, yo tenía mi novia, le era fiel, y no fue novia mía aunque tenía para mí una verdadera simpatía.

Era esbelta y delgada, de un blanco mate y opaco que a mí me parecía de luna. Tenía unos ojos que a mí me parecían "color de violeta con puntos de oro" (frase de la que la jente de mi pueblo se reía), grandes y hondos como si fueran toda ella una sonrisa carnosa, ancha y limpia. Era generosa y sincera, buena como una rosa. Y era pobre.

En mis versos de muchacho aparece más o menos cambiada, con arreglo a mis imaginaciones tristes, su imagen: en **Almas de violeta**, en **Ninfeas**, en **Rimas**, en "La tísica" de **Platero y yo**.

Primero con qué fuerza... (3).

El recuerdo de su belleza se superpone siempre en mi vida, de un modo más o menos conciente, a toda otra belleza, y toda otra belleza me la recuerda. Siempre está en el fondo de todas mis presencias como un sueño que ha existido, mirándome con sus ojos inmensos y sonriéndome con su sonrisa ancha. A veces me parece que ella es el todo y la nada.

Y yo creo que toda mi lucha con la consecución de la belleza es en mi escritura lírica ésta en que la ponga a ella, muerta eterna, como fin inasequible, inconseguible de la belleza.

4

(AQUELLAS NOSTALJIAS...)

AQUELLAS nostalgias... La administración de coches, una accesoria sin puerta interior que se abría desde la calle, y en donde entraba todo el sol, entre carteles de toros, baúles de viajeros y cestas de pescado. El coche, las tres lentas, soleadas, con el adorno sutil y florido de las visperas, chillón y sucio, la carretera a la hora de la marea, la estación de San Juan, sucia y mal oliente, el tren de estudiante, eterno, sin ilusión, cansado y soñoliento, la noticia del desastre de Cavite, del desastre de Santiago en la estación de Sanlúcar la Mayor. El sol negro, el cólico, el mareo, Sevilla, el otro tren, la noche, estúpida aún, de la tarde de entrada del Colejio...

Como un inconciente presentimiento de que año tras año, y en estos mismos sitios pasados por el tren, habrían de repetirse constantes, concientes, pero diferentes a la conciencia...

5

JUAN R. JIMENEZ Y JUAN RENJIFO JIMENEZ

A los 15 años, Sevilla, pintando ya sin ilusión, dejé de pronto mi paleta y empecé a escribir con embeleso y entusiasmo. Si el pintor sevillano no me exaltaba, el escritor universal estaba, a mi gusto, conmigo. Y yo quería ser universal, no sevillano sólo.

Mi hora era ya el Ateneo; allí leía cuanto encontraba: novela, poesía, teatro, revistas, periódicos, muchos periódicos, todo revuelto y sorbido. Y allí hablaba y hasta discutía con escritores, pintores, periodistas, todos mucho mayores que yo: siempre Salvador Clemente, Juan Centeno, Francisco de León Troyano, Julio del Mazo, Ildefonso Cañaverall, Modesto Pineda...

Y Madrid, espejismo extraño, en todos los fondos. Jacinto Benavente estaba en pleno éxito. Yo había comprado en la librería de Tomás Sanz, mi tesorero literario, que me pedía todas las novedades españolas y algunas francesas, **La comida de las fieras**, un librito alargado, fino, leve, contra el cual y contra mí, desechos de golpes los dos, se habló un mes. José Martínez Ruiz, que comenza-

5

ba a señalarse entonces, acababa de prologar un librito de versos de un Vicente Medina de Murcia, donde estaba "Cansera", que yo recitaba ante la indiferencia jeneral. Salvador Rueda, de quien **El Programa**, mi periódico editor, daba cada día un soneto de **Camafeos**, era burlado por todos y defendido por Salvador Clemente, que lo había conocido en Madrid, y por mí. Seguíamos la vida madrileña puntualmente: los estrenos teatrales, las exposiciones de pintura, etc.

Yo, sin decírselo a nadie, enviaba mis cosas a **El Programa**, con las iniciales J. R. Lo primero fue un poema en prosa (entonces no se decía así, sino un "fragmento"): "El andén"; lo segundo una rima becqueriana. Publicaron los dos. Entonces fue un vértigo mi creación. (Me creí ya un elegido). Todas las tardes enviaba algo a **El Programa** y, después de una noche de insomnio en que devoraba las novelas de Zola, por ejemplo, me iba a primera hora al Ateneo, a ver antes que nadie mi periódico, que quería fresco, intacto. Yo estaba siempre deseoso y temblando al mismo tiempo, de que mis amigos, mis terribles contradictores, reconocieran mis trabajos. Y ¿cómo los iban a reconocer? (4).

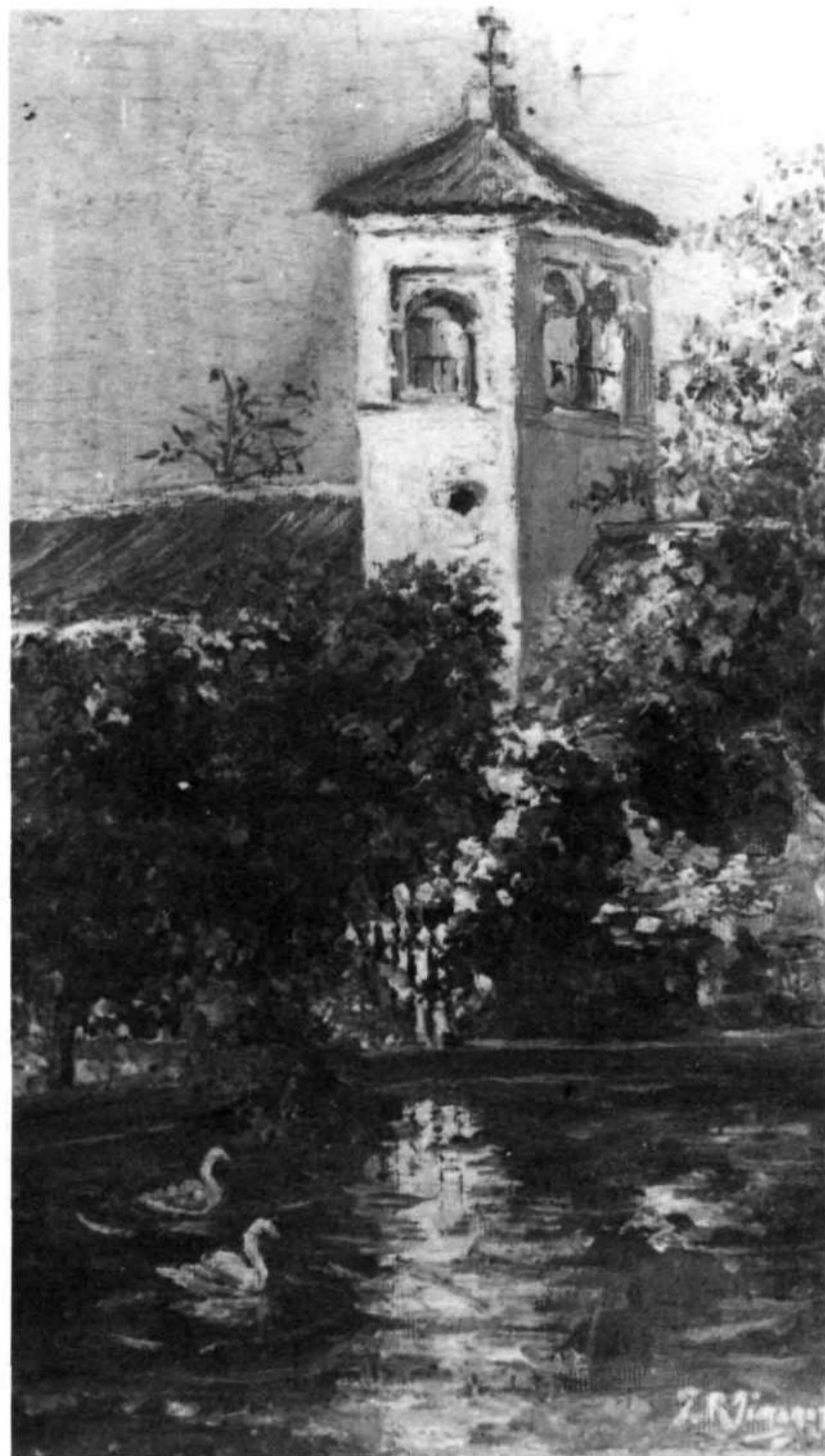
Cuando volví a Moguer aquel verano, 1897, empecé a firmar J. R. J. Ya J. R. J. era yo. Don José Lamarque de Novoa, mi primer poeta confidente, me había escrito: "Firme usted ya con su nombre, suelte usted las andaderas, que ya es usted poeta" (5). Empezaron mis amigos a escribirme, y felicitarme, censurarme. José Guerra Ojeda, el lírico de Alcalá de Guadaíra, publicó una crítica sobre mí. Entonces yo me atreví a poner J. R. Jiménez. Al fin, Juan R. Jiménez.

Un día en el tren, vi en **El Noticiero Sevillano** mi firma. Intrigado, nervioso, leí de prisa el poema que estaba sobre mi firma. Aquello no era mío. Escribí al **Noticiero** protestando y enviando de camino unos versos, "El cohete". Los publicaron al día siguiente, pero no me contestaron sobre mi asunto. Seguí enviando versos y prosas a distintos diarios de Sevilla, siempre a **El Programa**, que ya me daba sitio de honor en sus extraordinarios y hasta me encargaba trabajos especiales, al **Noticiero**, a **Andalucía Moderna**, al **Correo de Andalucía**. Pero también el otro seguía enviando lo suyo. Y... Juan R. Jiménez, como yo.

Mi indignación no tenía límites. Siempre versos o prosas parecidos a los míos. Si yo publicaba un soneto, él otro; si un romance, otro. Y yo creía, es claro, que aquellos versos de aquel otro Juan R. Jiménez le hacían una competencia terrible a los míos, que mi homónimo me iba a oscurecer.

Poco a poco fue desapareciendo el segundo odiado. Alguien creyó y me dijo que se trataba de un curita que me conocía de lejos, de la Universidad, y que se dedicaba así a molestarme y, de paso, a emularme.

Años después, 1902, cuando publiqué **Rimas**, y ya viviendo y muriendo yo en Madrid, recibí un día un romance de Juan R. Jiménez ¡todavía! parodiando el mío "Estos crepúsculos tibios" (6), y en la carta firmada por mí (¡qué letra florida!)



Oleo de Juan Ramón, 1896.

que le acompañaba, me decía poco más o menos: "Para que usted vea que eso es muy fácil de hacer y que lo hago mejor que usted". Pero entonces, qué estúpida me pareció la parodia.

De modo que en la prensa de Sevilla de los años 1894-1896 existe una "obra poética" paralela de dos Juan R. Jiménez. Pero ya saben los críticos buscones si algún día se deciden a encontrar "aquello", que lo mío era lo peor (7).

A mi izquierda, a mi derecha, en mi mesa, sobres, envolturas, revistas, periódicos, libros malos y a veces, también, un libro bueno, etc esperan mi hora de romper papeles.

Es después de almorzar. Una hora. Quizá la más grata de mi día. "Ningún día sin romper un papel" (8).

Los rompo con un gustoso, deleitable modo de costumbre. Los sellos, a una caja para esos niños que me los piden. Aprendo, aquí y allá, letreros de sobres, pies de imprenta, confección, calidades. Si encuentro un hermoso trozo, lo recuadro y escribo un aforismo al margen. Al caer los pedazos en el cesto aprendo diariamente pintura, arquitectura, poesía, música. De pronto un golpecito con el pie, con la mano, los acomoda, como en un calidoscopio, a mi gusto, que es el de ellos. Yo sé que se encuentran bien como yo los pongo.

Luego, todas las letras forman un laberinto gracioso de tonos y rasgos, casi una historia de amor, de arte, de oficio.

Por fin, al tercer o cuarto día, lleno el cesto, que no me vuelca nadie, los vuelco en el gran cesto del cuarto de limpieza. Y, en un minuto, el montón ahuecado e invertido, sobre todo si no están las criadas, me llena con su exhibición de recuerdos de horas de romper.

7

LA MUJER

(La mujer, La mujer desnuda, La otra)

LA mujer ha sido siempre, es, para mí, el espejo de la vida, la suma concreta, en belleza viva, del mundo. La razón primera de ser y existir el hombre, yo. Una ciudad, un campo, un mar sin mujer son para mí un desierto. Toda mi melancolía juvenil, la madura, es por la mujer, no por las mujeres. Necesito siempre la mujer al lado y las mujeres lejos.

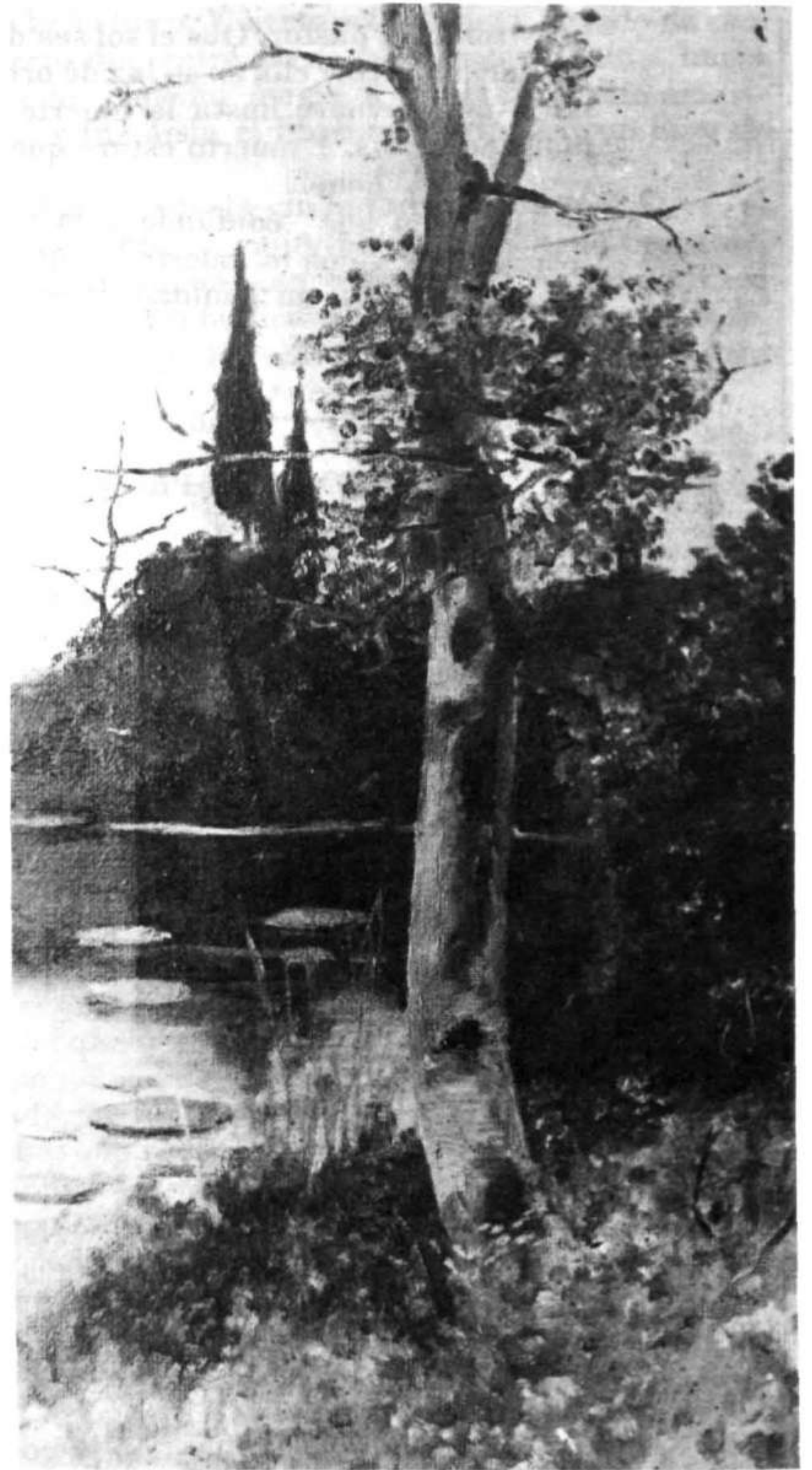
Yo podría vivir en una sociedad sin hombres. Si a veces he sentido simpatía estética por un adolescente, en la edad dudosa, ha sido por lo que tiene de mujer. Comprendo en el hombre, pero no la siento, la admiración por el hombre desnudo deportista, torero, no gusto del hombre vestido, del hombre social en general. Prefiero los viejos.

Los niños y las niñas los considero como seres aparte, flores con habla, sin relación con mujer y hombre; y me gustan, me atraen, me deleitan como niños, como jérmenes aún en gracia y gloria.

La mujer desnuda es la forma perfecta por excelencia de nuestro mundo. Todas las otras formas bellas no son sino para comparársele, la rosa, la manzana, la cierva, la ola, la estrella, la paloma, la luna. Son formas hacia la mujer desnuda.

Si yo he sido, de muchacho especialmente, un enamorado de la luna es porque parece una mujer desnuda, de la rosa porque parece una mujer desnuda, de la estrella, del agua, de la brisa porque parecen una mujer desnuda.

Por eso yo amo lo delicado de la vida, porque



Oleo de Juan Ramón, sin fecha, pero de 1896.

soy hombre desnudo y amo a la mujer desnuda. Las formas diferentes, el pino, el sol, son mis amigos pero no me conforman como las formas femeniles. Por eso amo también lo terso, lo suave, lo redondo en poesía, porque para mí la forma poética del hombre es forma de mujer. San Juan de la Cruz es el expresivo más amante de la mujer, en la poesía española. Por eso detesto la muerte, porque ya no puede estar nunca desnuda o porque de estarlo será vestida.

Es un error decir que las formas delicadas y esquisitas, formas de expresión sensual, son propias de la mujer, la poetisa. Lo propio de la mujer son las formas de expresión varoniles, como ocurre en casi todas las grandes poetisas antiguas y modernas. Esto lo han entendido bien las americanas. Por eso valen.

Venus elevada a estrella, a lámpara desnuda, a carne inmortal y luciente, es mi más lógica diosa, 7.

la estrella del pastor. Que el sol sea dios de la mujer, que se queme ella en su luz de oro. Yo me quemó y me quemaré hasta la muerte en la luz de plata de Venus. Y muerto estaré quemado, hecho ceniza por Venus.

He dicho que "confundo a la mujer desnuda con la obra y con la muerte", y que ellas son mis tres presencias, mi trinidad de mujer (9).

8

YO Y TU, PROJIMO

PUESTO que aquí, en este mundo, apareció un ser, un estar humano cuya conciencia soy yo, ¿qué remedio me queda sino aumentar sucesivamente, durante los días que dure esta apariencia, la conciencia de mi estar y mi ser?

Puedo sentir, pensar y hasta comprender que soy como uno de estos otros seres humanos que los llamados hombres llamamos presos. Puedo creer que soy como uno de estos otros llamados hombres, que parecen iguales que yo. Soy un preso en una cosa que llamo atmósfera, en otra que llamo lugar, en otra que llamo una vida y puedo llamar, para compararla, cosa.

Puedo también llenar mi tiempo con unas cosas llamadas hechos, cuyos llamados nombres puedo llenar de llamados actos, y tengo bastante libertad para comprender y decir que todo esto es convencional, un teatro como los que intentamos para divertirnos o entristecernos. Y también para comprender que debo irme un día por el foro, si soy actor, o por la plaza, si soy espectador, y que este irme puede ser la libertad, es decir la nada, la libertad de irme a ese gran refugio que hemos podido llamar nada.

Y si la nada no lo fuera, si la cosa no correspondiera al nombre, tendré que aguantarme y aguantarte, amigo metamorfoseado, que tendrás también que aguantarme y aguantarte.

9

REVES

De un derecho ya publicado

NARIGUDO curvo, fui árabe semita desde el principio del mundo y más aguileña mi nariz árabe desde que un fotógrafo alemán me la partió en dos con el derrumbe de su artefacto de fondo; es torcida, como todo mi lado izquierdo; tengo un ojo queratítico de nacimiento, calvo desde los treinta años; mis piernas se me arquean más cada vez, desde los cuarenta, dicen que de montar mucho a caballo y en burro; un bloqueo auriventricular de rama derecha, conjénito, que me ha tenido toda la vida en vilo. No quiero mirarme al espejo y si, por necesidad, tengo que mirarme, hablo a quien me obligue para concederle algo mejor mío, mi voz, y mirarme sólo en los ojos. Y entonces me doy miedo.

De niño yo era una fierecita (dicen), daba tiros;

y garrotazos a todo, perros, gorriones, tortugas, cristales, menos mal que la escopetilla era de salón y casi no hacía blanco más que cuando apagaba con ella mi vela, antes de dormirme, y supongo que esto sería porque la vela se apagaba sola. No olvido que cuando había que matar gallinas en el campo, yo me abrogaba el derecho de matarlas con garrote. Y sin duda, como castigo de dios tuve, de niño, todas las enfermedades de los niños y, varias veces, el garrotillo, y la alferecía tetánica, cuyos nombres daban sus buenos sustos en mí a mi familia. Cuando mi padre murió, repentinamente, se me impresionó una placa de mi cerebro con la idea de la muerte repentina, esa idea de que yo no me podía morir, como si esto fuera posible, y que me ha hecho molestar a médicos a deshora.

Yo he hecho y dicho o escrito lo mismo que han hecho y escrito o dicho los que han hecho lo que han hecho, etc. Es decir, que mi vida es una síntesis y que mi escritura es una síntesis de mi vida y de toda la poesía anterior a mí, que es una síntesis de la vida. Como fui niño mucho tiempo, mi poesía fue mucho tiempo inocente, y como tengo la manía de arrepentirme de todo lo mío y corregirme, que es lo mejor de todo lo que tengo, no dejo en paz a mis poemas ni a los lectores de mis poemas, que deben tener una paciencia a prueba de poema. De los críticos de mi persona, los malos amigos dicen que soy mal amigo y los buenos que soy excelente. Desde luego yo he sido demasiado exigente con mis amigos y siempre quise que fueran como el yo que yo he querido siempre y no he podido ser. He deseado mal a algunos calumniadores porque la calumnia es para mí lo único que merece la horca, y he fastidiado mucho a los que han querido fastidiarme. Esto es sin duda por lo explosivo que siempre soy. De mi escritura, los unos dicen que tengo los dones completos de la poesía, los dones que antes dije yo que tengo, otros que no, otros que sí y que no, y otros que qué sé yo. Apolo y las musas, mis buenos amigos, sabrán, puesto que son orijen, quiénes dicen la verdad humana y quiénes la humana mentira, quiénes son los merodeadores reptiles de diversa categoría a quienes dediqué mi caricatura del haz, y quiénes los ángeles de mi guarda (10).

Mi peor necesidad es la del aislamiento absoluto de todo lo vivo, para mi trabajo, no para mi creación, que eso no es trabajo para mí (ya dije en un aforismo mío que sólo la creación vence el ruido de la Creación), sino para mi ordenación del caos porque necesito oír el Cosmos, cuyo ruido difuso y completo, como el de la vida, no me molesta. Nada que viva, una persona, un gato, una hormiga puedo tolerarlo mientras ordeno y vijilo mi instinto. Esta absoluta necesidad, sí o no absoluta, es lo que me ha hecho molestar más a mi familia, que siempre la tuve alarmada. Yo siempre he comprendido que los demás tuvieran las mismas necesidades de espacio y tiempo que yo, pero el hecho era inevitable. He mendigado el silencio, lo he impuesto, todo lo he concedido a mi destinada vocación, ya que creo que el mayor crimen del mundo es deformar una vocación.

Yo nunca busco el defecto, lo encuentro en mí, en todos y en todo, pero me gusta el defecto cuando es falta y no es sobra, no es ripio. Yo siempre veo la parte débil, fea o ridícula en mí y en los otros, como la parte bella. En conjunto me gusta mucho la sociedad de dos, de tres y, sobre todo, de uno. Más, no. Como los hombres son más parecidos a mí, prefiero las mujeres, los niños y todo el resto de la creación. Entre los que me gustan, soy alegre, triste entre los que no me gustan y triste cuando estoy solo. Lo que prefiero en la vida es la simpatía.

en bello libro. Y cierto sol oblicuo y dorado de este cierto día, entre carnaval y semana santa, hacia las dos y media, me da, a través del visillo amarillo, y me aísla el libro en cierto oblicuo lago de oro.

(Fuera está la ciudad mejor con marzo ya, el árbol verde, la mujer hermosa, el agua brotante, el pájaro ciudadano, el bullicio inconciente. Y yo conciente del bullicio y el silencio y tristemente feliz entre los dos soles, el sol exterior de la vida ajena y el sol interior del alma propia.)
(1932)



En el Sanatorio del Rosario, en la calle Príncipe de Vergara, 14 (hoy, General Mola, 53), vivió Juan Ramón en 1902 y 1903. Le puso el apodo de "Sanatorio del Retraído".

Creo que el día de mi muerte habrá mucho descanso. Lo malo sería que los que yo querría que descansaran de mí, estuvieran ya descansando de mí, de ellos, de todo y o del todo, para siempre.

10

SOLES

SOL dorado en el libro en que estoy leyendo. De niño, yo soñaba en esta realidad. Sol de cierto día, entre carnaval y semana santa, de cierta hora, entre la una y las tres, entrando de cierto modo dorado y oblicuo en un cuarto de trabajo ideal, dando así en un bello libro, quizás azul y amarillo.

(Fuera, el mismo sol dando en la vida libre, árbol verde, mujer hermosa, pájaro ciudadano, bullicio para la calle que se ve y no se oye dentro, bullicio sólo en movimiento, en color y línea, tras el cristal. Silencio para el trabajo, bullicio para el paseo.)

Hoy tengo en mi mano mi propio libro bello, yo

11

LA CRUZ

SIEMPRE (desde niño) me pareció cosa extraña la adoración de la cruz. Tenía para mí un sentido lúgubre y triste. Yo pensaba ¿por qué adorar el instrumento de martirio de Cristo? Si Cristo, en vez de morir en la cruz, hubiese muerto en la horca, la guillotina o la silla eléctrica, ¿adoraríamos la silla, la cuchilla o el garrote, el palo vil? Si Buda murió, como he leído, de una indigestión de arroz, los budistas debieran de tener en el altar un plato de arroz.

Viniendo a los hombres sin aura de divinidad, decía yo, Sócrates, debiéramos adorar la cicuta, tener un vaso de cicuta en un altar, entre dos velas y con un ramito de flores de trapo, y rezarle a la cicuta, ya que Sócrates murió envenenado por ella.

Yo pensaba: Cuando sale el sol con esa pres-tancia, esa armonía, esa majestad alegre, o cuando se pone majestuosamente rojo y triste, es lógico que el hombre primitivo, necesitado de una de-

pendencia oscura, lo adorara. Además, el hombre religioso puede adorar al sol como obra de un problemático dios, como un hombre culto adora, se embelesa leyendo los **Diálogos**, la **Divina comedia**, **La tempestad** como obra de Platón, Dante o Shakespeare.

Si hay que adorar, decía yo a mi tío Gregorio que era más natural adorar lo activo que lo pasivo, la consecuencia que la causa, no adorar a Judas porque vendió a Cristo, sino al burro porque lo entró alegre en Jerusalén entre vivas palmas, hombres, mujeres y niños.

Y si se trata de adorar a dios porque Cristo lo dignificó, porque es símbolo del sufrimiento, de la renuncia, del heroísmo, adoremos la renuncia, el sufrimiento, el heroísmo como símbolos morales, pero no la cruz que no significa nada.

En suma, pensaba yo, la cruz es idolatría más que el sol. Y me quité entonces una crucecilla de oro que llevaba al cuello desde niño y no volví a ponérmela más.

(Coral Gables, 1939, 40, 41, 42.)

12

MI "VERSO DESNUDO"

YO había escrito antes poemas en "verso desnudo" intuitivo desde mis 20 años (**Ninfeas**), y conciente 10 años después (**Pureza**, **El silencio de oro**, etc.) Pero la verdadera realización mía de este verso, que había de ser decisiva en mi obra y en la poesía española y americana de mi época, me la trajo el mar (11).

En 1916, enero, en el traqueteante tren, camino de Cádiz para embarcarme a América, empecé a escribir unas notas en verso libre que yo consideré provisionales en el primer momento, movidas por el traqueteo del tren y ya con la oleada del Atlántico. Al llegar a Cádiz y ponerlas en limpio en el reposado cuarto del Hotel de Francia, comprendí que eran el jermen de un nuevo yo poético.

Casi todo el **Diario** está escrito en este verso, y luego **Eternidades**, **Piedra y cielo**, etc. Era el verso desnudo que con la canción y el romance habrían de ser permanentes en mí.

El llamado verso blanco español era cosa bien distinta, con un empaque y una monotonía que siempre odié. Unamuno sí había escrito ya en un verso que era intermedio entre el blanco y el mío, pero con más división estrófica y más rigidez. Yo veía un verso libre desnudo sensual, como una mujer desnuda en monumento rítmico (siempre he visto mis formas poéticas relacionadas con la mujer desnuda), y creé ese verso desnudo sin precedente en español. Se diferenciaba del verso libre general moderno (Whitman, Claudel, etc.) en su arquitectura. Era libre pero armonioso y arquitectural, con un ritmo de vuelo de pájaro o de mariposa que obedece a una ley como el canto mismo.

Mi norma era la imposibilidad del ripio, la evitación de lo superfluo, como en el vuelo auténtico o el baile verdadero, y siempre, como el baile y el

vuelo, concentrado, retornador a un centro y con unidad absoluta de espacio y tiempo.

Inmediatamente después de mi **Diario**, 1916, este verso desnudo empieza a ser seguido en España: Moreno Villa, León Felipe Camino, tan vulgar y antipoético por otro lado, los primeros. Pedro Salinas, además de tantas otras seguiciones en asunto, metáfora, etc., puede decirse que no escribe en otra forma y cada vez más cerca de esa forma mía. Guillén en "Pino", etc. Y luego, uno tras otro, todos los jóvenes españoles y americanos, Lorca, Neruda, Alberti, Aleixandre, Molinari, Altolaguirre, Cernuda, Prados.

No hay más que ver la lírica española y americana anterior a mi **Diario** (Darío, Unamuno, Lugones, Antonio Machado, Silva, etc.), y la posterior (Juana de Ibarbourou, Salinas, Neruda, etc.), hasta este curioso estado actual en que casi nadie escribe más que en este verso mío, y, como en lo popular, sin darse cuenta de quién lo dejó en el aire y en la luz de España.

(Wash., 1942.)

13

MIS LIBROS DE MI MADRE

CUANDO llegaron mis libros de Madrid, el olor de los libros míos, que fueron de mi madre, se esparció (jazmin, madreSelva, violeta, rosa conservada entre las hojas) por toda la casa.

Ya estoy en Moguer, Washington. Tú eres Moguer ahora, Washington, con el olor de las flores secas de mi madre en mis libros viejos.

(1945)

y 14

IDEOLOGIA

DICEN algunos que yo soy un narcisista herético o ateo, porque me considero divino.

A mí me enseñó la religión católica (hoy soy cristiano y no católico, ni protestante, ni de ninguna secta) que Dios me hizo a mí a su imagen y semejanza; que el alma es divina y que yo tengo alma; que el animal, por no tener alma divina, no es inmortal, etc. Entonces ¿qué ateísmo, qué herejía, qué narcisismo puede haber en mi creencia?

En último caso, el narcisista sería el dios que me creó a mí a su imagen y semejanza, para perpetuar su divinidad, el dios que no creía en Dios, esto es, un dios ateo, herético o narcisista.

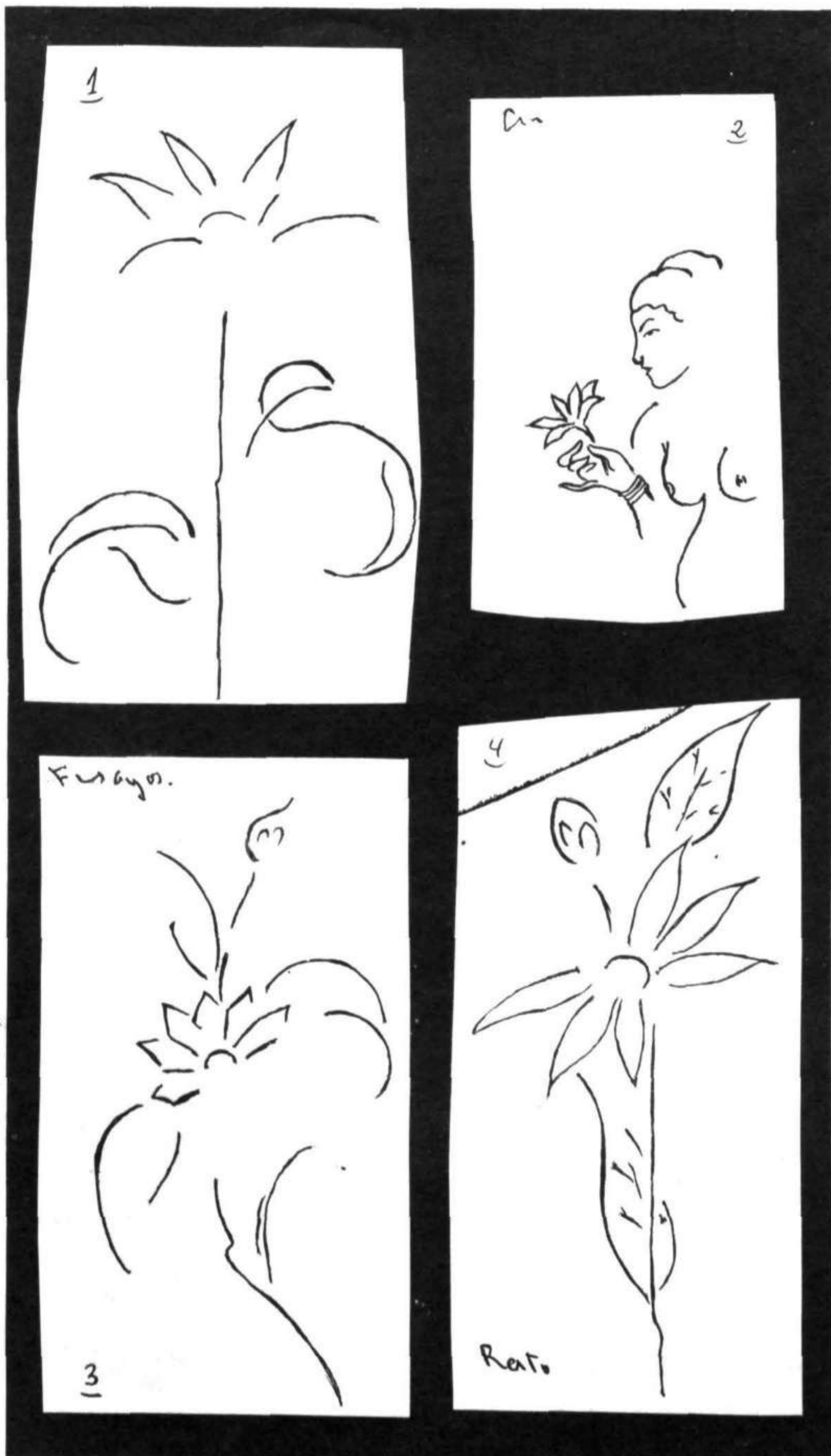
Yo creo en Jesús el Nazareno, el poeta que creía en su padre, su propio padre que él no cargó de los símbolos con que lo cargó luego la iglesia; que él consideró como origen y fin suyo, de donde salió y adonde volvió. Y creo que esta creencia es suficiente para el hombre.

Yo soy tácitamente cristiano, es decir, soy creyente en la palabra de Cristo, quien se consideró divino; digo, Hijo de Dios eterno, y eterno en El, como creyó Servet, y lo gritó en su martirio; y me considero divino como cualquier otro ser de la na-

alimento, etc., que en la mía; porque me parece que, a medida que la conciencia aumenta la capacidad pensativa y sensitiva (del hombre, de la abeja, de la hormiga, etc.), sobrevienen los vicios más jenerales de todos los seres de la creación. (1954) (12)

JUAN RAMON JIMENEZ

Juan Ramón Jiménez.



Estos dibujos de Juan Ramón, inéditos hasta ahora, iban destinados a ilustrar los libros de Tagore. Deben de estar hechos en los primeros años veinte, y llevan unas anotaciones con letra juanramoniana que se están borrando; sobre el primero escribió: "Recuerdos, cartas, Shantiniketan..."; sobre el segundo: "Cuentos"; sobre el tercero: "Ensayos", y bajo el cuarto: "Resto"

turaleza: cualquier hombre, cualquier perro o cualquier pájaro, por ej., ya que todos participan, en alguna forma, de Dios. Y, en algunas circunstancias, más podría yo creer en la divinidad del pájaro, por ej., que no es vicioso en su amor, en su

(1) El día del nacimiento de J. R. J. es discutible; en el Juzgado Municipal de Moguer se dice "que dicho niño nació en la casa del declarante (su padre), el día 23, a las doce de la noche", y la verdad es que las doce de la noche son el tajo entre dos días. J. R. J. prefirió decir que había nacido el 24 de diciembre para así llamarse "niñodíos". La casa natal, en el número 2 de la calle de la Ribera, ha sido cuartel de la Guardia Civil hasta el año pasado, en que la compró el Ayuntamiento de Moguer para destinarla, según parece, a asilo. En 1885 ó 1886 la familia se trasladó a la casa de la calle Nueva, hoy calle de Juan Ramón Jiménez, y esa casa es actualmente Casa Municipal de Cultura Zenobia y Juan Ramón.

(2) Los personajes y escenas reseñados aquí integran dos proyectos de libros que J. R. J. no llegó a editar y que se han publicado parcialmente después de su muerte: **Josefita Figuras** (*El calidoscopio prohibido*) y **Entes y sombras de mi infancia**.

(3) El sexto poema de la **Segunda antología poética** comienza así: "Primero, ¡con qué fuerza / las manos verdaderas!"

(4) Estas primeras publicaciones de J. R. J. aparecieron en 1896 en **El Programa**, según propia declaración del poeta en varias ocasiones, pero son desconocidas.

(5) Lamarque de Novoa fue un poeta sevillano de escaso interés, algo mecenas de las letras y protector de **El Programa**. J. R. J. no sólo le dedicó un poema en **Almas de violeta**, sino que ilustró con dos dibujos su libro **Recuerdos de las montañas** (Sevilla, ed. no venal, 1901).

(6) J. R. J. cita el primer verso del romance titulado "Primavera y sentimiento"; este título pasó a ser el de una sección de "Rimas de sombra" en la **Segunda antología poética**.

(7) Hasta **Laberinto** firmó sus libros Juan R. Jiménez, y a partir de la edición abreviada de **Platero y yo** (1914) los firmó Juan Ramón Jiménez, excepto **Canción** (1936), que sólo lleva las iniciales J. R. J.

(8) En el octavo cuaderno de la serie **Unidad** (1925), bajo el título de "Estética y ética estética", figura así este aforismo juanramoniano: "Ningún día... sin romper un papel".

(9) J. R. J. pensó agrupar bajo el título **Las tres presencias desnudas** libros que se titularían **La mujer desnuda**, **La obra desnuda** y **La muerte**, proyecto que no llegó a realizar. Cf. el prólogo a mi edición de **La obra desnuda**, Sevilla, Aldebarán, 1976.

(10) Se refiere al texto que abre el cuaderno **Obra en marcha** (1928), titulado "El Andalúz Universal / Autorretrato / (Para uso de reptiles de varia categoría)", que está complementado por el que se reproduce aquí.

(11) J. R. J. confunde las fechas, ya que **Ninfeas** apareció en septiembre de 1900, cuando su autor no había cumplido aún 19 años, hasta diciembre; en cuanto a los otros libros citados, **Pureza** fue escrito en 1912 y **El silencio de oro** entre 1911 y 1913 (se editaron póstumamente). Sobre el verso desnudo puede consultarse mi prólogo a la ed. cit. de **La obra desnuda**.

(12) El comentario que acompaña a estos textos de J. R. J. se inserta en la sección **CARTAPACIO**, pág. 113.

CUENTO VIEJO

FRANCISCO AYALA

*To bid Aeneas tell the wale
twice o'er Shakespeare,
Titus Andronicus,
Acto III, escena II.*

HUYENDO en su tiempo de la peste negra, varias personas nobles y cultas —nos dice Boccaccio— se reunieron en una finca próxima a Florencia, y entretuvieron allí el ocio contándose, por turno, un cuento cada día, —de donde saldría el Decamerón famoso, que más tarde habría de imitar con su Heptamerón la reina Margarita de Navarra.

Huyendo también nosotros de esta nueva plaga que en verano asuela a Europa: la agobiante multitud turística, unos pocos amigos, aficionados a las letras, nos hemos reunido para charlar por las noches en el desierto Madrid estival; y durante estas desmayadas conversaciones nuestras, alguien invocó aquellos precedentes para sugerir que por qué no habíamos de seguir nosotros el ejemplo de tan distinguidos precursores. La iniciati-

va fue aceptada; pero, menos imaginativos o más perezosos, decidimos, en fin, limitarnos a recontar una u otra de aquellas viejas historias en vez de arriesgarnos, refiriendo las anécdotas de nuestros prójimos, a incurrir en el chisme maldiciente.

Cuando llegó mi turno, opté por rehacer con palabras propias la *nouvelle* número treinta del Heptamerón. Advertí que, en atención a la estirpe de la dama que protagoniza el relato, se había abstenido la reina Margarita de consignar su nombre, y sólo nos informa de que, habiendo quedado viuda muy joven la señora, y madre de un hijo único, había resuelto piadosamente, tanto por el duelo debido a su difunto esposo como por amor al niño, no volver a casarse. Así, pues, se recluyó en el retiro de una vida devota que la preservase de cualquier tentación.

Llegado el muchacho a los siete años, su madre le puso un preceptor sabio y discreto; pero, pasados otros siete y cuando se acercaba ya a los quince de su edad, la

naturaleza, que es una maestra muy secreta, hallándolo bien nutrido y sobrado de tiempo, le enseñó una lección muy diferente de las que aprendía con su preceptor. Comenzó el chico a fijarse en las cosas bellas, y a apetecerlas; entre otras,



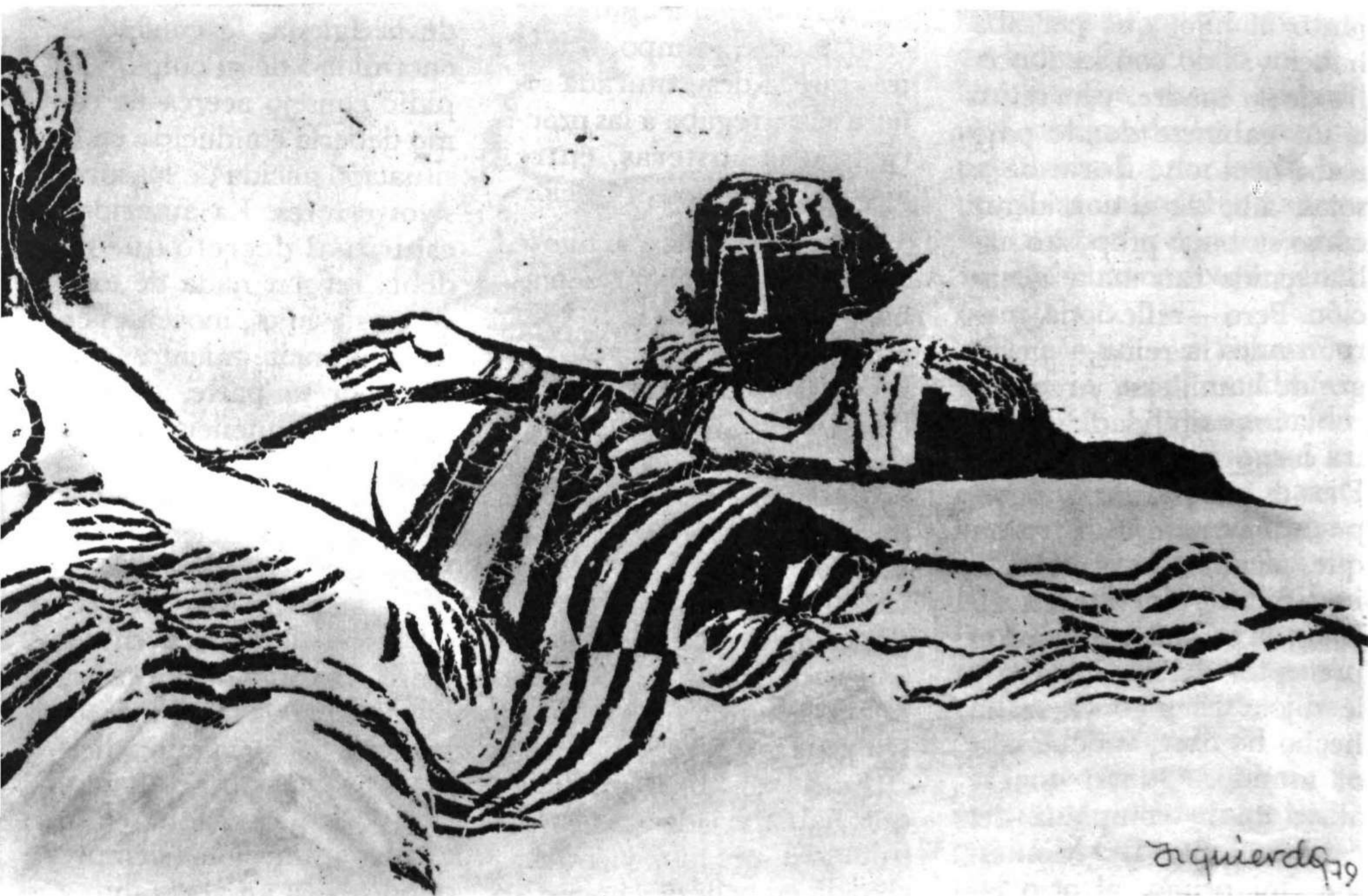
en una damita que dormía en la cámara de su madre y que —teniéndole todas por un niño— no cuidaba mucho de cubrir sus formas. En fin, el fogoso jovencito empezó a asediar siempre que se le deparaba ocasión a la desprevenida damisela, quien, viéndose apurada, terminó por dar cuenta a su señora de lo que pasaba. Y ¿cómo iba la piadosa madre a creer cosa tan fea de su tierna criatura? Más bien pensó que todo sería una calumnia envidiosa de la criada.

Pero como ésta insistiera y

la apremiara con sus quejas, dispuso prudentemente: “Vamos a averiguar lo que haya de cierto en eso que me cuentas. Si es verdad, le castigaré como merece; pero si tu acusación resulta falsa, serás tú quien reciba el castigo.” Y para salir de dudas, ordenó a la muchacha que citara al galancete para acogerlo en su cama a la medianoche. Obedeció ella, y le dió cita; pero a la hora de acostarse, la señora se puso en el lugar de su doncella y allí aguardó, con ánimo —si es que la acusación de la criada salía cierta— de cas-

tigar al hijo en manera tal que se le quitaran las ganas de acostarse nunca más con mujer alguna.

Por supuesto, el muchacho acudió puntual a la cita y se metió a tuestas en la cama donde su progenitora esperaba; la cual, aún viéndole llegar tan diligente, no podía creerse todavía que su niño intentara hacer tal fechoría. Llena de cólera, se mantuvo, pues, en silencio hasta haberse asegurado de que él no buscaba tan sólo inocentes caricias, sino que se proponía pasar a mayores e ir a fondo; pero ¡ay! la ma-



Figueroa 79

ternal paciencia fue tan larga y la naturaleza de la mujer tan frágil que su cólera se transformó poco a poco en un placer demasiado abominable. Y así como el agua contenida por fuerza —explica la excelente reina Margarita— corre con mayor ímpetu cuando se la suelta, así esta pobre señora vio trocarse en exhuberancia la restricción a que tenía reducido su cuerpo. Esa noche quedaría preñada de aquél a quien ella quiso impedir que preñara a otras.

No bien consumado el pecado horrible, ya los remordimientos comenzaron a atosigarla. Se levantó de junto al hijo, que pensaba haber yacido con la doncella de su madre. y se retiró a un gabinete donde pasó toda la noche llorando a solas, afligida al considerar cómo su buen propósito había tenido tan mala ejecución. Pero —reflexiona, moralizando, la reina— en lugar de humillarse y reconocer la imposibilidad de nuestra carne que sin la ayuda de Dios es incapaz de evitar el pecado, urdió una trama que, alejando la ocasión, le impidiera reincidir en él. Llegada la mañana, llamó al preceptor del muchacho, y le dijo: “El niño ya se ha hecho hombre, y debe salir al mundo. Quiero que se aliste en la compañía del capitán señor De Monteson, mi primo, al otro la-

do de los montes. Llévelo ahora mismo, y para que yo no me apene, impida que venga a despedirse de mí.” El joven marchó muy contento, pues tras de haber gozado a su amiga lo que más deseaba era ir a la guerra...

El cuento tiene una larga y complicada secuela. Aquella gran dama, conforme su preñez avanzaba, fingió estar enferma para vestir manto que cubriera su deformidad, y se refugio, por último, en la casa de un pariente suyo a quien confió su desgracia, aunque sin detallar lo ocurrido ni declararle quién había sido el autor del hecho. Allí dió a luz una niña hermosa, que hubo de criarse en el campo, mientras que la desventurada señora se entregaba a las prácticas más austeras, entre ayunos, disciplinas y cilicios.

Pasados los años, su hijo le mandó recado de que deseaba volver a casa, a lo cual ella se negó, temiendo recaer en el mal del que se había liberado, pero ante la insistencia del joven soldado, y no teniendo pretexto alguno para impedirle el regreso, le puso por condición que volviera casado, y que para elegir mujer no atendiera a razones de fortuna, pues lo importante era que se amasen mucho.

Entre tanto, el pariente que había criado a la niña fruto del pecado, viéndola crecida en belleza y honesti-

dad con edad de doce años, la encomendó a la protección de la reina Catalina en la corte de Navarra. Y quiso la fatalidad que, de paso por aquella corte, el joven caballero que era su desconocido padre, la encontrase allí, se enamorase de ella y, sin sospechar nada, pidiera su mano y se casara, llevándose consigo a presencia de la madre.

Cuando ésta averiguó —y lo supo pronto— quien era su nuera tuvo un sentimiento grande que creyó morir de dolor: cuanto más hacía por atajar su desgracia, más contribuía a aumentarla. Acudió, desolada, la infeliz señora a un gran dignatario de la Iglesia, le confesó la enormidad de su culpa, y le pidió consejo acerca de cómo debería conducirse en la situación nacida de sus sucesivos errores. La autoridad espiritual decretó que no debía revelar nada de todo ello a sus hijos, inocentes en su ignorancia, mientras que ella, por su parte, debería pasar en penitencia el resto de su vida.

Y termina su relato la reina Margarita diciendo que, una vez instalados bajo el techo materno los recién casados, muy bien avenidos entre sí —pues la esposa era hija, hermana y mujer de su marido, y éste padre, hermano y marido de su mujer— la pobre madre, en su extrema aflicción, siempre que los veía amarse tanto y



ser tan felices no podía por menos que retirarse a llorar.

Así es el cuento. Pero lo que la reina Margarita había narrado ¿sería —según quiere darnos a entender— algo efectivamente ocurrido entre personas de quienes tenía ella noticia cierta, tal cual hubiéramos podido referir nosotros algo extraordinario o picante sucedido a conocidos nuestros (que casos semejantes nunca faltan en la realidad de la vida cotidiana), o más bien le atribuyó a supuestos personajes de su tiempo una historia que la tradición literaria venía repitiendo desde un pasado inmemorial? Esta duda ha surgido en los comentarios de mis amigos tras de haber escuchado mi relato porque, como apuntó uno, varios de los cuentos popularizados por los italianos y sus imitadores franceses en aquella época tienen sin duda un remoto original oriental.

De ser así —si la versión que yo he parafraseado fue en su día adaptación de otras anteriores—, quizá lo que hubiera debido hacer yo, a mi vez, es, no recontar la novela de la reina de Navarra, sino tomar los hechos, encajárselos a gente contemporánea nuestra, con nombres, apellidos y circunstancias actuales.

He cedido a la pereza o sucumbido a la falta de imaginación. Otra vez lo intentaré.





HIMNO DE LA ESPÍA

Para ALICIA: ella es Olana

No hay nadie en el mundo, se diría
salvo la Espía.

¿Quién es la Espía?

Olana, se diría.

Posada en el techo hay una mosca
Olana allí me espía

Miro al cielo, y él me mira:

¿no será Olana que me observa
quizá, tal vez, desde una nube
en forma de Espía?

Porque el cielo a nadie mira.

Recorro el mar con grandes piernas
son dos las piernas, mas de pronto,
descubro al lado una tercera; mía no es,
luego es Olana, que me espía.

Ya no sé qué hacer sin esos ojos
que allí en el frío me vigilan;
mi figurón tiembla y vacila
no sé quien soy ya sin la Espía.



LA ORACION

Y la madre entonces reprendió al niño, y dijo:
qué haces que no velas el cadáver?
y él puso su boca en aquel falo, y
sorbó lentamente como de un alimento
porque ese muerto era el incienso que
purificaba los sabidos hedores
del teatro, su turbia agonía—

de modo que al crepúsculo, la madre repetía
de golpe despertando del sueño, hijo mío, ve y mira
al fondo, para saber si duerme o si nos piensa
y no te olvides nunca de velar el cadáver:
que nos absuelva, dile, que hemos vivido mucho
y tropezamos ya con los muebles, y el alma está podrida, y huele
ya demasiado, demasiado: ve y mira si nos piensa:
y el hijo sorbía de aquel ano abierto.

LEOPOLDO MARIA PANERO

LA TAHONA

ANTONIO GALA

LA tahona de la calle de Pérez Galdós era bastante sucia por fuera. Su fachada, sin renovar hacía tiempo, estaba llena de desconchones. El zócalo, de una piedra pobre, se había marchitado con los años. Dentro, el alicatado blanco daba frío. Aunque estuviera abarrotada de compradores, cada uno se sentía profundamente solo. Cada semana, al amanecer, aparecía el camión verde y descargaba los grandes haces de ramas. Un hombre oscuro, de pie sobre ellos, enganchándolos por el vencejo, los arrojaba a la acera. (“¡Veintiuno!”...

¡Pum! “¡Veintidós!”... ¡Pum! “¡Veintitrés!”... ¡Pum!). Toda la calle olía a enebro y a pinares. Las palabras, todavía no usadas por el día, sonaban contra el silencio como las monedas sobre el mostrador de mármol blanco.

La habitación de ahora era, más o menos, como la tahona de la calle de Pérez Galdós. Sólo que en uno de los extremos del mostrador había una como enorme jaula de pájaros. No es que los tuviera, pero lo parecía. Doña Amparo llevaba aún el velo puesto, muy hacia la frente. Era demasiado delgada para resultar simpática. Al hablar iba directamente al fin, a su fin. Doña Amparo, de luto, era eficaz e insoportable. La Panadera, o lo que fuese, se movía sofocada del otro lado del mostrador, que partía en dos la habitación. Sin hablar con nadie. Sin despachar a nadie. Alocadamente como un pájaro recién enjaulado (parecía evidente que en la gran jaula no había pájaros). Remangada. Bajita. Redonda.

Entonces fue cuando, lleno de misterio, el extraño hombre de la barba se acercó muy despacio y dijo:

—“¿Me da usted mi pan de cada día?”.

—“El nuestro, será el nuestro”, protestaron todos los asistentes.

—“Esta bien, el nuestro”, susurró entre la barba el viejecillo.

La Panadera buscó durante largo rato en las estanterías del fondo.

Por fin, encontró la etiqueta que buscaba. Tiró de ella y puso ante el viejo un pequeño pan seco. El la miró de hito en hito, golpeó con el pan el mármol del mostrador y dijo:



—“Mucho me temo que esté excesivamente duro para mis dientes”.

—“Ah, ah”, —exclamó la Panadera—, “usted ha empezado demasiado tarde”.

Y mientras se alejaba hacia el otro extremo de la sala, añadió: “Su pan de cada día tiene sesenta y nueve años y algunos meses”.

Al fondo de la habitación, alguien se rió a carcajadas.

—“¡Chsss!”: hizo la Panadera, con las cejas fruncidas y los labios en forma de hocico. “En mi casa no quiero ruidos. No quiero llantos”.

Por la puerta del pasillo apareció, finalmente, Gilberto. No podía saberse si venía de la calle, pero al menos vestía, como siempre, de gris. Sonrió despacio a doña Amparo. Si hubiera habido un perro, le habría puesto las patas de delante sobre los hombros. Pero no lo había. Y, por otra parte, el problema no era ése: se trataba de realizar ahora todo el difícil plan: traer y colocar en Madrid a Natalia, a su hija Rosa y al marido de su hija, llamado Roque. Para ello sería preciso mentir. Pero en voz baja. Sería preciso negar que Natalia hubiese vuelto a su cátedra de armonía del Conservatorio. Asegurar que, de momento, se ocupaba en una especie de economato benéfico de la Alcaldía. Y, sobre todo, sería preciso ocultar que Natalia había muerto de gripe hacía seis meses, es decir, dos meses antes de que Rosa y su marido pereciesen sin defenderse en el incendio que destruyó su pequeña chavola. Con habilidad, quizá fuese posible conseguir algo. Manuel decía que siempre era posible. Pero doña Amparo miraba tanto a los ojos.

Doña Amparo, haciéndose la distraída, se quitó el velo y lo dobló. Prendió en él dos largos alfileres de cabeza negra. Desde un ángulo a otro de la sala, una mujer morena y desgredada, comenzó a correr y a cantar:

*“Jesucristo me espera
desde su huerto
coronaíto de espinas
y el pelo suerto”.*

—“¡Chsss!”: hizo la Panadera. “Chillad más bajo. Chillad más bajo”.

La mujer prosiguió:

*“En un verde prado
tendí mi pañuelo.
Brotaron tres rosas
como tres luseros”.*

Doña Amparo intervino. Cogió del pelo a la que cantaba y, a rastras, la sacó de la habitación. Al volver se enfrentó con Gilberto, que temblaba.

—“No tenemos por qué aguantar ordinarièces”, aclaró.

Gilberto sonreía, cada vez más despacio. Buscó con los ojos, a un lado y a otro, a Manuel. Pero Manuel hacía tiempo que nadie sabía dónde estaba.

Vestía de verde. Vestía de blanco y verde el adolescente que se adelantó hacia la jaula del mostrador. Había salido de dentro. Saltó el mostrador, casi voló por encima del mostrador, apoyándose en una sola mano, y se adelantó hacia la jaula.

—“Quiero una barra de extracto de regaliz”, dijo a la panadera.

—“También tenemos paloduz”, le advirtió ella. “Paloduz en forma de grandes avellanas. Y algo debe quedar de higolindo y de paloduro”. Sonreía.

—“¿Qué diferencia hay entre el paloduz y el paloduro?”, preguntó el adolescente.

—“Oh, alguna, alguna”, rió la Panadera batiendo palmas. “Casi toda”.

Demasiada diferencia, amor mío.

—“El extracto sabe a moho”, se quejó el adolescente, después de un momento, haciendo una mueca. Todos movieron afirmativamente la cabeza. “No hay quien lo coma”, añadió. La panadera, paralizada de repente, con las manos sobre el pecho, mirando hacia todos lados, repetía:

—“No es mi culpa. No es mi culpa. No es mi culpa. Nadie se ocupa de renovarlo. Algún día se armará una revolución. Ahí está ese regaliz desde el principio del mundo. ¿Qué puedo ha-



cer yo? ¿Puede hacer alguien algo?”.

Una cosa como un ala pareció decir “sí” por el aire, y una mano, desde fuera, golpeó el marco de la puerta. Por sus cristales se vió la silueta de un brazo desnudo conocido. Todos, en silencio, miraron hacia allí. Y se apagó la luz. O se hizo de noche. La Panadera, espantada y casi sin voz, musitó:

—“Serán los bomberos”. Y luego: “Ay, qué tonta soy. Siempre me pasa igual. Todo eso acabó. Todo eso se acabó”. Y se reía como una niña. “Ahora, a estar tranquilos. La paz está firmada. Ya no hay nada más que esperar”.

Gilberto supo, de pronto, que Ma-

nuel estaba allí, y que, a pesar de todo, esperaba.

Cuando la luz vino de nuevo —una luz distinta— sobre un banco sin respaldo yacía, en efecto, Manuel. Y a su derecha y a su izquierda, en otros bancos, la hija de Natalia y su marido. Natalia seguramente estaba también, pero no se la veía. Rosa había adelgazado un poco desde que se murió. El marido tenía la misma expresión de torpeza en los ojos que cuando vivía. En definitiva, ninguno de los dos había cambiado mucho. Claro que a Rosa no se le notaban en absoluto los siete meses de embarazo, que cumplieron dos días antes de que ardiera.

Gilberto se aproximó a ellos y pensaba: "Ahora es fácil que vengan a Madrid. Los tres con empleo. Con un buen empleo. Son tres sueldos, al fin y al cabo. No es que doña Amparo sea..., pero son tres sueldos. Cuando doña Amparo los despidió el año pasado fue distinto: ¿qué iban a hacer en Madrid, los pobres?"

Manuel tenía los ojos cerrados. Parecía muy cansado. Respiraba apenas. En los párpados inferiores, venillas de un verde tierno, le daban un aire infantil. El labio de arriba, prominente, lo acentuaba. Las manos caídas como si pudieran más, la cabeza suavemente inclinada a la derecha, tenía aspecto de que nunca podría ya descansar del todo.

Gilberto siguió pensando: "Todo les salió mal. El día de la inauguración de la freiduría, el aceite hirviendo le salto a un ojo a Natalia y la dejó tuerta. Al segundo día que el tonto del yerno se subió a un andamio, otro albañil, desde otro andamio más alto, le dejó caer una cubeta en la cabeza. Y Rosa, en vista de ello, se quedó embarazada. Sin embargo, ahora es otra cosa. Ahora es fácil que vuelvan. Es su oportunidad". Y sentía un gran amor, hasta por doña Amparo. Pero se echó a temblar cuando vio que a Manuel, casi sin moverlos, se le abrían los ojos. Sabía lo que iba a suceder. Sucedió siempre: no tendría pupila ni córnea. Sería dos hondos agujeros por los que algo miraba. Supo lo que iba a suceder y se estremeció. No obstante habló en voz muy alta, dirigiéndose a Manuel:

—“Es fácil que los deje volver ahora. El puede resucitarlos. Lo hizo otras veces. Ya todo es diferente. Son tres sueldos, Manuel. Pueden vivir perfectamente con tres sueldos. ¿O no? ¿O no?”. Y se volvió azogado al resto de la gente, que ya atestaba la habitación y que había entrado sin saber por dónde.

La Panadera había desaparecido. El viejecillo contemplaba todavía absorto su pequeño pan seco. Manuel se volvió, o volvió sólo la cara, casi dulcemente, hacia Rosa y le preguntó:

—“¿Cómo llamaréis a la niña, hija mía?”

Rosa contestó cerrando los ojos:

—“Todo esto es inútil. Completamente inútil. Nada sirve para nada”. Su llanto comenzó a deslizarse sienes abajo. Corría el tiempo. Nada se movía. Sólo el llanto de Rosa. Pasaron siglos. Pasaron milenios. O acaso el tiempo había dejado de pasar. Por fin, Rosa abrió los ojos, los volvió hacia Manuel, alargó el índice y el corazón de la mano derecha y los puso sobre el pecho de él. “Porque yo estoy... Porque yo estoy...”.

