

NUEVA ESTAFETA

2.44

25

diciembre 80

NE CONSEJO DE DIREC-
CION: LEOPOLDO
AZANCOT • CARLOS BARRAL •
JOSE LUIS CANO • ROSA
CHACEL • JESUS FERNAN-
DEZ SANTOS • JUAN CAR-
LOS 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: Gran Vía, 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	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.400
EUROPA. Correo normal	1.500
EUROPA. Correo aéreo	1.800
OTROS PAISES: Correo normal ...	1.500
OTROS PAISES Correo aéreo	2.700

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 25 DICIEMBRE 1980

- | | | |
|-----------------------------|----|---|
| THEO CANDINAS | 4 | <i>Historias de Gion Barlac.</i> |
| MANUEL RIOS RUIZ | 10 | <i>Seis poemas de «Una inefable presencia».</i> |
| JUAN A. DE ZUNZUNEGUI | 18 | <i>Lo que yo quiero ser.</i> |
| JULIO HUASI | 25 | <i>Siete poemas.</i> |
| SANTIAGO | 34 | <i>Lechu Zen.</i> |
| MARTINEZ NOVILLO | 35 | <i>Pintura y texto.</i> |
| BLAS MATAMORO | 39 | <i>Paul Valéry: los peligros del espíritu.</i> |
| HANS MAGNUS
ENZENSBERGER | 48 | <i>Discurso sobre cómo echar un discurso.</i> |
| EDUARDO TIJERAS | 53 | <i>Entre santones y apocalípticos.</i> |
| MARTINEZ NOVILLO | 63 | <i>Pintura.</i> |
| 67 | | <i>Críticas y notas bibliográficas (de Luis Jiménez Martos, Manuel Ríos Ruiz, Miguel de Santiago, Antonio Román, Pedro J. de la Peña, José María Bermejo, Manuel Quiroga Clérigo, C. B. Cadenas, José María Díez Borque, J. J. Armas Marcelo, Julio Huasi, Fernando Ortiz, Carlos Murciano, Concha Zardoya, Jacinto Luis Guereña, Francisco Toledano, Enrique Molina Campos, Miguel Bayón, R. César Montesinos, José Carol, Salustiano Martín, José López Martínez, Fernando Aragonés, Angel Sánchez Gómez, Gregorio Torres Nebrera y Luis de Paola).</i> |
| CARTAPACIO | | |
| 107 | | <i>Destacamos el nombre de... MONICA MONTEYS: Dos poemas. CARINA MERCADAL: Martes, mañana. ANA PARRA: Seis poemas.</i> |
| 115 | | <i>Artículos: JUAN ANTONIO VILLACAÑAS: José María Cabeza, en un manicomio.</i> |
| 117 | | <i>Crónicas: VICENTE MOLINA FOIX: El terror como una de las bellas artes. JUAN EMILIO ARAGONES: Gran esperpento desmitificador de Carlos Muñiz.—El testimonio de Azaña.</i> |

Portada de José María Iglesias.



HISTORIAS DE GION BARLAC

THEO CANDINAS

1

GION BARLAC QUERRIA ROMPER LAS CADENAS

Gion Barlac está atado por el pie derecho al pie izquierdo de su padre y por el pie izquierdo está atado al pie derecho de su madre. ¡Es una situación demasiado molesta! A cualquier parte que va se tropieza con el embrollo de las cadenas. Si quiere coger flores a la orilla del Rin, la madre estira la cadena. Y él cae al agua de cabeza. Si quiere trepar al cerezo, el padre tira de su cabo. Y él cae a tierra con un golpe sordo, machacándose la

nariz. Flores y cerezas, todo parece ser inaccesible. Hace ya veinte años que Gion Barlac va así por los caminos, encadenado al padre y a la madre.

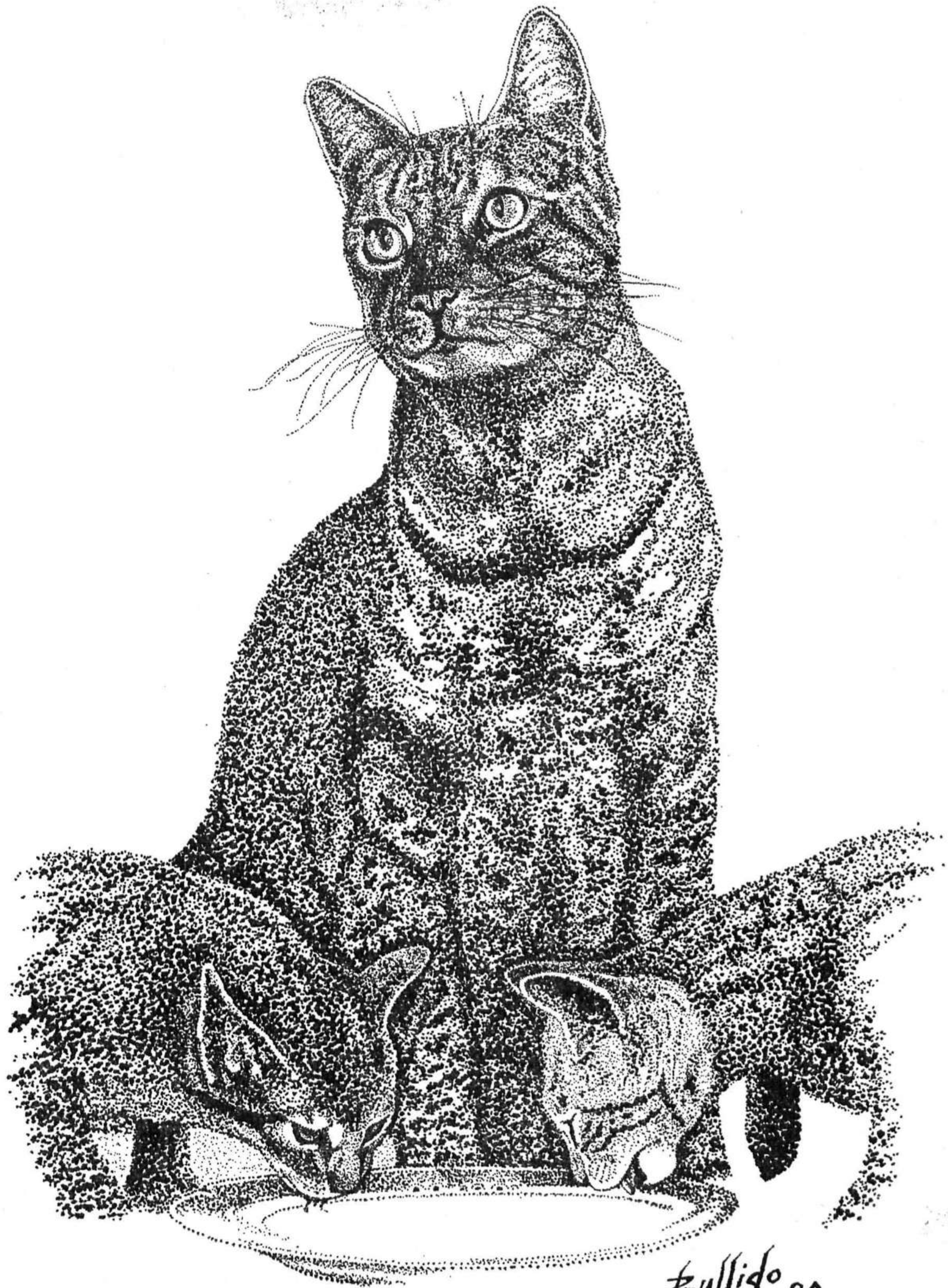
Mientras tanto, se ha hecho fuerte e insolente y sabe comprender que su madre le echa de cabeza al Rin y que su padre le tira del cerezo abajo.

«Tengo que tener más libertad», dice Gion Barlac, y levanta y estira las cadenas. Pero el hierro es demasiado duro y los eslabones bien forjados. El apetito de la libertad se despierta entonces cada vez con más fuerza. Así, Gion Barlac decide ser labrador. Con una azada despedaza todo el césped, cercena los collados con el pico y con la escardadera desmenuza los terrones. Pero el placer mayor lo siente al hundir el arado en el prado, abrir surcos iguales y descubrir el seno de la tierra oscura. A su madre le cuesta trabajo seguirle porque él a cada momento arrastra el arado de un surco de tierra al otro. Pronto está desollada y pierde un brazo, luego una pierna. Pero tiene aún el corazón y la cabeza y sigue a su hijo a todas partes. También el padre se hace pedazos y se retuerce en las cadenas irresistibles.

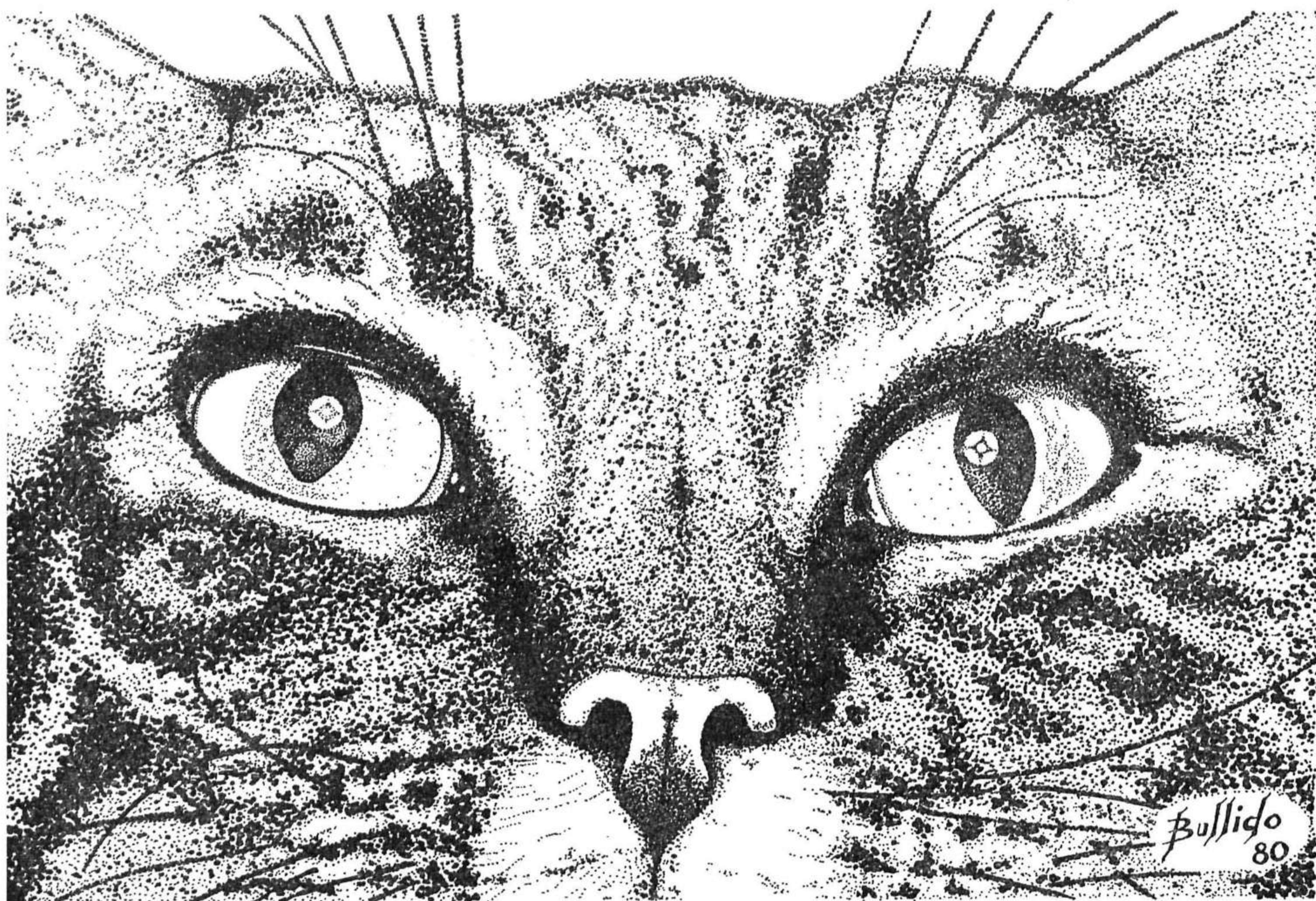
Con el tiempo, los surcos de la tierra parecen ser demasiado esponjosos y sin profundidad. Por ello, Gion Barlac quiere hacerse leñador. Con un hacha y

una sierra va por entre las filas frondosas, golpea los troncos de donde las astillas saltan y la savia le gotea hasta los dedos, sierra las ramas que le salpican con serrín de cicuta desde su entraña. Se alegra con los golpes sordos de los árboles que caen derribados sobre rocas y laderas. Arrastra al padre y a la madre por el laberinto de copas de árboles y de ramas entrelazadas. La resistencia de la madre se hace menor cada vez. Pronto quedan sólo de ella el pie derecho y el corazón. La cabeza, la ha perdido entre dos matorrales de abeto. El padre es más vital y hasta ahora aguanta. Sólo ha perdido un brazo y un ojo. Como sucede que el peso de ambos ha disminuido considerablemente, Gion Barlac se atreve a cambiar de oficio.

Se hace cazador, va de un valle en otro, salta precipicios y quebradas profundas. Su satisfacción crece cuando atraviesa con las flechas el cuello de los gamos y golpea a los corzos hasta que la sangre le salpica a la cara como si saliese del caño de una fuente. Con manos humeantes abre animales muertos y descabeza animales salvajes. El peso de las cadenas ha disminuido más. El corazón de su madre se ha desatado del pie derecho y ha caído en una hendidura del terreno, su padre está pálido y sin intestinos, con una pierna sólo y el cráneo destrozado.



Bullido 80

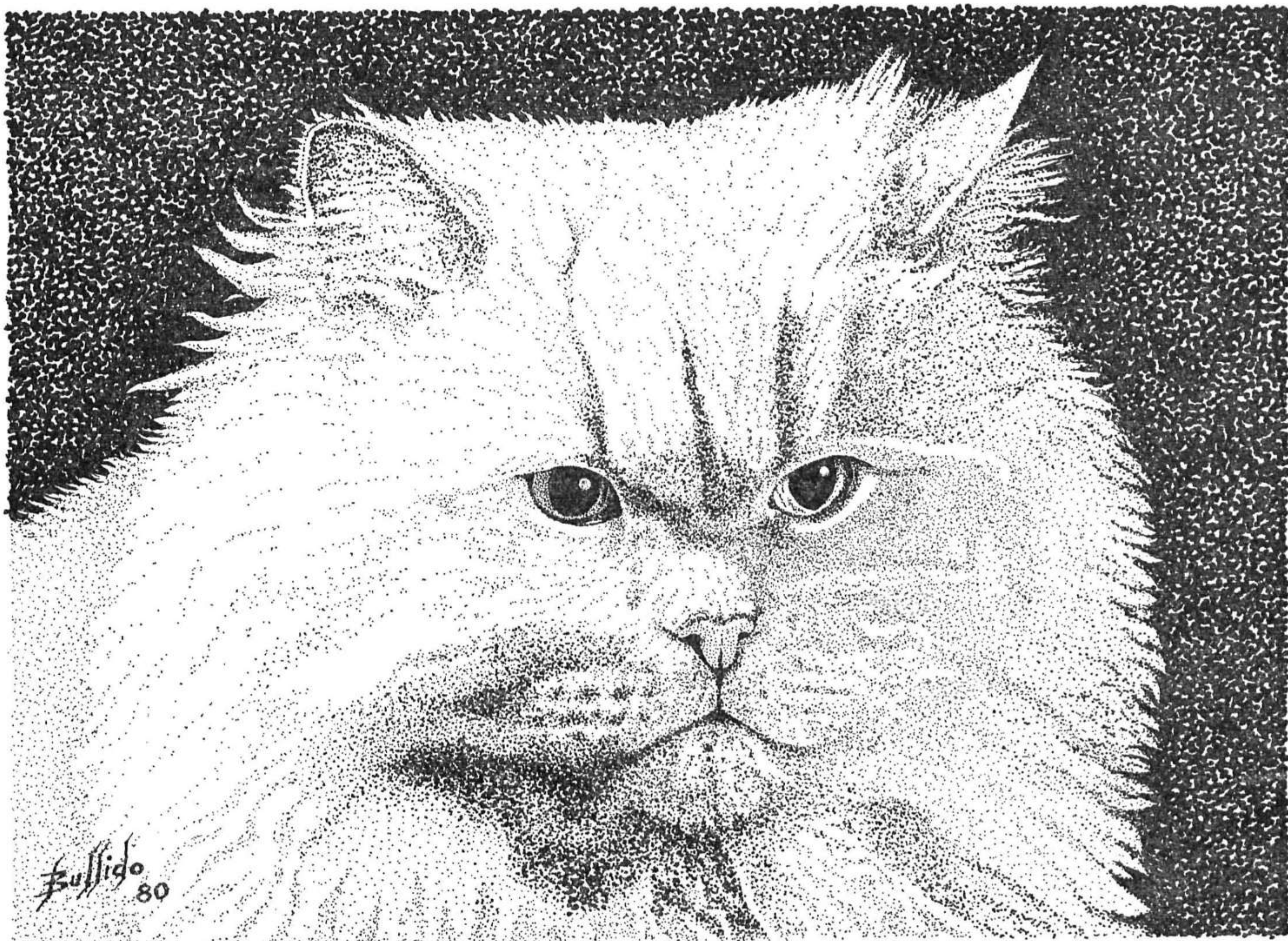


Ahora le parece a Gion Barlac que es bastante libre para volver a su tierra. Con un tractor cava los collados y desordena las montañas. Armado de un barreño de presión lo hunde en el seno de la tierra, hace saltar la roca y horada el túnel de una a otra ladera. El pie de su madre y lo que queda de su padre caen malamente bajo las cadenas del tractor. Pero precisamente en el momento en que parece estar del todo libre, no puede por menos de comprobar Gion Barlac que el corazón de su madre crece de nuevo junto al pie y que los intestinos llenan el vientre de su padre. Todo lo demuestra. El peso aumenta. Y desde que él tiene un puesto en la administración y desde allí dirige la explotación del monte, desde entonces, están su padre y su madre completamente rehechos en las cadenas atadas a sus pies.

Aquello es razón sobrada para mudar de oficio. Gion Barlac se va a la guerra, hiende con alabarda la cabeza del enemigo, hunde la espada en las entrañas infantiles y abre los pechos de las mujeres con el puñal bien afilado. Su padre y su madre se van desvaneciendo de nuevo, poco a poco, junto a las cadenas. Cuando ya empieza a disparar con cañones, a bombardear con átomos y a teledirigir cohetes contra el enemigo, ellos empiezan otra vez a rehacerse, sanos y salvos. Gion Barlac maldice las máquinas que le separan de la tierra, las cañones, el átomo, los cohetes que lo alejan del enemigo. Está decidido a no hacer nunca más volar los montes desde la mesa de la administración, a no volver a matar millones de personas desde el cuartel general mientras que su padre y su madre engordan y cre-

cen a todo crecer a los extremos de sus cadenas.

Viendo la imposibilidad de menguar del todo el peso y librarse de las cadenas, cambia de idea y vuelve a casa: arroja con mano libre a los gobiernos del trono, tira actas por la ventana, destruye habitaciones, viola mujeres, desnuda policías, descabeza señores, cava el empedrado y libremente lanza los adoquines contra los autos y los viajeros. Y a fe que ésta es la ocupación mejor y más liviana, comprueba Gion Barlac, que por ahora ha pasado ya de los treinta años. Con gusto sacude el pie de su madre y el ojo de su padre que todavía quedan colgando de sus cadenas.



2

GION BARLAC INVENTA SU CIVILIZACION

Gion Barlac vive en una casa solitaria a las afueras de la ciudad. Gion Barlac siente angustia. Se quita un zapato y lo arroja al azar. La lámpara se hace añicos con un ruido seco y agudo. La luz se apaga. Gion Barlac, sentado en lo oscuro, disfruta con el sonido del vidrio roto y el relámpago de la luz. Un sentimiento semejante al que los hombres tuvieron la primera vez que encendieron el fuego. En la oscuridad, busca y encuentra

una vela y una caja de cerillas. Con la luz nueva ha vuelto la angustia.

«¿No sé hacer otra cosa que encender, con el fuego que otros han descubierto, las velas que otros han inventado?»

Sin pensarlo más, arroja Gion Barlac el segundo zapato y le da a la vela. En la oscuridad, escucha cómo la ventana de la cocina se hace añicos. Por el agujero del cristal mira la luna y se ríe. Si Gion Barlac tuviera un tercer zapato, se lo arrojaría a la luna para escuchar el ruido de los vidrios y ver el relámpago. Como no tiene un tercer zapato, se sienta otra vez, angustiado. Descalzo, se aproxima a la alacena para buscar comida. La comida ahuyenta la angustia. En la oscuridad, empieza a alimentarse. Pero Gion Barlac no tiene hambre. En lugar de seguir

comiendo abre la boca y bosteza: «¿No sabré hacer más que consumir pan hecho con el grano cultivado por otros y beber vino de la viña que otros han plantado?»

Con rabia, se apresura a arrojar el pan y el vino, la miel y la leche, por el agujero de la ventana, a la noche de la luna. Y siente una gran satisfacción. Algo de aquel placer que sintieron los hombres primitivos al conseguir, después de mil fatigas y fracasos, sacar uvas de las bayas salvajes y espigas de los racimos silvestres. Gion Barlac se sienta en la oscuridad y disfruta el placer de su obra. Se acuesta y siente que el calor de la calefacción central le recorre los miembros y quiere cerrarle los ojos. Pero advierte a tiempo que está a punto de ser engañado, se pone en pie y grita:

mohada. Siguen el catre y el jergón. Gion Barlac está en pijama, descalzo, sobre el suelo de su habitación, en su casa. ¿Su habitación? ¿Su casa? ¿No han sido otros los inventores, hace siglos, de este sistema de habitación? ¿No fue su abuelo quien construyó aquella casa hace ya un siglo? Gion Barlac siente asco y angustia. Se avergüenza de estar de noche en pijama sobre el suelo de una casa que él no ha inventado ni construido.

Consecuente como es, Gion Barlac abandona la habitación y baja al sótano en pijama. Con una sola cerilla, que no es suya, enciende la gasolina que él nunca ha explotado y quema la casa que no es su casa. En pijama, prende el auto y se encamina a la ciudad. Ahora que ha apagado la lámpara, tirado el vino, el pan, los edredones y las mantas por la ventana de la casa con calefacción central, de una gasolina que ha dejado salir del tanque y con la que ha incendiado la casa, es libre y ya no siente angustia. En la ciudad quiere empezar una vida nueva, sin lámparas y edredones y vino y casas y cama que no son suyas.

Aun antes de haber alcanzado la ciudad de sus esperanzas advierte Gion Barlac su error: «¿No sabes hacer otra cosa que conducir un auto inventado y construido por otros?» Para combatir la angustia sale del coche en un lugar oportuno, lo empuja hacia el declive y precipita en la profundidad el vehículo que no es su propia obra. Animado por los golpetazos y las abolladuras camina él, en pijama y descalzo, hacia la ciudad de su nuevo comienzo.

Llegado a la ciudad, pasa Gion Barlac junto a las primeras farolas que iluminan la calle. Coge una piedra del suelo, dos piedras, tres piedras y las arroja contra una farola, dos farolas, tres farolas, como hacía cuando de muchacho. Pero las farolas que encienden los que no las han inventado son cada vez más numerosas. Las piedras son cada vez más escasas. En la ciudad vive gente en mil casas

que no son suyas y se alimentan con comida y se remojan con bebida que ellos no han cocinado ni producido. Y las bicicletas y las motocicletas y los tranvías y los autos discurren por las calles a pesar de que Gion Barlac haya destruido su vehículo. Aquí, siente cuán débil es contra la angustia y el poder de una civilización que no es la suya. Desalentado, deja escapar de la mano la última piedra, se quita el pijama que no es suyo y se decide a arrojarse bajo las ruedas del primer tranvía para terminar con su angustia.

«Yo he apagado la lámpara que no era mía y he tirado por la ventana el pan y el vino, y en seguida vienen otros a encender lámparas que no son suyas y a beber y comer pan y vino que ellos no han hecho.» Por eso, Gion Barlac se decide a no arrojarse al paso del primer tranvía antes de haber destruido todas las casas y apagado todas las lámparas. Se sienta, sin pijama, a la vera del camino y se pone a hacer planes. Y los que pasan preguntan: «Gion Barlac, ¿qué haces aquí, a la orilla del camino, sin pijama?»

Y Gion Barlac responde: «¡Estoy haciendo planes para incendiar la gasolina y quemar las casas! Estoy creando mi propia civilización.»

A las doce menos cinco la guerra ha terminado. El último bebedor ha bebido el vino que no es de su viña y el último perro ha ladrado junto a la última farola que Gion Barlac ha apagado. Ahora está Gion Barlac terminando y puede arrojarse bajo el último tranvía de aquella civilización que no es suya ni de los demás.

Pero no se tira al tranvía. Porque la angustia le atormenta aún el alma, que no es suya. Ha olvidado destruir el átomo. El átomo, la partícula más pequeña de toda vida y cultura. Con un último esfuerzo, en su angustia, se pone Gion Barlac el pijama que no es suyo y echa a andar con los pies descalzos. Antes de que amanezca quisiera llegar allí donde se fracciona el átomo de las almas.

— «Gion Barlac, ¿no sabes hacer más que calentarte con el calor de una calefacción que los demás han construido y encenderla con el petróleo que los demás han explotado?» Como una furia, baja Gion Barlac, descalzo, hasta el sótano, abre el grifo del tanque y deja salir cinco mil litros de gasolina de un golpe. Contento de su obra, se vuelve a tuestas a la oscuridad de su dormitorio y está contento de poder dormir por primera vez sin la calefacción que los demás han encendido con la gasolina que los demás han explotado. Se cubre con una manta más y con dos edredones se tapa hasta las orejas. Y el sueño viene como un ladrón a engañarle. Pero Gion Barlac siente angustia. Y la angustia aleja el sueño antes de que pueda dormirse en una cama hecha por otros y bajo mantas y edredones que no han sido invento suyo. Sin mucha ceremonia, Gion Barlac tira por la ventana las mantas y los edredones, las sábanas y la al-

3

GION BARLAC Y LAS TRUCHAS

Escupe en el suelo. El agua chapotea delante de sus pies. Sus expectoraciones se mueven y son gusanos verdigrisáceos. Las truchas se intranquilizan y están al acecho. De los gusanos germinan insectos lentamente. Las alas empiezan a resplandecer como la plata y el cuerpo como el oro. Las truchas saltan del agua y engullen a los gusanos antes de que puedan desarrollarse del todo.

Gion Barlac se despierta y sale de la cama caliente con los pies

desnudos sobre el piso frío. Es temprano y gris. Las truchas son frías, húmedas y resbaladizas. La Duscha está todavía tapada y le espía malignamente situada entre las sábanas y la manta. Le gustaría volverse al calor. Cuando ha agarrado una trucha, da coletazos. Los anzuelos han penetrado profundamente y le salen debajo de los ojos.

La Duscha lo ha podido agarrar por la chaqueta del pijama y trata de atraerlo al calor de la cama. La trucha se ha deslizado de la mano y se ha hundido por entre las rocas. El deja la chaqueta en manos de la Duscha y se escapa. ¡Con el cuerpo desnudo y el vello hirsuto sobre el pecho!

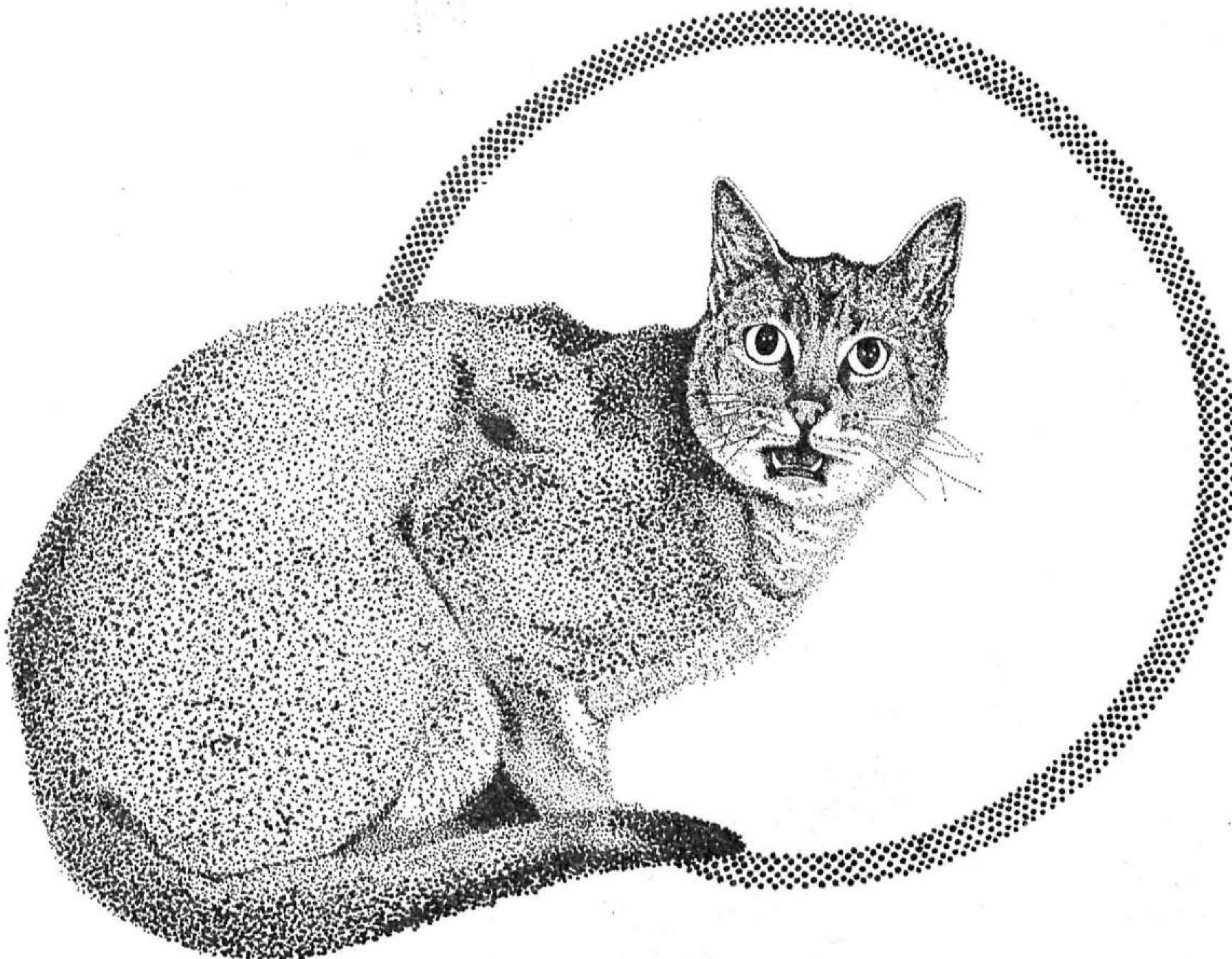
A la Duscha le gustan las truchas. Les raja el vientre y les saca las tripas mientras que las truchas están todavía coleando. A Gion Barlac le disgustan las

truchas. Va hacia la ventana y se mira a sí mismo con ojos llenos de sueño y de tristeza. Luego se vuelve atrás hacia el calor de la cama.

«Brrr», gruñe la Duscha, «tienes las manos frías». Los anzuelos han entrado demasiado hondo. Gion Barlac corta la carnaza y retorna la trucha a la roca. Mete las manos debajo de la manta. Luego se duerme la Duscha con la boca abierta.

¡Las truchas son frías, húmedas y resbaladizas!

(Traducción de Pilar Gómez Bedate.)



Bullido 80

SEIS POEMAS DE “UNA INEFABLE PRESENCIA”

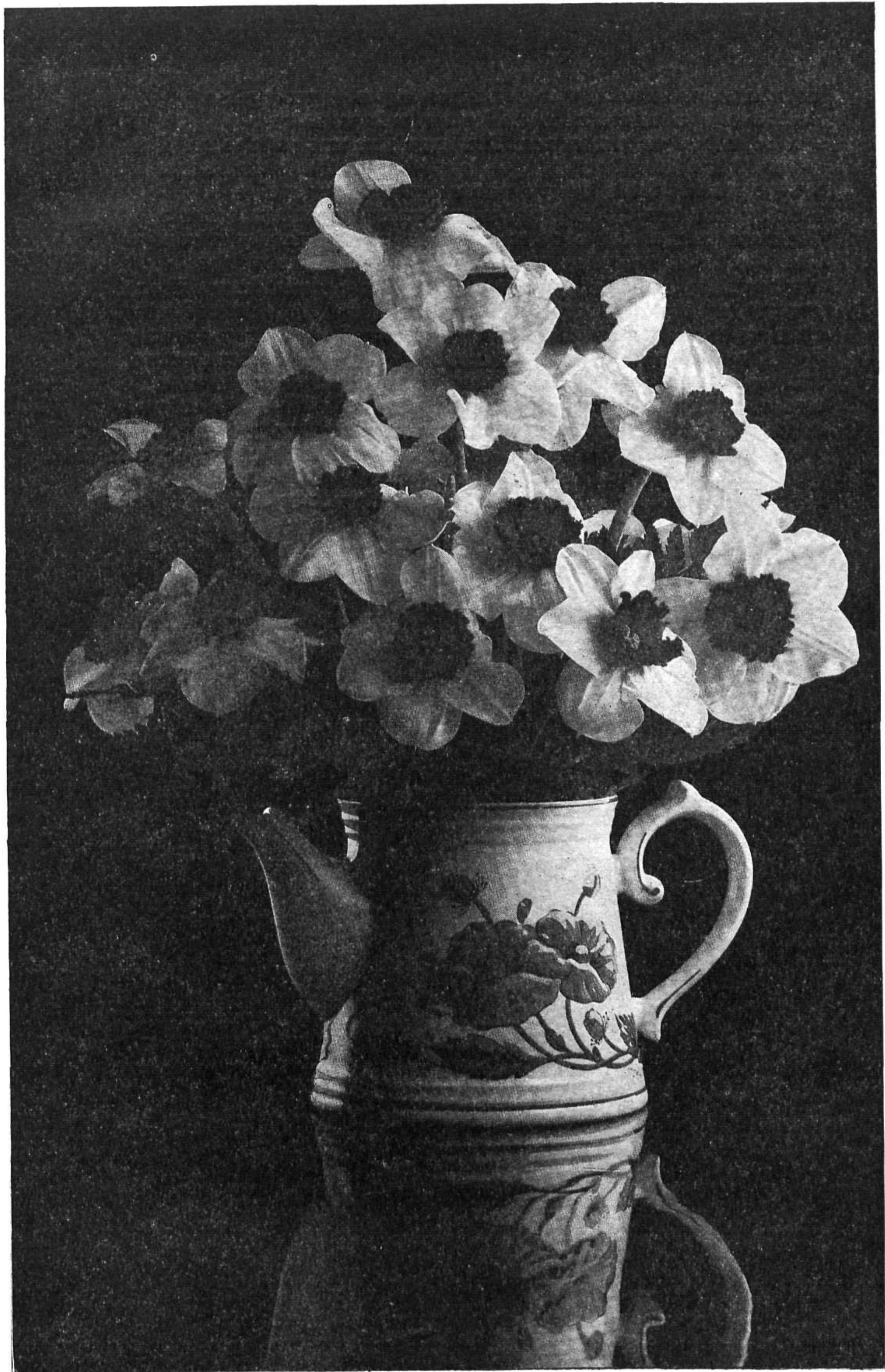
MANUEL RIOS RUIZ

ERASE UN SUEÑO ENCENEFADO, UNA LUMINARIA SOSTENIDA,
la edad de la paz campanaria y requintada, mullida y tenue,
cuando el horizonte todavía no tenía su constelación
en danza, ni calibre alguno la pasión original, el sino,
y todo era llano y redondo en la mañana, en su sed
de crecimiento y esplendor, en su pericia y tiento.

Fue entonces cuando Dios quiso silbar, ponerle cascabeles
y cadencias a sus propios oídos, escucharse y sonreír
a su misma música, a su almirez, a su corneta y a su armónica.

Y todos sabéis que Dios es sorprendente, que tiene y goza
un mapa tatuado en la garganta, un atlas que cultiva
con su almocafre de tiempo, con su azoleta de niebla,
por eso su estribillo suena bajo tierra y sólo los pájaros
más pequeños y volátiles acunan sus razones y compases,
pueden seguirle colgados de sus hombros y de sus repisas.

Dios lo quiere así, le gusta ser habitado en su aliento
y nos rodea de cacharros y utensilios, de cavidades
perpetuas donde uno puede asomarse y mirarlo zurear,
ver en cualquier pedazo de aroma la viva cicatriz
que tiene como espina de rosa encima del reflejo.



MINISTERIO DE CULTURA
BIBLIOTECA GENERAL

Y la mañana intuida que decíamos, aquella prodigiosa
tan pura y primigenia, la de los estorninos en celo
que alumbraban tanta paz, Dios nos hizo sus cálidas señales,
encendió su bóveda para que la yerba tuviese retinto eco
y espejo su aureola, la que ahora los niños párvulos
dibujan con sus lápices y es algo que soñamos sin saberlo,
deseosos de más luz o de más surrealismo, líricos y héroes
que somos en nuestra maravilla de recetas y cúspides,
creyéndonos científicos, poetas, albañiles o gañanes, códices,
porque ¿quién nos gana en fantasía o sapiencia reproductora
después de haber nacido teniendo el mundo puesto y abrochado?,
nadie si Dios nos lo permite, si nos deja mirarle escrutadores
tanta mañana parturienta, la espina de rosa, el cuello azur
con la garganta dentro y tatuada, el aliento de vivir soñando
la única música posible y ancha, tan requintada y campanaria,
para que sin más deslumbramientos ni más preparativos y adosos
cultivemos aquí, en esta ilusión retumbadora de imaginarnos
corporales, cuanto tenemos de pájaro, de almocafre y de niebla.



¡OH LOS CARTELES DE DIOS EN LAS VALLAS DESCORRIDAS
DEL VIENTO!

Cuánto rostro embebido por ojos y por tribulaciones, por consignas,
qué comunal carcajada como una trombosis ebullida y circulante,
arriba, arriba, arriba la ilusa manera de la persuasión...

Pero Dios no es de tamaña altisonancia, intuyo que gravita y gesta
sin tanta algarabía, velocidades, ínfulas, dientes y traviesas,
sino que tiene otro transistor y distinta perplejidad enamorada,
una corona más hereditaria, una fuerza más cariñosa y honda,
una memoria más amasada de azúcar, una ley sin tanto calambre
y la voz sin estridencias ni estandartes, sin recovecos ni cuévanos,
que le apetece aplaudir y fumarse un cigarro en la mesa camilla...

Dios no puede ser gigantesco y extremo solamente, máximo.
Dios es más y tanto que reluce, repica y cabe en un pellizco,
en esa migaja de pan tan íntima y gloriosa, tierna y originada,
que siempre se nos cae profundamente al partir con cariño la telera.

PARECEME QUE EL VIENTO TIENE TESTIMONIOS, COMBAS Y
MOTIVOS,

para saber de Dios en toda vecindad y en toda lejanía
y levanta tanta hoja del fondo de la tierra ensortijada
y se lleva las palabras que decimos y cantamos a la vez
y nos trae un rostro abierto en sus cometas candeales,
un rostro que imaginamos detrás de las tormentas y los cirios
y se nos mete en el ojo que al corazón le nace conmovido.

Y nosotros, con el viento en el alma, poseídos y nítidos
por una fábula o por un instinto, exaltados por la luz
de sabernos hombres, prestos sobre el resplandor que inventamos,
se nos ocurre mirar, inquirir, precipitarnos a voleo
hacia Dios, al reino de su cuerpo, aire y aire en tolondrón
que remueve árboles y verbos, que trasiega y rebuja y confabula
cuanto dolor e ilusión nos acaece y redime, nos aparece,
porque Dios

—nos lo dice algún transeúnte de la sangre—
recorta su silueta de empedernido trotamundos en el horizonte
y esponja en toda lejanía o vecindad, brisas o vendavales,
un rostro pegadizo con que asume nuestra esqueletomaquia.

LA VOZ DE DIOS ES UN NUTRICIO Y FULGIDO CALIGRAMA
y está escrita en los altares del aire y sus azoteas,
tiene un acento que se come, un deje de pintura conmovida
y el sabor de intuir la tan densa y transparente, cerciorada,
enardece a la carne y nos relumbra en el alma, hácese rehilo.

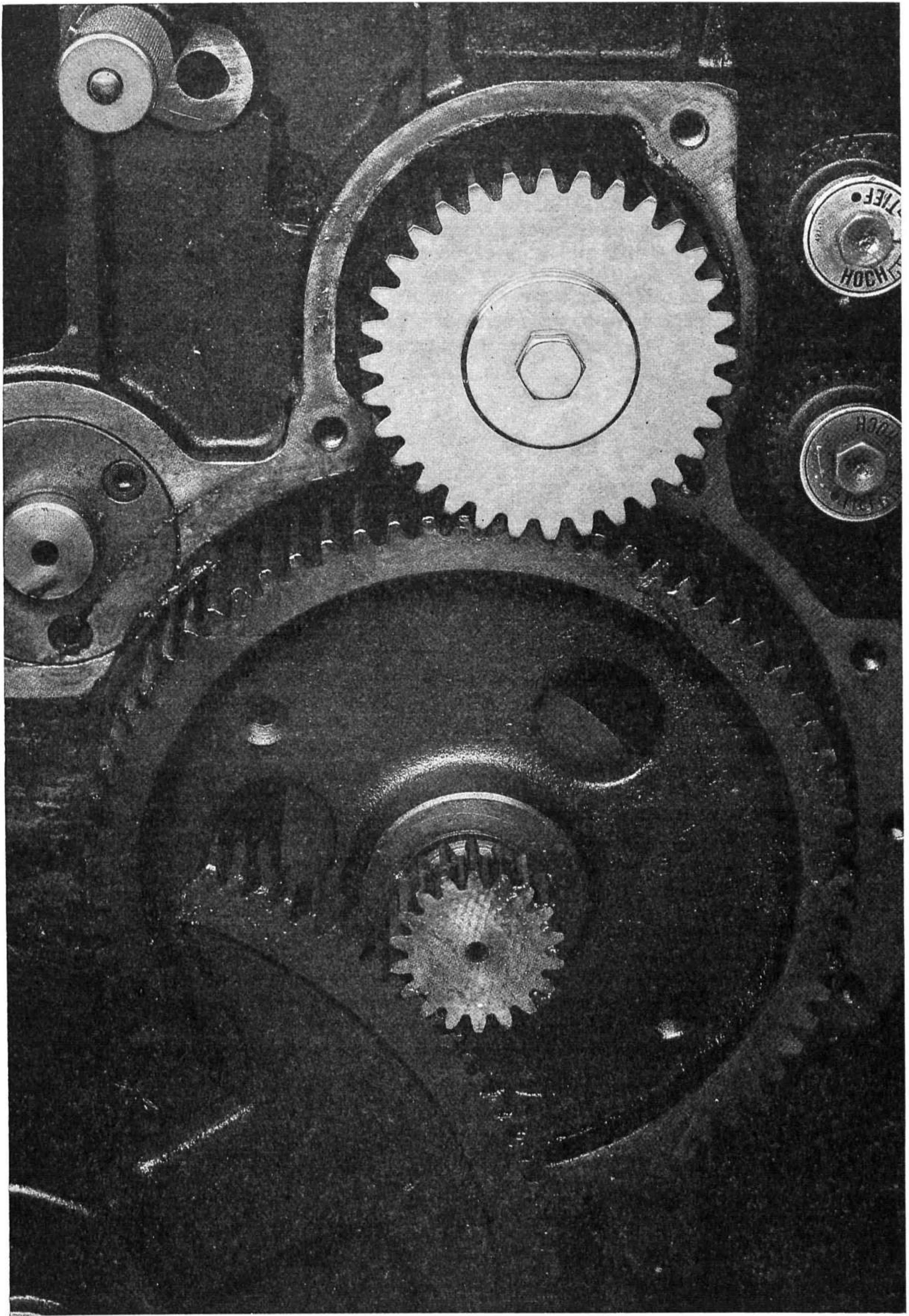
La voz de Dios, es lo mismo que la singladura de un pandero
y se denota en todos los huesos con forma de hormiga,
acaricia las rosas que queremos, empina con su centella y tirabuzón
los efluvios que el corazón contiene en su maniobra,
incluso nos indica los cielos y las cucañas, las cancelas,
los estremecimientos, los dóricos dolores, los resquicios
de las alegrías, los cantarinos poemas del señor de Santillana.

La voz de Dios, pepita y miel, cruz erigida en cada sitio,
suspiro que absorbe al universo, es esa candela súbita
que a todos nos alumbraba desde el paladar hasta la entraña
como una luciérnaga avivando el pensamiento y su semilla.

La voz de Dios, la que hoy escucho y palpo aquí, transmutado
por el perdón y en la turbulencia de la conciencia y de la pluma,
sonando a nitrato y compañía, a trébol, a paráclito memorial,
es tan plegaria que ensimisma las esencias de la hombría
y es tan ella y tan múltiple que todo lo convoca y todo lo alucina.

FIJAROS EN DIOS Y BIEN VEREIS SUS ATOMOS Y OFICIOS, SUS
CAPITULOS,

cómo ensarta y ensalma los helechos, la atmósfera, el jugo
mismo de la vida, mirarle el pentagrama punteado por las glorias
y por las musas, leerle la cabeza tan alta y circundante
y ese plano que traza pendolista en cada nube y golondrina:
está como un árbol sostenido y estirado, siempre desquejándose
por su libro y su trapecio, por su son y por su remate:
es Dios, lo sabemos desde su nacencia entelerida y visionaria
imantado y frutificando entre ojos y constelaciones del relente,
en su alambique para las raíces y los zumos, diseminado y lirondo,
saliendo por los grifos, los macizos y los melones, por los nudos,
cada vez más muchacho y compañero, más viejo epistolario,
más hermano del aliento que nos nativa y nos corporiza, más lid,
más planta y semilla y más cemento, más piedra, ascua y vellón.



Fijaros en Dios, vedle sus faenas y sus colmos alados repitiéndose,
esa tira de cascabeles y de clavos, de solios y de pistilos,
que le cuelga del semblante como de una talabartera soguería,
allá y acá sobrevolando por su trocha y por su brecha:
es el esplendor que todo ser ansía ocupar, beber y distinguir
y tiene junto al codo y en su metabolismo, en su fiel soliloquio.

Fijaros en Dios, contempladle transitando lo inefable:
es nuestro pródigo pasamanos, la honda y peregrina madriguera
que siempre nos cobija con la solariega urdimbre de la fe.

Fijaros en Dios, ya lo veis entrando por haciendas y rendijas:
no hay nada tan grande que quepa entero en la persona y sobresalga.

CUANDO ALGUIEN BUSCA A DIOS CON ALBOROTO Y CON DESENFRENO,

destartalando todo lo que toca, volteando matracas y campanas,
gestos y gritos, empujando la tierra en sí, agitando efemérides,
zarandeando semejantes, pidiendo certificados y juramentos
de su divinidad,

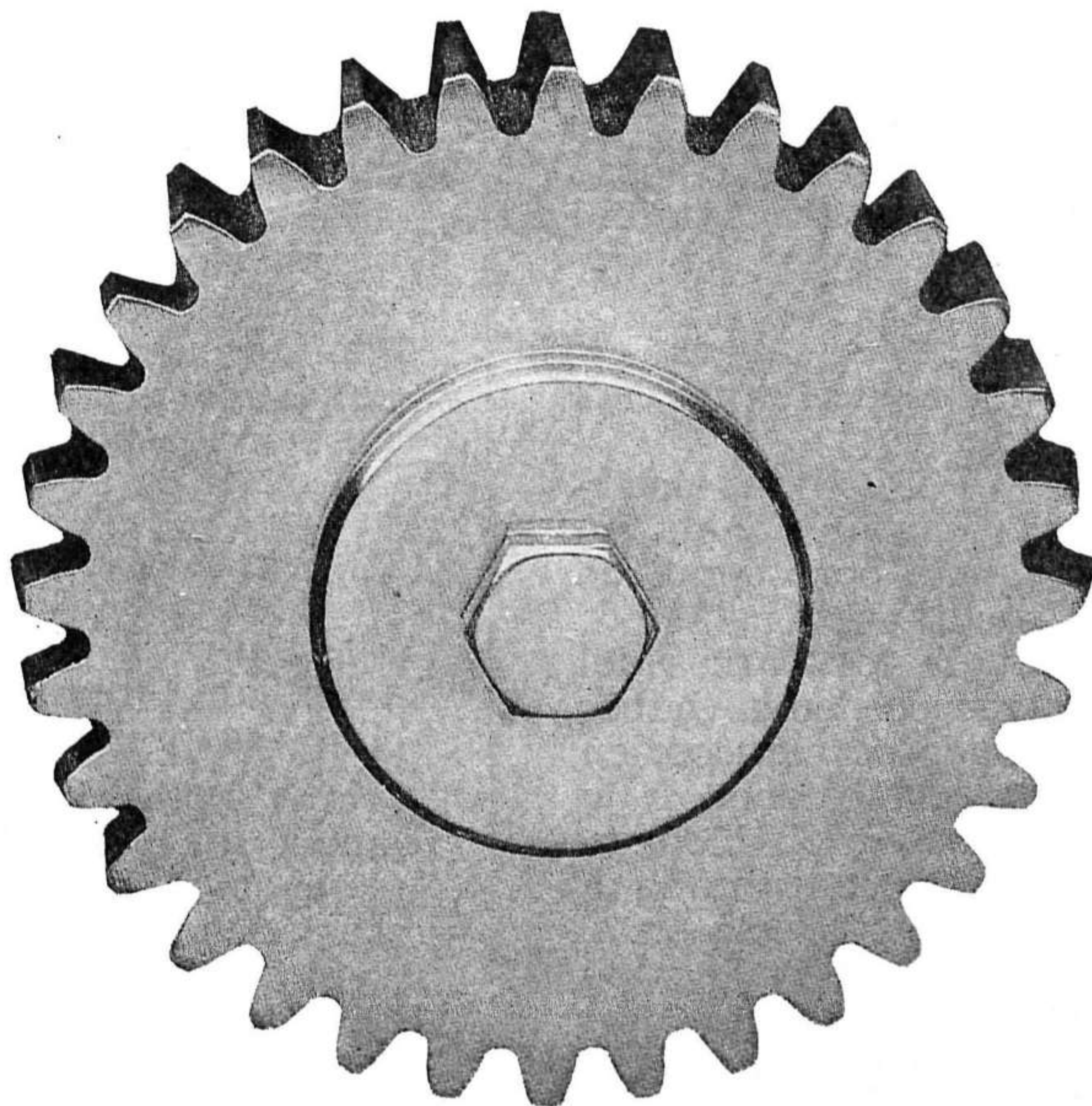
y parece por desdicha una cantera derruida
cayéndose o un tren descarrilado a campotraviesa, entiéndelo,
enseñale entonces esa estampa concebida y engendrada por el pecho,
la que no puedes hacer visible ni reliquia, aleluya o casida, núcleo,
porque el anuncio de Dios necesita implorar una larga tapia
que llegue desde aquí a sobrepasar toda linde y camino
y no hay cielo entre nosotros para desplegarlo en su paraíso.

Hay que enseñar a Dios como se leen las sílabas de un verso:
poniéndolo en la cara, purificándolo en la voz y en el proceder
para que ande por ahí sin arrugas y sin extravagancias,
esperando contento que un hombre le salude y se lo lleve.

Dios está para eso, para ser encontrado y bien vivido,
lo mismo que una fuente al borde y al cúmulo del tiempo,
lo mismo que una flor en el arriate, que un pájaro en la rama,
es así de fugaz y de perpetuo, de entrevisto y entresoñado,
tiene con él la fragancia encendida de una libélula
y la paciencia hermosa de las torres en perdidas lontananzas.

Si te preguntan por Dios, señálalo sin voces y sin arrobos,
enséñalo simplemente, arrodillado en todos los sitios y oquedades,
es un lego que acarrea víveres y salmos, un arlequín de junco
y flama que combina con su diálogo tristezas y esplendores.

Dios espera al trompicón que lo intuye y realza y aparece
y no se desanima, continuamente Dios acude y encandila
cuando un hombre de verdad le confirma, cuando un hombre lo fija
y sabe que su hechizo no tiene distancia ni límite en la nada,
por eso al que clama en medio del desierto, entre mallas y piras,
increpando su nombre con una bocina, hecho un garabato de pólvora,
hay que mostrárselo en la mínima hechura, en la más sencilla
y fiel semejanza, diciéndole míralo, imagínalo y gózalo.



LO QUE YO QUIERO SER

JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI

CREIA conocer, al menos de nombre, todas las profesiones y todos los oficios. Pero nunca pensé hubiera un quehacer tan original como el de William Stone, de Liverpool.

Ha muerto hace unos años. ¿Y sabe el lector qué menester ejercía? Pues el de saludador.

El saludador es el hombre encargado de saludar, porque saluda, no por su cuenta, sino por cuenta de otro al cual sustituye.

A la partida de los barcos del puerto de Liverpool solía haber quien, no pudiendo permanecer en el embarcadero despidiendo a la mujer amada, o más probablemente dejada de amar, encargaba a William Stone el sustituirle en el muelle prestándole su traje y su sombrero. Muchas veces una flor en el ojal servía mejor a la identificación, y William se deshacía en grandes gestos de despedida y de adiós. La viajera quedaba contenta, y el que se hiciera sustituir por pocos chelines no perdía el tiempo y

no se encocoraba esperando la salida del barco, pudiendo dedicarse, mientras tanto, a sus asuntos.

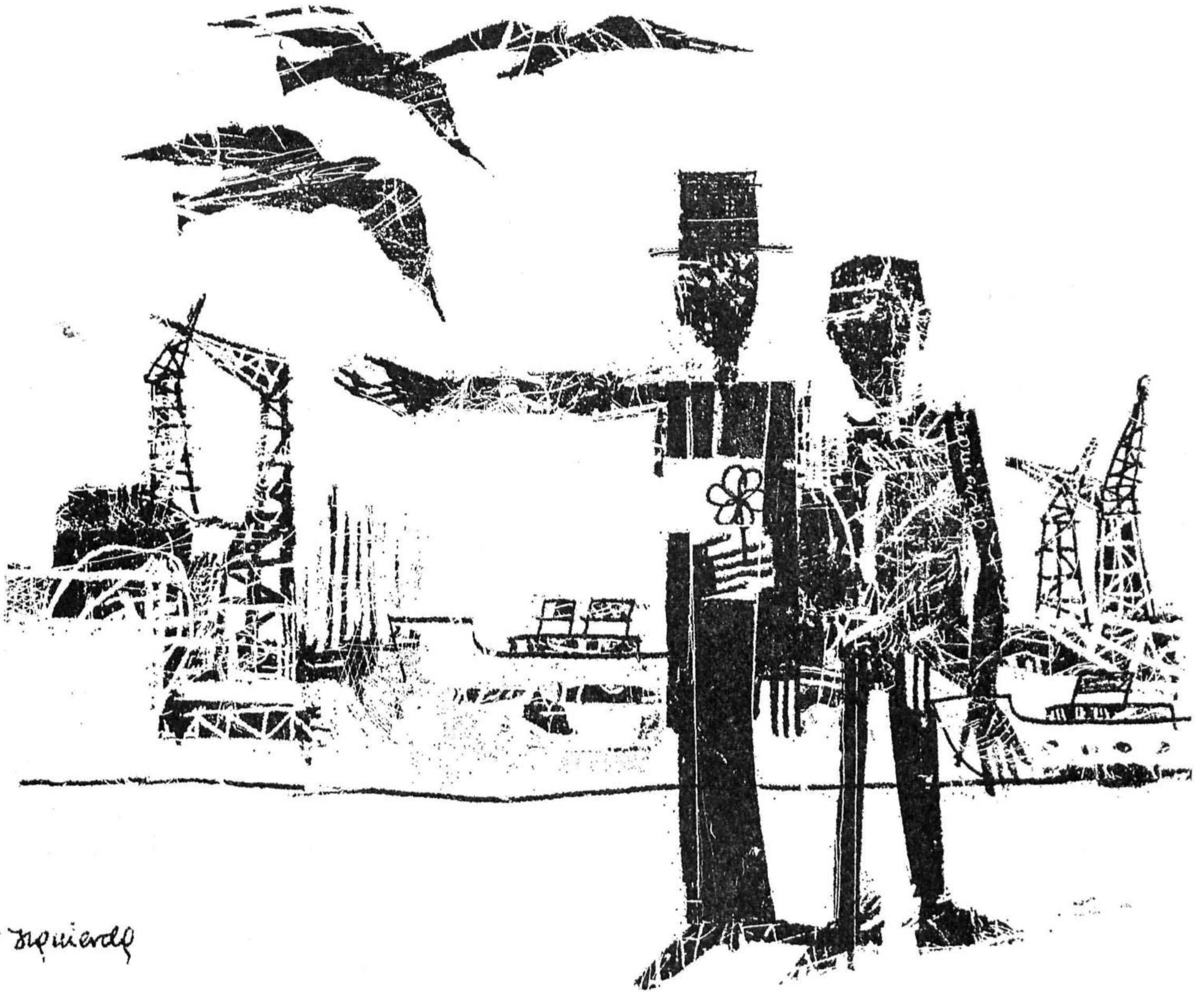
Esta ocupación es concebible en un puerto de mar como Liverpool, verdadera Bolsa de negocios de neblina, de alquitrán, inglesa. En España una profesión así no podría ser ejercida por falta de clientes.

* * *

¿Cuál es la razón que ha puesto a William Stone en trance de ejercitar esa profesión?

Muy fácil: él era, como es de suponer, un admirable hombre desocupado. Estas cosas no pueden ocurrirles más que a los ociosos. Es en el mundo de los haraganes donde, aguzando el ingenio, se da con la gran bancada del mejor mineral.

Pruebe usted, querido lector, a ser una temporada larga desocupado. Yo, que he comido durante bastante tiempo ese sabroso pan, sé algo de esto. Al cabo de algunos



Spencer

años de practicar honradamente este oficio, si no se ha muerto usted de hambre, una de dos: o se ha casado con la hija semihonrada de algún padre ladrón o ha encontrado a alguien que ha sabido aprovecharle en su beneficio. La vagancia es el gran estado de ánimo para los descubrimientos geniales.

Yo tuve un amigo, entrañablemente vago, que acabó inventando un nuevo pecado mortal. Luego anduvo pidiéndonos dinero a los ami-

gos para hacer un viaje a Londres y poder negociar el invento con las autoridades de la Iglesia anglicana.

Otro, presunto tenor, descubrió una nueva nota musical: el «ga». Do, re, mi, fa, sol, la, si..., «ga». Pero era una nota tan fuerte, tan estrepitosa, que su sola emisión rompía los cristales y la loza del local donde cantaba. Por eso el hombre podía darla muy pocas veces, y al aire libre...

Y volvamos a nuestro admirado William Stone. Un día, el pobrecillo, paseaba por los muelles de atraque del puerto, melancólicamente, cuando se encontró con un señor de su aspecto y estatura. Llevaba un sombrero de copa y parecía ex-

citado. De repente, el señor del «tubo» se plantó delante del amigo Guillermo y le dijo:

—¿Quiere usted ganar diez chelines?

Figúrese el lector la cara de asombro de William.

—¿Trabajando?

—No, no; sin trabajar.

Stone vaciló.

—¿Ve usted aquel barco que está soltando amarras? —aclaró el del sombrero de copa.

—Sí.

—Está desatracando, pero no desatraca nunca —gritó irritadísimo el del «tubo»—. Apuesto cualquier cosa que tarda lo menos media hora, y yo no puedo esperar. Tengo que atender mis negocios, so pena de perder muchísimo dinero; ¿usted me entiende?

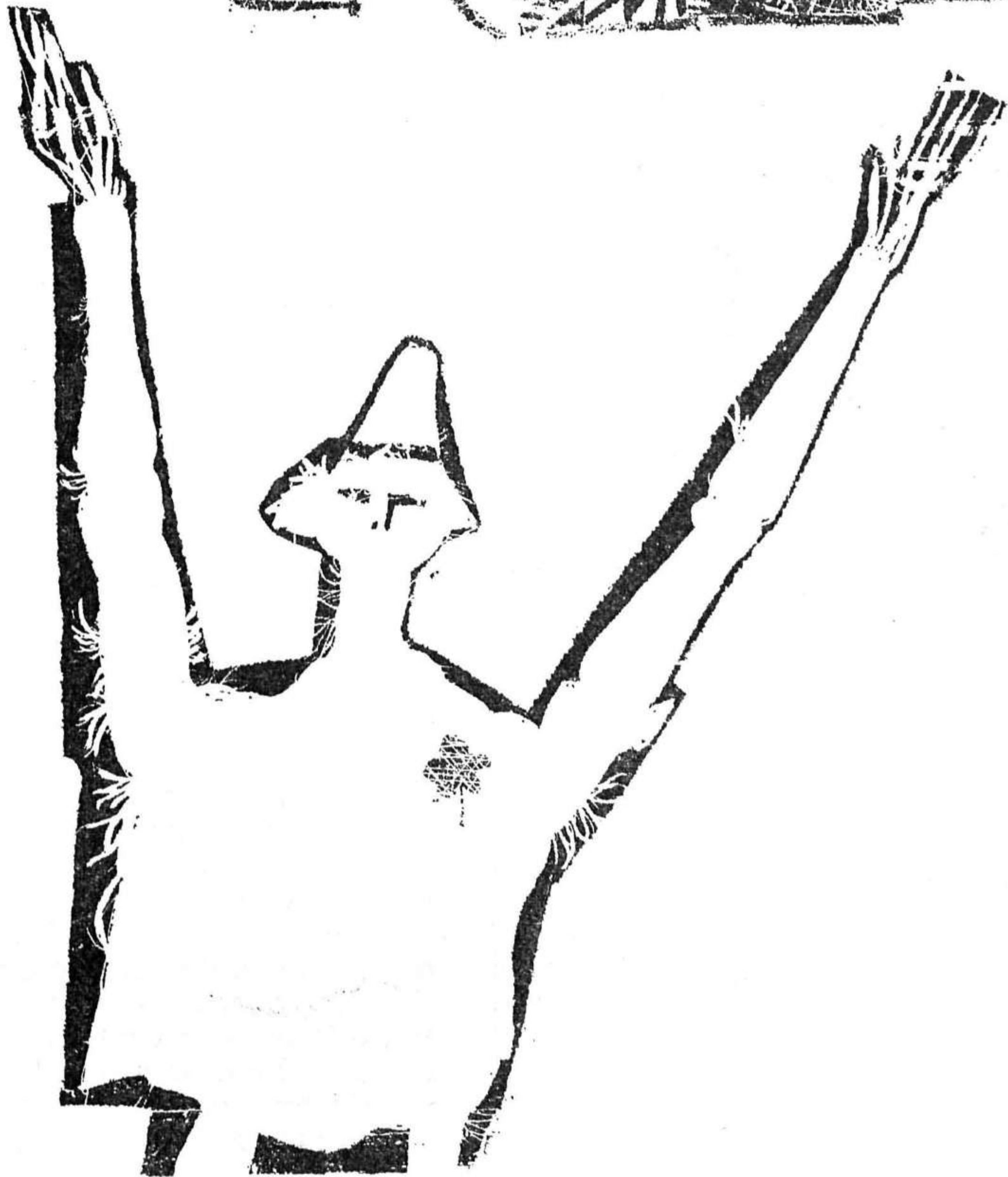
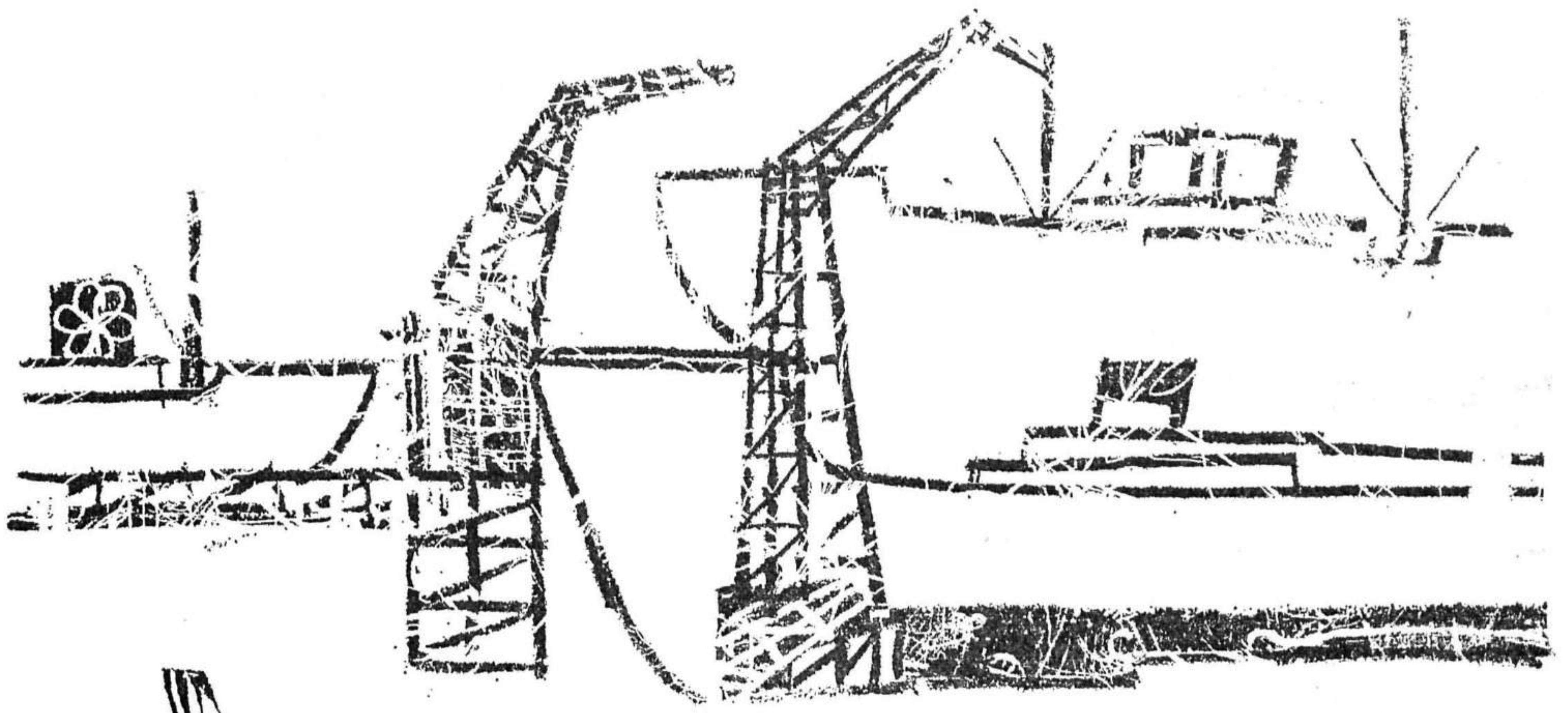
—Me hago cargo perfectamente; es curioso, eso es una cosa que a mí no me podría pasar jamás.

