

NUEVA ESTAFETA

2-44

6

mayo 79

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

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

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

SUSCRIPCION ANUAL

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

Edita:

Dirección General de Difusión Cultural

sumario

N.º 6 - MAYO 1979

ROBERTO JUARROZ	4	<i>Poesía vertical.</i>
FRANCISCO NIEVA	14	<i>El corazón acelerado.</i>
GABRIEL CELAYA	28	<i>Nueve poemas prometeicos.</i>
MEDARDO FRAILE	36	<i>Tránsito.</i>
EUSEBIO SEMPERE	39	<i>Pintura y poema.</i>
ALFONSO BARRERA VALVERDE	43	<i>Maneras de escribir libros sin éxito.</i>
LEOPOLDO AZANCOT	48	<i>Dashiell Hammett y la fundación de la novela negra.</i>
ANDRES SANCHEZ ROBAYNA	54	<i>La nada anonadante de Giuseppe Ungaretti.</i>
C. E. ZAVALETA	62	<i>José María Arguedas: aprendizaje y logros del novelista.</i>
EUSEBIO SEMPERE	67	<i>Pintura y poema.</i>
VARIOS AUTORES	71	<i>Critica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

- 107 Destacamos el nombre de... GUILLERMO FERNANDEZ ROJANO: Punto cero.
- 110 Entrega por Su Majestad el Rey del Premio de Literatura «Miguel de Cervantes» 1978 a Dámaso Alonso (información y discursos).
- 117 MARTIN ELIZONDO: Dramaturgia y tendencias actuales del arte.
- 121 CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS (4): JORGE FERRER-VIDAL TURULL: Cuento breve de un largo amor, metafísicamente in-comunicable, en el que se solicita desamor para seguir amando.
- 122 CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS (5): RAFAEL CANTUESO BURGUILLOS: Las cartas de Lovecraft y Einstein.

Portada de José María Iglesias.





ROBERTO JUARROZ

POESIA VERTICAL

1

Crecer es un engaño.
La dorada entropía
arrebata los colores de las cosas
y roba su estatura
como avieso alimento
de un ciclo de extinciones.

Lo que merma es lo cierto,
lo que se empequeñece.
Hay verbos para eso:
bajar, borrarse, irse.
Y otro verbo en el fondo,
que aún no pronunciamos.

Las seis caras del dado
en vano disimulan
la ausencia de otra cara:
la que no tiene cifra,
la cara que define
la jugada final.

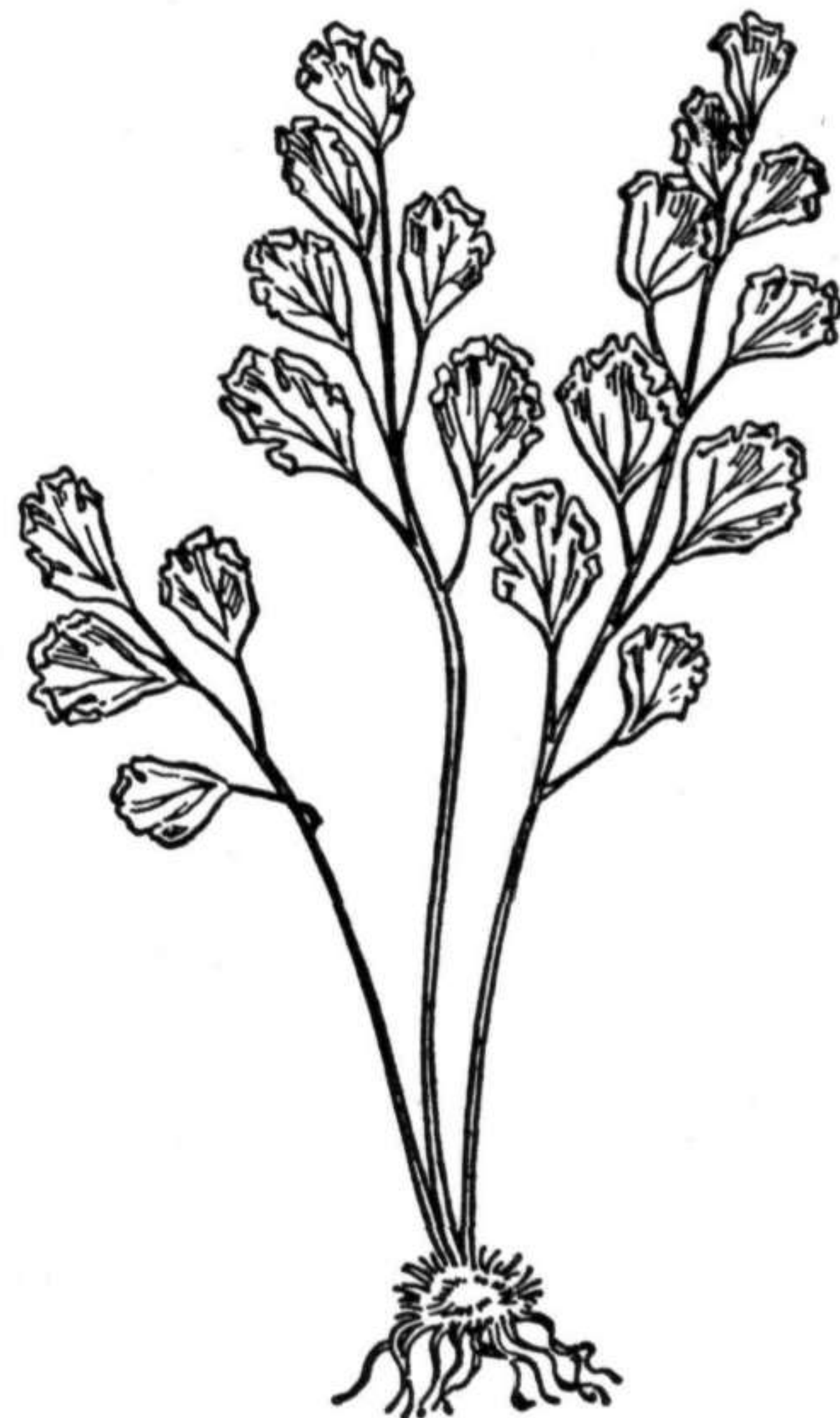
2

Hay círculos de invierno
que nos secuestran de pronto
de cualquier latitud o estación,
instalándonos imprevistamente al borde
de la desnudez o el páramo.

Y allí nos abandonan,
confundidos corredores
de la pesadilla o la memoria,
que borran todo trazo de retorno
y toda huella de desliz.

Quizá si asumiéramos entonces
nuestra no buscada desubicación,
nuestra marginalidad o exilio,
podríamos reorientar de algún modo
los círculos excéntricos
y devolverlos a su natural territorio.

O crear por lo menos otros círculos
que no desplacen a nadie de su estación predilecta
y confirmen en su temblor a cada uno.



Un completo abandono,
un abandono que nos permita confundirnos con lo abierto
y extirpar las separaciones,
la segregación y los números.

Abolir, por ejemplo, la palabra.
Que pensar sea nombrar,
que mirar sea hablar,
que tocar sea llamar,

Eliminar, por ejemplo, la compañía.
Que cualquier cosa sea todas las cosas,
que una sombra sea toda la sombra,
que estar en algo sea estar en todo.
Y que no exista lo cerrado,
lo que necesita una flor paralela.

Y abolir, por ejemplo, el recuerdo.
Que todo esté aquí,
que todo sea simultáneo,
que todo se realice en el ojo que ahora mira.

Un abandono tan completo
que lo abierto disuelva para siempre
nuestro grotesco oficio
de encuadernar la nada.





Aquello que ignoramos de algo
es lo mismo que lo salva y nos salva.
Lo que le falta a la rosa para ser la rosa
es lo que le permite dar su color y su fragancia
antes de morir.

Sólo lo incompleto es soportable,
por lo menos transitoriamente,
porque al final todo resulta insoportable,
desde las apretadas aberturas del amor
hasta el círculo abierto de las tumbas.

Por eso sólo el luto está de fiesta
y basta un puño para encerrar al infinito.
Por eso sólo se puede vivir nada más que cierto tiempo,
cerrando a cada rato los ojos
y mirando en los intervalos cada balanza
como si fuera un sextante equivocado.
Por eso la única forma de ser otro
es ser un poco menos uno mismo
y el único modo de imitar algo parecido a dios
es dejar de ser uno totalmente.

Por eso el lunes es la mitad del martes
y la sombra la mitad de la luz.
Y por eso ha llegado el tiempo de callarse,
aunque sólo la eternidad sepa callar.

5

Tengo un pájaro negro
para que vuele de noche.
Y para que vuele de día
tengo un pájaro vacío.

Pero he descubierto
que ambos se han puesto de acuerdo
para ocupar el mismo nido,
la misma soledad.

Por eso, a veces,
suelo quitarles ese nido,
para ver qué hacen cuando les falta el retorno.

Y así he aprendido un increíble dibujo:
el vuelo sin condiciones
en lo absolutamente abierto.



6

Las múltiples metamorfosis de la locura
no se esconden ya en los tristes cajones de los armarios
ni en los zurcidos disimulados de los trajes,
sino que se pasean como tranquilos animales en equilibrio
por las cornisas de los edificios
y por las cabelleras que se odian caritativamente con el viento.

De allí suelen saltar a algunas casas bautizadas
con el agua lustral de las negaciones de la memoria
o también a las oficinas y las plazas detenidas,
para amonestarlas por no andar flotando por el aire.

La locura se ha visto obligada a confundirse
con los hilvanes de los libros
y las caratuladas formalidades
de las rituales antilocuras.
¿Pero dónde está la diferencia
entre los amores que pasan y los amores que no pasan?
¿Y dónde está el pensamiento
que puede deslizarse igualmente
por la línea recta, la línea curva o la ausencia de todas las líneas?



Y aunque la locura nos salve a veces de nosotros mismos,
termina siempre por reducirnos a nosotros mismos,
aunque alguna vez,
en uno de sus saltos de gato que se aprieta la cola,
descubra y franquee su intención funambulesca
de empujarnos y acompañarnos
a las franjas sosegadas de los nuevos abismos.

Entonces comprendemos que ella es la cordura de otra parte
y también que no estamos tan completamente solos,
como nos afirman nuestras habitaciones tapizadas de discordias,
nuestros maestros especializados en ciénagas
y los huecos excavados en todas las cosas.

La milésima parte de estos reanimados animales de la locura
bastarían para poblar los cascabeles mudos
del desgastado tapiz del decrepito universo.
Pero como la ley apunta en su obcecación hacia otra parte,
estas huérfanas criaturas no tienen más remedio
que mirarnos cada vez más fijamente a los ojos
y hacernos buscar como a excéntricos geómetras empedernidos
las perpendiculares absurdas,
pero extrañamente válidas,
de todos los caminos abandonados.

7

En los últimos límites
se está siempre completamente solo.
Y aunque el aprendizaje haya comenzado muy temprano,
recién allí comprobamos inexorablemente
que esa soledad no se aprende.

La vida es demasiado breve
o el hombre demasiado incompleto
para poder llegar a comprender ciertas cosas,
que resultan, sin embargo, imprescindibles.

Si esta experiencia del final
hubiera estado al comienzo,
quizá nadie hubiera aceptado vivir.
Y en lugar de la vida y el hombre
quedaría nada más que un racimo incidentalmente cortado,
como testimonio del incesto del vacío.

Y también la extrema frustración de la muerte,
su impotencia
junto a un árbol más antiguo que el mundo.

8

Los objetos han comenzado a estallar por su cuenta,
como si estuvieran hartos del insoportable ascetismo
de carecer de la vida.

Así un vaso se parte sin que nadie lo toque,
un cuadro disloca su marco,
los armarios se desfondan en autónomos hundimientos
y las grietas de la casa del hombre
crecen con mayor rapidez,
como si persiguieran una arquitectura diferente
o quizá un habitante diferente.

Así también las piedras saltan sobre los árboles
y se rompen como si fueran frutos al caer,
la bombilla de la luz se quema
mientras está apagada
y los lápices se abren sin uso
y abandonan su médula mineral
de alelado grafito,
renunciando a su inerte función
de trasladar a un baluarte más seguro
la esquiva corriente que arrastra a las palabras.

Tal vez un inesperado traspié de lo inmóvil
ha llevado a los objetos
a imitar la promiscua vacilación de lo vivo
y la estatura rota y sin compañía de la muerte.
O quizá se trate tan sólo de la falla
en la continuidad de alguna forma extraviada
o del contradictorio cansancio
de la parte más quieta del discurso de las formas.

Sin embargo,
aunque los objetos estallen por su cuenta
hasta que salte el mundo en pedazos
o aun cuando puedan estallar hacia adentro
y en cierto modo escabullir el mundo,
no podrán abolir el abismo
que siempre ha separado a la mano de sus múltiples sombras
o al pie de la supuesta ronda del camino.

Y sobre todo seguirá su errático impulso
el hilo de soledad
que hipnotiza con su ceguera sin tiniebla a los objetos:
pensar,
pensar con ellos o sin ellos.

Pensar:
echar vacío en el vacío.



9

Las propiedades intercambiables de las cosas
deben ser lo más importante,
porque aquellas que no pueden cambiarse
tienen ya su lugar adjudicado,
sabemos dónde encontrarlas
y no corren más riesgo
que su propio mutismo.

Las otras, al contrario,
frecuentan la intemperie,
deshacen y rehacen el mundo,
garantizan su inconsistencia
y lo relevan de sus fidelidades:
una frente puede cansarse de estar adelante
e irse hacia atrás,
una piedra puede volverse líquida
o la muerte, transformarse en anterior a la vida.

Las cualidades flotantes,
las que no se adhieren
y hasta tal vez nos hieren o se hieren,
andan buscando algo,
como si ellas no fueran atributos.

Y así son la mejor ilustración
del encuentro sin condiciones que aún nos falta.

Puede ser que las cosas
bajen entonces su tono de vigilia
o los hombres lo suban.
Puede ser que a mitad de camino
se iguale el despertar de unos y otras.
Pero nunca comprenderemos tanto como entonces
que podríamos trocar los lugares que ocupamos
sin que ocurriera ninguna desnivelación catastrófica,
ni siquiera tal vez una variante de mediana importancia
en el ciclo fantasmal de lo poco que existe.

Sólo cabría preguntarnos
qué podría ocurrir si alguna vez
nos durmiésemos todos a la par,
los hombres y las cosas.
O también si lográramos al revés,
en algún momento desesperadamente inesperado,
despertarnos íntegramente todos juntos.



12

El corazón no está herido a la altura del pecho
sino a la altura del vuelo de los pájaros.
Hay un perfume en la flor del pensamiento
que deshace los nidos
y corrompe las corrientes del aire.
La palabra es un breve animal nuevo
que apenas se atreve a caminar sobre la piel.
Y entre éstos y otros moderados enigmas
asoman las vicisitudes de un rostro
que parece formarse desde afuera.

Es la zona donde los espejos se atrasan
como relojes impotentes
y donde la vida puede acostumbrarse
a cualquier otra cosa que no sea la vida.
Es la zona donde el tiempo hace equilibrio
como un enano maltrecho
sobre el escaso borde de una pared que no distingue
entre un lado y otro lado.

Y ya que no hay noticias de que nadie se haya dormido,
no se trata de los vaivenes de un sueño que alguien sueña,
como tampoco de las livianas figuras de un azar descontrolado,
sino tan sólo de una impaciencia de la antigua paciencia de ser.

ROBERTO JUARROZ



EL CORAZON ACELERADO

(COMEDIA EN UN ACTO)

FRANCISCO NIEVA

PERSONAJES

PEARL.

LA ROOM-MAID. (*No habla.*)

GUIDO.

WERNER.

EMPLEADO.

Hotel. Salón de una suite. Alfombras espesas, luz perfumada de silencio, silencio perfumado de luz, perfume iluminado de silencio. Pero en medio de todo esto, ¡los tres! Los tres son PEARL, WERNER y GUIDO. WERNER y GUIDO son dos dandys encanallados de felicidad, y PEARL es su esclava, bellísima, delgada y mate; un tanto inocua, como todo ideal común. Con ellos también un empleado insignificante y mecánico (ni siquiera envidioso). La acción sólo puede desenvolverse en el año 1968.

WERNER.— ¡Es intolerable! En este hotel no hay una temperatura sostenida. Ustedes hacen que mis corbatas cambien constantemente de color.

PEARL.— ¿Y eso qué importa, tonto? Me gusta verlas cambiar de color. Para eso se han hecho.

GUIDO.— Esta esclava es idiota. ¡Pearl!, cierra el buzón y no te metas en lo que no te concierne.

WERNER.— ¡Es intolerable! Exijo una explicación del propio gerente. ¿Dónde se esconde ese rey mago? Que venga aquí a dar la cara.

EMPLEADO.— Señor, señor, nosotros hacemos lo posible porque la temperatura no pase de los dieciocho grados, pero no se pueden evitar los imponderables. Hay termostatos por todas partes.

WERNER.— No es verdad. He visto mil veces a mis corbatas subir o bajar de color porque la temperatura oscila una atrocidad. Ahora mismo juraría que sobrepasamos los veinte grados. Esto es el Trópico.

PEARL.— Me gustan los veinte grados. Es mi temperatura ambiente.

GUIDO.— ¿Pero te vas a callar, tiñosa? Werner, da a ésta una patada en su madre a ver si se calla de una vez. Esto es asunto de hombres. ¿No sabes, escoria,

que para las corbatas, en los lugares públicos no se deben superar los dieciocho grados?, ¿que va contra todas las reglas?

PEARL.—¿Qué reglas?

GUIDO.—Pues eso..., las reglas. Las de la «bienseance»..., las de la conveniencia...

PEARL.—¡Uy, pero si esas reglas os las inventáis nuevas cada mañana y las anuláis a mediodía para que luego os queden las tardes libres...!

GUIDO.—¿Pero estás oyendo, Werner? Haz algo por ella, te lo suplico.

WERNER.—¡Está bien! (Al EMPLEADO.) Dígale a la room-maid que encierre a miss Pearl en el quinientos diecinueve con una botella de Vichy y los pensamientos de Pascal.

EMPLEADO.—Perdón, señor, ¿con qué...?

WERNER.—Los pensamientos de Pascal, un libro de misterio en el que se ven complicadas todas las monjas de Port Royal. Lo tengo a la cabecera de mi cama.

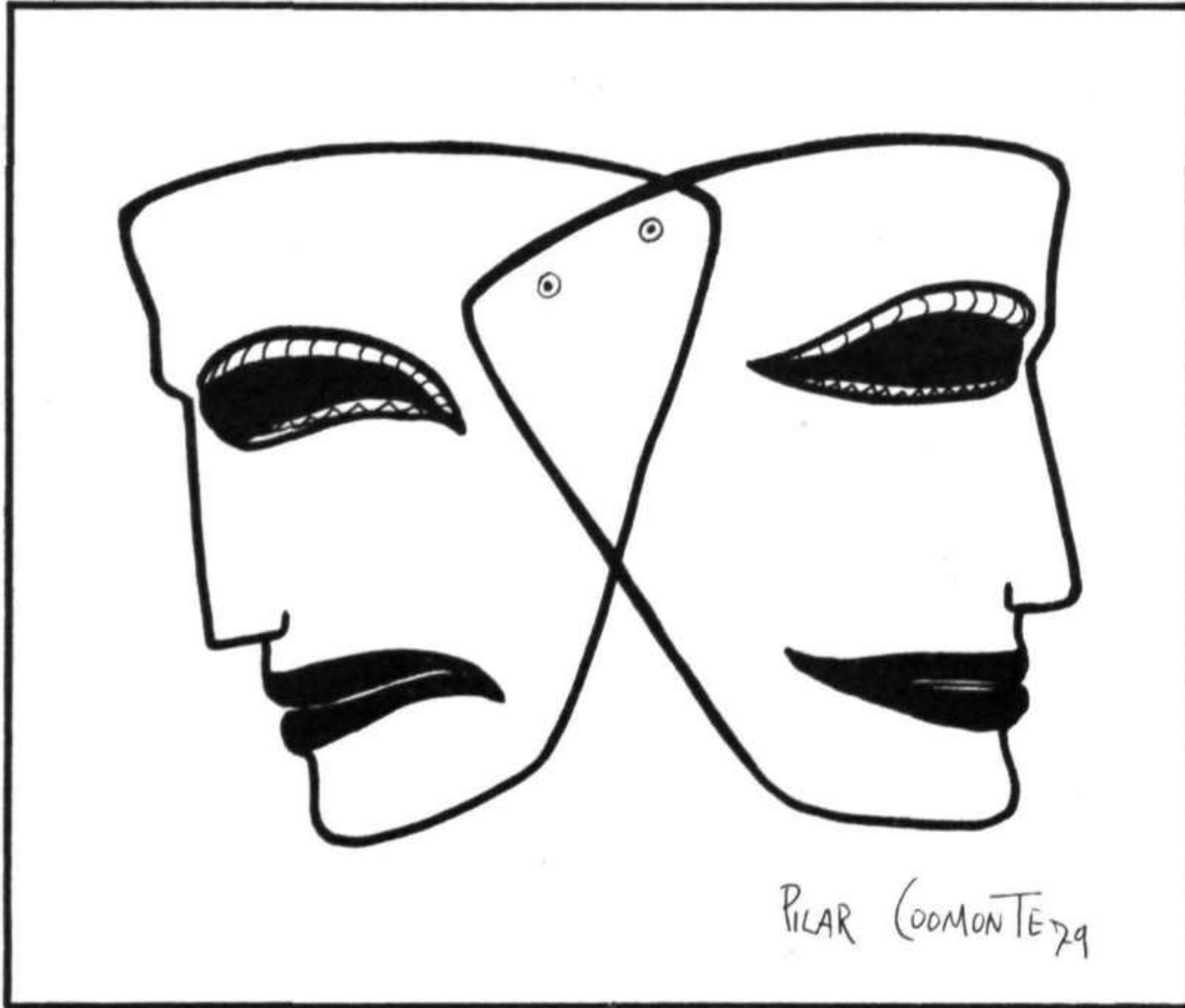
PEARL.—¡Jaguares! ¿Pero qué he hecho yo, si se puede saber?

EMPLEADO.—Está bien, monsieur. Ahora mismo llamo a la room-maid. (Pulsa un botón.)

WERNER.—No se confunda. Es un ejemplar de bolsillo. Y del peor papel. Un gris de sopa benéfica.

EMPLEADO.—All raight, sir. Y respecto a la temperatura...





WERNER.—Respecto a la temperatura, voy a armar un escándalo en los periódicos y este hotel piojoso va a clamar él mismo por su demolición.

(Aparece LA ROOM-MAID.)

PEARL.—¡No quiero dejarme encerrar, no quierooo...!

WERNER.—Sé formal, Pearl. Déjate encerrar si quieres que tus dueños sigan siendo felices.

PEARL.—(Conmovedoramente ingenua.) ¿De veras que vais a ser muy felices si me dejo encerrar?

GUIDO.—Caeremos en éxtasis, ladilla.

EMPLEADO.—(A PEARL.) Hágales caso, signorina, más vale no luchar contra ellos.

PEARL.—Okey, me conformo. ¿Pero cuánto tiempo debo quedar encerrada?

GUIDO.—El tiempo de tres masturbaciones acordándote de Mickey Mouse.

EMPLEADO.—(A LA ROOM-MAID.) Lleve a mademoiselle al quinientos diecinueve y enciérrela allí. Devuélvame luego la llave.

(LA ROOM-MAID la toma del brazo y comienza a arrastrarla.)

PEARL.—¡Monstruos! Encerrarme a mí, mientras ellos solos se hartan de fumar mandrágora y de baños de sol.

(Se marcha con LA ROOM-MAID.)

GUIDO.—En eso de las corbatas tiene razón la esclava. Por lo menos tiene... algo de razón. (Dubitativo.) No veo por qué no han de cambiar de color. Yo te sigo la corriente porque te portas como un jaguar y mereces respeto, pero, a veces, me revientas con tus leyes de temperatura. Yo, en tu lugar, pondría las corbatas en el frigorífico, a ver qué pasaba. Si me das permiso lo voy a hacer con las mías. Nunca he llevado una corbata helada.

WERNER.—¡Pst! Haz lo que quieras. Pero hemos anulado así un motivo muy estimulante de irritación, y no creas que hay tantos. Además desmoralizamos al servicio. Observa al empleado. ¿No es cierto que está usted desmoralizado?

EMPLEADO.—¡Ca! No, señor. Yo tengo buen carácter y acepto las cosas como vienen. Yo estoy aquí para complacer a los señores.

WERNER.—¡Qué enternecedor servilismo!

EMPLEADO.—(*Un tanto sombríamente.*) Le advierto, señor, que sólo soy servil durante mi turno.

WERNER.—Y luego, ¿qué hace usted?

EMPLEADO.—Luego duermo.

GUIDO.—Anda, déjale en paz y vamos a hacer la prueba del frigorífico.

WERNER.—(*Pensativo.*) Corbatas heladas... Corbatas heladas... ¡No! ¿Tú crees que se puede fundar algo cambiando constantemente de leyes? Las leyes hacen la Ley, y la Ley debe ser sagrada para quien la hace.

GUIDO.—(*También pensativo, atacado por la profundidad de los frívolos.*) Cierto, cierto. Una corbata de diez y ocho grados debe ser sagrada. Perdona, Werner. Soy un desgraciado iconoclasta. Y tú..., tú eres un dandy. Eso es lo que eres. Un dandy jamás ha podido ser iconoclasta. Me queda mucho que aprender de ti.

WERNER.—¡Qué va! También tú me resultas un patricio. Hay que ver lo bien que tratas a la esclava. Pero, claro está, hay que seguir los métodos, atraparles, que no se escapen... ¡Hum! De aquí a las siete podemos hacer algún ejercicio, inventar cualquier método. (*Decidido.*) Empleado, que nos preparen para dentro de media hora una cena de cuatro centímetros de espesor con mucho pepino y una botella de champán soviético.

EMPLEADO.—Sí, señor. Una cena de cuatro centímetros de espesor con mucho pepino... (*Sale.*)

WERNER.—¿Sabes lo que tengo aquí? (*Señala un paquete sobre un mueble.*)

GUIDO.—No sé.

WERNER.—(*Desenvolviendo el paquete.*) Es un metrónomo. Sirve para todo. Sirve para inventarse toda la música de Brahms y, si te quedan fuerzas, toda la de los postrománticos... Pero yo no lo quiero para eso. (*Lo pone en marcha.*)

GUIDO.—¿Para qué lo quieres?

WERNER.—Para que se la invente él, a ver si puede. ¿Escuchas?

GUIDO.—¡Qué bonito! ¡Eres genial! Pero creo que no puede.

WERNER.—Ya podrá. Tú no le hagas caso. A este ritmo podemos hacer un ejercicio. Imítame.

GUIDO.—¡Te imito, jaguar!

WERNER.—Hagamos un poco de reláx. (*Se despereza lentamente, GUIDO le imita. Súbitamente inspirado se encara con GUIDO.*) ¡Es intolerable! En este hotel no hay nunca una temperatura sostenida. Ustedes hacen que mis corbatas cambien constantemente de color.

GUIDO.—(*Deja escapar una sutil risa e inmediatamente entra en el juego.*) ¿Y eso qué importa, tonto? Me gusta verlas cambiar de color, para eso se han hecho.

WERNER.—(*Imitando a GUIDO en sus primeras réplicas.*) Esta esclava es idiota. Cállate, Pearl, y no te metas en lo que no te importa. (*Volviéndose hacia un ser imaginario.*) ¡Werner, jaguar, dale a ésta una patada en su madre a ver si se calla de una vez! (*Volviéndose hacia GUIDO.*) ¿No sabes, estúpida, que para las corbatas en los lugares públicos no se deben sobrepasar los diez y ocho grados, que va contra todas las reglas? (*Volviéndose hacia el ser imaginario.*) Werner, haz algo por ella, te lo suplico. (*Los dos ríen estentóreamente.*)

GUIDO.—

(*Trata de contener su risa y se reviste de una gran seriedad. Cambia de posición y se sitúa donde WERNER ha supuesto que se hallaba el ser imaginario.*)

Que la encierren en su habitación con una botella de Vichy y los ensayos de Montaigne...

WERNER.—¡Los pensamientos de Pascal! (*Ríen.*)

GUIDO.—(*Corrigiéndose.*) ¡Los pensamientos de Pascal! Una sopa gris para alimentar a todos los bolsillos...



WERNER.—(*Adelantando a GUIDO.*) ¡No me quiero dejar encerrar mientras vosotros os hartáis de fumar mandrágora con todas las monjas de Port Royal.

(GUIDO se deja caer al suelo retorciéndose de risa y WERNER le mira estupefacto, luego irónico, luego apiadado y, finalmente, opta por por reír también y se deja caer al suelo igualmente. En este momento irrumpe PEARL.)

PEARL.—¡Ya estoy aquí! ¡Lo conseguí!

WERNER.—¿Qué haces aquí tan pronto? ¿Qué conseguiste?

PEARL.—Aquello de Mickey Mouse...

GUIDO.—(*Se alza y la amenaza.*) Mentira...

(WERNER se ha alzado también y le detiene el brazo.)

WERNER.—(*Continuando el juego de rodillas ante PEARL.*) Werner, jaguar, eres un hombre maravilloso, un hombre extraordinario, un super-hombre, un dios, un super dios que se baña en espuma de cerebro de buey.

PEARL.—¿Qué pasa? ¿A qué estáis jugando? (*Señalando al metrónomo.*) Y esto, ¿qué es?

(Intenta acercarse al metrónomo para examinarlo y WERNER la retiene.)

GUIDO.—¡Estúpida! ¿Quién te ha dicho de meterte en el terreno de los hombres? Son ejercicios de hedonismo. ¿Por qué has venido aquí? ¡Te está prohibido! Es tonta la esclava, tonta de remate. Anda, Werner, toma una navaja y vióla por un costado.

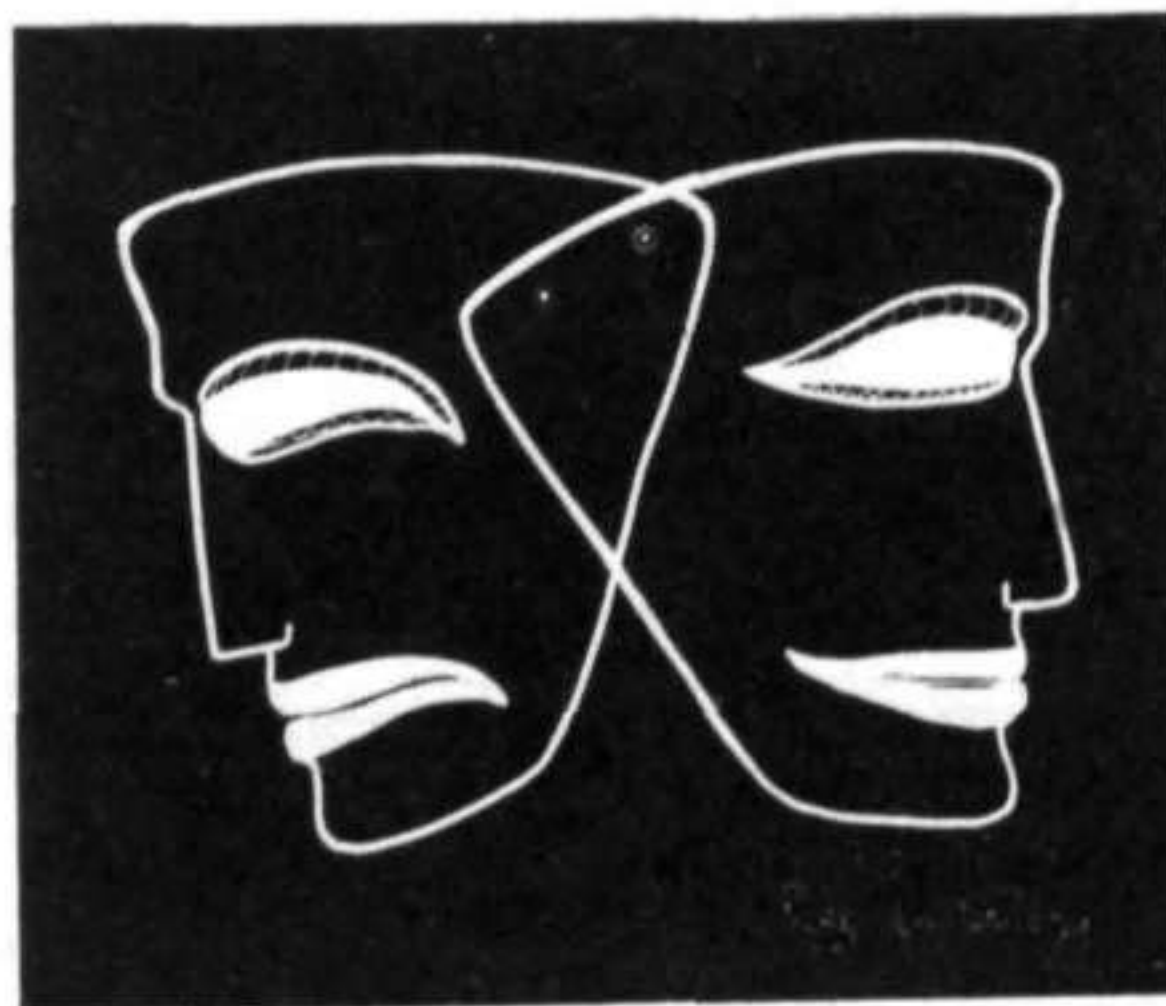
WERNER.—Espera, Guido. También ella sabe hacerlo, ¿verdad, Werner? ¿Verdad que lo sabes hacer todo y eres maravilloso? Vamos, Pearl, actúa tú también. Oh, sí, soy maravilloso. Me amo, me amo como no os podéis imaginar. (*Siempre de rodillas ante PEARL.*) Me amo tanto, tanto, que me veo crecer el pelo de la barba sobre mi piel de un ligero color ceniza.

(Se alza despacio hasta alcanzar el cuello de la muchacha.)

PEARL.—Me escucho el batir de esa vena azul que tengo en el cuello.

(PEARL quita a WERNER la corbata y le desabrocha la camisa; lentamente se va arrodillando.)

Tropiezo con mis dedos en el relieve de mis costillas. (*Con el dedo va delineando el esternón de WERNER.*) ¡Pim, pim, pim, pim...! Aquí tengo un hueco donde debiera estar el estómago y deposito un beso en este ombligo fresco con sabor de jabón...



WERNER.—(*Violento, la rechaza y se abotona la camisa.*) Perfecto. Ahora quiero que adores a Pearl. (*Le señala a GUIDO.*) ¡Adórala!

PEARL.—(*Besando y acariciando a GUIDO que se deja caer en el suelo.*) Pearl, amor mío, te gusta ser esclava porque sabes que tu belleza no sufre nada con ello, padeces porque tu juventud necesita un estímulo por encima de la misma felicidad. Eres una delicia de irrealidad, mujer de papel, fotografía en malvas y amarillos. Eres tan bella que casi no eres una muchacha.

GUIDO.—(*Se incorpora sorprendido.*) ¡Qué bárbara! ¡Qué bien lo hace!

WERNER.—(*Abrazando a GUIDO.*) ¡Ven a mis brazos, Mercedes!

PEARL.—¿Mercedes? ¿Quién es ésa? ¿Hay otra esclava?

WERNER.—(*Besando a GUIDO en la frente, en la mejilla, en el cuello.*) Mercedes, Ferrari, Austin, Antigua Pakard, Isotta Fraschini de mil novecientos veintisiete...

GUIDO.—(*Zafándose de WERNER y tomando a PEARL por la cintura.*) Son coches caros, caros hasta desaparecer en el portamonedas de mi abuelo. Unos son de colección, otros de prestigio, algunos de diario, alguno más de huida, de robo, de vuelo, nuestros, de los dos, de los tres, de los que se van, de los que lo pueden todo, de los que mueren también y no importa...

EMPLEADO.—(*Entra de repente.*) ¡Ah! ¿De modo que aquí está? Señores, la señorita esclava se ha escapado amordazando a la room-maid. Quede bien establecido que nuestra responsabilidad es nula. La señorita esclava es joven y fuerte...

PEARL.—Guido, Werner, ya no soy la esclava; ahora soy de los vuestros. ¿No es cierto?

GUIDO.—¡Imposible! Debes permanecer esclava si quieres que tus dueños sean felices. ¿Verdad, Werner?

WERNER.—Sí, es cierto; Guido tiene razón. No puedes dejar de ser lo que fuiste desde el principio. Tú misma lo quisiste. Llévete, empleado, y que la encierren en uno de los ascensores cortando después la corriente.

EMPLEADO.—Inutilizar uno de los ascensores costará a los señores un porcentaje sobre la habitación...

WERNER.—Esa humillante estupidez que acaba de decir debe sumarla también en la cuenta. Haga lo que dicen o póngase a leer a Carlos Marx.

PEARL.—¡Bandidos! ¡Encerrarme a mí mientras ellos se echan a rodar sobre los espejos! (*Al EMPLEADO.*) ¿Qué espera, estúpido? Lléveme de una vez.

(*El EMPLEADO, iracundo, la arrastra de un brazo.*)

GUIDO.—Deliciosa la chica. ¿No es cierto, Werner? Me enterece comprobar cómo sus frases van pasando de moda a medida que las pronuncia.

WERNER.—Sí, sí, es estupenda. Es nuestra madre.

GUIDO.—Nuestra esclava.

WERNER.—No, nuestra madre, pero ella no lo sabe.

GUIDO.—Nunca debe saberlo, ¡claro!

WERNER.—Sólo cuando sus hijos sean viejos y ella se pueda volver a casar.

GUIDO.—¿Con quién?

WERNER.—Con otros hijos nuevos.

GUIDO.—Que le hagan sufrir como a ella le gusta.

WERNER.—Tiene una larga vida.

GUIDO.—No morirá nunca.

WERNER.—Muere todos los días.

GUIDO.—Es feliz.

WERNER.—Es desgraciada.

GUIDO.—Es bella.

WERNER.—Es muy bella.

GUIDO.—Bellísima.

WERNER.—Bellísimo.

GUIDO.—Muy bello.

WERNER.—Es bello.

GUIDO.—Tú eres bello.

WERNER.—Tú eres bello.

GUIDO.—Los dos.

WERNER.—Los tres.

GUIDO.—Los dos.

WERNER.—Los tres.

GUIDO.—Los dos.

WERNER.—(*Gritando.*) ¡He dicho que los tres!

GUIDO.—Bueno, los tres; porque ella también lo es.

WERNER.—¿Cómo si lo es? ¡Es bella!

GUIDO.—Muy bella.

WERNER.—Bellísima.

GUIDO.—Bellísimo.

WERNER.—He dicho bellísima. ¿Pero qué te pasa, idiota? (*Se precipita a detener al metrónomo.*)

GUIDO.—(*Desesperado.*) ¡No puedo más! ¡No puedo! Todo es tan bello que resulta una majadería. He envejecido y me quisiera morir.

WERNER.—Eso no importa. No importa que la belleza de los que envejecen sea una majadería. En «Mares de China», Jean Harlow recibía una bofetada de Clark Gable que la hacía cambiar de peinado, y todo el mundo se entusiasmó con eso.

GUIDO.—Dejad que me suicide. Sí, sí, me quiero suicidar.

WERNER.—(*Inquieto.*) Guido, Guido, no mires atrás ni adelante; no tengas miedo. No comprendes nada.

GUIDO.—Sí, sí, comprendo, comprendo. Hay que morir. Me quiero suicidar.

WERNER.—(*Calmándose de pronto.*) ¿Es verdad que quieres suicidarte?

GUIDO.—Sí.

WERNER.—Qué extraño. (*Pausa.*) De modo que... ¿te quieres suicidar?

GUIDO.—¡Ya te he dicho que sí!

WERNER.—¿Y... cuándo te quieres suicidar?

GUIDO.—Ahora mismo.

WERNER.—Pero eso es estúpido. Suicidarse porque... porque pudieras algún día parecer ridículo. ¡Qué soberbio! Las modas cambian, es natural. Vienen los pantalones a cuadros, los pantalones a cuadros muy grandes, los pantalones a cuadros grandísimos, los pantalones a cuadros más grandes que el pantalón... A cuadros blancos y negros.

GUIDO.—Esos son los pantalones negros y los pantalones blancos. Pero... Me quiero suicidar.

WERNER.—Está bien. (*Gran pausa.*) Te comprendo. ¿Quieres hacerlo delante de nosotros?

GUIDO.—No sé, estoy cansado, me gustaría hacerlo solo...

WERNER.—¡Pst! Yo creo que daría igual. Hazlo delante de nosotros. Así te lloraremos mejor. ¿Llamo a Pearl?

GUIDO.—Sí, creo que debes llamarla. Llámala. Date prisa. Me siento muy mal.

WERNER.—
(*Pulsa el botón que anteriormente había pulsado el EMPLEADO, pero, además, se precipita hacia la salida gritando.*)

¡Pearl! ¡Pearl!

(*Se encuentra de manos a boca con el EMPLEADO.*)

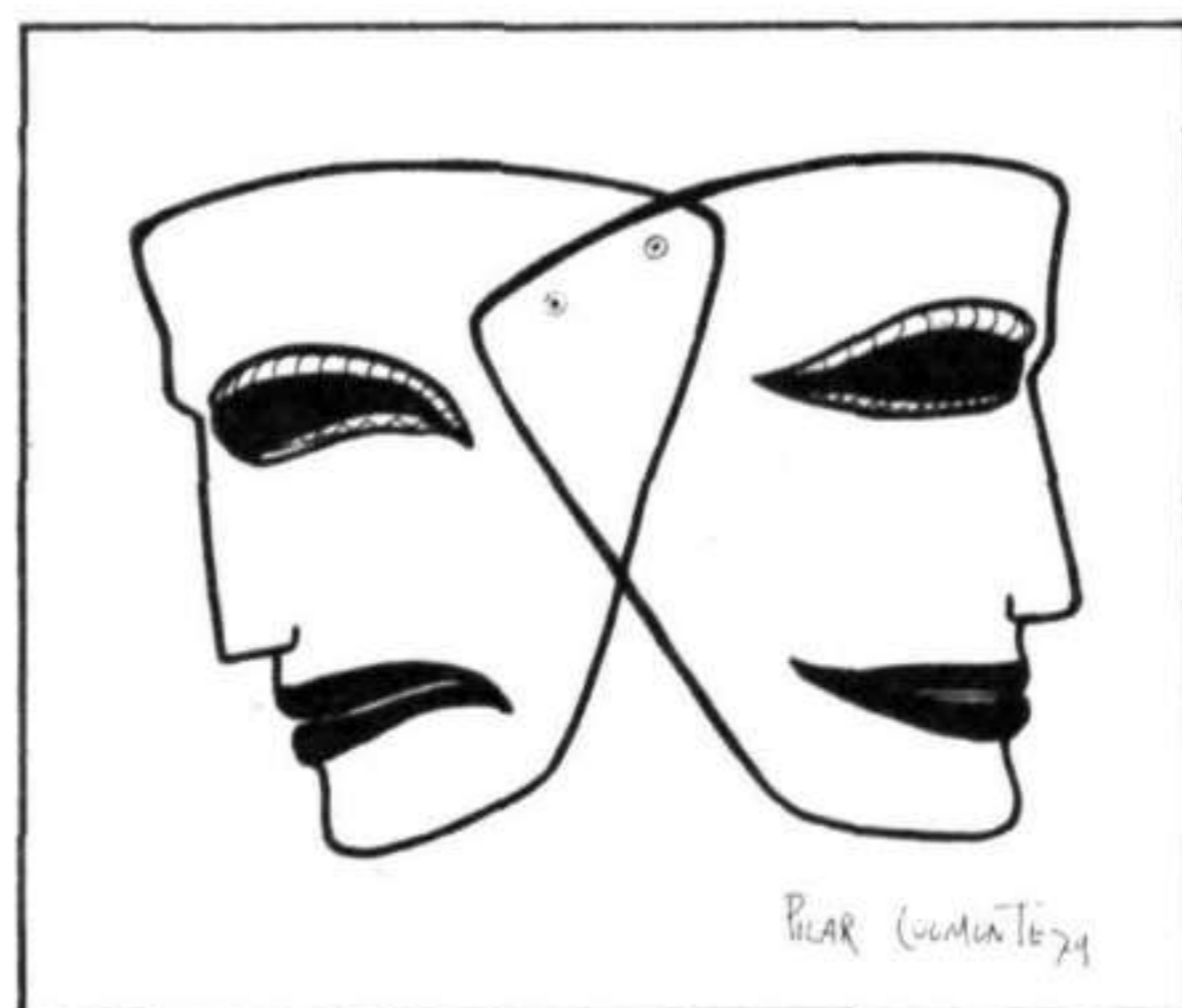
EMPLEADO.—La señorita esclava está en el ascensor.

WERNER.—Que la bajen en seguida.

EMPLEADO.—No sé si llegaremos a tiempo. La room-maid le estaba preparando una mezcla frappée de vodka, cerveza, menta y un somnífero...



PILAR COMENTE 79



WERNER.— ¡Pronto! Hagan que no la tome. Díganle que su amigo Guido se quiere suicidar.

EMPLEADO.— ¿Que se quiere suicidar? ¿Cuántos años tiene el señor?

WERNER.— Veintidós.

EMPLEADO.— ¡Ah, entonces, bueno! (*Sale.*)

WERNER.— No sé qué va a ser de nosotros si quedamos solos los dos. Yo, al menos, no voy a saber qué hacer.

GUIDO.— (*Torvo.*) Eso es lo que yo quiero.

WERNER.— ¡Aguafiestas! Pearl tampoco va a saber qué hacer. Es un conflicto... Pero creo que yo no me quiero suicidar, ni Pearl tampoco. Ella sólo quería dejar de ser esclava. Hubiera sido una solución que se nos hubiera ocurrido a los tres.

GUIDO.— Bah, me da igual lo que hagáis de ahora en adelante. (*Pausa.*) Werner, ¿cómo me visto para suicidarme? Tú sabes todo lo que conviene... jaguar.

WERNER.— (*Sin contener un sollozo.*) Va bien al suicidio con veintidós años, ir descalzo, cazadora de ante beige, pantalón de sarga gris muy claro, camisa de un solo color, sin corbata... Guido, no te suicides.

GUIDO.— (*Pensativo.*) ¿Hablarán algo los periódicos?

WERNER.— Cada vez hablan menos, pero es probable. Sí, dirán algo porque eres famoso.

GUIDO.— Es verdad que soy famoso. Lo había olvidado.

WERNER.— Y te sienta muy bien olvidarlo. Eres más famoso que Pearl y que yo.

GUIDO.— ¿Y por qué seré yo famoso?

WERNER.— Ve tú a saber. Porque eres el más joven de los que se parecen a ti mismo. (*Pequeña pausa.*) En el fondo no está nada mal que te suicides ahora. Más tarde, si Pearl y yo nos suicidamos, los periódicos no dirán nada o casi nada. ¡Mueres triunfante.

GUIDO.— Nadie muere triunfante, y yo menos que nadie. Ah, que mal me siento. ¿Cómo se puede sentir uno tan mal? ¡Qué angustia! Me siento a un millar de años de distancia de mí mismo y cuanto más me acerco a mí en el tiempo, más pena me doy. Me quiero suicidar cuanto antes. Ni siquiera me quiero vestir de suicidio. No tengo tiempo. ¡Debo suicidarme en seguida, ahora mismo, no puedo más!

(*Entra PEARL, con el vaso a medio vaciar, sostenida por el EMPLEADO y LA ROOM-MAID. GUIDO comienza a retorcerse.*)

WERNER.— ¡Pearl, Pearl, Guido se quiere suicidar!

(*PEARL parece ligeramente ausente, WERNER le da un cachetito en la mejilla y le arranca el vaso de las manos, que luego pone sobre un mueble cualquiera.*)

¿Has oído, Pearl?

PEARL.—(*Poco a poco va saliendo de su somnolencia.*) Guido, Guido, ¿por qué te quieres suicidar? Guido, óyeme, contesta; ¿por qué?

GUIDO.—(*Se retuerce.*) ¡Por todo, por todo me quiero suicidar! ¡Dejadme, dejadme!

PEARL.—(*Volviéndose hacia WERNER.*) ¿No se le puede detener?

(*LA ROOM-MAID adopta una actitud de enfermera, se inclina también sobre GUIDO, le sostiene la cabeza.*)

WERNER.—Lo dudo. Tarde o temprano se suicidará de la desesperación de no haberse podido suicidar antes. La muerte de los jóvenes es muy testaruda.

EMPLEADO.—Es cierto. La gente a la que no dejan suicidarse es muy desgraciada. Que lo haga cuanto antes. Voy a avisar a la policía y a la «morgue». (*A LA ROOM-MAID.*) Usted vaya preparando vendas, sábanas y frascos con alcohol...

(*LA ROOM-MAID se dispone a salir.*)

WERNER.—Y eso, ¿para qué?

EMPLEADO.—Estamos en un hotel conveniente, señor. La muerte necesita cierto tratamiento. Son cosas que se exigen aunque no se las utilice.

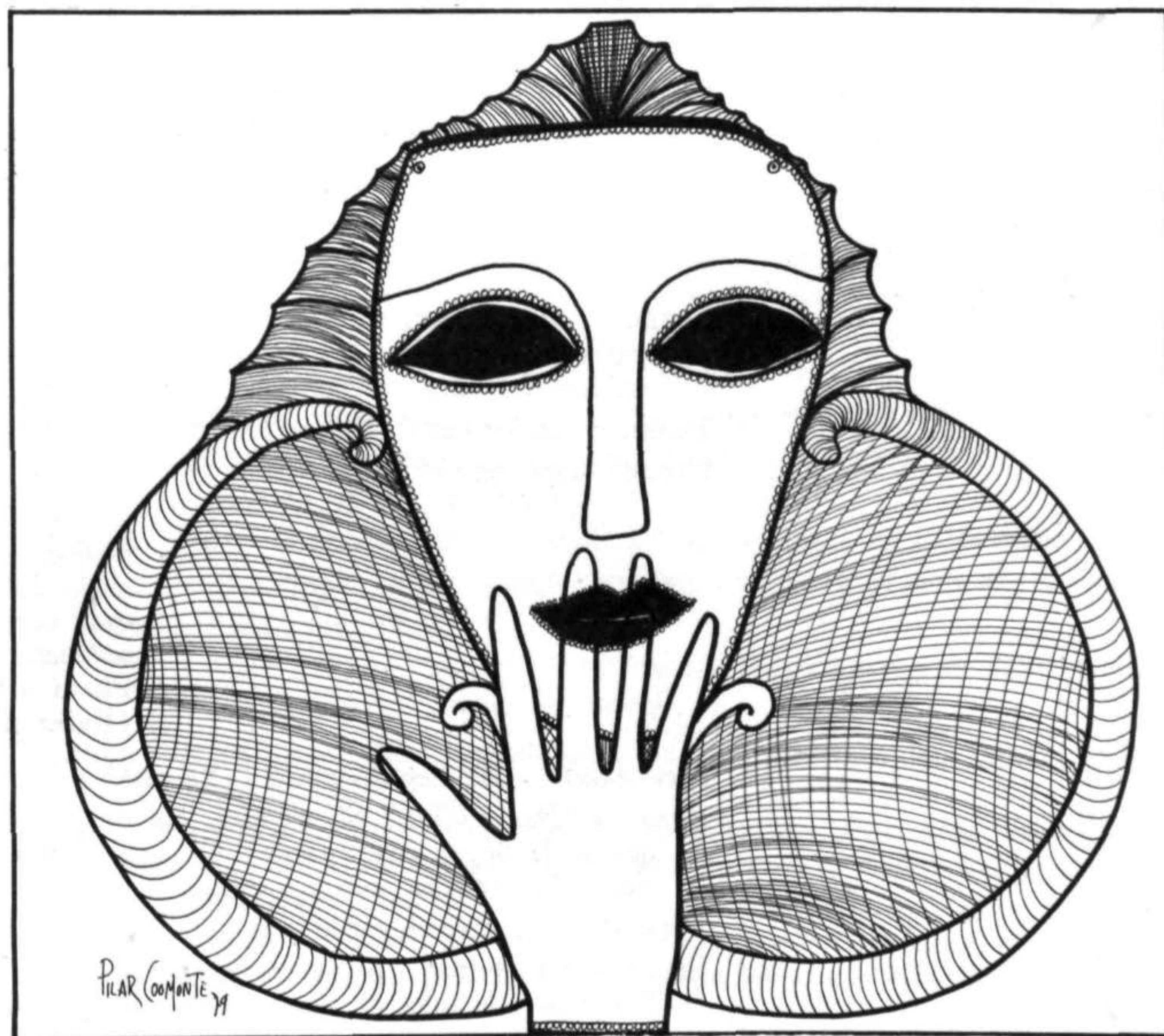
(*Sale en compañía de LA ROOM-MAID.*)

GUIDO.—(*Se alza de pronto, tambaleante.*) Me siento mal, muy mal. Me quisiera hacer una foto. Pearl, por favor, toma tu cámara y hazme un retrato. (*Tiembla terriblemente.*)

WERNER.—Sí, debiera hacerse una foto. Eso ayuda a bien morir.

PEARL.—¿Dónde está esa cámara? La había dejado por ahí. ¡Aquí está! Me tiembla la mano, estoy demasiado emocionada. No sé..., no sé si podré...

WERNER.—(*A GUIDO.*) No tiembles así. Vamos, tranquilízate un poco. Ven, siéntate aquí, toma mi peine y péinate.



GUIDO.—Sí, dámelo. (*Se peina temblando.*) ¿Está bien así?

WERNER.—No está mal. Desde luego, tienes mala cara.

PEARL.—Atención, Guido; voy a probar. No tiembles. Tú tienes un buen perfil.
(*Flash.*)

WERNER.—(*Manejando a GUIDO.*) Con todo, hazle una de frente. Así. (*Flash.*)

GUIDO.—No tan cerca, Pearl. Hazme uno de tres cuartos. (*Flash.*)

WERNER.—Quítate los zapatos, los calcetines... (*Flash.*)

GUIDO.—Toma una de cuerpo entero, de pie, sentado. (*Flash, flash, flash.*)

PEARL.—(*Agotada.*) ¡Uf! ¿Hacemos más?

WERNER.—No. Haremos otras... después. Se venderán bien.

PEARL.—Oh, no hables de eso. Me siento muy abatida...

WERNER.—Guido, no te molestes por lo que he dicho. Esas cosas se hacen... En fin, es así. Esa felicidad que teníamos había que pagarla. Son deudas, ya sabes. Es una felicidad no permitida, no tiene ninguna asistencia pública. Nadie tiene piedad de nosotros... —ni siquiera Herbert Marcuse.

GUIDO.—Lo comprendo, lo comprendo. Gracias, jaguar; ¡gracias! ¿Me suicido ya?

WERNER.—Eso, tú veras.

GUIDO.—Y... ¿cómo me suicido? ¡Pronto, decídmelo, decídmelo rápidamente! Siento que el momento se acerca.

(*Baja la luz.*)

PEARL.—Córtate las venas en el baño.

WERNER.—Horrible muerte. Así se suicidan los últimos extranjeros expulsados de sus palacios de Venecia. ¡Figúrate! Gente que pasa de los cincuenta años.

PEARL.—Si sólo lo dices por eso, cualquier muerte es una miseria. Todo el mundo quiere quedar bien y ser suficientemente dramático, pero no se consigue nada, nada. No se puede negar que los muertos jóvenes envejecen pronto. Sería lo mismo que se diera un tiro. Todo eso sienta mal.

WERNER.—Tampoco resulta «romántico».

PEARL.—No le queda otro recurso que el coche. No hay mucha variedad.

WERNER.—Pero es más natural. Guido, decídate por el coche y no lo pienses más.

GUIDO.—Decidido; no lo pienso más.

PEARL.—(*Reaccionando con violencia.*) No, no, Guido. ¡No lo hagas!

(*Se abalanza sobre él y WERNER la retiene, la aparta como si un gravísimo peligro la amenazase a ella también.*)

GUIDO.—¡Oh, ya está, ya está. (*Queda aislado en el centro de la escena.*) Apartaos, apartaos, por favor. (*Se escucha un motor en marcha en un «crescendo» de intensidad.*) Diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres...

PEARL.—(*Debatiéndose en los brazos de WERNER.*) ¡No, no!

GUIDO.—Dos, uno... ¡cero!

(*Un ruido estridente, de catástrofe de carretera, y GUIDO se deja caer muerto al suelo. La escena se había ido oscureciendo cada vez más. Se escucha lejana una ambulancia. Poco a poco la luz va volviendo. PEARL y WERNER se aproximan a GUIDO.*)
(*Entra el EMPLEADO.*)

EMPLEADO.—¡He llegado tarde! ¿Ya está?

PEARL.—(*De rodillas.*) Sí, ya está. Ha muerto. Pobre Guido. Que se lo lleven, que se lo lleven cuanto antes. Oh, qué guapo ha quedado. ¡Es que era guapísimo! Era famoso sólo por eso.

WERNER.—Es verdad, hazle una foto.

PEARL.—¡No puedo! Ah, eres demasiado duro, Werner. Sólo piensas en... eso. No le haré la foto, no tengo ganas. ¡Qué se lo lleven...!



WERNER.—Ya vendrán por él. Somos nosotros los que debemos irnos. Vámonos, no podremos quedarnos aquí. Pronto empezará a llenarse esto de gente. Van a empezar a curiosear.

PEARL.—¿Y dónde iremos?

WERNER.—Iremos a bailar. Iremos donde haya música y dinero. Porque Guido haya muerto no nos podremos detener. Habrá que inventar algo..., algo... Comprarse un traje, claro está; ¡cambiar, cambiar! Un traje verde y rosa.

PEARL.—¡Verde y rosa! ¿Para quién?

WERNER.—Para los dos.

PEARL.—¿Entonces voy a poder ser como Guido desde ahora?

WERNER.—¡Estás loca! Nunca podrías serlo. Guido era único.

PEARL.—Yo también puedo llamarte jaguar.

WERNER.—No es lo mismo. Nunca podrás ser como Guido, ya lo he dicho.

PEARL.—Podría inventar reglas contigo, inventar reglas nuevas cada día. Yo sabría hacerlo tan bien como él.

(Toma el metrónomo y lo pone en marcha.)

WERNER.—¿Qué haces? Dame eso ahora mismo. Tú no tienes derecho. Ese objeto era mío y de Guido.

PEARL.—Antes que Guido muriese toleraba ser la esclava. Pero ahora es diferente, si ahora que Guido ha muerto yo no puedo inventar reglas nuevas contigo, prefiero marcharme. ¡Sola, sola...!

EMPLEADO.—*(Que se hallaba inclinado sobre GUIDO, observándole.)* ¡Un momento, un momento! Parece que este señor está volviendo a la vida. Se agita, mueve los labios.



WERNER.—No puede ser. Está bien muerto; no tiene remedio. (*Se acerca a GUIDO y lo examina detenidamente.*) Está muerto, pero... quiere hablar.

PEARL.—¿Que quiere hablar? (*Toma el vaso con el brebaje y se lo traga de un golpe. Luego queda observando a GUIDO sobre la espalda de WERNER.*) ¡Oh, pobre Guido! ¿Qué querrá decir?

EMPLEADO.—Sí, sí, ya lo están viendo, quiere hablar; miren cómo mueve los labios.

WERNER.—Vamos, Guido, habla de una vez y di lo que tengas que decir. Pearl está asustada. Es la primera vez que oye hablar a un muerto. Habla, habla, date prisa.

GUIDO.—(*Pronunciando con grandes esfuerzos.*) ¿Cómo he quedado? ¿Parezco bien?

WERNER.—Estás estupendo. Tienes muy buena facha de suicida.

EMPLEADO.—Sí, señor; ha caído usted muy bien. Parece todavía más joven.

GUIDO.—¿Qué han dicho los periódicos?

WERNER.—¡Hum! No sabemos. En realidad sólo hace un instante que has muerto, sólo un instante.

GUIDO.—¡Qué raro! La vida me parece más eterna que la muerte. ¡Si supierais...! ¡Aquí dentro, qué huracán! Ya han pasado sobre mí miles de kilómetros de huracán.

WERNER.—¿Tenéis un viento fuerte?

GUIDO.—¡Es terrible! Todo naufraga y se vuelve a poner en pie. ¡Y yo que creía que todo pasaba tan pronto en la vida!

WERNER.—Para que veas. ¡Aquí, desde tu muerte hasta ahora no ha pasado casi nada.

GUIDO.—¿Casi nada? Entonces, ¿cómo estáis?

WERNER.—Pues, chico, fastidiados, fastidiados en «tempo lento» sabe Dios hasta cuándo. Pearl tiene que aguantarse y seguir siendo esclava o marcharse, como parece que es su intención. Yo no soy feliz, como comprenderás. Has hecho mal, Guido, en suicidarte. Te has suicidado por impaciente, tenías un corazón acelerado, querías la solución de todo en un minuto. Y, lo que es peor, querías eternizarte en vida y eso no puede ser. Ahora resulta que, a pesar de todo, vas a echar de menos el año 1968 que pasará tan pronto.

GUIDO.—¡Qué bonito! Los ideales de 1968. Guido, Werner y Pearl en 1968. Eramos gente importante, jóvenes, guapos. ¿Verdad?

WERNER.—Claro, tonto; no nos faltaba nada de lo que se sueña tener, y eso sin merecerlo siquiera, porque inteligentes y buenos no somos.

GUIDO.—No lo éramos, cierto; pero ahora sé que eso no importa lo más mínimo.

WERNER.—¿Has visto a Dios?

GUIDO.—Me ha hecho una seña desde lejos, pero me ha dejado igual que estaba. Y a mí Dios no me importa porque prefiero llorar sobre el año 1968. Es más dulce.

PEARL.—Guido, ahora que estás muerto se ve lo inteligente que eras. Eras, sin duda, el más inteligente de los tres.

WERNER.—No sé, no sé si lo era. Eso que nos ha pasado no les pasa a los inteligentes nunca.

EMPLEADO.—No debieran ustedes dar tanta conversación a un muerto porque lo pueden agotar y, a lo peor, resucita. Se han dado casos.

PEARL.—No, no, pobrecito, que muera en paz. Guido, todo ha terminado; me voy sola, dejo a Werner solo también. ¡He cesado de ser esclava!

WERNER.—Guido, por impaciente has terminado con todo, pero, como ves, nada tiene demasiada importancia.

GUIDO.—Sí, en 1968 todo tenía importancia porque todo iba a pasar...

WERNER.—Entonces, ¿en qué quedamos? ¿Aquí todo pasa o todo queda?

GUIDO.—(*Tras una angustiosa pausa en que sus labios quieren expresar lo que no pueden.*) ¿Os acordaréis de mí? Werner, ¿te acordarás de mí?

WERNER.—Sí, sí. Pero, como ya nada tiene remedio...

GUIDO.—(*Casi en un sollozo.*) Oh, me gustaría resucitar.

WERNER.—No podrás. Haz un esfuerzo y verás como no puedes.

GUIDO.—Es verdad. No puedo. Pearl, échame algo por encima. Tápame la cara. Creo que me estoy afeando.

PEARL.—Aún no hace falta, pobrecito Guido. Estás muy guapo, te lo aseguro. Parece mentira, pero lo único que queda de todo aquello es que los tres seguimos siendo guapos, incluso tú, que estás muerto.

GUIDO.—No me engañes, Pearl. Yo no lo seré por mucho tiempo. Te ruego que me cubras.

PEARL.—¿Así? *(Le cubre con un pañuelo que tenga a la mano o bien anudado al cuello.)* Y ahora, adiós.

GUIDO.—Adiós, Pearl. Adiós, Werner.

WERNER.—Adiós, Guido. *(Alzándose. Al EMPLEADO.)* Pásame la cuenta. Lo pago todo: el hotel, el funeral... Que le saquen a escondidas, que no le vean los periodistas. Diga que ha quedado muy desfigurado. No tiene familia. Era un ser perfecto. ¿Vamos, Pearl? *(PEARL está medio dormida. WERNER recoge el metrónomo.)* Tú tomarás un avión y yo tomaré otro. No queda otro remedio.

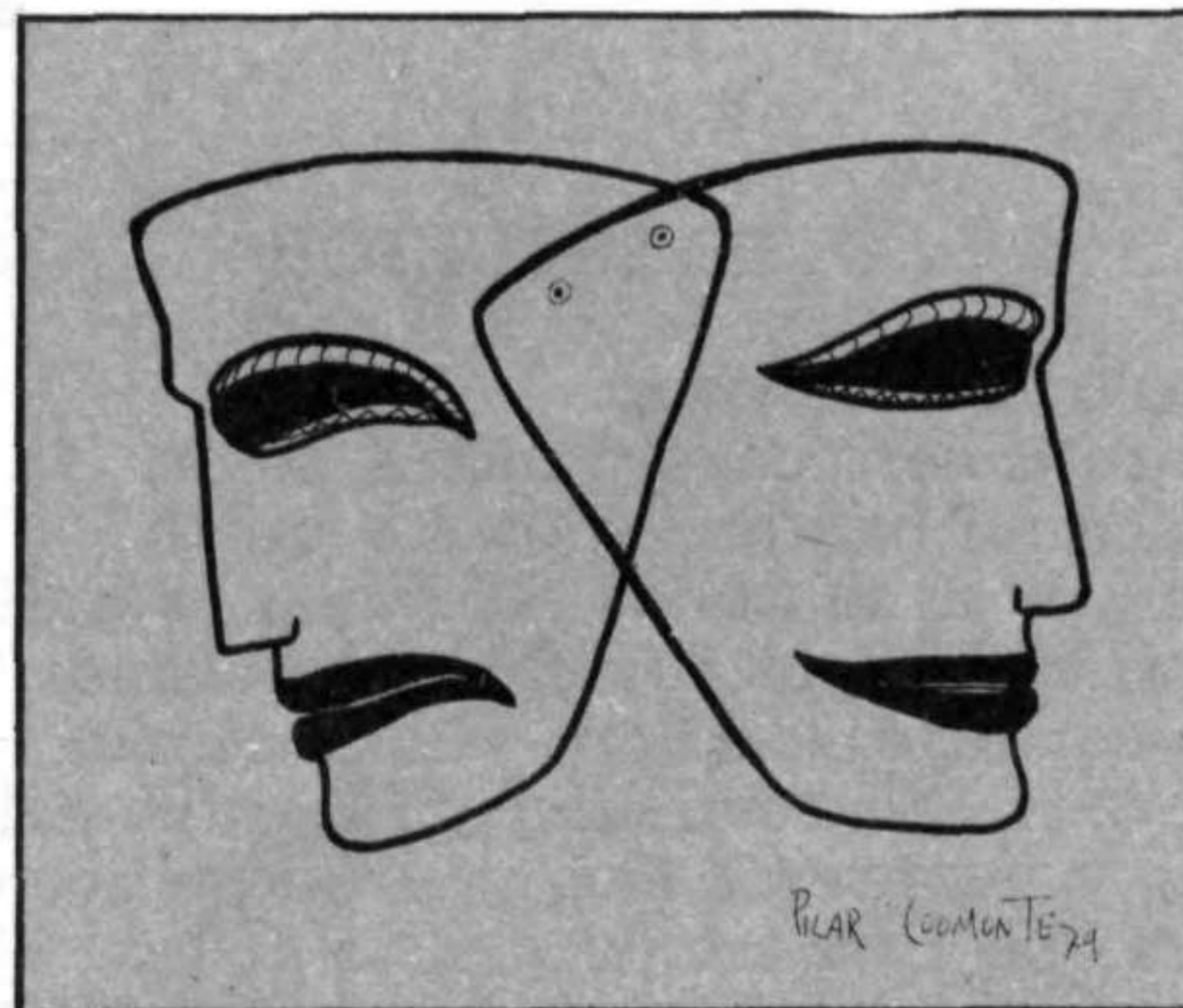
(Salen. WERNER lleva a PEARL casi arrastrando. GUIDO da un profundo suspiro y queda absolutamente inmóvil. En ese momento entra LA ROOM-MAID con un paquete de vendas y unas frascos de alcohol. Deja los frascos sobre un mueble, se inclina sobre GUIDO, descubre su cara y, tomando una venda —después de situar la cabeza del muchacho sobre una de sus rodillas— comienza a envolverle cuidadosamente la frente.)

EMPLEADO.—Estos nuevos señores jóvenes hacen tantas cosas al cabo del día que no les importa ni morirse.

(Pausadamente le contempla, mientras LA ROOM-MAID le sigue envolviendo pacientemente la frente.)

Y éste, sobre todo, qué orgulloso parece de haber muerto.

TELON



NUEVE POEMAS PROMETEICOS

DE

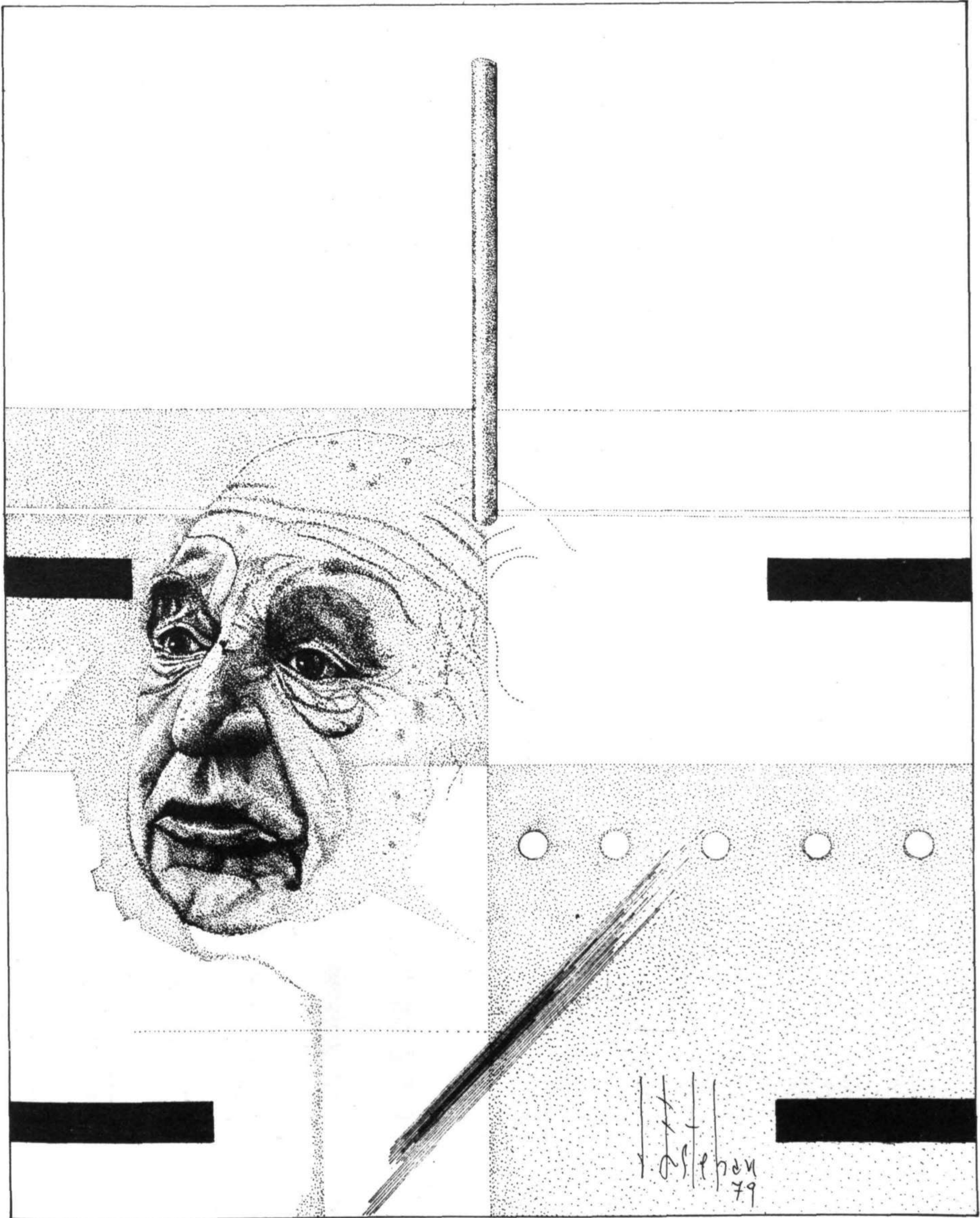
GABRIEL CELAYA

A los escultores vascos, portadores de ergon, que dando forma a lo informe y organizando el espacio colonizan el vacío con sus hitos y figuras.

