

# Sábado Literario

LETRAS

ARTES

CIENCIAS

TEMAS DE LA CULTURA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

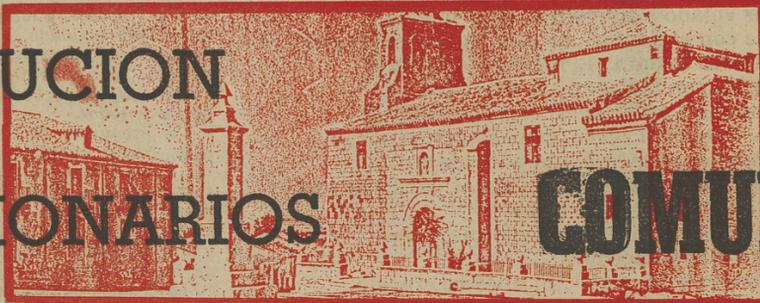
Suplemento semanal  
del diario PUEBLO

Sábado 3 de mayo  
de 1980

LA  
PAGINA  
DE HISTORIA

Escribe  
Juan Pedro APARICIO

## LA REVOLUCION SIN REVOLUCIONARIOS



## LAS COMUNIDADES

**L**OS Comuneros han compartido el destino de esos autores que, fracasados en vida, olvidados a su muerte, ignorados durante generaciones, son rescatados por la posteridad, discutidos de nuevo y definitivamente asentados en la fama. Así, para nuestros liberales del XIX, Padilla, Bravo y Maldonado fueron los primeros liberales de la Historia; Ganivet, primero, y la autoridad de Marañón, después, les dieron un empujón hacia la derecha, y cambiadas las tornas,

Carlos V resultaba entonces el progresista deseoso de abrir España a las corrientes del mundo moderno; aun hoy recordamos a nuestros falangistas de los cincuenta, que trataban a los comuneros poco menos que de percursores del Movimiento Nacional. Y hoy mismo, esos promotores de las concentraciones de Villalar hacen de ellos los fundadores de una nueva, insólita, nacionalidad de guión en medio, Castilla-León.

**N**UESTROS modernos tratadistas parecen haber encontrado mayores puntos de acuerdo. Joseph Pérez, autor del libro que comentamos, se inclina ya desde el título, por considerar al movimiento comunero, según la solución apuntada por Giménez Fernández, primero, y Maravall, después, una verdadera revolución.

**A** este respecto, justo es mencionar el modesto trabajo de un oscurecido autor, Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, que en los primeros años de nuestro siglo tuvo el mérito de volver a la carga sobre el tema con un libro titulado «Historia de los comuneros de León y su influencia en el movimiento general de Castilla», (\*) en el que con abundancia de circunloquios y mucha retórica intentaban un estudio global de las causas de la rebelión como paso previo a su desarrollo en la zona leonesa.

**H**OY, precisamente cuando los leoneses no comparecen en Villalar, puede parecer extraño que León aparezca en primera línea cronológica de la bibliografía comunera más reciente. Pero tampoco acuden a Villalar los toledanos, quienes ni

quiera son invitados, y Toledo fue parte principalísima en la rebelión comunera. Ya advertía Croce que toda historia no es más que historia contemporánea.

**E**L trabajo de Díaz-Jiménez, mencionado por Pérez, no se refiere al León regional —a ese hipotético viejo reino, hoy tan entredicho como la sustancia de un ectoplasma, que incluye además a Zamora y Salamanca, grandes defensoras de la causa comunera; aquélla, con el fiero obispo Acuña, un comunero verdaderamente shakesperiano; ésta, con la Universidad, foro de ideas antiimperiales—, sino estrictamente al León provincial.

**Y**A en las Cortes de La Coruña —atípico lugar de reunión, elegido para facilitar el más rápido embarque de la flota a los puertos de Flandes, lugar condenado por los malos presagios, como el rumor que atribuía a San Isidoro haber profetizado la ruina del reino el día que las Cortes se reunieran en Galicia—, los representantes leoneses exigieron que antes de someterse a la pretensión imperial de que se votase un nuevo impuesto —el servicio— deberían ser examinadas las reivindicaciones que presentaban las ciudades.

**N**O parece, sin embargo, haber prestado Pérez mucha atención a los comuneros leoneses, siendo así que, como él mismo reconoce, León fue integralmente comunera, lo que paradójicamente sirvió a la ciudad para, como anticipaba Fuenteovejuna, solicitar una amnistía total porque «si otra cosa se hiciese antes del dicho perdón sería causa de desplazar la dicha ciudad...»

**B**URGOS, que inició con entusiasmo la contestación al emperador de Gante, sufrió pronto, y pronto se rindió también, la presión de su poderosa oligarquía, que la atenazó, impidiéndole seguir las vicisitudes de las ciudades hermanas. Pérez juzga que Burgos es norteña, con intereses extramuros afines a los del País Vasco. Curiosa teoría que contrasta con los postulados geográficos de la Cuenca del Duero. Pues bien, Burgos, la ciudad mercantil, se desenganchó inmediatamente del alegato comunero; Segovia, la ciudad industrial, se mantuvo en él con firmeza, y Valladolid, la capital administrativa y política, tras algunas vacilaciones y no sin esfuerzo, lo capitaneó, bien que aceptando al toledano Padilla como carismático caudillo.

**U**N importante contingente de asturianos formó en las tropas imperiales. Cataluña adoptó una cómplice pasividad y Andalucía se erigió en espectadora más bien aburrida. Lo que va de ayer a hoy, Carretero aclara (fuera del libro de Pérez, naturalmente) que las Comunidades de Castilla fueron también Comunidades de León y de Toledo. Ciertamente, pero en aquellas calendas Castilla había absorbido ya muy dentro de sus entrañas a esto y a lo otro y, dividida en dieciocho provincias, era la nación-núcleo del Estado español: Castilla era el Principado de Asturias y Galicia, Castilla era León, Extremadura y Murcia.

**E**L trabajo de Pérez tiene, sin embargo, un interés central, que ya descubre en el mismo título. Quiere Pérez hacer del episodio comunero una verdadera revolución, y para ello aporta documentación y argumentos en abundancia; pero, como sin querer, corren por el libro otros datos, que matizan, aflojan, desvirtúan el ímpetu, la firmeza y aun la naturaleza de esa caracterización. El primero de éstos, presente en todas las páginas, verdadero común denominador de los sucesos, es la falta de convicción de los protagonistas, la insuficiente determinación de los líderes... No se busca el choque en el campo de batalla; se elude, como temiendo a lo que se presume irreversible. Tiene la guerra, si merece tal calificativo, una tensión de meses, que se concreta en tres escaramuzas, tres episodios clave, que, como los de Dumas, son también cuatro: el primero, la toma de Tordesillas por los imperiales (verdadero Villalar de los Comuneros por su significación), la revancha inútil de Torrelobatón, la derrota de los campos de Villalar y, el cuarto, la resistencia solitaria de Toledo durante medio año más.

**P**ÉREZ nos dice que los comuneros entendían que el rey estaba ligado a sus súbditos por un contrato, de modo que, cuando el soberano incumple sus deberes, se convierte en un tirano y sus súbditos tienen derecho a rebelarse contra él. De ahí a considerar a la nación, representada en las Cortes, como la depositaria de la soberanía, hay sólo un paso, que los comuneros dan. Pérez destaca así el carácter absolutamente innovador de este programa en el panorama de la teoría política de su tiempo. Por primera vez en Europa, el concepto de nación —dice Pérez— aparece como un arma de lucha contra la monarquía y la aristocracia.

**S**UIZA quizá sea así. Y quizá este carácter temprano o, lo que es lo mismo, prematuro explique también su inviabilidad. Porque los textos citados por Pérez —documentos, naturalmente, auténticos— parecen, sin embargo, pertenecer a otras voluntades más firmes que a aquellas que van de Tordesillas a Medina, de Medina a Valladolid, en una busca elusiva, en un permanente amago guerrero que rehúye el encuentro y el combate. Y parece claro que ni la composición de las fuerzas en conflicto, ni la preparación bélica, son las determinantes de esta actitud. Se trata más bien de una deficiencia de la voluntad, de una traición de la conciencia, tal como si lo que se osa defender con la firmeza de un escrito fuese ajeno a la fuerza de la espada.

(\*) El libro ha sido recientemente reeditado por editorial Nebrija, León, 1978.

Su  
último  
libro,  
"La  
carta  
entera"

## DE LUIS ROSALES, EN EL ATENEO

**N**OS servimos de la gentileza de «ABC» para reproducir aquí la crónica de la intervención de nuestro subdirector Dámaso Santos en el ciclo

«El escritor y su obra», de Ateneo de Madrid, dedicada en su última sesión a Luis Rosales, que cumple su setenta aniversario y que acaba de publicar la primera entrega —«La almadra»— de su libro titulado «La carta entera» (Ediciones Cultura Hispánica). Estas notas representan aquí el homenaje de urgencia al poeta.

«Luis Rosales cumple setenta años y ello coincide con la publicación de la primera entrega, con el título de «La almadra», de su ciclo en curso «La carta entera». Por otra parte, Luis Rosales acaba de recibir el premio de la Crítica por su libro de 1979 «Diario de una resurrección». De modo que la primera oportunidad de su presencia en público no podría por menos de tomar el carácter de un homenaje. Así lo subrayó Luis Jiméz Marios en la última sesión del Ateneo en la serie dirigida por él, «El escritor y su obra», a él dedicada.

Dámaso Santos hizo una semblanza humana del autor de «La casa encendida» —memoria de sus primeros encuentros desde los días de la guerra a estos que corren— para describir cada uno de sus libros y los periodos de su larga o súbita elaboración: «Segundo abril», «Retablo», «Rimas», «La casa encendida», «El contenido del corazón», «Canciones», «Como el corte hace sangre», «Diario de una resurrección»

y el último, que el conferenciante mostró en capillas, «La almadra». El recorrido de Dámaso Santos por cada uno de estos libros mostró la unidad y la diferencia entre ellos, la etapa que inaugura «La casa encendida» —el libro más importante de la lírica contemporánea, según un crítico— y las últimas conquistas en una renovación singular que puede serlo de nuestra lírica hacia un narrativismo esencial —de reportaje lírico simbolista calificado Dámaso Santos una parte de «La almadra»— y una radical transformación del lenguaje poético que culmina en «Diario de una resurrección». Puso de manifiesto la peripecia de su despegue de las vanguardias en que apareció —recibidas, como dice Dámaso Alonso, «por capilaridad»— para forjarse su propia aventura de experimentación unida al crecimiento de su adecuación del pensamiento, la experiencia humana, al tono revelador de la creación más personal y auténtica. Situó los libros «Retablo del nacimiento del Señor», de 1940, y el de más de una década de redacción «El contenido del corazón», de trazo tan diferente como adláteres de «La casa encendida». Rosales dio lectura comentada a algunos de los poemas aludidos y agradeció emocionadamente el homenaje en que la sesión le había convertido.»



