

NUEVA ESTAFETA

2-44



19

junio 80

NE CONSEJO DE DIREC-
CION: LEOPOLDO
AZANCOT • CARLOS BARRAL •
JOSE LUIS CANO • ROSA
CHACEL • JESUS FERNAN-
DEZ SANTOS • JUAN CAR-
LOS ONETTI •

Director:
LUIS ROSALES

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

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

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

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	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 19 JUNIO 1980

D. H. LAWRENCE	4	<i>Tres poemas.</i>
CARLOS DUBNER	8	<i>El regreso.</i>
ANGEL CRESPO	17	<i>Dos diálogos y un monólogo.</i>
JAIME DELGADO	26	<i>Carne para el espíritu.</i>
AMADEO GABINO	35	<i>Escultura y poema.</i>
FERNANDO SABATER	39	<i>La asunción de la madre.</i>
ΣΑΝΤΙΑΓΟ	49	<i>Lechu Zen.</i>
IBECQUERI	50	<i>Rima 1LXXXVIII.</i>
RAFAEL MONTESINOS	51	<i>Una rima becqueriana (y otros datos inéditos).</i>
HECTOR TIZON	59	<i>Conversación con Manuel Scorza.</i>
FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE	65	<i>Actualidad de Rousseau.</i>
AMADEO GABINO	71	<i>Escultura.</i>
VARIOS AUTORES	75	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	Destacamos el nombre de... FERNANDO MARTINEZ-PEREDA: 7 poemas de «Ultima voz». MARGARIDA VALVERDE: Poemas.
113	CARLOS BENITO GONZALEZ: Julio Verne: entrevista a un mito re- encontrado.
116	ANTONIO HERNANDEZ: José Luis Núñez, una máscara humana de alegría.
120	Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: «Ejercicio para equilibristas», de Luis Mantilla.
122	Traducciones.

Portada de José María Iglesias.



TRES POEMAS

DE

D. H. LAWRENCE

BAJO EL ROBLE

Tú, si fueras sensato,
cuando te digo que las estrellas lanzan señales, todas terribles,
no te volverías dándome por respuesta:
La noche es maravillosa.

Incluso tú, si supieras
cómo esta oscuridad me cala hasta los huesos y cómo infunde
insano miedo en mi aliento, te pararías a distinguir
lo que hierde de lo que divierte.

Pues te digo
bajo este poderoso árbol: *todo el fluido de mi alma
se me escapa como humo de sacrificio
en el puñal de un druida.*

De nuevo te digo que me desangro, que estoy atado con juncos,
que mi vida huye de mí;
te digo que mi sangre corre por el suelo, al pie de este roble,
gota sobre gota.

En lo alto brota el muérdago parido en sangre,
entre el umbrío humo.
Pero ¿quién eres tú, que inquietamente bajo el roble
vas de acá para allá?

¿Qué hay de mejor en ti, y qué de peor?
¿Qué tienes tú que ver con los misterios
de este antiguo lugar de mi maldición antigua?
¿Qué lugar ocupas tú en mis historias?



Fotografía de Cruzado Cazador

CIPRESES

Cipreses toscanos,
¿qué es eso?

Plegados como un oscuro pensamiento
para el cual la lengua se ha perdido,
cipreses toscanos,
¿es que hay un gran secreto?
¿no son nuestras palabras buenas?

El incomunicable secreto.
muerto como una raza muerta y una lengua muerta, y no obstante
oscuramente enorme dentro de vosotros,
cipreses etruscos.

¡Ah, cómo admiro vuestra fidelidad,
oscuros cipreses!

¿Es acaso el secreto de los etruscos de nariz larga,
los narigudos, ligeros etruscos de sutil sonrisa,
que tan poco ruido hicieron fuera de los bosques de cipreses?

Entre los sinuosos cipreses, altos como llamas,
que su oscura largura balanceaban entre los cuatro vientos,
morenos etruscos, caprichosos hombres de la vieja Etruria,
desnudos a no ser por sus extravagantes y largos zapatos,
caminando con insidiosa y casi sonriente inquietud
y algo de esa imperturbable sangre fría del africano,
enfrascados en olvidadas cavilaciones.

¿Qué ocurre entonces?

Sí, lenguas muertas, palabras vacías, tan vacías
como la concha vacía de una almeja,
que han perdido su sonido y agotado todo el eco,
sílabas etruscas,
que contaban cosas.

Aún más: veo cómo oscuramente os juntáis,
cipreses etruscos,
en un viejo pensamiento,
en un viejo y frágil pensamiento, mientras permanecéis,
cipreses etruscos;
oscuro y frágil pensamiento de los esbeltos y volubles hombres de la Etruria,
a los que Roma llamó viciosos.

Viciosos, oscuros cipreses;
viciosos vosotros, flexibles, melancólicos pilares de oscura llama.
Monumentos de una raza extinguida y muerta,
embalsamada en vosotros.

¿Fueron, entonces, viciosos los esbeltos, ligeros,
narigudos hombres de la Etruria?
¿O acaso fue su forma tan sólo escurridiza y diferente,
oscura, como cipreses en el viento?

Ellos están muertos con todos sus vicios
y todo lo que queda es la monomanía sombría de unos cuantos cipreses.
Y las tumbas.

La sonrisa, la sutil sonrisa etrusca aún moviéndose
en las tumbas.
cipreses etruscos.
Quien ríe el último, ríe mejor;
digo que Leonardo tan sólo garabateó de mala manera la auténtica sonrisa etrusca.

.....

¿Qué no daría
para resucitar la extraña y malvada
sonrisa etrusca de rostro de orquídea?

En cuanto a lo perverso,
tan sólo tenemos una palabra de Roma para denominarlo,
y yo, que desconfío de la virtud de Roma,
no le doy gran importancia.

Pues, oh, ya sé: en el polvo donde hemos enterrado
las acalladas razas con sus abominaciones
hemos enterrado casi toda la delicada magia de la vida.

Hay en las profundidades,
donde se mezcla el incienso y despiden vapores la mirra,
ciprés sombrío,
¡hay tanto aroma de desperdiciada vida humana!

Dicen que el más fuerte sobrevive,
mas yo invoco los espíritus de los perdedores,
de aquellos que no sobrevivieron, los oscuramente desaparecidos,
para volver a dar significado a la vida,
a la vida que se han llevado
y que han envuelto herméticamente en blandos cipreses,
cipreses etruscos.

El mal, ¿qué es el mal?
Tan sólo hay un mal: negar la vida
como Roma negó a Etruria
y la mecanizada América aún niega a Moctezuma.

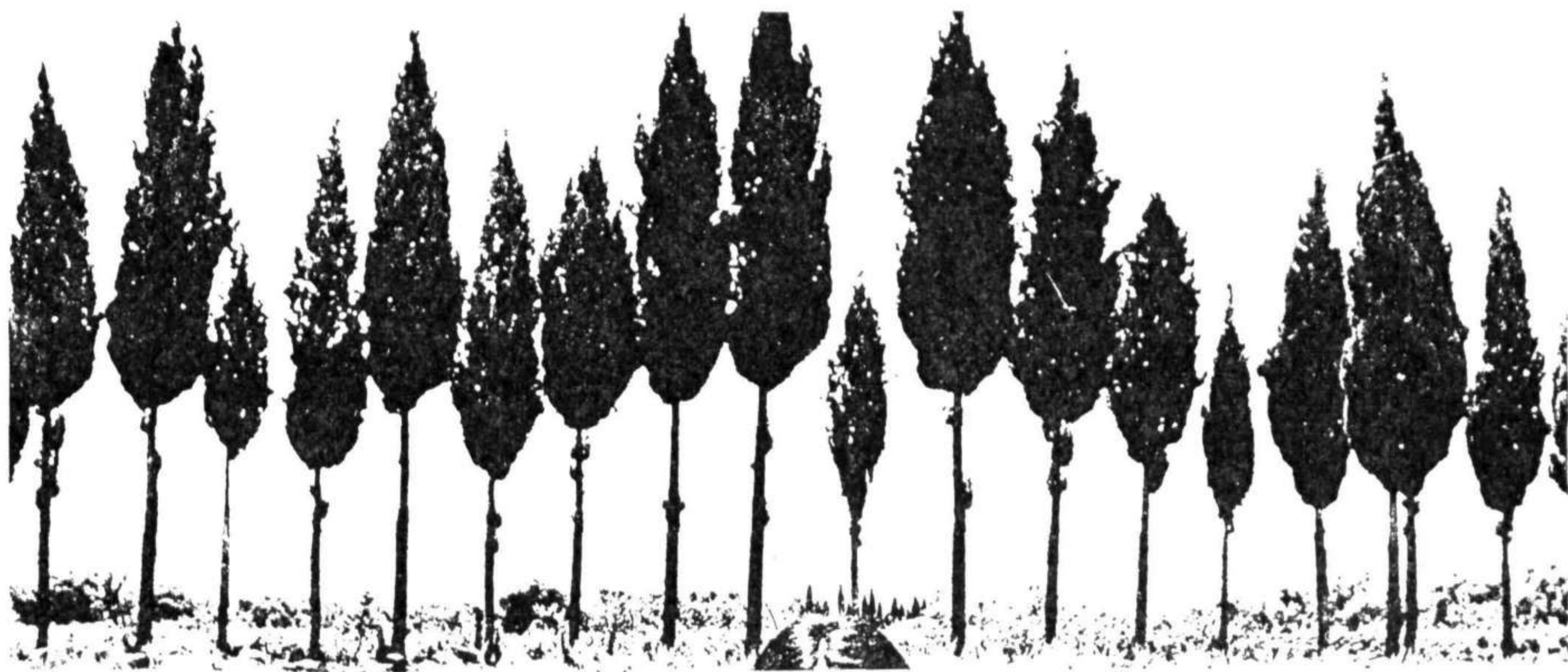
DA NOMBRE A LOS DIOSES

Me niego a nombrar a los dioses porque carecen de nombre.
Me niego a describir a los dioses porque no tienen forma ni aspecto ni sustancia.

Ah, pero esa simple necesidad de imágenes.
Al menos por un tiempo tendrán que estar sin ellas.

Pero ocurre que veo a los dioses a todas horas:
el hombre que siega el alto y blanco maíz,
de repente, cuando se curva y cede el trigo blanco
y se hunde con un ligero murmullo y una extraña, descendiente horizontalidad,
ah, los dioses, el contorneante cuerpo de los dioses.
Ah la caída apacibilidad del dios, otoñal, aunque tan sólo es julio
la pálida y dorada carne de Príapo, que cae dormido.

Traducción de JOSE MARIA MORENO CARRASCAL



EL REGRESO

CARLOS DUBNER

*«... nec Armeniis in oris stat glacies iners menses
per omnes...»*

*(Citado ciegamente por Morier, Hajji Baba, Intro-
ductory Epistle.)*

HAY muchas clases de memoria, y la que yo poseo es medio rara, ya que tiene sus lagunas por un lado y también una acuidad muy singular para el lado de los tomates: sus olvidos son frecuentes, sí, aunque a veces los recuerdos se organizan en diseños increíbles, verdaderas obras de arte del recuerdo únicamente comparables a esos ladrillos infinitos de la tumba cúbica de Ismael, en Bojara, cuyo «trenzado» es tan perfecto que no vaciló la crítica en atribuir sus orígenes a presuntas obras de cestería. La crítica en general, y también la crítica de arte, están absolutamente en baja debido a que la muerte se nos mete en todas partes como pancho por su casa, incluida por supuesto la prensa cotidiana, donde ni siquiera faltan las muertes personales.

Cuando hace ya algunos años conocí los cuadros de Arshil Gorky, confieso que me impresionaron. También me impresionó su muerte, que por ese tiem-

po estaba ya perfectamente consumada. Según se sabe, Gorky tuvo cierta vez un accidente peliagudo que le arrancó del todo la nariz (o así lo entiendo), deformándole la cara. Pasa un tiempo, y tiene una gresca con su mujer, que lo abandona. Entonces se cuelga.

No se me había ocurrido pensar por aquel tiempo que Arshil Gorky era de origen armenio, ya que tantos extranjeros seguían llegando a América —¡era toda una costumbre!—, que el hecho de que un ciudadano de su zona norte no hubiese cometido la osadía de nacer ahí mismo y sobre el pucho me pareció la cosa más natural del mundo. Lo es decididamente, aunque intento significar que «integré» su muerte—puesto que ya estaba integrado su destino como artista—al riguroso estado de sitio no siempre autoconsciente en que se desarrolla la cultura en USA. Por otra parte, debo aclarar que los armenios para mí ocupaban nada más que la parte superior de las facturas que disponía mi padre sobre la mesa de casa, en Almagro, cuando se le daba por trabajar un rato ahí: eran *sus* proveedores armenios, de textiles, y era todo. Estoy hablando de tiempos del Génesis en los cuales, para mí, ni siquiera Martín Karadagian era armenio todavía.

La vida—y también la muerte—pareciera tratarlos bien a todos por aquellos pagos, reorientando sus destinos y acercando la de un Gorky a la de un Jackson Pollock, por ejemplo, que a una muerte de las

otras en el lago Van o en Erzerum.

Con el escritor Michael Arlen ocurre algo distinto. No que sus libros no se vendan o que la prensa no se ocupe de él—al contrario—. Pero Arlen daría la impresión de llevar en su vida esas dos muertes mezcladas, o tal vez el espoleo de una sola muerte en el riguroso estado de sitio que lo impulsa a buscar la vida en otras partes: Arlen tiene el virus de los nacionalismos (no le ocurre a Saroyan), o de los dobles nacionalismos propios del mal tiempo de abracadabras y rompecabezas y magias chatas que estamos pasando. ¡No hay caso! Cuando los hombres colaboramos mal con la vida esa travesura supina nos sale costando alienación y angustia. Un paliativo que se ha puesto en uso en las nuevas farmacias de conciencia es la búsqueda de identidades nacionales. Aunque si hay que ir a *buscarlas* hasta la conciencia de uno, digo yo, eso significa que no están, ¡que algo anormal ha ocurrido y que un laberinto de artificio extravió lo que por ley natural no puede dejar de estar! ¡A qué tanto hacer escombros!... Esto, en términos muy vigentes, aunque generales e incluyendo de manera bien parcial a Michael Arlen. Es un asunto que me permite vislumbrar, de paso, la posibilidad de que tal vez las memorias de otros no funcionan mejor... ¡Consuelo magro!

Tengo una memoria mala para diálogos. Esos diálogos pueden consistir en uno o varios temas, pueden ser cortos o largos;

la verdad es que no he logrado catalogarlos en un renglón específico. Mi memoria de miradas es muy buena —¡ésa sí!—. Pero tiene también su defecto *ad hoc*, consistente en retener no solamente lo que esas miradas expresan, sino, además —yo no digo que me ocurra siempre— lo que *no* expresan. Es un asunto que, como aquella iglesita enterrriana de Barú..., ¡«no tiene cura»! ¿Ir a verificar uno lo inverificable?...

Di en cierta ocasión con una antigua guía española que dataría de tiempos de Clavijo. Me ocurrió en un boliche que tenía de todo y también libros viejos. «Minarete, leí ahí. Objeto pinchado, de mezquita, que distintamente a las mirhab se orientan directamente hacia Dios en

lugar de hacerlo hacia tierras del profeta. *El minarete es direccionalmente directo.*»

Aún no sé qué pudo inclinarme en ese último párrafo a una risa tan desaforada. Traté de contenerla (lo intento cada vez que me descubro solo en público, con resultados medianos), pero no pude. Al mismo tiempo un hombre muy chupado, muy bajito, me estaba mirando locamente detrás de sus anteojos —o detrás de su mostrador, o bajo su gorro peludo de orejeras—. ¡Era igual, todo una misma cosa! Yo tuve la sensación repentina y al mismo tiempo inapelable de que se abrían solamente dos caminos para mí: el de mandarme mudar *rápidamente* o quedarme

Las migajas que heredo de eso actualmente consisten, por un

lado, en el brillo muy intenso de sus ojos semejante a la luz potente de ciertas estrellas apagadas; por otro, claro, lo inverificable: una rotunda expresión de víctima. Qué, ¿pudo haber estado el hombre esperando que yo lo asesinara?

Por esos mismo días, aunque en ocasión distinta, se había tratado de un bojara. El bojara es necesario para calentar las manos —entonces uno deja de temblar—. No sé los turcos, pero los persas al brasero le llaman bojara. Para acercarse a un bojara de éstos hay que encontrar primeramente el sitio donde poder poner el traste, sobre todo si hay ahí un círculo a lo Dante de infinitos condenados que tiemblan. Aun así puede serle cedido un portatrastes a un pobre diablo



que llega si ese pobre diablo es extranjero. Pero eso es más difícil si existen tres sillas solas y los demás se autoportatran. Entonces uno ya ni necesita acudir a su generosidad personal para quedarse parado. ¡Es más fácil!

Nadie movió ni un solo pelo, no. Deben haber estado abstraídos en la visión refrescante de las llamas. Me di cuenta de que había un mapa totalmente desplegado, en un costado, en actitud de diario del día ubicado en banco de plaza. Nada alcancé a confirmar con respecto al mapa, ni sus alcances geográficos ni la identidad del propietario. A mí los mapas me seducen, sin embargo—cualquier mapa—. Tal vez no tuve tiempo debido a que en ese preciso instante alguien se movió un poquito, o así me pareció. Obtuve también mi silla, podría jurarlo, si bien ignoré ya desde el vamos cómo pudo ocurrir eso: nadie me había mirado, ni siquiera respondido a mi saludo. Yo los recuerdo duros como cadena en aquel silencio opaco de resplandores y sombras donde tal vez hubo el detalle imperceptible de un eslabón más. Era como si yo hubiera estado ahí desde... antes.

También recuerdo la manera de llegar que adoptó el chai. El chai llegó en el pequeñísimo quemadados, por supuesto, que los de este lado de la frontera llaman angoshtuné. Alguna relación habrá entre las palabras si se piensa que dedo, en persa, se dice angósht. Sin embargo, aun cuando me fue alcanzado ese angoshtuné personal humeante que me trajeron para mí solo especialmente, yo no me sentí existir. ¡Yo estaba duro de frío! «Me quemo, luego existo», hubiera podido filosofar, aunque más no fuera para apuntalar un poco mi existencia. ¡Tampoco esta vez tuve tiempo! Dos ojos me miraban desde la silla de enfrente, dos ojos nada insensatos, sino esta vez inteligentes—en todo caso la mirada casi ya tranquilizante de quien sabe perfectamente lo que hace, o que planifica su crimen—. ¡Hasta con elegancia lo hacía! Sí, el sujeto me pareció absolutamente con-

vincente. Era un chico joven, imberbe, que me confirmó de paso en mi creencia bien flamante de que no era yo el único extranjero en la cadena.

Giró entonces imperceptiblemente mi eslabón vecino, y eso produjo a otro extranjero. ¡Tuve la impresión casi instantánea de que estos dos se habían tomado el trabajo de inventarse solos! Di a mis músculos alguna rigidez adicional (el margen aditivo era pobrísimo), como si quisiera dejarlos listos para la cosa más increíble que hubiera podido provenir de ahí, de la cadena: una conversación estuvo en puerta y eso se imponía—tal vez iba a tener carácter de payada, quién podía saber.

Duró, duró muchísimo... Pero yo sigo pensando siempre que, de cualquier modo, no deja de ser fascinante esto de encontrar gente en los viajes en el sentido de que, *generalmente*, uno la «encuentra» si quiere, y aun después de encontrarla uno se relaciona a su manera y no está obligado para nada. Pienso en esto, ahora me doy cuenta, ya que estoy de nuevo en casa, por así decir, en la ciudad de Teherán, donde las relaciones son otras y todo se nomenclatura en polaridades aún más definidas de acercamiento o escape.

«Carlos, ¡querido!, me había dicho ella con alegría. ¡Tiene que haber andado a los trotes, amorcito! ¡Con esta nieve!»

«¿Yo? ¿Con esta nieve? ¡Uf!, pero si aquí no es nada. Hubieras visto en el desierto los hoteles para camellos completamente sumergidos. ¡No había camas, nos peleábamos por el bojara! ¡Era un curso a contramano, che!, el autobús principalmente...»

El azar conduce muchas cosas. A menudo lo conduce a uno. Cuando uno se encuentra repen-

tinamente apresado entre dos coordenadas del azar, se le da por opinar su inexistencia y decidir que existen leyes secretas. Se llega a eso por limitación; quiero decir que tal vez existan, pero no son ésas... Alguna vez pensé—y es significativo a este respecto—que más aún que Shakespeare o Cervantes, de quienes no me consta que leyeran tanto, fueron hombres como Bar Kohba, Al Hallaj, quienes terminaran encontrando siempre, *leyendo*, algún sentido secreto que convulsionara al mundo. Igualmente le ocurrió en China al que desató la guerra Peiping. ¡Eran todos hombres de un libro solo! Y yo tengo para mí, además, que empecinadamente «proyectaban»...

Cuando dos seres participan de un mundo, sólo pueden construir y destruir juntos, y también diseñar más fácilmente esos delicados andamiajes del azar. Las pulsaciones son las mismas, los pensamientos se tiñen de un color siempre vecino, si no el mismo en esa especie de círculo cromático que conforma la variedad en la no siempre ilimitada vida de dos compañeros de ruta o amantes. Tal vez por eso me asombró—y me asombró muchísimo, ¡qué tonto!—enterarme a mi regreso del regreso que ella estuvo avanzando aquí sonámbula, aunque desde la otra punta, hacia el mismo círculo encantado que yo no terminaba de romper. Ni siquiera se molestó en señalarme el libro que había sobre su mesa de luz, un libro caído «circunstancialmente» en sus manos, parecía, y de cuyo autor no habíamos oído hablar jamás. Y si agrego que en ningún momento previo pasó el nombre de Armenia por nuestras mentes, se entenderá mejor la cosa. ¡Ahí estaba Michael Arlen en su Ballantine Nonfiction! *Passage to Ararat*. Alguien se lo habría «pasado»...

Mi memoria de ciudades difiere de mis otras memorias. Si es alguna en la que he estado varias veces, mis recuerdos se establecen como en una de esas placas que uno se veía obligado a obtener de los caníbales cuando quería la foto de uno mismo

en una isla desierta: una «placa movida». Eso, por lo menos, a un primer golpe de vista. Una comparación más acertada para mi memoria de ciudades, sin embargo, consistiría en esas otras en colores, más movidas pero, al mismo tiempo, listas a integrarse en su tercera dimensión pulposa si uno se pone los pertinentes anteojos rojo-azules.

Recuerdo con singular acuidad el tiempo en que la llamaron Teodoseópolis. Puedo conceder que sea éste un recuerdo interpolado, pero ahí permanece. Ya definí alguna vez al libro como un fórceps mnemotécnico del alma que supliría a nuestras amnistías fáciles, amnésicas... Muchos siglos después la ciudad llevó otro nombre cuando me topé en ella con el lyonés de los grandes aros en la oreja. Habíamos estado ahí en la fonda, bebiendo raki y charlando con animación, aunque como recuerdo era borroso en lo que respecta a la ciudad. De mi tercer pasaje por ahí no retengo absolutamente nada; hasta tal punto, que dudo si realmente existió: Erzerum es lugar de pasaje, por ahí se pasa siempre, ya no sé... Recientemente obtuve de ella una impresión distinta: la de un pueblo más que una ciudad; un pueblo pintoresco con casas de piedra y humo en las chimeneas; con ancianos más bien ágiles y perros listos para los trineos y también de aquellos otros, mitad lobo, o sea el modelo Jack London de perro. De las masacres sufridas ahí por los armenios en tiempos modernos yo no sabía nada. Debo deducir que la historia de Erzerum se fue haciendo sola y que yo he sido—en su historia digo—un elemento absolutamente prescindible. Considero que es muy bueno entender esto, ya que tiene vigencia universal, siendo una ley aplicable a las flores y a los pájaros, a seres humanos y a sociedades enteras: nada es imprescindible, ni siquiera las masacres.

Era mi lugar de destino, sí, aunque debo agregar que *tampoco* figuraba en mi expectación como plato fuerte.

La realidad tiene de eternamente novedoso, entre otras co-



sas, su resistirse a coincidir con los recuerdos... Yo no tengo ahora mi Britannica conmigo; me había prometido consultarla aquí, en la pequeña biblioteca Lincoln, aunque más no fuera para saber si haría frío o calor, o si iba a ser posible visitar allí alguna mezquita. Por primera vez «no tuve tiempo»...

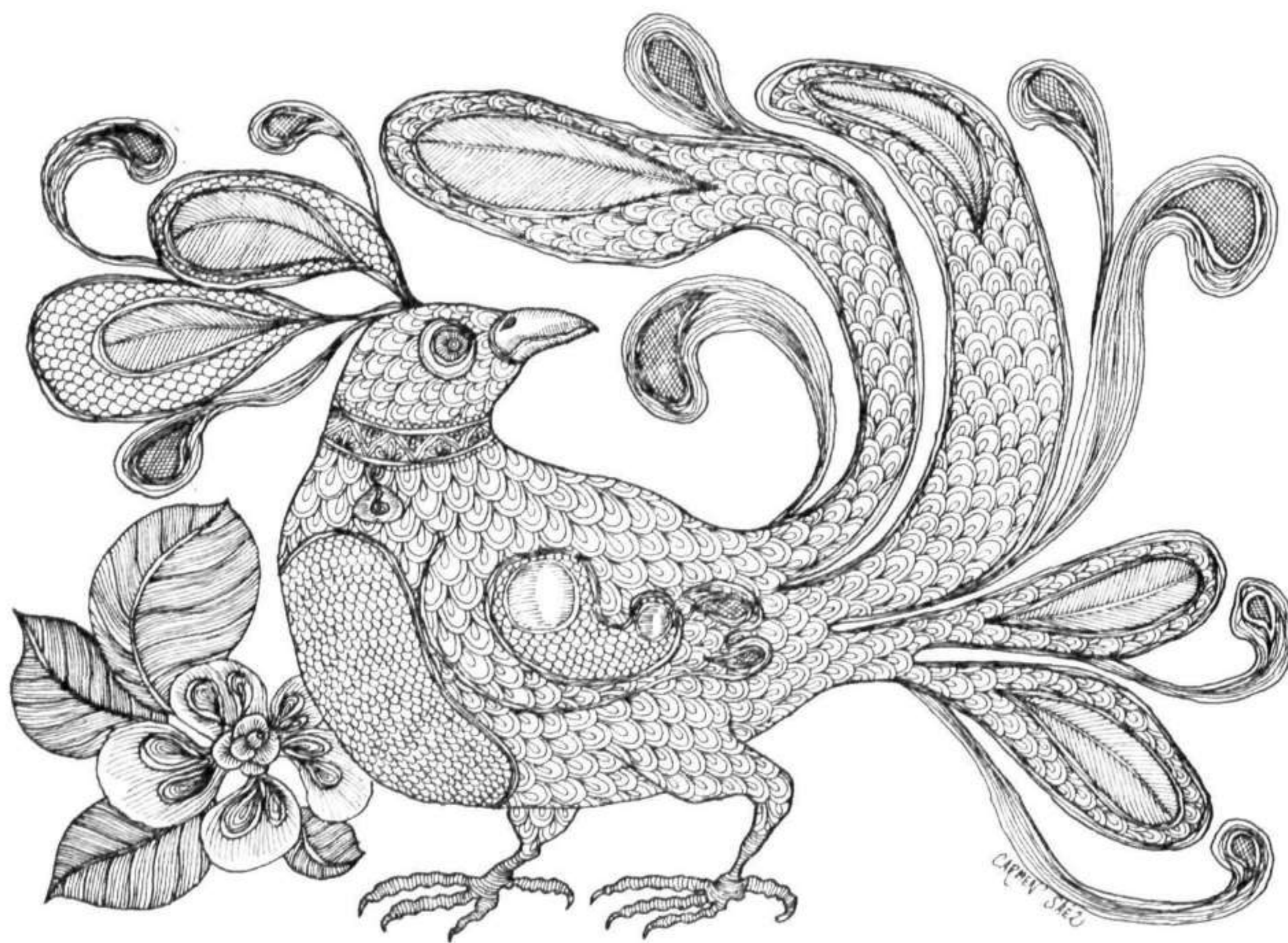
Frío, bueno, me inclinaba fuertemente por la hipótesis del frío. «Va a hacer frío—me dije—, porque aquí en Teherán hace frío.» ¡Era infantil y obvio! Entonces preparé mi pequeño bolso de mano, las divisas, mi ignorancia; y preparé también mis recuerdos, que si bien estaban relacionados con el frío, no dejaban de ser recuerdos y eran menos consistentes de cualquier modo que mis medias, dos pullovers o la pasta dentífrica. Mis recuerdos desfilaban como sombras o fantasmas, y si estaban relacionados con el viaje, eso era debido a un itinerario que debería repetir meticulosamente. Sí, yo iba a pasar, por ejemplo, por *Marand* con mi autobús... ¡Esos eran recuerdos!

Nevaba mansamente en Teherán. Una nieve que a medida que avanzamos se hizo más intensa. La calefacción del micro era relativa —poca—. Muchas

horas antes de llegar todos a *Marand* yo ya me había lanzado de cabeza en cierta lejana noche blanca y gangrenosa. «Ja —me comencé diciendo como en broma—, la historia se repite.» Y la verdad es que el viaje lineal hasta *Erz-o-Rum*, que la experiencia de ellos estipula en veintidós horas, duró esta vez cincuenta. Creí en algún momento con toda honestidad que no llegábamos. Mi compañero de asiento era un turco manso y más bien rústico que chapurreaba un poco de alemán. Había andado de camionero por casi toda Europa con sus famosos contenedores. Algunos de ellos parecían oxidarse ahí en la ruta (¡nada avanzaba!), pero él me los ponía por las nubes: eran todos... *su* contenedor. Y cuando el micro se atascó del todo por primera vez debido al avance incesante de la nieve, no se ahorró tampoco el jerigonzo: «Este Fahrer turco, bueno. Pero los volantes persas que paralizan la ruta, no buenos: abribocas —*schlaffen!*—.» Y se ponía el cincuentón las manos juntas bajo su mejilla de niño grande que duerme...

Aparte de unos pocos europeos, de algún australiano suelto, un canadiense, que viajaban todos separados, aunque bien al fondo, el pasaje era eminentemente turco: camioneros turcos que volvían todos desde Irán con sus carradas de plata. Era una hueste contenta, no diría radiante, pero sí radiosa, con sus aparatos nuevos rompiéndome las orejas y sus canciones trenzándose como moscas en aquel espacio acústico cerrado, ¡verdadera unidad sellada de estereofonía cacofónica! En eso íbamos cuando las luces, de repente, se apagaron. De a poco, las canciones también. Quedó únicamente un traqueteo suave como sobre azúcar molida.

Detesto el ómnibus, y prefiero el tren. Al micro yo lo eludo cuando puedo. Y aunque detesto el avión también, no hay aviones hasta Erzerum. No digo ahora que hubiera «debido», pero lo hubiera tomado. ¡Lo que yo prefiero es el barco! Supongo que en mi vida gané y perdí en todos



estos cálculos, ya que en definitiva son el avión y el tren los medios de transporte que más he utilizado. Porque aunque *mi* Mediterráneo, contrariamente a *su* contenedor o así lo espero, permanece acribillado en todas partes como una cacerola vieja, prefiero interpretar eso como una manía local y constituyendo meramente un ensañamiento exceptuoso. ¡En mi infancia yo creí que iba a ser el río Uruguay...! (En cuanto al automóvil, bueno, eso es elástico y depende ahí el asunto de las circunstancias y de con quien vaya uno. A Marand, por ejemplo, llegué con Rafiq y con Gholam.) O sea que detesto el micro porque me hace cabecear insomne y porque generalmente el cabeceo le hace el juego a mi vejiga y también mis piernas largas.

Por centésima vez me desperté. Esta vez la claridad era boreal. La nieve sobre las cosas, muy espesa, aunque perdiéndose a pocos pasos en la bruma. Hice cálculos ingenuos cuando confirmé la existencia de numerosos asientos vacíos. ¡Pensé en el desayuno! Tan seguro estuve de eso que, habiéndome formulado la pregunta me respondí que no, que yo no quería aún desayunar. Esperaría, sí. Había en el ómnibus el silencioso desmantela-

miento que se apodera de todo cuando se detiene en las postas —aunque recuerdo que no pensé en «posta» siquiera, sino puramente en un equino cuando queda amarrado a su palenque. O tal vez yo mismo amarré esa realidad para el lado que no era; yo todavía *poetizaba*.

Cuando ellos entraron, me despertaron. No entraron demasiado juntos, pero entraban. Temblaban todos como condenados y tenían la expresión desencajada. Me incorporé como resorte. No, todavía no era el desayuno, era otra cosa.

Ya bien entrados en la tarde no había habido aún ni desayuno, ni almuerzo, nada. Las radios nuevas cacareaban menos. No sé si a eso de las cinco estábamos ya cerca de Tabriz. Pero atascados. Era como un no llegar nunca a Tabriz. Curiosamente, también en aquel viaje de diez años antes había sido esa ciudad la meta cuando las cosas en el «Fiat» empeoraron. La coincidencia era pesadillesca y pasmosa. En cuanto a los del fondo, ellos jugaban trictrac...

Calculé que llegaría a Erzerum hacia el final de la semana. Me vi cruzado de brazos con mi trámite postergado, ¡qué fastidio! Sin embargo, yo tenía memoria traicionera: olvidé no tan-

to que habían adoptado el pan francés o el alfabeto latino sino, además, el día domingo. Son europeos en eso, o pretenden serlo... A mí los turcos nunca dejarán de asombrarme, habiendo estado siempre en un cruce de caminos, con Estambul en dos orillas que son dos continentes. Son gente de los dos lados y también de muchos otros: galos venidos del oeste, hititas trascaucásicos, mongoles del este y también persas aqueménides. ¡Son tribus cultas venidas desde el sur! Ahí gente tan diversa como los armenios, o aún los curdos, o los laz han tenido siempre sus problemas paralelos al movidizo juego de ajedrez de las fronteras y debido a esa cantidad de razas y de lenguas que justamente presionaron y aún presionan de manera inevitable. Para mí la «barbarie turca» recitada por Europa es en el fondo otra cosa: la eterna bola de fuego incandescente que nunca tuvo tiempo de cuajar, o, más simplemente, su dificultad de acomodación a una identidad fácil. Con los griegos, con los búlgaros, los rusos y con todos sus vecinos tuvieron siempre sus problemas. ¡Eso es actual! Turquía, hoy, podría ser veinte países. No es un pensamiento espeluznante si se tiene en cuenta

que la India de hace algunas décadas es, hoy, nueve. La búsqueda de identidades nacionales nos ha llevado a eso y a convertir en lenguas los dialectos. Es un movimiento que—Turquía o no Turquía—se expande y obedece a una ley como la de los gases en física. Seguirá costando sangre aunque, tal vez, de aquí a mil años, el hombre, que sobrevivirá, estoy seguro, termine dándose cuenta que lo que siempre tuvo fue su piel, un límite no más oneroso que su muerte personal, y que su país es su infancia, sin fronteras subsidiarias y que la búsqueda era *ahí*, de la piel para acá donde él era su única barrera frente al mundo.

Sí: todos a veces se quedaban—pero también pasaban y pasaban—. Estoy pensando en aquellas formidables cohesiones tuyas que caían en pedazos. Turquía tiene que haber sido desde tiempos antiquísimos una especie de vasto caravanserrallo cósmico. Y el hecho de que les llevarán los hititas la escritura bustrofedón constituye algo más que una metáfora: ¡toda una ironía con la cual hubieran querido estigmatizarlos para siempre! Esa escritura se lee de izquierda a derecha y de derecha a izquierda alternativamente. ¡Ellos la usaron! Leyeron un renglón a lo arameo u oriental, otro a lo griego. Después, un nuevo renglón a lo arameo...

Y la verdad es que yo también a veces me quedaba. ¿De un lunes a un jueves, por ejemplo? ¡Tal vez! ¡Yo pasaba y pasaba!

¡Yo no me acordaba para nada del detalle del domingo!

Mis recuerdos diversos del monte Ararat son los siguientes, en riguroso orden cronológico: 1) la noche aquella, espantosa y perdida ya en el tiempo en que las aguas nos bajaron: yo tenía por aquel entonces novecientos treinta años y después morí. 2) es la visión muy fatigada de dos hombres listos para el chaleco de fuerza, yo y Gholam, de un pico pequeño en la lejanía. El pico es contemplado desde una silla situada en la localidad de Dogubayacit. 3) una visión parecida a la anterior, aunque más

próxima y desde la otra punta del camino y con el monte despojado de casi toda su nieve. Estoy esta vez en compañía de un francés sin entusiasmo, sin aros en la oreja y que no es de Lyon. No hay silla, eso no se estila para el autostop. 4) esa es la visión desde la altura, desde el mezquino cuchitril del cielo, de algo que aún sigue llamándose Ararat y que consiste en un lunar con su agudo pico empolvado. 5) ídem, aunque con más o menos nieve. 6) ídem. 7) durante esa visita el Ararat cambia de nombre.

Yo recuerdo que fue Abdallah—no Ahmed, sino Abdallah—. Es una diferencia que podrá parecerle irrisoria al lector desde el momento que ambos nombres aparecen por primera vez aquí. Pero no es irrisoria, aun a riesgo pasajero de caer en algún plutarquismo estrábico. Ocurre que la diferencia entre ellos dos es incontrastable—¡no tienen ni punto de comparación!—. Mientras uno de ellos asumía un fatalismo en su pleno crecer de ortigas de los que habitan mundos blancos para siempre, el otro era una oveja negra. O—para emperrarnos menos—: mientras uno vivía el mundo como una fuerza que gobierna y no como belleza, el otro era una oveja verde... Me pregunto: qué hubiera ganado Ahmed con la pobre alternativa de dejarse gobernar uno por las cosas y aguantarse, ¿no...? Me consta inclusive que su aprensión personal no estuvo en ningún instante relacionada con la nieve ni la larga espera. Y si además se tiene en cuenta que cada pie izquierdo de nosotros debía pedir permiso al pie derecho para poder avanzar, y éste a la Nieve, Dios y cada una de las órdenes de avance volvían por la misma Vía, entonces Ahmed estaba más cerca de Dios también. Sí, en ese caso él tenía la manija, véanlo.

Ahora Ahmed está ahí, junto al Fahrer turco de Abdallah desde no sé dónde, tal vez Kabul, con su viaje a Sidney fracasado y habiendo invertido su último dinero en el avión que lo llevó de vuelta a Dehli desde Bangkok.

Véanlo bien: él es de Capadocia pero da por momentos la impresión de haber cruzado el Khyber a pie... Ahmed cambia las llantas—no, ¡ya no!: ahora baja a abrir el tanque de la nafta—. Lo cierra también. Está liberando con un trapo la visual del parabrisas. Además, se supone que debía recoger los baldes de las inmundicias que hay a cada pie de asiento, pero los baldes están limpios, ¡brillan sin que él haya alzado un solo dedo! Se supone que debía organizar las cenas hipotéticas, en las fondas, para nuestros estómagos reales. ¡No importa!: todo lo que hace Ahmed, todo lo que no hace, él lo hace o no con la sonrisa puesta mientras está volviendo a casa, a Capadocia, con horror, bien frustrado y bien mugriento, pero, sin embargo, impecable, conversando aquí, conversando allá, en sus dos lenguas y hecho todo un camarada universal. Es tan lenguaraz que hasta puede mantener conversación con gente de otros vehículos y estar al tanto de todo y estar más cerca de Dios. En la otra punta de sí mismo, sin embargo, siente que Dios lo ha abandonado. Y cuando más finge peor es para él... Los dos vuelven a casa, él y Abdallah: uno lo está haciendo con fastidio, el mismo fastidio que tal vez llevó. Pero tampoco Abdallah trae nada nuevo entre sus manos como no sea un poco de dinero... (¡La piel!, ¡la piel!).

Ahmed está sentado a mi lado. El nombre del monte aún no cambió. Podemos ver claramente los dos picos, el Grande y el Pequeño; permanecen ahí durante siglos y no se despegan de nosotros a pesar de la velocidad ahora normal. Yo calculo con mis herramientas de costumbre y mis dos ojos que si aún están ahí, es que no estaban tan cerca—¡yo creí que estaban cerca!—

Ah, pero... «están *tan* cerca», formulé. ¡Ya veo!: ¡están cerca! La verdad es que no se han movido para nada: bostezan, tal vez imperceptiblemente avanzan, tal vez flotan. Sus volúmenes enormes no pesan ya en el espacio, pero están deteniendo el tiempo. Es un magnetismo y una hipnosis, ya comprendo. Y aunque al segundo pico el ojo común lo ve apenas, ahí están los dos. Ya no sé si mis dos ojos están porque es como una puerta diferente que se abrió. Y cuando uno permanece así, «anclado», es porque ha sido deglutido ya, integrado y absorbido... No quisiera hablar de majestad, eso suena a reyes y demás inventos de los hombres... Diría, en cambio, que uno se ha *rendido*.

Abdallah viene a buscar algo desde su guarida de evasión, donde él está. Le muestro eso, el Ararat. Está cansado de verlo, le da frío, no le gusta. Dice: «El Agri Dagh no es *schön*».

«¿El qué?»

«¡Agri Dagh!»

¡Ese era el nombre!, Abdallah me lo gritó en la cara para talar el viento... Pero fue mientras él estuvo allá, junto a la puerta trasera del trictrac que Ahmed había aterrizado en su asiento, delicado. Desenredó en el espacio de unas horas la madeja de su vida, en inglés, y eso duró hasta el momento exacto en que nuestras tripas «se acordaron». Entonces retiraron repentinamente ellas los garfios de sus respectivos infiernos personales porque la hora de comer había llegado.

Ya en la fonda él se extravió —¿en la cocina?, ¿dando órdenes?— ¡Tal vez!, no supe más... Ahmed y yo permanecemos unidos por las tripas, así dicen que ocurre en los naufragios y en las islas desiertas.

Bilardo Salonu. Otelí. Así quedó la lengua turca después de su latinización. Mientras miraba distraídamente esos carteles en la noche solitaria y frígida, caminando todavía con confianza, porque no sabía, debo haber razonado al mismo tiempo que ni un ejército de los mecánicos más competentes podría dar ahora en

la tecla para subsanar esa avería lingüística.

De vez en cuando resbalaba un poco, y decidí andar más despacio. En medio de fantasmas rutilantes, siderales y que pasaban todos como balas, me di cuenta con espanto de que yo, personalmente, casi no avanzaba. Debo haber estado captando a mi manera la dimensión del frío erzerumiano. Me habían señalado el hotel con un gesto muy canchero de la mano, aquello parecía ahí nomás. Mediaba solamente el hecho, claro, de que no llegaba.

Aprendí muchísimas cosas durante aquella primera noche de mi llegada. Aprendí que los perros-lobo de pelaje gris o blanco que había visto antes merodeando sobre la espesa capa de nieve, en la ruta, y que parecían más lobos que perros, eran ahí en el pueblo muy mansos y parecían más perros que lobos. Aprendí que esa nieve finita, como azúcar, que se sujetaba tan fuertemente al suelo, era también dos nieves, del mismo modo que la visión del perro lobo era una doble visión. Y me di cuenta entonces, como quien remonta a la estratosfera o cae borracho, que únicamente la nieve que más vuela es la más irremediablemente ella porque no se funde ni se pega ni apelmaza, sino que queda libre y haciendo después aquellas dunas en las afueras. Y que es la otra, que se pega.

Los ancianos son allí más ágiles que los niños, creí entender, porque algunas experiencias de la vida les dan alas. Es cierto que Alá les da la nieve durante muchísimos meses en un solo año, y les da treinta grados bajo cero, que es bastante. El pueblo les brinda callecitas que suben y que bajan en invierno y en verano. Cuando el largo invierno confluye con las callecitas, éstas forman una especie de argamasa y crean pátina. La pátina es un barniz furioso que queda siempre puesto, y que se toboganiza. Y los viejos y los niños son campeones en el arte de arreglárselas con eso: utilizan una técnica muy simple que consiste en colocar el cuerpo en-

cima y dejarlo nomás ahí, vertical y quieto sobre la callecita a lo largo de kilómetros enteros.

Yo no soy un viejo ya —tampoco suficientemente niño—: yo me sentía más bien una especie de marciano.

Y marcial fue mi caída: todo de espaldas, derecho.

Comenzó a llamarme la atención la perfección de todo. Ellos me miraron desganados mientras mis naranjas se rajaban todas del paquete —¡y eran tan redondas que pueden estar rodando todavía!...—. (Y eso que eran naranjas de la zona de las luces como circo configurador de noches, conseguidas en pequeños boliches inundados de colores apilados, de salame, del ekmék y tantas otras cosas enterradas... Sí, ¿cuánto tiempo haría que yo no había probado pan francés?)

En el hotel, la acústica resultó tan formidable que cualquier ruido de otro piso se cuadruplicaba. Desnudo y cavernoso era. Ni una sola alfombra de colores, ni un samovar, ni un fuego. ¡Ni siquiera una estampita del profeta!, ¡no pegaba! Calefacción *central* tenía. Razoné rápidamente que el patrón puede haber sido algún vulgar yazidi, uno de esos curdos crueles que contrariamente a Saladino premeditó la omisión del fuego para no incurrir en la herejía de escupir en él... ¡Yo no estaba ahí, no me gustaba! Se me hizo en cambio emocionante estar afuera. De marciano que era yo crecí, medí mis fuerzas. Adolecí a pasos gigantes, quemé etapas. Me importaba tres pepinos darme cuenta de la realidad más verdadera: que mis pasos en dos piernas eran cortos. Eso no me entristecía. Y cuando obtuve mis botas nuevas que se adherían mejor y mis asuntos estuvieron terminados, me dediqué a comprar regalos. Había tiempo para todo, sin embargo. Hasta hubo tiempo para que la realidad, eternamente novedosa *coincidiera*: sí, ¡coincidió con todos mis recuerdos de todos los lugares chicos nunca visitados! —o así me pareció: el pequeño museo local «en refacciones».



Qué, ¿pudo haber habido ahí dentro alguna copia del Evangelio de Mike con sus caligrafías florales...? No, no es eso. Tampoco era el Topkapi por supuesto —aunque puede haber tenido cosas—. Me atajaron en la puerta abierta recién atravesada, ahí era todo lonas, escaleras. Esta vez parecía en serio... Las verdaderas «cosas», me entero, para mi consuelo y desconsuelo, las tiene sin embargo el Hermitage o están en Iérevan. ¡Rusia es así! De casualidad quedó un poco de Rubens para otros museos —Rubens, sí, ese gran pin-

tor social...—. Y todos aquellos libros infinitos que devoraba Voltaire, la oruga cuando estaba en casa cómodo, en pantuflas y aquel gorro de dormir de los grabados, están en Rusia. ¡Todo en Rusia!

Me compré un par de guantes gruesos —después compré otro par—. Compré una bufanda kilométrica y una capucha de lana, de alpinista, de esas que dejan en la cara un pequeñísimo espacio para ver. Y seguí comprando cosas —para ella, claro, aunque también para destinatarios no siempre definidos que se suponía que debían padecer el frío en la misma endemoniada proporción. Eran los regalos egocéntricos, supongo, de uno que sabe bien que en Teherán la nieve viene y se va al día siguiente, que es más bien chirle y pastosa y sucia y que nada tiene que ver con tanto guante de lana, pero que se olvida. Yo caminaba interminablemente —para mantenerme ágil y también para evitar, de paso, todas aquellas callecitas que bajaban—. Era un trabajo de locos. Cuando tuve que ir al banco a conseguir más liras turcas expedicióné, a lo Magallanes, con tal de no patinar mis veinte metros a la izquierda. Aprendí a «patinar» tres y eso fue todo. También en Alemania donde beben doce me planté en tres litros, en las Kellern... Sí, en esa especie de San Petersburgo pequeño, de novela rusa made in Turkey yo crecí hasta donde pude. Suelo detenerme en tres...

Tuve un capricho de pantuflas nada volteriano: ésas con el coquete en la punta que había visto tanto en Estambul y alguna vez había comprado. No tenían, y busqué con menos bríos. O tal vez al mismo tiempo yo buscaba y olvidaba por aquellos laberintos de piedra oscura peleados absolutamente con la escuadra. Del lado de la Chifteminareler Medresesi, cuadrupedizado, absurdo, estuve hundiendo las manos en la nieve para conseguir los fierros de un cerco enano. Esta vez ya me miraron. Calculé que si me quedaba dos

días más yo me terminaba haciendo popular. Pesé los pro y los contra. Patinaría que daría miedo y me pondría en contacto con la gente. Aprendería el turco fácilmente, y ni ella misma hubiera podido acusarme de abandono del hogar... ¡Por dos días solos...! No, su testamento estaba hecho—la ciudad se me moría en los brazos—. Frente a esa ruina selyúquida de lo que fue la Chifte Minare me di cita con un ser extraño, que era su notario celeste. El debe haber optado por no llamar la atención—por quedarse y disfrazarse—. No dije nada y esperé, yo estaba un poco fascinado. También del otro lado de la calle los minaretes de piedra parecían esperar. Qué, yo no sabía. ¿Tal vez aquel par de minaretes esperara desde hacía siglos, simplemente, a que sus dos suicidas que asegura la leyenda que los levantaron, hacia Dios derecho y sin mirar a ningún lado aunque roído el maestro por los celos, el genial alumno guacho ya, levitaran de vuelta de algún modo...? ¡Yo esperé un milagro, y vino! Con su voz, muy lentamente. El tenía acento de hechicero, una especie de esperanto reposado engarzado en español del Mío Cid, con hipos. Solamente cuando se percató de que le iba a resultar difícil, sus manos se agitaron, su mirada desesperó. *Acepté*, entonces. Eran sin copete. Y cuando quise pagarle resultó que me había rebajado casi todo. Entendí más tarde que era un poco tartamudo, él miraba todo el tiempo enfrente...



tierra una distancia verdadera o hasta crea una empatía. Y aunque el mapa grande de Mike era el Oriente Michelin que usaban todos, tenía, como todos, tachaduras, trazos: era un mapa personalizado y en el cual cierta ruta se abría paso dificultosamente como si fuera un destino.

En un mapa antiguo del francés Lailot (1700), el río Eúfrates pasa por Erzerum *directamente* y sin molestias y como si hubiera allí un puente. Es una especie de Guadalquivir sevillano... Más recientemente, Buckminster Fuller nos ha ofrecido algo distinto: la imagen de la tierra tal como es ahora—una especie de naranja dividida en cascos. Esos cascos son como barridas de una gran ciudad donde el cotidiano viaje al suburbio tarda igual que el París-Londres, donde dos casas tienen el mismo estilo estén situadas enfrente o no, y donde el diario de noticias, gran comadre, murmura sus secretos a los cuatro vientos como ha ocurrido siempre en conventillos, pueblos y tal vez con mayor celeridad... Mike sabe eso y no lo sabe; además, suelo respetar al diablo por diablo, aunque sea viejo. No era el caso por supuesto, él era imberbe. Qué, ¿surgió acaso la payada de mi mero saludar?, ¿pude

haber saludado, en efecto, en persa y no en inglés y entonces ellos me ignoraron...? ¡Tal vez!, pero no es todo... Y fue sólo tardíamente, cuando giró la payada ciento ochenta grados y se transformó en conversación, que yo pude darme cuenta que ese príncipe de Orgullo con su lápiz laborioso descansando en el bolsillo no era ajeno a mí sino nuevo ante sus ojos, tan flamante que ignoraba todo, por principio, y que creyó que un argentino persa mascullando debía ser desmontado hasta su último tornillo porque su cabeza inteligente estaba hueca y porque allí ya no había nada, no quedaba ni siquiera Nueva York o sería una Nueva York disminuidísima, por él, por Fuller, por nosotros, todo disminuido y transformado y sospechoso menos Mike, que tal vez pensó inclusive que hacer eso de largarse al Asia era terminar con las cosas, Greenwich Village o la droga consumida no en su cuna, las rutinas, el tránsito y sus padres que no sé por qué le zamalimo en mi mente como «buenazos de siempre», gente igual a todo igual para él allá, atrás, bien afuera y lejos de ese Michelin Oriente con el cual Mike, el Orgullosito, ya plantaba todo, ya Se Iba.

Conjeturo sin embargo que en el fondo él puede haber creído aún en guías Peuser... En tal caso iba a tener que dar el mundo sus cuatro vueltas carnero antes de que él «volviera» a darse cuenta—y esta vez por las buenas—que es muy raro que el pasado converja hacia el sitio exacto en que uno está; que uno lleva el hábito de sitios, circunstancias y ropajes, llámense bustrofedón en el museo, hojas secas en un libro o viejas cartas. Y que solamente entonces pueden pasar de largo sin decirse adiós esas dos rutas como en cierto modo ya ocurrió con este pasar mío por Tabriz, por Marand y por Tabriz, Agri Dagh y Karaköse y Erzerum. Y como si alguno de esos nombres hubiera simulado patéticamente relucir, nada más que para hundirse definitivamente en lo que ya no es.

DOS DIALOGOS Y UN MONOLOGO

ANGEL CRESPO

PERSEO Y EL COW BOY

(Loggia dei Lanzi)

COW BOY

Frágil muchacho, casi más doncella
que ágil efebo, ¿y tú fuiste capaz
de separar de un golpe esa cabeza
que —aunque horrenda— es al cabo femenina,
aun nido de serpientes?
¿Pudiste tú mirar
sin que te abandonasen las fuerzas
el busto de mujer que con tu espada
ibas a mutilar? Gran maravilla...

PERSEO

Todo cuerpo de hembra
al puñal y a la espada está dispuesto,
pues lo hicieron los dioses
nacer ya vulnerado
(mas no es, ahora, con palabras tales
y alegorías, como debo hablar);
y no, yo no miraba,
al descargar el golpe,
a sus senos, ni aun menos a sus ojos;
que no suelen los héroes
ser dueños de sus actos (cuando menos
si la ocasión es alta, y tan capaz
de orillar el olvido); mas los dioses
suelen guiar su mano mientras ellos
bajan los párpados y elevan
el filo de la espada.



Dibujos de Belmonte

Y nunca fallan, al golpear, los dioses.
No fue mi brazo quien guió a mi mano,
sino los sabios ojos de la diva
que, cambiando de nombre
—aun así—, suele a veces
visitarme (pues nunca esta cabeza
sangrante
dejaré de mostraros) para que persevere.
Pero la voluntad era la mía,
y son los inmortales de tal modo
que al querer aman más que a las resultas
del empeño del hombre;
y, así, un héroe
más suele valer muerto que alentando
a sus ojos, que ven lo que, ignorantes,
no alcanzamos a ver.

COW BOY

¿Quieres significar que aquellos dioses
tuyos así pagaban,
ingratos, con la muerte
a quienes incurrían en su agrado?

PERSEO

Oye: ser como dioses
es hermoso —y el héroe
es casi un dios—, pero despierta
sus celos y su amor. Toda moneda
tiene dos caras, y el amor
—don de los inmortales—
al mismo tiempo compra eternidad y muerte.
No vive y muere el hombre
para su estatua nada más, pues luego
que el escultor modela el simulacro,
si el destino no muda la corriente,
se seca el cauce: ya no hay río.

COW BOY

¿Pero te destruyeron
a ti los dioses, y aún defiendes
su injusto juego?

PERSEO

Mira,
los dioses —como todo
cuanto es— nunca acaban;
y no eran míos, pues, aunque lo ignores,
también guían tus pasos

o bien te acechan para verte
caer. No la soberbia
aman del hombre —y, tras aquella
ocasión inmortal,
yo fui más hombre y menos dios.

Confieso

que, tras matarla, huí de sus hermanas
invulnerables; pero siempre
abrazado al trofeo. Y eran ellos
quienes me dieron miedo y ligereza.
Y no me deshicieron; mas al ver
a Andrómeda amarrada
a la roca (una espuma
rosada y rubia parecía) tuve
que matar a aquel monstruo vigilante
con mis oficios de hombre,
pues nunca lograría mi despojo
asustar al terror. Y ya los otros
se limitaron a mirar
o a volver la cabeza; que no es bueno
prostituirse al hombre.

COW BOY

¿Y

ya se desentendieron
de tus empresas? ¿Vale
la pena confiar en tan volubles
númenes?

PERSEO

Sí. La vida
¿no es voluble también? ¿Y acaso tú
no la amas? Pero ellos sólo ceden
al oráculo, y saben
que ante sus leyes, que caprichos
parecen, y no son
sino necesidad, el mismo eje
del mundo se doblega. Yo no fui
excepción —y entendieron
y se desentendieron de mis pasos,
pues no niegan ni afirman el destino.

COW BOY

No entiendo tus palabras,
hijas, sin duda, de unos tiempos
oscuros, como el bronce
desde el que hablas.



PERSEO

Sabe

que el tiempo nada cuenta,
sino el alma del hombre, y ésta es
como el espejo que recibe
o no la luz, pero su rayo acecha
siempre, y siempre se esparce
por la arena y la nieve.

Mas los dioses
—y quienes ya comparten sus festines—
son sus seguras víctimas.
Yo no creía que los juegos fúnebres,
encendidos para otro,
fuesen por el que, padre
de Dánae, yo había de alcanzar
con la fatal atlética
emulación; y el disco
ensangrentó sus canas. ¿Era
el regalo de un reino
de parte de los dioses? Ya Atenea
lucía entre sus senos la Medusa
y lucía en mis ojos el oro —y la rosada
espuma— y ese reino
lo rechacé. El destino
puede ser reo, pero puede el hombre
sus dones despreciar. ¿Tú no sabías
que un fruto de injusticia, aunque se llame
don de lo alto, debe
ser rechazado por la misma mano
que lo hizo madurar?

COW BOY

Pero eran tres hermanas
y tú sólo atacaste
a la mortal. ¿Qué otra
recompensa esperabas? Si tu raza
no fue capaz de administrar los dones
—y por eso está muerta—,
¿cómo te atreves a decir, oh frágil
héroe, que rechazaste o consentiste?

PERSEO

La Gorgona es la ira
o, si tú quieres, la soberbia
que petrifica; y ya la estás mirando.
Sólo dos razas hay:
la de los dioses y la de los hombres,
y ambas son inmortales;

mas la inmortalidad de la segunda
la ganan para ella sus mejores.
El reino rechacé, mas no la vida
inmortal.

COW BOY

Y ahora, bronce,
tal vez no más, recuerdo
salvado de milagro, o bien figura
de un espejismo, ¿sueñas,
quieto en tu pedestal, eterno nombre?

PERSEO

Muchacho —yo no sé
si fuerte o frágil—, sigue,
no turbes mi silencio,
y que tus semejantes te den nombre
—como a mí me lo dieron—
según huyas o no de mis palabras.

ODIN Y LA RAGAZZA

ODÍN

¿Y, entonces, no me temes, oh esbelta,
si, en la noche
perdida —¿mas de dónde o a dónde
vienes o vas?—, mi capa
seca la hierba en torno
a tus pasos?

RAGAZZA

La hierba
hija es del sol, y siempre le devuelve
su color, tras mustiarse; y su destino
nadie puede mudar. Un mortal hubo
aún más feroz que tú que, en palafrenes,
corceles y potrancas
caballero, entendía
su verdor arrasar. Y le vencimos.
No voy ni vengo, pues el tiempo es
el que viene y se va: con él, los dioses
y los monstruos, esclavos
de sus caprichos, nos visitan y huyen,
pero suelen tornar.



ODÍN

¿Quién te asegura
que tu verdad, que ciega,
no miente? Si a las plantas
de un inmortal y su doble caballo
nada hay a detenerlas, y si los
giros del cielo por virtud cambiasen,
¿quién le impide seguir,
o más bien no le veda
volver atrás?

RAGAZZA

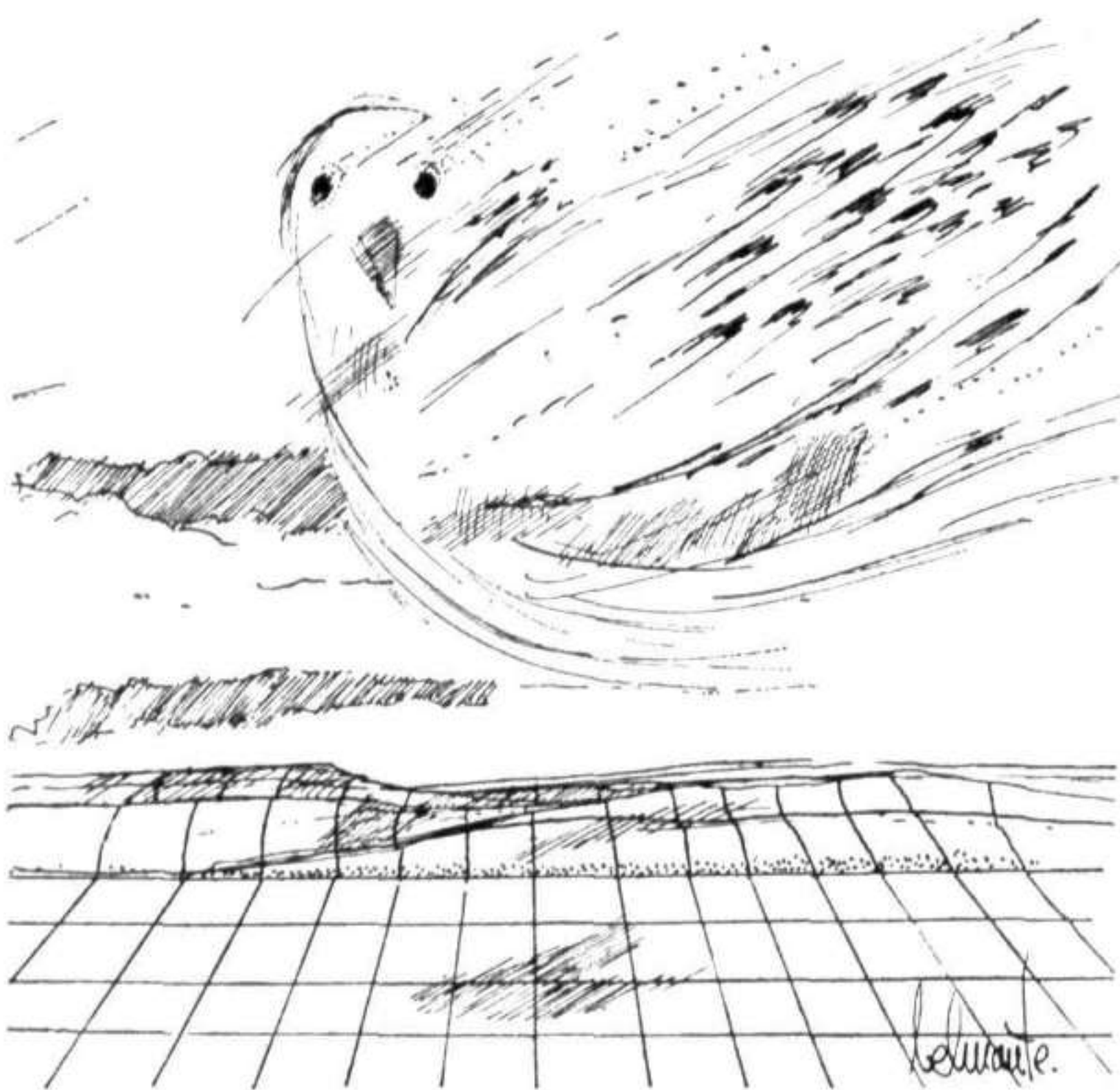
Dos suertes de verdades
conozco: unas engañan y otras no. Las primeras,
que no se entregan, pueden
cegarlos—tú lo sabes, forzoso polifemo—,
mas las otras no cesan
y ellas son la virtud. No el pan se amasa
de otro modo que haciendo
repetir a las manos y a la harina
el mismo gesto y resistencia igual.
Que no excederse, sino hallarse, es
el oficio del hombre—y es hogaza
y horno ardiente su espíritu.

ODÍN

Pero llamado el hombre está
a ser más que hombre, ¿y
con qué leña sus fuegos alimenta
si no es con haces cada vez cortados
en más altas laderas?

RAGAZZA

¡Ay, la sombra
que proyectas se adensa más y más
ante tu rostro, y ocultar pretende
tus cicatrices! Pero cada día
un desengaño, una caída, el hielo
de toda madrugada, y el calor
de cada beso, el agua
cuya profundidad es desvarío
a nuestro anhelo, el humo
que en la altura se borra, la paloma
cuyo aletazo apaga
nuestra única candela,
cayendo van y alimentando vienen
dentro del hombre el fuego que maltrata
o sus hogazas dora. No es preciso
malgastar hacha o manos
en laderas abruptas—ni subir con el haz
a cuestras—, pues la voz



del cielo (ya en la pira)
prohibirá el inútil sacrificio.
Nuestro oficio no es
deshumanar: sólo los dioses
dan de gracia los dones inmortales
—y únicamente a quien
se hunde en su centro, con afán parejo
al que a la estrella en su centro mantiene.
Y eso es el hombre.

ODÍN

Mas, quemada
y ya casi gacela nocturna, ¿no hay un eco
en tu interior para mi eterno nombre,
que significa frenesí?

RAGAZZA

Conozco

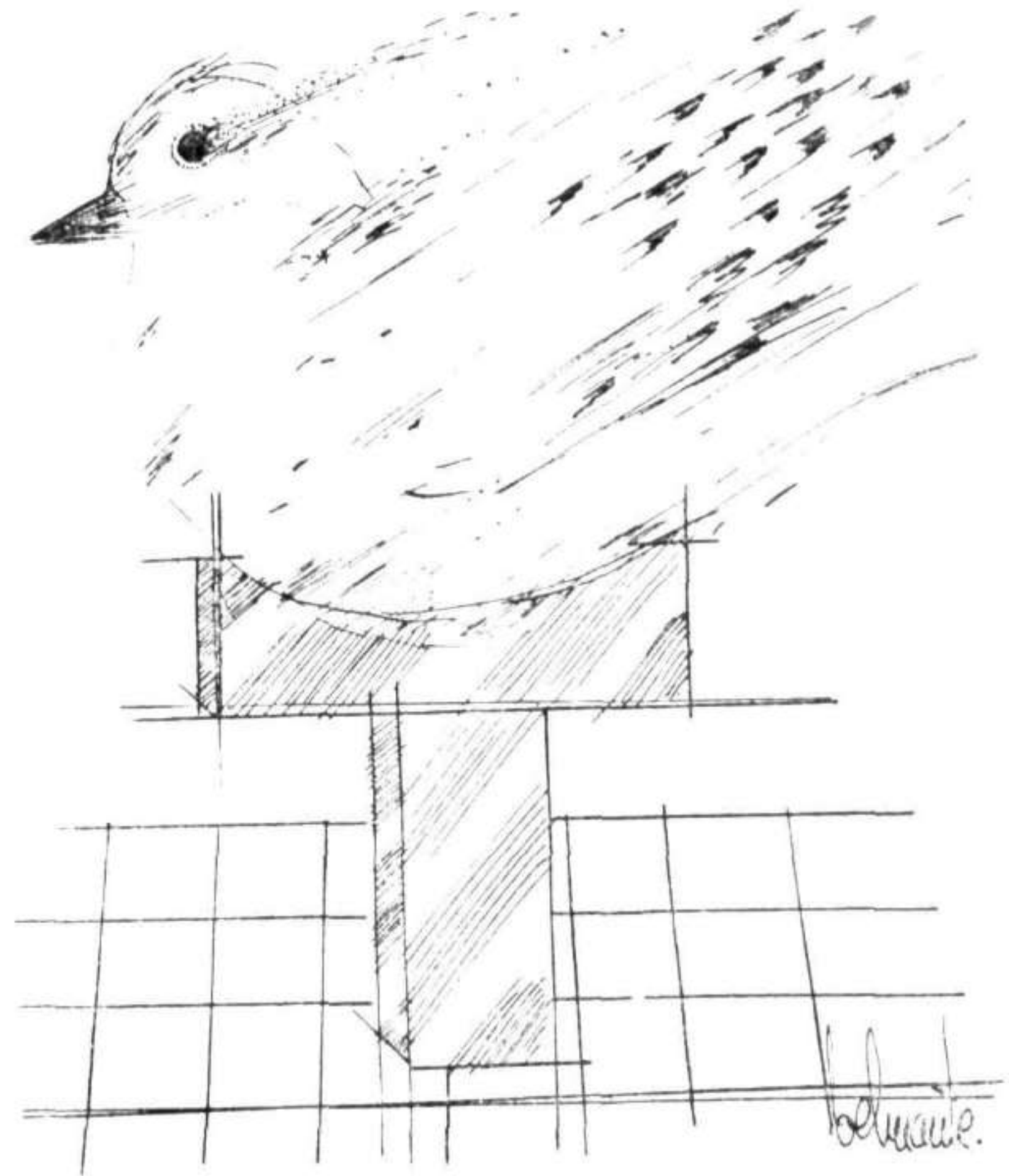
que eres Odín; tus negros confidentes son
inescrutables nuncios donde crece
el limonero, cuyos frutos de oro
suelo abrazar entre el pecho y los brazos;
y mi color es fruto de la estival caricia
con que el eterno sol
dora su piel. No el frenesí,
no la hibris, que maldicen mis númenes,
me habita; sí el deseo,
que es como lluvia con calor de llanto
y de sonrisa. Dolor y alegría
cabén bien en el mundo,
y es el peso del hombre el capaz —y tan sólo—
de elevarse a los astros.