—Escúcheme, pues: en el puente del barco va una señora. Despídala emocionado con este pañuelo; ella le responderá. Usted no la podrá distinguir entre la gente apelonada del puente. Pero esté seguro de su respuesta. Salúdela hasta que el barco se pierda de vista. Debe usted ser el último en abandonar el muelle. ¿Me entiende? Póngase mi sombrero y déme usted el suyo. Colóquese también mi corbata y tenga los diez chelines.

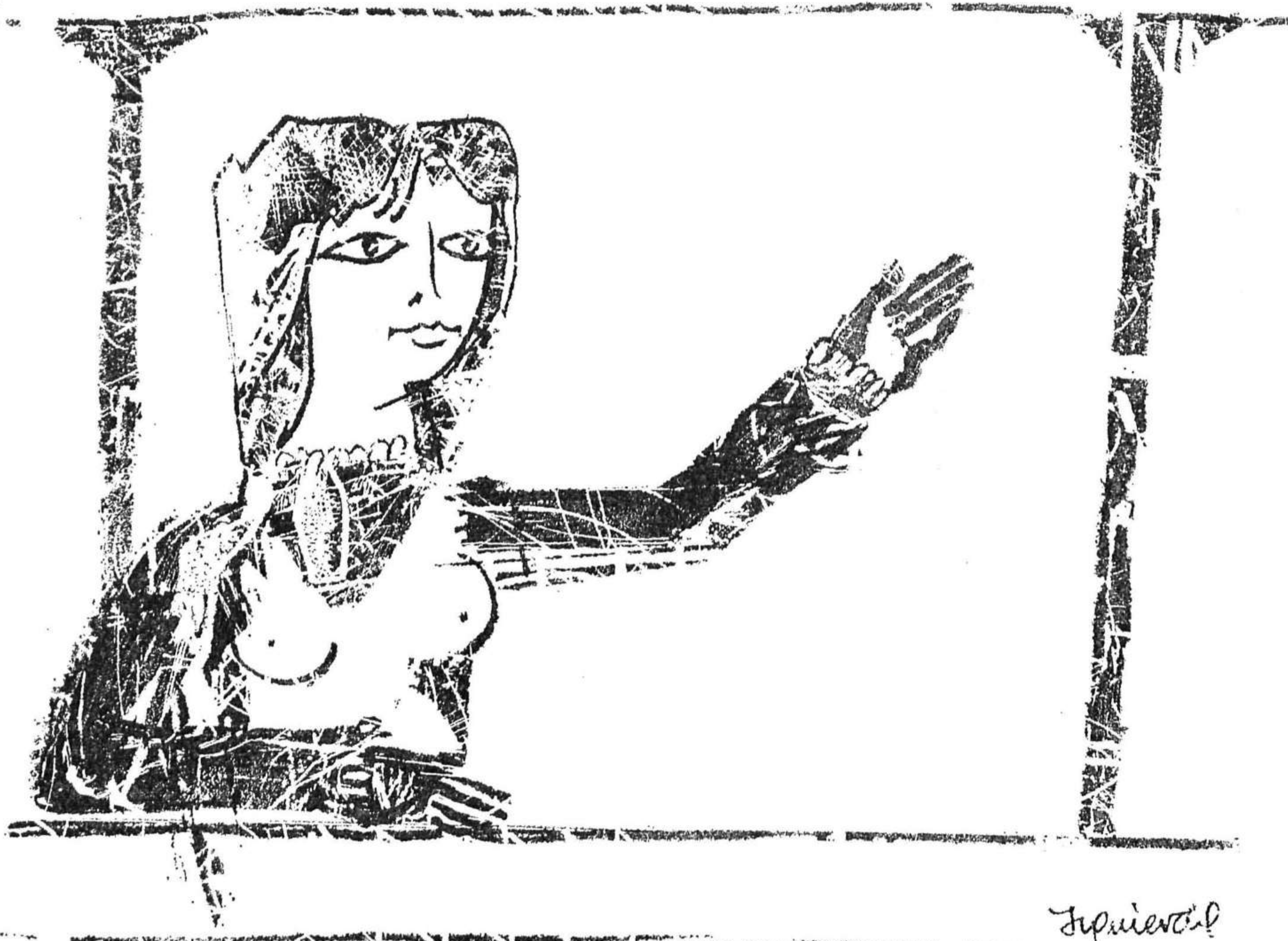
William Stone quedó en el primer momento desconcertado. Luego, mientras ejercitaba su función de saludador y ventoleaba el pañuelo, despidiendo a la bella desconocida, ya le andaban en la cabeza mil proyectos para el porvenir.

—¡Adiós! ¡Adiós! —agitó el pañuelo por última vez, mientras el barco se esfumaba en el horizonte.

Divisó en el puente un soto de manos moviéndose en señal de sa-



Siquieros



Figueras!

ludo. Pensó que la desconocida le miraba llorando y se le enterneció el corazón.

Fue la primera vez en su vida en la que una mujer le despedía amorosamente, zarpando en un gran paquebote de lujo.

Desde aquella tarde, William Stone encontró, de cuando en cuando, hombres atareados a quienes sustituir a la hora de los adioses. Y hubo mujeres hermosas que le enviaron su tristeza enamorada desde la regala marina de los puentes.

Así, durante veinte años ha estado este hombre mandando su falsa ternura a cientos de mujeres.

Hasta que le sucedió lo irremediable.

Cierta vez una joven bellísima tuvo la sospecha de que aquel hombre en gris, con una flor en el ojal, que le decía adiós con tanto afecto, no fuese su marido. Pidió los gemelos a una señora que estaba junto a ella y miró: vio al falso hombre en gris, con la flor en el ojal que ella había dado a su marido momentos antes de tomar el barco. Ya los marineros levaban escalas. Armó tal caramillo delante del capitán, que éste se vio obligado a parar la maniobra y dejarla descender.

Ya en tierra, se acercó al señor del traje gris y la flor en el ojal, que aún seguía ocupado en saludarla.

Se dio cuenta de cómo su marido se había hecho sustituir por él.

Cuando el barco zarpó y William Stone se retiraba, la joven le abordó enérgica:

—¡Esta flor es mía! —le gritó, al mismo tiempo que se la arrancaba llorando—. ¿Pero qué clase de oficio es el suyo?

—Señora, yo no lo he inventando. Vivimos demasiado a prisa. Esta es la razón por la que no hay más remedio que evitar las despedidas de los trenes, los aviones y los barcos. Los saludos y los adioses son una verdadera plaga social... Aun queriendo mucho a una mujer, el que va a despedirla no puede evitar el tedio de los andenes y los muelles. Los trenes, los aviones y los barcos no acaban de salir nunca... ¿Quién aguanta una hora diciendo adiós a un ser querido? De aquí el porqué soy un confeccionador de adioses, es decir, un saludador, a tanto el saludo.

—Basta de bromas —gritó la bella joven, irritada.

—Sin duda, asuntos urgentísimos han impedido a vuestro esposo permanecer en el muelle hasta la salida del barco.

—Mi marido no tiene que hacer hoy, durante el día, absolutamente nada.

—Entonces... ¿es que no la ama ya?

—Es una infamia. Ustedes los hombres no tienen sentimientos.

—Falso, señora. Reconozco que el mío es un sentimiento de diez cheelines, pero es un sentimiento.

La señora se abandonó a una desesperación incontenible.

—Cálmese. Después de todo, nada tiene importancia. Mi oficio —añadió William Stone con desencanto— es un oficio producto de la prisa y de la indiferencia humana.

* * *

En el fondo, este saludador del puerto de Liverpool es el representante de nuestra vida moderna, tediosa y artificial. Pero, sin embargo, España necesita ahora de saludadores mecánicos.

Frente al dolor y la desgracia, más que nunca en estos momentos,

los españoles conscientes necesitamos poner otro individuo que haga nuestras veces y hasta se parezca a nosotros y lleve nuestro falso sombrero de ternura y las corbatas atrevidas de nuestra pena.

Así veremos alejarse del litoral de nuestro corazón esta enorme tragedia española a la que dirá adiós el saludador de cada cual. Ese instante espero nos tenga a todos en nuestra tarea de reconstrucción.

* * *

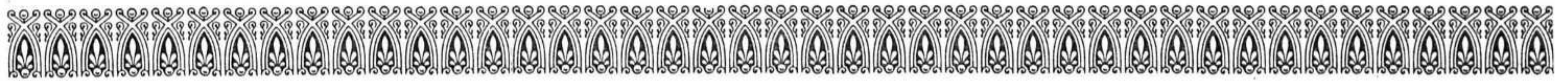
España no tenía, hasta hace poco, puertos populosos, hasta que, en los últimos años, el Gobierno decidió

dragar, ampliar y llenar de brazos amparadores de muelles los puertos de Bilbao y Barcelona... Cualquiera de los dos va a necesitar un William Stone que empavese de saludos sus aguas...

Modestamente me ofrezco para el cargo. Le echaré a las despedidas mi más agridulce queja. En el aire, mi pañuelo tendrá su ventolineo más emocionado.

Sin vanagloria, creo valer para ello.

Los españoles tendremos aún que despedirnos de tantas cosas, que me parece que donde mejor voy a estar yo... es de saludador.



SIETE POEMAS

JULIO HUASI

SABOTAJE

dentro mío alguien solloza y no sé quién es,
quizá fuera yo mismo perdido hace tiempo
y no pude salir encerrado como un niño
cuyos padres se fueron a dar sangre
a un almacén, un usurero, un hospital
y nunca regresaron. Pudiera ser
también que un extraño entró por ósmosis,
la cosa es que el sujeto llora sin parar
como si muchos difuntos lo rodearan.
No doy más, hoy día me abro con las uñas
para verle la cara y expulsarlo de una vez
y no me importa que no tenga donde ir.
Estamos en guerra, carajo, aquí no llora nadie.






GOYA EN EL METRO

tu gentío invadió las catacumbas, goya,
soltaste tu infierno por los túneles,
sólo tú tenías las llaves, estos son tus prófugos,
tu personal, tu presonal, tu herrumbre, toda
tu humanería en llagas con un trozo de marco
pegado aún en las nucazas, no me dirás que
son caprichos de artista, no seas goyesco
ni te hagas el sordo, francisco de, no te rías
mirando los pasadizos demoníacos con jirones
de naufragios de los ancianos y los nuevos mundos
entre hogueras de músicas revueltas, babel
de bramidos en el horno, cueva de tigres famélicos
donde dios pasó de largo con su bolsa trilateral,





señor de fuendetodos ven pronto a fuendenadie
aquí yacen los parias del capital, los expulsados
de su reino de oro, tus malditos y tus réprobos
porque ya no precisan su sangre en las calderas,
no te rasques la oreja, y lucientes, paco, oye de una vez
tu sinfonía siniestra en los atriles de estos esqueletos,
un incienso de carnes quemadas humea en estas
trincheras subterráneas, sepulturas vívidas entre
vahos de vivaldi, chopin, mucho rovirá y un bordón
funeral por petenera anónimo firmado por nos, tus monstruos,
no te hurgues los oídos ilustre y baja a los avernos y sus
galerías de carótidas usadas y ferias de sogas para el cuello
mientras tus trenes tenebrosos entrecruzan cual aullidos
sus féretros volantes con cirios en recuadro, bellos tus claroscuros,
y hasta pintan, míralos, en un trozo de sudario
tus locas escrituras con el dedo untado en sus vísceras
«no tengo pan ni madre ni techo ni planeta soy parado»,
te rompen los tímpanos a puñetazos, demente de aragón,
para que acudas de gala con las bragas de la duquesa por corbata
al estreno en tu honor del recital de las hambres, majo,
este concierto en dolor mayor para calavera y cuerdas rotas,
vente a la venta de horrores de venteo con buñuel
y su ojo galaxial en dúo de geniura y bocina a comer
de postre un buñuelo de espanto espolvoreado de cal,
y traéroslo al beethoven, trinidad de tapias y
ruéguenle se toque la 29, la hammerklavier así les
parta la audición a martillazos pero acomódense en
tal forma que puedan ver sus manos, si no es el aquelarre,
y puedan descifrar su sonata leyendo en el teclado.
Ay francisco cómo te plagian tus criaturas, vive dios
y qué más da, la libre empresa imita al arte, ven, apúrate
y moja tus pinceles cuando rompan a vagir tus toros escarlatas
e irrumpen sus cabezas por los úteros de españa,
madre, cuántas veces hubo de reponer su cría
como tantas degollinas hubo, píntalos de frente, maestro,
mira que alumbrarán con un parado flameando en las astas
y una nana de miguel y federico en cada ojazó,
no sé si será a las cinco o a las sangre de la tarde
pero estoy seguro que será con mucha música, vivan
tu madre y tu padre, chalado mío, pero sin soledades,
ay leré lorailo mamita mía los cuatro rockefellers
que se han meado que se han meado pero en tu leche,
virgen de la horca que se me vuelan las macarenas
y te dirán tus majas morenas al alba que van a
coger las uvas, los azahares de tu libertad ay leré



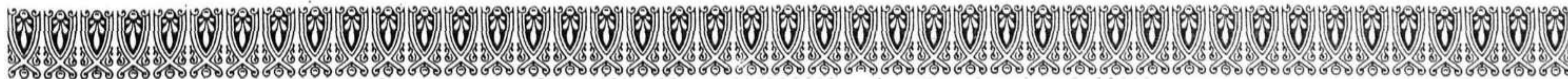
EL GURI

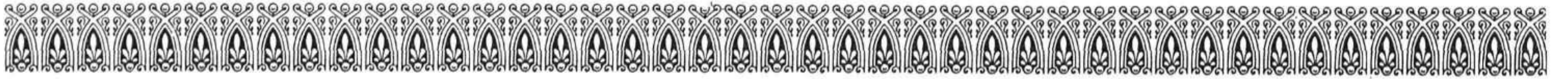
vagamos mi hijo y yo perdidos por un frío callejón,
me lleva de la mano como a un ciego en la neblina,
el puma y su cachorro marchan sin palabras
despatriados sin su américa en los pies
pero manando toda ella por los clavos,
las bisagras reventadas del alma, ahí van
el adán y su vástago sin eva, chaplin
y el niño, el dúo de ladrones de bicicletas,
fierro y fierrito sin caballo en la tormenta,
dos monitos brincando en occidente por un maní,
agarrado del ala de un gorrión sobre el vacío
debo darle de comer, de soñar, de humanar
pero en la última cena los platos son de humo,
en realidad el padre es él, me da consejos
con la voz de su baleada experiencia,
con solo nueve giros de calesa celestial
ya tiene tres látigos de estado en el lomo y
tres masacres tupidas, ene países, dos océanos
y un pavor animal a los helicópteros verdes.
Tomados de las uñas como dos huerfanitos
él me enseña a leer las brumas y yo a no ser poeta,
lleva a upa mis fantasmas y yo juego con las cuatro bolas
muy candentes, eso sí, ya son muchas las horas de fuego,
él busca en mis ojos la lumbre de un portal
y yo busco una novia que nos entibie a ambos
pero está todo muy caro para las ternuras de los pobres,
el pichón empluma bajo lloviznas demasiado históricas,
mi pibe, cabrito, chango, botija, gurí, chaval, le hablo en mil idiomas,
tu hermana está muy lejos tras un mar nos miramos en silencio,
papá les dejará un tesoro bárbaro de herencia,
siete versos inservibles, una navaja que cojea,
las bandoleras del pantalón, cáscaras de ilusos delirios
pero antes de eso les prometo un buen bailongo, una gran
fogarata, y los niños serán reyes y las patrias alegrías,
no te aflijas, guachito, total qué si vencemos,
nunca estuvo más oscuro que antes de atacar





Fotografia de Erich Anertach





AMORUMBRE, POR SOLEDADES

estoy crucificadamente solo y oro
que acuda magdalena y me descuelgue,
me cosa el roto corazón poético
con finos dedos tiernos, trémulos, mientras
los míos, marinos sangrados después de mucha mar
estremecen el tuyo hasta enflorar el trémolo
de tu ser, te noviaría como un niño a infinito, un
dios hincado ante la criatura más bella,
creadora y reina de mis claves y razón
de ser e inser, hasta la cerrazón de la palabras,
los límites ahogados, burbujas sordas de los idiomas
cuando el alfabeto del hombre es mie imbalbuceable
y sólo los ojos, su música cegada, aullante
pueden pronunciar un clamor mojado
de universo sobre los ínfimos amantes,
acariciáme estos fuegos, los azufres de mi destino
loco, este material de suplicios que me desvarían,
no ves que traigo la milonga quemada de proa,
la bodega inundada de ayes y cuadernas sin auxilio, yo
desplegaré tu alámen lila con todos lo soplos de mí,
mis alas tendidas a todo alar sobre tus alas,
mi humanía a su máxima nota y gloriam, nuestra
dulce pequeñez hechizada de inmensidad y átomo
sólo por que me descuelgues de esta percha de dos palos,
magdalena, y pueda amarte mientras cosés las redes
malheridas de este descorazón que pierde
todas sus capturas en ultramares de poesía,
sólo por decirte, amor, que te amo y me ames,
que armemos un casal para toda la eternura aunque
así pasen mil años nos descuelguen a los dos y al
uno del otro para hacer lugar a otros amantes,
otros flautistas de la materia y sus agujeritos
de soplar las melodías más hondas del serúmano,
el dúo maravilloso del macho y de la hembra, para
que nos comamos y bebamos en las noches más frías del pueblo
cuando sólo hay sangre y furia en cada plato y apuntamos
con todos los amores entre las cejas del contramor





QUERENCIAS

tus senos son dos campanarios que redoblan
en mi memoria a toda hora, tu sureño te dibuja
con el dedo en los vidrios empañados de esta europa
oscura y gélida como la caja de un banco,
me queman los añoros, los añares de nuestra ilusión
desde el primer beso de ojos en el octubre austral,
vos te pintabas las uñas con pétalos de malvones,
yo arrancaba sonatas con un palo en las columnas de la luz
en tu homenaje, morocha de todas mis canciones,
dios nos juntó siempre en tantos destinos que ya no sé
siquiera si es cierto que nacimos, si este jirón es tuyo,
tus pechos en la sombra son como las cúpulas de buenos aires,
córdoba, santiago, montevideo, mojadas por el crepúsculo
y el vaho dorado de sus carillones, tangos por ángelus,
yo sigo orando con azufres en la misa clandestina de los nuestros,
dónde andarán ahora tus ojos de potra y mate lunar,
ya no canto ni tu nombre, arcana mía, para no dañarte,
nos cruzaremos o no, puede y no puede, pero quién
nos quita lo amado, lo bailado, lo tan besado

HIGADO

mi pobre hígado se azota contra las costillas
como un negro encadenado en la sentina,
también en qué barco de penuras se enroló,
está inmenso como un planeta, un día de estos
zarpa de mí y se pone en órbita conmigo a la rastra,
se agrandó de tanto ir al frente en mil guerras,
traiciones, pérdidas amadas, réquiem de vinumbres,
antiguas patadas del hambre, tristajes y en general
conflagraciones con todo el viboral y la cuervada
que chupa de él contra la roca, mi pobre prometeo,
absuélveme, achura mía, aquí aguantamos todos,
ya vendrán los años verdes así en la tierra como
en el cielo, te prometo un palacio de cristal
en una hermosa facultad de medicina



CUMPARSITA

si supieras, amor, que aún dentro mío
te llevo por el mundo bajo mi piel de náufrago,
escondé tus alas que nos ven y vamos a la ruina.
Si supieras, amor, cómo queman tus estrellas en
el doble fondo de mi pobre corazón de pobre,
hay que simular, mi amor, mi único bien,
el contrabando de tus senos inmortales,
viajero de contramores y garúas. Y en
eso tus pezones se ponen a cantar
y yo muevo los labios quemados de amarte,
ventrílocuo de vos y tu voz de cielumbres,
digo en las aduanas que esa canción gotea
de las valijas rotas del alma, que es
una desgracia ancestral, un bandoneón que pierde, el mal
del sur y así vamos sonando y sonados por el planeta el
cantor y su amada enjaulada en las costillas,
no me rompas más, pasajera de mi ser, quién
sabe si supieras los terrores que me das
me dejarías para hallarte guarida en otro infeliz.
No doy más, mi vida, hoy me rugen todos los tigres,
irrumper por mis tragaluces, me destrozan la garganta
y tengo que darles de comer si no me devoran y
saltan a las calles a dejar el desastre,
sería el fin de esta cruz que anda, que hasta ahora
anduvo lo más bien sin que nos descubran,
no doy más, mi muerte, con tu cargamento de pumas.
Si supieras, amor, lo horrible que es andar
amurado por tus besos australes
y mis ojos garúan para adentro,
llueve tras las ventanas de tu historia,
me empañás entero, amor, y no hay vino
que lave los vidrios de la nochura atroz
de remorir sin vos pero contigo, pareja maldita
con el hueco de tu cuerpo en mi cama desolada,
dúo de guerreros heridos con el ceibo en las manos
regando sangre para salvar los cachorros del jazmín
putamadre con tanta flor, hablemos de otra cosa.
Y cebo mate con la bombilla clavada en las venas,
uno para vos, otro para los pumas —chupen, mi tropa—
sin que nadie se dé cuenta, y otro para el paria
y disimular que no llega ni un silbo, que los amigos ya
no vienen ni siquiera a visitarme
porque están todos muy asesinados junto
a aquel perrito compañero y el zorzal.

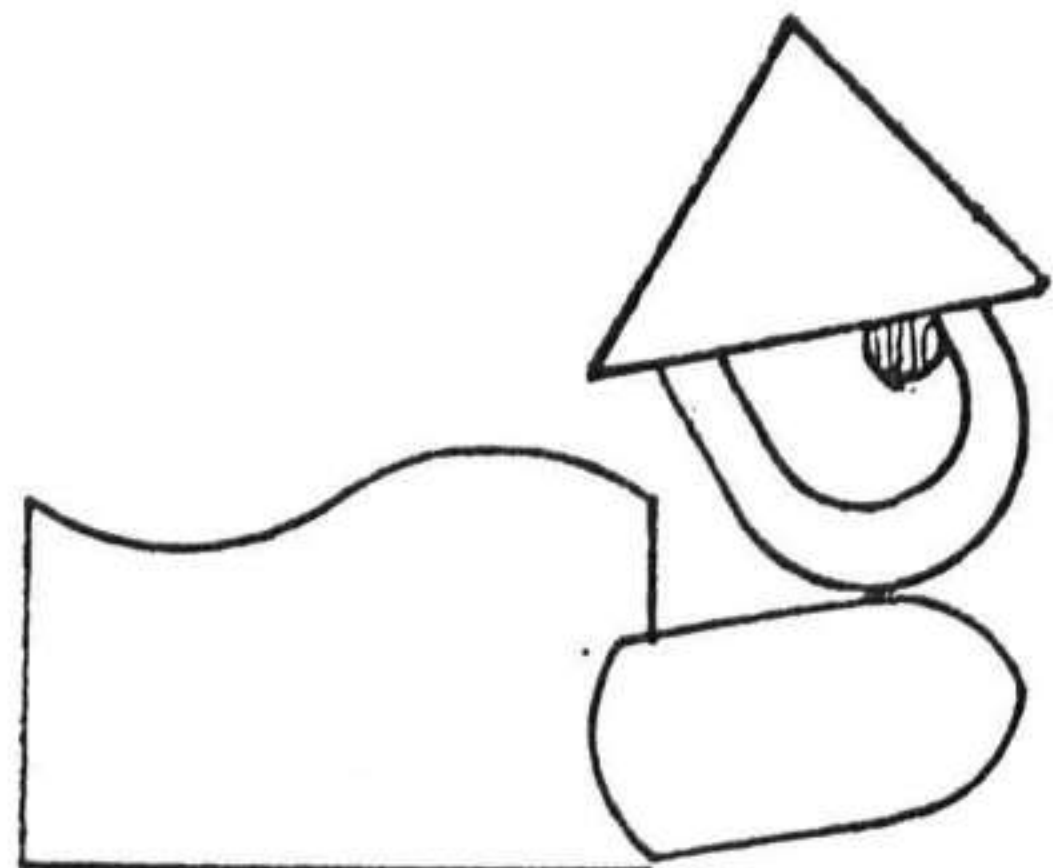
Si supieras, amor, que aún antes de partir
ya te extrañaba locamente y me dolían
hasta las pestañas por tu ausencia, no
sabe aquel que nunca dejó su amada
a la distancia que no hay adiós para el dios
de los amantes de américa, no me dejes
solo, amor, en mi aflicción, te amo, te amaré
la eternidad, mis gusanos cantarán tu nombre,
no me abandones, amor, no me destapes el alma
en este frío sin vos, expulsado de tu cuello, ámame
siempre como yo te amo, volveré a tus ojos y seré millones,
patria, patria



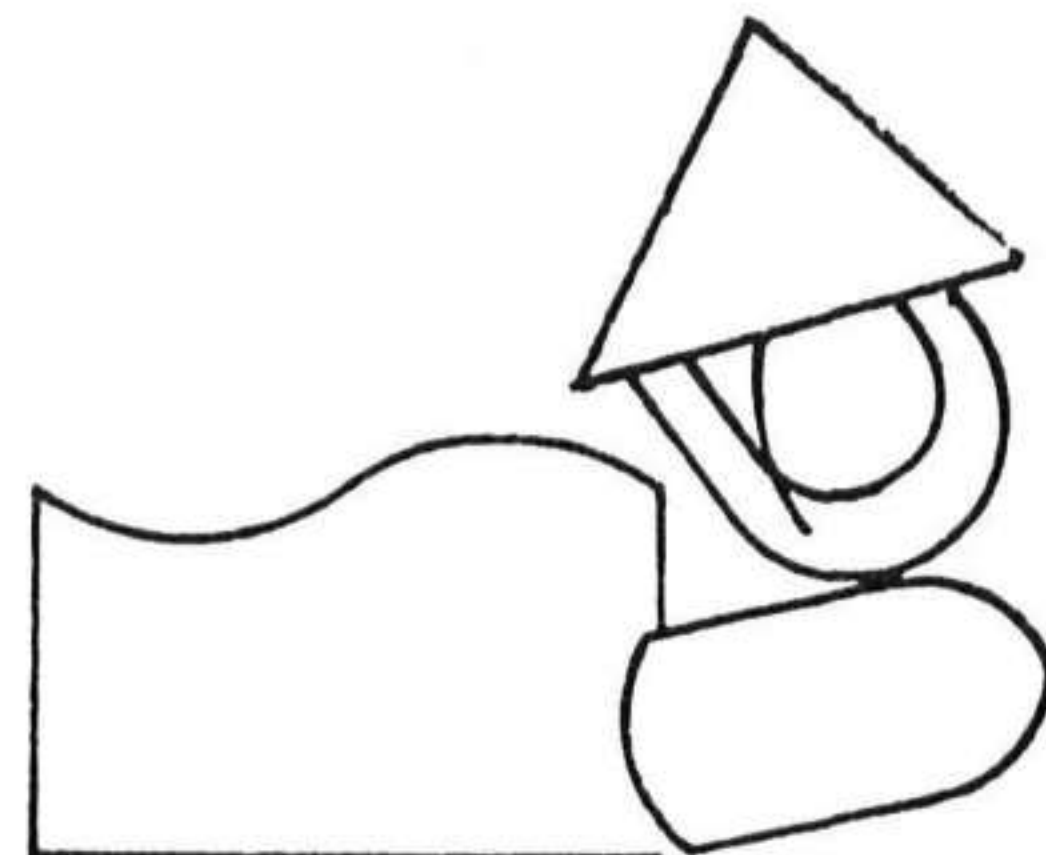
Fotografía de A. Ubeda

Lechu Zen

EL HOMBRE ES EL
SER QUE TRABAJA



SI NO HAY MAS REMEDIO



ΣANTIATΩ

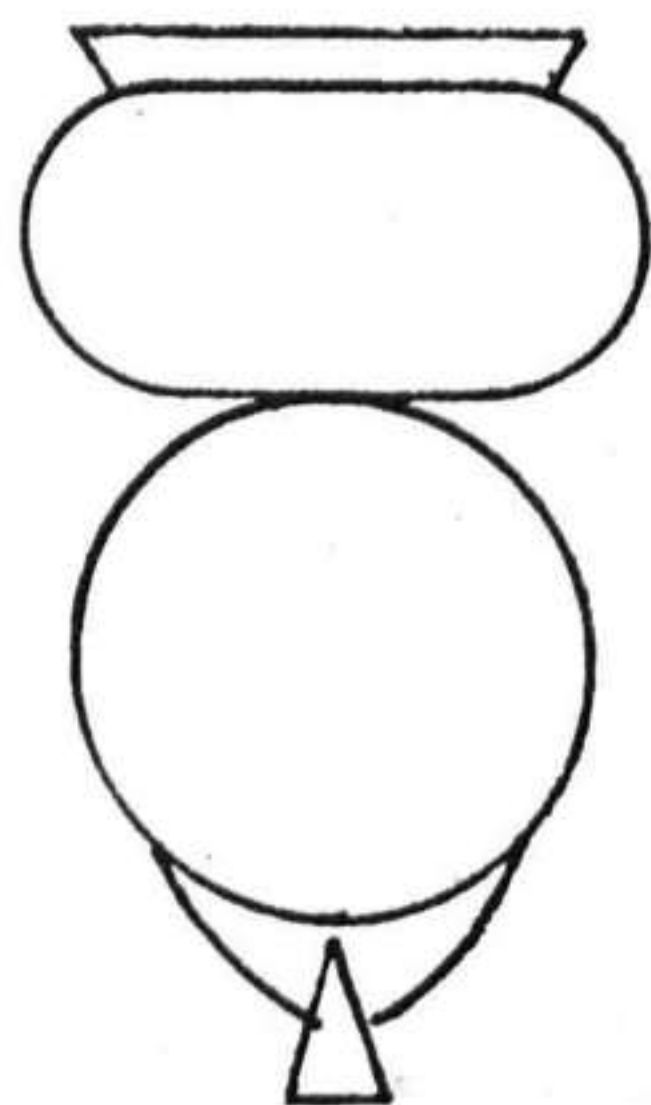
REFRANERO COMENTADO

Dime con quién andas y te
diré quién eres. O quién
muere.

Ningún tonto se vuelve loco.
Solo.

Donde fueres haz lo que vie-
res. Si puedes.

LA NATURALEZA
NO DA SALTOS.

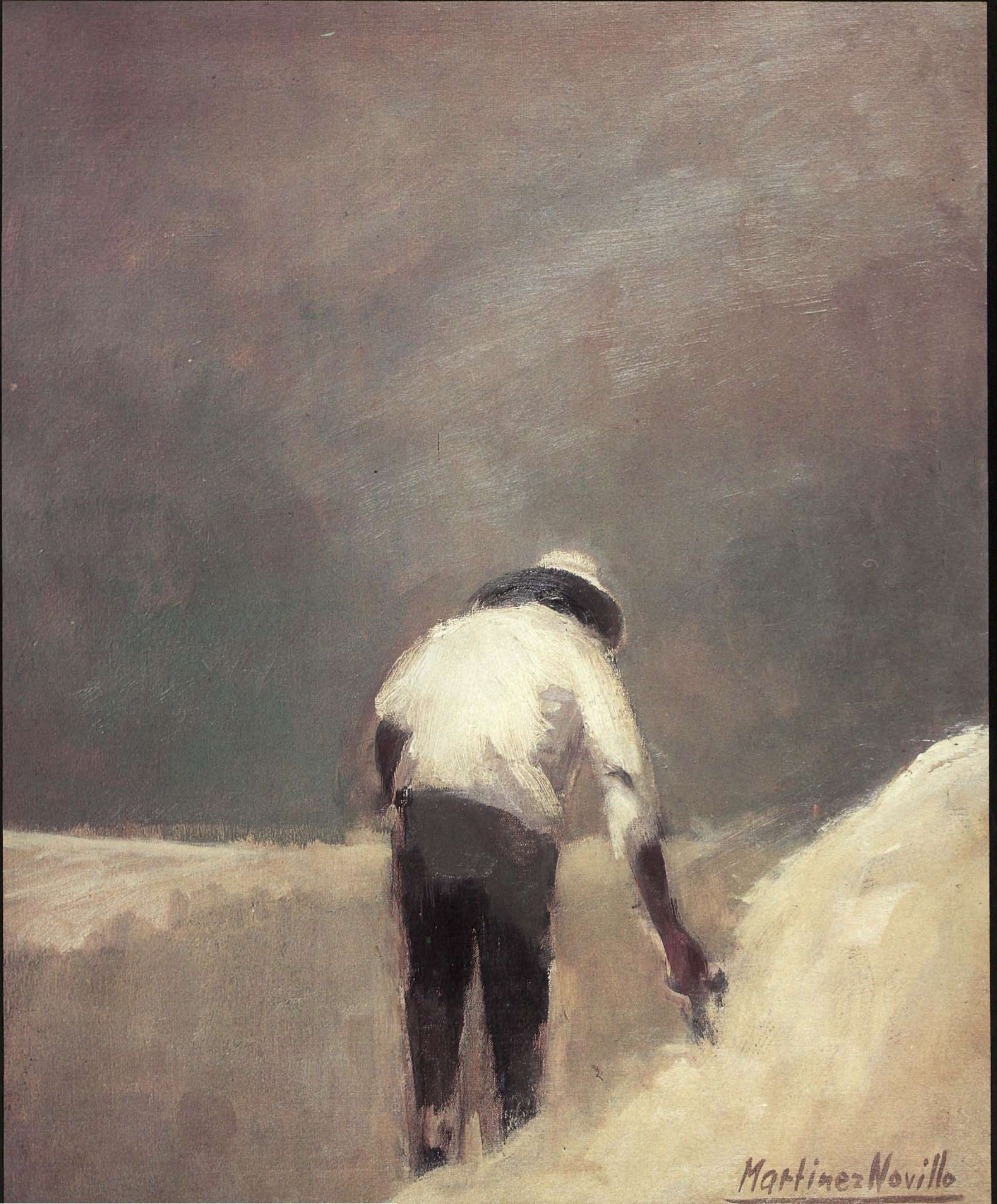


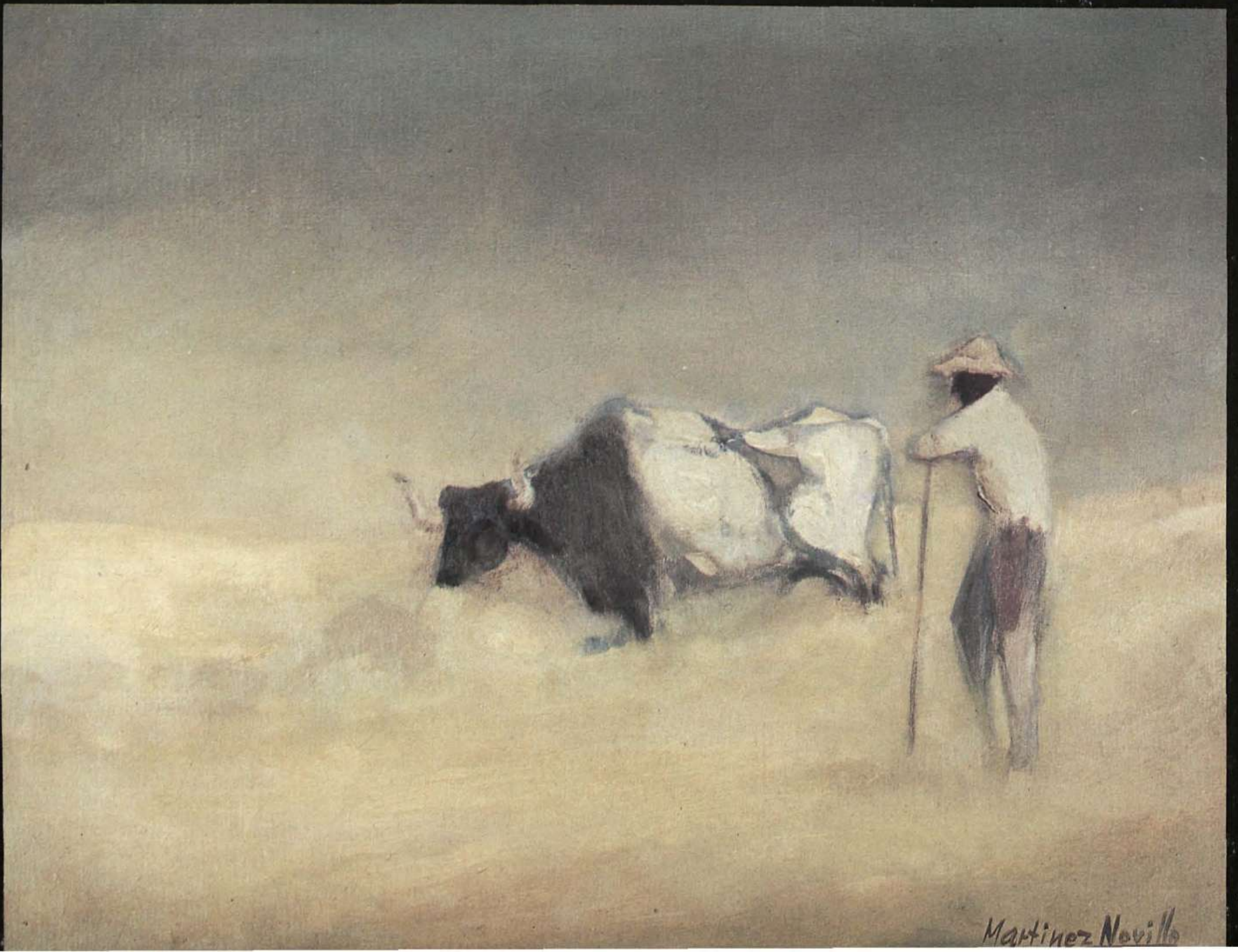
SÓLO ESTALLIDOS.



ΣANTIATΩ

MARTINEZ NOVILLO





... Una superficie que parece perderse en la nada, en una interrogación infinita.

Y el silencio, que se hace sonoro, cantando por las rastrojeras y llevado en volandas por el misterio.

Apenas una alusión, un gesto, una palabra; pero sólo como un deseo entrañable de querer ser, de permanecer concreto en un mundo inventado.

Y los senderos, que no llevan a ninguna parte, extáticos, perdiéndose en sí mismos, invitándonos a caminar hasta diluirnos en el incierto horizonte...

Martinez Novillo



PAUL VALÉRY:

LOS PELIGROS DEL ESPIRITU

BLAS MATAMORO

A la memoria de Roland Barthes

1

EL 20 de julio de 1945 moría Paul Valéry. Por insistencia del general De Gaulle, durante tres días, se le tributaron ciertas honras fúnebres que Francia sólo dispensó, antes, a escasísimos héroes nacionales. La preocupación de De Gaulle respondía, quizá, a una convergencia inmediata. Sin mayores esfuerzos de guerra, el general se había sentado en la mesa de conversaciones por la paz del lado de los vencedores. Había cumplido con el apotegma de Valéry: hacer que lo imaginario presione sobre lo real.

Vale la pena recordar los detalles de las exequias, por lo que tienen de espectacular, y por lo que conllevan de homenaje a un guerrero: de alguna manera, la preocupación axial de Valéry había sido el Espíritu, concebido como una potencia en lucha constante contra la Realidad. Honras militares, guardia estudiantil, desfile de antorchas en medio de un París tenebroso en que sólo estaba iluminado el Panteón, bandera tricolor sobre el ataúd. Francia, malherida por la guerra y la ocupación, rendía sus fervores póstumos al anciano poeta, soslayando, sin duda, sus simpatías hacia Oliveira Salazar y Mussolini, y su discurso de celebración a Pétain, en pleno ré-

gimen de Vichy, quizá por considerarlo un acto personal de amistad hacia quien había sido recibido en la Academia, años antes, por el mismo Valéry. Después de todo, éste había sido maltratado, en su medida, por el invasor: despojado de su cargo en el Centro Mediterráneo, prohibida alguna de sus obras, etcétera. Estas ambigüedades pendulares también formaban parte de la vida del espíritu.

Este entierro tan institucional al poeta de los impecables alejandrinos sonaba a definitivo. Se enterraba a un académico de otro tiempo, a alguien que partía hacia el reino de las sombras, sin la menor posibilidad de resurrección.

Ya en vida de Valéry, Keyserling había señalado su figura como la de una suerte de cadáver ejemplar: «Jamás, que yo

sepa, un escritor ha sido tan citado en vida como mi querido amigo francés. Pero, normalmente, sólo se cita a los muertos. Las influencias vivas fecundan; raramente son perceptibles» (1). Poco después de su muerte, Duhamel escribía, por el contrario: «Repito que nunca deseó la influencia personal, el imperio sobre los jóvenes espíritus. Y la vida, que pronuncia y que distribuye, le ha dado lo que no había pedido» (2).

Hoy sabemos que Keyserling y Duhamel tenían razón. El helado academicismo, la cultura oficial, la gloria prematura, habían hecho de ese anciano un cadáver respetable. Muerto, la Escuela de Frankfurt, reverdeciendo la voz de la dialéctica clásica, lo incorpora al moderno pensamiento crítico-social; la más conspicua publicación estructuralista—*Tel Quel*— lleva el nombre de uno de sus libros; es difícil no tropezar con su nombre y con sus citas en cualquier texto sobre problemas de teoría literaria. El mismo había previsto estos cursos y recursos de la mortalidad: «En la eternidad literaria, los más muertos tienen alguna oportunidad de revivir; los más ama-

(1) HERMANN VON KEYSERLING: *Entretiens. Europe. Amérique Latine*, Institut International de Coopération Intellectuelle, París, 1937, página 217.

(2) GEORGES DUHAMEL: «Esquisses pour un portrait», en *Paul Valéry vivant*, Cahiers de Sud, París, 1946, p. 41.

dos de cierto tiempo, también están expuestos a desvanecerse pronto en las bibliotecas del olvido» (3).

La primera tentación, al aproximarse a la obra valeryana, es la biográfica. En efecto, se trata de un escritor sin vida anecdótica, a-biográfico. Lo significativo de su vida cotidiana hay que buscarlo en los símbolos, no en las efectivas realidades, pues éstas corresponden, modestamente, a las de cualquier burgués parisiense de su tiempo, bien visto y recibido en ciertos salones mundanos con pretensiones de intelectualidad.

Simbólicamente, pues, valen sus estudios—todos incompletos—de derecho, matemáticas, arquitectura. Por lo que tienen de truncos, marcan toda su obra, compuesta de ensayos dispersos y de epigramas, como si se tratara de los fragmentos de un saber que no se atreviera a fraguar en sistema. Por lo que tienen de temático: el derecho, en cuanto a la búsqueda de normas, y a la fijación que el espíritu hace de ellas con respecto a sí mismo; la matemática, por lo que tiene de preciso, de esa precisión que Valéry calificaba de «mal agudo» (II,11); finalmente, la arquitectura, por lo que tiene de orden impuesto por el hombre al espacio natural, antifisis del espacio en el volumen, imposición de una normativa artificial al mundo de la inerte realidad.

Pudo tener una vida de las llamadas, convencionalmente, «activas». Su legajo militar así lo prueba: estaba en inmejorables condiciones para seguir la carrera de las armas. Y, en el tiempo de guerras que se aproximaba, le habría tocado participar de los hechos de mayor consideración mundial. Pero prefirió lo contrario: la guerra, reducida a símbolo, se convirtió en un empleo en el Ministerio del ramo; íntimamente, en un combate consigo mismo, que logró pasar de la aridez a la plenitud, a tra-

vés de una actividad casi secreta, de interrogación del espíritu en la intimidad de las recurrencias universales. Para entender la ley del crecimiento biológico no hace falta internarse en el bosque espectacular: se la puede estudiar en la modesta maceta del balcón, donde crece un anónimo helecho.

Valéry encarna uno de los últimos ejemplares del asceta profano, que nace con la eclosión de la cultura burguesa, en el siglo xvi, y culmina con la religión de la Razón Universal en la Revolución Francesa y en los arrebatos místicos de Comte. Por algo admiraba y recurría a Descartes, que se había encerrado en una estufa a meditar sobre los límites del saber evidente y la crítica de la conciencia, sin la ayuda de ningún dios ajeno a las propias posibilidades humanas de imaginarlo.

Enclavado en una de las ciudades más típicamente capitalinas del mundo, Valéry llevaba, por su condición de asceta laico de la escritura, una suerte de doble vida, vampiresca (hoy diríamos: esquizoide), repartida entre la intelectualidad y la mundanidad. Aquélla le ocupaba las últimas horas de la noche y las primeras de la mañana. En medio de la casa y la ciudad adormecidas, se levantaba, se preparaba su café y se enfrentaba con la íntima lucha: como Descartes, la verdad a pesar de lo evidente. Era un saber obtenido a expensas, al margen, de la vida práctica de la ciudad. Era el resto belicoso de este soldado frustrado. En el mundo de su coetáneo Proust, no habría optado por el militar Saint-Loup y su cuartel de Doncières, sino por el contemplativo Narrador y la balnearia y ociosa Balbec. Por decirlo con sus propias palabras, porque «un hombre que renuncia al mundo se pone en la condición de comprender» (I,621).

Más tarde, bien entrada la mañana, este vampiro se transformaba en el Príncipe Encantador de los salones y las comidas intelectuales. Hasta las diez de la

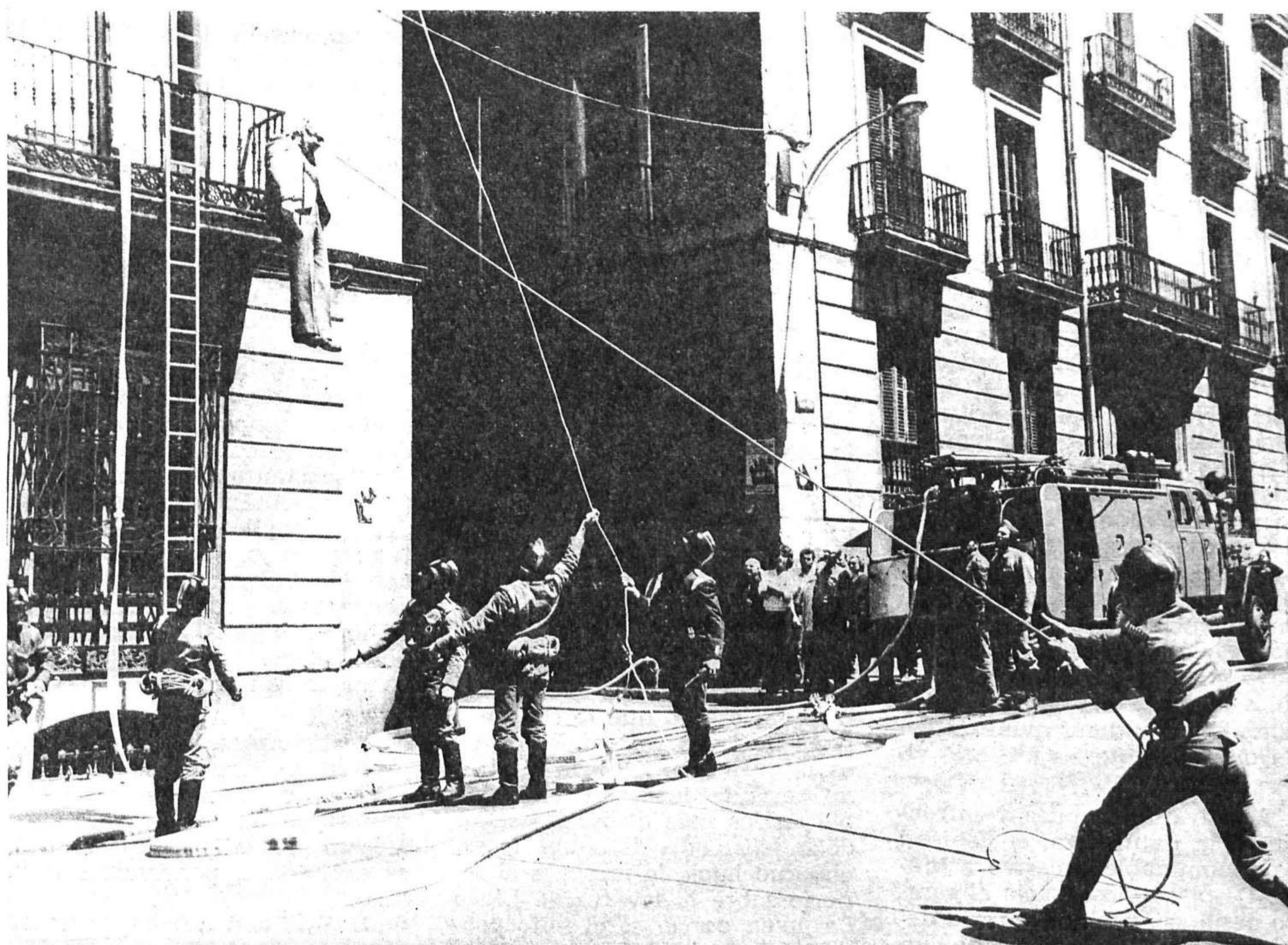
noche, en que, invariablemente, retornaba a su refugio, a su sombra, a la soledad laboriosa en que el mundo volvía a ser símbolo de sí mismo. Quizá también este monje prolijo y constante fuera el que, pomposamente, resultó inhumado en julio de 1945. Moría todo un tiempo: el de los intelectuales de la «soñadora burguesía», como la llamaba Drieu La Rochelle, los que se concebían investidos por la misión social de tomar distancia ante la sociedad y decirle lo verdadero.

2

Llevaría todo un libro sistematizar al epigramático Valéry y demostrar que hay una entera filosofía, dispersa en sus aforismos y su prosa fragmentaria. En este trabajo sólo trataré de abordar, a través de Valéry, el problema de la definición y actividad del Espíritu (con mayúscula, a la alemana), tema axial en su escritura.

Definir al Espíritu sin acudir a la trascendencia (o sea a elementos que no sean mundanos) ni a la metafísica (o sea a elementos que no formen parte de la experiencia, ni puedan ser experimentables), obliga al filósofo a usar el método existencial (*avant la lettre*, antes de que se constituyeran las filosofías de la existencia). Es decir: hay que

(3) PAUL VALÉRY: *Oeuvres*, Pléiade, Gallimard, París, 1968, tomo I, p. 523. En adelante, toda cita de Valéry remite a esta edición: el tomo va en cifras romanas; la página, en arábigas.



buscar la realidad de algo que opera, que actúa, que se manifiesta, pero que carece de una esencia, en el sentido de elemento de fijeza, al cual se sujeta eternamente. Por eso, más que algo a lo que se pueda abordar por lo que tiene de definible (definible: susceptible de ser limitado, apresado), el Espíritu valeryano es algo que no está ni es, sino que se ausenta. Algo que pertenece a ese *orden de cosas* que se superpone a las cosas y que las mediatiza para convertirse en obra y fin de sí mismo, ese orden que Valéry denomina «fiduciario». Nos confiamos a él, pero no tratamos de dominarlo, sino de admitir su naturaleza fluyente e infinita.

Este orden se denuncia por lo desigual del efecto respecto de la causa: el plus diferencial es

síntoma del espíritu. Para señalarlo hace falta un orden paralelo de convenciones, relevos, mojones, que constituyen una segunda realidad sobrepuesta a la Realidad en bruto. Esta realidad secundaria o espiritual cubre y domina a la otra, la primigenia, pero, de trecho en trecho, se desgarrar y la deja entrever. «Somos el juguete de las cosas ausentes —concluye Valéry— que ni siquiera tienen necesidad de existir para actuar» (II,945).

Ausencia que se constituye en realidad, paradoja de esa suerte de ser en devenir y que puede transferirse fácilmente al mundo del lenguaje: el ser no es Ser, sino Siendo, toda auténtica ontología está en gerundio. ¿No aparece aquí el íntegro y oscuro Heidegger del *Ser y tiempo*?

Más en detalle: ¿qué carac-

teriza, concretamente, a ese plus que es el síntoma del Espíritu, ausente y en acción?

Ante todo —esto no está dicho por Valéry expresamente, pero es una ausencia fundamental que sostiene su discurso y que, valeryanamente, hacemos valer como tal— porque es un plus instalado por el hombre en las cosas, que pasan a constituirse en una suerte de Reino de las Cosas (en marcha al clásico Reino de los Fines kantiano, horizonte quimérico pero, por ello, no menos efectivo), dominio humano sobre lo real inerte. Por el hombre el Espíritu adviene al mundo y el mundo es definido (acotado, limitado) como tal mundo. *Murdus*, en latín, es también «boca». Los alemanes aún dicen *Mund* por boca. El hombre, armado de Espíritu, devora la realidad, la mundaniza, en un acto

que, como el alimentario, es destructivo, triturante y, a la vez, metamórfico y nutricional.

Hay en el hombre una base biológica, con una tabla de exigencias mínimas que tiende a asegurar la reproducción del *bios*. En esto comparte el destino de todo ser vivo, desde el más simple al más complejo. Pero, sobre esta base elemental, el hombre, excesivamente, erige el orden del Espíritu, que desborda la relación utilidad/necesidad. No porque el Espíritu no tenga necesidades, sino porque ellas no le son heterónomas, o sea que no le vienen desde abajo y desde afuera, sino que las define y las sistematiza él mismo. El Espíritu «...nos ha dado un poder de acción que supera enormemente las fuerzas de adaptación, y aun la capacidad de comprensión de los individuos; nos ha inspirado deseos y obtenido resultados que exceden en mucho lo que es útil a la vida» (II,1059).

Adjetivamente, pues, y enfrentando la naturaleza, el Espíritu es denominable excesivo e inútil. Desplazándose hacia el campo de la estética, se logra la determinación valeryana de un orden de cosas del arte que, justamente, es la obra maestra del Espíritu, «pensamientos y actos que no son necesarios al funcionamiento de nuestro organismo o que no tienden a la mejor economía de ese organismo» (II, 1078). En algún lugar, contun-

dentemente (y remitiéndose a la metáfora que le adjudicamos, del mundo como boca y como proceso alimentario), Valéry dice que la obra de arte es un «excremento precioso».

3

Hemos subido al escalón conceptual del mundo. Falta ubicarlo en el escenario general donde está montado. Hemos en el Universo. Pues el Espíritu es «el inagotable creador y transformador universal» (I,871). El Espíritu actúa en el Universo, que es su antecedente y su espacio.

Por cierto que el Espíritu, pura potencia (o sea, conjunto de lo posible), no sabe de sí mismo, y lo que se pueda saber de él lo saben las conciencias particulares, o sea cada «yo». El Espíritu, frente a ese yo que lo conoce o tiene nociones sintomales de él, es una «mezcla», de la cual el yo sería la intermitencia, visible en los más dispares hechos de la existencia de aquél, la esclavitud hacia la mosca o el señorío sobre la ley (I,286). Léase *La joven parca*: es el mito poético del Espíritu indistinto, vagamente extendido en lo universal, en el seno del cual, como la picadura de una serpiente, surge, cada vez, el «misterioso yo».

He allí, entonces, los términos del sistema valeryano de ubicación y funcionamiento del Espíritu: una escena o espacio, el Universo; una tarea a cumplir sobre el reino inerte de las cosas, el mundo; un instrumento de autoconocimiento, el yo. A su vez, entre el yo particular y el vacío espacio universal, que el Espíritu va llenando de mundo, diversos niveles de mediación. Porque el Espíritu, que vuelve simbólico, dándole sentido, al opaco reino de las cosas, es, a su vez, símbolo de otro orden, completamente inaccesible, donde las categorías de *ser* y *conocer* ya no tienen vigencia. Las mediaciones son, pues, dos, y el término, inalcanzable, un terce-

ro: lo visible, lo espiritual, lo otro. Ante este umbral, kantianamente, el escritor detiene su discurso, manteniendo el profano rigor que lo inhibe de apoyarse en trascendencia o misticismo alguno que no sean los de su propia obra (ver I,875).

Por aquí redundamos en algo ya insinuado: que el Espíritu es, en sí mismo, indefinible. «Nada sabemos del espíritu en sí mismo» (II,1075). Y si agregamos que su término es invisible y su obra inagotable concluiremos que *nunca* podremos saber del espíritu en sí mismo.

No obstante su radical indefinición, el Espíritu puede ser descrito por lo que tiene de virtual, o sea, por su capacidad de actividad. Sería una suerte de concepto proyectivo del Espíritu, como el alguna vez ensayado por Valéry. Los ítems de este concepto son tres (I,926):

a) El Espíritu es un poder de transformación de sus propias representaciones.

b) Este poder, aplicado a una situación no resoluble por mecanismos ni reflejos simples, es excitado a ponerse en ejercicio.

c) Este poder trata de hacer corresponder la idea y los impulsos de acción por medio de los cuales, finalmente, el sistema viviente llegará a ponerse en un estado de disponibilidad de sus recursos, estado que podría denominarse *de libertad*.

Se trata, como resulta obvio, de una definición funcional del Espíritu. No lo definimos por lo que sea esencialmente, sino por la manera como, típicamente, funciona. Allí está la realidad inerte, automática, repetitiva, idéntica a sí misma, resistente a cualquier intento de dotarla de sentido, inconmensurable, en suma: la realidad natural. Aun cuando el Espíritu decide sembrar toda su obra en una mera pulgarada del polvo que se extiende por lo natural, aun cuando toda su vida sea un trazo insensible sobre este grano de polvo, por la virtud de imponerse sus propios cánones, sus propias medidas, puede llegar a consi-

derar inconmensurable en relación con esta dación de sentido (II,382).

Pensemos en algunos cabos ya atados:

1.º Que por el hombre, el Espíritu adviene en el Universo y constituye el mundo.

2.º Que el Espíritu, funcionalmente, es poder que se actúa.

3.º Que el Espíritu, excediendo el mero orden conservativo de la naturaleza, opone las unas a las otras, las energías naturales o, indistintamente, conjuga las dispersas (I,1022).

4.º Que este advenimiento del Espíritu por mediación del hombre compromete a la especie humana en una aventura que se denomina, precisamente, Espíritu, o sea, conjunto de «ilusiones y pretextos que hacen falta para la acción» (II,1078).

A esta altura del examen podemos concluir una segunda definición, no ya *funcional*, sino *operativa*, del Espíritu. No ya definiendo al Espíritu por lo que hace, sino por la serie de sus realizaciones cumplidas, o sea, por su *historia*. El Espíritu es lo que puede y es su historia. Se trata de otro elemento expreso ausente del discurso valeryano, del cual intentamos —otra vez: valeryanamente— el rescate. La Historia. Se trata de «la ciencia de las cosas que no se repiten. Las cosas que se repiten, las experiencias que se pueden rehacer, las observaciones que se superponen, pertenecen a la Física, y, en cierta medida, a la Biología» (I,1135).

Esta historicidad de la obra espiritual, como se ve, redefine el tiempo: en lo natural, lo físico, lo biológico, el tiempo no tiene una cualidad particular, pues dos momentos en que un mismo fenómeno se repite idénticamente son el mismo momento. En cambio, la Historia instaura una diferencia cualitativa que hace incomparable un momento a cualquier otro: es el Reino de la Diferencia Absoluta, de lo Absolutamente Concreto. El Espíritu todo lo hace por única y exclusiva vez, o sea, que procede por progresión infinita, lineal,

plena de sus obras, vacía de todo en su ausencia.

¿Y si, dando una vuelta más de tuerca, tratáramos de definir la Historia como la Biografía del Espíritu? Los textos valeryanos nos autorizan a componer una respuesta aproximada.

Ambos términos se definen por correspondencia. Por una parte, como vimos, el Espíritu, contraponiendo o conjurando las fuerzas energéticas de la naturaleza, constituye un orden de libertad. Por otra parte, es por lo que hace, o sea, que es su praxis, su historia. Y, finalmente, califica específicamente el tiempo en función de su historia. La Historia valeryana puede conceptuarse, pues, como *la práctica que construye el Reino de la Libertad en el espacio natural, dotando a sus realizaciones de una temporalidad específica*. La Historia es la Historia de la Libertad, entendida dialécticamente, o sea, como conciencia negativa de la opresión. «Soy libre cuando me siento libre; pero me siento libre cuando me pienso oprimido, cuando me pongo a imaginar un estado que contraste con mi estado presente» (II,1095).

Concluyendo, la historia es única y universal, Historia Única de las Cosas del Espíritu (II,1205). Esta unicidad proviene de la unidad misma del Espíritu y del escenario mundano en que opera su historia. Es así que no puede ser sino universal, entendiendo por Universo lo que, elementalmente, nos señala su filología: una sola vertiente, el canal por donde fluye el único Espíritu que hay. Universo, historia, práctica, términos que se interdefinen, que se interpenetran como en una estructura, es decir, que no pueden ser sino en

función recíproca. Con estos presupuestos, fácilmente, inscribimos a Valéry en el campo de la filosofía dialéctica. Se trata, entonces, de ver cómo se desenvuelve, dialécticamente, el Espíritu.

4

Hay dos Valérys dialécticos. Uno es expreso: es el que centra su antropología en la definición del hombre como «animal dialéctico». Aquí, dialéctico está usado como sinónimo de «dotado de lenguaje», conforme a la remota raíz griega (*dialektòs*). Lo dialéctico equivale, en este sentido, a *habla*. Pero toda habla implica interlocución, es decir, intercambio de mensajes, diálogo. Por allí se pasa a toda la sistemática dialéctica no manifiesta, pero activa, del pensamiento valeryano.

Hay multitud de notas en el comportamiento del Espíritu que remiten a su dialecticidad. No podemos decir que el Espíritu sea dialéctico, pues lo dialéctico no es, sino que *va siendo*. Pero sí podemos atribuir dialecticidad al Espíritu. He aquí aquellas notas:

1) El Espíritu —y su órgano principal, el pensamiento— es, ante todo, activo y práctico: «El pensamiento es, por esencia, impotente para salir de sus propias combinaciones. *Todo esto pertenece al orden de la acción*» (I,813). «Sólo sé lo que sé hacer» (I,899).

2) La actividad espiritual se sintomatiza por sus resultados, las transformaciones producidas en su entorno. En esto reside lo «ideal» del Espíritu, o sea, lo instrumental del mismo, que se organiza en pensamiento: «Las Ideas son para mí medios de transformación —y, por consiguiente, partes o momentos de cierto cambio—» (II,71). Algo similar ocurre con el espacio de la ciencia («poderes de acción bien demostrados», II,301) y con la dación de sentido: «Un Hecho es un exceso de significación» (II,523).

3) El Espíritu tiene una moción continua, una movilidad que lo lleva hacia el Ser, atravesando la «cáscara» del Parecer. El *Seyn* se logra a expensas de la *Erscheinung*. «El oficio de los intelectuales es remover todas las cosas bajo sus signos, nombres o símbolos, sin el contrapeso de los actos reales... Idólatras son todos los demás, que toman las palabras por las cosas, y las frases por actos» (II,619). «Nuestro ser se opone a nuestro parecer» (I,1499).

4) A pesar de no ser, sino de ir siendo, la meta perseguida por el Espíritu es su ser definitivo, o sea, su conocimiento de sí mismo, que no puede ser sino ontológico, ya que cuando sabemos algo sobre algo decimos: «Algo es...» Valéry es categórico a este respecto: «Saber sólo es un grado para ser. Sólo es verdadero el saber cuando es transformable en ser y en sustancia de ser, o sea, en acto» (II,738).

5) Una de las categorías dialécticas fundamentales —la totalidad universal— afecta notoriamente al Espíritu valeryano.

La universalidad es definida como un sentimiento, el de «per-

tenencia de todo objeto a un sistema que contiene (por hipótesis) elementos para definir todo objeto» (I,1235). A su vez, como espiritual que es, esta universalidad tiene historia: «La vida de las partes del ser viviente desborda la vida de este ser. Mis elementos, aun aquellos de mi espíritu, son más antiguos que yo. Mis palabras vienen de lejos. Mis ideas, del infinito» (II,649).