Escribe Marcos RICARDO BARNATAN

# BORGES

## BIEN VALE UN VIAJE

**T**ENIAMOS que haber volado a Barcelona en el mismo avión, pero algo que con el nombre de azar apenas se sugiere, hizo que Borges y María Kodama lo hicieran dos horas antes. Nerviosos, enfadados con las agencias de viaje, Rosa María Pereda, mi mujer; Lasse Söderberg, el traductor de los últimos cuentos de Borges al sueco, y yo, llegamos por fin al hotel, donde Ricardo Muñoz Suay —el alma inquieta de las jornadas literarias de Barcelona, organizadas por Bruguera— había dispuesto que nos alojáramos. Volvimos a Barcelona, tras dejarla sólo dos días antes, porque, como Drieu de la Rochelle había dicho hace más de cincuenta años, «Borges valía el viaje». El nuestro era, sin duda, más humilde, pero igualmente emocionante.

**E**L retraso, los desencuentros, hicieron que la llegada y la hora del acto en que Borges iba a ser presentado a sus lectores catalanes casi coincidiesen. Y el nerviosismo creció al saberse la existencia de una multitud ávida de Borges y de problemas en la audifonía del paraninfo de la Universidad Central. Pero Borges tuvo aún tiempo de tomarse un café con leche con nosotros y preguntarme si tenía miedo. Yo respondí con un ambiguo «un poco» y él se afirmó en seguida en un «yo no» estentóreo, que su secretaria a media voz desmintiría luego; «estaba aterrado». Ya en camino, en el Mercedes negro que sus ediores pusieron al servicio de Borges, comenzó a descubrirnos etimologías y a inventar un nuevo espécimen para el «manual de zoología fantástica» o «libro de los seres imaginarios». «Verdad que paraninfo suena a un animal fantástico. Fijese, Barnatan, por la pradera asoma una manada de paraninfos. Serían más grandes que el elefante, casi como un animal prehistórico, ¿no? El chófer experto consigue que nos abran las puertas de la Universidad y que el coche entre en el patio. Hay una gran expectativa entre los estudiantes y curiosos que nos rodean. Borges asciende con rigor las infinitas escalinatas del palacio, las mismas que son excesivas para Onetti, y que le hacen renunciar a subir. Nadie le dice que hay un ascensor, que descubriremos cuando acaba el acto. Joaquín Marco, catedrático de literatura y excelente crítico literario, es el encargado de guiarnos por el laberinto que desemboca en el estrado. Por fin asomamos al gran salón, que recibe a Borges con una enorme ovación. El aplauso dura hasta que nos instalamos en los grandes sillones, un aplauso que nos paraliza a los que tendremos que enfrentarnos con los micrófonos. Joaquín Marco hace una presentación rápida y precisa de Borges y de su exégeta, y en seguida me toca hablar a mí, sumido en la perplejidad. Digo que vengo en condición de admirador raso, y ganándole la batalla al otro, al exégeta que perpetró ya muchos libros sobre el maestro argentino y que desde esa circunstancia comenzaría a preguntar al Borges de carne y hueso, al que puede o no coincidir con el mítico, con el que todos sus lectores nos inventamos en la soledad de la lectura. Usted, Borges, supo desde los inicios, como Milton, que sería escritor, que su destino era la literatura, háblenos de esa seguridad, de ese presentimiento. Y Borges comenzó por el cerrado paraíso de la biblioteca paterna, por la biblioteca en la que descubrió la literatura y su propia pasión literaria, la biblioteca de la que nunca salió. «Stevenson, Chesterton, Conrad, Kipling, el «Quijote» en aquella edición de Garnier, que para mí es el verdadero «Quijote», el único, Quevedo, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz.»

La pregunta resulta insuficiente, porque Borges la utiliza como un pretexto para su fascinante improvisación. «Había también un libro, un libro que he leído después en muchas ediciones y en muchos idiomas dada mi ignorancia del árabe, me refiero a uno de los libros más admirables de la literatura «el libro de las mil y una noches». Un libro cuyo encanto comienza por el título, que me recuerda una frase del autor que me enseñó el alemán, Heine, que hablaba de la eternidad menos un día, que da una sensación de eternidad mayor que la propia eternidad.»

### ● OLVIDAR UN IMPERIO

**E**L elogio del libro no se podía escapar, y «de todos los instrumentos que el hombre ha creado el más importante es el libro, ya que el telescopio es

una extensión de la vista, el teléfono de la voz, pero el libro es la extensión de la memoria y también de la imaginación y del olvido, ya que de él está hecha la memoria».

Los temas de la literatura borgiana iban a ir dibujándose paso a paso a lo largo de lo que él quiso que sea una «tertulia de amigos». Primero el recuerdo a los ancestros militares, desde los conquistadores españoles entre los que había un Acevedo que bajó del Perú, y luego los hombres de la independencia y de las guerras civiles. «Yo añoré esos destinos épicos de mis mayores, pero hoy creo que quizá sea mucho más hermoso haber pensado en esos temas que haber sido protagonista de esas batallas. Porque lo que sucede, sólo sucede una vez, y la experiencia de una batalla es inferior al que puede pensar en ella de una forma infinita.»

El recuerdo de la palabra ultraísmo, de las vanguardias descubiertas en Europa, hacen que Borges vuelva a recordar con esa fidelidad permanente a Rafael Cansinos Asséns: «al gran escritor judeo-andaluz, olvidado con injusticia. Recuerdo «El candelabro de los siete brazos», «El

divino fracaso», y me parece increíble que haya sido olvidado. Es como si la gente olvidara un imperio, ahí están esos libros muertos, que la gente no los lee, y sin embargo están esperándonos, están esperándonos a todos.»

Las preguntas de Joaquín Marco y las mías, fueron rápidamente desplazadas por las del público que llegaban en voladores papeles ya que era imposible hablar desde los extremos del salón. Borges habló entonces del rigor de la nieve, de la ceguera aceptada como un don, de la falta de límites entre el poema y la prosa, de su ignorancia de la literatura catalana, pero de su gratitud a Raimundo Lullio, del sentimiento que un escritor argentino es heredero de todas las literaturas europeas y que no sufre como los europeos la veneración entontecida de su propia literatura y, cómo no, terminó en una respetuosa pregunta política.

### ● «YO NO REPRESENTO A NINGUN GOBIERNO»

Y aquí vino la magistral respuesta que un importante periódico barcelonés obvió, quizá interesadamente. «Ya no pertenezco a ningún partido político, y nunca la política intervino en mi obra literaria. Quizá yo sea un tranquilo y silencioso anarquista, que sueña en su casa con que desaparecen los gobiernos. Yo descreo de las fronteras y también de los países, ese mito tan peligroso. Sé que existen y espero que desaparezcan las diferencias angustiosas en el reparto de las riquezas. Y espero que alguna vez haya un mundo sin fronteras y sin injusticias.» Un enorme silencio rodeaba las palabras de Borges, que explicó su antiperonismo, la persecución sufrida por él y su familia, pero también su oposición al nacionalismo fomentado para una supuesta guerra con Chile, a la que se opuso con energía. «Yo firmé

con Bioy Casares, Silvina Ocampo y otros escritores un manifiesto contra esa guerra absurda que hubiera podido ser espantosa.» Y en seguida lapidario: «Yo no represento a ningún gobierno.» Los aplausos incesantes cerraron el acto, Borges agradecía sonriente, y me decía: «Vio, al principio parecía que perdiéramos, pero ganamos la batalla en los últimos minutos, lo mismo pasó en Junín.» La avalancha no dejó de formarse, y tampoco alguien dejó de pensar en un festival musical reciente en el que hubo algún muerto aplastado. Borges firmó en el libro de oro de la Universidad varias veces, con plumas que firmaban en blanco, y después nos fuimos a cenar a un restaurante argentino en el que sonaban los tangos que siempre odió. Onetti se sentó a su lado y acabó mostrándonos el documento de identidad que prueba que se llama Borges de segundo apellido. Su mujer dijo que además eran parientes, y Borges asintió: «Sí, pero parientes muy lejanos.» Cuando Onetti se despidió, Borges comenzó a recitar en inglés antiguo, secundado por María Kodama, y a entrecruzar en el islandés y los idiomas escandinavos con Lasse Söderberg, que terminó cantando para él una balada sueca. «¿Por qué no jugamos a que cada uno de nosotros recite o diga algo?» A mí me tocó recitar algunas oraciones en hebreo, después que Borges nos dijera el padrónuestro en el antiguo inglés. La madrugada sorprendió esa sobremesa erudita, y la mañana del domingo fue toda un largo paseo por el barrio gótico, explicado por José Luis Giménez Frontin. No faltaron las sardanas, que alguien dijo eran el símbolo del nacionalismo catalán. «Qué bien, mientras todo el nacionalismo sea bailar la sardana, me parece bien, algo inofensivo, no como el que sufrimos nosotros.» El órgano de la catedral, la sonería de las iglesias, y los turistas que reconocían al escritor daban realidad al paseo, en el que Borges repudió del modernismo en la arquitectura, bromeó sobre lo mareante que debería ser vivir en la pederera, y recordó a Shakespeare y a Lugones.

### ● LA MERIENDA ESTA PRESTA

**P**OR la tarde del domingo hicimos realidad el vuelo conjunto que se había frustrado a la ida; ya en Madrid nos habló de sus planes inmediatos. Una visita a Palma de Mallorca invitado por Coco Meneses y para recordar su estancia de un año, hace sesenta, y un viaje a Ginebra para reencontrarse con algunos de sus compañeros de bachillerato. «También quiere ir a Córdoba —dice María Kodama—, pero también a la India, y a la China; es infatigable.» Le invitamos a tomar el té a casa, para que pudiera conversar con algunos amigos «lectores furibundos». «¡Ah!, si no son furibundos, que no vengan, ¡eh!» Y recorremos el paseo del Prado, desde el hotel Palace, hasta Colón, en una caminata lenta y conversada que se empeña en hacer venciendo la vigilancia de su celoso chófer. En casa están esperándonos Fernando Savater, Luis Antonio de Villena, Lourdes Ortiz, Gustavo Domínguez, Angel González y María Vela-Zanetti, hermanos y padres, Borges rompe en seguida el hielo de la emoción. «Había en Argentina algunos escritores que eran tan hispánicos, que eran la caricatura de un español. Una vez Capdevilla me invitó a tomar el té, como hoy aquí, y saben lo que me dijo: «¡Vive Dios! la merienda está presta.» Borges bromea, hace etimologías, recuerda un verso de Góngora que le parece obscuro, y en seguida se queja de esos «poetas jóvenes que me dicen que no saben diferenciar un eptasilabo de un alejandrino.» Savater recuerda a Menken, un satírico norteamericano de la raza de Bierce; Borges da los nombres de alguno de sus libros. «Hace tantos años que no oía el nombre de Menken; yo estuve suscrito a su revista.» Y la tarde borgiana se cerró con un ejemplar de «Ficciones», y mi lectura a su pedido del cuento «El fin», donde se narra la muerte de Martín Fierro por el cuchillo de un «moreno». «Qué lindo volver a oír este cuento aquí, en su casa, en Madrid. No está mal, me gusta.» Implacable el timbre trajo al chófer, y Borges sintió al guardián que venía a llevarse. «Acabe no más el cuento, y después que me lleven detenido.»