Manuel lanzó cinco breves aullidos y rompió a sollozar convulsamente. Cuando la luz huyó de nuevo, no era ya imprescindible.



CUATRO POEMAS DE “TERRITORIO DE SOMBRAS”

CONTEMPLACION DE UN CUADRO EROTICO

A J. L. Toribio

Muestra la vida su singular oficio y padecemos
excesivos ropajes, múltiple ocultación, máscara innoble.
El blanco lienzo asume, sin embargo, su función ritual.
La decidida espátula combate una rica planicie donde bullen
los indomables pájaros, las aves numerosas crecidas con el aire.
Ciega el artista la imagen pudibunda de un recatado espectro,
borra el lienzo de nuevo, blanquea su llanura,
reclama con pasión la vida; encuentra
entre lujosas telas que sirven de aposento a la carne pletórica
la inminencia rotunda de enigmáticos signos.

En floración de sexos arde la vida y próxima se muestra.
Torsos, pechos o nalgas libremente se expanden,
vuelan gozosamente su inventado arcoiris
y quedan suspendidos en el espacio incierto.

Nos esculpe la muerte y la costumbre
frías estatuas hace de nosotros.
Pero a los ojos viejos, muertos, como de cera,
la libertad devuelve, desde el cuadro, la inocente mirada.

EXPULSADOS DEL PARAISO

(Fresco de Masaccio)

Aterrados escapan, huyen, asisten al origen del engaño.
Con las manos se cubren la hermosura,
conocen la vergüenza y ni siquiera miran
atrás, donde quedó el jardín inexistente,
la plácida frescura interrumpida, el deleite negado,
los frutos derramando su obsequiosa tersura, sus colores.
Ahora saben que es sueño el paraíso y que el valle que cruzan
es el pozo de la lágrima inútil y constante.

Que ha nacido la culpa saben.
Y se les vuelve atardecer la aurora,
y la luz, fugaz y repentina, es, incluso,
amenaza de oscuridad incierta.
O mejor dicho: la luz es el pretexto.
Tan sólo la tiniebla es lícita.

Caminarán sin rumbo, derrotados.
Han de entender que su papel es este:
enredarse en las ramas de la vida
que cruzan sus cinturas, envolverse
en el follaje espeso donde aguardan
las espantosas fieras el momento
en el que ha de cumplirse el plan previsto:
la inocencia del hombre derribada;
su fresca carne, el gozo prohibido.

Es el dolor cierto. Verdad única.

Los derrotados cumplen, con el pudor impuesto, su papel en la farsa:
se ha iniciado con ellos la elemental historia.
Repite el hombre la osadía del gozo y halla siempre
una condena escrita.

Osados nos desea quien inventó el dolor.
Su sentencia otra vez nos llevará al destierro.
Habremos renunciado nuevamente al paraíso falso.



7-6

TRIPTICO DE LAS SOMBRAS

(Homenaje a Francis Bacon)

I

Un hombre se retuerce en posición fetal sobre la línea.
Sólo su sombra parece acompañarlo.

Tal vez le baste esa esponjosa sombra placentaria,
sanguinolento espejo donde mira
excitadas sus vísceras.

Quizá le cueste reconocerse entero
en la vidriosa y fragmentaria sombra en que aparecen
purulentos regueros que acreditan mísera condición.

O tal vez considere
en la alucinada visión de su contrario,
pues ésto su sombra pudiera parecerle,
la digna imagen de quien sufrió el engaño
y desnudo lo acepta.

Despojado, por fin, del borroso sudario en el que envuelve
la costumbre su hábito,
duerme el hombre y olvida a su propio fantasma.

II

Mira su cuerpo arqueado en posición de defecar, hundida la cabeza,
entre el pecho y las piernas buscándose a sí mismo.

La sombra anda por dentro, hozando en las cloacas,
tratando de encontrar los pedazos de vida triturados,
allí por donde corren los despojos del hombre.

Su oculta podredumbre corre por galerías buscando los océanos.

Pero siente en la sangre un hervor de miseria,
siente que se repiten por su cuerpo
los pestilentes sótanos que guardan la cotidiana muerte.

Penetra en el hedor del excremento, escucha
los inquietantes sonidos subterráneos.

Parecido espanto le produce la ciudad que él habita.



Jayro

III

Abrió la puerta de la casa, volvió a su laberinto;
pareció no atreverse a subir la inestable
escalera vencida.

Mas lo llamó una luz, sin fulgores extremos,
y hacia arriba arrastró a su propia sombra,
errante ésta por viejos habitáculos, sin suelo firme;
ficticios ventanales que ofrecían
la nada en su paisaje.

Intentó asesinar a la sombra obsesiva.
Después quiso descansar en el sueño:
cruzó aquella ventana hacia el abismo.
Allí encontró a la invencible sombra.
Y lo acogió la sombra y supo el hombre
reconocerse en ella y abrazarla
para juntos crecer en la honda noche.

MEDITACION ANTE UN CUADRO DE MANOLO MILLARES

A Elvireta Escobio

Sobre la arcilla milenaria la sangre antigua emerge; signa
sus poderosos trazos.

De la arpillera brota un clamor de vencidos
y ella misma es la herida, rasgada por el viento,
cicatrizada al aire en perdidos barrancos, donde la raza antigua su
voz de barro guarda.

Artesanas agujas recosen los ropajes primitivos, al cuerpo elemental le
dan reposo las telas funerarias;
en su viejo silencio no entienden la derrota, pues la muerte
llegó siempre serena.

Vendavales vinieron y arrasaron las erguidas tabaibas o los cactus,
asolaron los encendidos dragos, verdes cálices
ofrendados al sol en las mañanas.

Turbulentas mareas arreciaron contra moles de piedra,
herencias de otras piedras que aún imponen su majestad al mar.

Encontraron cobijo en las secretas grutas, ignorados recodos desde
donde
estuvieron atentos al arribo del arrogante hombre: propugnaba
rendirse ante la fuerza o sucumbir al sueño.

Rendidos pues al sueño se entregaron
y velaron el sueño desconocidos pájaros
nunca vueltos a ver entre las cumbres.

Quedaron los regueros de la sangre, las agrietadas pieles en la roca,
llegaron a los valles los espantados gestos.

Detente ahora ante el cuadro;
el artista rescata de escombros o cimientos —principio o fin, no sabe—
cuerpos momificados, legendarios espectros, caudillos derribados...
La antigua voz de barro así recobra
universal acento.

El humillado hombre recupera la voz intemporal del arrogante
conquistador de espacios que ahora mira,
sin inmutarse, el cuadro.

Como una historia ajena en la que el héroe hubiera de ser otro.
Cínico y descansado, contemplas tu victoria.

FERNANDO G. DELGADO

LAS PROCESIONES

EDUARDO TIJERAS

LA vida, la muerte, el cosmos son misterios mayores, por ejemplo, pero cuando hacemos abstracción del misterio mayor, porque uno se harta y no hay manera de ver claro, todas las demás cosas que pasan, qué leche, tienen su lógica, como estas enfermeras cachondas que ahora se ríen a carcajadas y están a dos pasos, tabique por medio, con el timbre agudo del teléfono y el trapicheo continuo. Ellas van y vienen, se deslizan ágilmente por los pasillos con sus medias blancas y las ojeras, atienden las llamadas, sirven comidas, sacan los orinales, agitan termómetros, oyen preguntas alucinadas y luego se reúnen en el cuarto del teléfono, ahí mismo, y hablan de las procesiones y se ríen como en la terraza de un café, aquello se convierte de pronto casi en una tertulia de muchachas normales con ganas de tirar la bata y meterse en la diversión de la calle, y a veces hasta canturrean por el pasillo, hendiendo la atmósfera espesa y grave nutrida dispersamente de gemidos, estertores, bostezos y aire viciado que sale de las habitaciones.

En la calle debe de oler a cera derretida y a mar. Aquí huele a éter, a sopa y a fatalidad resignada. Aunque en el hospital haya ruido, el jadeo entrecortado y sistemático del viejo es el peor ruido, claro, y se sobrepone a cualquier cosa, a las voces de las enfermeras, a los timbrazos, a las campanas del Ayuntamiento y a los tambores y cornetas de las procesiones que van por la calleja de atrás. Las señales horarias del Ayuntamiento son folklóricas, aberrantes, triviales, no sé. Suenan cada cuarto y carecen de esa dignidad que concede la monotonía y la indiferencia de las campanadas que no quieren significar nada más —por si fuera poco— que el paso del tiempo, pero estas señales imitan compases de una composición musical célebre, creo que de

Falla, y en vez de un badajo contra el bronce, lo que suena es una armoniosa melodía breve, y así la bobada municipal y turística se cuele en la habitación del moribundo, aunque reconozco que en otras circunstancias eso quizá tenga su encanto.

Están pasando continuamente las procesiones. Van por fuera con el rataplán cansado de los tambores y el resplandor tembloroso de los cirios, y van por dentro, como el refrán, con esa luz imposible de las imágenes perdidas. Hicimos el viaje de setecientos kilómetros con el ánimo estropeado y el tren abalanzándose por la campiña sevillana contra la tormenta de lluvia furiosa que cegaba las ventanillas. Se estropeó el tendido eléctrico y nos hicieron continuar en autocar, la carretera mojada en la noche, el humo de los cigarros, el cacareo de la gente, la música de *rock* fulminándonos desde el techo y lo demás, es decir, la congoja, el encogimiento de hombros, las cejas que se ponen en lo alto de la frente, las frases de siempre, *ley de vida, no somos nada, pobrecillo, tan buen hombre, coño, es que esto es así, es que no hay vuelta de hoja*, y el tabaco y los virajes y la oscuridad y aquellas luces amarillas que ya parecían las luces de la bahía.

Bueno, no es que me impresione más la muerte por vejez y consunción natural que la muerte violenta o prematura, la del individuo que se hace polvo en la carretera o la de la tierna criatura que se calcina en el incendio de una chabola. Lo que ocurre es que la muerte violenta, prematura y antinatural proviene de específicos problemas políticos, sociales, administrativos, técnicos, volitivos, o proviene de un azar sin regla ni sistema, mientras que la otra clase de muerte, la de la consunción por vejez, es otro asunto y excede cualquier orga-



nización, error, sabiduría o voluntad. Es la muerte cosmológica, se refiere a la evolución de las especies y es, a un tiempo, más misteriosa y más normal que el resto de las muertes. Es una ley superior a la del terrorista, a la de los errores que cometen los hombres en su penosa convivencia y a la de cualquier deficiencia orgánica. Es, por tanto, una clase de muerte que no admite la rebeldía ni siquiera el dolor excesivo, ya que son más de ochenta años. *usted sabe, arterioesclerosis, la edad, en fin.* Lo que sí exigía verdaderamente era algo así como una reflexión filosófica, humilde, casi religiosa, una reflexión sobre las sangres hereditarias y el sentido de la vida. *Que muera bien, que no sufra demasiado. Pobre.* Viniendo en el autobús ya olía el mar de primavera y se observaban las potentes luces de los astilleros reflejadas en las quietas aguas de la dársena.

Con las fauces abiertas, la respiración agitada y el goteo del suero, el viejo está inconsciente y parece que entra en un período de calma. También el hospital se ha calmado. Ya no suena tanto el teléfono ni escandalizan las enfermeras. Cuando vinieron los sanitarios a limpiarlo, yo no pude mirar aquellas piernas flacas y la postura fetal. Me producía un pavoroso pudor la acción de que unos hombres displicentes le limpiaran la caca y le dieran vuelta como a un saco. Yo puedo hacer elucubraciones y tomar copas con los amigos y trabajar catorce horas seguidas; yo puedo gesticular con el cerebro, hacer frases, hablar de la justicia, del valor; puedo sentir a través del intelecto, pero me doy cuenta de la verdadera inmundicia en la que vivo cuando soy incapaz de tocar la mierda, de tender una mano absolutamente filial. Me dio plena vergüenza no creer en mi responsabilidad. Mi mujer, en cambio, con su universo simple que yo critico tantas veces, puede acariciar al viejo, cogerle la mano, pronunciar palabras afectuosas. Yo sólo tengo miedo. El miedo me impide, pero no estoy seguro de lo que quiero decir, porque entre la *lógica* de que la gente envejezca y muera, entre la aceptación racional del hecho y la piedad y el egoísmo de la vulnerabilidad propia, aparte de imaginar el universo terrible que se esté moviendo ahora mismo en su cabeza, piélagos insomne por el cual quizá yo también pase como hijo, como imagen, como *algo*, junto a un muelle con olor a especias, una tapia meada en la infancia, una borrachera de casino, y es posible que se mezclen las imágenes de la procesión y que el abuelo sea el nieto, que el padre piense al hijo, a quien ya no reconocía de nada, o que se esté pensando como hijo, en cuyo caso yo asumiría su papel, y ya veo mis propios ras-

gos e intuyo que ese tránsito es en realidad como una pesadilla, una procesión caótica de penitentes enmascarados y chillones que parecen arrepentidos y buscan *algo* con mucho afán y desconcierto. *Quizá algo para que descanse*, oigo decir a mi mujer, *lleva varios días sin comer ni dormir. ¿De dónde saca la fuerza?* Es verdad, el viejo no para un segundo: no come, no duerme y, en la inconsciencia, se incorpora a cada instante.

Cesan las señales folklóricas del Ayuntamiento. Me voy con el tabaco a los pasillos desiertos. Husmeo la cocina apagada, cuántas sopas apetitosas sólo destinadas a la náusea y la gusanera, y veo el ascensor espacioso, apropiado para no crear problemas si se va uno con los pies por delante, y estoy dos o tres minutos en un sillón forrado de plástico, bajo la hornacina de una virgen y fumando con aprensión cigarrillos habanos, que son asquerosamente fuertes y raspan la garganta, no fumes por el cáncer, no bebas por la cirrosis, no comas grasas ni picantes por todo, no engañes a tu mujer por la moral, cumple con el horario de trabajo, ahorra para el porvenir, ten fe y sé hipócrita, respeta el orden establecido, no seas envidioso, halaga a tu jefe porque el hecho de que sea un hijoputa no es de tu competencia, haz una vida moderada y así vivirás más y mejor y, sobre todo, no pienses, buen hombre, que el primer error, canallescamamente involuntario, consistió en nacer. Que no tiene sentido nacer, que no, que no. Después ya, claro, por supuesto, se aceptan las reglas del juego, pero el principio es una traición tan inocente como irresponsable.

Este hospital, con todo, a pesar de la turbamulta de las enfermeras, el deterioro, la mescolanza de zoco —hay parturientas, marineros a los que le rompieron la cabeza en una borrachera, ancianos y niños—, no es decididamente espantoso. Conserva cierto aire amable y doméstico, con sus mármoles amarillentos y aspidistras lozanas en el patio y sus azulejos en la parte antigua y más noble. En el patio, hermoso, de casa señorial andaluza, con macetas grandes, palmeras enanas y las hojas de aspidistra movidas ligeramente por el vientecillo húmedo, casi es posible olvidar el conglomerado de

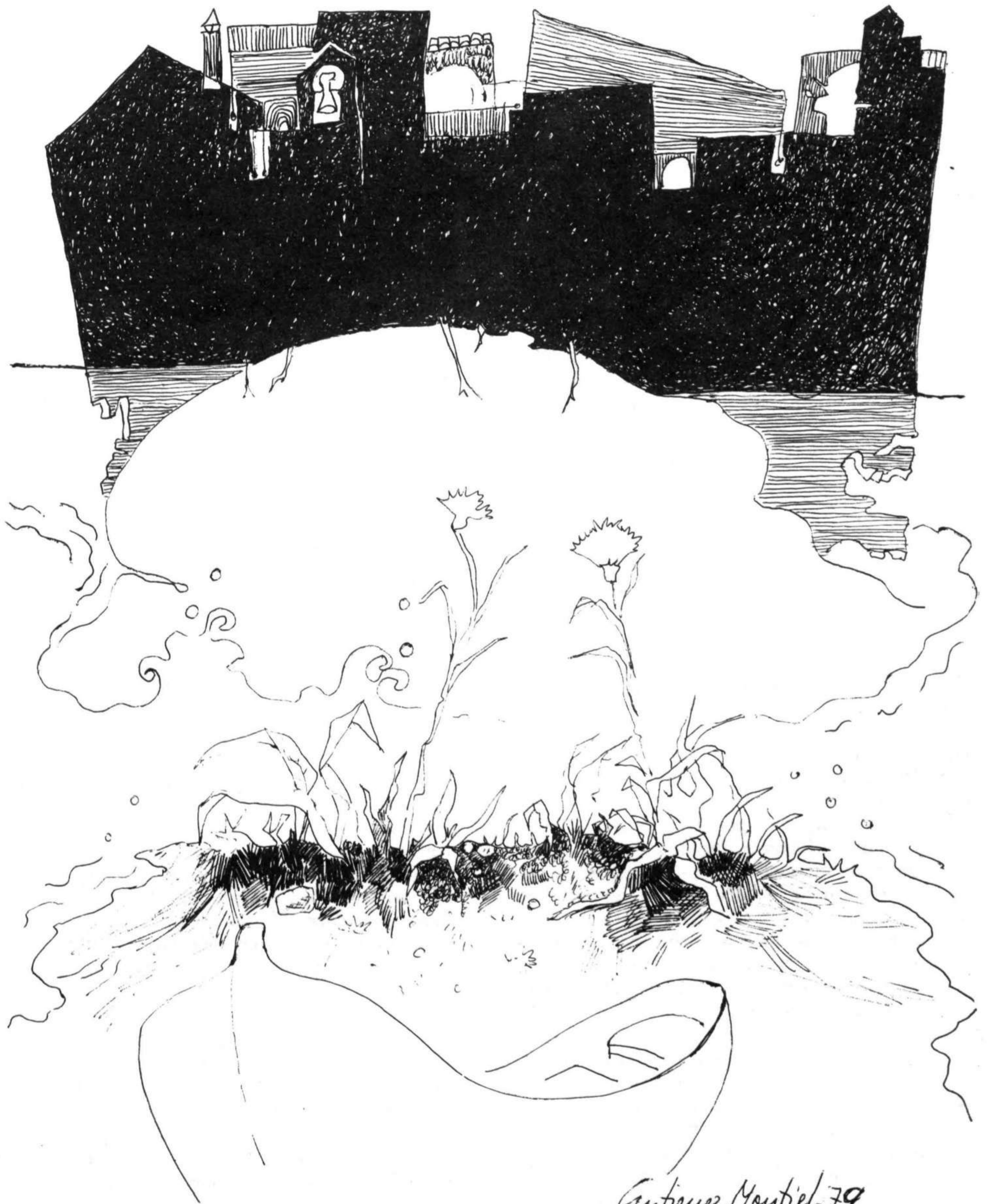
enfermedad, dolor y muerte que ocultan sus tabiques. Hay otro patio más rústico y descuidado: aquí se abre la puerta del depósito de cadáveres. Y después están las tuberías, las entrañas mohosas, los últimos corredores oscuros, las abominables puertecillas de servicio.

Deseando el camino, subo al primer piso, recorro el pasillo, tuerzo a la derecha, recorro otro pasillo. De nuevo en la habitación. Nada ha cambiado. El jadeo, la luz tenue, la gota en la bañera, mi mujer con los brazos cruzados apretándose el estómago. *¿Cómo está?* Agitado, pasándolo mal, una llaga en el culo, los delirios, el insomnio. Ya no ve. *Es mejor morir.* Sí, pobrecito. *¿Y tú?* Ella está bien, en lo que cabe, bueno, me puedo figurar, *sólo que me acuerdo mucho de mi niño*, que lo dejamos solo, tan lejos. *No te preocupes, sabe defenderse.* El viejo estaba antes peor instalado, en una habitación común, con otro viejo asmático pero no agonizante y dos sillas de hierro. Ahora está en una habitación de pago, con cuarto de baño y cama de acompañante. El viejo asmático tenía a la mujer loca en el manicomio y él luchaba para que no lo echaran, porque aparte del hospital, no había ningún sitio a donde ir. Me figuro a mis hermanas, en las primeras noches, pasando las horas en la silla de hierro. Esta noche nos toca a nosotros. Y es temprano. No son ni las once. *Ah, tu padre habló, dice mi mujer. Dijo que se quería ir a casa, a la calle Bosque. ¿Qué calle es esa?* La calle Bosque es una calle de un pueblo que él abandonó hace más de sesenta años. Y ahora se acuerda de la calle Bosque. *Claro, de la infancia. Los viejos son como niños.* No se muere hacia adelante; se muere hacia atrás, se desnace. *Y dirá mamá en cualquier momento, digo aterrado.* Me echo de través en la cama. No quiero pensar. Que los minutos vayan cayendo lentos, espaciosos, aturdidos. *Sal a comer algo. ¿Comer? O a dar un paseo. Está más tranquilo. Anda, vete un rato.*

En la calle, efectivamente, huele a cera derretida y a viento marino, a nardos e incienso. El aroma de la primavera marina y de la fiesta religiosa se mezcla a la peste de los husillos y al olor del pescado frito. Después de ver actuar a los sanitarios no me extraña que ahora se estén emborrachando en la taberna de enfrente. Yo también debería tener ganas de beber, pero no, aunque de todas formas bebo algo, entre el bullicio de la gente, que esta noche se acuesta tarde porque va a ver de madrugada la salida y recogida de las procesiones, ese extraño rito que nos ha legado la maravillosa historia de

Cristo. La muerte de Cristo es una fiesta. Siempre fue triste este asunto, por la noche, con los tambores, el viento de poniente, el aburrimiento provinciano, el carguero del muelle de Levante que dejaba oír su ronca y gastada sirena, y la pitada del barco condensaba una serie de cosas, no sé bien, la sexualidad insatisfecha, las ganas de irse, el repudio de la tramoya religiosa, lo cual no impedía, por supuesto, que en el aire hubiera disuelta una profunda sensualidad y un hálito de misterio que a mí me creaban desesperación y radicalismo por que me sobraba juventud y me faltaba cultura

Ahora, hipnotizado frente a un freidor de pescado, estoy dispuesto a comprender las razones de la superstición. En el escaparate bien iluminado aparecen las acedías fritas, el cazón en adobo, las huevas de pescada y las croquetas, y una clientela numerosa aguarda la última fritada. Panorama que conozco demasiado, los pollos asándose, el puesto de aceitunas, las callejas miserables a espaldas de la plaza, un borracho que se cae por las esquinas, los restaurantes y las terrazas de los cafés, el vino fino de Jerez, el arroz con menudillo y los bocoyes viejos y la albóndiga en salsa, con las gambas, las cigalas, las bocas de la Isla, los erizos y los ostiones, el guardiamarina holandés, la gitana y el trabajador del astillero, las procesiones discurriendo, el viento en las bocacalles, la saeta y el bostezo que me asalta de pronto, tenso, lacrimoso, escéptico, porque es absurdo que el viejo esté a dos pasos muriéndose, es inconcebible que el escenario sea el mismo de la infancia y de la primera juventud y que ahora yo vuelva con el viejo agonizando, como si ese escenario de verdad se pudiera permitir la licencia de cambiar para destruir un orden que ya, con gran trabajo sentimental, había penetrado en la esfera de las cosas inamovibles, estáticas e idealizadas. La realidad es insostenible. La realidad es in formulable. El sufrimiento es gratuito. Sé que de un momento a otro van a apagar las luces de la ciudad, las luces de la calle y de los bares, y que pasará muy aprisa y sería una procesión que llaman del silencio. De toda la escenificación cristiana me impresionaba antes la estética, es decir, las flores, la música, la teatralidad, el encapuchamiento, los pies descalzos, las teas encendidas de un Cristo dramático y el delgado y melancólico hilo de los instrumentos de viento, el fagot, el oboe, la flauta, una orquestina fantasmal entonando una tristísima y bella melodía restringida compuesta, quizá, por Haydn, oratorio impregnado de humedad marina e instancias expiatorias.



Antoine Montiel 79

El viento afilado de la primavera atlántica obliga a la gente a esperar la procesión en el resguardo de las calles estrechas. Si antes admiraba la estética de la religión, ahora me siento incapaz del menor raciocinio. Las procesiones son una fatalidad más en la falta general de sentido, aunque pienso, por otra parte, que hasta la falta general de sentido no tiene más remedio que adquirir el *sentido de lo que no tiene sentido*, es decir, que la gratuidad de todo lo que existe se carga de sentido desde el momento que existe, así la indefensión de los hombres y sus guerras por los privilegios y la inmortalidad. En la plaza a oscuras nos hemos quedado cuatro gatos, yo, con el hospital a la vista, aislado, en una perplejidad y extrañeza que quisiera englobarlo todo, y un reguero de personas acordonando la vía procesional. Alguien con ánimo literario podría decir que se trata de una perspectiva surrealista, ese asunto de los encapuchados descalzos, la oscuridad y el silencio sólo interrumpido por el amargo y suave oratorio, los últimos autobuses y la pitada del remolcador. Observo con angustia la belleza de las mujeres jóvenes en la oscuridad. Entre las sombras agigantadas aparece la bien tallada y cerúlea figura de Cristo bamboleándose con prisa. La voz ronca de un borracho le sale al paso cantando. Es lo que me faltaba a mí, este espectáculo, esta historia de padre e hijo, precisamente. Pasa la procesión con sus luminarias rojizas, cálidamente misteriosas y primitivas. Adviene otra vez el desabrido fluorescente y el escaso personal, rondando el bostezo, abandona la plaza. La procesión se va como las pesadillas de un moribundo. Me figuro mis antiguos regresos a la vieja casa de las vigas y el patinillo, callejeando por el pavimento húmedo o en el viento de Levante que destapaba los husillos. ¿Quién no arrastra una dulce imagen infantil del hogar paterno, a esa edad en que ningún niño puede jamás intuir que va a crecer para transformar un orden y empezar ya a morir? Se está muriendo siempre, claro, pero uno no se da cuenta en seguida. Hace falta que irrumpen las procesiones y la pesadilla del tiempo.

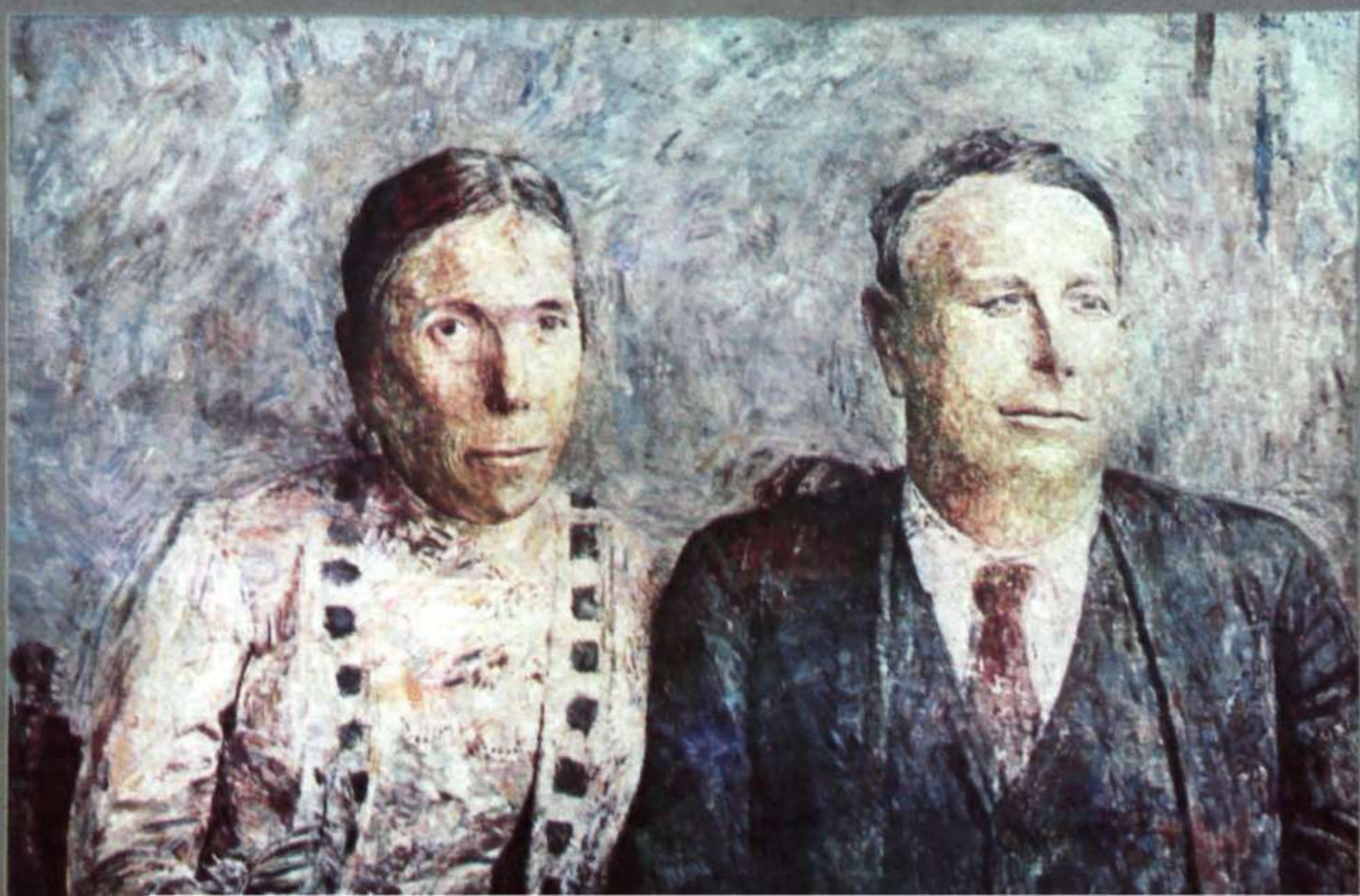
Cuando la plaza se quede vacía sufro un trastorno violentamente apátrida. ¿Soy de la casa con el aljibe en el patio y las vigas gruesas, soy del hotel elegante al final de la playa o de los túneles metropolitanos de la gran ciudad que conducen a los hogares periféricos? De una cosa puedo estar seguro: no soy un exiliado chileno, ni un judío perseguido por el nazismo, ni un rojo encañonado por la mira fraticida, ni un refugiado político palestino, o sea

que no pertenezco a ninguna situación límite, con sus leyes particulares y elementales, sino que caigo dentro de la órbita cotidiano-repetitivo-tradicional, estoy en el *taedium vitae* de los ciclos absolutamente colectivos y coherentes, de las grandes cuestiones eternas, el amor, la muerte, el trabajo, los períodos meteorológicos, las genealogías, las palabras consuetudinarias y ambiguas que sirven para todo, el desgaste lento, las convenciones generadas por el uso y el abuso, las cosechas, el oleaje del mar y, sin embargo, repito, desde la esponja cotidiana experimento la confusión de los hogares y la duda sutil y pronto enjugada de cuál es mi verdadero ciclo en ese momento. Son otras procesiones. No camino hacia los callejones de Cardoso, con pringue y golfería flamenca, con una bandada turbia de gente que espera en el mercado la salida de los churros calientes, los *calentitos*, la inocencia rudimentaria de un mundo estable, sino que voy, como es lógico por demás, hacia el hospital, las arcadas del Ayuntamiento, los restaurantes económicos para turistas y marineros, los urinarios públicos, el kiosko rococó, la confitería con "tocino de cielo" para los perdidos en el vericuetto etílico, y otra vez en el patio con aspidistras y los azulejos de manufactura holandesa, la escalera, los corredores, el olor. La puerta entreabierta con su luz tenue. El miedo de siempre. *Qué*. Mi mujer mueve la cabeza. Quiere indicar que no dura, que se muere. Empieza a hacer un poco de frío y enchufamos la estufa. Por el gran parecido físico, pese a los estragos de la vejez y la enfermedad, en realidad estoy contemplando y sufriendo la prefiguración de mi propia muerte. Me voy a morir de viejo, con arterioesclerosis, la piel pegada a los pómulos, la boca entreabierta y jadeante, las muñecas atadas a la cama para que no me arranque la aguja del suero ni me quiera ir a una casa remota ya derribada, porque no sé realmente qué ocurre, aunque en un segundo de lucidez reconsidero con estupor la situación, *¿qué me está pasando?* y en otro momento, pese a mi absoluto descreimiento religioso, diré *que Dios mande ya lo que tenga que mandar*, y volveré a recuperar imágenes perdidas, como de ayer mismo, quizá la imagen de una pelota de trapo furiosamente perseguida a la hora de la siesta canicular en un pueblo blanco con cagarrutas de cabra y ácido olor a orujo de aceituna. ¿A qué casa, a qué calle, a qué reminiscencia secreta querré volver? ¿Cuál será mi hogar a la hora de mi muerte, mi hogar evocado, mi hogar del desencuentro definitivo, de la procesión hacia la nada? Nadie lo sabrá, como nadie lo sabe ahora.

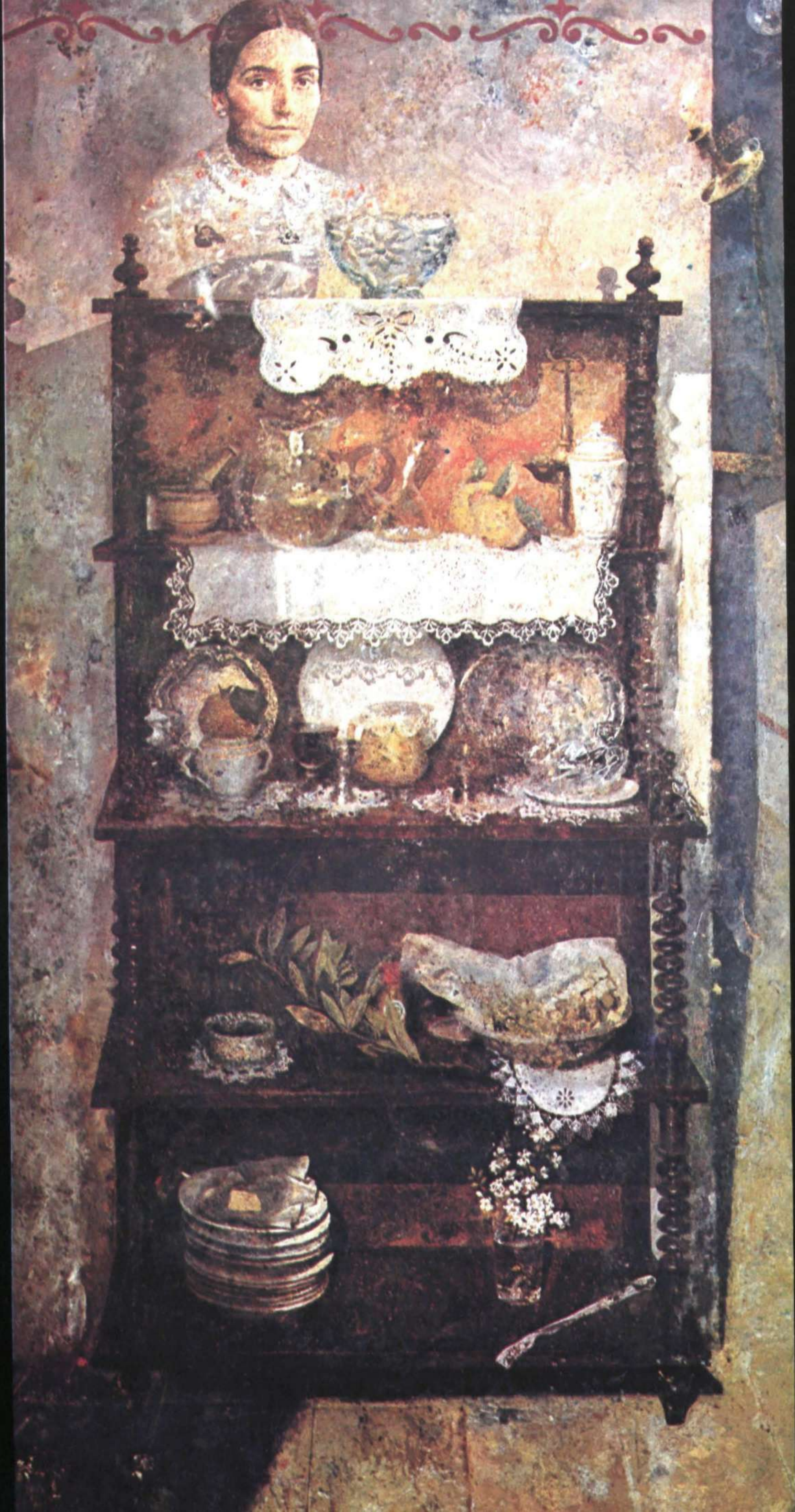
Antonio López García



Bodegón al amanecer (1957)



Matrimonio (1955)



Alacena (1961)

RECADO PARA EL PINTOR ANTONIO LOPEZ GARCIA

Al mundo entramos por la puerta falsa
del tiempo "que ni para ni tropieza"
y el tiempo que retrasa y adelanta.
A los cuadros de Antonio
se entra por un espejo,
pasadizo de azogue y lejanía,
igual que se entra a un pueblo del llano de la Mancha:
cruzando el espejismo y los atrasos.
También se puede entrar conversando con él,
sacando a relucir sueños, seres, historia,
materiales y música, emocionadamente.

Yo recuerdo sus cuadros y a él en Tomelloso
y en Madrid, el hambreado Madrid de aquellos años
que él pintó hasta vestirlo de luz deshabitada.
Pintar era una apuesta.
El pueblo apuesta siempre, apuesta a siempre.
Hoy recuerdo sus ojos de campo a ras de alma
—horizonte remoto de surcos y de nubes—
entrecerrados de pintar por dentro
las calles y los rostros abolidos,
el hueso familiar de las fotografías,
el polen del color, su iris y algara,
el corazón mural de la melancolía.

¿Con el dolor no habrá quien pueda? ¿Nadie?
Tu pintura no es sólo o perfección o muerte.
Por eso, amigo Antonio, ahora te digo
que no te halles repiso de tu esfuerzo terrible:
hay que pintar, pintar mejor que nadie
para salvar a todos los que sufren.

ELADIO CABAÑERO



Francisco Carretero y Antonio López Torres (1960).



Mari (1961).



María dormida. Madera policromada (1964).



LA ESTILÍSTICA DE DAMASO ALONSO

MANUEL ALVAR

La obra científica de Dámaso Alonso está hecha —como la de todos los grandes maestros— de una serie de intuiciones, porque si la realidad de la investigación muestra lo que su trabajo tiene de virtual, esa propia virtualidad es intuición de cara al futuro. Cada doctrina por innovadora que se nos muestre no es sino el punto de partida de otras nuevas, y así Saussure y Bally son punto de arranque de muchas teorías, por más que en algún punto, como el que voy a considerar, lo sean gracias a unas discrepancias teóricas, mucho más válidas que la aceptación servil de los modos de pensar ajenos. Y, sin Dámaso Alonso, no hubiera sido posible que los estudios estilísticos avanzaran o, lo que es peor, ignorándolo, han venido a descubrirse mediterráneos que estaban, desde mucho antes, navegados.

El análisis del signo lingüístico sitúa al maestro español totalmente fuera de la ortodoxia saussureana: la terminología (*significante* y *significado*) es, sí,

la del ginebrino, pero en la concepción lingüística un “insalvable abismo nos separa”. Y el abismo está en un desacuerdo inicial: En el signo lingüístico, veía Saussure la identificación de *significado* y *concepto*, en tanto el *significante* no era otra cosa que “el portador o transmisor del concepto” esto motiva el distanciamiento radical:

Al reducir Saussure el contenido del signo al concepto, desconoce totalmente la esencia del lenguaje: el lenguaje es un inmenso complejo en el que se refleja la complejidad psíquica del hombre. El hombre al hablar no se conduce como una fría y desamorada máquina pensante. Todas las vetas de su vida espiritual —intrincada como una selva virgen— buscan expresión y aún en las frases más sencillas el oyente intuye inmediatamente la densa carga, el rico contenido complejo de su “significado”.

De ahí la consecuencia previsible: los llamados

valores afectivos "no son separables de los conceptuales", forman parte del significado por cuanto no existe en la mente humana "ni un solo concepto que no sea afectivo, en grado mínimo o en grado sumo". Porque, en efecto, un significado no es —sólo— un concepto, sino la carga psíquica que hace comprensible la imagen acústica que se recibe: esto es, un complejo en el que se "pueden distinguir una serie de significados parciales". Lógicamente, si en la lengua actúan normalmente valores que rubricamos bajo afectividad, imaginación o fantasía, la acción de todo ello será más constante en una lengua que por sí misma no sea funcional. Nos estamos planteando el problema del lenguaje poético como opuesto al coloquial o trivializado: qué es lo poético frente a lo que consideramos herencia común. Resulta entonces que entendiendo el lenguaje poético como un *desvío* del lenguaje funcional habrá en él una intensificación de todo lo que no es hechura colectiva, cargazonas individualizadoras en las que se manifiesta la propia personalidad del creador. Estas cargas de originalidad son otras tantas llamadas a la afectividad, a la imaginación, a la fantasía. Con ello nos apartamos de los presupuestos establecidos por Saussure para adentrarnos en el idealismo: desde el momento en que hay un enriquecimiento de cualquier valor neutro, el desvío se ha producido y ese desvío no está en la abstracción a la que llamamos signo lingüístico, sino en su realización virtual: unas veces en el coloquio; otras, en la creación poética. Pero apartamiento de una norma significa modificar la abstracción con unos connotadores, bien que ello no quiera decir extensión, sino —con frecuencia— restricción. Como quiera que al connotar introducimos un nuevo valor en el enunciado, este hecho —personal y subjetivo— será ya un rasgo estilístico: utilización personal del código, uso personal del lenguaje, etc., fórmulas todas ellas que caen dentro de las doctrinas de Vossler y de Spitzer.

Este planteamiento de los hechos nos lleva a una nueva consideración: ¿el lenguaje es posible sin ninguna carga afectiva? Dámaso Alonso —al rechazar a Saussure— dice que no, salvo alguna ligerísima excepción que hace (el lenguaje filosófico, por ejemplo) pero su postura viene a resultar estrictamente idealista. El signo lingüístico no es unívoco si nos atenemos a lo que viene repitiéndose desde Saussure: no es posible definirlo sin tener en cuenta la "circunstancia", que condiciona al hablante, y la intimidad que modifica a la lengua. Resulta entonces que ese complejo *significante+significado* es una pura abstracción, inútil tan pronto como tentemos su virtualidad, pues no hay signo lingüístico fuera de la sociedad que lo utiliza, ni ajeno al hombre que lo realiza. Para Meringer, el signo *avant la lettre*, sería ese complejo definido por Saussure más una carga que le dé virtualidad. A través del idealismo, nos iremos, pues, acercando a las delimitaciones de Dámaso Alonso, porque lo que en él resulta claro es la validez universal del signo (no hay "ni un sólo concepto que no sea afectivo"), lo que nos hace pensar en la unidad de la lengua, fuera de diferencias cultas o populares. Pero esto también es idealismo. En la *Filosofía del lenguaje* de Vossler se dice: "la más pequeña gotita idiomática de un charlatán es, en resumi-

das cuentas, tan buena agua de Hipocrene como el inmenso océano de un Goethe o de un Shakespeare". Bien que el propio Vossler distinga entre el "espíritu teórico de la lengua", propio de los artistas, y el "práctico", de la masa, con lo que facilita alguno de los reproches que se le han hecho: su valoración excesiva del individualismo creador y sus restricciones sobre el sentido que tiene la colectividad.

Vemos, pues, que dentro de las corrientes idealistas, la postura de Dámaso Alonso es ciertamente ortodoxa, lo que le aparta de Saussure es —de una parte— su consideración del signo lingüístico no como una entidad bidimensional (significante + significado), sino tridimensional (significante + significado + carga afectiva). Dentro de este orden, la inserción del elemento estilístico (la carga afectiva) pertenece también a la tradición de idealismo. Ahora bien, creo que la antinomia que Dámaso Alonso establece como heredero de dos tradiciones científicas que recoge y somete a juicio, puede llegar a anularse o, al menos, a reducirse mucho: Saussure establece su famosa oposición en un plano de abstracciones. O dicho con su propia terminología, en el plano de la lengua. Lo que los idealistas estudian, y es también lo que hace Dámaso Alonso, no es la abstracción de un sistema, sino la realización del mismo. Por tanto, analizar un poema o estudiar las realizaciones de la lengua en un individuo son hechos de habla. La primera diferencia que se establece entre la postura de Dámaso Alonso y la tradición saussureana es de carácter formal, no sustancial, pues cada uno de ellos dirige su atención a sendas manifestaciones distintas del hecho lingüístico. Y me parece que esto cobra total nitidez en una nota aclaratoria de nuestro crítico:

En el significante hay otros elementos, que nosotros llamamos también significantes parciales (en los que el oyente ve reflejada la especial actitud del hablante respecto a la "cosa", es decir, la matización afectiva de la "representación" de la cosa).

Todo ello nos sitúa ante problemas que rebasan los límites en los que nos movemos ahora: prioridad del habla antes de su codificación en la lengua, inexistencia de la lengua sin la realidad del habla, vinculaciones de lengua, habla, etc. Sí quiero —sin embargo— detenerme en otra oposición de Dámaso Alonso a las doctrinas de Saussure, ¿qué debemos entender por significante y significado? Frente al maestro ginebrino para quien —"grosso modo"— *significante* es la imagen acústica y *significado* el concepto, Dámaso Alonso establece:

Significante = a) sonido (físico) y b) su imagen acústica (psíquica), ya que "en la situación normal idiomática, es decir, en la posición de los sujetos hablantes, a no existe para ellos. Si digo u oigo mesa, lo que emito o percibo sensorialmente, es ya b, es decir acústica. (Pero si me dicen la palabra correspondiente a mesa en una lengua desconocida, no percibo a).

Por otra parte, y la separación ahora es más profunda, los *significantes* eran para Saussure "portadores o transmisores de conceptos", mientras que Dámaso ve en ellos mucho más: delicados complejos funcionales, puesto que

Un significante (una imagen acústica) emana en el hablante de una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (...), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (...) ese solo significante moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica (...) Diremos, pues, que un significado es siempre complejo, y que dentro de él se pueden distinguir una serie de significados parciales.

Volvemos a encontrar —de nuevo— que la oposición entre la doctrina de Saussure y las precisiones de Dámaso Alonso son de la misma índole que las que ya han sido consideradas: el teórico se mueve en un plano de “pura abstracción”, mientras que el crítico llega a sus planteamientos desde el análisis de los hechos concretos. Mi interpretación también es restrictiva: el que una concreta realización abarque una serie de otras exigencias no invalida que la abstracción exista. Ciertamente que *mesa* es una imagen psíquica para los hablantes, pero irremediamente los sonidos *m-e-s-a* existen también para el que habla, pues de otro modo, la imagen acústica sería diferente y los sonidos físicos, al realizarse de manera distinta de ésta, no cumplirían con el acto comunicativo del habla. El significante es, sin género de dudas, eso que dice Dámaso Alonso, un complejo psicofísico, pero no creo que Saussure quisiera decir otra cosa, pues si no lo fuera podrían articularse esos sonidos de manera diferente (*sema, mase, meas*) y el hablante exige, en cada caso, un orden concreto a la disposición de los sonidos (físicos). Si el orden no se cumple, el significado resulta incommunicable. Más sencilla me parece la posibilidad de salvar la oposición que se suscita en torno al significado: los *significados parciales* de nuestro crítico son realizaciones del hecho comunicativo del habla, ciertos sin asomo de duda, pero innecesarios si se consideran en el plano de la lengua.

Pienso que resulta muy importante que, silenciando la tesis de Dámaso Alonso, Jean Cohen haya llegado a sus mismas conclusiones en un libro muy sugestivo. Lo curioso es que Cohen se acerca al atrio del templo y no penetra. Ve la dificultad de explicar las cosas con los dos planos saussureanos y separa el signo poético del signo lingüístico: uno está constituido por significante y emoción; otro, por significante y significado.

Creo que las cosas no llegan a aclararse. Acaso sobre el crítico francés pesa lo que se viene repitiendo desde Proust contra Saint-Beuve: la obra de arte es producto de un otro yo (pero ese otro yo sigue siendo yo). Difícilmente podría sustentarse una afirmación como ésa fuera de un arte hermético. Hay mil puentes que unen lengua poética y lengua funcional sin que puedan saltar destruidos sin destruir la lengua. La emoción para comunicarse necesita palabras y si el poema no podía hacerse sólo con ideas, según la conocida anécdota de Mallarmé, la emoción no es un significado, sino una adición que se une al significado. Con lo que se nos aclararía, también ahora, una dificultad para la que Dámaso Alonso había buscado soluciones. Creo que han sido teóricos del arte —como Bunse, como Dorflès— quienes han encontra-





do la explicación de estas aporías con un hallazgo idéntico al de Dámaso Alonso. Para ellos, *señal* pertenece al universo físico y *signo* al estético, sin que haya una diferencia teórica entre ambos. Lo que ocurre es que en la que denominan *signo* hay una carga íntima que lo diferencia.

Creo que Dámaso Alonso en su triple personalidad de poeta, de crítico literario, de hispano hablante, ha fundido —tal y como postulaba el idealismo— la realidad del habla funcional y la de la lengua poética, y sus preferencias se han inclinado consciente o inconscientemente hacia la realización literaria, tanto por su obra de creador cuanto por sus trabajos de crítico. De este modo ha venido a dar vida a la tesis vossleriana de investigar conjuntamente la lengua y la literatura o, para ser más exactos, la historia de la lengua y la literatura a la que sirve de sustento. Claro que esta posición nos lleva inmediatamente a otro problema: qué es la lengua funcional y qué es la lengua literaria. Pero antes de pasar adelante es necesario justificar el porqué de estas páginas.

En 1968, y bajo la dirección de André Martinet, se publicó un libro misceláneo *Le Langage*. En él, Paul Guiraud estudia *Les fonctions secondaires du langage* entre las cuales incluye —lógico— *Les fonctions poétiques*. Para Guiraud, la poesía es “un discurso en el que la forma significativa no es un simple símbolo convencional sino una sustancia dotada de una identidad y de funciones propias: la función métrica, la función expresiva, la función prosódica y la función metafórica corresponden todas a modos de actualización y de sensibilización del signo”. Creo

que bajo estos enunciados podemos descubrir muchas de las intuiciones que Dámaso Alonso había formulado casi veinte años antes. De cualquier modo hemos llegado a los *significados parciales* que se entran dentro de esos “delicados complejos funcionales” que para Dámaso Alonso son tanto el significante como el significado. Si limitábamos el valor de la doctrina del lingüista español cuando se aplicaba con carácter general, ahora la vemos utilizada virtualmente por un lingüista posterior a él y con vinculaciones ajenas a lo que Dámaso Alonso puede significar. Pero esto es —sólo— un paso dentro de su quehacer; desde él llegamos a la consideración de la lengua poética como un desvío de la neutra o funcional. Siempre y cuando entendamos por desvío cualquier tipo de modificación —por aumento o restricción— de los enunciados puramente denotativos.

Esto nos sitúa ante la oposición lenguaje funcional-lenguaje poético que, en definitiva, no es si no una cuestión de forma, “pero ocurre que los elementos imaginativos cobran una decisiva importancia en el lenguaje literario, sobre todo en el verso”. Partiendo de los *significados parciales* que afectan a los dos integrantes del signo lingüístico no se puede vincular la forma a uno sólo de ellos, sino que afecta a los dos y a las relaciones que existen entre ambos:

Tomemos un endecasílabo de Góngora (...) infame turba de nocturnas aves, veremos cómo las dos sílabas tur (turba y nocturnas) evocan en nosotros especiales sensaciones de oscuridad fonética que nuestra psique transporta en seguida al campo visual. Esas sílabas tur son significantes parciales, con especial valor dentro de las palabras turba y nocturna, y despiertan en nosotros una respuesta, un significado especial, montado sobre el de turba y nocturna, y exterior, sin embargo, al significado conceptual de estas palabras; porque esa sensación de oscuridad se propaga a todo el verso.

De ahí (relación de significante y significado) que se puedan inferir dos perspectivas: la de la forma exterior (relación entre significante y significado) y la de la forma interior (relación entre significado y significante). Por eso Dámaso Alonso resalta la íntima relación de significante y significado y su mutuo condicionamiento en el lenguaje poético. Merece la pena partir de un ejemplo suyo: palabras no especialmente expresivas al ponerse junto a otras, tampoco especialmente expresivas, pueden peraltar su expresividad. Oigámoslo:

No podemos decir que en la palabra pie esté motivado el vínculo; tampoco en plata o en argentar. Sin embargo, si tomamos como significante el conjunto del verso el pie argenta de plata al Lilibeo reconocemos que en su totalidad hay una motivación del signo, motivación que no existía en pie, ni en argenta, ni en plata, ni en Lilibeo.

Vemos, pues, que se agranda el campo del signo lingüístico más allá de límites estrictos, con lo que, en la lengua poética, adquiere mayor complejidad esa doble relación a la que acabo de referirme, forma exterior y forma interior. La estilística suele atender a la que Dámaso Alonso llama forma exterior (relación entre significante y significado, según queda dicho) “porque es lo más fácil”, por más que “el



punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es en ese momento de plasmación interna del "significado" y el inmediato de ajuste en un "significante". La Estilística del futuro, si ha de ser algo, tendrá que atender por igual a estas dos perspectivas: forma exterior y forma interior". De este modo se plantea —a mi modo de ver— una cuestión teórica, paralela a la que se suscita en la obra de Amado Alonso: doble plano (de expresión y de contenido) y cada uno con forma y sustancia específica.

En 1954, Dámaso Alonso contestó en el acto de la recepción académica de Rafael Lapesa, de ese discurso proceden estas pocas palabras: "¡Si la lengua es el canal más exacto por donde vertemos nuestra alma sobre el mundo! ¡Si es el material de la más humana de las artes, la literatura, nobilísima, precisamente por hecha de tal sustancia!" Mis apostillas de entonces señalaron cómo, desde su postura idealista, Dámaso Alonso ha formulado afirmaciones que hoy corren entre nosotros como de Jakobson y sus seguidores: la lengua es una sustancia para que la literatura se realice. Esto nos lleva a los planteamientos de Hjelmslev: la sustancia de contenido no es poética ni antipoética, es la realidad antes de ser formulada; por tanto, la poesía es una cuestión de forma, pero en el plano de la expresión (palabras, acentos, rimas) y no en el del contenido. La intuición

del crítico es admirable: ha clavado su flecha en el terreno preciso, aunque no apuntó contra él. La lengua es sustancia en el plano de la expresión y es, también, la forma en que esa expresión se articula. Sus propias palabras son éstas: "fonemas, acentos, etcétera, son sustancias lingüísticas; organizados en palabras y éstas en versos, en estrofas, etc., tenemos la forma de la expresión que es la lengua poética".

Pero esta intuición de Dámaso Alonso nos hace recoger ahora un cabo que dejamos suelto. ¿Cómo caracterizar ese lenguaje poético? Volvamos al punto de partida: Bally —frente a Spitzer, por ejemplo— separaba cuidadosamente la estilística de los estudios sobre el estilo; la primera era para él ciencia lingüística; los segundos, estética o crítica literaria.

Para Bally, "la stylistique étudie donc les faits d'expression du langage au point de vue de leur contenu affectif". Evidentemente la concepción de Bally resulta muy restrictiva: ya en 1944, Iorgu Iordan trató de conciliar las ideas del maestro ginebrino con las de Leo Spitzer, en su *Stilistica limbii române* y, más o menos, el acercamiento de los estudios estilísticos estrictamente lingüísticos con los puramente estéticos es lo que intentó Tudor Vianu. Dentro de estas posturas —bien que anticipándose muchísimo a ellas— están los estudios de Dámaso Alonso sobre la lengua poética de Góngora (1935) o sobre la de San Juan de la Cruz (1942). Por eso, cuando trata de elevar sus principios a teoría está totalmente lejos del maestro ginebrino porque —precisamente— para él, Dámaso Alonso, "el habla literaria y la corriente son grados de una misma cosa", por eso —dejando aparte la sincera admiración que siente por Bally— difiere de él "en todas y en cada una de las perspectivas de su concepto de Estilística (...) Bally eligió un nombre poco apropiado para el objeto que se propuso", porque volviendo a su postura vossleriana, Dámaso Alonso define como estilo aquello que "individualiza un habla particular", pero para él es falso que la lengua literaria se aparte de la coloquial por un empleo voluntario y consciente del lenguaje. Es claro que cualquier hecho idiomático está condicionado por el acto voluntativo del habla y por la conciencia de los signos que se emplean; por eso reitera una y otra vez que entre ambas manifestaciones no hay ninguna diferencia esencial, sino de grado o matiz: ni el escritor trata de "faire de la beauté avec les mots" ni el hablante popular es inconsciente o espontáneo en lo que va a decir. En la concepción de Dámaso Alonso el creador es tan ingenuo como pueda serlo un hablante espontáneo y lengua coloquial, y lengua literaria se apartan "con diferencias no esenciales". Esta postura le llevó a negar los principios de Bally. Por su parte, Amado Alonso adoptó —también— una posición opuesta a la del lingüista ginebrino cuando defendió el desimpresionismo del lenguaje, pues si del signo lingüístico no podemos eliminar las connotaciones que han ido acumulando nuestros antecesores, no somos libres de usarlo de un modo impresionista. Por tanto, el lenguaje oral está tan falto de espontaneidad como pueda estarlo el literario, entendiendo esto a la manera de Bally. O dicho de otro modo, para Dámaso Alonso la personalidad del hablante se manifiesta en la originalidad con la que usa los bienes comunes;



como ha dicho en uno de los textos citados más arriba, el estilo es lo que "individualiza un habla particular. Lo que en un habla no es reducible al habla común, lo que señala la última diferencia de la personalidad". Y eso se encuentra, cuando existe, en el hablante, incluso iletrado, capaz de arrastrar multitudes y en el artista que somete su lengua al más demorado proceso de elaboración. En definitiva, individualidad. Partiendo de Vossler y Bally, Dámaso Alonso ha llevado a una práctica integral los postulados de algo que se enunciaba parcialmente: para él, el estilo está ahí, en el hablante y en el escritor, principio individualizador de personalidades que se destacan sobre unos fondos sin matices. Esta es la gran intuición de los maestros españoles: el sincretismo que, lejos de limitaciones restrictivas, busca abarcar la totalidad de los hechos. De cualquier modo, independencia intelectual para juzgar lo que es objeto científico. Y en estas intuiciones, tan agudamente expresadas algo que ahora descubrimos como novedad en Bachelard, Barthes o Guiraud.

Para los investigadores franceses se trata de la evolución de las ideas de Spitzer: la estilística gené-



tica ha evolucionado hacia nuevas formas. Cierto y exacto. Pero cierto y exacto también, años y años antes, había evolucionado de la misma manera y había alcanzado esas mismas cumbres en los trabajos de los dos Alonso. Y para mí algo capital: la doctrina se había enriquecido gracias a una larga convivencia con los textos. Antes de formular la teoría, su descubrimiento en trabajos que exigían enfrentarse con la realidad lingüística.

He intentado ver cómo se organiza el pensamiento de Dámaso Alonso sobre unos cuantos problemas que tienen que ver con la estilística. Subsidiariamente cómo se relaciona su postura con la de Amado Alonso: su filiación ortodoxamente vossleriana, le llevó a enriquecer los planteamientos demasiado estrechos de la escuela franco-ginebrina, sin que esto significara tampoco una total sumisión a lo que Vossler y Spitzer representaron. Más aún, con Spitzer hubo discrepancias de no poca monta. Las motivaciones teóricas de los críticos españoles tienen antecedentes en lingüistas anteriores, no siempre citados por ellos, lo que hace suponer que han llegado a sus hallazgos por caminos personales. Del

mismo modo que intuiciones suyas aparecen en investigadores que probablemente no los conocen. Motivos ambos que nos obligan a ciertas consideraciones: sí, nada nace de la nada, y mucho menos en ciencia donde la generación espontánea ha padecido de continuas pasteurizaciones. Lo que ocurre es que la fecundidad de cualquier doctrina se comprueba por cuanto se puede generar desde ella. Y recíprocamente, la novedad de hoy exige la existencia de posiciones que van siendo superadas por más que fueran revolucionarias en su día. No es difícil que las aguas que manan separadas acaben corriendo por un mismo cauce.

Si Dámaso Alonso parte de Saussure al considerar el signo lingüístico como formado por *significante* y *significado*, se desvía inmediatamente en busca de la complejidad psíquica del hombre, silenciada por el fundador de la lingüística moderna. Ahora bien, si hay una veta idealista en esta postura, pensamos en que Dámaso Alonso defiende el psicologismo en la base de sus planteamientos y ello le llevará a creer en los valores intuitivos de la crítica. Pero no hemos de pensar que en la práctica prefiera la intuición al rigor, sino que hermana ambos, según un ideal difícilmente alcanzable, aunque tampoco en ello anda solo: abandonando campos que nos son familiares, Gilo Dorfles teórico de la estética ha de decir en época bien próxima a nosotros:

No hay duda que la relación entre realidad (objetiva) del mundo externo e imagen (subjetiva) del artista es una cuestión básica que sigue constituyendo, para el estudioso del arte, un escollo suficientemente agudo. Es lógico, pues, que una de las primeras preocupaciones de la psicología aplicada al arte —o de la estética construida sobre bases psicológicas— fuese la de intentar descubrir si se puede encontrar una base "científica" a tan oscura cuestión.

Ahora bien, considerando imposible la separación de habla cotidiana y lengua literaria, Dámaso Alonso ve cómo ésta no es sino una intensificación de los procedimientos de aquella y resulta que un planteamiento semejante es el que se hace en la semiología: cuando Greimas señala que el sentido es "una articulación de diferencias en el plano de la expresión", da un primer paso por la doctrina de Dámaso Alonso, y desde este inicio ya puede enunciar que dos formas semióticas paralelas (las que llamamos lengua funcional y lengua literaria) se pueden distinguir por su forma lingüística, de tal modo que no llegan a convertirse en isomorfas porque los planos de la expresión (lo que Dámaso llama diferencias de intensidad) y del contenido (pueden ser idénticas) se articulan de manera distinta (mayor potencialización de la obra de arte). Habiendo, pues, una misma sustancia del contenido, las modificaciones que afecten a la lengua funcional y a la literaria (particularmente a la poética) serán de carácter formal, pero esto lleva a nuestro crítico a apartarse del idealismo: desde Croce, la escuela idealista defiende la no independencia de *significante* y *significado*, sino su mutua fusión. Para Dámaso Alonso, las cosas ocurren de otro modo. Spitzer le criticó —lo que no es totalmente cierto— la aceptación de la dicotomía; nuestro investigador, y lo he señalado en páginas anteriores,

ve en el *significante* un sentido físico (lo que diríamos forma de la expresión) y su imagen acústica (sustancia de la expresión), es decir, ha llegado a formular la postura estructural de Hjelmslev en el plano de la expresión, pero como no puede concebir una expresión carente de carga afectiva, a través del complejo que ésta representa, se identifica el contenido o significado. La explicación de Dámaso Alonso es muy coherente a lo largo de todo su quehacer y apunta a soluciones —tan relativas como el hombre mismo— que hoy suelen ser aceptadas.

Me atrevería a decir más. La intuición de Dámaso Alonso ha llegado fuera de la lingüística y se identifica con hechos de otras disciplinas. Un sociólogo como Henri Lefebvre escribirá taxativamente: “desde el punto de vista sociológico los significados no se reducen a los significantes: estos últimos indispensables, conducen hacia los significados”.