ODÍN

Calla, oh raposa,
amarga simiente del fuego:
no, no caigas
en el prado en que pacen
los caballos que arrastran,
con sus óctuples pasos,
los broncíneos carros. No esa hierba envenene
sus nervios, que se pliegan
a mi voz.

RAGAZZA

Retrocedes. Tus ojos,
que temen a mis senos quemados, no me espantan.
No temas
la plenitud viril, que se atreve a mostrarse
en mis labios salinos
y mi vientre frutal.



BILAL

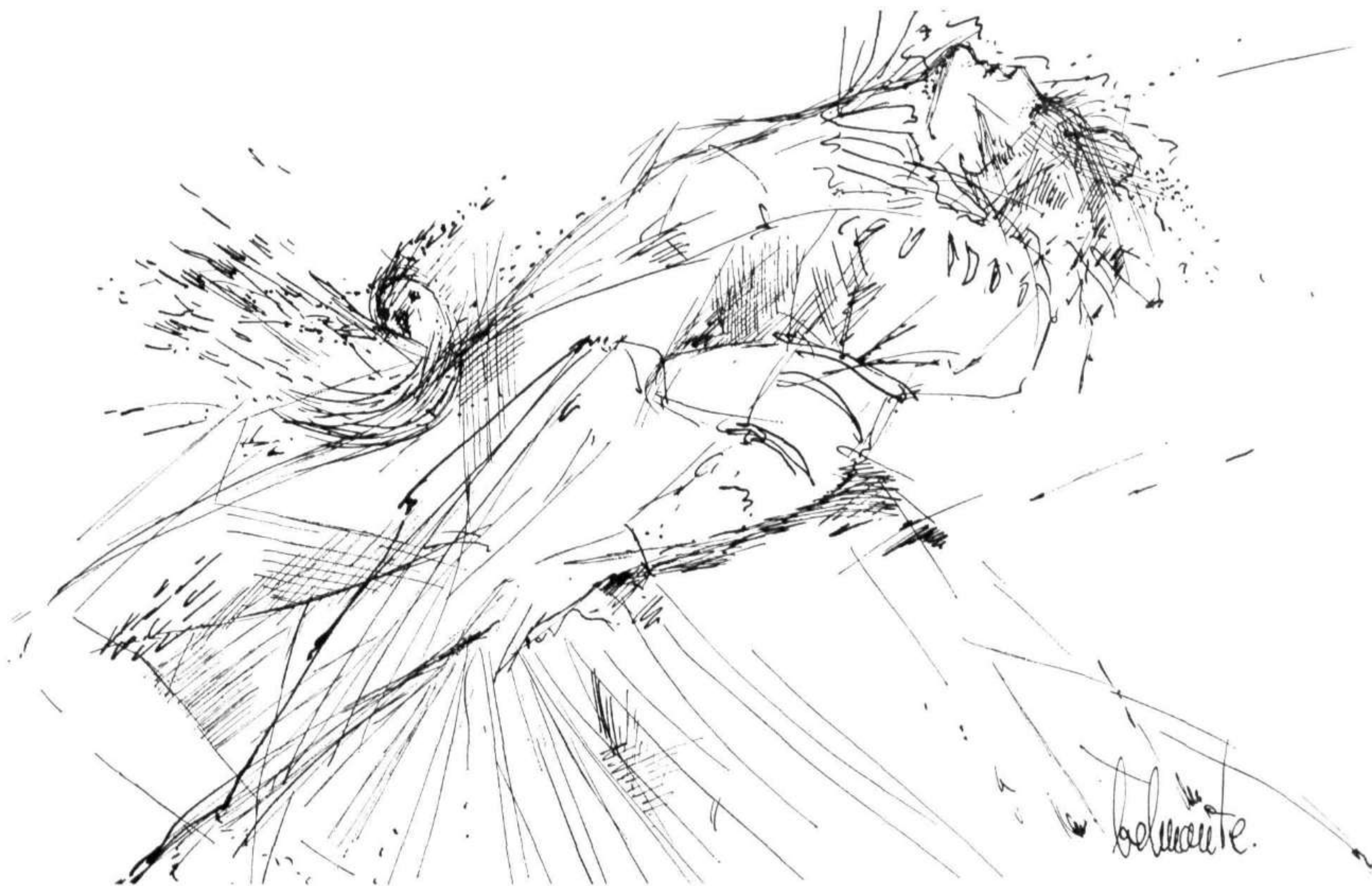
(El primer muslim que hizo de almuédano)

Lo he visto. Soy un hombre
sencillo, un artesano
hábil para el adobe y para hacer
que el agua llegue —y es tan parca—
al bancal soleado, y las raíces
inunde con su paz; para el camino,
un camellero que estrenó su voz
susurrando sus órdenes al terco
y pródigo animal; para el amor, muy joven,
o de hembra o de varón, distintos ritos
supe urdir. Soy un hombre
sencillo, no sabría
inventar tanta gloria. Si la guerra
que hice por mí y hago por él ahora
pide mi sangre, se la daba y doy
sin acordarme del dolor. Un fiel
sin imaginación, y yo lo he visto,
pues no exige el milagro imaginar
sino inclinar la frente, iluminada
por su imprevisto fuego.

Siempre, al cantar el gallo
en las bardas, los ramos de la higuera
o la piedra careada, ya mis manos
estaban limpias, la herramienta ya
cantaba vida o muerte; yo miraba
siempre con ironía familiar
al ave, a su avidez
de nuevo día, que en mis manos era
masa y calor haciéndose ya pan.

Y un día, ante estos ojos
por sombra ni por luz nunca burlados,
el pájaro creció, no como aumenta
la tolvanera, con la arena en ciernes,
o la tromba marina con la sal,
sino igual que una voz
que cantando estuviese, y en un coro
se transmutara, que arrastrando al ánimo
en su seno lo hiciese oído y voz.

No un espejismo las columnas de oro
transparente, las plumas
color de aurora, atardecer y llama
fría, ni aquellos ojos
como escudos heridos por el sol,
ni las alas que alzaba y abatía
con majestad, me parecieron; pues



el cielo se había abierto,
y una luz descendía que tocó mis labios
y yo empecé a llamar
a la oración, y comprendí llorando
haber visto al que mora junto al trono
más alto, y sin cesar canto y silencio
de otros ángeles y él pone a sus pies.

Y mi voz, como el centro de una luz,
o como irradiación de muchas aguas,
fue inundando los campos, y hasta el mar
iluminó —y hoy somos
como la arena que,
siendo la tierra, viaja con el viento
y es otra vez camino al posarse, pues es
la arena, no
alma del mundo, levadura sí
—la incorruptible arena.

Ahora estoy medio ciego, mas no sombras
sé que —al oír mi canto desde el alto
mirador— se arrodillan, sino cuerpos
que la vida y la muerte se reparten
sin elegir, y no son espejismos.

Yo moriré, y tan sólo ha de quedar
mi nombre, y la inflexión
de mi voz en las voces
que no he de oír.

El gallo era de plata
y el color de su cresta lo olvidé.

CARNE PARA EL ESPIRITU

JAIME DELGADO

A don Ireneo le habían llamado siempre así: don Ireneo, y no porque fuese un hombre terrible o de respeto, que él era tan manso y pacífico como su nombre, sino porque desde la recepción de su título de Bachiller —«Superior», como él agregaba siempre—, con sus dieciséis años recién cumplidos, parecía una persona mayor. Como tal vestía, como tal hablaba y como tal se detenía, cada diez pasos, en su vespertino paseo por las afueras de la ciudad.

—Lo que sucede, querido tío —engolaba la voz desde que se licenció en Derecho por la Universidad Central—, es que tú vives y has vivido siempre en excesivo contacto con la naturaleza; de un modo, por tanto, algo primitivo y elemental...

—¡Qué me vas tú a decir! —cortaba, despectivo, don Luis—. Te he dicho ochenta veces que la vida, esa vida que tú llamas elemental y primitiva, enseña mucho más que los libros. ¡Si yo te contara, que ya te contaré!...

—Bueno, bueno, don Luis, no empiece usted, porque le temo —terciaba don Leonardo, el párroco, hombre tan avisado como voluminoso.

—Usted a callar; que usted, pese a su estado, ignora de la misa la mitad. Y, además, ¡qué va usted a decir del espiritismo!... Aunque sólo fuera por obligación...

Y el diálogo derivaba indefectiblemente hacia otros derroteros, no sin alguna contundente frase final de don Ireneo, que su tío escuchaba con una sonrisilla entre irónica y conmisericordiosa. En aquella ocasión, al gesto acompañó una orden:

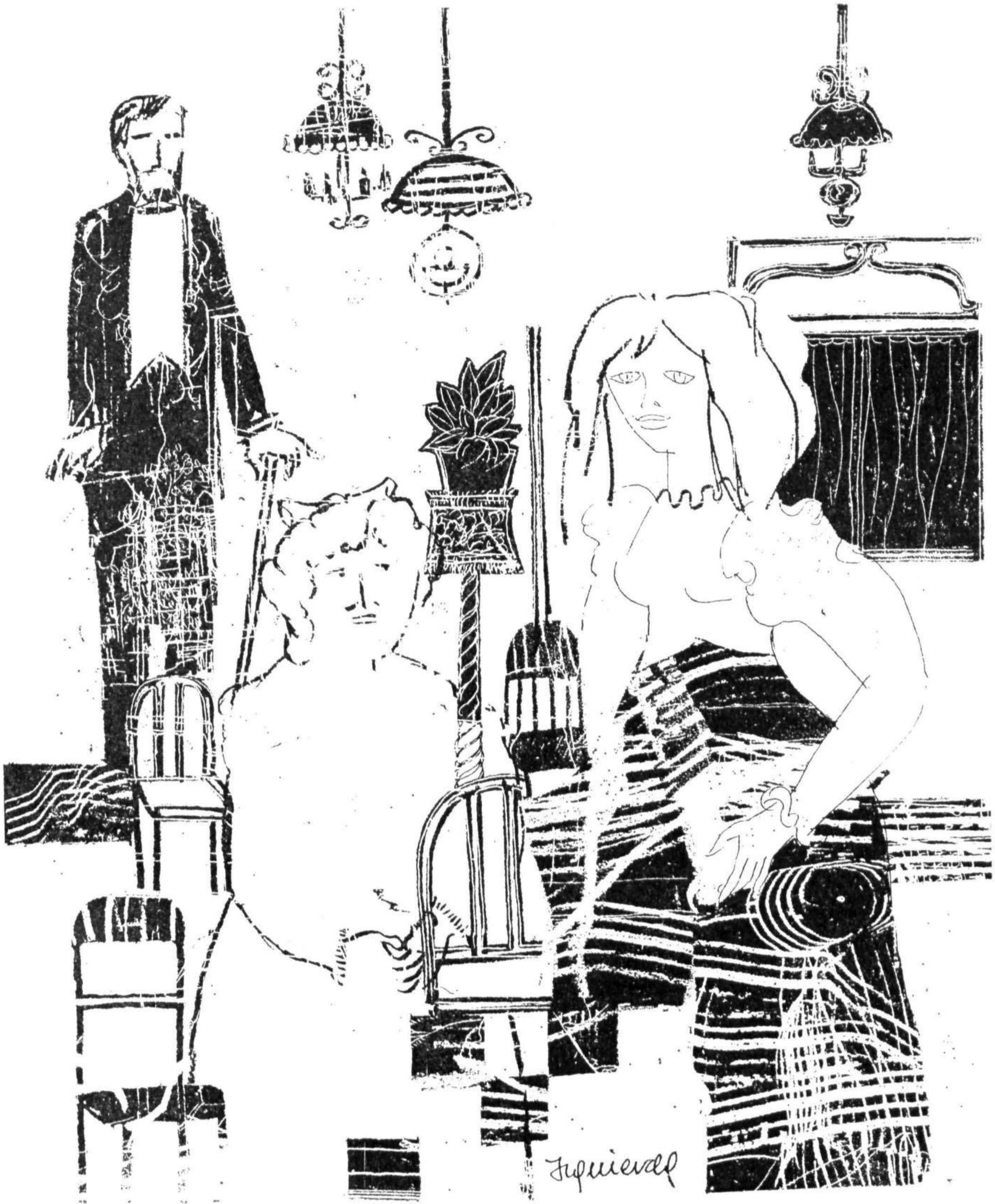
—Bueno, niño —lo de «niño» con cierto retintín que exasperaba al sobrino—, vamos a visitar a Clotildina, que ella y su señora tía nos esperan a tomar el chocolate.

Don Luis había decidido que su sobrino único, a quien cuidaba como a un hijo desde que quedara huérfano, se casara con Clotildina, espléndida criatura de veinte años, de grandes y profundos ojos verdinegros y, por la poca que enseñaba, de piel dorada como los trigos maduros. La chica, también sobrina única, tenía, para añadir a sus encantos físicos, una más que desahogada posición económica y una inteligencia y un genio poco comunes.

A «la señorita Clotilde», como ceremoniosa y un poco ridículamente le llamaba el joven don Ireneo, no acababa éste de caerle en gracia, pero admiraba su porte distinguido y, sobre todo, sus apellidos, linajudos de segunda clase. Sin embargo, el fino sentido del humor de la muchacha le impulsaba, con impulso incontenible, a cortar toda insinuación amorosa de don Ireneo con alguna frase punzante, que tenía la virtud de dejar al galán tan confuso como entusiasmado. Pero allí estaba la tía para llamar a juicio a Clotildina y hacerla ver el brillante porvenir social que le esperaba del brazo del joven abogado.

—Eso sí, tía. Con lo engolado y tonto que es don Ireneo, no dudo que llegue a ocupar un puesto importante en la política.

—Pues déjate de pamplinas y hazle caso. ¿Te imaginas la vida que íbamos a darnos con tu dinero y su posición? Ahí le tienes, con sus veinticinco años ya es teniente de alcalde.



Fiquier

—Sí, tía. Pero tener que aguantarle todo el día y, encima, toda la noche...

—¡Niña! ¿Qué expresiones son ésas? ¡Valiente descoco has aprendido en Francia!

—Por Dios, tía, no seas tan mal pensada. Además, lo que he dicho tiene poco que ver con algunas de las cosas que enseñan en París.

Y se quedó callada recordando lo que su amiga Yvonne le contara tantas veces y que ella no acababa de creer, pese al testimonio personal aducido por su compañera. «Al fin y al cabo—volvió a pensar—, tan malo es calumniar o desear la muerte, como Yvonne decía.»

El chillido del timbre y la inmediata entrada de los señores de Rumagosa en el saloncito sacaron a Clotilde de sus meditaciones. No acababan de sentarse los recién llegados cuando don Luis entró seguido de su sobrino; ceremonioso éste, jovial y picante aquél, como siempre que tenía la dicha de enfrentarse con Clotildina, que aquella tarde había bajado ostensible y atrevidamente el escote de su vestido.

—Vas a coger un constipado—le había dicho su tía.

—No te preocupes—replicó ella—. Voy a dejarme el pelo suelto y me tapará la espalda.

—Pues es una lástima que no tengas barba, hija.

—No sé cómo iba, entonces, a impresionar a don Ireneo.

—También es verdad.

Y la cosa no había pasado de ahí.

Ahora, los efectos del modelito bien a la vista estaban. Don Ireneo acertó a disimularlos bajo la solemnidad de su saludo, apenas traicionada por una mirada furtiva a la parte baja del cuello de Clotildina, que ésta cortó en seguida con leve y socarrona tos. Pero el tío no tuvo inconveniente en celebrar a media voz aquellos encantos mientras su sobrino proseguía la ronda protocolaria.

—¿Cómo estás, hija mía?

—Bien, ¿y usted, tío Luis?

—Era una exclamación.

—Entonces—replicó la joven entre sonrisas—suprima usted lo de hija, porque si no va a sonar feo.

—Ya sabes, querida, que los espíritus me han enseñado a no tener prejuicios.

La conversación se hizo pronto general y polifacética. El señor Rumagosa manifestó su preocupación por la actitud del Káiser, y don Ireneo, traicionando a su nombre, afirmó enérgicamente que España debería seguir su antigua y tradicional postura de cerco a Francia, a lo que Clotildina alegó que su majestad se mantendría neutral, pues no en balde se llamaba Borbón y Habsburgo y estaba casado con una inglesa. Don Luis apoyó

esta tesis, pero razonándola mediante un argumento que a todos pareció sorprendente, pues se basaba en el carácter de guerra civil que tenía, según él, todo conflicto entre naciones europeas. Don Ireneo estuvo brillante en sus intervenciones, espoleadas por la atractiva belleza de Clotildina, que llegó a escucharle, a veces, con entusiasmada admiración, sólo entibiada por algunos comentarios y por todas las miradas que don Luis dirigía al pecho de la muchacha. La reunión tuvo, por lo demás, un feliz resultado en orden a los planes de los respectivos tíos de los respectivos jóvenes: éstos, a propuesta del tío Luis, se despidieron tuteándose.

—Claro, hijos míos—subrayó la tía de Clotilde—, con una amistad de tantos años...

Al día siguiente, en la habitual tertulia del Café de la Unión, don Ireneo estaba exultante de alegría e inusitadamente optimista y hasta gracioso. Su tío le observaba con visible contento y una actitud como de frotarse las manos del alma. «La niña—pensaba—le ha trastornado. ¿Y a quién no, con esas curvas y esos ojos? En fin, a éstos los caso y todos ganaremos.»

—Don Luis, muy pensativo está usted hoy.

—No, no—volvió el aludido a la realidad inmediata—, es que estoy pensado el modo de convencer a mi sobrino para que nos acompañe en la sesión de pasado mañana. Porque es que éste—señalándole—es muy listo y tiene un gran porvenir, pero de la vida sabe muy poco.

—Ya te he dicho, querido tío—intervino don Ireneo—, que esas cosas del espiritismo son sandeces o, en el mejor de los casos, pasatiempos inútiles...

—Por eso, por eso. Como son inútiles, no son dañinos.



—Pero es que yo no creo en ellos. Esas cosas sólo sirven para engañar a los ignorantes, de los cuales está, por cierto, muy sobrado nuestro país.

—Digo yo, don Ireneo —terció don Segundo, procurador de los Tribunales—, que, salvo el más ilustrado parecer de usted, si no cree en el espiritismo, mejor para que asista a una de nuestras sesiones. No le hará ningún efecto.

—En eso tiene usted razón, sí señor. Pero lo que yo no tengo es tiempo para perderlo en chiquilladas.

—Pues mira, niño —dijo el tío—, a la próxima sesión asistirá la tía de Clotildina, y la propia niña me ha dicho más de una vez que le gustaría.

—No puedo creerlo.

La sesión se celebró, en efecto, y nada menos que en la propia casa de Clotilde, con asistencia de ésta y de su tía. Cuando don Ireneo lo supo, poco le faltó para morir de rabia y también de celos, porque don Luis, su tío, había estado junto a la muchacha y cogidos de la mano, como mandaban las reglas espiritistas. Pero el acto le había servido al tío para algo más que ese inocente

contacto carnal con la que ya llamaba su futura sobrina. Se evocó, por idea de don Luis, a los espíritus de la madre y de la abuela materna de Clotildina, cuyas voces, al par que impresionaron vivísimamente a la hija y nieta, que quedó hecha un manojito de nervios, revelaron algunos detalles desconocidos del cuarentón tío de Ireneo; por ejemplo, que la niña tenía unas tierras harto productivas en un pueblo cercano y que la propietaria era de temperamento aún más fogoso de lo que su propio aspecto traslucía, pues había tenido ciertas relaciones —«un simple flirt», confesó ella— con un muchacho —«bueno, no tan muchacho», aclaraba— francés llamado Gastón, detalle éste que el tío Luis se guardó mucho de contar a su sobrino, como así lo cumplió, no sin antes venderle delicadamente el favor a Clotildina.

Las demás novedades fueron, sin embargo, suficientes para derribar los últimos baluartes antiespiritistas de don Ireneo, quien, con las debidas precauciones y cautelas —porque «qué dirían en el Ayuntamiento»—, asistió puntual y entusiasmado a otras reuniones.

Cinco meses después, el diario local *El Progreso de la Tierra* publicaba una larga nota de sociedad, a tres columnas, que, bajo el titular «Aristocrático enlace matrimonial», empezaba así: «A primera hora de la tarde de ayer tuvo lugar, en la capilla reservada de nuestro templo catedralicio, el matrimonial enlace de la distinguida y bellísima damita de nuestra sociedad señorita Clotilde Sánchez y de Ilata con el joven e ilustre juriconsulto y primer teniente de alcalde de nuestro excelentísimo Ayuntamiento, don Ireneo Pérez de los Alamos de Claris de Tejadilla y de la Ferrán, perteneciente, como es sabido, a la Casa marquesal del Rebollo.» A la ceremonia religiosa, oficiada por el señor obispo, y al subsiguiente banquete nupcial había asistido toda la buena sociedad ciudadana y muchos parientes del novio, que residían en la capital del reino. Los recién casados, despreciando los alarmantes rumores de guerra, salieron en viaje de bodas a París y «otras capitales del extranjero».

Pasados diecisiete días desde su boda, los nuevos esposos tuvieron que regresar precipitadamente a la ciudad, no por la guerra, que no llegó a estallar entonces, sino por las graves noticias recibidas por la pareja. «Tía grave ataque corazón stop conviene regreséis stop abrazos Luis.» Emprendieron el regreso inmediatamente y llegaron cuando la quebrantada salud de la tía presagiaba un desenlace fatal. La pobre señora no resistió, en efecto, el segundo ataque, que le sobrevino tres semanas justas después del primero. Clotilde y don Ireneo quedaron, pues, solos —con una vieja criada, la cocinera y la doncella— en la amplia casa —tres plantas y se-

misótano para vivienda del servicio—de la nueva señora de Pérez de los Alamos.

—Ahora, tío Luis, es una tontería que vivas solo.

—No, hijita, y conste que yo por vivir cerca de ti haría cualquier cosa.

—¡Pero tío, qué cosas dices!

—Es una broma, hombre —con mirada expresiva a Clotildina.

—Broma o no —mirada de respuesta—, te vienes con nosotros.

—No, querida. Muy agradecido, pero no. El hombre es un animal de costumbres, y yo, a mis cuarenta y nueve años, tengo las mías muy marcadas.

—Pues antes vivías conmigo y no pasaba nada.

—¡Toma, claro! ¿Qué iba a pasar? Pero precisamente por eso, como hemos pasado juntos más de diez años, ahora estoy estrenando independencia. Pero, eso sí, os visitaré con frecuencia e incluso me invitaré a comer y cenar varias veces por semana.

—¿O es que piensas volver a casarte? Estás en la mejor edad.

—¡Qué disparate, hija mía!... Hasta que no dejen casarse por lo criminal...

—Tío, por favor, no sigas en ese tono o tendré...

—Bueno, bueno... Lo que te digo —a ella—: carece de sentido del humor.

No hubo modo de convencerle. Las dos casas estaban cercanas, sobre todo por detrás de la de Clotilde, cuyo jardín sólo estaba separado del jardín de la del tío por una estrecha callejuela, de la que bastaba recorrer cuarenta metros para alcanzar un viejo portón, siempre cerrado, que daba paso a la finca de don Luis.

—De todas maneras —insistió don Ireneo—, quizá tengas que venir con más frecuencia de la que deseas, para acompañar a Clotilde.

—¿Qué? ¿Qué quieres decir, Ireneo?

—No, nada, nada de particular. Es que, como sabéis, la marcha política del país hará que dentro de poco se convoque a elecciones y he decidido aceptar un puesto en la candidatura del Partido Liberal. Ello me obligará a frecuentes ausencias durante la campaña.

—¡Ah, bueno, bueno! No te preocupes, querido sobrino. Yo, en tu lugar, no me tomaría esa molestia, porque van a ganar los conservadores.

—¡Qué necio optimismo el vuestro, tío!

—No; si no es cosa mía. Lo ha dicho don Rufino, que es el que manda de verdad. Y luego, por si algo faltara, está el turno.

—¡Qué turno ni qué zarandajas!... En fin, no puedo ser más explícito, pero te digo que eso va a terminarse no tardando mucho.

El diálogo político no llegó a discusión. Las convicciones de don Luis en ese campo no pasaban de oponerse por sistema a las ideas de su interlocutor, quienquiera que fuese, y su sobrino, que le conocía bien, no se prestó entonces, ni se había prestado nunca, a seguirle el juego. Por otra parte, don Luis tampoco abusó, en aquella ocasión, de su temible ironía y se limitó a pedir una baraja —«eso lo dirán las cartas», afirmó muy serio—, que su sobrina política le entregó en seguida con un «Sí, sí, ¡qué divertido!», suficiente para destrozarse la tímida resistencia iniciada por el severo diputado en ciernes. El orden de aparición de determinados naipes y palos —reyes y bastos— y su especial colocación motivaron —según explicó confusamente— el cambio de opinión de don Luis —«Pues mira, rectifico. Veo que es muy probable que salgas»—, que hubiera satisfecho plenamente a don Ireneo si su tío no le hubiera acusado —con base en las cartas— de tener cierto carácter de dictador. Pero lo principal para él estaba logrado: saber que incluso esa misteriosa fuerza llamada «el Destino» le era propicia en sus planes.

—¡Pues lo que nos faltaba! —comentó, casi entre dientes, Clotilde con acompañamiento de expresivo, aunque extraño, gesto facial.

El «dentro de poco» con que don Ireneo anunció a su familia la nueva consulta al país se convirtió en un período de tiempo bastante más largo de lo que él mismo pensaba. Durante su transcurso, la imaginación de don Luis no cesó de escuchar y ver las palabras y la cara de su sobrina al expresar —«involuntariamente, creo», se decía el tío— aquel comentario final. Dispuesto a averiguar su significado, una tarde, ya dimitido don Ireneo de su cargo municipal y en viaje político, el tío visitó a Clotildina.

—¡Al fin solos, querida mía! —saludó en broma y tendiéndole los brazos.

—¡Oh, amor mío! —rió ella mientras se abrazaban.

Al saludarse se besaban habitualmente. Pero en aquella ocasión ella creyó notar que el instante del beso era algo más largo que de costumbre.

—Cada día estás más guapa —bajó un poco la voz sin soltarle a ella los brazos.

—Me encantaría saber que te lo parece de verdad —juntando su mejilla a la de él, que la besó menuda y morosamente.

Ella se retiró en seguida y, tomándole del brazo, le invitó a sentarse. Se miraron.

—Tienes la mirada húmeda y más tierna que nunca. ¿Es que no hay novedades?

—Si te refieres a niño, ¡como no fuera por la intervención del Espíritu Santo!...

—No creo yo que Ireneo sea tan puro; no exageres.

—Bastante más que tú, desde luego.

—Lo que no quiere decir...

—Lo que quiere decir que la dichosa política le tiene absorbido, que acabo de cumplir veintidós años y que... Bueno, ¿qué quieres beber?

—Dame un jerez. Brindaremos por el éxito de Ireneo.

—Tomaré una copita de Málaga.

Lo sirvió la doncella.

—Lucía, deje usted aquí el servicio y diga en la cocina que el señor se queda a cenar.

Don Luis hizo un gesto de irónica resignación y advirtió que tendría que marcharse muy temprano, pues no quería faltar a su nocturna tertulia de los viernes. Don Segundo, el procurador —dijo— tenía anunciada su asistencia, «y ya sabes, querida, que gozo tomándole el pelo, pese a ser tan admirador de Ireneo»... «o quizá por eso», añadió entre bromas y veras, que cambió por un tono perfectamente serio para añadir, cuando Clotilde le recordó que Ireneo era su marido, que él quería mucho a su sobrino y que, por esa misma razón, trataba de enseñarle a vivir. Ireneo había sido siempre un chico demasiado serio y estudioso, con muchas lecturas en la cabeza, pero sin experiencia del mundo y de las gentes. A él, a don Luis, le había sucedido también algo de eso, pero tuvo la suerte de tener un padre diplomático, lo que le permitió conocer países diferentes y ambientes y personas muy diversas. Sin andar más lejos, ella, Clotildina, había estado en Francia casi un año, y pese a su condición de mujer —«¡y qué mujer!», añadió de pasada— y a la educación severa y casi conventual que había recibido, sabía más de las vanidades y de las no vanidades del mundo que el propio Ireneo. Sí; él, don Luis, estaba de acuerdo con ella en que también dedicaba muchas horas diarias a la lectura, pero había un momento en la vida en que el hombre, como decía Gracián, debía dedicarse a viajar y a vivir, y él lo de «vivir» lo entendía esencialmente así: «Conocer y tra-

tar a los hombres más inteligentes, a los grandes maestros; tratar también con campesinos viejos, y amar, tener relaciones amorosas, con la mayor cantidad posible de mujeres hermosas y elegantes, porque yo creo que la mujer que reúne las dos cualidades —sobre todo la belleza— es, además, inteligente, aunque al modo femenino de serlo, que es un modo más vital y, por tanto, muy interesante e instructivo.»

Clotilde siguió fascinada las palabras de don Luis, a quien por cierto —y él no dejó de anotarlo— llamó siempre simplemente «Luis» cuando le interrumpiera para hacer alguna pregunta o comentario. Así, por ejemplo, cuando le dijo que, siendo él como era, no entendía ella bien por qué creía en el espiritismo. Don Luis estuvo en este punto aún más brillante y feliz. No es que creyera —dijo—, porque «yo soy católico de verdad, aunque pecador» —aclaró—, sino que le interesaba profundamente el estudio de lo que llamó «fuerzas ocultas de la Naturaleza» y «la vida psíquica» y la psicología de los humanos. Se refirió al problema de la personalidad y extendióse sobre el tema de la voluntad humana, del que pasó al del hipnotismo, acerca del cual Clotildina se manifestó absolutamente escéptica.

—Podemos hacer ahora mismo una pequeña experiencia —concluyó don Luis, tras citar algunos casos.

—¡Magnífico! —exclamó ella—. Pero no creo que acabes de hipnotizarme.

Minutos después, en el sombrío fondo de la salita, don Luis, sentado en un sofá, y Clotilde, sentada sobre don Luis, abrazados, se besaban. De pronto se abrió la puerta que en el extremo opuesto daba paso al comedor.

—La cena está servida, señora —dijo Lucía.

Trató de traspasar con su mirada la luz de la lámpara que, sobre una mesa y con la pantalla semilevantada, la deslumbraba. Instintivamente se tapó los ojos, se encogió de hombros y se retiró hacia la cocina. Mientras tanto, Clotilde separó su boca de la de don Luis, volvió la cabeza y dijo con la acostumbrada naturalidad:

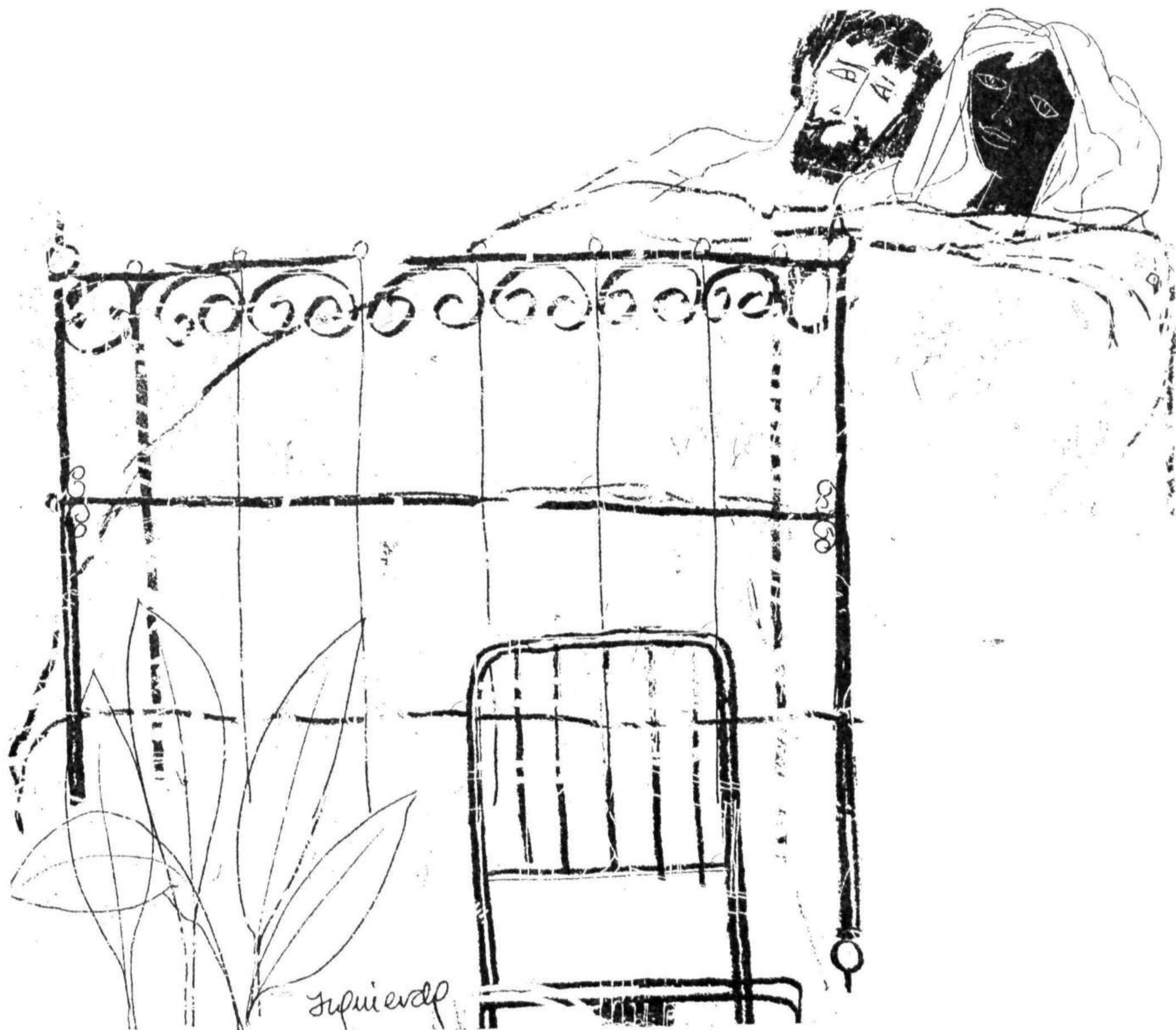
—Gracias, Lucía. Ahora vamos.

Daban las nueve en el reloj del comedor.

De los cuarenta y ocho días que duró la campaña electoral de don Ireneo, sólo nueve pudo pasar éste en su casa, y nunca más de tres seguidos. Fue, pues, para Clotilde y don Luis, como un viaje de bodas sin viaje, a no ser para él, que hacía diariamente uno al hogar de su sobrino, y algunos días dos, pues consideró muy conveniente dejarse ver en la casa, de vez en cuando, por la servidumbre, especialmente por Lucía, a cuya vista procuraba siempre hacer alguna carantoña melosa y bromista a su sobrina. En el caso de estas visitas públicas, don Luis entraba siempre por la puerta principal. Las visitas secretas se efectuaban, en cambio, por el jardín, en donde las botas del furtivo visitante hubieran podido hacer sendero si la cuidadosa y previsora atención de don Luis no le hubiera aconsejado seguir cada vez un trayecto diferente. No pudo hacer lo mismo con el viejo portón trasero de su finca, cuyos goznes hubo de engrasar, igual que los de la puertecilla del jardín de don Ireneo, a quien pareció, por cierto, muy oportuna la medida cuando su mujer le explicó, curándose en salud, pero sin faltar a la verdad, su decisión de utilizar de nuevo aquella entrada para facilitar la comunicación con la casa de su tío.

Pese, sin embargo, a todas las precauciones, el amoroso entusiasmo de Clotilde a punto estuvo de traicionarla y descubrir el enredo. Fue la noche anterior al día del anunciado regreso de don Ireneo. Este había enviado un telegrama a su esposa avisándole su llegada para el día 14, pero la cena prefijada para la víspera se transformó en almuerzo, y el ya popular candidato decidió adelantar el viaje y dar una sorpresa a su señora, que bien pudo serlo, además, para él mismo, si las conocidas dotes de improvisación que las mujeres suelen tener en esos casos no hubieran acudido a tiempo en socorro de Clotilde. «Ya te decía yo, querida —dijo después don Luis—, que era martes y trece.» La cosa fue que la entusiasmada sobrina convenció a su amante y que éste, pese a sus temores mágicos, se quedó a pasar la noche. Cuando, hacia las dos de la madrugada, oyeron el ruido de la puerta y los pasos del recién llegado, don Luis tuvo el tiempo justo de ponerse su bata, decir «estás enferma» y salir al encuentro de su sobrino, cuya estupefacción quedó disipada al conocer la repentina indisposición de su esposa. «No es nada —le tranquilizó su tío—, pero me he quedado aquí esta noche por si acaso.»

Los dos días siguientes fueron tranquilos, pese al visible nerviosismo de don Ireneo, que no las tenía todas consigo sobre su triunfo electoral. Don Luis, para calmarle, convo-



có a sesión espiritista la noche anterior a la consulta política. Don Segundo, el procurador, sirvió de médium, y todos sus vaticinios fueron favorables a su admirado amigo y maestro. Don Luis, pretextando misteriosas interferencias posibles del parentesco, no asistió a la reunión y pudo aprovechar el asueto con Clotildina, cuyo poderoso atractivo físico ya le había hecho perder otras dos sesiones anteriores y casi todas las tertulias de los viernes. Solamente don Segundo, que pagaba a don Luis con la misma moneda de antipatía con que éste le trataba, había advertido e incluso osado comentar tales ausencias. Pero la preocupación electoral, que él vivía como propia, y el posterior triunfo de don Ireneo disiparon la tenue sombra de dudas.

Volvieron a asaltarle éstas, sin embargo, y convirtiéronse en vehementes sospechas cierta tarde que vio salir a don Luis de la

casa de su sobrino. Este acababa de decirle, en la tertulia de «La Unión», que su tío no se encontraba bien y había decidido quedarse en casa. «Aquí hay gato encerrado. Este don Ireneo es tan bueno», pensó. Le parecía imposible, pero la cosa —se decía— estaba bien clara. Ya decía él que el tal don Luis era un hipócrita y un cínico. ¡Pero aquello! Aquello pasaba de la raya. Decidió, desde luego, decírselo al sobrino. El problema estaba en el modo de abrirle los ojos. «De cualquier manera —pensaba—, hay que evitar no sólo el escándalo, sino que el *shock* le induzca a retirarse de la política precisamente cuando va a ser nombrado director general.» De pronto se detuvo. Fueron los dos segundos más brillantes de su vida. Diose una palmada en la frente mientras murmuró entre dientes: «¡Ya está!», y siguió hasta su casa inquieto y apresurado.

Su idea se puso en práctica con una faci-

lidad que asombró a su propio promotor. Don Ireneo, inseguro de su rumoreado nombramiento y acostumbrado ya a la consulta de los espíritus, propuso y casi rogó la celebración de una nueva «tenida», como decía él. Don Segundo vio llegada su ocasión y apoyó fervorosamente la propuesta-petición. Don Luis, en cambio, la consideró innecesaria, pues la designación de su sobrino era tan clara que los espíritus podrían sentirse ofendidos. «Y que conste —añadió— que no lo digo por mí, pues yo no podría asistir tampoco esta vez.»

—Usted —replicó don Segundo con des-acostumbrada ironía— hará gustoso este nuevo sacrificio por su sobrino.

Celebróse la sesión a las diez y media de la noche siguiente. Don Ireneo, aún espiritista vergonzante ante su esposa, dio una falsa excusa a Clotilde, quien, ya enterada del acontecimiento por don Luis, concedió benévola licencia a su esposo para volver tarde e incluso, si lo creía necesario, pasar toda la noche fuera de casa. «No creo que haga falta —respondió don Ireneo—, pero no regresaré antes de las doce y media.»

Cuando llegó a casa de don Segundo, éste y los otros tres «iniciados» le esperaban. Don Ireneo se excusó cortésmente. El anfitrión le disculpó en seguida con sentidas y largas frases protocolarias y amistosas. Después sirvió él mismo café y coñac, y de nuevo se extendió en prolongadas consideraciones, que tuvieron la virtud de poner nervioso al señor diputado a Cortes. Este advirtió a sus cofrades de lo avanzado de la hora y aclaró que, pese a haber indicado a su esposa —«a quien no he dicho [confesó] la verdadera razón de mi salida nocturna»— que no regresaría antes de las doce y media, no deseaba tampoco recogerse mucho después de esa hora, ya que a la mañana siguiente tenía que ir temprano a la capital del reino.

Don Segundo consultó su reloj: eran las once y veinte. Propuso, pues, ocupar los sitios en torno al velador. Apagó la luz. Quedó encendido, sobre el tapete, un pequeño mechero de gas, a cuyo azulado brillo palidecían los rostros de los asistentes. Estos se dieron las manos. Las de don Segundo temblaban inusitadamente cuando, en su papel de médium, ahuecó la voz: «Escuchad al espíritu. Hablará la verdad por mi boca.» Hubo un silencio, que don Ireneo, sentado frente al dueño de la casa, aprovechó para respirar hondo y cerrar los ojos. «La verdad es dura, pero os hará libres —prosiguió don Segundo, ronca y emocionada la voz—. Veo...» (don Ireneo empezó a sentir un sudor frío sobre su frente). «Veo —repitió el médium con cierto titubeo—, veo una alcoba...» Abrió los ojos y miró fijamente a don Ireneo, que seguía con los suyos cerrados. «Entre nosotros,

señores —continuó el procurador de los Tribunales—, hay uno a quien su mujer le engaña.» Los reunidos apretaron las manos como si quisieran coger el silencio que siguió a la sorprendente declaración de don Segundo. Don Ireneo sintió que la sangre le golpeaba en las sienes y que el corazón se le desbocaba debajo del chaleco. Vio como un resplandor vivísimo que le hizo llevarse, soltando la de sus compañeros, la mano a los ojos. Púsose, de pronto, en pie con tal fuerza que su silla cayó, detrás de él, al suelo como el chasquido de un látigo.

—¡Ese soy yo! —gritó con fuerza.

Y salió precipitadamente de la habitación.

Sombrero en mano y a grandes zancadas, cuyos golpes resonaban sobre el pavimento de las desiertas calles, llegó hasta la esquina anterior a su domicilio, donde se detuvo. Tras secarse la frente, se cubrió la cabeza, dobló la esquina y bajó lenta y silenciosamente por la bocacalle lateral hasta la callejuela a que daba su jardín. Abrió la puercecilla de éste, lo atravesó sin ruido, ganó la puerta trasera de la casa y con igual silencio alcanzó el primer piso hasta detenerse ante su alcoba. Bajo la puerta, un hilo de débil luz; tras la madera, un apagado y monótono sonido de muelles le paralizaron el corazón. Pudo rehacerse. Entró en la habitación como una tromba.

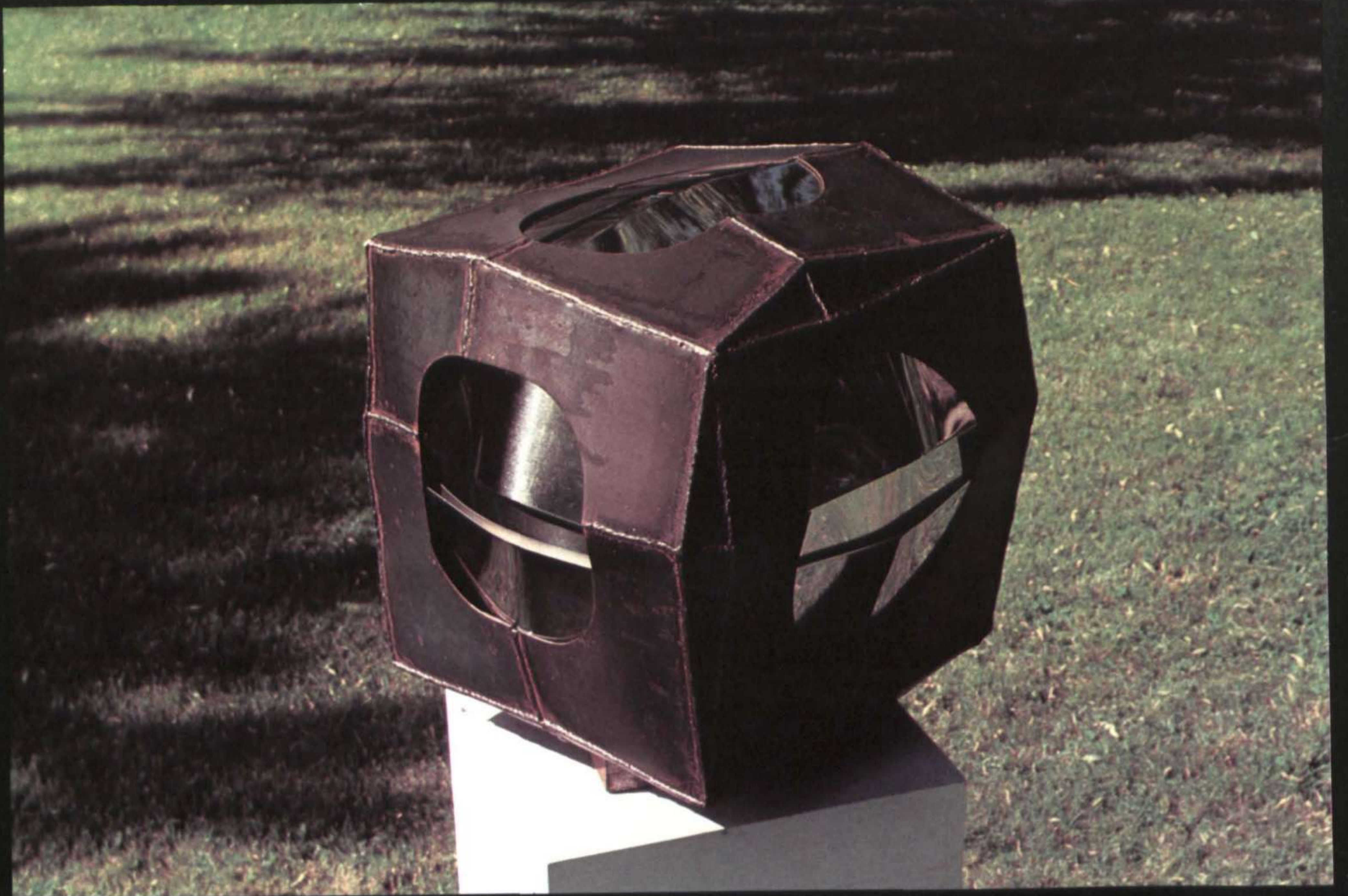
—¡Canallas!

Y se desvaneció sobre la cama cuando el vigilante nocturno empezaba a pregonar que eran las doce y que el tiempo estaba sereno en su demarcación.

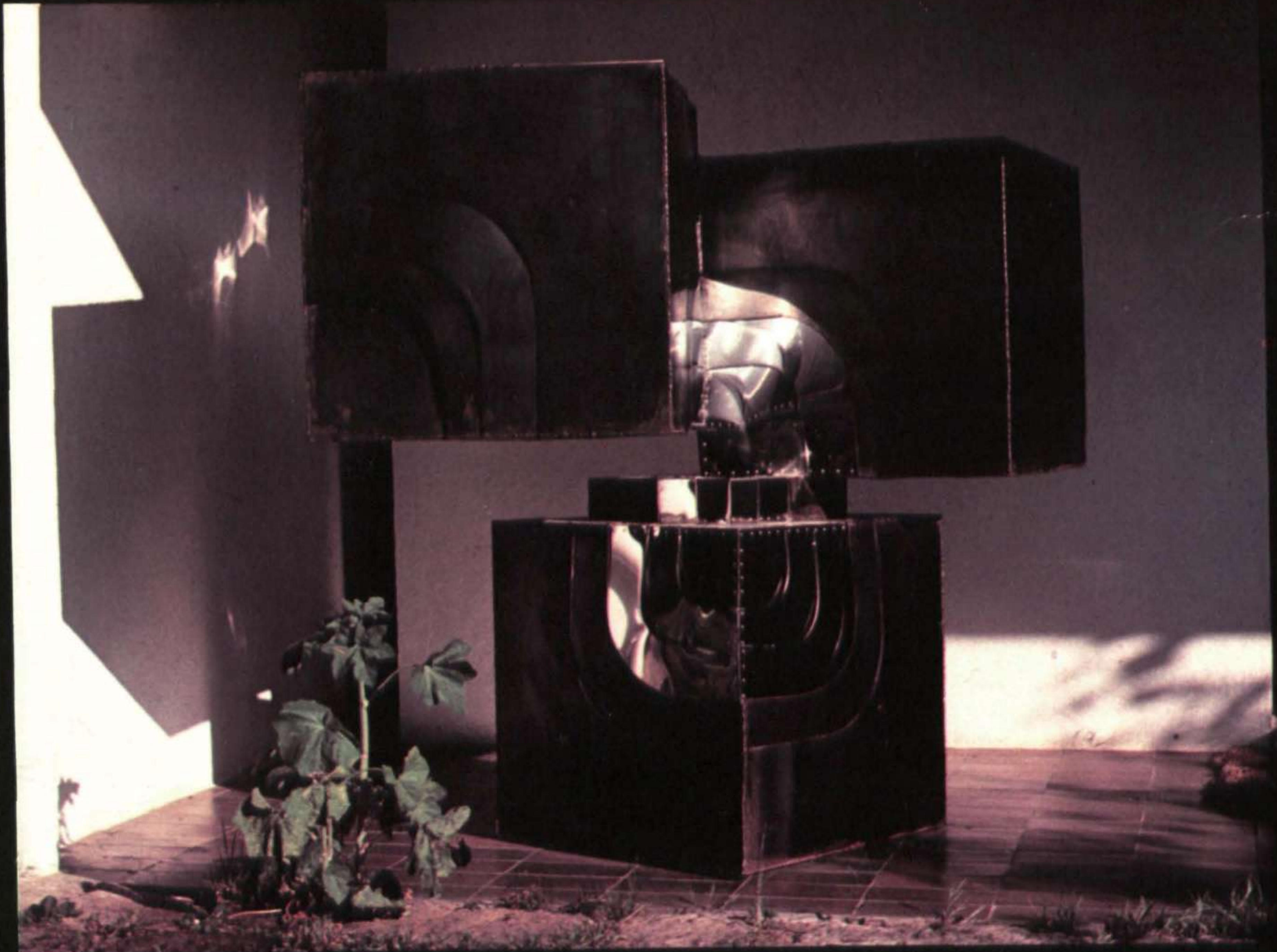
AMADEO GABINO



Estela de Venus XII



Marte XXIX



Macla III

Mar Luz Reflexión
Cielo Sol Luna
Agua Bosque movimiento
vertical Horizontal viento
oxido Casa Piel

Helios Venus

Técnica movimiento
movimiento Ulises

Ulises Mar
Mar Luz

Plata Oro Noche
Negro Blanco Plata
Movimiento Técnica Espacio
Noche Negro Plata

Sonar Desesperar

Cielo Luna Espacio viento

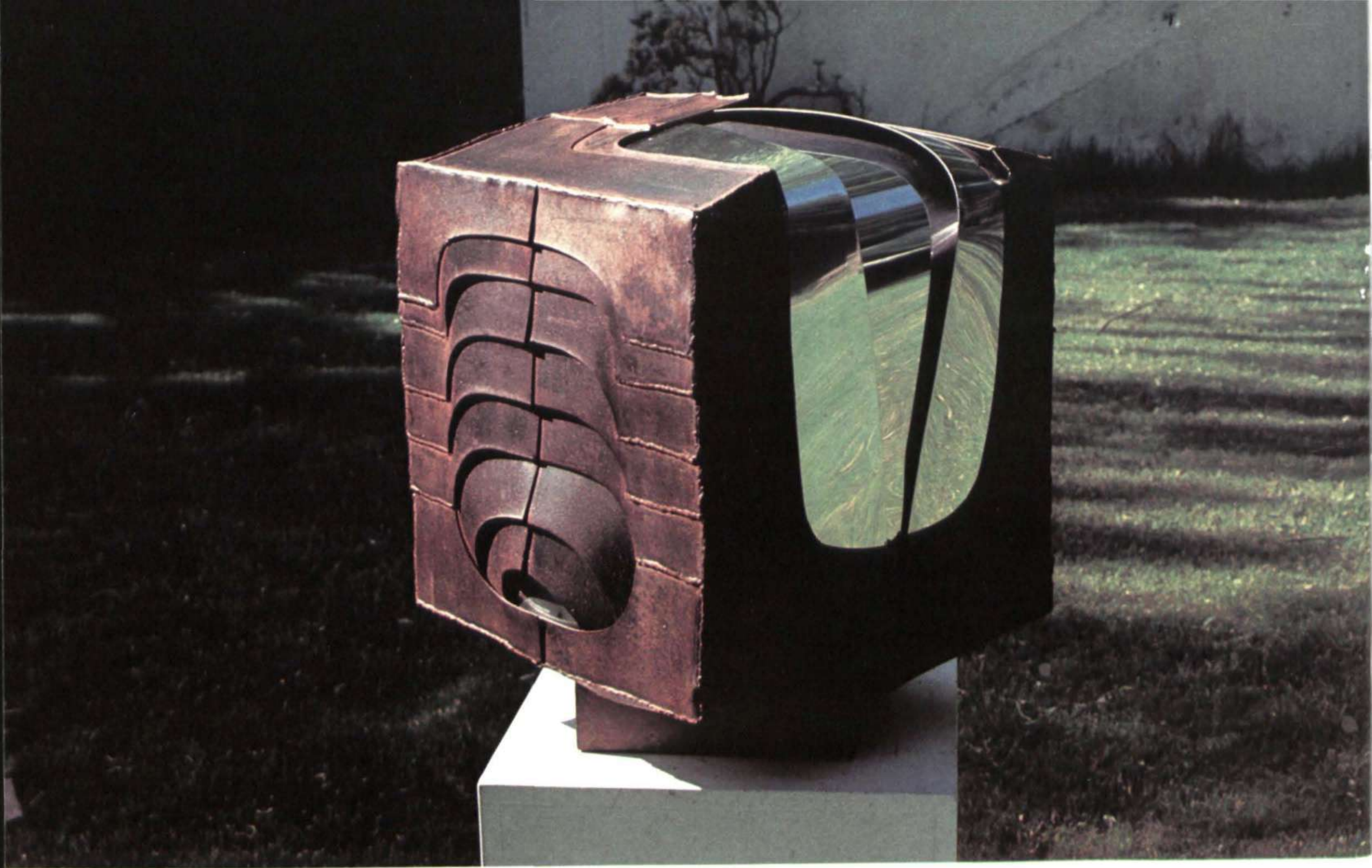
Sonar
Avanzar
Buzcar
Sonar

Sonar

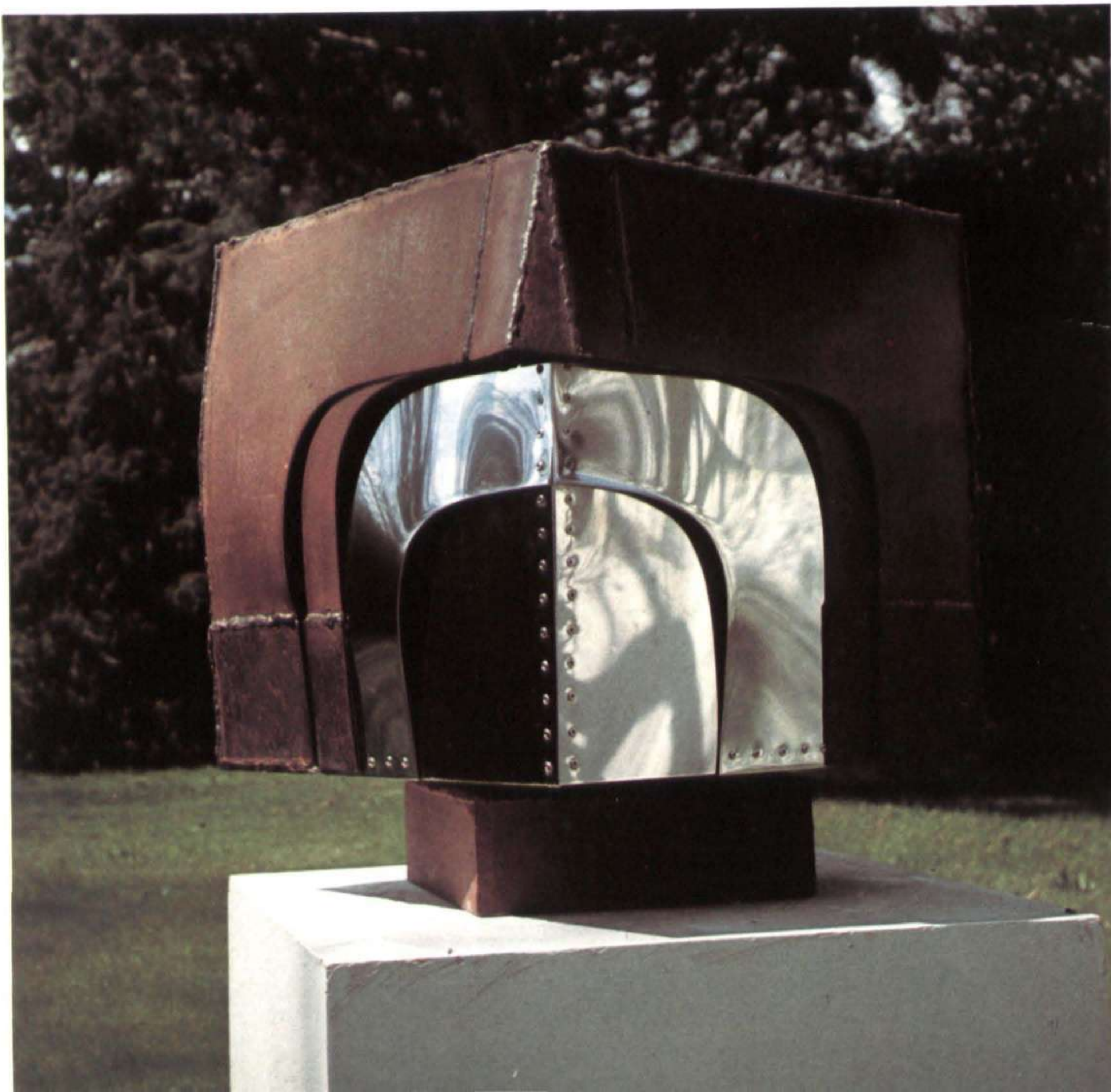
Sonar

Desesperar

Amador J. J. J.
1980



Marte XL



Yelmo de Marte XXI

LA ASUNCIÓN DE LA MADRE

FERNANDO SAVATER

*Si oscurezco las pestañas
y los ojos abrillanto
y agrego escarlata a los labios
o a un espejo tras otro
pregunto si todo está bien,
no es vanidad el despliegue:
ando en busca del rostro que tuve
antes que el mundo se hiciera.*

*¿Y qué si contemplo a un hombre
como si fuera mi amado,
teniendo la sangre fría
e impávido el corazón?
¿Por qué iba a pensarme cruel
o sentirse traicionado?
Quiero que ame la cosa que fue
antes que el mundo se hiciera.*

(W. B. YEATS.)

Lo que van a leer ustedes a continuación es un intento de ejemplificar en concreto lo que considero *filosofía narrativa*. La expresión, como es sabido, proviene de Schelling, quien pretendió por medio de este tipo de discurso romper la coacción teórica que propiciaba el sistema especulativo, cuyo máximo exponente fue Hegel. La filosofía narrativa tiene una directa relación con los *mitos*, es decir, con las historias que simbolizan el significado de la vida, así como el origen de los diversos elementos cuya interrelación la constituyen, para los miembros de una cultura dada. Lo que interesa de los mitos a este tipo de discurso filosófico son estas cinco características fundamentales, que expresamos de modo negativo:

a) Los mitos no son algo de valor puramente objetivo ni tampoco puramente subjetivo.

b) Los mitos no son algo de origen puramente individual ni tampoco de institución exclusivamente colectiva.

c) Los mitos no son creaciones «naturales» ni tampoco son simples «convenciones».

d) Los mitos *simbolizan* algo, es decir, dan cuenta de un sentido cuya pregnancia estriba en revelarse siempre como parcialmente velado, y por ello no pueden ser explicados nunca por completo según criterios científicos; es decir, no pueden decirse de otra manera más significativa, lógica y completa que como son dichos.

e) Los mitos no son pura expresión del pensamiento racional, tal como entienden éste los sistemas especulativos o la ciencia empírico-matemática, pero tampoco brotan directa y espontáneamente del inconsciente, como, por ejemplo, ocurre con los sueños o ciertos síntomas neuróticos.

Los mitos son lógicos y absurdos, deliberados y espontáneos, expresivos y misteriosos: no voy a entrar aquí a comentar el significado cultural que han tenido las características antes formuladas según las diversas teorías antropológicas, ni tampoco polemizaré con demasiado ahínco con quien aporte tal o cual complejo mítico que, a su juicio, carezca de algunas de tales peculiaridades. Lo importante de los mitos, a nuestro modo de ver, es que proponen un ejemplo de comprensión del mundo que aúna elementos desperdigados en la modernidad por las ciencias, la literatura, el arte o las religiones vigentes. La filosofía narrativa no pretende inventar nuevos mitos a modo de pastiche arcaizante y mistificador, sino elaborar *un discurso estilísticamente consistente de características fundamentalmente similares a las cinco arriba señaladas, un discurso postilustrado, es decir, crítico, que juegue con materiales cosechados en todos los campos significativos de la expresión humana*. En el caso concreto del tema que aquí vamos a tratar ahora, se discernirán sin dificultad elementos tomados en Jung y Rank, en George Simmel y en James Hillman, pero también son patentes las aportaciones de varios pintores renacentistas, como Paolo Uccello, Vittore Carpaccio y, sobre todo, Tiziano. El motivo mismo elegido para centrar esta reflexión es el siguiente: que todos somos femeninos, pero no todos somos mujeres; que todos somos masculinos, pero no todos somos hombres; o, si se prefiere, que sólo en el triángulo formado por la madre, el padre y los hijos podemos enmarcar lo que intuimos del hombre y la mujer.

El punto de partida que voy a adoptar es una composición pictórica muy célebre, que mereció ser llamada por Ruskin «el cuadro más bello del mundo»: se trata de la *Asunción* pintada por Tiziano en 1518 y que ocupa el altar mayor de la Basílica dei Frari, en Venecia. La obra puede ser

vista como el escalonamiento de tres franjas netamente diferenciadas: en la superior flota Dios Padre, apoyado en dos ángeles y circundado por un halo de translúcidos querubines, modulaciones apenas entrevistas del resplandor celestial; en la parte central, la Virgen María, Madre del Salvador y por vía de fraternidad cristiana de los hombres todos, sube hacia la gloria sobre un almohadillado de nubes, impulsada y venerada por una cohorte de ángeles; en la inferior, los hombres, que aún luchan y padecen en este mundo, tienden hacia ella sus manos, quizá suplicando intercesión ante el Padre Eterno, quizá en un puro éxtasis de amor. Como es sabido, este cuadro tiene como asunto una de las convicciones católicas más abiertas y combativamente antiprotestantes, la elevación de María en cuerpo y alma al empíreo glorioso donde tiene su sede la divinidad cristiana. La cuestión fue sumamente litigiosa a través de los siglos, hasta que en el año 1950 fue declarado solemnemente el dogma de la Asunción por el Papa Pío XII, acontecimiento religioso al que Jung concedió extraordinaria importancia y que motivó una de sus últimas y más bellas obras, la *Respuesta a Job*. La Virgen se *incorpora* literalmente al cielo, aunque no del mismo modo que su divino hijo, pues mientras Cristo ascendió por su fuerza propia, triunfante sobre la muerte y las leyes terrenales de lo necesario, María fue subida a las gozosas alturas por voluntad de Dios: en el cuadro de Tiziano, la Virgen asciende como montada en una plataforma de nubes propulsada por ángeles, pero también parece ser *aspirada* desde lo alto por la claridad refulgente que habita la omnipotencia divina. María, la Madre de Dios, fue llevada al cielo, al que no pertenecía por naturaleza propia; se dulcificaba así la exclusión del principio femenino que fue sello característico del judaísmo y del primer cristianismo, tal como celebraron Jung y tantos otros. Pero el viejo conflicto no ha sido resuelto, sino que ahora se instala en una nueva fase: pues, en efecto, ¿qué ha de hacer María en la casa del Padre? ¿Qué se le ha perdido a Ella en ese alto lugar y qué deberá a su vez perder para poder mantenerse allí?