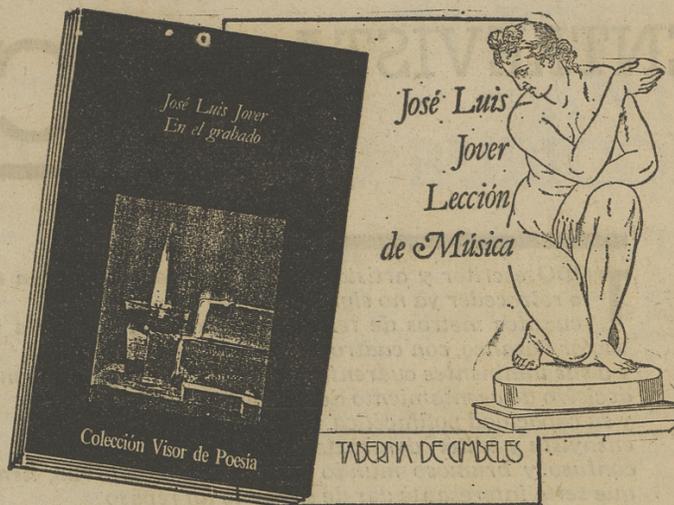
Escribe Dámaso SANTOS

## JOSE LUIS JOVER

### SUS DEMONIOS, SUS ENIGMAS,

**D**EMOSTRO Cano Ballesta lo que habíamos sospechado siempre: el delicioso juego gongorino de «Perito de lunas», de Miguel Hernández, propone adivinanzas. Muy al contrario, José Luis Jover propone irresolubles enigmas. Su poemario «En el grabado» (Visor) es de otra manera gongorino, mallarmeano un descaballador y dramático juego cabalístico. Repite: «Quien ve el espectáculo / se oculta y su saber oculta». ¿Es el poeta quien ve el espectáculo, quien lo crea, el que sabe, el que padece? Regresa, con sus implicaciones a cuéscas, o aludiendo al desfile de sus figuras y figuraciones conjuradoras, o la plenitud y ambigüedad del «nonsense» místico: «Aquí estuve y en ningún sitio estuve, / todo lo he visto y nada he visto, / fui procesado y condenado y juez / y nadie fui. Saber no poseo.» Pero hay un continuo gesto voluntarista, «treta salvadora»: «el hábito de mentir» para empezar, ser, de algún modo. Ante la confusión y misterio de la memoria, «abraza ese busto de apariencia dudosa y dale el valor / arbitrario que el deseo te dicte». Muy concretamente: «Haz de la memoria un paisaje acotado. / Elige, configura. / No el olvido, sino la mentira. / Dispón las piezas de manera que venzas.» Al contrario que el místico que sale «todo ciencia trascendiendo», aquí todo astucia. Mejor, autoengaño, arbitrariedad, arbitrio, suplantación.

SU GAYA CIENCIA



**S**E acumulan, entrelazan, complican los símbolos, las imágenes, ya desconectadas, puro, incisivo, a menudo deslumbrador significante. El mundo referencial queda del otro lado del Leteo. De este lado, la palabra, el verso que va diciendo. Leo en este momento un libro con diversos estudios de Pierre Klossowski, «Tan funesto deseo» (Taurus), donde el escritor francés estudia, como se dice en la portada, «las relaciones ambiguas, perturbadoras, entre la existencia y la palabra, en obras como las de Bataille, Blanchot, Parain o Nietzsche», tomando el título de aquello que Virgilio pone en boca de Eneas en los Infiernos: «¿Cómo puede ser que haya en estos desgraciados tan funesto deseo de luz?» La «Gaya Ciencia», de Nietzsche hacia el eterno retorno es

la expresión de este «funesto deseo». En el gay saber de nuestro poeta, el desfile memorial confuso, entrechocado —pero dicho en versos terminantemente brillantes, apretados o distendidos, sentenciosos o coruscantes—, canta el retorno «funesto» y glorioso: «... sonará la plata / despertando hormigas y opiliones. / Alguien lejos de aquí, romperá cordajes, / escalará el muro, / oírá delaciones, / olerá el veneno / velará en la noche, / recomenzará el bordado.» Un singular poema de Pavese, incorporado sin firma al comienzo, dice que un cadáver, menos vivo que un puñado de tierra, es, sin embargo, «un resto de muchos despertares». Equidistancias formales, acrósticos incluso, capitulado estricto y una como *adenda* en torno al tema tratado, que mul-

tipica, explicándolas, las imágenes, amplía las variaciones de cuanto se entrelaza en el grabado de «En el grabado», muestran el cuidado, el orden, la organización rigurosa del suceder poemario y su discurso. Ello sustituye la disciplina barroca de rimas y de estrofas de gran artificio. Fernando Ortiz me envía desde Sevilla un cuaderno impreso en la librería Vértice que es un poema en homenaje a Cervantes, autor de la sextina «En áspera, cerrada, oscura noche», que es otra sextina: su «Llave de niebla», composición tan poco usada por su excesiva dificultad. No le hubiera importado a José Luis Jover someterse a parecidos rigores formales para recoger su lenta y ardiente destilación lírica, la minuciosa y galopante implantación de su escritura...

Un pie forzado es «Lección de música» (editado en Valencia (Taberna de Cimbeles), al hilo de la contemplación del cuadro de Vermeer así titulado y un comentario sobre el mismo tema escrito por Ungaretti. Su lectura del cuadro es una erotización tan sutil como impensable y puede pertenecer —en realidad, también el libro «En el grabado»— a esa tendencia que hemos dado en llamar «cul-

turalismo» de esa «generación del lenguaje» de la que habla Luis Alberto de Cuenca en el último número de la revista «Poesía». Mas no, desde luego, en esa fase allí historizada en que los sabios adolescentes del comienzo realizaban sus secretos «collages», sino en la hora en que el ejercicio —muy derivado en el humor— da paso al contenido, a la verdad —«Himnica», por ejemplo, de Juan Antonio de Villena, y quizá por ello el «ismo» desaparece—, y el empeño personal decide. Jover no fue ni siquiera en ese tiempo autor de libros y ya le conocíamos por la gravedad que traía, por la hondura. No escapa a ellas «Lección de música», con su levedad y encanto. Los poemas de «En el grabado» graban sus enigmas y el «funesto deseo». La astucia de la mentira que propone para vencer a todos los demonios de la memoria y el olvido es la misma configuración de ellos en que se debate. De ahí los enigmas y el peligro. Pero son los demonios la salvación, su poesía. Cuenta, naturalmente, también como demonio —frio y caliente a la vez— el del arte de los otros —plástico o literario— y el suyo propio de escribir y no escribir, o sea, contar también con los silencios.

Escribe Luis Antonio DE VILLENA

## AR RUSAFI DE VALENCIA:

(para Pablo Gracia Baena)

### UNA POESÍA DE LA SENSUALIDAD, DEL LUJO Y DEL RIGOR

**E**S gozoso constatar —aunque sea tardío el fenómeno— cómo los arabistas españoles se han decidido de una vez (y sin dejar el peso de la labor tan sólo a Emilio García Gómez) a recuperar, traducir bien y acercar al no especialista la obra poética, tan sugestiva a menudo (aún dentro de los rígidos patrones de la poética musulmana), tan sugerente hoy para nosotros, del Islam español. En un año escaso han visto la luz de los diwanes traducidos y anotados del rey de la Sevilla taifa, Al Mutamid; del gran poeta Ibn Zaydun (el enamorado de la princesa Wallada) y ahora (1) este de Ar-Rusafi de Valencia, un refinado poeta de la época almohade.



**E**S evidente que nuestra sensibilidad cultural experimenta en este momento, junto a un deseo de buscar profundas raíces (el clasicismo como vanguardia) la apetencia también de un viaje, que no sería inexacto tildar de romántico (aunque naturalmente de otro romanticismo). Y el más claro destino de tal viaje es el Islam. En parte el Islam de hoy (que oscila como siempre, entre el liberalismo y la más brutal intolerancia), pero también el Islam histórico, en cuanto esa realidad es el fundamento de la presente, y sobre todo porque constituye (y nos descubre) la base de nuestro propio ser. Si a todo esto añadimos que una cultura alejandrina como, en buena medida, lo es actual apetece el sincretismo, el mestizaje, y aún la mezcla racial, ese viaje se convierte en un deseo de autodefinición. Hemos sido musulmanes, como pudimos ser adoradores de Mitra o iniciados de Adonis. Covadonga es sólo una esquina de nuestra Historia y tal vez no la más ilustre. Y a ese viaje que nos hace ser (y aquí no se ventila apenas cuestión étnica) moros nuevamente —y romanos también y griegos y fenicios— contribuyen mucho

estas ediciones de poetas que son nosotros mismos. Yo puedo reconocerme en Ar-Rusafi o en Ibn Hazm obviamente mejor que en casi toda la poesía, muchísimo más lejana, de nuestra triste y provinciana posguerra...

**A**R-Rusafi nació en la Rusafa de Valencia (de ahí su nombre literario, ya que el real fue Abu Ibn Galib) poco antes —se supone— de mediar el siglo XII. Siendo muy joven, y en medio de los trepidantes avatares políticos que entonces vive Al-Andalus, se traslada con su familia a Málaga, donde vivirá (entre cortos viajes a Granada y al norte africano) hasta su muerte, ocurrida en 1177. Ar-Rusafi —que fue soltero y sastre de profesión— es un poeta neoclásico, lo que había supuesto (tras la eclosión iraquí de los modernos) el último estadio estilístico de la poesía árabe clásica, entonces en el inicio de su fosilización retórica. Pero Ar-Rusafi, cuyos maestros más inmediatos serán los poetas descriptivos valencianos Ibn Jafaya e Ibn Al-Zaqqaq (de brillantes creaciones metafóricas), puede aún ser un poeta vivo a la par que fiel a unos rígidos cánones. Elegirá las imágenes por su tradición, y en la lengua y la métrica se exigirá un rigor escrupuloso, pero dentro vive (salvo en la también tradicional poesía de elogio a los magnates) el mundo refinado de una civilización violenta y exquisita, que estaba llegando a uno de sus extremos.

**L**a mejor poesía de Ar-Rusafi —la amorosa, la descriptiva, la báquica— nos enseña un mundo cautivador y cercano: descripciones de jardines y veladas donde junto al topos literario se erige un pedestal a la más alta sensualidad cultivada. Calles con rumor de oficios que ven aparecer la belleza esplendente de zagales comparados (por su esbeltez) a las ramas de un sauce... Glorias de baños, de vino,

de lugares de recreo, de arriates, de guerreros con lorigas como brisa sobre un río, nostalgia de la tierra perdida, y poemas de arrebatado amor elegiaco que llevan a decir: No he vuelto a disfrutar, después de separarnos y la vida me deja indiferente. Pero siempre sensualidad —con el solo pudor del buen gusto—, lujo, que no es abundancia, sino refinamiento, y exquisito rigor literario. Y rigor, asimismo, en el cultivo de los propios sentidos, que afectan al alma. La vida no ha sido placida nunca, y sin duda tampoco lo fue para Ar-Rusafi, que vivió una época (¿y cuál no?) turbulenta; pero su poesía propone la metáfora —y la metáfora conlleva un ingrediente real— de un mundo excelso, no ampuloso, donde el sexo, la sensibilidad, las palabras, la belleza, ennoblecen la vida del hombre... Y eso es —tan islámicamente— lo que nos atrae y nos seduce: la metáfora.