La presencia universal y totalizante del Espíritu define, a su vez, a lo humano: «Ser humano es sentir vagamente que hay algo de todos en cada cual, y de cada cual en todos» (II,862). Estamos ante la clásica construcción del humanismo burgués, la especie universal dotada de un mismo Espíritu, que universaliza todo lo que la especie hace. Este doble concepto (la humanidad como especie, *Menschlichkeit*, y como calidad específica de ella, *Humanitas*) remite al historicismo clásico, desde Vico hasta la Ilustración alemana, llegando hasta la vida universal del Espíritu hegeliano y a la universalidad de los procesos económicos concretos de la teoría marxista. Por supuesto, como dialéctico que es, el Espíritu universal se une y se homologa en el desarrollo de sus contradicciones: así la humanidad es un «vasto sistema de seres vivientes y pensantes..., cada uno de los cuales se encuentra, a la vez, solidario y opuesto a todos los demás» (II,1082).

Además de entroncarse con el humanismo clásico —abstracto en los ilustrados alemanes, y concreto en el historicismo universalista de Hegel y de Marx—, esta concepción del Espíritu como totalidad universal de lo humano-concreto en proceso de logro de su propio ser, anuncia y se incorpora a las construcciones de la filosofía de la existencia. El hombre no lo es por la presencia, en su organismo, de un don esencial y escatológico que se denomine Espíritu, sino porque pertenece a una especie que es Espíritu porque tiene historia y hace la continuidad

de la misma. No hay hombre que no lo sea en el seno de la especie total y universal. «Quien está verdaderamente solo no es hombre» (II,532). «El hombre está perfectamente obligado a considerarse como todo» (II,583). «Un hombre sin otros no es un hombre» (II,891).

6) De lo dicho inmediatamente antes se desprende esto: que el Espíritu opera, sobre todo, teniendo en vista *lo otro*, lo que no es sí mismo. Todo proceso espiritual es, por naturaleza, un proceso de *alteración* (*alter: otro*). Después de la alteración sobreviene el ensimismamiento, o sea, la vuelta (retorno dialéctico) al sí mismo. Pero este sí mismo ya no es idéntico al anterior, sino que es para sí mismo. Se ha producido un vaivén dialéctico en que el ser se pierde para recuperarse, se altera para ensimismarse. «Estar alterado es volverse otro: corromperse. Por lo tanto, hay que desalterarse, retornar, recurrir a lo que exige cuanto vive» (I,204). «Ya no es posible ser sí mismo» (I,294). «Todo pensamiento exige que se tome una cosa por otra» (I,1264).

Estamos, como se ve, en plena problemática hegeliana del ser. El ser para sí es la Unidad que se enfrenta con las otras unidades. Como determinación, necesita, a la vez, de un sentimiento de diferenciación (rechazo por las demás unidades) y de atracción por las demás unidades, pues no podría determinarse si ellas no estuvieran allí posibilitando su diferenciación. De esta contradicción el ser para sí obtiene la cantidad, que es la medida de sí mismo. «El otro existe para él sólo como un eliminado, como un momento suyo; el ser para sí consiste en eso: que se ha salido más allá del límite, más allá de su propio ser otro, de modo que, en cuanto es esta negación, es el retorno infinito en sí» (4).

Esta necesaria duplicidad de actitudes del ser —atracción y repulsión por los demás seres en

(4) HEGEL: *Ciencia de la lógica*, traducción de Augusta y Rodolfo Mondolfo, Hachette, Buenos Aires, 1956, tomo I, p. 202.

unidad— señala otra característica esencial de lo dialéctico: nada es sino contradictoriamente, por una continua movilización de sus contradicciones. «Las contradicciones hacen la sustancia de nuestra actividad espiritual» (I,325).

Lo contrario de lo espiritual es, por lo mismo, lo idéntico, lo inmóvil, lo que se pierde por conservarse estático. «Sea cual fuere, un pensamiento que se fija toma los caracteres de una hipnosis que se vuelve, en lenguaje lógico, un ídolo» (I,1162). «Una idea no puede ser fija» (II,204). «Una idea es un cambio o, más bien, un modo de cambio, y aun el modo más discontinuo del cambio» (II,205).

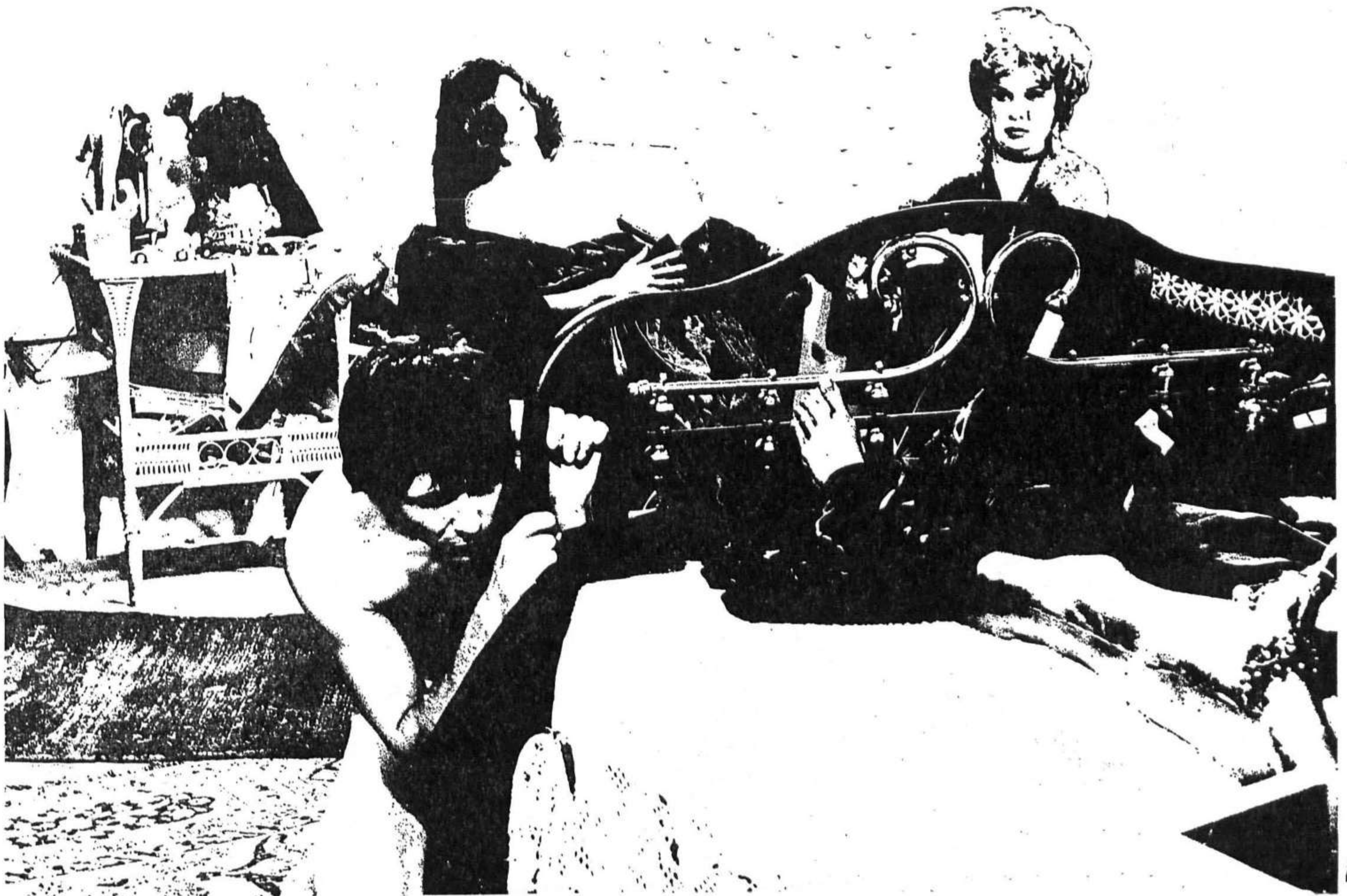
Hay una suerte de hambre por lo inexistente que moviliza al Espíritu, que lo obliga a estar en movimiento, a vivir en la contradicción para evitar esa muerte por parálisis que son la identidad y la fijeza. Otra vez

Hegel: la apetencia del ser. Al Espíritu «le falta infinitamente lo que no existe» (I,1025). «Yo valgo por lo que me falta» (II,649). «No sería posible *amar* algo que se conociese completamente» (II,752).

Vemos, pues, en el escenario del Universo, que el Espíritu constituye su Mundo a golpes contradictorios de ser, avanzando desde lo existente hacia lo inexistente, tan pronto instaurando el orden en la anarquía de los datos naturales, tan pron-

to desordenando lo ordenado, para imponer un nuevo orden que supere al desorden, y así hasta el infinito. «La vida tiene algo de accidente que se ha dado sus propias leyes... El individuo lucha contra la ley; el intelecto lucha por la vida contra la vida» (II,231). «Lo que no está fijado, no es nada. Lo que está fijado, está muerto» (II,697). Este vaivén pendular del Espíritu, la dialéctica de la vida, lo lleva a vivir sin fijarse, buscando su ser, evitando la nada y la muerte.

Es cierto que el Espíritu corre en pos de ausencias, de cosas in-existentes. Pero no es menos cierto que esa búsqueda existe, o sea, que niega lo inexistente de su objeto al convertirse en existencia objetiva. Y, por otra parte, esa búsqueda tiene un acontecer presente, o sea, que la búsqueda de lo ausente se vuelve presencia. «El hombre ha inventado el poder de las cosas



ausentes. Por ellas, es hombre» (II,542). «Por medio del hombre, lo imposible presiona sobre lo real» (II,775).

7) Demás estaría encarecer la categoría de lo negativo si no fuera porque es otro ingrediente dialéctico inexcusable. El mismo Valéry lo admite con toda translucidez: «Hay que reconocer que el poder de destruir es enormemente superior al poder de construir, porque está plenamente de acuerdo con la más poderosa ley del mundo» (I,330). Y no sólo el Espíritu avanza negativamente, sino que lo hace agresivamente, con cierta belicosidad. El Espíritu es chocante, desafía y ataca lo real, negándolo, y afirmando las categorías de un nuevo orden que emerge de su negativa laboriosidad («el laborioso nihilismo» a que alude Valéry, I,352). «El hombre es absurdo por lo que busca y grande por lo que encuentra, y no hay nada precioso que no haya encontrado chocando» (II,316). Por ello es importante ignorarse: es la condición indispensable para «actuar contra sí mismo» (II,459). Sólo debe reconocerse —otra vez: negativamente— el propio error, pues a través de errores sucesivos es posible la sucesiva aproximación a la verdad, que, quizá, sólo sea esa trayectoria ordenada de errores discontinuos. Así como se vio que la libertad era la conciencia negativa de la opresión, se ve ahora que la verdad puede ser la conciencia negativa del error. «El espíritu vuela de tontería en tontería como el pájaro de rama en rama. No puede hacer otra cosa. Lo esencial es no afirmarse en ninguna» (I,307). «El espíritu vive de diferencias, la separación lo excita; el defecto lo ilumina; la plenitud lo deja inerte» (II,672). Hegel explica la historia de la filosofía como la necesaria sucesión de doctrinas provisionarias y erróneas que conducen a la doctrina verdadera: ésta es la conciencia crítica de aquéllas. El espíritu hegeliano también sueña con una inercia: el estado de reposo, el Absoluto, en que los motores de la his-

toria se encuentran detenidos y las categorías del Espíritu se confunden en una indistinción de tipo místico. Algo así como ese mundo trans-simbólico del Espíritu de que habla Valéry en párrafo ya transcrito, inaccesible a la razón, al menos en este estado de la Biografía del Espíritu en que estamos.

Esta negatividad hace que la actividad espiritual (por medio de la inteligencia, a la cual denominaremos, provisoriamente, su órgano —*organon*: también sistema) sea una actividad corrosiva, que se dé a expensas de esa suerte de tesoro ciego, inerte, que es lo real. «Lo propio de la inteligencia es terminar con lo interminable y exterminar la repetición» (I,889). «La inteligencia, diariamente, devora lo que existe» (II,1018). Estamos a un paso del dantesco *gran rifiuto*, el gran rechazo de la realidad que hoy revive en la filosofía de Herbert Marcuse. «La operación fundamental y constante del conocimiento es rechazar indefinidamente todo» (I,1217). «El carácter del hombre es la conciencia; y el de la conciencia, un perpetuo agotamiento, un desprendimiento sin reposo y sin excepciones de todo lo que pa-

rece, a pesar de lo que parezca» (I,1225). Por ello es que, en medio del mundo repetitivo, fijo, insignificante, de lo real, el Espíritu se siente extranjero. Este sentimiento es el punto de partida del conocimiento, la posibilidad de nacimiento de la distancia que hace posible la existencia de *objetos*. «La mirada extraña sobre las cosas, esa mirada de hombre *que no reconoce*, que está fuera de este mundo, ojo que se siente frontera entre el ser y el no ser, pertenece al pensador» (II,699).

8) El Espíritu es, pues, en un primer momento, irreal, aunque esta irrealidad (enemistad, rechazo, extrañeza ante el mundo de lo dado) movilice su actividad, y esta práctica cree, a su tiempo, la realidad espiritual. Pero, en primera instancia, «se alza contra los hechos, contra la evidencia —ha concebido lo que existe como un desorden que debe cesar» (I,1029). Este mundo de lo opuesto al Espíritu —lo que el Espíritu define como su opuesto— es el orden (mecánico, automático, reiterativo) de lo natural.

La realidad natural es mero soporte del Espíritu: es el instrumento con que opera aquél, pero sus construcciones, sus formas, sus sistemas de sentidos, sus estructuras, se dan a expensas de lo real-natural. «Lo real no tiene importancia para mí más que en la medida en que soporta, alimenta, preserva, excita, segrega lo sensible y lo inteligible y, por lo tanto, lo no-real» (II,735). Lo real no tiene sentido, no puede concebirse, es un mero estar sin ser, que se define por lo privativo, por exclusión. Sabemos de lo real que el Espíritu tiene hacia él una apetencia negativa, que choca con él, que se lo lleva por delante. No que lo concibe, pues «el espíritu sólo concibe al espíritu» (I,356). Y al decir concebir, implicamos, con Valéry, lo que el concepto —hegelianamente, otra vez más— tiene de negativo y de creador en su negatividad. Al determinar, niega; al determi-

nar, crea: he allí su doble, ambigua, dialéctica virtualidad.

De lo real podemos suponer que es infinito, pues también lo es la praxis del Espíritu, que necesita de un soporte infinitamente extendido. «El espíritu, por sí mismo, no posee medio alguno de terminar con su actividad esencial, y no hay pensamiento que le resulte un último pensamiento» (I, 796).

Si bien también sabemos de lo real que tiene cierta «manera de comportarse», obediente a normas inmutables de identidad y de automatismo, sabemos, también, por oposición, que son normas a las cuales el Espíritu rehúye obedecer, pues aborrece la repetición, y cesa de comprender y de atender en cuanto se apodera de lo que denomina una ley» (I,924). «El espíritu crea el orden y crea el desorden, porque su ocupación es provocar el cambio» (I,1027). Estas normas que no cambian son una suerte de «verdad natural» frente a la cual el Espíritu aparece como espíritu de mentira, «ebrio de la negación de la nula realidad» (II,171). Pero, dando una vuelta más a la espiral dialéctica, con-

cluimos que esta mentira en lucha contra la nulidad natural, construye las verdades—provisorias y fluyentes—del Espíritu, en camino a una supuesta verdad infinita constituida por la propia marcha infinita hacia sí misma.

5

La reflexión valeryana va de la antropología a la historia, y vuelve a la antropología. Define al hombre por su dimensión espiritual, a la historia como biografía de lo espiritual (por lo mismo, como historia humana) y, al señalar el curso negativo y antifísico del Espíritu en el seno de lo real, vuelve al hombre, definiéndolo como sujeto de estas negatividades, misterioso yo que emerge del Espíritu, armado con ese poder de corroer lo real, como Minerva de la cabeza de Júpiter.

Esta reflexión toca el eje de una meditación sobre la cultura, entendiendo ésta (freudiana-mente, si se quiere) como un sistema de prohibiciones instintivas que hace posible la convivencia humana en sociedad. Un

conjunto de represiones socialmente útil. El hombre «civilizándose, reabsorbe una parte de sus deseos, se priva de una parte de sus actos satisfactorios, y disimula otra. El salvaje está oculto en su interior, se hace *Espíritu*» (II,526/7).

Anecdóticamente, al morir Valéry, buena parte del mundo espiritual fundado sobre la base de un universo construido a partir del Mediterráneo, a través de Grecia, Roma y el imperialismo cristiano que las sincretizó, se destruía a sí mismo, empleando medios técnicos que podían colocarse en la más afinada cúspide de la civilización.

El Espíritu universal e interminable de la aventura dialéctica valeryana había corrido sus riesgos. Y Valéry, al terminar esta segunda guerra mundial, podría haber dicho, como al término de la anterior, que las civilizaciones debían reconocer su mortalidad. El Espíritu se había arriesgado mortalmente, y admitía que tenía un lugar geopolítico privilegiado (el estanque mediterráneo) y que sus días, en lugar de alargarse en un futuro infinito, estaban contados.

Aquellas honras fúnebres al asceta laico de la meditación dialéctica estaban destinadas, más que al individuo singular y concreto que se llamó Paul Valéry, a una institución lujosa que también estaba destinada a reconocer su mortalidad, como el mundo imperial que la había sustentado y ahora se encontraba, bruscamente, frente a su propio fin. La Europa conquistadora y espiritual, dialéctica y profana, pasaba a ser un recuerdo de poder y una realidad de símbolo, el símbolo que quedaba fraguado en los textos de sus escritores. Quizá, por ello, al cerrarse sus lúcidos ojos meridionales, Valéry haya exclamado para sí mismo, como el San Antonio flaubertiano, otro asceta voluptuoso de su saber: «¡Oh, dicha! He visto nacer la vida y comenzar el movimiento.»



DISCURSO SOBRE COMO ECHAR UN DISCURSO

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

El alemán H. M. Enzensberger, como en ediciones anteriores Auden, Senghor, Montale, Neruda, Alberti, ha sido el dedicatario de las últimas «Noches de Poesía» que se celebran anualmente en Struga, en la Macedonia yugoslava, y que convocan allí a tres centenares de poetas de todo el mundo, cuyos recitales se extienden de Struga a numerosas localidades de la región para llegar a término en su capital, Skopje. Enzensberger, sustrayéndose con destreza a excesivas solemnidades que pudiesen vulnerar su imagen de rebelde —y, para no pocos criterios conservadores, de maldito— acudió sin corbata ni énfasis a su homenaje en la catedral medieval de Ohrid y dio allí lectura al siguiente, breve y no menos anticonvencional discurso, que le solicitó para NUEVA ESTAFETA Fernando Quiñones, invitado por España, junto con Manuel Vázquez Montalbán, a la número XIX de las «Noches Poéticas» yugoslavas.

EN la expresión artística de festejos y celebraciones me parece que pocos pueblos han llegado tan lejos como los macedonios. El arte de festejar incluye el acogimiento, la cordialidad y también una cierta exageración; los pueblos ricos malentienden éstas y otras muchas cosas. ¿Qué son una fiesta, una celebración? Son una huida de los problemas cotidianos, un vehículo del recuerdo y del olvido, un mercado abierto a los acontecimientos amorosos, a las incomprensiones y a los descubrimientos, una ocasión de hacer gastos superfluos. Pero son también un rito y no hay rito en el mundo que no se sostenga sin algún discurso. Las celebraciones han de ir acompañadas de discursos y, puesto que estamos en

una celebración literaria, en una celebración de poesía, no nos va a ser posible eludir pronunciar un discurso sobre la poesía.

La mayor parte de estos discursos —lo deploramos— suelen ser bastante largos; otros —esperémoslo así— son más breves. Pero, incluso si no llegan a ser enteramente oídos (quizá porque nos hemos dormido a ratos o, sencillamente, porque hemos preferido ir a bañarnos o a escribir un poema), y aun sin saber lo que fue dicho en tales alocuciones, si afirmaban, negaban o confirmaban, una cosa es cierta: nuestros discursos siempre serán más aburridos y más inútiles que la poesía misma. Desde siempre fue así, así sigue siendo y así va a seguir siendo en el mañana.



Dibujos de Payró

Puedo asegurar esto con mucha convicción, ya que en mi vida he escuchado muchos discursos y conferencias sobre poesía y que, ay, también he pronunciado alguno. Eso sí: que por lo menos siempre sean los poetas quienes, mediante frases solemnes y largas como una caravana de camellos vacilando en el desierto de la cultura, arrastren sus discursos tras sus propios poemas: ¡queda mal, pero no sería lo peor! Y es que, en contra de las apariencias, hay relativamente pocos poetas. Más notable es el ruido levantado por millares y millares de cátedras, mesas de redacción, estrados oratorios y asientos escolares. Los burócratas de

la literatura, los profesores de literatura, los revendedores de la literatura son quienes arman esa ruidosa confusión y quienes tantas veces nos han tratado de instruir sobre poesía, qué es, qué significa, y qué se debe hacer y no hacer.

No tengo mucho que oponer a tales tesis y, en vez de llevarles la contraria, cierro con gusto mis oídos. Esas murmuraciones sobre la poesía me molestan; apenas se presentan, cierro la puerta tras de mí, me escondo. Sí, queridos amigos, me quedo en mi poema y en mi refugio. Numerosos son los críticos que por este motivo me condenan: *¿Pero qué le pasa*



a ese hombre?, ¡No puede desaparecer de la noche a la mañana!, ¡Sabe usted cómo se llama eso?: se llama escapismo, ¡No quiere comprometerse!, etcétera.

Les ruego me disculpen; no he pretendido ofender a nadie. Quizá será mejor que empiece por el principio. Pues bien: cada uno de nosotros ha tenido alguna vez la posibilidad de jugar, aunque en la mayoría de nosotros cuesta ya recordarlo. Y uno de los juegos más antiguos y elementales es el del escondite, un juego difundido en el mundo entero y conocido por todas las sociedades y civilizaciones, desde las de la caza a las de la electrónica. Desgraciadamente, los mayores lo juegan escasas veces o, a decir verdad, lo juegan, pero sin placer: manifiestan sin querer que juegan a ese juego. En realidad, por lo que procuran esconder que juegan al escondite es porque han llegado a encontrar variantes más complicadas y sutiles para practicar esa distracción. Una de esas variantes, y de las más refinadas, es la poesía. Las obras de teatro, los relatos, los poemas, se prestan bien a que sea imposible encontrarlos. La verdadera cuestión está en preguntarse de qué nos escondemos cuando escribimos, un enigma difícil de aclarar. Escribir es también intentar huir del control social, y es por lo que precisamente resulta atrayente esta actividad. Todos sabemos, por experiencia propia, que el control social posee mil caras. Nos acecha por todos lados, sea bajo la forma de represión brutal, sea bajo la dulce máscara de la autocensura.

En mi ambiente personal, escribir carece relativamente de peligro. Nos encontramos más bien frente a oposiciones indirectas, de blanda opresión, y sería exagerado quejarnos en voz alta de las dificultades a las cuales estamos expuestos. Lo sorprendente es que sean los escritores quienes, las más de las veces, torturen a otros escritores con sus exigencias. Bastante a menudo, los colegas nos avisan de la «responsabilidad» que, según ellos, tenemos: nos preguntan con frecuencia sobre el sentido o la utilidad de nuestra dedicación y nos invitan, según todas las reglas establecidas, a justificarnos a nosotros mismos y a nuestro arte.



¿No es una pretensión extraña? ¿Por qué nos incomodan así? ¿Por qué no les hacen eso a los fotógrafos de moda, a los pasteleros o a los diputados? Yo no sé lo que en este sentido pasará aquí en Macedonia, pero en nuestro país hace ya decenios que sostenemos discusiones por televisión sobre el papel del escritor en la sociedad. ¿Y por qué no sobre el papel de los jardineros de cementerio, de los carteros, de los ayudantes de cocineros que hacen ensaladas? Ya me parece perfectamente inadmisibles tener que justificar mi propia existencia; cuanto más, la idea de justificar, en un mundo históricamente absurdo, nuestro propio trabajo. *Pero todo esto no son más que pretextos*, dirán los ideólogos, *El poeta debe tomar posición muy claramente, Queremos saber dónde está, Que grite: ¡aquí!* (claro, con el fin de poder más fácilmente clavarlo ahí y etiquetarlo). Pero yo me guardo y me guardaré bien de responderles. Permaneceré en mi refugio, y no porque sea un hombre particularmente reservado o malo. Es que las confesiones que se me piden, no puedo hacerlas sin traicionar mi quehacer: la literatura. Tal vez un estafador o un obispo podrían más fácilmente hablar y poner las cartas encima de la mesa: confesarse en una palabra. Pero la lógica del poeta le prohíbe dar tales informaciones.

Quien no lo crea, que se ponga a estudiar a esos escritores que tratan de ser sinceros, casos que se han dado con cierta abundancia, particularmente en la literatura autobiográfica. Acordémonos de Rousseau que está, desde hace dos siglos, perseguido por una multitud de detectives. ¿Y qué es lo que ha salido de sus *Confesiones*? Nada más que un nuevo, aunque más sofisticado, juego del escondite.

Tomemos otro ejemplo: desde hace algún tiempo, ciertos autores tratan de salir del doble sentido de su situación entre la verdad y la mentira, y se refieren a unos llamados «documentos». Se diría que pensaban poder hablar en un lenguaje abierto y llegar a una forma más elevada de autenticidad. Me alegró poder comprobar, después de algunas incursiones en este terreno, que la literatura documentalista



me da unas posibilidades formidables para esconderme.

Evidentemente, el juego insólito del que vengo hablando necesita hacerse por lo menos entre dos: uno que se esconde y otro que busca. Este otro es el lector. Como todos los demás poetas, me pongo contento cuando me leen, y, como todos los lectores, también me siento bien si en el curso de la lectura llego a pensar que he descubierto algo. Aunque eso que se encuentra, lo que surge a la luz del día a través del acto anárquico que llamamos lectura, no es en absoluto el poeta con sus opiniones, obsesiones, intenciones y convicciones. Es siempre una tercera cosa, que no depende del texto sino de la opinión, de la obsesión, de la intención y de la convicción del lector mismo, de sus simpatías, sus humores, sus situaciones históricas, etc.

Pero los empleados de la literatura no pueden, desgraciadamente, resignarse a esta bella incertidumbre. Quieren ayudar al hecho de que la lectura tenga un patrón oficial, científico, institucional. No leen: interpretan. Tratan por este medio de transformar la anarquía productora en un sistema establecido, y el libre juego en control social. Lo que explica probablemente la razón por la cual el Estado les da un salario a pesar de no ser policías, sino simples profesores.

Bien es verdad que los sabuesos de la ciencia literaria no muerden, aunque de vez en cuando se les oiga ladrar. Sin embargo, ningún poeta debe permitir ser echado de su refugio. Contravendría sus propias reglas si se pusiera a gritar «¡aquí!». es decir, si colaborase con sus intérpretes.

Pero no hay, según entiendo, ningún motivo de preocupación. Durante siglos, la poesía ha demostrado haber podido sostener sin dificultad ni daño las más severas y toscas interpretaciones, así que también aguantará en el porvenir las murmuraciones de los expertos e ignorará en su escondite todos los discursos. Dicho sea en su honor y, por cierto, también en el mío.

(Versión española de Fernando Quiñones y Laurence Iché.)

ENTRE SANTONES Y APOCALIPTICOS

EDUARDO TIJERAS

DE la condensación aforística y sentenciosa puede derivarse una simple prueba de ingenio, en el mejor de los casos, equivale a la muestra visible y arquetípica de todo un cuerpo de pensamiento capaz de enjugar no sólo lo más significativo del autor que la formula, sino grandes núcleos de los saberes de la época, con posibilidades de entrelazamiento y coherencia (relativa) a través del tiempo, lo cual no cabría entender ni mucho menos como «plagio» o falta de originalidad, pero sí como prueba evidente de que la cultura y el conocimiento del alma humana «progresan» mediante claves de arrastre, por decirlo así, constantes, matizaciones y redondeos.

Son atributos inevitables de la verosimilitud histórica del pensamiento, de la sensibilidad, y cualquier esfuerzo por aclarar las fuentes, justipreciar «aportaciones» y disminuir la ingenuidad lectora contribuirá en alguna medida a desterrar la dispersión y a crear esquemas manejables y de cierta validez, siempre, por supuesto, dentro de los límites momentáneamente fragmentarios en este denominado «juego del apotegma». Y precisamente

por su sentido y extracción fragmentarios resultará tanto más curioso que a la larga podamos hallar identidades y correlaciones en una suerte heterogénea de sentencias, proverbios o máximas gestadas en diversos focos culturales y temporales.

Nucleización que sólo admitirá pronunciamientos generales tras animoso y prolongado uso. Y no constituiría ideal desdeñable «historiar» el sentido del apotegma. Por ahora sólo es posible el retazo ejemplificador, quizá para mostrarnos a nosotros mismos que la propuesta no es mera hipótesis. Así, en la necesidad del conocimiento personal y propio coinciden el oráculo del templo de Delfos y el *Tao Te King* chino, atribuido a Lao Tse, que anotó: «*Quien se conoce a sí mismo posee sabiduría*». El núcleo de sentimientos y dudas representado por el personaje calderoniano (*Desengañado ya, / sé bien que la vida es sueño*) se remite a una etapa milenaria de la cultura china y en el *Chuang Tse* es posible leer: *Y un día vendrá el gran despertar, cuando nos demos cuenta de que la vida era un gran sueño*. Se advierte que el sentimiento del desengaño en

la poesía del barroco y la noción del relativismo chino anterior a nuestra era aparecen unidos por dos apotegmas de traza similar. Recordemos nuevamente el célebre aforismo de Sartre: *El infierno son los otros*. En declaraciones posteriores a una revista, Sartre giró sobre el mismo gozne, que habrá tiempo de comentar, y afirmó: *Mi vejez son los otros*. Pero Jules Renard con antelación había marcado la primera (¿primera?) etapa de este pensamiento al suscribir: *Los burgueses son los otros (Diario)*. No tendría nada de particular que el dicho, con sus variantes y matices, proceda de formulaciones más remotas, como Descartes construye su *Pienso, luego soy* con base en Parménides (...*porque el pensar y el ser son una y la misma cosa*), y el Corán ofrece acusadas reminiscencias de la *Biblia*. Resulta curioso que un refrán tan popular en nuestros medios como *Muerto el perro, se acabó la rabia* tenga íntima relación de sentido con exóticas exquisiteces derivadas del budismo y el taoísmo. La sintaxis y la cronología son infinitesimales: el significado, no tanto. Cambian palabras, autores, épo-

cas: las ideas se estiran, permanecen, se repiten, y esto donde es posible observarlo con mayor propiedad es en la noción del hombre como ente relativo al universo, empezando por Heráclito (*El sol tiene la anchura del pie humano*), siguiendo con Protágoras (*El hombre es la medida de todas las cosas*), Shopenhauer (*El mundo es mi representación*) y acabando, por ejemplo, con Ortega: *Yo soy yo y mi circunstancia*.

Con las salvedades oportunas, lo que se quiere decir está claro: la idea de originalidad en literatura hay que someterla a «sórdido» cuestionamiento y cada expresión tiene historia. Por lo demás, parece evidente que el juego del apotegma suministra un tipo de conocimiento.

DEL SUFRIMIENTO Y LA LIBERACION

La ansiedad de la liberación y la lucha por la felicidad tienen uno de sus primeros maestros, que se sepa, en Buda. Dos mil quinientos años más tarde todavía echamos una mirada equívoca

sobre este personaje y sabemos algo de su maravillosa lógica, de su implacable necesidad y, por otra parte, de su impecable inutilidad.

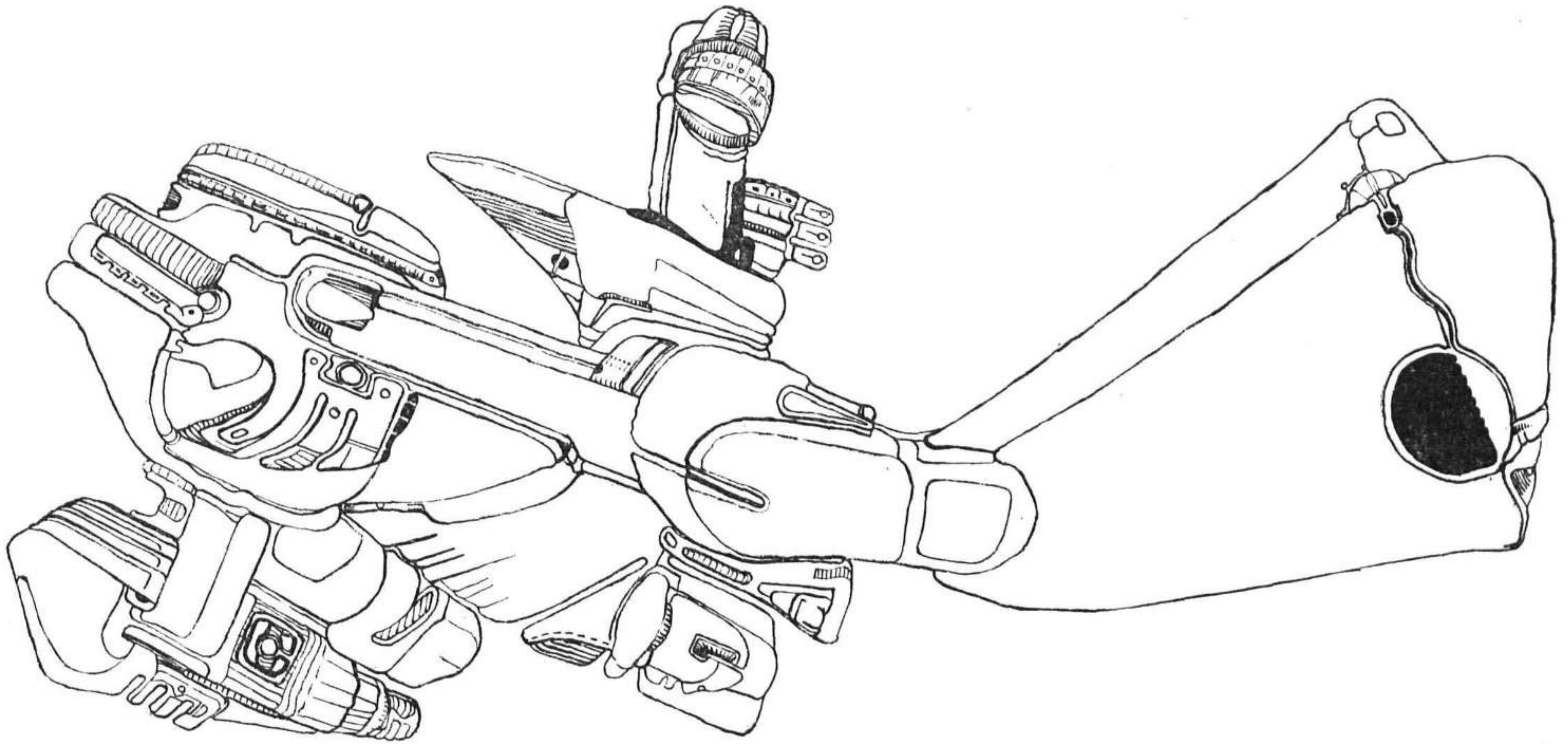
El joven príncipe Siddharta Gautama, más conocido por el nombre que describe la presunta esencia de su naturaleza, el Buda, desengañado y harto de eso que llaman «placer mundano», abandonó su hogar, se convirtió en monje mendicante de sayo y escudilla y, meditando bajo un árbol noche y día, hizo su gran descubrimiento, se «iluminó», adquirió la sabiduría que el sobrenombre indica.

Descubrió, primero, que en la vida todo es dolor, sufrimiento, frustración. Dolor el nacimiento, dolor la enfermedad, dolor la vejez, dolor la muerte, dolor las necesidades insatisfechas. Todo era sufrimiento, inestabilidad, futilidad. En vez de clavarse una daga ante tan dolorido reconocimiento, Buda halló el camino del «nirvana», que es como hallar el camino de la liberación. Tan desesperante e insatisfactorio es aferrarse a las cosas de la vida, que Buda encontró el principio de la senda liberadora en la eliminación del deseo, lo cual tendría tanto de renuncia y nihilismo como de hallazgo ascético y elemento «creador» que permitiría huir de la rueda del sufrimiento. Y se le atribuye a Buda la siguiente simplificación de su doctrina: *No enseñe más que dos cosas: el sufrimiento y la liberación del sufrimiento*.

En los *udânas* (pronunciamientos) del Canon Pali se contienen infinitas interpretaciones del rico anecdótico budista. Uno de los más explícitos aconseja: *Son felices y están libres de dolor aquellos que no tienen en este mundo nada querido. Si aspiras al estado libre de dolor y de pasión, no tengas nada querido en ningún lugar de este mundo*. Para el nirvana, cuya sustancia es una verdadera complicación, un auténtico estado de ingravidez y, a la vez, de no ingravidez, encontramos este fragmento de *udâna* que, cuando menos, es una dulzura poética: *Yo os digo*

que ahí no se entra, que de ahí no se sale, que ahí no se permanece, que de ahí no se decae y que de ahí no se renace. Carece de fundamento, carece de actividad, no puede ser objeto del pensamiento. Es el fin del sufrimiento.

No se trata de exponer aquí un cuerpo de pensamiento y religión sutil y enrevesado como es el budista y sobre el que existen numerosos e importantes estudios (baste citar entre los occidentales a Helmut von Glasenapp y a Alan W. Watts), con sus Cuatro Nobles Verdades (el sufrimiento, la causa del sufrimiento, el fin del sufrimiento y el nirvana o liberación), su rueda relativista y causal del nacimiento y la muerte, sus múltiples variantes escolásticas, las reencarnaciones, el cese de las reencarnaciones, el supremo despertar, los vínculos védicos y su condición de fuente originaria del confucianismo, taoísmo, variante zen y hasta del cristianismo, pero poner el pie en el umbral de las filosofías místicas orientales es de gran belleza y también acongojante, sobre todo si tenemos en cuenta el esfuerzo gigantesco, obstinado y muy prematuro que representan para intentar llevar algo de paz y felicidad al perturbado espíritu del hombre, arrojado sin consulta previa a un mundo hostil y controvertido, donde el deseo es sufrimiento y, a la vez —este problema no lo dirimió mucho el budismo—, el único motor de la supervivencia, pues así es como se ha construido la sociedad, mediante una «neurosis de deseo» y oscuros impulsos biológicos que la razón domina tarde. El lenguaje que maneja conceptos relativamente modernos de nuestra sociedad —competencia, logro, nivel de vida, voluntad de poder, cultura de masas, egolatría, envidia social, lucha de clases— no es en modo alguno ajeno a Buda. Hecha necesaria abstracción de la cronología, el pensamiento de Buda es moderno al presentarse como polo opuesto o alternativa radical en una civilización basada precisamente en la ansiedad de



Dibujos de Sánchez Soto

la posesión, la acumulación, lo gratificante por argucia competitiva, la puja degradante y las metas estereotipadas, una civilización inteligente, «madura» (o la que hay, fatalmente), y que no puede dejar de albergar en su seno cada año —utilizo el dato con frecuencia porque me conmueve— doscientos cincuenta mil muertos en accidentes de carretera y cuatrocientos mil suicidas, eso en circunstancias «normales», casi cotidianas, no se crea, como ganga (ya hablaremos de la guerra). Autoaniquilación radical, o postergada, sorpresiva, y sombra del fracaso. Por otra parte, el nirvana budista también respuntea la autoaniquilación. No obstante, qué ele-

gancia fuera de toda órbita. Esta rémora de la autoaniquilación budista la niegan los fieles. Pero su argumento carece de toda convicción desde el instante en que hacen intervenir en el compuesto de la «liberación» un rasgo que ya, para el raciocinio, bordea la mística, un artículo de otra clase de fe que no acaba de corresponderse con el budismo como filosofía ni como religión ateas (sus dioses son perecederos y no admite un Dios o principio creador).

Si la civilización occidental (y oriental occidentalizada) se aniquila hacia adelante, en la acumulación tecnológica y en el vacío del derroche, como ley de vida —no se puede olvidar que la muerte es la gran posibilitadora de la vida—, el budismo se aniquila «hacia atrás» (*Quienes tienen dos cosas queridas, tienen dos sufrimientos; quienes tienen una cosa querida, tienen un sufrimiento; quienes no tienen nada querido, no tienen ningún sufrimiento. Yo digo que ellos están libres de dolor, libres de pasión, libres de preocupaciones, dice el final de una sùtra de una*

de las partes del Canon Pali). Se comprende que estar libres de dolor, de pasión, de preocupaciones es incluso no estar. No es ni siquiera un estado vegetativo, pétreo, porque incluso la planta con su savia inevitable y la piedra con sus conjugaciones minerales tienen un tipo de vida, de modo que la aspiración del budismo no pasa de ser un mero ideal que se limita a contemplar como nostalgia y pasión la ausencia de pasión. Tener nostalgia de la ausencia de pasión exige poner en juego la mayor de las pasiones, esto es, contar con que la naturaleza humana puede ser modificada por medio de la voluntad. Cuánta energía y cuánta frustrada capacidad de vida requiere ese ideal. Si el budismo no aspira a desnacer, es lo que se deduce, sólo que va, como si dijéramos, contra natura, ya que el hecho del nacimiento es, obviamente, ajeno a la voluntad del que nace. Uno de los matices diferenciales entre las dos filosofías, la oriental y la occidental, consiste en que la primera quiere mitigar la tontería —que es verdaderamente una tontería— de

haber nacido, y la segunda acepta el hecho irrefutable e intenta explicárselo ambiciosamente camino de la muerte.

Sin embargo, antes que por la historia y los contenidos totales de la doctrina búdica, parece más significativo preguntarse—vista la pugnacidad de la sociedad moderna, la lucha de clases, la profunda predisposición reivindicativa, las nociones estereotipadas del «éxito» y las manipulaciones de la cultura y el gusto a través de los grandes medios de comunicación—por la posibilidad hoy de que la eliminación del deseo pueda efectivamente repercutir en un mayor contentamiento y gozo del individuo. Traducir tan problemática actitud al lenguaje cotidiano, al comportamiento en la oficina, con las mujeres, los hijos, los intereses y frente a los datos de la injusticia. Cotidianidad forzosamente individualista en una sociedad basada en el principio de rentabilidad o, a lo sumo, cotidianidad de grupo. Quien se debate según las coordenadas de la sociedad ambiente aspira a una determinada noción de felicidad. Quien lucha contra el deseo también aspira a una determinada noción de felicidad. La finalidad es la misma, cambia el sistema. Concretamente, es una cuestión de fines y medios, sin perjuicio de que la ascética budista se presente con una frugalidad emocionante, pero conduce a la disolución, como también conduce a la disolución la huida hacia adelante de los que trepidan entre los focos y el avión.

Tras muchas vueltas, el problema se «reduce» al enfrentamiento del individuo contra la corriente de la sociedad en la que vive, bien para escalarla, bien para intentar negarla. Por otra parte, desde los patrones, leyes y condicionantes de esa sociedad, es un bello absurdo tomar la teórica budista de eliminación del deseo al pie de la letra, literalmente.

Actualmente no se trata más que de una sugerencia, de una aproximación, de un «estilo», a no ser que la entera humanidad

optara por esa vía con la misma fuerza que ha optado por llegar con mucho énfasis al reconocimiento de que la última cajita también está vacía. Ahorraríamos mucho escándalo, eso hay que tenerlo por seguro. E. M. Forster situó bien el tema: «¿Cómo puede el hombre llegar a estar nunca en armonía con el medio en que se desenvuelve cuando está constantemente alterándolo? El fracaso de nuestra especie es, en este aspecto, más enojoso de lo que nos dignamos admitir, y algunas veces me ha parecido que su mejor oportunidad estriba en la apatía, la falta de inventiva y la inercia.» Forster oscila aquí entre una constante célebre del taoísmo y el problema de la inevitabilidad del progreso. Y es la pregunta esencial que se puede hacer: ¿existe verdaderamente el progreso no en cuanto a noción, sino en cuanto a «realidad objetiva»? Quizá en el juego del apotegma, mucho más tarde, se pueda responder a esta pregunta.

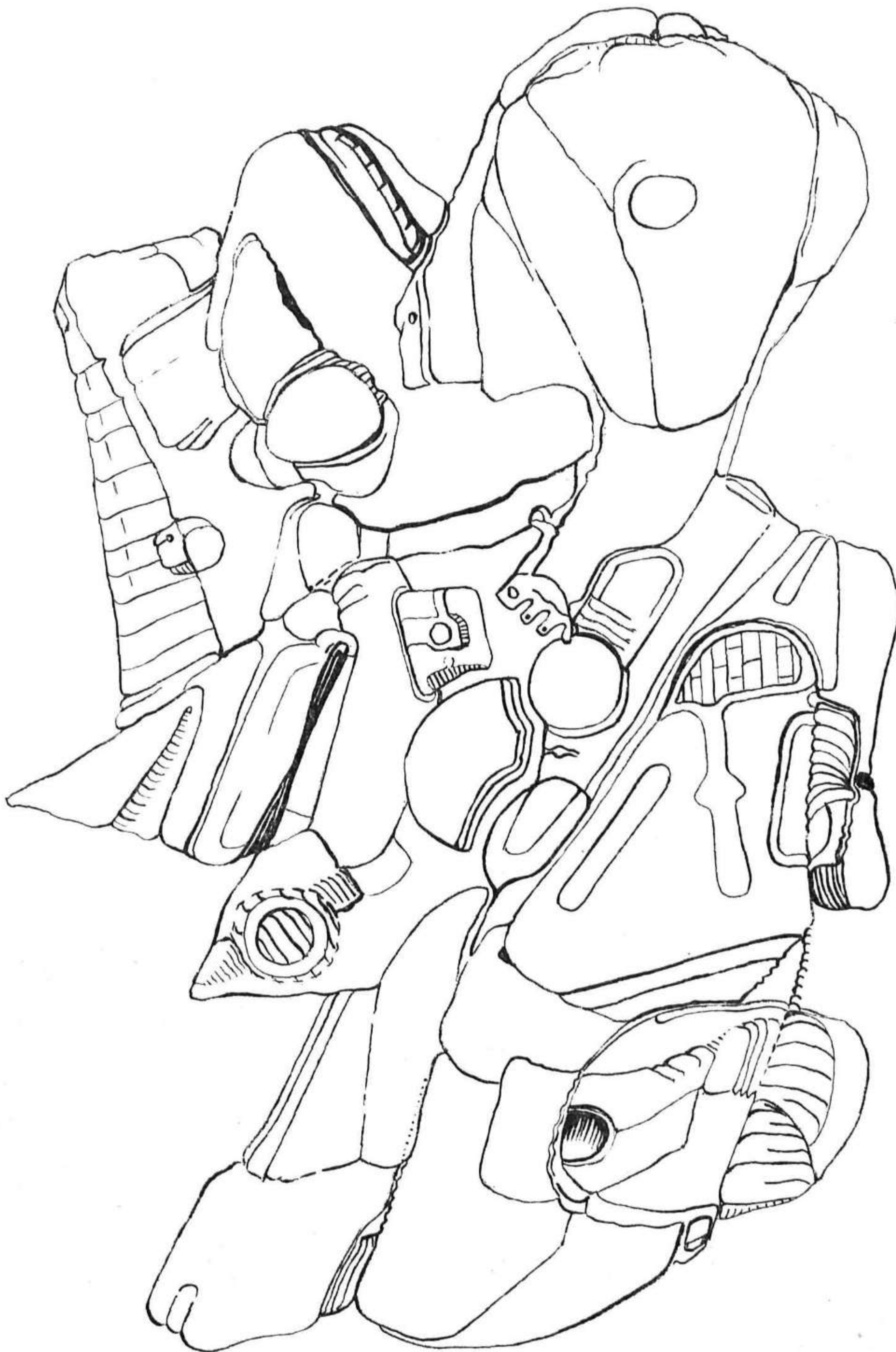
LAS ANTICIPACIONES DE CONFUCIO

La concepción moral anticipada de que todos los hombres son esencialmente iguales es de Confucio. Al menos así figura en la tradición oral recogida por los discípulos en el *Tercer Libro Clásico*. He aquí sus palabras: *Considerar a todos los hombres*

como iguales, no hacer a los demás lo que no quisiéramos que nos hicieran, esta es la norma primera para alcanzar la virtud. La sugerencia de Confucio se transmite al cristianismo: *Todo lo que querías que hicieran los demás por ti, hazlo tú por ellos* (palabra de Jesús en el *Evangelio*, según San Mateo). El *Buen salvaje*, de Rousseau, por ejemplo, también se prefigura en esta imagen de Confucio: *El hombre es bueno por naturaleza; si durante su vida el hombre se aparta de esta bondad natural, pierde con ello la felicidad.* Y otra de las grandes constataciones de Confucio es que todos los hombres, por muy diversos caminos que adopten, aspiran a la felicidad (¡ay, esa mágica palabra, «felicidad», cómo se usa y abusa de ella en la antigüedad y cuánto pudor nos causa hoy siquiera consignarla!).

La virtud para Confucio era el equilibrio, el centro, la huida de los extremos, y puso énfasis particular y suave en la «dorada medianía», que maduró abiertamente en el poeta latino Horacio. Además, en el asombro que nos causa la precocidad del pensamiento, Confucio fue quizá el primero en señalar críticamente la diferencia que puede existir entre la acción y la especulación, que es como *estrenar* el complicado asunto de la teoría y la práctica: *Es mejor complacerse en la práctica de la verdad, que el simple amor hacia la verdad.*

Se dice que Bacon es el fundador de los modernos métodos empíricos de investigación científica, como generalmente se admite que Descartes «inventa» el raciocinio contemporáneo. Es posible observar en Confucio y en su llamada a la práctica contra la simple invocación un antecedente remoto de Bacon y Descartes. Precisamente, entre los pensadores de la antigüedad, siempre a medio camino entre la filosofía y los misterios celestiales, Confucio es el menos místico. Su programa se basó en la buena fe, la morigeración, el sentido común y el respeto a las tradiciones. El meollo del mecanis-



mo causa-efecto constituía el eje de su método para alcanzar la perfección, y la máxima perfección era penetrar en el móvil de las acciones, así como la verdadera ciencia consistía *en conocer que se sabe lo que realmente se sabe, y que se ignora lo que en verdad se ignora*. ¿No es como un anuncio de la división del trabajo y la especialización? Saber lo que se sabe, saber lo que se ignora. Sócrates manifestó su irreductible y conocida humildad-soberbia: *Sólo sé que no sé nada*. Pero Lao Zse acabó por dedicarle al tema la mayor andanada de relatividad: *El que sabe no es sabio: el que es sabio no sabe*.

Aun admitiendo que Confucio en su época estuviera considerado como un visionario (su mujer lo abandonó, padeció exilio y ostentó por poco tiempo un cargo público, aunque más tarde sus teorías fueron adoptadas como religión oficial), asombra que la época nuestra, a dos mil quinientos años de distancia, época saturada de orgullo científico, filosófico y *revolucionario* (por todas partes se oye la letanía de la aceleración de la historia y de que somos protagonistas de hondas e insospechadas transformaciones), no haya podido acceder ni a la cuarta parte de las propuestas de Confucio. Todas las épocas aspiran a la sabiduría totalizadora, que se debería traducir más en la dulzura y en el gusto por vivir que en un ansia indiscriminada por saber, pero quizá la madurez de la sabiduría ya se produjo, «ya fue», y la oportunidad la constituyó un cohete de sustancia budista, confucianista, taoísta, zen, presocrático, zoroástrico, cristiano y hasta islámico que se deflagró en un cielo negro.

Desde luego la promulgación de ideas y conceptos y su correspondencia práctica son valores de distinto orden, mas no tendrían ninguna razón de ser si no fuera en la «tensión del entendimiento». Comparar el sentido común de Confucio, su amor a la sinceridad, a la virtud, su prédica sobre el convencimiento mo-

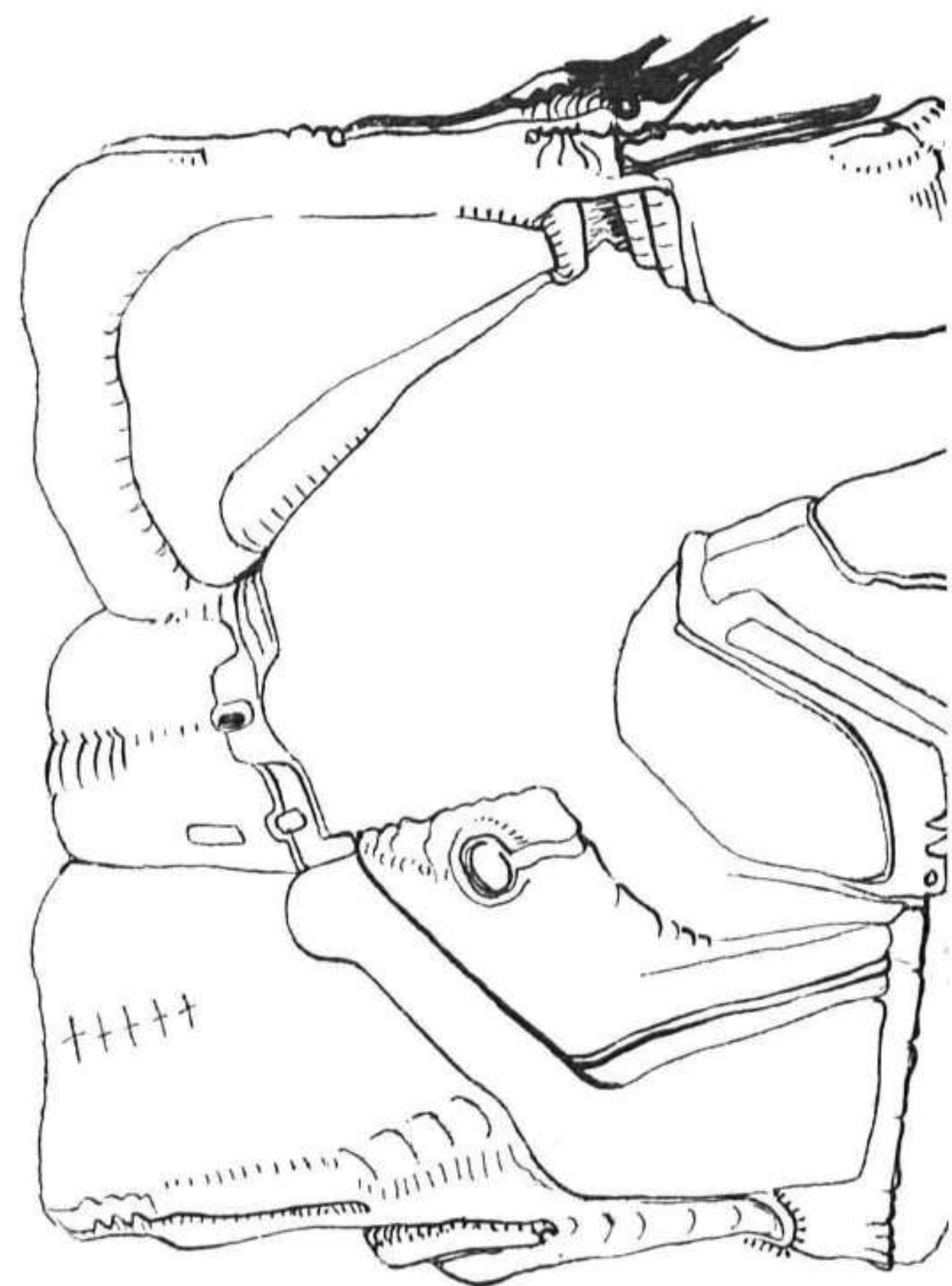
ral de cada uno para obedecer y cooperar, su vocación por la medida, la sencillez, las tradiciones, la nobleza humanística; comparar todo ese formulario, al cabo de veinticinco siglos, simplemente con algunos aspectos de la realidad actual, la lucha de clases, la amenaza de destrucción en el equilibrio ecológico, el tráfico de armas, la toxicomanía, la delincuencia, el terrorismo, el suicidio, el chabolismo, los hospitales de locos, las delirantes injusticias en la distribución de la renta, el usufructo político de la ciencia y la técnica por la clase dominante, es bastante desolador, incluso sin hablar de amenaza de guerra nuclear, del agotamiento de las fuentes energéticas y del evidente peligro de radiactivación mundial que probablemente comporte el uso pacífico de la energía atómica.

Durante los años ya transcurridos del siglo xx, en guerras, con violencia y dolor extremo, han muerto más de ciento veinte millones de personas. Se dice pronto. Sólo en la segunda guerra mundial murieron en Alemania diez millones de individuos. «¿Cultura, civilización? —preguntaba Leonard Frank—: Diez millones de cadáveres.» Y añadía el escritor alemán, que era hijo de un humilde carpintero: «Si se colocasen los diez millones de pobres asesinos-asesinados cabeza contra cabeza y pies contra pies, se obtendría una línea ininterrumpida de cadáveres de dieciséis mil kilómetros. Una tumba que llegaría alrededor de Alemania entera. ¡Civilización!»

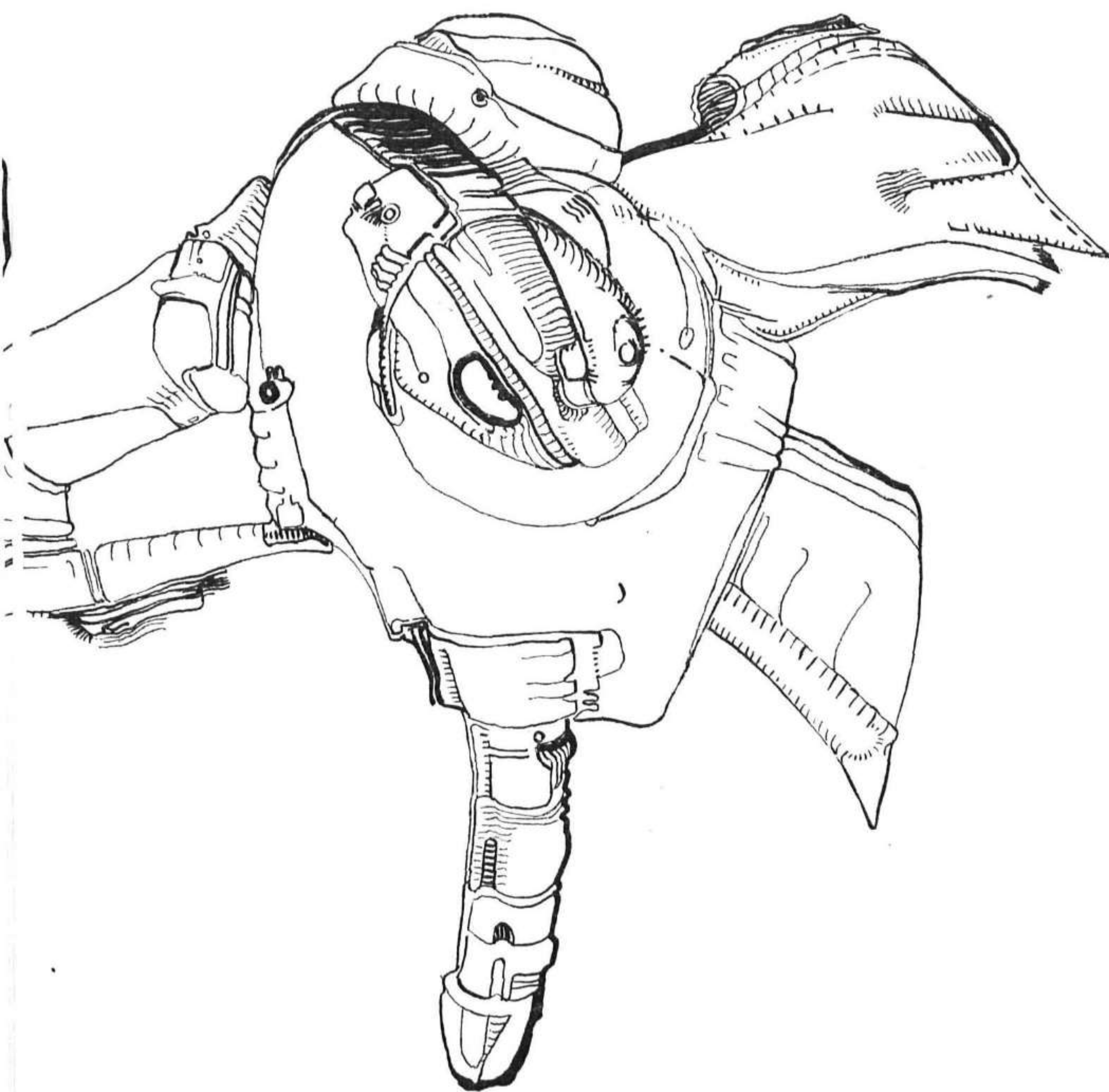
Los muertos en la guerra, los suicidas, los accidentados y, al mismo tiempo, el paro obrero coyuntural y el exceso demográfico representan un cuestionamiento serio de la idea de progreso y, sobre todo, de la eficacia de la sabiduría milenaria. ¿La estulticia es colectiva o es posible localizar «responsables»? O la estulticia y el *fatum* son muy radicales y absolutamente ingobernables o la sabiduría clásica no pasa de ser una bella cenefa que adorna el cáliz del sufrimiento.

La pregunta es hasta qué punto el miserabilismo de la realidad —el incesante asesinato, los niños con la barriga hinchada por el hambre—, el hecho concreto y consumado, la acongojante práctica, tienen derecho a impugnar el saber teórico en vista de su probada y larga ineficacia. Con una teoría idealista o falsa no se puede construir un puente porque el puente se cae; pero ya no estamos tan seguros de que con una teoría idealista, aunque finalmente falsa también, no se pueda hacer progresar a la humanidad, en cierta medida. La base del razonamiento se halla en que la antinomia *theoria-praxis* presenta diversas facetas.

Hay teorías de inmediatez utilitaria, creadas, sólo justificadas por el fin inmediato y que exigen confirmación práctica (el puente), y hay teorías que, pese a su idealismo e inutilidad, están dinamizando, absorbiendo, dignificando parte del marasmo práctico y erigiéndose precisamente —dentro del mecanismo insoslayable en el conflicto de los opuestos, de la dualidad y de que cada cosa se define por su contraria— en la «oposición» que por lo menos posibilita «nombrar» los hechos y las cosas. Más claro: si la luz se define por la sombra y el placer por el dolor —y este descubrimiento lo fletó el taoísmo—, la práctica también necesita forzosamente un contrario que la defina. Sólo podemos concebir lo que tenga la práctica de crueldad o de gracia, la «realidad práctica», desde el idealismo honesto o sádico de una especulación, de una teoría. La bipolaridad y el dualismo como ley consustancial llegan aquí a sus últimas y repugnantes consecuencias. Pero quizá en este reconocimiento esté el punto de partida para empezar a comprender la existencia aparentemente inútil de tanta profunda sabiduría teórica y la traición de la práctica con su secuela de sufrimiento. Es mejor complacerse en la práctica de la verdad que en el simple amor a la verdad. Confucio apuntó, entre otras co-



sas, la necesidad de destruir la falacia teórica. Hoy vemos que la falacia teórica es incorrecta unas veces sí y otras veces no, aunque sea siempre falsa, aparte de que ya no nos atrevemos a emplear el término «verdad» con absoluta garantía de saber a qué nos estamos refiriendo. Antiguamente «verdad» y «virtud» eran palabras sinónimas.



LAO TSE: EL PRINCIPIO DEL FIN

A cuenta de los retorcimientos en la noción del saber, ya establecimos mínimo contacto con Lao Tse, una de las grandes figuras del taoísmo primitivo, junto a Chuang Tse. Hacemos aquí abstracción de si Lao Tse verdaderamente existió, si fue o no contemporáneo de Confucio y de si, en efecto, como se dice, compuso el *Tao Te King*, obra refinada que más bien parece de allegamiento vario, generacional, y que, sobre sus coordenadas principales —el desencanto, la ascética, los rasgos de filosofía mística, la exaltación de la naturaleza, la persecución del relajamiento y la liberación del «despertar»—, participa de elementos budistas, confucionistas, delficos, destila gotas anarquistas y for-

maliza claramente el largo proceso del relativismo y la reciprocidad de los contrarios (*Cuando los hombres conocen que la bondad es buena, entonces saben que la maldad existe. Cuando los hombres conocen que la belleza es bella, entonces saben que la fealdad existe. Así, ser y no ser se engendran el uno al otro*).

Esta lucha de los contrarios, esta bipolaridad (imposible evitar ciertas tautologías) que, como sabemos, se arrastran desde Heráclito hasta la dialéctica marxista y viven su problematismo en la dualidad freudiana, hallan su coronación antigua en Nagarjuna (y decimos «antigua» porque el conflicto, pese a las «liberaciones», resoluciones y culminaciones que todo ciclo histórico-filosófico se obliga a suministrar sigue su curso bien escoltado de «iluminaciones» y síntesis racio-

nales). Lo que es se define por lo que no es: el movimiento por el reposo y la vida por la muerte. De aquí dedujo Nagarjuna su negación relativista, la inutilidad del ansia y el deseo de «aferrarse», lo cual, en el año 200 de nuestra era, ya parece que entra a formar parte del budismo zen y alcanza las cotas más sutiles en el plano del relativismo, hasta el extremo de cuestionar el acceso al nirvana y armonizar los contrarios puesto que son relativos.

El *Tao* se caracteriza por el amor a la naturalidad, las virtudes de la no-acción, la sustancia de lo relacional y la insistencia de que la verdad se encuentra en lo contrario de la apariencia. Cuatro apotegmas de expurgo nos lo muestran: 1. *Que cada cosa siga su curso natural*. 2. *No obrando, todo se cumple*. 3. *Antes y después se suceden el uno al otro*. 4. *Avanzar es llegar más allá: llegar más allá quiere decir retornar*.