Resulta entonces que, según estos planteamientos, el estilo, o uso individualizado del lenguaje, no es sino una cuestión de forma, que tiene “decisiva importancia” en la lengua literaria y, sobre todo, en la poética. Los semiólogos no hacen sino repetir esto mismo: para Barthes (y prescindo de donde toma las ideas) *idiolecto* sería “el “estilo” de un escritor” o para Cohen, “la forme, c’est le style”. Pero idiolecto es sustancia y expresión, y estilo como forma exige un contenido que en ella, precisamente en ella, se realiza. Y volvemos a estar en Dámaso Alonso: no repito lo ya dicho, me atrevo —tan sólo— a señalar que él ha establecido “la íntima relación de significante y significado y su mutuo condicionamiento en el lenguaje poético”. Creo que no merece la pena seguir buscando coincidencias. Dámaso Alonso parte de Saussure y de Bally, pero con radicales discrepancias de ambos. Su doctrina se instaura en el idealismo vossleriano, pero tampoco lo acepta por completo y de algún idealista como Spitzer le apartan muy notorias diferencias. Desde este doble origen, intenta una doctrina con su mucho de sincrético, y es la que aplica a sus estudios literarios. O,

para ser más exactos, sus estudios literarios le han hecho ver las cosas en su complejidad: cada autor o cada texto exigen un método y no se puede partir de universales, válidos para entender lo que es personal y escurridizo.

Dámaso Alonso ha practicado unos principios teóricos que han venido a ser estructurales. Son su aguda intuición. Cuando se suscitan muchos dogmatismos, ahí se les había adelantado un teórico con el que no se contó. Pero es edificante ver la de mediterráneos que se van descubriendo. Frutos de la intransigencia y de la ignorancia. Pero también resulta ejemplar ver cómo se debaten cuestiones para desenmarañar el camino y encontrarnos con que el camino ya estaba limpio y practicable. Quiero decir, que la teoría se podía realizar en una *praxis*, lo que no siempre es hacedero con logomaquias y lailamanías. Pero el hecho lingüístico está ahí, dispuesto a no dejarse aclarar con un patrón singular; y ahí está el hecho poético, desviado de la utilización mostrenca, pero lleno de posibilidades de análisis.

En estas páginas he expuesto alguno. Ni único, ni universal. Pero muy rico en su limitación, abierto en sus posibilidades, como lo está también el espíritu del hombre. Entonces resulta de algún valor comprobar la validez de cosas que se dijeron hace veinticinco o treinta años. Cuando he aducido nombres extraños no lo he hecho porque para mí tuvieran un valor inequívoco, sino porque —en su heterogeneidad— bien me ayudaban a aclarar lo que quería decir: Dámaso Alonso no inventó el idealismo, sí lo aplicó con originalidad. Y al descubrir los hallazgos que ha ido haciendo —y los que otros también y muchas veces después que él han hecho— vemos la validez de sus adivinaciones. Tal vez comprobación indirecta de esa intuición por la que tanto ha clamado y de la que no nos podemos desentender si queremos hacer ciencia. Porque estar al día es algo más que chapurrear sobre un artículo recién encontrado, es tener perspectiva para aceptar o para rechazar, discernimiento de dónde hay mena y dónde sólo ganga.



EZRA POUND: UNA POETICA CON RIGOR

ANTONIO COLINAS

“¿POR qué calla Ezra Pound? No creo que calle ni por hurañez ni por locura, como se suele decir. El no calla tampoco por snobismo, porque si existe un difícil sacrificio es el de hacerse notar metiéndose en una callejuela de Venecia y no hablar. Pound nunca buscó la popularidad. ¿Qué popularidad necesita un poeta que junto con Rimbaud ha sido el artífice del canto contemporáneo, el corrosivo transformador de todo lo escrito? ¿Qué popularidad necesita un autor cuya Bibliografía en torno a su obra suma centenares de páginas? El silencio de Pound es un silencio sabio. Calla y sonríe. Calla porque ya nada le interesa, porque ya todo lo ha vivido.

Probablemente, el desentrañar su vida será una de las tareas más apasionantes que les espera a sus futuros biógrafos. No es mucho, a decir verdad, lo que se puede aclarar cuando insiste en su silencio. Por otra parte, las personas que le conocieron, las personas que convivieron con él —los Hemingway, los Lawrence, los Eliot, los Yeats—, las personas por él influidas, por él descubiertas, todas ellas han muerto.”

Así justificaba yo, hace ya algunos años, a raíz de un breve encuentro celebrado con él en Venecia, el silencio de Ezra Pound. Luego obtuve algunos testimonios más, no “oficiales”, como los concedidos por su compañera y secretaria a los periodistas. Pound había recibido a los representantes de la prensa con motivo de cumplir los ochenta y cinco años, pero, una vez más, respondió con el silencio a las preguntas de éstos. Olga Rudge dio algunas explicaciones: “no debéis pensar que está al margen del mundo. Siente cada cosa, sigue todo con un inmutable interés. Es como un coche parado en un aparcamiento, pero que tiene el motor encendido. No se mueve, pero trabaja igualmente.” Este silencio, roto a veces con avaros monosílabos, no quería decir, naturalmente, que Pound no fuera allá donde su pre-

sencia pudiera ser un aval o tener un claro sentido. Así, el entierro de Stravinski, el Festival de Spoleto, conciertos y conferencias. Pero ninguna declaración existe más rotunda sobre su silencio que aquella de sus palabras al volver a Europa después de doce años de reclusión: “tiempo de hablar, tiempo de callar.”

No mucho más tarde, a la edad de ochenta y siete años, Pound fallecía. Sería entonces, partiendo de un callar definitivo, cuando habría que empezar a juzgarle. A él y a su obra. Para ello se hacía necesario no caer en los extremismos fanáticos de admiradores y detractores. (Eliot había afirmado que Pound era a la poesía de este siglo lo que Einstein a la Física. Ehrenburg, por el contrario, dijo que no era más que un acróbata delirante, un payaso cargado de ideas extravagantes. Para Montale —luego, a raíz de la muerte dulcificaría mucho sus opiniones— se trataba de un bárbaro que había venido a ilustrarse a Europa. En medio quedaron la mayoría, los que no opinaron.

LA POESIA NO ES UN FUEGO FATUO

NO se trata tampoco de justificar la obra del poeta ahora que éste ha muerto, práctica muy al uso. Para muchos esa obra reclama una sedimentación de años. (Las muertes de los artistas son ocasiones muy oportunas para elevar o descuartizar sus obras.) El tiempo, que en Arte justifica y esclarece, sabrá dar a la obra de Pound la importancia que se merece. Me refiero, sobre todo, a la obra en verso, la más polémica, y, particularmente, a sus *Cantos Pisanos*, libro en el que Pound —muy posiblemente después de las *Illuminations* de Rimbaud— da el más ambicioso y arriesgado salto para transformar el esclerotizado mundo del verso; una obra que ha sido repetidamente reconocida como una *summa* de la cultura

universal. Acaso sea demasiado prematuro el acercarse todavía, buscando razones definitivas, a la que alguien llamó la "*Divina Comedia* del siglo XX". También para muchos les resultará difícil aceptar los sistemas pedagógicos que, ya a principios de siglo, propugnaba Pound en los Estados Unidos. La parte más espinosa de su biografía —su posición en la Italia de la Segunda Guerra Mundial— resulta igualmente irritante y no siempre fácil de valorar bajo una perspectiva histórica. Sin duda, algo había de ese acróbata delirante, al que se refería Ehrenburg, en ese Pound de los años cuarenta. Y caras pagó sus piruetas. Es probable que fuera precisamente de este Pound de quien su secretaria hablara cuando afirmó que la juventud de su espíritu le llevó, muchas veces, a ser un hombre crecido más en superficie que no en una firme y sólida dirección.

Frente a estas dudas y reparos hay, sin embargo, una zona de su obra tan interesante, a pesar del rigor con que fuera expuesta —siempre el rigor al hablar de Pound—, que merece la pena que nos detengamos en ella. Me estoy refiriendo a sus teorías sobre Poética. Teorías que podemos rastrear a lo largo de casi todos sus trabajos en prosa, pero que en la primera serie de sus ensayos, recogidos bajo el título de *The Art of Poetry*, se encuentran más perfiladas.

Se trataba de una amplia labor de síntesis expuesta con un lenguaje cortado y cáustico. Notas y capítulos al margen de la retórica común, de la crítica farragosa. *Prohibiciones, Predica a la chusma, ¿Libros para qué?, Cómo leer...*, son breves y mordientes apartados bajo los que se recogen un sinfín de juicios de la más clara lucidez. Todo un ordenado y escueto método de aproximación al fenómeno poético; toda una evidente, pero difícilísima pedagogía del buen poetizar, alimentada con el ejemplo de poetas de todos los tiempos. Puro dogma, si el propio Pound no nos previniese indicándonos que nada debe ser considerado como dogma sino como "el resultado de una larga meditación". El suyo es un dogma que se aproxima a la verdad: "No hagas caso de la crítica de quienes no hayan escrito una obra notable". O, "No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador." O, "No repitas en versos mediocres lo que ya se ha dicho en buena prosa."

Su Poética no es —como frecuentemente, y no sin razón, por cierto, nos la han presentado los románticos— un fuego fatuo, algo de límites difícilmente precisables. El miste-

rio, para Pound, comienza con el poema escrito y no con la teoría en torno al poema aún no escrito. Aunque lo parezca, la suya no es una exposición para universitarios, de tono escolar. En Pound los términos *ritmo, rima, forma, prosa, idioma...* no aparecen —como frecuentemente sucede— manoseados. El sólo hace uso de la terminología clásica en la medida que le sirve para encauzar su pensamiento. (El vocablo —el recipiente— puede estar desgastado y pasado de moda, pero aún puede contener significados valiosos, según la óptica con la que se le contemple).

El poeta deberá conocer muy bien los materiales del neófito, pero no olvidará, por ello, que, a veces, la poesía sigue las mismas leyes de la música; es decir, responde a la volubilidad y a la armonía al mismo tiempo. Pound persigue la renovación del verso no partiendo de ciegos espasmos, de manotazos al aire que no serían sino el fruto de una ignorancia profunda. El poeta aprenderá bien la lección del pasado, pensando que en los autores aparentemente "polvorientos" hay siempre un residuo *útil*. Sea éste formal o de contenido. Todo contacto con un poeta valioso dejará un *residuo*, incluso en el caso de que se desconozca la Lengua en la que el poeta escribe. Hace muy bien Pound en resaltar esa docena de poemas aprendidos de memoria, incluso de una lengua que no se conoce, pues el aprendizaje es también un problema tonal. Así como sólo unas notas bastan para sugerir toda la melodía, unos versos pueden dejar entrever todo el mundo del poeta.

UNA "VACUNA DE AUTORES"

PERO este explícito afán de exposición, puede, a veces, resultar algo oscuro para el que lee. Generalmente, el lector llega a un nuevo texto con tal polvoriento bagaje de teorías en su cabeza que resulta infructuosa la aproximación. El lector acepta con dificultad todo aquello que no ha tenido previamente "empaquetado" en su mente. De aquí el que sea fácil tomar las teorías de Pound o como simplistas o como estúpidas. Toda su exposición irrita. Pero es lógico que las antiguas e incurables *heridas* de los lectores se resientan o se abran de nuevo.

Sin embargo, no hay probablemente capítulo más irritante como aquel en el que Pound recomienda los autores de utilidad, los poetas que él considera definitivos. Porque a la hora de elegir, por encima de las es-



Ultima fotografía de Ezra Pound. El poeta asistió días antes de su muerte, junto con su ama de casa, señora Rudge, a una recepción en el Palazzo Labia, con motivo de la presentación de una película.

trictas razones de gusto hay otros motivos. Eso le lleva a considerar a Homero como imprescindible, pero rechaza todos los dramáticos griegos. (“Hasta Esquilo es teórico”, nos dice). Con Homero salva “cinco o seis páginas” de Safo. (Insisto en que Pound no está recomendando los autores para un Curso de Literatura). Entre los latinos considera útiles a Catulo, Propertio y Ovidio. De la Edad Media salva a los grandes anónimos anglosajones, provenzales y españoles. De Italia, Dante y “docena y media más” de poemas. (La mayoría de Guido Cavalcanti, el mejor amigo del autor de la *Divina Comedia*.) El propio Pound hizo una edición de las *Rimas* de Cavalcanti. Yo no sé —también entre nosotros se ha publicado reciente-

mente una edición de este poeta— cuántas personas consideran, en este momento, de utilidad al más culto de los *stilnovisti*. Concretamente, en lo que al Renacimiento italiano se refiere, Pound no se confunde y busca en él lo que no habían ya dicho griegos y latinos. (A pesar de que, en apariencia, para él, Dante no era sino una especie de mezcla —eso sí, en proporciones convenientes— de San Agustín con los rimadores provenzales). Pound cierra sus recomendaciones con Villon y los “relámpagos” de Rimbaud, aunque cita, de pasada, a otros autores que, bajo ciertos aspectos, pudieran ser también útiles (Góngora) y aclara también por qué no ha elegido a otros (Shakespeare).

La enumeración pecaría de muy parcial y

provocadora de no ser, en opinión del propio Pound, "el resultado de veintisiete años de meditación sobre el asunto y un resumen de consecuencias". Reconoce, sin embargo, que sus juicios pueden ser fácilmente rechazables. El sólo sugiere su grupo de poetas como remedio útil, como *vacuna* preventiva con la que evitar no pocos males. Su afán es el de ir evitando los *fósiles* que hacen calcárea la formación del poeta; subrayando, intensamente, el error de creer que la lectura en grandes cantidades produce un conocimiento mayor. No se trata, en consecuencia, de saber qué autores del pasado es necesario adorar —por ser del pasado— ni de saber puntualmente con qué obras suyas debemos sobrecargar nuestro bagaje cultural para adquirir más gloria y cultura. Se trata de hacer uso de aquellos aspectos de las mismas que nos ayudan a crecer, sin que por ello, naturalmente, el nuevo arte deba ser un reflejo del pasado.

LA POESIA ES UN CENTAURO

SI la intensidad —condición que hace superior la poesía a la prosa— y la emoción son los fundamentos de la mejor poesía, para Pound la calidad de ésta se halla en el *voltaje*, es decir, en la cantidad de energía emotiva que el poeta desarrolla a lo largo de su vida. Pound derrumba el viejo mito romántico de que "un poeta lírico bien puede morir a los treinta años", de que la buena poesía se escribe primordialmente en la juventud. Si en sus primeros años el poeta escribe más y mejor es porque todo a su alrededor tiende a ser nuevo. A medida que avanza en edad el poeta necesita "un mayor voltaje de energía emotiva". Bajo este punto de vista (y en ello Pound está de acuerdo) el gran autor se daría, en realidad, después de los treinta años. Esto nos lleva a pensar que de darse antes, o en torno a esa edad —pienso en un Shelley, en un Keats, en un Leopardi— se debe a que la energía emotiva del poeta era muy superior a su energía física. Pound, en consecuencia, es más partidario de una poesía más compleja, que responda a la prueba de toda una existencia y en la que las energías aparezcan aprovechadas y equilibradas. Pero, ¿cuántos han llegado al final de la prueba con esa intensidad de *voltaje* exigida por Pound? Ciertamente, muy pocos. Pound quería salir al paso de la Literatura de segundo y tercer orden, pero, en el fondo, no hacía sino aproximarnos a un concepto amplio, riguroso, del Arte. Y así, el rigor de Pound llega a extremos no sabe-

mos hasta qué punto justos, cuando dice: "Y si no podemos lograr tal poesía, ¡callémonos, por Dios!"

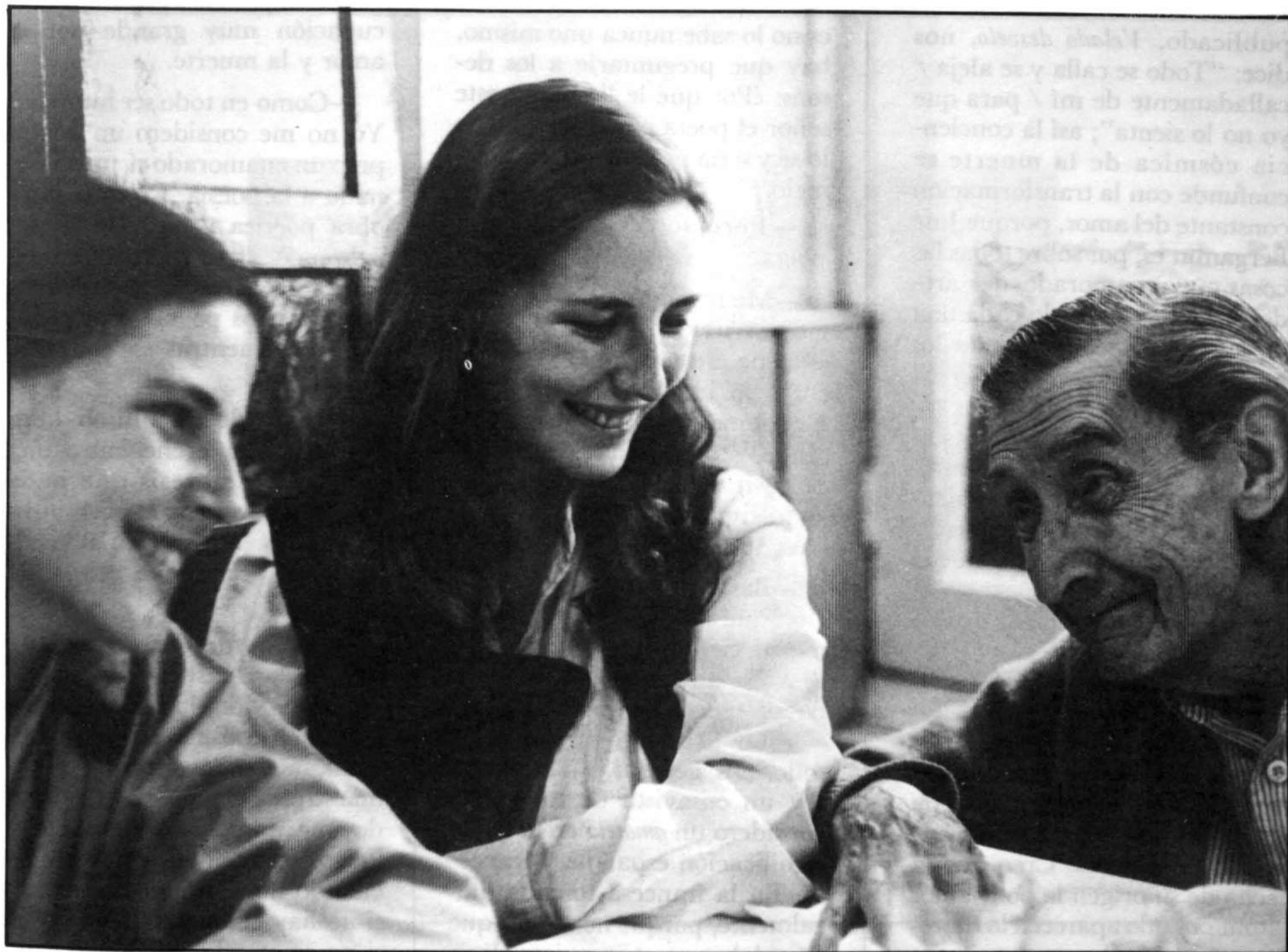
Concebida, por tanto, la poesía como un motor tan potente de los espíritus, a la fuerza tiene que ser un medio para mover o modificar el mundo. Ello le lleva a Pound a introducirse frontalmente en los aspectos sociológicos del fenómeno literario, a arremeter contra el *lodo* de ese mundo de "santones que en la sombra manejan el oráculo". Y sigue con su simbología de Física general. Si los artistas son las *antenas* de un país, los escritores son los *voltímetros* y los *manómetros* de la vida intelectual. En tal caso, ¿cuáles no serán las responsabilidades de un verdadero escritor para con su nación, para con los que le escuchan, para con los que le lean cuando él haya muerto? Un falso artista puede entusiasmar y engatusar a un público de varias generaciones, pero, en la misma medida y desgraciadamente, otro autor valioso puede estar sepultado en el olvido todo ese tiempo.

Para Pound la verdadera obra del poeta nace pues de una especie de temple vital y de una decantación impuesta por el paso del tiempo. El reconoce sutilmente que puede ser vergonzosa toda obra que no progrese de una manera consciente. En definitiva, se debe dejar establecido con claridad que la poesía, más que un pasatiempo, es un arte difícil. ("Se necesitaron dos siglos de la Provenza y uno de la Toscana para desarrollar los instrumentos que utilizó Dante en su obra maestra") No sería poco que Pound, con sus recetas incisivas y cortantes, sólo pretendiera una cosa: evitar, en lo posible y en el futuro, los *crímenes de producción*.

Eza Pound fue enterrado y murió sin muchos de los honores literarios que le correspondían, como gran poeta que había sido. Toda la prensa echó en falta en sus funerales a un representante oficial de su país. ¡Cosas de los hombres!, hubiera dicho Pound, con aquella afirmación suya de que "es obvio que no todos habitamos el mismo tiempo". O acaso, simplemente, se hubiera ceñido a rumiar aquel verso de Duhamel:

Mais d'abord il faut être poète

No otro rigor, no otro tesón sino aquel dirigido a la creación de una gran Poética. Aquel mismo buen rigor que él había usado con su amigo Eliot cuando le devolvió el manuscrito de su *The Waste Land* reducido en extensión a la mitad. El mismo rigor que le llevó a admirar a Henry James, pero no a imitarlo.



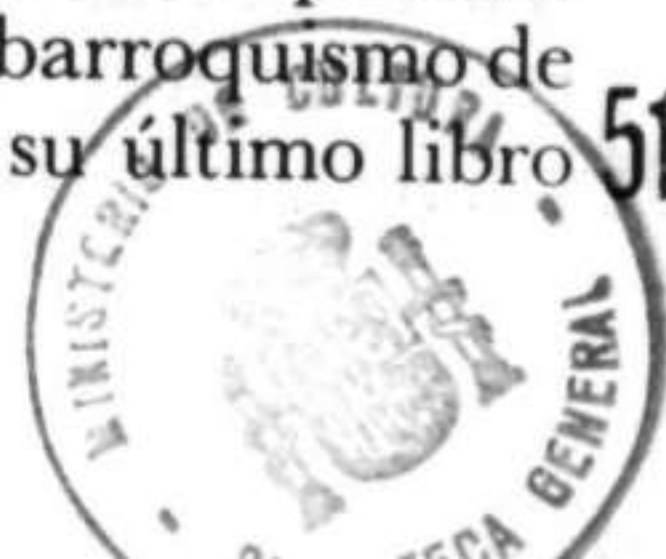
ENTREVISTA CON JOSE BERGAMIN

JUAN E. GONZALEZ

JOSE Bergamín, considerado por Pedro Salinas como el “pensador poético” de la generación del 27, se define co-

mo un amateur de la poesía. A través de sus ochenta y dos años ha encontrado el sendero del lenguaje del niño que ha perdi-

do hace setenta años. La extrema sencillez de sus poemas contrasta con el barroquismo de sus ensayos. En su último libro



publicado, *Velado desvelo*, nos dice: "Todo se calla y se aleja / calladamente de mí / para que yo no lo sienta"; así la conciencia cósmica de la muerte se confunde con la transformación constante del amor, porque José Bergamín es, por sobre todas las cosas, un enamorado del arte del vivir y reviviendo cada una de sus líneas va recreando los momentos de un existir diferente e ideal.

Nos recibe rodeado de sus libros, de fotografías de sus amigos, en su pequeño departamento que se enfrenta a la plaza de Oriente, desde donde se puede ver un fugaz cielo velazqueño.

Preguntamos:

—Usted es considerado el "pensador poético" de la llamada "generación del 27", ¿no?

—Mal llamada "generación del 27", es la "generación de la República". Es además anterior a esa fecha. Creo que la fecha de su origen la podríamos situar cuando aparecen los nombres conocidos hoy, por primera vez en la revista *Índice*, de Juan Ramón Jiménez. Yo la llamaría la "generación de los dispersos", porque la inmensa mayoría fuimos desterrados en el 39, y de la República nos dispersamos por el mundo; en alguna ocasión he hablado de los "campos de dispersión" de Europa y América a donde fuimos a parar, especialmente México, porque este país nos abrió fraternalmente las puertas.

—Le decía que lo han llamado "pensador poético"...

—Como yo no me creo ni pensador ni poeta, yo a eso le contesto lo de la jota aragonesa: "y siendo de Zaragoza que me llamen como quieran". En este caso no me siento ni pensador ni poeta, así que llámenme como quieran, yo tengo nombre y apellido. Creo que lo que uno

es no lo sabe nunca uno mismo, hay que preguntarle a los demás: ¿Por qué le llaman a este señor el poeta pensador?, yo no lo sé y sería pretencioso el creérmelo.

—Pero se reconoce como poeta.

—Me reconozco y afirmo como escritor, porque mi oficio es el de escritor y lo interpreto como lo hacía don Miguel de Unamuno, quien llamaba al escritor y al escribir *santo oficio de inquirir verdad*, y esa es la mejor definición que conozco —y hago un agregado— *y de decirla*.

—Basándonos en la definición que nos ha dado, ¿podríamos decir que usted ha *inquirido verdad* a través del ensayo y la poesía especialmente?

—Lo he hecho a través de todos los géneros, en realidad soy un ensayista de todo. Me considero un *amateur* en la doble significación española y francesa. En la francesa tomada literalmente, porque no se dice que la palabra *amateur* quiere decir enamorado, en España es tradicionalmente afición, amor. Uno se aficiona, se enamora como en el sentido que lo dice Bernard Shaw en "Juana de Arco", ella estaba enamorada de la guerra y los grandes enamorados de la guerra son grandes aficionados. Picasso, el genio pictórico de nuestro siglo, es un constante enamorado de la pintura, un verdadero aficionado, y es ese escritor, pintor, poeta que nunca se academiza, que nunca pinta con receta, que nunca se profesionaliza como existen tantos casos —por ejemplo, algunos de mi generación que de poetas pasan a profesionales, en el peor sentido de la palabra, porque se convierten en profesores y pasan a ser aficionados al profesorado.

—Existe en su obra una preo-

cupación muy grande por el amor y la muerte.

—Como en todo ser humano. Yo no me considero un poeta, pero un enamorado sí, un aficionado a la poesía. En toda gran obra poética y en todo poeta, ¿no encuentras acaso esos mismos temas? Desde los trovadores hasta los poetas contemporáneos encuentras ese pulso de vida.

—He leído su último libro *Velado desvelo* y encuentro una sencillez y síntesis que poco tienen que ver con el barroquismo de sus ensayos, ¿cuándo comienza esta nueva etapa de su poesía?

—Yo comencé a escribir cuando era casi un niño, y escribía de todo, lo hacía en verso, pero no pasaba de lo que suele hacerse, es decir, plagiar a mis maestros, pero plagiar primero de una manera inconsciente y luego consciente, entonces es cuando no se sigue escribiendo si no hay algo nuevo que decir, si no se es original. Usted sabe que Antonio Machado diferenciaba lo original de lo novedoso. El propio Machado me decía que yo no era novedoso sino original. Y esta categoría se diferencia de la anterior porque viene siempre de una tradición; una poesía nace de otra, un poeta nace de otro poeta. Yo nunca he renunciado a mis maestros, por eso cuando comienzo a escribir en verso o vuelvo a escribir no lo hago como Rubén Darío sino como Bécquer, porque es el lenguaje más sencillo y apto para esa edad en que estoy cuando retorno a escribir en verso. Acabo de publicar el libro al cual usted hace referencia y estoy contento porque para mí, que soy un *amateur*, un aficionado, siento que cada vez lo hago mejor, quiero decir más a mi gusto, y mi gusto está en la



sencillez, en la extrema sencillez.

—Y en su prosa pareciera que ese proceso le ha llevado más tiempo.

—Efectivamente, en la prosa me ha costado mucho más esfuerzo y más tiempo llegar a esa sencillez que creo haber logrado en mis versos, es decir, en la transmisión de una emoción; por otra parte, es natural que suceda así porque el verso es más él mismo, por su música. Escribir en verso es, como decía Unamuno, pensar en aforismos, en definiciones, no se piensa con palabras se piensan palabras. Y este pensamiento es mítico, por ejemplo el pensamiento de Rubén Darío; porque el pensamiento poético es siempre mítico, por eso alude a tantos mitos,

a todo ese paisaje de la cultura. Rubén Darío, como todos los grandes poetas que escriben versos, está pensando no con la mente en las palabras —y menos razonando lógicamente con ellas— sino haciendo pensamiento vivo.

—Algunos críticos dicen que usted es mejor ensayista y cronista que poeta.

—La palabra ensayo realmente no me dice nada. Mis críticos dicen que cualquier ensayo mío es poético en el sentido de identidad y sobre todo en el razonamiento no discursivo, no conceptual, aún en aquéllos que son aparentemente discursivos, que yo soy siempre poeta y de allí lo de “poeta pensador”. Yo recuerdo que Juan Ramón Jiménez, poeta que influyó

grandemente en mi vida, no siempre para bien, pero muy poco en mi literatura, con su intuición profunda, porque son siempre los poetas los mejores críticos de ellos mismos y de los demás, Juan Ramón, que tenía muy pocas lecturas pero una profunda intuición, decía: “Bergamín escribía bien cuando escribía corto, cuando escribió largo ya lo empezó a estropear”. Bueno, él estaba en contra de todos en la producción literaria. Yo comencé escribiendo aforismos, los versos vinieron mucho después. Cuando publiqué mis primeros ensayos, Juan Ramón decía que no eran tales, que eran conferencias y eran todos esos ensayos que luego se hicieron famosos con el nombre de *La importancia del demonio*.



—Hace un momento hablábamos de los temas que están siempre presentes en su obra (el amor y la muerte); ahora bien, esos temas están también en las *Contramemorias* o *Antimemorias*, ¿qué está escribiendo en estos momentos?

—Estoy esperando perder del todo la memoria para tener qué inventar. Lo que yo quiero escribir es la invención de mi vida, pues mi vida ya la he vivido y no tiene remedio, no se puede vivir de otra manera; ahora quisiera perder esa memoria que siempre ha sido buena, para poder contar inventando, porque una vida que sea una biografía no tiene interés alguno para nadie, incluso la de los grandes poetas cuando es realmente biográfica es poco interesante. Mi criterio es el mismo de

Goethe cuando decía: “Escribir los recuerdos de la vida es darle significación a esos recuerdos”. Lo mismo le pasa al poeta, al novelista. Con recuerdos y con olvidos, sobre todo, es como hoy que inventar la vida si se quiere dejar un testimonio de lo que ha tenido sentido y valor. Lo importante es ese valor, ese sentido como un expresivo testimonio de la vida que ya no es mi vida, sino la vida que a través de mi vida yo he vivido, lo que no sería historia científica ni filosófica, sino historia poética, novelesca. Por eso no llamo a esto antimemorias.

—Pero está presente el tema de la muerte...

—Claro. A una de las partes de mi obra la llamo *La vida de un fantasma contada por un esqueleto*, porque yo lo único que ten-

go, como todo el mundo, es un esqueleto y ya cada vez menos. Viller de l'Isle-Adam decía y lo repetía Valle Inclán: “Mis huesos ya están maduros para la tumba”; también era huesudo como yo. Nací esquelético, nunca he tenido carne, nunca he podido creer en la resurrección de la carne. Y he sido feliz toda mi vida, porque el esqueleto, contra todo lo que se cree, no es un símbolo de la muerte, el esqueleto es alegre; mientras el hombre está vivo intenta darle al esqueleto un simbolismo abstracto, pero éste no es macabro, no tiene por qué serlo; en un principio las representaciones de la muerte nunca se hacían con forma de esqueleto, creo que ésta aparece en el siglo XV, es una representación renacentista. Es cuando el hombre se bur-



la de sí mismo y se burla de esa manera, al principio racional. El que Don Quijote sea esqueleto no es sólo un símbolo, paradójicamente se encarna en los huesos, todo lo contrario del Don Juan de Tirso, que dice tener el brío y el corazón en las carnes. César Vallejo era, como yo, otro esqueleto pensante, por eso nos llevábamos tan bien. Desde el primer día que nos encontramos nos vimos como dos viejos esqueletos amigos, y pienso seguir siéndolo toda la eternidad, nos encontraremos para siempre, porque los esqueletos pensantes ya somos eternos, no le tememos a la muerte ni existe la muerte para los esqueletos pensantes.

—¿Tiene usted algún libro de cabecera, algún libro que quiera mucho y al que vuelve siem-

pre?, porque siempre uno termina leyendo uno o dos autores.

—Le contaré una anécdota de Malraux. Un día me decía: “¿Lees libros de autores contemporáneos? No sé por qué te hago esta pregunta si tú no lees nada más que a Cervantes...” Yo realmente creo que no leo más que a Cervantes; eso no quiere decir que no relea, a mí siempre me ha gustado leer más que escribir, soy más aficionado a la lectura que a la escritura; pero ahora lo que me gusta es releer y en cierto modo diría, ya de manera paradójica, que lo que hago, cuando ahora escribo en verso, con ese antibarroquismo que me elogian, es reescribir mis antiguas cosas, desmascararlas, desnudarlas y hasta descarnarlas, dejarlas en su esqueleto; por eso lo que pienso,

escribo y siento ahora, a veces les parece a mis lectores un rejuvenecimiento, pero no es tal, es más bien una no vuelta a la niñez, es un encuentro con el lenguaje que en la niñez no se halla y se encuentra a través de una vida muy larga que ha sido toda ella un aprendizaje de escritor, mis versos no tienen más méritos que un mérito que no me pertenece, el haber llegado a los ochenta años y haberme encontrado con el niño, ni siquiera el adolescente, sino el niño que yo era hace setenta años y el que habla ahora en mis versos. Sin duda, es aquel niño que a aquella edad no sabía hablar y ha encontrado ahora un viejo y diabólico no profesional, un *amateur* de las letras que lo traduce.

FELISBERTO HERNANDEZ O EL NARRADOR SIN TEMA

HORTENSIA CAMPANELLA

HACIA 1920 un joven pianista montevideano comienza a escribir, y luego a publicar, unas obritas fragmentarias y extrañas que deberán esperar muchos años antes de que lleguen a ser consideradas como una de las creaciones narrativas más originales del Río de la Plata (1). Un día escribe un cuento y le pone tres títulos, *Juan Méndez o Almacén de ideas* o *Diario de pocos días*, piensa en los lectores discutiendo acerca de ellos y explica: "unos dirán que uno, otros que otro, otros que uno combinado con otro, otros sacarán un promedio de los tres, otros dirán que eso no es serio, a otros les in-

(1) Las obras completas de Felisberto Hernández han sido publicadas por la editorial uruguaya "Arca":

Primeras invenciones, Ed. Arca, Montevideo, 1969.

El caballo perdido, Ed. Arca, Montevideo, 1970. Contiene además "Por los tiempos de Clemente Colling".

Nadie encendía las lámparas, Ed. Arca, Montevideo, 1967.

Tierras de la memoria, Ed. Arca, Montevideo, 1967. Incluye el ensayo de José Pedro Díaz "Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia".

Las hortensias y otros relatos, Ed. Arca, Montevideo, 1967.

Diario del sinvergüenza y últimas invenciones, Ed. Arca, Montevideo, 1974.

Estos títulos contienen la totalidad de la obra que escribiera Hernández. Además, existen dos publicaciones españolas:

Las hortensias, Ed. Lumen, 1974.

La casa inundada y otros cuentos, Ed. Lumen, 1975. Prólogo de Julio Cortázar.

teresará porque no es serio, a otros no les interesará a pesar de saber que lo interesante no tiene nada que ver con lo serio ni con lo risueño, etc."

En esos cuentos hay una angustiosa necesidad de explicar y explicarse por qué escribe y su paradoja: se siente un narrador sin asunto. Juan Carlos Onetti recuerda su primer encuentro con Felisberto Hernández: "Me dijo que le faltaban temas, que no podía inventarlos o perseguirlos" (2). Y precisamente esto es lo que va a hacer el resto de su vida, perseguir claves para atisbar, ya que no desentrañar, los misterios de los objetos y las personas, sea por medio de la evocación o de una mirada que no se queda en las apariencias fácilmente objetivas, tal como insistía aquel primer "maldito" que fue Baudelaire.

"No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro"

Cuando el personaje de *Mi primer concierto* ensaya la manera de entrar al escenario, dice "debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio,

(2) Juan Carlos Onetti, "Felisberto, el "naif", Cuadernos Hispanoamericanos, No. 302, agosto 1975.

misterioso, elaborado en una vida desconocida". Un lector atento de Felisberto reconocerá en esa frase un esbozo de descripción global de la narrativa hernandiana: en sus cuentos hay una elaboración minuciosa, pero desde un punto de vista oblicuo; el narrador queda comprometido, inclusive argumentalmente, y sin embargo, prevalece el misterio; la realidad objetiva aparentemente sirve de sustrato a la realidad del cuento, pero en verdad se transforma, decanta o complica de acuerdo a leyes desconocidas para devolvernos un mundo más humano, a pesar de la apariencia distanciante del cuento fantástico.

Frente a la narrativa modernista y a la llamada "realista" que dominan en las primeras décadas el panorama literario del Uruguay, y en las que, esporádicamente, aparecen profundizaciones psicológicas y también elementos maravillosos (supersticiones, etc), la obra de Felisberto Hernández es la única que podríamos llamar *evocativo-fantástica*.

A este respecto, caben dos precisiones:

1. Sería una conclusión superficial aceptar que la abundancia de descripciones de la vida del hombre o de sus senti-



mientos implica una mayor proximidad a sus conflictos o una mejor comprensión de su vivir. El bucear en el misterio de su memoria o tantear en sus relaciones con el mundo, como hace Felisberto, puede ser, por lo menos, igualmente "útil y placentero", dos objetivos que este autor propone para la obra literaria.

2. Dada la extensión de este trabajo, no puedo intentar definir términos de uso bastante problemático, ni ahondar en un panorama literario complejo como es el rioplatense. Sin embargo, hay que distinguir entre *literatura maravillosa* y *literatura fantástica*. Felisberto Hernández, como Borges, casi no utiliza elementos sobrenaturales, ni siquiera como simple demostración de lo misterioso (debemos exceptuar algunos cuentos como *El acomodador*, *Muebles "El Canario"*, etc.). En este especial tipo de literatura, generalmente urbana, el autor no proyecta su fantasía sobre el mundo, sino que, a través de un ejercicio puramente intelectual, revela la ambigüedad, las correspondencias, el "doble fondo" de ese mundo. En Felisberto no se trata de un juego, el autor-narrador-personaje aparece angustiosamente comprometido en su aventura (a pesar del elemento de humor, importantísimo en la obra). Si esto resulta más claro en algunos de sus cuentos. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*) se debe exclusivamente a que en ellos la memoria, identificable y próxima, es la protagonista, mientras que otros (*Las Hortensias*, *La casa inundada*) ostentan una estructura de relato más tradicional. Como muy bien plantea Alejandro Paternain: "Toda su obra es fantástica en cuanto está fuertemente asentada en las operaciones de la memoria; pero toda su obra es hondamente memoriosa en cuanto la fantasía echa raíces en la vida sorprendente del re-



Explicación falsa de mis cuentos, constituyen una especie de Poética hernandiana. Como simple ejemplo veamos cómo opera para él la imaginación, esa "invitación al viaje", al decir de Bachelard:

Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién es la noche, quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vuelta la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos del pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras. De pronto se le cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del presente (4).

cuerto" (3). Es evidente, entonces, que la creación fantástica y la creación evocativa no son sino dos modos de su especial relación con la realidad.

Cómo se escribe un cuento

"Yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia."

Sin embargo, su apasionado análisis de los mecanismos de la evocación, que encontramos sobre todo en *Tierras de la memoria* y en *El caballo perdido*, unido a varios cuentos y pasajes en los que un personaje-escritor vive el problema de la creación, más una extraña, pero sugerente

La coincidencia del sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado en casi todos los cuentos, su laxitud estructural, la abrumadora presencia del elemento autobiográfico vertebrando los relatos, podría llevarnos a ver en Felisberto a alguien atrapado por su propia memoria y nada más. El mismo se siente a punto de "perderse":

Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante. Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado. Al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y esta era precisamente, la última amarra con el presente (5).

Pero sigue escribiendo y así logra asirse al presente, porque la literatura debe cumplirse en Felisberto como la vida, como una promesa inexorable aunque vaya de la mano del recuerdo y el sueño.

José Pedro Díaz, principal estudioso de Felisberto Hernández, pone el pasaje citado como punto crítico en que "el decurso novelístico se interrumpe de pronto y no vuelve a recobrar ya más ni su condición lineal ni ninguna otra estructura supeditada directamente a las necesidades narrativas" (6).

Es cierto que el "teatro del recuerdo" del que habla el propio

(3) Alejandro Paternain, "La religión del agua", Cuadernos Hispanoamericanos, número 256, abril 1971.

(4) *El caballo perdido*, Arca, 1970, página 30.

(5) *Ibid.*, pág. 26.

(6) José Pedro Díaz, "Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia" en *Tierras de la memoria*, Ed. Arca, 1967.

Felisberto no despliega sus representaciones de acuerdo a un orden previsible para el lector; por el contrario, la memoria misma generalmente (7) constituye el factor estructurante de la narración. Por ejemplo, el chispazo del contacto entre dos recuerdos altera los planos temporales creando sucesivos presentes que se intercambiarán con sucesivos pasados. Así, en *Tierras de la memoria* aparecen distintos "marcos" narrativos que hacen posible este juego que se vuelve más complejo en cuanto las líneas de recuerdos tienen diferentes sujetos: el "yo del presente", el "yo del pasado", "el niño", que no es ni uno ni otro, etc.

Pero para un escritor el problema de la creación es igualmente difícil tanto si los elementos pre-textuales son recuerdos como si se trata de situaciones de un entorno objetivo o subjetivo. Y el cuento se presenta ante Felisberto con la fatalidad de su propio destino:

En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta (...) no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesías; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos (8).

Esta lucidez no implica desapego o ajenidad por parte del creador; él mismo confiesa la participación activa pero recatada de su conciencia. Se encuentran en su obra muchísimos ejemplos de su participación en el proceso de "germinación de la planta": *yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sor-*



(7) Excluimos de este intento descriptivo cuentos como *Las Hortensias*, *El cocodrilo*, *El acomodador*, en los que no aparece con tanta fuerza el factor evocativo.

(8) *Explicación falsa de mis cuentos*, en *Las Hortensias y otros relatos*, Arca, 1967, pág. 7.

prendiera las ideas que sobre ellas tenemos hechas (9)

También es consciente de que la poesía —atributo esencial que Felisberto, insólita y certeramente, descubre para su narrativa— viene del misterio y, de alguna manera, lo enuncia: “Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma (...) Ella no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance (10).

EL MISTERIO BLANCO

Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Este se diferencia del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más (11).

El autor describe a Irene como “simpáticamente normal” y agrega:

en su misma espontaneidad está el misterio blanco. Cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos.

Lo primero, descubrir el envés de la “normalidad”, y así, los objetos adquieren en toda la obra de Felisberto un especial estatuto para ser observados y desde el que también observan a personajes y situaciones. Saúl Yurkievich lo sintetiza acertadamente: “Despojados del sometimiento instrumental, constituyen



presencias enigmáticas, una alteridad psicologizada” (12).

El piano era una buena persona. Yo me sentaba cerca de él; con unos pocos dedos míos apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros; en seguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes (13).

Pero, del mismo modo:

Había otras personas que también eran muebles cerrados, pero tan agradables, que si uno hacía silencio sentía que adentro tenían música, como instrumentos que tocaron solos (14).

Ese trasvasamiento de sustancia vital y “objetual” nos remite a un mundo totalizador en el que todo es significativo y todo es enigmático, todo está inmerso en el “misterio blanco”.

Las cosas y los seres, aún los más vulgares, pueden adquirir otra dimensión, que no es impuesta, sino que surge de su verdadera naturaleza; ese descubrimiento corresponde al creador. Recordemos nuevamente a Baudelaire que, con su “hechicería evocadora”, “traduce” a poesía el misterio de la naturaleza y las correspondencias entre los objetos, lo cual obviamente no implica un desciframiento.

Felisberto Hernández, humilde y lúcido, tampoco intenta “saber” pero en cambio, emprende una morosa y obstinada persecución del sentimiento, del recuerdo, de lo maravilloso en lo ordinario:

lo superficial está más cerca del implacable destino de las cosas porque lo superficial es muy espontáneo y se le importa menos de las cosas y se va pareciendo al destino (15).

(12) “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, en *La confabulación con la palabra*.

(13 y 14) *El caballo perdido*, pág. 25.

(15) *Juan Méndez o Almacén de ideas. o Diario de pocos días en Primeras Inventiones*, pág. 117.

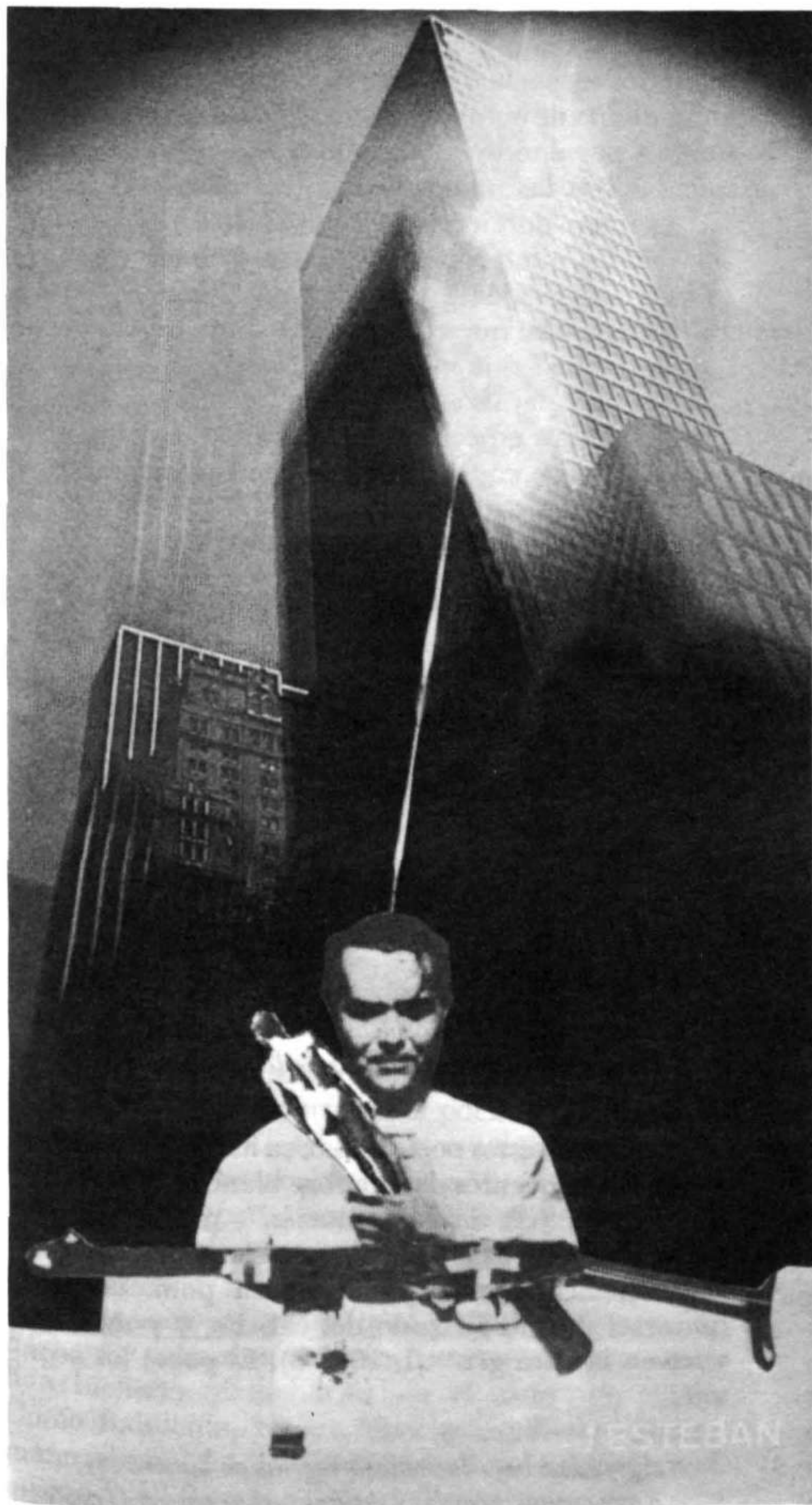
(9) *La casa nueva*, en *Las Hortensias y otros relatos*, pág. 120.

(10) *Explicación falsa de...*, op. cit.

(11) *La casa de Irene en Primeras invenciones*, Arca, 1969, pág. 50.

“POETA EN NUEVA YORK”, A MEDIO SIGLO

ALLEN JOSEPHS



Ya que estamos a medio siglo del viaje del poeta a Nueva York, el momento parece bastante propicio para examinar los agudísimos y radicales juicios poéticos de García Lorca sobre los Estados Unidos. Muy propicio no solamente por lo que aporte su testimonio de profético en el ámbito norteamericano, sino también por el valor que puedan tener aquellos juicios de profético en otras partes del mundo que, al parecer, inevitablemente siguen el ejemplo frenético de desarrollo industrial —por bien o por mal— de los Estados Unidos.

Ahora bien, lo que se tratará de enjuiciar es la visión profética y apocalíptica que Lorca expone en su libro *Poeta en Nueva York*. El tema es los Estados Unidos de Norteamérica, y, en particular, la gran metrópoli de Nueva York, en la que se encontró Lorca en aquellos años difíciles de 1929 y 1930. Pero el tema neoyorkino o americano, como veremos, tiene un enfoque peculiarmente español y, sobre todo, andaluz. De ahí radica, a mi parecer, lo válido y lo genial de la aportación lorquiana.

Cualquier lector asiduo de la obra se da cuenta en seguida de la doble materia temática del libro: por un lado, el tema de una angustia personal e interior, y, por otro, el de una angustia humana general que se manifiesta como una visión radicalmente denunciadora de la sociedad industrializada. Este último que vamos a examinar se ha estudiado poco, a pesar de ser quizá el tema más actual en toda la obra lorquiana.

Si enfocamos bien esta visión profética y denunciadora, veremos que radica sobre todo en un apocalipsis anglosajón. (Por anglosajón quiero decir la sensibilidad o la actitud generales del blanco protestante de procedencia anglosajona, que es la sensibilidad —quiérase o no— que rige y que ha regido siempre en los Estados Unidos.)

De los treinta y cinco poemas del libro, apenas una docena nos dan la visión lorquiana de la ciudad, pero por su agudeza profética —a medio siglo— son los que más se destacan. El poeta norteamericano Conrad Aiken reconoció esa agudeza ya en 1940 cuando

dijo: "No ha habido más terriblemente agudo crítico de América... Nos odió y con razón y por razones correctas." El crítico John Devlin, en 1969, opina que la ciudad de la pesadilla de Lorca "se parece tanto a la Nueva York de los años 60 como la de 1929". Otro crítico norteamericano, Richard Predmore, en 1971, comenta que los temas de "materialismo, de abuso de la naturaleza, de deshumanización, de violencia y de injusticia racial" parecen que "se sacaron de la primera plana de los grandes diarios de hoy" (1). Con el paso del tiempo, las profecías se han hecho aún más agudas y, por lo tanto, más inquietantes.

El crítico español Angel del Río opinó que no fue tanto una impresión de Nueva York como una denuncia de la civilización moderna (2). Podemos estar de acuerdo, pero al mismo tiempo no debíamos equivocarnos respecto de lo que Lorca atacaba en aquel momento. Como las denuncias de Unamuno contra la "Kultura" germánica o su desprecio total de la tecnología ("Que inventen ellos"), la reacción lorquiana a Nueva York parece completamente intencional. Ha elegido su blanco, y aunque su método de ataque es poético en vez de intelectual, Lorca es tan reaccionario y tan despiadado en su crítica como Unamuno. Sean como fueran sus verdaderas experiencias personales en la gran ciudad, su visión poética de Nueva York surge como una denuncia feroz de la civilización anglosajona: Nueva York es el blanco lógico y Wall Street —corazón económico de la ciudad— es el centro del blanco.

Antes de emprender su viaje, Lorca hablaba con exactitud: "Nueva York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí" (3). Poco después de llegar a la Universidad de Columbia, donde se matriculaba en el curso para extranjeros para estudiar inglés —propósito que nunca llevaría a cabo—, empezaba a comparar Nueva York con Babilonia. En una carta al poeta norteamericano Phillip Cummings, a quien había conocido en la Residencia de Estudiantes, se refiere a sí mismo como "poeta del Sur perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad" (4). Al volver a España, dijo: "Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido; pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo. Nueva York es el Senegal con máquinas. Los ingleses han llevado allí una civilización sin raíces. Han levantado casas y casas; pero

no han ahondado en la tierra. Se vive para arriba, para arriba... Pero así como en la América de abajo nosotros dejamos a Cervantes, los ingleses en la América de arriba no han dejado su Shakespeare" (II, 1017).

Cuando Lorca eligió once de estos poemas para una lectura que hizo en 1932, y que repitió luego en Buenos Aires, incluyó "Norma y paraíso de los negros", "El rey de Harlem", "Danza de la muerte", "Paisaje de la multitud que vomita" y "New York: oficina y denuncia", es decir, los poemas más denunciadores y apocalípticos del libro. En efecto, los únicos poemas de este tipo que no incluyó fueron "Grito hacia Roma" y "Oda a Walt Whitman", que veremos más detalladamente después. Nueva York, con su centro en la bolsa de Wall Street, ultrajó al poeta, como decía en su conferencia: "Y yo que soy de un país donde, como dice el gran poeta Unamuno, 'sube por la noche la tierra al cielo', sentía como un ansia divina de bombardear todo aquel desfiladero de sombra por donde las ambulancias se llevaban a los suicidas con las manos llenas de anillos" (I, 1099). Un examen de ciertos versos de estos poemas nos aclarará la intención lorquiana de pintar un apocalipsis anglosajón-americano en *Poeta en Nueva York*, un cuadro que corresponde precisamente a esa "ansia divina" que mencionó el poeta.

"Norma y paraíso de los negros" y "El rey de Harlem" expresan específicamente el odio de los negros —a quienes Lorca vería algo así como a los gitanos— contra los blancos:

*Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla*

Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente

*Las muchachas americanas
llevaban niños y monedas en el vientre*

*Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofilia de las mujeres rubias.*

Explicando estos poemas, Lorca habla de "esclavos de todos los inventos del hombre blanco", y reconoce en Harlem "un ansia de nación", protestando en particular contra el hecho de que "los negros no querían ser negros, de que inventen pomadas para quitar el delicioso rizado del cabello, y polvos que vuelven la cara gris" (I, 1097-8). El poeta los aconseja:

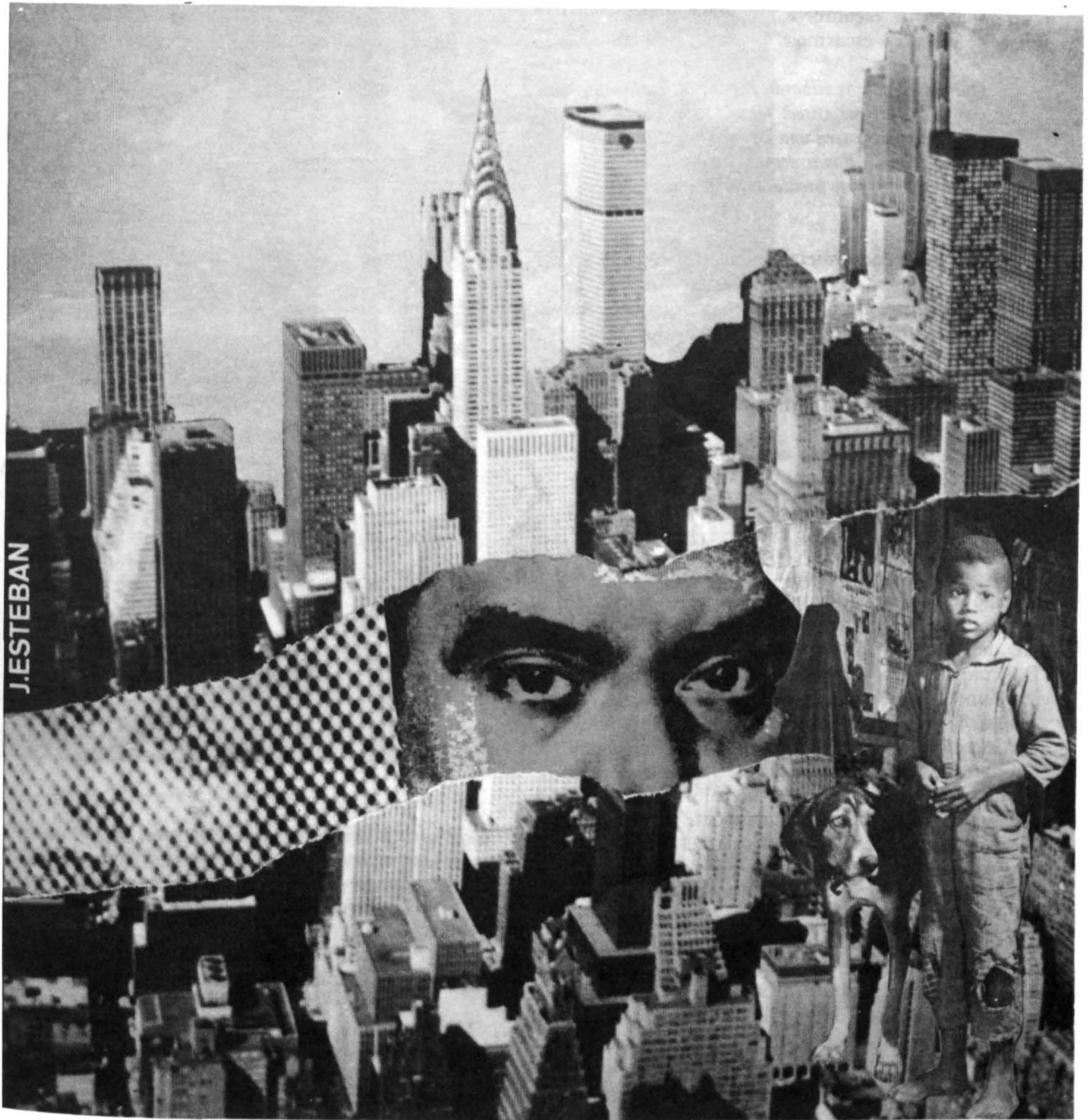
*Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey,
a que cicutas y cardos y ortigas turben postreras azoteas.*

(1) Conrad Aiken, *The New Republic*, el 2 de septiembre de 1940. John Devlin, "García Lorca's Basic Affirmation in *Poet in New York*", en *Studies in Honor of Samuel Montefiore Waxman*, Boston University Press, 1969, pág. 136. Richard Predmore, "Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca", *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI, pág. 33.

(2) Angel del Río en su introducción a Ben Bellit, *Poet in New York*, Nueva York, Grove Press, pág. XXXIX.

(3) *Obras completas*, Madrid, Aguilar, decimotercera edición, 1973, tomo II, pág. 1238. De aquí en adelante daré número de tomo y de página en el texto.

(4) Citado en Kessel Schwartz, "García Lorca and Vermont", *Hispania*, XLII, pág. 50.



J. ESTEBAN

No tienen que esperar mucho. La primera destrucción de la ciudad ocurre en el poema "Danza de la muerte". Como *El Apocalipsis*, o como las profecías del Antiguo Testamento, *Poeta en Nueva York* presenta múltiples y solapadas versiones de la destrucción de la ciudad. Aquí la muerte viene como "El mascarón típico africano, muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*. Muerte alejada de todo espíritu, bárbara y primitiva como los Estados Unidos, que no han luchado ni lucharán por el cielo" (I, 1099). Como Babilonia, Nueva York se condenará por su materialismo. La danza de la muerte ocurrirá en el mismo Wall Street:

*No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
ioh salvaje Norteamérica!, ioh impúdica!, ioh salvaje,
tendida en la frontera de la nieve!*

Nueva York, antítesis de la naturaleza, será vencida por una naturaleza que la borrará de la misma manera que las arenas del desierto cubrieron Egipto o las lianas de la selva Uxmal, Tikal y Palenque. Los versos que siguen nos hacen pensar en ciertos versículos de Jeremías: "Y quedará Babilonia reducida

a un montón de escombros, guarida de dragones, objeto de pasmo y escarnio...” Lorca profetiza:

*Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,
que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!*

Después del frenesí inicial de la primera destrucción, Lorca comenta en poemas sucesivos sobre los múltiples horrores de la ciudad, acumulando poco a poco datos para las denuncias que vendrán al final, oponiéndose deliberadamente como el poeta en contra de la ciudad, el hombre civilizado de la naturaleza contra la barbarie mecanizada y deshumanizada.