**L**a traducción de Teresa Garulo es fiel y literaria, y se nos brinda como muy adecuado vehículo para el viaje. Viaje en el que estoy, que recomiendo, y del que no puedo resistirme a enviar una tarjeta, una muestra pequeña, feliz, prometedora...

**Alegre sobre el arenal, esbelto, su propio aire lo cimbreaba en el jardín de la juventud. La noche es tan oscura como sus rizos, ¡ojalá su presencia disipase las tinieblas de la oscuridad! Les digo: Ha cometido un crimen contra mí, mas ¿dónde está mi sangre?, ¿dónde sus larmas?**

(1) Ar-Rusafi de Valencia: Poemas. Traducción e introducción de Teresa Garulo. Poesía Hiperión. Ediciones Peralta. Madrid, 1980.

Escribe César Antonio MOLINA

# ENTREVISTA A VICTOR POZANCO

**T**ODO escritor y artista tiene su momento clave en el que avanzar o retroceder ya no significa ganar unos cuantos metros de terreno, sino que es el todo a vida o muerte. Victor Pozanco, con cuatro libros de poemas tras sí y a sus inminentes cuarenta años, se encuentra en ese momento decisivo de asentamiento de su poética y su capacidad polifacética, que va desde el antólogo, ensayista y editor, dentro de nuestro confuso y brumoso mundo cultural. Por todo ello, hemos creído que sería interesante dar de su mano un repaso recuento a toda su obra, además de tocar de pasada su faceta como director de la colección *Ambito Literario*.

El autor de *El oráculo de Numeria* nació en Biarritz en 1940. La guerra civil había desperdigado a toda su familia. Tras varios años de estudios, viajes y largas estancias en el extranjero, en donde trabajaría en importantes editoriales, se instalará definitivamente en nuestro país. En 1970 aparecía su primer libro de poemas, *Soria pura*, reeditado seis años después por la Colección Artesa. En 1973, en la Colección Ocnos, salían las versiones de las Elegías y canciones de John Donne, para inmediatamente después editarse su segundo poemario, *El oráculo de Numeria*. En 1976, en la recién inaugurada editorial *Ambito*, que por aquel entonces codirigía, saldría a la luz una discutida antología bajo la denominación de *Nueve poetas del resurgimiento*. Historias de manuscritos (*Ambito Literario*, 1977) y Cantos eróticos (*Ambito Literario*, 1979) vienen a completar hasta ahora su producción poética, solamente rota en 1978 por el ensayo *El coronel, de Gabriel García Márquez* (*Ambito Literario*, 1978).

P.—En 1970 salía a la luz tu primer libro, *Soria pura*, que en 1976 se reeditaría con mayor difusión. Tú has dicho alguna vez que tenía ciertas veleidades sociales rápidamente sofocadas por tu obra posterior. Si bien, cierta lectura de *Soria pura* podría conducir al lector a identificarla con aquella tendencia, personalmente creo que ese primer poemario refleja, sobre todo, una impresión autobiográfica y un estado de ánimo expresado a través del paisaje castellano, y el eco de la voz inapagada de un maestro como Antonio Machado, desde entonces ya totalmente ajeno a las influencias y al mundo de Victor Pozanco. ¿Qué tiene aún hoy de valor aquel primer poemario y qué lo vincula o desvincula a la obra y trayectoria posterior?

R.—Para mi poética ha sido fundamental, porque refleja una fuerte toma de conciencia respecto de las realidades más primeras, respecto de una tierra especialmente apta para recordarnos que nuestra instalación en las grandes ciudades es demasiado reciente y demasiado artificial para permitirnos una observación de las cosas suficientemente contrastada. Ahora bien, para mi expresión es sólo un primer paso; solamente algunos versos, como los dedicados al otoño y a la primavera, que apuntan hacia un sentido barroco de la expresión y algunos poemas como «Olvega insólita» o «Imagen junto al fuego», en endecasílabos, se proyectan en mi obra posterior.

P.—En 1974, en la Colección Ocnos de poesía, aparecía, realmente, tu primer poemario definitivamente estructurado y acabado. ¿Qué diferencia vital, poética, de

contenido y expresión formal aportaba *El Oráculo de Numeria* respecto a *Soria pura*?

R.—Aquí hay que tener en cuenta que, mientras *Soria pura* es un libro escrito con timidez y editado por mí con apresuramiento, *El Oráculo de Numeria* procedía de un manuscrito que fue finalista de aquel primer premio Ocnos que ganó el cubano César López y que fue escrito y reescrito varias veces, aconsejado por Joaquín Marco, mi editor por entonces, y también por J. A. Goytisolo. De hecho, en lo vital, no había mayores experiencias que en *Soria pura*, pues presenté el primer manuscrito en 1971. Lo que sucede es que yo iba a ser el primer autor inédito que publicaba en Ocnos, y Joaquín Marco me obligó a un gran esfuerzo; llegó, incluso, a imponerme la traducción de John Donne, en la que tanto la editorial como yo nos jugábamos mucho desde el punto de vista de prestigio, pues era la primera vez que iba a ofrecerse una edición bilingüe suficientemente extensa para ser representativa, en base a *Elegies and Songs*. Yo opté por una versión libre, pero procurando adaptarla a los metros del español, pues teniendo en cuenta que en la edición se transcribía el texto inglés, no había trampa ni cartón para el especialista. Luego, cuando en muchas Universidades pusieron el libro de texto fue peor, pues Marco me exigió aún más con *El Oráculo de Numeria* y me obligó a una nueva redacción y a aguardar otro año. El libro se escribió, pues, con mayor exigencia y ambición, y refleja cosas que no me había atrevido a escribir en *Soria pura*, por razones políticas. En resumen, ambos libros son posteriores a las experiencias que reflejan, pero en *El Oráculo de Numeria* los poemas gravitan hacia el período 1959-1968, que pasé íntegramente en el extranjero, y en el que se mezcló mi experiencia universitaria en la Sorbona con un período errante por el mundo germánico; mis largas estancias en Inglaterra y en Italia, que fueron muy importantes para mi relación con el mundo intelectual y editorial europeo: tanto en Harrap como en Mondadori tuve ocasión de aprender y de sentar las bases para lo que después sería mi trabajo en Cambridge con la traducción de tres volúmenes de su *Historia del mundo moderno*. Sin embargo, ya digo que la poética se ve muy enriquecida por mi estancia en Soria y la expresión por el trabajo intensivo a que me sometió Joaquín Marco. A pesar de todo, *El Oráculo de Numeria* tiene para mí gusto una excesiva diversificación de temas y de técnicas, y, sobre todo, una excesiva valoración de las posibilidades de la llamada «poesía visual». Con todo, anuncia bastante la evolución posterior, incluso respecto de mi trabajo en Filosofía —en poemas como «El medio»— y de la utilización del endecasílabo en *Cantos eróticos*, pues en *Elogio del poeta* todos los versos lo son, salvo el primero. Claro que hay también una búsqueda de estrofas que constituye mi trabajo en *Carmina Nova*.

P.—Si bien he dicho que *Soria pura* iba más allá de ciertas veleidades de carácter social, Victor Pozanco es un poeta que, cuidando extraordinariamente su expresión, su deleitación a través del verso, se adentra (como ha dicho Emilio Miró, *Insula* 388-387) «en la tierra común de los hombres, descendiendo hasta las raíces del pueblo». Por ejemplo, refiriéndome a tu segundo poemario, en «El mito de Pany», ¿no existe como una dicotomía, una bifurcación entre el poeta de carácter autóctono que busca la belleza y el individuo presionado por una generación y un momento histórico, al que no puede dar la espalda?

Escribe Manuel QUIROGA CLERISCO

## LOS "CANTOS EROTICOS" DE POZANCO

INCANSABLE hombre de letras, ocupado y preocupado por la literatura desde múltiples ángulos, Victor Pozanco es un inquieto investigador de la palabra y del sentimiento. Ello le lleva a intentar nuevas formas poéticas o gramaticales que tienden a adaptar el lenguaje popular a las más tecnicadas expresiones en prosa o verso. De este manera, pues, y sin desear intervenir en tal terreno, va modificando el ambiente diríamos mercantil en el que se mueve su actual «profesión» de editor que lleva camino de convertir *AMBITO LITERARIO* en una importante empresa a nivel de lo que han dado en llamar el Estado Español, ya que pretende ser una editorial que «publica aquellos libros de versos, prosa poética, novelas, cuentos y narraciones, estudios literarios, así como ensayos sobre todo el campo de las Humanidades, que por sus características representan una aportación al pensamiento europeo y a la literatura escrita en español».

En este caso, Pozanco es, o se manifiesta como poeta y lo hace con unos «Cantos eróticos» (1) de increíble originalidad y audaz textura, bajo ese «proemio» que indica: «La poesía es una ciencia artística.»

El amor como convivencia, como elemento social para hacer posible un mundo menos imperfecto, como

sortilegio para iniciar acercamientos donde no sea posible la duda ni el dolor ni la soledad, es lo que Victor Pozanco proclama, solicita, desea en este libro. No el amor como deuda o como ingratitud o como prebenda carnal o como subyugante vínculo o como soterrada violencia o como inerte abandono. Y lo proclama, eso sí, con firmeza, con arriesgada ternura, con solícita benevolencia, con ardor. Son los suyos versos puros, diáfanos, contruidos en medio de una musicalidad incandescente, casi taumatúrgicamente.

Libro dividido en el citado proemio y siete cantos, lógicamente dedicado a Montse, la audaz compañera del poeta, de gráficas visiones siempre renovadas y una muestra de las cuales es ese «Mundo sin rostro» que abre los títulos de A. L. y fértil inspiradora, suponemos, de estos cantos de amor.

Como muestra de lo expresado, reproducimos aquí el poema II del canto tercero:

Será la espera, la vigilia,  
el encuentro del lecho insospechado,  
en marcha la agonía con el viento,  
con el peso impalpable de la hoguera.  
Largo será el tempo de la alcoba.  
Mas hemos de luchar como el desierto,  
uniendo grano a grano el horizonte.  
Hemos de amar. Lo afirmo. Es un mandato.  
Hemos de amar el tiempo que transcurre.

(1) *Ambito Literario*. Barcelona, 1979.

1. "Mi poética se ve muy enriquecida por mi estancia en Soria"

## UN POETA ANTE SU RUBICON



R.—En efecto. Es posible hacer esa dicotomía. Naturalmente, yo no eludo el momento histórico, pero la búsqueda de la sabiduría y de la belleza me parecen más importantes, incluso, para un momento histórico acuciado por necesidades apremiantes. El matrimonio entre política y poesía da casi siempre hijos feos.