G. C.

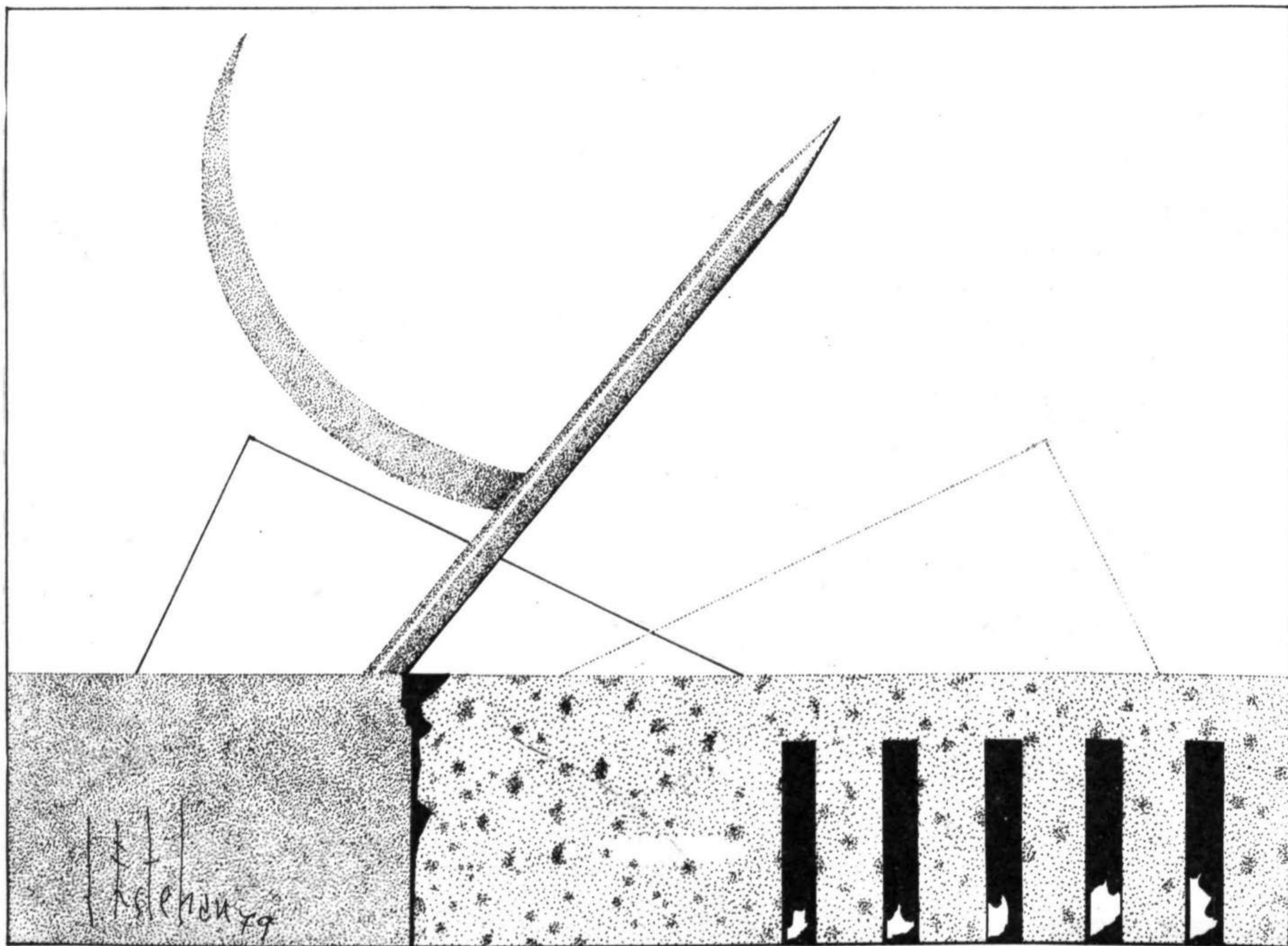
EL ESCULTOR

Me alzo solo ante el vacío.
Es la aventura heroica, definitiva, solar,
y es cósmica mi batalla, titanésca quizá.
El espacio ¿no es la nada? ¿Y quién es quién?
Sólo yo, solitario, que doy cara al abismo,
yo que lo colonizo, lo adoro y lo combato,
y me muevo en sus revueltas, y así salvo del no ser
las formas y las presencias, y el hermético durar
del hombre que, pese a todo, grita a gritos: «Yo soy quién»,
estableciendo los hitos de su reino y su poder.
Cuanto existe, sólo existe porque yo lo limité.



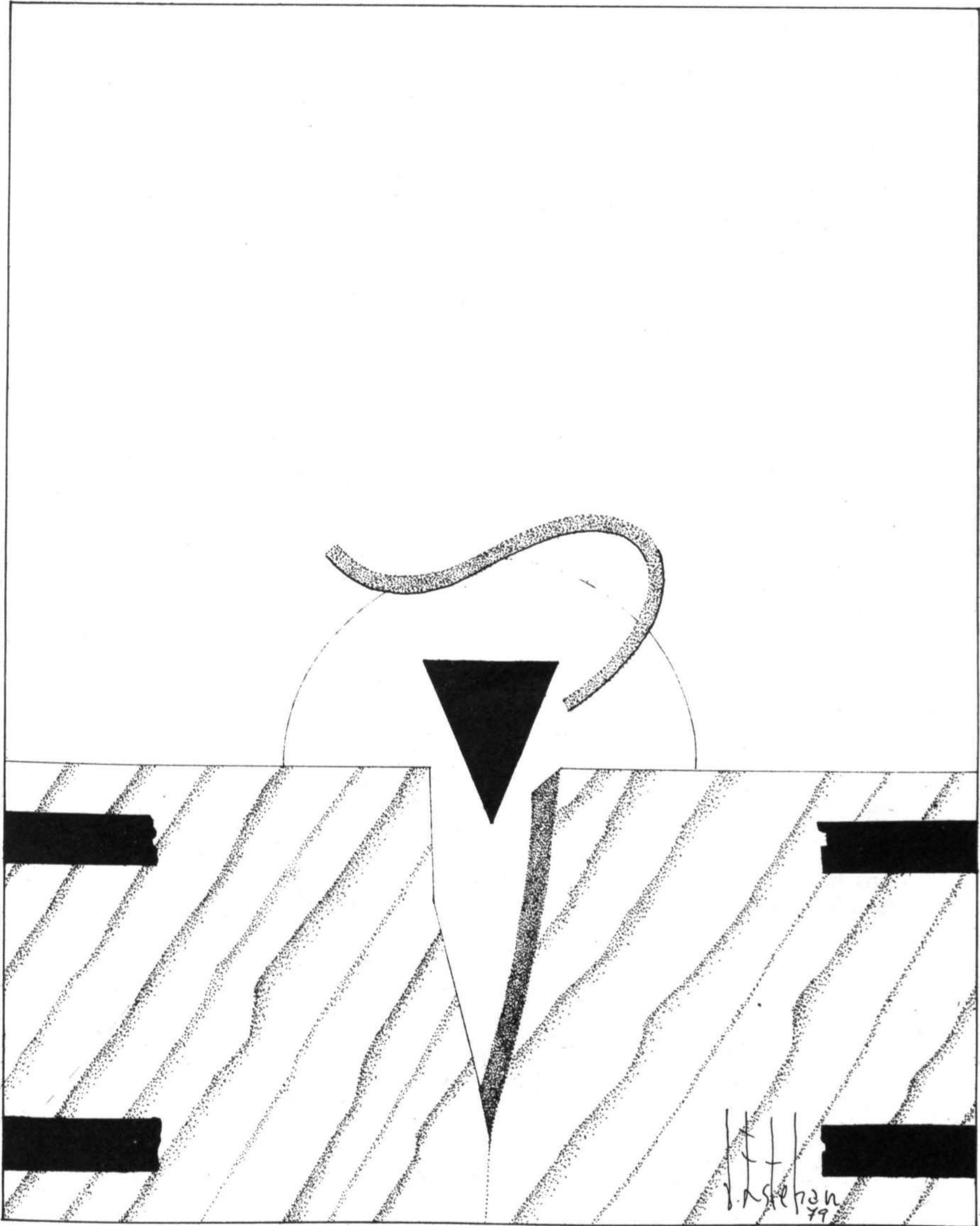
ENERGIA IBERA

Yo, eusko-ibero, digo y salvo, ¡arrayuá!,
con esta figura sacra de una dama innominada
que su forma me sujeta, y al hacerlo me libera.
Yo soy el móvil movido por un movimiento quieto.
Estoy dentro de este objeto como dentro de mi cuerpo
porque su centro es mi centro; su irradiación, mi batalla,
y el espacio en que me envuelve, lo que busco palpitante,
con el pájaro cogido del corazón en la mano
que me forma, y con su forma multiplica algo lejano.
Yo me siento en lo que ignoro. Me adivino en algo raro
y en ese multiplicante soy siempre el multiplicado.



EXALTACION IBERA

Declaro según mi sangre
que los bellos dioses griegos
eran demonios sexuales.
Hay estatuas que acaricia
cierta luz morosamente
y remotas, absortas,
sonríen vagamente.
Pero hay otras que se rompen
desde dentro, radiantes:
Furiosas, conquistadoras,
son, saliéndose de madre,
la tumba como escultura
y el no va más del desastre.
No son cuestiones propuestas;
son los hechos; es el hambre;
no lo convexo, lo hueco
y el abismo que se abre,
y un esplendor sin destino
entre una inmensa cochambre.
Es Iberia, mi principio,
y ante el caos, el coraje,
No son formas que se pueda
colocar en lo habitable.
Son la presencia que crea
en torno lo no pensable.



J. S. Johnson
79

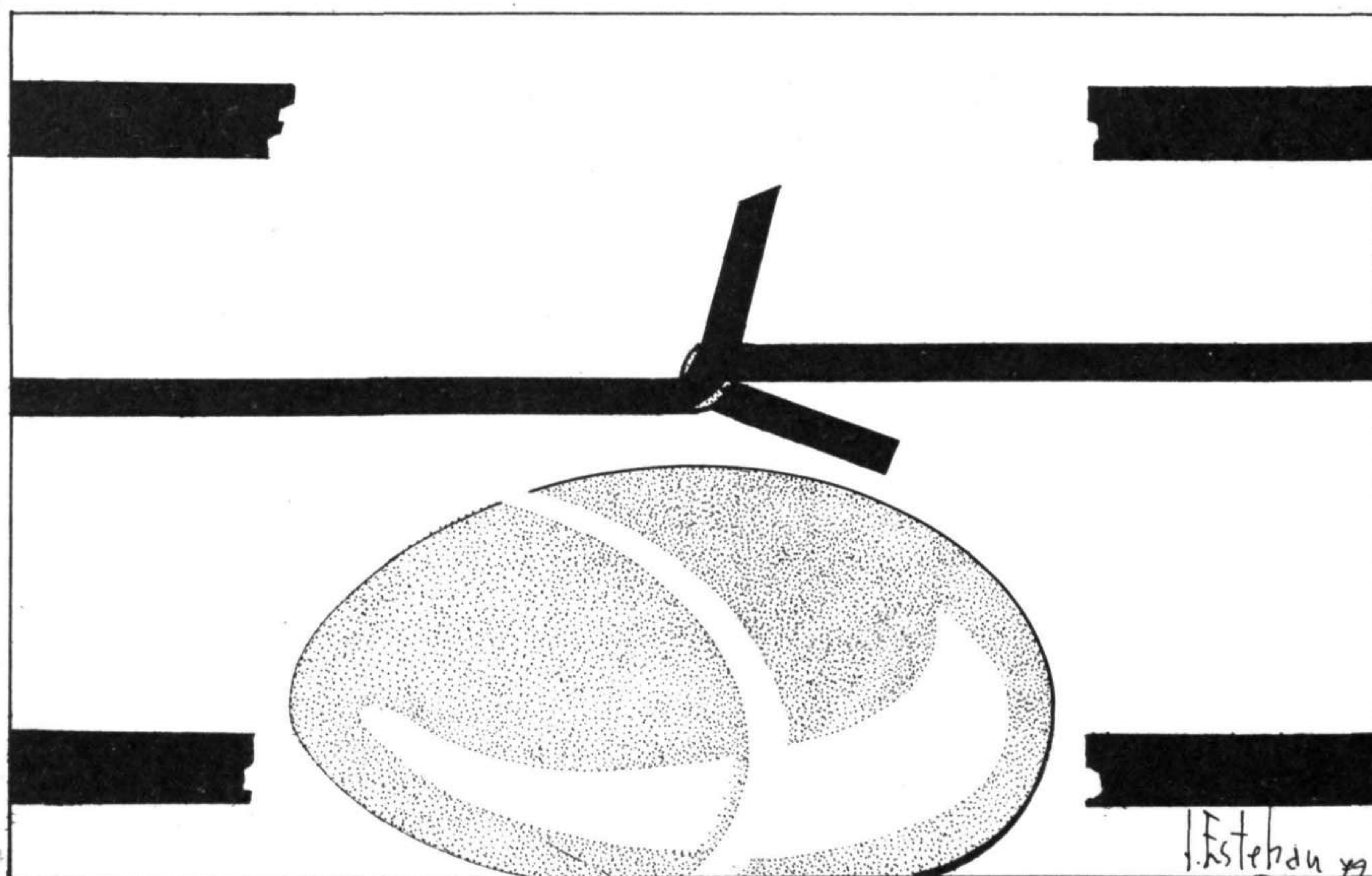
LOS TRABAJOS Y LOS DIAS

Ten conciencia de que debes limitar el mundo.
Contra todas las fluencias, obra y sé.
Fuego frío hecho luz: Magnética polar
que imantas lo real. ¡Oh poder del querer
que articula las formas descompuestas!
La ebullición del barroco se remansa a tus pies,
y el fuego sólo es mental, y sus joyas más secretas
se resuelven en formas que, aun sin brillo, son poder
o herramientas que sirven, aunque no sé para qué.

Y...

¿Y quién sabe lo que dice? ¿Dice uno lo que cree?
¿Sabe el poeta qué sabe? ¿Sé yo acaso lo que sé
y al decir creo que digo más que la obra que así es,
y con ser, sólo con ser, asalta mi inteligencia,
desgarra cuanto imagino, propone un ciego querer
que no es lo que quería sino un sólo amén al ser?
«Es», ¿qué es?, me han preguntado los que quieren en-
tender.

Les he dicho: Lo que ven. Miren bien, y cállense.
Y obedeciendo al dictado, ya es hora, me callaré.



DEDICATORIA FINAL

A Amparitxu

He mirado hacia adelante
el espacio, el vacío, el futuro sin vuelta.
Miraba,
y detrás una presencia magnética gravitaba.
Vista o no vista, ahí estaba,
a mi espalda.

He pensado en los antiguos que sabían y decían
que no podría lograrse la Gran Obra de la Alquimia
sin una pareja humana,
sin su calor y alto amor,
sin la química secreta de un oculto fervor,
por mucho que se cuidara la marcha del atanor.

He pensado, y ¡oh luz!, he descubierto en lo alto
la lente y el pararrayos, el suelta-estrellas, el nido
de un furor constelado. ¡Ay, Amparitxu, tu amor,
tu mágica presencia necesaria para el rito
y para el sacro esplendor!
Porque tú eres el secreto invisible del que soy.

TRANSITO

MEDARDO FRAILE

te de las ambulancias o el taimado de la policía. Sin contar que, a veces, hablaban entre ellos en voz alta, o Marianín imitaba una escena de indios en combate, o sonaba el timbre de la puerta —cosa que les cogía siempre de sorpresa—, o por los balcones abiertos, si era verano, entraban a mezclarse con los otros los ruidos de la calle, que no llegaban nunca a *efectos sonoros*. Al ministro que no hablara por televisión le ignoraban y los productos que no tenían su espacio televisivo los compraba el abuelo con los *caramelos Paco*, que estaban anunciados a mano por los pedruscos de la Sierra y nadie sabía dónde se compraban.

Les entraba la fe por ojos y oídos. No habían ido a Hong-Kong ni a California —ni siquiera a Roma o París—, pero las conocían *de vista*. Y *de oídas* conocían a gente del mundo entero. No les consumía más que la fiebre de consumir, aparte del Banco de Avilés, donde el cabeza de familia, Mariano Gómez, era Apoderado Jefe de Producción. Pero de algún sitio había que sacar pasta para los cachivaches. Ella, Claudita, todavía joven, aficionada a la cocina y no remisa en el lecho conyugal, se había puesto fondoncilla y lustrosa de tanto bombonear con los cinco sentidos y, a pesar de la asistenta, estaba tan ocupada siempre o, por decirlo así, tan alerta en el hogar novísimo, que no descansaba más que en el brazo de las butacas. Sólo

en alguna visita de cumplido y en el cine o la iglesia ocupaba el asiento.

Ellos no eran noticia; ni siquiera *salieron* en televisión la tarde que, al pasar por el *Palace*, aparecieron en la puerta del Hotel, entre focos, flashes, cámaras y periodistas, los gimnastas rusos que visitaban España por primera vez. En un tris estuvo que salieran... Aunque nada les acompañaba: ni el apellido de él, Gómez, ni el del abuelo y ella, García. Ni, por supuesto, los de Marianín. Se contaban entre esa gente cuya voz no *sale* más que por la garganta y su efigie se reproduce sólo en los espejos. Pero el anonimato en olor de multitud, el regalo excesivo de estar, el mismo día, con Brezhnev, Carter, Napoleón o Ana Bolena, o no perderse la proclamación de la independencia de Transkei, no les producía frustración alguna, sino un jovial cosquilleo semejante al éxito y ahí estaba, para proclamarlo, el televisor prominente, como un altar blanco con flores de trapo que parecían naturales y ellos siempre de acólitos contemplándolo en compañía o relevo constantes, aunque, a ratos, estuviera sólo el abuelo, cuya cara, por años, era más hierática y pálida que las otras, más intrincada y mansa. La Virgencita de Covadonga —regalo del devoto Banco de Avilés—, hubiera querido, con el papelón que hizo en la Reconquista, tener sólo parte de la prominencia que en la casa daban al

FAMILIA más incolora, imposible. Pero, eso sí: su nevera, su lavadora, su coche —desde hacía once años—, lavaplatos, estéreo-cassette, televisor en color, transistor y otros aparatillos de menor cuantía. Y todo ello usado y bien usado, que era un lujo oír mañana, tarde y noche zumbidos, gritos y música, rugidos de león, mugidos de vaca, locutores y risas, las puertas de *la novela* y el *te amo* de las películas, el tiroteo de los gánsters, el aullido ululan-



Supriyadi

televisor. Claro que el niño tenía su voz grabada en cinta contando hasta dieciséis, y Claudita y Mariano las suyas, con hipos y risotadas, una noche que habían cenado y bebido con los Menéndez, y el mismo abuelo, que era de Soria, había grabado en cinta —muy mal, por cierto— un aire de su juventud y de su tierra, pero era sólo para ellos y, sobre todo, por usar la cinta nueva que vendían con el *Grundig*.

Su televisor lo reunía todo: festivales, cine, boxeo, fútbol, toros, las mejores orquestas, lecciones de cocina, biografías, concursos, seriales de novelas famosas, historias del pasado, artistas célebres, noticias de todo el mundo. Y siempre, compraran lo que compraran, volvía a imponerse y reinar a los pocos días anulando la atracción que sintieran por la radio flamante, cuyos programas no se podían *ver* ni eran, a veces, fáciles de imaginar, o por el *pick-up*, que requería el esfuerzo de cambiar la aguja, elegir y limpiar el disco, ajustar el sonido, emplazar propiamente los altavoces... El televisor era el protagonista y los electrodomésticos le coreaban con la agudeza chirriante de la aspiradora, la pesadez en capítulos de la lavadora y el lavavajillas o el canto pajaril de la licuadora o el molinillo... Y el abuelo oficiando en la butaca, como una momia en cuclillas del neolítico, con sus huesos largos, los ojos redondos empujando las cejas hacia arriba, las manos flácidas con bultos y manchas en el dorso y venas tortuosas, oscuras...

Todo hubiera seguido así cinco, diez o más años, de no haber ocurrido lo inexplicable: al abuelo sólo le correspondía morir, pero, en vez de morir, desapareció.

Era absurdo, y raro, y engorroso y, si pensaban en las cir-

cunstancias, inconcebible. ¿Le habían raptado? ¿Quién? ¿Para qué? La puerta del piso permaneció cerrada y nadie la forzó. ¿Había huido de casa? ¿Por qué razón? ¿Adónde? ¿Con qué dinero? Claudita preparaba en la batidora una mayonesa para la cena. Era domingo. Mariano leía en el comedor el suplemento de «A B C» de espaldas al televisor y a su suegro, que estaban en la sala. Marianín había unido las vías y jugaba en el pasillo con el tren eléctrico. Fue visto y no visto. Estar y no estar. Pero, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿por qué? Y con lo puesto: en zapatillas, con la chaqueta del pijama de algodón bajo el chaleco de punto. Esos días había hablado poco, parecía en Babia y quizá perdiera la cabeza...

Acudieron a denunciar el caso a la policía como un deber y único recurso, pero igual podían haber ido a un prestidigitador. El abuelo tenía ya ochenta y siete años, casi ochenta y ocho, no había testado ni tenía gran cosa que dejar, vivía a gusto con la familia de su hija y quería mucho a Marianín, no había sospechas ni se hallaban indicios de asesinato y la policía se llevó unas fotos no muy recientes —la más reciente la de Riaza, con un amigo suyo ferroviario, junto a una locomotora— y la cancioncilla soriana que grabó en la cinta. Por si ayudaba, se dio la noticia —¡ellos, noticia!— o, más bien, un mensaje, por si lo oía él o alguien sabía algo. Y la policía olvidó el asunto...

Pero en la casa era un dolor y un misterio su butaca vacía, y los vecinos comentaban «¡Nada, que no aparece!», y Claudita decía «Nada, mujer, ¡por Dios!», y Mariano exclamaba «¡Ni los rastros!», y entre unos y otros, Marianín no renunciaba a enjaretar su historia. Y todos le miraban y

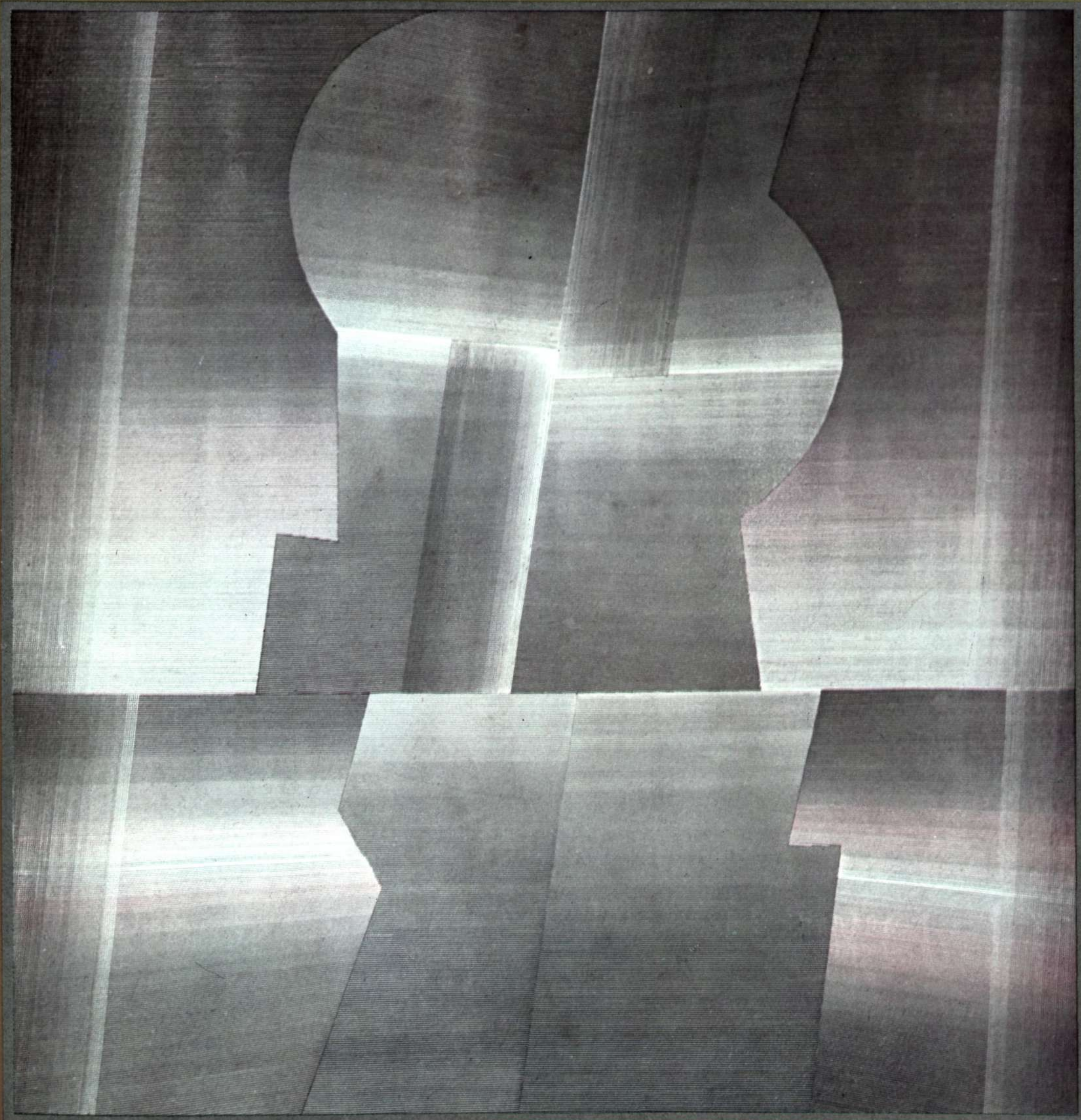
decían: «Sí, hijito, sí...» Y seguían devanándose los sesos, pensando...

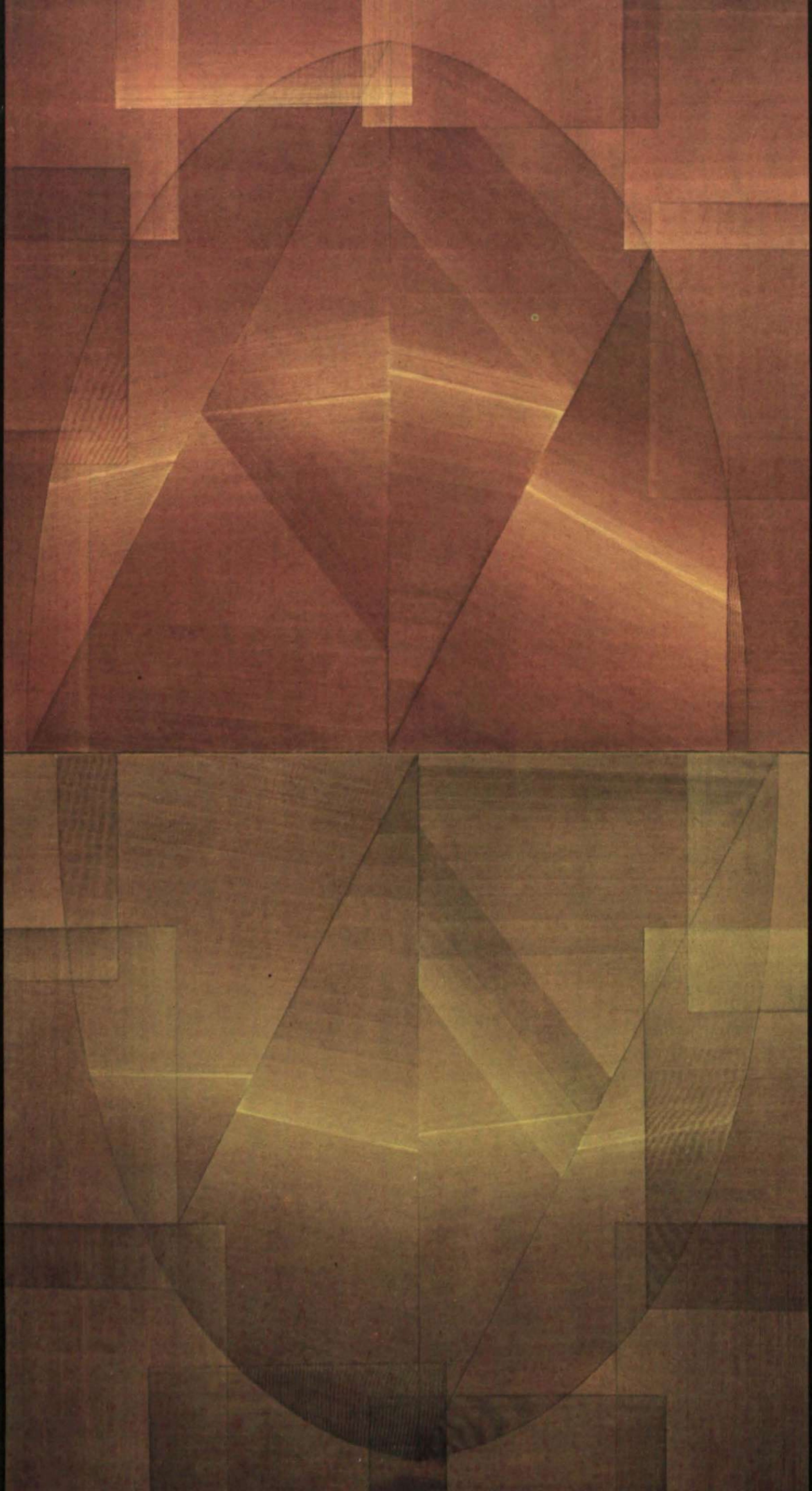
Y Marianín contaba que mientras jugaba en el pasillo oyó una música *muy bonita, de iglesia*. Y, para ver en qué programa era, abrió la puerta de la sala y miró al televisor. La música *venía* de un campo verde con muchas flores blancas y, al fondo, una montaña. El abuelo lo miraba todo y parecía sonreír. La música subió y el niño vio al abuelo, de pronto, en aquel campo verde, de espaldas, yendo hacia la montaña. Miró a la butaca y no había nadie...

—Sí, hijito, sí...

Tuvieron también que llamar al técnico para que arreglase el televisor; en esos días, le dio por funcionar en blanco y negro y sólo cuando había programas aburridos...

EUSEBIO SEMPERE

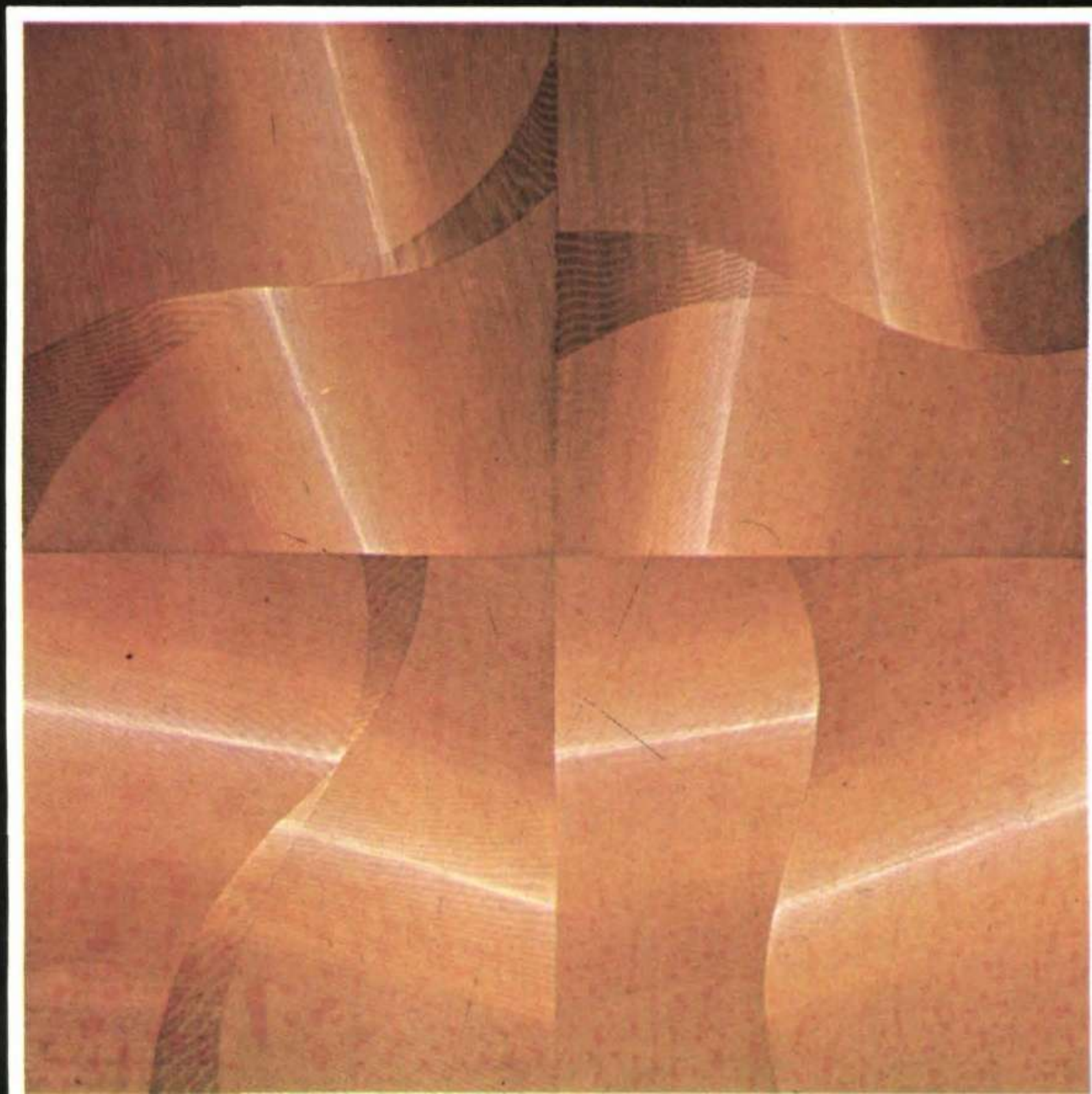


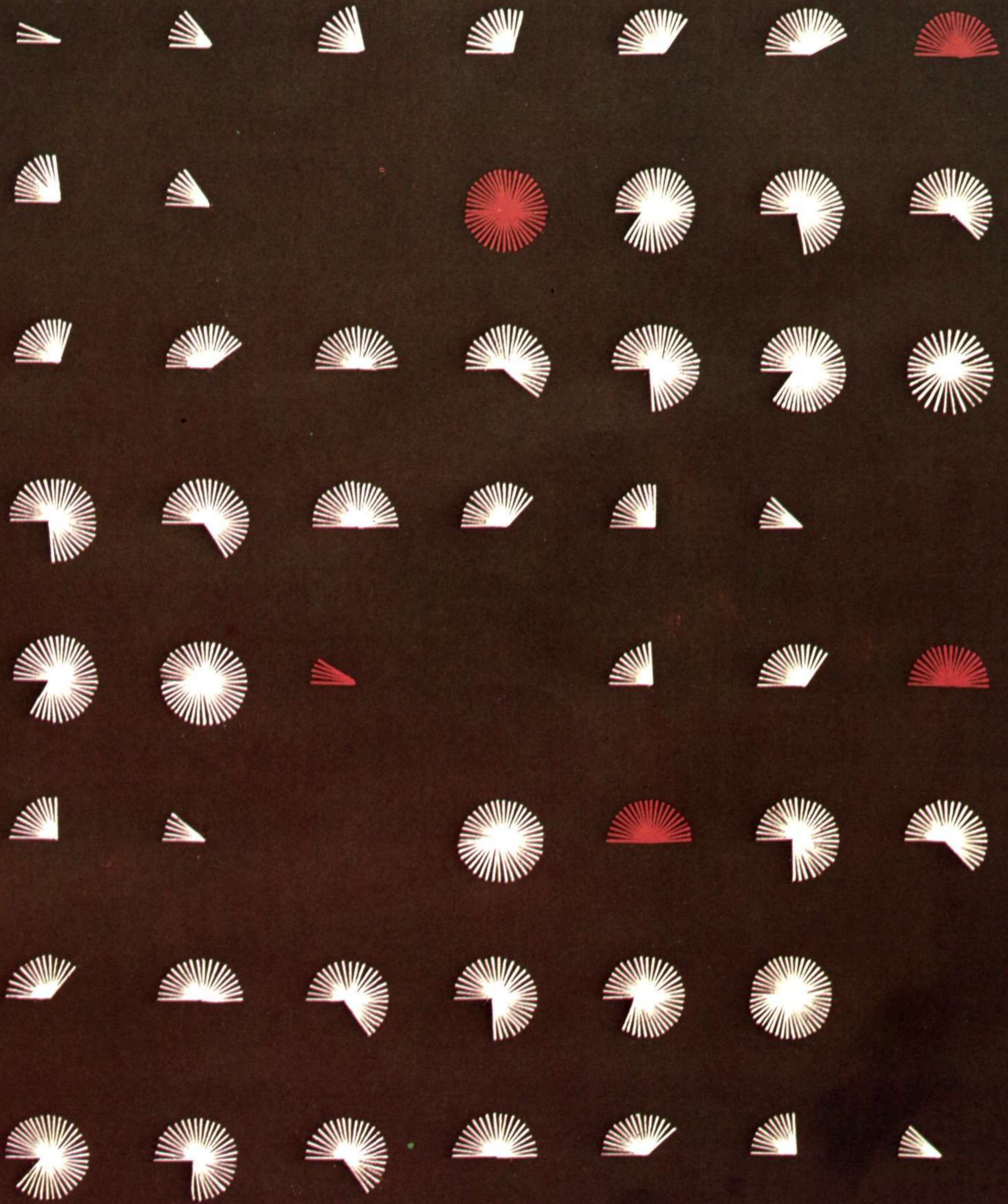


IMAGINARSE

SIENTO MI PALPITAR
Y EN EL TEMBLOR
ME SACUDE EL MIEDO.
ESTOY OCULTO,
SIN VER, PERO
LA RESPIRACION ME EXALTA
EXPANDE LO QUE SOY.
¿ SOY IMAGINACION
O UN HELADO VIENTO ?

EUSEBIO SEMPERE





Sempere

MANERAS DE ESCRIBIR LIBROS SIN EXITO

ALFONSO BARRERA VALVERDE

En Rosario, Argentina, pronuncié, en 1974, una charla, a propósito de mi novela Dos Muertes en una Vida.

Al concurrir, en Madrid, a la presentación de mi segunda novela, Heredarás un mar que no conoces y lenguas que no sabes (Ed. Magisterio), creí del caso basarme en mi charla anterior, suprimir referencias locales, que en Argentina eran útiles y en España resultaban contraproducentes, y repetir algunas de mis obsesiones.

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. Quizá el mejor elogio sobre mí, ya no posible, sería apenas escuchar de ellas: «El dice las cosas que nosotros decimos.» Pero, bien lo sé, como perdí la provincia no me queda más que el mundo.

No puedo negar que en toda reflexión literaria hay un engaño. Por supuesto, no menciono la tarea de crear, pues mientras ésta suele ser riesgo propio, la reflexión arriesga a los demás.

Confieso también que los con-

sejos de mi provincia no fueron abundantes. Pocos y precisos. Esos ojos enrarecidos por un ayer inmóvil me rogaron ser vida y muerte. Lo cual me duele porque de vez en cuando para afinar los instrumentos, debo, con precisa desobediencia a tal consejo, oír a los críticos, enterarme de sus complejos procesos mentales y aprender, por ejemplo, quién fue el héroe venerado de tal o cual preguerra civil o quiénes son los personajes míticos, imaginarios de la «nueva novela de la región».

Como si deseara prevenir al lector contra mis palabras, señalo que mis postulados se basan en una contradicción. Después de va-

rios años de dedicarme a la literatura y aun a «los ejercicios intelectuales que le son accesorios», abrigo cada día menos fe en los escritores y en lo que ellos, o nosotros, hacen o hacemos.

Tal vez un pálido bostezo reflejaría la imagen de quien intenta preparar un buen libro. Quiero decir que el único gran escritor debería abrigar una pereza metafísica suficiente para dudar del valor de sus propias teorías, creer en el de fugaces, brevísimas lecturas y obtener de todo ello no más que un boceto, en algún momento de lucidez, cuando le sea dado apostar su vida, ya que no la del universo.

Repito mi idea: no puede existir el gran escritor sin una pereza física y metafísica autora benemérita de un viejo silencio interrumpido por la tímida afirmación de pocas líneas. Pero como tal bostezo, dicha timidez y el silencio pueden provenir tan sólo de cierta forma de responsabilidad llamada cultura, y ésta, a su vez, llega apoyada por un cúmulo de palabras, a veces inteligibles, concluyo también que el esforzado ocioso es un absurdo y que el verdadero gran escritor no existe.

Desde luego, no pretendo sostener que Shakespeare no fuese verdad o que en Cervantes no se encontrase el autor del Quijote, pero sí creo decir que Shakespeare es la suma de largos silencios daneses, germánicos y anglosajones, y que sus obras son como el castillo donde Hamlet vivía: la planicie blanca, forrada con la nieve, cubre, entre las ruinas y los bramidos del viento, la maduración de las pasiones, maduración que es posible tan sólo después de tronchar durante variables años la palabra personal, después de transportar durante siglos una corona de bárbaros a través de los

mares helados, todo ello para nada: para comprender que el adulterio, los celos y la duda existencial no liberan a la vida de ser una breve introducción a la muerte. Sentencia axiomática para todo transcurso individual, digna de una excepción superior, pues afortunadamente al individuo le sobrevive temporalmente su propia especie.

La alternativa nihilista ante estos hechos podría ser una gran abstención, un silencio de la humanidad. Y me temo que es teóricamente la mejor. Pero no la más aceptable, ¿por qué?

Pensemos en un mundo de literatos silenciosos. La idea no resulta del todo mala. Pero entonces, en ese mundo se escucharían los vocablos de los prestidigitadores, el chillido de los mercachifles, y hasta, para colmo de horrores, podría ser el político de moda el encargado de sostener alguna verdad.

Así, por salvar siquiera alguna belleza del mundo, y en cuanto un literato pueda ser también un artista, cabe que escriba algunas líneas, las menos posibles, las imprescindibles en el cumplimiento de su servicio.

Con esa concepción se entiende la actitud de los poetas japoneses, que necesitan vivir cincuenta, setenta años, para sentarse en un atardecer y apuntar pocas ideas sobre la mutación de las estaciones.

Por eso digo que el uso de la palabra me infunde temor. Temor ante el silencio y ante el pronunciamiento. Pero no puedo negarme cierta valentía ante la posibilidad de ser disconforme. Sobre todo con el prototipo de la cultura actual. Quizá nunca se logre mejor metáfora sobre la «intelectualidad» que esos ojos infinitamente entristecidos con que el





Lobo Estepario de Hesse padece las irrefutables verdades del más docto de los conferenciantes.

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. Si 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.

Pero no se trata de clasificar los conceptos en verdaderos y falsos o de sentimientos personales. (Soy un recientemente llegado, que nada tiene —todavía y acaso nunca— para disputar ante los grandes autores. El «todavía» no se me viene por esperanza; todo lo contrario, por anticipación, pues entre el amor al oficio de escribir y el olvido que de mí tengan ha de interponerse un día la muerte, y no por mi voluntad. Si yo pudiera presentar a los míos un ruego, sería apenas que no porfíen mi gloria; anduve siempre liviano de estorbos, y de las muchas felicidades solamente ésa y el amor fueron las verdaderas, acaso por ser una sola.) Digo que los tratados sobre la nueva literatura me dan tristeza, pero debería añadir no solamente eso.

Venimos presenciando cómo las economías de mercado sostienen que el escritor existe luego de que existe su fama. Cada día se extiende más y más la costumbre comercial de que los literatos, como los esquadores de tabla hawaiana, descubran una noticia popular y se monten sobre ella como sobre la cresta de las olas y muevan los brazos y se acuesten, para ser llevados no por una dirección propia, sino por el poder de la noticia. Como se ve, estamos creando un arte accesorio, parasitario, que depende en mucho de la tarea

del periodista antes que del trabajo de crear.

No puede negarse que los profesores de literatura son cómplices de estos nadadores superficiales. Cómplices en doble sentido. Primero, por no haber leído las obras contemporáneas. Luego, por recomendarlas en virtud de lo que otros recomiendan, probar así que frente a lo accesorio, o sea a la literatura sensacionalista, se quedan, aliviados por el consejo, con lo esencial, o sea la escueta noticia. Porque —lo debemos admitir— un buen número de profesores no son profesores, sino agentes noticiosos.

Aclaro: no pretendo que el escritor se margine de los hechos sociales. Todo lo contrario, creo que también respecto de esos hechos el artista debe estar adentro y adelante, ser parte de los mismos y apostar su destino. Pero, por la misma razón, siento poco entusiasmo ante la abundante literatura que aferra su garfios en la parte externa de los problemas.

Entre los aforismos que no obedecí ni practiqué, el del «arte por el arte» sigue mereciendo mi respeto. Y, en cambio, de entre mis colegas que no rehuyeron los temas sociales, hay dos grupos que no son los míos. Uno, de quienes siembran odio. Mi gente me había avisado para que no caminara con ellos, pues cuanto dicen es ajeno. Y otro, de quienes, a pretexto de nuestros dramas, rescatan su vanidad y su truculencia. De las formas de tratamiento superficial, una de las menos dignas seguirán siendo los relatos y los ensayos, cuando caricaturizan la realidad hasta volver frívolo el tema, risible al espectáculo, peyorativas las almas de los personajes.

El éxito de un libro ni mejora ni daña el contenido. Pero su búsqueda, como preconcepto, como

dirección, aniquila toda capacidad artística, la vuelve epidérmica, dependiente y aun decorativa.

Queda claro, desde luego, que nada podemos ni debemos hacer los escritores contra el éxito, si éste finalmente llega. Por otra parte, no cabe negar que la acogida de nuestros lectores y su amistad constituyen la más reconfortante restauración de nuestra gastada alma. Tal vez ningún literato negaría, además, que agradece a los críticos la ayuda para que el libro camine, se venda, se distribuya.

Sostengo tan sólo, sin perjuicio de todas esas confesiones de debilidad humana, que el éxito debe ser leal y en alguna medida involuntario. Creo también que un libro tiene que ser escrito con la mirada puesta en el arte, no en la circulación de las noticias. El editor y el título del libro pueden confabularse con el público. Y aun la propaganda del libro viene bien y suple nuestros descuidados hábitos de malos comerciantes. Pero la obsesión, la persecución de la fama, la búsqueda de la gloria, para encaramarse en ella, repugnan y contradicen la creación en sí. Los ejemplos abundan y ni siquiera vale mencionarlos. Todos tenemos uno o diez a la vista.

Me doy cuenta, por cierto, de que estoy ofreciendo recetas. Y ése es un hábito muy cuestionable, no muy frecuente en mí. Si existe un solo consejo válido consiste en no dar consejos sobre vida y arte.

Pero ya que no podemos decir «así se escribe» y «así se vive», séanos en cambio permitido mencionar modestamente que, al cabo de cierta práctica, se llega a aprender tres o cuatro normas elementales, de tal suerte que por lo menos alguna vez resulta válido afirmar: «Así no se escribe.»

DASHIELL HAMMETT

Y LA FUNDACION DE

LA NOVELA NEGRA

LEOPOLDO AZANCOT

PARA averiguar qué sea la novela negra norteamericana, esa corriente literaria en la cual se concentran las esencias últimas de la ficción —tan dispersas y bastardeadas por la narrativa general posterior a Joyce—, nada mejor que indagar en la obra de su fundador, Dashiell Hammett, pues en ella, en libros tan admirables como *Cosecha roja*, *La llave de cristal* o *El halcón maltés*, se encuentran sus elementos constitutivos sin exclusión de ninguno, y con ausencia prácticamente total de los no coherentes con los mismos. Como en el caso de la novela-problema, que nació definitivamente conformada de dos cuentos de Poe, la novela negra alcanzó plenitud en los tres títulos antedichos, no habiendo alterado ni enriquecido sus esquemas subyacentes los autores que posteriormente la cultivaran, a pesar de que entre ellos se cuentan escritores de la altura de Raymond Chandler, Chester Himes y Ross Macdonald.

UNA INTERPRETACION DESNORTADA

El sociologismo y el marxismo vulgares, con tanto predicamento aquí en años pasados, impusieron entre nosotros una interpretación de la novela negra según la cual ésta sería primordialmente una denuncia de la corrupción inherente al mundo capitalista, o bien —más sutilmente—, un reflejo, deliberado o no —según los casos—, pero siem-

pre extremadamente justo, de dicha corrupción. Esta interpretación, claramente apriorística e ideológica —en el sentido de que no era fruto de una lectura detenida de los textos de que pretendidamente daba cuenta, sino consecuencia de una opción previa que buscaba ilustración en los mismos—, se perfeccionaba en el error al considerar inserta la novela negra en el marco del realismo social, ese avatar del naturalismo con finalidad propagandística. ¿Será preciso decir que una consideración, por somera que sea, de las obras en litigio basta para arrumbar tales ideas en el desván de los desechos?

En efecto, la lectura de una muestra suficiente de novelas negras —por ejemplo, de un solo libro de cada uno de los autores ya mencionados— revela que si en ellas hay denuncia —lo que no es siempre el caso—, se trata de una denuncia de la corrupción en cuanto tal, sin que la misma sea relacionada explícita o implícitamente con el sistema capitalista, el cual nunca resulta puesto en entredicho —la corrupción se considera en ellas obra del individuo, no del sistema, y siempre menos nociva que la falta de libertad que hipotéticamente la haría imposible—. Y por lo que respecta al supuesto realismo, resulta innegable que éste sólo existe a nivel de decorados, de escenarios, y no en el plano de la intriga o de los personajes principales; y en lo que hace a la acción, únicamente de modo subsidiario. ¿Acaso puede alguien sostener seriamente que la in-



triga de una novela como *Cosecha roja*, con su abracadabrante sucesión de crímenes y violencias, es verosímil fuera del ámbito cerrado de la ficción? En cuanto a la figura clave de este tipo de novelas, Chandler ha hecho, en una carta de 1950 a James Sandoe, una aclaración que, por lúcida, no debe ser ignorada: «Admito —dice— que el detective privado es una exageración, una invención. Pero, al menos, es una exageración de lo posible.» (Hammett, por su parte, reconocía que los grandes detectives de sus obras eran la materialización del ideal de los detectives que había conocido en la vida cotidiana, y que, por lo tanto, sus figuras de ficción carecían de correlato en el mun-

do de cada día.) Todo ello —unido al hecho de que la acción, como resulta particularmente evidente en las novelas de Himes, sólo adquiere una apariencia de plausibilidad gracias a los detalles naturalistas en que aparece envuelta— justifica el juicio de Jacques Cabau en *La prairie perdue*, extensible a todos los escritores de novelas negras: «Dashiell Hammett ha hecho de la novela policíaca el cuento de hadas de nuestro tiempo.»

LOS DESIGNIOS DEL ESCRITOR

Una opinión muy extendida hace de la novela negra la respuesta en clave realista al reto de la novela-problema, que, surgida en Estados Unidos a mediados del siglo XIX, alcanzara su máximo florecimiento en Inglaterra por los años en que Hammett se iniciaba en el ejercicio de la literatura. A pesar de que el propio Chandler parecía compartirla («Hammett —escribió— ha sacado el crimen de su jarrón veneciano y lo ha plantado en el arroyo»), este punto de vista tampoco parece compartible: de que una y otra son antagónicas, no cabe duda; pero ello no quiere decir que la segunda se encuentre en el origen de la primera. Para comprobarlo, resulta suficiente seguir a Hammett a lo largo del camino que desde relatos como «The Tenth Claw» y «Man named Thin» lo llevaría a sus grandes novelas de madurez.

La carrera literaria de Hammett, sin embargo, no se inició en el campo de la ficción. Su primera obra de interés fue «From the Memoirs of A Private Detective» (1923) —recuerdos de los años en que actuó como detective de la Agencia Pinkerton—, cuya importancia radica en que pone al descubierto una de las raíces de su arte maduro, en que constituyó un punto de referencia gracias al cual pudo distanciarse de los moldes y de los principios constitutivos preexistentes con que (y a partir de los que) conformaría sus primeros relatos, e irlos transformando en el sentido de la complejidad, hasta metamorfosearlos en los ricos esquemas de sus novelas mayores.

¿Cuáles fueron esos moldes, esos principios? La respuesta no ofrece lugar a dudas: los de la novela popular de aventuras criminales, que arranca del Nick Carter creado por Hubert Coryell en 1884; y junto a ellos, los de las películas de episodios de la época, cuya influencia no llegaría a alcanzar todo su desarrollo hasta que Hammett, abandonando el mundo del relato corto, se abocara a la novela. Convertido en uno de los pila-

res de «Black Mask» —un *pulp* que desde 1926, bajo la influencia de su nuevo redactor-jefe, Joseph T. Shaw, iba a imponer el estilo *hard-boiled*—, el autor de *El halcón maltés* publicó en dicha revista una serie de relatos en los que se mezclaban en dosis cambiantes las convenciones de la citada novela popular y sus recuerdos de tipos, casos y ambientes vividos, no alcanzando a establecer un equilibrio entre los mismos sino en las cuatro historias —publicadas por «Black Mask» de noviembre de 1927 a febrero de 1928— que, una vez refundidas, aparecerían en 1929, en forma de novela, bajo el título de *Cosecha roja*. (Aunque ese equilibrio milagroso, al que la novela negra debe buena parte de sus virtualidades, se mantuvo en las tres novelas a las que debe su fama, el principio estructural básico varía en cada una de ellas. Así, en *El halcón maltés* es lo que arriba llamé convenciones de la novela popular; en *Cosecha roja*, su propia experiencia del hampa; y en *La llave de cristal*, la técnica del cine mudo de episodios —en un sentido que luego aclararé—, la cual no había tenido incidencia en los relatos sino de un modo muy limitado: división en escenas.)

Probar la filiación de la novela negra con respecto a la novela popular no resulta difícil: sobra, para ello, con averiguar si los rasgos más constantes de la segunda se hallan también en la primera, y en qué forma. Un excelente libro de Marc Angenot, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature* (Les Presses de l'Université de Québec, 1975), hace factible confrontar ambos tipos de novela con poco esfuerzo.

Según este autor, las funciones, las invariantes y las figuras narrativas claves de la novela popular son las que siguen:

Personajes. El protagonista es un héroe prometeico, variante moderna del caballero andante, movido por un paternalismo de raíz claramente burguesa —en la novela del error judicial, el protagonista, víctima en la primera parte del libro, se convierte en la segunda en un vengador—, o bien un héroe negro, fuera de la ley, impulsado por el nihilismo; en uno y otro caso, su papel dentro de la novela consiste en la búsqueda prometeica de valores auténticos en el seno de una sociedad regenerada por su acción, hecho al que se debe el que el *happy-end* que remata su aventura no tenga ese matiz de conservadurismo social que denuncia J.-L. Bory en la novelística general —comercial— que cultiva el final feliz: aquí, el desenlace positivo no juega a favor del

sistema social, sino del individuo privado, y viene exigido por la lógica del sistema. Los otros personajes se caracterizan por un máximo de tipamiento, por la escasez de sus variantes y por su frenesí semiológico, compatible todo ello con una psicología no compleja, pero sí sutil.

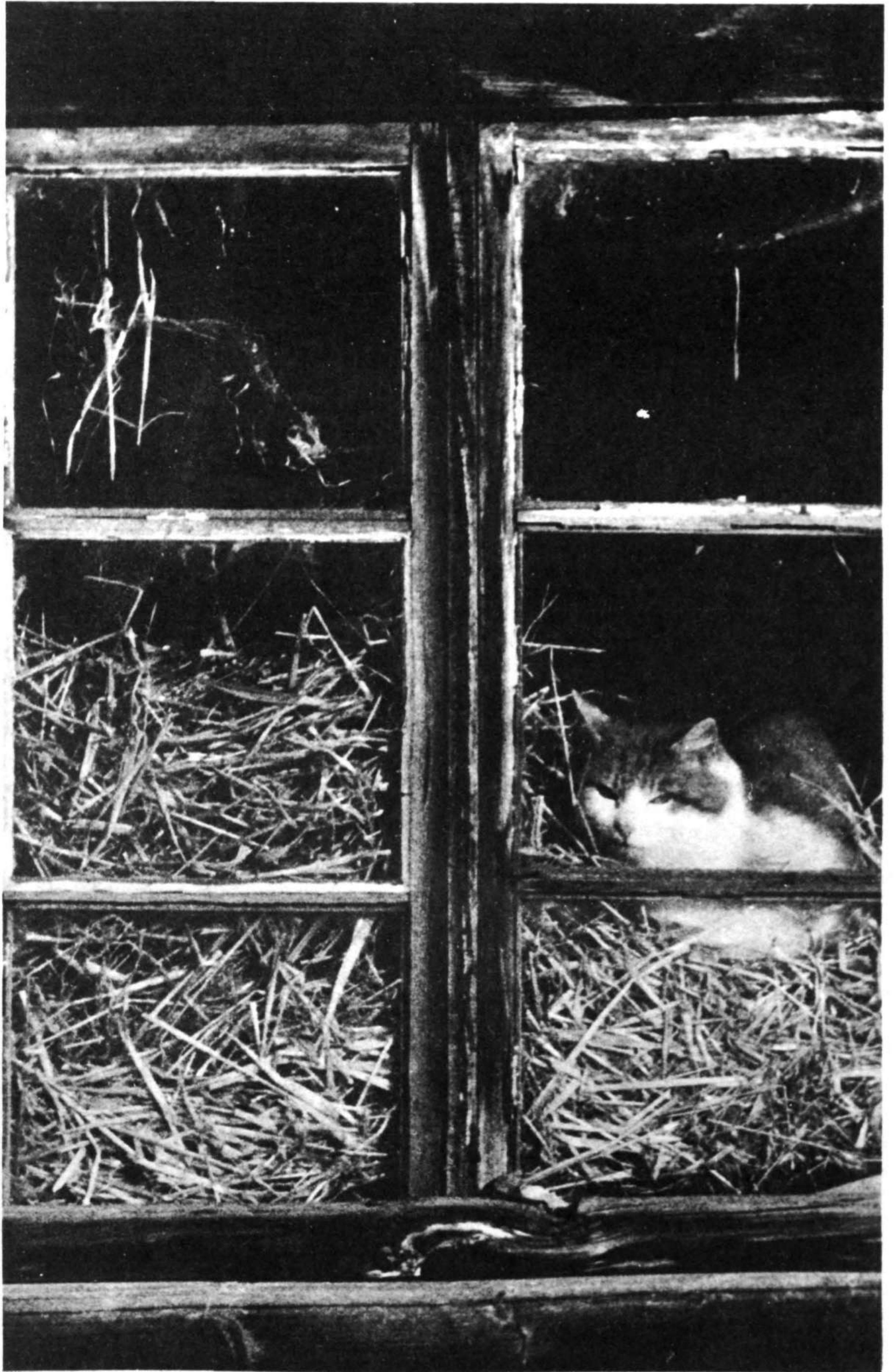
Valores. El de la novela popular es un universo maniqueo, con una división tajante entre el Bien —identificado con el amor— y el Mal —identificado con el dinero—, siendo función del héroe el restablecimiento en el mismo de la justicia —moral—. (Se trata, en consecuencia, de un universo concebido en clave ética, no metafísica o social.)

Gramática narrativa. El narrador sabe más que los personajes, pero no posee la omnisciencia neutra de un Balzac; es, a su modo, otro personaje, y sus conocimientos se amplían o se reducen en función del efecto dramático a conseguir. La estructura del relato puede ser calificada de progresivo-regresiva: a medida que el héroe avanza en su obra de justiciero (relato progresivo), se ve llevado a reconstruir la historia anterior de los otros personajes (relato regresivo).

Estilo. Absolutamente funcional, estereotipado a veces, se adorna en ocasiones con frases insólitas —como aquéllas de Gaston Leroux que hicieran las delicias de los surrealistas.

¿Se encuentran estas funciones, estas invariantes, estas figuras narrativas en la obra de Hammett y en la de los otros cultivadores de la novela negra? Indudablemente, sí; aunque con las lógicas alteraciones impuestas por el cambio de la coyuntura histórica no se olvide que la novela popular sufrió grandes transformaciones durante el siglo XIX y los primeros años del XX; que una serie como *Les aventures de Chéri-Bibi* guarda estrechas conexiones con el auge finisecular del anarquismo— y por la influencia de todo lo que en la novela negra desborda los esquemas de la novela popular:

Personajes. A pesar de su lucidez amarga, de su pesimismo, de su falta de ilusiones, el protagonista de la novela negra sigue siendo un héroe prometeico que consigue, aunque con conciencia de los límites de sus logros —sus éxitos en los casos concretos que aborda no son presentados, según ocurría en la novela popular, como triunfos absolutos que restablecieran el orden del universo—, regenerar parcialmente la sociedad



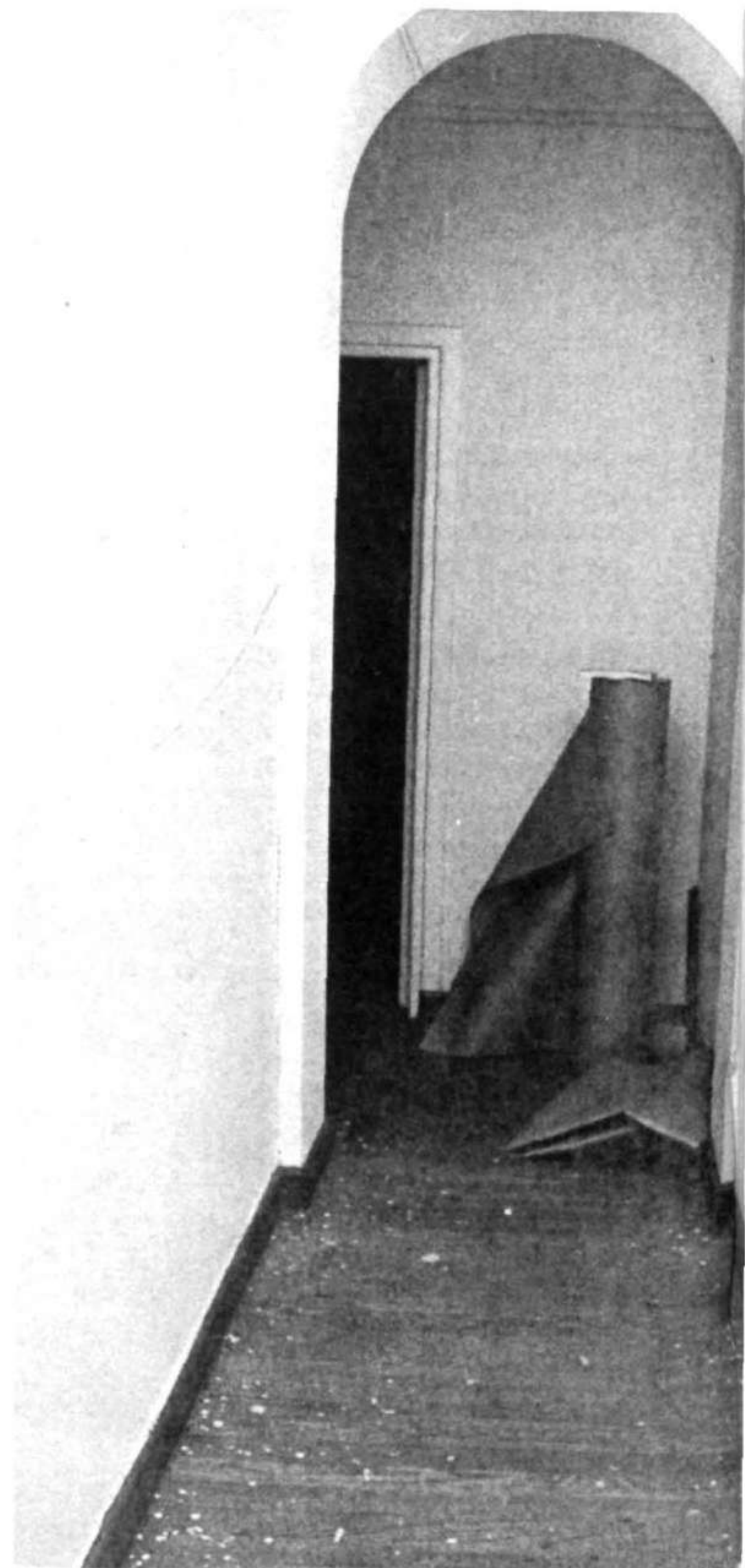
degenerada en la cual se desenvuelve. Los personajes secundarios siguen estando muy tipados, pero de acuerdo con principios nuevos: el conocimiento por Hammett del hampa auténtica y la divulgación de los principios del psicoanálisis se encuentran en los orígenes de dicho cambio.

Valores. El esquema sigue siendo el mismo, pero sus fundamentos aparecen puestos en entredicho. La lucha por el restablecimiento de la justicia no es concebida como una búsqueda de lo absoluto, sino como un mero medio de afirmar lo humano en un mundo que lo niega.

Gramática narrativa. Las innovaciones son grandes, en el sentido de la complejidad. El narrador, para administrar de un modo más sutil sus ignorancias, habla frecuentemente en primera persona, con lo que la omnisciencia última del autor queda enmascarada eficazmente; cuando el relato está escrito en tercera persona, el uso de un tipo de narración rigurosamente objetiva perfecciona ese enmascaramiento, sin desmedro de la dramaticidad. La estructura progresivo-regresiva se mantiene, aunque sin mecanicismo alguno: se oscila de un mínimo (Chandler) a un máximo (Macdonald).

Estilo. Aquí los cambios son fundamentales. Funcional siempre —Hammett alcanza la perfección al respecto—, se barroquiza a veces —uso creador del *argot* por Chandler— para enriquecer psicológicamente la narración.

Puede, pues, considerarse que la novela negra no es sino una transformación de la novela popular de aventuras criminales, llevada a cabo por Dashiell Hammett a partir de una utilización de sus conocimientos vividos de los medios y de los personajes de los bajos fondos, y de los modos de actuación de los detectives privados, por una parte, y por otra, de la técnica del cine mudo de episodios, siendo dicha técnica, y no las teorías del behaviorismo, lo que le permitió perfeccionar hasta límites insuperables el método de la narración objetiva, el cual encontraría en *La llave de cristal* su más alto y consecuente desarrollo —como ha señalado con acierto Claude-Edmond Magny en *L'Age du roman américain*, ni Hemingway ni los otros grandes novelistas de la literatura general que se sirvieron de dicho método acertaron a mantenerlo con rigor a todo lo largo de una novela; el que Hammett sí



lo consiguiera es un dato que no deberían ignorar los que aún se obstinan en minimizar la novela negra.

EL CONTENIDO LATENTE

No basta con establecer su filiación para averiguar el sentido último de la novela negra: bajo el contenido manifiesto de la misma existe otro, latente, que es preciso sacar a luz si se quiere comprender en qué radica la trascendencia de este tipo de narrativa y cuáles son las fuerzas colectivas que pone en juego. Para ello, resulta imprescindible ponerla en relación con la época en que surgió y ver qué tipo de respuesta ofrece a los problemas comunitarios planteados a la misma, que sigue siendo la nuestra.

Esquemmatizando, puede decirse que la novela negra nació en el momento en que la crisis del liberalismo norteamericano alcanzaba su más alta cota: a partir de la definitiva clausura de la frontera, exutorio hasta entonces de todas las contradicciones del sistema, fue difícil cerrarse a la evidencia de que los efectos de las aspiraciones monopolísticas de la libre empresa sólo podían ser neutralizados mediante la asociación de los individuos afectados para exigir la reglamentación de la misma y el consiguiente arbitraje del Estado, que, de esta forma, vería crecer sus poderes en desmedro de los del ciudadano y de la libertad. En 1929, año de la aparición de la obra fundacional de la novela negra, *Cosecha roja*, el crack puso al descubierto lo absurdo del capitalismo liberal, la debilidad de la civilización democrática que lo había hecho posible, y sentó las bases que harían posible, poco después, la intervención de Roosevelt en la libre empresa. La entrada de Estados Unidos en la guerra, con el lógico reforzamiento de la autoridad estatal, y, una vez terminada ésta, la creciente inclinación de las masas por la seguridad, la necesidad de una planificación tecnocrática para alcanzarla, darían lugar, en fin, a que el control de las sociedades y de los individuos pasara del dominio jurídico al dominio administrativo, y a que el viejo sueño libertario americano se desvaneciera. Frente a este proceso, de algún modo socializador, la novela negra enarbola la bandera del viejo individualismo sin límites, haciendo suya la nostalgia de un mundo sin ley —el de la frontera— en el que la justicia no era asunto de las instituciones, rechazando con

violencia visceral la sociedad burocratizada y denunciando la sustitución de los valores morales por valores legales.

Se me argüirá que Hammett, el fundador de la novela negra, estaba ligado al partido comunista norteamericano, y que ello no casa con lo precedente. A lo que no cabe contestar sino que hay que distinguir entre las ideas y voliciones de un artista y sus impulsos más íntimos. Yo creo, en efecto, que el autor de *La llave de cristal* vivió dividido entre las dos tendencias que se repartían su ánimo, y que ese conflicto fue la causa de su alcoholismo, de la escasez de su producción novelesca, de sus deseos de abandonar la variante de la novela popular por él creada para acceder al ámbito de la literatura general. Repárese, si no, en los siguientes datos, que dan peso a mi teoría.

Hammett —y su ejemplo será seguido por todos los autores de novelas negras— hace de los protagonistas de sus obras hombres solitarios que ni aun delante de las peores situaciones —la de *Cosecha roja*, por ejemplo— recurren a la acción comunitaria. Esos hombres actúan movidos por valores plenamente individualistas —el valor, la lealtad, la lucidez, la obstinación viril— que nada tienen que ver ni con los del capitalismo ni con los del comunismo, que son previos a uno y otro y que no se subordinan a cualesquiera comunitarios, a ningún proyecto de vida cívica: por encima de ellos únicamente se encuentra el hombre en su mismidad. La justicia, en fin, por la que luchan, es exclusivamente ética, como ha visto muy bien Francis Laccassin en *Mythologie du roman policier*: «La crueldad de la novela negra, dictada por una intransigencia moral, es una crueldad bíblica: la de la ley del Talión, de la mano cortada y del filo de la espada.» ¿Y cómo ignorar que el detective privado no identifica en ningún momento el bien con la pobreza, el mal con el dinero, y que no tiene en cuenta el origen social de los enemigos que abate?

Lugar de una lucha sin ilusiones —su héroe posee la lucidez necesaria para comprender, con amargura, que su tiempo pasó—, la novela negra mantiene en alto la esperanza en el individuo —de donde su éxito internacional— al seguir validando la acción solitaria: se asiente sobre la creencia de que el hombre es lo que hace, y de que su acción conserva sentido en un mundo en que todo lo pierde.



LA NADA ANONADANTE DE GIUSEPPE UNGARETTI

ANDRES SANCHEZ ROBAYNA

I

No sólo *Vita d'un Uomo* —título bajo el que se recoge la totalidad de la obra de Giuseppe Ungaretti: poesía, ensayo, prosa de circunstancia, traducciones—, sino un volumen particularmente valioso para la comprensión de esa obra, y al que habré de referirme aquí por extenso, titulado *Propos improvisés* (1) (integrado por distintas entrevistas al poeta italiano, realizadas por Jean Amrouche para la Radiodifusión francesa en 1953), comienzan con un brevísimo poema, el titulado «Eterno» (2):

*Tra un fiore colto e l'altro donato
l'inesprimibile nulla*

(Entre la flor que cojo y la que doy
la inexpresable nada)

En numerosas ocasiones, en el seno de la obra poética de Ungaretti volveremos a encontrar referencias de distinto valor a esa *nada* que parece instalarse en pleno centro de la experiencia. También en la experiencia expresiva: esa nada es, en «Eterno», *inexpresable*. Una nada que está dicha, enunciada o postulada, pero cuya indecibilidad misma está sugerida, pronunciada o dicha en el espacio vacío, en el blanco de la página, en ese silencio total esculpido en el vacío de la página. Aislado en ella, el poema parece vaciar en un *interregno* (*tra*: entre) ocupado por la nada la esencia misma del acto poé-

tico; no la creación *ex-nihilo*, sino *in-nihilo*, o más bien *entre-la-nada*. El poema «Eterno» puede ser visto, de hecho, como una reflexión acerca del acto poético mismo; es uno de sus sentidos: esa interposición silenciosa, blanca, inexpresable, de la nada, esa no-presencia o *nonnulla* entre dos flores, entre dos actos.