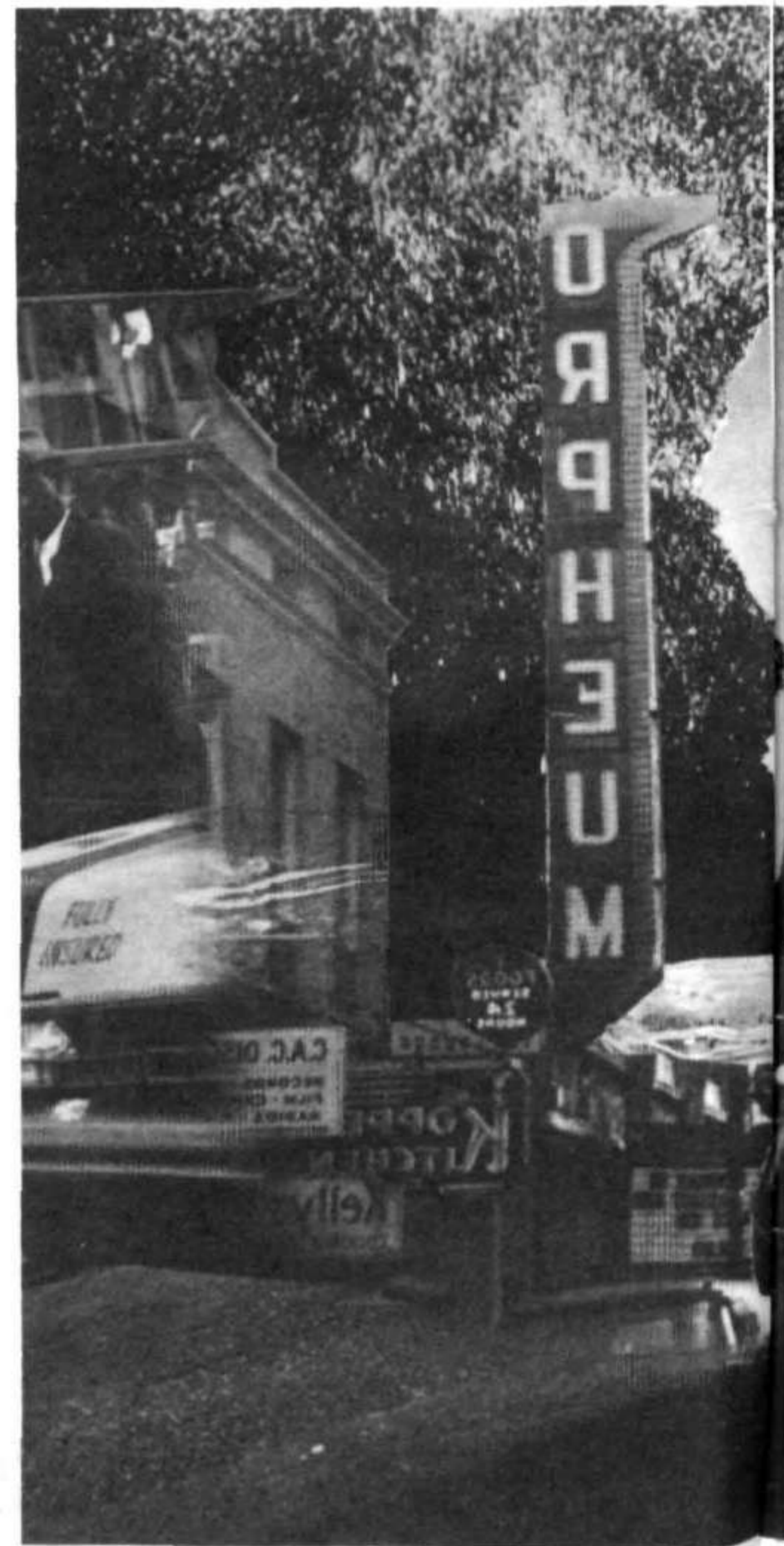
Una vez dijo que *Poeta en Nueva York* era “una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York” (II, 890). Quizá hubiera sido más explicativo decir el encuentro de la civilización europea más vieja con la más reciente del Nuevo Mundo. La visión lorquiana de “La mujer gorda, enemiga de la luna / que vuelve del revés los pulpos agonizantes”, de las multitudes que vomitan y orinan, del asesinato gratuito en Riverside Drive, de “Ese marinero recién degollado” del poema “Navidad en el Hudson”, de las “iguanas vivas” que vendrán a “morder a los hombres que no sueñan”, del “increíble cocodrilo”, de las sierpes del poema “Ciudad sin sueño”, del “ansia de asesinato que nos oprime cada momento” en “Panorama ciego”, y de los “sacerdotes idiotas (que) van detrás de Lutero por las altas esquinas”, entre otros muchísimos ejemplos, constituyen la alucinante e iconoclasta —tal vez sería más explícito decir “mitoclasta”— expresión de un poeta aislado de y alienado por la cultura que va describiendo. Está solo: “Yo estaba en la terraza, luchando con la luna”; o mutilado: “Yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita”; o aun asesinado: “¡oh cuello mío recién degollado!” Mito, símbolo, el elemento natural, han perdido su significado o han cobrado un significado totalmente negativo:

*La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cielo
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.*

Ni la misma luz puede escapar de la falsa aurora venenosa de Nueva York:

*La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.*

Y la gente sufre una deshumanización completa:



*Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cielo de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.*

.....
*Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.*

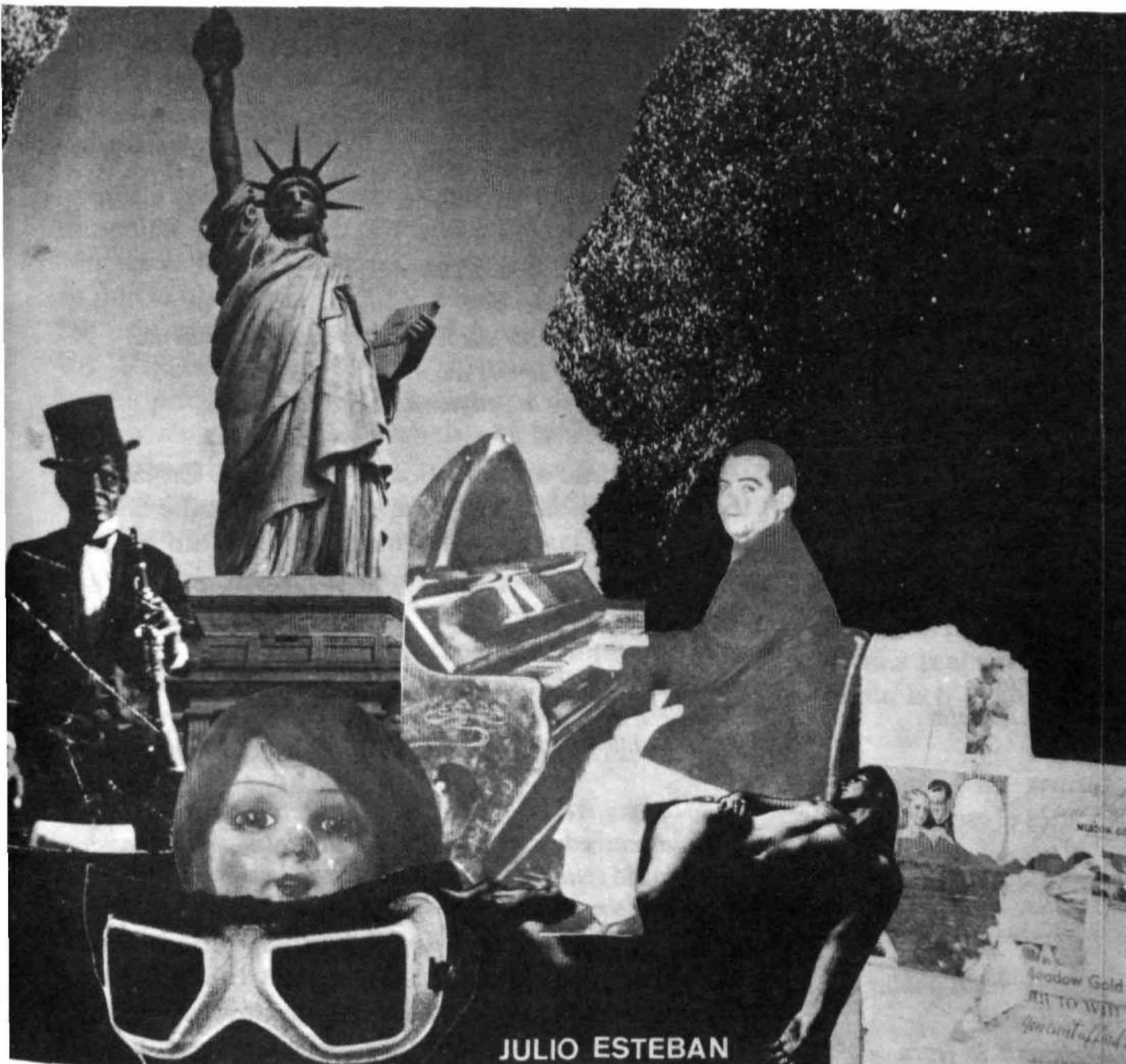
Un período de descanso fuera de la ciudad, en el campo de Vermont, le permite al poeta formular claramente lo que aflige la ciudad. A Stanton, su pequeño amigo de diez años, amonesta lo siguiente:

*Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
en lirios que no duermen, en aguas que no copian
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida.*

El verso siguiente anuncia el futuro:

Cuando empiece el tumulto de la guerra...

La vuelta a la ciudad causa nuevas y reiteradas visiones del salvajismo y de la ruina inevitables de



JULIO ESTEBAN

Nueva York. Ciertos versos del poema "New York: oficina y denuncia" se quedan en la memoria como una letanía al predecir una vez más el caos que ha de venir:

*Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos mil millones de gallos,
que dejan los cielos hechos añicos.
Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías,
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes.*

Fijar en el poema, plasmar ahí tanto sufrimiento amontonado le llevará al poeta a una denuncia ineluctable:

*Yo denuncio a toda la gente
que ignora la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos
en la última fiesta de los taladros.*

El poema es al mismo tiempo una denuncia feroz de la ciudad y un credo panteísta de afirmación y sacrificio personal. El poeta, en este apocalipsis secular, se ofrece como chivo o víctima propiciatoria:

*No, no; yo denuncio,
yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.*

Irónicamente, no serían los filisteos de Nueva York los que reclamarían ese sacrificio del que parecía estar tan consciente el poeta.

El poema "Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)", sin duda el poema más profético del libro, retrata con una clarividencia espeluznante el colapso de esa sociedad, colapso que parece embarcar, en principio al menos, no sólo Nueva York, sino toda la sociedad moderna, desde Nueva York hasta la gran cúpula de Roma. Lorca grita a Roma desde Nueva York porque ve —o profetiza— que esta ciudad pesará sobre aquélla de manera terminante. La religión ya no tiene sentido. El poeta ve a un hombre que se orina en una deslumbrante paloma. El mensaje de Cristo ha sido desoído totalmente:

*Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino

 No hay más que un millón de herreros
 forjando cadenas para los niños que han de venir.
 No hay más que un millón de carpinteros
 que hacen ataúdes sin cruz.
 No hay más que un gentío de lamentos
 que se abren las ropas en espera de la bala.*

Para Lorca, esta visión del futuro, en la que lo único que la multitud puede esperar es el escape de la muerte, resulta inaguantable y el poeta denuncia ferozmente al que ha cambiado el materialismo por el sentido religioso:

*El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
 debía gritar desnudo entre las columnas,
 y ponerse una inyección para adquirir la lepra
 y llorar un llanto tan terrible
 que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.*

Este hombre, que Lorca odia con un profundo odio religioso-poético, este, digamos materialista, o como Lorca escribe: "el hombre vestido de blanco", claramente el anglosajón prototípico, carece de valores espirituales, carece de amor, carece de entendimiento. Como explica el poeta con claros símbolos religiosos, este hombre

*ignora el misterio de la espiga,
 ignora el gemido de la parturienta,
 ignora que Cristo puede dar agua todavía,
 ignora que la moneda quema el beso de prodigio
 y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.*

No hay solución en este "Grito hacia Roma"; también han fracasado la enseñanza y la sabiduría:

*Los maestros enseñan a los niños
 una luz maravillosa que viene del monte;
 pero lo que llega es una reunión de cloacas
 donde gritan las oscuras ninfas del cólera.*

El poeta —el profeta—, como un eco de Jeremías, denuncia también a los profetas falsos (esta parte siempre me hace pensar en el desfile de gurús indios

y tibetanos que han estado tan de moda en los Estados Unidos ahora):

*Pero el viejo de las manos traslúcidas
 dirá: amor, amor, amor,
 aclamado por millones de moribundos;
 dirá: amor, amor, amor,
 entre el tisú estremecido de ternura;
 dirá: paz, paz, paz,
 entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita;
 dirá: amor, amor, amor,
 hasta que se le pongan de plata los labios.*

El resultado apocalíptico es inevitable. En la profecía más aguda y violenta, el poeta describe la destrucción de las ciudades modernas con un acento entre bíblico y de protesta social:

*Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay! mientras tanto,
 los negros que sacan las escupideras,
 los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los
 directores,
 las mujeres ahogadas en aceites minerales,
 la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
 ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
 ha de gritar frente a las cúpulas,
 ha de gritar loca de fuego,
 ha de gritar loca de nieve,
 ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
 ha de gritar como todas las noches juntas,
 ha de gritar con voz tan desgarrada
 hasta que las ciudades tiemblen como niñas.*

Aquí al final del poema viene una esperanza o un deseo de un mundo nuevo, como una nueva Jerusalén, o quizá como una justificación para una rebelión en un mundo en el que el Apocalipsis y la revolución se parecen un tanto:

*porque queremos el pan nuestro de cada día,
 flor de aliso y perenne ternura desgranada,
 porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
 que da sus frutos para todos.*

Aunque a veces la retórica de este apocalipsis americano nos pueda hacer pensar en una revolución, sería una equivocación, a mi parecer, el intentar atribuir al poema, o al libro, un significado político. La hiel poética, y el sentido ultrajado que se filtran por la obra, expresan, más que desacuerdo político, un verdadero sentido de asco frente a la manera materialista de la vida norteamericana. Además, a pesar de la naturaleza secular de la visión lorquiana (esto es, el empleo de un apocalipsis como un recurso poético, no como una profecía ortodoxa), está claro que Lorca emplea a propósito muchos símbolos religiosos convencionales —paloma, pan y vino, pan nuestro de cada día, la sangre del cordero, para enumerar so-

lamente los que emplea en "Grito hacia Roma"— para indicar la auténtica furia que le inspira la ciudadela del culto anglosajón del materialismo. Su ira es eminentemente moral y religiosa y trasciende, creo, cualquier interés político.

Si algunos de los poemas nos pueden parecer de intención política, es precisamente porque producen en el lector moderno una clara sensación *déjà vu* por su agudeza profética, agudeza que hace resaltar aún más para nosotros el sentido apocalíptico. En 1929, es preciso recordar, España todavía no había empezado a sufrir los beneficios de la modernización; sin embargo Lorca habla en Nueva York con una angustia poética sin paralelo, que parece tener conciencia, sobre todo por su tono de urgencia, de la amenaza del cataclismo nuclear.

El último poema neoyorkino que sigue inmediatamente a "Grito hacia Roma" es la magnífica y poderosa "Oda a Walt Whitman" que sintetiza todos los temas del libro al juntar el de la angustia personal al comentario americano, y al declarar otra vez la aflicción americana y repetir, por última vez, el apocalipsis anglosajón.

El empleo de Walt Whitman como el personificador del sueño poético norteamericano es tan genial como lógico: el gran poeta decimonónico de Manhattan, más que nadie, ha enunciado y ha cantado la potencialidad norteamericana. Whitman era un poeta optimista, patriota, panteísta y pansexual: su voz pregonaba una América trascendental de amor y de armonía. Lorca, por supuesto, estaba muy consciente de todo ello y, como él también es un poeta

panteísta y pansesualista, era lógica y natural su simpatía por la memoria de Whitman.

Ahora bien, Lorca también se dio cuenta de que el sueño whitmaniano no se había realizado ni había de realizarse. Por lo tanto, emplea la malograda visión del poeta de Manhattan de contrapunto para describir otra Manhattan, la del siglo veinte —y por extensión todo el país— en términos amargamente irónicos. En vez del mundo armonioso del poeta norteamericano, existía otro mundo, inevitable por su falta de vínculo con la naturaleza:

*Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?
¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?*

Whitman mismo había sido esa voz, la voz que hablaba siempre de la potencia americana que no se llegó a realizar. El poeta andaluz trató de encontrar algún eco lejano de ella:

*Ni un sólo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
.....
Ni un sólo momento, hermosura viril
que en montes de carbón, anuncios y ferrocarriles,
soñabas ser un río...*

Whitman había querido un mundo fuerte, libre, lleno de armonía y libertad, donde sueño e ilusión



eran la misma cosa. Como expresa acertadamente Lorca:

*Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
toro y sueño que junte la rueda con el alga...*

Pero en vez de esa visión lo que Lorca encontró fue una América deshumanizada de pesadilla y de locura. En el centro del poema, hablando al espíritu de Whitman, la describe:

*Agonía agonía, sueño, fermento y sueño.
Este es el mundo, amigo, agonía, agonía.
Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,
la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
los ricos dan a sus queridas
pequeños moribundos iluminados,
y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.*

Está claro que Lorca está hablando precisamente de América: en el borrador del poema había escrito y después tachado: "y América Walt Whitman será mañana mismo un gran molde de yeso en un pleamar de hierbas" (5).

Nueva York, América, el mundo anglosajón moderno, no ha podido realizar la América mítica de Whitman, la América libre, panteísta y trascendental. Fernando de los Ríos le dijo a Lorca antes de emprender su viaje: "Para perfeccionarte, tienes que aprender la lección norteamericana. Iremos a Nueva York... ¿Por qué no tratas de captar los mitos americanos?" (6). Pero en vez de mitos o ideales whitmanescos, Lorca encontró una ciudad tan corrupta y pervertida que le inspiró su diatriba famosa contra los

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
contra los

*...maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo,
madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.*

Después de declararles guerra a los enemigos del amor, su ira se le va disminuyendo y hace su comentario final sobre América. A Whitman le suplica que se quede dormido en las orillas del río Hudson. No quiere que se despierte para ver cómo se le ha trocado su sueño. Después, repite deliberadamente y como si estuviera ya completamente por encima de ello, el apocalipsis anglosajón, americano, blanco:

*Duerme, no queda nada.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
Quiero que el aire fuerte de la noche más honda
quite flores y letras del arco donde duermes
y un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.*

(5) Rafael Martínez Nadal, *Federico García Lorca: Autógrafos*, Oxford, Dolphin, 1975, págs. 212-213.

(6) Daniel Solana, "Federico García Lorca", *Alhambra*, volumen I, núm. 3, pág. 24.

Entonces el poeta huye de la gran ciudad en dos poemas que se titulan "Dos vals hacia la civilización", señalando así la marcada ausencia de civilización en Nueva York. No hay ninguna palabra de esperanza, ningún trueno lejano por encima del edificio Chrysler como en la *Wasteland* de Eliot. La visión apocalíptica es ineluctable, pero la Jerusalén celeste se reduce de una visión de esperanza y gloria a mero deseo. Walt Whitman, espíritu confraternal de amor, de naturaleza, de libertad, se quedará dormido en la orilla del río Hudson. Para Nueva York —sinécdoque de los Estados Unidos—, como para Babilonia, no hay remedio y el profeta abandona la ciudad para llegar a Cuba, que llama "la América con raíces, la América de Dios, la América española... la Andalucía mundial" (I, 1103).

Este libro complejo, extrañamente profético, chocante, alucinante, a veces escalofriante y sumamente comprometido por la autenticidad poética y humana que contiene, se ha interpretado de maneras muy distintas. Para un crítico no es más que un experimento surrealista irresponsable, un "ejercicio de dedos" de la escritura automática. También se ha visto como otra versión de "Tierra baldía" de Eliot, y como otra temporada en el infierno. Otro crítico ve una semejanza con la *Divina Comedia* y cree que es uno de los documentos más afirmativos de nuestra época. Otro lo ha visto como una búsqueda del santo Grial, una búsqueda de significado e identidad en la selva de asfalto. También se ha visto como el descenso al abismo cavernoso del subconsciente del mismo poeta, o como una expresión del colectivo subconsciente jungiano, la voz de una fuerza superrealista y superhistórica que maneja las corrientes ocultas de la historia (7).

Mientras que la riqueza de variedad de estas interpretaciones pueda ser análoga a la riqueza poética de la obra, yo quisiera sugerir una interpretación algo más castiza. Si podemos entender *Poeta en Nueva York* como una visión deliberadamente apocalíptica de la América anglosajona, como un vaticinio que rechaza la miopía del materialismo y del antropocentrismo y aún del solipsismo de la sociedad industrializada moderna, entonces podemos empezar a entender que la reacción del poeta a la ciudad es, en efecto, tradicionalmente española, reaccionaria y hasta evangelizadora: el poeta es una voz gritando en el desierto urbano.

El crítico americano, Edwin Honig, cree que el libro tiene la calidad indefinible de todo misticismo

(7) Respectivamente: R. W. Short, *Yale Review*, vol. 30, página 215; Richard Saez, "The Ritual Sacrifice in Lorca's *Poet in New York*", en Manuel Durán, editor, *Lorca: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1962, páginas 108-129; Edwin Honig, *García Lorca*, Norfolk, Connecticut, New Directions, 1944, págs. 212-13; Devlin, págs. 132-140; Saez, págs. 108-110; Gustavo Correa, "Significado de *Poeta en Nueva York*", *Cuadernos Americanos*, XVIII, pág. 233; Juan Larrea, citado en Angel del Río, pág. XXXIX.



español: la conciencia de hondas raíces que producen una integración humana (8). Dentro de este contexto español, yo quisiera sugerir que *Poeta en Nueva York* es específicamente andaluz en su carácter, más bien una expresión algo pagana, bastante panteísta del sur, y no el místico castillo interior de Avila. Si Ramón Sender acierta cuando teoriza que los ingleses y los españoles, igualmente fanáticos, igualmente irracionales e igualmente importantes en la historia moderna, representan tendencias opuestas, los ingleses dedicados a la praxis, los españoles al espíritu, entonces Nueva York y Andalucía representan verdaderos antípodas dentro de lo que entendemos como Occidente (9). Creo que, a pesar de una posible crisis personal o a pesar de “choques culturales”, el mensaje de Lorca es inequívoco. No entender, por parte de los críticos, especialmente críticos americanos, las aseveraciones lorquianas sobre Nueva York, sobre América, equivale a chauvinismo o, al menos, ignorancia de los tres milenios de Andalucía.

Sin embargo, un crítico americano ha preguntado no hace mucho, de modo incrédulo, “¿será posible que Lorca creyese seriamente que España era más civilizada que Nueva York?” (10). Esto es, por supuesto, exactamente lo que Lorca quería decir. Como Santayana, Lorca reconoció el concepto antropocéntrico inherente en un rascacielos (11). El mensaje de Lorca está más claro que el agua —sobre todo

el agua de ahora—, aun sin estos comentarios que hizo al respecto: “Denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre.” “En ningún sitio se siente como allí la ausencia del espíritu, desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente” (I, 1102 y 1099).

No acabar de entender la visión poética lorquiana de Nueva York equivale a no entenderle como poeta. Es análogo a no entender por qué a Manuel Torre, el *cantaor*, le llamó “el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido” o por qué a Pastora Pavón, la “Niña de los Peines”, la llamó “sombrio genio hispanico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o a Rafael *el gallo*” o por qué habló de “la liturgia de los toros, auténtico drama religioso” como “la fiesta más culta que hay hoy en el mundo”. Equivale a perder el significado vital de su mejor ensayo —verdadero credo poético autóctono— “Teoría y juego del duende” (I, 1067-79), o ignorar el contexto andaluz de lo que Pedro Salinas ha llamado agudamente “la cultura de la muerte” de este poeta granadino que Manuel Durán ha llamado, quitándole de paso el título a Juan Ramón, “el andaluz universal.” (12).

La reacción lorquiana en estos poemas apocalípticos respecto del abismo cultural que mediaba entre Nueva York y Andalucía —lejos de ser la aberración poética que algunos críticos españoles y americanos han querido señalar, sobre todo críticos que no quieren ver en Lorca más que un poeta popular y folklórico— revela una nueva dimensionalidad y una potencialidad profética que aumentan de modo dramático su universalidad poética.

Pretender encasillar al autor del *Romancero gitano* como poeta local no resulta factible ni creíble frente al tremendo documento humano y universal de *Poeta en Nueva York*.

La visión tradicional de Lorca, como granadino, como andaluz, como embajador cultural a la América española son como círculos concéntricos alrededor del “Federico” del título del retrato sublime que le hizo Aleixandre, del que cito: “Y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica... ¡Qué viejo, qué viejo, qué antiguo, qué fabuloso y mítico!” (I, ix).

Fuera de estos círculos concéntricos, con su eje en la raíz remotísima de la tierra hispánica —y dentro de ella la andaluza—, se halla el iconoclasta que ha reaccionado de manera igualmente intuitiva y entrañable a la pesadilla de la gran metrópoli. Si Lorca desarrollaba dentro de su propia cultura una identidad poética que podríamos calificar, empleando palabras de Aleixandre, de “mítica” y de “antigua” —aseveración que, dicho sea de paso, ha sido muy

(12) Pedro Salinas, “Lorca and the Poetry of Death”, en Durán, *Lorca: A Collection of Critical Essays*, pág. 104, y Manuel Durán, “García Lorca, poeta entre dos mundos”, en Ildefonso-Manuel Gil, *Federico García Lorca, el escritor y la crítica*. Madrid, Taurus, 1973, pág. 172.

(8) Honig, pág. 86.

(9) Ramón Sender, *Los Noventa y Ocho*, New York, Las Américas, 1961, págs. 190-1.

(10) Carl W. Cobb, *García Lorca*, New York, Twayne, 1967, página 98.

(11) Richard Colton Lyon, editor, *Santayana on America*, New York, Harcourt, Brace and World, 1968, págs. XVIII, XXI.

documentada entre otros por el malogrado historiador de religión, Alvarez de Miranda (13)—, entonces su violento rechazo de Nueva York representa una reacción altamente portentosa: no puede ser mera coincidencia el hecho de que Nueva York se ha ido conformando tan rigurosamente a los augurios lorquianos.

Pero, ¿por qué reaccionó tan violentamente Lorca a la gran ciudad norteamericana? José Monleón, en su libro sobre Lorca, opina que en los 30 Nueva York “era una realidad muy lejana de la española; de no ser así, no le habría impresionado tanto. Hoy, aquel mundo, aquel sistema de vida, está mucho más cerca de nosotros”. Efectivamente, creo que es así, tanto que lo que Lorca decía de Nueva York en los años 30 empieza a poder decirse de cualquier gran ciudad industrializada y mecanizada. Nueva York misma ha empeorado considerablemente desde entonces. Tiene razón Monleón cuando afirma que “ningún poeta blanco podría andar por Harlem como lo hizo Lorca, sin grave peligro de ser atacado” (14). Pero no es sólo Harlem, sino cualquier barrio de la ciudad. ¿Qué hubiera dicho Lorca de la metrópoli —cualquiera de ellas— de hoy?

Pero, aparte de esta triste realidad violenta y peligrosa y deshumanizada, creo que hay otra razón, una razón poética, que explica aún mejor este fenómeno. A mi parecer, el peculiar don poético de Lorca, que radica en un sentido telúrico del arte, en la habilidad de rondar poéticamente por una Andalucía mítica que remonta por lo menos hasta el rey mítico Gerión, una Andalucía emblemática, prístina, autóctona en el sentido etimológico de la palabra, la esencia de la España eterna sin romanticismo (es decir, todo lo contrario a la brillante y superficial España de pandereta), que ese sentido telúrico no podía funcionar en los enajenados laberintos neoyorkinos de cemento, asfalto y acero, que no podía *hundirse*, para emplear el término de Aleixandre, que no podía encontrar fondos culturales o tradicionales que sondear, ni tierra donde enraizarse. Todo el aparato poético lorquiano tenía que enrevesarse y dar marcha atrás, para responder a la Nueva York que el poeta había encontrado: “la gran mentira del mundo... una civilización sin raíces...” (II, 1017), “arquitectura extrahumana y ritmo furioso, geometría y angustia... la impresión de que aquel inmenso mundo no tiene raíz”. El resultado no era un libro descriptivo ni la narración de un viaje, sino, como decía él: “mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez. Sinceridad y sencillez difícilísimas a los intelectuales pero fáciles al poeta” (I, 1095). Aunque en esta reacción lírica hubiese una infinita ternura humana, ternura que comprendía, como explica Lorca, “la esclavitud dolorosa de hombre y máquina” y “aquella trágica angustia

vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje” (I, 1095), el resultado era una aguda y brutal visión de un futuro sin Dios y sin mitos, una especie de profecía onírica, un apocalipsis americano sin esperanza, el resultado inevitable de un mundo pervertido que representaba la antítesis de su propio paraíso cerrado.

Pero, a pesar de negativismo, angustia y apocalipsis, *Poeta en Nueva York* también representa un nuevo comienzo en la poesía de Lorca. Inicia un ciclo —*Poeta en Nueva York*, y las obras teatrales *El público* y *Así que pasen cinco años* al menos— que revela una habilidad artística modernamente desafiante y tan innovativa y desarraigada cual el *Romancero*, enraizado en la civilización atemporal de Andalucía.

Toda la obra de Lorca es inconfundiblemente andaluza e indescifrable sin ella, y es precisamente por ello que el empleo a la inversa de su norma poética, fuera de su propio contexto, en esta visión de un apocalipsis americano tenga tanta severidad, tanta agudeza humana y, en última instancia, tanta universalidad profética. *Poeta en Nueva York* corrobora la universalidad poética de García Lorca y me inclina a pensar que la difícil y complejísima universalidad andaluza alcanza sus matices más hondos y sus metas más auténticas cuanto más idiomática y autóctona su expresión. Dentro de ella, Lorca es su mejor intérprete: al mismo tiempo andaluz neto y artista universal. Es además uno de los poetas verdaderamente visionarios de nuestra época, simultáneamente símbolo y sustancia de su propio vaticinio, como comprueban estos versos de *Poeta en Nueva York*:

Asesinado por el cielo,

.....
*No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.*

.....
*Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.*

.....
*Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No, no me encontraron.*

Indudablemente uno de los poetas más significantes del siglo veinte, Lorca probablemente pronunció la mejor descripción de sí mismo, cuando hace cincuenta años dijo, en Nueva York, de San Juan:

vuelo y anhelo, afán de perspectiva y amor desatado (15).

(13) Angel Alvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

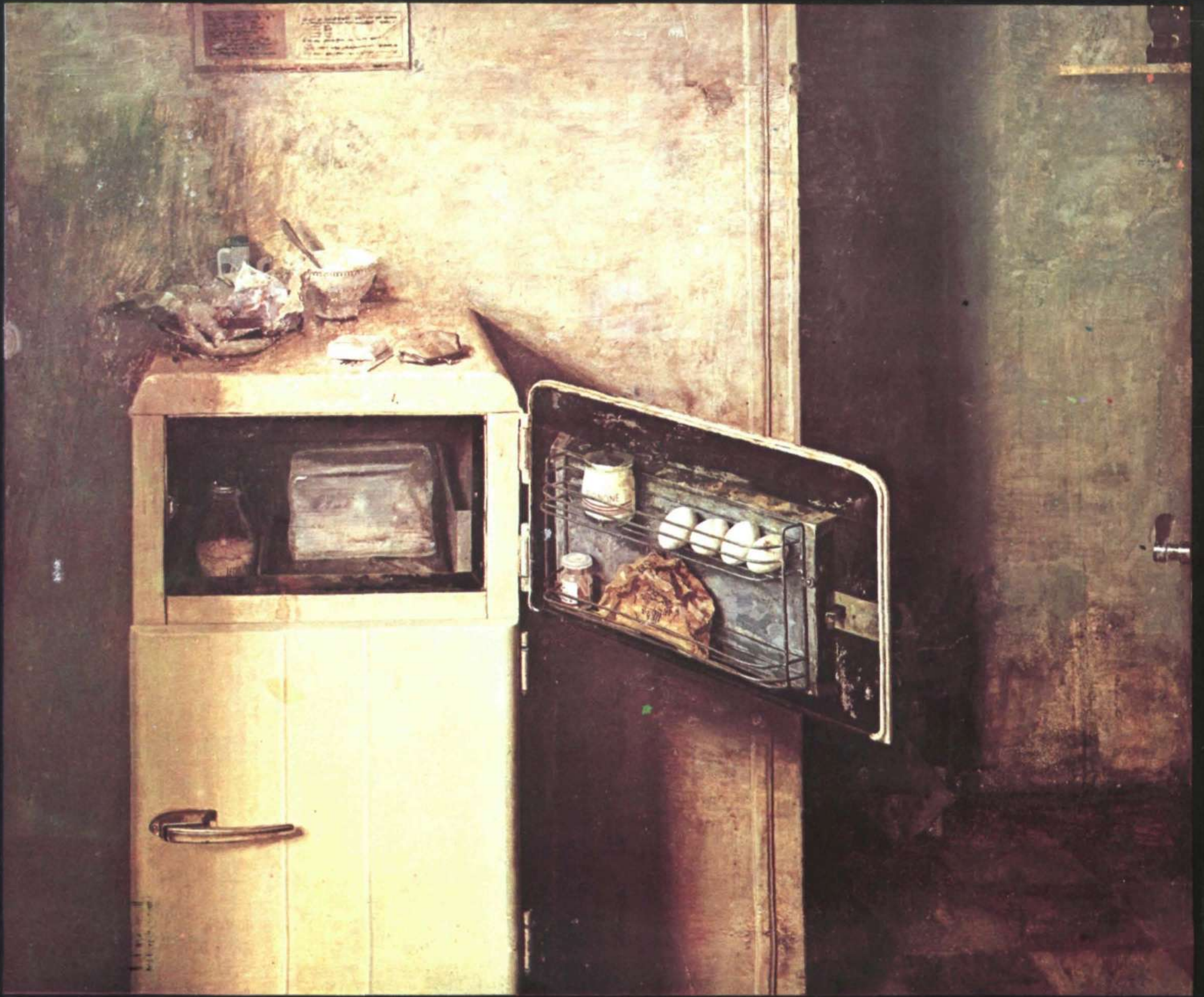
(14) José Monleón, *García Lorca: vida y obra de un poeta*, Barcelona, Aymá, 1974, pág. 52.

(15) Daniel Eisenberg, *Textos y documentos lorquianos*, publicado particularmente por el autor. Se puede conseguir por petición a él, Dept. of Modern Languages, Florida State University, Tallahassee, Florida, 32306, USA. Fue publicado por primera vez en *La Prensa* de Nueva York, el 12 de febrero de 1930.

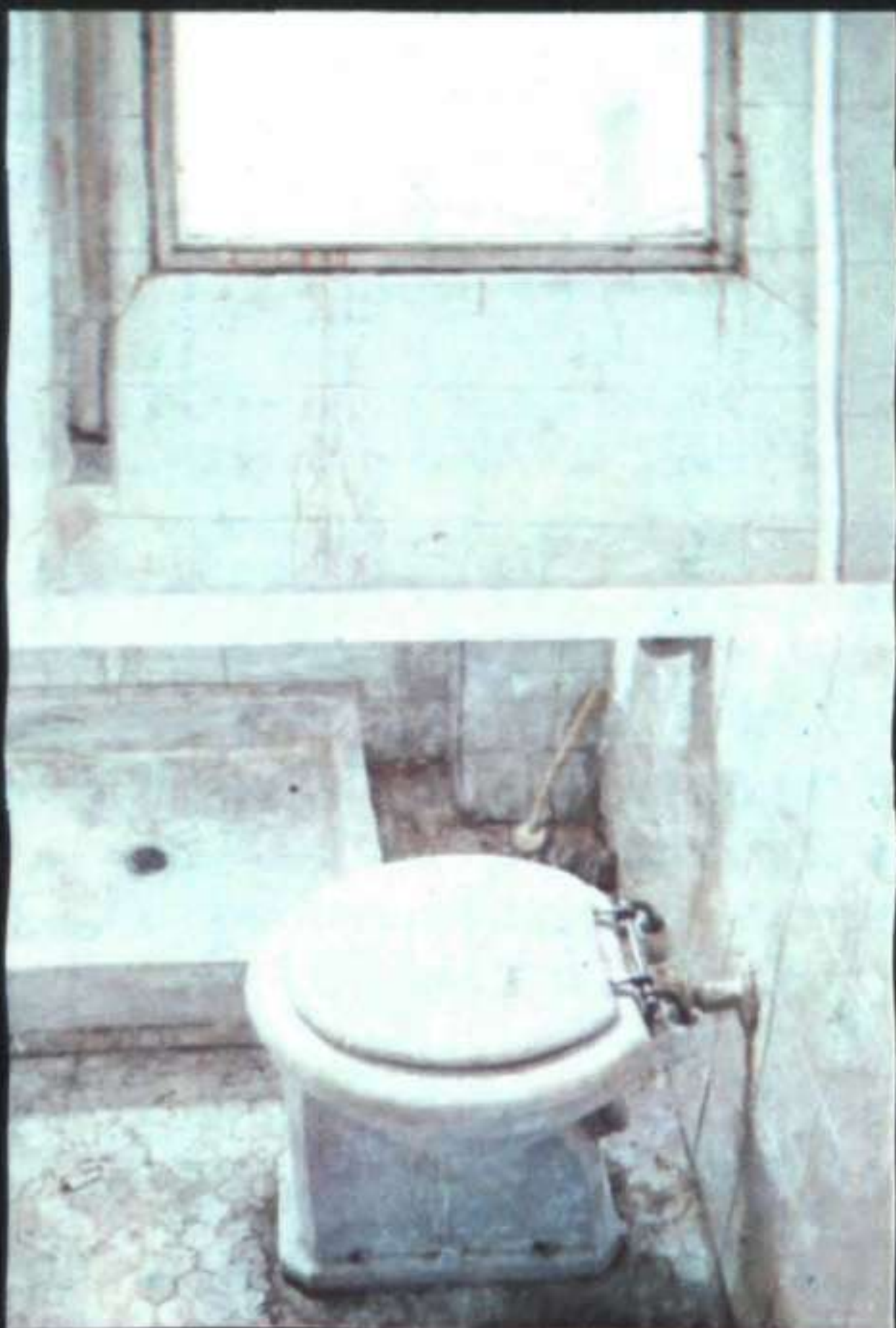


Membrillos (1961)

Antonio López García



Nevera de hielo (1966).



Cuarto de baño con ventana (1971).



Conejo desollado (1973).



Vaso con flores y pared (1965)



Carmen Torres (1961)



Calle de Santa Rita (1961)



Madrid sur y Madrid este, ambos cuadros inconclusos.

APROXIMACION DEL MUNDO NARRATIVO DE ALFONSO BARRERA VALVERDE

ALFONSO BARRERA VALVERDE: *Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes*. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1978.

Acabo de leer "Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes", novela del ecuatoriano Alfonso Barrera Valverde, recientemente publicada en España, y me he quedado pensando en cosas tales como la identidad de los pueblos latinoamericanos, el amor, la muerte, la búsqueda del fundamento. Como pertenezco a esa clase de lectores que no se conforman con el goce solitario de la emoción estética recibida y sienten la necesidad de compartirla, me he puesto a borrar estas páginas sin saber exactamente adónde quiero llegar, a golpear como el minero con su pico —según un símil de Luis Rosales— para descubrir la veta. Lo que intento, pues, es una simple aproximación, quizá más emotiva que reflexiva, al mundo narrado por este autor.

El obstáculo principal no es hallar la veta de la mina sino el propio Barrera, quien desde un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires en 1976 me advierte: **Con algún temor veo de vez en cuando mi nombre entre los escritores y debo confesar que en esas listas no me reconozco. Yo preferiría andar entre las gentes de mi provincia (cosa que por otra parte yo ya sabía, lo supe cuando conocí a Barrera, antes de leer su artículo). Pero agrega: ... en toda reflexión literaria hay un engaño. Por supuesto, no menciono la creación literaria, pues mientras ésta suele ser riesgo propio, la reflexión arriesga a los demás.** En su obra, Barrera solamente pretende decir las cosas que dicen las gentes de su provincia, **esos ojos enrarecidos por un ayer inmóvil que me rogaron ser vida y muerte.** Pero los consejos de esas gentes, aunque precisos, fueron pocos y, por otra parte, **bien lo sé, como perdí la provincia no me queda más que el mundo.** El mundo donde también están los críticos a quienes se ve obligado a oír de vez en cuando para enterarse cuál fue el héroe de tal o cual preguerra civil o los personajes míticos de la nueva novela latinoamericana. Barrera cree más bien en el silencio de los escritores con pereza metafísica que duden del valor de sus propias teorías, capaces de obtener luego un boceto, **en algún momento de lucidez, cuando le sea dado apostar su vida y la del universo.** Shakespeare está hecho de esos silencios, por ellos fue posible su obra, pero **para comprender que el adulterio, los celos y la duda existencial no liberan a la vida de ser una breve introducción a la muerte.** Acepta, sin embargo, que la postura nihilista, teóri-

camente la mejor según opina, no es la más aceptable, porque en ese mundo de escritores silenciosos que esperan el momento preciso para decir breves palabras verdaderas **se escucharían las palabras de los prestidigitadores, el chillido de los mercachifles, y hasta para colmo de horrores pudiera ser el político de moda el encargado de decir la verdad.** En ese espacio reconoce alguna validez a los escritores y a su propia obra, pero por eso mismo la palabra le infunde temor. Disconforme con el prototipo de la cultura actual, que se mueve en aguas superficiales y problemas externos, que depende más de la tarea de periodista que del trabajo de crear, recuerda los ojos triestes y el sufrimiento del "lobo estepario" escuchando las verdades irrefutables de un conferenciante: **Aclaro que en la lectura de cada artículo sobre el "boom" latinoamericano, la mirada mía ni siquiera llega a ser la del personaje de Hesse. Sí me parece que mi duda se emparenta, más bien, con la de los perros de mis páramos, que no saben si saludar a los desconocidos con un ladrido o con el dulce sueño.**

Difícil, pues, aproximarse al mundo de Barrera con esquemas críticos *ad usum*. Para tratar de compartir de alguna manera la emoción estética que me produjo la lectura de este libro (que en modo alguno puede sustituir a la experiencia personal de cada lector), voy a poner como pretexto la común proximidad andina de su país, Ecuador, atravesado de sur a norte por los Andes, y de mi provincia, La Rioja de Argentina, que se apoya so-



bre la misma cordillera. Entre Ecuador y La Rioja hay una intersección de flora y fauna, palabras y personas, tiempos y desdichas. Y la metodología que intento es la que utilizaban los indios de la cordillera para esquilar las vicuñas, camélido muy medroso: para evitar que huyesen tendían a su alrededor una especie de cerca con hilos de colores; luego convivían con ellas, **hablaban** con ellas, las acariciaban. Las vicuñas comprendían ese lenguaje y permitían que los indios las esquilasen (la metodología moderna para la explotación de la lana de esta especie en vías de desaparición reconoce su dificultad más grave en el hecho de que la vicuña en cautividad no se reproduce).

La función cumplida en Europa por la novela, desde Bocaccio hasta Musil, tiene muy poco que ver con la que cumple la actual narrativa latinoamericana. En Europa la novela clásica sirvió para narrar la aparición, apogeo y decadencia de la burguesía. Nacimiento con Bocaccio, optimismo burgués con Fielding, De Foe y Richardson, crítica con Flaubert, Stendhal y Balzac, decadencia con Proust, lápida con Musil. En España la burguesía no llega al poder, quizá por eso tenga en Cervantes, en esta era de la novela clásica, un solitario representante. Rusia es una manifestación insular, con su novela de la "mirada del alma". En América la novela clásica, sepultada por Musil, se mimetiza para convertirse en un instrumento de investigación de lo real, pero con un concepto más amplio de lo real, que modifica sus fronteras. El clásico "espejo" que reflejaba el mundo externo en la novela francesa del siglo XIX, en América se vuelve hacia uno mismo. La novela nos sirve, pues, para saber qué somos. Y "Herederás un mar..." no escapa a esta función (creo que acabo de poner la cerca de colores).

No es fácil para un novelista latinoamericano saber dónde está lo real. América Latina aparentemente carece de realidad porque la suya se compone de realidades yuxtapuestas, mutantes, removida por conquistadores de toda clase y culturas aluviales que se cruzan, con características distintas en cada región: sentido de lo trágico en México, indigenismo en Perú, tratamiento estético en Cuba, introspección existencial en el cono sur, etc. La irrealidad del cono sur llevó a muchos creadores a refugiarse en el lenguaje como sustituto de lo real, ante el miedo o la imposibilidad de buscar el propio rostro. Para ello había que apostar la vida propia y la del universo, como quiere Barrera. Y la soledad enfrentada al absurdo, como el caso de Onetti, o la actitud lúdica para rescatar la inocencia perdida, como el caso de Cortázar, son maneras de apostar.

Barrera apuesta en su novela, golpeando con su pico de minero en las entrañas del Ecuador para encontrar la veta. Un Ecuador de cacao y oro y sobre todo de petróleo, un país donde confluyen tres culturas en sus códigos expresivos (castellano, quechua y jibaro), sucesivamente dominado y sucesivamente inestable (doce constituciones en cien años), un país muerto varias veces "en una paz fundada a dos mil setecientos metros sobre el nivel del mar, fundada a merced de la piedra tibia, con señales en el camino para la bienvenida a los incas guerreros que la matarían y a conquistadores futuros, desconocidos, que volverían a matarla". ¿Dónde está Ecuador, América Latina? ¿Qué es? La búsqueda de Barrera se orienta en varias direcciones: la libertad como vía de identificación con la tierra y lucha contra la soledad, la búsqueda metafísica a través del amor como

fundamento, la eternidad como intento de averiguar qué hay más allá de las muertes sucesivas (esta última búsqueda ya había sido planteada por el autor en su novela anterior, "Dos muertes en una vida" (1), donde el personaje Juan Hiedra, que tiene atisbos de la eternidad, es matado por la Civilización).

El personaje principal de "Herederás un mar..." que es el país (con un paisaje elemental: mar y cordillera), se desdobra en la Mama Zoila, viuda del marmolero Melchor (con quien sigue comunicándose a pesar de la muerte), y sus hijos Ulises, el contrabandista, Pablo Saúl, ex seminarista, Ruperto, abogado y político, y Luis, el albañil. La Mama Zoila es lavandera y vive esperando el regreso de sus hijos. Ruperto, el mayor, vive en el pueblo, pero la ha repudiado; Ulises se ha ido con unos contrabandistas, y su hermano gemelo, Pablo Saúl, con unos curas misioneros. Luis es el último en salir. La madre necesita dinero para evitar, pagando los impuestos, que arrojen los restos del marido al osario común. Han pasado años equivalentes a una vida. Los hijos regresan. El encuentro de todos y el **racconto** de las peripecias de cada uno forman la trama de la novela. Cada uno de los personajes es una línea-búsqueda del país, donde la Mama Zoila actúa como la tierra que se interroga a sí misma a través de sus hijos, y su esposo Melchor, como la eternidad que quiere saber algo de la tierra.

El elemento negativo está representado en el hijo mayor, Ruperto, un burgués que se dedica a la política y desconoce a su madre, y con ella a las esencias fundamentales del país, del cual sólo le interesa lo que sea dinero o prestigio. Está del lado de los usureros "que prodigaron al país la más notable gama de patriotas", de "los soldados que requisan caballos para sus revoluciones", de los guardas que viven de los contrabandistas, de los que piden a los curas que prediquen resignación a los pobres, del general Flor del Bien, "fundador de la sana costumbre de rendir en los campos de batalla y en la silla presidencial los rezagos del analfabetismo", cuya contrapartida es la presencia permanente de la pobreza y la desdicha. Ruperto es un personaje cuya moral no acusa a su hermano por ser contrabandista, sino por ser contrabandista barato (primera veta golpeada, pérdida de antemano).

Los hijos gemelos parten, uno con los misioneros, "que lavan los pecados", el otro con los contrabandistas, "que lavan la soledad". Es decir, de la Mama Zoila se desprende Melchor hacia la muerte, para saber qué hay ahí y encontrar alguna razón que explique la existencia; y los gemelos hacia la vida, a ver qué hay en la soledad, en la libertad, en el amor. Esos son los caminos que pueden llevar al descubrimiento del rostro de la tierra.

Ulises pertenece a una banda de contrabandistas cuyo jefe, sordo de una oreja, ex sargento de las montoneras liberales, desafía a los guardas porque quieren quitarle también los discos que él usa en sus solitarias audiciones nocturnas. Podían secuestrar todos los discos nuevos, pero dejar los dos que el capitán sordo usaba para él. Pero "el guarda no comprendió que los contrabandistas diferencian la música de venta de la música para la soledad". Los guardas apuntan, alguien advierte al viejo, pero por el lado de la sordera. El viejo cae muerto con la pistola en la mano, que queda tendida

(1) Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1971.



junto a él y suena, “desde luego no para matar a nadie, sino para ahuyentar con un chasquido la augusta carraspera del óxido”. Su discípulo Ulises nunca puede vivir adentro de nada y piensa que los animales del páramo deben ser como él. Juega a la vida y a la muerte, y este juego es la búsqueda de la libertad. Se entrega al mundo inocentemente y se pregunta qué se hace cuando se es feliz. El cuerpo de la mujer amada significa para él sobrevivir y estremecer una porción del universo. En cuanto a la muerte, Ulises dice que los guardas tienen dos ojos, “pero tras el rifle tienen uno sólo; buscan a las gentes, les apuntan, y pum; para qué: total, para quitar un radio portátil y una cobija”. Viviendo, se siente protegido por un ángel de la guarda. “Cuando me vean con un solo ojo y apunten contra mi camisa se darán con la piedra en los dientes, porque nada anda conmigo; todo fui dejando para pagar lo que me dieron”. “Navegante sin naves, cazador de sueños, vendedor de baratijas, infractor de normas”, Ulises vive “apenas para justificar su vivir”, y puede vencer porque su intención no es vencer, y vivir porque vive involuntariamente, en medio de los diferentes nombres de la pobreza (veta importante, perdida. ¿Perdida?)

Otra veta que se investiga es Pablo Saúl, cuya visión mística define a la tierra como una transacción entre el cielo y el infierno. Llega a las puertas del cielo, pero como no lo dejan vivir en él desciende a los infiernos, y luego ensaya las más variadas soluciones “para sobre llevar una vida que él juzgaba provisional, aunque durara hasta cien años”. Enamorado de la prostituta Nancy, que lo abandona, su oficio es esperar y el mundo se le convierte en una ausencia. El quiere salvar a Nancy, que se ha ido a la selva para vender su cuerpo a los yanquis que han instalado ahí sus torres de petróleo (infierno). Cree viajar por la selva para rescatar a Nancy, pero en realidad lo hace, sin saberlo, “para mantener en orden los giros eternos”. Con el progreso llega también la corrupción, y comprueba que para proteger la riqueza el país compra armas, a tal precio que para poder pagarlas debe enajenar el petróleo. El demonio de este infierno es un gringo que hasta las cinco de la tarde cree en las máquinas, y a partir de esa hora en el alcohol.

Dios es una sociedad anónima. El gringo-demonio, en una de sus borracheras, sube al vehículo para irse y pone en funcionamiento las escobillas del limpiaparabrisas a fin de disipar una lluvia que no existe, que sólo pertenece a su borrachera. Pablo Saúl cree que la sociedad puede ser redimible por el amor y la búsqueda de una inocencia negada o perdida. Al no encontrar nada en el cielo lo busca en el infierno, donde Nancy vende su cuerpo a los gringos. De Nancy le quedará el dolor, y comprenderá que la única oposición a la eternidad es la nostalgia. Descubre entonces que sólo puede arrimarse a los otros desarraigados, “y con el buen razonamiento de que jamás se sabe dónde radica la felicidad se sumergió dentro de cualquier destino”. En el encuentro con Nancy, de la que ni siquiera sabe el nombre verdadero, ésta señala una torre de petróleo y le dice que dentro de unos años no servirá para nada, la desmontarán, quedarán algunos hierros, “la selva ha de crecer después y quién sabe dónde estaremos nosotros”. La torre es un símil de ella, por cuyas piernas celulíticas avanzan las varices. Dispone de diez años para seguir viviendo. “Con lo que saque en los diez años iré empujando los otros, hasta que me tiren por ahí, con un nombre propio, con uno de batalla, con el apellido que más les dé la gana. Si tienes interés en el alma, ven a buscarme dentro de diez años; yo sé que no vas a venir, pero te invito.” El ex sacristán queda “medio triste, medio sonreído, medio crepuscular, medio salvable”. Pablo Saúl busca en el amor un rostro para su mundo, pero el amor se le presenta como forma de la corrupción (otra veta perdida).

Finalmente regresa Luis, el albañil, que llega “de subir y agradecer el buen clima, retener los pájaros marinos en la memoria de las generaciones para que éstas los copiaran mil años después en tapices mientras caminaran sobre nevados y páramos y descubrieran entonces el cansancio, que es el mejor de los descubrimientos”. Luis debía llegar con la Pascua, pero llegó después, “cuando los burros y los ramos habían perdido su domingo y andaban sueltos por cualquier día de cualquier semana”. Se hace preceder por una mujer embarazada, con la que compartirá su vida, y reabre el taller de marmolería de su padre Melchor. Hay que vivir para poder tener recuerdos y contárselos a Melchor cuando pregunte cómo van las cosas, porque es muy triste estar en la muerte y no tener noticias, “ya sabrás cuando te mueras y te sientes en la puerta como los otros, con un sombrero y un bastón, y vivas pendiente de las noticias de la tierra”. Otra veta perdida, pero la mujer de Luis puede tener gemelos, como Ulises y Pablo Saúl, y así empezará un nuevo ciclo.

Creo que el embrión de esta novela es la nostalgia por la tierra, que con la petición de un tiempo anterior a los tiempos históricos se convierte en una nostalgia metafísica. El tratamiento del paisaje surge de ámbitos interiores que buscan ese tiempo en la memoria. La muerte (Melchor) es una vía de acceso a ese tiempo que perdieron los indios en sus muertes sucesivas; y el amor (Pablo Saúl-Nancy) es la búsqueda de un fundamento vital. Una mirada cósmica con destellos indígenas en los ojos, digamos. Las ideas de Barrera sobre el escritor son parte de esa mirada, con sus componentes de fatalismo y afirmación en la búsqueda por la paradoja. No sé. Haría que desarrollar estas ideas, pero mi intención es sólo aproximarme. Remito al lector al poema “Vestigios”,

del libro "Tiempo secreto" (2), de Barrera, que puede orientarnos en la búsqueda de la veta llamada Ecuador o América Latina. Cito dos fragmentos: "Tuvimos un señor y lo mataron / una vez en que el oro no llegara / más alto que sus brazos levantados. / Tuvimos varios climas, los perdimos. / El sol de nuestros templos extrajeron / y en su lugar juntaron la penumbra. / A nosotros / no quisieron matarnos: / somos un accesorio de la tierra". Retener el último verso, puede ser veta encontrada. Y el otro: "Por eso, / por lo que ya tuvimos o nos falta, / por tantas huellas vivas en los pómulos / de nuestros alfareros, / vivas entre las manos de los jóvenes / aprendices de magia, más labriegos, / por la can-

ción que sale de los patios / cuando no surge llanto o cautiverio; / por estas huellas y otras conocidas, / podemos repetir que una vasija / tiene la forma del final de América: / llega de mucho, dura hasta la vispera, / conserva los orígenes y deja / que sepan de ella quienes de ella beban".

Octavio Paz dice que nunca hemos visto el verdadero rostro de los pueblos latinoamericanos porque están cubiertos por máscaras, puestas sobre la cara porque tenemos miedo de mirarnos. Dice también que necesitamos de muchos Swifts y muchos Rabelais que nos arranquen las máscaras para conocernos finalmente y empezar a vivir con la verdad. Barrera, con esta novela, ha dado un buen paso en ese sentido.

(2) Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1977.

DANIEL MOYANO

poesía

NUEVA POESIA DE LA NEGRITUD

N. JEROME HALL: *Lo que significa ser humano* ("What it means to be human"), edición bilingüe. Ediciones Rialp. Madrid, 1978. Colección Adonais número 356-357. 85 páginas. Versión de María Juliá, Ramón y Carlos Murciano.

Al incorporar a su Colección de Poesía este poemario de N. Jerome Hall (nacido en Nashville, Tennessee, Estados Unidos, 1945, y con residencia en España desde 1970), Adonais nos ofrece una muestra destacada y original de la "poesía de la negritud", no tanto por ser su autor de raza negra, cuanto porque nutre sus raíces estéticas en ese movimiento que toma renovada conciencia del valor peculiar de esa nota que se vuelve decisiva y signo de contradicción: lo negro, la negritud. Movimiento de la negritud de carácter global, no sólo estético o poético, ya que abarca todas las expresiones de la cultura incluidas la filosofía y la teología, y se constituye incluso en activa presencia en lo social y político, al actuar en reclamos de conculcada justicia y en reivindicación de postergados derechos humanos; contra la marginación racial, en suma.

En su dominante poética, el antecedente debe buscarse en ese negro-Renacimiento que pregonaron sin complejos de color de piel poetas como Langston Hughes o Sterling Brown. "La belleza viene en varios tonos de negro. / El negro es la conquista de la belleza, / belleza que salía raudales / de las espaldas sudorosas de los esclavos negros" (página 31). Sin embargo, Jerome Hall,

dado su lirismo conmovido, tierno, con resonancias emocionadas ante lo pequeño y lo doloroso cotidiano (característicos son sus poemas "de las flores", página 22 y "Tody, en memoria de una negra", página 70), soslaya la invectiva o el panfletarismo, tentaciones a las que sucumbe con frecuencia la poesía del realismo social. La denuncia, el grito o la bronca, se tamizan de humanidad, se filtran de un alma compasiva y fraterna, esperanzada al mismo tiempo. Con ello no se niega una realidad cruel y un entorno opresor y una expoliación asfixiante, se sitúa la óptica de la expresión poética en cuanto tarea de arte, en cuanto resumen de una profunda vibración conmovedora. Y se salva de la declamación o el estrépito, por su convencida estética, por su carga de amor apasionado.

Tono y acento son líricos y desgarrados, entrecortados de sollozos y rabia, estremecedores y punzantes por momentos. El estilo es directo, sin ningún alarde, sin preocupaciones estetizantes, sin búsquedas de recursos literarios. Y notable su economía de imágenes, parco en adjetivos, limpia y contundente la presencia sustantiva de la pala-

bra, con toda la fuerza contagiosa de la comunicación interior. Cuando hay mucho que decir, porque es el alma misma que trasciende su amalgama de vivencias asimiladas y de dolores remansados, el vigor del verbo se condensa y se impone por sí mismo. Y se presencializa el yo dimensionado en el entorno asumido y vivido hasta las heces. La amargura y la esperanza del alma se derraman así desbordando cauces. Y ésta es un alma ahíta de dolores, de sufrimientos y congojas, las mismas de su gente de color.

Por otra parte, se destaca una **capacidad pictórico-impresionista**, que convierte en miniatura colorida temas triviales o momentos intrascendentes por su cotidianidad o monotonía. Son ejemplos indicativos "El cementerio de los sueños destrozados" (página 48) o "El Municipio": "Movedor / de intestinos, gente / y mercadería. / Todo con la misma suavidad. / Canibal, / vampiro / arrojador de esperma / y símbolo / de símbolos fálicos. / Instigador / de sueños evaporados. / Buscador de diplomas, / vaginas / y mente dilapidadas. / Hacedor / de cubos de basura / ejecutivos transparentes / gente de celofán, / corazones de aluminio" (página 44).

Y en no pocos momentos asoma la **ironía** por detrás de la mueca del sufrimiento, en esa continua conjunción equilibrante de dolores extremos. "Caricatura" (página 18) y "El circo": "¡La vida soy yo! / Ajeno a la luz, / la vida es la Negrura" (página 33), lo corroboran.

Una esmerada y prolija traducción de María Juliá y de los hermanos Ramón y Carlos Murciano permiten, ajustadamente, esta presencia recia y contagiosa de un universo poético, si atribulado, ilusionado al mismo tiempo, con el lector de habla hispana.

Una presentación-prólogo (páginas 5-9), con la solvencia característica de Carlos Murciano —indispensable siempre en datos y ubicación que ayuden a la panorámica y



UNA POESIA DONDE SIEMPRE HAY LUZ

LUIS LOPEZ ANGLADA: *Ciudadano del alba*. Premio Francisco de Quevedo del Ayuntamiento de Madrid, 1978.

Brillantez, virtuosismo, gracia conceptual, son adjetivos reconocidos a Luis López Anglada, ya en 1946, por aquel testimonio indebidamente olvidado que es la *Antología parcial de la poesía española* (de Ediciones Espadaña, León). "Poeta de facultades exuberantes y de asombrosa facilidad", añadía el anónimo antólogo, que probablemente fue Antonio G. de Lama. Todo ello ha conducido a un juicio a veces apresurado de la poesía de Anglada quien, en efecto, posee verso fácil para encajar en el poema, con aparente superficialidad, una temática humana, de adquisición directa, pero nada elemental ni de simple verbalismo. Muchos años y bastantes obras han dejado esto claro.

La imagen a punto, casi lúdica, que le llega de los clásicos, pasando por Gerardo Diego, concuerda bien con una tesitura optimista, y vienen a tornar la poesía de Anglada en un decir esperanzado y alegre. Pero lo que es López Anglada, en el fondo, es un poeta barroco, si por barroco entendemos la tensión producida por la pugna de espíritu y materia y, como consecuencia, de realidad revestida, para su sublimación, de elementos ornamentales. Es una realidad iluminada, poetizada, la de esta poesía, donde encontramos la frase feliz, el hallazgo expresivo y lo que llamaríamos deformación lírica de las cosas. El ciudadano del alba comienza siendo el hombre que madruga —o que trasnocha—, pero puede concluir siendo la esperanza en un principio rebautizado moralmente, porque siempre un pájaro puede instaurar el milagro y "Dios otra vez los tiempos inaugura".

También como buen barroco, Anglada manipula los elementos cultos y los hace ingresar hábilmente en el poema (medio verso de Espronceda, medio de Bécquer o de Fray Luis, alusión a Machado), así como contorsiona el refrán popular o la frase hecha.

La técnica del soneto en Luis López Anglada es muy personal. Escrito con perfección, suele arrancar con un tono narrativo y generalmente mediante un verbo, como puede comprobarse en ejemplos numerosos:

Iba despacio por la calle arriba

Ocurre que de pronto se detiene

Este era uno de aquellos que nacieron

No te echaré del corazón...

Dicen que una mujer... Pero ocurría

Pasa con su entusiasmo el Manzanares

Se cargó al hombro el sol...

Y otros casos que podríamos señalar. Asimismo se distingue la forma de Anglada por cierto tono proclamador, partiendo con frecuencia de un vocativo, de un imperativo o, en ocasiones, de erotemas y ecfonesis:

Poned la tierra abajo...

Dejadme ser monarca de esta acera

Gentes de la ciudad: ¿a dónde vamos?

Sabed, oh ciudadanos...

¿Dónde vamos, Madrid?...

Sabedlo, enamorados

Muy representativa del talante poético de López Anglada es su "Oración a San Isidro", una moderna forma de menosprecio de corte, aunque sin alabanza de aldea. Si acaso, de aldeano. Porque son las virtudes primigenias, las del hombre entrañado en la tierra, las que han de salvar a "este Madrid tan insolente / de potentes pistones, edificios gigantes y aeropuertos".

Cualquier motivo es bueno para ser glosado líricamente por López Anglada. No hay temas antipoéticos, lo que no sólo demostraron los poetas sociales de la postguerra, sino otros muchos antes en la historia de la poesía. López Anglada no aborda temas abruptos, pero sí temas que podrían parecer triviales: el paso elevado de las calles, los aspectos ciudadanos, los barrios... Y otros, desde una antigua fotografía en que se ve niño lejano, a la pintura de Picasso o a la muerte de un torero. También, el recuerdo de poetas amigos. Abundan las impresiones geográficas. Con las de Madrid y sus proximidades (Gredos, Guadarrama), las andaluzas, y un elogio de Fuerteventura que nos trae a la memoria —aunque sea otro el tono— los sonetos que dedicó a la isla Unamuno.

Entre estos poemas hay un "Cante y volante para bordar una bandera", que es un bello poema de amor a Andalucía. Los rasgos de su paisaje ("Desde Sierra Morena / a la inmensa derrama en que se vierte"), su sentido hondo de lo trágico ("Pena, madre, amor, pena, madre, muerte") y su tragedia social (más sola cada vez y cada vez más pura / se muere Andalucía") hacen tenso el poema que viene a resumirse en dos versos, no en balde alusivos a dos colores simbólicos:

En cada pueblo blanco que se arruina,
en cada olivo verde que se corta.

Ciudadano del alba es un libro variado, pero uniforme y armónico. Un libro que mira al exterior, enfrentándose con las cosas. Siempre hay luz en la poesía de Luis López Anglada, alejada de sombras románticas, de delicuescencias, de angustias metafísicas. Anglada escribe en contacto con el mundo, sabe lo que pasa, contempla lo que crece y lo que cae. El yo no nos abrumba con su presencia, con su problemática subjetiva. El poeta canta las cosas como las ve. Claro que las ve a su manera —en ese sentido, la poesía es subjetiva siempre—, pero nos entrega el poema como un objeto constataador, para que lo compartamos libremente.

LEOPOLDO DE LUIS

el entorno del poeta traducido y sus inquietudes— completan y dan realce y seriedad a esta entrega. Y el indudable acierto de una edición bilingüe permite el encuentro directo

con el poeta creador y su palabra raigal y su comunicación original.

Acierto indudable y destacable de esta incorporación de un poeta negro y de la negri-

tud a la Colección Adonais que promete y abre perspectivas mejores. Magnífico aliento para la intercomunicación de mundos culturales y estéticos en una aproximación a

JOSE CARLOS GALLARDO, EN LA EMOCION DE LA INFANCIA

JOSE CARLOS GALLARDO;
A la orilla del tiempo. Editorial Ro-
dolfo Alonso, Buenos Aires, 1978.