P.—Una dicotomía de la que se ocupó el profesor Antonio Alegre Forri en el artículo titulado *Aproximación a la fundamentación filosófica de la estética sobre «El Oráculo de Numeria»*, y en el que, entre otras cosas, dice: «...Poemas de una rara y refinada perfección formal —la estética en sí, la estética de la forma—, como, por ejemplo, los poemas "El anillo mágico", "Elogio del poeta" y algunos más, frente a poemas de una carga dionisiaca, ya sea en el sentido individual, ya social...»

R.—Claro. La búsqueda de la forma y lo dionisiaco forman parte de mi poética. El Universo es algo que vale la pena celebrar. Pero a mí no me gusta hacerlo en un sentido contemplativo, sino en un sentido dinámico de participación con las cosas. Soy un panteísta.

P.—En 1974, tras estos dos poemarios, ¿en qué lugar de la poesía española te encontrabas situado? ¿Bajo qué advocaciones? ¿Bajo qué tradiciones poéticas nacionales o extranjeras? ¿Crees tener algún compañero generacional o permanentes al margen?

R.—Si contesto a tu pregunta con orden, y ciñéndome estrictamente a ella, te diré, sinceramente, que a la primera parte no puedo apenas responder. Yo no sé en qué lugar de la poesía española me encontré situado. Posiblemente en un lugar anónimo. Hay que tener en cuenta que la crítica en países como España e Italia, e incluso los lectores, no dan abasto para considerar con reposo la obra de los recién publicados. No se puede —como crítico ni como lector— leer primero a un novel y luego el último libro de Valverde, de Hierro o de Rosales. Quizá entre los amigos mis versos ocupaban un pequeño lugar. La crítica más extensa, que Félix Grande encargó a Sanz Villanueva, apareció, creo recordar, un año después de la publicación del libro. A las otras dos partes de la pregunta sí puedo responder de un modo bastante claro. En cuanto a influencias, es difícil precisar por qué creo que en todos los casos proceden de la memoria colectiva y de todas, de todas, las lecturas. Pero creo que, como en el caso de Donne, las influencias de otras literaturas están muy españolizadas. Cuando hay alusiones directas (observa que en mis libros no hay una sola cita), como en los casos de Papini, Maiakowski, Kafka o Lautreamont, responden a una instrumentalización puramente escenográfica, dentro del poema, pues, aunque algún poeta, como Gil de Biedma, haya querido interpretar mi concepto del verso como unidad del poema versificado, como un intento de situar el poema en segundo plano, lo cierto es que significa todo lo contrario, pues yo les exijo a mis versos que sean pequeños poemas. Y en ese sentido, tanto en la expresión poética en verso como en prosa, las advocaciones son puros referentes de los que no conviene abusar, y que en libros posteriores he evitado, para usar sólo personajes de mi propia ficción, como el rey Cerón, Pany, el caballo «Limón», Juan Escribano o la propia Numeria. En síntesis, te diré que mi expresión es de tradición barroca y mi poética, de inspiración grecolatina. Por lo que a mi generación se refiere, hay que tener en cuenta que los autores nacidos a partir de 1940, y que se dan a conocer en los setenta, difieren mucho entre sí, por su poética y por su expresión. De una parte, Gimferrer, Carnero, Azúa (si

bien Gimferrer publica diez años antes que muchos de nosotros), de clara inspiración en la edad contemporánea; de otra parte, poetas en la línea de Jaime Siles, de clara inspiración grecolatina, y, por lo mismo, muy coherentes con la herencia del Barroco y de la Edad Moderna. Por ahí hay que buscar la explicación a mi versión de John Donne; a mis alusiones a Góngora, a Quevedo o a las ágoras griegas. No es propiamente con una generación con la que yo me siento identificado (salvo en lo puramente cronológico, que sería la de los setenta), ni tampoco con ningún «ismo». Creo que una evolución. Lo que sucede es que en poesía, para un autor español, y si me apuran para cualquier europeo, esa evolución pasa forzosamente por el Barroco español y conduce al mundo grecolatino. El único punto de contacto que podía tener el *Oráculo de Numeria* con el «ismo» de moda por entonces, con los novísimos, era la revalorización de la palabra escrita, pero en un sentido muy distinto, y yo diría que diametralmente opuesto. Cuando en 1970 Castellet publicó *Nueve novísimos*, me quedé de piedra, pues precisamente estaba en Verona cuando un editor milanés publicó *I novissimi*, de Alfredo Giuliani, nada menos que nueve años antes, y fue una antología con mucha difusión y varias reediciones, también anteriores a la de Castellet. Me produjo, como español, verdadero sonrojo leer un prólogo que en lo conceptual era

una burda imitación del de Giuliani, y con un título que es casi un plagio. Con materiales de calidad, esto hubiera sido lo de menos, habría quedado en una simple falta de ética por parte de Castellet, que ni siquiera cita a Giuliani. Pero el prólogo y la selección se convertían en una sucia maniobra de la burguesía y de los intereses de ciertos rectores editoriales barceloneses, que utilizaron a Gimferrer, a Carnero y a Azúa para sostener lo insostenible. Había que defender la irracionalidad a todo trance, una supuesta libertad de creación, que tenía aliados que se jugaban muchos millones en las artes plásticas, con sus grandes «stocks» de obras «abstractas», y en el mundo del pensamiento con aliados, burgueses también (no aristócratas), que jugaban la carta de la «anarquía» como excusa para no perder sus privilegios en una situación normalizada. La vuelta a la poesía, de siempre apuntada por algunos autores de la generación de los cincuenta, podía significar para todos ellos un verdadero desastre. Los compañeros de generación auténticos se van viendo con mayor perspectiva. Pero cuando yo hablo de resurgimiento no me refiero a una generación ni a un grupo, sino a una tendencia, a una toma de conciencia respecto de una evolución que está presente en los mejores poetas de este siglo, pero que tropieza, como consecuencia de la guerra civil, con dos obstáculos muy abruptos: la poesía social y la novísima. No se olvide que el santo y seña del 27 es el tricentenario de Góngora. Por eso me pareció necesaria la antología del resurgimiento. Para poder evolucionar, aprovechando nuestra riquísima tradición poética, había que revalorizar la poesía de siempre. La creciente atención con que siguen los jóvenes la obra de Valverde, Rosales, Hierro, Otero o Morales —con Gil-Albert al fondo—, de los cuarenta; de García Baena y del Grupo Cántico, de los cincuenta, todos con un claro sentido de la validez de elementos formales y poéticos atemporales (y las reivindicaciones hechas en este sentido por poetas como Félix Grande —respecto de Rosales y de Guillermo Carnero, respecto del Grupo Cántico—), es un síntoma de que resurgimiento no es un término caprichoso. Lo que sí es verdad es que ese resurgimiento está aún por consolidarse. Y, a tenor de las obras que estoy seleccionando, la sensibilidad resurgentista es cada vez más clara; genuinamente española y, por lo mismo, muy europea, con la gran aportación del Barroco a las enseñanzas grecolatinas.

P.—Entre *Soria pura* y *El Oráculo de Numeria* aparecieron tus versiones sobre las *Elegías y canciones de John Donne*. ¿Traducción literal? ¿versión libre? ¿Cuál es tu opinión sobre cómo deben hacerse las traducciones de poetas foráneos?

R.—En parte tu pregunta ya la respondí anteriormente. ¿Que como deben hacerse? Creo que Coleridge tenía razón cuando afirmaba que una traducción o es una recreación o no es.

P.—*Historia de manuscritos* (1977) era un volumen que recogía parte de toda tu producción anterior: los dos libros citados, algunas de las *Cartas de la República de las letras*, difundidas con anterioridad de manera privada; las traducciones de John Donne... además de una prosa inédita, también titulada *La Escribanía*, fragmentada en cuatro partes correspondientes a los cuatro apartados de *Historias de manuscritos*. ¿Qué características inspiraron la intención de relacionar poemas ya publicados con otros de carácter inédito? ¿Qué valor literario y de crónica pueden tener esas *Cartas*... que, como tú dices, «una vez pasadas las circunstancias históricas que aconsejaron su difusión privada» no tuvo objetivo

perseguir? ¿Y *La Escribanía* como material autóctono respecto a su labor de linde en *Historias de manuscritos*?

R.—Con *Historias...* me planteo por primera vez mi propia poética. Por eso insisto, en contra de la opinión de algunos críticos, que no es una antología. Y no lo es porque no incluye lo que yo creo «mejor», sino lo más coherente con la lógica evolución que se experimenta en mi manera de ver las cosas, y que presumo que podrá seguir siendo válido en libros posteriores. *La Escribanía* explica esto de manera simbólica, explica un poco los propios poemas, de ahí el título del libro. Y en cuanto a *Las Cartas*, es un intento de tener muy presente lo circunstancial, pero trascendiéndolo, denunciándolo, más que con el prosaísmo con el contraste que produce una palabra bella.

P.—¿Qué es *Carmina Nova*, libro que anunciabas en *Historias de manuscritos*?

R.—Esto me lo han preguntado muchas veces. Es simplemente un libro, en el que trabajo desde hace mucho tiempo. Hace seis años que lo empecé, pero no pienso publicar nada, hasta que no tenga resueltos algunos problemas. Es lo mismo que me sucede con mis trabajos en Filosofía. Empecé la *Dinámica* hace quince años, y sólo ahora, en los números 0 y 1 de *Resurgimiento*, doy las primeras sinopsis. Trabajo con lentitud.

P.—*Cantos eróticos* es la última publicación. En él se percibe ya una absoluta consumación del poeta anterior. Es decir, la búsqueda de la palabra, de la belleza, del lenguaje como un todo autóctono, con su propia historia. Y, sin embargo, ¿por qué esa denominación tan unilateral, tan engañosa de *Cantos eróticos*?

R.—Bien. Supongo que quieres decir que el título puede llamar a engaño y es cierto. Pero no es un problema mío. «Erótico» está empleado en el sentido platónico, en el sentido de instinto de la vida por oposición a Tánatos.

P.—El proemio en donde, una vez más, se hace referencia a Cerón, rey de Numeria, ¿podría ser considerado como una recapitulación y un manifiesto estético-poético?

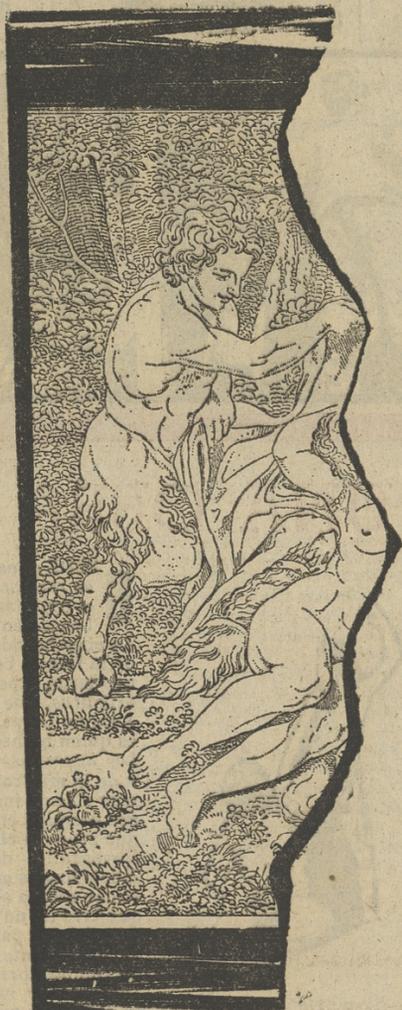
R.—Sí, en muy buena parte el proemio y el Canto Sexto responden a tu pregunta, aunque cualquiera que pretenda el arte o la sabiduría está en continua evolución.