Ningún objeto, cosa o sentimiento tiene sentido por sí solo, no se puede aislar del contexto, todo está en función de todo y nada es gratuito (o todo es gratuito). No hay manera de independizar los ideales, el bien, la presunta felicidad. Es un sueño vano. Aferrarse a una finalidad es inútil. La acción, el deseo y el progreso también son inútiles, ya que cada elemento ilusorio no deja jamás de construirse (o de concebirse) a través de su contrario que, al mismo tiempo que funda, niega, y viceversa. La interrelación provoca que el cazador también sea el cazado. Tiene Watts (o alguien en quien se inspira) una frase impresionante: «la mano con que apresamos el mundo es un nudo corredizo en torno de nuestro cuello, y apresamos y matamos la propia vida que tanto se desea alcanzar.»

Pero la conciencia de estas arenas movedizas tiene su límite y entonces, según las diversas ramificaciones del conjunto vago y complejo constituido por el budismo mahayana, el confucionismo, el taoísmo y el zen sería posible acceder no digo, hablando con cierta responsabilidad, a una

liberación profunda y total, que eso no deja de ser una digna utopía y una «contestación» de lo que entiendo por «filosofías del consuelo», sin revelación, sino a una suerte de serenidad desencantada, de paciencia culta frente al vacío, de adaptación a los ciclos de la naturaleza, de actitud contemplativa, sentido común, integración panteísta, limadura egolátrica, humildad, sencillez, inercia, cotidianidad y conciencia clara de que cuando se ha llegado a todas partes aún se está a las puertas del más descabellado misterio y quizá el desencanto sea mayor que el resentimiento, aparte de que hay que prepararse para morir.

Comemos, eliminamos, nos acostamos y nos levantamos; este es nuestro mundo. Todo lo que tenemos que hacer después es morir. La belleza de los poemas *haikú* perfilan el sentido de la contemplación y el equilibrio inmemorial y eterno de lo que permanece fuera de la voluntad humana: *Con la brisa de la tarde / el agua murmura / contra las patas de la garza.*

LA LUCHA DEL BIEN Y DEL MAL

A diferencia de Buda, Confucio, Lao Tse, Nagarjuna y otros, cuyas creencias pesimistas están más cerca de la lógica, el sentido común y el sutil raciocinio dudosamente coronado que de misticismos y ritos mágicos, los «filósofos apocalípticos», entre ellos Zaratustra (Zoroastro en

su versión griega), Moisés, Salomón, Cristo, Mahoma, invocan la inspiración divina, son profetas de la «revelación», que es el significado de apocalipsis. No se sabe con entera seguridad hasta qué grado los filósofos-profetas estaban ungidos por el soplo de Dios, pero puede afirmarse que el monoteísmo supuso progreso en el orden moral y religioso y que casi toda la literatura sagrada de la antigüedad usó el aforismo como vía de expresión directa e incuestionable, desde el *Avesta* al *Talmud*, la *Biblia* y el *Corán*, además de los libros de Confucio, el *Tao Te King* y el *I Ching*, el libro más antiguo de todos los libros, al parecer.

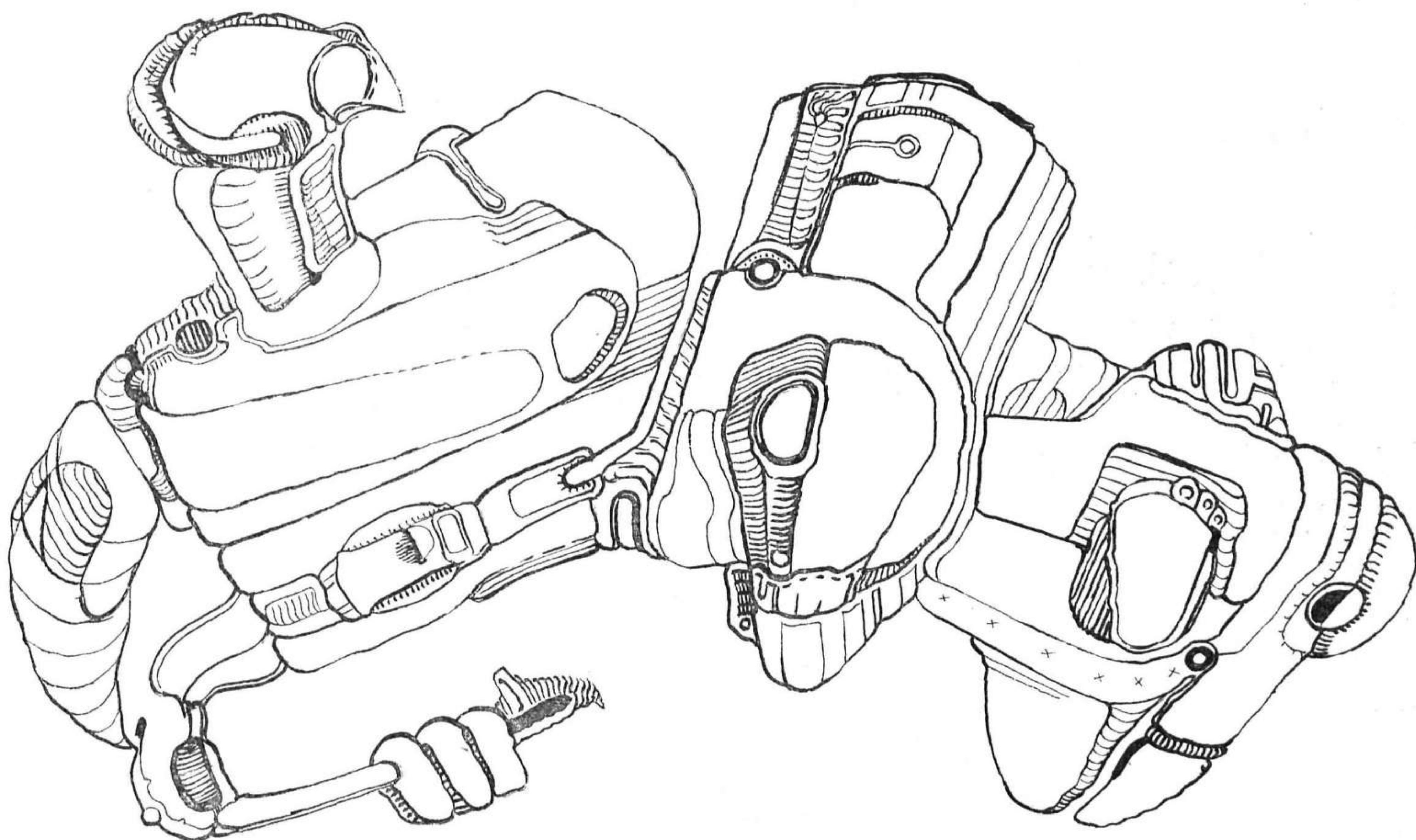
Quizá el prestigio histórico, la solemnidad y la presunta incuestionabilidad del apotegma, vehículo formal incluso de la divinidad, movieron a Nietzsche a una reivindicación fervorosa. Nietzsche no creía en el Dios de los cristianos, pero esta circunstancia no impidió que él mismo se creyera Dios, un dios, y de esta manera escribió: *El aforismo, la sentencia en que yo soy maestro y el primero entre los alemanes, son las formas de la «eternidad»; mi ambición es la de decir en diez frases lo que otro dice en un libro, lo que ningún otro dice en un libro* («El ocaso de los ídolos»). Y en verdad, su obra más decisiva, *Así habló Zaratustra*, está construida aforísticamente, como si por ella hablara la eternidad, sólo que una eternidad «disidente».

Volviendo al Zaratustra originario persa, anterior a Buda, profeta y sacerdote, solitario meditabundo también (tanto entre los filósofos «santones» como en los «apocalípticos», era práctica común el retiro monástico o de paramera, y cabe preguntarse medio en broma si en aquella época remota, sin problema demográfico y la naturaleza igual a una gloria incontaminada, ya había «mundanal ruido» y promiscuidad que justificaran la sistemática escapada), el Zaratustra que, de haber existido y según se cuenta, muriera degollado mientras guardaba en el santuario de

palacio el fuego sagrado del sándalo; el Zaratustra tantas veces y erróneamente tratado como mago y hechicero se expresó a través del *Avesta* (las escrituras canónicas del zoroastrismo), en cuyos *gathas* (himnos, cánticos) se contiene la liturgia del movimiento religioso que dominó en el imperio sasánida (Irán antiguo) hasta la invasión musulmana, que ocurrió en el año 651 después de Cristo, y hoy se prolonga en los *parsis* (persas), habitantes de la India, como prueba de una asombrosa supervivencia.

En la ideología mazdeísta (de Ahura Mazda, el Buen Señor), tema de mucha controversia es la lucha del bien y del mal como principios básicos de la existencia, lucha que se resuelve sólo a través del articulado de la fe, insatisfactoriamente, por supuesto, aunque a estos efectos hay que tener en cuenta una cierta función «científica» de la fe, en el sentido que le da Mircea Eliade como contrapeso al «terror de la historia» y única alternativa a la desesperación. Un cántico expresa: *Nunca armonizarán nuestras intenciones, ni nuestras doctrinas, ni nuestras aspiraciones, ni nuestras creencias, ni nuestras palabras, ni nuestros hechos, ni nuestros corazones, ni nuestras almas* («Yasna, 45, 2»). ¿Significa esto verdaderamente una de las primeras manifestaciones históricas del dualismo pertinaz?

Zaratustra tuvo la visión de un campo de batalla en el que se enfrentaban dos ejércitos y en ellos reconoció, tajantemente separadas («ingenuidad» zoroástrica), las fuerzas del bien y del mal, la luz y la mentira. Venció el bien, y Zaratustra comprendió —sigo aquí a Jean Varenne— que efectivamente este mundo es el campo de batalla del bien y del mal y que cada uno de nosotros tenemos que elegir un bando u otro: *En el principio, los dos espíritus, que se conocen como gemelos, eran uno el Mejor y el otro el Malo en pensamiento, palabra y acción. Y entre estos dos los inteligentes escogen bien, no así los necios* («Yasna, 30, 3»).



Si hemos dicho que el zoroastrismo —aquí el origen de la controversia— es una religión mono-teísta, de Dios único, parece, sin embargo, que las dos fuerzas en pugna y la posibilidad libre y definitiva de elección deslizan la sospecha de politeísta y además la de maniqueísta (por lo demás, sépase que Mani, Manes, Maniqueo, que todos esos nombres recibe, vivirá aproximadamente seiscientos años más tarde y será degollado precisamente por combatir el zoroastrismo o mazdeísmo). Ahura Mazda (Dios) tiene espíritus auxiliares o potencias que le ayudan en el ejercicio de la divinidad. Dos de tales espíritus hicieron pactos distintos, uno con el bien y otro con el mal. Pero de cualquier manera el bien triunfará finalmente. Haciendo abstracción de fatigosas teologías, el planteamiento de Zaratustra es correcto, «ingenuo» y fideísta. Dos veces hemos entremetido casi inconscientemente la palabra «ingenuo». La expresión se aplica con cierta reticencia y el porqué es fácil: en el zoroastrismo se antepone la justicia a la misericordia (de aquí probablemente la simpatía de Nietzsche), no desdeña el concurso de la espada para imponer la idea de verdad y de bien (esto se transmite al islamismo) y, por último, clama siempre para que a la justicia, que es divina, se adhiera el poder temporal, que es la autoridad del gobernante. En el *Avesta* podemos leer el siguiente *gatha*: *¡He aquí lo que te pregunto, Señor! Respóndeme adecuadamente: ¿quién será aquel que victorioso protegerá a los seres, de acuerdo con tu doctrina? ¿Cuáles serán las señales visibles que me serán dadas, que*

me harán conocer al jefe capaz de aliviar la existencia? ¿Y a quién le será dado obedecer por la Buena Doctrina, en todo lo que tú esperas en dicho sentido, oh Sabio? («Yasna, 44, 16»).

Zaratustra vivió —es la idea mayoritaria— entre los años 650-583 a. de C. ¿Es posible que este cuerpo doctrinario insinúe ya las bases de la consolidación del poder temporal mediante la promesa del paraíso y la vida eterna? De cualquier manera, la necesidad del paraíso y la esperanzada vida eterna no dejan de constituir un anhelo íntimo y legítimo de la humanidad, aunque conviene matizar que cierto grado de utilización política y de recurso legitimador para el ejercicio del poder nunca han sido ajenos a las religiones y a su sentido edificante, a pesar de ellas mismas.

El juego del apotegma observa entre los himnos avésticos el mundo como el escenario donde se libra la batalla del bien y del mal, Ormuz y Ahrimán, y el dualismo es revocable desde el momento en que la fe anuncia que los dos principios emanan de un solo Dios, pero que el hombre, libremente, ha de elegir. Para Zoroastro los justos vestían de blanco y blandían las «armas de la luz» y sus adversarios combatían con la «duda» y la «mentira». Es absolutamente dramático—y aquí ha habido progreso—que en la actualidad los contendientes se hayan despojado de signos distintivos tan fiables y localizables y sigan luchando de manera anónima, subrepticia y confundida, en el orden «normal» y cotidiano de la sociedad. Todavía queda algo peor: los diversos terrorismos, los terrorismos de la provocación, los terrorismos de la contestación.

EL DESENGAÑO DE LA SABIDURIA BAJO EL SOL

Probablemente el libro de mayor riqueza proverbial, sentenciosa y aforística sea la *Biblia*, el libro de los libros, e incluso uno de ellos, perteneciente a la serie sapiencial, recibe el nombre específico de *Proverbios*, atribuido a Salomón, y sus rasgos de respeto filial y educación en la sensatez recuerdan a Confucio (*Hijo mío, no olvides mis instrucciones, conserva en la memoria mis preceptos, porque alargarán los días y años de tu vida y prosperidad*) («Proverbios», 3).

También se le atribuye a Salomón el *Eclesiastés*, quizá porque se sabe nada o muy poco del nombre que figura a su frente, Qohelet, autodenominado hijo de David y rey de Jerusalén y a quien se le considera un escriba culto del siglo II (tomo el dato de H. Escolar Sobrino, autor de una excelente *Historia social del libro*). Qohelet significa «predicador» y podría ser un seudónimo. Sea quien sea el autor o autores

del *Eclesiastés*, ese breve discurso de cinco o seis páginas encabezado por el apotegma más célebre (*¡Vanidad de vanidades, todo es vanidad!*) goza de una frescura inmarchitable, enlaza en su pragmatismo honrado con el *carpe diem* horaciano, se vincula con el budismo y el taoísmo por vía de la inutilidad del saber y el efecto engañoso de las apariencias, no es mesiánico, maniqueísta ni escandalosamente prometedor como el zoroastrismo o cualquier otra religión revelada, ya se trate de la judeo-cristiana o de la islámica, y resuelve convincentemente determinados y serios problemas entre la naturaleza de la realidad según perspectiva humana y las funciones atribuidas a Dios, que aparece, antes que nada, plausiblemente, como una ética insobornable, como un punto de referencia moral y símbolo estereotipado de una necesaria «noción de bien» (*En conclusión, y después de oírlo todo, teme a Dios y guarda sus mandamientos, porque eso es ser hombre*), en el evidente e incontrastable caos del relativismo difuso del bien y del mal (*Dios ha creado los dos contrarios para que el hombre no pueda averiguar su fortuna*), la inutilidad de la lucha (*¿qué saca el hombre de todas las fatigas que lo fatigan bajo el sol?*), la indiferencia cósmica, la profundidad enigmática (*lo que existe es remoto y muy oscuro*), la fatalidad, lo gratificante de la serenidad y la frugalidad (*y comprendí que el único bien del hombre es alegrarse y pasarlo bien en la vida*), seguido de la humana contradicción (*más vale sufrir que reír*), el

destino común de sabios y necios, el desengaño, la inexorabilidad del tiempo, porque *todo es vanidad y caza de viento y cuantas más palabras, más vanidad*.

Los consagrados proverbios del *Eclesiastés* proponen algo así como la sabiduría del desengaño de la sabiduría, la reflexión piadosa como ética, el antidogmatismo, el placer y la radical intrascendencia de que la muerte venga y lo relativice todo. Los muertos son más dichosos que los vivos y, mejor que los vivos y los muertos, el que aún no ha nacido. Por último, en este juego del apotegma, que se anega en el aluvión del Viejo Testamento, una sentencia repetida y célebre se vincula con el complicado y moderno cuerpo de pensamiento que discute, de un lado, el mito del eterno retorno y, de otro, el sentido de la libertad y la noción de progreso. Héla aquí: *Lo que pasó, eso pasará; lo que sucedió, eso sucederá: nada hay nuevo bajo el sol* («Eclesiastés», 1,9).

¿Hay comprobación histórica de este pesimismo bíblico, de este tiempo cíclico? Cualquier respuesta de alguna entidad obligaría a resolver las dos cuestiones que, aparte el asesinato de los inocentes, creo más significadas: saber hasta qué punto la imposibilidad de que el hombre deje de comportarse como si fuese la medida de todas las cosas (presocráticos) influye en sus juicios, y averiguar de una vez si la historia, el devenir, tienen verdaderamente un sentido y si el progreso es, valga la redundancia, «evolutivo» y respecto a qué. A Job bien se le puede citar como procurador de la inmensa duda: *Quiero discutir con Dios* («Job», 13,3). Pero en Mahoma y en el *Corán* ya no queda ningún resquicio. Una aleluya dice: *Todo bien que te llegue viene de Dios; todo mal, de ti mismo* («Sura», 4,79).

La diferencia entre «santones» y «apocalípticos» es la diferencia entre la razón que se disgrega y la fe que aturde. Por encima y por debajo está la realidad, es decir, una mezcla extraña de racionalismo, fe y casualidad.



MARTINEZ NOVILLO









VICENTE GAOS, A LA LUZ DE LA MUERTE

UNAS CENIZAS EN LA MESETA

Las cenizas de *Vicente Gaos* han sido dispersadas, recientemente, en el aire de Castilla. Este valenciano de 1919, que vivió también en Madrid, México, Francia y Estados Unidos, ha declarado así su última voluntad de ser parte de un espacio por el que, en diferentes ocasiones, expresara su amoroso deseo. Quien un día escribió *Castilla, piedra mía*, cuando aún era un adolescente, se ha identificado de la forma más absoluta con ella.

El cuerpo de *Vicente Gaos* hizo su definitivo viaje desde la ribera mediterránea y nativa hasta el centro de las Españas, al que es moda considerar desdeñosamente. La atracción por la desnudez, o casi desnudez, de la meseta resulta hoy rara, ya que el impulso de regionalización es, por pura lógica, centrífugo.

En *Vicente Gaos*, según observara su homónimo *Aleixandre*, anidaba la contradicción, el gusto y la técnica de esa actitud que suele tener fértiles consecuencias. He aquí su signo, aunque bajo él lata el hervor de un hombre obsesionado por el fin y el trasmundo. Ya está fundido en las cosas naturales, a la luz del Todo. En la tierra que invocaba a través de los versos juveniles.

IMPRESIONES DE UN ENCUENTRO

Yo estaba esperándole a la puerta del Ateneo de Madrid, extrañado por su tardanza. *Vicente Gaos* iba a dar la primera lectura del curso 1974-75 en el Aula de Poesía, que era también la de mi estreno como director de ésta tras el acto solemne del homenaje a *Manuel y Antonio Machado*. Hablé un par de veces por teléfono con el poeta. Nunca nos habíamos visto. Apareció excusándose y me confesó su desentrenamiento en la faena del recital y que siempre le preocupaba en exceso la actuación en público. Parecía un novel nervioso. Comprobé en seguida la exactitud del retrato que *Aleixandre* le hiciera:

Enjuta la cara, el ojo penetrante, implantada como un pico corvo la nariz avizor, todo aquel rostro decía vigilancia y tensión... Fue insistente al pedirme detalles sobre cómo se

iba a desarrollar el acto. Le hube de recordar que allí el más novicio era yo y que podía leer el tiempo que deseara.

—¿Harán preguntas?

—Espero y procuraremos que las hagan.

José García Nieto trazó un buen prólogo de la lectura. Era interesante ver juntos a dos poetas de posguerra, tan de fuste, pertenecientes, según los libros, a órbitas distintas, pero que, como he escrito más de una vez, se lanzaban sonetos con velocidad y calidad. Idéntica arma para, en apariencia, disímil objetivo.

Gaos recitaba con acento impetuoso. Su hermana *Lola*, la actriz menos sofisticada de la pantalla mundial, estaba allí. Hubo coloquio y, durante él, reluciría la condición del poeta-crítico, su agilidad y hondura en el autoanálisis y, asimismo, creo recordar, en las opiniones sobre la poesía ajena. Me había manifestado, en la charla previa a la lectura, el proyecto de ofrecer pronto una conferencia sobre *Gerardo Diego*, con quien aseguró hallarse en deuda.

Antes de esta oportunidad que sería, por desgracia, única, *Gaos* era para mí, aparte de su significación indiscutible, el gran amigo de *Vicente Giner*, el editor, al que llamo representante de *Arniches en la tierra*. Quien quisiera oír hablar, y muy bien, del poeta y profesor no tenía sino preguntarle a su paisano. Qué conjugación de vicentes. Uno con la barbilla en punta, como en trance inquisitivamente desafiador; otro con la barbilla inclina-



da, y la sinhueso socarrona y amiga de la crudeza. ¿Trasunto levantino de Don Quijote y Sancho? Quizá. Antípodas, a la postre, muy compenetrativos, variantes sustanciosas de esa castellanidad que, no siendo de nación, acaba por ser de primer grado.

PIONERO DE «ADONAI» Y DE LA POESIA EXISTENCIAL DE POSGUERRA

Vicente Gaos obtuvo, en 1943, con *Arcángel de mi noche* (1), aquel primer Premio Adonais compartido—Alfonso Moreno y José Suárez Carreño las otras caras de este triángulo— que, por dicha circunstancia y por haberse interrumpido su concesión hasta 1947, queda, a veces omitido a la hora de los recuentos. *Adonais* de fogueo, en la puerta de la que sería asombrosa continuidad hasta hoy.

Y, en ese libro, un frontis muy concluyente: el soneto donde consta la rotunda y endecasílabo declaración amorosa a la forma tradicional que, por entonces, se encontraba en poco menos que desenfrenado uso: *Mas, no, soneto, tú no me encadenas, / conduces mi pasión, riges mi anhelo, / cauce de mi hondo río en este suelo, / lecho feliz entero donde ordenas. / No me encadenas, me desencadenas, / órbita, estrella mía, libre cielo, / amor, errantes astros, sabio vuelo, / música de la sangre por las venas.*

Vocabulario típicamente romántico (es costumbre anteponer un *neo*). No falta casi nada en él de tal impulso, porque en el resto de la composición aparece la rima, la inevitable rima, *camino-destino* y se habla de *luz* y de *ciega flecha*. Este arcángel no traía reminiscencias albertianas, aunque sí, hasta cierto punto, rilkeanas. Gaos mostró su estética sin vacilaciones. Era uno de los nuevos que llegaban, igual que *Rafael Morales* y *José Suárez Carreño*, entre algún otro, a elevar sonetilmente la temperatura de la poesía española y a conducirla, en lo posible, por el sentir. La operación, en suma, era ésta: dotar de contenido romántico una arquitectura clásica.

Sería ilustrativo establecer las debidas relaciones existentes sin duda entre los mentados pioneros de *Adonais*. Morales, o el mundo de la naturaleza humanizado a través del *tótem* hispánico que es el toro; Gaos, la inquietud metafísica desprendida emocionalmente del centro en que el ser vivo se debate; Suárez Carreño, la fricción dramática producida por el hecho histórico de la guerra civil, si bien ésta, por motivos explicables, no sea concretada. En los tres, la *pasión de la tierra*—dicho en términos alexandrianos—, y el rigor clasicista del encuadre expresivo. La vida, la muerte y el amor, trilogía de esencialidades.

Ya de entrada, Gaos invoca a la muerte y a Dios. Su ansia de aniquilamiento, de ser reducido a la nada y, en ella, reposar, busca la vía religiosa. Pide la muerte absoluta; pide la ciega noche, que espera le sea otorgada. Ya no se interrumpirá nunca ese anhelo, que aparece y desaparece en todo su quehacer bajo diferentes sentidos y sin temor a las discordancias lógicas. En este mismo poemario se

lee: *¿Morir? De este universo destruido / a otra luz surgiremos, oh alto vuelo, / para vivir de nuevo lo vivido.*

La realidad de la desaparición engendra, pues, visiones y aspiraciones contrarias. Sombra y luz luchan, entrechocan. El poeta se deja llevar por la simplicidad de los motivos y hasta de los recursos retóricos del lenguaje. La medida deseable es lo intenso. El caballo de batalla es el uso del adjetivo que, a veces, se triplica—*hermoso, tan levisimo e ingrave*, por ejemplo—, lo mismo que las metáforas—*órbita, estrella mía, libre cielo*—y, en resumen, el estilo es acuñado con pulso febril.

Cuando surge el término *apasionado*, suena a redundancia, de tan evidente que es tal calificación, de tan implícita. El riesgo del ejercicio a que el autor de *Arcángel de mi noche* se somete—cobertura formal cerrada, voluntario insistir en la misma sustanciación— ocasionan algunos chirridos y rigideces, mas con la perspectiva ya posible, ese empeño posee una particular importancia en cuanto que supuso poner la poesía a su hora.

Así no deja de sorprender que, en este inicio de los años cuarenta, la marea existencialista estuviese ya aquí, antes de que Sartre la universalizara a la sombra de la Torre Eiffel. Tenía razón Dámaso Alonso al protestar por la mención de la influencia sartriana. Escribe Gaos: *Así, arrojado misteriosamente / en esta vida, el hombre está angustiado, / quiere saber qué mano le ha arrojado, / si, pide luz para su pobre frente.* La diferencia entre este crujir existencial y el que vino después, poco después, no es otro que lo que abarca la palabra *Dios*. Gaos enlaza con Unamuno y con Antonio Machado, aunque aún no se hubiera desprendido de ciertos *tics* propios del poeta que, sin poseer una potencia creadora de lenguaje, no se atreve aún a emplear una expresión más despojada. Es que no había llegado el momento de que Gaos enunciara audazmente: *no es preciso crear metáforas porque toda la poesía es metáfora.*

EL CAMINO HACIA LA DESNUDEZ Y HACIA LA LUZ

Es meridiano, si seguimos la trayectoria de Gaos, y no sólo de él, que el problema estaba en que no era suficiente acusar a otros poetas de retóricos, para luego venir a caer en lo atacado. *Sobre la tierra* (2) entrañaría un principio de superación, porque no bastaba con variar de atmósfera y de tono respecto a los neoclasicistas inmunes al influjo de Quevedo, maestro clave. El cambio, sin ruptura absoluta, habría de urgirle una situación vital de amor en plenitud con dominio de algunas razones cordiales, si bien no en exclusiva.

Como de costumbre, Gaos ofrece constantes oscilaciones, y basta acudir a las citas, que benefician al lector, para apreciar el sismógrafo íntimo del poeta. Ahora bien: esas sacudidas que, más de una vez, nos desconciertan, proceden, en resumen, del centro agitado que es Dios y de ese asunto que Unamuno cifraba en el *tenemos que morir*.

(1) Editorial Hispánica. Madrid, 1944.

(2) Revista de Occidente, Madrid, 1945.

Tú y yo por nuestra propia luz cegados. Y, por ende, mi vida no será una noche oscura. Esa luz desde el sueño—aquí anticipada y que dará título al libro siguiente—no es, sin embargo, eliminadora de la desventura del mundo: *La vida, engaño... La vida no es hermosa*; pero Gaos, ya salido de la radicalidad antes apreciada, se atreve a preguntar: *¿En la muerte?, / ¿podremos verte, al fin, Señor?* Escribió Machado casi lo mismo en aquel misterioso poema: *Dinos si todos un día / podremos verte la cara. Porque hay un lugar más arriba de todas las estrellas / donde está Dios despierto.*

Es un paso hacia la claridad. Otro paso es que la muerte deje de ser algo así como abstracta para carnalizarse. De este modo ocurre en un magnífico poema que se titula *Madre muerte*, en el que, igual que en otros de este libro, cunde la concordancia entre el *qué* y el *cómo*. Asoma, aquí y allá, el peligro inverso, esto es, que el conceptualismo avasalle, poco a poco, hasta erigirse en dueño y señor de la palabra. Gaos se siente acometido por la seducción del mundo—*Atardecer en las viñas, Espigas...*—hasta el extremo de que llega a afirmar: *Sólo en algunas tardes resulta / que Dios es evidente.*

El retorno a la utilización continua del soneto caracteriza *Luz desde el sueño* (3) y con él un hallazgo de equilibrio, dentro de la relatividad, causa de, por ejemplo, *Existe el arte porque Dios existe. / Existe Dios por nuestro sueño hermoso.* Y existe España, claro, y aumenta así la suma de un tema tan enriquecido desde 1939 acá. *España eterna, madre de hermosura.* Ha cesado, al menos temporalmente, el terremótico sentir. *Dios se ha dormido. El alma está callada...* Una mujer de carne y hueso pertenece a la realidad más próxima. El mundo es claro. *También la muerte oscura tiene el rostro claro.*

Con todo, en este ambiente, invitador a la transparencia—la de la Luna, que sirve para rehacer un gesto puramente romántico—permanece una actitud de inquieta vigilia, muy subrayada en el poema *Omnibus vitae*, donde el insomne afirma: *Dios sigue despierto / Dios y tú solamente.* Dios que es—¿hasta qué instante?—dulce claridad, compañía del todo necesaria: *¡Llámame siempre aunque jamás te escuche!* Esta última petición figura en *Profecía del recuerdo* (4)—*un poeta es un profeta del pasado* se lee en Heidegger—que cierra, junto con algunos textos inéditos, el volumen de *Poesías completas* (5) que, en 1959, iniciara Vicente Giner, colección sumamente interesante y, por desventura, interrumpida. Se trata de un libro significado por la búsqueda de la esperanza y de la belleza, según costumbre entre relámpagos y caídas, y también por la frecuentación del verso libre.

SEGUNDO TRAMO DE UNA TRAYECTORIA

Vicente Gaos obtuvo, en 1964, el primer Premio Agora con su original *Mitos para un*

(3) Colección Halcón, Valladolid, 1947.
(4) Colección Cantalapedra, Santander, 1956.
(5) Colección Orfeo, I. Ediciones Giner, Madrid, 1959.



tiempo de incrédulos (6). El nuevo poemario obedece, sin duda, a una doble intención: restar dramatismo al espectáculo de la vida humana y ajustar el estilo a la materia en liza. El neorromanticismo aspira de este modo a una básica objetividad.

Lo primero conduce a una desmitificación de grandes símbolos implicados en remotas o menos remotas figuraciones literarias y, asimismo, el Tiempo y la Vida. Gaos no abandona tampoco aquí su inveterada tendencia al entrecruce de afirmaciones y negaciones respecto a lo que fuere: *Ulises, un suponer, no regresó nunca a Itaca, porque nunca se regresa a punto alguno... Porque nadie regresa a Itaca.* Y al final de esa pieza: *Y así yo ahora digo, / contra lo que aseguré primero, / que Ulises sí regresó a Itaca, / que Penélope sí esperó a Ulises.*

Hay una personal dialéctica determinando este ir y venir. La inconsecuencia lógica es aceptada para el logro de una síntesis. No siempre, conste, *Chopin* y *El idiota* de Dostoiéwsky desfilan por esta galería de personajes excepcionales. Un impulso, pasajera y ascendente, induce al acuñamiento de estas palabras: *Olvida que eres ceniza / y has de convertirte en ceniza. / Hay vida, amor, belleza en torno.*

El segundo objetivo tiene que ver con la adopción de un lenguaje prosificado, que se articula, sobre todo, según el ritmo eneasílabo. Con quien más se empareja ahora Gaos es con *José Hierro*. Preciso, dinámico, antirretórico, el verso se ajusta a un fluir funcional. Gaos ha estudiado a fondo la poética de Campoamor, y ese análisis, al que nos referiremos después, hubo de proporcionarle un apoyo de su propia manera. Con arreglo a ella, el poeta actual necesita adquirir conciencia de que le urge disponer de un instrumento verbal coherentemente adecuado. La lección de Elliot, a quien traduce, obra como estímulo de ese empeño urgente.

Otro volumen de *Poesías completas* (1958-1973) (7) nos encara a la perspectiva que, de momento, es terminal. Digámoslo pronto: la serie de libros agrupados en este volumen nos

(6) Agora, Madrid, 1963.
(7) Provincia, León, 1974.

forzaría, de poder analizarlos detalladamente, a insistir, con daño para el lector, en no poco de lo que hasta ahora va expresado. Abundan los componentes del desengaño. Por ley geográfica y vivencial, predomina el *clímax* marítimo. A Gaos, volvemos a comprobarlo muy pronto, sigue atrayéndole con fuerza terrible la nada y la complacencia en su posibilidad. Hay en él rasgos estoicos junto a los que apuntan a la mística budista. El padrenuestro resulta glosado desde todas las esquinas de la duda, y así el arcángel nocturno de ayer equivale a razón desesperada. Su frenesí de negaciones va proyectándose sin parar. En sonetos o en versos blancos prevalece el sentimiento desconsolado, que se canaliza sin requilorios formales.

Las señales y la sabiduría asume el complacerse en un estado de sinceridad estremecedora: *Quisiera ser aún más, piedra. Piedra sorda, muda. Perfecta concentración de la nada, piedra indiferente / a todo destino, a todo origen... Y, al cabo, soy hombre / y mucho de lo humano me es ajeno. / Y ni puedo decir que me conozco a mí mismo. / Pues no sé nada.* Ciertamente *Concierto en mí y en vosotros* (8) trata de conectar el individualismo y el hombre colectivo.

El hombre es un sueño de Dios y Dios es un sueño del hombre, había escrito Gaos. Quien homenajea a Lope, estaba en realidad próximo a Calderón, a un Calderón pasado por Unamuno y, en los últimos años, a la filosofía hindú.

Quien aspiraba poco antes a desdramatizar, llega al extremo de la tragedia. Y se dispone a despedirse: *Vicente Gaos, natural de la nada, de seis mil años de edad.* La impresión es la propia de quien, a mandobles, intenta abatir todos los retablos. Y, en este supremo trance, desea que se produzca la identificación con el mar: *ayer, igual que tú, sin oleaje, / es hoy una encrespada superficie. / Estoy próximo a hacer mi último viaje. / Postrado oteo tu inmortal efigie. / Me he despojado ya de todo traje, / de toda rima. Adiós, adiós, adiós...*

La muerte acaba de convertir esta ansia en verdad. El emocionante desasimiento, comunicado sin reserva alguna, hace aún más expresivo el testimonio. Que Vicente Gaos esté con Dios. No hay en la poesía española una situación semejante, ni siquiera en la escritura unamuniana. El poeta existencial se sume, muy voluntaria y radicalmente, en la Naturaleza para, en un gesto postrero, hacer realidad su palabra.

EL CRITICO Y SUS HALLAZGOS

Paralelamente a su creación poética, Vicente Gaos entregóse, con ahincada dedicación, al análisis crítico. *Antología del grupo poético del 27* (9), va precedida de un prólogo donde hace la síntesis valorativa de cada uno de los integrantes fundamentales de aquél. La inclusión de Doménchina en ese conjunto constituye una positiva novedad, ya que dicho nombre es, por lo común, relegado a un segundo término. *Diez siglos de poesía castella-*

na (10) abarca desde la Edad Media a Miguel Hernández. Se trata de un trabajo menos personal, aunque no faltan, como en todos los de este tipo, inclusiones y omisiones discutibles. Entre estas últimas, la de Francisco Villaespesa.

La crítica de Gaos es teorizadora y analítica. Su conferencia *Poesía técnica y poética*, leída en el Ateneo de Madrid y editada posteriormente en la colección *O crece o muere* (11), ofrece un esquema de subido interés sobre cuestiones-clave muy debatidas. De primeras, se trasparece ahí la disposición del opinante para ir contracorriente. Gaos sabe que cuando el poeta y el crítico se dan en una misma persona, es normal el regateo de una de esas cualidades—según el lado desde donde se la mire—para disminuir de algún modo a quien—qué osado—reúne ambas condiciones y no duda en ejercitarlas. Frente a la idea de que el poeta nace y el crítico se hace, Gaos sostiene el juicio opuesto. Para él, *la crítica es otra forma no menos poética de la locura*, puesto que la actividad poética y la crítica se confunden en una sola. En cuanto a la poesía, considera que *supone, al mismo tiempo, una operación eminentemente artificial y la más natural y elemental de las actividades humanas*. De suyo, *en poesía no hay más que valores formales y, en puridad, la única belleza de las palabras estriba en su disposición dentro del poema*.

Gaos abordó decididamente, con audacia basada en textos, el estudio de algunos y capitales autores. Su visión del *Quijote* y de lo cervantino contiene aportaciones personales, polémicas o no, claro es. Acepta, por ejemplo, que es preciso interpretar dicha novela ateniéndose a lo que Cervantes declarara, esto es, el propósito de combatir los libros de caballería, y juzga que esa cardinal obra obedece a un plan riguroso, aunque su apariencia puede llevarnos a creer que no es así. Gaos, en este sentido, quita la razón a Unamuno y a otros comentadores e ilustres cervantistas.

Su ensayo sobre Góngora—incluido en *Temas y problemas de la literatura española* (12) también se aparta del enfoque convencional. Estima que en el enfrentamiento entre don Luis y Quevedo existen hechos muy desconcertantes, pues, *¿cómo se entiende que Quevedo pueda censurar a Góngora, a veces con versos que más parecen aplicables a sí mismo? ¿Ni cómo Góngora se atreve a acusar a Quevedo de pedante?* Y opina: *Las Soledades son las de un hombre sin Dios*.

Pero el calado crítico de mayor importancia es el que Gaos dedica a Campoamor (13). A su entender, el lírico asturiano, objeto, por lo común, de rotundos desdenes, es nada menos que un precursor de T. S. Eliot y, por tanto, influye en la contemporaneidad más rigurosa. *De Luzán acá no sé de escritor alguno—Bécquer incluido—que haya pensado acerca del fenómeno poético con la originalidad, el vigor y el tino con que lo hizo Campoamor. Pues su Poética es una obra que revela un Campoamor*

(10) Alianza Editorial, Madrid, 1975.

(11) Editora Nacional, Madrid, 1955.

(12) Ediciones Guadarrama, Madrid, 1959.

(13) *La poética de Campoamor*, Edic. Gredos, Madrid, 1955.

(8) Universidad de Puerto Rico, 1963.

(9) Ediciones Cátedra, Madrid, 1978.

completamente distinto del buen don Ramón, autor de tanto verso pedestre.

Cabe anotar que Gaos, a partir de *Mitos para un tiempo de incrédulos*, no dudó en seguir, como poeta de ideas con estilo prosificado, algunas de las orientaciones campoamorianas y, por extensión, eliotanas, las cuales se cifran en la búsqueda del correlato objetivo, aunque es verdad que esta actitud no se vio libre del característico talante oscilatorio.

El análisis del poema de Antonio Machado dirigido a José María Palacio, da lugar, asimismo, a ciertas y agudas apreciaciones. *La nota distintiva de la poesía de Machado me parece su afán de evolución, su proyección hacia el futuro y, por tanto, su constitutiva variedad.* Para Gaos, Antonio Machado es un poeta romántico, y eso es todo, un romántico a quien atraía en realidad el barroco, aunque lo rechazara. Exactamente como quien llega a esta conclusión.

Itinerario poético de Dámaso Alonso, seguido de antología, constituye otra de sus faenas críticas, destacando aquí su elogio sin reserva a uno de los maestros de la crítica y de la poesía.

Entiendo que una de las operaciones críticas más sobresalientes de Gaos se basa en el examen de las relaciones entre Aleixandre y Fray Luis de León. Juega fuerte, según su costumbre, y fundamenta esa afinidad en el indispensable paralelismo de dos textos, que permiten deducciones antes no habidas.

La categoría de Gaos como crítico no ha sido, a mi entender, todo lo calificada que merece, y confío en que, ahora, se abra paso su auténtica dimensión. Yo no dudo en anteponer ésta, por su originalidad y valentía, a la de lírico. Tampoco me importa, en todo caso, arriesgar. Intensamente creaba. Su conocimiento le hizo sentir la necesidad de poseer un lenguaje que respondiera a ese batir de ideas y ansiedades. No pudo lograrlo del todo.

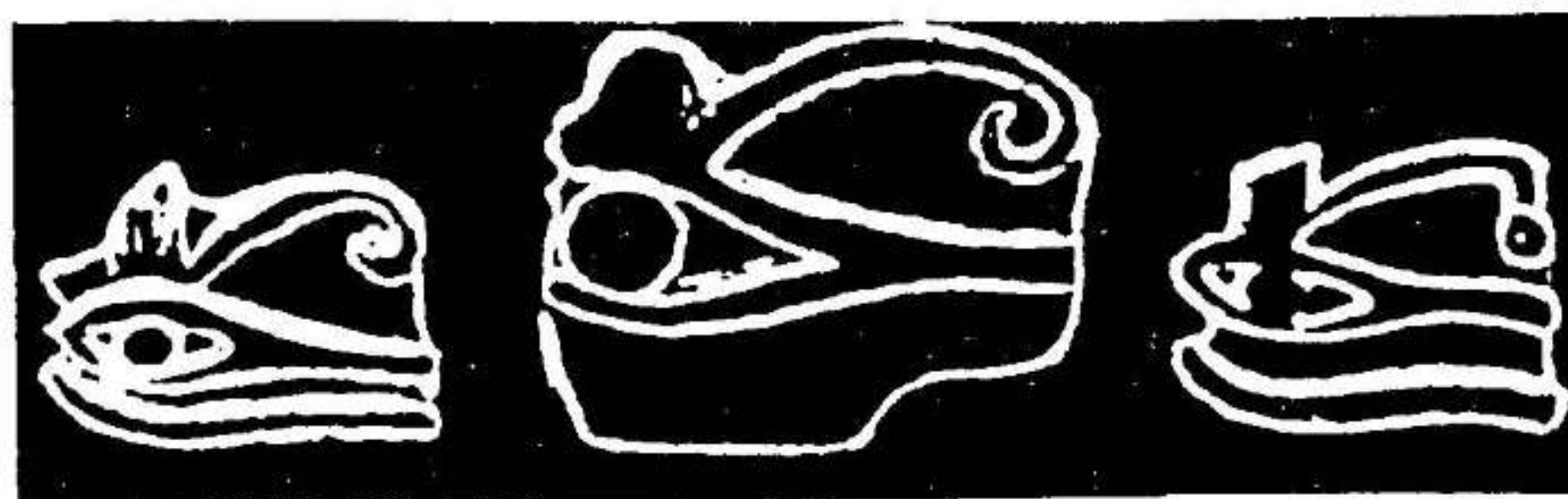
La luz de la muerte es esclarecedora. Muerte y Dios ocupan la obra entera de Vicente Gaos, mediterráneo de Castilla. Siendo muy joven escribió: *Sólo vive lo que muere, / lo eterno es como la muerte.* Era ya el indicio de su vigorosa y patética inclinación a la antítesis, a la pelea íntima que ha encontrado su paz tras una larga angustia.

LUIS JIMENEZ MARTOS

el ocio atento

FLAUBERT, EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE

«Me da vueltas la cabeza y me arde la garganta de haber buscado, preparado, lavado, contorneado, tartamudeado y gritado, de cien mil maneras diferentes, una frase que por fin acaba de terminarse. Es buena, respondo de ello, ¡pero no ha salido sola!». Así explicaba Gustave Flaubert, en carta a la poetisa Louise Colet, fechada en marzo de 1854, su lucha estilística, cuánto se preocupaba por la redondez de una frase, la puntualidad específica de la palabra justa, apropiada, configuradora de la idea, ideal para la expresión buscada y precisa. Nos lo cuenta Consuelo Berges, junto a otras apreciaciones interesantísimas sobre el escritor francés, en el prólogo que ha redactado para el volumen *Tres cuentos. Diccionario de tópicos*, que recientemente acaba de publicarse en una de las colecciones populares de la Editorial Bruguera. Lo hace en contraposición con la teoría sartriana de que para Flaubert la palabra tiene entidad de objeto, algo sencillamente material. La traductora y prologuista, frente a esta creencia, teoriza con abundancia de consideraciones y datos, principalmente apoyándose en la correspondencia de Flaubert con Louise Colet, que antes apuntábamos: «Pero creo que me voy a morir



sin haber hecho rugir en algún sitio un estilo como yo lo oigo en mi cabeza y que muy bien pudiera dominar la voz de los loros y de las cigarras.» Esta era la inquietud que dominaba a Flaubert en los momentos-clave de su trayectoria novelística, y que no le abandonaría nunca, como puede comprobarse por su irónica recopilación de tópicos expresivos, de su diccionario de frases hechas, alternada su redacción con su última obra, la inacabada *Bouvard y Pécuchet*, de la que llegó a decir Gourmont: «Este libro sólo es comparable al Quijote y nos divierte como la novela de Cervantes divirtió en el siglo XVII».

Pues bien, la conmemoración del primer centenario de su muerte y la edición de los tres cuentos y del diccionario, nos anima a repasar y recordar la obra insigne de Gustave Flaubert,

un poco al hilo de sus circunstancias vitales, aprovechando la puntual cronología que Consuelo Berges inserta como epílogo de su traducción.

Nacido en Ruán, en diciembre de 1821, en el seno de una familia acomodada, parece que Flaubert fue de niño bastante torpe para aprender a leer, de ahí quizá el sarcástico título del estudio de Sartre —«Flaubert, l'idiot de la famille»—, sin embargo, a los catorce años de edad redacta un pequeño periódico y varios relatos históricos, a los que siguen sus primeros cuentos. Y antes de cumplir los veinte tiene abocetados algunos de sus grandes libros. Y cuando en 1840 se gradúa como bachiller y comienza sus estudios de Derecho, que no terminaría, ya estaba trazada su vida literaria. Seguidamente vendrían sus amoríos, sus estancias en Marsella, Oriente, Roma, Nápoles, Florencia, Génova y París, y sus largas temporadas en la finca familiar de Croisset, lugar donde se refugiaría siempre para escribir.

El 1 de octubre de 1856, se inicia la publicación de *Madame Bovary*, en la «Revue de Paris». (En España no aparecerá hasta 1875, casi veinte años después, traducida muy libremente por Armancio Paratoner y bajo el llamativo título de «¡Adúltera!».) La aparición de esta primera novela de Gustave Flaubert, dio lugar a un proceso contra su autor, acusado de ofensa a la moral pública, pero fue absuelto y el juicio favoreció la venta del libro, creándose en torno a él una controversia encarnizada que le proporcionó enorme popularidad.

He aquí una serie de opiniones entre las muchas que ha merecido *Madame Bovary* con el paso del tiempo: «Es probablemente la obra maestra de la novela contemporánea; es una obra de observación minuciosa y ceñida, en una forma al mismo tiempo espléndida y sobria», según Lanson. Para Benedetto Croce, «pocos libros son tan desoladoramente pesimistas, pese a ello Emma Bovary, con quien el autor es inexorable, se hace amar por los lectores... La piedad nace de las mismas cosas, de la misma representación artística que, al ser plena y verdadera, es al mismo tiempo tremenda y lamentable». Du Bos dice que «perdura como el museo que nunca ha de dejar de frecuentar todo joven novelista que no renuncia deliberadamente a convertirse en artista». Y es posible que como piensa Sainte-Beuve, la novela sea en cierto modo un tanto impersonal, una especie de «gran prueba de fuerza», puesto que el argumento arranca de un suceso real, el suicidio de una mujer llamada Delfina Couturier-Delamare, esposa de un médico, que Flaubert tomó como pie para desencadenar su imaginación y su lirismo, injertándole además sus experiencias, pues, en su niñez se «familiarizó con la muerte en su más directa y plástica presencia», tal apunta Consuelo Berges, al vivir en el hospital que dirigía su padre, «lo que seguramente influye mucho en su pesimista concepto de la vida y,

sin duda, se manifiesta en la minuciosa descripción de operaciones...» Finalmente, y en torno a *Madame Bovary*, se impone recoger las razones que nos da V. Lugli, al estudiar esta novela, partiendo de la premisa de que nace de la realidad, del hecho antes apuntado: «Parece ser que el asunto le fue aconsejado por unos amigos y aceptado por Flaubert, para ceñir a un asunto prosaico su irrefrenable lirismo. Sólo que mientras realzaba el trivial argumento con el prestigio del estilo, en la pobre realidad, entre los odiados burgueses se encontraba de nuevo a sí mismo; en la protagonista hallaba a su alma sedienta de sueños, su romanticismo valerosamente humillado, mortificado e incluso secretamente compadecido. La mujer de la que habla algunas veces con desprecio, se convierte en una heroína, hecha de su misma carne, de su alma». Efectivamente, arte y humanidad se mezclan en *Madame Bovary* con fruición, continuamente, y las pasiones humanas, que siguen siendo las mismas en nuestro tiempo, resaltan. Toda una época con sus vicisitudes, también. Y siempre el arte, entrevisto como amor a la vida, prevaleciendo sobre el pesimismo, el dolor y la tragedia. La novela primera de Flaubert es, como Baudelaire razonó en uno de sus ensayos, una gran novela psicológica.

Salambô, segunda novela publicada por Flaubert, aunque aparecida en 1862, fue comenzada en 1857, cuando frecuentaba a los más destacados escritores de su tiempo (Saint-Beuve, Gautier, Renan, Baudelaire, Feydeau, Goncourt...), y en 1858 incluso viajó a las ruinas de Cartago, con el fin de recordar el lugar donde *Salambô* está ambientada, y donde ya estuviera Flaubert, en 1849, en viaje de placer y acompañado de su gran amigo Maxime Du Camp. A propósito de *Salambô*, Lanson, que ha analizado profunda y meticulosamente las novelas del escritor de Ruán, considera que aun siendo un poco recargada en la riqueza descriptiva —«el pedestal es demasiado grande para la estatua», dijo el mismo Flaubert, auto-enjuiciándose— esta novela es superior a todo cuanto se ha podido intentar, «por la pintoresca profusión y por la energía dramática de sus cuadros». La verdad es que en esta narración, Flaubert, tras haber descrito la sociedad de su época en *Madame Bovary*, pasa a la evocación de un mundo antiguo, exótico, bárbaro, épico, cruel, enfático, alucinado, tumultuoso en la acción, Cartago después de la Primera guerra púnica, sus reyes y esclavos, sus supersticiones, etcétera, para centrar en la figura de una sacerdotisa todo un cúmulo de deseos, amores y sacrificios. George Sand, que fue una de las mejores amigas de Flaubert, definió a *Salambô* como un desafío a todos los procedimientos conocidos y a todas las osadías del lenguaje, al no servirse apenas de las comparaciones, sino al contrario, desdeñarlas, dado que sólo necesitaba el hecho en sí para hacer brotar de él la impresión completa que deseaba plasmar.



Salambô, por otra parte, ha inspirado varias obras musicales, entre ellas la de Ernest Reyer y el ballet de Heinz Tiessen, y versiones cinematográficas.

El editor Michel Levy pagó a Flaubert, por *La Educación Sentimental*, 16.000 francos, por diez años, en 1869, novela cuya primera versión data de 1843, siendo todavía estudiante de Derecho en la Facultad de París, y muy distinta a la definitiva. *La Educación Sentimental* es la historia de una juventud desolada y en torno a su protagonista está expuesta la vida parisiense del XIX hasta la revolución del 48. Un mundo vivido intensamente por el autor. Como muy bien opina V. Lugli, es libro capital en la literatura moderna, que ha marcado escuela temática. Henry James dijo que leer esta novela de Flaubert era «como mascar ceniza y serrín». Y para Andre Gide es «la epopeya de la mediocridad». Posiblemente, también de la melancolía y del intimismo, porque al ser el libro más flaubertiano, los sentimientos del autor está en él como un trasfondo sutil que lo enlira y lo entrafia.

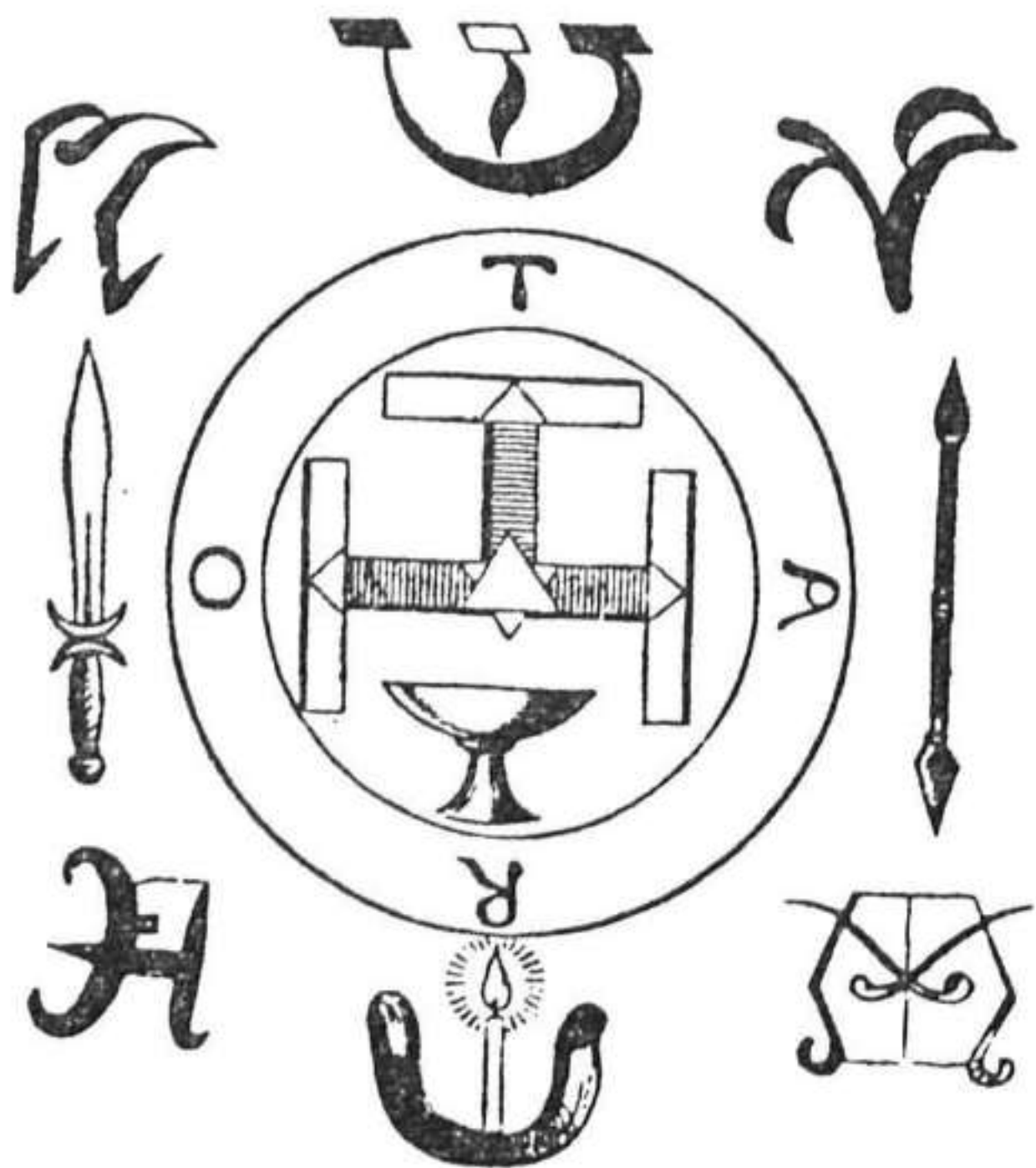
En 1848 comenzó Flaubert *La Tentación de San Antonio*, que no se publica hasta 1874, una especie de poema filosófico en prosa, que nos muestra al santo como hombre debatiéndose entre los deseos de los sentidos y los clamores del espíritu. Los símbolos y los personajes históricos y bíblicos van y vienen en las visiones del protagonista como auténticos incendios para la sangre y el alma. Flaubert le llamó textualmente «el libro de mi vida», tal vez porque como Faguet ha escrito: «Flaubert ha acumulado aquí y ha suscitado en todos los matices más bien lo que desencanta que lo que *tienta* y seduce». Un libro, en realidad, que entusiasma a muchos y decepciona a otros tantos; si para Gourmont es mucho más que una obra maestra, es un mundo, el mundo de las formas, de las ideas, de los sueños, de los disgustos, de los deseos, de las ambiciones y de las resigna-

ciones del más grande escritor francés del XIX, para Barbey d'Aurevilly, el libro resulta tan incomprensible que no se descubre ni la idea primitiva ni la intención. Tal vez el término medio, el equilibrio del juicio, esté en este caso en la opinión de Croce: «a pesar de la perfección de sus versos en prosa, es un caos y oscila entre la perfección del ejercicio literario y erudito, por una parte, y por otra, la nostalgia espasmódica hacia un no sé qué de inexpresable».

Un año después de la muerte de Gustave Flaubert, concretamente en 1881, se publicó su inacabada novela *Bouvard y Pécuchet*, de la que E. Cecchi ha opinado que es un «intento de *Divina Comedia* a la inversa; la epopeya del intelecto que se sume en la bestialidad». La verdad es que los protagonistas, los amanuenses amigos Bouvard y Pécuchet, configuran con sus ilusiones y sus fracasos a través de la práctica de cuanto intentan —agricultura, química, medicina, geología, alquimia, historia, literatura, espiritismo, teosofía, religión, pedagogía—, una farsa filosófica en la que el autor tiene ocasión de revelar todo el odio que siente por el talante burgués de su tiempo.

Y no debemos olvidar la *Correspondencia* de Flaubert, recopilada en nueve volúmenes, que refleja su formación literaria y la génesis de sus obras, su concepción del arte; un auténtico breviario, del que André Guide saca la siguiente conclusión: «Si tuviésemos que poner sobre la balanza todas las obras de Flaubert, la sola *Correspondencia*, puesta en el otro platillo, las superaría a todas en peso: de estarme permitido guardar tan sólo aquéllas o ésta, me quedaría con la última.»

«Un alma de Dios», «La leyenda de San Julián el Hospitalario» y «Herodías», son los *Tres cuentos* de Flaubert, cuya publicación data de 1877. Ahora, al conocerlos en esta traducción ejemplar de Consuelo Berges para la Editorial Bruguera, sirven para confirmarnos en nuestra admiración desde la primera juventud por el autor de *Madame Bovary*. El mismo Flaubert dijo del primero de ellos: «es la narración de una vida oscura, la de una pobre muchacha de campo, devota y mística, sin ninguna exaltación, tierna como el pan fresco, que ama sucesivamente a un hombre, a los niños de su ama, a un sobrino, a un viejo chiflado y por fin a un loro; cuando éste muere, lo manda disecar, y cuando es ella quien muere, toma a su loro por el Espíritu Santo; lo cual no es en absoluto irónico, como alguien podría suponer, sino muy serio y triste; lo que yo quiero es despertar la piedad, hacer llorar a las almas sencillas, siendo yo mismo una de ellas». Consuelo Berges recoge en su buen prólogo el parecer de Maurice Nadeau sobre este cuento, verdadero prototipo del sentimiento humano: «Flaubert puso en el relato de esta existencia acosada por las crueldades de la vida todo su corazón, sus añoranzas, su nostalgia, sin renunciar a su estética, realizando así una proe-



za en la que no se notan la tensión ni el esfuerzo. En esta obra maestra de naturalidad, los buenos sentimientos hacen excelente literatura.» En «La Leyenda de San Julián el Hospitalario», como bien apunta la prologuista, encontramos ese estilo que Flaubert quería hacer «rugir», para dar vida a un romanticismo en continuo tumulto y fervor, a la historia que le inspiran unas vidrieras de la catedral de su ciudad natal: «En esta historia tremebunda y fantástica de ese otro santo —aprecia Consuelo Berges—, ruge no sólo el estilo, *rugen* las secuencias con las convenidas características de la fabulación romántica: abruptos escenarios de castillos medievales, bohemios trashumanes, estropicios guerreros, doncellas prisioneras, caballeros libertadores, ascetismos delirantes... Es como un mundo onírico donde se funden y confunden las improntas de todos los sueños, de todas las pesadillas que, a lo largo de los años, fueron naciendo y muriendo en el alma de este Flaubert torturado y sostenido por ellos, de este burgués por fuera y poeta por dentro, de este paradigma del *realismo* que, para una escena de *Madame Bovary*, creyó necesario pasarse todo un día mirando el campo con cristales de colores.»

Y sobre el tercero de los cuentos, «Herodías», opina Consuelo Berges que se le pueden aplicar, con su más cabal definición, las palabras que Flaubert escribiera a Louise Colet, fechadas en 1853: «Quiero hacer dos o tres libros épicos, novelas en un medio grandioso, en el que la acción sea forzosamente fecunda y los personajes ricos en sí mismos, lujosos y trágicos a la vez, unos libros de grandes murallas pintadas de arriba abajo.» En este cuento consigue su propósito tomando para la fábula el Evangelio de San Mateo. Flaubert explicó así esta narración: «La Historia de Herodías», tal como la concibo, no tiene ninguna relación con la religión. Lo que en ella me seduce es el aspecto oficial de Herodes, que era un verdadero gobernador, y la figura de Herodías, una especie de Cleopatra y de Maintenon.»

Es un acierto la inclusión del *Diccionario de tópicos* en este volumen, pues en realidad es el

libro de Flaubert menos o nada conocido entre nosotros. Y porque, efectivamente, lleva razón Consuelo Berges al considerar que en él «Flaubert arremete contra su verdadera *bête noire*, la que le horrorizó toda la vida, y que no era, como dice Sartre, 'las palabras' *tout court* (palabras a secas), sino las palabras necias, las palabras vacías, el lugar común, la frase hecha, la definición consabida, el hablar por hablar, el repetir sobre cada tema, sobre cada hecho, sobre cada suceso, sobre cada palabra que surge en la conversación 'burguesa' lo que se ha oído siempre, lo que se ha dicho siempre, lo que hay que decir siempre, lo que se dice siempre, sin pasar por la censura de la inteligencia». O sea, como bien lo adjetiva Andrés Amorós, es «un inventario de la necedad humana».

Como el lector ha podido comprobar, nos hemos limitado en esta ocasión a repasar los argumentos de las obras flaubertianas y algunos de los muchos comentarios que han suscitado, rozando en ocasiones pasajes de su vida, pero para un mayor conocimiento de la vida y la producción literaria del genio de Ruán, recomendamos con Consuelo Berges, los libros de Albert Thibaudet y de Maurice Nadeau, desde luego el gran ensayo de Sartre —del que ya se han publicado dos tomos y seguirán otros tantos—, donde el análisis del escritor y el hombre es de una densidad fuera de lo común.

Mas para finalizar este acercamiento a Flaubert en este año del centenario de su muerte en Croisset, a los cincuenta y nueve años de edad, producida por hemorragia cerebral, queremos añadir a los ya anotados, tres comentarios que calificamos de importantísimos, sobre la obra de quien sin duda alguna fue un potenciador nato de la novelística, gracias a una visión grávida de los seres y de las cosas y de una precisión expresiva magistral. Los tres comentarios que no podemos dejar de transcribir son los siguientes: «Después de nuestro gran Balzac, el padre y maestro de todos nosotros, Flaubert fue el inventor de una realidad quizá tan intensa como la de su predecesor, e incontestablemente de una realidad más artística, de una realidad que dijérase conseguida con un objetivo perfeccionado, de una realidad que pudiera definirse como un *d'après nature* riguroso, logrado con la prosa de un poeta.» Esto lo escribió E. de Goncourt. Marcel Proust reconoció que Flaubert, «con un empleo absolutamente nuevo y personal del pretérito indefinido, del pretérito imperfecto, del participio presente y de algunos pronombres y preposiciones, ha renovado nuestra visión de las cosas casi como lo hizo Kant con sus categorías y su teoría del conocimiento y de la realidad del mundo exterior». Y Miguel de Unamuno, exclamó lleno de admiración: «Ese Flaubert, ese enorme Flaubert, ese puro artista, está lleno de entusiasmo por el arte y al mismo tiempo de escepticismo, de íntima desesperación.»

MANUEL RIOS RUIZ

LA "OTRA" NAVIDAD DE VÍCTOR MANUEL ARBELOA

Víctor Manuel Arbeloa inició la publicación de su poesía navideña en 1966 con *Dios es hombre para siempre: Cantos y llantos de Navidad* (1), continuó su trilogía con *Nuevos cantos y llantos de Navidad* (2) y la completó con *Nanas a un niño subnormal* (3) en 1973.

Además de estos tres libros de versos, el autor tiene en su bibliografía otros poemarios como *Señor que estás mirándome...* (4), *Canciones; De la vida, del amor y de España* (5), *Cantos de fiesta cristiana* (6), *Cantos de fiesta y lucha* (7), etc. Además de poeta, este navarro —hoy presidente del Parlamento Foral de Navarra— se dedica a investigaciones socio-históricas, referidas principalmente al último siglo de la vida española.

* * *

«El Padre ha querido que se cumpla en su Hijo Unigénito la vinculación de la divinidad con la Humanidad y que por medio de ésta se realice la vinculación de todas las criaturas y Dios esté presente en todas ellas.»

SAN JUAN DAMASCENO

Dios se acerca a nosotros en la forma real de un niño cualquiera, débil y pobre en su tienda mortal, nacido de una Virgen humilde, para salvarnos en vez de condenarnos. Pero si repasamos la historia de la teología veremos que el error docetista, negando la verdadera naturaleza del Redentor, fue el primero en la historia cristiana y ha sido siempre uno de los más peligrosos y de consecuencias más nefastas: entre otras, la del divorcio entre fe y vida, condenado recientemente también por los padres conciliares del Vaticano II.

(1) Ed. Sígueme, Salamanca, 1966; 158 págs.