José Carlos Gallardo, granadino de 1925, fue uno de los primeros poetas españoles que recogió la onda de César Vallejo, cuya obra sería actualizada, entre nosotros, al término de los años cuarenta, por la estudiosa atención de **José María Valverde** (véase sus **Estudios sobre la palabra poética**) y por la fervorosa memoria de **Luis Rosales** y **Leopoldo Panero**, entre otros, promovedores de aquel homenaje en **Españaña**, señal que algunos escucharon.

En 1951 apareció, en Granada, donde yo era entonces estudiante, una breve antología de Vallejo seleccionada por **José Jiménez Blanco**. Hablábamos del peruano como de un tema familiar. El año 1954 es la fecha de **Hombre caído**, con el que José Carlos Gallardo, asumiendo sin mimetismo esa ascendencia valleji-
na, iniciaría su obra poética. Tal li-

bro, tremendamente existencial, desnudamente autobiográfico, está compuesto desde la planta estremecida de la emoción y desde la palabra viva.

Después de veintitrés obras editadas, este granadino trasplantado a la República Argentina, no cambió las líneas esenciales de su poesía, que le surge manantialmente. No quiero decir que ella sea reloj de repeticiones, sino que sigue creyendo en que la emoción y el reflejo de su vida constituyen las determinantes inamovibles de lo que crea. Dos ejes geográficos hay en su escritura —España y Argentina—, y una insistencia, cálida y apretada, en el amor, la muerte, el hombre y el contorno.

Memoria primera (Rosario, 1962) es una tentativa en prosa que, como ya su título nos indica, se refiere a los años iniciales. En otros poemarios suyos hay alguna vuelta a esos orígenes, que, ahora, en **La edad del patio** (1), **Premio Ciudad de Grana-**

(1) José Carlos Gallardo: **La edad del patio**. Ayuntamiento de Granada. Granada, 1978. 16 x 22 cm. 78 páginas.

da, se convierte en motivación única. ¿Cómo trata el poeta su niñez? En primer lugar atendiendo a transmitir una atmósfera. El recuerdo se apoya en lo palpable: sitios, personas, circunstancias íntimas, más que en la reflexión elegiaca. La infancia albacinera de José Carlos Gallardo nos entra resueltamente por los sentidos. Un vaivén trasvasador establece el contacto entre el dentro y el fuera. Esta es una poesía respirada, que no exige ningún esfuerzo de penetración. Esta es una poesía intensamente cordial, pero que no fía sólo en ser sentimiento, sino que, como es costumbre en quien la hace, busca y logra las síntesis expresivas.

Una vez más hemos de recurrir al magisterio de Antonio Machado, ahora para referirnos a su bien conocida idea sobre el modo de que la emoción del tiempo nos empape. A su juicio, el instrumento de la rima resulta imprescindible para este menester. Con mucha frecuencia, José Carlos Gallardo se vale de ese módulo tradicional y lo usa flexibilizán-

los latidos más genuinos del corazón humano, traducidos en palabra viva. Porque la poesía, al decir de Jerome Hall es "el grito de la humanidad, pero también la manera de decir Yo Soy..."

Y en este puñado de poemas que es "What it means to be human" va una muestra de un mismo corazón, si negro, lastimado de humanidad... Y eso es lo importante y decisivo.

ROLANDO CAMOZZI

LA REBELION Y EL APOSENTO: DOS CLAVES PARA UN LIBRO

PABLO JIMENEZ: *La luz bajo el cel-
lemín*. Colectivo 24 de enero. Ma-
drid, 1978.

ciar en J. S. Bach o en Pasolini. Sin embargo, tras una lectura bíblica de las argumentaciones vallejianas, tomamos conciencia de que la palabra —el verbo como atadura de los procedimientos más inmediatos a su dialéctica— y la supremacía del elemento creador no son más que excusas, vomitivas en la mayoría de las ocasiones, para realizar las propias Escrituras de la contemporaneidad. Es decir, los evangelios los escriben los hombres de su tiempo y de ellos parte el lenguaje que determina una época.

La visión cosmogónica del caos y su practicidad en la literatura, que no otro la supo captar mejor que César Vallejo, parece que está tocándole los huesos a los escritores jóvenes de nuestro país y, aunque un poco tarde, la renovación de una enseñanza siempre tiene su lugar y buena acogida. Es el caso de Pablo Jiménez quien, ante Mateo y sus versículos encendidos de ingeniosa poética, proclama una obra que abarca desde los elementos cotidianos, que acicatan los nombres de las cosas, hasta los Nombres Propios, que no hacen otra cosa que cotidianizar las tareas más inoportunas del hombre, como el acto de morir o padecer. En una serie de diecinueve poemas recogidos bajo el título "La luz bajo el cellemín" y publicados en una nueva y sencilla colección llamada "Colectivo 24 de Enero" se nos da a conocer una preocupación social y humana que se

aleja de los tópicos y de la palabrería sensiblera. Ella no es más que el crudo y objetivo (en la medida que se puede utilizar este término para describir poéticamente unos hechos históricos-vivenciales) planteamiento de unas situaciones que al español incumben y pertenecen. Poemas que datan de 1975-76 pudieran haber sido revestido de un cariz demagógico y populista, ya que la situación se prestaba a ello; nada más alejado de esta incitación a lo fácil y a la copla de calle. El autor, con un lenguaje claro, rítmico y conciso, sale y entra en su discurso como un revisor de autobús, donde los versos se aprietan, se pisan y al fin se dejan paso para apearse en sus paradas, catalizando así el carácter sensitivo y real que las diversas estrofas puedan tener. Su historicismo consiste en pulsar las claves de cada injusticia y machacar en la dialéctica de sus regeneraciones. Si a veces cae en el pesimismo más cruel ("Con todo el alma escribo / que no quiero. No son palabras. / Hay algo más siniestro que la muerte / y es arrastrar la vida que arrastramos") o se rebela con su estado de hombre moribundo pidiendo su transformación ("¿no surgirá la voz que me redima, / el brazo que me libre de ser hombre?", otras, siguiendo la curva elíptica predominante en la serie, cree firmemente en el amor como liberador de traumas y miserias que nos hacen caer en el espectro humano

La transfiguración del texto evangélico, ya en sí misma, presupone un hecho esencialmente poético, como lo hemos podido apre-

dolo. Las asonancias, repartidas de forma irregular, cumplen el oficio de ir, con su memoria eufónica, al hilo de la memoria palpitante y, por supuesto, rítmica: **No pasa el agua, que no pasa. / Pasa el aire del río / y su distancia. / Pasa la arena, / el tiempo pasa, / el polvo / de la memoria en una bocanada.** Porque hay dos ámbitos en este amoroso trance: uno el de la infancia evocada —sombra de los padres, casa primera, esbozo de anécdotas— y otro el de la ciudad, inalterable visión. En el pasado, se trasluce el presente y se adivina el futuro. José Carlos Gallardo entra y sale del tiempo, y de las cosas que estaban o están en él, con entera naturalidad. Elimina toda distancia —ese es precisamente su deseo—; no repara, a veces, o si repara, pero le trae sin cuidado, en que cambiar, por ejemplo, la rima en un mismo poema puede no ir en beneficio de éste. La personalidad de quien me ocupa reside en esa especie de gusto por escribir a golpes calientes.

La edad del patio no se agota en la reconstrucción del mundo perdido. Aspira, en consecuencia, a interpretar algunas figuras granadinas —Boabdil, Ganivet—, aunque la máxima calidad, según es lógico, corres-

ponde a los momentos impregnados de historia propia o de los seres queridos —los padres— o de otras figuras, así, el impresionante romancillo que titula **Taberna**. El amor se amplía hasta redondearse; el tono dramático, tan característico de Gallardo, evita caer en cualquier especie de ternurismo. La metáfora directa, asistida de las enumeraciones; las imágenes que adquieren fuerza por sí mismas, siempre inclinadas a originar una tensitud, son el soporte fundamental de este recorrido, donde la palabra vigorosa lleva la almendra de la ternura. No me resisto a decir que el mundo poético de José Carlos



Gallardo está a caballo entre los de Lorca y Rosales. Pero la voz es suya y bien suya.

Infancia del poeta, ilustrada primorosamente por Paco Izquierdo. Casi a la vez me llega otro libro: **A la orilla del tiempo**, cuya motivación es la espera del hijo. Lo que ha de ser se mezcla a lo que el padre fue: niño en Granada, de modo que estas páginas constituyen un complemento de las que acabo de comentar. Ignoro qué poemario fue escrito antes. En resumidas cuentas, hay aquí una mágica mezcolanza y, cómo no, un cruce de edades que desembocan en el futuro: **¡Ah pequeño temblor de mis ojos, / impaciencia / de mi tiempo futuro no alcanzado, / amanecer / temprano no vivido, / oh nueva infancia mía!... Las cuatro esquinas e Ida al regreso** son culminantes en el ansia de prolongar las raíces.

Ante las raíces de ayer y las de mañana, José Carlos Gallardo vuelve a demostrar que domina el arte de hacer poesía vibradora, que es la que le define. Por desgracia, eso es hoy cada vez menos frecuente.

JIMENEZ MARTOS

de la redención ("Sólo el amor redime de la inmensa / desgracia de ser hombre").

Difícil es entroncar problemáticas que, según la ortodoxia tradicional, se contraponen. Partir de un motivo individualista, con unas apariencias metafísicas, donde la agonia del hombre está solo con el "yo" y llegar hasta la expresión totalizadora de la colectividad en la que los "ay" se encadenan por el eco social del griterío, es una tarea que sólo si se trata de ser una óptica conceptual, analítica y ágil, y vuelvo a remitirme a Vallejo, puede dar buenos y precisos resultados. Y es ahí donde estriba el clamor poético de Pablo Jiménez que, revestido a veces de un idealismo profético ("Tú sí te salvarás, tú sí, porque no existes"), llega a concepciones ideológicas de su hacer literario por medio de la autoconfesión de su inocencia y en ningún momento le vale para justificarse de nada, puesto que la única justificación de su conciencia es la propia obra en sí. Ante el pueblo comparece y a sus hermanos dice: "Comí el pan del Gran Dogo, saludé su presencia, / canté sus himnos, sí, sabedlo, / pero / de vuestra lucha nunca supe, nunca / me alcanzó vuestra sangre o vuestras lágrimas / y, de haberlo sabido, / cómo poder llegar a comprenderos, / si nada más que noche y noche era / este tonto ignorante?". Y más tarde, los versos finales del libro ponen de manifiesto su entrega a un proceso de

adaptación a la problemática colectiva: "Para que le dejéis nacer en nuestro vientre / este cántaro os manda / quien hoy llega a saber que no ha vivido."

"La luz bajo el celemin" constituye un proyecto de poesía reflexiva, acorde con los tiempos que actualmente vive la literatura española. Una poesía que, no dejando atrás los recursos expresivos característicos de la emotividad lírica de nuestra historia, camina hacia un mundo donde conciencia y lenguaje son la misma cosa. Los aciertos estilísticos de Pablo Jiménez, pese a las lógicas vacilaciones de un primer libro serio, le dan credencial de escritor de su Tiempo y para sus Hombres.

J. RAMON RIPOLL

PALABRA ELECTA Y SELECTA

VICENTE PRESA: *Pandemonium*.
Editorial Libros Dante. Madrid,
1978.

Confieso que he leído este **Pandemonium** de Vicente Presa con cariño y con curiosidad.

Con cariño, por tratarse del primer libro de un poeta en el que, supongo, habrá puesto esa infinita ilusión con que se desea el primer "hijo"; aunque en realidad, no se trata de un libro primerizo, porque el poeta lleva muchos años de entreno en revistas, de modo que el poemario supone una selección ciertamente rigurosa. Pero también lo he leído con curiosidad, porque el autor pertenece a una nueva generación (¿postnovisimos?), que anhela entrar en el mundo de la poesía con una voz muy nueva.

Y la primera impresión que he experimentado es la de encontrarme con un libro maduro, humano y denso por su contenido. Un libro que no se apoya en las cosas, sino que tiene su sostén en el mundo interior del poeta. Vicente Presa descarta más bien los sentidos que lo aproximan al mundo exterior y dirige la mirada hacia sí mismo, descifrando y psicoanalizando su "dolorido sentir". Pero, al mismo tiempo, pone a su psicoanálisis una tapadera de un título mítico a fin de que no aparezca el dolor en toda su crudeza. Por eso, los títulos de los poemas desorientan, desvían la mirada del lector y difuminan con arte una lectura en la que la vida —la poesía— del autor queda como más objetivada y culturalizada. No cabe duda que, sin título, estos poemas nos darían una poesía más desnuda y desgarrada. ¿Estamos ante una

nueva corriente de desdramatización de la poesía?

Por lo demás, el contenido de las dos partes en que divide la obra es el de los temas

eternos de la poesía: el dolor el amor y la muerte. En **La capital del dolor**, primera parte del libro y evidente homenaje a Paul Eluard, se da el poeta a una búsqueda de

adivinaciones doloridas en las que va descifrando y diciendo el nombre de lo inefable de su herida, que casi siempre es **soledad**: "Alguien estará mordiendo un dolor / al-

EL HUMANISMO POETICO DE FRANCISCA AGUIRRE

FRANCISCA AGUIRRE: *La otra música*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1978.

Se ha dicho que el humanismo no es el fin último, pero que el humanismo crea el espacio espiritual donde se puede y se debe afanar la independencia, la personalidad. Recordamos y parafraseamos esta opinión de Valery, porque tenemos por delante un ejemplo claro de humanismo en el último libro de Francisca Aguirre. Es el suyo un humanismo que se mejora machadianamente por el conocimiento del humanismo de los otros y porque tiene certeza de que el espíritu se encuentra ligado —¿por qué no?— a las necesidades materiales de la vida y a la imperiosa necesidad de sentir la ayuda, el sostén, de algo definido, aunque ese clavo ardiendo resulte tan indefinible como la música, parabólicamente convertida en las distintas caras del universo, y en cuyo columpio balanceante Francisca Aguirre, verso a verso, descansa sus sentimientos, su entrañamiento con lo tangible, a la búsqueda y al encuentro, en definitiva, de su propia identidad anímica y carnal.

La otra música es el tercer libro de poemas que publica Francisca Aguirre. En el primero, *Itaca*, nos decía al hablarnos, al cantarnos de la felicidad:

*Hasta para morir sé que preciso un territorio,
un pedazo de tierra conocido
donde es casi seguro que no caben
la muerte y la felicidad.*

Esta aseveración, todo un pronunciamiento íntimo, nos dio ya la pauta de su música. En el segundo poemario, *Los trescientos escalones*, escribe:

*Si la vida me llega hecha pedazos
habrá que ser fragmento y no otra cosa.*

La sumisión. La sumisión es a veces una cualidad de primer orden humano, hace sumamente receptivo al ser. De ahí que en su segundo libro —donde ya la idealidad de la música aparece— la personalidad tan espontáneamente humanista de Francisca Aguirre se manifestaba plétórica en su resultado lírico, en su ensartamiento a la cotidianidad, con una ingénita inclinación a contarnos con sencillez lúcida todos los bamboleos y ritmos, entrañamientos comprendidos, o sea, las cosas que le pasan:

Lo raro era la risa mezclada con la pasta de dientes.

Ver bien las cosas. Bueno, verlas con ojo y seno maternos, cosa que, por otra parte, rara vez ocurre en toda la dimensión que ello exige, para que en profundidad se denote, se perciba y se acepte. Pero Francisca Aguirre sí lleva, trae, a la poesía lo que en ocasiones a la poesía le falta: la naturalidad. Y la natu-

ralidad, ya se sabe, puede ser una cota importante del humanismo.

La otra música, exacto. Y la música puede ser, ¿lo es?, *depredadora* —¡qué adjetivo más requintado!—; *de la huida*; *del fondo*, *magna sonoro*, así hay que nombrar cuando bien se sabe; *esa*, la que no cabe y sin embargo embarga la vida; *la otra*, ¿la contra-misma?; *el requiem*, que no tiene culmen; la *mentirosa*, quizá la inescuchable; la *intolerable iconoclasta* o deformada; la de *la sombra*; *la canción*; la de *la distancia*, que abraza todos los gránulos y fotografías de los paisajes; *flamenco*, *candela entera* y *jondo rescoldo*; la *espantosa dulzura* del *compás despiadado*; la *del terror con cadencia de hambre*; de los *inocentes*, que *barrerá al mundo con sus notas*, etc. Y más poemas, poemas que surgen para saberse en medio de la gente y su música, la realidad contertulia y circundante, donde debe estar la verdad sumergida. Ahí ahonda Francisca Aguirre, aunque *tal vez no exista forma de ser equitativo / y comprender es un abismo, / un extraño fulgor, un vasto sentimiento / que no admite advertencias*.

Es, pues, un humanismo vibratorio, encelado, archipresente, el que la poetisa intenta y casi siempre consigue revelar. Lo hace con un lenguaje empapado de vocablos rotundos y calificativos por sí solos. Y en un sólo poema, *Flamenco*, de veinticinco versos, encontramos palabras como *atropello*, *preponderancia*, *confuso*, *desconsuelo*, *ciega*, *terca*, *cadáver*, *parda*, *compacta*, *voraz*, *vértigo*, *calamidad*, *abismo*, *soledad*, *llanto*..., con las que va adjetivando y sustanciando, describiendo, originando y dando consecuencia a una *música que viene de la tierra*, a un humanismo desgarrado, conmovedor.

Francisca Aguirre ha escrito un libro que podría ser denominado con un adjetivo popular: *machucho*. Porque es un poemario de acumulación, que aúna la densidad de las sensaciones y los sentires, afán propio de una conciencia decantada. *La otra música* es un espejo bruñido al que la metáfora-río le presta el azogue, la reflexión; y la sensibilidad, el brillo, el reflejo fiel de la observación. Todo esto no los anima a decir, por ejemplo, los siguientes versos del poema titulado *Nosotros*:

*Volvemos tanteando la perfección de aquella tarde
en que nos detuvimos para mirar el mundo,
para escuchar y retener el mundo.
Aquella tarde en que creímos detenernos para siempre,
igual que se detiene el tiempo cuando nace un hijo
y todo está en suspenso
hasta que oímos ese llanto, esa música inarmónica
que nos calienta el cuerpo con el resplandor de la sorpresa.*

La trayectoria poética de Francisca Aguirre, tal vez esté aglomerada en el poema señalado. Su humanismo poético, entre la ternura y el quejido, entre las agallas y la humildad, la destaca, originaliza su voz y le abre de par en par una puerta, un sitio indudable en la poesía española de ahora mismo.

MANUEL RIOS RUIZ

guien con nombre de claustro... / alguien hay que rompe su palabra / luchando por huir de la red de los espejos..." "Es el hombre / herido y magullado / por la inquieta pervivencia del desierto", dirá en otro poema.

El amor es la gran justificación del hombre y de la vida: "donde falta el calor no existe la mañana... / donde falta el calor se busca el muro / pero roca y algodón ya son lo mismo / si la base comienza desolada..." Cuando falta el amor, vuelve el hombre a la soledad y a la tristeza: "lo que era un beso transitivo / lo que fue secreto de unos cuerpos / y la suave cadena de la almohada / vuelve hoy también mañana / de distinto color / de hieriente soledad / amiga".

Hay un poema en el que Vicente Presa

dice su angustia ante el tiempo que pasa, ante la muerte. Lo titula, ahora de un modo real, **Ante una foto que será vieja**. La amada volverá a "beber de la nieve de este cuerpo dibujado", sentirá la ausencia, faltará la "almohada de su pecho"; pero el poeta cierra con una afirmación suavizada por un "acaso" la eternidad de su amor: "Pero acaso en ti yo nunca muera / aunque los años pasen / aunque la luz / no vuelva".

Pandemonium es un libro con hondura de alma, con ciencia y conciencia de palabra electa y selecta. El lenguaje es, a veces, herético, a veces, racional, a veces, irracional, intuitivo: siempre lúcido. Estamos ante una poesía fenomenológica del sujeto y sus reacciones frente a un objeto con frecuencia im-

preciso. El peligro de este tipo de poesía es lo apriorístico, es decir, el romanticismo que ilumina estos versos como una nueva luz.

Por otra parte, Vicente Presa acusa su modernidad al prescindir de signos de puntuación y de mayúsculas, cosa que, en el fondo sirve para expresar una poesía más susurrada que plástica. Los versos tampoco se sujetan a una medida exacta, aunque nunca son desbordantes, sino más bien contenidos.

Vicente Presa nos ofrece en **Pandemonium** una obra intensa y condensada, llena de sabiduría, quizá poco juvenil para ser la primera. Un poeta al que tenemos derecho a exigirle mucho.

RAFAEL ALFARO

LORENZO GOMIS Y SU OBRA POETICA

LORENZO GOMIS: *Poesía (1950-1975)*. Plaza y Janés. Selecciones de Poesía Española. Barcelona, 1978.

Autorizados críticos han destacado la originalidad e inconformismo del poeta barcelonés, su aventura poética mágica y tierna, su tónico desenfadado, su funambulismo circense. Mientras dominaba en España una poesía dolorida, llena de angustia, Gomis alimentaba la suya con la sorpresa imaginativa, transformaba espontáneamente la realidad cotidiana en otra casi fabulosa, descomponía y recomponía el cosmos como un juguete. Algún crítico, sin embargo, ha valorado con severidad algunas de las acrobacias gomisianas, juzgándolas "visiones o imágenes de dudoso vuelo". Esto podría ser verdad si el lector o el crítico se situara en un nivel exclusivamente trascendente, cerrando toda vía de acceso a esta obra que parte de una conciencia —o subconciencia— lúdica: el poeta pretende contemplar el mundo con sus ojos de hombre que está procurando rescatar la inocencia perdida. Considerada así, la obra de Gomis adquiere una nueva transcendencia y las imágenes —que podrían parecer de mal gusto— nos retrotraen al riquísimo mundo de las sensaciones infantiles o adolescentes. Gomis —creemos—, sobre todo en sus dos primeros libros, ha sabido recuperar la fresca, pura y nítida sensibilidad que poseyó cuando era niño, sin que tal prodigio excluya la seriedad —y aún la tristeza— del hombre maduro que coexiste con el poeta. Lorenzo Gomis, sin duda, también quería vincularse a un tipo de poesía que había cultivado la generación del 27 y aún la del 98.

El **caballo** (1952) se abre con un poema-prólogo en que el poeta nos dice repetidas veces que contemplaba el mundo y "el caballo de circo que giraba armonioso", "y todo estaba

allí y todo era sencillo". Contemplaba el mundo: sol, piedra, casita, el montón de arena, "el albañil de harina / que saca la tortilla porque ya son las doce..." Mundo del que nada se excluye, pues han caído las barreras que separan lo poético de lo prosaico. Gomis afirma tácitamente que toda palabra —que toda realidad— es buena para su poema. Así destierra la retórica grandilocuente y la especulación metafísica; acepta, en cambio, toda clase de imágenes sensoriales y fabulosas, ya sean o no simbólicas.

El alma infantil del poeta encarna en "El Rey" y éste ordena que monten ferias con tíovivos, barracas, monigotes, pitos y churros... Pero se cansa de mandar y descubre que el amor es la grata sorpresa y el único mañana. En el 'bestiario' de Gomis vive el perro —solo y lleno de tristeza—; el león que está triste —porque es triste comer carne y beber agua en una lata excesivamente limpia— y añora la selva (cada vez más pequeña), imagen de la libertad; los sapos que gruñen, soplan y silban, porque nadie protesta de la guillotina. El mundo animal gomisiano enmascara —como en las antiguas fábulas y apólogos— un mundo humano, cruel y triste, en que el hombre se halla solo e indefenso. El infantilismo, así, enmascara la dolorosa realidad social, al mismo tiempo que el dolor y la tristeza que subyace en la infancia. Y aparecen los gigantes: el primero, cansado de serlo, triste, ansiando ser humano o ser hormiga; el segundo es el sabio que nada sabe y cuya alma intocada es la pureza "que respira / sobre el pecho de Dios..." Indicio de religiosidad, también visible en "Atardecer de domingo", "El viaje" y "La colina" —poema en que Dios "es monte de silencio" y en que Gomis, a la manera jorgeguilleniana, advierte que el mundo está bien hecho, poniendo su alegría en las manos de Dios. En "La paz del pueblo", la vida cotidiana es trasunto divino. Por otros poemas sabemos que el poeta encuentra la feli-



cidad en la Naturaleza. El tema del negro —criatura excepcional para los niños— también aparece en este libro, con sonetos de García Lorca y de Nicolás Guillén. El poema "Mediodía" derrocha imaginación sensorial: el poeta concretiza lo abstracto y lo temporal en insólitas sinestesias y metáforas cosificadoras: el cosmos se reduce y está al alcance de la mano infantil: "El mediodía es una sopa de pan, / humeante y espesa como el mar, / y el mundo,

redondo, es un plato". En otros poemas hallamos, en mágica prestidigitación, estupendas vivificaciones y humanizaciones, cosificaciones empequeñecedoras... En la zoografía del poeta, los niños devienen "pajaritos pequeños" que picotean la blanda miga de la fiesta y, finalmente, las bondadosas vacas maternas —en el poema "La leche"— se incorporan al mundo infantil porque todos beben "esa antigua ternura que recorre la historia".

LA HUELLA DE UN "MINUTO INEXTINGUIBLE"

ARTURO DEL VILLAR: *El protagonista de la fortuna se refleja en su río y entonces habla consigo mismo*. Colección Poesmas. Zaragoza, 1978.

Desde la perspectiva de su obra —contigua en el tiempo—, este libro último de Arturo del Villar supone un perceptible avance en cuanto a rigor, ahondamiento expresivo y liberación de un cierto verbalismo que lastraba anteriores entregas. Sospecho que este cambio no es fortuito. "El protagonista de la fortuna..." es —incluso temáticamente— una recapitulación. De ahí el tono elegíaco, meditativo, muy en la línea cernudiana no sólo por el tema sino por la estructura expresiva (desdoblamiento íntimo, diálogo del poeta consigo mismo, paralelismo métrico que combina instintivamente el verso largo con el verso corto). Quizá la dilatada y fervorosa convivencia de Arturo del Villar con nuestros grandes poetas —sobre todo Cernuda y Juan Ramón— haya forzado este viraje, esta mayor conciencia de la obra bien hecha, al margen de las modas miméticas. Por otra parte, el poeta —sobre todo si, como en este caso, ejerce la crítica— está abocado a una constante contestación de su escritura, en continuo recomienzo.

Escrito entre 1973 y 1974 (ignoro si retocado ahora, de cara a su publicación) "El protagonista de la fortuna" sigue estando muy cerca, en el tiempo, de "Primero amor" (1969), libro inaugural del poeta. Siento no disponer de esa obra primera, porque tengo la firme y discutible convicción de que un primer libro es el más decisivo y sigue pesando, a contracorriente, en todos los demás como una sombra viva. ¿Tiene Ar-

turo del Villar una poética precisa? ¿Es imprescindible que todo poeta la tenga explícita? De momento, me atengo a un verso suficientemente revelador de **El protagonista...**

"Sólo por la belleza logras sentirte libre"

Hay, por tanto, pasión insensata, es decir, consagración. Incluso la tarea crítica —tantas veces heroica, pues supone la inmolación de la posible obra propia en el rodeo ardiente de la ajena— sólo es digna desde la pasión por la belleza. Mucho ha caído Arturo del Villar en la obra de Juan Ramón, pero insisto: el aliento cernudiano es —por ejemplo— mucho más perceptible, en línea con una preferencia muy sintomática en los poetas de su generación.

Esta pasión por la belleza, y por la libertad que promete, lleva dentro su drama: el de la fea realidad contra el bello deseo, el de la cruel fugacidad que ya Petrarca lamentaba en un verso doliente: "Cosa bella mortal passa e non dura". De ahí la tristeza. En su libro "Son testimonios del viajero solo" (1972) Arturo del Villar dice:

"La tristeza te lleva de la mano, te lleva de la mano a la memoria"

Y significativamente cita a Cernuda: "Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad. Más esa soledad, que de todo te separa, no te apena". La trampa está implícita. Todo el libro está lleno de tiempo, de olvido, de soledad, de música, pero también de confusión, de una confusión perceptible en cierta retórica (proyección del caos interior, capitulación ante el arrastre de la mera palabra). El poeta —como aquel aprendiz de brujo— puede ser traicionado por el resorte

de un desbocado decir, puede olvidarse de la fórmula mágica que podría salvarle a tiempo. Libro de amor (y el amor es catástrofe): —"¿por qué dejó de amarme / si me libraba de la muerte?"— logra, a veces, una rotundidad sombría.

"Su exilio está en la noche" (1972) es un recuerdo dedicado a Jimi Hendrix, un hombre "que escogió el éxtasis como compañero", un homenaje a su música libre, bella y agria, a su lúcida desesperación. Recoge aquí Arturo del Villar el aliento frenético de una generación del sonido, noblemente automarginada frente a los atropellos del poder y de la represión, víctima —al fin— de su propio romanticismo utópico, desgarrada y sincera:

"Ahora no estoy vivo; qué vergüenza perder el tiempo así".

Hay poemas logrados, como "Up from the skies", pero el libro adolece de mimetismo y de verbosidad (no sé si a la zaga de esa música rota y caliente).

Más rotundo, en la misma línea testimonial de una generación que escucha a los "Beatles" y se ríe de los seducidos protagonistas de la historia, el "Retrato (retocado) del poeta adolescente y de sus mitos" (1974) —Premio Guipúzcoa, 1971— es un friso irónico del desencanto juvenil ("nos dieron todo ya hecho"), una dura crítica contra las guerras que "hacen historia". El movimiento "hippie" cruza por los poemas con su florido pacifismo, sus drogas inocentes y su solaridad solitaria. Un fuerte poema mordaz —"Himno de acción de gracias a la botella de coca-cola"— podría resumir el aliento contestatario, la saludable mala leche de ese poeta adolescente y de sus mitos.

En "El protagonista de la fortu-

El hombre de la aguja en el pajar (1966) —largo poema inconformista— es la narración biográfica de este hombre —paradigma de toda la humanidad— desde que nace hasta que muere. Su vivir es un subir y, después, un descender. Es un animal sangrante —la más trágica criatura del bestiario gomisiano— que come “mundo, historia, / fabuloso petróleo...”, sollozos, incendios, abrazos, pintura, mujeres, ciudades, tristeza, silencio, tiempo presente...

na...”, que acaba de aparecer en la colección “Poemas”, de Zaragoza, Arturo del Villar logra remontar un cierto lastre retórico, se ciñe con más rigurosa concisión a la exigencia del poema, que debe ser vibración más que ensayo teórico. Libro también de amor, de amor dolorido, es decir, de escarmiento. El poeta, “cansado de tener recuerdos” —porque los recuerdos son palabras—, se habla a sí mismo, meditativamente, y hace balance. La única memoria valiosa es la del cuerpo que amamos. (“Sin embargo un cuerpo será siempre un cárcel”). La pasión por la belleza —por la música de Jimi, por las flores, por la propia palabra— se encarna más ahincadamente en el amor carnal, síntesis respirable de toda la vida. Sólo por esa experiencia, que el poeta valora como supremo don de ebriedad, se justifica esta advertencia que se hace a sí mismo:

“Piensa, no tires con desprecio los jirones de tal felicidad; viviste, ya es bastante”.

Todo el libro es una lúcida elegía, en el sentido machadiano: “se canta lo que se pierde”. Debajo de una cierta vitalidad recurrente —el amor que fue, pleno y brevisimo— late la angustia del acabamiento. Si el poeta llama al amor “adelantado de la muerte” es porque recela de su repetición y porque expresamente lo concibe como “minuto inextinguible” en el recuerdo y no como “cordura en la costumbre”. Al ser inextinguible, limita con la muerte, la prepara, la anuncia. Pues lo inextinguible no es el acto de amar sino su vibración, su recuerdo encendido. Al poeta le basta. Ha amado, luego ha vivido. Literalmente, el protagonista de la fortuna se refleja en su río y entonces habla consigo mismo. Pero ya la palabra no es acto sino eco, no es la pasión sino su pálida, escarmentada y sollozante exégesis.

JOSE MARIA BERMEJO



Trabaja, incansable, queriendo transformar el vacío... Cuando murió, llovía y una niña lloraba. Pero el hombre ya no laboraba y no llamaba a la puerta: ya no buscaba.

Oficios y malficios se compone de tres partes: “Arena”, “La historia del perro lobo y otras visiones” y “Los proyectos”. De la primera destacamos “Carreras de caballos” —alegoría de la vida humana que nace, llora y no entiende la existencia aunque alcance el triunfo. El bestiario se continúa ahora con el toro, en “Corrida de toros”, largo y hermoso poema dialogado que visualiza la imagen trágica de la vida humana, y en cuya plaza siempre se asesina al amor: el toro vivo es el hombre, el toro muerto es también el hombre: la muerte es su única salida, pero hay que aprenderla despacio; por la herida abierta mana la infancia dormida...

Numerosas parábolas poemáticas entremezclan vida, soledad y muerte, con sonrisa, ironía y sarcasmo. Pero todas —como las de León Felipe— revelan la ternura, la humanísima empatía de Lorenzo Gomis para cuanto es humano. Bestiario éste no de animales sino de pobres hombres que trabajan, comen y lloran: viajeros, payasos, la gitana, el modisto, el chulo, el jugador, el ladrón, los enamorados, los jardineros, el carnicero, el ermitaño, el machadiano profesor de lenguas vivas...

Los restos de Ampurias recogen setenta y seis sonetos clásicos tradicionales, ajustados al tipo de rimas abrazadas. Todos revelan una gran maestría técnica —sólo hemos advertido un decasílabo en uno de los versos— y un gran dominio de la expresión conceptual, ajustada a la palabra y a la medida exactas. Prevalece en todos ellos no el juego de imágenes sino la precisión de la idea —bien desarrollada—, no las sensaciones sino el pensamiento meditativo. Preguntas transcendentales asoman a este libro de madurez, en que apenas si existe algún rastro de virtuosismo. Las ideas centrales de su temática —presentadas en diversas variaciones, a veces encadenadas— serían éstas: la obra del hombre —artesana o artística— es inmortal, mas no el hombre mismo; podemos vivir porque nos dejan su sitio los que mueren; el arte es largo, la vida breve: ¿No le prestará Dios al hombre un poco del barro que le sobra? El poeta suplica a Dios que no olvide al olvidado, para que no se acabe del todo. Del hombre sólo queda el renombre. La conciencia temporal inspira varios sonetos, para concluir que la obra no acaba con la vida, aunque mueran los actores. El tema vital de las vacaciones le exige diversos desarrollos: el descanso, el buen comer, el baño, la contemplación, la compañía del árbol y del mar, las contingencias turísticas... El oleaje enseña que nada termina nunca y que el mar ha olvidado todo lo que ha visto. En el leño que arde, el poeta ve la imagen de la vida humana y de la cual sólo quedarán cenizas. Y hay sonetos que nos hacen sonreír con ternura. Y otros que saben conmovernos simplemente. Los temas trascen-

dentes se mezclan con los estares y acciones del hombre: la llegada a una ciudad extraña, el insomnio, una evocación de la adolescencia al llegar la Semana Santa, la primavera es signo de juventud... En "De nuevo en Ampurias" —soneto que nos parece menos logrado—, encontramos sin embargo, una definición de la vida, en su último terceto: "La vida es lo que pone, lo que inventa / el hombre fugitivo, la obra de arte / en el papel, el muro, la madera". El soneto final —"Keep smiling" es un autoepitafio, podríamos decir, que Lorenzo Gomis

quisiera desplegar como bandera: "la sonrisa que brota de repente..." El poeta no quiere ser recordado ni por su angustia, ni por su acritud, ni siquiera por su hondura, sino por habernos hecho sonreír. Creemos que lo ha conseguido muchas veces al escribir estos versos entrañables, tiernos, humanísimos y también fabulosos. Razón e irracionalidad, vida y fantasía, ideas y paisaje, vivencias infantiles y ardua meditación construyen una obra, si no excepcional, de extremado interés y mérito.

CONCHA ZARDOYA



TIEMPO DE AMAR, TIEMPO DE MORIR

MARIANO ROLDAN: *Alerta, amantes*. Madrid, Azur, 1978;

Con esta edición concluye Mariano Roldán su gran libro amoroso, dado a conocer en tres publicaciones sucesivas: *Alerta, amantes*, con las dos primeras partes del libro total, apareció en 1977, iniciando la colección Aldonza; *Diez nuevos poemas de amor*, integrantes de la tercera parte, llegó a la imprenta a comienzos de 1978 gracias a la colección Pliegos del Sur, y en el otoño del mismo año ha visto la luz por fin la edición completa, con una cuarta parte integrada por siete poemas y un epílogo. Respecto a las publicaciones anteriores, comprobamos que en ésta han cambiado de lugar los poemas primero y tercero del primitivo *Alerta, amantes*. Es probable que la modificación se deba a que el ahora poema inicial alude al amor en relación con la muerte, y este asunto es dominante en la nueva sección que completa el libro, por lo que se muerde la cola como la serpiente simbólica.

Amor y muerte son dos temas que se emparejan bien, que casi se confunden. En algunos cultos iniciáticos la orgía sagrada constituía una derrota de la muerte; en la literatura mística, por su parte, constituye la muerte una particular expresión del amor sagrado. En los poemas de Mariano Roldán se plantea una pregunta que el poeta no responde con claridad: "¿También la muerte es dulce si se ama?" El primer poema de la tercera parte, "Literatura de ocasión", según advertí al comentar su salida anterior, es casi una paráfrasis de la *Noche oscura del alma* "a lo profano", con citas de Juan de la Cruz intencionadamente eróticas. Para Roldán la muerte es una realidad tan inevitable como el hecho del enamoramiento. Por eso, la respuesta imprecisa a la pregunta antes propuesta viene en los versos que la siguen: "Brinda más vino mano femenina. / Lo acepto, como acepto / mi muerte: de tan vivo." Es un *carpe diem* erotizado, muy lógico en la trayectoria poética de Roldán, defensor del "hombre nuevo" sujeto a la realidad. Su poesía renunció siempre a la grandilocuencia retórica para expresarse con una imaginaria que sí ha brotado del río, como recomendó don Antonio Machado. El amor, el vino y la muerte son tres dones semejantes en su pensamiento, y no se anulan, sino que se completan.

Pero decía que el tiempo es el enlace lógico entre el amor y la muerte. Frente al amor cortés y al romántico, Roldán, siempre lúcido en la realidad, apuesta por el amor pasional que se extiende en dos cuerpos y concluye un día de forma natural. Después queda el recuerdo, y tal vez incluso una melancolía. Decidido a hablar de cosas ciertas y comunes, del amor de los hombres vulgares, ese que no da lugar a novelas ni a suspiros de mecanógrafas, presenta, por ejemplo, en el poema que abre la cuarta sección de *Alerta, amantes*, una típica escena de "ligue" en una cafete-

ría. Y, como suele suceder, no ocurre nada, fuera del cruce de dos miradas, así que el poeta medita sobre la monotonía del sexo, y acaba con un dejo de esperanza pensando que "acaso / era la destinada a mi amor desde siempre". Esa esperanza, aunque frustrada, es la que da pie para continuar viviendo día a día, con la ilusión de que suceda algo sorprendente.

Otro poema, "Reencuentro", marca el paso del tiempo con rasgos hondos y un poco irónicos, tanto que se aproxima a una muy conocida rima de Bécquer, la que narra las exclamaciones de dos enamorados al volverse a ver después de varios años. Roldán describe también las exclamaciones de los dos antiguos amantes, tras advertir en el primer verso: "La edad todo lo cambia y borra equívocos"; el tiempo ha cambiado no sólo el aspecto físico de los cuerpos, sino también sus almas. Quizá no sea posible repetir el amor, en ese caso, tal vez en ninguno. Se lo plantea Roldán por medio de unos versos de Ibn Nazaar, quien se preguntó si es posible volver a amar después de haber amado plenamente una vez (el tema, desde luego, ha dado lugar hasta a canciones muy pegadizas). Tampoco Roldán contesta a la pregunta del árabe, después de meditar sobre ella. Este poema, "En voz baja", que viene a ser una glosa de Ibn Nazaar, resulta medular en *Alerta, amantes*, porque explica el carácter dominante en sus composiciones: el amor es una realidad que conviene aceptar tal como es, sin perder el tiempo con metafísicas que ese mismo tiempo torna innecesarias.

Lo que sí permanece latente es el recuerdo, traído y llevado por el capricho del tiempo, y así un día penoso es capaz de revivir un día feliz, hasta el punto de que se sienta el antiguo goce de la vida, según se explica en el poema "El día de hoy": juega Roldán con el ir y venir del tiempo hasta el punto de actualizar en ese día de hoy dos días opues-

tos. Es poema para leer con atención, pero largo para citarlo.

Este poema enlaza con el que ahora abre el libro, "El acecho", donde está el poeta con su "vida interrumpida" en un hoy que le vuelve a la niñez gracias a esa rueda que tantas religiones tiene como símbolo del tiempo. Retorna la inquietud del tiempo en "Vieja y nueva costumbre", donde el poeta llega a decirse a sí mismo como si hablase con la amada que no sabe "si te has muerto / como yo, que ahora hablo", porque en la eternidad el tiempo pasado y el futuro se confunden; cuando el amor ha muerto puede decirse que han muerto los amantes. Es la filosofía que se contiene en el último poema, el epílogo del libro, donde un moribundo exalta a su cuerpo en ese instante final, y el poeta

lo define como "aquel anciano, gran / amador, gran vivo."

No cabe la menor duda de que *Alerta, amantes* es un espléndido tratado sobre el amor, en la línea del que otro cordobés poeta, Ibn Hazm, escribió hace cerca de mil años. Un tratado sobre los efectos del amor, sus causas y consecuencias, acompañado por una disquisición en torno al tiempo y un comentario final sobre la muerte. Un tema tan traído y llevado por los poetas y los filósofos (qué bien poetizó Platón filosóficamente sobre él), requería un tratamiento expositivo muy personal. Lo ha conseguido Mariano Roldán, en la plenitud de sus facultades líricas, más hondas en este libro que nunca. Excepto la segunda sección, compuesta en prosa, el verso que encarrila *Alerta,*

amantes es libre, pero de ritmo endecasilábico: la medida oscila entre siete, nueve, once y catorce sílabas, con lo cual no se altera el compás silábico, aunque el poeta lo arbitre según su buen hacer.

Ha preferido asimismo un verso desnudo de artificios, lo que no impide encontrar alguna palabra culta de escasa utilización. En su poesía es habitual la precisión y concisión, en frases a menudo breves; así sucede en este libro. Mariano Roldán, periodista de profesión civil (la poesía es profesión espiritual, claro), ha escrito la crónica cotidiana de un amor, y lo ha hecho con la depuración que el largo oficio de veinticinco años seguidos le permitía. El resultado es muy importante.

ARTURO DEL VILLAR

clásicos

IBN GABIROL, PRIMER POETA DE LA MODERNIDAD

SELOMO IBN GABIROL: *Poesía secular*. (Prólogo de Dan Pagis. Selección, traducción y notas de Elena Romero.) Ediciones Alfaguara, Madrid, 1978.

Nuestro conocimiento del pasado es engañoso: tendemos a confundir los siglos que se fueron con su arte, con las ideas que en ellos dominaron, y a sus personajes fundamentales, con arquetipos, con figuras emblemáticas, con entes de ficción, olvidando que la vida cotidiana es siempre la misma, y que la perplejidad, el conflicto entre lo banal y lo absoluto constituyen el lote de todo hombre —ayer, hoy y mañana. Existen, sin embargo, algunos con los que no cabe llevar a cabo esta operación reductora, mitificadora, debido a que su conflictualidad última, su rechazo vital de los moldes sociales, el modo agónico con que asumen su condición, hacen saltar toda barrera, forzándonos a encarar sin subterfugios tranquilizadores la realidad. Con la consiguiente desazón de los más, con rechazos que van de la negación pura y simple, al olvido impuesto. Según ejemplifica el destino —póstumo y no— de uno de los más grandes de entre ellos: Selomo Ibn Gabirol, parte de cuya obra fue relegada a las tinieblas en nombre de lo que podríamos llamar el decoro metafísico, del pudor trascendente —no era, ni es, soportable que un hombre

desnude tan decididamente su intimidad última, que es la de todos.

Nacido en Málaga a principios del siglo XI, y muerto apenas treinta años después, Ibn Gabirol errabundeó de una ciudad a otra, por toda España, arrastrando consigo contradicciones que no eran sólo suyas, obstinándose ciegamente en iluminarlas con su inocencia superior, con su valentía existencial. Cuando se extinguió en Valencia, hacia 1053, dejaba tras de sí la gloria de quien supo abrir una perspectiva nueva a la poesía religiosa, admirada por todos, y el oprobio de quien no celó como poeta profano la ambigüedad de nuestra común naturaleza, dando voz a la cólera y al resentimiento, a la debilidad abyecta que nos cerca, y, sin solución de continuidad, a la afirmación y a la pureza. ¿Cómo extrañarse, así, de que, para preservar la mentida unidad del ser humano, y para evitar el escandaloso contraste entre una parte de su producción poética —la religiosa— que podía ser aceptada por todos sin desdoro, con orgullo, y otra —la profana— donde la derelicción reinaba, esta última fuera sistemáticamente ignorada? No fue, en efecto, hasta mediados del siglo XIX cuando este sector de su producción poética salió de nuevo a luz y comenzó a ser objeto de la valoración merecida. Y no fue hasta fecha muy reciente cuando su obra profana empezó a ser publicada críticamente, con todas las garantías científicas: ediciones de H. Brody y J. Schirrmann (Jerusalén, 1974), y de D. Yarden (Jerusalén, 1975-1976).

Como apunta Dan Pagis en el prólogo a esta excelente selección y traducción de la poesía profana de Ibn Gabirol que ha realizado Elena Romero, el florecimiento admi-



table de la poesía hispanohebrea medieval fue debida en buena parte al paralelo florecimiento de la poesía hispanoárabe: como respuesta al reto que suponía la existencia misma de una cultura tan compleja y alta como la islámica de los siglos XI y XII, la cultura judía se afirmó con una fuerza asombrosa, asumiendo parte de la otra —sus formas— para trascenderla. ¿Imitación y subsidiariedad? En absoluto: sobre un fondo de respeto por la grandeza ajena, el judaísmo español buscó en sí recursos propios para caminar por la dirección inédita que ante él se abría; y lo hizo desde una posición muy distinta a la islámica, y con aliento más sostenido, razón por la cual esos caminos divergieron de inmediato, logrando eludir los hebreos la petrificación en lo convencional que acabaría agostando a la cultura que le había permitido abocarse a nuevos horizontes.

En todo este proceso de revitalización cultural del judaísmo, Selomo Ibn Gabirol

representó un papel de primera magnitud. En primer lugar, por lo que respecta a la poesía religiosa, a la que revolucionó, en cuanto miembro del grupo en que se insertaba —y que fundara Dunas ben Labrat, quien en el siglo X introdujo la métrica cuantitativa en la poesía hebrea—, adoptando los moldes estéticos de la poesía árabe y volviendo a entroncar con la tradición bíblica, y a título individual, afirmando su personalidad sin, por ello, dejar de ser el transmisor de los sentimientos colectivos de su pueblo: él alcanzó, como sin esfuerzo, el milagroso equilibrio entre la afirmación de sí y la comunal; consiguió que su voz, sin dejar de ser suya, fuera de todos; logró cantar lo sagrado desde esa zona de la propia interioridad en que

toda alteridad se anula, más sin que el yo pierda su color y su acento propio. Y luego, por lo que hace a la poesía profana, ajena hasta poco antes al ámbito cultural hebreo, la cual adquirió en sus manos un fulgor tan intenso y extenso, que justifica el elogio de Al-Harizi: "Todos los poetas de su generación fueron ante él vacua inanidad."

A sabiendas de que una afirmación del tipo de la que sigue casi siempre carece de sentido, no vacilo en decir que Ibn Gabirol se muestra en su obra profana el primer poeta moderno de Occidente. Y ello, porque fue el primero —y durante muchos siglos, el único— en descubrir en sí el conflicto básico que hace del hombre un hombre. Sin duda, ese conflicto había sido avistado poé-

ticamente desde antiguo, pero en clave moral, no metafísica. De dónde, la conmoción que tuvo que producir en su momento —¡siglo XI!— la lectura de versos como éstos:

**Yo soy el alma, el hombre es obra mía;
soy el Zodíaco, el astro está en mis signos.**

O como aquellos otros en que la noche, identificada con un cocodrilo, hace salir a la luna, adornada con una chorrera verdosa, por miedo a la luz del poeta.

Una conciencia pareja de la grandeza del hombre tenía que chocar de modo necesario en una época profundamente religiosa, y dentro del sujeto de ella, con la no menos intensa conciencia de su radical menesterosidad. Pues Ibn Gabirol, soberbio en nombre de todos, no era un megalómano, sino alguien que conocía, junto a la ilimitación de nuestras virtualidades, la férrea condición de nuestras imposibilidades y límites. Dice, así:

**Y mi cuerpo camina por la tierra
y mi alma camina por las nubes.**

Versos éstos que hay que leer con exclusión de toda banalidad, descubriendo en ellos el inquieto sentir de quien se da cuenta de que lo específicamente humano es mantenerse y caminar por la tierra de nadie que separa lo sagrado de lo profano, en una actitud de pura expectativa, con agudo sentimiento de la temporalidad, a caballo entre la afirmación y la negación, entre el deslumbramiento epifánico y la torva ironía, entre la confianza y la desesperación.

Si, feo y genial, enfermo y sujeto de revelaciones, pobre en su carne y rico en la introspección, Ibn Gabirol es nuestro más remoto contemporáneo. Pues no debemos olvidar que dijo sí a la derelicción y el éxtasis en el seno de una religión concreta: el judaísmo. Es decir, conjugando la fe con su contrario, y haciendo de ello un espejo quebrado en el que el hombre de cualquier tiempo puede ver el reflejo de su realidad última.

LEOPOLDO AZANCOT

“EMMA” O LAS ENSEÑANZAS DE UNA EDICION OPORTUNA

JANE AUSTEN: *Emma*. Traducción y notas de José María Valverde. Editorial Lumen. Barcelona, 1978.

La reciente publicación de una de las principales novelas de la inglesa Jane Austen (1775-1817), antecesora preclara de la genial Virginia Woolf, en cuidada y eficaz traducción del incansable José María Val-

EL EXPONENTE LIRICO INGLÉS

P. B. SHELLEY: *Adonais y otros poemas*. Edición preparada por Lorenzo Fraile. Editora Nacional. Madrid, 1978.

Pese a la celebridad que goza en el ámbito de nuestra lengua, los numerosos estudios y las reiteradas traducciones de su poesía, no son muy accesibles las ediciones de la obra de Shelley. De ahí que sea siempre bien recibida una nueva empresa que intenta desvelar al lector la bien merecida popularidad de Shelley. Inencontrables son las versiones de Vicente F. Muñoz y la del mismo Vicente Gaos, que apareció hace más de treinta años en la ya venerable colección que adoptó el nombre de su poema más célebre. Pese a ello, en las siempre generosas páginas de la Antología de la poesía inglesa de María Manent, el curioso podrá apreciar el buen hacer de un excelente traductor. Ahora, en la edición de Lorenzo Fraile, vemos renovada la tarea, esta vez introducida por un breve e informativo estudio del romanticismo, y en particular el inglés, además de los imprescindibles datos biográficos de Shelley y las pistas necesarias sobre su obra. Fraile destaca el poema *Adonais*, quizá el más perfecto exponente de la poesía del inglés, y para ello se extiende en el que fue turbio contexto del poema, aclarado felizmente por los estudiosos modernos, principalmente por Harold Bloom (del que contamos desde 1974 una versión castellana de su *The Visionary company*, en la hoy desaparecida casa de Barral Editores.)

Adonais es el elogio fúnebre de Keats. Está compuesto por cincuenta y cinco estancias y responde a una tradición elegíaca no ajena al concepto helénico, ni al lamento de Spencer por Sir Philip Sidney o el de Milton por el rey Eduardo. Shelley no se entretiene en la elegía del hombre, sino que prefiere remarcar la muerte del poeta, su *asesinato* por una sociedad mediocre que no lo comprende, y que lo rechaza como un ser extraño. La muerte de Keats simboliza en *Adonais* la muerte del genio. Fraile se guía en Bloom para explicarnos el poema, y luego nos entrega su versión, cuidada y fiel de siete poemas de Shelley, entre los que se encuentra el *Adonais*. Al esmero del traductor, a su conocimiento del tema y a su indudable entusiasmo habría que ponerle un reparo, que se nutre en la vieja e infinita polémica sobre cómo debe hacerse una traducción de poesía y quién debe hacerla. Si desde luego pedimos al traductor una recreación igualmente poética del texto original, esta versión no cumple con la solicitud, ya que sacrifica la belleza formal a la literalidad. Un ejemplo diametralmente opuesto está en la hermosa versión que de *Adonais* hicieron Manuel Altolaguirre y Antonio Castro Leal, que alguien tendría que rescatar de su injustificable olvido.

MARCOS-RICARDO BARNATAN

verde, quien recientemente nos obsequió también con muy apreciable versión de las **Poesías Reunidas**, de T. S. Eliot, es evento editorial que no debe pasar desapercibido. Y ello porque, contra lo que a cualquier lector despistado pudiera a primera vista parecer, no representa un simple eslabón más de la atosigante cadena de "recuperaciones" con que nuestros editores nos tienen últimamente maniatados en lo referente al antaño tan descuidado ámbito de las literaturas anglosajonas. Se trata, por el contrario, de oportunísima llamada de atención que, de ser escuchada a los varios frentes literarios a que se dirige, podría resultar, por sugerente, oportunísima y sutil reconvencción en tiempos, como los que corren, tan propicios al desmadre pseudocultural y la vana ceremonia.

Oportunísima llamada, digo, en primer lugar, con respecto a las mismas casas editoras. Por lo menos a aquellas de entre ellas que, atacadas también por la fiebre de anglofilia imperante en lo novelístico, intentan no poner sus afanes a la orden tan sólo de lo espectacular y fácilmente comercializable, sino prestar un meritorio servicio cultural a mercado de lectores tan famélico en muchos ámbitos como el de nuestro país. Pues, de lo que en realidad se debe tratar, es de despertar la curiosidad, de combatir el letargo. Y ello solamente se podrá conseguir con la revisión de obras que como esta **Emma**, tan distinta y sin embargo cercana a la *Bovary*, representen, por sus características, material asequible y hasta gozable para los tan resabiados y reticentes uso y consumo de los no iniciados. Punto éste sobre el que volveremos, de manera implícita, algunas líneas más adelante.

Oportunísima llamada, en segundo lugar, para preparadores de edición. José María Valverde, experto donde los haya, vuelve a darnos una lección magistral, en efecto, a quienes de manera continuada o de cuando en vez nos aventuramos a hacer pinitos en el

por tantos conceptos ingrato oficio de traducir. Si su texto introductorio al relato de Jane Austen es tan ajustado como suficientemente informativo y aleccionador, la versión que le sigue resulta encomiable por más de una razón. Fluye, en primer término, con la facilidad de una prosa originalmente concebida en castellano, y ello sin concesiones ni a preciosismo ni a petulantes intentos de enmendar la plana a quien debe ser, si no el único en edición foránea, sí el último responsable de lo que se narra: el autor. Donde había errores en inglés, sigue habiéndolos en nuestra lengua. Y así, página a página, capítulo a capítulo, de principio a fin, se consigue dar culminación absolutamente magistral a una tarea que, por las características de la novela traducida y del peculiar estilo en que originariamente se construyó, presentaba respecto a versión dificultades considerables y hasta a veces imponentes.

Y llamada oportunísima, por último, aunque aquí con tintes que debemos matizar bastante más, menos aparatosamente evidentes, respecto a narradores actualmente en ejercicio de nuestro ámbito cultural y, en especial, en lo tocante a los más jóvenes. Estos, en efecto, discurren y trabajan en la actualidad altamente amenazados por el riesgo que significa la errónea convicción de que un relato se hace tanto más atractivo, de calidades más visibles, cuanto más se complejiza. Ello, sobre todo, después de sufrida la influencia no siempre benéfica, por inadecuadamente digerida, de determinadas tendencias que, continuando a la page, aunque ya boqueantes, van a acabar por tener desastrosas repercusiones en nuestra narrativa. Punto en lo referente al cual **Emma** constituye una verdadera lección a aprender.

En dicha novela, en efecto, alcanza cotas a veces inverosímiles por su drasticidad el imperio sin paliativos del principio de la sencillez. Situada cronológicamente entre **Mansfield Park** y **Persuasión** dentro de la

producción novelística de su autora, posterior a obras maestras que alcanzaron gran difusión en su momento, como lo fueron **Orgullo y Prejuicio**, **Northanger Abbey** y **Sentido y Sensibilidad**, la economía de medios de que en ella se hace gala, la frialdad ceremoniosa del estilo, no llegan a ser en absoluto contradictorias con la eficacia apabullante de un espíritu de observación que en ningún momento descansa, ni con la maestría en el empleo del diálogo, aspecto respecto al cual Lord Macaulay, por ejemplo, no dudó en colocar a Jane Austen a la altura de William Shakespeare y Walter Scott. Autor este último, hemos de aclarar, en absoluto comprable con ella, sino más bien todo lo contrario, en lo referente a contenidos temáticos y tratamiento.

Stendhal por su capacidad imaginativa; Proust por su lenta minuciosidad; Virginia Woolf por su maestría para retratar personajes y ambientes... Estos nombres, entre otros, se nos vendrán indefectiblemente a la cabeza al conocer de la mano de Jane Austen las aventuras y desventuras de la muy soñadora señorita **Emma Woodhouse**. Y, junto con ellos, aquellos otros que representan cimas del más depurado humorismo crítico inglés, pues en la novela que comentábamos se contiene, además, muy lúcido aunque modoso ataque tanto al clasismo del sistema social dominante como al espíritu romántico y sentimental que por la época arrasaba en el continente.

Modernidad, en resumen. Por todas partes modernidad. Modernidad que ya lo era en el momento de su primigenia publicación —nada menos que en 1816—, y modernidad que, pese a quien pese, lo sigue siendo a las puertas del siglo XXI. Y todo ello logrado con la varita mágica de la sencillez.

La tercera lección que se puede sacar de **Emma** en el momento actual está ahí. ¿Alguien la querrá aprender?

JOSE-BENITO ALIQUÉ

narrativa

TOPOLOGIA DE UNA CIUDAD FANTASMA

ALAIN ROBBE-GRILLET: *Topología de una ciudad fantasma*. Col. Grandes Narradores. Ed. Cupsa. Madrid, 1978.

Alain Robbe-Grillet, máximo divo del "Nouveau Roman", continúa en su línea de impacable contestación del relato tradicional, cuya erosión —apuntada ya en Flaubert— tiene en Proust, Joyce y Beckett, sus hitos más eficazmente subversivos. Como recuerda José María Fernández Cardo en el "preliminar" a esta "Topología de una ciudad fantasma", el "Nouveau Roman" hace es-

pecial hincapié en la forma, y no como algo complementario u opuesto al contenido, sino como única realidad. El propio Robbe-Grillet escribía en 1963: "La obra de arte, como el mundo, es una forma viviente; existe, no tiene necesidad de justificación. La cebra es real, negarla no sería razonable, aunque sus rayas estén desprovistas de sentido. Sucede lo mismo con una sinfonía, una pintura, una novela; es en su forma donde reside su realidad... La novela no es en absoluto un útil. No se concibe a la vista de un trabajo definido previamente. No sir-



va para exponer, para traducir, algo que exista antes de ella, fuera de ella. No expresa, indaga. Y lo que indaga es ella misma... La escritura novelesca no trata de informar, como lo hace la crónica, el testimonio o la relación científica, constituye en sí misma la realidad. No sabe lo que busca, ignora lo que tiene que decir; es invención, invención del mundo y del hombre, invención constante y perpetua interrogación”...

No se me oculta que en esas proposiciones, excesivamente excluyentes por rotundas, hay algo de capcioso y de rebatible. Algunos de esos principios son perfectamente aplicables a la novela más tradicional que, además de expresar, indaga —incluso sobre sí misma— y es también invención del mundo y del hombre, ¿por qué no? Dejando de lado una polémica que nos extraviaría, admito la inexcusable novedad relativa de los “nouveaux romanciers”, en cuanto reivindicaban una mayor libertad para el texto, concentrándose sobre él en permanentes actitud lúcida y tratando de abrir en la cerrazón lógica del argumento novelesco, estimulantes grietas subversivas. Podría sospecharse, precipitadamente, que una novela que destruye con saña cualquier tentación de linealidad, que obsesivamente se mira a sí misma —en mítica actitud narcisista— tiene que ser, sin remisión, hermética y aburrida. Me apresuro a decir que no. ¿Por qué? Dos razones me vienen a la memoria, al acabar de leer —con verdadera fruición— esta novela última de Robbe-Grillet. La primera, que está primorosamente escrita (su valor estético es indudable en su doble apelación autorlector). La segunda razón que rebate la sospecha de aburrimiento es su sentido de juego y su inserción en lo mágico-mítico. Otro dato complementario que la enriquece es la indeterminación temporal o —dicho de otra manera— la ruptura del tiempo lineal en favor de un tiempo más rico, que va y viene, que es vertiginoso y a la vez quieto, ralentizado, intercambiable, instantáneo y —si vale la paradoja— eterno.

Robbe-Grillet nos propone una tarea fascinante: la determinación topológica de una ciudad fantasma, en otro tiempo dedicada a la diosa Vanadé, y destruida misteriosamente por la propia divinidad para vengar el agravio de una joven que llevaba fraudulentamente su nombre. La última erupción de un volcán arrasa Vanadium, la ciudad sagrada y maldita. “Dícese que sólo se salvaron del cataclismo las condenadas a muerte que se encontraban encerradas en un calabozo subterráneo, en la cárcel de mujeres, protegidas por las bóvedas de piedra de colosal espesor y por la total ausencia de aberturas”. La venganza de la terrible Vanadé Voluptuosa (también llamada Vanadé Vampiro) se cumple, ininterrumpida y circular, en un rito silencioso y lentísimo, interrumpido por un alarido que forma también

parte del alucinante ritual de las doncellas. Hay también un guijarro del tamaño de un puño que proyecta una sombra desmesurada sobre el suelo, un estilete que ejecuta la violación a través de un retrato (cf. ritual vudú de las “muñecas de la muerte”) y un charco de sangre que avanza por debajo de las puertas de la celda, los inevitables espejos duplicadores, un mundo de gestos lentos y exquisitos, muchachas que parecen extraídas de las fotografías de David Hamilton (ese halo de intemporal romanticismo, de lánguidas miradas inocentes, de cristalización decadente, vestidos vaporosos y lechos a medio deshacer, flores y largos cabellos rubios...) Primero es una sospecha; después tenemos la inquietante seguridad de que Robbe-Grillet está describiendo a esas adolescentes de Hamilton, sobre todo cuando se nos revela que David G., es David Hamilton, ¿Es algo fortuito? Creo que no. Pese a la consciente indeterminación del “Nouveau Roman” y a la fantasmal topología que el novelista utiliza hábilmente para darle más pregnancia al misterio, a lo mítico, hay claves y hay —por así decirlo— una vaguedad rigurosa.