Volvamos al cuadro de Tiziano y caractericemos con mayor detalle a cada uno de sus protagonistas arquetípicos. Arriba el Padre, del que lo primero que sorprende es advertir que *no tiene cuerpo*: ¿será por eso, será por carecer de cuerpo por lo que ocupa tan elevada posición? Ya se sabe que el cuerpo es un obstáculo gravoso, que tira de nosotros hacia abajo con obstinación indomeñable. Dios Padre ca-



Dibujos de Sordo

rece de ese lastre, no padece el ancla que sujeta a lo inferior; desencarnado y aéreo, *abstracto* en suma, su soberana ligereza representa el vértigo racional que ha logrado trascender todas sus limitaciones materiales: el Padre es pura y sola *cabeza*. Desde su gloria radiante y superior, se extiende sobre todo lo real sin encontrar en nada cortapisa para su libre vuelo; es perfectamente autónomo, supremamente libre, se mueve por sí mismo y gracias a su propia virtud. No participa en nada que no sea de su misma naturaleza, pero, como muy bien saben los jóvenes querubines que se aferran a él anhelosamente, es por esencia participable y cualquiera que lo acepte como supremo señor gozará de su liberador reconocimiento. Del Padre viene la claridad, el resplandor ilustrado que distingue y discrimina, la nitidez que saca a los objetos de su amalgamiento originario: es la instancia que separa las aguas de arriba de las de abajo, la luz de las tinieblas, crea un orden a partir del caos, divide las diversas funciones productivas de acuerdo con un plan para mejor aprovechamiento de las energías creadoras y jerarquiza bien estructuradamente lo que antes se amontonaba en confusión. De El son las Formas y su diverso rango, a El pertenece lo Ideal, el Proyecto, la Meta, el Valor, aquello a lo que se aspira cuando le saca a uno de esa nada opaca e indistinta donde se encontraba *como el agua en el agua*, según la expresión de Georges Bataille. Y suya ante todo es la Obra, porque su principal atributo es el de Creador: no hay obra sin clara separación entre sujeto y objeto, entre fin y medios, entre plan y técnicas propiciatorias. No hay obra sin herramienta ni herramienta sin Idea y sin futuro, es decir, sin la impronta de un objetivo cuya consecución deseamos asegurar para todos los mañanas. Finalmente, el Padre, desde sus alturas inobjectables, proclama la Ley, que es el establecimiento de aquello que no debe ser obtenido a fin de poder obtener realmente algo o, si se prefiere, marca con su prohibición un deseo que de otro modo jamás sabría qué es lo que quiere.

En el centro está la Virgen y Madre. Entre cielo y tierra, aspirada hacia lo alto, pero sólidamente apoyada en la repisa que lo trascendental ingenió para ella. Su propia posición de fuga hacia arriba realza más su dominante cuerpo, mientras que el escorzo disminuye y aguza su cabeza. Cuerpo velado públicamente, pero también inequívocamente revelado por la larga hendidura que forma la misma ropa al abismarse entre el misterio de las piernas. Es María la diosa marina, aquella en la que nuestra nostalgia filogenética —si

Sandor Ferenczi no se equivoca— busca el mar, de cuya indistinción —como el agua en el agua— brotamos un día. Es la Madre, la *mater materialis*, la materia, el girón del que surgimos y del que estamos hechos. No es esa posición central que Tiziano le concede casual en modo alguno, pues ella está centrada en sí misma y a la vez sirve para centrar a todo lo demás: es el centro del que todo equidista. Y esto de una doble manera que, a fin de cuentas, se resolverá en lo mismo: por un lado, la Madre es su cuerpo y su fecundidad, no lo posee como instrumento u objeto; por otro, es aunadora y fundidora de diferencias, no delimitadora de oposiciones. Como muy bien señaló George Simmel, contrario así lúcidamente en esto a la concepción freudiana de esta cuestión, la sexualidad femenina es mucho más autónoma que la masculina, precisamente porque se trata de un *ser* y no de un *hacer*, como sucede con esta última; padece carencia en mucha menor medida que la masculina, se reconcilia y se centra en sí misma de modo más espontáneo, mientras que el *hacer* sexual masculino pena constantemente a la búsqueda del objeto perdido, es decir, vive intensamente esa castración que a la mujer no le afecta más que de modo proyectivo y vicario. La obra de la Madre no se distingue de su propio cuerpo, es carne de su carne: no hay proyecto, sino gestación; no hay enfrentamiento sujeto/objeto, ni por tanto angustia ante la distancia siempre bostezante entre lo ideal perseguido y lo real obtenido. La Madre detesta todo lo que aísla, lo que separa, lo que independiza u opone, lo que

arranca un pedazo y lo sustantiva en detrimento de la compenetración del conjunto: es profundamente *social*. El calor indiscriminado de su fertilidad no reconoce las tajantes exclusiones de la Ley del Padre; tampoco avanza con idea alguna de futuro, pues lo femenino es por antonomasia la negación misma del tiempo lineal y la ilusión progresista que sustenta: en efecto, si la Madre trasciende alguna vez su eterno presente será para considerar el perpetuo ciclo de fecundación, crecimiento y extinción, es decir, que en lo sustancial se sabe inmutable y en lo individual no puede esperar del futuro nada salvo decadencia y agotamiento, mientras que el Padre mantiene el ideal del *Senex*, de la canosa madurez sabia en la que la obra alcanzará su cenit. Frente a la lucidez razonadora y clasificatoria del Padre, que pasa su mirada sin cuerpo sobre la realidad, la Madre es compenetración, identificación instantánea con la entraña misma de lo existente, éxtasis que se arroba sin necesidad de mediaciones con la claridad que ciega o con la oscuridad que ampara, pérdida en todo caso de límites y definiciones. Infinita paciencia en cambio ante todo lo concreto, respeto a la dignidad espontánea de lo corpóreo, de lo que quiere ser lo que ya es, y crecer, multiplicarse sin cálculo ni proyecto... Vuelta con fascinación hacia el cielo del Padre que la asciende, parece esbozar la Madre un gesto de sumisa protesta ante lo irrespetuoso de su raptó hacia lo abstracto.

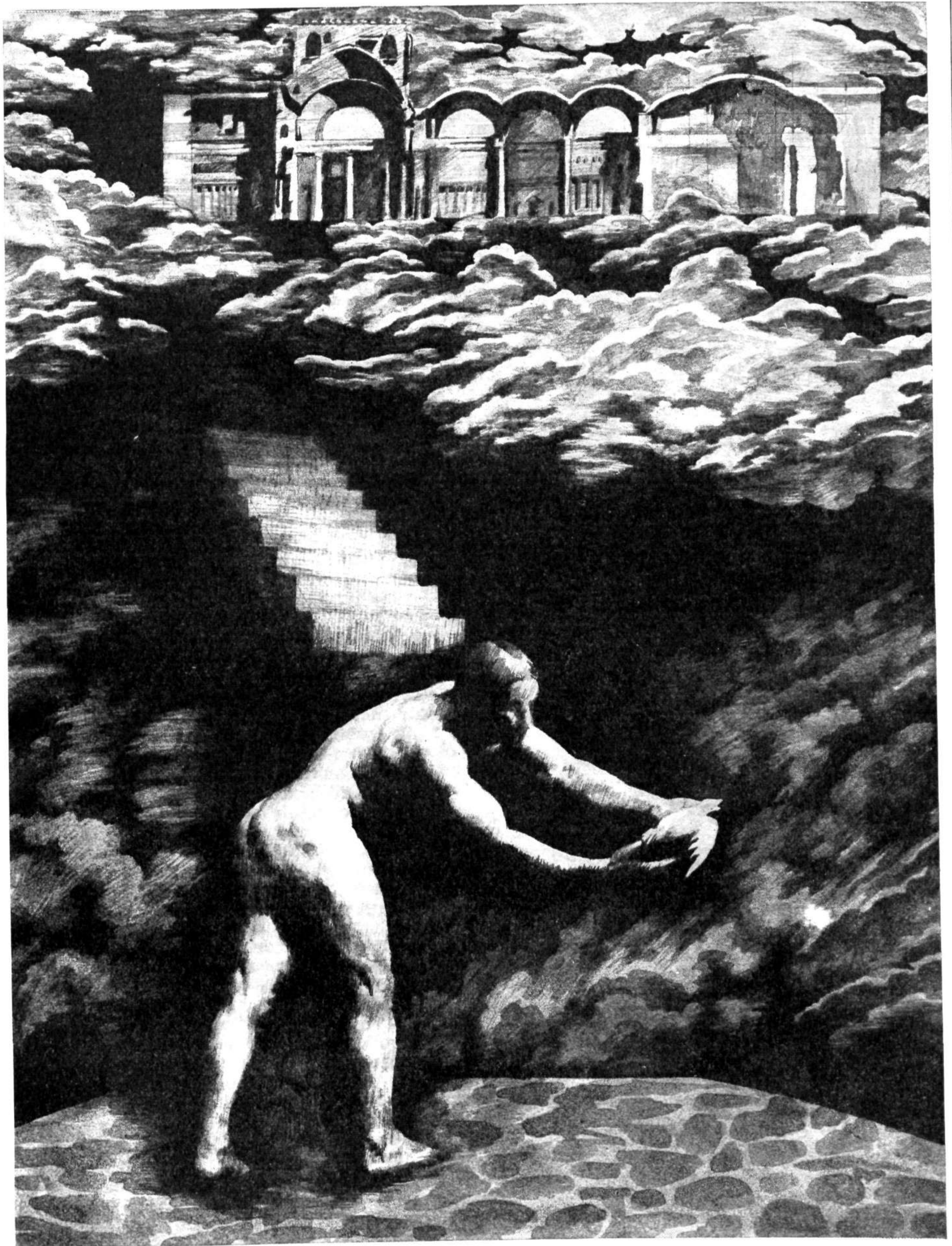
Y abajo, los hijos alzan sus brazos suplicantes hacia la Madre que la voluntad del Padre reclama para sí. Los hijos no quieren verse abandonados y la llama del Padre está demasiado lejos, demasiado arriba como para ser un consuelo y una garantía de protección. Pues el hijo quiere ser indestructible y activo, dueño inmortal del reino de este mundo. No quiere padecer ni perecer, no quiere verse limitado, domado, coartado; pero la Ley del Padre convierte la vida en aceptación de la necesidad de la muerte y el deseo en apetencia del objeto irremediabilmente perdido, no prometiendo otra inmortalidad ni otra salvación que la de la obra, la realización objetiva del espíritu. El camino del Padre es vocación —llamada— de soledad e individualización, mientras que la Madre satisface de inmediato, es tumultuosamente comunitaria y no consiente la separación entre cuerpo y alma, vida y obra, poder y querer. Por ello los hijos la miran como una esperanza de recompensa no diferida en el reino del perpetuo aplazamiento o como una amenaza devoradora en la espinosa y virtuosa senda hacia la realización del ideal del yo. Según adopten una

u otra de estas dos actitudes, se darán dos modelos de hijo: por un lado, el tipo que pintó Tiziano, el hijo de la demanda infinita a la madre; por otro, el hijo-héroe que pintaron Paolo Uccello y Vittore Carpaccio dando muerte al dragón materno. El hijo de la demanda infinita acata a la Madre Materia como única dueña de la realidad, desconfía de todo aplazamiento en el goce y por ello aspira a fruiciones inmediatas, sencillas, incluso «naturales»: hogareño y sensual, gustará de perderse en lo indistinto y comunitario, da razón de cualquier idea por causas sociales o por condicionamientos materiales, prefiere las coloreadas y emotivas imágenes del sueño a la despojada severidad de la razón, supone que todo individualismo es orgullo, toda diferencia injusticia, todo razonamiento esconde engaño manipulador. Es el hijo del sentimiento y la compasión, de los amores arrebatados y complejos, pero también el extático bacante de la orgía en la que ninguno de los miembros permanece sobrio. Su gran enemigo es el Padre, cuya Ley le separa de la beatitud natural que cree tener derecho a gozar y que le impone trabajo y muerte: de aquí su radicalismo político, su perpetua rebelión e insatisfacción ante lo estatuido, su enfrentamiento irreductible de la madre-sociedad contra el padre-estado, su melancolía ante la exigencia lógica de aceptar el objeto como lo esencialmente perdido, melancolía que puede llevarle a la desesperación y el suicidio. El hijo-héroe, por el contrario, ve en la madre-materia el obstáculo para su propia realización como individuo espiritual. Revestido de su armadura sin resquicios y jineteando su blanco caballo de guerra, sale a dar muerte al dragón materno en la boca misma de su

cueva-matriz. Allí alancea sin compasión las complacencias de la carne, los abandonos de la pasividad, todo lo ambiguo y no legislado que hay en la relación sexual, la renuncia a la lógica, a la precisión definida e implacable del concepto; corta las cabezas de la hidra sentimental, del pegajoso humanitarismo, de los placeres al alcance de todos y que no exigen un largo y esforzado camino de autoperfeccionamiento para llegar a ser gozados. El héroe quiere ser, ante todo, él mismo y aspira a convertirse en origen de sí mismo, *causa sui*, Dios Padre no engendrado por madre previa alguna, ni siquiera por una madre a la que luego desposare como hermana. Quiere identificarse con el Padre, no simplemente ser reconocido por sus iguales y hermanos: por eso es solitario y jerárquico, no fraternal y comunitario. El dragón que ha matado es una bestia ficticia, fruto de la imaginación: es la imaginación misma lo que mata; pero su sangre le hará inmortal e invulnerable, con la inmortalidad irremediable y necesaria de lo que ya ha muerto una vez, al romper la indistinción originaria de lo terreno con la espada de luz de su Padre Celestial.

Ahora bien, creo que los dos tipos de hijo cuya descripción hemos esbozado, el hijo de la demanda infinita y el hijo-héroe, dentro de su aparentemente radical oposición, comparten un mismo vicio de perspectiva en su orientación arquetípica, a saber: ambos dependen excesivamente de la figura de la Madre y ninguno de los dos ha logrado una relación directa y satisfactoria con el Padre-Espíritu. De lo que quiera decir en el plano histórico-cultural esta dificultad para reconocerse en el Padre y ser reconocidos por él, hablaremos un poco más adelante. Señalemos ahora los dos principales complejos indeseables que acompañan respectivamente a cada una de las imágenes estereotipadas de hijos ultramaternales que se han mencionado: en el primer caso, el del llamado aquí hijo de la demanda infinita, ese complejo puede ser nombrado como *obnubilación*; en el caso del hijo-héroe se tratará de la *misoginia*. No deberemos encerrarnos en ningún cuadro renacentista para encontrar abundantes ejemplos de ambas perversiones, pues no faltan cerca de nosotros y en nosotros mismos. Es obnubilación todo lo que imposibilita la obra del espíritu, que es antes que nada distinción y separación de lo amalgamado e indistinto; tal tarea discernidora tropieza con los hijos consentidos de la Madre unificadora, quienes confunden lo autoinstituyente y, si se quiere, arbitrario del espíritu, que sopla donde quiere y siempre se justifica

ante sí mismo y por sí mismo, con lo caprichoso, lo injustificado y, en último término, lo estéril. Aquí los enemigos de la definición precisa, de la demarcación de géneros, del establecimiento de categorías, los defensores de la excepción que invalida y del todo-viene-a-ser-más-o-menos-lo-mismo. Los hijos suplicantes de la Madre son incapaces de ver atractivo alguno en lo que delimita y contornea formas; prefieren lo ambiguo, lo ambivalente, las nieblas de la magia, los perfumes de Oriente y todo lo que vela en lugar de revelar. Pero también son particularmente obnubilados en su forma de adoptar alguna idea, cuando finalmente se deciden a ello: en tal momento sólo les interesará lo que tiene dicha idea de repercusión material, sus inmediatos efectos prácticos y su utilidad como bandera, como aglutinante de multitudes en una sola fe militante. Como la precisión y el distinguo no son su fuerte, se entregarán con frenesí intolerante a suprimir y condenar cualquier tipo de disidencias, de las que nada bueno esperan: así han actuado todas las Santas Madres Iglesias religiosas o políticas que en el mundo han sido. Sus ideas predilectas serán aquellas omnienglobadoras en cuyo seguro vientre pueda encontrarse cobijo y salvación, primando siempre lo que tiene visos de «naturaleza», «realismo», «hondas raíces populares», etc., sobre lo «artificial» o lo «inventado». La obnubilación es defensa a ultranza de la *identidad* contra el *egoísmo* individualizador, y esto en todos los órdenes. La fusión es su meta, pues no otro supone que fue su origen. Ese prototipo del hijo suplicante, el Ismael de *Moby Dick*, describe así los sentimientos más íntimos de la raza a la que pertenece: «¡Estrujar! ¡Estrujar! ¡Estrujar!... así toda la mañana; estrujé esa esperma de ballena hasta que casi me disolví en ella; estrujé esa esperma hasta que una especie de locura se apoderó de mí, y me encontré, sin quererlo, estrechando las manos de mis colaboradores, tomándolas equivocadamente por los suaves glóbulos





Este pasatiempo engendró un sentimiento tan abundante, afectuoso, amistoso, amoroso, que al final estaba estrechándoles continuamente las manos y mirándoles a los ojos sentimentalmente, como si quisiera decir: "¡Oh, queridos amigos míos! ¿Por qué hemos de tener enemistades o permitir que el malhumor o la envidia se apoderen de nosotros? Vamos, estrechémosnos las manos todos; no, estrechémosnos todos en un abrazo; estrechémosnos en esta leche de bondad".»

Su opuesto es Ahab, el héroe inflexible, inhumano, que parte a matar a la gran Madre Ballena. Ahab quiere convertirse en una especie de superhombre mecánico y gigante, capaz de tener a raya al monstruo que ya ha empezado a devorarlo: «Apunta, carpintero, voy a darte las medidas de un hombre completo según el modelo deseable. Anota, cincuenta pies de altura; luego, el pecho modelado como el túnel del Támesis; luego, piernas con raíces, para que se quede en el mismo sitio; luego, brazos con muñecas de tres pies de circunferencia; sin corazón; frente de bronce y unas diez áreas de buenos sesos; y... déjame pensar, ¿le encargaré ojos para mirar hacia afuera? No. Pero colócale un reflector en la cabeza para iluminarlo por dentro.» Este coloso descorazonado e introspectivo ha roto todos los lazos con el mundo del afecto, del goce corporal, de lo que reconcilia los opuestos en una síntesis beatífica. A fin de cuentas, ha perdido la Vida como objetivo y meta; toda su ciclópea maquinaria está diseñada exclusivamente para mejor matar y morir. Pues la misoginia de acero del héroe odia precisamente en la mujer su vinculación con la vida, con todo lo que ésta tiene de *cenagoso*, de húmedo, de pasivo, de receptivo, de espontáneo, de inmediato, de inexplicable. Todo lo que ha excluido de sí mismo lo proyecta en esa imagen que juntamente aborrece y envidia: el héroe rescata a la dama del dragón, es decir, de sí misma, de la imaginación, de la exuberancia sensual, de la imprevisibilidad devoradora, para someterla, frágil y sumisa, al matrimonio legitimador y anafrodisiaco, hecho de suspiros y de un bordar solitario en lo alto de la torre. Queda la Madre como lo puramente negativo, lo ciegamente destructor, la muerte misma encarnada en nombre de la vida; y a esa muerte va a entregarse finalmente el misógino, en un postrer y secreto acto de amor a la Señora desdeñada. Será la muerte por suicidio ante la repugnancia invencible que inspira la Madre puramente amoral, como en el caso del jovencísimo Otto Weininger poco después de haber completado su perfecto manual de misoginia, *Sexo y carác-*

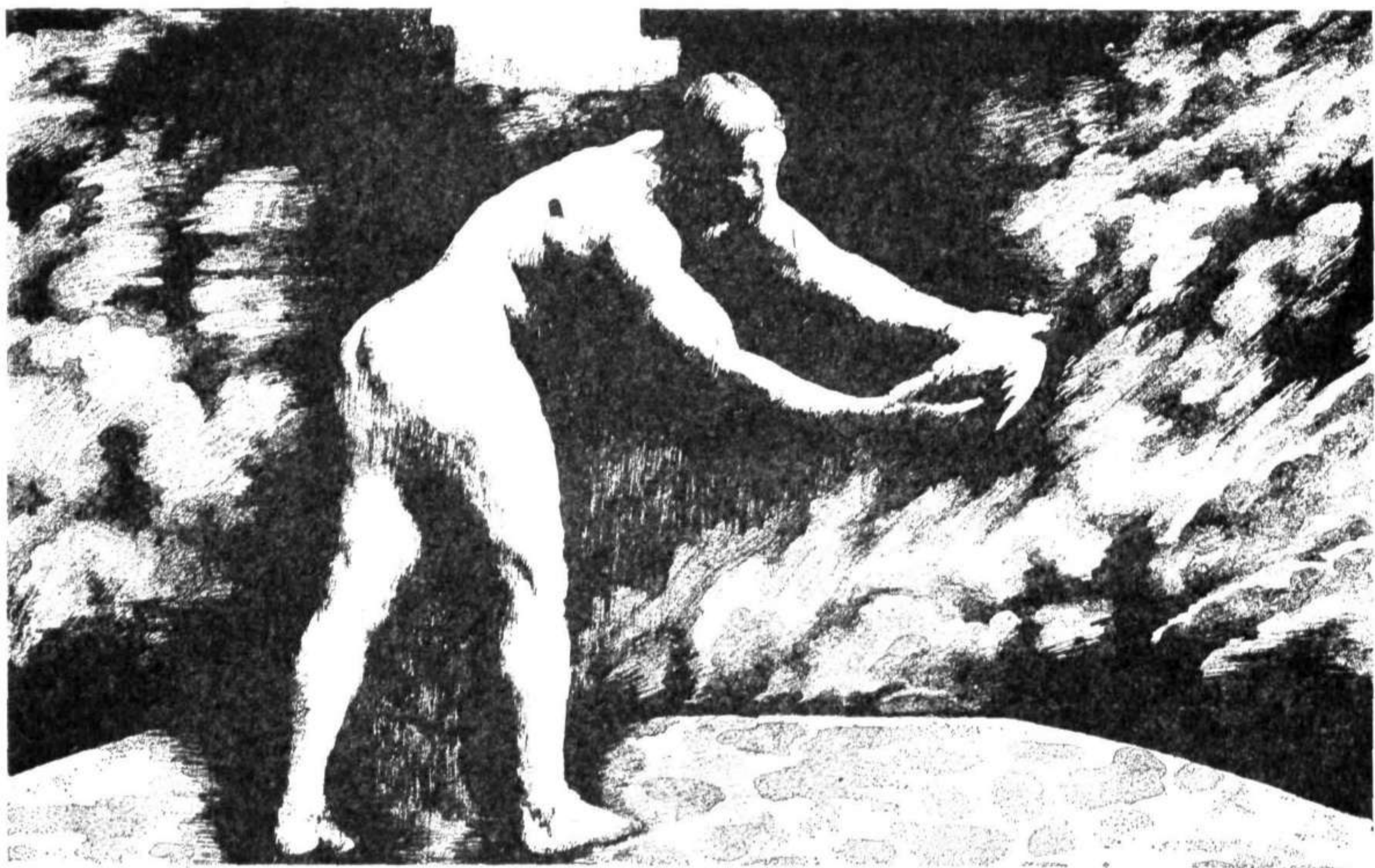
ter; o la muerte del rey Penteo, condenado por su fatal impiedad con el dios de la ambigüedad y lo irracional, víctima de la fascinada curiosidad que le inspiraban aquellos rituales orgiásticos que había excluido del interior de los muros de su ciudad; pero también puede ser la muerte activa y semoviente de la existencia plenamente *desentrañada*, toda código, formalismo, transparencia exangüe, acatamiento razonado de lo necesario. Entre los héroes que perecen de la última manera señalada, vemos pasar a la legión psicoanalítica de los estatificadores y legisladores del inconsciente, asesinos impíos del último dragón despertado al mundo por la pasión de Freud.

Hijos obsesionados positiva y negativamente por la Madre, incapaces de relacionarse fructuosamente con el Padre del que provienen y cuyo reconocimiento buscan. Me temo que los embelecados formalistas del Edipo freudiano no son del todo ajenos a este bloqueo. Y es que, contra todo lo que suele decirse, nuestra época es insoportablemente matriarcal; hay algo asfixiante en esta atmósfera de invernadero que ha dejado Dios Padre al morir. No es raro que incluso a las mujeres les cueste respirar, y los mejores ejemplos actuales del hijo-héroe, matador del dragón materno, se encuentran probablemente entre las militantes feministas radicales, obsesionadas por el todopoderoso arquetipo materno que oprime su individualización, y por ello víctimas misóginas de su aliento devorador. Dios ha muerto: bueno, esto ya es noticia de segunda plana o quizá aún menos importante, perteneciente a la sección de accidentes laborales. Lo que queda de él es su esqueleto fosilizado: la ciega violencia represora de lo espontáneo, los celos de viejo terrible contra todo poder de sus hijos que no haya sido distribuido por él, la ritualización exánime de Verdades Eternas tanto más neuróticamente defendidas cuanto que nadie puede ya creer en ellas de modo vivificador, la competencia agresiva por conseguir recompensas deleznablemente estereotipadas, el escolasticismo teórico, la animosidad contra todo lo que crece sin cálculo ni provecho, la disciplina y el jadeante esfuerzo funcionando a toda máquina en el vacío... Y entonces la Madre sube definitivamente a los cielos, pero no para compensar las deficiencias dejadas por ese fallecimiento—que son de un orden al que ella no puede atender—, sino para reforzar aún más la desespiritualización y desindividualización de los hijos. Y surgen así la obnubilación y la misoginia de que antes hemos hablado, que ni rescatan a los hijos de los póstumos chocheos del Padre momificado ni supo-

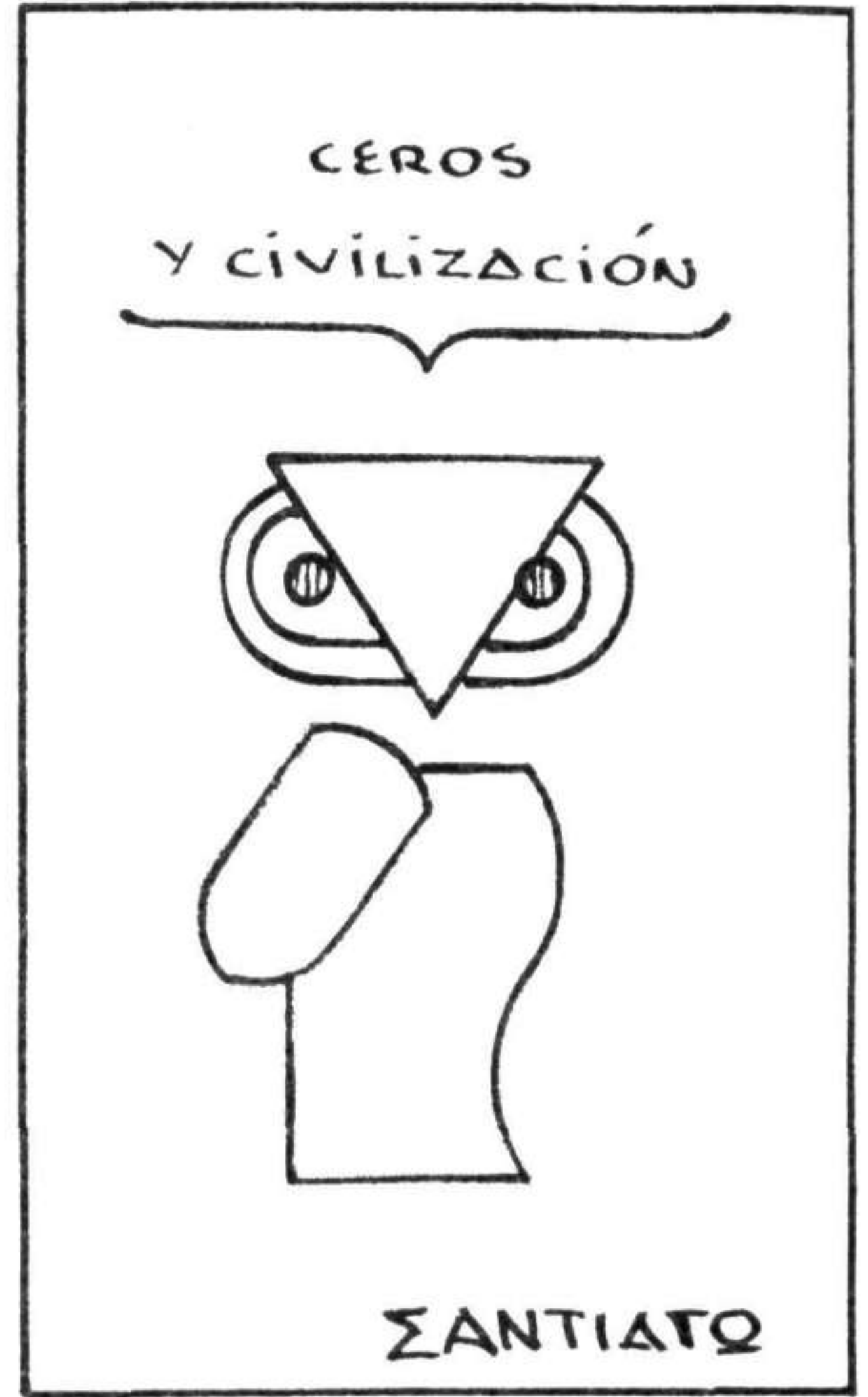
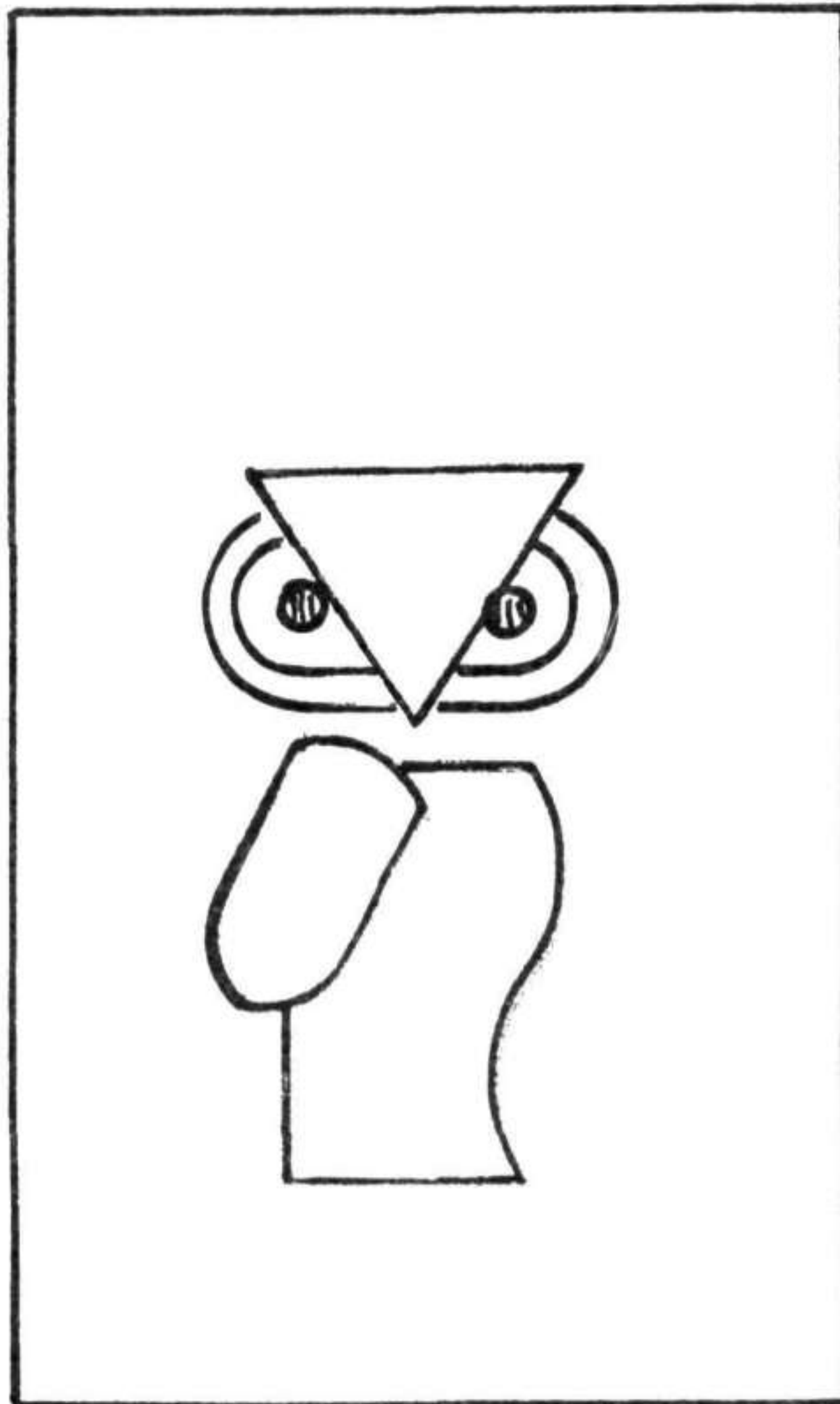
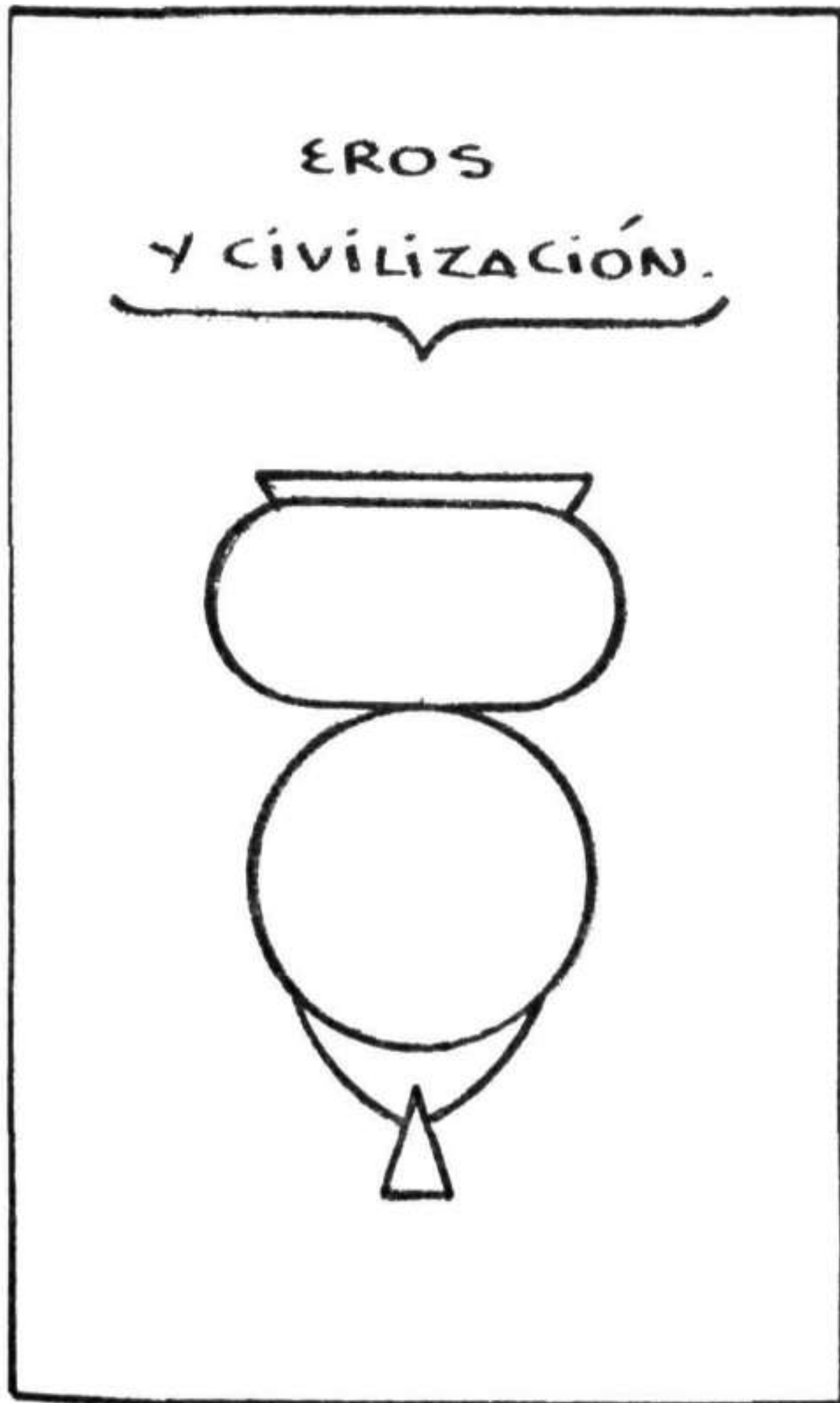
nen alternativa real alguna a los laberintos repetitivos y conservadores que sus últimos estertores proponen. El reto actual consiste en si el hijo será capaz de recuperar una vía directa de acceso al Padre o si deberá permanecer en el marasmo de un Padre negativo muerto no *por* sino *contra* él y de una Madre material, obnubiladora y, en último término, suscitadora de fascinación por la muerte. El hijo—y supongo que no hará falta decir que este «hijo» es hombre y mujer, hombre o mujer, no indistintamente sino cada cual por su propia vía mítica— tiene que conquistar su acceso al Padre por medio de una nueva advocación del arquetipo: en una palabra, deberá ser capaz de adorar a un nuevo dios. Y éste no será el Padre en su avatar de Anciano de la Montaña, represivo, celoso y legislador, sino el Padre en cuanto *puer aeternus*, el joven dios creador que se reviste triunfalmente de la categoría de lo *novus* y no se contenta con la obediencia ritual, impuesta coactivamente, sino que pretende el reconocimiento personal, conseguido por seducción y *amor intellectualis*. En esta advocación mítica, en la que el Padre resucita tras sus largos funerales institucionales, puede encontrar el hijo las artes distintivas, diferenciadoras y selectivas del espíritu sin su cosificación dogmática. Y las podrá poner al servicio de una pasión individual e individualizadora, que convierta su destino en aventura biográfica y no en misión más o menos remunerada para provecho de colectividades nodrizas; tampoco se

verá urgido a la aplicación inmediata de las ideas en la prueba de fuego de lo práctico, es decir, de lo *materializado*, sino que recuperará el espíritu como *juego*, como sentido de la propia libertad que busca expresarse del modo más preciso e inequívoco posible. El *puer aeternus* ama el riesgo, la incertidumbre, la apuesta, lo que desazona al hijo suplicante de la Madre, pero también al héroe matador de dragones, el cual busca perpetuamente en la esquiva muerte reposo y definitiva certeza. Este joven Padre no busca sencillamente la reconciliación en la tenebrosidad gástrica de lo indiferenciado, ni le teme a la oposición activa o a la violencia clarificadora; tampoco es humilde, intercambiable o carente de una voluntad enérgica que quiere dominar, y dominar precisamente él, no por medio de otro ni en favor de otro. El *puer aeternus* es el organizador jovial y lúdico del mundo, el héroe sonriente y nada autodestructivo o mártir, cuya alegría le hace mucho más peligroso que cualquier otra de sus armas. De su inequívoca y peculiar *dureza*, tan poco del gusto materno, puede decirse lo que contaba Gaston Bachelard de la de cierto gran

árbol: «Súbitamente, el soñador que vive la dureza íntima del árbol comprende que *el árbol no es duro para nada*—como demasiado a menudo lo son los corazones humanos—. El árbol es duro para llevar alta su corona aérea, su alado follaje. Aporta a los hombres la gran imagen de un orgullo legítimo. Su imagen psicoanaliza toda dureza hosca, toda dureza inútil, y recupera para nosotros la paz de la solidez.» Libre de la doble tentación de la obnubilación y la misoginia, el *puer aeternus* se reconcilia con la Madre desde el reconocimiento del Padre, en lugar de convertir a aquélla en obstáculo para alcanzar a éste. Quien ha bebido el tonificante semen del logos no se conformará de entonces en adelante con la leche materna, pero en modo alguno renunciará con remilgo a su cálida dulzura. Pues el secreto de la cordura—y recordemos que sólo puede ser cuerdo o loco el espíritu—es la ascensión plena de la propia feminidad: en esta recomendación final coinciden Goethe y el viejo Freud de *Análisis terminable e interminable*. Pero esta verdadera Ascensión de la Madre, para no degenerar de su sentido libre y creador, tiene que ser llevada a cabo a partir de una relación directa con el Padre, ese Padre hoy envejecido y tiránico que quizá pueda renovarse un día en joven dios de luz. Por decirlo con palabras de Nietzsche: «El nuevo sentimiento de poder será el estado místico; y el racionalismo más claro, más audaz, servirá de camino para llegar a él.»



Lechu Zen

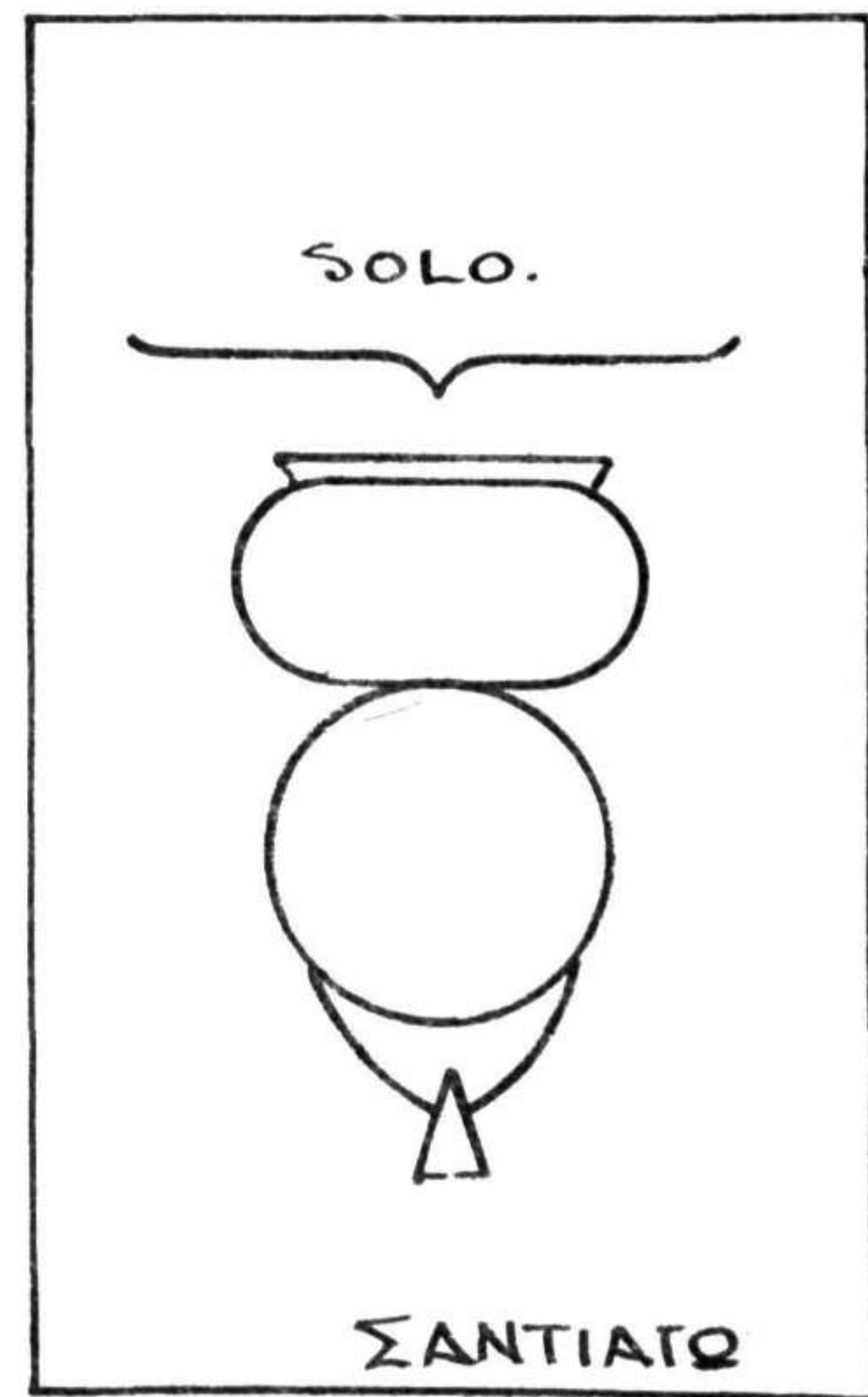
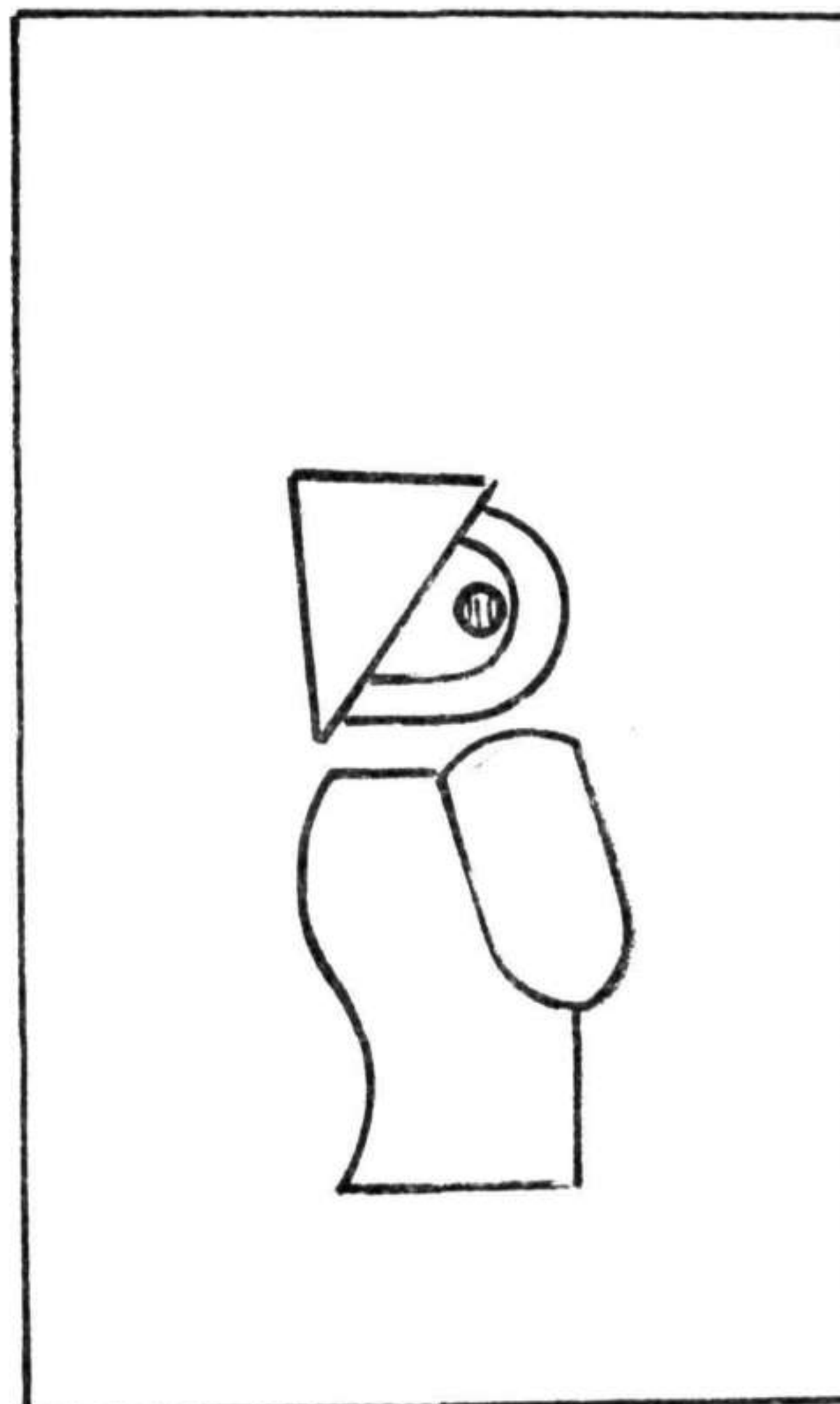
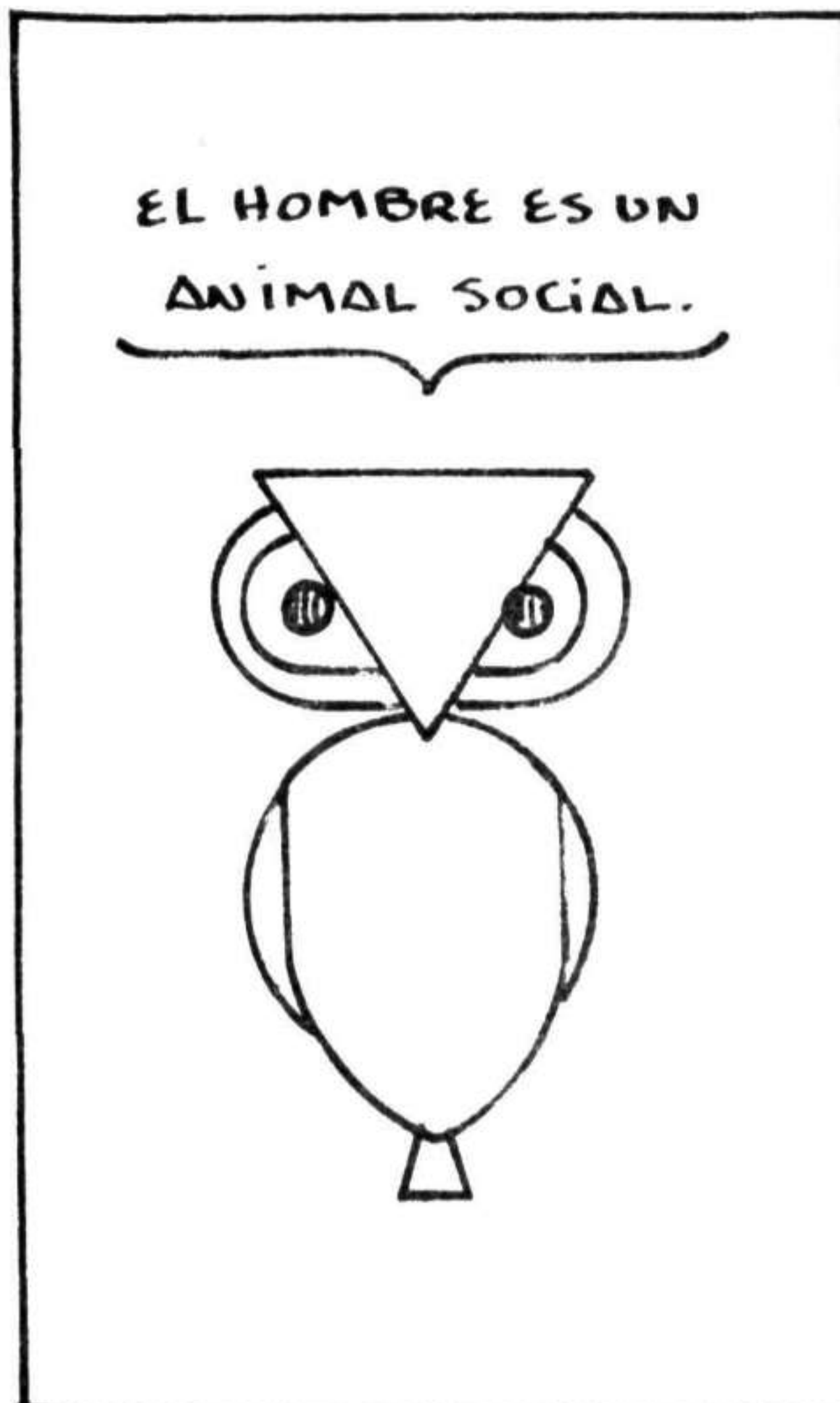


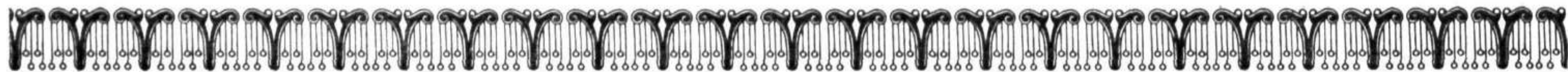
REFRANERO ATRIBUIDO

Agua que no has de beber, déjala correr. (Omar Kayyám.)

No hay peor burla que la verdadera. (Cervantes.)

Quien tonto va a la guerra, tonto vuelve de ella. (Clausewitz.)



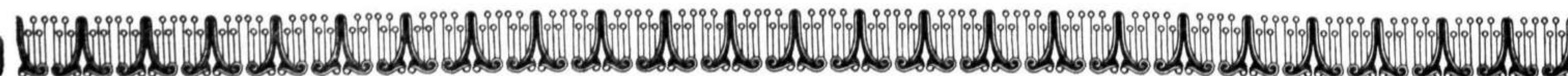


RIMA [LXXXVII]

En el fondo del mar nace la perla;
en verde roca, la violeta azul;
en la nube, la gota de rocío;
en mi memoria, tú.

Muere la perla en imperial diadema;
en búcaro gentil muere la flor;
en el aire, la gota de rocío;
en tu memoria, yo.

[Gustavo Adolfo BÉCQUER]



UNA RIMA BECQUERIANA

(y otros datos inéditos)

RAFAEL MONTESINOS

A Jorge e Irene Guillén

El año 1936 aportaba a la literatura española dos centenarios importantes: el del nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer (17 de febrero de 1836) y el de la trágica muerte de Garcilaso de la Vega (14 de octubre de 1536). A pesar de la fatal coincidencia de la fecha becqueriana con las elecciones generales del 16 de febrero, que le restaron brillantez, lo temprano de la efeméride llevaba cierta ventaja a la tardía, estruendosa y ya imposible conmemoración de Garcilaso, pues todo tenía que estar dispuesto mucho antes. Además, entre el 17 de febrero y el impensado 18 de julio mediaban cinco meses justos, lapso más que suficiente para que poetas, estudiosos y periodistas profundizaran o divagasen en torno a la figura del poeta sevillano. Afortunadamente, la revista *Cruz y Raya* se anticipó en un año al acontecimiento, dando cabida en ella a los ensayos de Luis Cernuda y Dámaso Alonso (1). En cambio, las conferencias que Jorge Guillén tenía preparadas sobre Bécquer se publicarían seis años después en Estados Unidos (2). En realidad, él pensaba darlas en el otoño del 36 y en la Universidad de Sevilla, pero por aquel

(1) Luis CERNUDA: «Bécquer y el romanticismo español», en *Cruz y Raya*, de Madrid, núm. 26, mayo de 1935, pp. 45-73. Dámaso ALONSO: «Aquella arpa de Bécquer», en *pub. cit.*, número 27, junio de 1935, pp. 59-104.

(2) Para evitar al lector una larga ficha bibliográfica, desde que Jorge GUILLÉN publica en Nueva York su trabajo «La poética de Bécquer», en *Revista Hispánica Moderna* (1942), le remitimos a su ensayo «Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado», en el libro *Lenguaje y Poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 2.ª edic., 1972, pp. 113-141.

No obstante, entre los documentos donados tan generosamente por Jorge Guillén a mi archivo becqueriano figuran dos fichas autógrafas del poeta que dicen así: 1.ª «J. G. La poética de Bécquer / Conferencia leída en Sevilla hacia el 2 de abril de 1936 / Final: / Señores... O en términos becquerianos: Seres invisibles, amables Seres Invisibles, que habréis escuchado hasta el final: muchas gracias. ¡Y buenas

noches! / (¿Por radio?) / (No recuerdo bien)». La deducción de Jorge Guillén es lógica. La conferencia tuvo que ser leída por Unión Radio Sevilla. 2.ª ficha: «J. G. la poética de Bécquer / Wellesley-15 y 20 diciembre 1940.» (Tachado «y».) Esta sería, pues, la primera conferencia becqueriana de Guillén en Estados Unidos.

tiempo se presentó en la ciudad, perfectamente uniformado de oscuro, un catedrático menudo (¡ menudo catedrático!), que le denunció como sospechoso y *desafecto*. A consecuencias de aquella peligrosísima denuncia, le prohibieron terminantemente hablar en público. (Me cuenta ahora Jorge Guillén que los amigos le felicitaban muy efusivamente, porque sólo le habían prohibido dar conferencias.)

Precisamente en medio de ese lapso del que antes hablábamos, entre abril y junio de 1936, apareció en *Informaciones*, de Madrid, una serie de artículos de Pedro de Répide, bajo el título común de «Bécquer en Madrid», que inexplicablemente no ha sido recogida en ninguna de las bibliografías existentes (3). Dicha serie se componía de los siguientes artículos: «El recién llegado» (29 de abril), «La musa de los ojos verdes» (2 de mayo), «Otros amores» (7 de mayo), «Los últimos trabajos» (13 de mayo) y «La última estrofa del poema de una vida» (22 de mayo).

Es cierto que en dichos artículos existen algunos tópicos y errores (quizá deliberados, como veremos más adelante), pero también son sorprendentes los datos rigurosamente inéditos que Répide escribe a vuela pluma, como la cosa más natural del mundo. Sus fuentes de información están clarísimas: Julio Nombela, al que frecuentó, ya viejo, en su hotelito de la calle de Velázquez; Emilio Gutiérrez Ga-

(3) Obviamente, la localización de dicha serie hubiese significado el descubrimiento de los versos y los datos inéditos.

mero («recientemente fallecido»), vecino de Bécquer en el antiguo barrio de la Concepción, y doña Julia Bécquer, sobrina de Gustavo, con la que visita en dicho barrio el hotelito donde murió Valeriano. Madrileño y gran amante y conocedor de su ciudad, Pedro de Répide reaviva el sonido de los pasos de Bécquer en aquel Madrid del 70: «Gustavo venía diariamente a Madrid, acudía a la redacción e imprenta de *La Ilustración*, concurría a su tertulia en el café Suizo, y para volver a su retiro utilizaba el ómnibus de los Campos Elíseos, que, desde la esquina de la calle de Sevilla, le conducía hasta lo que es en actualidad la calle del Príncipe de Vergara. Hasta las Ventas tenía que seguir a pie.» Sí; con todos ellos—Nombela, Gutiérrez Gamero, Julia Bécquer—habló Pedro de Répide. Pero su principal fuente de información, como veremos en seguida, fue la familia Quiroga-Espín.

La primera sorpresa nos la da Répide al citarnos los nombres de aquellos que iniciaron el linaje de los Becker en la Sevilla del siglo XVI: Eduardo Becker y Ana Wetens. Y, al hablarnos de los ya conocidos Miguel y Adam Bécquer, los «fundadores de una capilla en la Catedral Hispalense», nos facilita los nombres de sus respectivas mujeres: Catalina Wants y Margarita Ducers. Más allá de Gestoso nadie había llegado (4), y es completamente imposible que Répide recibiese esta información de Felipe Cortines y Murube—que hizo algunas averiguaciones al respecto, pero que no he visto publicadas en parte alguna—, ya que las investigaciones del erudito sevillano son muy posteriores a la insólita revelación de Pedro de Répide.

Las grandes sorpresas nos las reserva Répide en su artículo «La musa de los ojos verdes» y, sobre todo, en «Otros amores», donde habla extensamente de Julia Espín, cuyos ojos negros—que no verdes—hicieron saltar la chispa de la primera rima. Leyendo estos artículos tengo la sensación de que, a veces, no están informando a Répide, sino dictándole: «Tenía de por sí derecho a la recordación de su nombre, porque (Julia) fue artista famosa, una de las grandes cantatrices madrileñas.» Conviene que quede bien claro, para el lector de su artículo, que Julia Espín es más conocida como cantante de ópera que como inspiradora de las *Rimas*, lo cual es absolutamente falso. No son esos los datos que constan en los archivos de la Scala

(4) José GESTOSO Y PÉREZ: «Carta a M. Achille Fouquier», en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1886. «Más allá de Gestoso...»: quiero decir más arriba, pues Juan LÓPEZ NÚÑEZ, en su libro *Bécquer. Biografía anecdótica*, Madrid, Editorial Mundo Latino, s/a. [1915], pp. 12-14, da los nombres de los antecesores del pintor sevillano José María Domínguez Insausti Bécquer (José Domínguez Bécquer), padre de nuestro poeta.

de Milán (5). Otras veces, Répide se arri-ma al tópico y llena por su cuenta páginas que deliberadamente le dejaron en blanco, o cree a pie juntillas ciertas cosas que le contaron con el solo propósito de despistar, como son, por ejemplo, los ojos verdes de Julia, o esa amiga que sustituye en el balcón a su hermana Josefina el día en que nacen las *Rimas*. ¿Por qué ese empeño en ocultar a Josefina? ¿Se va a poner en duda, todavía, aquella certera intuición de Rica Brown, que yo documenté después? (6). Sigue escribiendo Pedro de Répide: «Es fama que Bécquer no quiso jamás ser presentado a ella (a Julia), aunque le dijeron que podía asistir a los conciertos que se celebraban en su casa.» Esto fue lo que, hacía ya mucho tiempo, le había contado Nombela, pero se ve obligado a rectificar, porque él sabe por los descendientes de Julia Espín que, «sin embargo, lo cierto es que llegaron a hablarse y medió entre ellos un pura amistad». Ni lo uno ni lo otro fue cierto; ni sólo la vio de lejos, ni medió entre ellos una pura amistad.

Y ahora viene lo sorprendente, algo que hubiera llenado de estupor a mi inolvidable amigo Rafael de Balbín Lucas, como me asombró a mí la primera vez que lo vi escrito; algo que Répide suelta de pasada, sin darle la menor importancia y sin apuntarse el tanto del descubrimiento: «Había nacido la hija del maestro Espín el 18 de noviembre de 1838, y fue bautizada al siguiente día en la parroquia de San Martín, con los nombres de Julia Romana Joaquina Gaspara Carmen...» Son tan extensas y detalladas las noticias que el autor de estos artículos da sobre Joaquín Espín Guillén, padre de Julia, que más bien sirven para una historia muy completa de la familia que para una biografía de Gustavo Adolfo Bécquer.

Pero no terminan aquí las sorpresas que nos depara Pedro de Répide. En su artículo del 7 de mayo, después de asegurarnos que el poeta «seguía amando de lejos» a Julia Espín, la cual le desdeñaba, nos transcribe, sin hacer tampoco el menor comentario y sin mostrar la más mínima sorpresa, los siguientes versos inéditos:

*En el fondo del mar nace la perla;
en verde roca, la violeta azul;
en la nube, la gota de rocío;
en mi memoria, tú.
Muere la perla en imperial diadema;
en búcaro gentil muere la flor;
en el aire, la gota de rocío;
en tu memoria, yo.*

(5) Véase mi libro *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial R. M., 1977, nota 2 a pie de p. 31.

(6) Cfr. RICA BROWN: *Bécquer*, Barcelona, Editorial Aedos, 1963, pp. 117-118, y mi op. cit., pp. 34-39.



ALEX. EICHENWALD.

PHOT. & MORGOU.

*Julia Espín,
a los treinta
y un años
de edad,
en su época
de cantante
de ópera.*

Pero no han acabado aquí los asombros y las inediteces, porque unas líneas más abajo, después de mencionar la rima que comienza «Una mujer me ha envenenado el alma...», Pedro de Répide escribe lo siguiente:

«Rima relacionada con esta otra, cuyo primer verso (por primera vez se hace constar) no es de Bécquer:

*Mi vida es un erial:
flor que toco se deshoja;
que en mi camino fatal
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja.*

Lo que Bécquer escribió fueron los cuatro versos que constituyen una bellísima redondilla. Fue Rodríguez Correa, prologuista y colector de las obras de Gustavo Adolfo, en póstuma edición, quien arbitrariamente se permitió añadir el primero, completamente ocioso, y cuyo postizo se advierte.»

¡Sorprendente don Pedro de Répide! Nos ofrece por vez primera una rima becqueriana, además de otros datos inéditos, entre ellos la tan buscada fecha de nacimiento de Julia Espín y los nombres de los ascendientes de Bécquer, y no dice esta pluma es mía. Sin embargo, nos transmite esa idea tan peregrina (que, a lo mejor, no es tan peregrina) sobre la Rima LX, y se apresura a decirnos que *por primera vez se hace constar*. Inevitablemente hay que correr el riesgo de ponerse pesado e insistir una vez más sobre los indudables y estrechísimos contactos de Répide con los descendientes de Julia, porque esos versos tuvo que leerlos en el álbum (o, quizá, en hojas sueltas) de la primera inspiradora de las *Rimas*. Allí deben estar —y suprimo esa preposición *de* que significa probabilidad— los versos inéditos y la que ahora conocemos como Rima LX, a falta de ese primer verso que después la convertiría en una quintilla.

Cuando en el verano de 1962 tengo acceso al álbum de Josefina Espín, encuentro no sólo la hasta entonces desconocida primera versión de la Rima XXVII, sino también otros dibujos, fotografías y documentos que ocho años después publiqué en la revista *Mundo Hispánico* (7) y posteriormente en mi ya citado libro. Pues bien, en dicho volumen, y en nota a pie de página 23, hago mención a unas cuartillas de don Alfonso Elola Espín (hijo de Josefina y sobrino de Julia), donde se habla de «otras poesías (de Bécquer) que aún se



Dibujo inédito de
Gustavo Adolfo Bécquer
(Sevilla, 1854)
Formato original
Colección de Rafael Montesinos

conservan inéditas». ¿No serían esas las poesías que vio Pedro de Répide? Yo estoy seguro de ello, pero la obstinada oposición de la familia Quiroga-Espín a que se investigue en torno a Julia hace imposible, por el momento, el acceso a los autógrafos y dibujos de Bécquer. Esa fría y tajante oposición fue la que encontré hace quince años cuando intenté acercarme a los álbumes.

Es indudable que Pedro de Répide no se sabía de memoria todas las rimas de

(7) Véase mi artículo «Josefina Espín y la Rima XXVII», en *Mundo Hispánico*, núm. 272, noviembre de 1970, pp. 63-65.

Bécquer y que al leer lo de la perla, la gota de rocío, la violeta azul, el tú y el yo, todo eso tan característico de Bécquer, como veremos en seguida, no cayó en la cuenta de que se encontraba ante una rima inédita, pero sí notó inmediatamente que a la conocidísima Rima LX le faltaba el primer verso, y le gustó más como rondilla que como quintilla. Pedro de Répide desconocía la existencia del *Libro de los gorriones*, porque al mencionar el año de destierro toledano dice que «fecunda había de ser la permanencia de ambos hermanos» en dicha ciudad, refiriendo a continuación algunos de los trabajos de Valeriano y de Gustavo, pero sin decirnos que éste, durante su estancia en Toledo, reconstruyó de memoria una gran parte de las *Rimas*. De haber conocido Répide la existencia del borrador becqueriano, no hubiese expuesto esa absurda hipótesis de que la Rima LX había sido retocada.

Como todo el mundo sabe, o debe de saber, las Rimas fueron corregidas por Augusto Ferrán y Narciso Campillo, pero con muchas más influencias y poderes de los que calló el primero, y menos prerrogativas de las que presumió el segundo en sus charlatanerías epistolares. Ahora bien, lo que nadie sabe es que las Rimas comenzaron a corregirse el 29 de diciembre de 1870, una semana justa después de la muerte de Gustavo, y tras haber revisado ya quince leyendas. Por su parte, Ramón Rodríguez Correa, prologuista de las Obras, se hizo cargo de éstas, en solitario, a partir de la segunda edición (es decir, la primera de Fernando Fe), siendo la cuarta la última que estuvo a su exclusivo cuidado. De todos estos datos rigurosamente inéditos, y de otros que callo, tengo las pruebas autógrafas, que mostraré en su momento.