No es casual que las conversaciones del poeta con Jean Amrouche comiencen de este modo: «*L'inesprimibile nulla...* Es una obsesión que vuelve, como el lector verá, en mi poesía. La primera toma de conciencia del ser mismo que soy, parece estar en el significado de esta nada. Nací en Alejandría, es decir, en una ciudad que no forma ya parte del oasis constituido por el Nilo. Alejandría está en el desierto; en un desierto donde la vida es, quizá, intensísima desde su fundación, pero donde la vida no deja signo alguno de permanencia en el tiempo. Alejandría es una ciudad sin un monumento, o mejor sin casi ningún monumento que recuerde su antiguo pasado. Cambia incesantemente. Es una ciudad donde el sentimiento del tiempo, del tiempo destructor, está presente en la imaginación por encima de todo. Y al decir «nada», es sobre todo en este trabajo de anonadamiento producido por el tiempo en lo que he pensado. He pensado también en el espejismo que esta nada y que este tiempo abolido puede presentar a la imaginación del poeta, a una imaginación que me lleva hasta la infancia» (3).

(3) Hago una síntesis de la respuesta de Ungaretti a Amrouche en *Propos improvisés* y el texto de Ungaretti titulado «Note del poeta sulla sua vita e sulla sua poesia (Fino al 1919)», que es versión italiana de algunas de las respuestas de Ungaretti en aquel libro. Véase *Per conoscere Ungaretti*, Mondadori, 1972, p. 327.

(1) GIUSEPPE UNGARETTI-JEAN AMROUCHE: *Propos improvisés*. Texte mis au point par Philippe Jaccottet. Editions Gallimard, 1972.

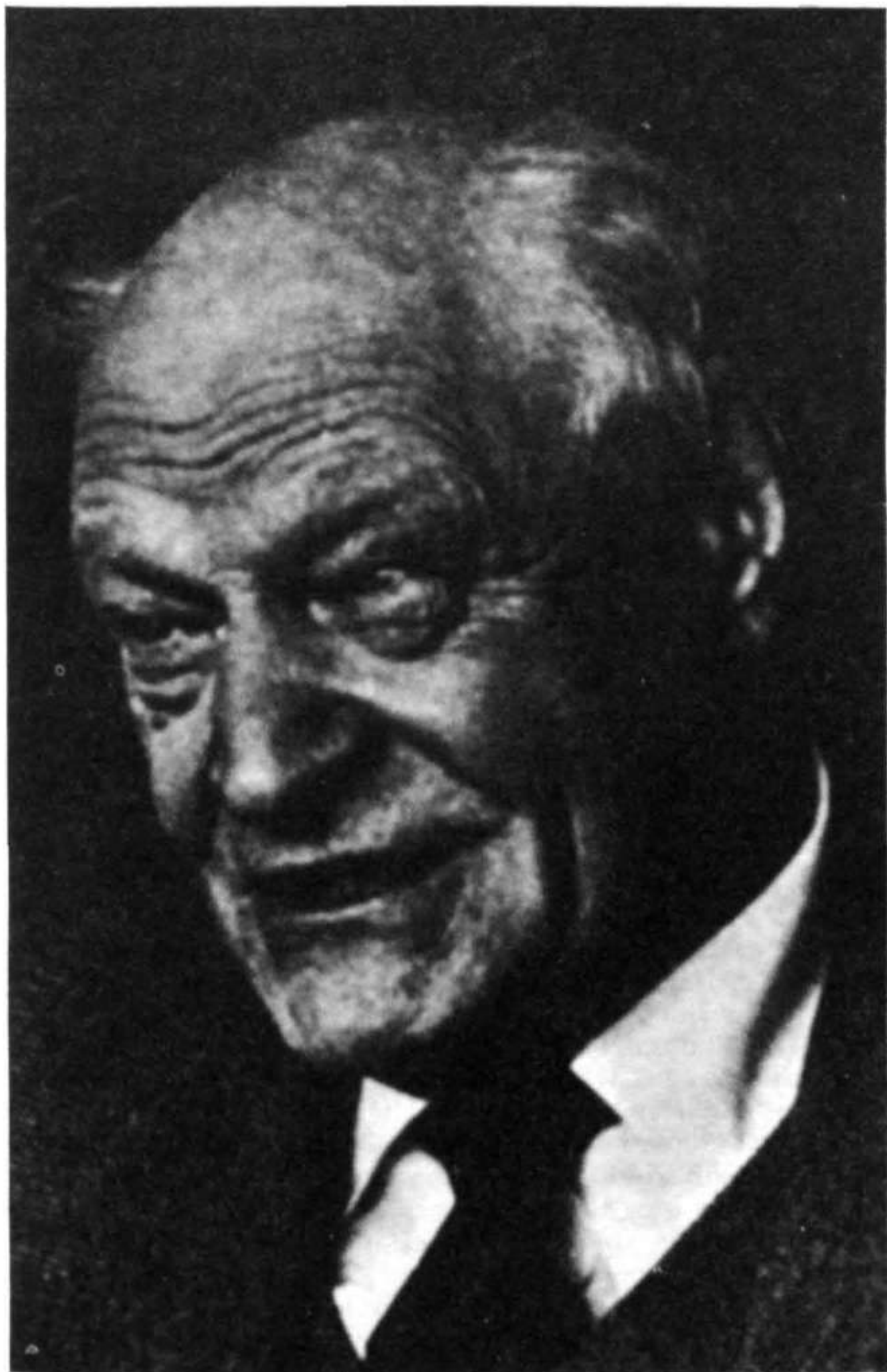
(2) Versión de A. S. R., como todas las del texto.

La declaración de Ungaretti es particularmente interesante, y contiene un verdadero abanico de sentidos polivalentes. El desierto (otro *vacío*) en que se levanta su ciudad natal, Alejandría, le lleva, de un lado, a la memoria, pero también a un *tiempo abolido*, a una *nada* que comenzó siendo una toma de conciencia del ser. En distintos lugares de la obra poética de Ungaretti hallaremos ese triple sentido, *desierto-memoria-tiempo abolido*, esa convergencia de sentidos que se acumulan en el arco sensorial tan característico de los poemas ungarettianos. (Leone Piccioni subraya que una parte decisiva de esta obra se desarrollará sobre el binomio *desierto-Tierra Prometida*.)

En *L'Allegria* (título al que llega Ungaretti en un designio de reducción y de síntesis a partir de «Allegria di Naufragi») se hallan frecuentes alusiones a ese blanco esencial, desértico, central, de la nada y del «trabajo del anonadamiento»; así, en «El puerto sepultado»:

*Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde*

*Di questa poesia
mi resta
quell nulla
d'inesauribile segreto*



(Aquí llega el poeta
y a la luz vuelve luego con sus cantos
y los dispersa

De este poema
me queda
aquella nada
de inagotable secreto)

Insistiré, sin embargo, en un poema de *Il dolore* (1937-1946), «Si tú hermano mío», que reúne en sus doce versos, en una síntesis extrema, una parte importante del pensamiento poético de Ungaretti desde *L'Allegria*; y no sólo desde este libro, sino, como veremos, desde los poemas anteriores, esto es, desde la «prehistoria» de la poesía ungarettiana, esa significativa y breve obra escrita en francés que el poeta no recogería en *Vita d'un Uomo*. He aquí el poema:

*Se tu me rivenissi incontro vivo,
Con la mano tesa,
Ancora potrei,
Di nuovo in uno slancio d'oblio, stringere,
Fratello, una mano.*

*Ma di te, di te piú non mi circondano
Che sogni, barlumi,
I fuochi senza fuoco del passato.*

*La memoria non svolge che le immagini
E a me stesso io stesso
Non sono già piú
Che l'annientante nulla del pensiero.*

(Si tú a mi encuentro regresaras vivo,
Con la mano tendida,
Aún podría,
Hermano, en un arranque
De olvido, estrechar otra vez una mano.

Pero de ti, de ti no me rodean ya
Sino sueños, vislumbres,
Fuegos sin fuego del pasado.

La memoria no engendra sino imágenes
Y para mí,
Yo mismo ya no soy sino
La anonadante nada del pensar.)

En «Se tu mio fratello», en particular en los versos finales, Ungaretti ha querido reflexionar no sólo sobre el espíritu de concentración o condensación que define a la primera parte de su obra (y, curiosamente, a los poemas de los años cincuenta, e incluso a algunos posteriores: pienso en los poemas de *Diálogo*, escritos entre 1966 y 1968), sino también, expresamente, en la relación entre memoria e imagen, que da pie inmediatamente a un verso revelador: *l'annientante nulla del pensiero*. Hay aquí, en verdad, un complejo sensorial-expresivo que asocia en un solo plano perceptivo-gnoseológico la ex-

perencia de la memoria, de la creación de la imagen y de la interposición de la nada.

En cuanto a la idea de condensación o concentración expresiva (que en Ungaretti da origen a brevísimos poemas de iluminación súbita, basados en una imagen potenciada, en su aislamiento, hasta lo absoluto, precisamente a partir de la proyección «radical» de una sola imagen, y que ilustra como pocas la noción de *fanopoeia* según Pound), hay que recordar una reflexión del *ABC of reading* del autor de los *Cantares* (4):

Dichten: condensare.

Empiezo con la poesía, pues es la forma más concentrada de la expresión verbal. Basil Bunting, hojeando un diccionario alemán-italiano, descubrió que la idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como el idioma alemán. «Dichten» es el verbo alemán correspondiente al sustantivo «Dichtung», que significa poesía, y el diccionario lo traduce por el verbo italiano que significa «condensar».

... ..

De todos modos, el máximo de *fanopoeia* (proyectar sobre la mente una imagen visual) probablemente ha sido logrado por los chinos, debido en parte a su sistema especial de lenguaje escrito.

Condensación y *fanopoeia*. Es interesante observar —y se ha hecho en alguna ocasión— la relación entre la «técnica sillabata» de condensación extrema de Ungaretti (la definición es del crítico Sapegno) y la técnica ideogramática y, en general, las poesías china y japonesa; una relación que, por lo demás, dibuja una convergencia de búsquedas entre la actividad de Ungaretti y la de Pound y sus amigos del *Imagism*. Es sumamente revelador recordar que Ungaretti asistió al proceso de traducción de poesía japonesa realizada por su amigo Gherardo Marone en los años en que aquél compone *L'Allegria*. *Poesie Giapponesi* vio la luz en 1917. en Nápoles (5) (algunos poemas fueron adelantados

(4) EZRA POUND: *The ABC of Reading*. [Edición castellana: *El ABC de la lectura*, traducción de Patricio Canto, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1968.]

(5) GHERARDO MARONE-HARUKICHI SHIMO: *Poesie Giapponesi*, edizione di Riccardo Ricciardi, Napoli, 1917. El volumen recoge a cinco poetas: Akiko Yosano, Suekei Maeta, Tekkan Yosano, Nobutsuna Sasaki e Isamu Yoshii. Sobre el libro dirá Ungaretti: «Ignoro a los japoneses que han precedido a los tuyos, y no sé de qué ni de cuánto le somos deudores; pero me parece que tú quisiste probar que un occidental de un cierto refinamiento indudablemente podría escribir hoy como Akiko Yosano y los otros, y viceversa» (carta a Marone del 15-9-1917). Ya en un texto de 1917 («Idee», publicado en la revista *La Diana*, Nápoles, 1917), Marone subraya el «marcado acercamiento» de Ungaretti a la poesía japonesa: «La poesía de Ungaretti es nueva en Italia porque es sólo eso: poesía. Su extensión característica y la extraor-

en la revista *La Diana* en años anteriores), y el propio Marone cita las *Poesías japonesas*, *El puerto sepultado*, de Ungaretti, y *Orchestra trini*, de Arturo Onofre (a los que habría que añadir los poemas de *Palpebre*, de Mario Cestaro, publicados en 1919), como libros insustituibles en el clima de renovación de la poesía italiana de ese momento.

Condensación y *fanopoeia* definen, en efecto, la técnica de Ungaretti en *L'Allegria*, e incluso, en cierta medida, la técnica ideogramática misma, esa técnica que Pound ya había estudiado en la poesía china y en los textos de Fenollosa. Aunque Ungaretti pudo ignorar la técnica ideogramática como tal *técnica*, no hay duda de que los poemas japoneses de Marone y Harukichi Shimo le enseñaron (¿le confirmaron?) el esplendor silencioso, blanco que surge de las imágenes en yuxtaposición; así en «Ricordo d'Affrica»:

*Il sol rapisce la città
Non si vede più
Neanche le tombe resistono molto*

(El sol secuestra la ciudad
No se ve nada más
Ni siquiera las tumbas resisten
[mucho tiempo])

Fue en el carácter de la escritura china en el que Pound vio un *medio* poético que le haría escribir algunos poemas en la misma «zona» lírica definida por la brevedad, la condensación y el «shot metafórico-mnemónico», para decirlo con Haroldo de Campos. Precisamente del ensayo del que extraigo esa expresión nos interesa otra especialmente significativa para nuestro propósito, de Marshall McLuhan; refiriéndose al Zen, McLuhan afirma que «el arte y la poesía del Zen crean involucimiento por medio del *intervalo*, no por la *conexión*» (6). No otra cosa, de hecho, de-

dinaria brevedad que la acerca marcadamente a la fantástica y grande poesía japonesa del inmenso Suekei Maeta especialmente; su interior y milagrosa virtud es la suprema esencialidad que la enlaza a la pureza divina de toda la poesía inmortal, de un fragmento de Safo, de un instante de Leopardi, de una estrofa de Pascoli» (No sólo Safo, sino también Calimaco, han sido citados en ocasiones como referencias del *fragmentarismo* ungarettiano.) Las cartas de Ungaretti a Marone tienen traducción castellana; véase NICOLA COCARO: *Ungaretti soldado*, Fundación Gherardo Marone, Buenos Aires, 1975.

(6) HAROLDO DE CAMPOS: «*Ungaretti y la estética del fragmento*. Este ensayo, verdaderamente modélico, merece ser resumido aquí, en particular en lo que se refiere a la «prehistoria» de Ungaretti: después de relacionar a Ungaretti con la *sintaxis telegráfica* del futurismo de Marinetti, Haroldo de Campos fija su atención en las «primicias» ungarettianas: una serie de textos tipográficos escritos en francés por el poeta italiano, incluidos como apéndice a la primera edición de *L'Allegria* (1919), y no recogidos más tarde en *Vita d'un Uomo*: poemas influidos, sin duda, por la página-partitura mallarmeana. Después de algunas consideraciones sobre la vanguardia de los «novissimi» italianos, de un análisis del poema «Mattina», de la «operación crítica» de las traducciones de Góngora y Mallarmé, De Campos pasa a estudiar el fragmentarismo del autor del *Taccuino del Vecchio* en relación con Mallarmé y Leopardi.

fine el poema de Ungaretti que acabo de citar, a modo de ejemplo, cuyo procedimiento de yuxtaposiciones es común a otros muchos poemas de *L'Allegria*. En ese poema, la fuga de sentido parece operar, como en Mallarmé, en el espacio que aísla las estrofas (aquí, los versos-estrofas); ese blanco es el *receptor*, por así decir, de un sentido al que remite el «negro sobre blanco» de los versos en la página, y que responde enteramente a la relación de vacío-lleño (negro-blanco, o blanco sobre negro según la inversión mallarmeana del cielo estrellado) enunciada por el autor del *Coup de dés*: «L'homme pour-suit noir sur blanc» (7). El sentido está en el blanco o es el blanco, poblado de imágenes en el vacío. Las palabras representan una ruptura del silencio que sólo al silencio remiten, al blanco, al vacío del entorno: el blanco entre las estrofas y el blanco mayor de la página, el silencio total o el blanco absoluto.

Más tarde podrá el «ser» aquí postulado en los breves versos de «Ricordo d'Affrica» ser analizado a la luz de la «nada» inexpressible. De momento, interesa subrayar los dos polos de imantación de la *técnica* ungarettiana: la yuxtaposición ideogramática (que opera como *intervalo* y no como *conexión*, esto es, como «puente» en el vacío que fija nuestra atención o nuestra «espera» en el vacío mismo) y la raíz mallarmeana de la dicción de Ungaretti.

En «Difficoltà della poesia» (8), un ensayo retomado por Ungaretti en distintas ocasiones entre los años 1952 y 1963, y una de las piezas esenciales de su obra crítico-ensayística, el poeta italiano se refiere al Mallarmé de *Un coup de dés* y al Cézanne de los últimos cuadros («aquellos donde ya se manifiesta el cubismo») en los siguientes términos: «Abrieron el camino a nuevas búsquedas tomando en cuenta una disgregación y una desintegración del lenguaje tradicional que se hacía cada vez más fatal y acelerada, y que todavía hoy multiplica las dificultades de las soluciones expresivas más que nunca». Acerca del «problema» del lenguaje, Ungaretti afirma: «Cada poeta tiene un constante problema de lenguaje por resolver. Trataré de establecer el valor que tiene para mí el vocablo "lenguaje". El lenguaje depende, según mi humilde parecer ya expresado, de búsquedas expresivas que son comunes a un período determinado, pero depende más de la fuerza singular de quien lo utilice para

transfigurar la realidad, es decir, para actuar sobre ella, para reconducirla a un campo de estímulos de aclaración originaria». Hay, pues, dos cuestiones esenciales: el lenguaje (un «problema por resolver») y el camino abierto por Mallarmé a nuevas búsquedas.

En torno a estos dos polos (nótese bien, sin embargo, que el nombre de Mallarmé habrá de ir unido siempre al de Leopardi en la cuestión del «lenguaje» como problema) girará la obra de Ungaretti en sus años de formación. Con relación a Mallarmé, dos testimonios han quedado acerca de esa «deuda»: «Per Mallarmé» y «Ancora per Mallarmé», artículos de 1929, e incontables referencias en otros tantos artículos y ensayos. Y un trabajo en francés particularmente significativo en relación a la simultaneidad del eje gnoseológico ungarettiano de *desierto-memoria-tiempo abolido*: «Mallarmé et la mémoire» (*NFR*, París, noviembre de 1926).

¿Qué es lo que hace decir a Ungaretti, en el primero de los artículos que he citado: «ya no escucharemos la poesía; la palparemos, la miraremos»? Mallarmé es para Ungaretti el «glotólogo», «para el que la prosodia no tenía secretos». Consciente como pocos del significado de la herencia mallarmeana (es decir, consciente del verdadero «problema» de lenguaje de la poesía de nuestro tiempo), Ungaretti hablará de «la palabra intercalada entre largos silencios», del «tejido silábico», «de tomar la palabra en estado de crisis» (9). Esos «largos silencios» no son otros, en realidad, que los que habíamos conocido en el poeta de *Igitur*: «el significativo silencio que no es menos hermoso de construir que el verso, el silencio que aísla las estrofas». Precisamente a esa Nada a la que llegó Mallarmé *sin conocer el budismo* (10), ¿no es a la que arriba Ungaretti, por parecidos caminos, a través de una experimentación profunda de *la palabra en estado de crisis* que le lleva a un *tejido silábico intercalado en el silencio*?

Si Ungaretti escoge el camino del *fragmentarismo* es porque ya ha asumido en gran medida la experiencia mallarmeana: la necesidad de *otro* lenguaje frente a una crisis esencial de lenguaje (recuérdese la definición de Valéry del *Coup de dés* mallarmeano como «el espectáculo ideográfico de una crisis»). En el ensayo de Ungaretti que cité más arriba, «Difficoltà della poesia», el autor de «Mattina» se refiere al *fragmento* como «la técnica que ha aportado solucio-

(7) ST. MALLARMÉ: *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974. *Quant au livre*, «L'action Restreinte», p. 370.

(8) G. UNGARETTI: «Difficoltà della poesia», en *Vita d'un Uomo, Saggi e Interventi*, Mondadori, I Meridiani, 1974, pp. 792-814. ¡Hay traducción castellana de este ensayo: *Vida de un hombre*, versión de Mária Rusotto, Monte Avila Editores, Caracas, 1977, pp. 321-341.!

(9) *Idem*, «Le prime mie poesie...» (1933), pp. 268-269.

(10) ST. MALLARMÉ: *Propos sur la poésie*, Ed. Du Rocher, Monaco, 1946. Carta a H. Cazalis (marzo de 1866), p. 59. «(...) Ahondando el verso hacia ese punto, he topado con dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada, a la que he llegado sin conocer el budismo, y me hallo demasiado desolado para poder incluso creer en mi poesía y volverme a poner al trabajo, que este aplastante pensamiento me hace abandonar.»

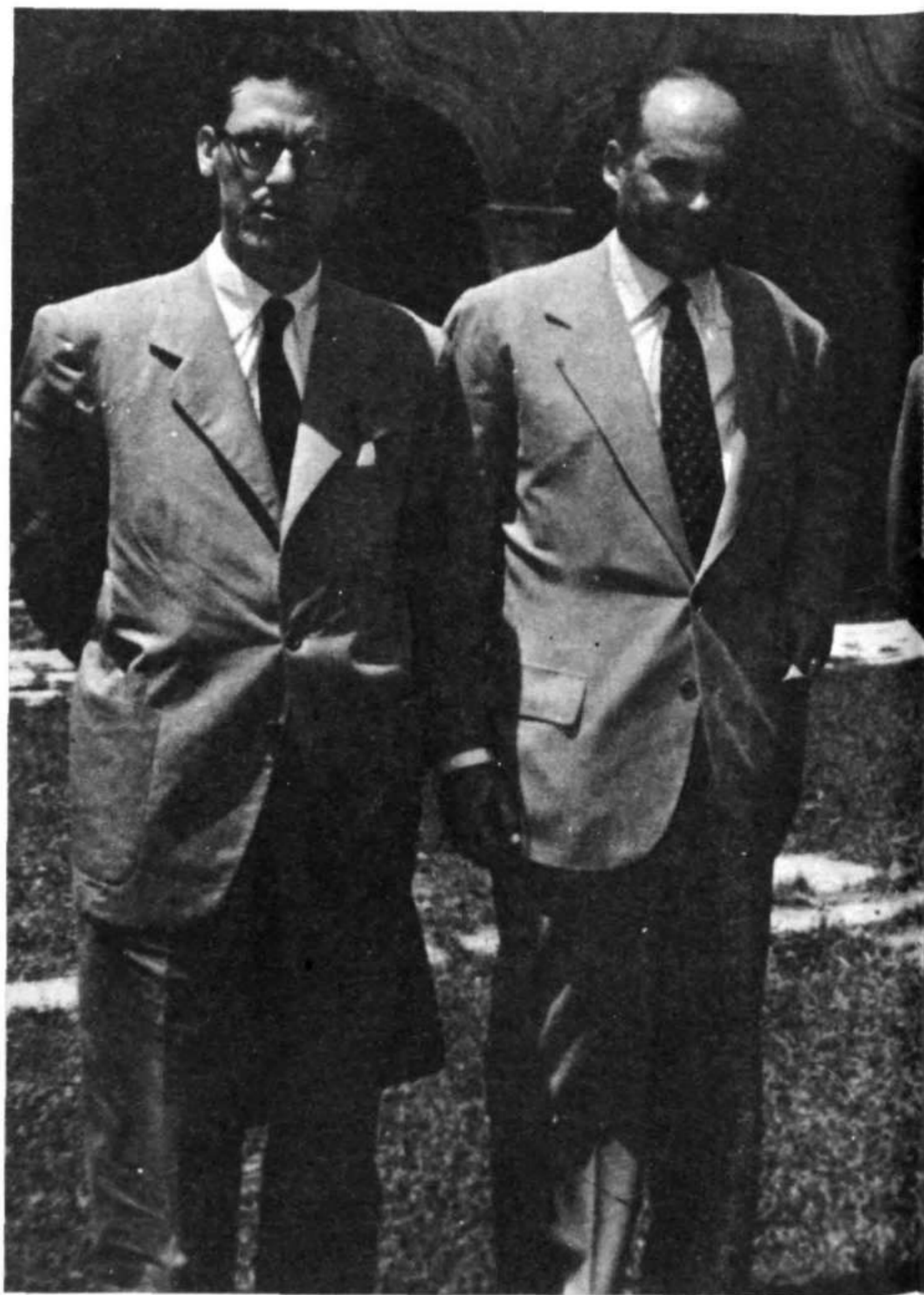
nes positivas de lenguaje a la poesía de hoy», y cita los fragmentos de André Chénier publicados por Sainte-Beuve en 1830 («el libro que reveló a los Románticos franceses la técnica del fragmento») y el ejemplo de los *Fragments* de Leopardi. Ungaretti arriba a una crisis que lleva al *fragmento* como «fractura abismal» del lenguaje.

El fragmento como «fractura» o ruptura del silencio (las palabras en el desierto de las palabras: silencio *revelado* por la palabra) llevará a Ungaretti a una formulación de la Nada. Una Nada que es «catástrofe» o «desastre» (palabras que pertenecen al más puro ideolecto mallarmeano); una *nada anonadante*. El tejido del silencio (del vacío o la nada) roto súbitamente por un grupo de palabras, la palabra percibida como un *quebranto*, le llevarán a la idea del grito que —dice— «remite hasta el origen remotísimo de la voz humana»; es «el secreto del ser en la iluminación». El fragmento es un grito en el espacio silente. El fragmento es, en suma, «ese trozo del discurso que, por ser en sus efectos poesía consumada, empieza desde una interrupción y termina por interrupción. Desde ese momento la poesía indicaba ser únicamente angustia refrenada, marcada alarma entre dos catástrofes». Ungaretti arribará a una formulación de la nada —destructiva, catastrófica, anonadante— a partir de una idea del ser que, como intentaré mostrar en seguida, se verá incesantemente postulada desde la nada (o *entre-la-nada*), incluso en los lugares aparentemente más alejados de esa idea a lo largo de la totalidad de su obra poética.

II

Que la experiencia de Ungaretti deriva, una vez pasado el momento imaginístico-tipográfico de sus primeros poemas en francés (11), en un autobiografismo a un tiempo imantado por lo religioso y lo ontológico, es sin duda la conclusión más inmediata que se desprende de la lectura de unos y otros poemas. «Este viejo libro —afirma Ungaretti en la Nota inicial de *L'Allegria*— es un diario. El autor no tiene otra ambición, y cree que aun los grandes poetas no tuvieron otra, que la de dejar una hermosa biografía». En *Propos improvisés* será igualmente explícito: «Toda mi poesía, desde el principio, es en el fondo religiosa». Para Ungaretti, tanto el sen-

(11) Los poemas en francés de Ungaretti, a los que se ha hecho referencia más arriba, parten, además de un espacialismo radical, de la misma *nucleización* que definirá a los breves poemas de *L'Allegria*. En distintas ocasiones, además, habrá un paralelismo de imágenes e «instantes»; compárese este fragmento (de «Perfections du Noir»): *l'albatre des minarets / laisse à l'air / un roucoulement / de jasmins*, con el poema «Notte di Maggio» de *L'Allegria*: *Il cielo pone in capo / ai minareti / ghirlande di lumini*.



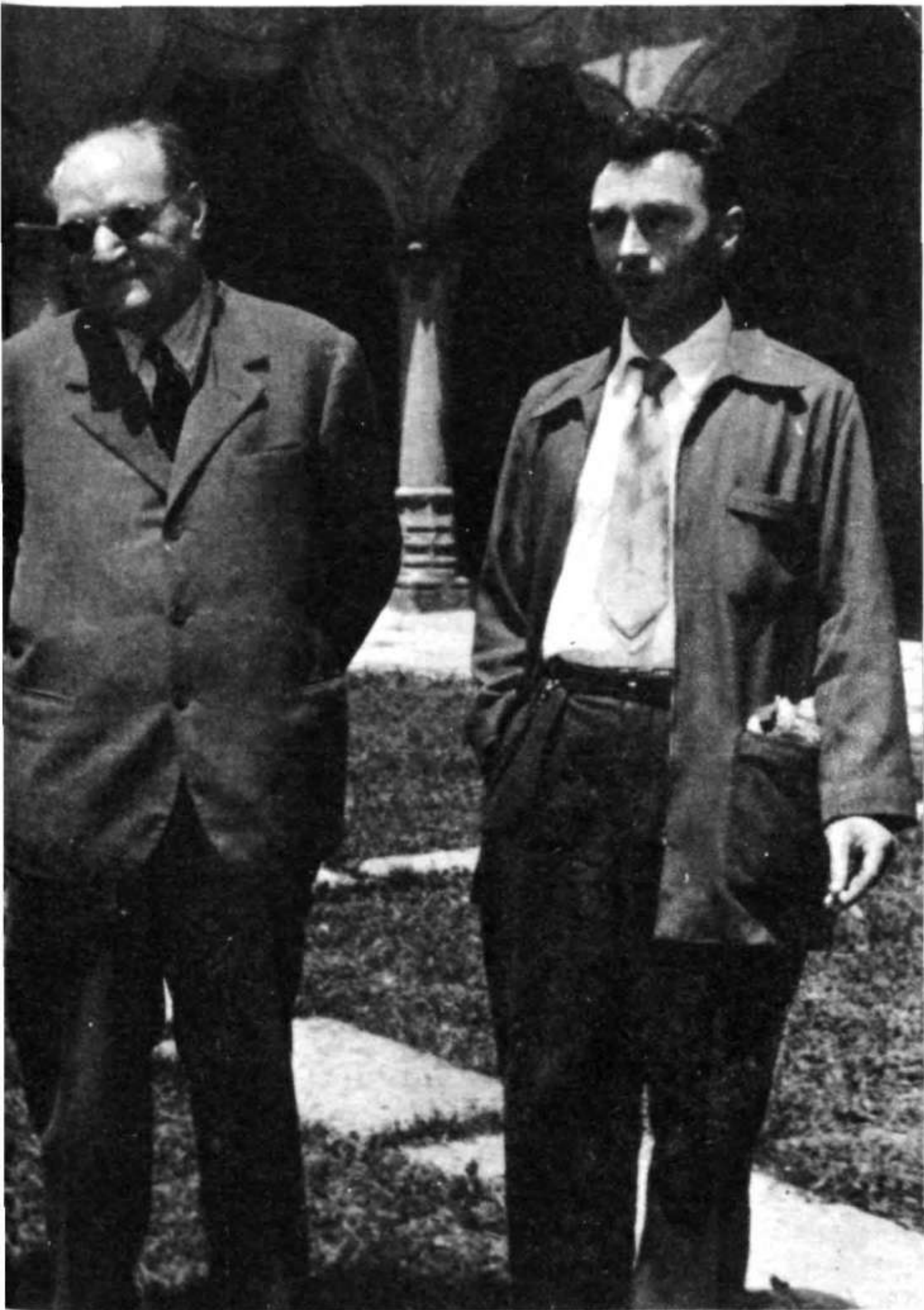
Ungaretti, durante el Congreso de Poesía en Salamanca. De izquierda a derecha, José Luis Cano, el poeta catalán Tomás Garcés, Ungaretti y el poeta francés Luc Estang (1953).

timiento del tiempo como el de la muerte, tanto el mar como el desierto, tanto, en fin, el Ser como el «reflejo barroco» del conocimiento, le llevarán al sentimiento de la nada: «ese sentimiento de la nada que es al mismo tiempo el todo» (12). En esencia, dirá Ungaretti, asistimos a una realidad de *segundo grado* que significará, literalmente, un salto en el vacío: «es, agotada la experiencia sensual, el salto a la orilla de otra experiencia. Es llegar hasta el fondo de la nueva experiencia, ilusoriamente y no ilusoriamente original. Es comprender lo que se es a partir del no-ser, ser a partir de la nada. Es el reconocimiento pascaliano del ser a partir de la nada» (13). Sobre ese sentimiento, sobre ese *reflejo* mutuo y constante de la nada y el ser, levantará el poeta su biografía espejeante.

En este contexto, nada más iluminador (iluminador será, en efecto, constatar la pre-

(12) *Propos improvisés*, cit. p. 13.

(13) *Idem*, p. 123.



sencia del vacío, del estar-de-la-nada, en los lugares que parecen contradecir o combatir esa presencia) que acudir a los distintos enunciados contenidos en el célebre texto de Martin Heidegger *¿Qué es metafísica?* No sólo en la cuestión de la *existencia* (la noción ungarettiana de *biografía*), sino también en lo que atañe a la bipolaridad reflectante del ser y la nada, el texto de Heidegger sitúa la *cuestión esencial* en pleno centro de la poética ungarettiana —el reconocimiento del ser a partir de la nada.

Comienzo por extraer de *L'Allegria* el poema titulado «Aburrimiento» («Noia»):

Anche questa notte passerà

*Questa solitudine in giro
titubante ombra dei fili tranviari
sull' umido asfalto*

*Guardo le teste dei brumisti
nell' mezzo sonno
tentennare*

(También esta noche pasará

Esta soledad en torno
titubeante sombra de los cables
sobre el asfalto húmedo

Cabecean las testas
de los cocheros
medio dormidos)

(Este poema, contenido por entero —aunque con significativas variantes— en un poema de idéntico título de las *Poesie disperse*, sufre en la «reversión» un cambio notable: la *soledad* será *vida: questa vita in giro; vida: soledad*, variante identificatoria que incide directamente en nuestro tema.) Un nuevo poema, titulado «Al aburrimiento», encontramos en *Sentimento del tempo* (1919-1935), que parece responder frontalmente a uno de los enunciados heideggerianos, concretamente el que se refiere a la escapada o suspensión del ser (del «yo» que pasa a ser un «uno» indiferenciado) y que en Ungaretti es un «estar perdido». Copio un fragmento de «Alla noia»:

*Quiete, quando risorse in una trama
Il corpo acerbo verso cui m'avvio.*

*La mano le luceva che mi porse,
Che di quanto m'avanzo s'allontana.*

Eccomi perso in queste vane corse.

*Quando ondeggiò mattina ella si stese
E rise, e mi volò dagli occhi.*

*Ancella di follia, noia,
Troppo poco fosti ebbra e dolce.*

Perchè non t'ha seguita la memoria?

È nuvola il tuo dono?

*E mormorio, e popola
Di canti remoti i rami.*

(Quietud, al resurgir en una trama
El cuerpo acerbo hacia el que me encamino.

Tendida, relucía su mano
Lejana tanto cuanto yo más próximo.

Heme aquí, perdido en vanas búsquedas.

Ondeó la mañana, y ella, echada,
Con risas se ocultó a mis ojos.

Doncella de locura, aburrimiento,
Por poco tiempo fuiste dulce y ebria.

¿Por qué no te ha seguido la memoria?

Tu don, ¿es sólo nube?

Murmullo sólo es, y puebla
El ramaje de cantos lejanos.)

Los títulos de ambos poemas son sobradamente significativos. En «Aburrimiento» asistimos a una *contemplación* de lo cotidiano (una noche que pasará, como las otras, entre el «peso» de las cosas—cables, asfalto, cocheros somnolientos—sometidos a una *suspensión indiferente*) y de la esfera omnívora de la soledad. La *nivelación* de hombres y cosas (en «Noia», en efecto, el poeta contempla, en un mismo nivel perceptivo, los cocheros, los cables y el asfalto) es precisamente el objeto de uno de los fragmentos más sugestivos del texto de Heidegger: «El aburrimiento profundo va rodando por las simas de la existencia como una silenciosa niebla y nivela a todas las cosas, a los hombres y a uno mismo en una extraña indiferencia. Este aburrimiento nos revela el ente en total» (14). La *revelación* del ser opera en el poema de Ungaretti sobre la base de la más extrema alusividad a un entorno vacío, suspendido en la contemplación indiferente. Pues en el poema de Ungaretti no hay tanto un contemplar *concreto* como una contemplación de objetos cualesquiera; esos objetos bien pudieron ser otros frente a la *suspensión indiferenciada* de la contemplación; el poeta, en verdad, no está tan *ocupado* en esas cosas como en la percepción de un «todo» que nivela a hombres y cosas. «Aun cuando no estemos en verdad ocupados con las cosas y con nosotros mismos—y precisamente entonces—, nos sobrecoge este *todo*, por ejemplo, en el verdadero aburrimiento», propone Heidegger. Y en el poema «Alla noia», *la memoria no sigue*, no se detiene o fija en cosa alguna, frente a las cosas que parecen huir, frente a las cosas ante las cuales el hombre está perdido. El don del tedio es su solo murmullo.

En *L'Allegria* encontraremos, sin embargo, un nuevo y poderoso núcleo de interés en relación con nuestro tema. Se trata, precisamente, del mismo título del libro, que, como he indicado más arriba, es reducción de *Allegria di naufragi*. Sobre ese título Ungaretti ha dicho: «*Allegria di naufragi*: el título es irónico. El tiempo es perseguido en su perpetuo naufragio renovado. Y en este perpetuo naufragio, hay un momento, el momento en que la poesía llega a expresarse, que es un momento de alegría. Es un momento que proporciona al mismo tiempo el sentimiento de una *fase*, el sentimiento de inanidad del tiempo, y la palabra, naturalmente, es iró-

(14) MARTIN HEIDEGGER: *¿Qué es metafísica?*, Cruz del Sur, «Renuevos de Cruz y Raya», Santiago de Chile-Madrid, 1963. Traducción de Xavier Zubiri. (Reproduce la versión de Cruz y Raya, Madrid, septiembre 1933.)

nica» (15). Todo *L'Allegria* ha de verse a la luz de este sentimiento de inanidad. Ungaretti abrevió *Allegria di naufragi* en el título general, pero conservó en el libro un poema bajo ese nombre:

*E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare*

(Y en seguida reemprende
el viaje
como
tras el naufragio
un sobreviviente
lobo de mar)

Para Heidegger, la patencia de la nada se da asimismo en la alegría. «Otra posibilidad—afirma— de semejante patencia [de la nada] se ofrece en la *alegría* por la presencia de la existencia.» Ungaretti subraya la calidad *irónica* de su idea de alegría; nada, sin embargo, nos habla de tal ironía (por más que, de hecho, sea sobradamente comprensible) en el poema que acabo de transcribir; un poema que, por lo demás, no debe hacernos ignorar la versión original, de la que Ungaretti suprimió una sección inicial de nueve versos, así como su primer título: «La filosofía del poeta» (perteneciente a *Il ciclo delle 24 ore*) (16), que aclara, en conjunto, la idea de la alegría como la permanencia de la vida más allá de todo dolor, de todo naufragio.

«Solamente a base de la originaria patencia de la nada puede la existencia del hombre *llegar* al ente y *entrar* en él.» Pocos libros como *L'Allegria* han podido acercarse a esta idea de un modo más frontal. Pues si «*existir* (ex-istir) significa: *estar sosteniéndose dentro de la nada*», el libro de Ungaretti—pensado por el poeta como una *biografía* con carácter de un diario (y con el sentido de un «ciclo» y una «fase») levantado sobre el *anonadamiento*, sobre la percepción del total anonadamiento—es sin duda el más radical «positivado» de la noción heideggeriana de la nada y el ser desde el punto de vista (y el punto de apoyo) de la experiencia vital misma.

He dejado a propósito como cierre de esta exposición comparativa—que es, como habrá

(15) *Propos improvisés*, cit., p. 65.

(16) Véase «Il ciclo delle 24 ore» en *Ungaretti soldado*, citada, pp. 291-327. El estudio de las variantes de los poemas de Ungaretti es siempre particularmente interesante. Los versos suprimidos en ese poema son los siguientes: *So / di un italiano / che si dilania / da tanti anni / a liberare / dal turbine / del suo cuore / il succo / inmortale / degli attimi*. «El jugo inmortal de los instantes»: en la versión definitiva, esa idea quedará implícita en la *instantaneidad* provocada por la radical supresión de nueve versos y la permanencia de tan sólo seis, que constituyen la totalidad del poema.

podido verse, también una interpenetración— de los textos de Heidegger y Ungaretti, un poema extraordinariamente sugestivo, asimismo perteneciente a *L'Allegria*, del que transcribiré tan sólo un fragmento. Es el titulado, precisamente, «Anonamiento»: el cuerpo anulado en el seno del mundo natural, la extrema proyección del anonadamiento en la luz y las nubes:

Oggi
come l'Isonzo
di asfalto azzurro
mi fisso
nella cenere del greto
scoperto dal sole
e mi trasmuto
in volo di nubi

Appieno infine
sfrenato
il solito essere sgomento
non batte più il tempo col cuore
non a tempo nè luego
è felice

Ho sulle labbra
il bacio di marmo

(Hoy
como el Isonzo
de asfalto azul
me fijo
en la ceniza de los arenales
por el sol descubiertos
y me transformo
en un vuelo de nubes

Repleto al fin
desenfrenado
el ser siempre angustiado
no marca más el tiempo con el corazón
no tiene tiempo ni lugar
es feliz

Sobre los labios tengo el beso
de mármol)

Fragmento, éste, que parece inspirar directamente la reflexión heideggeriana según la cual «la nada misma anonada. El anonadar no es un suceso como otro cualquiera, sino que por ser un rechazador remitirnos al ente en total que se nos escapa, nos hace patente este ente en su plena, hasta ahora oculta extrañeza, como lo *absolutamente* otro frente a la nada». ¿Qué decir del poema de Ungaretti excepto que la *anonadante nada del pensar* se ha verificado, acaso en lo que es un eslabón previo en el proceso perceptivo, con anterioridad en la experiencia plenamente *física*?

El ser rodeado de vacío reenvía al ser que está en el vacío mismo; un vacío con el que se identifica y se funde. En *L'Allegria*, más allá de lo que el propio Ungaretti denomina «la importancia del paisaje», subyace una tensión a punto siempre de ser liberada por

el mundo natural, que desemboca en distintas ocasiones en el sentimiento de *infinito* («me veo / abandonado en el infinito», dice el poema «Un'altra notte»); lo dice incluso el célebre «Mattina»: «m'illumino / d'immenso»; es, en fin, el «infinito / que me calca / y me oprime con su / suave tacto» («Sempre notte»). Pero los versos acaso más representativos de esta idea no son otros que éstos: «me he reconocido / una fibra dócil / del universo». Sólo de esta forma puede el ser acceder a sí mismo, al ser pleno, esto es, en el reconocimiento de un vacío interior-exterior, un vacío de ambos lados, una nada total.

Y esa nada *anonada*. Lo ha dicho, en un contexto distinto —pero enteramente aplicable a nuestro tema—, María Zambrano: «Al ser, para que sostenga y aun salve los vacíos, las duraciones innumerables, los obstáculos de todo orden, hay que dejarlo a él mismo. (...) Ya que el ser, y más todavía por estar escondido en lo humano, es por principio incalculable, inasible, rodeado de un vacío que sólo desde él puede ser atravesado. (...) Ya que en el ser humano lo que trasciende abate y anula; nadifica» (17). El ser y la existencia misma yacen en ese vacío total, en el seno de una nada que anonada o nadifica, en la nada en la que el ser es *fibra dócil del universo*. Es, en fin, según el poema «Variaciones sobre nada» («Variazioni su nulla», de *La tierra prometida*), la nada en que se posa el tiempo:

Quel nonnulla di sabbio che trascorre
Dalla clessidra muto e va posandosi,
E, fugaci, le impronte sul carnato,
Sul carnato che muore, d'una nube...

Poi mano che rovescia la clessidra,
Il ritorno per muoversi, di sabbia,
Il farsi argentea tacito di nube
Ai primi brevi lividi dell'alba...

La mano in ombra la clessidra volse,
E, di sabbia, è unica cosa che ormai s'oda
E, essendo uditata, in buio non scompaia.

(Esa nada de arena que transcurre
Muda de la clepsidra y va posándose,
Y, fugaces, las huellas sobre el rostro,
Sobre el rostro que muere, de una nube...

Mano después que invierte la clepsidra,
El retorno arenoso que se mueve,
Tácito hacerse argénteo de la nube
En el alba primera leve lívida...

La mano vuelve en sombra la clepsidra,
Y la nada de arena que transcurre
Silenciosa, es lo único que se oye
Y, al ser oída, en negro no se funde.)

(17) MARÍA ZAMBRANO: *Claros del bosque*, Seix-Barral, Barcelona, 1977, p. 101.

JOSE MARIA ARGUEDAS:

APRENDIZAJE Y LOGROS DEL NOVELISTA

C. E. ZAVALATA

SOLAMENTE voy a ofrecer un testimonio breve y parcial de la obra de Arguedas. Por no ser yo un crítico profesional y por haber seguido paso a paso su obra desde la década de los cincuenta en adelante, me es difícil hablar de él como de un simple novelista. Para mí sigue siendo un amigo y, sobre todo, un colega de mayor edad y de mejor fama, a quien traté más o menos continuamente durante unos quince años; al salir del Perú en 1964 —volviendo sólo por escasos intervalos— dejé de verlo de pronto, y como no lo vi morir ni asistí a su extraordinario y simbólico entierro en 1969, me parece sólo de un modo parcial que Arguedas haya desaparecido y que no esté más en Lima, en su peña «Pancho Fierro» de la plazuela de San Agustín, en su departamento vecino a las calles Quilca y Alfonso Ugarte, o en su casita de Los Angeles, para no citar Chaclacayo, el puerto de Supe o algún lugar de nuestra amada sierra. En el fondo lo veo como a un escritor amigo y ausente, y hablar de un hombre así no es fácil para mí, que soy, como él, otro enamorado del cuento y la novela.

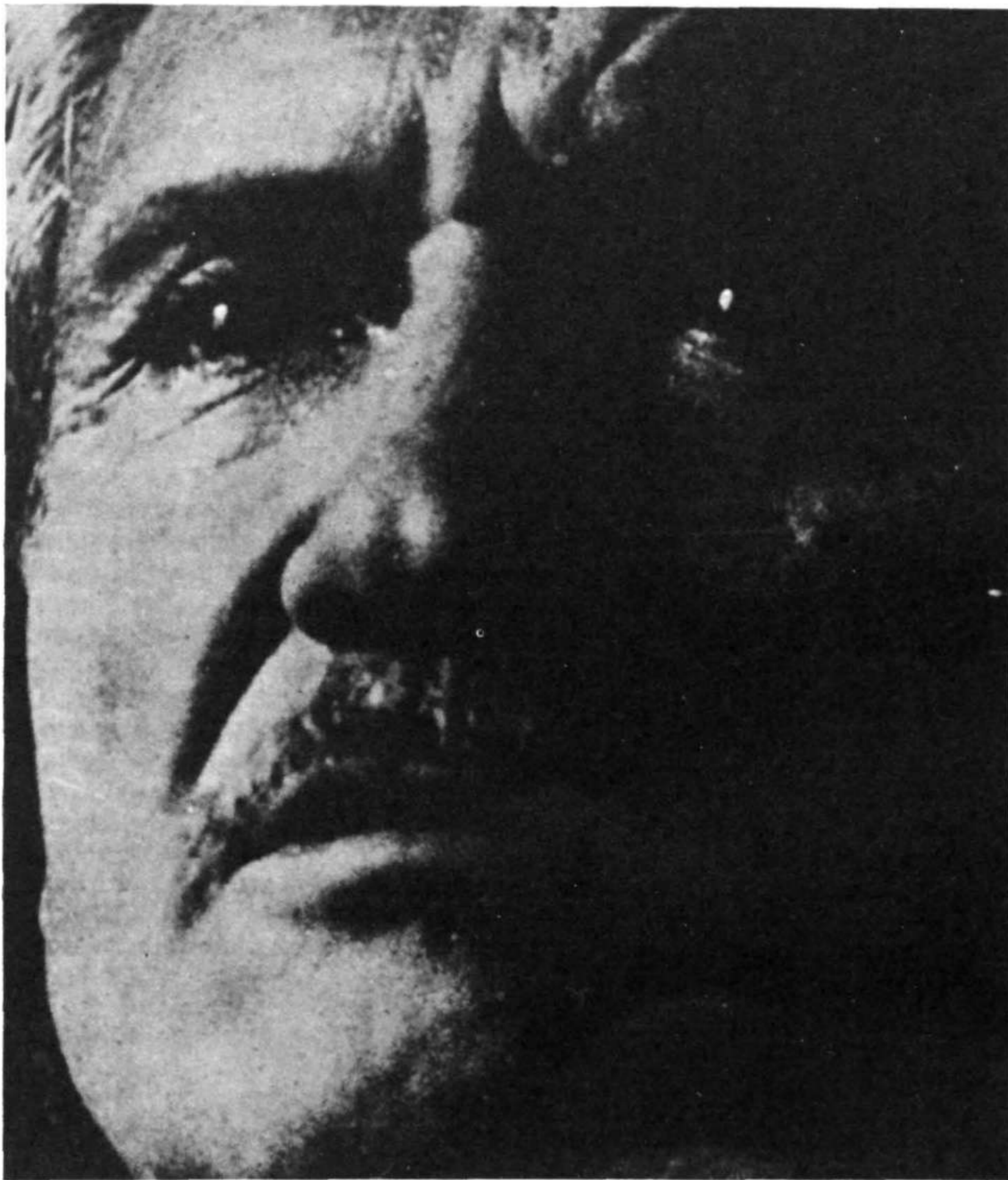
Quisiera que los lectores lo recordaran como lo veíamos los nuevos cuentistas y novelistas que empezamos a publicar allá por 1950, época cuyo ambiente cultural he esbozado en el opúsculo «Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 302, Madrid, agosto 1975).

En una atmósfera así, los escritores teníamos que surgir como hongos más o menos solitarios, quizá venenosos para los demás, o quizá efectivamente perdidos, según ellos, para la vida «productiva o útil», aunque en sí mismos fuéramos resultado de una educación y de una etapa histórica peruana que tarde o temprano iba a manifestarse a través de nuestro único instrumento: la palabra escrita. Hago la salvedad, para que se me entienda, de que casi la totalidad de estos nuevos escritores, a pesar de nuestra oposición

al régimen, éramos apolíticos o, mejor aún, *no queríamos* ser políticos, primero, porque serlo era muy peligroso, ya que los principales líderes juveniles estaban exiliados o en la cárcel, y segundo, porque *preferíamos* ser escritores y no otra cosa. Y, finalmente, al elegir este extraño camino y al comparar nuestro destino con el de escritores peruanos de otras épocas, algunos de los cuales parecían haber desconocido su oficio, decidimos estudiar muy en serio el cuento y la novela, aprender lenguas extranjeras y convertirnos cada cual en un autodidacta —a pesar de que asistíamos a la Universidad—, pues ya no podíamos confiar en nuestros profesores, por lo general muy poco informados sobre el tema.

Pues bien, en un medio tan negativo como éste, los jóvenes escritores de mi generación creíamos ser los únicos artistas literarios del país y suponíamos mal que no había más narradores que nosotros. Recordad que, de todos los cuentistas y novelistas anteriores y vivos, Ventura García Calderón, famoso por lo que se decía de su estilo castizo y su corrección formal, permanecía eternamente en París y nunca lo vimos en el Perú; Enrique López Albújar vivía en provincias, y cuando se mudó a Lima, no le gustaba la calle, como a nosotros; Ciro Alegría, quien parecía ser el mejor y de mayor renombre, había salido unos quince años atrás exiliado a Chile, para después viajar por Cuba y Estados Unidos; y respecto a otros novelistas menores, como José Díez-Canseco, José Ferrando o Arturo Hernández, a quienes sí veíamos de lejos, no despertaban mucho nuestras simpatías, unos porque no habían aprovechado bien sus propios temas y otros porque escribían un castellano que no nos complacía.

Pero, de pronto, resultó ser que no estábamos solos, que existía un novelista mayor y con cierta fama de autor indigenista y de hombre independiente. Se trataba, es claro, de José María Arguedas. Para mí, de modo particular, fue un encuentro necesario y grato, pues de antemano tenía mucho de común con él: yo también había nacido en la sierra, también buscaba



pintar la vida de pueblos y aldeas andinas, donde el indio es un personaje inevitable, una víctima clara de la injusticia y del gamonalismo, pero en otro sentido un personaje que lo domina todo: en la sierra, la atmósfera es india; el paisaje es la exacta medida del indio; las creencias y, sobre todo, las supersticiones y cuentos mágicos provienen del mundo quechua; la lengua es mayormente quechua; el aspecto de hombres y mujeres es aindiado; la pobreza india contagia a cualquier riqueza provinciana y la disminuye; y los sentimientos varían según quien hable y con quien lo haga, porque la división social en castas es notoria y hay superiores e inferiores según el abolengo, el dinero, la fuerza o la piel blanca, india o mestiza.

Por entonces yo, como mis demás compañeros, desconfiaba de los autores contemporáneos en lengua española y acudía a los extranjeros para encontrar, primero, un lenguaje directo, efectivo, y luego, una mejor técnica de composición narrativa y una mayor profundidad de temas, ideas y retratos de personajes. Con este ánimo había leído también, entre los novelistas peruanos, a Abraham Valdelomar, López Albújar y Ciro Alegría, tres narradores notables. Sin duda, estas preferencias de dentro y fuera del país influyeron en mis primeros juicios sobre la obra de Arguedas, como se verá más adelante.

Hacia 1950, Arguedas era un escritor silencioso, un hombre que sufría una larga crisis que, según él, empezó en 1944, y lo obligó a no publicar durante trece años, desde 1941, fecha de *Yawar fiesta*, hasta 1954, cuando aparece *Diamantes y pedernales*, volumen éste que tampoco es totalmente nuevo, ya que incluye tres cuentos publicados en *Agua*, en 1935. Ahora sabemos por él mismo que desde entonces «vivió con interrupciones, algo mutilado»; que en mayo de 1944 «hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia», y que estuvo «casi cinco años neutralizado para escribir», o sea, que recomenzó a trabajar en 1949, como si se tratara de otro hombre.

Esta crisis suya y su vuelta a la literatura en momentos en que mis compañeros y yo empezábamos a publicar, nos unió a él como a otro camarada, no como a un maestro ni a un colega a quien se respeta y admira de lejos, sino como a un amigo con quien se comparten el trabajo y las dificultades.

Así, en adelante, nosotros y él publicamos nuestros libros casi al mismo tiempo, uno tras otro, como si formáramos una misma generación, y las lecturas de nuestros textos tenían que influir sobre nosotros mismos. En 1951, Alberto Escobar, Jorge Puccinelli y yo fundamos la revista *Letras Peruanas*, y ese mismo año publicamos «El zumbayllu», fragmento entonces iné-

dito de *Los ríos profundos*; tres años después, en 1954, dimos a la imprenta otro cuento inédito, «Orovilca», el mismo año en que por fin Arguedas venció su crisis y publicó *Diamantes y pedernales*, libro que significó el reencuentro definitivo con sus lectores. Desde aquí hasta su muerte el vínculo con ellos quedará firme y continuo. La primera gran crisis del escritor había sido superada.

Justamente para nuestra revista *Letras Peruanas* escribí una de las primeras reseñas sobre *Diamantes y pedernales* (ver «José María Arguedas» en *Letras Peruanas*, año IV, núm. 12, agosto 1955, pp. 79-90, firmado con el seudónimo de *Telémaco*), y en ella dije lo que sinceramente creía entonces: que los cuentos de *Agua* eran importantes, pero exhibían defectos de composición y su lenguaje no había cuajado del todo. En ellos el impacto de una ruda belleza envolvía al lector, pero la narración avanzaba a saltos y los cambios de escenarios y personajes eran súbitos, semejantes a hachazos, y, por lo tanto, la emoción del lector, que debía hacerse única y gradual, se desintegraba, aquí se diluía y allá se recreaba, con un ritmo que no obedecía a un sistema, sino justamente a su ausencia.

Y es que Arguedas había elegido, aun para sus cuentos, un tipo de narración novelística. *Agua*, que es sin duda un cuento, y *Los escolares*, una novela corta, tenían la misma composición. El tema central se dividía en capítulos, y cada uno describía una escena, una anécdota; así, el asunto mayor ganaba variedad, y no redondez, a medida que se acercaba al final, venido casi siempre de modo repentino, o que a veces tardaba en llegar, decapitando sólo las últimas anécdotas, en tanto que la historia central no concluía, sino se «interrumpía» y ganaba un inesperado sesgo, después de haber sido tan aguardado. Así ocurría en *Los escolares*, donde el posible encuentro de Juancha y Don Ciprián mueve la historia, y cuando el encuentro llega, el autor insiste muy poco en él; y había, además, dos finales que diluían el remate. *Diamantes y pedernales* tenía una estructura semejante: una de las anécdotas, la de Irma la ocoambina, prosigue aun cuando el tema central haya concluido.

El fundamento de esta modalidad de narración fragmentaria —continuaba esa reseña— reposa en el estilo de Arguedas, y éste en su especialísima sintaxis, de influjo quechua. En sus frases, por lo general breves, la oración castellana habitual es retorcida o puesta del revés, con los complementos por delante, luego los sujetos y, por fin, los verbos y predicados.

Para abreviar diré que la reseña, tras señalar la evolución de Arguedas cuentista, aplaudía, de un lado, el cuento «Warma kuyay» («Amor de niño») por la concisión, economía y efecto de su estructura y, de otro, afirmaba que «Orovilca» era hasta ese momento el mejor cuento de Arguedas, por su visible apego a la técnica formal del género, porque las anécdotas no distraían el tema central, porque la inspiración, en vez de seguir los viejos moldes realistas, había volado con fuertes alas, inventando un argumento desusado, y porque Arguedas, juzgado por todos

como «indigenista», había sido capaz de escribir con éxito un cuento imaginativo, de trasfondo mágico.

Para concluir decía que los primeros cuentos de Arguedas eran de transición; que ahora, por fin, en *Diamantes y pedernales*, nuestro autor había aceptado al parecer del todo los moldes castellanos, y que ojalá su nuevo libro, *Los ríos profundos*, siguiera este nuevo camino.

Por supuesto que mi artículo, lo reconozco, era algo irreverente para una figura prestigiosa aunque de escasa obra como Arguedas, y le cayó mal, ya que la crítica peruana por ese tiempo no se atrevía a poner peros a las obras de autores nacionales: o los silenciaba del todo o los elogiaba en exceso, no había lugares intermedios. En respuesta, Arguedas me escribió una carta mostrándome su resentimiento, en medio, claro está, del gran afecto que nos teníamos, carta que a mi vez yo respondí —privadamente también— defendiendo mis juicios, pero, eso sí, expresando en forma clara mi admiración y aprecio por su obra en conjunto, por encima de cualquier reparo detallista.

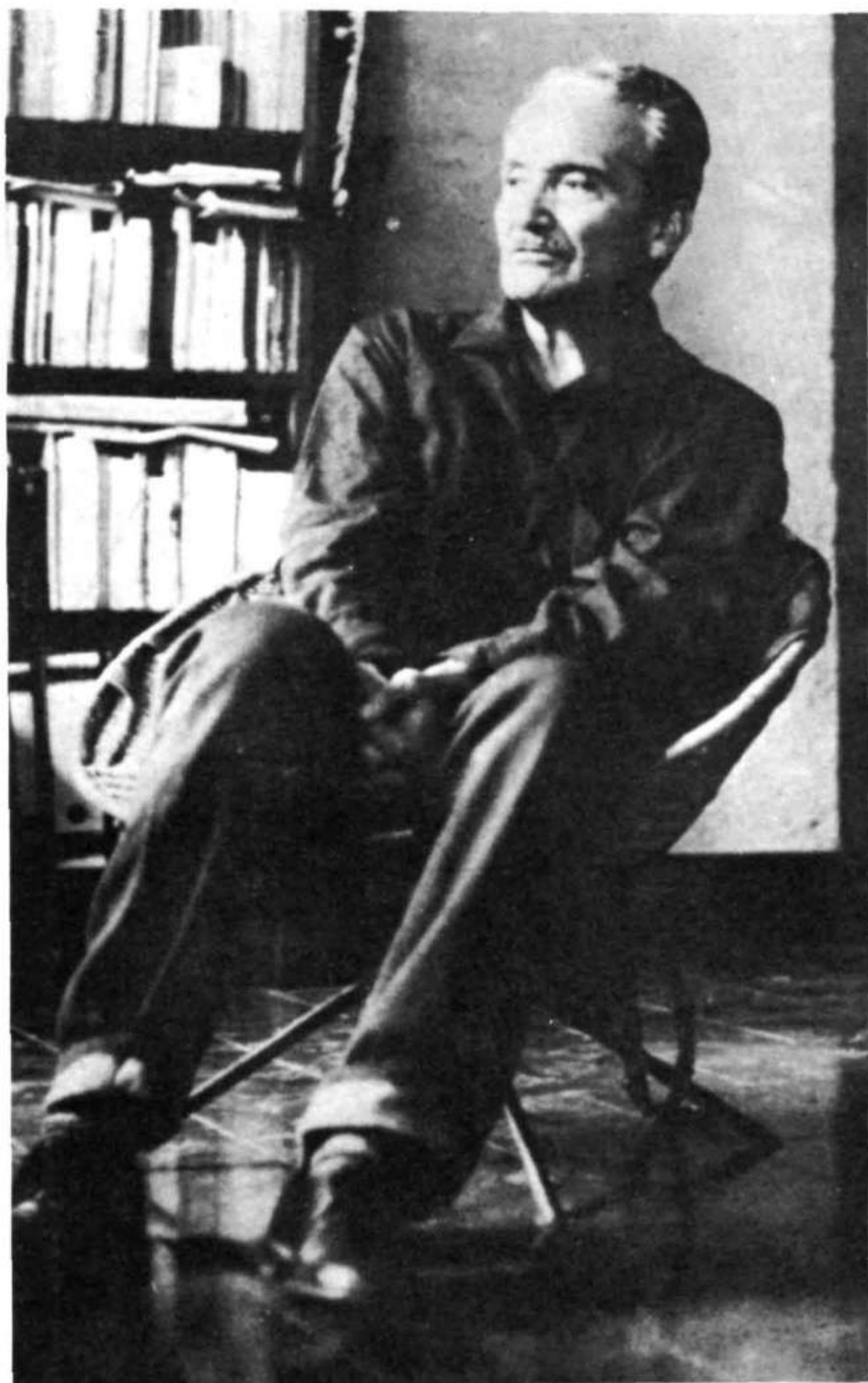
Al cabo de los años se ve que me equivoqué al subestimar demasiado *Agua* y *Yawar fiesta*, y al aplaudir, demasiado también quizá, a «Orovilca»; pero no al sostener que a Arguedas le faltaba dominar su lenguaje y que tampoco dominaba la estructura del cuento y la novela, pues hasta 1954, luego de casi veinte años de aprendizaje, sólo «Orovilca» y «Warma kuyay», a mi juicio, eran cuentos plausibles. Hoy se puede añadir algo más. Que sólo entonces Arguedas halló por fin su camino. Sería muy interesante que la crítica estudiara en detalle el lapso que corre entre 1954 y 1958. Entonces Arguedas no sólo retoma la pluma y renace como escritor, sino que da con la vena lírica, poética, mágica y animista, capaz de entregarnos mundos encantados y personajes demoníacos o tiernos, vena con la que escribe, además de «Orovilca», un cuento excelente como «La muerte de los Arango» (1955) y otro muy digno como «Hijo solo», y, por supuesto, concluye *Los ríos profundos*, juzgada por muchos como su mejor obra. Y en esos cuatro años logra también una estructura novelística que ya no es tan simple como la de *Yawar fiesta*.

Leyendo *Los ríos profundos* se constatan desde las primeras páginas las diferencias con Ciro Alegría o Enrique López Albújar, puesto que Arguedas persigue otra escuela que difícilmente puede llamarse realista o únicamente indigenista. Más bien es visible su gran parentesco con escritores que se han acercado, con una admirable intuición poética y una enorme comprensión humana, a las poblaciones primitivas de América, cuyas esencias míticas, creencias y supersticiones han sabido traducir y aquilatar. Pienso en D. H. Lawrence, por ejemplo, en novelas como *La serpiente emplumada* o cuentos como «La mujer que se fue a caballo». Un novelista inglés, viajando por México, logra comunicarnos la atmósfera de una sociedad antigua y ritual, eterna y mitológica, cuya sabiduría parece más firme y poética que la nuestra. Y si ello era posible gracias a un observador extranjero, ¿cómo no sería más fácil y auténtico proviniendo de Argue-

das, alguien salido de la entraña misma del pueblo quechua!

En resumen, Arguedas halló su camino por esos años y sólo desde entonces fue un narrador que luchó conscientemente en los dos campos donde tenía dificultades: el del lenguaje y el de la estructura cuentística y novelística.

El propio Arguedas reconoce estos hechos en un ensayo que examina sus obras hasta 1958 (ver «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», impreso conjuntamente con «La novela», por Mario Vargas Llosa, Buenos Aires: América Nueva, 1974). En ese texto, aunque no lo diga expresamente, ratifica nuestra idea de que, en vez de seguir las huellas de López Albújar y Ciro Alegría, se apega muchísimo más que ellos al mundo quechua, a la sintaxis quechua, al desordenamiento del castellano, como él dice; y confiesa, de otro lado, que había trabajado en dos estilos: el épico de «Agua», necesariamente quechuizado y difícil, y el de «Warma kuyay», donde el castellano le era más dócil, aunque ninguno de ambos le satisficiera plenamente. Y por si lo dudáramos, ahí reconoce claramente que su aprendizaje había concluido con *Los ríos profundos*. En efecto, *Los ríos profundos* es una novela donde ya se muestra dueño de una variedad de artificios para ofrecer su



bilingüismo y como buen ordenador de anécdotas dentro del argumento, matizando las cuales nos da la luz lírica de una descripción hermosa, el fuego cruel de una cólera demoníaca, la posibilidad natural de un hechizo, la vida animada y conjunta de hombres, animales, cerros y árboles, la convivencia de lo real con lo irreal y, en fin, la aceptación de un mundo mágico que nos sostiene a todos, tal como creen los indios y también la mayoría de poetas de todos los tiempos.

Pasemos a otro punto. Hasta aquí he referido cómo veíamos a Arguedas. Ahora oigamos cómo él nos veía a los jóvenes escritores. A mediados de 1954, al publicarse mi primer libro de cuentos, *La batalla*, y al obsequiarle un ejemplar, él, tan benévolo, me escribió una carta felicitándome, pero al mismo tiempo fijando de modo muy claro su opinión sobre «ustedes los jóvenes» (ver fragmentos de su carta en *Letras Peruanas*, núm. 12, Lima, agosto 1955, p. 66). En ella decía, poco más o menos: *ustedes los jóvenes se preocupan mucho más que yo por la técnica novelística, aunque no deben olvidar los temas, ni menos a este Perú hermoso y violento en que vivimos; si desean ser escritores importantes, deben perseverar, alejarse de la comodidad y de las tentaciones, e incluso de los compromisos sociales —quería decir la bohemia artística—, y no deben malgastar el tiempo, ya que en nuestro país no duran las vocaciones literarias. Deseo subrayar aquella frase: ustedes los jóvenes se preocupan mucho más que yo por la técnica. He aquí algo muy concreto, como una preocupación que pudiera diferenciarlo de nosotros.*

Dudo que él no se preocupara por la técnica del cuento y la novela, esto es, por la estructura narrativa, de un lado, y por el estilo, de otro. Pienso que lo dijo por cierto prurito de subrayar que quizá nosotros éramos más «esteticistas» o «académicos» que él. Al contrario, participó de todos nuestros esfuerzos para alcanzar una técnica aceptable por la audiencia internacional, y merced a ello supo darnos una variedad de cuentos y novelas, algunos de ellos muy distintos entre sí, como si cada vez quisiera experimentar y triunfar por una nueva vía expresiva. *Los ríos profundos* es una novela eminentemente poética, nueva en la literatura peruana. De este libro lo único que no se ha elogiado es la estructura, llegando a decirse que a veces el novelista olvida el argumento para dedicarse apasionadamente a las descripciones o que, si no, da excesiva importancia a una anécdota, como, por ejemplo, el motín de las chicheras, distorsionando la novela. Aún más graves reproches sobre la estructura se han formulado respecto a *El sexto* (1961) —novela en verdad menor e imperfecta—, de la que se dice que contiene muchos cabos sueltos, episodios que no armonizan con el contexto, momentos dramáticos que Arguedas no resuelve y que incluso desaparece un personaje necesario para la continuación de la trama. A mí me parece que más defectos que la estructura los tiene el lenguaje, desaliñado, poco efectivo y, a ratos, truculento. Pero en descargo debe tenerse en cuenta que Arguedas, en *El sexto* (así como en *Diamantes y pedernales*), busca nuevos escenarios, sale de su hábitat normal, se introduce de lleno en

una prisión limeña y crea una novela mayormente oral, basada casi en diálogos, esto es, diferente de lo hecho antes por él, esforzándose por hacer hablar a sus personajes en un castellano mitad serrano y mitad costeño. Un año después, en 1962, nos sorprende de nuevo, esta vez favorablemente, dándonos un cuento maestro: «Agonía de Rasu ñiti», texto que, al aligerar el lenguaje mestizo, aligera también el tema y fija mejor los personajes, renuncia a las subdivisiones de la trama y profundiza gradualmente, y cada vez más, en la visión hinóptica y mágica del bailarín que quizá resucita mediante la danza de otro bailarín: esta intención primordial, la de subrayar la inconsciencia de la agonía y la resurrección, domina todo el conjunto y el autor no pierde jamás el hilo narrativo.