(2) Ed. Rocamador, Palencia, 1972; 77 págs. Este libro, que no llegó entonces a los escaparates y que ni siquiera figura en el catálogo de esta colección poética palentina, por prohibición del correspondiente departamento de Censura, es una especie de cancionero navideño de los años 1968 y 1969, donde mil temas de la realidad cotidiana se tocaban con humorismo y con desgarro. Lleva una presentación gráfica de Rafael Alberti y textual de María Teresa León, y un epílogo del padre José María de Llanos, S. J. Posteriormente, este libro ha sido editado en 1976 por Ed. Verbo Divino, Estella; 108 páginas.

(3) Ed. Gómez, Pamplona, 1973; 45 págs.

(4) Ed. Verbo Divino, Estella, 1964.

(5) Ed. Rocamador, Palencia, 1971 (en colaboración con José Alonso Rodríguez).

(6) Ed. Sígueme, Salamanca, 1979; 102 págs.

(7) Ed. Sígueme, Salamanca, 1977; 158 págs.

En un preámbulo de más de veinte páginas confiesa Arbeloa que la literatura y las artes, en su nivel más popular, han contribuido no poco a deformar la Navidad, presentándola pueril, acaramelada, mitologizante. Es harto difícil querer ser fieles a la Navidad sin usar un lenguaje tradicional, mítico. *«El mito, cuando la realidad que haya de expresarse es especialmente inexpresable, nos lleva a la explicación más auténtica del acontecimiento por el camino más fácil, a la verdadera profundidad de la historia, cubriéndola de belleza y encanto. Lo malo es cuando se abusa del mito o se le vacía de su contenido sustancial, quedándose uno con la cáscara y sin la nuez.»*

Víctor Manuel Arbeloa siempre ha propugnado *«una poesía real, encarnada, hondamente humana, poesía testimonio y vida, poesía de carne y hueso.»* *«La poesía es múltiple como la vida, y en ella caben cantos y llantos de muy distinta motivación e intensidad.»* Y así comienza la trilogía que tenemos entre manos, si bien el último volumen se puede considerar como «llanto» exclusivamente.

Los primeros villancicos son los más alegres e ingenuos; se publicaron en periódicos del Norte, *Poesía Española, Cuadernos Hispanoamericanos, Radio Vaticano.* *«Pensé —nos dice el autor— hacerlos añicos por vergüenza a contribuir a la difusión de una Navidad bobalicona y falsa, después de meditar en las difíciles situaciones del mundo actual.»*

I

«Eran necesarios nada menos que los trabajos tremendos y anónimos del hombre primitivo, y la larga hermosura egipcia, y la espera inquieta de Israel, y el perfume lentamente destilado de las místicas orientales, y la sabiduría cien veces refinada de los griegos para que sobre el árbol de José y de la Humanidad pudiese brotar la flor. Todas estas preparaciones eran cósmicamente, biológicamente necesarias para que Cristo hiciera su entrada en la escena humana.»

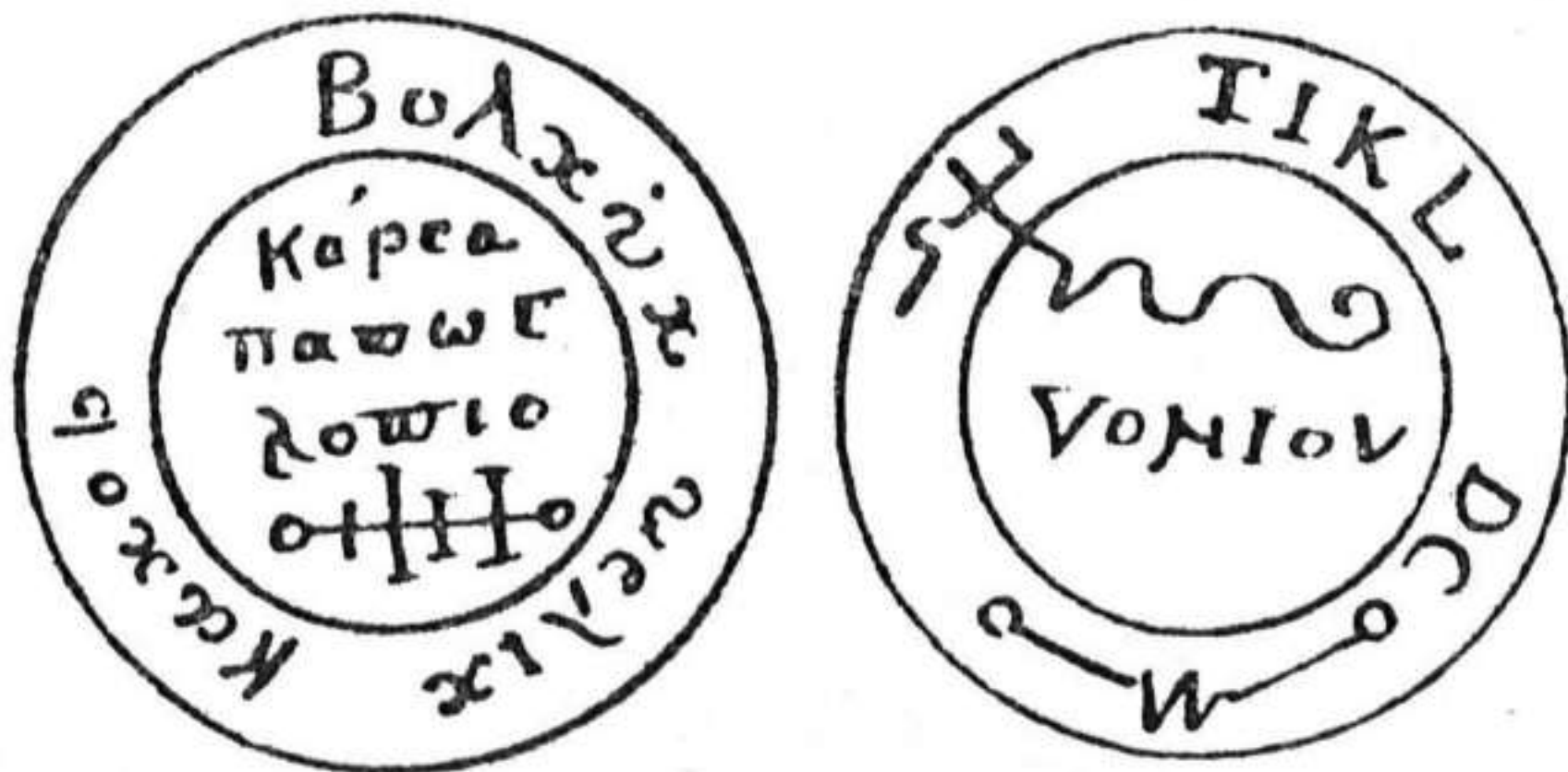
TEILHARD DE CHARDIN

Dios es hombre para siempre, primer libro de la trilogía que comentamos y glosamos en estas páginas, tiene un amplio preámbulo histórico-teológico y ambiental de la Navidad verdadera.

(Antes de seguir más adelante, digamos que la Navidad de Víctor Manuel Arbeloa no tiene turrónes, ni vinos exquisitos, ni costosas iluminaciones, ni regalos deslumbradores, ni cenas opíparas, ni festines báquicos...)

Los tres libros de cantos y llantos de Navidad están perfectamente estructurados: bien ordenados sus poemas y, como se suele decir, sin temor a las páginas en blanco si procede dividir el poemario. *Dios es hombre para siempre* está estructurado del siguiente modo: 1. Dios va a venir; 2. Dios ha venido: a) A medianoche; b) Con el Niño, y 3. Dios se ha revelado.

¿Qué es un villancico? Recordando nuestros libros escolares hemos de incluir esta composición poética dentro de la lírica popular. Es una poesía susceptible



de cantarse (y poemas de Arbeloa se cantan por ahí), compuesta de un estribillo, glosado en estrofas, al final de las cuales se suele repetir todo o parte del estribillo. El carácter de esta poesía es ser eminentemente sintética: trata motivos elementales de sensibilidad, y ante la impresión de conjunto se desentiende de todo análisis interpretativo.

1. Dios va a venir.

El teólogo V. M. Arbeloa hace unas consideraciones en prosa sobre el adviento, espera gozosa de la venida del Señor en el misterio navideño, recuerdo y anticipo de la última venida al fin de los tiempos. María es la gran figura del adviento porque resume y corona la esperanza del pueblo judío, porque a ella es a quien el ángel anunció el misterio.

*Ovillo recogido en mansedumbre
Pámpano alegre Uva generosa
Opulento trigal Racimo Tenso*

En esta parte se incluyen poemas a la Virgen que espera, Virgen grávida, Virgen de la O; incluso un soneto que comienza:

*Dios sólo pudo entrar en tu clausura
y su sombra de amor iluminada
puso su Verbo en tu humildad callada
y en tu tierna acimez su levadura.*

Hay una cita iniciando un poema en la que se alude a los Apócrifos; zona peligrosa para nuestro autor, quien en el preámbulo del libro comenta cómo son los autores de los Evangelios Apócrifos los que «comienzan ya a desviarse de la línea maestra y a confundir las cosas. La poesía auténtica nunca confunde las cosas, sino que las penetra, las unge y las clarifica.» Fácil es encontrar en la primera poesía de Arbeloa textos como

*El Arcángel San Gabriel
sigue limpiando la vía
con su pala de cristal
sin que lo vea María.*

Podemos decir, entre paréntesis, que el poeta que nos ocupa es poeta de múltiples registros, si bien donde mejor se halla es en el verso de arte menor y, más concretamente, en el octosílabo, que en aquellos que pertenecen al ritmo endecasílabo, como lo es —aunque parezca paradójico— el de siete sílabas. Respecto a las estrofas, se le ve sin afectación en las de rima consonante —caso de unas quintillas (¡qué poeta se atrevería hoy a hacer unas quintillas!)— y hábil en el romance. Incluso tiene unos pareados y nunca se le detectan ripios:

*Mientras duerme no se atreve
a despertarlo la nieve,
Las rosas en el rosal
tienen un aire pascual.*

Todo esto, junto a expresiones populares (A la nana nana / cerca de Belén y San José le está velando / vela que te velaré; etc.), hacen que la poesía de Víctor M. Arbeloa sea eminentemente musical y de fácil adaptación...

2. Dios ha venido.

El Dios soberano y grande se hizo pobre y pequeño, siervo para hacer posible nuestra liberación y alegría, se hizo hombre para que lleguemos nosotros a ser dioses:

*Hombre perfecto
Dios soberano
Divino el hombre
Dios humanado
Ay, Dios qué abrazo.*

La Navidad es anticipo de la Pascua: *Las rosas en el rosal / tienen un aire pascual.* O, como dice Gilbert Cesbron, «cada vez que un hombre desorientado levanta los ojos y al ver una estrella en el cielo renace en él la esperanza, es Navidad». Y Arbeloa escribe:

*Que Belén es hoy toda
la Humanidad.
Que siempre en este mundo
es Navidad.*

En esta parte del libro se advierten poemitas míticos e ingenuos, de corte clásico tradicional, de Gerardo Diego a lo divino..., pero hay una —según el autor— canción ingenua y no demagógica donde prelude lo que van a ser sus poemas posteriores:

*Te llevaré a los puentes
y cobertizos
para ver los astrosos
churumbelillos...*

Y también, lacónicamente, en un poema técnico ciento por ciento, escribe:

*Campanas
tempranas
rezad...*
*Campanas
lejanas
llorad...*
*Campanas
serranas
cantad...*
*Campanas
humanas
callad...*
*Callad,
que no sabéis...
callad...*

3. Dios se ha revelado.

Citemos a los poetas que se recogen encabezando los poemas del volumen *Dios es hombre para siempre*: Jorge de Montemayor, Lope de Vega, Francisco de Ocaña, San Juan de la Cruz, Miguel de Unamuno, Eugenio d'Ors, Miguel Hernández, Fray Inigo de Mendoza, Francisco de Avila, el Salmo 71, villancicos populares, canciones populares vascas de Nochebuena... Citas que en ocasiones son glosadas conforme a la definición más estricta de villancico.

En el último poema del libro se cita a Teilhard de Chardin. Buen autor para hablar de que Cristo es Rey y Señor de todas las cosas y de cómo éstas deben prestarle homenaje y servicio: *Vengan todas las estrellas / ponganse todas en corro.* (Estos versos, así como los restantes del poema a que pertenecen, nos traen a la mente una Navidad que no es precisamente la que hemos dado en llamar «la otra Navidad de Víctor Manuel Arbeloa».) En las reflexiones en prosa que preceden a cada una de las tres partes del primer volumen de la trilogía que comentamos, el teólogo-poeta —o poeta-teólogo, que tanto monta— parece justificar una intrínseca teología que, sin la lectura de dichas reflexiones a las que acompañan algunas citas propias, sería difícil de entrever.

II

«No canta libertad más que el esclavo, el pobre esclavo; el libre canta amor.»

MIGUEL DE UNAMUNO

Pero —como piensa el cristiano— nosotros somos a un tiempo libres y esclavos y podemos cantar ambas cosas. *«Porque a pesar de las luchas, de todas las persecuciones, del hambre y del odio, de la mentira y de la cobardía, que nos devoran poco a poco, a pesar de todo, Dios ha venido y nos ha hecho libres (...) Cantamos todos a nuestra manera, amor en posesión, libertad en esperanza. Vale todo. Vale la poesía dura y batalladora y vale el villancico enternecido e ingenuo.»*

En el epílogo del Padre Llanos, S. J., a los *Nuevos cantos y llantos de Navidad* se preanuncia la *mari-morena* que va a armar este libro. El viejo jesuita del Pozo del Tío Raimundo —que, según confiesa, «cierto día perdí la inspiración como muchos perdieron la inocencia»— dice que el libro hace daño porque hace pensar. Pero no lo ha hecho. O sí. Y por eso lo prohibieron. El amplio poemario es un nodo de los temas permanentes y acuciantes del hombre de nuestro tiempo al que el poeta conoce desde la necesaria perspectiva histórica y, sobre todo, desde el contacto cotidiano de su tarea de animación cristiana y de su constante preocupación por los problemas sociopolíticos de nuestro país.

Repasemos el índice de temas abordados: Villancico a Rafael Alberti, Entre el frío y el hambre, Villancico del Pozo del Tío Raimundo, Navidad en las chabolas, Réquiem navideño por el Che Guevara, Angeles atroces, Reyes para todos, ¡Olvidemos la guerra del Vietnam!, Carne y cruz de yugo, El oro del Rey Melchor, Los Magos del Petróleo, Villancicos del Padre Camilo Torres, Letrilla para un soldado, La píldora y en paz, Elegía final e impotente a los niños de Biafra, Dios no es blanco ni negro, El Dios de Walt Street, Villancico del niño muerto, Letrilla del soldado norteamericano en Vietnam, ¡Hiroshimá, mon amour!, Elegía a Martín Lutero King, etc., y un Cancionero muy real de Navidad.

Observamos en todos los poemarios una perfecta ordenación de sus composiciones. Y, en algunas de ellas, la influencia —o parentesco inadvertido— de poetas como el mejor Enrique Badosa de las sátiras de *En román paladino* o de nuestra historia actual más

bien profana de *Historias en Venecia*. Badosa encabeza —no lo olvidemos— uno de los poemas de Arbeloa; también recoge citas de Blas de Otero, Alberti, García Lorca, Machado, Miguel Hernández, Nicolás Guillén...

Che Guevara escribió a sus hijos: «Sobre todo, sean capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia contra cualquiera en cualquier parte del mundo. Es la cualidad más linda de un revolucionario.» ¿Es Víctor Manuel Arbeloa un revolucionario?

Nunca ha habido reyes para todos; es la hora de que los nuevos Reyes Magos hagan caso omiso de tantos deseos caprichosos y de que lean las cartas nunca escritas de miles de niños y grandes, que nunca se asomaron al alféizar de la esperanza. Camilo Torres experimentaba dolor al pensar que nuestra Iglesia se ha identificado económicamente con los ricos, socialmente con los poderosos y políticamente con los opresores; él optó por el cristianismo por considerar que en él se encontraba la forma más pura de servir a su prójimo:

*Camilo Torres quería
una larga Navidad
encarnada en la alegría
de una justa libertad.
¡Lo desangraron a tiros
lo mismo que a un criminal!*

La paz. *¡Qué bonita palabra, / qué vaciedad! Miren al mundo, / no canten más / ni griten tanto, / que no es verdad. / Noche infeliz, / noche sin paz...*

Y el poeta en uno de los prólogos ambientales del poema se pregunta para qué repetir por pereza o por pobre recurso folklórico *Noche feliz, noche de paz*. Y recuerda la *noche de pena* para el emigrante que marchó para ganarse el pan.

El dios del oro, el dios de Walt Street, es el dios más adorado de nuestros días, el dios de millones de hombres; muchos de los que dicten odiarlo le rinden culto en el silencio de sus corazones. Y así, hablando de la lotería:

*Esta es nuestra Pascua,
nuestra Parusia.
Aquí está la causa
de nuestra alegría.*

¿Quién no espera más de la lotería, ángel anunciador de ese dios de dioses que es el dinero, que del Niño Jesús? En definitiva, lotería de dinero, de triunfos, de honores, de poderes... ¡Todo ello ennoblecido con el nombre religioso de la Providencia de Dios! Es el nuestro un cristianismo infantil y pasivista; hasta ahora ese Niño ha sido para muy pocos la luz, la verdad, la esperanza de su vida. Urge desmitificar la Navidad y hacer una Navidad de amor, de verdad y de justicia; con ángeles distintos:

*Pues andáis en las palmas,
ángeles santos,
bajad hasta la tierra,
sed más humanos.*

En una de las reflexiones en prosa, Víctor M. Arbeloa comenta cuán pobre es nuestra fuerza, que no aguantamos el Belén vivo de cada día y hemos de refugiarnos en un Belén lejano y fácil, apto sólo para la nostalgia. Toda la tarea de los cristianos consiste, a nivel profundo de villancico, en *poner los belenes* cada año y cada día, creyendo gozosa y dolorosamente que *el mundo es un Belén*:

*Pongamos los belenes,
que el mundo es un Belén,
que Dios entre nosotros
acaba de nacer.*

Porque siempre es Navidad.



III

Yo no quiero cantarte
nanas de luna.
Quiero contar tus penas
una por una.

VÍCTOR MANUEL ARBELOA

Hay un poema que empalma el volumen segundo con el tercero de la trilogía navideña de Arbeloa. Es *Nanas a un niño subnormal*, que da título al poemario y que aquí aparece con ligeras variantes y desglosado en cuatro poemas autónomos las cuatro partes en que se ofrecía en los *Nuevos cantos y llantos de Navidad*.

De entrada el autor afirma que las nanas tradicionales no sirven, pero también se interroga si sirven para algo sus letrillas amargas y quejumbantes. (La Navidad de V. M. Arbeloa es verdadera y actual y en ella se lloran nanas a niños muertos por el hambre, la guerra, el odio de razas y de poderes.)

Fácil es reconocer que la aventura del tema del niño subnormal hacía casi imposible eludir los escollos de la crueldad gratuita y del angelismo. ¿Lo ha superado el autor? No olvidemos que no es lo mismo ternura que angelismo, sensibilidad que sensiblería.

Arbeloa advierte, de entrada: *Quiero contar tus penas / una por una*. Nada de las fáciles y tópicas «nanas de luna», porque la realidad está ahí patente y no hay que camuflarla; es una de las realidades más dolorosas de nuestro mundo cómodo y fácil, y más aún por ser niño. Las medidas que adopta nuestra sociedad de consumo no son de solución, sino de marginación, sea por comodidad o por asco...

Se lo advierte el poeta al niño subnormal nonato:

Que vienes a una vida
que es media muerte.
Que la vida es la vía
de renacerte.

Ninguna clase de ánimos para que venga a este mundo inclemente e incomprensivo donde ignorará quién le besa y quién le quiere. Triste destino. Y en «Ángel subnormal» (Nana en forma de elegía) los catorce endecasílabos blancos—aunque escritos en forma de soneto—aparecen veinticinco piropos (compuestos de sustantivo más adjetivo), como en tétrica letanía, dedicados al subnormal, ser que lleva sobre sí la frustración; así: *árbol curvado, fuego enfriado, luz agazapada, primavera herida, paraíso inútil...* Y nosotros hablamos y hablamos, pero *con tu vegetal silencio / tú dices cosas más sabias*. Por eso nuestro autor escribe: *A veces me pregunto, y bien pocos me responden, / ¡quién es en este mundo el subnormal!*

Más adelante dirá que aún existen los niños subnormales y aludirá a los orgullosos, avaros, devoradores de mil hambres, *que han ido comiéndose la playa o la pradera, la pierna o el cerebro, etc.*

¡Que no hay ángel que pueda
velar tu sueño!
¿Quién te robó en los ojos
la luz y el brillo?
...¡Tienes el alma helada,
pequeño mío!

Después de examinar la situación actual (guerras, despilfarros en *masa tonta para quitarse el miedo*, en espectáculos, etc.), exclama el poeta:

No me digáis que es la suerte,
que es la herencia o la ira
de un dios tremendo.
¡Son Herodes redivivos
que siguen persiguiendo a los pequeños!



Al niño no le cayó la lotería, sino la nieve fría, la cruz sobre su carne, *el ala de la muerte*. Así las cosas, es hora de callar la retórica, los planes, las tesis, las pastorales, las músicas, las nieves...

V. M. Arbeloa—que en otros escritos respira una ascendencia épica—se ha dado cuenta de que es en el poema corto donde se encuentra a sí mismo, y para culminar su trilogía de cantos y llantos de Navidad ha compuesto un libro breve, sencillo y cercano. «*Lo que importa—ha dicho—es ir haciendo un mundo en que la poesía—lenguaje y fuerza de verdad, de amor, de coraje y de ternura—guíe el corazón de los hombres. La poesía busca la realidad, la tienta, la horada, la asume amorosamente si es preciso, la transforma y humaniza cuando es necesario—intenta hacerlo, claro, dada su enorme debilidad—, le da su sentido, lo proclama a todos los vientos. La poesía desnuda el alma de las cosas, recreándolas así, de una u otra manera.*»

Sorprendente pregunta la que lanza el poeta navarro: *¿Y Dios no pudo salvarnos / con un niño subnormal?* La omnipotencia divina, el alcance del adjetivo en el sarcástico decir de Arbeloa son dos coordenadas que nos encauzarán la reflexión.

Ha terminado la trilogía de *Cantos y llantos de Navidad*, y la parte del león se la han llevado los llantos. No había otra salida en estos momentos. Visión pesimista del autor, que en verso paladino nos provoca—Evangelio en mano, cabeza y corazón—a que, si Cristo nació en Belén—y nació—, corriamos muchas de nuestras actitudes que decimos «cristianas».

¡Felices Pascuas! No están
los tiempos para estas bromas:
...¡Felices Pascuas! Amén.

MIGUEL DE SANTIAGO

LA IDEA DE DERECHO EN EL TEATRO DE JEAN-PAUL SARTRE

I. INTRODUCCION Y PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Como es sabido, Jean-Paul Sartre está fuertemente condicionado en sus concepciones por la filosofía de Heidegger, la cual sigue parcialmente, radicizándola (1). Pero, a pesar de esto, no debe olvidarse, como agudamente señala el profesor Brufau, que en Jean-Paul Sartre conviven las influencias de la tradición latina, germánica y una dosis de cartesianismo, lo cual hace que no sólo acepte parcialmente las tendencias filosóficas heideggerianas, a las cuales nos referíamos antes, sino que también en sus escritos se aprecian fuertes componentes freudianos, hegelianos y marxistas (2). Al mismo tiempo, aparece, sin duda, como uno de los más influyentes representantes de un confuso neomarxismo.

Sartre profesa un ateísmo consciente, lo cual le llevará a escribir, en una de sus últimas obras, *Les mots*: «El ateísmo es una empresa cruel y de larga duración: creo haberla llevado a cabo hasta el fin.» Piensa que Dios está imposibilitado para salir de Sí Mismo, aduciendo que, en caso contrario, la criatura sería Dios, y que un servidor de Dios no es otra cosa que el mismo Dios (3).

En *Le diable et le bon Dieu* hace frecuentes alusiones a esta cuestión a través de los diálogos de los personajes que intervienen en la obra, su presentación del hombre lo configura como un ser aislado en antagonismo con los demás, solo, sin creer en nada, con una gran angustia en su existencia (4).

Para entender bien las manifestaciones sartrianas debemos partir de sus concepciones ontológicas del hombre, concepciones que resuelven el tradicional binomio: naturaleza-li-

bertad, estableciendo como base la precedencia de la existencia sobre la esencia (5). Para Sartre el hombre «no es» sino que «se hace», llegando a concluir que el hombre es libertad, libertad ilimitada frente a cualquier esencia o naturaleza; «es el hombre el que elige y se construye, según Sartre, su naturaleza y la de todas las cosas» (6). Afirma que no se puede decir a priori qué es lo que debemos hacer. Es preciso que el hombre elija, que el hombre invente (7). No cree que haya moral normativa, ni otros signos que indiquen al hombre un camino de vida. Aún más, incluso admitiendo que existiesen signos, Sartre afirma que éstos tienen que ser interpretados por el hombre. Es éste el que elegirá su significado. Cree que los actos del hombre tienen como última tendencia la búsqueda de la libertad (8). Desde esta perspectiva será más fácil situarse en el análisis de los perfiles del pensamiento sartriano en este sentido.

II. LIBERTAD, RESPONSABILIDAD, EL BIEN Y EL MAL

«Los hombres son libres, dice Júpiter a Egisto, y ellos no lo saben, son libres y ellos no lo saben», añadiendo además que «cuando ha estallado la libertad en el alma de un hombre, los dioses nada pueden hacer contra ese hombre» (9). Sartre efectúa constantes alusiones en este sentido, como cuando dice: «l'homme est condamné à être libre...», según su planteamiento se da un compromiso y una libertad de elección (10).

(5) J. P. Sartre: *¿El existencialismo es un humanismo?*, trad. por V. P. Fernández, Buenos Aires, 1977, p. 17: «¿Qué significa que la existencia precede a la esencia? ... El hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo ... empieza por no ser nada ... será después ... será tal y como se ha hecho... no hay naturaleza humana...». No existe, pues, binomio naturaleza-libertad, sólo existe libertad.

(6) J. Brufau: *Hombre - Naturaleza - Libertad. En torno al tema Libertad y Derecho*, en «Hombre, vida social y Derecho», Barcelona, 1975, p. 12.

(7) Esto se aprecia muy bien en el siguiente diálogo entre dos personajes de la obra *Le diable et le bon Dieu*: Goetz dice a Catherine: «...Dieu le Père. Moi j'invente...» «Le diable...» citado, p. 81.

(8) Véase J. P. Sartre: *¿El existencialismo es un humanismo?*, cit., pp. 34, 53 y 57.

(9) J. P. Sartre: *Les mouches*, cit., pp. 198 y 201.

(10) J. P. Sartre: *Les mouches*, cit., pp. 121, 208 y 222.

Este sentido de la libertad le lleva, por un lado, a un cierto determinismo, en el sentido de búsqueda del propio camino o de la propia misión que el hombre tiene que desempeñar en su existencia, y, por otro, a una concepción de la libertad que culminará, como veremos, en la ausencia de toda norma, con lo cual el hombre es llevado a un profundo escepticismo y a una tremenda soledad, que no es paliada siquiera por la existencia de un Ser Superior (11). Soledad y escepticismo que provocan en el hombre una tremenda angustia y, también, le conducen a la marginación del grupo humano al que pertenece (12) y de la sociedad en la que está viviendo; con lo cual su existencia quedará tristemente reducida a lo que el propio Sartre denominó: «una pasión inútil», una lucha sin sentido y sin meta ni ideal.

Todo esto repercutirá en la idea sobre la responsabilidad que, a consecuencia de esta visión de la libertad, debería ser en principio total y abrumadora, pero que aparece hábilmente desdibujada, encubierta en una falsa autenticidad (13), que provoca, al fin, la ausencia del concepto de responsabilidad. Lo cual es, por otra parte, coherente con su exposición anterior, y con su valoración del Bien y del Mal. Así se producirá el gran sofisma que podría-

(11) Así, el hombre, según Sartre, sería tan libre que, no lo sería para no serlo. El hombre tendrá que seguir su propio camino de libertad. Orestes dirá a Electre: «Je te dis qu'il y a un autre chemin... mon chemin...» y más adelante Orestes dice a Júpiter: «Je suis condamné à n'avoir d'autre loi que la mienne... mais je ne peux suivre que mon chemin...» *Les mouches*, citado, pp. 178 y 235.

(12) Goetz dice a Hilda (*Le diable...*, cit., página 247): «Toi c'est moi. Nous serons seuls ensemble». Orestes dirá (*Les mouches*, cit., página 240): «... Je suis tous seul... jusqu'à la mort je serai seul». Soledad en relación con Dios: el ateísmo fomenta y se apoya, a su vez, en este sentido de soledad. Goetz (*Le diable*, cit., páginas 248 y 252) dirá: «Si Dieu n'est pas, pourquoi suis-je seul, moi que voudrais vivre avec tous...?» «...Je resterai seul avec ce ciel vide au dessus de ma tête, puisque je n'ai pas d'autre manière d'être avec tous.» Evidentemente, esto termina alejando al hombre de todo lo que no sea su propio egoísmo. Lo cual también puede comprobarse en el siguiente pasaje en que Garcin dice a Inés: «Je ne peux plus rien d'autre... nous voilà seuls.» «...Je ne suis plus rien sur terre, même plus un lâche, nous voilà seuls.» J. P. Sartre: *Huis clos*, Gallimard, 1947, páginas 88 y 92.

(13) Esto se comprueba atendiendo a las siguientes observaciones: Goetz dice a Catherine: «Je commence à croire que Dieu me laisse carte blanche...» (*Le diable...*, cit., p. 104). Esta falsa autenticidad conlleva la justificación de cualquier acción del hombre: Orestes a Júpiter (*Les mouches*, cit., p. 224): «...Je ne suis pas un coupable, et tu ne saurais me faire expliquer ce que je ne reconnais pas pour un crime.»

(1) H. Welzel: *Introducción a la Filosofía del Derecho*, trad. por F. González Vicén, Madrid, 1977, p. 225.

(2) J. Brufau: *Moral, vida social y Derecho en Jean-Paul Sartre*, Salamanca, 1967, pp. 36 y 37.

(3) J. Brufau: *Op. cit.*, p. 48.

(4) Goetz dirá: «Dieu est mort», y también: «J'ai tué Dieu parce qu'il me séparait des hommes». J. P. Sartre: *Le diable et le bon Dieu*, Gallimard editions, 1951, pp. 245 y 248. Muy gráficamente en *Les mouches* Orestes le dice a Júpiter: «Tu es le roi des dieux, Jupiter, le roi de pierres et des étoiles, le roi des vagues de la mer. Mais, tu n'est pas le roi des hommes.» J. P. Sartre: *Les mouches*, Gallimard, 1947, p. 232.

mos enunciar del siguiente modo: para J. P. Sartre el hombre que actúa de acuerdo consigo mismo ejerciendo su libertad actúa de buena fe, y no puede elegir nada más que el Bien, porque en esta situación no hay distinción entre el Bien y el Mal. Además, dice, aquello que escoge el hombre en esta decisión no sólo es el Bien para él, sino que es también el Bien para todos. Es el Bien, igualmente para los demás por su peculiar concepción del grupo social y de su dinámica (14). Al propio tiempo, en concordancia perfecta, considera al hombre como responsable de sus actos exclusivamente ante él mismo, con su sentido de la libertad (15).

III. MORAL Y VIDA SOCIAL; NORMATIVIDAD Y DERECHO

Como se ha visto, el acto humano, tal y como lo configura J. P. Sartre, es la expresión máxima de la libertad; se trata de un acto humano que no se subordina a ninguna traba apriorística, y al desenvolverse aparece claramente la finalidad perseguida por el sujeto, así como los móviles que lo originaron. De ahí que pueda decirse, con el profesor Brufau, que el sistema sartriano culmina, en este sentido, con la formulación de un actualismo ético, que no solamente se proyecta en el ámbito filosófico, sino que también tiene trascendencia en el entorno jurídico (16).

Sartre pretenderá así la creación de una moral de acción y de compromiso, que en realidad no conduce sino a la angustia y a la desesperanza, a la ausencia de cualquier noble ideal y al individualismo (17).

(14) Se puede observar en innumerables pasajes de las precitadas obras, citaremos solamente aquellos que nos han parecido más significativos: Goetz dice a Heinrich (*Le diable...*, citado, p. 106): «Moi je fais le Mal pour le Mal...», y más adelante dirá a Nasty: «... Je sais que le Bien est plus pénible que le Mal. Le Mal ce n'était que moi, le Bien c'est tout», como consecuencia de esto no existe la idea de culpabilidad: Goetz dice a Nasty (*Le diable...*, citado, p. 125 antes y ahora 193): «L'innocent avec le coupable... Que dis-je? Ils sont tous innocents...» Y, un poco más adelante Goetz dirá a Heinrich (*Le diable...*, cit., p. 238): «J'ai inventé le Bien... c'est moi qui m'accuse aujourd'hui, moi seul...» Y Orestes dice a Electre (*Les mouches*, cit., p. 176): «...que je n'ai jamais voulu que le Bien, je ne distingue plus le Bien du Mal.» Y, a continuación (*Les mouches*, página 244), Orestes: «Un crime que son auteur ne peut supporter, ce n'est plus le crime de personne, n'est-ce pas?... c'est presque un accident... Vous avez compris que mon crime est bien à moi; Je le revendique à la face du soleil, il est ma raison de vivre.»

(15) Orestes dice a Electre en un pasaje del drama *Les mouches*, cit., p. 222: «Je suis libre... libre et d'accord avec moi.»

(16) J. Brufau: *Moral, vida social y Derecho en Jean-Paul Sartre*, cit., pp. 69 y 71.

(17) Goetz dice a Catherine (*Le diable...*, cit., página 103): «Dans le fond, je n'y croyais pas moi-même...»

En cuanto a la relación social en el grupo humano, debemos tener en cuenta que si bien Sartre pretende al principio un ateísmo que le acerque a los demás, más adelante lo contempla como un logro imposible partiendo de sus presupuestos. Al final sólo queda el individualismo, la soledad, la angustia y una tremenda insolidaridad (18): «Nada tenemos en común», «Ya no tengo compañeros», son dos frases muy significativas en este sentido entre las muchas que son pronunciadas por los personajes de las obras sartrianas.

De su profundo ateísmo se extrae la conclusión de que: «Si Dios no existe, todo está permitido.» Incluso desde otra perspectiva, desde la del propio actualismo ético y desde la consideración de su concepto de libertad, podemos decir que los únicos límites que existen en la actuación del hombre son los que él mismo se marca. «El hombre es el único legislador de sí mismo», y la valoración de su conducta la efectúa él, de tal modo que se llega a considerar el acto criminal como un *miracle*, y así se elimina todo sentido de vinculación a una legalidad: «Il mettrâ la légalité en vacances» (19). Así el autonomismo, la autoopción amoral y ajurídica nos lleva a colegir su concepción del Derecho, expuesta en su obra *Critique de la raison dialectique* como «un producto sintético del grupo social». Y así dirá Sartre, más adelante, que el Derecho no deriva ni de la libertad individual, ni de un con-

(18) Goetz dirá a Hilda (*Le diable...*, cit., páginas 247, 248 y 252): «J'ai tué Dieu parce qu'il me séparait des hommes et voici que sa mort... Si Dieu n'est pas, pourquoi suis je seul, moi qui voudrais vivre avec tous...?» Y más adelante: «Nous serons seuls ensemble...» «Je resterai seul avec ce ciel vide au-dessus de ma tête; puisque je n'ai pas d'autre manière d'être avec tous...» Y, en este orden de cosas Garcin dice a Inés (*Huis clos*, cit., pp. 88 y 92): «Nous voilà seuls...» «Je le contemple et je le comprends que je suis en enfer. Je vous dit que tout était prévu... Alors c'est ça l'enfer. Je n'aurai jamais cru... Vous, vous rappelez: le soufre, le bûcher, le grill... Ah! quelle plaisanterie. Pas de besoin de grill: l'enfer c'est les Autres.» Orestes dirá: «...Je suis tout seul... jusqu'à la mort je serai seul.» (*Les mouches*, cit., p. 240).

(19) Goetz dice a Heinrich (*Le diable...*, cit., página 59): «J'ai commis le pire des crimes et le Dieu de justice ne peut ne punir...» Orestes afirmará: «...Je ne suis ni le maître ni l'esclave, Jupiter, Je suis ma liberté.» (*Les mouches*, cit., páginas 233, 235 y 236). Libertad, que no encuentra límites normativos, lo que se ve con más nitidez más adelante cuando Orestes hablando también con Júpiter añade: «Je suis condamné a n'avoir d'autre loi que la mienne... mai je ne peux suivre que mon chemin...» Camino, que hemos visto únicamente llevará al final a la angustia, a la soledad y a la desesperación... Orestes terminará diciendo a Júpiter: «Tu es un dieu et je suis libre: nous sommes pareillement seuls et notre angoisse et pareille... ils sont libres, et la vie humaine commence de l'autre côté du d'espoir.»

trato social, ni de la coacción de un órgano diferenciado sobre el grupo, ni de la costumbre de una comunidad; sino que se trata de una invención del poder de jurisdicción de un grupo de supervivencia, que pretende llegar a convertirse en grupo estatutario, invención de una comunidad que quiere llegar a crear una conciencia colectiva superior.

IV. RECAPITULACION

La afirmación del valor ínsito de lo que elige el hombre contemplado en radical libertad —que no es tal—, supone en Sartre, como hemos visto, la ausencia de toda normatividad y consiguientemente la insolidaridad. Este escoger siempre lo bueno y esta conclusión de que nada es bueno para nosotros si no lo es para todos nos hace lícito plantear, con el profesor Welzel, el siguiente interrogante: ¿Qué pasaría si efectivamente todo el mundo obrase de esta manera? Y, por otro lado, siguiendo también en este punto al ilustre profesor de la Universidad de Bonn: «¿No hemos oído antes estas palabras?» «¿Ese querer que nuestra máxima se convierta en ley general, como agudamente apunta el profesor Bollnow, acaso no es otra cosa que la repetición existencial del imperativo categórico kantiano? (20). ¿Por qué lo que yo elijo ha de ser lo bueno para todos? Es indudable que esta afirmación carece de todo fundamento. Igualmente, la aseveración de que «lo bueno es siempre lo que yo elijo» supone, como sostiene Welzel, que la proposición descansa en un hábil trastruque del valor del acto: «elegir partiendo de un ánimo recto», con el valor objetivo: «elegir lo bueno».

En el decurso del pensamiento sartriano no hay lugar para afirmar que existe la necesidad del Derecho. Sartre, desde su utopía, imposibilita toda vinculación del hombre en una sociedad de convivencia organizada.

Es evidente que nos encontramos ante un error de perspectiva. Error forzado, posiblemente, por un inútil intento de dar cohesión a un sistema que resulta inaceptable desde cualquier punto de vista que lo enfoquemos. Sus serios vicios de origen imponen esta conclusión. No es extraño, por tanto, que la única y detestable salida de toda esta filosofía sea la tragedia y la desesperanza.

ANTONIO ROMAN

(20) Véase H. Welzel, *op. cit.*, p. 227. Allí cita de Bollnow: *Sammlung*, p. 665.

RAFAEL FERRERES, EL DIVERSO ERUDITO

Educarse en el oficio de las letras es tarea larga y que se puede fácilmente desencaminar. Importan mucho los primeros pasos. En el Bachillerato fuimos varias las generaciones que nos iniciamos a la lectura con una antología que, además de orientadora y rigurosa, tenía una sorprendente cualidad: estaba hecha con el calor de una persona sensible, que había seleccionado versos y prosas desde una estética muy aproximada al gusto de los niños. Allí leí a los dos Machados y Juan Ramón (¡espera, voy a cojer la muleta!), a Darío y Gerardo Diego («nadie a hablar contigo baja»). La antología se llamaba «La Hora del Alba». Firmaba el libro Rafael Ferreres.

Siempre creemos, al leer un libro cuando somos niños, que el autor está muerto. Durante muchos años yo creí esto de Rafael Ferreres. Y cuando lo conocí me sorprendió que fuera amable y divertido, porque los muertos no suelen dar una imagen divertida ni amable. Me acostumbé a tratarlo —para mi sorpresa— con un hábito que me fue descubriendo muchas cosas: aquel presumible cadáver era tan bueno como su antología, exactamente igual de sensible y poseía un corazón tan infantil que semejaba al de aquellos niños que entonces le leíamos.

Rafael Ferreres tenía, sin embargo, una vida llena de esfuerzo y plenitudes a su espalda. Catedrático de Literatura, antiguo lector del King's College de Londres, profesor visitante de universidades americanas, había vivido en contacto con un mundo de inteligencia y de creatividad muy singulares. De ello procede su brillante anecdotario, su conversación amena, sus graciosos recuerdos que memorizan un pasado en donde al esplendor del ingenio ajeno se une el del ingenio propio.

Rafael Ferreres es un erudito. Y muchas son las personas que le conocen como tal. Que saben que colaboró —alumno disciplinado y siempre leal— con Dámaso Alonso en la configuración del *Cancionero Antequerano*. Pero lo que no ignoran quienes esto saben es que además del saber erudito, posee la condición de quien recrea la investigación con elegancia y estilo propio. Y que otorga sus saberes con la humildad de quien ha abierto muchas puertas y no ignora que, tras de ellas, otras puertas se esconden. Sorprendido, sin duda, por todo lo que le queda por saber, hace bien poca gala de lo mucho que sabe.

Y sus conocimientos, sin embargo, son múltiples y extensos. Si se rastrea en su bibliografía aparecen

cosas tan diversas como la estancia de Moratín en Valencia durante la I Guerra Civil del siglo XIX, en donde los ilustrados fueron los perdedores, hasta un estudio del *Soneto Retrato*. Y sus temas más queridos: Machado, Timoneda, Escalante, el Modernismo, el propio Dámaso Alonso.

Su trabajo más actual se ha dedicado a la traducción —por primera vez íntegra y literal— de la obra poética de Ausias March.

La aparición de este libro en Clásicos Castalia ha supuesto un trabajo de años, con muchos desvelos y frecuentes consultas para poder ser exacto en la versión que pretendía del poeta gandiense.

El trabajo ha supuesto un esfuerzo importantísimo para dilucidar el valor histórico y literario de Ausias March. Y, lo que es mejor, un esfuerzo con frutos.

En el prólogo que precede a la traducción se estudian aspectos inéditos de un autor que, por más que muy estudiado, no siempre lo ha sido bien. Y del que se ha hecho bandera política sin más atributos de identificación que la voluntad de sus portaestandartes.

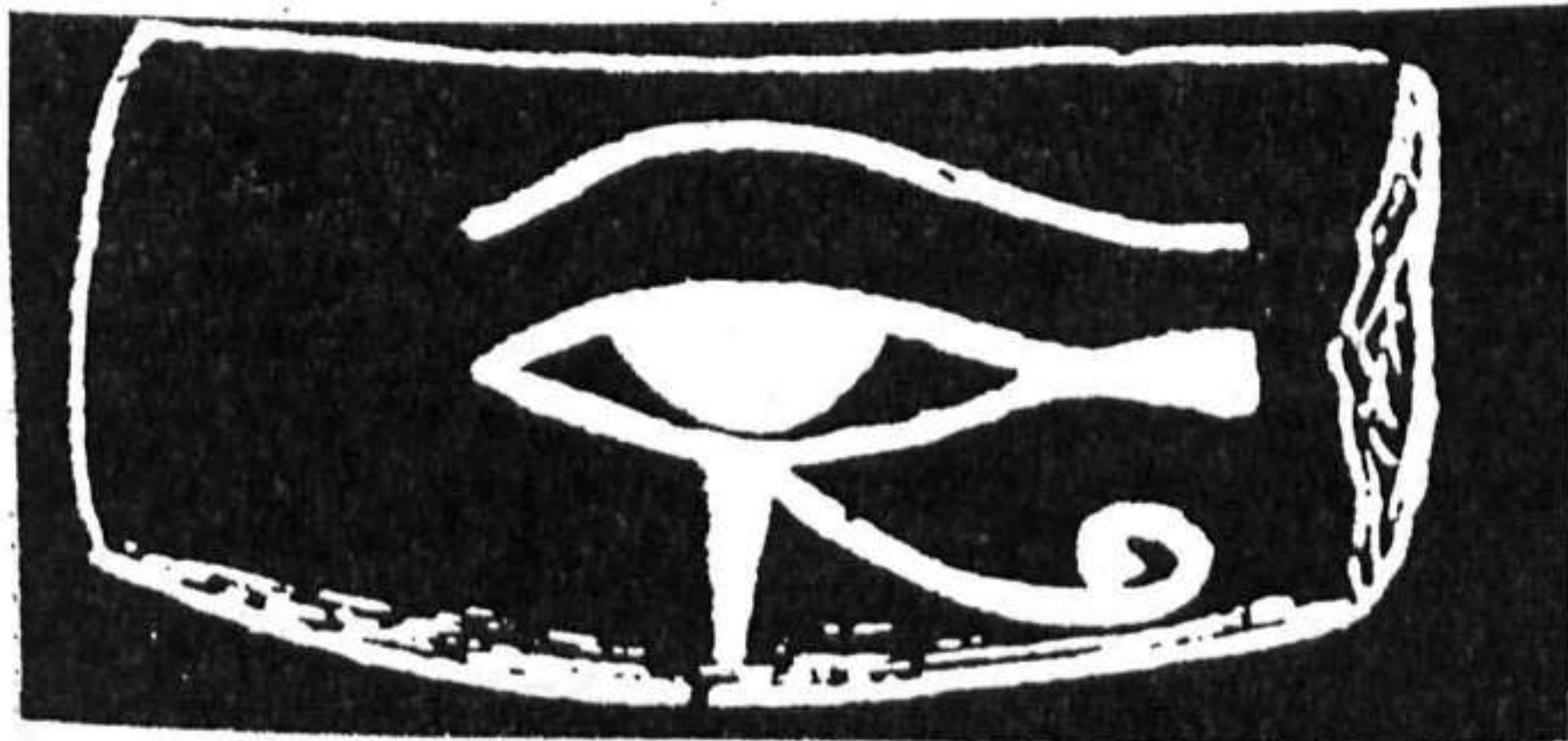
El texto de Ferreres humaniza una figura sacra de un museo de cera. Ausias se hace carne y sangre en el prólogo de este valioso libro.

Precisamente, la significación de Ausias March ofrece buenas consideraciones para la controversia: ¿qué actitud adoptar ante un clásico?, ¿la veneración rutinaria, el desprecio autosuficiente, la piadosa revalorización actualizada? Ferreres toma por la vía del medio: decir, tal cual, quien fue, qué hizo, cómo es —en su lengua y en la nuestra—, la obra de Ausias March.

Y descubrimos, respecto al personaje, que Ausias March no es varón para tomado de modelo por un convento de ursulinas. Ferreres cuenta cómo este coetáneo del Marqués de Santillana fue hombre extremado en la defensa de sus privilegios y en el uso de sus atribuciones como caballero feudal. Tras sus brillantes campañas en Italia, el señor de Gandía, Pardiñas y Beniarjó se encuentra dueño de vidas y haciendas en el territorio concreto de sus propiedades. Corta la mano al moro Zina por ladrón, penaliza en sesenta florines de oro al moro Fumeit, que se había escapado buscando un dueño menos riguroso, y su talante justiciero es de tal índole que el rey Don Juan II de Aragón limitó su derecho a que pudiera levantar horca en la plaza pública una sola vez al año y que las ejecuciones en tal ocasión contasen con su real asentimiento.

Ante tales desmanes, Ferreres arriesga una afirmación en la que Ausias March no queda del todo bien parado. Dice de él: «No merece ciertamente el calificativo de benigno ni, tal vez, el de justiciero» (p. 31). Pero esto se demuestra al ver protestar a Ausias en 1433 por la disminución de sus atributos feudales y pleitear en 1438 por la mengua de su hacienda.

Sus casamientos, de los que no tuvo hijos, se debieron a razones de interés, pues tanto Isabel Martorell (la hermana del gran novelista autor del *Tirant lo Blanch*) como Juana Escorna poseyeron



sustanciosos legados que el poeta, al enviudar, heredó. Ello sin perjuicio de que Ausias, a través de su derecho señorial, llegara a tener cinco hijos ilegítimos, a alguno de los cuales apenas legó un mínimo sustento para cubrir sus necesidades.

A la vista de estas actitudes Ausias March no se presenta de una manera diferente a don Rodrigo de Manrique, cantado por su hijo Jorge por «hacer guerra a los moros», mérito al que añade el haber derramado «tanta sangre de paganos» que bien podía aguardar el galardón del cielo. E igualmente Ausias se muestra en la defensa de sus intereses tan altanero como un Villamediana y tan cortesano como un Garcilaso.

¿Qué queda entonces del mito de Ausias March? Lo que queda es la poesía, que en cuanto se refiere a sus versos tuvo el extraordinario mérito adicional de inventar un idioma.

Si despojamos, como la traducción literal de Rafael Ferreres muestra, de sus ropajes al poeta gandiense, encontraremos un hombre seco, duro de oído e incluso pobre de recursos verbales, pero que, a su vez, posee una hondura y una fuerza discursiva capaces de levantar una deuda literaria con toda la literatura subsiguiente de las letras valencianas. Un poeta que incluso en sus reiteraciones temáticas, sus amaneramientos sintácticos y hasta sus repeticiones de vocablos, posee talento expresivo suficiente para superar las limitaciones de una lengua que se estaba cuajando con su pluma.

La manera de trabajar de Rafael Ferreres se nos ofrece así como modélica. Parte siempre de una enorme solidez documental, que luego atenúa con la profundización psicológica y humana en las honduras del tema.

Los peligros de la erudición residen en no atraer el barniz de la acumulación de datos. En otorgar igual importancia a lo significativo que a lo superficial. En dejarse atraer por la maraña de los acontecimientos sin clasificarlos ni darles un sentido. Cuando lo superficial no se remonta se cae en el peligro de lo que, con ironía, llamaba Pedro Salinas la «Crítica Hidráulica», puesto que no hacía otra cosa que rebuscar las «Fuentes».

Ferreres sabe trabajar bajo coordenadas que elaboran un estilo de decir claro y sencillo, capaz de ordenar la importancia de los acontecimientos de sus temas y con una documentación que traspasa siempre el conocimiento de índole banal.

Un ejemplo de lo que decimos puede hallarse en

su libro *Verlaine y los modernistas españoles*, que publicó Ediciones Gredos. Allí subyace la figura contradictoria y apasionada de Paul Verlaine. No se disimulan sus aspectos polémicos, pero sin que esto quite ni una tilde a la grandiosidad de su talento, Ferreres sabe definir al gran simbolista francés como ese tipo de hombre que constituye «La gloria de una nación y la vergüenza de una familia», con su humanidad calcinada por vicios de la carne y su cuerpo abatido por los abusos que minaron su salud, pero fueron seguramente, a su vez, causa importante de los motivos que poetizó su talento. Ese Paul Verlaine que sirvió a Luis Cernuda como paradigma de su condena de la mentira humana en un poema tan expresivo como «Birds in The Night».

Junto a ese modo de leer, cordial y aproximativo, Ferreres añade un estudio en donde siempre se rastrean los pasos dejados por el autor a quien se investiga. Y si en el caso de Gabriel Miró se defienden sus enormes valores literarios no siempre reconocidos, o en el de Moratín la actitud liberal que le llevó al exilio, en el caso del poeta de las *Fiestas Galantes* nos ilustra su españolidad. Ferreres hace ver, con comparaciones atinadas, la enorme deuda contraída uno tras otro por nuestros modernistas respecto a Paul Verlaine. Y así, entre la amenidad instructiva y la instrucción amenizada, vamos caminando en los rieles bien trazados de una investigación que contrapuntea lo sólido y lo humano y que ofrece, a la par, motivos para el conocimiento y alicientes para la lectura.

Las figuras trabajadas por Rafael Ferreres no se nos desdibujan, puesto que él marca con decisión y firmeza sus contornos. Y en los límites de este contorno se esclarecen bajo una luz documental que se tiñe de humanísima erudición, capaz de compartir los alicientes de su personaje. Nuestra simpatía hacia el prototipo que Rafael Ferreres estudia es siempre mayor al terminar el libro, por equivocadas que nos parezcan algunas de sus actitudes vitales. Y las zonas en sombra son siempre menores al cerrar unas páginas en las que los hilos se han atado en una trama compacta de conocimientos.

La gratitud a esta humana iluminación es el tributo de quienes, desde niños, hemos venido leyendo los estudios y ensayos de un erudito tan cercano y tan vivo como Rafael Ferreres.

PEDRO J. DE LA PEÑA

MEDARDO FRAILE: EPICA DE LO COTIDIANO

No hace mucho, al comentar un breve volumen de cuentos de Medardo Fraile (Madrid, 1925), hablaba yo de una «épica de lo cotidiano». Sigo pensando que esa expresión, más o menos feliz, es una de las claves posibles para pulsar la obra entera de este narrador singular que ha logrado, a través de un género tan difícil y tan maltratado en nuestro país, justa fama, aunque no atención suficiente. Una lenta mirada al conjunto de su obra, densa y relativamente breve, confirma esa impresión. No es fortuito que Me-

dardo Fraile sea, además de narrador espléndido, un articulista excepcional, sobre todo si tenemos en cuenta su convicción de que «una 'historia' merece ser contada por singular» y «los personajes trasiegan de lo verosímil —secta de la verdad— a lo sobrehumano, casual o milagroso», y no al revés.

La biografía sumaria aporta estos datos: nacido en Madrid, en 1925, Medardo Fraile se doctoró en Letras por la Universidad de Madrid. Ha sido lector en la Universidad de Southampton y



es actualmente profesor en la Universidad de Stratclyde (Glasgow). Testimonio de su larga estancia en Gran Bretaña es su libro *La penúltima Inglaterra* (Sala Ed., Madrid, 1973). Creador —junto con Sastre, Paso, Gordon y otros— de «Arte nuevo», primer teatro de ensayo de nuestra posguerra, y autor de obras teatrales como *El hermano*, incluida en la antología «Teatro de vanguardia» (1949), se decantaría poco a poco hacia la narración breve, logrando una maestría indiscutible. Cinco volúmenes de cuentos dan fe de su consagración: *Cuentos con algún amor* (Ed. Juglaría. Madrid, 1954); *A la luz cambian las cosas* (Ed. Cantalapiedra. Torrelavega, 1959); *Cuentos de verdad* (Premio de la Crítica, 1965); *Descubridor de nada y otros cuentos* (1970), y *Con los días contados* (Ed. Doncel. Madrid, 1972). En 1972 publicó el libro de ensayo *Samuel Ros (1904-1945). Hacia una generación sin crítica* (Ed. Prensa Española). Los premios *Sésamo* (1956), *La Estafeta Literaria* (1970) y *Hucha de Oro* (1971), y su inclusión en importantes antologías españolas y extranjeras (Polonia, Alemania, Suiza, Inglaterra, Estados Unidos y Argentina) completan el esquema biográfico externo de Medardo Fraile.

Decía Baudelaire que «el estudio de la belleza es un duelo en el que el artista grita de espanto antes de ser vencido». Estas palabras, que aluden a una exaltación y a una tragedia, a un horror y a un éxtasis, son quizá el fondo último de la obra de arte, pero su expresión literal corresponde más bien a la exaltación lírica y al desgarramiento de los estados interiores que buscan salida en el aullido o en la gravedad sombría. A veces, entre ese horror y ese éxtasis media la ironía compasiva, la sutileza de un contenido tono menor que rehúye solemnidades y busca, como un oído atento apostado a la orilla de la vida, el resuello humilde. Esa literatura llena de pudor y de misericordia, que repara en el detalle y que sólo muy rara vez se aventura en abstractas exaltaciones, es la que da el tono a la obra de Medardo Fraile. Una épica de lo cotidiano, pero que acierta, en el momento justo —sin forzar—, con esa entraña lírica que es alma de la vida. La dialéctica túnel / aire libre, tiniebla / claridad es percibida

como un juego de compensaciones. Y así, el pintor del metro madrileño, el Lucio de *A la luz cambian las cosas*, «salía molesto de aquel ruido, de aquellas luces pobres, redondas, amarillas, del polvo del aire... A la luz —pensó— cambian las cosas, se ve todo un poco más adentro, cantan los pájaros, no hay equivocaciones, no hay dudas. Es todo como es, como ha sido, bajo la luz. En ella acaba todo. Hay que sacar la muerte y la vida a la luz, el jornal escaso, la rabia, lo que ha pasado y acaba de pasar. Hay que arriesgarse a desaparecer como la gota de agua o a crecer como la planta, bajo el sol. Hay que ser como piezas de tela desplegadas».

En un viejo tratado de la literatura japonesa se dice que es más eficaz describir una pasión con pocas palabras, es decir, aludiendo, que acentuarla retóricamente. La saturación es enemiga de la intensidad. Por eso en el arte floral o «ikebana», en los jardines rocosos, en el relámpago del «haikú», se apela a la intuitiva simplicidad y se subraya lo aparentemente empobrecido. Dos joyas del «haikú» bastarán como ejemplo. En uno de ellos, del poeta Ryota (siglo XVIII), se expresa la emoción de dos amigos ante la belleza, el intenso silencio contemplativo: «No hablan palabra / el anfitrión, el huésped / y el crisantemo.» La sutileza llega a sugerir el asombro de la propia flor ante su belleza... El otro «haikú» es un prodigio de expresión erótica, y fue escrito por Sutejo en el siglo XVII: «La piel de las mujeres / la piel que ellas ocultan / ¡qué cálida!» La evocación de esos testimonios, al hablar de un maestro de la narración breve, no es gratuita. Si toda novela, por muy extensa y ambiciosa que sea, apenas desvela un átomo de la vasta y fluyente realidad, el cuento no desfallece. A falta de la caudalosa complejidad de la novela, se ciñe, como el «haikú», a la sugerencia, al detalle y a su inextinguible resonancia. Escribir un buen cuento es obra de virtuosos del lenguaje. Y Medardo Fraile lo consigue. La ironía, la ternura, la intuición y la exactitud imaginativa son, en sus manos, instrumentos precisos, eficaces. A veces, en la ráfaga de un apunte, se entrevé un mundo:

«El olvido, esfumante, fatal, vivía con ellos —escribe en el cuento titulado *Lebrillán*—. El olvido promovía los suspiros en aquella casa y variaba el destino de las horas.» Hay un guardia de tráfico —Pepe— que «está cada día más solo, más confiado y entregado al orden sobrenatural, en medio de la calle». El pobre hombre de *El rescate*, estafado vilmente por el pueblo, se hace mendigo y va rescatando poco a poco la cantidad que le robaron. Donde los vecinos ven caridad, él sólo ve estricta justicia...

Personajes inolvidables que no han de morir, mientras un lector atento los mantenga vivos. Personajes reales que la existencia multiplica, con mínimos retoques. No hay ficción, pero tampoco frío documentalismo. La resonancia está a veces en el mero detalle, pero se propaga incessantemente en el lector, porque puede recono-

cerse en ese espejo o reconocer a los otros, rescatando filones emotivos que se habían apagado ya en el vertedero de su memoria. A medida que pasa el tiempo, los cuentos de Medardo Fraile suman, a su genuino temblor eterno, el valor de un precioso y patético documento de nuestra posguerra, un lenguaje que tuvo suficiente vigor para no caer torpemente en una inexpresividad falsa e igualitaria.

Cuentos de verdad, titula adrede el escritor madrileño, uno de sus volúmenes. «Si algo seguro caracteriza a los cuentos de hoy—advierte el autor—es su pluralidad, su identidad con el hombre y los hechos de la calle, su aire "corriente". Digámoslo: su verdad. Sin olvidarnos de que, trascendida, la verdad tiene su expresión máxima en el amor. No quiero decir que todos los cuentos que se escriben hoy con ingredientes verdaderos o con la pretensión de usarlos, sean de verdad. Los hay, por incapacidad o error, más fantásticos—y menos buenos—que muchos de Allan Poe. Los cuentos se acercan hoy, más que a la "historia", a la confianza fugaz angustiada o ilusionada, al "timo" de la entrega, al ser del hombre, al último reducto humano de esperanza o protesta, a la euforia o frustración colectiva, al momento raro pero real, a la soledad pensante al servicio de todos. No ayudan a soñar, sino a realizar. Puede que, para algunos, tengan mala cabeza. Pero tienen buen corazón. Por eso quizá no acaban del todo; porque no acaban cuando acaba el cuento, sino cuando acaba el hombre. Y siguen, siguen con él hurgándole, acompañándole, hasta que se convierten en una sola palabra que saldrá un buen día o en una gota insignificante, sana, de sangre que recorre el cuerpo...»

El texto anterior tiene ya casi veinte años. Hoy se escribe también en esa tesitura «verdadera», pero arrecian la fantasía, el simbolismo, la adivinación hermética... Medardo Fraile se ha mantenido fiel a sí mismo, tal vez porque es capaz de no serlo. La veleidad en literatura suele ser un amor de juventud, cuando todo es encrucijada y tentación. Otra cosa muy distinta es la duda y la perpetua ambigüedad que entrafia cualquier búsqueda artística.

Hay dos tipos de artistas coherentes con un estilo: los que lo ejercitan adrede (suelen ser los amanerados) y los que se lo encuentran como al azar y lo siguen de manera natural porque ha surgido del interior de sí mismos. Los primeros son los voluntariosos del arte, hábiles en el truco de fingirse impertérritos e inalterables. Los segundos son los que, como Picasso, no buscan sino que encuentran. Adscribo sin vacilar a Medardo Fraile a la segunda categoría: la de la fidelidad instintiva. He dicho que sus cuentos son una extraordinaria radiografía de nuestra posguerra, sobre todo de la vida cotidiana, pero ese es un valor añadido. En realidad, Medardo hace radiografías de la vida misma, y por eso sus cuentos—aun matizados por un lenguaje o por unos escenarios precisos—son válidos para

cualquier lector en cualquier época. Muy poco importará que mañana una declaración de amor sea dictada por un cerebro electrónico. Mientras la persona siga cayendo en esa trampa hermosa y ambigua, sentirá esencialmente los celos, el cansancio, el olvido.

Retorno al principio. Epica de lo cotidiano. Las historias de Medardo Fraile son leves, casi sin argumento, conmovedoramente grises, es decir, reales. ¿Cómo se sostienen? ¿Qué resortes desencadena la magia, el encantamiento del lector que lee historias triviales sobre personajes anodinos? Es, como en los grandes maestros del «haikú»—Issa, por ejemplo—, la exaltación del detalle, el cantar de gesta de lo cotidiano, de lo aparentemente empobrecido... La literatura cae muchas veces en la abstracción (escritor y lector entablan una especie de guerra fría, una partida de ajedrez que acaba en un mutuo «harakiri» mental): grandes palabras para un tiempo vacío. Si todavía nos conmueve Dostoiévski, si Cervantes es—de alguna manera—nuestro contemporáneo, y hasta James Joyce o Marcel Proust son quienes son, es, tal vez, porque todos ellos son rigurosamente precisos y nunca toman la palabra en vano. Tan distintos entre sí, pero tan unívocos en esa minuciosidad implacable. Yo creo que los cuentos de Medardo participan de esa vasta corriente. En ellos no sólo hay una exaltación épica de los personajes, sino también—y muy en primer plano—de los objetos. Mi impresión personal, confirmada tras varias lecturas, es que el lirismo que emana, como un aroma antiguo, de estos cuentos, viene precisamente de esa minuciosidad acumulativa. Y me atrevo a decir más: el perfil de muchos personajes está dibujado por los objetos que les rodean, y por ciertas preferencias a primera vista marginales.

El secreto último de *La penúltima Inglaterra*—uno de los libros que mejor definen a ese país—no es otro. La misma precisión, el mismo minucioso «descuido». Se diría que lo esencial sólo se nos entrega, en Medardo Fraile, a través de lo efímero, rehuyendo o ironizando sobre las grandes palabras. La ironía es a la solemnidad lo que un atajo intuitivo al «largo y tortuoso camino». No hay un cuentista y un articulista por separado. No hay complementarios. El aliento, en uno y en otro, es idéntico. Si no fuera por las convenciones y por una sutilísima readaptación mental, ambos escritores parecerían intercambiables, ambos géneros podrían refundirse.

Un último apunte. Por toda la obra de Medardo Fraile se propaga una sospecha o, mejor dicho, una nostalgia: la de un cierto paraíso perdido que ya nunca podremos rescatar. Tras la verdad cruda late la verdad ideal, acorde consigo misma, accesible a todos o digna, al menos, de todos. Hasta la niña que apenas tiene historia teje un mundo de sueños en torno a un pasado irreparablemente ido: escarba en el desván, reconstruye penosamente, posesivamente, el

cruel rompecabezas de su vida. Alegría breve, cantada por Medardo «con algún amor», porque —recordemos— «trascendida, la verdad tiene su expresión máxima en el amor». A veces, el autor no se atreve a narrar sentimientos directamente —pudor instintivo—, pero lo hace a través de objetos. El efecto es mucho más intenso.

Soledad de viudo, expresada a través de un retrato de boda, furtivamente guardado, «un jersey pardo, una manta, su tapabocas negro, su gorra negra». El olor de las hojas marca misteriosamente para el recluso el paso de las estaciones, como aquella avecica le marcaba al prisionero del romance la sucesión del día y de la noche. El tiempo de la lentitud desesperada se hace también cruel por su fugacidad:

ese hombre que llega a los treinta «en un abrir y cerrar de ojos»...