Pero la verdad es que Répide tenía de la biografía de Bécquer unas ideas de las que sus coetáneos—tan avanzados, sin embargo, en el conocimiento de su obra—carecían por completo, pues nos facilita detalles ignorados, o poco conocidos, so-

*En el fondo del mar nace la perla
en verde roca [nace] la violeta azul
en la nube [nace] la gota de rocío
en mi memoria [nace] tú*

El contraste es extremo. Nótese esa alegría ascendente, jubilosa y llena de vida que lleva en sí la primera estrofa; tan ascendente que comienza en el fondo del mar y se eleva hasta las nubes. En cambio, el poeta, para contrastar aún más el sino fatal de su amor (simbolizado en la perla, la violeta y la gota de rocío), hace

bre la vida del poeta; detalles con los que no voy a abrumar al lector, pues fueron redescubiertos o difundidos posteriormente. El sabía por Julia Bécquer (8) que Gustavo era muy considerado como periodista y que vivía desahogadamente. Y termina su serie de artículos con este telón de fondo, esta afirmación que hoy firmaríamos algunos de sus biógrafos: «...logró el reconocimiento de su valía, el aplauso de sus contemporáneos y los goces de una vida considerada y halagada, distinta, por cierto, de la mezquina leyenda de bohemia que algunos han querido atribuirle con tanta mengua de la verdad como de su decoro».

* * *

Se cumple en esta nueva rima aquello que decía Balbín en su *Poética becqueriana* al referirse a la Rima XXXVIII: «esta poesía es un armonioso complejo de lo triste y lo alegre. Parece recoger una dolorida esperanza. Tal estado de alma se dio probablemente en el espíritu de Gustavo, después de su alejamiento del trato con Julia Espín, ya que el recuerdo del juvenil y noble amor de Bécquer hacia ella se mantuvo en el poeta durante años...» (9). Y dos páginas más adelante agrega algo que puede aplicársele totalmente a nuestra rima: «La estrofa tan usada por Bécquer de tres endecasílabos y un cuarto verso heptasílabo, con rima vocálica aguda en los pares, es también aquí el paradigma métrico en que moldeó la Rima XXXVIII. La sinalefa, poco frecuente, se une en esta poesía a una destacada sonoridad.»

Ese «armonioso complejo de lo triste y lo alegre» se da en nuestra rima como en ninguna otra. Esa armonía es tan matemática que, colocada una estrofa al lado de la otra, cada verso coincide exactamente con su homólogo. Pero se trata de una coincidencia trágica, porque lo que un verso tiene de exultante y esperanzado, su correspondiente lo tiene de fatídico y letal. Véamoslo:

> *Muere la perla en imperial diadema*
> *en búcaro gentil muere la flor*
> *en el aire [muere] la gota de rocío*
> *en tu memoria [muero] yo*

que muera en una fastuosa diadema imperial, en un airoso y bello florero, y que

(8) Cfr. Julia BÉCQUER: «La verdad sobre los hermanos Bécquer», en *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos* (del Ayuntamiento de Madrid), núm. XXXIII, Madrid, enero de 1932, pp. 78-91.

(9) Cfr. Rafael DE BALBÍN: *Poética becqueriana*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969, p. 97. (La Rima XXXVIII es la que comienza así: «Los suspiros son aire y van al aire...»)



La familia de
don Joaquín
Espín Guillén.
En los extremos,
Julia y
Josefina.

se disipe en aquel aire que antes inflamó sus invisibles y palpitantes átomos cuando ese mismo amor le inundaba todo el ser.

Es peligroso afirmar—porque, además de no ser cierto, llevaría a la confusión—que el conjunto de las *Rimas* es sólo un poema amatorio, pero sí es verdad que el amor juega en ese poemario un papel importantísimo, y que en ese papel el *tú* de la amada y el *yo* del poeta hacen su aparición casi constantemente; con tanta frecuencia que, sin duda, esto es lo más característico de los poemas amorosos de Gustavo Adolfo Bécquer. Pues bien, nos encontramos ante una de esas numerosas rimas donde aparece el *tú* y el *yo*, y no de una manera pronominal o insinuada,

sino con todas sus letras. Sólo eso valdría para afirmarla; es decir, para firmarla. A propósito de la frecuencia con que este tipo de verso aparece en la obra becqueriana, dice Ildelfonso Manuel Gil: «En la completa historia de amor que constituye el tema dominante de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer, la inicial aspiración a fundir el "tú" de la mujer amada y el "yo" del poeta en un decisivo "nosotros", en el que culminase la identificación lograda en el amor, acaba en el fracaso dejando a ambos en insalvable oposición» (10).

(10) Cfr. Ildelfonso Manuel Gil: «"Dualismo" y estructuras bimembres en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 248-49, agosto-septiembre de 1970, p. 350.

Y María del Pilar Palomo insiste: «Pero si las *Rimas* no son el documento de una trayectoria biográfica amorosa, sí son, desde luego, el totalizador poema de amor donde las palabras *yo* y *tú* alcanzan el mayor índice de frecuencia. Un hecho sintomático de elección lingüística que deberá examinarse dentro de la funcionalidad que su presencia recurrente ofrece en el texto» (11).

Para apoyar los numerosos contactos y paralelismos que esta nueva rima becqueriana tiene con las demás obras del poeta, podría traer a colación otros textos de otros becquerianistas. Pero hay que comprender que todo espacio tiene un límite.

* * *

Aparte las perlas y las flores, que resuenan en copas de oro o se esparcen multicolores por el suelo del mundo becqueriano, la gota de rocío insiste constantemente en los versos y, sobre todo, en la prosa de este madrugador poeta de nuestra poesía más actual. Los ejemplos serían innumerables. Nos limitaremos, pues, a los más significativos.

Los tres elementos de esta nueva rima convergen en la titulada «La gota de rocío», descubierta por Gestoso en 1886 y que inexplicablemente no fue incorporada en su momento a la 5.^a edición de las *Obras*.

*La gota de rocío que en el cáliz
duerme de la blanquísima azucena,
es el palacio de cristal en donde
vive el genio feliz de la pureza.
El le da su misterio y poesía,
él su aroma balsámico le presta;
¡ay de la flor si de la luz al beso
se evapora esa perla!* (12).

Unas veces—tal en este caso—, la gota de rocío se convierte en el palacio de cristal de un elfo; otras, son las lágrimas de la mujer amada las que se transforman en gotas de rocío: «se me figuran gotas de rocío / sobre una violeta» (Rima XIII), o el rocío se transfigura en «lágrimas del día», como en la célebre Rima LIII, la de las golondrinas. Hay otra rima, la LIV, en la que Gustavo ve resbalar desde unas pestañas negras una lágrima que «cae como gota de rocío».

En su artículo «Las perlas», Bécquer dice textualmente: «La perla, esa "gota de rocío cuajada", como la llaman los poe-

tas indios, esa "lágrima de la aurora, perdida en el fondo del mar", como ha dicho un célebre orientalista» («Lágrima de la aurora» llamaría también al rocío Aristides Pongilioni, uno de los llamados prebecquerianos (13). Y, volviendo a Bécquer, digamos que en su leyenda «El Gnomo» se vuelven a dar cita rocío, perla y flor: «... traigo con las neblinas que se deshacen en gotas, una lluvia de perlas sobre las flores». También en «El Caudillo de las manos rojas» ve caer «el rocío en una lluvia de perlas», y en esa misma leyenda dice el protagonista: «... heme aquí esperando tus palabras, como los tulipanes agostados por el fuego del día esperan las gotas del rocío de la noche». De la misma manera que aquí las palabras se convierten en gotas de rocío, en la Rima XXVII se transforman en perlas:

*Despierta hablas, y al hablar vibrantes
tus palabras parecen
lluvia de perlas que en dorada copa
se derrama a torrentes.*

(11) María del Pilar PALOMO: Edición, introducción y notas en *Gustavo Adolfo Bécquer: Libro de los gorriónes* (Madrid, Cupsa Editorial, 1977), p. XLI.

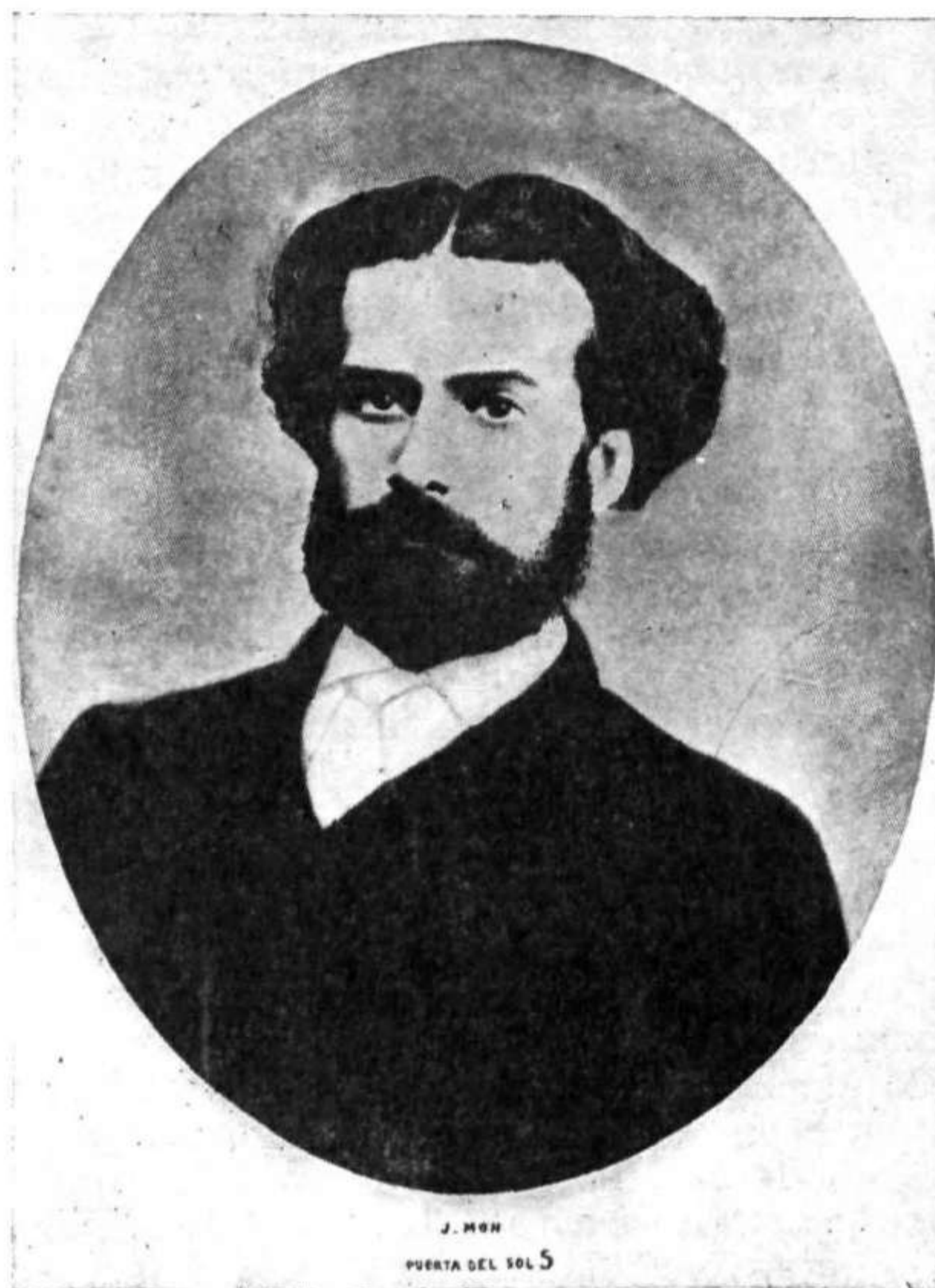
(12) José GESTOSO Y PÉREZ, *op. cit.*

(13) Dice así en su poema «Despedida»: «... del cáliz de la azucena / perfumadas se deslizan / las lágrimas de la aurora / sobre la yerba mullida.» Cfr. Aristides PONGILIONI: *Ráfagas poéticas*, Cádiz, Librería de la Revista Médica, 1865, página 134.

En sus «Pensamientos», Bécquer asocia también su amor imposible con una flor azul, y en otro de esos mismos «Pensamientos» el rocío parece anunciar la esperanza: «Larga es la noche; pero ya las lágrimas, semejantes a gotas de rocío, anuncian la llegada del día entre las tinieblas del espíritu.»

¿Para qué seguir con las perlas, las diademas, los broches de esmeralda y oro, los rubíes, los aderezos, las amatistas, los brillantes, los abanicos de plumas y de cro y la virtud de las siete piedras y los siete colores? Los ejemplos serían interminables, como incontables son las concordancias del propio Bécquer con esta su nueva rima. Ya hemos dicho que el rocío está cayendo constantemente sobre la totalidad de su obra. Este símbolo del alba es como una premonición en nuestro poeta; es como si él mismo hubiese podido adivinar, a través del rocío, una nueva aurora: la de la poesía española contemporánea.

Por su belleza, por su estructura, por su lenguaje, por su entorno inédito, estos ocho versos de Bécquer cumplen todos los requisitos para ser incorporados al poemario de las *Rimas*. Todos... menos uno: su autógrafo. Pero también es verdad que nadie ha podido enseñarme todavía el manuscrito de la rima «Amor eterno» («Podrá nublarse el sol eternamente...»), sin que por eso dude de su autenticidad. No obstante, para que no vuelva a producirse una patalita histérica y chillona, como la que le produjo a cierta persona mi artículo «Adiós a Elisa Guillén» (14), pongo entre corchetes el nombre de Gustavo Adolfo Bécquer, aunque esos mismos corchetes se me figuren dos grapas enfrentadas que, al cerrarse, fijarán su nombre para siempre.



(14) Mi artículo «Adiós a Elisa Guillén», inédito en libro, se publicó en el número 289 de la revista *Insula* (diciembre de 1970), pp. 1, 10, 11 y 12, y encabezará el título de mi obra en preparación, «Adiós a Elisa Guillén y otros escritos becquerianos».

CONVERSACION CON MANUEL SCORZA

HECTOR TIZON

integrado, en el Hotel Palace, que León Trotski viera en construcción durante su fugaz viaje por España. Mientras se lo refiero parece divertirse. *Esto lo paga la RTVE—dice—. De otro modo estaría en tu buhardilla.* Las primeras palabras—hecho no casual entre dos expatriados—son para hablar sobre la actualidad en nuestros países. El es un dirigente notable del FOCEP (Frente de Campesinos y Obreros del Perú), cuyo liderazgo ejerce Jenaro Ledesma, maestro rural, célebre alcalde de Cerro de Pasco y personaje de sus *Baladas: ¿Cómo se ve ahora Jenaro Ledesma, que a partir de tus libros ha adquirido, por decirlo así, paradójicamente, una realidad corpórea?* Bueno, yo no he hablado con él después de la aparición de la *Tumba del Relámpago*, pero yo no creo que él ponga en duda su identidad (quiere decir: mis novelas no le han mitificado). Y es muy importante porque él, por ejemplo, ha hablado de mis libros en dos o tres ocasiones polémicas. Hace poco tuvo una grave diferencia con otros dirigentes de izquierda y él les dijo que no conocían ellos la historia del Perú. Dijo: yo dudo que ustedes conozcan los libros de Manuel Scorza porque ahí están todos los antecedentes de la lucha, los diez años de combate están allí, y eso es una cosa importante en dos niveles: yo, por fortuna, conocién-

dolo, le he puesto a Jenaro Ledesma en un plano completamente racional, no hay mito en el libro, Ledesma no es personaje mítico. En cambio, en algunos casos, los personajes reales que no tenían conciencia alteraron su situación. Por ejemplo, «El traje negro» (o sea, el doctor Montenegro), ¿recuerdas? El juez, en realidad el traje negro, nunca vistió traje negro. Pero hoy toda la población asegura que tenía traje negro. En este caso la ficción alteró la realidad, porque la gente se adaptó—o prefirió—la ficción.

LA GUERRA INVISIBLE

—Creo que ahora sí podríamos conversar con algún orden. En alguna parte, tratando de sintetizar las cinco novelas que

EN América Latina abundan —no así en la culta Europa— ejemplares como éstos, en los cuales la militancia política activa y aun el desempeño de concretas tareas de gobierno se confunden con la labor literaria: Sarmiento, Carpentier, Juan Bosch, José Martí, Rómulo Gallegos, Asturias. Y ello quizá sea así por las razones que el mismo Manuel Scorza—otro ejemplo notable de ese cabalgar entre la poesía y la historia—expondrá en el curso de esta conversación. Son las cinco de la tarde de este estupendo otoño madrileño y Manuel Scorza se encuentra, más bien inserto que

integran las *Baladas*, dijiste algo así como: *Redobles por Rancas* es la rebelión de uno sólo; *Garabombo el invisible* es la rebelión colectiva; *El jinete insomne* narra un retroceso táctico en la lucha; *El cantar de Agapito Robles* refleja un triunfo provisorio, y *La tumba del relámpago* es la adquisición de una conciencia colectiva. Hallo que esta caracterización, dentro de lo esquemá-

tico, es elocuente. Pero otros autores intentaron a su tiempo narrar, de una manera u otra, las luchas del pueblo en nuestros países: pienso otra vez en Gallegos y Asturias o en Aguilera Malta y José María Arguedas, por ejemplo. ¿Te sientes, en esto, emparentado con ellos?

—No, yo encuentro que la diferencia fundamental está en que mis personajes tienen una actitud de continuo combate, de combate ya político, de masas; mis personajes hacen de la memoria un uso combativo.

—¿De alguna manera el hecho de la revolución cubana habrá influido de una manera determinante en la conciencia de los narradores de la década del sesenta? Muchas de las obras de narradores anteriores terminaban en tristes frustraciones y fracasos; la revolución parecía del todo imposible.

—Bueno, no te olvides de una cosa: los movimientos de masas que yo cuento en mis libros son movimientos que no han sido generados por la ciudad...

—Así es.

—Rebeliones indígenas ha habido siempre en América, y es lo que yo he llamado la guerra invisible; ha sido un combate en el que han caído millones de muertos, pero los indios se enfrentaban aisladamente al poder, combatían aisladamente y eran masacrados y liquidados aisladamente; no actuaban como clase campesina. En mil novecientos sesenta la realidad ha cambiado, y empiezan a actuar como clase porque ha habido una evolución en la sociedad —eso está bien explicado en *La tumba del relámpago*—, porque en esa época la clase campesina ha sufrido la influencia del proletariado, proletarizándose ella misma; una parte de los campesinos que no encuentra trabajo en las sociedades agrarias ha ido a las minas como mano de obra barata, y allí ha tomado conciencia, ha adquirido una mentalidad diferente. Hacia mil novecientos cincuenta y nueve se produce una gran crisis de minerales en el Perú y ello provoca que, en la zona central, docenas de miles, casi cien mil

familias sean arrojadas de las minas, sin trabajo, y vuelvan al campo:

... *La «Cerro de Pasco Corporation» había decidido cerrar algunas minas. Los precios del plomo y del cinc descendían en el mercado internacional. La empresa se protegía despidiendo a millares de mineros, forzándolos así a regresar a sus pueblos...*

Ahora vuelven al campo, pero el campo se ha reducido mientras ellos han estado ausentes, las grandes haciendas y la «Cerro de Pasco» se habían apropiado de las tierras, abusivamente, y los campesinos literalmente ya no cabían... Y, mira, hasta la guerra mundial los reclamos de los indios eran *legalistas*, creían que podía existir una justicia —eso está en los libros de Alegría, en parte en Arguedas—, se ejercía aún el recurso al papel. A partir de la segunda guerra mundial ya se empieza a cuestionar la propiedad... El título maravilloso que ha brillado en *El jinete insomne* durante más de doscientos años, el título maravilloso que exhala luz, se ha apagado. Agapito Robles comprende (porque ha asistido a la cabalgata del Jinete Insomne) que ya no tiene nada más que esperar de la justicia y entonces empieza la lucha. Ahora la gran lucha campesina en el Perú no se da como consecuencia de la prédica de la ciudad; despierta como consecuencia de una toma de conciencia de la clase campesina, en la cual la ideología de la ciudad no tiene ninguna influencia. Los políticos llegan tarde, y es más: hoy en el Perú la clase campe-

sina es la que forma el núcleo del FOCEP, que obtuvo el quince por ciento de los votos nacionales (a través de Jenaro Ledesma) en las elecciones de constituyentes y es el primer movimiento del Perú que viene del fondo andino, de la marginación, e influye nacionalmente.

—En este caso, a pesar de que las vías legalistas ya no infunden fe ni entusiasman, movimientos como el FOCEP las usan. ¿Qué posibilidades crees tú que aún pueden tener sistemas de los llamados meramente reformistas, una socialdemocracia en el Perú, por ejemplo?

—¿Qué posibilidades tiene? Bueno..., yo he renunciado a hacer profecías en política, porque me doy cuenta que la realidad ahora nos está sobrepasando a todos con una rapidez vertigi-



nosa. Yo creo que los sistemas ideológicos de que disponemos, o por lo menos el esquema ideológico de que dispongo yo en este momento, no se adapta a la realidad porque ésta marcha mucho más rápido. No me arriesgaría a hacer ninguna profecía. Lo único que sé es que América Latina y ciertos países son pirámides de terror, de horror, que van a estallar en una u otra forma; desgraciadamente, la pobreza, la miseria de nuestros pueblos no tiene fondo, como lo muestra también el caso de los pueblos asiáticos. Por eso no me arriesgo con las profecías; tengo esperanzas, nada más.

—Tal vez pueda decirse que todo proceso político deberá encausarse dentro de su propia realidad, apelando a veces a recursos propios del sistema y a veces apurando la salida revolucionaria.

—Claro. La realidad es dura y elocuente. Por ejemplo, la revolución militar del Perú se hizo porque existía la guerrilla, porque existe la revolución campesina; los militares saben que las cosas no pueden continuar como estaban. Mira, hay un momento en *La tumba del relámpago* en que los comuneros empiezan a formar un ejército—y éstos son datos concretos—, un ejército que provisionalmente no tiene armas; pero, así y todo, en el Perú nunca se había visto que los indios formaran un ejército ya con cuatro mil, cinco mil, diez mil hombres dispuestos a pelear:

... ¡Esta vez venceremos! El Gobierno no tiene capacidad de fuego como para controlar todos los Andes centrales al mismo tiempo. Los guardias de asalto lo saben. Están desmoralizados. Los mismos oficiales, inseguros, tratan de fraternizar. ¿Por qué? Porque saben que pueden fracasar.

Faltó muy poco, faltó una pestaña para que estallara el Vietnam de los Andes; esto de que había hablado el Che estuvo a punto de darse en Cerro de Pasco, y este estallido hubiera tenido consecuencias impredecibles.

—Eso puede valer también para explicar el hecho mismo de la rebelión militar en Perú, es decir, encausar ese estado de cosas antes de que fuera demasiado tarde y malbaratar la revolución.

—Por supuesto, eso fue exactamente lo que hicieron.

LA LITERATURA: PRIMER TERRITORIO LIBRE

—Esto nos llevaría a otra cuestión, a la cual, me parece, has aludido alguna vez, es decir, que la literatura opera como una verdadera ideología en América Latina y tiene más fuerza que la política a secas.

—Ni más ni menos. Esa es precisamente la tesis que yo sostengo en un ensayo que preparo y que se llama «Literatura: primer territorio libre de América». En América Latina, las ideologías, los credos políticos han sido consecuencia de pensamientos o sistemas originados fuera del continente; ello es así

tanto en la izquierda como en la derecha, y no ocurre ahora, sino que viene sucediendo desde los Libertadores. Estos, justamente, importan ideología; las instituciones ideológicas inmediatamente postcoloniales son importantes, y las de la emancipación. También las palabras que expresan esos credos son ajenas. De ahí surge toda esa mentirosa literatura de los mitos del sistema. En ese sentido, cuando yo participé en la campaña electoral por la asamblea constituyente en el Perú, dije públicamente que la literatura constitucional era una mala literatura de ficción. Así es como surgen todos nuestros países: esquizofrénicos. Ese doble país cuyo reflejo oral es siempre, permanentemente mentiroso en todos los niveles: en tecnología nosotros no somos simplemente dependientes, sino simios; en pensamiento, etcétera. Todo ello ha producido un país retórico en todos los campos, con excepciones, por supuesto: Mariátegui, Ponce; pero son relativamente pocos. En cambio, la primera expresión del espíritu latinoamericano, que se compromete con su realidad, que la describe con exactitud, es la literatura. Y de ahí viene su éxito extraordinario y su difusión colosal, porque los latinoamericanos empezamos a conocernos a través de nuestros libros de ficción. ¿Cómo nos enteramos nosotros de los problemas argentinos? A través de la literatura argentina. ¿Cómo de los problemas del Caribe? A través de sus grandes escritores, como Carpentier. ¿Y de la revolución mejicana? A través de los libros de Azuela, por ejemplo. ¿Cómo se enteran los latinoamericanos que no son peruanos de nuestra realidad in-

dígena sino a través de Ciro Alegría, de Arguedas y, si se me excusa, de mis propios libros? Este contexto es mucho más poderoso que el otro. ¿Por qué nosotros no conocemos a los autores de nuestras Constituciones, y nadie ha leído una Constitución de otro país? Pues porque no existen.

—Tú te refieres a ideologías importadas, y entre ellas podríamos enumerar casi todas: liberalismo, fascismo, marxismo. ¿En qué lugar pones al APRA? Hablo del aprismo en sus orígenes, no de su deformación posterior que todos conocemos.

—Bueno, el APRA. En sus orígenes fue un intento de encontrar un pensamiento con originalidad americana. Creo que las primeras reflexiones teóricas de Haya de la Torre siguen siendo importantes. *El antiimperialismo y el APRA*, por ejemplo, es un libro que deberá leerse en el futuro. En todo caso la obra de Haya tendrá que ser reexaminada, porque él hizo un intento. Ahora, un intento ideológico que desgraciadamente acabó siendo el cimiento ideológico de estos regímenes mesoclasistas, que acabarían colaborando con el imperialismo de USA. Es decir, exactamente lo contrario a lo originariamente postulado.

—Hay una frase tuya, algo que dijiste no recuerdo cuándo, que tiene que ver con esto: que en América Latina el libro, la literatura, es el recurso de apelación del pueblo. No es esto una pregunta. Estoy señalando esta afirmación tuya como felizmente certera. Es decir, cuando las instancias del país oficial se han agotado, queda el libro, la obra literaria, generando una dinámica que nos sirve para encontrar los puntos comunes de unión entre los pueblos; de allí también su «peligrosidad».

—Sí. Así me parece a mí.

POESIA Y PROSA

—Volvamos a tu obra. No he leído ninguno de tus libros de poemas; sé que eres autor de por lo menos tres; cuando optaste por la narración en prosa,

las cinco novelas de las *Baladas*, ¿te apartaste definitivamente de la forma poética?

—De la forma poética, no. Yo creo que no me he apartado de ella, sino que la he trasvasado a la novela; yo encuentro que mis novelas tienen un lado poético.

—Sí, por supuesto que sí; pero yo me refiero al verso.

—Sí; del verso, sí. Aunque he hecho poemas aislados, que no han llegado a constituir un libro. En realidad, en el intervalo he escrito un largo poema épico sobre Tupac Amaru, que va a publicar próximamente la Universidad de San Marcos y que fue el paso entre la poesía lírica y la poesía narrativa, el camino para que yo llegara a la novela. Pero, es verdad, no he retornado a la poesía.

—¿Ni siquiera ahora, ya cumplido el ciclo de las *Baladas*?

—No, ahora he iniciado dos libros, que van a ser dos etapas distintas de mi obra. Uno es una novela que se llama *La danza inmóvil*, que es un libro de amor...

—Justamente iba a preguntarte eso. La acción de esa novela sucede en París, según me he enterado.

—Sí, así es; es una historia de amor que sucede en París, mezclada con la historia de un guerrillero que está muriendo amarrado a un árbol de hormi-

gas, las *taranganas*, castigo atroz que se reservaba a los prófugos. Aparecen también dos hombres que confrontan otro tipo de problemática: uno de los protagonistas ha dejado la revolución por una mujer, y el otro ha dejado a una mujer por la revolución. Ambos van a morir paralelamente, envidiándose mutuamente su suerte, con las mismas palabras. Ambos, recíprocamente, creen que la vida del otro ha sido mejor. Esto se da en un contexto imaginario que en realidad constituye una serie de espejos metafóricos y que encierra varias pequeñas novelas dentro.

—El libro está terminado.

—Sí, y es completamente distinto a lo que he hecho. Y después de éste pasaré a otro libro que es también otra fase. No

sigo novelando lo mismo. Ya lo otro desapareció.

—¿Aquello otro está agotado para ti como asunto narrativo?

—Bueno, yo no insistiré más en el tema. Escribiré otras novelas, pero creo que un tema jamás está agotado.

—Veo esto como un desafío, un autodesafío. Quiero decir, has tenido un gran éxito con el ciclo de *Baladas* y ahora vas a otras cosas.

—Sí, no insistiré. Incluso no creo que voy a ceder a la tentación de seguir hoy a mis personajes en la realidad... He cambiado; hay pintores que tienen una sola etapa y otros que tienen varias. Yo soy de los de varias etapas.

EXILIO Y ESCRITURA

—¿Crees que el exilio pudo haber influido en ese cambio de temática? El cambio de perspectivas, etcétera.

—El cambio de perspectiva, sí... En mí el exilio influyó mucho. Para mí, el exilio es una herida extremadamente grave y dolorosa; el exilio es casi una condena a muerte. Por algo los griegos lo consideraban la forma máxima del castigo. Yo he estado dos veces exiliado, una vez durante la época de Odría, siete años; fueron para mí muy duros, sobre todo al final, y después me exilió la vida. Yo creo que para mí el exilio significó una manera de distanciarme del Perú que me hacía urgente su recuperación por la imaginación. Es difícil que hubiera escrito esos libros en el Perú. De lejos empecé a ver con una inmensa amargura al Perú, a quejarme de él, incluso a odiarlo. Ese país terrible donde todo había ocurrido, donde me sentía derrotado en todos los campos, y fue así por contraposición como surgieron las figuras y las ideas positivas.

—¿Te llevó mucho volver a sentirte bien, es decir, volver a escribir? Onetti dice que él tardó más de un año en volver a escribir.

—No. Yo me expatrié *para* escribir.

El final de la conversación fue así:

—¿Tú crees —muchos opinan así, al menos aquí— que el reflujo del *boom*, que algo de promoción industrial tuvo, indica también un reflujo en la narra-

tiva latinoamericana o en el interés por ella?

—No, no me parece así. En estos momentos la literatura de América Latina tiene en el mundo una gran importancia; en Francia, por ejemplo, los libros de mayor actualidad en este momento son libros latinoamericanos. La emisión *Apostroph*, que es la más importante, seguida por seis millones de espectadores, dedicó una audición de una hora a un programa en el que participamos Carpentier, Fuentes y yo. Además, dichas estas cosas, habría que decir que si el *boom* tuvo una parte publicitaria, representa también una parte mínima de la literatura de América Latina. Nuestra literatura no comenzó con el *boom*, sino con el «Popol Vuh». El *boom* ha beneficiado sólo a unos nombres y a otros no; en México, por ejemplo, hay olvidos importantes, como el de José Revueltas; cada uno de nosotros puede citar en su país libros y autores estupendos que no están reconocidos... Pudiera ser que aquí, en España, exista en cierto modo un reflujo, pero no olvidemos que en los flujos y reflujos interviene la moda, y ésta está manejada por las editoriales. No confundamos la creación con la difusión.

ACTUALIDAD DE ROUSSEAU

FEDERICO BERMUDEZ - CAÑETE

A los doscientos años de la muerte de Juan Jacobo Rousseau (Ginebra, 28 de junio de 1712 - Ermenonville, 2 de julio de 1778), nos sorprende la vitalidad de sus ideas y de su modelo existencial, con un poder de incitación y una vigencia que vamos a intentar mostrar en estas páginas. Viviendo en plena Ilustración (Voltaire había nacido en 1694 y Diderot en 1713), tuvo contacto con los enciclopedistas parisienses, colaboró con ellos y sus principios se incorporaron a la «Declaración de los derechos del hombre», que trajo la Revolución francesa. Pero Rousseau, después de una etapa de polémicas con los «filósofos», se opone a la Ilustración y la trasciende. Mente muy del XVIII, abre las puertas al Romanticismo sin que en absoluto se le pueda considerar romántico: aunque parte de la intuición y la sensibilidad de su yo, no de la razón, como Descartes, se parece a éste en que apunta desde el yo hacia lo universal y no hacia el misterio de cada individuo, como los románticos. Esta manera de fundar todo un pensamiento a partir de su propia intuición, cuestionan-

do radicalmente los presupuestos intelectuales básicos de su época, lo convierte en paradigma de inconformismo. Los ilustrados consideraban el desarrollo filosófico y científico como la culminación de un largo proceso que había llevado la cultura europea desde el oscurantismo a las «luces», en una línea de progreso ininterrumpido. Rousseau «contesta» desde sus cimientos esta concepción de la historia. Para él, el desarrollo de la razón venía unido a la corrupción de las costumbres, a la negación de la «felicidad» (tema típico del XVIII). Y la meta que propone es diametralmente opuesta: volver a la naturaleza, de la que el hombre europeo se ha alejado con su mal uso de la razón, su inautenticidad y su codicia.

Es cierto que no debemos identificar de modo simplista Ilustración con racionalismo, aunque éste sea su componente más típico. Hay un aspecto del siglo XVIII, insuficientemente recordado, que es el de su liberación de la sensualidad, su crítica de toda represión cultural o moral desde presupuestos religiosos o del poder. Existen un

Shaftesbury, cuya obra es un constante combate del autoritarismo y la censura; un Sade, que cultiva hasta el extremo su oposición a la moral convencional burguesa, y toda la corriente de los «libertinos», que desafiaban las normas sociales. La filosofía sensualista y materialista pone las bases de la exaltación de los sentidos y el sentimiento, que tendrá su apogeo en el Romanticismo. En este contexto la figura de Rousseau ocupa el lugar más significativo de defensa del hombre completo, vinculado a la naturaleza. Porque el ideal del progreso ilimitado ha sido calificado por Freud de narcisismo infantil, que no acepta las duras fronteras de lo real. Y el racionalismo absorbente, enorgullecido, de los ilustrados, ha sido denunciado en su unilateralidad nefasta por Adorno y Horkheimer (1): aunque contiene una inmensa aportación positiva de libertad y crítica, una lucha contra la superstición y la opresión, la obsesión de dominio de la naturaleza por vía racional perturba los vínculos profundos

(1) Ver *Dialéctica de la Ilustración*, 1944.

del hombre con la integridad de su ser y con su entorno, y lleva en suma a un empobrecimiento existencial. Para Adorno, la claridad racional que persigue la Ilustración (que en cuanto crítica y libre examen es una constante en la historia) puede desbordar su función de inconformismo y recaer paradójicamente en la asfixia del mito: porque si éste es una explicación fantástica del mundo convertida en dogma del que no se puede salir so pena de anatema, el intento de descifrar la realidad sólo por vía racional puede ser tan esterilizador y dogmático como el mito primitivo.

Rousseau, bruscamente alzado a la fama en París en plena Ilustración con su *Discurso sobre las ciencias y las artes*, se opone radicalmente a la creencia en la razón y el progreso de los enciclopedistas; pero también a la doctrina cristiana del pecado original. Para él, el mal no está en el hombre, que es naturalmente bueno, sino en la sociedad, que lo ha corrompido. Su convicción optimista de que el hombre puede ser feliz en una sociedad armonizada con los principios naturales, su creencia en la religión natural le valdrán la expulsión de París por el Arzobispado, y de Ginebra, por sus conciudadanos calvinistas. Su pensamiento le enfrenta a su época.

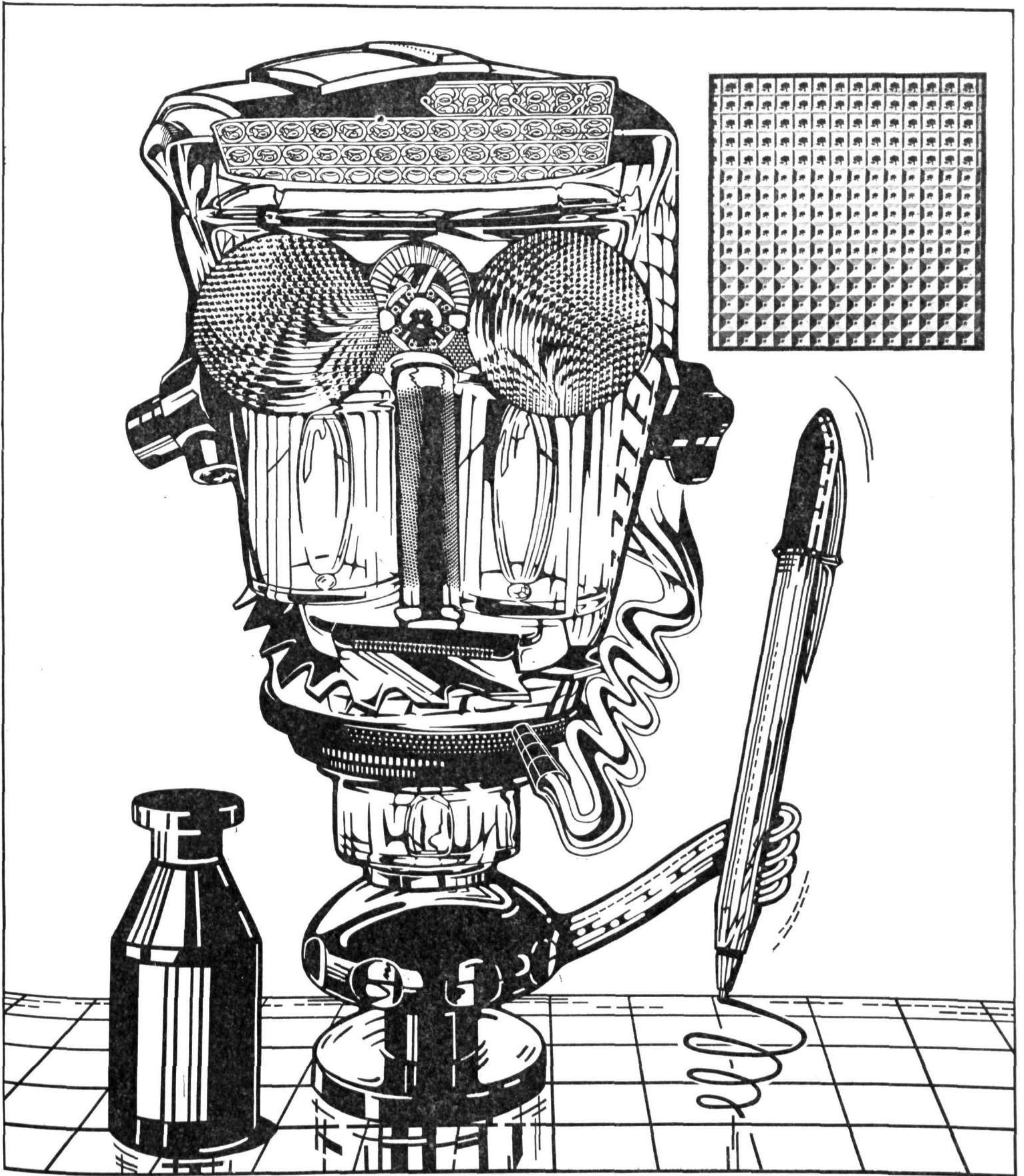
Pero veamos con más detenimiento algunas claves biográficas de este intelectual inconformista. La muerte de su madre al darle a la luz le produce una carencia afectiva inicial que le condicionará profundamente e influirá en sus dificultades de relación y su sentimiento de culpabilidad. Educado por un padre inestable, que le proporciona muy temprano la lectura de Plutarco y de la novela sentimental, base primera de sus futuras obras autobiográficas, prerrománticas, y de su enfoque global de la historia; confiado luego a otros parientes y a un sacerdote, vive una adolescencia difícil que le lleva a la huida de Ginebra a los dieci-

séis años. Más tarde, Mme. de Warens le acoge y hace funciones de madre y posteriormente de amante, creándole una dependencia afectiva peculiar. Toda su vida está dominada por el culto de la imaginación, por la tendencia a los viajes y al retiro en la naturaleza, y por la necesidad de autojustificarse, como podemos ver en sus *Confesiones*, libro clave de la autobiografía moderna: por primera vez el escritor exige que los lectores acepten y revivan su verdad interior, no un argumento externo. La vida de Juan Jacobo será errante y discontinua, en una serie de etapas que le hacen experimentar la pobreza, la brusca fama, el posterior conflicto y huida del ambiente literario de París; la febril elaboración de sus obras principales en el retiro de «L'Hermitage», las vejaciones a que le someten las autoridades y una fase final de manía persecutoria y desamparo, en que escribe sus libros autobiográficos.

La obsesión por la verdad, por la autojustificación, que le vienen de una profunda culpabilidad inconsciente, agravada al final de su vida al enfermar de manía persecutoria, preside toda su obra. Como ha puesto agudamente de relieve Starobinski (2), no sabemos hasta qué punto la crítica radical de la sociedad que rodea a Rousseau es una proyección de su propia dificultad de relación con el otro, de sus propios problemas; lo cual no invalida en absoluto la vigencia de sus libros de filosofía política y pedagogía. La personalidad de Juan Jacobo es fascinante. Ante todo, es un ejemplo de la independencia del escritor en un siglo en que sus colegas dependían normalmente del favor real, de un mecenazgo; él ni siquiera está profesionalizado. Aunque su talento creador es de los más poderosos y originales de su siglo, se considera siempre escritor amateur y reniega con frecuencia de sus éxitos. Premiado por la Acade-

(2) Ver Jean Starobinski: *La transparence et l'obstacle*. París, Gallimard, 1971.

mia de Dijon en 1749 por su primer ensayo, el *Discurso sobre las ciencias y las artes*, famosísimo en París tras el estreno de *Le devin du village*, rehúsa ser presentado al rey, perdiendo la posibilidad de un amparo económico decisivo. Se despoja de su traje cortesano, viste de forma modesta —y estrafalaria— y quiere ser consecuente con su obra, «ejemplo viviente». Por temporadas será hospedado en el campo por protectores nobles, pero vivirá de varios oficios humildes, sobre todo el de copista de música. Mientras algunos «filósofos», sobre todo Voltaire, amasan fortunas considerables, él vagabundea en torno a alguna residencia campestre o realiza largos viajes a pie. Rousseau, crítico de la Ilustración, censor de la vida cortesana opuesta a la naturaleza. Pero también hombre complejo, contradictorio. Exalta la vida oscura, censura el mundillo literario, pero gana premios, es famoso con su ópera *El adivino de la aldea* y, aun después de su «reforma» y abandono de la peluca, sigue produciendo obras literarias. Es un moralista severo y censor de los espectáculos en la *Carta a D'Alembert*, de 1758, y escribe la novela sentimental más famosa del prerromanticismo, *La nueva Eloísa*, que las damas parisienses se arrebatan en las librerías, exaltando la pasión amorosa. Su puritanismo de ginebrino y su sensualidad se le enfrentan por dentro. Busca la paz, el exilio en el campo, pero llora de gozo al presenciar el éxito de su ópera o de sus libros; le molesta la admiración importuna, pero necesita ser conocido y querido por el público lector. Hay a lo largo de la vida de Rousseau un conflicto constante entre su papel como escritor y su espontaneidad. Por otra parte, sus libros teóricos, que ponen en entredicho la cultura de su tiempo, despliegan el sistematismo característicos del XVIII. Basados en una intuición, la famosa «iluminación» de Vincennes, exponen un sistema racional universal. Sólo desde 1767



Dibujos de Nicolás Gless

hace una literatura totalmente prerromántica, con una estructura libre, abierta a la confianza, a las efusiones, al ensueño: son las *Confesiones*, los *Diálogos*, los *Ensueños del paseante solitario*. Y las *Cartas*. Veinte volúmenes de cartas.

Pero vamos a examinar ya en concreto las propuestas teóricas de Rousseau sobre el hombre y la sociedad. Porque no sólo hace una crítica total, sino que busca unos fundamentos nuevos. En sus *Discursos* (sobre las ciencias y las artes, sobre la desigualdad), en el *Emilio* y, sobre todo, en el *Contrato social*, propone una alternativa, que contiene una teodicea, una teoría política y una ética. Sobre todo, el derecho político es la meta de sus pensamientos. Juan Jacobo, según Cassirer (3), es el primero que traspone la esfera del ser individual y lo orienta hacia el ser social. Y su teoría política difiere esencialmente de la ideología iusnaturalista, basada en la concepción liberal de Grocio, Hobbes y Locke, que ve al hombre en perpetua guerra con sus semejantes y atiende a salvaguardar el derecho de propiedad, creando un orden negativo, regulador de egoísmos. Rousseau ve, en cambio, en la ley natural un ideal de justicia aún por realizar. Lo que nos importa de él es su puesta en cuestión de la sociedad y la historia y su propuesta de una nueva meta. Así lo hace en el *Contrato social*, rompiendo el círculo vicioso «opresión-revolución-opresión». Pero la solución a la injusticia expuesta en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* está, sobre todo, en la educación de las nuevas generaciones según la fidelidad a la naturaleza que propone en el *Emilio*. Es la interpretación idealista de Kant y Cassirer. La lectura marxista de Engels (4), en cambio, considera que la revolución, con la instauración de otro tipo de relaciones sociales propuestas en el *Con-*

trato social, es la síntesis final.

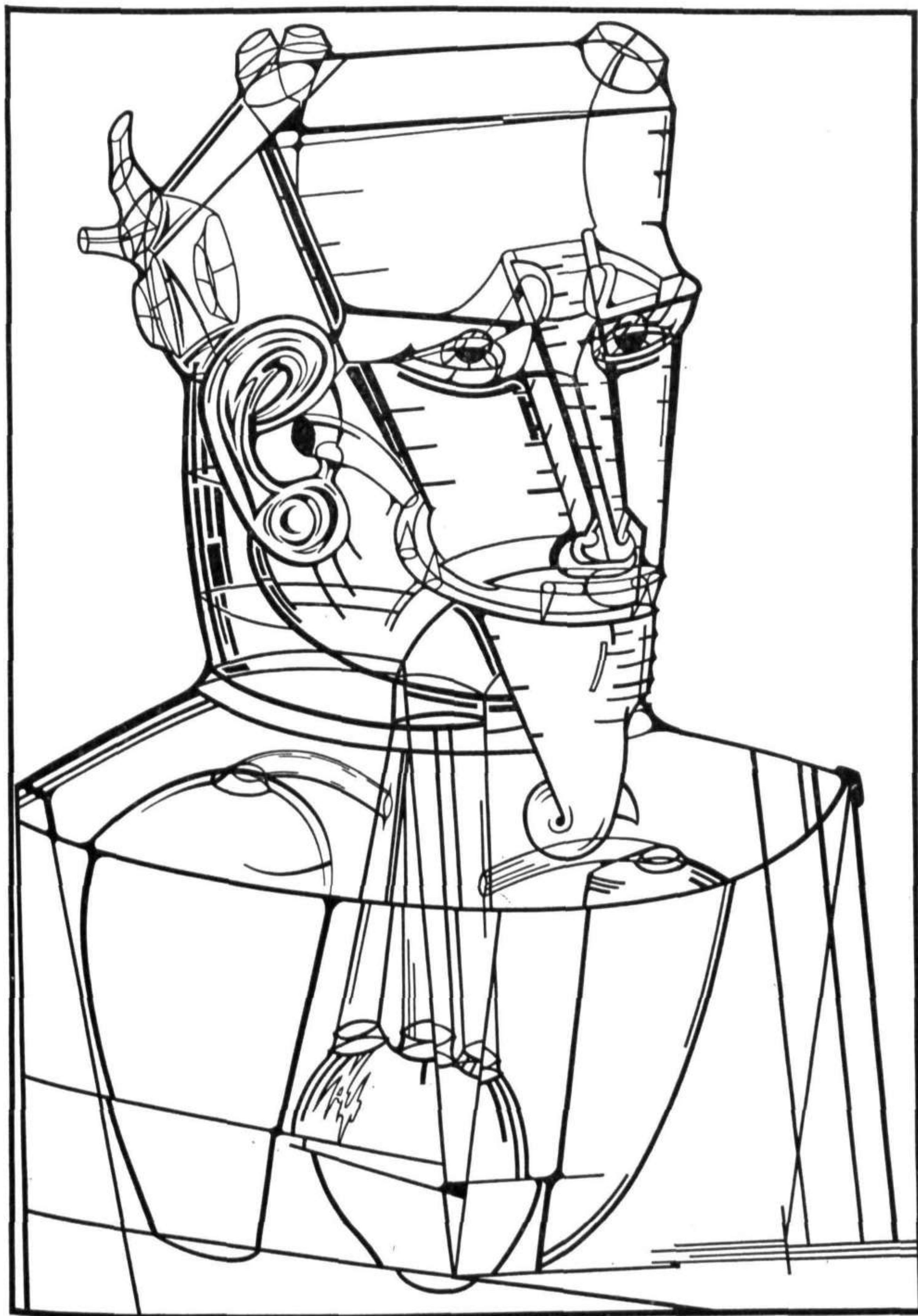
Es indudable que la aportación fundamental de Rousseau a la teoría política moderna es su concepción de una democracia realmente igualitaria. El socialismo científico puede, así, encontrar un fundamento teórico para su concepción de la sociedad en la obra del filósofo ginebrino, que elabora la teoría más avanzada de su época; siempre que se precisen con claridad sus limitaciones y condicionamientos. Así lo ha hecho Galvano della Volpe (5) en su crítica a la concepción abstracta, apriorística, del hombre en Rousseau. Para el individuo humano no vale tanto la relación con los demás como su propia conciencia, la convicción apriorística, platónica, de este hombre natural de que en el amor a sí mismo está el principio de la justicia humana. Una base egotista

para fundamentar la sociedad política: he aquí la dificultad rousseauiana. Una base, para un organismo formado históricamente, en unos derechos originarios, presociales, absolutos, extrahistóricos. Además, la igualdad vista sólo en función de la libertad, invalida esta sociedad rousseauiana, y, por tanto, a la democracia burguesa. Como vio Marx en *La cuestión hebrea*, al analizar el artículo 6.º de la Constitución francesa de 1793, la más radical y rousseauiana, los derechos del hombre en abstracto, «naturales», del hombre «restringido en su particular interés, separado de la comunidad, no son sino los derechos del hombre miembro de la sociedad burguesa». En fin, la valiosa teoría de la igualdad de Juan Jacobo, una de las más cargadas de futuro de su época, es criticable hoy desde el socialismo científico por su fundamentación apriorística y abstracta. Pero su función liberadora durante siglos fue enorme: todo hombre tiene derecho a no dejarse oprimir por quien es su igual. La instancia democrática propugnada por Rousseau es un avance histórico sobre la instancia liberal del Estado burgués de derecho. Locke, Kant y su discípulo Humboldt, teóricos del *Rechtstaat*, cuya única finalidad es garantizar la libertad personal y la propiedad de los ciudadanos, elaboraron una concepción negativa, sólo protectora de los económicamente fuertes, de hecho, en la economía capitalista. En cambio, el igualitarismo democrático rousseauiano trasciende las conquistas de la revolución burguesa de 1789, y continúa vigente en su propuesta de una sociedad igualitaria no niveladora, basada en una proporcionalidad de diferencias personales y de méritos. Es éste un reto que continúa pendiente de resolución, planteado a nuestro futuro. El método para conquistarlo no deberá ser ya el racionalista abstracto a lo Rousseau, sino el histórico concreto del socialismo científico.

(3) Ver Ernst Cassirer: *Filosofía de la Ilustración*. México, F. C. E., 1975.

(4) Ver ENGELS: *Anti-Dühring*. Zurich, 1886.

(5) Ver G. DELLA VOLPE: *Rousseau y Marx*. B. Martínez Roca, 1969.



Pero el *Contrato social* le dio fama sólo después de su muerte, cuando impregnó con sus principios la Revolución francesa de 1789. Como hemos visto, es obra mucho más cargada de futuro que la de Voltaire, tan admirado en su época, pero cuyo elitismo y desprecio por el pueblo la invalidan hoy en gran parte. Durante la vida de Juan Jacobo, lo que le hizo célebre fue el *Emilio* y *La nueva Eloisa*. El *Emilio*, como el *Contrato social*, representa la alternativa a la presente sociedad corrompida, que es la vuelta al estado de naturaleza. Es un libro de pedagogía con caracteres novelescos, pero contiene una fundamentación completa de sus principios. Su tesis es que el hombre es originariamente bueno. La sociedad, con sus errores, lo trastorna. Una educación que respete los impulsos naturales producirá hombres felices. (Entre otras cosas, del *Emilio* brota la pedagogía moderna, a partir de Pestalozzi.) En vez de situar el mito del paraíso en el más allá, como Platón y el cristianismo, Juan Jacobo lo coloca en el pasado, en la infancia del hombre y de la Humanidad. No existe pecado original. Supone (aunque no pretende saberlo concretamente) que en época remota el hombre vivía cercano a la espontaneidad de los instintos, sin propiedad y sin leyes. En nuestra época es ya imposible regresar a aquel estado arcádico; pero se impone armonizar nuestro modo de vida con aquellos principios. El mal es la pasión por lo exterior, por el lujo y el prestigio; es máscara, es avidez, es incomunicación. Hay que volver a la autenticidad de las relaciones humanas, sin instrumentalizarlas. (En todo esto nos volvemos a topar con la contradicción de que propone una revolución, no en nombre del progreso histórico, sino de una naturaleza humana eterna.)

La nueva Eloisa, redactada en el retiro de Montmorency, en su época de mayor fecundidad, fue su otro gran éxito en vida. Las lectoras de clase alta invadían

las librerías, pendientes de su aparición. Rousseau encarna, o quiere encarnar, en sus personajes un mundo cerrado donde puede existir la felicidad que él concibe, de acuerdo con sus principios. El hombre transfiere al escritor su proyecto existencial no realizado. Su vida amorosa real, marcada por una incapacidad de salir de sí mismo y de sus complacencias imaginativas, por su negativa a enfrentarse con la opacidad de las mujeres reales y su aspiración a una comunicación inmediata, sin obstáculos, concebida como una intensa presencia más que como la consumación de la unión física, se proyectan en esta larguísima novela epistolar que emocionó a sus contemporáneos, preparando la sensibilidad romántica.

Rousseau ha cumplido una etapa de crítica de la sociedad, de prolongado esfuerzo teorizador, revistiendo con argumentaciones racionalistas, dieciochescas, sus intuiciones básicas. Con *La nueva Eloísa* pasa a ocuparse con preferencia de su propia felicidad, en una perspectiva existencial. Ahora le toca a él, Juan Jacobo, vivir de acuerdo con sus principios. Pero una puesta en cuestión tan radical de su entorno le lleva a la soledad. Ante todo, por la condenación de sus doctrinas por el Arzobispo de París, por las autoridades de Ginebra y por la ruptura con Diderot, Voltaire y, luego, Hume. Después, por el desarrollo de una psicosis de manía persecutoria, que puede estar relacionada con su obsesión de autojustificarse y su carencia afectiva desde la infancia o no, pero que le atormentó los últimos doce o quince años de su vida, fue movido a realizar la literatura autobiográfica más importante de su época. Las *Confesiones* son un esfuerzo ingente de autojustificación, y contienen análisis psicológicos y descripciones de paisaje que tienen ya el nivel de la mejor literatura del XIX. Rousseau es el primer escritor moderno en su exposición de la interioridad y el precursor del

sentimiento romántico de la naturaleza. La estructura de este libro y de los siguientes es ya descosida, se da rienda suelta a la espontaneidad, al flujo de impresiones y recuerdos. En algún momento prefigura a Proust, con el episodio de la *pervenche*, que desencadena, igual que la *madeleine* proustiana, el recuerdo involuntario. Desarrolla también su exaltación del campo como espacio natural puro, opuesto a la corrupción parisina (ya bellamente expuesto en *La nueva Eloísa*, sobre todo en el capítulo de las vendimias de Clarens). Paisaje grandioso, salvaje; lagos y montañas; ingenuidad idílica opuesta a la ironía volteriana, al lujo de los ilustrados. En la isla St. Pierre culmina el triunfo del sujeto sensible, del hombre regido por sus emociones, en fusión suprarrazional con la naturaleza, que es una evidencia, algo que se puede transmitir, pero no definir. La sociedad es negación de la naturaleza; Rousseau es negación viviente de la sociedad. El acuerdo consigo mismo y con la naturaleza tiene una fundamentación estoica, pero prefigura el romanticismo.

En todo caso, las *Confesiones*

rezuman también la amargura del perseguido, del expulsado por diversas autoridades (hasta de su refugio inofensivo en la isla St. Pierre), y expresan su perpetuo conflicto interior, más que por su variabilidad emocional, por su incapacidad de integrar su espontaneidad y la norma de vida que se quiere imponer desde su «personaje» de escritor, que preludia a Kierkegaard en su voluntad de ser modelo existencial de sus ideas. Rousseau no ha conseguido en su vida la comunicación directa, intuitiva, a que aspiraba; la inmediatez, la transparencia imposible en sus relaciones con el mundo y los otros. Sus libros autobiográficos transmiten ese desesperado intento, a la vez que la penosa realidad de la psicosis maníaca. Se siente víctima de maquinaciones malvadas, y compone en su vejez los *Diálogos: Rousseau juez de Juan Jacobo* y los *Ensueños del paseante solitario*, joya literaria de su experiencia de soledad, en cuyo fondo late, invencible, un esfuerzo hacia la armonía con los hombres y el cosmos.

En conjunto, la obra de Rousseau, en su riqueza de facetas, es hoy una incitación vigente, por su cultivo de la interioridad y el sentimiento del paisaje; por su crítica global de la sociedad que le rodeó, que le convierte en modelo de intelectual crítico; por la propuesta de una democracia igualitaria, verdaderamente proporcional a los méritos y servicios de cada individuo, opuesta a todo privilegio. En otro sentido, enlaza con las utopías contemporáneas de las sociedades desarrolladas por su aspiración a un ideal modélico, el estado de naturaleza, al que se ha de llegar en un momento dialéctico de síntesis, tras la superación de la actual sociedad perversa; pero no para volver a un primitivismo edénico, imposible, sino para reorganizar las conquistas de la cultura en torno a una fundamental reconciliación del hombre racionalista con el cosmos y con la totalidad de su persona.

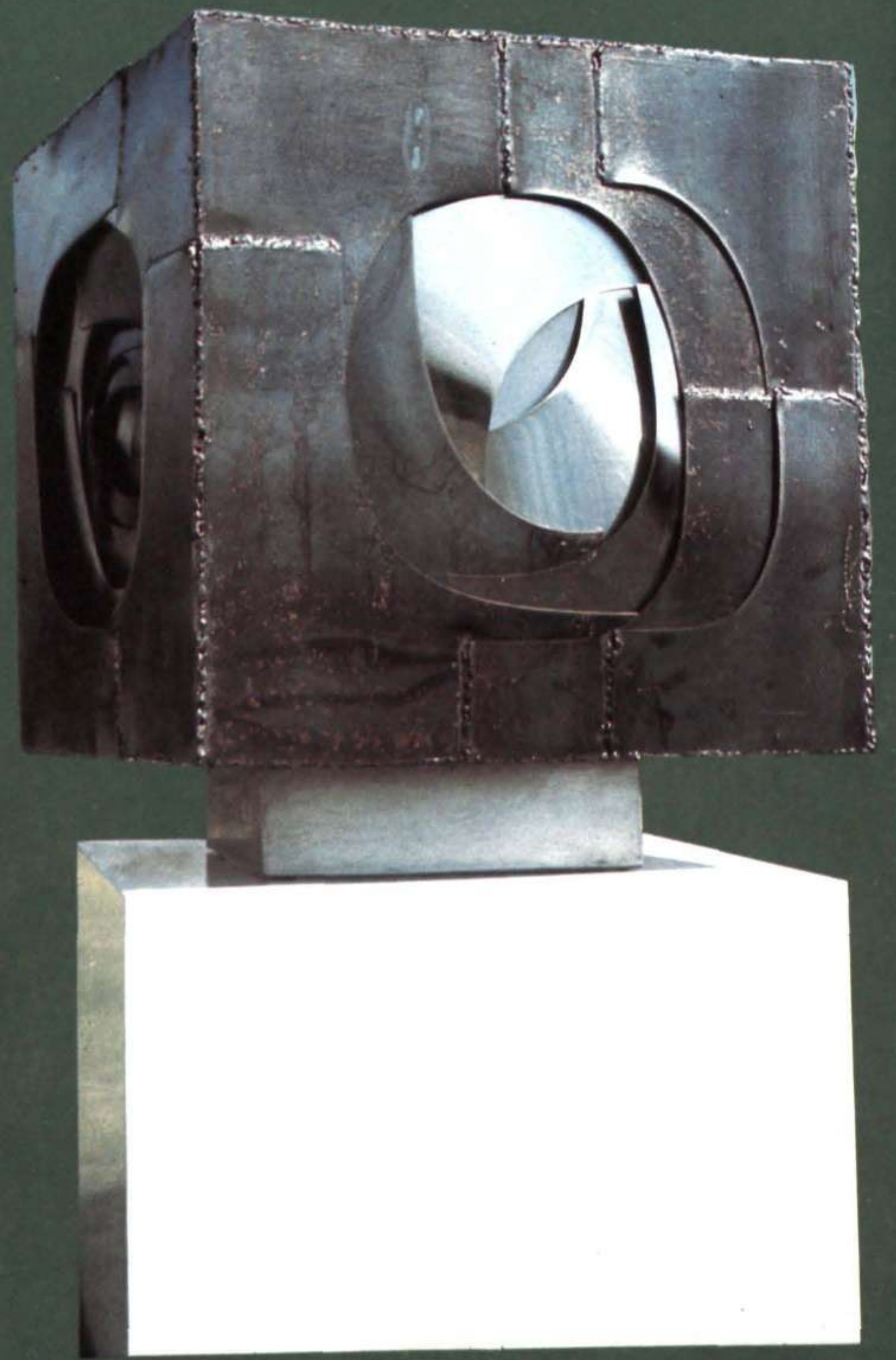
AMADEO GABINO



Polifemo



Escudo de la noche



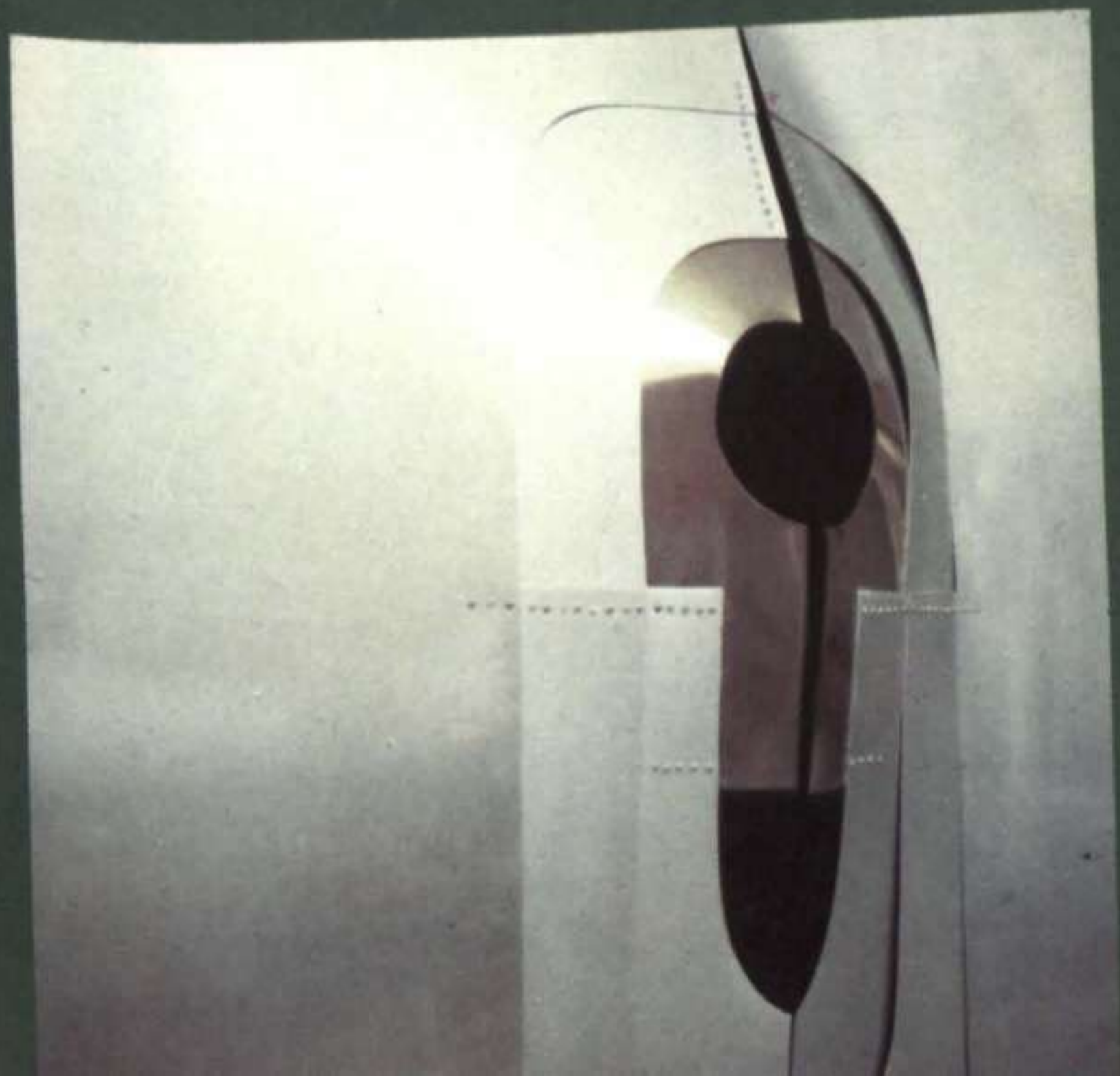
Marte XIII



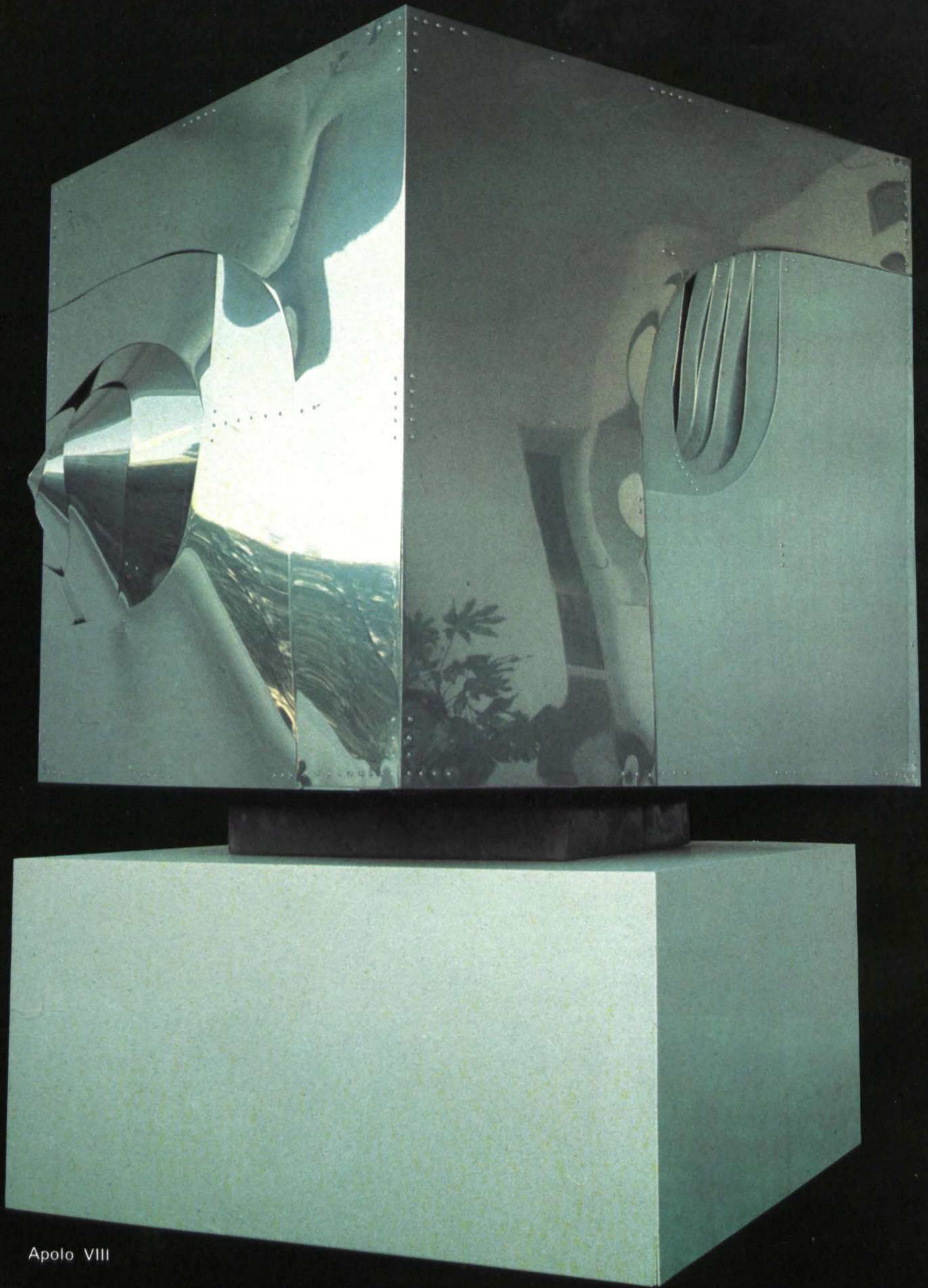
Escudo de Saturno XIV



Armadura terrestre VII



Géminis VII



Apolo VIII

LA CUESTION HOMOSEXUAL

C. A. TRIPP: *La cuestión homosexual*. Edaf, Ediciones-Distribuciones, S. A. Madrid, 1978.

Constituye este libro un gran informe, de tipo didáctico, sobre la homosexualidad. Libro metódico, organizado, compuesto de multitud de observaciones respecto al tema, que ponen ante el profano, tal vez como ningún otro libro hasta el presente, una visión completa, o casi, de la homosexualidad. La ignorancia sobre la cuestión homosexual es grande en la mayoría de las personas. Todo cuanto saben muchas de estas personas, en la práctica, es esbozar la consabida sonrisita irónica si se les habla de homosexualidad o si las circunstancias les conducen a tratar a un homosexual o simplemente si lo ven cerca de sí. La costumbre de esbozar, de modo continuo, una sonrisita irónica es clara señal de nulidad espiritual, de mediocridad, en contra del parecer de algunos —los que seguramente adolecen de la misma irritante costumbre—, que suponen la existencia de un pensamiento, de una opinión, de un criterio propio detrás de la sólo aparentemente ingeniosa sonrisa. Detrás, en realidad, únicamente hay... fatuidad, ignorancia, pequeñas dosis de malignidad y crueldad... Por regla general, y en una palabra, alegría del mal ajeno. Pero olvidemos a estas personas; y en esta ocasión, con toda pertinencia, ya que ellas jamás leerán un libro como *La cuestión homosexual* ni ningún otro libro inteligente. ¿Qué importan, a la postre, los tontos? Un libro como *La cuestión homosexual* va dedicado, incluso más que a los homosexuales —que entran por él, si son reflexivos, como por campo trillado—, a los heterosexuales inteligentes deseosos de una información que sólo la letra impresa puede ofrecer. En las conversaciones, junto a las verdades, ¡cuánto lugar común... falso! No puede el heterosexual, profano en la materia, en las comunicaciones cotidianas, y por muy perspicaz que le supongamos, deslindar lo erróneo de lo verídico. El campo del conocimiento, en cualquier materia, es una selva; con mayor razón en el tema homosexual, donde, aparte de la dificultad de cualquier aprendizaje, se lucha contra los prejuicios, fábulas o leyendas que corren oscureciendo la verdad. El doctor Tripp —colaborador durante nueve años del famoso doctor Kinsey— coloca su granito de arena para que resplandezca la escueta realidad.

