

# NUEVA ESTAFETA

2-44

29

*abril 81*

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

# NOUEVA ESTAFETA



Director:

LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES

Redactor jefe: ELADIO CABAÑERO

Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ

Redactor: FRANCISCO TOLEDANO

Confeccionador: JUAN BARBERAN

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13  
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16

Imprime: BOE

Depósito legal: M. 1174-1979

## SUSCRIPCIÓN ANUAL

ESPAÑA. Correo normal .....	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo .....	1.500
EUROPA. Correo normal .....	1.750
EUROPA. Correo aéreo .....	2.000
AMERICA. Correo normal .....	1.750
AMERICA. Correo aéreo .....	3.300
OTROS PAISES. Correo normal ....	1.750
OTROS PAISES. Correo aéreo .....	4.200

Edita: Ministerio de Cultura

## sumario

N.º 29 ABRIL 1981

PAUL KLEE	4	Poemas.
ANTONIO GALA	8	«Paisaje con figuras»: Averroes.
LEOPOLDO DE LUIS	20	A una luz simultánea.
	27	Caza de citas y/o Casa de citas.
FRANCISCO AYALA	30	Nostálgica evocación del gorro de dormir, la bacina y la bolsa de agua caliente.
SANTIAGO	35	Lechu Zen.
ENRIQUE BADOSA	36	Cuaderno de Sicilia.
CRISTOBAL GABARRON	43	Pintura y texto.
ARNOLDO LIBERMAN	47	Ernesto Sábato: una dialéctica de las pasiones.
JOAQUIN GONZALEZ MUELA	58	El arte narrativo de José Ferrater Mora.
CRISTOBAL GABARRON	63	Pintura.
	67	Críticas y notas bibliográficas (de Julio Huasi, Vicente Granados, Sabas Martín, Leopoldo Azancot, Manuel Ríos Ruiz, Jesús Gómez Ayet, F. Mellizo, Enrique Molina Campos, C. B. Cadenas, Manuel Quiroga Clérigo, R. César Montesinos, M. R. R., José María Díez Borque, Fernando Beltrán, José Ramón Ripoll, José Ortega, Salustiano Martín, Javier Villán, Jiménez Martos, Jaime García Padrino, Manuel Campoy, Jacinto Luis Guereña, Antonio Costa Gómez y Rolando Camozzi).
		CARTAPACIO
	107	Destacamos el nombre de... ISABEL MARTINEZ: Envés. ANGEL PALOMO RUBIO: Dos artículos. AURELIO LADRON DE GUEVARA: La arandela.
	116	Crónicas: JAIME FERRAN: Los laberintos de Labra. JUAN EMILIO ARAGONES: «La Mojigata», tartufa con ribetes marxistas. Tres monólogos femeninos en el centenario del Teatro Lara.

Portada de José María Iglesias.





# POEMAS DE PAUL KLEE

## *Acuarela poema*

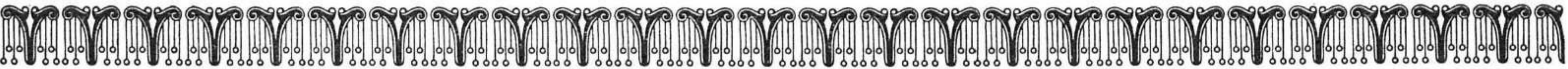
Sumergido antaño en el gris nocturno  
luego denso y preciso  
y endurecido por el fuego  
lleno de Dios  
y postrado al atardecer  
ahora investido de azul etéreo  
desvanecido sobre los glaciares  
hacia la sabiduría de los astros.

## *Final de junio*

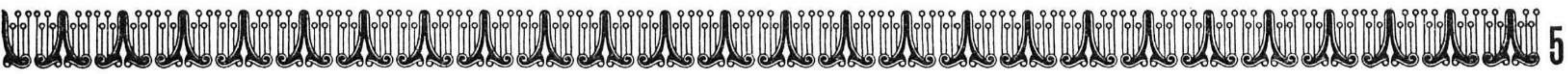
La noche se va rápidamente  
inmenso mira el día

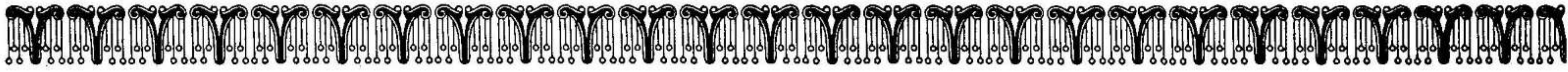
•

Sólo una cosa está cerca  
un peso en el «ego»  
una pequeña piedra.



Pinturas de Paul Klee





•  
un ojo que mira —extraña mirada—  
el otro que siente.

Tú tranquilamente sola  
Vosotros monstruos  
mi corazón es vuestro  
¡mi corazón es tuyo!  
Sólo como unos pasos que se alejan  
la pregunta.

*1/1000*

un  
mil cerdo  
está apenado  
sin nueve  
cientos  
es un cerdo solitario

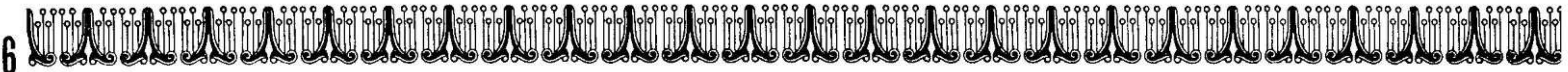
*Encerrado en una habitación*

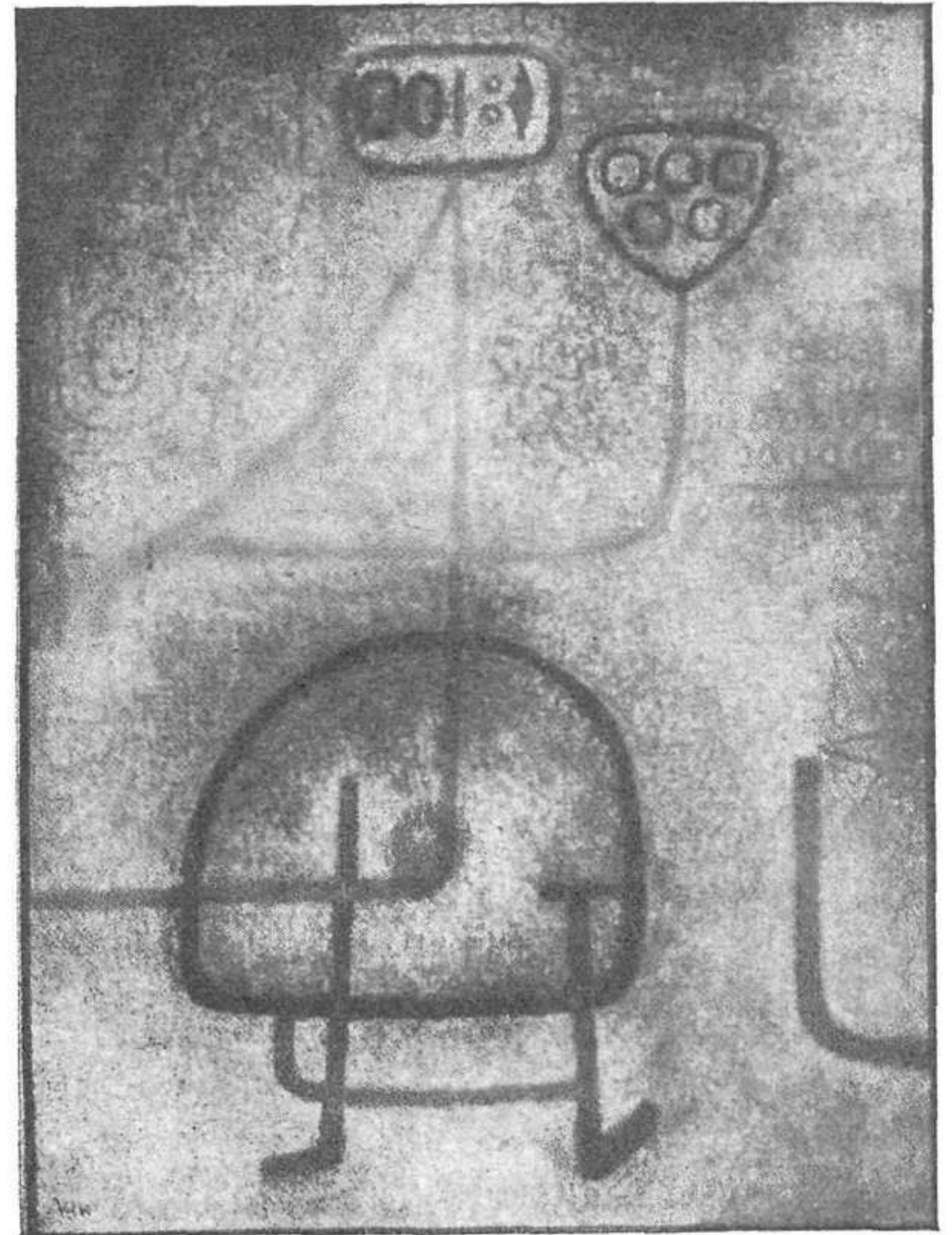
Encerrado en una habitación  
sin salida  
sin peligro

Una ventana abierta,  
huir por lo alto  
vuelo en libertad  
pero llueve finalmente  
llueve finalmente  
llueve  
llueve  
llueve...

*La luna tiene muchas caras*

Una lámpara en la estación ferroviaria  
una gota de bosque en la barba  
en la montaña que no se desplaza  
Que el cactus no pincha!





•  
Teme por tu cuerpo  
tan nueve  
cientos  
mira estos espacios  
—Los sueños no están lejos  
¿dónde estás tú?—

•  
¿Dónde están las sábanas  
que albergaron el sueño?  
¿Dónde hay arena para un pie suave?  
¿Dónde hay un amoroso anillo  
para una bella mano?  
Algo en ninguna parte.

•  
No estoy aquí  
—ardo con los muertos—.

*(Versión de Antonio Fernández Molina)*

# “PAISAJE CON FIGURAS”:

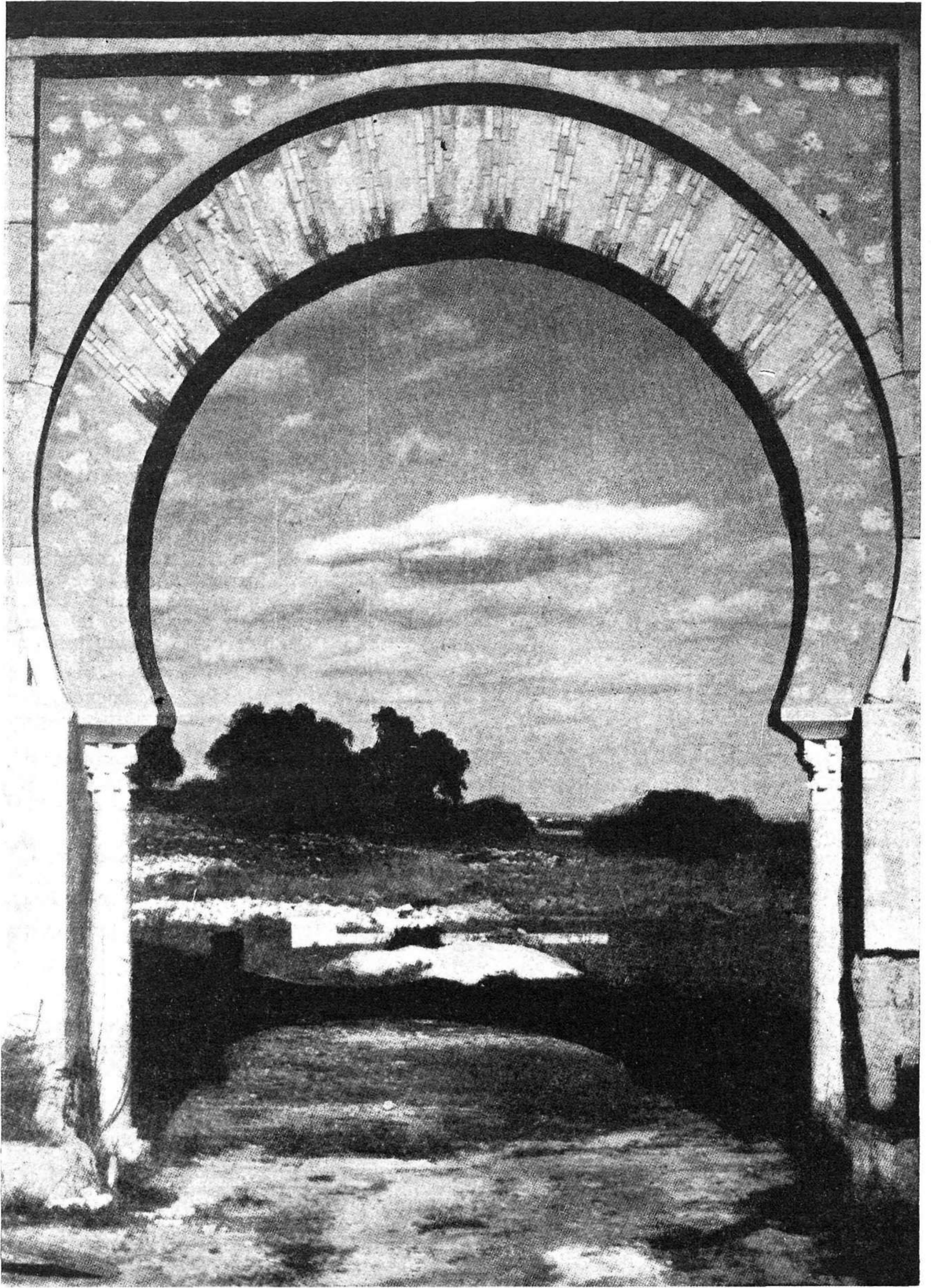
## AVERROES

ANTONIO GALA

*(Córdoba desde arriba: la Medina, la Ajarquía; el blanco caserío, las techumbres palaciegas, etc. Al descender, vemos a Averroes de sesenta y siete años, por diferentes lugares significativos, cruzándose con gente popular de hoy. Desde el primer momento lo escuchamos.)*

AVERROES.—Dicen de ti que no eres sino un despojo de ti misma. Dicen que no eres sino una sombra de lo que fuiste. Dicen que, cuando eras la capital del mundo, llegaste a ser más hermosa aún, Córdoba. Qué difícil creerlo, cuando hoy —siendo la provincia de una provincia— no existe ninguna ciudad que te aventaje. En ti se ha complacido la hermosura, y los hombres han culminado en ti generosamente su obra. El agua de tu río, entre la sierra y la campiña, ayer ha reflejado tu opulencia y hoy tu serenidad. Tu clima y tu paisaje, más próximos a los de Grecia que a los de Babilonia, hacen a los hombres sosegados e inteligentes. He observado que, así como la lana de las ovejas andaluzas es más delicada que otra alguna, así tus hombres son los de temperamento más equilibrado, como se reconoce en el color de su tez y en la calidad de su cabello. El color de los hombres andaluces no es moreno como el de los de Arabia, y su pelo no es ni crespo como el de los africanos, ni lacio como el de los nórdicos, sino ondulado y sedoso. A toda Andalucía la amo en tu nombre, Córdoba. Cuando estuve lejos de ti, todo me parecía extranjero, y extranjero yo mismo. Te he guardado siempre como una joya secreta dentro de mi corazón. En ti deseo terminar mi vida, y que mi cuerpo en ti se descomponga y forme parte de tu tierra. *(Atraviesa el Portillo.)* Por aquí, durante muchos años, he salido a la Ajarquía para visitar a mis enfermos. Del sultán para abajo, los cordobeses han depositado su salud en mis manos. Dicen que si en Sevilla se pidiese leche de pájaro, se encontraría. En ti, Córdoba, ¿quién iba a osar pedir leche de pájaro? Basta con respirarte, con sentir tu perfumada mano sobre la mejilla y tu cálido aliento sobre el cuello. Escribió al-Saqundí que los sevillanos son gente más ligera y graciosa, más burlona y ágil de ingenio, y añade que, en las riberas del Guadalquivir, los sevillanos tañen el rabel y la cítara, la guitarra, la flauta y el alboque, mientras bromean y juegan entre el vino. Sevilla es hoy la capital de Andalucía. Yo la amo porque te amo a ti, por lo que de hermana tuya tiene. Sin embargo, no sé por qué será, pero cuando muere un sabio en Sevilla traen a





*Medina Azahara*

vender su biblioteca a Córdoba, y si en Córdoba muere un cantor o un músico, se llevan sus instrumentos a vender a Sevilla. (*Ante una columna del Patio de Naranjos.*) Apoyado en esta columna he dado mis lecciones. Qué pocos jóvenes cordobeses hay que no tengan de mí más que de sus padres. Prefiero este silencio, prefiero estas miradas, prefiero este quedarse las cosas en su sitio, quietas donde los siglos las plantaron. Dicen que soy demasiado severo, porque apenas hice nada más que estudiar. Sólo recuerdo, en efecto, dos noches en que olvidé los libros: la de la muerte de mi padre y la noche de mi boda. Dicen que soy severo. Yo no lo creo así. Pienso que soy a la vez serio y alegre, como la madera, de la que puede hacerse un arco de guerra y un laúd. Así eres tú también, Córdoba. Por eso cuando fui juez en Mauritania o en Sevilla te eché tanto de menos. Porque el hombre reflexiona mejor y trabaja con mayor resultado respirando del aire en que nació. Compadezco a los andaluces desterrados. Quizá ningún otro hombre se marchite tanto como el andaluz alejado de su cielo original, de su tibieza, de su aroma, de su júbilo, de su sentido exacto de la vida y la muerte. (*Ante la puerta de la Mezquita.*) Este arco lo he atravesado innumerables veces para dirigir, como juez mayor, la oración de los viernes. (*Vemos un claro en el bosque interior de columnas.*) Y ahí, donde hoy voy a ser juzgado, juzgué yo, durante más de veinticinco años, todos los asuntos de mi ciudad. Bajo mi resolución estuvieron, hasta ahora, las sentencias de los demás jueces de Córdoba: el almotacén del mercado, el curador de las sucesiones, el zabazoque de los fieles contrastes, el zalmedina y el señor de las injusticias. Ahí, sentado en mi esterilla, he impartido justicia y rectitud. Dios haga que sea medido hoy con el raso que medí. Aunque me parece una asamblea demasiado numerosa. No suele la justicia hacer su nido entre las multitudes.

(*Un tumulto de voces. Casi todas, desordenadamente, claman: «Orden, orden». Averroes se oculta en la sombra de las columnas.*)

Voz 1.<sup>a</sup>—La primera cuestión es la de la impureza de la sangre de Ibn Rushd. ¿Acaso sabemos a qué tribu pertenece? ¿Quién nos asegura que no sea de raza judía? (*Siempre murmullos, siempre vocerío.*)

AL-USULI.—Hace noventa años un Ibn Rushd, el abuelo de éste, era ya juez de Córdoba. Y hace sesenta lo fue también su padre. ¿Quiénes somos nosotros para juzgar a una estirpe de jueces?

Voz 2.<sup>a</sup>—(*En un alboroto.*) Aquí estamos los jefes militares de Córdoba.

Voz 3.<sup>a</sup>—Y los teólogos de Córdoba.

Voz 4.<sup>a</sup>—Y los juristas de Córdoba.

Voz 3.<sup>a</sup>—Por encargo del sultán hemos sido convocados para enjuiciar su obra y decidir sobre su heterodoxia.

AL-USULI.—¿Y sobre su ortodoxia no?

Voz 5.<sup>a</sup>—Anda con ojo, Ibrahin al-Usuli: no caigas tú con él por defenderlo.

Voz 1.<sup>a</sup>—Yo pregunto por qué los cristianos lo llaman Aben Ruiz: ¿no es Ruiz apellido cristiano?

AL-USULI.—¿Y no lo es Martínez? Y el rey Lobo de Murcia, Lobo ben Mardarix, ¿no fue Lope, hijo de Martínez?

Voz 4.<sup>a</sup>—El rey Lobo fue el más recalcitrante enemigo de nuestros reyes almohades.

AL-USULI.—Pero nuestros reyes Abu Yaqub y Abu Yusuf se casaron, sin embargo, con sus hijas. No confundamos la ortodoxia con la biología, ni la piedad con la pureza de sangre. Estamos en Córdoba, donde la tolerancia ha tenido su asiento muchos siglos como para que, de golpe, la derribemos hoy.

*(Rostro de Averroes, entre el griterío de la asamblea.)*

VOZ AVERROES.—La tolerancia... Acaso no es hoy cuando empieza a destronarse. *(A las puertas de la Sinagoga.)* Casi un niño era Maimónides cuando me lo encontré aquella mañana, tan clara no obstante. A las puertas de la sinagoga, con los ojos húmedos. Me hacía gestos de que pasara.

VOZ MAIMÓNIDES.—Maestro Ibn Rushd...

AVERROES.—*(De veinticinco años.)* No me llames maestro.

VOZ MAIMÓNIDES.—Por última vez piso esta sinagoga, Ibn Rushd. Los almohades nos han obligado a convertirnos. Una conversión por temor a la muerte no será nunca válida. Han desatado el odio a los judíos. A los musulmanes se os prohíbe servirnos o tratarnos, y a nosotros traficar o matar animales para vosotros. No se nos permite vestir ropa honorable. No se os deja saludarnos deseándonos la paz. Se nos ha vedado la compra de libros de ciencia, y hasta el benéfico ejercicio de la medicina. Dentro de poco se nos impedirá pensar, Ibn Rushd; se nos impedirá ser hombres, Ibn Rushd. Me voy de Córdoba.

AVERROES.—Ten paciencia, Maimónides. Eres muy joven, las cosas cambiarán.

VOZ MAIMÓNIDES.—Sí, para empeorar. Me voy de Córdoba. Sólo tengo una vida. Quería despedirme de ti, encomendarte el respeto a la opinión ajena, la convivencia pacífica, el ejercicio del diálogo, la distinción entre enemigo y discrepante. Porque ahí está el origen de cualquier sabiduría y cualquier religión, sea la que sea. Adiós, Ibn Rushd: cuida de Córdoba... y cuídate de Córdoba.

*(Sobre el rostro de Averroes, persiste la algarabía en la Mezquita.)*

VOZ 6.<sup>a</sup>—¿Por qué no nos explicas, al-Usuli, su amistad íntima con el gobernador Abu Yahya, hermano del sultán? ¿No era esa amistad una conspiración?

AL-USULI.—¿Es que Ibn Rushd no fue amigo íntimo también de Abu Yuqub? ¿No lo es hoy de su hijo? ¿Abu Yusuf, al que Dios guarde, no le llama su hermano?

VOZ 6.<sup>a</sup>—Las privanzas acaban siempre mal. La infidelidad se enreda, como la yedra a un tronco, al excesivo afecto de los poderosos.

VOZ 5.<sup>a</sup>—El abuso de confianza exige la previa confianza.

VOZ AVERROES.—*(Sobre su rostro.)* Yo acababa de cumplir cuarenta años. Abentofáil había sido nombrado por Abu Yuqub su médico de cámara y su visir, y vivía en palacio. Una tarde me citó allí. Me presentó al sultán. Yo estaba tan confuso...

(Sala de Palacio. Averroes con cuarenta años.)

VOZ SULTÁN.—Abentofáil me ha hablado de ti incansablemente. Insiste en que tienes curiosas teorías, no siempre de acuerdo con las tradicionales. ¿Qué opinas, por ejemplo, de la creación del mundo? ¿Es temporal o eterna? (*Desconcierto en Averroes.*) Avicena considera la existencia como un accidente de la esencia [y habla de una creación necesaria de seres contingentes]. Los filósofos griegos no lo entienden así: contingencia y necesidad se contradicen.

AVERROES.—(*Animándose.*) Yo tampoco, señor. Para mí Dios creó el mundo desde toda la eternidad, porque la voluntad divina no puede ser movida por una causa extrínseca. El mundo fue siempre posible y siempre creado. La creación, a mi entender, es algo necesario, aunque los seres creados sean algo contingente.

VOZ SULTÁN.—Es oscuro Aristóteles. Ojalá sus libros fuesen expuestos y comentados con claridad entre nosotros.

VOZ ABENTOFÁIL.—Señor, ningún hombre más dotado para ello que Ibn Rushd. Por eso he insistido en traerlo hasta ti.

VOZ SULTÁN.—La humanidad entera te lo agradecerá, Ibn Rushd, si lo haces. Yo hoy me conformo con rogártelo.

AVERROES.—Soy indigno, señor. No sé griego siquiera. La obra de Aristóteles es infinita, y mis fuerzas muy pocas.

VOZ SULTÁN.—Inténtalo, Ibn Rushd. (*Mientras Averroes se postra.*) Inténtalo.

(*De nuevo en la Mezquita.*)

VOZ 4.<sup>a</sup>—En un escrito se dirigió al Emir de los creyentes llamándolo «Rey de los beréberes», sin utilizar título reverencial ninguno.

AL-USULI.—(*Excitado.*) Eso es agua pasada. Se aclaró. Se aclaró. Abu Yusuf comprendió su explicación. Fue un error del copista que confundió los signos abreviados. Ibn Rushd escribió «Rey de los dos continentes». ¿Tendría el emir como médico de cabecera a un hombre que no lo respetara?

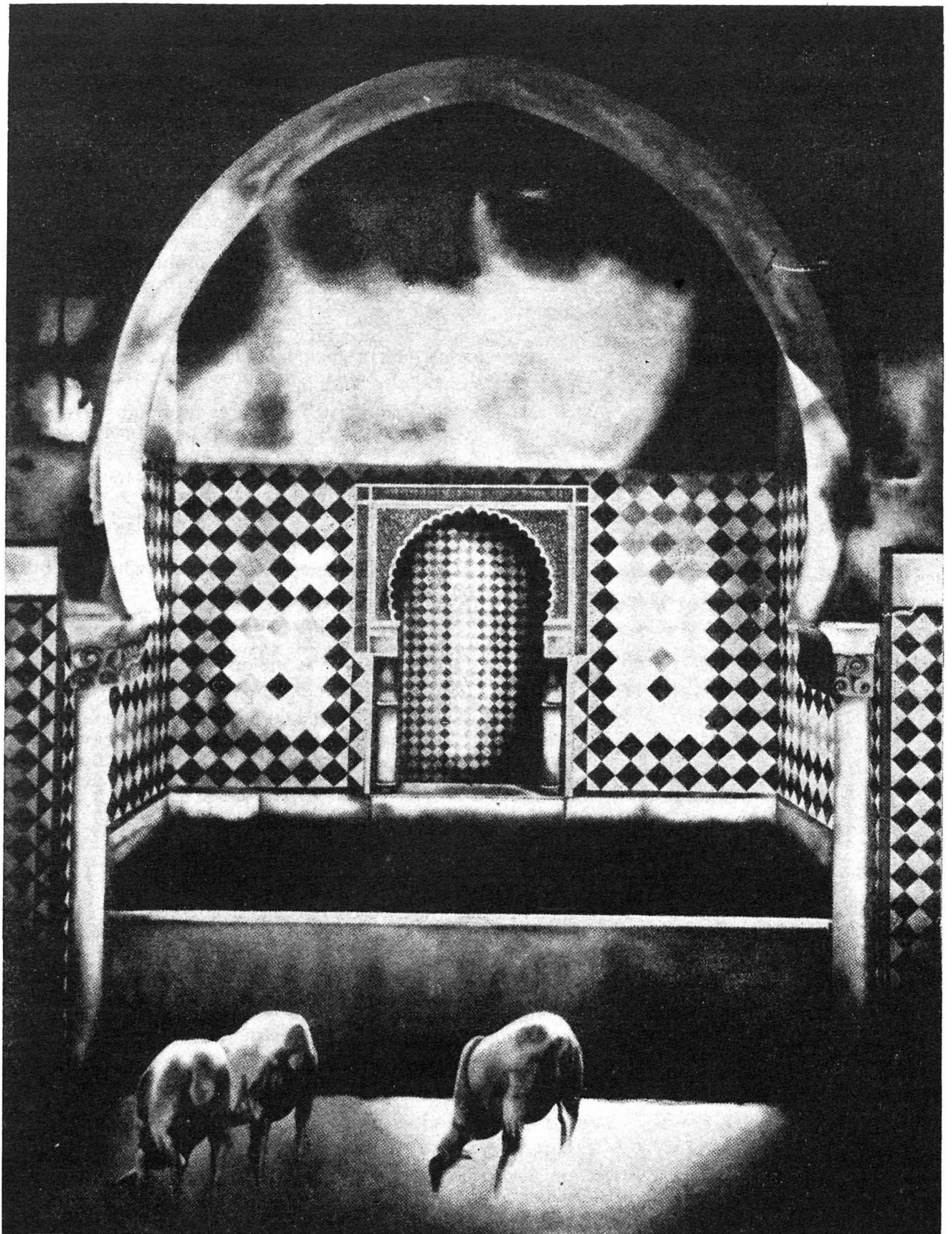
VOZ 8.<sup>a</sup>—¿Por qué manda, pues, que lo juzguemos?

AL-USULI.—No es juzgar lo que tenemos que hacer, sino opinar. Y no a gritos.

VOZ 3.<sup>a</sup>—En un escrito suyo consideró divinidades a los astros. Y mencionaba a la diosa Venus.

AL-USULI.—Era una cita griega. Alguien robó de su taquilla una hoja suelta y la presentó al sultán. ¡Basta! ¡Basta! Estáis aportando acusaciones falsas y olvidadas, estúpidas intrigas palaciegas, envidias y rencillas. Ibn Rushd está muy por encima de tales mendacencias. (*Un enorme escándalo. Averroes se adelanta hasta el centro del mismo.*)

AVERROES.—Serenaos, serenaos. Gracias, juez Ibrahim al-Usuli. Gracias, amigo. Pero te ruego que no depongas más a mi favor: es suficiente con que uno de los dos sea condenado. (*Dirigiéndose a su entorno.*) Ulemas, capitanes, alfaquíes: habéis sido reunidos en asamblea para valorar mi obra. Tan complicada y abundante es que ni yo la recuerdo. He escrito sobre casi todo. Me he pronunciado sobre lo humano y lo divino. Sin duda alguna incurri en errores científicos. Pero os aseguro que mi voluntad fue siempre atenerme a la doctrina del Libro Santo y de sus interpretaciones respetables. Vosotros sois conciudadanos míos. He sido médico vuestro, de vuestros hijos y de vuestros harenes. Nos hemos salu-



*Cuadro de Javier Castro*

dado por las calles de Córdoba. Nos conocemos. Hemos orado juntos. A veces hemos charlado reposadamente en vuestras casas o en la mía de mil asuntos de interés. Hemos intercambiado opiniones y juicios. He sido vuestro juez mayor. Os he defendido en el consejo real y atendido en vuestros divorcios, vuestros testamentos y vuestras sucesiones. Me he ocupado del patrimonio de los ausentes, de los huérfanos y de los incapaces. En mis audiencias os he solicitado a veces consultas. Y habéis sido testigos de mis veredictos y de mi independencia. En los archivos, ahí al lado, constan las actas de mis juicios. No he hecho en mi vida otra cosa que estudiar, meditar y ayudar a los que me rodearon. Por eso estoy aquí sin temor. Tengo fe en los seres humanos, y tengo fe en vosotros, porque me conocéis y porque sois los teólogos, los juristas, los militares de mi patria.

Voz 3.<sup>a</sup>—*(Después de una leve pausa silenciosa.)* Has hablado del Korán y de sus interpretaciones. Tú aseguras que la religión tiene aspectos distintos según los hombres y su preparación. Explícalo.

AVERROES.—Entiendo que hay tres clases de hombres, a cada uno de los cuales corresponde un tipo de argumentación: el vulgo, que se satisface con la fe sin pruebas o con pruebas más o menos retóricas; los teólogos, hombres de persuasión, que emplean raciocinios dialécticos y argumentos verosímiles, y los filósofos, hombres de demostración, cuyo ideal es la ciencia y que exigen argumentos necesarios hasta el último extremo.

Voz 3.<sup>a</sup>—Ved cómo pone a los filósofos por encima de nosotros, los teólogos. ¡Impiedad!

Voz 9.<sup>a</sup>—En cierta ocasión tú te entrevistaste con Ibn Arabí, el místico, y cuando él te confesó: «El amor es la fe que poseo», tú le replicaste: «La ciencia es la mejor de las religiones.»

AVERROES.—Aquel día di gracias a Dios porque yo, consagrado a la reflexión, al análisis y a la investigación racional, tuve el privilegio de ver con mis propios ojos a un hombre que —sin estudio, sin lecturas, sin aprendizaje— había entrado ignorante en su retiro espiritual y había salido contagiado de la divinidad.

Voz 7.<sup>a</sup>—Esa expresión es heterodoxa.

AVERROES.—La retiro: es sólo una metáfora.

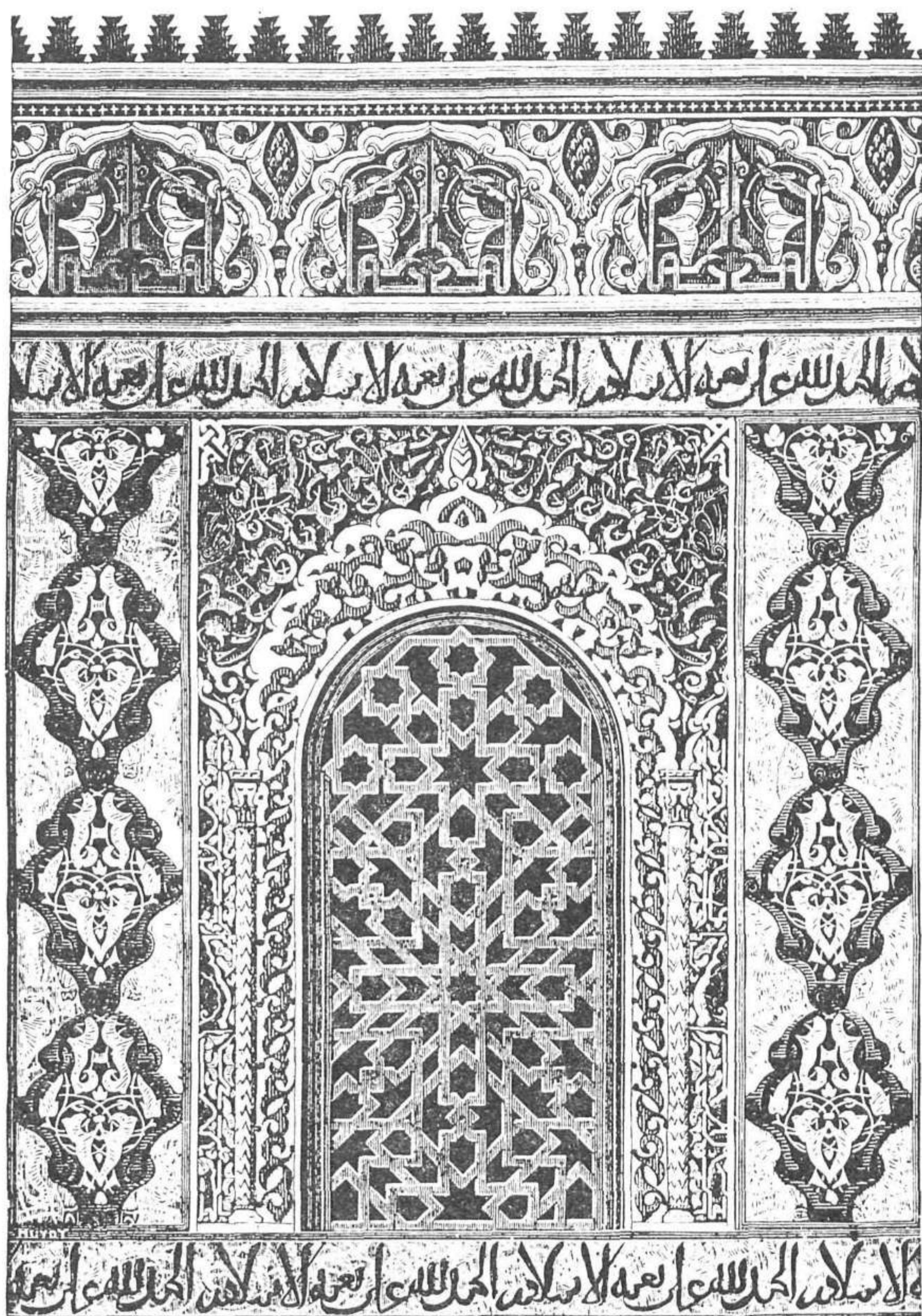
Voz 10.<sup>a</sup>—¿Es que no crees en la revelación?

AVERROES.—Creo que Dios instruye al hombre, por la revelación, en aquello que el entendimiento es incapaz de conocer. Pero esas altas verdades, que el hombre necesita para vivir y ser, son de dos índoles: unas incognoscibles en absoluto, es decir, que no está el percibirlas en la naturaleza del entendimiento; y otras incognoscibles sólo para ciertos hombres, los menos preparados. En mi opinión, el hombre debe denodadamente intentar comprender el misterio de la religión.

VARIAS VOCES.—¡Impiedad! ¡Anatema!

Voz 6.<sup>a</sup>—¿De cuántas maneras habla Dios al hombre?

AVERROES.—De tres, dice el Korán: por inspiración, desde detrás de un velo o por medio de algún mensajero. Pero, además de esa revelación racionalmente inalcanzable, existe otra de verdades naturales, que puede conseguir el esfuerzo de los hombres cultivados. No hay por qué enfrentar la religión con la ciencia.



VARIAS VOCES.—¡Impiedad! ¡Impiedad!

AVERROES.—(*Alzando la voz para ser escuchado.*) El creyente tiene derecho —incluso obligación— de razonar su fe.

VARIAS VOCES.—¡Anatema!

AVERROES.—El razonamiento filosófico no nos conducirá a conclusiones contrarias a la revelación, porque la verdad no puede oponerse a la verdad. Salvo que se interfieran factores perturbadores como las enseñanzas equivocadas, la ignorancia, el apasionamiento, la parcialidad...

VARIAS VOCES.—¡Nos insulta! ¡Nos está atacando!

Voz 10.<sup>a</sup>—(*Intentando sobreponerse.*) ¿Y tus doctrinas rebeldes en cuanto a las mujeres?

AVERROES.—No son rebeldes. Escribí sencillamente sobre la igualdad de los sexos, y afirmé que desconocíamos las habilidades de las mujeres porque no eran empleadas más que para la procreación. A fuerza de no prepararlas para ninguna virtud humana, llegan a parecerse a vegetales. Una razón de la pobreza de nuestros es-

tados es la ineptitud y pereza de las mujeres, fomentadas por los varones. Si son en número el doble que nosotros, ¿cómo no atenderlas?, ¿cómo abandonarlas permitiéndoles, y en casos extremados, sólo hilar o tejer? Yo admiro a la mujer y la respeto.

Voz 5.<sup>a</sup>—¡Y dice que no son revolucionarias sus doctrinas!

Voz 9.<sup>a</sup>—Tú afirmaste que no hay tiranía peor que la de los ulemas o teólogos.

Voz 2.<sup>a</sup>—Y que el ejército es el guardián del pueblo, no su dueño.

AVERROES.—Esas frases han de ser entendidas en medio del contexto que las rodeaba. Yo soy un filósofo. Me parece que la intransigencia religiosa es un error. Soy un andaluz...

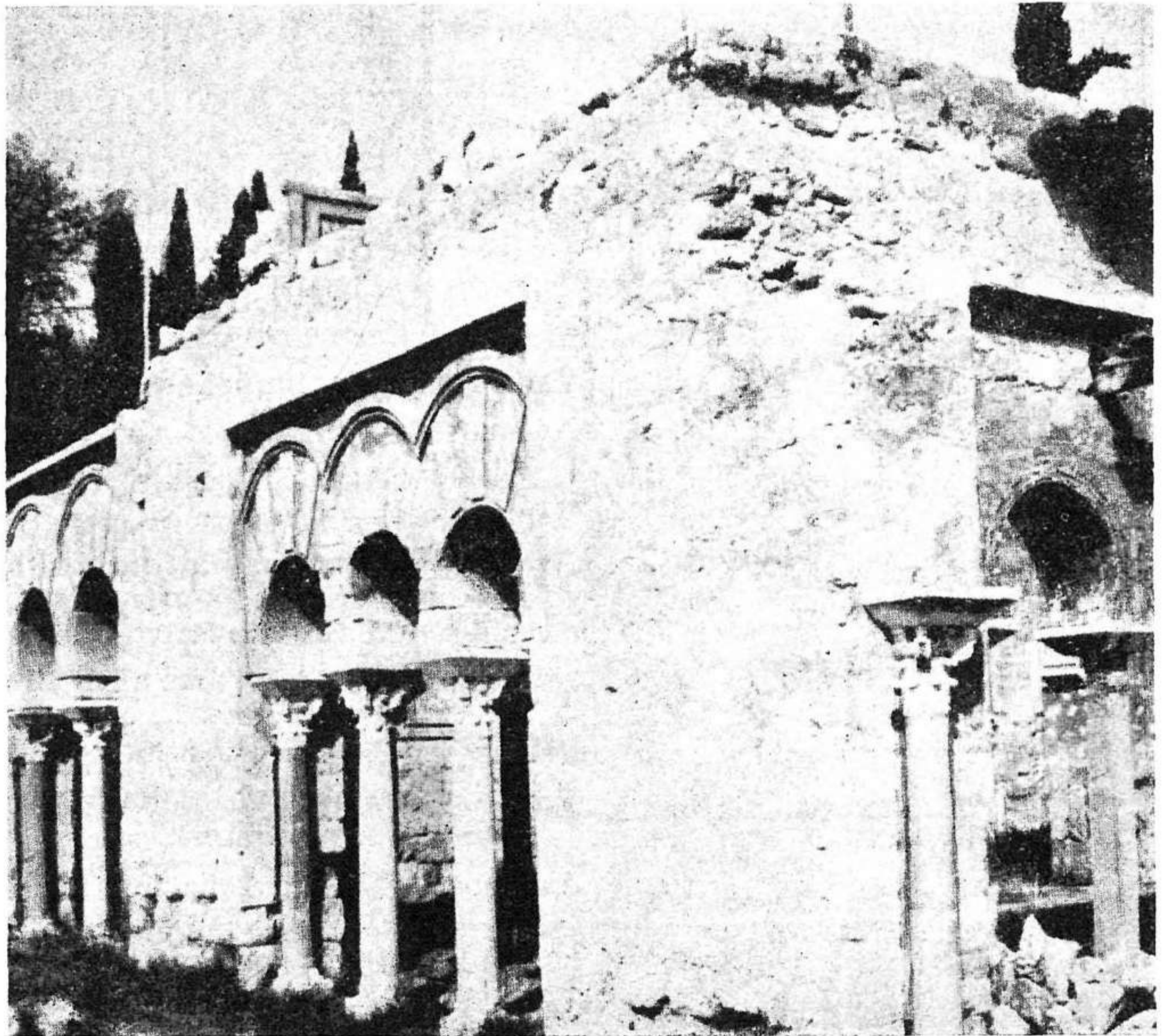
Voz 2.<sup>a</sup>—(Interrumpiendo.) Está proclamando la nacionalidad andaluza frente al imperio almohade.

AVERROES.—Yo no proclamo nada. Digo que Andalucía tiene una incommensurable tradición de civilización y de sabiduría. No se la puede regir como a otros países de personalidad menos marcada. Andalucía ha conquistado siempre a sus conquistadores.

VARIAS VOCES.—Qué más queréis oír. Vayamos al Sultán.

Voz 6.<sup>a</sup>—Los intelectuales son individualistas y opuestos al Estado.

AVERROES.—No es así. Estimo que la conducta social del hombre sólo debe diferenciarse de la privada en que, dentro del ámbito colectivo, la práctica de las virtudes ha de ser aún más intensa y meticulosa. Por supuesto que el Estado en sí mismo no es nada. Ha de ser un instrumento educativo, ha de tener un propósito mejorador del hombre. Cuando era cadí de Mauritania, yo la inundé de escuelas. El Estado no ha de tener más fin que la suma de los fines individuales. Tal es el bien común: conseguir la felicidad





de los súbditos mediante la observancia de la ley. La diferencia entre los estudiosos y los gobernantes es que los primeros contemplan la virtud en sí misma, mientras que los segundos son pragmáticos y pretenden su cumplimiento. El político ha de realizar un auténtico milagro: conseguir que los hombres, sin dejar de ser libres, cumplan lo que necesariamente deben cumplir dentro del orden universal. El filósofo mira esa lucha desde lejos. Porque, también en este aspecto, hay tres especies de hombres: los materiales, que buscan el placer y la satisfacción; los esforzados que procuran el honor y la fama, y los sabios, que persiguen la ciencia. Sólo estos últimos están verdaderamente capacitados para regir a los demás. (*Enorme tumulto.*)

Voz 10.<sup>a</sup>—Nuestros sultanes son ilegítimos entonces.

AVERROES.—¿Dices que no son sabios?

Voz 7.<sup>a</sup>—¿Qué es lo que legitima el poder?

AVERROES.—La honestidad, la sabiduría y la prudencia.

Voz 7.<sup>a</sup>—En tal caso, un súbdito musulmán deberá derrocar a un sultán incapaz, inmoral o impuro.

AVERROES.—Tú eres quien lo afirma. Para mí el único signo externo de la legitimidad de un gobernante es su sabiduría. A ella han de subordinarse otros bienes instrumentales, como la gloria, la riqueza, el éxito y la fuerza.

Voz 2.<sup>a</sup>—Ahí quería yo llegar. Eso va en contra de la Guerra santa. En estos momentos, en que deseamos recuperar las tierras que nuestros antecesores almorávides, por débiles, se dejaron arrebatarse; en estos momentos, en que nuestro pueblo vuelve ilusionado sus ojos a la unidad religiosa del mundo; en estos momentos, en que el imperio almohade tiende a desperezarse y extenderse, Ibn Rushd rechaza la obligación primera de todo musulmán, la que nos ha transformado en lo que somos, y a nuestros padres en lo que fueron, la que nos otorgó grandeza y poderío, la que nos trajo aquí: la Guerra santa.

AVERROES.—No he negado tal obligación. Soy pacífico, pero no pacifista. Lo que afirmo es que acaso ese deber sea, a veces, delegable en personas más aptas para realizarlo.

Voz 2.<sup>a</sup>—¿Y consideras superior a él tu filosofía?

AVERROES.—Defiendo, como puedo, la licitud del quehacer de los sabios. Un quehacer callado, duro, henchido de renuncia y abnegación, dedicado enteramente al servicio de la comunidad. Entendedme, entendedme. (*El clamor ha llegado a su punto más alto. Sobre el rostro de Averroes.*)

Voz AVERROES.—Era la hora de la siesta. Zureaban las palomas y olía mucho el jazmín. Yo traducía a Aristóteles. Y oí en la calle la voz del poeta vagabundo, ese loco de Aben Quzmán. Se metía su voz, casi tangible, por la ventana abierta, entre el olor espeso del jazmín y las rosas. ¿Qué era lo que cantaba?

VOZ ABEN QUZMÁN.

Uno como tú va a ser generoso  
y va a excitar la alabanza y la envidia y el odio.  
Otro como yo va a beneficiarse  
y a darte las gracias y a marcharse contento.  
(*Carcajada.*)

Cuando muera, esta es mi voluntad para mi entierro:  
dormiré con una viña entre los párpados;  
que me amortajen en sus hojas  
y me coloquen en la cabeza pámpanos por turbante.

AVERROES.—(*Con tristeza.*) En aquel momento no comprendí lo que quería transmitirme el poeta con su zéjel.

TODAS LAS VOCES.—¡Condenado! ¡Condenado! (*De una en una y en grupos.*)

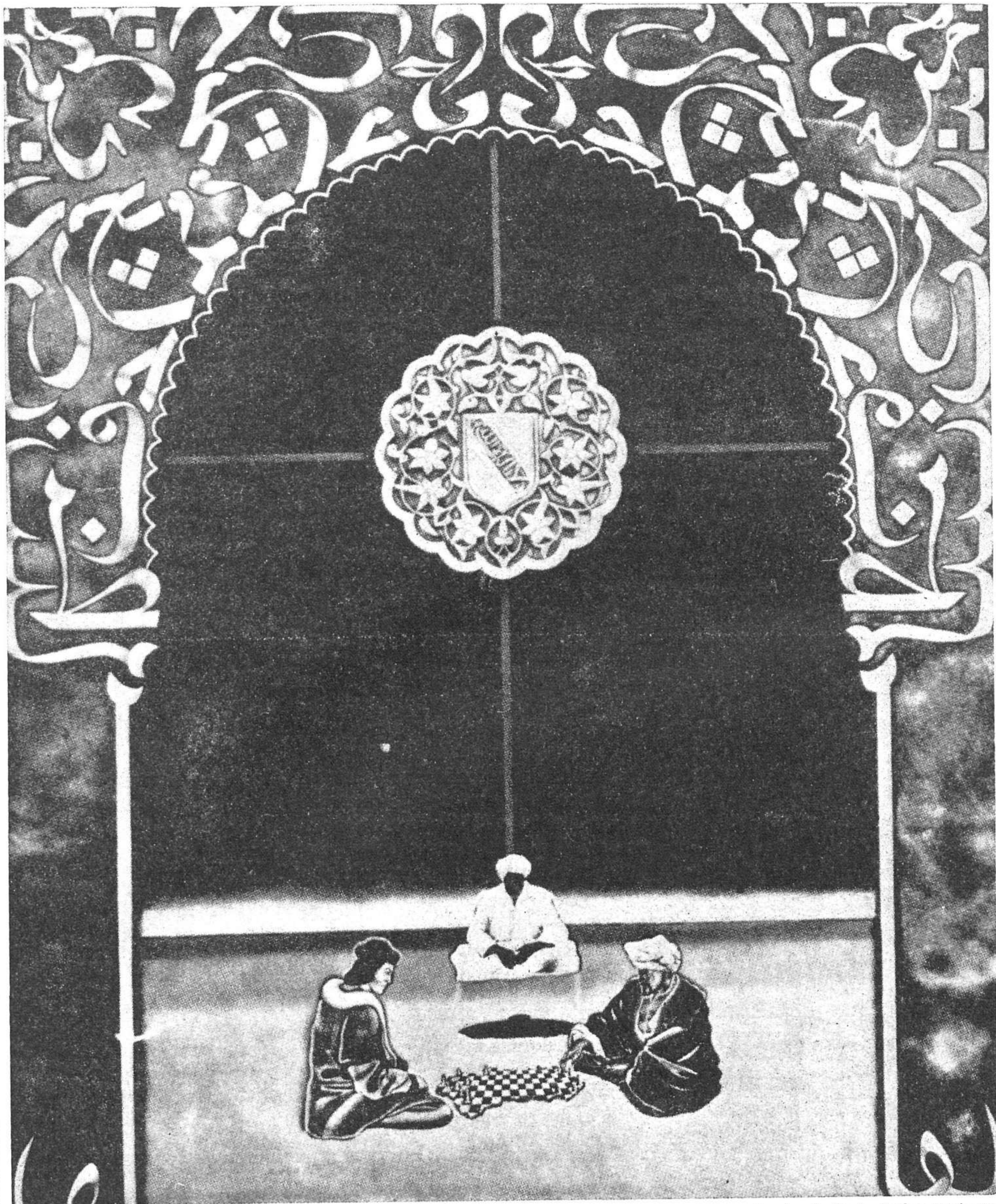
Voz 1.<sup>a</sup>—Por considerar dañinas las teorías de Ibn Rushd, nosotros, ulemas y alfaquíes de Córdoba, solicitamos del Emir de los creyentes, que Dios guarde, la pública declaración de tal peligro, así como la separación del miembro corrompido del cuerpo de la comunidad civil. En consecuencia suplicamos al Emir de los creyentes que Ibn Rushd sea despojado de todos sus cargos, de todas sus dignidades y de todos sus bienes; que sean quemadas sus obras, para enseñanza del pueblo y escarmiento de posibles seguidores y herejes, y que sea desterrado de la ciudad de Córdoba.

(*Por diversos lugares representativos de Córdoba va leyéndose, fragmentada, la sentencia. Frases a veces, a veces sólo palabras, entre el murmullo sorprendido del pueblo.*)

Voz AVERROES.—(*Superando la lectura.*) No engañéis a este pueblo maravilloso. No lo enardeczáis en falso. No lo engañéis jamás. Vosotros estáis siempre oscilando entre darle la razón, como a un niño, para que no os moleste, o castigarlo rudamente como a un niño sin darle explicaciones. Pasáis de la demagogia a la tiranía. Respetad a este pueblo de Córdoba. Y precaveos, porque es un cuchillo que, si no sabéis manejarlo, os cortará las manos.

(*En una plaza recoleta, en el itinerario que sigue a la sentencia, han comenzado a arder los libros de Averroes.*)

AVERROES.—A todo ser humano, cuando la desdicha lo hiere, lo hiere en lo más hondo. Adiós, hijos míos: los de mi carne y también los de mi alma. Sé que algún día pasará esta fiebre de condenar y aniquilar la costosa obra ajena. Pasarán esta mediocridad y esta tristeza. Vosotros continuaréis, detrás de mí, juzgando y trabajando en Córdoba. Lo sé: esta ciudad es silenciosa, pero no olvidadiza. Su pueblo suele ser mejor que quienes lo gobiernan. Pasará este odio. Pasará este injustificado afán de guerra que arrasa, antes que nada, a quien tiene más cerca. Pasará este impulso destructor de quienes profesan la paz y el estudio y el diálogo... Pero yo no estaré para verlo. Yo no veré ya más a Córdoba, mi amada, cuyas estrellas tantas desveladas noches he observado, cuyos aires examiné con detenimiento, cuyos movimientos de tierra pude anunciar antes de que sucedieran. Yo no veré más a esta tierra, a este paisaje, a esta madre que estaba ya dispuesta a recibirme. Ay de ti, Córdoba, que expulsas a tus sabios y a tus hijos más tiernos; que apagas las luces de la inteligencia y enciendes las hogueras enemigas; que destierras a tus poetas y ensalzas a los que te tiranizan. Ay de ti, Córdoba, porque has dejado de empezar a comprender. Y también ay de mí, que te pierdo. Ay de mí, que, camino de la muerte, ya a su vera, me separan de ti. Cuando más necesitaba de su vuelo, se van del olivar los estorninos. (*Desvaneciéndose la voz.*) Adiós, Córdoba, adiós. Empaparé otra tierra con mis lágrimas. Otra tierra recogerá la tierra de este cuerpo que me diste... Adiós... Adiós.



*Cuadro de Jesús Carlos Cardenete*

# *A UNA LUZ SIMULTANEA*

LEOPOLDO DE LUIS

## I

Ahora estáis frente a mí. Sólo os separan los años, ¿muchos? Nunca son bastantes para escindir el reino en que os instalo, la súbita presencia imperativa de vuestra doble realidad inmersa en la sombra de luz que me sostiene. Porque sois una sombra que se agranda y se transforma en luz y vuelve al cabo a hacerse oscura, como si una rosa regresara al rincón de la semilla.

Niña vas por la playa de unos años que no viviste, llevas otros trajes, cruzas por el pasillo de una casa ya derruida, subes escaleras que perdieron sus tramos y te asomas al balcón de una vida tan lejana que transcurrió cuando tu risa apenas podía ser la lágrima de un sueño. Y sin embargo estás ahí, alzando tu mano en el dintel de aquella puerta.



Gutiérrez Montiel

Por esa puerta tú has salido, madre,  
Vicentina, muchacha, eres la niña  
que ahora juega a mi lado y que pregunta  
y que jamás te vio. La viste o casi  
te habrás reconocido. Son tus manos  
en el piano o son estas pequeñas  
manos que tomo ahora y son de música,  
son un sonido destrenzado, una  
trenza de alegre sollozar. Y juega  
el aire con tu pelo y con mi sombra.

Elsa, hija, mujer, cómo es posible  
que no me reconozcas. Soy el niño  
que llevaste en el aire de tus manos.  
Había una avenida con jardines  
y en el otoño los castaños eran  
torres precipitadas de ceniza.  
Vas guiándome. Escucha cómo guío  
yo a los pájaros últimos del parque  
mientras la tarde dobla sus pañuelos  
sobre el párpado azul de la memoria.

Somos tan ciegos, madre, y tú, pequeña,  
niña, madre, que casi no nos damos  
cuenta de que los tres hacemos sólo  
dos sombras. No es posible. Aquí, pegada,  
tu sombra, madre Elsa, Vicentina  
niña ¿de ayer?, junto a mi sombra, rastro  
que me lleva otra vez a vuestra linde,  
a vuestra playa sola. Sois el mar.  
¿Recuerdas, madre, que eras mar, recuerdas,  
que eres mar, niña, y me cubrís de espuma?

Y de pronto me besas. Qué menudos  
labios de niña tienes. De tus besos  
nace la infancia igual que una mañana  
que persevera y rosa. Besa al niño  
que a punto está de irse. A punto: mira  
por esa calle. Ya ha salido. Dile  
adiós. Tu beso es una despedida  
o una vuelta imposible. Entre tus labios  
se ha quedado el aliento como un ala  
de un pájaro mojado por la lluvia.



II

Ahora he tomado tu retrato. Luces detenidas, de pronto hechas de labios hechas de pluma sucesiva y sola por el cielo del tiempo. No envejecen tus ojos. ¿Has mirado cómo viene corriendo junto a mí la niña Elsa? Toma su breve corazón temblante,

su ajorca en la carrera estremecida.  
¿Eres tú o es el tiempo? Soy yo mismo  
que ahora regreso entre los brazos de ambas.

Desde ese fondo oscuro no es posible  
que no nos veas porque nada tiene  
tanta luz, tanta clara perspectiva  
como el agua estancada del retrato  
que una tos débil cristaliza y todo  
encuentra su lentísimo suceso,  
su realidad más sosegada y nieve,  
su otra vida de sombra y levadura.  
Desde el retrato que es la misma muerte  
se ve el reflejo que es la misma vida.

Como si nada hubiese sucedido  
porque, en última instancia, ¿qué ha pasado?  
Como si fuese como entonces, porque  
al cabo, ¿no es lo mismo? Como si  
tú estuvieras, que estás, a fin de cuentas.  
Nada es distinto, bien mirado. Somos  
lo que se desgajó de tu sonrisa,  
esa que es claridad desde el inmóvil  
marco. Avanzamos lentamente auroras  
que atardecen igual que la esperanza.

Vamos hechos de pálidos retratos  
que se suceden como extrañas hojas  
de un árbol al revés. En el invierno  
más poblados que nunca nos visitan  
sus frondas de magnolios ateridos  
y hay frutas amarillas que se pudren  
por las sobresaltadas mordeduras  
entre las gotas agrias de sus zumos.  
Contemplar un retrato es ir cortando  
una naranja amarga en gajos trémulos.

Madre, bastante tu palabra, niña,  
no fue madre final y tartamuda  
para poner sobre mi boca un sello  
y he proseguido hablando, balbuciente,  
imitando tu voz de última hora  
y tu primera voz recién nacida.  
Copiando horriblemente la ternura  
de vuestra voz, vuestra torpeza tierna.  
Voz que debió callar, palabra inane  
que debió enmudecer. Silbido cero.





*Antoinez Montiel.*



Devolvedme el silencio, madre, niña.  
Dadme el don de callar como el retrato,  
la mudez del cariño sin penumbra,  
la inaudible canción con la que ahora  
cantáis entre mis brazos, y que sea  
una premonición que no se cumple,  
un dolor que ha pasado, un susto casi  
no sentido. Tu mano es un suceso  
de amor a punto de plegar sus alas  
y tus ojos perduran inmarchitos.

### III

Deja que me recueste en tu alegría  
reciente, como el aire en la mañana  
se aplaca un poco y toma luz y dora  
sus manos invisibles. Deja, niña  
mía, que el corazón descansa algo  
en el jardín que llevas en tus ojos.  
Mañana será tarde. Estoy al filo  
delgado de tu luz: es el momento  
igual que hay en la tarde un breve punto  
solar que se deshace fugazmente.

Déjame que recuerde y que te olvide  
al ver detrás de ti los sucesivos  
escalones que bajan de mi sangre.  
Déjame ver la estirpe en los dibujos  
del tiempo o ese perro que, invisible,  
gruñe a tus pies de niña que no sabe,  
de niña que inaugura la inocencia.  
Déjame que no encuentre, que no busque  
salida al laberinto en que os contemplo  
a una luz simultánea.

caza  
y/o  
casa

de CITAS

*Este nuevo concurso de la revista NUEVA ESTAFETA, titulado Caza de citas y/o Casa de citas, consiste en adivinar el autor de cada una de las frases publicadas durante un año, de marzo hasta marzo. El premio de este juego, dotado con 75.000 pesetas, se concederá al lector memorioso que consiga mayor número de aciertos. Por cada uno de ellos se aplicará un punto, y cuando no se indique el autor, pero sí el libro o la publicación donde haya aparecido la cita, se otorgará medio punto. Pueden empezar a enviarnos sus respuestas, poniendo en el sobre el nombre del concurso. Y nada más; lea, recuerde, adivine y cada oveja con su pareja.*

17

Y si el amor es el amor perdido,  
¿cómo encontrar el amor?

18

Qué lenta es la vida y qué violenta  
la esperanza.

19

Estar alegre es una rebeldía.

20

De los recuerdos como de los naufragos  
lo último que se ven son las manos.

21

—No me parece usted un hombre  
que se asuste de las mujeres.

—¿Nunca se ha encontrado usted  
con un leproso que teme golpearse  
los dedos porque sabe que ya no le  
dolerán?

22

El cuadro más hermoso/fue con-  
templar el techo de tu alcoba/refle-  
jado en el fondo de tus ojos.

23

La satisfacción nos protege hasta de los resfriados.

24

Una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confianza y que muy pronto omiten el diálogo.

25

No hay hombres impotentes sino mujeres incompetentes.

26

El mar recuerda el nombre de todos sus ahogados.

27

La ofensa más atroz que se puede inferir a un hombre es negarle que sufra.

28

Hermana, ten piedad de un dolor desconocido.

29

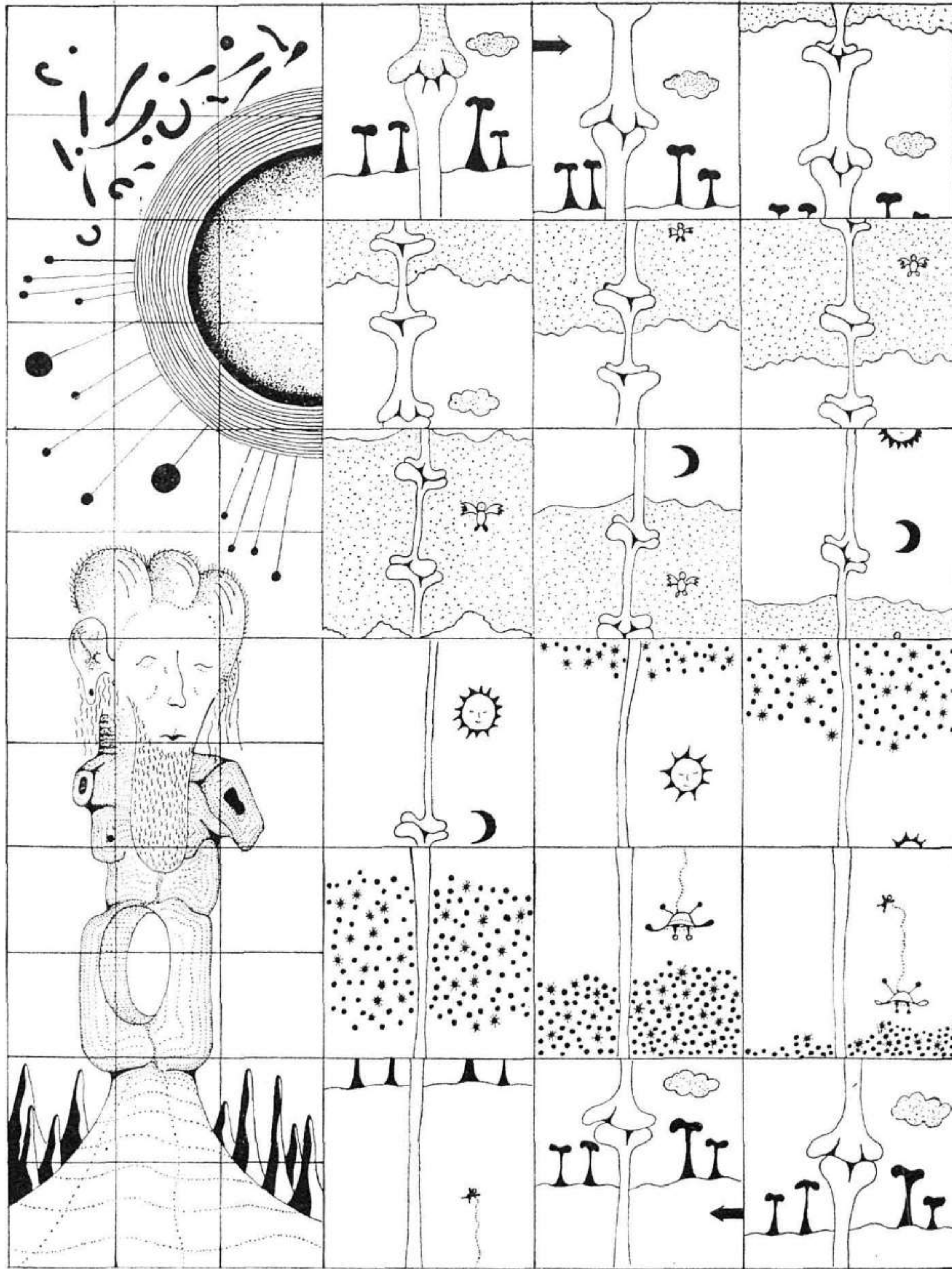
Las verdaderas virtudes molestan siempre y provocan odio.

30

El que todo lo comprende no comprende nada, y el que todo lo perdona nada perdona.

31

Un pedante es un hombre que intelectualmente digiere mal.



Dibujo de Angel

32

No hay que tirarse demasiado alto para no arrepentirse en el camino.

33

El Dante iba todos los sábados a la peluquería para que le recortasen la corona de laurel.

34

Era una mañana tan gris que los pájaros se volvían a acostar.

# NOSTALGICA EVOCAACION

## DEL GORRO DE DORMIR, LA BACINA Y LA BOLSA DE AGUA CALIENTE

FRANCISCO AYALA

Idos son ya, quizá para siempre, gracias a la crisis del petróleo, aquellos tiempos en que una refrigeración excesiva durante el tórrido estío, obligaba a tiritar o abrigarse (en el tropical Puerto Rico solía Pedro Salinas ponerse un grueso pullover de lana para entrar a los cines), mientras que, burlando de nuevo a la naturaleza, una no menos excesiva calefacción hacía intolerable en el gélido invierno neoyorkino cualquier prenda de abrigo. Ahora, las restricciones en el suministro de combustible se hacen sentir en todas partes, y brindan la oportunidad a los dueños de casa para suprimir o cicatearle a sus inquilinos tan costoso servicio.

Imposibilidad efectiva o plausible pretexto, el caso es que cada quisque puede verse hoy privado en cualquier momento de las comodidades que constituyen su bien asentada costumbre; y así, echar de menos, ante el terror de las sábanas heladas, los recursos de la antigua pobreza: las botellas —cuando no adaptables bolsas de goma— llenas de agua caliente, o acaso el socorrido ladrillo que tanto sabía conservar el calor —pues sólo un poderoso rey de Israel (y como él, luego, algún



Dibujos de Carmen Garcia Moya

que otro magnate) se permitía el lujo de que una adolescente Sulamita viniera a calentar sus viejos huesos y pellejos... En fin, a falta de recursos tales, cabía aun acudir a cuantos el ingenio, y la necesidad que lo aguza, sugiriera a cada cual para paliar los rigores del crudo invierno: mantas olvidadas en los armarios, el desechado gabán, quizá alguna alfombra no demasiado polvorienta vendrán entonces a amontonarse sobre la cama; y con todo ello, quizá al cabo de un rato comience uno a entrar en calor.

Fuerza será reconocerlo: estos improvisados recursos resultan casi siempre deficientes y tristes. La botella, la bolsa de goma, se destapan a veces y mojan la cama; el ladrillo caliente nos quema acaso los pies; las ropas acumuladas sobre nosotros caen al suelo cuando nos movemos en el sueño... Lo cierto es que, habiendo perdido la especie humana sus naturales instintos al adquirir las ventajas de la civilización, cuanto más civilizado, tanto más inerme se encuentra el hombre frente a las asechanzas de la naturaleza.

Tal reflexión malhumorada vino a asaltar-me anoche cuando, a esas horas del amanecer en que las radios y televisores del vecindario se acogen por un rato al silencio mientras en cambio se acentúa el frío de la madrugada, desperté bajo un rimerero de ropa, aunque templado el cuerpo, helada la cabeza y, sin atreverme a salir de la cama en busca de algún *couvre-chef* que la protegiese contra la baja temperatura tan insidiosamente instalada en mi cuarto. Pero —pensaba— ¿qué gorro de dormir había de encontrar yo en tal emergencia? Aun la sencilla boina que enseguida me acudió al magín tiene —bien lo sé— una badana cuyo roce sería intolerable sobre la almohada... Opté, pues, de momento por la también insufrible alternativa de cubrirme hasta el tope con el embozo de la cama, en la esperanza de caer otra vez dormido. En la extravagancia del entresueño, una medieval disputa de la cabeza fría y el cuerpo caliente me llevó a compararme a mí mismo con ese postre que en agradable contraste combina el ardiente chocolate con un helado de vainilla. En tan ociosas divagaciones se entretenía mi emperizada mente cuando otra urgencia vino a imponerse a mi espíritu acuciándome a saltar del blando lecho para satisfacerla. Y menos mal



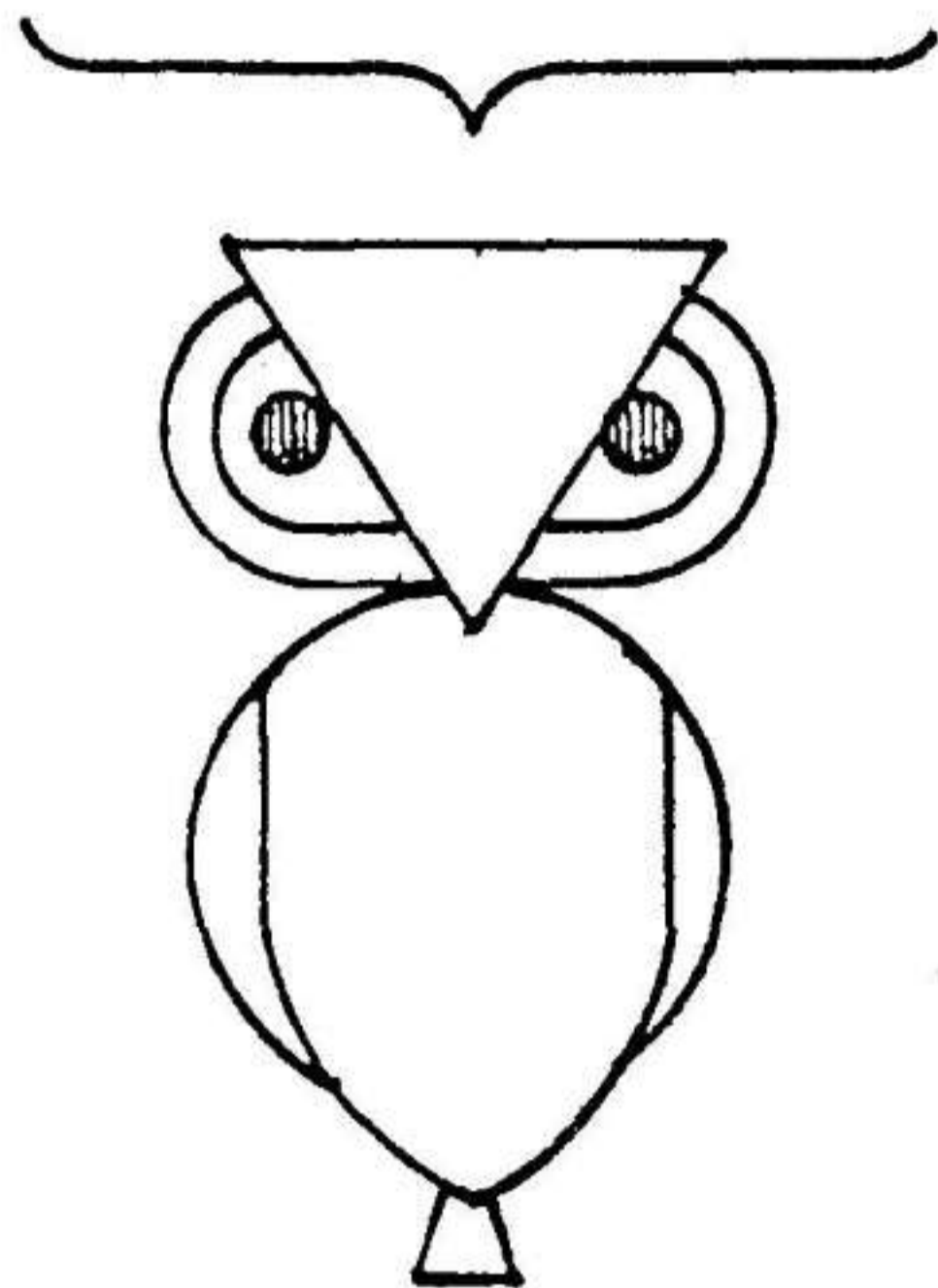


—me consolé— que siquiera resta todavía de nuestra pasada molicie ese cuarto de baño provisto de todas las instalaciones sanitarias no lejos de la alcoba. Terrible hubiera sido que, hecho como está uno a las facilidades de la vida moderna, hubiera tenido que trasladarme, como antaño nuestros abuelos, a lejano corral para evacuar a la intemperie necesidad tan menor bajo la indiferente mirada de Diana, de Venus y de las demás estrellas, si no, acaso, bajo las tormentosas iras de Júpiter... Eso meditaba, dilatando el momento de levantarme. Pero, sí, es que estoy medio adormilado; pues recapacito y me doy cuenta de que nuestros abuelos, a no ser siervos de la gleba, podían prescindir y prescindían de tan azaroso viaje para aliviar la presión de su vejiga. Aun careciendo del gran confort a que nosotros estamos —o estábamos hasta hace poco— acostumbrados, disponían sin embargo de medios para eludir el riesgo de alevosa pulmonía. Bajo la cama, sólo tenían que sacar el brazo y alzar por el asa la propincua bacina introduciéndola bajo las sábanas; y ya sabrían ellos, con el saber que la práctica proporciona, cómo evitar el desagradable contacto del metal o de la loza al servirse del humilde recipiente.

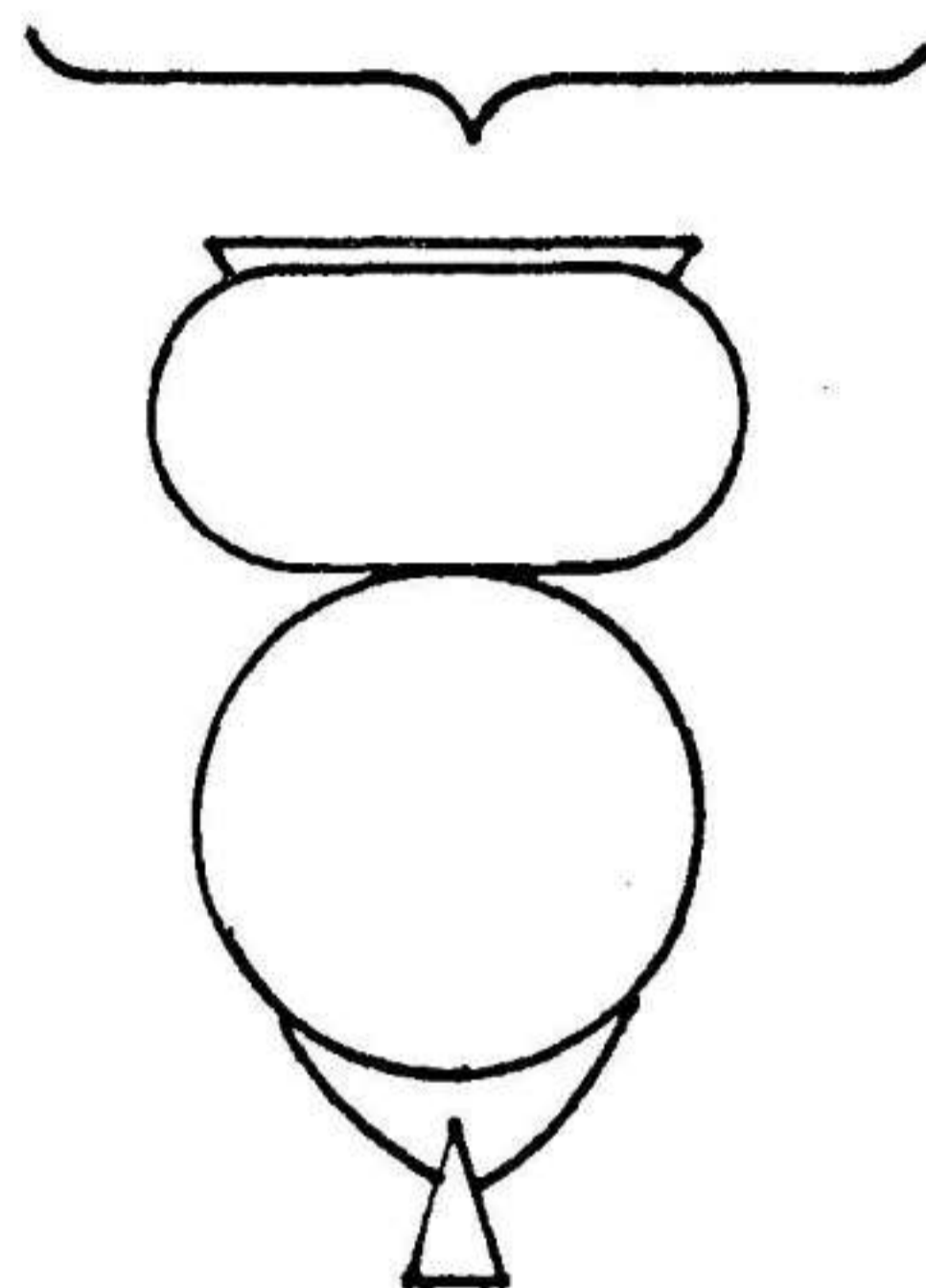
Yo, pobre de mí, no poseía recipiente tal. Y en mi frustración, tuve que arrepentirme (¡tantas veces debe uno reconocer tardíamente sus errores de juicio!) de la burla con que, muchos años ha, comentamos Salinas y yo el prejuicio obsesivo de un colega nuestro recién llegado a Nueva York, y nostálgico de su bacina casera. ¡Burla inconsiderada! ¡Insensata risa! —ahora lo comprendo—. Ahora están anunciando en Estados Unidos unas bolsas de goma para agua caliente suntuosamente forradas de un espeso y suave tejido que atenúa la temperatura excesiva del comienzo y elimina el tacto desagradable del material en los pies desnudos. Nada extraño sería, y sí muy previsible, que pronto se lance también al mercado algún modelo de orinal, quizá provisto de tales o cuales amenidades electrónicas para dar un toque de modernidad a la tradición recuperada.

# Lechu Zen

LA IMAGEN ES  
CONCIENCIA DE  
ALGO.



DEBERÍA SER  
CONCIENCIA DE  
ALGUIEN



ΣANTIATO

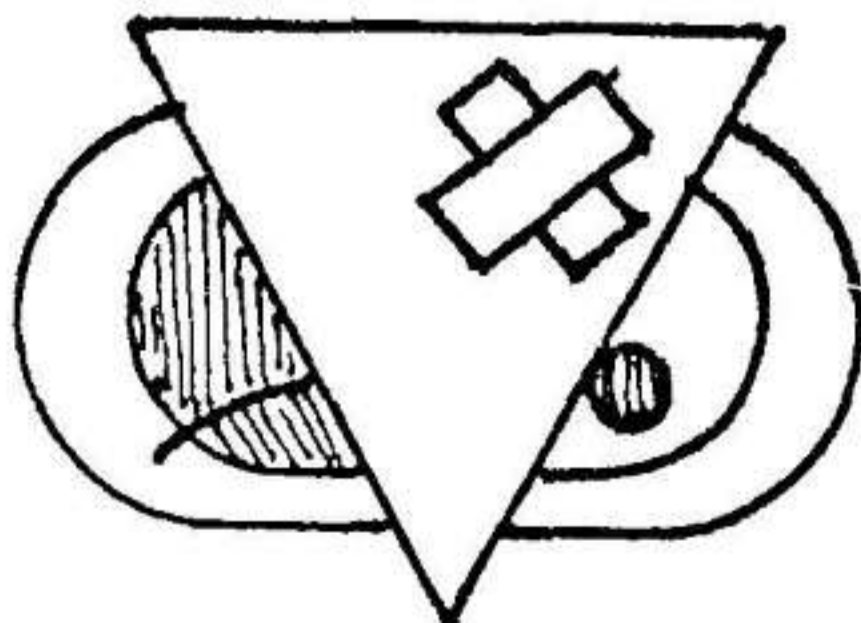
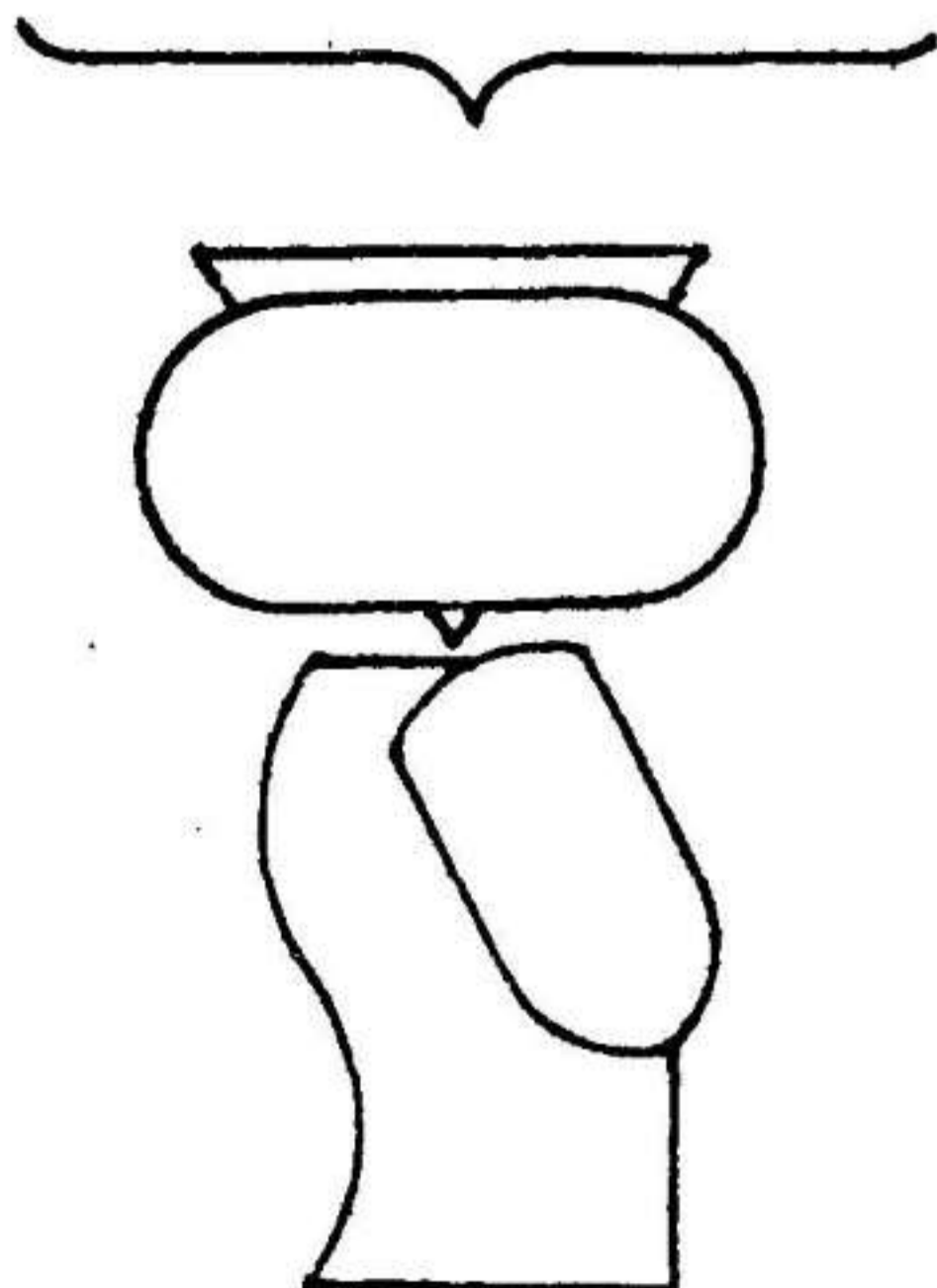
## REFRANERO COMENTADO

Tropezando se aprende a  
no caer. Después.

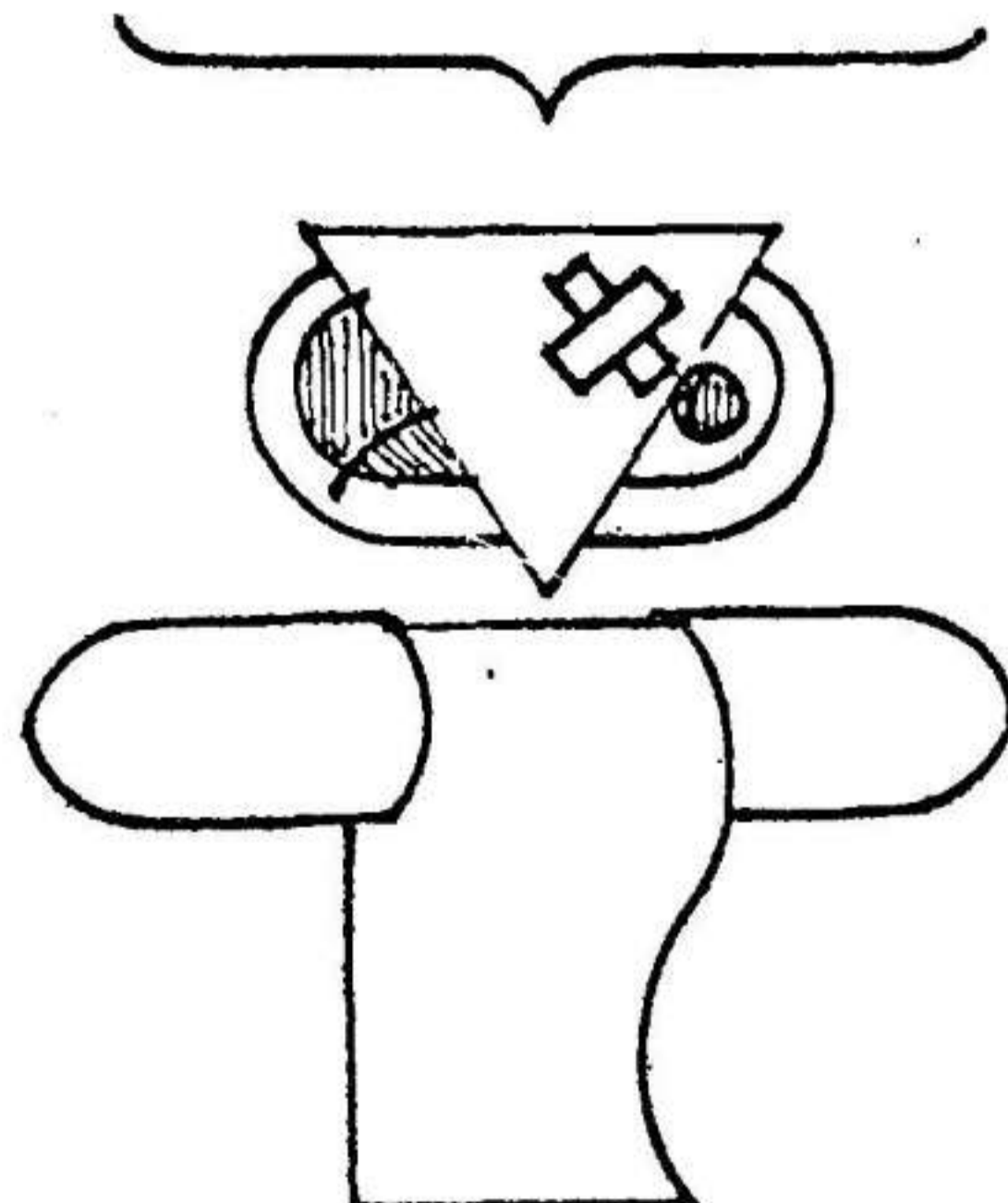
Donde la fuerza sobra, la  
razón falta. Con razón.

Quien tiene arte, va a to-  
das partes. Haciendo otra  
cosa.

NADA NACE  
DE GOLPE.



EXPLICARSELO A  
LOS VIOLENTOS.



ΣANTIATO

# CUADERNO DE SICILIA

ENRIQUE BADOSA

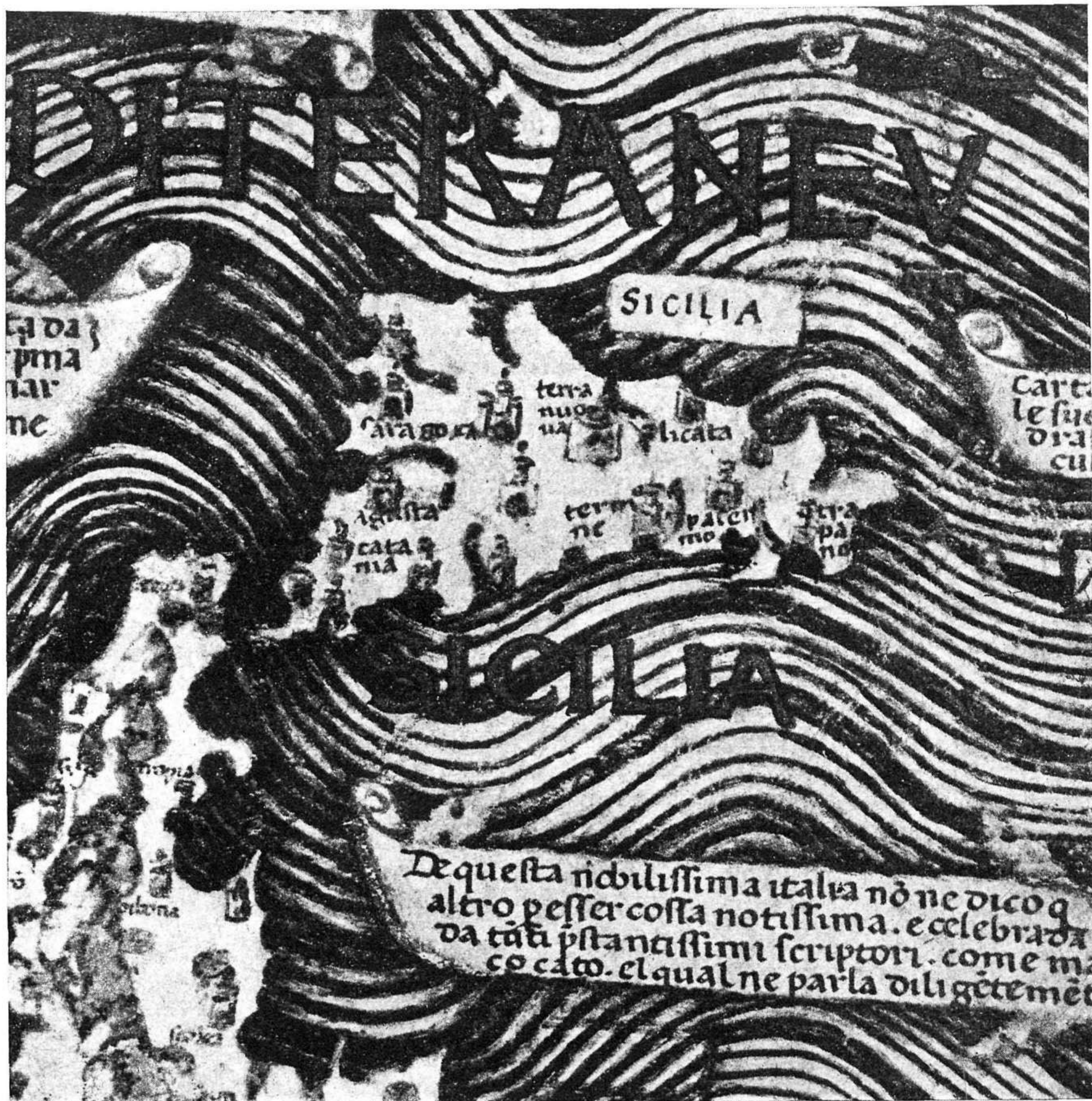
*A Giovanni Allegra*

## ETNA

AMURALLADA de aguas venturosas,  
Sicilia de la adelfa y del trigal,  
fértil en vinos bravos, serena de olivares,  
erigida en los vientos de alto bordo,  
y culminada en el azul del fuego  
que hoy se derrama en luz de retamar.

## SIRACUSA

EL sol va perfumando limonares,  
y tú no estás sufriendo en las canteras  
un trabajo a la gloria del tirano,  
ni te insultan los cómitres  
cuando la mar exalta con rumoroso azul  
el cuerpo y la alegría de las adolescentes.  
El tirano permite que sigas escribiendo,  
siempre que no te acerques al poder.  
Pero en su mano diestra o la siniestra,  
no es de extrañar que un día te recuerde  
y crea que podrías, por ser tú tan sensible,  
cumplir con el reato de sus culpas  
que por razón de Estado,  
no es bueno que un tirano satisfaga.  
Guárdate, pues, gran señor, hombre libre,  
mientras con sus adeptos el tirano pondera  
los matices de un verso o de una flor.



ca da  
pma  
nar  
ne

SICILIA

Carta  
le sue  
dra  
cu

Cava

terra  
nuo  
ua

licata

Agusta  
cata  
nia

term  
ne

paten  
mo

stra  
pa  
no

SICILIA

De questa nobilissima italya nò ne dico q  
altro pesser cosa notissima. e celebrada  
da tūti pstantissimi scriptori. come ma  
co cato. el qual ne parla diligētēmēt



#### SELINUNTE

NO se podía conceder al mundo  
una ciudad tan próspera en belleza,  
devota en grandes templos ejemplares  
y en el tesón de amar la libertad.  
Hoy las obras perfectas no interesan,  
y por esto las naves enemigas  
nos amenazan, negras, en la playa.

#### PAIDEIA

RECITAMOS el nombre del tirano,  
tal como recomienda el pedagogo,  
incluso cuando somos tan adultos.  
El tirano asegura que la infancia  
es el lugar perfecto para el hombre.  
Paternal, nos mantiene en la alegría  
de ser siempre chiquillos.  
Ha de darle las gracias  
el que no quiera envejecer de pronto  
y encontrar las raíces del ciprés.

## ZIO GIUSEPPE

TRES guerras a la espalda y en los ojos,  
le permiten hablar cuando le plazca.  
Pero mayor autoridad le viene  
de ser hombre que labra campos suyos,  
y que de noche sigue con los libros.  
Es Sicilia profunda su tierra de trabajo,  
y la bondad su tierra de pensar.  
En ellas logra frutos dadivosos  
que pondera con buena fe muy sabia.  
Y por esto después del regocijo  
de un ágape campestre y en familia,  
cuando a la siesta llaman, o al silencio...,  
el vino y las cigarras,  
todos aceptaremos el derecho  
que tiene a la palabra nuestro Zio Giuseppe.

## ZEUS EN AGRIGENTO

AUNQUE fue tan sensible a los fastos del mundo,  
el dios nunca podía consentir  
un templo que al honrarle, también le desafiase.  
Con algo más de fuerza de lo que acostumbraba,  
miró el lugar altivo de su culto.  
Los fieles laboriosos  
no entendían que se viniera abajo  
lo que alzaban con arrogante fe.  
Llevados del temor que al poder se le debe,  
nunca digamos cosas  
que le resulten demasiado bellas.

## ENNA'

LUIGI Marasá, Ernesta Oddo...  
La muerte pone nombres y apellidos  
en los muros del sol.  
Pasa la gente, mira la noticia,  
lápidas de papel tan duraderas  
como el mármol solemne.  
Giovanna Trentacaste, Filippo Cammarita...  
acallados en paz y en tiempos de miseria,  
ya que el oprobio y la vergüenza duran.  
Quién ha de llevar luto por nosotros.

## TEMPLO DE SEGESTA

EN días de abundancia  
y de reconocerse en la piedad,  
la ciudad exigió de los canteros  
el mejor bloque de la luz de agosto.  
Pidió a los arquitectos una ambición prudente,  
y al escultor le concedió la luz  
también como materia de trabajo.  
A un poeta creyente le encargó  
una nueva oración a la belleza.

## FÁLARIS SE ABURRE

EL tirano se siente ya cansado,  
no le interesa el arte ni la ciencia,  
y sólo por costumbre, para que no se diga,  
habla de Geometría y escucha a los poetas.  
Los tiempos han cambiado. Protejámonos.  
Libertad interior... La ocultaremos más,  
y que el tirano nunca la sospeche,  
y se siga aburriendo en el poder,  
y que no se le ocurra el pasatiempo  
de querer comprobar hasta qué punto  
los súbditos podrían divertirlo.

## MARINELLA

AL tenue crepitar de las estrellas,  
regar con agua fresca el umbral de la casa,  
a la conversación con los vecinos  
llevar las mismas sillas de costumbre,  
adormecer la brisa y el jazmín,  
ver cómo gente nueva se apresura...,  
y percibir, en un silencio súbito,  
que cerca o a lo lejos,  
alguien derriba templos o los alza.







Quia die magis maris conuenerunt non solum pueri simile se  
quod in auctoritate paria motu. ma qui no potest se no de le  
pripa. la pabla de legnae to no posse dir p no b sur lio  
so. pro qua die. como fardioi. publica a qd mactam etc.

Quetta nobilissima insula sicilia nomena da  
gri trina. sicudo de dice salmo. qd pua  
conca chitrala. ma da pui pmpio no ma  
so danta. ce i dila se dice solle troua la come  
da la pira che se etiana achate.

De questa nobilissima italia no ne dico q  
alero pesser costa notissima. e celebrata  
da eali pita seffimi serapori. come usa  
co e ad. el qual ne paria diligere mter

Denche to habi fuato ogni diligencia i meter le sbarce  
de qsto mar secodo la pua ista carta lo possuta no di me  
quci de sono xpi no faça gra caso se lo me tuco de  
igual colla. perche no e possibile meter dato apento

Cortica e sardagna erano  
nommatisime a presso i anti  
chi. emarine con lica ncladi se e  
na una pira noua castruere

## TEATRO EN TAORMINA

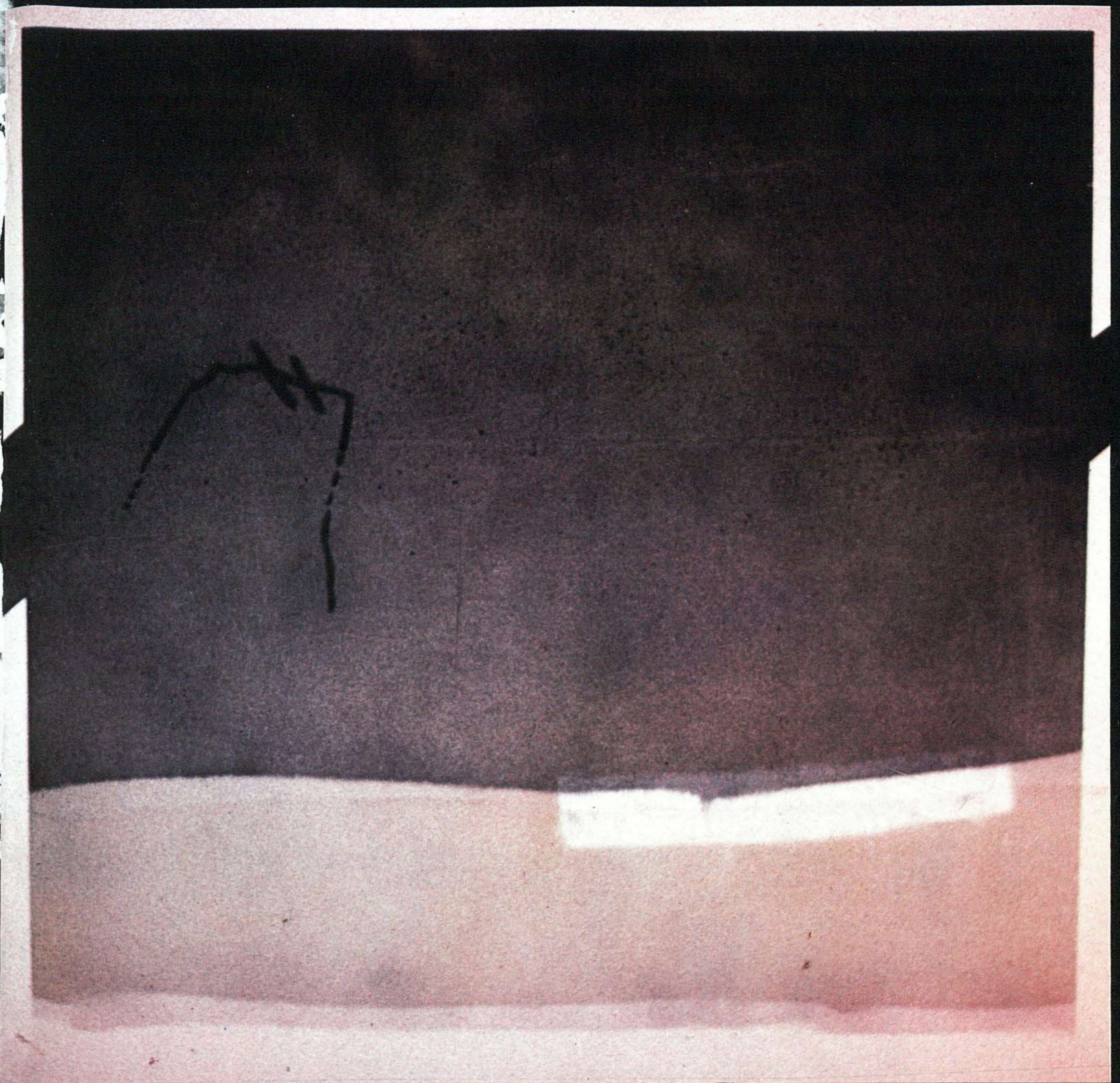
TE creías el ser más importante,  
primer actor de la tragedia única,  
declamando en silencio solitario,  
nocturno a pleno sol.  
Pero aunque lo evitabas con presteza,  
oh tú, el irrepetible y el glorioso,  
cuántas veces saldrás de partiquino,  
personaje de fondo, alguien sin nombre,  
en las fotos de la sencilla gente.  
Tendrás que aprender otro papel.

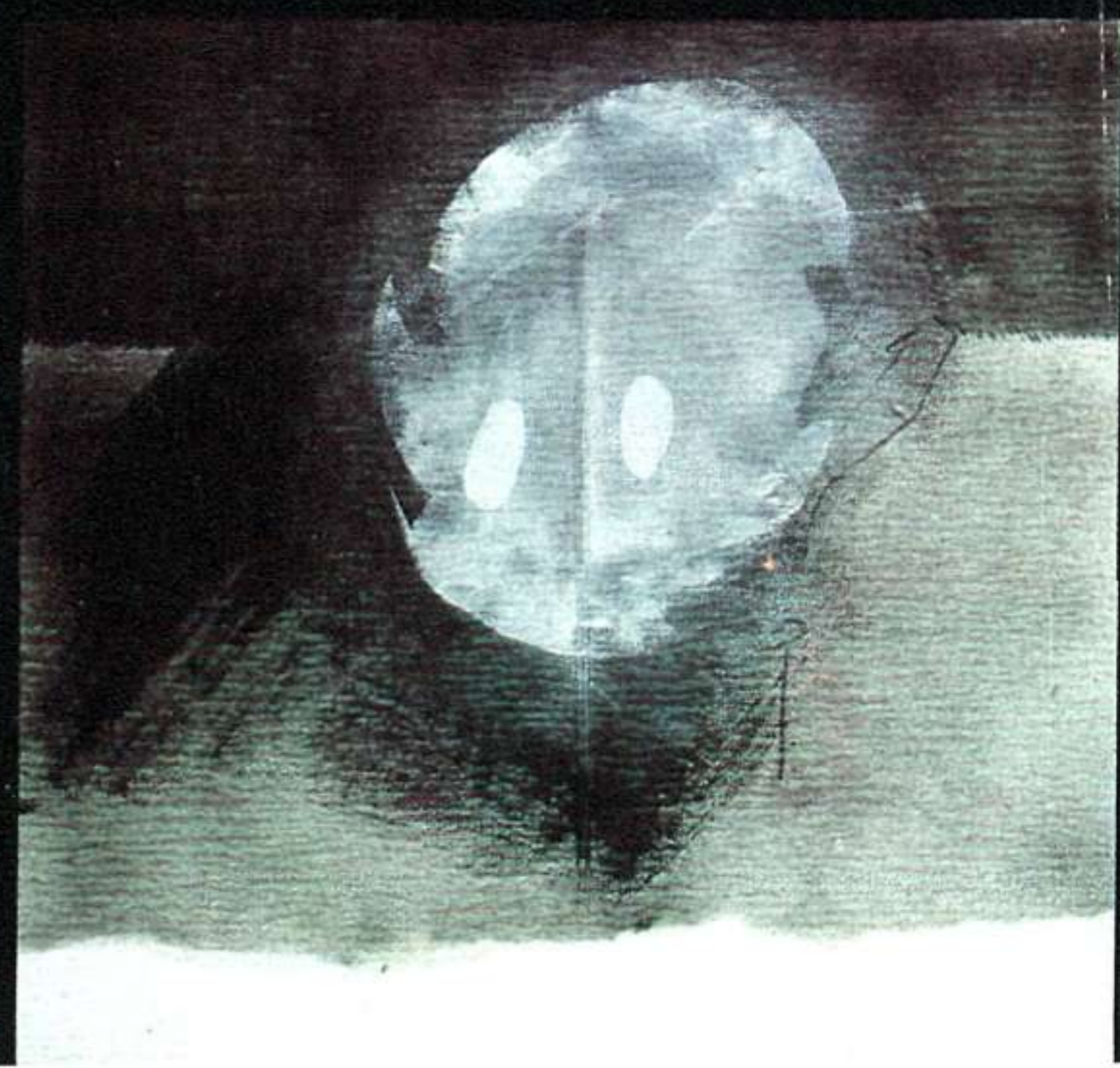
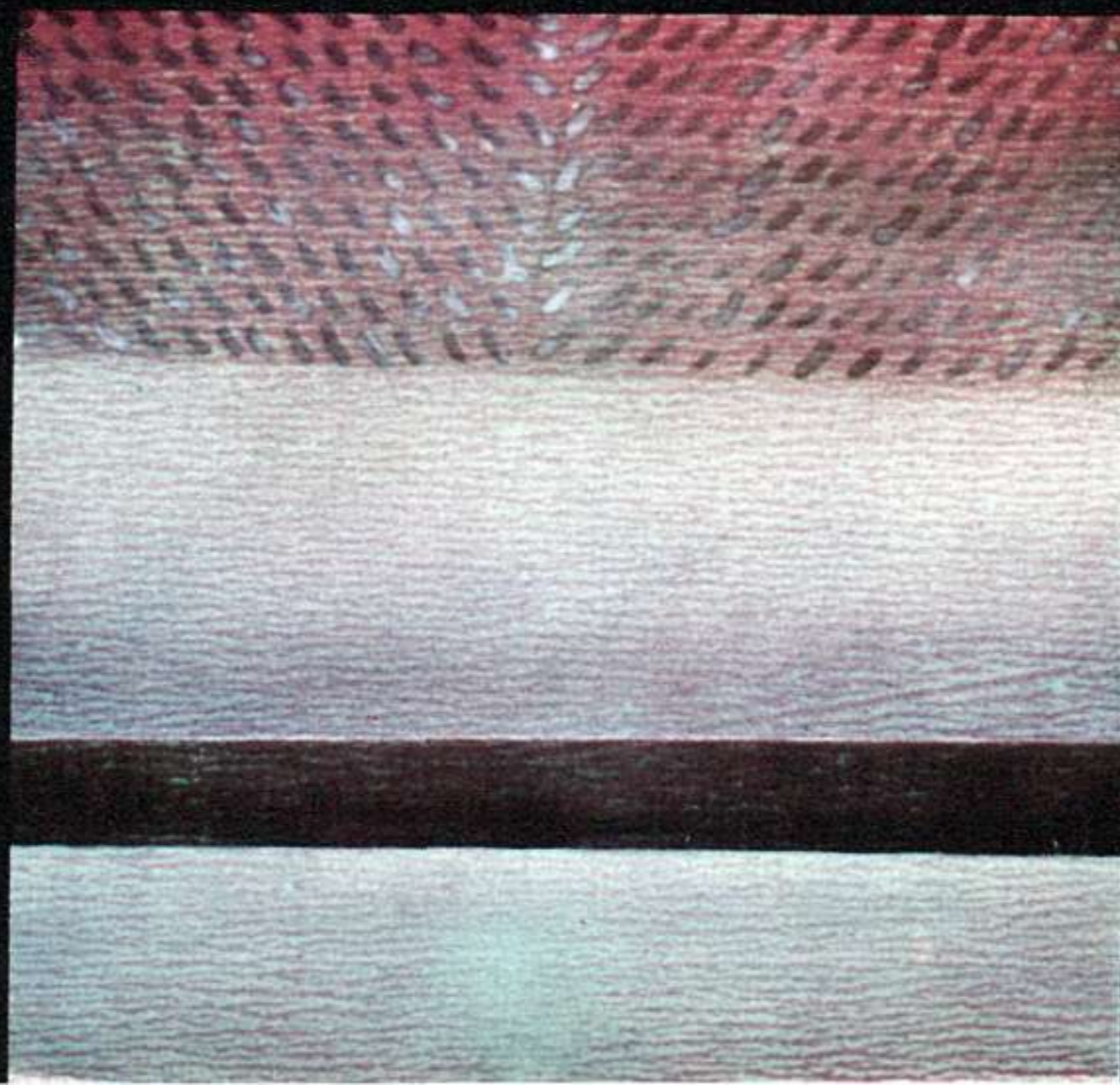
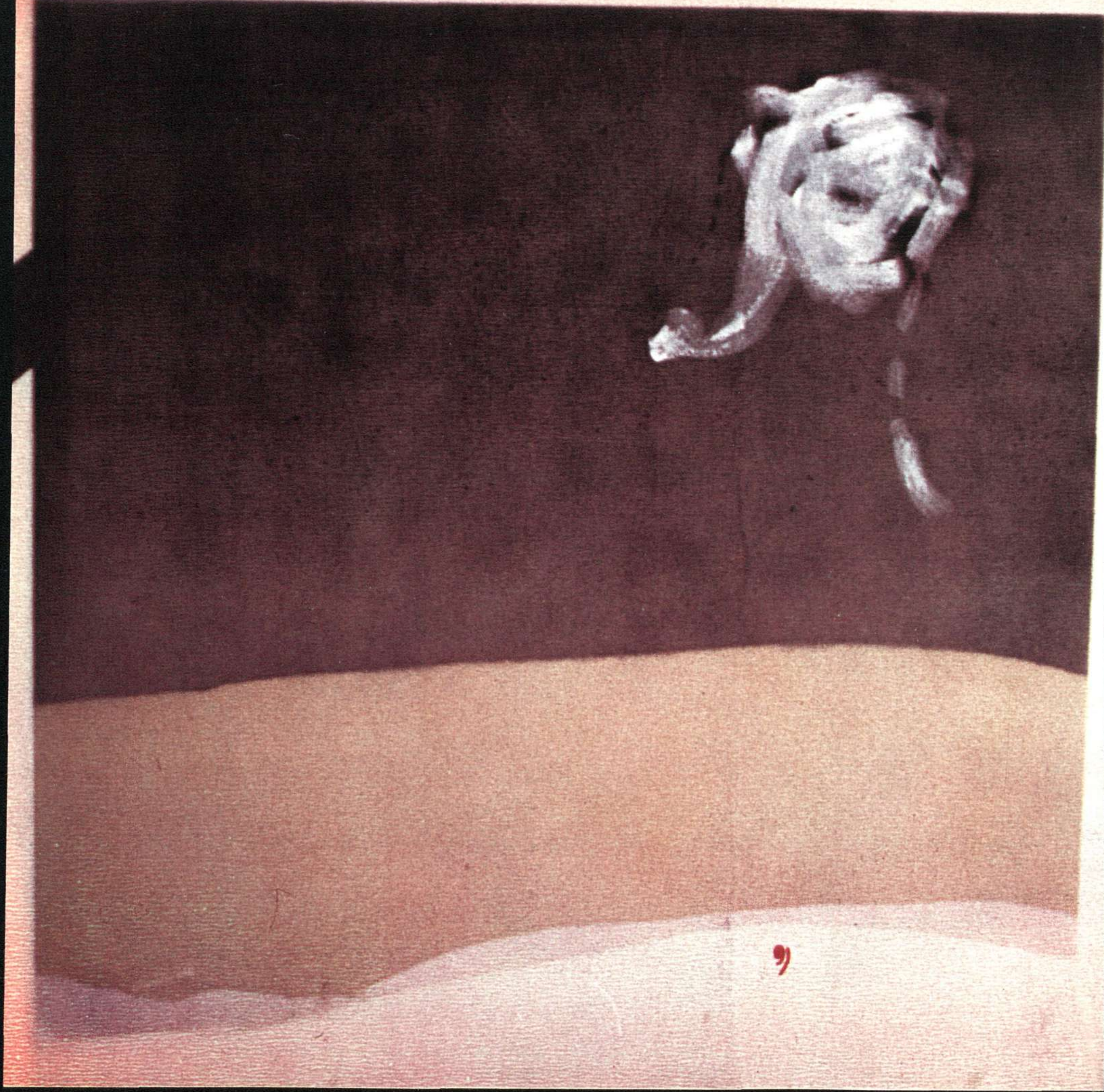
## ARÍSTIPO ADVIERTE

DE nuevo ha vuelto el sabio tan virtuoso,  
y esta vez el tirano ha de escucharle.  
Todos aprenderemos Geometría  
y el modo de cumplir las nuevas leyes.  
Yo respeto al severo pensador  
que bien conoce el alma. Sin embargo,  
temo que sus proyectos ciudadanos  
conviertan nuestra vida en un teorema  
que habrá que demostrar todos los días.  
Amo el placer mental, pero os recuerdo  
el no menos amable placer de los sentidos.  
Cuidado con los planes forasteros,  
muy bien intencionados, peligrosos.  
Que sobre todo teman los poetas,  
pues no tendrán cabida en la república.  
Aprender Geometría es necesario,  
pero lo es más vivir la libertad.

*Sicilia, VIII-LXXX*

# CRISTOBAL GABARRON





Aquí, lo sufrido, magistralmente olete,  
está alimentado de apasionada soledad.  
Silenciosa.

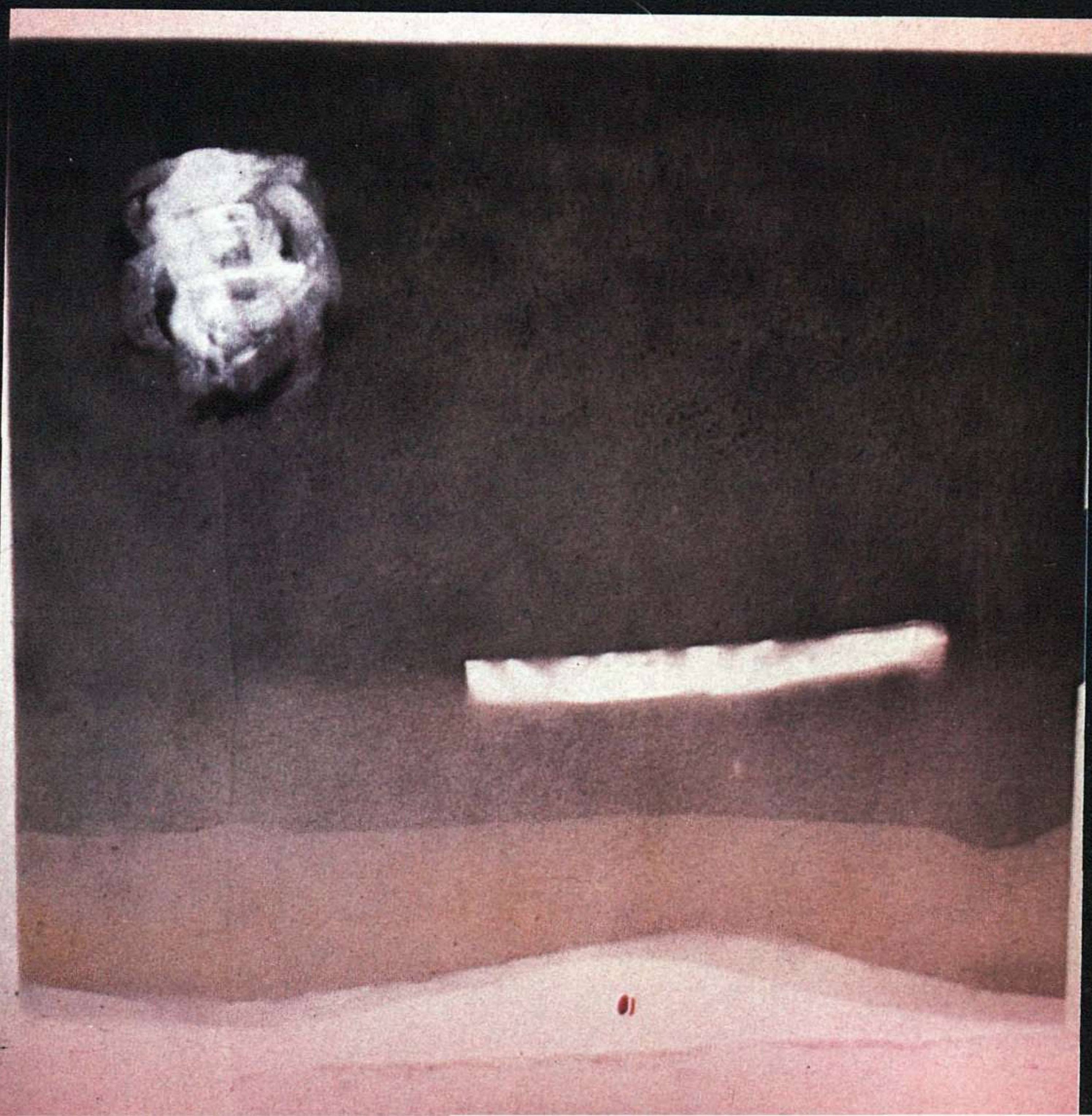
Los leves teñidos, aguada, de carmín,  
amarillo, verde, azul, bermellón y tantos  
otros, alcanzan equilibrio y me contestan  
a lo que yo diariamente presunto al  
cuadro.

La violencia del toque, ese final tan  
difícil para mí, como es el dejar de  
preguntarle al cuadro, el desentimiento  
ante acercarme al nuevo cuadro  
o el romper el contenido.

Con el aroma del taller se mezclan  
físicamente con los pinceles, consiguiendo,  
muchas veces, una fiesta misteriosa  
y otras la respuesta espiritual a  
uno mismo.

Si esto se cumple, la misión del  
cuadro está justificada.

CRISTOBAL SORIANO



---

# ERNESTO SABATO:

## UNA DIALECTICA DE LAS PASIONES

ARNOLDO LIBERMAN

*Para Luis Rosales, porque nos enseñó que lo vivo es lo junto.*

*Para Horacio Salas, porque Sábato ha sido parte de nuestra vieja amistad.*

«Es un triunfo del espíritu el poder expresar en una misma fórmula el delirio y la verdad.»

SIGMUND FREUD

«Sentir es pensar temblando.»

JOSÉ BERGAMÍN

«Comprendé, Beto. Es como un carnaval siniestro: disfrazados de payasos hay también monstruos.»

ERNESTO SÁBATO («Abaddón»)

### I

Escribir este ensayo —si se puede llamar así— sobre Ernesto Sábato, con el pretexto de su último libro publicado en España, *Apologías y rechazos*, es, antes que nada, un acto de agradecimiento. Y quiero aclarar bien esta emocionada motivación porque en un mundo tan frecuentemente confuso en lo que respecta a valores morales y certezas de la dignidad humana —mundo que en parte no ha sabido comprender en toda su mag-

nitud a escritores como Sábato—, estas motivaciones tienen que dejarse explícitamente señaladas. Como también quiero precisar que el carácter por momentos conversacional y por momentos un poco obsesivo de estas líneas, es la imprescindible libertad que me he tomado justamente por estar frente a un hombre que si de algo sabe es de libertad. Que si algo nos ha dejado es la enseñanza de la libertad. De la resistencia clandestina de la libertad. De los difíciles y laboriosos inicios de la búsqueda de esa

libertad. De los viscerales conflictos que esa sed y ese hambre producen en seres que, como Sábato, no hacen concesiones a los facilismos de uno u otro color. De ese proceso cotidiano y trascendente que —dialéctica de las pasiones— signa a los habitantes de ese incanjeable estremecimiento. La libertad, no como un destino inútil sino como una definitiva opción.

La destrucción del sistema geocéntrico marcó el final de aquel juego de espejos que devolvía al hombre una imagen tranquiliza-47

dora y lisonjera de sí mismo. Esa destrucción fue una catástrofe que el hombre sigue negándose a aceptar, tanto que continúa frenéticamente su ávido intento de recoger los trocitos de espejo para reconstruir éste y lograr serenarse. No sabemos si lo conseguirá. Pero lo que sí sabemos es que hay un trocito de espejo sin el cual la imagen del hombre nunca podrá ser total, entera, justificada. Por eso, junto a Sábato, el destinatario verdadero de estos pensamientos es ese trocito de espejo que llamamos libertad.

En nuestro trabajo psicoanalítico existe una propuesta básica que el viejo Sigmund propició como una de las reglas de oro del diálogo terapéutico: la asociación libre de pensamientos. Parapetarme detrás de esa ortodoxia es señalar simplemente que en este ensayo —que justamente habla de la libertad y de un hombre que obstinadamente la hizo suya— me he dejado llevar en algunos momentos por esa «locura». Lo que me ha permitido sentirme suelto de cuerpo y no padecer de una rigurosa coherencia. Y confieso que lo he hecho no olvidando las necesidades del texto ni a ese depositario de mis inquietudes que motiva estas líneas. Para intentar armonizar más o menos racionalmente las motivaciones emocionadas, la personalidad del creador, mis fantasías y esas pulsiones que pugnaban por habitarme de las vicisitudes del delirio, he seguido los capítulos de *Apologías y rechazos* paso a pa-

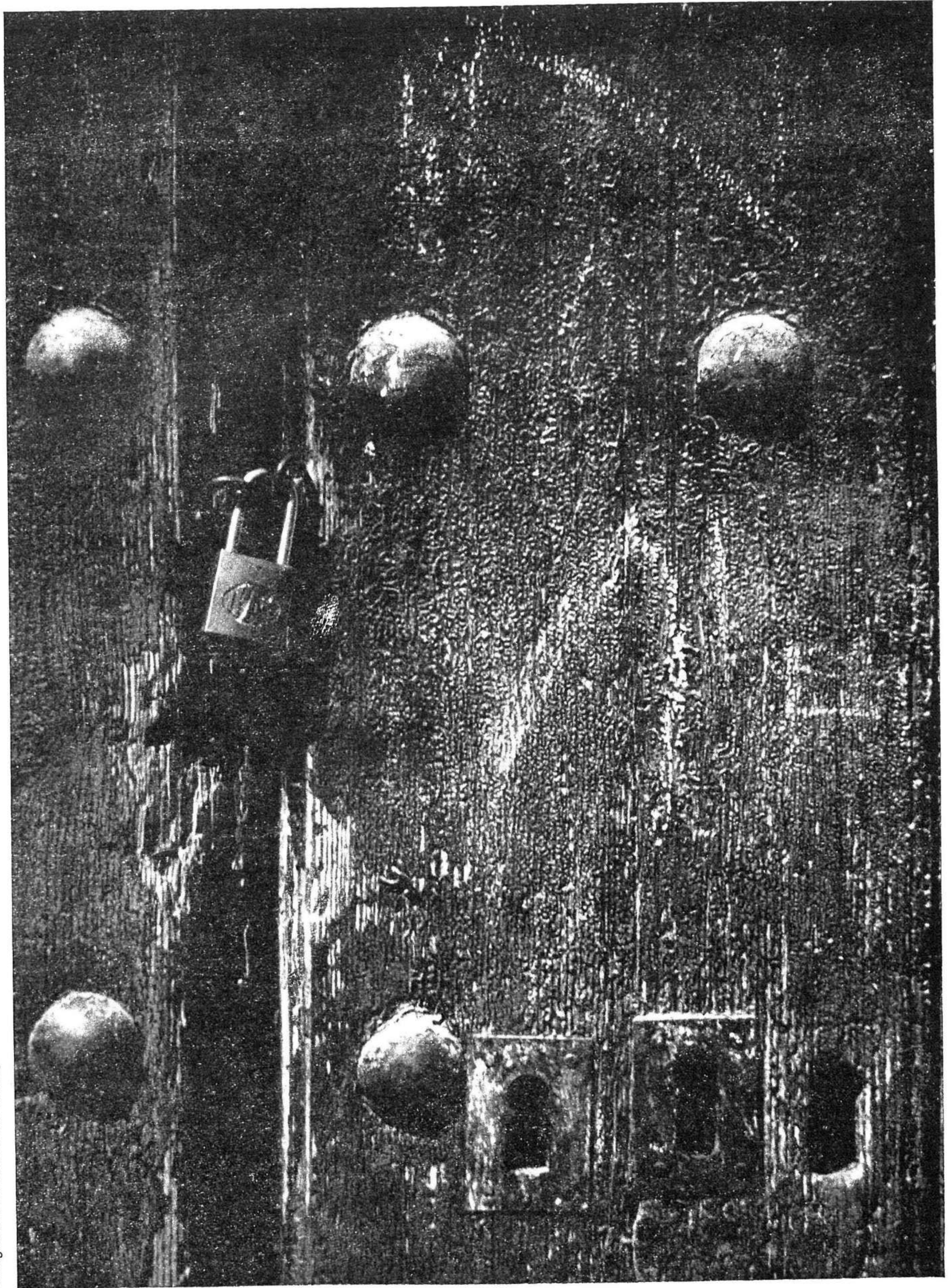
so. Buscando en todos ellos el trocito de espejo. Reinventando en cada secuencia mis limpias ganas de transitar el mundo de Sábato. Alimentándome de sus «imperfectas ficciones» a través del recuerdo y la nostalgia. Todo ello, repito, ha facilitado esa búsqueda visceral y a la vez organizada del triunfo del espíritu. Eso del delirio y la verdad que señala Freud en el epígrafe.

## II

Cuando convenimos con Luis Rosales el comentario bibliográfico de este último libro de Ernesto Sábato, no pude resistir la tentación de extender nuestro afectuoso decreto a un desarrollo mayor del habitual para una crítica (tarea ésta absolutamente alejada de mis deseos y de mis posibilidades: aquello de los cementerios que decía Mallarmé). No obstante pensé cómo iniciaría un comentario bibliográfico —si fuera capaz de atreverme— contando con la sincera solemnidad que la obra de Sábato despertó en mí. Por ejemplo: comentar el último libro de Ernesto Sábato es transitar nuevamente los conocidos latidos que su permanente lucidez de testigo de la época, su cálida estructura lingüística de hombre esencialmente comprometido a la vez con la literatura y la vida, su agudeza de pensador nato y su capacidad de amor, sugieren a sus lectores. Conocer a Sábato no es sólo una aventura de la indagación, sino un compartido estremecimiento frente a los misterios y las significaciones de la vida donde la literatura es su arma más expresiva. Quizá ésta sería una buena manera de comenzar dentro de mis barrocas posibilidades. Pero inmediatamente siento intransigentes deseos de agregar: porque Ernesto —que así puedo llamarlo, por haber convivido con él épocas amigas de comunes interrogantes— es, por sobre todas las cosas, un inquietante buceador de las subyacencias del vivir, un enamorado de la pasión, un iniciado del

misterio, un palpitante y auténtico intelectual (reivindicador de ese rol tan vapuleado por las racionalizaciones de los mediocres y las torpezas de los dogmáticos) y, antes que nada, un hombre bueno. A la manera que lo señalaba nuestro querido viejo Machado. Y de bueno no más, de poco dotado para el cálculo frío y las estrategias como fines en sí mismos, «sufre» de apologías y rechazos, de encontrados contrarios, de arrebatos emocionados y odios fulminantes. La peor de las moderaciones que Miguel Hernández denunciaba, la del corazón, no tiene en Ernesto arraigo alguno. Porque en él, detrás o delante —que es lo mismo— de su permanente lucidez, está su atribulado corazón, su esternón hecho a la medida del hombre, su pluma mojando en sangre que no en tinta —¡ah, Federico!—, su jugarse entero en momentos históricos en que muchos callan —esos merodeadores de la limosna oficial— y esperan el momento de la escalada coronatriz. Ese Ernesto Sábato —¿te acordás, Abelardo, que siempre exaltábamos la increíble generosidad de Ernesto, capaz de hacerte polvo con un gesto fraterno y casi inesperado?— es el que habita las páginas del libro que nos ocupa, como habitaba las laberínticas búsquedas de Castel, el puñal simbólico en el vientre de María Iribarne, la bondad reflexiva de Bruno, las tribulaciones de Martín, las hondonadas inaccesibles de Alejandra, los oscuros temblores de Vidal Olmos, las exterminaciones penúltimas de Abbadón, en fin, el cosmos emocional, la «sensación oceánica» que diría Freud —al viejo le gustaría saber que esta sugerente metáfora es usada en esta oportunidad—, el mundo caótico, vibrante, imperfecto, tropezado (palabras de Mario Benedetti) de Sábato, ese Sábato, repito, que es el habitante de estas páginas que decretamos afectuosamente reseñar. Y entonces, yo podría continuar la nota iniciada hace algunos años diciendo: *Apologías y rechazos* ha reunido siete ensayos significati-





vos del pensamiento de este humanista singular. Quizá valga la pena detenerse en unos más que en otros, por la actualidad de sus rechazos y la valentía moral de sus afirmaciones, pero señalando desde ya que en todos, cada uno a su manera, está presente la personalidad brillante, sagaz y autónoma de un hombre que (otra vez se me tuerce el criterio de objetividad deseable para una reseña crítica) ha sabido decir «no» a las acechanzas de los totalitarismos y las organizadas barbaries de los enemigos de la cultura, a la abdicación de los valores espirituales y las pesadillas de todas las formas de represión, cualquiera sea su sello y su justificación (¿justificación?). En momentos en que el racismo, los fines como válidos en sí mismos, las reiteradas crisis de valores, los militantismos *à la page*, el terrorismo absurdo y enloquecido, las torpezas paralelas, los defensores del «ser nacional», las histerias generalizadas, los avances inescrupulosos de las superpotencias a expensas del dolor de los pueblos, en momentos, digo, en que toda vieja pesadilla es impresionante realidad, son las palabras de hombres como Sábato las que, necesarias, oportunas, dramáticamente imprescindibles, ponen por sobre los horrores y los desafueros, la transparente presencia de un humanismo lúcidamente terapéutico. Porque Ernesto transita todo el mural de una humanidad conflictuada y temerosa, recorrida en su piel de multiplicados holocaustos, desde los abismales que han signado este siglo hasta los de entrecasa, los módicos holocaustos de una patria dolida y entrañable. Por eso puede decir en un párrafo de su libro: «Como escritor me siento en la obligación de restaurar el lenguaje, cuando sus signos se han convertido en apócrifos y malolientes sepulcros. Creo que los verdaderos patriotas experimentan ante esa clase de hipocresía semántica idéntico sentimiento al que puede sentir un espíritu auténticamente religioso cuando ve a ciertos individuos en el templo.

Tal como es la condición del hombre las palabras comienzan escribiéndose con mayúsculas, luego descienden a las minúsculas, para terminar entre sarcásticas comillas. Es un hecho universal, pero la Argentina parece constituir uno de los ejemplos más didácticos. ¿Cuántas veces no hemos asistido a esa degradación de Patria en patria, para finalmente terminar en esa "patria" que nos hace volver la cara de vergüenza?»

Esa misma vergüenza me hizo comprender en su exacto valor el título de uno de los ensayos de su libro: *Nuestro tiempo del desprecio*. En él dice Sábato: «Sí, no ignoramos que la famosa Democracia, con mayúscula, también baja a democracia con minúscula y, por fin, a la que debe ser marcada con sarcásticas comillas. Pero los regímenes absolutistas también están constituidos por hombres y, en consecuencia, están igualmente sujetos a la corrupción, con la diferencia que en ellos no hay forma de denunciarla y mucho menos de castigarla. Precisamente la democracia parte de la idea de que el hombre es el lobo del hombre, y para colmo un lobo corrompible. Y sus principios están de tal manera ideados —a través de milenios de maldades— que tratan de evitar los peores males que prosperan cuando el engaño reemplaza a la verdad y la cárcel a la protesta. Esos famosos tres poderes y esa libertad de información son los instrumentos para lograr que el más feroz de los animales haga el menor de

los daños posibles. En suma: la democracia es a menudo despreciable, pero hasta hoy no hemos encontrado nada mejor para alcanzar las comunidades a que aspiramos.»

Lo decía Kafka: «el escritor es el chivo expiatorio de la humanidad». Lo dijo Benedetti a raíz de *Sobre héroes y tumbas*: «En un predio como el rioplatense, donde la hipocresía suele regir un sistema de mutuas concesiones culposas, y donde, incluso en la parcela intelectual hay amanuenses que disfrazan de juicio crítico sus requiebros al poderoso de turno, es explicable que la honestidad artística provoque más de una irritación.» Por eso, Ernesto, usted es antes que nada un disidente. Si disidencia significa sentarse en otro lado, en otro campo, tal como es su significación etimológica, si disentir es pensar de un modo distinto a los poderes establecidos, entonces está claro que su personalidad de escritor independiente y de hombre de bien perturba, molesta, a esos «inspectores del urbanismo filosófico» —como los llamó alguna vez—, a esos ladrillos municipales, a esos criticistas de pacotilla, a esos representantes, en fin, de la caracteropatía institucional, perdonando el desliz psicoanalista de mis rechazos. Porque Sábato ha sido esencialmente representativo de una época —y no sólo de una época de mi país— por la apasionada fiereza con que ha interrogado el destino común y las vicisitudes del hombre consciente. Y esos interrogantes tenían una motivación profundamente ética. A la manera de esa ética que Sartre, aquel viejo maestro, nos había prometido en el postergado cuarto tomo de *Los caminos de la libertad*, es decir, una ética nacida del compromiso con la áspera y a veces horrible existencia de la humanidad, inclinación moral que lo llevó a poner como signo absoluto de sus preocupaciones a su concepto de la libertad, esa libertad que forma la estructura existencial más honda del ser humano. De allí, de esa inclinación a una moral,

a una ética radical y necesaria, parte Sábato para bosquejar un mundo de personajes, pensamientos y estremecimientos en los que todos nos sentimos representados. Esa búsqueda de un nuevo sentido, esa emocionante imprecación sobre el destino de la palabra y del hombre, ese definitivo acto libre que es no tolerar en ninguno de sus disfraces el sometimiento y la humillación, tienen en Sábato como clave fundamental ese presupuesto primario: no abdicar en el sentido de la libertad para no vivir en el desajuste y la corrupción. No hay coartada para no asumir radicalmente la pasión de la libertad, aunque para eso debamos «levantarnos una y otra vez por sobre el barro de nuestra desesperación», como lo dice en el párrafo final de *Hombres y engranajes*. Seguramente Ernesto—qué duda cabe—ratificaría en todas sus líneas este vibrante y realista comentario de Sartre: lo que importa no es tanto lo que han hecho del hombre como aquello que él hace de lo que han hecho de él. ¿Verdad, Ernesto? Porque no se trata, claro, de un concepto de libertad abstracto, deshumanizado, absoluto. Se trata de una libertad condicionada y ese condicionamiento es, siempre, el rigor de los límites. Hay un hombre hecho: ¿qué hace ese hombre consigo mismo? Esa es la pregunta de aquel bizco genial y ese ha sido siempre el interrogante de Sábato. Por eso Ernesto ama

tanto a Martín Buber: porque hay un «yo» e —inevitablemente— un «tú», y la libertad es ese vínculo, esa grandeza y esa limitación.

Y es, seguramente, esa pasión por la libertad la que me hace pensar—recordando a Gastón Bachelard— que Ernesto es una emocionante bisectriz del ángulo formado por dos complejos primarios: el de Prometeo (robar el fuego) y el de Empédocles (entregarse al fuego). Pienso que a Ernesto le gustará la legalización de su neurosis a través de estas asociaciones. Porque es en esencia eso, fuego, lo que aloja Sábato en su corazón. Con su retintín nervioso, crispado, por momentos tenso de contrapuntos; con su estado de conflagración interno, sus antagonismos insomnes, sus conjeturas provocadoras, sus obsesiones lúcidas pero muchas veces impotentes para dominar su vértigo, con su doble sombrío. Por eso tanto en *El túnel* como en *Sobre héroes y tumbas* Sábato no cesa de proyectar un entrañable y dolido haz luminoso para comprender un pasado oscuro que no se termina nunca de escrutar, que la memoria no posee como un objeto sino como una relación objetal, que se deposita lentamente sobre las ruinas y las historias atrapadas en sus personajes, flujo tras flujo, como dibujándolo todo a fuerza de luz y tenacidad. Y dialécticamente, a fuerza de luz y tenacidad, a fuerza de querer extender el alcance de su mirada, Sábato se entrega a la cegazón y a la noche. Como en los viejos mitos de la historia del hombre. Como cuando Martín piensa en el alma de Alejandra: «Tal vez a nuestra muerte el alma emigre, se repetía Martín mientras caminaba. ¿De dónde venía el alma de Alejandra? Parecía sin edad, parecía venir desde el fondo del tiempo. Su turbia condición de feto, su fama de prostituta o pitonisa, sus remotas soledades.» Y es allí donde surge el otro yo de Ernesto, el par complementario e interrogado. La lucidez no toma aquí formas visibles y lo vivido, lo interrogado, lo complementario,

lejos de participar naturalmente de la conciencia, está en nosotros como en un vasto continente sumergido, asomando la cabeza en las neblinas de lo subyacente o en las tinieblas de los deseos inconfesados. En este caso la inquisidora búsqueda de Sábato no está dirigida al mundo del sol, de las formas precisas, del pensamiento prístino. Por el contrario, está multiplicadamente disperso sobre los fantasmas temblorosos, las vegetaciones ocultas, las emociones incomprendidas, las amebas opacas del misterio, las actitudes irreflexivas y las frases enigmáticas. También, claro, sobre los silencios y las pesadillas. Es allí donde Sábato encuentra su máxima expresión de testigo de los padecimientos humanos, donde ya no hay trampas literarias ni de turno, donde la demiúrgica experiencia íntima que es sentirse escritor es más ardiente que nuestro propio amor.

En este mismo momento me vienen otra vez ganas de proceder al tuntún. Y entonces recuerdo, Ernesto—ah, los recuerdos—aquellas tardes que dejábamos depositarse en Santos Lugares, en su casa, mientras, entusiasmados, nos embarcábamos en esa multívoca búsqueda donde la literatura, el arte, la política de la cultura—la cultapolítica, como la llamábamos—, las acechanzas de la mediocridad y la sed de trascendencia, coloreaban nuestras inquietudes y nuestros interrogantes muchas

veces sin respuesta. En esas tardes donde Abelardo Castillo, Horacio Salas, Liliana Heker, Vicente Battista, yo mismo, transitábamos junto a Miguel Angel Asturias, Augusto Roa Bastos, otros, los intentos de darle forma a ese siempre inédito estremecimiento que es andarle a los sueños de una vida mejor y a las vibraciones de una ávida libertad. Ese inédito estremecimiento que conduce a las regiones ignoradas del espíritu —¿ya pedí perdón por usar este vocablo repetidamente?— para intentar encontrar allí el secreto de todo lo que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos, hacia el rincón oculto de los bastidores y hacia la luz deseada. En aquellas tardes, Ernesto, yo aprendí de usted, junto a usted, la entrañable validez de las pasiones puestas al servicio de la vida y de sus incansables e insaciadas dudas. Allí aprendí que Sábato no era el pliegue bien planchado de unos pantalones ni el almidonamiento de un aliento purificado, sino el humanísimo rostro de un maestro singular.

*La vida es nuestra pasión,  
la verdad, nuestra razón.  
(Cuando de verdad queremos  
—lo que de vida soñamos—la  
verdad, la padecemos—la vida,  
la razonamos)  
La vida es nuestra razón,  
la verdad nuestra pasión.*

Estos versos de Pepe Bergamín podrían, quizá, sintetizar mejor que mi personal barroquismo, la dialéctica pasional de Ernesto Sábato. Dialéctica que permanentemente fluye y refluye entre uno y el universo, entre hombres y engranajes, entre heterodoxias y apologías, entre fantasmas y rechazos. Por eso no extraña encontrarse con este párrafo donde Bruno puede decir: «Creo que la verdad está bien en las matemáticas, en la química, en la filosofía. No en la vida. En la vida es más importante la ilusión, la imaginación, el deseo, la esperanza. Además, ¿sabemos acaso lo que es la verdad? Si yo digo que aquel trozo

de ventana es azul, digo una verdad. Pero es una verdad parcial, y por lo tanto una especie de mentira. Porque ese trozo de ventana no está solo, está en una casa, en una ciudad, en un paisaje. Está rodeado del gris de ese muro de cemento, del azul claro de este cielo, de aquellas nubes alargadas, de infinitas cosas más. Y si no digo todo, absolutamente todo, estoy mintiendo. Pero decir *todo* es imposible.» Por eso podemos encontrar en un párrafo posterior esta manera de la imposibilidad: «Alejandra quizá luchaba desde su propia isla, gritando palabras cifradas que para él, para Martín, eran ininteligibles, y para ella, para Alejandra, probablemente inútiles, y para ambos desesperantes.» En este mismo momento acude en mi ayuda una notable frase de Gastón Bachelard: «el lenguaje es la bella función de la imprudencia humana». El genio, supongo, es la aplicación de esta imprudencia a la quimérica y cotidiana experiencia creadora. Lo dice Sábato: «Un genio —le expliqué con calma didáctica— es alguien que descubre identidades entre hechos contradictorios. Relaciones entre hechos aparentemente remotos. Alguien que revela la identidad bajo la diversidad, la realidad bajo la apariencia. Alguien que descubre que la piedra que cae y la Luna que no cae son el mismo fenómeno.» Claro que para ello, Ernesto, hay que renunciar a formar parte de

la absurda legión de los que fascinados por el mecanismo del pensamiento son incapaces de asumir el riesgo que pensar significa. Porque de eso se trata. Mientras otros huelen el rancio aroma del alcanfor, Sábato sabe que el verdadero oxígeno está en la jubilosa realización individual que nace de amar la vida. No es morir sino abrirse a todas las posibilidades, no es buscar el reposo justificando la violencia provisional, no es amar el orden por el orden mismo. Es un riesgo muchísimo mayor. Soportar el azote de fuertes urgencias. Exasperarse de rabia. Acariciar muchas veces la insoportable tensión que te quema. No es el pulimento de pensamientos estructuralmente bien peinados sino la turbación decisiva que brota de saberse prójimo y persona. Es allí, en esa humanidad, donde encuentro permanentemente a Ernesto Sábato.

### III

Regreso a *Apologías y rechazos*, a esa cíclica metamorfosis de los encontrados contrarios de Sábato. Y en esa búsqueda donde todo es movimiento, dinámicas opuestas, circuito nunca cerrado, no es redundante repetir las palabras que Albert Camus pronunció al recibir el Nobel y que Ernesto coloca en el epígrafe de *Nuestro tiempo del desprecio*. Dice Camus: «Ninguno de nosotros es lo bastante grande para semejante vocación. Pero en todas las circunstancias de su vida, oscuro o provisionalmente célebre, aherrojado por la tiranía o libre de poder expresarse, el escritor puede encontrar el sentimiento de una comunidad viva que lo justificará, a condición que acepte, en la medida de sus posibilidades, las dos tareas que constituyen la grandeza de su oficio: el servicio de la verdad y el servicio de la libertad. Y ya que su vocación es agrupar el mayor número posible de hombres, no puede acomodarse a la mentira y la servidumbre que, donde reinan, hacen proli-



ferar las soledades. Cualesquiera que sean nuestras flaquezas personales, la nobleza de nuestro oficio arraigará siempre en dos imperativos difíciles de mantener: la negativa a mentir respecto de lo que se sabe y la resistencia a la opresión.» Esta larga cita de Camus —el argelino silencioso— constituye una indiscriminable fusión con el pensamiento de Sábato que atraviesa todas las páginas de este libro multifacético y unitario. Porque los siete ensayos son esencialmente los diversos rostros que toma el mismo desasosegado rostro del escritor. Porque Sábato puede adentrarse en Leonardo (*El desconocido Da Vinci*) a través de aquella dialéctica a lo Kierkegaard según la cual más alcanzamos el corazón de todos cuanto más ahondamos en el nuestro. O a lo Tolstoi: «habla de tu aldea si quieres ser universal». Y adentrarse en el genio de Leonardo es intentar revelar las verdades últimas de una manera voluptuosa y zozobranante, buscando al hombre detrás de su rostro, buscando su rostro detrás de sus melancólicas majestades. ¿Y no es buscar el rostro verdadero de ese hombre voluptuoso y zozobranante su ensayo *Judíos y antisemitas*? Porque otras de las maneras de Sábato de oponerse a las barbaries organizadas ha sido su vertical claridad respecto del antisemitismo. Justamente hoy, en el momento mismo que en Buenos Aires hasta la televisión oficial permite el desarrollo tumoral de esa forma de aberración, el ensayo de Ernesto, su permanente actitud al respecto, tienen especial significación. Porque es hoy, también, cuando intereses creados intentan desvirtuar el sentido espantoso del acto antisemita tratando de contrabandearlo como «antisionista», que como hipótesis del pensar, sería lo mismo que ser antiestadounidense a consecuencia de la política exterior del gobierno de Estados Unidos. Dice Sábato: «Desde hace muchos años, los antisemitas del mundo entero nos vienen advirtiendo que el judaísmo proyecta la destrucción

cioné. No fue fácil, claro. Uno no renuncia tan fácilmente a los cuentos de hadas y a las situaciones paradisiacas, sobre todo si ellos vienen en el palabrerío de los optimistas patentados y ellas se forjan en las anécdotas de un engranaje alienante y tramposo. Pero así nos fuimos educando de verdad. Buscando nuestra propia voz entre el concierto de las chulerías gemelas, como las llamó Félix Grande. Buscando, junto a la propia, la voz de ciertos escasísimos maestros, entre los que usted, Ernesto, se encontraba. Usted, que podía escribir de los «educadores» de hoy: «No sé que profesores tenía Galileo en el momento en que se le ocurrió subir a la torre para tirar abajo dos piedras y a la vez la teoría de Aristóteles: si eran malos, se habrán irritado por aquel crimen; si eran maestros de verdad, se habrán alegrado de aquella sagrada rebelión. Porque en el extremo opuesto del demagógico profesor muchachista está el estólido y autoritario profesor que supone un saber petrificado para siempre, inmóvil, para siempre idéntico a sí mismo. Es el profesor que ve en el alumno un enemigo potencial, no a un hijo que debe amar; el que practica una disciplina siniestramente coercitiva, muchas veces para ocultar su ignorancia y sus debilidades; el que únicamente sirve para fabricar repetidores y memoristas, que castiga en lugar de formar y liberar; el que califica de "buen alumno" al mediocre que acata sus recetas y se porta bien.» Este texto —realmente espléndido— respecto de los educadores de hoy, nos señala a la vez las definitivas verdades que somos incapaces de suscitar, para fecundar lo incontrastable y dialéctico que habita a los seres humanos en esta aventura de estar sobre la tierra. Porque son más fáciles, las «verdades» ubicuas y serviles: las verdades a medias que se venden bien, los programas inexorables antes que las nociones mistericas, la cautela antes que el asombro, las rocosas informaciones de los teletipos antes que los mensajes

ocultos de la fábula, las estolideces de los gendarmes antes que los estremecimientos de la libertad. Porque es más fácil secundar una paranoia que contrastarla. Porque es más fácil el miedo que suscita la fuerza bruta que la interiorización de una ética fiel a sí misma. Porque es más fácil liquidar un interrogante cuando no se lo puede responder. Porque es más fácil, en fin, restringir los datos para adaptarlos a la hipótesis —cualquiera que ella fuere— que asumir la plural riqueza de la realidad. Por eso cuando uno llega a través de las páginas de *Apologías y rechazos* a ese vibrante testimonio que es «Nuestro tiempo del desprecio», donde Sábato escribe uno de los más liberales y valientes ensayos que han aparecido en Argentina últimamente, no podemos evitar —gracias a Dios— sentir que estamos ante la presencia de un moralista íntegro, de un humanista comprometido con su patria y con su prójimo. Dice Ernesto en el párrafo príncipe de este ensayo: «En aquellos lejanísimos años en que oíamos a nuestra maestra de pueblo relatarnos el estoicismo y el callado coraje de Manuel Belgrano, en las heladas montañas de Vilcapugio, con un ejército tan humilde y pobre como su jefe, la palabra patria me conmovía hasta las lágrimas. Después, cuando en mis tiempos de estudiante en busca de justicia íbamos con otros compañeros hasta las casuchas de zinc que en medio de aguas verdosas rodeaban los frigoríficos de Berisso, cuando veíamos amontonados en un cuarto infecto a familias enteras, empecé a sentir un pudor que me impedía pronunciar esta palabra. Más tarde llegaron tiempos en que empezamos a tener fe en un movimiento que prometía aquella justicia para los desheredados y honor para la nación, y entonces pude volver a musitar esa palabra sin ruborizarme. Para que al cabo, en tiempos de ese Rasputín de pacotilla, ya no pude ni siquiera oírla sin tener ganas de vomitar. Porque cuando nos hundíamos en un inmenso y

hediondo pantano, lo único que cabía era un colectivo acto de contrición y sinceramiento, en lugar de las desafortunadas mentiras sobre una Argentina Potencia en que faltaban hasta las vendas de los hospitales. ¿Cómo asombrarse que el pueblo no creyera ya en nada ni en nadie, ni aún en aquellos funcionarios honrados y competentes que se encontraban entre tanto facineroso? (...) En esa gigantesca defraudación que desilusionó al país entero, pero muy especialmente a la juventud, siempre sensible al contraste entre las grandiosas palabras y las sucias realidades, debemos buscar las causas de la guerrilla; quiero decir de una guerrilla que llegara a calar hondo entre los jóvenes, no a la pequeña secta de ideólogos. ¿Cómo la juventud no iba a buscar, con desesperación, otros caminos? Con el país al borde del abismo, mientras se esperaban fundamentales acciones de limpieza y autocrítica, no se ofrecía otra cosa que componendas y emparchamientos, kafkianos cabildeos entre adulones y usufructuadores, incoherencia política y económica, crímenes cotidianos e impunidad de sus autores, descarada exhibición de rastacueros enriquecidos en sus funciones públicas, y una arrogante suficiencia de esa pobre mujer que llegamos a detentar como presidente de la república. (...) Todos sentimos entonces la necesidad de algún providencial recurso que nos rescatase, pero muchos pensamos que corríamos el riesgo de una temible tentación: la de un orden basado en el terror, y así lo escribí en la revista *Extra* pocas semanas antes del golpe. Debía restaurar-

se la democracia, había que recogerla de aquel vaciadero de basura en que se arrastraba como una ramera de puerto; pero era necesario evitar un terrorismo de extrema derecha (...) Nos dicen que el país tiene el derecho y el deber de combatir a los que pretenden imponernos ideas extrañas a nuestro ser nacional, y en ese punto los más moderados nos hablan de impedir que prosperen las ideologías totalitarias, sean de derecha o de izquierda. Otros, menos impetuosos, nos hablan en tales ocasiones del comunismo, callando todo lo que se refiere al totalitarismo inverso, y no sólo callándolo de manera pasiva, sino en los hechos, considerando que las fuerzas de las derechas son el único remedio para el avance de ese comunismo. Pero en el momento en que se pide que se defina a qué llaman comunismo, comienza el más delirante conjunto de falacias y sofismas. Porque aquí los cazadores de brujas califican de comunista o de ideólogos del terrorismo a cualquiera que preconice la justicia social o apoye el combate de los pueblos esclavizados contra el colonialismo y hasta cualquiera que lea o murmure palabras como estructuralismo (...) Porque en la Argentina ya la sola palabra dialéctica es un estigma satánico que revela la existencia del Mal.» La lectura de estos rechazos de Sábato se junta dentro mío con aquellos queridos versos de Héctor Yánover: *tenemos que aprender la libertad como se aprende un rezo*. Si de eso se trata, leyendo este último libro de Ernesto Sábato, se aprende a rezar.

#### IV

Estoy seguro que Sábato y los lectores de NUEVA ESTAFETA sabrán perdonarme lo que al comienzo señalé como mis motivaciones, mis fantasías y mis pulsiones impregnando la textura misma de mis razonamientos y de mis limitaciones de crítico bibliográfico. Pero quería hablar así, a veces conversacionalmente, a veces incoherentemente, a ve-

ces enfáticamente, de Sábato y de esa suprema exigencia del hombre que es la libertad, para dar sentido a su paso en la tierra. Quiero terminar ahora, brevemente, con la reiteración de un concepto que repetí varias veces en el curso de estos pensamientos. Me refiero al aspecto ético de la obra de Sábato. Y no sólo de su obra, también de su conducta civil. ¿Es necesario puntualizar que es Ernesto Sábato, el moralista, quien habita estas páginas? Porque todo este proyecto tenía sentido si se ordenaba dentro de una visión ética, de lucidez y de verdad, de pasión por la libertad y de respeto al hombre, que califican la obra de Ernesto. En esta extraña y hermosa aventura de vivir, donde muchas veces sólo tenemos como pareja la acuciante proximidad de la muerte, Sábato es un ejemplo del camino que se debe seguir en el sentido de lo humano. Quizá no podamos elevar al hombre. Por lo menos hagamos lo que Ernesto: poner todas nuestras fuerzas para que no se rebaje. Recuerdo y recordemos a Camus —siempre Camus— obstinado éticamente en no sumar más miseria a la miseria. «El heresiarca Fedor Dostoievski afirmaba que Dios y el Demonio se disputan el alma del hombre, y que el campo de batalla es el propio corazón de esta criatura trágicamente dual. Y en esa lucha no siempre triunfa el demonio». Estas palabras de Sábato cierran, por ahora, este capítulo donde he intentado arrancar a mis propias sombras y a mis propios fantasmas esa ración de luz sin la cual la vida no tendría sentido. A un trocito de espejo me estoy refiriendo.

# EL ARTE NARRATIVO DE JOSE FERRATER MORA

(Sobre el libro de "enxemplos" titulado  
*Siete relatos capitales*)

JOAQUIN GONZALEZ MUELA

LA filosofía de Ferrater Mora ha sido bautizada con el nombre de «integracionismo». Es un híbrido. Y cuando Ferrater ha tenido necesidad de hacer literatura, ha escogido naturalmente un género también híbrido: el *relato*. El *relato* tiene algo de filosofía, de cine, de literatura, de verdad ficticia y de ficción verdadera. «La filosofía tiene muchas maneras... de asomarse al mundo», dice el autor en la «Nota preliminar» de *El hombre y su medio*, donde reúne los artículos que aparecieron en *La Vanguardia*, de Barcelona. En ese volumen ya hay narraciones, cuentos o relatos, como, por ejemplo, «El hecho y la noticia», donde se pretexto de filosofar sobre esos dos términos, nos cuenta algo que se podría titular «Variaciones sobre una manifestación política».

Pero el libro del que nos vamos a ocupar ahora es el recientemente publicado *Siete relatos capitales*, Planeta, Barcelona, 1979. Se percibe lo híbrido de las asociaciones que despierta el título: relatos-pecados. ¿Por qué «pecados»? ¿Por haberse atrevido a hacer literatura? La cosa es más intrincada: la última serie de películas del autor debería llevar el título general de «películas ejemplares». Películas - relatos; ejemplares - capitales... No

está lejos el recuerdo de nuestro padre san Miguel de Cervantes.

Estos *Siete relatos* son una segunda versión, más literaria, de algunos guiones (bastante literarios) publicados con el título *Cine sin filosofías*, *Esti-Arte*, Ediciones, Madrid, 1974. Dos de los relatos no han sido todavía llevados a la pantalla. Ferrater nos explica en *El hombre y su medio* lo que ha querido hacer: imitar a dos de sus más admirados maestros en el campo de la cinematografía, Godard y Rohmer: «ambos coinciden en hacer lo que casi nadie más hace en el presente: "películas ejemplares" en todas las posibles acepciones de esta expresión archiambigua» (página 51). En este mismo libro, al hacer una devastadora crítica de la película «Una historia de amor» (*Love Story*), Ferrater se pregunta lo que nosotros también nos estamos preguntando: «la línea divisoria, ya con frecuencia muy tenue, entre la literatura —buena o mala— y el cine —también bueno o malo— se ha desdibujado en este caso hasta casi esfumarse. ¿Qué es lo primero: la novela o el guión? ¿O la novela en forma de guión? ¿O el guión convertido en novela? Con «Una historia de amor» estos problemas no se plantean: no hay nada primero ni segundo. Todo





G. Padia / 1980

va en el mismo saco: todo es primero y segundo, o más probablemente todo es segundo» (p. 138).

Si decimos: al cine lo que es del cine, y al relato lo que es del relato, no estamos muy seguros de lo que queremos decir. La línea divisoria es muy tenue. ¿Una cosa entra por los ojos y otra por los oídos? Sí, pero. Ferrater ha dado un paso más allá: ha jugado con los dos tipos de sensaciones, que se ayudan y se explican unas a otras, pero que se pueden gozar independientemente. En una película corta de Ferrater, dos personajes discuten las ventajas del cine y de la literatura, y la superioridad de uno sobre otra. Es una broma. La parte más bonita del filme es cuando el pedante defensor de la literatura está enumerando la infinita superioridad de la expresión literaria (voz en *off*) y la cámara le deja hablar mientras nos mete por los ojos una maravillosa secuencia de paisajes, árboles, flores, aguas, para lo que no habría manera de componer un poema de tanta belleza. (Tal vez Neruda). Esto es «integracionismo» cine-literario.

Tomemos el *relato capital* titulado «La llamada». La parte literaria se puede reflejar en la pantalla cuando hay diálogos concretos, o en casos de acotaciones que se pueden reproducir con un ruido o un silencio concretos: «El timbre suena intensamente.» «La voz del comunicante es cortés, hasta afable.» «Brevísimo silencio.» Pero ¿qué es más efectivo: la versión literaria o la visual? «Toma la bata, se coloca las zapatillas, se dirige hacia la ventana y se pone a mirar el día. Fuera se extiende la paz de una mañana dominical, con las mejores galas del otoño. El jardín de detrás de la casa se extiende, a un tiempo verde y dorado. Un gato retoza al pie de un muro. La señora Garfield abandona la ventana y empieza a circular por la casa (p. 63). Si la actriz es buena, la pantalla se lleva la palma; y no tenemos que *imaginar* las mejores galas del otoño: están a la vista. Las «palabras» de Ferrater no pueden llegar aquí a la altura de las «imágenes» visuales de la cámara. Y además, el literato usa verbos de acción eficaces pero pobres (quizá deliberadamente), como *Toma la bata, se coloca las zapatillas, se dirige..., se pone a mirar..., abandona.*

Otra observación lingüística: nótese el uso del *se* reflexivo en los ejemplos citados, con el que se expresa la idea de que el sujeto de la frase toma parte en la acción (en la pantalla es bien visible). Pero todavía es más importante el uso del falso reflexivo *se*, que sirve para personificar al sujeto; en la página 67 abundan estos casos: las manos se cris-

pan, el teatro del otoño se despliega, los árboles se deslizan, coches y camiones se deslizan, el paisaje se despliega, el sol se des- hace, la marcha se acelera, la puerta se abre, el auricular se balancea. Y añádanse los casos en que los objetos actúan también humanizados: el coche pasa, atraviesa, el rostro expresa, cortinas cruzan...

¿Qué quiere decir esto? Que en la pantalla las cosas hacen algo, se mueven. Y esto obliga al autor de la prosa literaria al uso reiterado de medios lingüísticos de personificación. Es decir: la prosa está influida por la pantalla. Si no supiéramos que el texto está relacionado con una película, diríamos simplemente que nos sorprende tanta movilidad, tanta personificación de los objetos. De todas formas, la página 67 de *Relatos* repite casi exactamente lo dicho en la página 44 de *Cine sin filosofías*, donde se da el guión, ciertamente bastante literaturizado.

El relato «La llamada» tiene, sin embargo, independencia narrativa y nos transmite intensamente el mensaje problemático: ¿quién llama? No es la voz de la conciencia. La señora Garfield oía voces, *realmente*. La señora Garfield es inteligente y puede oír lo que quiera, incluso fabricarse una úlcera o un ataque de corazón. ¡Pero eso no es ser inteligente! Por eso hay que ir a una casa de salud a descansar de ser inteligente. (Hay un poema, muy punzante y muy parecido, de José Angel Valente: «La llamada», *Poemas a Lázaro*, sobre el que hemos escrito lo siguiente: «¿Quién es? ¿Quién llama? El que llama —aventuramos nosotros— es Lázaro-Valente, desde la otra vida (¿la infancia?). Bousoño dice que es Dios el que llama, pero no estamos muy seguros de que esa hipótesis se pueda probar mejor que la nuestra.» (*La nueva poesía española*, p. 47) para mayor «inri», en el relato de Ferrater la voz sale de la garganta de un agente comercial.

Por lo general, los relatos presentan un ejemplo, o «enxemplo», que no vamos a llamar filosófico (aunque podría serlo), sino humano, vital, con la moral del viejo género medieval. Se extienden esos «enxemplos» desde lo que no pasó pero pudo pasar, como en «La vida cotidiana», donde una mujer joven, aburrida de la monotonía de la vida, espera que el gas la mate con su lento y monótono disparo; hasta «Una pasión inútil», donde el disparo es más cierto y pasó algo que no hubiera debido haber pasado. El último relato, «Una película de mil millones de dólares», es una divertida visión del cine visto por dentro, con lo que el *relato* puede convertirse en el guión de una película mucho más barata que



*E. P. / 80..*

la del título, y así el escritor-director de cine se muerde la cola, y vuelta a empezar con el problema de qué fue primero, si la gallina o el huevo. Decimos que hay una moraleja en cada *relato*, pero una moraleja ambigua, para que el lector se entretenga en roerla.

Vamos a detenernos en un *relato* que todavía no tiene forma de película y, por lo tanto, podemos verlo en su pura forma literaria: «Una pasión inútil».

El cuento progresa inexorablemente de lo inesperado a lo inesperado, como si en esa progresión hubiera una lógica imperativa. (La hay: la fantasía del autor, cuidadosamente estudiada y ordenada.) Entre escena y escena hay una meditación en alta voz (el narrador, que habla en primera persona, es un escritor en busca de un tema, acostumbrado a lo que por falta de otro nombre llamamos «pensamiento»). Una de las obsesiones de Ferrater es no caer en lo que se llama «pontificación» (ha escrito un artículo sobre el tema), y se escapa de ese peligro dando a la «pontificación» un tono de tristeza e inevitabilidad. O nos da un estudio de antropología psicológica con el que podremos, si queremos, pontificar por nuestra cuenta. El relato va de la crueldad humana a las puras reacciones del hombre ya desprovistas de crueldad y de todo. Ferrater presenta los hechos, y que juzgue el que quiera. Más que juzgar, lo que nos apetece es quedarnos tristes. Si hubo una pontificación, la dijo el «viejo maestro» (Sartre): «el hombre es una pasión inútil». Lección del maestro Ferrater, que nos recuerda al maestro Wittgenstein: una pontificación se compone, gramaticalmente, de una frase con sujeto, verbo y predicado. Quítese una de las partes y la pontificación se rompe para transformarse, tal vez, en una frase poética o algo sin sentido que transmite un misterio preocupante: «una pasión inútil».

Por dos veces, el narrador, en su buhardilla, se compara con un dios «que, desde su infinita altura, mira, sin pestañear, por impotencia o por desdén, el incesante ajetreo de los hombres» (p. 156). Un creador que crea mientras bosteza. Esas son sus criaturas: los niños del solar, vistos desde la ventana, y los tipos del bar, vistos desde la claraboya. Alguna vez, el dios, en su modorra, se agita un poco por la suerte de sus criaturas. Pero ¿por qué no baja al bar o al solar a arreglar las cosas? Porque hay que mantener las distancias. Lección de literatura: los dioses no bajan a la tierra (excepto en casos extraordinarios: Unamuno).

El relato sucede en Norteamérica; nos lo dice el narrador, un hispanoamericano, profe-

sor de español en un «college», que abandona el empleo para ponerse a escribir. (Aguados comentarios sobre la profesión.) Pero el lenguaje es español estándar, incluyendo las palabrotas (el narrador es un ente de ficción que crea a su vez otros entes de ficción), y el escenario podría ser cualquier parte del mundo occidental. Los personajes no tienen nombre propio. ¿Son muñecos, seres vivos, hijos del intelecto? Las tres cosas, un caso de «integracionismo» literario. Cobrarán más vida en la pantalla porque los veremos moverse más claramente. De la calle al bar, del bar a la calle, la cámara se ajetreará, curiosa e impaciente, como el narrador. Podríamos ver algún rasgo cortazariano.

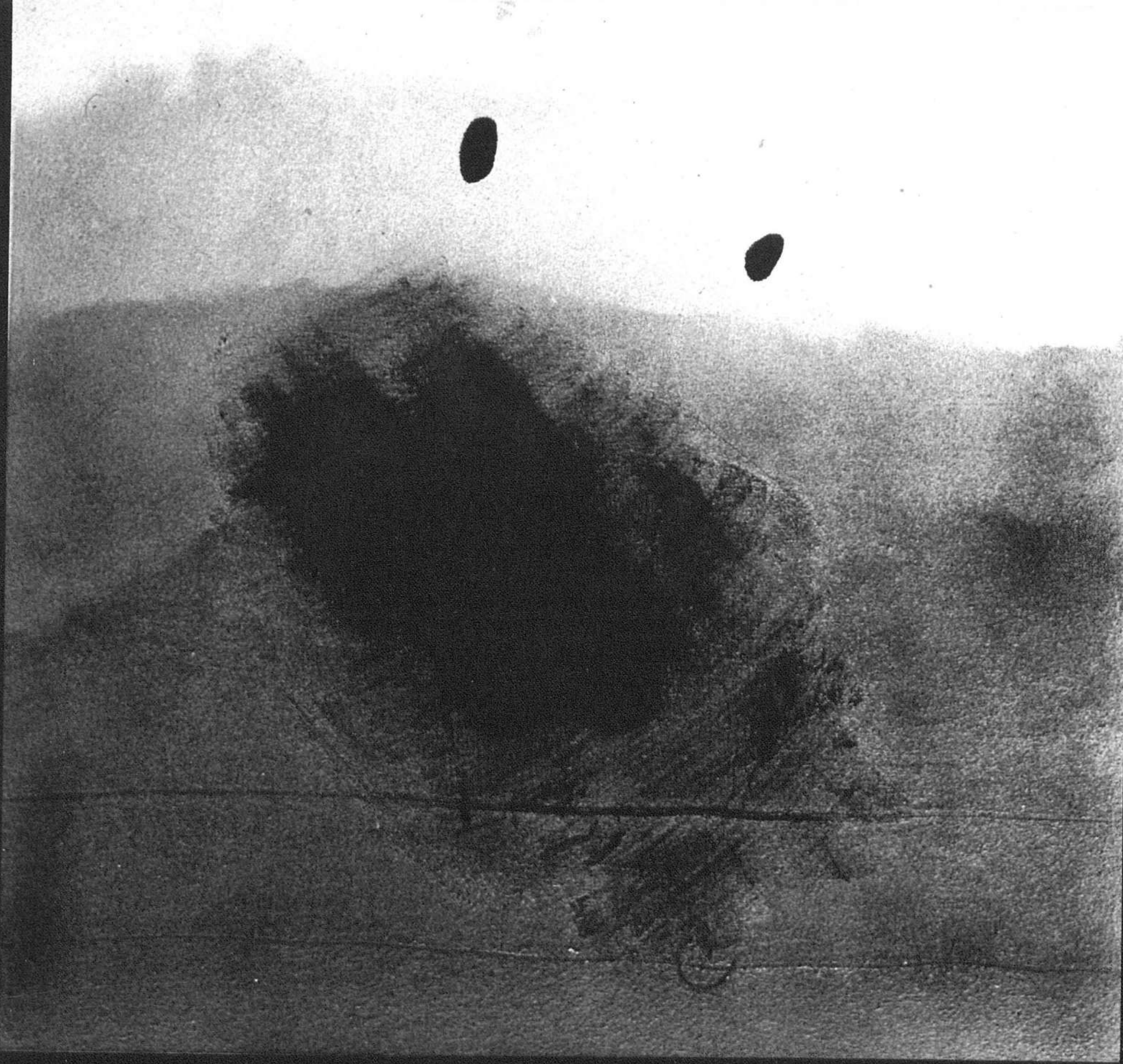
¿Por qué escoge el niño al tabernero como diana de su pistolita de juguete? Oscuras razones. Tal vez el tabernero es como un espejo en el que se refleja la víctima que tiene que ser sacrificada: tirar al tabernero es matarse delante de un espejo.

La ficción tiene que tratar de casos extremos, que, sin saber cómo, salen (y se salen) de lo corriente.

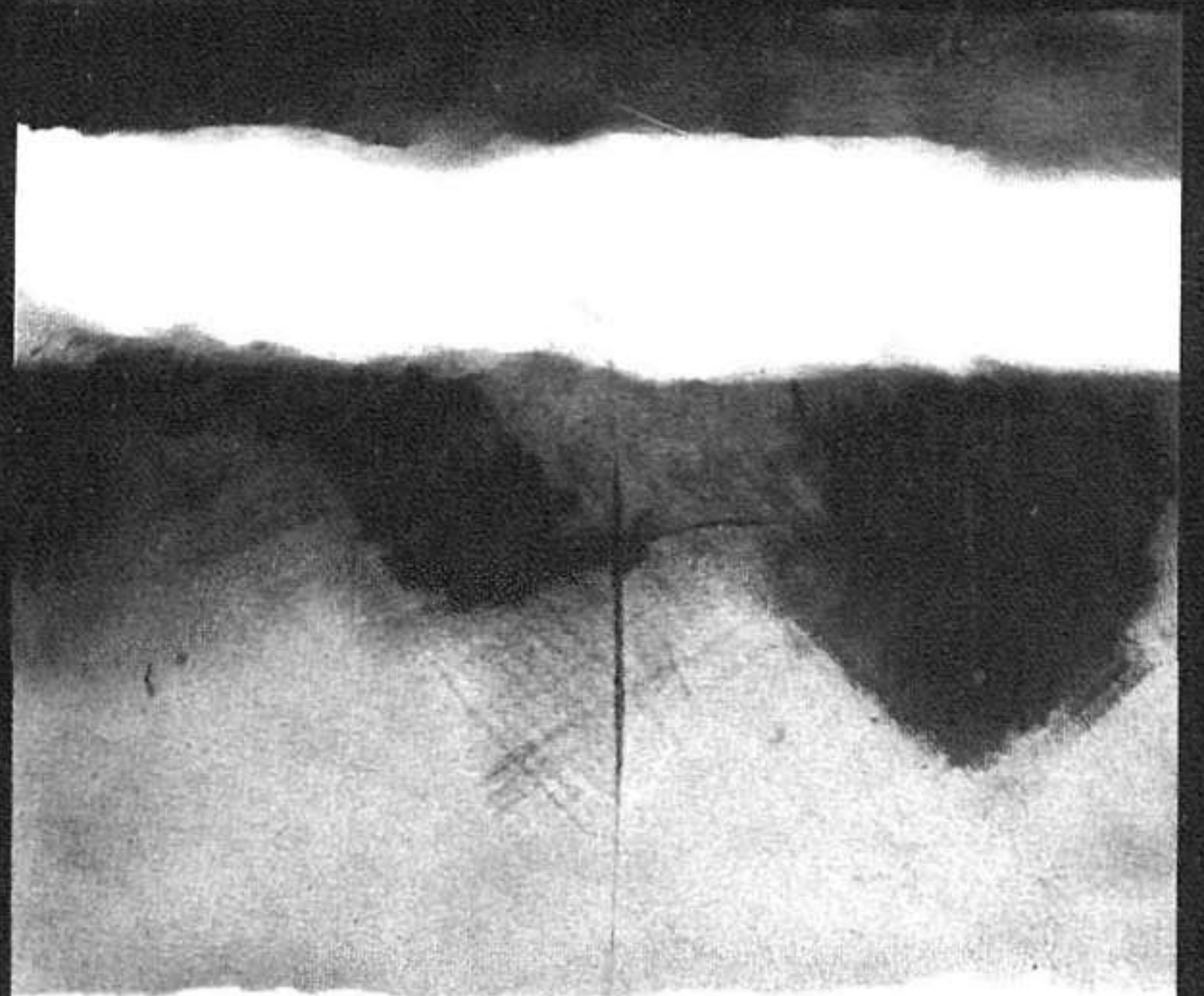
El narrador, que no sabía sobre qué escribir, ya no tiene más que volver sobre lo que ha visto y escribir de un tirón este *relato*, que termina con las mismas palabras que empezó. ¡Ha tenido suerte en ver cosas tan extraordinarias! Atención, aprendices de novelistas: no basta alquilar una buhardilla con una ventana y un tragaluz. La novela se fabrica en otro taller.

Se ven huellas del filósofo en estos relatos novelescos. Al filósofo Ferrater le gusta demostrar una premisa para decir después que es falsa (o podría ser falsa), y que hay que tomar otro punto de vista, tal vez el opuesto. Después de demostrar la «razón» o la «verdad» de este otro ataque de la cuestión, se nos prueba que también es falso, o podría serlo. Ya tenemos dos medias verdades y dos medias mentiras, y aún hay más, si queremos hacer el esfuerzo de pensarlas. Con estas mitades, o partes, Ferrater hace su rompecabezas.

No sería difícil encontrar reflejos de este procedimiento en la expresión literaria (o lingüística): palabras entre comillas, es decir, puestas en cuarentena; frases con la conjunción *o*, unas veces disyuntiva y otras completiva: «Todo el mundo (o casi) está, o va estando...» (*El hombre y su medio*, p. 171). «Sólo falta descorrer —o correr— los cortinajes» (*Siete relatos*, p. 23), «el rostro de Cathy se cubre de un desamparo —o de una serenidad— indefinible» (*ibid.*, p. 15).



**CRISTOBAL GABARRON**



la del título, y así el escritor-director de cine se muerde la cola, y vuelta a empezar con el problema de qué fue primero, si la gallina o el huevo. Decimos que hay una moraleja en cada *relato*, pero una moraleja ambigua, para que el lector se entretenga en roerla.

Vamos a detenernos en un *relato* que todavía no tiene forma de película y, por lo tanto, podemos verlo en su pura forma literaria: «Una pasión inútil».

El cuento progresa inexorablemente de lo inesperado a lo inesperado, como si en esa progresión hubiera una lógica imperativa. (La hay: la fantasía del autor, cuidadosamente estudiada y ordenada.) Entre escena y escena hay una meditación en alta voz (el narrador, que habla en primera persona, es un escritor en busca de un tema, acostumbrado a lo que por falta de otro nombre llamamos «pensamiento»). Una de las obsesiones de Ferrater es no caer en lo que se llama «pontificación» (ha escrito un artículo sobre el tema), y se escapa de ese peligro dando a la «pontificación» un tono de tristeza e inevitabilidad. O nos da un estudio de antropología psicológica con el que podremos, si queremos, pontificar por nuestra cuenta. El relato va de la crueldad humana a las puras reacciones del hombre ya desprovistas de crueldad y de todo. Ferrater presenta los hechos, y que juzgue el que quiera. Más que juzgar, lo que nos apetece es quedarnos tristes. Si hubo una pontificación, la dijo el «viejo maestro» (Sartre): «el hombre es una pasión inútil». Lección del maestro Ferrater, que nos recuerda al maestro Wittgenstein: una pontificación se compone, gramaticalmente, de una frase con sujeto, verbo y predicado. Quítese una de las partes y la pontificación se rompe para transformarse, tal vez, en una frase poética o algo sin sentido que transmite un misterio preocupante: «una pasión inútil».

Por dos veces, el narrador, en su buhardilla, se compara con un dios «que, desde su infinita altura, mira, sin pestañear, por impotencia o por desdén, el incesante ajeteo de los hombres» (p. 156). Un creador que crea mientras bosteza. Esas son sus criaturas: los niños del solar, vistos desde la ventana, y los tipos del bar, vistos desde la claraboya. Alguna vez, el dios, en su modorra, se agita un poco por la suerte de sus criaturas. Pero ¿por qué no baja al bar o al solar a arreglar las cosas? Porque hay que mantener las distancias. Lección de literatura: los dioses no bajan a la tierra (excepto en casos extraordinarios: Unamuno).

El relato sucede en Norteamérica; nos lo dice el narrador, un hispanoamericano, profe-

sor de español en un «college», que abandona el empleo para ponerse a escribir. (Aguados comentarios sobre la profesión.) Pero el lenguaje es español estándar, incluyendo las palabrotas (el narrador es un ente de ficción que crea a su vez otros entes de ficción), y el escenario podría ser cualquier parte del mundo occidental. Los personajes no tienen nombre propio. ¿Son muñecos, seres vivos, hijos del intelecto? Las tres cosas, un caso de «integracionismo» literario. Cobrarán más vida en la pantalla porque los veremos moverse más claramente. De la calle al bar, del bar a la calle, la cámara se ajeteará, curiosa e impaciente, como el narrador. Podríamos ver algún rasgo cortazariano.

¿Por qué escoge el niño al tabernero como diana de su pistolita de juguete? Oscuras razones. Tal vez el tabernero es como un espejo en el que se refleja la víctima que tiene que ser sacrificada: tirar al tabernero es matarse delante de un espejo.

La ficción tiene que tratar de casos extremos, que, sin saber cómo, salen (y se salen) de lo corriente.

El narrador, que no sabía sobre qué escribir, ya no tiene más que volver sobre lo que ha visto y escribir de un tirón este *relato*, que termina con las mismas palabras que empezó. ¡Ha tenido suerte en ver cosas tan extraordinarias! Atención, aprendices de novelistas: no basta alquilar una buhardilla con una ventana y un tragaluz. La novela se fabrica en otro taller.

Se ven huellas del filósofo en estos relatos novelescos. Al filósofo Ferrater le gusta demostrar una premisa para decir después que es falsa (o podría ser falsa), y que hay que tomar otro punto de vista, tal vez el opuesto. Después de demostrar la «razón» o la «verdad» de este otro ataque de la cuestión, se nos prueba que también es falso, o podría serlo. Ya tenemos dos medias verdades y dos medias mentiras, y aún hay más, si queremos hacer el esfuerzo de pensarlas. Con estas mitades, o partes, Ferrater hace su rompecabezas.

No sería difícil encontrar reflejos de este procedimiento en la expresión literaria (o lingüística): palabras entre comillas, es decir, puestas en cuarentena; frases con la conjunción *o*, unas veces disyuntiva y otras completa: «Todo el mundo (o casi) está, o va estando...» (*El hombre y su medio*, p. 171). «Sólo falta descorrer —o correr— los cortinajes» (*Siete relatos*, p. 23), «el rostro de Cathy se cubre de un desamparo —o de una serenidad— indefinible» (*ibid.*, p. 15).



# CRISTOBAL GABARRON



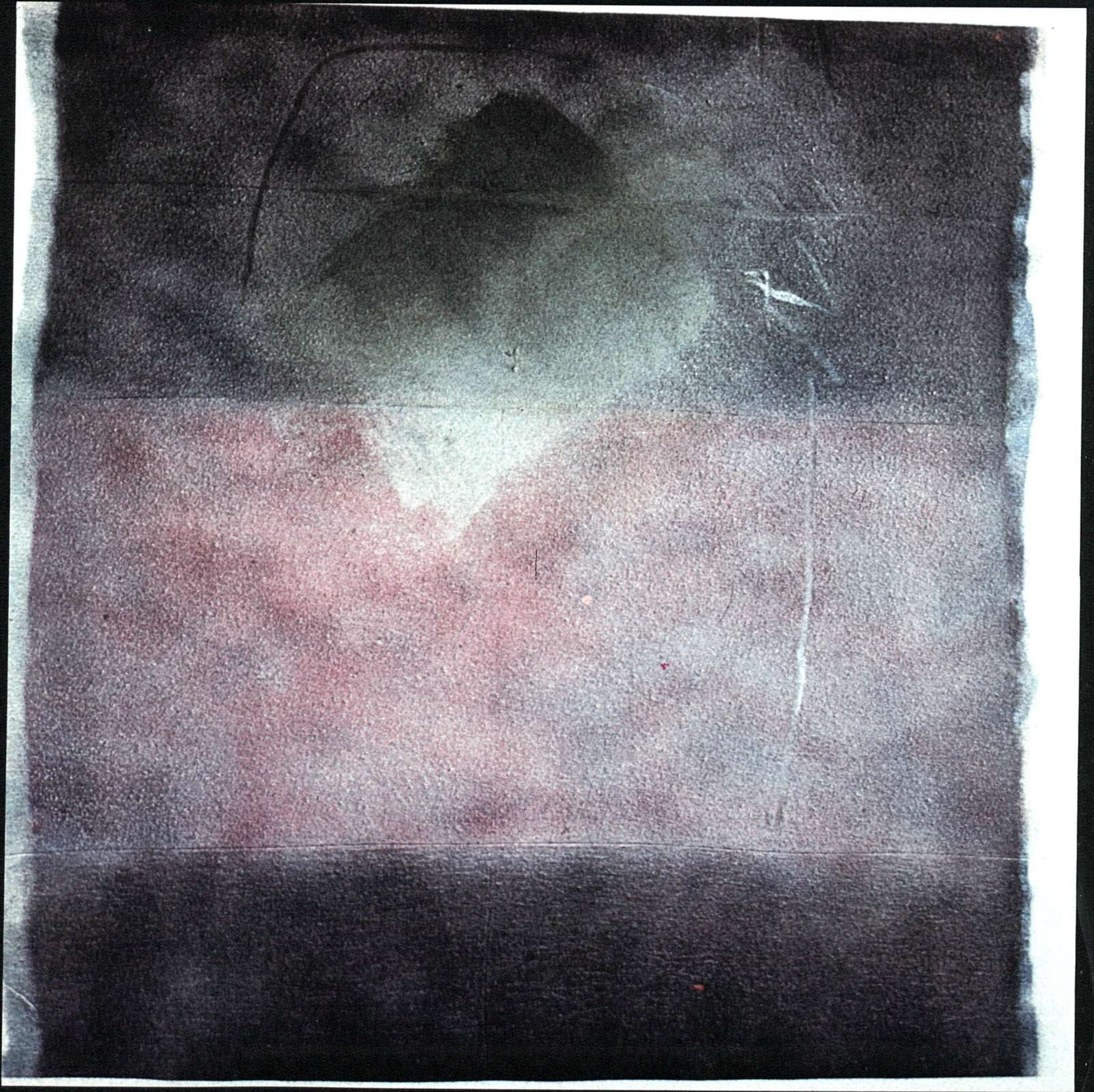






11





## ESPLENDORES Y RUINAS EN JOHN DOS PASSOS

Pese a sí mismo, sus renunciadas y declinaciones, John Dos Passos ha dejado cuatro hermosas novelas que, revelaciones de una Norteamérica aún parcial, lindan ya, a medio siglo de su epopeya trunca, con la inmortalidad. Pese —además— a la fácil fanstamagoría editorial que atribuye toda su gloria a su «Trilogía USA», el más bello tramo de su narración constituye en rigor una tetralogía que eclosiona con *Manhattan Transfer* y culmina con *The Big Money*.

Antes de ello, la acumulación, el sortilegio de brotes que auguraban, con incipiente y a veces restallante fulgor, el florecimiento de cuatro obras impecederas y nutricias para la novelística universal. Después de ello, la más dolorosa forma, fórmula y formulación de la mala escritura, la genuflexión e imbecilidad literaria, mucho antes de cualquier asomo o sospecha de senilidad.

John Dos Passos cometió su nacimiento el 14 de enero de 1896 en Chicago, vástago de una acomodada familia de origen portugués. Tal cuna le permite, sin mayores apremios (no hay ningún rastro en su literatura que deje resquicios para negarlo) ni contradicciones, ingresar en la *Harvard University* —siempre exclusiva, y entonces también exquisita— y graduarse en «Artes» con medalla *cum laude*.

Artista de todas maneras y al fin —o sea, desde un principio—, aquel «portugo» norteamericano se convertirá en el ser más esponjoso y brillante de toda su generación en su capacidad de impregnación de toda la estética occidental de la época, desde el privilegiado promontorio de poder que le ofrenda la babilónica historia de su país.

La siempre controvertida pero nunca ligera Gertrude Stein tuvo la ocurrencia de bautizar a esa densa bandada de grandes escritores como «the lost generation», la *generación perdida*. En realidad, quizá el único *perdido* —porque así lo escogió— fue el que aparecía como el más universal y promisorio de todos ellos, JDP. Aparte de Scott Fitzgerald, a quien escogieron, como ángel maldito, el alcohol y las mariposas artificiales de una sociedad enriquecida y parasitaria.

Menos estremecido estéticamente, escribiendo sobre una alta banquetta habanera frente a un estañito populoso y un whisky siempre continuo en el horizonte de la barra, Hemingway, ya viejo, escribía su testamento *El viejo y el mar*, mientras propinaba gratuitos puñetazos coléricos a cualquier muchacho

que lo descubría admirado. Luego se disculpaba: «Perdona —¡una copa, mozo, para el joven!—, pero nunca molestes a ningún ser humano cuando esté escribiendo», decía el futuro suicida.

Pero John Dos Passos ni siquiera debía golpear a nadie por neurosis alguna; él ya se había entregado, como un chorlito, al *establishment*. Se conformaba con cobrar pagas no siempre identificables (incurrió en algún libro por «encargo» en los inefables años del senador Mac Carthy) y sorber cocas o daiquiris pálidos en playas de lujo. Uno de los más grandes montes de esa verdadera cordillera narrativa que dio su país en el siglo XX y al filo de los *twenties*, se contentaba con velar en vida su cadáver bien trajeado, pasándose por ninguna parte a sus fervorosos traductores y lectores. Confitura de lujo para los dientes del sistema, dócil y, para peor, espontánea.

Y mientras Dos Passos aceptaba horripilantes invitaciones de dictaduras del traspatio imperial suramericano, el «Willy» Faulkner, que no había transcurrido el «extremismo infantil» de aquél, seguía regando con mississipis de whisky los grandes predios —antes pero también después de *dios*— de una obra terrible y genial, sin necesidad de arrostrar las vergüenzas de lo alcahuete. Pero quién le quita a John Dos Passos la trascendente y genuina joya de su saga tetralógica: *Manhattan Transfer* (1925), prótico de su *Trilogía USA* (*The Fortysecond Parallel*, 1930; *1919 o Nineteen Nineteen*, 1932, y *The Big Money*, 1936).

La galaxialidad humana parece latir en esos cuatro libros, mas su pretendido ecumenismo está toscamente amputado de la Norteamérica negra. Era mucho para el estricto y limitado corazón del gran novelista, demasiado exaltado y en éxtasis ante la babilonia blanca que, inmigración tras inmigración, desbordaba el infernal barroco norteamericano. Ni un solo personaje procedente del, para él, submundo sin gracia literaria que rugía desde el fondo y la otra orilla del mar humano: *the niggers and the indians*.

Alguna que otra vez, y muy pocas veces, algún ascensorista innominado que lleva a sus personajes, aun los más izquierdistas, por alguna torre de la jungla. Esos seres no estaban dentro del interés panorámico del creador y, por tanto, no sufrían, pues tampoco existían. Ni los chicanos ni el oleaje de hispanófilos. Hollywood se encargaría de mostrar que

sólo eran insectos ebrios, haraganes y, sobre todo, taimados y malignos. Pero quién le quita a Dos Passos la bella escritura de esa tetralogía; él les permitiría lustrar sus puntiagudos zapatos chillones en las recaladas hoteleras de sus *tours* por *south-america*, bajo palmeras y propinas *typicals*.

Incluso el proletariado fue para JDP el proletariado blanco, y sanseacabó. Pese a sus largas charlas con Michael Gold (*Judíos sin dinero*), sentados en el suelo en una inhóspita celda donde fueron arrojados por impugnar el cínico proceso a Sacco y Vanzetti (dos *Italians*) y a lo que su entonces amigo Mickey le peroró. Pero las elecciones étnicas de Johnny, pese a su latinidad, eran impolutas. Hasta que todo su mundo se quebró y se puso a escribir por inercia —y algo más— un par o dos pares de cosas olvidadas ya antes de publicarse. Pero quién le quita esos cuatro libros rupturales y proteicos, gigantes como los rascacielos que los horadan, y como sus omisiones.

## LA CARGA DE NINIVE

Leídas en la adolescencia hacia los cincuenta, en las ediciones unitarias del exiliado español Santiago Rueda (Buenos Aires)—me corrige Cortázar (que trabajó con él) en Madrid: «¡No, si era muy argentino!» (sin faltarle a nadie, N. R.)—, releídas después en la cuidada edición en un tomo de Planeta (Barcelona, 1961), resplandecía la traducción de Max Dickmann (trilogía) y de Robles Pazos en *Manhattan Transfer*. Esta última se puede hallar en los quioscos de periódicos (Bruguera, Barcelona, 1980), y la tetralogía prensada en un volumen no se reeditó, lo que es una pena. Perdidas las cuatro en arrasadas bibliotecas transoceánicas, el título resucitó en la librería más caótica de la calle de Libreros, de Madrid, al pie de una colina de papiros que mordía la calleja. Allí estaba el mejor Dos Passos, usado, oneroso, pero siempre conmovedor.

En plena juventud, Dos Passos esquivaba los *miliun* oficios de otros excelsos de la *lost generation* y virtualmente transita sin demoras de la universidad a la primera guerra europea de este siglo, en un cuerpo de ambulancias donde ampara su miopía. Esa guerra marcaría muchos acontecimientos históricos, entre ellos agunos libros, como el inolvidable *El fuego*, de Henri Barbusse.

El asco por la carnicería irracional, donde millones iban a matar y morir en defensa de olímpicos intereses que no eran suyos, fue un profundo acceso de náusea para JDP. Se aquerencia en España al fin de la contienda y principia sus dos novelas iniciales, aunque no bisoñas. *One Man's Initiation* (1920) y *Three Soldiers* (1921) muestran la ebullición íntima de un volcán literario que clama a gritos su irrupción por los cráteres.

La segunda novela es ya el presagio del Dos Passos en flor de canto y cuento. Pero pasaría casi una década hasta que las otras criaturas, esos magnos cuatrillizos novelísticos, dieran a luz. Entretanto, el escritor recorrería buena parte del mundo como periodista, uno de los nutritivos disfraces que utilizaron los rastreadores de honduras humanas de su generación.

Fuselli, Chrisfield y Andrews, los personajes de *Three Soldiers*, constituyen el plasma genético que preanuncia la galería de crucificados, holladores de cráneos y transfugas del planeta que desbordarán el

vasto escenario que tendrá el creador. Que su ambición era convertir a toda USA en teatro de sus desgarrados muñecos, lo revela el propio título de uno de los trozos de su tríptico, *Paralelo 42*, no en vano su primera pieza. Por esa latitud transcurren, en su país, desde las Montañas Rocosas hasta el Atlántico, unas extrañas tormentas.

Si bien hay más de una conexión con el arpa multitudinaria de Whitman en la magnitud populosa de sus personajes, se despegaba de la música del poeta por su propia ironía finísima, magistral, antirretórica y natural como una lluvia. Una de las constantes esenciales de la prosa de Dos Passos es la poesía genital con que su pupila abarca sus mundos concertados y atractivos. Se ha llegado a lo remanido en utilizar el adjetivo de «impresionista» para codificarlo. En vano; no se trata de un mero impresionismo, sino de una larga metáfora subliminal que traspasa toda su letra, sin la más remota concesión al romanticismo. Y esa poesía como sangre vívida, oculta, interior, emana y nutre de un extraño magnetismo a todo el cuerpo.

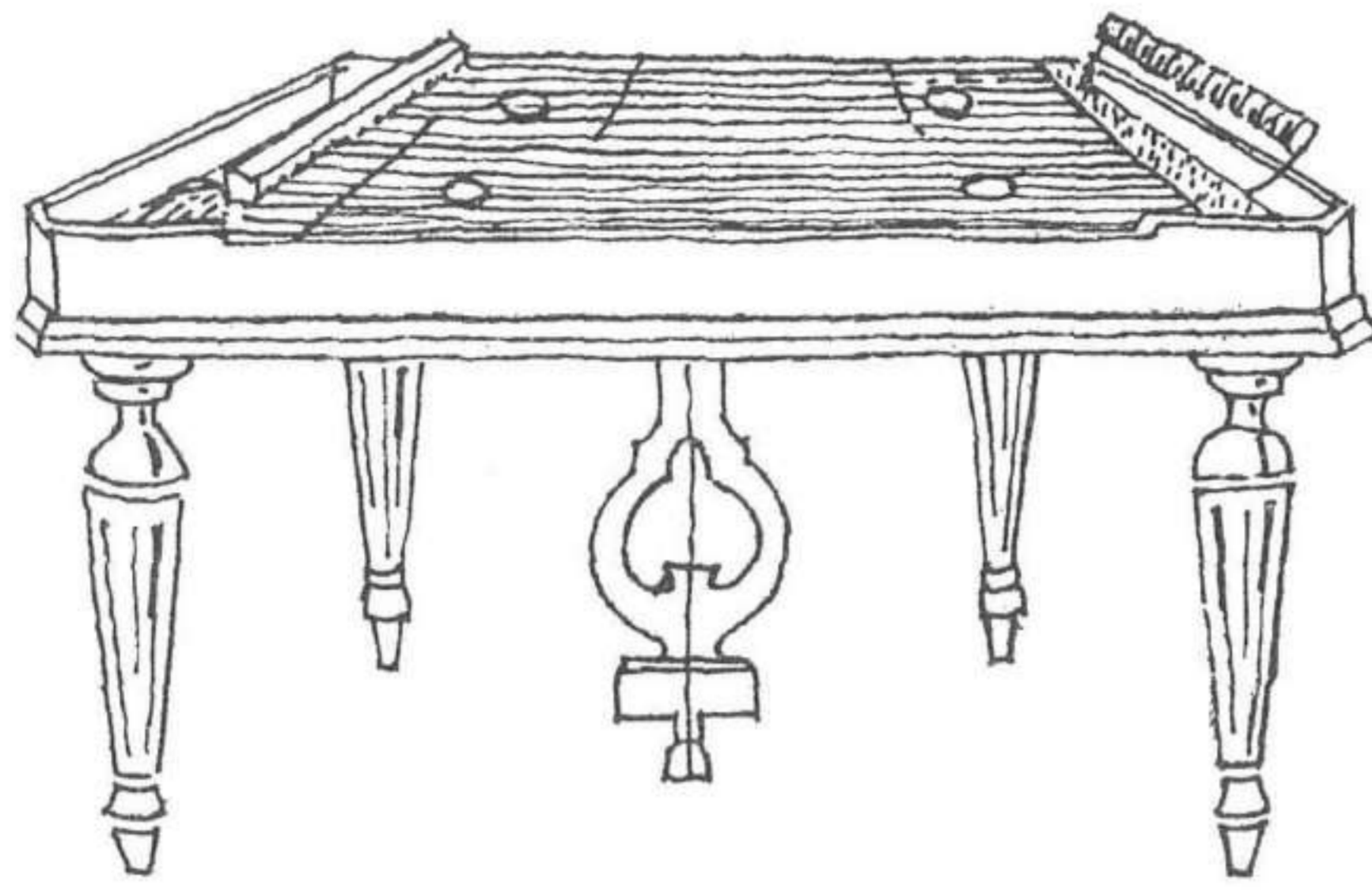
La trama de su narración no se demora en la descripción barroca. Y sin embargo destila maestría en la incisión, que se hunde, sin mostrar la mano, en las entrañas de sucesos y dramas, y arroja —también sin bandos— una atmósfera contaminada de humores, color, sabor, olores densos en pocas frases. Una mirada superficial vería el predominio unívoco del diálogo en sus novelas. Sería un espejismo. Dos palabras, un acento aquí y allá le bastan para la revelación de las raíces arrancadas incesantemente, a tal punto que todo ello parece lo más natural del mundo. De su mundo, de su naturaleza.

Igual virtuosismo ilumina el tiempo de su narración, que se torna un personaje por sí mismo en *Manhattan Transfer*. Cada capítulo de los tres lados de ese triángulo imantado y abierto a la vez que es USA, es conducido por un personaje. De su infancia a la madeja nuclear de la historia, sólo media un engañoso aunque pobladísimo suspiro. No se advierten soldaduras, sólo una larga y translúcida fundición invisible liga todos los elementos, como la continuidad de un inmemorial, inmenso cielo.

No es casual que en 1922 publique un libro de poemas, *The Pushcart at the Curb*. Y en el mismo año, un libro de relatos testimoniales sobre España, *Rocinante to the Road Again*, donde pasea su pluma periodística por sus fervores y fobias literarias (Valle-Inclán y Blasco Ibáñez en cada extremo) y por el bronco clamor de los campesinos andaluces.

En 1923, su novela *Streets of Night* concita la siempre acechante gorilez de la censura de su propio país, que prohíbe su circulación en varios Estados entre óleos de equívoca puritanidad, que lo dejarán indiferente. Pero la detonación de *Manhattan Transfer* dos años después, una verdadera oda destripadora de Nueva York, deja la alegre imagen postal de la City convertida en un friso de Yheronymus Bosch. En sus dieciocho capítulos, cual otras tantas estaciones del infierno, se incineran, como en una nueva *commedia*, todos los surtidores venenosos de una metrópoli imperial, donde los puñales y las heces se entrecruzan como en Sodoma y Gomorra.

Pero jamás se dejará tentar por el moralismo, el gran titiritero. Simplemente, genialmente, pone en acción estética su gran máquina de rociar toda la materia con sus ácidos reveladores para que los antros fetales descubran sus identidades, sin siquiera pasar ni de cerca ni de lejos por los despeñaderos



M. de Marconi

del naturalismo. No eran esos los dilemas para su sensibilidad y su cosmovisión.

En su narrativa laten y pasman nerviosamente los tiempos modernos, pero dispuestos como en un *grand guignol*. La síntesis que logra en sus ambiciosos bajorrelieves lo lleva a rescatar para el texto la proyección óptima del gran arte de las marionetas. Pero jamás se advertirán los hilos, ni la ventriloquía, ni la más ínfima sombra de los dedos demiúrgicos que procrean y mueven sus seres, más carnales aún si cabe.

Los ritmos, las secuencias, las fusiones y eximios montajes de Dos Passos dejan a cada instante huellas de la contemporaneidad y la impregnación que arroja el cine sobre sus letras, con un Chaplin y un séptimo arte en su esplendor primitivo.

El desarrollo del texto sería de lo más cinematográfico si algún cineasta se decidiera a respetar las líneas maestras, cósmicas, de los personajes de Dos Passos y sus devenires. También el periodismo jadea neuróticamente en sus páginas.

Ya en *Manhattan Transfer*, JDP surrealiza toda la obra merced a unos breves pero potentes acápites, especie de inciensos de diez líneas que empapan hasta el húmero de sus criaturas y atraviesan los yesos y ladrillos de sus nínives y babilonias, donde los grandes poderes del oro, siempre ensangrentado y sangriento, exprimen a aquéllas como gnomos entre sus zarpas.

## RASCACIELOS DE SANGRE

Pero toda la gran orquesta de la novela dospasiana estalla tímbricamente en las tres novelas de USA, mar en tres escalas, gran espacio abierto tras el estuario de *Manhattan Transfer*. No falta ningún instrumento requerido para la inmensa sinfonía, ni los preexistentes ni los que inventa para las nuevas variaciones y bravuras armónicas.

Como una baraja alucinante, Dos Passos distribuye, muestra y esconde los naipes sobre el paño sanguinolento de su gigantesco retablo. Entrecruza, como velos de gaviotas luminosas que encienden en la escena sus focos alegóricos, sus invenciones, sus óbolos a la milenaria noria narrativa. Esos verdaderos poemas que son los *Noticiarios*, la poesía desnuda y surreal de los *Ojos cinematográficos* (*The Camera Eye*) y esos fragmentos poemáticos de sus biografías de época.

La belleza de estas luces autónomas, pero entrañables a la novela, de estas otras criaturas que viven en sus intersticios y la alumbran, es francamente inenarrable, como toda poesía que lo es. Mas no debe confundirse con pomposidad, sonsonete, impostación lírica, como suelen infligir otros narradores. Sencillamente, un material narrativo dado a luz con cromosomas de raza poética, no más, pero ni un micrón de menos.

En las 1.300 páginas de la *Trilogía USA*, ese tauturgo que fue hasta entonces Dos Passos se permitió desplegar, como otras alas de esa tríptica águila, los paneles y membranas de 69 *Noticiarios*, 59 *Ojos cinematográficos* y 26 biografías de personajes decisivos de la época. Desde grandes banqueros-paters de actuales multinacionales hasta cantautores rebeldes que morían fusilados en The United States of America, bajo el himno y el tremolar de *The Star Spangled Banner*, como JDP se preocupa de atestiguar.

Reacio al moralismo y al naturalismo, tampoco dejará asomos de panfleto maquillado de literatura en estos esquicios. Simplemente arte, miembros igualitarios de las otras partes—capitulares—de la vasta y lacerante escritura, que para nada admiten la cursilería de ser confundidos con el *collage*. No le faltarán quizá, como no le falta a un Joyce o un Dostoyevski, detracciones y negaciones estridentes, aunque epidérmicas, pero la culpa no es, obviamente, de ninguno de los tres.

Dos Passos remata su breve poema biográfico sobre el multimillonario Andrew Carnegie en *Paralelo 42*, de este modo:

... apenas tenía un millón de dólares hacia una inversión (...),  
apenas tenía mil millones fundaba una institución para fomentar la paz siempre,  
excepto en tiempos de guerra.

En 1919, conocida también como *La primera catástrofe*, retrata así a John Pierpont Morgan:

En el pánico del 93,  
Morgan salvó a la Tesorería de los Estados Unidos no sin considerable beneficio para él (...).  
Todas las Navidades su bibliotecario le leía el Villancico de Navidad, de Dickens, en el manuscrito original.  
Era aficionado a los canarios y los perros pequinenses (...).  
(Los tiempos de guerras y pánicos en la Bolsa, de fuego de ametralladoras y de incendios provocados, de quiebras, empréstitos de guerra inanición, piojos, cólera y tifus, han sido siempre propicios para la Casa Morgan.)

En estos cánticos de vitriolo, la voz de Dos Passos llega a gorgear en trío con las de Brecht y Chaplin, lo que no es poco.

El poeta y bardo Joe Hill (strom), fusilado en noviembre de 1915 ante un paredón de la cárcel de Salt Lake City, antes de dar él mismo la orden de fuego a sus ejecutores, entonó esta última plegaria, que recoge Dos Passos:

No me lloren, organicen.

Theodor Roosevelt, Randolph Hearst, Henry Ford, entre otros, atraen los dardos untados de JDP. John

Reed, Eugene Debs, Isadora Duncan reciben sus salmos de rescate y veneración. Todo lo que ello pudiera provocar contra su seguridad y bienestar le importaba un bledo al joven novelista (cuando se publicó la última de sus cuatro grandes obras sólo tenía cuarenta años).

Curiosamente, cuando su cosmovisión involucionó hasta el bócalo de regresar a la sórdida tibieza uterina de un sistema que había escarnecido, escribió pura e irrescatable letra insípida, burda, compulsiva y desangelada.

En sus novelas, son *leit motiv* persistente los fracasados de toda laya, por razones que jamás dependerán de otro, sino que su pobreza, su bondad, su idealismo, su entrega total a lo que aman, sus ternuras inconfesadas, tímidas, típicas de la miseria.

Ello ocurrirá con Jimmy Herf en *Manhattan Transfer*, con el marinero Joe Williams y su hermana Janey, los hermanos Ben y Gladys Compton (de familia judía, con antiguo apellido Kompshski), en *El Paralelo 42*, y con Hija, Charley Anderson, Eveline Hutchins, Mary French y otros seres con el hado de la crucifixión clavado a sus nuca.

Pocos narradores lograron, como Dos Passos, dar vida a personajes femeninos como la ambiciosa

Eleanor Stoddard y las tiernas y siempre *protagónicas*, a veces más que los hombres que las rodean, Janey, Mary, Nevada Jones o la misma Hija. Benny Compton y Joe Williams serán reiteradamente apaleados por las policías y sus propios destinos. Ningún inocente cordero escapará al cerco de colmillos de hiena tendido como todo mapa e itinerario vital que les brinda su tiempo.

El final de la tetralogía es una postrer biografía de un innominado e innumerable *Vagabundo* entre las grietas de la terrible crisis económica norteamericana de 1929-30, cuya sombra aún vaga por allí. El desamparado es un

*joven (que) espera al borde del camino (...).  
Se marea, el hambre le retuerce el estómago (...).  
Fue a la escuela, los libros hablaban de oportunidades (...).  
Esperaba casi cayéndose*

en vano que alguien, a quien le sobrara, le convidara un trozo de pan. En la jungla de cemento recreada por Dos Passos, los más poderosos se devoran a quienes previamente humillaron y empequeñecieron.

JULIO HUASI

## *el ocio atento*

# PEPE CARVALHO Y SU EPOCA

### UNA EXTRAÑA OPERACION EDITORIAL

En el número 522 de la revista *Triunfo* (30.IX.1972) Carlos Barral resumía los planteamientos del reciente Coloquio Internacional sobre el Libro, celebrado en Caracas. De su larga exposición me interesa ahora un fragmento: «Tengo el convencimiento de que sí existe, o comienza al menos a existir, una novela española y latinoamericana posterior al boom, una literatura que en su conjunto se debería definir como menos anecdótica, más preocupada por el material lingüístico y por las significaciones generales y aleatorias (...). Publicaré en los próximos meses una serie de obras de "novísimos" (Félix de Azúa, Javier Fernández de Castro, Ana María Moix, Carlos Trías, Javier del Amo) y una serie de libros de escritores de generaciones anteriores que han escogido nuevos rumbos (Antonio Ferrés, Juan García Hortelano, Concha Alós, Germán Sánchez Espeso, Ramón Carnicer), sin el examen de una parte de los cuales me parecería frívolo y deshonesto insistir,

en el futuro inmediato, en la afirmación de una crisis de indigencia de la novela española.»

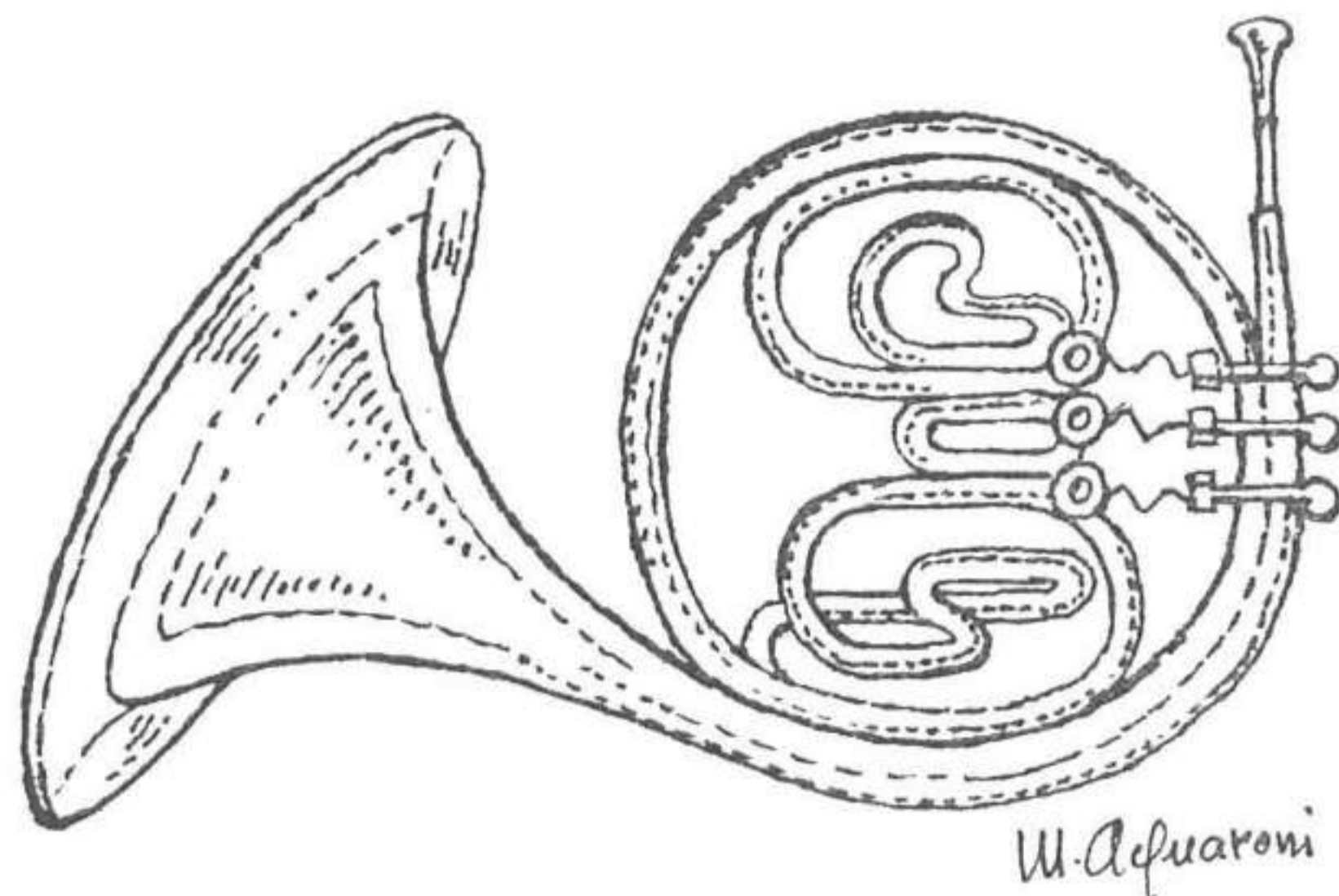
José Manuel Lara junior debió llegar a semejantes conclusiones y, en la gala celebrada en octubre del mismo año con motivo de la concesión del premio Planeta, decide sumarse a la iniciativa de Barral Editores aunque conservando la independencia editorial. Planeta también tenía sus «novísimos»: Manuel Vázquez Montalbán, Ramón Hernández, Federico López Pereira, José María Vaz de Soto y José Antonio Gabriel y Galán. Era —insisto— octubre de 1972; el año anterior el codiciado premio Planeta había sido otorgado a *Condenados a vivir*, de José María Gironella. Quizá este dato ayude a comprender parcialmente la urgencia renovadora de Lara.

Más que renovación, buscaban a nuevos autores; porque las técnicas narrativas contemporáneas se habían ensayado —con mejor o peor fortuna— por los novelistas de las diversas promociones de posguerra. Además, el éxito de *Nueve novísimos* había sido tan notable que merecía la pena repetirlo en no-

vela. Por otra parte, los nuevos novelistas de Barral y Lara no eran noveles: algunos eran conocidos como periodistas, poetas y/o novelistas. No entro ahora en los resultados de la operación Barral-Lara, porque han sido analizados por José María Martínez Cachero en su obra *La novela española entre 1939 y 1975*.

LA APARICION DE CARVALHO,  
EL ESTRUCTURALISMO  
Y LA HORA DEL LECTOR

Pasado el tiempo, *Yo maté a Kennedy*, de Vázquez Montalbán, quizá siga interesando por el premio Planeta que el detective gallego ganó para su autor. Es difícil la adscripción de *Yo maté a Kennedy*. Para resolver este asunto se ha preferido situarla dentro de la «política-ficción», aunque los elementos de ficción son tan simples que el lector los desecha. Pero permanece algo importante: la aparición de Carvalho. ¿Quién es Carvalho? Más que un personaje mítico—como se ha venido diciendo—, en su primera salida es el reflejo que los demás tienen de él. Para Hoover, «es un buen profesional del crimen, pero no por ello deja de ser lo más parecido a un puertorriqueño» (p. 44, cito por la edición de Plaza & Janés). Carvalho, como hombre de la CIA, es un personaje intercambiable: «En La Paz, tras el atentado contra Paz Estensoro, Carvalho era un hombre delgado, alto, aquilino, muy moreno, de ojos magnéticos. En Siria, después de la última intentona del Baas, Carvalho es un oscuro, pequeño hombre calvo con lentes bifocales. En Kenia sería un tragasables rubio panocha» (p. 55). El narrador nos dice irónicamente: «Pepe Carvalho, en cambio, no es un mito literario. Es un ente real mitificado, casi totalmente desconocido y que les sirve de punto de referencia a la inmensa mayoría de mis colegas. Yo sé que Pepe Carvalho amanece todos los días con la misma problematidad de casi todos nosotros. Que su prestigio es tan hijo de sus circunstancias como de una desesperada voluntad de sobresalir en el oficio. Reniega de su trabajo como cualquiera y tiene la común tendencia a justificar la última moralidad de lo que hace por la evidencia de lo que ya está hecho» (p. 56). ¿Entonces? Pues, creo, Carvalho es la pantalla que disimula la carga autobiográfica de la novela. Además, trasladando la acción al Palacio de las Siete Galaxias de los Kennedy da a la obra el tan traído y llevado aire mítico. ¿Mítico? Yo diría que alegórico, porque no podemos olvidar los continuos guiños culturalistas del narrador: ¿se refiere acaso al *Dezir de las siete virtudes* y a la *Visión de los siete planetas*, de Micer Francisco Imperial? ¿Es esa flotante Casa Blanca una alegoría del Pardo? Lo cierto es que deambulando por el Palacio de las Siete Galaxias, que Jacqueline enseña entre extasiada e histérica, Carvalho ya es Carvalho por muchas trampas que nos tienda el narrador; así, por ejemplo, si no quiere quitarse la chaqueta no es «por la pistola, ni por las imágenes de burda violencia que pudiera inspirarle, sino por la fealdad del tirante que sostenía la funda» (p. 10).



Además, casi con timidez empieza a dar sus opiniones sobre los vinos más adecuados para cada plato y su interés culinario, defraudado por el cosmopolitismo de Jacqueline.

Pero este primer Carvalho es, ante todo, un testigo crítico—antiguo revolucionario fumador de Celtas—que narra y describe el mundo falsamente contemporizador y pseudoprogresista que construyeron los Kennedy para olvidar los rigores de la guerra fría. El guardaespaldas se siente hastiado ante tanta sonrisa dedicada a los medios de comunicación; piensa que se podría jubilar con una buena pensión si le dieran «medio dólar por todas las fotografiadas caricias mejillares que el presidente ha malgastado en su hija» (p. 38). La utilización de la crítica demoledora basada en el humor llega a cansar; los ejemplos son a veces bastos: «Desde la melena hasta el diseño de los dedos del pie, la agregada cultural es un perfecto animal.» Tal vez los momentos irónicos más logrados son los referentes a los libros en particular y la cultura en general.

Los titubeos de Kennedy y sus afanes sintetizadores dirigidos a Latinoamérica (recordemos la malograda Alianza para el Progreso) quedan magníficamente expuestos en un diálogo sobre los métodos de crítica literaria: «Claro es que puede resultar de sumo interés una síntesis entre la crítica ideológica y las abstracciones y generalizaciones conseguidas por la rudimentaria neostilística, ya que en las conquistas de Leo Spitzer y sus muchachos sobra un mucho de timidez ante el predominio de la crítica ideológica en el período de entreguerras. Yo sigo con sumo interés los vanos esfuerzos del estructuralismo para llegar a una ciencia literaria. El estructuralismo es un vano esfuerzo neopositivista, escogido por el capitalismo imperialista para meter una cuña ideológica dentro del pensamiento marxista» (p. 31). Lo curioso es que Eugenio Castelli se refiere también a la «infiltración» estructuralista, pero en sentido opuesto: «Ello sucedió sobre todo con la corriente estructuralista, indudablemente importante por su aporte metodológico, pero importada directamente como moda, y, en un segundo plano de intenciones, como forma de infiltración ideológica, de innegable base marxista» (*El texto literario*, Buenos Aires, 1978).

La última referencia crítica en *Yo maté a Kennedy* está dedicada a *La hora del lector*,

obra crítica de Castellet, que tanta influencia ejerció entre los cultivadores del realismo social. Es también la última ironía del narrador. A continuación leemos uno de los fragmentos más logrados del libro: la muerte del padre. El parricidio es la rebelión contra la sociedad que representa aquí la *imago* paterna, tal como nos recuerda Fereydon Hoveyda.

VAZQUEZ MONTALBAN VA  
A AMSTERDAM,  
CARVALHO VIENE  
A BARCELONA

En el número 527 de *Triunfo* (4.XI.1972) Vázquez Montalbán publicó un largo reportaje titulado «Amsterdam: capitalismo y anarquismo». El año anterior había pateado Rotterdam, pero la crónica no se publicó por la suspensión de *Triunfo* en junio de 1971. De la rica y civilizada Holanda, a nuestro autor le llama la atención el aburrimento, aburrimiento que va a terminar con la llegada de Carvalho. Los dos reportajes citados están incluidos y adaptados en *Tatuaje* (novela publicada en 1975).

Si *Yo maté a Kennedy* era la crónica española sobre la Nueva Frontera, *Tatuaje* es la novela de la generación que ha pasado de las barricadas del 68 al hachís. Por otra parte, Vázquez Montalbán ha olvidado la recomendación de Barral al presentar sus novísimos: «Una literatura que en su conjunto se debería definir como menos anecdótica.»

A *Tatuaje* se refiere reiteradamente Vázquez Montalbán en el prólogo de su *Cancionero general 1939-1971* (V. I., Barcelona, 1972). Esa canción fue la de mayor recaudación en 1941, según los datos de la Sociedad General de Autores de España. En dicho prólogo leemos: «De haber tenido la canción nacional mejores condiciones de desarrollo, hubiera sido la génesis de un género totalmente diferente pero equivalente al de la canción francesa. No está tan lejos de ella una canción extraordinaria como *Tatuaje*, más allá y más aquí del bien y el mal establecidos en los años cuarenta.» Si me he detenido en este fragmento es porque, creo, contribuye a dar sentido a la novela del mismo nombre. Los versos de la canción, que unos y otros van citando o cantando en voz baja, son el débil y persistente hilo que devuelve a Carvalho sus señas de identidad. Las aventuras, el viaje del detective gallego nos pueden desorientar: navajas, pistolas, peleas minuciosamente descritas quizá nos borren otras pistas: Machado (... *palpaba el despertador y el corazón del nervioso animal no repiqueteaba*, p. 10), Cernuda (*desfase entre la realidad y su deseo*, p. 19), o el mismo Rafael de León, autor de *Tatuaje*. O el homenaje a *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, simbolizado en el gusto común de Alvaro y Carvalho: el Fefiñanes frío.

Aparentemente, la estructura de *Tatuaje* coincide con las novelas de Georges Simenon. Recordemos el postulado de Maigret, citado por Hoveyda: «La verdad no parece nunca cierta. Uno tiene que hacer las cosas más

reales que al natural, ahí está el secreto.» De Maigret y Carvalho lo sabemos casi todo; pero sus situaciones son diferentes: el primero se va sintiendo extranjero en su propia tierra, el gallego se pregunta por sus raíces. Dicho de otra forma: Maigret se hace conservador; Carvalho, recuerda. Recordar, quizá el verbo clave de *Tatuaje*. Veamos.

Cuando el detective se entrevista con Bromuro para pedirle información, le dice: «Ha aparecido muerto un hombre en una playa. No tenía cara. Se la habían comido los peces y llevaba un tatuaje en la espalda: He nacido para revolucionar el infierno.

»—Los hay echaos palante.

»—Qué le vamos a hacer.

»—¿En su voz amarga había la tristeza doliente y cansada del acordeón?

»—¿De qué coño hablas? (...).

»—Es una vieja canción. Se llama "Tatuaje" y la cantaba Concha Piquer.

»Carvalho recordó de pronto la canción. La tarareó, primero vacilando, después ya más seguro, con la ayuda de Bromuro. El limpiabotas la cantaba aflamencada y la canción era una tonadilla.»

En este momento Carvalho se identifica vagamente con el muerto, hasta el punto de identificar su propio cuerpo con el del ahogado y «buscar con aprensión la segunda piel de la chaqueta del pijama». Esa zona misteriosa presidida por la nostalgia es la que distingue nítidamente al gallego y a Maigret.

El largo reportaje sobre Holanda queda un poco desvaído, quizá porque Carvalho no puede comprender el mundo de los *yonquis*, tan lejanos de su generación, como no comprenderá a la hija de Stuart Pedrell. La parte más lograda de este capítulo es la referente a la situación de los españoles en el exterior, tema que había sido tratado en *Yo maté a Kennedy*, aunque de forma muy diferente por ser situaciones también diferentes: recordemos de esta última novela el patético recibimiento a los viejos republicanos: «Algunos ancianos políticos iban en sillas de ruedas, otros en parihuelas, no faltaban tampoco los peatones, pero entraban poco a poco, dando a su andadura un cierto aire de solemnidad.»

Llegamos al final. Después de tantas peripecias, el rostro del joven es reconstruido: ¡ah! pero ya no vive. Pensándolo bien, el trabajo de Carvalho como detective ha sido inútil. Sin embargo, de pronto recuerda el final de la canción.

EL TAZON DE LECHE  
LE PERMITIA RECUPERAR  
LA INFANCIA

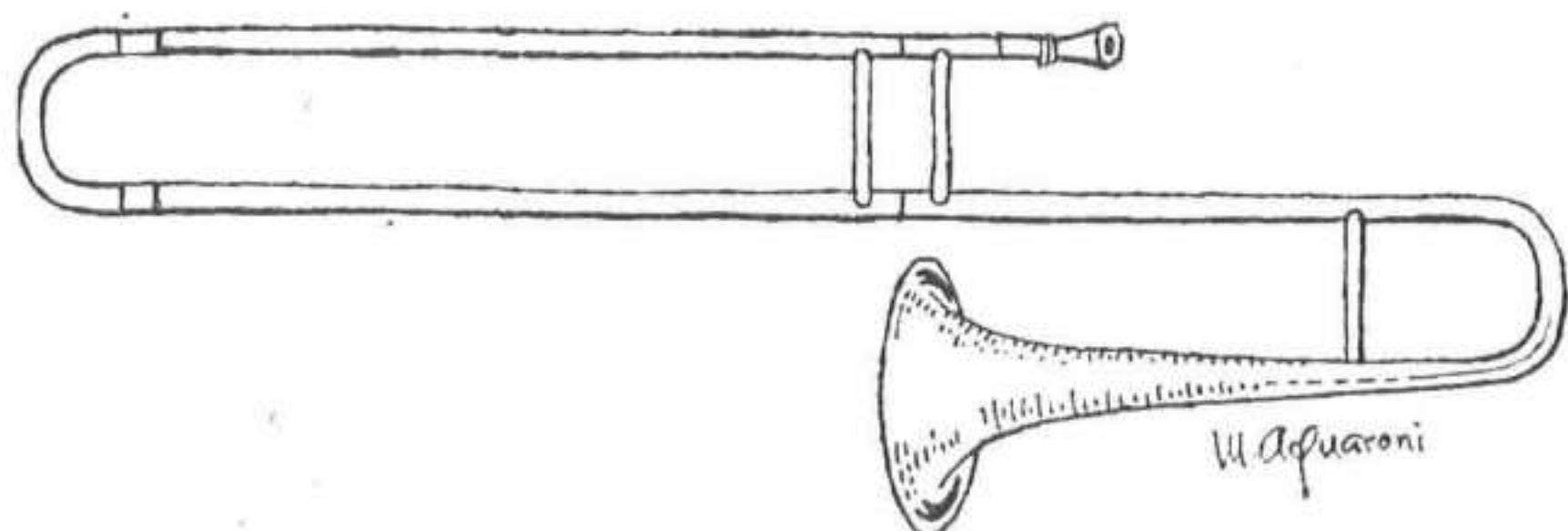
Tomemos esta evocación proustiana. Perteneció a *La soledad del manager*, otra novela de la serie Carvalho, distribuida a principios de 1978. Vemos en seguida que la estructura de la citada evocación y la que construye Proust son casi idénticas, pero el francés es más moroso y, además, no emplea el tazón sino la finísima taza de té. He ahí la diferencia: Carvalho contrasta consciente o inconscientemente la vida española de la dictadura



(«atípica, ahistórica, irrepetible») con dos países que, cada uno a su manera, son modelos de la cultura occidental: los vertiginosos Estados Unidos y la apacible Holanda. Nuestro novelista sabe que «no existe una intrahistoria de la subcultura desligada de la historia total y ningún género subcultural tiene una lógica interna independiente de la lógica subcultural general y de la lógica histórica condicionante». Así, cuando Carvalho realiza el viaje holandés de *Tatuaje*, se reconcilia con sus raíces y las desenmaraña. Si en *Yo maté a Kennedy*, «el malhechor se rebela contra la sociedad que representa aquí la *imago paterna*», en *Tatuaje* el ahorrativo detective envía cinco mil pesetas a sus parientes gallegos: «pensó que su padre habría hecho lo mismo y que al hacerlo reencarnaba en parte al pobre viejo. Se le nublaron los ojos cuando le recordó estirado y frío, empequeñecido, sobre los azulejos del depósito de cadáveres del Hospital de San Pablo». La angustia, dice Freud, reproduce un acontecimiento pasado y peligroso. Hoveyda nos recuerda que para muchos psicoanalistas contemporáneos el éxito de la novela policíaca corresponde a la búsqueda y a la revelación de la «escena primera», de este instante de la infancia que nos motiva y que la amnesia ha hecho desaparecer.

Se diría que después de sus dos primeras salidas Carvalho se ha reencontrado, por eso es más tierno en *La soledad del manager*. Sólo un ejemplo: «Cuando (...) ocupó su puesto [en el avión] sentía una alegría sólo comparable a la de los niños a la expectativa de un acontecimiento ilusionador.» Esto no es óbice para mantener su costra de cinismo: «Yo también tuve mis ideas, pero ahora sólo me quedan unas cuantas vísceras en muy buen uso.»

De Carvalho lo vamos sabiendo casi todo en sus casi periódicas salidas. Quizá sea ése uno de los misterios que el autor se guarda. Dicho de otra forma: lo de menos es el asesinato y las andanzas del detective para su esclarecimiento. Aunque sintamos curiosidad por la revelación final, el autor nos conduce por veredas costumbristas y combina peripecias individuales con acontecimientos colectivos. Debajo de todo ello hay una reflexión sobre el hombre en el mundo: Carvalho perteneció al partido comunista y desempeñó en él un papel relativamente importante, después fue agente de la CIA, luego se instaló en Barcelona como detective privado de segunda categoría. Es un hombre complejo con un cerebro lleno de imágenes rotas que intenta recomponer. Para ello quema los libros que habían alimentado su frustrada ilusión: «El fuego brotó incontenible y la cul-



tura impresa ardió cumpliendo su misión de alimentar fuegos más reales» (p. 56). Por eso Carvalho trata con cierta displicencia a los novelistas decididamente antinaturalistas, por ejemplo, a Luis Goytisolo (pp. 106-110), aunque no enciende la chimenea con sus obras, como sí lo hace con las de Alfonso Sastre, Sacristán, Lefèvbre, etc.

Cualquier lector apresurado puede caer en la tentación de establecer un paralelismo entre Sherlock Holmes y Carvalho. Los motivos de esa posible confusión no escasean: ambos no esperan nada del matrimonio como institución, son solitarios y herméticos, ligeramente desordenados; Holmes es drogadicto y Carvalho está en las puertas del alcoholismo, la resolución de sus casos puede resultar ingenua. Es más: Watson y Biscuter sirven para realzar las figuras de sus respectivos jefes. Pero Holmes da la espalda a la sociedad, sólo está interesado por el proceso deductivo, que constituye la esencia de su actividad; sin embargo, Carvalho complica el asesinato inicial y la novela crece en distintas direcciones. Yo creo que el ex agente de la CIA está convencido de que nunca llegará a nada en sus investigaciones, como se comprueba fácilmente en la entrevista con el viejo contable. Nunca se aclarará dónde han ido a parar los doscientos millones de pesetas que la Petnay ha distraído en su balance. Si tenemos en cuenta que ese es el motivo de la muerte de Jaumá, de poco nos sirve que nos enteremos del nombre del asesino. Carvalho nos da la letra, pero la música «nunca nadie (la) oirá jamás».

#### EL CRIMINAL ES SIEMPRE UNA VICTIMA

En este país, se está convirtiendo en moneda corriente una singular forma de actuación: si elogian a uno es para atacar a otro. Pero si un autor escribe novelas, ensayo, poesía, etc., ensalzan los ensayos, por ejemplo, para despreciarle como novelista. En el caso de Vázquez Montalbán, la combinatoria puede dar resultados nada desdeñables. Así, cuando en 1979 ganó el premio Planeta con *Los mares del Sur*, algunas alabanzas se dirigieron a sus *collages* narrativos, etc. Otros vieron una apuesta de Lara por el previsible triunfo de la izquierda en las elecciones para el Parlamento catalán.

El mito de los mares del Sur apareció en la narrativa de Vázquez Montalbán a principios de la década de los setenta y se expuso claramente en *La soledad del manager*. En esta novela podemos leer: «Me ha sugerido un argumento cinematográfico. Escuche. Un alto ejecutivo obsesionado por el mito de Gauguin decide dejar la familia y el trabajo y marcharse a Tahití (...). Coge el metro en una hora punta y llega a una barriada obrera. Imita los modos de vida de los tahitianos. Se junta con una chica de fábrica, una *canaca* del cinturón industrial barcelonés. Nadie le conoce. Se siente feliz inicialmente, pero hay una serie de barreras mentales de clase que no puede superar. Llega la infidelidad propia y ajena. El ha introducido la insatisfacción

como un virus desconocido por los tahitianos. Para no causar más desgracias a los demás ni a sí mismos, se suicida. Ana hará de joven obrera.» Sólo cambio un detalle: el alto ejecutivo Stuart Pedrell es asesinado.

Menos sociológica que *La soledad del manager*, *Los mares del Sur* nos sitúa al borde del último viaje. El vitalista Carvalho se va deteriorando y comprende que «el fracaso es, antes que nada y sobre todo, biológico. Así que no hay paraísos».

Rafael Conte vio con nitidez la estructura de la obra: «Entrevistas: esta es la palabra clave, que permite una serie de descripciones y discursos yuxtapuestos, esto es, la plasmación narrativa de un múltiple discurso de raigambre sociológica y política.» Quizá convendría añadir una dimensión metafísica y se diría que existencialista, como observa Rosa María Pereda.

Los problemas de la serie sobre Carvalho empiezan con el desclasamiento. El señor Ramón de *Tatuaje* termina mal porque quiso cambiar su vida, Jaumá es asesinado por su melancolía progresista, Stuart Pedrell y su aventura le hacen decir a Carvalho: «He tenido además la oportunidad de recorrer una historia ejemplar que casi me hace creer en

la fatalidad. Hay cosas que son contra natura. Tratar de huir de la propia edad, de la propia condición social lleva a la tragedia.» En este sentido, no sólo la cáscara sino el resultado nos llevan a la novela negra. Recordemos al protagonista de *El cartero llamado dos veces* y al joven asesino de *Los mares del Sur*; en ambos casos nos encontramos con que el crimen es la forma más espectacular de sociedades represivas. Sin embargo, Caín cierra sus novelas y Montalbán no.

Si he dicho antes que «el criminal es siempre una víctima» esta afirmación queda clarísima en *Los mares del Sur*. Los poderosos no asesinan, para eso está, por ejemplo, Pedro, quien —por cierto— se limita a malherir. El resto lo hace el sistema: abandonando a un agonizante, creando complicidades evidentes pero irresolubles. Cuando el incauto lector sospecha de alguno de los socios de Stuart, se ve defraudado al comprobar que el malhechor es un desgraciado adolescente, maltratado desde la infancia y huésped de los reformatorios. Por eso da pánico pensar que la serie sobre Carvalho sea un reportaje sobre la sociedad española.

VICENTE GRANADOS

## ARTURO USLAR PIETRI: GANADOR EN EL CUENTO

### EL PERFIL DE UN HUMANISTA

Arturo Uslar Pietri —y esto no es ningún descubrimiento— es uno de los intelectuales más importantes de la América hispana, una de las más poderosas vocaciones con que cuenta la cultura contemporánea de Venezuela. Dotado de una curiosidad inagotable, Uslar Pietri ha cultivado las más diversas disciplinas y géneros literarios. También se ha dedicado intensamente a la política: candidato a la Presidencia de la República venezolana tras la dictadura de Pérez Jiménez, varias veces ministro, senador, secretario de la Presidencia, delegado permanente de Venezuela ante la UNESCO... Si queremos completar este rápido retrato de su personalidad amplia y compleja hay que citar su labor como director del diario *El Nacional*, su actividad como columnista en una cadena de más de cincuenta diarios de lengua española, sus múltiples colaboraciones para televisión y sus incontables conferencias. Si a ello añadimos su hondo conocimiento de la cultura antigua y moderna, y su prestigio como orador y pedagogo, habremos apenas esbozado el perfil intelectual y humano de Uslar Pietri. Un perfil rico, vario y de gran poder sugestivo.

Uslar Pietri es, en definitiva, uno de los pocos humanistas —alguien le calificó como «el Ortega y Gasset de América»— que aún quedan. Si en la Venezuela de nuestros días se alude a la cultura, a la erudición, a la inteligencia, Uslar Pietri no falta en esa cita. Su pensamiento, su tarea de difusión y profundización de la cultura de un país y en los países americanos que hablan español, ha ejercido profunda influencia en las jóvenes generaciones. Y esto lo reconocen tanto quienes le siguen fervorosamente como quienes discrepan de su postura política conservadora.

Pero, sobre todo, Uslar Pietri es un ensayista de primera línea, un poeta reflexivo y filosófico y un inquieto hombre de teatro. También un narrador de prosa viva y rica. Y como narrador —dejando al margen su novelística, en la que los títulos más significativos son *Las lanzas coloradas* y *Oficio de Difuntos*—, Uslar Pietri no ha podido negarse al atractivo de los cuentos. Desde el siglo pasado la narrativa breve hispanoamericana se ha caracterizado por un gran poder creador y una extraordinaria modernidad. Nombres como los de Onetti, Cortázar, Rulfo, Di Benedetto, Carlos Fuentes, Bryce Echenique o Julio Ramón Ribeyro —por no recurrir a Borges—, confirman en

nuestros días que una gran parte de lo más original y vigoroso de la literatura hispanoamericana se encuentra en los cuentos. Uslar Pietri también se inscribe en esa nómina de autores que han contribuido a la revitalización y búsqueda de nuevas formas de expresión para ese género antiguo y de difícil rigor. Así lo reconoce unánimemente la crítica: Uslar Pietri es un maestro del cuento, un renovador de la literatura venezolana del siglo XX a través de la narración corta. La aparición de *Los ganadores* (1), un nuevo volumen de relatos inéditos de Uslar Pietri, va a servirnos para hacer un recorrido por los rasgos más característicos de su obra cuentística.

### DE BARRABAS A PASOS Y PASAJEROS

Antes de finalizar la década de los años veinte, nuestro escritor venezolano había estado en París embebiéndose de las corrientes culturales europeas —así nos lo evocó Miguel Angel Asturias— en el período inquieto de las vanguardias. Aquel escenario lleno de invitaciones a la insurrección literaria marcaría a Uslar

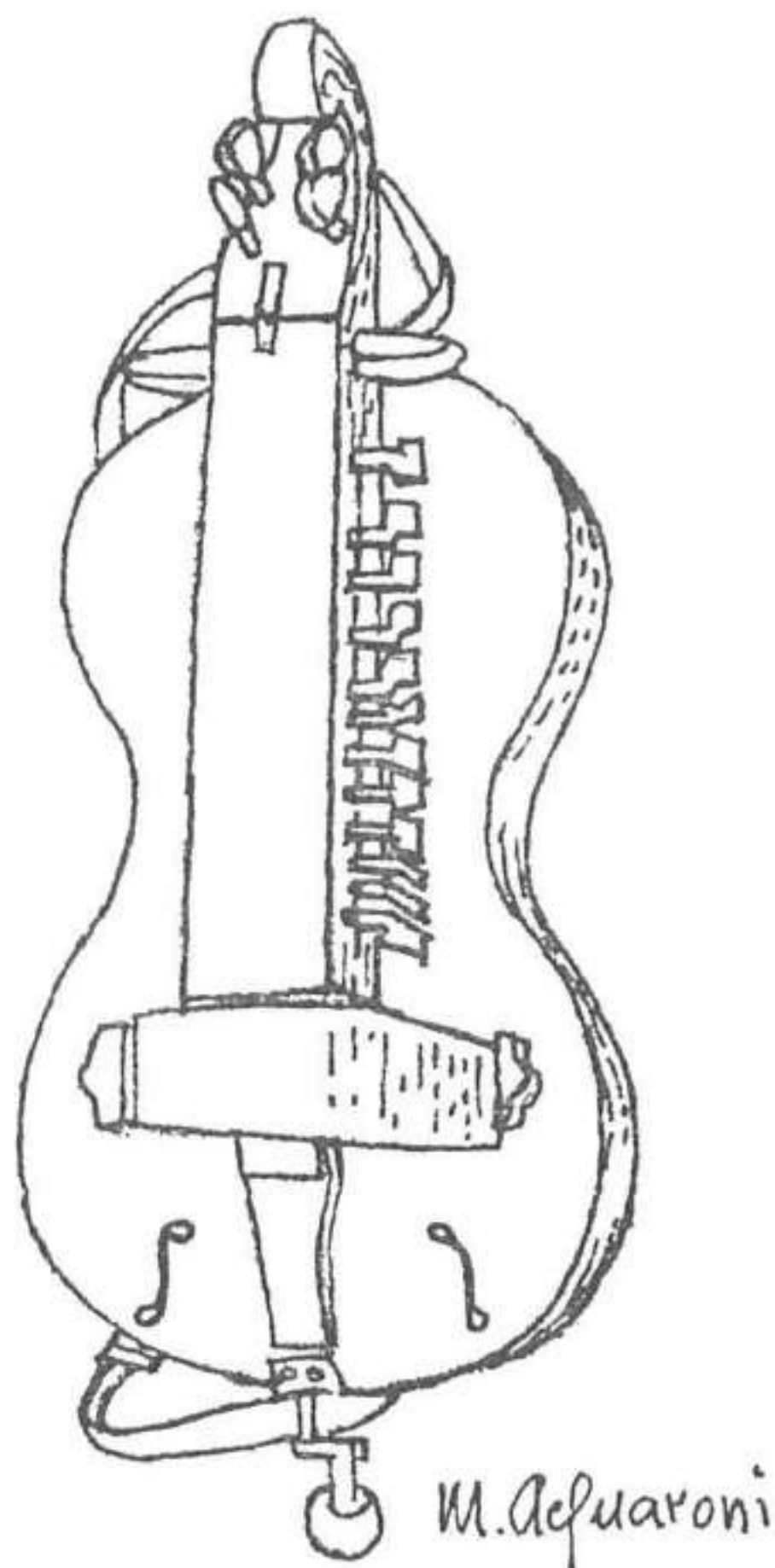
(1) Arturo Uslar Pietri: *Los ganadores*. Seix-Barral. Barcelona, 1980.

Pietri y a otros compañeros de generación que sintieron necesario el inicio de una nueva etapa en la sensibilidad artística de Venezuela, incorporando en ella las novedades de la vanguardia. Anderson Imbert ha señalado las principales coordenadas de esa renovación:

Las primeras informaciones sobre el cubismo, el ultraísmo y el surrealismo llegaron a Venezuela con rezago, en comparación con otros países. Cuando llegaron, un grupo de cuentistas y novelistas, encabezados por Uslar Pietri, no pudiendo copiarla, acertaron en el arte de apuntar a lo poético que está enredado en las cosas. Arturo Uslar Pietri dio el ejemplo con una prosa rica en impresiones sensoriales, en metáforas líricas, en símbolos que sugieren una nueva interpretación de la realidad americana (2).

Por su parte, el propio escritor confesaría (3) que las letras de su país necesitaban una verdadera renovación en todos sus aspectos, había que realizar una obra que reflejara, en su condición nueva, la presencia de una nueva conciencia no sólo de la literatura, sino de la esencia venezolana.

Así, con el propósito manifiesto de escribir cuentos que no se parecieran a los escritos hasta entonces en su país, Uslar Pietri concibió *Barrabás y otros relatos* (4). Su primer objetivo será el de reaccionar contra el costumbrismo pintoresco. La intención es obvia ya desde la primera narración que abre el volumen y le da título. Barrabás no es un personaje costumbrista, sino mucho más: la posibilidad de un conflicto humano válido y profundo, un hombre oscuro que, sin darse cuenta, interviene directamente en un acontecimiento de excepcional importancia. A partir de esa reacción contra el costumbrismo y el criollismo, el discurso renovador de Uslar Pietri se organiza en todo el libro como una tensión constante entre la expresión realista y la modernista. La influencia del surrealismo es patente en lo que se refiere a los temas, no en cuanto a técnica ni a lenguaje automático. De esta manera Uslar Pietri incorpora como motivos constructores de algunos de sus relatos la locura, el sueño, el azar objetivo, lo enigmático o lo desconocido. Tam-



bién, como Asturias y Carpentier, se sintió tocado por lo maravilloso y por lo mágico. En Uslar Pietri encontramos uno de los primeros antecedentes de algo que se ha hecho carta credencial y definitoria de buena parte de la literatura hispanoamericana de los últimos años: lo que se ha dado en llamar «realismo mágico».

Pero hay más. Además de esas metáforas, de ese «apuntar a lo poético que está enredado en las cosas», que decía Anderson Imbert, y de incorporar la dicción vanguardista—generalmente en los relatos donde se analiza una realidad violenta—, Uslar Pietri otorga una significación de especial relieve a las categorías del tiempo, como en los titulados «S. S. San Juan de Dios» y «La tarde en el campo». Y algo importante: el amor como sentimiento negado. Importante—y original—si se tiene en cuenta que en la narrativa modernista, realista y criollista de aquel entonces en el tratamiento del tema dominaban los esquemas de los viejos idilios románticos. Uslar Pietri aborda el amor desde otras perspectivas, con una nueva intención. En «El camino» será deseo frustrado, sombría posesión en «Miralejos»—incluso, en este mismo relato, se permite una cierta sorna del matrimonio—y en «El idiota» nos muestra un personaje que padece una enfermedad sexual.

*Barrabás y otros relatos*—como ha dicho Angel Rama (5)— puede considerarse ejemplo de una narrativa que posteriormente tendría numerosa descendencia. Pero sigamos adelante.

El segundo libro de cuentos de Uslar Pietri lleva por título *Red* (6). Cinco años antes de su aparición, Uslar Pietri había publicado, en Madrid, *Las lanzas coloradas*, obra difícilmente superable por el autor, novela fundamental en la literatura hispanoamericana contemporánea y la primera de varias de singular importancia en los años treinta, como *Huasipungo*, de Jorge Icaza, o *La serpiente de oro*, de Ciro Alegría. Uslar Pietri estaba en plena madurez creadora. Domingo Miliani nos explica cómo se plasma esa madurez en la nueva colección de relatos:

El autor, al contacto con Asturias y Carpentier, había madurado en conciencia y en actitud vital. Aprendió que existían materiales mucho más legítimos y acordes con las concepciones teóricas del surrealismo, especialmente la observación de lo mágico o maravilloso en el mundo hispanoamericano. Era mejor descubrirlos y delatarlos que inventar artificiosos personajes para encarnar experiencias no directas. A esos temas y esos materiales dirige su vocación narradora (7).

Efectivamente, si *Barrabás y otros relatos* había sorprendido por su originalidad temática y por el atrevimiento expresivo, bien es cierto que el libro pecaba de cierta timidez por las reformas sintácticas y de una falta de maduración técnica. Quizá ello se debiera a la «prisa»—no olvidemos que Uslar Pietri tenía veintidós años cuando apareció el volumen—por incorporar el quehacer vanguardístico a la producción literaria venezolana. Esa premura queda corregida en *Red*.

La vanguardia, que había deslumbrado a Uslar Pietri años atrás, se decanta. Las expresiones ultraístas dan paso ahora a una prosa en la que, más que la sorpresa, más que el riesgo de la metáfora audaz, se ahonda en la acción, que se hace intensa. Por otra parte, ya no hay un predominio de la muerte de los protagonistas como manera, digamos, «cómoda» de solucionar las situaciones planteadas. En *Red* nuestro escritor aborda temas nacionales y orienta el discurso narrativo en busca de una más profunda renovación y, con ella, una más auténtica originalidad. Como decimos, parte de vivencias de lo venezolano, de la realidad venezolana. Se acerca a ella con intuición

(2) Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

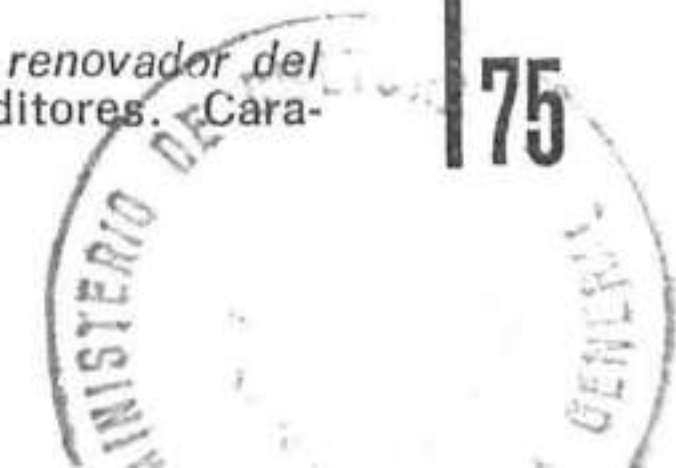
(3) Arturo Uslar Pietri: *Presentación de sus obras selectas*. Ediciones Edime. Madrid-Caracas, 1953, pp. 14 y ss.

(4) Arturo Uslar Pietri: *Barrabás y otros relatos*. Lit. y Tip. Vargas. Caracas, 1928.

(5) Angel Rama: *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. Editorial Planeta. Barcelona, 1975.

(6) Arturo Uslar Pietri: *Red*. Editorial Elite. Caracas, 1936.

(7) Domingo Miliani: *Uslar Pietri, renovador del cuento venezolano*. Monte Avila Editores. Caracas, 1969.



poética, profundizando en las posibilidades de lo maravilloso y lo mágico iniciadas en *Barrabás y otros relatos*. En su segunda colección de cuentos Uslar Pietri capta, aprehende, ese realismo mágico tan presente en la vida y en las raíces de Hispanoamérica y nos lo comunica con tono personalísimo.

En *Treinta hombres y sus sombras* (8) Uslar Pietri acentúa más intensamente algo que apuntaba en *Red*: desaparece la perspectiva convencional, especialmente la utilización del paisaje como uniforme telón de fondo. A partir de ahí, el autor descubre aspectos sorprendentes de las realidades más comunes, revelando en ellas, con una inesperada proximidad, rasgos inéditos de lo tangible y lo sensorial. La escritura se despoja de aditamentos innecesarios, se vuelve más precisa para, mediante el contraste, mostrar facetas insólitas de lo que se describe sin alardes formales. Con este tratamiento, los objetos se enriquecen, nos presentan matices, texturas, posibilidades ocultas e insospechadas. Se trata de una prosa que se entreteje subterráneamente y lanza estímulos y señales, que esboza modulaciones secretas para los sentidos alerta. El proceso se continúa en *Pasos y pasajeros* (9), y ya aquí, de manera dominante, el brote de lo real maravilloso queda a la vista. Partiendo de realidades, que la anterior literatura venezolana repelía o se aproximaba a ellas tímidamente, Uslar Pietri afirma y mantiene su vigencia de relator capaz de indagar, con aliento poético, con una alta estilización estética, en el alma de su pueblo, registrando lo profundo embozado en la vida cotidiana.

### LOS GANADORES

En *Los ganadores*, por el momento su última colección de relatos, Uslar Pietri nos presenta una serie de narraciones breves construidas con precisión de orfebre. El libro recoge trece cuentos, de los cuales dos —«Cuando yo sea grande» y «El camino desandado»— habían aparecido en revistas e incluidos, posteriormente, en una selección de todos los libros de cuentos de Uslar Pietri (10). El resto es completamente inédito.

Aquí parte el autor de elementos de lo cotidiano, de historias individuales para, trascendiéndolas, plantearnos dos grandes temas: el problema de la relación mágica entre lo

real y lo subjetivo y la cambiante identidad de las personas. En ese equilibrio Uslar Pietri muestra los motivos más íntimos de la manera de ser, así como las formas de vida del hombre y la comunidad. La constante interconexión entre observación-intuición, realidad-imaginación, hace que algunos de los protagonistas de los relatos sean niños. Tal es el caso de «Cuando yo sea grande» y «El milagro». En el primero, un niño sueña con alcanzar una realidad diferente de la miseria en que vive y llega a creer firmemente en lo que imagina hasta que la propia realidad le desengaña. En «El milagro» ocurre algo similar: una paloma que un niño debe custodiar en su casa hasta la celebración de la fiesta de Pentecostés llega a ser confundida con el Espíritu Santo. Pero si la identificación realidad-imaginación puede llegar a ser comprensible desde la perspectiva de un niño, Uslar Pietri da un paso más cuando los protagonistas son adultos, caso de «La pluma del arcángel», «Toro Sentado» y «La mujer de Uriel». En ellos es difícil delimitar dónde acaba lo estrictamente real y comienza el vuelo de lo imaginario. Uslar Pietri, en estos cuentos, hace gala de una inquietante ambigüedad que se concreta en la prosa como el aliento de una misteriosa y mágica calidad poética.

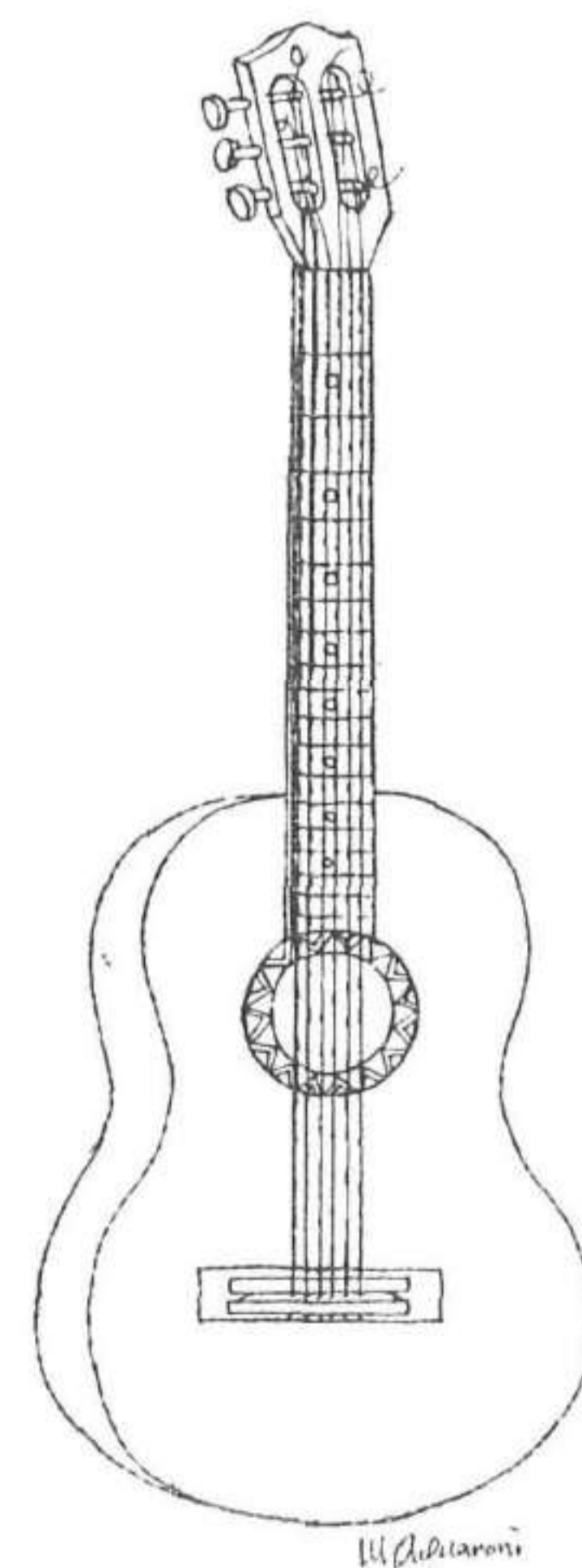
«Toro Sentado», además, nos presenta el otro tema constante en *Los ganadores*: el cambio de identidad. En esta ocasión se plantea a través de un joven que hace suyo el mundo del legendario Oeste, vivido intensamente en sus lecturas. En «Otra cara, otro nombre», el tema queda manifiesto ya desde el título. El personaje logra un cambio total de identidad —no sólo mentalmente, sino también físicamente— que, al final, es la causa de su muerte violenta. La óptica varía en «La cuestión». No se trata esta vez de la identidad del protagonista. En dicho cuento Uslar Pietri utiliza recursos del relato policíaco para preguntarnos si realmente conocemos a quienes nos rodean e, incluso, comparten nuestra existencia. Igualmente difiere el planteamiento en «Un espejo roto», donde, con una poderosa capacidad evocadora, el autor, tomando como excusa un accidente aparentemente sin importancia —el encuentro de un fragmento de espejo—, nos ofrece el proceso de la reconstrucción de la vida de una mujer solitaria.

Lo fantástico, apuntado en varios de los cuentos —especialmente en «La pluma del arcángel»—, adquiere proporciones insospechadas en «La ciudad» y en el relato que da título al volumen. Si antes se nos presen-

taba de una manera contenida, con ese difícil equilibrio con lo real a que hemos aludido, ahora aflora sin trabas. Son visiones que alguien podría calificar de ciencia-ficción, intuiciones de una realidad que no puede ser explicada racionalmente y en donde la ambigüedad, el entrevelamiento, el ofrecimiento de diversas posibilidades de interpretación es la nota característica.

Sin ninguna ostentación de modernidad formal, pero imprimiendo al lenguaje un gran sentido plástico, casi sensorial, y, al mismo tiempo, con una vivísima sensibilidad para la representación de las cosas, Uslar Pietri deja discurrir su prosa rica en sugerencias, llena de resonancias y acentos poéticos. *Los ganadores* constituye un eslabón más de una obra renovadora y de significativa importancia en el género del cuento.

SABAS MARTIN



(8) Arturo Uslar Pietri: *Treinta hombres y sus sombras*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1949.

(9) Arturo Uslar Pietri: *Pasos y pasajeros*. Taurus Ediciones. Madrid, 1966.

(10) Arturo Uslar Pietri: *Moscas, árboles y hombres*. Editorial Planeta. Barcelona, 1973.

# LA OTRA ESPAÑA

Desde hace seis años, se viene desarrollando entre nosotros una aventura cultural sin precedentes que, de modo tan inexplicable como lamentable, aún no ha sido objeto de la acogida y del reconocimiento que se merece. Me refiero a la «Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados», que, dirigida por Javier Ruiz, comprende ya treinta y tres títulos, agrupados en dos series, y es publicada por Editora Nacional, la cual, de esta forma, cumple puntualmente con ese principio de subsidiariedad que le da sentido en los presentes tiempos democráticos: la empresa privada no podría abordar la publicación de libros de este tipo, fundamentales para el conocimiento de nuestro pasado, pero —a pesar de su carácter sugestivo al extremo— no comercializables con facilidad.

El objetivo que persigue esta colección—editada, por otra parte, con una pulcritud extrema, y provista de portadas, debidas a Ricardo Bustos, que se cuentan entre las mejor realizadas hoy aquí—es restituir a los españoles aquellas vastas zonas de su pasado, de su cultura, que fueron sistemáticamente ignoradas, negadas, por quienes vienen detentando el poder sobre el país desde hace muchos siglos. Dichas zonas, como queda dicho, son muy vastas, casi inabarcables; y ello, por dos razones básicas: porque España, debido a su situación geográfica, a su condición de encrucijada de pueblos y de continentes, vio florecer en su territorio multitud de culturas, las cuales, al coincidir a veces en el tiempo, dieron lugar a subculturas más o menos marginales, sincréticas y secretas; porque durante los últimos cuatro siglos, la cultura oficial no admitió diálogo con ninguna otra, persiguiendo con violencia, en muchas ocasiones física, cualquier obra, corriente de pensamiento o persona que se desviara —por poco que fuera— de la norma establecida por ella.

No se crea, sin embargo, que la «Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados» tenga nada que ver con ese seudoesoterismo ilustrado hoy por los intelectuales del neofascismo europeo, quienes hacen misterio de todo, menos de su retrogradismo, de su odio a la razón y de su gusto por la violencia. A diferencia de lo que ocurre con los escritos de éstos, asentados sobre un eclecticismo incoherente, los libros que integran la presente colección se enraizan en y derivan de tradiciones culturales bien delimitadas históricamente y que responden a opciones esenciales de lo humano, por lo que siempre resulta factible rastrear en ellas su conexión con lo cotidiano, con la experiencia de un hombre concreto dentro de una situación concreta: lo maravilloso es aquí la espuma de lo real, no una viciosa deformación de lo humano en función de sueños y de traumas inconfesables.

Quiere decirse con lo que antecede que la «Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados» no ha sido creada para negar la Historia, nuestra historia, a fin de sustituirla luego por

mitos artificiales que justifiquen el abandono de las conquistas de lo humano, del progreso político y social, y el entreguismo a cualquier tipo de dictadura reaccionaria, sino para ampliar nuestro conocimiento de dicha historia, para acabar con la mentida imagen de España que los hijos peores de ésta se afanan desde hace centenares de años en hacer pasar por verdadera, para que los españoles puedan asumirse en toda su complejidad cultural, para desalienar un pasado que fue rico, heterogéneo y conflictivo como pocos. De donde se sigue que apoyar una empresa de este tipo—leyendo y comentando los libros de la colección—supone, más que vindicar los juegos estériles de la fantasía y de la falta de compromiso, propiciar una toma de conciencia de hechos e ideas que fortifiquen la inserción del hombre español en un pasado que se aboca naturalmente a un presente y a un futuro de concordia y de responsabilidad cívicas.

La colección comprende dos tipos de libros: ensayos, históricos o no; y textos antiguos, con estudios introductorios—predominando estos segundos—. Algunos de dichos estudios son confusos, propios de escritores que no han encontrado un camino personal y se sirven de los temas que abordan como de pretextos a través de los cuales imponernos sus alicortos vuelos imaginativos o sus mínimos raptos verbales o líricos; sin embargo, resulta de justicia señalar que, afortunadamente, tales traspiés son muy escasos, que desaparecieron prácticamente una vez que la «Biblioteca» se afirmó, y que, con toda probabilidad, se debieron a la voluntad del director de la misma de no academizarla con exceso, de buscar un difícil equilibrio entre la objetividad científica y la subjetividad creadora.

Pero pasemos ahora a los libros concretos. Con objeto de dar cuenta de todos ellos, a pesar de las limitaciones de espacio, los he agrupado por temas—forzadamente, en ocasiones, debido al carácter incatalogable de algunos y a la amplitud del ámbito que cubre el conjunto de los mismos—de la siguiente forma:

## I. HEREJES Y OBRAS PROHIBIDAS POR LA INQUISICION

*Tratados y cánones*, de Prisciliano, presentados, traducidos y anotados por Bartolomé Segura Ramos, quien, enfrentándose con las simplificaciones y deformaciones de Menéndez Pelayo, restituye al gran herejarca toda su compleja ambigüedad, situándolo cumplidamente en su época. A más de los «Cánones», comprende los Libros «apologético», «al obispo Dámaso», «sobre la fe y los apócrifos»; los Tratados «de la Pascua», «del Exodo», «del primer salmo», «del salmo tercero»; la «Bendición a los fieles» y los Tratados «al pueblo I y II». Se completa el volumen con una útil noticia sobre las herejías citadas por Prisciliano.

*Escritos condenados por la Inquisición*, de Arnaldo de Vilanova. La introducción, la traducción, las notas y la bibliografía comentada son de Elena Cánovas y Félix Piñero, los cuales han acertado a condensar en muy pocas páginas el estado de la investigación acerca de esta enigmática figura de la cultura catalana medieval: médico, alquimista, pensador teológico. Se recoge aquí la polémica gerundense sobre el Anticristo: «Eulogium» y las tres Denuncias al obispo de Gerona; el «Tratado sobre la caridad», la «Sinopsis de la vida espiritual» y «Puesto que muchos desean saber...», precedidos por la Sentencia condenatoria de las obras y errores de Arnaldo de Vilanova, y seguidos por un opúsculo farmacológico, una traducción castellana inédita del «Lumen luminum» —obra alquímica— y un texto dietético.

*Inquisición y ciencia en la España moderna*, de Sagrario Muñoz Calvo. Constituye una aportación de primer orden al estudio de las interferencias del Santo Oficio en el desarrollo de las ciencias (medicina, química, astronomía, etc.) en un período en que éstas se orientaban a lo experimental. Pone en juego una documentación riquísima —la autora investigó durante dos años en el Archivo Histórico Nacional—, de la que recoge interesantes muestras en apéndice.

*Beatus vir: carne de hoguera* se abre con un ensayo de Emilia Navarro de Kelley sobre el «foco luterano» de Sevilla, que sirve de prefacio a dos obras condenadas por la Inquisición: «Exposición del primer salmo dividida en seis sermones», de Constantino Ponce de la Fuente —hereje que fue quemado en efígie en el segundo auto de fe de Sevilla, en 1560—, y «Diez lamentaciones del miserable estado de los ateístas en nuestro tiempo», de fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, un luterano *malgré lui* que vivió entre 1545 y 1614, y fue confesor de Santa Teresa.

*Diálogo de doctrina cristiana*, de Juan de Valdés. Esta obra de juventud del gran humanista español, considerada por Bataillon la primera manifestación sistematizada del erasmismo como expresión de la fe cristiana, fue incluida por el Santo Oficio en el Índice, en 1547. El volumen se cierra con un apéndice donde Miguel Jiménez Monteserín traza una semblanza del personaje.

## II. MARGINALES

*Ensayos sobre el infringimiento cristiano*, de Ramón J. Sender. El conocido novelista aragonés, cuyas dotes mentales no están ni con mucho a la altura de sus habilidades narrativas, expone aquí su pensamiento religioso: una especie de olla podrida sazónada con su vulgaridad característica.

*Heurísticas a Villena y los tres tratados*, de Francisco Almagro y José Fernández Carpintero, reúne los Tratados «del aojamiento», «de la consolación» y «de lepra», de una de las más inclasificables figuras de la literatura española medieval, sobre las cuales los preparadores de la presente edición escriben páginas perfectamente gratuitas y prescindibles y hacen endeble «literatura».

*Monjas y beatas embaucadoras*, de Jesús Imirizaldu, reúne una insólita y divertida documentación sobre la picaresca de la mística: sentencias, confesiones, cartas donde se da relación de mujeres que aliaron la religiosidad al engaño, con textos de fray Luis de Granada.

*Santoral extravagante (Una lectura del Flos Sanctorum)*, de Ana Martínez Arancón. Del grueso santoral de Alfonso de Villena, publicado en Barcelona en 1775, esta investigadora ha seleccionado las vidas de los santos más inverosímiles, que hace preceder en cada caso por libres comentarios propios.

## III. MARGINADOS

*Los moriscos*, de Mercedes García Arenal. Importante conjunto documental —con inclusión de inéditos— que atiende a proporcionar un cuadro de la vida morisca y de sus conflictos sociales, culturales, religiosos y políticos con el entorno cristiano. Se abre con las «Capitulaciones de la Guerra de Granada» y se cierra con un resumen y extractos del proceso inquisitorial de 1630 contra un morisco castellano que había sido expulsado dos veces de la península. Comprende una bibliografía fundamental.

*Los juegos del Sacromonte*, de Ignacio Gómez de Liaño. Variaciones lúdicas sobre la famosa falsificación de los «plomos» granadinos en el tránsito del siglo XVI al XVII. Es uno de los más endebles volúmenes de esta «Biblioteca».

*Los libros plúmbeos de Sacromonte*, de Miguel José Hagertey. Esta obra constituye la antítesis de la anterior: tras una introducción que expone y explica la desesperada superchería con que unos moriscos quisieron hacer factible la integración de sus hermanos de fe en la sociedad cristiana de la época, se ofrecen, en traducción del siglo XVII, los polémicos libros, y en apéndice, diversos documentos complementarios.

*Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII*, de María Helena Sánchez Ortega. De los ricos materiales aquí allegados se extraen conclusiones inesperadas sobre la vida de los gitanos españoles en la época de la Ilustración: que su marginación era menor que en el presente, que formaban un Estado dentro del Estado, de gran complejidad, etc. Aunque la mayoría de los textos procede de sus enemigos, el resto puede ser considerado específicamente gitano, lo que favorece, por extrapolación, el establecimiento de un cuadro justo de la vida de estos marginados durante el siglo XVIII.

## IV. MOVIMIENTOS SOCIALES

*Acerca de algunas particularidades de las Comunidades de Castilla tal vez relacionadas con el supuesto acaecer terreno del Milenio Igualitario*, de Ramón Alba, es un apasionante ensayo que, como revela su título, aventura la hipótesis de la existencia de un fundamento milenarista para el movimiento comunero, con inquietantes textos de época reproducidos en su apoyo.

*Revuelta y litigio de los villanos de la encomienda de Fuenteovejuna (1476)*, de Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Ossorno. Importante reconstrucción documental de un famoso levantamiento popular cuyo alcance y sentido fueron falseados reaccionariamente por Lope de Vega y otros escritores barrocos al servicio del Poder.

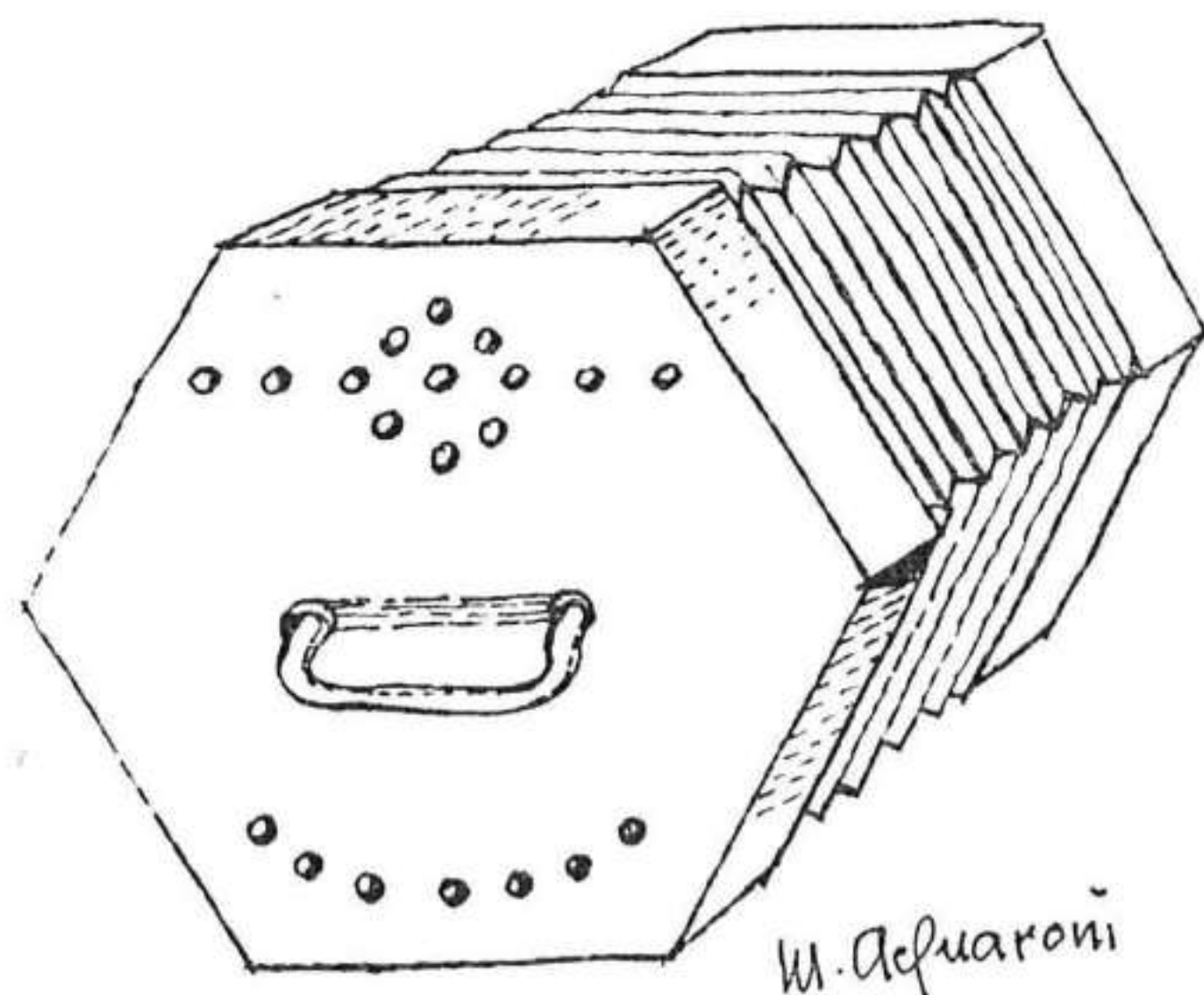
*Guerra de Independencia: bandos, proclamas y combatientes*, de Sabino Delgado Marina. Una visión nueva de la resistencia del pueblo español frente al invasor francés, conseguida mediante la reproducción de bandos, proclamas, himnos, catecismos, manifiestos, poemas, etc., que, al mismo tiempo, nos restituyen el ambiente y el entusiasmo de aquellos momentos cruciales.

## V. UTOPISTAS Y SOCIALISTAS

*Sinapia (Una utopía española del Siglo de las Luces)*, de Miguel Avilés. Edición de un texto utópico, inédito hasta la fecha, cuya extrema rareza—en España floreció escasamente este tipo de literatura—no precisa ser ponderada. Importante estudio previo.

*Socialismo agrícola andaluz*, de Esteban Beltrán. Utopía novelada que muestra cómo los campesinos de un pueblo andaluz consiguen crear una comunidad socialista, igualitaria y perfecta, y de qué manera se podría extender al resto del mundo este modelo de sociedad. En la introducción, Antonio María Calero sitúa la obra en los años de su aparición—principios del presente siglo—y especula en torno a la personalidad de su autor.

*Mateo López Bravo, un socialista español del siglo XVII*, de Henri Méchoulan. Traducción castellana del tratado *De rege et regendi ratione*, escrito por un magistrado español de quien poco se sabe. Constituye una crítica radical del sistema económico y social de España, en la que el preparador de la edición encuentra atisbos de ciertos medios empleados hoy por el socialismo escandinavo.



## VI. PROFETISMO. ESCATOLOGIA

*La profecía*, de Ana Martínez Arancón. Antología de escritos proféticos que cubre los siglos XIV-XVII. Nueve autores: Arnaldo de Vilanova, fray Diego de Santiago, etc. El largo estudio preliminar es mera «literatura», en buena medida.

*Tercera parte de la venida del Mesías en Gloria y Majestad*, de Manuel Lacunza y Díaz. Lacunza fue un jesuita español, nacido en Chile, que murió en circunstancias sospechosas a principios del siglo XIX. La originalidad de su obra se debe a la perspectiva americana desde la que se enfrenta y asume la vieja tradición milenarista europea. Este libro fue condenado por la Iglesia.

*Los cuervos de San Vicente (Escatología mozárabe)*, de Miguel José Hagerty. Ensayo confuso que, tomando como punto de partida ciertas ideas muy discutidas de Ignacio Olagüe, ofrece una interpretación interesante, pero mal desarrollada, del mozarabismo.

## VII. CIENCIAS EXTRAÑAS

*Discurso del Sr. Juan de Herrera, aposentador Mayor de S. M., sobre la figura cúbica*. Edison Simons y Roberto Godoy editan este escrito del arquitecto del monasterio de El Escorial—en el que, a partir de Euclides, aplica al *omni scibile* las artes de Raimundo Lulio—, junto con muy numerosos documentos sobre el tema y con comentarios propios—éstos, en buena parte, retóricos—que inciden sobre su carácter hermético.

*Dos cartillas de fisiognómica*, de Ibn Arabi y al-Razi. Uno de los más grandes místicos de todos los tiempos, y un eminente teólogo, también musulmán, ofrecen sus visiones heterogéneas de esta ciencia rara. Como complemento, María J. Viguera recoge en apéndice un folleto fisiognómico con pretensiones científicas de principios del presente siglo.

*De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, de Gaspar de Morales. El autor de esta obra, boticario y astrólogo del siglo XVI, se propuso, con ella, enumerar las virtudes curativas de las diversas especies minerales, relacionar a éstas con los planetas y ofrecer medios para combatir las enfermedades del cuerpo y del espíritu. La obra, que fue prohibida por la Inquisición, va precedida por un útil y claro estudio de Juan Carlos Ruiz Sierra.

*Recitarios astrológico y alquímico*, de Diego de Torres Villarroel. José Manuel Valles enriquece esta edición de dos textos de una de las más insólitas figuras del siglo XVIII español con otros escritos de la época y con estudios y comentarios propios muy ricos en datos y en información.

*El ente dilucidado. Tratado de monstruos y fantasmas*, de fray Antonio de Fuenteapeña. Publicado por primera vez en 1676, este libro es, en opinión de Javier Ruiz, su editor, «una de las más bellas colecciones de prodigios» de la prolífica literatura de hechos maravillosos de los siglos XVI y XVII. Una de las joyas indiscutibles de la «Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados».

*Papeles sobre el agua de la vida y el fin del mundo*, de Luis de Aldrete y Soto. Escritos astro-lógicos, alquímicos, médicos, y memoriales a su respecto, de un inverosímil personaje malagueño del siglo xvii que conmocionara a su ciudad natal con las supuestas curaciones logradas por intermedio de su «agua de la vida», cuyo uso fue prohibido por la Inquisición—de la que él, curiosamente, formaba parte.

## VIII. LEYENDAS Y FOLKLORE

*La cueva de Hércules y el palacio encantado de Toledo*, de Fernando Ruiz de la Puerta. Ensayo sobre las leyendas relacionadas con estos lugares, enriquecido con una documentación prácticamente exhaustiva. Da cuenta de las diversas exploraciones de la cueva y se ilustra con numerosas fotografías de la misma.

*La tía Norica de Cádiz*, de Carlos Luis Aladro. Un estudio sobre el teatro de títeres más antiguo y aún existente de la Baja Andalucía. Comprende diversos testimonios, una selección de textos de su legado folklórico, y un rico corpus de ilustraciones. Un modelo de bien hacer.

## IX. LITERATURA Y SOCIEDAD

*Floresta española de varia caballería*, de Luis Alberto de Cuenca. Alrededor de sendos textos de Raimundo Lulio, Alfonso X y Don Juan Manuel sobre la Caballería, que permiten entrever la conexión existente entre literatura y vida durante la Edad Media, Luis Alberto de Cuenca ha montado una suma de textos propios que oscilan entre la erudición y el desahogo subjetivo y lírico.

*Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, de Agustín Pérez Zaragoza. La ficción romántica en estado químicamente puro. Uno de los grandes éxitos populares de la literatura española de principios del siglo xix, que dice mucho sobre la sociedad de aquel período. Muy ajustado prólogo de Luis Alberto de Cuenca, quien edita aquí la primera mitad de la enorme obra.

*Conceptos espirituales y morales*, de Alonso de Ledesma. Selección de los 606 poemas que componen esta obra, una de las más leídas en España durante el siglo xvii, y de las que mejor reflejan la situación espiritual de aquellos tiempos.

LEOPOLDO AZANCOT

# HENRY JAMES Y SUS MUNDOS ENCONTRADOS

De Henry James llegó a decir William Dean Howells, el creador y crítico que fundó la escuela realista norteamericana: «Para mí James es el mejor novelista conocido.» Por venir de quien viene, la afirmación tiene un valor indiscutible. Opinión rotunda que recordamos hoy, cuando Henry James está en todos los quioscos, al alcance de todos los españoles, gracias a una reciente publicación, en libros de bolsillo, de una de sus más famosas novelas, *Las alas de la paloma* (1). Y es que Henry James es uno de los novelistas que retornan siempre, y no podía faltar ahora, en un instante en el que se vuelve a la novela tradicional, tras un ciclo o temporada en el que se ha intentado una novela en la que priva lo onírico por encima de la acción. Mas parece que los editores se han dado cuenta de que estaban aburriendo al personal, a la nunca bien estimada clientela, con novelas apenas sin argumento, con prosas apelmazadas que el lector dejaba hacia la página cincuenta, o en alguna menos, incapaz de seguir adelante, cansado de que no sucediera nada, atragantado por la egolatría y suficiencia de un autor haciendo remilgos estilísticos para disimular su impotencia creativa en el género. De ahí que esté muy bien que se recupe-

ren creadores como Henry James, porque sirven para aglutinar público y para demostrar lo que es una novela. Y esta razón nos ha animado a realizar un recorrido reseñador de su novelística. No ha sido fácil, pero lo hemos logrado en gran parte, acudiendo tanto a las ediciones españolas de sus títulos como a las impresiones hispanoamericanas de sus obras, todas ellas, aquí y allá, espaciadas en los años y correspondientes a distintas editoriales. Así, con paciencia y tesón, hemos localizado en librerías y anaqueles—además de en nuestra propia biblioteca—las siguientes: *El americano*, *Daisy Miller*, *Los europeos*, *La Pensión Beaurepas*, *Washington Square*, *Retrato de una dama*, *Las bostonianas*, *Los papeles de Aspern*, *La princesa Casamassina*, *El fin de Payton*, *La vuelta del tornillo*, *En la jaula*, *La edad ingrata*, *Las alas de la paloma*, *Los embajadores* y *La copa dorada*. Y lamentamos no haber podido echarle el ojo encima a un primer libro de cuentos de 1876, ni a su primera novela, *Roderick Hudson* (1876), ni a dos volúmenes de relatos: *Conclusiones* (1895) y *La mejor parte* (1903), en los que al parecer se incluyen cuentos que algunos de sus estudiosos consideran excelentes, entre ellos «el altar de los muertos», «La bestia de la jungla» y «La señora Medwin»; tampoco hemos encontrado versión española de su no-

velas de viajes *Horas italianas* (1909), aunque es posible que exista.

Pero antes de reseñar la quincena de novelas de Henry James que tenemos delante, es lógico apuntar una escueta referencia biográfica del gran escritor: Henry James nacido en Nueva York, en 1843, y en un ambiente familiar que le influyó vocacionalmente, pues su padre era un escritor y teósofo bien conocido, discípulo de Swedenborg y compañero de Emerson y Carlyle. El ambiente que vivió en su casa llevó a Henry James, y a su hermano William, al ejercicio de la literatura. Y en 1855 se trasladó con sus padres a Europa, donde vivió tres años, enamorándose del viejo continente con todas sus fuerzas y con toda su sensibilidad, y aunque fijó su residencia en Manhattan, lo recorrió repetidas veces en distintos viajes, para finalizar residiendo en Londres desde 1876 hasta su muerte, ocurrida en 1916, cuando contaba setenta y tres años de edad. Hay que anotar también que James perteneció a la inglesa Academy of Arts and Letters y que adoptó un año antes de su fallecimiento la nacionalidad británica, siéndole concedida la Orden del Mérito del rey Jorge V. Las cenizas del narrador norteamericano descansan en Massachusetts, a donde fueron trasladadas desde Inglaterra.

Contemporáneo de James, aunque cuarenta años más joven, Louis Lewi-son, el célebre crítico y autor de *Con-*



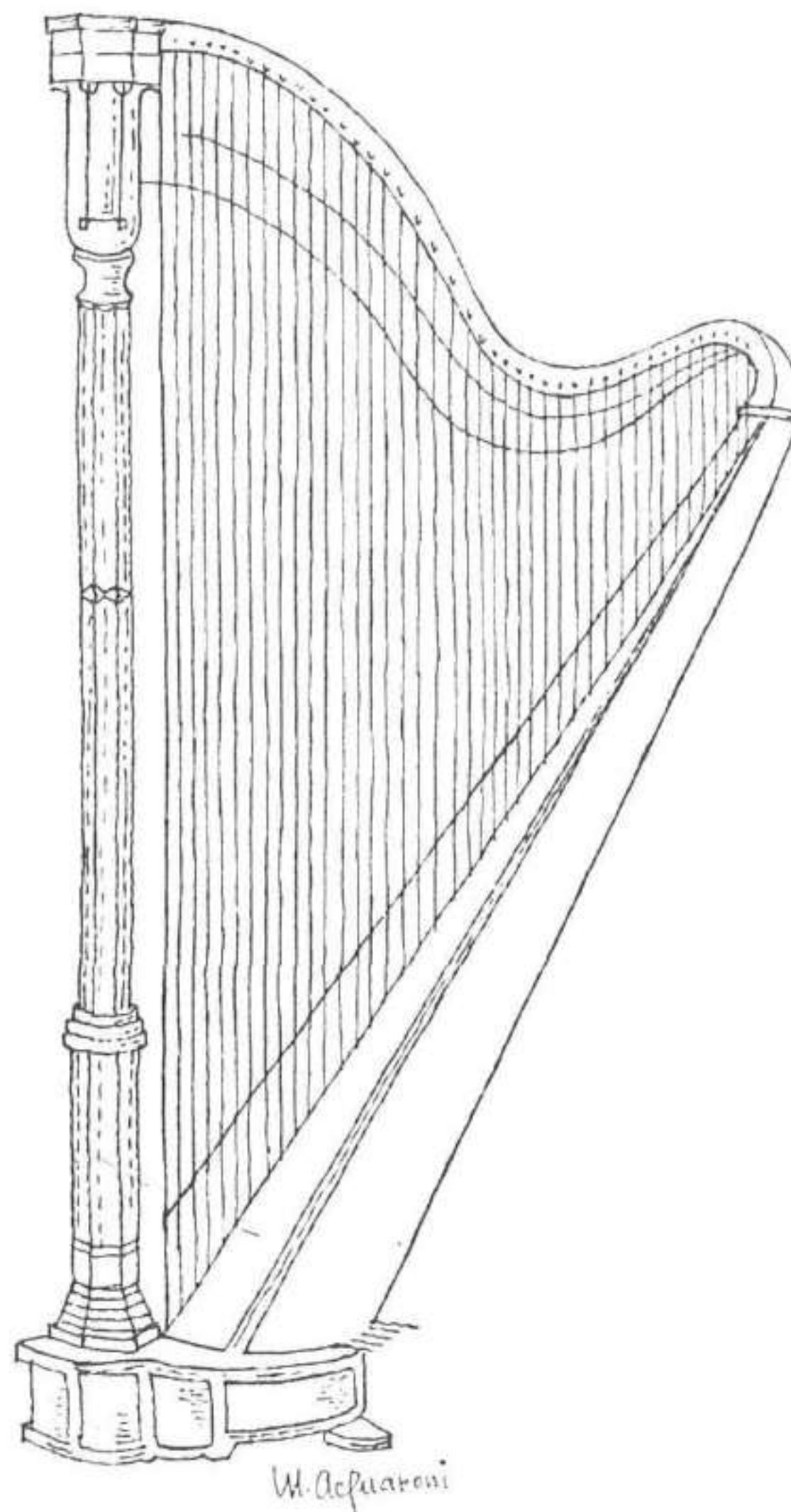
tra la corriente, escribió sobre él lo siguiente: «Es un estilista, un maestro de la forma, creador de una obra duradera y, pese a sus errores, es probablemente el escritor más eminente con que cuenta América.» Los errores que Lewinsohn indica en medio de su elogio pudieran ser cierta falta de emotividad en la concepción de las historias y tal vez algunos pasajes de los relatos redactados con algún artificio, sobre todo cuando se enfrenta James con el concepto de la belleza, pues en este aspecto adolece posiblemente de originalidad; pero estos ocasionales defectos parciales son totalmente salvados con su sabiduría en lo referente a la estructuración novelística, que realizó siempre con una habilidad exquisita e infalible, como reconoce A. Barnett, quien asegura «escribe como un querubín», añadiendo a renglón seguido: «Incluso cuando es más amanerado y exasperante, dice lo que ha de decirse, con más claridad y precisión que cualquier otro escritor moderno.»

Partiendo de estos criterios y con el aval de quienes los rubrican, cumplamos ya el propósito de esta nota, el recorrido reseñador de la obra de Henry James cuyas principales novelas han sido divulgadas por el cine y la televisión.

## LA PRIMERA ETAPA

Una primera etapa en la obra de Henry James podría cifrarse desde que empieza a escribir, a los treinta y dos años, hasta 1888, ya que no vuelve a publicar novelas hasta 1896, después de unos ocho años empeñado en escribir teatro, en cultivar una faceta en la cual no alcanzó el éxito que le proporcionó la narrativa. Y si con *Roderick Hudson* (1876) se dio a conocer, con *El americano* (1877) Henry James se perfila como el novelista que sería andando el tiempo, además de emprender el tema que desde distintos ángulos y argumentos mantendría a lo largo de su trayectoria: la persistencia en contactar al hombre y a la mujer de América del Norte con Europa, con sus gentes y sus costumbres. En esta su segunda novela, James nos presenta a un industrial norteamericano que abandona de repente sus negocios y atraviesa el Atlántico para pulir su cultura y casarse con una noble europea. Una vez instalado en París tiene que enfrentarse a las cortapisas de tipo clasista que le impiden unirse a la viuda de un marqués. Existe en la narración tanta ironía como humor y tragedia, todo ello mezclado con intuición novelística y un evidente sentido del equilibrio, como corresponde a un escritor bien dotado, que desde sus principios cuaja una historia con acción y con un marcado trasfondo social, algo que sin duda despertaría la atención de un amplio número de lectores.

Pero el enfrentamiento de lo europeo con lo norteamericano, que prevalece en casi todas las novelas de Henry James, se hace patente y tiene un sin-



gular ejemplo en el relato titulado *Daisy Miller* (1878), en el que se alza una de las más configuradas figuras femeninas del autor, envuelta en un halo de sencillez romántico. Daisy Miller es una chica norteamericana, linda y adinerada, desenvuelta, libre, codiciada por los hombres, que decide buscar en Europa nuevos horizontes, mas la sociedad del viejo continente repudia sus concepciones vitales. En tan difícil situación, conoce en Roma a un hombre con quien se consuela y convive, dando lugar a que por las apariencias se suponga que sus relaciones han llegado a los límites máximos, sin que así sea en la realidad. Finalmente, la protagonista contrae una rápida enfermedad y muere virgen. Henry James levanta con este prototipo de mujer pura todo un homenaje a los valores anímicos, a las intensidades de la vida interior, a los sentimientos más primigenios, con una delicadeza y una finura literaria admirable, consiguiendo de paso un personaje extraordinario, pese a lo intrincado de su apariencia.

*Los europeos* se publica también en 1878, e igualmente está basada en el contraste psicológico entre las personas del viejo y del nuevo mundo, sólo que en esta ocasión son los europeos los que se trasladan a América. Se reflejan en esta obra los amoríos de un hermano y una hermana, los Young, que atraviesan el océano para visitar a unos familiares. El se enamora y se casa con una prima, mientras que ella, toda una señora baronesa, no consigue contraer matrimonio con el hombre que desea, pues aunque está dispuesta

a separarse de su marido para poder hacerlo, el americano de sus cuitas no se decide en última instancia y la aristócrata resuelve volver a Europa desengañada, esforzándose en despreciar a un país de «bajo nivel de civilización» y de «escasa moralidad». Como en todas sus novelas, Henry James pone en su escritura un gran sarcasmo y una fuerte dosis de ironía al plasmar los procederes humanos.

En *La Pensión Beaurepas*, novela que se imprimió en 1879, se manifiesta la influencia que Henry James tenía en aquella época del realismo francés. Además del protagonista, narrador en primera persona, cinco personajes destacan en este relato ambientado en una pensión de Ginebra: la señora Church y su hija Aurore, el matrimonio Ruck y su hija Sophia, americanos instalados en Europa. Las vidas de estas familias son dispares en muchos matices, pero al vivir en el mismo lugar se mezclan y comparten situaciones de distinta índole. Mientras que la señora Church se obstina en inculcar a su hija una cultura europea, la joven sueña con su tierra perdida. Por otra parte, la mujer y la hija del negociante Ruck llevan a éste a la bancarrota, dispendiando dinero en visitar paisajes y monumentos y en adquirir valiosas joyas. James realiza en esta obra una especie de filtración de la realidad hasta desembocar en la abstracción, pese a la intensidad descriptiva, en la que revela su don para, con sutiles detalles, dar el retrato perfecto. También hay que señalar que en esta novela James juega a la vaguedad en muchos momentos, sobre todo al final, pues deja el argumento suspendido en el aire, quizá porque lo que en verdad le interesó al escribirla fue la creación de los protagonistas, consiguiendo para ellos una auténtica viveza.

Una de las mejores novelas breves de Henry James, según sus exegetas, es *Washington Square* (1880), donde se narran los desgraciados amores de una muchacha insignificante. Toda la historia es un satírico desfile de tipos y costumbres, que a veces llega a ser despiadado, estando el tema en perfecta relación con la estructura y el tono, siendo en este sentido verdaderamente magistral.

En *Retrato de una dama*, que también se publicó en 1880, cuando Henry James tenía cuarenta y siete años, se contiene una de las más redondas historias que escribiera, una novela ágil y vivísima, atrapadora por su acción y por el interés humano de sus personajes, muy acentuados sus caracteres. Isabel Archer, la joven heroína de la trama, es una mujer amante de la libertad, que rechaza hombres en pro de una gran ilusión: conocer mundos y gentes, por recorrer Europa, lo cual le depara una serie de contratiempos, hasta que llega a casarse con un cínico, con un egoísta de órdago, de quien se enamora apasionadamente, de quien trata de huir, y hacia quien vuelve resignada, haciendo el sacrificio que su conciencia le impone.

Debemos reconocer que *Las bostonianas* (1885) es la novela que despertó nuestro deseo de conocer en todo lo posible la obra de Henry James, al leer la excelente traducción realizada por Sergio Pitol en 1971 (Seix Barral). En apariencia esta novela puede ser interpretada como un debate alrededor del derecho femenino al sufragio universal, pero, en su más profundo sentido, lo que pesa en ella es la investigación que el autor lleva a cabo acerca de las relaciones humanas, especialmente entre dos mujeres de específicas psicologías, Olive y Verena, dos feministas que galvanizan el argumento con sus ideas progresistas, acentuándose el arte de James para crear personajes verdaderamente sólidos, dignos de ser considerados modélicos en la literatura de su época, personajes que han influido abiertamente en los narradores norteamericanos posteriores.

Singular dentro de su temática es *La princesa Casamassina* (1886), novela de corte social, en la que Henry James se adentra en los barrios bajos londinenses, donde un encuadernador interviene en una conjura revolucionaria y comparte sus ideales con una princesa napolitana de gran belleza, mujer que renuncia a su clase y privilegios para luchar por las reivindicaciones de los pobres; desarrollándose en torno a esta figura una intriga interesantísima y el reflejo de unos deseos lógicos en relación con y frente a la injusticia.

Venecia es el escenario de *Los papeles de Aspern* (1888). Se cree que en esta novela Henry James recrea, en cierto modo, una historia que se cuenta sobre algunos documentos de Shelley, pues su argumento estriba en los avatares de un investigador que quiere estudiar las cartas que un poeta, Jeffrey Aspern, escribió a una mujer que amaba. El protagonista consigue hospedarse en la casa de esta mujer, que vive en su vejez con una sobrina, joven a la que enamora con el propósito de consumir su trabajo. A la muerte de la anciana, la muchacha le propone que se case con ella a cambio de cederle las cartas y, ante tal disyuntiva, el investigador huye preocupado, y tras pasar una noche de intensa cavilación, vuelve para aceptar la propuesta, encontrándose que, en su desconcierto y despecho, la chica ha quemado todos los papeles de Aspern. El relato, contado en primera persona, resulta apasionante y está cargado de tintes románticos: paseos en góndola y encuentros amorosos en los jardines. En esta novela termina la primera etapa de la narrativa de Henry James, en la que ha prevalecido esa continua comparación de Europa con América, una auténtica obsesión convertida en temática de indiscutible interés cultural y sociológico.

#### LA ETAPA ULTIMA

82 Ambientada en Inglaterra, *El fin de Payton* (1896) es una obra a destacar en la trayectoria de su autor, porque

con ella Henry James principia su última etapa narrativa, la que se caracteriza por la introspección. Toda la argumentación se desarrolla en torno a una colección de objetos de arte que la señora Gereth ha reunido en su castillo de Payton Hall, después de recorrer el mundo entero con tal motivo, pero su hijo, heredero de la mansión y de cuanto en ella se alberga a la muerte de su padre, no siente ningún afecto por el arte, ni tampoco su acaudalada novia, que sólo ve en la colección su valor económico, por lo que la señora Gereth intenta deshacer el proyecto de boda y procura que se case con una americana de exquisita sensibilidad artística, sucediéndose desde este momento una serie de situaciones sumamente novelescas, para terminar la historia con la destrucción del castillo a causa de un incendio. El argumento de esta novela estaba ya en un cuento de Henry James, que decidió ampliarlo, resultando al fin un relato un tanto folletinesco, escrito con mayor brillantez y densidad de detalles que los anteriores del autor.

*La vuelta del tornillo* (1898) se publicó en nuestro país, con el título de *Los fantasmas del castillo*, en 1946. Es una narración verdaderamente alucinante, singular dentro del contexto de las novelas de Henry James, pues la historia abarca tanto espectros como personas vivas, destacando la participación de dos niños, víctimas de las visiones que les inculca su institutriz, en su afán por defenderlos de una influencia que considera maléfica, viviendo todos los habitantes de la casa una constante pesadilla. En esta ocasión, Henry James se muestra frío en su escritura, como demasiado atraído por conseguir los mayores efectos artísticos, por construir un relato sumamente perfilado desde el punto de vista estético.

Posiblemente sea *En la jaula*, que se editó en 1898, la novela más sugeridora de Henry James. Al menos es para nosotros una de las más valiosas por su implícito sentido de narración precursora, con adelantada modernidad en su trabazón argumental y en la idiosincracia de la protagonista. La simbólica «jaula» es una reducida estafeta postal, instalada junto a una tienda de la que solamente la separa una reja, y situada en un barrio rico de Londres; en ella trabaja una señorita que alimenta su vida de sueños románticos y de aleteantes fantasías, y que se imagina la existencia esplendorosa de los aristócratas del distrito, a través de la interpretación que hace de los telegramas que diariamente pasan por sus manos. A partir de aquí, la protagonista vive una serie de aventuras reales y de emociones sentimentales sobrecogedoras, fracasando en su deseo de casarse con un militar al que salva del deshonor facilitándole la recuperación de un telegrama comprometedor, porque lo ama casi morbosamente. La protagonista termina siendo trasladada a una oficina suburbial y contrayendo matrimonio con el jefe de la misma. Una gran metáfora es lo que realmente contiene esta novela, la «jaula» es en realidad la sociedad y sus intereses

de clase, que impiden la integración de la telegrafista a su mundo soñado. Henry James potencia en esta novela su técnica alusiva y llega al punto de silenciar el nombre del personaje central, de esa muchacha fabuladora y valiente, sentidora de hondas vibraciones sensuales, específicamente definida y creada magistralmente.

Puede que llevara razón, en cierto sentido, Henry James al considerar a la señora Brookenham como su mejor personaje, algo difícil de precisar ante un escritor que ha conformado varios definitivos. La señora Brookenham forma parte capital de *La edad ingrata* (1899), novela que trata de la vida de Nanda, la de la edad ingrata, esa edad que comprende el paso desde el colegio a la vida mundana, en un salto insospechado y desconcertante. Nanda es la hija de la señora Brookenham, la dueña de un salón, mujer que no duda en sacrificar el amor de su hija con tal de prevalecer en su preferente situación, pero los valores naturales de la muchacha la salvan, a pesar de su inquietud vital, de su entendimiento progresivo de las relaciones humanas, de su fuerza sensitiva, etc., al profundizar en su alma y poner en práctica el sentido común frente al ambiente corrompido en que está inmersa, casándose con un hombre idóneo para salir de él. Luego, desde su apacible y estabilizada vida, se empeña en sacar a su madre del mundo en que ha vivido. Con este argumento, Henry James consumó una novela vibrante y unos personajes legítimamente reveladores de su maestría literaria y de su capacidad de observación de la realidad circundante.

Como ya apuntamos, *Las alas de la paloma* (1902) es la novela que Editorial Bruguera acaba de publicar, traducida por Alberto Vanasco. Es uno de los mejores exponentes narrativos de Henry James. La hermosa Kate Croy, joven natural de Londres, se refugia en la casa de una rica tía suya debido a su desamparada situación, y mientras que su protectora desea para ella un próspero futuro por el camino de un matrimonio adecuado, Kate se enamora de un modesto periodista y se comprometen en secreto, pero es incapaz de abandonar el confort en que vive y finge simpatía por un hombre rico que la desea. En este estado de cosas, aparece Milly Theale, heredera de una gran fortuna, americana, sensible, ávida e inteligente, quien conociendo que morirá pronto, como toda su familia, desea vivir serenamente, ayudando a los demás, y nombra heredero de sus bienes al periodista, que simula amarla y se casa con ella, mientras Kate, que se hace amiga de la enferma, espera su oportunidad. Cuando muere «la paloma» —así la adjetiva Kate—, el periodista renuncia a su dinero en un acto reflexivo y moral. La pureza y el deseo de placer de la americana Milly, frente a las insidias de los caducos personajes europeos, es la clave de esta refinada historia, en la que un Henry James en plena madurez creativa, da cuenta clara y contundente de su virtud para ahondar en los caracteres más diversos.

De nuevo el contraste entre los modos vivenciales de Europa y América están presentes en *Los embajadores* (1903), novela que Henry James creía la mejor de cuantas había escrito, su culmen narrativo. Sinteticemos su argumento: Chad, hijo de la señora Newsome, viuda millonaria de una ciudad de Nueva Inglaterra, huye de su hogar y se acerca en París, donde se ha enamorado de una fascinante dama, y se niega a volver a su tierra. Su madre envía, uno tras otro, a diversos emisarios para convencerle de que debe regresar junto a ella, pero todos se van quedando en Europa presos de sus atractivos, y sólo uno de ellos, el primero de los embajadores, que aspiraba a casarse con la rica señora, decide cumplir la palabra empeñada, regresando apesadumbrado, temiendo que también el joven heredero termine igualmente por desperdiciar los alicientes de la capital francesa, tan distintos en todos los aspectos, sociales y morales a los de su lugar de origen. Henry James glosa en esta historia el embrujo que puede ejercer en el hombre el descubrimiento de mundos nuevos, de ambientes distintos a los de su naturaleza, y la subyugadora atmósfera de una capital como París, con su esplendor intelectual y artístico, algo que puede desequilibrar o darle otra dimensión espiritual a cualquier persona.

La opinión de R. Michaud sobre *La copa dorada* (1904) es escueta y contundente: «Novela pura, sin más objeto que el análisis recargado de arabescos.» Pero aunque esto es cierto en líneas generales, esta narración responde a una historia compleja, en la cual el autor entrevera y luce su idea del arte, de su problemática, así como una aguda penetración en el ámbito de lo psicológico. La trama del relato está centrada en el amor: Maggie, joven americana hija de un coleccionista de arte, contrae matrimonio con un príncipe italiano, Amerigo, y para reparar la soledad en que queda su progenitor propicia que éste se case con una muchacha llamada Carlota, sin saber que ella había mantenido relaciones con Amerigo. La situación que se crea da lugar a que renazca el idilio entre los antiguos amantes, hasta que Maggie descubre el pasado de su marido y de su madrastra. En este punto, la protagonista se revela como una mujer enormemente inteligente, consiguiendo que su padre y su esposa vuelvan a América, sacrificando la definitiva separación en pro de su felicidad conyugal. Tal es la norma en Henry James. Los personajes de esta obra dan razón con sus procederles a un concepto muy americano de afrontar las situaciones delicadas desde el ángulo moral, y por otro lado, es la novela donde su evo-

lución llega estilísticamente a su máxima expresión (2).

Como puede apreciarse, salvo en contadas excepciones, Henry James realizó toda su narrativa, tan amplia como espléndida, centrándola en esa comparación de lo europeo con lo norteamericano, desde un prisma muy personal y en aras de su poder de fabulación, auténticamente sorprendente, que le ha valido la inmortalidad, ser un novelista para siempre. Y se ha dicho, con muchísima razón, que toda su obra es una evasión respecto al «americanismo» en cuanto a enfrentamiento con una naturaleza nueva y una sociedad en fértil ebullición industrial. De ahí que todas sus novelas se atengan a unas coordenadas comunes: son refinadas y reticentes, repletas de verbosidad y, en lo concerniente a los protagonistas, son similares entre sí, pero se salvan siempre porque juegan bien un recamado diálogo y porque, por regla general, viven una fuerte pasión por algo. Y esto es fundamental en los personajes de ficción.

MANUEL RIOS RUIZ

(2) Estando ya redactada y en prensa la presente nota, se ha publicado *La copa dorada*, en la Col. Narrativa de Editorial Planeta, traducida por Andrés Bosch. En esta misma serie se han publicado también *Los papeles de Aspern* y *La princesa Casamassina*.

## *Si no siempre entendidos, siempre abiertos*

### CUENTOS DE LEVANTE

RAMON LLIDO: *Cuentos de Levante*. Prólogo de Luis Calvo. Portada e ilustraciones de Francisco Lozano. Edición del autor. Madrid, 1979.

Ramón Llidó Vicente, alicantino, nacido en Jávea, es uno de los escritores que desde cierto punto de vista pueden ser clasificados como regionalistas, por cuanto tienen a su región como principal protagonista de su obra, y la defienden y viven con la imagen de su paisaje siempre permanente. Alicantino o valenciano, da igual. Es el Levante español, el mediterráneo, lo que va a aflorar en su obra, sobre todo en estos cuentos que ahora nos ha reunido y editado bajo

un mismo epígrafe, aunque su variedad sea más que manifiesta. No es ésta la primera obra de creación literaria de Ramón Llidó. Ya en 1956 ganó con su novela *Entre nieblas* el premio de Literatura «Valencia», que le dio a conocer definitivamente como uno de los valores literarios levantinos de aquel entonces. Es conocido sobre todo por sus obras turísticas, aunque este término no especifique exactamente el género de su obra, dedicadas a su pueblo natal, Jávea. Y también es autor de obras históricas, como la dedicada al estudio del *Origen histórico de los gremios en Valencia y su función económico-social*, editado en 1932, o el que publica en 1944, *El Colegio Mayor de la Presentación*, que es un documentado estudio filosófico-histórico de los Colegios Mayores del siglo XVI, según se nos cuenta en la contraportada del libro que ahora comentamos, cuyo autor creemos sea el prologuista, Luis Calvo. Otra de sus obras, ésta de 1954, fue *La entrada de Tomás de Villanueva en Valencia*. Ya

más cercano en el tiempo se sitúa su libro titulado *En el paralelo del Parnaso*, de 1973, y ésta su última publicación, *Cuentos de Levante*.

Además de las estupendas ilustraciones, tanto reproducciones en color como dibujos a pluma, de Francisco Lozano, contiene el volumen cinco cuentos con los títulos de «Bernarda», «Tramontana», «Tragedia en súper ocho», «Autostop de tres clérigos "progres"» y el diálogo «Nacer por sorpresa». Los dos primeros cuentos son los más típicamente levantinos, los que por su contenido más se acercan al modo de vida cotidiano y trágico del hombre de Levante. Los dos siguientes son, podríamos decir, seguro que en completo acuerdo con el autor, más circunstanciales, porque a pesar de su actualidad no se respira en ellos esa atmósfera de lo permanente, levantino en este caso. Son actuales, sí, tocan una problemática, incluso puede que más de ahora que «Bernarda» y «Tramontana», pero no encontramos en ellos el sabor de la tragedia auténtica y eterna de los dos

primeros. Por su parte, el diálogo «Nacer por sorpresa» vuelve a la temática levantina con la discusión sobre los orígenes del fuego. Hagamos a continuación un rapidísimo recorrido por cada uno de estos *Cuentos de Levante*.

En «Bernarda» se plantea la problemática de un matrimonio levantino y pobre, carente de hijos. Sin hijos ella, Bernarda, que es la segunda mujer de Tomás, que sí tiene un hijo de su primera mujer, ya de nueve años. La llegada de este hijo y los celos de mujer estéril de Bernarda van a acelerar la tragedia familiar, que concluye con la muerte del chico, la desaparición de la mujer y, sobre todo, las llamas infinitas y levantinas que lo arrasan todo. La calma final del hombre al lado de su hijo muerto y de las aguas es sintomática de la característica esperanza que Ramón Llidó quiere dar a su narración. Por otra parte, su naturalismo levantino queda bien patente en párrafos narrativos como éste: «Bernarda se acercó al laurel que se erguía junto a la puerta de entrada de la torre. El piar de los pájaros sonó más fuerte en sus oídos y ella sentía más cerca de sí la ventura. Había untado de liga las ramas del laurel, cruzando sus hojas con espartos empapados en la misma liga, y por todos lados se retorciaban prisioneros los gorriones, que intentaban liberarse inútilmente entre pitios y violentos aletazos. Bernarda rompió su silencio estático. Se abalanzó sobre los pájaros que cubrían el suelo y mientras a unos los pisaba sin piedad, a otros los apretaba entre sus manos hasta hacerles sangrar por el pico, mientras ella reía, reía sin cesar.»

En «Tramontana» se plantea una temática parecida, cuyo sabor trágico se aprecia desde el comienzo: «La amanecida trajo el sobresalto a la casa de Nelo, el pastor de La Plana. Cerca, muy cerca, se habían oído los tiros. El viento silbaba con furia. Paulina, asustada, rompió a llorar, bajó del catre apresuradamente y se agarró a Blanca, la pequeña oveja que dormía siempre sobre un capazo de pleita en el rincón de su cuarto, y se arrebujó con ella en el catre. Un intenso olor a majada invadía la alcoba.» Eran los cazadores de lobos, que volvían de su otra vez inútil persecución de la fiera que últimamente atacaba sus rebaños. Con estos elementos, el pastor Nelo, su hija Paulina, la ovejita Blanca y el lobo, que resultará ser loba, Ramón Llidó se las apaña para entretener la historia y darle un final, nuevamente, trágico: «Nelo, rápido, la sujetó del brazo [a su hija, que le atacaba con arma blanca], mientras Paulina caía al suelo vencida por la rabia y el llanto. Entonces Nelo, con su hija a sus pies, lo comprendió todo. Miró al lobo muerto. Los tres cachorros que le habían caído del vientre, al herirle Nelo, yacían también muertos sobre los candiles, azotados por el viento. Porque el lobo no fue un lobo, sino una loba. Había retornado el destino macabro de la madre de Blanca [la ovejita de Paulina], que murió despeñada en una noche de tramontana. Esta chillaba sobre las agujas de los molinos y de las chumberas.» La cita es igualmente sintomática de la capacidad de Llidó para la captación de ambientes a través de su prosa, que Luis Calvo

califica de depurada y plena de madurez narrativa. En mi opinión, su nivel baja bastante en los siguientes cuentos, «Tragedia en súper ocho» y «Auto-stop de tres clérigos "progres"», el humor de este último desentona bastante con el ambiente específicamente levantino de los anteriores y del siguiente, que no comentamos más ampliamente porque ello nos haría prolongar en exceso este texto.

Terminaremos con unas palabras de Luis Calvo, prologuista que se manifiesta como gran conocedor de la obra de Ramón Llidó, de quien dice que «está, como escritor, muy bien dotado para esta clase de imaginerías (se refiere a las del tipo de novela corta, *nouvelle*, *novellette* o *tales*, que dicen los ingleses), que son como la niebla que envuelve las realidades visibles y tangibles, y las trueca en fantasmagoría irreal y plástica. Llidó poetiza —añade Calvo—, caricaturiza, dramatiza, transforma, en suma, la realidad, y de su pluma sale convertida en materia ingrátida y huidiza. Su capacidad narrativa —concluye—, el halo poético que centellea en algunos de sus escri-

tos, la zumba que corroe por otros, la flexibilidad, la ductilidad y vigor de la prosa que en todos ellos brilla y alecciona, son las condiciones que yo más he apreciado y admirado en la lectura de estos relatos llamados *Cuentos de Levante*».

JESUS GOMEZ AYET

## LA POESIA COMO EMPRESA Y COMO PROCESO

ALVARO SALVADOR: *Las cortezas del fruto*. Endymion. Editorial Ayuso. Madrid, 1980.

Me parece ver en la poesía andaluza más joven —quiero decir: la que ahora empieza a cobrar entidad y presencia propias— una clarísima bifurcación que

## EL UNICO Y SUBITO PROBLEMA

EDUARDO TIJERAS: *El estupor del suicidio*. Editorial Latina. Madrid, 1980.

En la colección mínima de citas con que Eduardo Tijeras inicia este último libro suyo está la frase implacable de Camus: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio.» Nosotros, los hombres de bien, no somos filósofos, y ni siquiera puede afirmarse sin un grave esfuerzo de osadía que lo fuera Camus. De manera que el suicidio nos llega, o acaso pasa, de otros niveles intelectuales y morales: nos asusta, nos admira, nos desconcierta y nos tienta. Tijeras no ha elegido, pues, el camino del filósofo, tampoco el del sociólogo o el médico. Ha escrito estas trescientas y pico páginas como un espectador absorto y perplejo: como un escritor, a secas, que ya está bien.

Seguramente hizo un esfuerzo de frialdad para no incurrir en lo que fácilmente habría sido calificado de «tono emocional». Ha querido ser notario, estadístico, documentalista y disector, adoptando ante el desasosegante asunto la postura del testigo clarividente. Bueno, para qué vamos a dar rodeos: ni el problema ha sido resuelto ni Tijeras lo pretendía. Detrás de su trabajo, concienzudo y fino, debieron esconderse los temblores, pero fueron dominados, al menos «cara al público». *El estupor del suicidio* podría ser catalogado como «libro de consulta», de esos que leemos los periodistas en un periquete para saber dónde diablos nació Goethe. Pero, como verá el que siga leyendo, esa sería una interpretación suficientemente torpe.

Para empezar, el autor nos ofrece un barrunto sociológico, una estadística, inteligentemente interpretada. En lo que es posible, claro está, porque el suicidio, y Tijeras lo sabe, difícilmente se explica «socialmente», aunque esa sea la práctica más común. El autoexterminio es, siempre, un acto individual, tal vez «el» acto individual por excelencia, el más insociable, solitario, incomunicado e incomunicable de los posibles actos humanos. El autor lo dice, explícitamente, fijando límites a su intento: «La individualización del suicida... ha de

quizá no sea tal, sino corriente doble en cauces paralelos. No estoy seguro de que esta dualidad sea privativa de la andaluza, ni siquiera de la actual; posiblemente toda la poesía de todos los tiempos haya corrido y esté corriendo por dos álveos, es decir, por uno o por otro, teniendo ambos, o no, el mismo origen. Me refiero a las dos primordiales especies de poesía que, si han existido siempre y en cualesquiera lenguas, se dan desde luego en el área poética andaluza de hoy con diferenciación inconcusa. Veámoslas. De un lado, la que me gusta llamar «histórica»: aquella poesía cuyo tema central—abordado frontalmente o por el sesgo de connotaciones documentales, fenomenológicas o ideológicas—es el hombre en cuanto sujeto de la historia y comprometido con ella; de un modo u otro, la poesía histórica participa, a la vez, del testimonio y de la profecía. Del lado divergente o paralelo, la poesía «ahistórica»: aquella que, haciendo abstracción del tiempo histórico y del lugar del conflicto político-social, se instala en los solos dominios de la belleza; su tiempo no es el del desarrollo de la historia, sino

el de la duración de la belleza, y su lugar es mera geografía trascendida a mito (o a símbolo), en la cual se cumple la plenitud de la belleza; la poesía ahistórica es la revelación o la representación de una mitología cuyo semidios es el poeta, turbado—y a la vez adornado—por los deseos y las nostalgias, en pugna con la realidad común. Se me ocurre que existe también una subespecie de poesía ahistórica que podría llamarse «existencial»: su tiempo no es el de la historia, tampoco el de la belleza, sino el del transcurso de la nuda existencia; su lugar es «el mundo», entendido como lo inmediato sensible donde el poeta se siente arrojado, desasistido y en tránsito hacia la nada; la poesía es «palabra en el tiempo», la más pura expresión de la angustia, del «temor y temblor». Esta poesía existencial, que en promociones andaluzas precedentes ha tenido cultivadores de altura (pienso, naturalmente, en Alfonso Canales), no parece que conserve para los más jóvenes su interés de hace varias décadas; las causas de ello son diversas y no caben aquí. Repasemos, pues, las dos especies caudales que,

éstas sí, se reparten el favor y el trabajo de los poetas andaluces de una supuesta «generación del setenta».

La poesía ahistórica podría ser un modo de ruptura radical con el concepto de poesía-instrumento que, distintamente matizado, formaba parte de todas—o, si no de todas, de las más ruidosas—poéticas que en el ámbito peninsular se habían venido sucediendo desde que, a mediados de la década de los cuarenta, tras la consunción del artificial (más que artificioso) formalismo neoclasicista, fue proclamada la «rehumanización» de la poesía. Esta ruptura sería análoga pero no idéntica a la que, con el altavoz de la crítica más brillante y de una eficaz—cuando no arrolladora—provisión editorial, habían algareado, en disonante coro, los llamados «novísimos». A este respecto hay que decir que de la variopinta progenie a que apelaban los «novísimos»—de Lautréamont a Oliverio Girondo, pasando, entre otros muchos, por Lewis Carroll—, los poetas andaluces ahistóricos no podrían, en realidad, reclamar más nombres que los muy próximos de Cernuda y de los editores de «Cántico», a los que se sumarían después, por distintas vías, los de Cavafis, Hölderlin y Brines (en algunos casos, Gil de Biedma también; y muchísimos menos Calímaco, Cátulo y Virgilio de lo que ha afirmado recientemente un cualificado miembro de este grupo poético).

Retengamos la idea de ruptura porque, si es válida—y creo que sí lo es—para la joven poesía ahistórica andaluza, es esencial para la poesía histórica, y precisamente en la medida en que, produciéndose o no en cuanto tal ruptura, determina dos subespecies de poesía histórica (seguimos, huelga decirlo, en el área de las últimas promociones andaluzas). Debo anticipar que ambas subespecies tienen en común la conciencia/voluntad de la andaluceidad, la declarada inserción en la circunstancia espacio-temporal, con la que además se comprometen en diferentes maneras de militancia. Pues bien, existe una poesía histórica que, asumiendo la necesidad de revitalización y acendramiento del lenguaje, más aún, las exigencias e incluso la soberanía de la palabra (de varios de sus cultivadores se ha afirmado que pertenecen a una titulada «generación de la palabra»), no proclama ninguna suerte de ruptura con su predecesora, antes al contrario, manifiesta, en la teoría y en la práctica, el reconocimiento de su deuda para con la poesía andaluza de la que, convencionalmente, llamaremos aquí «generación del cincuenta». Con dos correcciones: una mayor concreción de la conciencia/voluntad de la andaluceidad y el establecimiento de la expresión en planos de pureza léxica y riqueza imaginística más altos que los habituales en la mencionada «generación del cincuenta». Tal subespecie de poesía ahistórica no rupturista es la que, en estas mismas páginas, he llamado, señalándole importantes delimitaciones, «poesía andalusí».

Por fin llegamos, tras un análisis de fondo que me ha parecido necesario, al objeto directo del presente comen-

crear una perspectiva más intensa y real, más comprensible y humana que la mayoría de las acumulaciones estadísticas...»

Después, un largo capítulo reseña la «literatura suicidológica». Es un texto copioso, en el que no faltan los nombres—ningún nombre—esenciales: los de Durkheim, Freud, Menninger, Schopenhauer, Montaigne, Beccaria, etc., ni tampoco los españoles, sobre todos: Viader Vives y Castilla del Pino, este último revelador e inquisitivo. Por decir algo, diría que el profesor George Rosen, de la Universidad de Yale, y el profesor José de Portugal, fisiólogo de la Universidad de Salamanca, podrían haber sido citados. Rosen, entre otras cosas, ha escrito una *Historia en el estudio del suicidio*, fijense bien en el título, porque es ése y no «Historia del suicidio». De Portugal, en un extraño y clarividente trabajo, se ocupó de *El momento suicida de los depresivos*. Pero ni estas, ni otras ausencias, reducen el volumen y el tesón de Tijeras. Es dudoso que se haya hecho, en nuestro país, un trabajo parecido.

La segunda parte del libro es una corpulenta colección de datos sobre un subtema concreto: el suicidio de los escritores. Una perspectiva, según Tijeras, más íntima y decisiva. No porque el escritor—y de ello nos advierten las líneas que siguen a esa pareja de adjetivos—disfrute de la condición de semidiós, alguna especie de privilegio del espíritu, sino porque, a menudo, el suicidio lo ha tentado alguna vez como idea, como materia usable. Puede ser cierto, aunque cabría someterlo a juicio, que esa curiosidad profesional facilite al escritor un barrunto acerca de la última verdad. Pero lo que sin duda interesa del escritor-suicida no es esa posibilidad, sino el hecho de que es el escritor superviviente el que se acerca al que decide aniquilarse.

Bueno, eso importa poco. Desde Thomas Chatterton hasta Nicos Poulantzas, pasando por Hemingway, Montherland o Stefan Zweig, Eduardo Tijeras expone la galería trágica de sus colegas suicidas. Sólo como documento, ya valdría. Vale, empero, por otra cosa que no sé si Tijeras ha visto del todo: ¿puede ser que la propia literatura genere suicidas? Responder que sí sería un arma para quienes burdamente, fácilmente, empecinadamente, se complacen en tachar de majaras a todos cuantos tratan de escribir en serio. Responder que no, sería una audacia malamente justificable desde el punto de vista intelectual y, sobre todo, sería menospreciar el misterio. Vamos a dejarlo en su temblorosa virginidad.

Es éste un buen libro. Es también, y especialmente, un trabajo exigente y terminado. No hay muchos así.

F. MELLIZO

tario. Nos hallamos ante la poesía histórica rupturista, dentro de cuyo marco de presupuestos y modos expresivos ha nacido, ha crecido y está llegando a su sazón la obra de Alvaro Salvador. Contrariamente a la no rupturista, que ha restringido sus formulaciones teóricas a la demarcación individual de algunos—muy pocos—poetas declarantes, esta poesía rupturista ha hecho públicos varios textos colectivos en los que ha intentado fijar un conjunto de convicciones básicas, conjunto que excede de lo que se suele entender por «poética» e invade (tómese aquí este verbo en sentido nada peyorativo) los dominios de la ideología. El más enjundioso, y también el más llamativo, de dichos textos es el titulado «Introdutorio rollo y mucha miga», que precede al repertorio de poemas en el volumen antológico *La poesía más transparente* (Málaga, 1976). Si no es de extrañar que una actitud decididamente rupturista tienda a la exposición de sus principios, tampoco es insólito que en esa exposición predominen las estridencias, los desplantes y los furores iconoclastas. Se impone—y un quinquenio es distancia suficiente para acometerlo—un cribado comprensivo. Del cual resultaría que estos «heterodoxos» (nombre que se dan a sí mismo los poetas histórico-rupturistas en otra antología posterior, *La degeneración del 70*—Granada, 1978—) parten de un materialismo dialéctico cuya disciplina política concreta no hace al caso, para, superando los «cuarenta años de ignominia cultural», instalarse en un «punto cero» desde el que iniciar, revolucionariamente, un «cambio de vida» que incluye un nuevo y autónomo sistema de expresión poética. El rastro del Mayo francés es perfectamente discernible en tal organización doctrinal. A la que se ha de añadir el recurso a un «maquis literario» que habría salvado, a través de los «cuarenta años», su propia dignidad y la posibilidad de un restablecimiento (o normalización) cultural. Este «maquis» estaría constituido por la línea siguiente: postismo, «Cántico», catalanes «layetanos», «Claraboya», «novisimos», «Trece de Nieve». No cabe aquí calibrar la coherencia de todos estos principios ni la fidelidad con que los hayan seguido los mismos «heterodoxos». Urge, en cambio, situar la obra poética de Alvaro Salvador, y especialmente *Las cortezas del fruto*, en referencia a las coordenadas *historia política-historia literaria* que configuran la poesía histórica rupturista; ubicación mucho más interesante, a mi entender, que cualquier modalidad de análisis estilístico factible en una fase ulterior de aproximación a los textos poemáticos.

En su primera aparición en libro (Y..., 1971), Alvaro Salvador asume los aspectos más superficiales y adolescentes del «sesentayochismo» y los poetiza conforme a la estética/práctica del *folk song* y derivados, no sin aditamentos vernáculos. De otra parte, los caracteres que Pilar Gómez Bedate ha sabido ver en la poesía de todo el grupo (escritura de raíz onírica, collages, lenguaje trivial, procedimientos

narrativos fabuladores de rebeldías) se hallan en este primer libro profusamente y en un desorden que el poeta irá clarificando y depurando a medida que vaya adueñándose no sólo de los medios verbales, sino, sobre todo, de su propia conciencia poética. Que es también conciencia política y que, en la segunda entrega (*La mala crianza*, 1974), al alcanzar los niveles juveniles de la realidad, inicia actitudes críticas (en particular autocríticas) y, de otra parte, aborda lo que el poeta mismo llama, en unos «Apuntes» prologales, «la problemática amorosa real» (el subrayado es suyo): para lo primero, incorpora la retórica expresionista *beat* y la mitología de los Beatles; para lo segundo, entronca curiosamente con la tradición clásica española y adopta una vehemente seriedad efusiva. Cierra *La mala crianza* una significativa «Oda a una barricada» que, con un *graffito* del Nanterre revolucionario como lema, replantea la rebeldía «sesentayochista» en términos irónicos y tiernos a la vez. Sin duda, lo más sustancioso de este segundo libro es la inauguración *real* del tema erótico, al servicio del cual las estructuras métricas clásicas son sometidas a distorsiones sintácticas y a interferencias imaginísticas y textuales. El tercer libro, *De la palabra y otras alucinaciones* (1974), me parece capital para la consideración que ha orientado desde el comienzo las presentes apuntaciones, porque en él Alvaro Salvador instala el motivo y la disposición peculiares de la que va a ser su obra más madura, a saber, la reflexión sobre la poesía mediante la culturalización del aparato expresivo y en dirección a la crítica materialista de la realidad. Motivo y disposición que han de ser entendidos como sigue: 1.º, la reflexión sobre la poesía se hace desde la poesía misma, no desde postulados extrapoéticos: no hay, pues, *engagement*, ni consigna previa, ni ese tipo de *accèsit* antisubjetivista tan frecuente en los primeros poetas «sociales» españoles (Celaya, Otero); de otra parte, se trata de una reflexión sobre la poesía, no sobre la palabra (distinción preciosa, que no puedo desarrollar aquí pero que creo perfectamente comprensible); 2.º, la culturalización proviene de nuevas experiencias del lector declaradas por el poeta y presentes en los textos (de los trovadores a Juan Larrea, pasando por Mallarmé, Ezra Pound y el bloque surrealista), pero es perceptible el afloramiento de la tradición áurea española, que acaba por imponer cierta nobleza de léxico y de tono, lejana del deslenguamiento coloquial de los dos primeros libros, y 3.º, la realidad sometida a crítica es, en un principio, la de la propia esfera de lo poético inmanente; en el libro siguiente, *Los cantos de Iliberis* (1976), será la del entorno andaluz, con sus raíces y sus mitos, pero también con sus implicaciones *necesarias* (poder, lucha de clases, libertad, historia como herencia y como tarea, etc.); en *Las cortezas del fruto*, la del lugar de la poesía en la relación del poeta-hombre con lo existente general (y personal tam-

bién: la mujer y la muerte, pero subsumido todo en la dialéctica materialista que supera—como muy bien ha avisado Juan Carlos Rodríguez en su espléndido prólogo a *Las cortezas del fruto*—«las dicotomías pequeñoburguesas en torno a mitos abstractos del tipo de "El Amor", "La Muerte"...»). No estará de más avisar que, de sus dos primeros libros a sus tres siguientes y últimos, Alvaro Salvador ha mudado su primicial talante efusivo en un inquieto rigor intelectual, lo cual le ha llevado hasta muy cerca del hermetismo porque le ha exigido la interposición de unas claves, de un complejo de referencias y de una técnica alusiva/ilusiva concomitante.

He aquí, pues, ya, la obra de Alvaro Salvador en su lugar natural—la corriente histórico-rupturista de la última poesía andaluza—y singularizada por los dos atributos que he hecho figurar en el título de la presente tentativa de interpretación. En efecto, y tal cual la hemos visto constituirse, esta obra, en su actual fase de incipiente madurez, está siendo concebida como empresa y como proceso. Me explico. La consumación de su índole reflexiva lleva la poesía de Alvaro Salvador al terreno de la metapoesía, tan frecuentado en la modernidad con alguna de estas tres finalidades: fundar la autonomía, y/o seleccionar los materiales, de la poesía («poéticas» simbolistas, modernistas y vanguardistas); decidir, en pro de una *misionalidad* de la poesía, la alternativa subjetivismo/realismo (profusión de poemas declarativos de la múltiple poesía social); rebasar la pretendida oposición razón/sentimiento (obra reciente de Guillermo Carnero y de Félix de Azúa, por ejemplo próximo). Pues bien, la metapoesía de Alvaro Salvador es búsqueda y no prédica; lo que le importa es, en atinadísimas palabras de Juan Carlos Rodríguez, «transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos...», transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase..., el intento tenaz de lograr una poética materialista». En ese sentido y en esa medida, es empresa, vale decir, acción trabajosa y difícil que Alvaro Salvador acomete, ha acometido, y en la que está *metido*, más que *comprometido*, en virtud de una «profesionalización poética» admirablemente explicada por Juan Carlos Rodríguez: asunción de la *práctica poética* como un instrumento más de la lucha ideológica. Por lo mismo es proceso, no en la acepción usual de trayectoria o perfeccionamiento (artístico o vital), acepción adjetiva y estética/moral, sino en la acepción sustantiva de desarrollo y procedimiento, que implica a la vez crecimiento y elaboración, naturaleza e historia juntamente activas en un solo movimiento de *práctica poética*. De ahí la perpetua apertura de esta poesía, la constante sorpresa de su propio esfuerzo, la novación de su «fruto» en cuyas «cortezas» recomienza «el natural esbozo de la historia».

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

# LA ESPERA DECEPCIONADA

JUAN BENET: *El aire de un crimen*.  
Editorial Planeta. Barcelona, 1980.

Si en nuestra sociedad literaria es ya usual afirmar como característica de la narrativa española contemporánea la ausencia de escuelas o tendencias, nadie negaría, sin embargo, la existencia de familias literarias, donde se agruparían escritores afines por su forma de entender o convivir con los hechos literarios y que, reunidos por una coincidencia, más o menos homogénea, sobre la valoración de distintos autores y obras, se muestran muy activos a la hora de intentar expandir estos juicios de valor. Juan Benet destaca como cabeza de una de estas familias, para muchos la dominante en el actual momento literario, en la que se encuadran a modo de clientela, en el sentido latino del término, una serie de jóvenes autores de fuerte presencia en nuestra escena literaria. En cualquier caso, tanto por su obra narrativa como por su destacada personalidad cultural y humana, Benet ha venido a encarnar, seguramente sin proponérselo, un tipo de literatura de gran exigencia en el lenguaje y apoyado, lo que es más bien excepcional en nuestra literatura, en la tradición anglosajona. Algunos hablan al respecto de la «escuela del párrafo largo», calificación que aunque expresiva, confunde más que clarifica, pero lo que sí existe es común acuerdo a la hora de calificar al autor de *Volverás a Región* como uno de los pocos maestros existentes hoy en día dentro de nuestra literatura, y así parece confirmarlo el hecho de que la Editorial Cátedra haya recogido recientemente uno de sus textos dentro de su colección de clásicos.

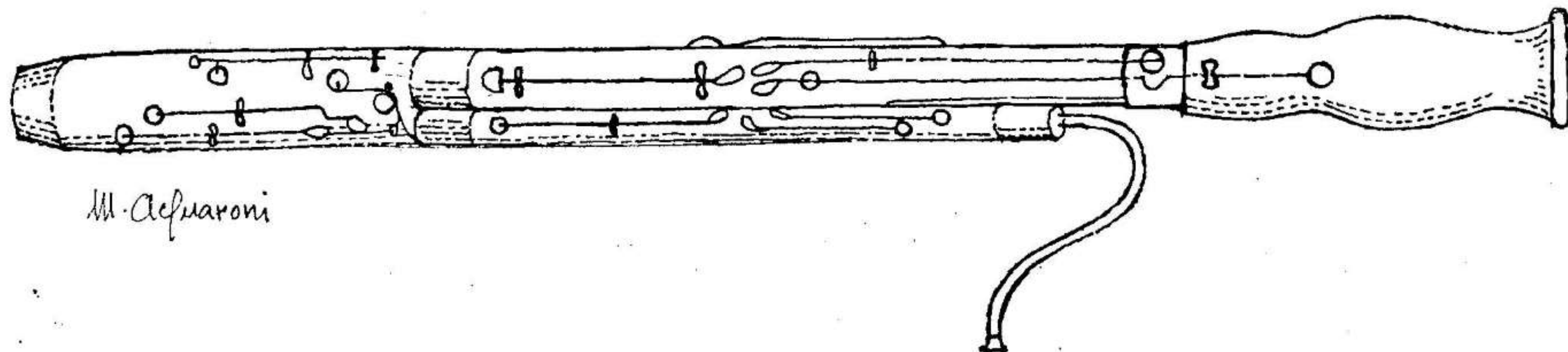
La presentación de este autor, considerado como minoritario, difícil y de enorme prestigio dentro de lo que llamaríamos la élite de nuestros enterados de la literatura, al último premio Planeta, ha provocado entre la colonia intelectual comentarios para todos los gustos, desde los que proclaman indignidades moralistas hasta los que elevan el hecho a gesto heroico, y al respecto, lo único que parece conveniente señalar es que tal hecho tendrá sin duda repercusiones en esa extraña dialéctica autor-público que constituye una de las piezas claves de los fenómenos literarios.

*El aire de un crimen*, en el momento de redactar estas líneas, ha suscitado ya, tanto en la prensa diaria como en revistas más o menos es-

pecializadas, todo un caudal de críticas que además de avisarnos sobre la importancia intra y extraliteraria de su aparición, se caracterizan, a nuestro entender, y en su mayoría, por su ambigüedad, su cuidadoso reparto de la cal y la arena, su insistencia en el valor de otras novelas del autor y, en definitiva, por un aspecto brumoso que no esconde en muchos casos sino el afán de no mojarse los pies o las plumas, sin que apenas se haya hecho, o intentado, que tal es nuestro propósito, una aproximación a lo que es esta novela en sí.

El estilo literario de Benet, en el que también se ha abundado recientemente, representa, y algunos profesionales de la crítica literaria así lo han advertido, un ejemplo bastante ajustado de lo que en teoría literaria se denomina utilización de la espera decepcionada, que consiste, a grandes rasgos, en la introducción dentro del texto literario de una especie de vector de esperabilidad que se verá decepcionada en aras de un efecto sorpresa que, precisamente por su carácter de no esperable, se separa de la norma común propia del lenguaje no literario. En este sentido buena parte de la obra narrativa de Benet se basa en la presencia de expectativas, llevadas al texto a través de una técnica de alusiones a hechos situados fuera de la acción narrativa o referencias a sucesos remotos, que envuelven todos sus textos con una atmósfera entre intemporal y mítica, de raíz romántica, reforzada por la inconcreción geográfica de la *región* en la que el autor sitúa sus personajes, dotando a éstos de un halo de misterio, fatalismo e incertidumbre que representa una de las características más remarcadas de su narrativa. Sin abandonar este espacio que le es propio, un mundo donde predominan los indeterminados, el autor de *El aire de un crimen* enmarca esta novela que bien podría calificarse de policíaca si se atiende a la anécdota: aparición de un cadáver y desvelamiento de este hecho, pero que al término de su lectura poco parece contener semejante a las novelas de ese género.

En toda novela de intriga, y ésta, sea policíaca o no, lo es, el tiempo es un elemento primordial. En el contacto de ese tiempo que la novela de intriga conlleva y el tiempo estilístico—en este caso la intemporalidad—del escritor, reside para nosotros el quid de la novela. La utilización de la espera en la obra de este autor funciona tanto en sus estructuras básicas: la sintaxis, utilización del párrafo largo, paréntesis e interpolaciones, como en las más complejas: aparición de histo-



rias paralelas, contrapuntos narrativos, excursos hacia zonas aparentemente alejadas de la trama, y en general, podría afirmarse que la esperabilidad, esa especie de atmósfera que da carácter a todas sus obras y que constituye uno de sus mayores aciertos, está presente de forma vaga y difusa. Sin embargo, en *El aire de un crimen* la espera aparece de una forma más concreta, con mayor intensidad, acaso con mayor comercialidad y, por tanto, es recogida con mayor tensión por el lector. En este sentido hay que señalar que las terminaciones de los primeros capítulos introducen un aire de suspenso cercano en algunos casos a la técnica del folletín, sin que ello signifique juicio de valor negativo alguno, pero, entendemos, esta presencia o tensión juega un papel importante en cuanto que tendrá una clara

relación con el modo en que tal espera habrá de resolverse, y en este cómo es donde a nuestro juicio la novela desciende, ya que los meandros discursivos alcanzan una amplitud excesiva, aun cuando su calidad sea la usual del autor; exceso que lleva a que la novela roce lo decepcionante, pues cae en el riesgo de que tal espera no se vea decepcionada en el sentido estilístico del término, sino desvanecida, diluida o extraviada. Por este lado creemos ver que la novela no está bien resuelta y ello se hace notar durante su lectura a pesar de la brillantez de su prosa, sus espléndidos momentos de humor y el resto de conocidas cualidades, que convierten a Juan Benet en maestro y autor clave de la narrativa contemporánea en nuestra lengua.

C. B. CADENAS

## UNA VOZ PARA DOS PATRIAS

MAHMUD SOBH: *Kitab para dos guitarras*. Real Musical, S. A. Madrid, 1980.

Hagamos un poquito de historia. En 1965, Mahmud Sobh llega a Madrid para iniciar sus estudios de Doctorado en la Universidad Complutense. En 1979 «se le concede la nacionalidad española por orden del Ministerio de Justicia, con efectos desde el 8 de febrero de 1978».

Atrás ha quedado toda una existencia de destierros, soledades, duros trabajos, injusticias, angustias... A partir de entonces todo es una sucesión de realidades que a veces pudieron parecer difíciles de alcanzar: profesor en la Universidad Complutense de Madrid, en la Escuela Diplomática, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Traductor al árabe de Fernando de Rojas, de Miguel de Cervantes, de Pablo Neruda. Traductor al español de Ibn Zaydun, de los clásicos musulmanes, de la poesía árabe de resistencia. Poeta.

Mahmud Sobh es un depurado poeta que escribe en español, que siente en español y que, no hemos de negarlo, sufre en palestino, en árabe, en hijo del destierro y de la injusticia, abogando siempre en esencia y en presencia por una vuelta al hogar perdido, por una paz en su pisoteada patria.

Diversos galardones atestiguan su buen hacer, pero, sobre todo, una inquieta trayectoria vital nos viene a demostrar el valor de su propia andadura y la veracidad del título que él más y mejor estima: el de poeta. Lo publicado hasta ahora lo confirma y un nuevo título avala esa voz imperturbable y decidida. Se trata de un poemario denominado *Kitab para dos guitarras*, publicado en Madrid por Real Musical, S. A. (ISEN: 84-387-0028-4), y que «recoge una selección personal de su poesía escrita en castellano», además de

tratarse de un volumen en el cual su autor, Mahmud Sobh, «quiere rendir homenaje a sus dos patrias, Palestina y España, que son las dos ribereñas del Mediterráneo».

Impresionante la capacidad de este hombre para conjugar la belleza de su lengua nativa con la expresividad rica y perfecta de su segundo idioma, de la lengua de sus hijos. Así este *kitab*, que en árabe significa libro, se va a dividir en tres capítulos o *babs*, cada uno de ellos dedicados a su especial afecto. En el primero, «Palespaña», hermana sus dos patrias en delicados versos de una honda emoción, proponiéndonos casi una transformación idealizada de este país denominado España que, ávida y afectuosamente, se tiende hacia el mundo árabe en su geografía y en su incesante recuerdo a través de esas lágrimas cálidas que el poeta derramará sobre Medina Azahara:

*Bajo mis pies rechinan puntiagudos guijarros;  
mis manos sangran, heridas por afilados vidrios que recaman  
los maltrechos paramentos  
de estos palacios-tumba.*

Casi irreal y, sin embargo, maravillada es la atmósfera que se nos ofrece en el segundo *bab sufi* (libro místico), en el cual no sólo se ofrece un magnífico homenaje a la guitarra como instrumento hábilmente hermanador de dos civilizaciones y de millones de impertérritas voluntades, sino que aparecen los bellos pensamientos de un esforzado investigador en una lengua que ha hecho suya, gracias tal vez al amor que pueda también haberle profesado España por ese vehículo engrandecedor de su esposa española, «de Burriana», insiste siempre Mahmud, y sus tres hijos, Mariam, Tárek y Layla, nacidos en y habitantes de esta tierra soleada y cordial.

Pero a veces surge en su poesía una emocionada instigación que nos parece repleta de rabia y de reprimido deseo por aquello que se perdió debido al azar, el odio y las secuelas expansionistas de otros pueblos, justo es decirlo, también antaño reprimidos, esclavizados y fusti-

gados por destierros y violencias seculares. Leamos sus versos de «Dios en Damasco»:

*Dios no duerme en Damasco.  
Acude a sus tareas cotidianas,  
pasea junto a sus bendiciones y sus gentes,  
reza debajo de su sombra  
cuando llegan los viernes y es momento  
de ángeles.*

Y es porque el poeta metido a redentor también sabe de impotencias y de soterradas angustias: por ello no se cansa de proclamar la necesidad de un Estado palestino donde pueda reinar, por fin, la hermandad, la paz y el amor.

El tercer *bab* ya es algo irremediable, vital. El poeta no puede acallar por más tiempo la distancia, la sinrazón, la duda. «Filastin» (Palestina) de repente se hace memoria, oración y grito. Con una grandiosidad hondamente sentida, Mahmud Sobh nos lleva a su infancia, a su tiempo perdido y desangrado, a sus paisajes más íntimos y propios, a su insatisfacción menos perdonada. Es aquí donde fluye la emoción, el sentimiento no aminorado por la distancia o la ausencia de determinados rincones íntimamente anclados en el interior del poeta.

Véase esa poesía túrgida y grandiosa de «Poseo en Layla», donde el hombre vive hondamente, donde sufre, donde distiende aquella historia de ruinas y de miedos nunca del todo abandonados u olvidados, obligatoriamente olvidados.

*Layla, dime, qué misterio posee esta nocturna lluvia  
que me hace añorar nuestro primer hogar  
perdido.*

La cavilación patética, la reclinación dolorida ante un tiempo y una circunstancia emergerán plenos de angustia. Son versos para la reconstrucción de una patria circuncisa y perdida, palabras para inventar una súplica o para aminorar un dolor. Y también se hace presente la esperanza.

Es curioso que un poeta tan cargado de opresiones y silencios, un ser humano tanto tiempo a la deriva, tan aferrado a un pasado cruel, pueda surgir a cada paso, en cada palabra, en el esperanzado



mundo de la conciliación y el amor, como se nos demuestra en los delicados atisbos de ese poema sexto de «Poseo en Layla»:

Layla, despiértate; el alba ya ha brotado  
desde ti, en ti,  
Layla, despiértate; nos visitan los pájaros,  
están llamando a la ventana.  
Layla, despiértate; te contaré todos tus  
sueños.  
Viajaremos montando tú un caballo muy  
grande y jactancioso  
y navegando yo una barca muy pequeña,  
ligera y veloz,  
para llegar, al mismo tiempo, a nuestra  
cita con la lejanía.

Imágenes de y para la esperanza que el poeta trata de transformar en voz igualitaria y que va desgranando en el espacio mudo y gigantesco que ocupan esas dos guitarras, esas dos patrias a través de las cuales la existencia se hace infinita, la ilusión se multiplica y es posible emprender ese viaje a que el poeta nos está invitando, ya que hacemos nuestro el deseo de Mahmud, todos somos los inquietos protagonistas y los hábiles caminantes que pugnan por llegar a esa «cita con la lejanía».

MANUEL QUIROGA CLERIGO

## EL FANATISMO MISTICO NUNCA MUERE

EDUARDO CERECEDA: *Camino de represión*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1980.

Tiene gracia que *Camino de represión* sea la fabulación más ética, mística y trascendente que he leído en los últimos años. Eduardo Cereceda ha elegido para su primera novela el tema de la religiosidad represiva, aunque sólo sea para caricaturizarlo, porque debe tener para él una importancia que supera el simple divertimento argumental. Es el eterno problema de la historia de la literatura: la primitiva intención del autor tiende a desdoblarse, y de sus propias contradicciones y ambigüedades surgen los diferentes planos de lectura.

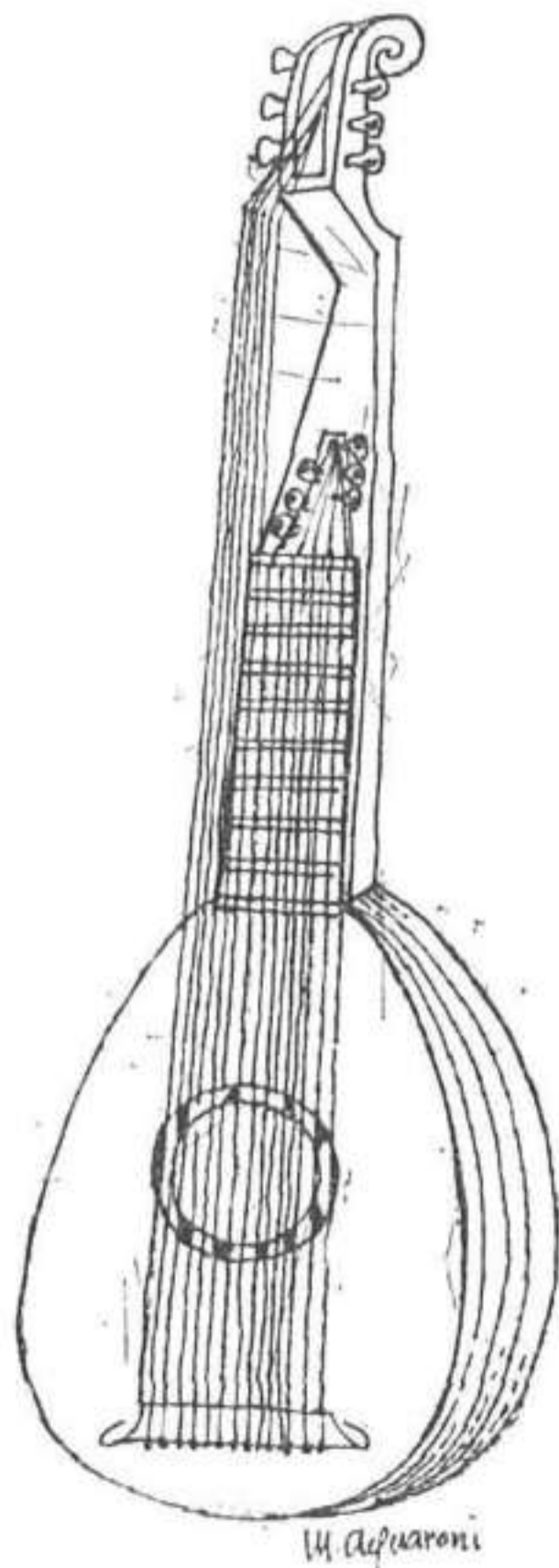
*Camino de represión* es, como indica Eduardo Cereceda, «el fruto de una meditación irónica sobre las grandes directrices que arrastran a la Humanidad...» (p. 7); es la narración de «los engaños en que los prometedores de "mundos nuevos" embarcan a las gentes crédulas de estos tiempos, plenamente necesitadas de un algo más allá de la civilización materialista...» (página 8); es una crónica que pretende mostrar cómo gran parte de la humanidad de nuestro tiempo se acerca «en su desesperación a la llamada de cualquier canto de sirena que les prometa la luna y las estrellas...» (p. 8); es una historia «que desfigura y cari-

caturiza la realidad...» (p. 8); es un sarcástico relato moral contra todo fanatismo ideológico—sobre todo en su vertiente misticorreligiosa—, que promete llenar la aburrida existencia del hombre a cambio de su libertad.

Eduardo Cereceda instrumentaliza la ironía, el sarcasmo y lo paródico para presentarnos su alternativa ético-filosófica a nuestra sociedad, donde las masas pueden ser manipuladas por los fanatismos más variopintos y siniestros. *Camino de represión* es una novela amarga, en la que el hombre, como ser colectivo, puede convertirse en un arma brutal y destructiva.

Para hacer coherente su parodia, Eduardo Cereceda ha utilizado el esquema del relato hagiográfico. En torno a la ejemplar, truculenta y trepidante vida de Alain girará toda la acción narrativa, introduciéndose al lector en una trama de grotesca santidad. Alain se criará en un semiderruido y nobiliario castillo de la meseta castellana. Entre los años cuarenta y cincuenta de nuestro siglo, será austera y férreamente educado por su tío—un decrepito marqués—, por la beata tía Tarsicia y por tres sordos ermitaños. Crecerá leyendo piadosas obras y ejercitándose en todo tipo de santas mortificaciones, entre las que destaca la retención de orina.

La primera parte de esta hagiografía gira alrededor de los dos símbolos fundamentales de la literatura cristiano-eremítica: una exagerada misoginia y la mortificación corporal como única manera de acceder a Dios. El primer símbolo aparece desde el comienzo de la narración, ya que Alain es fruto «de una desafortunada coyunda con una cortesana de cabaret...» (página 12). La mujer seguirá apareciendo, espiritual y fisiológicamente, como introductora del pecado sexual, padre de todos los demás pecados. El único modo de acabar con este sinfín de aberraciones femeninas es purgando físicamente a las difusoras de dicho pecado: Virginia alimentó con su leche a Alain más de lo debido y, al ser descubierta, los pedagogos del joven



santo le abrazaron los pechos, sepulcándola en vida en una estrecha y oscura mazmorra; Azucena pagará caro sus escarceos sexuales con Alain porque terminará en el fondo de un lúgubre pozo, donde, loca de desesperación, acabará ahorcándose «con la sogá que sirvió para entregarle el alimento...» (p. 50). El segundo símbolo se encuentra estrechamente relacionado con el primero, desde el momento en que la mortificación de los sentidos crea el antiplacer o exaltación del sufrimiento penitencial, enrevesada forma de gozo y presupuesto básico en el que se asentará la nueva orden de la Santa Renuncia.

A partir de la página ochenta, aproximadamente, *Camino de represión* dejará de ser un pausado y cáustico relato hagiográfico y bucólico y se convertirá, con la introducción del primer número del *Semanario Penitencial*, en un tratado sobre la mortificación. La doctrina del sufrimiento (cadenas, cilicios y torturas varias) triunfa e invade la vida pública y cotidiana de la sociedad consumista. Alain es un santo; «El Roquedal», un santuario, y don Custodio, un sagaz administrador de un floreciente imperio sacro-económico basado en la mortificación. Pero cuando se descubre el fraude penitencial del anacoreta Eurestión—que simula retención de orina, mientras defeca en una cantimplora escondida bajo el hábito—, este imperio comienza a derrumbarse. Y Alain, desilusionado, se decide finalmente a disfrutar de los placeres terrenos. Convencido de que tiene un lugar reservado en el Infierno, se marcha a la República de Ecuatoria, donde se hace guerrillero, lleva una existencia depravadísima y conoce a su hermano Paulino; pero cuando éste muere en una emboscada, Alain decide experimentar las más variopintas perversidades. Hastiado, regresa a «El Roquedal» y contempla tristemente cómo se ha convertido en una zona para turistas y veraneantes. Se encamina hacia la casa de su último hermano, narrador de esta dislocada hagiografía, y le descubre cuando estaba a punto de suicidarse. Alain le hace desistir de su empeño con el relato de su apasionante vida, porque «nadie es viejo si conserva la libertad para la muerte propia y ajena...» (p. 237).

*Camino de represión* retoma, en muchos aspectos, las claves humorísticas de *La tournée de Dios*, de Enrique Jardiel Poncela. Pero si en Jardiel la realidad es sólo un pretexto para buscar la comicidad de lo absurdo, en *Camino de represión* los hechos se desfiguran con el sarcasmo para ahondar en las claves éticas de esa realidad hostil. Eduardo Cereceda fustiga y divierte, pero moraliza a su modo. El pensamiento religioso de Alain será ridículo, ya que nace del error y la represión (confunde a Azucena con la Virgen), y de un fanatismo equívoco, de un conglomerado de ascética, sexualidad desviada y visiones seudomísticas. Todo esto le llevará a crear una orden basada en el sufrimiento penitencial. A la llamada de la nueva doctrina, las masas de mediados del siglo xx reaccionarán como las muchedumbres de fla-

gelantes medievales, que recorrieron la Europa occidental durante la segunda mitad del siglo xiv y parte del xv: típica manifestación pietista que se produce en las épocas de crisis. Nos encontramos, en conclusión, con una religiosidad fundamentada en el sado-masochismo y en los padecimientos escatológicos.

Estas ideas se irán plasmando, con bastante exactitud, a través de un estilo paródico; un estilo que cuadra perfectamente con el desarrollo argumental: burla genial de las hojas parroquiales, de las aseveraciones milenaristas de un Kempis, de las visiones místicas de una Santa Teresa de Jesús, de los iluminados españoles del siglo xvi, de los postulados programáticos del Opus, de la religiosidad subdesarrollada y estrecha de nuestra posguerra, y de toda esa literatura española de moraleja y tesis (*La vida de Santo Domingo de Silos*, de Berceo; *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, etc.). Es bastante significativo que, al final de la novela, Alain termine convertido en un sacrilego Don Juan, que cree en Dios y en sus castigos, pero que se burla de la divinidad, de los hombres y de la ley.

*Camino de represión* nos ofrece una perspectiva carcajeante y, a la vez, amarga del fanatismo humano; un alegato contra los dogmas religiosos que hacen del hombre un esclavo oscuro y sufriente. Novela recomendada para panteístas e inconoclastas devotos.

R. CESAR MONTESINOS

## LA INQUISICION DESDE DENTRO

JUAN ANTONIO LLORENTE:  
*Historia crítica de la Inquisición española*. Madrid, Libros Hiperión, 1980, 4 vols.

Para cualquier estudioso de la Inquisición el libro de Juan Antonio Llorente constituye un elemento de referencia, un material con el que se cuenta, aunque sea para someterlo a ponderada crítica, posible por la minuciosa labor historiográfica posterior. Ciertamente, desde comienzos del siglo xix mucho se ha investigado sobre la Inquisición y los resultados son una bibliografía desbordante que nos ha ofrecido, en tiempos recientes, obras importantes como los estudios de Kamen, Caro Baroja, García Cárcel Bennassar y ese recentísimo libro de conjunto en que se recogen las ponencias del Congreso de Cuenca y que tiene, en cierto modo, un carácter de estado de la cuestión y muestrario de la amplitud de temas y motivos a investigar. Cuando un tribunal consigue esa política de presencia, de que nos habla Bennassar, sus competencias abarcan no sólo las creencias religiosas sino la multiplicidad de facetas de la vida del hombre sobre la

tierra, desde la cultura a las relaciones íntimas, pasando por las relaciones políticas, problemas de sangre, etc. Esto determina, como decía, que las incitaciones para el investigador sean múltiples y de ahí la importancia de monografías sobre aspectos particulares junto a estudios con voluntad totalizadora o de panorama general como los de Lea, Kamen, Bennassar y su equipo y el del propio Juan Antonio Llorente, planteados —obviamente— desde distintos supuestos, pero con la finalidad coincidente de elaborar el panorama histórico, en el más amplio sentido, de tan controvertida institución que, como pocas, exige una labor ponderada de crítica para llegar a una valoración objetiva, alejada de la sentimentalización o de la utilización parcial de los datos.

No puede pedírsele a un libro de comienzos del xix el rigor científico y la metodología de las más recientes

investigaciones inquisitoriales, particularmente en lo que se refiere al planteamiento sociológico del funcionamiento del Tribunal del Santo Oficio, a su organización económica o al establecimiento del peso real de sus actuaciones y su poder (precisamente Bennassar, entre otros, critica los datos numéricos de procesos que da Llorente, por exagerados). Pero el libro de Llorente tiene no sólo el interés de presentarnos el problema desde la óptica del siglo xix —quizá esto sólo sea importante para una historia de la historiografía— sino que nos ofrece el testimonio valioso de alguien que ha estado dentro del aparato inquisitorial y que se aparta críticamente del mismo para someterlo a severo juicio, lo cual si no es positivo desde el punto de vista de la objetividad histórica tiene el gran interés de que quien así actúa conoce aspectos que a la persona ajena al aparato le

## ¿LA GRAN NOVELA INACABADA?

ROBERT MUSIL: *El hombre sin atributos* (tres tomos publicados). Ed. Seix Barral. Barcelona, 1969, 1970 y 1973.

Pensaba Robert Musil que el tiempo con su paso ha ganado en realidad todo aquello que ha perdido del imperio de la fantasía. De ahí el tono evocativo, la atmósfera nostálgica que envuelve la obra de este singular escritor alemán, de quien se acaba de conmemorar el centenario de su nacimiento. Y con tal motivo se propicia un nuevo glosario de su obra, especialmente de su novela inacabada *El hombre sin atributos*.

Cuando en 1942 Robert Musil murió en su destierro de Suiza, en plena segunda guerra mundial, solamente se habían publicado dos volúmenes o partes de *El hombre sin atributos* o «El hombre sin carácter», o «El hombre sin cualidades», que de varias maneras sinónimas se ha adjetivado al protagonista de esta larga y densa novela, considerada por la crítica coetánea como la más importante de su autor, del que no hay que olvidar otros títulos: *Tres mujeres* y *Las tribulaciones del joven Törless*, por ejemplo.

En 1969 apareció en nuestro país un primer tomo de *El hombre sin atributos*, del que nos ocupamos puntualmente en esta misma Revista (entonces LA ESTAFETA LITERARIA). Al año siguiente se publicó el segundo y tres años más tarde el tercero, que leímos en su momento. Ahora se anuncia una cuarta parte, la última. No es de extrañar estos intervalos temporales entre la salida de las distintas partes de tamaña obra, principalmente por el esfuerzo editorial que ello significa. Y debemos reseñar que los tomos I y II han sido traducidos por José M. Sáenz y el III por Felú Formosa, los cuales nos ofrecen un total de mil doscientas noventa y tres páginas de la novela, de una novela cuya síntesis, hasta lo que de ella conocemos, podría ser ésta: el personaje central es Ulrich, el hombre sin cualidades, el desprovisto de singularidad y sin especiales características, un aficionado a todo, un «sabijondo», que se constituye en contemplador sarcástico de su época y de sus semejantes, desde su actitud de matemático idealista, de habitante de Cacanía, nombre que encubre sin mucho disimulo el antiguo imperio austrohúngaro; y en torno a este hombre se desarrolla la mínima acción de la historia, y en su primera parte Musil se recrea en hacer una descripción y una interpretación *sui generis* de la vida política del territorio, donde se avecina una gran fiesta conmemorativa y para cuya organización se ha solicitado la colaboración del protagonista, pero éste está mientras tanto mucho más interesado por otra cuestión, concretamente por el problema de un condenado a muerte que puede ser inocente, por lo que política y justicia son los temas que imperan en el comienzo de la narración, adonde hallamos a varios personajes dados en

estaría vedados a la altura de la época en que escribe su libro. El propio Llorente subraya este aspecto y merece la pena retener sus palabras: «Para escribir una historia exacta, era necesario ser inquisidor o secretario. Sólo así se pueden saber las bulas de los papas, odenanzas de los reyes, decisiones del Consejo de Inquisición, procesos originales y demás papeles de sus archivos. Tal vez soy el único que por hoy tiene todos estos conocimientos. Yo fui secretario de la Inquisición de Corte de Madrid, en los años de 1789, 1790 y 1791, y conocí el establecimiento bastante a fondo para reputarlo vicioso en su origen, constitución y leyes, a pesar de las apologías escritas en su favor» (p. 2). Del testimonio de Llorente, que acabo de citar, se desprende no sólo la importancia—a que me refería—del acceso a los documentos sino la toma de postura que, en el caso de

nuestro autor, es de ataque y rechazo frente a la de conocidos apologetas que están en la mente de todos. Pero el libro de Llorente, insisto, está lleno de datos documentales—no interesan tanto muchas valoraciones—útiles no sólo para el investigador, que hoy, evidentemente, tiene otros testimonios a su disposición, sino para el lector no especialista; y fuerza es reconocer la amenidad de no pocos pasajes, el poder evocador de la descripción de algunos procesos y hasta de la prosa administrativa de los numerosos papeles inquisitoriales citados por Llorente.

Acorde con la voluntad de panorama general—en la descarga de conciencia no entro—Llorente comienza ofreciendo un catálogo de fuentes manuscritas inéditas y de «palabras y frases técnicas que se usaban en el Santo Oficio» para, a continuación, seguir el proceso cronológico desde el siglo XIII hasta co-

mienzos del XIX. Para historiar tan dilatado período va analizando la evolución y cambios administrativos, los principales acontecimientos en épocas de inquisidores famosos, la relación con minorías étnicas, brujos, hechiceros, procesos famosos, importantes autos de fe, la causa de Carranza, de Antonio Pérez, etc., sin que falten capítulos de enjuiciamiento y personal desahogo, cerrando su trabajo con unas tablas cronológicas y un muy importante apéndice documental («Piezas justificativas»). Se autoconsidera historiador objetivo ceñido a las fuentes originales «a las cuales podrá recurrir quien dude de mi veracidad» y afirma que «la verdad ha sido la suprema ley a que me he sujetado» (p. 8). Hoy sabemos otras cosas pero ahí queda el testimonio de este ex secretario del Santo Oficio que se planteó su misión de objetividad a la altura de sus circunstancias.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

clave, pues por su medio el autor retrata a personajes reales; más adelante el tema amoroso cobra densidad cuando «el hombre sin carácter», con motivo de la muerte de su padre, se encuentra con su hermana melliza, iniciándose entre ambos unas relaciones insólitas que centran la novela y aunque existen más mujeres en la vida de Ulrich, es Agatha quien despierta verdaderamente su pasión, dando lugar esta situación al meollo de la obra.

Detallar más el argumento no nos llevaría a ninguna consecuencia práctica, ya que el final de la novela es todavía desconocido para nosotros, pero esto no impide reconocer que *El hombre sin atributos* es una narración sorprendente desde el ángulo psicológico, recorrida por un afán enorme de profundizar en los problemas espirituales y humanos del tiempo que refleja, al afrontarlos Musil con profusión e inteligencia.

*El hombre sin atributos* es indudablemente una reflexión sugerente y penetrante, una obra decididamente escrita para estudiar y analizar densamente en torno a cuanto compone la realidad que nos rodea, incluso para reconstruir, con un sentido estético de primera magnitud, la condición del hombre tanto dentro de su *habitat* moderno como en su esencialidad y en sus sensaciones anímicas a través de cuantas bondades o maldades las conforman. Desde este aspecto, Robert Musil es quizá uno de los más significativos autores interesados en dilucidar los intrínquilis del espíritu, mas también en discernir cuanto dramáticamente forja la vileza, desde el comportamiento íntimo hasta el colectivo, para desembocar en lo irracional. A Musil le interesaba, le obsesionaba la impersonalidad como peligro del mundo, la impersonalidad que se produce en el hombre y, por ende, en la sociedad, alienado por la ciencia, algo que puede dominar incluso a quien prevé su dominio y se resiste a sufrirlo. ¿Era realmente su caso propio este temor a una falta de personalidad progresiva en el hombre? ¿Puede llegar el hombre a ser tan anónimo como pensaba Musil? ¿Se puede llegar por esa carencia de carácter propio a ser un extraño para sí mismo? De lo que no cabe duda es que la motivación de la novela de Musil está cifrada en la certidumbre de unos valores específicos por una parte y en la intrínseca indeterminación del hombre por otra, todo ello mezclado en paradójica aparcería.

Finalmente, cabe decir del monumento literario que es *El hombre sin atributos*, de esta novela abierta, tanto por inacabada y por lo que deja en libertad al lector para probar su capacidad de suponer, como asimismo por cuanto en su contenido invita a la meditación y dilucidamiento de matices sensoriales y materiales, cabe decir de ella, repetimos, que en el fondo lo que Musil plantea en este ambicioso y prolongado libro es el quid de la consistencia de una obra de arte, esta vez una novela, porque una novela, como se demuestra en la suya, puede no tener fin o, por el contrario, todos los finales que el autor quiera darle. Y sabemos que Musil escribió diez, veinte, treinta, cuarenta o cincuenta veces párrafos de un mismo pasaje. Lo cual es la confirmación de lo antes afirmado: una novela, un libro como el de Robert Musil no se termina nunca, porque acaba y empieza sucesivamente como la vida misma.

MRR

## CASTROVIEJO, O LA POESIA DE UN NARRADOR GALLEGO

JOSE MARIA CASTROVIEJO: *La Montaña Herida*. Espasa-Calpe, Seleccionaciones Austral. Madrid, 1981.

Tan sólo unos días antes de la muerte ese gallego universal, fabulador admirado, que fue Alvaro Cunqueiro, aparecía en el panorama literario español una nueva entrega de José María Castroviejo (*Santiago de Compostela*, 1909).

Evocar al mago de Mondoñedo a la hora de esbozar unas breves líneas sobre *La Montaña Herida*, será memorial obligatorio para todos cuantos hayan leído y disfrutado la imaginación y el embrujo de Cunqueiro.

No en vano, las biografías de estos hombres se inician con un nacimiento separado por apenas dos años, para encontrarse luego en un mismo recorrido vital y profesional, hermanándose, incluso, en este último caso, cuando en 1962 aparece *Viajes por los montes y chimeneas de Galicia* que ambos rubrican en colaboración.

La amistad sincera y el estudio metódico con que analizaban mutuamente sus obras en busca de la indómita perfección de lo imaginario, otorga un especial relieve a las palabras de Cunqueiro—el autor más representativo de esta escuela mitológica—que a continuación transcribo: «La postura de Castroviejo ante el mundo no es la del gratuito gozador, sino la del ordenador gozoso e imaginativo que cree que todavía hay vivas, en la tierra de los hombres, parcelas de la hora dorada primera, de las cumbres donde fueron ociosos transeúntes los dioses creadores. Por todo ello, no le cuesta nada a Castroviejo crear el mito y el milagro, abordar fácilmente la población transmundana, solazarse en la utopía.»

Novela prometida y esperada desde hacía tiempo, *La Montaña Herida* recita por sus páginas ese pretendido afán de la literatura gallega de aunar en un mismo texto la ironía quemante de una realidad que se combate, y el retorno a las creencias más ancestrales que refugiaron su verdad de siglos y generaciones en la entraña más recóndita de aquella ubérrima y exuberante geografía.

Esa mezcla de fantasía y cotidianidad envuelve la narración en una atmósfera de ensueño de donde no podrá evadirse el lector que de modo circunstancial acceda a ella, permitiendo, a un tiempo, destilar un tenue velo de «fátum», una telaraña de predestinación superior, sobre los acontecimientos más crueles y por desgracia habituales en nuestra última guerra civil, hazaña de la ira y de la sangre en donde beberá el hilo argumental de la novela, cuya acción se ubica en la antaño pródiga y hoy reecontrada Sierra de los Ancares; esa esquina remota y hermosísima que delimita tres regiones de tradición peculiar como son Galicia, Asturias y la Castilla de León. Los Ancares, asiento de una serie de paupérrimos pueblos inaccesibles durante los largos meses del invierno, habitados por una comunidad reducida, que se ha visto obligada durante siglos a sobrevivir sin ayuda exterior, y que ahora es centro de la atención pública al dedicársele estudios, libros de viajes, campañas de atracción turística, conferencias—como la pronunciada recientemente por Dámaso Alonso en la inauguración de la Casa de León en Madrid—y alguna novela histórica, como sin duda puede concebirse la aquí tratada.

Terminada la guerra civil, y la garra feroz e inclemente de la represalia se hace filo y venganza obligando a los derrotados a abandonar sus hogares, unos con el miedo a un castigo excesivo por leves inclinaciones y simpatías políticas pasadas, otros, con la sombría esquirra en los talones de una segura y horrorosa ejecución ante su respectiva atrocidad en tiempos más favorables.

Las partidas del maquis ascienden a la sierra y, en sus frondosos bosques y escarpadas vertientes, resistirán hasta muchos años después. Todavía recuerdo, a finales de los años cincuenta, niño aún, el miedo de la gente de la ciudad, en mi natal Asturias, cuando las excursiones dominicales, bosque adelante, consideraban haber traspasado, sin darse cuenta, una prudencial distancia anunciada por el mágico presagio de esas tierras, «entonces, de la mano loca del viento, surgió, de pronto, el gran miedo», «el bosque, recordando cuando fue Dios, unas veces, y otras, la voz de los dioses», «porque el gran miedo había penetrado, como implacable daga, por todas partes, la antigua tierra desde las cimas».

La Guardia Civil se muestra importante con sus escasos efectivos en Los Ancares, y las partidas empiezan a señorear, sembrando alguna de ellas, extorsión y rapiña, el pánico del sentir popular, que si en un principio palpitaba junto a ellos, sufrirá ahora, estrangulado por ambos lados, la duda y el resquemor. Callado, sin confianza, a la lumbre temblorosa y humana del comerciante padre de familia ante cualquier sombra del camino, cualquier vuelo entrecortado, agorero.

La llegada de un enérgico y cruel capi-

tán será el comienzo del fin para las partidas de resistencia.

Sin embargo, tampoco al oficial le será fácil huir de ese entorno en el que la Naturaleza tan sólo coopera disponiendo su espléndido marco, para ser la mano desalmada del hombre el cincel del horror y la tragedia.

Es de resaltar el mimo de estudioso y conocedor del hecho social, con que Castroviejo aborda el tema de la iglesia rural en su tierra; ese poder secular de influencia que en la aldea gallega acompaña la trayectoria del cura párroco, es descrito por el autor minuciosamente, presentándonos un rico muestrario de tendencias y actitudes ante la aventura humana de aquellos tristes días.

Volviendo al paralelismo señalado al principio con la obra de Alvaro Cunqueiro, no sorprenderán las continuas referencias históricas a esa tradición obsesiva que para el pueblo gallego suponen la gastronomía y los remedios curativos caseros. Desde el «pulpo de mediacura» hasta los «untos para el reuma», Castroviejo será fiel al ritual de los ancestros.

Todo ello, toda la historia, relatada en alfabeto de mitos, de leyendas, con un lenguaje tierno, «rubia limosna de sus hojas»; «redondo rumor del torrente», «rubia rapaza en cuyas pupilas cantan nanas los milenios»; verbo lírico que nos descubrirá, en la metáfora y el adjetivo, un poeta, un verdadero trovador de la realidad y el asombro.

Bella narración para hablarla, sentirla en cuentos cortos, tal y como nos la entrega Castroviejo, y un acertado prólogo de Sainz Rodríguez para una novela que viste con organdí de gala toda una serie de tradiciones, de historia viva, de creencias, de geografía y misterio de esa desconocida, hermosa tierra.

FERNANDO BELTRAN

## LA ULTIMA VOZ

JOSE LUIS GALLEGO: *Voz última*. «Biblioteca Silenciada». Ed. Ayuso. Madrid, 1980.

Difícil es, aunque los estructuralistas clamen al cielo, disgregar en determinadas ocasiones el testimonio escrito del paso por la vida: ese animal anímico que sufre, llora, ríe y suda por dejar su constancia en el espejo de la poesía. Difícil es también abandonar el reto que propone la sinceridad literaria, la ingrata transparencia de los nombres, para ocuparse minuciosamente de la función estilística, la música y los ritmos o las temporalidades poéticas. Nada más comprometido y calculador que la desafortunada tarea del catedrático cuando se dispone a corregir exámenes sin recordar siquiera el rostro o la mueca del alumno. Lejos de caer en la agonizante máquina de las nomenclaturas versificadoras, voy a hablar de un hombre duro como el tronco de una encina, un hombre todo gracia y generosidad, un hombre con cara de pan abierto y que conoció las ruines tinieblas de las mazmorras, que vivió angustiosamente la capilla de su pena capital, que supo, más adelante, aguantar con firmeza y rebeldía

la tiranía de los dogmas, la moral, la injusticia y la marginación.

José Luis Gallego, fallecido a principios del año que los demás vivimos, casi ausente durante todo el tiempo en los espacios antológicos dedicados a los serviles de las letras, fue un pedazo muy importante de humanidad. Muchos años de cárcel y más de ese vulgar presidio que concede el olvido fueron asumidos por un inconfesable poeta. Hasta que la colección «Visor» no publica su «Prometeo XX» el silencio fue casi total, aunque ya habían aparecido diferentes poemas y colecciones de poemas en algunas revistas que circularon por nuestro país. En «Prometeo» se traslucían la madurez y la ternura. Una antología de su obra aparece a mediados de los años cincuenta con el fin de hacer correr un poco el murmullo de este hombre que aún se encontraba como Prometeo: encadenado a cumplir una larga condena. La idea, que partió de la familia, solamente recibió un apoyo incondicional para encabezar la solicitud de reducción de pena, acompañándola de un estudio y un prólogo a la antología: el de Vicente Aleixandre. El éxito de tal petición consistió en la «generosísima» rebaja de seis meses.

Su poesía no gustaba demasiado entre los medios políticos que rodeaban a José Luis Gallego. Sus temas, sus preocupaciones, sus problemas eran los de un hombre esforzado en encontrarle la luz a la esperanza. Su tratamiento, salvo en ocasiones muy limitadas, rehuía con todas sus fuerzas de la demagogia y el panfleto—tan cultivados por la militancia poética de la época—. Y su consciencia actuaba más por su instinto que por consignas. Todo ello trajo el olvido. De sus aliados y de sus enemigos. De los parlanchines cupletistas y de los modernos esteticistas. En «Prometeo XX» se desdibujaba su amargura, su desdicha y su hondo pozo que se abría como una herida: el silencio.

Ahora, aunque hay que considerar que sus anteriores entregas superaban con creces a la que hoy nos llega, tenemos un documento testimonial, vivificador, entrañable e imprescindible para entrar en la vida del poeta. La colección «Biblioteca silenciada» de la Editorial Ayuso acaba de sacar a la calle un precioso manuscrito. «Voz última» es la primera voz de José Luis Gallego. Digo manuscrito porque en la edición facsímil se palpa auténticamente la letra de niño del poeta. Una letra que, seguramente, a los grafólogos le harán recurrir a los escondites de la ternura, de la ingenuidad y de la bondad. «Voz última» es una edición íntima, según contratitula el propio autor, escrita en la Prisión Central de Alcalá de Henares en el año 1946, durante los meses que convivió con su compañero Juan Ros. Ros fue ejecutado mientras a esa última voz de Gallego por la burocrática suerte, se le conmutaba la pena de muerte por lo que habrían de ser sus diecisiete años de cárcel. A Ros dedica, en forma de autoelegía, la última parte del libro, donde la muerte cobra un sentido cotidiano, apartándose de todo su ritual metodológico como indica la cita que antecede a versos que desgarran: «...son las dos y media de la madrugada, y ¡vivo aún...!», para continuar con la palabra que toca la intensidad del final, la oscuridad esperada: «¡Vivir...! para morir dentro de poco».

Como dice Leopoldo de Luis, autor de la introducción del libro, esta poesía de Gallego es una poesía de cárcel, que no pierde en ningún momento su acento lírico y habla desde lo más profundo. Pero no olvidemos que la cárcel no pudo convertir a su víctima en resentido. La inmensidad de su mundo interior es capaz de vencer a todas las venganzas, y José Luis, por encima de todo, amó a la vida:

(«Y hay quien siente, ¡viviendo!, el ale-  
tazo  
de la tierra, en la parda despedida;  
y hay quien sueña, ¡despierto!, que ve  
el trazo  
de un azul telegrama sin herida.»)

La contradicción, siempre justificada en los humanos y más aún en los que aguardan su final entre cuatro paredes, hace que el poeta, envuelto en la única actitud romántica que concede la tortura, se enfrenta a la muerte lo mismo que a la vida. La resignación no existe sino el reflexivo análisis y la descarada actitud que da la impotencia. Por eso el poeta lucha desesperadamente contra su certeza y su duda, salta por encima de los eslabones de la melancolía y se ordena la vida en los instantes eternos que le quedan para mirar lo que en ese momento sería su futuro inmediato:

«...Si pudiese quitarle al cuerpo de mi  
frente  
los velos de la duda;  
si pudiera saber que ella me pertenece,  
que no somos extraños —¡ay muerte  
equivocada!—,  
cuando me la acercasen  
iría apasionadamente  
a dejarme envolver  
en su arisco sudario de tierra ensan-  
grentada.»

Como siempre, la vida y sus olvidos no logran dar esa satisfacción última que le queda al poeta. El hombre siempre se tiene que tragar algo. Y esta vez se ha tragado a la tierra con su palabra escrita. Una palabra-látigo que hubiera sido muy oportuna en su momento y que ahora, lamentablemente, le falta la dicha de quien fuera motivo de escribirla. José Luis Gallego sueña como siempre lo ha hecho y hoy se explica un poco más su realidad y fantasía.

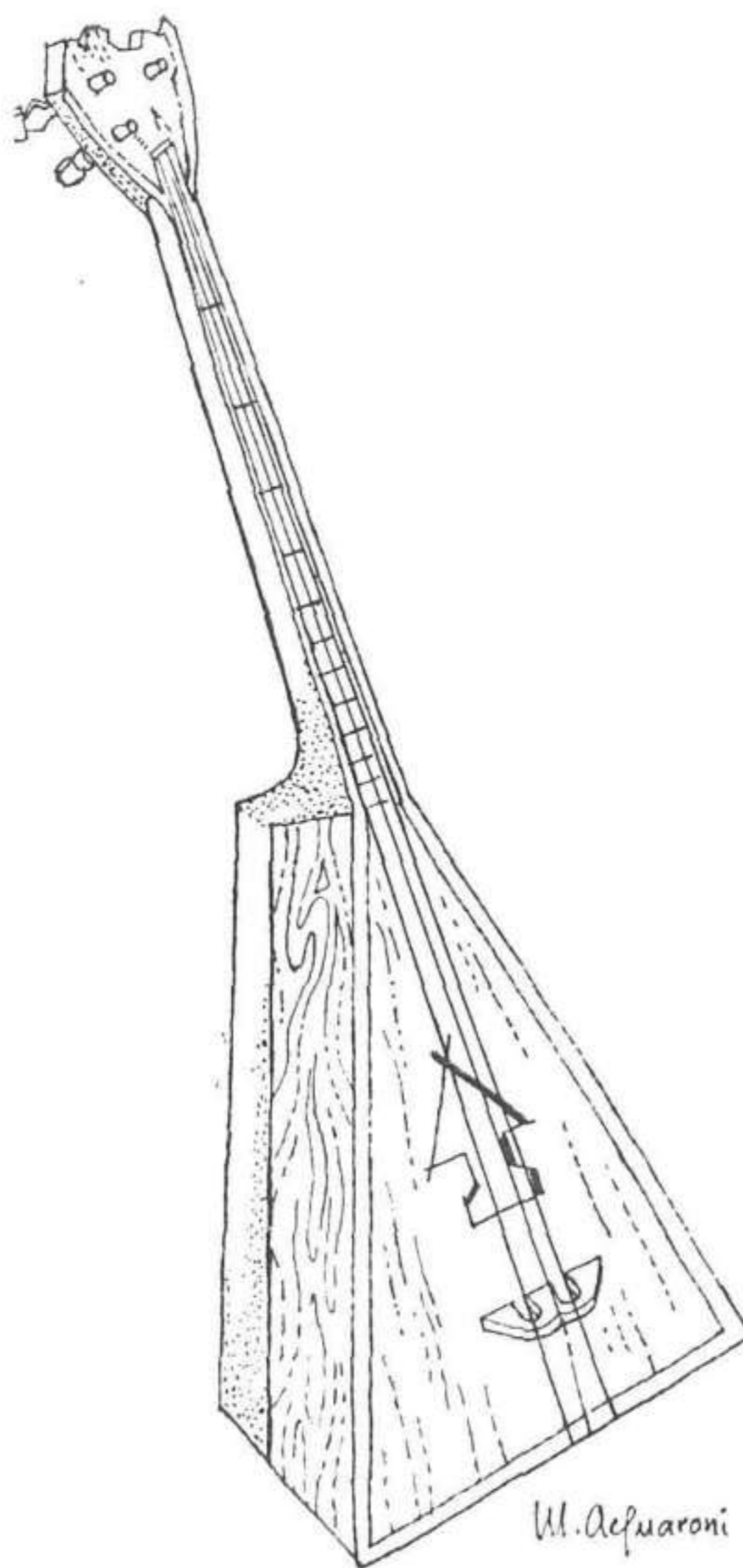
«Nací para soñar;  
sueños  
nada más para eso.  
Y para realizar, sueño a sueño, mis  
cuanto fuera posible...»

JOSE RAMON RIPOLL

## DESDE EL EXILIO

VIRGILIO BOTELLA PASTOR:  
*Tiempo de sombras*, Ed. Argos/  
Vergara, Barcelona, 1978. *El camino de la victoria*, Ed. Argos/  
Vergara, Barcelona, 1979.

Nunca se repetirá lo bastante acerca del desastre que en la literatura española (escrita en cualquiera de sus



lenguas) instauró el tremendo y decisivo abismo de la guerra civil y el consiguiente exilio. Tardaremos muchos años en recuperar (si es que alguna vez se consigue del todo, que lo dudo) todo el caudal que, a falta de cauces naturales de arraigo y difusión, fuera, finalmente, a perderse en mares sin salida. Reediciones de las obras narrativas (de eso trataremos ahora) publicadas a lo largo y ancho del exilio (trágico derrame que cubriera las más diversas tierras) sólo se han producido o se están produciendo las de los autores cimeros, además de tal o cual reaparición esporádica. En cualquier caso, con ello no podemos, en absoluto, abocar a la exacta comprensión, a la pormenorizada caracterización de la narrativa del exilio. Algo más de suerte parecen tener las obras nuevas, las últimas creaciones que, en mayor proporción, comienzan ya a publicarse en el interior. Sin embargo, tales ofrecimientos le pillan al lector desconcertado, sin perspectiva hacia atrás, con un desconocimiento poco menos que absoluto de lo que los autores así publicados ahora hayan hecho en las décadas anteriores. El lector puede (y debe) sentirse angustiado por tal absurda situación: cientos de novelas permanecen, hoy por hoy, en el limbo de la pura oscuridad (que el desconocimiento engendra) en lo que se refiere a sus destinatarios principales: los propios españoles.

Viene este exordio a cuento de la publicación en una editorial barcelonesa (Argos/Vergara) de las dos últimas novelas del novelista en y del exilio Virgilio Botella Pastor (Alcoy, 1906), quien ya contaba antes de estas salidas a la luz hispana con cuatro novelas publicadas en el exterior, las

cuales, claro está, no habían circulado por nuestros pagos.

Como se trata de un «desconocido», no vendrá mal algo de información: hijo del ministro Juan Botella Asensi, Virgilio Botella Pastor es licenciado en Derecho por las Facultades de Madrid y México D. F. En 1926 ingresó en el Cuerpo de Intendencia de la Armada, obteniendo el grado de capitán y siendo nombrado jefe de Administración de la Intervención Civil de la Marina. Secretario de Embajada de primera clase, fue nombrado secretario general adjunto de la delegación española en la Asamblea General de la Sociedad de Naciones en 1937. Durante parte de la guerra civil fue capitán de Intendencia en la base naval de Rosas (Gerona). Al trasponer la frontera en 1939 fue internado en un campo de concentración en Francia (Argelés), pasando luego a México. En la capital azteca fue sucesivamente vendedor de productos químicos, impresor, jefe de créditos (de una financiera creada por la emigración española) y gerente administrativo de una industria textil. Entre 1945 y 1956 desempeñó el cargo de director general de los Servicios Administrativos del Gobierno Republicano Español en el Exilio. En 1956 pasó a Francia para trabajar como funcionario internacional de la UNESCO, residencia y cargo que continúa ostentando en la actualidad.

Toda la obra narrativa de Virgilio Botella Pastor se orienta a la misma finalidad: construir los *Nuevos episodios nacionales*, las *Novelas de la Guerra y el exilio*. Así, hasta ahora, ha iniciado ya (o concluido, en algún caso) cuatro capítulos de esa reciente y tenebrosa historia: *La guerra* (de la cual ya se ha publicado un volumen: *Porque callaron las campanas*, México, Libertad, 1953, y otro se encuentra preparado para su edición: *La Babel encantada (Tánger)*, *La huida* (de la cual ya se han publicado sus dos volúmenes: *Así cayeron los dados*, París, Imprimerie des Gondoles, 1959, y *Encrucijadas* (ibíd., 1962), *El destierro (México)* (de la cual se ha publicado el volumen *Tal vez mañana*, París, Imprimerie des Gondoles, 1956, y otro se encuentra en período de preparación: *La gran fábrica*) y *El destierro y la II Guerra Mundial* (al cual pertenecen los libros que ahora nos ocupan y que se acaban—1978 y 1979, respectivamente—de imprimir en España: *Tiempo de sombras* y *El camino de la victoria*, y otra novela inédita: *Todas las horas hieren*, en período de preparación).

Se trata, en efecto (como se advierte ya en los títulos que orientan temáticamente cada ciclo), de ordenar narrativamente todas las peripecias vividas por los republicanos desde los días de la guerra civil hasta bien avanzados los años del destierro. Es, desde luego, Virgilio Botella Pastor el único de los escritores transterrados que se ha propuesto con tal amplitud y desde tal objetividad (hay, es preciso recalcarlo, mucho más que experiencias personales en estas novelas: el autor se remonta hacia la creación de los más variados ambientes y personajes, y ello dota a sus creaciones de una amplitud de criterios que sí

# ASEDIO A "MAKBARA"

JUAN GOYTISOLO: *Makbara*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1980.

*Makbara* supone, como continuación de la trilogía de Juan Goytisolo (1), una reivindicación del discurso imaginario en su significación ficticia, así como una profundización en las obsesiones históricas de este autor. Este texto se organiza en forma de parodia del sistema represivo de la sociedad de consumo mediante un lenguaje eminentemente erótico, defensor del placer y la fantasía.

El verdadero protagonista de *Makbara* es un lenguaje que se nutre de despojos lingüísticos que dan lugar a una serie heteroclita de discursos (2). La defensa de la autonomía del lenguaje, del plano autorreferencial, mediante el encantatorio y sugestivo poder de la palabra, constituye una forma de homenaje a la civilización árabe defensora de una dialéctica del encuentro del hombre con la naturaleza. El tránsito de la repudiada madre patria (España) a la defensa de los valores del musulmán se realiza al final de *Reivindicación* cuando Julián se incorpora a Tarik en un intento de sobrevivir en un mundo de fantasía. Y los versos árabes que cierran *Juan sin tierra* apuntan igualmente a esa marginación radical que ha dejado al personaje con la sola posesión del vengativo y liberador instrumento de la lengua.

El motivo recurrente de las catorce secuencias o metáforas de *Makbara* es la figura del paria, personaje pasivo cuya defensa contra la civilización contemporánea la realiza con su enorme falo, motivo de envidia y celos, e instrumento de múltiples fantasías eróticas. La condena del personaje a las cuevas de las tenerías (70), o a las alcantarillas de la ciudad (secuencia «Eloísa y Abelardo») no llegan a anular su deseo de libertad, su ansia por la huida al espacio abierto que le ofrecen la plaza (73), el desierto (94), o el mercado (102). La violencia que este personaje despierta con su espantosa presencia física es paralela a la falta de caridad de una pareja de españoles en el escenario tangerino de *Señas de identidad* ante el miserable aspecto de un mendigo musulmán: «Apártate, Paco, que te puede tocar» (98). La persecución que sufre el personaje nos conduce en

(1) La trilogía se compone de: *Señas de identidad*, México, Joaquín Mortiz, 1966; *Reivindicación del conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz, 1970; *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1975. Las citas correspondrán a estas ediciones. La edición de *Makbara* es de 1980. Barcelona, Seix Barral.

(2) Los discursos se nutren de diversos tipos de lenguaje: coloquial, oficial, comercial, etc. Igualmente se integran en el texto distintas lenguas: árabe, francés, inglés, latín y distintas variaciones del español. Abundan igualmente los neologismos: abracadabrante (149), «contáctenos» (91), grangatsbianas (97), amorosacuñándolo (123), etc.

un periplo erótico por Marruecos, París y Pittsburgh, y especialmente por los espacios laberínticos de las bajadas dantescas a unos infiernos que, como las alcantarillas de la ciudad norteamericana, se convierten en lugar de purificación y liberación. Esta búsqueda de carácter onírico y sensual («tierra de nadie donde el cuerpo es rey») (205), le proyecta finalmente al desierto y la tribu hospitalaria donde encontrará la ansiada solidaridad, «lejos del orden molecular, irreductible de la gran urbe europea» (215). Como aventura fantástica *Makbara* representa también una exploración del espacio interior, es decir, de los miedos y sicosis del personaje ante la represión exterior.

Una primera lectura sobre los componentes narrativos de *Makbara* nos descubre la importancia concedida a las entidades narrador, narratario y personaje. Este relato es fundamentalmente un discurso en que una conciencia narradora (narrador básico) genera un discurso en el presente. El predominio de este tiempo se conjuga con el uso de la forma «yo», o la variante «tú», es decir, el receptor a quien se dirige la propia historia. Como relato dirigido a una audiencia el tiempo de la instancia narrativa corresponde, pues, al momento en que se habla en el presente. Pero el discurso se alterna, deteniendo la linealidad del discurso, con detalladas descripciones, como la de la secuencia «Sightseeing-Tour» donde se integra la descripción del «espíritu» industrial de la urbe con la del zoco y la fecundación. A esta mimesis de la información habría que añadir la ocasional presencia de la forma dramática dialogada. El predominio del discurso que va haciéndose a través del presente explica la importancia concedida a los dos puntos para marcar este fluir, así como el uso del infinitivo, forma de permanente e imperativa llamada al «tú». Existen otras voces narrativas que van integrando los distintos discursos en el texto. El «nosotros» corresponde, por ejemplo, a la tradición, o el superego que controla los mecanismos del poder, como se nos revela en la secuencia «Radio Liberty» donde se hace una apología del suicidio y la inseminación. El «tú» es la fuente de enunciación del «yo» que se dirige a sí mismo («avanza, sí, no te pares») (15), es decir, la instancia en la que emisor y receptor se funden en monólogo interior directo. La descripción en «Sightseeing-Tour» se interrumpe con la voz de un locutor que transmite la operación de fecundizar como un partido de fútbol.

El narrador que genera un discurso mediante el que se constituye en personaje correspondería al narrador homodiegético en la terminología de Genette (3). Esta instancia narrativa oscila entre la primera y tercera

(3) Gérard Genette: *Figures III*, París, Seuil, 1972, pp. 252-259.

puede perturbar la hondura personal, psicológica o existencial de los personajes; lo cierto es que nos enfrenta a un abanico necesariamente interesante para la comprensión global del conjunto), minuciosamente, esta empresa: escribir la saga del exilio y sus acontecimientos más importantes, de un modo sistemático, en un conjunto coherente. Por las páginas de sus novelas pasan, múltiples y complejos, variados personajes que se unifican en la desgraciada situación del destierro, las guerras, los campos de concentración, la lucha antifascista. Perso-

najes, todos ellos, machacados por las circunstancias pero que presentan cara a la adversidad, y una fortaleza, una presencia de ánimo que ennoblece y magnifica las páginas de las novelas (y de la vida que ellas representan en porción) que atraviesan y pueblan. Como el propio Botella Pastor afirma (en carta personal a este crítico): «La guerra y el exilio constituyen una experiencia española de gran valor humano, histórico, social y político que debe recogerse por quienes la vivieron para dejar un testimonio directo y válido de la misma. Será

también la primera vez que una emigración española, de las que nuestra historia ha sido tan pródiga, prepare su propia novela histórica de un modo vivo, como protagonista y testigo de autenticidad excepcional.» Virgilio Botella Pastor se ha puesto a ello con emoción y sabiduría y hay que agradecerse.

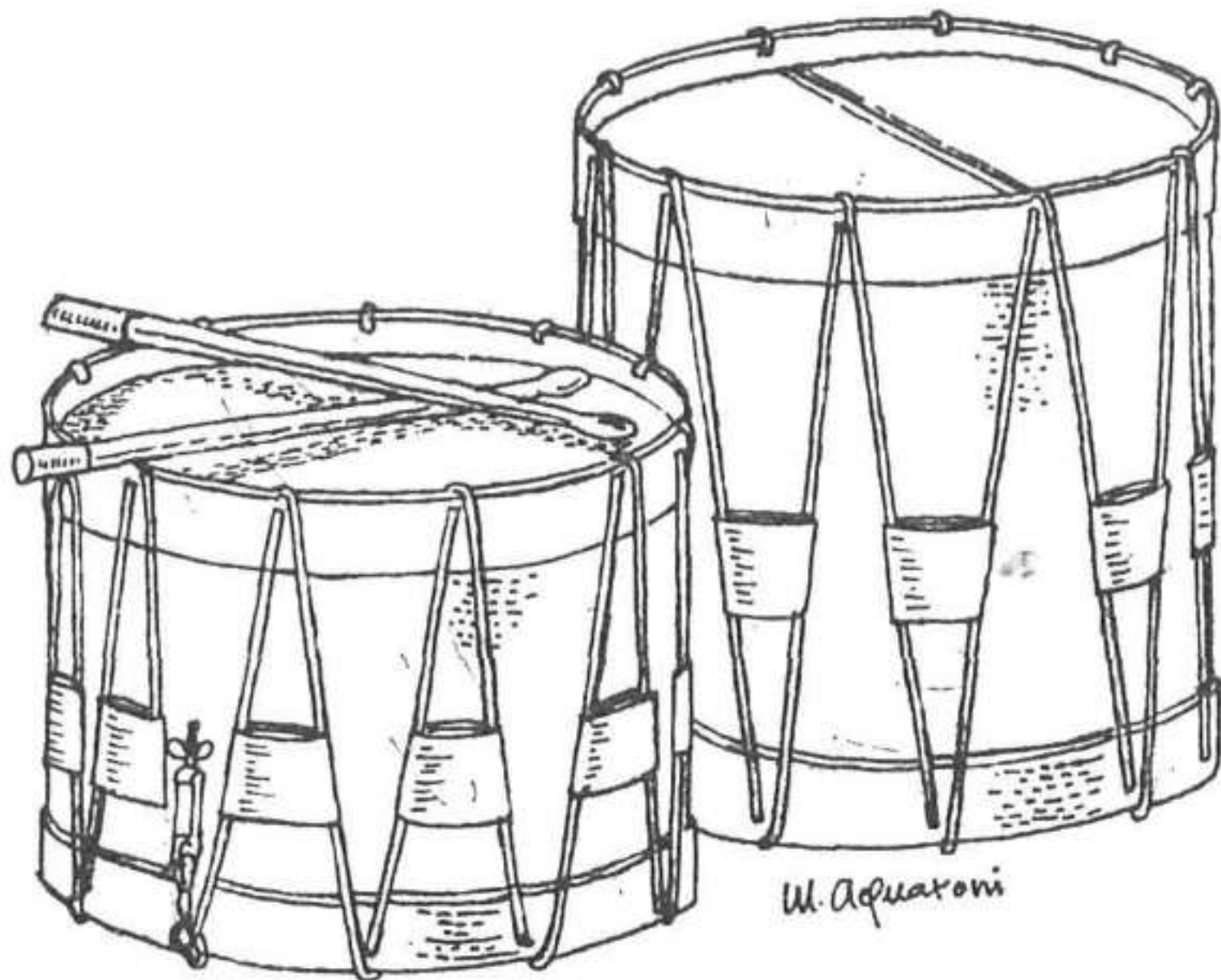
En la primera novela de las que constituyen este minucioso retablo del enfrentamiento civil y el desarraigo radical (la pérdida de las raíces, la que proporciona los personajes centrales para el resto de los ciclos y de las

persona: «siguiéndole, no obstante, con los ojos mientras se aleja, pasa delante de la relojería y tienda de óptica, evito un rombo rojoamarillo de Kodak» (16). Sin embargo, la privilegiada presencia del narrador no personaje del discurso se evidencia en su participación por medio de reflexiones, comparaciones y humor. El narrador básico de esta fábula durante un breve espacio se nos aparece como relator de historias a un grupo de oyentes en el zoco, incorporando las voces de otros relatores y personajes para acentuar así el carácter fantástico de lo contado: «yo, el halaiquí nesrani que les ha referido la acción, asumiendo por turno voces y papeles, haciéndoles volar de uno a otro continente sin haberme movido un instante del corro fraternal que formamos» (200). Este relator básico del zoco integra otros relatos encadenados que van constituyendo metarrelatos con sus correspondientes narradores.

*Makbara*, como todo relato, contiene sugerencias al narratario (4), a su decisiva participación en la historia, ya que la ausencia o el simple cansancio del oyente implica el fin de la historia. Además del narratario principal, es decir, la instancia a quien se dirige el narrador básico («los oyentes forman semicírculo en torno al vendedor de sueños») (220), existe un narratario secundario a quien se refiere la voz del personaje relator («en la pendiente donde el gentío se arracimaba a escucharte») (51).

El personaje, en su individualidad, no es necesario a la historia de *Makbara*. Interesa su funcionalidad y el carácter simbólico de su figura como forma de exploración del mundo. Bajo la primera consideración, las aventuras de M'hamed, Ahmed o Mohamed (59), Ahmed (79), Abdelli, Abdellah, Abdelhadi, Omar (62), el minero (153), el «Orejas» (155), el lingha del Níger (165) y

(4) Gérald Prince: «Introduction à l'étude du narrataire». *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196.



«as de bastos» a través de todo el texto reflejan la proteicidad del personaje, los múltiples desdoblamientos exigidos por la dinámica del texto, especialmente bajo la consideración de actante, o elemento que hace avanzar la acción. La caracterización de este paria, motivo unificante de las secuencias, se realiza por la recurrente alusión de la expresión sintomática «pantalones harapientos, de urdimbre gastada..., abrigo de espantapájaros» (5). La transgresión de este personaje contra la cultura antierótica se traduce en una serie de violaciones (como la de la turista yanqui) (71), aventuras fantásticas y símbolos invertidos, como las cloacas, lugar de placer, del que son expulsados los amantes al infierno de la vida urbana. A este infierno del París durmiente aplasta con sus enormes zuecos la esqueletrica y satánica figura que ilustra la carátula de *Makbara* (6). Pero mientras la figura de Félicien Rops se sirve de las mujeres larvas para sembrar la cizaña, la mujer en *Makbara* tiene sexualmente un poder liberador (79, 106). En último análisis, sin embargo, interesa la capacidad metafórica del protagonista, su función integradora como «metáfora perdida entre los signos algebraicos de una ecuación» (17, 100). La multiplicidad metafórica que esta figura genera sirve igualmente para establecer relaciones en virtud de una causalidad imaginaria entre las distintas partes del texto.

La fantasía, o imaginación avanzada («entretener su suspenso con sostenida imaginación») (220), constituye una forma de rebelión y ruptura contra un enajenante orden en forma de visceral operación del cuentista que provoca saludables efectos catárticos: «posibilidad de contar, mentir, fabular, verter lo que se guarda en el cerebro y el vientre, el corazón, vagina, testículos» (220).

La exaltación sexual del nómada y el apestado—que aspira a una «tierra de nadie donde el cuerpo es rey» (205)—se proyecta al lenguaje corporeizándolo. Esta resurrección del lenguaje «corporal cuyo músculo es léxico» (212) es una forma de combatir la represión para conseguir «la liberación del discurso de todos los discursos opuestos a la normalidad dominante» (221).

*Makbara* es, pues, un texto abierto a múltiples lecturas en ese «espacio abierto y plural» (203) que funda la aventura de la escritura. La construcción autorreferencial del lenguaje sirve para explorar todas las posibilidades del discurso, es decir, de un «yo» proyectado hacia su destinatario, «un público sediento de historias» (220).

JOSE ORTEGA

(5) Páginas 13, 15, 19, 97, 98, 164, etc.

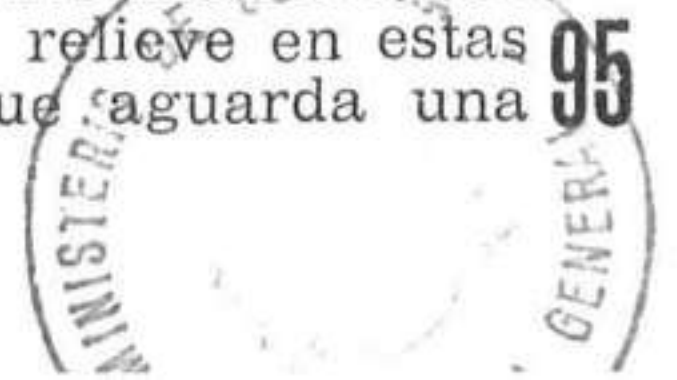
(6) El ataque sistemático contra una serie de valores de la cultura española que caracteriza los escritos de J. Goytisolo se encuentra ausente en *Makbara*, obra donde se defiende la indisoluble unión, típica del árabe, del sentimiento y la sexualidad contra la represión de los países técnicamente más avanzados.

novelas de cada ciclo; lo cual no quiere decir que a lo largo de las nuevas peripecias no vayan apareciendo nuevos hombres y mujeres que se constituirán en centro cabal de los sucesos, y ello sin marginar nunca a los agonistas primeramente contruidos.

Las dos novelas (*Tiempo de sombras* y *El camino de la victoria*) por ejemplo, no dedican sino una tercera parte de su contenido total a las andanzas teórico-prácticas de Ignacio, héroe central desde *Porque callaron las campanas*. Parte de los personajes de esa primera novela han conseguido llegar

a México y han protagonizado ya una novela, *Tal vez mañana*; otros, aquellos que no pudieron embarcar hacia el otro lado del océano, que permanecieron ayudando a los desterrados en París y que, luego, en medio de la guerra, permanecieron libres y semiocultos en Francia intentando sobrevivir de mil formas; o los que, en ese paisaje de aniquilamiento de la razón y entronización de la locura caníbal, tomaron directa participación en la lucha antifascista uniéndose al *maquis* urbano (valga la paradoja) de los franceses patriotas; o aquellos que

se enrolaron en los batallones de marcha, en los regimientos de primera línea franceses o en la Legión; o los que formaron parte de las compañías de trabajo, procedentes de los arenales-campos de concentración de Argel y Saint Cyprien; o los internados en los *lager* de exterminio nazis, capturados en los enfrentamientos con el ejército francés; todos ellos, en fin, dan vida ahora a esta tragedia de los exiliados (distintos niveles de sufrimiento en la derrama del destierro; son claramente puestos de relieve en estas dos novelas—a las que aguarda una



tercera para completar el vasto retablo—: desde el mero pasar mediocre y preocupado del escondrijo ciudadano o campestre hasta el inhumano padecimiento de los hacinamientos para la muerte propiciados por las bestias nazis) en medio de la guerra. Sólo la historia de Ignacio y Luz (que se desenvuelve a lo largo de la primera de las dos novelas que comentamos y queda truncada, no sabemos si definitivamente, en la segunda), en esta orgía de destrucción, en este caos angustioso de animalidad, en que lo infrahumano sienta sus reales por doquier, refleja una cierta esperanza. Lo mismo contribuyen a conceder las cada vez más entonadas acciones guerrilleras y ciertos pormenores de la *gran guerra*, la que en los campos de batalla libran aliados (soviéticos, en sentido estricto) y alemanes de Hitler. El resto es la noche del mundo, la *noche oscura* (como parece que rezaba el título de la primera novela en un principio), el *tiempo de sombras* de que habla el marbete definitivo del primer capítulo novelístico de la guerra mundial. El lector, no obstante, si ha resistido hasta el final una lectura que lo sume en la sima de la segunda novela con *El camino de la victoria*, título que confiere unidad al tramo en cuestión.

Incluso la historia de Ignacio con Luz—que atraviesa, como digo, *Tiempo de sombras*—aparece lastrada, en el posible (y real) gozo, por la manifiesta esquizofrenia del protagonista, culpable, en su desmedida tendencia a la introspección metafísica, de la mayor debilidad de *Tiempo* (y no sólo de ella, sino asimismo de todas las novelas anteriores en que este personaje aparece): me parece que sobran digresiones filosóficas en su tratamiento o bien que tales reflexiones deberían haberse *medido* convenientemente dentro de una prosa menos retórica, más cotidiana, menos evidentemente literaturizada, menos ampulosa en forma y contenido. En efecto, las circunstancias argumentales no hacen demasiado creíbles tales disquisiciones metafísicas en este personaje (así como tampoco—aún menos—en otros muchos que habitan en las páginas de *Tiempo de sombras* y de *El camino de la victoria*: ello llega a un desequilibrio muy peligroso para el buen desenvolvimiento de la narración en los trozos dedicados al campo de concentración, ya que lo que sucede sobrepasa tan a menudo la infrahumanidad, es tan angustioso y demoledor de cara al lector menos avisado, que las frases brillantemente filosófico-existenciales aparecen frecuentemente ingenuas, ridículas en ocasiones: la mera descripción de los hechos de parte de un narrador objetivo habría conseguido un claro *plus* de impacto, cosa que no logra por una sobrecarga de pretendida *literatura*; me parece, en todo caso, que, en tales circunstancias, los personajes difícilmente enhebrarían tales disquisiciones filosóficas—las cuales, dicho sea de paso, perturban también a veces el propio discurso del narrador—, que debía haber sido tratado de manera harto más vital de lo que se hace, podando de su construcción algunos párrafos meditativos excesivamente

te largos y premiosos, incluso perniciosamente complicados en la sintaxis. En general, las dos novelas se crecen cuando los personajes *viven* a través de sus páginas: hablan (a veces, dicen cosas muy justas), se mueven, huyen, trazan gestos de cansancio o terror... Pero se hacen negativamente morosas y un punto retóricas cuando determinadas reflexiones de personajes o algún párrafo del narrador pretenden descubrir las entrañas metafísicas de hombres y acontecimientos.

En fin, no obstante, y salvo algún bache más pronunciado de ese tipo, las dos novelas se desarrollan equilibradamente en tres frentes distintos que estructuran cada capítulo (en torno a los grupos de personajes ya citados) y abarca la realidad toda (generalizando) de los republicanos exiliados en Francia (incluidos, claro, los encerrados en Mauthausen) en los años de la guerra (cronológicamente lineales desde el comienzo en *Tiempo de sombras* hasta muy avanzada en *El camino de la victoria*, donde ya empiezan a desarrollarse las sucesivas derrotas nazis). Por lo demás, ambas novelas se leen sin demasiada dificultad, con sólo cierto necesario añadido de reflexión concentrada en los pasajes más digresivos, ya aludidos, en su dificultad sintáctica y de contenido.

SALUSTIANO MARTIN

## UN CONSTANTE DESDOBLAMIENTO

GABINO ALEJANDRO CARRIEDO:  
*Nuevo compuesto descompuesto viejo*. Ed. Peraltí. Madrid, 1980.

Gabino Alejandro Carriedo, cuya presencia en la poesía de los cuarenta, cincuenta y sesenta fue determinante en cualquier movimiento renovador y combativo, ha guadianizado en la última década su aparición en letra impresa. Agotados aquellos libros primeros, reposando o por escribir los postreros, alguna fórmula habría de hallarse para que quienes llegaron recientemente al mundo de la poesía tuvieran noticia de una obra jocunda, sensual, mágica, polivalente en definitiva, y siempre con el travieso juego de la sorpresa en la bocamanga. Esta fórmula ha sido la de la antología. Método que se presta a no pocos mangoneos subjetivistas, pero que, pese a todo, cuando se afronta con rigor, conocimiento y perspectiva definidores, puede dar excelentes resultados. Este es el caso de *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, libro del que los neófitos en carriedismo pueden sacar excelsas sabidurías. Vaya esto en elogio de Antonio Martínez Sarrión, selector y comentador de la antología, que a veces consigue en la prosa del prólogo tonalidades de magia, sorpresa y sentido lúdico de la escritura similares a las de los versos de Carriedo. Otra cosa es ya que novicios o jubilados se sacralicen o no con el carriedismo. Harina de otro costal es ésa y no va a enmendarse ahora Gabino, que siempre anduvo a la greña con el gremio, culo de mal asiento por célu-

las y tribus literarias, aunque a todas aglata y a todas provocara como amante voltario y cimarrón. Carriedismo es, quizá, el único «ismo» que acoge sin reservas a este poeta palentino, hace años proclamado el poeta más loable de Palencia de Jorge Manrique acá, por Juan Ruiz Peña. Y seguramente no sin razón.

Así, pues, con este libro entre las manos se puede ir agrupando la dispersión de Gabino Alejandro por las innumerables revistas de los años cuarenta, cincuenta y hasta buena parte de los sesenta; ordenando el aparente caos de su radial esquizofrenia literaria. Porque Carriedo somete su escritura a un constante acto de desdoblamiento. Desde el juego verbal de *La piña sespera* y la pirotecnia embaucadora del ritmo y el hipérbaton más insospechados hasta el verbo largo, reflexivo, de un clasicismo levemente irreverente de otros poemarios. En *La piña sespera*, la doble intención, la magia del prestidigitador, la ironía más acre transparentada. Un delito extasiado de aladas eufonías, de retóricas cacofonías, como, por ejemplo, en la refrescante escatología del poema «Baño de asiento con estrambote».

*Me introduzco en el culo malvavisco  
pues me siento pintura de aquel hosco  
caballero flamenco que fue el Bosco*

... ..  
*Me sale sin querer un cuesco etrusco  
rebotando feliz de risco en risco,  
y dicen malas lenguas que es un fresco  
de buen olor mi culo que confisco.*

A esta fluidez melódica hay que añadir en el libro *La flor del humo* el erotismo como transgresión liberadora, la rotunda y quevediana perfección de los sonetos. Con la cronología de estos dos libros inéditos (1948 y 1949) me ocurre un curioso fenómeno de traslación temporal. Con la cronología y con la grafía y con la estructura. Aparecen como matrices de un lenguaje posterior y, sin embargo, en ocasiones se diría que son, más bien, un resultado. Tal es el grado de adecuación expresiva y conceptual, tal la soltura de los encabalgamientos, los retruécanos y cualquier tipo de retoricismos.

En *Los animales vivos* se produce, ya en 1951, el adelgazamiento del poema, la sutileza del concepto, la precisión y la economía de palabras que habrán de producirse veintidós años más tarde en *Los lados del cubo*. Esto no quiere decir que sean libros homologables. En este último falta la ironía sentimental y tierna que Carriedo vierte en algunos de sus animales, rebasadores con creces de su tradicional condición de bestias para criticar, sugerir o simbolizar un entorno sociológico muy concreto. En *Los lados del cubo* hay un conceptualismo próximo a la abstracción, aunque menos hermético de lo que se quisiera.

El verso largo y fluyente, largos surcos interminables que transpiran la humedad profunda de la tierra, en *Del mal el menos*. Este libro es «algo profundamente serio», una reflexión sin crispaciones. Y también sin sistematizaciones ideológicas, previas e inflexibles, actitud ésta que, a la postre y en escrito del propio poeta, «resulta inadecuada para llegar al fondo de la experiencia que la poesía nos propone». Un paseo por «el amor y la muerte» de las raíces, del osario germinador. Es posiblemente en este libro donde em-



pieza a configurarse más explícitamente lo que hemos dado en llamar «conciencia social» y anuncia, aunque publicado en 1965, varios años después de haber sido escrito, la escalada reivindicativa de *El corazón en un puño* y *Política agraria*. Lo cual no impide que aparezca el humor, un humor de guante blanco, sin acideces ni encrespamientos. Por ejemplo, en el poema titulado «El melófono», que empieza así:

*El asesino es ese  
que, flemático, se hace el distraído.*

Y termina:

*Regístralo; verán: tiene en el bolso  
una carta en francés de sus parientes  
y unas tijeras muy barrocas  
que les darán la pista de este crimen.*

A mi entender, *El corazón en un puño* es un libro puente. Se instala en la conciencia de la época, pero no logra la plenitud expresiva más propia y personal de Carriedo, que éste alcanzará en muchos momentos de *Política agraria*. Aun así, Carriedo halla no pocas veces ese punto de dignificación semántica que lo diferencia, y siempre las líneas exactas, para componer un clima de opresión y angustia. Profundamente estremecido, y estremecedor en ocasiones, *El corazón en un puño*, y aún más *Política agraria*, será de lo más perdurable de aquella poesía española a caballo, entre los cincuenta y los sesenta, abnegada y reivindicativa, moralmente necesaria. Del dandismo lingüístico por el que Gabino Alejandro canaliza un sentimiento de colectiva regeneración

(aunque de política se trate, no hay que identificarlo totalmente con el regeneracionismo de Costa) son claros ejemplos los siguientes versos del poema «Capítulo medieval»:

*Oh, de perfil cayendo  
el pueblo viene y va y pregunta  
por qué, por dónde y para cuál, que dale,  
aún no se explica, va y sacude  
la frente, el sudor brota,  
se maravilla el pueblo, pero cae y reza  
—¡pídele a Dios, mendrugo!—, y la cabeza*

*[cae  
también y alguien dispara  
y está la Historia sin dudarle a salvo  
pues todo sigue y algún día escuece.*

Difícilmente podrá negarse la eficacia de la estrofa transcrita, su capacidad plástica, su poder de evocación y denuncia, su precisión ascética. Pero el perverso duende de la ironía y el humor, esta vez en forma de parodia, no soporta el desplazamiento ni las frentes fruncidas. Y surge el poema «Parte de guerra para la paz», de un belicismo rural, de clase y, por supuesto, triunfante, en el que el estado mayor de las fuerzas trabajadoras «espera pronto / darles la tierra a quienes la trabajan».

Por lo que se refiere a sus últimos poemas, años 70-79, en algunos adopta una disposición tipográfica que modifica, en un sentido o en otro, la fuerza del significativo. En el escalonamiento de los versos, en la creación de espacios se condensa una atmósfera cuyo resultado puede equipararse al acotamiento y modelación del vacío en escultura. Se trata de un

grupo de poemas independientes, sin trabazón de libro, que muestran al Carriedo de siempre. Con el agua de la renovación y la vivacidad hasta el cuello. Satírico, sentimental, reflexivo, intempestivo, siempre en el filo de la cabriola rítmica o fonética. Y se percibe un intento más de acentuar su conceptualismo, de depurar el lenguaje hasta reducirlo a esqueleto esencial, quizá un poco más trabajadamente que en anteriores poemas. Este es, pues, el «carriedismo». Vigente, pleno, rebelándose contra sí mismo. Y si Gabino Alejandro Carriedo no es definitivamente postista, aunque al postismo se adscriba; si tampoco tremendista, aunque al grito—no a la vociferación—se adhiera; si de ninguna forma social, aunque siempre civil e incordiante; si no dadaísta ni absolutamente expresionista ni convincentemente modernista, ¿cuál es el ser de Gabino Alejandro, la madre del cordero del «carriedismo»? Imposible reducirlo a una ecuación, ni siquiera al ámbito menos cerrado de un silogismo. Pero algunas premisas, sujetas a muchas variantes, sí que pudieran apuntarse, dejando la consecuencia al lector: la capacidad de síntesis, apuntada por Martínez Sarrión, que le conduce muy pronto a sumergirse en la magia de la realidad y que, para mí, se compone de tres elementos básicos: ironía distanciadora, historicismo vinculante y activo, objetivación de la realidad inmediata. En este aspecto Carriedo niega, como metodología y como sentimiento, la crispación gestual y afirma los orígenes lúdicos del gesto.

JAVIER VILLAN

## LOS PREMIOS ADONNAIS DE 1980

### UNA CEREMONIA REPETIDA TREINTA Y TRES VECES

En 1943, en medio de la más dura posguerra española y la guerra mundial, se reunieron en un restaurante de Madrid *Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Enrique Azcoaga* y *José Luis Cano* para fallar por primera vez el Premio Adonais de Poesía. Meses antes había comenzado su camino la colección del mismo nombre bajo el membrete de *Biblioteca Hispánica*, que tenía el respaldo de *Juan Guerrero Ruiz*, gran confidente de *Juan Ramón Jiménez*, y el aliento de un grupo de amigos.

Era imposible prever la trascendencia de ese acto absolutamente sencillo. El Adonais fue entonces repartido, como se ha recordado tantas veces, entre *Vicente Gaos, José Suárez Carreño* y *Alfonso Moreno*. Es curioso que estos dos últimos prefirieran, a partir de ese punto, un contumaz silencio, que si en Suárez Carreño se rompió para aventurarse en la novela y el teatro, consiguiendo el *Nadal* y el *Lope de Vega*, en el caso de Alfonso Moreno sería absoluto. Me tienta sacar de sus casillas, en el buen sentido, a estos nombres que con tan buen tino arrancaron en las letras para luego enmudecer. Asimismo enmudeció el premio hasta 1947. Y tras la nueva pausa de 1948, suma treinta y tres la ceremonia, siempre esperada no sólo por los concursantes, del fallo.

En 1980 se reunieron en torno a la mesa de las deliberaciones *Rafael García, José García Nieto,*

*Rafael Morales, Claudio Rodríguez* y quien esto escribe. Jurado estable para una tradición. Si en 1947 había 132 originales, la última convocatoria reunió 268, cifra máxima en la historia del premio.

Alrededor de las siete y media de la tarde del 17 de diciembre pasado, *Blanca Andréu* ganaba el Adonais de 1980 con *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1), correspondiendo los accésit a *José María Parreño* por *Instrucciones para blindar un corazón* (2) y a *Salvador García Jiménez* por *Epica de naufragio* (3). Ninguno de ellos se hallaba presente. Aparte de no existir filtraciones, la omisión de la lista de seleccionados para la final supone otra prueba del hermetismo que, a mi ver y no sólo a mi ver, resulta muy beneficioso para todos.

### BLANCA ANDREU, UNA GALLEGA DE VEINTIDOS AÑOS TOTALMENTE DESCONOCIDA

El Adonais, que aspira a rejuvenecerse cada año, se justifica muy especialmente cuando recae en un poeta desconocido. Al término de la década de los ochenta, como en la de los cincuenta y setenta

(1) BLANCA ANDRÉU: *De una niña de provincias que se fue a vivir en un Chagall*. Adonais, 379. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1981.

(2) JOSÉ MARÍA PARREÑO: *Instrucciones para blindar un corazón*. Adonais, 380. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1981.

(3) SALVADOR GARCÍA JIMÉNEZ: *Epica de naufragio*. Adonais, 381. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1981.

—Juana García Noreña y Pureza Canelo en el pavés—, otra protagonista femenina suscita la atención. Blanca Andréu, estudiante de Filología hispánica en la Complutense, se hallaba del todo inédita en la poesía.

La temprana edad de quien encarna este descubrimiento es otro dato positivo para el gozo. Y en éste se incluyen los que hemos tomado parte en el hallazgo.

En esta tesitura no es nada aconsejable caer en la tentación de las clasificaciones, y menos aún si están relacionadas con lo que aspira a señalar la hora en punta. Blanca Andréu es individualísima, como otras mujeres poetas. Porque la mujer se preocupa, o se preocupaba más bien, por seguir la moda del vestir, pero en poesía rechaza, generalmente, los modelos y los grupos que se forman al arrimo de las afinidades. No quiero decir que haya surgido por generación espontánea, aunque su espontaneidad sea manifiesta. La biología y su correspondencia cronológica son, tantas veces, mejor indicativo que los encuadramientos *generacionales* o *promocionales*, cuya validez va en descenso. La misma o semejante edad suele producir de suyo enlaces que se hallan por encima de otras agrupaciones, inventos críticos, no innecesarios pero que, como la experiencia demuestra, resulta absurdo mantener a ultranza.

Por mi parte, la generación, en sentido estrictamente temporal, y el cambio que suele observarse en cada década, son perspectivas a las que atiendo. Blanca Andréu, repito, individualísima, coloca a modo de cita general de su libro (4) estas palabras de Ray Bradbury que considero significadoras:

«—¡Eh—gritó Will—, la gente corre como si ya hubiese llegado la tormenta!

—¡Llegó—gritó Jim—, la tormenta somos nosotros!»

No es absurdo pensar que Blanca Andréu, al recordar ese texto, pensara en alguien más que en ella misma; mirase hacia los de su tiempo: el que acaba de asomar sus señales. Ese *nosotros* es concluyente, aunque ya veremos que ello no implica una dependencia apreciable. Tampoco desdeñable.

## LA REBELDIA DE LA IMAGINACION

Una niña de provincias decide irse a vivir en un Chagall, esto es, a un mundo donde la fantasía se resuelve en pura metáfora infantilizada. «Y lo maravilloso del arte de Chagall—escribe Juan Antonio Gayá Nuño—es que difícilmente cabría asimilarlo a surrealismo, expresionismo ni nada parecido, porque jamás se plegó el artista a vertientes plásticas colectivas, prefiriendo la independencia de su mágica alegría y de su joyante colorido.»

Cuando Blanca Andréu tenía trece años surgió en Francia un movimiento, un desafío joven cuya consigna más recordable sería ésta: «¡La imaginación al poder!» Nadie puede negar que el poder, generalmente considerado, propende a la rutina y a convertirse en una lapa. Aquel grito, aquel tumulto al que algunos llamaron y aún llaman revolución—otra revolución francesa, pero sin guillotina—tuvo efectos a dos bandas: unos en la superficie, objeto del siempre insaciable *marketing*, y otros en un estrato más profundo.

La fantasía e infantilismo de Chagall son, pues, orientadores al asomarnos a este poemario. El ar-

tista ruso había sabido, por supuesto antes de 1968, lo que era la rebeldía de la imaginación. Blanca Andréu, que lo invoca y elige como referencia de su mundo, conoce, del mismo modo, el impulso que lleva a esa imaginación y engendra otra clase muy distinta de poder ante el que caen los muros de la realidad. Este es un acontecimiento sin fecha determinada y posee el valor de la sorpresa. Pensemos que el déficit de inventiva es apabullante y sonrojante, en la literatura y fuera de la literatura. Supertecnificación y deshumanización lo quieren así, aunque la primera haya originado el género de las ficciones científicas.

Imaginación es libertad. Esa equiparación resulta concluyente. Se muestra en la pintura chagalliana y en el libro de Blanca Andréu, quien busca algo semejante a un refugio en el que desenvolver su búsqueda—centrada en sí misma—y hallar el incitativo para crear una atmósfera.

## SIMBOLOGIA ANIMAL Y RECUERDO DE ALICIA

Ante la poesía de Blanca Andréu puede uno recordar aquel personaje memorable de Lewis Carroll al que puso por nombre Alicia. Porque esta otra céltica, animada por la curiosidad y por las opresiones personales, rompe la pared del mundo visible y se interna decididamente a explorar el que va surgiendo de sí y se configura a través de una palabra rítmicamente creadora de un auténtico *climax*.

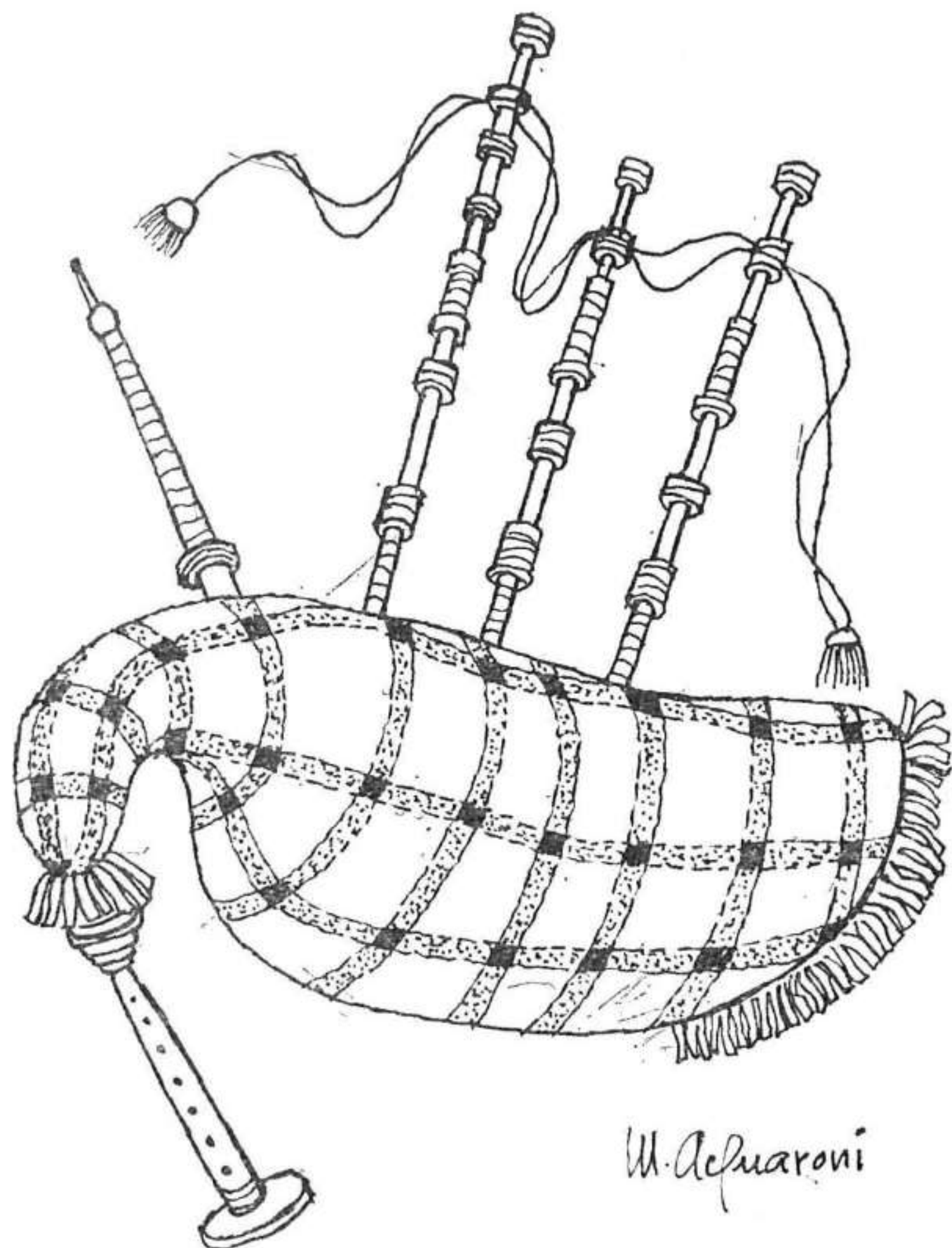
Como en las aventuras de la invención de Carroll, prevalece aquí una simbología animal. Blanca Andréu nos dice en el comienzo de su libro que ella deseaba ser *un caballo esbelto, nombre de algún caballo místico*, y concluye ese poema por repetir, como una obsesión, *te desconoces, te desconoces*.

A partir de ese punto asistimos al desplegamiento de una fauna que es instrumental mágico y decisivo en el juego de las más imprevistas asociaciones. Esta es la maravilla interior, el país íntimo, sustanciado por una cierta angustia y por la necesidad consiguiente de huir. En esa operación, realizada sin vacilaciones, los datos reales aparecen mezclados como en un sueño. Los animales vienen a integrar una naturaleza que es compañía y, al mismo tiempo, conforman vehículos sucesivos de humanizaciones.

Hay un trasvase entre animales y personas, una implicación deliciosa, urdida con gracia y audacia, y, en consecuencia, un chorro continuo de imágenes: el *autillo apóstol*, el *grito de los chacales mártires*, el *esqueleto de ángel jabalí*, el *búho santo*, la *oca ebria*. (En su última época, Chagall alcanzó una especie de misticismo, y la coincidencia entre pintura y poesía resultan evidentes.) Tal técnica se aproxima, naturalmente, a lo que ocurre en las fábulas, sólo que aquí no existe ninguna intención didáctica.

Lo animal, ya digo, e igualmente lo vegetal y mineral, aparecen dentro de una suma de muy deslumbradores reflejos, que expresan, desde la base de una tensión alucinada, y con arreglo a una misma perspectiva, este triángulo de motivaciones: la niñez, el amor y la muerte. Esto es, el comienzo, la realización plena y el fin del ser vivo. Esas esencialidades están impregnadas por el recuerdo y por el temor. La búsqueda del ánima desasosegada y monologante de Blanca-Alicia, en su laberinto mágicamente poblado, se inclina hacia la propia raíz, y, en ese recorrido, el amor sigue el

(4) BLANCA ANDRÉU: *De una niña de provincias que se fue a vivir en un Chagall*. Adonais, 379. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1981.



ritmo de la naturaleza. El amor es el tiempo de este brillante y dramático inventario, el nudo de las abdicaciones, en el que asimismo interviene la animalia: «Sé bien que encima de mis heridas busco la alondra de tus heridas / sé bien que encima de mis heridas una cigüeña boba pone sus huevos. / Encima de tus heridas los ramitos de nervios se han dormido / y ahora alas, páginas, oleajes y seres verdes. Y hasta la muerte se vuelve radiante.»

Blanca Andréu no incide en esa trampa que es el lenguaje por el lenguaje ni, por supuesto, en el culturalismo por el culturalismo. Surgen, eso sí, las referencias a Rimbaud, Villon, Rilke, Virginia Woolf, Tom Wolfe, Garcilaso, Juan Ramón Jiménez, Mozart, etc., pero no como adherencias que signifiquen un alarde. *La encina de Garcilaso* y *El tomillo de Rimbaud* constituyen otros tantos ejemplos originales de ese proceder ambivalente y sugestivo.

#### RITMO, BELLEZA, ADJETIVACION, ROMANTICISMO

Sorprende, en verdad, que una mano tan joven haya conseguido la perfecta rítmica que articula *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, y ese dominio incluye el pulso flexible. La enumeración, a veces en demasía, contribuye a que exista un permanente empaste. La contrapartida del posible exceso es que ese modo de escribir obliga a Blanca Andréu al ejercicio adjetival, que subraya por su rotundo acierto, y a su relación estrechísima con una surrealidad nada ortodoxa pero indudable y que se trasparece a cada paso. La belleza, resultado absoluto, no se deriva de artificialidades, aunque es cierto que hay signos pertenecientes a la órbita de algún decadentismo. Blanca Andréu sabe que un chagall es un sitio en que lo romántico de base acaba por convertirse, merced al gran esfuerzo imaginativo, en algo que

está libre de sentimentalina. Blanca Andréu conoce, de otro lado, que romanticismo es juventud perdida, y ahí apunta al declarar en los últimos versos: «Ahora, / cuando me alzo con cuerdas capilares y bucles / hasta el desastre de mi cabeza, / hasta el desastre de mis veinte años / hasta el desastre, luz quebrantahuesos.»

El premio Adonais 1980 irrumpe en la poesía española con un frescor que acaso ya sea irrepetible, incluso por ella misma. Pocas veces una primera obra, y, por añadidura, de elaboración temprana, ha sido tan merecedora de atención.

#### JOSE MARIA PARREÑO, LA INTERIORIDAD QUE SALTA POR ENCIMA DE SU SOMBRA

Los accésit del Adonais—dos o tres—deben ser incluidos en los resultados del premio, no como líneas simplemente secundarias. En esta ocasión, Blanca Andréu obtuvo el triunfo por unanimidad, pero, como es sabido, no siempre ni muchos menos ocurre así. Parreño es un estudiante de veintidós años que cursa Historia y Geografía en la Universidad Autónoma de Madrid, su ciudad natal. Nunca había publicado nada, y ese hecho produce impacto si va unido al acierto.

*Instrucciones para blindar un corazón* se orienta de manera distinta al poemario de Blanca Andréu. Aparece dividido en tres partes: «Supuestos de hecho», «Estrategias (todo tacto quema)» y «Textos recomendados (facsimiles de tristeza)». Todo él, no obstante, responde a una misma temática: la amorosa, con sustanciación en la ternura, y el cauce de una palabra en la que aletea el recuerdo de César Vallejo, convertido ya en clásico de la ruptura lingüística. Parreño no se aparta del interiorismo ni, por ende, del talante sentimental matizado, aquí y allá, por notas irónicas más o menos oportunas.

José María Parreño no abandona el ámbito de la vida cotidiana. De ahí que exista en él un reflejo inmediato de la realidad. Si en la primera parte del libro es donde la imaginería actúa con mayor abundancia, la segunda parte se ciñe al objeto amoroso, a la ternura y los datos temporales que nos remiten al aquí y ahora. El tono conversacional, sin caer en el mero prosaísmo, y la sencillez pausada y recortada unifican su quehacer.

Pero *Instrucciones para blindar un corazón* muestra una tercera fase en la que su autor se aparta del eje estrictamente íntimo para abordar una temática ambiciosa en cuanto que parece un desafío a lo que Séneca aseguraba: «Nadie es capaz de saltar por encima de su sombra.» En «Textos recomendados» da paso a las traslaciones, y ese tránsito llega hasta el límite máximo del poema que se inicia con «Fui Dios. / Fui mi mismo linaje / y la delgada lluvia y el olor del azufre eran de Mí. / Yo creé, cuando antes y después eran espejos / reflejando el vacío, / el océano del tiempo y cada gota / y cada grano y el desierto del tiempo frente a él.»

Es preciso valorar este esfuerzo de invención tras mantenerse en otro plano. Como decíamos de Blanca Andréu, la expectativa se halla justificada. Un buen lenguaje no tiene por qué ser incompatible con el contenido. Parece de Perogrullo esta afirmación, pero se ha abusado tanto últimamente de la superficialidad bien vestida como para que intese establecer las debidas matizaciones.

GARCIA JIMENEZ  
O LA SENSUALIDAD MEDITERRANEA

Es abrumadoramente lógico y deseable que el Adonais sea espejo de los modos distintos de hacer la poesía. Por un lado, la ausencia de mensaje social y político no puede extrañar a estas alturas, como tampoco que abunden hoy los libros bien escritos. El cuidado del lenguaje es una exigencia reglamentaria aun cuando sujeta a presumibles variaciones.

Salvador García Jiménez, de Cehegín (Murcia), nacido en diciembre de 1944, catedrático de Literatura, ha publicado varias novelas y un libro de poesía. Obtuvo premios en ambos géneros. En el tríptico del Adonais de 1980 significa una nota de madurez.

*Epica de naufrago* constituye un ejemplo positivo de dos características que cunden actualmente: el tratamiento descriptivo-narrativo y la orientación barroca de la palabra. Ambos ejes se ofrecen aquí de forma visible y sostenida. La primera cuadra con el doble menester literario de García Jiménez y la segunda corresponde, por mor del ámbito nativo y cultural, a la onda del Mediterráneo. En buena hora la poesía sigue situándose en ésta, lo que no es sino consecuencia de la búsqueda de identidad.

La palabra *épica* colocada en el título ya preanuncia una manifiesta intención. García Jiménez, apoyado en la técnica versicular, practica en la primera parte de su obra, aunque ésta se configura sin separaciones expresas, un estilo que elude la primera persona para adoptar la tercera y el reflexivo, al objeto, sin duda, de conseguir una cierta distancia y facilitar la ampliación del radio poemático. Así consigue algo más que un ejercicio de lírica, al que incorpora las cosas expresadas con rica minuciosidad y un aire neogongorino. El primor verbal y acumulado contiene sesgos y densidades de espacio-tiempo deslumbradamente meridiona-

les. No hay pureza a ultranza, si bien el factor estético es predominante, pero no sin algunas concesiones premeditadas al prosaísmo propio de toda realidad. En todo el libro surgen recurrencias culturalistas bien trabadas en el texto.

Hacia la mitad, la motivación incide, con fortuna, en una aproximación a la memoria de la niñez y la adolescencia, con lo que gana en calidad y en materia concreta: *Regresará a su pueblo como los elefantes, / sin perder el desfile de aquella porcelana / deslumbrante y dormida en un aparador; / regresará al chispazo de sus íntimos tópicos, / al arcón de cohetes que guardaba la noche, / libre de las cadenas elegíacas, / ansioso de cruzar los porches de la infancia / con el mismo frescor que los vencejos, / vestido de almirante con el misal apenas deshojado.*

¿Y el naufrago? Esta calificación hay que ponerla en la columna de un cierto escepticismo, que procede, al menos en parte, de ese talante de poeta culto que García Jiménez deja ver y que casa perfectamente con una exquisita sensualidad percibible de punta a punta. El Mediterráneo es una determinada atmósfera y un conocimiento. Un olor, color y sabor y una perspectiva inconfundible del mundo. Este poeta ha sabido interpretarlo al unir el instinto elemental que de él se desprende con las connotaciones específicas del mito, y todo ello a través del hilo luminoso de la belleza. Poesía muy elaborada, en ocasiones excesivamente, pero que salva el peligro de quedarse sólo en eso.

Blanca Andréu, la imaginación; José María Parreño, el interiorismo con fondo de vida cotidiana; Salvador García Jiménez, el recreo en la palabra y en el vivir escéptico y melancólico ante el paisaje mediterráneo.

La calidad y la variedad han estado presentes en el Adonais 1980.

JIMENEZ MARTOS

## EL NIÑO Y EL CUENTO POPULAR

BRAVO VILLASANTE, CARMEN:  
*Las tres naranjas del amor y otros cuentos españoles*, ilustrado de Luis de Horna y Carmen Andradá. Col. «Mundo Mágico» número 22. Edit. Noguer. Barcelona, 1980.

Los últimos meses son testigos afortunados de un importante relanzamiento de la producción editorial para chicos y jóvenes. La aparición de nuevos títulos es noticia frecuente, tanto que podríamos pensar que *Las tres naranjas del amor...* es uno más entre los que recientemente han visto la luz. Pero pronto su lectura nos desvela ciertos elementos que configuran este volumen como acontecimiento singular y necesario dentro de la actual literatura infantil y juvenil de nuestro país.

Nos encontramos ante una antología bien representativa de uno de los aspectos más ricos de nuestro folklore

popular: los cuentos de tradición oral. A su vez, estas 17 narraciones muestran los tipos más frecuentes en tan amplio repertorio y a las que clasificaremos —con términos de Aurelio Espinosa— (1) en: *cuentos de encantamiento*, con 10 son los más numerosos; *cuentos y leyendas*, de los que se recogen seis, y *cuentos de adivinanzas*, con una sola narración como muestra magnífica.

Junto a dicho valor representativo, añadamos otra característica acusada: su procedencia de la transmisión oral y la consiguiente conservación tradicional en la memoria de nuestro pueblo. Transmisión oral que los ha modificado y ha dado lugar a infinitas variantes conservadas en las diferentes regiones españolas, incluso asimiladas y desarrolladas en tierras americanas como otra aportación cultural de los hombres que allí llegaron.

La narración en alta voz proporciona a estos cuentos un extraordinario poder de fijación de imágenes: la presencia viva del narrador tiene tal cer-

canía, un calor para el oyente, que graba en su memoria hasta los detalles más insignificantes. Muchas anécdotas podrían contar, en este sentido, los que han tenido ocasión de protagonizar alguna actividad narrativa dirigida a los niños y que reflejarían este valor catártico de la narración oral en estos oyentes. Por tanto, un libro como el que comentamos no ha de ser sólo para leer, sino que debemos aprovecharlo en todas sus infinitas posibilidades para restituirlos a ese origen natural, a través de la figura del contador de historias, del denominador del bello arte de narrar cuentos.

Utilicemos la clasificación antes mencionada para una somera caracterización de los cuentos de este volumen. El primero de esos grupos, los *cuentos de encantamiento*, se caracteriza fundamentalmente por la unión de lo real con elementos maravillosos y sobrenaturales. Valgan estos bellísimos ejemplos:

— En el pecho de un joven dormido (*La mano negra*) hay un río donde muchas lavanderas están atareadas en el lavado de unas madejas de lana.

(1) ESPINOSA, Aurelio: *Cuentos populares españoles*. CSIC, Madrid, 1946, tres vols., páginas XXXVII y XXXVIII, vol. 1,

- Blanca-Flor (*El castillo de «Irás y no volverás»*) anima una reunión con sus juegos y, con una vuelta, queda convertida en fuente mágica donde nadan dos patos.
- María, protagonista de *La rana y la culebrina*, coge la comida y al arrojarla sobre el rey y los invitados cae transformada en flores.

Prestigiosas investigaciones mantienen que estos cuentos tradicionales reflejan las ideas y la visión del mundo propias de la comunidad, más o menos primitiva, que los ha producido. Son, de esta manera, auténticas interpretaciones, elementales y bárbaras, de una realidad que aquellos hombres necesitaban explicarse para dominarla. Y forman una historia legendaria emparentada con los grandes mitos creados por el hombre, con lo que tenemos otra de sus características esenciales: la *riqueza temática*, distinguible en la estructura particular de algunos de los aquí recogidos:

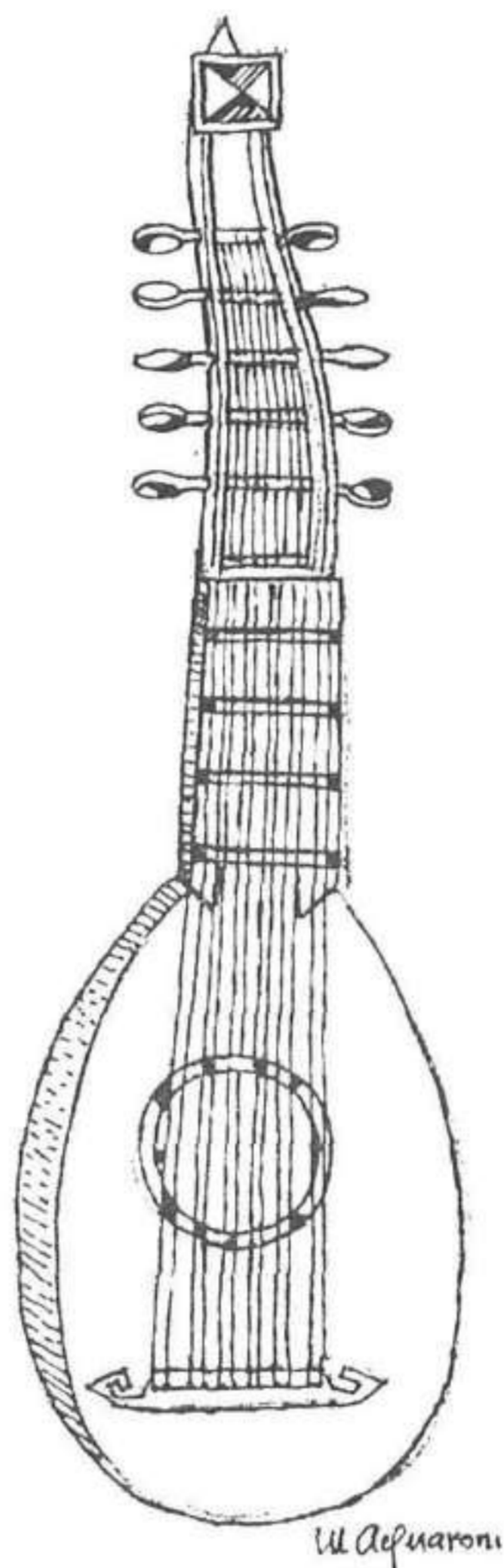
— «*Las tres naranjas del amor* es una mezcla encantadora de estos elementos temáticos:

- El príncipe que no reía nunca, episodio de claro valor simbólico en las muchas versiones existentes en el folclore europeo, conocido también como *La princesa que no se reía*, la princesa Nasmajana del folclore ruso y que ha estudiado el formalista ruso Vladimir Propp (2).
- Cuando esa risa nace de una situación ridícula, cae una maldición sobre el príncipe, quien habrá de buscar su amor en tres naranjas. Del interior de la tercera de ellas aparecerá la novia, de modo sobrenatural: "De pronto se formó sobre el agua un montón de espuma y por entre ella salió una princesa más guapa que el sol" (pág. 11).
- La envidia de la bruja, ante la hermosura de esta princesa cuya cara ve reflejada en las aguas de un río, provocará el hechizo con un alfiler. Clara relación con el tema de Blancanieves.
- En este mismo cuento, por último, otro gran asunto: la historia de la novia o la esposa sustituida, pero que al final se verá su condición por la ayuda de su hijo.»

Pero no acaban aquí los ejemplos posibles de esta riqueza en los temas:

— En *La mano negra* encontramos elementos utilizados, a su vez, por Perrault en su versión de Barba Azul —esa prohibición a la mujer de claras implicaciones sexuales—; de madame d'Aulnoy, las manos misteriosas de su historia *Gatablanca*, con ciertas reminiscencias del mito de Cupido en la figura del bello joven dormido.

— *La rana y la culebrina* tiene como situación básica la ayuda de un animal a cambio de la promesa de matrimonio para superar ciertas dificultades.



des. Actuación que inspira también a *La princesa rana*, cuento popular ruso.

— Con *La flor del cantueso* volvemos a madame d'Aulnoy, esta vez al titulado *El pájaro azul*: Un príncipe es hechizado y convertido en pájaro; enamorado de una bella joven, se posa en las ramas de un árbol para hablar desde allí con su amada. Pero entre el ramaje encuentra una trampa preparada por la envidiosa hermanastra de la protagonista, que se verá injustamente culpada por su pájaro-amante.

— En *El castillo de «Irás y no volverás»* otro tema apasionante, con Blanca-Flor, la hija menor del diablo. Sus variantes y estudios componen una bibliografía extensísima (3); básicamente es una versión del mito de Jasón y Medea, con otros asuntos como el caballero que vende su alma al diablo; la elección de la novia por unos vestidos tendidos a la orilla de un río; la ayuda de la compañera en la superación de difíciles pruebas; la fuga maravillosa de los protagonistas, gracias a unos objetos encantados que arrojan tras de sí, y el abrazo del olvido.

En este grupo de los cuentos de encantamiento, comentemos, por último, el de *Xuanón del cortezón*. Variante popularísima en el folclore hispánico y en el europeo, *Como la vianda quiere a la sal*, introduce la figura del padre caprichoso o incestuoso, que pone a prueba a sus hijas, y el tipo de Cenicienta que, con la protección de carácter maravilloso, podrá realizar su boda con un príncipe. Una clara muestra de la popularidad antes aludida: los hermanos Grimm lo recogen en su versión de *La mujer del manantial y los gansos* (4).

Los elementos maravillosos apenas existen en el importante grupo de *Cuen-*

(3) ESPINOSA, Aurelio M.: *Ob. cit.*, páginas 470-482, vol. II.

(4) GRIMM, Jacob y Wilhelm: *Cuentos*. Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 117.

tos y leyendas; en ellos encontramos dos grandes corrientes temáticas: «manifestaciones de la sabiduría popular», que ensalzan la agudeza y el ingenio mientras castigan diversos vicios o cierta simpleza de espíritu, y el «desarrollo popular de tradiciones literarias», o dicho de otro modo, un tratamiento de auténtica recreación o adaptación.

En ese primer apartado temático el triunfo de un ingenio socarrón se une (*La mujer que comía poco*) a la sátira antifeminista, esa misogenia tan característica de nuestros «ejemplares» medievales. Resonancias que encontramos de nuevo en *El papagayo del cuento*, junto a otras claramente hispánicas:

— En ausencia del marido, aparece una alcahueta, digna compañera de Trotaconventos o Celestina.

— Se utiliza un personaje-narrador, como dilación para una desgraciada trama narrativa que —heredada de *Las mil y una noches*— adoptó en nuestra literatura el *Sendebär*, o *Libro de los engaños y asayamientos de las mujeres*. La desgracia es aquí la pérdida de la honra, y el personaje-narrador, un papagayo, recuerda al que aparece en el *Enxemplo del home, e de la mujer, e del papagayo e de su moza*, de esa misma colección medieval.

— Pero en esta misma historia se engarzan otras, donde las curaciones milagrosas se logran al romper hechizos provocados por dos negros, detalle auténticamente peculiar.

Dentro de este mismo desarrollo popular de modelos literarios, *El anillo de «por aquí»* sustituye a Ulises por una dulce niña al recrear el episodio de Polifemo.

Las historias de tradición bíblica son asimismo un motivo más en este apartado. *Las cerezas* presenta con óptica próxima y familiar a Cristo y San Pedro, con una trama claramente ejemplificadora.

La mitología es también una de las fuentes para estas recreaciones. *El pastor Verdades*, en la versión asturiana aquí ofrecida, mientras es en Soria *El toro barroso*, existía ya en versiones orientales. El origen apuntado por Espinosa (5) sería el mito de Io y Júpiter, con numerosas versiones latinas medievales que habrían actuado como eslabones tradicionales; el tema del criado fiel, puesto a prueba por la envidia de un vecino tiene como realce unos versos de auténtico sabor popular:

*Por unos ojos negros  
y un cuerpo hermoso,  
partí el corazón  
al toro garboso.*

(pág. 33)

Como ya dijimos, la muestra de los cuentos de adivinanzas es espléndida, *Los tres acertijos*. Tanto las adivinanzas como los acertijos eran entretenimientos muy populares y un medio frecuente para competir en habilidad mental; entre las cortes orientales y en los pueblos germánicos parece conocerse ya dicha prueba intelectual con la recompensa de una novia segura. En la península, la típica filosofía popular y nuestro humorismo enriquecieron esta

(5) ESPINOSA, Aurelio M.: *Ob. cit.*, p. 242, volumen II.

(2) PROPP, Vladimir: *Edipo a la luz del folclore*. Edit. Fundamentos, Madrid, 1980, páginas 47 y 88.

tradición del premio a la agudeza ingeniosa. El éxito final del pastor, en este cuento, es una burla irónica para los que le creían simple y se resisten a la merecida recompensa amparados en una conciencia de clase social superior.

Pero esta selección de narrativa popular tiene otros valores destacados. Mientras las recopilaciones de finalidad folklórica o etnológica se interesan en la recogida fiel del desarrollo, de su sintaxis, de su morfología y su fonética, aquellas que intenten hacerlos accesibles a los pequeños y a los jóvenes lectores no pueden basarse en este método, que conduciría a una difícil lectura o comprensión por este público. Es de justicia resaltar como nota dominante de la versión que ofrece Carmen Bravo-Villasante, el estilo diáfano y el lenguaje cuidado, pero sabiendo conservar la naturaleza de ese carácter eminentemente oral. El lector siente así en ocasiones que le son narradas a él, directamente, por alguien omnipresente gracias al empleo de fórmulas rituales:

«Pues señor, que el príncipe...» (pág. 113).

«Y se acabó mi cuento con pan y rábano tuerto» (pág. 88).

«... y a mí me dieron unos zapatitos de manteca, que en el camino se me derritieron» (pág. 69).

Cuestión debatida es la adecuación de estas historias para los niños actuales. Entrando en tal debate, considero que la conveniencia de este acercamiento viene avalada por sus indudables valores educativos. Desde el enraizamiento cultural con unas creencias, con una cosmovisión del pueblo que las ha creado, al contacto con los grandes mitos creados por el hombre. Y, en especial, su contribución al desarrollo psicológico infantil, como ya voces más autorizadas —Bettelheim, Meves, Pastorziza, Cone Bryant— han tratado de explicar. No sería oportuno, por ello, insistir en la beneficiosa influencia de los cuentos maravillosos o de hadas en la formación moral o intelectual de los más pequeños.

Y si tales características positivas están al alcance de los jóvenes lectores hay que agradecerlo a Carmen Bravo-Villasante, que ha recuperado estos cuentos populares, cuyo volumen abre con una precisa introducción y le completa con unas notas sobre la procedencia de estas narraciones.

No es necesario resaltar la labor de esta gran defensora de la literatura infantil; ahí están sus historias y antologías, su labor investigadora (Premio Nacional de Literatura Infantil 1980), sus traducciones de autores representativos de la literatura infantil universal, sus recuperaciones de obras clásicas (Iriarte, Florián, Madame d'Aulnoy) o la fructífera tarea docente de formación de expertos. Pero no conviene olvidar otras de sus facetas, como el cultivo de la biografía donde la erudición no es obstáculo para la amenidad y el perfecto dominio del idioma (Bettina Brentano, Valera, Pardo Bazán, Von Kleist, E.T.A. Hoffman, la Avellaneda), o sus estudios sobre el teatro clásico.

102 Tampoco hay que establecer consideraciones sobre la importancia evidente

de la ilustración en estos textos literarios dirigidos a los niños. Estos realmente podrán disfrutar con las que acompañan a estos cuentos; desde la portada y contraportada de Luis de Horna, con ese estilo que podemos calificar de «barroquismo ingenuo», hasta las interiores de Carmen Andrada, dentro de la misma línea —o mejor— de la misma escuela. Y si podemos hablar de escuela es porque la depurada concepción del dibujo de Luis de Horna, su recreación del ambiente o de la psicología del personaje, su plasmación del «climax», intenta ser una de las constantes de Carmen de Andrada. De Horna hay que recordar el II Premio Nacional de Ilustración en 1979 por su labor por la antología de Alberti *¡Aire, que me lleva el aire!* (Edit. Labor). Así se difundía un nombre importante con una larga etapa de trabajos para editoriales de otros países donde goza de biengañado prestigio, ese que parecía resistírsele aquí pese a contar con el premio Lazarillo (1966) por su trabajo con el texto de José María Barrigós titulado *Gino, Comino y el camello Moja-Jamón*. De Carmen Andrada, que aparece con tan formidable compañía, podemos esperar otras muestras de su delicada ingenuidad y de ese saber crear una lectura complementaria de las escenas en estos cuentos.

La colección «Mundo Mágico», de Editorial Noguer, que goza de amplio prestigio por su repertorio de títulos y autores significativos en la literatura infantil universal, queda aún más completa con esta inclusión de una literatura popular española. Deseemos, finalmente, que *Las tres naranjas...* goce de la repercusión acorde con los valores expuestos.

JAIME GARCIA PADRINO

## UN PROCESO ARBITRARIO

SOL FERRER: *Vida y obra de Francisco Ferrer*. Luis de Caralt, Editor. Barcelona, 1980.

En el relato «El vecino afectuoso» —que es una de las varias preciosas diatribas de Azorín contra la Inquisición—, relato incluido en el volumen *Cada cosa en su sitio*, pone el autor en boca de un español del siglo XVI estas palabras: «Se consuela uno un poco pensando que dentro de algunos siglos no habrá en España ni persecuciones por las ideas, ni represión del pensamiento, ni procesos arbitrarios, ni mucho menos bárbaras torturas.» En el año 1909 hubo todavía en España un sonado proceso, que ya en su día despertó las mayores sospechas en cuanto a su legalidad y que hoy, a la vista de todos los datos que se poseen, es difícil no considerar como un escandaloso proceso arbitrario. Las más altas instancias, no ya de la magistratura, sino de la nación, parecen quedar comprometidas en el proceso, condena y fusilamiento de Francisco Ferrer. Sol Ferrer, hija del personaje, que compone el magnífico alegato que, en esencia, es *Vida y obra de Francisco Fe-*

*rrer*, tiene buen cuidado, desde luego, de no salvar a nadie, y ello —el lector no deja de advertirlo con admiración— en un estilo sereno y conservando siempre los buenos modos. Al cabo, todos los principales protagonistas del suceso desaparecieron ya de este mundo. Se trata de trabajar, al componer este libro..., por la verdad. Y largos años de documentación, rebusca de datos, consultas en archivos o a distintas personas, comunicaciones y lecturas ha tenido que consumir Sol Ferrer hasta ver su libro acabado. Recomendamos este estudio biográfico con entusiasmo, por sus características intrínsecas, a... toda clase de lectores, pero especialmente a magistrados y maestros, a historiadores y sociólogos...

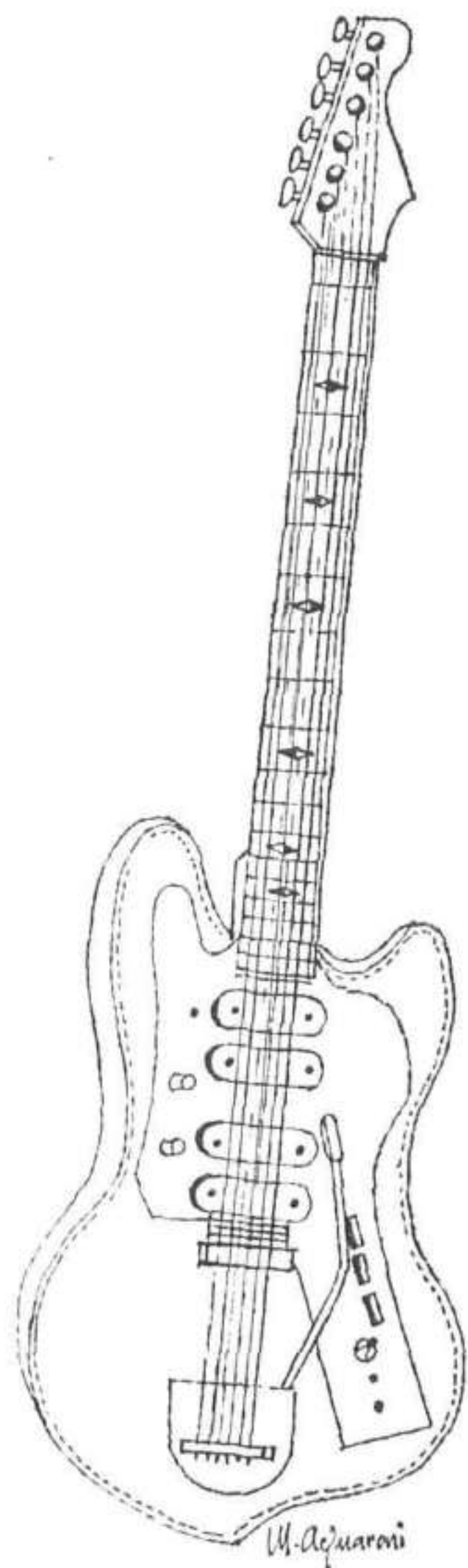
Ferrer y su trágico destino... Francisco Ferrer nació en Alella, en la provincia de Barcelona, en 1859. Autodidacto, voluntarioso, activo, desde los empleos modestos de su juventud alcanza una posición desahogada y hasta floreciente como creador de escuelas para la niñez y de su propia editorial. Ferrer logra en seguida la popularidad. Todos le conocen en España. Galdós, por ejemplo, preside un banquete en su honor; Baroja le envía sus nuevos libros. En esa mocedad que aún no sabe qué camino tomar en la vida, Ferrer se ha relacionado con los medios anarquistas. El es, en efecto, un anarquista, pero... intelectual. Su innata bondad, su inteligencia le hacen detestar las estériles violencias. Su anarquismo encontrará salida en sus actividades pedagógicas. Ferrer, o la regeneración por la escuela, podríamos decir. En 1901 Ferrer funda en Barcelona la «Escuela Moderna». (Hasta esa fecha, Ferrer permaneció largos años en Francia dedicado a la enseñanza; se casó con una española; tuvo hijos; después pasaron por su vida dos o tres mujeres más, alguna extranjera). Ferrer se duele de la situación de las masas en la España de su tiempo, masas que son... analfabetas. En 1907, de dieciocho millones y medio de habitantes, únicamente seis millones saben leer y escribir. La escuela de Ferrer es original por muchos conceptos: es laica o racionalista; admite niños de todas las clases sociales; es también mixta, y los niños y niñas se sientan juntos. Sus métodos de enseñanza demostraron ser más eficientes que los de las escuelas estatales. Tenía Ferrer una fácil pluma. En los boletines de su escuela defiende abiertamente sus ideas; en pedagogía, ideas radicales, que independizan al niño por igual de la influencia del Estado como de la Iglesia. Y ésta es la regeneración que Ferrer quiere para las masas españolas: la de la educación. Ferrer es, además, un humanista; y el rasgo de suprema originalidad —y lo que más la caracteriza para nosotros— es que en su escuela se deseaba inculcar a los niños: amor a la humanidad, amor al prójimo, ideas de comprensión y tolerancia de unos hacia otros en suma, educación verdadera, educación por antonomasia; la clase de educación que, como es natural, brilla por su ausencia en todas partes... hasta el día de hoy. Proliferaron las escuelas de Ferrer en unos pocos años, escuelas propias o que siguieran sus métodos. Y sería vano suponer que ya el lector no ha imaginado lo que sigue: el Estado, las clases altas y al igual la Iglesia miraron con inquina, como a un enemigo, a Ferrer. Miraron con

inquina a un hombre que se dedicaba a enseñar... en aquella España. (Ferrer, con desaliento, cuenta en una carta la siguiente anécdota, sin duda real: un antiguo ministro de Hacienda, Rodríguez San Pedro, recibió la oferta de una cartera, rogándole a Maura que en atención a su avanzada edad le diera un Ministerio donde hubiera «poco que hacer». Maura, entonces, le otorgó el Ministerio de Instrucción Pública.) Pero ¿cómo acabar con el «indecible»? ¿Y parece esta pregunta, todo lo que entraña, muy rigurosa, muy radical? Vamos, no seamos ingenuos. Para acabar con el enemigo muchos no necesitan... más que el pretexto. Encontrado el pretexto, se disponen ya, envalentonados, a la empresa. Esto no es sólo cierto para los grandes acontecimientos históricos, sino también para la vida de los particulares, para la vida cotidiana. El año 1906, para desgracia de Ferrer, Mateo Morral—vinculado a la «Escuela Moderna», como bibliotecario, por algún tiempo—atenta contra Alfonso XIII en el día de la boda del rey, al paso del cortejo por la calle Mayor. Ferrer se hallaba en Barcelona. Fue traído a Madrid y encarcelado durante trece meses en la Cárcel Modelo. Demasiado tiempo diríamos, ¿no?, para venir a demostrar la inocencia de un hombre. Regresó Ferrer a Barcelona. Se le levanta el embargo sobre sus bienes, la casa editorial podía continuar su actividad. Pero los precintos que sellan la Escuela Moderna no se levantarán ya más. Arbitrariamente, esta escuela ha sido clausurada para siempre. Y aquí tiene el lector un perfecto ejemplo de ese pretexto de que hablábamos. Se instaló Ferrer en París. Iba y venía a Barcelona, donde seguía puesta su casa, para atender a los asuntos de la editorial. (No será ocioso decir que Ferrer, dominando el francés, introducido en Francia, con muchos amigos y correligionarios en ese país, podría haber triunfado en Francia.) Tampoco será ocioso informar de que Ferrer proseguía publicando sus Boletines, los cuales se distribuían en numerosos colegios: ¿y cómo no advertir que se consideraban estos Boletines tan subversivos y revolucionarios como la propia escuela ya liquidada? En la primavera de 1909, Ferrer, solicitado por una grave enfermedad de dos parientes, volvió a Barcelona desde Londres. Nunca hubiera vuelto. Notó Ferrer en esta ocasión que se le vigilaba. Un hombre, un policía seguía todos sus pasos. Poco después, en el mes de julio, se producían los desórdenes populares conocidos como la «Semana Trágica».

Ferrer, con razón receloso, se ocultó, consiguiendo burlar a sus perseguidores, hasta que el 31 de agosto fue aprehendido casi casualmente. El 13 de octubre de ese mismo año es fusilado en Montjuich. Muy poco tiempo diríamos, ¿no?, para quitar a un hombre la vida. Detenido pasó Ferrer a la jurisdicción militar. Entendieron todos—todos los que estaban a favor de Ferrer—que el procedimiento seguido en el proceso era un «procedimiento de excepción», que estimaban, naturalmente, como ilegal. Se le acusaba de ser el cabecilla de la revolución popular. Pero, ¿dónde estaban las pruebas? El apresamiento de la causa implica ya una alta sospecha de falta de pruebas. Magistrados, civiles o militares, que se sientan

verdaderamente seguros de sí mismos—en la acusación contra un hombre—, de las pruebas que tengan entre manos, no creemos nosotros—no podemos persuadirnos—de que deseen ver rápidamente fuera de este mundo al hombre que condenan. Mucho menos si tenemos presente lo exquisitas que suelen ser las personas que dedican su vida a la magistratura. Estas personas, probablemente, ni siquiera querrían condenar. Con harto dolor de su corazón, a lo largo de los siglos, habrán impuesto, obligatoriamente, tantas y tantas penas de muerte, tantas cadenas perpetuas. ¡El que la hace, que la pague! ¿Y adónde habríamos ido a parar sin las penas capitales, sin las reclusiones de por vida? ¡Quién va a dudar que hubiéramos vuelto a la selva! Creía Ferrer, al inicio de su encausamiento, que éste sería un pretexto—siempre el pretexto en este asunto—para acabar con su editorial.

Las irregularidades—arbitrariedades absolutas—cometidas en esta causa son tantas que no se sabe por dónde empezar a enumerarlas. De entrada digamos—y no es poco importante—que ya antes de ser presentado a las autoridades militares se vejó a Ferrer... cambiándole de traje. Se le retiró el suyo—vestía Ferrer pulcramente, al modo clásico—, endosándole en cambio unas prendas que, además de arrugadas y manchadas, eran unas de mayor talla y otras menor de la correspondiente a Ferrer. Después... Se destierra a todos sus parientes... a Teruel. ¿Cómo podrá justificarse una medida así en tales circunstancias? Se lleva a cabo el sumario rechazando todos los testimonios que puedan ser favorables al acusado. Ferrer escribió numerosas cartas desde la prisión: gracias a estas cartas conocemos detalles que parecerían inventados. Ferrer quiso dar al juez de instrucción una lista con diversos nombres: de testigos de descargo que desea



ba oír, de testigos de cargo que recusaba y de otros testigos con los que pedía el careo. Le contestó el juez (asombrémonos): «¿Para qué todo eso? Va usted a ser juzgado próximamente.» Replicó Ferrer que cómo podía ser eso: «¿Y el plenario?» No había plenario, pues no se presentó ningún testigo de descargo. Y al querer dar su lista Ferrer se le dice que es demasiado tarde. No puede Ferrer elegir abogado—y de entre varios nombres que le proponen como los únicos posibles—hasta muy poco antes de comparecer en juicio. El abogado—que resultó ser un magnífico abogado, pero que nada podía hacer frente a aquel «simulacro de justicia», como escribe Sol Ferrer—tuvo que estudiar el expediente de 700 folios en veinticuatro horas. En el juicio—como queda insinuado—no se llamó a declarar a persona alguna afecta al procesado. Nunca se habló del policía que le vigiló ni aparecieron los informes que debió emitir. Y al publicarse las actas oficiales del proceso se omite—y no por casualidad—el alegato del abogado defensor. En este alegato se lee: «Apoyado como vengo por la razón, si mis facultades corresponden a mi voluntad, no me asusta lo que aquí pueda ocurrir; las acusaciones caerán por sí solas, y vosotros, conmigo, romperéis la indigna coacción que desde hace tiempo viene pesando sobre todos para apartar esta causa de la verdad y de la razón.»

Orquestar es un verbo muy usado actualmente por periodistas y políticos. Usado en una acepción que no registran los diccionarios. Podrá tener éxito esta nueva acepción o, como suele suceder en casos análogos, pasar de moda y olvidarse. Se *orquesta* un hecho cualquiera, por ejemplo, desde la sombra o a cara descubierta, inspirándolo o contribuyendo de diversos modos a que se produzca. ¿Se *orquesta*, y desde dónde, el proceso de Ferrer? Imposible sería averiguarlo. En la cita recogida habla el abogado nada menos que de «indigna coacción». La impresión que se tiene ante este proceso podría condensarse en dos palabras: «ánimos exaltados». Y nada más contrario a lo que entendemos por justicia que unos ánimos exaltados; el espíritu de venganza no se halla nunca lejos de tales ánimos. Si los magistrados apartaran a menudo de sí la serenidad, la imparcialidad y el atenerse única y exclusivamente a la prueba rigurosa, contundente, entonces—recordando el sarcasmo de líneas anteriores—sí que correríamos el peligro de volver a la ley de la selva. ¿Está «coaccionado» el consejo de guerra, como parece insinuar la expresión del abogado? Por lo menos está influido por el ambiente de hostilidad hacia Ferrer... del Gobierno, de la Iglesia o, simbolizando, de las clases altas. Pero es que ese ambiente es el propio ambiente en que respiran a diario los miembros del consejo de guerra. Por lo cual tendremos que pensar que todos los que pueden algo están en contra de Ferrer. Existe la unanimidad frente al acusado. Lo extraño es que también se dejen ganar por las pasiones—las pasiones son el motor de numerosos delitos, de muchos de los delitos que se producen en el mundo, no dejemos de advertirlo—los que más ajenos debieran estar de las pasiones, es decir, los mismos que castigan los delitos provocados por las pasiones. Pues Sol Ferrer bien claro muestra que

su padre fue condenado con pruebas referentes no a hechos actuales, sino a otros ya viejos, con pruebas amañadas o deleznales. ¿Podría un magistrado o un estudioso cualquiera llegar hoy a conclusiones distintas de éstas a las que llega Sol Ferrer en la rehabilitación de su padre? Francisco Ferrer es una víctima del miedo... político. Este miedo ha desencadenado desastres inútiles sin cuento. Un político, un régimen se defienden duramente de sus enemigos, reales o supuestos. Y pasan sólo unos cortos años y el mundo está donde no querían que estuviese los que para evitarlo no se sonrojaron de realizar una egoísta, una injusta represión. ¿Habría ocurrido algo más grave en España de lo ya ocurrido y no estaríamos hoy exactamente donde estamos si se hubiera usado con Ferrer de alguna piedad? Y ésta es la lección que del proceso Ferrer pueden extraer los políticos... de buena voluntad.

MANUEL CAMPOY

## POR LA METAFORA A LA FELICIDAD

ANTONIO FERRES: *El gran gozo*, Ed. Planeta, Barcelona, 1979.

La andadura, irremisiblemente orientada, del vivir y del soñar, una narrativa que encadena su escritura con las estructuras socioantropológicas del tiempo asumido por los personajes (y, por ende, por el propio autor, siempre con lo autobiografiado sobre las espaldas) y, en resumidas cuentas, un modo de relatar anécdotas y hechos reales que tienen que interesarnos como si fuesen esos añicos recogedores del gran espejo que es la vida y la sociedad. Ataduras, desconciertos, tradiciones, lo que se teje y desteje a lo largo de los días y de las palabras. En *El gran gozo*, pese a no ser muy afortunado título en su ambiciosa explicación narrativa, Antonio Ferres se siente imperativamente empujado a hablarnos de situaciones ambiguas pese a su atolondrada luminosidad. Y es que siempre quedan espesas zonas de sombra en cualquier rendija. El anhelo lúcido o difuminado de todo hombre es alcanzar la felicidad y la libertad. No hay subversión posible, domina la intacta riada de las invisibles realidades. Una enorme metáfora en búsqueda de felicidad. Eso sería el gozo. Y vienen a cuento dos cosas recientemente leídas. Lo dicho por Hegel: «Que la historia ideal de un pueblo tiene que incluir todos los sueños que los hombres de ese pueblo sueñan en una noche.» Y lo dicho por Saint Just, el revolucionario galo de 1789: «La revolución sólo puede detenerse en la felicidad.» Añadamos con decisión que esos sueños hegelianos deben ampliarse a todas las noches; asimismo, digamos que esa frase saintjustiana debe proseguirse y a sabiendas de que digna y utópicamente hay que sobrepasar la felicidad. O, dicho de otro modo, y sirve de sustancia para los relatos, para lo que yo llamaría la *relática* (como es la poética en poe-

sía): que coexisten luces y tinieblas, verdades y mentiras, fuerzas y debilidades, consciencia y subconsciencia, amor y odio, etc. Siempre acaban por ejercer su poder las correspondencias amigas y contrarias, ortodoxas y heterodoxas. Eso es narrar con arreglo a un encañamiento sensible y mental que responde a exigencias muy interiorizadas y solidarias. Tal vez sea el arte al que quiere responder adecuadamente en su obra el madrileño Ferres.

La trama, que se desea unitaria o, por lo menos, unificadora, agrupa tres relatos más o menos extensos. El relato primero se centra en hechicerías de una tribu, el paisaje es africano y en la soledad primitiva del mundo; allí no valen argucias jurídicas por ejemplo, se ignoran esos sistemas, y tan sólo manda el mago y las memorias ancestrales de la pequeña comunidad tribal; un hombre, envidioso de la suerte de un compañero, va creando otro mundo y así morirá, en mutaciones antropomórficas. El relato segundo, el más importante y ambicioso en situaciones narrativas, conlleva a Eros en simbólica real de un hombre (maduro y casado y con hijo) y de una mujer (joven, sin la mayoría de edad); se desarrolla en nuestra época, en España, y concretamente en Madrid, salvo una escapada a Avila; es la ciudad y sus tenazas que ahogan, el universo de lo que tiene que ser porque así fue siempre, etc. Y el relato tercero se adentra en la misma temática del segundo, aunque precisándose que lo solitario se asemeje a una fortaleza: duro hacia fuera, y asimismo duro hacia dentro; lo amoroso era un lejano Eros, y la muchacha, ya sin su «partenaire en amores» no sabe cómo podrá afrontar la existencia, ignora qué caminos podrá seguir y tiene dudas sobre esos caminos, si es que los hay, o tan sólo es la invención de su desolador panorama íntimo.

Plenitudes y savia de las dudas, la angustia de hallarse como sin salvación posible, ese ir dando vueltas y revueltas sin saber nada, o sabiendo poco, la áspera desazón de lo kafkiano en un callejón sin salida, esa seguridad que en muchas personas se impone y que va aporreando en razones y sinrazones de que «no hay nada que hacer» y que se cayó en la ratonera social y prohibidora, son algunas de las variaciones ante las que el lector se encuentra al igual que se encontró el autor cuando iba escribiendo sus tres relatos. Nos dice que tiene «serias sospechas sobre la validez de nuestro universo moral». Novelística con repercusiones para todos. ¿Es el destino y no la conquista individualizada o colectiva? ¿Es el sino inapelable y conductor de todo y de todos? Se nos dice: «Nada es casual»; «Nada se escapa». ¿Quién tenía que escaparse y qué rebeldía se anhelaba mostrar? Se trata de insobornables libertades del cuerpo y de la poesía que se vive y se sueña. Añade Ferres: «Los indígenas saben con toda certidumbre que no existe la muerte por accidente». Tabúes y hallazgos científicos, pero también hay anomalías en los juegos intrincados de la razón: saberlo con toda evidencia en cualquier caso. No todo es así. No

es sabelotodo: «Bajo la pesada agobiante noche no hay ni un aislado hecho que no sea involuntario o ciego». De nuevo, lo tozudo, esa imposible escapatoria, la oculta salida que no se atina a dar con ella. ¿La hay? Estamos en la red mágica de los pueblos primitivos y antiguos. El novelista se plantea todo y se interroga. Como los lectores. ¿Es el sometimiento a direcciones escondidas y superiores a nuestro entendimiento y a nuestro albedrío de humanidad que se cree a ratos ya perfectamente evolucionada, inteligente, segura de sí misma, ordenadora y tutti quanti? Eso, ¿chi lo sa?

Hay frases importantes. Con la complicidad de lo incierto (no controlado aún por la razón) y huyendo de las autonomías individuales. ¿Sortilegio, creencia cerrada? En el relatar van apareciendo momentos de amor y muerte y tiempo de una sociedad que a algunos seres agobia y destroza y hasta los disfraza. No sé si Ferres llegaría a situarse dentro de las siguientes circunferencias de mármol y acero, cajas irrompibles de lo ambiguo: lo anormal es lo cotidiano, no se puede vivir en la cárcel fría de lo exclusivamente lógico. Para su escritura utiliza lo escueto y lo necesario, comportamiento psicológico de personajes de carne y hueso. Una confesión, pero delimitada, cerrada. Vayamos a algunas frases significativas, como ya anuncié en líneas anteriores. El autor se obstina en precisarlo:

«Miró una barrera de gente, las caras que permanecían asomadas, abiertas, como ansiosas, al borde de la calzada.—Parece que estuvieran esperando algo, dijo ella.—Nada, dijo Antonio.—Todo el mundo espera alguna cosa, insistió Marta.» «Siempre me ha dado pena saber cómo existe este mundo así... el mundo entero. No encontró la mirada de Antonio. Notó que

## novedades editoriales

- ISEL RIVERO: *El Banquete*. Ed. La Gota de Agua. Madrid. 1980.  
 ANTONIO PEREZ BAEZA: *Poemas para la utopía*. Gráficas Boston. Cartagena, 1980.  
 FRANCISCO CARRASCO: *Con el tiempo en las manos*. Col. Melibea. Talavera de la Reina, 1980.  
 JUAN GELABERT: *Los poemas malditos del bardo*. O.U.O., libros. Madrid, 1980.  
 EMILIA PARDO BAZAN: *Los pazos de Ulloa*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.  
 WILLIAM FAULKNER: *Los invictos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.



por el vacío andaba solamente el recuerdo del eco, los pasos a la carrera, resonando en los subterráneos pasillos.»

«Pero sintió la forma de la muerte. El, allí, ciego, era, además, la muerte.» «... tuvo la certeza de que se quedaba sola.» «Del fondo de la cabeza quería extraer, estrujar su imaginación o su recuerdo. Quería descubrir si aquel increíble universo... O si tenía que regresar al mundo cotidiano.»

La encerrona, las barras y los barrotes de hierro que impiden cualquier iniciativa en la libertad del hombre y de los pueblos. ¿Se sueña, de día, o por la noche? No puede servir una vida tajantemente alineada, siempre vestida de blanco y silenciosa como un hospital. El novelista se aferró a las dudas y tal vez en ellas reside la posibilidad de lo feliz y de lo libre.

JACINTO LUIS GUEREÑA

## LA PRAGA DE RILKE

RAINER MARIA RILKE: *Relatos de Praga*. Editorial Fontamara. Barcelona, 1979.

Iba yo pensando hace días por la calle que nadie puede escapar a su raíz ni a su infancia, al país en que nace y cuya vibración lleva; y que el propio Rilke, a pesar de que en apariencia fuera tan cosmopolita y desarraigado, tenía que ser profundamente checo, inevitablemente checo. En la mayor parte de su obra no se nota la presencia y el aliento de Checoslovaquia de un modo visible (esa presencia debe ser solapada y sutil). Llegó

a aclimatarse muy bien en Francia, e incluso escribió en francés algunos de sus mejores poemas. España—como ha demostrado Ferreiro Alemparte—nutrió gran parte de su inspiración. Pero justo al día siguiente de pensar yo lo dicho cayó en mis manos este libro, cuyo título es ya muy significativo (éstas ocurren a menudo y son seguramente algo más que coincidencias). Si a alguien le parece que esto es demasiado personal y lo que digo no es «científico», que se vaya al infierno, y sepa que lo hago a propósito, que me importa un comino hacer «críticas científicas». *Relatos de Praga* es un libro íntimo y profundamente nutrido por la ciudad natal de Rilke y es, en lo que conozco, su libro más checo. Nada más maravilloso y más rico que una ciudad captada por la portentosa sensibilidad de Rilke. Conocida la Praga fantástica y alucinante de Gustav Meyrink, no habría mejor aportación que la Praga sorprendente, íntima, misteriosa y asustada de Rainer María Rilke. Por lo demás, si en diversos aspectos estos relatos son todavía balbucientes y juveniles, en gran medida se encuentra ya Rilke en plena posesión de sí mismo, en el centro de su personalidad. Era la época en que le gustaba mucho Tolstoi, y eso se nota: no para de hablar del «pueblo», con bastante retórica, repitiendo la palabra «pueblo» una y otra vez. En cuanto a su captación a fondo y expresión fulgurante de las cosas, todavía no lo hace con la seguridad que tendría después, pero el libro es ya inevitablemente rilkeano, está lleno de Rilke en cada frase, en cada párrafo, de todo él se desprende su tono y su perfume peculiares y encantados; como todo Rilke está lleno de Praga, de atmósfera checa, de sangre eslava. Creo que todavía a nadie se le ocurrió decir que Rilke es eslavo; el tópico falaz de que es «europeo», así, en abstracto, que está por encima de las nacionalidades, se acepta fácilmente; pero sabiendo que Rilke es eslavo podríamos comprender, en

cierta medida, por qué es místico, y por qué Rusia le atrajo siempre tanto, y está tan cerca del alma rusa. Pasó su infancia en Praga, y el propio Rilke es el que más lúcidamente ha señalado la trascendencia de la infancia, como todo lo que ocurre en la infancia se graba con más fuerza, penetra más hondo y es más decisivo que cualquier otra cosa; y uno no se puede librar de ello por más que lo intente. En cualquier caso, estos relatos, dejando al margen las dependencias y fragilidades de una obra de juventud, es, en el pleno sentido de la palabra, un libro de Rilke y expone la Praga de Rilke, tan valiosa y sorprendente como todo lo suyo. Leer cualquier obra de este poeta es siempre una experiencia maravillosa y extraña, un gozo sorprendente, comparable a la música de Chopin, que Pasternak, un escritor muy próximo a Rilke, idolatraba. Lo principal, claro, es la exposición del mundo en su pureza original y misteriosa, ese captar sus tonos y resonancias más propias, rebasando todo lo trillado o ya dicho, de modo que la vida, desde sus ojos, asusta y encanta, parece un encantamiento infantil. La mirada de Rilke tiene mucho de infantil, en el mejor y más alto sentido de la palabra. Si en un principio la tuvo, el gran poeta checo se fue despojando de toda retórica (proceso que en este libro aún no ha concluido, pero ha avanzado mucho) hasta llegar a una pura desnudez carente de todo aparato o verbalismo, un puro captar el mundo ingenuamente (pero con todo lo que de terrible puede tener la ingenuidad). Nadie como Rilke comprendió tan bien la infancia, porque él conservó siempre las mejores cualidades de esa edad. Vemos, gracias a ellas, en estos relatos, que vivir es algo inquietante o maravilloso, pero siempre lleno de implicación o significado, no ese espectáculo aburrido y opaco que tanto encarecen ciertos «realistas». No sé qué ve esa gente en Rilke; me imagino que no lo comprenderán, lo ma-

CARMEN MARTIN GAITE: *Ritmo lento*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JULES RENARD: *Zanatorio*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

VASCO PRATOLINI: *Crónicas de pobres amantes*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

CHARLES MATHURIN: *Melmoth el errabundo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

LLORENC VILLALONGA: *Bearn o la sala de las muñecas*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

DYLAN THOMAS: *El visitante y otras historias*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

THORNTON WILDER: *El puente de San Luis Rey*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

HONORE DE BALZAC: *Viaje de un león africano a París*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOAQUIN FUSTER: *José Ginés*. Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1980.

JOSE MARIA GIRONELLA: *Mundo tierno, mundo cruel*. Ed. Planeta. Barcelona, 1981.

OSVALDO SALAZAR: *La ópera de los fantasmas*. Casa de las Américas. La Habana, 1980.

EDILBERTO COUTINHO: *Maracaña, adeus*. Casa de las Américas. La Habana, 1980.

JUAN MANUEL GARCIA RAMOS: *La subjetividad*. Ed. Litoral. Santa Cruz de Tenerife, 1980.

ADOLFO GUSTAVO PEREZ: *Del hombre que yo soy*. I. G. Amez. Gijón, 1980.

ANGEL GUINDA: *Vida ávida*. Ed. Olifante. Zaragoza, 1980.

GABRIEL GARCIA-BADELL: *La mandrágora*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

FREDDY GATON ARCE: *Retiro hacia la luz*. Ed. Siboney. Santo Domingo, 1980.

FREDDY GATON ARCE: *Son guerras y amores*. Editora Taller. Santo Domingo, 1980.

DAN KURZMAN: *Milagro en noviembre*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1981.

FERNANDO FERNANDEZ: *Prepotente mental, 2*. Gráficas San Julián. Barcelona, 1980.

ROBERTO RASCHELLA: *Malditos los gallos*. Finnegans Libreros. Buenos Aires, 1980.

RAFAEL PEREZ TORRES: *En la noche y en la niebla*. Casa de las Américas. La Habana, 1980.

FELIPE SANTANDER: *El extensionista*. Casa de las Américas. La Habana, 1980.

ANTHONY PHELPS: *La bélière caribe*. Casa de las Américas. La Habana, 1980.

EDUARDO LANGAGNE: *Donde habita el cangrejo*. Casa de las Américas. La Habana, 1980.

ENRIQUE BUENAVENTURA: *Historia de una bala de plata*. Casa de las Américas. La Habana 1980.

nipularán y lo estimarán por algo aleatorio, pero de todos modos es estupendo que lo editen en las editoriales marxistas y similares, como vienen haciendo; tal vez, sin confesárselo, aceptan que el mundo de Rilke es mucho más real que el suyo, algo en su interior lo afirma con fuerza y se resiste a ignorarlo. Así, la obra de un gran poeta siempre acaba corroborada por la vida, aun por la vida de aquellos que tienen más prejuicios ideológicos y menos sensibilidad. Esta, la de *Relatos de Praga*, es la vida, la vida de la capital checa, vista por Rilke; con esos resplandores, transparencias y confianzas que tiene cuando la mira él; con esa sabiduría tan segura que hace de él un profeta, un íntimo «hermano de la vida», como diría Pasternak. Y entonces el hecho de leer es algo valioso, que hace densas las horas; todos los secretos de las almas o de la Naturaleza nos son contados por alguien que sabe profundamente mucho de ellas, casi como si las hubiera hecho o fuese testigo de su creación.

ANTONIO COSTA GOMEZ

## MANOS PERFILADAS DESDE OPTICAS MULTIPLES

FERNANDO DIAZ-PLAJA: *El libro de las manos*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1980.

*El libro de las manos* constituye una pequeña enciclopedia ágil, pícaro por momentos, con buen humor, erudita casi siempre, poética una vez, reflexiva otras. A medio camino entre la profundización y la divulgación, sin mayores pretensiones técnicas propias de un lenguaje específico, sino de aproximación sencilla y transparente a las inquietudes del hombre de la calle. Pese a que las múltiples y singulares manifestaciones y ejecuciones que el hombre realiza con las manos (lenguaje, comunicación, creación, expresión) son temáticas obligadas de cualquier libro de antropología filosófica, aunque de hecho quede, casi siempre por lenguaje y alcance, a consideración de iniciados.

Esta capacidad de aproximar temas de gran importancia humana, de hacerlos asequibles y amenos sin desvirtuarlos en su grosura y su densidad, en su espesor de meollo (no siempre facilitar es falsificar ni divulgar es superficializar) es uno de los méritos constantes en la vasta y polifacética obra de Fernando Díaz-Plaja. Baste repasar algunas de sus obras de carácter histórico o literario, que pueden leerse como una novela de aventuras o de suspenso, con deleite. *Otra historia de España*, *La vida española en el siglo XIX*, *España: años decisivos*, *El español y los siete pecados capitales* y *Si mi pluma valiera tu pistola* pudieran ser ejemplos válidos entre tan-

tas otras. (Su obra total abarca los más disímiles temas: documentación, biografía, costumbres, interpretación, imaginación, observación, adaptación).

Esta conjunción de manos perfiladas desde ópticas múltiples, si bien no intentan agotar todas las perspectivas, ciertamente innumerables y ricas en sus posibilidades, de alguna manera, sin embargo, resumen todas sus mejores y más significativas expresiones, manifestaciones y sentidos: manos que saludan y que dan salud, manos que unen y separan, manos que crean y destruyen, manos abiertas o prontas al gatillo, manos que acarician o golpean como puños, manos que abren el cuerpo y manos que se cierran y se guardan, manos artistas y manos artesanas, manos para la amistad y manos para la intriga, manos mágicas para el rito y la liturgia y manos inquietas para el surco y la arcilla. Las manos del hombre, en suma, que concentran y expresan su proceso de hominización (han dejado de ser garras o de ejercer funciones de sostén para crecer abiertas y dispuestas a tan varias funciones) y de humanización (manos que se fraternizan y se encuentran).

Este intento de *El libro de las manos*, por su parecida intencionalidad, nos trae a la memoria ese *Retrato de un hombre de pie*, de Salvador de Madariaga, en donde el gran escritor y humanista —si bien a un nivel más reflexivo y vasto— conjuntaba también todas las perspectivas e implicaciones que supone y abre para el hombre (tema antropológico) el «ser erguido», el caminar erecto, el poder mirar el horizonte, desbrozar perspectiva y prospectiva. El tener futuro y porvenir, en suma. Todo por esa capacidad vertical de estar de pie.

Cabe notar o destacar en la exposición de este libro de las manos, además de su amenidad y de la simplicidad de su lenguaje, el buen sentido didáctico y pedagógico que se manifiesta en la combinación de anécdotas (propias y ajenas); observaciones minuciosas (desde la sicología del niño, que descubre sus manos o del que las guarda en el bolsillo); rasgos y toques de buen humor (como esa interpretación entre poética y pícaro de los dedos de la mano: «El meñique está siempre un poco separado de los demás como ese niño que siempre intenta alejarse de la familia cuando sale a paseo y tienen que llamarle la atención: Niño, no te separes que te puedes perder») (p. 28); datos históricos y

de costumbres culturales (tales como el primer saludo de paz que fue «mostrar la mano abierta indicando que no se lleva arma oculta; el segundo, besar respetuosamente la mano ajena») (p. 54); o la «imposición de las manos» por parte de curanderos, o en los signos dramáticos de la liturgia o las celebraciones (p. 74); o la «lectura de la línea de la vida», frecuente en las adivinaciones, en la quiromancia, etc. (p. 79); etimologías y usos (diestra, destreza, adiestrar, manipular, manufactura, manuscrito, manosear, manejar, manirroto, mansalva, etc.); recopilación de dichos y refranes, sentencias populares, sabias y sabrosas (empezando por los elementales «un mano a mano», «manos a la obra», «con mano firme» y continuando por tantos otros: «se podrán contar con los dedos de la mano». «Cinco dedos en una mano. A las veces hacen provecho, a las veces hacen daño». «Cuando sean iguales los dedos de la mano, serán todos los hombres hermanos»); citas de páginas de la literatura, clásica, en especial, y dramática, como ilustración y corroboración (Tirso, Calderón, Lope, etc.)

*El libro de las manos* es, sin duda, una obra interesante y curiosa tanto por su intención cuanto por su factura. Pero, sobre todo, porque abierta en símbolos y significados, permiten perspectivizar al hombre desde ámbitos relacionales, de encuentro y de comunicación. Y es esta, sin duda, la aportación más relevante: descubrir la radical singularidad humana que resalta patente a poco que se hurgue con seriedad en sus expresiones, aún en aquellas aparentemente más rutinarias y cotidianas. Un apretón de manos, un signo de despedida, un mero empuje de un dedo en el gatillo, resumen una intencionalidad, abren un contorno, crean una ambigüedad distinta e incomparable, hacen el mundo del hombre. Un mundo inédito que necesita interpretación, que vive y se nutre de creación.

Este aporte, a través de la riqueza expresiva de las manos, al conocimiento del hombre, repitámoslo, se completa con el acierto del gracejo analítico con que se entrega al lector. A tal punto, a veces, que su contenido antropológico queda como diluido en el entorno expositivo y debe ser rescatado en una pausa necesaria.

Un acierto que reconforta, porque obviados con inteligencia los escollos que suponen la facilitación de temas difíciles, sin falsificaciones, permite adentrarse en lo humano, en su universo apasionante y en cuyo mismo umbral se siente ya el halo mágico del misterio. Excursión por lo humano, que en buena hora se pone al alcance del común denominador del lector medio.

Estos tercetos del «soneto para pedir por mis manos», citado en la presentación, sirvan de broche final en lo que suponen de realidades y sugerencias: «Yo las quiero. Me sirven. Y os juro / que han querido tocar hasta el misterio / y el techo del amor, a todo trance. / Un día llorarán. Estoy seguro. / Cuando se pongan a pensar en serio / en las cosas que estaban a su alcance.»

ROLANDO CAMOZZI



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

## ISABEL MARTINEZ

*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*

### ENVES

#### I

Tras esas luces de fiesta se esconde toda la rugosidad de lo opaco que aguarda silenciosa el más breve descuido para hacerse tangible. Al principio creía en los bálsamos, en que un segundo de luz podría disipar todas las sombras y acelerar todos los cantos no emitidos y amorosamente recreados durante un largo silencio vertical. El mar es breve (o ruge o se solaza). Sólo el hombre es inmenso, guardando entre sus cejas un árbol gigantesco que hunde sus raíces en un océano de náusea. Sólo el misterio conoce la fiebre tan sencilla de la primera angustia y palpitan las manos al apresar una nada polivalente y fecunda, desgarradora y atroz, definidora de un todo que rodea. La línea del envés se abre. Entre los dedos sólo queda un tenue destello, ceniza.

#### II

Agotar ansiadamente hasta el último movimiento de la danza y pensar que todo se concentra en esa lucha frenética contra el abismo, ignorando la aciaga resaca de una entrega inconsciente y deseada, pero brutalmente alerta tras la última partícula de la máscara. El otro lado de nuevo espera, triste y fidelísimo, abriéndonos sus brazos de vacío en reclamo insistente. ... Recorre los oscuros salones de la duda, atropella cruel las posadas motas de esperanza y sienta en el regazo a esa nada cósmica e inmensa. A fuerza de volver la cabeza el grito se hace innecesario y el aire se hace denso, presionando dulcemente la garganta.

### III

Deslizarse suavemente por el umbral más alto que conoce la dicha  
y de repente esa voz,  
esa voz que había ordenado las alegres chispas de un mediodía  
se torna en ocaso desmedido y galopante.  
Es preciso recoger las primicias de la aurora, anticiparse  
con ademán precalculado a una intermitente amanecida,  
pero el resto, ese amargo vagar en la inconsistencia,  
se presenta ineludible, aceptando el riesgo  
de la insaculación posterior de su recuerdo.  
¡Ah! Palpitar de la duda enclavada en una calma de sombras,  
crepitar de la ilusión en avance impasible,  
opacas horas atemporadas en almohadas de sal,  
no sabéis bien lo hondo de vuestras raíces  
y el triste designio que os ató al corazón.

### IV

Una fría ranura en el sueño y abocamos al sobresalto  
en una estancia acotada de luces pululantes y sin sentido.  
Casi no se siente el peso de los pies al entrar en contacto  
con una masa que se hunde en el misterio,  
decididas las manos a disipar la locura momentánea,  
ahogando el desconcierto en una luz macilenta  
que empequeñece la tristeza de una noche en sus linderos.  
Yo no sé qué extraña mano ha pulsado mi timbre ante esta alba,  
mutando al descanso en desasosiego y en ansia la placidez.  
Las paredes se rebañan de rubíes,  
dejando a los ojos extenuados y a las fuerzas contenidas  
en una respiración que daña la vista de esta noche.

### V

Se esfuerzan torpemente las chicharras en su canto  
y esos colores, antes recibidos como un chorro de pureza,  
no hacen más que mostrar la miseria de un campo lóbrego.  
Ni a la caída del aguardado sol todo un año  
se sucede ese volcán de ansias tan soñado.  
Siento el aire, un aire que le ha dado por perseguir a los gorriones,  
y los árboles hoy se estrenan de espinos,  
se chocan las ramas y ríen su unión de miseria  
mientras que en el suelo mueren desangrados los gráciles cuerpos.  
Pero el día sigue enamorando al fuego en constante requiebro;  
prosigue esta calma de asfixia paralizándolo las voces,  
prosigue este adiós desolado a un tiempo que, tal vez,  
se hubiera rezagado en nuestros ojos.

### VI

La impotencia se envuelve en sonrisas de cristal transparente,  
leve lámina sellando todo un fracaso,  
un fracaso de ahogo y estremecimiento, de crispación interna,  
tan sutil como el rumor de un lago  
pero tan persistente como el día en su luz.  
Hay que dejar correr todos los silenciosos ríos,  
que acrecienten el mar de lo confuso  
y una lucha de horizontes marque el dolor.  
Si este presente fue un «mañana» soñado hace tiempo,  
presiento la laxitud más allá de esta barrera  
y la mente se esfuerza en taponar una esperanza sin vida.



Dibujos de Aguirre

## VII

Lentamente se extiende la espera,  
la última ilusión de unos días de duda, de que todo podrá ser distinto.  
Y monótonamente, sin sonrisas, el corazón anida en un tiempo pasado.  
El aire tiene fragor de muerte, de quietud pausada,  
y se abre en su centro ese hueco inquietante, como un futuro deshecho.  
La muralla de cobre está oxidada, se desgajan dulcemente sus pedazos.  
en una agonía de sangre que se escapa.  
El envés ya no gime, solamente contempla dolorido  
como el haz se pica de miseria, y espera,  
espera la esperanza de que la indiferencia, al menos, logre acallar su llanto  
y disipar las fibras que le unen a su savia.

## VIII

No tiene hoy ya sentido la tristeza.  
Basta respirar y el aire se torna triste, reír y la sonrisa es triste,  
amar colmadamente y el amor se entristece entristeciendo al beso.  
La osadía de la esperanzada furia abandonó a la espera  
y una lluvia de calma entristecida, más triste por su pureza,  
cae sobre un campo yerto, despojo de la misma muerte.  
Esta muerte de la muerte en la tristeza morir no tiene,  
acrecentando su delirio entristecido en una nueva muerte, pero no definitiva;  
y así pasa el tiempo, preguntando el alma agonizante  
si una leve luz no ha de venir a romper el triste tedio,  
si acaso el corazón puede soportar tanta muerte,  
si la vida no tiembla en sus entrañas  
por la crueldad de la muerte en la tristeza.

## IX

La soledad solloza entre un aire grisáceo,  
un lecho de hojarasca es su único consuelo en el olvido,  
un manantial de palabras sin manar como única esperanza.  
Se equivocó de rumbo la ilusión,  
nada de esto puede llegar a colmar a unas manos que no entienden la materia;  
un codiciado cielo no sirve para quien carece de escalera  
ni un puñado de oro sacia a quien sólo exige paz.  
El festón del silencio adorna los labios,  
solamente se abre en la tarea de libar la savia para acelerar el salto.  
Mucho tiempo lleva el corazón paseando en este oscuro paraje,  
resbalando por el centro de la duda, entretejiendo salidas,  
pero la espiral se desenreda y es posible que aquella chispa  
sea una senda que, aunque horadada por las lágrimas,  
pueda alcanzar el borde y escalar hasta la cumbre del otro plano.

## X

Un potente bramido ha cambiado el gesto a la tarde  
y el sol, que no entiende a la sombra, se esconde atormentado.  
No, no cerréis la ventana. Dejad a ese viento orgulloso  
correr por todos los rescoldos, que sienta la piel su paso  
y purifique silencios. No, no temáis a la lluvia,  
ojalá su visita honre nuestra espera y esas descuidadas lágrimas  
aclaren para siempre las nuestras.  
Anochece entre el escalofrío. El verano envejece en pocos minutos  
y un otoño límpido y sereno se perfila.  
Esta tarde no. No pidáis que mire para adentro, no quiero más palabras.  
Dejad a mis ojos congratularse con este tiempo en que el aire  
esparcerá mi canto y el triste verde de mi casa se ha de volver dorado.  
Dejad que sueñe, porque sé que en esta cortina de días  
llegará uno en que una mano recogerá mi tristeza.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# ANGEL PALOMO RUBIO

## DOS ARTICULOS

### CRITICA DE LA CRITICA

**M**E ha pasado muchas veces cuando he leído en un periódico una crítica sobre una película, sobre una obra de teatro o sobre un libro, que al terminar de leer he querido captar lo que allí se dice y no entender absolutamente nada (espero no ser el único), no saber si la obra aludida es bueno, malo, está bien o mal realizada. Por lo tanto, he llegado a la conclusión de que en realidad de lo que se trata, en la mayoría de los casos, es llenar un espacio que el periódico destina a estos menesteres, y con bien sonantes palabras, no decir nada dando la impresión de todo lo contrario.

Esto ocurre en periódicos de gran difusión, donde el público que los lee no tiene que ser portador (necesariamente) de un acervo cultural extenso y rico. Si por el contrario nos remitimos a las críticas que se publican en revistas de menor difusión (no especializadas), resulta que para leer una crítica previamente te tienes que haber leído cinco o seis libros de escabrosa lectura, y a partir de ahí puede que llegues a captar una parte del sentido de la crítica.

En estos casos al fin y al cabo hay que reconocer una admiración hacia el autor del trabajo, ya que por el contrario hay otros «críticos» que lo único que se limitan a hacer es tomar frases enteras de la obra comentada e ir las intercalando con alguna propia sin ningún tipo de corrección. En estos

casos hay que pensar que ni se han molestado en llegar a conocer la obra en su totalidad; pero resaltan toda una serie de valores que tú, al irlo a comprobar, no ves en ninguna parte. Entonces te preguntas si serás tan imbécil que no lo alcanzas a ver, pero contrastas tu opinión con otras personas y ves que les ocurre lo mismo; entonces se te plantea el dilema: o somos muchos (la mayoría) tontos, o quizá haya billetes de avión, y no de avión por medio, a cargo de las casas comerciales encargadas del lanzamiento de la obra.

Yo desde aquí hago un llamamiento en contra de la crítica que no salga de uno mismo, a pesar de todo lo que digan los santones de turno, que la crítica es ante todo análisis, ¿de qué?, ¿para qué?... No hay que fiarse ni de la crítica de la crítica.

### QUEVEDO Y SU ANIVERSARIO

**C**OMO es de todos sabido, se acaba de celebrar el cuatrocientos aniversario del nacimiento de Quevedo en Madrid.

Por tal motivo se han celebrado y se continuarán el año que viene múltiples y variados homenajes (conferencias, artículos periodísticos, descubrimientos de placas conmemorativas, etc.) en torno a su persona. Todos ellos realizados por insignes personas de nuestro panorama cultural; pues bien, yo me atrevería a asegurar que en la mayoría de ellos se limitarán a ha-

cer un panegírico de la obra de Quevedo desde un punto de vista literario y totalmente aséptico, es decir, aislándolo del contexto en que vivió y separando su actividad de escritor (el más polifacético del Siglo de Oro de nuestra literatura) de la actividad política que como hombre de acción llevó a cabo; lo más que dirán, y esto tratándose de los atrevidos como Francisco Umbral, serán cosas como la siguiente: «Es uno de los primeros hombres modernos de Europa, un Voltaire, aunque haya quedado políticamente como un conservador.»

No se dirá nada que nos ayude a conocer un poco más la personalidad del gran escritor (que sin duda alguna lo fue Quevedo), para que ello nos lleve a conocer su obra en su totalidad, ya que quitando unos pocos estudiosos, el gran público sólo conocemos alguna antología de sus versos y el *Buscón*.

En sus homenajes no nos hablarán del Quevedo confidente del duque de Osuna, en Venecia, allá por el año 1618, de donde tuvo que escapar, ya que peligraba su vida; y con gran desprestigio del imperio español, que en tan gran estima él tenía.

Nadie nos hablará del concepto quevediano del imperio, que bajo mi punto de vista es de lo más anacrónico y conservador, así como el racismo que manifiesta en sus poesías con una agudeza propia de un gran maestro del lenguaje, como lo era.

Cuando los apologistas hablen (no se olvidarán) de su período en la cárcel, lo verán como una cosa nefasta (evidentemente para todo ser humano la pérdida de libertad es lo peor que le puede pasar), pero no tratarán de esclarecer a sus lectores u oyentes el por qué fue a parar a la cárcel, si fue por criticar la política del conde duque de Olivares o por espía y conspirador a favor de los franceses. En fin, creo que se podrían seguir apuntando múltiples claves más de la vida de Quevedo, que seguirán

quedando sólo para especialistas, a pesar de la celebración de los múltiples actos de su cuatrocientos aniversario.

Lo que desde luego nadie podrá decir de él es que desconocía el momento sociopolítico en que vivió, pues como muy bien refleja en su obra y como político y hombre de acción que fue lo conocía a la perfección, y a la perfección nos dejó constancia de ello, bajo mi punto de vista netamente reaccionario y desde luego mucho menos moderno que Voltaire, a pesar

de lo que el amigo Umbral nos diga.

Para terminar, sólo quiero decir que me parece extraordinario que se celebren homenajes en los centenarios de los artistas y que estos traten de acaparar la atención del mayor número de gente posible hasta que se hagan absolutamente populares (en la actualidad se quedan reducidos a una minoría de la minoría), pero para ello es indispensable que las verdades sean verdades enteras y no verdades a medias.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

AURELIO LADRON DE  
GUEVARA

LA ARANDELA

NO tendría por qué haber reparado en ella, tan simple, tan insignificante, pero la cuestión es que lo hizo, quizá por esa ya casi habitual costumbre de caminar mirando al suelo, como quien busca allí una excusa para seguir caminando a ninguna parte.

Aquello parecía una arandela, una anilla metálica del tamaño de una moneda que lanzaba destellos desde una rendija de la acera. No es que le llamara excesivamente la atención; al fin y al cabo una arandela era un objeto tan cotidiano. ¿Cuántas arandelas como ésta habría visto en el suelo a lo largo de su

vida? Sin duda, decenas; y, sin embargo, ninguna le había provocado el hacer esa flexión en su cuerpo para recogerla. Fue posiblemente un acto impulsivo, casi un reflejo, aquel agacharse en medio de la calle para alojar la pequeña pieza en su mano. Al tiempo que la recogía, alzó instintivamente la vista sobre la pared que tenía delante para detenerse en un punto: un clavo a medio clavar que sobresalía del muro a un metro escaso sobre su cabeza. Inmediatamente asentó las bases para un divertido pasatiempo. En verdad que hoy estaba aburrido y aquello despertó vivamente su imagina-

ción, su deseo de lograr algo ciertamente difícil como era el introducir desde una prudencial distancia la arandela en el clavo que sobresalía apenas un par de centímetros de la pared. Caminó varios pasos hacia atrás y con la puntera del zapato trazó una raya un tanto imaginaria sobre la acera y se situó detrás de ella. Una vez en la posición adecuada, se preparó para hacer el primer lanzamiento sin poder contener un esbozo de risa que se le escapaba ante lo que consideraba una ridícula situación. ¡Los veinte años ya cumplidos y él allí, entusiasmándose con un juego del todo in-



fantil! Aún más; de puro ingenio, ni siquiera a un niño se le ocurriría dejar escapar su tiempo en aquella afanosa estupidez. Pensando esto, lejos de abandonar su caprichoso deseo, se despertó en él aún más ansia, más entusiasmo por hacer el primer lanzamiento; sentía verdadera pasión por ver insertada la anilla en el clavo y poderse marchar con la satisfacción de haber conseguido algo casi imposible, por muy insignificante que este fuese.

En verdad que le costaría, pues el diámetro del clavo era escasamente inferior al de la arandela y tendría que hacer muchos intentos para ver satisfechos sus deseos; pero él era un muchacho perseverante y obstinado y sin duda acabaría terminando el proyecto acometido por mucho esfuerzo y dedicación que le costara. Nunca había dejado nada a medio hacer; ésta era de las pocas cosas que su padre consiguió inculcarle, y en verdad que se sentía orgulloso de ello, hasta el punto de que el empeño se había convertido muy posiblemente en su primera razón de existir; el tesón, el conseguir siempre aquello que se propusiese a cualquier precio, a costa de lo que fuese. Sus compañeros y amigos, incluso su novia, confundían siempre aquella virtud con la tozudez; no comprendían; su mundo era mucho más frágil e incierto del que él había elegido; él prefería la firmeza, la cohesión, la efectividad ante cualquier otra cosa.

Sin darse cuenta, había convertido aquel despreocupado juego en una nueva batalla, en un nuevo bastión absolutamente imprescindible de superar. Y así lo prefería; no podía ser de otra forma para él.

Antes de hacer el primer lanzamiento se acercó hasta la pared para tener la absoluta certeza de que la arandela podría pasar por el clavo, pues era absurdo siquiera plantearse proyectos irrealizables, y una vez comprobado que sí, que efectivamente era posible, volvió hacia donde supuestamente se encontraba la raya y, tras buscar un



trozo de yeso, trazó una nueva línea, ésta ya mucho más nítida y perfecta que la anterior.

Ya situado tras la nueva raya, aquello comenzó a parecerse a un místico ritual o una ceremonia casi religiosa cuando, con la arandela sobre la frente, se mantuvo unos instantes fijo en el clavo que distaba cuatro o cinco metros. Tras esos momentos de concentración hizo el primer disparo y al instante vio la anilla chocar contra la pared

para caer después sobre la acera con ese ruido metálico tan peculiar. Ciertamente es que casi rozó el clavo y que su puntería podría calificarse de espléndida, pero se sintió defraudado, ya que tenía la plena convicción de ver cumplido el objetivo en el primer intento. Lejos de descorazonarse, puso aún más vehemencia en su segundo lanzamiento, que se aproximó aún más a su objetivo, sin, naturalmente, consumarlo. Siguió dis-

parando afanosamente, y los lanzamientos se hacían cada vez más irregulares, perdiendo ya esa superación casi matemática de los tres o cuatro primeros. Ahora, tan pronto chocaba la arandela con algún vértice del clavo como se estrellaba a casi medio metro de su destino.

Pasaba el tiempo y el objetivo seguía sin alcanzarse. En realidad era mucho más difícil de lo que en un principio calculó, pero aun así, seguía convencido de la inevitabilidad de que, tarde o temprano, la arandela acabaría entrando por el clavo. Era algo casi científico, pensaba; las leyes de la Física y las probabilidades matemáticas estaban de su parte, ¡aunque fueran necesarios miles de lanzamientos! Continuó insistiendo diez, veinte, un centenar de veces, sin que ni por asomo el anillo de metal alcanzara su objetivo.

La calle en la que estaba no era precisamente muy concurrida (apenas si pasaron cuatro o cinco transeúntes solitarios a lo largo de toda la tarde); resultaba, pues, el lugar idóneo para practicar su apasionante juego. Por regla general, el comportamiento de los paseantes era muy similar: unos metros antes de llegar a la altura del clavo solían detenerse un tanto perplejos y permanecían atentos durante breves instantes a sus movimientos, y muy especialmente a la parábola descrita por la arandela una vez lanzada; tras esta breve contemplación iniciaban un pequeño rodeo a su alrededor para no entorpecer su quehacer y desaparecían de su vista, no sin antes haber echado una última y desaprobadora ojeada; incluso hubo quien llegó a pensar en voz alta: «¡País de locos!» No solía dar excesiva importancia a estos sucesos, aunque hubiera deseado estar completamente aislado y evitar así el que la gente pudiese formar juicios inapropiados.

Habían pasado largas horas y estaba comenzando a anochecer. En realidad se encontraba ya algo fatigado, no tanto como pudiera pensarse por el rítmico agacharse a recoger la arandela

tras cada lanzamiento, sino más bien por la esforzada concentración a la que se sometía antes de cada disparo. La luz se hacía cada vez más tenue, y le empezaba a costar ya el distinguir el clavo sobre la pared grisácea. Tardó en decidirse a abandonar el juego, si es que ya se le podía llamar así. Uno tras otro se sucedían los lanzamientos, tras repetirse una y mil veces: «¡este es el último!»; hasta que por fin optó por abandonar temporalmente aquel maldito e ingenuo pasatiempo ante el riesgo, cada vez más posible, de perder la arandela. Ya decidido, se marchó con el firme propósito de estar allí al día siguiente, con los primeros rayos de luz de la mañana.

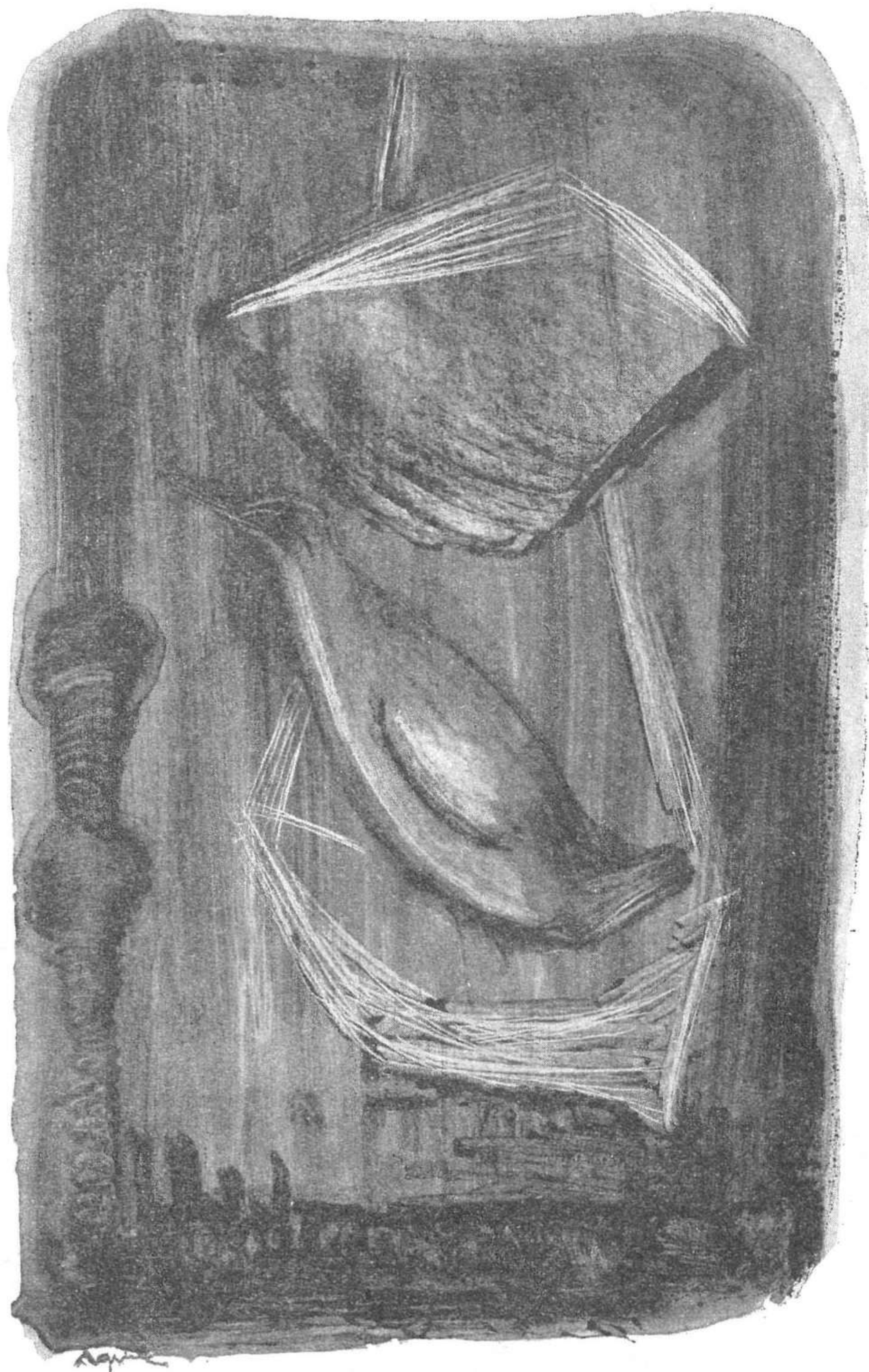
Así lo hizo al día siguiente. Apenas el sol se insinuaba perezoso tras la muralla de torres y edificios y ya se encontraba allí, tras la raya, mucho más resaltada y uniforme que el día anterior, lanzando pacientemente la arandela una vez tras otra para recogerla siempre de algún lugar de la acera.

De nuevo pasaron las horas, y los días, y los resultados seguían aplazándose al siguiente disparo, siempre al próximo; y, entre tanto, recoger la minúscula pieza de metal del suelo. A menudo se irritaba, pataleaba y temblaba, gesticulaba y maldecía su mala fortuna; llegó a veces a perder los estribos y romper a llorar desconsolado, a pisotear frenéticamente la pieza metálica para colmarla de besos y caricias al instante; llegó a experimentar infinitas veces ese sobresalto, ese cosquilleo que le recorría el cuerpo cada vez que la anilla simulaba meterse en el clavo, cada vez que paladeaba el aroma del triunfo... La aran-

dela parecía condenada a rodar eternamente por el suelo.

La calle comenzó a verse más transitada; a menudo se formaban corrillos de gente llenos de expectación que seguían con el máximo interés el desarrollo de cada lanzamiento. Un absoluto silencio acompañaba siempre cada disparo, roto sólo por una exclamación final, que coreaba la casi totalidad de los presentes, y que no hacía sino conferir más expectación aún, si cabe, al lanzamiento siguiente.

Nunca faltaba quien se mordiera las uñas mientras la arandela describía la archiconocida parábola en busca de su objetivo; otros se mostraban ostensiblemente nerviosos agitando rítmicamente un pie, una mano, o retorciéndose brutalmente los pelos de la barba o el bigote; incluso llegó a producirse algún que otro ataque de histeria al cabo de permanecer durante varios lanzamientos y no poder ver nunca satisfecho su ferviente deseo, pero éstos eran los menos; en general, la gente se limitaba a observar cada movimiento del lanzador, seguir atentamente la trayectoria de la arandela, y gesticular ese —¡uy!— entre alentador y desconsolado que daba pie a no perderse el próximo disparo. Después de cada uno de éstos surgían espontáneamente multitud de comentarios acerca de la técnica que se debería desarrollar, los grados de inclinación del ángulo de origen, y la velocidad inicial adecuada para el buen término del lanzamiento. Fueron muchos los que le rogaron encarecidamente poder disponer de un solo lanzamiento, amparados en su suerte, conocimientos o inusitado interés; pero él siempre se negó rotundamente; no podía tolerar el haber ejecutado miles de lanzamientos sin haber conseguido aún su propósito, para que ahora un mamarracho, con un solo lanzamiento, diera al traste con sus esperanzas, le usurpara su innegable derecho de ser él, únicamente él, quien por primera vez introdujera la anilla en el clavo.



Aquellos que lo solicitaban parecían comprender los motivos de tan rotunda negación, y no solían insistir. No tuvo en este sentido grandes problemas.

El corrillo se hacía más grande cada día, y era uno de los comentarios habituales entre la

gente del barrio; incluso solían venir de otros lugares a presenciar lo que sin duda se convirtió en el más grande espectáculo de los alrededores. De vez en cuando aparecía alguien que hacía algún comentario jocoso, irónico, incluso despectivo, pero era

inmediatamente acallado por la sonora desaprobación de la totalidad de los presentes, y abandonaba avergonzado el lugar maldiciendo y despotricando a calladas contra el infantilismo y necedad de sus vecinos.

Estos sucesos se producían a menudo, y solían carecer de toda importancia; él parecía estar ajeno a cuantos acontecimientos se produjeran a su alrededor. Habían pasado semanas, meses, años, desde que hiciera el primer lanzamiento y aún no había conseguido su objetivo. Aquello, para él, ya había desbordado los márgenes de la obsesión: el clavo y la arandela eran lo único en su vida; en ellos se concentraba cuanto de esperanza, ansiedad o ilusión puedan dar cabida en un hombre...; y todo se limitaba a una frustración constante, aunque siempre momentánea; siempre la respuesta en el próximo disparo; siempre la siguiente recogida de la arandela de algún lugar de la acera...

De un tiempo a esta parte disponía ya de voluntariosos ayudantes que se lanzaban a recoger la arandela una vez que caía al suelo; eran por lo general niños que hacían de esta recogida una nueva competición, en la que sí se obtenían resultados: el más rápido aferraba fuertemente la anilla y corría, contento y orgulloso, a entregarla a su único dueño. Jamás hizo comentario alguno al respecto, aunque en verdad lo agradecía; sus huesos cada vez se resistían más a realizar esfuerzos de ese tipo y le resultaba mucho más cómodo el limitarse exclusivamente al lanzamiento; esto, además, facilitaba su concentración, y últimamente era rara la vez que cada lanzamiento no concluyera con el entorchocar de los dos metales; y eso a pesar de una creciente pérdida de vista que le aquejaba el ojo izquierdo.

Hasta que una mañana por fin, una espléndida y soleada mañana, cuando las cotas de asistencia de curiosos espectadores superaban con creces a las de cualquier otro día, las probabilidades matemáticas se cumplieron. La arandela se insertó

milagrosa y definitivamente en el clavo. Fue un lanzamiento común, como tantos y tantos otros, pero los niños no pudieron ya iniciar la codiciosa carrera para recuperar la arandela. Un fuerte clamor invadió toda la zona; los hurras y aplausos se alzaron con una fuerza casi sobrenatural; la gente gritaba, lloraba, se abrazaba...

Las lágrimas le bañaban la cara, se escurrían entre las infinitas arrugas, se columpiaban en la blanca y sedosa barba. ¡Lo había conseguido! ¡Por fin lo había conseguido! Había invertido la mayor parte de su vida en aquel proyecto, pero valía la pena, lo había terminado; eso era lo realmente importante...

Se quedó fijo contemplando la arandela ya desgastada y descolorida por sus manos, insertada en el clavo a unas cuartas de su cabeza. Se sentía feliz, orgulloso, había puesto el punto y final a su obra, y apenas le importaban la multitud de abrazos y elogios que, como un chaparrón, se volcaba sobre su cuerpo. Alzó el brazo y cogió la anilla, la estrujó fuertemente en su mano y la lanzó lo más fuerte que pudo hacia el infinito. La vio perderse en el cielo azul. Ya no la vería nunca más. Se alejó, llorando en silencio, en sentido contrario al clavo de nuevo desnudo; caminó unos pasos y se detuvo ante el escaparate de una tienda que le reflejaba. Y vio que era viejo, que apenas si tenía ya fuerzas en los brazos y piernas; que tenía la cara arrugada y el pelo blanco, muy blanco; que sentía una gran compasión por aquel cuerpo encorvado que le miraba triste desde el escaparate... ¿Ahora qué haría?; ¿qué podía a su edad ya hacer? En seguida comprendió que lo único que sabía hacer era lanzar la arandela en dirección al clavo.

Con los ojos enrojecidos, el rostro aún humedecido por las lágrimas, dio media vuelta y comenzó a caminar. Unos ojos de niño orgulloso le aguardaban; y una mano abierta de par en par, y una pequeña arandela metálica que recogió...

# LOS LABERINTOS DE LABRA

JAIME FERRAN

LABRA labra sus laberintos como tenues ensoñaciones, que nunca renuncian al rigor. De ahí su interés por la geometría, que para él es una propuesta de realidad, no una explicación *a posteriori* de la misma.

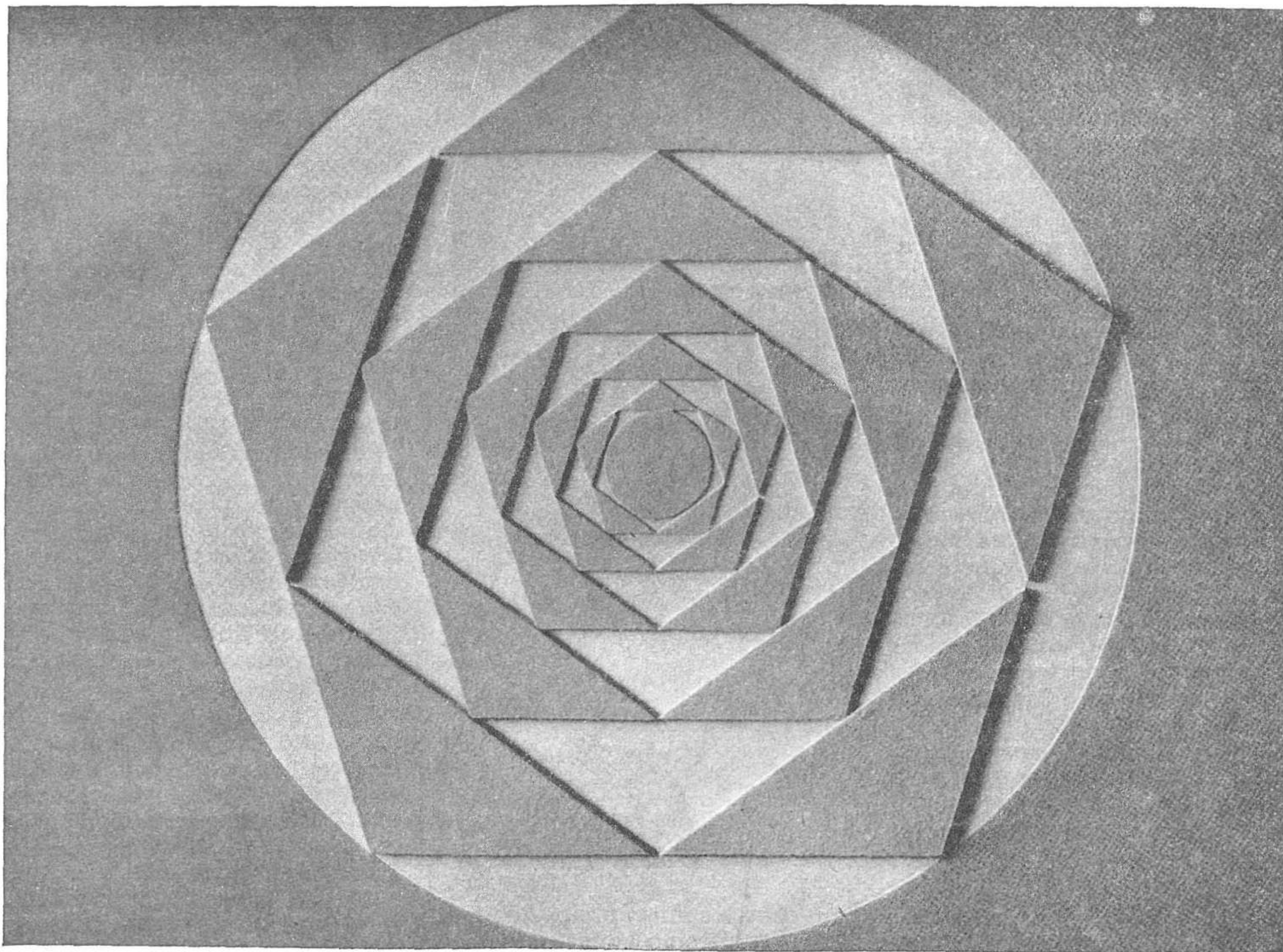
Se extrema en la obra de Labra una voluntad inalienable de conectar lo lógico y lo mágico —como el pintor gusta de decir—, porque es a través de una rigurosa estructura lógica, como lo mágico se adueña insensiblemente del universo labrado, celdilla a celdilla, por nuestro pintor. En cuya mágica colmena proliferan formas geométricas a las que una férrea lógica estructural —nunca traicionada— mantiene delicadamente ensambladas. Así, en cada cuadro se nos presenta, en cierto modo, un laberinto en el que perdernos y encontrarnos viene a ser lo mismo.

Los laberintos de Labra pueden acercarse a nuestra imagen tradicional del laberinto, pero también pueden ser circulares, abriéndose en infinitas volutas, aunque predominan quizá las espirales —«no violentas», apostillará inmediatamente el pintor...—. Yo quizá prefiera, entre todos ellos, los últimos acrílicos en los que Labra parece haberse

complacido en una visión clara, que ilumina unas herméticas superficies en las que la arena y el cordel componen otros laberintos que nos invitan, una vez más, a encontrarnos y perdernos en ellos.

En todos ellos la salida del laberinto es siempre hacia una transcendencia que nos embarga, hoy como ayer, frente a la obra de Labra, que constituye una de las máximas propuestas transcendentales de nuestra generación: la Generación del Medio Siglo, en la que Labra, nacido en 1925 en La Coruña, ha formado siempre, y a la que ha servido con generosidad —como lo hizo, recuerdo ahora, en la ocasión de la Exposición Universal de Nueva York, cuando amparara la obra de los pintores y escultores españoles en la orilla americana, olvidándose incluso de la propia—. Por ello quizá sea más fácil para nosotros perdernos y encontrarnos en sus laberintos, que ineludiblemente compartimos.

Perdernos y encontrarnos... Decía Jacques Masui en 1965 —en su diario cegador, que acaba de rescatar Juan García Atienza para los lectores españoles— que el laberinto somos nosotros; añadiendo: «Es tam-



bién el universo» (1). Poco más se puede decir, pero yo lo he comprendido más que nunca —o «lo había comprendido» con anterioridad, porque visité la muestra de Labra antes de leer *Cheminelements*— al entrar en los laberintos de Labra. Al asomarme a ellos, sentía en todo instante que estaba asomándome a mi propio interior. El hilo de Ariadna me llevaba, más y más, al encuentro de mí mismo...

Se conjugan en Labra origen y sino. En su origen asoma indeleble su Galicia natal, celta y encantada. Génesis inicial e iniciática del nudo de Salomón. En su destino vino a engastarse otro laberinto, el laberinto medite-

rráneo y mallorquín presidido por nuestro Ramón lo Foll, a cuyo amparo parece haberse desarrollado la última obra de Labra, que nos invita a ver «entre líneas» como a leer entre líneas nos invita la obra del filósofo. Recuperamos así una esencial visión perdida, que los tenues y matizados azules, los rosas desvaídos y los pálidos naranjas de Labra nos desvelan como si de una nueva *Ars Magna* se tratara. Una *Ars Magna* presidida acaso por la *Espiral trialéctica*, en la que se ensamblan sabiamente los signos y símbolos de los que andamos más necesitados que nunca.

La tenacidad de Labra es más de agradecer en un instante en el que nuestra pintura parece

haber perdido el norte, si no lo encuentra muchas veces en derrotas de puro oportunismo. La fidelidad del pintor a su universo es por ello mucho más significativa, porque, en síntesis, nos presta el ejemplo que siempre hallamos en el gran artista, que ha tendido toda su vida hacia una visión, que poco a poco va alcanzándose al margen de modos y de modas, al margen de aceptaciones y de recompensas. No en vano hemos aducido el ejemplo de Masui, porque, en esencia, nos hallamos ante un horizonte plástico hermano de la mística... La misma accessis en despojarse de todo lo accesorio nos lleva, en último término, a la decisiva iluminación, a la visión.

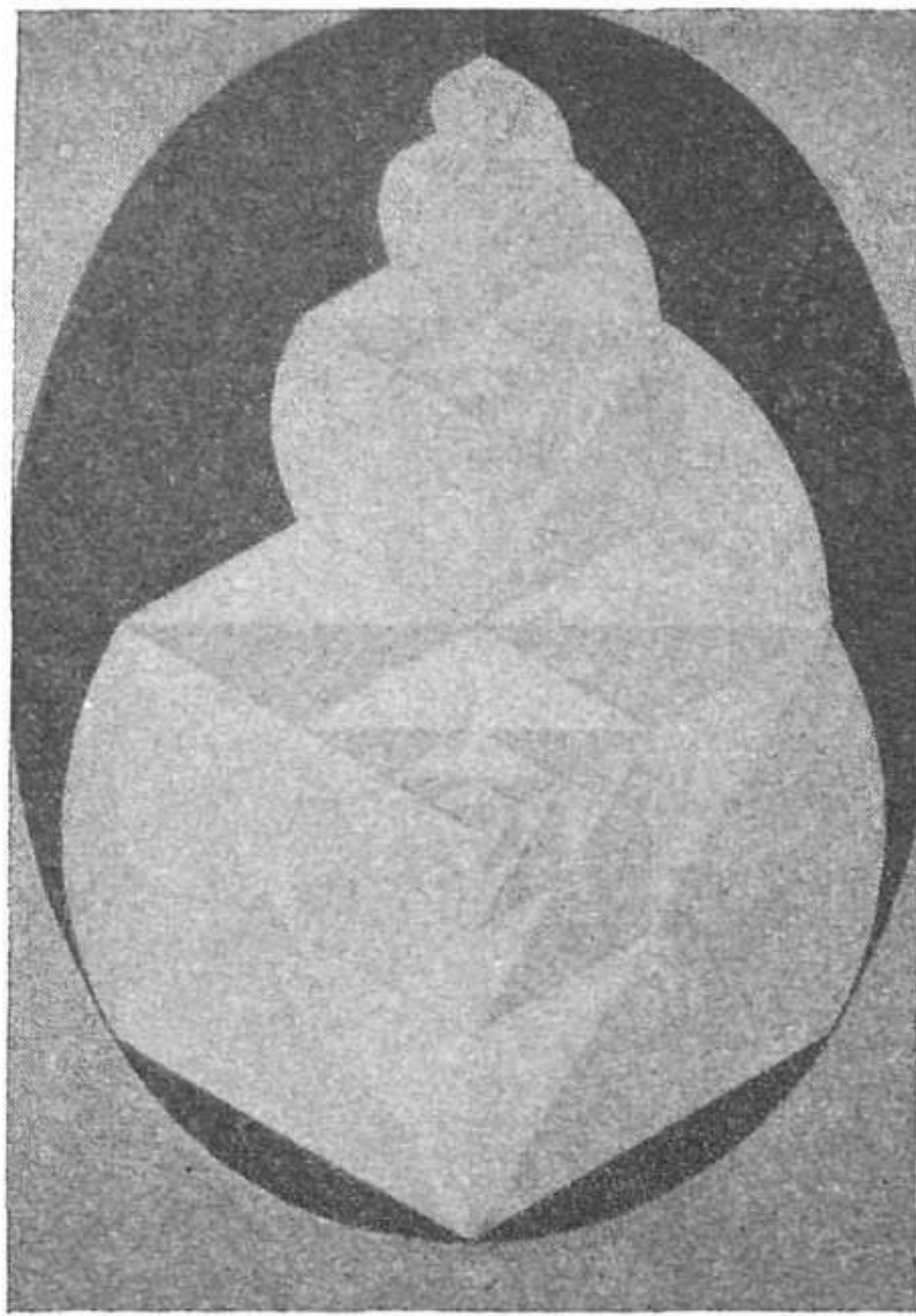
(1) JACQUES MASUI: *Experiencias de un caminante*. Editorial Eyras, 1981, p. 116.

En ella, dentro de ella el vidente —el vate, en el caso de la poesía— no puede sino insistir en la visión alcanzada, agotándola desde todos sus ángulos, porque cada uno de ellos le presta un enfoque nuevo con el que reconstruir pacientemente, en una suerte de microcosmos personal, el macrocosmos que a través de su laberinto interior ha sorprendido.

Así pasamos de un lienzo a otro, en la prodigiosa muestra de Labra, como si fuéramos sorprendiendo visiones distintas, que sin cambiar en lo esencial se ven desde distintos niveles. Todos ellos pertenecientes ineludiblemente al reino de la sobreconsciencia, que dentro de la pintura es tan importante como el de la subconsciencia o el de la conciencia, como Eugenio d'Ors nos revelara en 1934, en su *Epos de los destinos*. Y en todos ellos se repite el milagro. El cuadro parece sorbernos hacia un interior, mágico y alucinado, que parecía esperarnos desde siempre. Como si hubiésemos sorprendido, de pronto, la honda arquitectura interior de un mundo, que hasta ahora sólo habíamos conocido en su escorzo aparente.

El cubismo empezó a desbrozar el camino, para que advirtiéramos una dimensión más auténtica de la realidad que nos rodea. Ahora la indeleble geometría de Labra nos propone lo mismo, pero desde el interior del universo, separadas todas las cortezas que no nos dejaban ver su alma, como dirían los cabalistas. De tal modo que al advenir la final desnudez ya no se nos presta solamente la comprensión de lo que nos rodea, sino su alma. Y con asombro descubrimos que también el alma tiene su geometría, y que ésta es tan rigurosa e implacable como la que Gris, Picasso y Bracque se lanzaron a indagar en las cosas que veíamos hace medio siglo.

Pero esta es, como la otra, una geometría viva. Que, al cabo, desemboca siempre en un camino... «Y por supuesto, en el ca-



mino, en los mil caminos de Santiago» (2), como aduce, a propósito de laberintos, mi admirado Fernando Sánchez Dragó.

Se cierra, una vez más, el círculo. Volvemos al principio del principio, en atlántica y céltica Galicia —asomados al mar tenebroso, fuente perpetua de misterio—, desde donde toma vuelo la pintura de José María de Labra, heredera de una tradición esotérica en la que, más que en otra ninguna, «lo que no es tradición es plagio».

El recuerdo de los viejos lauros —el gran premio y Paleta de Oro, de Cagnes sur Mer, que disputara a los artistas de cuarenta países; la Medalla de Oro de la I Bienal Salzбургuesa, el premio Perotti, de la XXVIII Bienal de Venecia...— reverdecen

ahora en una pintura que ha llegado —sin esfuerzo aparente— a su total floración, enraizada en la geometría, en la que se apoya, indeleble, el alma del universo, que creemos descubrir por vez primera cuando nos adentramos en el mundo de Labra. Que como buen geómetra —de la estirpe de quienes tenían paso franco a la academia platónica— prefiere la estructura al color, que parece casi esfumarse en la búsqueda de la claridad total, que ha invadido últimamente su obra tocada por el Mediterráneo.

Regresemos, por otra parte, al mismo Masui, que en la misma ocasión que hemos citado anteriormente nos decía respecto del laberinto: «Recorrerlo y encontrar una salida; recorrerlo, es decir, explorar todos los vericuetos de nuestro ser para "purificarlos", para esclarecerlos y, si fuera necesario, dominarlos» (3).

Es lo que nos ocurre frente a los laberintos de Labra, sobre todo en esta última época del pintor, que hemos podido contemplar en su exposición de la galería Kandinsky..., que me parece comprender más que nunca al evocarla hoy en El Escorial, laberinto y centro irrenunciable del laberinto hispánico. Al recordar, desde sus aledaños, cerca de la silla, donde el dueño del laberinto se sentara —una muestra que nos parece ahora más significativa que nunca—. Ha comprendido el pintor que somos gente del laberinto— como lo comprendiera, en su ámbito ultramarino, Jorge Luis Borges—, y nos los ha vuelto a dar. Llegan quizá en el momento más oportuno. Podemos ahora recorrerlos sin prisa, pero también sin pausa. Nuestra generación está haciendo balance y la obra de Labra es uno de sus más firmes asideros. Entremos en ella una vez más. Como en otras ocasiones, acabaremos encontrándonos a nosotros mismos.

(2) FERNANDO SÁNCHEZ DRAGÓ: *Gárgoris y Habidis. Una historia mágica de España*. Hipérior, 1980, vol. II, p. 145.

(3) JACQUES MASUI: *Opus cit.*, p. 117.

# LA MOJIGATA, TARTUFA CON RIBETES MARXISTAS

JUAN EMILIO ARAGONES

LEANDRO Fernández de Moratín, aquel liberal de mentalidad burguesa y bienpensante que, a caballo de dos siglos y en sólo cinco comedias abrió nuevos senderos al teatro español de su tiempo, singularmente por su resuelta adscripción a la época en la que le correspondió vivir, concibió *La mojigata* como réplica española y femenina del Tartufo de su admirado y traducido Molière. Pero, ojo, con una radical diferencia: el personaje de Molière era un hipócrita de tomo y lomo, que ejercía como tal por exclusiva ambición de dinero y de poder, en tanto que doña Clara —la mojigata de Moratín—, en su texto originario, se ve impelida al fingimiento para más ser ella misma, liberándose de la coacción paterna, en tanto que burguesa, nada ajena a intereses monetarios.

Para mayor eficacia didáctica, Moratín enfrenta al despótico padre la figura de un hermano suyo de lo más ilustrado y liberal, y a la mojigata, su prima doña Inés, educada por el comprensivo padre de modo tal que pueda mostrarse equilibrada y sensata, sin pamemas ni fingidos melindres y, sencillamente, buena.

Hasta aquí, Moratín: el neoclásico, el escrupuloso observante de las tres unidades teatrales. Pero de la antedicha cuadratura conceptual, el director aragonés Juan An-

tonio Hormigón ha logrado hacer un círculo, no diré que vicioso, aunque desde luego anómalo, merced

al cual lo que se pierde en autenticidad moratiniana puede ganarse en actualización de la idea representada.

A uno se le antoja que, siendo tan difícil la cuadratura del círculo, parejos y aun mayores escollos ha de ofrecer la circulatura del cuadrado, pero Hormigón no se arredra —no rebla, decimos en el Aragón suyo y mío— y supera todas las barreras, mediante leves supresiones y arriscadas innovaciones de texto y situación —¡esas alucinaciones, tan trituradoras de las unidades que para Moratín constituían credo artístico!—, hasta conseguir que *La mojigata* resulte más de cerca emparentada con cualquier pieza actual del llamado teatro comprometido —en su tendencia marxista—, que de su originaria identidad liberal.



## VERSION HETERODOXA

Dado el hecho de que Juan Antonio Hormigón dista mucho de ser un neófito en el teatro, asume también la dirección escénica de su manipulada versión, y ello le permite apuntalar una propuesta desnaturalizadora del original mediante un tratamiento extorsionado de las situaciones y de los personajes, en virtud del cual lo que estaba concebido como una comedia costumbrista en la que, según Julio Mathias, en su libro *Moratín*, «los tipos... están muy conseguidos; la versificación es correcta en todos los actos y con parlamentos de gran calidad literaria, llenos de gracia, naturalidad y sentido dramático», o sea, como expresión acabada de la dramaturgia neoclásica, se trueca en una serie de situaciones guiñolescas, que van de la comedia del arte al esperpento.

Para el logro de esta nueva e insólita «lectura» de *La mojigata*, Hormigón cuenta con refuerzos provenientes de toda la gama creativa teatral, desde la escenografía de Tomás Adrián, con figuras recreadas a partir de los *Caprichos* de Goya, que parecen algo así como alienígenas colocados de rondón en el ámbito dieciochesco de la estancia en la que se desarrolla el argumento, al programa y cartel concebidos por el mismo cooperador, en los que se mezclan sabiamente testimonios plásticos e *indicios cronológicos* de Moratín y de Goya—tomando por las hojas el rábano de que uno y otro fueran a morir en el mismo año de 1828—, hasta la «dramaturgia», en el actual significado del término como interpretación de un texto dado, de J. Ordax y J. Ocina, todo contribuye para la puesta a punto de una ceremonia de la confusión en la que, ciertamente, no es Moratín quien sale mejor librado.

A manera de ilustración del anterior análisis, parece oportuno reproducir aquí uno de los varios *Caprichos* goyescos que salpican—con afán protagonístico— las páginas del programa, junto a la estampa de personajes de la ilustración que, en ambiente idóneo, aparece también en el folleto de





marras, como muestra de lo que pudo ser la pieza moratiniana exenta de manipulaciones/desvíos directoriales.

#### INTERPRETACION

Cuando una obra es de manera tan premeditada objeto de un copernicano cambio de sentido que afecta a su misma esencia, los intérpretes han de adecuar su tarea a las desviaciones de rumbo que les son marcadas. Al margen de deficiencias de dicción, como la muy notoria de Raúl Freire, que en la primera media hora dice el verso con un sonsonete exasperantemente monocorde, por fortuna después desaparecido sin que el cronista pueda atisbar si se trata de autocorrección o en respuesta a indicaciones recibidas al paño, esto es, entre cajas; y, en la segunda opción, cómo le fue permitido el «canturreo» inicial. Al margen, decía, de esta deficiencia tan propia de unos profesionales poco habituados a la práctica del teatro en verso, en *La mojigata* puede apreciarse un notorio y dañino desfase entre lo que los intérpretes dicen y el cómo lo hacen, con salidas de tono que pertenecen más al territorio espacioso de la farsa que al más acotado de la comedia costumbrista.

Excepción hecha de Miguel Palenzuela, los componentes de la Compañía de Acción Teatral incurrían además en demasías gestuales que van en detrimento grave del texto, dándonos chocarrero sarcasmo donde Moratín sólo puso sutil ironía, un hábil juego de engaños mutuos y cierta —no por subterránea menos evidente— dosis de pedagógica ejemplaridad.

No se me escapa el hecho de que, para evitar que el teatro clásico vaya a parar al museo arqueológico, es necesario y hasta deseable proceder a la actualización del texto original. Pero cuando la tarea actualizadora pretende una tal desnaturalización de su contenido, con el solo objeto de arrimar el ascua a la propia sardina ideológica, o se hace con gran sentido de la contención o el resultado es otra cosa... con el nombre de Moratín utilizado como escudo o pararrayos.

# TRES MONOLOGOS FEMENINOS EN EL CENTENARIO DEL TEATRO LARA

El teatro es un arte complejo, por la diversidad de elementos participantes en el mismo, y sin duda tal complejidad se ha visto acrecentada por el cúmulo de inconvenientes que el Teatro Estable Castellano ha tenido que superar en su empeño de conmemorar el centenario del teatro Lara con la representación en su escenario de tres monólogos de dramaturgos parejamente ilustres, aunque de muy varia significación estética.

Coaligados dicha complejidad y los circunstanciales inconvenientes, han podido ser causa de que el centenario en cuestión alcance a conmemorarse con algunos meses de retraso y sobrepasado ya 1980, año en el que se cumplieron los cien del local de la Corredera Baja, inaugurado como teatro el 3 de noviembre de 1880.

Y bien: reunir tres monólogos de autores tan descollantes como August Strindberg (1849-1912), Eugene O'Neill (1888-1953) y Jean Cocteau (1889-1963), es aventura poco menos que impensable para profesionales que no lleven su ejecutoria con el rigor y la audacia con que suele programarla el TEC. Las tres piezas elegidas para la conmemoración eran prácticamente ignoradas del público español, pues aunque *Antes del desayuno* y *La voz humana* se escenificaron con anterioridad, ambas lo fueron en sesiones de cámara y ensayo, para aquello a lo que Valle-Inclán —felizmente equivocado en esto— creía destinada su producción dramática: «obras para una noche, y gracias». *Antes del desayuno* fue escenificada al comienzo de la década de los 50 por no recuerdo bien qué

Grupo de los numerosos de Cámara y Ensayo en los que por entonces hallaban acceso al escenario piezas prohibidas —para su representación comercial— por una censura aún no codificada. *La voz humana* se estrenó, en diciembre de 1959, por el TEU de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, conjuntamente con *El Apolo de Bellac*, también de Cocteau, en el Paraninfo de dicha Facultad y con motivo de una Semana Cultural Francesa.

En cuanto a *La más fuerte*, de Strindberg, parece que el de ahora es su estreno absoluto en España.

Como aun en el mágico mundo del teatro se da raramente la dicha completa, la bien meditada y muy atractiva, la excelente idea del TEC, de ambiciosa génesis, ha resultado lamentablemente desvirtuada en su realización escénica.

Y es lástima, porque dispuso de los mimbres necesarios para el logro de magníficos cestos. Disponía de tres actrices capaces de proporcionar a sus respectivas coreografías una anchurosa gama de contradictorios estados de ánimo, reflejada en dúctiles matices de la voz, en la expresividad corporal y al través de convincentes apoyaturas gestuales. Contaba con un escenógrafo experto donde los haya, Alberto Valencia, que ha sabido dar variedad a los tres espacios escénicos mediante mínimos pero esenciales cambios en la disposición de muebles y elementos decorativos. Disponía, incluso, de las versiones al castellano de Enrique Llovet, lingüísticamente fluidas y fieles a los respectivos originales, con alguna que otra adecuada libertad actualizadora.

## LA POESIA DE PAUL KLEE

Resulta evidente la relación del mundo plástico de Klee con el de la música y la poesía. El artista nació en un ambiente propicio a ambas actividades. Su padre era profesor de música, él realizó estudios musicales a la vez que era un buen lector de poesía, y desde muy joven trabajó durante una temporada de violinista en una orquesta. Dejó estas actividades para dedicarse a la pintura, pero vivió durante toda su vida ligado a la música pues su esposa era pianista y el siguió tocando el violín en casa, durante sus ratos de esparcimiento y para agasajar a sus amigos.

A la vez mantuvo una actividad literaria. Escribió importantes textos sobre el arte, un Diario, y cultivó la poesía. Su mundo no podría entenderse cabalmente sin tener en cuenta las relaciones de estas actividades con su pintura. De la música y la poesía tomó las correspondencias que afectaron más directamente a su sensibilidad. El sentido poético en la plástica de Klee está tanto en el grafismo, el color

y la composición de sus obras, como en el acierto plenamente poético de muchas de ellas. Y como poeta, su obra, junto a la poesía de otros artistas cuales Schwitters, Hans Arp, Haussman, Picasso, Miró, Wols, forma parte de un interesantísimo capítulo de la poesía de nuestro siglo.

Klee en su poesía, como se puede comprobar en los poemas que publicamos en las páginas 4 a 7, es un creador que a la vez que tiende a aplicar las posibilidades de expresión de la herramienta que utiliza se deja llevar por el impulso lírico de la inspiración. Huye de lo retórico y ello con frecuencia le emparenta con la gran tradición de la poesía china, y admite y utiliza lo lúdico, los juegos de palabras y el azar. Una gran economía de medios para dar la máxima expresividad con el mínimo de elementos. Posee gran dominio del lenguaje y con frecuencia en sus poemas se permite licencias de ortografía para dar de este modo el tono y giros expresivos que le interesan.

AFM

Entonces, ¿qué es lo que ha propiciado la aminoración del resultado—tampoco sería justo referirse a fracaso—, después de tan pormenorizada dedicación y entrega tan reflexiva? Antes de entrar en ello, parece oportuno dedicar atención a cada una de las piezas, según el orden en el que fueron escenificadas por el TEC.

*La más fuerte*, de Strindberg, es el único de los tres monólogos dirigido a otra persona, que no replica. En este personaje callado, Julieta Serrano da un anticipo de su buen arte. Una esposa, interpretada por Irene Gutiérrez Caba, habla y habla a otra mujer, amante de su marido y, como ella, actriz de profesión. Ambas fueron amigas, en otro tiempo. La amante responde al parloteo de la legítima mediante gestos, miradas y movimientos sugeridores de la violencia anímica del encuentro. Todo induce a pensar que Strindberg se basó para esta pieza corta e intensa en la última de sus esposas, la actriz Harriet Bosse, después de que el matrimonio llegase a tan mal fin como los dos anteriores. Y es que el autor nórdico, además de aquejado de misoginia y de manía persecutoria, era recalcitrante: se casó tres veces, quizá para comprobar en propia carne la veracidad del aforismo oído a Manolo Alcántara—cito de memoria—, según el cual «lo peor de los que padecen manía persecutoria es que suele resultar justificada». Irene Gutiérrez Caba expresa con verosimilitud los cambiantes sentimientos de su personaje y, dentro del agrio naturalismo de Strindberg, pasa con pasmosa sencillez de la ironía al sarcasmo, de la crueldad a la benevolencia o del cinismo al desespero. Perfecta de inflexiones de voz y exactitud de movimientos. Una interpretación para las antologías, vaya que sí.

*Antes del desayuno* es el factor femenino del tándem de monólogos famosos de O'Neill. (La parte masculina del mismo es, obviamente, *El emperador Jones*.) Una mujer sin más horizonte que el doméstico de «sus labores», con poco seso y tendencias de apisonadora, da la tabarra de todas las amanecidas a su

esposo—un escritor—, mientras éste se afeita, hasta provocarle el letal navajazo, al modo de última insurgencia. Julieta Serrano, tan intelectual ella, se desdobra en resentida y quejicona hembra con naturalidad, en escenas de muy logrado verismo.

*La voz humana* ha envejecido rápido. Cuando fue escrita—1930— el teléfono aún tenía su magia. Ahora, ya no, sobre todo en el teatro, donde se ha hecho uso abusivo de él, hasta inutilizarlo como elemento poético. No obstante, el lirismo de Cocteau y la madurez artística de Amparo Rivelles dotan al episodio de la amante relegada de verosimilitud y emoción. La es-

pléndida actriz, aferrada al teléfono para escuchar la voz de su hombre, da un recital histriónico portentoso.

Lástima grande la de que el afán protagonístico de los directores, José Carlos Plaza y William Layton, haya entorpecido el normal desenvolvimiento de las tres obras—tan distintas en el enfoque de un mismo tema—, uniéndolas mediante canción y voces al paño, más la intervención de tres utileros, ridículos incluso en la autómatas salutación final, que nada añaden a los monólogos y restan al público el legítimo derecho que tenía a uno de los dos pitillos en el vestíbulo.

J. E. A.

# editora



# nacional

les ofrece sus nuevas colecciones de bolsillo

### Colección "Alfar" de poesía

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales

276 págs. 250 ptas

DISCURSO POETICO, de Juan de Jaúregui. 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 Aroní 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

2ª edición. 744 págs. 550 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

ENSAYO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, de J. Locke. Edición preparada por S. Rabade y M.ª Esmeralda Garcia

1.080 págs. 900 ptas. (obra completa)

POEMA DE GILGAMESH. Edición preparada por Federico Lara

278 págs. 275 ptas

CARTAS MARRUECAS, de José Cadalso. Edición preparada por Rogelio Reyes Cano.

2ª edición. 284 págs. 200 ptas.

GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE, por A. Liñán 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

1.704 págs. 2.000 ptas (obra completa)

CANCIONERO DE GARCÍ SANCHEZ DE BADAJOZ.

Edición preparada por Julia Castillo

460 págs. 300 ptas

ANTOLOGIA DE HUMANISTAS ESPAÑOLES. Edición

preparada por Ana M. Arancón

511 págs. 400 ptas.

### Colección "Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados"

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés

190 págs. 200 ptas

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO, de Luis Aldrete y Soto. Edición de José Manuel Valles

456 págs. 400 ptas.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. Proclamas, Bandos y Combatientes. Edición de Sabino Delgado

422 págs. 400 ptas

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE. Edición de Miguel José Hagerty

316 págs. con 13 láminas. 300 ptas

### Otros títulos

ESPAÑA, AÑOS Y LEGUAS. Varios autores

258 págs. con ilustraciones a todo color. 3.500 ptas.

GUIA DE LOS ALFARES DE ESPAÑA, de R. Vossen-N. Seseña y W. Köpke

2ª edición. 298 págs. con fotografías. 700 ptas.

TRATADO DEL HOMBRE, de Descartes. Edición y traducción de Guillermo Quintás.

158 págs. 250 ptas

BOSQUEJO DE UN CUADRO HISTORICO DE LOS PROGRESOS DEL ESPIRITU HUMANO, de Condorcet.

Edición preparada por A. Torres del Moral

258 págs. 400 ptas.

OS LUSIADAS, de Luis de Camoens. Edición bilingüe. Traducción de Aquilino Duque. Edición numerada.

627 págs. 2.000 ptas.

EDITORIA NACIONAL  
Torregalindo, 10  
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION  
Gran Vía, 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

ODISEAS ELYTIS

ANTONIO TOVAR

JUAN CARLOS ONETTI

RAFAEL MORALES

RAMON DE GARCIASOL

ELENA SANTIAGO

JUAN EMILIO ARAGONES

RAUL GUERRA GARRIDO

DAVID ESCOBAR GALINDO

100 pesetas