La vieja ciudad marina que describe Robbe-Grillet parece extraída de los cuadros de De Chirico (“La calle de la melancolía”, “La gran torre”, “La musa inquietante”): “Ya no hay más que restos de muros caprichosamente recortados, fachadas casi intactas pero sin nada detrás, los cercos vanos de sus ventanas abiertos tan sólo al cielo azul, o a otros paneles de pared, fragmentos en fin de numerosos monumentos públicos, ornados de estatuas cuya piedra o bronce no presentan ya, en su majestad conservada, más que miembros mutilados esbozando gestos ausentes...” En ese marco de suprema quietud se reitera un ritual que reactualiza el mito originario. Como recuerda Mircea Eliade (cf. “Iniciaciones místicas” Ed. Taurus, 1975) “la repetición de un ritual establecido por los Seres divinos trae consigo la reactualización del tiempo original, cuando el rito se celebró por primera vez” (en este caso, la venganza de la diosa Vanadé). Pero el rito se atiene a normas estrictas, está marcado por un número mágico —el 5— que se concreta en los cinco barrotes de la cárcel, el pentaestilo, el código penitenciario en cinco puntos, las cinco mujeres que visitan la ciudad, los nombres de Vanadé y David (con su reiteración de la V, correspondencia latina del 5 árabe)...

Es evidente, también, la estructura musical de la novela. Su espacio —como apunta José María Fernández Cardo— tiene una doble acepción topológica y armónica. El tema de las adolescentes, estigmatizadas por los mismos gestos reiterativos, se repite mil veces, como una recurrente frase melódica. “Desde ahora —explicaba el propio novelista en 1970— los mismos temas de la novela

se convierten en los elementos de base capaces de engendrar toda la arquitectura del relato, e incluso las aventuras que se desarrollan en él, según un modo de desarrollo comparable al que practican la música serial a las artes plásticas modernas". (Un dato para posibles reediciones de la novela: la página 126 sobra, porque repite toda la página 25 y continúa con algunas palabras más).

En suma, "Topología de una ciudad fantasma" reafirma el vigor narrativo de Robbe-Grillet, su excepcional capacidad fabuladora. Maravillosamente escrita, no pierde un ápice de su valor estético gracias a la excelente y sensitiva traducción de Ana María Aznar. La colección "Grandes Narradores" —que dirige muy acertadamente Antonio Prieto— suma así a su índice una obra valiosa de vanguardia.

JOSE MARIA BERMEJO

EL NUEVO UNIVERSO DE JOSE DONOSO

JOSE DONOSO: *Casa de campo*.
Ed. Seix Barral. Barcelona, 1978.

Un entramado perfecto de páginas, disposición de capítulos, alternativas de diálogo, de imaginación, de lenguaje, de estructura narrativa y de interpretación cosmovisiva resaltan de la inmediatez de la lectura de la nueva novela de José Donoso, *Casa de campo*. Dos partes, casi absolutamente uniformes, incluso en la localización de los hechos narrados (el elemento espacio), componen el todo cerrado de la saga de los Ventura, que se abre paso a través de un mundo botánico, sugente de una estética distinta en la narrativa del novelista chileno: *La partida* y *El regreso de la casa de campo*, el juego de la subversión (naturalmente ideológica) que invierte en cada página los papeles de los catorce capítulos, donde rodeados de falsos terrores, de lanzas que separan del mundo, de clemencias a toda costa convertidas en letanías de ficción, juegan repetitivamente los niños-Ventura contra los adultos-Ventura. La oposición de estos dos actantes es también producto de mi hermenéutica personal: la trasposición de valores que subyace en *Casa de campo* supone también el hartazgo del novelista enorme y solitario que es José Donoso. El elemento temporal que en principio parece jugar una importante circunstancia dentro del relato es, sin embargo, un elemento más de la ficción conformada por la imaginación de la novela. Un año puede convertirse en pequeña unidad de tiempo, en doce horas (por ejemplo), según quien se refiera al tiempo, dentro de la ficción y conforme avanzamos en la novela nos vamos dando cuenta que el novelista ha querido, de alguna manera, jugar con nuestra mala fe de lectores, que buscamos siempre la trampa de la escritura, el truco que nos mantenga enhiestos en la hermenéutica personal a la que antes me refería.

Los Ventura, ¿qué significan en Casa de campo; o preguntado de otro modo: ¿se esconde algún simbolismo en el juego que adivinamos flotando sobre el mundo cerrado que ellos mismos conforman, configuran, tanto como protagonistas, como también por su condición de intérpretes e interlocutores de la comedia?

Los Ventura son la Casa de campo de José Donoso que consigue con ello implicar en su narrativa la nueva modalidad del elemento estético. Hasta ahora, Donoso nos regaló personajes ajenos a los encajes y a las sedas, lejanos de los metales nobles y de la tersura epidérmica. El obscuro pájaro de la noche, su otra gran novela, está plagado de mohos, de líquenes horribles, de pústulas, de personajes contrahechos y monstruosos. Un cambio cualitativo se produce, pues, con Casa de campo en la narrativa de José Donoso. Aquí, la estirpe procede directamente de la belleza más pura, hace alardes de esa procedencia, cumple con la misión de conservarla a toda costa. La belleza es, en suma, no sólo la primera característica (que ellos consideran exclusiva) de los Ventura, sino también el único camino para poder conservar su relevancia vital como mundo cerrado, superior, frente a la contaminación espiritual, ideológica y física que se esconde a cada paso en las torvas miradas o en los pasos excesivamente reticentes de los antropófagos que acechan maliciosos el mundo fantástico y envidiado de Marulanda.

En Casa de campo se esconde también, en ese juego de cajas chinas que parecen brotar de las tempestades de vilanos otoñales o en el rumor del bosque de gramíneas que rodea Marulanda, toda una simbología del hermetismo de las clases sociales: aristocracia (los Ventura), únicos descendientes del cielo y monolíticos monopolizadores del oro (el cielo) de las montañas azules; la casta de los sirvientes que es renovada cada año, desdeñosamente; y la última escala, la de los antropófagos mantenidos a distancia y en los que reside el mal, esclavos que —no obstante— sirven para mantener esa preponderancia de los Ventura, cuya historia empieza a desmoronarse por la rebeldía de sus propios hijos, una selva enorme de fantásticos personajes cuya cosmovisión ayuda al juego de los contrarios que sostiene el equilibrio estructural y formal del relato. Casa de campo es, así, portadora de los más interesantes valores de la novela de ficción tradicional, pero al mismo tiempo existe una evidente burla —por parte del novelista— de todo ese mundo fantástico que es su propia creación. Ficcionalizar el tiempo y el espacio, sin reloj ni geografía, sin cuaderno, ni bitácora. Ascender

al torreón donde los Ventura han empalado la única posibilidad de subversión en su familia, liberar al engendro, liberar alegremente la posibilidad de la revolución. Dejar correr, tirado por el viento, a través del bosque de gramíneas el carromato de la ambición juvenil. Ejercer con la novela, con el texto narrativo, la trasposición del tiempo real, la recuperación de ilusiones que se han ido olvidando o enmoheciendo en la imaginación del creador novelístico. Ahuyentar simultáneamente la tentación del anquilosamiento, subvirtiendo el juego maniqueo de los valores tradicionales...

Todo eso ha conseguido José Donoso en Casa de campo, novela que no es fácil de digerir y de no unilateral interpretación. El mundo cerrado de los Ventura supone la consolidación y la madurez efectiva de un novelista distinto dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea. No en vano, la formación de Donoso es anglosajona. Y sus influencias literarias, también.

J. J. ARMAS MARCELO

BARROQUISMO Y DELIRIO

SEVERO SARDUY: *Maitreya*. Editorial Seix Barral. Nueva Narrativa Hispánica. Barcelona, 1978.

Esta obra última del escritor cubano Severo Sarduy se constituye menos como una peripetia temática que como una circunvalación lingüística —desorbitada y retoricista— en torno a un tema "decorativo".

La "chineroise" de nuevo cuño que Severo Sarduy ha reintroducido —no sin violencia— en nuestra época, no es la única de las concomitancias que con el barroquismo presenta un libro como *Maitreya*. Resuelto en lenguaje, este intento acrónico soporta una paradoja brutal en su enunciación: retrotraer, por la fuerza del lenguaje actual, un complejo sistema cultural cuya principal dificultad es la de su exotismo impenetrable.

En propiedad, la novela se extiende a modo de territorio donde confluyen, por un lado, la seguridad del lenguaje probado

—valdría decir “conocido”— y, por otro, la inconcreción del fantasma a convocar: el del mundo cerrado a la experiencia occidental; el ritualismo budista.

Convertido en algo más que un ejercicio de estilo, **Maitreya** es una apuesta por la probabilidad: cualquier texto pudiera diseñar y circunscribir cualquier contexto; “Nada puede situarnos, (nada) puede definir donde estamos en un espacio”, escribe Sarduy sobre la cosmología después del Barroco, y **Maitreya**, en ese caso, es la respuesta organizada por el azar, relato donde se yuxtaponen y se acoplan de modo inesperado dos (i) realidades divergentes: la palabra y la historia. Ese forzamiento de la verdad que supone la segunda, comienza puntualmente con su reducción al ámbito de la primera.

Preocupado por los alcances —y resonancias del lenguaje— (los habituales artículos en “Tel Quel” evidencian su consagración a la palabra); urgido por la necesidad lúdica de desvelar la vergonzosa naturaleza de su comercio, Severo Sarduy incide en una serie de recursos de logomaquia que se pliegan —a pesar de su radical impropiedad— sobre los fundamentos del mundo a trasladar.

La adjetivación es el agente encargado de revelar este tipo de tensión que subyace en el texto; huyendo de la propiedad (adjetival había sido hasta ahora toda la meditación realizada “seriamente” sobre el orientalismo) para instalarse en su extremo, descubre así la evidencia de una mente forzada a recorrer el trayecto y a someterse a la tiranía que la textualidad le exige.

Apoyado en la polisemia, aquí sistemáticamente presente, Severo Sarduy construye su experiencia sobre las posibilidades de las frases y palabras por alojar un mismo sentido alojado en nuestra contemporaneidad, y otro alusivo al complejo de cultura orientalista; evocación que se evade doblemente minada por los juegos de sombras y en la que el discurso lingüístico —aleatorio y arbitrario— se erige en protagonista y triunfa paradójicamente sobre aquello en torno a lo cual había venido a constituirse. Sus vacilaciones y derivaciones recubren y, al hacerlo, enmascaran, la materia historial, jugando a desvirtuar sus mecanismos en nombre de un superior procedimiento. Emparentado con la experiencia surrealista —en lo que de azar, casualidad y burla ésta tiene— Sarduy no suprime aquí el objeto, por el contrario, presándole una atención sorpresiva lo desdibuja en el ácido corrosivo de la lengua, instalándole en un ámbito de falsedad evidente. **Maitreya**, como exégesis budista —que, no olvidemos es materia de moda— constituye una expresión desfocalizada, cuya validez se reclama desde los presupuestos que autorizan “la impermanencia y vacuidad de todo”.

Con este relato, Sarduy ha conducido su narrativa hasta una extremosidad nunca recogida en el repertorio literario de la lengua castellana. Tentados a ver en él ese asimilador de la obra rousseliana, para el que el lenguaje en su arbitrariedad conduce a la maravilla de una historia tan hermosa como plausible, habremos de reconocer sin embargo que, en **Maitreya**, lo temático —punto teóri-

co en que anclamos nuestra esperanza de placer intelectual— es un lugar de partida opuesto, un núcleo móvil pronto a ser desvirtuado por la maquinaria de un lenguaje que en nada le considera. Leve y episódicamente, eso que hemos dado en llamar “temática” emerge en la superficie del relato, cuyo verdadero desarrollo es sólo el de la divergencia que, con respecto a este “locus”, las palabras construyen. La invasión del Tíbet por las tropas chinas y la consiguiente dispersión de ceremonias y hombres por una geografía extraña (metáfora puntual aquí de la instalación en la sociedad occidental de núcleos de espiritualidad oriental) es así el argumento notorio —que incluye también un tratamiento del tema del Buda futuro, además de incursiones en el juego especular del doble— por encima de cuya red de convergencia, la palabra urde —convertida en retórica— el complejo esotérico de su significación clausa.

Punteado por el ritmo, el discurso se constituye como acumulación de unidades combinatorias que subyacen en un fondo al que el exotismo —lujoso y vano— oculta.

Riguroso lenguaje en todo caso, remanándose aquí y allá en el lirismo de las comparaciones (“Como estandartes raidos en la penumbra de una fiesta nómada” —pág. 175—; “Como un gigante prehistórico en la

tumba nevada” —74—; “Como paredes de arena derrumbándose” —163—), exasperándose en los violentos neologismos (blúmeres, tanatopráticos, arrubensaban...) o haciendo incursiones por la ortodoxia barroquista del castellano (“Ratones de velorio” —70—; “Se la empinaban a la ronda” —49—). Principios polisémicos, musicales y expresionistas apoyan también este intento de totalización inteligentemente conducido por la que apuesta Sarduy. Cinceladas las frases en sus equilibrios tonales, la narración abre el campo a la probabilidad y al destino que responde con una precisión inquietante: discurso enloquecedor que, cumplido, se presenta como lectura posible; espejo de espejos que metaforiza ese impacto de lo oriental en nuestra cultura.

Extremo de extremos, la extravagante ritualidad tántrica, cuya descripción ocupa gran parte del relato, se enfoca desde la sensibilidad erótica tropical y barroquista; fundidos estos opuestos, hechos posibles por el “logos”, su lugar de fusión son todos los lugares, al mismo tiempo que no lo es ninguno. Todo lo cual ilustra el lema que, como divisa de esas páginas, las ilumina desde su final: “Para demostrar la impermanencia y vacuidad de todo.”

FERNANDO R. DE LA FLOR

Novedades editoriales

ASTOR BRIME: **Nómada azul**. Col. Bahía. Algeciras, 1978.

RAFAEL GOMEZ PEREZ: **Introducción a la política activa**. Aldaba. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1978.

MERCEDES IBAÑEZ NOVO: **Un soplo apenas cálido**. Col. Alamo. Salamanca, 1978.

El Fernando. Espectáculo colectivo del T. U. de Murcia. (Edición de César Oliva.) Ed. Campus. Madrid, 1978.

ERNESTO GUTIERREZ: **Los temas en la poesía de Rubén Darío**. Acade-



mia Nicaragüense de la Lengua. Managua, 1978.

FELIX GRANDE: **Taranto**. (Homenaje a César Vallejo.) Col. de poesía “Nos queda la palabra”. Madrid, 1978.

MARIO ANGEL MARRODAN: **Cantos a la muerte**. Col. Roca Caliza. Valladolid, 1978.

LEON URIS: **OB VII**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

MARIANO JOSE DE LARRA: **El Doncel de Don Enrique el Doliente**. (Edición de José Luis Varela.) Ed. Cátedra. Madrid, 1978.

JOHN D. MacDONALD: **Donde terminan los sueños**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

WILHELM REICH: **Escucha, hombrecito**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

RAYMOND CHANDLER: **La dalia azul**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

MARIO VARGAS LLOSA: **La orgía perpetua**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

Dr. LUCY LOWAR: **Cómo desarrollar la memoria**. Ed. De Vecchi. Barcelona, 1978.

GUIA MONUMENTAL DE SE-RRALBO. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1978.

M. BALLBE M. GIRO: **Las fuerzas de orden público**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1978.

UN CONSISTENTE GONCOURT

DIDIER DECOIN: *John l'Enfer*. Novelistas del día. Plaza & Janés, Sociedad Anónima. Esplugas de Llobregat, 1978.

Un vasto escenario: Nueva York, la ciudad inmensa; tres personajes dispares: Dorothy Kayne, licenciada por las Universidades de Harvard y Nueva York, profesora de sociología urbana; Ashton Mysha, polaco, marino, segundo oficial de un trasatlántico; John l'Enfer, cheyenne gigantesco, limpiacristales, trepa-rascacielos; he ahí los elementos con los que Didier Decoin ha compuesto su novela, ganadora del Goncourt de 1977. Dorothy ha tenido un accidente grave, cuando practicaba el surf, que la ha privado —puede que para siempre— de la vista; Mysha ha sido operado urgentemente de peritonitis y su barco ha zarpado sin él; John llega al hospital donde ambos convalecen, a cumplir una misión de limpieza. Encuentra a la muchacha en un pasillo y la ayuda a regresar a su sala. Dorothy es, más que hermosa, atractiva: grandes bucles castaños ovalan su



rostro, que el vendaje aureola de desamparo. John, apenas llegado a su casa —una resistente construcción de madera, en plena zona residencial de Long Island—, escribe a Dorothy, invitándola “a vivir en ella hasta el día que le quiten la venda”. Ciega y sola, Dorothy accede. Mysha la acompaña, se acoge de momento a la hospitalidad del indio, y allí se queda.

Desde ese instante, los componentes del trío van a seguir juntos. Mysha hace de Dorothy su amante y John no protesta. Su respeto por la muchacha es casi sacral. “El

acceptaría —escribe Decoin— no tocar a Dorothy Kayne, nunca. No bailar con ella, no cambiarle los apósitos. Pero que viva en su casa, únicamente, nada más. Ella es tal vez la milésima mujer cuya vida John l'Enfer sueña en seguir paso a paso. A las otras ha dejado que siguieran su camino sin dirigirles la palabra; las ha visto desde su puesto, en lo alto del rescacielos, o reflejándose en los cristales; las ha perdido al final de la Quinta Avenida. Pero Dorothy Kayne ha entrado en su casa, se ha golpeado en sus paredes; una vez, él conservó así una gaviota durante siete meses”. La situación se prolonga hasta que el polaco, que ha vendido sus órganos a un especialista en trasplantes, se suicida. John, llevando a Dorothy, acabará alejándose hacia los sombríos bosques de Nueva Jersey, dejando atrás la ciudad.

Una ciudad que, desde el arranque de su novela, Decoin convierte también en protagonista. Su monstruosa configuración está amenazada de muerte; John l'Enfer, que con sus ventosas electromagnéticas ha trepado tantas veces las paredes de sus edificios, lo sabe mejor que nadie. Conoce la lepra de las piedras, su cáncer traidor; él ha sentido vibrar el esqueleto de hierro y cemento y cristal de estos colosos, pegando a ellos su corpachón en equilibrio, desafiando el vértigo y el miedo. “Nueva York es

FRANCISCO UMBRAL: **Diario de un snob**. Ed. Destino. Barcelona, 1978.
 ARTHUR KOESTLER: **El cero y el infinito**. Ed. Destino. Barcelona, 1978.
 ELIGIO RIVAS QUINTAS: **Frampas. Contribución al Diccionario Gallego**. Ed. Ceme. Salamanca, 1978.
 EDUARDO TRIVES: **El doble rostro de Eros**. Ed. Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1978.
 EDWARD JAY EPSTEIN: **El mundo secreto de Lee Harvey Oswald**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1978.
 MANUEL BARRIOS: **El último virrey (Queipo de Llano)**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1978.
 JEAN LASAGE: **La Italia de los secuestros**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1978.
 TONI VICENS: **Conocer Rousseau y su obra**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1978.
 MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN: **Los demonios familiares de Franco**. Ed. Dopesa. Barcelona, 1978.
 JOSE RIBELLES COMIN: **Bibliografía de la Lengua Valenciana**. Tomo IV. Siglo XIX. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1978.
 JAVIER HERVADA y JOSE M. ZUMAQUERO: **Textos internacionales de Derechos Humanos**. Ed. Universidad de Navarra. Pamplona, 1978.

GRACIANO PIERAITA GONZALEZ: **Burgos y otros poemas**. Talleres gráficos Diario de Burgos. Burgos, 1978.
 VLADIMIR BUKOVSKI: **El viento sopla otra vez**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1978.
 DOMINGO BENAVIDES GOMEZ: **Democracia y cristianismo en la España de la Restauración. 1875-1931**. Editora Nacional. Madrid, 1978.
 L. J. MacFARLANE: **Teoría política moderna**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1978.
 A. S. COHAN: **Introducción a las teorías de la revolución**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1978.
 PADRE ISLA: **Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas**. (Edición preparada por L. Fernández Martín.) Editora Nacional. Madrid, 1978.
 KALIKATRES: **Los aborígenes de Andrómeda**. Ed. Albia. Bilbao, 1978.
 JOSE ANTONIO RIESTRA: **Condorcet: Esbozo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano**. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1978.
Jóvenes de esta América. (Edición de Clara Hernández.) Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1978.
 PEDRO R. DE CAMPOMANES: **Discurso sobre educación popular**.

(Edición de F. Aguilar Piñal.) Editora Nacional. Madrid, 1978.

DONOSO CORTES: **Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo**. (Edición de José Vila Selma.) Editora Nacional. Madrid, 1978.

GIOVANNI BATTISTA DE CESARE: **Specchio nell'ombra (Un itinerario por la lectura de Juan Ramón Jiménez)**. Bulzoni Editore. Roma, 1978.

GUILLERMO DIAZ HERRERA: **Hem Salid**. Sungraf, Industrias Gráficas. San Clemente de Llobregat, 1978.

ARTHUR HERZOG: **El enjambre**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

HELEN VAN SLYKE: **El mejor lugar**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

FRANCISCO HERRERA LUQUE: **En la casa que escupe el agua**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1978.

JUAN MARSE: **Encerrados en un solo juguete**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

STANISLAW LEN: **Retorno a las estrellas**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

ROSS MacDONALD: **El otro lado del dólar**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

MAURICE BLANCHOT: **Falsos pasos**. Ed. Pre-textos. Valencia, 1977.

una ampolla de bruma lechosa, glauca en invierno, que se infla cada vez más con el paso del tiempo; que se hincha como un champiñón; y todo el veneno está en el pie del champiñón: el gentío, los autos, las luces, los barcos". Más los vientos, y los gases nocivos, y la lluvia, y los pájaros, y el sol. Hay conducciones que revientan, fuegos que se propagan. Todo va corroyendo, erosionando el armazón, día a día. En una tablilla de Babilonia, se lee: "Si en una ciudad se reúnen y aullan los perros, ¡caída de la ciudad y destrucción!". Pues bien, los perros de Nueva York han ido abandonando sus casas y refugiándose en las estribaciones de los Alleghanys. Y un día, en elevado número —doce, quince mil—, regresan e invaden, ora pacíficos, ora amenazantes, las calles. Dorothy está a punto de ser muerta por un gran lebre, que la ataca en el campus de la Universidad, adonde imprudentemente se ha dirigido sola. Y es a raíz de tal lance cuando John, que la busca, consigue localizarla y huye con ella: hacia la naturaleza intacta, hacia la libertad. "El lugar adonde yo voy —dice el indio, dirigiéndose a los perros—, no os gustaría: la tierra de los sioux al Norte, la tierra de los cheroquis, al Sur. Si hay ciudades, por pequeñas que sean, no entraré. Pero si encuentro un lago, beberemos de él, nos bañaremos. Si una montaña, la escalaremos. Una llanura, viviremos en ella".

Decoin ha construido morosa y concienzudamente su novela. Si en determinados pasajes puede fatigar, en otros —así, v.g., la primera de las cuatro partes en que la estructura— acierta a conseguir un clima tenso, una peripecia original y bien tramada, que arrastran al lector. La prosa, al menos la que Margarita Casas nos transmite en su versión, es jugosa y con frecuentes y atinados chispazos. *John l'Enfer* resulta, de este modo y pese a algunas arbitrariedades, una obra consistente, lúcida y, en cierto sentido, profética. La que fuera —y es— megápolis deslumbrante, "ya sepultura / la llora con funesto son doliente" el francés Decoin, dicho sea con palabras quevedianas. Que, una vez más, no sólo no desentonan, sino que resumen.

CARLOS MURCIANO

A LA BUSQUEDA DEL "BEST-SELLER"

ULF MIEHE: *Un muerto en Berlín*. Editorial Planeta. Barcelona, 1978.

Ni a nivel argumental, ni a nivel formal, ni a nivel literario de ninguna clase, resulta original esta novela. El argumento es de lo más parecido a otros muchos de otras tantas novelas policiacas, y de otras tantas películas de televisión. Se le quiere dar un aire distinto

LA NOVELA DE UN JOVEN SOLO

J. D. SALINGER: *El guardián entre el centeno*. Alianza Editorial. Madrid, 1978.

Tengo entendido que Salinger es uno de esos excéntricos, tan comunes en la literatura norteamericana, que viven (como Faulkner) en aldeas perdidas y no conceden entrevistas. Esta cuestión más o menos anecdótica, más o menos periodística, carecería de interés si indirectamente no revelara un estilo de vida; una manera de sobrevivir, para decirlo con más exactitud.

Por el principio físico de que a mayor presión corresponde mayor reacción, tenemos como resultado que la sociedad más utilitaria del mundo es quizá la que más y mejores narradores, poetas y dramaturgos ("vagabundos de la nada", diría Hart Crane) ha dado, personajes que desde Poe y Melville a Lovecraft, Bierce o Hemingway, nunca terminaron de integrarse a la realidad —más bien la rechazaron siempre— y han sobrevivido envueltos en un halo mítico de malditismo y aventura.

De Salinger no sabemos más que rumores, que es una fórmula casi esotérica de no saber nada, excepto que es uno de los maestros contemporáneos del relato corto. Aun-



enfocando la historia desde un punto de vista que tampoco resulta nuevo: siguiendo la trayectoria (lejanamente humana, podríamos decir) de un personaje que nos cuenta lo poco que ocurre en primera persona. Para evitar un posible (y de hecho presente y comprobable) aburrimiento, se rompe la monotonía intercalando textos grabados de la protagonista femenina (cuyo papel en la historia no se termina de comprender del todo). Y, rompiendo el desarrollo directo argumental, el narrador protagonista elucubra, menos mal que de tarde en tarde, sobre sus sueños, sentimientos y tal, dando lugar a unos momentos "narrativos" totalmente fuera de contexto y lejos de la coherencia total del libro.

La novela quiere captar el interés del lector y para ello recurre a métodos tomados de la novela policiaca (mejor, de ladrones en este caso) como el misterio de saber qué pasará, cómo ocurrirá y en qué terminará todo. Pero el autor no domina la técnica con la agilidad necesaria y, encima, pretende llegar más allá de lo que sería una novela dirigida a un público de masas. Pretende contar una historia "ejemplar", de la que pueden extraerse ciertas enseñanzas o notas de explicación del comportamiento humano, así como clarificadoras de situaciones y sentimientos más o menos comunes. El resultado es un engendro narrativo aburrido y mediocre, incluso comparándolo con obras de su mismo género y dirigidas a un mismo tipo de público.

Tomemos tres ejemplos para comprobar los elementos "literarios" con los que juega

Miehe. El primero de ellos es el de la descripción física de los personajes, algo totalmente fuera de lugar en el contexto de la obra pero con lo que se pretende ambientar y atraer al lector: "El hombre que iba delante de él por el camino cubierto de planchas de mármol hacia la entrada del edificio era alto, muy alto. Su cabeza parecía demasiado pequeña comparada con el tamaño de sus extremidades, pero esta impresión desaparecía inmediatamente después de haberlo mirado a los ojos debajo de unas cejas oscuras y pobladas. Eran de un azul pálido y no se apreciaba en ellos ningún sentimiento. Sus cabellos eran de un color rubio muy claro y tan cortos que apenas se veían. Poseía unos brazos y piernas extraordinariamente largos y su tórax era muy delgado; pero lo curioso en él era su cara. En algún momento debió de soportar su nariz un serio contratiempo, ya que aparecía aplastada y diríase rota en varios sitios. Profundas arrugas surcaban sus mejillas y ambos lados de la nariz; su tez era de un tono pálido, casi amarillento. Andaba ligeramente inclinado hacia adelante y con los hombros encogidos" (página 7). Este es, digamos, el método más elemental para convertir en "atractiva" la novela: a través de la descripción minuciosa de su físico se consigue que el personaje salte de las páginas y tome entidad, para que el lector pueda identificarle totalmente.

El segundo elemento de atracción será el erótico, pero sin llegar a nada que sea demasiado fuerte, sólo lo suficiente como para poner al lector en situación. Por ejemplo: "Detuvieron la película. Encendieron la luz y

que ha publicado poco, sus **Nine Stories** revelan su condición de cuentista nato. (Es difícil olvidar piezas tan logradas como "Una hermosa mañana para el pez plátano" y "Para Ené, con amor y sordidez".)

Salinger, cuyo talento coloquial aminora sensiblemente las posibilidades de sus traductores (de manera que más que traducirlo por lo general lo adaptan a los calós locales), no remata sus historias con elementos sorpresivos a la manera de Poe, sino por acumulación de elementos. La rareza de las situaciones que plantea está condicionada por la rareza de sus personajes, de los que todo se puede esperar. Pero todo en un clima de aparente normalidad: la astucia de Salinger consiste en camuflar personajes anormales en ambientes normales.

Con tales antecedentes me dispuse a leer **El guardián entre el centeno** con especial interés. Una novela suya me parecía menos imposible que una de Borges, pero una aventura no menos cautivante. Un cuentista por antonomasia despierta tanta curiosidad pasándose a la novela como un campeón de boxeo semipesado pasándose a la categoría máxima.

Pero **El guardián...** resultó ser un cuento largo, que no es lo mismo que alargado. Aunque sobrepase el centenar de páginas, se trata de una anécdota unitaria de la que su autor jamás se desvía.

Es la novela de un joven solo, que no acierta a encontrar un fin en la vida y va por ella como quien tropieza en la os-

curidad de un túnel. El protagonista es paradigmático por cuanto en él puede verse representado un tipo muy habitual de adolescente de estos tiempos.

No sabe qué hacer y nada le interesa demasiado. Las crisis religiosas e ideológicas contemporáneas confluyen en él para desembocar en la nada. Las convenciones sociales le parecen artificios, que él ve desde la distancia irónica del espectador en una sala de teatro. El teatro mismo le parece una convención insustancial:

"Lo que tengo que hacer es leer **Hamlet**. Es un rollo tenerse que leer las obras uno mismo, pero es que en cuanto un actor empieza a representar, ya no puedo ni escucharlo. Me obsesiona la idea de que de pronto va a salir con un gesto falsísimo" (p. 130).

Mal estudiante, desgracia de las madres (parafraseo a Rojas Jiménez), todo hace prever que en el futuro no será un elemento socialmente útil. Pero eso no le interesa demasiado y lo que quiere ser pertenece al mundo de los sueños:

"Muchas veces me imagino que hay un montón de niños jugando en un campo de centeno. Miles de niños. Y están solos, quiero decir que no hay nadie mayor vigilándolos. Sólo yo. Estoy al borde de un precipicio y mi trabajo consiste en evitar que los niños caigan en él. En cuanto empiezan a correr sin mirar adónde van, yo salgo de donde esté y los cojo. Eso es lo que me gustaría hacer todo el tiempo. Vigilarlos. Yo sería el guardián entre el centeno."

LUIS DE PAOLA

vi que los sillones de terciopelo estaban gastados y llenos de polvo y que la mujer con el enorme escote detrás del mostrador era alcohólica. Quince años atrás debió de haber sido muy atractiva con sus espesos cabellos pelirrojos, el cráneo anguloso, la nariz fina y la generosa boca. Seguramente nunca estuvo delgada. Su blanca carne se notaba fofa, y un corsé macizo comprimía y apoyaba la masa de sus enormes y empolvados pechos. Estaba borracha. Su voz probablemente la había perdido ya hacía años en alguna cervicería, pues hablaba con un susurro afónico y gutural" (página 118).

El tercer ejemplo que tomamos pone de manifiesto no sólo el elemento sentimental (que viene dado más explícitamente por la relación entre la pareja masculina-femenina protagonista), sino el elemento "lírico"; notemos en el pasaje que copiamos cómo se juega con términos como eternidad, tiempo, etcétera, para dar la sensación de inquietud, angustia, desesperación: "La eternidad, dice el protagonista casi al final de la novela, empezó al aterrizar el avión y no terminó a pesar de que el avión estaba parado hacia tiempo. Gorski fumaba un cigarrillo tras otro. Todos los pasajeros habían salido del avión, salvo un matrimonio mayor y nosotros dos. Me cuesta terminar de escribir una frase; en cualquier momento pueden llegar y sacarnos. Pasa demasiado tiempo, demasiado. Gorski tose con la cabeza encendida y parece ahogarse. Ahora entra alguien en el departamento de los pasajeros y detrás otro. ¿Adónde se dirigen? ¡Van a sus asientos! ¡Tengo que salir! La azafata al pie de la

escalera me dice que todavía me queda un poco de tiempo" (página 225). Digamos, para terminar, que se trata de la segunda novela de este autor alemán (la otra se titulaba **El tiempo en W. y en cualquier parte**) que normalmente se dedica a escribir guiones cinematográficos, profesión que queda reflejada (tomada como excusa) para el planteamiento argumental de este **Muerto en Berlín**, y que, por el camino literario que está siguiendo, y una vez aprendida a la perfección la técnica del manejo de estos mismos elementos que hemos destacado, no tardará en convertirse en el conocido autor de algún best-seller.

JESUS GOMEZ AYET

LA IMPOSIBLE LUCHA DE ALEJANDRO SAWA

ALEJANDRO SAWA: *Iluminaciones en la sombra*. Edición, estudio y notas de Iris Zavala. Editorial Alhambra, Madrid, 1977.

*El descorazonamiento esencial, básico, el desengaño de toda una vida del que pretende huir a través de la literatura, tienen en **Iluminaciones en la sombra** su crónica triste apesadumbrada. El título, muy al estilo de-*



cimonónico francés, es una indisimulable advertencia.

Alex Sawa se pasó toda la vida mirando, observando, esto es, amando. Querer mirar a través de las cosas, de las gentes, mirar cara al Infinito, al Misterio, a la Esfinge, es un reto que las divinidades no toleran jamás a los mortales. (El que ve la cara a Dios, se muere, dicen las Escrituras.) El mismo, al final del libro, reconoce este pecado. Sus pupilas quedan abrasadas de tanto mirar al Sol, y ya cada mañana le dirige su mirada vacía sin poder reconocerlo. La contemplación, su aventura favorita, ha quedado truncada. Valle Inclán, por medio de Max Estrella, de Luces de Bohemia, le hará decir que las cosas que toca no necesita verlas. Para Valle, Sawa sigue tan luminoso como

antes, en su espíritu se sigue reflejando todo como en un limpio espejo. Y cada vez más intensamente se sigue decantando su amargura. Porque él se siente impotente, y el brillo llega a dolerle incluso más, es como un insulto. "La serena ironía del Azul eterno —escribía su admirado Mallarmé— abruma al poeta impotente, que maldice su genio a través de un desierto estéril de Dolores." Las palabras le sirven sólo a medias para expresar su enorme caudal de emociones. Mas, en todo caso, la literatura cumple su función salvadora, la vida no tiene alas por donde se le pueda agarrar. Confiesa que todo placer se ha minimizado ante la contemplación de un buen libro, en donde se reúnen todas las sensaciones (más adelante dirá que el placer es el siervo de la muerte). Y en efecto, le rinde culto, y a la postre literaturiza un poco cada cosa.

Iluminaciones es un testamento literario, salas predilectas de su museo interior, escaparate de joyas, de brillantes que sólo lucen para unos pocos, y también muestrario de miserias...¿qué difícil es soportar la miseria! Cuando en París conoce al genial Pablo Verlaine, su vida y su estética tienen ya un horizonte, su estrella no llegará nunca a guiar su luz. Sawa tiene una sorprendente capacidad para la admiración, el deslumbramiento, o sea, el enamoramiento. También las sombras tienen sus paréntesis: Baudelaire, Musset, Darío, Gómez Carrillo, muchos más, el cielo está poblado de puntos luminosos. Dos versos de Verlaine que anota más de una vez constituyen el lema del libro. Transcribo los cuatro de la primera estrofa: problema ya he escrito otras veces, y nos alejaría de Sawa. Lo importante es consignar su insatisfacción personal, el profundo desencanto que le acompaña en su peregrinaje. Estar de acuerdo con su vida y arrepentirse de ella a un mismo tiempo.

Sawa se plantea un programa a seguir en pos de la formación de su personalidad. Pretende así conferir un sentido a su existencia, sentido que no llegará a producirse claramente. Por una parte le falta constancia, o sea, voluntad; por otra, afirma, orientación. Esta confesión que nos hace al principio de la obra está justificada sobradamente, además de que una orientación con la que conducir la vida es inexistente. Existen decálogos, existe también lo del proyecto vital que nos ha enseñado la filosofía del presente siglo, pero tanto uno como otro son cambiables, transformables, y la orientación, para ser tal, no puede oscilar, como tampoco oscila el Oriente, que está siempre, eso creo, en el mismo sitio.

Al mirarse por dentro se ve deformado, "y yo también quiero que en lo sucesivo mi vida arda y se consuma en una acción moral, en una acción intelectual y en una acción física incesantes: ser bueno, ser inteligente y ser fuerte." A esto sólo puedo añadir que yo también lo deseo (lo digo seriamente, sin ironía alguna), pero igualmente sé que no llegaré a conseguirlo.

Está enamorado de todo, por eso está irremediablemente triste, el amor engendra, antes que nada, tristeza, a veces, tantas ve-



ces, desesperación. Pero no por eso se siente maldito a la manera de Baudelaire o Rimbaud, cuando menos esa es la impresión que me produce, aunque sí se siente afín, muy afín a los desheredados. Se advierte una solidaridad total con una lágrima que exprese desconsuelo, impotencia. Sin dejar su distinción —¡ay, maldita clase la de los intelectuales!—, Alejandro Sawa es popular, siempre se encuentra al lado de la miseria, del llanto. Y llora con todos, llora; de ahí su afición a la copla popular andaluza. Pero siempre con cierta distancia, usando guantes. A su modo, pretende ser un privilegiado y, por tanto, lo es, no quiere mancharse, entrar en el estercolero, posee un sentimiento de dignidad que, en mi opinión, rebaja su efectividad. No es muy ética esta postura.

Tal vez también le hace sentirse contradictorio. "En los días de sol —anota— leo a Hobbes y a Schopenhauer, para no abrazar a toda la gente con quien me topo por las calles. Como un elemento químico circula entonces el amor por la sangre de mis venas. Y nada parece más fácil a mi mentalidad en tales días que abrazar entre mis brazos a la humanidad entera." A mí lo que me parecería más normal, sobre todo más agradable, es no leer ni a Hobbes ni a Schopenhauer, y lanzarme a la calle, incluso premeditadamente, a abrazar a la gente. Si elige la primera solución, es por defensa, por un enorme miedo, que en cualquier caso está justificado y lo comprendo. Pero no puedo mostrar mi acuerdo con él. Y supongo además que a él le hubiera sido bastante más beneficioso. No es suficiente pensar una acción si no se va a llevar a término.

"Isócronamente, monótonamente, los hombres, desde el más confuso alborar de las edades, balbucean las letras iniciales del amor, sin llegar a formar con ellas un alfabeto racional nunca. ¿Es placer o tormento, vida o muerte? ¿Acaso los dos términos a la vez?" Como el título de otra de sus obras, esto es la declaración de un vencido.

No obstante, le llega a producir repulsión el solo hecho de estar en la calle. No quiere ver gente, alude a un estado de postración, tiene miedo de que se le note su inopia cerebral, según expresión suya, si bien no es aventurado pensar que tenga buena parte de misantropismo.

Tiende a la inactividad, y esta inactividad le produce terror y le aumenta el cansancio

Abatimiento. No encuentra su sitio, no lo tiene, y le acomete el propósito de no luchar por nada, de dejarse llevar por los acontecimientos, (¿cuáles?). Pero no hacer nada "es una tarea llena de complicaciones", y en vez de salvarlo, lo ahogará más. Se siente traicionado por los hombres, se cree en medio de una sociedad de lobos, en la que con toda seguridad está. Quiere huir de ello, pero necesita mucha más fuerza de la que posee: "Irme a una tierra cualquiera donde la villanía no sea el estado social de la gente". Bebe a grandes tragos la monotonía de la vida, lucha desesperadamente contra la desesperación. Desconfía de sí mismo. Max Estrella se lamenta: "Yo nunca tuve talento. ¡He vivido siempre de un modo absurdo!" Y en **Iluminaciones**, Sawa observa que cuando las ilusiones se van, el cuerpo humano no es más que un almacén de podre.

El frío le invade el alma. Ignora con qué podrá abrigar sus entrañas, o llega a saber que terminará muriendo de frío. Y escribe: "Para gustar de la vida como de un fruto es preciso ser imbecil o fusionarse con la miseria total ambiente." Morir se le presenta como una idea insoportable, seguir viviendo, también. Están en constante lucha, la disolución de cualquier manera: "cuando la vida es un tormento, querer dormir es el más imperativo de todos los derechos". Morfina o alcohol. Las posibilidades se van reduciendo. Como vemos, la irregularidad es absoluta: en una página desdice lo anterior, y la siguiente será una sorpresa, una triste, desilusionada y desconsoladora sorpresa. La naturaleza del hombre y sus aspiraciones están en contradicción, lo han estado siempre. Esto es lo que expresa Alejandro Sawa en el libro.

En su amplia introducción, dividida en cuatro capítulos, Iris Zavala estudia el nacimiento de la bohemia decimonónica en Francia, que tiene su gran hito con la aparición del delicioso libro de Henri Murger *Escenas de la vida bohemia* en 1849. Da un repaso al ambiente literario español de principios de siglo y las revistas relacionadas con el tema. Encuentro un silencio importante en la figura de Aramis, Luis Bonafoux, que incluso tuvo en París una vida semejante a la de Alex Sawa. Desarrolla una gran labor asimismo a través de la gran cantidad de notas al texto, en las que alguna vez se desliza errata, como afirmar que Swedenborg es suizo en vez de sueco.

EUGENIO COBO

UNA MANERA DE HABLAR Y CONTAR

FRANCISCO ZAMORA: *La heredad de los difuntos*. Ediciones Orión. Buenos Aires, 1977.

¿Se puede decir, en una crítica, yo sé cómo es? ¿Se puede tener en los ojos el vacío que salta de la montaña, acordarse cómo la pie-

dra emana hombres a los que el aire mata, y, sin embargo, no hacerle caso a la memoria y mirar esa cordillera de los Andes, oír que hay alguien que viene y no se le ve? ¿Puede uno hablar de otro si se está echando de menos?

Yo creo que no. Pero algo sucede para que eso pase. Y en este caso es el libro de Francisco Zamora, **La heredad de los difuntos**, donde él cuenta una historia, en Jujuy, en la Argentina, en la puna, esa altipampa, donde los hombres, las casas, la vida y la muerte nacen ya perdidos.

Es en la altura, cuando la tierra es más del aire que de la tierra, allí, donde la gente apenas si puede ser menos que una piedra, donde Zamora hace que las cosas sucedan.

El cuenta un drama ya contado y, por eso, menos entrañablemente sabido por nosotros. Yo le diría: mire, Zamora, yo sé que allí se habla así, pero no se regodee. Pero cómo no regodearse si un pueblo se llama Coranzuli, si allí se hablase diría: "cómo es que le dicen semántica; no, ni que la palabra no tuviera manera de ser, ni que la palabra no fuera algo más que sombra de bulla". Así se diría.

Y recuerdo un poema de los aztecas, hablando de la muerte: "Amigos / favor de oír este sueño de palabras." Y es que allí, en la puna, se habla como soñando. Si, las palabras sueñan, se hacen como si fueran personas, hacen que se les vean sentidos como

de animal. Palabras con olfato, con hambre. Palabras con miedo, palabras con agua en la boca, palabras ciegas y que caminan. Palabras que son por que están medio muertas, otras echando leche; otras en la luz, sin nadie, sin nada, por eso fulgorosas.

Y en la punta de cada una un hombre. Como si el hombre fuera el alma de esas palabras. Por eso digo que uno cuando lee este libro se acuerda. Por eso cuando Francisco Zamora quiere, uno ríe emocionado de ver cómo en una población pequeña él hace que las pasiones se vuelvan dulces herideros, flores artificiales. Cuando él pone al hombre a que lllore sobre su disfraz.

La heredad de los difuntos tiene, aparte de eso, la simple claridad por la cual la historia, los hombres, se ahondan.

Les quitan la tierra —hasta los ojos nuestros echan raíces— y ellos van como sombra al bulto, en busca de ellos, y resulta que a la final es hambre, y que no tiene vueltas: es injusticia. Y quien hable en contra que se olvide de que está en la tierra. También eso es bueno de leer en Francisco Zamora.

La nueva narrativa en Sudamérica, en Argentina, tiene nombres como estos, como el de Carlos Hugo Aparicio, a quien quisiera que se le conozca en Europa, si es que queremos saltar, en busca del talento, las vallas de la promoción organizada para el floreo de los banales.

Ahora que los escritores de América latina van entre muertos, hablando quién sabe cómo, pero hablando; ahora, hoy, que quien puede amuralla la palabra, nacen historias como éstas, no sólo para que el hombre sea lo que cree, sino también para que reconozcamos en él su invento solitario por culpa de todos.

La heredad de los difuntos anda por esos caminos. No es un testimonio tanto como una historia que está sucediendo, incesante. Una historia que hasta los mismos personajes van olvidando. Y la olvidan para que quede. Como esa piedra, como ese gesto inútil (diría Santiago Silvester, poeta de esas tierras) en los cuales sólo sobrevive lo que se pierde.

Leer este libro es importante para saber cómo, en las generaciones jóvenes, el norte argentino sigue siendo a través de su literatura el eslabón que unió las letras de mi país con el espíritu americano. Cómo, sólo allí, la literatura argentina dejó de ser eco de la europea y, por sus poetas, sus prosistas, hizo el único frente, para que esa identidad —tan vendida— no muera.

En esta obra todo transcurre como un designio irrefrenable. Hasta el destino es memoria.

Eso es lo que nos queda. Y por ello es importante. **La heredad de los difuntos** ganó el Premio Homero Robles de novela.

LEOPOLDO CASTILLA

historia

LA VILLA Y CORTE DE MADRID, DE JOSE AMADOR DE LOS RIOS

JOSE AMADOR DE LOS RIOS: *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. Abaco Ediciones. Madrid, 1978.

En su primer libro —"Personas, obras cosas"— escribe el filósofo Ortega y Gasset, madrileño de la calle Alfonso XII: "Para quien ha nacido en esta ruda altiplanicie, nada hay tan conmovedor como reconstruir el proceso incorporativo que Castilla impone a la periferia peninsular". Este pensamiento puede atribuirse más concretamente a la llamada Villa y Corte de Madrid.

Entre los creadores de Madriles, apologistas de la Villa "capital de mis reinos" (así pluralizaba don Felipe, porque podía, porque lo de no ponerse el sol en sus dominios, aún no era una metáfora), abundan los que procedentes de distintos meridianos peninsulares, llegan y se proponen lo que llamó Carrere, "la conquista de la Puerta del Sol". Ciertamente hubo madrileños nativos que, como Lope, Larra, Ra-

món Gómez de la Serna o Federico Carlos Sainz de Robles, han dedicado lo mejor de su obra a "su" Madrid. Pero no pueden olvidarse los Madriles de Goya, Velázquez, Galdós, Arniches, el propio Amador de los Ríos y tantos otros que llegaron a Madrid, y al intentar conquistar para su propia gloria, fueron a su vez conquistados por la Villa y Corte y asimilados para su engrandecimiento. Tal es el caso de don José Amador de los Ríos, natural de Baena (Córdoba) que viene a Madrid, se hace amigo de Mesonero Romanos, catedrático de Literatura de la Universidad Central y escribe esta monumental "Historia de la Villa y Corte de Madrid".

Lo que ahora tenemos en nuestra mesa no es una novedad, sino una singularidad bibliográfica: una obra doblemente histórica. Primero por ser la obra publicada entre los años 1861-1864 por José Amador de los Ríos y segundo por tratarse de la propia edición, con su tipografía y originales ilustraciones de la época, que ahora nos ofrecen, como verdadero



“objeto histórico”, en una magnífica “edición facsimilar”, Abaco Ediciones y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Noble empeño y digna colaboración de un editor —José Ramón Aguado—, cuyo apellido nos recuerda que lleva en la sangre el heredado amor a los libros, y esa entidad, de tan madrileña estirpe, fundada en 1702 por el padre Piquer, capellán de las Descalzar Reales.

“Antes que mediase el siglo XIX —dice Federico Carlos Sainz de Robles— en una “Nota preliminar” a esta facsimilar edición de la Historia de Amador de los Ríos, los textos clásicos de la bibliografía madrileña no son numerosos (sólo catorce autores anota don Federico) y de ellos apenas la mitad presentan un interés pleno para inducirnos a su estudio.”

Es en el año 1861 (justo a los trescientos años de ser Madrid Corte) cuando aparecen editadas dos obras clave en la historia, el ambiente y el costumbrismo de la Villa del Manzanares. Las dos han sido ya ofrecidas en actuales ediciones facsimilares por Abaco Ediciones: “El antiguo Madrid”, de Mesonero y ésta que ahora comentamos de Amador de los Ríos. Esta última (una auténtica Historia de España, desde el mirador de Madrid) tanto por la abundancia de su erudición sobre las materias tratadas, como por la riqueza de sus ilustraciones, puede considerarse como obra clave de la bibliografía madrileña. Mesonero aportó, periodismo, leyendas y costumbrismo de la época. Amador de los Ríos fue quien de verdad trajo las gallinas de la seria y verdadera “Historia de la Villa y Corte”. Su obra hizo posible toda la posterior bibliografía, sobre la que yo mismo pude escribir en el prólogo de mi “Madrid” (Editorial Destino 1953): “La primera gran dificultad con que se tropieza el cronista, para redactar una Guía de Madrid, es la gran cantidad de literatura histórica y de la otra, que la Villa lleva sobre sus espaldas —léase tejas y manposterías— desde que fue ganada a los moros por Alfonso VI (1083), coronada por Carlos I (1534), convertida en Corte por Felipe II (1561) y recibido en ella el primer Borbón, Felipe V (1700)”. Y se agrega: “Tanto se escribió sobre Madrid en la segunda mitad del siglo XIX, tantos perifollos, más literarios que históricos, se colgaron de sus torres que, “los árboles no dejan ver el bosque” y las frondas bibliográficas, no dejan ver los perfiles verdaderos de la historia y la actual realidad madrileña”.

Pero volvamos a esta edición facsimilar del gran libro en cuatro copiosos volúmenes, de Amador de los Ríos, con el que culmina por ahora, el gran esfuerzo de Abaco Ediciones, en su Colección “Mentidero de Madrid”, que ilustra un grabado de la fachada y gradas de San Felipe, en la Puerta del Sol.

Se inicia el primer volumen (1861) con una rimbombante dedicatoria de los autores, José Amador de los Ríos y Juan de Dios de la Rada y Delgado, a Su Alteza Real don Alfonso Pelayo de Borbón, Príncipe de Asturias, que iba

a ser Alfonso XII. Por su parte, la actual edición facsimilar está dedicada por su editor, José Ramón Aguado Bala, “A su Alteza Real, el Serenísimo Señor don Felipe de Borbón y Grecia, actual Príncipe de Asturias.

Para hacerse una idea de la factura y característica de la extensa obra y de su alcance histórico, bastaría reseñar las 1.934 páginas y 480 ilustraciones, que nutren los cuatro grandes tomos (retratos de reyes y personalidades, escudos, sellos, monedas, armas, monumentos históricos y primer Fuero de Alfonso VII). Se inicia el primer tomo, con cuatro capítulos, que el autor denomina de “Introducción a la Historia”. En ellos se encuentran amplias noticias (prácticamente todas las existentes) sobre los orígenes de la primitiva Carpetania y su supuesta romanización: sobre geografía, topografía, geología, clima, fábulas y realidades históricas sobre la fundación de Madrid; incluidas las tradiciones y leyendas piadosas. Y Por fin, la dominación árabe, durante la cual aparecen las murallas de Magerit y empieza lo que podemos denominar protohistoria de la Villa, que andando los siglos sería capital de España.

En los restantes 11 capítulos de la historia documentada, que componen el primer tomo, se estudian los acontecimientos históricos desde el siglo X, época del Califato de Córdoba, con la primera y temporal reconquista de Madrid por Ramiro II, hasta la definitiva reconquista por Alfonso VI, el del Cid, en el siglo XI. En capítulos siguientes se ofrece una síntesis, ya más documentada de la Historia de España en los siglos XII y XIII, con la intervención del Concejo de Madrid en la batalla de las Navas de Tolosa, bajo el mando de Alfonso VIII. Es la primera vez que el pendón heráldico del Concejo de Madrid, luce el oso y el madroñero que aún conserva.

También se estudian minuciosamente los reinados de los reyes Fernando III el Santo y su hijo Alfonso X el Sabio. Se citan las Memorias de Madrid y las discordias entre Madrid y Segovia, sobre la propiedad de Manzanares el Real. Se sigue todo el proceso de la Reconquista, las primeras Cortes de Madrid y termina el primer volumen con el reinado de Enrique III el Doliente, fallecido en Madrid a la temprana edad de 27 años, después de confirmar para la Villa muchas mercedes y privilegios concedidos por su padre, a los que agrega otros muchos de su personal iniciativa. El Archivo de la Villa conserva, según anota Amador de los Ríos, amplia documentación sobre los citados privilegios.

Un año después (1862) se publica en Madrid el segundo volumen de la “Historia de la Villa y Corte de Madrid”, de Amador de los Ríos. En la “Advertencia” que figura en las primeras páginas, alude el autor a su decisión de “levantar con su obra un monumento digno de la capital de la monarquía española”. Agrega que al hacer el plan literario de la obra, “procuramos asociar a la misma para su ilus-





tración a los mejores artistas y se procuró ensayar los medios de ejecución más avanzados de la época, desde los dibujos litográficos a la utilización de la cromolitografía y los grabados en madera y acero". Ello supone que los editores de la obra utilizaron las mejores técnicas conocidas, para la ilustración tipográfica.

Consta el segundo volumen de diez grandes capítulos, que van desde el reinado de Juan II, cuya crónica, escrita por Alvarez García, sigue el autor como principal fuente documental. Continúa con una completa historia de Madrid durante el siglo XV con Enrique IV, que también fallece en Madrid, después de ampliar y establecer nuevos privilegios para la Villa del Manzanares.

Se analiza minuciosamente el proceso que da lugar a la unificación de los reinos de Castilla y Aragón, con el matrimonio de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón y todos los grandes acontecimientos en que para España será pródigo el siglo XV: terminación de la Reconquista en Granada y Descubrimiento del Nuevo Mundo por Cristóbal Colón. El autor destaca las frecuentes estancias de los Reyes Católicos en Madrid, todavía una modesta villa manchega, con promoción del destino de la Villa del Manzanares que, un siglo después, iba a ser definitiva Corte de las Españas. También se abordan la proclamación de Juana la Loca, la regencia del cardenal Cisneros, que en Madrid pronuncia la famosa frase: "estos son mis poderes".

En los años siguientes (1863-1864) fueron impresos los dos siguientes volúmenes, que se inician con los comienzos del reinado de Carlos I y su proclamación en Madrid. Se describen entre otros sucesos la lucha de las Comunidades, de la que Madrid fue uno de sus sangrientos escenarios. En este volumen se hace historia de la muerte del Emperador en Yuste y del reinado de Felipe II, con la batalla de Lepanto, la edificación de El Escorial, la triste historia de la "Armada Invencible" y sobre todo el acontecimiento que tuvo mayor trascendencia para la Villa de Madrid, como fue el ser destinada para capital del Imperio de los Austrias.

Se estudian los reinados de Felipe III el primero de los reyes nacidos en Madrid, pese a lo cual trasladó la Corte a Valladolid y el de Felipe IV, con sus respectivos validos, Lerma y Olivares, para terminar con el reinado de Carlos II el Hechizado y su famoso testamento, con que terminaba la dinastía de los Austria y

se entregaba el trono de Isabel la Católica, a la dinastía francesa de los Borbones.

El cuarto volumen (Madrid, 1864) está dedicado a la nueva dinastía. Empieza con el reinado de Felipe V, que se instala definitivamente en Madrid tras los 14 años de la guerra de Sucesión. Analiza los matrimonios del rey, con las correspondientes influencias francesas e italianas en España. El efímero reinado de Luis I, la trascendencia que tuvo para Madrid el reinado de Carlos III, tanto en su ornamentación urbana, limpieza, alumbrado, monumentos que cambian sustancialmente la arquitectura de la Villa, con la aportación de los arquitectos Sabatini, Villanueva y Ventura Rodríguez.

Y tras el despotismo ilustrado de Carlos III, que con todos sus defectos cambia en muchos aspectos la faz de Madrid y de España, el fatal reinado de Carlos IV, durante el cual gobiernan el reino María Luisa de Parma y su valido Godoy, el guardia de Corps, nacido en Castuera (Badajoz), elevado a la más alta magistratura de la nación. Todo lo cual termina con la invasión napoleónica y la guerra de la Independencia, que tuvo en Madrid su iniciación y su cuartel general, con el intruso José Bonaparte.

Continúa la obra con el reinado de Fernando VII, las luchas con los liberales y por fin la regencia de María Cristina, la guerra carlista y la regencia dictatorial de Espartero, que termina con la proclamación de la mayoría de edad de Isabel II a los 13 años. Termina con la tercera década de este reinado, durante la cual ocurren entre otros acontecimientos decisivos para Madrid, la creación por el ministro Bravo Murillo del Canal de Isabel II, que al traer hasta Madrid las aguas del serrano río Lozoya, inicia las condiciones físicas para que la hasta entonces modesta Villa, pueda ser la millonaria capital de España que hoy conocemos.

La "Historia de la Villa y Corte" termina en 1865, con estas palabras justificativas del autor: "Madrid tenía que absorber también la historia general de la nacionalidad española, dado que en ella, más o menos directamente, venían a refluir los acontecimientos que se realizaban en el resto de la Península".

Puede decirse sin temor a exagerar que, la publicación de esta edición facsimilar de la "Historia de la Villa y Corte" de Amador de los Ríos supone actualizar cuanto existe de fundamental en la historiografía española.

JUAN ANTONIO CABEZAS

CAMPOMANES "EL ILUSTRADO"

LUIS GIL FERNANDEZ: *Campomanes: "Un helenista en el poder"*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1976.

Nunca nos cansaremos de ponderar cual realmente se merece la loable actitud de quienes, descendientes familiares o emparentados con destacados personajes históricos, tras custodiar cuidadosamente el legado documental de quienes en otro tiempo tuvieron papel primordial en la vida nacional,

han tenido el gesto generoso y desprendido de ceder tales papeles —insustituibles testimonios de los hechos— a los archivos públicos o de instituciones privadas de investigación, para de tal modo ennoblecer la memoria de sus ascendientes, a la vez que abren las ventanas de la Historia a las generacio-

nes que pueden así reconstruir la verdad del pasado, bebiendo en fuentes directas inestimables. Por estas razones, se renueva hoy en el comentario del libro que nos ocupa, la llamada implícita en las líneas anteriores a descendientes o allegados a protagonistas históricos de nuestro pretérito nacional, para que sepan cumplir esto que consideramos un destacado deber ciudadano altamente beneficioso para el recuerdo de tales protagonistas y sumamente agradecido por estudiosos de nuestra Historia.

Tal ha sido el benemérito gesto de Carmen Dorado y Rafael Gasset —por cierto, ¿llegará a publicar la Fundación Universitaria Española su “Epistolario de Campomanes”?— al depositar bajo la custodia de dicha prestigiosa entidad cultural los ricos fondos documentales, que pertenecieron a don Pedro Rodríguez de Campomanes, conde de Campomanes, cuya doctísima figura de estupendo “ilustrado” tan decisiva es en la segunda mitad del siglo XVIII, y en cuyos papeles personales o amorosamente reunidos por él, podemos hallar no pocas claves de aquella época, especialmente del reinado de Carlos III y primeros años del de Carlos IV. Con singular destreza ha sabido explotar tal fondo documental, el actual catedrático de griego de la Universidad Complutense, profesor Luis Gil Fernández, para desvelarnos un muy interesante aspecto intelectual del gran jurista y político asturiano, aunque sin duda movido por el laudable celo por su asignatura califique de “helenista” a quien, por comprender que conocer dicha lengua podía adquirir y perfeccionar el buen gusto en las humanas letras, se consagró un tanto tardíamente al aprendizaje y mecenazgo del instrumento básico del “helenismo” en una pletórica trayectoria vital, que podemos situar entre la publicación en 1756 de su famosa “Antigüedad marítima de la República de Cartago...”, preludio de la coyuntura de la ascensión política del primero fiscal y luego presidente del Consejo de Castilla, y el cruel dictamen en 1792 de la Academia de la Historia, tantos años presidida por su desbordante personalidad, contra la “Gramática” de su protegido, el jerónimo Fray Juan de Cuenca.

En la doble vertiente de su actuación, como personalidad político-administrativa y como estudioso investigador y académico, Campomanes superó, al familiarizarse con el idioma de Homero, los escrúpulos del padre Feijoo y aunque no llegara a ser “grecizante”, sí nos demuestra Gil Fernández que llegó a tener buen conocimiento de la misma, superior a esa “tintura que de ella poseía cuando solicitó su ingreso en la Academia de la Historia.”

En siete capítulos desarrolla el profesor Gil Fernández su estudio con acertadas pinceladas acerca del ambiente cultural general de la época de Campomanes, y el del conocimiento del griego en particular, completando su trabajo con la inserción textual de veintisiete documentos de los principales por él utilizados para la confección del texto —todos tomados del referido “Archivo del Conde de Campomanes”— hoy custodiado

por la ya mencionada Fundación Universitaria Española, y rematado con un buen “Índice onomástico”.

Permitásenos reiterar con el público reconocimiento de historiadores y estudiosos del pasado al gesto —tal vez más recalable por no usual— de su entrega, en custodia temporal, de sus valiosísimos fondos a la referida Fundación y destacarla como ejemplar y digna de imitación por tantos otros compatriotas en situación semejante o tal vez más indicada para llevar a cabo acciones parejas.

NAVARRO LATORRE

CURIOSIDAD HISTORICA Y LITERARIA

JESUS IMIRIZALDU: *Monjas y beatas embaucadoras*. Editora Nacional Madrid, 1978. 13,5 x 21. 273 páginas.

Si este libro es de evidente interés para el sociólogo y el historiador de los acontecimientos implicados en el contexto religioso, no menos resulta merecedor de atención para el psicólogo, dado el contenido informativo de unos fenómenos mentales, esencialmente constantes en el tiempo con variantes de forma, motivo y ambiente, pero que surgen aquí de acuerdo a una época donde proliferaron numerosos aspectos de inquietudes. Entre ellas, quizá ésta de las monjas y beatas embaucadoras sea en la que mejor se percibe aquella problemática persistente entre lo religioso, lo sexual y la fantasía tanto mítica como mística. La actividad y empeño de los protagonistas: por un lado las embaucadoras o alucinadas y por otro los sesudos tribunales, plantearon como una absurda dialéctica entre el hecho conturbador y el celo depuratorio que en los siglos de la Contrarreforma y el Barroquismo habían llegado a su punto álgido.

Las religiosas embaucadoras, ya fueran conscientes de la superchería que ponían en escena, o víctimas de cualquiera de las formas esenciales de neurosis, principalmente



la obsesiva y la histérica, suscitaron lo que entonces fue un serio conflicto a la conciencia social y religiosa. Casi siempre con fines subconscientes de supremacía o desquite, las monjas o beatas embaucadoras lograron hacer un impacto turbador en su pequeño mundo y de rechazo en la sociedad de entonces. Sobre todo esto, el presente libro ofrece, a más de su curiosidad histórica y literaria, un legado vivo.

En los casos presentados por este libro documentalmente, se aprecia que la cuestión no era tan simple como parece, puesto que hubo notables versados de la época que juzgaron sinceros, respetables o edificantes algunos de aquellos alucinadores devaneos milagreros, y luego los consideraron condenables. Entre uno y otro parecer había crecido la duda y el peso de las opiniones inquisitoriales, que sabían de la tortura de las preguntas hasta confundir a la acusada que se refugiaba tras el valladar de su singularidad religiosa.