Y digamos dos palabras sobre el estilo de la traducción, que calca, sin duda alguna, el del original. Por lo cual, en rigor, no hablaremos de la traducción, que adivinamos perfecta, sino sobre el estilo literario que podríamos denominar «científico». Deja este estilo, en cuanto a la claridad, bastante que desear. No es tanto que la expresión sea enrevesada, como que los términos elegidos no son muchas veces los más adecuados, los propios e insustituibles para cada caso. Y ello se resuelve en una expresión más o menos confusa. El propio doctor Tripp advierte lo que venimos diciendo. Fue repasado el manuscrito del libro por Frederic Hill, el editor norteamericano. Y escribe Tripp: «En muchas ocasiones los repasos que Hill hizo del material, y su notable dominio del pensamiento y del lenguaje, facilitaron la labor de lograr un estilo claro, simplificando las frases y consiguiendo una buena expresión de ideas muy complejas y difíciles de transformar en palabras.» Para nosotros es un misterio que un tema nada abstruso como el desarrollado en este caso no pueda tener una expresión absolutamente clara. Afortunadamente, el libro de Tripp queda sólo ligeramente teñido de este defecto. Pero hemos tenido en nuestras manos libros en que la deformación del idioma —pues de esto se trata— llegaba a lo detestable. ¿Conocimiento incompleto del idioma? ¿Falta de gusto literario? ¿Abandono a la espontaneidad? Cual sea su procedencia, ahí tenemos esa terminología extraña, nueva, esos neologismos inútiles; neologismos enfadosos para el lector con gusto, con sentido del idioma; por el contrario, acep-



tables, fácilmente comprensibles, al parecer, por otros muchos escritores o lectores que constituyen el público de libros con características científicas —y de las más diversas materias—: se diría que todas estas personas se han creado un lenguaje secreto para su uso exclusivo y que sólo ellos entienden. Seguros estamos que los autores que incurren al escribir en el defecto de una expresión confusa no hablan como escriben. Su dialéctica, en el lenguaje hablado, será sencilla, correcta. ¿Qué misterio es éste que produce cierta prosa científica? Dominamos un tema y, sin embargo, al ir leyendo un texto, compuesto según las características indicadas, vemos que muchas frases e incluso párrafos enteros escapan a nuestra comprensión.

Y dos palabras más sobre la libertad de expresión en Estados Unidos: C. A. Tripp y el libro que comentamos son norteamericanos. Ninguna de las libertades de expresión que, lo mismo en América o Europa, se han logrado en las últimas décadas han dejado de contar con una fuerte oposición de diversos sectores. No son los Estados Unidos el paraíso de la libertad que muchos creen. Y echemos por delante —al tratar este punto— que libertad de expresión no es lo mismo que libertad. Es cierto que mediante la primera se pasa muchas veces a la segunda; pero, hoy por hoy, en Estados Unidos existe la libertad de expresión respecto al tema homosexual —con numerosas cortapisas, además—, y no existe la libertad, pues la ley pena la homosexualidad. Queremos decir con ello que la libertad de expresión es una engañifa con que tantos gobiernos ofuscan a sus ciudadanos. La verdadera libertad es la que conceden las leyes y no la que —con ser tan deseable— se circunscribe al papel de los libros o de los periódicos. En Estados Unidos —como en cualquier parte— las conquistas de la libertad tienen grandes enemigos. Y no digamos si han de vencer trabas los paladines de tales conquistas... Un Kinsey ha recibido las más acerbas críticas y se le han opuesto todos los obstáculos posibles para que no lograra sus objetivos. Un Bertrand Russell no pudo enseñar en la Universidad de la ciudad de Nueva York: tan grande fue el celo desplegado por la Iglesia y los sectores conservadores para impedirlo. Paul Edwards, que narra extensamente el episodio en el apéndice al libro de Russell *Por qué no soy cristiano*, escribe: «Lo ocurrido en este caso merece ser más conocido, aunque sólo sea para mostrar las increíbles deformaciones y los abusos de poder que los fanáticos están dispuestos a emplear cuando se disponen a vencer a un enemigo.» Y este mismo libro, *La cuestión homosexual*, tampoco se ha publicado íntegro en los Estados Unidos así como así: sólo la tenacidad de su editor —al que citábamos antes— consiguió que grandes partes del manuscrito no fueran suprimidas. Y dato aún más curioso: en el *New York Times* —donde no se concede especial importancia a la reseña de las nuevas publicaciones— tuvieron buen cuidado de que se estudiase el comentario de *The homosexual matrix* —título original de *La cuestión homosexual*— antes de ser publicado, aparte de haberse encomendado la tarea a un escritor de confianza. ¡No

fuese que peligraran los cimientos de la sociedad... por la crítica de un libro!

He aquí algunas citas de este libro: «Se han clasificado como crímenes contra natura, como anormalidades, perversiones, de las intenciones de la naturaleza; como si se originaran de una fuente distinta a la propia naturaleza de la que proceden.» Se refiere el autor, como es natural, a las prácticas homosexuales. «La mayor parte de las personas que están implicadas en la homosexualidad son comprensiblemente cautas en su revelación; de ahí la continuada impresión de que es una actitud bastante rara y que no constituye una parte integrante de la vida ordinaria.» Ciertamente y, a la vez, discutible. Es verdad que a la homosexualidad hay que adivinarla por la razón, pongamos por caso, de que las parejas homosexuales no van por la calle como las heterosexuales, del brazo decimos; pero a la homosexualidad se la ve: dígalos cada cual en su lugar de trabajo: ¿no conoce cada uno a los individuos que son homosexuales, no siempre con certeza, pero sí con sospecha fundada, aunque estos individuos sean casados, aunque muestren una absoluta discreción, aunque nunca se permitan una broma de tipo homosexual? Pero además, en multitud de casos, los homosexuales no se fatigan demasiado por mantenerse en un anonimato completo. Lo cual hace que el número de homosexuales a la vista —pero no de los desconocidos, no de quienes no quieren vivirlos— sea inmenso. «No hay prueba alguna de que la promiscuidad homosexual sea mayor de lo que sería su equivalente heterosexual si tuviera iguales oportunidades.» En efecto, todas las voces que se alzan reprochando a los homosexuales su promiscuidad son hipócritas... y hasta envidiosas. ¿Qué hombre se negaría a las mujeres si éstas fueran fáciles? Pero no solamente no son fáciles, sino que muchas de ellas ni siquiera gustan del amor. Así el varón no es promiscuo; pero lo sería sin ninguna duda si se le ofrecieran las mismas y continuadas oportunidades que a los homosexuales.

Nuestro autor se pregunta: «¿Por qué algo tan discreto como la homosexualidad despierta tanta preocupación?» Y añade: «En la superficie parece haber tantas respuestas como críticas de opositores.» Y se explaya sobre este punto, pero, en realidad, él no tiene una explicación. La persecución de lo que no hace daño a nadie es, en el fondo, como todo lo injusto, inexplicable. Interrogado Freud, hebreo, como es sabido, sobre una explicación del antisemitismo, respondió: «En lo que respecta al antisemitismo, me siento con muy pocas ganas de hallar explicaciones; siento más bien una fuerte inclinación a dejarme llevar por mis afectos, y me encuentro fortalecido en la posición totalmente anticientífica, según la cual los hombres componen, considerados en términos generales, una chusma bastante miserable.» Los homosexuales podrían argumentar de modo semejante. Si un hombre de talento se ha parapetado, como refugio a su dolor, en una posición anticientífica, resuelta en un sentimiento de desprecio hacia la humanidad —común a todos los perseguidos—, es bien natural que los homosexuales —los geniales, los inteligentes, como los más sencillos o corrientes de entre ellos— adopten una postura simi-

lar. No se piense que esa opinión de Freud acerca de la humanidad —«chusma bastante miserable»— esté escrita a vuela pluma. Por el contrario, está perfectamente meditada. Freud había nacido en 1856 y la cita pertenece a una carta de 1927, ya anciano, pues, el escritor. De otra carta, ésta de 1918, es el párrafo siguiente: «No me quiebro mucho la cabeza en relación con el bien y el mal, pero en términos generales he encontrado poco "bien" en la gente. La mayoría son, según mi experiencia, unos canallas, ya sea que pertenezcan abierta o solapadamente a esta o aquella o a ninguna doctrina moral.» No es preciso que nos extendamos más en lo antecedente: juz-

gamos que sin corolario alguno es lo suficientemente expresivo. Para comentar—como deseáramos—el libro de Tripp tendríamos que escribir media docena de artículos: no es ello posible. Son interesantes en este libro la crítica burlona de Freud—y en parte todavía respetuosa—en relación con las opiniones o teorías del médico vienés sobre la génesis de la homosexualidad: crítica que ya va haciéndose universal. Y los capítulos dedicados a estudiar los aspectos sociales y políticos del tema. Leyéndolos compartimos las ideas de Freud recogidas en las dos citas anteriores.

MANUEL CAMPOY

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

UN CLASICO APROXIMADO

Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz. (Edición de Julia Castillo.)
Editora Nacional. Madrid, 1980.

Hace algún tiempo, a propósito de una edición de Villena por Almagro y Fernández Carpintero, me refería a una posibilidad de *editar*, mejor, de actualizar, a los clásicos: la lectura personal, apasionada y apasionante, llegando incluso a la colaboración con el autor y a utilizar la narración como procedimiento explicativo. Frente al distanciamiento crítico, frente a la asepsia, frente a las técnicas de una ciencia, existía la posibilidad de imbuirse del espíritu del autor, explicarlo desde dentro, darlo a conocer desde la proximidad. Efectivamente, hay muchas formas de editar a los clásicos: desde la rigurosa edición crítica, con variantes textuales, pero sin atreverse a «interpretar», a la edición menos especializada, pero dentro de las normas de la ciencia, pasando por las que intentan conjugar rigor textual y valoración. Pero hay también una forma de edición que busca articular las exigencias de las «normales» al uso con las de la lectura apasionada y «desde dentro», a que me refería. Esto ocurre, pienso, con la edición del *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, por Julia Castillo. Por una parte nos da unas bellas páginas («Sobre la desproporción y la muerte») —cuyo distinto carácter viene marcado, incluso, por el tipo de letra, cursiva—, y por otra, encontramos los consabidos elementos: biografía, fuentes, etcétera. Claro que esta forma de proceder tiene sus peligros, pero también el atractivo de la lectura «apasionada», de esa posible identificación, acortando la lejanía de un poeta del pasado, lo que —a su vez— puede acercarlo también al lector que ama la literatura y no sitúa su meta en perderse por un bosque de datos, más o menos interesante, que a

veces no deja ver el texto. No estoy haciendo la apología de la crítica impersonal, ni del hacer literatura con la literatura; intento apuntar sólo el interés que puede haber para el lector en esas desviaciones de lo convencional, aunque, en el caso del libro que comento, se atiende también—como decía— a las formas usuales de editar a los clásicos.

Julia Castillo, en «Sobre la desproporción y la muerte», no nos da, creo, una divagación con la excusa de la poesía de Garci Sánchez de Badajoz, sino que intenta, en prosa cuidada y con voluntad de estilo, ofrecernos un recorrido sentimentalizado por los temas y sentido de la obra poética de este autor. Pero ello no le lleva a renunciar al aparato bibliográfico, a la cita necesaria, y a veces parece que se cuele de rondón cierto distanciamiento «descriptivo» que contrasta con el tono general. Son muchas las ocasiones en que la autora nos descubre su talante poético—bien probado en otra parte—en esa especial lectura que un poeta hace de otro poeta, sin ahogarse en aguas historicistas, pero acogándose también al testimonio y a la comparación. Esos conocidos versos («Más penado más perdido / menos arrepentido») pronunciados una vez que Garci Sánchez «sacó

por cimera un diablo» le sugieren a Julia Castillo: «El poeta se ha hecho cetro y conciencia, o cetro y talante de visión sobre el campo. El amor y la ausencia son vientos de razón y abandono que pasan sobre su cabeza, y el diablo, puntada de provecho y elipsis de voluntad bajo la redondez del cielo. Levantada sobre su procedencia la cabeza, la cimera es presidencia de la muerte y preferencia de un pensar que de miradas se sustenta, y perdido o penado se sospecha o insinúa» (p. 10). Creo que, a veces, al lector no le es fácil seguir la personal andadura de la autora de la edición, porque a la esencial polisemia del texto literario viene a unirse la del comentario, pero ése es el riesgo. No obstante, hay también elementos para una lectura más convencional y «descomprometida». Pienso, por ejemplo, en las meditaciones sobre ese viejo problema de la sinceridad en los poetas de cancionero, el tema de la muerte, la locura de amor del autor, los complejos sentimientos del amor cortés..., aunque nunca la autora se distancie en exceso de su personal y subjetiva visión, y ahí está, por ejemplo, ese párrafo final dando testimonio: «Y es haciendo desfilar las llamas como queda el sueño inconcluso, pues siempre es menester que el que sueña se acuerde del intento, y luego asciende tranquila la imagen exigida del poeta, capaz de culpa y pronta la palabra» (p. 41). Y este último peldaño es umbral que da paso a la «Biografía», criterio de edición y a la propia edición, por derroteros distintos.

Tras la breve pero documentada biografía que nos presenta Julia Castillo, y si tomamos en consideración los criterios al uso, notamos la ausencia—por ejemplo—de un estudio del estilo, de fuentes y relaciones temáticas y otros apartados de las ediciones habituales; pero ya he intentado mostrar en que se apartaba de ellas la que comento.

Julia Castillo cita las ediciones de Martín Jiménez y de Gallagher y señala las aportaciones y novedades de la suya, a la par que nos indica su no alteración de la puntuación y que «hemos prescindido de la acumulación de todas las va-



DE MITO EN MITO

RAUL RUIZ: *El tirano de Taormina*. Libros Hiperión. Madrid, 1980.

En un reciente coloquio organizado por el Pen Club sobre nuevas tendencias en la narrativa española y que en la práctica se convirtió en una lamentable reunión de amiguetes que se gratificaban mutuamente perorando sobre el bien y el mal, el poder y el oprimido, entremezclando frases brillantes con brillantes tonterías, se llegó a la conclusión, o al menos se insinuó, porque en realidad allí todos huían de intentar llegar a algo, que en el momento actual en España, más que de nuevas tendencias, debería hablarse de nuevas presencias. Raúl Ruiz entra a formar parte de estas nuevas presencias gracias a la publicación de su novela *El tirano de Taormina*, que editorial Hiperión, esforzada en la labor de dar a conocer nuevos nombres, nos ofrece en una cuidada edición.

Raúl Ruiz es un autor nuevo y su novela se escapa de los patrones comunes a las nuevas novelas españolas, al menos en lo relativo a su temática aparente: *El tirano de Taormina* es una narración lineal que a través de diversos tiempos nos cuenta la historia de dos personajes ajenos al tiempo, Schiavón, mítico tirano, y Arnaldo de Monferrat, su

cronista, hermano oculto y confidente. La narración se desarrolla apoyándose en tres bloques diferenciados, incluso a nivel gráfico, la narración en sí, los diálogos entre ambos personajes y los textos correspondientes a la Crónica de Taormina que Arnaldo crea, escribe y recrea por encargo del Tirano.

Se recorren así las diversas etapas históricas desde la época pagana, mítica y remota hasta la actual de la democracia, el desencanto y el consenso, pero que nadie crea que Raúl Ruiz hace novela histórica o se ciñe a los hechos más o menos veraces. Nada de eso; la historia de Taormina avanza de mito en mito, de mitificación en desmitificación, de recreación en invención y algunas veces de película mitológica en película histórica, porque lo que realmente busca el autor, al menos eso nos parece, es el enfrentamiento «mitológico» del Tirano y el cronista, de la realidad con la fantasía, y del que surgen sus racimos de reflexiones más o menos trascendentes, sus especulaciones literarias, sus sentencias y, en definitiva, sus fabulaciones sobre su propia fábula.

Se nos pone en contacto con un mundo narrativo poco usual por estos pagos, con el mundo de la cultura occidental, evitando acertadamente caer en el culturalismo, por el que se pasean desde los dioses mitológicos a

Emiliano Zapata, encarnado en la figura del revolucionario Scarpa, pasando por Cleopatra, Lady Godiva o el Rey Arturo. Esta continua presencia de renombres que actúan como referencias o connotaciones intenta ser integrado por parte del autor merced a una serie de temas subterráneos que se hacen visibles a lo largo de la narración como posibles hilos conductores de ésta: la lucha de una eternidad—Schiavón—por derribar otra eternidad—la Iglesia, Papa Sixto VI—, los interrogantes de Arnaldo sobre su relación con Taormina, el misterio de las Tres Salas, el deseo no satisfecho del intemporal Schiavón cuajado alrededor de la extraña y bella Eleonora de Sant'Angelo, y el propio proceso de escritura de la crónica que actúa como tela—pretexto de Penélope—. En resumen, «esa navegación del hombre por su microcosmos reflejando el universo».

Sin embargo, la ambiciosa empresa que Raúl Ruiz intenta en su novela no funciona correctamente, y si tomamos sus propias palabras, «la literatura se nutre de tres componentes que, por orden de importancia, son: la retórica, la sensibilidad y la inteligencia»; el fracaso viene por el lado de la retórica, de la composición literaria: el entresijo de los bloques, narración, diálogos, crónica, se vuelve repetitivo, monótono e ineficaz; los latentes temas subterráneos naufragan y se diluyen en el conjunto excesivo de acontecimientos; sus expecta-

riantes para cada texto, por cuanto que carecen de interés para la mayor parte de los lectores» (p. 58). Incluye, según nos dice, poemas nuevos que no habían aparecido en otras ediciones, así como glosas a los poemas de Garcí Sánchez de Badajoz, y «otra serie de poemas se han visto incluidos por tratarse de composiciones que Garcí Sánchez cita en su *Infierno*» (p. 58), y además letras y villancicos anónimos «con el fin de ilustrar lo dicho en el prólogo» (p. 59). Este criterio de inclusión parecerá no ortodoxo a algunos, pero tiene el interés de enriquecer la lectura de nuestro poeta, además con *La Selva de Epictetos* y *Letras y figuras*. Pienso que podría haber sacado mayor partido al Ms. 3777 de la Biblioteca Nacional, que examina y cita Julia Castillo, y serían necesarias explicaciones de los textos en nota a pie de página. Hay que señalar la detención de la autora a la hora de señalar las fuentes de los distintos poemas, testimonio de ese deseo de equilibrio a que me refería al principio.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

LA GRAN URBE DEL SUR

MANUEL MUJICA LAINEZ: *El gran teatro*. Planeta. Barcelona, 1979.

Hace justamente dos años y aquí, en Madrid, Manuel Mujica Láinez me comentaba que su amor por Buenos Aires—su ciudad natal—lo llevó a introducir determinados asuntos de trascendencia universal, para incorporarla al coro de las grandes ciudades del mundo. Eso explica ahora la elección del drama wagneriano como elemento esencial de su última novela, El

gran teatro (publicada simultáneamente en la capital de la Argentina y en Barcelona). Hay en la misma—como en los cuentos y narraciones que le precedieron—muchas características de la saga a la aristocracia porteña aunque esta vez no es el barrio Norte ni San Telmo o San Isidro el lugar preferido para el desarrollo de la trama argumental sino el teatro Colón, réplica de la Opera de París, «quizá el más bello teatro del mundo»—opinión que también suscribo—, y en cuyo recinto se representa Parsifal, durante una fría noche de primavera de la década del cuarenta, antes del peronismo y en tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Dos epígrafes, uno de Wagner a Cosima (del 24 de agosto de 1865) y otro de Heine (de las Noches florentinas), son los senderos que se abren para introducirnos en el clima espiritual

tivas no se corresponden a sus resultados; el tono general choca con la ironía pretendida, y el lenguaje ni está a la altura de la mitificación ni de su contraria. El intento era ambicioso, y por eso sus errores son más comprensibles; el uso de recursos arcaicos para los textos de la crónica, del lenguaje distanciado y literario para la narración, así como el modo coloquial y cotidiano para los diálogos, podía haber resultado brillante, como lo es si se toma cada bloque por separado, pero su estructuración, su ritmo, no marcha. La Crónica resulta un mero aditamento, los diálogos devienen farragosos y recalitrantes, acabando por no diferenciarse de la parte narrativa, y así el final se muestra gratuito, ya que no existe la coherencia necesaria que dé verosimilitud a los cambios de los dos personajes principales que entre sí sostienen la novela, convirtiéndose de este modo «en plúmbeo un texto nacido para la exaltación». No se entienda que la novela carece de los requisitos necesarios para que su lectura pueda ser recomendada con interés. Nos encontramos ante un autor de fina sensibilidad y aguda inteligencia, en posesión de un mundo propio y dotado de un poder imaginativo de alto relieve, del que hay que esperar aportaciones mucho más válidas que este *Tirano de Taormina*, «en la que se mezclan tal vez excesivas imágenes a un tiempo».

C. B. CADENAS

del libro: los hombres son incomprensibles, sólo Dios conoce su sinceridad; muchos de los que van a la ópera lo hacen más para ver que para oír.

Mújica Láinez retoma la vieja idea de que tanto la vida como el teatro son una representación, donde cada ser humano cumple un papel. Hay un macrocosmos, el Colón, con su magnificencia y lujo, con su belleza y variedad de sectores (que pueden albergar hasta dos mil personas), donde confluyen «los ríos humanos», y un microcosmos, el de Parsifal, con su trascendencia mística, incomprensible para la mayoría de los que ocupan los palcos y las plateas, y que son asimismo parientes, «como vuelta a vuelta acontece en la vieja sociedad de Buenos Aires». Con ese arco apunta el autor, quien manifiesta: «Los personajes a quienes principalmente to-



mamos en consideración a lo largo de este libro son aquellos que obedecen a motivos especiales (la vanidad, el interés material, el cálculo mundano, la constancia) y ante los cuales el drama religioso no cuenta.» Una variada y rica galería de tipos desfila ante nuestros ojos, donde sobresalen dos vetustas damas, reinas de los salones de Buenos Aires y que acaparan nuestra atención: María Zúñiga González y su prima, Amelia Zúñiga Castro, distanciadas desde hacia mucho tiempo por el destino que se le dio a un collar de familia que había pertenecido a la virreina de México. Esa joya es el símbolo no sólo de la antigua prosapia familiar, sino también de la decadencia económica de María (la poseedora), dado que se vio obligada a venderla y ostentar una falsa. La posibilidad de un matrimonio entre el nieto de la distinguida dama con la hija de un rico inmigrante muestra el movimiento social que se daba en ese mundo de intereses y especulaciones, ya materiales —pues no poseen campos, tampoco ganado y ni siquiera la remota probabilidad de una herencia—, ya sociológicas: el ascenso a la primera aristocracia porteña por el dinero: «A los González no les importa un comino Parsifal y el drama religioso, hubiera sido igual ir al cine o al teatro de revistas, pero lo importante era estar cerca de los Capri para que Laurentina y Alejandro se trataran.» En ese sector mundano se destaca Bebé (Mújica Láinez gusta de los personajes antitéticos), muchacha excepcional por sus virtudes, sobrina bisnieta de Amelia Zúñiga Castro y a quien su tía le iba a dar un baile que sería el gran acontecimiento social de la temporada. Por esa razón los entreactos sirven para que la bella joven, «paradigma de bondad», haga las invitaciones personalmente, en medio de las galas y ornamentos del Sa-

lón Dorado. Por esa causa Parsifal fue también la del próximo baile, «que a lo que más se asemeja es a la resbaladiza ilusión».

Como es de suponer, la ópera de Wagner sólo produce el sueño de los que se hallan en los palcos y plateas, a pesar de lo cual se encuentran excepciones: *Mademoiselle Truc*, la profesora del Instituto Francés, un doctor en filosofía, el Sapo, un joyero judío, el orfebre, un bailarín, Daisy y el Pelirrojo, y un joven periodista: Mariano Turri.

Mújica Láinez se recrea —como es habitual en su prosa— en las descripciones que desbordan suntuosidad y nos va guiando por el teatro casi como si utilizara una linterna mágica; puede observarse esto en el momento en que se oscurece la sala: «Se apagaron cuatrocientas cincuenta bombillas eléctricas de la araña colosal, otras luces, otros centenares de luces se apagaban o descendían en apliques de brazos múltiples, en lámparas de los antepalcos; esfumábanse las máscaras, las guirnaldas, las liras, las pacientes mujeres áureas, desnudas, recostadas en el coronamiento de los avant-scènes.» En otros casos la descripción es caricaturesca: por ejemplo, cuando alude al director de la orquesta: «Asciende del arcano foso, convocado por la magia del director, hongo rosa a quien le nacieron dos bracitos y los sacude en lenta ondulación melódica de alas y de élitros... un muñeco sin cara, un juguete vestido de negro, que agita los brazos cortones y la doble cola, alrededor del cual zumban sin descanso las abejas surgidas del abismo». El humor (tan intenso desde *Los cisnes*) lo concentra en varios aspectos de la novela, ora en los comentarios vinculados a los misteriosos palcos baignoire —los de las viudas—, como se les llama habitualmente, ora en determinados personajes de la novela. En el primer caso da dos insólitas opiniones: «Esos palcos facilitan el trato de jóvenes hermosas y caballeros durante las óperas interminables», o bien: «En esos palcos se juntan las viudas con hombres, a pesar de las novenas y el duelo.» Respecto de lo segundo, son marco de sus dardos cáusticos las señoritas de Olivos, «que rehúsan decir adiós a los veintinueve años "y que carecen de éxito porque su padre, un famoso escribano", les prohíbe la tentación lujuriosa del escote». Juancito, el tío solterón, hermano de Amelia Zúñiga Castro, que «hablaba separando las sílabas, con lo que lograba efectos muy cómicos; y su propio físico, su peluca, sus tinturas,

el tic que le cerraba sin cesar el ojo izquierdo, contribuían, además, por supuesto de su fortuna, a que fuese bienvenido siempre».

Otros personajes le sirven a Mújica Láinez para proyectar una gran ternura; tal es el caso de la pequeña Lucy, de siete años, que insistió en salir con sus parientes, y su hermano Salvador, de quince, que vive el conflicto de su adolescencia unido al de la tragedia de sus progenitores (su madre abandonó a su padre lisiado, luego del accidente del polo, y se marchó a Europa con un médico del pueblo). Luis Moro y Clara Musto descuelan porque son los que más comprenden lo que sucede en el escenario y vuelan tomados de la mano por mundos siderales a los que los transporta la música infinita de Parsifal. El Sapo es el verdadero vigía de lo que acontece y transcurre, mira todo con una actitud «avizora y burlona», y Antonieta Pico de Loro, regordeta y glotona, no sacia su voracidad comiendo durante todo el drama exquisitos bombones. Diplomáticos y personas de los palcos privilegiados (incluido el presidencial) brillan por su ignorancia, respecto de lo que ven y oyen. Mas el teatro está dividido —como todos sabemos— en dos predios antagónicos: el de los frívolos, que ocupan los mejores lugares que heredan por generaciones (palcos y plateas), y el de los auténticos melómanos, que están en la parte alta (tertulia, galería y paraiso). El sitio intermedio (la cazuela), con sus dos partes para espectadores de pie y espectadores sentados, no le interesa al autor.

Hay en realidad dos dramas, el de los personajes de Parsifal y el propio de los espectadores: Amelia Zúñiga Castro se siente sola «en ese envidiado avant-scène, en esa inmensa sala poblada, tan sola como el eremita Gurnemanz en su desierto escenario». No obstante, Luis Moro, el poeta, siente activar su estro y crea su «Parsifal», olvidándose de sus problemas. Otra faceta de esta novela es la visión zoomorfa de los asistentes al Colón, tras los cristalinos ojos de Lucy y que conforman un verdadero bestiario: «Están allí el Sapo bocudo, inseguro y fatuo; el Príncipe Halcón, protegido por los Pingüinos portaanteojos; la movediza Laucha, las Focas afrentadas...» Singulariza igualmente a esta obra la prolija documentación sobre la música y la historia del Graal, que el autor brinda por medio de Mademoiselle Truc y que se remonta a las primitivas canciones celtas, a Chretien de Troyes y a Phillippe de la Cham-

pagne, tema que posteriormente sería imitado por todas partes de Europa y que llegaría a Verlaine y a Mallarmé.

Para concluir, esta novela entretiene al máximo y se matiza con pasajes de verdadera hilaridad, que alcanzan su máxima altura en el epilogo.

Mújica Láinez se propuso mostrar un ambiente nuevo de la gran urbe del sur; lo hace a través de la lente del humor y la ironía —rasgos que lo definen—, según él mismo declara, y en una velada de gala del teatro Colón, el gran teatro, donde se conjugan el enigma y la limitación de la condición humana.

ELSA L. DI SANTO

POEMAS TRANSTERRADOS

SANTIAGO CASTELO: *Memorial de ausencias*. Colección «Alamo». Salamanca, 1979.

Santiago Castelo, poeta y periodista, es decir, escritor con raíces, de inspiración sensitiva, cuya obra nace al filo de la noticia, en la circunstancia emocional de cada día, pero nunca a flor de piel, sino en el hondo del alma. Nos da la sensación de que Castelo, que trabaja en la diaria prosa de un periódico, tan lejana a veces del puro sentimiento lírico, guarda lo mejor de él, todo lo que escapa a la rutina diaria, a la monotonía, su sentir y su pena, su voz que no se resigna al silencio, a escribir su *Memorial de ausencias*. El libro es el testimonio del poeta transterrado, exiliado como tantos en la isla de su corazón, que añora las raíces de su tierra, Extremadura, que quisiera volver, pero no puede romper con la ciudad, Madrid, donde fueron a dar tantos, impulsados, por glorias literarias. Es la profesión, la que sea, y el gusano literario. Volver es sólo una nostalgia. En un hombre cualquiera todo quedaría ahí en añoranza, pero el poeta transforma sus emociones en poemas. Y así Castelo exclama: «Que el hombre que había en mi pecho / se está muriendo a pedazos.» Ya en el prólogo, un soneto con estrambote, nos anunciaba: «He cambiado por penas los dolores / y mis besos por melancolías», en una traslación de valores sustanciales a la emoción sentida.



Titula la primera parte del libro «De los ecos perdidos y nuevas esperanzas», con citas de A. Machado y Quevedo. Es su visión de Extremadura; principalmente, una visión de la tierra, del paisaje. Así sus referencias son, por ejemplo en el poema «La sangre compartida»: tarde, silencio, encinar, surcos, mieses, sierras, nubes, corazón, espigas, tierra, barbechal. Castelo la resume y dice: «Esa es Extremadura / la ancha, la tan noble y generosa.» Su visión de Extremadura es en ocasiones regeneracionista y detrás están las huellas de los hombres del 98, con atisbos de poesía civil. Así leemos: «Si Extremadura se une, / Extremadura se gana.» No podía faltar la referencia a América y la misión de Extremadura en la aventura y la conquista. Incluso vocablos americanos, exóticos, están presentes: palmerales, criollo, guanábanos, guayaba. Esta pasión de mar, de salir de la insularidad de las tierras adentro, pasión también de hombres del interior, se hace patente en el poema que titula «Soneto del mar de Extremadura», en que hace traslaciones como: olas de trugal, jarcias de encinas, mar de Extremadura.

Completan la primera parte unos cuantos poemas que reflejan lugares o querencias del poeta: desde el «Villancico que llaman de los colanderos» o «Calle de San Juan», versos ligeros, logrados, al «Sonetillo al Olmo» y de las «Décimas llerenses», a las coplillas populares y melancólicas de «Para morirme», o la meditación, a la memoria de Manuel Machado en «Camposanto de Granja».

La segunda parte del poemario la titula «De la triste alegría y la desesperación», y va encabezada con citas de Unamuno y de Agustín de Foxá. Se trata de una colección de poemas diversos, surgidos en la circunstancia de un viaje, la tranquilidad del veraneo o la evocación. Así «Playa de los Fariones» o «Romancillo de los sueños altos», subtítulo «Atardecer en el oasis de Maspalomas», versos ligeros éstos, romance a la manera tradicional: «Soñaba unos altos sueños / el niño en el palmeral.» La espera, el jaleo, el aburrimiento en un aeropuerto internacional, también son motivo de poema. En él sorprendemos el recuerdo de Machado, cuando Castelo dice: «Qué aburrida la tarde tras estos ventanales.» El poema «Nubes sobre la piel de España» es una meditación poética, estremecida, sobre el país: «Veo una tierra caliente, desconcertada y sola.» El vuelo en un atardecer de noviembre le sugiere pesimistas premoniciones sobre España, como si sucesos graves, tal vez un atentado o una mala noticia política, alarmasen su poema... «¿O estás recitando / una nueva plegaria ante un nuevo calvario?» En «Paisaje con dos encinas», soneto escrito ante un cuadro de Jan van Goyen, en Amsterdam, no puede evitar la evocación de Extremadura. En «Sinfonía ibicenca» destaca el sensualismo, el sexo sublimado: un ejemplo de poesía erótica en el que la palabra pecho o sus afines, pezón, teta, aparecen hasta doce veces. Junto a ello, y en contraste, el testimonio de poesía religiosa, en la «Oración del verano». La nostalgia, la tristeza o la melancolía se subrayan en poemas como «Nostalgias de la alcazaba», en «Miro en el mar tu nombre», con cita al conde de Villamediana, donde se lee: «Miro tu nombre, entre las algas», o «Elegía en Bungaville», donde se acentúa la

influencia barroca: «Lo mucho que esperé sin esperanza.»

En «Tres sonetos de amor para una noche triste» vemos los pasos del poeta buscando en los jardines poéticos la rosa de Garcilaso, de Quevedo, de Lope y hasta de Neruda. El primero: la vida como entrega amorosa, sin condiciones hasta la aniquilación: «Por si tu voluntad me trae la muerte.» El segundo: amor no correspondido, soledad. Tercero: sin embargo, el amor no es más que una pasión desesperada, una insistencia en la evocación: «Regresar a tu aliento tan caliente.»

El soneto vuelve a relucir en «Vivir, sólo vivir», a pesar de las penas y del pesimismo, o en «Junio en el corazón, perdidamente», donde el poeta en su emoción-desesperación grita: «De tener que secar mi sangre entera / en el labio salino de la muerte.»

El soneto, junto con la décima, son viejos odres empleados por Castelo para contener y ceñir su emoción, como una

antigua constancia a la que fueron y van a dar tantos poetas.

La tercera parte, «Retratos para una galería del corazón», va presidida por citas de Luis Rosales y de Jesús Delgado Valhondo. Hemos apuntado las citas, porque tal vez sus autores son devociones del poeta. «Décimas para una soledad», cuatro, están dedicadas a Pedro de Lorenzo, amigo, paisano, tal vez maestro, guía de Castelo por la corte literaria. Los dos gritan Extremadura y, como De Lorenzo, evoca los álamos de Alonso Mora.

Un grupo de poemas componen una relación de cuadros poéticos, dedicados a amigos o compañeros, poemas hechos con cariño, la urgencia de una felicitación, un homenaje, o crecidos dentro, en la añoranza de la tierra, como cuando escribe su «Carta a Nicolás Sánchez Prieto» y dice: «Quisiera abandonar todo esto y marcharme.» ¿Adónde? A la tierra (Extremadura en el corazón), a los pueblos; a los campos, trigales o barbechos; a los

monumentos de Cáceres o de Plasencia; a la querencia de la madre tierra, donde están enterradas sus raíces.

El final es una vuelta al principio, a la primera ausencia, Extremadura. En «Último retrato para un dolor inacabado», el poeta espera y desespera en una carta que le hable de su tierra, de la casona. Añora a su amigo el cazador y siente el tedio del exilio. Hay en todo el poema un elogio de aldea y menosprecio de corte. El poeta al final confiesa: «Me duele estar tan solo...»

Ojalá que la lectura de estos versos, que buscan más la emoción del corazón que el alarde de sorpresas formales, escritos a la vieja y siempre nueva usanza, inteligibles, pues, sin ánimo de grandes sorpresas geniales, trabajados con oficio y pasión contenida, lleguen al lector, quien sea, y ese dolor de que habla el poeta sea compartido.

A. SABUGO ABRIL

TREINTA Y CINCO AÑOS DE POESÍA

RAFAEL MONTESINOS: *Poesía 1944-1979*. Seleccionaciones de poesía española. Plaza & Janés, Sociedad Anónima, Editores. Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1979.

Raro poeta éste. Sevillano empedernido e inmemorial vecino de Madrid. Permanente exiliado en el espacio y en el tiempo. Maduro en su primerísima juventud y adolescente en los finales de su «segunda edad». Sensible y avisado. Tierno y socarrón. Singular poeta, Rafael Montesinos, difícil de regimentar en los censos de la crítica escolástica. Seguramente por eso, olvidado por los antólogos sacramentados para la dispensación de posteridades. Que yo recuerde ahora, hay que remontarse al primer lustro de los cincuenta para hallarlo entre los reconocidos y convocados a la perduración; la selección se llamaba *Veinte poetas españoles* y la había hecho—creo que sin incluirse—Rafael Millán. De entonces acá, que yo recuerde ahora—insisto—, sólo los centones *insignificantes* y los inventarios *irresponsables* (huelgan los títulos, algunos de los cuales están en la mente de todos) han recogido poemas de Rafael Montesinos. A decir verdad, este nombre se nos había quedado un tanto descolgado en el carrusel de los realismos y los idealismos, lo testimonial y lo neo-verbal, lo fieramente humano y lo amaestradamente veneciano. De ahí la oportunidad de este volumen, preparado—supongo—por Enrique Badosa, aunque las «Notas del autor», con que se cierra, parecen indicar la intervención del propio Montesinos no sólo en la fijación de los textos, sino también en la selección de los mismos. Contiene el volumen dos libros enteros: *La verdad y otras dudas* y *Cancionerillo de tipo tradicional*, y una amplia representación de los restantes. Contamos, pues, con una muestra más que suficiente para intentar, evitando en lo posible los patrones al uso



y ya con una cierta perspectiva, la delineación del contorno de esta poesía, cuyos treinta y cinco años de vida y crecimiento han corrido paralelamente a un período, si no de extraordinaria altura, sí de notable vistosidad y entretenida agitación para la poesía española (me refiero, claro está, al de la interminable posguerra y la llamada «transición» presente).

«Con una cierta perspectiva», he escrito, y la expresión puede parecer impropia, inadecuada, si se considera que en el volumen que ahora comento está incluido, íntegro, un poemario aparecido en 1971, amén de «Cinco poemas inéditos», que, con toda probabilidad, son recientes. Más habría que objetar todavía si se tiene en cuenta que entre las «Obras de Rafael Montesinos», cuya lista viene a continuación de las «Notas del autor», figura, como última de las de verso, una que, al ser impreso el volumen antológico, estaba—dice allí—en prensa. Vayamos por partes. El poemario de 1971, publicado en los pliegos sueltos de «La Estafeta Literaria», se titula *Cancionerillo de tipo tradicional*, y—según afirma la «Nota» que, seguida de un somero y convencional «Vocabulario», sirve de remate a los poemas—fue copiado de un original supuestamente hallado meses antes y dado a la imprenta «quizá también en homenaje a una de las principales fuentes de mi propia poesía». No hace falta ser ni medianamente perspicaz para

echar de ver el carácter apócrifo de tal *Cancionerillo*, pese al ostentoso aparato léxico y gráfico —coronado por el «Vocabulario» final— con que el autor ha pretendido —digo yo— adornar donosamente lo que no pasa de ser un ameno *pastiche*. Sobra, pues, este poemario a la hora de medir y pesar con aceptable precisión la poesía de Rafael Montesinos. En cuanto a los poemas inéditos incluidos en *Poesía 1944-1979* y presumiblemente posteriores a 1971, son sólo cinco y bastante diversos. Uno es presentado como «fragmento de *Campo de jaramago*», lo cual hace pensar en la existencia de un poemario (o poema extenso) de este título, en preparación. Otro, el último, es un soneto cuyo título, «De ninfas y sepulcros», hay un número cinco entre paréntesis (5) que lo sitúa en el quinto lugar de una serie de inconjeturable longitud; este soneto, aparte de hallarse bastante por debajo del nivel medio de calidad de la poesía de Montesinos, no tiene casi nada en común con los cuatro «inéditos» restantes. El amplio, descriptivo, narrativo lirismo de «Adagio lamentoso» contrasta con la breve intensidad de «Cielo natal», poema en el que reaparece —y con estimable fortuna— el componente que, para entendernos ahora, llamaremos «social» y que tanta parte ocupa de poemarios anteriores, especialmente de *La verdad y otras dudas*. «Brindis», elegía delicadísima, de lenguaje impecable, muestra una curiosa proximidad con el tono dominante en la poesía de la línea Cernuda-Brines. En suma, estos «Cinco poemas inéditos», si son, como parece, bastante recientes, no poseen unidad entre ellos ni, por separado, entidad suficiente para servir de referencia, como ejemplos de una última etapa, en el seguimiento de la trayectoria poética de Montesinos. Por tanto, el último hito significativo de esa trayectoria es el libro *La verdad y otras dudas*, cuya primera edición data de 1967 y cuya composición —según consta en el volumen antológico que aquí comento— se sitúa entre 1959 y 1967. De lo cual resulta perfectamente posible ya, en 1980, la «perspectiva» con la que, en mi opinión, podíamos contar para una topografía, siquiera sea provisional, del *corpus* que la poesía de Montesinos efectivamente compone. Tal vez cuando aparezca *Estatua del olvido*, anunciado —ya he dicho dónde— como «en prensa», un nuevo e inmediato hito significativo impida la perspectiva y haga necesario un plano comprometido con el presente; por otra parte así es de desear. Hasta entonces, una distancia de trece años respecto a su extremo cabal —*La verdad y otras dudas*— nos permite apreciar posiciones y relaciones de esta poesía, entre sus propios elementos y entre toda ella y la corriente general, en cuyo seno ella ha nacido, ha crecido y se aventura hacia el futuro.

Se suele decir que Montesinos forma parte de la «primera generación de la posguerra», lo cual, en estricta medición cronológica, está bastante cerca de la verdad. También, en las «fichas» al uso, se suele encasillarlo en el grupo «garcilasista», y esto ya no es tan admisible. Porque si bien Montesinos colaboró en *Garcilaso* con cierta asidui-

dad y publicó en las ediciones de esa revista sus «Canciones perversas para una niña tonta» en 1946 (último año de vida de *Garcilaso*, nacida en 1943), son escandalosamente evidentes las diferencias entre el libro citado —y todos los de Montesinos que le siguen— y la teoría y la praxis poéticas de la «Juventud creadora». Un repaso a los textos teóricos aparecidos en *Garcilaso* (tarea aquí imposible y que brindo a estudiosos bien pertrechados de aguante) y a la poesía más representativa del grupo «jovencreador» (ejercicio más llevadero y no exento de sorpresas) derrumbaría fulminantemente cualquier andamiaje de fácil identificación entre la poesía de Montesinos y su eventual hospedaje editorial. De una parte, idealismo neoplatónico, neoclasicismo formal y un fondo de ideología imperialista (de aquel Imperio con mayúscula y con cartilla de racionamiento); de la otra parte, la de las *Canciones perversas* y los poemarios subsiguientes —después veremos con qué gradación de gravedad y qué cambio de rumbo concomitante—, un neopopularismo con raíces en el 27 y con atmósfera manuelmachadiana. Menos aséptico, menos puramente lúdico, más directamente humano, más emocional, que el neopopularismo del 27. Con menos *spleen* finisecular, menos *vague d'âme* modernista, más arquitectura, más sentido del poema en cuanto tal, que Manuel Machado. Las diferencias aumentan de número: la emoción de Montesinos es absolutamente espontánea y natural, y de ahí su encanto y su comunicatividad. La «emoción» (el entrecomillado es imprescindible) de los garcilasistas *stricto sensu* es el resultado de una elaboración, a medias mental y retórica. Más aún: el amor es en Montesinos un sentimiento vivo, en el que la carne tiene —de una manera entre irónica, instintiva y trascendental— su buena parte. El amor en los garcilasistas (hablo, ni que decir tiene, del expresado en verso por ellos, no del vivido o imaginado, asunto de su exclusivísima concernencia) es una superestructura voluntarista para cuya formulación es indispensable engolar la voz a imitación de ilustres antepasados. Desde su mismo arranque, pues, la poesía de Montesinos corre *paralelamente* —como he dicho más arriba— a la de sus contemporáneos españoles, es decir, avanzando en el tiempo a la vez que ésta, pero sin fundirse ni confundirse, a una continua distancia cuyos ocasionales acortamientos no son determinados por actitudes de grupo; en ello consiste la *rareza*, la *singularidad*, que al principio atribuí a Montesinos y a su obra.

El libro de las cosas perdidas es, para Valbuena Prat, un rebrote de la tradición arabigoandaluza, «en la línea Almotamid-Cernuda». Larga y sinuosa línea ésta —se me ocurre—. Más verosímil parece la proximidad entre el Manuel Machado de «Adelfos» y el Montesinos que dice: «Con mi pereza antigua de andaluz olvidado, / sin darme cuenta, un día me quedaré dormido.» Valbuena Prat la señala, pero no añade que el resto del libro se va por otras veredas. No muy frondosas, por cierto. El recuerdo —Sevilla, la niñez, la adolescencia— se queda en un sentimentalismo con ribetes didác-



ticos que frecuentemente incide en la trivialidad. Quizá sea éste el poemario menos importante de Montesinos, el más entreverado de concesiones (a la sonetería ambiente, a las alusiones que no por concretas son *definitivas*, a las repeticiones que convierten un *leit motiv* en latiguillo); en él el poeta no salva sus propios peligros.

Me he detenido en los dos poemarios iniciales de Montesinos (hay uno «inicialísimo», *Balada del amor primero*, publicado en edición para amigos y no representado en *Poesía 1944-1979*) porque creo que en ellos están ya, más o menos desarrollados, los elementos sustanciales de toda la obra poética de este sevillano «desterrado del resplandor nativo». Y con tales elementos —fuerza es decirlo—, sus propias quiebras, esas caídas y/o esas insuficiencias que contribuirán a dar, de Montesinos, la imagen de un «poeta menor», imagen que, en muchos momentos de esta obra, el lector rechazaría de muy buena gana, tocado por la vivaz, incisiva, *graciosa*, cordialidad de la lectura. Repasemos con algún detalle.

En la «Introducción» que va al frente del *Cuaderno de las últimas nostalgias*, Montesinos afirma que este libro, por lo que respecta a los temas, forma un bloque con el inmediatamente anterior, *Las incredulidades*, y *El libro de las cosas perdidas*. No me parece que sea así. De *El libro de las cosas perdidas* acabo de dar sucinta reseña y juicio de conjunto. *Las incredulidades* y el *Cuaderno* sí creo que forman un bloque, pero no exactamente en el sentido propuesto por Montesinos. En estos dos poemarios (que van seguidos en su composición, pero separados por seis años en su publicación) hay un positivo acendramiento de la emoción, una patentísima purificación de las motivaciones poéticas y su concreción verbal. Sevilla, la niñez, la adolescencia: he aquí los temas, más la novedad de un Dios que aparece como problema del vivir diario y de la razón del transcurso. *Grosso modo*, los mismos de *El libro*. Sin embargo, ¡qué diferencia de tratamiento! Esto es lo más importante: la sustitución del neopopularismo dual (Manuel Machado-poetas andaluces del 27) por la triple influencia de Bécquer, del Antonio Machado íntimo y de esa poesía delgadamente nostálgica, contenidamente melancólica, suavemente musical (heptasílabos y eneasílabos en cuartetas asonantadas) que por aquellos años (del 45 al 55) cultivaron con ex-

quisita eficacia los poetas norteños (José Luis Hidalgo, Hierro, Salomón, Maruri...). Véase en ello otro modo de *paralelismo*, de singularidad.

País de la esperanza, libro siguiente, representa el retorno al neopopularismo. Y también la adscripción, esta vez con original excelencia, al soneto: un soneto nada marmóreo, nada desflechado tampoco, suelto, completo sin rotundidad. La emoción ha cedido el sitio a la reflexión, a una elegante gravedad. El amor de mujer ya no tiene el desenfado fresco agridulce de las *Canciones perversas*. Dios es una necesidad del hombre y, como tal, en respuesta a las angustiadas urgencias del existir humano, es creado por la soledad del hombre (creación que finalmente es reconocimiento y dependencia amorosa): religiosidad de relativo «desarraigo», que no lleva a la increpación ni al famoso sonsonete del «Señor, Señor», tan justamente caído en irrisión.

El tiempo en nuestros brazos es el poemario más ambicioso de Montesinos y el más celebrado y galardonado. A mí, muy personalmente, no me parece el mejor de los suyos. La meditación sobre el tiempo, apoyada en el último verso de la «Epístola moral a Fabio», se enternece con la atención a la esposa encinta, al hijo, a este y aquel amigo. Del neopopularismo al soneto, como en el poemario precedente: ni el soneto consigue la sobria flexibilidad —y la sencilla hondura— de *País de la esperanza*, ni el neopopularismo puede, en ocasiones, salvarse de la futilidad (al incorporar una frase hecha, un modismo), salvar la fluidez del habla común (al perder el tono popular y sustituirlo por un cultismo discursivo). Dentro, desde luego, de una soberana dignidad, cierto convencionalismo e innecesarios recursos al ingenio le impiden alcanzar el nivel de contenido y de expresión al que, en principio, tenía derecho.

En 1967, cuando las nuevas promociones de poetas irrumpen pidiendo la palabra y desentendiéndose de la paz, arrojando —no contra la injusticia, sino al fondo del desván— el «arma cargada de futuro», Rafael Montesinos publica *La verdad y otras dudas*, poemario escrito a lo largo de ocho años de tristeza y rabia por la indigencia y el desamparo de los braceros andaluces, de los misérrimos inmigrantes del Pozo del Tío Raimundo. Poesía social, para entendernos. ¿Sin más? Habrá quien piense que sin más. Yo saludo en este libro la libre cordialidad, nada doctrinaria, de un sentimiento que, brotado de sólidas convicciones, es tan *natural* que corre cantando, despojado de túnicas tribunicias y también de camisas «coloradas falsamente» —que diría Fray Luis de León—. La denuncia canta y el testimonio pone la música y las palmas. Quien no entienda esto (¡de 1967, cuando los crepúsculos de Venecia desfallecían entre citas de Sade y de Kavafis!) no podrá entender por qué en 1974 se publicó una antología de (jovencísima) poesía andaluza, titulada *Andalucía en el testimonio de sus poetas*. Rafael Montesinos —singular, raro, *paralelo*— seguro que sí.

691 CUENTOS Y SUS MOTIVACIONES

JUAN DE ARGUIJO: *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*. Edición, introducción y notas de Beatriz Chenot y Maxime Chevalier. Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla. Sección Literatura, serie 3.ª, número 2, Sevilla, 1979.

691 cuentos y un documentado estudio de sus motivaciones, entorno y estructura, acompañados de aparato crítico y generosa bibliografía, componen este volumen, que para muchos servirá de material erudito y fuente de nuevos estudios; para algunos, de estímulo de la humildad científica que requiere el esfuerzo de estas ediciones, tan exigentes en su preparación como poco recompensadoras en brillantez para quienes nos las posibilitan (la nota a pie de página suele ser inversamente proporcional en laboriosidad y valoración crítica); para todos supondrá información, enseñanza y deleite.

Conviene puntualizar previamente el alcance semántico que su título—*Cuentos*—adquiere en esta edición de Arguijo: actualmente por dicho genérico se entiende una narración argumentada, de carácter alegórico, ficticio, maravilloso, justificando una velada enseñanza en su lúdico devenir.

Aceptando las objeciones a que se expone toda clasificación y definición, y las que procedan de variantes literarias, populares, doctrinales o maravillosas, es probable que se me acepten las constantes de longitud, unidad de planteamiento, nudo y desenlace, y de simbolismo afirmado en personajes, situaciones y espacio hipocorísticos, frente a lo que ha dado en conocerse como *chiste*. (Véase al respecto, en p. 19, la puntualización que establecen Chenot y Chevalier.) Los llamados *Cuentos* de Arguijo están más en la línea que abarca este último enunciado que aquél: brevedad, sátira, sentido del humor, *boutade* (en lengua de sus editores), salida de tono, apoyados en una petición de lógica disculpada.

Hecha esta digresión, que puede informar al lector de nuestros días acerca del género literario con que se enfrenta, conviene considerar el contenido de la introducción previa. Documenta ésta sobre la procedencia de los *Cuentos* que «notó don Juan de Arguijo», es decir, que recogió del caudal popular por donde corrían; carácter de los manuscritos que van a facilitar la edición presente; dificultad interpretativa derivada de las circunstancias en que surgen estas narraciones y su transcripción azarosa, apremiante; problemática de copistas que cooperaron con Arguijo en la recogida de este ingenioso material; cuestiones derivadas de la reproducción fidedigna del habla hispalense del Siglo de Oro; coordinada espacial que alcanzan estos cuentos; concomitancias con personajes de obras clásicas coetáneas; héroes—tópicos y reales—que asumen la acción argumental; en resumen, una investigación cuidada que,

LOS TRES ACCESIT DEL ADONAI 79

PEDRO J. DE LA PEÑA: *Teatro del sueño*. Col. Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1980.

ROSA MARÍA ECHEVERRÍA: *Arquíloco o nuestra propia voz*. Col. Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1980.

MIGUEL VELASCO: *Sobre el silencio y otros llantos*. Col. Adonais. Editorial Rialp. Madrid, 1980.

En la última edición del prestigioso Premio Adonais, el Jurado compuesto por José García Nieto, Rafael Morales, Claudio Rodríguez, Luis Jiménez Martos y Rafael García, decidió, tras proclamar ganador al poeta centroamericano Laureano Albán, por su obra *Herencia de otoño*, otorgar tres accésit, uno más que normalmente. Estas distinciones correspondieron a los libros *Teatro del sueño*, de Pedro J. de la Peña; *Arquíloco o nuestra propia voz*, de Rosa María Echeverría, y *Sobre el silencio y otros llantos*, de Miguel Velasco. Esto quiere decir, posiblemente, que la competencia estuvo respaldada por una indudable calidad, pues además sabemos que hubo otros poemarios, algunos de ellos conocidos por el firmante, merecedores igualmente de ser distinguidos y publicados.

Hoy, ante los tres libros señalados con ese caro y valioso accésit, aparecidos casi a la par (pues ahora la colección lleva buen ritmo de publicación), tenemos que reconocer que se trata de tres voces interesantes, muy distintas entre sí y que, sin duda, vienen a enriquecer nuestro panorama poético.

Pedro J. de la Peña, norteño de nacimiento y vecindado en Valencia, doctorado en Filosofía, periodista, profesor agregado de Universidad, es, a sus veintiocho años, un escritor cuajado, hecho, de unas posibilidades esperanzadoras, que ya había sido galardonado en dos ocasiones como novelista y publicado tres poemarios—uno de ellos premiado con el «Ausias March» y otro con el «Valencia»—: *Fabulación del tiempo*, *Círculo del amor* y *Ciudad del horizonte*, además de su tesis sobre José Hierro. Este accésit del Adonais es, sin embargo, pese a su trayectoria—estamos ante un escritor que ganará muchos certámenes—, la distinción que tal vez le proyecte con firmeza de cara a una difusión más amplia. Poeta empeñado en resaltar la belleza y en contrastar la estética con la realidad vital, está inmerso en esa corriente barroca un tanto común actualmente, pero con la cualidad de buscar la originalidad en el enfoque de los temas, humanizando el espí-

en el caso de Maxime Chevalier, supone un avance más en su escalada por el talud del cuento, en el que es especialista.

De todo este corpus de información se desprenden estimables conclusiones: estamos ante literatura oral del Siglo de Oro. No es fácil inventariar estos testimonios de inapreciable valor, que muestran su naturaleza en lo espontáneo, su siempre fresca actualidad en lo natural, su perenne clasicismo en lo no elaborado: literatura no literaturizada. Sus editores nos han ofrecido una difícil pieza arqueológica cuyo encarecimiento reside en el testimonio de época, sinceramente popular.

En cuanto a los protagonistas más señalados de estos cuentos—Zapata, Farfán y Galarza—, es grato comprobar cómo ayer, al igual que hoy y en cualquier latitud, se confeccionan los arquetipos a quienes atribuir toda anécdota, especializándolos en lo erótico, lo irreverente o lo absurdo. En algunos casos la tradición es tan constante, que en los dos momentos literariamente alejados, en clisés como Quevedo, a quien se le asignaban, en el primer cuarto del siglo XVII,

la paternidad de ciertos chistes, siendo en la actualidad el sufrido protagonista del eros coprológico palatino. Las acotaciones a pie de página desarrollan un detallado contenido de exégesis léxica y semántica que va desde el estudio comparado, en diacronía, hasta el comentario histórico de tono biográfico, social o lingüístico.

Cierro esta reseña con una mención a los *Cuentos* que justifica la cuidada edición de Chenot y Chevalier: lo primero que llama la atención es su sentido del humor, tan diferente del actual. Rara vez su lectura mueve a risa, sino a meditación. Su flagrante contemporaneidad con circunstancias, personajes, instituciones, remite al lector actual al entorno en que se desarrollaron, con lo que, al paso del tiempo, les ha conferido una solera ajena a su denotación, es decir, los ha convertido en historia amena de modos, costumbres, maneras, sacrificando, en parte, la chispa que pudo brotar de su actualidad de otro tiempo en favor de un bouquet de buena cosecha—del XVII—y mejor cepa—la popular.

Destaca, por último, el tono de verismo, de situación vivida, esa familiar atribución a individuos cuyas personalidades

ritu culturalista, decantando la palabra y la expresión en beneficio del contexto, apresando con ella un mundo persistente más allá de lo onírico. Un ejemplo de esta visión y meditación, de su explicación ensoñada, es el poema «Homenaje sencillo a la belleza»: *A nada se parece la belleza: / su mundo es raro y propio. / Es la escena de un pez sobre la piedra, / es la sedienta ortiga: / un despertar de párpados hinchados. / Deja siempre los dedos en la niebla, / marca hondamente el barro. / Es única y desnuda. / Nunca se queda donde estoy. / La reconozco cada vez que pasa.*

Rosa María Echeverría también nació en el Norte, en 1943. Periodista que ejerce desde muy joven en Madrid, ya había publicado una narración poemática, *La segunda parte del hombre*. Su libro de poemas *Arquilocho o nuestra propia voz* está escrito sobre la constante idílica del fabulador griego del VI a. de C., inventor de modos y de formas epigramáticas y satíricas. Pero ello no quiere decir que se trata de un traduccionismo—algo por otra parte tan de moda entre nuestros jóvenes líricos—, sino que se limita a una evocación transida de sensibilidad, a un *leit motiv* que va dando paso a los sentimientos propios, expresados con espontaneidad y con cierta personalidad estilística, con emocionada cadencia y con sencillez casi plástica. Estamos, pues, ante una poetisa que, aunque tal vez tardíamente, aparece con valores inequívocos; la total unidad de su poemario es uno de ellos. No valdrían, al menos así nos lo parece, los más acertados versos que escogiéramos para dar una idea de su manera de hacer, porque la de Rosa María Echeverría es una poesía que solamente puede ser valorada en su total conjunto, al menos en este libro.

Miguel Velasco constituye una grata sorpresa. Se trata de un poeta precoz, tiene diecisiete años ahora, cuando aparecen los versos que escribió quizá con quince o dieciséis a lo sumo. Y son excelentes. Es este juvenil poeta natural de Palma de Mallorca, y en estos días se estará examinando de COU. Tiene una imaginación verdaderamente espléndida y sugestiva y una sensibilidad paráclita; sueña lo que vive y vive lo que sueña con equilibrio de malabarista y gracia natural. Trae a nuestra lírica una fantasía que se estaba necesitando. Le vemos como un posible renovador: la promesa que significa *Sobre el silencio y otros llantos*—qué buen título— así nos anima. He aquí, una muestra de su manera, el poema «Elegía escondida», no el más brillante, pero sí el más atemperado del volumen: *No despiertes la vanidad del sismógrafo / ni pongas tus manos / sobre el corazón del zahorí, / debes devolverle al mar sus campanas / y a la noche sus grillos, / debes guardar esa lengua tuya / en cualquier lugar alejado y oscuro, / y si te queda valor / puedes declararte en huelga.*

La Colección Adonais, con estos tres libros, se enriquece. Y sigue cumpliendo una parte importantísima de su misión: sacar a la palestra lo mejor de la joven poesía española.

MANUEL RIOS RUIZ



fueron del dominio público, a las que se nos hace referencia sin aposiciones aclaratorias ni referenciales, determinándonos a una intimidad que acorta distancias y nos incorpora, con su desenfadado talento, al retablo hispalense del Guadalquivir pícaro y aventurero, de mentideros y solanas, donde el cuento satírico y la mordaz

ironía hubieron de ser tribuna de bravos, lozanas y hampones. La sensación final que produce la lectura de los *Cuentos* de Arguijo se resume en aquel donoso estrambote con el que parodió el sentimiento de gentil fruslería que de ellos se desprende:

[...] *incontinente,*
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuese, y no hubo nada.

MARIANO DE ANDRES

POESIA PRIMERA DE MIGUEL ANGEL MOLINERO

El único criterio que conozco para establecer si un poeta es o no tal, para establecer si un poeta merece este nombre o se trata de un mero fabricante de poemas—como ocurre por lo común—, consiste en indagar si, de modo

simultáneo, se dan en su obra dos condiciones, de las que la primera es: establecimiento de un lenguaje personal con novedad de orden fundamentalmente sintáctico. Y la segunda: que dicho poeta no escriba en función exclusiva de lo literario; o dicho de otra forma: que exista una conexión entre lo que escriba y su yo interior *en movimiento*, entre sus poemas y su más honda problemática personal, y que esa problemática trascienda a lo común y no se encuentre objetuada. Por lo que respecta a Miguel Angel Molinero y a su poesía, la aplicación de dicho criterio da como resultado una respuesta inequívocamente afirmativa: nos encontramos ante un hombre y una obra signados por la autenticidad lírica, fenómeno infrecuente por más que se pretenda lo contrario.