Medardo Fraile tituló su ensayo sobre Samuel Ros con estas desalentadas palabras: «Hacia una generación sin crítica». Desgraciadamente él mismo ha sido víctima de ese presagio. La manía irracional de seguir considerando al cuento como género menor o como vela de armas de la novela, y la desgracia de una guerra incivil y de una posguerra de odios, han podido pesar en esa ausencia. Estas líneas, más intuitivas que hábiles, son un mínimo desagravio o un escorzo de desapasionada revalorización. No añaden un ápice al valor sustantivo de la obra de Medardo Fraile. Son, si acaso, un acento, un aviso.

JOSE MARIA BERMEJO

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

VOZ LIMPIDA Y GRAVE

CARLOS ALVAREZ: *Cuentos y cantos oscuros*. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

Permítasenos decir aquí y ahora que la poesía es algo claro, limpio, lanzado a los irremediables futuros de la esperanza y de la confiada y armónica primavera. Quiero decir que la gente dice que la poesía es cosa de viejecitas y de púberes enamoradizas, cuando es todo lo contrario: empresa de hombres derechos ocupados y preocupados por su entorno, de hombres, poetas o no, implicados en cuestiones patéticas y firmes, cuestiones como la economía adulterada o la contaminación criminal y, hombres, sin embargo, valientes, decididos a luchar por una reforma de las conciencias y de las presencias físicas de otros hombres, adustos, ariscos, irremediabilmente hipotecados por su insania y su conducta torva. Y es en este aquejado panorama, más reprimido que las reales represiones políticas de tiempos cercanos, en el cual se alza la voz límpida y grave de un poeta hoy, proclamando su inquietada angustia, su quimera...

El poeta, Carlos Alvarez, censurado antaño y hondamente obligado por su propio concepto de la historia y de la literatura. El libro, a comentar hoy, se titula *Cuentos y cantos oscuros* y es el descubrimiento de un universo semejante y único, donde el hombre

cobra el valor de ser físicamente humano y mortalmente libre que tiempos atrás había perdido u olvidado. Canto a tiempos ávidos de tragedia y a futuros repletos de sol: «Mucho río ha pasado por encima / de aquellos cantos agresivos, duros, / de aristas afiladas.»

Histerias colectivas donde el hombre es la víctima ciega de una sociedad anodina y brutal o donde el tiempo se nos convierte en humo, en silenciosa espera, van desfilando por las páginas de este libro, nada oscuro por cierto, sino repleto de luces, de sonoridades, de muy bellas imágenes y de recuerdos literarios de gran vigor al poner al día la obra de autores de gran importancia

en la historia universal, como podrían ser Shakespeare, Wilde, Lenin o los mágicos escritos de las Escrituras; así es como Carlos Alvarez se disfraza de Vústrid Kalminari y, en una mezcla de sapiencia oriental y de reflexión profundamente latina, nos conduce hacia lugares no comunes donde el universo toma nuevos vigos y nuevos rumbos. Así su poesía y su prosa se convierten en un canto de lo posible / imposible, en una fábula magnífica y espléndida en la cual todo tiene como nuevos visos de posibilidad, de cierta crítica más o menos aséptica mediante la cual el individuo, el hombre, cobra valor de personaje principal en la gran obra de la creación increíblemente historiada.

Todavía no hay crimen en mis manos y estoy a punto de acabar mi sueño

Y eso que a veces la propia poesía parece convertirse en crimen, simplemente por hacer un canto a lo imposible, a lo vulnerado, a lo prohibido. Allí donde la sonrisa se enmohece, surge la poesía. Allí donde el sol se torna oscuro, surge la poesía. Allí donde el poeta se sumerge, de manera más o menos violenta, en la soledad, surge la poesía. Es así como Carlos Alvarez y otros poetas, hermanos de la intransigencia en el universo abúlico de la alegría fácil y de la amargura vital, intentan alzar su voz por encima, pero muy por encima, del escenario hostil en el cual se está desarrollando a diario la difícil circunstancia de vivir.

Pero si los versos de Carlos Alvarez contienen un gran valor testimonial, también aparecen como la encarnación de un mundo vigorosamente libre donde la oscuridad busca caminos para



rehabilitar al hombre, para ensalzar su imagen o para estimular su idea, lejos ya de la angustia y de otras obsesiones de tiempo almacenadas en el rincón de la soberbia gris o de la pestilente envergadura de oficialismo que durante tanto tiempo ha envuelto cuestiones de alguna importancia, tan vitales como la poesía, la literatura en general.

Por eso, estos *Cuentos y cantos oscuros* que han visto la luz de la mano decidida de otro poeta, promotor de ideas y de ilusiones en esta etapa de promesas baldías y de negaciones terminantes, nos llegan como una ráfaga de aire puro, como esa bocanada de libertad que tantas veces se ansía sin llegar a poseerse. Me refería naturalmente al poeta Víctor Pozanco, editor de *Ambito Literario*, de quien frecuentemente recuerdo un solo verso de sus *Cantos eróticos*:

De aquel temblor nació el primer espejo.

Tal vez lo anterior fuera un temblor, silencioso y unánime, que recorría las conciencias de los hombres y las cosas de este país acostumbrado a una libertad negada. Y tal vez, hoy, poetas como Carlos Alvarez sigan aquí para mostrarnos el rostro decidido de un tiempo dispuesto a descubrirse, a inventarse nuevos versos, a reiniciar el sendero de la armónica piedad tanto tiempo pisoteada y arrinconada en desvanes repletos de telarañas y de soledad. Sería, eso sí, el triunfo de la palabra, el casi descarado advenimiento de la razón elevándose sobre las vaciedades inmensas de tanta literatura hostil y anticuada.

O como un ameno despertar de tantos obligados silencios.

Si acaso la oscuridad de la palabra / verso de Carlos Alvarez se refleja en esa capacidad asombrosa para recrear patéticas figuras de la literatura universal o para auspiciar los sueños magníficos y las misteriosas imágenes evocadoras de otros pensamientos, como el de Lawrence Talbot, Lope de Vega, etcétera, evocación cuyo valor reside en el intento fundamental de revitalizar una lírica apasionada y dramática, pero vivencial y quimérica.

¡Qué placer, para cualquier prócer, descubrir o imaginar, en el paria, la supuesta incapacidad que lo mantiene en su estado; en el profeta, la leve inconsecuencia que lo vulnerabiliza para la crítica. Así, reducidas las razones de los tres a las razones del cerdo, el prócer puede, sin obstáculos, regodearse en su propia —y a todas luces evidente— superioridad.

VÚSTRID KALMINARI

Cuestiones de trascendencia vital como es una visión del Apocalipsis o el reposo ante la música de Mahler o la Sexta Sinfonía («Preciso fue que al caos le desprendieran / sus aguas más oscuras») («A los labios / llevarse un vaso de agua parecer puede un gesto indi-

ferente. Mas si sospecha en tiempo de epidemia que está el virus al fondo y se lo bebe, sin duda algo muy serio, quien tal hace, sugerirnos pretende. / ¿Innecesario tanto barroquismo? / Buscó tal vez el juego: no la muerte.») Esa, por ejemplo, inquietada «Semblanza del suicida» o un «Ejercicio de licantrópía» o versos reposados como los de «Penumbra» no hacen más que confirmarnos que la última —ésta— poesía de Carlos Alvarez se encuentra repleta de sugerencias, de valores, de atisbos, de imágenes y que, por ello, su lírica, mucho antes de ser oscura, o siéndolo, a propio intento, es producto de la reflexión y del equilibrio.

Parece que a sus ojos —el espejo donde a través del entramado oscuro de rutinarios árboles algún ave lejana se contempla— la tarde (y ahora siente en sus espaldas que soñaron praderas temblorosas la hierba que ya hostil comienza a serle) recuerdos poco amables le ha traído; ...

MANUEL QUIROGA CLERIGO

MARIA CORONEL, LEYENDA E HISTORIA

ANTHONY GEORGE LO RE: *La leyenda de Doña María Coronel*. Ed. Albatros, Valencia, 1980.

A propósito de estudios de Caro Baroja y Chevalier me refería, hace ya algún tiempo, a la necesidad de sistematizar los estudios de folklore y tradiciones populares que tan ricos —y a la vez complejos— materiales pueden proporcionar a distintas ramas del saber humanístico. Los trabajos de Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Alín, Alatorre, etc.,

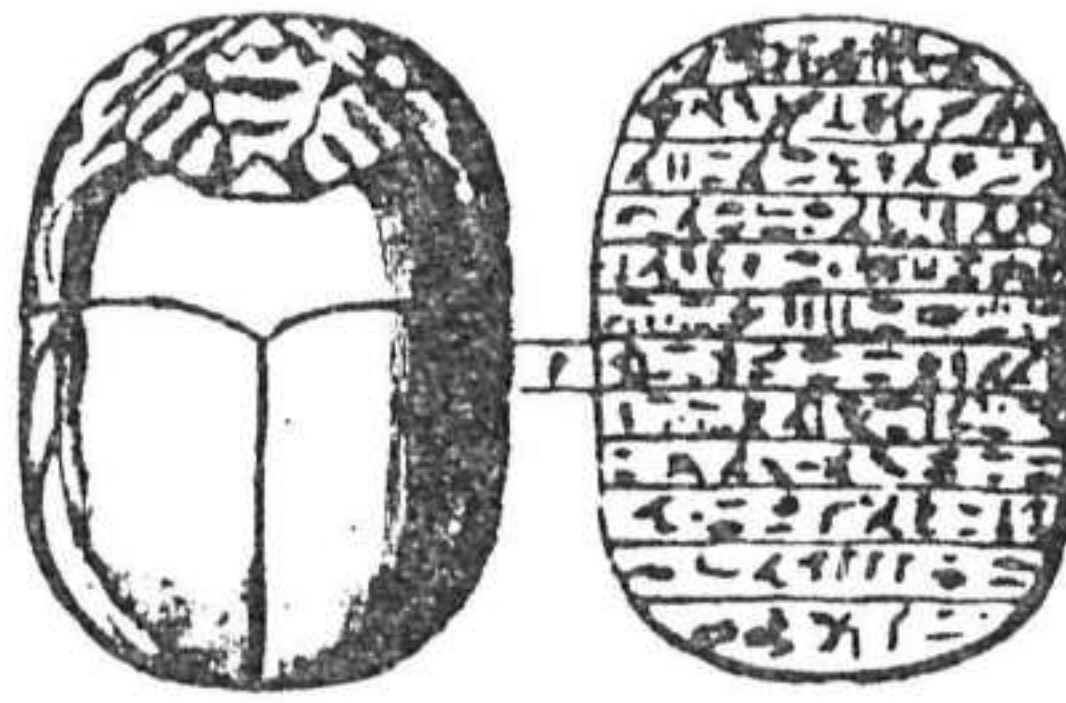
FANTASIA Y ACUMULACION

JAIME ZULAIKA: *Astarté*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

En un largo y enjundioso ensayo publicado en España, con flaca resonancia, a principios de la década recién extinguida, señalaba Martha Robert la existencia de dos grandes tendencias dentro de la novela, género cuyos orígenes situaba la autora en las primitivas fabulaciones del niño, a través de las cuales encontraba su lugar en el mundo, bien imaginando que sus auténticos padres eran otros, bien fantaseando sobre la figura materna con fuerte detrimento de la imagen del padre. De esta hipótesis se extraerían dos núcleos de novela; uno determinado por la presencia de un héroe de tipo narcisista o expósito, que rechazando la realidad establecería un espacio donde la fantasía prevalece: las narraciones fantásticas o novelas de la otra orilla, y otro, que correspondería a lo que con mayor o menor claridad denominamos realismo, marcado por los acontecimientos de un héroe que ve el mundo desde la bastardía, a partir de la cual, ya intentando su conquista, ya su destrucción o cambio, se enfrenta con la realidad.

Es fácil comprender que aun cuando en cada momento determinado sobresalga uno u otro núcleo de novelas, ambas tendencias ni son excluyentes entre sí, ni su disparidad impide que un mismo autor cultive este dúo de categorías, caso entre otros muchos, de Flaubert con *Madame Bovary*, *Las tentaciones de San Antonio*, o Galdós con *Lo prohibido; Realidad*. Parece claro, sin embargo, que la novela española de las últimas décadas, salvo las excepciones de Cunqueiro o Perucho, se ha inclinado más por el tipo de bastardo frente al mundo que al de expósito fabulador, si bien es cierto que el impacto de *Cien años de soledad* o el éxito de la *Saga Fuga*, aparte de rescatar de su exilio de excepcionalidad a los antes citados, alteraron este cuadro, favoreciendo la aparición de novelas y narraciones más en la otra orilla, y «de la otra orilla» es esta primera novela de Jaime Zulaika, historia de un expósito, héroe narcisista, *Pacífico Criollo*, señalado por un nacimiento oblicuo como corresponde a tal categoría de personajes, nacidos fuera de lo normal y casi a extramuros de la naturaleza. «En efecto, se demoró hasta el décimo mes de gestación en el vientre de una madre anónima que perdió la vida cuando se la daba por medio de una cesárea. Pero Pacífico no sólo dislocó los plazos de la naturaleza, sino que su insistencia en no morir se provocó una larga espera. Había nacido tan macilento y descarnado que las parteras le improvisaron un féretro con una caja de zapatos infantiles, y dispusieron un funeral doble y llama-

abrieron caminos importantes para el reconocimiento y reconstrucción de nuestra lírica popular cantada, mostrándonos la fecundidad creativa de la difícil unión del arte literario y la vida; esa tradición oral que se muestra también en cuentecillos heredados de padres a hijos—tan agudamente estudiados por Chevalier—, en costumbres, ritos y mitos, muchos de ellos analizados por Caro Baroja. Pero es mucho lo que queda por hacer, como reto para pacientes investigadores que sepan superar las *microlecturas* y acercarse a las fuentes orales o a sus testimonios escritos en un momento de franca regresión. En este complejo mundo, la leyenda ocupa un lugar de privilegio y ofrece multitud de posibilidades para un trabajo interdisciplinar, que requeriría un método preciso en cuanto que las implicaciones son complejas, y múltiples las «interferencias» y derivaciones. Un buen ejemplo nos ofrece la apasionante leyenda de María Coronel, entreverada de heroísmo y crueldad en ese desfigurarse la cara para librarse de Don Pedro el Cruel, pero también de problemas históricos, partidismos, utilización religiosa, mitifica-



ción colectiva, etc. Testimonios de esa complejidad a que aludo y que exige, por sí misma, un enfoque que supere la historicidad del caso para preguntarse el porqué de su permanencia, la razón profunda de cada una de las variantes, en relación con distintos públicos y distintas épocas. Y todavía algo que juzgo mucho más necesario y útil: la reconstrucción del modelo que opera en dicha leyenda y la relación de ese modelo con el sistema de cultura, para adentrarse en las invariables de la mentalidad colectiva, que podrían desembocar en un comparatismo

ron al cura para los responsos. Cuando la difunta ya estaba navegando por los mares de la muerte y su hijo peleaba por la vida, alguien sumergió a Pacífico en un baño helado, más con idea de anticiparle la tumba que de calmarle la fiebre. El niño mejoró al punto, sobrevivió», y este Pacífico, nacido de las aguas, dedicará su vida a la búsqueda de su particular paraíso perdido: María Astarté Tara Ester Rocío, amor imposible y absoluto, y sobre la trama de ese encuentro o desencuentro constantemente diferido se organiza todo un mundo de fantasía, desmesuras y maravillas, poblado de extraños personajes como Segundo Marcopolo, Merlín, Diego Valor o Borges, en cuya compañía visitaremos ciudades, tierras y pagos mitológicos o escatológicos: Copulandia, Jauja, Babia, La Arcadia, presenciaremos prodigiosos acontecimientos, cruzaremos ríos y mares ignotos, para al final, como en toda mágica singladura, volver al punto de partida y entrar en el paraíso deseado, en las aguas primigenias, en el incesto originario.

Curiosamente el riesgo de este tipo de narraciones en las que se funde la voluntad de contar con la necesidad de encantar, reside en dejarse llevar por la fantasía, caer en la mera acumulación y terminar, una vez rotas las sorpresas iniciales, por aburrir al lector que puede comprobar cómo la monotonía no es patrimonio de la escuela realista. Cuando la fabulación deviene esperable, cuando lo mágico es predecible, una narración fantástica se tiñe de grisura y desinterés a mayor velocidad que cualquier novela de otro corte. Si la dicotomía esperabilidad-sorpresa es básica en todo tipo de narración, en las novelas «en la otra orilla» tal dialéctica cobra máxima relevancia y a este respecto, en *Astarté* se producen lagunas significativas que desgastan la creatividad demostrada del autor. Frente a ese riesgo es necesario un registro lingüístico de alta calidad, y en este sentido Zulaika se muestra a la altura de su empeño, y una estructuración del tiempo narrativo que conexionando todo el texto permita distinguir la fantasía de la mera gratuidad, y entendemos que es por este lado: la utilización del tiempo, de donde llegan las grietas de esta su primera novela. Contar incluye, entre otros, el significado de medir.

A pesar de la carencia señalada, *Astarté* no es una novela fallida. Reúne las dosis suficientes de amenidad, de fantasía y de sorpresa para que podamos agradecerle esta salida del mediocre tiempo cotidiano que la novela propone. Los aciertos lingüísticos, la riqueza de vocabulario, lo ajustado de la adjetivación o la eficacia en los diálogos son recursos que compensan al lector, permitiéndole pasar una agradable estancia en el mundo de la utopía o del idilio, lugares ambos que conforman un claroscuro capaz de reencontrar al lector con la alegría de un deseo, por una vez, no asfixiado. Y esa es la gran cualidad de esta novela: corre las cortinas, abre las ventanas y, en definitiva, deja pasar la luz.

C. B. CADENAS

con otras culturas del que se obtendrían valiosos resultados.

El estudio de A. G. Lo Ré cumple con alguno de los aspectos que acabo de señalar, pero fundamentalmente se centra en un análisis de la historicidad de los hechos relatados por la leyenda, para la que acude a fuentes históricas, genealógicas, literarias, examinando la formación de la leyenda y las variantes más importantes. Quiero destacar que presta atención a las variantes y propone explicaciones para las mismas, aunque no vayan por el camino que apuntaba más arriba y que a mí me parece necesario. Con esto no niego el interés de la reconstrucción y explicación histórica que lleva a cabo Lo Ré, pues no podemos olvidar que por medio está Don Pedro el Cruel, una guerra fratricida, una parcialidad histórica y, además, el Rey Don Pedro es un personaje que se ha incorporado conflictivamente a la literatura española, problema que ya ha motivado la atención de numerosos investigadores. Esto justifica la preocupación del autor por documentar la autenticidad de los hechos, sometidos en el decurso del tiempo a las deformaciones por defensa o ataque de la actitud del Rey. En este sentido, Lo Ré somete a crítica las variantes y niega algún aspecto de la leyenda como el que María Coronel se quemara con aceite hirviendo en presencia del propio Rey, el jardín milagroso, etc., pero mantiene la verdad histórica de lo esencial: la deformación voluntaria del rostro por parte de María Coronel, la rebeldía del marido de ésta contra el Rey Don Pedro, el caso de Aldonza, que sucumbe a las pretensiones del Rey, etc. Pero las leyendas no suelen reparar en objetividades históricas, ni medirse por este criterio, y de acuerdo con ello Lo Ré nos presenta alguna explicación valiosa de la cronología de la gestación de la leyenda y de las razones del «embellecimiento» del caso histórico, sin desentenderse de los valores religiosos y místicos que subyacen en la recreación literaria y en la recepción y transmisión por parte de las propias monjas.

El autor confiesa que «toda Sevilla conoce la leyenda de doña María Coronel» (p. 13), entonces no me parece convincente que tratándose de una leyenda tan popular y conocida haya renunciado a estas variantes populares aunque sean «contradictorias» (p. 13), porque precisamente podrían haberle aportado un riquísimo material para reconstruir ese modelo a que me refería más arriba y que todo estudio de tradiciones populares exige. Es la intrínseca complejidad de todo estudio de literatura tradicional, sometida a las mil reelaboraciones de los receptores porque no la reciben con distancia reverente que exija fidelidad, sino como patrimonio sometido, más o menos, a la libre disposición individual. Pero parece que los propósitos eran otros y Lo Ré cumple con ellos.

El estudio que comento a los méritos señalados podría unir el de servir de acicate para abordar el análisis de otras leyendas populares e ir reconstruyendo ese *corpus* actual que nos falta y que deberá constituirse, pienso, atendiendo a las incitaciones y carencias que señalaba al comienzo.

APROXIMACION A IGNACIO ALDECOA

DROSOULA LYTRA: *Soledad y convivencia en la obra de Aldecoa*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1979.

La temprana muerte de Ignacio Aldecoa nos privó de una obra narrativa cuya contundencia era ya evidente a la hora de su desaparición. Aldecoa es catalogado hoy por los estudiosos de la novelística española del siglo XX como uno de los más representativos narradores de nuestra lengua.

Esa misma muerte sirvió para que Aldecoa entrara en el panteón de la distancia y su obra fuera examinada, escudriñada, asediada y, finalmente, estudiada con la objetividad de la distancia. La distancia es precisamente el mayor logro y la mejor de las virtudes de *Soledad y convivencia en la obra de Aldecoa*, de Drosoula Lytra, recientemente aparecida.

Este estudio sobre Aldecoa, específico de determinadas características profesoras que dominan el estudio de nuestros narradores, no es, sin embargo, un tópico para universitarios o especialistas. Desde el estilo empleado en su redacción, hasta la estructura y el léxico de *Soledad y convivencia en la obra de Aldecoa*, es notable el rastro de una sensibilidad distinta para tratar las obras del narrador. Esa sensibilidad nos la recuerda ya Gonzalo Torrente Ballester en la presentación de la obra: «*La última palabra sobre un escritor nunca está dicha: las de Drosoula Lytra sobre Aldecoa son de las que debían ser pronunciadas.*» En efecto, Drosoula Lytra introduce el bisturí en la obra de Aldecoa con suma facilidad. Pero sus cortes no son chirriantes ni buscan elementos residuales que se ocultan en la tramoya siempre secreta de los últimos enfoques del narrador. La disección es perfecta porque es, fundamentalmente, el resultado de una autopsia que ha sido planteada rigurosamente. El estudio de Aldecoa deviene así en novela de la novela, en creación desde la ficción. A la luz de las páginas de Drosoula Lytra, Aldecoa se nos crece. Alcanza su dimensión exacta de narrador cuya fundamental obsesión fue diseccionar los diferentes cuerpos sociales que obsesionaron su vocación de escritor. La autopsia que Aldecoa llevó a efecto con rigurosa atención de profesional es la misma que la obra del propio Aldecoa sufre a manos del bisturí profesoral de Drosoula Lytra. Ese instrumento está usado, como hemos dicho antes, con suma sensibilidad, con gran respeto, pero también con cariño y afectuosidad. Drosoula Lytra, desde el ensayo, ha logrado esta parsimoniosa aproximación a la obra de Ignacio Aldecoa, socavando los cimientos más profundos de la obra del narrador. Se desvelan los silencios, las claves, las cámaras oscuras. Se busca el fondo de los sentimientos, la atracción de los conceptos que Aldecoa convirtió en personajes y episodios de su ficción escrita.

Hay que agradecer finalmente a Drosoula Lytra que su estudio lo sea desde un punto de vista de lector. El tono profesoral es inexistente y esa ausencia —hay que proclamarlo— es también una de las máximas virtudes del ensayo. Ignacio Aldecoa queda indemne. Su obra, a ojo de los lectores, aproxima también al autor a la mente de éstos. Drosoula Lytra ha conseguido en apretadas páginas lo que tantos profesores se empeñan demagógicamente y torpemente en conseguir sin alcanzar: diseccionar perfectamente la obra de un autor sin que se note para nada el camino recorrido por el bisturí.

J. J. ARMAS MARCELO

RAUL TORRES: *Cuentos de Cuenca*. Ed. Azur. Madrid, 1980.
RICARDO DOMENECH: *La pirámide de Khéops*. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1980.

Los *Cuentos de Cuenca*, de Raúl Torres, resultan una bocanada de aire vívido y fresco —no límpido, que ni la literatura ni la vida escapan a las brumas ni soportan la inmaculez— en medio de no poca mediocridad pretenciosa o seudoborgiana, sin el arte de Borges, por supuesto. Es inesquivable recordar, a partir de estos nueve cuentos —de edición modesta, quizá por ser buenos en un mercado intoxicado— aquel repetido cascabel tolstoiano sobre describir tu aldea, cascabel ingnorado si se topa, claro está, con la sordera.

En el desarrollo de esta lectura, con los inevitables matices críticos de toda apreciación externa a una obra y su autor, ocurrió que el material atraído al punto que el lector se descubría puliendo detalles para hacer resaltar tramos de indiscutible valor.

Uno de los méritos más atractivos de este manojito de cuentos es que emplean materiales nobles, en especial esas maderas decisivas para una narración como son lenguaje y asunto, maderas que gozan cada vez de más sinónimos catedráticos, pero que siempre son simple, misteriosa y conflictivamente eso.

Torres tiene mucho que decir y se advierte. Pero se repara a la vez en su preocupación de *ceñir-y-escoger*, átomo, dinamo dialéctico de indisoluble conexión. Tiene una cosmovisión a partir del entorno conquense, esa particularidad que puede parecer marginal para la estrechez de ciertas modas, pero a partir de la cual nos arroja un trozo de universo como un vidrio trizado y ensangrentado a la vez.

Esa partícula podía ser referente a Cuenca, Jaén, Zamora, alguna comarca con apelativo inicial de *ribeira* o acento bable, euzkaldún o extremeño, da igual. No se trata de un menester geográfico sino de una captura y presa, en redes creativas, sensibles, de trémula carne, espíritu humano. Sin manifiestos insufribles ni mensajes adhesivos y por ende exteriores o inauténticos, desfila una breve, fantasmal caravana de los devenires de seres no precisamente asediados por la riqueza y el «confort» consumista.

Y se tornan elementos protagónicos, imprescindibles, la luz que emanan la noche o el día sobre los personajes, la factura del chorizo del abuelo Pedro Herreros, la precariedad existencial de la vida y la muerte entre los pobres, hasta el gato, la «poca leche que sobra», el niño muerto en pleno festejo de su bautismo y los malditos pájaros de «El día de los pájaros». Ni una lágrima, estridencia, gesto sobrante flagelan a éste, quizá el más hermoso de los cuentos del libro. Ni una frase de más. Puede haber alguna de menos.

Así como abruma ya demasiada seu-

doliteratura, engolada pero raquítica, en tanta edición sobre el mapa de habla hispana —curiosamente una zona donde editar es algo muy *tercermundista*— letras como las de Torres precisarían de una mayor circulación editorial y su obvia dialéctica con el lector. Revertiría indudablemente en un salto para la propia autoexigencia del autor. Lo empujaría, en su comarca narrativa, hasta un ángulo de visión más arcano. Sin plena universalidad en la trama de las pupilas de la aldea se puede caer en el aldeísmo. De éste al tono menor, al pintoresquismo, sólo mediaría la velocidad de un precio y la ley de gravedad.

Las historias y relaciones de *Cuentos de Cuenca* rezuman el oro oscuro de las vidas —y muertes— oscuras, anónimas, perdidas, indiferentes para un *establishment* que dedica sus mascaradas, sea en salones de desfile o en los *masa-media*, sólo a sí mismo, o sea, a quienes creen gozar las bandejas colmadas de la existencia.

La pirámide de Khéops, de Ricardo Doménech, es un rosario de diez relatos que apuntan ambiciosamente a un clima de absurdo, misterio, incomunicación, disparados éstos cual proyectiles por un indesmentible gatillo moralista.

El mejor trabajo, sin duda, es el primero, *Testigo imparcial*, en el que desde la primera línea el desarrollo se verifica en alto nivel, pues aquí —los soldados desfilan marchando de espaldas— la irrealidad es nutricia, metáfora pura, con todos los ingredientes de lo surreal, entre ellos la ironía. Y hay mucho más.

Si los otros nueve cuentos del libro tuviesen la calidad de éste, su solidez estructural, su remate sin mensajes externos, su tonalidad sostenida, tensa, sin caídas, nos encontraríamos ante un excelente libro de cuentos y un gran cuentista. Empero, las nueve piezas restantes distan, a veces abruptamente, de su nivel.

Y es que Doménech quizá resulta

traicionado por la moralización (como en *Una chica morena, con pantalones vaqueros, a la que le gustaban los Rolling Stones, La ciudad y el tren, La escalera de Sarto*), especialmente en los finales. Cuando el asunto hace previsible un *crescendo* y una catarsis conatural, simplemente por estar bien llevado y hasta muy bien escrito, concluye, sin embargo, con una especie de desajuste de atmósfera, una incrustación, aun de perlas, que descompensa y retrae todo el trabajo.

En la familia de *Testigo imparcial* se rescatan a sí mismos *Una clase* y *Una historia de 1970*, precisamente por no apelar a la llamada final bondadosa, o al bofetón absurdo y sorpresivo en apariencia, pero sin sorpresa ni absurdo esencial, demasiado blanco y negro, como en *Cena de amigos*. Empero, *Testigo imparcial* puede figurar con aire muy propio en una antología del cuento español contemporáneo.

JULIO HUASI

DEL AMOR PRIMERO AL “ULTIMO CUERPO DE CAMPANAS”

RAFAEL MONTESINOS: *Ultimo cuerpo de campanas*. (Dibujos inéditos de Jean Cocteau.) Suplementos de «Calle del Aire», Sevilla, 1980.

Rafael Montesinos (Sevilla, 1920) es, por su edad y por la fecha de publicación de su primer libro (1944) un autor de la «primera generación de la posguerra» (que comprende a los poetas nacidos entre 1909 y 1923 y que se dieron a conocer después de nuestro conflicto civil). Con frecuencia, la crítica ha adscrito su nombre a la «juventud creadora», movimiento fundador de la revista «Garcilaso» (1943). Pero si nos atenemos a la temática cultivada por estos poetas —que ha sido estudiada exhaustivamente por Víctor G. de la Concha en su libro *La poesía española de posguerra* (2.^a ed. Madrid, Prensa Española, 1973)— nos resulta difícil admitir tal aseveración. Así, el *neoplatonismo* de los «garcilacistas» nada tiene que ver con los poemas amorosos de Montesinos, de un bello erotismo exento de sentimiento de culpa. Los *paisajes de Castilla* —cantados por los poetas de «Garcilaso»— no despiertan especial atención en nuestro autor, *La reviviscencia del cancionero* —que en los autores del grupo citado no pasa de ser un «pastiche» de Lorca y Alberti— es en Montesinos una de las fuentes principales de su poesía, pues él bebe directamente de los cancioneros de los siglos xv y xvi y de los cantos populares del pueblo andaluz. Por último, otro tema característico de los «garcilacistas» es la *pasión religiosa* y *dulzura sacra*. Este tema sí lo toca ocasionalmente Montesinos. De cualquier modo, su religiosidad es muy diferente a la de los «garcilacistas» y se concreta, sobre todo, en dos tipos de poemas. Uno, el soneto agónico, de clara ascendencia quevedesca y unamuniana. Otro, el canto a la Virgen —escrito con frecuencia en seguidillas— de clara ascendencia andaluza. Las diferencias entre estos «piropos» dirigidos a la Virgen y la poesía de *dulzura sacra* son tan claras que no necesitan comentario.

Hemos hablado de lo que no es la poesía de Rafael Montesinos. Parece oportuno ahora hacer lo contrario. Digamos que el primer libro que recoge en el volumen *Poesía 1944-1979* (Barcelona, Plaza & Janés, 1979) es *Canciones perversas para una niña tonta* (Madrid, Publicaciones de la revista «Garcilaso», 1946) aunque existe un poemario anterior: *Balada del amor primero* (Madrid, «Garcilaso», 1946). *Canciones...* es un prelude de lo que va a ser parte de la obra del autor: dominio formal (décimas, octosílabos asonantados); canciones a las vírgenes (sacras y profanas) y aparece por vez primera *La Ciudad*, para quedarse para siempre en la poesía de Montesinos. Por ejemplo, estos versos que el autor pone en boca de la «niña tonta»:

*Dime si sabes, mi amigo,
por qué me fui yo a Sevilla
aquella tarde contigo.*

El poemario que Montesinos publica después de *Canciones...* es *El libro de las cosas perdidas* (Valladolid, Colección «Halcón», 1946). En él está el núcleo fundamental de la cosmovisión que va a regir toda su poesía. El alegre jugueteo de las *Canciones...* deviene escepticismo, melancolía, nostalgia. Tres sentimientos velados —o resaltados— por la elegancia. Una elegancia que une «a lo helénico y puro lo «chic» y lo torero». Aquí encontramos ya a Manuel Machado, maestro confesado de Montesinos («Elegía ante un retrato de mi infancia», de Montesinos, tiene un claro precedente en el «Nuevo autorrerato» de Machado). Aquí encontramos la presencia de los cancioneros, la copla andaluza, Bécquer, Antonio Machado y, anteriores en el tiempo, los grandes y perfectos maestros del barroco sevillano (Arguijo, Caro, Fernández Andrada). Aquí encontramos, en suma, toda una tradición de poesía andaluza, sabiamente decantada y asimilada. Y esto se hace particularmente visible en los sonetos que dicen el paso del tiempo, *tempus fugit*, sin el peso de la retórica quevedesca, y así el paso del tiempo es aún más ligero. Porque el estremecedor chasquido de Quevedo nunca estuvo demasiado cerca de la levedad de los sonetos de Medrano,

de Juan Ramón, de Manuel Machado, de Altolaguirre, del mejor Montesinos:

*Saber quiero y no sé, desde mi hastío,
si son estas las calles que cruzaba
el niño que soñaba junto al río.*

El libro de las cosas perdidas es uno de los poemarios de mayor riqueza estrófica y métrica publicados en la posguerra: pentasílabos, hexasílabos, octosílabos, endecasílabos, alejandrinos, romances, sonetos, seguidillas... y hasta el poema de ritmo inasible, el poema en prosa, que Montesinos sabe diferenciar de la prosa poética, como demostró sobradamente en *Los años irreparables* (Madrid, Insula, 1952), libro de miniada prosa, en donde narra y recrea su niñez.

Líneas antes dijimos que el núcleo de la cosmovisión del autor estaba presente en *El libro de las cosas perdidas*. Más, ¿en qué consiste ésta? Nos hallamos ante un poeta que escribe desde una tradición—la andaluza— y que es esencialmente arcádico. La Arcadia: un mundo pasado donde no han surgido las contradicciones del mundo presente. Un lugar feliz, donde el sufrimiento y el mal se desconocen. Para Montesinos, La Arcadia es la Sevilla de su infancia o—término a veces equivalente en su poesía—su infancia en Sevilla. Aunque ambas cosas no sean en puridad una misma, Sevilla es el entorno cultural y humano que ha encarnado la infancia de Montesinos. Por eso ambos términos—la infancia, Sevilla—funcionan como sinónimos. Así pues, se trata de una Sevilla—como diría Antonio Machado—«fuera del mapa y del calendario». El poeta arcádico es, naturalmente, poeta elegíaco: «Se canta lo que se pierde». Esta cita de Antonio Machado abre, precisamente, *El libro de las cosas perdidas*.

Las incredulidades (Madrid, Adonais, 1948) no añade nada esencial a la cosmovisión del autor. En este libro se encuentran bastantes poemas lastrados por la retórica de la época. Se salva por lo más personal, por las canciones y romancillos («Canción de la Puerta de Triana», «Canción junto a la ría», «Callejón de los pobres», «Romancillo de la Esperanza de Triana», «Calle de las Serpes»...). De cualquier manera, se hace presente una vez más el dominio formal del poeta, que ensaya ahora un metro hasta entonces nunca usado por él: el eneasílabo.

Cuaderno de las últimas nostalgias (Madrid, Colección «Nebli», 1954) es una breve muestra de los poemas escritos entre 1949 y 1951. Sólo diez poemas en tres años. En la introducción que hace el autor, justifica la parquedad de la entrega por encontrarse en una etapa de transición. Más adelante veremos hasta qué punto es esto cierto y en qué sentido. Señala también Montesinos que tres son los temas principales de su poesía: la infancia, la tierra nativa y el amor. Antes vimos cómo los dos primeros son con frecuencia una misma cosa. El *Cuaderno...* se cierra con la «Elegía a Doña Carmen Escobar Padilla», largo poema—103 versos—, en el que alienta más el soplo de Caro y de Andrada que el de Bécquer y la copla popular. Este largo poema moral y la introducción de la temática amorosa con otros matices que más adelante se explicitan, anuncian un nuevo sesgo en la poesía de Montesinos.

Pais de la esperanza (Santander, Colección «Cantala-piedra», 1955) y *El tiempo en nuestros brazos* (Madrid, Colección «Agora», 1958) son dos libros que, aunque difieren en calidad, corresponden a un mismo ciclo vital del poeta, que tiene ahora plena consciencia de la pérdida de La Arcadia, de la imposible vuelta al paraíso perdido:

*Anda mi alma triste.
¿Qué tendrá la vida,
que no se repite?*

Estas palabras de *Pais de la esperanza* vuelven a decirse en *El tiempo en nuestros brazos* con otros versos:

*El tiempo no vuelve.
Volvemos nosotros
(.....)
¿Volvemos nosotros?
¿Conmigo no vienes,
infancia pequeña,
sombra en las paredes
que el tiempo blanquea
entre olivos verdes?*

Junto con el sentido de alejamiento de La Arcadia, otros temas vertebran estos dos libros: el culto a la amistad, nunca olvidada en la obra de Montesinos (una sección de *Pais de la esperanza* se titula «A la amistad» y el poema que cierra *El tiempo en nuestros brazos* es una elegía a un amigo muerto); el adentramiento en la propia soledad—que es mayor en tanto que la infancia se siente más distante—. Este adentramiento en la soledad lleva al poeta a escribir algunas de sus mejores «soleares»:

*Que nadie se llame a engaño,
todo el que vive por dentro,
por dentro se está matando.*

La soledad que depara el alejamiento de la infancia da origen a los poemas religiosos (se invoca a Dios para buscar su compañía o se le reprocha su ausencia) y es también el origen de los poemas a la Amada. La Amada ha de escribirse ahora con mayúscula porque todos los poemas tienen una misma destinataria que es Marisa, la compañera del poeta, que es cantada asimismo como medio de salvación de la soledad por medio del amor. De aquí la diferencia con los poemas eróticos anteriores de Montesinos. Pero habíamos señalado una diferencia cualitativa entre *Pais de la esperanza* y *El tiempo en nuestros brazos*. La razón estriba en que el primero es un libro más fatal, más necesario, y contiene notables hallazgos expresivos («Solo de guitarra», «Soledad», «Canción para regresar a cualquier sitio», el elegante y manuelmachadiano soneto «Vida» y «A un amigo» son, con toda razón, algunos de los poemas más citados y antologados de Montesinos). *El tiempo en nuestros brazos* es un libro bastante desigual, donde se barajan poemas de circunstancias, sonetos correctos, poemas religiosos y domésticos—que recuerdan al Unamuno menos afortunado—, junto con algunas canciones llenas de belleza y soltura («A Marisa esperando la maternidad», «Soleares entre Carmona y Sevilla»).

La verdad y otras dudas (Madrid, Cultura Hispánica, 1967) comprende una antología de la obra de Montesinos, y un poemario inédito que da título al volumen. La antología era útil y necesaria para recordarnos que, pese a diez años de silencio y a encontrarse todos sus libros agotados, ahí estaba Montesinos. En cuanto al libro inédito (escrito, según la introducción, entre 1959 y 1960, aunque apareciera en 1967) quizá se trate de una incursión en un terreno extraño al autor. W. H. Auden dividía tajantemente a los habitantes del Parnaso en dos bandos irreconciliables: arcádicos y utópicos. Y está claro que aquí Montesinos hace una excursión al terreno de la utopía.

El Cancionerillo de tipo tradicional (Madrid, Pliegos sueltos de *La Estafeta Literaria*, 1971) es un ejercicio ligero y arcaizante, resuelto con una impecable técnica y con notable sentido del humor. El mismo autor ha calificado de «puro divertimento» estos poemas y dice publicarlo «en homenaje a una de las principales fuentes de mi propia poesía».

Ultimo cuerpo de campanas (Sevilla, «Calle del Aire», 1980) es el poemario más reciente de Rafael Montesinos y, sin duda, el de mayor calidad literaria. Constituye, además, una época bien diferenciada dentro del «corpus» de su obra que, como hemos visto, puede dividirse en tres períodos: un período de iniciación (*Balada del amor primero, Canciones perversas para una niña tonta*) en el que se afina el instrumento expresivo; un período de instalación (*El libro de las cosas perdidas, Las incre-*

dulidades, Cuaderno de las últimas nostalgias) en el que se hace presente la propia visión del mundo y se alcanza el pleno dominio de los recursos expresivos; un período de madurez vital (*País de la esperanza, El tiempo en nuestros brazos*), caracterizado por un mayor adentramiento en la soledad y en el intento de superar a ésta por medio de la fusión con Dios y con la Amada. Dejamos de lado *La verdad y otras dudas* y el *Cancionerillo de tipo tradicional* por parecernos colecciones ocasionales dentro de este «corpus».

Pero, ¿por qué constituye un período diferenciado *Ultimo cuerpo de campanas*? Ahora el poeta corona su madurez, y un escepticismo aún mayor que en el resto de su obra le invade. ¿Para qué sirve la memoria? «*Damnatio memoriae*», se titula uno de los poemas. Lo único de veras cierto es el olvido. La Arcadia existe, pero su luz es ya vaga y difusa. Está *rodeada de olvidos y de nubes, / disparada a un azul que ya no es mío*. Y esto ocurre así *porque todo al cabo / ha de ceder al viento que lo barre, / mientras el pecho, sosegado, muere*. Mas si La Arcadia es más que nunca un paraíso perdido, distante y alejado, no por ello el poeta deja de afirmarla y de afirmarse en ella, con mayor concisión y hermosura que nunca:

*Hace ya muchos años que falto de mi infancia:
la sola patria que conozco.*

Posiblemente no exista una definición de La Arcadia de tan escueta belleza en nuestra poesía contemporánea. Quien escribe estas líneas no olvida que Antonio Machado y Luis Cernuda acuñaron versos memorables sobre el tema.

Mas si ni La Arcadia existe, ¿qué es lo que hay? Sólo una sucesión de máscaras. Arrancadas éstas, se encuentra el olvido. ¿*Tú eres de verdad o no?*, preguntaba otro poeta becqueriano a su amada. Montesinos titula un poema amoroso «Máscara del olvido» y, más adelante, nos advierte en una «soleá»:

*No digas que no te aviso.
Quien se mira en otros ojos,
está mirando su olvido.*

En un soneto de la serie *De ninfas y sepulcros* escrito por las mismas fechas e incluido como poema final en *Poesía 1944-1979*, dirá a propósito de Dios:

*porque cuesta creer en ciertas cosas
cuando alguien que uno quiere no despierta.*

Nadie, / sabe nada de nada, concluye Montesinos. Luego, con elegancia y lentitud, después de habernos hablado con íntima gravedad, *mira la luz confusa de la tarde / y se marcha con ella*.

Naturalmente, este ahondamiento en la soledad es expresado con el tono que la cuestión requiere, y este tono deja su huella en el estilo. Así, desaparece la grácil forma estrófica de la seguidilla; el verso libre, lleno de una serena tristeza, es más empleado que en sus poemarios anteriores (léase «Testamento de las palabras», «Adagio lamentoso»); la «soleá» sigue presente con su fatalismo secular y lapidario; existe una depuración del lenguaje poético, que es más universal y menos local que en libros anteriores (Sevilla, que es la infancia, que es el amor, que es la muerte, está presente sin que sea necesario nombrarla). Finalmente, las viejas fidelidades, las viejas amistades de siempre, acompañan ahora al poeta más que nunca, pero con mayor pudor y secreto: Fernández Andrada, Bécquer, Manuel y Antonio Machado, la copla popular andaluza, Luis Cernuda... Montesinos ha sabido renunciar a lo más externo andaluz de su obra para extraer lo más hondo y claro; adelgaza su voz para acercarla *allá donde la música de Dios es el silencio*. Ha levantado un monumento, grave y esbelto como La Torre de Sevilla, que es, sin duda, de los que más alto se alzan sobre la anchura de nuestra lengua.

FERNANDO ORTIZ

AQUELLA CABALGATA ENNEGRECIDA

JUAN EDUARDO ZUÑIGA: *Largo noviembre de Madrid*. Narradores de Hoy. Editorial Bruguera, Barcelona, 1980.

En su proemio a *La cabeza del cordero*, comentaba Francisco Ayala cómo países sometidos a experiencias bélicas tan crueles como la española (Inglaterra, Francia, Italia) digirieron rápidamente sus tremendas peripecias, dando lugar a una literatura copiosa, lo que no ocurrió en España. Gemma Roberts, buscando razón a tal hecho (*Temas existenciales en la novela española de postguerra*, 1973), apuntaba que, para nosotros, la guerra «representó una verdadera catástrofe nacional, que por sus consecuencias políticas —la escisión definitiva de España en dos bandos irreconciliables— dificultó la meditación intelectual y desapasionada»; añadiendo: «El escritor de España rehuyó meditar en unos acontecimientos que prefería olvidar, y que cuando recordaba sólo suscitaban el más enconado rencor. Sólo

mucho más tarde, con la perspectiva del tiempo, pudo enfrentarse con el conflicto, en una dimensión moral y existencial, como algo que involucra el destino entero del hombre español»; párrafo que se corroboraba con este otro de Ayala: «Ahora, todos los personajes, inocentes-culpables o culpables-inocentes, llevan sobre su conciencia el peso del pecado, caminan en su vida oprimidos por ese destino que deben soportar, que sienten merecido y que, sin embargo, les ha caído encima desde el cielo, sin responsabilidad específica de su parte.»

Uno de esos personajes pudiera ser Juan Eduardo Zúñiga, madrileño, autor de una novela, *El coral y las aguas* (1962) y estudioso de Turguénev, cuyo libro de relatos *Largo noviembre de Madrid* edita Bruguera. No se nos dice cuándo ha escrito Zúñiga estas páginas testimoniales, lastimadas pero serenas, aunque pensamos que ha transcurrido el tiempo suficiente para dotar al autor de entereza y equilibrio en el intento de liberarse de ese peso celeste y tan de barro que le oprime. Hay en su relato inicial, «Noviembre, la madre, 1936», lo que pudiera ser la clave de su esencia motriz: el vaivén entre la perdurabilidad y el olvido de tan extraordinarios eventos. Escribe, de entrada: «Pasarán unos años y olvidaremos todo... Cuanto vivimos, parecerá un sueño y nos extrañará los pocos recuerdos



que guardamos»; y de salida: «Todo pervivirá: sólo la muerte borraré la persistencia de aquella cabalgata ennegrecida que fueron los años que duró la contienda.» En tanto oye ese péndulo desconcertante, opta por hundirse en el subterráneo de la memoria, y allí, «entre mil restos de cosas vividas y mediante un trabajo tenaz, unos datos, recompongo frases, una figura dada por perdida, rehago pacientemente la foto rota en mil pedazos y recorro las calles que fueron caminos ilusionados de la infancia».

Dieciséis son los episodios que Zúñiga ha reconstruido y a los que el Madrid cercado presta escenario único. Caen las bombas como una maldición («casas que se hundían entre polvo que seca la garganta, surtidores de agua en las cañerías rotas, obstinadas mujeres heridas con niños en los brazos...») y las calles ven saltar sus adoquines, desaparecer esquinas y farolas, como si la ciudad se dispersase, haciéndose irreconocible. Por esas arterias van y vienen los seres que soportan la situación como una condena: sometidos, unos; rebeldes a su suerte, otros. Prostitutas, ciegos, soldados—españoles o brigadistas—, enfermeras, echadoras de cartas, borrachos, se demoran o se apresuran, fustigados por el destino. Prevalecen la sordidez, la mezquindad, la avaricia, la envidia, la venganza; un enamorado puede vender a quien ama, espolado por el despecho («Puertas abiertas, puertas cerradas») o, sencillamente, a cambio de un plato de lentejas («Mastican los dientes, muerden»); aflora el odio, irracional («Nubes de polvo y humo», «Riesgos del atardecer»), o el amor, a contracorriente («Calle de Ruiz, ojos vacíos»), y sólo alguna vez fulge el relámpago de una acción superior, de una heroicidad, inútil pero noble («Las lealtades»). La poquedad del hombre, su vileza, su ansia de riqueza, aun en los momentos en que no existe sino la desolación, manifiéstanse en estas páginas que nos devuelven, sin grandeza, a nivel interior, pero con singular verismo, un pedazo crucial de nuestra propia historia.

Las anécdotas que nuclea cada relato suelen ser, si no intrascendentes, sí leves. Zúñiga las reviste de una prosa que se acopla en extensas parrafadas y que no busca deslumbramientos, sino que envuelve su discurrir en una atmósfera aplastante, dentro de la que dos sucesos distintos—incluso en el tiempo—pueden llegar a superponerse, intensificando la sensación de angustia. Hay un solo relato, «Un ruido extraño», donde se opta por un proceso expositivo lineal; pero la tensión climática no decrece, antes al contrario, golpea de un modo más directo al lector. Esa casona por cuyas salas vacías y ruinosas un hombre persigue a la sombra de otro, y en la que conviven sin atacarse las ratas y los gatos, feroces en cambio con los intrusos, viene a constituirse en símbolo de todo un país herido y sangrante, con la violencia acechando en su más oculto rincón. (En «10 de la noche, Cuartel del Conde Duque», hay un solitario gato amenazante, perturbador de la pareja que se arriesga hasta la muerte para amarse al calor de las llamas de un horno panadero.)

Aun en los lances más desgarrados, Zúñiga sabe guardar la contención, la medida. Ello prueba que ha alcanzado esa dimensión a que aludía Gemma Roberts, tan necesaria para afrontar, con mayores posibilidades de éxito, un tema como éste. Hablo desde mi personal punto de vista, pues pienso que el acierto al poner de pie nuestro desdichado conflicto no reside precisamente en resucitar resentimientos y babear ofensas. Zúñiga recrea un instante y una circunstancia concretos de aquel ¿próximo? ayer y lo hace con impecable pureza literaria y muy buen oficio. Nadie le regatee reconocimiento.

CARLOS MURCIANO

ALUCINACION Y COHERENCIA

JOAQUIN MARQUEZ: *Etiquetas para pieles humanas*. Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. Madrid, 1979.

No me corresponde discutir la 'historia' de este libro—finalista del Premio Leopoldo Panero 1978—pues ya lo hace su autor en el pliego suelto que lo acompaña.

Desde su título hasta el último verso, esta obra apela a nuestra imaginación y a nuestra sensibilidad. Su posible 'hermetismo' se disuelve en la riqueza de sensaciones—nacidas de todos los sentidos—, en la aprehensión de la temporalidad y en el reconocimiento de la muerte. Estas *etiquetas*—¿ceremonial de usos y costumbres?, ¿marbete que se adhiere a lo humano para señalar o diferenciar?—se 'saltan' las explicaciones porque quieren ser intuitivas milagrosas, poéticamente. Ya decía Max Jacob que conseguirlo era obra del genio poético—*le génie*. Pero, ¿hasta qué punto es consciente este lirismo? ¿Hasta qué punto emana—transformado—de la experiencia o de la imaginación? ¿Lo prefiguran los sueños o el conocimiento cultural? ¿De qué realidades emerge, asociando, disociando, transfigurando? La vida del poeta—lo afirmaba Pierre Reverdy—es un sueño perpetuo: el sueño de la realidad. Tal sueño es, sin embargo, una hipótesis. Impulsos interiores—que brotan de rincones mentales inexplorados—, fantasías, observaciones del cosmos y de la Naturaleza, espejismos, contactos y sentimientos humanos, se entremezclan con la angustia temporal, con la caducidad que nos asedia. Algunos poemas adquieren un poder un tanto alucinatorio, aunque en otros nos sorprenda una clara coherencia de sentido. Y todos estos misteriosos materiales hallan su voz expresiva en un lenguaje rico y sensible, en que abunda la interrelación de tiempos—cósmicos, culturales y humanos—, siendo ajeno a los cauces y formas convencionales. Domina siempre un buen gusto en las imágenes, símiles y léxico. El prosaísmo es poetizado por lo que parecería irracional si no emanase de la belleza o del dolor, de las formas cósmicas. Lo espontáneo y lo fortuito—y hasta lo 'automático'—se funden con lo vivido y sentido. Agresividad y dulzura se templan en esta visión del mundo y del hombre, vertiéndose en un estilo propio. Los versos trascienden libremente la percepción sensorial y el pensamiento que



”EL GAMBETTA BOLIVIANO”

NATANIEL AGUIRRE: *Juan de la Rosa*. Casa de las Américas. La Habana, 1978.

Vaya por delante, ante todo, que pese al año de edición, se trata de una obra narrativa muy cono-

cida, correspondiente a la época que podría adecuadamente tildarse de época clásica de la novelística hispanoamericana. Años de intenciones educativas, asimismo, con objeto de la «utilización educativa de la literatura». Algo así como si se tratase de normas de ética ciudadana.

Tal como Rosa Ileana va recordándonos en el prólogo, fue como folletín la iniciación de esta novela. Concretamente en la prensa bo-

los conforma. El lector queda también en libertad para interpretar el poema. Ingredientes teogónicos, mitológicos, religiosos, fabulación, la vida misma, colaboran en el trabajo interpretativo, ayudados por la sensibilidad. Hay sorprendentes yuxtaposiciones de lo humano y de lo cósmico, de lo temporal y de lo eterno, de lo vivo y de lo muerto. Pero casi nunca se llega a lo 'arbitrario', como pretendía André Breton. A veces, como los surrealistas, se enmascara lo concreto con lo abstracto, lo real con lo imaginario, lo vivido con lo soñado, o viceversa. Las realidades fijas, así, trasvagan, vuelan. O las imaginarias viven, actúan en estas *etiquetas*. Lo real y lo irreal, entretejidos, crean una especial atmósfera de no fácil catalogación. Porque no se trata de un poeta 'hermético', 'críptico', sino de crear un medio expresivo propio pero descifrable. Toda 'etiqueta' es declaración de un contenido identificable para todos. Expectación, ansiedad, extrañeza y enigma se diluyen en el fondo de la receptividad sensible, por muy misteriosas que parezcan sus alusiones. El origen del mundo, la angustia metafísica, el amor, cohabitan poéticamente en estas *etiquetas* y metamorfosis, provistas —a veces— de valores simbólicos. La perpetua lucha entre la vida y la muerte, la realidad material, el erotismo... mueren en el tiempo o van más allá de él, emigran a la profundidad del océano (último poema). Evolución cósmica, misterios ontológicos y psíquicos, sensaciones y emociones vividas o imaginadas, objetos, hechos líricos, se interrelacionan o yuxtaponen y, en alguna ocasión, abolido el tiempo, llegan al borde de lo onírico.

Tres secciones —«Edad de la materia», «Etiquetas para pieles humanas» y «Animal de soledad»—, compuestas de tres, doce y siete poemas, integran este libro. Arranca del Génesis cosmogónico —orbe primigenio en que reinaba la piedra «lisa», «dura», «eje del universo», «primera soledad», anterior a los mitos y al arte, pero soñando ya su futuro teológico y artístico. «La materia contagia a la materia» (17) y la nada se enfurece de que exista la vida: la primera palabra, el amor, el sexo, la enfermedad sin cura. «Etiqueta para la piel de Cristo» es un diálogo en el que el poeta plantea un grave problema ético: no es difícil ser bueno al tener un Padre Eterno, pero no es fácil serlo «con un padre que siempre se nos muere» (24).

Epocas, siglos, días, momentos, constituyen la trama temporal del libro. Destaquemos algunos poemas. El poeta —por ejemplo— defiende la pureza de la joven desnuda ante el espejo, duplicándose en él para engañar al tiempo. «No salgas» (30) —conmina: que no salga a la calle para

mostrarse y pervertirse... La música es también personaje temporal en «Paisaje desde la guitarra»: «Ved como en la madera nace un bosque» (31). En el amor —según el poeta—, la eternidad se hace y se deshace. El tedio —en otro poema— es un aviso de la muerte. «Duelo en el ascensor» posee un contenido metafísico: desdoblamiento del yo, pérdida y captura del tiempo; el silencio, en excelente imagen, «es un hermético agujero que anda» (38). Absuelve —en otro poema— al sodomita porque, como todos los hombres, ha sido hecho por Dios: «Dios sólo fue capaz, / a él se lo premien» (41). Conmoveros son los versos de «Fábula del suicida andaluz», quien —al saber escuchar a la Naturaleza y ver que ella también sufre— fracasa en su intento y lo resuelve en llanto: «Buscó una piedra / y se sentó a llorar amargamente» (43). Al final de «Unas gotas de música», se dibuja una ontología proustiana salvadora: «Más que importa saber cuando nos dice / todo el cuerpo que aquello permanece, / que vamos / con lo vivido a cuestas, / esperando el instante en que una música, / un perfume, un dolor, una palabra, / despliegue la bandera del que fuimos / y el aire que animó sus movimientos» (50). «Voz bajo las manos de una madre» —poema en el que triunfa el amor materno— es el más tierno y humano del libro, y comienza con una hermosa síntesis de la vejez: «Cuando la piel se arruga / se hace más dulce el corazón» (51). En «No eran las fuentes», alienta el deseo de recuperar el tiempo pasado. Lo abstracto-metafísico se humaniza en la imagen que termina el poema: «vo'íver a recoger aquel instante / y llevarlo a la boca / como agua» (54).

La memoria —juventud, vejez, amor...— está presente en varios poemas, conjugando su verdad, su error y su mentira. «Este último retrato» muestra a un hombre cansado —¿es el poeta, ahogado y triste por sus años?—. El libro se cierra con la «Oración para los hombres de la tierra», en que pide reposar en el mar, bautizado por la muerte, llorando lágrimas que allí son vida, porque sólo «La tierra es buena para amar» (62).

Estilística. Abundan simbiosis de contrarios elementos y oraciones disyuntivas de cuño vicente-aleixandrino. Dentro de la riqueza sensorial, son frecuentes las sinestesias. Sin embargo, prevalecen las sensaciones musicales y táctiles más que las cromáticas. Pero la luz domina en muchos poemas. También se advierten algunos recursos estilísticos personales. El lector entusiasta no olvidará fácilmente estas *etiquetas* alucinadas y también coherentes.

CONCHA ZARDOYA

liviana, y de modo muy preciso en las columnas de «El Heraldito», de Cochabamba, donde empezó a publicarse esta prosa narrativa. El título era el mismo que ahora se da en la edición cubana: Juan de la Rosa; y ya entonces se acompañaba, como subtítulo, una frase definidora que es resumida síntesis de su encaminamiento argumental: «memorias del último soldado de la independencia». Entonces, y ahora, recálquese lo anómalo de los

lectores, el enfoque a veces sorprendente de determinados niveles de lectura, la novela «fue prácticamente desconocida y hoy permanece olvidada a pesar de que críticos e historiadores han señalado su significación», tal como se lee en la portadilla, en texto de la casa editora.

Nataniel Aguirre se mostró como pionero en Bolivia, su prosa conllevaba el afán de connotaciones de índole psicológica interesante. La

independencia; su situación de veras testimonial. Y en función de actividades humanas: el papel de soldado. Así queda planteado el momento histórico que sirve de base a lo narrado, aunque el autor escribiese su libro bastantes años después. Y vale la pena dar las coordenadas de la situación de la historia: cronología de luchas por la independencia nacional boliviana, abierta lucha contra España, en amplio período que se extiende des-

de 1809 hasta 1811 y, concretamente, en el escenario sudista, esto es paisaje y tierras de América del Sur y siempre con lo boliviano como epicentro motivador de escenas. Nataniel Aguirre publicó su obra narrativa, como queda dicho, en Cochabamba. No era una ciudad muy importante entonces, en aquel año de 1885. Amplio compás de recuerdos ya solidificados y que, pese a todo, parecen tener en actividad el fuego de la vida, el ardor del tiempo recordado, en las páginas de Juan de la Rosa.

En lectura que resulta muy atractiva aunque no consiga apasionarnos (por razones sencillas de realidad socio-histórica y por estilística pasada de moda y muy lejos de nuestra sazón y desazón de narrativa contemporánea) esta obra se alza a alturas de clasicismo que no pueden desdeñarse ni mucho menos. No se olvide que al autor se le llamaba «el Gambetta boliviano», y en esa manera de azucarar el amargor del café, se adivina el ámbito educacional. A mí, durante la lectura, me conquistaban otros tronques, y se me iba ocurriendo que Juan de la Rosa tenía amplitud y aliento comparables a otras muestras narrativas clásicas dentro de la producción hispanoamericana; yo pensaba en María, de Jorge Isaac concretamente y también en Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos, aunque subordinándola a esta última novela desde luego. Y esa relación se basaba no en que estas dos últimas obras tuviesen una temática de guerra, porque la verdad es que no la tienen, sino por lo que, según mi sensibilidad y el asentamiento en la realidad geográfica de aquellas tierras descubiertas y ofrecidas al mundo tras la odisea de Cristóbal Colón, establecía trabazón con enorme savia narrativa, era la tierra, la vastedad del paisaje, lo fuerte y duro de acontecimientos, la dureza y la sangre del campo y de la selva. La trabazón entre esas tres novelas, y todas significativas, era algo que en última instancia reflejaba enfoque de romanticismo, narrativa con sabor romántico, un romántico ímpetu de vivir y de lenguaje, y, asimismo, a ratos, soñar, latidos y respiraciones de corazones valientes, íntegros y luchadores. Añádase la idealidad de noción independentista en Juan de la Rosa y comprendiéndose, acto seguido, que el lector se encara con una literatura de mucha miga y de ardiente autenticidad.

¿Quién era el personaje y cuál era el hilo de la narración? En el capítulo primero se esbozan pormenores. Niamente pero con claridad: primeros recuerdos de mi infancia.

Vamos a leer todo, y con «apellido» de la familia Rosa: «Rosita, la india encajera, cuya memoria conservan todavía algunos ancianos de la Villa de Oropesa, que admiraron su peregrina hermosura, la bondad de su carácter y las primorosas labores de sus manos, fue el ángel tutelar de mi dichosa infancia. Su cariño, su ternura y solicitud maternales eran sin límites para conmigo, y yo le daba siempre con gozo y verdadero orgullo el dulce nombre de madre. Pero ella me llamó solamente "el niño", menos dos o tres veces en las que la palabra "hija" se le escapó, como un grito irresistible de la naturaleza, que parecía desgarrar de un modo muy cruel sus entrañas.»

Ya se ve, Juan emplea la primera persona para autonarrarse, Juan de la Rosa, el niño o el hijo según los momentos, de Rosa la india en-

cajera. Y ellos vivían solos en un cuarto o tienda del confin del barrio de los Ricos, hoy de Sucre... Panorama que no anunciaba casi nada, el relato de substancia histórica en lo personal y en lo popular de un país. Juan de la Rosa, apellido surgido de un nombre de pila, Juan el niño (el hijo) de «la Rosa». Que iba a ser figura atormentada y atormentadora por su relieve. Júzguese por la frase final de la novela:

«Pero yo había llegado muy tarde... ¡No tuve allí más misión que la de cerrar piadosamente los ojos fijos y vidriosos, que tal vez se levantaron de un modo consciente al cielo, en la agonía de aquel que fue uno de los hombres más atormentados en este valle de amargura!»

América colonial, nacionalidades y mestizaje, vencedores y vencidos

UNA EXPERIENCIA PROGRESIVA EN EL CAMPO DE LA LITERATURA INFANTIL

«Nuestro Barrio», «Unos cuantos cuentos», y «Cuentos de siempre». Ediciones Atea. Madrid, 1980.

En la reunión que se celebró el pasado mes de noviembre en uno de los salones del grupo de empresas Timón, al que pertenece Ediciones Atea, se llegó a la tácita conclusión de que la literatura infantil, para que siga interesando a todos, tiene que renovarse; conclusión, por otra parte, que no supone ningún descubrimiento, pero que no conviene echar en olvido. Y como prueba de su permanente estado de alerta, Altea inicia una nueva etapa de experiencias y contactos en su ya larga trayectoria de publicación de libros infantiles y juveniles.

La nueva etapa alcanza para ella un techo de mayor responsabilidad, de mayor exigencia y de mayor estilización en la edición de sus libros.

Para lograr dichas metas, Altea cuenta ya con estímulos ejemplares. Recientemente ha sido distinguida por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional de Literatura Infantil, el más importante galardón a que puede aspirar una editorial de esta clase en España.

Por otra parte, en la reunión a que hacíamos alusión al comienzo de este comentario, hablaron conjuntamente de sus proyectos editoriales el director de Altea, Miguel Azaola, y el de Alfaguara, Jaime Salinas. De lo que se deduce que la labor conjunta de ambas editoriales redundará en favor del público lector infantil.