Jesús Imirizaldu llega en su Prólogo hasta el fondo de cuanto se planteaba entre las monjas o beatas embaucadoras y el mundo español de entonces. Entresacamos el siguiente párrafo: “Si en las esencias del Gran Siglo se ven reflejadas una tras otra las glorias de la individualidad, también recogemos fragmentos de hipócritas fragmentaciones de aquellos que se escudan tras la reja de ciertos ritos, seguramente heterodoxos, pero dorados de la cobardía de quienes carecen de inocencia, requisito para la implantación del año arcádico, anarquía del espíritu de nuestras supercheras que, en la remoción de arcanas ignominias, intentan el reencuentro con una forma de vida más sacramental, más remodelada en un piadoso desgarramiento ante lo que se presume perdido de antemano. No traemos ni un solo caso de iluminismo capitaneado. Todas nuestras monjas o beatas —únicos especímenes de esta sacralizada fauna— son la concreción de la centella gongorina de la concurrencia en un haz de claridades ya anunciado por la misma esencia de aquel siglo.”

Al comienzo del libro se transcribe una carta por Luis de Zapata en la que se refirió el caso de la monja Magdalena de la Cruz y juicio sobre ella del Santo Oficio. A continuación otros dos testimonios de la época respecto a Magdalena de la Cruz; uno por Francisco de Encinas, bajo el título: **Un ejemplo de falso misticismo**, y el otro una **Carta dando relación sobre Magdalena de la Cruz**, escrita por una religiosa del mismo monasterio, en la cual narra los hechos y las acusaciones de intervención demoníaca, entre ellas que “las monjas vieron una noche cabe su cama muchos cabrones negros” y otra monja “la vio a media noche con un hombre negro”... Como es harto sabido, los hombres negros y los machos cabrios fueron las personificaciones más al uso del Diablo. Interesante acumulación de disparates y alucinaciones o mal intencionadas acusaciones de la monjita delatora, pero lo más absurdo aún es la seriedad con la que se tomaban tales declaraciones los enjuiciadores. En el capítulo siguiente se transcriben las confesio-

nes de la acusada con la sentencia de los inquisidores, dada el año 1661 en Córdoba.

Es también interesante cuanto se transcribe sobre otras religiosas culpadas, en los capítulos siguientes: **Sentencia de Lucrecia de León; Confesión de Manuela María de Jesús; Sentencia de Juana la Embustera.** Es muy curioso cómo Fray Luis de Granada tuvo por santa y veraz a María de la Visitación en una biografía que escribió sobre ella (y de la cual se transcriben dos capítulos), pero más tarde cuando se publicaron los engañosos manejos de esta monja portuguesa en la sentencia de la Inquisición, el mismo Fray Luis se refiere a su error de haber creído en las virtudes de dicha monja, según lee-

mos en el **Sermón contra los escándalos de las caídas públicas**, que se transcribe igualmente en esta recopilación por Jesús Imirizaldu, la cual finaliza con la referencia a otra engañosa: **Relación sobre Teresa de la Concepción**, escrita en Sevilla el año 1578.

Lo más interesante de esta serie de transcripciones es lo que sugerirán al lector aquellos engaños, declaraciones y juicios, documentos para una apreciación histórico-social y psicológica de un fenómeno surgido como anormal excrecencia de un ambiente, que en sus aspectos normales nos legó por el contrario innumerables glorias culturales.

LUIS BONILLA



ensayo

RESCATE DE ROGELIO BUENDIA

MARTIN ARMANDO DIEZ. *Vida y obra de Rogelio Buendía*. Córdoba, 1978.

La **Generación del 27** tuvo, como todas, sus pioneros, sus exploradores, que, por lo común, quedaron en penumbra una vez surgidos los poetas, en verdad, principales. Al borde de los años veinte, una brecha: la ultraísta, medio para superar la prolongada permanencia del modernismo en nuestra poesía, en nuestra literatura en general, ruptura imprescindible para acometer una empresa renovadora. Los ultraístas establecieron una base de lanzamiento, tras un período de transición, que alentaría a quienes siguieron a la vanguardia internándose por el camino despejado.

Este episodio no ha sido aún objeto de las debidas clarificaciones. Al concentrar en unos pocos nombres la significación de toda una época, se incurre, es lógico, en una perspectiva mutilada. No haría falta aclarar que una época es bastante más que un grupo, es bastante más que una retahíla destinada a incrustarse porque sí en las mentes escolares, que, vive Dios, no son únicamente las que van al colegio.

De ahí el interés que entraña una tarea como la que acomete el catedrático de Literatura **Martin Armando Díez Urueña** en su *Vida y obra de Rogelio Buendía*, al aproximarse y aproximarnos a un poeta situado en segunda línea de su tiempo para fijarlo de modo definitivo y, en consecuencia, otorgarle la valoración que le corresponde.

Rogelio Buendía nació en Huelva el 14 de febrero de 1891. Hizo sus primeras incursiones líricas en el ambiente de su ciudad de nacimiento y, a poco, en el sevillano, donde

las revistas **Bética** y **Andalucía** canalizaron el impulso novocentista, previa y necesaria estadia liquidadora de la estética del siglo XIX. Buendía fue uno de los destacados integrantes de ese núcleo tan anunciador que se hizo visible, primero, en la revista **Grecia**, fundada en 1918, y, después, en **Mediodía**, nacida en 1926, ambas hispalenses, semilleros de una inquietud expresiva con ramificaciones aquí y allá.

Buendía, lo mismo que otros de sus compañeros, se dejó ganar, tras una etapa pos-modernista, por la llamada del Ultra. Al producirse ese acontecimiento, ya había publicado **El poema de mis sueños** (Madrid, 1912), **Del bien y del mal** (Madrid, 1913) y **Nácares** (Sevilla, 1916), este último con epílogo de Rafael Cansinos-Assens. El joven poeta recibió elogios de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Díez-Canedo, Marquina, Salvador Rueda y Villaespesa.

Rogelio Buendía se sumó al ultraísmo, aunque guardando su ropa, con su libro **La rueda de color** (1923), del que dijo Gerardo Diego que era una de las muestras mejores de la poesía renovada. A propósito de este poemario, Díez-Urueña transcribe una carta de Antonio Espina —otro poeta sin estudiar— y subraya, con acierto, este párrafo: **Advierto en usted, principalmente, esa cualidad de equilibrio entre lo nuevo nuestro y lo que de ayer es digno de conservarse. No sé si ello me sorprende más porque es lo que yo busco con mayor anhelo y nunca consigo. ¿No cree usted que en el logro de ese acuerdo está la fórmula necesaria y sobre todo sincera?**

El poeta onubense participaba del gusto por Góngora, aireado por **Litoral**, **Mediodía** y **La Gaceta Literaria**, antes de que ocurriera el famoso viaje a Sevilla de aquellos a quienes se inscribe, con leves añadidos, en la **Generación del 27**, y pare usted de contar. **Papel de aleluyas** fue la aportación revisteril de Buendía —editada en Huelva y Sevilla entre 1927 y 1928—, en la que figuraron asimismo como fundadores Adriano del Valle y Villalón. En 1928 aparecen **Guía de**



jardines y Naufragio en tres cuerdas de guitarra, que ilustraría Salvador Dalí. Buendía es citado entonces, con frecuencia, al lado de Diego, Alberti, Guillén, Salinas, etcétera, tanto en España como en el extranjero.

¿Qué ocurrió después? La clave nos la indica el profesor Díez Urueña al explicar cómo Rogelio Buendía, que había adoptado el ultraísmo, aunque sin empecinarse en una actitud dogmática, continuó siendo fiel, a su modo, al señuelo de esa corriente, mientras que otros la abandonaban. Tampoco fue insensible a la tendencia surrealista, según puede apreciarse en el que habría de ser su último libro. A partir de 1928, Buendía —médico e investigador de la Medicina— quedó desbordado por el río de los años treinta, prisionero de la concepción pura del poema, a la que estaba afiliado desde su juventud. Sólo algunos originales aparecidos

en revistas —*Garcilaso y Poesía española* los acogieron— testificaron que Buendía aún alentaba. Varias y graves enfermedades influyeron sin duda en su postura silenciosa. También el hecho de que, al concluir la guerra de 1936-1939, fuese desposeído de los cargos que, dentro de su profesión, ostentaba. Vivió en Elche, promoviendo allí un grupo de jóvenes poetas en torno a la revista *Estilo*. Murió en Madrid el 27 de mayo de 1969.

Díez Urueña distingue en su libro, tesis doctoral, tres fases en el hacer de Buendía: prevanguardia, poesía renovada y posvanguardismo. En su larga trayectoria varias notas constantes: esa armonía que ya señaló Espina; la exterioridad volcada hacia la Naturaleza; el colorismo. La pureza de Buendía —de vida y de obra— le mantuvo siempre en un plano intermedio y, en defini-

tiva, autolimitador. Su finura es incontrovertible. *La rueda de color* y *Guía de jardines* revelan capacidad de creación de imágenes. Díez Urueña, al poner su delicada y rigurosa atención en este lírico andaluz, contribuye a que, cualquiera sea el juicio que nos suscite la materia analizada, podamos poseer todos los datos necesarios para emitirlo. Ciertas connotaciones histórico-literarias ayudan por otra parte a que completemos la visión de esos años veinte, cresta de una ola. Este libro, tan seriamente realizado, encierra la intención de un rescate. Pero el autor, con buen sentido, no practica el deporte de las exageraciones, de los lamentos por la injusticia. Nos sitúa ante la obra de Rogelio Buendía diciéndonos en qué consistió. A partir del estudio de ella se posibilita su valoración total.

JIMENEZ MARTOS

DEL DIALOGO LUCIANESCO A LA FICCION DE PICAROS

CARMEN DE FEZ: *La estructura barroca de "El siglo pitagórico"*. Madrid. Cupsa, 1978.

Por fuerza esta nota de lectura debería adoptar una forma distinta de la habitual, pues el libro que ahora ve la luz es póstumo y para nada le sirven a su autora las observaciones al uso. Pero es anuncio de lo que habría sido una carrera investigadora fecunda, a juzgar por la altura científica de muchas de sus páginas, en las que se observa cierta vehemencia de vocación primera junto con lecturas bien asimiladas y conocimientos de métodos que podrían haber ido ejercitándose en estudios estructurales de nuestra novela aurea, matizando y ahondando lo que, en este libro primero, son a veces, formulaciones de gran amplitud que deberían haber ido concretándose. El profesor Antonio Prieto da cumplida cuenta de todo esto en el prólogo "para repetir una historia que fue hermosa y que se cierra cuando el lector llegue a la última palabra escrita en este libro por Carmen de Fez" (página 21).

No son tan abundantes los estudios estructurales de nuestra novela del XVII (ni de otros siglos) como para no dar la bienvenida a este libro de Carmen de Fez. Estamos necesitando urgentemente una "reclasificación" de la novela de los Siglos de Oro, prestando la debida atención a criterios de estructura y forma, frente a la cómoda —y tantas veces engañosa— clasificación temática. Rastrear los orígenes de determinadas estructuras narrativas, seguir su proceso y analizar sus

resultados y significación es tarea que, en gran parte, está por hacer y línea de investigación en la que se sitúa, como aportación fundamental, el libro de Carmen de Fez, en su doble vertiente de análisis de la estructura del diálogo lucianesco y de la obra de Enriquez Gómez *El siglo pitagórico*. Claro que de tan amplio propósito como supone el análisis global de una determinada estructura narrativa nacen las inevitables ausencias, de teoría y de aplicación concreta, de todo enfoque general, pero explicables si entendemos la primera parte como coherente introducción al análisis estructural de *El siglo pitagórico*, dentro de las formas narrativas del XVII, con el complejo problema —que Carmen de Fez se plantea con gran inteligencia— de la articulación de sátira, alegoría, picaresca y crítica social en el marco del relato de transmigraciones.

A la oportunidad del libro que comento, en cuanto que incide en campos de investigación poco desbrozados, hay que añadir también la poca atención que la crítica ha prestado a la obra de ese cristiano nuevo que fue Enriquez Gómez, hijo de judío converso y que cultivó, con amplitud e importantes logros, los distintos géneros literarios del XVII, pero con especial acierto la crítica costumbrista con tonos apicarados, con gracia e ingenio, dignos de mejor recuerdo. Carmen de Fez no saca partido, desde un punto de vista sociológico, a la riqueza de datos sobre tipos sociales de la época, vistos desde la óptica crítica de un converso, como son: el avaro, el médico, el malsín, el valido, el arbitrista... etc. Pero queda dicho que no era éste el campo de preferente atención de Carmen de Fez y sus aportaciones hay que



buscarlas en la aguda reconsideración que hace del debatido problema de lo picaresco en la obra de Enríquez Gómez para mostrar las neutralizaciones y desviaciones del género, en cuanto que "sólo sigue su poética en los elementos formales más externos, y no como constituyentes de su sentido, sino como un contexto literario archiconocido, muy a propósito para la visión del mundo que quiere comunicar" (página 137). Juicio que matiza la autora señalando la importante dosis de situaciones literarias tópicas —procedentes de distintos géneros de novelas— que aparecen en esta obra. Todo bajo la óptica de una intención moral, para la que resulta muy útil la estructura del relato de transmigraciones, cuya coherente interrelación no deja de estudiar Carmen de Fez, dentro de la "técnica" para articular novelas en el Barroco en una unidad superior (claro que en esto debería haber contado con más elementos de comparación).

Creo que la aportación más valiosa de este libro es la concepción, y consecuente análisis, de *El siglo pitagórico* como un relato-búsqueda, para lo que parte de formulaciones de Greimas. El deseo de recu-

peración de la felicidad inicial, por la virtud, sería la intencionalidad de la obra de Enríquez Gómez, es decir utilizar la estructura de las transmigraciones para ir de lo negativo a la regeneración positiva: "La búsqueda se descompone, pues, en trece transmigraciones —secuencias de las cuales tan sólo la última consigue modificar el planteamiento invertido—, éxito o eliminación de la carencia" (página 90). A su vez analiza funcionalmente cada migración en el conjunto y los elementos constitutivos de ella, de modo que "el relato quedaría formado por una sucesión iterativa de micro-relatos o secuencias en un repetido proceso de degradación (que sólo al final se trocaría en una secuencia de mejoramiento) encadenada por continuidad" (página 91).

Como decía al principio, es lástima que tan prometedores indicios de futuras investigaciones y tan importantes resultados ya en un libro primero se hayan truncado por la muerte. Bello gesto el de los compañeros y alumnos de Carmen de Fez al costear este su primer trabajo.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

LAS INCURSIONES SOCIOLOGICAS DEL NOVELAR

LEO HICKEY: *Realidad y experiencia de la novela*. Cupsa Editorial, Madrid, 1978.

Hickey es un hispanista norteamericano de la nueva ola, y este libro, que obtuvo un acésit en el Premio Benalmádena de 1977, es el producto tradicional de los hispanistas norteamericanos de la nueva ola, en buena parte consecuencia de la tarea de los profesores de español en las Universidades de los Estados Unidos. El esfuerzo de Hickey es digno de agradecimiento. El libro, dentro de la colección "goliárdica" de su editora, está bien presentado, se lee con facilidad y tiene algunos puntos interesantes. Pero esto es todo lo que puede decirse del trabajo si realmente trata el crítico de ser calladamente riguroso. Verán ustedes.

Hickey trata de ofrecernos un "arte de leer novelas", apoyándose teóricamente en algunos postulados de la lingüística moderna, tan proclive a las incursiones sociológicas. Los descubrimientos, por así llamarlos, del autor se aplican luego a cinco novelas españolas contemporáneas: *Parábola del naufrago*, de Miguel Delibes, *La saga fuga de J. B.*, de Gonzalo Torrente Ballester, *San Camilo 1936*, de C. J. Cela, *La trampa*, de Ana María Matute y, sin duda para sorprender, *La espiral*, de Javier del Amo.



Cuesta trabajo utilizar muchas palabras para resumir la teoría de Hickey: la novela es consecuencia de las circunstancias sociales, históricas, culturales y personales del autor. Así de simple. Eso hace, siempre según Hickey, que, para poder comprenderla, uno tenga que conocer claves implícitas en el relato. Todo el mundo sabe en Dublín, por ejemplo, lo que es el *potheen* y no hace falta que el novelista irlandés nos aclare que se trata del aguardiente de patata. Si uno, lector, no es irlandés, se pierde parte del meollo. Bien. Pues eso es todo. Las claves ocultas de las cinco novelas utilizadas por Hickey no impiden que las entiendan los lectores españoles, o madrileños, o gallegos, o machistas, o mutilados de guerra o lo que sea, porque sus autores implicaron alusiones comprensibles para el lector compatriota. Cuando esas novelas son leídas, si es que lo son, por un ciudadano de Chicago descendiente de alemanes y fabricantes de embuti-

dos, se vuelve loco tratando de averiguar qué es un sereno o qué representa la Cuesta del Moyano.

Palabra de honor que me gustaría ser mucho más generoso con Leo Hickey. Pero su trabajo me recuerda un poco a las jocosas teorías del profesor Jáuregui, el descubridor originalísimo del tribalismo. Sin llegar a los extremos grotescos del ilustre profesor, Hickey nos ha hecho una hermosa versión de la dialéctica de Perogrullo. Es lástima.

F. MELLIZO

TIERRA DE MELIDE: UNA REEDICION Y ALGO MAS

VARIOS AUTORES: *Terra de Melide*. Edición de Castro, 1978.

En los últimos meses no se ha publicado, en lengua gallega y dentro de la literatura de creación, ningún libro verdaderamente interesante. Sin una gran novela, sin una obra de teatro claramente importante, sin un título poético de peso, el libro a considerar ha de ser, forzosamente, del ámbito de la literatura didáctica. Se trata —adelantémoslo— de un libro, en algunos aspectos, ejemplar. Por otra parte, este comentario lo suscita la reedición del libro, reedición que no comentaríamos si el hecho no trascendiese el nivel meramente erudito o bibliográfico.

El volumen "Terra de Melide", casi mil páginas de erudición y de pasión, fue editado en 1933 por el Seminario de Estudos Galegos, una empresa cultural fundada diez años antes por el entusiasmo civil de nueve universitarios compostelanos y ahogada en 1936 por el viento incivil de la historia. El grueso y denso volumen es el resultado de tres concienzudas excursiones científicas de un grupo de apasionados trabajadores de la cultura gallega por las distintas parroquias de la vasta comarca coruñesa de Melide, comarca que en el nomenclátor oficial figuraba —y figura— con el seudónimo "Mellid" (que rima con Madrid). He aquí un colectivo de especialistas que, no ajenos al examen interdisciplinar de las cuestiones, estudian "in situ" la fisonomía física y espiritual de un trozo de su país. Antes del Seminario de Estudos Galegos ninguna institución había llevado a la práctica esta forma de trabajo. El Seminario lo hizo en dos ocasiones más, y ahí están, para atestiguarlo, las monografías "Vila de Calvo de Randín" (1930) y "Parroquia de Velle" (1936).

En "Terra de Melide" se dan cita doce nombres, casi todos ilustres, y algunos, ya entonces, maestros. Temas y autores son los siguientes: Otero Pedrayo (Geografía), Florentino L. Cuevillas (Prehistoria), Taboada Roca (Notas históricas), Xesús Carro, Emilio Camps y Xosé Ramón Fernández-Oxea (Arqueología religiosa), Vicente Risco (Etnografía: cultura material y vida social), Amador Rodríguez Martínez y V. Risco (Folklore: creencias, saber popular, literatura oral...), Eduardo M. Torner y Xesús Bal (Música tradicional) y Armando Cotarelo Valledor (Biografía de Mateo Segade Gueiro). El estudioso de hoy echará de menos, en lo esencial, tras capítulos: Economía, Lingüística y Sociología. De todos modos el último capítulo no está totalmente en blanco, ya que Vicente Risco —no sociólogo, pero hombre muy culto y de olfato muy agudo— dedica algunas páginas a temas como el de las clases sociales y el régimen de propiedad. Sépase, sin embargo, que el galleguismo y, en general, las instituciones gallegas de entonces carecían de economistas de campo y de dialectólogos. Aun con estas lagunas, ¿qué colectivo, dentro de la Península, emprendió con más ambición el estudio de una comarca?.

El volumen está enteramente redactado en idioma gallego, lo que fue, dicho sin hipérbole, una hazaña intelectual. Por aquellas fechas la lengua gallega había sido experimentada, muchas veces con éxito, en el poema, la narración e incluso el teatro; en cuanto al ensayo, al tratado y a otros géneros didácticos, las experiencias eran muy pocas y de escasa entidad. Que el geógrafo y el teórico de la música (por citar sólo dos modalidades) realicen su menester profesional en un idioma ajeno a las aulas y sin tradición operante en esos temas es un mérito más de esta monografía, además de un planteamiento cultural del Seminario de Estudos Galegos.

Este libro, en realidad uno de los títulos relevantes en la historia de la bibliografía

galleguista, acaba de ser reeditado, en facsímil, por Ediciós do Castro. Prologa la reedición Xosé Filgueira Valverde, uno de los nueve fundadores del Seminario. La misma editorial organizó y publicó un volumen colectivo sobre el Seminario de Estudos Galegos en que colaboraron, además de algunos viejos "seminaristas", investigadores jóvenes de hoy de los más diversos campos y filólogos "galleguistas" que, como Hans Karl Schneider, siguieron muy de cerca los avatares de la entrañable institución.

La presencia de una y otra monografía ha suscitado ya, en la Galicia reflexiva, un movimiento de curiosidad y de interés por un capítulo de nuestra cultura silenciado, cuando no calumniado, durante cuatro décadas. El interés es tal que en este momento está a punto de constituirse —de reconstituirse— el Seminario de Estudos Galegos.

Reproduzcamos ahora un párrafo de la nota preliminar de la monografía que estamos comentando: "Fue escogida esta comarca por su reconocido interés arqueológico e histórico y por su posición central en Galicia, bien que cumpliendo uno de los fines de nuestra institución: que todas las regiones gallegas tendrán que ser estudiadas minuciosamente". De hecho el Seminario, que poseía más entusiasmo que apoyos oficiales, solamente publicó tres monografías, aunque nos consta que fueron más de tres las "bisbarras" (comarcas) estudiadas "in situ", y hasta se dice que una "Terra de Danza" entró en imprenta en los días en que los vientos de julio del 36 empezaron a soplar.

De la docena de colaboradores, dos son extragallegos: el musicólogo Torner, entonces ya una autoridad, y el historiador de Arte Emilio Camps. No fueron los únicos foráneos que colaboraron en tareas del Seminario de Estudos Galegos, tareas que prueban, por nuestra parte, carencia de chovinismo, y por la de ellos, respeto e incluso interés hacia una empresa cuya dimensión política no se les ocultaba. En efecto, el Seminario hacía política, el Seminario contraía día a día un serio compromiso político: el que consiste en estudiar rigurosamente (rigor que no excluye la pasión) el país, estudio sin el cual cualquier configuración política será frágil, fugaz o inadecuada.

La reedición de "Terra de Melide" constituye una recuperación que trasciende, y no poco, los límites de la erudición.

XESUS ALONSO MONTERO

UN ABALORIO MAS: HESSE

HERMANN HESSE: *Escritos políticos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

Supongo que habrá que llamar "revival", para estar al día, a lo que le está pasando en España a Hermann Hesse. Naturalmente, es

un "revival" tardío, a la retranca de los editores de otros países que iniciaron la tarea de la resurrección con una excusa correcta: Hesse nació en 1877 y un centenario siempre es buena cosa.

Es casi seguro que, si Hesse viviera, contemplaría el espectáculo con perplejidad chinesca, acaso preguntándose qué diablos andamos buscando. Fue siempre un viejo observador y reservado y conservó hasta su muerte la sagacidad silenciosa de los seminaristas, aprendida en su juventud de teólogo entre las paredes tremendas de Kloster Heilbronn. Irritable, cuidadoso con su hacienda y feroz enemigo del "afán de impresionar", como dice uno de sus exegetas, Volker Michels, en uno de los títulos del "revival" español (1). Le pasó lo que a muchos hombres de su tiempo y del nuestro: que las aventuras de su país le parecieran —también lo señala Michels— traiciones profundas e irremediables a la Alemania que él había inventado a solas. Se alistó, empero, como voluntario, en la guerra del 14 y se volvió completamente loco, para su bien, en 1916.

Quiero decir que se quedó solo, se escondió en esa especie de patria de emergencia, que es Suiza, dedicándose a cuidar un jardín, a enviar cientos de cartas al mundo exterior envilecido y a escribir unos cuantos libros tenaces, amargos, distintos, irónicos, desapacibles y profundos. Estuvo toda su vida intentando buscar la manera de sacrificarse por algo noble, pero el mundo y, sobre todo Alemania, sólo le ofrecieron la tentación vulgar del chundatachún, los uniformes, los asesinatos y la bazofia de la vulgaridad. Le habría resultado fácil hacerse pasar por liberal, pero despreciaba la burguesía. Se encontró incapaz de jugar el juego de los abalorios socialdemócratas, incapaz de sentir por Hitler más que una repugnancia invencible, incapaz de militar en las filas comunistas, con las que alguna vez colaboró. Se quedó solito, odiado y odiando, sosteniéndose sobre su afán de orate: los hombres son algo mejor que toda esta mierda. Y murió, seco y callado, ignorando que tendría el honor de un "revival" para que lo leyesen, los jóvenes libertarios de los años setenta, vestidos de indios, quemando sándalo, follando a todo meter y dándole al "porro". Es imposible saber exactamente por qué.

En su huida, Hesse se orientalizó, cantó a la infidelidad, redactó aforismos anarquistas, injurió a los políticos profesionales, llamó imbécil a Chamberlain y se esforzó por parecerse a Unamuno, al que, además, cita varias veces. Verdaderamente —dice— son sólo los inventos "útiles" los que me repelen y de los que desconfío (2), y aún añade que no hay nadie más vanidoso que el hombre dedicado al espíritu. Cuesta trabajo no poner estas sentencias en el prólogo a la *Vida de Don Quijote y Sancho*. Como Unamuno también, Hermann Hesse no fue un hombre simpático, no tolerante, ni soportable socialmente. Buscó el apoyo siquiera fuese lejano, de sus afines, como Romain Rolland, e incu-

(1) *Escritos políticos 1932/1962*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1978.

(2) *Lecturas para minutos*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1976.

UN TEORICO ROMANTICO

JEAN-LOUIS PICOCHÉ: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, 1978.

Compendio de una documentadísima tesis sobre este escritor. Estudio tan profundo que, prácticamente, agota el tema. Libro, por otra parte, hecho con bastante objetividad y sin apasionamientos, algo difícil de lograr cuando se trata de un estudio monográfico sobre un autor determinado, situación propicia para entrar, empaparse e introducirse en el mundo del autor estudiado, perdiendo límites y haciendo una investigación subjetiva, alejada de la realidad. Jean-Louis Picoche ha trabajado a fondo sobre un escritor poco desentrañado, arrinconado en el recuerdo de los manuales, pero carente de un estudio serio, riguroso de su obra y de su personalidad.

El objetivo fundamental del libro es identificar a Gil y Carrasco como un escritor puramente romántico, de un romanticismo intimista, pero al mismo tiempo, teórico del romanticismo, a pesar de sus matices costumbristas. Y a ello le dedica el ensayista la segunda de las cuatro artes del libro.

La primera está dedicada a estudiar la personalidad de Enrique Gil, desde el plano biográfico, en cuanto a sus distintos avatares: estancias en distintas ciudades españolas y en Berlín como diplomático donde terminó su vida, su funcionariado, diversas desgracias familiares que culminan en problemas económicos graves. Desde el plano ideológico: sus ideas conservadoras originales, relaciones con órdenes religiosas.

La segunda parte, la que considerábamos como más importante, trata de demostrar el romanticismo de este escritor, encuadrándolo como personaje típico dentro de cada una de las consideradas características románticas: el ansia interior, su visión de la naturaleza, tan realista y subjetiva, su investigación histórica.

Una tercera parte en la que se le sitúa, desde un punto de vista literario, en su tiempo, relacionándolo con los que le

son contemporáneos. Aquí se le reconoce una pobreza de fuentes literarias bastante acusada. No recibe influencias ni parece conocer en profundidad figuras destacadas de su época (Byron, Ossian, Larra, Espronceda).

La cuarta, y última parte, estudia el estilo. Su técnica, sus originales procedimientos literarios, su prometedor mundo poético, su consagración novelística.

Y un último apartado bibliográfico completo, con los libros publicados por Enrique Gil y estudios sobre su obra.

Podemos decir que el ensayo no nos descubre una nueva figura, y, aunque nos aporta evidentemente datos poco manejados y también desconocidos de su vida y obra, ese lugar oscuro que ocupa dentro de la historia de la literatura no va a variar mucho, a lo que ayuda su intimismo, misticismo y visión bastante limitada de la realidad coincidente con su corta vida, que le impide perfeccionar su obra y buscar nuevos caminos.

Como segunda conclusión, en cuanto al ensayo de J.-L. Picoche hemos destacado algunos aspectos positivos, sin embargo, también hallamos ciertas deficiencias. Su metodología no es perfecta; la ordenación de elementos, en determinados momentos, da la impresión de estar poco ligada; hay bastante material sobrante, innecesario. Algo, por otra parte, bastante común en una tesis, pero un libro debe ser más pulido y sintetizado. Con mayor razón en estos tiempos de más cantidad de publicaciones y menos tiempo de lectura.

De todas formas es un libro útil, y fundamental cuando se trate de estudiar a Enrique Gil.

JACINTO BARREIRO



rió en los errores de sus afines: ser incorruptible en las cosas grandes sin poder evitar corromperse en las pequeñas.

Pero, al paso del tiempo, lo que queda es el gran gesto, la independencia y la insolidaridad convertida en bandera. Hesse era eso que llamamos "un carácter". En un mundo proclive a la traición, exactamente como el nuestro, tuvo que indignarse necesariamente al contemplar el trasiego de las conciencias, la actitud lacayuna de muchos escritores que primero trataron de sobrevivir bajo Hitler y luego aprendieron urgentemente a leer conferencias en inglés.

A mi me parece que, más que sus grandes libros —"Lobo estepario", "El juego de abalorios", tal vez "Demian"— son sus

cuentos los que dan el mejor testimonio de su actitud humana y literaria. El "revival" ha servido para que los lectores de habla castellana puedan conocer la mayor parte de los relatos cortos hessianos (3). Aunque escritos en el amplísimo periodo de cincuenta años, apenas si indican alguna transformación llamativa en el pensamiento de su autor. O son aforismos exóticos, o son aventuras sórdicas, tristes, vulgares, en una "pequeña y vieja ciudad" alemana, esa "Gerbensau" artesana y mercantil que uno se imagina siempre con las puertas cerradas, bajo una tempestad muda de dolores pequeños, nostalgias pequeñas, envidias pequeñas.

(3) *Cuentos*, (4 volúmenes). Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1978.

Aquí no hay héroes; hay viudas, drogueros ahorradores y emigrantes que regresan de su fracaso. El orden burgués retratado sin piedad, pero también sin gritos. Algo exasperante.

Como floración de ese orden burgués y, al mismo tiempo, como reacción insolente, nació Castalia, la república de los expertos en el juego de abalorios. No hará falta repetir que es éste un libro memorable, un libro de viejo— Hesse lo escribió en 1943, a los 66 años— y un libro desasosegante (4). Los monjes y escribas de Castalia juegan un juego que tiene su finalidad en él mismo como, por otra parte, todos los juegos. Son los inte-

(4) *El juego de abalorios*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1978.



lectuales convertidos en institución, aparentemente rebeldes contra la vulgaridad de "Gerbersau", refugiados en la música, el sinoismo, las matemáticas y los abalorios, convertidos en sectarios misteriosos, homosexuales, cautelosos y cicateros, todo eso en nombre de la luz más alta y la más alta verdad.

Ese **magister Knecht** —que significa "esclavo", para que nadie se confunda— disfruta durante mucho tiempo de la sensación diamantina del aislamiento, como el mismo Hesse, hasta que una súbita revelación lo lleva fuera de los muros castalios para que, por fin, le salpique la cara el barro glorioso de la vida inculta, brutal, procaz, de los hombres inferiores. Pero Hesse es implacable en su afán suicida: **Knecht** se ahoga, persiguiendo el único peligro del que le había liberado el juego de abalorios: el amor. Un niño cruel descubre al esclavo su condición de pederasta y lo arrastra al agua entre risas. Hay que quedarse perplejo ante el horror. Pero Hesse había escrito que **una agonia también es un proceso vital, no menos que un nacimiento, y a menudo se pueden confundir ambos.**

FELIPE MELLIZO

NUEVO ORDEN INFORMATIVO

ESTEBAN LOPEZ-ESCOBAR: *Análisis del "nuevo orden" internacional de la información.* Edic. Universidad de Navarra, 1978.

Debo consignar, de entrada, que el prólogo está escrito por Pedro Orive, catedrático de Estructura periodística en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. Sus puntualizaciones orientan al lector y le proporcionan temas capitales de reflexión.

López-Escobar ha realizado un compendio estimable de la información, vista desde sus niveles del origen, desarrollo, influencia y actual estructura, que tiene su centro en las agencias de noticias y que viene avalado por la Declaración de los Derechos Humanos (1948), que cumple en el presente año su treinta aniversario.

El sistema informativo internacional es llevado hasta límites de análisis por nuestro autor y está clasificado con detalles. Es este un punto que puede parecer intrascendente y sin contenido crítico alguno. Sin embargo, cumple una buena función de hacer patente cómo actúan las agencias de noticias a nivel de distintos países y cuáles son sus rasgos específicos. Desde ahora disponemos, en lengua castellana, de un elenco casi completo en torno a las agencias de noticias y al sistema informativo mundial.

Me parece de más significado y elaboración la última parte del libro, que incide en el "nuevo orden" internacional de la información y que pretende calar en sus líneas

estructurales y conceptuales. Las agencias internacionales (UPI, AP, Reuters y AFP), cumplen una misión bien definida en relación con el "nuevo orden". Pero, en último alcance, se trata de agencias trans-nacionales, supranacionales o "globales". Y, además, el autor insiste que la agencia internacional significa una agencia "no oficial" y "no subvencionada". La libertad de actuación queda a salvo y su transmisión de noticias está, en principio, no manipulada. Si se pudieran resumir en puntos esenciales los objetivos cumplidos por dicho "orden internacional" de la comunicación colectiva, podrían ser estos: 1) lograr unos métodos de comunicación libre, no mediatizada y eficazmente transmisibles; 2) abaratar y aligerar la comunicación cablegráfica; 3) hacer comunes las aportaciones de los satélites de comunicación y crear un código que los rijan a nivel mundial; 4) hacer posible que los medios de comunicación colectiva estén alimentados por todos los organismos internacionales, tanto culturales como tecnológicos que los hagan mundialmente portadores de noticias (Naesselund). Estos puntos deben ser puestos en conexión con la conferencia de Helsinki, el Symposium de Túnez, la Conferencia de Nueva Delhi, la Conferencia de San José de Costa Rica, la Conferencia de Nairobi, la Conferencia intergubernamental de París y el coloquio de Florencia. Debe ser destacada, como muy importante, la resolución obtenida por el XXIX Congreso de la FIEJ en Bolonia, en 1976. La libertad de expresión y de libre prensa, de responsabilidad y de pluralismo de las fuentes de información, son líneas capitales y objetivos supremos.

Por último, haría una observación crítica en torno a este libro. Resulta más erudito que doctrinal, más expositivo que comprometido, más bibliográfico que interpretativo. De todas formas, es una obra que cumple un cometido digno.

FRANCISCO VAZQUEZ

DOCE ESCRITOS SOBRE M. HERNANDEZ

JUAN CANO BALLESTA: *En torno a Miguel Hernández.* Ed. Castalia. Madrid, 1978.

De mi archivo hernandiano resucitó una carta del profesor Cano Ballesta (Bostón, 24 de mayo de 1975), en la que me habla del libro que tengo ante mí, titulado entonces **Estudios sobre Miguel Hernández**, dispuesto para su edición. Y me explicaba: "Me dicen que debe estar ahora en la imprenta y lleva trabajos de..." Aquí la relación de escritores incluidos por el mismo orden en que aparecen ahora.

Encontrándome a mi vez preparando una recopilación similar, visité a Andrés Amorós, director de la Colección, para cotejar los seleccionados por mí, a fin de no repetir trabajos. Dado lo extenso de mi índice —casi cincuenta firmas—, pude prescindir de algu-

nos ensayos sin menoscabo de su estructura, apareciendo el libro en diciembre de aquel mismo año, casi tres antes que el del ilustre profesor. Como quiera que sea, ya está el suyo en las librerías, y viene a ser complemento del que puse en órbita en 1975 (1).

Tras la necesaria "Presentación", Cano Ballesta ofrece "Trayectoria de una vida trágica", la del poeta, tan profundamente conocida por él. Siguen las bellas páginas de Buero Vallejo, "Un poema y un recuerdo", las mismas que extraje de mis preferencias por las razones citadas. En parecido caso se encuentran las de Manuel Durán, "Miguel Hernández, barro y luz", buen ensayo a pesar de las extensas citas en inglés del poeta W. H. Auden, en paragon con el oriolano, y algún que otro fallo menor. Con todo, el ensayo contiene tantas virtudes eruditas como humanas.

De Gabriel Berns es un trabajo temático sobre el "Silbo de afirmación en la aldea", ya tratado por otros estudiosos, entre ellos F. J. Diez de Revenga, incluido en mi libro. El profesor Berns analiza lo afirmativo y negativo del poema, con apoyo de los propios versos de Miguel. Igualmente interesante es la colaboración del hispanista Robert Marrast, acerca de la crítica que escribió el poeta sobre **Residencia en la tierra**, de Pablo Neruda. Más que de reseña, se trata —dice— de una "efusión íntima, de carácter más personal que objetivo". El artículo, publicado en "El Sol", el 2 de enero de 1936, lo reprodujo íntegro.

Javier Herrero ofrece "Eros y Cosmos: su expresión mítica en la poesía de M. H.". Los temas de la sangre, de la plenitud erótica y del hijo como "última transformación" de Eros los estudia en su más profundo significado espiritual, moral y físico.

No podía faltar la aportación de Marina Mayoral versando en torno a "El último rincón" y su palpitante erotismo.

Florence Delay, de la Universidad de París III, presenta una panorámica vital del poeta en relación a su obra teatral.

De Luis F. Vivanco se incluye un breve y bello comentario de las "Nanas de la cebolla".

Con su habitual rigor, la hispanista Marie Chevallier escribe sobre la **Metáfora del Cancionero y Romancero de ausencias**, bajo una visibilidad mística conjugada con las vivencias del poeta en calidad de esposo y padre.

Serge Salaün traza una trayectoria de la actividad de M. H. durante la guerra civil, a la que responden sus escritos, que el ensayista detalla en su fondo y su enfoque formal. Con parecido tema, Juan Cano Ballesta glosa hábilmente la actuación del oriolano como poeta comprometido y narrador épico.

Considerados en cada uno de sus grandes valores, los doce ensayos reunidos conforman este hermoso volumen **En torno a Miguel Hernández**, de capital interés para los administradores del bardo universal.

MARIA DE GRACIA IFACH

(1) Taurus Ediciones. Col. "El Escritor y la crítica". Madrid, 1975.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JAVIER SANCHEZ PRIETO

Dedicamos esta sección a los escritores noveles —que no hayan publicado ningún libro—, cuyo valor literario nos parezca digno de destacar. Los interesados pueden enviarnos sus obras inéditas para su selección, pero no mantendremos correspondencia ni devolveremos los originales.

EL NIÑO GORDO Y EL CELADOR

I
¿QUE laberinto es éste?, preguntó el niño gordo al celador mientras intentaba reparar su automóvil descompuesto. Todas las respuestas son insatisfactorias cuando las preguntas están mal planteadas, dijo el celador, yo sólo soy el celador del laberinto. ¿Y quién diseñó el laberinto?, preguntó el niño gordo al celador, ¿quiénes lo habitan y por qué de tarde en tarde se escuchan gemidos de dolor? El celador miró primero al niño gordo y luego las piezas descompuestas de su automóvil. Se sentó y contempló a través del cristal de la garita la gran luna dormida en su celeste lecho polvoriento. Pensó que antes de ser celador fue fogonero. Una vez, una de las damas le preguntó si tenía hijos y que cuántos tenía y que si querían ser fogoneros como su padre. El respondió que tenía hijos pero no mujer, o que tal vez tenía mujer pero no hijos, le dijo, y que era dichoso arrojando al fuego todo lo que pudiera alimentar a la máquina para alejar de sí toda desdicha. La dama fue entonces acusada de deslealtad y, a pesar de su condición, rebajada en la escala de favoritas hasta el grado de limpiadora

del salón íntimo de las favoritas. La bárbara ley es inaccesible para quien no puede o no sabe penetrar en su estrecho recinto, aunque él nunca olvidó el delicioso perfume de aquella dama cuando se interesó por los inexistentes hijos.



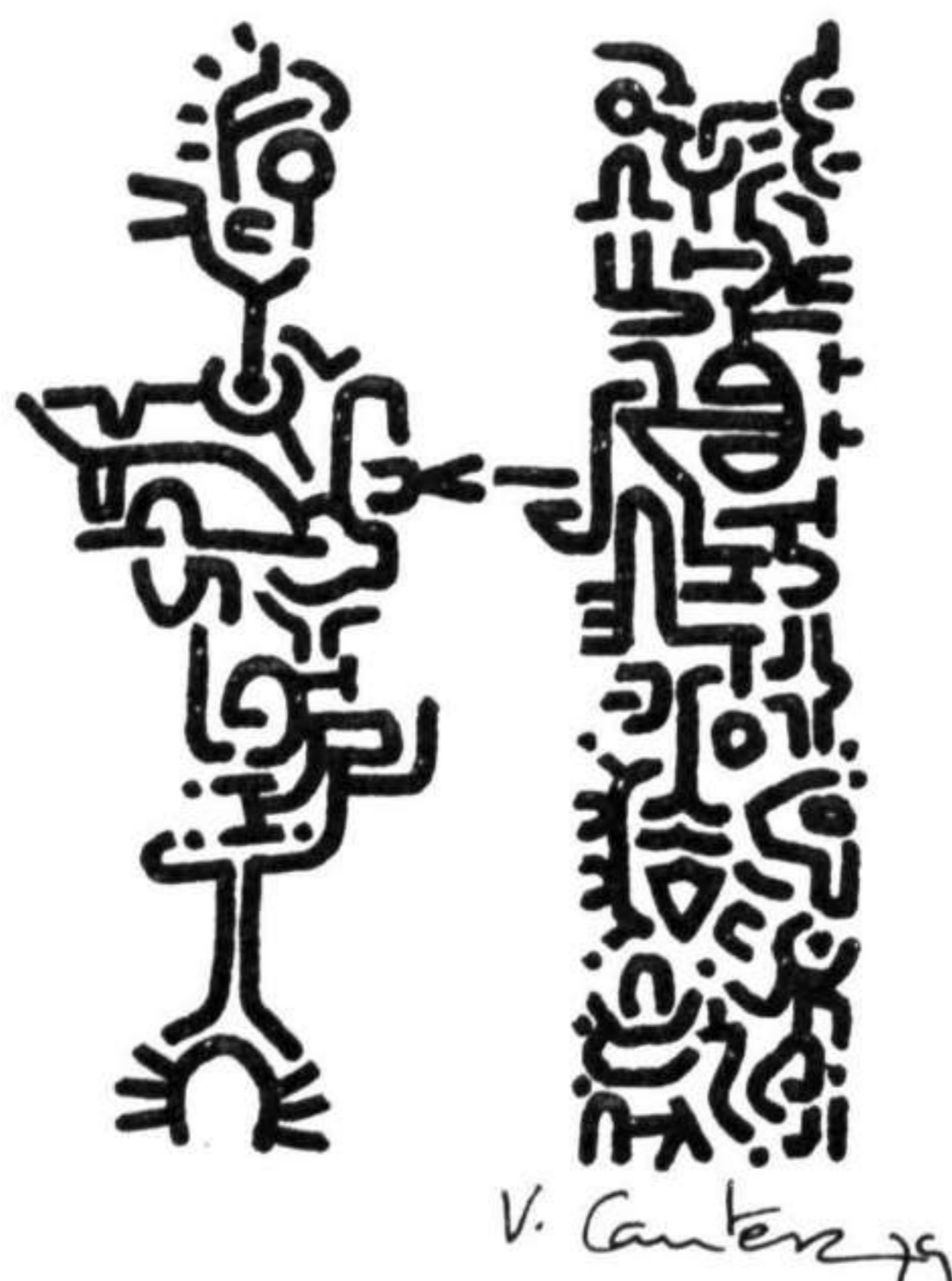
El laberinto está jerárquicamente ordenado, dijo el celador al niño gordo cuando le preguntó otra vez acerca de los gemidos de dolor que se escuchaban en el laberinto. En realidad, no se trata de un laberinto, sino de un establecimiento jerárquicamente ordenado, explicó. Hay un régimen disciplinario que afecta a todos los niveles de la jerarquía y también a los beneficiarios del establecimiento. El oso no puede arrebatar caprichosamente los frutos al madroño, y el madroño debe producir suficientes frutos. Pero es verdad que resulta singular el destino de los beneficiarios. Ellos vienen aquí porque tienen derecho. Están enfermos pero tienen derecho a venir aquí porque están enfermos. Aunque no estuviesen enfermos vendrían sólo porque tienen derecho. Pero una vez en el establecimiento sólo son enfermos que deben ser curados, porque de lo contrario no habrían ejercido su derecho de acudir al establecimiento. Acuden porque deben ser curados. En cualquier caso, si están enfermos deben acudir. ¿Así que son los enfermos los que producen dolor?, preguntó el niño gordo al tiempo que destruía el carburador de su automóvil averiado. El celador no oyó lo que el niño

gordo preguntaba. Recordó las últimas palabras de la joven parturienta. Ven, ven, decía, no deben separarnos. La gobernanta dirigía el temblor del vientre vigoroso de la enferma hacia el techo del habitáculo, con la mirada del orante llena de soberbia. Entretanto, el médico se lavaba las manos, y fuera silbaba el airado viento. Recordó también a la niña loca encadenada a los barrotes de su cama. ¡Ven, ven!, gritaba ocultando su vientre de las miradas enemigas, hasta que se quedó dormida con los ojos tan abiertos. Luego el celador tuvo que tramitar los respectivos documentos, correspondencia, comunicaciones verbales, objetos confiados por los superiores, y ayudar a amortajar a las dos enfermas fallecidas.

II

¿POR QUE los enfermos producen dolor?, quiso saber el niño gordo. El delirio de la fiebre. Extraordinario, dijo el nuevo facultativo, extraordinario. Se agotan mientras sueñan, parece que luchan contra la intemperie y lo abandonan de una vez todo sin reclamar nada a cambio. Son activos en el sueño, y todo lo fortalecen con ese delirio atroz propio de los que tienen el demonio en el cuerpo. Pero cuando despiertan parecen morir, y cierran los ojos, y se quedan inmóviles como si estuvieran muertos. Parece como si de verdad estuvieran muertos al despertar. Parece que se alteran con la realidad y se ensimisman cuando duermen. Uno dice: este lugar no me es familiar. Debería ocultarme pero me falta sitio. Además el público me espera con su maldita esperanza. Yo sé que no esperan nada de mí y que yo no puedo esperar nada de ellos. Pero se empeñan en querer demostrarme que continúo extraviándome en mi propia creación. Quieren que mueva la cabeza de arriba abajo y confirme la extrañeza que me produce mi obra. Sólo así se quedarán tranquilos, de modo que yo no pueda proseguir mi obra. Pero si intento convencerles de que mi obra no existe, ni nunca fue ni será nunca, entonces prorrumpen en abrumadores aplausos de cariño, me expulsan de la sala por mayoría absoluta, y exigen del presidente un nuevo orador investido de mejores y más superficiales esperanzas. No saben nada de los tiempos saludables del peligro, pero aún siguen esperando un peligro mayor.

Otro dice: no puedo moverme de este sitio. Aquí conocí la duda en primer lugar. Pero la duda resbaló sobre una



pista de hielo hasta derretirse en los últimos escalones. Del último resquicio de duda surgió la mujer anhelante que tanto amé. Tenía sed. Cerca de mí había el nacimiento de un río, pero yo no lo supe. La mujer, en cuestión, fue primero niña, luego una anciana mimosa, y, finalmente, la joven de blanco cuello que conocí arrodillada en la iglesia, mientras se despedía en el tren con su diminuta cabeza colgando cada vez más lejos sobre la ventanilla. Como un pequeño fantasma me saludó en la antesala, y yo me dormí acariciando una copa de licor a plena luz del día. Tenía hambre, pero sólo dos ojos iluminaban para mí la escena de la tortura inicial. Luego todos se fueron y yo me quedé solo con ella. Contemplé largo rato los movimientos del cuerpo convulso como si quisiera nuevamente orar en el helado recinto de la antigua iglesia. Así que acaricié su cabellera y su lomo para modelarla y atraerla y vestirla y desnudarla de acuerdo con mi capricho amoroso. Luego ella se despezó y pronunció una palabra cuyo significado no comprendí, pero me gustó mucho el gesto y la forma de su

boca al pronunciarla y el sonido de la palabra semejante a un secreto susurrante y cálido. Sin embargo, ella no morirá conmigo ni será degollada por mí.

Un tercero dice: soy hijo de una época descomunal, y me alegro a causa de un suicidio que no me incumbe, de un destino colectivo que no me afecta, y por ello descorcho la botella con la misma ansia de los antepasados. Pero mientras ellos abrían el libro sagrado por la página adecuada, y leían con voz crédula y a la vez trémula el mensaje de los dioses tiránicos, yo simplemente bebo pensando en otra cosa. Ciertamente es que, a veces, quería escapar de mi época y me ardía el estómago cuando abría otra botella, pero no era el alcohol el enemigo de mi ferviente optimismo, ni el amigo de mis enemigos encolerizados por mi indiferencia ante el dinero. Ningún contrincante hubiese deseado ser yo mismo, puesto que yo mismo se fue con el viento sin sentido de mi época que apenas recuerdo. Fui un pequeño héroe desapercibido. Algunas damas se inclinaron a mi paso, o yo las obligué a inclinarse porque ellas no se daban cuenta que eran inclinadas, pero cuando ya se volvía insoportable su inclinación yo les sugerí que resuperasen la tersura de sus enérgicos corsés, y entonces ellas me escupieron en la boca, y me dieron gracias por haberlas acompañado hasta su triste casa. Por ello pensé que la extraña idea de las tres locuras era en el fondo la misma idea o la misma locura o la única. La mujercita que se acerca de puntillas y explica al oído lo que no puede dejar de hacerse. Pero yo no puedo dejar de pensar en mi época. Utópicos destructores del viejo mundo, imaginarios piratas, para siempre expulsados del seno materno de la podrida patria en la plataforma de un tranvía sin parada final, animales deseantes de lo definido tanto que pudiera ser tocado sin haberlo sido.

Y un cuarto dice: el viaje que emprendió mi hermana en busca de su efigie predilecta no fue nunca suficientemente explicado. Yo sé que paseó enloquecida por una ciudad de claustros y conventos desolados, hasta desaparecer en el abismo inextricable de la muerte bajo la apariencia de un horrible sueño. Cuando las campanas de la catedral llaman al culto, el rostro helado de la efigie se dulcifica, las campanas tienen un sonido de lastimero llanto, quejido muy lejano, y las misteriosas escamas de la cúpula me recuerdan más que nunca

a los seres crucificados del planeta inerte o limbo de las adoratrices sin sexo. Yo sé que a mi hermana la llevó el enemigo y la convirtió en esclava. Cuando contemplo esa cúpula monstruosa, recuerdo mis veladas declaraciones amorosas, los rituales infantiles y la progresiva pérdida de su sexo. El nombre prohibido de amor por mi hermana predilecta no es distinto de otros nombres. Por eso la indiferencia que me producen estos hechos es peor que la pérdida de un cariño incestuoso. El nombre de las cosas me estremece por su trivialidad mucho más que el estremecimiento secreto de mis tripas.

III

EN LA SALA de operaciones el personal está preparado para intervenir. Es preciso operar, puesto que la herida, agravada por el calor, comienza a supurar, y, sin que nadie lo hubiera previsto, atrae a las voraces moscardas. La operación es delicada y sus resultados inciertos. Las enfermeras corren apresuradas de un lado a otro obedeciendo al punto las órdenes del jefe médico. Las más antiguas adoptan un aire profesional, manifiesto en la impassibilidad de sus facciones y severidad de los gestos. Ejecutan estrictamente las instrucciones

del jefe médico, incluso antes de que éstas sean formuladas. Las más jóvenes estiran sus blancos uniformes, se arregan una y otra vez y acercan las cabecitas esforzándose por comprender las indicaciones del jefe médico. Tropezan unas con otras y pestañean desoladas cada vez que el jefe médico les reprende colérico a causa de sus repetidos errores. El enfermo apenas tiene conciencia de lo que sucede y llega conducido por la monja que habrá de consolarle a la cabecera mientras dure la operación. Los celadores vigilan para que en los pasillos reine silencio. En una estancia contigua, los familiares del enfermo observan el desarrollo operatorio a través de una pantalla automática.

Cuando todo está dispuesto, cuando el personal está en su sitio, y el enfermo yace sobre la mesa de operaciones en la postura habitual, y la monja le comprime una mano al tiempo que susurra palabras de ánimo y consuelo, y el jefe médico hace una señal a su primer ayudante para que comience la operación, entonces, y sin ninguna razón aparente, la operación acaba por suspenderse, y el enfermo es conducido nuevamente a su habitación. Los familiares acuden y se enfurecen con el enfermo. Comprenden que nadie más que él es responsable de la nueva suspensión y se reúnen, donde el enfermo no puede oírles, para decidir si han de seguir sufragando los gastos operatorios o sustraer definitivamente al enfermo de los cuidados médicos. Una delegación acude a la dirección del establecimiento para informar acerca de lo decidido. Se les recibe con la debida atención y se les ofrece asiento. El director confirma la culpabilidad del enfermo, subraya lo delicado de la situación y su ya insostenible duración, exhorta a la delegación familiar para que tome sus medidas en lo que concierne al enfermo, pero insiste sobre la imposibilidad del confinamiento del enfermo en otro lugar que no sea el establecimiento. El enfermo debe ser curado por mucha que sea su resistencia, ya que ninguna resistencia impedirá su debida curación. El enfermo desistirá por fin, y entonces podrá ser confinado en cualquier otro lugar. Pero la operación que habrá de curarle es imperativa y condicional de su salida del establecimiento. La delegación familiar accede a tan obvias razones, por lo demás suficientemente conocidas de antemano. El único interés de su insistencia era no agotar ningún recurso, por remoto que éste fuera, para rehabilitar al enfermo y corregir toda clase de desviaciones que dificulten su curación.



Se fija, por tanto, la próxima fecha para el nuevo procedimiento operativo. El director saluda cordialmente a la delegación familiar, y ésta se reúne con los demás familiares, que aguardan en el vestíbulo. Finalmente, todos abandonan el establecimiento.

IV

Y DIME celador, dijo el niño gordo mientras buscaba el corazón que nunca latía de su vehículo destripado, si los enfermos producen dolor, ¿por qué no se les condena al exilio, o simplemente se les deja morir? Mejor aún, ¿por qué no se les cuida, alimenta y asea, como a los animales destinados a fines experimentales? Si tanto dolor producen los enfermos, ¿no es mejor aprovecharse de ellos en lugar de intentar curarlos inútilmente? Hay mil hombres sanos por uno sólo enfermo, ¿por qué entonces despilfarrar medios que pueden servir para una mejor vida de los que no están enfermos? ¿Por qué tienen que sufrir los familiares tantas molestias y preocupaciones si nada ganan con ello y además les perjudica? Y eso que son familiares del enfermo. Están unidos a él porque tal vez hubo un tiempo en que era útil y vivía felizmente como ellos. Pero, ¿qué se puede decir de los otros hombres que nada tienen que ver con el enfermo, y ni siquiera le conocen? Nosotros, cela-

dores, respondió el celador, debemos abstenernos de hacer comentarios sobre el estado de los enfermos. Es la norma del establecimiento, y estamos obligados a ella. Pero esta norma afecta al estado de los enfermos en particular y no en general, por lo que te daré una respuesta. El niño gordo se olvidó por un momento de su montón de chatarra e hizo como si escuchara al celador, pero el celador se olvidó de pronto del niño gordo.

Poco tiempo después vi a la dama que me distinguió con su interés por los hijos que nunca tuve. Yo por entonces ya era jefe de celadores, y las más de las veces andaba ocioso subiendo y bajando como si controlara a los ascensoristas. En realidad, me interesaba todo lo que sucedía en el edificio, lo que sucedía en el edificio en su aspecto interior, olvidándome con frecuencia de las ordenanzas. Una mañana me levanté más temprano que de costumbre porque tenía que dirigir el traslado del mobiliario y los nuevos aparatos hasta el quirófano principal, situado junto al salón íntimo de las favoritas. Allí encontré a la antigua dama convertida por mi causa en anónima sierva. Estaba sacando brillo a una estatuilla que representaba a un arquero disparando sus flechas contra algún punto invisible de lo alto. Yo me acerqué a ella sin que ella descubriese mi presencia hasta que escuchó mis amorosos pasos. Lo primero que vi fue miedo en sus ojos. Pero un miedo distinto. No, no era miedo exactamente, sino blandura, una blandura expectante, un curioso movimiento de sus ojos hacia todo mi cuerpo, el secreto ofrecimiento de una diosa. Estuvimos muy cerca el uno del otro, sin hablarnos durante un momento, que fue como el oscuro episodio de un sueño, cuando la belleza se afirma tanto en todos sus bordes que no es necesario tocarla. Me pareció que ella suspiraba o gemía cuando dejó caer su cabeza sobre mi hombro y dijo: ven.

Me condujo por un largo pasillo de vidrieras de colores que imitaban pájaros, peces y otros animales. Yo desconocía aquel lugar, por lo que me maravillé de ella. Descendimos por una escalinata también desconocida, a cuyos lados se levantaban pálidas estatuas de hombres simpáticos y mujeres espléndidas que me dijeron: ve. Creí que me olvidaba de algo, por lo que miré hacia atrás, pero ella se arrodilló ante mí abrazándome, contra su boca. Luego yo amé con mi lengua lo más blando de su piel que se estremeció con mi lengua. Y entonces ella dijo: el ruiseñor canta porque está

contento, sus alas quieren volar aún más lejos, sus alas ensangrentadas a causa del mejor amor. Yo la besé y dejé en sus labios la huella de su sangre. Y poco a poco, en el espacio eterno fuimos rodando por la escalinata sin que pudiéramos separarnos, tan grande era la proximidad de nuestros cuerpos, llenos de insensata alegría. Estábamos entrelazados por las piernas, abrazando cariñosamente nuestras cabezas por encima de los amables vientres, y nos correspondíamos al ritmo de una tierna lujuria, cuando las campanas de la catedral llamaron al culto. Pero nosotros seguimos cultivando las flores de nuestro huerto y viajando por el cielo de la inacabada ansia. Y ella dijo: prosigue el canto de tu melodioso órgano. Recorre de punta a punta el territorio abierto y profundo que inunda la luna con su luz como tu sangre, y llena de alegría mi cuerpo igual que el sol a la tierra recién nacida. Yo soy la que bien recibe, la que sabe decir sí a todo lo que ama.

Una calma absoluta siguió al amor soberbio que ya no cabía en los cuerpos. La conciencia desleída de los cuerpos adolescentes troceados en el gran banquete social no fue nunca vana. Los antiguos cementerios desaparecieron bajo el polvo de los siglos. Y el ángel de la muerte sobrevoló de nuevo la ciudad de los inacabables callejones sin salida, la ciudad de las hermosas apariciones fugaces e irrecuperables, en busca de otro momento de intenso amor, la inmensidad incrustada en una mínima dimensión de espacio y tiempo, sin que fuese posible eliminar una u otra frontera. Y yo miraba hacia lo alto de la escalinata como si echara en falta algo, cuando ella dijo: Queda poco tiempo, pero no importa el tiempo, menos que nada en el amor el tiempo. Como a pesar de sus hermosas palabras yo seguía mirando hacia arriba de la escalinata, ella me miró con suplicante gesto. Entonces yo apreté su cuello con mis manos hasta casi estrangularla, y dije: no nos volveremos a ver. Fue sólo un sueño que no puede repetirse. Y ella dijo: no podrás olvidarme, porque yo soy lo mejor que hay en ti. Luego ella se fue sin darme cuenta, y yo acudí al quirófano principal para dirigir el traslado del mobiliario y los nuevos aparatos.

V

EN LA SALA de operaciones el personal está preparado para intervenir. Es preciso operar, puesto que la herida,





V. Canteras 79

agravada por el calor, comienza a supurar, y, sin que nadie lo hubiere previsto, atrae a las voraces moscardas. La extracción es delicada y sus resultados inciertos, tanto más ahora por cuanto que el pronóstico, si es que puede hacerse un pronóstico, es de absoluta reserva. Por lo demás, la herida ofrece un aspecto repulsivo, repulsión que de no ser por las mascarillas quedaría plasmada para siempre en todos nosotros, espectadores impasibles de la muerte. El enfermo yace sobre la mesa del quirófano con un gesto de indefinible alegría. Una monja le consuela apretándole fuertemente una mano. El jefe médico conversa con la enfermera decana en voz muy baja, con palabras que aún en el caso de que fuese posible escucharlas sería ininteligible su concepto. En una estancia contigua, los familiares del enfermo observan el desarrollo de la acción confusamente arremolinados alrededor de una pantalla automática. En la sala de operaciones reina un gran silencio, apenas perturbado por la enfermera decana que manipula el instrumental clínico, a fin de que no falte ninguna herramienta, y que todo esté en perfecto orden. En un ángulo de la sala, el jefe médico procede a colocarse los guantes de goma. Permanece largo rato

de espaldas al personal y al enfermo, como si reflexionase o alguna duda le retuviese. Claro que todo esto es sólo un mecanismo ritual, un elemento del espectáculo añadido a los demás elementos, un fenómeno interior, un simple fenómeno interior, que para nada habrá de influir en la cadena de hechos hasta el final, o, por así decirlo, al resultado. Después de haber reflexionado, tal vez más tiempo del necesario, como así lo da a entender el creciente nerviosismo de los familiares al otro lado de la pantalla automática, el jefe médico golpea repetidas veces sus guantes de goma uno contra otro, y con gran estruendo se vuelve en dirección al enfermo. Muy próximo a éste, observa la herida con un ligero movimiento de sus cejas.

Las voraces moscardas han aumentado de número, y ya apenas revolotean en torno al clavo rugoso. Permanecen inmóviles sobre los bordes de la herida, agitando sus cabezas como si esperasen. Al parecer, el clavo ha penetrado aún más profundamente en la frente del enfermo, por lo que su extracción se hará más difícil. El jefe médico se extraña de la insensata alegría del enfermo. Es poco común, en efecto, sobre todo si se tiene en cuenta que los dolores del enfermo deben de ser, con segu-

ridad, por lo menos atroces. ¿Quién eres tú?, le pregunta, ¿a qué se debe tu alegría sin sentido? Los familiares se revuelven en sus asientos, se pellizcan unos a otros y chasquean la lengua contrariados por esta nueva demora incomprensible. Estoy cansado, dijo el enfermo. Mi alegría, si es que estoy alegre, tiene que ver con un recuerdo que me obsesiona extraordinariamente. Todo pudiera concentrarse en un solo punto, donde expresar el máximo sentido: el amor con una mujer de cráneo rasurado. Entonces yo era el principal ser deforme que buscaba decididamente el cuerpo de todas las ideas o el espíritu del cuerpo. Pensé que debería tratarse del más horrible de los sueños, por lo que desperté en el momento en que debía estar más alerta. Ya nada podía mantenerse en el estado primero, puesto que la materia se henchía hasta ocupar todo el territorio. La mujer de cráneo rasurado, profundamente arrasada su cabellera por el viento ardiente del espacio ya vacío, pensó que la vida sería mejor en compañía del principal ser deforme. Tal vez fue un cambio imprevisible en la matemática del ser mismo hecho pedazos, o una matemática imperfectamente poética, fuera del tiempo antiguo. Nunca el canto del urogallo será tan espléndido una vez muertos los cazadores. Entonces el jefe médico llama a la más joven de las enfermeras, que acude presurosa. La levanta para que pueda oír punto por punto lo que va a decirle. Y mientras le habla en un susurro junto al oído, acaricia sus cabellos sin que apenas nadie se dé cuenta. Luego vuelve con el enfermo, y con cuidado extrae el clavo que le penetra en plena frente. Tan pronto como el clavo es extraído, las voraces moscardas pugnan por introducir todas a la vez sus gruesos y alados cuerpos en el negro agujero de su ansia. Y cuando la última desaparece restregando las transparentes alas, el enfermo da por terminada su agonía.