El más fácil medio de averiguar si un poeta posee voz propia consiste en ver qué ocurre en la confrontación entre ésta y las de sus predecesores. ¿Resiste el choque, manteniendo su autonomía? ¿Consigue acordarse luego con las mismas? Sí, por lo que hace a Molinero, en uno y otro caso. En efecto, los primeros versos de su poema «Venir de lejos»—que abre el libro así llamado—son inequívocamente quevedianos, pero sólo en el sentido de que su música resuena en la misma longitud de onda que la del poeta barroco, no existiendo ruptura entre los dichos y los sucesivos, distintos. Lo que quiere decir que el estilo de Molinero posee una coherencia absoluta—lo cual no excluye, lógicamente, que el poeta, en un momento dado, pueda equivocarse y dar acogida a palabras o giros heterogéneos con el resto—, que dicho estilo es autosuficiente y que posee un registro extremadamente amplio—como lo prueba el hecho de que, según ocurre con la de Quevedo, acoja de modo circunstancial la voz de ciertos poetas del 27, sin detrimento de la suya personal—. Ese estilo, sin embargo, aún no está totalmente cuajado en su libro primero, a causa—pienso—de la propia riqueza de virtualidades del mismo: en él, Molinero todavía no ha logrado controlarlo por completo, pasando de uno a otro u otro de los distintos niveles del mismo, con desmedro de la unidad del poema, en ciertos casos. Pero ello, ¿no constituye, acaso, una evidencia de que se resiste al riesgo fácil de una formalización apresurada, forzosamente empobrecedora, y de que mantiene con pena al unísono el desarrollo y la maduración de su problemática personal—aquello que hace posible el poema—, por una parte, y el desarrollo y la maduración de sus medios expresivos, por otra?

En cuanto a su problemática personal, esa problemática que es suya y de todos, al mismo título—plantada, pues, a igual distancia del solipsismo romántico que del populismo gregario—, ella se asienta, según me parece, sobre una experiencia pivotal que los más ponen entre paréntesis, una vez atravesada, y que él se niega a olvidar, sabiendo como sabe que esquivarla, darla por superada, implicaría privar-

se de un punto de referencia ineludible a la hora de trazar las coordenadas de nuestro desamparo último. Es la experiencia adolescente de la falta de concordancia entre el yo y el mundo, entre el yo y sí mismo, entre el yo y los otros, que tan turbadoras luces proyecta sobre nuestra doliente condición.

Generalmente, cuando un hombre todavía no ha encontrado el modo de concebir el lugar espiritual donde sus virtualidades podrán llegar a ser tales, se vuelve contra lo dado y niega la armonía del mundo, denuncia la falta de sentido de éste, responsabiliza a lo ajeno del vacío desequilibrado en que él consiste y tiende a afirmarse en cuanto expectativa sin nombre. Molinero, en cambio, procedió —según creo deducir— de un modo muy distinto. Ante todo, no rehuyó el problema mediante el recurso de exacerbarlo, con objeto de abocarlo a lo absurdo y probar así que carecía de solución. Luego, y manteniéndolo siempre frente a sí, intentó plantearlo en el plano de lo humano cotidiano de tal manera —con contención, no complicándolo inútilmente con su espontánea respuesta pasional, con su angustia— que desaparecieran los estorbos adventicios para su solución. Y por último —y quizá de manera casi simultánea—, lo trasplantó al único ámbito donde cabía esperar el descubrimiento de los datos, inexistentes fuera, que permitieran ese planteamiento correcto que en sí conlleva la solución buscada: el del

arte, el de la poesía. Sus primeros poemas —y hablo de los que, al recogerlos en su único libro hasta la fecha, *Venir de lejos*, reconoció como tales— nos muestran de qué forma actuó una vez que hubo acotado como campo prioritario para su indagación el de la lírica.

Que Jorge Guillén sea una de sus admiraciones mayores constituye un indicio de que Molinero, aun en el seno del peor desconcierto, nunca dejó de entrever el orden y la armonía del mundo. Ahora bien, dando muestras siempre de una honestidad indesmayable, no sólo se negó a prevalerse de ese orden entrevisto para negar su caos interior, sino que rehusó extender su convicción en el esplendor de lo dado más allá del campo acotado por su experiencia. Afirmó, así, el mundo en sus poemas, pero del único modo con que, con autenticidad, interiorizadamente, podía hacerlo: de manera fragmentaria —palomas suspendidas en la verde luz del otoño, un río en la aurora, magnolias como de terciopelo y el mar bajo un atardecer de cobre—. Y ello, hasta llegar a advertir que del canto interiorizado del orden de ciertos aspectos fragmentarios del mundo brotaba una premonición de su propio orden interior: acorde del mundo con su yo, que así se configuraba, aunque sin continuidad, mediante iluminaciones y epifanías.

Se produce, entonces, en sus versos, la aparición emocionante de la mujer. Que, presentida —*Yo te esperaba, sin*

saberlo, / desde mi hastio, escribe—, buscada instintivamente en los escasos y renuentes reductos de plenitud —la secreta voz de los viejos poetas; la noche y la lluvia, tan compartidamente amadas en adelante—, se revela como una de las claves de la plenitud armónica de lo existente: el espejo encantado en cuya superficie de plata se dibuja el rostro interior del amante, quien, cobrando de tal manera conciencia de sí en lo extraño, descubre que sólo puede ser en lo ajeno: esa mujer que tiembla y se desvanece, para afirmarse de seguido en su desamparo; pero también, el mundo todo, al que en adelante tenderá el espejo extraño de su conciencia poética, con objeto de que en su seno se restablezca la armonía entre el mundo y el hombre, fundamento inexcusable de la de cada uno de los dos términos en presencia.

¿Qué quiere decir lo que antecede? Que para Miguel Ángel Molinero la poesía, el ejercicio de la poesía, se ha convertido en un instrumento de configuración de su yo esencial, en un medio con el que establecer el sentido del mundo y de la existencia humana. Y que, en consecuencia, sus poemas, de aquí hacia el futuro, serán como ese punto de fuga que unifica las líneas de un cuadro, jerarquiza los planos, afirma las perspectivas y concilia unidad y variedad: el lugar donde lo objetivo y lo subjetivo se tornan intercambiables.

LEOPOLDO AZANCOT

POESIA SOBRE LA POESIA DE ORY

ANTONIO HERNANDEZ: *Metaory*. Ed. Helios. Colección Mare Nóstrum. Madrid, 1979.

Antonio Hernández inaugura la nueva colección de poesía de Editorial Helios, Mare Nóstrum, con un libro dedicado a Carlos Edmundo de Ory, su paisano y amigo, mentor en este caso, además, de un viaje por la poesía. En 32 poemas se habla de la poesía, de la estética, de la niñez, de la política, y también de Andalucía muy a menudo. De modo que Antonio Hernández utiliza el recurso de partir de su admiración por la obra poética de Ory para exponer sus propias ideas acerca de una serie de conceptos diversos que se unen precisamente por el lazo común de estar dirigidos a un tú con nombre propio. Es decir, se trata de un comentario en torno a la poética de Ory y su destierro andaluz, que da pie al otro poeta para teorizar poéticamente. Poesía sobre poesía, y de ahí el título muy justo de *Metaory*.

Podría decirse que son 32 cartas abiertas al destinatario, en las que un poeta habla de los asuntos que más le interesan a otro poeta, con la circunstancia de hallarse los dos fuera de su tierra natal. Y esos asuntos son asimismo de interés común y a la vez atraen la atención del lector, por cuanto se hallan expresados por medio de un lenguaje poético al que se dota de los elementos precisos. Antonio Hernández cuenta ya con una obra en verso lo bastante personal para permitirse salir con éxito del empeño arriesgado de abordar poéticamente el

acercamiento a la poética de otro escritor del que se encuentra distanciado por edad y por estética, ya que el postismo chicharriano-orydiano constituye un capítulo de la literatura en su historia, por reciente que sea.

Carlos Edmundo de Ory aparece en este libro como un Virgilio que acompaña al poeta más joven por los círculos de la vida, con todas sus implicaciones humanas y estéticas como encuentro. Así se explica en el primer poema:

Y como el que va a misa

*a encontrarse con signos de su preexistencia,
yo me quedo en tus versos acurrucado y mondo
para encontrarte a ti que, lejano, me añades
a tus ensoñaciones y a tu inflación de amor.*

Es, por consiguiente, un reconocimiento del valor estético de Ory como poeta mayor, como predecesor en la búsqueda de una expresión efectiva que sea capaz de atraer la atención del lector para hablarle de cuestiones importantes. Esas cuestiones van a ser desarrolladas en los poemas siguientes, a partir de Ory, pero con la voz personal de Antonio Hernández. Hay que anotar que en el libro se incluyen citas de Blake, Marrou y Goethe, y se menciona el famoso verso final del poema de Manuel Machado sobre las provincias andaluzas, además de nombrar a Juan Ramón, Cernuda y Salinas; de modo que no se circunscribe sólo a Ory, aunque todo esté en su mundo.

En seguida los poemas de Antonio Hernández se hacen autobiografía. Así ha sucedido en sus

libros anteriores, como es habitual en la lírica, pero con una inclinación predilecta por el recuerdo de la niñez. La infancia en su pueblo, Arcos de la Frontera, es tema recurrente en todos sus libros, y éste no es la excepción. Por otra parte, entre los poetas de la última promoción suele encontrarse con mucha frecuencia la evocación de la niñez como una manera de retorno ideal al paraíso perdido, a esos años en que el vivir parecía hermoso y sin problemas. Antonio Hernández, que es uno de los poetas con mayor autenticidad entre los aparecidos en los años sesenta, adopta una postura sentimental activa ante el recuerdo de sus primeros años. El pueblo andaluz en la posguerra no pudo ser, a buen seguro, un lugar paradisiaco, pero un niño sólo se daba cuenta de ello muy vagamente. Así sucede en este caso. Por eso escribe Antonio Hernández a su paisano:

*Te cuento yo estas cosas para que no te ofendas
al recordar las tuyas en que fuiste retrete,
para que no te llores por dentro como un ciego,
ni para que te canses repudiando la historia.*

Y habla Antonio Hernández de sus años infantiles, de las inquietudes por el amor adivinado entre las asechanzas de los moralistas, de la religiosidad oficial e inevitable, de la escuela con su enseñanza alienante para que nadie cayese en el vicio solitario de pensar por cuenta propia, etc. Una educación más política que sentimental, común a todos los nacidos en los años inmediatos al final de la guerra incivil, de la que algunos pudimos escapar gracias a la lectura de obras que llegaban del exterior y se vendían a escondidas.

Precisamente por eso, por haber sabido evitar la uniformización oficial, se duele el poeta de haber sido considerado como un ser distinto: «Mi gente no comprende. / Yo soy el monstruo fino al que oyen temblando», escribe. No, su gente no le podía entender, como no entendieron a Ory cuando se basaba en el postismo para hablar de una libertad que sólo se concebía como un peligro para la buena marcha de los negocios públicos. Por eso el poeta se define como un monstruo fino, adjetivo que carga de ironía el sustantivo por cuanto la finura es consustancial a las buenas maneras oficiales. Pero un monstruo a fin de cuentas, un ser diferente, ajeno a todo y a todos, perseguible de oficio y execrable. Se diría que el poeta es como uno de los viejos



profetas a los que se oía temblando porque anunciaban calamidades sin cuento. No podían comprenderles de ninguna manera.

En consecuencia, la poesía constituyó una salida a la libertad, un contacto directo con la libertad. Y esto en el doble sentido de leerla y escribirla, porque la palabra vehiculada por el verso estaba en condiciones de elevarse por encima de la realidad tristísima. Antonio Hernández sigue entregándose a la poesía como a una amante perfecta, en la que encuentra esa comprensión necesaria para existir.

La poesía es, pues, un recurso, una salvación. Y más en momentos difíciles, cuando la adolescencia necesita hallar una salida a sus aspiraciones más puras. En el caso de Antonio Hernández, según demuestra este libro, Ory tuvo una importancia destacada, y por eso escribe: «Y ahogo contra ti tus versos que me salvan / para hallarte otra vez.» De modo que el reencuentro ahora con la poesía de Ory, vista desde la perspectiva histórica que proporciona el paso del tiempo, es un recuerdo de los momentos en que pensar estaba prohibido, y volver a Ory es retornar a la libertad, así como su lectura es la salvación, hoy como antes. El postismo fue un movimiento estético de posguerra que propició un aire nuevo en la poesía volcada hacia la manía soneteril; trató de sostener la vanguardia abierta a Europa en instantes de puertas cerradas. Resultó tan breve como un sueño, naturalmente, porque la situación no permitía otra cosa; pero la verdad es que fue el único ismo de la posguerra que tuvo algún interés.

La poesía escrita por los más jóvenes, en cambio, se refiere a temas carentes de interés y de actualidad, opina Antonio Hernández. En unas claras alusiones a la obra de los llamados «novísimos», critica el que se dediquen poemas a temas de la Historia desconectados por completo de nuestra realidad, que se tome a Venecia como punto de partida (sin haber estado jamás en ella) para enhebrar poemas vacíos de contenido: «Todo como muy fino para que nunca duela», dice, y añade con intención de señalar a toda una promoción calificada de veneciana por su insistencia en las alusiones a la ciudad de los canales:

*Se escribe de Venecia, se habla de los muertos
que el tiempo hace imposibles y ajenos en la tumba
de la Historia del Arte, se vive entre gladiolos
desmayados y se ama como asma y previsión.*

De modo que si la poesía más joven continúa ocupándose de cantar temas alejados en el tiempo y el espacio, su valor permanecerá al margen de los intereses literarios y públicos. Esos poetas que son todos iguales en sus manifestaciones estéticas, seguramente por carecer de estética, no le interesan a Antonio Hernández, y de ahí su denuncia. Su poética va por otro lado, por el de la realidad. Su poesía es otra cosa muy distinta: «Este es mi canto ahora: el de la libertad. / A quien le pido cuentas es porque debe vida.»

Hablar del presente, de la vida diaria, de las aspiraciones que mantuvieron aquellos niños de la posguerra que confiaban en el mundo, es lo que hace Antonio Hernández, utilizando sus cartas abiertas a Ory. Ese pasado inmediato es el que se proyecta sobre el hoy y marca una influencia sobre el futuro. No es Venecia ni son los caballeros medievales asuntos de su inquietud poética; es Andalucía y son los problemas de cada día en la actualidad.

Andalucía es otro de los temas recurrentes de Antonio Hernández, pero en los últimos años se ha convertido en cuestión que preocupa especialmente al país, dada la situación de desempleo generalizado en que se halla. «Si digo Andalucía / estoy diciendo el nombre de mi patria», escribe, y en otro poema dice: «Carlos Edmundo, te hablo / de un paraíso en grietas», porque aquellas supuestas tierras paradisíacas a las que se refirió tan espléndidamente otro andaluz, Vicente Aleixandre, están deshechas. Se empareja la poesía de Antonio Hernández con la de otro joven andaluz, José Luis Núñez, que define a Andalucía como un «dormido paraíso» y la ve bajo ópticas críticas, sometida a «la larga sombra del eclipse».

El verso utilizado en estos poemas por Antonio Hernández es generalmente alejandrino, con algunos heptasílabos, y en otros casos versos de veintinueve sílabas; pero es claro que se trata de heptasílabos unidos en doble o triple alianza. En el poema en heptasílabos no le importa dividir el verso en artículos o preposiciones, ya que este encabalgamiento brusco en realidad hace que ese verso se una al

siguiente y ambos formen un alejandrino: «Surca el aroma la / tenue brisa y se adentra», por ejemplo. En las preceptivas se discute la licitud de esta escritura, pero los poetas modernistas se sirvieron de ella sin ningún escrúpulo, de modo que cuenta ya con su correspondiente tradición.

La preferencia del poeta por el verso blanco es clara, y le viene de sus libros anteriores, por lo que en éste no hace más que continuar una característica de su estilo. Poesía que se apoya, sobre todo, en la palabra sometida al ritmo del verso sin rima, y que le sirve para exponer sus ideas acerca de numerosos temas, cuenta con la unidad que le proporciona la estilística y también el hecho de dirigirse a un mismo destinatario principal, por más que se abra a todos los lectores. *Metaory* viene a constituir un resumen de las inquietudes de Antonio Hernández, una muestra de sus intereses literarios y humanos. Por eso podemos decir que es su libro más representativo, ya que encierra una panorámica global de su poesía.

ARTURO DEL VILLAR

MIGUEL FERNÁNDEZ: LA VUELTA A LOS ORIGENES

Pocos autores son los que sin pudor y sin temores de muy diversas índoles serían capaces hoy de entregar nuevamente a la imprenta sus primeros versos. Nos referimos a aquellos escritores que han demostrado a lo largo de varios libros una valía y un conocimiento poético sobre el que no caben mayores discusiones. Y es frecuente incluso que en las recopilaciones retrospectivas estos primeros poemas o algunos de los libros iniciales se talen, se reconviertan o se repasen insistentemente, publicándose—si es que esto ocurre—en gran medida acompañados de notas aclaratorias, de prólogos o de introducciones en donde se aconseja al lector que tenga en cuenta las encrucijadas sociales y temporales en que fueron escritos o se le ruega benevolencia y comprensión. No es éste el caso de Miguel Fernández, quien publica la segunda edición de su primer libro, *Credo de Libertad* (1), veintiún años más tarde de que apareciera la edición príncipe del mismo en reducida tirada de trescientos ejemplares (2).

Esta segunda edición podría decirse que es más definitiva en tanto que del libro se lanzan dos mil volúmenes, que comienzan por inaugurar una nueva colección poética nacida bajo los auspicios de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y el Excelentísimo Ayuntamiento de Melilla. Nos estamos refiriendo a la colección «Rusadir», que esperamos muy pronto sea

el vehículo de exposición de las obras poéticas más destacadas tanto a nivel de autores de renombre como de escritores noveles aún. Sin duda alguna la colección nace con estas pretensiones, y la vibración que imprime este primer tomo de versos de Miguel Fernández no es nada desdeñable, ni en cuanto al contenido, ni en lo que se refiere al título, que bien pudiera ser el lema a seguir en lo tocante a criterios selectivos.

La obra en cuestión que conocerá ahora el lector de poesía por vez primera revelará muchas cosas, pero, entre ellas, una de gran relevancia: la seguridad de voz y la fuerza poética con que se iniciaba este escritor en 1958, hecho que en aquellos años de miopía y de paludismo a tantos niveles no fue registrado con el debido merecimiento y con la consideración requerida. Si a lo expuesto añadimos que el texto se reproduce íntegro tal y como apareciera en aquella ya legendaria colección «Mirto y Laurel», que dirigía desde Tetuán el también poeta y crítico Jacinto López-Gorgé, en donde publicaron obras suyas Gerardo Diego, Camilo José Cela, Leopoldo de Luis, Rafael Laffón y otros; si añadimos todo esto, nuestros criterios valorativos aumentarán de registro. Y es que, en efecto, esta obra es de una vigencia total. Publicada ahora por segunda vez, parece escrita por cualquiera de nuestros mejores poetas jóvenes. El libro se conecta—y lo decimos sin ningún problema de conciencia—a la sensibilidad de hoy, con la más grata naturalidad y sin que nos veamos obligados para captarlo a realizar acomodados o posturas o pirotecnias de mayor complicación: he ahí un mérito que a algunos parecerá irrelevante si no se detienen a analizar consecuencias y pormenores.

De cualquier modo y al margen de preliminares, aquí está ya este *Credo de Libertad*, principio de una obra que ha ido creciendo en perpetua búsqueda, principio de una labor literaria encaminada a conformar fluidos, a trans-

cribir premoniciones, a ritualizar la vida, principio—en suma—de una escritura experimental y barroca de la que tanta riqueza se desprende. Ciertamente, Miguel Fernández esbozaba ya en su *Credo* toda su poética futura. En aquel tiempo, salir defendiendo una poesía como la que se veía materializada en dicho texto, suponía ya situarse en unos caminos de dicción muy encontrados con respecto a la corriente general. No en vano optó el poeta por transcribir como cita introductoria aquel verso de Paul Eluard («La libertad guía nuestros pasos»), que, naturalmente, no apareció en la edición príncipe nada más que sugerido, apelando a la voluntad rememorativa del lector, puesto que la censura trocó el término «libertad» por unos concisos puntos suspensivos; de tal modo el verso se confabuló definitivamente en: ... La que guía nuestros pasos. Fiel a esta premisa de libertad, su verso libre y su dicción directa connotan la totalidad de volumen en comparación con su obra posterior, en la que la palabra adquiere otros vuelos y otras cualidades más explorativas.

Las temáticas y preocupaciones del momento afloran hoy con una poderosa consistencia. El existencialismo de fondo y la desazón espiritual impregnan el conjunto del libro y son a la vez el origen de posteriores abundancias en el tema, puesto que puede afirmarse que Miguel Fernández es uno de los pocos autores que han mantenido con mayor fidelidad una total preferencia por el trasunto religioso, por la mística y, ya más recientemente, por las disquisiciones herméticas y esotéricas, siempre enfocadas desde una óptica espiritualista y trascendente. Por estas razones no es extraño que comenzase por cifrar una inquietud existencial en sus versos, al modo de súplica, de invocación, porque todo el libro en sus poemas angulares rezuma ese carácter invocativo. Si en el principio fue la sed, tal vez ahora sea la abundancia o, por lo menos, la conciencia:

(1) FERNÁNDEZ, Miguel: *Credo de Libertad*. Colección «Rusadir». Granada, 1979, 2.^a edic.
(2) FERNÁNDEZ, Miguel: *Credo de Libertad*. Colección «Mirto y Laurel». Tetuán, 1958.

Si el deseo nace de esa libertad,
dame el claro deseo de la sed.
Porque el ahito amaré la blancura de
 llas telas
y la nube que se deshace en los dedos
 Idel infante.
El bienhechor cortará el pan con su
 Icorazón
y otorgará el cuenco de miel al niño
 Imás sonriente.
El cazador pedirá perdón por el venado
 Inútil
y el fuego que lo dora sembrará un rubí
 Ide Dios.
Pero por la misma razón que los hom-
 Ibres aman,
dame un deseo aunque no esté ahito
 Ide misericordia.
Dadme la sed (3).



por la casa y el pan y estas tradiciones
que apagas con la luz de un soplo indi-
 Iferente.
Hablo de la llanura como de un largo
 Icuerpo;
extendida cabeza, brazos rozando la
 Iyerba
bajo un duro castaño, así el hombre
 Idormido
sobre la dulce bestia de un planeta ob-
 Iesivo
que no encuentra un buen sitio para
 Iparar su rueda (6).

También resaltan entre los poemas que componen *Credo de Libertad* temas de carácter culturalista, aunque tratados con un empleo del lenguaje que roza más el deje elegíaco y rememorativo, estilo que se transformará cuando el poeta abunde con conciencia más clara en el complejo arsenal de personajes o de momentos históricos de los que se ha valido en repetidas ocasiones para componer sus versos. Aquí se quedan poemas como «El muchacho del chaleco rojo», vivo ejemplo de esa llamada poderosa de la cantera de la tradición pictórica, siempre tan inagotable para los intereses poéticos:

Mas si arañas la tierra,
verás que allí debajo está tu hermana
 Iviva,
tu nombre, tu familia,
y ese chaleco húmedo por tu sangre,
 Imuchacho (7).

El *Credo de Libertad* no es más que la suma atenazante del credo y la bocanada esplendente y vivificadora, el vértigo que asciende del hombre. Juntos, *credo* y *libertad*, se reconcilian y se crispan por momentos. Traspone cierto tono pesimista propio del estado anímico de quien edificara su escritura en una circunstancia concreta, pero la aceptación culmina con ecos de intensísimo poderío plástico, con imágenes imperecederas en los «Dos salmos de aceptación» finales, en donde acaban congraciándose la búsqueda, la llama-

da, la súplica y tal vez con mayor ansiedad la espera, una espera que acaso tenga más de queja que de tregua convenida. La desnuda confrontación del poeta con un Absoluto dominante, con una Causa primera, el recorrido por estos versos que dialogan con la Deidad, es una de las aventuras que trascienden de todo el libro y que lo impregnan de una veracidad espeluznante. Quede, por último, un reflejo de ella:

Esta gota de agua que Tú dejas col-
 Igada
para que el sol la ponga rubia como
 Iuna uva
y que encima de mí balancea su uni-
 Iverso,
puede morir, Señor, si empujas con el
 Idedo
una cinta de aire que le llegue a la
 Ientraña
o le avivas la sed a ese pájaro torpe
que en torno se desliza (8).

JOSE LUPIAÑEZ

UN CONFLICTO GENERACIONAL

ROSA MARIA: *Las cosas lloran sobre nosotros*. Col Novelas y Cuentos. Ed. Magisterio Español, S. A. Madrid, 1979.

Anotaba Amiel en su célebre *Diario con gran acierto*: «Somos todos visionarios, y lo que vemos en las cosas es nuestra alma». Amiel, como buen trampero de almas, sabía que el espíritu lo anima casi todo y que, así como se aparece en lo más oculto, también se esconde en lo más aparente. La última novela de Rosa Romá, la segunda en tres años después de *La maraña de los cien hilos*, es un intenso y aparentemente vano rastreo del espíritu familiar de una saga mítica, *Los Durango*, por el carácter fuerte y encontrado de sus componentes, por su esplendor y decadencia. El recurso literario es acaso lo más notorio de la novela, montada en base a un diálogo continuado con el que quizá Rosa Romá logre alcanzar el desarrollo más adecuado de su expresión, por lo menos es el que mejor se adecua a sus posibilidades literarias. Pregunta sobre respuesta, respuesta sobre respuesta y pregunta sobre pregunta. Las cosas lloran sobre nosotros va avanzando tortuosamente hacia ese punto final, confuso indudablemente, donde lo único que prevalece es el punto de vista. El resultado no puede ser otro que la aniquilación de todos los objetivos, sobre todo del fundamental:

Te has ido andando con una brizna
 Ide maíz en la boca,
silbando por los ríos, por los puentes,
 Ipor las costumbres,

(3) *Op. cit.* (nota 1), p. 13.
(4) FERNÁNDEZ, Miguel: *Sagrada Materia*. Colección «Adonais». Ed. Rialp. Madrid, 1967.
(5) Cfr. FRANCISCO RINCÓN: *La poesía de Miguel Fernández*. Ed. Bello. Valencia, 1978.

(6) FERNÁNDEZ, Miguel: *Op. cit.* (nota 1), páginas 36 y 37.
(7) *Ibidem*, p. 26.

(8) *Ibidem*, p. 57.

la pretendida objetividad del interlocutor, del que en última instancia siempre descubrimos también su emparentamiento con los Durango y el velado propósito de su interrogatorio: la reconciliación familiar y consigo mismo.

La intención primordial de Rosa Romá en Lloran las cosas sobre nosotros ha sido ir descubriendo los orígenes y las consecuencias de un conflicto generacional en una familia que del tradicionalismo como vínculo de unión básico ha pasado al independentismo como medio ostentoso de pervivencia y al mutuo reproche como menguado rasgo de afirmación personal. Todo ello, al tiempo que sirve de pie para hacer una reconstrucción psico-sociológica de los arquetipos predominantes en nuestros últimos años de vida nacional, permite unas derivaciones hacia lo folletinesco para propiciar el alza del interés en aquellos momentos en que la novela, a causa de la misma mecánica de su concepción, inicia el declive peligroso de la monotonía. Pero si la novela puede antojarse demasiado esquemática en ocasiones, debido a la frialdad de unos diálogos que por el uso múltiple de giros coloquiales conserva la fiel reticencia de una indiscreta cinta magnetofónica, al tono monocorde del interrogatorio, registrando desviaciones incluso hacia la encuesta y a una trama argumental simplificada, creemos que todo ello se ofrenda en aras de un entendimiento especial de la novela: la novela como central nuclear, campo de experimentación y manipulaciones. En este espacio los personajes se afianzan de la manera más artificial posible, porque su credibilidad depende de su adaptación a ese medio; así, en ese ámbito ideal del encuentro a través del diálogo entre las dos generaciones, preparado decorosamente para propiciar el acercamiento y la comprensión, vamos descubriendo todo lo que de imposible tiene la reconciliación. Ninguna de las posturas podrá evitar el antagonismo que subyace a lo largo de toda la novela, antagonismo que arranca desde el principio con el contraste entre el interrogador y el interrogado y que se mantiene hasta el final con el respectivo ocultamiento de las verdades de ambos. Todo su intento quedará en un ahondamiento inútil en la confusión, pero también, de alguna manera, lo que habrán visto y apreciado en el otro tiene mucha semejanza con su propio yo, de ahí la ruptura definitiva: pueden aceptarse en sí mismos, pero no en el otro, donde el persistente espíritu de los Durango resulta escandalosamente revelador. Todos y cada uno

de los miembros de la familia acababan encontrando en otro el reflejo del Durango que hay en él como si de una obstinada maldición se tratase y éste será el verdadero motivo de la dispersión y el rechazo familiares.

El experimentalismo suele acarrear finalmente la tesis como escuela. Rosa Romá en Lloran las cosas sobre nosotros hace la tesis a medias y como en unas galas de Navidad acierta a poner el contrapunto de los recuerdos y fantasmas familiares, siempre elusivos. En realidad son los pilotos que se irán encendiendo cuando las reacciones se aproximan hacia un punto óptimo en que la confidencia se desnuda ante la opinión. La tesis resulta, por tanto, marginada en favor de las alusiones; alusiones que van envolviendo el discurso de la novela de principio a fin y que acabarán por hacer víctimas a todos los protagonistas de un infundio: el del punto de vista.

ANTONIO RECUERO ALMAZAN

DEL DIVAN DE IBN AL-ZAQQÂQ

IBN AL-ZAQQÂQ: *Poesías*. (Edición y traducción en verso de Emilio García Gómez.) Ed. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1978.

Editado por el Instituto Hispano-Arabe de Cultura, que con tanto acierto dirige el ilustre diplomático Francisco Utray, ha aparecido la segunda edición de este precioso libro, cuya primera edición se publicó por el mismo Instituto en 1956, inaugurándose con ella la colección «Clásicos hispano-árabes bilngües», fundada por Emilio García Gómez y que, a la postre, habría que resultar de menguado porvenir, pues hasta la fecha sólo ha visto la luz pública el trabajo del que nos ocupamos.



El traductor ha seleccionado en este librito 29 poemas de los 143 hasta ahora conocidos, que constituyen el diván del poeta valenciano Abû-l-Hasan 'Ali ibn 'Atiya Allâh, conocido por Ibn al-Zaqqâq, ofreciéndonos el texto árabe junto con su traducción al castellano, realizada en endecasílabos blancos, de nueve poemas de amor, seis báquicos y nueve descriptivos, seguidos de tres madrigales y dos epitafios, con un prólogo en el que el autor nos da a conocer la corta y poco conocida vida del poeta (Ibn al-Zaqqâq murió en 1133 ó 1135, cuando aún no había cumplido los cuarenta años), esboza su contorno socio-cultural y político, estudia sus modos de realización artística, sus tendencias estéticas y desarrollo dentro de la línea lírica andalusí, y desmenuza el engranaje metafórico y sistema de imágenes en los que monta el poeta su feliz inspiración.

Desde que en 1956 publicara García Gómez este trabajo, poca tinta en realidad se ha gastado en el estudio de esta singular figura de la poesía andalusí; sólo algún que otro artículo sin trascendencia aparecido en algunos periódicos y revistas del mundo árabe. Pero sí hay que destacar la publicación de su *divân* en 1964, llevada a cabo por Afifa Mahmûd Dayarâni.

Como esta nueva edición es una reproducción en facsímil de la primera, es natural que haya visto otra vez la luz con los mismos defectos que ya pudimos ver en aquella. Los observados en los textos árabes (alguna que otra errata en la vocalización de ciertos términos o mala lectura de otros), que naturalmente no podemos señalar aquí por no ser éste su sitio ni disponer de los caracteres tipográficos adecuados, hubieran podido ser subsanados en esta edición si dichos textos hubiesen sido cotejados con los que figuran en la edición ya mencionada del *divân* publicado por Dayarâni, sin que, por otra parte, esto quiera decir que consideramos totalmente aceptable la lectura definitiva adoptada por la autora en el *divân*.

Por lo que se refiere a la traducción de estos poemas, excelente en su conjunto, nos ha parecido, sin embargo, que en ocasiones algunos de sus versos han sido vertidos quizá con libertad, por lo que el sentido dado a los mismos ha salido un tanto desviado del que figura en el original. Por ello nos vamos a permitir hacer unos breves comentarios a estos versos por si pudieran ser de utilidad para una posible tercera edición.

Un ejemplo de lo anteriormente dicho lo tenemos en el primer verso del poema número 4 (p. 31), al que el traductor ha puesto por título «Las entrevistas nocturnas»:

*¡Cuántas veces crucé, por verla sólo,
el oscuro oleaje de la noche!
¡Cuántas llegué a las tiendas de su tri-
bu!...*

Dice el texto árabe:

*¡Cuántas veces con mi arco me sumí
en el oscuro oleaje de la noche!
¡Cuántas llegue a las tiendas de la tri-
bu!...*

UN LIBRO DESEMBRUTECEDOR

JERZY KOSINSKI: *Cockpit*. Ed. Pomaire. Barcelona, 1978.

El género literario más misterioso y el menos estudiado por los expertos es, sin duda, el de las «solapas de libro». Piezas anónimas y semipublicitarias, un poco como esos papelitos que los laboratorios, tan sagaces ellos, envasan junto a sus pócimas maravillosas, las «solapas» son armas de doble filo. Se parecen a los sostenes de las señoras: anuncian la mercancía, ocultan la celulitis y desvían la atención del cliente.

En este caso el cliente es, sobre todo, el crítico literario, zaherido por las prisas y el peseteo. Ya he visto cómo algunos han picado en el anzuelo, afirmando tranquilamente que este libro es un «relato de espionaje», uno de los cebos dispuestos en su «solapa», en la que, para ser justos, también se proclama una humilde verdad: este libro nos dejará una huella permanente.

Otras cosas previas habría que comentar. Por ejemplo, que no se tradujo el título, por entender tal vez que *Cockpit* es más eficaz que su equivalente castellano, *Carlinga*. Supongo, por lo que leo, que la traducción se debe a un «colectivo», al que no creo que pueda atribuírsele mucha imaginación. Hicieron bien en respetar la palabra inglesa, pero por razones más misteriosas. *To cock*, en inglés, significa «erguir, alzar, levantar». *Cock*, a secas, «gallo». El «pico del gallo» es también «una cosa que se alza», y esa operación, unida a la forma del fuselaje de un avión, nos da las pistas necesarias para descubrir que *Cockpit* puede ser también un juego verbal canalla, irónico, hiriente: la punta del falo. Era eso lo que Kosinski mojaba en tinta para escribir esta magnífica injuria que es su libro.

Inasequible a los escritores españoles, Kosinski no habría publicado en este país ni una letra. Hemos tenido, los lectores, la suerte de que los editores norteamericanos tengan otras curiosidades, porque Kosinski es un escritor profundo, molesto, panfletario, de los que arañan el mondongo y le dejan a uno con la conciencia bien sucia.

He aquí que Tarden, el personaje central, trata de navegar manejando como puede los botoncitos de su carlinga. Está aislado del mundo, como todos nosotros. Es un mirón que disfruta viendo a Veronika fornicando con tres mendigos y fotografiando a una de sus queridas en brazos del individuo con el que le pone los cuernos. Reparte con fría equidad asesinatos y favores, besos y amenazas. Está pilotando, el tío, su propio avión, ajeno a todo lo que no sea evitar tormentas y encontrar el aeropuerto de destino, aunque para eso no tenga más remedio que poner cien cerrojos a sus puertas, disfrazarse, corromper y ser corrompido, aceptar insultos, urdir profanaciones, conspirar, humillar, ser humillado. Sirve a una extraordinaria organización secreta, como cada uno de nosotros, que le facilita los medios necesarios para funcionar con eficacia y nos relata sus aventuras con absoluta precisión y objetividad. Es buen fotógrafo, como todos los espías, y ha comprendido, como lo comprendió Cortázar hace tiempo, que siempre que se amplía una foto se descubre un crimen. Seguramente no le habría sido posible a Kosinski saber todo esto si no hubiera sido un polaco tirado en Norteamérica con su talego de desesperaciones sármatas a la espalda.

Un libro desembrutecedor. Ni por su forma—una serie de relatos independientes unidos por su actor—, ni por su intención—una llamada feroz a la independencia individual—, habría sido considerado este libro por los editores españoles si Kosinski fuera de Ciudad Real y anduviese por Madrid o Barcelona, como nosotros, poniendo el cazo. Habría que leer este libro sin detenerse en la solapa.

F. MELLIZO

El poeta se puso en camino con su arco, que ha sido suprimido en la traducción, y no dice expresamente que con ánimo de ver a nadie en particular. Parece que su interés está más bien en poner de relieve su arrojo y valentía en unos versos que podríamos llamar heroicos y que enlazan con la más vieja tradición beduina, para en seguida llegar al término de su bellísima imagen:

La noche me ocultaba como se oculta el sonrojo en la mejilla de un etiope.

No creemos, por tanto, apropiado el título que le ha dado el traductor.

Otro es el segundo verso del poema número 21 (p. 73), «Castigo de las amapolas»:

Jugando andaba el céfiro, y la lluvia con su fusta de azogue flagelaba las florecillas de color de vino...

Cuando lo que dice el poeta es que «la nube flagelaba unas flores que al color del vino admiraban», etc., y se sobreentiende que era la lluvia, pero sin «fusta de azogue», que no vemos en el original.

Algo desfigurado ha salido el poema número 25 (p. 85), que lleva por título «Madrigal a Mohámed»:

*Si alcanzara la rosa sus deseos
ser quisiera la tez de tu carrillo.
Esmeralda es la murta, pero acaso
por tu aladar con gusto se trocara.
Y si al cielo le dieran sus antojos,
sol y luna cambiara por Mohámed.*

Leemos en Ibn al-Zaqqâq:

*Juraría que si a la rosa
sus deseos se concedieran,
del jardinero querría
sus sonrosadas mejillas.
Y si al mirto a escoger dieran,
aun siendo como esmeralda,
tomaría sus aladares.
Y si al cielo ¡decide! se pidiera
¡Tomad mi luna y mi sol—diría—
y dejadme a Mohámed!*

Ingeniosa prosopopeya en la que el poeta se sirve de una breve gradación de efectos expresivos protagonizados por la rosa, el arrayán y el cielo en torno al jardinero para terminar en su panegírico, objetivo del madrigal. Al eliminar el traductor el que parece ser el quehacer de Mohámed, el poema ha perdido una parte de su gracia.

El que lleva el número 22 (p. 75), «Un nadador», figura traducido así:

*Al dirigir mis ojos a un arroyo
de clara limpidez, como de espejo,
a un airoso mancebo vi nadando
que miraba con ojos de gacela.
Luna en el cielo de las aguas zarcas
parecía entre el halo de la espuma.
Nube de perlas lo tapaba un punto,
para más lejos resurgir radiante.*

Observamos que en la segunda parte de este poema se han introducido una serie de elementos como las aguas zarcas, el halo, la espuma y las perlas, que no están en el texto árabe. Ibn al-Zaqqâq dice simplemente:

*... Cuando estaba en él el arroyo
una luna en cielo nubloso creí ver,
que a veces la tapa una nube
para luego reaparecer.*

El poeta ha advertido al lector, desde el principio, que las aguas del río eran como un espejo para que quede bien claro que el cielo con sus nubes y claros, se reflejaba en él y los movimientos del nadador en su superficie le inspiraron tan graciosa imagen.

Un comentario más detenido merece el que lleva el número 10 (p. 47), «Bebiendo al alba». Dice así la versión de García Gómez:

*El juez del alba a las tinieblas prende.
¡Sobre el césped mojado servid vino!
Nos contemplan sus vasos con burbujas
que suplen a otras lánguidas miradas.
No se apagaron los luceros: sólo
se mudaron del cielo a los arriates.*

LUIS LOPEZ ALVAREZ, ENTRE LA EXPERIMENTACION Y LA SOLIDARIDAD

La frente, ancha y curva; la mirada, oscura, intensa y triste; la cabellera larga en compensación de la mondez del cráneo. Habla concentrado y cortante. Pone la voz en la mirada y la mirada en la voz. Se combinan de continuo; alternan en ellas los relámpagos y las suavidades. Se exalta y razona, pero la fijeza de las pupilas es señal indudable de otras fijezas.

Su nombre es *Luis López Alvarez*. Hemos hablado mucho y escrito bastante, sobre todo en los últimos años, de los poetas del exilio y de la España peregrina. Pero hay poetas de fuera de España, que marcharon de ella voluntariamente y retornan, por varios días o varias semanas, para recordarnos que existen y que su palabra poética ha crecido. Vienen de esa Europa cuya identidad nadie pone en duda, o de Africa o de América.

Este leonés de 1930, vallisoletano de formación literaria, ha ido viniendo y yéndose, desde 1950 a hoy. En unas declaraciones a nuestro común y gran amigo *Jacinto López-Gorgé*, publicadas en *La Estafeta Literaria*, le contaba que publicó su primer libro con prólogo del maestro *Narciso Alonso Cortés*—buen respaldo—y que debió el inicial impulso para clavarse en la poesía a *Fernando González*, el de la colección *Halcón*, semi-llero de nuevos nombres.

Esa entrega primeriza lleva el título de *Arribar sosegado*, que no iba a ser premonitorio porque su autor haría precisamente de los viajes, de las experiencias en puntos muy distintos del globo y del crujir interior, normas vitales. Sus periplos principiaron cuando nuestro siglo andaba en su mitad. Destino: París. Motivo del trasvase: el deseo de asomarse a otro horizonte del que formaba parte una novia francesa, quien llegaría a ser la mujer del poeta. En el cogollo de Francia, luz aún del mundo, pues quien tuvo retuvo, López Alvarez se hizo licenciado en Periodismo y Ciencias Sociales, mientras—ya en 1952—comenzaba a colaborar en la Radiodifusión Francesa.

Pocos años más tarde, pasando del estudio de las materias teóricas a la acción, ingresa en las filas del Movimiento Europeo, del que era participante principalísimo *Salvador de Madariaga*. Atrás quedaban días de enorme dureza, pero en los que Luis López Alvarez conoció a algunos de los que serían siempre sus mejores amigos.

Conseguida la estabilidad parisiense, el ansia de ir más allá determinó un nuevo destino: el Congo. Transcurría 1957. Allí vivió López Alvarez cuatro años intensísimos. Ese mundo al margen

le induciría a crear, en 1958, el Instituto de Estudios Congoleños de Brazzaville y a relacionarse con *Patricio Lumumba*, líder y mártir de lo que nuestro poeta ha llamado el *Africa frustrada*. Sus vivencias de la negritud serían decisivas. *El Congo*—ha escrito quien las protagonizara—*confirió a mi vida su tercera dimensión, fue mi experiencia mayor*.

En efecto, cabe establecer un inmediato enlace entre dicha experiencia, donde hubo riesgo y final dramatismo, y el núcleo bien visible de la obra poética de López Alvarez, que se desenvuelve a partir de *Los comuneros*. En 1969, cuando el poeta ha regresado a París y trabaja como jefe de sección de Lengua Española de la Radio y Televisión de la UNESCO, publica en España *Las querencias*.

Recuerdo cómo me sorprendió este libro, al que dediqué una nota crítica. Empezaba por ser insólito que un poeta joven adoptase el soneto, de punta a punta, para expresar un ansia de arraigo. Castilla, *el mar de tierra*, como paisaje y suscitación. Luis López Alvarez, tras la aventura congoleña, se volcaba en otro ámbito con ribetes tercermundistas, a la búsqueda de esas señales fieles que aguardan en el sitio de origen y a las que el hombre se inclina corazonalmente.

Esos arrimos se diversifican sobre el cañamazo de los lugares entrañados. El soneto *Segovia* se cierra así: *Cunde el afán donde cesó el esfuerzo. / Luce el cañón donde brilló la espada. / La corte ignora, el pueblo lo barrunta*, terceto que podemos considerar germen de un libro posterior. Por estas páginas asoman Mojácar, la Tierra de Campos, Compostela, El Bierzo, etc.

De repente, el Congo. Esta pieza posee extraordinario relieve. Su primer verso dice: *Cóncavo cuenco de la cuenca conga*, paronomasia en estado puro. Este recurso ha de ser continuamente usado por Luis López Alvarez en su poesía. Es un obseso de la aliteración y, en general, de todo aquello que redunde en beneficio de las posibilidades fónicas. Aquí todavía conserva el entramaje lógico, la exigencia tradicional. Otros sonetos de este poemario, que responden a una motivación amorosa, nos recuerdan a *Miguel Hernández*: *Mas soy toro de casta que se crece, / oh mayorala mía en el castigo / y cuanto más recibe más se crece*.

Dos años después de *Las querencias*, López Alvarez entrega una obra singular: *Los comuneros*. Singular por ser una tentativa épica en un tiempo caracterizado por su extremoso subjetivismo

92 Esta poesía fue traducida ya, creo que por primera vez, en 1865, por Adolfo F. de Schack, que también fue el primero que nos dio, con los materiales que entonces pudo acopiar, una atractiva descripción de la poesía arábigo-española y siciliana, en la cual puso de relieve la belleza de esta poesía y su importancia histórica como expresión de la mentalidad árabe occidental. Su obra *Poesie und Kunsts der Araber in Spanien und Sizilien* fue muy

conocida y divulgada en España gracias a la traducción al castellano que de ella hizo nuestro Juan Valera. Esta versión alcanzó varias ediciones en nuestro suelo (la tercera es de 1881, en tres volúmenes) y, bastantes más, en Hispanoamérica, donde continúa siendo muy leída. El poema en cuestión que, como hemos dicho antes, figura en la obra de Schack, fue vertido por Valera en octosílabos:

*Ya el alba ahuyenta las sombras,
y ya los vasos circulan
en el huerto que el rocío
cubrió de perlas menudas.
No con lánguidas miradas
nos deleita la hermosura,
sino el vino que orla el vaso
de blanca y brillante espuma.
No creo que las estrellas
en el ocaso se hundan,
más bien descienden al huerto
y entre nosotros fulguran.*

(véase la antología de novísimos que data de ese mismo año). Singular por haber escogido el romance para realizarla, retrotrayéndonos minuciosamente al episodio de la lucha del puro y el no tan puro pueblo contra Carlos V. El nombre de la derrota es *Villalar*. Y cada año va Luis López Álvarez al escenario de la derrota.

El poeta está con los humillados, con los del Congo, con los de la Castilla de entonces y de ahora, con los de cualquier parte donde se encuentren. Y ese sentimiento de solidaridad centra una cosmovisión que, en su primera fase, prefirió ceñirse a concretas realidades, de forma directa o asomándose a la Historia.

Tras el sometimiento a la norma clásica y al espíritu castizo, a través del soneto y el romance, *Cárcava* significaría otra sorpresa, apoyada ahora en una actitud de ruptura acometida sin vacilaciones. En *Cárcava*—foso o sepultura—la configuración versal es enteramente libre, y más libre aún el modo de situar las palabras en el poema con objeto de arrancarles su mayor vibración y no fijarlas según lo que se entiende por discurso lógico. Para conseguir esto, Luis López Álvarez se entrega no ya al uso de las frecuentes aliteraciones, sino a los paralelismos, enumeración caótica, anáforas, etc. El andamiaje revela preocupación estructural.

Nos engañaríamos al suponer que ese despliegue, denotador de un conocimiento a fondo del lenguaje, se reduce a una suerte de lúdica experimentación hecha con más o menos audacia. Hay un hilo que no se pierde y nos permite apreciar el trasfondo, los motores del significado de esta poesía. Se impone aducir algunos ejemplos.

Inexperado exilio, / siempre huir, llegar más lejos, / pero siempre la misma tierra / llevamos. O No, / cualquiera tiempo pasado / no fue mejor. Una norma moral es la que se trasluce en estos versos: *Dispón de tu existencia, / arrebatada tu antorcha, / no llegues a ceniza sin clamar en llamas.* Y por último: *Los grandes de este mundo / en lo esencial se entienden.* Cuatro columnas básicas sostienen la actitud de Luis López Álvarez: viaje continuo, rebeldía ante el pasado, sentido de lucha, aunque agote la vitalidad y convicción de que los poderosos, ambos imperialistas, vienen a ser idénticos frente al resto de las naciones.

Una nueva escalada ha habido en la biografía del autor de *Los comuneros*: Cuba, residiendo en ella durante unos años, en los que no dejó de hacer viajes por América. En esos periplos hallaría abundantes razones para insistir en su postura ya conocida.

Es en México donde ha publicado López Álvarez su, por ahora, último libro: *Tránsito* (1). Nada más encararnos a él, leemos: *Al cielo cla-*

ma tanta / injusticia, / al cielo claman / los hombres desposeídos de sus tierras, / los hombres que en querencia de tierra / hasta pierden el habla. Fijémonos en que ese vocablo, *querencia*, sirve de unión recordativa, como indicio de una constante. La anécdota del tránsito queda convertida en categoría, pues declara: *De tránsito eres / y en tránsito te has de convertir.* La traslación desde el imperativo de la ceniza a *lo nuestro es pasar*, que dijo Antonio Machado, infunde un sentido dinámico a la frase sacramentada, pero la consecuencia es semejante.

Resulta inequívoca la acentuación, la radicalización de los usos estilísticos a los que ya aludía con respecto a *Cárcava*. López Álvarez valora todo aquello que contribuya a que la palabra no sea nunca un peso muerto. Abomina de cualquier tentación de funcionalidad, al contrario que hicieron y aún hacen otros poetas preocupados por la existencia de los oprimidos. Quizá ese propósito tan anticonvencional haya llegado en *Tránsito* a su propio límite y haya amenaza de manierismo.

Me parece detectar en este nuevo poemario un síntoma —¿de hastío?— que nos lleva a algunas y necesarias ejemplificaciones: *Piensa, piénsate, la caridad / bien entendida por ti empieza.* Uno. Dos: *No, no te pongas en pie, mejor / escuchar los élitros...* Tres: *La vida te lleva como al toro / a morir en las tablas...* (Ese toro, lleno de ardor, estaba ya en *Las querencias*.) Y cuatro: *Quiera Dios que aciertes / a atravesar el puente / antes de que se derrumbe con estrépito.*

Podríamos, naturalmente, establecer un careo entre las proposiciones de *Cárcava* y las de *Tránsito*. Pueden ser comparadas sin más como reflejo de una trayectoria. La íntima coherencia de la obra de Luis López Álvarez se produce no obstante el abandono de la arquitectura tradicional para pasarse a la mucho más compleja de los siguientes libros. En ellos, como señalábamos, privan el rigor del ritmo y la creciente importancia del lenguaje en sí, exento, por lo común, de las habituales conexiones. Es imprescindible aludir a formalismo, sólo que en este caso el latido vigoroso y el fondo compensan lo que podría parecer verbalidad.

Ese lenguaje, trabajado con admirable esfuerzo, alterna su hermetismo con relámpagos iluminadores de la conciencia. De modo que coexiste el afán experimentalista de la palabra y el sentido dramático de un auténtico poeta del tercer mundo. Este cruce, nada fácil, personaliza el quehacer de Luis López Álvarez, quien cada año vuelve a *Villalar* como encarnado en aquella derrota, pero con fe de que alguna vez no se repita.

JIMENEZ MARTOS

(1) Luis López Álvarez: *Tránsito*. Joaquín Mortiz. México, 1979.

La dificultad de esta breve composición radica, por lo visto, únicamente en el primer verso del que el tercero es su corolario. García Gómez ha dado varias versiones del mismo. En algunas ediciones de sus *Poemas arabigo-andaluces* viene así:

*Escancia en rueda el vino
en el jardín, cubierto de rocío.
La sentencia de la aurora es ya
ejecutiva sobre las tinieblas...*

En la cuarta edición, de 1959, de estos mismos *Poemas* (núm. 90), encontramos esta traducción:

*Escancia en rueda el vino en el
jardín cubierto de escarcha. La
sentencia de la aurora se cumple ya
sobre las tinieblas...*

Y, por último, en la primera edición de *El Libro de las Banderas de los Cam-*

peones (1942, p. 249), que, como es sabido, se trata de una antología de poetas árabes españoles y otros del Occidente islámico también, recopilada en el siglo XIII por Ibn Sa'id al-Magribi, en donde igualmente figura este poema, lo vierte así:

*Haced girad en rueda el vino
sobre el vergel cubierto de rocío;
la sentencia de la aurora es ya
firme entre las tinieblas...*

que, naturalmente, viene del mismo modo en la segunda edición (Barral, 1978) de este libro, puesto que, excepto el prólogo, es una reproducción fotocopiada de la primera.

Entre los arabistas extranjeros que con mayor o menor fortuna se han ocupado de nuestro pasado poético árabe-andalusí, hay dos que también tradujeron esos mismos versos. El primero de ellos, A. R. Nykl, que los insertó en su obra *Hispano-Arabic Poetry* (Baltimore, 1946, p. 231); tradujo así el verso que nos ocupa:

*Let the wine go around
in the bedewed garden,
When the morn's verdict is
dispelling the darkness...*

Y el segundo, A. J. Arberry, que también puso en inglés la antología citada de Ibn Sa'id al-Magribi. Leemos en su *Moorish Poetry* (Cambridge, 1953, página 138):

*Pass the cups upon the lawn
Dew-besprinkled this fine dawn;
Morn in undisputed sway
Drive the darkness all away...*

A pesar de todo el verbalismo romántico con que engalanó De Schack su traducción, fielmente conservado por Valera en su versión castellana, tal vez sea la que más se aproxima al original árabe, aunque el orientalista alemán tampoco dio con la idea desarrollada por Ibn al-Zaqqâq en los tres versos de que consta su composición, y que nos vamos a permitir traducir de nuevo:

*Haced circular las copas
en el jardín humedecido por el rocío,
pues la ley de la aurora
en las tinieblas se está cumpliendo.
El vaso de vino mira
a través de unas burbujas
que son para nosotros
cual lánguidas pupilas.
No se han puesto los luceros,
sólo han sido traídos
del cielo al jardín.*

El poema queda explicado si sustituimos en el primer verso el *vino* por las *copas*, como ya hizo Arberry, teniendo en cuenta que Ibn al-Zaqqâq compara las copas con las estrellas (cfr. p. 13 del prólogo de García Gómez), metáfora, por lo bella, muy cara al poeta que la vuelve a emplear en el poema que lleva el número 8 (p. 39), «La noche breve»:

*Las copas que me dio fueron luceros
A las que di el poniente de mi boca,*

que García Gómez traduce:

*Las copas que me dio fueron luceros
Que el poniente encontraron de mis
labios,*

en el que al cambiar *boca* = (tinieblas = ocaso) por *labios*, el verso ha perdido su verdadero sentido y un tanto de su vigor.

Lo que sí nos ha extrañado a lo largo de la lectura de estos poemas que

comentamos es la traducción que se da al primer verso del número 24 (página 79), titulado «Las lanzas»:

*Los lanceros, de hierro revestidos,
como aludes que colman los barrancos...*

cuando lo que dice el poeta árabe es:

*¡los lanceros!
revestidos de cotas de mallas cual charcas...
Icas...*

Es posible que al lector español le resulte un tanto extravagante, pero la comparación de las cotas de mallas y loriga con las charcas, estanques y albercas fue profusamente empleada por los poetas árabes de España, en tal medida que se puede decir de una manera general—como ya advirtió el gran arabista francés H. Pérès—que los lagos, albercas y charcas no figuran en la poesía andalusí más que unidos a la imagen de esta arma defensiva y no evocan, en suma, más que recuerdos guerreros. Naturalmente que el traductor no ignora esta extraña comparación, puesto que la menciona en el prólogo de su trabajo, pero no ha acertado a localizarla aquí. Nuestro poeta la vuelve a usar, más agrandada, en el poema número 16: «Amanecer en la marina», y más matizada en el número 19: «Rosas en el estanque».

Ibn al-Zaqqâq no ha sido aún objeto del estudio profundo que merece y que está haciendo mucha falta, porque a través de su obra se nos muestra como un consumado maestro en el manejo de su lengua. Como poeta—ya ha sido señalado en alguna parte—es un verdadero artífice de imágenes y metáforas; y como pintor, pocos poetas andalusíes pueden competir con él. Maravilloso impresionista, su poesía está llena de luz, de la que se sirve, como de una mágica linterna, para descubrir y expresar hábilmente los más delicados y matizados colores que se aúnan en la naturaleza. Tal es su maestría en el manejo de los efectos luminosos, que incluso logra darnos luz donde realmente no la hay, como en el bello poema número 4, titulado por García Gómez «Las entrevistas nocturnas». Por ello no creemos que a Ibn al-Zaqqâq se le pueda traducir con la libertad que en ocasiones aquí se ha hecho, porque en el poeta valenciano cada palabra, cada frase, está conscientemente elegida, pensada y depurada para cumplir la función expresiva que le ha sido asignada. De todos modos, verter de esta forma presenta ciertos inconvenientes. Por una parte se da a conocer al público una poesía que, en rigor, no refleja el verdadero pensamiento y sensibilidad del poeta traducido; y, por otra, la más grave quizá, se corre el riesgo de poner en manos de la literatura crítica y comparada un material del que puede valerle para erigir infundadas teorías en el delicado terreno de las influencias. No obstante lo anteriormente apuntado, la traducción de García Gómez, como dejamos dicho al principio, nos parece excelente en su conjunto y ha sabido ofrecernos, en un lenguaje exquisito, esta bien escogida colección

de poemas del diván de Ibn al-Zaqqâq ahora ya, gracias a su trabajo, parcialmente conocido del público de habla hispana.

La edición de este libro se debe al Instituto Hispano-Árabe que con tanto esmero y entusiasmo está dando a conocer al público español las obras más representativas de la cultura árabe medieval y moderna.

JOSE VAZQUEZ RUIZ

GUILLERMO TELL: HISTORIA DE UN ANTI-HEROE O ANTI-HISTORIA DE UN MITO

MAX FRISCH: *Guillermo Tell, una historia ejemplar*. Editorial Laia. Barcelona, 1979.

No hace mucho, declaraba Max Frisch a *Le Monde*: «La oligarquía no espera nuestros escritos para convertirse. Pero si el arte no es un contrapoder, sí puede establecer una contraproposición... No se trata ni de resignarse ni de librarse de la propaganda. La poesía es ruptura individual, fisura, espontaneidad. Como todo arte que se precie, pone en cuestión nuestras conciencias sometidas a las ideologías. La poesía cuestiona: no da respuestas» (Cf. *Le Monde*, 23-3-79). Este trabajo pedagógico del gran escritor suizo—dedicado con ironía a los escolares de su país—está en esa línea insumisa y combativa. Se trata de una reelaboración crítica de la leyenda de Guillermo Tell, presentada ahora como «la historia de un anti-héroe» o como «la anti-historia de un mito», tras casi siete siglos de obstinada e intocable deformación. Tal vez olvida Frisch que el pueblo llano puede admitir variaciones barrocas en torno a un mito que ha hecho suyo, pero se resiste a subvertir las coordenadas esenciales. El propio escritor reconoce expresamente que «la creencia en la tradición, esencia del modo de pensar de la vieja Suiza, en la que la novedad asusta más que el conservadurismo, se ha mantenido hasta nuestros días» y cita algunas de las instrucciones particulares del establecimiento penal de Regensdorf, en el cantón de Zurich, extremadamente duras, reaccionarias, incluso inhumanas.

La versión que ofrece Frisch, minuciosamente extraída de crónicas antiguas y de la más rigurosa crítica histórica, tiene toda la convic-

ción de un silogismo crudo y helador, pero dudo que pueda con el sentimiento y con la tenacidad de la leyenda de Guillermo Tell. Sería tanto como llegar a demostrar que nuestro Mío Cid —tan humano dentro de un contexto equívoco de belicosidad— no fue más que un guerrero sanguinario, o como reducir a Ulises a la condición de un pícaro vulgar. En síntesis, el Guillermo Tell que desmitifica Max Frisch fue, al parecer, un cazador rudo y cobarde que primero claudicó, con la mayoría aterrorizada, ante el representante del imperio, disculpando su costumbre de no saludar a nadie y prometiendo que no volvería a suceder. (No creo necesario recordar el argumento de la leyenda ortodoxa.) Esa sumisión, sólo más tarde sería mitigada por un arranque de bravuconería temeraria. Realmente el pueblo había esperado más del cazador porque había visto en la negativa inicial una firme declaración de su propia soberanía y, por tanto, el comienzo de su libertad. Pero Tell sucumbe y es entonces cuando siente sobre sí la cruel decepción de las gentes de Uri y proclama —intimidado— que es un hombre libre. El pueblo —que no perdona vacilaciones— no reacciona ante la tardía rectificación y sólo siente lástima por quien, de una vez por todas, le ha traicionado y acepta la ocurrencia infan-

til del reto de la manzana. La leyenda habla de una primera flecha que parte en dos la fruta colocada sobre la cabeza del pequeño hijo. La historia de Frisch niega que el desafío se llevara a cabo, pero confirma que existió una segunda flecha asesina que acabó con la vida del gobernador, no ante la multitud congregada, sino, más tarde, a traición y en secreto.

El héroe Tell se derrumba. Ya no es sino un cobarde bravucón y un vulgar asesino, que no mata al tirano de su pueblo, sino al hombre que públicamente le ha humillado. La crónica de Aegidius Tschudi (1502-1572) narra así el alevoso final: «Y a medida que llegaban al desfiladero (el señor y su séquito), él (Tell) sentía en su corazón todo el daño que el gobernador del territorio le había querido hacer, pero él tensó su ballesta y disparó una flecha contra el gobernador, de manera que cayó del caballo y moría antes de una hora.»

Respecto a que el sombrero, enarbolado como símbolo de señorío y propiedad fuese ocurrencia del tiránico gobernador —según propala la leyenda— Max Frisch aclara, aduciendo testimonios históricos y jurídicos, que se trata de un ritual de tradición medieval conservado hasta hoy.

Desde el punto de vista literario —y salvada la fluidez narrativa de

Frisch— no puede pedirse mucho de un alegato desmitificador que arremete contra la deformación y el fanatismo de la leyenda. El autor de La muralla china quiere hacerse comprensible y afronta la reelaboración narrativa de la historia de Guillermo Tell, incorporando directamente al relato sencillo el aparato crítico que justifica las variantes de su versión heterodoxa. La consecuencia es clara y, en cierto modo, ejemplar. Pero insisto: es muy dudoso que el rigor logre suplantar —en el sentimiento del pueblo— la imagen de un héroe consagrado ya como símbolo de la libertad nacional, no sólo a través de la estricta leyenda, sino también mediante versiones artísticas como la de Schiller. No importa. Recordemos: «Si el arte no es un contra-poder, sí puede establecer una contra-proposición.» No olvidemos que la historia es remota y no está exenta de graves lagunas. Mientras sea posible la conjetura —y Max Frisch la admite con limpia honradez, pero sin claudicar de su versión atípica— será muy difícil convencer en un primer grado de sospecha. Llegar a la suplantación de la leyenda por la historia, en el corazón exaltado del pueblo será poco menos que imposible.

JOSE MARIA BERMEJO

el ocio atento

EN TORNO A LA NOVELA ESPAÑOLA

MONIQUE JOLY, IGNACIO SOLDEVILLA, JEAN TENA: *Panorama du roman espagnol contemporain (1939-1975)*. Etudes Sociocritiques. Perpignan, 1979.

Tres autores con puntos de vista muy diferentes —según se nos advierte en el prólogo— han unido sus conocimientos de la novelística española para ofrecer un análisis de la misma, nada fácil si se tiene en cuenta que el período abarcado se extiende desde el final mismo de la guerra civil, es decir, cuando el terrible vendaval de la conflagración derriba violentamente la estructura de una tradición narrativa que ya apuntaba hacia la crisis, pero todavía brillante, y el largo período de la dictadura, dominado en general por las vacilaciones en la busca de formas expresivas estables y marcado hondamente por el fenómeno de la censura.

El esquema general seguido en el *Panorama* —también según palabras del prólogo, que traducimos— es el siguiente: «Ignacio Soldevilla se encargó de presentar la manera en que la novela renace inmediatamente después de la guerra civil, para seguir el camino del realismo hasta el momento crucial de los años sesenta. Jean Tena se ocupó de la novela en su fase más reciente (1962-1975) y Monique Joly se esforzó por insertar en este conjunto un análisis consagrado a la novela en el exilio y otro, muy breve, a la novela llamada tradicional.»

A pesar de su carácter tripartito, la obra no se dispersa ni se resquebraja, lo que se debe sin duda al concertado criterio de los autores. Como todo análisis crítico es, naturalmente, subjetivo, pero la subjetividad no rebasa nunca la medida de una inevitable —y honesta— actitud personal ante el fenómeno narrativo, actitud tanto más encomiable cuanto que el período abarcado, los condicionantes sociopolíticos del mismo y la diversa ideología de los autores analizados estimulaban, de partida, posiciones cercanas al apasionamiento.

Otra cosa habría que decir respecto de cierta descompensación en la «extensión»

concedida al análisis de determinados novelistas y de sus obras, que parece concebida a veces más en función de montajes publicitarios orientados por las editoras para promocionar sus premios, o de éxitos de crítica coyunturales —aunque no deje de señalarse la suerte adversa corrida por el tiempo con ciertos títulos que en el momento de su aparición fueron precipitadamente saludados como obras maestras— o simplemente del peso específico que la abundancia de obras, aunque sean mediocres en su conjunto, suele conferir a un autor. Desde luego, hay excepciones en este sentido, y así lo demuestra el excelente y extenso estudio sobre *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio.

Tres grandes apartados vertebran, pues, el *Panorama*, que va precedido de una sumaria bibliografía que luego se completa en los distintos capítulos. Estos apartados son: «La novela española a continuación de la guerra civil» (Castillo-Puche, Cela, Delibes, Carmen Laforet, Lera, Elena Quiroga, Luis Romero y Torrente Ballester), «La novela social» (Aldecoa, Caballero Bonald, Fernández Santos, Ferrer, García Hortelano, los Goytisolo, Grosso, López Pacheco, López Salinas, Marsé, Carmen Martín Gaité, Ana María

Matute, Nieto, Sánchez Ferlosio y Sueiro) y «La novela del exilio» (Andújar, Aub, Ayala, Barea, Rosa Chacel, Sender y Serrano Poncela).

En el primero de los apartados, Ignacio Soldevilla señala dos factores determinantes que encuadran el trabajo general de los novelistas de posguerra: la imposibilidad de enlazar con la gran generación anterior, cuyos supervivientes ya habían dado lo mejor de sí y «agotado», por decirlo así, las posibilidades de un género en crisis, y la prohibición que, por vía de la censura, pesa sobre la expresión libre. Para el ensayista, estos dos factores encaminan a los novelistas de posguerra a dos soluciones bien distintas, cuales son el dirigirse «hacia una problemática de tipo universal que deja traslucir su desencanto bajo la forma de un pesimismo y aun de un nihilismo... del cual hacen responsable a una sociedad que aplasta al individuo», o un retorno al realismo social de los años treinta.

En el apartado referido a la novela social, Jean Tena, tras de señalar que la dictadura franquista favoreció de algún modo la eclosión y desarrollo de una ola de «novelistas sociales», apunta que sus jóvenes representantes, opuestos al régimen, ven en el ejercicio narrativo una forma de «actuar directamente sobre la opinión». La tendencia se ampara en la influencia ejercida por el Cela de *La colmena* y en la puerta abierta por editoras como Seix Barral, entre otras.

Una sutil y oportuna distinción, «desde el campo español», entre novelistas del exilio y novelistas exiliados encabeza el estudio de Monique Joly, quien insiste en el fenómeno de «recuperación» de los mismos, sobre todo a partir de 1967, de lo cual es buena prueba el impresionante éxito alcanzado por Ramón Sender. Se destaca el hecho de que la recuperación se ha hecho en parte «en función de consideraciones ideológicas en estrecha relación con las corrientes literarias dominantes», advirtiéndose, a la vista de las posiciones a veces enfrentadas de los tenidos por «discípulos» de Ortega con respecto a éste, del peligro de generalizar la influencia del pensador sobre esos novelistas, y estableciéndose, al comprobar la frecuencia de una literatura de carácter autobiográfico con amplia evocación de los recuerdos de la infancia, que el exilio, específicamente considerado, determinó en grado muy distinto la obra de los escritores exiliados.