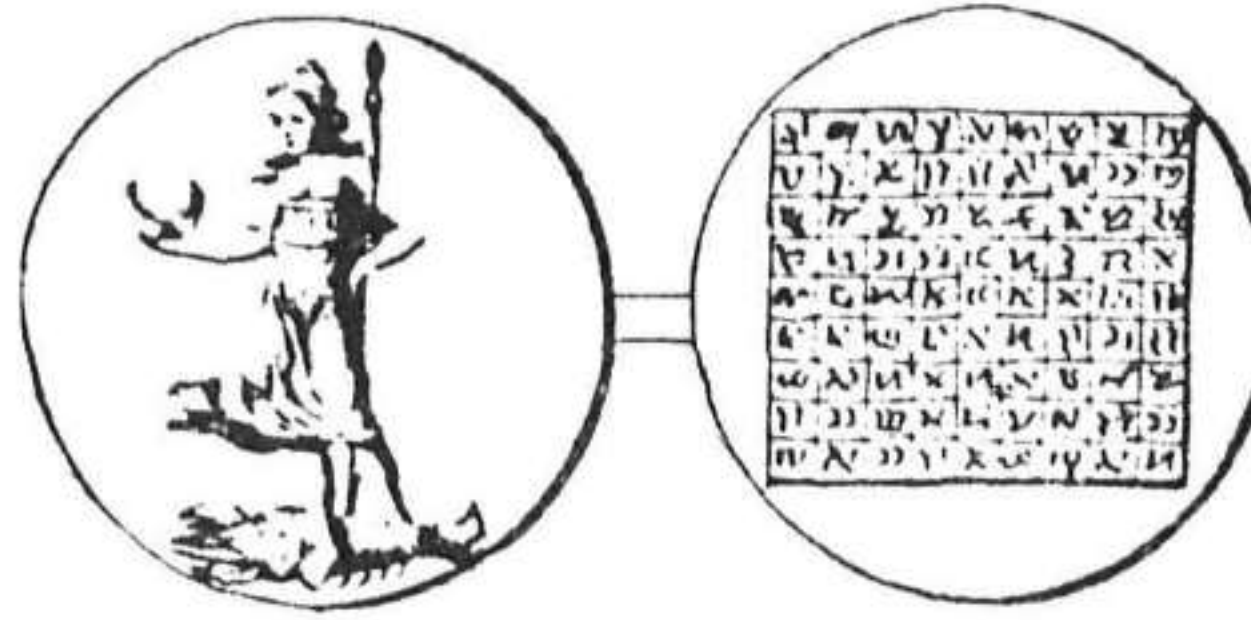
«A partir de ahora —se nos dice— el equipo Altea va a trabajar en estrechísimo contacto con Alfaguara, una editorial que ha situado el listón de la calidad y el cuidado en la selección y edición de toda su obra, y muy concretamente la infantil, a una altura que sigue suponiendo un reto para el mundo editorial español.» Y se nos concreta: «El propósito de Ediciones Alfaguara desde su comienzo ha sido ofrecer a los niños españoles un amplio panorama de los libros y autores que podrían denominarse clásicos contemporáneos infantiles de la literatura y de la ilustración. No se propone objetivos didácticos directamente, sino desarrollar la imaginación del niño, su gusto por la lectura y su confianza en el libro como fuente de entretenimiento y de posibilidades de creación.»

Consciente del papel que lo imaginativo tiene en la formación del niño, Altea ha introducido ya una importante innovación en su catálogo —la sección literaria—, que ocupaba un lugar secundario, detrás de los llamados «libros activos». Por otra parte, ha reforzado el campo de la

en luchas más o menos desiguales, el dramatismo de una naturaleza bravía y salvaje, las palabras de Nataniel Aguirre se amoldaban a tales enfoques. Más texto: «Reinaba un silencio de muerte en toda la ciudad. Luz viva, intermitente, alumbraba por momentos las calles desiertas y herméticamente cerradas. Verificábase aquella noche un fenómeno que se observa con frecuencia desde los hermosos valles de mi querida tierra. Una nube pardusca se extiende sobre la cordillera del norte, y otras más tenues y rizadas encapotan el cielo, de modo que es posible descubrir al través de su nacarado velo las estrellas de primera magnitud. Aquella despide silenciosamente relámpagos, haces luminosos, que forman figuras arborescentes...» Espectáculo que subraya el prologuista y comparto totalmente: «el autor logra una reproducción histórica a

través de la combinación de ficción y realidad.» Espacio, inmensidad, y lo humano. Escenas para liberarse del yugo de España, escenas en Buenos Aires en 1810, extendidas a Cochabamba con declaración de independencia en ese año, derrotero del narrador, acabándose con el sacrificio de las mujeres protagonistas del suceso acaecido en La Coronilla, en 1811. Lo malo es que se habla con hartito desenfado de los indios, «los pongos», y ahí se equivocó el autor.

JACINTO LUIS GUEREÑA



narrativa juvenil con la inclusión de dos nuevos títulos en la serie «Clásicos Juveniles». Y la infantil está representada en tres de las cuatro nuevas colecciones creadas.

Son estas colecciones infantiles: «Nuestro Barrio». «Unos cuantos cuentos» y «Cuentos de siempre», destinados concretamente a los niños de edad preescolar.

«Nuestro Barrio» es menos «textualmente» literaria; prima en ella la imagen sobre el texto. Lo literario se reduce casi siempre a una historia muy sencilla, una muy leve peripecia, una narración en todo caso que trata de poner en contacto al niño que empieza a leer con un mundo en el que él mismo pueda reconocerse fácilmente.

Las otras dos series infantiles —«Unos cuantos cuentos» y «Cuentos de siempre»— abren un nuevo capítulo en el catálogo de la editorial: el de las narraciones dirigidas a estimular fundamentalmente la lectura en los primeros niveles de edad lectora. Para ello ha recurrido al tradicional recurso del cuento: el nunca oído, el inédito, compuesto por un autor actual, y también el clásico, quizá ya escuchado o leído, pero rescatado en provecho del lector, que tal vez nunca iba ya a conocerlo.

El equipo promotor de estas nuevas series de Altea cree «que la pura adquisición de conocimientos a través del libro no basta para fijar el hábito lector». Y cree también «que la falta de un hábito lector desde la infancia es uno de los problemas más serios que la sociedad española tiene que atacar si quiere comenzar a salir de un infradesarrollo cultural que late en el fondo de todas nuestras crisis, grandes, medianas y pequeñas».

Con la creación de estas nuevas series, Altea se hace portavoz de una idea que es todo un principio: «Los libros infantiles de puro pasatiempo, en los que leer una historia atractiva y bien contada se convierte en un fin en sí mismo, son la base del interés por la letra impresa en los años adultos, en los que leer no es ya estrictamente "obligatorio" para obtener un título académico.» Principio éste que se acerca más al precepto horaciano de «enseñar deleitando» que al de «la letra con sangre entra», de tan negra y larga tradición. Y que está más cerca aún del «aprender sin esfuerzo», que tanto terreno va ganando hoy.

Una etapa importante, sin duda, la fijada actualmente por Altea en su deseo de estar con los tiempos. No es una meta sólo editar libros didácticos, en línea consecuente con la tradición, sino avanzar y ofrecer, como ahora, libros portadores de «diversión», en los que lo lúdico y lo creativo prevalezcan sobre los demás fines más o menos útiles.

Lo que se pretende, en definitiva, con esta noble «política» es conseguir un objetivo importante: que el niño, a la vez que se divierta leyendo, amplíe su capacidad de conocimiento.

FRANCISCO TOLEDANO

DE LA MAGIA AL SIMBOLO Y A UNA NUEVA MISTICA

ANTONIO ENRIQUE: *Retablo de luna*. Anade, 9. Antonio Ubago, Editor. Granada, 1980.

ANTONIO ENRIQUE: *La blanca emoción*. Alcalá-Poesía. Ediciones Algar, S. A. Madrid, 1980.

A estos dos libros de Antonio Enrique habría que acercarse—creo yo—con un criterio y en una disposición distintos de los habituales y al parecer plausibles para el trabajo de crítica. No, no intento eludir, de entrada, el rigor responsable, ni salir del paso por alguna tangente más o menos vistosa. Quiero, simplemente, empezar afirmando el carácter atípico de esta poesía, a la que, sin embargo, no sería imposible encontrar parentela, tanto en una tradición inmemorial como entre la obra de los poetas de la misma generación de su autor. Me parece importante también—y ello no significa sustituir el análisis literario por la etopeya—llamar la atención sobre algo que, si bien empieza a entrar en la leyenda por fuerza de su propia singularidad, es un dato objetivo con el que necesitamos contar: la entusiástica y transitiva, fascinada y fascinante, derramada e inexhausta personalidad de Antonio Enrique. Porque, cabalmente, esta poesía constituye una manifestación, o una revelación, o una «prolongación epifánica», de un hombre—prefiero decir: de un muchacho; pues a una efervescente muchachez corresponde la mayor y más gloriosamente insegura parte de sus experiencias—en continuo trance. Así hay que entenderla. En Antonio Enrique, vida y poesía se guardan mutuamente una fidelidad *sustancial*, mantienen una indefectible relación recíproca de causa a efecto; no en el sentido de una romántica «sinceridad», tampoco conforme a un esteticista «vivir en poeta», sino como «fe de vida» o más profundamente «profesión de fe».

Tuve primera noticia de todo esto al recibir y leer, hace ya cinco años, el torrencial *Poema de la Alhambra*, «Selección astrológica»—según el subtítulo—de dos ciclos de un más vasto poema compuesto de cuatro ciclos referidos a otros tantos lugares del palacio nazarí; doce composiciones elegidas—explica el colofón—«cada una por un signo astrológico», en «absoluta consonancia con el valor esotérico del libro y con el sentido mágico de su interpretación». Reconozca el lector que tal atmósfera poética no es frecuente en nuestros pagos, y que el aspirante a crítico, al verse metido en ella, se siente desasistido de los esquemas instrumentales sobre los que acostumbra a montar su análisis. Pero es que la cosa no paraba ahí: en la portadilla y en la inmediata página de guarda, una abundosa dedicatoria y el dibujo de una constela-

ción estaban envueltos y punteados por «flores recogidas en el Generalife, en luna llena»; y en la contraportada, bajo la fotografía del poeta y la nota bibliográfica, había—hay todavía, por supuesto—, fijados con papel engomado *tesafilm*, dos «astillas del célebre ciprés de la Sultana» (las frases entrecuilladas, manuscritas por el propio poeta junto a las mentadas «astillas»). El lector seguirá comprendiendo que era, que es, no sólo difícil, sino también inoperante—y si se me apura, deshonesto— aplicar a esta poesía—más exactamente, a este mundo— la escala de valores «literarios» en circulación. «Todo un calidoscopio de signos edénicos y cabalísticas claves acompañan al poeta en su recorrido estelar que conduce a la perenne unción y fecundo soseimiento. [...] El lenguaje se convierte así en deslumbradora sucesión espectacular a la exégesis perseguida de un místico retorno donde la palabra no aluda sino que encarne. [...] La realidad se nos hace cada vez más inverosímil. Con el *Poema de la Alhambra*, el autor se sumerge en el fantaseísmo, tesis existencial y genérica, que actualmente lleva a conclusiones sorprendentes en la elaboración de la Armónica Montaña, donde se replantean las bases de una posible novela infinita.» Perdóneme a mí el lector la extensión de la cita; y perdóneme al poeta, presumible redactor de la nota bibliográfica, de la cual está aquella tomada, la alegría casi adolescente (el poeta tenía veinte años cuando se publicó la «Selección» del *Poema*) con que derrocha adjetivos enfáticos y sustantivos tan categóricos como aparatosos; pero advierta lo que en un lenguaje así colmado se hace patente, a saber, el establecimiento de una poética trascendida a mística y en la cual el código expresivo no funciona por modo de duplicación estética de una realidad contemplada o vivida, ni como índice de creación de un universo autónomo de belleza absolutizada, sino en cuanto traslación a una transrealidad dotada de sentido último y totalizador. Para una solvente consideración de esa poética, la crítica—insisto—tiene que instalarse en muy peculiares e insólitas ordenadas.

Seguiré contando. Con el *Poema de la Alhambra* venía una tarjeta postal manuscrita por el poeta y encabezada por un encantador «Querido señor». De esta manera—que en seguida se descargó de prosopopeya— empezó la correspondencia de Antonio Enrique conmigo. Los más o menos profesionales de las letras sabemos de la necesidad de aligerar periódicamente nuestras carpetas; sobre todos nosotros pesa la amenaza de quedar sepultados bajo nuestros «papeles». Pues bien, no he destruido ni una sola de las cartas de Antonio Enrique. Escritas en grandes pliegos amarillos y casi transparentes, con rasgos muy parecidos a la aljamía, estas cartas me transmitían—y me vuelven a transmitir, ahora que las releo— la vibración mixta de efusión y arcano, de confidencia y teurgia, que sólo los amigos de Antonio Enrique conocemos y vamos aprendiendo a entender, y que no se parece en nada al efecto de cualquier otra correspondencia. Estas cartas comunican—más bien, contagian, con rara intensidad, un género de vida atónita, suspensa de abstrusas relaciones a

un orden *otro*, a una definitiva hermosura cifrada. Y—en esto he de hacer hincapié— forman con los textos poéticos una sola unidad de expresión *natural*. El día en que se acometa con suficiente empeño y seriedad el estudio de la poesía—llegada entonces a su futuro de crecimiento y cumplimiento— de Antonio Enrique, no se la podrá separar de las cartas. Ah, pero tampoco de las conferencias sobre temas iniciáticos, ni de las fantásticas y documentadísimas explicaciones de incansable cicerone de la Alhambra. (Ni, desde luego, de la copiosa obra literaria inédita hasta ahora: cuentos, novelas, ensayos, dramas, guiones cinematográficos, etcétera. Antonio Enrique es un fervor fecundo y centrípeto.) Lo que parece imprescindible es hallar ese punto en que el análisis literario, sin dejar de ser reverencial ante la persona y su «embebecimiento regalado», se adentra, audaz, en la obra y, más aún, en el hondón donde persona y obra se alumbran—se dan luz y se dan a luz— mutuamente. He escrito adrede, entre comillas, un término de San Juan de la Cruz, porque opino que, guardadas todas las debidas proporciones (las que ya sabemos y las que el tiempo dirá), un venidero estudio sobre Antonio Enrique tendría que partir de las mismas bases que Dámaso Alonso sentó para el estudio de Juan de Yepes, *Desde esta ladera*.

Los dos libros que aparecen ahora con pocos meses de diferencia son dos «poemas» unitarios, perfectamente organizados (el poema-libro como órgano complejo y completo de representación es consustancial a la concepción poético-cósmica propia de nuestro poeta): el primero, *Retablo de luna*, es un poema de y sobre el amor; el segundo, *La blanca emoción*, galardonado con el premio «Ciudad de Alcalá de Henares» de 1979, es un anchuroso poema místico. Vamos a repasarlos, sin perder de vista las consideraciones que en este mismo comentario he venido haciendo hasta aquí. (Antes quiero decir que la edición de *Retablo de luna* es, como todas las de Anade, bellísima; y la de *La blanca emoción*, digna en su modestia, pero lastimosamente salpicada de erratas.) Es importante recordar, por adelantado, que en el arranque de la nota de contraportada del *Poema de la Alhambra* se nos decía, ya, que Antonio Enrique «busca en este poema el consorcio inicial del verso y la prosa». El subrayado es mío y pretende avisar que, para el poeta, es axiomática la primitiva identidad entre verso y prosa, vale decir, la esencial y originaria unidad del lenguaje. Esto explica no sólo ciertos excesos imaginísticos y léxicos del primerizo *Poema de la Alhambra*, sino también—y de ahí su interés en el momento presente— el discurso antisintético y adecuadamente extensor—de los modos prósicos a los poéticos y viceversa; con profusión de incisos calificativos, descriptivos y enunciativos, de exclamaciones y de apóstrofes—, la trabazón y el entrecruzamiento de lo épico y lo lírico, que caracterizan el estilo de éstos dos libros, nuncios ya de la madurez del poeta. (Yo añadiría, volviendo a una idea desarrollada más arriba: esto explica, también, la índole y la importancia poéticas de las cartas de Antonio Enrique, y aun de su prosa de conferenciante y de cicerone.)

UN CINICO DICE LO QUE PIENSA

MANUEL MANTERO: *Crates de Tebas*. Colección Esquíu, Ferrol, 1980.

Entre los viejos trucos literarios sigue muy vivo el de parapetarse tras las trazas de algún sujeto, preferentemente antiguo y, por tanto, a la hora de la verdad, sin capacidad para decir esta boca es mía al verse decir cosas que no hubiese dicho. O si las hubiese dicho, tal vez como en este caso del tebaído Crates, cínico del siglo IV antes de Cristo que, al parecer, acostumbraba a meterse de improviso en casa ajena y allí soltar muy clarito lo que opinaba de los inquilinos.

Manuel Mantero, autor sobre todo de poesía (fue Premio Nacional hace veinte años, por *Tiempo del hombre*, y Premio Fastenrath en 1966, por *Misa solemne*, amén de haber escrito otros cuatro poemarios), aunque también de crítica (*Los derechos del hombre en la poesía hispánico contemporánea*) y de una antología de Jorge Guillén, ha dado con *Crates* en un sitio de Georgia llamado Athens, donde da clases—Mantero, porque Crates todo lo más pasea por el jardín—desde 1969. Y ha encontrado que el cínico no sólo compuso «Elegías» y «Yambos», sino estos «Diálogos» y «Poesías» que Mantero ofrece.

Retablo de luna es un poema amoroso: de amor en su parte central, que convencionalmente llamaríamos lírica, y sobre el amor, en sus partes primera y tercera (última), que son épica en cuanto que evocan, con evidente intención de establecer paralelos que alcen el amor individual del poeta a la categoría universal en que el poeta sitúa como fin la unicidad de toda vida y todo pensamiento, evocan—repito— famosas figuras femeninas (directamente, en la parte primera; a través del *partenaire* episódico, en la tercera). En la parte central, la amada aparece fundida con los brillos, las pulsaciones y las fragancias de la naturaleza física, y a la vez asumiendo esta naturaleza para constituir la en espíritu: «Una adolescente que, al mirar, sedujo al Sol. / Frágil mujer que tiembla como un álamo herido / porque no es mujer. Y sí lo es. Porque es el polen.» En las partes pri-

Estamos pues en presencia de un heterónimo con todas las consecuencias. Lo que ocurriese entre Pessoa y Alvaro de Campos, o entre Antonio Machado y Mairena o —si vamos a ello— entre Sócrates y Platón no es, en esencia, tan diferente a lo acaecido entre Mantero y Crates. Este Crates es, como cumple a las tradiciones de los *alter ego* filisofantes, un sujeto respondón, espiritual o práctico según las circunstancias —a la altura de las cuales procura, por supuesto, mantenerse—, y exhibe, además, por poco que abra el pico una notoria zumba.

En los «Diálogos» resulta Crates más incisivo, porque ya advierte Mantero que las denominadas «Poesías» serían más bien, igual que le pasó a Lautréamont, meditaciones. Dialogando, los discípulos y Sócrates no se amilanan nunca ante las querellas y, desde luego, se divierten. Por ejemplo, idea Crates un infierno para los dictadores, en el cual estos nefastos señores estarían simplemente condenados a oírse mutuamente los discursos, que ya es cruz. A propósito de cierta famosa crucifixión, no puede por menos Sócrates que, una Semana Santa, decir a sus discípulos: «Sí que me duelo. Pero no sé a quién dar mi pésame. Un hombre, un hombre inocente ha muerto en una cruz, y busco alguno que sienta su muerte, familia, amigos, alguien a quien consolar, pero todos van contentos por la calle, mirad sus caras, oid sus voces. ¿Quién siente esa muerte? Yo sí la siento, por eso me quedo aquí sin participar. Este jardín solitario me entiende; y quizá vosotros.»

Esta ralea de heterónimos suelen hacernos llegar su voz cuando ya van siendo carrozas y ven que la vida escasea cosa mala; así que proclaman su absoluto deseo de aprovecharla al máximo: son filósofos del balance, contrarios al derroche, partidarios de ir al grano. Porque dice Crates: «Huye, discípulo, de los tópicos. El tiempo es un agua, sí, como el agua que contiene un vaso, agua que se escapa por los terribles poros invisibles, que se evapora. El tiempo somos nosotros, yéndonos. Queda el inútil vaso, el envejecido vaso, el arruinado vaso.»

Humor en el balance que está presente en cuanto suelta Crates por su boca: «Una vez conocí a un español tan exquisito, que se arrepentía en italiano»; o «Sospecho que ser Zeus no tiene que ser

muy fácil.» Un humor, claro está, con la mosca detrás de la oreja, por si las moscas y por si las orejas: «Todos los sistemas filosóficos son ciertos y son falsos.» Un humor shakesperianamente esperanzado y desesperanzado: «En los momentos culminantes de un sueño, de pronto alguien llena de broma la escena con su chirigota sin lógica.»

La guasa con uno mismo y con lo que se pone por delante arremete, lógicamente, contra los mediocres y los vanos, legión que pone difícil la vida: «Hay quien persigue una cosa, que no le interesa, sólo porque fue defraudado por ella»; y así nos va. Entre esas huestes tan desatentadas brillan los moralistas y Crates, pese al peligro cierto de a veces caer en la charca del aforismo refranero, no pierde oportunidad de ponerles en ridículo: «Cuando los moralistas me pintan las malas estampas de la decadencia, con esos jóvenes fuertes y esas doncellas desceñidas, y esas escenas de vino y flores, pienso que de decadente aquello no tiene nada.»

Escueto en el estilo, «sin irse por las ramas» —actitud que sólo le parece conveniente en los pájaros o haciendo el amor—, pero huyendo también del escepticismo a menudo hijo del ascetismo, procurando no confundir la austeridad con la frialdad, sabiendo bien que hasta un lacónico puede ser retórico en días de penitencia, Crates ha tolerado que impriman sus coloquios con el torvo propósito, sin duda letal para la juventud, de colarse de golpe en las casas.

MIGUEL BAYON



mera y tercera, las diversas mujeres famosas son evocadas con sostenido patetismo, en versos amplísimos cuya entonada andadura se apoya en encabalgamientos hasta agotar las posibilidades rítmicas de un léxico rico y soberanamente culto, propiamente *bello*.

La blanca emoción, poema místico, es, sobre todo, un poema ambicioso, en la más noble acepción del adjetivo. En el largo y precioso «Envío» con que cierra el volumen, el poeta explicita los términos de su mística y formula su poética (que es, depurada y precisada, la misma del *Poema de la Alhambra*). Mística no confesional, próxima a un panteísmo imanentista que hace de la emoción su máximo y suficiente acto de fe y que parte de una *absoluta* necesidad de orar como de la sola posibilidad de reconocerse en la totalidad divina; mística que se articula poéticamente en una misa «pan-

teísta y agnóstica, cristiana y pagana, humilde y fabulosa a un tiempo». El poema consta de tres partes: «El Ofertorio», «La Consagración» y «La Comuni6n de los Santos», títulos que, según lo dicho, no se corresponden con las partes homónimas de la misa cat6lica, sino que las interpretan en el sentido ya apuntado. La exégesis sería prolija y rebasaría los presentes límites, dentro de los cuales he preferido intentar el planteamiento de una propedéutica aproximativa a la entidad y al talante de toda esta singular y ya sólida poesía. *La blanca emoción* muestra huellas de los místicos españoles y de la Biblia, y, cuando la clara corriente verbal se remansa, comunica una quieta simplicidad, un pasmo puro y la extraña e inquietante presencia de un amor omnímodo.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

RAICES AMARGAS DE UN HEROE INDIVIDUALISTA EN UNA REALIDAD HOSTIL

JOSE VICENTE ORTUÑO: *Raíces amargas*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

«Esto no es una novela. Es la verdad. / Es lo que yo he visto y vivido. / Puede leerse empezando por el principio, o por cualquier otro punto. Los

hechos, nombres, apellidos y fechas son reales.»

En estas primeras líneas se hallan contenidos los dos puntos que, para José Vicente Ortuño, conforman la base de su iracunda y sincera autobiografía (publicada en Francia por primera vez en 1971): carácter documental de la obra y veracidad de los hechos vistos y sufridos.

Aunque resulte ridículo y retóricamente fosilizante discutir sobre lo que es y no es una novela, está claro que no nos encontramos frente a una inventada fabulación narrativa. A lo largo de toda la obra, el autor insistirá en decirnos que sólo pretende fotografiar su realidad.

En los tres primeros capítulos narra una infancia y primera juventud regidas por la relación oprimidos-opresores e insertas en el sórdido ambiente del Albacete de posguerra. El niño José Vicente nace y se educa en el círculo de los vencidos, siempre bajo la tutela de su madre, un ser fuerte y rebelde. Los siguientes capítulos, con sus constantes infortunios, odios y venganzas, son la consecuencia de una realidad y de una infancia hostiles. Esto irá llevando al protagonista a esbozar una filosofía vital bastante pesimista: se nace determinado, social y políticamente. Además, los hombres poseen un perfil muy claro, sin posibilidad de ambigüedades: malos o buenos, ricos o pobres, amos o esclavos, traidores o leales, débiles o fuertes, etc.

José Vicente Ortuño construye sus personajes basándose en esta visión maniquea de la vida y partiendo de una ley de oposición casi constante. Su madre, fuerte y leal, se opone a

su padre, débil y traidor; el Rata, amigo pobre y fiel de la infancia, se opone a los compañeros del Instituto, ricos y perversos; los curas y las monjas, que le intentan inculcar sádicamente los principios de una educación reaccionaria, se oponen al maestro Barba, pedagogo liberal, pobre y condescendiente, etc. El protagonista peleará violentamente para salir de este fatídico círculo, dándose cuenta con el tiempo de que la única escapatoria es la lucha individual, porque toda colectividad —ya sea por los asesinos jerarcas o por los traidores o por los aburguesados— conlleva la corrupción. El autor-protagonista saca de esto una segunda enseñanza: hay que luchar con astucia y esperar el momento adecuado para la venganza.

Aparentemente, *Raíces amargas* pretende ser una biografía, un documento de la época, que deja relegado a un secundísimo plano todo intento artístico. Sin embargo, la construcción estilística de la novela contradice estos presupuestos. José Vicente Ortuño elabora cada capítulo partiendo de una panorámica escéptica, amarga y maniquea, lo que le lleva necesariamente a exponer los hechos con un estilo moralizante (el libro está plagado de máximas, moralejas y disquisiciones didácticas) y muy arcaico. Tanto los personajes como sus diversos entornos carecen de profundidad psicológica, de cotidianidad y de toda contradicción. El mundo es una entidad coherente y lineal. Los buenos son absolutamente buenos, y los malos fatalmente perversos, personificando cada elemento del binomio una virtud o un defecto humano. Por eso, la obra puede llegar a parecernos una especie de auto sacramental proletario del

siglo xx, descrito a través de los trabajos y penalidades de un héroe novelesco, cuya única salida es la lucha individual.

Otro elemento estilístico, que recorre toda la autobiografía, lo hallamos en la dramatización de lo narrativo por medio de escenas breves y teatrales, acotaciones, y situaciones y diálogos patéticos. Los puntos álgidos de cada capítulo se miden por situaciones de un dramatismo exagerado; por ejemplo, cuando el protagonista encuentra a Dora, su ex nodriza, y la redime de la prostitución, luchando antes a navajazo limpio con el chulo del lupanar (pp. 240-246); o cuando desentierra a su madre y dialoga con la muerte (p. 259). A veces, las escenas son tan dislocadamente patéticas que pueden recordarnos al rimbombante teatro español de la segunda mitad del siglo xix; por ejemplo, cuando se despide de su primo Fidel (p. 265).

Sin tener la fuerza lírica y testimonial de *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, esta obra se salva, en ocasiones, gracias a la acción y al espíritu dinámico de su aventurero y vengativo protagonista. En este sentido, destacan la descripción de su proceso, la visión del mundo de la cárcel y del penal, y el dibujo pantomímico de las intrigas del Partido Comunista Español en el exilio francés.

Puede decirse que *Raíces amargas* es la historia de un resentimiento, en la que se critica a los detentadores del poder, más que a las izquierdas o a las derechas. Recomendable para los amantes de las panorámicas parciales del franquismo.

R. CESAR MONTESINOS

FOIX, UNA ESTRICTA VOZ POETICA

J. V. FOIX: *Antología poética*. Edicions 62 i la «Caixa». Barcelona, 1980.

Josep Vicenç Foix nació en el barcelonésimo barrio de Sarriá y carga sobre sus espaldas ochenta y siete abriles. Inició la carrera de Derecho —que no concluyó, seducido por la literatura—, y su base económica ha radicado en proseguir el arte —y ciencia— del quehacer confiteril de su padre. Lector de Byron y admirador de Carles Riba y de Salvat-Papasseit, fue uno de los primeros tenistas y de los inaugurales componentes del Aeroclub de Cataluña, así como presentador en 1918 del pintor Joan Miró, director literario del periódico *La Publicitat*, hombre puntero del PEN Club catalán y conspicuo asistente al Congreso de Poesía de Segovia en 1952. Está unánimemente considerado como la cumbre lírica catalana de las últimas décadas, junto con el eminente Salvador Espriu. Lo que éste tiene de verbo nacional y patriótico, aquél lo posee de voz estrictamente poética. Si el segundo vibra y trema con los grandes asuntos colectivos, el primero escancia su lírica en la obsesión por la pa-

labra, en la búsqueda de nuevas fórmulas y en la meditación metafísica.

Nos sirve el oficio de J. V. Foix —pastelero— para la comprensión de su poesía, entendiéndolo dicho oficio y el vocablo que lo representa en su más alta acepción y nunca —por supuesto— en su sentido peyorativo. Un pastelero combina las sustancias más disímiles para lograr un producto sabroso, exquisito y nutritivo. El azúcar y el chocolate no se parecen en nada, ni la harina y la mantequilla, lo que no estorba para que hábilmente mezclados —con talento, con amor, con dominio de la técnica— nos den un delicioso postre. La poesía de J. V. Foix es un postre suculento, nacido de una mente original y audaz, de un entrañable afecto a la palabra y de un conocimiento sorprendente de los recursos lingüísticos y de los procedimientos líricos. En cuanto a los ingredientes, los hallamos todos y en grado elevado: desde lo filosófico a lo satírico, desde lo didáctico a lo surrealista, desde resonancias de Ramón Llull y Ausias March a hilachas de Marinetti y flecos populistas. No creo que en las Letras catalanas haya un caso igual de amplitud de espectro. Yo diría que J. V. Foix, más que un poeta, es un arco iris.

El antólogo del libro sobre el que vamos a versar es Pere Gimferrer, quien hace una observación muy inteligente cuando afirma que J. V. Foix es un poeta de ideas y de imágenes que son reflejo de aquéllas. O sea, al revés de muchos artistas de la palabra, que buscan ante todo la imagen, la cual les sirve como hilo conductor para manifestar sus conceptos. También acierta Pere Gimferrer en la diana al declarar que en Foix se produce el paradigma del problema central del arte contemporáneo: el preguntarse por su esencia e inquirir acerca del sentido de la condición humana.

La selección se basa únicamente en la obra en verso de Foix, no en su prosa poética, tan extensa como las páginas versificadas. Precisamente Foix se estrenó en un libro de prosa poética, si bien su fama y su influencia—enorme en la joven lírica catalana— se deben sobre todo al verso, cuyo principal título es *Sol, i de dol*, que traducido al castellano sería «Sol, y de duelo», aunque con grave pérdida de matiz intraducible. Lo escogido de este libro ocupa la mitad de la antología, no por mero capricho, sino porque los sonetos—todo él consta de esta bella y difícil especie lírica— son una maravilla de perfección y, naturalmente, de inspiración, puesto que lo perfecto—ideal en el campo moral— puede ser funesto en el ámbito artístico si carece de inspiración, de luz, de vida. Los sonetos, salvo seis, no llevan título, aunque la mayoría están presididos por dedicatorias a notables figuras literarias. Uno de los títulos es en italiano y otro en latín. Sin embargo, un título interesa destacar: *Si pogués acordar Raó i Follia* («Si pudiera armonizar Razón y Locura»). Este título vale por todo un tratado filosófico y significa, además, el sùmmum del anhelo de todo gran poeta y, extensivamente, de todo verdadero artista. La Razón y la Locura—con mayúsculas, como quiere Foix— son la base de cualquier creación surgida de lo más hondo del ser humano. Por lo racional se impone orden al caos interior—el caos se convierte en cosmos, en obra clara y asequible— y la locura espolvorea de irracionalidad lo que sería un orden matemático, pero nunca un misterio, una magia y un milagro. En uno de los sonetos dice:

El tot sotmès al Tot, i l'Home al seny
(Todo sometido al Todo y el Hombre a la sensatez)

Búsqueda del Todo, como cuadra a un poeta. El Absoluto es su norte y guía. Empero, el hombre, el sustentáculo del alma lírica, la vasija concreta y humilde hecha de carne y limitación, conviene que se ajuste al sentido común, al buen juicio. Sólo en la medida en que un poeta sea «loco», será poeta; en cambio, un hombre, cuanto más loco sea, menos hombre es.

Uno de los sonetos tiene este hermoso inicio:

Si en golf d'argent el cor és l'insurrecte
I d'un veler faig mite
(Si en golfo de oro el corazón es el insurgente
Y de un velero hago mito)

Otro soneto concluye así:

L'Única Veu, la Imatge i el Seu Nom!

Voz, Imagen, Nombre: trípode en el que se asienta la poesía foixiana y, en realidad, toda la poesía. En la lírica de Foix cobra especial relieve, adquiere gran contundencia, palpita con rotundidad el genio del idioma, el valor profundo y expresivo del vocablo. Voz y Nombre resumen el acento peculiarísimo de su lirismo.

El segundo libro seleccionado es *Les irrealis omegues*, todo él en verso libre y precedido cada poema de un extenso preámbulo explicativo. Por dichos prólogos sabemos las motivaciones propias del poema y están escritos con fuerza, con vibración. Seis muestras nos ofrece el antólogo. Son más que suficientes para calibrar el talento de J. V. Foix manejando el verso libre y contando sucesos o ambientes.

On he deixat les claus («Donde he dejado las llaves»), título sin interrogación, sino afirmativo, contiene variedad de ritmos y rimas, a veces solemnes, majestuosos, como en «A l'entrada d'una estació», o galopantes, animados de vértigo, cual «Es quan dormo que hi veig clar», todo un lema, pues, en realidad, cuando se duerme es cuando se ve claro. En el sueño reside nuestra más auténtica verdad. En el mundo onírico se revela lo más sincero del yo.

De *Onze Nadals i un Cap d'Any* («Once Navidades y un Día de Año Nuevo»), publicado en 1960—consignemos que Foix ha sido un creador tardío en lo que atañe a sus mejores obras e igual ha sucedido con su renombre e influencia— es imposible no reproducir este verso repetido a lo largo de un poema y cambiando en cada estrofa la forma verbal, mas dejando intacto el sonoro y mágico combinado de palabras:

Canta que tunc tan tunc que cantaràs

En *Deixa aquests llibres al calaix de baix* («Deja estos libros en el cajón de abajo») es el quinto y último libro seleccionado, donde hallamos plásticas descripciones, pinceladas coloristas, cadencias con aire de canción, estrofas estáticas y extáticas, densidad de imágenes, versos de más de treinta sílabas.

Altres poemes sirve de apéndice, de cierre. En una de estas páginas, el poeta reúne a Ramón Llull y al Papa Juan XXIII—hermosa ucronía—, y dice que ellos

obriran el portell de les rescloses
i naixerem, fulgents, al fresc de la font viva
(abrirán el portillo de las esclusas
y naceremos, fulgentes, al frescor de la fuente
[viva])

A Josep Vicenç Foix siempre se le cita con las iniciales de su nombre doble: J. V. Foix. En esto veo un símbolo: la jota es de joven y la uve es de viejo—que no decrepito, claro—. Nuestro poeta armoniza como ningún otro los humanistas y los vanguardistas, lo de antes y lo de ahora, el pasado decantado y consagrado y el presente rebelde y vivificador. Además, uno de sus versos dice que *M'exalta el nou i m'enamora el vell*, esto es, «Me entusiasma lo nuevo y me enamora lo viejo». ¡Admirable Joven Viejo Foix!

POR AQUELLOS QUE PERDIERON

JESUS ACACIO: *Elegía de los vencidos*. Centrostampa della Democrazia Cristiana. Torino (Italia), 1978.

El título ya nos adelanta cuál es el talante, la orientación, de este libro, publicado fuera de España en forma de cuaderno y en edición no venal. Se trata del segundo volumen de una denominada *Trilogía del Tajo*, cuyas primera y segunda partes, todavía inéditas, son *Como un puño cerrado* y *Versos para la tierra sitiada*.

El autor, a través de una breve nota introductoria, nos informa que *Elegía de los vencidos* fue escrito cinco lustros después del final de nuestra guerra civil, es decir, 1964, pero que su publicación no ha sido posible hasta ahora. Las razones de esta demora son fácilmente reconocibles dada la naturaleza del libro. Sólo algún poema vio la luz en la revista *Urugallo*; otros —muy pocos— fueron dados a conocer en un homenaje a León Felipe y en el Ateneo de Madrid.

Jesús Acacio nos habla en *Elegía de los vencidos* de sus vivencias de la guerra civil y de la posguerra, del tiempo que residió fuera de España y del retorno esperanzado. Hay mucho dolor en estas páginas, mucha desolación. Indudablemente, toda derrota es amarga, produce traumas interiores de difícil curación. No obstante, las almas grandes y generosas son capaces de superar todo contratiempo, por duro que sea. Es el caso de Jesús Acacio, en cuyos poemas afloran —y terminan predominando— el amor y la comprensión.

El se refiere a una contienda, a unos años, que llegaron implacables, en los que se vio involucrado —como sucedió a tantos jóvenes de su generación— en contra de su deseo. «Todo había llegado sin un compás / de espera naciendo ante mis ojos / al abrir la ventana». Efectivamente, todo llegó de repente, pues el destino de los hombres y de las naciones inicia sus ciclos y los concluye de forma súbita, desconcertante.

En tres partes —o tiempos— ha estructurado el poeta esta vibrante y humanísima elegía. Tres partes de un solo poema, fragmentado únicamente a efectos clarificantes, pues en el fondo se trata de un mismo río, de una misma corriente de agua herida y rumorosa. De agua —insistimos— en la que se refleja la tragedia de los que nunca creyeron que las guerras —se ganen o se pierdan— valen para otra cosa que no sea sembrar de muerte y de odio los paisajes, para llevar a su grado máximo el terror y la desolación:

«Si alguien, entre nosotros
los que quedamos vivos, puede contar
sus pasos con la cinta del odio,
con las viejas conciencias

presentes

remordidas, son los duros profetas
de la venganza estéril que no
escuchan
a Dios cuando arden las aliagas.»

La primera parte del largo canto elegíaco está dedicada a León Felipe, el caminante rebelde y solitario. La segunda, a Rafael Alberti, pintor de

ideas y de palabras. La tercera, a Orlando Pelayo, «por nuestra estancia en la Avenue de Tunis». Y abriendo el camino a cada una de dichas partes de la elegía, citas iluminadoras del profeta Isaías, de San Mateo, del Apocalipsis. Citas que enmarcan la llamada de los versos, que los hacen más puntiagudos, más penetrantes. Por ejemplo, se dice en la primera de ellas:

LA OBRA DE UN JUDIO CONVERSO

ANTONIO ENRIQUEZ GOMEZ: *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*. (Edition critique avec introduction et notes par Charles Amiel.) Publication du Centre de recherches d'histoire et de philologie de la IV^e Section de l'École pratique des Hautes Etudes à la Sorbonne, Ouvrage publié avec le concours du Centre national de la Recherche scientifique. París, Ediciones Hispano-americanas, 1977.

La mejor manera de hacer luz en el complejo (y enmarañado) panorama de la literatura escrita en la España de los Austrias es publicar, en ediciones críticas, todos los textos, tanto los de primera fila como aquellos que forman el caldo de cultivo sobre el cual se encumbran los picachos. En lo que se refiere a la gran mayoría de los autores llamados «secundarios», las cosas siguen pertinazmente confusas: lo ignoramos casi todo de sus vidas (lo cual es un excesivo pecado en vista de la época que consideramos), no existen análisis particulares de sus obras o reflexiones generales que los encuadren; en fin, no existen siquiera ediciones a partir de las cuales poner manos al trabajo de desentrañar sus aportaciones particulares y su adscripción grupal.

Por eso nos parece necesario dar cuenta, siquiera sea a vuela pluma, de una empresa que se venía haciendo necesaria: la edición crítica de la extraña obra del judío converso Antonio Enríquez Gómez *El siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña*. Tal trabajo constituye un hito fundamental por varias razones. Primera: porque *El siglo pitagórico...* no se publicaba íntegro (es decir, desde la primera a la úl-

tima transmigración, y no sólo la que compete a la *Vida de don Gregorio Guadaña*) desde su sexta edición de 1788 (Madrid). Segunda: porque se trata del primer trabajo auténticamente científico (con todas las exigencias de análisis textual requeridas), crítico, es decir, no expurgado, desprovisto además de errores y tergiversaciones (pretendidas o no) acerca de esa novela picaresca, que corría en sus últimas ediciones (la de Valbuena Prat, en Aguilar, *Novela picaresca española*, Madrid, 1943, la más conocida, pero también la de Iberia-Gil, de 1947, Barcelona, y la de Novelas y Cuentos, de 1951, Madrid), transcribiendo anejas ediciones, apariciones absolutamente infortunadas: las de 1854, 1862 y 1884 (respectivamente), que no se remontan más allá de la primera de ellas, basada de manera inexcusablemente acientífica en la edición expurgada de 1788, la que señalábamos como última con todas las transmigraciones. La que comentamos sigue rotundamente, sin dudas de ningún tipo, la de Rouen, primera de todas (1644) y la única que fue vigilada por el autor, ya que el resto son póstumas. Tercera: porque Amiel traza, a ese respecto, un minucioso análisis e historia de todas y cada una de las ediciones, y una tabla de filiación precisa, aparte de su propio aparato crítico y de un importante número de notas que iluminan el difícil texto.

Porque, en fin, acaba con todas las ficciones que la crítica se había venido inventando (o repitiendo acríticamente) sobre la vida de Enríquez Gómez (que si había nacido en Segovia entre 1600 y 1602, que si descendía de judíos conversos de origen portugués, que si había vivido exiliado en Amsterdam y había muerto en esa capital hacia 1660; que si dijo, estando en Amsterdam y con ocasión de su quema en efígie en auto de fe celebrado en Sevilla en 1660, aquello de «ahí me

«Como baja la lluvia de los cielos / y la nieve y no vuelven allá...»

Al final uno comprende por enésima vez cuán inútiles y contraproducentes resultan las censuras oficiales cuando de la obra literaria o artística se trata. ¿Por qué no pudo publicarse este libro a su debido tiempo? Incluso, ¿por qué a estas alturas ha tenido que publicarse fuera de España? Leído con la debida



limpieza de prejuicios, como debe realizarse toda lectura, la impresión que se saca no puede ser más profundamente conciliadora; importan mucho más su talante aglutinador, su búsqueda de los valores fraternales, que la posible salpicadura de cualquier herida espiritual no suficientemente cicatrizada.

En lo que se refiere a sus elementos

las den todas», etc.). Lo cierto es que nació en Cuenca hacia 1600, de familia cristiano-nueva de origen judío instalada en la Mancha desde 1492; que luego vivió en Madrid y en Zafra, donde conoció a la que sería su mujer, Isabel Basurto, cristiano-vieja. Su familia cristiano-nueva andaba refugiada por Nantes (su padre) y Burdeos (su tío). Él mismo emigró en 1635 a esa última ciudad, huyendo de la Inquisición, y en 1643 se instaló en Rouen, donde permaneció hasta 1649. Desde ese año, o el siguiente, está en España; primero, en Pastrana, luego en Aravaca y, por fin, en Sevilla, donde vive una docena de años bajo nombre falso, Fernando de Zárate: a la hora de la quema, a la que hacíamos referencia anteriormente, él está en el «teatro de los hechos». Finalmente, la Inquisición logra su descubrimiento y caza, y es arrojado a sus mazmorras. Muere el 19 de marzo de 1663 en su celda.

Como se ve, se hacía necesario este volumen, que habrá de verse ampliado en un próximo trabajo, que el propio Amiel nos augura, sobre el hombre y la obra, y sobre el medio en que ambos se desenvolvieron, y que parece que habrá de llevar por título *Antonio Enríquez Gómez (1600-1663) ou la dissimulation marranique*. Así se sitúan los textos de este interesante autor en su preciso *humus* social e ideológico: la burguesía y el marranismo, y la conciencia de exiliado y perseguido. Sin clarificar en profundidad estos extremos, es evidente que no podía llegarse a ninguna conclusión.

En lo que se refiere a la obra literaria de Enríquez Gómez (aparte de la que ahora consideramos), nuestro autor se muestra como un muy interesante y aventajado poeta («fue notable poeta lírico; escribió versos de honda sinceridad y fue a la vez brillante creador de metáforas gongorinas»; Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. II. Epoca barroca*, Madrid, Gredos, 1970, página 491) y como un maestro de la dramaturgia que habría disputado la primacía de la escena al mismo Calderón («fue uno de los más denodados competidores de Calderón

por el favor de los aficionados madrileños al teatro. En Madrid se representaron algunas de sus veintitantas comedias, que fueron acogidas con delirio»; Cecil Roth, *Los judíos secretos. Historia de los marranos*; Madrid, Altalena, 1979, página 169). Al respecto cabría citar aquí la reciente (y magnífica por todos los conceptos) edición de la obra de Enríquez Gómez *Fernán Méndez Pinto: Comedia famosa en dos partes*, debida a H. Rose, L. G. Cohen y Francis H. Rogers (Cambridge, 1974).

En cuanto a *El siglo pitagórico...*, consiste en las repetidas transmigraciones «de un alma que encarna sucesivamente en diferentes cuerpos pertenecientes a distintos estados sociales» (Alborg, *op. cit.*, id.). La citada alma ocupa a un ambicioso (I), a un malsín (II), a una dama (III), a un valido (IV), al pícaro don Gregorio Guadaña (V), a un hipócrita (VI), a un miserable (VII), a un doctor (VIII), a un soberbio (IX), a un ladrón (X), a un arbitrista (XI), a un hidalgo (XII), a un virtuoso (XIV). En la jornada treceava, el alma es tentada por muy variados cuerpos, que son rechazados por ella: un asentista, un abogado, un contador de reales, un mal juez, un alguacil, un mercader, un poeta, un tabernero, un sastre, un lindo, etc. Finalmente, decimos, topa con el definitivo hombre virtuoso. Hay que decir que la mayor parte de *El siglo pitagórico...* está en verso, a excepción (consecuente con el subgénero a que pertenece la aventura esta vez) de la novelita de don Gregorio Guadaña (la trans migración V entera), que ocupa en la edición de Amiel las páginas 67-192, y de las transmigraciones XI (en un arbitrista, pp. 267-276), entera; XII (en un hidalgo, pp. 277-284), entera, y capítulo XIII (intitulado «Varias transmigraciones», pp. 285-298), sólo páginas 285-289. Tales introducciones de la prosa tienen que ver, quizá, con la especial perspectiva desde la cual se contemplan los personajes.

En todo caso, el acento es marcadamente crítico siempre, mas no moralizante en sentido contrarreformista. Parece claro, refiriéndonos en

concreto a Gregorio Guadaña, que no se trata de que exista influencia francesa en esta novela picaresca (como tampoco en las otras que se citan: *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, París, 1619, y *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, París, 1620, ambas de autores asimismo exiliados, Carlos García y Juan de Luna, respectivamente) (como afirman, entre otros, Valbuena Prat y Alexander Parker), sino más bien de que el exilio y la calidad asumida de marginado logran hacer desaparecer el discurso moral contrarreformista y el tono negro de las publicadas en un interior bien vigilado (no sólo «policíalmente», sino, sobre todo, ideológicamente). Enríquez Gómez novela a partir de los temas más candentes (el honor, la justicia...) y lo hace recalando los desequilibrios opresivos y utilizando para ello no los discursos moralizantes, propios de la picaresca alemaniana, sino perspectivas cómicas, el humor verbal, la sátira desde la parodia, los juegos de palabras conceptuales (que nos recuerdan su deuda con Quevedo), todo ello, como afirma Alán Francis, hacia la «desmitificación» y la «rehumanización» (cfr. *Picaresca, decadencia, historia*, Madrid, Gredos, 1978, página 172).

En fin, el volumen que comentamos concluye con una sección de apéndices (en los cuales se incluyen noticias sobre el impresor Laurent Maurry (I), el hijo de Enríquez Gómez, Diego Enríquez Basurto (II), y De la Coste, amigo de Enríquez Gómez (III); notas filológico-ideológicas respecto de vocablos esenciales en la obra del con quense: ambición, ambicioso (IV), malsín (V), arbitrio y arbitrista (VI) y mártir, virgen y confesor (VII); y otros temas relacionados con la obra de nuestro autor), una bibliografía que incluye las obras citadas en la introducción y las notas, y tres índices, uno de notas, otro de variantes lingüísticas y un tercero onomástico.

Concluimos, en fin, recomendando calurosamente la lectura atenta de todo el volumen en cuestión.

SALUSTIANO MARTIN

propiamente literarios, a su esquemática formal, *Elegía de los vencidos* es un libro que obedece a una normativa en la que el ritmo, la armonía, tienen su asiento y habitación. No hay lo que pudiéramos llamar sumisión, disciplina a ultranza, condicionamiento, sino predisposición innata del poeta a allanar el trabajo del lector, a procurar que su escritura le resulte lo más provechosa posible. Esto quiere decir que el lenguaje es rico en connotaciones metafóricas y sociológicas, a la par que diáfano, elegido de acuerdo con las exigencias del tema. Palabra dura, como corresponde al género elegíaco, pero al mismo tiempo palabra potenciada por una enorme carga lírica, llena de luminosidad expresiva, abocada a la rememoranza, a la emotividad. Veamos una muestra de las muchas que se encuentran en el libro:

«Entre las aguas
brillan todos los besos tristes
de la tarde que muere; giran,
mueven,
las rocas oscuros remolinos; los
campos,
el crepúsculo, difuminan, extienden
manchas
enrojecidas cada vez más
borrosas.»

Más conocido de nombre que de lecturas, Jesús Acacio es uno de los buenos poetas que en España tenemos actualmente y desde hace años. Lo demuestra en esta segunda parte de su mencionada *Trilogía del Tajo*, la cual deseamos que pronto se vea totalmente publicada, pues lo apreciado en *Elegía de los vencidos* contiene valores poéticos y sociológicos francamente notables.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

LA PRENSA COMO CREADORA DE MITOS

A. HUNTER S. THOMPSON: *Los ángeles del infierno. Una extraña y terrible saga*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1980.

La editorial Anagrama presenta otro libro que se encuentra inscrito dentro de la corriente denominada «Nuevo Periodismo». A. Hunter S. Thompson ya es conocido por los lectores aficionados a este tipo de literatura a través de los reportajes que Paul Scanlon, editor de la revista *Rolling Stone*, recogió en dos selecciones editadas también por la misma editorial.

Los ángeles del infierno es un claro exponente de lo que debe ser el periodismo documental. El autor intentó hacer un reportaje encargado por el director de su periódico y cuando se quiso dar cuenta había reunido material suficiente para escribir un libro. Su idea primaria consistía en hacer una historia en la que se describiera el modo de ser y actuar del famoso grupo de motoristas forajidos, pero tras un año de convivencia con los ángeles y



las consiguientes investigaciones sobre lo que de ellos decía la prensa, Thomson decidió hacer un estudio sociológico, casi se podría decir antropológico, en el que desmitifica la imagen que de ellos había creado la prensa.

Thompson no realiza un panegírico del modo de ser de *Los ángeles del infierno*; tampoco se convierte en su acusador. Únicamente intenta comprender su estilo de vida y la mejor forma de lograrlo es pasar a ser un ángel más. Sin embargo, la integración total entre el periodista y el grupo nunca se llega a dar: por una parte, Thompson desconfía de los forajidos:

«En cualquiera de las reuniones a las que asistía tenía el presentimiento de que un forajido la tomaría conmigo y, consiguientemente, se me vendrían todos encima.»

La desconfianza es mutua, pues los ángeles no sienten ningún atractivo por los periodistas:

«No somos malos, en realidad —dice un ángel del infierno—. Pero tampoco buenos. Qué demonios, no sé. Pero lo que me fastidia es lo de los periódicos. No me importa que nos llamen golfos y cosas así, pero, en fin, hasta cuando hacemos algo malo de veras, hasta entonces lo tergiversan. Cuando leo esas cosas, ni siquiera me reconozco. Qué coño, deberíamos darte de hostias sólo por ser periodista.»

Estos dos puntos de vista entre el grupo y el escritor se mantienen durante todo el tiempo que conviven. Sin embargo, ambos llegan a comprenderse y a relacionarse. Thompson no es tratado como un periodista normal que intenta prevenir al pueblo americano del peligro que suponen estos forajidos y, por su parte, el autor investiga y desmiente las opiniones que los medios de difusión han generalizado sobre los ángeles: «unos delincuentes peligrosos que sólo piensan en drogarse y en hacer daño arrasando los lugares que visitan».

En primer lugar, ningún ángel se considera un delincuente: «Yo nunca me he considerado así —comenta uno de los forajidos—. No es mi rollo; no soy lo suficientemente codicioso. Todo lo que yo hago es natural, porque necesito hacerlo.»

Una parte muy importante del mito de los ángeles es su afán de violar a toda mujer que se ponga por medio. Los titulares de los periódicos recogieron en sólo un año más de cien violaciones perpetradas por los forajidos motoristas; a la hora de la verdad se presentaron únicamente

diez querellas contra ellos por este motivo. Los ángeles también reniegan de esta fama de perversos sexuales:

«Somos gente normal. La mayoría trabajamos. La mitad estamos casados y hay unos cuantos que tienen casa propia. Pero sólo porque nos gusta andar en moto, la "poli" nos organiza líos en todas partes. Eso de la violación es mentira, se trata de un invento para predisponer a la gente en contra nuestra.»

«Por qué coño no nos dejarán en paz. Nosotros lo único que queremos es reunirnos de vez en cuando y divertirnos un poco..., exactamente igual que los masones, o cualquier otro grupo.»

Otro punto que Thompson examina durante la estancia con los ángeles es su ideología política. Según sus propias declaraciones, los forajidos sienten un anti-comunismo exacerbado y una cierta simpatía hacia los símbolos nazis; sin embargo, la realidad práctica se acerca mucho más al método económico comunista que al capitalista. Los bienes se reparten a cada uno según su capacidad y a cada uno según sus necesidades; la ética práctica de los ángeles del infierno corresponde a «el que tiene comparte», porque no podría ser de otro modo.

Thompson finaliza su libro de un modo imprevisto. El mismo había pensado hacer una llamada en defensa de estos forajidos marginados de los años sesenta, pero en los últimos días de su convivencia con ellos ocurre lo que había esperado desde el principio: sin razón aparente alguna, un ángel se le echa encima y empieza a golpearle, inmediatamente lo harían igual todos los demás.

Las palabras finales del autor demuestran el desengaño que ha sufrido: «Apartad de mí a las bestias. Acabad con los salvajes.»

FERNANDO ARAGONES

EL POETA EMIGRADO

JUAN CERVERA: *En don de carne y hueso*. Ediciones Azur. México, 1979.

Nuestro país ha dado siempre al mundo de la poesía grandes nombres y grandes obras. Pero también, afortunada o desafortunadamente, nacen de sus entrañas grandes desarraigados. Hombres que, por una u otra razón, dejan el solar donde nacieron para ir desparramándose por otros países donde la tierra tiene distinto color y donde el cielo se tinte de un azul más fuerte, de un azul más débil, irreconocible a los ojos del extranjero. Hombres que recuerdan constantemente y constantemente esperan el momento del regreso.

Juan Cervera es uno de estos desarraigados que, junto al de poeta, ejerce el no menos duro oficio de emigrante.

Su biografía dice que nació en Lora del Río (Sevilla) en 1933. El primer libro, Canciones del muchacho que veía venir la muerte, lo publicó en 1960. Siguió después Dejarme hablar de amor, De par en par, Aguardada aurora, Cal viva, A orillas de un río y Extraño amor, entre otras obras. En 1968 viaja a México—donde conoce a León Felipe—y fija allí su residencia. Iniciaré entonces un nuevo ciclo de su vida y, por consiguiente, de su obra. El primer título de su etapa mexicana será Coplas proverbiales (1970), que se prolongará después en una larga serie de obras, como Juegos de alquimia. Inventando el olvido, Donde esta noche es de día, El prisionero, Si es que muero mañana, etc. En la actualidad publica una pequeñísima revista de poesía, La Carpa, junto a Joaquín Cano Jáuregui, que circula por todo el mundo, dando a conocer a los autores hispanoamericanos.

La obra de Juan Cervera correspondiente a este segundo período está marcada por el recuerdo y el profundo sentimiento de su tierra natal. La continua evocación del pasado, la niñez, el campo andaluz, sus paisajes de álamos y eucaliptos, los atardeceres rojos, el Guadalquivir... Aquellas sensaciones ya vividas y distantes, pero que renacen en toda su pureza e intensidad cuando son trasplantadas por Cervera a un verso limpio y desenvuelto que lleva en sí toda la claridad de Andalucía, la cual se convierte en tema básico de su obra. Ejemplo de esta tendencia es Donde esta noche es de día, un canto a aquel niño desaparecido para siempre dentro del hombre, como las aguas del río que alcanzan su mayoría de edad desembocando en el mar. Ese Guadalquivir infantil, verde, plateado,

de juncos, mimbres y aneas, perdido en el tiempo.

Los últimos versos recogidos en este breve poemario, En don de carne y hueso, significan un paso más en el camino iniciado por Juan Cervera en sus obras Si es que muero mañana, y El prisionero, donde está presente cierto hermetismo que, sin embargo, no oculta su personal forma de expresión entroncada con esa manera de hacer un poco mágica, misteriosa y brillante a la vez que trasciende la poesía andaluza.

Sorprende, en cierto modo, el giro temático que supone En don de carne y hueso con respecto a las últimas obras del autor, pues si en éstas se trataba de ahondar y recuperar el paisaje, las personas, las sensaciones y ambientes de un lugar y un tiempo concretos (una especie de tiempo recobrado), en aquella la totalidad de los poemas van dirigidos a la exaltación del hecho amoroso, tema que no aparecía en la producción de Cervera desde su Muriendo o lo que sea, y presentado ahora con unas características distintas, no sólo por la evolución estilística a la que ya se ha hecho referencia, sino por el tratamiento al que se le somete.

Si en un principio el sentimiento se idealiza y se sublima, dando paso a ideas como la de la eternidad del amor («Te amaré eternamente, / y en contra de las leyes y los dioses; / contra el tiempo y su oído de aura antigua...»), ahora se concretiza y se hace pasajero, efímero... Es un determinado momento, una experiencia más en la vida del poeta. El amor se convierte en el «oficio del tacto» y los cuerpos son su concreción, su símbolo. En ellos se condensan sentimiento y poesía, complementándose uno al otro y haciendo posible un verso equilibrado,

pese al apasionamiento que esconde cada una de las composiciones. Las palabras parecen recorrer palmo a palmo el cuerpo, para ir dibujando en él los poemas, convirtiéndose así en materiales idóneos para la construcción poética con una técnica que se asemeja mucho a la de la pintura. La utilización del color y la luz (sobre todo de esta última) comunica una viva sensación de claridad y transparencia en cada verso, dentro de un conjunto perfectamente acabado.

Esta poesía de sensaciones se manifiesta como un conjunto de suaves brillos y sombras que constantemente aparecen y desaparecen entre el continuo fluir de los cuerpos a través de una palabra concentrada y precisa. El componente erótico, presente en mayor o menor grado en cada poema, contribuye a la humanización del amor, pero a la vez lo mitifica como si de un rito sagrado se tratase. Una misteriosa ceremonia en la que los cuerpos se enlazan para ser concreción del amor.

Juan Cervera, con esta breve muestra de su producción última, que es En don de carne y hueso, retorna al soneto, utilizado ya en otras obras suyas, como Si es que muero mañana y, anteriormente, en Donde esta noche es de día, moviéndose en él con gran desenvoltura.

Esta poesía existencial («la poesía se piensa, sí, pero si antes se siente», ha dicho alguna vez el poeta), humana por los cuatro costados, sigue la línea de la tradición andaluza, sin que se puedan apreciar en ella influencias decisivas del continente americano. Es, en suma, y por decirlo con palabras del propio Juan Cervera, «el aroma del hombre».

ANGEL SANCHEZ GOMEZ

ANTE LA MADUREZ VITAL Y POETICA

JORGE URRUTIA: *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*. Puyal, Publicaciones Porvenir Independiente, Zaragoza, 1979, 102 pp.

El último libro de poesías publicado por Jorge Urrutia remata con indudable validez poética intentos anteriores, como los libros *Lágrimas saladas*, *La fuente como un pájaro escondido*, *Con la espada de mi boca* o posteriores a la primera redacción del libro que nos ocupa, como *El grado fiero de la escritura*. *Del estado...* es un libro con una marcada coherencia interna en su construcción (que tendremos ocasión de examinar) y con una marcada tendencia a la ruptura formal, que es la base de todos

los poemas que componen el breve *El grado fiero de la escritura* (Madrid, El Toro de Barro, 1977).

Tres partes articulan el libro de Urrutia, que vamos a analizar y que se reflejan en los tres segmentos del título: a) del estado (origen), b) evolución, y c) permanencia; y que bien podrían plerarse al esquema tesis, antítesis y síntesis, bordeando la experiencia vivida. En una breve nota introductoria lo dice explícitamente el autor: «Tres años de reflexión y autocrítica produjeron un libro que reflejaba una trayectoria vital, sintetizaba el enfrentamiento de un joven con la madurez.» Un libro escrito durante varios años, 1968-72—final de unos estudios universitarios; experiencia de joven profesor en Estrasburgo; el París inmediatamente posterior al mayo revolucionario; universidad española—, y revisado durante una madurez de pro-



fesional y de poeta (Madrid, Cáceres, compañeros y alumnos universitarios).

Del estado... es un libro denso, indudablemente complejo, de lectura exigentemente despaciosa. El análisis debe plegarse a ella. Intentemos, pues, una lectura de este libro poético, última entrega, hasta la fecha, de Urrutia.

Los tres «discursos» que fragmentan el libro —según se ha dicho ya— van precedidos de un prólogo y rematados por epílogo, que el poeta ha llamado, con sendos cultismos, «isagoge» y «agestión»: dos prosas que interesa no pasar por alto, porque realmente nos dan claves interpretativas, de una forma global, de cuanto se extiende entre ellos, como límites del total del *discurso* poético. «Isagoge» es la autopresentación de un «sujeto hablante» que expresa sus coordenadas personales («nacer junto al, dicen aseguran creo será, antiguo cuartel del quinto regimiento»; «ganarse las horas hablando de escritores castellanos, catalanes, franceses...»), sometido, como cualquiera, a una cultura de consumo de la que no se sabe muy bien si uno es víctima o verdugo; y el verso, como expresión de esas coordenadas vitales, como la mejor expresión del propio sacrificio de vivir. Y después del verso, y del proceso o proyecto vitales enhebrados en él, «no más decir que dicho está lo dicho y no olvidado» («agestión»).

El primer *discurso* («Observaciones sobre los elementos que conformaron el estado del ánimo en el sujeto hablante») está constituido por ocho poemas, separados por *prosas* semejantes a «isagoge» y «agestión» (de tipografía transversal en la página), que funcionan como resúmenes sintetizadores de lo que se refiere en los poemas inmediatamente siguientes. El «Poema ante Jimena de la Frontera donde fue el origen del comienzo» interesa especialmente, porque rastrea un pasado, propio y ajeno, el de la infancia del poeta y el de sus mayores. Como un montaje cinematográfico, las figuras se superponen sobre un mismo paisaje —el pueblo andaluz— a veinte años de distancia. Y como punto de observación y de recreación, el castillo, de tragedias adultas, de ensueños infantiles. Valga una cita que aclare el procedimiento aludido: «19.7.36 puede verse el / mar traidor desde su torre: / refugio un tiempo fue de grandes ciudadanos: / bienaventurados aquellos que sufrieron porque ya no sufrieron» (una épica degradada, una tragedia sangrante, suficientemente connotadas en la fría datación). «19.7.56. Piedra a piedra saltando... / Ascender el agua por la torre enterrada, sí, tan fresca... / O correr hasta el río / y reír y reír y llorar ya la risa en explosivo acento / ¡ay, libertad de niño tan amada!» (la aventura infantil por el mismo escenario de la resistencia / y del miedo; el agua empozada o el agua libre, la risa y el llanto del tránsito niñez-adolescencia). El descenso del dolor y el ascenso de la aventura; la guerra y la posguerra frente a la niñez y la primera juventud («Proeza era ascender esa cuesta en bicicleta, / cruzar el matadero, trepar / como un león agazapado temiendo por su presa / sonreír satisfecho» se dice en otro momento del mismo poema). Es el ámbito heredado de donde surge la voz y el ser del «sujeto hablante». Hubo silencio en este origen, hubo —y había habido— muerte. Y la maldad estalla por encima del suelo. Y no se olvida desde ninguna célula de lo generador ni de lo generado. El proceso, Urrutia lo intelectualiza, o lo metaforiza, en la cita del tardío contramodernista («Tuércele el cuello al cisne») y en la del poeta como un creador («Así es



la rosa»). En su conjunción, en su victoria, pudo existir el amor que está en la base de ese origen: «sí, jimena que fuiste surtidor de mi sangre mi vida canciones infantiles moras robadas setos saltados caídas en el polvo experiencias y luces cabalgadas en un mundo que desearía lewis carrol para su alicia». Y el tiempo pasado y fundido con el otro, el tantas veces contado, tantas veces oído, llega hasta el hoy de la escritura. Y desde la madurez, la pregunta como un abrazo, fraguada en la fusión léxica que crea el neologismo: «verdad leopoldo? / porque es posible *todaviizar la historia*».