Los familiares reciben al jefe médico con alivio. Nada pude hacer, dice el jefe médico mirando a la joven enfermera por la pantalla automática. Nada explique, dijo uno de los familiares. Estábamos preparados para ello.

VI

CUANDO sea mayor, dijo el niño gordo, me gustaría construir un laberinto cuyo diseño sólo yo conociese. Así podría atrapar a todos los audaces que por él se aventuraran. Tendería sutiles

trampas en los rincones más insospechados, de modo que el lugar más atractivo resultase el más peligroso, y el que pareciera más sórdido el único seguro. Ahora me entretengo coleccionando mariposas que yo mismo capturo. Me gusta verlas debatirse angustiadas en mi red, y luego crucificarlas con alfileres y exponerlas en mi estantería. Pero cuando sea mayor me gustará coleccionar hombres y mujeres personales, hacer que se pierdan, se encuentren y se vuelvan a perder en mi laberinto divertido. Me gustará jugar con ellos. Destruir a unos y salvar a otros, organizar ejércitos y partidas de diversos colores y banderas. También construiré máquinas complicadas cuyo funcionamiento sólo yo conozca. Máquinas de placer y máquinas de dolor, cuyo mecanismo actúe de acuerdo con mi voluntad, de modo que el placer procure dolor y el dolor placer, según el capricho de mi particular ingeniería. Dime, celador, ¿no has pensado nunca en tener más poder que ninguno y crear el mundo a la medida de tu humor? El celador sólo pensaba en su repentino interés por todo lo que ocurría en el edificio en su aspecto interior, aunque contraviniese a las ordenanzas. Las palabras del niño gordo le hacían recordar algo tan vago como una existencia obligatoria de seres sucesivamente amamantados, mimados, educados y castigados, desolados, rebeldes y resignados, militarizados, huidos y retornados, atormentados activos y atormentados pasivos, depravados y acaparadores, asesinos y héroes, víctimas y víctimas de víctimas, noctámbulos y un desperdicio general jerárquicamente ordenado de acuerdo con la naturaleza concreta de los desperdicios. El niño gordo quisiera ser un dios gordo de juguete, un pequeño buda devorado por su imaginación incipiente. No quiere dormir mientras tenga conversación, y quiere tener conversación mientras no pueda dormir. Si no obtiene conversación iniciará un monólogo que le será útil siempre y cuando mantenga despierto a alguien que simplemente le escuche, o que escuche en cierto modo, o no le escuche en absoluto y finja escucharle. Pero este niño pesado por fin se dormirá impotente ante mi obstinado silencio. Me preocupa su afán, por lo demás indiferente, de estructurar las amapolas con los cardos en un solo campo. Quién sabe si está a punto de elevarse como un globo y reventar con el pararrayos de una iglesia.

VII

¿CUAL ES el principio de la locura?, preguntó el niño gordo al celador. ¿Quién adiestra a los locos?, ¿por qué miran tan fijamente las paredes y los crepúsculos?, ¿por qué piensan que son otros, o no piensan nada en absoluto, o piensan nada como si se hundiesen en el absoluto? ¿Quiénes son los locos, celador? El celador estaba construyendo un aparato instrumental de física obscura, esto es, un mecanismo insonoro para humedecer la luz aunque también podría servir para retractar al escorpión del círculo de fuego. Los locos son enigmáticos, dijo, no ya la locura, sino los locos mismos. La locura fue siempre la misma a lo largo de los tiempos. Sin embargo, los desdichados que experimentaron por una sola vez la armonía del tiempo deseado y el tiempo real, ya no pueden vivir más que en el tiempo deseado. Pero como el tiempo deseado retrocede con el tiempo real y es al mismo tiempo impulsado por el tiempo real, quienes saben de la armonía de ambos tiempos son irremisiblemente atraídos al rechazo total del tiempo real, pues les resulta de todo punto insoportable postergar la vida en el tiempo real fuera del tiempo deseado. Por este camino devienen imperativamente locos los locos. Mientras hacen ese viaje a ninguna parte, y mientras ese viaje dura, que puede ser todo el tiempo o ningún tiempo, cavilan acerca de sus orígenes. No duermen aunque los otros viajeros duerman. Luego de cavilar sobre sus orígenes, y si es que llegan a alguna conclusión, o si probablemente no llegan, prueban a salir del tiempo real. Podrían invertir el procedimiento, y probar a salir primero para cavilar más tarde acerca de sus orígenes. Pero es para ellos una necesidad imperiosa cavilar primero sobre sus orígenes.

Primero averiguan la raza a la cual pertenecen. Después tratan de recordar sus actuaciones anteriores y cómo eran en otro tiempo. Intentan descubrir los nexos o las claves que les sirvan para comprender su situación actual. De este modo aprenden dos cosas: b) el episodio de un posible error o asesinato, y c) la decisiva influencia de las drogas. Como tales descubrimientos sólo pueden darse en un determinado contexto, estudian esforzadamente dicho contexto. No es nada fácil, en efecto, pues una vez que logran dilucidar varias concatenaciones de hechos tropiezan enseguida con una o varias contradicciones respecto a una nueva, distinta e imprevista con-

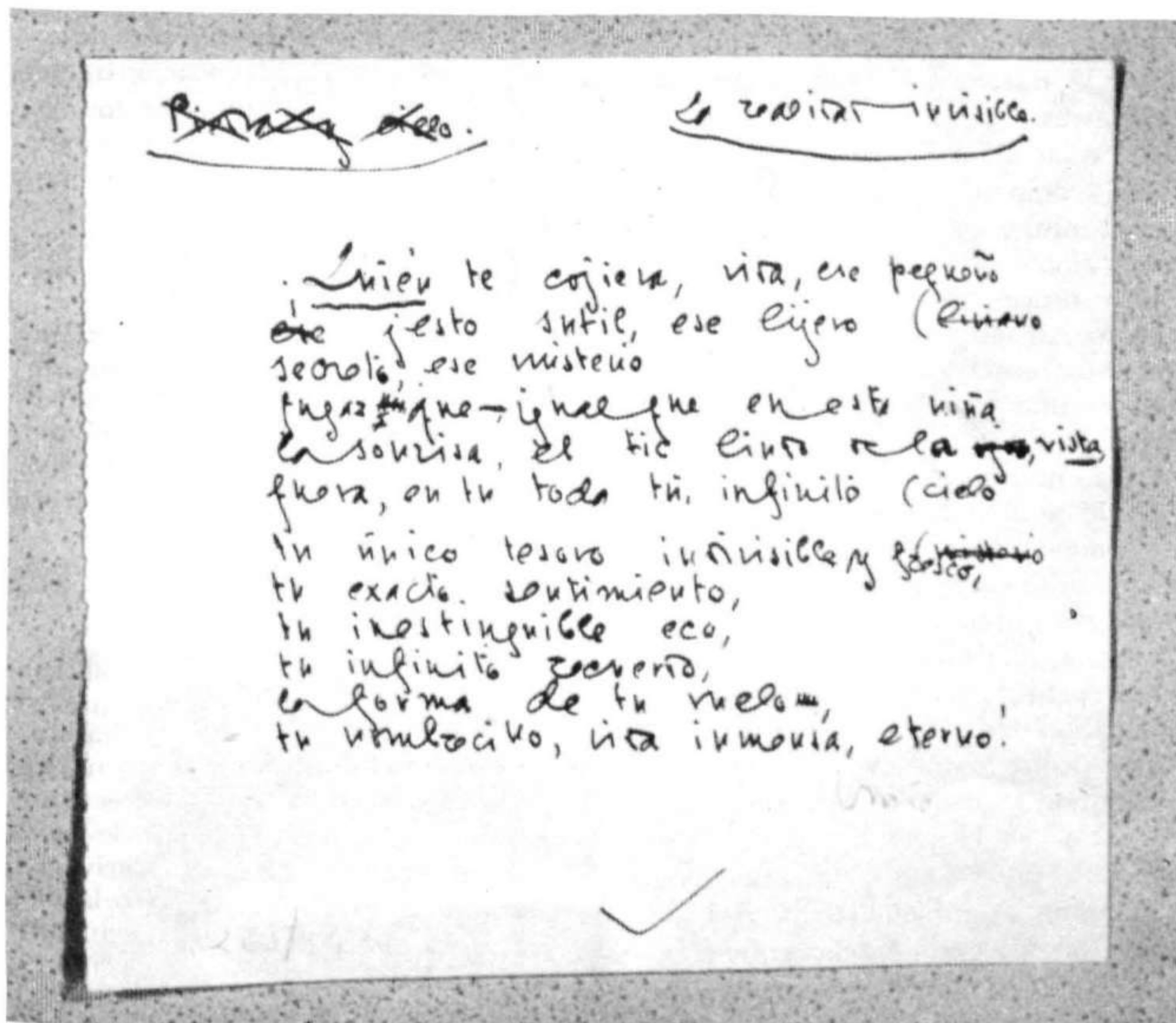
catenación que no sólo niega la anterior concatenación sino que la desconoce. Por ello, aunque poseen una visión global, por así decirlo, de todo el material, y al mismo tiempo una superabundancia de datos relacionados entre sí por diversas concatenaciones muchas veces contradictorias, acaban por olvidar la primera serie de indicios que les llevó al descubrimiento de la última concatenación. Este olvido puede parecer trivial, bastaría con proseguir por otro lado, es decir con otra concatenación, pero es para ellos una necesidad imperiosa contar con todo el material a la vez, de modo que, al olvidar la primera serie de indicios, lo olvidan todo, debiendo comenzar a cavilar nuevamente desde el principio. Las averiguaciones se repiten tantas veces como sus interrupciones. El material queda desvirtuado, confundido, y, lo que primero era una investigación exhaustiva, acaba resultando un enigmático juego, igualmente exhaustivo de ello no hay duda, pero incorrecto en tanto que investigación. Por otra parte, el material ya es insuficiente a pesar de la enorme cantidad de datos y concatenaciones, ha quedado empobrecido a causa de novedades que surgen sin cesar y que deberían ser incorporadas al material antiguo para ponerlo al día. Pero ello no sucede. Habría que salir del tiempo real, volver a encontrar el tiempo deseado. Y un loco es un solo loco incapaz de enfrentarse por sí sólo contra toda la locura de su tiempo.

Ahora comprendo por qué están encerrados los locos, dijo el niño gordo. Si se les dejara salir a la calle, el mundo real se desvanecería quedando arruinados todos los negocios. La lógica de los sabios que producen dinero se manifestaría carente de todo sentido, a pesar del esfuerzo de los tiempos por crear un mecanismo tan perfecto. Los padres dudarían de sus hijos hasta dudar de ellos mismos, y los hijos quedarían horrorizados ante el espectáculo de unos padres tan idiotas. Y así, poco a poco, todo el bienestar logrado con el dolor de tantas guerras se vendría abajo ante la libre actuación de energúmenos que pierden el tiempo cavilando sobre sus orígenes y deseando un tiempo imposible, ¿verdad que tengo razón, celador?, dijo el niño gordo.

Entonces, el niño gordo no pudo resistir la mirada terrible del celador y, como un globo, comenzó a elevarse agitando sus manitas. El celador estuvo mirando hasta que no fue más que un punto diminuto en el brillante cielo.

LAS AUTOBIOGRAFIAS DE JUAN RAMON

ARTURO DEL VILLAR



Autógrafo inédito de J. R. J. Arriba, tachado, decía *Piedra y cielo*;

a la derecha, *La realidad invisible*, título de un libro que quedó inédito.

El poema dice: "¡Quién te cojera, vida, ese pequeño / (tachado: ese) jesto sutil, ese lijero (tachado al margen: liviano) / secreto; ese misterio / fugaz (tachados punto y coma y guión) que —igual que en esta niña / la sonrisa, el tic lindo de la (corregido sobre: los, tachado: ojos) vista, / fuera, en tu toda tú, infinito (al margen: cielo) / tu único tesoro, indivisible y fresco, (tachado: misterio) / tu exacto sentimiento, / tu inestinguible eco, / tu infinito secreto, / la forma de tu vuelo (tachado un guión), / tu nombrecito, vida inmensa, (añadido debajo y muy borroso: mío) eterno!"

Un escritor, y mucho más un poeta, suele hablar de sí mismo a menudo y sin pretenderlo, porque la escritura se va hacia la experiencia personal, hacia los casos que mejor se conocen. La autobiografía de Juan Ramón Jiménez está desparramada por toda su obra en verso y en prosa. Concedía una enorme importancia a cualquier asunto biográfico sabiendo que la literatura surge de la vida. Por eso en las sucesivas ordenaciones previstas para su obra señalaba siempre un libro para recoger sus recuerdos autobiográficos, así como en otro pensaba ordenar la correspondencia. *Vida y época* pudo ser el libro de sus memorias organizadas sistemáticamente en pequeños capítulos sin trabazón formal, pero se quedó en proyecto como tantos otros libros nunca terminados. Las fechas que, según su costumbre, enmarcan este libro son muy amplias, 1905-1954, desde los veinticuatro años hasta cuatro años antes de su muerte: toda su vida de creación constante en realidad, puesto que negaba los libros iniciales y desde 1954 fue muy poco lo que consiguió hacer.

Vida y época es un libro de autobiografía y de autocrítica, en que se abordan también otros asuntos, como la ideología políticosocial y religiosa y la actitud ante los hombres en general y los escritores en particular, además de permitirnos conocer detalles sobre la propia escritura juanramoniana. Su intención era darse a conocer ante el lector, a base de recrear sus recuerdos y situarlos en el ambiente adecuado. Por eso el libro se titula *Vida y época*, para que resalte la importancia del entorno tanto como la vital.

Realmente, es impensable Juan Ramón sin un telón de fondo adecuado, en su pueblo, en el Sanatorio del Retraído, en las diferentes casas que habitó en Madrid, primero, y después en América. No podemos imaginarlo sin unos visos amarillos, sin unas flores amari-

llas, sin una exquisita elegancia en su vestir y en los objetos de su pertenencia. Las anécdotas que circulaban por los mentideros literarios madrileños acerca de sus intentos siempre fallidos de insonorizar el cuarto de trabajo son ya lugar común, y demuestran que el poeta ha de quedar inserto siempre en un decorado especial. De la misma forma, es inseparable de la época, tan importante que ha sido llamada "segunda Edad de Oro de las Letras".

Es cierto que tropezamos fragmentos autobiográficos en cualquier libro suyo. Por ejemplo, en *Platero y yo*, desde luego, y también en ese delicioso libro que recoge principalmente sus años infantiles, *Por el cristal amarillo*; pero en sus versos la presencia del yo es continua, aunque no como creador omnisciente, sino como criatura asombrada ante la realidad del mundo y ansiosa de captarla en toda su esplendor. En cuanto a la época, diríamos que resulta copartícipe del yo poético y nunca se reduce al segundo plano de la decoración; ahí está esa galería de retratos fabulosos que es su libro *Españoles de tres mundos*, estampas de una larga época en la que los personajes ensamblan con sus historias en la historia general de España y América. Y si leemos sus *Historias y cuentos* con detención, observamos cómo la época es predominante, porque se trata generalmente de cuadros de costumbres o fotografías al minuto.

REVISIONES AUTOCRITICAS

Sobre la capacidad autocrítica del poeta no hace falta decir nada, porque sus incesantes correcciones a toda la obra, tanto la editada como la inédita, no sólo impidieron en muchos casos que diera a la imprenta los libros o colecciones en proyecto, sino que ahora nos enfrentamos con varias versiones de un mismo texto y no sabemos realmente cuál elegir para su publicación. Un aforismo muy significativo a este respecto se encuentra en el octavo cuaderno de *Unidad*: "Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi obra." Nadie más severo que Juan Ramón con su escritura, nadie más implacable en las depuraciones para revivir lo escrito, como él decía, hasta el punto de que resultase nuevo para los lectores y para los estudiosos de su obra también. Sus ideas en torno a la propia crítica se patentizan en varios capítulos de *Vida y época* con plena lucidez.

Era el primero en reconocer que sus escritos iniciales quedaron sometidos a unas influencias impropias de un creador; por eso se esforzó en destruirlos, en un vano intento de hacer desaparecer las ediciones. Sin embargo, libros posteriores, ensalzados por la crítica y los lectores hasta la categoría de obras maestras, no se libraron de su escalpelo crítico, ni siquiera *Platero y yo* o el *Diario de un poeta recién casado*. Al enfrentarse a su obra antigua no dudaba en afirmar que en su juventud escribía demasiado sobre las lágrimas, y se calificó de poeta llorón. No existe ningún crítico más feroz de las obras juanramonianas que Juan Ramón Jiménez, y tuvo a gala demostrarlo, en un gesto de humildad que le distancia de tantos creadores ególatras.

La sucesión vital modifica nuestras ideas como nuestras células. El viejo no es el mismo ser que fue cuando era joven, sino otro distinto capaz de enfrentarse al primero sin ningún sentimentalismo. Así actuó Juan Ramón al proyectar sus recuerdos y sus convencimientos en una actualidad tan diferente del pasado. Sintió entonces remordimiento por lo hecho y por lo dejado de hacer, por lo escrito y por lo dejado de escribir. Ya, sin embargo, no había más solución que continuar, y eso es lo que hizo hora tras hora hasta que se hundió en la inconsciencia de sus enfermedades. Podemos preguntarnos, por nuestra parte, qué finalidad perseguía al insistir tantas veces sobre lo antiguo y mantenerlo en continua renovación. Y la respuesta la hallamos en el tiempo.

Si la obsesión fundamental juanramoniana, y también su tema total, fue la idea de la muerte, es claro que el paso del tiempo significaría para él una aproximación al fin. Dar algo por pasado o perdido es tanto como admitir el avance del tiempo, mientras que si todo es actual, vida y obra, el hoy es permanente. Por eso quiso mantenerlo todo al día, la vida y la escritura, de forma que no precisaba perseguir un tiempo perdido a la manera de Proust, desde el recuerdo obtenido por un sabor a magdalena; para Juan Ramón, sabores, olores y sensaciones constituían un presente continuo en sucesión, a los que recurría en cualquier momento para revitalizarlos. Si hubiera olvidado su infancia tendría que haber sido diferente su escritura. Exactamente lo mismo puede afirmarse de Rilke, tan afín a Juan Ramón en su ética y su estética, para

quien la infancia era esencial y volvía sin parar sobre ella: "El destino no es más que la plenitud de la infancia", dice la séptima elegía.

EL TIEMPO INTERIOR

No se trata, pues, de un regreso a la infancia, sino de una detención de la infancia en el tiempo y de un enraizamiento en lo que constituye los orígenes: el pueblo, la familia, las costumbres... La vida en la época se sitúa en Moguer, junto a los familiares, paseando por el campo o yendo a la escuela. El niño apenas advierte el paso del tiempo y cree posible la eternidad. Por eso un aforismo incluido en el tercer cuaderno de *Unidad* afirma: "Mi vocación de eterno está, como en el niño, en mi gran amor a lo presente." El tiempo mantenido le procuró un olvido de la muerte y acrecentó su escritura, al suspenderla sobre la realidad sujeta a la sucesión temporal. Juan Ramón tenía que volver una y otra vez a su pasado para hacerlo presente y desdibujar sus perfiles. "Mi ritmo no es de reló ni calendario, sino de tiempo verdadero", leemos en el cuaderno *Obra en marcha*: su tiempo interior.

Realizó la exteriorización de su tiempo interior gracias a la escritura, de modo que el protagonista habitual había de ser él mismo. Pero no consideró oportuno escribir los tan frecuentes autorretratos en verso, muy de moda entre los modernistas por derivación de los simbolistas. No le tentó la idea de retratarse en un poema físicamente, reservando la expresión poética en verso para presentar su alma o su intimidad. En cambio, redactó varios autorretratos físicos en prosa, aunque siempre daba realce a los aspectos intelectivos por ser básicos en su personalidad. El diario que llevaba fue poético, expresado en verso y en prosa, y las confesiones que escribió son apuntes parciales en lugar de un libro estructurado arquitectónicamente.

Es cierto que ignoramos cómo hubiera quedado al final *Vida y época*, pero lo más probable es que consistiera en una serie de capítulos breves engarzados por sus temas: la familia, el pueblo, la casa, el colegio, los juegos infantiles, las preocupaciones de la adolescencia, la afición por la pintura, la dedicación a la poesía, sus distracciones y sus obsesiones... Es decir, se trata de un libro de memorias, por lo que conocemos, en el que aparecen todos los grandes temas



Juan Ramón en Moguer (1919), con sus sobrinos José y Francisco Hernández-Pinzón y Juan Ramón Jiménez Bayo.

juanramonianos desde la perspectiva de la autobiografía y la autocrítica. En consecuencia, su valor está más lejos de la simple lectura estética, por cuanto enseña los pensamientos del propio autor sobre sí mismo y su obra, y esto hace que las reflexiones adquieran un interés enorme. Diríamos que los capítulos de *Vida y época* son pequeños espejos en los que se contemplaba el poeta (tan poco aficionado a los espejos, según explica en el libro), para meditar los puntos positivos y los negativos, actuando después en consecuencia, con su rigor característico.

Dado que el carácter psicológico de Juan Ramón no se ha estudiado aún, estos capítulos sueltos sirven para interpretarlo. De los muchísimos médicos que trataron al poeta, parece ser que sólo a Lafora se le ocurrió escribir un estudio de sus rasgos psicológicos, y ni siquiera se ha editado. Aquí hay materia sobrada para analizar la infancia del poeta, en la que se labró su personalidad: los oscuros temores, los enamoramientos platónicos de niñas y muchachas a las que ni siquiera hablaba, las enfermedades y los cuidados de la familia, son datos importantes para comprender al poeta y su obra, su ubicación existencial y literaria. En estas experiencias iniciales destacan ya la melancolía y la capacidad de idealización que le serían habituales siempre y que marcarían sus escritos.

SUS DIARIOS

Uno de los más famosos libros juanramonianos se titula *Diario de un poeta recién casado*; el cuaderno *Obra en marcha* está subtítuloado "(Diario poético de J. R. J.)"; un libro hasta ahora inédito lleva por título *Diario poético*; en la revista *España* dio a conocer sus trabajos literarios en 1923 y 1924 con la denominación común "Diario vital y estético de...". Es clara, pues, la idea del trabajo literario como una obligación cotidiana, un "trabajo gustoso", como él decía, mantenido día tras día. Así fue en realidad, salvo en las épocas en que sus enfermedades le mantuvieron inactivo. No dejó un día sin romper un papel, como afirma en un aforismo, porque antes había escrito muchos. También Zenobia anotaba diariamente los acontecimientos de la jornada, en un complemento interesantísimo de la tarea estética realizada por su marido. Juan Ramón no llevó un diario propiamente

dicho, pero su obra lo es. *Eternidades* tiene como lema "Amor y poesía y cada día", síntesis real de su actuación.

Lo notable es que tales diarios permanecían abiertos, o en marcha, para seguir su dicción, por lo que podía renovarlos al mismo tiempo que los ampliaba, de tal manera que el ayer continuase presente. Sus diarios son, sin duda, vitales y estéticos, porque en él la vida no se apartó nunca del arte, y constituyen parte de su autobiografía. Tampoco hemos de pensar en una autobiografía estructurada, que es tanto como decir inmóvil, sino en apuntes del natural y a diversas luces, según el método impresionista que le era tan querido. Hablaremos, pues, de autobiografías, lo que está más en consonancia con la personalidad múltiple del poeta. Dada su intención de mantener presente al tiempo de toda su vida, es lógico que no diera un momento por perdido. Los recuerdos surgían en cualquier instante y en cualquier oportunidad, como dice en el capítulo paradójicamente titulado "Recuerdos olvidados". Al revivirlos tal vez viviera de nuevo la situación en la memoria y la proyectase sobre su creación. En tal caso, es posible que los hechos narrados no se correspondieran con lo que fueron, y así nos encontramos con versiones diferentes.

Cada fragmento de las autobiografías parece salido del calidoscopio que tanto gustaba a Josefito Figuraciones; juntos no sirven para completar la imagen, la vida entera del poeta, pero ayudan a reconstruirla y matizarla. Como los recuerdos del adolescente no son iguales a los del viejo, las anotaciones cambian y acumulan sentidos. "Como médanos de oro, / que vienen y que van, son los recuerdos", dice uno de los poemas dedicados al recuerdo en *Piedra y cielo*.

Vida y época es un libro ecléctico, como corresponde a la amplitud de sus fechas. Tenía que ser un libro inacabado, porque Juan Ramón no era capaz de sentarse a la mesa para escribir sobre sí mismo en plan exegético. Sus anotaciones iban al correr del lápiz sin ningún orden, como no fuera el desordenado de los recuerdos. "Mi escritura es una síntesis de mi vida", dice en el "Revés". Pero su biografía resulta poco noticable fuera de la tarea estética, de modo que se reduce a la comprensión de las

motivaciones que le animaban a escribir. Todos los actos de su vida pasaron a la literatura, aunque sin literaturizar la vida, porque eso hubiera sido anti-humano. Su vida osciló entre la gloria y la tragedia, hasta que ambas se encontraron el día de la concesión del Nobel y la muerte de Zenobia, marcando también el fin de su vida anímica. El libro de recuerdos quedó abierto para siempre, incompleto.

EL ESTILO EVOLUTIVO

Por alojar la autocrítica en la autobiografía, estos textos suelen ser más directos que otras prosas juanramonianas, y su lenguaje se halla menos adornado por regla general. No obstante, hemos de tener en cuenta que las fechas de su escritura, 1905-1954, abarcan medio siglo, por lo que hubieron de someterse a los cambios obligados por el paso del tiempo en la formación del estilo. Sin admitir la clasificación de su obra en épocas diferenciadas, a pesar de que él mismo habla de dos épocas, hemos de reconocer la evolución de la escritura hacia una simplificación de la expresión por una mayor conceptualización, que en muchos casos le obligó a recargar los sintagmas con vistas a una explicación lógica del mensaje. En consecuencia, la depuración dio lugar a una sobrecarga ideológica que precisó de una máxima amplitud verbal, y causó el barroquismo característico de los años veinte, no abandonado después por completo.

Unamos a esto el regusto del poeta por recrearse en las galas de la vista o del olfato. De su primera afición pictórica le quedó el afán por las descripciones morosas de paisajes o espacios cerrados: las hojas de los árboles tienen forma y color concretos, los muebles ofrecen una disposición determinada, las nubes adoptan formas y colores caprichosos, etcétera. Y lo frecuente es que no le baste con un solo adjetivo para describirlos, sino que precise de varios. En *Vida y época* hay muestras de todas sus maneras, desde las más simples a las más complicadas. Algún texto debemos calificarlo de poema en prosa, como "Mis libros de mi madre", que guarda relación con su más largo y espléndido poema, "Espacio", compuesto primero



Casa de Nazaret (Moguer), óleo de Juan Ramón Jiménez, 1906-12



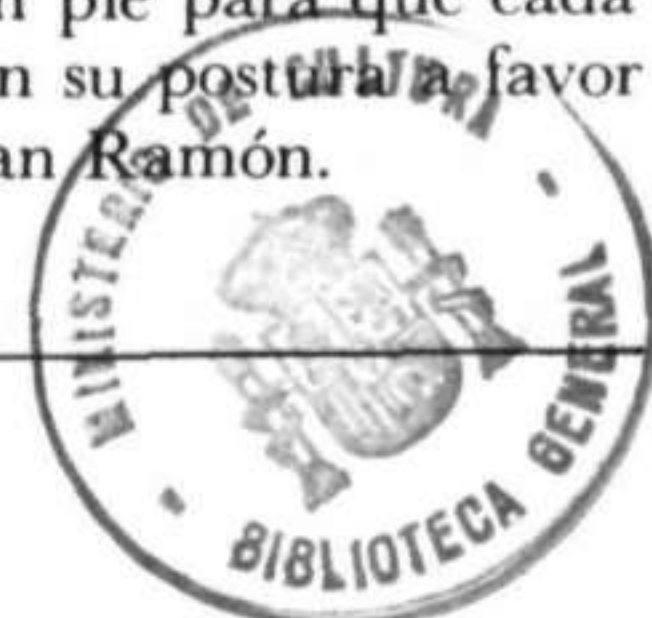
en verso y después prosificado, por cuanto en ambos se origina una confusión de lugares, de España y los Estados Unidos, a consecuencia de un hecho externo.

El barroquismo semántico impide que las autocríticas sean estrictamente comentarios orgánicos, yéndose por las ramas de la delectación morosa en la palabra bella. Y la autobiografía se adorna con los datos proporcionados por el recuerdo. La cadena sintagmática se hace inmensamente larga: "Un

niño convaleciente de no sé qué enfermedad, quizás el llamado entonces garrotillo que, según mi madre, me atacó dos veces, o de mis alferecías también frecuentes, que anda entre las sillas de caoba y damasco amarillo de una hermosa sala baja llena de espejos, cornucopias, cortinas, arañas y candelabros, esterada de junco amarillo, con una ventana alta, de grandes cristales, llena de sol de la tarde." Obsérvese lo recargado de la pintura, propio de una película filmada por Visconti, y también la separación acumulativa de las frases en busca de una precisión que incluso llega a perderse: "Un niño... que anda entre las sillas" casi abandona al sujeto a causa de las explicaciones excesivas que le caen encima.

Al leer *Vida y época* hemos de tener presente la falta de una revisión final que realmente no podía llegar nunca. Por eso observamos repeticiones innecesarias, que habrían desaparecido de alcanzar el libro una estructura organizada. Son las autobiografías de Juan Ramón, textos que se modifican según la luz del sol o de la luna, según el momento alegre o triste. No importa, sirven para conocer mejor la personalidad múltiple del poeta, para revivir con él una vida consagrada al culto de la belleza considerada éticamente, es decir, ética estética, según su expresión. Lo que tiene de confesión este libro sólo conocido fragmentariamente hasta ahora, lo que tiene de diario vital y estético, lo que tiene de autocrítica inmisericorde se acrecienta más aún con las alteraciones en su expresión, ese estilo que sin perder la unidad varió hasta alcanzar la suma de la perfección castellana en nuestro siglo.

No hace falta que advirtamos sobre la pasión puesta en estos escritos. Es natural que Juan Ramón se apasionara por sí mismo, él que tanto apasionamiento puso en la defensa o en la condena de todas las cosas. También a él, a su obra y a su posición vital, se los juzga con apasionamiento. Una figura excepcional no es capaz de dejar indiferente a nadie, ni siquiera al protagonista. A sus detractores les molestará leer las opiniones que vertió en *Vida y época*; a sus admiradores les encantará leerlas. Es decir: nada va a cambiar, salvo que estos escritos darán pie para que cada uno se realice en su postura a favor o en contra de Juan Ramón.



“COMEDIA A LA ANTIGUA” de Arbuzov: Teatro de siempre

JUAN EMILIO ARAGONES

EL traductor de la pieza del soviético Aleksei Arbuzov que ha sido estrenada en el Valle Inclán con el título —quizá impuesto por alguna de las servidumbres comerciales del teatro, que son muchas— de *Encuentro en otoño*, perdonará la preferencia de este crítico por el epígrafe originario de *Comedia a la antigua*, con el que se publicó en uno de los números de la edición española de la revista “Literatura soviética”, no recuerda en cuál con exactitud, pero desde luego correspondiente a 1978, por cuanto al titularla de este modo el autor confería a su obra, de entrada, una dosis de ironía sociológica deliberadamente oblicua, que se ha perdido en la muy poco expresiva equivalencia del convencional *Encuentro en otoño*, con ternuristas resonancias que sólo consiguen potenciar por anticipado las facetas más cuestionables en este argumento de Aleksei Arbuzov. No tengo a mano el ejemplar aquel de “Literatura soviética”, pero creo que no figuraba el nombre de su traductor al español y, en consecuencia ignoro si era debida también a Francisco Abril, que es el de la versión del Valle Inclán.

En otra vertiente de su inventiva, era conocido entre nosotros el teatro de Aleksei Arbuzov, pues el 11 de abril de 1966 estrenó en el Arniches *Historia en Irkutsk*, según versión de Antonio D’Olano, en la que el episodio amoroso y tan humanísticamente expuesto en *Comedia a la antigua* —perdón: *Encuentro en otoño*— resulta políticamente nivelado por la paralela inserción de cierto conflicto laboral producido en torno a una excavadora mecánica.

Curiosamente —y hasta puede que sea circunstancia determinante—, los dos estrenos de Arbuzov en Madrid llegan precedidos de sendas representaciones parisienses: la del Arniches concurrió al Teatro de las Naciones de la

capital gala en 1961, y la que será objeto de este análisis ha figurado en las carteleras de París durante 1978, con éxito y premios. Por supuesto, *Historia en Irkutsk* sería representada en su idioma original y por una compañía rusa en el Teatro de las Naciones, pero es más que probable que alguna de las publicaciones especializadas —“Avant-Scene”, etc.—, incluyese su traducción francesa antes del estreno en Madrid. Y por lo que hace a la de ahora, ya saben: el año pasado se representó en París, convenientemente traducida.

DIGRESION SOBRE TEATRO Y POLITICA

Muy de pasada hice referencia al cambio de los enfoques creativos que puede advertirse —y para eso estamos— entre el Arbuzov de la obra estrenada en 1966 y el que se nos muestra en la estrenada en el Valle Inclán: sería interesante conocer si la evolución operada entre una y otra es consecuencia

natural de un proceso hacia la madurez en su inventiva, o responde a una visión posibilista inteligentemente adaptada a los vientos liberalizadores que en el área cultural soplan en la URSS. Porque, de otra manera, no acaba de encajar Arbuzov en el panorama del teatro ruso que hizo en una conferencia pronunciada hace tres años en el Instituto Alemán de Madrid por uno de aquellos españolitos que fueron allá cuando tenía cinco años, en nuestra guerra, que en la URSS se hizo director escénico y efectuó algunas realizaciones televisivas, al igual que aquí, a su retorno, y que posiblemente pronto dirigirá en un teatro madrileño *Los pequeños burgueses*, de Gorki.

Se llama Angel José Gutiérrez y en aquella disertación puso de manifiesto el auge de las actividades teatrales rusas... si bien encorsetadas en límites de expresión admitidos por los autores pactantes o sumisos —por ejemplo, Oleg Efrémov—; en el lado opuesto situó el conferenciante la índole de las dificultades que conlleva la posición independiente de un Alexis Sáytsef, cuyas obras se representan en locales poco menos que clandestinos, marginados. Quienes no aceptan la ortodoxia del partido, vino a concluir el conferenciante, se ven obligados a escenificaciones hechas en los ocultos “Teatros de Sótano” o en los todavía más restringidos “Teatros de Casa”, en los cuales, ante un escaso y amical auditorio, tienen lugar las representaciones de obras cuyos autores están prohibidos en la URSS. En el caso de Arbuzov, si en la pieza traducida por Olano podía vis-



lumbrarse algún vestigio de obediencia a las normas vigentes, se esfumó como por ensalmo en la que nos ocupa hoy, sin que ello quiera decir, ni por lo más remoto, que *Encuentro en otoño*, es comedia de evasión.

Veamos, entonces, lo que es.

UNA COMEDIA BIEN HECHA

Sí: una comedia bien hecha en la que se retratan, certera y expresivamente, momentos de la vida cotidiana en la URSS, encarnada en dos seres que, tras su tardío conocimiento, inician una relación basada, más que en esperanzadores proyectos, en el mutuo desasimilamiento de recuerdos tan queridos como dolorosos. El autor se ha confesado discípulo de Chejov y, en efecto, la atmósfera y la sensibilidad de los dos personajes en el proceso que habrá de llevarlos a desnudarse psicológicamente, llevan la impronta del autor de *Tío Vania*. Comedia, por tanto, de vivencias íntimas y desbordantes de humanismo. Justamente por ello, *Encuentro en otoño* es, también, teatro político, aunque muy ajeno al preconizado por Piscator.

No hay en la comedia política expresa —salvo alguna incisiva réplica coloquial— y, sin embargo, o quizá por eso, resulta más convincente que, por ejemplo, el espectáculo *Preludios para una fuga*, estrenado en este mismo local por el TEI en 1977. Arbuzov, con sólo dos personajes y una decena escasa de situaciones cambiantes —que implican para Emilio Burgos un alarde nada común de inventiva escenográfica—, nos da la talla de un autor que tiene en el portentoso dominio de la palabra el fundamento esencial de su teatro.

Los diálogos son un prodigio de exactitud expresiva y todo está dicho con un admirable sentido de la oportunidad escénica. Tan eficaz valoración de los efectos coloquiales queda realizada por el virtuosismo del dúo interpretativo: Conchita Montes da un curso de bien decir y bien estar, con matices, quiebros y modulaciones de la voz que, junto al gesto y la actitud, reflejan al espectador los sucesivos estados de ánimo del personaje que corporeiza. Angel Picazo no desmerece junto a ella: es otro gran solista interpretativo. Excelente la dirección escénica de Angel García Moreno. Tanto como para resultar inadvertida su labor de coordinación general.

EL PRIMER CONGRESO DE ESCRITORES DE ESPAÑA

JOAQUIN ZUÑIGA

AL Primer Congreso de Escritores de España, celebrado en Almería del 16 al 19 de febrero, acudieron casi cien escritores del centenar y medio de inscritos. Lo organizaba la Asociación Colegial de Escritores que preside Angel María de Lera y era su secretario de organización, con impagable dedicación absoluta, Andrés Sorel. En su realización colaboraban, por el Ministerio de Cultura, las Direcciones Generales de Difusión Cultural y del Libro y Bibliotecas, además de la Delegación Provincial de Almería. Y contribuían también con su patrocinio diversos organismos oficiales y entidades almerienses y nacionales. Otra colaboración correspondía a la Asociación de Escritores y Artistas, al Pen Club Español y a la Asociación d'escritors en llengua catalana.

Se habían presentado cuarenta y cinco ponencias, distribuidas en cuatro grupos. También varios comunicados-ponencias, a cargo de escritores hispanoamericanos y de escritores españoles en lengua catalana, aparte de las previstas intervenciones de las representaciones de escritores suecos y búlgaros, que habían sido especialmente invitados junto con las de otros países europeos. Todas las ponencias y comunicados fueron leídos por sus autores o representantes de grupos literarios, en maratónicas sesiones que duraron día y medio, dedicándose el tercer día a la discusión y adopción de resoluciones que doce comisiones habían ido elaborando a lo largo de otra media jornada.

Angel María de Lera, desde su pri-

mera intervención, en la sesión inaugural, que hubo de aplazarse por los obstáculos surgidos en el viaje de los congresistas a Almería, cuidó mucho de señalar el carácter apolítico de este Congreso. Iniciada la lectura de ponencias, se dio preferencia a la defendida por Juan Mollá sobre "Propiedad intelectual y dominio público", acaso la de mayor trascendencia de todo el Congreso por cuanto se decía en relación con los derechos del autor (control de tirada, contratos de edición, integridad de textos, etc.). Colectivos de poesía y narrativa joven, las páginas literarias y las colaboraciones en la prensa periódica, el Ateneo de Madrid, el futuro de la novela, las bibliotecas, la enseñanza de la literatura y las cátedras de literatura viva, los grupos literarios y las revistas jóvenes, la literatura infantil, la crítica literaria, las asociaciones de escritores, la libertad de expresión y otras muchas cuestiones relacionadas con la actividad del escritor español, fueron los principales temas en torno a los cuales giraron las ponencias leídas, destacando especialmente la de "Asociacionismo" que leyó Angel María de Lera, quien propuso la progresiva integración de todas las asociaciones españolas en la Asociación Colegial de Escritores. Teresa Barbero y Joaquín Fernández, Carlos Meneses, Rafael Castellano —que destacó por la crudeza en la denuncia de un caso de colaborador sufrido en carne propia—, Castillo Puche, Manuel Andújar, Joaquín Marco, García Pavón, Enrique Cerdán Tato, Eduardo de Guzmán, Guillermo Díaz-

Plaja y Andrés Sorel destacaron también con sus ponencias respectivas, así como Carlos María Rama en lo referente al escritor latinoamericano en España y, sobre todo, el grupo catalán —brillantísimo y perfectamente organizado— que componían José María Llompart, Jaume Fuster y Josep Piera

En cuanto las doce resoluciones elaboradas por los grupos de trabajo, fueron adoptadas once, tras la gran mesa redonda final en la que los debates alcanzaron en algún momento la temperatura del rojo más vivo y candente. Estas resoluciones giraron en torno a "Asociacionismo" (que leyó Joaquín Marco), "El escritor y los medios de comunicación social" (Enrique Domínguez Millán), "El escritor y la enseñanza de la literatura" (Pablo del Barco), "Marginación del escritor extranjero" (que resultó violentísima y estuvo a cargo de un escritor húngaro residente en España), "Editora Nacional" (Enrique Cerdán Tato), "Sociedad General de Autores" (José María Varela), "Literatura infantil" (que no fue aprobada y provocó la retirada de algunos), "Problemática del escritor joven" (Ana Pérez Humanes), "Crítica literaria" (Martínez Menchén y Guillermo Díaz-Plaja), "Cultura autóctona de las nacionalidades" (Manuel Urbano), "Revistas creativas" (Félix Marañón) y "Defensa de la libertad de expresión" (Eduardo de Guzmán).

He de señalar finalmente que la mesa presidencial, elegida en la primera sesión, estuvo alternativamente compuesta —aparte Ángel María de Lera y Andrés Sorel—, por Guillermo Díaz-Plaja, Carmen Conde, Francisco García Pavón, Manuel Andújar, Celso Emilio Ferreiro, Raúl Guerra Garrido, Justo Jorge Padrón, Enrique Cerdán Tato y el grupo catalán.

PREMIOS NACIONALES DE LA CRITICA 1978

JACINTO LOPEZ GORGÉ

LOS Premios de la Crítica, que el año próximo celebrarán su XXV aniversario, fueron fallados en Murcia por un jurado de 27 miembros, todos ellos inscritos en la Asociación Española de Críticos Literarios, que preside Guillermo Díaz-Plaja y en la que se agrupan más de cien críticos residentes en casi todas las ciudades de España. En el jurado que había de fallar estos Premios para libros publicados en 1978 —narrativa y poesía en castellano, catalán, gallego y vasco— figuraban algunos nuevos miembros y dos sustitutos ocasionales. Era un jurado que se renovó en la Asamblea general de la Asociación de Críticos, celebrada recientemente en Zaragoza. Lo presidía José Luis Cano, elegido el año anterior, y Joaquín Marco, también elegido, ejercía de secretario. Esta vez los críticos de Madrid superaban a los de Barcelona, que por ser las dos grandes capitales literarias siempre han aportado los mayores núcleos de críticos en la constitución de los jurados anuales. En cualquier caso, seguía resultando extremadamente difícil poner de acuerdo a los

miembros de un jurado tan numeroso y disperso. Al menos, en cuanto a narrativa y poesía en lengua castellana se refiere.

Para el Premio de narrativa habían sido seleccionados por una subcomisión —en sucesivas reuniones parciales de Madrid y Barcelona— trece obras: novelas o libros de relatos. Hubo cambio de impresiones previas y un acuerdo sobre el procedimiento a seguir. Y comenzaron las votaciones en la misma noche de la arribada a Murcia, convertida en la sede —itinerante a partir de ahora— de estos Premios nacionales de la Crítica. (Obligado es agradecer aquí —y lo hago como miembro del jurado y vicesecretario de la Asociación de Críticos— la hospitalidad murciana, que fue posible por el patrocinio del Ayuntamiento, la Diputación y la Caja de Ahorros Provincial, gestionada y canalizada por el crítico de aquella tierra Antonio Segado del Olmo, miembro del jurado también.)

Las obras de narrativa que más votos obtuvieron en la confrontación inicial, pasando automáticamente a la segunda votación,

PELIART

GUIA DE CONCURSOS PERIODISTICOS, LITERARIOS Y ARTISTICOS

SUSCRIPCION A «PELIART»

Por un año (12 números) 840 ptas.
Por seis meses (6 números) 420 ptas.

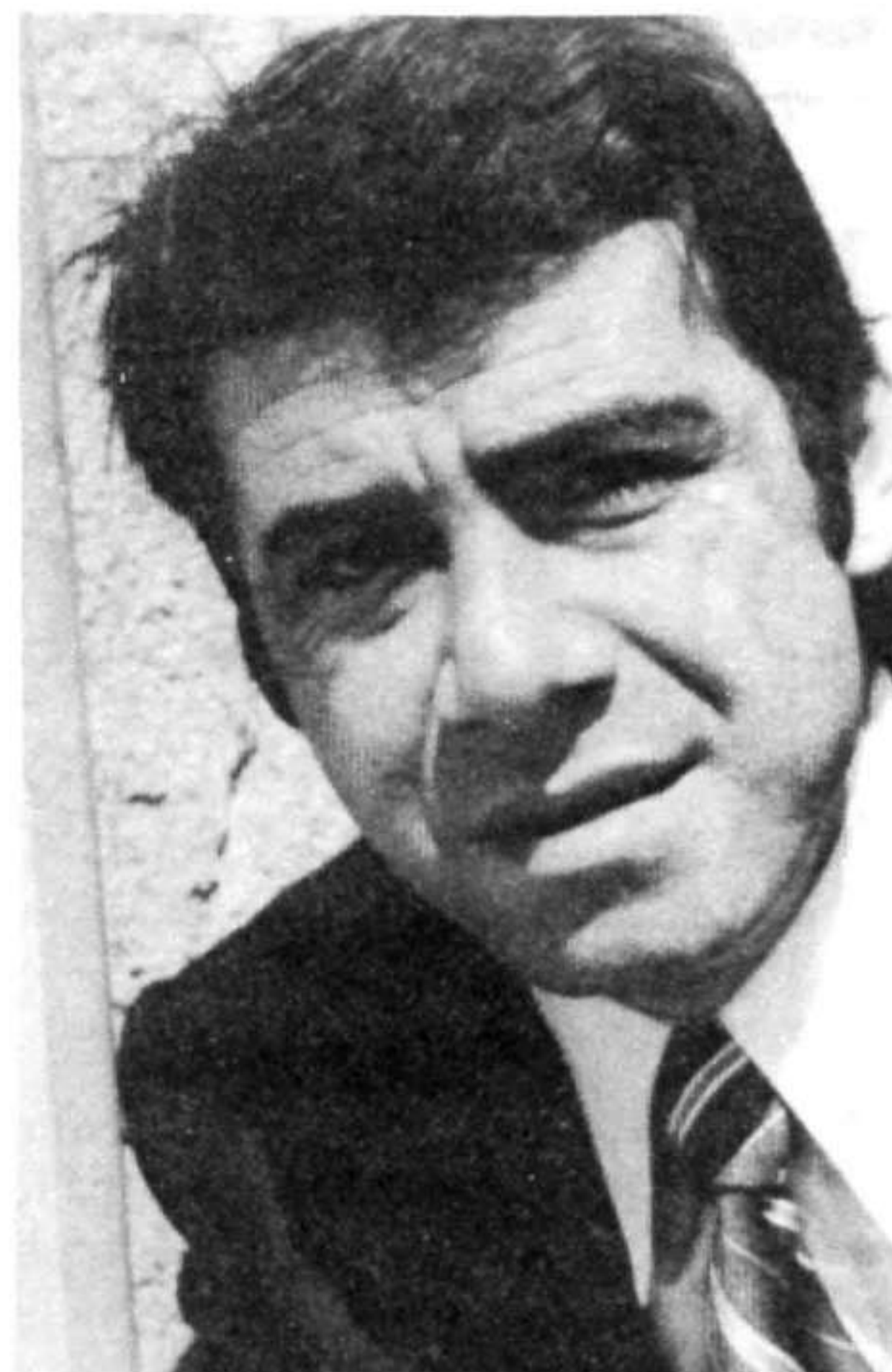
fueron, por este orden, las siguientes: "Casa de Campo" de José Donoso, "Extramuros" de Jesús Fernández Santos, "El cuarto de atrás" de Carmen Martín Gaité, "Las alegres veladas con Cecilia" de Ramón Ayrera, "El disputado voto del señor Cayo" de Miguel Delibes y "La noche en casa" de José María Guelbenzu. Esta última quedó eliminada en la segunda votación, y "Las alegres veladas con Cecilia" en la tercera. En la votación cuarta, caería la novela de Miguel Delibes. Y en la quinta, la de Carmen Martín Gaité. Quedaban, pues, frente a frente "Extramuros" de Fernández Santos y "Casa de campo" de Donoso. Y pese a que había un sector que estaba decidido a premiar la obra de un español, el chileno Donoso —hoy afincado en Madrid y autor de *Seix Barral*, desde 1958 en casi todas sus primeras ediciones— se impuso por una amplia mayoría. Se había premiado, indudablemente, la mejor novela publicada en España durante 1978.

No se sucedieron con tanta claridad, aparte de lo difícil que también resultaba, las votaciones que habrían de conducir a la concesión del Premio de poesía. El número de libros seleccionados, al que se añadieron tres títulos más, era ahora —en la segunda reunión del jurado, que comenzó a la mañana siguiente— de veinticinco obras poéticas. En la primera votación habían caído libros tan interesantes, a mi juicio, como los de Miguel Fernández, Mariano Roldán, Antonio Gamoneda, Justo Jorge Padrón, Miguel Veyrat, José Infante, Jenaro Talens, Jesús Hilario Tundidor, Antonio Hernández, Joaquín Benito de Lucas, Mahmud Sobh, José García Nieto y Carlos Murciano, todos ellos con menos de once votos, que son los que obtuvo el último de los siete que pasaron a la votación siguiente. Estos siete libros eran "Mester andalusi" de Ángel García López, "Las rubayatas de Horacio Martín" de Félix Grande, "El tiempo es un río lentísimo de fuego" de Carmen Conde, "Antisalms" de Francisco Pino, "Viaje a Bizancio" de Luis Antonio de Villena, "Variaciones" de Alvaro Pombo y "Claro oscuro" de Ángel Crespo. La segunda votación nos deparó una desagradable sorpresa: habían quedado empatados, en último lugar, los libros de Carmen Conde y Ángel García López. Y había que eliminar uno: sólo seis debían pasar, de acuerdo con la mecánica del procedimiento, a la siguiente votación. Alguien dijo, cargado de toda razón, que por esas cosas que ocurren —y aquí el lector puede pensar lo que quiera—, íbamos a cargarnos uno de los dos libros mejores del concurso. Cayó el de Carmen Conde en este desempate al que tan increíblemente se había llegado. Y con la tercera votación llegó otra sorpresa: Félix Grande, que era el que más votos obtuvo en la anterior, pasaba ahora a la cola, con lo que quedó eliminado. Otro gran libro, sin duda alguna, que así caía.

Lo imprevisible de los Premios de la Cri-



José Donoso



Ángel García López

tica alcanzaba ahora su más agudo "suspense". Caería seguidamente, y no por mucha diferencia de votos, el libro de Ángel Crespo. Y en la quinta votación, el de Alvaro Pombo, que pisaba los talones al de Ángel García López. Empataron luego en cabeza éste y Luis Antonio de Villena, que aventajaron a Francisco Pino, al que se eliminaba —sexta votación— ahora. Y así, llegamos a la séptima y última votación, en la que "Mester andalusi", de Ángel García López, se impuso arrolladoramente.

Formaban el jurado, además del presidente José Luis Cano y el secretario Joaquín Marco, los siguientes miembros de la Asociación de Críticos: Guillermo Díaz Plaja (presidente de la Asociación), Juan Ra-

món Masoliver (vicepresidente), Enrique Sordo (secretario general), Jacinto López Gorgé (vicesecretario), Concha Castroviejo, Dámaso Santos, Luis Horno Liria (que presidirá el jurado del año próximo, en Zaragoza), Leopoldo Azancot, Domingo Pérez Minik, Antonio Blanch, Pablo Corbalán (sustituido esta vez por Miguel de Santiago), Rafael Conte (sustituido también por Rosa María Pereda), Florencio Martínez Ruiz, Antonio Segado del Olmo, Basilio Losada, Carlos Casares, Francisco Fernández del Riego y Santiago Aizarna (que excusó su asistencia a última hora), entre los veteranos: y Leopoldo de Luis, Basilio Gassent, Fernando Sánchez Dragó, Ana María Navales, Luis Suñén, Cecilia G. de Guilarte y Luis Felipe Bausá, entre los nuevos.

PREMIOS NACIONALES DE LA CRÍTICA 1978

POESÍA CASTELLANA: Ángel García López, **Mester Andalusi**.

NARRATIVA CASTELLANA: José Donoso, **Casa de Campo**.

POESÍA GALLEGA: Salvador García-Bodaño, **Tempo de Compostela**.

NARRATIVA GALLEGA: Xosé Ignacio Taibo, **Homes de ningunos**.

POESÍA CATALANA: Ramón Pinyol, **Alicates**.

NARRATIVA CATALANA: Miguel Ángel Riera, **L'endemà de mai**.

POESÍA EN EUSKERA: Bernardo Atxaga, **Etiopía**. Agustín Zubikarai, **Bale Denborak**.

LA TERCERA ORILLA DEL HUDSON

ANA MARIA NAVALES

SABIA que era inútil evocar ahora la antigua casa, frente a las losas agrietadas del patio. Su porche victoriano, los ventanales góticos, apenas entreabiertos para que el aliento de los caballos y el olor del heno húmedo no rozaran los muebles palaciegos, para que no ascendieran, como el temblor que ya le llegaba a las rodillas, desde la nave piafante a los salones que protegían su orgullo y el silencio.

El ascensor le dejó en el apartamento con decoración de posters y roja moqueta, junto a la imagen del preceptor que cada mañana había cruzado el Hudson en aquel vapor de ruidosa parsimonia; el elegante joven de Oxford que habría de convertir a la adolescente heredera de una áspera colonización en una dama de exquisitos modales.

El sonido del timbre resquebrajó su piel por un momento, como si se

rompiese la primera cáscara protectora de todas las vidas que almacenaba desde siglos. En el espejo del hall reconoció sus pómulos de princesa tagala, los labios de otra raza casi extinguida, quizá de aquella tribu con rostros difusos, con el alegre asombro de los esquimales en verano y los ojos abiertos al deshielo del océano aburrido de quietud, cuando empiezan a saltar las olas en un intento de desflorar las playas sin arena.

Se sintió segura al advertir la daga celta sobre la pared, a lo largo del sofá, casi cubierta la tapicería con una docena de cojines orientales. La daga a la que le faltaba una de las falsas piedras de la empuñadura, perdida quizá en uno de sus paseos solitarios hasta la Place Kleber o asomada al **bright of sights** desde el interior del **college**, navegando por el golfo de Egina o en la subida inter-

minable al Café Loti, desde donde podían contarse los alminares de las quinientas mezquitas de Estambul.

Al primer beso predijo que el siguiente sería la despedida del fugaz encuentro. Fue como si apurase el final de un helado que se derretía entre los dedos. Y supo que su antiguo preceptor, hoy músico sin fortuna, iba a morir y pronto se convertiría en la muchacha apenas adolescente que durante meses le había esperado a la puerta de la casa, junto al Hudson. Porque intuyó que ya le atraían los hombres altos, muy altos, tan morenos como el color de su pelo que ahora tampoco había acariciado. ¿Podía haber más amor en esta transgresión tardía?

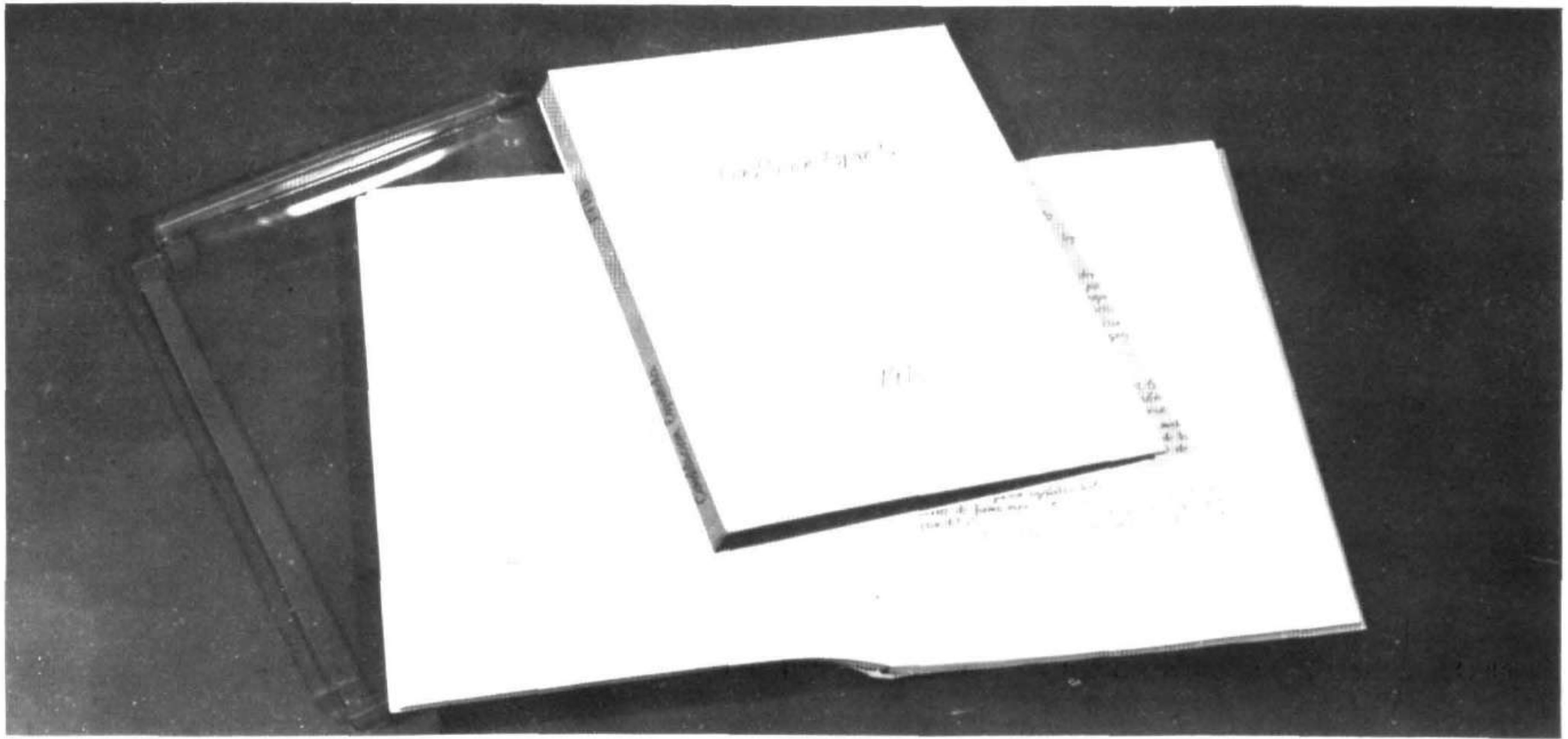
La niebla de la madrugada perezosa y vacía le trajo el ruido de la calesa que estremecía el gas de las farolas. Debió ser antes de que la luz hiciera más hermoso el día cuando quedó en la tierra para alimento del manzano. Después el abuelo disparó contra un caballo, reo de muerte a su pesar. Y se encrespaban los pelos de su barba haciendo arco con las patillas cuadradas. Su siglo fue de desafíos y balas ligeras, pero entonces aún amaba la vida más que a la adolescente inquieta.

Alzó la mano para detener un taxi y llegó a la casa donde la abuela, que no recordaba de otro tiempo, quizá porque su mundo había sido un barco, un hombre y un caballo, defendía su mecedora como un feudo, azotando a todo el que pretendiese compartir su balanceo. Y aprovechó el silencio para mecer su insomnio en el mimbre deshilachado, mientras sus ojos escudriñaban la fotografía del suicida. Abuelo, esta vez te hubiera amado, pero no quisiste verme nacer de nuevo y el tren arrolló tu figura aldeana antes de que pudiera librarme de la asfixia de la gruesa raíz del manzano.

Encendió un cigarrillo y se preguntó si todavía podría verse a aquel elegante preceptor de Oxford en la cubierta de los barcos que cruzan el Hudson.



EDITORA NACIONAL



Edición Príncipe de la Constitución Española de 1978

Edición de 10.000 ejemplares numerados del 1 al 10.000. Formato 33 x 25 cm. Impreso en offset sobre papel Hilo Valores de 150 gr. Texto compuesto con tipo Constitución cuerpo 18. Interiores cosidos a mano y encartados en tapas fabricadas en tela con planos en papel Hilo Valores. Estuche de metacrilato moldeado de 2,5 mm.

La creación del alfabeto, marca al agua del papel, maqueta y dirección artística han sido realizadas especialmente para esta obra por

J. L. ALEXANCO

De venta en librerías y en Editora Nacional. Precio 3.000 Ptas.

EDITORA NACIONAL
Torregalindo, 10
Madrid-16

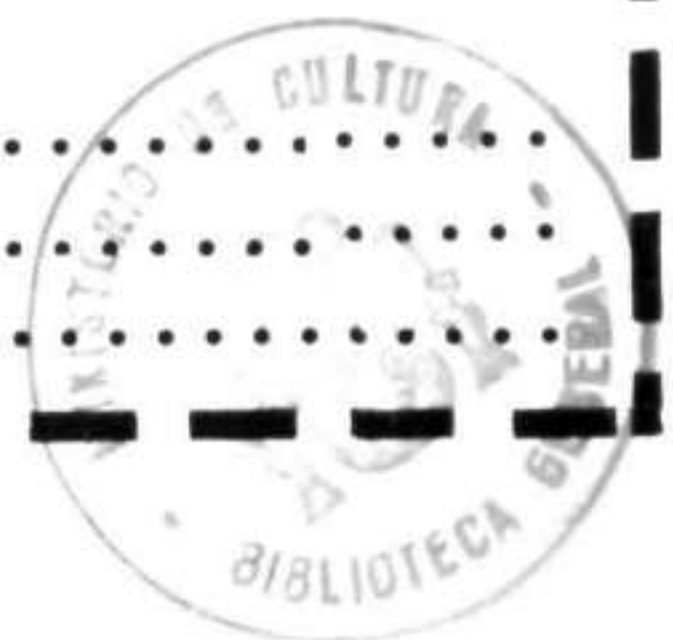
LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
Madrid-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
Barcelona-36

**Si desea recibir esta obra en su domicilio,
envíe este cupón a EDITORA NACIONAL, Torregalindo, 10. Madrid-16.**

**Ruego me envíen contra-reembolso ejemplares de la obra
"Edición Príncipe de la Constitución Española 1978".**

D.
Domicilio.....
Localidad..... Provincia.....



NE

mC

En nuestro próximo número trabajos de

GERARDO DIEGO

GÜNTER GRASS

FRANCISCO GARCIA PAVON

CARLOS MARTINEZ MORENO

75 pesetas