Completan el libro capítulos sobre: «La novela tradicional», cuyos representantes (Agustí, Arbó, Fernández de la Reguera, Gironella, Zunzunegui) no salen por lo general muy bien parados; «Martín Santos y el realismo dialéctico», que atribuye al novelista desaparecido la circunstancia de aproximarse subjetivamente a la realidad frente al objetivismo de la novela social; «Mito, lenguaje y estructura», constituido por análisis pormenorizados de autores ya incluidos en apartados anteriores, y «A beneficio de inventario: nuevos y novísimos», donde se pasa revista a novelistas nacidos alrededor de 1930.

Cierran el *Panorama* un apéndice que contiene media docena de escritos de desigual interés de autores de diferentes edades y tendencias—muy interesante el trabajo de Rosa Chacel sobre Ortega y el de Ricardo Muñoz Suay sobre el PCE y la novela social, éste por lo anecdótico—



y unos documentos especialmente significativos sobre la censura de las obras literarias.

JOAQUIN FERNANDEZ

WILLIAM H. SHOEMAKER Y SU VISITA AL TALLER LITERARIO DE GALDOS

WILLIAM H. SHOEMAKER: *La crítica literaria de Galdós*. Insula. Madrid, 1979.

William H. Shoemaker, uno de los máximos especialistas norteamericanos en la narrativa galdosiana, ha publicado hace escasos meses un libro fundamental sobre nuestro novelista, *La crítica literaria de Galdós*, que corona una espléndida carrera universitaria dedicada al escritor canario, salpicada—entre otros títulos no menos relevantes—por *Los prólogos de Galdós*, *Los artículos de Galdós en «La Nación»* y *Las cartas desconocidas de Galdós en «La Prensa» de Buenos Aires*. Como confiesa el propio profesor Shoemaker con injusta dosis de autocrítica: «Este libro es el resultado de una gestación muy larga. Si no sale hermoso será por lo menos sano y robusto. Después de un noviazgo preparatorio que parecía interminable, contraí matrimonio con el tema en 1955, cuando empecé la búsqueda sistemática y fecunda de los materiales que tanto Galdós como sus editores habían dejado dispersos y sin coleccionar.»

Palabras éstas que dibujan una silueta erudita ante todo clásica y sólida, típica en las aulas norteamericanas, y que, quizá sin el artificio multicolor de enfoques críticos provisionalmente más vanguardistas, cunde, a la larga, más que éstos y, sobre todo, emplaza los cimientos para posteriores interpretaciones: el humilde análisis—monacal y detectivesco a la vez—de materiales literarios poco conocidos, conjunto de pesquisas en las

que la inteligencia ha de unirse a la paciencia, incluso a la astucia. El *positivismo* como quehacer crítico, en suma, en el que—recordemos que nos hallamos en tierra intelectual estadounidense—no está ausente la sagacidad irónica de un Raymond Chandler, la precisión inflexible de Dashiell Hammett, si no parece sacrilego—espero que no—el paralelismo con la novela policiaca, género, por otro lado, tan típicamente anglosajón.

El profesor Shoemaker ha centrado su último libro en uno de los rasgos más fascinantes y, a la vez, oscuros, de Galdós: las reflexiones teóricas sobre el oficio novelístico, los secretos móviles de su propia narrativa y el enfoque crítico de páginas literarias ajenas. Tarea ardua e, insisto, detectivesca, dado que el propio Galdós jugaría irónicamente al escondite respecto a las raíces estéticas que sostienen sus textos novelescos, juego montado en dos argucias que William H. Shoemaker desmonta a lo largo de las trescientas páginas de que consta el libro: por un lado el sospechoso planteamiento de que la *praxis* literaria y el ejercicio crítico son dos pautas antagónicas que, como el busto de Jano, miran hacia direcciones contrarias. Por otro lado—privilegio de los grandes dioses de la novela decimonónica, un Dickens, un Balzac, un Zola—, la posibilidad en la multiplicación de ideas gracias al pespunteo polifónico de voces pertenecientes a centenares de personajes que, con su griterío, ahogan, desmienten o ratifican la voz ideológica del propio narrador. Y no olvidemos, por último, que el narrador es, en cierto modo, un nuevo personaje que participa a la vez de algunos rasgos mentales del autor y se mezcla, se codea, con los propios personajes ficticios.

En buena parte Galdós tiene las de ganar en este juego al escondite que establece por entre sus criaturas imaginarias. A ello invitaban, obligaban incluso, las reglas estéticas con que funcionaba la novela realista del pasado siglo y que podríamos reducir en una fórmula sagrada: la *transparencia* estilística e ideológica, cuyo móvil era estimular en el lector la máxima ilusión posible de realidad. Juego que a la larga se convertirá, no obstante, en la trampa que engulliría al propio Galdós frente a la mirada, casi siempre hostil, de las dos o tres generaciones siguientes: la falsa imagen de un novelista mediocre, gris, cansino, que—como tantos pequeños burgueses paralizados ante el crepúsculo español del 98—puede mover aún fatigosamente sus mandíbulas y murmurar: a pesar de todo, aún vivimos... Conversión unamuniana, valleinclanesca y orteguiana de Galdós en un muñeco más, en suma, de la farsa política, cultural, de la Restauración.

William H. Shoemaker elude, disuelve, esta imagen fantasmagórica y localiza hábilmente los pliegues estéticos de la narrativa galdosiana. El primer fruto de su labor es, sin duda, el sugestivo hallazgo de las tensiones dialécticas, mutuamente enriquecedoras, entre el subsuelo teórico y la acción

creativa. Nos adentramos, así, en la crítica de taller—dicho con las conocidas palabras de T. S. Eliot—, crítica a menudo más destellante, más vivaz, que la llamemos profesional o académica. Crítica sin duda arbitraria—de ahí los agrios ataques de un Northrop Fyre—, y cuya brillantez, agudeza, incluso egocentrismo, pueden resultar pecaminosos a los defensores de una ciencia estética impasible y fría. Crítica «implícita»—como apunta Shoemaker en el caso galdosiano—, alimentadora del texto literario y, al mismo tiempo, ingrediente de éste. Crítica muchas veces errónea y, no obstante, procreadora de hermosos universos novelescos: Claude Bernard sería, en no pocos aspectos, el error estético de Emile Zola y, ya en nuestro siglo, Bergson el providencial error de Marcel Proust... Contraste, en suma, entre dos ejercicios críticos como el propio Galdós sugiere en la edición de 1885 de los *Episodios Nacionales* al insistir modestamente en su propia incapacidad como teórico y añadir, en consecuencia, que sólo escribirá en torno a su propia «experiencia» literaria y no sobre la «ciencia» estética. O al afirmar en otra página que él era incapaz de ejercer la doble labor de «practicar el arte y de legislar sobre él».

El hecho cierto es que Galdós, si no legisliza—se lo impedía su irónico escepticismo—, sí que habla sobre temas tan cruciales en la novela ochocentista como lo que sea la verosimilitud, las relaciones entre la ficción literaria y la Historia, la incidencia dinámica de la sociedad en la narrativa con sus gustos, sus simpatías estéticas o el intento por definir el realismo, fantasma a veces huidizo, a veces tangible... El profesor Shoemaker atrapa estas y otras voces y las desmenuza con suma habilidad para reconstruir, a la postre, el mapa teórico, tan frondoso, por el que transita Galdós, de modo semejante a como—según confiesa personalmente—realizara E. C. Riley con su libro sobre la teoría de la novela diseñada por Cervantes. Sin embargo, cabe recordar que las reflexiones teóricas de Galdós no se agotan en sus

páginas narrativas—recordemos el brillante «cierre» de *Fortunata y Jacinta*, o diversos párrafos de *Nazarín* y *Halma*—, sino que se derrama en numerosos artículos, prólogos, cartas, que prodigó en cincuenta años de carrera literaria. De ahí que la labor de William H. Shoemaker sea, cabe insistir de nuevo, sorprendente por la paciencia y el detallismo que entraña: como afirma textualmente: «El material de este estudio es tan cuantioso como para pasmar aún a muchos galdosistas. Se encuentra no sólo en los artículos, prólogos y cartas ya conocidos, sino dispersos en novelas, obras dramáticas e incontables escritos de varia lección galdosiana, en una cantidad apreciable de discursos, entrevistas y varias formas periodísticas.»

Si, con gesto azoriniano, tuviera que seleccionar algunos ejemplos del destellante y a veces confuso—por vivaz—sistema teórico de Galdós, me quedaría con diversas páginas en las que los puntos de mira formalista y sociológico brotan como fruto especulativo de su quehacer literario. Son textos aislados, que han sufrido el cruel recorte de su traslado a un simple artículo como éste, pero aún refugan con notable vivacidad y sugieren una fisonomía galdosiana insospechadamente lúcida. Al hablar, por ejemplo, del fracaso de *El nudo gordiano*, de Eugenio Sellés, reflexiona Galdós en 1884 sobre los distintos ritmos históricos en las creencias estéticas y en los comportamientos morales de una sociedad, contraste que provocará fatalmente el hundimiento de un texto teatral: «Este es el inconveniente de las obras que no están aún en las costumbres literarias de un país, aunque, en verdad, respondan a las costumbres sociales.»

Sin duda el término *realismo* es palabra mágica para Galdós, palabra que, para bien o para mal, trasciende el terreno literario y tiñe a toda una centuria aunque hoy sea, para nosotros, un espectro ya demasiado familiar que apenas nos perturba con sus apariciones. Pues bien, ya en 1877 nuestro autor subraya los ingredien-

tes éticos y estéticos implícitos en dicho término, afirmando que el realismo tiene por base «el eterno ideal de la justicia y de la belleza». Y como fórmula quizá más funcional Galdós afirmaría en varias ocasiones—recordemos *Nazarín*—que el realismo es «una ilusión de la realidad», síntesis del diálogo entre el «arte» del autor y la «credulidad» del lector, con lo que quedan subrayados los rasgos hipnóticos de la narrativa y se insinúa la ficción literaria como movimiento que aboca, y se justifica, en un destinatario. En otra página, y en labios de un personaje de *Tormento*, nuestro novelista defiende la antes citada *transparencia* como rasgo típico del realismo: «El estilo es la mentira. La verdad mira y calla.» Y en 1839 afirmará Galdós con atisbos unamunianos que la novela es «historia soñada». Sin olvidarnos que, en alguna reflexión sobre el quehacer literario de Pereda, nuestro autor apunta la palabra clave en esta ilusión realista avivada en la intimidad psíquica del lector: la *confusión* de unos personajes, unas emociones, con nuestra propia vida cotidiana.

Libro sano, robusto y, desde luego, hermoso, *La crítica literaria de Galdós* encierra innumerables noticias sobre los ocultos sedimentos ideológicos de nuestro gran novelista. Y es, sin duda, guía valiosa para el lector interesado en la literatura española del pasado siglo. Su tesis, ciertamente importante, subraya que la narrativa galdosiana no es fruto intuitivo, involuntario, sino que responde a unas determinadas motivaciones estéticas. William H. Shoemaker ha entrado con gesto humilde, detallista, en el taller privado del escritor y nos muestra—tras previa ordenación—sus recetas, sus notas, sus tanteos: a partir de ahora la crítica que analice el caso Galdós no podrá f'otar metafísicamente en el aire, sino que deberá manejar—como punto de partida científico—los materiales que, con ruda modestia, nos ha presentado este hispanista norteamericano, tras largos años de pesquisas detectivescas.

LAUREANO BONET

ELOGIO DE LA SOLEDAD

JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Las ensañaciones del paseante solitario*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

A veces uno piensa—al modo de Werther, de Goethe— que debería discurrirse con mayor extensión en torno al mal humor. Muchos hombres, aun entre aquellos dotados de extraordinarios méritos, padecieron las funestas consecuencias de su mal genio. Es el caso de Rousseau, y este pequeño libro (póstumo e inconcluso) viene a confirmarlo. Naturalmente, las reflexiones del paseante, que es el mismo Rousseau, no se reducen a ello, pero casi siem-

pre de una manera u otra obedecen a esta desdichada inspiración. Se trata de un Rousseau viejo—el texto es iniciado dos años antes de su muerte—, «lleno de fobias»—como señala Mauro Armiño, traductor y responsable de las notas—, misántropo y caprichoso, siempre lúcido y apasionado, algunas veces perplejo e ingenuo. Se trata también, según palabras de Armiño, de «una prosa hábil, nueva para el oído francés, con más poesía que prosa, por esa adecuación del lenguaje a la búsqueda interior». Lo que no excluye—podríamos añadir— algunas disquisiciones donde impera la lógica. Pero no es lo general.

Mauro Armiño explica que por primera vez *Les rêveries du promeneur solitaire* son traducidas bajo el presente título. Hasta ahora



la palabra *rêveries* había admitido dos versiones castellanas: meditaciones y reflexiones. El prefiere, sin embargo, hablar de ensoñaciones, aun cuando reconoce que Rousseau emplea el término de manera imprecisa y polivalente, pues tanto se refiere a un estado contemplativo como a una meditación rigurosa. Pero su elección se basa en «un estado caracterológico de Rousseau, inherente a su forma de ser y de estar». Cita entonces pasajes de Rousseau donde éste manifiesta su temperamento indolente, perezoso y contemplativo, de lo cual nace su pasión por el paseo: «... está en movimiento sin estar obligado a pensar...; en la ensoñación no se es activo.»

El título resulta de este modo más poético, es verdad, pero creo que también menos exacto. Y es que estas *rêveries* se aproximan en un grado considerablemente mayor a la amarga cavilación que a la placidez del ensueño. Las sucesivas persecuciones que sufriera Rousseau, las prohibiciones que pesaran sobre su obra, las enfermedades y angustias de una vida errante— hechos de los que se deja constancia en las notas y en la cronología final—, aunadas a los impulsos de su temperamento ardiente, dan como fruto estas ásperas meditaciones, que sólo a veces —pocas— logran ser paliadas por la memoria del ensueño.

A medida que avanzamos en la lectura de los paseos —que organizan el libro a la manera de capítulos— vamos advirtiendo una sistemática revuelta de Rousseau contra sus antiguos amigos, contra sus antiguos protectores, contra sus contemporáneos en general: «Por más que los hombres volviesen a mí ya no me encontrarían. Con el desdén que me han inspirado, su trato me resultaría insípido e incluso enfadoso, y me hallo cien veces más feliz en mi soledad de lo que podría ser viviendo con ellos.»

Expresiones de este tenor se reiteran a lo largo de los ocho paseos posteriores (la frase es extraída del primero) y desaparecen en el décimo y último, que es destinado al recuerdo de madame de Warens, su primer y gran amor. En el segundo, que Armiño considera nos «ofrece la clave de la génesis del libro», estos sentimientos de desdén enlazan con un estado de perplejidad («Me cansé de hacer sobre todo aquello mil comentarios y tratar de comprender misterios que se han vuelto inexplicables para mí») frente al «complot» orquestado en su contra por «todos cuantos gobiernan el Estado, todos cuantos dirigen la opinión pública, todas las personas de posición, todos los hombres de crédito...» En una palabra: el mundo entero está contra Rousseau y él lo ha podido verificar al difundirse la falsa noticia de su muerte, tras haber sufrido un grave accidente.

Aquí quiero permitirme una divagación tal vez indebida: no pude evitar establecer una relación entre el estupor de Rousseau frente a un universo inexplicable y lleno de acechanzas hacia él y la profunda extrañeza de un Borges octogenario respecto a un mundo que ya no comprende (según manifestara en algunas entrevistas recientes). Es como si el ejercicio prolongado de la soledad, la cercanía de la muerte —a veces temida; otras veces

deseada—, la extinción de los últimos espejismos, produjese una urgente exigencia de honradez, un deseo vehemente de ver por fin la realidad tal como se la siente, tal como se la ha sentido a lo largo de los años. Quiero decir: es como si a esa altura de la vida —en cierta clase de hombres— se tuviera la certeza de que sólo cabe apostar a una baza única: la de enfrentarse de manera absoluta con la propia conciencia y con la propia visión del mundo, aun cuando de este enfrentamiento surja una distancia mayor con el resto de los hombres y aun cuando en este enfrentamiento naufraguen las esperanzas postreras. Es obvio que la vejez suele confirmar —acentuar, mejor dicho— viejos errores, viejas intemperancias, remotos desconciertos, y es obvio también que un hombre como Rousseau no podía ignorarlo; sin embargo, es seguro que prefirió adentrarse en la verdad de su propia vida —aunque fuera falsa para los demás—, aun a riesgo de agravar su vínculo con sus contemporáneos.

Tal vez lo mismo ocurra con Borges, y de ahí la asociación.

Pero sigamos. El tercer paseo es elaborado a partir de un verso que Solón repetía en su vejez: «Me hago viejo aprendiendo siempre». Pero él, Rousseau, confiesa no tener la dicha de Solón; puede, en cambio, enriquecer su capacidad de paciencia, de dulzura, de resignación, de justicia imparcial: único estudio al que consagrará el resto de sus días. Y los razonamientos que le llevan a tal convicción son el objeto de este tercer paseo. En el cuarto, se explaya acerca de sus ideas respecto a la verdad y la mentira, desarrollo que hace con la lógica rigurosa, a pesar de que el trasfondo es un inocultable deseo de autojustificación. Ah, éste es otro aspecto señalado por Armiño: aunque Rousseau pretenda que escribe para sí mismo, la intención justificatoria de sus actos está presente a lo largo de todo el libro y trasciende su esfera estrictamente individual.

El quinto paseo es un elogio de la vida contemplativa, donde lo anecdótico se eleva hasta alcanzar un plano desde el cual cabe la generalización. En el sexto, Rousseau medita en torno a la libertad y servidumbre de «hacer el bien». Hacia el final anuncia dos pensamientos admirables, de los cuáles no me resigno a dejar sin transcribir uno de ellos: «Nunca he creído que la libertad del hombre consista en hacer lo que quiere, sino en no hacer nunca lo que no quiere...»; que a mi juicio retrata mejor que cualquier otro la naturaleza moral de Rousseau.

El séptimo paseo sirve para contarnos el entusiasmo que le inspira la hervorización y cómo esta actividad le allana el camino hacia el ensueño.

Las aversiones de Rousseau recrudecen en el octavo paseo, donde describe su lucha entre la razón, que imputa sus desdichas a la fatalidad sin ofrecer resistencias por ser inútiles, y su corazón, que clama ante la injusticia de los hombres. Según él, triunfa al fin su natural indolente y pacífico y obtiene la serenidad (lo que es holgadamente desmentido por el libro en sí).



El noveno paseo habla de los hijos, los niños en general, y a partir de allí de la alegría de ver alegres a los demás y el placer de provocarla.

Los paseos están complementados en esta edición por seis apéndices, a saber: a) Cartas de baraja, que aparentemente fueron una especie de programa de los paseos y donde están contenidas muchas de las reflexiones que habrán de ser ampliadas en éstos; b) Mi retrato, que según M. Raymond, fueron escritos entre 1755 y 1762, «período en el que Rousseau se hallaba ya obsesionado por la idea de escribir su biografía justificatoria» (en palabras de Armiño); c) Cartas a Malesherbes, donde Rousseau se dirige a este editor en un tono muy similar al de las *Ensoñaciones*; d)

Rousseau, por Bernardin de Saint-Pierre, que es una semblanza del autor hecha por Saint-Pierre después de la muerte de Rousseau. Como afirma Armiño: es «una evocación doméstica de los hábitos, querellas y manías cotidianas de Rousseau»; e) Programa de la sociedad de Artes de Ginebra, del abate Rozier, que «sirve de ejemplo de la lectura que hacía Rousseau entre líneas para sentirse aludido»; f) Cuadro cronológico de la vida y obra de Rousseau.

A lo citado anteriormente hay que añadir el prólogo y las notas al pie de las páginas. Mauro Armiño ha realizado no sólo una excelente traducción, sino que ha sabido compendiar de manera inobjetable este conjunto de piezas. Por lo demás, el prólogo y las notas nos van situando continuamente en el contexto en que se producen —o al que se refieren— los paseos, las circunstancias que rodean cada afirmación de Rousseau, los vínculos existentes entre éstas y otros pasajes de su obra. Para que tan enjundiosa labor se complete y redondee, está la cronología final. Esta edición merece, pues, la mejor acogida entre los amantes de Rousseau.

LUCIO YUDICELLO

EL CRITICO CARLES RIBA

CARLES RIBA: *Clàssics i moderns*. Edicions 62. Barcelona, 1979.

Los mejores críticos literarios no han sido casi nunca los críticos propiamente dichos, sino los creadores, cuando han enfocado la lente de su inteligencia, sensibilidad, cultura e intuición sobre determinada obra. Un creador metido a comentarista es superior a quien sólo es comentarista. Y ello por una doble razón: porque conoce mejor el misterio creador y porque, mientras analiza y explica, estudia y juzga, está también creando, haciendo obra de valor literario. La gran crítica es aquella que, además de exégesis, resulta creación personal. Y si en la creación artística juegan definitivo papel la sensibilidad y la intuición, fácil será deducir que pocos hombres de letras tan dotados para la interpretación como los poetas, pues éstos son quienes atesoran mayor caudal sensible e intuitivo. ¿No han dejado Jorge Guillén, Luis Cernuda o Pedro Salinas estudios modélicos sobre la literatura ajena? O remontándonos a sus mayores, ¿no tenemos en Miguel de Unamuno, en Juan Ramón y en Machado a excelsos críticos? Pues bien, Carles Riba, una de las voces cimeras de la lírica catalana, uno de los poetas más puros, exigentes y acendrados, sigue la misma línea. Y no sólo por poeta, sino también por su sólida personalidad de humanista, de filólogo y de conocedor de las lenguas clásicas.

Este libro, compilado por Joaquim Molas a base de escritos de Carles Riba,

se divide en tres partes: la primera, una serie de ensayos sobre figuras anteriores a la generación del poeta; la segunda, un ramillete de teorías sobre el hecho literario; la tercera, sobre obras de autores contemporáneos. Es amplia la labor ribeana en la faceta del ensayo, comentario y crítica, abarcando campos ajenos a la literatura, como la pintura y la música, o bien, dentro de lo literario, volcando sus saberes sobre literaturas no catalanas. En *Clàssics i moderns* sólo se agrupan textos relativos a la lengua en que Riba creó.

Se inicia la antología con una interpretación del cronista Ramón Muntaner, a quien nuestro poeta califica como «Hombre de Imperio», justificando el título a base de señalar que no es propiamente un historiador, con la serenidad y el rigor científico que tal menester comporta, sino que ha sido un actor de la fabulosa expansión de Cataluña por el Mediterráneo, y se deja llevar por el júbilo y el orgullo. Su crónica es apasionada y poética, como corresponde a un colaborador y no a un espectador o a un estudioso. Sin embargo, lo que pierde en objetividad lo gana en emotividad. Y, como un imperio no se hace con reflexiones, sino con emociones, con iluminado espíritu, con exaltación colectiva, el mejor testimonio del momento imperial catalano-aragonés del siglo XIII es quien escribe que se decide a relatar «tantas maravillas» para «mayor gloria de Dios y de la Casa de Aragón».

En el comentario a *Oració*, del renacentista Roís de Corella, se dinamita la tesis sustentada por muchos de que estamos ante un místico de la lírica catalana, y el destructor de esta teoría demuestra que el autor de la célebre *Oració* es, todo lo más, un vate ascético o, con exacta propiedad, un poeta de retórica edificante. Roís de Corella, al decir de Riba, ama la

imagen por la imagen, sin profundizar en ella, sin extraerle trascendente emoción, interesado solamente por procedimientos teatrales. Sin embargo, es poeta de fuerza plástica y vibra con energía de expresión, como lo prueba, entre otros, este verso:

crida lo sol plorant ab cabells negres

En 1922 escribe Carles Riba un prólogo para una antología de Jacint Verdaguer y manifiesta que en la inspiración del genio de las letras catalanas no hallaremos «cap principi de pensament, sinó un principi d'amor: la seva poesia no ens ofereix un món de conceptes, sinó un món d'afectes». Pocos poetas tan distantes como Verdaguer y Riba, lo cual no obstruye la vía de comprensión. Después de este prólogo es imposible hablar de Verdaguer o leerle sin tener en cuenta las lúcidas matizaciones, las profundas calicatas, las iluminadoras ideas del poeta-crítico. Sobre todo en lo que se refiere al retoricismo, a la vena mística, al supremo valor de los «Idil·lis» y a la poesía patriótica del mayor clásico catalán de los últimos siglos. Al mentado prólogo sucede un artículo-homenaje con motivo del cincuentenario de la muerte del autor de *L'Atlàntida*, y se alude a la tragedia que vivió Verdaguer, a la polémica convulsa y frenética que protagonizó y que dividió a Cataluña hasta excesos inauditos. Si era más poeta que sacerdote o más sacerdote que poeta, si fue un mártir o un niño majadero, si hizo lo que tenía que hacer o erró en grado sumo y eminente, son preguntas que no sólo cuando Riba pergeña su artículo están lacerantemente vivas en el pueblo de Cataluña, sino que todo parece indicar que los interrogantes no se contestarán a plena satisfacción jamás. Mi opinión en este quemante asunto es que fallaron quienes se pusieron contra Verdaguer,

ya que fueren cuales fueren sus equivocaciones humanas—que cometió algunas es indiscutible—, no se supo ver o no se quiso ver—para el caso es lo mismo—que se estaba ante el mayor genio catalán de los tiempos modernos y que la grandeza de su obra bien valía el perdón de sus fallos humanos.

Treinta y seis páginas consagra Riba a la «Nausica» de Maragall, en la que se trasluce evidentemente la admiración que el poeta catalán sentía por el alemán Goethe, el mayor espíritu moderno, a mi entender. La obra teatral maragalliana se basa en el tema griego, si bien a través del esquema, de los escasos versos y de la idea que legó «el poeta más gran de l'Alemanya». Maragall desea convertir en nuevo lo antiguo, y Riba glosa con talento sin par no sólo las escenas principales de la tragedia en verso, sino que desglosa los eslabones de dicha tragedia y los relaciona con la versión homérica. La conclusión de Carles Riba es que nuestro Joan Maragall, como cristiano que era, introduce en Ulises el elemento del libre albedrío, con lo cual lo hace más humano. A continuación del ensayo sobre la obra teatral de Maragall, razona el poeta de «Elegies de Bierville» las causas por las que ha votado a aquél, en una encuesta, como el hombre que mejor ha representado la esencia de Cataluña durante la primera mitad de nuestro siglo.

Con «Memòria de Joaquim Ruyra» se cierra la primera parte del tríptico del libro. Digamos para los lectores no catalanes que Ruyra fue un hombre ejemplar en su vida privada y un artista completo, perfecto, insuperable, en el manejo de la pluma. Su obra no es muy extensa, si bien está adornada de la mejor calidad. Su prosa tiene asegurada la pervivencia durante generaciones. Carles Riba no estudia en estas páginas su obra, sino que ofrece un magnífico retrato humano y una conmovedora radiografía espiritual.

En la segunda parte, después de un breve artículo, nos topamos con «Entre dos diletantismes», en que subraya la importancia de Eugeni d'Ors y de Josep Pla, aparentemente tan dispares y, sin embargo, muy afines por su europeísmo, su lucha contra lo chato y folklórico y su anhelo de enriquecer mentalmente su tierra. Carles Riba bucea en ambos y descubre que son menos antagónicos de lo que se cree. Ve a D'Ors como un diletante—en el mejor sentido del término—de la armonía, encarnada en su Ben Plantada; a Pla lo ve como un diletante del instinto, de lo instintivo, pero siempre cuerdo, siempre mesurado.

En «Una generació sense novel·la» incide en el tema de que Cataluña carece de una pléyade de novelistas. Hay algunos nombres, pero se trata de excepciones. Carles Riba sostiene que debe darse entrada, mediante traducciones, a la narrativa extranjera y que ésta, como un fecundo injerto, generará novelistas autóctonos. La profecía ribeana se ha cumplido. Hoy en día Cataluña posee excelentes novelistas, desde Arbó a Pedroló, desde Mercé Rodoreda a Llorenç Villalonga, desde Benguerel a Porcel, desde Perucho a María Aurelia Capmany, Terenci Moix o Montserrat Roig, sin olvidar a Josep Albanell o a Pi de Cabanyes. En «Polítics e intel·lectuals» analiza las relaciones entre ambas preclaras faunas y cree—con razón—que el intelectual

debe estar por encima de la política, aunque eso no signifique desligarse de la política. A seguido, dos artículos, donde admiramos, como desde la cruz al colofón del libro, la categoría estilística, la pureza idiomática, la sólida coherencia, la hondura y brillantez de ideas y la decantada cultura del autor. En el artículo siguiente, Carles Riba nos habla de su segunda versión de la Odisea. Bueno será informar a los lectores hispánicos que la traducción hecha por Riba del magno poema de Homero ha quedado como paradigma de obra maestra, hasta el punto de ser estimada como la mejor en cualquier idioma moderno. En otro ensayo encarece la capital significación del diccionario de Pompeu Fabra, legislador y estabilizador de la lengua catalana y cuya importancia—añado por mi cuenta—equivale a la de toda una Academia. En «He cregut i és per aixó que he parlat» asoma una intensa emoción y en este artículo alude a su antología traducida al castellano y publicada en Madrid.

En la última parte, un breve, aunque enjundioso, análisis de un libro del notable poeta contemporáneo, parejo con él en máxima categoría lírica y óptimo amigo: Josep Carner. Otro artículo para estudiar la traducción de las Fábulas, de La Fontaine, por Carner, escritor dotadísimo para las traducciones. No estará de más un inciso: que la generalmente excelente calidad de las versiones en catalán de las obras importantes extranjeras obedece a un esfuerzo de los mejores escritores de Cataluña para incorporar a la cultura propia los logros de otras literaturas y a la necesidad económica de trabajar como traductores, compensando así la escasa rentabilidad de la difusión de la obra personal entre un público demográficamente reducido. Carles Riba retorna por tercera vez a Carner mediante una ajustada y encomiástica crítica del poemario «Els fruits saborosos», del que no me resisto a transcribir esta hermosa estrofa:

*No em plau corona que és del vent joguina,
sinó deixar, per a no nats humans,
un poc de sol de mos amors llunyans
clos al celler, colgat en teranyina.*

Lo que viene a ser: «No me place corona que sea juguete del viento, sino dejar, para humanos aún no nacidos, un poco de sol de mis amores lejanos, encerrado en la bodega, colgado en telaraña».

Consagra sendos estudios a otros dos sobresalientes poetas de Cataluña: Guerau de Liost y Josep María López-Picó. A aquél, que además de poeta tuvo peso específico como político, le adjetiva de «inquietant» y afirma que tanto el hombre como el poeta dejan muchas facetas por descubrir para quienes vengan detrás. Al segundo lo considera, por su religiosidad, un Claudel catalán y lo examina en su evolución desde un inicial faustismo. Expresa su admiración, en el artículo siguiente, por Joan Puig Ferrater y su «Vida interior d'un escriptor», que yo me atrevo a recomendar a cuantos añadimos a nuestros dedos la pluma para verter sobre las cuartillas sangre-tinta. Veinte páginas más para continuar auscultando a Josep Pla, de quien pronuncia un diagnóstico muy exacto. El penúltimo escrito es para la novela *Judita*, de Francesc Trabal. Y el broche es *Memòria de Rosselló-Pòrcel*, un maestro

de la lírica catalana, pese a haber fallecido a los veinticuatro años.

Si es verdad —y lo es— que todo clásico es siempre moderno, o sea, actual, y si no es menos cierto —y no lo es— que todo gran escritor moderno se convertirá en clásico, resulta obvio declarar que Carles Riba —aparte de su altísima categoría como poeta— será un clásico por estos insuperables ensayos sobre los modernos y nos pone en pie con óptica moderna a los clásicos.

JOSE CAROL

DOS AUTORES EN BUSCA DE UNA MISMA IDENTIDAD

FREDERICK PROKOSCH: *El manuscrito de Missolonghi*. Editorial Planeta, 1979.

En las manos de Frederick Prokosch ha caído nada menos que el manuscrito de la autobiografía de lord Byron. Se ve que es un hombre afortunado. Y ¿cómo puede ser esto posible, se preguntará quien lo lea. Todo por obra y gracia de la imaginación. Este novelista y poeta norteamericano ha tenido la audacia de suplantar la personalidad del gran poeta romántico. Prokosch ha hecho uso de una reencarnación literaria, ha viajado en la máquina del tiempo que ya anunciara Wells en su día y, asentándose en pleno siglo XIX, escribe la autobiografía de lord Byron desde Missolonghi, la ciudad de sus últimos y más sombríos días. Algo, sin duda, muy interesante y oportuno, sobre todo si tenemos en cuenta el enorme atractivo que ejerce una figura como Byron no sólo en el plano literario, sino en el puramente biográfico. Byron no tiene únicamente una obra apasionante, tiene una vida apasionante también. Y, más aún, una vida en la que cualquier extravagancia, cualquier reacción insólita, encajarían perfectamente y a nadie sorprenderían. El tema, pues, es terreno más que fértil para que la imaginación plante su semilla y recoja sus frutos. El manuscrito de Missolonghi es, además, un libro que trasciende a su temática succulenta. Prokosch conoce bien la vida de Byron y su obra, y por eso no nos extraña que por boca de Prokosch el poeta inglés se exprese así: «Vine a Grecia animado por las ansias de renovarme y olvidarme de mí mismo. Pretendía llevar a cabo un postrer acto de

valentía que borrara todo mi pasado. Ansiaba arrojar mi cuerpo a la batalla y al derramamiento de sangre, pero incluso en eso me engañaba. Au fond, del heroísmo no nacía este impulso, ni tampoco de la necesidad de entrega, ni del idealismo generoso. Surgía de la necesidad de despojarme de la piel, cual la serpiente hace, de mi pasado egoísta y brutal» (p. 30).

El poeta inglés filosofa casi constantemente a lo largo de su autobiografía escrita en Missolonghi. Filosofa sobre la poesía, sobre la vida y la muerte, sobre el amor y sus intrincados laberintos. Pero lo que más llama nuestra atención es su casi obsesivo cuestionarse acerca de su propia identidad. «¿Cómo llegué a ser Byron? ¿Y cómo fue que tú te transformaste en Clare? Juntamente con el pensamiento de los astros infinitos, que no puedo imaginar, y con el pensamiento de los eternos siglos, que es para mí incomprendible, confieso que el problema de la identidad sigue esquivo a mi aprehensión. Aquí estoy, sentado junto a un alápida mortuoria, hablando con otro muchacho llamado Clare, entregado a mis misteriosos pensamientos y a mis sentimientos secretos» (pp. 30-31). Porque Prokosch no quiere que estemos seguros del poeta, ya que él no lo está tampoco y ni el propio Byron se conocería a sí mismo totalmente. ¿Cómo, pues, podríamos conocerle nosotros? No. Por El manuscrito de Missolonghi vivimos con Byron, le aborrecemos a veces, le adoramos otras e incluso en ocasiones le compadecemos. No pretendamos conocerle. A lo largo de las páginas de este libro, Prokosch va constantemente buscando a Byron, filosofa e incluso hace poesía como lo haría Byron. Simpatía llamaron los griegos a esta virtud (monumental virtud) de ponerse en el lugar de alguien, de sentir con alguien. Y no cabe duda que Prokosch tiene esta virtud y, a la vez, talento, un gran talento poético sin el cual su lord Byron no podría hablar así: «¿Podré conseguir que mi pródigo estilo se someta a la verdad y a la lucidez cristalina? Es inútil intentarlo, desde luego. La férrea verdad y la cristalina lucidez no existen. Pero, por lo menos, desde este alejamiento, mientras contemplo las violentas estrellas de marzo, puedo intentar la liberación de mi mente de cuanto sea falso, nebuloso y sentimental, y buscar, aunque sea con torpeza, no cual la brújula en la montaña, sino cual garra en el sólido fondo del mar, ese pececillo de plata, veloz cual flecha, que es la trama del pasado» (p. 39). Este espléndido tono poéti-

co se manifiesta de diferentes formas en El manuscrito de Missolonghi. Hay un evidente contraste entre la expresión del Byron que escribe en presente, que está ya en Missolonghi, desilusionado, enfermo y viejo (¿quién, aun a los treinta y seis años, no se sentiría viejo después de una vida como la de Byron?) y el joven poeta triunfador, insolente y cruel recordado por él mismo. Y el americano Prokosch, metido en la piel del joven aristócrata inglés, nos cuenta: «Una noche a última hora, después de un baile especialmente suntuoso celebrado en Rezzonico, me encontraba de pie en el embarcadero, levemente embriagado, esperando la llegada de mi gondolero, que se veía obligado a avanzar despacio por entre la multitud de góndolas. Arranqué de las manos del portero la antorcha que enarbolaba y me lancé al agua. (Afortunadamente iba ataviado con un disfraz de Poseidón.) Nadé por entre las góndolas que esperaban la salida de los invitados, sosteniendo la antorcha en alto, por encima de mi cabeza, y cantando un aria de Figaro» (p. 155). Así se expresa el George Gordon joven, hedonista y mimado, calado de romanticismo hasta los huesos, y fuerte, con esa fuerza que dan un alma y un cuerpo jóvenes todavía.

Pero, pese a Nietzsche, al superhombre también se le agota la juventud, y el estado de ánimo se expresa de esta forma: «La vida humana sigue pasando junto a nosotros y sigue alejándose como un secreto incommunicable, como una procesión de états de l'âme que se hallan más próximos a la alucinación que a la Historia» (p. 166), o: «Las fiebres son curiosas. Cuando



tengo fiebre imagino que soy musulmán o budista, e incluso judío. La eternidad y el espacio penden sobre mí como un péndulo. Sin embargo, hay un aspecto que no me inspira la más leve preocupación. Pienso que vivir eternamente es un placer muy discutible» (p. 290).

El manuscrito de Missolonghi nos acerca a Byron de manera casi física, a su subjetivismo suplantado por Prokosch, su «autobiógrafo». Son deliciosas las páginas dedicadas a la relación del poeta con Shelley, páginas que nos hacen testigos de la ternura que este otro gran romántico, hipersensible y frágil, despertaba en ese Byron sensual y descarado, que nos muestran la admiración que un hombre de acción como George Gordon, que llamó indicativamente «Bolivar» a su yate, llegó a sentir por Shelley, el espiritual puro que bautizó a su barco, también de manera muy indicativa de su personalidad, con el nombre de «Ariel». Conviene resaltar igualmente las relaciones literarias de Byron con madame de Staël, cuyo retrato, verdadero o falso, resulta impresionante.

El elemento erótico tampoco podía faltar en una obra así, lo que sin duda hará el libro mucho más vendible. Las relaciones amorosas del inglés con lady Caroline Lamb, con Claire Claremont, hermanastra de la mujer de Shelley, junto con otras innumerables aventuras de las que también algunos hombres son coprotagonistas, están plasmadas asimismo en este libro con un vocabulario imaginativo y audaz, en el que el elemento sórdido (aunque no por ello menos poético) está a veces presente.

Tampoco podían estar ausentes las alusiones a la cojera del poeta, único defecto de su físico apolíneo, y, en el trasfondo, Inglaterra, de la que Byron huyó por su hipocresía y pragmatismo, pero a la que siguió amando apasionadamente hasta el final: «Sin embargo... ¡Inglaterra, Inglaterra! Recuerdo el musgo en el Castillo de la Locura, y al salmón saltando en las aguas cristalinas del Dee. Recuerdo las violetas en el cementerio de Trumpington. ¿Cuál es la conclusión? ¿Terminamos aborreciendo aquello que otrora amamos? ¿O acabamos amando aquello que fue causa de nuestra desdicha y humillación?» (p. 53).

En conclusión, nos encontramos ante un libro hermoso. Un libro del siglo XX con logrado tono decimonónico, al que la traducción, afortunadamente, es fiel. No faltará quien llame a su autor, y quizá con razón, suplantador y oportunista, pero es a él a quien debemos

agradecer el habernos visto cara a cara con Byron, el pasar con él unos momentos en los que hemos sido testigos de sus placeres y sus dolores. Pero ¿era ése el verdadero Byron? Mientras estuvimos con él, nosotros lo creímos.

BEATRIZ VILLACAÑAS PALOMO

REESCRITURA DE OCTAVIO PAZ

DIEGO MARTINEZ TORRON:
Variables poéticas de Octavio Paz. Hiperión. Madrid, 1979.

Tras su reciente y fugaz paso por España para preparar la edición del libro de Seix y Barral en el que se recoge toda su poesía fechada entre 1935 y 1975, Octavio Paz vuelve a la actualidad con la publicación del libro de Martínez Torrón que, ya de entrada, podemos calificar como el más ambicioso estudio realizado hasta el momento sobre la obra poética de Paz.

La singular manera en que este poeta cosmomexicano asume la vida y el mundo, así como el planteamiento que hace sobre su misma obra y sobre el significado de la poesía, dan un interés muy especial a cualquier estudio que se haga sobre su poética, interés que se ve incrementado por el original planteamiento del análisis de Martínez Torrón.

En *Variables poéticas de Octavio Paz* se sistematizan las ideas que configuran su estética, «ideas que constituyen un cuerpo orgánico en cuanto concepción, pero no en cuanto tratado». Pero el sistematizar sus claves poéticas, así como el proporcionar una necesaria biografía que encuadre al autor dentro de la poesía contemporánea, no son más que el punto de partida. Lo que distingue a este estudio (resumen de la tesis doctoral de M. T.) de los que se han realizado anteriormente sobre la poesía de Paz es su metodología, el modo en que nos introduce en las estéticas de Paz y nos muestra el núcleo unificador que se mantiene

constante tras su evolución poética, presentándonos sus estructuras temáticas nucleares a partir de una descripción sistemática de motivos y símbolos-clave.

El modo en que Martínez Torrón consigue hacer una exposición sencilla, profunda y fiel al sentido de Paz, es la utilización de citas breves cuya gran abundancia queda perfectamente justificada por el fin del autor, que no es otro que el de «desaparecer detrás de sus textos, que muestran conclusiones por sí solos, con una pequeña ayuda de ordenación crítica». En esta ordenación señala las incidencias culturales que distinguen a cada una de sus tres etapas—romántica panteísta, surrealista y orientalista—, pero también su profunda coherencia. De este modo surge otro texto, más esquemático y claro, con las mismas palabras del autor.

Lejos de realizar una disección momificadora, que eliminaría de un modo inevitable la vida inherente a la poesía de Paz, Martínez Torrón facilita el que seamos nosotros mismos quienes captemos esa vida al mostrarnos las piezas-clave de su organismo a través de una reescritura de su obra poética. Su análisis no es una autopsia, sino una biopsia. No rotula dogmáticamente, y de eso se trata. No trata de establecer nada ni de convencer de nada porque no es necesario, porque el sentido de la poesía de Paz aparece por sí mismo con la crítica selección y ordenación de citas llevada a cabo para facilitar el acercamiento directo del poeta al lector.

Creemos, en definitiva, que merece la pena aprovechar la oportunidad que se nos ofrece de releer a Paz del modo más vivo, directo y fiel posible, antes de que se le precinte con el Nobel—para el que ya está propuesto—, se le glorifique y se le archive. Antes de que la burocracia intente asesinar su poesía.

VICTORINO CANTERA

EL CONTINENTE LITERARIO

ANITA ARGÜELLES: *América en su literatura*. Editorial Universitaria. Puerto Rico, 1978.

Segunda edición de la obra, aparecida allá por 1967, en fecha coincidente con el orto de la actual narrativa hispanoamericana. Una segunda edición, corregida y aumentada; pero dejando fuera el contenido de esa nueva narrativa que se explora y analiza para una obra distinta.

Desde el primer momento se nos advierte que no se trata de un trabajo de estructuras en que predominen los rigores técnicos, la organización y el código; que el intento es muy distinto al del argentino Rodolfo Grossmann, por ejemplo. Anita Argüelles teje el cañamazo suficiente, un bastidor de

transiciones históricas, y allí va insertando monografías, según vinieron, elaboradas a lo largo de veinte años profesionales, investigadores; tras el exilio de su Cuba natal y de su biblioteca adoptada.

La fórmula se acredita con el consejo de Henríquez Ureña: no se trata tanto de redactar una historia de la literatura en la América Hispana, como de acceder a un conocimiento de esa historia literaria elaborada en torno a un núcleo central, integrado por los principales nombres, por las cumbres del pensamiento, de la poesía, de la narrativa americana. Obteniendo así mejor visión de conjunto, de escritura y hasta de síntesis.

El inmenso tapiz o, como prefiere llamarlo la autora, el gran mural de esta labor creativa, se inicia en la apasionante etapa geográfica del Descubrimiento, con el *Diario de Colón*, que, como dice Arciniegas, es «la primera página» de la literatura hispanoamericana.

En este primer estadio, épico y didáctico, de la Conquista, aparecen unas generaciones de figuras que acaso constituyen lo mejor de este libro por su estudio apasionado. Son las monografías sobre Colón, sobre el padre Las Casas, sobre Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, autores de libros liminares que plasman una seguridad cultural poco frecuente en otras conquistas que en el mundo han sido.

En la etapa siguiente se produce el acriollamiento de lo español, se inicia una síntesis más allá de las razas, y de nuevo, en el principio es el verbo, el idioma de Garcilaso, de Balbuena, de Ercilla. Una primera galería americana de escritores propiamente dichos que comienzan a enfrentarse con los grandes temas: la libertad de su mundo, la nueva sociedad que se está forjando con participación de lo indígena. Surgiendo uno de los contenidos más estimados por la profesora Argüelles: la fusión de la forma española y la sustancia continental, camino para las generaciones siguientes, que buscarán su mayoría de edad.

Rodó enfrentando a las dos Américas, del Norte y Sur; Bello, respetuoso transitivo, y el iconoclasta Sarmiento, postulan independencias ideológicas, que si se inician en la poesía—como en el modernismo de Rubén—, se encarnan y justifican con una brillante constelación de ensayistas como Henríquez Ureña, Reyes, Uslar, Picón Salas, Vasconcelos, Arciniegas, Octavio Paz, Leopoldo Zea, Ricardo Rojas, Luis Alberto Sánchez...

El rondó de esta maduración llega a nuestros días cuando, tras las excursiones europeas y los cursos de «bachelor» es'adounidenses, los escritores hispanoamericanos van despreocupándose cada vez más de regionalismos y naturalezas más o menos vírgenes y pretenden obras universales con curiosa unanimidad y coherencia. Este es un momento de agrupación que ofrecerá el espléndido estallido de la narrativa inmediata. Y como ha ocurrido siempre en Hispanoamérica, la multiplicidad localista, las dispersiones nacionales parecen unificarse en cuanto circula por el continente literario un momento de cri-



sis, de las crisis sucesivas, cada vez más próximas en el tiempo en que se debate el gran coloso.

Riesgo grande, pero hermoso momento. «Hemos alcanzado la mayoría de edad» —venía a decir Alfonso Reyes—; pero no por la civilización que llevaría a momentos demasiado lejanos, hasta prehistóricos; ni sólo por la cultura que mantendría a América subordinada por siempre a Europa. Es que ha aparecido «una inteligencia americana».

La creación literaria hispanoamericana ha ofrecido sincronías en su desarrollo histórico, pueblos distintos pero siguiendo idéntico derrotero histórico, semejanzas influencias, amenazas y agresiones, parecidos alimentos culturales de importación. «Y he aquí que existe una realidad hispanoamericana y por eso podemos hablar, ya sin prejuicio alguno, de un arte, una política, una historia y una literatura hispanoamericanos». Ni abstracción de atributos comunes ni noción filosófica, igual que hay una literatura europea con diferencias nacionales, «podemos comprender, bajo el nombre genérico de literatura hispanoamericana, las distintas literaturas nacionales de Hispanoamérica».

Estas afirmaciones, que hubieran chocado con la idea de Mitre negando



la existencia de esa literatura, aunque admitiera la existencia de contenidos que podrían conjugarla en el futuro, o con las de Menéndez Pelayo, que habla de la poesía americana como de «la poesía castellana del otro lado de los mares», realmente se armonizan y justifican con el paso del tiempo, el mejor conocimiento de las realidades nacionales, y la concepción de la lite-

ratura no sólo a través del idioma y sí teniendo en cuenta su contenido de expresión sobre procesos históricos y sociales, componentes raciales y culturales y, por supuesto, la plataforma física.

Visto así, este libro es, ante todo, una propuesta para indagar acerca de lo intrínseco hispanoamericano, lo que es propio y define a lo hispanoamericano, «la interpretación del espíritu y la cultura de Hispanoamérica a través de su literatura», como afirma Concha Meléndez.

En la parte negativa del trabajo, utilísimo en general y mucho más organizado de lo que parezca a primera vista, anotamos su excesiva latitud, que contradice la teoría inicial de «unos cuantos nombres centrales como núcleo». El extenderse a todos los géneros, del ensayo al teatro, al cuento, lleva muchos riesgos, aunque en general se trata de respetar la norma de enfocar unas cuantas figuras señeras sobre las que extender después los distintos niveles de participación. Y lógicamente, dada la radicación de la autora, algunos ámbitos como los antillanos, reciben un tratamiento de mayor intensidad.

MANUEL ORGAZ MUÑOZ

LO QUE NOS DA INGMAR BERGMAN

Ingmar Bergman es uno de los hombres de nuestro tiempo que más obsesiva y obstinadamente han indagado en el misterio humano. Es relativamente fácil reconocer una película suya, por más que últimamente le salgan imitadores. A veces parece agotado, repitiéndose mecánicamente a sí mismo, pero no tarda en aparecer otro filme suyo con nueva fuerza. Últimamente tiene que evitar el peligro de «convertirse en un clásico de sí mismo», como ha dicho Alfonso Sánchez refiriéndose a otro director, para encontrar siempre algo auténtico que decir. Yo no he visto todas sus películas, ni siquiera las más importantes, pero sí una buena muestra de ellas: *El séptimo sello*, *Fresas salvajes*, *Un verano con Mónica*, *El manantial de la doncella*, *Los comulgantes*, *Pasión*, *Persona*, *La vergüenza*, *Gritos y susurros*, *Cara a cara*, *Sonata de otoño*, *Confesiones de un matrimonio* y no sé si alguna más. Desde el principio me atrajo poderosamente el cine de Bergman; hace ya seis años escribí un artículo relativamente largo sobre él en un periódico provincial. ¿Qué me atrae, que nos atrae en el cine de Bergman, qué es lo que nos dice, qué es lo que nos da? ¿Qué es lo característico, cuál es la aportación de Bergman al patrimonio espiritual del hombre de hoy? Porque Bergman nos ha demostrado que el cine es un poderoso medio de transmitir *espíritu*, más que cultura, palabra que me gusta menos, que me parece más burocrática y vacía. Bergman nos muestra lo que somos nosotros los hombres, lo que es nuestra vida. Es difícil encontrar otro que haya indagado en ella de una manera tan

auténtica, tan transparente, tan fundamental. Es así porque podemos calificar su cine de «existencial». Bergman comenzó haciendo búsquedas atormentadas, haciéndose preguntas sobre los grandes misterios del hombre, en *El séptimo sello* y *Fresas salvajes*. Bueno, en realidad no comenzó así; con esos filmes fue con los que empezó a ser mundialmente conocido, después de haber dirigido ya bastantes películas. Pero siempre se preguntó sobre el hombre, sobre la convivencia, la comunicación y sobre la culpa, como en *Un verano con Mónica* o *El manantial de la doncella*. Se pueden ver, si se quiere, en la primera escarceos en el tema social, pero yo creo que es sólo en la medida en que lo social forma parte de lo humano. También se puede hacer de la segunda una lectura cristiana, y fue premiada en un certamen católico; pero yo opino que hay que destacar en ella lo puramente humano, lo que los hombres hacen y son capaces de hacer, la inocencia y la violencia, la ingenuidad y la culpa. Creo que en el cine de Bergman estamos todos retratados desde muy cerca y podemos sentirnos identificados con muchos de sus personajes. *Desde muy cerca*: uno recuerda esos largos e intensos primeros planos de Bergman, donde se ven todos los accidentes del rostro, esos rostros tan intensamente humanos, tan próximos a nosotros, en los que la cámara quiere penetrar para descubrir y comunicarnos algo desesperadamente. Se necesitan actores excepcionales para eso, y Bergman cuenta con ellos. Gracias a ellos penetramos en toda la miseria y concreción de unos rostros; los personajes no son seres distantes y

asépticos, sino seres humanos como nosotros, accesibles en cada arruga o grano de la cara, en la densa expresión de los ojos, en sus silencios y sus palabras, en sus movimientos.

Así, *todo* está lleno de contenido para nosotros en el cine de Bergman. Porque se trata de ver cómo nos desenvolvemos en un mundo misterioso y angustioso, donde todo puede estar cargado de significado. Lo que pretende Bergman es decirnos cosas, penetrar en cada pequeño gesto de nuestra vida como para buscar un sentido o un apoyo; así, sus diálogos son muy largos, puede haber también largos monólogos. Se puede llamar a eso «cine literario», pero no tiene importancia; lo que cuenta es decir cosas y no los purismos de género. Bergman ha escogido el cine para comunicarse. Y no es un capricho: porque también cada imagen puede estar cargada de sentido (recuerdo algunas impresionantes de *El séptimo sello* u otras inefables de *Gritos y susurros*) y una música puede llegarnos muy cerca. *Gritos y susurros* es una de las películas más fascinantes que he visto nunca, algo memorable. Cómo está allí todo lleno de expresividad, cómo ya las primeras imágenes vienen a sugerirnos nuestro estar en el mundo (y que vengan luego a hablarnos de «cine literario»), y todo el filme es una admirable sinfonía de imágenes, imágenes evocadoras o melancólicas, o consoladoras o angustiosas, o abrumadoras. Los seres humanos se acercan unos a otros, pero luego se separan, se comunican íntimamente, pero luego se cortan los circuitos, se expansionan en el amor, pero luego se retraen en un feroz egoísmo, bajan a lo más auténtico, pero recobran su máscara de frivolidad. Qué aterrador y complicado es vivir con otros y qué laberintos. Qué filme más lleno de intensidad y de belleza, más desesperado y a la vez cálido, qué intentona heroica de penetrar en la trabazón de los seres humanos.

¿Por qué me fascina Bergman? Y cada uno que se haga esa pregunta. A algunos no les dice nada, les parece pesado y aburrido. Puedo atribuir eso a la frivolidad o al miedo a enfrentarse con uno mismo. Pero yo puedo decir que me apasiona porque no plantea problemas ficticios o artificiales, sino que se coloca en la base más radical del ser humano, ésa en la cual el hombre se asombra de estar vivo y hablar con los demás, en la cual se debate con las condiciones elementales de su existencia. Uno puede dejarse caer, acabar con las farsas y enfrentarse a eso. En cierto modo el cine de Bergman es un cine desesperado, en el sentido de que se enfrenta a los muros últimos contra los cuales uno no puede hacer nada. Pero también puede resultar consolador constatar esos muros y apoyarse en ellos y saber que existimos. Gracias a Bergman sabemos que existimos, cosa que olvidamos a menudo. Así se va desplegando en sus obras el misterio humano. Morir es un hecho: todos lo sabemos. Lo tememos y tenemos curiosidad, como le ocurre al caballero de *El séptimo sello*. Pero también existe la vida, como se ve en la pareja de cómicos, la vida inagotable y misteriosa. Viene la peste y cae la muerte. Entonces los hombres se flagelan en medio de esas tinieblas que los desconciertan, y queman a las brujas. Y las mismas brujas creen serlo. La muerte es un juego y a la vez algo muy serio.

Uno de los filmes que más me convence es *Cara a cara*, así como el más artificial me parece *Sonata de otoño*, como si Bergman repitiese su propia letra, pero sin su espíritu, de un modo algo retórico. *Cara a cara*: el juego de las expresiones y actitudes humanas, la máscara de la amabilidad que puede convertirse en una escultura del odio, la equivalencia del sueño y de la muerte, y los misteriosos caminos del sueño. Y siem-

pre los personajes en el suelo, en su propio suelo, eso es lo que más me gusta de Bergman. Uno puede consolarse con sus filmes con sólo constatar que existimos y sufrimos. Un personaje de *Confesiones de un matrimonio* tiene una experiencia aterradora: toca las cosas y no las siente. Tal vez la realidad no existe. Pero el propósito de Bergman consiste en convencernos de lo contrario. Y esa culpa que llevamos dentro, esa *vergüenza*, en *La vergüenza*, con nuestra responsabilidad en el asesinato y la masacre. Qué personajes más curiosos somos los hombres. Bergman se propone convencernos de eso en sus filmes. ¿Para qué estamos aquí? Nadie me ha hecho pensar, nadie me ha hecho *vivir más*, y sentirme vivo, que Bergman.

En *Pasión* el protagonista coloca un objeto y se le cae, lo vuelve a colocar y se vuelve a caer. Mi memoria me juega muy malas pasadas. Pero conservo el tono. ¿Cómo expresaría el tono de Bergman? Un tono esencial, de radical autenticidad, de honesta búsqueda en el ser humano. Todos seríamos un poco menos conscientes sin lo que Bergman nos ha dado. Hay que fijarse mucho, todo tiene significación en sus películas, como en la vida. Hay caprichos en ellos, como los hay en la vida. No hace mucho que vi *Persona*. Ahí está la extrañeza de la existencia, el estupor de vivir. ¿Por qué una actriz se niega a hablar? ¿Y por qué habría de hacerlo? Y luego resulta que la enfermera también es un ser humano, y cuenta cosas (porque el hombre necesita hablar), y la actriz escucha. No habla, pero mira. En cada mirada de una actriz dirigida por Bergman está todo el mundo. La soledad, la playa, el erotismo. Es todo tan extraño y tan caprichoso... El erotismo, un juego tan raro, a vueltas con el sentirse a sí mismo y con la angustia. Parece que Bergman hace un subrayado de todas las cosas. La arena es más arena y el sol es más sol cuando los siente o habla de ellos un personaje suyo. Y las cosas que se tocan, más reales. La extrañeza del ser humano y sus reacciones. Esa enferma de *Sonata de otoño*, que se arrastra, que grita, ¿qué jirón de humanidad es? Cada nueva película de Bergman es un acontecimiento y no me gusta perderla, porque tiene algo que decir.

Aunque al lector le parezca gracioso, me sorprendió ver por primera vez la cara de Bergman, y me parece como inadecuada, no me imaginaba que un director como él tuviera una cara así. Pero eso ocurre siempre, y las caras a menudo engañan. Aunque él sepa penetrar tan bien en las caras, nos meta tan adentro en esa *accidentada geografía de las caras*, esté tan obsesionado con las caras. Un personaje de *Los comulgantes* se angustia y suicida al saber que los chinos poseen la bomba atómica, y un sacerdote celebra la misa aunque no tenga fieles. Se puede sacar de alguna parte la fuerza para vivir. Si alguien se manifestó alguna vez sinceramente asombrado de la existencia, ése fue Bergman. Y no puede descansar en él porque nos da verdades, aunque sean verdades mínimas o verdades angustiosas. Parece como si primero se dedicase a preguntar y después, sin dejar de preguntar, empezó a constatar. Abandonó la temática religiosa. Pero ésta estaba profundamente implícita en su preocupación humana, que ahora desarrolla más absortamente.

El anciano de *Fresas salvajes* ha vivido y empieza a preguntarse por qué cuando llega la muerte. Entonces reaparece dentro de él la vida de su infancia, la vida de las *fresas salvajes*, con más fuerza que nunca, porque eso fue una realidad y es irrevocable, como diría Rilke. Y qué extraña, qué sorprendente resulta la vida al lado de la muerte. Las escenas de infancia intercaladas en *Fresas salvajes* son una de las ocurrencias

más felices de Bergman. Entonces todo resalta como un misterio casi sobrecogedor. Más que la misma muerte. Pero ¿qué es la muerte? Hace señas y muecas por todas partes, y un día llega y nos metemos dentro de ella. ¿Tendrá todavía más que decirnos Bergman? ¿Al envejecer se debilitará su capacidad de inquietarnos? ¿Por qué se llama *Persona* el filme que lleva ese título? ¿Tal vez para mostrarnos lo extraño y agobiante que es una persona? De Bergman puedo esperar lo todo. Puedo esperar que hable de mí y de mi vida. Los personajes de Bergman son como yo, como todos. Sólo hay que descender de nivel (en sentido positivo) y tener la mirada lo bastante clara para comprenderlos y hablar su lenguaje. Todos somos personajes de Bergman. Y yo agradezco que se acerquen a mí esos rostros, tan cerca, tan a mi alcance, tan precarios y humanos e imperfectos, tan poco asépticos, y me lo digan todo. En la era espacial aún no hemos atravesado los muros con los que Bergman se enfrenta. Seguimos siendo estos pobres seres míseros, temibles, desconcertantes y misteriosos.

Pero también Bergman hace su vida frívola y de sociedad y deja que le inventen amoríos y relaciones. Porque todos caemos en esa existencia inauténtica de que habló Heidegger y estamos atrapados en esos artificios que el director sueco intenta atravesar. Para llegar al hombre puro, auténtico. Sin saber qué rostro nos vamos a encontrar entonces. Los caprichos. En *Confidencias de un matrimonio*, para mí una gran película, un hombre encierra a su esposa en una habitación y se queda mirándola. Termina por golpearla. Están las depresiones y los pequeños intentos de comunicación, todo lo que somos. Pero es bueno ponernos en callejones sin salida, porque entonces nos enfrentamos a nosotros mismos. Sabe Dios de lo que es capaz el hombre. Yo siento eso como profundamente auténtico, como el recurso de un artista que quiere escudriñar en los recovecos y ocurrencias del hombre. El hombre se enfrenta con lo que tiene si se comporta con la máxima espontaneidad. No hay nada en Bergman de *boutade*. A lo sumo, de desesperación, cuando todo se permite. El objetivo es siempre escarbar en el hombre. Ese hombre indefenso y agresivo que acude al psiquia-



tra o intenta suicidarse. Bergman se enfrenta al hombre del siglo XX como un *resultado*, o al hombre de épocas más primarias y, por tanto, en cierto modo, más naturales. Entonces la sinfonía se hace más impresionante.

Pocas películas pueden impresionar más que *El séptimo sello* y dejar tantas sugerencias. *La tierra*, subrayadamente enfocada tras la procesión de los flagelantes: esta tierra misteriosa en que vivimos. Tal vez la clave de todo; en cualquier caso, un dato más. Ninguna película con más contrastes, más compleja y expresionista, más esforzada. Bergman quiso desvelar el séptimo sello del Apocalipsis, pero sigue sellado. Entre tanto, nos dio una panorámica potente de lo que es la existencia. Esa existencia que Bergman mira lleno de estupor. Como el cuerpo desnudo, extrañamente desnudo, de la mujer de *Gritos y susurros*, gritos y susurros de la existencia, o los primorosos encajes de su hermoso vestido blanco, o la belleza hipnotizadora de las imágenes del jardín. Películas de un violento expresionismo como *El séptimo sello* o de un concentrado y obnubilante, intenso y fascinador discurso cinematográfico como *Gritos y susurros*.

Pero Bergman también sabe reír. Sabe que la risa es un elemento de la vida humana, un elemento más. Que puede tener su dosis de angustia; nunca se sabe la verdadera o completa significación de las cosas. ¿No se titulaba su primer éxito internacional (que yo no vi) *Sonrisas de una noche de verano*? ¿Por qué me fascina Bergman? Porque habla conmigo y me dice cosas, cosas que yo sé muy bien, pero parecen ser más reales desde el momento en que él las dice. Porque así sé que no soy yo sólo el que sufro y que millares de personas —los que van a verle, quitando los *snoobs*— experimentan lo mismo que yo. Porque así sé más del hombre, porque me siento protegido (cosa rara) por sus filmes como por el diagnóstico de un psiquiatra; porque me gusta ver seres humanos a fondo, y porque me gusta ir con él a donde él me lleva. ¿Qué ocurre con los que no aprecian a Bergman? No digo que sean todos idiotas, puede ser cuestión de temperamento. Siempre está la incomprensión entre los diferentes seres humanos, los que no pueden comprender lo que uno dice, y a Bergman tiene que pasarle también. Pero personalmente le estoy agradecido y le doy las gracias en nombre de todos los que simpatizan con él. Le estoy agradecido porque me ha dado mucho. Me ha hecho sentir mucho, y pensar mucho, y sencillamente *existir* mucho, con todo lo que eso lleva consigo, de ver, vislumbrar, intuir, barruntar cosas, y sentirse vivo y acompañado y descansar sobre sus certezas, y estar en lo más bajo (en sentido positivo) con él. De donde no se puede bajar más. El me inquieta, pero también me da la quietud.