El siguiente poema —en el que también me quiero detener— utiliza otra técnica, la de la glosa (columna de la derecha) que anota voces claves del texto (columna de la izquierda). Es la lectura de unos libros que llevan anotaciones (huellas de vida) al margen —como al margen el poeta crea un diccionario de connotaciones muy personales—: de nuevo el pasado *sentido y comprendido* desde el presente. A veces la glosa léxica es irónicamente tierna, incluso con las frías y técnicas siglas del diccionario. Así acaba este segundo poema:

*te veo me miras desde el marco
tu cabello blanco ojos claros bondad
a borbotones.
agacho la cabeza
lloro (?)*

*(?) caer licor gota a gota o destilar
como sucede en las vides al
principio*

*de la primavera.
U. t. c. tr.*

El segundo *discurso* («Observaciones sobre los elementos que produjeron una evolución del ánimo en el sujeto hablante») lo integran diez textos, de entre los que —como antes— seleccionaré algunas muestras. Así el poema «Podrían contemplarnos siete siglos» (que ya había sido publicado en la revista francesa *Tilas XVI.º-XVII.º année*, 1977, p. 189, junto con otros dos poemas de este mismo libro, entre ellos el que lo remata, «Yo che»). Poema de impecable lenguaje amoroso al objeto cultural, a la catedral francesa como mujer de dorada cabellera. Antes era la conquista, el trepar del castillo de la infancia. Ahora el ascender amoroso en el símbolo, en el tiempo artístico, hecho piedra presente: «Tregar la catedral, besar la torre, / cantar victoria al mundo desde arriba / resbalar tu religiosa espalda, / tus muslos como jambas esculpidas (donde se nota el juego alexandrino, en la inversión de los elementos comparados: *tus jambas como muslos esculpidos*). Un diálogo con la piedra hecha objeto de amor («Amarte ca-

tedral, mujer erguida, / amar todo este lecho que se esfuma / y recorrer mi boca cada piedra de tu rosada piel, / cada elemento») que me recuerda una parte de la poesía de Pedro Salinas. Un lenguaje amoroso que se hace pleno en el siguiente texto, «poema de la muchacha rubia» —en los últimos poemas que conozco de Urrutia, lo amoroso es tema central— en una conjunción de referencias míticas, allegadas desde la cultura profesional y desde la cultura intuitiva en un paraíso infantil, huido. Una creación, autocreación, con la que «triunfar miles de ausencias», fracasos, engaños, ofuscaciones propias. Y la ciudad «strasbourg strasbourg en ti me hundo olvido mi camino adios» —como testigo en piedra (en ella la catedral, la muchacha —todas las muchachas— rubia) de un proceso de crisis y de autoafirmación:

«yo jorge arcilla deshecha de meseta
vieja tierra embarrada
condensada
olvidada
y perdida en esta estancia»

(el barro fundido amorosamente en la piedra de la ciudad, que vence al tiempo).

Y en Estrasburgo, en la síntesis del proceso personal, la experiencia cotidiana con la que ganar esperanza para el propio existir. Hay un texto —«Tercer poema nuevamente»— que reúne el exilio exterior del personaje literario —Mío Cid— con el interior del «sujeto hablante», recreando al héroe épico en el diálogo con el texto y con el prójimo.

Con el discurso tercero («Observaciones sobre los elementos que ocasionaron el retorno al primitivo estado de ánimo en el sujeto hablante y su permanencia en aquél») alternan los poemas con las prosas. Entre los primeros, «He pisado un sepulcro en esa catedral» vuelve el tema de la muerte —desde el acicate cultural— como una meditación del desencanto: «Porque esa catedral no mira tantas

cosas / y sus piedras no tiemblan cuando matan a un hombre /. La catedral no vive, es losa únicamente / aunque tape las carnes de la bella Jane Austen»; y el testimonio de una fecha simbólica en la cultura y en la experiencia del «sujeto hablante», ahora con la técnica del monólogo interior («pre texto»): la meditación, ¿desencantada?, del «mayo del 68 francés», encrucijada de la antítesis a la síntesis, de la evolución al estancamiento «mayo sesenta y ocho llegué tarde»), cuando una mitología de revolución ha degenerado en la opaca tranquilidad de un sistema de valores establecido, consumido: «Même si vous vous en foutez seguís con la nevera televisor mentiras chalecito teatro-de-viejos-triunfadores chacun de vous sí chacun tú también que aún existes miserable est concerné directamente concerné seriamente concerné hasta el cuello en el barro concerné.» El final total en el «post texto». Otro monólogo interior para desgarrar la propia culpa, el autofariseísmo, la palinodia de una aventura que no ha sido más que alharacas al viento. Un penúltimo texto que se hace poema de desgarrada confesión autohumillante. La vuelta total del viaje frustrado: «tú ahora te arrastro te engañé te llevo te mentí te pisoteo te negué te golpeo insulto insulto insulto, insulto porque aún confías en este vil guiñapo vuelto desgajado vencido ¿ya vencido? de mi historia» El libro de Urrutia, al que nos hemos asomado por algunos de sus poemas tan sólo, resume, en voz alta, la meditación de un hombre de la posguerra, de su infancia a su madurez, ante creencias y ante desmitificaciones, con un lenguaje libre —con la libertad de la sinceridad— buscando claridad entre esa selva espinosa del lenguaje que nos encorseta, nos hiere muchas veces y nos limpia algunas. Libro valioso, en suma, como documento personal que bien pudiera ser el documento de identidad de los que nacimos en la década de los cuarenta.

GREGORIO TORRES NEBRERA

LA CIRUGIA DEL DIABLO

ADOLFO BIOY CASARES: *Dormir al sol*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

El mundo narrativo de Bioy Casares, aunque de compleja estructura, es fácilmente definible. Se trata de una minuciosa metáfora de la pesadilla, en la que realidad y fantasía se intercalan simétricamente, como las baldosas blancas y negras en los patios antiguos. Esa dualidad de elementos, al converger en un punto, se hace visible y unitaria en un universo de ficción desconcertante, de rara belleza, de geométrica exactitud.

Pero este contrapunto, este incesante complemento de los opuestos, acaso no es más que otra metáfora, destinada a sugerir la guerra central del universo, la contienda entre el bien y el mal. Puesto que *Dormir al sol* responde a la cosmovisión común a toda la obra de Bioy Casares, considero procedente continuar con una observación de lo general previa al análisis de lo particular.

Lo primero que se advierte leyendo cualquier composición del narrador argen-

tino es que para él el universo es de naturaleza dual. Y que consecuentemente ha sabido crear también un estilo ambiguo, capaz de traducir con fidelidad su concepción del mundo. Así, la más alucinante fantasía tendrá en todos los casos una base en la realidad cotidiana, de igual manera que ésta tendrá su culminación en aquélla, más o menos como ocurre en los sueños.

La dualidad de ese estilo, su clima lúdico, se consigue por medio de un lenguaje deliberadamente coloquial (el de la clase media argentina en todos sus matices), más el empleo de escenarios reales (por lo general ubicados en barrios modestos de Buenos Aires), que son las palancas que pondrán en movimiento la anécdota, anécdota que en todo caso tendrá derivaciones fantásticas, de pesadilla. En definitiva, y para resumir cuanto vengo diciendo, parece evidente que las partes que componen el todo de la literatura de Bioy Casares podrían verse así:

*Realidad = Lenguaje — Escenario;
Fantasía = Anécdota.*

Todo este montaje, claro, no está solo porque una virtud cardinal salta a la vista en cada uno de sus relatos: la precisión. Su dominio del oficio es comparable, para

mí, al de Borges, con quien sé le han visto tantas afinidades.

Su paralelismo con Borges, en efecto, es notable. También para Bioy la realidad puede ser ilusoria o un mal sueño; también para él el universo es dual. Pero como ya es hora de que se le deje de considerar como a un hermano menor (o protegido) de Borges, es conveniente señalar la diferencia de procedimientos empleado por cada uno para llegar al mismo punto.

El lenguaje de Borges es relativamente grave, por momentos barroco, sintético, con escaso diálogo. Borges tiende al mito por medio de la elección de escenarios alejados, en el espacio o en el tiempo, de la realidad inmediata. Bioy Casares, por el contrario, partirá siempre de una realidad inmediata preferentemente situada, repito, en los barrios modestos de Buenos Aires. Los personajes de Borges, cuando son locales —gauchos o malevos del siglo pasado y principios de éste—, ya vienen prestigiados por el tiempo y la leyenda; opuestamente, los de Bioy no sólo son actuales, sino que muchas veces tienen además características grotescas. No hay, pues, tendencia a la mitología y a la epopeya, como en el caso de Borges; el drama residirá únicamente en la

historia que se narre, con independencia del lenguaje y de los actores mismos. Y en cuanto al lenguaje—coloquial, desenfadado, irónico, con abundancia de diálogo—, es evidente que su estilo no se asemeja al de Borges, si bien cada uno gobierna al suyo con parecido rigor y sobriedad.

En otro orden de cosas, puede observarse que si para Bioy Casares el universo como totalidad es de naturaleza dual, también lo es como consecuencia la naturaleza humana: hay gente indefensa y gente satánica, espíritus atormentados y demonios atormentadores, que diría Schopenhauer. Existen, para decirlo con el título de uno de sus relatos (*), moscas y arañas; o sea, inocentes cayendo siempre en la telaraña de los malvados. Esta amarga filosofía no encuentra sino excepcionalmente una puerta de escape, como sucede en la novela *Diario de la guerra del cerdo*, en la que, al parecer, todo este sinsentido y este caos de la realidad, este canibalismo disimulado por las convenciones sociales, tiene su compensación en la existencia del amor.

En *Dormir al sol* hasta el amor será

(*) Adolfo Bioy Casares: *Historias fantásticas*. Alianza Emecé, Madrid, 1976. Cfr. «Moscas y arañas», pp. 151 a 162.

un sentimiento equívoco, turbio. En medio de un juego sucio el amor aparecerá como algo fuera de lugar; si no del todo prescindible, sí inútil. «El lado de la sombra» (título de otro cuento de *Historias fantásticas*), en esta novela es más poderoso que el lado de la luz.

Redactada a manera de informe en primera persona, la historia va adquiriendo un paulatino clima de pesadilla. El protagonista-informador, Lucio Bordenave, un extraño en una madriguera de culpables, por su temperamento visiblemente pusilánime termina a su vez siendo culpable por omisión. Pero además, el amor hacia su mujer, del que tanto alardea, no es lo bastante claro como para que podamos discernir si se trata de amor u obsesión.

Dormir al sol es una convergencia de tres tipos de novela tradicional: la clásica, la de suspensión, y la costumbrista. Esto parece confirmarse a la vista de tres elementos narrativos intervinientes: el detallado estudio de la psicología de los personajes, los misterios de la trama que se van revelando al lector con cuentagotas y la alusión a lugares unida al uso de un vocabulario inequívocamente local.

El secreto argumental (que, como es de rigor, no se desvelará hasta el desenlace) es el siguiente: en el área geográfica donde se ha montado la escena existe una

extraña clínica, aparentemente especializada en psiquiatría, que en realidad se dedica a un insólito tipo de operaciones: el trasplante de almas. Una salida fantástica, claro, con notorios antecedentes como el de Frankenstein. Es más: creo que ésta es una versión aumentada y actualizada de la original, hecha con un soberbio sentido del humor, sin que ello implique una burda caricaturización. Los monstruos de Transilvania eran químicamente puros: feos por fuera y por dentro; los de este suburbio de Buenos Aires lo son únicamente por dentro, y sus grotescas, ruidosas o melodramáticas exteriorizaciones, aunque habituales en la gente de los barrios, en esta oportunidad son máscaras para tapar su astucia y perversidad. Cada uno podría decir, en un sentido más literal que como lo hiciera en un poema Salvatore Quasimodo, «soy un hombre solo, un solo infierno».

No hay piedad en esta historia, sí ironía, que no por su abundancia alcanza a mitigar el horror. Es la fábula de la mosca y la araña: todos cuantos rodean al protagonista lo cercarán a modo de arañas; su confesión, su relato, equivale a los últimos pataleos de la mosca. Cuando cuenta su historia, ya está atrapado.

LUIS DE PAOLA

novedades editoriales

ANTONIO ALCALDE: **En tu búsqueda indiferencia**. Imprenta Calatrava. Salamanca, 1980.

LUIS MIGUEL RABANAL: **Obdulia azul**. Agrupación Hispana de Escritores. Mataró, 1980.

TONI MORRISON: **La canción de Salomón**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

LUIS RIESGO MENGUEZ Y CARMEN PABLO DE RIESGO: **La familia ahora**. Ed. Rialp. Madrid, 1980.

JAIME EYZAGUIRRE: **Hispanoamérica del dolor y otros estudios**. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1980.

JOSE LUIS FALCO: **El Encanto de la Serpiente**. Col. Septimomiau. Valencia, 1980.

SALVADOR VAZQUEZ DE PARGA: **Los comics del franquismo**. Editorial Planeta. Barcelona, 1980.

MANUEL MUJICA LAINEZ: **El unicornio**. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.

SILVIA GONZALEZ-QUEVEDO ALONSO: **Reminiscencias**. Albatros Ediciones. Valencia, 1980.

VICTOR GARCIA HOZ: **La Educación en la España del siglo XX**. Ed. Rialp. Madrid, 1980.

BLAISE CENDRARS: **La mano cortada**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

TONI NEGRI: **Del obrero-masa al obrero social**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.

VARIOS AUTORES: **La sociedad psiquiátrica avanzada**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.

ANGEL GONZALEZ CASTILLEJO: **La máquina de fabricar vida de ultratumba y otras ironías lamentables**. Libros del Golpe. Carlos Carballo, editor, Madrid, 1980.

ROBIN HORTON: **Lévy-Bruhl, Durkheim y la revolución científica**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.

ALBERTO MORAVIA: **La romana**. Editorial Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

E. M. CIORAN: **Adiós a la filosofía**. (Prólogo y Selección de Fernando Savater.) Alianza Editorial, Madrid, 1980.

FRANCISCO UMBRAL: **Travesía de Madrid**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

GIOVANNI PAPINI: **Un hombre acabado**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

RAMON J. SENDER: **La muñeca en la vitrina**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

STENDHAL: **Armancia**. Alianza Editorial. Madrid, 1980.

HEINRICH BOLL: **El honor perdido de Katherina Blum**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

FRANCISCO UMBRAL: **La noche que llegué al Café Gijón**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

F. GARCIA PAVON: **El último sábado**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

JAMES JOYCE: **Retrato del artista adolescente**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

MIGUEL DELIBES: **Dos días de caza**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

ANA MARIA MATUTE: **Fiesta al noroeste**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

JOSE PEDRO DIAZ: **Los fuegos de San Telmo**. Calicanto Editorial. Buenos Aires, 1979.

ARMANDA BERENGUER: **Poesía, 1949-1979**. Calicanto Editorial. Buenos Aires, 1980.

LUIS BERENGUER: **El mundo de Juan Lobón**. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980.

JOSE PLA: **Viaje en autobús**. Editorial Destino. Barcelona, 1980.

GILBERT CESBRON: **Verás el cielo abierto**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

JAUME VICENS VIVES: **Noticia de Cataluña**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

ZOE OLDENBOURG: **La piedra angular**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

VICTORIA HOLT: **La mujer secreta**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.

WILLIAM FAULKNER: **Luz de agosto**. Ed. Argos/Vergara. Barcelona, 1980.

GÜNTER GRAS: **El gato y el ratón**. Ed. Argos/Vergara. Barcelona, 1980.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MONICA MONTEYS

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

DOS POEMAS

ULTIMO DIA

Recuerdo
de los fresnos,
cautelosamente,
sus pasos imperfectos,
como si de la imagen de tu voz,
se descolgaran
alborotadas siluetas,
y
hechas pedazos
se arrojaran
hacia el interior de un mediodía
parpadeante y compungido.

Conozco
la ceremonia de mi último poema,
estoy en la palabra
detrás de lo que pienso,
en la extraña orilla de unos ojos
parecidos a los tuyos
cuando me miran
en una estrecha brillantez
desenlazada.

VARIACIONES DE UN RECUERDO

Invento el presente,
mientras el aliento de una lágrima
es todavía un juego sin palabras,
y de la pausa del tiempo
no queda más que un abanico de silencios.

Invento
la resurrección de tu mirada,
forma distinta de estar a tu lado,
continuado olvido en la víspera de un sueño
curva gozosa de ojos,
particularmente tuya,
existente cuando me miras,
callada cuando me nombras
y mi nombre se parece
al deshabitado parecer de tu secreto.

Sostengo los disgregados pasos de tu imagen,
pero avanzo,
lentamente avanzo
sepultada en el esbelto movimiento de un indicio
que no es más que una cercana presencia
bajo las lluviosas arcadas del pensamiento,
lugar
donde algunos instantes parpadean
las primeras luces del deseo,
vivaz, emotivo, sangriento
revuelto en humo
suspendido a media voz,
inclinada hacia el obstinado cuerpo de la mar,
y es entonces
cuando brindo con las olas mi bostezo de soledad.

Creo en el alma
en la nocturna tristeza de estar vivo
en la dichosa razón que se entrega
a la sedienta pulsación de los sentidos
donde hay rostros
que se tocan y desaparecen
hasta perderse en el canto febril
más allá de la memoria,
más allá.

Continuo inventando
y vuelves a mirarme
y una parte infinita de ti mismo
me esboza una sonrisa
hecha de viento, de alas y de sueños,
hecha de mi.

No conozco la verdad
sino un sinfín de atardeceres en reposo
y nos vamos tu y yo,
tu para irte y yo para quedarme
alejándonos,
rozándonos los ojos
bajo aquel árbol azul que encontré
para abrazar
las variaciones de tu infinito recuerdo.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

CARINA MERCADAL

MARTES, MAÑANA

HABIA vuelto a sentir su presencia. Apenas entreabiertos los ojos, todavía el sueño flotando sobre sus miembros apenas conscientes de la mañana que se iba descalzando despacio sobre la colcha inundada de aquel sol grande, también de presagio. Al principio había sido solamente la forma imprecisa, el desdibujado aleteo del gran pájaro de ojos devorados por las sombras de todos cuantos le habían precedido y que habían dejado también su ala teñida del fulgor de la innombrable, aunque algo amarillenta en las esquinas—el corazón color del mármol—. Lo más sobresaliente en él, sin embargo, no como había sucedido a los últimos de su especie, había seguido siendo, como en tiempos inmemoriales, como ya lo había olvidado el color de la tierra—pero como él intuyera desde el pomo oscuro de sus venas—, su pico. Ancho, feroz, iluminado, el siempre joven, rojo-fuerte, rojo-sangre. Es maltado al sol con cálidas irisaciones violáceas, a veces amarillas, aunque ello fuera debido seguramente a las consecuencias imprevistas de su decadente ala derecha. A veces, incluso, su pico, tono lechoso, cuajada-de-mayo, y tono miel, y en él, todo un descarnado universo de matices de amanecer, de los de tierra adentro, de los que solían juntar

cielo y tierra en un derrame incontrolable de luz.

Ya otras veces había sido así y se había dejado tocar, incluso inundar, para resurgir de nuevo, se había dejado hacerse fuerte, y comulgarse con la fuerza del ensueño. Y así ahora iba despe rezándose despacio, dejándose abrir, escudriñar, mecer, dejándose herir del todo y ser mirado dentro, y ser penetrado y lamido, y devorado y cercenado hasta el fondo, y hasta el fondo ser carne de lucha. Y ser puesto después a secar al sol, hasta que toda su sangre volviera a fluir, y él puesto a florecer, y a ser fruto, abnegación y vida, y volviera a dolerse una mañana como aquella, luminosa y henchida, en que ir abarquillándose y envolviéndose.

Mira el reloj con la parte de su ojo no sorbida por la lágrima—las siete y media—. Resuenan locas las cañerías, los vecinos, los zapatos de los vecinos, la mañana-colmena se va abriendo. El vuelo se hace redondo y claro. La impotencia se redondea en vientos verdes, se balancea, se enrosca, se desdibuja, y finalmente cede a un no sé qué de desesperante ligereza en la habitación, demasiado clara, demasiado nueva, de una carnosidad vital que enciende el aire, frutal como el cuerpo de ella, ya

sediento, ya abierta mudanza con cascabeleos y cuentos con ventanas y montañas, y estrellas, y mares de agua bendita y cálices de papel de plata. Ya ardiente y dado—todo fuga—. Que cambia, sin embargo, apenas de una forma imperceptible, algo del sueño. Prueba a ver el pico de nuevo, no, no es el pico, quizá el ala turbia, sí, eso es, el ala turbia, casi más turbia, o quizá es otra cosa en él... O sólo el pájaro, el pájaro, medio diluido, el sueño del pájaro haciéndose pasillo y pisadas y la música atronadora de ella que le machaca los oídos.

Por debajo de la música, al lado de la mañana, haciéndose una misma caricia, el agua resbalándosele caderas abajo en gotas pesadas y menudas, mitad espuma. Y su lento despertar, ahora oye su voz un poco lejos, un poco ajena, despertando a los críos, que invariablemente presumen de sueño, los cuerpos de ellos siempre le dan una cierta fe en la mañana. Son hermosos—Luisa, María, Juan—son hermosos. Son siempre hermosos. Los alinean. Las manos, la cara, los dientes, es martes—siempre le toca los martes, jueves y sábados—. Piensa, sin darse cuenta, en el cuerpo de ella bajo la ducha y en sus dientes brillando en el espejo, llenos de pasta, el espacio corto en que ella da a

sus ojos y a sus cabellos toda la dimensión de la mañana, a su cuerpo, el tamaño del día. Oye la voz de ella nítida, «Hoy toca chandal, chandal para todos, hoy toca chandal». Parece casi una música. A punto de despertar sin pájaro, se dice —pero se sabe que no es del todo verdad. Encuentra el chandal —los críos protestan porque ya tenían los vaqueros y las camisetas puestas— «Mamá dice que chandal, hoy hay gimnasia.» Ya se va sintiendo la voz, como si recobrar a un viejo amigo. Para animarse un poco más, repite, «Hoy hay gimnasia» y le parece que le sale la voz un poco más nueva.



Su voz se va volviendo mucho más real mientras va preparando el desayuno. Casi olvida el pájaro a base de tostadas y huevos duros. Siempre se confunde sin embargo en los bocadillos, hace tiempo que sabe que el niño sólo toma vegetales y las crías odian el chorizo, pero siempre se olvida. Se sienta, el café está frío. Ella surge, perfumada y limpia, piensa que es hermosa, casi siempre piensa que es hermosa y que debería tomar algo —los martes, jueves y sábados— los demás días ella desayuna. Le roza suave la mejilla —hasta la noche— los críos —le saltan al cuello—. No, ahora no, me dejáis la cara llena de babas, o algo así...

Se pregunta qué sentiría si los críos fueran suyos. Es algo que tiene que ver con el pájaro y con el sentimiento de vacío que le da el ir amontonando los platos en el fregadero, mientras oye sus últimas risas y sus atropellos en la escalera, mientras van a por el autobús, que ya lleva, también como todas las mañanas, dos o tres minutos pitando.

Sería otra cosa, en cualquier caso no importa, no importa, no importa nada, los cacharros en el lavaplatos, falta la corbata. ¡Qué difícil anudársela solo!

Y así se la pasa, se la aliña, se la cocina, la mañana, con cancioncitas a medio oír y un sol que va pisando fuerte sobre el parqué iluminado, sobre la terraza que le deja en los pies un poco de polvo y de restos de invierno y algunas hojas pequeñas que se han desprendido de los geranios. Y bien y qué, recuerda la sonrisa de ella, más ancha en las caderas, casi un esbozo en sus ojillos dorados, venta junto a la cama una taza de té ardiente en una mano y una tostada medio mordida en la otra, y la sombra y el pájaro y la mañana empieza de nuevo, y recibe de sí su misma propia voz, que bisbisea, más que piensa, siente, recibamos, aceptemos, amémoslo todo, incluso el gozo y la dicha. La corbata está anudada. La mañana encinta. El día es un vuelo.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

ANA PARRA

SEIS POEMAS

1

Un húmedo calor cubre mi cuerpo muchas
Inoches,
colmándolo de un bienestar casi extático,
un lunático temor tiembla en sus dedos,
que lentamente,
asoman entre mis sábanas.
Confundo sus brazos con dunas infinitas,
de infinita suavidad, infinito placer,
y ondular infinito,
y oigo el infinito en mis venas correr
con delicadeza y tumultuosidad,
hasta estrellarse, sin sangre y dolor,
en una coincidencia de miradas,
que no ven, que son claras, que están ab-
sortas;
y llegan a enlazarse en una niebla dorada,
de húmedos labios,
de florales batallas,
donde se pierde la consciencia
y el cuerpo se estremece,
aún vivo,
más vivo que siempre.

2

Las lágrimas caen sin vida y lentamente,
se deslizan entre las mejillas
para acabar cayendo en la almohada,
ya mojada.
Las lágrimas de ahora ya no escriben como
antes,
Ya no escriben nada.
Antes tomaban el color de una alegría
y escribir del dolor en mis mejillas,
se resistían a caer de los ojos,
orgullosamente,
o apenas deslizarse con rabia ante la in-
justicia

ahora aprenden deprisa a acallarse,
o eligen caer con apatía,
sin que su existencia motive un cambio.
Mis lágrimas cansadas del silencio.
ya no escriben nada.

3

Amor mío:

Subirás por la calle anudada,
con el suelo brillante y encharcado
y la mirada fija en los lejos y mojada;
a paso lento,
bajo un ancho crespón varado,
que guardará tus pensamientos
de la lluvia menuda,
permitiendo,
se chapucen en la escuálida lágrima
que llorará tu corazón.
Oirás la lluvia tintinear en el paraguas
y tus propios pasos como única compañía,
el alma oprimida hará fuerza en romper
las cuerdas que la sujetan
y deseará volar segura.
Sentirás, ya en tu casa, la frialdad de las
paredes
traspasarte los huesos
y las sábanas de tu cama cantar
canciones sin nombre para alguien sin vida;
arroparás tu cuerpo en la soledad,
asomada por el hueco de tu cabeza.
Te verás, cada vez más ahogado
en tu propio miedo,
sólo y empequeñecido,
ante la grandeza de un mundo
que desconoces,
pero,
mirándote en ese viejo espejo



con el que siempre tropiezas en lo alto
 de la escalera,
 comprobarás,
 que tu cansancio es sólo imagen de un día,
 al que dejas atrás: que ya ni fue, ni será:
 un día pasa tras otro,
 y verás,
 que la razón de ese transcurrir
 es el motivo, para que tú
 siempre vivas un nuevo amanecer.

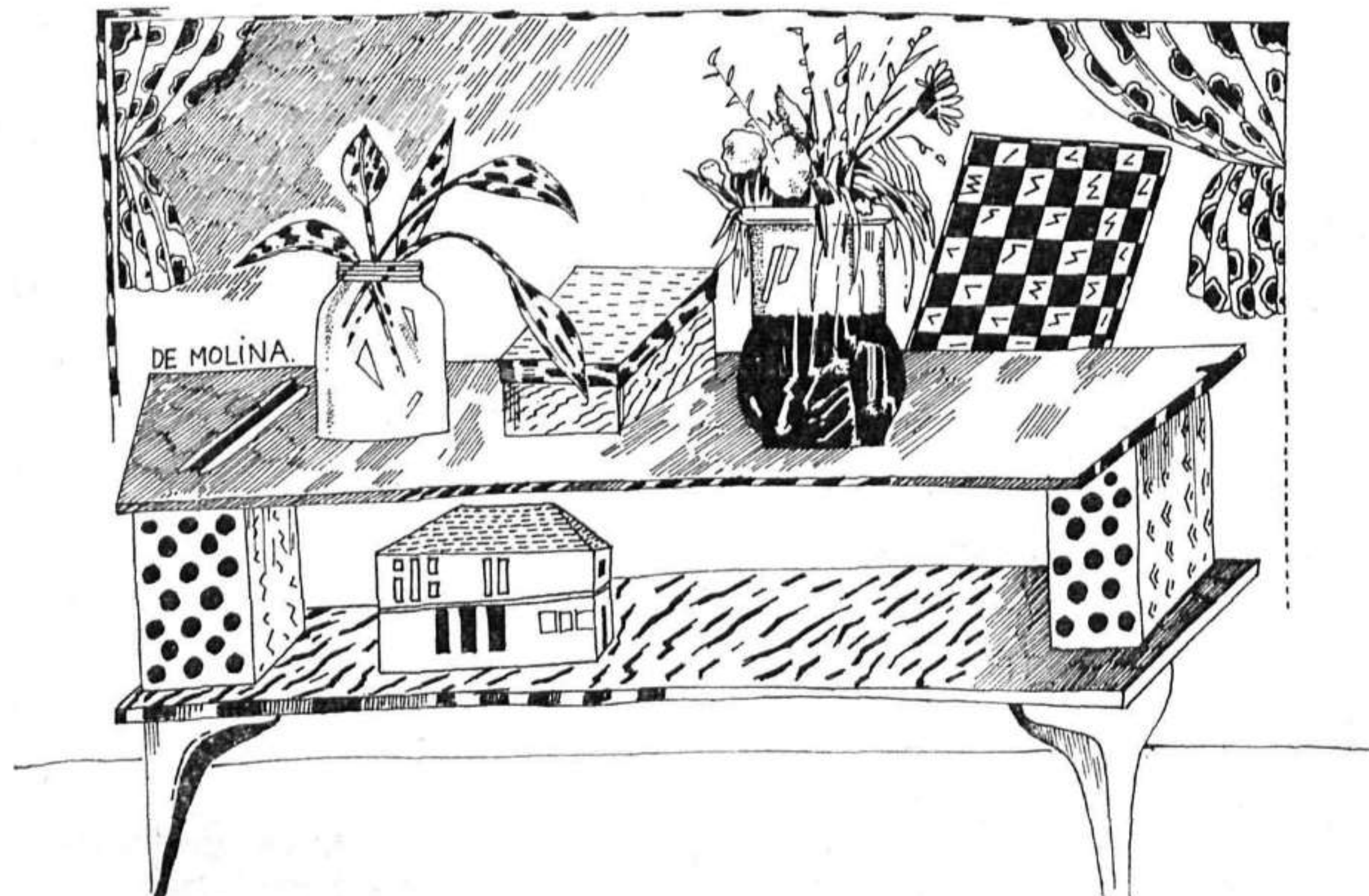
4

La conocida niebla gris
 se ciñe sobre la ciudad,
 dando un relieve
 de desolador paisaje
 tras un exterminio
 de vida;
 los pocos árboles
 con colores deslucidos
 y los altos edificios
 sobresaliendo
 entre la nube púrpura,
 dejan
 las calles desiertas
 establecimientos cerrados
 y las blancas y amarillas señales
 en las carreteras,
 como un sueño de ficción.

Cuando la niebla gris
 extendida sobre la ciudad,
 se disipa lentamente,
 la ves aún
 somnolienta,
 pero cargada, ya,
 de inquietud.

Déjame admirarte con pupilas en los dedos,
labios entre el cabello
pétalo de rosa de té
es la piel,
que abarca
la mía,
cubriendo redondeados hombros
que oprimen con estrechez,
los rápidos y
sostenidos
trazos
de placidez,
estampados entre la claridad
de los ojos entornados
y la oscuridad
del sol
que
nos envuelve.
Déjame que busque en tí, mi realidad,
para depositarla
sobre tu corazón,
extendiéndose por todo tu cuerpo,
y veas,
entonces,
mi desnuda
soledad.

Era un largo viaje;¹
desde que salí de su casa,
tan transparente como un espectro,
trémulo,
con los puños apretando papeles viejos,
—sustituyendo al pañuelo que no tenía—
que estrujaba con rabia,
tratando de dejar huellas, con mis uñas,
de mi soledad,
mi rebeldía.
Era un largo viaje;¹
a través de calles, trenes, más calles,
rebotando de gente:
torbellinos de viento pasando en mi contra,
a los que no veía.
Era un largo viaje;¹
camino informe, deforme,
desalentado;¹
atravesaba aquel largo pasillo,
que me separaba de mi anhelado destino,
donde,
mis puños apretados
estallarían en la necesitada depresión,
y miles de papeles desmenuzados a dente-
lladas,
caerían al suelo,
sin ninguna vida,
sin ninguna muerte;
donde,
me ocultaría al fin entre oscuros muros
humedecidos por la noche,
oscuridad que me ausentase,
y podría refugiarme y recoger mi llanto,
entre mis manos,
traspasar mi rabia a la piedra,
y, quedarme
a solas llorando.



JOSE MARIA CABEZALI, EN UN MANICOMIO

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

A veces nos hemos encontrado con libros en las manos tan deseados, tan interesantes e importantes, que acelerábamos más y más su lectura para terminar y empezar otra nueva. En muchas ocasiones el crítico —yo mismo— empieza su crítica con estas palabras: «Tengo un libro en mis manos»... O «tengo sobre la mesa un libro»... Para seguir después con el análisis que, necesariamente, no es tan positivo en resultados, como buena es nuestra intención.

Pero he aquí que lo que tengo ahora realmente son dos libritos minúsculos cuyo autor es un eminente catedrático de literatura que ha empezado a pasar su vida en un manicomio. Hombre solo, soltero y ya avanzado cincuentón, es José María Cabezalí (*).

No sé, no sé que puede hacer José María en un manicomio, aunque le estoy viendo con frecuencia. Enciende los puros al revés y se dice discursos como si él solo fuera todo un auditorio universal. Su cabeza está ahí, encerrada en un manicomio, ella que encierra en sí misma a todas las literaturas del mundo. No son los versos de Lope o Garcilaso o Medinilla los que sabe de memoria, son de muchos más autores, y hasta los míos, con una perfección analítica impresionante.

Sabedor de la enseñanza, queriendo profesor, pedagogo del mejor sistema, José María Cabezalí, es-

critor de envidiable estilo, escribe *Sobre la enseñanza de la estilística en el bachillerato* y *Gestos en Espronceda*, y esto es lo que tengo en mis manos en este momento, feliz por ello e infeliz porque he perdido a su autor... En el primero hay una nota para mí histórica, y que no me cabe duda de que también recordará José María ahora mismo todavía. Dice así: «La presente nota, que ahora publico con ligeras alteraciones, fue presentada en la reunión de catedráticos de Instituto de Lengua y Literatura españolas (Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, agosto de 1951) y entregada últimamente a la comisión formada por los señores Gili Gaya, Lapesa, Filgueira, Lázaro, y que se está encargando de renovar la metodología de la asignatura.»

En este ensayo dice Cabezalí que «sobre teorías hay que ir a la educación del gusto literario y de la sensibilidad», entre muchas cosas que, apartándose hoy de mi propósito, las tengo destinadas el espacio que merecen, y, especialmente, fuera de este comentario.

En cuanto a *Gestos en Espronceda*, editado por la Diputación Provincial de Badajoz en 1957, diré aquí algo de pasada. En esta obra está la clave de un tiempo psicológico coincidente con el tema. Hölderlin, Ezra Pound, por ejemplo, anduvieron entre psiquiatras y su poesía brotó de un subconsciente paradójicamente más claro y luminoso. Sabido esto, ¿qué hace José María Cabezalí en un manicomio?

¿Adónde está su pluma? ¿Estamos condenados a aprovecharnos sólo de aquello que nos dejó antes de entrar?

Todo Toledo le ha visto hablar solo por la calle. Cabezalí, el siempre joven profesor, era admirativamente compadecido por la gente.

—¡Qué lástima! ¡Qué hombre más bueno! ¡Cuánto sabe!

Pero, ¿quién empujó a José María Cabezalí al manicomio? ¿qué hados? La fatalidad anduvo también por la calle y ambos se encontraron como la muerte se encuentra con el hombre irremediablemente.

Al malogrado escritor no se le olvida Guillén Buzaran: «Deja ya ese estilo mímico / en el hablar sé gramático.» Orden poco compartida.

Insiste sobre el gesto: «En la acción o gesto hay que considerar la actitud y movimiento del cuerpo, y principalmente el de la cabeza, los brazos y las manos, y además la expresión del semblante, cuya principal fuerza está en los ojos.»

«El factor gestual, típico del habla, pasa con los románticos a la lengua.» Parece que, al estudiar a Espronceda, se estaba estudiando a sí mismo, cuyo sentido estético del romanticismo ya iba con él desde mucho antes de que fuera a Alemania como lector. El gesto en José María iba haciéndose demencia y en su demencia sigue gesticulando lleno de dulce armonía. A cada palabra que pronuncia serena o excitada, la adorna del movimien-

(*) José María Cabezalí nació en San Ildefonso (Segovia) el 31 de agosto de 1923.

to preciso, y su pensamiento, su palabra y su gesto convierten al hombre en melodía.

Recuerdo cuando José María volvió de Alemania. Yo escribía mis versos y mis prosas en el desaparecido café Suizo. El corregía los trabajos de sus alumnos de Literatura del Instituto. Y, a veces, me decía: «Juan Antonio, échame una mano. Mira, tú ves sólo esos cinco y yo veo los demás.» Creedme que lo hacía con mucho gusto, máxime cuando notaba por todo mi cuerpo su amistad y su confianza. ¡era tan distinta aquella expresión de sus ojos vivos—incluso ojos *cultos*— e inteligentes!

La mirada de José María Cabezalí alumbraba cultura. Y la alumbraba ahora, pese a su secuestro necesario en un lugar también, desgraciadamente, necesario, como es siempre un hospital psiquiátrico, del que tanto necesitamos los humanos en una gran mayoría.

Repasando papeles con motivo de un cambio de domicilio, que tanto alborota pero que descubre muchas cosas olvidadas, he visto una colaboración de Cabezalí en un ejemplar de *La Estafeta Literaria* de hace veinticuatro años (núm. 54, segunda época, Madrid, 28 de julio de 1956), que trata con especial erudición el tema de las juglarías. Las literaturas son manejadas y barajadas por el antiguo profesor explicándolas con nuevas maneras, interpretándolas, diseccionándolas y dándolas al lector interesado llenas de originalidades propias de este eminente hombre de letras tristemente malogrado hasta el momento y difícilmente recuperable para el saber hispánico, sobre todo para las letras españolas, tan necesitadas de genios en estos momentos en que todo son diatribas que tiemblan entre la producción literaria, las aventuras de expresión y las críticas de los que no saben hacer otras cosas.

Los conceptos sobre juglarías y literaturas vertidos en su artículo por Cabezalí, tienen mucho de llamada de atención a ese futuro que ya es hoy. Y lo hace con un grito dado, como decimos, veinticuatro



años antes: «La literatura española es característicamente juglaresca. Y si al empezar a justificarlo se me ataja con que mis razones exigen comprobación, contesto que las que no se puedan comprobar históricamente son las que casi más interesan, porque esas están aún por realizar y en eso consiste un horizonte nuestro y un quehacer no hecho. Tradición es lo que aún no está realizado del todo.»

Con algunas resonancias en su concepto de «tradición», esto es lo dicho por José María Cabezalí, hombre analítico, maestro en literatura comparada por méritos propios, implacable ante el error en las formas métricas del verso clásico y juez inmutable ante esa magistratura de las fórmulas y los estilos literarios de todos los tiempos que, aunque desde muy joven, su voz paternal comunicaba a sus alumnos ilustrándolos sobre lo vivo y sobre lo muerto en esas literaturas, separando lo caduco de lo actual, yen-

do de lo científicamente incomprendible a la exposición de lo gráfico y elemental, a lo fácil y sencillo gramaticalmente, a lo narrado desde la propia visión natural de las cosas, de la naturaleza misma. Romántico, conceptual, culterano, Cabezalí lo ha sido todo para las enseñanzas.

Y ahí está, en un manicomio, solo, con mi visita a veces, recordándome una nota que el 23 de octubre de 1959, y a bolígrafo, puse en un libro de Unamuno, cuando, sorprendido, vi que parecía coincidir un verso mío («la locura es el arte de estar solo»), con «está loco el que está solo», citando al Brand ibseniano, hijo de Kierkegaard (sic). Un sentimiento mío sobre la locura y un juicio unamuniano (del que forma parte su cita sobre Ibsen y Kierkegaard, que viene a reproducir la aseveración mencionada sobre la locura, coincidente con mi verso) están arrancados del espíritu mismo como visión viva de la soledad

del hombre. Soledad en este hombre cuyo último trabajo como catedrático de literatura del Instituto de Toledo, fue un quinto curso de mi hija Beatriz que, a pesar de las alucinaciones periódicas de su profesor, no faltó nunca a sus clases. Y aprendió. En el acta hizo constar Cabezalí: «Beatriz Villacañas Palomo, *sobresaliente*. No puedo calificar a los demás alumnos por no haber asistido a clase en todo el curso.» Aunque creo recordar que, según mi hija, calificó a otra alumna que también asistió, con un *notable*. Pero tal acta fue invalidada y destruida. El nunca lo sabrá. O, sí. ¡Que Dios lo quiera! La anécdota es triste y simpática a la vez. Y hasta puede que sea didáctica. He aquí otra clase de gesto del profesor que nos obliga a reverenciarle.

Beatriz Villacañas Palomo es en la actualidad catedrática de Inglés y forma parte de la plantilla de críticos literarios de *Nueva Estafeta* para temas de literatura anglosajona, y de cuya formación debe mucho al profesor José María Cabezalí, solo y olvidado en un manicomio.

Desde allí, desde el manicomio, piensa en sus amigos Ramón de Garciasol, Clemente Palencia, Jiménez de Gregorio...

Le digo:

—José María, esta tarde voy a ver a Garciasol en el café Gijón, ¿quieres que le diga algo? Y me contesta:

—No, no. Este fin de semana pienso ir a la Biblioteca Nacional a consultar unos textos para un trabajo que estoy haciendo. Ya le daré un abrazo cuando vaya.

Cuando Ramón de Garciasol termine de leer este comentario sobre nuestro entrañable común amigo, aseguro que no podrá contener sus lágrimas, lo mismo que yo no puedo sujetar las mías en este momento.

«Está loco el que está solo» o «la locura es el arte de estar solo», dígalos quien lo diga, quedará siempre muy lejos de la soledad y la locura, por más que quiera decirse que ambas van siempre del brazo por la calle.

“EL RESPLANDOR”, ULTIMA PELICULA DE STANLEY KUBRICK:

EL TERROR COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

VICENTE MOLINA FOIX

UN millón de dólares recaudó *El resplandor* (*The Shining*) en la primera semana de proyección sólo en las dos ciudades de su *première*, Los Angeles y Nueva York, y cuando a los pocos días se produjo el estreno masivo simultáneo en 750 salas, repartidas por todo el suelo norteamericano, la película hizo dos millones y medio de dólares en el primer día y 14 millones al cabo de la semana. Imagino que a la alegría desaforada que las huestes de Kubrick y sus distribuidores mundiales debieron sentir ante esas cifras (que parecen anunciar que nos hallamos ante un nuevo filme/impacto, destinado a remover, fascinar y excitar los ánimos de igual modo que lo hizo en su día *Naranja mecánica*) se corresponde el asombro y aun el estupor de ciudadanos co-

mo nosotros, mareados ante una ristra así de cerros, de difícil manejo para una mente entrenada en las cifras exiguas de nuestra economía y, sobre todo, de nuestra industria del cine. Cine y dinero, todo el mundo lo sabe, son dos vocablos íntimamente unidos, y cine americano y dinero americanos aún lo están más, pero a mí me gustaría en los párrafos que siguen hablar de cine y olvidar los dólares, hablando del formidable *shock* que esta extraordinaria película de Kubrick —«historia de familia que huye en una sociedad en delirio», como la describió hace poco la revista *Cahiers du Cinéma*— llega a producir.

Aunque Stanley Kubrick se ha ganado la merecida reputación de utilizar los géneros tradicionales del cine popular para redefinirlos

y destriparlos (*Espartaco* o la politización del *peplum*; el filme de guerra hecho alegato pacifista en *Paths of Glory*, aún inédito en España, por cierto, tras su prohibición en los años oscuros; *2001* o la ciencia-ficción trastocada por la metafísica), confieso haber sentido un recelo incómodo al saber que tras *Barry Lyndon* Kubrick llevaba a la pantalla *The Shining*, una novela de terror de Stephen King, autor de éxito y de moda, que yo reputo entre los más bobos de ese noble género. Es sabido el gusto de Kubrick por partir de una novela como base de la mayoría de sus películas. El propio realizador ha explicado recientemente esa preferencia: «La ventaja de una historia ya escrita que se puede leer en libro es que uno puede recordar lo que sintió la primera vez que la leyó. Y eso es muy útil para las decisiones que se han de tomar cuando se dirige la película, porque, incluso con historias escritas por otros, uno acaba tan familiarizado al cabo de cierto tiempo de trabajo, que nunca se puede realmente decir lo que la película le va a parecer a alguien que la vea por primera vez. De esa forma, el director siempre dispone de la primera impresión que le causó la historia al leerla, y las primeras ideas que se le ocurrieron, que son siempre muy importantes.»

Por otro lado, es cierto que las obras de Stephen King resultan bien en cine, se dejan adaptar bien; hay en él una innegable artesanía para crear una línea argumental cambiante y sorprendente, que el cine retoma, ilustra y explota bien; como, antes que Kubrick, demostró Brian de Palma al lograr con «*Carrie*» hacer una hermosa película de una novelita insignificante y sensacionalista. Pero aun así, uno espera siempre de Kubrick el trabajo sobre materiales literarios de más fuste: recuérdense *Lolita*/Nabokov, *Barry Lyndon*/Thackeray, *2001*/Arthur C. Clarke. Desde luego, Stephen King no está ni por asomo a la altura de ninguno de esos tres autores, pese a la incomprensible clientela

que sus novelas parecen ganar entre ciertos *connoisseurs*, y, entre sus producciones, «*The Shining*», prometedoramente construida en torno a un brillante y turbador motivo central, sacado por otra parte de Poe, termina sepultada en 600 páginas de fárrago psicologista y demonismo al uso.

Por fortuna, «*The Shining*», la película, poco tiene que ver, siendo curiosamente fiel a las líneas generales del libro, con las acumulaciones pseudo-freudianas y las concesiones explicativas que King se ve obligado a introducir para, por un lado, trascender su material, y, por otro, rebajarlo a la altura de sus lectores de aeropuerto. Y no sólo me refiero a la previsible mejora que un director tan dotado y tan ducho en la invención visual y el *tempo* narrativo como Kubrick podía introducir en el material novelesco; lo que, además, hace que «*El resplandor*» de Kubrick resplandezca con mucha mayor intensidad que el de King es el corregimiento de los puntos de vista, el distinto tratamiento dado a los personajes, el fulgurante cambio de final que Kubrick, coautor también del guión, ha dado a la película.

Un personaje importante de la obra, el cocinero negro Dick Halloran (que interpreta en el filme el cantante Scatman Crothers), explica en determinado momento al niño coprotagonista, Danny, lo que él entiende por *shining*, palabra que, como sustantivo, no existe en inglés: tener «*shining*» o aureola es poseer una cualidad especial, que poca gente tiene, y que consiste en poder comunicarse sin despegar los labios, adivinar las cosas que van a suceder y leer en el rostro de las gentes y predecir sus intenciones y pensamientos. Tanto el cocinero de color como el niño son poseedores de ese «resplandor», pero es el niño, hijo

de un matrimonio que se ha encargado de cuidar durante el cierre de invierno un inmenso hotel de lujo aislado en las Montañas Rocosas, el que, por su especial clarividencia, verá su vida alterada y desencadenará la tragedia.

Aparentemente, pues, nos hallaríamos ante una historia más de parapsicología infantil y posesiones sobrenaturales, de las muchas con las que el cine nos ha martilleado recientemente, y la novela de King, hay que decirlo, sigue y explota esa boga espúrea. Kubrick, al contrario, tan sólo toca y esboza el posible lado visionario de la historia, y se concentra en narrar el doble proceso de degeneración humana y deyección del padre protagonista (interpretado por Jack Nicholson) y de reanimación de la memoria del hotel, que da cuerpo y utiliza vengativamente todo el repertorio de pasiones, crímenes, perversiones y misterios de los clientes que en el pasado ocuparon sus suntuosos cuartos.

Si en el libro de King planea la figura de Poe, y en especial su relato «*La máscara de la muerte roja*», que se cita expresamente en varias ocasiones y sirve en cierta manera de colofón a la novela, Kubrick coloca más bien su película bajo la advocación de Borges, Henry James y aun de Kafka (el director americano, en una entrevista concedida en Londres en el pasado mes de junio al autor de estas líneas, declaraba su identificación formal con «el modo de escribir de Kafka y Borges: un estilo sencillo, antibarroco, de manera que lo fantástico esté tratado de una forma muy cotidiana»). De Franz Kafka el filme incorpora una cierta estructura cíclica, hecha de paradojas y sinsentidos que van cobrando un oscuro significado; de Borges hay en la película ciertas recurrencias temporales, la idea de la omnisciencia vengadora de la memoria y toda una trama de referencias al tema del laberinto, eje de la película.

Es precisamente la imagen del laberinto vegetal que centra la película —y que está, por cierto, au-



sente de la novela—la que ofrece a Kubrick la posibilidad más espectacular de creación visual y derroche metafórico; el director hizo construir un impresionante laberinto a tamaño natural para situar en él escenas cumbre del filme, y utilizó asimismo una perfecta maqueta del laberinto para una secuencia en la que, gracias a la alternancia entre maqueta y laberinto natural, se consiguen efectos sorprendentes, hipnóticos.

A nadie que recuerde la fulgurante media hora final de «2001» o «Barry Lyndon»—una película de rara perfección formal y *lectura* muy inteligente del neoclasicismo georgiano británico, y por desgracia insuficientemente y mal apreciada en el momento de su estreno—le sorprenderá oír hablar de efectos mágicos y gran artillería visual a propósito de Kubrick. A ese respecto, siempre recuerdo la frase impagable con la que se le define—probablemente con intenciones aviesas—en la enciclopedia cinematográfica popular más consultada del mundo anglosajón, «Halliwell's Filmgoer's Companion»: «en su psique, independencia equivale a exceso.» Kubrick, en efecto, se ha hecho célebre por la minuciosa y casi maniática independencia con la que prepara, rueda, monta, lanza y estrena sus

películas en todo el mundo, ocupándose escrupulosamente tanto de la ropa y la tonalidad de voz de un actor como del confort de las butacas del cine elegido para el estreno en, digamos, Cincinnati. Si esa independencia suya tan copiosa llega a rozar el exceso, no seré yo el que se lo echaría en cara; cineasta del exceso lo es, sin duda, por la inusitada riqueza pictórica y espléndida acumulación imaginista con que ilustra siempre sus narraciones cinematográficas.

En «El resplandor», esa voluntad de re-creación de espacios y superficies que caracteriza el cine de Kubrick, en especial desde «2001», se continúa, y, como en «Barry Lyndon», se pone al servicio de unas dimensiones menos espectaculares y unas preocupaciones más, digamos, psicológicas. Moviéndose por los vastos espacios interiores de ese hotel Overlook voluntariamente construido por Kubrick y su *art-director* con rincones, detalles, cuartos y mobiliarios de *todos* los hoteles del mundo, es decir, de cientos de hoteles recorridos y copiados, la cámara del cineasta llega a la filigrana, al arabesco, pero siempre mostrando, *revelando*. Y lo que en este caso esa cámara-pluma extraordinariamente móvil y libre nos muestra es el proceso por el que

un escritor frustrado (Jack Nicholson) y su devota esposa (la extraordinaria Shelley Duvall), aislados en un entorno casi infinito, son víctimas de carne y hueso de una estructura ficticia—el hotel y su memoria—, que se impone sobre los vivos con imágenes y figuras del pasado. Pasado que, con todo su prestigio, su peso inmarcesible, pide tributo y castiga a los que (como en los libros de Henry James) se adentran en los recovecos de la memoria y tratan de explorar y averiguar sus leyes secretas y sus símbolos.

Parábola, pues, de la frustración creadora vista en tensión con la suprema maestría de toda la ficción que el tiempo pasado ha ido hilando. «The Shining» promueve en el espectador la satisfacción de, tras brincar de pavor por los escalofríos provocados por ese histrión genial que es Jack Nicholson, poder pararse a pensar en las corrientes subterráneas que recorren y trascienden la película. Un final radicalmente distinto al de la novela de King, abierto, misterioso y muy cercano, por cierto, a la conclusión de «2001», remata el cariz indeleble de la fábula que Kubrick nos ha contado: uno sale del cine y la cabeza empieza a funcionar, aquietadas las descargas en la espina dorsal.

GRAN ESPERPENTO

DESMITIFICADOR

DE CARLOS MUÑIZ

JUAN EMILIO ARAGONES

OCHO años después de ser prohibida por la censura, no por unanimidad, sino por una nimiedad suficiente —un voto en primera lectura y mayoría simple posterior—, y a los seis de su aparición en la anticipadora colección Libros de Teatro, de *Cuadernos para el Diálogo*, «aunque sea bajo una forma imperfecta para la vida de un drama como es su publicación en forma de libro» —según escribe el autor en páginas introductorias del volumen, Carlos Muñiz ha podido estrenar su *Tragicomedia del Serenísimo Príncipe don Carlos*.

Tarde, pero sin daño, o con la sola mácula de que el acontecimiento haya tenido que producirse en el Auditorio del Centro Cultural de la Villa de Madrid, al igual que ocurrió con su antecesora allí, *La Saturna*, de Domingo Miras, que pasó por similares prohibiciones tiempo atrás. Una y otra han llegado al público en un local cuyo escenario no fue concebido para grandes espectáculos dramáticos... Y, mientras, los empresarios de más idóneas salas, tanto los de iniciativa privada como los de explotación oficial, persisten en su miopía programadora, hasta qué sé yo cuándo: acaso hasta que una

revisión al «chivado» en el que figuran las recaudaciones obtenidas por los diversos teatros les haga tentarse los bolsillos y su visión mejore en muchas dioptrías menos, ya que no artísticas, al menos mercantiles.

Pese a lo que Muñiz define, y en efecto lo es, como «forma imperfecta para la vida de un drama», tenemos que felicitarnos de esa precedente aparición en libro, pues allí, en un clarificador estrambote que ocupa casi veinte páginas de apretado texto, da noticia el autor de las diversas y válidas fuentes que le han servido de basamento para la concepción de su tragicomedia, con citas provenientes de historiadores tan autorizados y sin vuelta de hoja como Menéndez Pidal, fray José de Sigüenza, González de Amezúa, Walsh, Gachard, Cassou, Giardini, etc., como propicia y plural coartada para los integristas que acusen al autor de parcialismo y deformación intencionada de los hechos.

Los acontecimientos sucedieron en su totalidad tal y como los escenifica Muñiz, aunque seleccionados según su personal y lícito criterio dramático y adobados con dosis catárticas —tanto en la exposición de los mismos

como en el desenfado coloquial que, en réplicas y contrarréplicas, alcanza un seguro efecto purificador—que han de contribuir decisivamente tanto a la eficacia comunicativa como a la mayor teatralidad del espectáculo.

En consecuencia, debe desprenderse que el tratamiento esperpéntico referido en el título como una de las claves de esta pieza no obedece tanto a imágenes reflejadas por un espejo deformante como a la valerosa reflexión de un tiempo oscuro de España en el que las deformaciones habían adquirido carta de naturaleza. Es decir: la intención desmitificadora ha de entenderse como la vuelta a su ser real de criaturas históricas que han sido objeto de una previa y a todas luces impropia mitificación.

Por otra parte, no podemos echar en olvido la cooperación que para el logro de su empeño halla Carlos Muñiz en su concepto expresionista del teatro, constante en nuestro dramaturgo a partir de la tercera de sus obras estrenadas, *El tintero*. En definitiva, que no es tanto cuestión de mimesis como de coincidencia en módulos comunicativos.

Carlos Muñiz tiene sobradamente demostrados el buen oficio y la disciplina dramática. En nada sorprende al cronista, por tanto, su certero instinto para poner en labios del personaje adecuado los excesos lingüísticos. Así es el bufón quien se refiere a la regia prohibición del comercio de reliquias como «el comercio de menudillos de santos», para agregar desvergonzadamente: «De todos los Santos del Martirologio tenemos reliquias. Dedos, uñas, corazones, narices, pestañas, hígados admirablemente conservados, tibias y peronés de todos los tamaños.» Y está en posesión de los lícitos recursos coloquiales para que, acto seguido, el prudente, tortuoso y fanático Felipe II arguya que, si lenguaraz en la forma, su bufón re-

seña datos verdaderos, y hasta hace recuento de reliquias que faltan en su colección, para que algún príncipe eclesial —u no quiere creer que más por servilismo que por convicciones— se le ofrezca para completar el surtido de despojos.

Siempre habrá quien confunda la gimnasia con la magnesia y la defensa de la fe y su práctica

con la turbulencia de una fanática superstición. En su tragicomedia, Carlos Muñiz deslinda muy eficazmente ambas parcelas y, arrostrando presuntas y muy probables obcecaciones, deja el camino real limpio de polvo y paja, más allanado para cuantos quieran transitarlo.

Don Carlos, visionario y suspicaz, enfermizo y, por la consa-

bida ley pendular de las generaciones, liberal, se erige en protagonista enfrentado al agonismo de un padre tan proclive al fanatismo como Felipe II y al de los incondicionales súbditos de éste, que le prometen reliquias impensables y difíciles —un canino de San Juan Evangelista, por ejemplo—, son los personajes que han servido a Carlos Muñiz para urdir la trama de un espectáculo cuyo contenido conserva hoy íntegra su vigencia, porque está construido con sentimientos hondamente enraizados en la condición humana y perdurables siempre. Los amores —o la lógica atracción mutua entre el Príncipe y la Reina, puesto que sólo un año separaba sus edades—, que en el drama de Schiller constituyen el eje de la acción, ocupan un discreto segundo plano en la tragicomedia de Muñiz, acorde con la óptica del autor, de mucho más amplio alcance.

Extraordinaria pieza teatral la estrenada por Carlos Muñiz después de tantas peripecias, bastante para situarlo en uno de los primerísimos puestos de la dramaturgia española contemporánea.

ESCENIFICACION

Alberto González Vergel ha sabido calibrar justamente la importancia del texto que el autor le ha confiado y, en un alarde infrecuente de imaginación, suple las deficiencias del espacio escénico con variados inventos, que van desde el friso de muñecos rotos, representativos de ciudadanos sacrificados por la Inquisición, hasta el gran órgano del foro al que Gustavo Ros imprime sonoridades por él mismo compuestas, en acompañamiento musical cuyos componentes místicos vienen a subrayar el texto hablado... o a ejercer sobre él un a modo de contrapunto irónico.

Seria, competente, reflexiva y meticulosa tarea coordinadora la de González Vergel, al mejor servicio del brioso texto de Mu-



ñiz, en una colaboración que viene de antiguo, puesto que al director escénico dedica el autor su tragicomedia, junto a Rafael Martos Jalón, «que tanto me estimularon para que concluyese esta pieza», en la citada edición de 1974.

INTERPRETACION

Cuando la dirección escénica es de González Vergel, el capítulo interpretativo acostumbra a alcanzar, en conjunto, la calificación de notable, y así ocurre en el drama objeto de esta crónica, con la penosa excepción de Simón Andréu, que en la corporización de Felipe II se muestra a veces vacilante, envarado en ocasiones, y hasta incurre en tartamudeos y errores de dicción por imperdonable olvido de la letra. Son, quizá, defectos propios de actor predominantemente cinematográfico.

Y defectos que sobresalen espectacularmente cuando la réplica proviene de Manuel Galiana, más actor que nunca en su arriscada interpretación del joven Príncipe, que quiere ser rebelde y se queda en revoltoso —el ingenuo episodio de la relación de amigos y enemigos que le descubren es buen indicio—, y que aspira a poderes regios y ni siquiera consigue eludir la amalgama de males físicos y psíquicos que en él se ceba, además del Rey. Portentosa labor histriónica la de Manuel Galiana, dúctil y perfectamente matizada, a tono con la dignidad de una tragicomedia que no es tal, sino una muy válida reflexión sobre la tragedia de España.

Del resto de los cómicos descuellan José Caride, buen actor, al que se le reparte en esta oportunidad el papel de bufón, que es una perita en dulce, y Charo Zapardiel, en una Isabel de Valois que pone un punto de sosiego y serenidad en aquella corte donde toda desmesura tenía

EL TESTIMONIO DE AZAÑA

La velada en Benicarló no era inicialmente teatro, como es bien sabido, sino unas reflexiones en forma dialogada que escribió en Barcelona, «dos semanas después de la insurrección de mayo de 1937», según precisa Azaña en el prólogo del libro.

Hay que decir, de entrada, que si no era teatro el diálogo original, tampoco acaba de serlo la adaptación de José Luis Gómez y José Antonio Gabriel y Galán, versión hecha después de desecharse el primero de los adaptadores, también director de este espectáculo del Centro Dramático Nacional, la que había sido encargada al dramaturgo José Martín Elizondo, al parecer por el anterior director del CDN, y cuya publicación tiene anunciada Nuestra Cultura en su colección «Nueva Escena», con lo que tendremos oportunidad de analizar la viabilidad escénica de la versión rechazada.

Tampoco es teatro el espectáculo del Bellas Artes, pese a la sustitución del ámbito benicarlano por el de una estación presuntamente fronteriza, en cuya sala de espera los personajes sufren el cerco atosigante de los fragores bélicos, mientras pasan los trenes y van cediendo espacio vital al multiplicado desorden de papeleo burocrático y maletas del exilio, que han ideado sus adaptadores.

Y bien. Dicho esto, porque había que decirlo, procederá añadir que el cronista aconseja vivamente la asistencia al local donde se representa, porque en ese diálogo está el mejor testimo-

nio de Azaña sobre nosotros, los españoles. Un testimonio lúcido que durante cuatro décadas permaneció prohibido, con excepción de dos frases: «España ha dejado de ser católica» y «Tiros a la barriga». Tras su audición, saldremos del teatro provistos de la mitad de españolía que nos faltaba; vagamente o con toda certeza la intuíamos, sin que pudiera expresarse sin tapujos, plenamente.

No es teatro, pero ¡qué lección, qué testimonio de liberalidad! Una reflexión así sobre los españoles hace que salgamos del teatro enriquecidos en nuestro ser y provistos, ¡por fin!, del medio lado que se nos cercenara.

Una escenografía poco menos que exenta—vencidos grises—de Dietlind Konold, y los acordes del cello introvertido que tanto gustaba a don Manuel Azaña, musicados por Luis de Pablo, agregan factores dinámicos al verificable carácter conversacional e inactivo de la pieza.

En casos así, la dicción de los intérpretes ha de ser nítida, como principal apoyatura de los espectadores, y es algo que se logra. José Luis Gómez recurre al impecable decir de José Bódalo, Juan José Otegui, Agustín González—al que, por voluntad de los adaptadores, correspondió la difícil tarea de ser a un tiempo moderado (Besteiro, Fernando de los Ríos) y radical (Largo Caballero), dentro de la gama socialista—. Junto a ellos, Fernando Delgado, Eduardo Calvo, Carlos Lucena, María Jesús Sirvent, Juan Antonio Gálvez y Fabián López-Tapia.

Colección "Alfar" de poesía

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales
276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, de Juan de Jáuregui. Edición de Melchora Romanos
147 págs. 175 ptas.

EL MUNDO POETICO DE JUAN JOSE DOMENCHINA, de C. G. Bellver
356 págs. 250 ptas.

TEXTOS DE CRONISTAS DE INDIAS Y POEMAS PRECOLOMBINOS, de Roberto Godoy y Angel Olmo
346 págs. 300 ptas.

PASION Y ABSTRACION EN "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA DE PABLO NERUDA", de Aroni Yanko.
216 págs. 200 ptas.

Colección "Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos"

ETICA, de Baruch de Espinosa. Edición de Vidal Peña
3.ª edición 392 págs. 300 ptas.

TRATADO DE PINTURA, de Leonardo da Vinci. Edición de Angel González García
3.ª edición 512 págs. 450 ptas.

EL CORAN. Edición preparada por Julio Cortés. Introducción de Jacques Jomier
Reimpresión de la 1.ª edición. 808 págs. 500 ptas.

ENSAYO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, de J. Locke. Edición preparada por S. Rabade y M.ª Esmeralda García
2 vols. 1.080 págs. 900 ptas. (obra completa)

POEMA DE GILGAMESH. Edición preparada por Federico Lara
278 págs. 275 ptas.

CUZARY, de Jehuda Ha-Levi. Edición preparada por Jesús Imirizaldu
264 págs. 200 ptas.

GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE, por A. Liñán y Verdugo. Edición preparada por Edison Simons
292 págs. 250 ptas.

TEORIA DE LAS CORTES, de F. Martínez Marina. Edición preparada por J. M. Pérez Prendes
3 vols. 1.704 págs. 2.000 ptas. (obra completa)

CANCIONERO DE GARCÍ SANCHEZ DE BADAJOZ. Edición preparada por Julia Castillo
460 págs. 300 ptas.

ANTOLOGIA DE HUMANISTAS ESPAÑOLES. Edición preparada por Ana M. Arancón
511 págs. 400 ptas.

Colección "Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados"

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés
190 págs. 200 ptas.

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO, de Luis Aldrete y Soto. Edición de José Manuel Valles
456 págs. 400 ptas.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. Proclamas, Bandos y Combatientes. Edición de Sabino Delgado
422 págs. 400 ptas.

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE. Edición de Miguel José Hagerty
316 págs. (con 13 láminas) 300 ptas.

Otros títulos

LAS CONSTITUCIONES EUROPEAS, Edición preparada por Mariano Daranas Peláez
2 vols. 2.284 págs. 3.000 ptas. (obra completa)

ESPAÑA AÑOS Y LEGUAS. Varios autores.
258 págs. con ilustraciones a todo color 3.500 ptas.

I ASAMBLEA REGIONAL DEL BABLE-Actas (al cuidado del Dr. Francisco García González)
226 págs. 400 ptas.

GUIA DE LOS ALFARES DE ESPAÑA, de R. Vossen-N. Seseña y W. Köpke
2.ª edición. 298 págs. con fotografías 700 ptas.

LAS COMUNIDADES AUTONOMAS, de Enrique Alvarez Conde
260 págs. 500 ptas.

NE

mC

En nuestro próximo número, trabajos de

W. H. AUDEN

CARLOS BARRAL

LUIS ROSALES

JUAN EMILIO ARAGONES

JOSE ALBERTO SANTIAGO

JAVIER MARIAS

100 pesetas