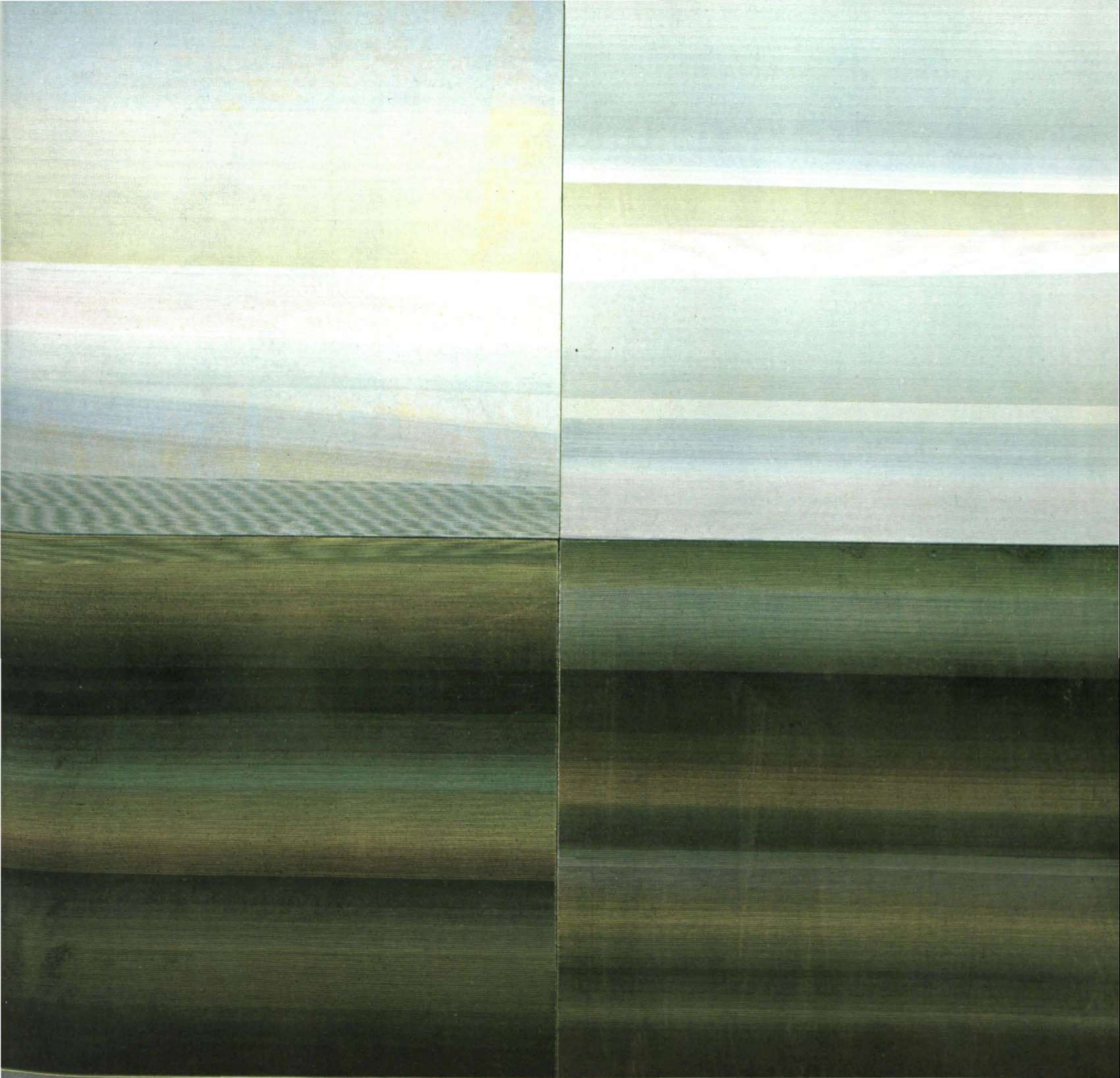
Paso a paso, pues, y a ratos con dificultades, el escritor ha avanzado en su búsqueda creadora. Pero el antiguo aprendiz, el actual maestro, irá todavía en pos de nuevos hallazgos en sus últimas novelas: *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Se ha dicho que en *Todas las sangres* da cabida a personajes de toda clase en un mundo rural, ya no únicamente indígena, sino poblado por un muestrario de tipos y conductas que pueden verse en la sierra peruana. Es cierto que, como en ninguna otra novela, crea una admirable oposición entre dos protagonistas que son hermanos, dos caínes perversos y, al mismo tiempo, ingenuos, dos héroes, pero también dos villanos. Con esta oposición central de caracteres, en cuyo torno hay otros secundarios, en medio de paisajes animados donde pájaros y elementos naturales participan en los diálogos y sentimientos, y en medio también de una lucha abierta por la supervivencia y la justicia, pudo haber construido una novela notable, como, por ejemplo, midiendo las distancias, Tolstoi en *La guerra y la paz*, cuando dedica, en una misma novela, toda una galería de personajes y situaciones a un solo tema, la guerra de las Rusias contra Napoleón. Pero es curioso que al pretender mucho, al abrir por demás el abanico, al introducir numerosos personajes que después de todo se parecen tanto entre sí, al haber transfundido una gran intencionalidad política e ideológica en la obra de modo tan visible y a veces tan separado de los hechos descritos, con una exageración ritual, solemne, teatral y artificiosa —recordad que Bruno dice en un momento «sí, soy teatral»—, el resultado no justifica, creo yo, las grandes esperanzas que Arguedas puso en esta novela. Su lenguaje es menos acertado que en *Los ríos profundos* y la espléndida oposición entre los hermanos no se aprovecha al final, por beneficiar intencionalmente a Rendón Willka, que podrá ser ideológicamente el personaje más honesto y preferible, pero no el más importante ni el más llamado a cerrar la obra. Y, de otro lado, el libro está muy lejos de ser realista en el sentido de ser un correlato fidedigno de la vida rural peruana. Es una ficción, cuyo elemento creador más continuo es la desfiguración poética y la exageración simbólica de personas y cosas, y está bien que así sea. Sin embargo, lo positivo de *Todas las sangres* es su condición de otro gran experimento narrativo, una empresa difícil que ya no podía resolverse con el len-

guaje poético de *Los ríos profundos*, ni con los diálogos crudos y bestiales de *El sexto*, ni con la simple marcha de una narración lineal. Arguedas va más allá, busca un contrapunto de personajes, descripciones, modos de hablar peruanos y juicios sobre nuestra sierra todavía feudal: he ahí su mérito, el de plantear un inmenso problema literario. Este libro significó para él lo que *La casa verde* para Vargas Llosa: el tratamiento, por primera vez, de un mundo vasto y complejo. Y, en segundo lugar, como otro mérito, ese contrapunto se da mediante una estructura en anécdotas entrelazadas donde el novelista ya no avanza linealmente, sino es un arquitecto que construye en diversos planos y que no debe perder la visión de la unidad ni del conjunto, esto es, de una auténtica guerra moral y simbólica entre el bien y el mal. He aquí un nuevo paso positivo en el manejo de la estructura.

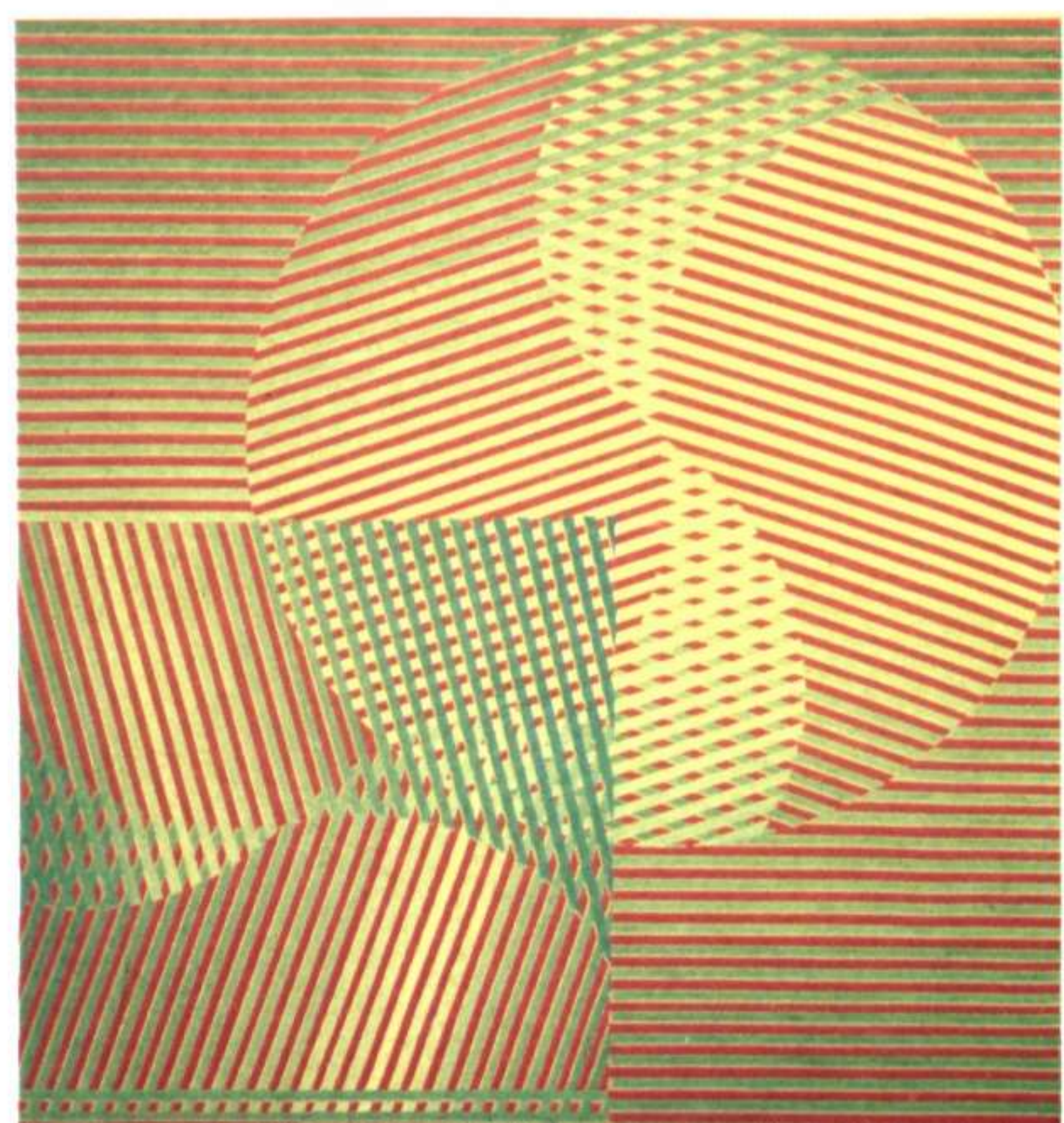
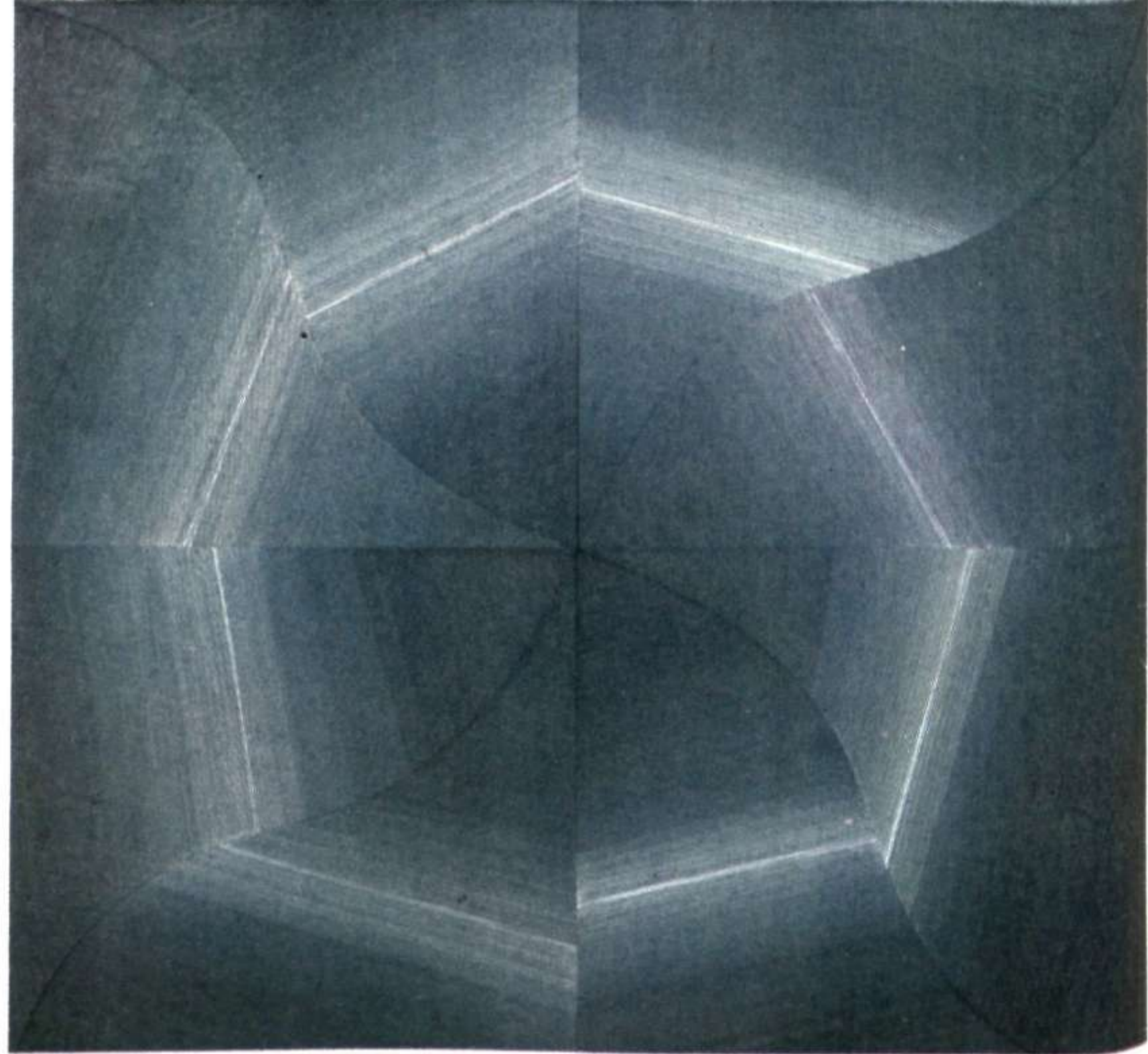
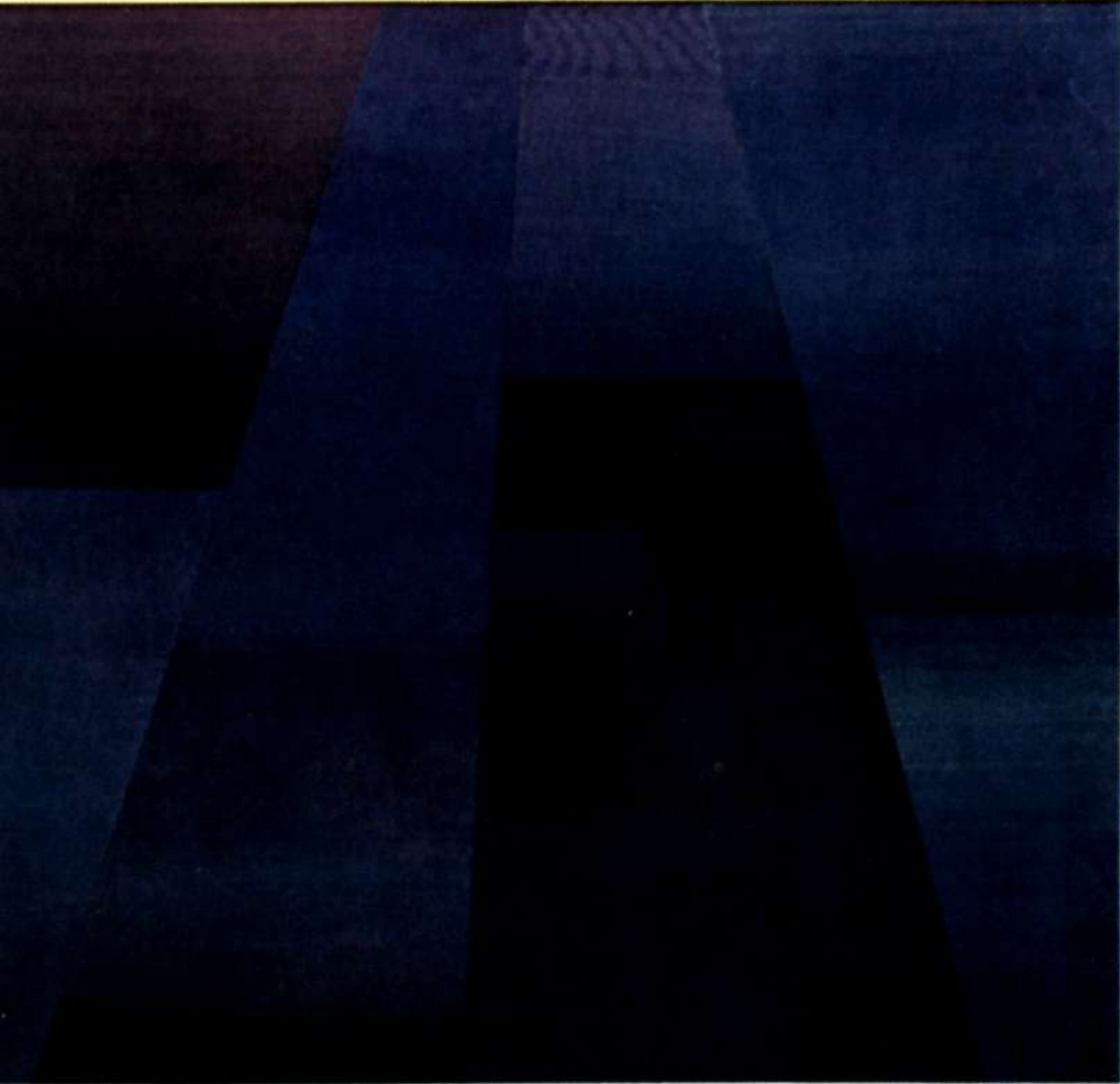
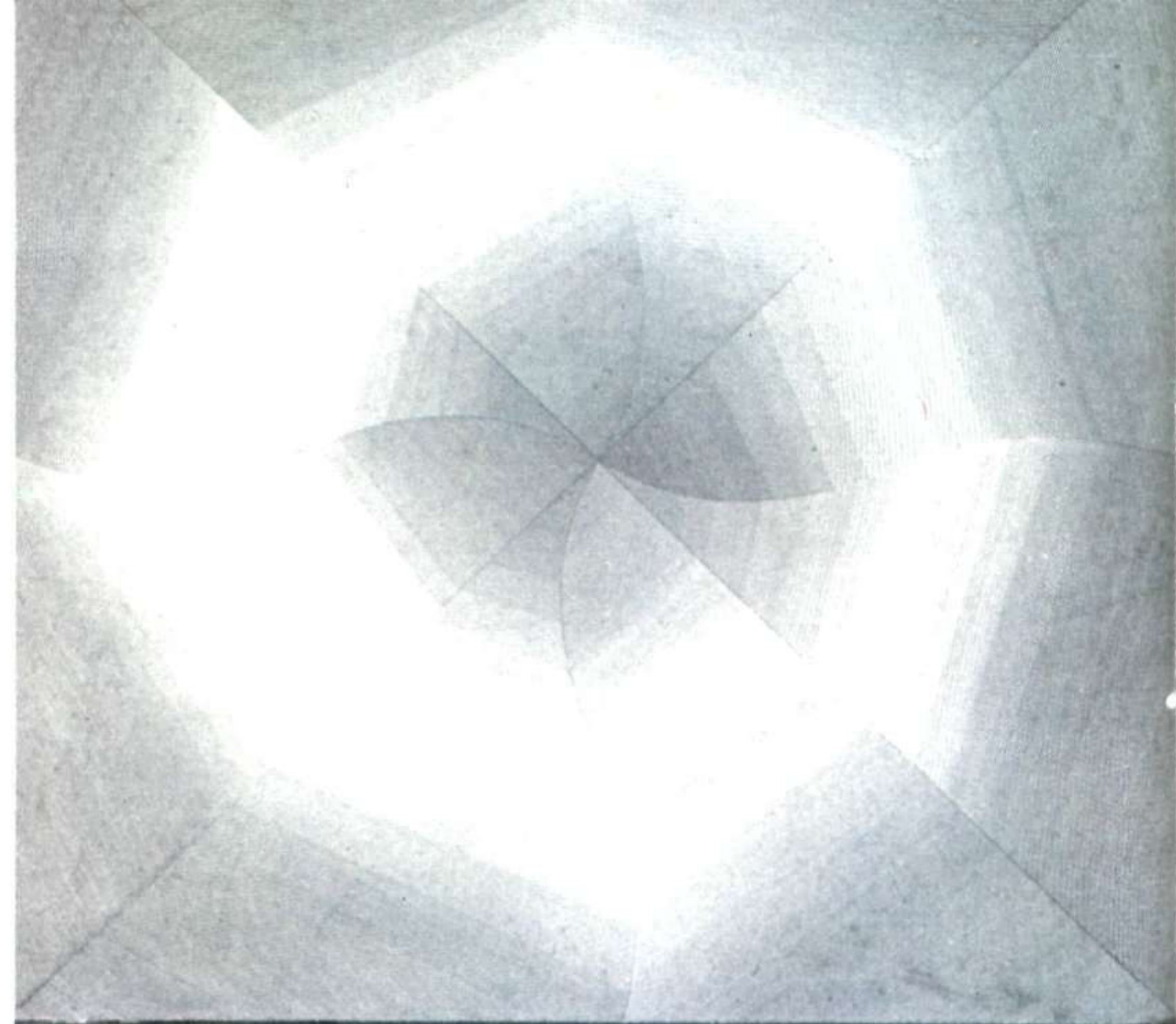
Y llegamos a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Arguedas se ha lanzado valientemente a otra empresa necesaria para resolver sus propias dificultades. Retorna al paisaje costeño, desciende —como en *El sexto*— a un infierno, a un mundo amoral y pervertido donde revela la entraña del monstruo económico a través de la aventura desnuda y a veces abyecta de toda clase de vividores. Son plausibles la variedad y justeza con que Arguedas aprovecha aquí el lenguaje oral, libre y desvergonzado del lumpen y de la clase media; y respecto a la estructura, quizá sin quererlo, nos da la primera novela peruana que muestra el «taller literario», el «andamiaje», por dentro de la novela misma. Aquí Arguedas es nuestro Gide, nuestro Pirandello, nuestro Huxley, nuestro Cortázar. La alternancia de sus patéticos «diarios» con los episodios novelísticos es un diálogo vivo entre el hombre agonizante y el escritor que se apaga y enciende por destellos breves. Un fanático de la literatura podría decir que, siguiendo esa alternancia, Arguedas pudo muy bien concluir su obra y luego matarse. Pero él estaba mezclando de veras, y no en una ficción, su vida y su obra, y supuso él (no nosotros) que ya no podría «armar» su laberinto. De nuevo la lucha por la estructura —el único problema que le quedaba— le ocupó hasta sus últimas horas. ¡Qué importa que *El zorro...* no sea una buena novela; lo valioso para la literatura nacional es hasta dónde avanzó su autor!

Y nada más. Perdonadme estas breves y provisionales divagaciones sobre un autor tan valioso en el Perú y en América Latina, que aun desbordó la literatura para convertirse en un promotor cultural de mi país, en el emisario de una mitad del Perú hacia la otra, en un sacerdote del amor y la ternura campesina, en el profeta del antiguo y eterno país inca, que desde hace mucho tiempo nos tiene a todos los peruanos, sin excepción, bajo su influencia y también bajo su embrujo.

Pronto se cumplirán diez años de su muerte. ¡Buena ocasión ésta para recordar complacidos la década de los cincuenta, en que él, después de callar por primera vez y durante trece años, renació para todos como escritor y mató su primera crisis con su mejor arma: el cuento y la novela poéticos!



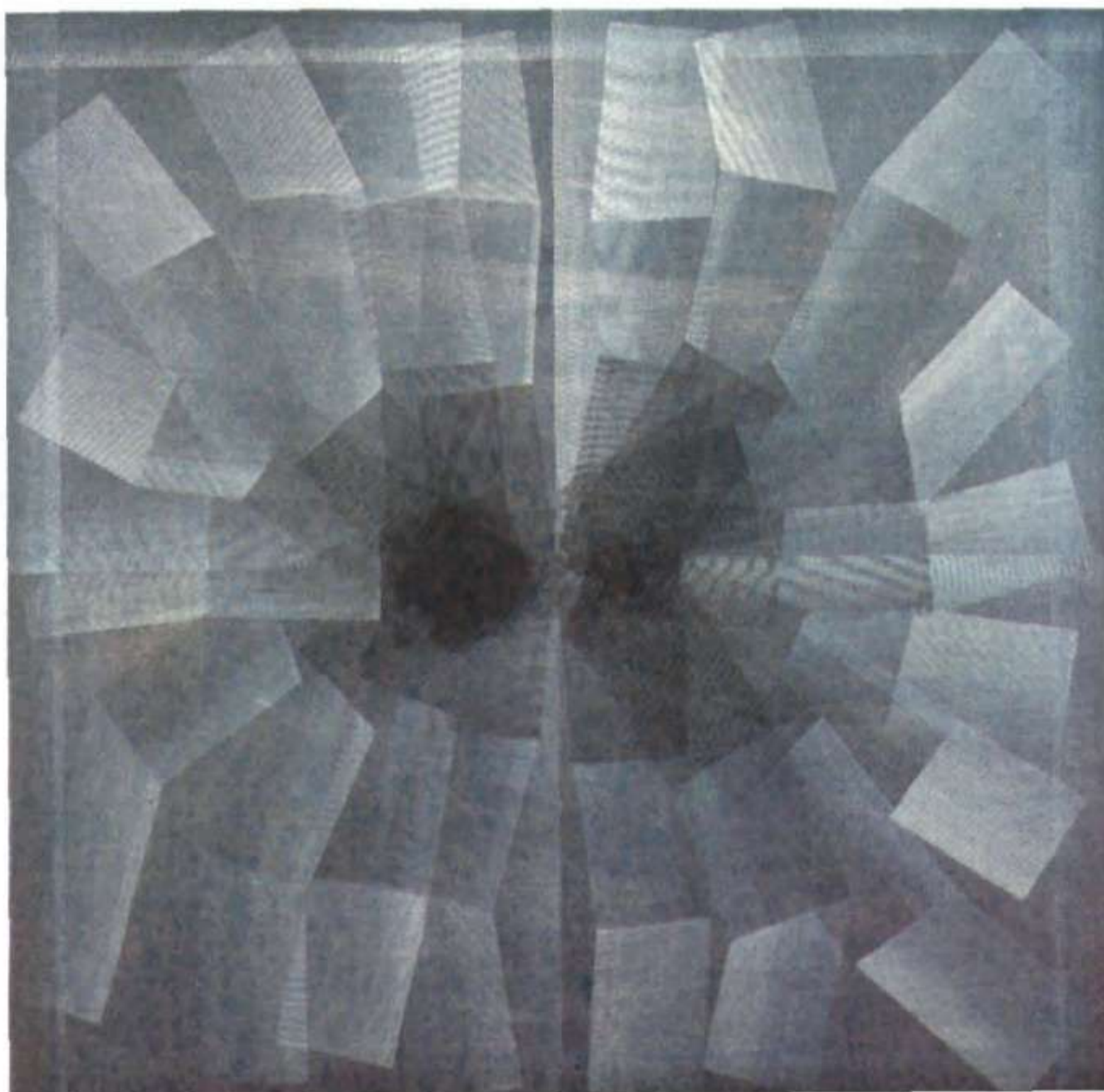
EUSEBIO SEMPERE



NO VERE EL ARCO IRIS

CUANDO CAIGAN MIS OJOS
¿CUANTAS COSAS ME OBLIGARAS A OLVIDAR?
TROPEZAR MAS TROPEZAR
EN PIEDRAS COMO MONTAÑAS.
LAS CUMBRES INVERTIDAS ESTARAN
PALMOS, COMO CENTIMETROS
EL MAR UN VASO DE AGUA
RECIPIENTE DE UN DEDAL.
YA SOLO ESPECTROS LOS ROSTROS
EN EL PIE INMOVIL NI UN CAMINO
TACTO, RASPADURA LUNAR.
LAS VOCES CREERE FELICES
Y MI CASA, NI FOTOGRAFIA.
¿LAS FLORES QUE SERAN?
SOLO PAPEL INCOLORO
DONDE ARQUEARA EL ARCO IRIS
UNO EN MI DORSO
MILLONES EN EL NIGHT CLUB.
NO ACEPTO LA LOCA SABIDURIA DE TU PIEDAD.

EUSEBIO SEMPERE





1971-72

FASCISMO Y BUSQUEDA DE LOS ORIGENES

FERNANDO SANCHEZ DRAGO: *Gárgoris y Habidis*. (Libris Hiperión. Ediciones Peralta, Pamplona-Madrid, 1978; 4 volúmenes de 236, 277, 187 y 319 pp.)

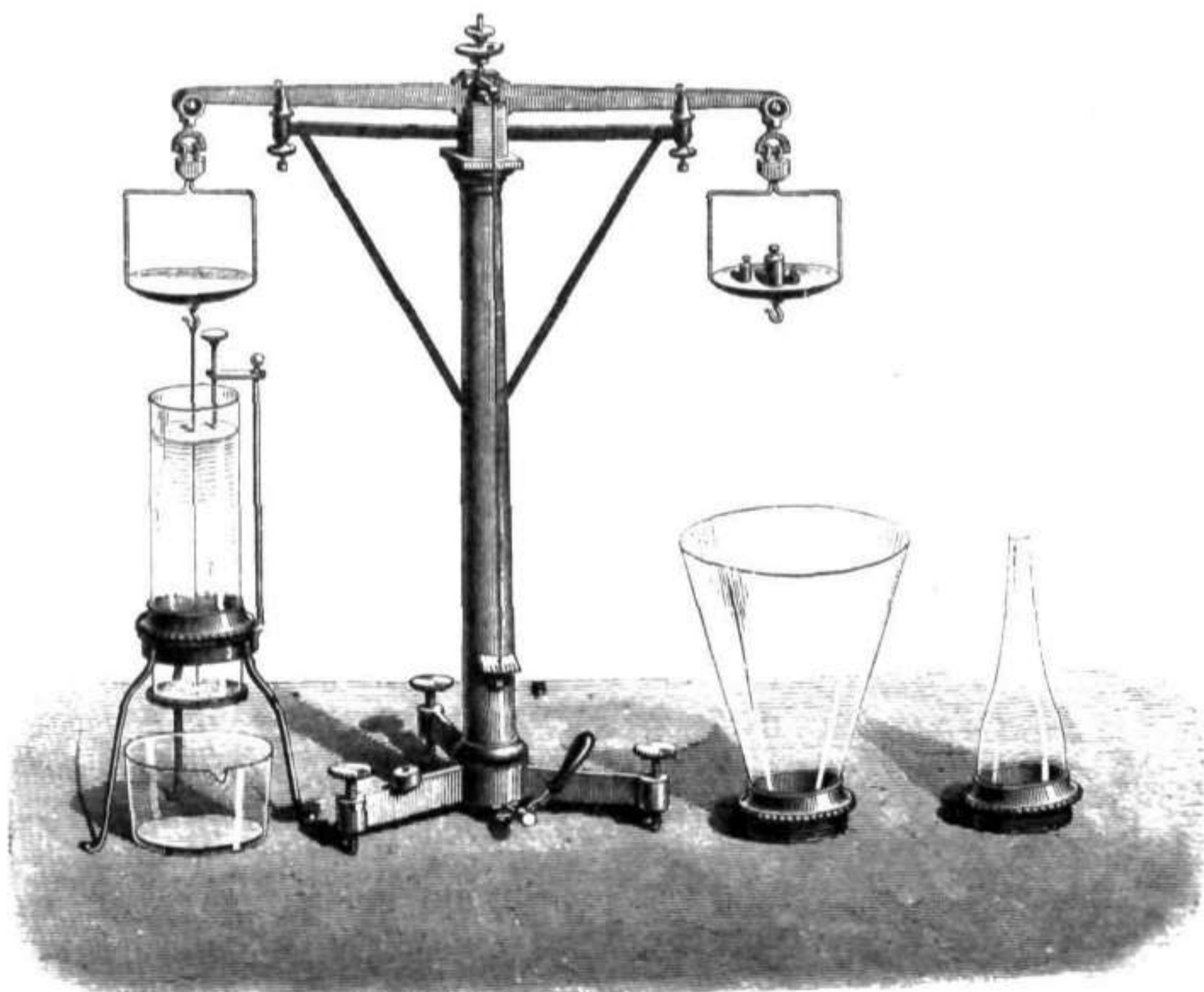
En España, adoptar una postura crítica frente a un libro resulta siempre una acción arriesgada. Nadie —o casi nadie— parece entender que es ella la que convierte al crítico en tal, existiendo la tendencia a atribuirle a malevolencia contra el autor de la obra considerada o a cualquier otro motivo espúreo. Con temor y temblor, pues (acrecidos por la declaración terrorista del prólogo que lo abre, según la cual el libro, dado que quien lo escribió es «hereje para todos los gustos», tendrá que ser condenado por cualquiera de las inquisiciones en ejercicio en el país —lo que implica que no cabe criticarlo sin identificarse como inquisidor—), asumo tan desagradable y poco agradecida tarea de cara a la «historia mágica de España», de Sánchez Dragó, sin que sirva para tranquilizarme la idea de que, siendo yo el único que me he atrevido a adoptar la citada postura frente a la misma, sus turiferarios y el propio interesado no tienen por qué tomármela muy en cuenta: son tan-

tas las alabanzas, que mis reservas pasarán inadvertidas entre ellas.

A mi parecer, y para decirlo con brutalidad, *Gárgoris y Habidis* es un libro pseudoesotérico, a la Bergier, pero con muchas pretensiones, las cuales no hubieran sido tomadas en serio de ser más alto el nivel cultural de España. Véase, si no: el autor declara que el propósito que lo animó a escribirlo fue aventurarse «sin esperanza de retorno» por el inconsciente colectivo de los españoles; retrotraer los sucesos de la historia hasta la fabulosa región de los mitos, para alcanzar, con ayuda de éstos, el espacio interior donde reposa el inconsciente colectivo de España.

Sin entrar a discutir qué pueda ser ese «inconsciente colectivo» de un país —fijado, de una vez para siempre, hace milenios: «La España Antigua, que fue española antes de hacerse cristiana, árabe o judía...»—, me atrevo a opinar que tamaña aspiración no se realiza en las páginas de la obra. Esta, en efecto, es una mera suma de datos sobre la España no oficial, espigados sin discernimiento, a los que da una apariencia de cohesión un estilo, entre acanallado y cultista, con ambiciones de protagonismo, y se me hace muy cuesta arriba pensar que Sánchez Dragó crea que ese batiburrillo o baratillo sea un reflejo del citado «inconsciente colectivo», y que con ensamblar sus piezas disparatadas haya penetrado en nada.

En mi opinión —y no hablo completamente en broma—, lo que le ha pasado a Sánchez Dragó es que, incapaz de alcanzar el «inconsciente colectivo», se ha quedado en el nivel del «subconsciente individual», y lo que ha extraído de él —y ahora hablo completamente en serio— no puede ser más desagradable: fascismo. En efecto, la suya es una obra específicamente fascista por cuanto aúna, en un plano antes visceral que intelectual —pero, en último término, siempre ideológico—, *vindicación del irracionalismo y condena del racionalismo* —«¿Por qué demorarse en hechos cuando una memoria más profunda y convincente nos suministra mitos? (I, 21)» «Mis paisanos de Occidente suelen preocuparse (y preguntarse) por las causas de las cosas. Tarea inútil. ¿A dónde nos lleva el juego? Ahí mismo, a la vuelta de la esquina; nunca a lo remoto, a la postrer unidad, a las esencias... (I, 22)»—, *exaltación del nacio-*

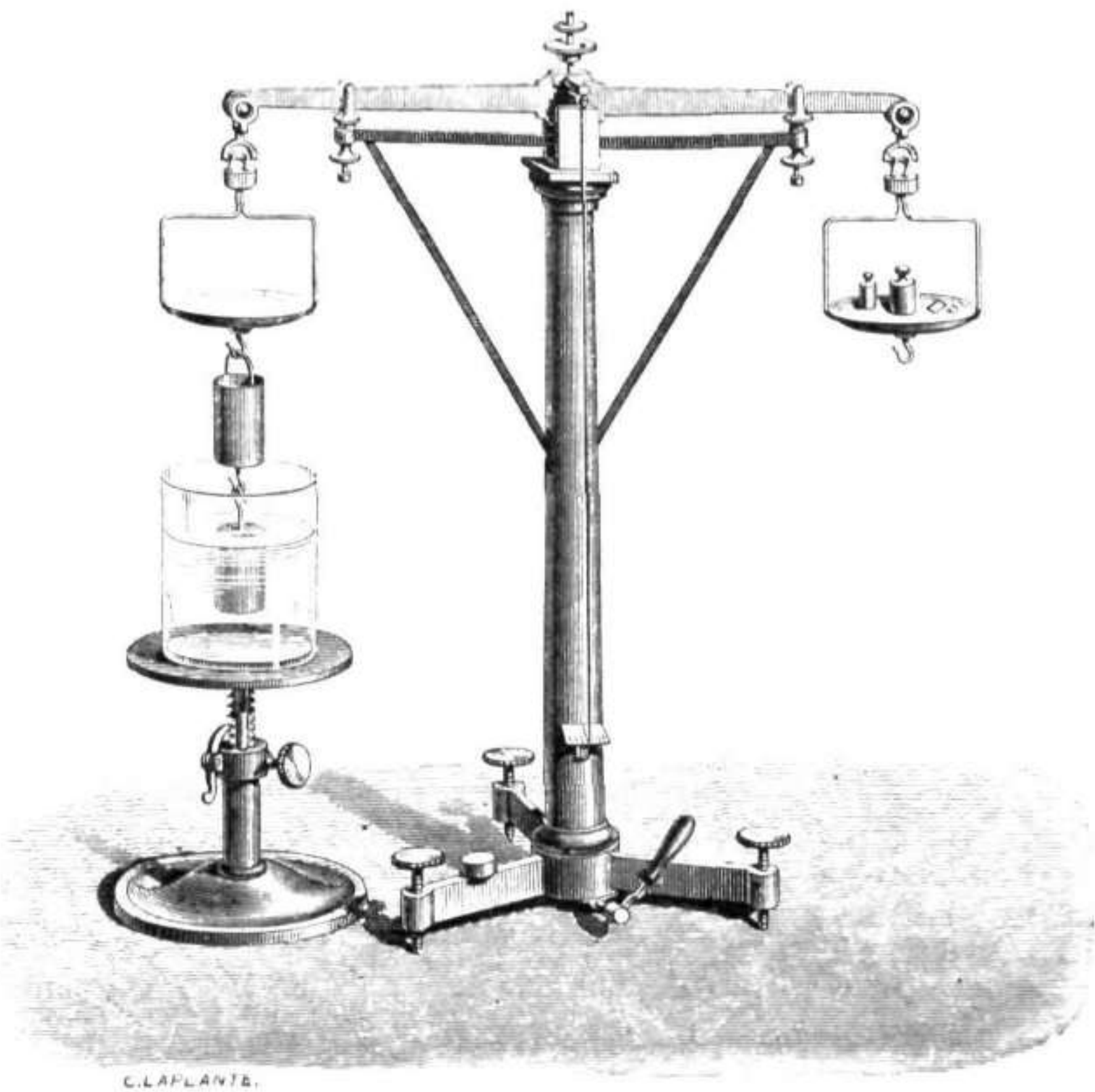


nalismo como valor supremo e instrumento de salvación —se califica de «antropólotra del homo altamirensis (I, 21)», habla de «lo español eterno (III, 60)», de «aprender el camino de regreso al antiguo, arcano, solidario, común y, a menudo, tenebroso ser congénito (I, 38)»—, *defensa del retorno a los orígenes, como medio de neutralizar el progreso, del que abomina* —«Lo que suele llamarse proceso histórico es, en casi todas partes, (...) el resultado acumulativo de las operaciones practicadas para cerceñar —y, por supuesto, violar— el ser íntimo de la especie. (...) El mundo actual, forjado en el delirio del progreso, sería el momentáneo resultado de esta tenaz falsificación. (...) De ahí (...) el creciente prestigio que desde hace pocos lustros —desvanecida ya la presunción del progreso *ad nauseam*— asume ante nuestros ojos el mundo de los orígenes (I, 24-25)»—, *antisemitismo y antimarxismo ligados* —«El *homo mosaicus*, racional hasta la náusea, cree más que nadie en la posibilidad de forjar (y forzar) el destino. La venenosa tendencia de hogaño a la planificación le corresponde en exclusiva. Y su secuela: la fe en el progreso. Guste o no, el siglo xx está empapado de judaísmo. Carlos Marx tenía que pertenecer al pueblo errante. Necesitaba esa hechura racial o atávica telaraña para tejer sus populares desvaríos. Ni en mil años hubiera dado con ellos un pensador de sangre aria, mongólica, cobriza, drávida o camita (III, 43)»—, *aristocratismo de grupo y no de clase* —«El proletariado siempre embiste contra los ideales (III, 53)»; «el proletario, tan cerca como de costumbre (III, 47)»—, *machismo «metafísico»* —Ibn Arabi «podía agradecer cuatro cosas al Todopoderoso: ser hombre, varón (*sic*), árabe andalusí y ciudadano cordobés en el siglo de Abderramán III (III, 77)»—.

Estas pulsiones *non sanctas*, que se materializan en un discurso abrupto y fragmentario extremadamente pobre, emergen de un magma caótico, de pesadilla, formado por noticias de hechos inusuales, por anécdotas curiosas, por frases que resultan más o menos misteriosas al aparecer privadas de su contexto, por resúmenes de vidas o de historias extrañas extraídas de libros y artículos y simplificadas luego, por aseveraciones inmotivadas y contradictorias —muchas veces, indeliberadamente cómicas—, ante el cual uno no puede por menos que hacerse la siguiente pregunta: ¿Cómo ha conseguido Sánchez Dragó escribir un libro en cuatro tomos, de más de mil páginas, sin que tan ingente masa de papel haya sido violada por ninguna idea? Pues, asombrosamente, no hay ideas allí. Y entonces, comprobado esto, surge, de modo necesario, la segunda e inescusable cuestión: dado que una obra sin ideas no puede ser calificada de ensayo, y que, en consecuencia, habría que considerar a *Gárgoris y Habidis* inscrita en el ámbito de lo literario sin determinaciones —pues no es una obra de ficción, ya que su autor desdeñó ejercitar en ella sus personales dotes imaginativas—, ¿qué concepto de la literatura subyace a ella? La respuesta no puede ser más simple: ese concepto exclusivamente verbal del hecho literario que viene esterilizando buena parte de la literatura española desde hace tres siglos, y que movió a Borges a escribir este lúcido exabrupto:

"La sinonimia perfecta es lo que ellos quieren, el sermón hispánico. El máximo desfile verbal, aunque de fantasmas o de ausentes o de difuntos. La falta de expresión nada importa; lo que importa son los arreos, galas y riquezas del español, por otro nombre el fraude. La sueñera mental y la concepción acústica del estilo son las que fomentan sinónimos: palabras que sin la incomodidad de cambiar de idea, cambian de ruido." Tal concepto, que da origen a una estética del buñuelo de viento o del cuesco floreado, empuja a Sánchez Dragó a escribir siempre "los eventos consuetudinarios que acaecen en la rúa", y no "lo que pasa en la calle", a no llamar nunca "al pan, pan, y al vino, vino" —quizá porque en su obra no hay ni pan ni vino.

Por último, una vez sentado lo que precede, nos topamos con la tercera pregunta clave: si *Gárgoris y Habidis* no es un ensayo, ¿a qué viene cerrar el libro con esa imponente bibliografía que tanto pasmo y gozo admirativo ha despertado entre los miembros de las clases medias de nuestra raquítica cultura? Yo pienso que esta bibliografía, ante la que no se sabe si llorar o reír —sobre todo, si se piensa que comprende 1.163 entradas, mientras que la de una obra tan decisiva como *Las grandes corrientes de la mística judía*, de Scholem, no pasa de las 280—, tiene una sola finalidad: acojonar al imbécil. ¿Y si todo quedara en eso! Pero es que la bibliografía de marras sirve para otra cosa: para hacer luz sobre el confusiónismo mental de Sánchez Dragó, sobre su incultura radical —sin un principio jerarquizador, no hay cultura—, sobre su falta de seriedad y su narcisismo descabellado. En ella, en efecto, se mezclan con absoluta falta de criterio lo valioso y lo deleznable —Asín Palacios y Denis Saurat, Menéndez Pidal y la Blavatsky, a quienes se considera en un mismo plano—, existen ausencias espectaculares —el ya citado Scholem o Vajda, con respecto a la música judía; Massignon o Corbin, con respecto al sufismo—, se dan presencias injustificables —Hobsbawm, traído a colación a propósito; de la teosofía hebrea!—, se sustituyen indebidamente libros por artículos de divulgación —Eva de Meyerovitch aparece representada tan sólo por dos trabajos publicados en «Horizonte», sin que se aluda a su fundamental obra sobre Djalâl-ud-Din Rúmi; «Les origines ibériques du peuple juif», primera parte de *L'Apocalypse de Saint-Jean déchiffrée*, de Milosz, que tanto juego hubiera podido darle, es perezosamente sustituido por una recensión del mismo aparecida en «Revista de Occidente» en 1933—, se multiplican gratuitamente las referencias para hacer crecer el número de las entradas —a pesar de que todos los datos sobre una cuestión se encuentran en un libro, se remite a otros varios en que dichos datos se hallan sin variación alguna—, se crean artificialmente falsas autoridades —el inenarrable Idries Shah, por lo que hace al sufismo; oscuros eruditos locales, traídos a colación, no a propósito de lo que constituye su especialidad, sino acerca de cuestiones tocadas por ellos tangencialmente y que los desbordan—. ¿Y qué decir del empleo que se hace de esta bibliografía espectral! Baste saber que, al referirse de pasada a la influencia sobre los *adopcionis-*



tas mozarabes de pensadores nestorianos e islámicos, alejandrinos y priscilianistas, cita en apoyo de esta creencia, y como representante de la «erudición contemporánea», a Carlos Areán, en cuya *Cultura autóctona hispana* ha debido de enterarse de que tal cosa existía; y que el problema del origen del sufismo, tan controvertido, lo resuelve con una cita de Asín Palacios en la que éste afirma que el sufismo es para él un simple caso de imitación del monacato cristiano oriental, y con la siguiente coletilla, cómico-grotestaca: «Y para mí también, gran señor arabista».

Pero no nos detengamos en lo general. Pasemos a lo concreto. Con objeto de perfeccionar nuestro conocimiento de *Gárgoris* y *Habidis*, consideremos ahora con algún detalle uno de sus capítulos. El primero del tercer volumen, consagrado a los judíos—pues es un tema que conozco.

Lo primero que salta a la vista en él es que Sánchez Dragó no sabe bien de qué habla, que prácticamente lo ignora todo del judaísmo—su única fuente de información al respecto está constituida por *Las grandes cuestiones judías*, un libro de divulgación de Nicolás Baudy, a quien llama «hebraísta de cartel» (!)—, lo que prueba con errores y despropósitos tan garrafales como los que siguen:

Confunde la Tora con el Talmud (III, 23); sostiene que el Talmud de Jerusalén es ortodoxo y el de Babilonia heterodoxo (III, 23); asume la abracadabrante afirmación de Risco—su fuente primera sobre la historia general de los judíos—según la cual en la colonia fenicia de Lucena funcionaron «falansterios (sic) talmúdicos de la rara autoridad», añadiendo que «nada, cronológicamente, se opone a ello», pues el Talmud «empezó a fraguar después del exilio babilónico, en la época de Esdras y de Nehemías. Es decir: alrededor del siglo V. a. de C. (III, 23)»—como se sabe, o debe saberse, el Talmud fue escrito entre los años 200 y 500 de la era vulgar, y se propone ser un comentario de la Michna, la cual, a su vez, fue codificada un siglo antes—; dice del Midrash que es un «comentario en clave», cuando se trata simple-

mente de un comentario que no se detiene en el sentido literal del texto (*peshat*) considerado; hace suyo el error—que procede de *El Tarot*, de Alberto Cousté—de considerar a Simeón ben lochai un «improbable rabí palestino del siglo II (III, 31)», ignorando que fue un personaje histórico.

Al abordar el tema de la Cábala, sus carencias resaltan con especial nitidez:

Escribe que «los judíos españoles inventaron o transmitieron la Cábala (III, 17)», siendo así que no se puede dudar sobre el tema, pues se encuentra absolutamente establecido—ver Scholem: *Los orígenes de la Cábala*—que ésta nació en Provenza y de allí pasó a España por Cataluña—al desconocer esto Sánchez Dragó se permite la afirmación errónea de que «en el Languedoc existían antes de su exterminio [de los cátaros] aljamas menos especulativas que las nuestras (III, 22)»—; postula que la Cábala y el jassidismo dependen del sufismo (III, 82)—no aclara si el jassidismo de que habla es el alemán medieval o el dieciochesco polaco y ucraniano, pero ninguno de ambos tuvo relación alguna con el misticismo musulmán—, lo que ha sido rechazado por completo por los investigadores modernos—el error procede de un libro de F. A. Tholuck, publicado en Hamburgo en 1837—; parece pensar que los cabalistas eran alquimistas, lo que es totalmente incierto—la única obra cabalista relacionada con la alquimia es *El fuego purificador*, del siglo XVI—; siguiendo a Risco, llama abusivamente a la Cábala «platonismo ibérico (III, 88)»—Leon Baeck sostenía que la Cábala, y en especial la doctrina cabalística de las emanaciones, procedía de las ideas del neoplatónico Proclus, pero, según señala Ernest Müller, la doctrina de las emanaciones es mucho más antigua que el neoplatonismo, pues hizo su aparición en el parsismo y en otros sistemas religiosos orientales antiguos; Weinstein suponía que la doctrina mística judía había nacido en Alejandría, por influencia griega, lo que es falso: las enseñanzas místicas sobre la creación, la Merkaba y el nombre de Dios proceden de la Biblia y están estrechamente vinculadas con la lengua hebrea—, apoyándose en la Blavatsky, Sánchez Dragó sostiene que «la más vetusta manifestación del cabalismo escrito desenterrada hasta la fecha», es el *Libro de Jasher* (III, 27)—¿se referirá al *Sefer Ha-yashar* del siglo XII, obra midrashica publicada por primera vez en Nápoles en 1552? Yo creo más probable que aluda al *Sefer Yetsira*, libro leído e interpretado por los cabalistas como un vademécum de su doctrina, pero que no es una obra cabalista. En todo caso, este último no puede ser debido a un sefardita del siglo XI, como dice Sánchez Dragó, pues fue escrito entre los siglos II y VI—, lo cual carece de fundamento: el documento literario más antiguo de la Cábala es el *Libro Bahir*; resume la doctrina de los *sefirot* en diez líneas sobre la base de la autoridad de Norman Mackenzie, y de su libro *Las sociedades secretas* (!).

A pesar de ser descalificador, todo esto, sin embargo, no es lo más grave. Lo más grave es el antisemitismo delirante de que da muestras Sánchez Dragó a lo largo de las cuarenta y cinco páginas que comprende el capítulo: «es el judío un lobo para el judío».

(III, 43)», escribe; habla del «masoquismo atávico y atávico retorcimiento (III, 45)» de los judíos; los tacha de racistas (III, 42), de deicidas (III, 22); afirma que «el espíritu del Santo Oficio —recelo, delación, compadrazgo, envidia, intolerancia— sería en sí y por sí mismo reflejo del que aún hoy cobra víctimas en aljamas, sinedrios y sinagogas. No se entiende, en efecto, la efectividad y la eficacia de la Suprema sin la eficacia y actividad de aquellos *malsines* que, protegidos por un involuntario factor sanguíneo, husmeaban el aire mefítico del *ghetto* para vomitar después en las barrigudas carpetas de los prefectos (...). Ahora bien: el *malsín* no lo inventaron los inquisidores. Sabemos, por el contrario, que constituían una corporación (o plaga) oficialmente acogida por la jurisprudencia rabínica' y hasta la propia Iglesia, ya entonces, llevaba más de dos siglos recurriendo a los *marranos* para menesteres de traición (III, 42-43)»; da por cierto el pretendido asesinato ritual del «Santo Niño de la Guardia» (III, 40).

Y por último, la vileza: Sánchez Dragó insinúa que la Inquisición y sus crímenes fueron una maniobra judía para infiltrarse en la sociedad española y conseguir el control de la misma: «El rodeo viene a cuento de España. De lo que dijimos sobre la decisiva colaboración hebrea en el quehacer del Santo Oficio. ¿Habrá que contemplar la hipótesis de un complot fraguado en las aljamas? ¿Fueron los *malsines* e inquisidores conversos, a sabiendas o no, ingenuos soldados de exploración en una tentativa encaminada a conseguir que el control del país quedara en manos mosaicas? ¿Se sirvieron de la Suprema como trampolín, alibí y argumento de chantaje, sacrificando sin pestañear a montoneras de consanguíneos cada vez que las circunstancias así lo querían? (III, 45)»; y más indignamente aún, afirma que las matanzas de judíos por los nazis fueron decididas por los rabi-

nos —¿qué se imaginará que es un rabino?—, a fin de forzar así la creación del Estado de Israel: «¿Quién acertará a olvidar los comistrajos y contubernios entre los nazis y sus víctimas? ¿Quién el sombrío genocidio perpetrado a dos manos en la promiscuidad del *lager*? Bruno Bettelheim, que estuvo allí y no precisamente entre los carniceros, nos ha contado muchas cosas sobre la *entente* contra natura que en torno a las cámaras de gas establecieron los arios y los semitas. Cinco millones de personas no van al sacrificio si de verdad quieren evitarlo. Sólo los borregos, los suicidas, los mártires y los jugadores a largo plazo colaboran con el matarife. Los judíos del Tercer Reich no eran, por supuesto, borregos ni suicidas ni mártires. Conque... (...). Y así —¿por qué no?— todo se había previsto. La planificación era atrevida; temeraria la apuesta. Ni quinquenal ni secular: bimilenaria. Consistía en recuperar Israel corrigiéndole abscisas y coordenadas a diecinueve siglos de diáspora. ¿Acaso no lo consiguieron? ¿No están los hebreos en Palestina, no ocupan el rancio solar del Templo, no envuelven y desenvuelven el Sinaí de los Patriarcas, no han recuperado el muro de las lamentaciones? Para ello era menester una guerra continental, un jaque mate a la cruz gamada y cinco millones de hermanitos acogotados. No les tembló el pulso y hoy tienen casi todo lo que buscaban (...). Los rabinos se sentaron a la mesa y movieron, con hilos largos, a sus soldaditos de plomo: Hitler y Churchill, la Gestapo... (III, 43-44)».

Ante todo esto, uno se pregunta si los numerosos exaltadores de *Gárgoris* y *Habidis* detectaron tanta ignorancia e infamia, si las asumieron o no les dieron importancia, o si es que hablaron de él sin haber leído el libro.

LEOPOLDO AZANCOT

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

QUE VAN A DAR EN LA MAR

ANDRES MIRON: *El polvo del peregrino*. Col. Alamo. Salamanca, 1978.

Discurso, tránsito, sendero al que «no he venido a borrar lo que está escrito». Polvo, materia, contraseña, la flor del sueño oriental, de este

sueño, de este devenir que es el camino por donde deambula el sujeto que enuncia. Este discurso es (título, nombre, cifra) *el polvo del peregrino*.

El «se hace camino al andar» que resuena —no es fácil ser ingenuo— se conjuga con este «polvo», grama, óbolo del peregrino. De un lado, entonces, del lado de la palabra heredada, un camino, que no existe, que «no hay», que a medida que se despliega se repliega al paso del caminante como un tapiz advenedizo que va recogiendo sobre sí mismo

sin dejar huella (dónde, por otra parte, habría de dejarla), esa intangibilidad del camino que se desdice, que no presta testimonio, que al desdecirse desdice el andar que lo transita, historia que, sin la prueba, sin la rama dorada, sin la flor del sueño, niega la historia del viajero y qué sería del que se dice viajero sin la historia de su viaje. Del otro lado, del lado del yo que se instaure al predicarse, la materialidad, la tangibilidad, la eficacia del polvo como prueba, como documento; como mancha, incluso. «El Señor, cuyo origen se halla en Delfos,

ni habla ni disimula, sino que da una señal» (Heráclito de Efeso). Esta mancha tiene un correlato que preferimos callar, por evitar traducciones; pero a buen entendedor pocas palabras: la tabla ya no está rasa. La galera del mago es una cámara negra... A'quimia del Verbo, cuántos pecados se cometen en tu nombre. La hoja ya no está en blanco: el polvo del peregrino, el poema.

Pero nada sale de la galera tal como entró. Lo que era un pañuelo será una paloma; lo que era una baraja será un conejo.

El poemario reitera todo a lo largo de su dis-curso (valga el juego de espejos), la sentencia heraclítica *todo fluye*, sentencia que Platón retoma en el *Cratilo*: «Heráclito dice que todas las cosas fluyen y que nada permanece quieto y comparando las cosas existentes a la corriente de un río dice que nadie puede sumergirse en él dos veces».

Un poeta español, de cuyo nombre no quiero acordarme—no es cuestión de reve'ar las fuentes—, retoma la idea (o ¿la Idea?) y canta a la muerte de su padre (¿Heráclito?): *nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar...*

*ni el relámpago
tiembla dos veces en la misma nube,
ni nada
permanece*
dice Mirón.

Resulta claro que su poemario se articula a partir de una matriz de tres (o cuatro) elementos que podría formularse del siguiente modo:

<i>todo fluye</i>	(Heráclito)
<i>como ríos que</i>	(Manrique)
<i>tras haber cambiado</i>	(Heráclito)
<i>van a dar en la mar</i>	(Manrique)

Ese «haber cambiado» puede ser leído en dos sentidos: uno, el del río que no es el mismo dos veces, el de la cosa existente en su movimiento, en su historia, ella y sus cambios como sucesivos e'ementos de un sintagma. Otro, el de la cosa como elemento de un paradigma. Por ejemplo, en Platón: la esencia, el objeto, la imitación artística —«la vida es un espejo», se dice en uno de los versos.

Este segundo sentido del «haber cambiado», tomado en tanto que metalenguaje, conserva la doble dirección de la mimesis p'atónica: re-producción de 1) un mode'0, a través de 2) una transformación, el arte como doble simulacro.

Ese «haber cambiado» entendido ahora como referido al proceso mismo del arte como imitación nos hace volver a reflexionar sobre esa

cámara de sorpresas, caja negra, que es la galera del mago, espacio de las transformaciones.

Pero transformación de qué en qué. Las pretericiones siempre se salen con la suya:

yo no he venido aquí para deciros lo que de puro mío no interesa

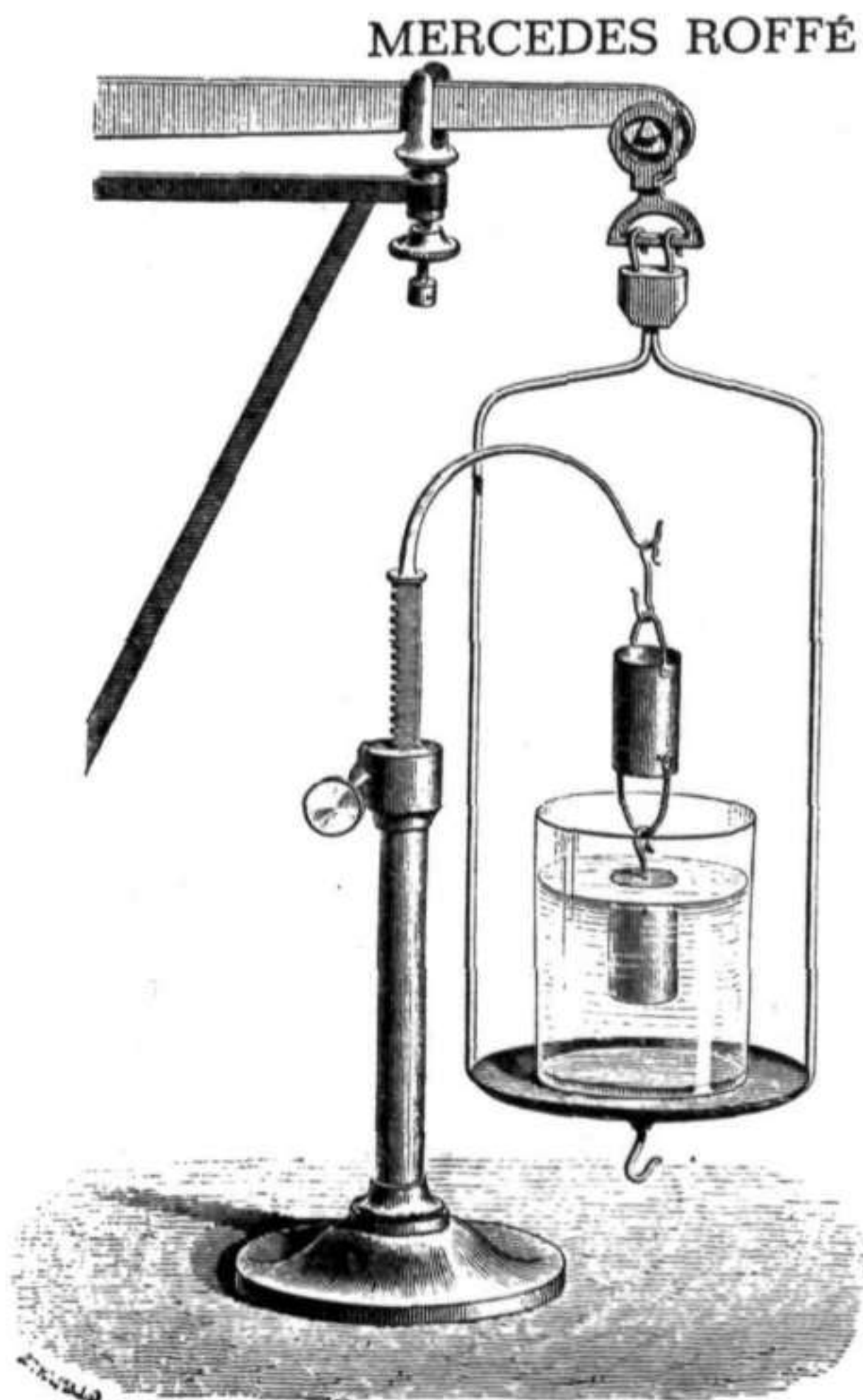
Claro que estos versos vienen, como el tropo ordena, después de dejar caer como al descuido lo que de puro de un sujeto extrapoético no interesa: tan precisas son las referencias que si la lectura osara emprender el —¿libre?— vuelo de las asociaciones, allí estaría la tradición biografista de las contrata-pas como un alcázar ofreciendo su firme resistencia (¡no se trata de caer en un mar de ambigüedades!).

*Mas un estanque...
puede que esté a estas horas escuchando...
a un lirio que cantara como un cisne.
Y esto sí nos incumbe a todo el mundo.*

La retórica, el albo cisne modernista: he aquí el fondo de la galera. Y esto sí nos incumbe:

*Salve, abruptas cordilleras
de Iberia, roquedades
que apenas el aplomo enardecido
del águila domina,
país de madrigueras,
salve.*

Un río. A su paso, un dique se retuerce sobre sí. No hay convulsión. Por el contrario, la elegancia de un signo de pregunta enlazado con otro signo de pregunta. Entre el cuerpo del signo y el punto correspondiente pasan las aguas del río. Fluyen. Van a dar en la mar.



LIBERTAD INDIVIDUAL

ALFREDO BUXAN: *Las ascuas de la leña combatida*. Colección «Nos queda la palabra». Ediciones Taranto. Madrid, 1978.

A mí me gustaría decir que Buxán es un poeta interesante, un buen poeta, y dar por terminado este asunto, pero ya que estamos aquí hablaremos de todo un poco:

LA COLECCION: «Años atrás un grupo de gente joven sacó a la calle la revista poética *Nos queda la palabra*. ¿Intenciones? Ser tribuna libre para consagrados e inéditos de una poesía a favor del hombre, de una poesía de la realidad. Y estar en la calle, al precio más imposible».

«De aquella aventura se ha pasado ahora a otra: una editorial. El mismo título, el mismo grupo y las mismas generosas voluntades. Libertad, rigor y absoluto desprecio para los componentes comerciales que nivelan o desnivelan lucro y cultura. Te los puedes encontrar por la calle y, desde luego, en el Rastro madrileño, su punto neurálgico de operaciones. Poesía y narrativa al precio unitario de veinte duros volumen. ¿Autores? Entre otros: Félix Grande, Alfredo Buxán, José Hierro, Gonzalo Rojas, Agustín Delgado, Horacio Salas, Angel González, David Viñas, Daniel Moyano...» (GUIA DEL OCIO DE MADRID, noviembre de 1978).

EL POETA: Nacido hace veintinueve años en ese paraíso de caballos salvajes que es La Estrada (Pontevedra), ciudadano madrileño desde 1952. Trabajador eventual de la enseñanza, las artes gráficas y la socorrida oficina. Miembro fundador de «Nos queda la palabra» (revista y colección). La obra de Alfredo Buxán ha visto la luz, por el momento, a través de distintas revistas, en dos libros antológicos (Poesía en carne propia, editorial Hoac, 1977; y Poesía en camino, publicación de la revista «Nos queda la palabra», en 1977). Las ascuas de la leña combatida es, por tanto, su primer libro; aguarda, acechante, un segundo titulado *Acumulada*, numerosa herrumbre.

EL LIBRO: Escrito en Madrid, entre 1976 y 1977. Presentado, ahora, en tres partes proporcionales: «La ciudad, los sótanos y otras sorpre-

sas», «Del amor y otras costumbres» y «Veinte minutos de vergüenza» —sobre un verso original de Mario Benedetti—. Esta primera entrega de Alfredo Buxán, Las ascuas de la leña combatida—libro de lucha y mucho combate—puede antojársenos como el tríptico resultante de la «contemplación»,

jugándose la vida en cada envite (pág. 43)

siempre íntima y personal, siempre poética-clásica, de ese esperpento que ha llegado a ser la LIBERTAD,

desayunarnos libertad con alguna mantecada y tener algún amigo lo mismo que un retozo (pág. 23)

La libertad que engendra monstruos y esa otra, ¿o la misma?!, que conmueve soledades aún sin nombre definido,

el nombre de lo que él espera de los hombres (pág. 13)

La libertad bajo fianza de una sociedad, la nuestra, la suya, la tuya, DESCARNADA, levemente, atrocemente, gangrenada: la libertad social. Y frente a ella, el golpe de la esperanza, cachazudo, cínico y vengativo, pero, al fin y al cabo, redentor: un espasmo

para volcarte y revolcarte la vida en el vestido (pág. 25)

llamado: libertad individual.

Esto es mucho decir, no se puede apurar tanto delante de un libro de poemas, y más cuando el autor se ha empeñado en dejarnos claro que él, el luchador, es un poeta realista—evito término conflictivo: social. Abrazos. Luis—que se bebe las situaciones a sorbos largos y dolorosos, que consigue esperanzarnos con alguna revolución pendiente o aburrirnos con alguna tónica vergüenza, y que, por más, escribe para que le lean muchos y no para que le critiquen o reseñen unos pocos.

F. TORRES

CON IMAGENES, SIN METAFORAS

CARMEN ORREGO: *Entre nos otros*. Editorial Aguilar. Madrid, 1978.

Y todo de vuelta es el título del primer libro de poemas que en España se conoció de esta poeta chilena. Entre nos otros cierra el círculo de un lenguaje absolutamente limpio al que una lúcida percepción de los elementos—de ese estado en virtud anímica de lo poético—que maneja para la construcción del poema, la convierten en una digna representante de ese nuevo camino que anda tentando la poesía: el del habla esencial (léase palabra sin retórica, palabra desvinciada de resonancias consagradas) como instrumento fundamental, por un lado, y, por el otro, esa cierta claridad, casi clarividente que hace que el poeta hable desde dentro del mismo acto de la creación, que no tome distancia. Que la idea que el escritor tiene se integre en un todo en la transmutación que se produce desde que ve la materia poética hasta que cierra el poema. Algo como lo que en su poema Agua III dice Carmen Orrego: Ir a la fuente / y ser fuente.

En este libro Carmen Orrego eleva los elementos de la realidad, las acciones, a su primera instancia metafísica. Lo real no pierde su identidad, pero sí se transparenta, se alza con su mundo de su propio contexto. Se convierte en su pura imagen, sin metáforas. En su propia representación. Así a lo largo de la lectura el libro se nos torna un juego de altos espacios—pero espacios claros—nunca desasidos—humanos, como los espejismos—. La poeta en posesión de esa abstracción juega con ellos (es posible que a veces esa tentación por lo lúdico—y me refiero sólo a muy contados casos—le quite cierta concentración que los pudiera valorar). Lo lúdico en exceso suele a veces dar preeminencia a lo aparente.

Leer *Entre nos otros* es una alegría, grande, hermosa. Al final se nos impone un mundo de claridades que sostiene, más allá de lo inefable (recurso muy usado para justificar—suelen hacerlo—los poemas breves—una línea de hondura, una tensión que va configurando el auténtico trasmundo de Carmen Orrego. Veamos este poema Los caminantes: Siete / caminantes / salieron / por la / mañana / Sólo / tres / alcanzaron / la noche / Los

caminos se alimentan de caminantes.

Carmen Orrego busca señales, pero señales totalizadoras. Lo que para dar la atmósfera universal utilizaron los japoneses en sus haykus. Pequeñas huellas que sostienen la idea del hombre. De esos rastros saca poesía, dice, en su poema Vehículos: La confianza lleva / una manzana / en cada mano / El pez abriga / cielos / en su vientre / Tú / conservas mi imagen / en el agua.

El exceso se hace dentro de la misma palabra. La palabra escrita no para ser contemplada, la palabra contemplando. Como lo que sugiere es definitivo no recurre a ampulósidades. Esa pasión—como toda pasión cercana a lo esencial—nace más de lo neutro que de lo rotundo. Lo neutro cargado a la vez de expresividad, de humanidad, de fuerza y paralelamente de quietud generadora. Posiblemente si Carmen Orrego indagara más en los volajes que lo neutro carga su poesía iría más profundo, pero ella se nutre, ya dije de las pequeñas—y no lo digo peyorativamente—revelaciones. Apuesta por el abismo para ganar el vuelo. Pero no se hunde definitivamente. De allí que pueda dar esas claridades.

Hay veces que en poemas como la serie titulada Dos, lo lúdico (me refiero a Dos I, Dos II y Dos III) se queda en la superficie. Algo diferente ocurre—por buen oficio y cierto encantamiento—en Canción IV:

En el principio
era el pájaro Ayyahay
Ay
cantó sólo una vez
Ya
se me voló de las manos
Hay
pájaros de consuelo.

Leer los poemas de esta poeta es descubrir los continuos, incesantes gestos, ademanes, actos con los que—siempre de a casi imperceptibles mensajes—la poesía tiene la perfecta perennidad del instante. Con Raúl Brie, gran escritor, hablamos una vez de la identidad que existe entre el instante y eso que concebimos como la criatura original del poema, o sea, lo que lo hace no sólo distinto sino que también lo califica como creación. Tal vez sea ello lo que hace que un poema burle la temporalidad, esa cualidad de ser sólo nacimiento, sólo y nada más que nacimiento. Carmen Orrego lo presiente, tal vez lo indague. Para el poema pueden, como para el hombre, valer estas palabras del Antiguo proverbio que escribió ese gran



poeta que era Holver Martínez Borrelli:

Bendito aquel
que viene en nombre de sí mismo
porque será el único culpable.

LEOPOLDO CASTILLA

LOS SENTIMIENTOS EN SU SITIO

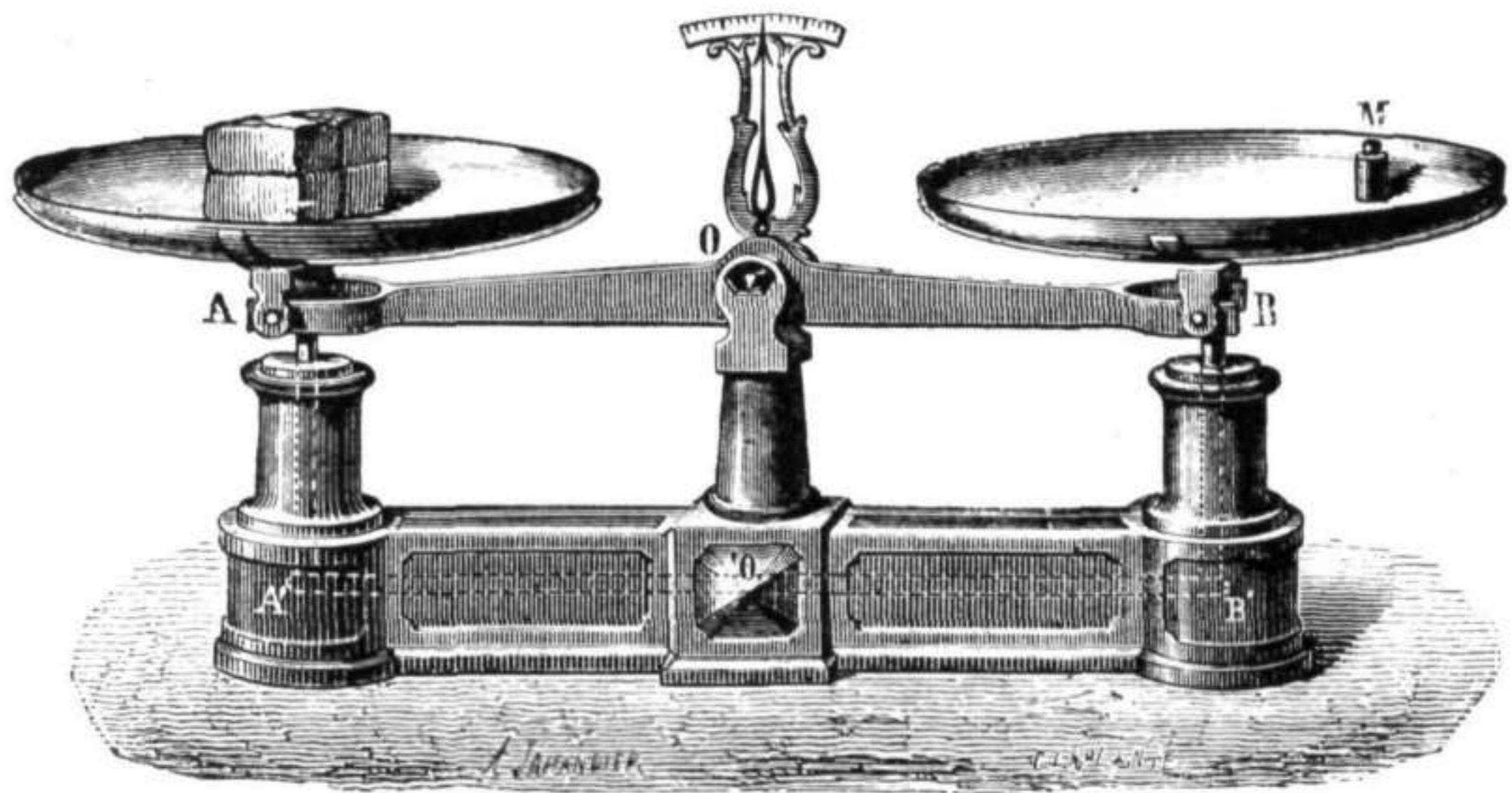
RAUL PEREZ TORRES: *Musiquero joven, musiquero viejo*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ecuador, 1978. 99 páginas. 12,5 x 18,5.