Cuántas horas he estado bajo la influencia de Bergman después de ver cada uno de sus filmes. Cuántas veces he pensado en él, he reposado sobre sus cercanas autenticidades y me he sentido más cerca de los hombres al ver que a todos, al fin y al cabo, nos une un mismo destino. El de estar aquí, mirándolo y soporándolo todo, y a veces disfrutándolo. No estoy muy convencido de haber expresado bien lo que Bergman significa para mí. Quería decir, para intentarlo una vez más, que al ver sus películas me siento como en el lecho de la vida, y me gusta saber lo que es la vida, que Bergman, en sus estratos más fundamentales, me está retratando. Bergman nos ha estado haciendo confidencias durante más de treinta años y creo que sería una persona adecuada para escucharlas. Y eso ha hecho: ha escuchado también, durante tantos años, las confidencias de todos nosotros.

novedades editoriales

- LUIS BELTRAN: **De volver a ella**. Col. «Aeda». Gijón, 1979.
- XAVIER PALAU: **Atardecer en la fábrica**. Col. «Aeda». Gijón, 1979.
- MANUEL JURADO LOPEZ: **Poemas**. Padilla Libros. Sevilla, 1980.
- DIEGO MARTINEZ TORRON: **La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro**. Edicións do Castro. La Coruña, 1980.
- CARMEN BERMUDEZ: **Imagen interior**. Edarcón. Madrid, 1980.
- CARLOS FUENTES: **La muerte de Artemio Cruz**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- ITALO CALVINO: **El barón rampante**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- CARMEN MARTIN GAITE: **Fragmento de interior**. Ed. Destino. Barcelona, 1980.
- FERNANDO ORTIZ: **Llave de niebla**. Librería Vértice. Sevilla, 1980.
- EUGENIO COBO: **Andares del Bizco Amate**. Ed. Demófilo. Fernán Núñez, 1980.
- GRAHAM GREENE: **El doctor Fischer de Ginebra**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- GRAHAM GREENE: **El tercer hombre y El ídolo caído**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- BLAISE CENDRARS: **El hombre fulminado**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- PHILIP ROTH: **La visita al maestro**. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- ABELARDO RODRIGUEZ: **Esfera**. Cooperativa de Autores Andaluces. Huelva, 1979.
- WILLIAM FAULKNER: **¡Desciende, Moisés!** Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- JOSE MARIA GOMEZ SANJURJO: **Otros poemas y una elegía**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.
- JAVIER ADURIZ: **En sombra de elegía**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.
- CARLOS VILLAGRA MARSAL: **Guarania del desvelado**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.
- ABELARDO RODRIGUEZ: **Aire de Zimbaros**. Cooperativa de Autores Andaluces. Huelva, 1980.
- ANIBAL PEREIRA TORRES: **Ante la Historia**. Charcas. Buenos Aires, 1978.
- JULIO CORTAZAR: **Los premios**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.
- ITALO CALVINO: **Si una noche de invierno un viajero**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- STENDHAL: **Crónicas Italianas**. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- ANTOLOGIA POETICA EN HONOR DE GONGORA. (Recogida por Gerardo Diego): Alianza Tres. Madrid, 1980.
- ALEXANDRE DUMAS: **Los tres mosqueteros**. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- FRIEDRICH DURRENMATT: **El juez y su verdugo**. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.
- NORMAN MAILER: **La canción del verdugo**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.
- JOSE LEZAMA LIMA: **Paradiso**. Editorial Cátedra. Madrid, 1980.
- HENRY MILLER: **Trópico de cáncer**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- ALEJO CARPENTIER: **El siglo de las luces**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.
- ANA MARIA NAVALES: **Tentación de la sombra**. Separata de «Azor». Barcelona, 1980.
- JUAN SANCHEZ DE MIGUEL: **Poemas de la sequía**. Ediciones Demófilo. Fernán Núñez, 1980.
- AQUILINO DUQUE: **La calle y el campo**. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1980.
- CARLOS SANZ: **Descubrimientos geográficos**. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1979.
- CARLOS MARIA VELAZQUEZ: **El Uruguay y las Naciones Unidas**. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1978.
- JUAN CARLOS ARIAS DIVITO: **Expedición científica de los Hermanos Heuland**. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1979.
- JUAN MANUEL ZAPATERO: **Historia de las fortificaciones de Cartagena de Indias**. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1979.
- ANGEL LOSADA: **Epistolario de Juan Ginés de Sepúlveda**. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1979.
- GABRIEL GARCIA MARQUEZ: **Las novelas de Macondo**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1980.
- MAYA RAMOS SMITH: **La danza en México durante la época colonial**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1979.
- A. LIÑAN Y VERDUGO: **Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte** (Ed. de Edisons Simons). Editora Nacional. Madrid, 1980.
- GRACIANO PERALTA GONZALEZ: **Poemas del mar y de otras olas**. Ed. Lafornís. Barcelona, 1980.
- RICARDO AZUELA: **El perro del sol**. Imp. El Arte. México, 1980.
- LUIS ALFREDO BEJAR: **Aquello a lo que llamábamos Berlín**. Ed. Gráficas Espejo. Madrid, 1980.
- GIOVANI VERGA: **Los malasangre**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- SIGMUND FREUD: **Escritos sobre la cocaína**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.
- OSVALDO SORIANO: **No habrá más penas ni olvido**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- RAUL GARCIA IGLESIAS: **Crónicas del porvenir**. Ed. Solar. Miami, 1980.
- ROBERT HOLLES: **La abeja reina**. Ed. Pomaire. Barcelona, 1980.
- OSVALDO SORIANO: **Triste, solitario y final**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1980.
- RENE MARQUES, ANTONIO SKARMETA y LUIS BRITTO GARCIA: **Tres cuentistas**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1980.
- ARIEL CANZANI D.: **De mar en mar. De tierra en tierra**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.
- IAIN FINLAY: **Misión en Azania**. Editorial Pomaire. Barcelona, 1980.
- HEINRICH BOLL: **Opiniones de un payaso**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- DANIEL-ROPS: **Corazones cómplices**. Ed. Magisterio Español. Madrid, 1980.
- HENRI-IRENEE MARROU: **¿Decadencia romana o antigüedad tardía?** Ed. Rialp. Madrid, 1980.
- RAFAEL JUAREZ ORTIZ: **La otra casa**. Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1980.
- GUY DE MAUPASSANT: **La vendeta y otros cuentos de horror**. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- LUIS DE GONGORA: **Romances**. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- GERARDO DIEGO: **Poemas mayores**. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- JOSE CARLOS ROVIRA: **Tiempo y sur en la poesía de Vittorio Bodini**. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Elche, 1979.
- D. H. LAWRENCE: **El amante de Lady Chatterley**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- JUAN MARSE: **Si te dice que caí**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- CAMILO JOSÉ CELA: **La colmena**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- YURI TRIFONOV: **La casa del malecón**. Ed. Guadarrama. Madrid, 1980.
- ARNOLD HAUSER: **Conversaciones con Lukács**. Ed. Guadarrama. Madrid, 1980.
- D. H. LAWRENCE: **El amante de Lady Chatterley**. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- GUSTAVO ADOLFO BECQUER: **Legendas**. Alianza Editorial. Madrid, 1980.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

FERNANDO MARTINEZ-PEREDA

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

7 POEMAS DE “ULTIMA VOZ”

ESPERA

¿Es ésta la agonía?
Son las diecitantas y veinte
como de niño ante la última merienda de las vacaciones
a las y treinta el tren le llevaría un nuevo curso
siempre con un pie en la espera
no hay viaje más viaje que el final de todos
ya no hay ni el café de mañana
amor, hijos, rostros amigos, camaradas...

Luz que se apagó y jamás.
Eramos muchos, las risas y las voces,
fuimos y seremos desapareciendo, pocos, unos, todos.
Si quieres tener algo en la palma de tu mano cuando mueras,
puño cerrado en gesto que no sea inútil.
Ama de veras, la razón está en el fuego
de la estrella muerta. Su luz corre eternamente
a trescientos mil kilómetros por segundo en los negros espacios.

Allá donde nace el pino entre los plásticos
y las sucias aguas se matan con el cloro,
donde surgen cocodrilos o lavabos
y las gentes gritan sin oírse;
allí todos, juntos y prietamente solos,
en aquel mundo donde compañía y amor
era entonces el odio y la gangrena...
En aquel mundo, que no tuvimos otro,
¿tú qué hiciste?

No sabríamos vivir de otro modo.
Aquí tiene usted su casa:
comedor, cocina y water, por debajo
la tumba adosada a la pared.
Individual, claro está, somos de Occidente.
¿Dormitorio? Sí, para el amor, el *playboy* y las películas.
Pues qué bien,
estamos acostumbrados a un género de vida...

Allí, tras la puerta, médicas palabras:
«Poco le queda, un año, dos, no sé,
quién sabe. Y cada vez peor...»
¿Es a mí?
¿Para mí?
Te tocó: ni treinta, ni veinte ni diez,
montón que cae, reloj de arena.
Consejos no, por favor.
Falsas palabras, mentirosos motivos del odio o del sadismo
que recuerdan el chiste de la hiena.
Me dijiste una de esas frases
y supe lo mucho que te he odiado.
Tú no dijiste nada,
seguiste masticando tu carnosa saliva,
sólo tus ojos se llenaron de lágrimas.
No me importa la puerta, la arena o el viento vacío,
siento no volver a ver tus ojos, dejar solas tus manos.

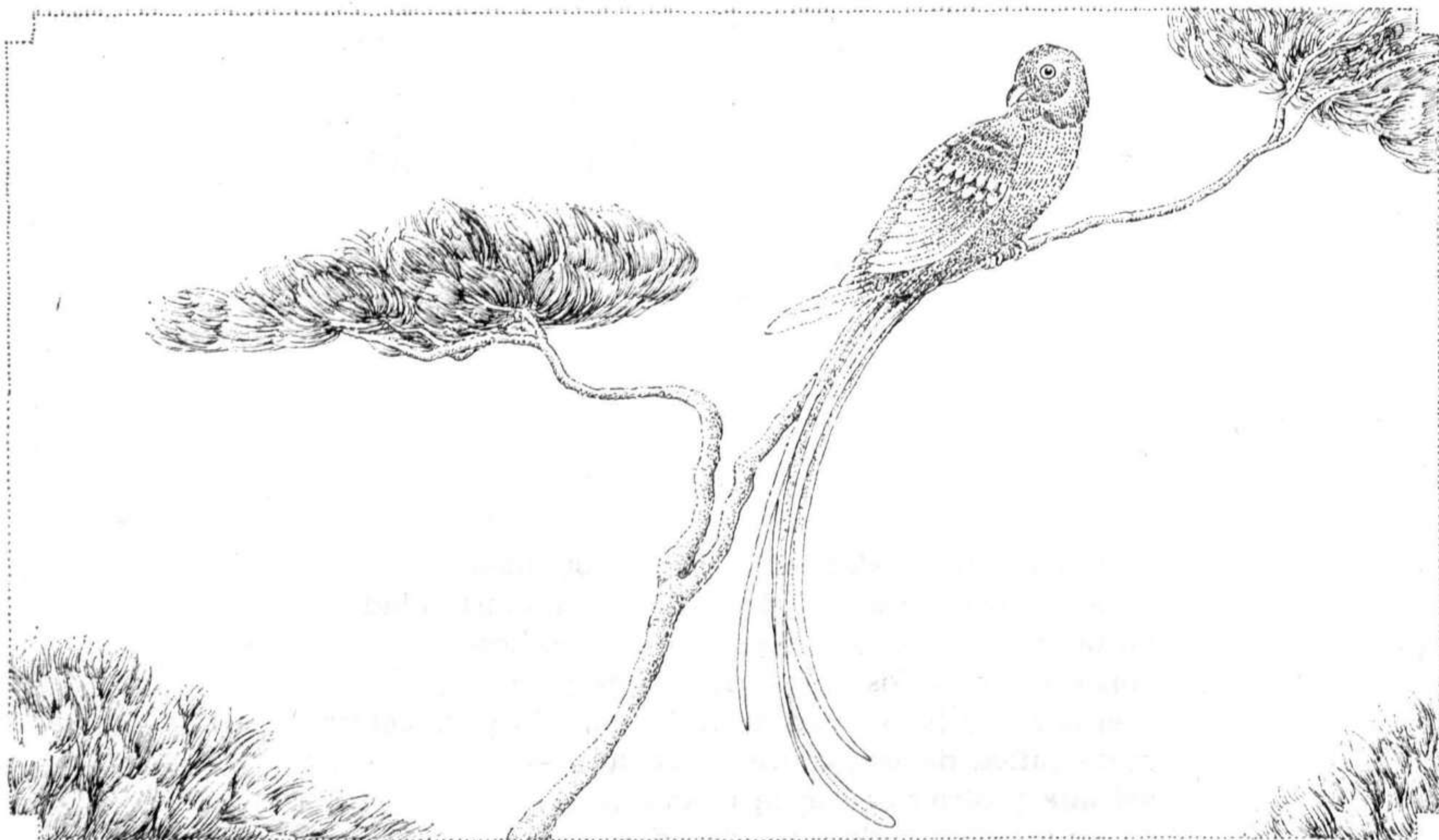


OBRA LITERARIA

Corriendo por postas, editoriales y oficinas
pidiendo con instancia derecho a la inmortalidad
de un sonido, de la imagen de un nombre:
«mi rollo en folios, unos gramos de palabras
—el orden y la colocación de los morfos y las letras,
matemática de la tortura enajenada—»,
así una y otra vez con la modestia
de un estudiante de otras décadas.
«Déjelo ahí, de momento; ya ve cómo estoy
no sé, verá, pues me gustaría pero esto es un negocio»,
y con ésas va mi deseo —inútil o no—
por el sórdido cauce del mercado.

«¡QUE DESCANSADA VIDA!»

Interminable es la cadena del diario compromiso
—soy responsable y no me preguntéis por qué,
absurdo es decirle al que ama que pase de su amor—.
Mi deseo es la paz viendo el lomo quieto de las lejanas montañas
pero sé que no es posible respirar tranquilo el aire
sin esperar el mañana,
sólo queda el cansado vivir en la ladera de las olas
pues el reposo sólo es posible a las cuestas del pobre
o en las negras simas de la locura y la muerte.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MARGARIDA VALVERDE

POEMES

A Prévert

Paraules... sé que
un dia s'acabaran
sé que tu i jo ens
quedarem buides
i... llavors tan
sols restarà el
gest,
l'esguard...
i els cossos en mig
d'un món
nostre.

i si el teu reflex tremola damunt les aigües
d'un llac
és tan sols una imatge
i si el temps ens porta, ofegant-nos és tan
sols un somni
i si trobes l'amor escrit en un paper és tan
sols que t'estimo

*T'estimo
em sents?*

T'ho diré amb el vent
que mou amb ràbia i fúria
les fulles dels arbres.
T'ho diré amb la nit
i les estrelles veuran
els meus plors, que t'invocuen.
T'ho diré amb l'aigua
i reflectida la teva-meva imatge
en ella et recordaré.
T'ho diré amb la por
que sovint omple
el meu cos, i no em deixa viure.

i finalment quan mori comprendràs —serà dur—
que tota jo t'estimava.

a M. C.

Nua sorgirè d'entre les teves mans
Nua
perque no vull el poder
sobre els cossos
desfent-se.
Nua
sota el sol
entre les altres
impedint que escolleixis
Nua d'entre les meves mans

Si em trobo a prop teu
et besaré
i recordaràs
les llargues nits
que he passat
sense tu

dormint?, estimant?, sonmiant?...
dormint-te, estimant-te, sonmiant-te...

Escriuré paraules al vent
que potser transportarà fins a tu.
Escriuré que estic sola
en un llac sense fons.
Escriuré que sou lluny
i que vull ser lliure
sense arrels.
No escric ni per a tu ni per a mi
Escric, ja ho saps, al vent.



JULIO VERNE: ENTREVISTA A UN MITO REENCONTRADO

CARLOS BENITO GONZALEZ

EL 24 de marzo de 1904 murió Julio Verne. Casi cien años después, el que fuera un descubridor de lo que sería nuestro tiempo, es recordado no sólo como el escritor juvenil por excelencia sino como una de las mentes más preclaras respecto a lo que serían la ciencia, la técnica y la vida en el futuro.

Nuestra imaginaria entrevista con Julio Verne transcurre en su casa de París. El gabinete en que nos encontramos está bañado por la luz de la tarde. Una apacible calma se extiende sobre los ingentes montones de legajos, documentos y mapas de cartografía que recubren la estancia como si de un segundo empapelado se tratase.

A mi derecha, un gato negro me mira con sus ojos verdes sentado cómodamente sobre los últimos ejemplares de la edición de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, en cuya portada un extraño aparato que semeja al «Nautilus» navega entre rocambolescas olas dibujadas por una experta mano a tinta china.

Verne se halla ocupado en descifrar las distancias marinas existentes entre dos puntos del globo terráqueo que mantiene frente a él. Limpio mis lentes y trato de hablar sin nervios.

—¿Qué le motivó dedicarse a la literatura, monsieur Verne?

—«Yo nunca fui un estudiante muy aplicado. Recuerdo que mi padre, que era un hombre circunspecto y de bien, pretendía que siguiera sus pasos en la carrera de abogado. Esto hizo que comenzase mis estudios en dicha disciplina sin el menor interés por mi parte, como muy bien usted puede suponer.»

«A medida que pasaban los días, yo, que era un fogoso joven de Nan-

tes, iba forjando en mi espíritu mil y una aventuras imposibles y maravillosas. Un día cogí las imprescindibles cosas para mi manutención personal y salí decidido a embarcarme en el primer carguero dispuesto a desplegar sus velas lejos de aquí y llevarme en su seno por poco o por nada.»

«Sin embargo, mis deseos no se vieron colmados. Mi madre, que era una mujer dulce pero dominada hasta la médula por mi padre, puso el hecho en su conocimiento y no era el honorable capitán de mis sueños quien fue a darme la bienvenida a la escalera del barco, sino mi propio padre, serio y manifiestamente furioso.»

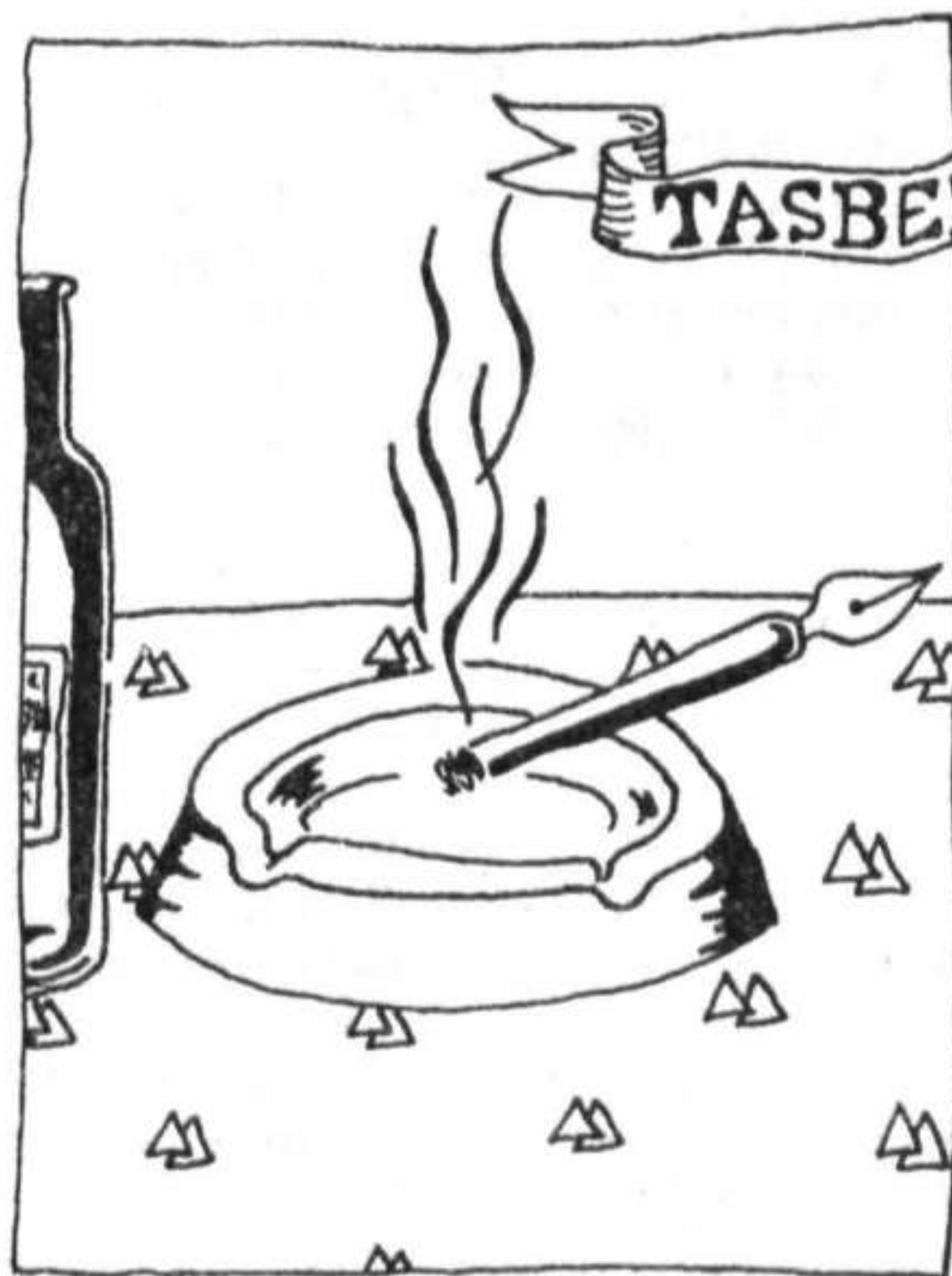
«Volví a intentar la aventura alguna que otra vez con mayor o menor éxito, pero convencidos mis padres de la poca afición por mi parte a ejercer la abogacía y de la mucha a las cosas

de la mar, optaron por dejarme en libertad de movimientos no sin antes prever mi sustento por algún tiempo.»

—¿Cuáles fueron sus primeras experiencias literarias?

—«Las normales en estos casos. Algunos poemas, incluso una obra teatral, pero nada interesante en suma. Fue después de algún tiempo cuando comprendí que si mi deseo era la aventura y si esta me estaba vedada por muchos imponderables avatares, mi única salida era la de recrear en mi mente todo aquello que yo veía como real. Sin embargo, para esto eran necesarios un cúmulo importante de conocimientos que yo no poseía por mis estudios de letras.»

—¿Pero hubo por su parte una elección clara de dedicarse a un género de anticipación o incluso a un tipo de relato literario especialmente pensado para jovencuelos soñadores?



—Creo que la prensa, y la crítica incluso, aunque me han sido favorables todos estos años, han cometido algunos errores tremendamente grandes que, aunque disculpables, no quita para que hayan creado un mar de confusión respecto a la finalidad de mi obra.

Dése usted cuenta, joven, que antes de lanzarme a la aventura literaria, ya que la real vendría mucho después, me dediqué por entero al estudio de las ciencias naturales y físicas, de las matemáticas, la química y las diferentes formas de ingeniería. Esto, unido a mi anterior formación humanística, me posibilitaban para empresas que anteriormente ni hubiera sido yo mismo capaz de imaginar.

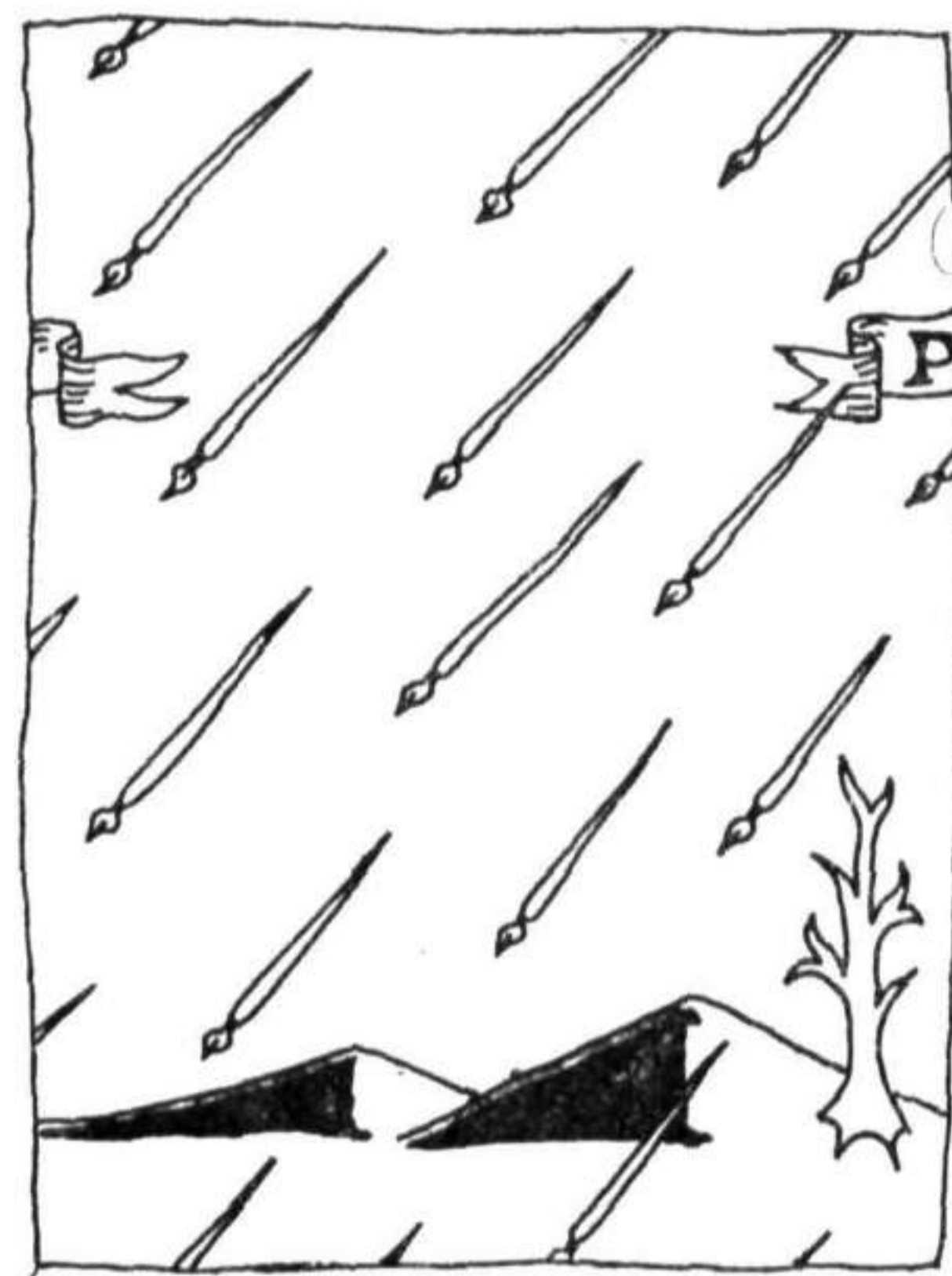
No creo por tanto que pueda calificarse mi literatura como de anticipación. Todo aquello que aparece en los diferentes relatos que hasta la fecha he publicado, y que aparecerá en los sucesivos que en estos momentos preparo, son producto de un profundo estudio de las diferentes ciencias que toman parte en, pongamos por ejemplo, un ingenio mecánico.

Dése usted cuenta que estamos terminando el siglo XIX y que los avances en los diferentes campos del conocimiento humano han comenzado a tener una aplicación práctica como desde hacía siglos la Humanidad no había tenido. Esto supone que los diferentes ingenios que aparecen en algunas de mis novelas, tales como el submarino del capitán Nemo, los potentes telescopios, las escafandras submarinas y un largo etcétera sean realizaciones casi del momento.

Veo, sin embargo, por su sonrisa que usted está pensando en la bala de cañón que aparece en *De la Tierra a la Luna*. Bien, no tengo nada que objetar a la gran parte imaginaria que yo mismo he puesto en este viaje a otro mundo. Sin embargo, no creo anticipación la realización de los complejos cálculos matemáticos que yo mismo llevé a cabo durante meses mucho antes de narrar la aventura. Eso, querido amigo, es algo comprobable por cualquier experto en matemáticas y física y, lo que es más, posible de ser llevado a cabo.

—Pero esto es casi literatura de aventuras y fantástica para jovencuelos, monsieur Verne.

—¡Usted lo ha dicho! Literatura fantástica, que no infantil. ¿No es acaso la fantasía una parte importante de la vida de las personas? ¿No es acaso necesaria una gran dosis de ese preciado material llamado imaginación para sobrevivir y llevar a cabo grandes obras o inventos? No creo



por esto que mi público sea sólo el infantil. De hecho, es más fácil de comprender por una mente adulta la posibilidad de un submarino o de un viaje por el firmamento, que para un niño. Y no digamos si hablásemos del tema de las relaciones humanas entre mis personajes o sus formas de organización social. Pero fíjese bien, digo «comprender» que no «aceptar».

—Usted ha tocado un tema que me parece importante, ya que los lectores se han preguntado en múltiples ocasiones las motivaciones de esas utopías que plantea en sus libros. ¿Cree acaso que las futuras sociedades serán de ese tipo?

—Creo que mis utopías no lo son tanto. Dése cuenta que mucho antes que yo habían descrito modelos de sociedad utópica hombres como Platón o Tomás Moro, y que no por haber sido escritas y no probadas obligan a pensar en la imposibilidad de su realización.

Yo mismo en *La isla a hélice* o *En los quinientos millones de la Begún*, por no hablar de la vida en el «Nautilus», he apuntado algunas posibilidades para esa puesta en práctica. No creo imposible un tipo de sociedad idílica a la manera que allí se apunta y, por el contrario, creo de todo corazón que si la actual progresión industrial no se controla y se la ata a algún tipo de freno lógico, la especie humana puede encontrarse en entredicho.

—¿Cómo es entonces que usted mismo apunte nuevas formas de desarrollo técnico y al mismo tiempo se halle en contra de su uso?

—Yo no delego mi responsabilidad en esta materia. Al contrario, soy un ferviente admirador de la capacidad creativa del hombre como usted ha-

brá podido observar si ha leído mis libros. Pero al mismo tiempo, me doy cuenta de que los recursos naturales son limitados y que la avaricia del hombre es ilimitada. Fíjese usted en el capitán Nemo. Nemo es un hombre que odia a los hombres y que lucha contra ellos. El tiene sus razones personales y nadie puede sacarle de ellas. Incluso ha desarrollado un tipo de sociedad propia regida por él en su ingenio submarino. Pero Nemo no busca el lucro. Y lo que es más: su amor por la naturaleza es muy superior al que puedan sentir los hombres contra los que combate.

Nemo y sus hombres utilizan el mar como una formidable despensa de la que toman sólo lo imprescindible para sobrevivir sin alterar su preciado equilibrio. Nemo, como yo mismo, estamos al servicio de la naturaleza dándole al hombre posibilidades para que la descubra y la utilice con tiento.

—Pero ésto se puede volver contra él.

—Por supuesto. Y eso es exactamente lo que trato de dejar siempre claro. Mire usted, ahora estoy preparando, entre otras cosas, un relato que se titulará *La caza del meteorito*. La historia trata de cómo dos científicos amigos, que viven lindando el uno del otro, descubren ambos con sus telescopios un meteorito de oro puro que se acerca a la órbita de la Tierra. Pues bien, ambos hombres comienzan una feroz carrera de inventos que les permitan atraer al cuerpo celeste de tal forma que caiga en el territorio de uno de ellos. Esta feroz lucha pone en marcha su creatividad, pero como el objetivo no es más que el lucro, éste se vuelve contra ellos. Su amistad se transfor-

ma en una guerra sin cuartel; se vigilan, se espían, no se hablan y, por supuesto, todo lo que de científicos hay en ellos desaparece como por ensalmo. No le cuento el final para que no pierda interés por mi libro, pero esto puede darle una muestra de lo que pienso respecto al tema.

—He tenido siempre una duda sobre cómo es posible que usted sea capaz de publicar tal cantidad de libros al año. ¿Cómo trabaja para conseguir esto?

—En realidad no es sólo una cuestión de trabajo, sino sobre todo de dinero. Es decir, mi contrato editorial me obliga a entregar un número determinado de obras al año a cambio de unos beneficios o estipendio que yo cobro de forma anual. Esto se hizo así hace muchos años, cuando, por supuesto, ni los editores creían en mí, ni yo mismo podía estar seguro de que mis libros iban a venderse tan rápidamente. Son errores que se cometen al principio y que resultan muy difíciles de solucionar después.

—En sus obras aparecen en general una serie de personajes característicos que tienen virtudes y defectos en común de una novela a otra. Son tipos de capacidades casi extraordinarias, adinerados y aquejados de un mal carácter congénito. ¿Se debe esto a un amor especial por este tipo de caballeros o es un reflejo de sus propias frustraciones?

—Mis personajes son lo suficientemente normales como para ser excepcionales. No creo que tengan capacidades extraordinarias, aunque sí habilidades especiales, que no es lo mismo. Un tipo como Phileas Fogg toma un especial relieve al colocarle junto a un criado llamado Picaporte, poco ágil, desmemoriado y sin ninguna cultura más que la picaresca aprendida en sus deambules por el mundo.

Personajes como Nemo, Hatteras, Strogoff o cualquier otro, se ven obligados a superar especiales dificultades y tremendos peligros de forma fortuita y casi como única o última actuación, y no de manera cotidiana. Las trazas de superhombre no creo que existan a no ser por esta excepcionalidad que revierte en toda la situación. De lo contrario, sí sería necesario algo más que un hombre para llevarlas a cabo, porque nadie que yo conozca o pueda inventar es capaz de hacer el viaje a la Luna en una bala de cañón un día sí y otro no.

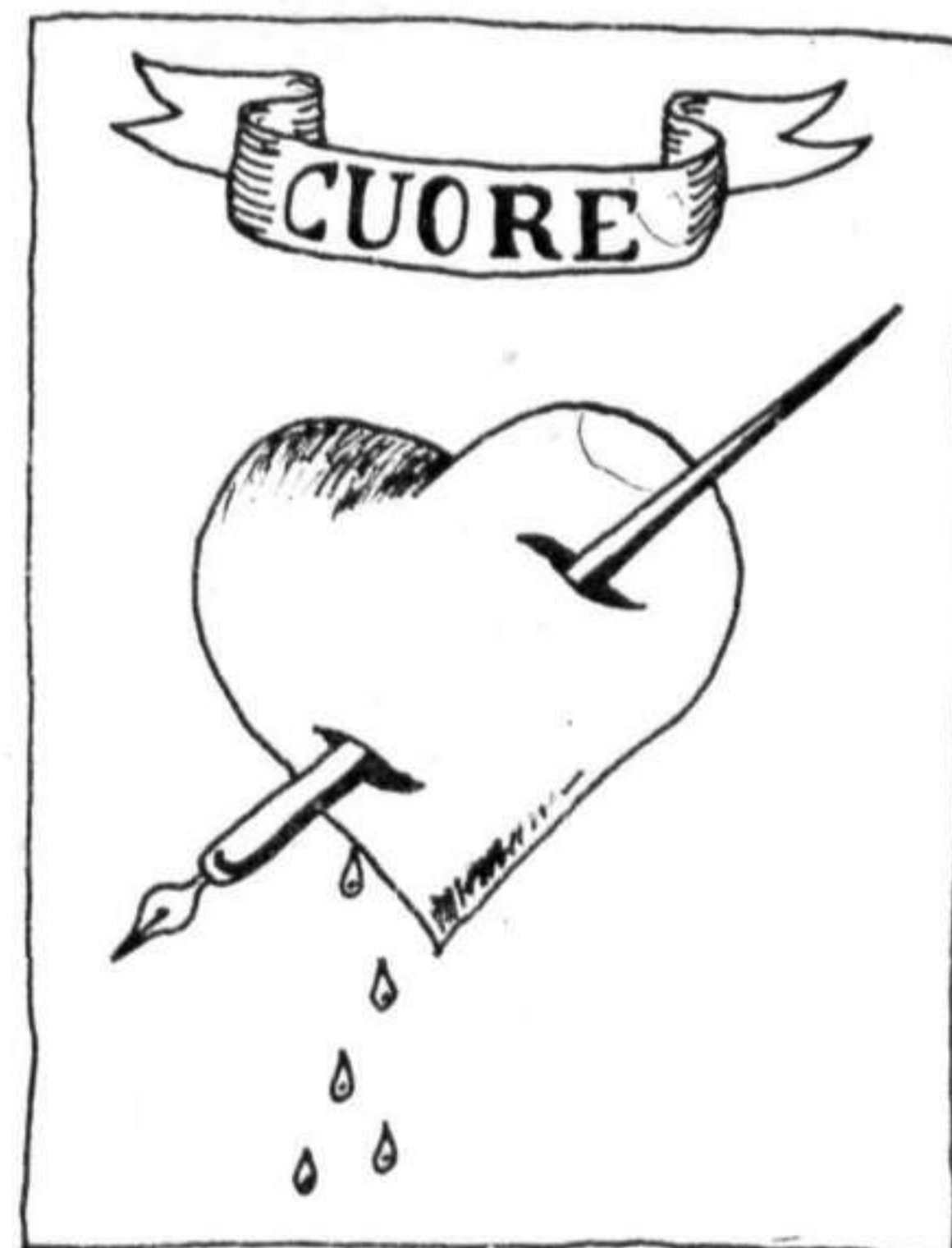
Respecto al acaudalamiento de los mismos, debo manifestar mi total desacuerdo. Es posible que alguno o algunos tengan esta nota como parte de su historia, pero ni es predominante ni se le da la importancia exagerada que de la misma podría esperarse. Por el contrario, el afán científico es el

motor principal que mueve a mis personajes que en más de una ocasión no tienen siquiera un centavo para invertir en sus aventuras e investigaciones.

Y, en cuanto a frustraciones, no creo que deba ser razón de ello. Sin embargo, se la daré. Cuando yo soñaba con ser algún día un aventurero que corriese los mares, no podía imaginar que casi al final de mi vida lo pudiese realizar. Mi yate velero puede usted ir a visitarlo cuando quiera e incluso queda invitado a navegar en él. ¡Ah! Y no olvide que soy un experto piloto. Tengo fama, dinero, me gusta mi trabajo y he conseguido lo que me propuse. Si no ser un superhombre es una frustración, puede que la tenga, pero piense querido amigo que un hombre debe tener sus cualidades y defectos como tal para sacar provecho de ellos. De lo contrario, se convertiría en un ser, puede que superior al resto de los hombres, pero no perteneciente a la misma especie.

—Y para terminar, monsieur Verne, ¿cómo es que la mujer aparece siempre no sólo en un segundo plano en sus narraciones, sino que es tomada como un ser poco menos que inútil, poco protagonista y casi siempre maligno?

—Mi concepto de las mujeres no creo que sea muy diferente al de otros muchos hombres. Creo que su papel se encuentra en un segundo lugar, aunque no por ello hay que olvidar sus cualidades, que son muchas. De cualquier modo, y ya que usted mismo ha hecho referencia a mi literatura, le diré que las mujeres aparecen en la misma como valerosas ayudas al hombre sin las cuales muchas de sus empresas fracasarían. Es posible que dentro de algún tiempo los cambios sociales y técnicos sean tan grandes que obliguen a darle a la mujer un nuevo papel. Sin embargo, no me gusta aventurar. La aventura es algo que hay que realizar con la regla de cálculo en la mano.



Dibujos de Pablo Sycet

JOSE LUIS NUÑEZ, UNA MASCARA HUMANA DE ALEGRIA

ANTONIO HERNANDEZ

CREO que mis primeros contactos con José Luis Núñez fueron posibles gracias a Manuel Urbano cuando hace sólo dos años iniciaba los preparativos de su aún no aparecida *Antología consultada de la nueva poesía andaluza*. Un día, como anticipando unos juegos de manos o unos ejercicios admirables de magia blanca, Manolo, desde su Jaén ceniciento de encrucijadas, me dijo que José Luis Núñez quería saludarme; que no cortara la comunicación porque, desde Sevilla, iba a establecer un circuito por el que los tres podíamos conversar como si estuviéramos alrededor de una mesa, sólo que sin copas. De inmediato, una

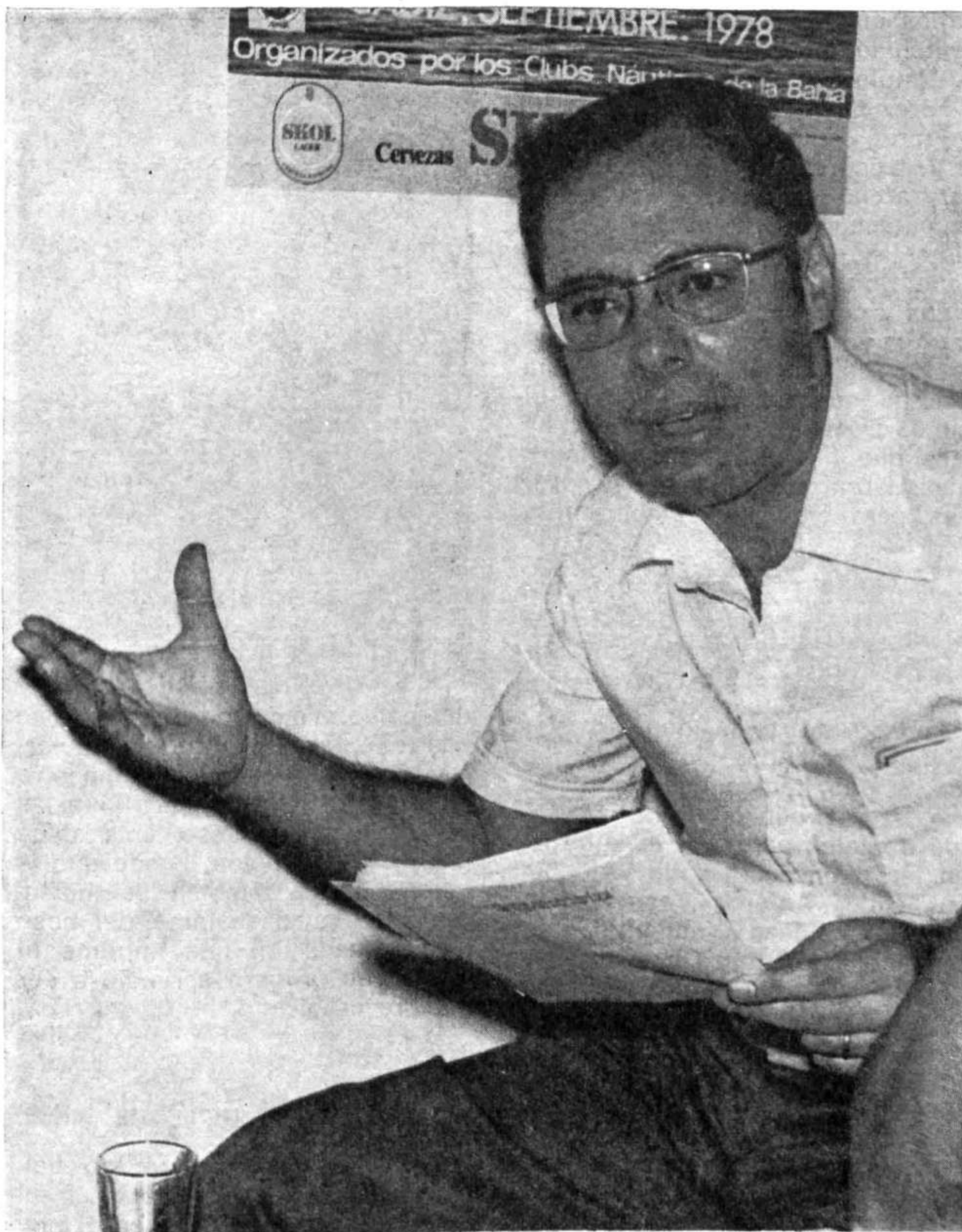
voz cordial me interrogó como si el niño asombrado que llevaba dentro hubiera sido mi compañero de pupitre durante toda la infancia marcadora o como si en la adolescencia hubiera acompañado la mía en las canciones o en las quejas: «Tío, ¿qué haces, joé?» José Luis era mecánico de la Telefónica, y lo que para mí suponía un prodigio, para él estribaba en el conocimiento vulgar de unir unos cables, no muy complicados, por supuesto. Desde entonces me llamaba más de un día a la semana, por la sencilla razón de que las conferencias le costaban lo que le costaba la alegría con los amigos: nada.

Como la intensidad del cariño no depende de los años, sino de la sensibilidad y la intuición, fuimos amigos de toda la vida, tal si, en Sevilla o Arcos, hubiéramos roto cristales juntos, le hubiéramos levantado las faldas a las niñas o en la puerta del colegio hubiéramos acechado a nuestras respectivas mujeres.

Ahora se ha ido para siempre y hay en Sevilla una primavera con rosas, alas y canciones de plomo.

DE PARTE DEL DEMONIO

Yo no sé si las personas que mueren jóvenes son más alegres que nosotros porque necesitan gastar su cupo de alegría antes de que la muerte las derribe. Pero José Luis era así: una alegría generosa, inhabitual y desbordada como la apariencia de los titiriteros. Una manera de ser efusiva, sólo tacaña con la muerte, puesto que no quería dejarle ni el cambio en calderilla de su vitalidad. Quizá, como en los titiriteros, y en sus versos mismos, la saeta de la profesión iba por dentro, profundamente. Mas a nosotros nos daba su risa de alcancía que se está rompiendo. El zanjaba las cosas con la espontaneidad de haber vivido mucho en la trinchera del agobio, de haber aprendido lo sencillo en la cultura de la dificultad, en eso que llaman los despojados, más que con desconsolación verificada, con cierta petulancia impropia, el bachillerato de la vida. Con unas pala-



bras tópicas, pero desde su tono peculiar con un significado suficiente, que no se sabe si me disuadía porque me daba la razón o porque demostraba que la razón es una cosa subjetiva que puede ser de dos seres antagónicos al mismo tiempo, me decía: «Qué niño chico eres...» Como fue rapsoda en una compañía de variedades y recitaba lo del *piyayo*, se le quedó una raspa de sardina en la garganta. Tal vez porque fue aprendiz de actor, según consta en su currículum exótico, la soledad tuvo rostro de máscara expansiva. Quizá porque era *telefonista de escalera*, aprendió que el equilibrio era obligado y que al dolor había que responderle con una mueca risueña para que no se enconara. Es curioso comprobar cómo un hombre de vida tan desajustada en sus situaciones culturales y sociales le hacía mofas al rencor y al resentimiento. Destilaba, eso sí, unas abundantes gotas bondadosas de ironía, en lo que la ironía tiene de buena salud, de frescor y de abra-cadabra. En sus relaciones individuales, José Luis se sentía de parte del diablo, no por lo que el diablo tenga de tenebroso, sino por lo que tiene de esperpéntico, de travieso y de huérfano, mal oficial condenado por siempre a ser el feo de la película. Es decir, que su comportamiento se abrochaba con la ternura del desparpajo y el escepticismo, con esos botones subterfúgicos que esconden la fe y, por eso, la manifiestan. Otra cosa, claro, era su espíritu a la hora de enfrentarse con los problemas colectivos. En ese terreno era directamente del pueblo llano, como el esfuerzo físico o el *cante jondo*.

POLLEMAS ANDALUCES DE AHORA

Un día me dijo que ya estaba bien de no conocernos personalmente y de tanto hablar por teléfono como dos novios que se han conocido en el *Busque a su pareja* de un periódico; que parecía que nos íbamos a casar por poderes y que esos matrimonios dan malos resultados; que a ver si nos veíamos, cuando el verano del 78 se

acercaba y el *Telón de Olivo*, al pie de Despeñaperros, era alegría próxima para los andaluces de la diáspora; que Joaquín Márquez, Alejandro Fernández Cotta y el Pata Cabra brioso me estaban esperando en Sevilla con endecasílabos y aroma a bodega: «Te vas a morir ahí, tío, con tanta polución y tanto novísimo descafeinado.» (De los novísimos pensaba lo que yo: que son como una mujer aparentemente hermosa a la que si te acercas le descubres las arrugas debajo de las pinturas y, además, le huele el aliento.) La primera vez que nos vimos fue en el homenaje que la joven poesía andaluza rindió a Julio Mariscal, en Arcos, aquel verano del 78. Poco después vendrían él y Márquez a Madrid para leernos en la Casa Gaditana sus *Pollemas andaluces de ahora*, cosas que en aquella reunión lírico-

etélica quedaría fijado y en él su contenido erótico-cachondo, zaga de Catulo, de Marcial, de Quevedo o Pérez Creus, con perdón. Aquella tarde, aquella madrugada, con el desencorsetado alborozo de Angel García López, la bulería súbita, espontánea y difícil de Manolo Ríos, las palmas trotonas de Mariano Roldán, los *olé*s descompasados y norteños de Arturo del Villar o la afrenta al cante de Joaquín Benito de Lucas, sellamos una amistad que ha durado hasta el llanto. Después de todo, no hay nada que no acabe así: en lágrimas. Habrá que publicar los *pollemas* para que se restablezca la alegría.

ENTRE «ALDEBARAN» Y «ANTARES»

Cuando no tenía que arreglar teléfonos o líneas, José Luis iba por Sevilla tanteando empresas, academias preuniversitarias y centros oficiales para que le sufragaran las publicaciones de «Aldebarán» y de «Antares», esta última colección cuidada al alimón con su compadre Fernández Cotta. Iba por ahí con sus cuatro ojos de niño listo, la cara alada de pájaro bueno y una sonrisa de campana activa que enmarcaban dos hoyitos traviosos debajo de los pómulos salientes. El sacrificio no era poco, pero los resultados tampoco son parcos: sesenta títulos registra «Aldebarán», y una revista, que aún puede ser la que está necesitando el Sur, se ha quedado en el alero sin su capitán dormido. También se ha quedado en el alero la antología de sus poemas, que había prometido publicar Legasa Editorial, a la que debería buscarle hermano, si no mellizo, pequeño, el Servicio de Publicaciones de la Universidad sevillana. Y tantas cosas que, ahora, son del temblor y se las puede llevar el viento, como a él se lo ha llevado la muerte asquerosa. Cuando lo pienso y me la figuro violando a un poeta, que no sólo lo era por los versos, sino también por los actos, me entran ganas de gritar, de escupirle al cielo o de creer en Dios. Todo esto tiene que tener sentido más allá



del polvo. Ya sé que eso supone una reflexión vulgar, pacata, tópica, manida, y que el polvo es nuestro más seguro destino. Pero para las personas como José Luis debe existir la excepción. Puede que la muerte tenga también sentimientos y no pueda zafarse del beso más rotundo: el que imprime el poeta que primero aprendió a ser hombre cabal.

FICHA PARA COLEGIALES

Decía Tristán Tzara que la rebelión se organiza en todas las frentes puras. Y Hegel, que en el medio de la degradación, la rebeldía es la respuesta. Como un anticipo sin pólvora de aquello celayiano del arma cargada de futuro, Lautréamont señaló que la poesía debe tener como fin la verdad práctica. En un ambiente tibio y escapista, en un contexto de poesía andaluza marmórea, descomprometida, evasiva y de cutis palaciego, la voz de José Luis surgió como un trallazo desde el mismo tuétano áspero de su extracción popular. El no quería ser otra cosa que un poeta *para* el pueblo. Pero un poeta de los que el pueblo, su calidad que es la mejor por el sufrimiento, se merece, en contra de los que, desde su insuficiente formación, concibe y concreta en

Pena y alegría del amor o *El Piya-yo*. José Luis había ascendido a su destino de pueblo, en lo que el destino popular tiene todavía por cumplir: la cultura. Y de esta aleación y su talante de hombre íntegro nació su poesía deslumbrada y clamante, verdadera y rotunda, al darse catapultada por una dicción de muchos quilates. Acaso sea conveniente, para quienes no se han acercado a sus libros, hacer una ficha escolar situadora. José Luis Núñez nació en la población sevillana de Espartina en 1943. Publicó en 1965 *Las fronteras del desierto*, un libro, en su eficacia, más reivindicativo de la justicia que de la belleza madurada. Tras un largo apagón fructífero, en 1971 daría *Los motivos del tigre*, obra con la que consiguió un accésit del «Adonais», y desde cuyo simbolismo de etiqueta expresiva, austera, vendría a exigir un puesto prominente entre los poetas de su generación. *En luz de cada día*, 1972, se opera un paréntesis meditativo sobre las cosas de su entorno familiar y una recapitulación de lo vivido, retomado elegíacamente. *La larga sombra del eclipse*, publicado también en 1972, y *SOS Sur*, premio «Guipúzcoa» de 1973, desde la ironía o la imprecación reabsorben las constantes testimoniales y solidarias sobre una tierra mancillada. Y, finalmente, *Dormido Paraíso* y *Médiums*, ambos en 1978, en línea a los anteriores, aunque en el último de ellos, que se lanza al recuerdo con intención de gozo, frecuentado en su parte postrera por una clara necesidad de abolir los enfrentamientos seculares de las dos Españas. A pesar de su corta vida en ejercicio poético, fue fecundo y aún quedan en los cajones de su mesa confidente dos libros inéditos que, como los anteriores, seguro tendrán de médula la definición baudeleriana: la poesía es la negación de la iniquidad.

VINO A LLAMAR A SU PUERTA

La enfermedad ha sido corta, de las que apenas se olerían si no llevaran la marca de la muerte. Unos días antes de que lo internaran, me llamó por teléfono y me

dijo que se encontraba «fulastrón», una cosa de desgana y de fiebre encendida. Le contesté que ya coleccionaba, más que libros, tebeos, para que también se pareciera a Diego Jesús Jiménez en lo de coleccionar enfermedades imaginarias; que lo suyo no era otra cosa que la resaca del cuatro a cero que mi Betis le había endosado a su Sevilla; que se dejara de rollo y se bebiera una copa a mi salud, entre palmas y vivas a Andalucía en la caseta de feria del PSA. Mal médico yo de estados de ánimos; torpe diagnóstico humorístico el mío. Dos días después, Joaquín Márquez me llamaba con unas palabras desconsoladas y definitivas: «No tiene salvación. Se va. Una leucemia aguda.» (¿Será cierto que cuando se muere un poeta la Creación se aturde, abre las puertas de su desconsuelo y se agita

imperceptiblemente?) José Luis Núñez ha sido el primer poeta de mi generación que se ha ido antes de tiempo. Hasta en eso de irse de la vida ha sido desobediente. En contra de su vigor demostrado, de su ánimo contagioso y de su cordialidad de aurora, ahora caigo en que fue premonitorio y tiró de la manta que más cubre:

Aunque estoy vivo,
[muerto
sólo soy un muerto. Sí, tan sólo un
que espera ese doblar, a campo
abierto,
de la campana...

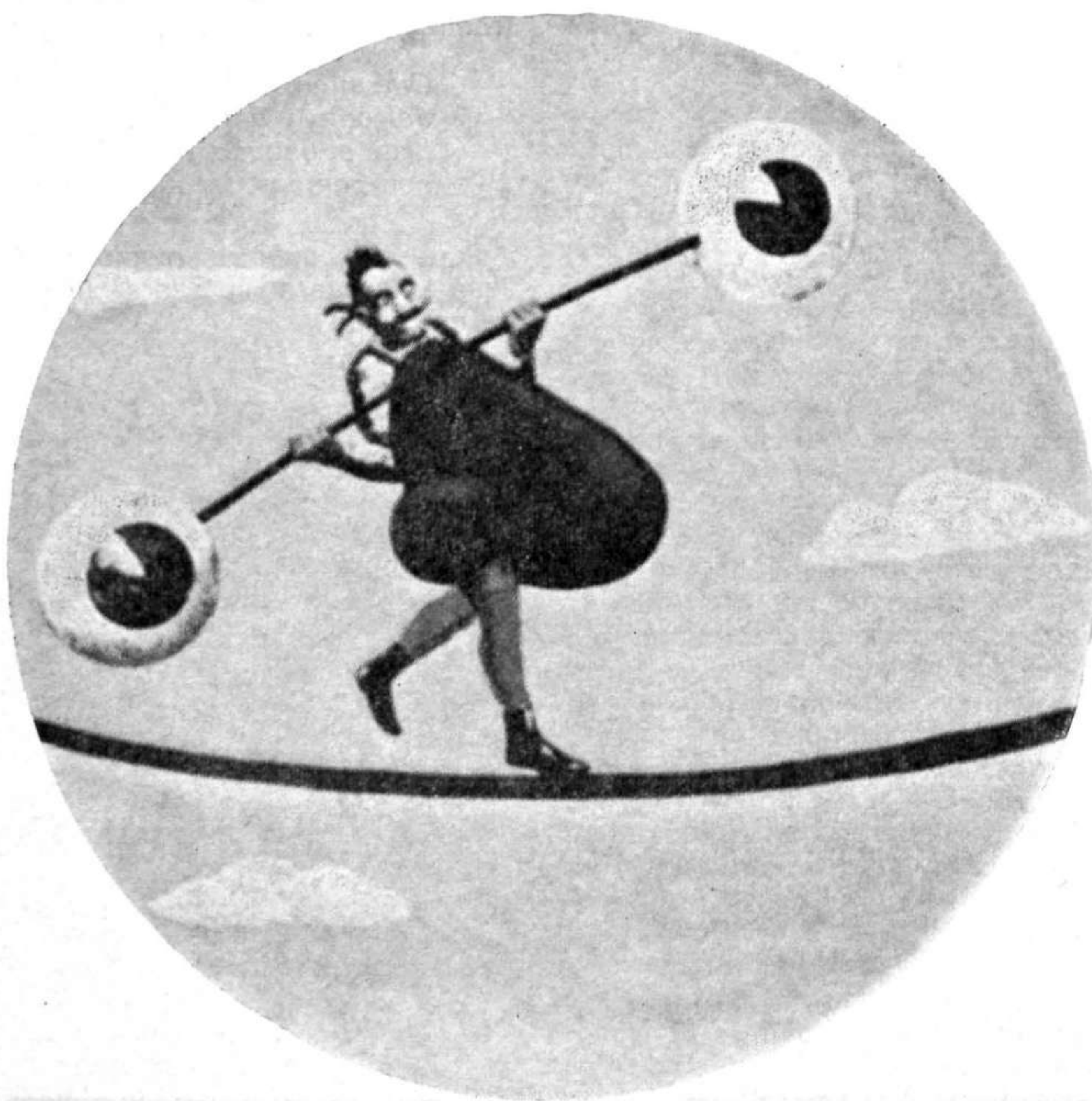
Si ya en 1965 se consideraba así, idea que había de reiterar en *Médiums* —«Muerto soy, / si es que no fui cadáver antes de ahora»—, habrá que consolarse pensando que cuando estaba con nosotros hacía sonar la vida en lo que tiene de hermosa, extensa y soleada. Algo así de optimista y frutal para que se nos vayan, alojados ahora en su recuerdo, los versos escalofriantes de Juan Ramón Jiménez:

*Qué niño malo, hijo
del odio y del dolor,
hizo el mundo jugando
con pompas de jabón.*

Para que nuestra memoria de José Luis sea su máscara humana de entrega.

“EJERCICIOS PARA EQUILIBRISTAS”, DE LUIS MATILLA

JUAN EMILIO ARAGONES



Es de esperar, para el resurgimiento de nuestro inmediato futuro teatral, que la escenificación de estas dos piezas de Luis Matilla por el Centro Dramático Nacional, en el Bellas Artes, suponga una resuelta corrección de rumbo en la singladura del citado organismo, porque si todo se reduce a casual sonajería de la flauta asnal de marras..., apaga y vámonos.

La duda proviene de la coincidencia con el estreno en el otro local del C. D. N., el María Guerrero—veinte días antes—, del excelente drama *Motín de brujas*, de Josep María Benet i Jornet, autor también de la cofradía—o logia, según sea el gusto del lector—de nuestros autores silenciados, preteridos y rebajados de todo servicio, bien a su pesar, por la prolongada etapa de un «Estado de obras...», excepción hecha de las teatrales de trama inconformista, si bien la producción de Benet i Jornet no es tan extensa como la de Matilla, con más de veinte piezas escritas. Y sí: de esta coincidencia, que en principio ha de considerarse positiva, nacen y serpentean no pocos temores: resulta que ambas obras se programaron—la cosa estriba en saber si con premeditación y alevosía o no—en el último tranco de la temporada teatral, es decir, con sus días contados.

No me digan que el asunto no tiene sus más o menos insondables fondos obstruccionistas. De un lado, se abre paso a los autores que en el programa de mano llama Angel Fernández-Santos «los últimos exiliados»..., mas con patentes ribetes de cicatería y desconfianza. ¿Ha de ser siempre así en España?: no es que seamos mejores o peores que otros, sino que nos tenemos lástima; una penosa, lamentable variante del complejo de inferioridad, que residenciamos en quienes nos son más próximos/prójimos.

La periodicidad mensual de NUEVA ESTAFETA obliga en ocasiones a sopesar miligramáticamente los positivos valores de obras tan logradas como las dos

dichas, y acaso alguna otra, para elegir la que ha de ser objeto de comentario, con silenciamiento de las demás.

Si la balanza se ha pronunciado ahora de la parte de *Ejercicios para equilibristas* ha sido porque, considerada como hecho teatral y no exclusivamente como texto escenificado, su dramatización resulta potenciada por muy diversos factores complementarios, como habrá de verse.

APERTURA A VARIAS ESCENIFICACIONES

En las dos piezas de Luis Matilla el texto es prioritario, porque en todo buen teatro sucede que «en el principio era el Verbo»... Prioritario, mas no excluyente ni, mucho menos, exclusivo. Para la cabal comprensión de las cualidades de teatro abierto a muy diversas formulaciones escénicas, la previa publicación de las dos piezas de *Ejercicios para equilibristas* —junto con otra titulada *El monumento erecto*, excluida del estreno— en la revista teatral *Pipirijaina*, ha supuesto una clarificadora ayuda para críticos, extensible a los espectadores que hayan leído el número 14 de dicha publicación, pues tanto los varios efectos sonoros o plásticos como las ilustraciones musicales son susceptibles de diversas interpretaciones, aun a partir de las muy pormenorizadas acotaciones de Matilla, habilidosa muestra de precisión detallista que deja, siempre o casi, portales abiertos a la libre imaginación de los escenificadores. El cotejo entre dichas acotaciones y el resultado escénico del Bellas Artes pone de manifiesto que allí se ha producido una absoluta —y siempre deseable— coherencia de autor, director, intérpretes, músicos y escenógrafo, en perfecta aplicación de la interdependencia que debe existir entre sus parcelas artísticas para el mejor logro del empeño en su totalidad.

Párrafo aparte merece, nada secundario en esta ocasión, el tratamiento plástico de Ops, que, con base en los estilos de Ma-

gritte y de Topor, consigue dar verosimilitud a una atmósfera irreal o poco menos que absurda, haciendo que a los ojos de los espectadores resulte reveladora de las temerosas premoniciones que en la trama aletean. Entre los muchos aciertos de Juan Margallo, no es el menor la elección de Ops como escenógrafo.

SURREALISMO Y DENUNCIA

Difícil concurrencia de elementos dispares ésta, limpiamente lograda por Luis Matilla en sus *Ejercicios para equilibristas*. Desde ahora los teóricos del teatro —incluido el trío directivo del C. D. N., tan avizorante— deberán tener muy en cuenta esta dicotomía, en apariencia contradictoria, si de veras quieren buscar cauces innovadores de la dramaturgia..., aunque sólo sea por no dejar para fin de temporada, en futuras programaciones, la fórmula que más y mejor se aproxima al propósito, dejando de requerir fuera lo que tenemos en casa. Y no claro, en razón de nacionalismos de corral, que el arte carece de fronteras, sino por la mera comodidad que supone abastecerse de productos propios, tanto más cuando, como en este caso, implica una tardía compensación al prolongado mutismo en el que forzosamente vegetaron «los últimos exiliados».

En el primero de los *Ejercicios*, una pareja de súbditos —que no ciudadanos— es objeto de permanente observación, incluso en su intimidad y sin motivo aparente, en espionaje que pudiéramos llamar preventivo: no han hecho nada ilegal, como no lo sea el pensar por cuenta propia, pero un observador vigila a la pareja día y noche. La sensación de ahogo de una sociedad así, meticulosamente acotada por el autor, exige imaginación desbordante en los efectos escenográficos: paredes rígidas que se truecan en plástico desmoronado; sonido del agua que brota del teléfono y borbotea en torno a los vigilados, etc., como indicios de la real-irreal situación de

la pareja, apresada en una gran pecera sumergida en el mar, según se deduce del efecto subacuático último.

El segundo *Ejercicio* tiene también como marco un ámbito cerrado y hostil —en ambos resulta perceptible la huella de Sartre en *Huis clos*—; el tema es el de la penuria de viviendas, con visión mágica y surrealista que aporta innovaciones radicales al tratamiento que al mismo dieron los autores realistas de los años cincuenta. (Uno recuerda, por ejemplo, *La madriguera*, de Rodríguez Buded.)

LA ESCENIFICACION: UN TRASPLANTE SIN RECHAZO

La escenificación de las dos piezas de Matilla en el Bellas Artes ha supuesto un vital trasplante del aguerrido equipo titular de El Gayo Vallecana desde su marginación de sala de barrio al Centro Dramático Nacional. La operación se efectuó sin rechace y con positivos signos revitalizadores, desde la admirable tarea de coordinación escénica de Juan Margallo —que ha sabido rodearse de intérpretes convincentes, con mención sobresaliente para Petra Martínez, José Pedro Carrión y Jesús Sastre—, hasta la música de Pedro Ojesto y Jaime Muela, eficaz subrayadora de la acción. Más que impecables, prodigiosos de imaginación e inventiva, el vestuario y la compleja escenografía de Ops, según podrá deducir el lector por lo escrito en esta crónica.

Y, con todo, uno se pregunta por las razones que han demorado la dicha «operación trasplante». De haberse efectuado en el cogollo de la temporada, todos hubiéramos salido beneficiados. Así..., ya no se sabe si la magnanimidad del C. D. N., recabando la cooperación de organismo tan revitalizador como el equipo de El Gayo Vallecana, no se habrá visto enturbiada por una cierta desconfianza en la eficacia de la intervención.

Y les han dado sopas con honda.

Traducciones de los poemas de Margarida Valverde, págs. 111 y 112, hechas por José Cruset.

POEMAS

A Prévert

Palabras... sé que
un día terminarán
sé que tú y yo nos
quedaremos vacías
y... entonces tan
sólo quedará el
gesto,
la mirada...
y los cuerpos en medio
de un mundo
nuestro.

y si tu reflejo tiembla sobre
las aguas de un lago
es tan sólo una imagen
y si el tiempo nos lleva, ahogándonos
es tan sólo un sueño
y si encuentras el amor escrito en un papel
es tan sólo que te quiero

*Te quiero
¿me oyes?*

Te lo diré con el viento
que mueve con rabia y furia
las hojas de los árboles.

Te lo diré con la noche
y las estrellas verán
mis llantos invocándote.

Te lo diré con el agua
y reflejada tu-mi imagen
en ella te recordaré.

Te lo diré con el miedo
que a menudo llena
mi cuerpo, y no me deja vivir.

y finalmente cuando me muera comprenderás —será
duro—
que todo mi ser te quería.

a M. C.

Desnuda surgiré de entre tus manos

Desnuda
porque no quiero el poder
sobre los cuerpos
deshaciéndose.

Desnuda
bajo el sol
entre las otras
impidiendo que escojas

Desnuda de entre mis manos

Si estoy cerca de ti
te besaré
y recordarás
las largas noches
que he pasado
sin ti

¿durmiendo?, ¿amando?, ¿soñando? ...
durmiéndote, amándote, soñándote ...

Escribiré palabras al viento
que tal vez te llevará.

Escribiré que estoy sola
en un lago sin fondo.

Escribiré que estáis lejos
y que quiero ser libre
sin raíces.

No escribo ni para ti ni para mí.
Escribo, ya lo sabes, al viento.

editora



nacional

les ofrece sus colecciones

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 ABSTRACCION 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.

LEVIATAN, de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escohotado.
744 págs 400 ptas

EL DIABLO BLANCO, de John Webster. Edición preparada por Fernando Villaverde.
248 págs 200 ptas

EL CORAN. Edición preparada por Julio Cortés. Introducción de Jacques Jomier.
808 págs 500 ptas

ESCRITOS SOBRE MUSICA, de Robert Fludd. Edición preparada por Luis Robledo.
236 págs 200 ptas

DEMANDA DEL SANTO GRAAL. Anónimo. Edición preparada por Carlos Alvar.
342 págs 250 ptas

LOS DESAHUCIADOS DEL MUNDO Y DE LA GLORIA, de Torres Villarroel. Edición preparada por Manuel M.^a Pérez
324 págs 300 ptas

CUZARY, de Jehudá Ha-Levi. Edición preparada por Jesús Imirizaldu.
264 págs 200 ptas

GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE, por A. Liñan y Verdugo. Edición preparada por Edisons 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

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 SACRAMONTE. 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 págs 2 284 3 000 ptas (obra completa)

SISTEMA POLITICO DE LA CONSTITUCION ESPAÑOLA DE 1978. Ensayo de un sistema, de Luis Sánchez Agesta.
471 págs 800 ptas

EL RECURSO DE AMPARO EN EL DERECHO ESPAÑOL, de J. Luis Garcia Ruiz.
302 págs 400 ptas

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 Garcia González)
226 págs 400 ptas

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número, trabajos de

ROBERT GRAVES

AUGUSTO ROA BASTOS

RICARDO DOMENECH

JOSE LUIS NUÑEZ

TOMAS SEGOVIA

FILOTEO SAMANIEGO

100 pesetas