P.—¿Por qué de repente la subordinación a la métrica, aquí utilizando, fundamentalmente, el endecasílabo?

R.—Bueno, de repente, no. El endecasílabo es algo imbricado de manera totalmente natural en la lengua española, sobre todo en el español de Castilla, en el castellano, que es mi lengua materna, más retórico, más discursivo y filosófico. Ya te he dicho que en *Soria pura* había dos poemas en endecasílabos y también en el *Oráculo* utilizo mucho este metro, aunque mezclado con otros, para conseguir ritmos que me interesaban mucho para ciertas expresiones. Pero en *Cantos eróticos* hay un claro propósito de valorar el orden de conjunto, haciéndolo compatible con la libertad individual de los versos y sus relaciones, pues la rima es totalmente libre.

P.—Más que de un erotismo punzante, podría hablarse de un erotismo vislumbrado. ¿Cómo lo ves?, y tus diferentes matices entre lo erótico-pornográfico.

R.—Claro, no puede hablarse de un erotismo punzante; ya te digo que está tomado en el sentido platónico. El sexo es muy bueno y la pornografía puede tener sus atractivos en la alcoba, pero en un libro no me interesa. No me cunde. Es mi libro escrito con mayor pasión, con más libertad. Precisamente porque me impuse unas reglas de juego y las respeté.



2. "El matrimonio entre política y poesía da casi siempre hijos feos"

3. "Hace seis años que empecé «Carmina Nova», pero no pienso publicar nada hasta que no tenga resueltos algunos problemas. Es lo mismo que me sucede en mis trabajos en filosofía"

## JULIO L. HERNANDEZ

**P**OCAS veces parecía más justificada una exposición antológica, ya que era interesante someter a una visión de conjunto la obra escultórica de Julio Hernández, artista de firme trayectoria pero de lento quehacer, y con una producción escasamente conocida, dado que hasta la fecha sólo había celebrado dos exposiciones individuales en Madrid.

**S**IN embargo, esta exposición, que ha contado con todos los medios precisos para su organización, no ha logrado, a mi entender, su pretendido propósito: hacer comprender por qué Julio Hernández es uno de los grandes escultores de nuestra época, pese a su voluntaria marginación de las teorías y tendencias que sustentan el arte del siglo XX.

Es moneda corriente en el mundo artístico, que también tiene su escalafón, reconocer la valoración de un artista por el lugar en que celebra una exposición, por el catálogo que se edita, por el número de obras expuestas, etc. Supuestos, no cabe duda, a tener en cuenta, pero que en ocasiones conviene desestimar porque pueden ser desfavorables.

**E**L Palacio de Cristal es, sin duda, un bello edificio, y su ubicación, en el centro del Retiro, ofrece grandes posibilidades para la exhibición de determinados artistas, especialmente escultores, aprovechando sus espléndidas dimensiones y la injerencia de la naturaleza que lo rodea.

**N**O obstante, todas estas características, que pueden ser positivas, se han conjugado en contra de la exposición de Julio Hernández, puesto que sus obras se nos muestran en un espacio abierto, abarcable casi en su totalidad, en el que predomina un blanco cegador e inundado de luz natural. Tres condiciones que interfieren la contemplación minuciosa de sus obras.

**L**AS esculturas exigían un ámbito cerrado y una luz dirigida, con el fin de que resaltara su plena individualidad, tal y como fueron concebidas. A su tamaño, generalmente fiel a la escala natural del objeto representado, al proceso introspectivo que ha presidido su concepción, tampoco le favorecía la circunstancia de que pudieran ser vislumbradas a lo lejos y englobándose en una sola mirada, bajo un altísimo techo y con una luz implacable que las empequeñecía y las despersonalizaba.

**L**A obra de Julio Hernández se separa de la estética preconizada por la escultura contemporánea, que propone el abandono del detalle y que rechaza la personalización, al interesarse por el volumen como un valor en sí mismo y por la consecución de un espacio que vaya más allá de sus propios límites. Por tanto, su

proceso creativo no se halla mediatizado por una experiencia objetiva de la realidad.

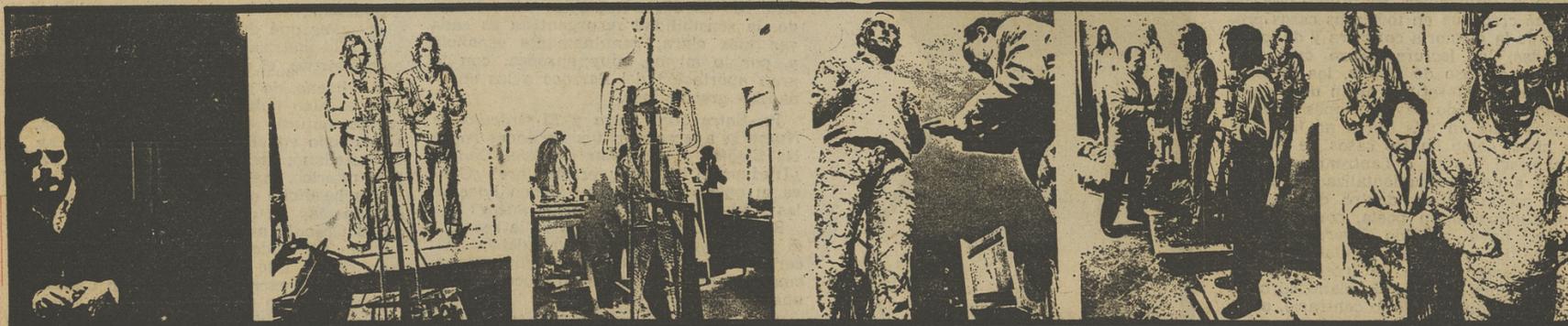
**J**ULIO Hernández, por el contrario, afronta el problema enunciando su dependencia del objeto. Sus esculturas son, pues, una representación. Pero la representación de una mano, de una figura, de un rostro, no depende sólo de la maestría en la ejecución. Este es un vehículo que debe ser convincente, pero que nunca determina en su totalidad a la obra de arte. En su antropomorfismo, Julio Hernández no se conforma con el mundo de las apariencias, porque quiere sustentar su obra, plasmarla, por encima de la cotidianeidad, pero sin aproximarse tampoco a un lenguaje surreal, descubriéndonos un dominio simultáneo que posee la realidad: el vínculo sujeto-objeto que todo elemento comporta.

**N**O creo que ahí radica la trascendencia de su obra. El aborda siempre un proceso de identificación, de nombres propios podríamos decir —con todo lo que éstos tienen de magia—, dejando a un lado los conceptos, siem-

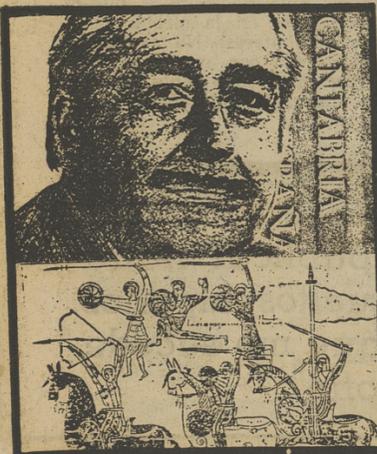
pre recortados por la existencia, de idealismo y realismo.

**Y**es en su condición de estar un objeto determinado donde encontraremos la intencionalidad de la obra de Julio Hernández, que cuida siempre de no desequilibrar esa representación, lograda por medios complementarios, sin recurrir a una elaboración de síntesis, que ya han intentado algunos artistas contemporáneos.

**U**NA obra que se presenta con tan escasos alardes formales tiene dificultades en ser apreciada por nuestra moderna sensibilidad, que exige del artista compromisos evidentes o innovaciones espectaculares. Desgraciadamente, actitud tan intransigente parece confirmar que hemos desdeñado el fin de toda obra de arte: el ser humano. Creo que el esfuerzo que nos puede exigir contemplar estas esculturas, de ahondar en ellas —sin caer en la epidérmica admiración por el virtuosismo de su realización— nos permitirá recuperar algo de nuestra olvidada participación.



## PEREDA DE LA REGUERA Y SU LIBRO "CANTABRIA, RAIZ DE ESPAÑA"



**J**OSE Luis Aranguren ha presentado en la librería Antonio Machado el libro del escritor santanderino Manuel Pereda de la Reguera, «Cantabria, raíz de España», destacando que en sus páginas «se rompe con la visión tradicional de la Reconquista». Un animado coloquio suscitaron tanto las palabras de Aranguren como la exposición del autor. El libro está en las manos de un comentarista de estas páginas, que en su día señalará su importancia. Damos hoy la noticia de la presentación, tanto por su valor en la vida cultural madrileña como por lo que significa la presencia entre nosotros de este escultor de profesión habitual, galardonado novelista e historiador que ha realizado una singular labor en libros y conferencias sobre la historia de su provincia, sus monumentos, su arte y su literatura, que trasciende, con participación activa, a los congresos y publicaciones nacionales y extranjeras de la investigación histórica. Manuel Pereda de la Reguera rige hoy el Ateneo santanderino que vienen realizando muy señaladas campañas de temas generales de la cultura en las que se inscriben las regionales, como ha sido reciente el ciclo dedicado al malogrado novelista montañés Manuel Llano.

## UNA OBRA DE GOGOL



**D**ESDE el pasado 30 de abril hasta el 11 de mayo se representa en la Sala Olimpia el espectáculo de danza «Diario de un loco», basado en la obra de igual título de Nicolás Gogol. La obra ha sido montada por el grupo El Teatro de la Danza, cuyos componentes poseen una larga experiencia en ambas manifestaciones artísticas, que tratan de fundir en un espectáculo unitario. Antonio Llopis, actual director de Teatro de la Danza, es quien ha hecho la versión de la obra de Gogol. Los miembros del grupo explican así la elección de la obra y de la música: «De una parte, al ser un texto muy rico en imágenes, nos permitía el estudio dramático de los personajes que propone el autor, y por otra parte, el desarrollo coreográfico de esas imágenes... Hay otra razón de otra índole que es el interés por el tema de la locura (como estado al que puede llegar un individuo que vive en un medio determinado por unas escalas de valores y pautas de comportamiento basadas en la constante frustración). Elegimos los compositores clásicos y, de entre ellos, Tchaikovsky especialmente, por sentir que estaba en el lirismo que muchas veces Gogol propone para sus personajes y buscando un clima común a ambos.»