Ya se sabe que el cuento es un género peligroso. De obras menores ejercicios de principiantes pasamos a pruebas definitivas, quizá desmascaradoras de escritores consagrados. De aquí que el cuento—no se perdona nada—evidencia a un autor de forma más categórica que la novela. Requiere mayor dominio técnico que ésta, mayor precisión del lenguaje, capacidad de síntesis, cuidado del estilo, mantenido en su totalidad y vinculado más estrechamente al contenido por tratarse de una pieza corta. Principalmente requiere una mayor objetivación del proceso narrativo. Por ello, como en el caso de Pérez Torres, sus cuentos nos anuncian a una indiscutible promesa.

Fue ganador del premio «José de la Cuadra 1977», conjuntamente con otros dos compañeros. Por primera vez en la historia del premio, el jurado calificador decidió, dada la calidad de las obras presentadas, otorgar tres primeros premios a *Musiquero joven, musiquero viejo*, a *La edad y el polvo y otros cuentos* y a *Cuentos de la ciudad*, respectivamente. Y pidió, con este fin, elevar la recompensa de 10.000 sucres a 21.000, para que así tocaran a 7.000 sucres cada una de las obras premiadas. Propusieron, asimismo, que si ello no fuera posible, se le diera, por unanimidad, a *Musiquero*.

Raúl Pérez Torres nos ofrece, en efecto, un libro que merece la pena ser leído, por su maestría, por la universalidad de sus personajes ecuatorianos—éste no parece ser de un tiempo y de un lugar, les hace crecer en dimensión humana.

«Por qué laberintos de múltiple pobreza venimos a dar—escribe— a esta noche de espanto.» Qué hemos hecho del mundo, nos preguntamos, para que toda visión desgarrada nos parezca real. Pérez Torres sabe poner el valor de los sen-



timientos en su sitio y es uno de los escritores más sinceramente desmitificador.

Nos representa a la vida como una trampa, una burla cruel. Somos enanos, pobres hombres, manejados por destinos siniestros. La sociedad es como un circo romano en el que las frustraciones nos despedazan. El odio y el amor van siempre juntos—también el complejo de culpabilidad—, o mejor dicho, el cansancio y el miedo a la soledad, el hastío y la necesidad de vivir. De aquí que las caricias, la compañía, sean una burda mentira. Compartimos el calor de los cuerpos, pero, en definitiva, mi alma es sólo mía. Esta es la conclusión que sacamos leyendo algunos de los cuentos centrados en la pareja.

El único sentimiento humano que permanece erguido, en toda su pureza, a través de las páginas, es la solidaridad. El más difícil, sin duda, de encontrar en una sociedad depredadora, pero, y quizá por su misma rareza, una vez conseguido, sea el único que pueda mantenerse inalterable.

Musiquero... es un libro estremecedor, de esos que ponen la piel de gallina, o la gallina de piel, como escribía César González Ruano, a pesar de que deje un camino abierto a la esperanza, como en el relato que dedica a una compañera muerta en la lucha, a «esta b'anca blanquita que a los diecisiete años, cuando sus pechos aún no necesitaban centinela, la trasladaron los malvados a otro mundo, la sacaron de su piel, desfiguraron su risa, que ya sonaba como el tambor de nuestro antiguo taita...».

Pero la amargura predomina, crece como una montaña entre nosotros y una posible salida al leer, por ejemplo, *Ana la pelota humana*, donde se nos presenta toda la sordidez de la explotación del hombre, en este caso una enana.

El tiempo también es devastador, al igual que los hombres. La vida. «Abres los ojos, lo que te permiten

las cicatrices. Tratas de mover los brazos y no puedes. Dices entonces "Ayayay" con una voz retorcida que sale del otro lado del guante de tu voz, y el que está a tu lado y no ha dormido, prende un cigarrillo y te lo pone en los labios. El humo entra en tu cuerpo con la apacible benevolencia de una sonrisa. Entonces recuperas el recuerdo y ya no te duelen ni los ojos, ni los brazos, sino algo más adentro de las heridas y los golpes, y piensas que es bueno que te sigan torturando, que sigan despedazando a golpes la conciencia de tu fracaso.» La larga cita no es casual. Obedece a la necesidad de dar una muestra representativa de su estilo y de su temática. Las constantes que predominan la tónica general están perfectamente representadas en este párrafo.

El resto es ficción, literatura. Como él escribe, al final del libro: «Quédate con ella, perrito mal herido, perro de lengua larga, lameador de palabras».

AVELINO LUENGO VICENTE

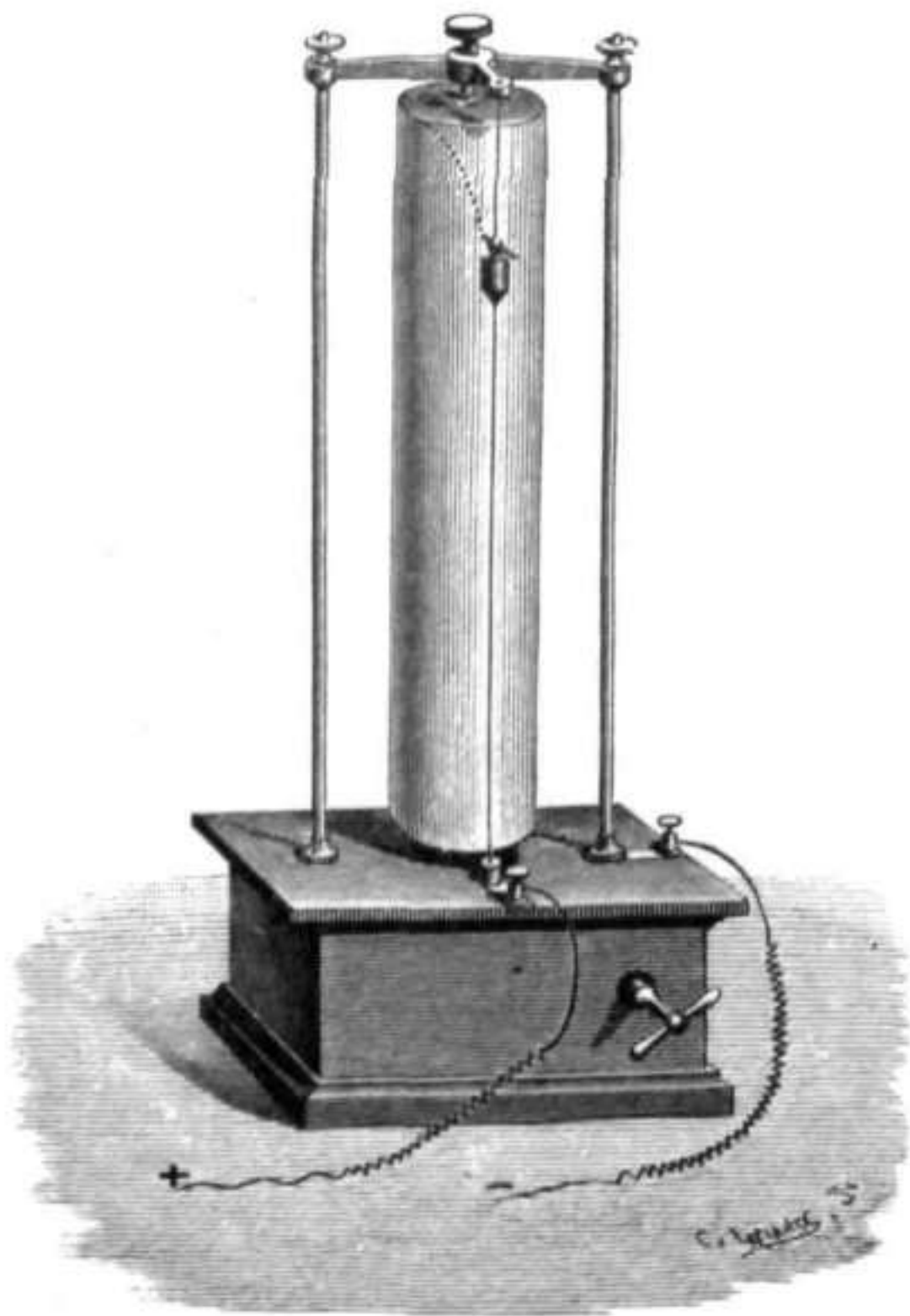
HECTOR TIZON: LA REGRESION CRITICA

HECTOR TIZON: *El traidor venerado*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1978.

En la segunda mitad de los años sesenta hace eclosión en la Argentina un grupo de narradores y ensayistas que, sin constituir estrictamente una «generación», por la disparidad de sus edades, tiene ya, mirado en la perspectiva de una década, la suficiente coherencia para ser considerado un bloque. Ni generación ni escuela, ya que ésta



EN TORNO
A LAS
"APROXIMATICAS",
DE
MIGUEL VEYRAT



MIGUEL VEYRAT: *Aproximática*. Libros Hiperión. Madrid, 1978.

En ese alarde de lectura —en muchas ocasiones terriblemente comprometida con la premura que motiva tanto el tiempo como la calidad de lo leído— que conlleva el reseñar libros, pocas son las oportunidades en las cuales verdaderamente nos sentimos recompensados del esfuerzo. Hay que reconocer que el hecho se produce con más énfasis en lo que a poesía se refiere que a otras manifestaciones del hacer literario.

Tenemos que reconocer que la poesía es de una manera constatable el campo más socorrido por la mediocridad, en el mejor de los casos, o la irresponsabilidad, en su óptica más señera. Al hecho ha contribuido esa tan socorrida justificación de cuantitativo cariz, que tiene más de elucubrada falacia que de verdad auténtica, y de cuyo dudoso empleo en más de una oportunidad se ha hecho eco la crítica, la cual nos dice que un poeta se puede salvar por un poema y un poema por un verso. Es una lástima que la máxima redentora, que parece a todas luces negar el hecho fundamental de la actitud de búsqueda dentro de la expresión poética, no haya sido empleada en sentido inverso: un poeta se puede perder por un poema y un poema por un verso. Con esto no queremos negar el hecho de que el encuentro poético no sea una realidad que en muchos momentos bordea el acontecer mágico, im-pre-visto, sino barruntar que ese encuentro poético, ese logro expresivo no es otra cosa que el resultado de una praxis. Una praxis en la que la mayoría de las veces se mezclan más angustias que halagüeñas memoranzas.

Existe una gran diferencia en la postura del poeta de un país latino y uno de un país sajón o anglosajón. Mientras el primero reclama un sitio que le identifique como catalizador de un momento de angustia, el segundo pretende que se le identifique como individualidad dentro de un proceso de búsqueda coherente con una totalidad que envuelva tanto un orden de tiempo como de íntima personalidad. Esto da como resultado, entre otras cosas dignas de tenerse en consideración, el volumen de los libros y las antologías de un país latino y las de otro que no lo es. Una serie de consideraciones parecidas a las expresadas son lo primero que me han saltado en la lectura del libro de Miguel Veyrat.

Aproximática es desde luego un libro en conflicto, o conflictivo, y estas dos situaciones eminentemente humanas, tal vez lo más humano en que se sustenta y desde donde parte la experiencia poética abarca por igual tanto al autor como a su libro. En Miguel Veyrat vive la dolorida, que no dolorosa, experiencia del caos, que en el tiempo se hace tragedia y cotidiano desmoronarse. Un reflejar ese tiempo límite que hace del cambio un continente de asombro del cual podemos, en el instante menos imaginado, salir convertidos en un monstruo diametralmente opuesto a nuestras más caras y defendidas esperanzas. En estos poemas el equilibrio vive su riesgo más totalizador; de la duda surge la dinámica que humaniza el verbo y que le otorga ese aliento de asombrado cuestionar lo inmediato. Es este cuestionarse lo próximo lo que hace decir de J. M. Caballero Bonald, sobre la poesía de Veyrat, que «la aguda brevedad de la sá-

supone una dirección y un agrupamiento previos, imposibles de lograr en un país por tantos motivos inorgánico, como es la Argentina moderna. Pero sí «bloque», en cuanto revela, como pautas de producción, unas mismas actitudes ante la realidad general del país y ante la realidad técnicamente específica de su tarea literaria.

Es un grupo apenas conocido por

los especialistas en España. Este reciente libro de Tizón permite recontar los otros nombres, todos autores nacidos entre 1930 y 1945, en la llamada, por ciertos historiadores, «la década infame»: Enrique Medina —el más exitoso, con *Las tumbas*, *Las hienas*, *Transparente*—, Hector Lastra (*La boca de la ballena*), Rodolfo Rabanal (con el muy afinado intento de *El aparta-*

do), Jorge Assís (*La manifestación*, *Don Abdel Zelim*), Isidoro Blaistein (uno de los mejores cuentistas argentinos actuales, autor de *La felicidad* y *El mago*), Juan José Hernández (*El inocente*, *La favorita*).

Si se pudiera ya dar una caracterización a la p'eyade, podría hablarse de una literatura de «regresión crítica». El público español conoce bien las novelas de Manuel

tira alterna con la gravedad sentenciosa». No cabe duda que la sátira es en su sentido más inmediato praxis del conocimiento, del acontecer envolvente en que el poeta se contempla inmerso. Se nos hace imprescindible citar nuevamente alguna de las palabras de Caballero Bonald por lo de aclaratoria que tienen con respecto a la poesía que encierra este libro: «Entiendo que el estilo poético de Veyrat, tan voluntariamente seco y conciso, tan aséptico a fuerza de asimilar contagios, contribuye a veces a cerrar herméticamente el poema. Se hace difícil entonces traspasar sus umbrales, ir más allá de su epidermis léxica. No me refiero ya a ese sustancial irracionalismo que se incrusta en *Aproximáticas* casi con excluyentes prerrogativas motoras, sino al propio método indagatorio en torno a lo que podría llamar la zona prohibida de la realidad». No será la última ocasión en que nos veremos obligados a citar a Caballero Bonald, en el curso de esta reseña, pergeñada con los límites propios de su naturaleza, que podríamos definir como eminentemente informativa sobre un libro.

Hasta el momento, casi de una manera inconsciente, nos hemos estado circunscribiendo a la personalidad física y sus implicancias vitales y de exploración de Miguel Veyrat como *hacedor* u organizador de una experiencia expresiva. Se me ha de permitir ser confesional, y digo que se me ha de permitir ser confesional dado que casi por lo general lo confesional no es una necesidad interior, sino una imposición exigida por un medio determinante. Lo que deseo confesar es que lo que menos me importaba o lo que menos me ha importado de *Aproximática* ha sido su autor. Me ha sobrecogido el libro por su unidad en sí, por la tensión existente en él como dinámica de una búsqueda que se concreta en su propia realidad textual.

En el plano de la experimentación textual dentro del actual panorama de la poesía española —donde la mayoría de las veces la magia del lenguaje da paso a la pirotecnia transitoria y sin riesgos—, el libro de Miguel Veyrat no deja de ser un hecho, pocas veces constatable como logro alcanzado. La poética que recoge *Aproximática* —poética como actitud, no poesía como vanidosa entrega de situaciones emocionales— se encuentra inscrita dentro de esa riesgosa propensión al desmembramiento del sentido interno de la palabra dentro del curso lineal de la frase en que la palabra suele asumir un sentido de servidumbre preconcebida y pre-textual: «No es insólito que, en este sentido, el poema se abrevie hasta quedar limitado a un pensamiento fugaz, casi inalcanzable por su misma reducción a lo puramente embrionario».

Cuando Caballero Bonald ha empleado el vocablo *embrionario* creo que ha acertado en el hecho de apuntarnos que *Aproximática* es un hecho formal y expresivo que contiene en sí el desarrollo de su propia realidad sensorial; un hecho vital que va generando su entrega emocional dentro del ámbito de una autonomía capaz de ser un acontecer poético generador de transferencias renovadas. Me atterra pensar que la poesía pueda no ser un acontecer embrionario, dinámico y fugaz en su entrega inédita. El terror y el amor pasarían a ser una constante de signos inmóviles, opacos, en abierta contraposición con la reflexión de la luz. Losas en lugar de espejo.

GALVARINO PLAZA

Puig (*La traición de Rita Hayworth, Boquitas pintadas, El beso de la mujer araña*) y puede calibrar la medida de la «regresión»: vuelta a la infancia y a la adolescencia, en los críticos años en que la floreciente Argentina entra en el cono de sombra de la inestabilidad, las décadas de los treinta y los cuarenta, a la formación intelectual en medio de una cultura de masas hegemoni-

da por la canción de consumo, el cine y la radio, la educación sentimental en un mundo sin modelos válidos, con viejos esquemas anticuados y reiterativos, en un ambiente de represión disimulada y puritanismo sórdido, disfrazado de descreimiento liberal. Un apego casi obsesivo a la peculiaridad, al detalle, a la reconstrucción de medios, de tipos, de modos de expresión,

como reacción a la literatura cosmopolita, de referentes literarios, cuyos modelos más eminentes son Borges y sus discípulos, y cierto Cortázar. No el realismo romo y fotográfico, ni la literatura-documento, sino la vuelta al origen para saber en qué medida puede estar en él la raíz del desasosiego posterior, la creciente inseguridad, la disolución caótica del conjunto social, la cada vez más afilada contradicción entre autoritarismo fascista y culto a la violencia guerrillera.

La regresión no es un mero ejercicio de nostalgia ni una onanista «fuga hacia atrás», un refugio en el pasado, concluso e inofensivo. Por el contrario, es una mirada anhelante, sospechante, eventualmente do'orida o cruel, hacia lo que se entiende el punto de partida del hoy. Es una actitud del presente, cuyo objeto es el pasado, no una reactualización del pretérito, negando su calidad de tal.

En la obra de Tizón (*Fuego en Casabindo. El cantar del profeta y del bandido, El jactancioso y la bella*) a la preocupación por las raíces se unen otros elementos igualmente acuciantes, muy relacionados con él.

El primero es la vieja inquietud argentina por la identidad, provocada por la estructura de un país reciente, sin viejas raíces indígenas, poblado abruptamente por oleadas inmigratorias, en gran medida, incoherentes. Pero el punto de vista de Tizón no es el clásico del país portuario, que analiza la mezcla en el escenario de Buenos Aires, centro del fenómeno y lugar donde la hibridación protagoniza el proceso, sino desde la periferia: su referente es su patria chica, su «tierruca» de Jujuy, el ángulo noroccidental de la Argentina, donde, por excepción, hay componentes indígenas fuertes. La riada de inmigrantes es relativamente débil y el centro de atracción histórica no es el Atlántico y el «afuera», sino, por el contrario, la dirección al Pacífico, el altiplano y la montaña, el «adentro» del país.

El segundo es la visión de un paisaje de confines, como lo es el mundo jujeño. Lugar de paso de los caminos que llevaban del Perú a Tucumán, punto de toque entre el núcleo aborígen intacto, el mestizaje con la primera oleada española conquistadora, la hidalguía del lugar y la posterior inmigración del siglo XIX. En su trabajo inmediatamente anterior, la novela *Sota de bastos, caballo de espadas* (una epopeya con tintes grotescos, acaso el único intento épico de la narrativa argentina desde la trilogía sobre la guerra del Paraguay, de

Manuel Gálvez, en la década del 20), el tema de los confines está llevado a su punto de máxima tensión, pues el referente histórico es el éxodo jujeño, la despoblación del lugar ordenada por Manuel Be'grano en la guerra de la independencia, que deja un hueco demográfico entre realistas y criollos como para que la figura de «frontera» se enfatice, alcanzando la forma del desierto.

Una porción de *El traidor venerado* (las narraciones *En vano cruda guerra*, *El que vino de la lluvia* y *La laguna*) está, de nuevo, dedicada a mostrar, con pequeñas unidades como aisladas y contemporáneas, un paisaje de confinados, viejos indios inmóviles, pequeños comerciantes españoles, ingenieros ingleses, campesinos vagabundos, aventureros de menor cuantía, fulleros y caciques de segundo orden, todos alineados contra ese paisaje final argentino en que el país pampeano y portuario se da de bruces contra su margen: el altiplano.

La pieza esencial, que devuelve el libro al mundo de la «regresión crítica», se llama, precisamente, *Regreso*. Es la historia de un hombre adulto que vuelve a su casa de infancia y, a través de objetos fami-

liares y abandonados, relee entre líneas censuradas de sus primeros años, hasta que vuelve a ser niño, sin dejar de ser «niño crecido», y el guardián de la casa lo trata como a un extraño. Imposible no evocar el *Tonio Kröger*, de Thomas Mann, el tema del hombre que se siente exiliado de su tiempo anterior, expulsado de un pretérito que, sin embargo, es inexorablemente suyo, pero también es insoslayable la actitud regresiva y crítica, a la vez, del narrador, que no se enternece con un revolcón en el *tiempo perdido*, sino que vuelve a él para re'er lo que el olvido—nunca inocente—ha destruido en el fascinante discurso de lo que pasó y no ha terminado de pasar, en la continuidad incorrupta del tiempo.

También es un irónico viaje al pasado *Tres mujeres*, la otra pieza mayor del libro, donde tres generaciones de mujeres que han tenido la iniciativa sexual y, seguramente, han embrollado la sucesión de la familia con la colaboración de varones ocasionales y cariñosos, vuelve a plantear el tema del confuso confín, esta vez en la sangre y la herencia, circunscrita por la intimi-

dad de una familia burguesa y sus murallas de buenas maneras.

La forma elegida por Tizón es también fronteriza. Ha renunciado a la clásica sucesión de cuentos cerrados, que empiezan y terminan, para abordar unos procedimientos abiertos, donde todas las posibilidades del cuento se alternan. Esto contribuye a mostrar un paisaje social confuso, crítico, inestable, donde todo parece fragmentario, fugaz, esencialmente precario. La forma elegida es la que mejor responde a estas exigencias del referente. Hasta el extremo de que en *Señales, pronósticos...* la guerra vuelve a la narración, y lo hace como una gigantesca batalla secular, donde, en un país invadido, los tanques y los *carriers* se confunden con las armaduras y las flechas de obsidiana. Sin saberse dónde están los propios y los ajenos. He allí la clave del libro y de muchas otras constantes de la actual literatura argentina: tomar la dificultad como un estimulante y recoger el desafío de escribir, corriendo a través de las fronteras y de la «vana, cruda guerra».

BLAS MATAMORO

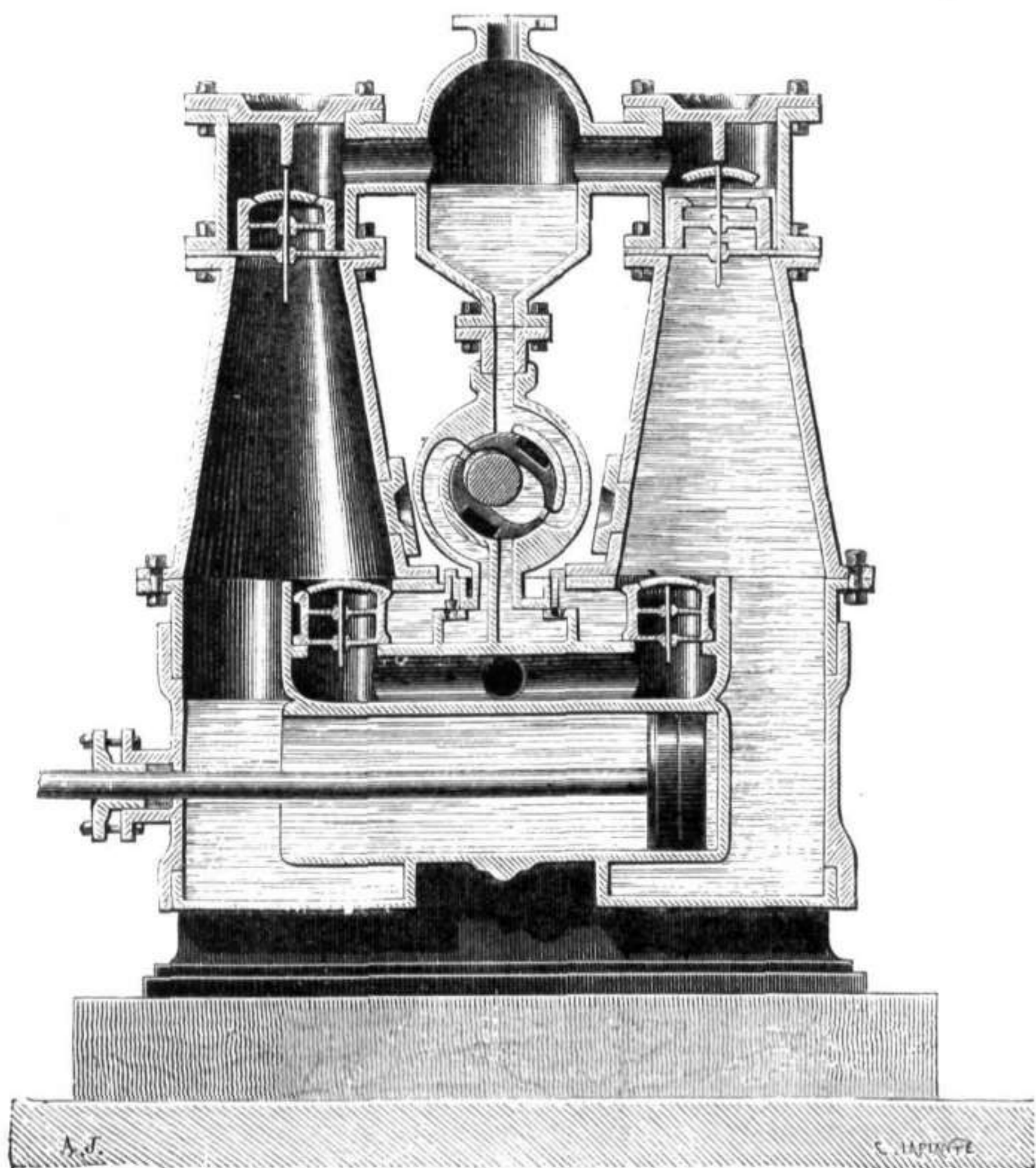
PAIS Y PAISANAJE DE FERNANDO QUIÑONES

FERNANDO QUIÑONES: *El viejo país*. Monte Avila Editores. Barcelona, 1978.

Ambiciosa, tanto como legítima, la aspiración a abarcar en una gavilla de relatos la profusa y diversa vividura de las Españas, de este «viejo país», ancho y no ajeno para los ojos del poeta que ahora está decidido sólo a contar, aunque por entre las rendijas del cuento se le cuele—fuerza y querencia de la palabra—el canto natural. Porque el poeta Fernando Quiñones, en el libro que me propongo comentar y en otros suyos de pariguales hechuras y medidas, ejerce de narrador sin lastre alguno de eso que llaman «poesía» (o peor aún, «lirismo») quienes gustan de híbridos tales como la «prosa poética», delicuescente producto de los liróforos celestes que no se atreven a librarse enteramente del verso—como aconsejaba don Antonio Machado—cuando el verso, con sus pompas y sus glorias, los tiene esclavizados. Juzguemos, pues, *El viejo país* por su sola condición de pura narrativa. Pero consintamos en inquirir cuál de sus caras mira al singular poeta épico que Fernando Quiñones es: acaso la del entañamiento con el suceso, entendido emotivamente, este último, como *definitiva* ostensión de una índole. Y a seguido advirtamos que ese entañamiento se da en la ocasión y la proporción en que unas circunstancias—lugar,

tiempo general o particular—y unas instancias interiores—memorias, premoniciones—concurrer, chocan y se iluminan poéticamente por efecto de un lenguaje a la vez significativo y sugestivo y, en consecuencia, hondamente *eficaz*. En todo caso—quede esto bien claro—, la poesía es aquí un «resultado» lícito y gratificante, nunca un «propósito» finalmente desnaturalizador.

Dejemos para después la parte final del libro («monstruario nacional: los híbridos»), que me parece un añadido no desafortunado, pero tampoco perfectamente justificado, si nos atenemos a la estructura, al tono y al sentido de los 13 relatos que la preceden. A propósito de éstos, empecemos por constatar que, excepto los llamados en la contraportada «entretextos»—y que son, en realidad, sucesivos prologuillos respectivos a cada uno de los relatos, especie de «puesta en ambiente» con datos de historia más o menos personal y de geografía concreta—y excepto buena parte del relato titulado «El arquitecto», la construcción narrativa es, valga el adjetivo, «tradicional»: ninguna interferencia espaciotemporal, ninguna multiplicación de perspectivas, ninguna distorsión del lenguaje, menos aún, ninguna voluntad de creación o destrucción del aparato lingüístico. En los «entretextos», la conformación monologal sí maneja y mezcla elementos varios, en evocaciones informales y desenfadadas, truncadas adrede en su concatenación lógica para crear, de un modo u otro, la apoyatura



histórico-emotiva sobre la que erigir la radical veracidad del relato consecutivo.

Porque, efectivamente, lo que estos relatos —cuya diversidad corresponde no tanto a su localización dentro, e incluso fuera, del «viejo país» como a sus maneras de revelar la realidad primaria e inmediata— tienen en común y en sustancia es su calidad de testimonio, su seria profundidad de espejo. No nos engañen las ocasionales escapadas a la chanza con que este andaluz tremendo se alivia del ineluctable sofoco de vivir un «tiempo de miseria» en una «triste, sucia y desdichada patria». ¿Estamos, pues —para decirlo en términos ya acuñados por la crítica al uso—, ante una muestra tardía de «realismo social»? En absoluto, respondería yo. Nada más lejos de los relatos de Quiñones que la rigidez doctrinaria y la poquedad estética de la narrativa «de la berza», por muy honestos, y aun arriesgados entonces, que fuesen sus planteamientos. Lo que ocurre es que Quiñones viene de un tiempo difícil y tiene conciencia de que aquellas dificultades no han terminado todavía. Y más «conviviente» que «viviente», se siente urgido por sus alrededores y al cabo de la calle de últimas novedades para atavío de petimetres. Necesita contar, y cuenta directamente, rectilíneamente. Ah, pero con cuánta sabiduría.

Veamos. En primer lugar, ¿a qué modos de narrar —yo diría «de pasar el espejo»— corresponden los relatos de *El viejo país*? Esencialmente a dos que en ocasiones se combinan: uno, imparcial, desentendido, estático, que da como efecto la *tranche de vie*; el otro, intencionado, reticente, dinámico, redomadamente conducido hacia un final imprevi-

sible (o por lo menos insólito) y proporcionadamente impresionante. Observemos que los relatos correspondientes a este segundo modo son los más; entre ellos destacan, por su mayor viveza e intensidad, los titulados «La madre», «La noche toda llena de agujeros» y «La honra». Los titulados «La siguiyria sin cabeza», «El viejo país», «Habla el Cazón de su accidente» serían los más próximos a la *tranche de vie*; en tanto que «Arcaico», «El gran domingo», «El sanador», «Otro crimen pasional», construidos en movimiento hacia un desenlace sorprendente, parecen bastante atentos a reflejar con medida crudeza situaciones humanas de tensión individual producida por un desorden colectivo.

Antes he dicho «imparcial, desentendido», refiriéndome nada menos que al modo de estar concebidos «La siguiyria sin cabeza» y «Habla el Cazón de su accidente», y ello puede dar lugar a graves malentendimientos. Estoy obligado a aclarar que Fernando Quiñones, cuando se decide —se destina— a la escritura, ya ha tomado partido por sus personajes, ya está comprometido —en todos los sentidos de la palabra— con ellos y con la geografía y la historia en que se mueven, y no es imparcial ni se desentiende de ellos, sino en el tratamiento literario, en la presentación o representación de los sucesos que ellos viven. No guía sus pasos hacia la consciente sorpresa del lector —como en los relatos «dinámicos»—, antes bien les deja andar a su aire, que es —más arriba hablé de «entrañamiento»— el mismo aire, o el aire mismo, de Fernando Quiñones.

En cuanto al estilo —valga este término tan equívoco y tan maltratado—, yo distinguiría netamente en los relatos de *El viejo país* dos «hablas»: la andaluza y la castellana *koiné*. La expresiva precisión de esta última llega a extremos de fluida perfección en «Arcaico» y en «El gran domingo», y a una incisiva vivacidad en «La noche toda llena de agujeros» y en «El sanador». El habla andaluza tiene en Fernando Quiñones un creador —¿cómo es posible crear un habla, sino reviviéndola desde dentro de ella?— indiscutiblemente excepcional. Ahora que, con tanta oportunidad como justicia, se está tratando de reconocer y perfilar el «andaluz» desechando la ramplona facilonería del «alvarezquinterismo», la lección de Fernando Quiñones deviene ejemplar. La morosa tensión de los diálogos de «La siguiyria sin cabeza» y la torrencial descriptividad del monólogo de «Habla el Cazón de su accidente» constituyen la más primorosa fidelidad al habla andaluza que me ha sido dado leer (una excelente variante, con incrustaciones de argot urbano e infrasocial, es el monólogo de «La honra»).

De «Monstruario nacional: los híbridos» he dicho al comienzo que me parece un añadido. En efecto, frente al realismo crítico de los 13 primeros relatos, directo y —según todas las apariencias— espontáneo, el «Monstruario» alza unas fabulaciones en las que fantasía, misterio e incluso metafísica se formulan en un estilo muy trabajado, muy buscado —en el buen sentido del participio—. Si en los relatos anteriores era hartamente difícil rastrear influencias (de tan connaturales como se presenta-

ban personaje y suceso), sobre el «Monstruario» planean, diríase, las sombras de Borges, de Cunqueiro, tal vez —aunque no sin intermediarios— de la llamada «novela gótica». No falta el humor, que llega a la socarronería; pero predomina la voluntad, que queda satisfecha, de ofrecer un fruto «artístico». La realización es, desde luego, impecable. El sentido puede ser el de contrapunto en la áspera sinfonía del «viejo país».

País y paisanaje. El paisaje está solamente aludido, nunca traído al primer plano. Es como una necesidad. O bien personaje y suceso son una necesidad de ese paisaje que aparece fugazmente

entre ellos para potenciar la vulgar, cotidiana tragedia: «La bajamar y el solazo ampliaban aún la larga curva de la playa hasta diluir en un moteado confuso la muchedumbre de bañistas, vendedores y paseantes próxima a la orilla, y la calina enturbiaba los pinares de la otra banda del río». En medio, un torero en ruinas ahoga en «Fino Valmy» sus malos recuerdos y sus peores presentimientos, horas antes de su última corrida. El paisaje concurre, con su peso, al agobio. Así en todos los relatos de este libro hermoso, atrozmente verdadero, engañosamente burlón.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

EL MANDATO AMOROSO DE LA ESCRITURA

ESTHER TUSQUETS: *El amor es un juego solitario*. Ed. Lumen. Barcelona, 1979.

Al margen del tema tan claramente enunciado en el título, esta segunda novela de Esther Tusquets es un verdadero ejercicio literario, por una parte, y por otra un auténtico desafío al lector. Existe tal valoración de la minucia y del detalle, tamaña avalancha de pijoterías, que conforme vamos leyendo nos obliga a una atención total. Es decir, nos lleva al acatamiento de su lectura, desde el principio de la misma, con una fuerza subterránea, alambicadora, provocadora quizá, que nos pone en la situación límite de seguir o de dejarlo, pero rajarse sería penoso intelectualmente, sería renunciar a nuestra posible capacidad de adentrarnos, de verdad, en un mundo aparentemente cursi de tan repujado, pero que entraña unas extrapolaciones humanísticas y sensoriales que son en realidad el quid de su estrazado y estilizado relato.

Y es que Esther Tusquets se regodea, se zumbulle en su escritura lo mismo que un cuerpo caliente en el mismo mar de todos los veranos, permitásenos utilizar metafóricamente el título de su primera obra publicada, para saborearse a sí misma, para requintarse como un bordado y relamerse en todos sus pronunciamientos de mujer y de artista, hasta un ansia de expresión nunca culminada de tanta sutileza como culebrina enciende y desprende. Por este camino puede llegar a todo, puede llegar a la abstracción más pura, pero también al realismo más lubricado de expresividad. Es una manera de escribir escribiéndose. O esta mujer escribe verdaderamente sola, quiero decir sin nin-

gún perrito que le ladre, o nos está poniendo el gorro con todo lo habido y por haber en los papeles conocidos.

Lo que sí está claro es que Esther Tusquets tiene un mundo personal que no se lo salta un galgo, un universo de sensaciones, vividurias y manías, imaginaciones y amorous siniestros, que le valen para redactar con rumores las más precisas peripecias y ademanes de unos cuerpos, las más sutiles y tremendas vibraciones de la piel humana, los galimatías que la naturaleza nos pone en el ojo, en el paladar o en el sexo para que seamos así de complejos y estemos toda la vida pendientes de gustarnos, aprendiendo lo que somos, si podemos.

Y cuando continuamente Esther Tusquets nos habla en su canto y cuento de las más delicadas tristezas del otoño, relacionándolas y casi injertándolas con una mujer supersensible y con el casi poster de un simio poeta —que no es más que un muchacho con miras tan líricas como cojitrancas—, hay que volver a poner más requintamiento en la lectura, pues en ella todo es posible si se toma por lógico, ya que es

la única forma de justificarnos ante el libro.

Y ahora una pregunta: ¿el amor es un juego solitario? El amor es un juego solitario, ya lo sabéis, es el título. Elia, Clara y Ricardo, los personajes. Se trata de agredirnos, de avasallarnos con un triunvirato, con tres personas manejadas por la escritura, tres desórdenes de un mismo corazón ensimismado, con un animalito contertulio: todo un catalán arabesco buscando el relax que a veces la misma vida impide; acaso sea otra cosa, pero se nos ha escapado el aire posiblemente.

De todas las maneras, se impone repetirnos la pregunta, el interrogante, ya con una destemplanza acumulada que no nos cabe en la reflexión: ¿el amor es un juego solitario? ¡Ca! El amor es un juego solitario porque a una escritora de la cabalidad de esta Esther Tusquets le da la gana y quiere; le sale de su conocimiento.

MANUEL RIOS RUIZ

LA TRANSFIGURACION DEL MITO

JULIO VELEZ: *Laocoonte*. Sensemayá Chorró. Colección de Poesía. Madrid, 1978.

La leyenda y el mito como punto de referencia para la diversificación de la obra literaria es más que un acto puramente inspirativo. Ni que hablar tenemos de Anhouill, rebelde en la existencia y en la nada con su Antígona a cuestas, ni del recién estrenado Salvador Espriú en su desolación poética de Fedra para justificar la recreación histórico-vivencial de las problemáticas humanas. Si el nacimiento de la cultura occidental se basa en los discursos que de dioses y héroes tomaron los escritores greco-latinos, es justo y dialéctico apoyarse en su origen

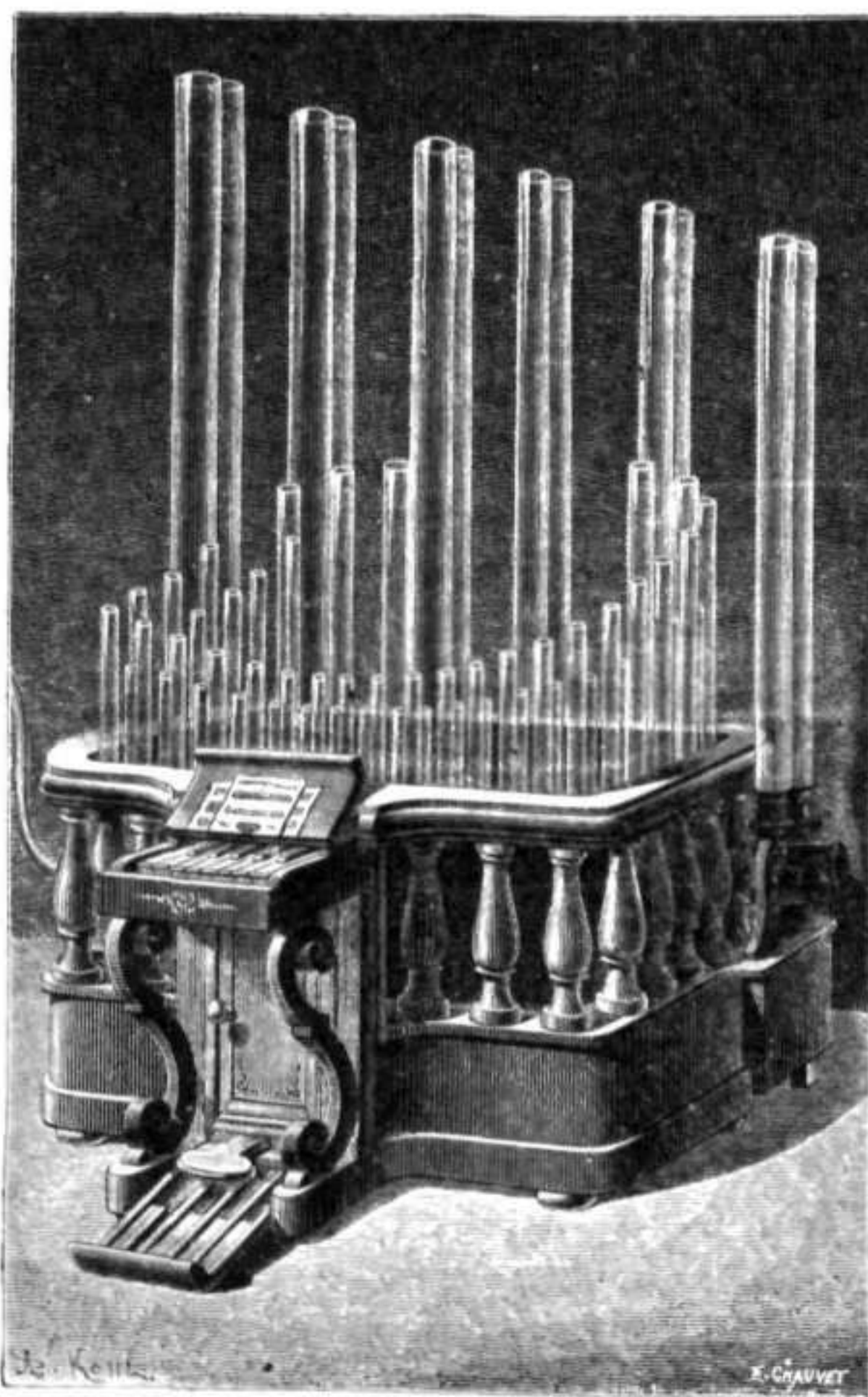


para exponer hoy, en pleno siglo xx, la catarsis y el «otro mito» del hombre contemporáneo. Versionar o crear a partir de unos elementos mágicos que han hecho vida y a la vida se deben es, en todo momento, un proceso de auto-reafirmación ante unos hechos que forman parte de nuestros propios huesos y que, consciente o inconscientemente, amamos o nos revolvemos contra ellos hasta desembocar en una poética donde la mítica ya no es dominadora del caos o del orden, sino un río encauzado por el cual encaminamos nuestra propia y verdadera fantasía.

Hoy nos llega un libro que acaba de salir a la calle, en una nueva elección de poesía, *Sensemaya Chorró*, de un joven poeta andaluz que encuadra su poemario en la leyenda antigua que da título al cuaderno: *Laocoonte*. El autor, Julio Vélez, nacido en Morón de la Frontera (Sevilla) en 1946, ya conocido como interesante flamencólogo, ha publicado anteriormente un libro de poemas bajo el título de *La Espiga y la Fiebre*, y ha colaborado como articulista en múltiples revistas y periódicos del país. Si en el anterior libro citado ya se apuntaba una terminología y un quehacer poético anudado al pensamiento crítico de las comunidades contemporáneas, en *Laocoonte* se desdibuja una cosmovisión madurada que, aun recordándonos a poetas de una generación pasada, no destiñen su originalidad y su interés en el panorama poético actual.

Laocoonte se sintetiza en la actitud del hombre, su cuerpo, sus arrugas, sus músculos y sus «hijos» frente a las serpientes, como bien nos simboliza la conocida iconografía clásica. Toda la tierra como campo diverso de vidas y experiencias frente a la soledad y a la solidaridad colectiva; porque como bien dice nada más empezar, «es a la tierra a la que yo canto. / No a la tierra que reptan las serpientes, / sino a la tierra que Laocoonte empuja desde el fondo de los mares».

A raíz de los acontecimientos inmediatos que produce la exposición del primer poema o introducción —fuerza generadora de la mitificación— se elaboran una serie de poemas largos, separados entre sí por largas citas de Homero y Virgilio, que apuntan las claves de la construcción y del engranaje casi helénico del texto (en cuanto a idea conceptual). Sin embargo, a lo largo de la lectura, cuando el poeta logra una tensión justa que nos recuerda más a Hesíodo que a los héroes troyanos, notamos que se nos escapa, a causa del lenguaje, esa cadencia histórica casi necesaria cuando se viaja



a los hechos de la antigüedad. Como poeta andaluz, Vélez ha asimilado la espontaneidad del fraseo, la artificialidad del verso como ornamento, pero no logra asumir la precisión del sentido rítmico. Versos largos, unidos a versos muy cortos, rompen a veces la grafía y la musicalidad que se consigue en determinadas partes del libro.

Sin embargo, a pesar de las anomalías técnicas que se pueden apreciar durante una lenta lectura, nos sorprende la utilización de los hechos concretos, de la historiografía y el traslado de éstos a la postura ideológica y personal del poeta frente a la vida. Difícil es traspasar la generalidad del mito, la grandiosa escultura que nos habla ya por sí sola, a un ámbito concreto, lejano geográficamente y opuesto en su caracterología a la familiaridad del célebre Laocoonte. Hoy, el suceso no es otro que el crimen y el desgarre. José Vulcano, un hombre campesino, como tantos y tantos otros, se retuerce también entre la tierra para encontrar su origen, para luchar constantemente con todo lo que le rodea, para unir a sus hijos en su lucha cotidiana que, quizá sin conciencia determinada, protagoniza por el instinto y el hervor de la sangre, porque «si alguien puede imaginar un terremoto de elefantes / sobre su cuerpo, puede saber cómo pasaban las sangres / hacia el mayor de los Vulcano, cuando sus ojos chocaban con esa ventana abierta, mejor, cerrada».

No puede hablarse de poemas en este libro. Aquí el todo resulta necesario para la comprensión de la

función textual, pero sí que se podrían señalar trozos que ya, por sí solos, contienen una valoración completa de lo que significa el laocoonismo. Así, cuando dice: «... y das un salto como de ahorcado, y buscas el hacha que se te ha caído en el salto / y tu cuerpo vibra», la conmoción del héroe frente al peligro, la vecindad con la muerte, el trágico relato que acabará siendo victoria, están presentes en cada uno de los versos. Pero ¿por qué Vélez lucha contra corriente en una literatura donde se impone la caída?, ¿en una poética donde el descrédito y la destrucción de los recuerdos combaten al cultivo del mártir y del héroe, por qué se obstina en paralelizar situaciones? Parece que, en el fondo de la cuestión, hay un sentido bíblico que somete la agonía a la salvación y al ejemplo que no obstaculiza, en ningún momento, el desarrollo mágico y tenebroso de un caos que se aproxima a los ficticios órdenes.

El miedo, lo desconocido y el grito congelado se disfrazan esta vez de símbolos nocturnos que, si a Lorca nos recuerdan a veces, distan bastante de la institución imaginera andaluza. Jamás la Luna tiene rostro de algo, el río es tal o la muerte baila la danza de los siete velos; solamente, concisa y acertadamente dice el poeta: «¡Qué tenue el brillo de la Luna!». Y como una canción repetitiva se pregunta o pregunta aquello que ya sabe y que le cuesta trabajo admitir para su desarrollo final: «Di, di, Ana, di, / di si es la muerte, / di, di, Ana, di, / di si vendrán por mí.»

Cuando el canto VI de la *Iliada* está presente; cuando Homero deja escrito la impresión de la fuerza como explosión ardiente de un tardío fuego destructivo: «... dábanle miedo el bronce y el terrible penacho de crines de caballo», da pie para una justificación del agotamiento y del pavor a un desenlace donde la propia síntesis del poema se va perdiendo hasta acabarlo todo. Pero, a pesar de una dramática situación, el poeta reclama la redención y en el último poema, dedicado a su hijo, seis meses antes de su nacimiento, recompone el misterio hasta elevar la poética por encima de los estados mortales:

*Laocoonte de la suya yegua,
jincó los ganchos de sus piernas,
polvo, sol, sal.*

*Y aprisa
el viento sorbe
Icabra
como el que aúpa hasta el monte la
que es suya.*

Julio Vélez, en medio de su visión caótica, levanta la voz de la espe-

EL ZOCALO Y LA DESNUDEZ

ANTONIO ALMEDA: *El zócalo*. Ed. del Autor. Madrid, 1978.

Cuando un nombre está algo trillado, en el terreno que sea, funciona el mecanismo de las identificaciones. Antonio Almeda suscita inmediatamente estas notas: Puente Genil (Córdoba), su origen; *niño que ya canta los cincuenta*; una serie de libros, entre los que hay que señalar *El otro*, *Tuera y alimento* y *Territorio*; una inclinación donde conviven existencialismo y barroquismo. Almeda ha hecho asomar su obra bastante a duras penas. Va muy por libre. No ha sido nunca mimado por la crítica más o menos mandarinesca. Pese a su condición de Premio Ricardo Molina y a haber nacido en el mismo pueblo que éste, no figuró en el número de *Cántico* dedicado a la memoria del autor de *Las elegías de Sandua*. Almeda tiene aire de pertenecer a la minoría —minoría de uno— *extraparlamentaria*. Determinadas expresiones suyas ofrecen una imagen de indiferencia, desdén o fatalismo.

El otro nos conduce a una situación claramente existencial tratada con mimo formalista. *Tuera y alimento* y, aún más, *Territorio*, valgan como ejem-

plos significadores, nos conduce a una situación de búsqueda del arraigo en la Naturaleza y en el pueblo. Pocos poetas han acertado como Almeda a transmitir el ambiente sofocante, físico o no físico, del campo sureño. Lejos de la visión geográfica, insiste en una realidad donde suenan pedernales y chicharras, donde acechan las víboras y los instintos.

Ahora, instalado en la madurez, Almeda se permite una suerte de pausa. *Zócalo* participa del empeño antológico y, por otra parte, nos deja ver retazos de libros futuros. La franja de color que se superpone al enjabelgamiento recuerda de alguna manera la configuración del soneto, por cuanto sirve de encuadre a una superficie limitada. La primera de las composiciones endecasílabas que figura en esta nueva obra constituye una síntesis del mundo pueblerino, realizada con suma sobriedad, troceando sus señales descriptivas: *La casa en que nació. Mi madre. / El viento. / El viento de la vida, diente duro. / Mi soledad presente. Mi maduro / mirar las cosas con el sentimiento*. Siguen, de idéntico modo, unas encapsuladísimas fijaciones, para concluir: *Aunque mi corazón parezca piedra, / mi corazón consiente jubiloso. / Todo está lejos, pero todo es mío*.

Es claro que Almeda persigue mostrarnos su propia desnudez (el zócalo consiste, justamente, en el leve adorno de una desnudez cubierta por la cal. Otrosí: el uso continuo de las mayúsculas proporciona un relieve gráfico a ese mismo contexto). Abundan las autodefiniciones, que acaban por delinear un autorretrato: hombre sentado en una piedra; contemplativo que nada espera, pero se conforma, y declara: *mirar las cosas y beber mi vino, / esto es lo claro, al menos, lo seguro*. Acordándose del amor, incide en actitud tan próxima al profundo desencanto como a la resignación, aunque sin extremar nunca el dramatismo: *Lo mejor es dejar que todo pase*, etcétera. El panorama de la vida aparece reducido a elementalidades desde las que la memoria de una mujer es como una figura oculta.

Almeda, saliendo de la amenaza de asfixia, pone sus ojos en el mar, medio de aliviarse de su melancolía. Y es entonces cuando su palabra tiende a ese gongorismo que le llega por dobles raíces: la de su ascendencia cordobesa y la de su voluntad de poeta culto. Escribe *cierva helada...*, *la piel armiño de la torva peña*, y otras dicciones muy enjoyadas. Nos percatamos de que los sonetos iniciales configuran, como otros que

ranza y su propia voz que desde hoy resulta ya interesante dentro de las voces nuevas que forjan el campo poético de la literatura española.

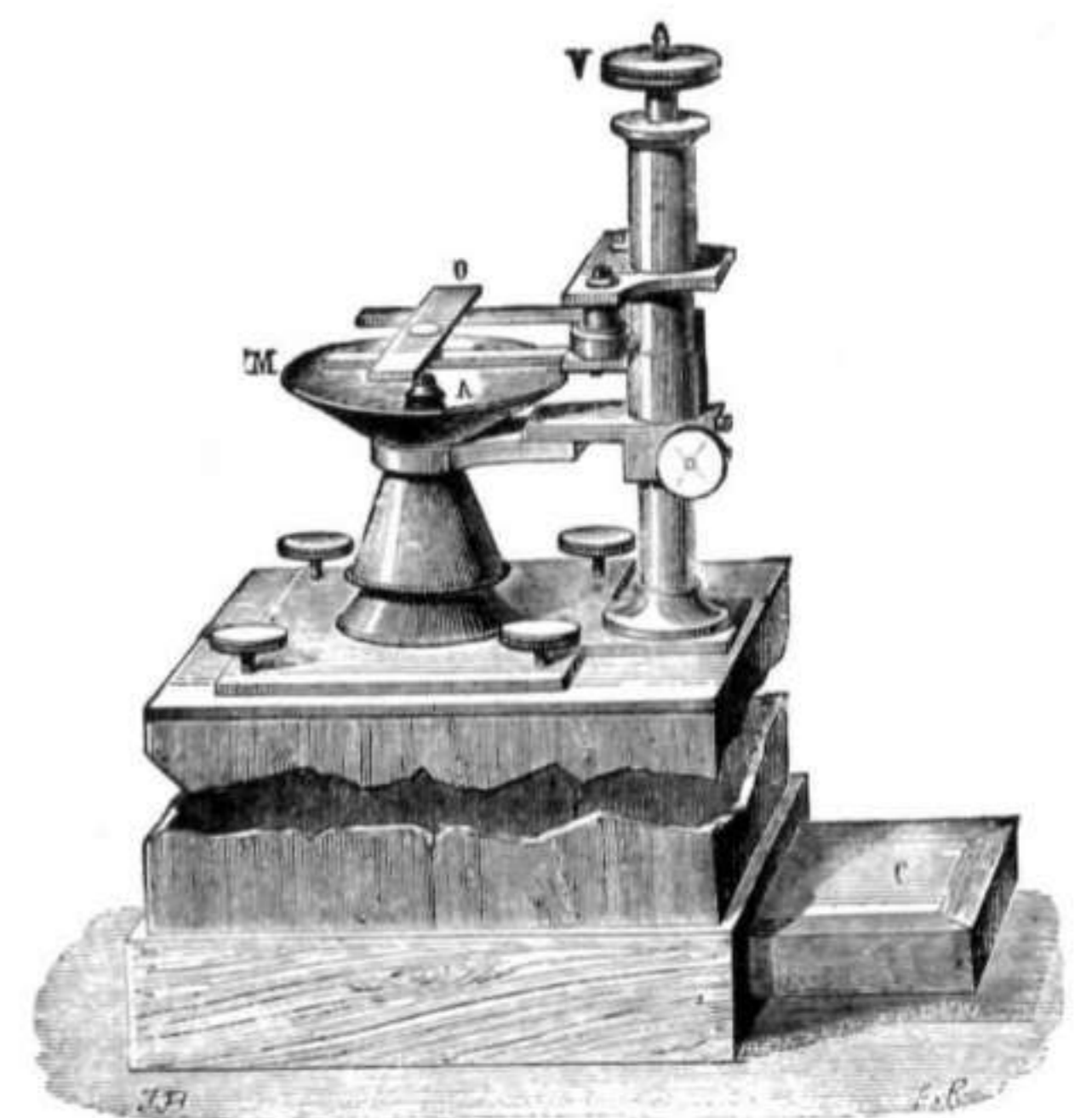
JOSE RAMON RIPOLL

APOLOGIA DE LO COTIDIANO

JOSE CAROL: *El parador*. Ed. Ambito Literario. Barcelona, 1979.

hace años, se publica ahora en esta colección de «Ambito Literario». José Carol, con *La riada*, fue finalista del premio «Planeta». Analizamos a continuación el desarrollo narrativo-estructural de *El parador*:

I. *El amanecer*. Situación temporal y local: «Verano. Las seis de la mañana. Un parador al pie de la carretera.» No hay más datos. Se pretende la universalización del elemento narrativo. Sin embargo, realismo total, a pesar de las notas líricas que se irán desperdigando, como veremos, siempre medidas. El relato se basa en una situación geográfica, social y temporal (histórica) muy determinada. A continuación aparece el primer personaje:



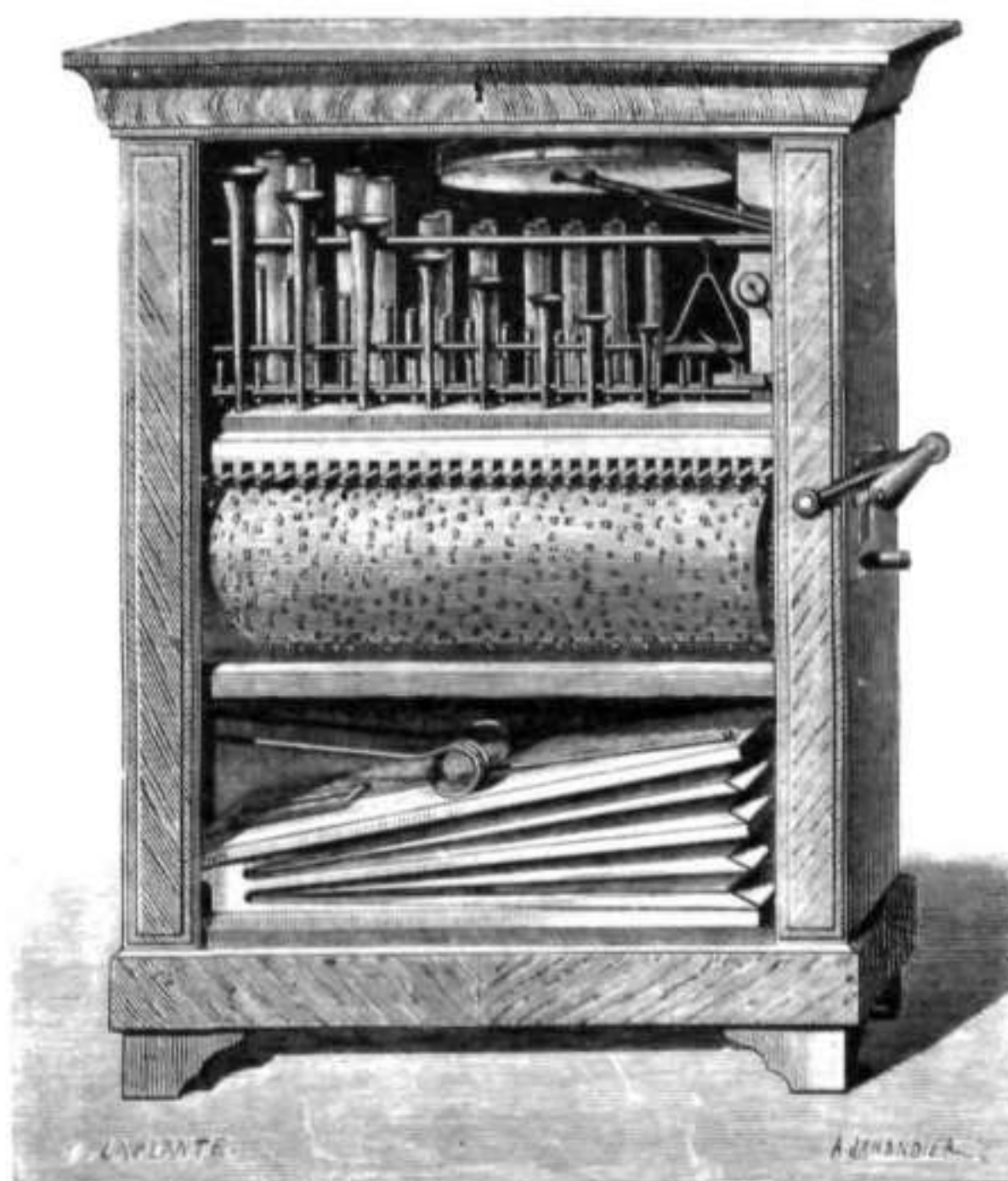
hallaremos después, la zona radicalmente desabrigada de una poesía con aliento indudable de interioridad, sólo que, en otros tramos, apela a revestirse de un lenguaje retórico —siempre en el buen sentido—, lo que justifica que el profesor Carrasco Canals, prologuista del volumen, aluda a Quevedo y Góngora, y también a distintos, ilustres y clásicos ingenios, incurriendo, aunque el fondo sea exacto, en una cariñosa y disculpable exageración.

Porque resulta que Almeda gusta de ir del caño del verso directísimo al coro de madera repujada. Este ejercicio de dos técnicas, si bien hay un hilo que las une, responde, entiendo yo, a un movimiento de la conciencia decidida a no engañarse, y, como contrapartida, a un impulso que quiere resarcirse de un estado lleno de soledad y zozobra, y se aplica a una antigua tradición de la belleza. Entre ambas direcciones se producen, por supuesto, algunas mezcolanzas, pero también existen los ejemplos absolutamente disímiles. Dejando a un lado la diferencia abismal entre *Madera* y *gubia para Góngora*, homenaje muy adrede, y el soneto de visión cordobesa que lo antecede, cunden otros: *Algo que se consume y ese Cristo, velón, silencio y palangana. / Un almanaque de La Piconera. / Fonda de pueblo, campo en primavera. / El verdoso trasluz de la persiana. / Aquí tasco*

mi amor—y mi desgana— / con unos cuantos libros en hilera. / Qué forma de morir, si me muriera, / si me encontraran tieso a la mañana. / Mas no sucederá. Lo sé de cierto. / Algún tiempo me queda todavía, / o por algo me aguanto, me resisto. / Esperemos entonces a este muerto, / que está escribiendo ante la luz del día: / velón, silencio, palangana, Cristo.

Este Almeda, que pinta un cuadro y lo estremece con su identidad, es el que cuenta y no el de los alardes imitatorios, por muy felices que sean. Para mí no hay duda en la elección. El endecasílabo ayuda a que los trazos sean breves y asimismo a que la intensidad trágica entrañe un valor muy a la vista. Algunos sonetos son sencillamente memorables.

El profesor Carrasco Canals alude, en sus páginas prelimi-



nares, a lo que llama una aportación del poeta pontonense: su heterodoxia acentual en ciertos casos, muy pocos, por fortuna. Se refiere al verso *Esa canción de los pájaros, alta*. Para que la lectura sea correcta, y no violentada, hay que leer *pajaros*. Igual ocurre cuando Almeda escribe *Fronteriza, pero tan malagueña*, lo que obliga a acentuar el adversativo. En los tercetos de la página 28 expresa: *dando al traste con la faena mía*, que ocasiona un ritmo forzado en perjuicio de la tersura, lo cual se repite en *días de pánico y pan oscuro*—correspondiente, por cierto, a una de las piezas más logradas del libro. Un ejemplo más: *Es septiembre. Un manso griterío*. Y, por fin, *Los naranjos. El almiar, y, junto*.

Yo no animaría a Antonio Almeda en este camino de romper la exigencia de una forma, sobradamente contrastada, y menos por motivos secundarios.

Tiene el autor de *Zócalo* su ficha de barroco bien ganada. Pues bien: a mi juicio, cuando prescinde de la versión más convencional de ese estilo, es cuando da su auténtica medida y originalidad, o sea, al quedarse con las palabras justas en atmósfera densa. Este poemario, que ha pretendido resumir su quehacer, lo demuestra. Este poemario en el que se vislumbran el zócalo y la desnudez.

JIMENEZ MARTOS

Lena, una de las criadas. El segundo: Adelaida, otra criada. Descripción del trabajo de Lena. Diálogo con Adelaida. Alusión a Francisco, novio de Lena. Los celos de Francisco. Diálogo de Francisco y Lena, anterior en tiempo a lo que se está contando: dimensión temporal distinta que se anula con un brusco regreso al verano, a las seis de la mañana (madrugada), y al asfalto de la carretera general donde se halla el parador. «Bronco latido mecánico de los coches.» «Lo que corre y lo que permanece.»

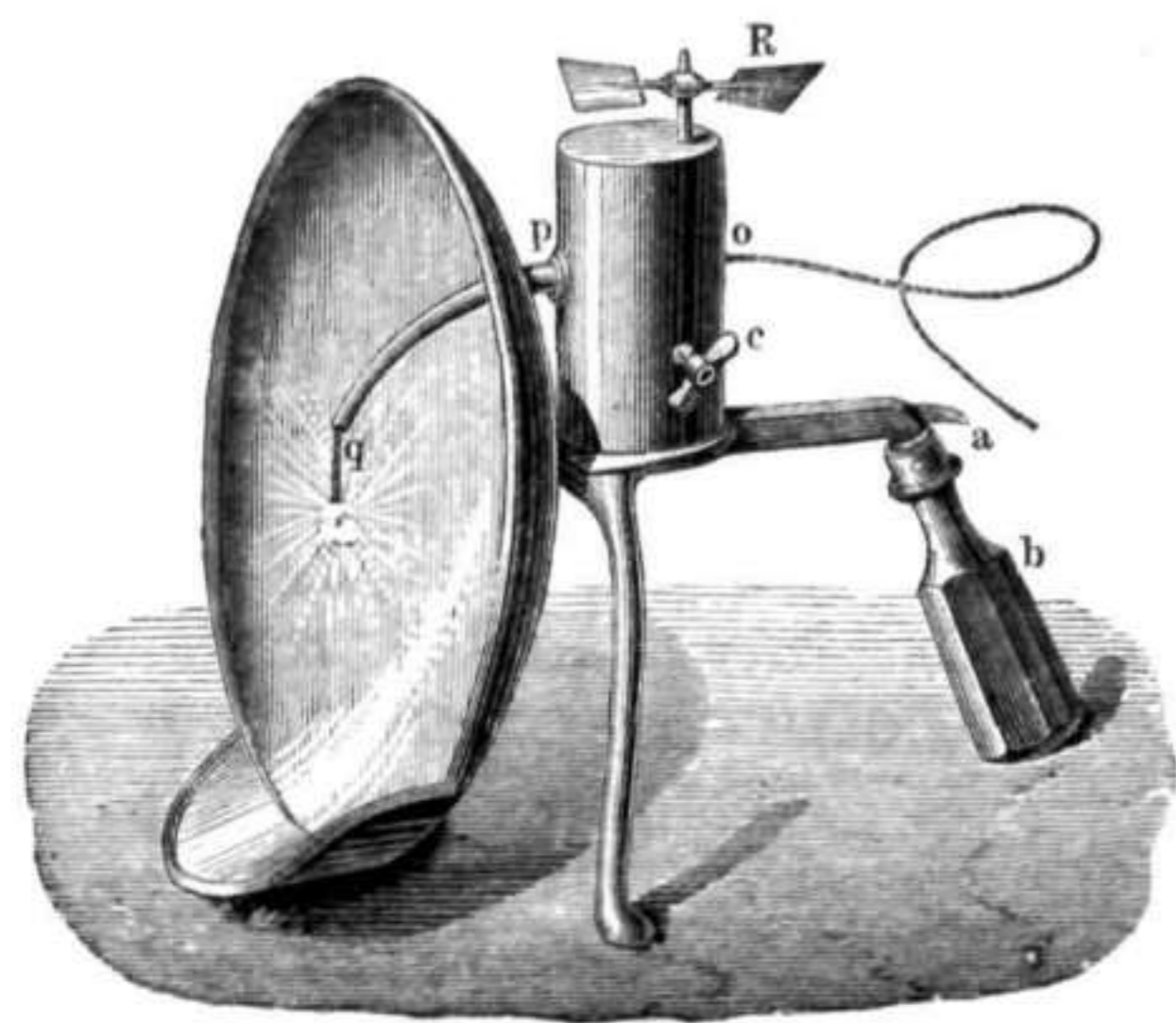
II. *El despertar. Gritos de nombres. Diálogos entrecortados. Besos fugaces a fotografías de novios. Julián. Esteban. El ama del parador.*

El niño. Los personajes ya están casi al completo. Nueva jornada en el eterno ciclo de los trabajos y los días. Ricardo. Llegada de Julián, el camionero. «Abajo, en la cocina, la esperan (a Lena) los primeros quehaceres de la jornada.» «Julián y su acompañante descienden del mastodonte.» «El parador estrena día.» Etc.

III. *Julián y su acompañante, sentados en una mesa en un rincón del parador. Adelaida les prepara el desayuno. Los guisos. Lentitud del fuego. Julián intenta decir algo. Nunca sabremos qué es (¿una declaración de amor?). La criada aguzza el oído. Diálogo convencional de camarera y clientes. «De pronto,*

un chirrido en la carretera. Un frenazo. Un golpe seco.» Llegada de turistas. Emoción de Ramón, el dueño del parador. «Una tromba de gente penetra en el local.» Olvido de Julián y su ayudante. Extranjeros. Esteban, el cocinero. Más diálogos convencionales. Los camioneros comen (desayunan), «ávidos en su fisiológico menester».

IV. *Segunda hora del día. Se limpian copas y vasos. Adelaida. Su esbeltez tras el mostrador. Don Ramón. Se van los camioneros. Más diálogos convencionales, perfectamente esbozados. Una «Guzzi» escarlata: llega Ricardo, el camarero. Gozo de don Ramón, el pequeño burgués y su sentimiento de felici-*



dad y plenitud (satisfacción) ante la contemplación de la buena marcha de su negocio, que es la buena marcha de su vida. El calendario-almanaque: sus manías y supersticiones ocultas. Diálogo. El número siete, número malo: aparece la esposa de don Ramón.

V. Doña Rosario, la dueña. Paréntesis en el desarrollo del día (de la novela). Se juega con dimensiones temporales distintas. Descripción física y psicológica de la señora. Su papel en la vida de don Ramón. El hombre, oprimido y dominado. La mujer, dueña y señora del esposo y de su mundo: el parador. Don Ramón, calzonazos. Doña Rosario, puta. Los insultos del criado que se despide califican (y definen) a ambos.

VI. Regreso a la dimensión temporal originaria. Tercera hora del día (de ocho a nueve de la mañana). El autobús ha huido con los turistas. Lena y Adelaida cumplen con su trabajo: limpian y, mientras, canturrean. El salón vacío, lúgubre. Aparece Otelo, el perro de la casa. Ricardo, el camarero. Rosario, el ama. Primera alusión a su compromiso (relación) extramatrimonial. Llegan los de la gaseosa. Única noticia extraordinaria del día, pero incapaz de romper la monotonía de lo largo de la jornada: Ernesto, el canceroso, se ha suicidado. «Lena está pálida. Adelaida, horrorizada. Ricardo, intrigado.» Reacciones de todos ellos. Comentarios. Siempre bajo el signo de lo convencional. Cáncer en la nariz («dicen que el rostro se deforma mucho»). El dueño recuerda las sesenta y pico mil pesetas que le debía Ernesto, de un banquete de comunión.

VII. Cuarta hora. Desayuno de los dueños. Suena el teléfono. Diálogos de criadas. Alusiones otra vez sobre las ilegítimas relaciones del camarero con la dueña. Llegan obreros borrachines. Sus quejas. Su incapacidad para suicidarse. Su comentario sobre el suicidio de Ernest-

to resume su filosofía vital: «Que Ernesto la ha diñado... ¿Y qué? Uno menos. ¡Para lo que da la vida!»

VIII. Quinta hora. De diez a once. Jesúsín, el niño de la casa, hijo de don Ramón. El locutor de la radio: su comentario sobre la emperatriz recién repudiada por el sha de Persia ofrece datos sobre la cronología de la narración, que en realidad resultan insignificantes (logro evidente del narrador). Diálogos de padre y madrastra sobre la educación del niño. Nuevos convencionalismos. Llega el correo: don Ramón y su temor al pago de impuestos. Lo de siempre. El niño, protagonista real del capítulo, se levanta perezoso y aparece en escena, cerrando el pequeño ciclo narrativo.

IX. Sexta hora. «La mañana sube hacia el mediodía.» Clientes de paso. Hora tranquila. El dueño repasa las cuentas. El niño juega. Las criadas siguen trabajando. Cada cual aparece en su sitio. El orden burgués y convencional queda plenamente establecido. Diálogos de turistas, nuevo paréntesis. Despedida de los clientes. El camarero se fija en ella (una cliente) y sueña brevemente. Brusco regreso a lo real: «La penumbra es de nuevo la reina del vestibulo del bar.»

X. Séptima hora (de doce a una, pleno mediodía). Estamos en el centro del día y en el centro material de la narración (en la mitad del libro). Sigue el trabajo. Colocación de manteles (se acerca la hora de las comidas). Más comentarios de las sirvientas acerca del ridículo papel matrimonial representado por don Ramón. La crítica vulgar de las criadas se va manifestando poco a poco, pero no llegará a estallar.

XI. De una a dos de la tarde. La hora más larga y calurosa. El ambiente abarrotado del parador en ese momento es contemplado a través de los ojos del niño, que regresa por la carretera general. Un nuevo ángulo de visión, por tanto, pero sin capacidad crítica, aunque intuitiva: vehículos estacionados, turismos, motos, un «Mercedes». Coches que entran y salen del garaje. Una «Montesa» y dos «Harley-Davidson». «El salón abarrotado de clientes.» El servicio de comidas ocupa apretadamente el tiempo y los sentidos de todos ellos. «En la esfera del reloj, las dos y media. Las tres. Las tres y cuarto de la tarde.»

XII. Novena hora. De tres a cuatro de la tarde. Sigue el momento de mayor ocupación. Los postres. Comentarios de los clientes: el Mercado Común, una mancha imprevista sobre la camisa, adolescentes que juegan y gritan, etc. Una pareja de recién casados. Lena manifiesta su envidia. Todo acaba. «La

carretera, muda, abandonada, desértica. Los campos, reseca de sol. El cielo, en calma.» «Las cuatro y veinte de la tarde. Modorra y somnolencia. Escasa conversación en la sala.»

XIII. La siesta. El garaje. Descripción del garaje. Entra una mujer. Se encuentra con el hombre y ambos hablan. Caricias: «Risas. Fervor respiración. Rumores de prendas de vestir. Cachondeos.» «En el interior del vehículo, un hombre y una mujer.» Una luz repentina les asusta. Pero no son sorprendidos, sólo asustados y paralizados. Preguntas sin respuesta. Dudas.

XIV. De cinco a seis. Se descubre el autor de la broma. Hora tranquila, silenciosa y plácida: sigue la siesta. Hora de merienda para el niño. Sus juegos. Otelo, el perro. La sirvienta se dispone a salir. Regresará a las siete treinta. «A pasar un rato con Francisco», su novio. «Enfrente, amazacotado y gris, el pueblo.»

XV. Lena regresa. Riñas por su tardanza. Vuelta al trabajo. Primeros clientes para la cena. Noticias del pueblo: se comenta el suicidio de Ernesto. O sea, nada. Algo más: que todo el mundo está enterado de los amoríos de doña Rosario con Ricardo, el camarero, comenta Lena a Adelaida. Se intuye un desenlace catastrófico que anule el argumento de la monotonía. Pero todo se reduce a habladurías. «Y cada cual va a lo suyo.»

XVI. Hora de la cena. Casi de noche. Se repite el jaleo de las comidas. El barullo. Mucho trabajo. Don Ramón, contento y colaborando al buen cumplimiento del servicio, su negocio. Diálogos de clientes: se descubre la clave de la obra. El parador, lugar de paso. «Como la vida», comenta uno de ellos. «¡Filósofo estás!», le critica otro. Y añade: «Lo digo en serio. Aquí entran muchas personas de toda condición, edad y procedencia; permanecen juntos más o menos tiempo; después desaparecen sin dejar rastro. Y otros clientes les suceden. Esto tan vulgar, que es el salón de comer de un parador, puede servir de símbolo de la vida.» «Pues es verdad», concluye el interlocutor. «Quizá porque la vida es más trivial de lo que creemos.» El culmen rítmico de la narración suena con timbre sonoro en estas frases, que lo reducen a nivel convencional (en cuanto a su significado), pero no por ello menos auténtico. Es el final, casi. Antes veremos que todo sigue, como en la vida. Adelaida corre a atender a los recién llegados.

XVII. La noche. Despedida de Rosario y Ricardo. Lena recuerda su breve estancia en el pueblo: la

promesa de matrimonio de su novio, Francisco. «En el salón se han apagado la mayoría de las luces.» Don Ramón comenta los orígenes históricos del parador (nuevo simbolismo, quizá). Las once y media. El tiempo ha pasado más rápido que nunca. El niño, acostado. El televisor: últimas noticias. Lo extraordinario está ocurriendo lejos.

XVIII. Don Ramón medita sobre el día. Pasa un camión: su corazón va románticamente con él. Todo sigue igual. Vuelta a empezar: «Verano. Noche cerrada. Un parador. Y una carretera.»

La estructura narrativa es perfec-

ta. Esta apología de lo cotidiano se aproxima a la realidad con un orden y medida casi matemáticos, incluso a nivel no sólo de capítulos, como hemos visto, sino de frases. Todo está medido y puntuado, marcando un ritmo vital (biorritmo), formalmente comprobable. La frase es corta. Abundancia de puntos seguidos y de puntos y apartes. Diálogos marcados con el mismo sentido. La dimensión temporal está perfectamente marcada: casi cinematográficamente. El juego de planos a veces es panorámico (la carretera general, vistas del parador), pero en seguida pasa a escenas de

pocos personajes, primeros planos (dueños y sirvientas), llegando incluso al pormenor; un par de veces, una visión general de muchedumbres, sirviendo de contrapunto. La obra se convierte así en un pequeño monumento (clásico), cuya estructura es, sobre todo, hábil y perfecta. No sabemos el lugar (geográfico) exacto donde encontramos este parador. No importa. Estamos seguros de que las aguas antes frescas y limpias del Jarama riegan todavía las orillas de la carretera general que lo atraviesa.

JESUS GOMEZ AYET

EN BUSCA DEL TIEMPO MENTIDO

JOSE LUIS NUÑEZ: *Médiums*. Colección Aldebarán. Sevilla, 1978.

Cuando los poetas andaluces andan a la greña con Gabriel Celaya, que no les ha demostrado mucha simpatía, resulta curioso encontrar una cita suya ante el nuevo libro del sevillano José Luis Núñez: *Médiums*. Da a entender que se halla de acuerdo con la postura ética, estética y política del vasco, demostrándole que hay poetas andaluces capaces de hacer algo más que rascarse el ombligo y ganar juegos florales. Ya en su primer libro colocaba Núñez una cita de Celaya, lo que demuestra fidelidad a su pensamiento. Ahora nos encontramos con su séptimo libro, accésit del último premio Alamo, y con un nuevo giro en su obra: Núñez ha pasado de lo cotidiano y hogareño a lo testimonial, oscureciendo su palabra al tiempo que la extendía mayoritariamente; pasó de la *Luz de cada día* a *La larga sombra del eclipse*, y en esa sombra sigue escribiendo.

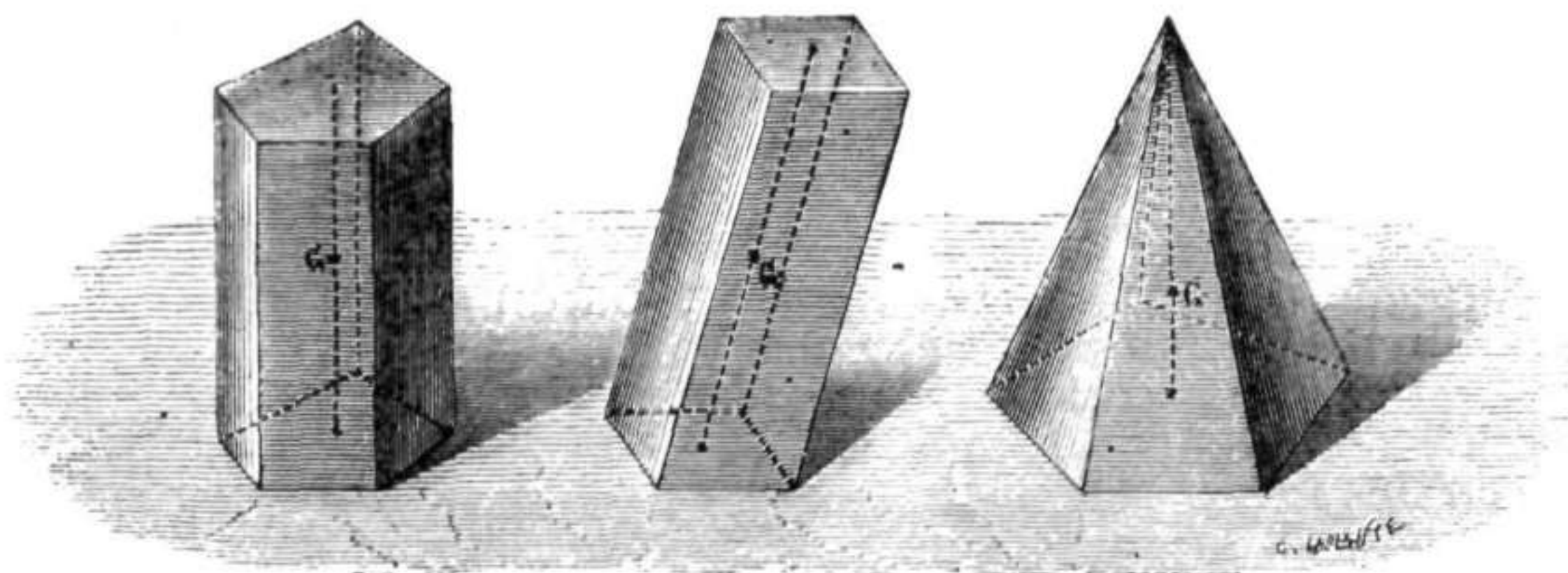
En los tres libros anteriores al que comentamos, que forman una total unidad, *La larga sombra del eclipse*, *S.O.S. Sur* y *Dormido paraíso*, era Andalucía el tema inspirador, una Andalucía sin bailaores ni toreros, sino con hambre y paro. Núñez renovó la poesía social tan utilizada durante los años cincuenta para denunciar a escala nacional unos defectos sociopolíticos que estaban callados y ocultos por el triunfalismo oficial; en sus libros abordó el tema desde una óptica andaluza, la que él conoce bien como pueblerino (nació en Espartinas, cerca de Sevilla, en 1943) y como obrero. Su ejemplo ha sido continuado por otros poetas de su misma generación.

Pero en *Médiums*, escrito entre 1973 y 1976, fechas que dejan en medio el cambio político español, ha buscado otro tema, ha ido en busca del tiempo mentido, esa infancia de posguerra que supo de cantos triunfales, de imperialismos alucinados y de nacionalcatolicismos ahora excomulgados. El sistema político tutelar que nos amparó bajo sus alas triunfales durante nuestra infancia y juventud, nos impidió contemplar la realidad del mundo y de la vida. José Luis Núñez ha tratado de recuperar esos años tan importantes para la persona. Se ha dicho que el niño es el padre del hombre, porque la infancia marca para siempre la personalidad. Núñez deseaba retornar mentalmente a esos años del triunfalismo oficial para ponerlos en claro y recuperar su identidad engañada. El empeño se lleva a cabo en los poemas de *Médiums*.

Quizá los lectores de otras generaciones no estén en condiciones de sentir lo que nuestra generación al evocar esos años; quizá por eso nos guste más este libro a los coetáneos del autor que a los demás lectores. La experiencia ha sido común, al parecer, a todos los nacidos en los años triunfales, en cualquier lado de los puntos cardinales. El que suscribe se reconoce en cada uno de los poemas que integran el libro, y tal vez por ello se siente identificado con el autor. Pero la valoración objetiva de los versos no sufre influencias, en un libro que aparece avalado por el accésit-premio del Alamo concedido a Leopoldo de Luis, nombre que justifica la decisión del jurado.

En estas páginas quedan reflejados los juegos infantiles, las lecturas de los tebeos racistas de la época («El Guerrero del Antifaz», en lucha con los que iban a ser nuestros tradicionales amigos





los árabes, «Jeque Blanco» en la línea de la supremacía racial, etc.), los cantos de victoria de cara al sol y con el estómago vacío. Pero, dice el poeta, un día los muertos se levantan y denuncian la situación, descubren el pasado y señalan el porvenir. Y entonces el poeta es como un médium y escribe lo que le indican ellos.

La actuación del poeta como iluminado o médium es conocida de antiguo, y Rimbaud la destacó más aún. Núñez oye las voces de los que padecieron la guerra y la posguerra tanto como las de aquellos otros que dictaban la realidad oficial. Recompone los juguetes rotos de su infancia y escribe: «Dibujo aquellos tiempos / que me tocó vivir, ante la mesa / de la paz recién puesta. / Los torsos aceitosos de los lápices / llegaban maniatados, como cuerdas de presos...» Sí, los juguetes y los lápices actúan también como médiums.

Aparecen los espectros para iluminar la verdad histórica. Así, en «Regreso a la ironía», se descubre que el héroe oficial de la familia fue todo lo contrario, pero «No hay que hablar mal de los muertos», dice alguien. Otro poema se titula «Espectros» y desarrolla en romance la misma idea de la vuelta de los muertos: «Traen adelfas del Ebro / y otoño de Guernica / prendidos en el pecho / azul de sus camisas.» ¿O no están muertos aún, pero lo parecen por sus palabras? Tal vez no son los vencedores más que espíritus anclados en el tiempo, seres que pertenecieron a un pasado imperial y se momificaron entonces. El tiempo no transcurre y por eso no se pierde. En tal caso, la apariencia es la única realidad. El confusionismo no tiene fin.

En tal situación, el poeta termina por no saber en qué instante se halla, y en uno de los poemas finales se imagina a sí mismo como un fantasma de algún combatiente; es un poema hamletianamente titulado «Ser o no ser», bien ti-

tulado porque el príncipe danés ha representado a nuestra generación durante muchos años en nuestra infancia de derechas y de cantos triunfales. Como un espectro o como un juguete roto aparece la figura de «El Rojo», un hombre marcado por su ideología, al que los niños no pueden acercarse para evitar su contaminación. El niño se daba cuenta de que en las calles del pueblo había también buenos y malos, como en las historietas dibujadas; los malos eran los rojos, seres peligrosos a los que convenía evitar: tan malos eran que perdieron la guerra, así que carecían de derechos.

La paz es una palabra recurrente en *Médiums*; por dos veces leemos un mismo verso, «Niños para la paz» (pp. 30 y 36), y también expresiones semejantes como «Apto para la paz», «Rezoes en paz», o incluso «Paz odiosa». Hasta que la indignación del poeta le hace exclamar: «Dejen en paz la vida, el tiempo ya no es suyo. / Ni las guerras se heredan ni el odio se traspasa. / Que miren a los hijos, vean la vida que pasa. / La audacia es sólo nuestra y el miedo sólo suyo». En consecuencia, Núñez, nacido en la paz oficial, concluye el libro con un soneto que titula «El poeta pide a su hija que le enseñe a jugar», pensando que la niña sí sabe cómo jugar, porque ella es de otra generación que no ha aprendido a cantar de cara al sol entre la sombra.

Estas ideas expuestas por Núñez se vehiculan en un lenguaje que suele apoyarse en la ironía, a menudo por transposición de situaciones; así, el hambre disimulada con los rezoes mezcla los lemas para decir: «Los recursos / ambiguos del puchero recitando / su epístola de fe frente a nosotros, / acólitos imberbes sosteniendo / la unción de las especias / en diminutos cofres». En determinados momentos llega al borde de la greguería, como en estos versos: «Y estaba allí la percha, componiendo / el pentagrama obscuro de las prisas... / Los paraguas, / extáticos buitres de la lluvia...». Y consigue retruécanos de gran efecto, como en este verso: «Pactaron con los caídos un seguro de vida», fácil de entender. Anotemos, finalmente, que los poemas suelen estar escritos en versos de once y siete sílabas, a menudo mezclados, sin rima, excepto tres sonetos, un romance y un poema en tercetos encadenados. Es un verso bien construido, como de quien domina el oficio desde el primer libro.

ARTURO DEL VILLAR

JOAQUIN BUXO CONTRA LA TIRANIA DEL OLVIDO

JOAQUIN BUXO MONTESINOS: *Un vaso pequeño, pero mío*. Colección «Ambito Literario». Barcelona, 178.

Aun a pesar de estar editado a fines del pasado año, había que hacer mención obligada de un libro de versos, el último, de Joaquín Buxó Montesinos, poeta catalán del que ya conocíamos en obras anteriores una decidida voluntad poética en varias entregas que, no exentas de premios literarios (y de importancia), allegan a su madurez creadora un manantial de experiencia poética, si no extenso, suficiente para explicar el momento actual, condensado acaso, por ahora, en este poemario que acaba de publicar «Ambito Literario». ¿Vitalismo? ¿Experiencialismo? No son quizá exactos estos apodos (más que definiciones) para catalogar (y por qué habíamos de hacerlo) este volumen. No obstante, y a ello vamos, las dedicatorias, varia y una, remiten a un mundo y a un tono que, por escapar a las etiquetas, no es, sin embargo, menos elocuente: al Principito, a Platero, al ratón Mickey, al pato Donald, a Pluto. ¿Libro de recuerdos infantiles? Rotundamente no, porque lo impide un minucioso y fresco entramado sucesivo no sólo implicado en unos supuestos líricos, sino desbordando, además, el motivo de anécdota.

LO CONCRETO Y LO ABSTRACTO

Hay que hacer hincapié en un concepto clave de este poemario, porque llega a componer un verdadero criterio temático que al final del libro quizá se haya convertido en término de cierta ecuación lírica: se trata de la palabra «concreción». Así comienza la obra. «Concreción primera» (tres años). Comienza así el hilo del recuerdo para camuflar las primeras decepciones del hombre que, siendo bien niño todavía, comienza sus primeros escaños y luchas con la vida. La concreción, pues, se cimenta en el blando río de los aparentemente inocuos recuerdos infantiles, en tanto se va esmaltando esa experiencia vivida con materiales abstraídos de lo concreto; bien advierte el poeta en la página 13: «Las joyas in-

tasables que componen / la concreción de mi primer recuerdo.»

La construcción secuencial del libro avanza paulatinamente. El siguiente paso (los cuatro años) marca el comienzo de la decepción; lo que la mente del hombre-niño imagina como juego y como amistad incesante será reclusión, prohibición y condena. Aparecen las primeras palabras-testigo: costumbre, horas, vacío (secundariamente jornada, magnitud), en la página 18. Ya sabemos bien, a esa altura, que se trata de un poemario cíclico, cuya lista de títulos, no demasiado conseguida, disfraza el verdadero carácter de suite lírica interna.

En el poema de los cinco años se percibe ya en su definitiva magnitud lo que pudiera ser parte de la esencia del libro: la dignificación y conversión a la literatura de lo cotidiano; fenómeno éste ya tan viejo en la historia de la literatura, a veces realizado y consumado con acierto, a veces con torpeza. Pero es el inevitable choque entre la realidad y el deseo, recurriendo al tópico, el que deberá ir tejiendo en adelante el cañamazo profundo y vertebral de la obra. ¿Es que todavía se percibe en la poesía española el fraude y decepción del sueño romántico? Al menos he traído a colación el título de Cernuda para imbricarlo en esta fenomenología, tan difícil de desglosar. Aunque no crea en ilusorios fantasmas comunes que se transmitan por arte de ensalmo, sí considero que exista un legado común de tópicos y herencias, de alguna manera acuñados por cada creador.

INICIACION A LA VIDA

Desde este primer apartado de la infancia, colean ya las primeras anotaciones culturalistas, históricas («el santo de los niños: Walt Disney»), así como la inclusión de diversos planos diastráticos de la lengua (lo coloquial y lo culto o, en otro nivel, lo cómico y lo patético). Nuevas palabras-testigo (barrios, sueño, olvido) para ilustrar esos siete primiti-



vos años de vida. «Vivía en Barcelona, pero ignoraba el mar» (página 31), dice Buxó a la altura de los nueve años; y es ahora precisamente, en este punto, donde se rastrea cierto asomo de prosaísmo conceptual (que no métrico), apoyado en cierta topicidad mal digerida. Y digo conceptual y no métrico, porque un riguroso ritmo de endecasílabos-heptasílabos recorre la mayor parte del libro. Esos dos metros de tan larga tradición en la poesía española se encadenan de modo perfecto; y hay que dejar constancia de ello no sólo por la sabiduría con que Joaquín Buxó los maneja, sino por la habitual indiferencia del crítico hacia aspectos métricos de la obra de poesía; ¿qué métrica hay en la poesía actual?, se dirá; existe indudablemente, y no sólo con endecasílabos y heptasílabos, como es este caso (un tanto inhabitual, todo hay que decirlo), existe a través del verso libre, del versículo libre, y existe a través del ritmo de cláusulas o del ritmo de pensamiento, o del ritmo fluctuante o del ritmo lingüístico; pero estos conceptos no parece tenerlos muy en cuenta la mayoría de los críticos, acaso porque los desconocen.

La iniciación a la vida, a la existencia, al mundo, acontece a los doce-trece años:

*Descubrí entonces,
así, de una manera tan sencilla,
que ya nunca podría
dejar de amar a la belleza
desesperadamente*

(pág. 39)

confiesa cuando cree enamorarse por primera vez. Acaso el poema de los veintiocho años («Has llegado a mi vida...») sea el más hermoso y conmovedor del libro, aunque no el mejor ni el de más calidad. Esas ecuaciones a que aludí al principio llegan ahora a colmo: tiempo-nostalgia se enlaza paralelamente con concreción-olvido; ahí están los términos de la antítesis, que expresan de alguna manera la verdadera magnitud del poemario.

¿UNAMUNISMO?

No hay que desdeñar en absoluto la apreciación que han hecho los confeccionadores de la solapa del libro en torno a la dicción senequista de Joaquín Buxó. Al menos es válida como vía de un posible conceptualismo que se acerca a ese maestro, todavía no muy reconocido en su influjo, de muchas generaciones de posguerra: Unamuno. ¿Hay que volver a repetirlo? Unamuno no es mi poeta favorito y, sin embargo, su peso específico en la

lirica actual (al menos en las promociones de los años cincuenta-seenta) ha sido enorme.

En algunos casos, la influencia del escritor vasco (naturalmente, en su vertiente poética) se concreta en toda una constelación de temas unamunianos en su aparentemente fácil desnudez (la función heurística y autocognoscitiva del hijo, el recuerdo agónico contra el olvido aliado del tiempo, etc.). Quizá una de las claves importantes del libro esté aquí. En este narrativismo sincopado (impresionista) que equivoca a veces o confunde; una dicción típicamente unamuniana de profundidad delimitada, y una recurrencia a lo vivido no como pretexto ingenuo de reflexión, sino como razón de ser del discurso poético.

El último poema (pág. 123) da pie al desafortunado título del libro, pero tal vez los mejores versos estén al final de la primera parte, dedicada a la infancia. A pesar de ello, esta primera parte («Años de infancia») es la más floja del libro. Tras enderezar esa expresión en los capítulos venideros («Años de juventud», «Años de madurez»), el tono global se mantiene con discretas recaídas. Hay que volver a señalar una y mil veces la combinación magistral que hace Buxó en ocasiones de los versos de 11 y 7 sílabas, logrando en alguna oportunidad versos realmente milagrosos en su desarrollo sonoro. No hay que olvidar, por mucho que algunos lo olviden, que la sustancia fónica del verso es uno de los factores importantes que confieren esa misteriosa esencia a la poesía (también en el verso libre). *Un vaso pequeño, pero mío* es un poemario lúcido e interesante; es evidente que no aporta nada nuevo a la poesía española y que a veces recae en momentos más o menos bajos, pero su tensión lírica y su frescura expresiva (heredada de una indudable madurez versificada) lo convierten en un libro de interés.

JULIO LOPEZ

LA ABOLICION DE LA NOCION DEL TIEMPO

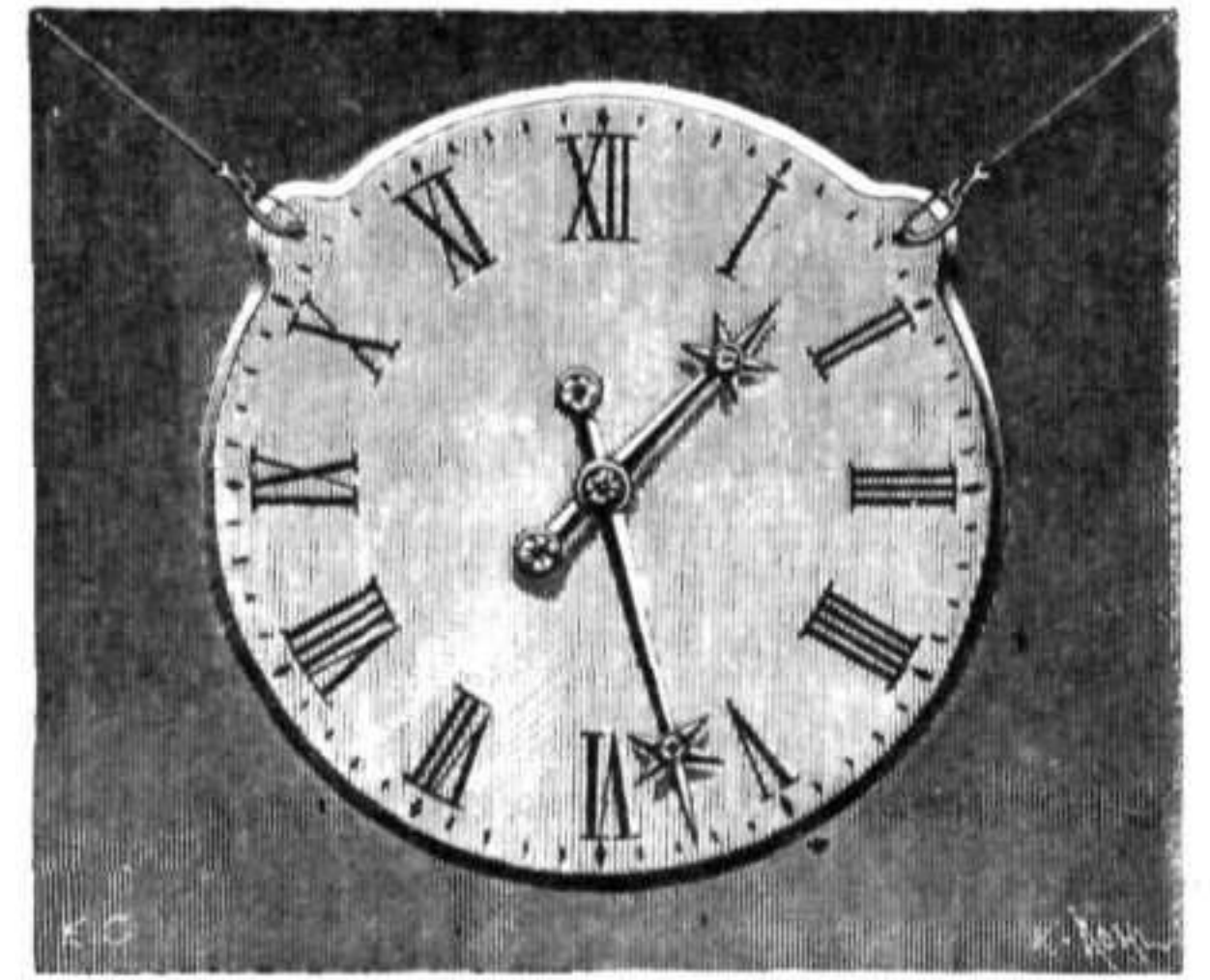
NELIDA PIÑÓN: *Tebas de mi corazón*. Traducción de Angel Crespo. Ediciones Alfabeta, Sociedad Anónima-Bruguera. Madrid, 1978.

Si la exageración fuese un género literario, este libro merecería figurar en primera fila con toda justi-

cia. Su casi grandiosa extensión monocorde, 495 páginas. La ausencia de una historia, por aparente que pudiera ser. La abolición de la noción de tiempo. La presencia y transfiguración de unos pocos personajes, inestables y caprichosamente volubles en un intento de hacer atractiva su personalidad. La erección de un mundo que no empieza ni acaba, porque, por supuesto, el tiempo no interesa, no cuenta, confluyen en un anchuroso friso de corte surrealista, pero de un surrealismo destilado, armado con paciencia de rompecabezas. Es decir, un surrealismo imaginativo. Cuando lo surreal, si bien pertenece en parte al mundo de la imaginación, no se genera en ese campo, desde el punto de vista de la creación, sino que se proyecta sobre la del lector, en el caso de la literatura, como es éste. Pero el creador surrealista precisa ser más inocente y espontáneo de lo que en este libro manifiesta Nélida Piñón.

Nélida Piñón es una acreditada escritora a la que este libro le va a suponer simplemente una confirmación más de que conoce el oficio de escribir, cosa que ya había demostrado con anterioridad; que es capaz de levantar de la nada lo maravilloso en estado puro; que puede demostrar que ha querido perder la razón, pero que no ha perdido el equilibrio. Posiblemente sea ésta una de las más agudas características de su capacidad de construir misterios, de consumir el caos sin estrépitos. Está en posesión del espejo de Sthendal, pero quizá no ha caído en una triple cuenta: lo ha pasado sobre la fantasía. Esa fantasía tiene un fuerte sustrato telúrico brasileño, y al espejo le faltaba azogue. Porque el azogue se desvanece cuando se le atraviesa para penetrar en lo surreal.

La alusión al mundo brasileño no es caprichosa, ni está sugerida por el hecho de saber que la autora ha nacido sobre esa tierra, aunque lleva sangre española por los cuatro costados. En alguna medida el ámbito que subyace, como suelo y ambiente por el que transcurren los personajes y las acciones, es como un Brasil anchuroso, sintetizado en las dos únicas ciudades de la narración, Santísimo—donde acontecen la mayor parte de los hechos—y Asunción, separadas o unidas por el río Alvarado. Un Brasil total, grandioso en su génesis, feraz, generoso, hospitalario, terrible y volento. Bastante de eso hay impregnando el discurso narrativo de Nélida Piñón, que además coincide, al menos en su aparición en la versión española, con el cincuentenario de Macunaima, la famosa rapsodia



de Mario de Andrade, cuyo protagonista, de idéntico nombre, resume y transmite la sabiduría popular, libera el subconsciente colectivo transmutando su ser de una acción a otra, de una página a la siguiente, fija unas primeras condiciones para definir lo que de excepcional e increíble encierra cualquier aproximación al Brasil. Excepcionalidad e incredibilidad que funciona, sea desde el campo de la historia, de la etnología—como en el caso de Macunaima—o de la literatura, como en este *Tebas de mi corazón* inventado por Nélida Piñón. No hay que echar en saco roto lo de excepcional e increíble como adjetivo de la historia del Brasil.

Recuérdese que Brasil—el excepcional e increíble Brasil—es un país nacido antes de conocerse. Surge al trazarse una línea geográfica imaginaria en Tordesillas. Es avistado por el navegante andaluz Vicente Yáñez Pinzón, que pisa la playa de Rostro Hermoso, en lo que hoy es el estado de Ceará, dos meses antes de que llegase a las costas de Bahía el lusitano Cabral, su descubridor oficial. Durante un largo período echa las bases de lo que va a ser su actual grandeza territorial, como país portátil, a impulsos de esa organización peregrina y depredatoria denominada bandeira. Los hallazgos de minerales preciosos, fundamentalmente gemas, sólo tienen parangón con las sugerentes fantasías de los cuentos orientales. En pleno corazón de la selva amazónica se construyó a capricho, hace cincuenta y dos años, Fordlandia, una ciudad de nueva planta—posiblemente la última ilusión industrial de la dinastía Ford—para volver a poner en explotación el caucho de aquella región, que necesitaba para la fabricación de sus automóviles, y romper el monopolio establecido por los comerciantes ingleses en Malasia, que, por cierto, se plantó con semillas sacadas subrepticamente de la Amazonia. En el transcurso de unas pocas décadas de este siglo ha visto crecer ese gigante de ciudad que es São Paulo, surgir de la nada la ac-

tual Belo Horizonte y erigir en el término de unos meses Brasilia, «la capital de la esperanza», que todavía no cuenta diecinueve años de existencia. Si se presta atención a los dictámenes de los modernos prospectivistas, no tardando mucho tiempo algunas de sus grandes capitales—Río de Janeiro, Porto Alegre, Salvador, Recife, las ciudades citadas Belo Horizonte y Brasilia, etcétera—formarán un contínuo urbano que en sus dimensiones casi imposibles se asemejarán a la esquemática geografía que sugiere Nérida Piñón, con las imaginarias Santísimo y Asunción. ¿Está justificado, por tanto, señalar que bajo el discurso narrativo de este libro se manifiesta la imagen de un Brasil total?

Cabría, por último, dejar constancia que en la manera de desarrollarse la existencia de los extraños personajes que pueblan la ficción, en su irrefrenado travestismo de aspecto, actitudes, amores, odios y hasta sus mutaciones sexuales, hay apuntado un principio de carnaval, en cuanto que todos ellos asumen papeles fantasiosos a lo largo de un tiempo fuera del tiempo. Ese tiempo abolido desde el momento en que se ha iniciado la construcción de este texto, que se nos antoja del principio hasta el fin exagerado. Y que ha llegado fresco, directo y lozano al idioma español merced a una traducción precisa, rigurosa y exigente de Angel Crespo.

ANTONIO AMADO

SENDER, SUMA Y SIGUE

RAMON J. SENDER: *Adela y yo*. Ediciones Destino. Barcelona, 1978.

El superviviente. Ediciones Destino. Barcelona, 1978.

Las dos últimas novelas de Ramón J. Sender, *Adela y yo* y *El superviviente*, están fechadas, respectivamente, en «Baja California, 1977» y «Baja California, 1978». A sus setenta y siete años, el tenaz escritor sigue alumbrando, infatigable, título tras título. Tenaz, infatigable, pero ¿inspirado?, pero ¿riguroso? Hacer de la escritura un oficio puede conducir a lo rutinario, a rellenar tantos folios cada tantos días y, en el caso del novelista, a privar de entrañamiento, de «necesidad», a la obra con la que batalla y en la que se realiza. De las últimas publicaciones de este aragonés arisco y solitario, recuerdo la de-

cepción que para mí supuso—y aquí dejé constancia de ella—la lectura de *El Mechudo y la Llorona* (1977), si bien mejorase luego esa impresión con *El alarido de Yauri*, editado en el mismo año. De todas formas, el autor de estas novelas no es el de *Epitalamio del prieto Trinidad*, no es el de *Crónica del alba*, no es el de *Réquiem por un campesino español*, no es—en otro orden de cosas—el de Nancy. Es el hombre que escribe para vivir—pienso, más que en el aspecto económico, en la escritura como vida—, pero al que no preocupa demasiado el tema—su trascendencia, su raigambre—con tal de que dé de sí los folios suficientes.

La *Adela* de esta nueva entrega suya es una ardilla. Vivaracha y simpática, *Adela* traba amistad con el escritor en el parque donde cada día descansa, y éste se erige en su protector, pues que acechan al roedor amable peligros múltiples, por tierra—gatos, perros—y por aire—aves de presa—. Narrado en primera persona y, como es lógico, en castellano, si vetado de expresiones inglesas, el singular idilio pudiera parecer simple pretexto para una serie de reflexiones sobre la unidad del universo, las relaciones del hombre con cuanto le rodea—fauna, flora—, el dudoso más allá y, natural en Sender, para poner una vez más de relieve su anticlericalismo, del que esta vez no escapa ni «ese señor vestido con las ropas de Nerón», residente en el Vaticano (*). Pero Sender no es Sender. Me aclaro: pese a hablar de su Aragón y de «nosotros, españoles», quien narra es Cristóforo Davidson, cuarentón, víctima de la guerra, lo que le exime de trabajar. «Sufrió *shell shock* en la guerra—explica—con consecuencias que me califican casi como un mutilado y con sus mismos derechos. Me pagan ochocientos dólares mensuales y tengo un *trust fund* que me dejó mi abuelo y que me da doscientos más. Con eso puedo vivir. Es decir, podemos vivir *Adela*, Pat y yo.» Pat es su amante, joven y desenvuelta. El padre de Cristóforo y la madre de Pat fueron también amantes y ahora, ya más que maduros, se han casado. El incesto entra en liza y su margarita—*si, no, sí, no*—va deshojándose a lo largo del relato, como un *leitmotiv*. ¿Este cristóforo-Sender es fruto del «jugar a lo nuevo» por parte del novelista o un batiburrillo nacido del apresuramiento? Queremos creer en lo primero. No se pueden entreverar de

(*) Tanto en *Adela y yo* como en *El superviviente*, Sender, entre otras cosas, aprovecha un inciso para hacer hincapié «en los cientos de millones que el Vaticano tiene invertidos en industrias de guerra».

recuerdos personales españoles los de un norteamericano que—suponemos—sufrió el citado *shock* en el conflicto vietnamita. Ni salpicar de frases inglesas el castellano, si quien habla es un señor de California, en California y rodeado de californianos. Dejémoslo, pues, en broma, aderezada con ovnis, que hacen su aparición más de una vez y a quien *Adela* y su amigo contemplan con arrobo.

Basta lo que antecede para comprender que *Adela y yo* no añade demasiado a la vasta bibliografía senderiana. *El superviviente*, tampoco. Ahora el tema se centra de nuevo en la guerra española («sí, es inevitable», leemos), y tras un desafortunado capítulo inicial, que el autor titula «Un comienzo raro», en el que recurre al verso, ora expresado como tal, ora camuflado, nos narra la historia de un gallego llamado Enciso y apodado *Vares*, estudioso de las ciencias físicas y aficionado a la psiquiatría, que sobrevive a su fusilamiento por las tropas fascistas—cinco tiros, diez cicatrices, intacto el odio—, erigiéndose en un implacable asesino, tarea en la que cuenta con la inestimable colaboración de su amante y confidente, Paquita, una jovencísima andaluza aureolada de inocencia y tan implacable como su colega. Sender, que vuelve a narrar en primera persona y es esta vez él mismo, con el Ramón por delante, no se anda por las ramas y pone de relieve los hechos que vivió, sin barrer para dentro. «Nosotros—escribe—no éramos menos hijos de puta que ellos, aunque fueron ellos los que habían comenzado la guerra y nosotros nos defendíamos como podíamos. También con himnos, canciones y gozosos fusilamientos y cañones y aviones. Y paseos en la Casa de Campo y en la Moncloa.» *Vares* liquida por sí mismo—haciéndolas caer al suelo y disparándoles un tiro en la nuca—a docenas de víctimas, que Paquita deja, inermes, en sus manos. Con muchas de ellas conversa el criminal antes de su ejecución y diserta incansable en torno al *ego*, el *superego*, el *id* y la necesidad ineludible de matar que el animal humano siente, hasta que la novela alcanza los folios precisos y *Vares*, repudiado por los suyos, regresa al frente a buscar una muerte casi suicida. Y la paz.

Dado su ritmo de producción, cuando estas líneas aparezcan, el aragonés lejano estará finalizando otra novela. Destino la editará, y uno la leerá y comentará con el mismo interés y ojalá que no con el mismo desencanto que estas dos de hoy.

CARLOS MURCIANO

LOS SUCEOS DE UNA CLASE

SUSAN HOWATCH: *Los ricos son diferentes*. Editorial Bru-guera. Barcelona, 1978.

Susan Howatch ha reunido en estas páginas a un grupo de norteamericanos del poderoso mundo de la banca en los felices veinte, y lo ha hecho con la plasticidad que suelen narrarse estas novelas de argumento, con tipos bien trazados y acumulación de sucesos que despiertan el interés del lector más desinteresado.

Dinah, hija de un hombre excéntrico, tres veces divorciado, se ve incapacitada, a la muerte de su padre, para realizar por sí misma su brillante futuro. Es una estudiante inglesa sin atractivos que desea hacer carrera y, aunque no cree en el matrimonio, le gustaría ser madre. Su única herencia es Mallingham, una casa tradicional construida en el siglo XII, una hermosa casa con muros de pedernal, arcos de piedra, vigas martilladas, jarrones victorianos, el escudo del que fuera su primer habitante y un embarcadero. Para poder conservarla decide buscar la protección económica de un hombre rico. Corren los años veinte. Dinah sabe que sólo le está permitido ser madre o maestra de escuela, y para acceder a otras esferas tendrá que apoyarse en el hombre. Indaga entre las personalidades célebres del momento y se dedica a asediar a un millonario norteamericano hasta que consigue ser su amante. Sacrifica su virginidad por conservar Mallingham, cordón umbilical de su vida. Dinah, mujer avanzada dentro de las limitaciones de la época, no cree en nada, pero siente curiosidad por las relaciones sexuales, desea ser madre y es lo suficientemente inteligente para satisfacer los gustos e inclinaciones del hombre, hasta lograr a través de él lo que por su condición femenina le ha sido vedado.

Paul, el hombre de negocios hermético y frío, el epiléptico que oculta su mal ante la propia esposa y cuya carrera vertiginosa hacia la fortuna es un deseo constante de escapar a las debilidades que como ser humano no puede evitar, se siente fascinado por todo lo europeo. Nueva York es la realidad de la que trata de evadirse soñando con Europa y Dinah, en Londres, representa la civilización que él añora, alguien con quien compartir su amor a la cultura, aunque las conversaciones cultas más parecen la etique-

ta que avale su pertenencia a la alta burguesía, dentro de un marco muy selecto, que una verdadera búsqueda o interpretación de la vida a través del arte. Galsworthy, O'Neill, Shaw, son nombres pronunciados a menudo, conversaciones que dan un toque de distinción a su frivolidad.

Paul Van Zale adora todo lo clásico, le gusta opinar sobre música y literatura, y considera las películas de su tiempo como un subproducto cultural, mientras su esposa Sylvia suspira por conocer a Rodolfo Valentino y Pola Negri. Mallingham, la mansión medieval, es el mayor atractivo que encuentra Paul en la inglesa Dinah, quien le trae además de las reminiscencias del medievo, los aires de otro continente, el sueño de una vida apacible en Mallingham, el caserón del siglo XII donde desea envejecer, al otro lado del océano, lejos del mundo deshumanizado y vacío de la norteamérica natal.

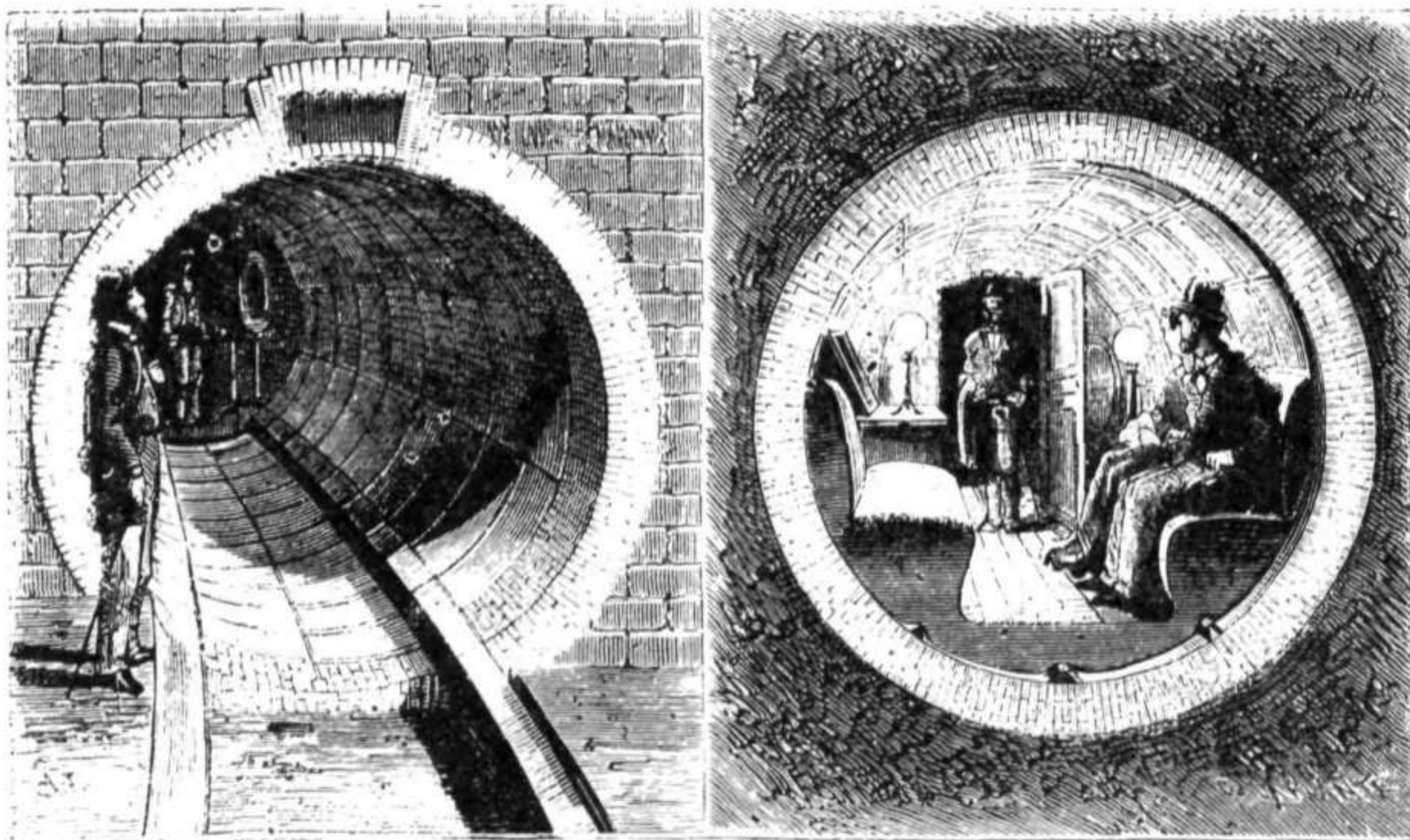
Las relaciones entre Paul, Dinah y Sylvia que forman el clásico triángulo, pone los ingredientes necesarios en esta novela concebida para el gran público, y la tensión va creciendo a medida que se adentra en la serie de sucesos, el crac económico del 29, crímenes no exentos de misterio, intrigas por alcanzar la cumbre del poder empresarial, sabiamente compaginadas con los conflictos que surgen en las relaciones amorosas.

El amor está tratado con un sentido muy realista, sin caer en la vulgaridad ni en el erotismo fácil tan en boga, sin efugios en su descripción. Los tipos dibujados con la precisión necesaria dentro de un estilo tan directo, si bien se evitan morosos análisis, transmiten al lector las sensaciones de seres humanos que se mueven en el ámbito de un sis-

tema y un grupo social determinado, muy del gusto del lector medio. No está exenta la narración de observaciones y matices que en su conjunto reflejan la mentalidad y forma de vida de la alta burguesía norteamericana. Bailes, fiestas, crónicas de sociedad, la vida de hombres y mujeres sin historia, con mezcolanzas gangsteriles. A ellos contribuye la visión desde cinco prismas diferentes, al relatar cada uno de los protagonistas sus vivencias en primera persona, lo que permite que tanto los sucesos como la conducta sea contemplada a través de varias perspectivas y logra convertir al millonario Paul, cruel e implacable para algunos, en inocente y delicado esposo, o romántico y desprendido amante, a la discreta y anónima Sylvia, en mujer de talante fuerte y comprensivo, al Cornelius afeminado e ignorante, en el más astuto y ambicioso de la dinastía Van Zale. Todos, sucesivamente, viven sus frustraciones que en algún momento se truecan en carrera desenfrenada hacia la cumbre.

No queda a un lado el tema del feminismo visto también a través de distintos ángulos que ofrecen los tipos de mujeres que desfilan junto a los magnates, desde la sumisa Emily que piensa que su carrera es criar a los hijos, a la progresista Dinah, que en muchos momentos no pertenece a su tiempo, marcada quizá por los antecedentes de una madre sufragista.

Sorprendentemente, Dinah, la mujer que aparece ambiciosa ante los demás, la mujer que aspira a dirigir un banco, que ha conseguido dinero y poder con un próspero negocio de cosméticos, gracias a la protección del millonario —padre fortuito de su hijo—, renunciará luego, o más bien cambiará su meta pragmática, con un romanti-



cismo muy novelesco, para actuar como mujer enamorada primero y más tarde movida por sus emociones, en contraposición a la imagen calculadora y fría que pasea engañosamente a través de la mente de los demás.

Dinah siente al fin la llamada de la conciencia y comprendiendo el idealismo que llevó a su madre a revelarse junto con otras sufragistas, resuelve que luchará en lo sucesivo contra el cinismo y la hipocresía como forma de vida, que es ya en sí renunciar al mundo que le ha rodeado hasta entonces.

Así como el *crac* económico del 29 juega un papel importante, el comienzo de la segunda guerra mundial será el broche final, con el anuncio de la Operación Dinamo en Inglaterra. La evacuación de sus compatriotas empuja a Dinah a huir con ellos en su barca, no sin antes haber provocado el incendio de Mallingham, origen de toda su ambición, cerrándose así un ciclo de su vida.

No faltan ingredientes para amenizar y hacer más incitante la lectura de las 765 páginas. El tema, sin embargo, no es demasiado original. El mundo de los negocios y la psicología del norteamericano medio se ha puesto ya muchas veces sobre el tapete, tipos y sucesos pasan por las páginas como la noticia que se nos avisa o aclara, con la rapidez que gusta al lector ávido por hallar una parcela a la que evadirse, adentrándose en un mundo ajeno para salir de él cuando quiera sin una sombra, sin una inquietud, pero con la agradable sensación que produce pasar largas horas de ocio entretenido.

ROSA ROMA

UNA POESIA DE RECUENTO

MANUEL FRANCISCO MESA SECO: *Ruinas y transparencias*. Editorial Nascimento. Santiago de Chile, 1978.

Acaba de ver la luz uno de los últimos libros del poeta y escritor Manuel Francisco Mesa Seco, autor cuya obra sobrepasa ya la docena de títulos. En efecto, desde ese primer *Volantines* de 1954 y *Páginas a una novia* (1955) hasta *Ruinas y transparencias*, publicado en estas fechas por la Editorial Nascimento, de Santiago de Chile, Mesa Seco ha



ido manteniendo su producción dentro de los páramos de la lírica, su obra es básicamente la obra de un poeta, y sus libros más importantes son libros de poemas. Recuérdense a este respecto *Brújula celeste* (1957), *Atmósfera*, de 1960, *Carro de fuego* (1961) o *Ciudad del poeta*, publicado diez años más tarde. Aunque en los últimos años el escritor ahondara en los terrenos de la narrativa y del ensayo, e incluso estrenara su drama *La balsa*, de nuevo nos llega un título que viene a refrendar su vocación poética inicial, vocación que se mantene vigente hasta hoy, sin retrocesos ni vacilaciones.

Ruinas y transparencias es un poemario que recoge 41 composiciones, casi todas breves y que responden muy directamente al título genérico que las encabeza. Dispuestas unas a continuación de otras, sin apartados ni capítulos, conforman ese río único en el que todas ellas discurren al par, sin que se haya pretendido al parecer mayor ordenamiento que el del estilo particular que depara la pluma del autor. El caudal de estos versos se corresponde con las mínimas y máximas anécdotas que el poeta encuentra, o que el poeta recrea. Son estos versos pequeños amagos de canción, cauces mínimos en donde el venero del pensamiento aflora por instantes en leves ráfagas casi

imperceptibles. Es ésta básicamente una poesía de recuento, recuento que da pie a la reconstrucción de un universo personal: el del autor. Del mismo modo en que repasa las débiles ocupaciones de una tarde, va recogiendo los diversos fragmentos de otro tiempo, y escribe esas Ruinas y transparencias que podrían ampliarse hasta el infinito.

Este libro tiene algo de «diario íntimo», en él se dan cita cierto descriptivismo por el que se acumulan los detalles reales, transfigurados o recompuestos, y una voluntad de reflexión sobre la fábula resultante. En cierto modo, el poema «*Recojamos algunas cosas*» condensa la intención de fondo:

«Toda la tarde
la he pasado
reuniendo esqueletos.
He aquí algunas de las piezas
[obtenidas:

La vela
que alumbró la agonía
cuando en el invierno
se nos fue la vecina.
El discurso [didato.
con que me proclamaron can-
El acto sexual [domingo.
que realicé en la siesta de un
La espada de mi bisabuelo.
El naranjo del patio rural.»

De cualquier forma, los poemas se construyen para que dejen una inquietud final en el lector. A todo ello contribuye el esquema de análisis caótico de lo circundante, la introducción de paradigmas acumulativos y las asociaciones que bordean el asombro:

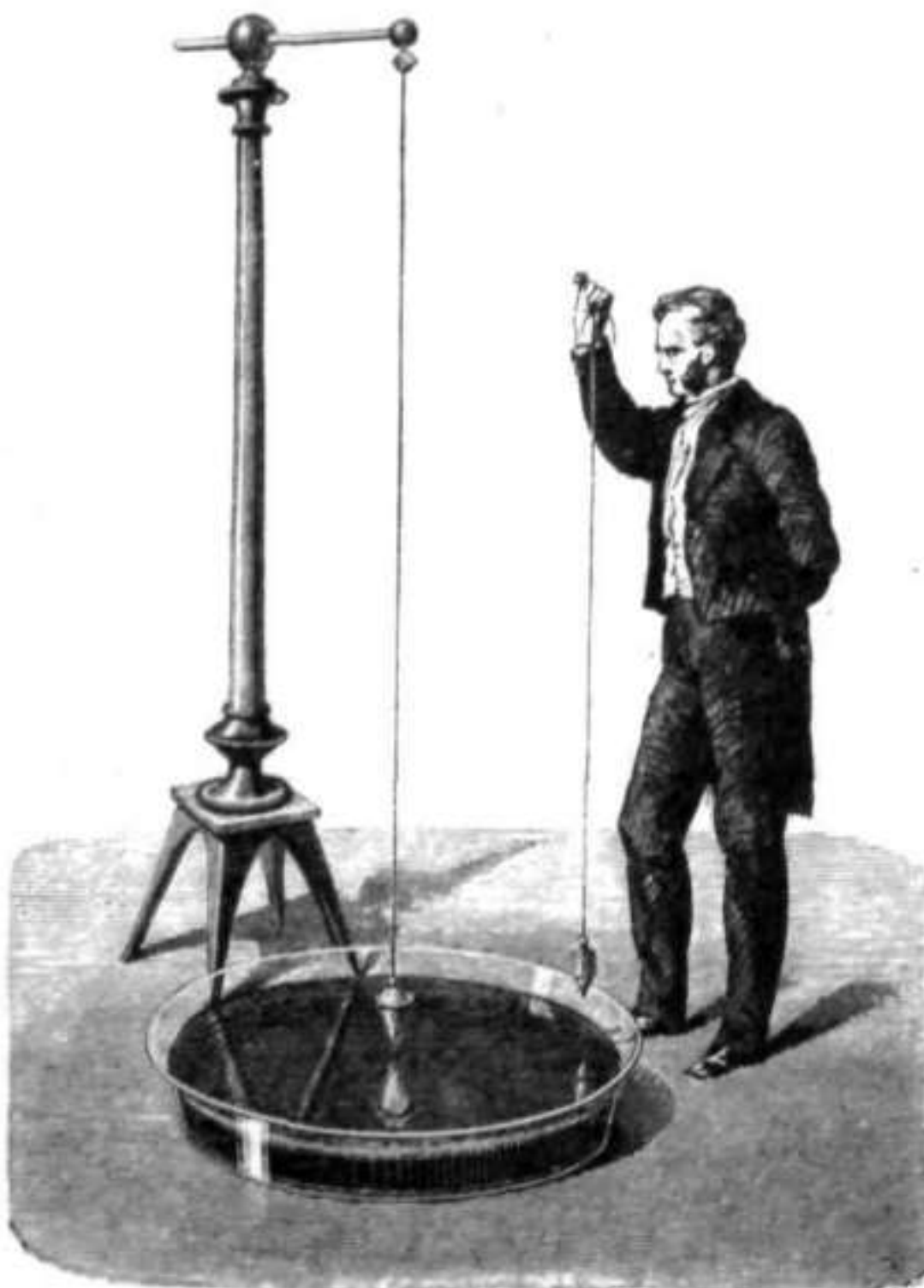
«No es que exista la muerte
ni que haya tiempo
ni mano que nos persiga. [cosas
Sólo un perpetuo traslado de
y cantos. Energía que viaja.
Tiempo de rama en rama.
Anda en la abeja apresurada.
En trinos del día.
En oboes y bosques.
En libros de lectura.
Y en el sueño que ahúma
los pasillos oscuros de mi casa.»

En *Ruinas y transparencias* no se encontrarán más que ruinas y transparencias, derrotas y victorias, olvidos y presagios, presentimientos y desencantos, puesto que la obra acaso encierra una fundamental intención: la de ser paráfrasis de los comienzos y de los finales de cualquiera de las pasiones del ser humano, y la de cantar y celebrar esas conquistas y aquellas resurrecciones, esos desvelos y aquellos otros paisajes que se ocultan más lejos.

DOCUMENTACION INFORMATIVA

JOSE LOPEZ YEPES: *Teoría de la documentación*. Ediciones EUNSA. Pamplona, 1978. 337 págs.

Hay que reseñar, de entrada, que López Yepes es el primer agregado de Documentación en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. Su competencia en la materia resulta evidente, una vez leída esta obra y después de haberle tratado como profesor de esta disciplina dentro de nuestra querida y vapuleada Facultad de Ciencias de la Información. Su juventud está compensada por su intensa dedicación a este tema y su talento para reducirlo a síntesis panorámicas e interpretativas. He ahí el núcleo de valor fundamental que le atribuyo, en principio, al libro de López Yepes: no reducirse exclusivamente a un trabajo académico y de opositor universitario y el no servir de complacencia a simples esnobistas de la documentación y de la información. Es una obra tan rigurosa en su contenido y análisis como madura en la forma interpretativa y doctrinal. Esto es, López Yepes ha logrado, a mi entender, armonizar y dosificar la abundante y precisa bibliografía con una interpretación muy lúcida y certera.



El esquema general sobre el que se levanta todo el contenido expositivo es de estructura cartesiana, es decir, metodológicamente lineal y deductivo. Después de una introducción en torno al «concepto», plantea las dos hipótesis de la teoría de la documentación: a) en cuanto ciencia de la ciencia; b) considerada como comunicación científica. La bibliometría (análisis estadístico y sociométrico de la bibliografía científica) sirve a la ciencia de la ciencia de una forma directa y eficaz. La documentación, vista desde el ángulo de confluencia entre la ciencia y la sociedad, aporta un contenido único a la información científica y adquiere el rango de neta «comunicación científica».

Existe un interrogante capital: ¿cómo construir epistemológicamente la ciencia de la documentación? Para López Yepes existen unas fuentes primarias que sirven de centro creador: la figura de Paul Otlet (1868-1944), la fundación del Instituto Internacional de Bibliografía (1895), el Repertorio Bibliográfico Universal, el Tratado de Documentación de Paul Otlet (1934), la Federación Internacional de Documentación y la nueva organización de FID son una muestra-tipo de cómo estamos capacitados científicamente para elaborar una teoría de la documentación.

Aborda a continuación nuestro autor el complejo problema de qué debe entenderse por una «Ciencia de la documentación». Tanto la «Information science» como la «Informations- und Dokumentationswissenschaft» van a incidir sobre otro concepto más usual en la actualidad: la Informatika. Esta última expresión (Informatika) traduce, en esencia, el contenido de la teoría de la información científica.

Por último, se detiene en el análisis de la «documentación en España» y de la «Documentación en las Ciencias de la Información». Ambas consideraciones son de obvio interés para un profesor de Ciencias de la Información. En las reflexiones que acompañan a los meticulosos análisis de una y otra temática muestra López Yepes sus buenas dotes de investigador y crítico de la teoría de la documentación.

Concluye su estudio con un capítulo sobre la posible definición de «Ciencia de la Documentación». Es muy breve su contenido, pero

puede significar un programa-muestra para acometer en el futuro un estudio en profundidad sobre este campo medular de su asignatura.

Quiero subrayar la estimulante prueba que nos ofrece López Yepes de cómo esta joven disciplina de «Documentación» puede ser convertida en un amplio campo de investigaciones y de valoraciones científicas. Nuestro autor ha sacado a luz una obra introductoria a dicho estudio. Estos son sus auténticos límites. Pero ya se puede addivinar una esperanza en fruto cierto, como diría Fray Luis.

Ediciones de la Universidad de Navarra ha vuelto a dar muestras, una vez más, de que está hondamente preocupada por los estudios de Ciencias de la Información.

FRANCISCO VAZQUEZ

DE LA LITERATURA GNOMICA HISPANO-ARABIGA

JOHN K. WALSH: *El libro de los doce sabios o Tractado de la nobleza y lealtad (ca. 1237)*. Estudio y edición. Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia núm. xxix, 1975, 178 páginas.

La labor iniciada a finales del siglo pasado por H. Knust y proseguida por A. Rey ha sido llevada a feliz término en estos últimos años por críticos como Lloyd A. Kasten, H. Sturm, Crombach... Gracias a ellos, a los que ahora se suma J. Walsh con esta edición del Libro de los doce sabios, podemos contar ya con unos textos fiables de las muestras más representativas de la literatura gnómica hispano-árabiga. Sólo faltaría quizá reeditar las Flores de filosofía para ver concluido el ciclo.

Desde la edición que realizó el jesuita Andrés María Burriel en el siglo XVIII, el Libro de los doce sabios ha permanecido ignorado, cuando no denostado. Sin embargo, al interés lingüístico y literario que tiene para el estudio de la prosa pre-alfonsí, se añade el aliciente de ser un cruce entre dos tradiciones. J. Walsh, en contra de la opinión

de P. Gayangos, y coincidiendo con Menéndez Pidal, sitúa la génesis de la obra en los años de juventud de Alfonso X, para quien iba dedicado el manual, aproximadamente en 1237. Por el contrario, el epílogo (capítulo LXVI), que retoma el conocido tema de la tumba de oro de Alejandro, fue un añadido realizado hacia 1255.

El editor insiste en su introducción en el aspecto que, a mi juicio, denota mayor novedad: el carácter mixto de la obra, que reúne en sí elementos de procedencia oriental con otros claramente occidentales. El Libro de los doce sabios es una muestra temprana de la simbiosis literaria, tan frecuente en el período alfonsí. Su autor, posiblemente un cristiano de la corte de Fernando III, estaba familiarizado con la literatura gnómica de procedencia oriental y conocía textos occidentales de análoga temática. Las huellas occidentales se cifran en algunas fábulas, en citas procedentes de la Biblia, el Nuevo Testamento y autores conocidos en la literatura latina medieval como Catón. La influencia oriental se trasluce en la ficticia reunión de sabios que organiza el conjunto y en las abundantes correspondencias fraseológicas con la Poridat, los Bocados de oro, las Flores de filosofía...

Por su temática de adoctrinamiento de príncipes se sitúa también en

el cruce de dos tradiciones en torno a los «espejos». A estas dos corrientes —occidental y oriental— que van a confluír en la España del XIII añade J. Walsh dos ramificaciones de procedencia occidental: los ceremoniales de coronación y los sermones escritos para la fiesta de Epifanía. Estas dos celebraciones daban pie a consideraciones acerca de las funciones del buen monarca. Como apoyo a esta sugerente observación estudia y edita en apéndice un Ceremonial para la coronación y consagración de los Reyes de España, que supone inédito. Siguiendo las opiniones de Amador de los Ríos y Berges, identifica a su autor con un Ramón de Losana, obispo de Segovia, confesor y notario de Fernando III en 1250. Sin embargo, hace ya algunos años, C. Sánchez Albornoz* había editado el Ceremonial acompañado de un estudio donde modificaba sustancialmente los datos referentes a su autor y fecha de composición. Según el citado historiador, el códice presenta

* C. Sánchez Albornoz: «Un ceremonial inédito de coronación de los reyes de Castilla». El estudio apareció por vez primera en la revista *Logos*, II, 3 (1943), 75-97, y fue posteriormente recogido en sus *Estudios sobre las instituciones medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1965, pp. 739-763, y en *Viejos y nuevos estudios sobre la Edad Media Española*. Madrid, España-Calpe, 1976.

algunas raspaduras y correcciones, lo que haría comprensible los errores de atribución. Varios pormenores filológicos, artísticos e históricos le llevan a identificar a su autor con un prelado portugués, Ramón, obispo de Coímbra, quien compuso el Ceremonial para Alfonso XI. El texto no guarda aparente relación con otros ceremoniales españoles, sino que se trata de una variante tardía del *Ordo Romanus ad benedicendum imperatorem*. Preparado este texto para Alfonso XI, quizá después se destinó a Fernando V, lo que explicaría la sustitución de nombres en el códice. Todo ello hace que la vinculación entre dicho ceremonial y el Libro de los doce sabios sea más bien escasa, pese a que ambos géneros puedan confluír temáticamente.

A este amplio estudio introductorio sigue una metódica edición, acompañada de una triple anotación: a pie de página se mencionan las correspondencias fraseológicas dentro del mismo texto entre unos y otros apartados; otras referencias sitúan la obra dentro de una amplia tradición literaria y jurídica; por último, figura como apéndice un inventario de las variantes encontradas en los manuscritos. El cuidadoso trabajo se cierra con un índice selectivo de palabras.

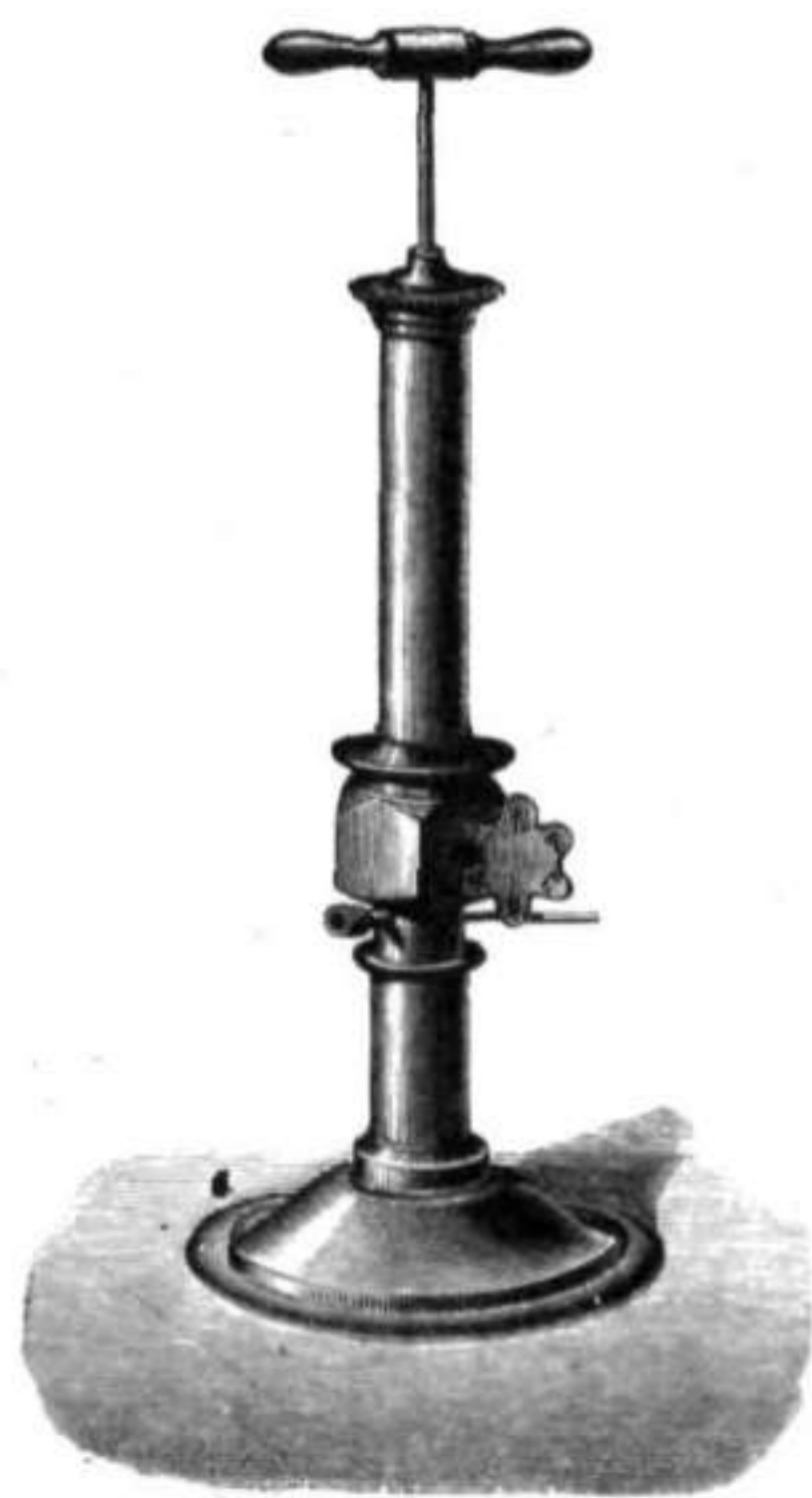
MARIA JESUS LACARRA

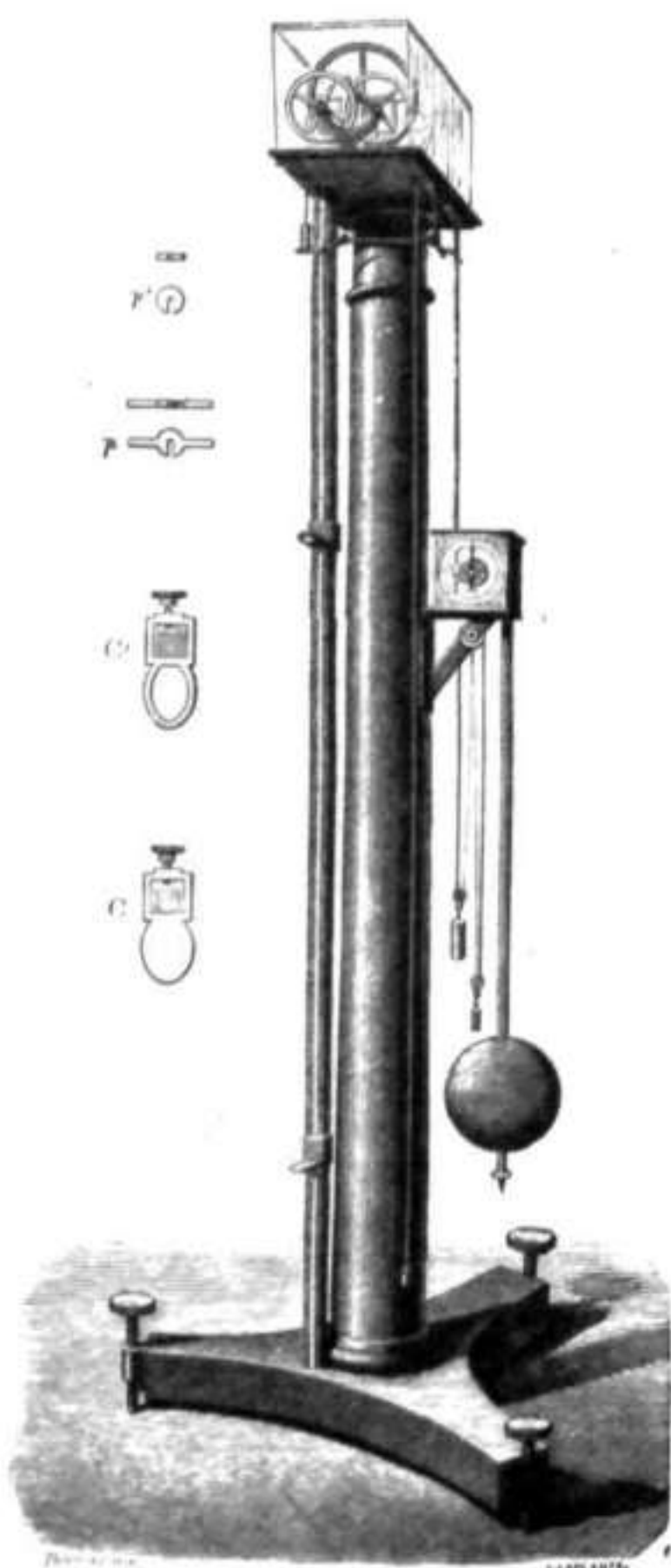
EL «LIBRO DE ALIXANDRE», RECONSTRUIDO

BERCEO: *Libro de Alixandre* (edición de Dana Arthur Nelson). Ed. Gredos. Madrid, 1978.

El *Libro de Alixandre*, como la bella de Juan Ruiz, según el precioso título del estudio de Dámaso Alonso, es todo problemas. Largamente han sido debatidas por especialistas de talla, sin llegar a conclusiones absolutas y excluyentes, las cuestiones de autoría, fechación, lengua del original, filiación textual y temática..., etc. La dificultad grave, que está en la base de toda esta problemática, es la deficiencia de los textos conservados y la dificultad de su dialectismo, que convertía en empresa del máximo riesgo el intento de elaborar una edición crítica rigurosa y fiable. Contábamos con las ediciones de Willis, la fragmentaria de Alarcos, pero no teníamos una edición a la altura de la del profesor Alvar para otra obra clave del mester de clerecía del XIII: el

Libro de Apolonio. La complejidad del *Libro de Alixandre*, la multiplicidad y riqueza de implicaciones de la obra y, sobre todo, el tener que adoptar una postura —con riesgos evidentes y posibles incomprensiones— han debido de ser factores de disuasión que, por otra parte, añaden valor a los doce años de esfuerzo y dedicación del profesor Nelson. No olvidemos que, con no poca valentía, adopta una postura en el problema básico que plantea el *Libro de Alixandre*, y no precisamente la de común y general aceptación. No olvidemos, tampoco, que el criterio utilizado para su edición (versión reconstruida y no edición crítica, como él mismo nos dice) es en sí mismo arriesgado y resultará de difícil aceptación para algunos. Por encima de todo está el hecho contundente, permítaseme que lo exprese de forma ingenua, de que la portada del libro dé como autor de la obra a Berceo. Sorpresa inicial por adoptar una postura tan rotunda, después de la larga polémica sobre la autoría. No





estará de más recordar que casi al mismo tiempo que la edición que comento ha aparecido otra, del profesor Cañas Murillo, llevada a cabo con rigor y esmerada documentación, en la que el *Libro...* sigue publicándose como anónimo. Pero Dana Arthur Nelson razona en otros de sus estudios su decisión de darle, de una vez por todas, nombre de autor a obra tan fundamental de la clerecía del XIII. Sin duda, los especialistas en el tema no dejarán de incidir en cuestión tan importante sobre la que el autor manifiesta repetidamente una *fe convenida* que le sirve para llevar a cabo su edición, pues en esa fe se basan los criterios que adopta para reconstruir el texto. Convendrá mostrarle al lector cuáles son los criterios de esta monumental y trabajosísima edición.

La primera página del estudio inicial nos da la clave y el sentido de los criterios adoptados por D. A. Nelson. Habida cuenta de que los dos manuscritos (*O* y *P*) están muy alterados, Nelson renuncia a los procedimientos habituales de la crítica textual y nos propone una *edición reconstruida* basada en la isometría de los alejandrinos, pero conseguida sobre el gran esfuerzo de base «del común denominador (...) de las obras pías identificadas de Berceo» (p. 26). Esta toma de posición le obliga —y lo cumple con extraordinario rigor— a un minucioso análisis lingüístico de los dos manuscritos para, habida cuenta de que ninguno es el original, tomar una postura sobre la proximidad de cada uno de ellos a la redacción primera. Su conclusión es favorable al manuscrito *P* (p. 95), de mayor regularidad, pero también alterado, por lo que adopta la actitud de reconstrucción. El propio autor nos ofrece un ejemplo muy gráfico de su forma de hacer en las primeras páginas de su estudio, a propósito de la estrofa 1847, : *P* (tierra), *S* (Sierra), Nelson: sierva y para apoyarlo acude a varios tipos de justificaciones.

Si, como digo, el criterio de edición es reconstruir sobre la base del manuscrito *P*, combinándolo con *O*, buscando la regularidad métrica y teniendo como elemento de contraste la restante producción cierta de Berceo, creo que el demostrar esa paternidad y el estudio gramatical comparativo (fonológico, morfológico y sintáctico) de los dos manuscritos han de ser las bases de amplio e imprescindible estudio para justificar su edición. Creo que cumple mejor con lo

segundo que con lo primero, con la justificación de haber dedicado varios artículos al tema de la paternidad del *Libro de Alixandre*. Pero no olvidemos que la edición está basada en esa *fe* de atribución, como decía más arriba. Convendrá detenerse en estos dos aspectos clave de la edición que comento.

Dana A. Nelson, más que demostrar, en el estudio que precede a su edición, la paternidad de Berceo, señala, muy brevemente, las razones básicas que han llevado a la crítica a no considerar el *Libro de Alixandre* como obra de Berceo, sin hacer mención expresa de los estudiosos que han mantenido distintas posiciones, razonadamente, en torno a este problema. Según D. A. Nelson son tres las razones básicas que han hecho descartar la autoría del clérigo riojano: 1) «Es un poema que lleva al autor a la completa madurez artística, pero que en sí mismo —especialmente en su primera mitad— no revela el mismo grado de madurez estilística de sus obras piadosas (...) 2) Los críticos (...) quieren delimitar el genio del poeta: según ellos un modesto fraile o sacerdote del candor y la piedad de Berceo no pudo ser capaz de componer una obra empapada de saber clásico y secular (...) 3) (...) el contraste que existe entre el lamentable estado de conservación del *A* y la reproducción más cuidadosa de que han gozado sus obras piadosas» (páginas 96-97). Nelson contesta a estas razones disuasivas señalando el proceso de maduración que la obra descubre, la búsqueda de variedad temática por parte de los autores y el mayor respeto de los copistas por las obras religiosas que por las paganas, sobre las que actuaban con cierta libertad creativa. Creo, no obstante, que debería haber tratado con mayor detención este problema capital para el *Libro de Alixandre* y fundamental por su edición, de acuerdo con el modo en que la ha concebido.

Muy valiosa me parece la segunda parte de su estudio introductorio, en que se propone señalar los rasgos gramaticales que separan los manuscritos conservados de la versión original y diferencian, a su vez, los dos manuscritos entre sí. El propio autor nos señala cuál es su intención, lograda, a mi ver, en este caso: «Presento documentación detallada a fin de hacer presente el alcance de cada tipo particular de discrepancia, poner en claro la coherencia del esfuerzo

editorial que respalda el texto reconstruido y proporcionar un acervo accesible de formas y usos medievales exóticos (dialectales)» (p. 97). Efectivamente nos da un precioso muestrario comparativo, de extraordinario valor como reconstrucción de la lengua de Berceo en sus distintos niveles. Por otra parte, no quiero dejar de mencionar que también los aspectos métricos son estudiados con detenimiento en otro lugar de su estudio.

Admitidas las valiosas e importantes novedades y aportaciones que esta edición nos ofrece, creo que habría sido interesante que su autor hubiera presentado un «estado de la cuestión» sobre los distintos problemas que el libro plantea (a ellos me refería más arriba), como suele hacerse en las ediciones al uso. Pero no quiero dejar de reconocer, y dar su exacto valor, al ingente trabajo llevado a

cabo por el profesor D. A. Nelson para reconstruir con conocimiento de causa y cumpliendo estrictamente sus principios metodológicos obra tan fundamental de nuestra historia literaria. Las numerosísimas notas al texto justifican, en cada ocasión, la postura adoptada y la documentan dentro del conjunto de la obra de Berceo, cuando es necesario. Por esto, el valor de su edición aumenta por ofrecer una importante base de futuros trabajos. En este sentido estimo de gran interés e importancia el índice analítico final.

Diré, finalmente, que tan paciente esfuerzo y horas de trabajo dedicadas por Dana A. Nelson merecen nuestra gratitud y reconocimiento, más cuando producen resultados tan importantes como los comentados.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

ESA NARRATIVA EN AUGE

Narrativa y crítica de nuestra América. (Compilación e introducción de Joaquín Roy.) Editorial Castalia. Madrid, 1978.

Este denso volumen de 400 páginas, manual y didáctico, contiene trabajos sobre la obra narrativa de los argentinos Jaine Alazraki y Angela B. Dellepiane sobre Borges y Cortázar; del cubano González Echeverría acerca de Alejo Carpentier; Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti son estudiados por el mejicano Luis Leal y el uruguayo Hugo J. Verani. Los estadounidenses Seymour Menton, Richard Reeve e Ivan A. Schulman firman las páginas dedicadas a Miguel Angel Asturias, Carlos Fuentes y Severo Sarduy, mientras Ernesto Sábato, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa atraen la atención de los españoles Marina Gálvez, Jorge Campos y Joaquín Roy, autor este último de un prefacio estimativo y de una bibliografía final.

Suma, pues, de once estudios sobre once autores de la narración hispanoamericana en el siglo XX, exentos de otras dimensiones como la poesía, el teatro y el ensayo. Estudios de varia extracción, pero con inesperadas coincidencias de fórmula y fines. La crítica, más que vertical, en profundidad, parece orientada a percepciones horizon-

tales, si bien cada autor clava su reja según le cuadra. Ni libro de erudición ni de mera divulgación, da a conocer, aproxima con eficacia pragmáticas, acaso porque muchos de los firmantes han ejercido o ejercen en Universidades estadounidenses. Lo que se trasluce en otros aspectos, como, por ejemplo, la insistencia en traer influencias de Dos Passos, Hemingway o Faulkner, no lo suficiente en Joyce, Kafka, Musil o Camus, e ignorar prácticamente a Valle-Inclán, Unamuno y Ortega.

Claro, no hay selección total, con omisiones tan sensibles como las de Uslar Pietri —importador en 1948 del «realismo mágico»—, Yáñez, Donoso e incluso Rómulo, Azuela y otros nombres. De los «viejos» se rescata a Borges-Carpentier-Asturias, buscando los senderos de la «nueva novela», como precedente a los ocho autores siguientes, no encuadrables en tiempo a una «ge-

neración», pero sí en un fenómeno de éxito coincidente, en el «auge de la narrativa hispanoamericana» —«boom» para los que gustan de la onomatopeya—. Los viejos maestros, sustraídos a la novela inmediata, la «telúrica» de Guzmán, de Rivera, de Gallegos, de Azuela, de Rubén Romero..., yendo a Europa a aprender nuevos usos y retornando a uña de caballo, al estallar la guerra, para meditar, recrear, hasta sembrar. Y los que les siguen, de tres generaciones distintas, pero aflorando simultáneamente en los años 60 —La muerte de Artemio Cruz (1962), La ciudad y los perros (1963), Rayuela (1964), Cien años de soledad (1967)—, dando impresión de eso, de un auge, de una explosión o apogeo narrativo que a muchos cogerá de sorpresa.

El lector curioso, al repentizar este libro, se guardará muy mucho de alquacilar a los alguaciles discentes. Lo más se permitirá a veces, como en Borges, Cortázar y algún otro, apuntar en sentido contrario sugerencias limítrofes:

Jorge Luis Borges, por ejemplo, aparece más como importador de hipótesis metafísicas que dispensador de recetas anglosajonas. Su escepticismo filosófico-teológico se empasta de ficción científica, lo que no es mala fórmula de aprovechar ajenas piedras filosofales —Cunqueiro da un paso más al inventarse los autores consultados—. Y aún algo más, como hipótesis curiosa acaso aparezca desperdigado por cuentos y poemas un Pierre Menard simulador de Cervantes, nuevo Avellaneda con un quijotario de claves explícitas: falsedad de



la quimera cierta ante la fantasía (Emma Zinz), la muerte de la realidad en la locura del espíritu (El muerto), los libros del Hidalgo (La biblioteca de Babel), los molinos convertidos en gigantes (Tres versiones de Judas), el ideal buscado que no existe (Almotasim).

Miguel Angel Asturias es más bien descrito que criticado. Se insiste en que El Señor Presidente fue firmada en 1922, aunque se publique en 1946, mientras que Tirano Banderas aparece en 1926, y no se alude a coincidencias—hasta en nombres como el de «Cara de Angel» o la «Niña Chon»—, sino todo lo contrario. Pero lo esencial es la admirable trayectoria vital de un Asturias enfrentado a los caciquismos, primero; investigador después del Popol Vuh y otras fuentes indígenas de donde brotan las Leyendas y la gran novela Hombres de maíz. Y la trilogía antiplatanera iniciada con Viento fuerte, continuada en la muy superior El Papa verde, para interrumpirse ante la caída de Arbenz de donde brota la indignada Week-end en Guatemala, justa en su propósito, aunque fallida en su realización.

En el París de los años 20, Alejo Carpentier toma nota del futuro de la raza negra ante la decadencia de Occidente. Spengler, García Caturra, y hasta Josephine Baker, influyen en esta vaharada juvenil que se va complicando a medida que, a través de la música, investiga en el pasado. Viajes incesantes, reconsideraciones de yambaós y anaquillés van difuminando los iniciales vanguardismos negroides y transformándose en una búsqueda barroca hasta en los arquetipos del lenguaje, es decir, un experimento opuesto al que después intentará el mejicano Fuentes.

Aire triste, individualista, hasta metafísico, Juan Carlos Onetti, nexo entre los maestros anteriores y los que van a profesar en la nueva narrativa. Oh, el ritual de la impostura, los ojos horrorizados de superficies a cuyo estímulo la imaginación filosófica se torna en arte. Pesimista Onetti, para el que no sólo se descomponen los seres con la muerte, sino las cosas, todas las cosas, como quería el Lucano de «hasta las ruinas perecerán». Y si todo perece en la vida del hombre, habrá que inventar otra realidad, la narrativa, la otra vida es literatura, viene a decir Onetti-Segismundo en La vida breve, en Para una tumba sin nombre, en Junta-cadáveres. Hallazgo que le convierte en antecedente de los Cortázar y Fuentes, de los García Márquez y Vargas Llosa. Onetti clave, aglutinador de todo este magnífico mundo novelesco.

EXPLICACION DE UN SUICIDIO

J. A. VALLEJO-NAJERA: *Mishima o el placer de morir*. Ed. Planeta. Barcelona, 1978.

En noviembre de 1970 la prensa mundial habló del suicidio espectacular del escritor japonés Yukio Mishima, quien, al frente de varios miembros de su «ejército privado», secuestró a un general, lanzó una proclama y luego, en el propio despacho del militar, practicó *seppuku*, la forma del suicidio ritual samurai, que consiste, ya se sabe, en abrirse el vientre y tender la cabeza para que otro individuo—en este caso el joven de veintitrés años Masakatsu Morita—le corte limpiamente la cabeza. El procedimiento es más conocido entre los occidentales por *harakiri*, con la diferencia de que el *harakiri* en realidad no alude a la ceremonia completa.

Por aquel entonces corrieron diversas versiones sobre la personalidad e intención de Yukio Mishima, escritor de extraordinario talento y controvertida mentalidad, en la cumbre del éxito, y se le tachó, entre otras cosas, de resentimiento por no haber alcanzado el Nobel y de fascista y militarista.

Ahora el doctor Juan Antonio Vallejo-Nájera ha publicado el fruto de una minuciosa investigación periodístico-psiquiátrica sobre el «caso Mishima», a través de la cual se llega a un conocimiento muy definido de las circunstancias históricas y personales que posibilitaron la acción de Mishima resucitando esa vieja gloria heroica y pura del suicidio al modo primitivista de la casta guerrera representada por los samurais. El gesto desde luego fue producto de una decisión consciente, largo

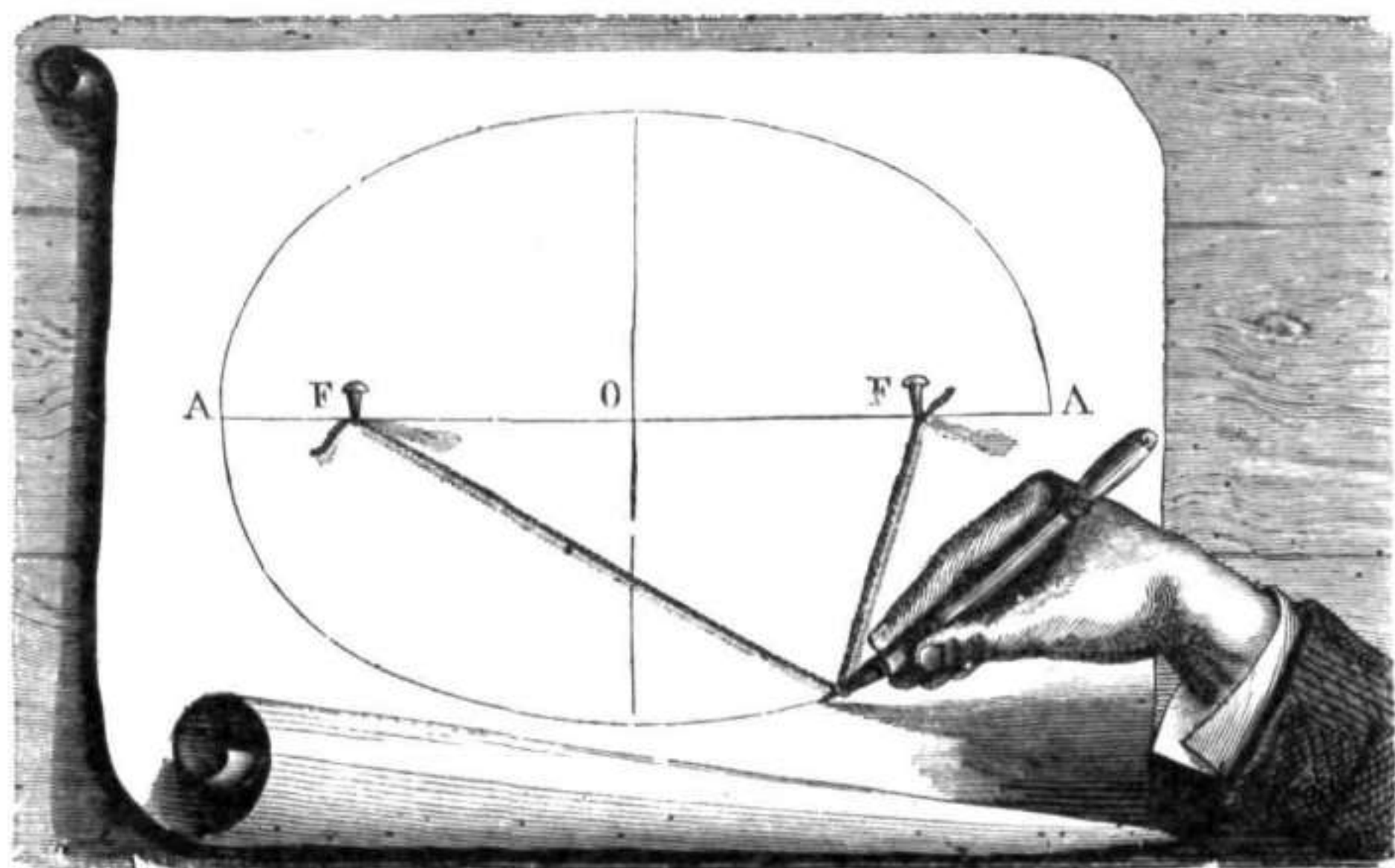
En la otra orilla, Ernesto Sábato, el indagador platónico, echado al hombro un zurrón de modernidades con que avituallar tanta soledad incomunicada, vahos demoniacos, libertad toda. Así, El túnel o la inexpressión de la pareja humana, o la soledad de la multitud de todos en Sobre héroes y tumbas; de los que se constriñen, de los que aíslan su memoria genética o su cárcel social. Y Abaddon, donde culmina el ensayo-ficción, con personajes-pesadillas, progresiones-pensamiento, recuerdos autocríticos, reiteraciones de ciegos; removiéndose el pensamiento dentro del pensamiento, ofrendado a los ángeles del abismo. Sábato-Platón dialogando con el-Coro-de-todos-los-demás-Uranos.

Por supuesto, se trata de innovarlo todo, dice Julio Cortázar, hasta puerilidades como la división en capítulos, la paginación, el exilio de los claros aparte. Pero este exiliado del peronismo que llega a

Europa para sustraerse al pasado siente las obsesiones borgianas por lo fantástico que ya le venían de mucho antes de Horacio Quiroga o de Lugones. Nadie cae en la trampa del lenguaje como él, en el vaivén lírico-científico, en la sustitución del mito religioso por la fábula profana, el ensalmo, la magia, lo irracional. Joyce da la fórmula, es el gran provocador que surte de coartadas a los gestores de la «nueva novela» para abusar del «collage», del mosaico de elementos recogidos en ávidas lecturas, aquí y allí, apenas elaborados, embutidos, yuxtapuestos sin pasar por la aduana dolorosa del parto creativo. Ajedrez sin escaques, las piezas se mueven sin sistema, buscan la genialidad a toda costa, hasta sustituyendo los griegos de Joyce por el lunfardo o el volapuk. Hay que sustituir lo más sencillo—y difícil—por malabarismos miméticos, la imaginación suplida por la razón

tiempo meditada y no, como se creyó en principio, provocado por la exasperación de planes fallidos.

Los rasgos sobresalientes en la biografía de Mishima son su fecundidad literaria y su narcisismo, mental y físico, que se encauza éste a través de una concienzuda preparación atlética y continuo exhibicionismo en todos los tonos y maneras, y aquél mediante manifestaciones no desdeñables en cuanto a incubar ideas sobre su hiperestesia de carácter homosexual. Lo que ocurre también es que la complejidad intelectual de Mishima, sus «máscaras» y su juego sensacionalista, señalaban pistas que no siempre correspondían a la realidad. Sea como sea, hay dos constantes —que Vallejo-Nájera señala y parecen acertadas— justificadoras del suicidio. Una es la consciencia de culpa, la necesidad de expiación derivada de su deseo de no ser admitido por examen médico desfavorable como piloto *kamikaze* —verdadera «herejía» en la concepción japonesa del valor bélico y la ética del heroísmo—, y otra, coherente con la primera, explícita a lo largo de toda su obra, la idea obsesiva de que en el Japón se estaban perdiendo las virtudes tradicionales en el proceso de «occidentalización» y las



bases de la moral constituyente. Nunca alcanzaría —en su idearia— «niveles de gloria que pudiesen justificar haber escapado a la muerte en el ejército». Por otra parte, piensa (última frase escrita) que «la vida es breve, pero yo deseo vivir para siempre». Vivir en la memoria, en la posteridad, en el mito y, en este caso, en una cierta ingenuidad, más producida por la vanidad, el egocentrismo y la manía de los «golpes de gracia» que por entender a fondo el dinamismo desgraciado de la historia y de las sociedades en transformación. Es de los tipos que se suicidan, no para dejar de vivir, sino para «vivir más», de otra manera soñada e indeleble. Retorciendo la idea, Mishima en realidad muere por lo que denuncia, es decir, la sociedad de consumo con su carga de vanidad e ideales falsos, de necesidades artificiales. Se suicida por las tradiciones del Japón, pero desde la perspectiva venenosamente destilada por la cultura occidental. Una paradoja. Pero todo suicidio es paradójico. Preocupado por la «posteridad» escribió a su editor americano: «Tras meditarlo concienzudamente durante cuatro años, he decidido sacrificarme por las viejas y hermosas tradiciones del Japón, que desaparecen velozmente día a día. Esta es mi última carta. Le deseo una vida muy feliz».

El mérito del libro de Vallejo-Nájera es que brinda los datos precisos para poder interpretar el suicidio de Yukio Mishima, que no es tarea fácil. El suicidio siempre resulta misterioso y por regla general los impulsos psíquicos que conducen a esta extraña resolución casi nunca quedan claros. O casi nunca agotan sus posibilidades exegéticas. De modo que la aproximación a las presumibles razones que motivan en el terreno individual el abandono «voluntario» de la vida ya supone un valor, un valor principalmente terapéutico.

EDUARDO TIJERAS

aparente, proceso iniciado en el Bestiario y que acaso culmine en El libro de Manuel, manual sarcástico, «álbum de recortes» a lo Graham Greene.

De Jalisco, como Mariano Azuela y Agustín Yáñez, Juan Rulfo se afama de pronto con dos primeros —y únicos— libros maduros, los cuentos de El llano en llamas y la novela Pedro Páramo. Nuevo Suárez Carreño, no nace aislado; gracias a Efrén Hernández, enlaza con la «novela de la Revolución». Rulfo niega, como San Pedro Páramo, a Faulkner y su dramatismo social; trata de resucitar el pasado, revivir a los seres del pueblo fantasma, acaso el San Gabriel de la infancia del escritor. Y el páramo seco que todo lo acima, paraíso llegado a infierno, quizá Méjico mismo.

Otras gentes no menos excelsas de las letras mejicanas sí que reconocen la impronta de Faulkner —y

de Dos Passos y de Hemingway—. Así Agustín Yáñez y Carlos Fuentes, tan ligado al cine por oficio y corazón, que usa al indio Cienfuegos como nuevo Diablo Cojuelo, para indagar en la gran ciudad de Méjico, sus hechos y maneras, iniciando una tetralogía galdosiana prometida y jamás cumplida. Sobre todo el autor de Artemio Cruz evoca, a lo Faulkner, las últimas doce horas del protagonista en las doce jornadas clave de su existencia, y, oh, Joyce, el caos de la mente moribunda, justificador del caos del relato. Y pasarán novelas de nuestro tiempo hasta que Fuentes retorne a sus días enmascarados con Cumpleaños, la sexta novela que compendia sucesivas figuras de herejes de todo tiempo encarnadas en un nuevo, inmortal, judío errante que tiende a un infinito misterioso.

Gabriel García Márquez crea en su sueño su propio reino, ese Macondo tan real como todas las pa-

trias imaginadas, donde Faulkner-Hemingway ponen la afluencia y Poe-Kafka el realismo mágico; y el cine, como en Fuentes; y, sobre todo, ese desorden-recurso que llega de Joyce, patente en tantas figuras del auge. Por fin, otras alfaquaras bebidas quizá a través de Borges, desde las mil-y-una noches hasta Rabelais. Oh exuberante sobrerrealismo, fastuosa exageración de lo cotidiano, lluvias de pájaros, galeones en la selva, fantásticos individuos con rabo de cerdo. Maravilloso cuento de un siglo de soledad, con Colombia al fondo. Y el otoño de ese Patriarca en la veta inagotable de los grandes individuos sobre sociedades canijas, tiranos y caciques que proceden literariamente y por estos pagos del Tirano Banderas de Valle. De nuevo la soledad en Macondo, al que se añade ahora el mar que filtra las muertes sucesivas en ondas kaffianas de recuerdo y desesperanza.



INFORME DE LA GALLEGUIDAD

MANUEL MURGUIA: *Los Precursores*. La Voz de Galicia, La Coruña, 1976. Edición fac-símil.

Hacia 1884 surgía en Galicia un pujante grupo de escritores que se proponían levantar la cultura gallega, tarea en la cual creían ser los primeros. Para mostrarles la valiosa y entusiasta labor de generaciones anteriores, que amenazaba con caer en el olvido, escribió el ya maduro Murguía *Los Precursores*, que fue publicado al año siguiente por *La Voz de Galicia* en la recién creada

Mario Vargas Llosa es ya otra generación que cierra el círculo, retornando al realismo a secas, al indigenismo «telúrico». Frente a los Sábato y Cortázar rechaza máscaras de lenguaje que ocultan la vida. Madame Bovary c'est moi. Y esa vida, y la historia, la cultura, son los «demonios» que debe elaborar el escritor. Sus primeras novelas, *Los jefes*, *La ciudad y los perros*, *Los cachorros*, son autobiográficas, con *Lima y la juventud burguesa* al fondo; pero *La casa verde* es obra capital porque marca el retorno a la Naturaleza, al «otro Perú», y, en cierto modo, a la vieja novela de los Rivera y los Gallego; y, en cierto modo, a la isla Barataria, no lejana al Macondo de García Márquez. Conversación en la Catedral, anatema no ya del caciquismo, sino a toda oligarquía manejando masas inertes, y la famosa Pantaleón y las visitadoras, en don-

de, más que a lo militar, se ataca a los intermediarios, en clave de Flaubert, nos revelan ya a un verdadero novelista-fuente.

Y el volumen se cierra con un estudio sobre Severo Sarduy, que lleva la técnica audiovisual a sus novelas y toma del estructuralismo francés, por un lado, y las viejas vanguardias de Carpentier, por otro, el artificio de un lenguaje literario sin metáfora, sin retórica, con un dinamismo sin leyes, creando los «grama» o ladrillos lingüísticos con los que construir, como con los «módulos L», de Leoz, cualquier edificio literario.

MANUEL ORGAZ

EL POETA PANADERO

MANUEL MOLINA: *Carlos Fenoll. Canto encadenado*. Instituto de Estudios Alicantinos. Diputación Provincial de Alicante, 1978.

Había de ser el poeta oriolano Manuel Molina quien nos narrase la vida del poeta panadero, paisano suyo, Carlos Fenoll Felices. También fraternal amigo de Miguel Hernández, de Ramón Sijé y del grupo literario de Orihuela hacia la década de los 30, él supo alentar a todos ellos con la más cordial entrega en las reuniones de su tahona de la calle de Arriba.

Manuel Molina ha titulado su pequeña biografía *Canto encadenado*, tomado del poema de Carlos Fenoll, considerado como uno de los mejores, y publicado en «Intimidad poética», de Alicante, en abril de 1944.

Estructurado el libro sobre una base de textos propios y ajenos, epistolarios y otros documentos, el autor presenta una panorámica vivencial y verídica del «poeta de la Orihuela

esencial», con quien mantuvo contacto desde la adolescencia hasta su misma muerte, ocurrida el 31 de diciembre de 1972, a los sesenta años.

Desde esta fecha, nuevamente de luto Manuel Molina —los anteriores duelos fueron las muertes de Ramón Sijé, de Miguel Hernández y de Gabriel Sijé—, ha ido memorizando, resucitando aquella juventud de noble dedicación a la amistad y a las letras, en el ámbito del horno de los Fenoll y en el de todo Orihuela; ha ido recomponiendo la vida de *Carlitos* desde niño, y nos cuenta su afán por aprender a leer él solo, en los rótulos de las tiendas y en los titulares de los periódicos, y más tarde su simultaneidad de las faenas de panadero y del aprendizaje de poeta: «En la boca del horno, remando nube encendida, laborando la pasta de harina, modelando la ubre del primer alimento del hombre, ciñendo, heñiendo la materia esencial, cuidando del proceso de la transformación hasta la costra, transcurren las primaveras de esta criatura», ha escrito Manuel Molina en otro lugar. Y esta criatura fue

haciéndose hombre entre sus amigos con quienes se sentía tan compenetrado y feliz. Y el superviviente de todos ellos, el compañero fiel, ha ido siguiendo sus pasos de adolescencia y madurez, ya trasladado a Barcelona, para contarnos sus vicisitudes, su lucha por abrirse camino y situarse económicamente en la gran ciudad, lejos ya de su pueblo para siempre. «He quemado las naves: he vendido la casa y los muebles. De esta forma es como no se regresa», confesará Carlos Fenoll a su gran amigo, ya desligado del pasado y del querido y añorado lugar.

Lejos van quedando también los versos. Desde su instalación definitiva en la capital catalana, apenas si hizo otra cosa que desear escribirlos nuevamente; sin embargo, en sus últimos veinte años no logró componer un solo poema y únicamente algún escrito en prosa salió de su perezosa pluma. Aquella vocación de antaño, contra el viento y la marea materialistas del oficio envolviendo sus años mozos, se perdió en el espacio y en el tiempo para no volver más.

colección Biblioteca Gallega. Cerca de cien años después *La voz de Galicia* publica en facsímil la quinta edición de la obra. Como el mismo autor advierte, *Los Precursores* es más un libro de recuerdos que un estudio crítico, y aun quizá lindando con las memorias. La misma selección de los autores es muy subjetiva, ya que quedan fuera algunos nombres importantes, y alguno de los incluidos está fuera de lugar. En el capítulo dedicado a Vicetto, ya muerto, Murguía, aunque intenta superar la enemistad que los enfrentó, no puede sustraerse a la animadversión que le inspira, y si de su obra sólo salva la novela *Los Hidaigos de Monforte*, de su persona nos da un retrato, bien que ambiguo, bastante lastimoso. Pero son estas mismas características las que dan su encanto peculiar a la obra, que no tendría si fuera un mero análisis objetivo, crítico y profesoral

de unos autores; es más bien un ensayo creativo, literario, con valor propio, que radica en el mismo Murguía y no en los personajes tratados.

Estos están abordados de manera sumaria y sintética, admirablemente sintética, con vistas a extraer de cada uno su quintaesencia y sacar de ellos su enseñanza para el conocimiento de Galicia y exponer los pensamientos de Murguía, que son los protagonistas del libro, para los cuales los autores abordados no parece ser, en buena medida, más que un pretexto. Es decir, no debe verse en *Los Precursores* un mero documento cuyo valor esté en sus informaciones y cuyo autor quede en segundo plano sino, por el contrario, un verdadero ensayo cuya sustancia procede toda de Murguía y que valdría mucho menos si Murguía no lo hubiera escrito. Pues, aunque tengamos la tentación de ver en Murguía a un escritor de segunda fila

y sin personalidad propia, la verdad es que en este libro exhibe una considerable talla intelectual. *Los Precursores* está presidido por un profundo y apasionado amor a Galicia y es, en realidad, un libro sobre Galicia, como se hace evidente en el último capítulo, titulado «*Ignotus*», en que se nos habla de un muchacho campesino, con extraordinarias dotes musicales, representante probable de otros tantos muchachos con sensibilidad musical como él, y símbolo del alma gallega, sustancia de un arte y una cultura profundos, entrañables e indestructibles, como nos quiere mostrar Murguía, pues, como él mismo dice, sólo cuando está profunda y tenazmente arraigado en un pueblo, puede algo resolverse en creaciones poderosas y verdaderas en las obras de sus hijos. Como Murguía ama a Galicia, la comprende y la siente en todas sus profundidades y matices y ha

«Mis versos escritos hasta la fecha, mejor dicho, impresos, son malos recuerdos para mí: hijos son del desaliento y la impotencia», dirá en diciembre de 1946 en una carta a Manuel Molina.

Hay seres predestinados al sacrificio de una vocación y uno de ellos fue el poeta panadero ahogando voluntariamente su posible obra lírica. Las «etapas muertas», como él las llamaba, se repartieron a lo largo de los años, con lapsos a veces de cinco «sin escribir una coma en poesía». Hombre idealista, incapaz de afrontar cualquier empresa práctica y productiva, se limitó a fabricar pan y dedicarse a su familia, sin más ambición ni tampoco ímpetu para triunfar como poeta. En otra carta se lamenta de su abulia con la honestidad que le caracterizaba: «No he hecho literariamente nada que valga la pena. No puedo hacer más, es decir, mejor bien a la poesía que no insistir en escribirla. Un mediocre más, ¿qué importa al mundo?»

Sus expansiones epistolares rezuman tristeza y también un amargo humorismo. Dice humildemente: «Estoy tratando de reunir un número suficiente de poemas para lanzar, ¡al fin!,

mi primer libro. Es ya un caso de conciencia. Creo que lo debo. Me gustaría que coincidiera su aparición al cumplir mis primeros cuarenta años». Y continúa, ironizando sobre su indolencia: «A los ochenta años publicaré otro y, ya abrumado por la gloria, del brazo espectral de la parca, me retiraré por el foro».

Carlos Fenoll sentía realmente la modestia de no saberse buen poeta y, fiel a su juicio, apenas escribió en los últimos años.

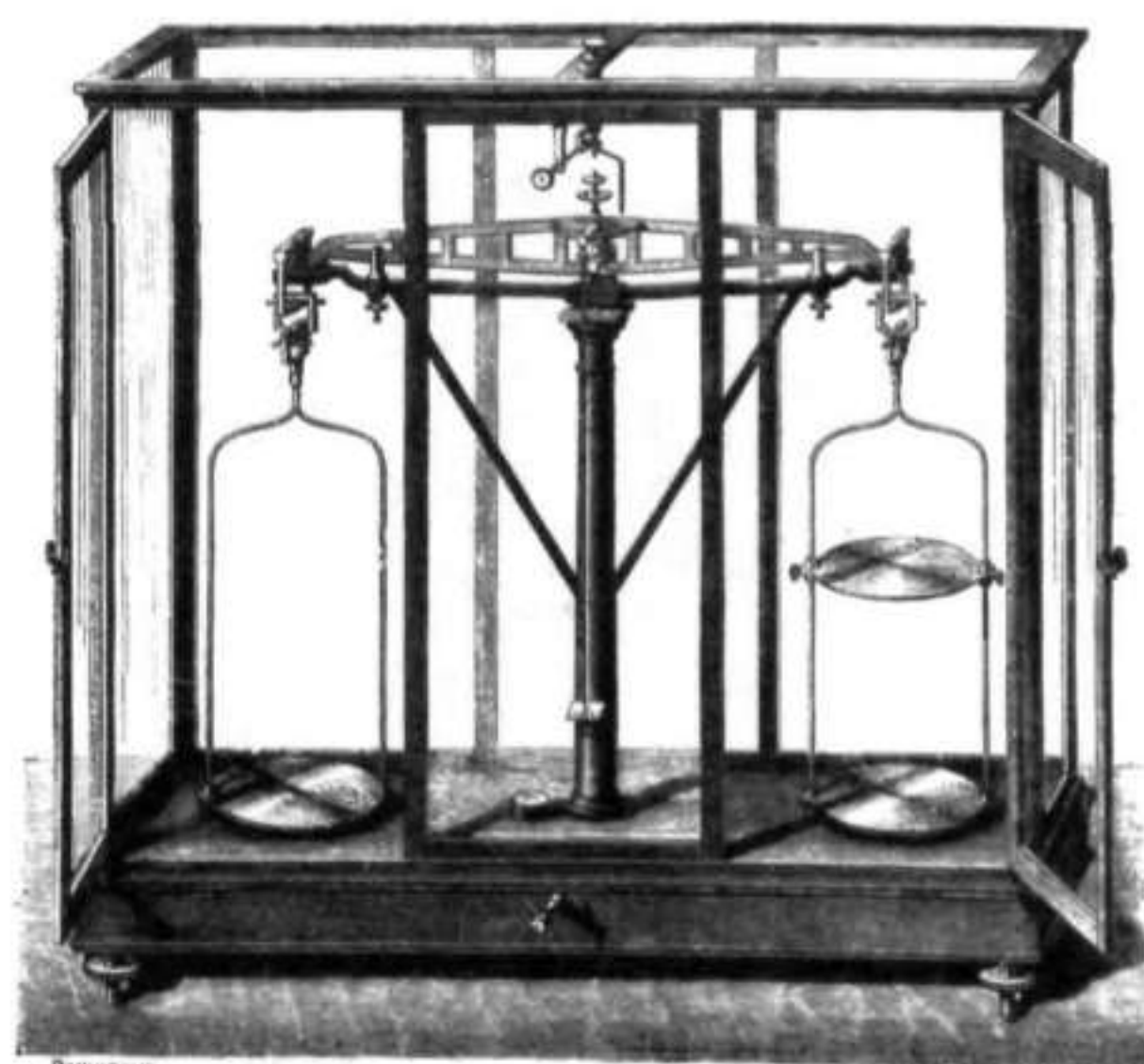
Sin embargo, la atracción poética le quitaba el sosiego. En marzo del 52 vuelve a comunicarse con Manuel Molina, que no hace sino darle alientos: «Es cierto, Manolo: la alegría de la creación es capaz por sí sola de levantar a un muerto. Así lo siento en mí y aprovecharé este renacimiento de mi ánimo, esta inicial alegría creadora para culminar la etapa definitiva de mi obra. Ahora o nunca. Este es mi dilema.»

La fatalidad marcó un nefasto e inexorable «nunca» dejando una vocación sumida en la nada, en el vacío, sin la menor compensación para un corazón tan «desmesurado» como el de su entrañable Miguel y como el de su biógrafo.

Tan romántico como Carlos

Fenoll, Manuel Molina ha sabido mostrar la inmensa ternura del amigo en conmovedoras páginas. En capítulo aparte comenta la poesía que dejó, ofreciendo una selección de la misma. También recoge algunos textos ajenos en torno a la gran humanidad del biografiado y a su breve obra, debidos a Ramón Sijé, Miguel Hernández, José Guillén, Vicente Ramos, José María Balcells... El epílogo de Vicente Ramos cierra emocionadamente *Canto encadenado*.

MARIA DE GRACIA IFACH



escrito sobre ella cosas tan valiosas como puedan haber hecho los más grandes y sensibles escritores gallegos. E inspirado por ella, este libro está lleno de fragmentos poéticos, y de buena poesía, lo cual es un elemento inapreciable, pues sólo un poeta puede comprender a otros poetas, como Aguirre, Pondal, Rosalía de Castro (que cuando su marido escribía este libro moría ya dolorosamente; así, el hecho de que no hable de ellos como crítico, hace que los evoque de una manera mucho más viva, cercana y convincente. Del mismo modo, capta y nos da a Galicia, pues el alma genuina de Galicia es poética y es difícil hablar profundamente sobre ella sin hacer poesía.

Los Precursores está lleno de re-

flexiones valiosas, sólidas y lúcidas, presididas por una defensa, ante todo, de lo auténtico, lo denso, lo irreprimible, como son las peculiaridades nacionalés, que Murguía comprende que por entonces se están despertando en toda Europa. Murguía nos dice ya que la ausencia de valores religiosos deja un vacío angustioso en el alma humana. En él encontramos verdades que más tarde fueron formuladas por autores famosos pero ya él detectó con su consistente personalidad, resonante siempre, como un zahorí, al contacto con lo verdadero. Por ejemplo, al hablar de la novela fantástica de Vicetto, escribe: «No imaginada, sino vista o presentida, a veces, sacada como quien dice de sus propias entrañas, pues por más que

afirme otra cosa la escuela naturalista, siempre, y hasta sin quererlo, se observó y reprodujo la realidad en esta clase de composiciones. Es imposible otra cosa; por más que el hombre sueñe y cree, lo humano le arrastra y domina y el hecho invade bien pronto los dominios de la ficción»; afirmaciones semejantes se pueden encontrar en El escritor y sus fantasmas, de Ernesto Sábato, y quizá no tan acertadamente expresadas. Es remuneradora y aconsejable, pues, la lectura de Los Precursores, no tanto por lo que nos informe sobre una época de la cultura gallega, cuanto por su testimonio de la personalidad vigorosa de Manuel Murguía.

ANTONIO COSTA GOMEZ

IGNACIO ALDECOA, EN SU AMBITO Y EN SU ESTILO

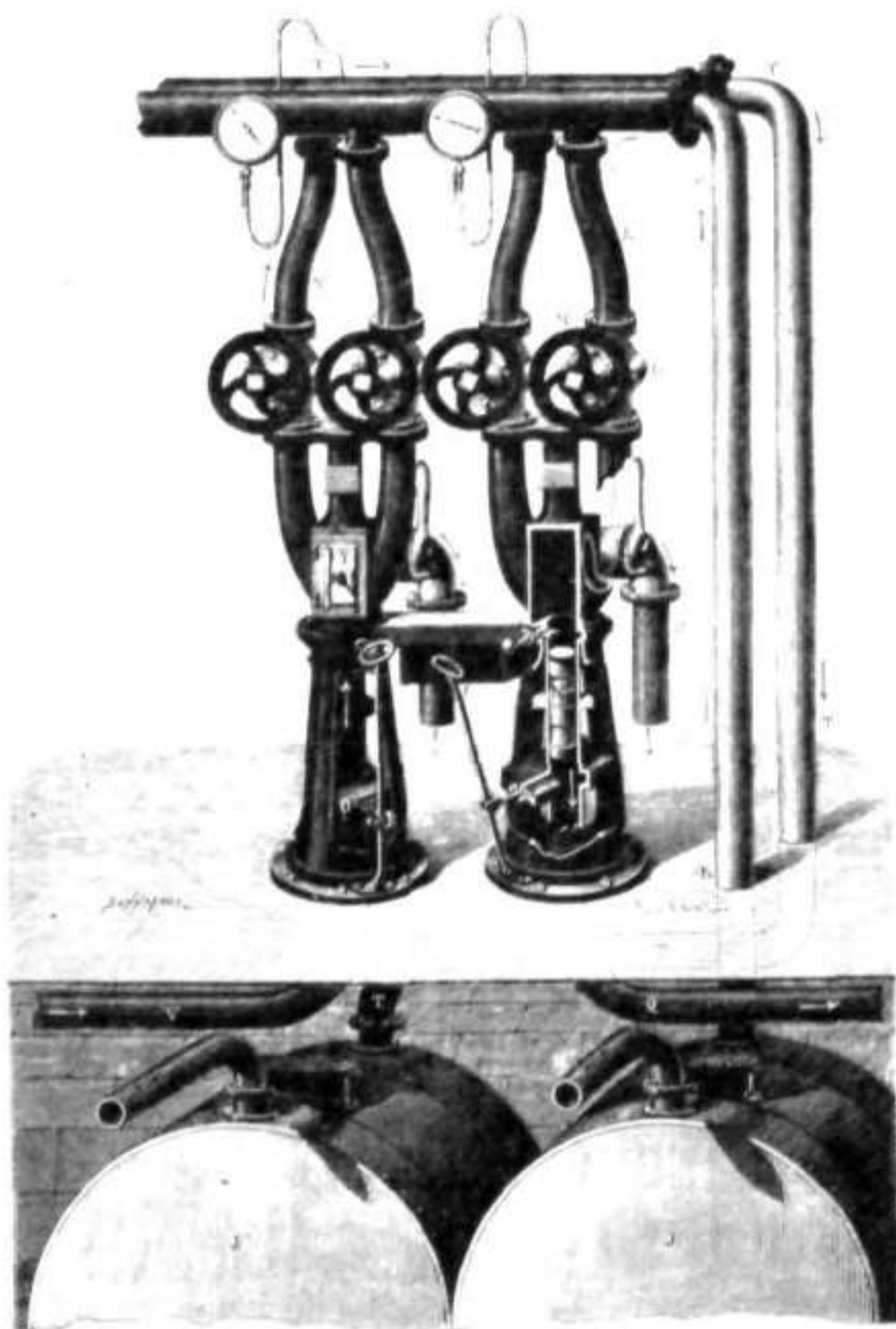
JESUS M. LASAGABASTER: *La novela de Ignacio Aldecoa*. Sociedad General Española de Librería. Madrid, 1978.

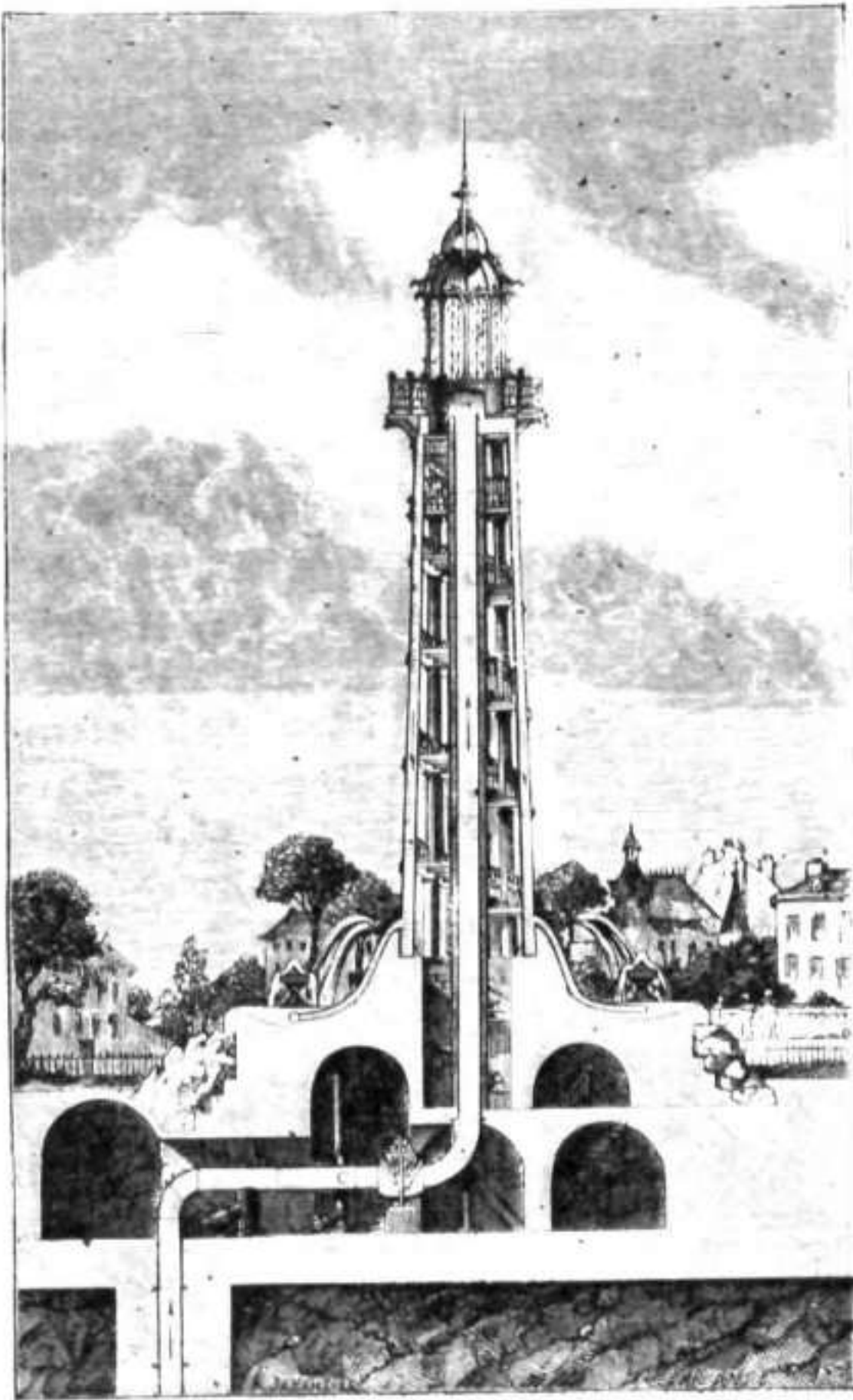
Ya dice desde el principio Jesús María Lasagabaster Madinabeitia, que en su intento de abordar la novelística de Ignacio Aldecoa lo realiza bajo el ángulo de su descripción selectiva y, de otro lado, el poder contribuir a superar la precariedad de la historia de nuestra actual novela mediante el estudio de la obra de uno de nuestros más significativos novelistas. Tanto lo uno como lo otro lo consigue de forma patente a lo largo de su meticuloso trabajo de investigador y analista.

A Ignacio Aldecoa nos lo radiografía, en este amplio y sistematizado libro, con agudeza y profundidad. Nada escapa a su apreciación. No es en modo alguno un mero deseo de exaltación de una novelística, tan peculiar y característica, la que conduce al ensayista; sino que en el transcurso de este rico trabajo nos sitúa en la disposición de que estamos ante un personaje importante de la novelística contemporánea española, y de todo cuanto ha aportado a través de su producción literaria. Por eso se subsume en la figura del novelista y el realismo de la novela española de los años cincuenta. Y, sin tratar de someterse a una labor de historiador, presenta cómo el propio Aldecoa se incluye a sí mismo en la «generación intermedia», es decir, la de los que van inmediatamente después de la generación del treinta y seis, la de la posguerra nacional e inmediatamente la del cincuenta. Esta ubicación formal, en el espacio y en el tiempo, resultaba básica y lo deduce el ensayista e investigador donostiarra a través de las propias afirmaciones realizadas por el novelista.

Y como el desaparecido Ignacio Aldecoa llegaría a decir desde las columnas de LA ESTAFETA LITERARIA, refiriéndose a la independencia de su generación: «Buscamos un camino, el de la novela de realidades y lirismos en la España de hoy».

Jesús M. Lasagabaster alude a la poética del novelista, donde se deduce que está pertrechada por lo esclarecedor, ya que escribe de aquello que le es inmediatamente cercano y que conoce en profundidad, por lo que define a Aldecoa como escritor en y a partir de la realidad, pero de una realidad que subtitula como la que es inherente a la de la «pobre gente de España». Y que palpita, y así está claramente explicitado en su narrativa, un amplio espacio contenido por un absorbente realismo ético-existencial; la relación consigo mismo y con el mundo en derredor ante el que se muestra perfecta-





mente sensibilizado y consciente. Con un lenguaje de firme factura lírica. Porque a Aldecoa le interesa del idioma su expresividad. No negando la realidad, no cerrándose en banda hacia actitudes oscurantistas que podrían descalificarlo, sino yendo a plantearse en su práctica literaria un claro sentido de trascendencia.

La aclaración de estos elementos básicos por el ensayista nos surgen ya de una forma directa en el conjunto y en las cuestiones determinantes que configuran la obra del novelista. Una obra a la que Lasagabaster radiografía y conforma, a través de la novela o el cuento, a través de una cronología de producciones, fechas y contenidos hasta llegar a noviembre de 1969, fecha en que le sorprende la muerte a Aldecoa, cuando solamente contaba con cuarenta y cuatro años. Una larga introducción capitular de casi 100 páginas nos prepara y alienta a conocer después los entresijos, técnica narrativa, preocupaciones éticas formales y análisis exhaustivo que aborda en una segunda parte del libro donde son analizados, con verdadero rigor científico y con pericia y hondura de analista, todos y cada uno de los contenidos, con rigor y sistematización, de sus novelas «El fulgor y la sangre», «Con el viento solano», «Gran sol» y «Parte de una historia». Cuatro títulos importantes que ocupan el centro neurálgico donde el investigador y sociólogo vasco se explaya en profundidad, para entroncarse con las características narrativas, de lenguaje y argumentales que presiden los títulos novelescos citados.

Hay una clara perspectiva en este largo ensayo, con los parámetros de una auténtica tesis doctoral, en donde se da igual medida la rica especialización y conocimiento de la crítica literaria por parte de Lasagabaster. Filólogo por las Universidades de Salamanca y Madrid; sociólogo de la literatura y del lenguaje, cuyos estudios realizó en la Ecole Pratique des Hautes Etudes de París. Es también doctor en filología románica por la Universidad Complutense de Madrid y con una larga experiencia como profesor de literatura y crítica literaria en San Sebastián, en las secciones de filología hispánica y filología vasca.

Tras un pormenorizado análisis de la novelística de Aldecoa, cierra el libro —y hasta era necesario para completar y enriquecer la valiosa labor que en el mismo ha llevado a cabo el ensayista y crítico— un estudio formal y técnicamente estructurado que responde y se refiere al universo novelesco de Aldecoa, con las correspondientes referencias al estilo, ámbitos novelescos y escritura del autor desaparecido. Lo que queda bien claro y patente en esta importante aportación al estudio y crítica de la novelística de Aldecoa es ese mundo doliente, pobre y oprimido de la «pobre gente» que está inmerso en su obra. O de su amor a la vida y al hombre y de su obsesión por la muerte. Unas constantes vitales, como muchas otras, que se desgran y analizan en este importante libro tras la profunda observación de una obra y el meditado análisis de una investigación, que se torna modélica e imprescindible para conocer la dimensión literaria global de Aldecoa y para conocimiento exacto de las preocupaciones estéticas y éticas que animaron y configuraron el conjunto de su obra.

MANUEL MARTINEZ FERROL

USOS Y CIRCUNSTANCIAS

HILDA CABRERA: *Revolución liberal y Restauración borbónica*. Altalena. Madrid, 1978.

La historiografía sobre el siglo XIX español, que es ya cualitativa y cuantitativamente importante, no

va a tener a este libro que ahora nos ocupa entre sus obras fundamentales. Doscientas son muy pocas páginas para resumir un período tan denso como el sexenio revolucionario que se abre en 1868 y la primera mitad de la Restauración. Sin embargo, y no sólo por aquello de que todo libro abierto es un libro útil, la lectura del escrito por Hilda Cabrera es provechosa. El propósito de la autora no es tanto historiar, es decir, ordenar y analizar los acontecimientos sociales y políticos,

que dan cuerpo y carácter al segmento cronológico acotado, cuanto describir algunas de las circunstancias y usos que configuran la vida cotidiana durante aquellos años. El resultado es uno de esos cuadros o composiciones que una taxonomía ya fuera de uso calificaría como «de costumbres», y aun, para mejor entrar en situación, podríamos adjetivarlo de «animado» y «colorista».

Las fuentes a las que se ha acudido para trazarlo son, fundamentalmente, las hemerográficas y, en

particular, *La Ilustración Española y Americana*, bien conocido componente del magro pasto intelectual de la mesocracia española de fin de siglo, y diarios como *El Imparcial* y *El Liberal*. Las reconstrucciones galdosianas de los *Episodios* es otro de los veneros de documentación y testimonio. La información no es, pues, exhaustiva ni rigurosa, ni está siempre manejada con rigor. Se deslizan así algunos errores de bulto, entre los que podrían señalarse algunos: atribuir a Levante y Canarias, regiones de emigración donde las haya, carácter receptor de población durante los años ochenta (pág. 112); en la página siguiente, y en una absurda síntesis sobre los orígenes e introducción del anarquismo en España, se habla de su enraizamiento en las zonas mineras vizcaínas, precisamente un ámbito de indiscutida supremacía socialista, al contrario de la Baja Andalucía o Cataluña. En la misma parcela de la historia del Movimiento obrero (que tan maltratada queda en este libro), damos con una espúrea síntesis del tema de la «Mano Negra», que además se inserta una década antes de la cronología real de los hechos (página 62); claro que estas cosas suelen pasar cuando se tiene como guía a un Comín Colomer...

En definitiva, nos hallamos no sólo ante una historia informal, sino ante su trivialización por reducción a anécdota y generalización, y sólo aceptando un previo conocimiento de las líneas generales del período es posible encontrar utilidad a este trabajo. Porque lo que hay en él es una inteligente síntesis de todos aquellos temas que difícilmente hallan cabida en la historia académica al uso: las modas, los espectáculos, la gastronomía; la cotidianidad, en suma. Y de ese contraste es fácil llegar a una reflexión provechosa: ¿hasta qué punto la historia que se hace con los materiales y métodos aceptados por la investigación que se pretende rigurosa no es una construcción que falsifica la realidad que fue o la ignora, limitándose a levantar esquemas sobre el comportamiento social, cuantificar movimientos demográficos y confeccionar series de producción y precios? ¿Por qué despreciar como materia histórica el ritual social de las visitas o los espectáculos más anodinos, pero atractivos para las gentes de entonces, de cualquier entonces?

Y una evidencia que se desprende igualmente de la lectura de estas páginas, que bien pudiera venir determinada por la naturaleza y procedencia de las fuentes, pero que

abona conclusiones ya previas, es la multipresente y dominante aspiración nobiliaria y aristocratizante de la insulsa burguesía española de la Restauración. La Restauración, en efecto, comporta un resurgimiento de los modos de la aristocracia como pauta de vida que son asumidos dócilmente por una burguesía carente de personalidad y modelo vital propios. Los salones madrileños y el Prado y su paseo de coches (págs. 140 y ss.), cuyas incidencias difunden ciertos cronistas «de sociedad» o libros como la *Guía de la nobleza de España* y *Los salones de Madrid*, alimentan un mundo reducido y reductor, bajo el que fermenta la historia más profunda, pero que extiende su influjo a todos los rincones provincianos, a toda la mesocracia y clase media, aparte, incluso, del proletariado, configurando una vida roma y alcornata, característica de la España finisecular.

Es de lamentar que este libro, que pone de relieve una notab'e habilidad para resumir y facilidad para narrar, no haya estado mejor pertrechado de una metodología rigurosa y una estructura más trabajada. Todos hubiéramos salido ganando con ello.

DEMETRIO CASTRO ALFIN

Novedades

Editoriales

VARIOS AUTORES: *Regionalismo y capitalismo*. Akal Editor. Madrid, 1978.

JOSE REPOLLES: *El tarot*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1978.

GERARD K. O'NEILL: *Ciudades del espacio*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1979.

BORIS VIAN: *Escupiré sobre vuestra tumba*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1979.

GUSTAVO CALVIÑO DOCAMPO: *Llor del cobarde audaz*. Im. Lezcano. Las Palmas, 1978.

JOSE CUENCA MORA: *El jardín de Caliope*. Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1978.

STANISLAW LEM: *Ciberiada*. Editorial Bruquera. Barcelona, 1978.

XOSE MARIA GARCIA RODRIGUEZ: *Brasil, historia, xente e sambacanción*. Ed. Galaxia. Vigo, 1977.

FERNANDO BURBANO GARCIA: *Ecós de soledad*. Im. Librería General. Zaragoza, 1979.

PIO E. SERRANO: *A propia sombra*. Ed. Vosgos. Barcelona, 1978.

CARLOS FRANCISCO MONGE: *Reino del latido*. Ed. Costa Rica. Costa Rica, 1978.

MANUEL CARRASCO: *Canto ciego*. Ed. Nuevo Sendero, 1978.

GEORGES BATAILLE: *El cura C. Icaria*. Editorial. Barcelona, 1979.

OMAR GONZALEZ: *Nosotros los felices*. Casa de las Américas. La Habana, 1978.

FRANCISCO UMBRAL: *Las ninfas*. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

LUIS GASULLA: *Culminación en Montoya*. Ed. Destino. Barcelona, 1979.

SPRAGUE DE CAMP: *Lovecraft*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1979.

JOSEPH SHERIDAN LE FANU: *La profecía de Cloostedd*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1979.

NICOLAS MAQUIAVELO: *Historia de Florencia*. (Edición de Félix Fernández Murga.) Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.

INMANUEL KANT: *Crítica de la razón pura*. (Edición de Pedro Ribas.) Ed. Alfaguara. Madrid, 1979.

MIJAIL ZABOROV: *Historia de las cruzadas*. Ed. Akal. Madrid, 1979.

OSVALDO SORIANO: *Triste solitario y final*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1979.

MERCEDES RUIBAL: *Confesiones de volatinera con bragas de repuesto al dorso*. Ed. Akal. Madrid, 1979.

DANTE ALIGHIERI: *La divina comedia*. (Prólogo de Angel Chiclana Cardona.) Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

ELEUTERIO SANCHEZ: *Camina o revienta*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1979.

JAMES HERBERT: *Chamba*. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

EUTIMIO CHULIO DE LA ROSA: *Estampas de andar y ver*. Ed. del autor. Barcelona, 1979.

EUTIMIO CHULIO DE LA ROSA: *Figuras de cautiverio*. Ed. del autor. Barcelona, 1979.

VARIOS AUTORES: *Perspectivas de la antropología española*. Ed. Akal. Madrid, 1979.

MARIA TERESA LEON: *Una estrella roja*. (Prólogo de Joaquín Marco.) Ed. Espasa Calpe. Madrid, 1979.

LIBRO DE CONSULTA PARA ESTUDIANTES ESTUDIOSOS

Diccionario Anaya de la Lengua. Ediciones Anaya. Madrid, 1978.

Si he de ser preciso desde el comienzo—preciso no en su equivalencia a necesario o imprescindible, sino en la acepción de puntual y exacto—, tengo que adelantar que este libro de gran formato, tipografía diáfana y muy orientadoras ilustraciones marginales, viene a ser algo así como el huevo de Colón, dada la pobreza lingüística acreditada por la juventud española actual, incluida la de condición universitaria, cuya parquedad expresiva resulta aledaña, con más frecuencia de la deseable y exigible, a una estólida ignorancia del idioma.

Conscientes del problema y de que la primera de sus causas radica en la perezosa resistencia de nuestros jóvenes a prolongadas tareas indagatorias, los componentes del Departamento de Lexicografía creado por Ediciones Anaya para la realización del Diccionario han resuelto cortar por lo sano y abreviar todo lo imaginable para elaborar un libro de consulta suficientemente válido por sí, que haga innecesarias ulteriores fuentes. De ahí lo del huevo de Colón.

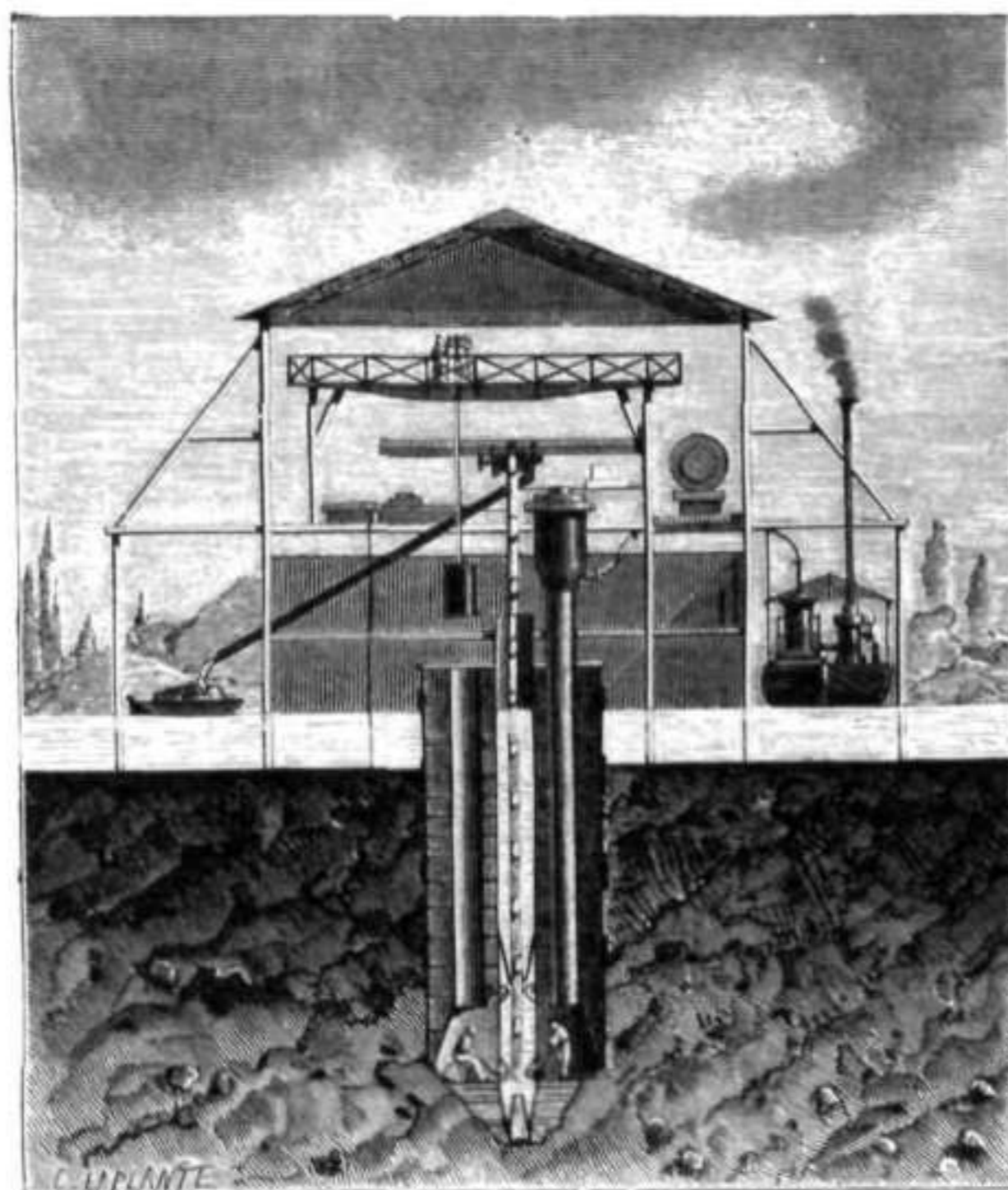
El académico Fernando Lázaro Carreter, tras su renuncia a dirigir la elaboración del Diccionario—pesaroso desistimiento de una apasionante tarea, motivada por ineludibles compromisos previos—, es el autor de un prólogo en el que esclarecedoramente fija la real magnitud del empeño que en forma mancomunada se ha impuesto el citado Departamento de Lexicografía y que culmina con la edición del Diccionario Anaya de la Lengua.

En un primer y somero análisis del volumen es posible encontrar planteamientos del todo infrecuentes en otras empresas editoriales concordantes. Desde cualquier perspectiva, y sin mengua de categoría, su practicidad lexicográfica lo instala como compendio de logros concebidos para profesionales de las letras, como el Ideológico, de Casares, y el de uso, de María Moliner, sin que en manera alguna pueda prescindirse de la posibilidad de que los estudiantes que utilicen el Anaya, espoleados por la curiosidad

y hasta por el afán de ampliar conocimientos, pasen de éste a los anteriormente citados. Cuando tal suceda, el libro que nos ocupa será, además de compendio, complemento de ulteriores y más exigentes corroboraciones.

A tal fin, el Anaya elude cuidadosa y deliberadamente toda reiteración, en las que tan a menudo incurren este género consultivo de obras, y utiliza el espacio ahorrado mediante dicho procedimiento en facilitar al lector una serie de datos que sin su mediación únicamente le hubiera sido posible hallar previa consulta de numerosos libros, algunos de no fácil acceso, y llega al extremo de afinar su propósito docente incluso en las ya mencionadas ilustraciones marginales, elegidas entre imágenes expresivas de la acepción más inusual de alguno de los vocablos incluidos en la correspondiente página. Así, la voz «desmán» está gráficamente representada por un dibujo del «mamífero parecido al ratón musgano», siendo así que en el lenguaje coloquial la palabra se utiliza más en sus acepciones segunda—«exceso»—, tercera—«desgracia»— y cuarta: «tropelia». Y, para poner otro ejemplo que acaso sugiera con mayor claridad el carácter de información añadida por vía subliminal que los editores han concebido para las ilustraciones del Diccionario, veamos la elegida para el término «ladrón»: el dibujo muestra uno de esos dispositivos que permiten distribuir a varios usos la corriente eléctrica tomada de una misma conducción, y no el consabido caco con su antifaz.

El Diccionario Anaya de la Lengua, en su bien meditada y resuelta estructuración como obra de consulta, contiene alrededor de 30.000 palabras, elegidas entre las consideradas como auténticas cabezas de



familia léxica, y dado que, a partir de ellas, resulta factible con escaso esfuerzo y ningún engorro la deducción de los significados, etimologías, etc., de otros 50.000 términos, sin mengua de la verdad puede calcularse el real veneno léxico del libro—y así lo hacen sus editores— en unos 80.000 vocablos, lo que hace del Anaya diccionario de valiosa y continuada consulta para unos estudiantes, como los de hoy en España, que—debo insistir: también los universitarios—no suelen emplear en su lenguaje oral sino, poco más o menos, un millar de voces distintas... en los mejores casos. Ese mismo cicatero uso de las posibilidades expresivas de nuestro idioma limita la recomendación del Anaya a solamente estudiantes... estudiosos.

En virtud de su acertado y «económico planteamiento», en el que brevedad y concisión han supuesto metas siempre conseguidas, esta obra les permite consultar en un solo volumen significados, etimologías, prefijos correspondientes a cada vocablo definido y las raíces de éste, sus sinónimos y antónimos, junto a curiosas observaciones gramaticales y de uso, así como las irregularidades de los verbos y la advertencia respecto a voces homófonas que, con idéntica pronunciación, tienen distinto significado y que también difieren en sus reglas ortográficas.

Incluye igualmente algunas oportunas consideraciones sobre el uso de vocablos que han pasado a nuestro acervo lingüístico procedentes de otros idiomas y que, con independencia de que estén admitidos o no por la Real Academia Española, son de frecuente uso en el habla cotidiana. En este anticipador aspecto del Anaya podemos encontrar palabras como bouquet, búnker, boutique, blues, cassette, guesa, káiser, karate y karateca, katuska, kindergarten, kirsch, kulaks, sa o sha, yúdo, etc., entre otras muchas incorporadas al léxico popular y que si, en la mayoría de los casos, no han recibido aún las bendiciones académicas es porque el hablar del pueblo se anticipa siempre en vivacidad expresiva y utilitarismo a los cánones idiomáticos.

Todo ello hace que este Diccionario Anaya de la Lengua, independientemente de su ocasional utilitarismo por parte de escritores, profesionales, curiosos de los problemas lingüísticos e incluso profesores, se constituya muy determinadamente en obra de consulta de estudiantes, desde la Enseñanza General Básica hasta la misma Universidad, por cuanto puede contribuir a que concluya la actual y

vergonzosa limitación de su vocabulario, patente incluso en licenciados provenientes de Facultades científicas, con la salvedad de la de Medicina, excluida de la regla general... quizá por el mucho humanismo que la profesión médica confiere, desde el instante mismo de la opción por ella hasta su continuado ejercicio.

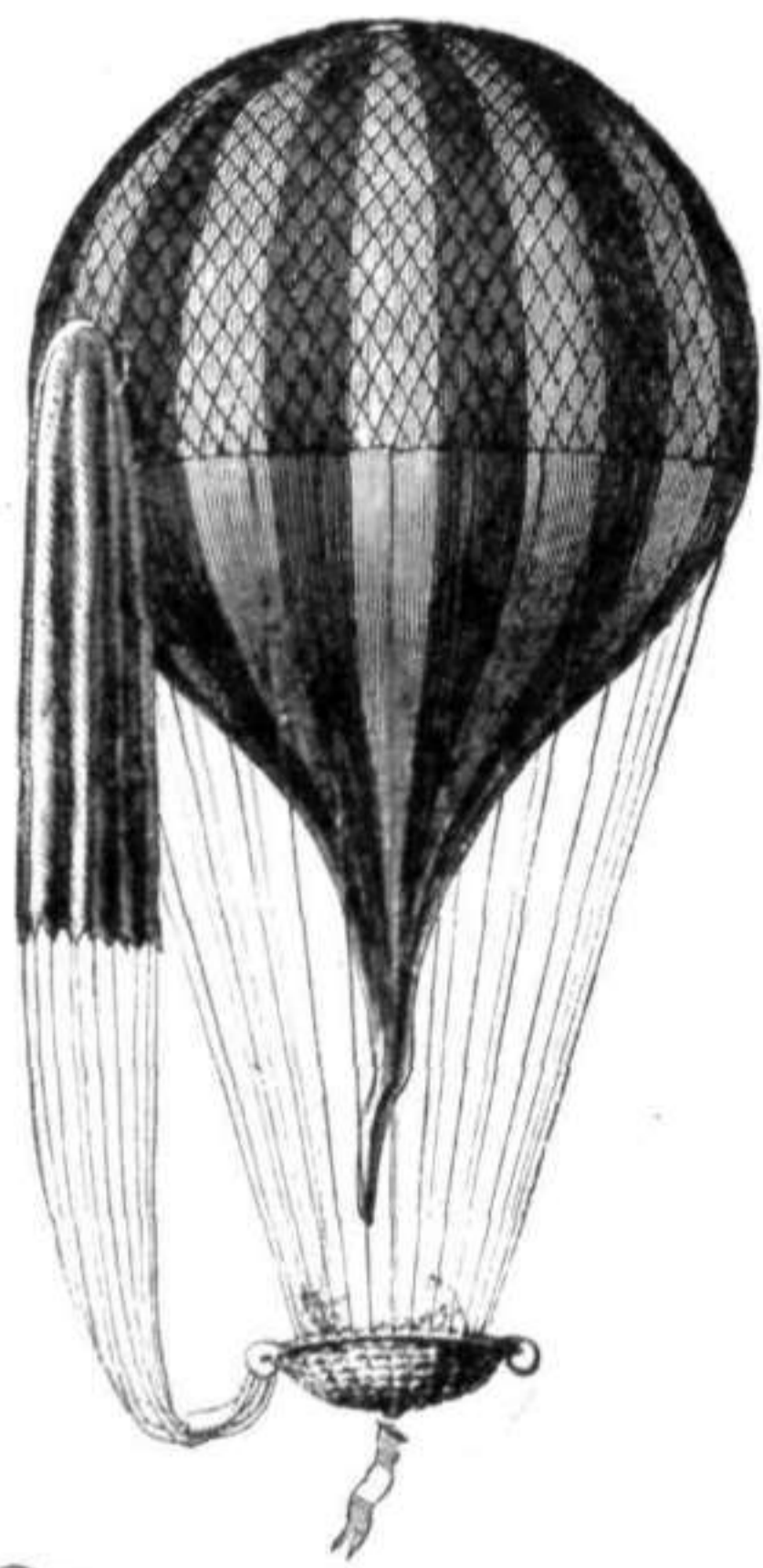
Por su pedagógico planteamiento, el Anaya capacita para el correcto enfoque y resolución de dudas sobrevenidas ante dilemas lingüísticos, para después quedar como libro de consulta y muy eficaz recordatorio, que la memoria es feble —adjetivo, por cierto, que no figura en el Anaya, aunque sí sus sinónimos débil, enclenque, frágil y otros—. No es crítica, sino puntualización.

JUAN EMILIO ARAGONES

SOBRE EL CICLO ARTURICO

FELIPE MELLIZO: *Arturo, Rey*. Ed. Novelas y Cuentos, Madrid, 1976. 160 pp. 11 x 18 centímetros.

Reseñado tardíamente, este libro merecía mejor suerte que la que tuvo. Felipe Mellizo es un periodista ya veterano, viajero y conocedor de cosas extrañas, y a cuya indolencia, probablemente, hay que reprochar la brevedad de su obra pu-



blicada: un libro de cuentos que obtuvo, hace años, el «Leopoldo Alas», un libro de ensayos sobre el lenguaje de los políticos, muchos trabajos diseminados en revistas literarias y este pequeño volumen, cuyo título puede engañar. Se trata de una colección de ensayos sobre las leyendas del ciclo artúrico y, muy especialmente, sobre un gran libro anqlosajón: *Le Morte D'Arthur*, de Sir Thomas Malory.

No abundan, entre nosotros, los conocedores del tema, así es que esta aportación de Mellizo, llena de sorprendentes revelaciones, debe ser útil a los estudiosos y a los interesados por temas aparentemente marginales de la literatura europea. Pero, en realidad, aquí hay muchas más cosas: un sagaz análisis de las formas culturales británicas, una misteriosa historia de las ideas políticas medievales y una colección impensable de datos sobre la figura de Arturo, que Mellizo desmitifica parcialmente, descubriendo sus dimensiones totalitarias y nacionalistas. El autor, además, es dueño de una prosa brillante e imaginativa, aunque pequeña, tal vez, de exhibir una falsa frivolidad aprendida en esa escuela de la ironía y el cinismo estético que es el periodismo. Habría merecido la pena un acercamiento más profundo al tema.

El libro tiene tres partes claramente diferenciadas. En la primera, a nuestro juicio la más sugestiva, Mellizo relata una misteriosa historia: la del hombre que pudo ser, en la realidad, el Arturo de la leyenda. Haciendo uso de fuentes raramente visitadas por los escritores españoles, el autor nos lleva, de la mano del Venerable Beda y de los monjes Gildas y Nennius, a los «años oscuros» de la historia británica, ese largo y oculto período que comienza con la marcha de las últimas legiones romanas y termina en el Alto Medioevo. La invasión anglosajona no encontró más resistencia que la brava e improvisada por los guerrilleros celtas en los riscos galeses. Fue allí donde un jinete, probablemente un bárbaro romanizado, organizó la defensa contra los rubios del Norte. Mellizo nos trae, vívidamente, la memoria de los arcaicos combates de los que nacería el mito artúrico. Raro y bello fragmento.

En la segunda parte, se trata estrictamente de un libro: *Le Morte D'Arthur*. Su autor, Sir Thomas Malory, fue protagonista de un misterio comparable al de Shakespeare y sólo muy recientemente consiguieron los investigadores determinar su personalidad, verdaderamente novelesca. Escrito en la época

de la aurora histórica inglesa, *Le Morte es*, según Mellizo, el primer relato escrito en inglés moderno y tal vez la primera novela británica bien arbolada. No sabemos de ningún otro trabajo español en el que se haya descrito y criticado la obra de Malory.

Por último, en la parte a nuestro juicio más discutible, Mellizo trata de ensayar en torno a las mutuas influencias de literatura y política, así como de calar en el hecho literario general. Creemos que falta aquí una mayor profundidad técnica y una más extensa e intensa aplicación de los procedimientos actuales de la Filología para valorar lo que significó y significa el ciclo de leyendas artúricas y el libro de Malory. Eso no reduce, sin embargo, la ágil capacidad expresiva de Mellizo, irónico y brillante en muchos capítulos y excesivamente ligero en otros.

Al texto propiamente dicho añadió el autor unos «apéndices» muy interesantes, que habrían merecido un tratamiento más detenido. En uno de ellos, dedicado a la bibliografía gallega sobre el tema artúrico, Mellizo cita documentos y trabajos que, muy probablemente, no son conocidos fuera del ámbito de la minoría intelectual gallega. Sugerencias vertiginosas sobre las relaciones culturales entre los pueblos gaélicos y Galicia dejan al lector con deseos de saber algo más.

En realidad, este es el único fallo del libro: la brevedad y la rapidez. Mellizo se justifica apelando a su indolencia y a su condición de periodista, que él califica de «modesta». Pero lo cierto es que, tanto en este libro como en otros trabajos, este escritor parece vulnerable a la tentación de ser más sutil que docto o de pretenderlo. Habría que recordarle sin acritud, que la modestia fingida es más dañina que el autobombo.

En resumen, un buen trabajo que pudo haber sido mejor. Felipe Mellizo tiene que superar su proclividad a ser un «raro y olvidado», porque es un escritor de raza, bien armado con instrumentos culturales nada comunes.

Algo más debe decirse. El libro ha padecido varias desgracias. Mal editado, con una cubierta defectuosamente diseñada y pésimamente distribuido, Arturo Rey ha carecido del mínimo apoyo necesario para su difusión justa. Es lamentable, porque se trata de un texto único en la bibliografía española por su tema y por el estilo del autor. Es triste tener que decir aquí que los editores no se han lucido.

G. PLAZA

cartapacio

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

GUILLERMO FERNANDEZ ROJANO

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

PUNTO CERO

ERA necesario tomar conciencia de otra tierra. Qué vacío de pronto. Otras voces para adoptar y cuerda de cangrejo sucio a la historia para aprender de nuevo el idioma casi olvidado. Las sardinas saben a sombra, a soledad, amigo Hito. Qué vacío de pronto. Los franceses tienen los ojos de otra forma y las matrículas de los coches, ¿te has fijado? Me he fijado en que casi no existimos o estamos naciendo con otras perspectivas de cristales, hierbas. El camino prohibido tiene el suelo de algodón, es un infierno pisar con tanta ternura los bosques de los otros. Sólo me he comido una sardina y ya tengo el estómago lleno, *je suis pleine* dijiste, amor mío, y sonó una carcajada contra el sol impedido, más bien sonrisa contra una madera poco ruidosa, diría blanda y agradable como este vino reservado para todos los veranos perdidos del año setenta y ocho. No deberías tomar tanto cus-cus picante, Yolanda de mis sienes, sabes que no te sienta bien ese collar de tristeza por mi culpa y yo tampoco me acostumbro a vivir con el pensamiento tan sucio.

Qué carretera más sola y estrecha, seguro que nos hemos equivocado y hacemos auto-stop a los pájaros de luna blanda, a los sordos insec-

tos de la lluvia. Por aquí se va a Bourdeaux, ja, por aquí a Toulouse, ja, aquí estamos nosotros, ja, ¿de dónde venís?, ja. Qué soledad más grande, amigo Hito, y seguro que ésta es la carretera por donde el silencio se aplasta como un gran pan y rueda llenando todos los agujeros de los árboles y por eso se nos hacen las piernas tan pesadas. Quizá tuvimos demasiada suerte para venir de pronto a morirnos en esta esquina. ¿No crees que todo esto es absurdo? Si al menos estuvieras tú, Yolanda amor, niña próxima a mis mares donde no llega la ola.

Miro quietamente la cabeza de los conductores, densamente, enérgicamente sacado el instinto reservado a los dioses y la mano total, desplumo el horizonte de posibles y acentúo en los ojos diferentes la carga, el apretón de dientes y seguro que le alcanza con misericordia por la inutilidad del mundo y nuestros cuerpos deformados por el equipaje, no, ha sido mi densa mirada, lo han conmovido. Qué hora es *maintenant*, señor de la gorra y los ojos tristes casi de risa y misericordia, poco falta o mucho, y aun el gesto de largos kilómetros, fijate en el gesto, sólo con eso es necesario. Aun nos queda para llegar. Estará con su cerebro de me-

locotón calculando los días vertiginosamente, sin pensar en la posibilidad de esta tarde o esta noche, o quizá mañana, seguro que mañana como muy tarde, yo apenas tengo esperanza. No me digas, amigo Hito, que es hermoso el paisaje si ella no puede verlo, yo anotaré este barco y el puente y el sol de lado y los veré luego con mi amor Yolanda de brazos luminosos. Llegaremos, llegaremos si nos damos prisa, y mientras pides la limonada de dos francos yo le doy un fuerte golpe en los testículos al próximo coche que pase. Llegaremos, llegaremos. Al final siempre, no sé qué ocurre, nos socorren los hados de buenaesperanza, no la isla sino los hados. ¿Te has fijado cómo vamos, Hito amigo? Yo no entiendo nada y, sin embargo, el perrito con el hombre qué simpáticos, con el miedo que les he tenido a los perros desconocidos y dejaba que aquél me lamiera los ojos.

Mejor sería dar la vuelta, total, por mucho que atajemos no solucionamos nada, es de noche y Pujols dormía muy cerca, un presentimiento era de luces diminutas en las esquinas, un letargo casi iniciado con la última ventanilla de la tarde, y su corazón antiguo y gigante rebotaba dulcemente en su contorno. Este camino es propiedad privada y los perros nos han olido ya en el aire, yo prefiero ir por la carretera aunque lleguemos más tarde, total, no es mucho. Amor Yolanda dulce, dame tu mano de escrituras y de incienso y apriétame este



Fotografías de A. Viada

miedo infantil. Te dije que después de los perros nunca me iría por ese lugar, por tu culpa tuve que volverme con los brazos vacíos, corriendo para no perderte tantos minutos en la mañana.

Qué soledad, Hito amigo, en el terraplén de las palabras. Tú puedes guardar silencio o explicarte por signos, yo aprendí y olvidé y necesito recordar por los siglos de los siglos ahora. Maldita sea, la tarde humedece el vientre de los árboles y la cabina está rota como nosotros. Por favor, si me dice por dónde se va a Pujols le regalo mi pordiosera mochila llena de latas y calcetines e incluso le daría un beso sin zurcir en español. Y es posible, dolor, dolor, que ya te imaginara en una de estas casas verdes de silencio? y es posible, Yolanda tú único destino sin nombre donde yo me empujo con golpes de abismo, que ya tu cara verdeara por aquellos parajes? Era la época triste y hermosa de las carreteras empinadas. Miedo fue poco, intenté tirarme del coche en marcha cuando vi que los letreros que indicaban a Pujols se quedaban a la derecha. Te juro, Hito de calamidades y fatigas, que pensé que nos esperaban a la puerta de una casa oculta (lugar de actividad, guarida aislada y siniestra de la mafiosa banda a la cual pertenece este tipo) unos hombres con escopeta y nos mataban para robarnos el pasaporte, por ejemplo. Usted habla muy bien el español. Si lo cojo le rompo el cuello, te lo juro. Miedo fue nada. Te parecía imposible verme llegar tan pronto, Yolanda abrumadora de besos y confusión sécate esa cabeza si no quieres coger una pulmonía. Muchas gracias *mon-sieur* Deni y perdone, ya sabe... extranjeros aquí, un viaje largo en un día, los nervios, ya sabe... nos encontramos a su mujer en el supermercado y a su hija y por las sonrisas nos dimos cuenta de que todo fue una broma suya, Deni de los diablos, chiquillo feo y simpático, muchas gracias, esta canción es muy hermosa de Jacques Brel recién muerto, el feo Brel en París, parece que la tierra nos dice no me dejes. Y mira, Hito amigo, ya estamos de vuelta alejándonos cada vez más sin remedio, parece que ayer entrábamos a vender aspiradoras a casa de Nicol y a Yolanda le parecía imposible. Y ya ves Hito que volvemos a casa con la natural queja interior de animales desollados, pero guardando el silencio con todas las cosas recordadas, intentando agarrarnos a aquella tierra con los recuerdos poco a poco labrándolos, y cuanto más es la distancia más se estiran los detalles, se evaporan casi por temporadas y luego nos reunimos para saborear lejanamente el pâte en Penne d'Agenais, etiquetado en Ville-neuve-S-Lot, región de Lot et Garonne, patria del poeta Jasmin (1789-1864), gascón él y tan desconocido.

Qué soledad, qué vacío de pronto. Siéntate, descansemos, piensa que en cuanto nos levantemos el relato seguirá por los peores días y noches de nuestra vida, que aquello lo dejamos allí, en un pueblo de cuyo nombre no queremos acordarnos, en un interminable rincón de casas



de madera y cemento, pero no, no, Hito amigo, háblame, olvídate de esto o acabaré contándolo. El final tenemos que decidirlo entre los dos. Piensa que el tiempo es cereza dulcísima para el tiempo de sed. Por desgracia nos han cogido cinco minutos antes de que pasara Deni agradable, y tan sólo para veinte kilómetros, ya no tenemos más remedio que seguir, más lejos todo, más deshilachados los recuerdos, más y más, piensa en algo, Hito de tantas desesperanzas, no llovió nunca en las bicicletas, qué paseos, acuérdate qué silencio más grande extendido sobre el mapa situacional del valle. Y pudimos amarnos en la ruina fotográfica, Yolanda miedosa y preocupada por los duendes altos del Santuario de Notre-Dame de Peyragude, todo era para nosotros, y te digo que me quedé archivado en tu cámara como un gigante en asombro ante aquel valle dormido. Piensa, piensa en algo, Hito de tantos cansancios, el final inútil de todas las cosas tenemos que decidirlo entre los dos, los dos compramos el billete para atravesar el Pirineo y los dos tenemos que morirnos juntos en este infierno de asfixia y recuerdo. Se acabaron las canciones sobre la moqueta en los días de domingo y juegos para pensar. Se acabó la paz de nuestros ojos hurgando en la tiniebla verde del Cuerponuevo, Villeneuve extendida con una casa para nosotros, y el río besando una iglesia de vidrios irisados. Déme

dos billetes para el infierno, hombre de luz apagada y cabellos en rizo. Para mi amigo Hito el sillón más cómodo, así podrá pensar el final que yo he decidido mientras adoraba a Yolanda en bicicleta, a pie con la sangre de capa caída, desnudamente blanca y diosa de mí y del mundo. Vamos, vamos, que no es para tanto, ya sé que no debo llorar pero es muy excesiva la tristeza de este hueco suspendido por los hilos pardos del castillo sin moros ni cristianos. Ayúdame a pasar la mochila antes de que los ingleses me vuelvan a pedir el libro, pero ya se han ido me dijiste. Ya veo que te has acordado de algo y has decidido no llegar al final, yo sigo, yo me enveneno hasta el punto cero de llegada y salida de espaldas, que es una forma de regreso, Hito amigo de misterios comunes, que es no saber dónde estoy y no saber si me hablan los muros o el centro de la historia y de la plaza, que es buscar la existencia por lo menos en mi amor Yolanda criatura de azúcar en la noche sin estrellas, mi soledad más grande, mi compañera de abandono. Aquí, aquí se decide el final ya deseado por quien lo lee, lector impreciso y loco, tu único final, tu punto cero, el mío está un poco más allá, ahora camino de espaldas, como siempre. Es necesario tomar conciencia de otra tierra. Qué vacío de pronto. Otras voces para adoptar y cuerda de cangrejo sucio a la historia para aprender de nuevo el idioma casi olvidado...

ENTREGA POR SU MAJESTAD EL REY DEL PREMIO DE LITERATURA “MIGUEL DE CERVANTES” 1978 A DAMASO ALONSO

En la mañana del pasado día 23 de abril y en el histórico Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, Sus Majestades los Reyes de España, Don Juan Carlos I y Doña Sofía, presidieron el solemne acto académico de entrega del Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes» 1978 a don Dámaso Alonso y Fernández de las Redondas. Este premio, considerado como la máxima distinción literaria española, está dotado con cinco millones de pesetas y lo convoca anualmente el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General del Libro y Bibliotecas. El galardón se concede, no por una obra específica, sino por la total obra literaria de un autor, y son las Academias de la Lengua de los países de habla hispánica quienes proponen los candidatos que consideran acreedores a dicho premio; la fecha de la entrega se hace coincidir con el aniversario de la muerte del autor de El Quijote.

Junto a Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, ocuparon el estrado presidencial el ministro de Cultura, don Manuel Clavero Arévalo, y el de Universidades e Investigación, don Luis González Seara. Asistieron los miembros del Jurado, altos cargos del Ministerio de Cultura y representantes del Consejo de Rectores de las Universidades de España, de las Juntas de gobierno de las Universidades de Madrid, de las Reales Academias, del Cuerpo Diplomático, de los medios informativos y numerosas personalidades de la cultura. Estuvieron presentes asimismo las autoridades de Alcalá de Henares.

Abierto el acto por Su Majestad el Rey, se procedió a la lectura del acta del Jurado, y a continuación don Dámaso Alonso recibió de manos de Don Juan Carlos I el título correspondiente al premio, momento subrayado por los asistentes con una cariñosa salva de aplausos.

A continuación se pronunciaron los discursos que transcribimos íntegramente.

DISCURSO DE DAMASO ALONSO

LO primero que tengo que hacer es dar las gracias a los asistentes, presididos por el jefe de la Nación, nuestro Rey. En seguida, darlas a la Academia salvadoreña de la Lengua, que me eligió candidato al premio. Mi asombro fue enorme. Me interesa hacer constar que la Real Academia Española había elegido—con gran gusto mío—como nuestro candidato al premio a un ilustre literato hispanoamericano. Después, el Jurado elige el que ha de ser premiado entre todos los candidatos pro-

puestos por las Academias de nuestra lengua. Muchas gracias también a él.

¿Y de qué os voy a hablar? Considero este acto—por lo que a mí toca—como una expresión de última voluntad. Sesenta años dedicados a la enseñanza y defensa de la lengua castellana me inclinan a dar aquí una especie de testamento-resumen de lo que creo que es más necesario que un español conozca y rumie sobre los peligros y la defensa de la lengua que hablamos. No vais, pues, a oír nada nuevo ni diver-

tido: es un extracto de lo dicho ya por mí muchas veces durante muchos años.

El año pasado el gran novelista cubano Alejo Carpentier hizo, en ocasión semejante, un bello discurso sobre la literatura española y su influjo en el mundo. Parece acertado que si el año 1978 el tema fue «literatura», en el 1979 sea lengua, nuestra lengua española. Porque es que los dos temas se unen profundamente: nuestra lengua, la que hablamos a diario con un valor práctico, es también el no-



ble material de la literatura. Nobilesimo material. Comparad las demás artes: qué deleznable, qué pobre el material de la pintura y aun de la escultura; sólo el de la música adquiere quizá un cierto sentido, un valor más alto por su calidad aérea. Pero la máxima riqueza y nobleza de la palabra es que en ella el sonido, o su imagen acústica a través de la representación gráfica, lleva en su interior, como el hueco esencial de la fruta, el concepto.

Maravilla práctica, tesoro de la mina literaria nuestra lengua y todas las lenguas de cultura.

Todas en un nivel aproximadamente igual. Porque la nuestra, el español, es sin duda superior en algunos aspectos, por ejemplo, al francés o al inglés, pero en otros es evidentemente inferior a esas mismas lenguas. El orgullo de nuestra lengua tiene que ser sólo una parte de un entusiasmo general que todos los hombres del mundo debemos sentir: la exultación del don divino de la palabra humana.

A tal gozo corresponde un deber: el de la conservación y defensa de ese tesoro. Ha sido entendido de muy diferentes maneras en los diversos tiempos y

lugares. Las mutaciones políticas han traído muchas veces como consecuencia que, por ejemplo, en los Estados totalitarios se haya querido imponer una defensa del idioma tajante, rigurosa (¡sobre todo, nada de extranjerismo!); es una política que a la postre ha fracasado siempre, y aun ha producido violentas reacciones. Gran equivocación es ignorar que en la vida de las lenguas hay dos elementos esenciales y contrapuestos: la «tradición» y la «innovación». Los dos son necesarios. La «innovación» sólo deja de existir en lenguas como el latín y el grie-

go, es decir, lenguas muertas. Toda defensa de una lengua (me refiero, claro está, a las de cultura) tendrá que ser de amplia comprensión, liberal, atenta a la evolución de una realidad idiomática, procurando conducirla, buscarle cauces razonables y sin querer oponerse frontalmente a ella, que sería tanto como querer atajar un poderoso río.

Ocurre que la defensa de la lengua española ofrece dificultades muy especiales y sumamente grandes. No me refiero a las internas españolas que presentan esos bilingüismos que van ahora a prevalecer en diferentes partes de España: estos problemas quedan absolutamente fuera de lo que quiero decir hoy. El tema es mucho más amplio y, a la larga, mucho más importante.

La defensa de nuestra lengua tropieza en el escollo de ser instrumento de veinte países, incluida España (dejo fuera Filipinas, porque su caso es muy distinto, y en él, creo, no hay nada que hacer).

En el siglo XIX era idea general la de que los españoles éramos «los amos» de nuestra lengua. En este momento del siglo XX en que vivimos, quizá esa idea ya no sea tan general, pero me parece que quedan muchos rastros de ella. Quitar esa idea o los muchos restos de ella de la cabeza de los españoles ha sido empeño mío a lo largo de los muchos años de mi vida adulta. Hace algunos años publiqué un artículo cuyo título era precisamente: «Los españoles no somos los amos de nuestra lengua».

No lo somos. Los amos de nuestra lengua formamos una inmensa multitud de varios cientos de millones de hombres que hablamos español; todos somos los amos conjuntamente; pero, por ser los amos de nuestra lengua, todos tenemos ineludibles deberes para con ella, especialmente los millones y millones de hispanohablantes que hemos pasado por una educación de cultura.

¡Qué pequeña parte de ese conjunto formamos los españoles! ¡Qué grande es el aumento demográfico de los países hispanoamericanos comparado con el nuestro! Tomemos, como ejemplo, uno: Méjico. Hace treinta años Méjico era una nación de menos habitantes que España. Pues bien, España parece que está en el día de hoy próxima a los 37 millones de habitantes, y Méjico hace un año que contaba con 64.500.000, cifra que en un año habrá crecido aún bastante. En treinta años, Méjico, que tenía menos habitantes que España, ha pasado a tener cerca del doble y a ser el país más poblado de todos los hispanohablantes.

Es muy difícil calcular la cifra aproximada de hablantes de español. Tomando los datos de los *Statistical Papers* de las Naciones Unidas, del 1 de abril de 1978, hallo que el número de habitantes de los veinte países hispanohablantes era de casi 250 millones de habitantes. Hoy es seguro que pasará bastante de ellos. Pero en muchos de esos países hay indios que no hablan español. Pero hay, por otra parte, muchos millones de hispanohablantes que viven permanentemente fuera de sus países de origen. Sólo en los Estados Unidos se asegura que viven más de 20 millones de habla española. En resumen, la cifra de más de 250 millones puede tomarse como cálculo aproximado de los hispanohablantes que hay en el mundo. ¿Qué representa, frente a ese conjunto, el número de españoles? Casi, casi, sólo la séptima parte. Dicho de otro modo: por cada español vivo existen en el mundo otros seis hombres cuya lengua es la misma nuestra.

Esa enorme masa de humanidad, dividida entre veinte países, bien aislados, bien capsulados intelectualmente muchos de ellos, algunos con pujantes literaturas, con climas distintos, con costumbres diferentes, es evidente que ofrece graves dificultades para la defensa y la conservación de la lengua que todos ellos hablan. Un país con

cultura propia creciente, con peculiaridades también de clima, suelo y costumbres, tiende insensiblemente a dar rasgos peculiares a la lengua que habla. Es decir, el español, hablado en veinte países, tiene un indudable peligro de tendencia a la fragmentación. No digo de fragmentación total, que no creo ocurra salvo en miles de años, en lo que he llamado varias veces poshistoria, es decir, época tan alejada de nuestra vida y cultura en el futuro como la prehistoria lo es en el pasado.

La primera vez que tuve noticia de este peligro se me quedó grabado para siempre: era yo un niño de unos diez años. Acompañaba a Madrid a un pariente mío uruguayo (en Uruguay y Argentina tengo cientos de ellos); con él, claro está, me entendía perfectamente, como si hablara con un español. Entre sus varias compras, un día de comercio pidió «medias». Mi pariente era soltero, pero no llegué a maliciarle por su petición. En seguida le trajeron cajas de medias de señora. «Son "medias" para hombre, claro, lo que quiero», dijo él. Desconcierto entre los dependientes. Por fin uno se da una palmada en la frente y le trae medias para futbolistas. «No es esto, no es esto», dice mi pariente, y, en fin, se levanta el pantalón y enseña sus calcetines. Ah, eran calcetines lo que quería.

Los núcleos nacionales tienden a modificar cada uno peculiarmente muchos elementos distintos de los que constituyen el lenguaje, la pronunciación (y con ella la entonación), el léxico, las frases hechas, los refranes, la morfología, la sintaxis. Todos estos rasgos de tipo diferente pueden llegar a trabarse o combinarse los unos con los otros, a formar así una red que, si se espesa, puede constituir un complejo de muchas cosas hasta dificultar la clara comprensión de la lengua entre hispanohablantes de países distintos. El último límite de ese proceso sería la fragmentación total, a la que ya

he dicho que no creo que de ningún modo se llegue sino en alejados milenios. Contra esa catástrofe trabajan las lecturas, la radio, los viajes, etc., todo ello en aumento con el crecimiento de la cultura.

Todos los que usamos nuestra lengua estamos obligados (los cultos especialmente) a que entre nuestros veinte países se conserve la perfecta nitidez, la claridad total que aún tiene hoy, a pesar de diferencias aisladas de fonética, léxico, etc. Tenemos todos que defender la unidad del español. ¿Cómo? ¿La unidad total? No. Hay que respetar las variaciones nacionales ya existentes, sean argentinas, españolas, mejicanas, etc., existan donde existan en el conjunto hispánico. Hay que respetarlas tal como las practican los hablantes cultos de cualquiera de los países de nuestra lengua. Quiere esto decir que en todas partes conviene fomentar la cultura para impedir avances del vulgarismo destructor.

Es por tanto no una unidad total, sino la unidad básica, el modo de hablar de los hombres cultos actualmente en cualquier país de nuestra lengua.

No tenemos tiempo para traer como ejemplo casos particulares de fonología, léxico, sintaxis, etcétera. Voy a elegir sólo dos: uno que afecta a los pronombres personales y a otros elementos del idioma y otro que se refiere especialmente al léxico.

El primero es el tratamiento de *vos* en vez de *tú*, que es característico de Argentina y Uruguay y de una zona amplia de la América central; existe también, diseminado junto al predominante *tú*, en un moteado de diferentes tipos, por ejemplo en Colombia. Este uso de *vos* es sumamente perturbador, mezcla formas correspondientes a *vos* con otras procedentes de la declinación de *tú* (*sentáte* lleva la forma verbal del tratamiento *vos*—*sentáos*—con la forma pronominal de la declinación de *tú*, forma normal, *siéntate*). Este caso del voseo—o tratamiento de *vos* en vez de *tú*—ha originado discusiones en-

tre gramáticos; ha habido algunos, hasta argentinos, que han opinado que tal uso de *vos* debía desterrarse y sustituirse por el tuteo normal. Yo he defendido repetidas veces el uso argentino de *vos*; es, allí, el modo de hablar de la familia, de la amistad, del amor; está cargado de afectividad y es, por eso, sagrado; no hay que tocarlo; convendría sólo que los filólogos argentinos y de los otros países donde se usa respetuosamente lo vigilaran.

Antes hemos tocado la cuestión de la afectividad y su importancia lingüística. Considerémoslo con relación al léxico.

Nadie puede tachar de ilegítimos los mil nombres distintos que plantas, animales, características del suelo y del clima, etcétera, tienen en los diversos países de nuestra habla; a veces proceden de los tiempos prehispánicos, otras fueron importados de España, en muchas ocasiones con error (a animales, por ejemplo, a los que se les encontró algún parecido con otros españoles se les dio el nombre de estos últimos).

A veces el carácter o las maneras peculiares de una persona hicieron que se le designara humorísticamente en sitios distintos con nombres diferentes. Esas voces todas tienen carácter afectivo (una patriótica ligazón con la tierra de uno, o chistes metafóricos en la designación de una persona, etc.).

Pero hay otro modo de afectividad de carácter contrario, que produce un gran daño en la unidad fundamental del léxico: me refiero a palabras soeces o sexuales. Estas palabras producen dos clases de afectividad: burlesca o chancera o amistosa en quien las usa y, por el contrario, repelente en determinadas personas obligadas a oírlas y que no las emplearían nunca. Los españoles en América cometemos a veces pifias sociales. Recordaré sólo algunas con las que yo he metido alguna vez la pata: todos sabemos el valor de *coger* en la Argentina; *pico* es impronuncia-

ble en Chile; *bicho* lo es en Puerto Rico, etc. Por el contrario, voces españolas se desexualizan en alguna parte de América. En Chile, un *coño* no quiere decir más que «un español». Cuando estuve en Santiago había una tienda que se llamaba «El Coñito», es decir, como si se llamara «El Españolito». En Buenos Aires había otra que se llamaba «Los Cabritos».

Esta cuestión de las palabras sexualizadas la creo muy importante por la destrucción y diferenciación de léxico que origina. Además son, como he dicho, voces afectivas. La cuestión, pues, no tiene, creo, remedio.

Miremos ahora, brevísimamente, a las voces no afectivas. Aquí sí que podría lograrse una casi perfecta unidad del léxico español. Carecen en absoluto de afectividad todos los nombres que designan aparatos o cosas inventadas, todas las novedades de la técnica moderna. Aquí sí que, si nos pusiéramos de acuerdo todos estos países que hablamos la misma lengua, podría evitarse la diversificación del léxico. Por desgracia no ha ocurrido así. Casi siempre el instinto comercial se adelanta y se crean galicismos o anglicismos según que el nuevo objeto venga de Francia o de los Estados Unidos. Como ejemplo de diversificación he lamentado muchas veces que este modesto invento de la técnica moderna que llamamos *bolígrafo* tenga hasta unos diez nombres diferentes en la América hispanohablante.

He aquí, pues, en el léxico no afectivo, un terreno en el que todos podríamos trabajar de consuno para evitar la incómoda diversificación del léxico de nuestra lengua. ¿Y quién, qué entidad podría encargarse de impedir estos y otros desajustes también evitables?

En cada uno de los veinte países de nuestro conjunto idiomático funciona una Academia de la Lengua. Todas ellas están en la más cordial relación. Entre todas forman una «Asociación de Academias de la Lengua»,

unida por un convenio multilateral sancionado por casi todos los Estados donde se habla español.

Esta Asociación se reúne cada cuatro o cinco años en un congreso. Estos congresos, y no ninguna de las Academias por sí sola, la española tampoco, es el verdadero legislador de nuestra lengua. En ellos se deciden las normas del buen hablar de los veinte países. Entre congreso y congreso funciona una comisión encargada de cumplir las disposiciones del último congreso y de preparar el próximo. Las Academias podrían, por ejemplo, por medio de los congresos y de la Comisión Permanente, evitar las diversificaciones del nuevo léxico, y otras muchas diferenciaciones contrarias a la unidad, que serían esquivables. También podrían acordar voces que evitaran el uso de extranjerismos. No soy opuesto a rajatabla al extranjerismo. Creo que sólo puede ser admisible con tres condiciones: primera, que resulte, al parecer, imposible que se encuentre una voz castiza que exprese lo mismo; segunda, que sea pronunciable por una garganta his-

pánica o que se la pueda adaptar para que lo sea; tercera, que los veinte países adopten el mismo extranjerismo.

No cabe duda de que la Asociación de Academias y sus congresos y su Comisión Permanente están bien estructurados. Pero la ejecución de las medidas para evitar la diversificación idiomática que he apuntado y otras muchas posibles ofrece, por desgracia, resultados pobres y tardíos, y muchas veces ni se intentan. ¿Cuál es la causa de estos desaciertos? Hay bastantes de las Academias de la Asociación que no trabajan o apenas, unas por un concepto anticuado de lo que debe ser hoy una Academia de la Lengua (se cree que es un puesto de honor y no de trabajo); otras, por falta de medios económicos; alguna, por motivos políticos. Todo esto sería remediabile. No voy a exponer aquí cómo lo más importante es la vivificación de las Academias, de todas las Academias de nuestra lengua. La española, desde hace diez años, está trabajando con una gran intensidad; entre sesiones plenarias y comisiones

con temas especiales, con una intensidad mayor que ninguna. Hay unas cuantas americanas (pondré como modelo la de Colombia) que también arriman el hombro como es debido. Pero es necesario vivificarlas todas, que los Estados las ayuden económicamente. Que cunda el entusiasmo por la lengua en ellas y en los pueblos a que pertenecen.

Tenemos que trabajar todos por la unidad básica de nuestra lengua en el mundo.

Tenemos que trabajar por la lengua. No movidos por un sentimiento nacionalista. Es un sentimiento de hermandad de veinte países. Nada de nacionalismos aisladores. Trabajaremos por nuestra lengua con un sentimiento de veneración y respeto como el que suele existir alrededor de un niño al que espera un gran destino. El destino de nuestra lengua es el de ser vínculo de hermandad, de paz y de cultura entre los cientos y cientos de millones de seres que, en proporción siempre creciente, la han de hablar en el siglo XXI y en los siglos y siglos de un larguísimo porvenir.

PALABRAS DEL MINISTRO DE CULTURA

DE nuevo la comunidad cultural española se reúne en este histórico Paraninfo universitario para tributar un merecido homenaje a una figura clave de las letras contemporáneas. Accede Dámaso Alonso al premio «Miguel de Cervantes» con un impresionante bagaje de creador en el que combinan admirablemente vida y arte, poesía y ciencia, imaginación y rigor matemático. Y accede al galardón casi contra su voluntad; su enorme sencillez y humildad le impedían considerarse acreedor al premio, confirmando así aquella frase de Madariaga—fallecido precisamente el día que se le otorgó—, quien afirmaba que «la puerta de la sabiduría es demasiado baja para que por ella quepa el orgullo».

Como acertadamente se ha dicho, se dan en Dámaso Alonso varias personalidades que conviven inseparablemente y en todas las cuales ha llegado a ser maestro de maestros, eminente lingüista (ahí está su bien defendida tesis frente a Bédier en torno a los orígenes de la épica francesa); traductor sensible, a través de cuyas ver-

siones otro premio «Miguel de Cervantes», Alejo Carpentier, leyó por primera vez a Joyce. Crítico literario profundamente revolucionario, la obra de Dámaso es el final de un proceso que comienza con el método histórico de Menéndez Pelayo, sigue con el filológico de Menéndez Pidal y se completa con la apertura de nuevos horizontes a la estilística, creando una crítica poética de corte estructuralista. Por haber sabido poner corazón en la erudición, fantasía en el pensar y gracia en el decir, la crítica se eleva con Dámaso a la categoría de género literario.

Pero su proyección en la cultura española es doble, porque su influencia en el desarrollo de la poesía española se ejerce tanto desde su prosa como desde su verso. Después de haber aportado una renovadora visión de la obra de Góngora, a quien ya no será posible interpretar sin conocer a fondo la obra de Dámaso Alonso, y aun cuando, en palabras de Alejo Carpentier, «en un cualquier campo de la literatura nos encontramos con su obra de investigación filológica y literaria», Dá-

maso Alonso es ante todo y sobre todo poeta, aun cuando al poeta le haya costado hacerse ver entre los hombros del investigador, del historiador y del crítico. El revulsivo que para él supuso la guerra civil española le conduce a la negación del credo puramente esteticista para conceder la máxima importancia al contenido. Poeta humanista y sensible a la realidad de la posguerra, en sus poemas destaca siempre un elemento irreduciblemente humano junto a una búsqueda infatigable de nuevas formas estilísticas. Poeta que iba para matemático en su obra fundamental, *Hijos de la ira* constituye una autobiografía poética, reflejo fiel de las inquietudes de nuestro tiempo, en la que el autor confiesa su flaqueza, su miseria de hombre, la miseria del hombre sin Dios en un sentimiento de rebeldía ante la justicia, no exento por otra parte de ternura. Y es que la identificación personal de Dámaso Alonso comporta siempre una idea de contraste, de oposición, de contradicción que él mismo reconoce definiendo su poesía como «poesía desarraigada».

Su incansable vocación de lector le ha llevado a poseer una biblioteca admirable que condiciona la personalidad de su hogar haciendo de él una casa para leer y no sólo para vivir, o, lo que es igual, una biblioteca para vivir, no sólo para leer. Su amor al libro le lleva a «no poder imaginar un paraíso futuro, sino a imagen de una gran biblioteca».

En el panorama de la cultura española bien podría decirse que 1978 ha sido el año de Dámaso, quien, al cumplir ochenta años de su vida, ha hecho una importante defensa de la lengua española ante la Constitución, ha visto aparecer el quinto tomo de sus obras completas *Estudios gongorinos* y ha sido galardonado con el premio «Miguel de Cervantes».

Pero el rasgo, a mi juicio, más destacable de la singular personalidad de Dámaso Alonso es esa continua aparición, por encima de formalismos y técnica literaria, de la dimensión cordial del ser cercano; la nota profundamente humana de quien ha sabido vivir la vida con intensidad —en contraposición a la imagen tradicional del erudito que él tanto aborrece— y esa intuición tan suya que le lleva a entender la poesía como comunicación con el lector, con el ser humano.

Aprovechando la dimensión de este acto y la circunstancia de ser mi primera comparecencia pública como ministro, quisiera dejar señaladas algunas ideas básicas sobre la que creo debe ser la actitud del Estado ante la cultura.

El protagonista de la actividad cultural es la libertad de la persona humana, a quien la naturaleza le atribuye en exclusiva la creatividad cultural. El Estado debe respetar esa libertad muy especialmente en una sociedad, como la española, que es pluralista, no sólo en el terreno ideológico, sino también en el de las plurales culturas de los pueblos que forman la nación y la cultura espa-

ñola. Esta libertad y pluralidad no sólo debe ser respetada, sino también popularmente animada a fin de que cada persona vea excitadas sus posibilidades de creación cultural para que al poder ejercitarlas influya positivamente en la transformación progresista de la comunidad de la que forma parte, sintiéndose así más integrada en ella. Esta difusión popular de la cultura no es más ni menos que extender una forma espiritual de la calidad de la vida.

De esta concepción personalista se deduce claramente la misión del Estado con relación a la cultura. Lejos de burocratizarla y estatizarla, debe reconocer que el fenómeno cultural es primariamente un fenómeno de la sociedad que no ha de ser absorbido por el Estado. Su misión, ciertamente importantísima en este campo, ha de ser la de fomentar, conservar, encauzar, corregir, difundir y, en última instancia, suplir la actividad cultural de la sociedad y de los grupos sociales.

La nueva Constitución española concede al hecho cultural la importancia que merece, y ya en su preámbulo proclama como objetivos nacionales la protección de la cultura de los españoles y de sus pueblos, así como la promoción de la cultura para asegurar una digna calidad de vida. En su articulado se consigna expresamente el reconocimiento y protección del derecho a la producción y creación literaria y artística, el acceso a la cultura, la preocupación por la familia, juventud, tercera edad, deporte y tiempo libre, el control de los medios de comunicación públicos, la conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España, evitando su exportación y expoliación, y, finalmente, la expresa proclamación de que el Estado considerará el servicio a la cultura como deber y atribución esencial, correspondiéndole facilitar la comunicación cultural entre las comunidades autónomas. Estamos ante un hecho de excepcional importancia, como es el de la constitucionalización de la cultura, que no tiene precedentes, al menos en su intensidad, en nuestro Derecho constitucional.

Tenemos todos la responsabilidad de extraer de los preceptos constitucionales las grandes posibilidades que encierran para la vida de todos los españoles.

Quiero finalmente añadir que la concepción personalista y progresista de la cultura en libertad hacen que ella sea un bien en sí misma y que, por tanto, no puede ser despreciada ni marginada, ni tampoco convertirse en una herramienta o instrumento político de poder. Podrá y deberá haber una política para la cultura, pero debemos huir de los intentos de poner la cultura al servicio de la política. Engendraríamos con ello un nuevo peligro de totalitarismo que contradice una frase que entre nosotros debe tener una gran actualidad: «Cultura es el nombre moderno de la democracia.»

PALABRAS DE S. M. EL REY

UNA vez más, este noble Paraninfo de Alcalá sirve de adecuado marco a la entrega del Premio «Miguel de Cervantes», coincidiendo este acto académico con la conmemoración del fallecimiento del insigne autor de *El Quijote*.

El Premio «Miguel de Cervantes», que el Ministerio de Cultura ha sabido prestigiar con tanto acierto, ha seguido desde su creación una brillante trayectoria, incrementada precisamente por la significación e importancia de los autores que lo han obtenido.

A Jorge Guillén y a Alejo Carpentier viene a sumarse, en la ocasión presente, ese gran maestro de maestros, poeta, lingüista y crítico literario que es Dámaso Alonso, Presidente de la Real Academia Española.

Difícilmente podría encontrarse en el panorama de las letras españolas de nuestros días una personalidad en la que con más merecimientos se condensara esa auténtica vocación integradora de lo europeo y americano, como expresión inconfundible de la españolidad—a la vez rebelde y llena de ternura—que siempre ha distinguido a don Dámaso.

Por eso, de modo especial, nos complace poder expresar hoy nuestra más sincera felicitación personal a quien, desde su inconfundible sencillez y su profunda humanidad, se presenta ante nosotros con una ingente y positiva labor en su haber, desarrollada a lo largo de más de sesenta años de trabajo infatigable en la investigación y en la cátedra.

Su gran capacidad de convocatoria y el cariño que se le profesa son bien patentes, y así lo demuestra la distinguida representación de los ámbitos académicos, culturales y universitarios, muchos de cuyos miembros, aquí presentes, se honran en considerarse sus discípulos.

Despertar la vocación por la cultura y la investigación entre la juventud española, de forma que se lance con ímpetu e imaginación a la búsqueda de numerosas formas expresivas, como en su día lo hiciera esa admirable generación del veintisiete, en la que Dámaso Alonso se inscribe, es, sin duda, la respuesta firme e ilusionada a una sociedad cuyos valores culturales y éticos se hallan en crisis.

En ese gran quehacer está empeñado el Ministerio de Cultura. Pero ese gran quehacer debe ser también el propósito fundamental que todos hemos de alentar.

Y hacemos votos para que se lleve a la práctica, en la seguridad de que, superando esa crisis actual, renacerá la fuerza creadora de nuestro pueblo, que va a hacer realidad un futuro de convivencia en paz y libertad.

DRAMATURGIA Y TENDENCIAS ACTUALES DEL ARTE

MARTIN ELIZONDO

LA audiencia que merecía el teatro, las condiciones que le privilegiaban se van encogiendo poco a poco: como la piel de tafiote; por un lado, la vida moderna que, con su trepidante ajeteo, nos sumerge en una saga en la que la realidad sobrepasa a la ficción; por otro, la dificultad que supone hoy tener alguna audiencia sobre el público. Esfuerzo que resulta desproporcionado con el resultado pobre y efímero que se viene obteniendo.

Si reconocer esto es una experiencia dolorosa no por ello hemos de renunciar al propósito. El ahondar en este afán, que suele ser un deseo ardiente de expresarse a través de un medio de comunicación (y que en tiempos no tan lejanos fue privilegiado) sería situarse en un terreno de «quiero y no puedo». Pero tal vez por eso la aventura resulte exaltante. Bien mirado, la conflictiva que se le plantea al teatro no es muy distinta a la que tienen delante las demás artes. Conflictiva que les lleva a ser carne viva de autoconfesión, a salirse de su especificidad, para

buscar otros medios que refuercen su expresividad, dándose así de bruces con el «collage» y la incorporación de medios y simulacros extraídos de diferentes horizontes del arte. El día en que un pintor puso en tela de juicio el lienzo que acababa de dar a luz —por no ver en él la fuerza de sugestión que había imaginado— y decidió reforzar su alcance poniéndole el pegote de un trozo de periódico, o sea de algo que pertenece a la vida real, nació esta encoladura que viene a dinamizar la ficción. Esta ofrece a su vez a ese trozo de realidad un marco más o menos adecuado; depende esto del arte del artista. Al rescoldo de la vida que despiden uno y otro, lo imaginario de la ficción y lo vivencial del objeto, se potencia la representación plástica, cobrando otra dimensión. En definitiva, es lo que buscan cine, danza, ballet, música y poesía, aliadas a la electrónica o a otra técnica cualquiera, por medio de maridajes entre sí, cuando no componen alianzas antinaturales, como las que surgen de una computadora fertilizada con el diseño de

un paisajista. Añádase a esto el grito despoetizado, negativo —a fuerza de querer ser positivo— del que arde en deseos de parir algo que sea otra cosa que una mera muestra de su fantasía. No sólo muestra acusatoria de una sociedad culpable sino también alegato, requisitoria contra sí mismo, contra su inoperancia y contra su falta de sinceridad. De ahí que el sector más vivificador de las artes plásticas sitúe la naturaleza de su búsqueda en la reducción del espacio que existe entre lo ficticio y lo real. Lo que pueda surgir entre ambos en esta «tierra de nadie», es lo que ha de pasar al primerísimo plano de la atención del espectador o del lector. Este nuevo sujeto destinado a cobrar existencia autónoma, fuera de las categorías convencionales del arte, significando su aspecto falaz, viene a imponer una nueva ley: el derecho de no pertenecer a nadie ni a nada; aunque no para darse una existencia gratuita sino para trascender y, de esa forma, buscar atajos que conduzcan a develar realidades más profundas. La raíz de su pretensión nace

igualmente de la necesidad de denunciar una Cultura y un Humanismo, como valores «pasados» que pueden ofuscar, a modo de pantalla, un mundo que intenta descubrir nuevas significaciones en modos de vida inéditos.

Una lectura atenta del arte contemporáneo y la lección que de ella pudiéramos sacar se basarían en el trabajo interior que la pintura lleva con respecto a la pintura. Esta resulta interesante en la medida en que es productora de discurso, es decir cuando se propone interrogar nuestra época a través de un muestrario de obras que rechazan cualquier mirada de esteta o de espectador libre de las preocupaciones que procura reflejar.

Pero hay más: su estado de febril búsqueda hace del artista plástico un actor y otro tanto puede decirse del intérprete musical. Los mundos cerrados de las artes visuales o musicales desembocan en una teatralización que, antes, las divisiones trataban de anular. El término de «actor», compuesto de actor y artista, viene a definir esa doble pertenencia; lo mismo ocurre con la palabra «artitud» o su plural «artitudes». Ese teatro pictórico o musical o gestual no tiene todavía formas definidas. La convención se reduce a una partici-

pación de todos los intérpretes u operantes en una verdadera acción dramática, la cual se sitúa en un lugar extrateatral las más de las veces, donde resalta la ausencia de una prioridad por tal o cual elemento de la composición. En cuanto a la coreografía, Merce Cunningham, el coreógrafo más idóneo con estos tiempos, nos da un ejemplo de la estrecha fusión en que se basan sus experiencias: con la música de herencia surrealista de John Cage y, con arreglo a los trabajos de pintores como Duchamp, el pop-artista Warhol o Jasper Johns, elabora un haz de sensaciones e imágenes mentales paralelas a los hallazgos de dichos artistas plásticos, donde el aspecto narrativo de la danza desaparece.

No obstante, este arte de la abolición de compartimientos, con su correspondiente yuxtaposición de géneros, empieza a practicarse sólo dentro de un sector; no el que reclama un «teatro total». Esta operación que entraña entonces la fusión de un texto con toda clase de elementos, paradójicamente, interesa más a músicos y pintores. Este esfuerzo por ligar la vida a lo imaginario —forja de inéditos modos de expresión— además de suponer una carga ofensiva contra las estructuras convencionales es un arma contra la apisonadora que son los «mass media». La pintura en particular, no contenta con ir rechazando todo lo que revela una estética gastada, emplaza batería tras batería para ir poniendo en órbita, con cadencia acelerada, nuevas tendencias. Si no escasea en enfrentamientos y contradicciones es por traducir lo que se da en llamar crisis de nuestra sociedad. Sus hallazgos, lo mismo que sus tanteos fallidos, ensanchan el campo de la dramática al conferirle a su brega visos de espectáculo constituido por una pintura en acción —o una música o una coreografía de este mismo signo.

Al lado de estos intentos de vuelo el del teatro (incluso del



que acarrea elementos de toda índole; lo mismo pertenecientes a la canción, que al vodevil o al circo, sin olvidar a los que hacen alarde de la expresión gestual) es vuelo corto, vuelo que le incapacita para saltar por encima de las bardas que lo aprisionan; sobre todo si se le compara con las rupturas, piruetas arriesgadas y demás transgresiones que efectúan con la pintura, la escultura y la música contemporáneas.

Todo esto resulta contradictorio tanto más porque el teatro sigue valiéndose de las demás artes, si bien sin concederles más carta de naturaleza que la que le otorga al exigir sólo de ellas un decorado —dentro de los viejos cánones del engaño óptico—, una música acompañadora, o unos accesorios para las formas esculpidas.



«Madre coraje», de Bertolt Brecht

No cabe duda que, para alcanzar cotas de mayor eficiencia e interés, habría que disponer de recursos experimentales en consonancia con esta ambición y plantear el problema de la renovación del teatro, confiriéndoles otra categoría representativa y vivencial a los otros medios de expresión. Dándoles paso, por ejemplo, al área de la representación, en calidad de actuantes, con su carga conflictiva a cuestas, así como para reforzar la metáfora visual o sonora.

No únicamente en el aspecto trágico y cómico realiza el arte actual la alquimia de fusionar términos aparentemente opuestos. Las yuxtaposiciones están a la orden del día. La operación que comenzó con el «collage», se lleva a cabo desracionalizando previamente las estructuras de base: disyunción, desordena-

miento de la cronología del relato, lo mismo en el discurso poético que musical o pictórico, nuevos «collages» con materiales de diverso origen, especialmente en el pop y «op-art», que desacostumbran la mirada de una contemplación pasiva.

Robert Rauschemberg declara: «lo que me interesa es aquello

que se halla entre el arte y la vida». Declaración que reafirma John Cage en su definición del teatro: «El teatro se halla en todas partes, sucede en todos los momentos o donde quiera que se encuentre uno y el arte no hace más que tratar de persuadirnos de que en efecto así es.» De todos modos, estamos viendo cómo el arte después de haber abandonado la «representación» y la escritura plástica (pinceles y cinceles) se confunde con otras actividades y, sobre todo, con la expresión escénica. De hecho, ya no se conforma con hacer ver el mundo de lo pacífico y cotidiano sino las fuerzas que lo determinan. Por otra parte, también ha dejado de ser una mera delectación hedonista para convertirse en un método de exploración, en una práctica que utiliza un sistema de signos, de símbolos o de acontecimientos provocados por él, encerrando, a todas luces, un potencial operatorio desconocido hasta ahora. El arte hoy desarrolla una verdadera teatralidad; piénsese en el nuevo realismo, el teatro orgiástico y cruel de Nitsch; la resurgencia de los viejos mitos, el Carnaval y la Fiesta de los Locos; el falo gigante, con trayectoria de cohete, de Tingely; las ceremonias rituales, etc.; o cuando no, se expande en multitud de formas y actitudes: el arte del concepto.

Arte dramático desde el momento en que tiende a dejar a un lado la creación de objetos para su contemplación, en beneficio de las situaciones que origina. Esto se verifica igualmente en otro campo de la actividad artística, en América del Sur especialmente. Experiencias colectivas como la de «Tucumán Arde» van cargadas de un dinamismo impregnado de espíritu de subversión. Sus obras contienen la necesidad de reconquistar ese espíritu que caracteriza a los habitantes más concienzados de esa parte del continente: la denuncia constante de los instrumentos de la dominación ideológica de los países que, a pesar de su poder y riquezas, mantie-

nen todavía una especie de lamentable colonialismo. En este caso igualmente, los intelectuales y artistas latinoamericanos, manifiestan la voluntad de afirmar estas verdades a través de un lenguaje y no por medio de objetos estéticos. Proposición que hace del hecho artístico un agente que contribuye al cambio de estructuras.

Pero el espectáculo teatral no siempre es un hecho que se revela con un mensaje o contenido político; tampoco suele ser una anécdota o relato que es preciso comprender a nivel del intelecto y, por consiguiente, se puede analizar con el frío bisturí de la lógica. Ocurre a veces que una sucesión de imágenes o una atmósfera sirve de incentivo para una reflexión sobre el universo interior, ayudándole al espectador a encontrar en sí unas resonancias. La imaginería, fabricada con signos cargados de su-

rencias que no necesitan lógica alguna, a no ser por vía alusiva, opera esta especie de magia. Nos estamos refiriendo a los cuadros o escenas que ofrece el escultor Peter Schuman, transformado en marionetista. Por ello el *Bread and Puppet*, si se integra a un contexto socio-político lo hace aferrándose a la interioridad de la conciencia. «La finalidad del teatro no es de hacerse querer por todo el mundo, sino de alcanzar la interioridad del común de las gentes, no a nivel político, sino a nivel del subconsciente: allí donde permanece ignorado y donde todavía no puede expresarse.» Declaración un tanto ambigua pero que tiene la virtud de mostrar hasta dónde llega una concepción individualista del arte a fuerza de ser personal. Aquí, si bien por vías algo torcidas, el escultor-hombre de teatro transita junto al filósofo. Adorno —quien califica las teo-

rías colectivistas de Brecht de «practicismo equivocado», aduciendo él su ineficacia— otorga el título de autenticidad a «una estética que reflexione sobre el hecho de que la obra de arte, refugio de libertades y liberación real, quede reducida a su individualismo extremo».

Una verdad emerge de este campo, donde florecen tantas y tan contradictorias teorías, que a pesar de las diversas formas de plasmar los sueños y deseos, existe a menudo un entrañable lazo de unión a nivel de los contenidos por ir dotados de una voluntad de transformación. Voluntad que en definitiva es el arte mismo. Pintamos, escribimos, actuamos o componemos música para contribuir a alguna forma de mudanza que no es precisamente el color de las hojas de los árboles o el clima atmosférico.

CONCURSO DE CUENTOS CORTOS, CORTOS

BASES

La revista literaria NUEVA ESTAFETA convoca el I Concurso de Cuentos Cortos, Cortos, dotado con un premio de 100.000 pesetas, al que podrán concurrir todos los escritores de lengua española. Los relatos tendrán una extensión máxima de dos folios, mecanografiados a doble espacio y a una sola cara, firmados, con nombre y dirección. Los originales deberán ser enviados a la Redacción de NUEVA ESTAFETA, Gran Vía, número 62, Madrid-13, a partir de la fecha

de hacerse pública esta convocatoria hasta el día 30 de septiembre de 1979. Mensualmente se publicarán los cuentos que previamente sean seleccionados y sus autores percibirán la cantidad de 5.000 pesetas en concepto de colaboración. Un Jurado compuesto por importantes personalidades literarias fallará el certamen en diciembre de 1979. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con los autores cuyos trabajos hayan sido publicados. El hecho de concursar implica la aceptación total de estas bases.

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.

Redacción y Administración: Duque de Alba, 9, 6.º Teléf. 228 34 88 - MADRID-12

CUENTO BREVE DE UN LARGO AMOR, METAFISICAMENTE INCOMUNICABLE, *EN EL QUE SE SOLICITA DESAMOR PARA SEGUIR AMANDO*

JORGE FERRER-VIDAL TURULL

Me lo dijo anteayer Godofredo Guillermo Leibniz, *eres una mánada, estás cerrado sobre ti y si ahora abres la ventana te anodadas, explotas como una burbuja a la que se le hinca un alfiler, te conviertes en aire, dejas la piel, amorfa, sobre el suelo*; me lo dijo Anaximandro de Mileto, *eres el «ápeiron», el infinito «ápeiron» que envuelve todo y nada*; y Parménides de Elea me hizo saber de mi unidad y de mi inmovilidad. Soy como las burbujas de los antiguos y románticos sifones de vidrio y asciendo, aspiro, a algún plano o a forma inteligible: exploto al rozar con el cuerpo la superficie no húmeda del mundo. Tales, el de Mileto...

Uno —único e inmóvil— sale a la calle, camina y no progresa, retorna a casa cuando es todavía de noche —siempre—. Pulsa el interruptor y hay una luz viscosa y envolvente, casi táctil que se adhiere a los dedos y se desfibra, inconformable pasta de «ápeiron». Sigue siendo la noche. Pero en mi cuarto oscuro te hallas tú. ¿Por dónde me accediste si carezco de puerta y de ventanas? ¿Por qué lugar horadaste mi caja con tu caja sin dejar una huella? Misterios del amor, me digo, y voy palpando con mis manos de ciego que ven, huelen, gustan, oyen, cantan. Canta, te ordeno, y callas.

Y es que eres otra caja contenida en mi caja. ¿Por dónde habrás entrado? ¿De qué secreto serás poseedora para poder penetrar en la postrera perplejidad

de lo que somos? Eres una hermosa caja, digna de ser amada. Te acaricio y paseo mis dedos sobre tus aristas afiladas y refresco las palmas de mis manos contra el helor negro-zaíno de tus lados. ¡Oh, insólita felicidad, oh mujer, oh mi costumbre...!

Eres lo nunca concebido por la mente: una burbuja en el sifón de vidrio, contenida en mi propia burbuja, abarcadoramente y sin fisuras, pugnando por llegar hasta la superficie de este mundo. El vidrio del sifón posee una rancia tonalidad verdosa.

Tomo el tiempo y hago tiras con él; alguna me la enrolló al dedo índice y después la destrozó. Meliso me confirmó, apenas dos semanas atrás, que, al recortar el tiempo en formas de papel, estoy eternizándote y que Zenón sueña en Elea con la gran aporía de nuestro amor, tan perdurable, oscuro y hondo, no divisible en tiempos, como nosotros mismos.

Hoy, he comprado en la herboristería semillas de amapola y

una raíz de brezo. Más tarde, he recogido tierra de tu jardín, la he adherido a tus lados y te he regado con sudores de mano para que me florezcas en la noche. Mañana —noche aún— te plantaré semillas de árbol y en los tiempos que vengan y recorte, arbustillos de adelfa y enebrales hasta que crezca un bosque de tu pequeña caja. Luego te pondré pájaros y una coneja a punto de parir y orugas próximas a su eclosión brillante en mariposas y crearé, no en ti, mas sí a tu alrededor, el movimiento sumo. Lo haré por simple oposición de dos, de ciento, de mil contrarios —yo grande caja negra, pequeña caja tú; yo abarcador de ti y tú abarcada; tú límite contra mí, yo «ápeiron» extendido; ambos oscuridad —cesa aquí el movimiento.

Me lo dijo ayer Heráclito de Efeso: *el movimiento de aquello que circundas es el único fruto cosechable de lo amorosamente circundado.*

Te afirmarás, negándome.



LAS CARTAS DE LOVECRAFT Y EINSTEIN

RAFAEL CANTUESO BURGUILLOS

SON conocidas y hasta cierto punto célebres las aficiones científicas del joven Lovecraft. A este respecto, quizá sea lo más notable la relación que le unió durante años con el biólogo inglés J. Huxley (1887), a quien nunca conoció personalmente y de la que resultó una numerosísima correspondencia, rescatada a su muerte por A. Derleth, que ha sido después más que suficientemente estudiada.

Mucho menor es el número de trabajos realizados sobre las epístolas cruzadas entre Lovecraft-Planck, primero, y Lovecraft-Bohr, después.

En efecto, F. J. Suterland publicaba en 1966 nueve cartas del padre de los «quanta» dirigidas a Lovecraft y una de éste a Planck que no llegó al correo. Se ha dado siempre por supuesto que el mediador de esta relación y, posiblemente, quien puso en contacto a ambos fue Frank Belknap Long, el hombre de mayor formación científica del llamado «círculo de Lovecraft», quien contribuyó con varios relatos a la teosofía de «Cthulhu».

Todas estas cartas datan del período de 1915 a 1918, año en que le fue concedido a Planck el Premio Nobel y en que la atención de Lovecraft se desplaza al discípulo Niels Bohr (Nobel en 1922 por su modelo atómico).

Hasta qué punto el contacto con el genial biólogo Huxley contribuyó a formar el sustrato de «posibilidad» de los fantásticos «entes vivos» de Lovecraft, o el conocimiento de estos insignes físicos teóricos fundamentó el pseudorealismo de la cosmolo-

gía Cthulhu, está aún por determinar.

Desde luego, nada de lo dicho hasta ahora es nuevo. Sin embargo, en el último número trimestral de *American Literary Research*, Suterland, investigador incansable a pesar de su edad, mencionaba por primera vez y publicaba íntegramente un conjunto de 20 cartas Lovecraft-Einstein, Einstein-Lovecraft fechadas entre 1936 y 1937.

Hay varios aspectos en este hallazgo que llaman poderosamente la atención. Sorprende, en primer lugar, el hecho de que no se publique hasta ahora cuando es lógico pensar se conoce desde la aparición de los anteriores documentos. De otra parte, es extraño el exagerado número de cartas cursadas en tan corto espacio de tiempo (15, en nueve meses). Por último, la terrible circunstancia de que ese tiempo fuera, triste «casualidad», el que precedió a la angustiosa muerte de Lovecraft.

Las cartas están redactadas en un estilo distinto al habitual en las epístolas de Howard Phillips. De una primera lectura se saca la impresión (y es algo que ha pasado a varios compañeros) de estar ante un texto, además de desagradable y fúnebre, alegórico y oculto.

Uno no puede evitar rememorar los comentarios sobre el interés de Einstein en temas esotéricos, se llegó a decir que le interesaba la alquimia tanto como la propia física oficial, y aquella leyenda sobre la pertenencia de Lovecraft a la malsana y aborrecible orden de Gol-

den Dawn, en la que lo introdujo, si hemos de creer algunos comentarios, el extraño lord Dunsan, de tan desgraciada memoria.

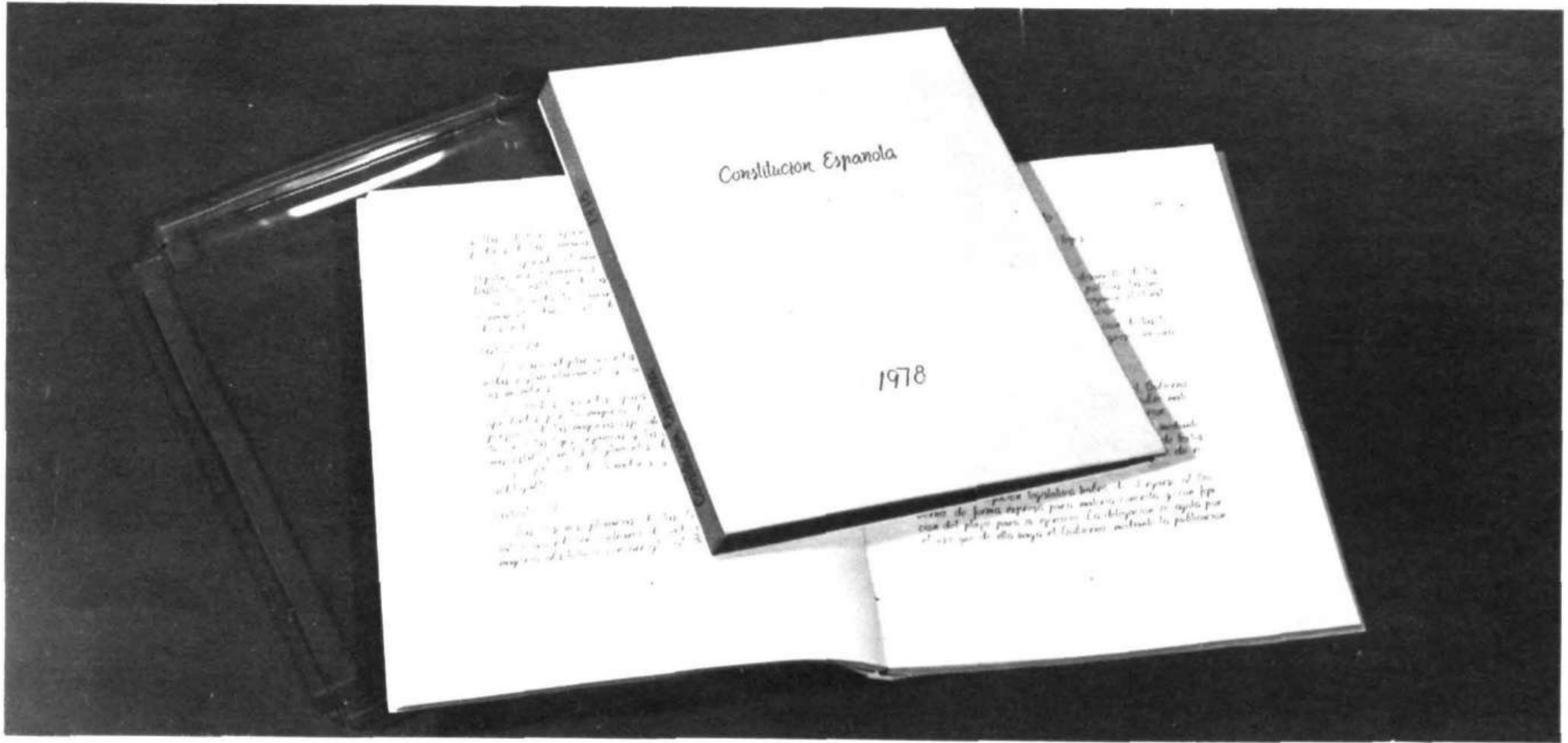
Es cierto que, en un tiempo, se interesaron por la correspondencia de Lovecraft, y también por la de Einstein algunos estudiosos de lo oculto, entre ellos Jung y Fulcanelli, desaparecido poco tiempo después. A pesar de ello, creo que cualquier comentario sobre posibles significados «extraños» en esas cartas será pura disquisición en tanto no sean totalmente traducidas, labor que ya se está llevando a cabo.—F. PORRES AÑOVER.

NOTA: Según parece, ha sido muy reducido el círculo al que había trascendido la noticia de este descubrimiento. Al intentar ponernos en contacto con Florencio Porres, hemos sabido que, tristemente, falleció en agosto de 1975, poco después de escribir el presente artículo. En cuanto a Suterland, ninguna información cierta hay sobre su actividad ni su paradero; al menos para nosotros, ha desaparecido.

El escrito nos lo remite Marcos Tapiz, antiguo amigo de Porres, y, al parecer, encargado de traducir las cartas, labor que no llegó a concluir al ingresar en el Hospital Psiquiátrico de Miraflores, de donde nos llega el texto.

La *American Literary Research* no la busquen; es una revista privada con 50 números de tirada y venta exclusiva a suscriptores.—LA REDACCIÓN.

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

LIBRERÍA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
Madrid-13

LIBRERÍA 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

ERNESTO SABATO

JORGE DE SENA

JUAN ANTONIO ZUNZUNEGUI

ALFONSO CANALES

DANIEL MOYANO