Escribe Leopoldo AZANCOT

## SIN MASCARAS. HABLA LA STEIN

PARA iniciarse en la obra de Gertrudis Stein, nada mejor que un libro como «Autobiografía de todo el mundo» (Tusquets Editores). Pues en él, sin abdicar de ninguna de las audacias que hicieron de ella figura clave de la vanguardia norteamericana de los primeros decenios del presente siglo, aborda una materia tan atractiva en sí —su vida en el período que siguió al evocado en su «Autobiografía de Alice B. Toklas», y las figuras, los hombres y las mujeres, conocidos o no, con los que se cruzó— que las posibles dificultades de lectura quedan salvadas, compensadas, sin ningún esfuerzo. Quien quiera alcanzar una visión nueva —maligna bajo su aparente inocencia— de personalidades tan atractivas como Dashiell Hammett, Wright, Chaplin, De Chirico, Picabia o Duchamp, debe leer estas páginas, en las que una escritora de excepción —una de las raras que haya asumido su femineidad hasta el fin, con todas las consecuencias— las muestra en posturas inconvenientes y desde una perspectiva, a la vez distante y curiosa, hasta la que muy pocos y pocas habían conseguido precedentemente alzarse. Rasgos muy secretos —por celosamente ocultados o por desdén— de quienes son observados tan insólitamente salen a luz así, con resultados más que desmitificadores, enriquecedores: figuras planas adquieren bulto, y con él, humanidad.

El estilo de la Stein, sus peculiarísimas técnicas narrativas y de exposición, no tienen, como en tantos innovadores, un fundamento meramente formal. Se asientan, pienso yo, en un asumir los peculiares modos de insertarse en el mundo propio de las mujeres: unos modos que quizá no tengan una justificación más que social, pero que están ahí, y que únicamente se convierten en coartadores cuando se pretende limitar la actividad femenina dentro de sus límites. Gertrude Stein, que los hace suyos sin las coartadas esteticistas de la Woolf, los utiliza para vindicar de modo implícito una escala de valores fundamentalmente antimachista y también para mostrar la riqueza de la visión del mundo que hacen posible: una visión del mundo intensamente temporalizada, que gira sobre la exaltación distendida, sin pathos, del momento presente; una visión del mundo absolutamente libre, no estorbada por ideas reificadas; una visión del mundo antiascética, en la que la presencia del cuerpo tiene idéntica jerarquía que la del espíritu.



Escribe Alonso MARTINEZ-MENA

## SUBURBIO

ENTRE las cosas admirables de los norteamericanos hay que contar con su capacidad y decisión para la dura crítica de la sociedad que han fabricado, y con el exacerbado patriotismo de que suelen hacer gala. La primera actitud puede proceder del alejamiento de sus variadas «raíces», que les impulsan a mimar una cierta individualidad, a todas luces en contradicción con el otro aspecto de que hablábamos: el monolítico y de alguna forma artificioso patriotismo que profesan.

ESPECIFICAS normas impuestas por una convivencia de mecanizado superconsumo transforman a los individuos de un mismo estrato socioprofesional en tipos aparentemente idénticos, cortados a tijera. Una familia por la que se desvelan hasta cierto punto. El mini golf. La casita con jardín pagada a letras en las afueras de cualquier gran ciudad en la que trabajan. Coger el ferrocarril mañanero que les devolverá a casa mediada la tarde cinco días a la semana. Reuniones con los vecinos para tomar un trago prolongado antes y después de la cena. Comentarios cotidianamente vulgares, con más whisky y licores antes de irse a la cama. Televisión y sexo. Una existencia aparentemente sin problemas internos... Pero cada individuo puede ser un mundo distinto y violento en ocasiones, disimulado bajo la capa de normalidad.

EN esas coordenadas monta John Cheever su novela «Suburbio», recientemente publicada por Ultramar-Best Seller.

Cheever, ganador del Pulitzer y del National Book Award, es uno de los escritores con mejor reputación y audiencia en los Estados Unidos. Con «La cárcel de Falconer» se afianzó como bestsellerista, y en esa línea de éxito multitudinario hay que encajar este «Suburbio», que en retentiva lleva el título original de «Bullet Park», lugar próximo a Nueva York en el que se desarrolla esta historia dramática, sorprendente e irónica, porque quizá sea la ironía el mayor y velado ingrediente de la novela, conformada por dos historias que vienen a confluir en el desenlace. Dos personajes que se apellidan Clavo y Martillo. Dos matrimonios con sus problemas y obsesiones, bien distintos, movidos por los ocultos poderes complementarios de sus nombres.

PRIMERO sabremos del lugar y de los Clavo; de la extraña enfermedad de su hijo Tony, que termina sanando a manos de un curandero-mago, increíble primitivismo para los componentes de una

comunidad «supercivilizada» que fuera de su círculo se encuentran perdidos. Nellie, la madre de Tony, cuando visita un auténtico suburbio para ponerse en contacto con el curandero, se ve tan desorientada que «Miró a su alrededor buscando un signo familiar —un extintor habría servido...»

EL señor Clavo es un discreto ejecutivo de cierta empresa de productos químicos. Su hogar, el típico americano acomodado. Sus aspiraciones, ninguna: seguir viviendo. Ir a las funciones religiosas o a las cenas de amiguetes. Beber unas copas antes de acostarse, antes de cenar, antes de todo. Terminará drogándose para poder salir adelante, aunque posea ciertos ribetes de puritanismo mal entendido.

CLAVO será la víctima de Martillo, el nuevo vecino, con diferentes antecedentes y problemas psicológicos. En algún momento se roza lo trágicamente onírico. Son como dos marionetas de pantomima usadas por Cheever para introducirnos en el clima de esa comunidad de acomodados aparentemente normales que se desconocen por dentro y sólo estallan en determinadas ocasiones a impulsos del licor o la discusión. Son como piezas de un tinglado al que conduce el consumismo; algo que habría que eludir

con todas las fuerzas, pero a lo que está abocada la mecánica de Occidente, cada vez más distanciadora de esos dos conceptos fundamentales que son civilización y cultura.

HEEVER, con indudable maestría, ofrece el cuadro de una parcela arquetípica norteamericana que vive a ritmo de crucigrama, de previstas palabras cruzadas, de partida automática de cualquier juego cibernético con varios, concretos y mínimas soluciones inmediatas sin trascendencia ni proyección. Estamos ante un colectivo robótico que se mueve con un pobre margen de previstas posibilidades. Pero siempre hay que tener en cuenta lo imprevisto, porque en su fuero interno el hombre se rebela a ser simple peón. Sucederá entonces lo inesperado. Aparecerá durante un instante la otra cara de la moneda. Pero no va la cosa más allá, y todo vuelve al normal y atávico devenir de una existencia abrumadoramente gris, impersonal, sin horizontes.

ESA es la denuncia de John Cheever que, como aviso, viene a sembrar inquietud y desesperanza por el futuro de una civilización sin nortes, al menos en lo que respecta a ciertas determinadas y cada vez más amplias parcelas de inconsciente lúdico comportamiento.

## UN PENSAMIENTO AMBIGUO



● Klossowski y la lucidez

LOS ensayos reunidos en «Tan funesto deseo», de Pierre Klossowski (Taurus Ediciones), versan sobre escritores y pensadores aparentemente muy disímiles, pero que, de hecho, están emparentados por una preocupación común: la de la identidad del Mal metafísico y la Nada. Son ellos: Nietzsche y Gide, Barbey d'Aureville, Blanchot, Bataille y Parain; es decir, algunos de los equivocados guías subterráneos de nuestro tiempo. Klossowski se guía de ellos para desarrollar una meditación cursiva, casi invisible, sobre los grandes temas subyacentes a su producción narrativa, o lo que es lo mismo, a su fundación de una realidad con propósitos simultáneamente interpretativos y creadores: su pensamiento, encarnado en imágenes, aspira a convertir en accesibles carnalmente a posibilidades que hasta ahora se tenían por espirituales tan sólo.

La fascinación que producen estos ensayos en el lector tiene su origen, en buena parte, en el hecho de que Klossowski acierta a encarar una materia particularmente amorfa y oscura —todo pensamiento que rompe con lo establecido tiene que abordarla: es el estado original de lo nuevo—, como si se tratara de la ya academizada y digerida por el rebaño universitario: dentro de límites, a plena luz. La fascinación aludida no se debe, sin embargo, exclusivamente a ello; procede también de la naturaleza misma de la aventura klossowskiana: búsqueda de un nuevo fundamento para lo sagrado, por caminos que no llevan a ninguna parte (conocida).

¿Qué es lo que caracteriza lo sagrado en Klossowski? Ante todo, que abarca aquello que lo sagrado tradicional no acertó a hacer suyo: el azar, la negación, la ambigüedad, afirmada como término. Luego, que es extremadamente poroso: lo temporal y lo absoluto se comunican sin trabas. Y, por último, que el hombre no puede entreverlo en la pasividad: lo sagrado se conquista, tiene que ser arrancado a lo virtual por intermedio de un acto arriesgado entre todos.

Menos dependiente, desde el punto de vista pasional del cristianismo, que Bataille; menos afectado también que él por la voluntad de sistema —y más valiente, por tanto, y más rico en hallazgos—, Klossowski es un escritor abocado al mejor que los futuros: muchos tendrán que transitar los caminos que él recorrió, si no desean limitarse a rumiar —y no sólo— mil veces ya digerido.

## ¿PARA QUE LA VANGUARDIA?

UNA lectura, aún apresurada, de «El palacio de las blanquitas mofetas», de Reinaldo Arenas (Monte Avila Editores), prueba, creo, que la narrativa latinoamericana empieza a salir del impasse en que mayoritariamente se encuentra. Esta novela, en efecto, se nos muestra liberada de toda esa ganga pseudomítica, de toda esa ideología de estanciero que amenazaba con ahogar la ficción en castellano del otro continente. La realidad terrible de la Cuba precastrista es evocada aquí sin interferencias ideológicas, sin rebajarla a torpe ilustración de unos esquemas mentales necesariamente simplificados, con la consiguiente consecuencia: su conexión con el drama humano general aparece a la luz, lo que tiene como efecto que su valor testimonial sea mayor y que sea también testimonio de otra problemática (la del hombre a vueltas con lo dado).

Que Arenas haya conseguido esto, sirviéndose de técnicas de vanguardia, prueba la fortaleza de sus dotes novelescas. Y es que, a diferencia de lo que ocurre por lo común, las citadas técnicas están aquí usadas en función de la transformación de un rico magma de hechos en materia iluminada, dotada de sentido. Lo que marca el momento en que la narrativa latinoamericana, perdida su admiración retrógrada por lo nuevo apidémico, opta por servirse de todo el arsenal técnico-narrativo de nuestro siglo para cobrar conciencia de la realidad americana no objetuada, en trance de cambio.

## OTROS LIBROS

ANTE todo, «Paradiso», de José Lezama Lima (Ediciones Cátedra), en edición crítica de la hermana del autor. Prohibido durante años aquí —pero muy leído, a pesar de ello, pues circulan ediciones latinoamericanas—, este libro sigue siendo una de las novelas mayores de la América castellana del presente siglo. «Desciende, Moisés», de William Faulkner (Argos Vergara), constituye uno de los aciertos mayores de un escritor que se agiganta por días en la conciencia de todos. Se trata del libro que cierra tardíamente su actividad en la década prodigiosa —para él— del 30. «Por qué no soy cristiano», de Bertrand Russell (EDHASA), es una recopilación de ensayos provocadores escritos entre 1899 y 1954, en los que el conocido pensador inglés se enfrenta con las ideas religiosas desde una perspectiva que podría ser llamada volteriana si Russell no se tomara tan en serio.

Escribe Jorge CAMPOS

## PRESENCIA VIVA DE JOSE LUIS GALLEGO

**S**e cumple un mes de la muerte de José Luis Gallego. Al fin, la amenaza pronunciada en papel oficial y la diferida condena lenta le alcanzan cuando no había perdido los ánimos de vivir, de moverse, de ser útil. Nos deja sus versos, su voz, inseparable de su propia existencia, del alentar y el padecer de muchos. El destino ha querido que no le alcanzase la alegría de ver publicado lo que ahora será un último libro, póstumo, a cuyo título da la circunstancia un poderoso sentido: "Última voz". Es la última voz que nos deja el poeta, pero no es una voz final lindante con su desaparición. Fue un grito dolorido ante la muerte que el poeta lanzó muchos años antes. Era un clamor que surgía de la condena pendiente, el duro golpe y el desarraigo de la comunidad humana.

**P**ROMETEICO clamar como expresar el título de su otro libro, anterior, «Prometeo XX», con el que forma inseparable cuerpo. Anterior en la publicación, aunque posterior en el nacimiento y el tema. En «Última voz» encuchamos al condenado a muerte; en «Prometeo XX», al indultado, en un encierro tan largo que hace dudar de la magnanimidad del beneficio. En espera del cumplimiento de la sentencia, que se cambiaría por veinte años de cárcel, casi purgados, nació esta poesía, reflejo a un tiempo de la voluntad del poeta y del aliento de quienes desde dentro o desde fuera le acompañaban.

**E**L libro va a aparecer en edición facsímil, reproduciendo el ejemplar único de una colaboración cariñosa, de un secreto afán por participar, un resultado de sentirse expresados por aquellos versos que hablaban a muchos de su misma angustia y dolor de cada día.

**L**IBRO que nos ofrece en primer lugar la sensación de que ha nacido y expresa un tiempo distinto, un tiempo en otra dimensión, más largo, menos fluido, sin tantas referencias a su correr como presenta en la vida de los de fuera, sin cortes ni alternativas: «No se siente la Luna. Ni se siente / el Sol al mediodía ni a la aurora. / Ni el crepúsculo tibio. Todo es hora / de noche sin estrellas. Ni se siente...» José Luis Gallego expresa la dolorida queja del anónimo prisionero del viejo romance: «Que ni sé cuándo es de día ni cuando las noches son.»

**D**E este medio y de esta intemporalidad salió el libro. La caligrafía primorosa, el papel de lujo, las capitulares, la viñeta coloreada, son pruebas de la entrega a una empresa en un lugar donde nada está a mano y todo es difícil, donde únicamente la ayuda del tiempo era segura.

**H**ASTA tanto no nos llegue esta póstuma edición tendrá que bastarnos «Prometeo XX» para apreciar ese terrible testimonio poético, que desde la década de los cuarenta y desde las celdas de un presidio castellano empezó a hacer escuchar José Luis Gallego.

**L**A verdad de esta poesía la convierte en uno de los más estremecedores testimonios de nuestra época. No por el carácter que suele confiar la poesía así calificada. Gallego, buen cronista de la guerra, huye de la utilización de lo que el oficio le había enseñado y se expresa desde la poesía y por la poesía. Ya se ha

señalado el lugar dónde situar la obra de este poeta en la corriente inacabada de la poesía. Está clara una próxima admiración juanramoniana, pero es evidente el trasfondo de lecturas clásicas de San Juan de la Cruz a Quevedo —diríamos que a Garcilaso—. Ecos muy lejanos que no llegan a alterar la personalidad del nuevo poeta. Quizá esta originalidad que pueda haberla distanciado de otras presencias poéticas coetáneas contribuye en adelante a darle esa intemporalidad en que se reúnen nuestros mejores líricos. Las rosas de Juan Ramón están lejos, separadas por una pared, que obliga a José Luis Gallego a dar otro tema y otro sen-

tir a sus versos. La melancólica inspiración otoñal del poeta de Moguer tiene que dejar paso a motivos de inspiración y dolores más próximos y tangibles en la reducida morada, a la que no llegan ni las flores ni los ríos.

**N**O ha podido apartar José Luis esta circunstancia personal de que venimos hablando —la soledad y la compañía de otros solitarios, la mujer perdida apenas encontrada, la hija nacida y creciendo en el otro mundo, la muerte rondando y haciendo víctimas a su alrededor, la ceguera como un terrible mal más—. Habla patéticamente de esas cartas y de esos retratos en que se han convertido sus seres queridos (es el caso también de Miguel Hernández). Y de muchos otros que no supieron pasar sus sentimientos al verso, pero que reconocen en aquellas poesías de sus compañeros los propios dolores.

**D**E aquí nace un segundo valor que surge de este gran acento testimonial. Si por un lado es la canción del prisionero, conservando el desamparo del romance medieval, el dolor de la criatura aplastada por un destino inmisericorde y terri-

ble —la comparación con Prometeo y su buitre es algo más que una rememoración clásica, es la queja del castigado, al que se ha arrancado o se está arrancando día a día la felicidad, los goces y hasta la comunicación con el mundo—, es, por otro, el logro de una expresión colectiva de un coro de voces mudas que se hacen oír por la palabra de José Luis Gallego.

**P**OR la boca del poeta habla la criatura arrancada del mundo que se expresa con el dolor y la añoranza de lo perdido. «vuestra tierra toda mía», pero también, cuando el poeta mira hacia el futuro, la pérdida de media vida, el imposible goce de la juventud, acompañada de tantas ilusiones y esperanzas. Aquí está lo auténticamente prometeico de la aventura. Se quiso alcanzar el prohibido fuego de los dioses, la felicidad de la Humanidad, y sólo se consiguieron las cuatro paredes de una celda, las eternas norias de los patios y las miserias corporales.

El poeta se duele, pero no se arrepiente. Desde su roca lanza al buitre sus versos. También a todos los hombres. Le escuchamos.

Escribe J. L. GUERENA



## PROSA Y VERSO PARA JOSE LUIS GALLEGO

**E**N contrasena de lo asumido (siempre distinto del mero coexistir y convivir), uno va deshojando pétalos de cualquier rosa, y no por aceptar lo jorge-manriqueño de que cualquier tiempo pasado fue mejor (la nostalgia malhiere sin eficacia alguna) va surgiendo de horizontes que recuerdan la silueta de José Luis Gallego. Ahora, como años atrás, símbolo de solidaridad y de fraternidad y ya para siempre símbolo.

Me acuerdo de circunstancias llameantes, y nada de contra esto y aquello, en los años mozos siempre acaba por irrumpir lo apasionado, la riada de las esperanzas. Me limito a evocar la silueta galleguiana, siempre la misma, sencilla y generosa, lúcida y disciplinada, en los meses del verano de 1936. Un caserón, hoy derribado, uno de aquellos palacios grandotes y sin gracia del Madrid aquel. Me refiero a la calle de los Madrazo, donde hoy hay un solar, y allí nos hallábamos, uniéndose las actividades (y conforme lo exigían los momentos) del grupo de estudiantes encuadrados en la Brigada Krupskaja de la FUE, de Madrid, y la Federación de Pioneros. Por allí andaban Jorge Campos, Leopoldo de Luis (Renales, uno, y Urrutia, otro), además de José Luis Gallego. Se trabajaba en colaboración con el Ministerio de Instrucción Pública, en admirable tarea humanística y social: ir a las zonas del frente (en la región extremeño-toledana) y recoger niños huérfanos o abandonados del campesinado, y eso se lograba, asimismo, en colaboración con la Federación de Trabajadores de la Tierra. Meses, y luego años, de intensa y constante amistad. La literatura, la narración y el periodismo, pero esencialmente la poesía, servía de lazo y de emoción. Pero llegó 1939 y la dispersión, y el exilio, y la cárcel, y fue derrumbándose

la posibilidad de vernos y de hablar, y de actuar, y de soñar. Llegó lo más trágico, y ése era el símbolo a que aludía: los diecisiete años que Gallego pasó en cárceles, sobre todo en la de Burgos. Después, otra vez la esperanza y la presencia de esta España más o menos democrática y que autoriza tantas trayectorias para todos. Pero llegó la muerte: 11 de marzo de 1980. Como recuerdo y réquiem, un dolorido silencio.

### II. VIEJA Y PRIMERA EDICION

Daban traspies, gritos y un epilogo de tormenta. Se sembraba con púas la primavera de la belleza. Cicatrices y ruinas estremeciéndose como el trigo. Aún subsisten y nacen días de alas admirables.

(No salgas de la poética, deja que dé vueltas el corazón, que siga fluyendo la sonata reverdecida; te pones a escribir y brota hondo el homenaje, anidas a José Luis con la luz de siempre. No dejes al sol en terca y añeja sombra. No hay tatuajes en la memoria.)

Los ojos se adentran en el tiempo taladran caminos para la sangre. El anduvo con acsuas aureoladas. Era el penal. Tú recorrias otras tierras, extranjerías. Era el exilio. Recuérdalo, vocéalo: se afiló la amanecida decapitando ayer y soñados porvenires. El tiempo tiene dientes y muerde sin ternura. Adiós. No digas nada. La vida es sol y frío y sigue. Adiós. La tertulia sólo exige un plazo corto.

## IV Feria del Libro Antiguo y de Ocasión



**C**UANDO este ejemplar de «Sábado Literario» vea la luz, se habrá inaugurado ya la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión en el acogedor paseo de Recoletos, protegido, por un costado, del tráfico automóvil por las propias casetas. Se trata de la cuarta edición de este mercadillo de libros de lance, que durará hasta el próximo día 18, y en el que expondrán sus hallazgos dieciocho libreros de Madrid, ocho de Barcelona, uno de Sevilla, uno de Granada y otro de Valencia. Así pues, en total, veintinueve casetas, en las que se reunirán un número aproximado de 300.000 volúmenes, según información de los organizadores.

Siguiendo la iniciativa de años anteriores, en esta ocasión se edita una carpeta de grabados de homenaje a Quevedo en su centenario, conteniendo un retrato del autor, y dibujos de las nueve musas españolas. Un peligro

Desde hoy, en Recoletos

claro, que la edición del pasado año no terminó de conjurar, se ciarne sobre la citada feria: su deslizamiento hacia Feria de fines de serie o liquidación librera. Un excesivo porcentaje de volúmenes coyunturales e invendidos, reunidos en lotes o estorbando en los mostradores y anaques, lastraría la feria, cuya máxima cualidad se halla en hacer honor a su título. Ediciones antiguas, libros agotados, recuperación de géneros, escritores y escuelas, toda esa inmensa labor de rastreo en el plancton de la cultura, capaz de deparar sorpresas y de ayudarnos a romper con la esclavitud casi siempre amorfa y degradada de las modas, es lo que de verdad esperan los clientes, un tanto especiales, de la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión.