

NUEVA ESTAFETA

Z-44



30

mayo 81

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

NUEVA ESTAFETA

Director:

LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES

Redactor jefe: ELADIO CABAÑERO

Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ

Redactor: FRANCISCO TOLEDANO

Confeccionador: JUAN BARBERAN

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13

Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16

Imprime: BOE

Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.500
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

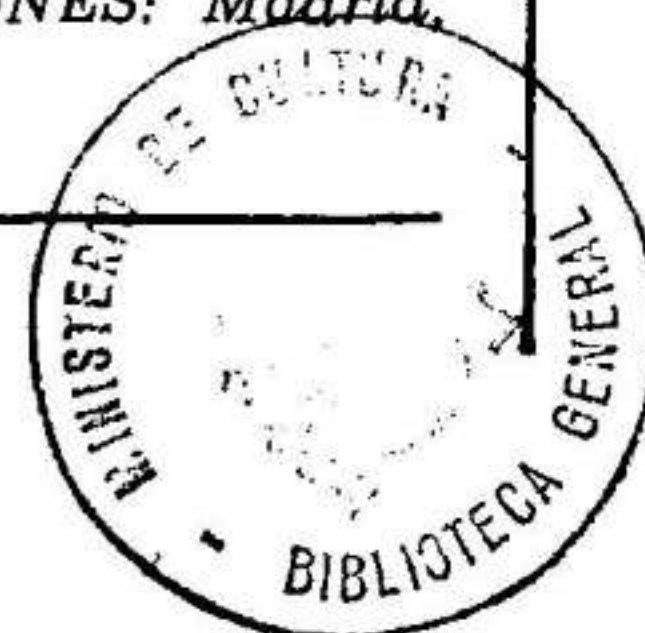
Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 30 MAYO 1981

ODYSSEAS ELYTIS	4	<i>Estrabismo de valores.</i>
ANTONIO TOVAR	9	<i>Salutación a Odysseas Elytis.</i>
DAVID ESCOBAR GALINDO	15	<i>El guerrero descalzo.</i>
RAFAEL MORALES	22	<i>Diez poemas.</i>
ELENA SANTIAGO	28	<i>Una mujer vulgar de insomnios amarillos.</i>
RAMON DE GARCIASOL	33	<i>Repaso tiempo (Antonio Buero Vallejo).</i>
	41	<i>Caza de citas y/o Casa de citas.</i>
ANTONIO LORENZO	45	<i>Pintura.</i>
J. M. LOPEZ-BERNASOCHI	47	<i>D'Annunzio en Valle-Inclán: el final de una polémica.</i>
JUAN EMILIO ARAGONES	52	<i>Buero Vallejo, sin tapujos.</i>
SANTIAGO	62	<i>Lechu Zen.</i>
ANTONIO LORENZO	63	<i>Pintura.</i>
	67	<i>Criticas y notas bibliográficas (de Octavio Corvalán, Fernando Ortiz, Miguel Bayón, Pedro Antonio Urbina, C. B. Cadenas, Enrique Molina Campos, Joaquín Fernández, Manuel Ríos Ruiz, Carlos Murciano, José Cec. Trinidad, M. R. R., Jiménez Martos, Rafael Alfaro, Carlos García-Osuna, Carlos Menezes, José Carol, A. Sabudo Abril, Arturo del Villar, José María Díez Borque, Luis de Paola, Concha Zardoya, Miguel de los Galanes, Fanny Rubio, José López Martínez, Vicente Molina Foix, Juan Quintana, Rafael Alfaro y Julio López).</i>
CARTAPACIO		
	107	<i>Entrega del Premio Miguel de Cervantes 1980 a Juan Carlos Onetti (discursos de Juan Carlos Onetti, Ministro de Cultura y S. M. el Rey).</i>
	113	<i>Destacamos el nombre de... DIDAC BORREGO I TALAVERA: Cuatro poemas de «Vianant nu».</i>
	114	<i>Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: Fernando Quiñones o la guerra del tiempo. JOSE COSTERO VERA: El Senyor de Mas Plá.</i>
	119	<i>Crónicas: LUIS JIMENEZ MARTOS: Los Premios de la Crítica 1981, con curiosas reacciones y autocríticas. JUAN EMILIO ARAGONES: Madrid, capital mundial de la dramaturgia.</i>
	122	<i>Traducciones.</i>

Portada de José María Iglesias.



ESTRABISMO DE VALORES*

ODYSSEAS ELYTIS

Con gratitud por el honor que me hacéis recibiendo bajo el techo de esta antigua e histórica sede, vengo a daros las gracias. Mi emoción se acrece aún más ante la idea de que me será dada la oportunidad de que resuene la lengua griega en esta sala. Un poeta, que tiene como instrumento de su tarea la lengua, es natural que sea especialmente sensible a esta distinción. El servicio de la lengua en dos planos —y me refiero al plano de nuestro diario entendernos, por un lado, y por el otro, al plano de la expresión artística de nuestro mundo espiritual— ha hecho siempre difícil la crítica de la literatura. Pero siempre queda sobre este asunto alguna confusión. Permitidme que sobre tal tema diga unas pocas palabras.

Pertenezco, queridos amigos, a un país que es muy pequeño en kilómetros cuadrados de tierra y muy grande en kilómetros cuadrados de tradiciones e historia —si puede decir alguien eso—. No lo digo para vanagloriarme. Lo digo, por el contrario, para mostrar las dificultades que tiene que encontrar un poeta (además de las que le ocasionan las mismas exigencias de su arte) si escribe precisamente en una lengua como la griega. Que comienza en la poesía con Homero y llega, después de un curso de más de dos milenios y medio, hasta hoy.

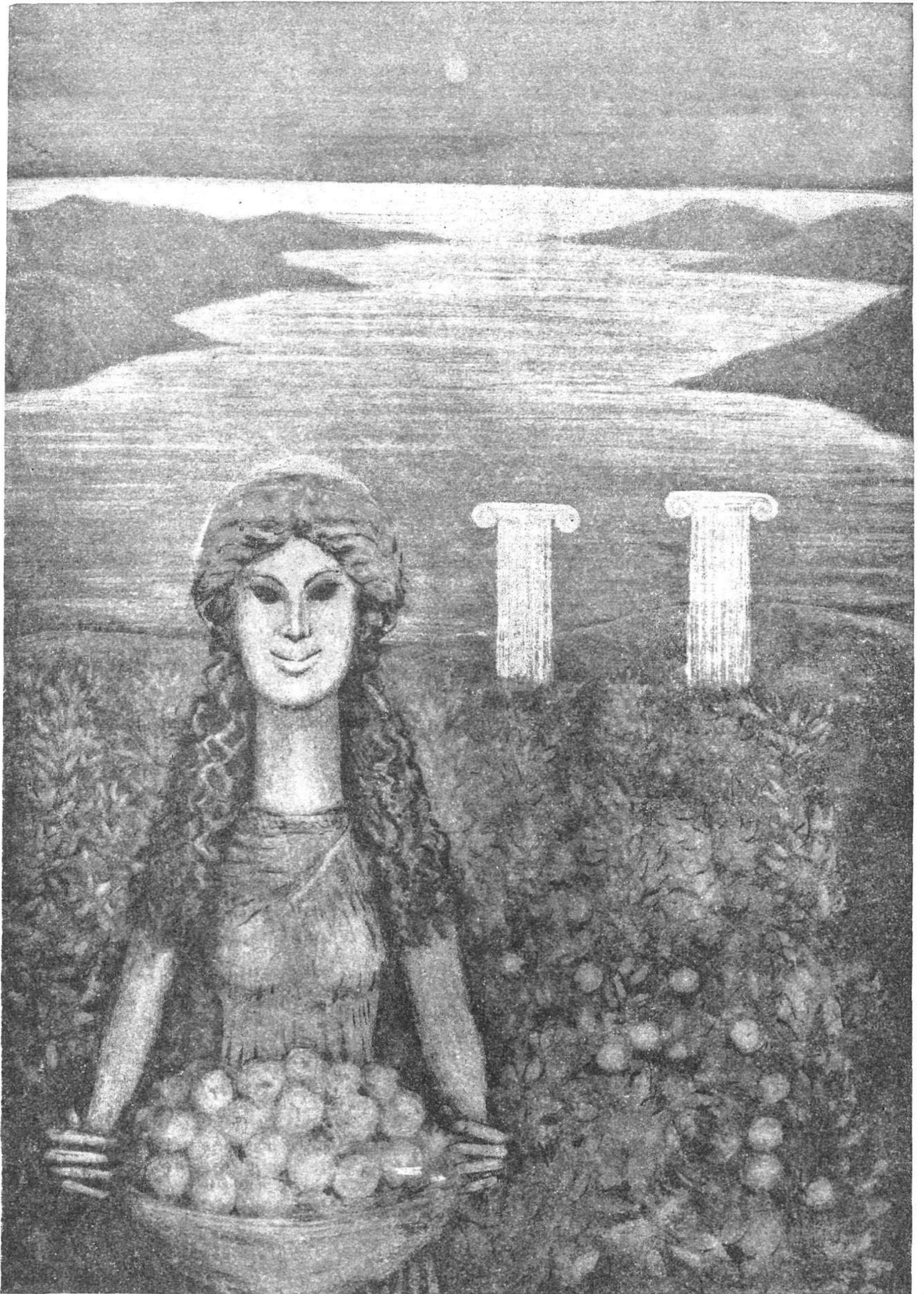
Es sabido, pero no hace ningún daño que alguien lo recuerde, que desde entonces hasta ahora, a través de tan largo tiempo, no hay un siglo en que no se haya escrito poesía en la lengua griega. A la época de la epopeya y de los combates de los dioses sucedió la lírica, nacida allá, en las islas del Egeo, por primera vez, en los mismos bordes de nuestra civilización occidental. Y ello, gra-

cias a la iniciativa y a la inventiva —a las que se añadió la audacia— de Safo, en Lesbos (que da la casualidad de que es también mi patria), y de Arquíloco, en Paros. Se prosigue en la época llamada alejandrina —y la *Antología Palatina* nos ha salvado un gran tesoro de aquellas creaciones—. Presentóse bajo otra cobertura, con el triunfo del Cristianismo, en toda la fuerza del florecimiento de Bizancio, transfigurada en los himnos eclesiásticos, algunos de los cuales, hay que decirlo, superan con mucho en fuerza lírica el fin para que fueron escritos. Y después de la caída de Constantinopla se conservó en labios de los cantores populares, que acertaron a veces a crear verdaderas obras maestras. En ellas consiguió, con rara naturalidad, beber el primer gran poeta de la Grecia moderna, Dionisio Solomós, y poner así los cimientos sobre los que se desarrolló, y sigue desarrollándose hasta nuestros días, la poesía griega moderna.

Este breve bosquejo no tiene carácter didáctico. Todo esto lo sabéis quizá mejor que yo. Pero lo he dicho, sin embargo, para señalar el peso de la línea que sujeta a un poeta griego contemporáneo. Sin duda, que la lengua en que se expresa hoy ha sufrido cambios. Sin duda, que en dos mil quinientos años no es posible que no haya habido desarrollos en un instrumento que no ha cesado de vivir. Pero las diferencias son mucho menores de lo que, a primera vista, podría alguien imaginar. Y para ser más concreto me bastará decir que entre un texto griego popular del siglo xv y uno de ahora, las diferencias son mucho menores que las que existen entre un texto francés o inglés de aquella época y uno actual. Casi diría mejor: son casi lo mismo.

Muy a menudo, cuando vuelvo sobre pensamientos fundamentales, cuando digo *Cielo, Tierra, Dios, Sol, Mar, Roca, Viento, Amor, y*

* Discurso pronunciado por Odysseas Elytis, Premio Nobel de Literatura de 1979, en el Instituto de España, durante un acto organizado por la Asociación Cultural Hispano-Helénica, el día 22 de octubre de 1980.



pienso que exactamente las mismas palabras, exactamente en el mismo lugar, las usó, por ejemplo, Safo, en el siglo VII antes de Cristo, para expresar, la primera en la historia de las letras europeas, sus sentimientos, me domina el espanto. Siento que me encuentro en posición ventajosa en un aspecto, y a la vez muy desventajosa en otro. Puesto que aquellos poetas, cuando hablaban, hallaban la respuesta de todo el mundo civilizado entonces. Que el Nuevo Testamento fuera escrito en griego, y el Antiguo traducido por los Setenta, solamente para que aquellas Sacras Escrituras fueran mejor conocidas por las variadas multitudes que eran entonces hablantes del griego, sirve de testimonio de la trágica diferencia. Nuestra palabra de ahora, sirviéndonos del mismo instrumento que era ecuménico en aquella época, no pasa el dogal de los diez millones, sino por medio de traducciones. Y no necesito decir qué propiedades tienen y qué servicios prestan las traducciones al que labra el lenguaje poético. Fuera de raras excepciones son «el tapiz visto por el revés», como dijo alguien.

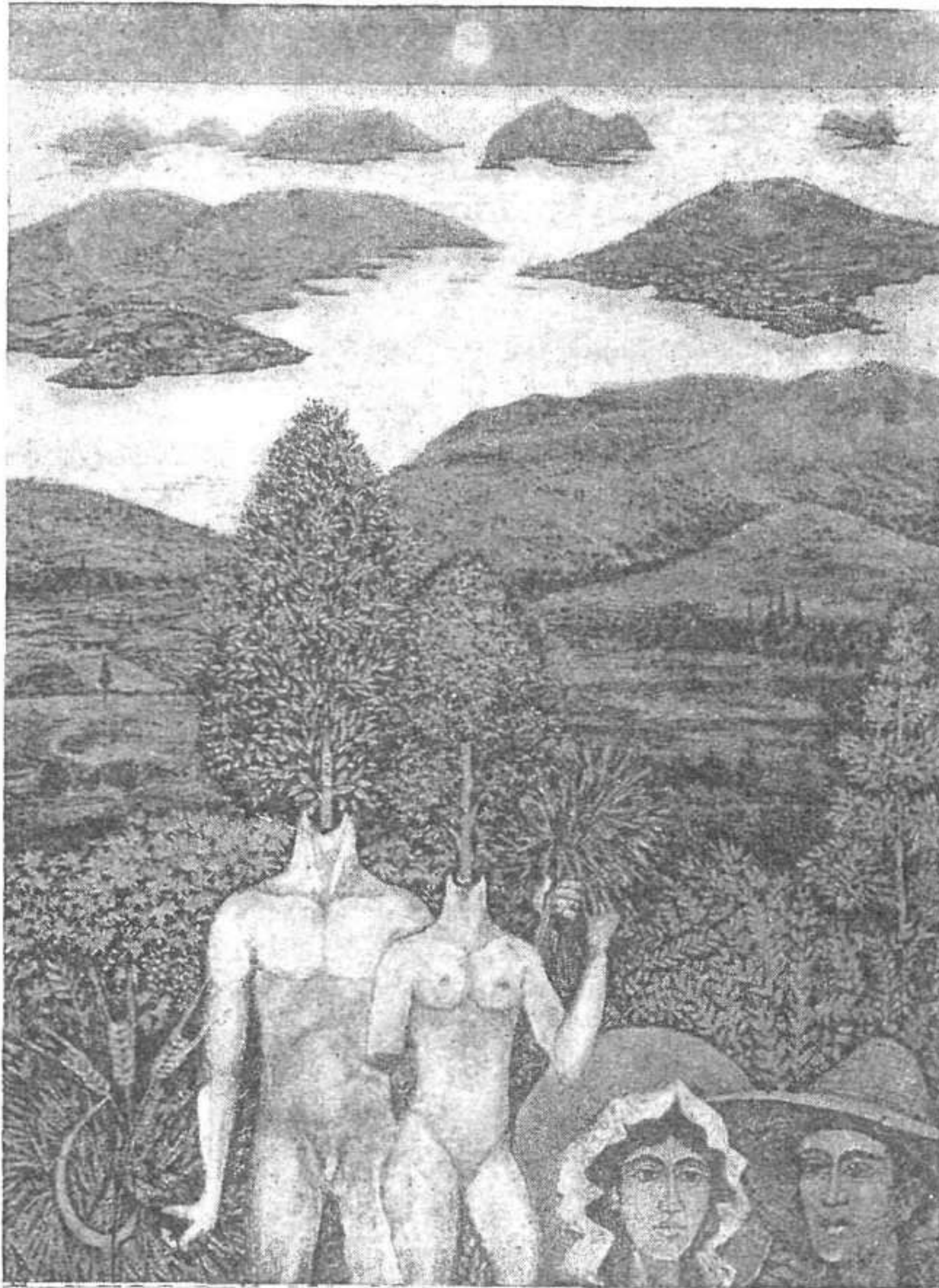
Y lo peor es que, cuanto más alta es una poesía, cuanto más penetra en la lengua y la transustancia, tanto más intraducible se vuelve. Imaginad a Góngora o a Rimbaud o a Mallarmé. ¿Cómo podrían transmitirse y cómo podría un tercero percibir sus señales milagrosas, si se escriben en una lengua desolada? En la arena internacional domina hoy algo que yo llamaría «estrabismo de valores». Una vez que se han desarrollado los intercambios culturales, las traducciones van heredándose la una a la otra y corremos el riesgo de considerar grandes poetas a aquellos que salen bien librados con una traducción floja y como de gran parada, y así resultan accesibles, si no de mayor belleza, en la lengua extranjera. Señalo esto como un lamentable, pero inevitable fenómeno de nuestros tiempos, y lo pongo por delante, para pasar a algo más sustancial.

Tengo la impresión —y el estudio de las literaturas extranjeras no me ha engañado hasta ahora— de que cada lengua, con amasarse siempre y sin cesar en un suelo bien batido y en los labios de un pueblo escogido, va tomando de la naturaleza del lugar y del alma del pueblo sus señales más propias. En los países cerrados, con sus lagunas y sus umbrías espesuras, se oscurece también su personalidad fonética, se refugia para articularse en la laringe y en la nariz. En los países de cielo sereno, de ambiente desnudo, de mar calmo, quiero decir, en los países abiertos al sol, la lengua acude a los labios, se abre ella

también, como le ocurre a la griega y, si no me equivoco, a la española.

El Mediterráneo, en este capítulo, desempeña de todas maneras su papel. Y la luz llega, de ser fenómeno físico, a hacerse metafísico. Querría terminar de alguna manera. Pues más allá de las peculiaridades que he expuesto, cada lengua determina como un sino también la naturaleza de las ideas de aquel que la usa. Pues evidentemente lleva consigo no sólo la forma, sino el contenido de una obra. Quizá parezca esto una exageración. Pero cuando lo digo me refiero especialmente a un *ethos* o carácter determinado. Desde el punto de vista de que cada lengua tiene su propio *ethos*, en el que, me parece, no puede dejarse impunemente de creer. Y os presentaré un obvio ejemplo en la poesía griega contemporánea. Las influencias en ella desde el espacio que se llama de las literaturas occidentales han sido desde siempre grandes. Entre ellas, la de la llamada «poesía maldita», *poésie maudite*, que produjo durante un largo período una quiebra en la Europa nórdica, no consiguió pasar las fronteras. Ninguno entre los cinco o seis poetas nuestros más altos pensó en tomar una actitud negativa frente al fenómeno de la vida y blasfemar de la creación. En la idea de ellos tal cosa hubiera sido desafiante orgullo, *hybris*, como lo llamaba Heráclito, que piensa y añade: la *hybris* la debe apagar el hombre mucho más que el incendio. Pero ¿no es acaso el mismo filósofo de Jonia quien dijo que el sol no sobrepasará la medida, pues de otro modo las Furias lo perseguirían para castigarlo?

Es nuestra segura distancia del sol —por decirlo de otro modo— la que permite la vida y, por consecuencia, la armonía de todo. Y si he querido, en mi modesto esfuerzo poético, utilizar, como símbolo por excelencia de la luz, el sol, si he hablado en mis textos teóricos de una «metafísica solar», lo he hecho en esta dirección. Y terminaré con que todo consiste en que guardemos la debida distancia frente al otro, al segundo, a nuestro sol moral; el que se oculta en nosotros mismos y se identifica con nuestra conciencia. Así se explica cómo me atrajo como un sino y me dominó en los años de mi juventud la escuela francesa del Surrealismo. La cual, por varios lados, tendía a acercarse a tal espíritu. Las relaciones que ella tenía con Heráclito son además características. En la poesía, sin embargo, y, en otras palabras, en la praxis, el Surrealismo —lo vi más tarde— fracasó. Puesto que en sus textos la belleza falta. El plan se disuelve en el caos. Por el contrario —y es digno de notarse—, los fundamentos ciertos que esta escuela revolucionaria nece-



sitó para acercarse al espacio de la descripción dignificaron en los poetas de otros mundos la atención a la pureza y a la transparencia y se convirtieron en innatos. Y desde este punto de vista encuentro grandes analogías entre la poesía contemporánea española y la poesía contemporánea griega.

Todas las conquistas del «modernismo» independientemente de escuelas, la composición libre, el epíteto inesperado, el encabalgamiento de los pensamientos, las elipsis, el empleo en partes iguales de los caracteres de la megalópolis y de los elementos del mundo natural, y diría que también el *dérèglement de tous les sens* como pensaba Rimbaud, se convirtieron en objeto de explotación en el mejor sentido del término. Se apretaron alrededor de una idea lírica, central y se pusieron al servicio de ella. De modo que la respuesta al mundo invisible es clara y plena. Aun la más audaz imagen en la obra de un Federico García Lorca, por ejemplo, o de un Pedro Salinas o un Manuel Altolaguirre o un Rafael Alberti o un Vicente Aleixandre—por citar simplemente algunos nombres—no constituye nunca una construcción cerebral. Corresponde a alguna sensación. Y diría yo que corresponde con mucha más exactitud de lo que haría una simple y prosaica descripción. Y no sólo eso. Acaece que esta imagen concreta, con las demás semejantes, acompaña a una idea central de un modo que en conjunto representa la miniatura de un sistema planetario. De algún modo representa en nuestro tiempo la antigua noción de la forma. Y que esto sirva de respuesta a los que creen que la libre descripción es idéntica con la facilidad. En el fondo, las rimas y los metros forman obstáculos mucho más fáciles de saltar que la ígnea transformación de la unidad—según la percibimos hoy—que llamamos «poema».

Pero esto puede arrastrarnos muy lejos. Y yo personalmente quisiera detenerme hoy en la seguridad y en la exactitud del uso sensorial de la palabra, que puesto que algunas veces ocurre que no coincide con la lógica convencional, pasa por absurdo e insolvente. Seguramente que parece paradójico que alguien afirme que la claridad no sirve, y a veces resulta aún más enérgica fuera de los límites de la lógica. En esto basta con que alguien se vuelva delineador de artes plásticas para que obligue con más fuerza y para que persuada. Las pinturas murales minoicas de Creta y Santorín muestran el mayor desprecio por las proporciones. Los ídolos cicládicos representan al hombre y sus instrumentos cotidianos en su

quintaesencia y basta. Todos los pormenores se sacrifican a las exigencias de la pura forma. Toda la pintura de santos bizantina se despliega fuera de las leyes de la perspectiva y del engaño a los ojos. Y en nuestros días la «pintura moderna», a la que han contribuido por excelencia algunos grandes artistas españoles, como Juan Gris, Pablo

Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, ha referido la presentación exterior del mundo, desde la confusión de la penumbra al brillo de los colores vírgenes y a la perspectiva propia del sueño. De tal manera respondieron estos artistas mucho más profundamente a la sensación y al alma. Y aún más: se han atrevido a mirar al misterio personal de la existencia.

El misterio de la existencia busca también cada verdadero poeta en todos los tiempos. Y el misterio real no es una creación de las tinieblas que, cuando amanece, se manifiesta que es un simple escenario. Misterio real es el que continúa siendo misterio en plena luz absoluta. Esto me ha enseñado la naturaleza de mi tierra. Y no es casual que la tradición popular en Grecia confiera poderes metafísicos a la hora cumbre del verano y del mediodía. Por lo demás, si existe un afán de expresión que se justifique por la realidad que se halla ante nosotros, es la diafanidad. Quiero decir que se pueda ver, en el primero y en el segundo y en el tercer plano, hasta el corazón de la realidad. En nuestros días, cuando muchas ideas básicas como la libertad y la justicia han sufrido al servicio de persecuciones políticas diversas en cada caso, tenemos cada vez mayor obligación de conseguir esa diafanidad. Una diafanidad que se refiere más al propio modo de mirar. Sólo así podrá la Poesía, en esta época difícil que atravesamos, cumplir su elevada misión. Misión que, por sí misma, cuantos desesperan del predominio de la tecnología en nuestro tiempo, así como del espíritu utilitario que dirige a las nuevas generaciones, comienzan a abrazar. ¿Qué puede significar un poeta —y más en general, un artista— en nuestros días? ¿Corresponde que sea riguroso? Respondo: en nuestros días es por excelencia riguroso. Es el único, junto con el sabio, que encarna la concepción desinteresada de la vida, y la guarda como una pepita de oro en medio del barro. No la compra y no la vende. No sirve ni admite que le sirvan. No hace pactos ni los pide. El único que realiza ante todo la libertad que lleva dentro, y de esta manera se hace guía de los que caminan en las tinieblas. Pues sostengo que cada poema nuestro hoy conviene que caiga como una gota de luz en la oscuridad de la conciencia.

Un día, los dogmas que a veces han sido grilletes para el hombre, perderán su fuerza ante la conciencia de que cuanto se llena de luz se identifica con el sol y nos ayuda a acercarnos a la plena reintegración de la ideal dignidad humana.

SALUTACION A ODYSSEAS ELYTIS

ANTONIO TOVAR

EL nombre de Odysseas Elytis, proyectado a la fama mundial por el premio Nobel desde la gloria que ya había ganado en la inmensa, en la dominadora literatura griega, es nueva muestra de aquella maestría de los poetas que hace más de dos mil quinientos años enseñaron el camino de sentir y expresarse a todas las literaturas occidentales. De Safo y de Arquíloco, los hijos de las islas griegas, los coterráneos aprendieron todos. Primero, Catulo y Horacio. Y de Horacio aprendieron Policiano y Boscán, Garcilaso y Ronsard, fray Luis y Edmund Spenser, todos los líricos de todas las lenguas de Occidente. Y Hölderlin y Goethe, y Shelley y Keats, y Leopardi y Leconte de l'Isle, y nuestro Rubén, y en Cataluña Carles Riba, acudieron otra vez a las fuentes y exigieron que los sabios desenterraran papiros de las arenas salobres de Egipto.

Los griegos actuales, dueños otra vez de una lengua viva y popular, muestran en un poeta como Elytis la capacidad creadora que corresponde a ese incesante pasado de que él nos habla, y a un presente vivaz, en que una lengua popular, *dimotiki*, es capaz de asumir, como moderna y viviente forma, el pasado y el presente, la tradición y la vida.

Cuando Grecia surge independiente de la rebelión de 1821 contra la opresión turca, hubo

una vacilación entre presentarse como continuadora de la Grecia antigua y de su pervivencia en la cultura bizantina y en la Iglesia ortodoxa, o aceptar como expresión nacional la lengua viva y popular, mezclada y animada con todos los contactos de la historia y vivificada por el habla y los cantos del pueblo. Ya ha dicho nuestro poeta que la poesía eligió esta última. Larga ha sido la batalla. El término polémico *diglossia*, que utilizan los sociolingüistas de modo muy intencionado, y que casualmente suena hoy en la legislación constitucional española sobre las autonomías, proviene de aquella secular polémica. Para mí la *diglossia*, la doble lengua, o mejor dicho, los estratos diferentes de un mismo idioma que se superponían en Grecia, correspondían, un poco como en las literaturas renacentistas occidentales, a lo que podemos ob-

servar en la *Celestina* cuando los latinismos de los interlocutores educados se superponen a las formas sabrosas y más evolucionadas del habla popular.

Desde los grandes poetas y teóricos de hace ya un siglo, Giannis Psycharis y Kostís Palamás, por citar dos grandes nombres, la corriente de creación literaria, sobre todo en la poesía, muestra una continuidad admirable, y dueña de sus recursos expresivos, ha alcanzado, con hacerse representante de todos los problemas e inquietudes de nuestro tiempo, dimensión universal.

Hemos comprobado la lección que un gran poeta nos ha dado sobre la manera con que la literatura griega ha aceptado las fecundas influencias de Occidente. Habéis visto la maestría con que él ha explicado su relación con el surrealismo, su personal interpretación y superación de tan poderosa corriente. Y al descubrírnosla nos da de paso orientación sobre el tema, siempre candente, de la relación de nuestros maestros en la poesía española con la misma corriente. Y apunta a los paralelismos que el sol, el sol del sur, el sol mediterráneo, ha impuesto entre la poesía española y la poesía griega que él representa de modo tan excelso. Dejadme que por un momento insista en esa solar coincidencia que habéis podido apreciar entre la

misma pronunciación del griego moderno y de nuestro español. Como habéis podido comprobar, el griego moderno tiene exactamente las mismas cinco vocales que el castellano (sólo que con mayor frecuencia de íes); y las consonantes son también casi las mismas, incluso con la conversión de la *g* y la *d* en continuas y en semejantes posiciones; y la misma jota y la misma zeta: y el mismo acento y diríamos que muy semejante entonación. La fonética nuestra ha madurado bajo el mismo sol, ese sol que ha inspirado desde joven a Elytis, seguidor, como él mismo proclama, de una «metafísica solar».

Odyseas Elytis, cuyo nombre no literario es Odysseus Alepudelis, nació en Heracleon, capital de Creta, en 1911, de familia originaria de Lesbos. Cuando él era niño se trasladó la familia a Atenas, y allí crece y se educa. Son dos maestros los que dejan huella en su espíritu juvenil: el gran Kavafis, decadentista inflexible, y el juvenil Karyotakis, genial entre los miembros de la generación de 1930. El surrealismo le llega en seguida, pero ya hemos comprendido la maestría con que frente a esa escuela ha reclamado su libertad, sin rendirse a lo no solar de ella. Señalemos además que hay en Elytis una apertura al arte plástico que sella su obra. Descubre en la isla de sus antepasados la pintura bizantina, y a través de ella avanzará hacia el arte moderno, hasta convertirse en crítico de arte, organizador de museos, interlocutor de Picasso y hasta pintor y autor de *collages*. La selección de sus obras publicada en Atenas en 1979 contiene algunas inquietantes muestras de ellos.

Dejadme recordar algunas etapas de este poeta que se llama a sí mismo *hiliopótis*, 'bebedor de sol' (*Axion esti, Ta pathi, A'*), y que comenzó contemplando, sintiendo, expresando, los paisajes solares de su homónimo, el héroe de la *Odisea*.

En los primeros poemas, en el primer libro de Elytis, los *Pro-*

sanatolismoí (1936), se despliegan los paisajes del Egeo,

los horizontes de su viaje,

con

las gaviotas de sus sueños.

Y el joven poeta,

*Siempre junto al mar
Juventud frente a los escollos,*

inicia una poesía lírica y personal, ajeno aún a que la vida hiciera de él una voz comunal, un poeta representante de sus conciudadanos. Contempla la eterna navegación entre las islas, las islas donde la humanidad aprendió a tender las velas y a buscar el rumbo, y a recoger las redes, que misteriosamente apresan.

*Una figura de sal
Esculpida con fatiga
Indiferente blanca...*

En estos poemas juveniles el poeta busca a veces la brevedad de la poesía japonesa, el acierto de la palabra en que se resumen sentimientos muy complejos.

*Dulce aventura Dulce
La vida,*

dice en «Segunda naturaleza».

La intimidad del poeta domina el paisaje mismo, y si encontramos un poema titulado «Helena», no está dedicado a la mítica mujer hermosa, sino a la amada ausente, a la que es «único destino» del

*Poema verso a verso sonido acorde
de lluvia lágrimas
y palabras*

La serie de poemas que se titulan «Días despejados» recogen felizmente aquellos momentos íntimos. Los pájaros, las uvas, el agua pura, las muchachas, adornan el paso de las horas juveniles en las que el poeta cosechó momentos luminosos, evocaciones felices, fórmulas poéticas lo-

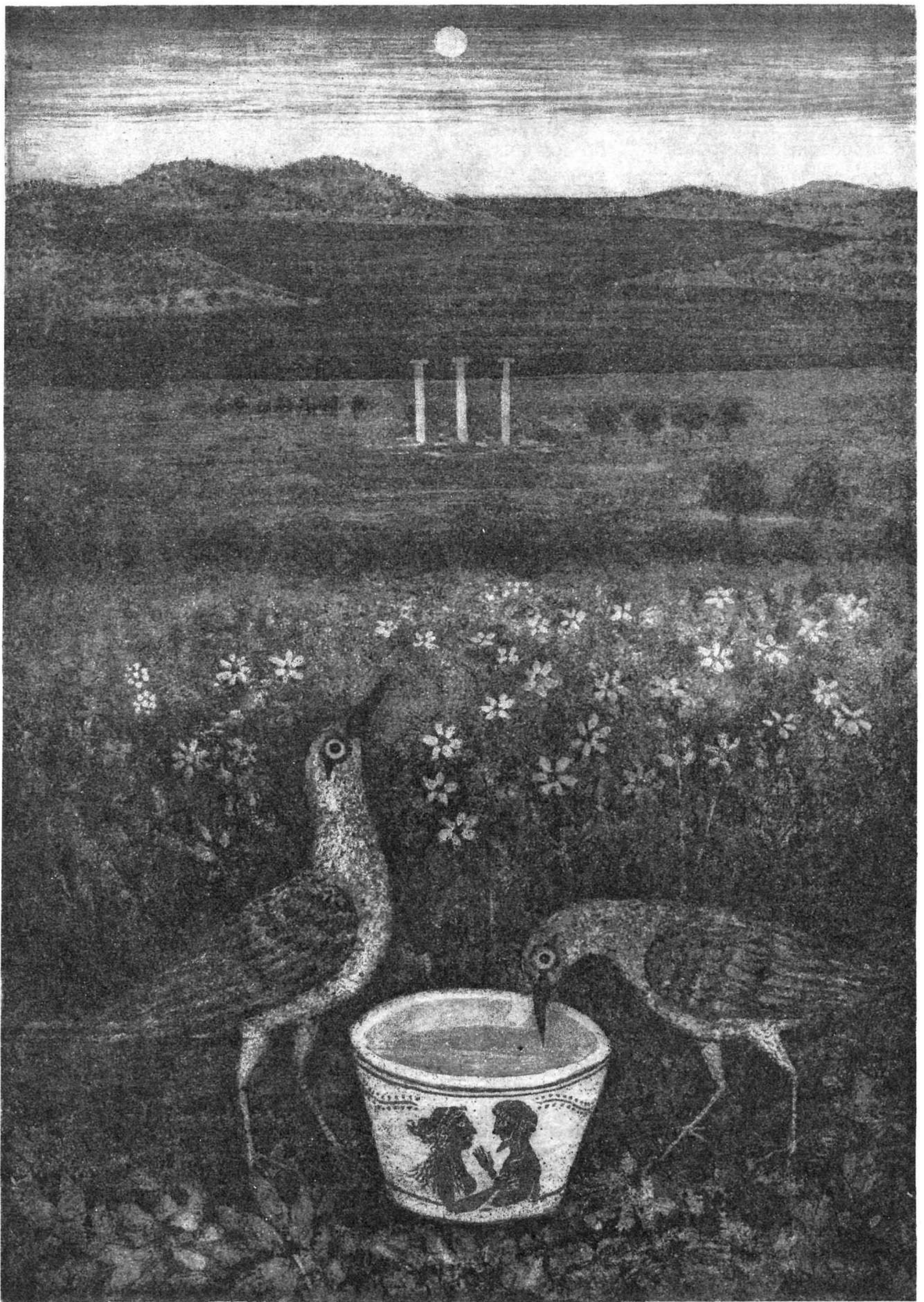
gradas. Hasta dieciocho breves poemas se escalonan como preparación para el oscuro porvenir. El poeta sabe que, después de este ejercicio, y de estos logros,

*Habrá valles para el reposo
Y para sufrir — un profundo
corazón.*

De aquella época nos quedan maravillosos paisajes de Elytis. Paisajes que no tienen nombre histórico, en la pura naturaleza de las costas o las islas griegas, así, *Hi marina ton vráchon*, «La marina de los escollos», o *Sôma tou kalokairioû*, «Cuerpo del verano», o bien paisajes ungidos por el recuerdo, como «El rostro de Beocia» o el breve poema «Bebiendo sol de Corinto».

Aquí hemos de recordar la primera transformación del poeta ante los graves acontecimientos políticos y bélicos que arrasaron a su patria a la segunda guerra mundial. El *Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania*, que ahora podemos leer en la edición con traducción que nos han dado Dimitri Papageorgiu, Luis de Cañigral y Pedro Bádenas de la Peña, nos muestra de repente al poeta civil y épico. Trasladado allí como oficial movilizado, el poeta metamorfosea las abruptas montañas fronterizas y forja palabras para expresar una realidad monstruosa: el «caballo-monte», la «nube-loba» nos sobrecogen como alegorías sobrehumanas que aplastan el paisaje natural. En el cual, de modo no descriptivo, sino alusivo, se desarrolla la batalla. Y allí está el héroe muerto. La alegoría se vuelve cadáver, humano cadáver, descrito sobre su «chamuscado tabardo»; en él «la sonrisa ardió»; está «debajo de cinco cedros»; y «entre las cejas» del héroe, el

*Pequeño manantial amargo,
marca del destino
Pequeño manantial amargo
rojinegro
Manantial donde se hiela el
recuerdo...*



El poeta, desolado, se dirige como orador a sus oyentes, pero vacila, tartamudea, y los versos se interrumpen como sollozos, y repiten y se pierden.

En los cantos siguientes se implica el cosmos entero en la muerte del soldado: el sol, las águilas, la nieve, el viento en el bosque. O la naturaleza interrumpe su planto para recordar la infancia y la juventud de un griego, un hijo de las montañas del norte que se divertía en los días de la paz...

Mientras que los que le dieron muerte desaparecen, el héroe asciende, con poesía creadora de un mito:

*Lejos tocan campanas de cristal
Mañana, mañana dicen: ¡la Pascua del cielo!*

El último poema expresa la lección de libertad que el héroe ha dado a los griegos. En esta obra se muestra el poeta civil que representa a la nación atacada traicioneramente, llena de ira y de dignidad. Las lecciones del surrealismo sirven a una grandiosa y contenida retórica.

Al mismo momento corresponde el libro *La bondad en los caminos de los lobos*, que nuestro Dimitri editó en su lengua original aquí, en Madrid, en 1977. Son siete poemas escritos durante la ocupación de Grecia por los nazis. Tres aparecieron en la colección *Helios ho prôtos*, «Sol el primero»; los otros no pasaron la censura, y sólo más tarde se publicó la obra entera en la revista *Mikró tetrádio*, «Cuadernillo» (1947), y por primera vez como libro en Madrid, con los grabados maravillosos de Dimitri.

El poeta, dueño de su estilo personal, escribe en variados metros, en los que predominan los pentasílabos de tradición bizantina. Sin comas, sin prosaica organización, en enumeraciones sueltas evocadoras. Sin rima. Pero sin entregarse a la escritura automática. Ya le habéis oído a Elytis explicarnos su secreto de la «composición libre», en la que todo se organiza como en

un sistema planetario. Un sistema planetario dirigido por la inteligencia indeficiente de un heleno: un Aristóteles o un Calímaco.

Recordemos su mensaje cuando los lobos, los invasores del país, pisan por las calles y los campos:

*La hora tres de la amargura
En el gobierno tenebroso
Esclavos regatean la lluvia de
los árboles
El sol paralítico en el carrito
En los estrechos y sucios corredores
Dispara con su cerebro los hombres*

Y así continúa el poeta atrayéndonos, fascinados, a un mundo opaco y lejano, en el que su juventud encontró el camino por donde llegó a ser poeta nacional y universal. La poesía se vuelve entonces para él, nos lo dice, *águra nerántzi mu*, «mi inmaduro naranjo borde», poesía acerba y sin concesiones, áspera, con una musicalidad severa. Es esto ya poesía actual, la que iba a dominar, según estamos viendo, el último cuarto del siglo xx. En el primer poema tenemos el tema que Dimitri ha sabido convertir en obsesionante: la cabeza cortada, y el cuerpo que derrama hacia arriba su sustancia en un árbol. Entonces, dice el poeta,

*se marcaba la hora
De que brotara del costado del
hombre la sangre.*

Los poemas se suceden, angustiados, dubitantes sobre la identidad del poeta y de su lector, y evocando el cercado junto al mar, las islas, las palomas... El sol se oye como si retumbara el bronce, la voz se entenebrece como la espesura del bosque... Del surrealismo quedan cenestias y audacias, pero el poeta no se ha dejado llevar al magma de lo informe. Una voluntad de arquitectura, una oculta simetría y equilibrio, guía al poeta. Los siete poemas del libro, reflejo de una época terrible,

terminan abriéndose a horizontes más felices:

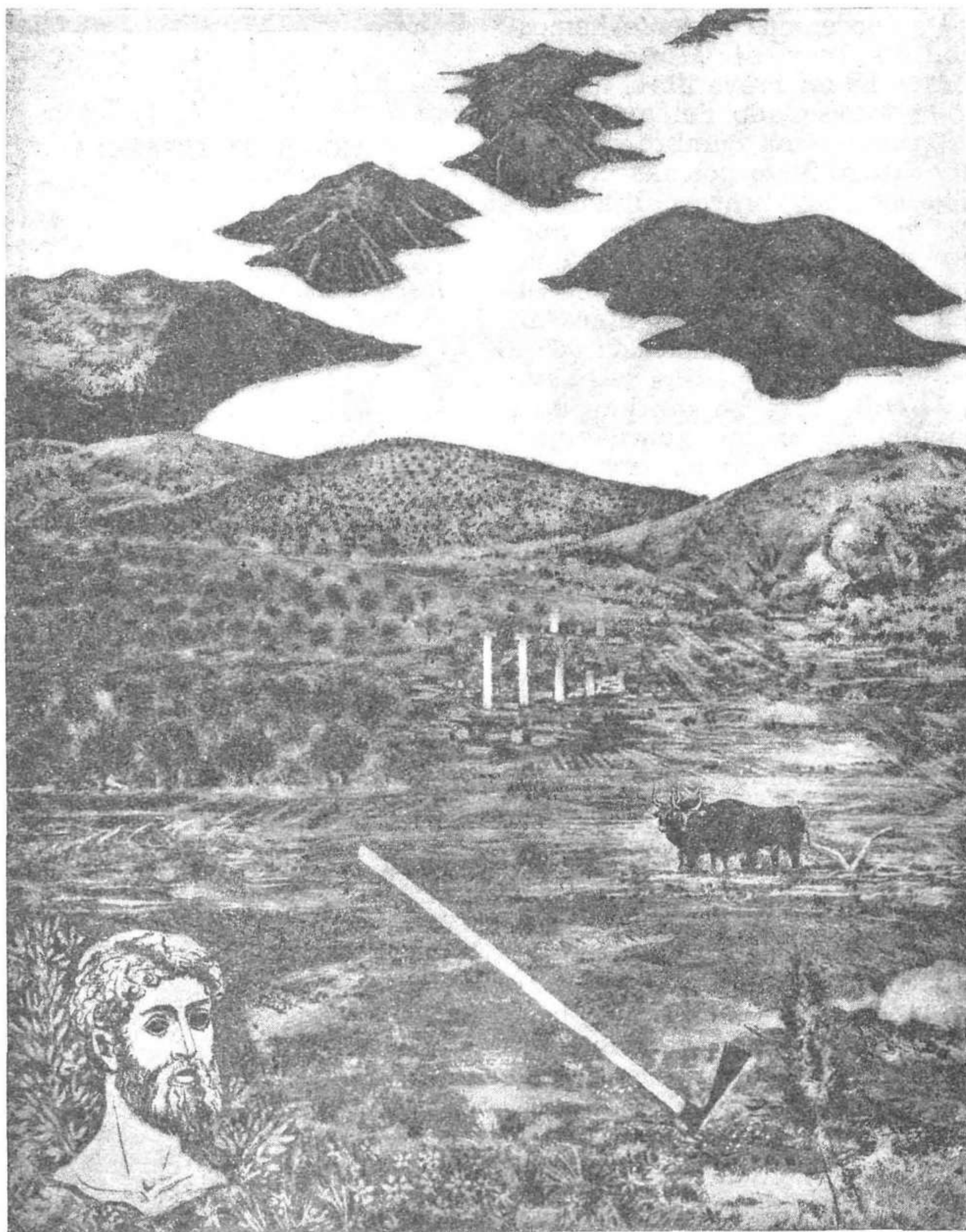
*Tiempo tiempo es de que amanezca más
El Oriente deslumbrador con
fraternal abrazo.*

En el último de los siete poemas el autor levanta los ojos al firmamento y ve las constelaciones, las viejísimas constelaciones, que el campesino de todas partes gustaba de nombrar a su manera. Y las miraba el poeta entonces, esperando la destrucción de los lobos.

En el libro helíaco de que antes hablábamos, *Sol el primero (Helios ho prôtos, 1943)*, continúa la contemplación incansable del mundo exterior, del mundo natural o del más elemental mundo humano. El lírico moderno ignora la realidad mecanizada y poderosa y destructiva de nuestra cultura. No tiene ojos, ni olfato, ni tacto sino para las hormigas, las lagartijas, las abejas. Y lo mismo que el griego antiguo sentía que el mundo era una combinación de los cuatro elementos, el poeta decía hace treinta años, y sigue preguntándose:

*De qué piedra qué sangre y qué
hierro
Y qué fuego estamos hechos
Mientras parecemos de simple
nube...*

Quizá la mayor obra de Elytis, *Áxion estí*, título que mejor se traduce, con resonancia litúrgica, en latín: *Dignum est*, sintetiza de manera más completa su ética estética, a la vez que sus experiencias de la llegada de la era actual. La colorida pompa de la liturgia bizantina con sus salmos, sus himnos proféticos, sus lecciones, sus glorias, sus misterios, da unidad a las meditaciones íntimas del antiguo discípulo del surrealismo. La audacia del poeta, de componer con los granos de arena de sus enumeraciones, sus recuerdos íntimos, sus nombres evocadores, construcción tan grandiosa, no es posible en otra lengua que en griego moderno, en el que ha-



blan Platón y toda la patología cristiana, con una fermentación popular actualizadora.

El lector es arrebatado por la riqueza y la propiedad del lenguaje, arrancado de las pétreas, marmóreas canteras de aquella tierra sísmica que no reposa nunca en el pasado.

Homero y el melodo Romanos, Píndaro y la Apocalipsis de Patmos, el griego antiguo y el que se habla ahora, se despliegan en una riqueza increíble. El léxico desborda de los diccionarios, porque lo asombroso de este idioma tan viejo, la más antigua expresión literaria de Europa, es que un gran poeta como Ely-

tis lo está fijando y creando otra vez.

*La memoria,
zarza que no se consume.*

Esta imagen (*Áxion estí, Ta pathe, H'*) nos puede servir para simbolizar la poesía griega moderna. La memoria inextinguible, la tradición siempre viva y siempre renovada, depende del milagro de la zarza que no se consume. Un gran periodista catalán, Gaziél, convertido en su vejez en gran escritor, viajando por Castilla y contemplando no me acuerdo si Avila o El Escorial, o tal vez la tumba de San

Juan de la Cruz, reflexionaba y decía que donde ha ardido una vez el espíritu todo queda quemado, agotado, destruido.

Pero el desnudo poeta que es Elytis, en su tierra, abrasada veinte veces por el fuego quemante del espíritu, invoca las nubes, las olas, el mar—y así se acerca al fuego de la zarza ardiente, a la tradición que milagrosamente no se consume.

Leyendo este gran poema se me desvela el misterio de la breve visita, después de casi medio siglo, a Grecia. ¡Cuántas guerras! ¡Qué horrores hemos vivido! ¿Cómo podemos seguir viviendo y olvidar?

Volví al atardecer a pasear al pie de la Acrópolis de Atenas. Todo limpio y barrido, hasta el fondo del ágora, hasta los abismos de los pozos del ágora. Barrido, limpio, descarnado. ¿Os acordáis? Antes había por todo el mundo, en todas partes, polvo, polvo vivo que se respiraba, polvo antiguo, polvo en el que se habían desecado los tiempos pasados, polvo del viejo bazar turco, de las iglesias bizantinas, que entonces, hace casi cincuenta años, no estaban tan hundidas como ahora en el asfalto. Ahora todo está limpio, pelado, desnudo. Sólo lo revisten andamios con que restauran el Erecteo, los ciclópeos muros del norte de la Acrópolis, las columnas olímpicas donde vivieron santos estilistas. Todo me parecía demasiado limpio, demasiado desnudo, denudado por el atroz viento de la historia, de la historia que es destrucción, de la historia que son rebeliones y ametrallamientos, marchas al frente, como se narran en las prosas de *Áxion estí*.

En estas piedras denudadas y heridas resuena la litúrgica lección, aquella en que Elytis cuenta cómo jóvenes de pies hinchados por el hambre, los vagabundos, salieron a la calle contra el ocupante, y los seguían mujeres y heridos con sus vendajes y sus muletas... Y allá están ahora las calles barridas y denudadas, las piedras maltratadas, de entre las que retiraron cadáveres, que-

madras por el odio que desbordaba de los corazones—la Atenas que yo veía, en el silencio de un atardecer de domingo, después de casi medio siglo, del medio siglo que ha corrido desde 1934...

Pienso que quizá no hay poeta en el mundo que haya expresado más profundamente lo sucedido en esta trágica época nuestra, que la vida, y su esperanza, nos obliga a olvidar.

Pues el poeta de esa inmensa tragedia humana que ha marcado nuestras vidas, y que sentimos de cerca en nuestra juventud, es a la vez el poeta de la panteísta contemplación de la realidad maravillosa que es la naturaleza:

Un olor de rayo como de azufre

exhala la tierra. Y las flores, los
escarabajos son

*El pulso rápido jugador de la
vida.*

El índice de flores que cierra el poema se refiere a las maravillosas y complicadas realidades que hacen digna a la tierra del canto de los hombres. El poeta encuentra así en sus versos una justificación de la vida, una razón de ser para cuanto nos rodea. Lo dignifica todo, hasta la irreverencia de aplicar la himnodia eclesiástica a los gozos de los sentidos. Estetismo de aliento religioso.

Habría que hablar todavía de otras obras del poeta: de *Seis y un remordimientos para el cielo* (1960), tan llena de misterios. ¿Quiénes son «El analfabeto y la hermosa» del primer poema? ¿A qué se alude en «El sueño de los valientes», dado en dos redacciones paralelas? Alternan con ellos poesías más fáciles, como «Autopsia», recogida en todas las antologías. Una inolvidable escultura ateniense, la *kore* de Eutídico, figura arcaica misteriosa y encantadora, llora cuando ve caminar al poeta

*de nuevo dentro de este mundo,
sin dioses,*

como los había en su tiempo.

De época más reciente hemos podido leer el *Monograma* (1971). Es un breve libro, que se editó fotocopiado del autógrafo del poeta; una cumbre de arte hermético. Siete poemas breves, algunos muy breves. Difícil es, sin intentar un comentario que nos llevaría muy lejos, dar una idea de este texto poético en el que Elytis ofreció la quintaesencia de su arte, poemas, con figuras audaces en los que se habla de una *Moirá*, un destino, que cambia como un guardagujas las rayas de la mano, o con recuerdos personales a medias palabras, indescifrables salvo por la resonancia hermosa de éstas, evocaciones de árboles submarinos con

*Telarañas que lanzan destellos
argénteos.*

A través de paisajes oníricos seguimos al poeta magistral, que ofrece a su amada el vestido blanco de Ofelia, mientras se dirige a ella con un obsesivo, repetido, «me oyes», *m'akoûs*, que resuena en la intimidad. Visiones extrañas del poeta anonadado ante la belleza, deslumbrado siempre por su mundo nativo, por «nuestra antigua tierra», *he archaía mas gê*.

Pero no intentaré cerrar esta salutación. La dejo abierta, como abierto está el camino del gran poeta. Reciente está su último gran libro (1978), *María Nefeli*, «María nube», construcción poética en la que una mítica muchacha que existió reaparece para expresar, en diálogo en que responde el poeta, lo que piensan y sienten las nuevas generaciones, esas en cuyas manos vamos a quedar. Para ellas en este libro Elytis imprime en letras mayores estéticos oráculos al pie de página.

En ese libro ha dicho Elytis que se ve su tercera época de creación, pero no toda, pues aún hay otro libro inédito y sin título. Y nuevas épocas y nuevos libros densos y colmados esperamos de este admirado creador lírico.

BIBLIOGRAFIA ESPAÑOLA SOBRE ELYTIS

- MARÍA ROSA GARBERO y VICTORIA HATZIGEORGIU DE HASSIOTIS: «Doce poemas de Odiseas Elytis». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 241, enero de 1970. Separata de 10 pp.
- ODYSSEAS ELYTIS: *I kalosýni stis lykoporiés* (La bondad en los senderos de los lobos). Edición de 70 ejemplares, grabados por Dimitri Papageorgiou. Madrid, 1977.
- ODISEO ELITIS: *Cincuenta poemas*. Traducción de Luis de Cañigral y Dimitri Papageorgiou. «Faciendo la vía del calatraveño, 2», colección literaria del Museo de Ciudad Real. Ciudad Real, 1979.
- ODYSSEUS ELYTIS: «La bondad en el sendero de los lobos». Traducción de Dimitri Papageorgiou y Goyita Núñez. *Nueva Estafeta*, núm. 13, diciembre de 1979, pp. 4-13.
- COYITA NÚÑEZ: «Odysseus Elytis, un canto de esperanza para el mundo». *Nueva Estafeta*, núm. 13, diciembre de 1979, pp. 50-57.
- O. ELYTIS: «Poemas». Traducción de J. A. Moreno Jurado. *Cuadernos de la Araña*. Sevilla, 1979.
- ODISEO ELYTIS: *Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania*. Texto original con traducción de Pedro Bádenas, Luis de Cañigral y Dimitri Papageorgiou. «Faciendo la vía del calatraveño, 3», colección literaria del Museo de Ciudad Real. Ciudad Real, 1980.
- ODYSSEAS ELYTIS: *Dignum est*. Versión de Cristián Carandell. «Selecciones de poesía universal». Plaza & Janés. Barcelona, 1980.
- O. ELYTIS: *El sol primero*. Traducción de J. A. Moreno Jurado. Ediciones Dendronoma. Sevilla, 1980; 2.ª edición, 1981.
- C. CARANDELL: «Odysseas Elytis y sus versos». *Revista de Occidente*, número 1, abril-junio 1980, pp. 163-173.
- O. ELYTIS: «Siete poemas de siete versos». Traducción de J. A. Moreno Jurado. *Revista Cal*, núm. 36, 1980, páginas 15 y ss.
- O. ELYTIS: «Villa Natacha». Traducción de J. A. Moreno Jurado. *Revista Peña Labra*. Santander, 1980.

EL GUERRERO DESCALZO

DAVID ESCOBAR GALINDO

I

El mar ardido bate nuestros flancos,
y su llamear nos recoge como a los restos de un naufragio:
alas enmohecidas del buque fantasma,
residuos blancos de la gran estatua yacente y sumergida
que nadie ha visto aún sino en los sueños
de los navegantes que escribieron su muerte
con dorada pasión aterradora.

Y es esa fantasía huraña la que nos sube por las venas,
ese saber de los libros ilegibles que se abren como los ojos
de las estrellas perdidas en el milagro de la nada:
sin duda es necesario recordar que el hombre es un escombros fantasioso,
y que sus tiempos esgrimen una llama de sangre,
para asustar el miedo ante la propia impunidad de dios frustrado,
de caminante demencial bajo las aguas.

Porque después de todo, venimos de una estancia sin sol,
sentados sobre una piedra póstuma escuchamos el ventarrón de la quimera,
de espaldas aprendimos a huir inútilmente
de esa borrosa maldición del absoluto que es el humano amor,
y aún la espuma refresca nuestros alientos sofocados
por la agonía amaneciente del orgasmo
sobre la arena de un mundo sin regreso,
y el mar sigue batiendo, fervorosa placenta
de nuestras migraciones imposibles.



II

Ahora, en el delirio de la época,
los desechos de la soledad,
las negaciones del instinto,
la guerra mercurial de los depredadores
(disfrazados de líderes y profetas)
nos asaltan desde los sueños de la represión,
y ahí en el tórrido deshielo de las ideologías
que apenas alumbran el aire viciado
de los subterráneos, ahí aprendemos el oleaje
de la negada libertad, no la que encienden
los audaces en sus marchitas iracundias,
sino la que habla entre el sudor de los claveles
y va dejando su reguero de polvo estelar
sobre las grandes losas pulidas
que uniforman las plazas de las megalópolis.

Y en este ocaso de la imaginación dialéctica,
¿dónde están los sonidos, las esencias, los fuegos naturales?
—preguntarán los epígonos del macerado escepticismo,
que es la planta más animosa del invernadero secular—:
¿Qué pálpito litúrgico, enhebrado al oscuro sino de las sirenas,
podría reconquistar la descalza delicia de las respiraciones
que ahoga este azufroso y atormentado crecimiento?
Debajo de los aires heridos por la ebriedad irrestañable de las riquezas
escondidas en cámaras
—como doncellas enterradas vivas en la tierra anhelante del jardín—,
nuestras preguntas atesoran su celeste y atávica energía,
y el escombros que podríamos ser en un segundo
(con sólo desfogar los signos del poder)
se nos aparece desde la negación remota y virgen,
esa que destruyéndonos nos crea, como el mar a sus fuegos.

Ninguna ciencia es, pues, más necesaria que la que desentierra
las sales del destino.

III

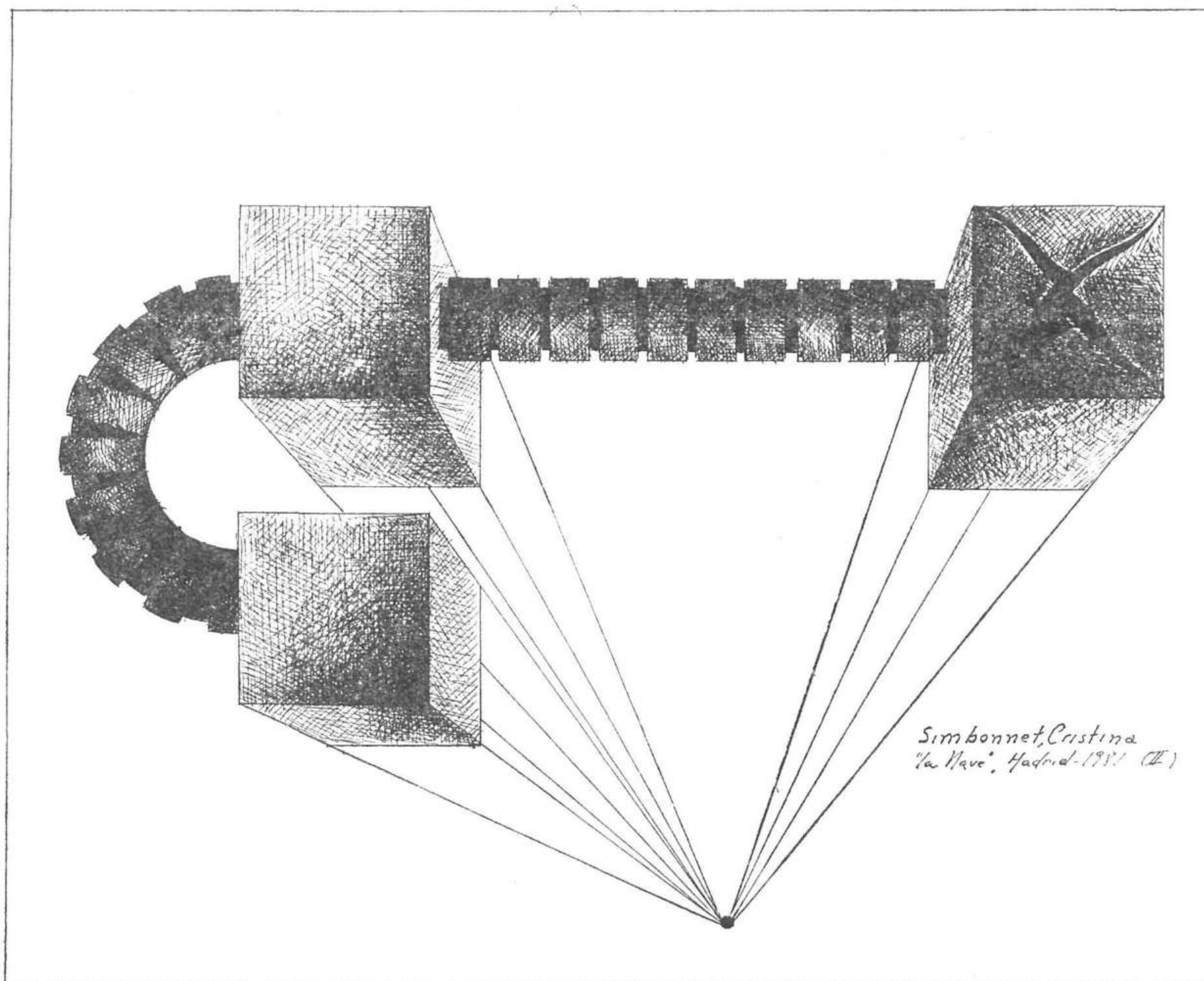
El enjambre nos nace
de las palmas abiertas de las manos:

La urbanidad,

el interés,
el juego,
las ganancias que ríen en los regazos inefables
de las computadoras. Nadie, sólo las cifras. Olvidemos.
Porque el poder corrompe, como la lluvia agónica en las dunas.
Y el enjambre quimérico
sube por las colinas de la Hélade,
oteando nuestras sombras hacia arriba mientras el saltador
con garrocha se detiene en el aire para siempre:
ya ganó la armonía de su idioma;
su cabeza paciente, con dobladura diáfana de mártir,
será vista un segundo, vía satélite,



Simbonnet M^o Cristina.
"La Hava" 12. Madrid, 1981.



por mil millones de personas;
y, después de unos comerciales, la ceremonia
de exaltación del Sumo Pontífice —pastor adolescente—,
o la última pelea del anciano Muhammad Alí.

Destellos

de huraña, vertical alienación,
como si las canciones de las calles y los bosques
de que hablaba Hugo revocaran el simulacro
de la historia: todos los héroes
fueron estampas coloreadas por el miedo,
todos los dioses manojos de paja
(menos tú, señor del oráculo,
frente al que dijo César: las ideas de Marte prevalecen)
¿Y la ternura atribulada de las hadas?
—Allí están los cuentos de Grimm
con toda su crueldad,
las lágrimas ocultas de algún carcelero
en el campo de concentración.

Porque la vida
es alevosamente contradictoria,
y al haz de las inmóviles conciencias se desgarran el enjambre,
tiembla el esfuerzo ideal de fuegos soterrados,
y es sin duda la ley en que cayeron
armaduras y espejos de tiranos, en sagrada ventisca.

IV

En el agua aprendimos a volver:
somos agua vestida de miedo —entre los brindis y los explosivos—,
y nuestra mente es quizás la lujuria
irremisible de la estrella

(estrella desahuciada

de la profundidad,
donde reinan las alas de los antepasados
con sus mantos de yeso)

¿Quién nos daría, entonces,
esta maduración de sicofantes,
inventores de un mundo al revés
que aspira al vacío,
a la pureza enrarecida de la noche
que apaña la tempestad,
mientras las raíces nos pesan
como azules costales de lágrimas?

V

«De esa embriaguez renaceré, con la misma calidad del arcángel
caído del más alto palo de la nave:
caminar por las sombras en una cuerda que lleva al corazón,
es tan puro como el desahogo de una injusticia
soterrada por siglos bajo templos de sal.

Y caminar es el verbo torturado,
la afinación de la armonía fisiológica,
resplandeciente como una máquina de guerra.
El Cristo caminó sobre las aguas,
el hombre caminó bajo las aguas,
el Cristo resucitó de las cenizas,
el hombre se envenenó con las cenizas,
¿y quién puede sentirse superior a su propia imagen,
quién perderse en la noche de los guerreros
con escudo tan pálido?»

Y es que al fin la ambición de los nacidos
es volver a nacer
y repetirse con las espumas que borraron la huella del naufrago
después de coronarlo.

¿Qué han sido estos minutos sino el desorden
de una música y el ansia de recomponerla contra el sueño
con los rubores del carbono 14?

Navegamos desnudos por el aire sin eco,
habitamos los bosques de lustrosa inminencia,



y el cazador nadaba contra la ingrávida corriente,
en busca del sonido de nuestra vertical respiración
de abanderados de la Bolsa; pero el silencio custodiaba
las humeantes puertas,
y el sol dijo, con la sonrisa del gato de Cheshire:
—Que todas sus venas se desangren,
que vuelen como dioses expulsados,
los pavores más ciegos los hagan perdurables,
porque el misterio es la más clara de las verdades naturales.

Y en el centro del gran museo humano
se levantaba un surtidor de polvo.

VI

Después, el mar rojo se parte.
Las luces de las ciudades giran desde el olvido.
(Babel, Alejandría, Nueva York).

Los estigmas

del santo ahuyentan las palomas,
a lo lejos el mar es nuestro ritmo,
nuestra descarga fúnebre —desollado sermón de las siete palabras—,
el golpear de la luz sobre las rocas,
de la sangre magnética en las sienas,
¿y dónde están los sueros de la pasión,
las arteriografías del cometa?

Ya jamás moriremos.

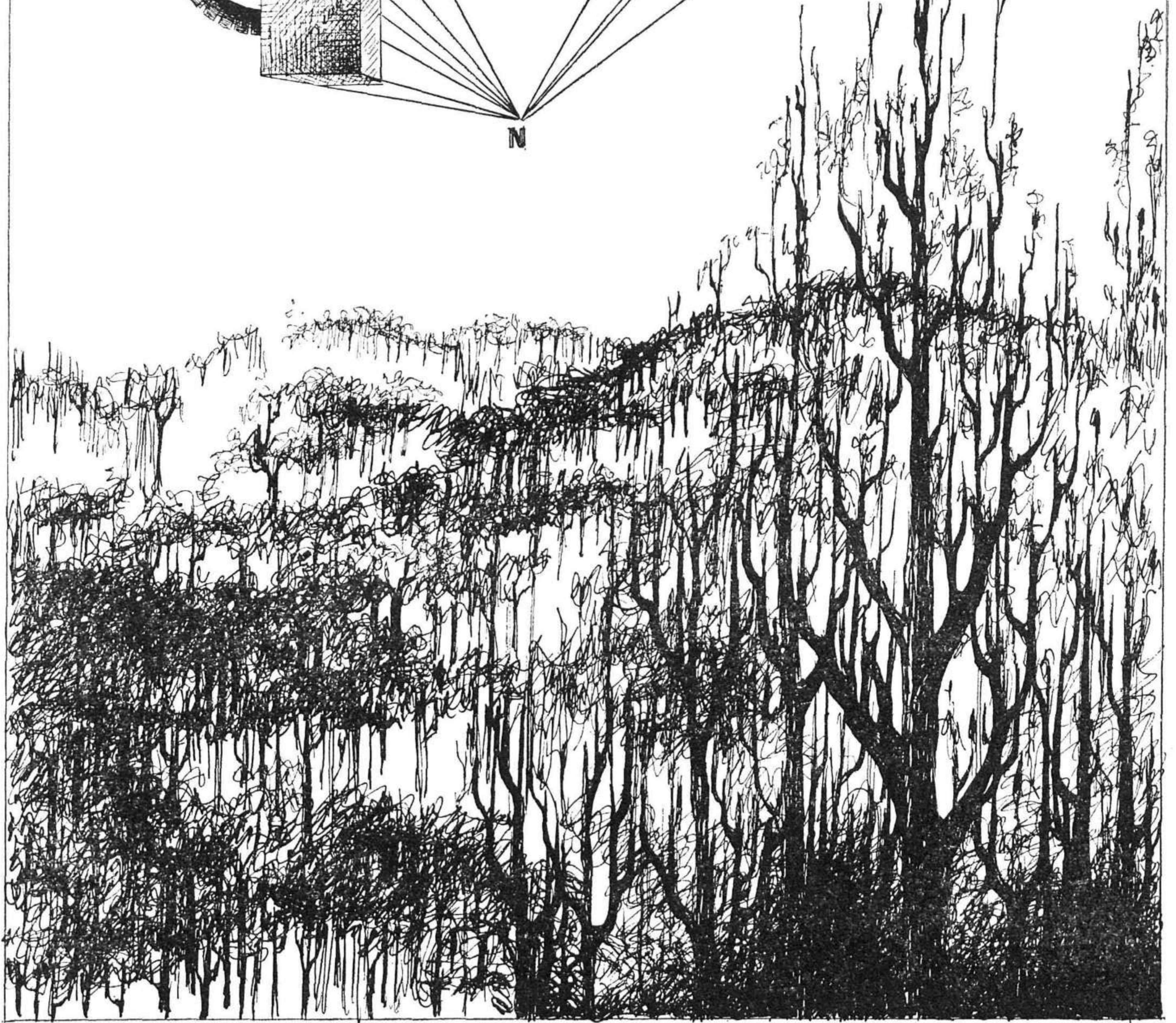
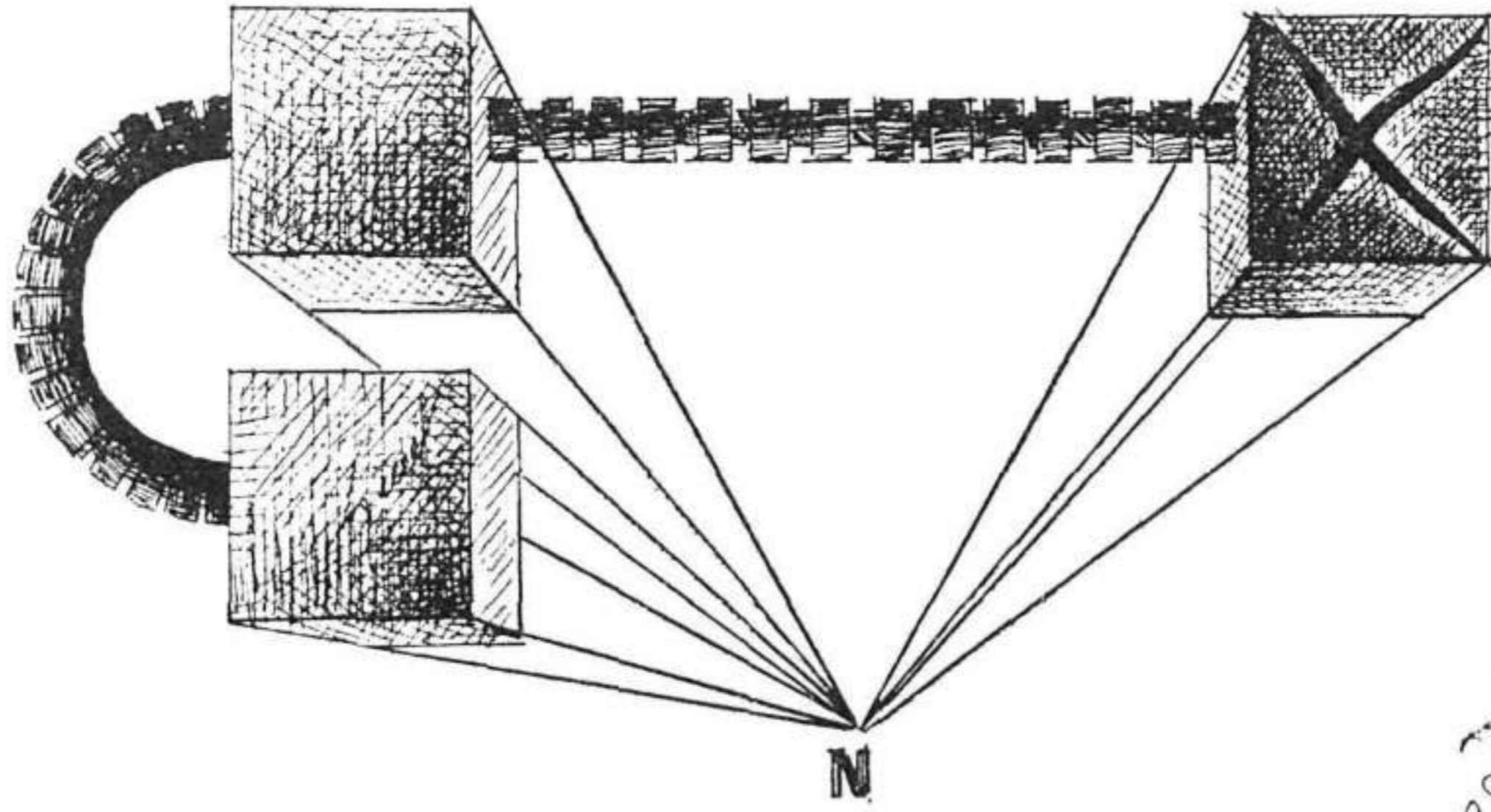
Morir es el principio de los mares celestes,
ahí donde la ciencia esconde su manzana mordida,
donde las cámaras de gas y los emblemas académicos
son pura niebla del anonimato,
y sólo se respira la peregrinación de cada espíritu
hacia su propio centro incandescente.
Como el destino, como la palabra:
rebeliones maduras de la idea
que pugna por nacer, por encarnar.
Hasta que encarna en un macho cabrío,
en un vilano
o en un rayo láser.

VII

Así la eternidad del mar ardido es la sangre que vuelve
de su batalla diurna
con la fatal claudicación de los diamantes incorruptos.
Y nos bate los flancos, como las alas del águila hambrienta,
y nos empuja a la agonía de repensar la realidad.
Las estrellas escuchan —sin voz— desde su cielo
prostituido, olvidado;
pero sólo nosotros entendemos la transida miseria de los dioses.



*Simbonnet, M^{re} Cristina.
"La Nave" (III), Madrid, 1781*



DIEZ POEMAS

RAFAEL MORALES

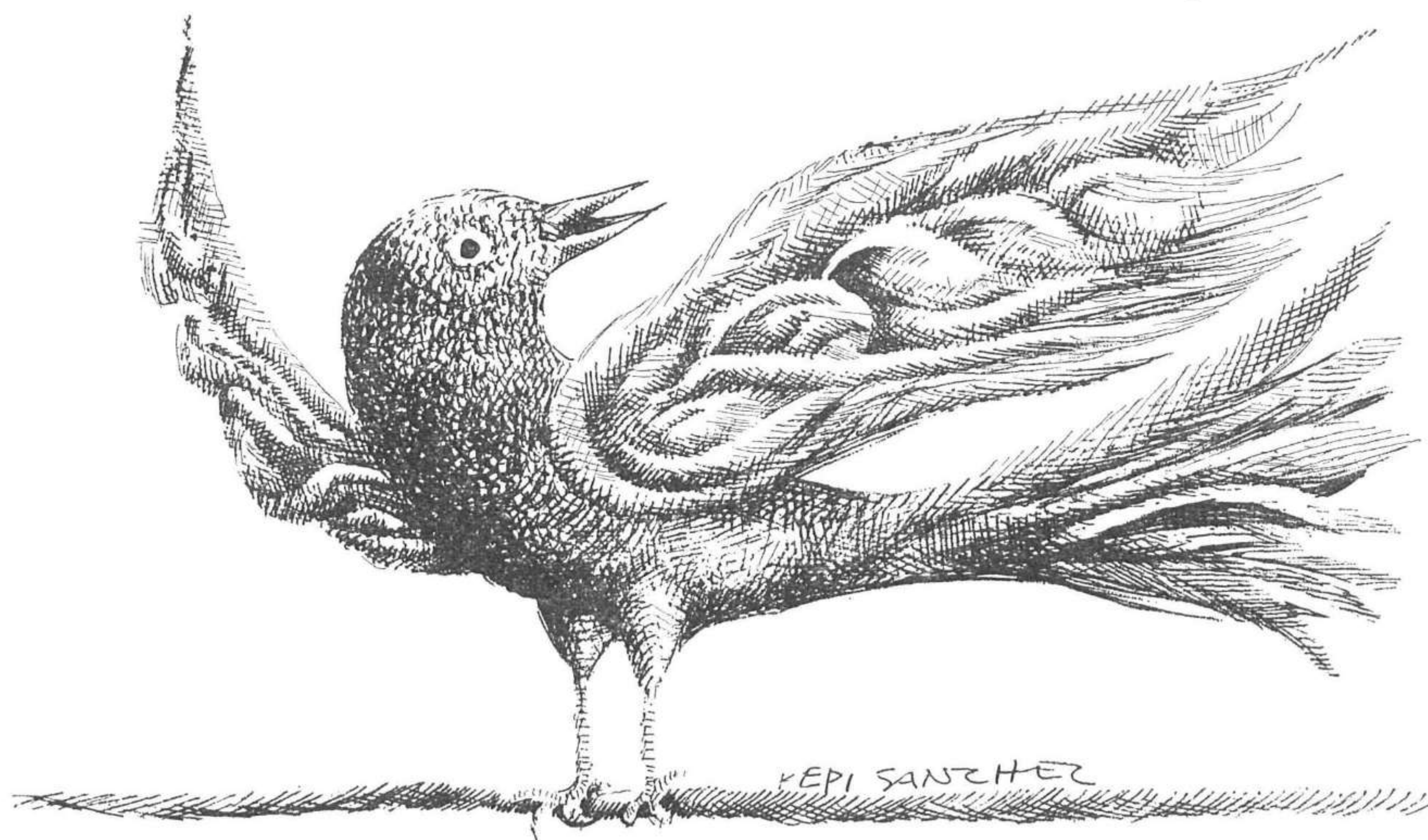
FLORACION

Los sépalos ayer aún apretaban
con delicioso puño verde
la incipiente promesa,
la encarcelada aurora de la rosa.
Pero de pronto — ¡qué fulgor en el aire! —
el cerco del invierno abatió sus murallas,
quebró sus torres de tesón y sombra,
y culminó perfecta la esperanza.

ADOLESCENCIA

Allí donde la niebla emerge desde el río
y puebla la afligida soledad del invierno,
allí qué hermoso era,
en la orfandad silente de mi calle,
ir viendo poco a poco
la perezosa desnudez del alba,
ir viendo poco a poco
sus pétalos mojados
que abrían temerosos en el aire
su pálida esperanza
entre las altas torres teologales
de mi vieja ciudad.

Y era de pronto la mañana
igual que una muchacha desnuda en los balcones,
y empezaba la vida a poblarme los ojos.



EL PATIO

Por el amargo amor de la memoria
regreso peregrino
al tiempo aquel en que perpetuos pájaros
de cántico y relámpago
enredaban su gozo
como un pequeño vendaval cautivo
sobre el claro celindo de mi patio.
Allí alzaban sus lanzas de frescor vigilante
las tiernas aspidistras
como altivos guerreros
defendiendo mi casa
contra el metal helado del invierno,
y las rojas macetas ofrendaban
constelaciones de pequeños pétalos
donde cabía exacta la belleza del mundo.
Trepaba sobre cales y esperanzas
la yedra fugitiva,
y todo era el milagro
de las humildes manos de mi madre.

RECUERDO

A veces vago solo por mis sueños,
recorro venturoso sus jardines,
sus sosegadas, húmedas auroras
y abro los ventanales de una larga esperanza.

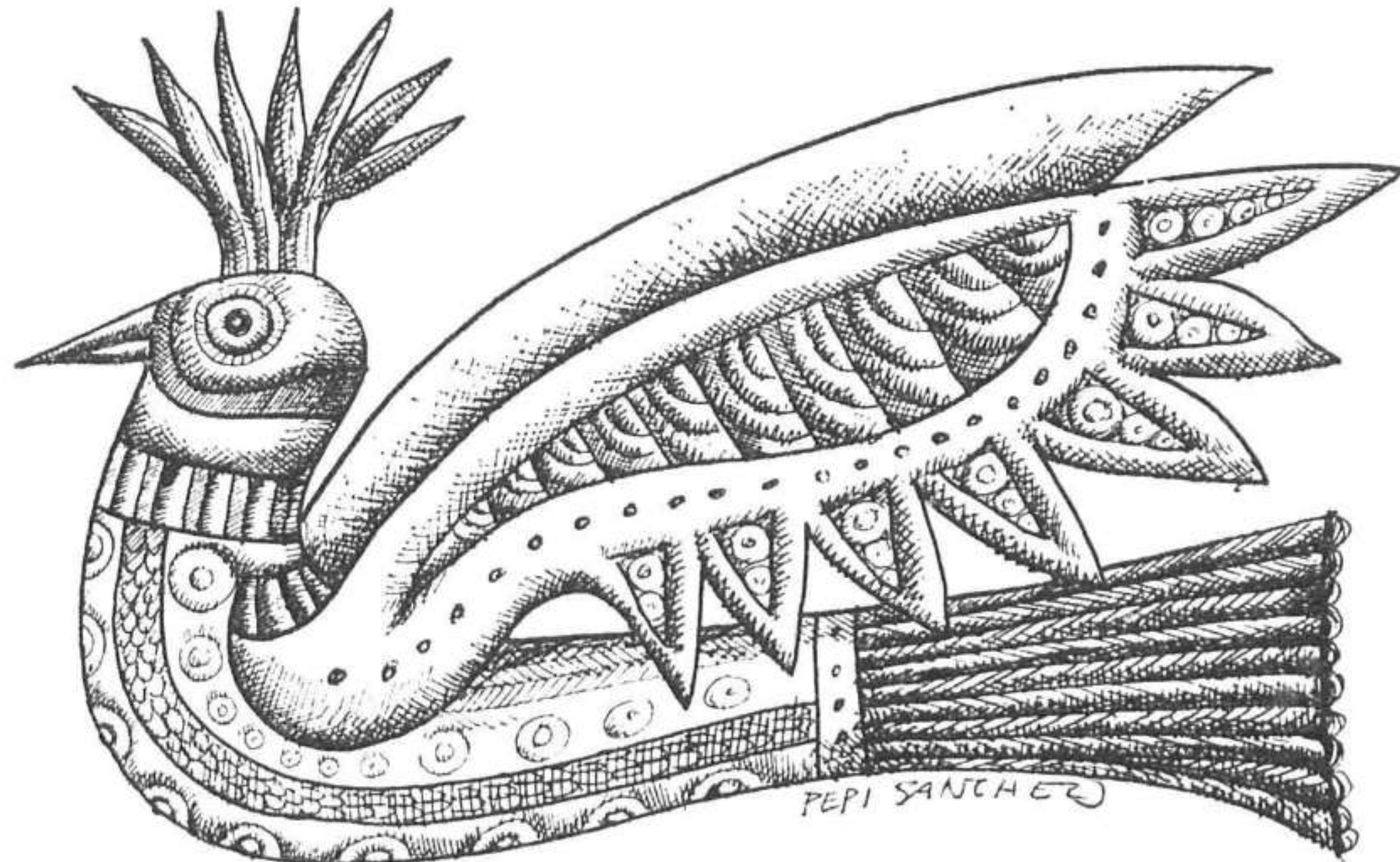
Y desde allí contemplo la realidad exacta,
su tenaz geometría,
la aristada materia de la vida,
su fúlgido diamante tallado por el frío.

Vuelvo a cerrar mis ojos para el sueño
y me hundo en lo oscuro,
en su fiel territorio,
en su país profundo,
y árbol puro, yo extendo mis cansadas raíces
en la sombra más tierna,
en el frágil amparo del recuerdo.

ULTIMA LUZ

Amo este sol tiernamente dorado
que extiende su silencio,
su íntima caricia,
su claro mapa de esperanza y vida,
su invitatorio cuerpo de mujer entregada.

Amo su luz cercándome insistente,
sus perezosos brazos de muchacha en el alba,

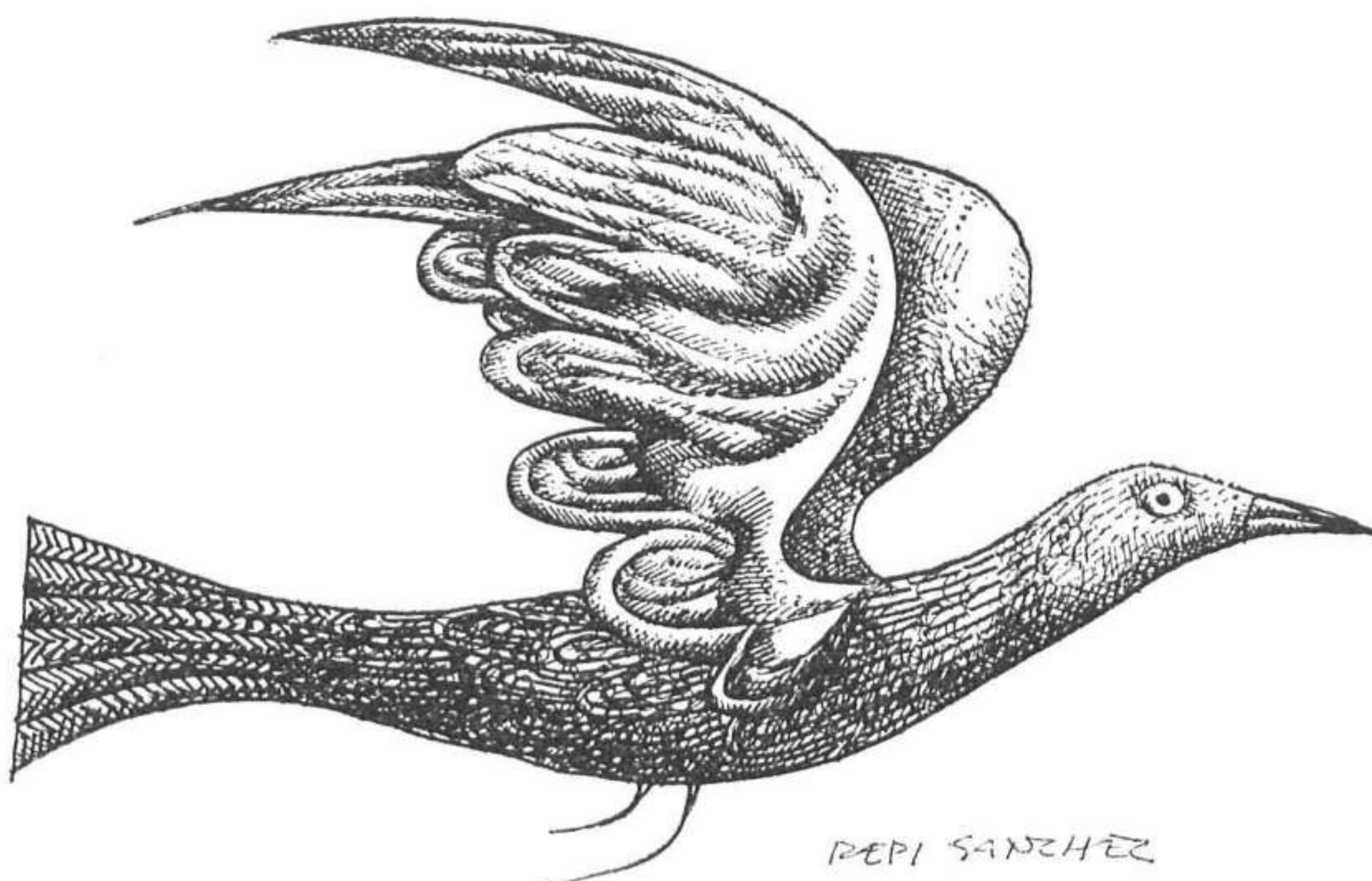


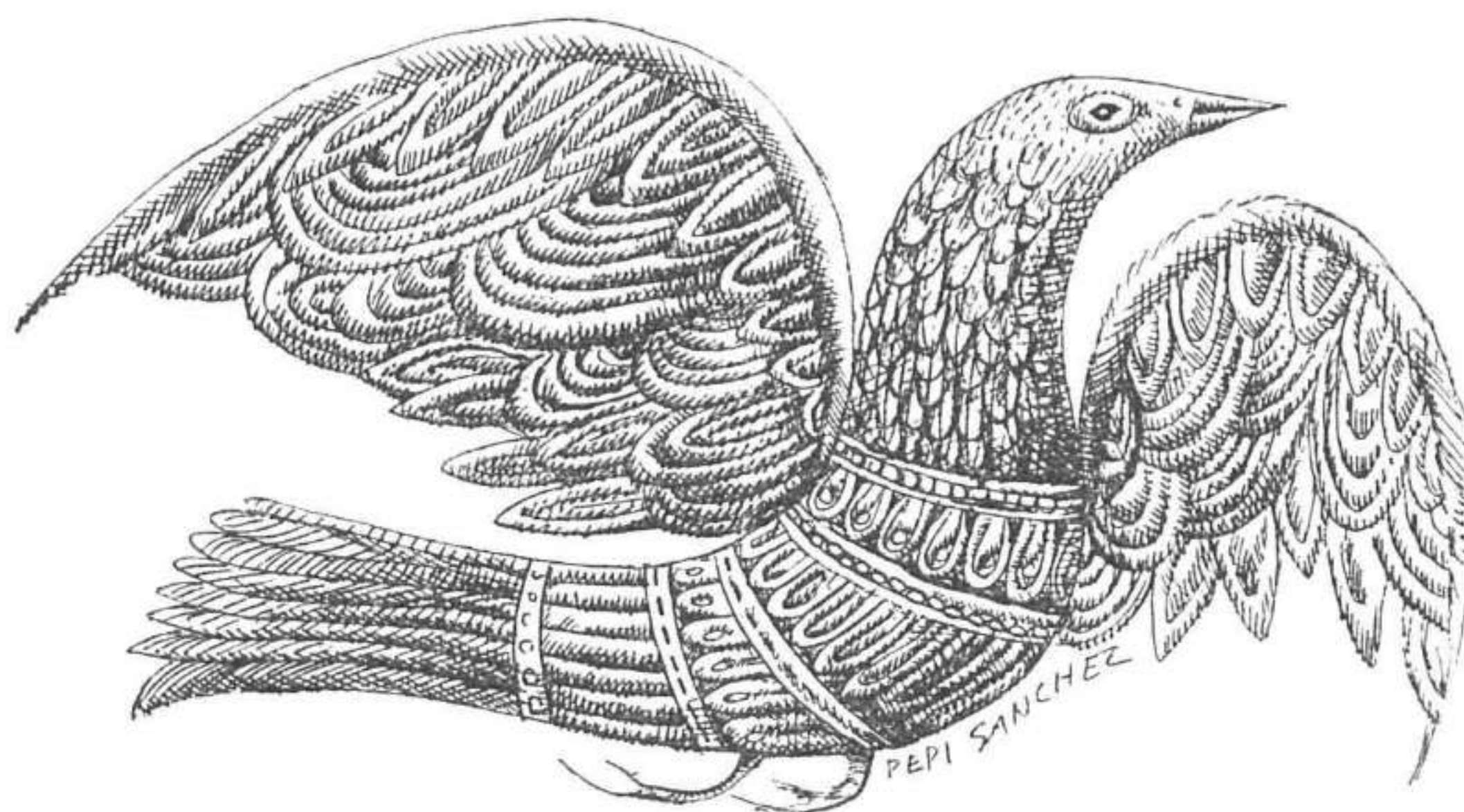
sus lentas rosaledas
resbalando sedosas por la piel del otoño.

Pero que, poco a poco,
como una nave que en el mar se aleja,
desliza sus adioses,
abandona su reino,
sus frutales regiones,
y entrega su hermosura a la noche implacable.

VENTANA

Lo estuve viendo anoche:
era el muro de enfrente, absoluto y adusto,
rígido y vertical como toda inclemencia,
enlutada materia
de terca soledad,
de mineral silencio.
Cada ladrillo oculto
edificaba exacta una frontera
de implacable desprecio,
de tenaz desamparo para toda esperanza.
Pero de pronto alguien
que surgió de lo oscuro
como una estrella que nació en invierno,
como un claror de agua,
como una aurora fresca de calandrias,
levantó una persiana,
un trueno presuroso de asustadas maderas,
y retornó la vida en el silencio.





PALABRAS

Yo fui quedando en mis palabras
en su temblor incierto,
en su silábico latido,
en su perpetuo congregarse en sueños,
en sus cansadas caravanas perdidas.
Yo surgí de sus pétalos caídos,
de sus alas efímeras,
fugaces en el aire.

Yo edificué mi vida en otras vidas,
penetré en la memoria y en el tiempo
palabra tras palabra,
ceniza tras ceniza,
aire sólo que al aire pertenece.
Yo edificué mi vida en el olvido.

ALAMEDA

Centinela del tiempo,
alameda que guardas aún mi asombro de niño,
qué pura tu madera
asciende en el otoño,
puja en la soledad,
alza serena su esplendor rumoroso.

Penetro en tu frescor,
entro en tu reino de aromática entrega,
regreso a la desnuda turgencia de tu aire.

El tiempo permanece intangible en tus ramas,
pero yo ahora te entrego tan sólo mi nostalgia.

LAS COSAS

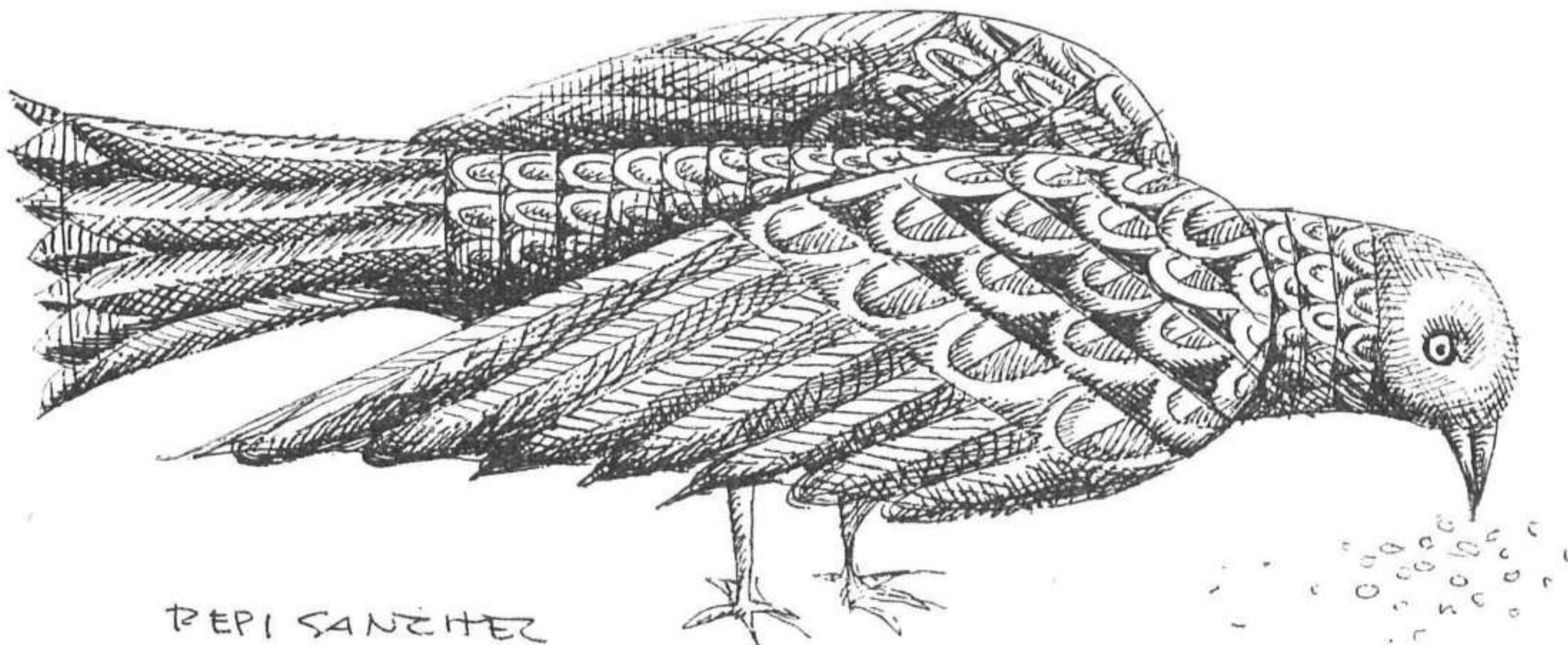
Entro en la soledad y en el silencio
de las pequeñas cosas que me asisten
con sus íntimos reinos
de ofrendado reposo,
de tenaz y olvidada mansedumbre,
donde la luz moldea pensativa
la aurora perezosa de los nombres.

Todo es presencia pura,
íntima invitación
tras la exacta frontera
que traza la materia a cada cosa.
Todo es amor que emerge,
archipiélago denso que se ofrece,
súbita floración de la esperanza.

Yo me entrego a las cosas,
me afilio a sus ofrendas temporales,
recorro sus países
para saber que por su amparo existo.

TENGO PADRES OSCUROS

Tengo padres oscuros. Ya casi nadie los recuerda.
Van cayendo sus nombres, sus besos, sus memorias
como cansadas hojas del otoño.
Van entrando en su noche de cauda interminable,
cayendo en el invierno del invierno.
No les quedan escudos, ni blasones, ni estatuas,
ni días, ni palabras, ni amores, ni esperanzas...
Tan sólo la nevada pobreza de sus huesos.



UNA MUJER VULGAR DE INSOMNIOS AMARILLOS

ELENA SANTIAGO

LA puerta, tan cerrada. Toda la casa tan de espaldas. Resbalándole el ruido vivo y excesivo del timbre. Al otro lado, el silencio era alto, exacto. Nuevamente tendió la mano al círculo negro, ojo alucinado, hasta pulsar el ruido. Dentro, aquel sonido sobraba. Quería pensar que nadie esperaba, la esperaba, en el interior. Sobraban los muebles, lo blanco de las paredes, la penumbra. Siempre, para ella, estuvieron de más. Sirvieron para retener polvo mientras el mundo de afuera se le aparecía rutilante. Se alzaba la calle, la ciudad, en acometidas incontenibles hasta entrar por las ventanas abiertas, introduciéndose, adhiriéndose. No mires, le aconsejaron. Y ella, aún de espaldas, vuelta, se sabía ya corrompida.

Tenía llave. Estaba encerrada en su mano, pero nunca la utilizaría. Esperaría muy cogida a su propio cuerpo. Oyendo con los ojos, con los oídos, con la piel. Tensa. Heridos los labios por tanta palabra perdida.

—Compréndelo. Quiero irme, vivir.

Los reproches se amontonaron, tropezaron, refutaron cualquier razón. Ni razón era, sino sentimiento.

—Date cuenta, tengo cerca de...

Ni esta vez quiso decirlo.

—Qué tiene que ver la edad con todo esto.

Y ella, viendo la ciudad toda reflejada en los cristales de las ventanas, volcó un insomnio amarillo hasta darle forma:

—Compréndelo. No debo estar atada así a ti, de tal forma que no soy yo.

Lo malo fue la risa. Lo malo fue que se hubiese reído. Y que la mezclase turbiamente con aquella pregunta:

—Entonces, ¿quién eres?

Turbiamente. Se lo contaría a cuantos quisieran oírlo. Pasó la noche entera contándosele a sí misma. Era la primera de su vida fuera de casa, fuera de las costumbres establecidas, sanas. Pasarían horas hasta regresar a la puerta. La puerta, tan cerrada. Toda la casa tan de espaldas. ¿Sonaba el timbre?

* * *

Al principio, cuando ella se dio cuenta de que no había querido haber nacido, se mostró extraña. Y contó que, en el vientre de su madre, usaba unas gruesas gafas para ver bien la salida y no servirse de ella jamás. Comenzó a decirlo en la escuela y la maestra la castigó por charlatana y mentirosa: dentro del vientre de la madre, nadie, jamás, llevó gafas.

—¿Y usted cómo lo sabe?

Lo sabía. Además, ¿no veía que era maestra?

Ser maestra no era saberlo todo. Ella llevó gafas y cuidó la salida. Y nació porque Dios se había empeñado en hacer la luz, la tierra, el firmamento, las aves y los peces, las montañas y el mar, también para ella.

Castigada, contra la pared del pensamiento, ¿qué murmuraba?

—¿Eh? ¿Qué andas refunfunando?

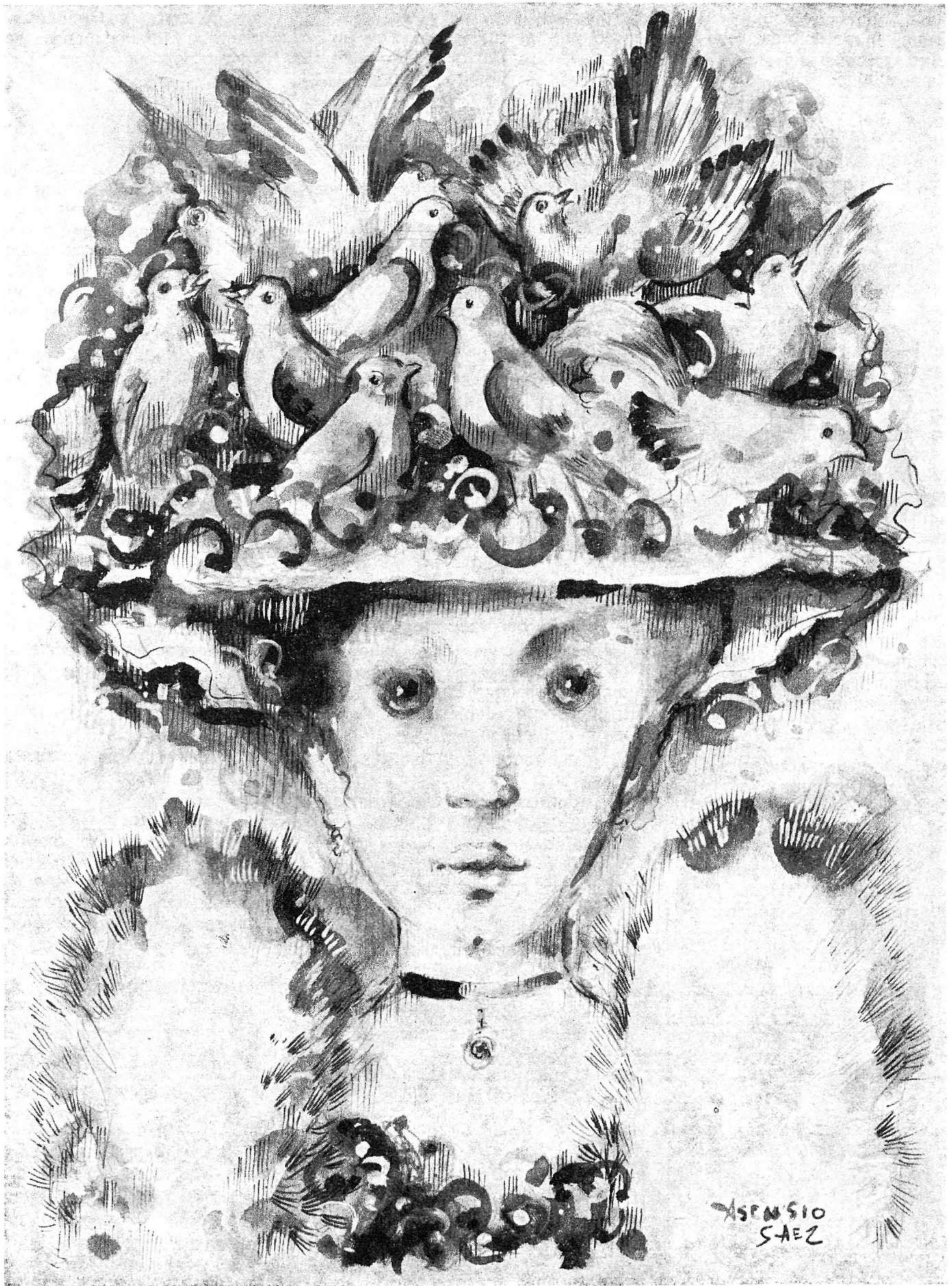
Nada. Estaba repasando la Creación.

—Ah, eso está bien.

* * *

La primera noche fuera de casa, la primera de su vida, de su luz, tierra, firmamento, pez, ave, montaña, mar. Sin embargo, para ella Dios no había querido crear al hombre.

—Y ya tengo cerca de...



Imposible decirlo. Y la calle, la ciudad, llena de hombres. Acometidas incontenibles, rebotando las ventanas abiertas, de voces masculinas. Bajar y oír las era corrupción. Ya, desde muy niña, no la dejaron salir sola a la calle. Un anciano, un abuelo muy arrugado y ridículo, la paseaba por el parque. Juega, le decía. Y aquella palabra firme la ataba para el resto de la hora. Observaba las arrugas del anciano bajo un pañuelo blanco que desplegaba sobre su cabeza escasa de pelo. Se colocaba al sol —he de calentar los huesos fríos— y el rostro y el pensamiento a la sombra del aquel pañuelo cuadrado y blanco que algunas tardes mecía un soplo de aire que aparecía sin saber y sin sentido.

—Quítate el pañuelo.

¿Quería que cogiese una insolación?

—Pues los chicos se ríen de ti.

¿De él? ¿Por qué se iban a reír de él? Qué ocurrencia.

—¿Qué es una ocurrencia?

Bajo el pañuelo, la indiferencia, la respuesta:

—Lo que a ti se te ocurre.

Entonces, ¿aquella palabra sólo existía para ella?

—¿Qué?

Que si entonces aquella palabra sólo existía para ella.

—¿Qué?

¿Estaba sordo?

Sordo, balbuciente, muerto. Allí lo dejó. Haciéndose cenizas bajo el pañuelo blanco. El pañuelo blanco fue haciéndose lápida de mármol. Alguien escribió un nombre encima.

* * *

Al principio fue la luz, pero ella no veía clara la vida. Agachó las manos abiertas hasta el

suelo y comenzó a andar a cuatro patas: «soy un gato», dijo. «Soy un perro», dijo. «Soy un burro», dijo. Sin la menor comprensión la llevaron a un psiquiatra.

¿Qué le ocurría?

Se enderezó ante la bata blanca. También la bata blanca sujetaba encima un nombre. ¿Encerraba un muerto? No quiso alzar la mirada más arriba aunque una mano la obligaba desde debajo de la barbilla. Cerró los ojos.

—¿Qué te ocurre?

—Que soy un gato. Que soy un perro. Que soy un burro.

La bata blanca no era de mármol, se movía. Y afirmó:

—No le pasa nada. Que corra. Que juegue. Que vaya al parque todos los días. Los niños se están quedando encogidos, sin imaginación, entre las cuatro paredes de un piso.

¿Sin imaginación? ¿Le parecía falta de imaginación sentirse gato, perro, burro?

—Que corra. Que juegue. Que vaya al parque todos los días.

Iba todas las tardes. La llevaba un anciano que respiraba mal. Que recogía todo el aliento para poder decir: juega. Para insistir: juega.

En ese instante ella se quedaba parada.

—¿Para esto venimos? ¿Para que te quedes ahí pasmada?

Iban para que él calentase los huesos en el sol caído del banco. Iban para que aquel chico que raspaba con la risa se burlase del pañuelo que le cubría hasta las cejas. O, podía ser, que aquel fuese un chico que se reía de todo cuanto se iba tropezando. Pero ella se escondía tras aquel seto con sed.

—Este seto se seca.

—¿Qué dices? Anda, juega.

—Este seto tiene sed.

—¿Que tienes sed?

—No.

—¿Que tienes sed?

—No.

Azuzaba los ojos apenas con vista, azuzaba la voz carrasposa:

—¿Que tienes sed?

—¡Sí!

Y corría a esconderse tras la

sed, tras el seto, hasta el suelo de guijarros se inclinaba para decir contra las manos: soy un gato, soy un perro, soy un burro.

* * *

—Compréndelo, me tengo que ir. Ya ni sé qué edad tengo. Al principio (al principio no había sido la luz) me quedé porque tenía que sacar al abuelo al sol.

—¿Al abuelo? ¿A qué sol? Siempre te ha gustado inventar.

—Después seguí sacando al sol... (al principio no había sido tampoco la luna y las estrellas).

—Pero, qué dices. Si te has pasado la vida sin dar golpe.

Golpe era cada día. La luz, el sol, la luna y las estrellas. Después la montaña, los peces, el mar.

—Tengo una amiga. Me ha invitado a ir con ella a la montaña, al mar, a un sol que no es el del parque, el que asfixia al seto con sed.

—¿Qué?

—Que una amiga...

Pero ¿no intentaría irse ahora? Tenía el don de la inoportunidad.

Y buscó un seto donde esconderse (se encerró en su habitación) para decirse: tengo ocurrencias. La palabra ocurrencia la hizo Dios para mí.

Al volverse la recogió aquel espejo que insistentemente, desde niña, la estaba acogiendo. El espejo estaba tan lleno de palabras que apenas afloraba su imagen. Eran palabras como asesino, robos, violaciones, que le había señalado en el periódico de aquel mismo día.

—¿Que te quieres ir? Tal como está la vida, ¿es que no lo ves? Y sola, sola, con una amiga. Con tantos peligros, bombas, muertes, robos.

¿Y la luz, los astros, los ríos y los mares, las aves y los peces? ¿Cuándo podría salir y disfrutarlos? Y el hombre, ¿no había hecho Dios al hombre? Ella estaba dispuesta a amarlo, a darle su alma y su cuerpo.

¿Alma y cuerpo a un ser que tronchaba el mundo? Que lleva-



ba la mirada ciega y las manos vencidas por el peso de las bombas.

—Yo hablo de otros, de los otros.

¿Y si encontraba uno de aquellos?

Se acercó al espejo. Se besó en la boca. No soy un gato, se dijo. No soy un perro, se dijo. No soy un burro, se dijo.

Se apresuró a la ventana y abriéndola de par en par se asomó contra un cielo escaso entre una ciudad agigantada, aglomerada. ¿Cuándo iba a llegar el Diluvio?

Dios había descansado al séptimo día, pero no podía. Debía de andar en algún parque, sentado al sol, bajo un pañuelo blanco. Si quería comenzar de nuevo, solamente tendría que enmendar al hombre y a la mujer. Todo lo demás le había sido fiel, constante, acertado.

—Si quieres..., yo te haría una buena Eva. Nunca como manzanas. Y estoy deseando conocer a Adán.

Sonrió. Sonrió en el espejo. En la ventana. Sonrió al cielo escaso y a la ciudad aglomerada. Aún quedaban sonrisas.

* * *

Desde la puerta tan cerrada, desde el timbre y el silencio, bajó por la garganta del edificio, en ascensor, hasta la portería.

Si veía al portero le podía decir:

—He llamado varias veces y nadie responde.

La miraría. Todo él, tan gris. —¿Adónde llamó?

No la reconocería, así, tan vestida de libertad. Ya que había pasado toda la noche fuera de casa.

—En el cuarto C.

Sin reconocerla. El, tan gris, diciendo:

—Pues no las he visto salir. Ni a la señora mayor, ni a la hija.

¿Les habría pasado algo? ¿No habría que llamar a la policía?

—¿A la policía? ¿A qué tanta tragedia? Es normal, ellas casi nunca salen.

—Claro.

Más gris aún preguntando con voz de nueve de la mañana:

—¿Quiere algún recado?

Ninguno. Volvería más tarde.

* * *

—Compréndelo. Me tengo que ir. Quiero irme, vivir.

Y qué debería hacer ella entonces, ¿irse a un asilo?

—¿Asilo?

—Mejor que toda esta soledad si te vas...

¿Podía ser aquello el Diluvio?

* * *

Con un dedo acusador que no le pertenecía marcó el número de la policía. Reconoció el dedo del anciano del parque, del anciano siguiente del que nunca quería dar el nombre porque nunca (padre, te quiero) le quiso anciano. Fueron sus dedos marcando, sus palabras diciendo:

—No puedo dar mi nombre. Sí, cuarto C. Ayer amenazó con suicidarse. Ahora no contesta.

Salió de la cabina y se quedó entre los bultos de la contaminación, entre el lagrimeo del principio del día. Al otro lado de la acera, frente a la casa, cubierta por el ruido del tráfico, del miedo. En los periódicos del quiosco la noticia se agrandaba: nuevo atentado.

Se encogió. Se hizo bulto entre los bultos. Se supo contaminada, fija a un lagrimeo: ¿se refería a ella el periódico? Enviar a un asilo, o a una soledad, era atentar.

Los automóviles pasaban a cuatro patas. Desde una ventanilla, uno gritó a otro: ¡Burro! Ella sonrió. Alguien había conseguido ser burro. ¿Había también gatos y perros? ¿Dónde estaba

el parque de la infancia? Retroceder hasta el día, tren, donde su amiga marchaba hacia el mar y la montaña era, ciertamente, pedir demasiado. Con esta noche fuera de casa ya se encontraba mejor. Hasta era capaz de regresar, de quedarse, cuarto C, nuevamente. Eso sí, ahora, escaparía otras noches.

Un policía muy alto cruzaba la calle hacia ella. Dejaba, a su paso, abierto un pasillo en la contaminación. Se inclinó ella, ligera, a atarse un zapato: ¿se pondría a cuatro patas y que nadie la reconociera? El hombre traía los cabellos y los bordes del uniforme con algunos hilos prendidos de nieblas amarillas —¿insomnios?— y dijo su nombre. Y después:

—Debería subir. La está vigilando desde una de las ventanas.

Dejó el cordón del zapato y se alzó a mirarlo. Era joven, no demasiado, lo justo. Tenía aspecto de gustarle los parques de la infancia, el sol, seguramente el mar y la montaña.

—El portero dice que algo malo le pasa a usted. Que la vio esta mañana salir apresurada, que ni le habló.

—¿De veras?

—Suba. Se está quedando helada, ¿quiere que la acompañe?

—Arriba, ¿está todo bien?

Sonrió. El hombre era de los que aún le quedaban sonrisas.

—Bien. Ha roto —su tono era de disculpa, como si él ya tuviese que ver con sus vidas— la fotografía de usted. Dice que entre las dos la pegarán.

Comenzaron a cruzar la calle, el espacio libre que él había ido haciendo al pasar.

—Nunca pegaremos esa fotografía, ¿sabe por qué? Porque me voy a hacer una nueva.

Y en el primer escalón que conducía al portal le hizo aquella pregunta que esperaba repetirle en algún otro momento:

—Dígame, ¿le gusta a usted el mar o quizá más la montaña?

El, esperándola ya en el tercer escalón, le dio la respuesta.

De dos en dos subió ella lo que quedaba de escalera.

REPASO TIEMPO

(Antonio Buero Vallejo)

RAMON DE GARCIASOL

... antes que el tiempo muera en nuestros brazos (1).

(ANDRÉS FERNÁNDEZ DE ANDRADA.)

ANTONIO, Toni, antes
de que ya sea tarde,
pase
la vida a ser en otros, cauces
nuestros ya secos, el molino pare
su molienda de ideas y de panes,
esta presencia mía se degrade
en la definitiva materia sin ángel,
ya la tarde
agotada en pasado notable
más allá del suspiro sin imagen,
el sol sin fuerza que declare
los perfiles reales,
abren

(1) No por pedantería o similares
trampas edulcorantes
de las inanidades
que nos atañen
a cada cual. Me ilustro con los padres
conocidos, como tú sabes
y compartes,
los de la sangre
inevitable
y querida en que somos corambre
y destino, realidades
propias de lo común, individuales
personas que prosiguen los combates
sin fin que se iniciaron al alzarse
al pavoroso honor bipedestante
los primates
en busca de justificantes
para entender, iguales
consigo mismo.

Vale.

—*verba volant, scripta manent*—
su testamento mis sinceridades
profundas y finales
latidos o las grandes
razones que me dicen y me hacen
el que soy, lo que soy, mis propiedades
—voz y figura peculiares—
que no se van a dar en semejantes,
porque yo único —mi don, mi cárcel—,
incanjeable,
aunque
costase
más cristianarme
de lo que vale
mi sombra, que no logro saltarme.

Antes
de que la mano no responda a lo que mande
el manantío, no se encañe
en sazón de trigales,
sin encontrar cuartilla en que posarse,
envío mis palomas diluviales
con olivo a llevarte
de algún modo amistades
impagables,
diálogos del ayer para encontrarse,
adolescencia y sueño, en parte
cumplido, si a la espalda sales,
recordaciones más amables,
cuando ya laboreo ultimidades.
arrabales
de senectud.

Antes
de que cese la luz, se apague
en mí dejándome
tanteando tinieblas, acobarde
el paso charqueando oquedades
sin rostro recordable,
borrón el mundo, los rosales
perdido su lenguaje
más allá del color inconsolable,
incorporo tu nombre a memoriales
de gratitud unánime.

(Perdona lacerantes
asuntos personales
y provoque catástrofes
de querer arreglar lo inarreglable,
que desde niño apuntalaste
con esperanza y compañía.)

Antes
de que me callen
sin mí, cumplido o en frustrante
muñón, la nave
por mares
de la muerte implacable-
mente muda, en sus terquedades



Dibujos de José Lucas.

inexorables
metido, otro lado del acirate
de las calmas y temporales
del anhelar, fijo entrañable
sentido en las palabras inquietantes
y que luego no cambien
su mensaje,
interpretable
para quien las cruces sin señales
orientadoras o significantes,
amonedada tinta donde guarden
decir más adelante
sin ambages
de tu hombría y aguante
frente al cerco insaciable,
varonado coraje
sin aspaventeros desplantes
cobardes.

Plantó la furia sus reales
siniestros en tus mocedades
sobre el cuerpo de España, hizo eriales
el odio, por los imbornales
llanto para dar ríos, barbarie
amamantada a miedos.

Y no fuiste culpable
ni de silencio ni complicidades.
Cumpliste con honor en ejemplares
conductas, levantaste
al hombre derribado para darle
sacralidad.

Antes,

Antonio memorable,
regalo que me trajo el aire
que sopla donde quiere, los azares
múltiples de lo humano variable,
sabe,
por si última vez, que traes
y trajiste consuelo por mis pegujales
de andar pecoreando claridades
para paces
consigo y los demás, contradichos los trances
de ser en imparable
conclusión caminante.

Si llegan titubeos, voy a echarme
a desespero, agostadas posibilidades
o fantasmas de la fatiga, tú me vales,
tu condición me sale
a cirinear cruces.

¡Ay!, inagotables

paseos de la calle
Mayor, los soportales,
el Instituto plateresco, soledades,
adolescentes huracanes,
cuando buscábamos sin encontrarle

el acto que nos avalase,
respondiera por tantas inseguridades.
Y la patria incendiada, casi niños, males
sin causa que justificase,
marcados para siempre, si leales
al honor del trabajo, de las cárceles
para justos, donde el martirio pulió altares,
dio osatura al carácter,
el porvenir seguridades
por más que muchos nos dejaran
a destiempo, sin verlo, si titubease
la resistencia de los materiales,
tan frágiles
en ocasiones, tan incontestables
en no ceder, hiciesen miserable
las grietas al cuerpo, se turbase
inteligencia en crueldades
inconcebibles y normales.

(Mas eso, Historia ya cumplida, arde
en las almenas, da contraste
y legitima calidades.)

La posada a la vista cumple viaje,
melancoliza el vaso, trae
el plazo improrrogable
de cada uno, todo no bastante
para desvendar claves
de los enjambres
medulares,
el tiempo a muladar de nada.

Y no cabe

sino acatar, las cantidades
de obraalzada a las sumas totales
de los demás, cuadre
el balance
o falte
lo que pudo y debió tener crédito ante
el juicio que nos gane
o nos pierda en examen
de conciencia.

Los innumerables
que rechazamos ser, alzan amenazantes
testimonios al justiciable,
el que eligió nuestros alcances.
(¿O nos determinó quien hace
y destruye, rebate,
nos da papel representante,
irresponsable,
planes
en fáfara y misterio todavía?)

Antes

de que me cambie
en nunca más, cese el debate
en que consisto, se me encalle
en lo fuera de mí, deshabitado traje
apolillado en los desvanes,
sin fiebre del clamor que le humanase,
insatisfechas hambres

de melodías claras y verdades
oscuras que me llevan y traen,
acunadores, broncos oleajes,
por siempre se clausure el ciclo itinerante,
sin ventana a los otros o posibilidad de confesarse,
te dejo por escrito últimas voluntades,
Toni, que me declaren,
hablen,
yo mudo, en otros, lo inmutable.

Vengo de los jarales
del monte a punto de manifestarse
en sonreída flor y recentales
olores —llovió anoche—, coloridos valles
aún acuarelados, sin secarse
de madurez, en vaho verde, del manante
silencio que reclama y nos regresa al Padre.

Cae
ternura al ritmo caminante,
asiento en lo que fluye, avance
y jilguereo de los árboles,
versales
de nueve páginas.

Y salen
a saliva enamorada sapienciales
secretos y felicidades
entendederas un instante,
por fugaces
más dulces, danzan aves
venidas del invierno, en los estambres
amantes
incipientes abejas y ebriedades.
Y sus primeros vuelos criban aires
y dejan más azul el cielo, más tirante
su frente pensativa.

Los pontificales
musgos esplenden sus ropajes,
casullas incensadas a secarse
en las rocas que enjoyan, fulgurantes,
y consuelan los ojos.

Canta el cante
de los arroyos que calló la nieve, desenlace
en libertad, sin nudos y pesares.

Arden
su mediodía picos orquestales
de la Sierra que aniña crueldades
del yelo carcelero, consonantes
hombre y naturaleza, los astrales
números, las estrellas titilantes
de luz conturbadora, su mensaje
que vivo si no entienda.

(Deseable
momento de morir y sobreviviré, las mendicantes
necesidades



Joe Lucas
1980

residuales.
¡Tener que despertarse
en razones y límites que duelen, hacen
insuficientes los canales
al sosiego!)

Vahaje
rubio, tibieza de pinares
bien sangrados, topacios en el talle,
cíngulo de oro, sus cristales
traspasantes
dé gracia a la mirada.

Siento incorporarse
el yo, mi gota al magma donde late
hervor de mudos compresentes, el linaje
de la energía, alucinante
mandato de las madres
que nos crean y tañen
y transforman. Me sorprende aclarándome
y confundido en los metalenguajes
que padezco y deseo con desesperante
esperanza. ¿Por qué tan grave
ultraje
de contraposiciones corporales
para mí, sin recursos, insalvables?
¿Es que van a dejarme
perdido en mi rincón de niebla?

Antes,

Antonio, Toni, que se traguen,
trituren las edades
éste que me parezco, que me ven, suena alguien
en mí, me manipula, personaje
de titerero, trace
su firma directora, cese el baile
de disfraces
a comprobar en los originales,
vuelve conmigo orillas del Henares
—avena loca, amor, arciprestales,
lagrimada sonrisa de Cervantes,
Luis Gálvez
de Montalvo perito en esplegares
cortezanos, y Jorge Moya, miel y agraces,
Ocejón, lejanías y cambiantes
secanos a dos hojas y penares...—
el agua regadora desencante,
aclare
el agobio de ver que no se vale
el niño que nos ruega su rescate
y vuelva a reventar infancia, no nos bajen
otra vez de los brazos maternos.

(Y me mando en poema que te abrace,
te dé salud, puedas encomendarme
en lo necesitado que se sabe
por uno de raíz.

Amor y paz te guarden.)

(9-VI-79.)

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.

35

Las palabras tienen miedo como las gallinas.

36

Una parte de los hombres actúa sin pensar y la otra piensa sin actuar.

37

Te ayudaré a venir si vienes y a no venir si no vienes.

38

El adulador no tiene muy buena opinión de sí mismo ni de los otros.

39

El dinero sólo es importante para aquellos que piensan pagar sus deudas.

40

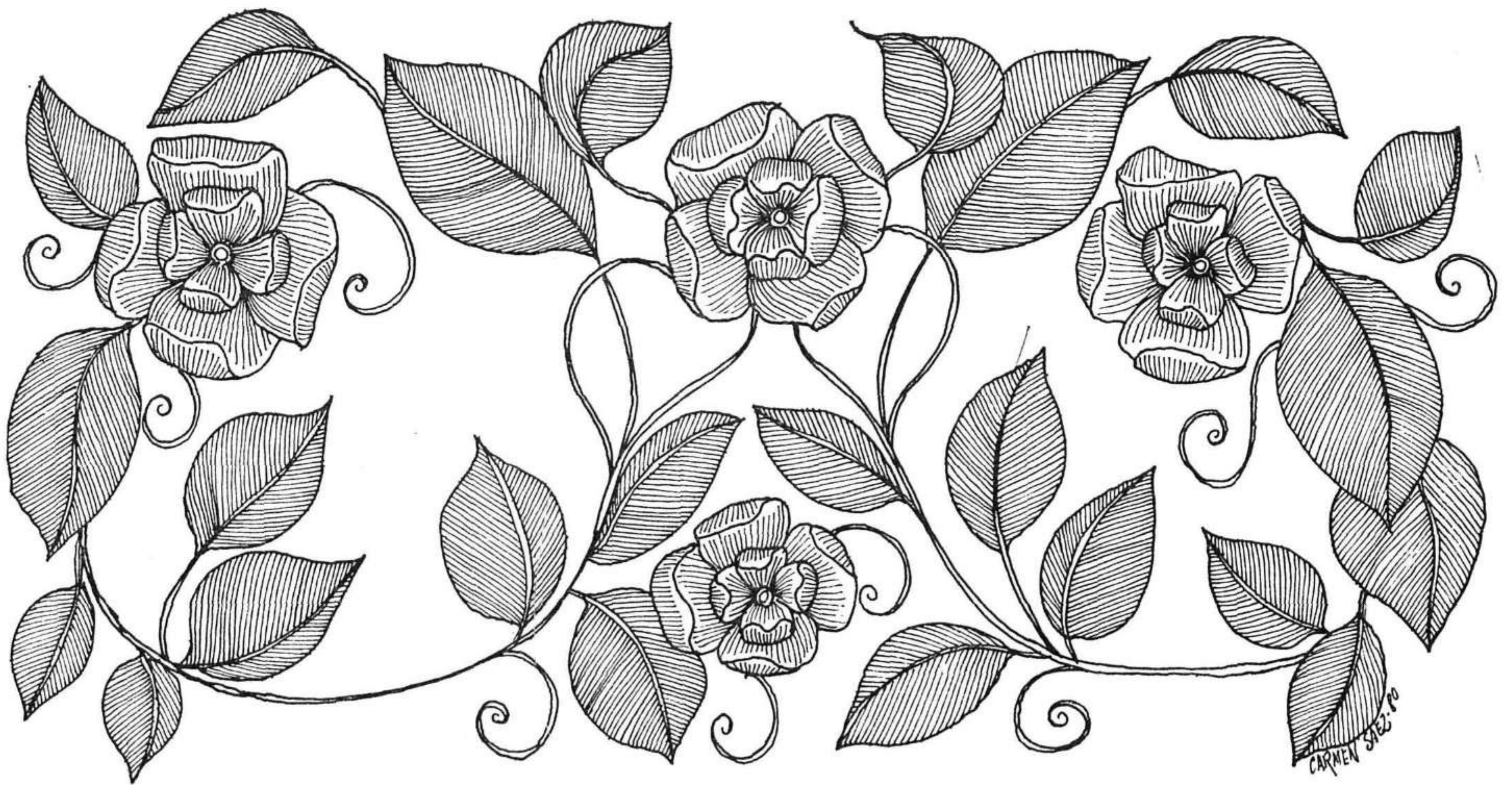
La mayor parte de los hombres son más capaces de grandes acciones que de buenas acciones.

41

Sólo el último amor de una mujer puede igualar al primer amor de un hombre.

42

Hay dos clases de economistas. Los que no saben nada y los que ni siquiera saben eso.



43

Nadie asegura pervivencia al humo.

44

Nunca me opondré al progreso, pero soy muy partidario de darle, cuando es preciso, una patada en el atraso.

45

Cuando mis amigos son tuertos, los miro de perfil.

46

Aun entre amigos, para soportarse siempre, se necesita piedad.

47

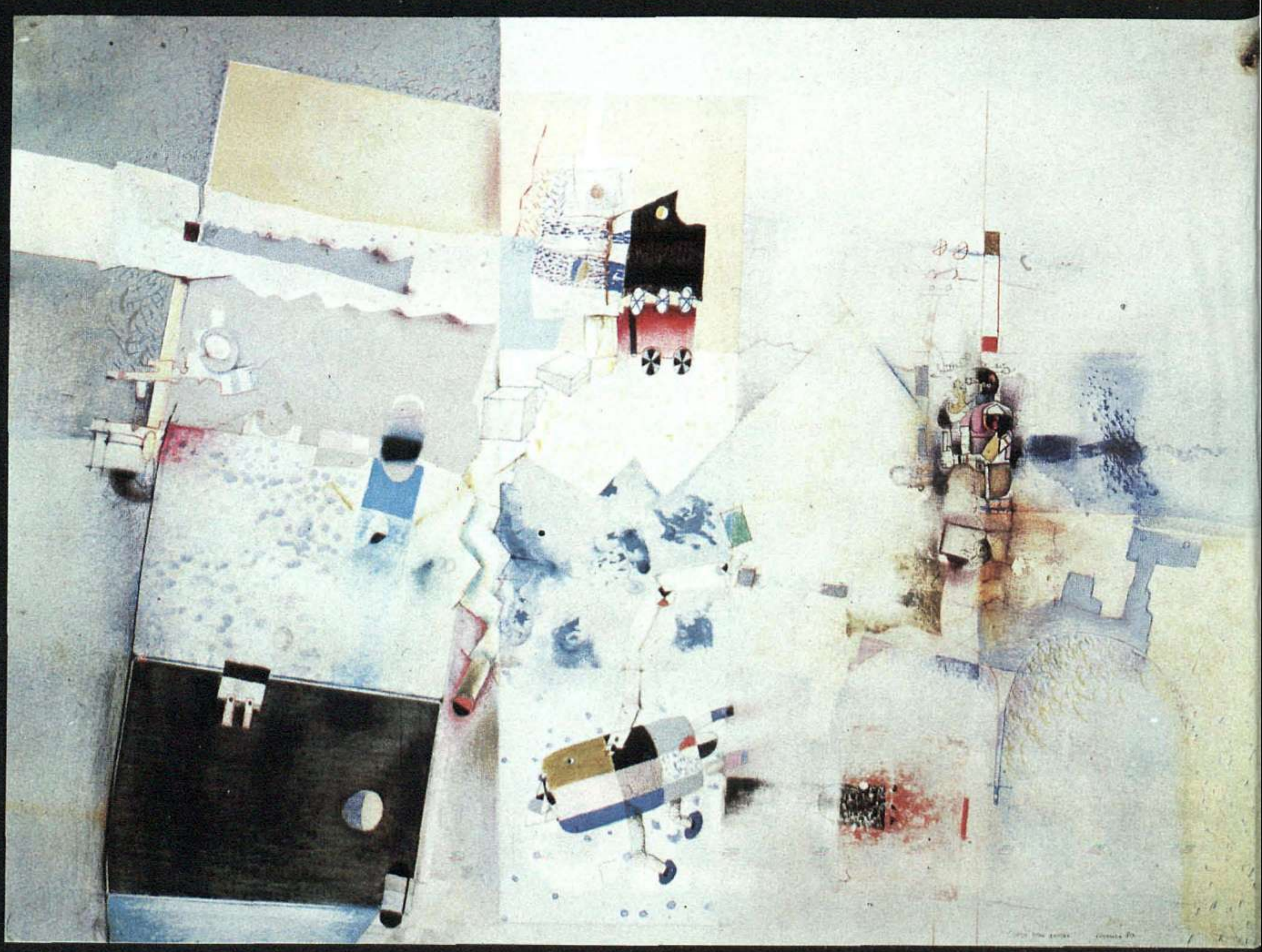
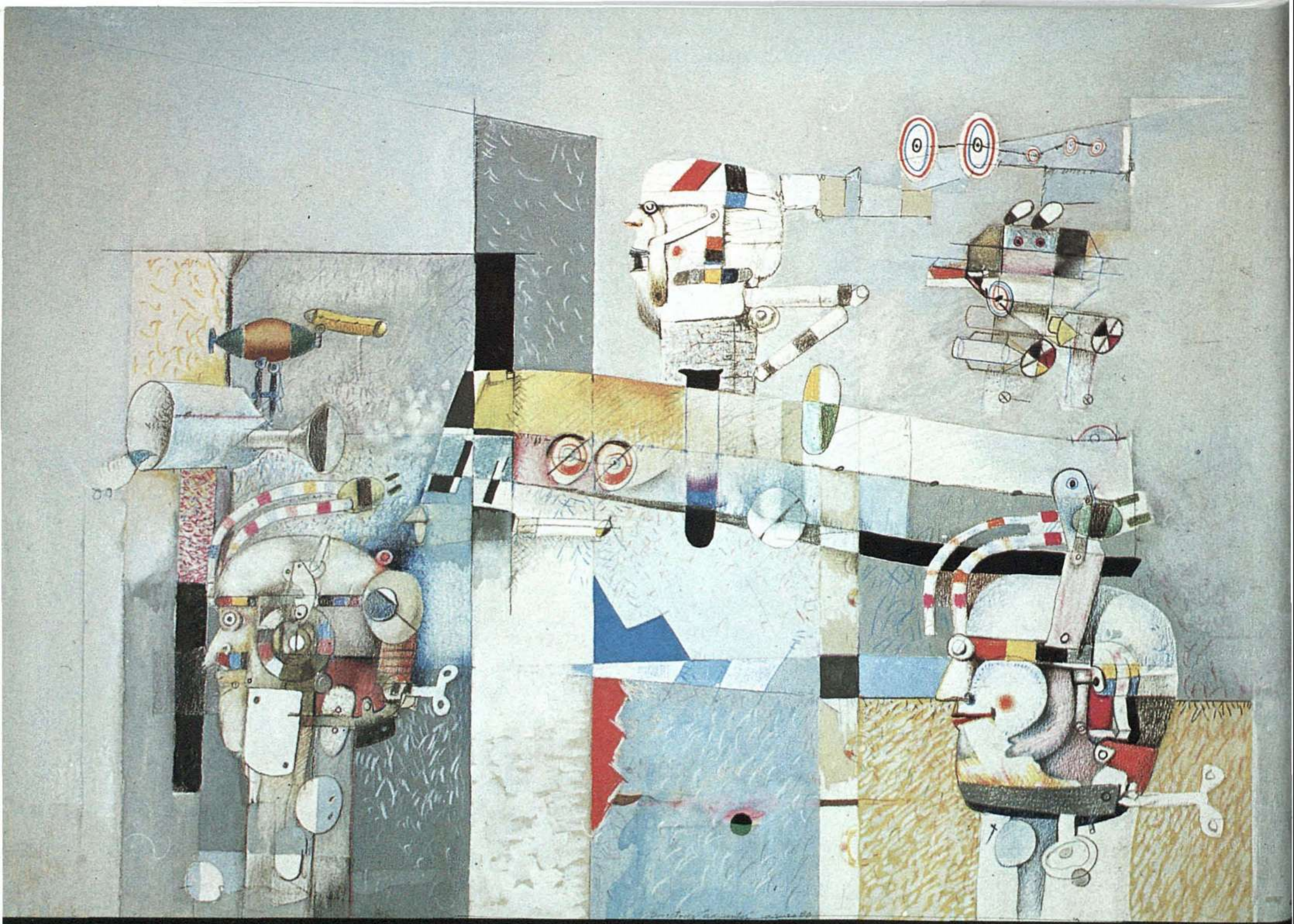
Ella le probaba su amor acosándose con todo el mundo menos con él.

48

La metafísica es una rama de la literatura fantástica.

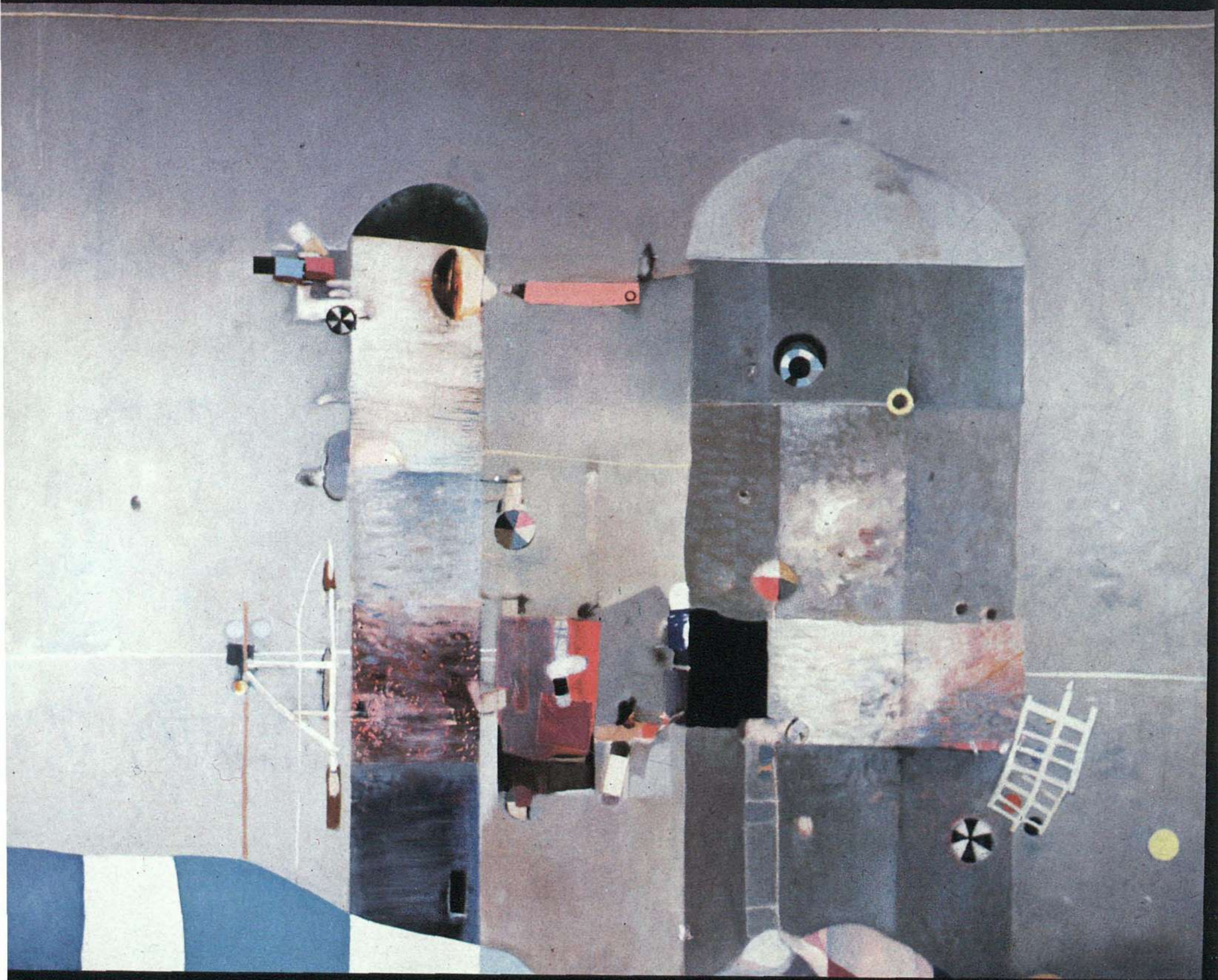


antonio lorenzo



Hay un sitio en mi mundo
que solo tiene color azul
está delante, color catorce
Pero si miro atrás
el color se torna polilla y sandalo
color goethiano
misma olvidada
amarillo número uno
Algo imposible de cifrar
es el color presente
el verdiazulviolaceoscurojizo
número trece tirando a gris
el que vive y actua en la sangre
A pesar del cerebro
Tornillos y poleas
A pesar del mas allá
y sus palomas mensajeras
sesgos y mitos cualesquiera
Ese color me mira y no le veo
se va del plano a la sospecha
se duerme en mi sueño y no le toco

Antonio Lorenzo



D'ANNUNZIO EN VALLE-INCLAN: EL FINAL DE UNA POLEMICA

JOSE MANUEL LOPEZ-BERNASOCHI

NÚMEROSOS han sido los críticos de fama que han ido arrojando leña al fuego de la polémica que durante varias décadas se ha sostenido acerca de la presencia de D'Annunzio (1863-1938) en Valle-Inclán (1866-1936). Sin embargo, es curioso constatar que tanto quienes aseguraban que Valle había plagiado al italiano (1) como quienes lo negaban rotundamente (2) no se habían dignado verificarlo, con la excepción de Casares, que, empero, manipula las citas para que encajen en la demostración del pretendido plagio valleinclaniano. Sorprendente es también el hecho de que antes de Bugliani nadie se haya arriesgado a hacer un estudio detallado sobre un tema tan debatido como ha sido la presencia de D'Annunzio en Valle-Inclán, que analizase los puntos de relación determinantes, tan cacareados por los críticos, pero por nadie comprobados o controlados. Y esto tratándose del escritor italiano

moderno que más ha sido leído y admirado no sólo por la juventud literaria, sino también por un amplio público del mundo hispánico (3).

Pues bien, el libro de Americo Bugliani (4), profesor en los Estados Unidos, pone punto final a esta larga y superficial polémica, mostrando detalladamente las afinidades entre algunas obras del gallego y del autor de los Abruzos.

Bugliani—después de analizar la difusión del decadentismo dannunziano y la recepción de su obra en España— examina los motivos culturales que contribuyeron a que la sensibilidad y el temperamento de Valle se sintiesen atraídos principalmente por los escritores franceses e italianos decadentistas más en boga; muestra cómo la popularidad de D'Annunzio en España crece continuamente en los últimos años del siglo pasado y en los primeros del presente (sin duda, no sólo por la calidad de su obra, sino también por sus escándalos y extravagancias); cómo el radical cambio entre las obras anteriores a las *Sonatas* y éstas se debe, sobre todo, a que Valle utilizase las traducciones españolas de

(1) Me refiero, sobre todo, a J. CASARES: *Crítica profana*, Madrid, 1964, pp. 46 y 65; G. DÍAZ-PLAJA: *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965, p. 21; M. FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1966, p. 75; F. MEREGALLI: *Studi su Ramón del Valle-Inclán*, Venezia, 1958, pp. 25-26; G. TORRENTE BALLESTER: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, 1961, página 163.

(2) J. BENAVENTE: «Prólogo a las Obras completas de don Ramón del Valle-Inclán», en *Obras completas*, XI, Madrid, 1958, pp. 125-26; R. GÓMEZ DE LA SERNA: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, 1959, p. 67; R. J. SENDER: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, 1965, pp. 17-18.

(3) Véase el estudio de G. BELLINI «D'Annunzio in America», en su libro *Storia delle Relazioni Letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano, 1977, pp. 233-56.

(4) A. BUGLIANI: *La presenza di D'Annunzio in Valle-Inclán*, Milano, 1976.

las novelas y relatos de D'Annunzio, publicadas en 1900 y en 1901.

El crítico ilustra también otro de los puntos más discutidos (sobre todo a raíz de las declaraciones a Gullón de Juan Ramón Jiménez, que afirmaba que Valle no sabía el italiano): Valle leía y comprendía en la versión original las poesías de *Canto nuovo* —el libro donde D'Annunzio hizo su aprendizaje poético—, como prueba el hecho de que don Ramón cite correctamente en español un pasaje de «Il bove», la famosa poesía de Giosué Carducci (traducida y publicada independientemente por José de Siles y Miguel Antonio Caro, pero erróneamente interpretada por ambos traductores, que habían invertido algunos términos y cometido errores de traducción).

Pero las pruebas más convincentes que el estudio aporta son los diferentes pasajes de *Le vergini delle rocce* (1896), *I romanzi della Rosa* (5) y de las *Sonatas* (1902-1905), de *Trionfo della Morte* (1894) y *Flor de santidad* (1904), de *La figlia di Iorio* (1904) y *Voces de gesta* (1911) y *Divinas palabras* (1920); con ello muestra Bugliani, contraponiéndolos, cómo hay palabras, sintagmas y combinaciones de frases que reflejan atributos físicos y morales de personas, cosas y lugares absolutamente idénticos. Evidencia además que Valle no se ha limitado a acatar tonos dannunzianos, a plagiar expresiones y lexemas sueltos y a parafrasear esporádicamente al italiano, sino que incluso representa algunos motivos dannunzianos con superior pureza.

Otro caso de dannunzianismo mimetizado identifica Bugliani en la naturaleza ambiental de los repetidos pasos de las *Sonatas* (so-

(5) *I romanzi della Rosa* están compuestos por *Il piacere* (1889), *L'Innocente* (1892) y *Trionfo della Morte* (1894).

bre todo los que evocan la trémula atmósfera de cántico medieval), que Valle utiliza a nivel estilístico y lexical, aunque, para despistar, cambie la posición de las palabras prestadas o adaptadas. De ahí que nuestro crítico no dude en afirmar que «può essere lecito registrare un caso clamoroso di *imitatio*» (6) y que «risulta che il Valle-Inclán non solo usa delle suggestioni di un testo dannunziano, ma si appropria di elementi tematici e lessicali tipici della *contaminatio*» (7). Bugliani muestra también convincentemente cómo cuando el español recurre a términos o expresiones ya usadas por el italiano, las emplea, al contrario de éste, siempre en plural o recurriendo a sinónimos; cómo, aunque intente alejarse de D'Annunzio por medio de diferenciaciones semánticas y estructurales, no puede liberarse del modelo, por lo que su poética, dada la afinidad de atributos y postulaciones, presenta características típicamente dannunzianas; cómo las imágenes visuales (descripciones de jardines, etc.) coinciden en ambos autores, ofreciendo así pruebas suficientes para colocar al Valle-Inclán de las *Sonatas* —teniendo en cuenta los años de publicación— en el área dannunziana de *I romanzi della Rosa*; cómo la concordancia del esteticismo valleinclániano con el dannunziano se cristaliza incluso en las principales características que sus protagonistas ofrecen: católicos, condicionados por una ética y una moral concretas, pero al mismo tiempo dominados por la fuerza de la carne.

Otro aspecto sorprendente e interesante del estudio es, además de mostrar que las relaciones D'Annunzio-Valle son más relevantes de lo que con anterioridad había señalado la crítica, el hecho de que estas relaciones no son precisamente las que habían indicado los críticos. Interesantes y sagaces son también las observaciones que hace Bugliani al referirse a algunos aspectos sociológicos de las obras de ambos autores: los Abruzos y Galicia han hecho las partes de correctores purgativos, llevándoles a soluciones originales; la clase media no está representada (los raros protagonistas de dicha clase no forman socialmente una categoría representativa); entrambos aprovecharon al máximo las posibilidades que su lengua «adoptiva» (el toscano y el castellano) les brindaba, pero los dos rastrearon las huellas vernáculas y las formas dialectales olvidadas, incorporando a sus respectivas lenguas palabras de arcaica nobleza.

* * *

Un trabajo tan exhaustivo y revelador como el libro de Bugliani, hubiese debido

(6) BUGLIANI: *La presenza di D'Annunzio...*, p. 100.
(7) BUGLIANI: *La presenza di D'Annunzio...*, p. 101.



Dibujo de Mariano

aclarar también dos puntos que corren el riesgo de convertirse en lugares comunes —o que lo son ya— sin que nadie hasta ahora se haya tomado la molestia de verificarlo. Me refiero a la famosa biblioteca de Jesús Muruais y a la alusión de F. Meregalli (8) de una eventual influencia de *La figlia di*

Iorio en las dos primeras comedias bárbaras: *Aguila de blasón* (1907) y *Romance de lobos* (1908).

Jesús Muruais fue profesor de Latín en el Instituto de Pontevedra de 1878 a 1881; a sus lecciones asistió Valle en su época de estudiante de bachiller—al parecer con poco éxito, puesto que hubo de suspenderle—. Muruais (que era de origen francés y fue después catedrático de Francés, Historia y Geografía) fue un hombre de una curiosidad intelectual insaciable, de buena pluma, sagaz traductor, iniciador de revistas y, según Díaz-Plaja, «comprador de cuantas novedades le anunciaban los libreros de París» (9). Vivía en la «Casa do Arco», y en su casa tenían sus tertulias culturales los intelectuales de la Pontevedra de entonces, entre ellos don Ramón Valle Bermúdez, el padre de Valle-Inclán. Por intervención de su padre se le abrieron a Valle las puertas de la «Casa do Arco», teniendo así acceso en temprana edad a una de las bibliotecas más modernas de la época. La biblioteca de Muruais pasó a su muerte a la Biblioteca Pública de Pontevedra y, aún hoy, pueden consultarse sus libros, ordenados en la llamada «Colección Muruais». La mayor parte de los 4.099 ejemplares de la colección la componen autores españoles y franceses, aunque también sean frecuentes autores latinos, griegos, portugueses, italianos, ingleses y rusos. De D'Annunzio hallamos tan sólo cinco títulos, cuatro en italiano y uno en francés; sin embargo, es sorprendente el hecho de que cuatro de ellos sean precisamente aquellos que, como Bugliani ha demostrado, tomaría Valle (10) por modelo:

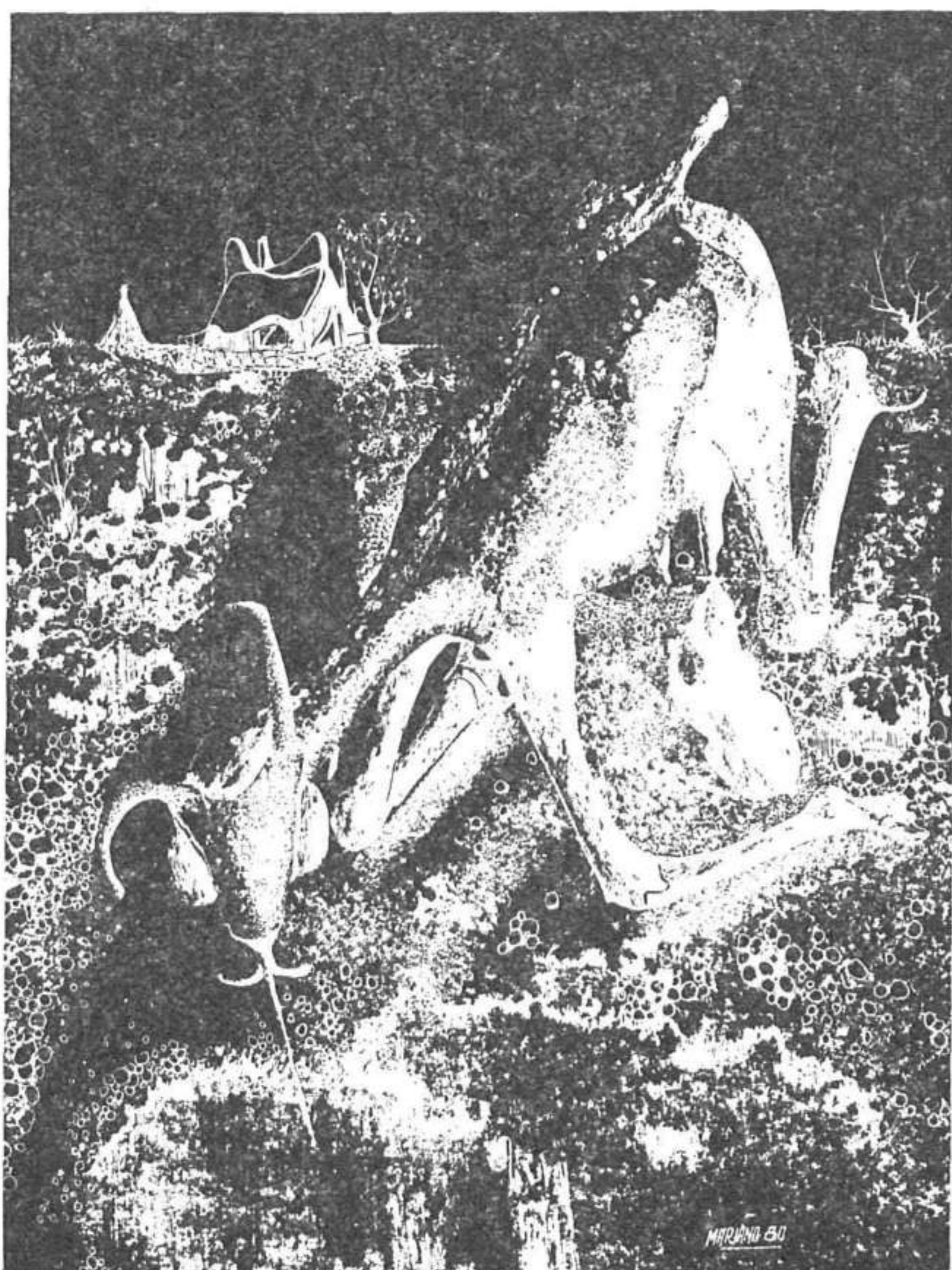
Intermezzo, con un disegno di F. Paolo Michetti. Edizione definitiva. Ferdinando Bideri editore. Napoli, 1883.

L'Innocente, con un disegno di G. A. Sartorio. Seconda edizione. Ferdinando Bideri editore. Napoli, 1892.

Il piacere. Sesta edizione. Fratelli Treves editori. Milano, 1894.

Il trionfo della Morte. Quinta edizione. Fratelli Treves editori. Milano, 1894.

La ville morte. Tragédie moderne en cinq actes. Paris, Calmann Lévy Ed. 3, Rue Auber (1898).



(8) MEREGALLI: *Studi su Ramón del Valle-Inclán...*, pp. 25-26.

(9) DÍAZ-PLAJA: *Las estéticas...*, p. 37.

(10) Hay además en la Biblioteca Pública de Pontevedra otro libro de D'Annunzio, *El juzgo* (de las *Novelas de la Granada*), traducido al español por Tomás Orto-Ramos, editado en Barcelona por la casa editorial Maucci, pero esto no nos incumbe, puesto que Valle vivió en Pontevedra desde su retorno de México en la primavera de 1893 hasta finales de 1896 (fecha en que traslada su residencia a Madrid).

Esto confirma una vez más —contra la opinión de quienes han acusado a Valle de incultura e indisciplina para llevar a cabo estudios serios y sistemáticos— que don Ramón leía el italiano y que antes de redactar sus primeras composiciones de reconocido valor artístico no sólo había elaborado con diligencia las principales obras de D'Annunzio, sino que las había digerido. Prueba evidente son los influjos estructurales que indican que Valle seguía los modelos dannunzianos.

Por lo que se refiere a la eventual influencia de *La figlia di Iorio* en *Aguila de blasón* y *Romance de lobos*, nos sorprende en seguida la manifiesta afinidad de la temática (un mundo feroz, supersticioso y lleno de rivalidades, en el que no caben el respeto recíproco y la razón), lo cual, al menos, induce a pensar que Valle se dejaba sugestionar por el texto dannunziano. Es más, teniendo en cuenta otras paralelas entre *La figlia di Iorio* y *Aguila de blasón* (las dos esposas legítimas, doña María y Vienda de Giave, son abandonadas por sus respectivos maridos, don Juan Manuel y Aligi, para unirse en concubinato con Sabelita y Mila di Codra), parece evidente que Valle se ha apropiado incluso de elementos temáticos. Además, algunos pasajes ofrecen evidentes afinidades estructurales, figurales (la Virgen de los Dolores, por ejemplo, aparece dos veces en *La figlia di Iorio* (11) y tres en *Aguila de blasón* (12) y textuales:

ALIGI:

«Padre, padre, che hai? [...] Tu sanguini, padre. Su, parlate, o uomini di Dio! Chi lo ferì?» (p. 59).

ALIGI:

«Mila di Codra, [...] donami padronanza dell'offesa» (p. 55).

MILA:

«T'è perdonato! [...] Da me t'è perdonato, e Dio riceva il pentimento» (p. 56).

SABELITA:

«Padrino, ¿le han hecho daño? ¿Está herido? ¡Jesús! ¡Jesús!» (p. 874).

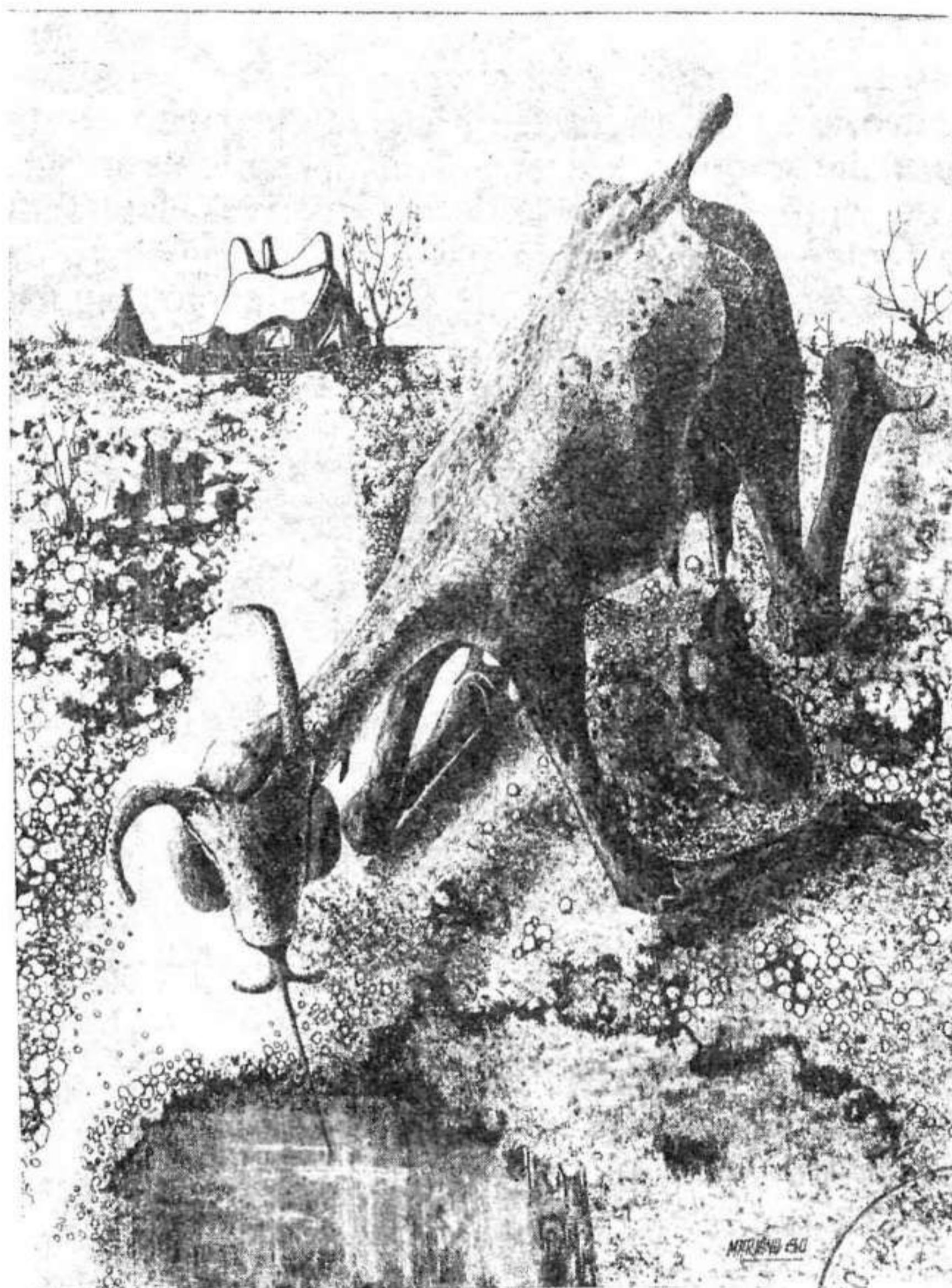
DON JUAN MANUEL:

«¡No me atreví! ¡Te había ofendido tanto!» (p. 919).

DOÑA MARÍA:

«¡Y olvidaste que yo te perdoné siempre!» (p. 920).

Asimismo conviene recordar que la publicación en 1907 de la traducción española de *La figlia di Iorio* —que Valle seguramente leyó, dada su veneración por el poeta de Pescara— puede ser otro argumento en favor de la afirmación de la influencia de la tragedia dannunziana en las dos comedias bárbaras.



(11) Cito por la edición italiana «Per l'Oleandro», Roma, 1936, páginas 31 y 137.
(12) Cito por la edición de las *Obras completas*, Madrid, 1944, páginas 868, 1.075 y 1.076.

BUERO VALLEJO, SIN TAPUJOS

JUAN EMILIO ARAGONES

LA madrugadora afición al teatro y un tan cierto como inexcusable privilegio de la edad han permitido, a partes iguales, mi asistencia a todos los estrenos de Antonio Buero Vallejo, primero como integrante de la «claque» en aquella noche del 14 de octubre de 1949 en la que, sobre el escenario del Teatro Español, *Historia de una escalera* dio comienzo a su ejecutoria de autor, hasta el relativamente reciente y por ahora último de *Jueces en la noche*, ya en funciones analíticas de cronista.

Y, con todo y eso, estaba reconcomido por un hueco en su producción dramática, que sólo parcialmente pude conocer —1954— cuando, como aportación al número 100 de la puntual, utilísima y lamentablemente desaparecida colección «Teatro», de Escelicer, leyerá el segundo acto de su tragedia *El terror inmóvil*, bajo el subtítulo de *Fragmentos de una tragedia irrepresentable*. La posterior publicación del libro de Ricardo Doménech en Editorial Gredos *El teatro de Buero Vallejo*, en el que se hacía referencia a la citada obra, no hizo sino incrementar la sensación de manquedad en el pleno conoci-

miento de la producción dramática del mejor de nuestros autores de posguerra.

Ahora, la edición completa de *El terror inmóvil* en los «Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia», que dirige César Oliva, con esclarecedoras palabras introductorias del profesor Mariano de Paco, ha mitigado sensiblemente la citada carencia, aunque bien sé que la mera lectura de un texto destinado a su escenificación supone sólo la insatisfactoria, aunque básica, percepción de sus posibilidades teatrales. En cualquier caso, dicha edición permite escribir, ya sin tapujos, sobre la totalidad de la dramaturgia de Buero. Y en ello estamos.

A raíz de su designación como académico, en el curso de una entrevista, le dije que para asistir al estreno de *Historia de una escalera* me fue imprescindible recurrir a la «claque», por no tener más del duro que, con obligación de aplaudir, valía la localidad de gallinero; a lo que el dramaturgo respondió, con muy contenida sonrisa, que tampoco él andaba sobrado de peculio por entonces. Evocamos el incidente del telón: demasiado próximo el novel autor a los espectadores que ovacionaban su tragedia en el momento de corresponder a los aplausos, el telón cayó sobre los hombros de Buero. Y me dijo en espontánea confidencia, tantos años después, que acaso dicha anécdota contribuyera a acrecentar los aplausos, lo que no puede interpretarse de otra manera que como un exceso de humildad, porque después se han sucedido los estrenos, a un ritmo de dos novedades cada tres años —como *Jueces en la noche* se estrenó en «Lara» el 2 de octubre de 1979, la proporción es casi cabal: 21 obras en tres décadas—, y siempre en una línea de calidad y de ética muy poco frecuente por



Buero concibió un Mefistófeles de rostro humano

estos pag Y también porque, estrenada *Historia de una escalera* el 14 de octubre de 1949, se le había previsto una duración máxima de dieciséis días en cartel, pues el 1 de noviembre debería sustituirla la clásica reposición de *Don Juan Tenorio...*, pero el éxito de crítica y público obligó a prescindir ese año de la reposición del *Tenorio*, y la primera obra estrenada por Buero Vallejo alcanzaría 187 representaciones, cifra insólita entonces, que el propio autor sólo vería superada por vez primera once años después, por *Las Meninas*. La verdad: 187 representaciones no pueden obedecer en mucho o en nada al fortuito hecho de que, en noche de estreno, el telón se le venga encima al autor. ¿O no?

Desde entonces estuve presente en todos los estrenos de Buero y soy testigo de que sí, en raras

ocasiones, estéticamente hubo fallos, jamás se apartó de los valores éticos que constituyen su norte inquebrantable.

Tanto en las piezas de más éxito que, junto a la primera y por orden cronológico de estreno, pueden ser *En la ardiente oscuridad*, *Madrugada*, *Las Meninas*, *El concierto de San Ovidio*, *El tragaluz*, *El sueño de la razón*, *La doble historia del doctor Valmy* y *La Fundación*, hasta las que hallaron un público menos receptivo, como *Casi un cuento de hadas*, *Aventura en lo gris*—versión de 1963, tras ser prohibida la inicial, de 1954—, *Llegada de los dioses* y *Jueces en la noche*—escalofriante premonición, expresiva de lo que aún no sabemos, pero todo se andará, del bochornoso 23-F—, la producción dramática de nuestro autor alcanza cotas inigualadas de dignidad artística y coherencia ideológica,

como queda certificado—puedo dar fe—en la reacción del público estrenista, con ovaciones coreadas por gritos de «¡Gracias, Buero!» y en los insistentes y admirativos aplausos al mejor de nuestros dramaturgos aquí y ahora.

DATOS BIOGRAFICOS

Antonio Buero, nacido en Guadalajara el 29 de septiembre de 1916, cursa el bachillerato en su ciudad natal y en 1933, por traslado de su padre, don Francisco Buero, jefe de Ingenieros del Ejército, fija su residencia en Madrid y, de 1934 a 1936, comienza a estudiar pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, pues su vocación está del todo inmersa en las artes plásticas, en tanto que ideológicamente el joven Buero se siente fuertemente atraído por el



Singular retratista



pensamiento marxista, al punto de que, ya en 1935, da diversas conferencias sobre arte en los cursos nocturnos para obreros que había organizado la FUE en el viejo caserón de San Bernardo.

Cuando —18 de julio de 1936— tiene efecto la sublevación militar que desembocaría en casi tres años de incivil fratricidio, Antonio Buero siente arder la sangre de sus veintiescasos años y pretende alistarse voluntario. Ante la resuelta oposición familiar, y hasta la movilización forzosa de su quinta, colabora en el taller de artes plásticas de la FUE. En la misma fecha en la que el pueblo altoaragonés de quien esto escribe exultaba bullicioso ante la entrada de las tropas sublevadas en Madrid —noticia difundida por Radio Jaca—, por cuanto la falsa nueva entrañaba la práctica conclusión de la guerra, aquel mismo día 7 de

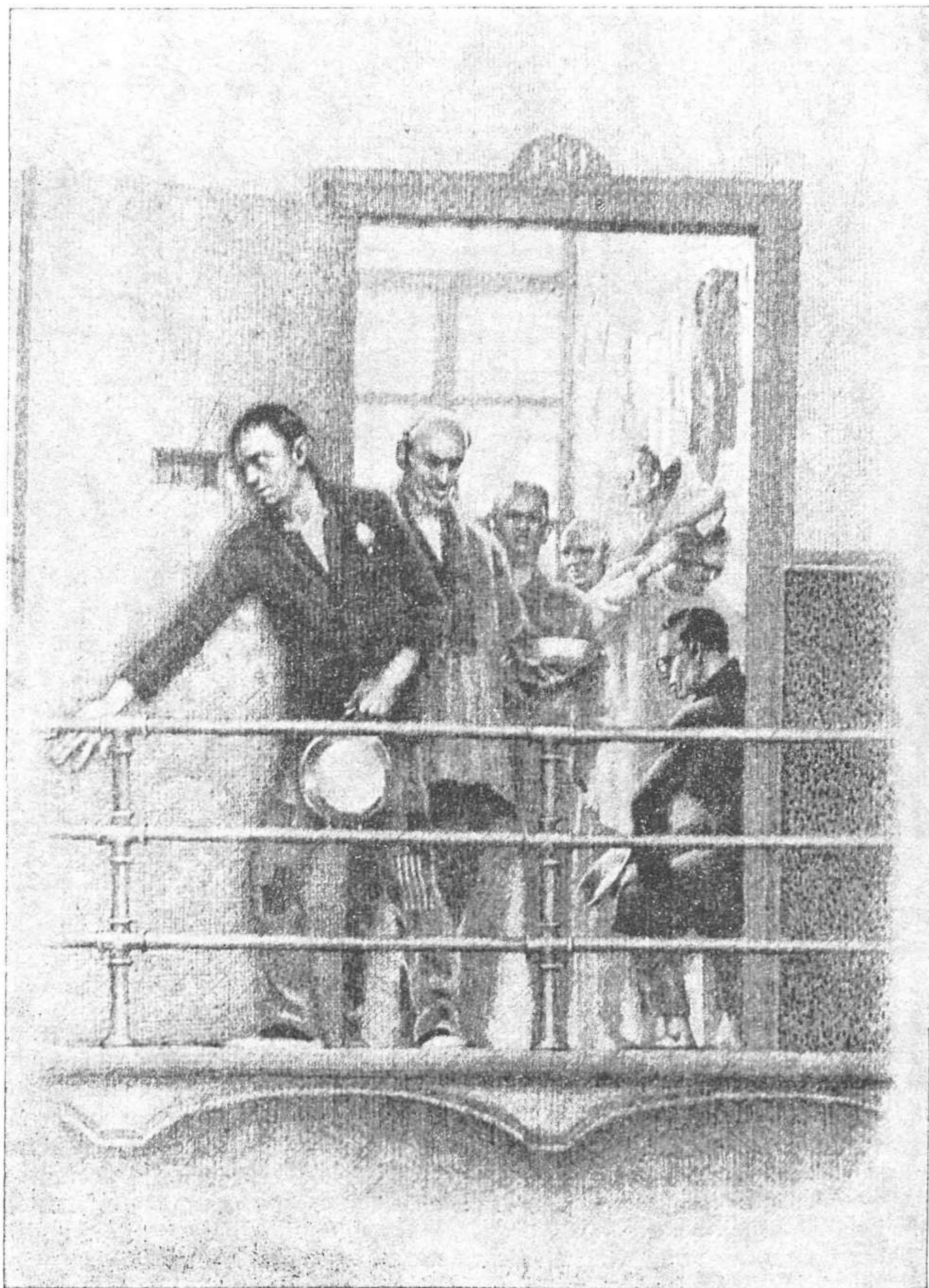
noviembre de 1936, el teniente coronel don Francisco Buero era fusilado fuera de la capital, si cercada, no sometida.

Movilizado el pintor en ciernes Buero Vallejo, inicialmente es enviado al frente del Jarama, a la Jefatura de Sanidad de la XV División, hasta que en 1938 acude con su jefe al frente de Aragón, en el que permanece hasta el final de la guerra.

Después... ya es sabido: campo de concentración, prisión, procesamiento en juicio sumarísimo y condenado a muerte por «adhesión a la rebelión». Ocho meses más tarde le es conmutada la pena máxima y, tras breves estancias en las cárceles madrileñas de Conde de Toreno y Yeserías —en la primera de las cuales coincide con Miguel Hernández, haciéndole el retrato que ilustra estas páginas, permanece tres años en el pe-

nal del Dueso (Santoña) y sendas anualidades en las cárceles de Santa Rita (Madrid) y Ocaña. Cuantos, desde sus muelles butacas, califican de «sombrón» el teatro de Buero, debieran parar mientes en las desgarraduras personales que su época le ha infligido. Primero, el fusilamiento de su padre. Y, tras la guerra, ocho largos meses —casi doscientos cincuenta días— acostándose cada noche con la incertidumbre de si serían o no las nebulosas luces del próximo amanecer las últimas que sus ojos viesan... Resulta beneficiado por sucesivas rebajas de condena y, por fin, recobra la libertad en 1946. Libertad condicional, por supuesto.

Intenta de nuevo la pintura, mas pronto advierte que, por sí sola, no resuelve ni expresa en la medida deseada sus dudas intelectuales y sus certezas ideológicas.



El Dueso, sin el cual no se explica La Fundación

Y empieza a escribir; primero, y fugazmente, narrativa. En seguida, teatro —la primera versión de *En la ardiente oscuridad* es de finales de aquel mismo 1946—; le siguen *Historia de una escalera* —1947—, *Aventura en lo gris* —1948— y *El terror inmóvil* —1949.

El premio «Lope de Vega», obtenido en 1949 por *Historia de una escalera* y su consiguiente estreno, es factor determinante en la ulterior trayectoria bueriana. Y, al igual que años antes le sucediese a Rafael Alberti con la poesía, la creación dramática sustituye en Buero su inicial vocación pictórica. Si el poeta de Puerto de Santa María experimentó

«la sorprendente, agónica, desvelada alegría de buscar la Pintura y hallar la Poesía»,

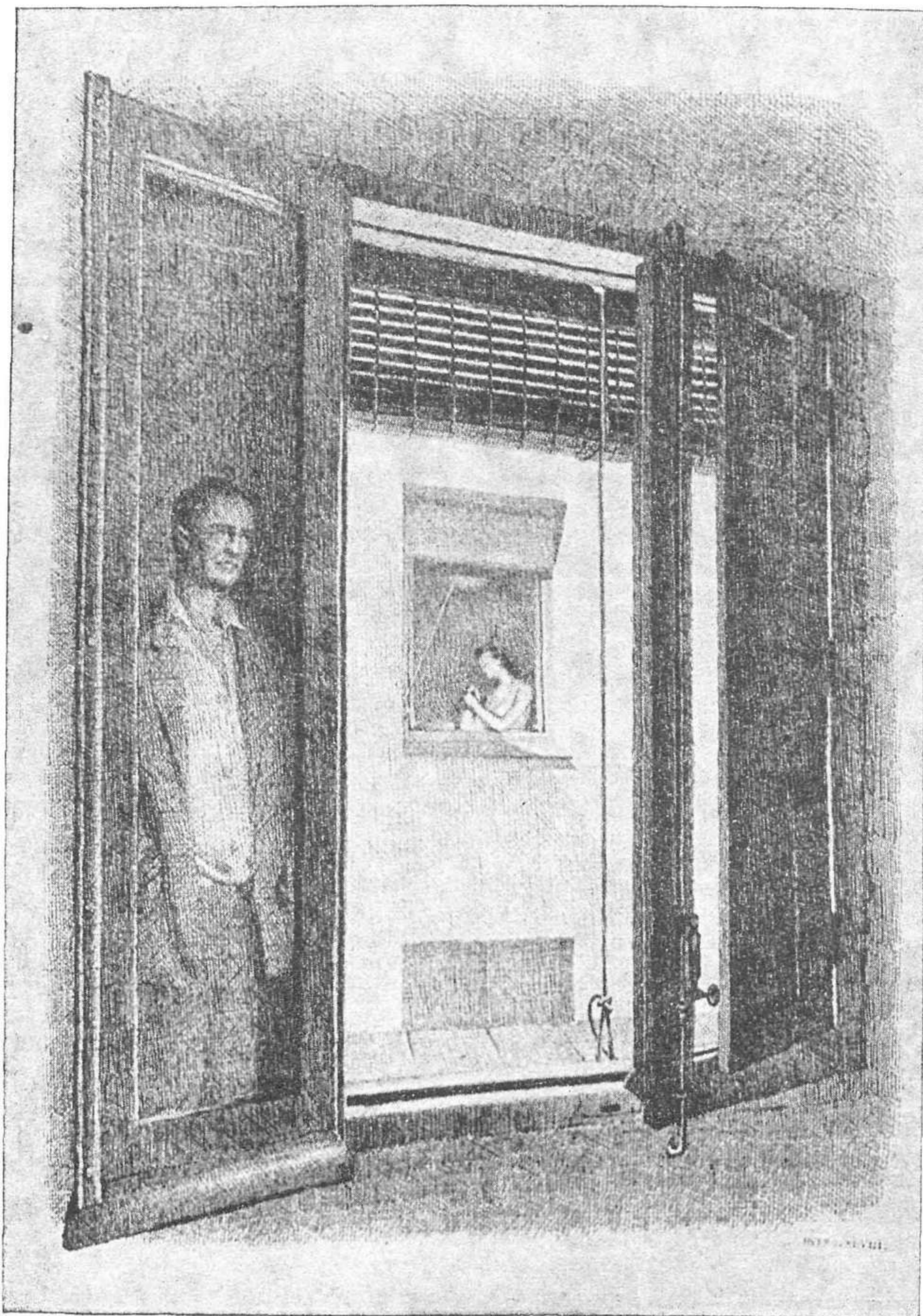
Antonio Buero Vallejo puede cantar también a los pinceles su «amor interrumpido», aunque no del todo, según puede advertirse en las reproducciones que de sus cuadros y dibujos ilustran estas líneas, alguna de las cuales están fechadas en el año actual. Pero no pasan de constituir muestra de la «segunda dedicación» de Buero, primordialmente entregado a su producción dramática desde hace treinta y cinco años. Cara al público, su ejecutoria como autor comienza la noche del 14 de octubre de 1949, con el estreno de *Historia de una escalera* en el teatro Español. Y recalco «cara al público» porque no es ésta su primera obra escrita, sino *En la ardiente oscuridad*, estrenada al año siguiente en el Teatro Nacional «María Guerrero». Pero parece oportuno seguir el orden cronológico de estrenos, toda vez que una pieza dramática no lo es plenamente hasta su escenificación.

En consecuencia, Buero Vallejo comienza a ser autor teatral con el estreno de *Historia de una escalera*, en la indicada fecha de 1949. Aquel año, después de tres lustros de suspensión, el Ayuntamiento de Madrid convocó el premio «Lope de Vega», el último de cuyos ganadores había sido

Casona, con *La sirena varada*. Días después, otra pieza de Buero en un acto, *Las palabras en la arena*, obtiene el premio de la «Asociación de Amigos de los Quintero»; de esta obra me ocuparé en seguida, pues fue estrenada el 19 de diciembre del mismo año 1949 y también en el teatro Español, pero en sesión única.

El estreno de *Historia de una escalera* es el primer gran acontecimiento—entendiendo por tales los que llevan aparejada la revelación de un nuevo autor y un giro copernicano en las tendencias imperantes en la década anterior—de la escena española en los años de posguerra. Del hecho hace poco más de treinta años y Buero Vallejo ha estrenado hasta el momento 21 obras propias y dos traducciones: es autor de elaboración lenta, pero la relativa parquedad numérica queda en él sobradamente compensada por la importancia artística de las dianas propuestas y generalmente acertadas. De ahí el que haya resultado distinguido reiteradamente con el Premio Nacional a la mejor obra del año, el «María Rolland» o el del Espectador y la Crítica, etc.

Sin ceder un ápice en sus convicciones ideológicas y dentro del mismo régimen político que lo mantuviera ocho meses condenado a muerte y siete años prisionero, el 29 de enero de 1971 Buero Vallejo es elegido miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua, para cubrir el sillón vacante por fallecimiento de don Antonio Rodríguez-Moñino; y el 21 de mayo de 1972, discurso de recepción en la Academia—*García Lorca ante el esperpento*—y contestación de don Pedro Laín Entralgo. Entre su elección para la Academia y el permiso para viajar al extranjero median sólo ocho años, pues fue en 1963 cuando nuestro primer dramaturgo logró autorización oficial para salir de España... siempre que no fuese, claro, a «la URSS y países satélites».



El mirón vergonzante

PRODUCCION DRAMATICA

Además de las 21 obras propias, Buero ha estrenado sus versiones de *Hamlet*, de Shakespeare, y *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht —ambas en la década de los 60—, y editado *Mito*, libro para una ópera, y *El terror inmóvil*. La primera puede leerse en la colección «Teatro», de Escelicer, número 580, y la segunda en la edición ya citada, suscitadora del presente estudio.

Como quiera que, a partir de *Las Meninas* —1960—, todas las obras estrenadas por Buero han sido comentadas según propio criterio, bien sea en «La Estafeta Literaria» o en «Nueva Estafeta», y no es cosa de repetir conceptos ya expresados (*), me extenderé en el análisis de estrenos precedentes, a los que asistí como mero aficionado, para concluir con el examen de *El terror inmóvil*.

Historia de una escalera es, además de la obra reveladora del dramaturgo que hay en Buero, el primer peldaño firme en la línea del realismo costumbrista que el autor ha seguido cultivando después con tanto acierto —*Hoy es fiesta*, *Las cartas boca abajo*, *Madrugada*—, a la vez que supone muy elogiada ruptura con el teatro ramplón y evasivo del primer decenio de la posguerra. Un realismo costumbrista, éste del primer Buero, que cuenta con muy ilustres precedentes en el teatro hispano, desde los clásicos a Galdós. Por consiguiente, no es obra de caracteres, sino de tipos y situaciones, así

como de un ambiente pasmosamente expresado en su esencialidad.

Las palabras en la arena es una pieza breve y extremadamente densa, en la que glosa un conocido episodio evangélico para dotarlo de pleno contenido actualizador. Sobre las palabras de Jesús «... el que esté libre de pecado, que arroje la primera piedra», Buero inventa los personajes para los que se pronunciaron —o para los que pudieron haber sido dichas— y prueba con poderosa eficacia dramática el enorme trecho que va de lo que cada uno de ellos cree ser a lo que realmente es... o acabará siendo. Ante uno de los presuntos lapidadores, Cristo escribe la palabra «asesino», cuando aún Asaf no lo era. Comete el crimen al cabo, porque en él había un potencial asesino, y era cosa que el interesado ignoraba, pero no Cristo. En la enjuta y enjundiosa pieza queda meridianamente claro que si Asaf mató no fue por la premonición de Jesús, sino al contrario: Jesús se lo predijo porque lo supo proclive al asesinato.

La tercera obra representada es la primera escrita: *En la ardiente oscuridad*, drama amargo —pero en modo alguno pesimista— y simbólico. Ya no costumbrista, sino trascendente. El hombre de teatro que Buero es, encontró aquí la fórmula cabal para escenificar algo tan sutil e intangible como es la frontera entre voluntad y posibilidad del hombre, que siempre ansía más de lo que está a su alcance. Para ex-

presar plásticamente este muro con el que se da siempre de bruces la condición humana, el autor recurre a una limitación física —la ceguera— que le servirá de símbolo. El conflicto dramático surge cuando al grupo de jóvenes ciegos que viven felices en un centro de reeducación, conformados con su desgracia, se une otro consciente de estarla padeciendo y que no quiere resignarse. La tragedia radica en el hecho de que la conciencia de su desgracia que tiene Ignacio no puede devolverle la luz ni dársela a los otros ciegos; pero sí está en condiciones de hacerles comprender su limitación y, recuperándolos del convencionalismo en que vivían, les proporciona al menos —por remota que sea— la esperanza de la luz. Es dato suficiente para calificar a *En la ardiente oscuridad* como la primera de las tragedias optimistas de Antonio Buero Vallejo.

En la misma línea de esencialidad se sitúan las tres obras que en la producción del autor siguen: *La tejedora de sueños*, *La señal que se espera* y *Casi un cuento de hadas*. Ninguna de ellas obtuvo el lisonjero triunfo que acompañó a las anteriores, lo que indujo a no pocos a la sospecha de que Buero había acabado como dramaturgo.

Sin embargo, el autor parecía más seguro de lo que aspiraba a lograr que sus detractores, y en las dos siguientes obras —*Madrugada* e *Irene o el tesoro*— sigue más afín al esencialismo que al realismo, quizá por haber llegado a la convicción de que en la vida humana también cuentan «las posibilidades activas de la fe». *Madrugada* conserva aún factores realistas; la acción va acorde con las manecillas de un reloj en marcha. Lo que acaso sea un mérito menor, pero muy a tener en cuenta al valorar a un dramaturgo. *Irene o el tesoro* es, en certera calificación de José María García Escudero, «la posibilidad de poner nombre al misterio». Sin duda, ambas piezas entrañan una incursión por partida doble del autor hacia temas difíciles y más permanentes. Y, desde luego, de mayor ambición.

(*) Las críticas de obras estrenadas por Buero con posterioridad a *Un soñador para un pueblo* puede encontrarlas el presunto curioso lector en las hemerotecas por este orden:

- «La Meninas»: *La Estafeta Literaria* núm. 208 (1-1-1961).
- «El concierto de San Ovidio»: *La Estafeta Literaria* núm. 253 (16-XI-1962).
- «Aventura en lo gris»: *La Estafeta Literaria* número 276 (1-X-1963).
- «El tragaluz»: *La Estafeta Literaria* número 381-82 (7-X-1967).
- «El sueño de la razón»: *La Estafeta Literaria* número 438 (6-11-1970).
- «Llegada de los dioses»: *La Estafeta Literaria* núm. 478 (19-IX-1971).
- «La Fundación»: *La Estafeta Literaria*, número 533 (1-11-1974).
- «La doble historia del doctor Valmy»: *La Estafeta Literaria* núm. 582 (29-I-1976).
- «La detonación»: *La Estafeta Literaria* número 622 (15-X-1977).
- «Jueces en la noche»: *NUEVA ESTAFETA* número 11 (octubre 1979).

Historia de una escalera, en dibujo de su autor





Beethoven

Hoy es fiesta supone un retorno al costumbrismo de *Historia de una escalera*. Coincidencia que hizo a algunos ingenios del café Gijón rebautizarla como *Historia de una azotea*, amparándose para ello en el lugar de la acción. Sin embargo, las coincidencias son epidérmicas. El pesimismo de la obra de 1949 es relevado en ésta de 1956 por un aferramiento a perspectivas mejores cara al futuro, que señala claramente la tendencia de Buero hacia el logro de lo que, dándole a la expresión todo su significado social, él mismo ha llamado «tragedia optimista», recordando el título que puso Vizñievski a su obra más famosa. Su siguiente estreno, *Las cartas boca abajo* implica un paso más en la misma dirección.

Y nos queda, en esta rápida revisión de la inicial época del primero de nuestros autores vivos, una obra que en su estreno no fue objeto de análisis en estas mismas páginas: *Un soñador para un pueblo*, correspondiente al ciclo que, para entendernos de algún modo, llamaremos «histórico», a sabiendas de que es un encasillamiento alicorto e inexacto.

«La tragedia —escribió Aristóteles en su *Poética*— es imitación no tanto de los hombres como de los hechos, y de la vida, y de la ventura y desventura.» Y agrega más adelante: «Es manifiesto asimismo que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente.» Así, el ciclo historicista de Buero, cuyo primer título es *Un soñador para un pueblo*, no supone tanto rememoranza de unas determinadas peripecias humanas cuanto de unos hechos, y no escenifica éstos tal como sucedieron, sino como, a su juicio, debieron acontecer.

... Y «EL TERROR INMOVIL»

En *Nota preliminar* concreta Buero que dio fin a esta obra en marzo de 1949, «desconfiando mucho



El sueño de la razón ya había sido antes esta cosmografía goyesca

de que el premio "Lope de Vega", al que me había presentado, fuese a caerme encima meses después y sin sospechar que, antes de terminar el año, efectuaría mi primer estreno». Ha accedido a la publicación del libro, tantos años después, «para dejar memoria de cuanto hacemos, para sustraerlo al olvido y a la esterilidad», pero sin que se anime a consentir el estreno de un texto tan antiguo, porque «al releer ahora sus páginas compruebo que, tanto por sus significados como por su forma, se encuentran lejos de mis actuales tendencias dramáticas».

La trama gravita en torno a una fotografía no exenta de truculencia que le fue mostrada por un compañero de la galería de condenados a muerte en la prisión de

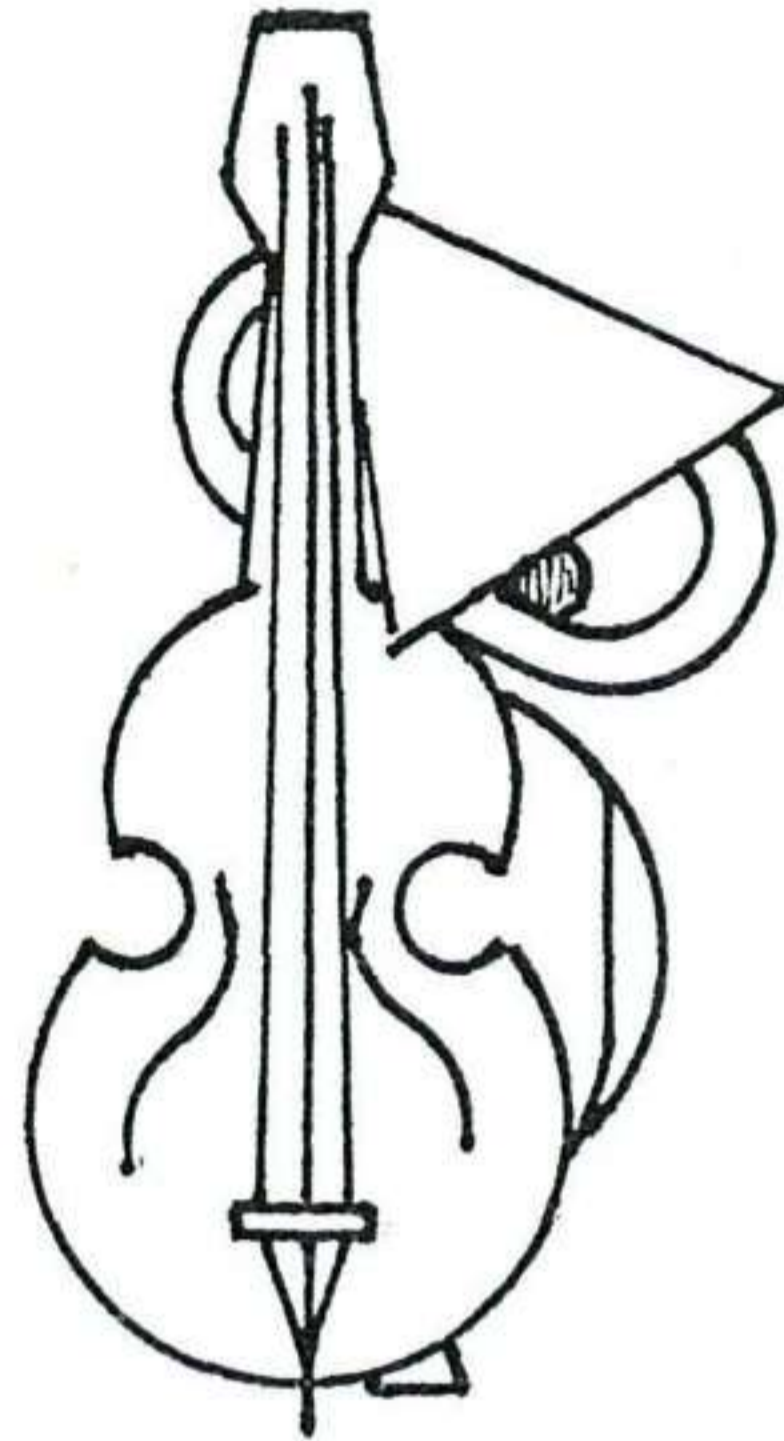
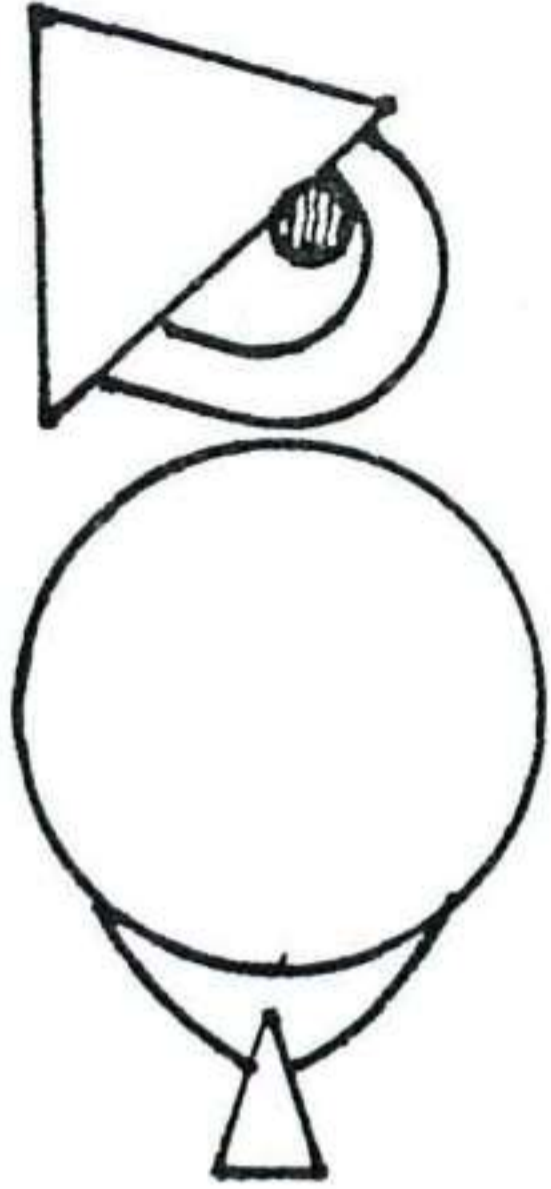
Conde de Toreno. Es cierto que el tema se halla muy distante ya del Buero de hoy y, sin embargo, hay en su tratamiento facetas muy afines a su ideología —«Soy un escritor inequívocamente de izquierdas» (*Pueblo*, 15 de septiembre de 1979)— y hallazgos reveladores de la intuición dramática del joven autor, capaz de conceder verosimilitud escénica a un hecho verdadero y, de por sí, inverosímil.

Así, el duelo frontal entre el progresista y el conservador que, no por casualidad, son hermanos. Y la capacidad teatral para elevar un mero capricho necrofílico a la categoría de incomunicación entre los hombres-hermanos. Y, al margen, pero no en último término, la voluntad de estilo advertida en las correcciones del texto inicial del

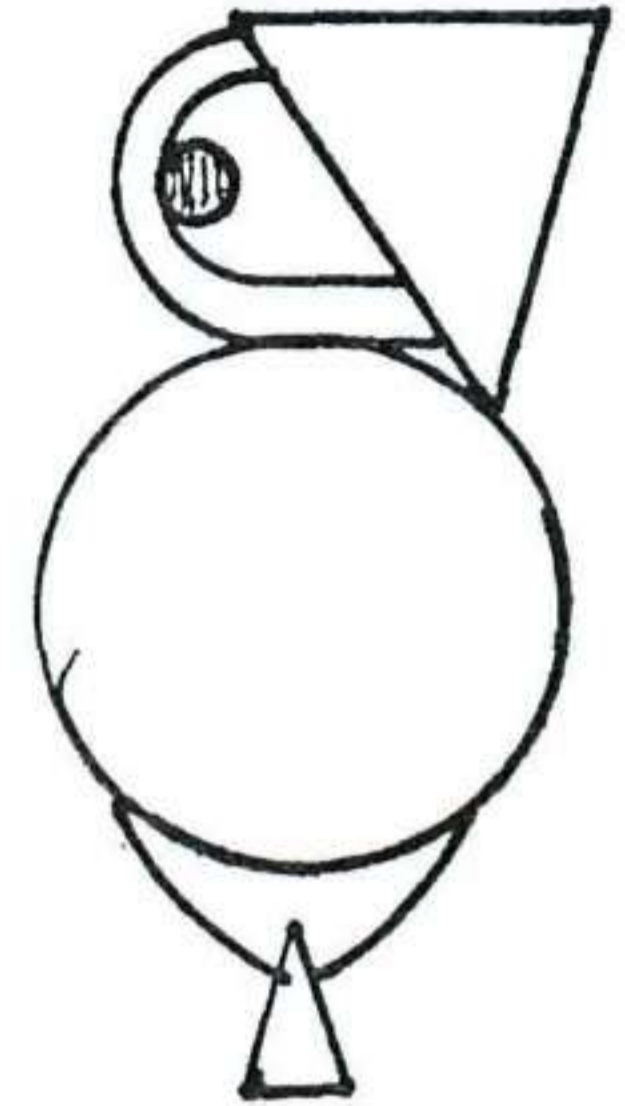
segundo acto, publicado por Escelicer en 1954, que eliminan adjetivos y signos de admiración superfluos, eluden cacofonías enfadosas para el intérprete, etc. Conserva todos sus valores la emotiva nana-soneto que da fin al primer acto.

La edición tardía de este melodrama ideológico ofrece al estudioso de Buero el eslabón que faltaba para unir todas las piezas de su ascendente trayectoria de autor. (Significativo dato es el de que en 1980, año sin estreno alguno, le haya sido otorgado el Premio Nacional de Teatro, por «su meritoria y continuada tarea en pro del teatro español»). Sólo a partir de ahora será posible examinar sin tapujos, sin embozos, al dramaturgo y al hombre: tal como es en obra y vida.

LA MÚSICA ES LA
MÁS ABSTRACTA
DE LAS ARTES.



PARA EL QUE
ESCUCHA.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

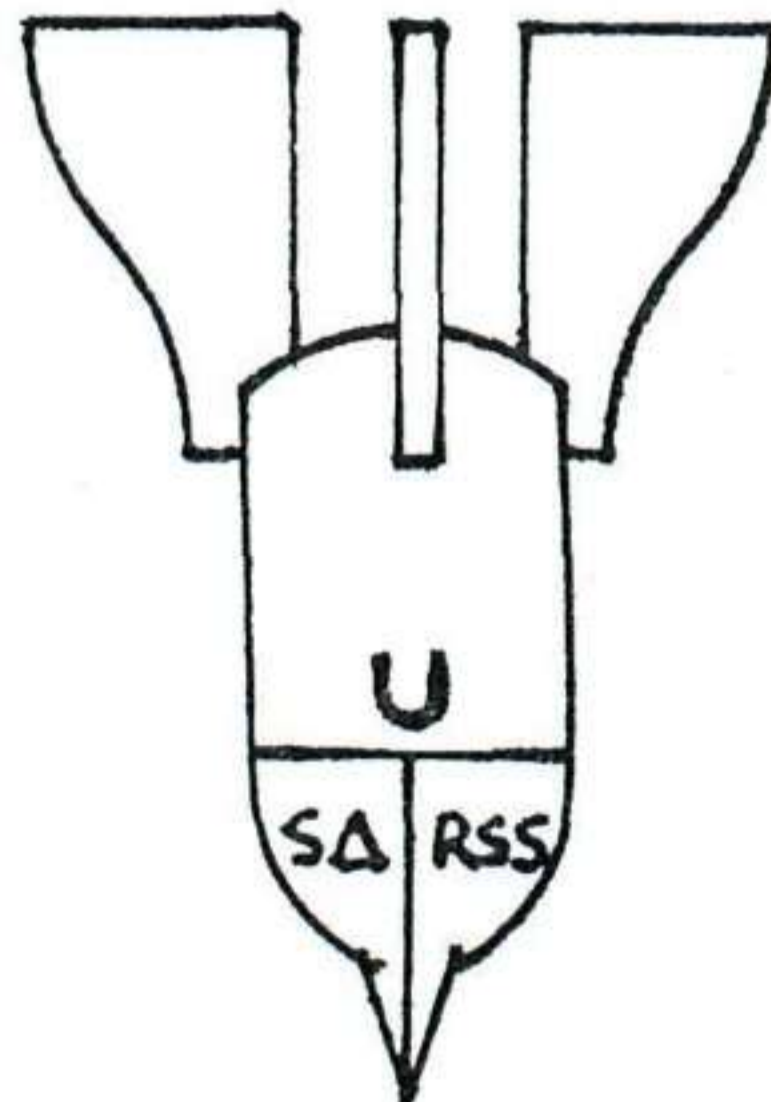
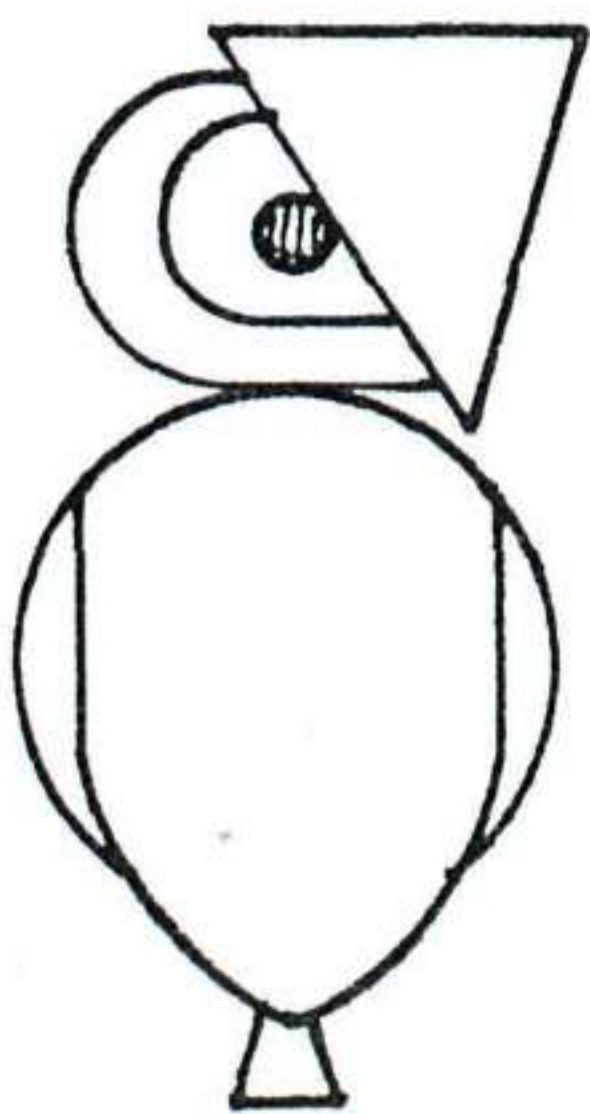
REFRANERO ATRIBUIDO

Preguntar es no querer
ignorar. Sócrates.

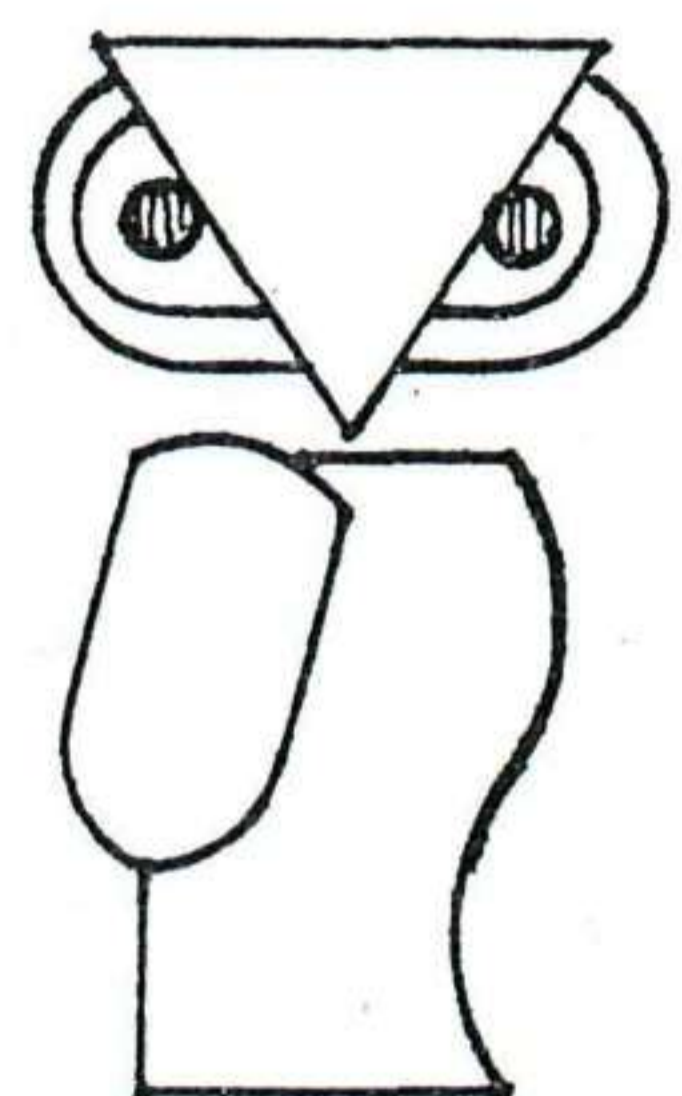
Buenos y tontos se con-
funden al pronto. Nietzsche.

El placer engorda más
que el comer. Brillat Sa-
varin.

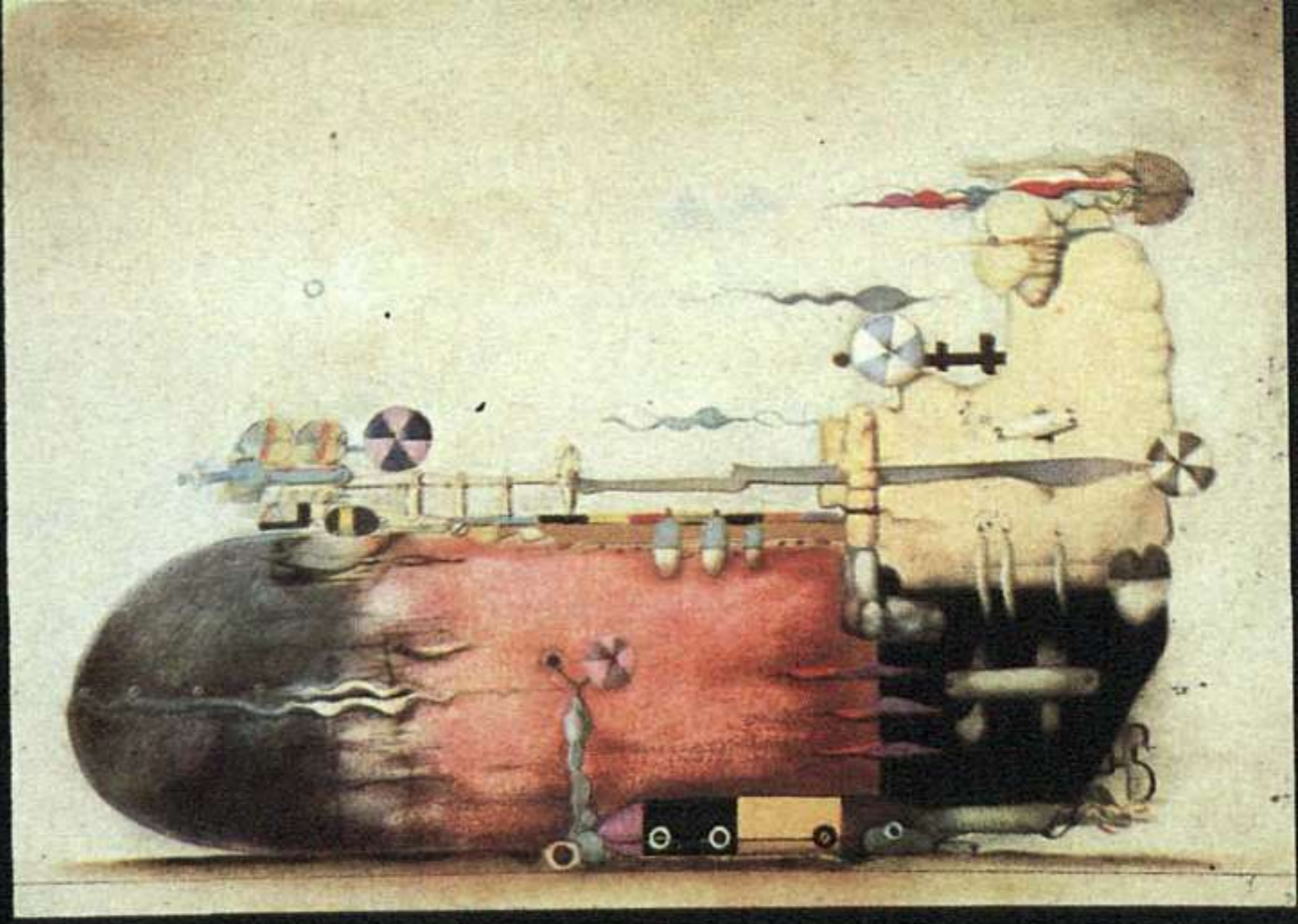
LA CIENCIA NO
TIENE OPINIÓN.



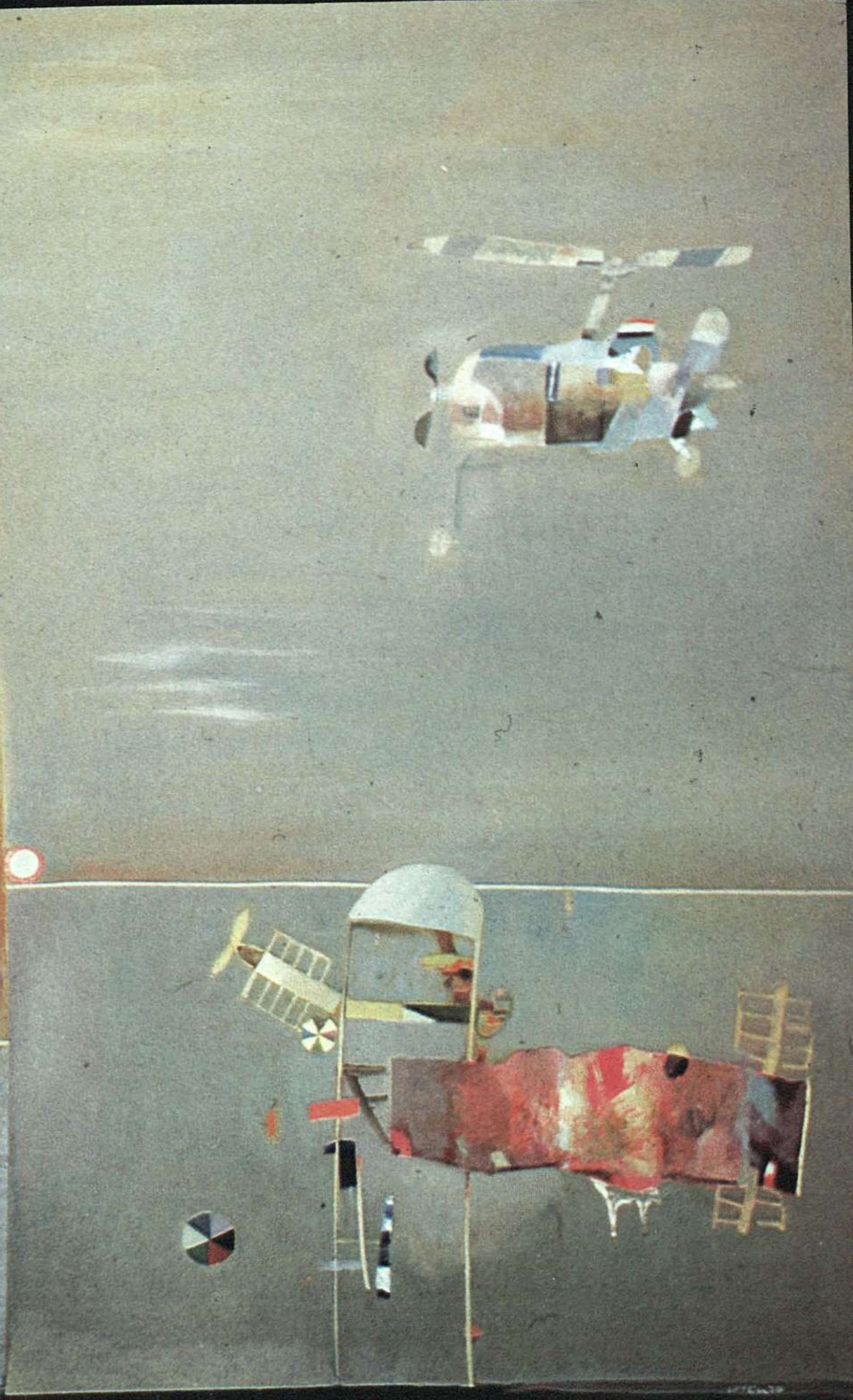
ES SU PEOR
DEFECTO.

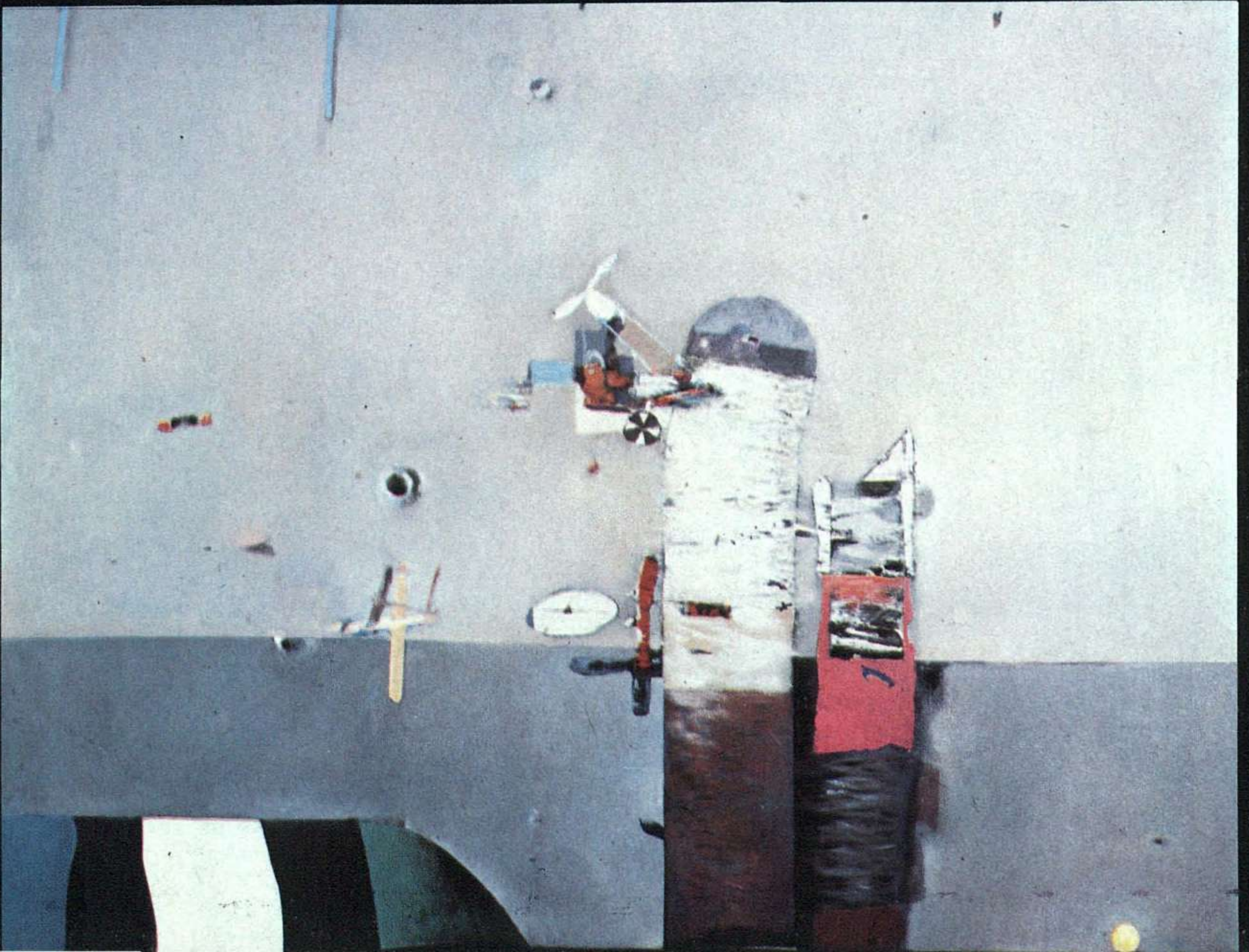
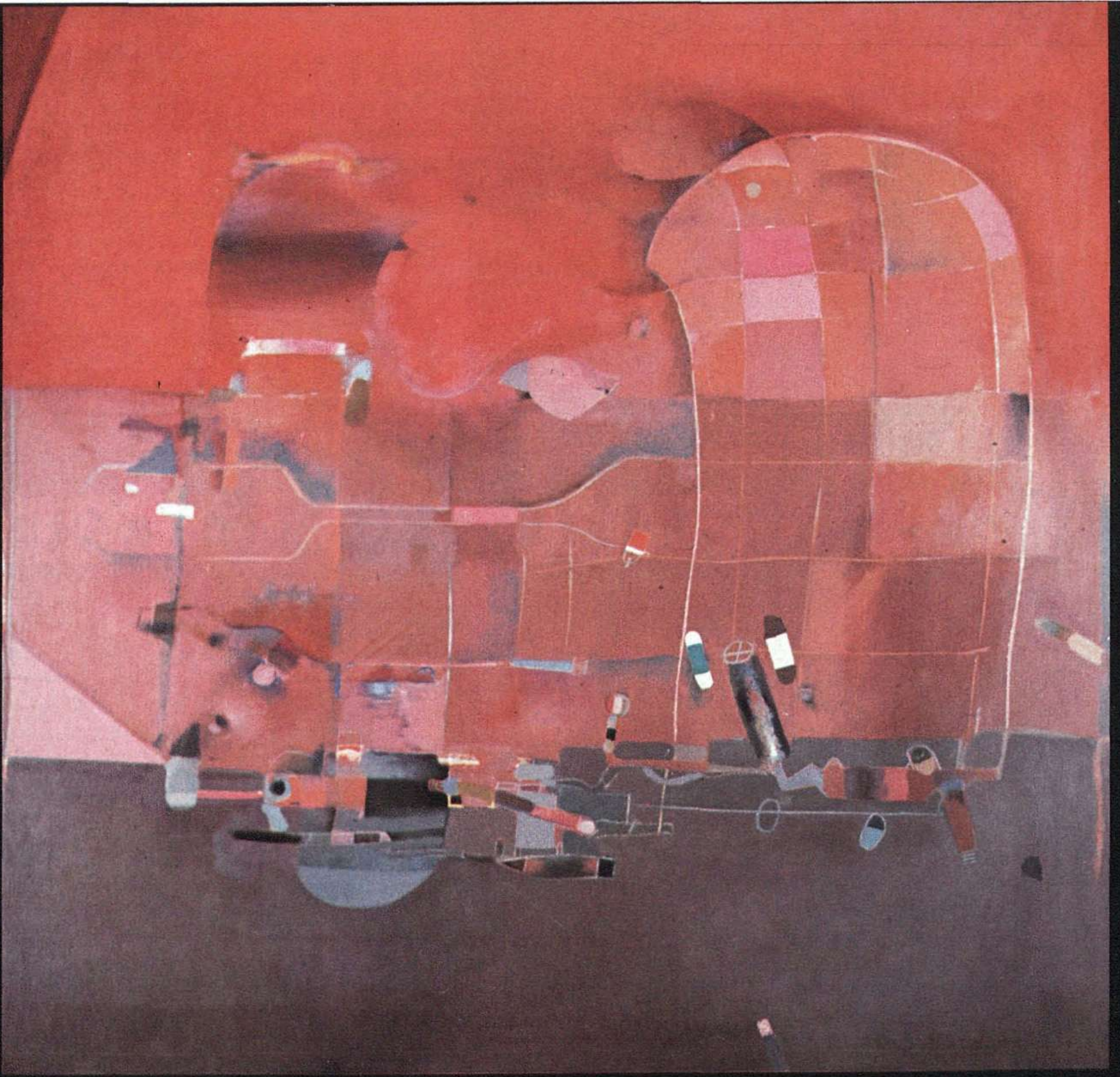


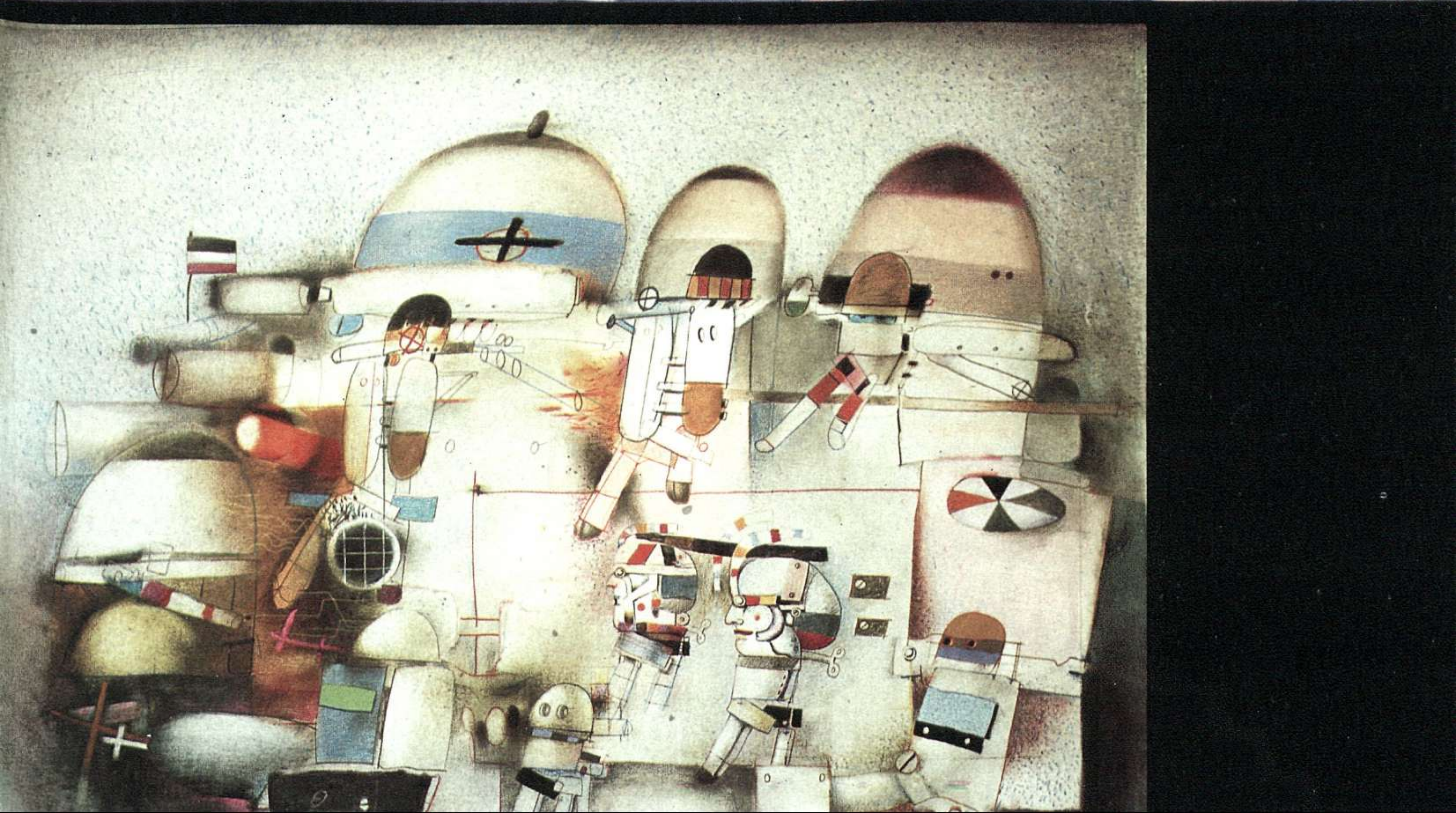
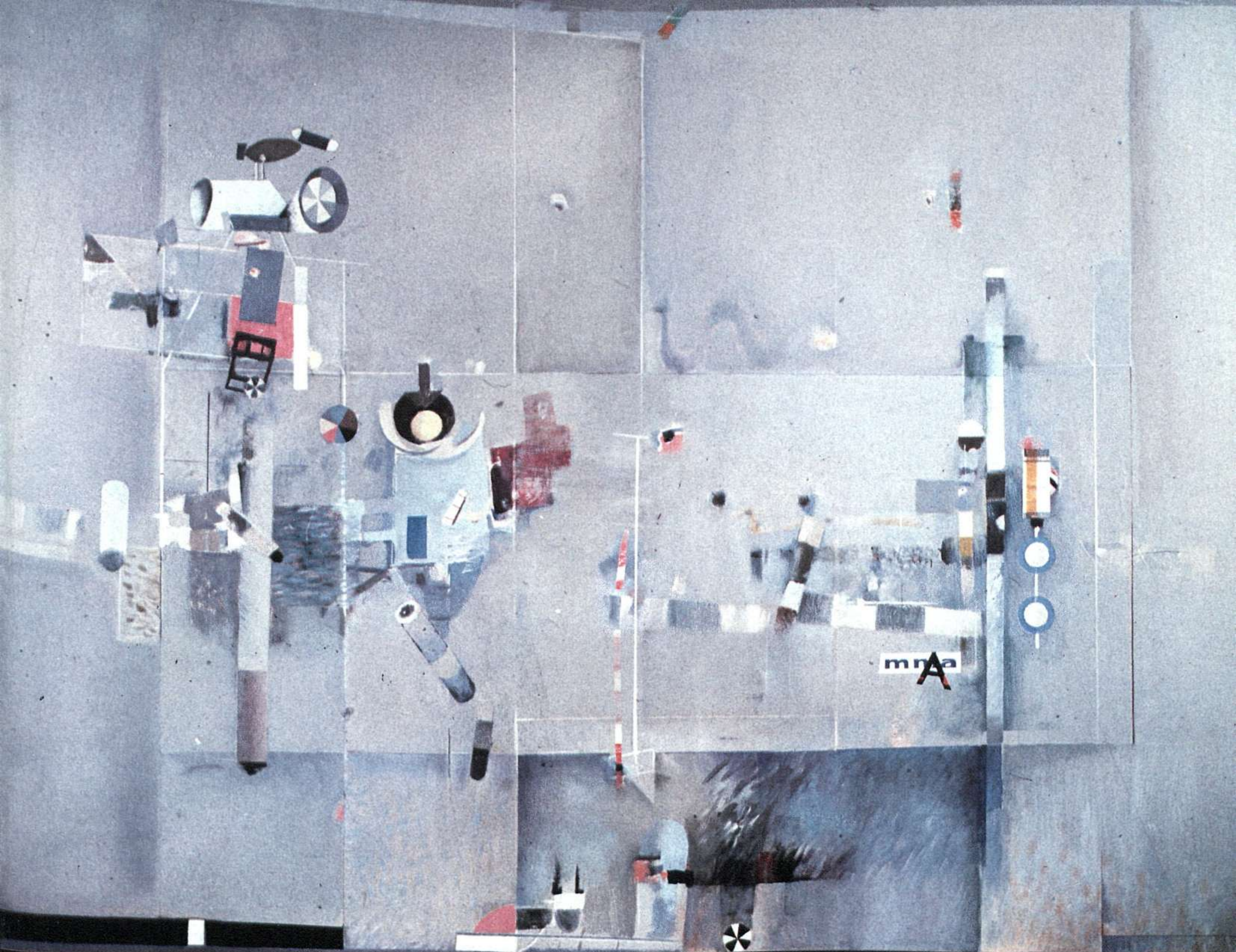
ΣΑΝΤΙΑΓΟ

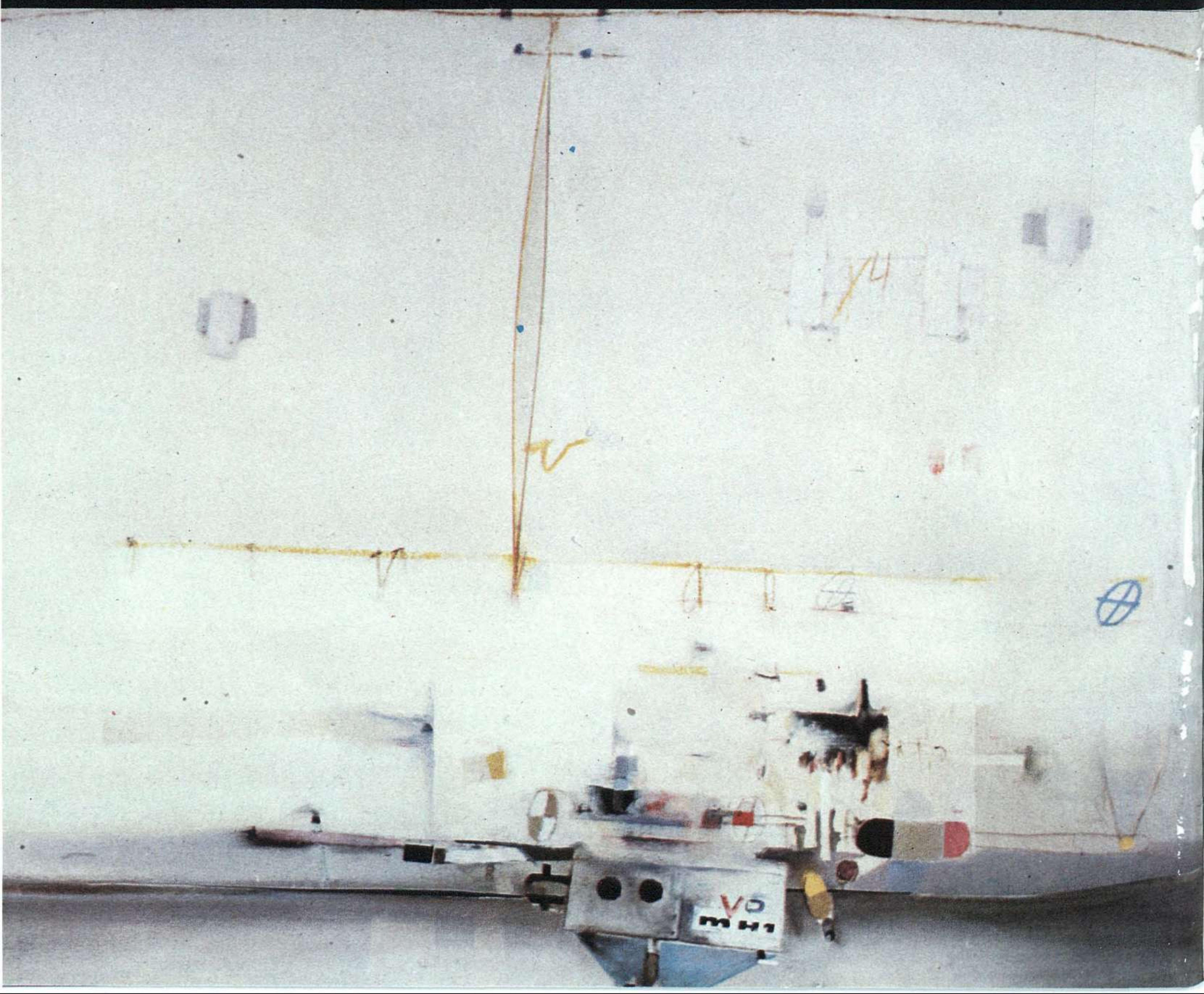
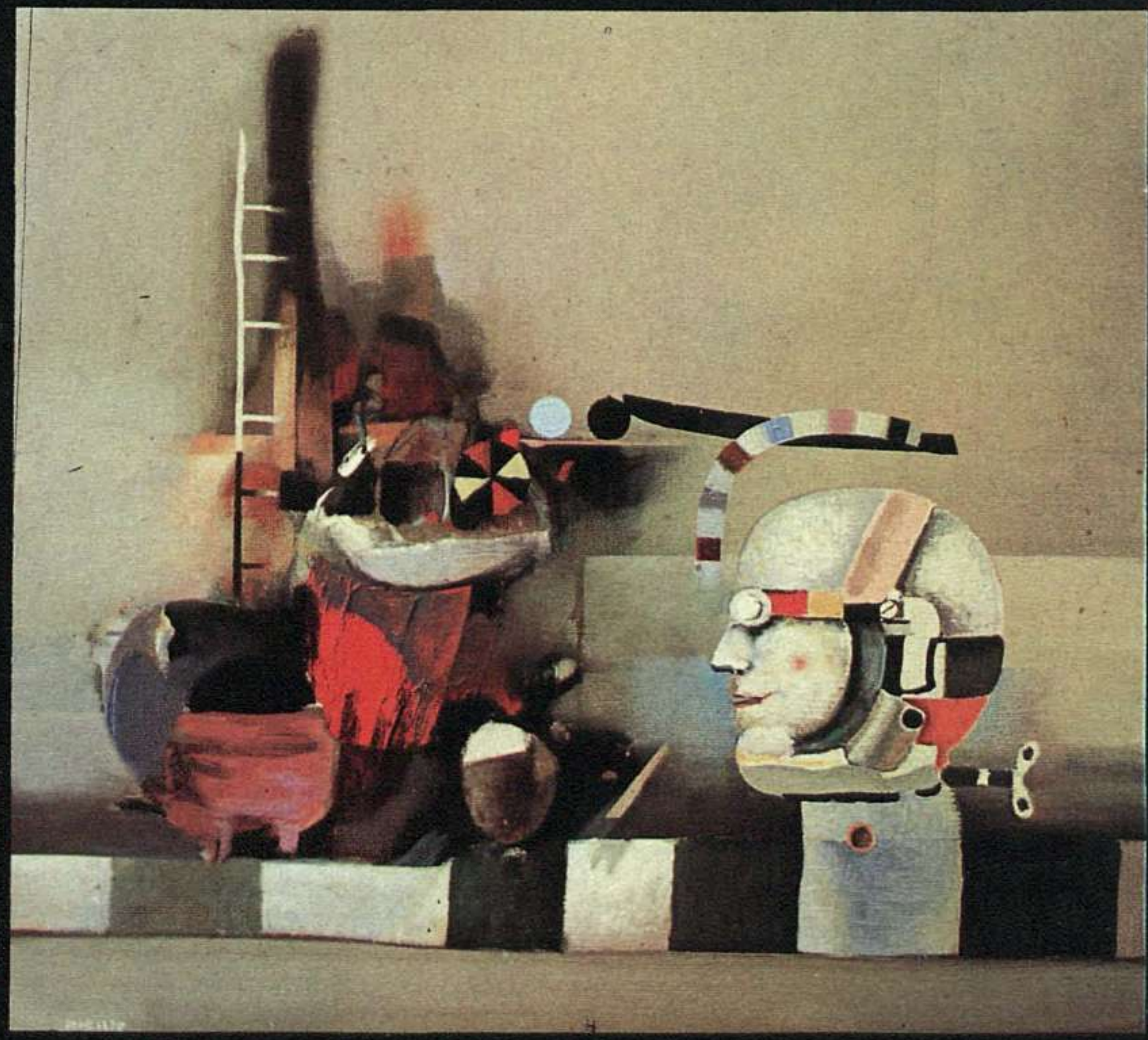


antonio lorenzo









HAWTHORNE Y BORGES: DOS CUENTOS CONTADOS DOS VECES

En 1835 Nathaniel Hawthorne publica un cuento en Salem, Massachusetts. En 1949 Jorge Luis Borges toma nota de ese cuento y lo comenta extensamente. En 1967 elige el mismo cuento para una antología titulada *El libro de los autores*, publicada por Ediciones de la Flor, de Buenos Aires. En 1969 publica su libro *Elogio de la sombra* y allí incluye un brevísimo relato. Según su declaración de apertura, dicho relato no es ficción, sino un hecho real que le fue referido y que él retransmite por parecerle una historia demasiado singular para ser olvidada.

Jorge Luis Borges, de honestidad y modestia probadas, tan aficionado a las literaturas comparadas, nada dice—ni entonces ni después—del cuento de Hawthorne, que tiene un tema casi idéntico al suyo y que, nos consta, grabó perdurable huella en su sensibilidad. Esa imperceptible negligencia dio origen a estas notas.

Antes de confrontar los dos textos, acaso sea pertinente decir algo sobre el tema, que podríamos llamar «el muerto en vida» común a los cuentos de los dos autores. Es el viejo tema de la desaparición prolongada de un hombre, al punto de que para el mundo, para su familia, y en cierto modo para él mismo, ha muerto. Sin otras apoyaturas que la memoria, puedo mencionar a Ulises, llevado y traído por su destino, que vuelve a Itaca después de veinte años de ausencia. Todo el mundo lo había dado por muerto menos su fiel esposa. Otro caso que recuerdo es el de un romance español, «Las señas del esposo», o «Estaba la Catalinita» en la versión que se conserva en nuestro país. En ese cantar, el esposo ha pasado siete años en la guerra. Al regresar encuentra a su esposa sentada a orillas de un arroyo. Ella, sin reconocerlo, le pregunta si no ha visto a su marido, y le da estas señas:

*Mi marido es alto y rubio,
elegante y muy cortés,
y en el mango de la espada
lleva escrito: Soy marqués.*

El soldado le dice que su marido ha muerto y le ha encargado que se case con ella, a lo que ella se niega pues aún seguirá esperando al ausente. La larga separación y los horrores de la guerra lo han cambiado tanto que su propia esposa no lo reconoce.

Un tercer caso de anagnórisis es el de *El caballero Cifar*, aunque el caballero no se muestra muy ansioso de identificarse al reconocer a su mujer. Otro ejemplo que viene a la memoria (sin hablar de las novelas bizantinas) es el de una leyenda popular de Nueva Inglaterra, «Rip Van Winkle», a la que Washington Irving dio forma literaria definitiva. De Irving, por otra parte, procede una derivación hispanoamericana: el cuento del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, «Rip».

Este cuento es una adaptación que casi viene a significar lo contrario (o al menos algo muy distinto) de la leyenda norteamericana. En ésta Rip Van Winkle tenía una esposa regañona, razón por la cual él salía de caza con mucha frecuencia. Un día se quedó dormido en la montaña y cuando despertó habían pasado veinte años y muchas cosas, entre ellas la independencia de los Estados Unidos y la muerte de su esposa, razones por las cuales Rip se sintió, luego de los previsibles inconvenientes, libre por partida doble. En cambio el Rip de Gutiérrez Nájera es un personaje trágico. Al volver del sueño encuentra a su mujer casada con otro y, mientras él ha envejecido, los demás apenas si han cambiado. Nadie lo reconoce. El narrador se pregunta amargamente: «¿Cuánto tiempo se necesita para que los seres que amamos y nos aman nos olviden?»

... Y esto nos trae de nuevo al cuento de Hawthorne que me propuse comentar junto al de Borges. El cuento se titula «Wakefield». Según su autor, leyó en un periódico la noticia de un hombre «que se ausentó



de su esposa por mucho tiempo», en circunstancias bastante inusuales. La noticia le impresionó tanto que resolvió escribir un cuento tratando de imaginar (y comprender) tan extraña conducta. El cuento empieza realmente con la partida de Wakefield. Es una tarde de octubre, en Londres. El hombre anuncia que se va de viaje en la diligencia de la noche. Los datos que le da a su esposa sobre el regreso son vagos, pero él mismo establece el límite de una semana. La verdad es que en ese momento tampoco él sabe por cuánto tiempo se va. Pero aquí es oportuno oír cómo cuenta Borges la historia de Wakefield al reseñar el cuento de Hawthorne en su conferencia de 1949 para el Colegio Libre de Estudios Superiores (1):

«Sale, con una resolución más o menos firme de inquietar o asombrar a su mujer, faltando una semana entera de su casa. Sale, cierra la puerta de la calle, luego la entreabre y, un momento, sonríe. Años después, la mujer recordará esa sonrisa última. Lo imaginará en un cajón con la sonrisa helada en la cara, o en el paraíso, en la gloria, sonriendo con astucia y tranquilidad. Todos creerán que ha muerto y ella recordará esa sonrisa y pensará que, acaso, no es viuda. Wakefield, al cabo de unos cuantos rodeos, llega al alojamiento que tenía listo. Se acomoda junto a la chimenea y sonríe; está a la vuelta de su casa y ha arribado al término de su viaje.»

Interpolaré mi propia síntesis de lo que falta por razones de simple economía, ya que la de Borges es mucho mejor. Wakefield se queda en su nuevo alojamiento sin saber bien por qué. Se pone una peluca, cambia su modo de vestir y pasa a ser otra persona, o tal vez nadie, en la atareada Londres. Una tarde se cruza con su esposa, que por cierto no lo reconoce. Wakefield piensa que es una locura lo que hace, pero no encuentra las fuerzas necesarias para volver. Así vive veinte años, a pocos pasos de su hogar, solitario, desconocido para todo el mundo, hasta que una noche de lluvia, al pasar frente a su antigua residencia, ve brillar el fuego de la chimenea y la sombra de su esposa en la ventana. Decide entrar. Allí lo deja Hawthorne. Borges añade que quizá la historia de Wakefield sea «una alegoría de la curiosa reclusión de Nathaniel Hawthorne». En efecto, el joven Hawthorne se apartó del mundo y pasó años sin participar en nada, a veces mirando las nubes tardes enteras. De esa reclusión vino a redimirlo el amor de Sophia Peabody, con quien se casó en 1842.

Ahora le llega el turno al cuento de Borges. Se titula «Pedro Salvadores» y forma parte, como ya dije, de su libro *Elogio de la sombra* (1969). Tiene sólo página y media de extensión y su comienzo señala un asombro parecido al que produjo en Hawthorne la noticia del extraño londinense. También el escritor argentino se resiste a callar la historia de Pedro Salvadores: «Quiero dejar escrito, acaso por primera vez, uno de los hechos más raros y más tristes de nuestra historia» (2).

Dada la brevedad del relato, prefiero transcribir las palabras del autor. El estilo borgesino, ya se sabe, es extremadamente comprimido, de modo que es difícil resumirlo más. Pedro Salvadores, como Wakefield, llevó una vida normal hasta una noche determinada. Cedo la palabra a Borges:

«Una noche, hacia 1842, oyeron el creciente y sordo rumor de los cascos de los caballos en la calle de tierra y los vivas y mueras de los jinetes. La mazorca, esta vez, no pasó de largo. Al griterío sucedieron los repetidos golpes, mientras los hombres derribaban la puerta. Salvadores pudo correr la mesa del comedor, alzar la alfombra y ocultarse en el sótano. La mujer puso la mesa en su lugar. La mazorca irrumpió; venían a llevárselo a Salvadores. La mujer declaró

que éste había huido a Montevideo. No le creyeron; la azotaron, rompieron toda la vajilla celeste, registraron la casa, pero no se les ocurrió levantar la alfombra. A medianoche se fueron, no sin haber jurado volver.

Aquí principia verdaderamente la historia de Pedro Salvadores. Vivió nueve años en el sótano. Por más que nos digamos que los años están hechos de días y los días de horas y que nueve años es un término abstracto y una suma imposible, esa historia es atroz. Sospecho que en la sombra que sus ojos aprendieron a descifrar, no pensaba en nada, ni siquiera en su odio ni en su peligro. Estaba ahí, en el sótano. Algunos ecos de aquel mundo que le estaba vedado le llegarían desde arriba: los pasos habituales de su mujer, el golpe del brocal y del balde, la pesada lluvia en el patio. Cada día, por lo demás, podía ser el último.

La mujer fue despidiendo a la servidumbre, que era capaz de delatarlos. Dijo a todos los suyos que Salvadores estaba en la Banda Oriental. Ganó el pan de los dos cosiendo para el ejército. En el decurso de los años tuvo dos hijos; la familia los repudió, atribuyéndolos a un amante. Después de la caída del tirano, le pedirían perdón de rodillas.

¿Qué fue, quién fue Pedro Salvadores? ¿Lo encarcelaron el terror, el amor, la invisible presencia de Buenos Aires y, finalmente, la costumbre? Para que no la dejara sola, su mujer le daría inciertas noticias de conspiraciones y victorias. Acaso era cobarde y la mujer lealmente le ocultó que ella lo sabía. Lo imagino en su sótano, tal vez sin un candil, sin un libro. La sombra lo hundiría en el sueño. Soñaría, al principio, con la noche tremenda en que el acero buscaba la garganta, con las calles abiertas, con la llanura. Al cabo de los años no podría huir y soñaría con el sótano. Sería, al principio, un acosado, un amenazado; después, no lo sabremos nunca, un animal tranquilo en su madriguera o una suerte de oscura divinidad.

Todo esto hasta aquel día del verano de 1852 en que Rosas huyó. Fue entonces cuando el hombre secreto salió a la luz del día; mi abuelo habló con él. Fofó y obeso, estaba del color de la cera y no hablaba en voz alta. Nunca le devolvieron los campos que le habían sido confiscados; creo que murió en la miseria.

Como todas las cosas, el destino de Pedro Salvadores nos parece un símbolo de algo que estamos a punto de comprender.»

Una vez conocidos los dos cuentos, bueno será ensayar un estudio comparativo. En él se verán semejanzas y diferencias, como en toda comparación.

SEMEJANZAS

1. Los dos cuentos se originaron en hechos reales (registrado en los periódicos el uno, llegado por tradición oral el otro).

2. En ambos cuentos el exilio es voluntario: no hay ninguna fuerza externa que los obligue a dejar su casa (en el caso de Wakefield) o a permanecer en el sótano de la suya (en el de Pedro Salvadores). En los dos casos ese exilio se prolonga desmesuradamente, más allá de lo que los protagonistas pensaron en un principio.

3. En los dos cuentos los hombres se mantienen muy cerca de sus mujeres, como si hubieran querido protegerlas (o vigilarlas), sin que su cercanía fuera notada por la esposa, en un caso, y sin que nadie lo viera, excepto la esposa, en el otro.

4. Los dos autores encuentran inhumanos sus respectivos episodios. Hawthorne llama al suyo «el más extraño caso que se registra en la delincuencia marital

(1) Recogida más tarde en *Otras Inquisiciones*, 1952.

(2) No fue la primera vez. Ya Héctor Pedro Blomberg, en uno de sus libros de lecturas escolares, había contado el episodio allá por los años de 1930. No he podido precisar el dato.

y además la aberración más notable que se pueda encontrar entre las rarezas humanas». Borges dice que el suyo es «uno de los hechos más raros y más tristes de nuestra historia».

5. Wakefield y Pedro Salvadores retornan a la vida, pero a destiempo. Wakefield ha perdido veinte años de existencia afectiva; una especie de muerte en vida. Pedro Salvadores encuentra al *regresar* que sus propiedades han sido confiscadas y sus derechos abolidos, también como si hubiera muerto.

6. Tanto Hawthorne como Borges se preguntan qué clase de hombre pudo ser su personaje, y ante la dificultad de comprender sus actitudes respectivas, ambos «imaginan» lo que sus personajes pensaron, sintieron o hicieron durante su prolongada ausencia. «¿Qué clase de hombre era Wakefield?», se pregunta Hawthorne, para continuar: «Somos libres de formarnos nuestra propia idea. Estaba en la plenitud de su vida; sus afectos matrimoniales, nunca violentos, se habían reducido a un sentimiento calmo y habitual.» Borges, según se ha visto, indaga: «¿Qué fue, quien fue Pedro Salvadores? [...] Lo imagino en su sótano, tal vez sin un candil, sin un libro...»

7. Finalmente, los dos autores son intelectuales entregados por completo al ejercicio de la literatura, un poco ermitaños. Sospecho que estas historias tocaron fibras muy hondas de sus almas porque (parafraseando a Borges) esas historias son como patéticas alegorías de sus propias reclusiones.

DIFERENCIAS

Si bien es cierto que los dos cuentos tienen una resonancia similar por el trasfondo de horror que despiertan sus personajes tan excéntricos, hay también diferencias muy grandes que es necesario señalar.

1. La primera, y fundamental, es que Wakefield decide alejarse temporalmente de su mujer (como Rip Van Winkle) porque su proximidad—suponemos—le ha llegado a ser intolerable. Pedro Salvadores no sólo se mantiene cerca de su mujer, sino que durante sus nueve años de encierro tiene con ella dos hijos. (Incidencia, esta circunstancia hace mucho más rico el personaje femenino de Borges que la resignada señora Wakefield.)

2. Wakefield sale de su casa; presumiblemente se despide de su esposa y desaparece, pero ya tiene tomado alojamiento, o sea que su fuga es premeditada. Pedro Salvadores, a su vez, nunca pensó esconderse del mundo ni de su esposa, y su *fuga* es improvisada ante el peligro de ser degollado por la mazorca. Además su fuga es hacia el sótano de su propia casa y su mujer está en el secreto. Mientras la señora Wakefield se convence con el tiempo de su viudez, la señora de Salvadores mantiene a su marido y continúa sus relaciones íntimas con él. Es decir, que en el cuento de Hawthorne la única víctima del engaño es la esposa de Wakefield; en el caso de Salvadores los engañados



son los demás: la familia, que la repudia; el régimen rosista, que lo cree en Montevideo; sus amistades, etcétera, todos, excepto la esposa del encerrado.

LOS INTERROGANTES

Ahora podemos plantearnos los interrogantes implícitos en la apertura de estas notas, y quizá obtengamos respuestas satisfactorias luego de haber observado de cerca los dos cuentos. El primero de esos interrogantes se refería al hecho de que Borges eligiera, de todos los relatos de Hawthorne, el titulado «Wakefield» para su breve ensayo sobre la obra narrativa del autor norteamericano, y más tarde para una antología. Borges lo explica en esa disertación, que luego pasó a su libro *Otras inquisiciones*. En forma sumaria establece que los cuentos de Hawthorne valen más que sus novelas y agrega: «Los veinticuatro capítulos que componen *La letra escarlata* abundan en pasajes memorables, redactados en buena y sensible prosa, pero ninguno de ellos me ha conmovido como la singular historia de Wakefield que está en los *Twice-told tales*.» Claro: el cuento ganó su preferencia por razones subjetivas; no hay otro argumento que el de haberse conmovido más con la lectura de ese cuento que con otros.

El segundo interrogante se refería al hecho de haber escrito él mismo un cuento similar y no recordar para nada la historia de Wakefield, a pesar de su inveterado hábito de establecer relaciones entre los textos más alejados, de trazar paralelos y de afirmar que en última instancia no hay más que un solo texto universal y eterno. Encuentro solamente una explicación: la afinidad espiritual entre los dos escritores. Esa afinidad se manifiesta de varias maneras, que trataré de exponer brevemente. Hawthorne fue un hombre silencioso, de pocos amigos, que se sentía más cerca de los libros que de la realidad. Tenía conciencia de que esa condición suya lo apartaría poco a poco de los hombres y eso le preocupaba al punto de impulsarlo a abrirse totalmente en su literatura para que los lectores lo comprendieran, pero al mismo tiempo su timidez raigal impedía una efusión amplia de su intimidad, y de ahí que sus relatos tomaran como forma frecuente la alegoría. Además, su carácter siempre osciló entre la arrogancia y la humildad. Sabía que la arrogancia lo condenaría fatalmente a la soledad. Esos sentimientos lo llevaron a considerar como «pecado imperdonable» a la altivez intelectual. En muchas narraciones suyas el protagonista es un hombre orgulloso que sufre como castigo los tormentos de la soledad. Son narraciones decididamente catárticas. Al sentirse separado de la sociedad a causa de su intensa vida creativa, difícilmente compartible, Hawthorne experimentaba una horrenda sensación de inexistencia, de ser sólo una sombra desplazándose inadvertida entre la gente. Una carta suya a Sophia Peabody—antes de casarse con ella—ilustra mejor que nada esa sensación: «Ciertamente, no somos más que sombras; no estamos dotados de existencia real; todo lo que parece más real en nosotros no es más que la tenue sustancia de un sueño hasta que nos tocan el corazón. Ese toque nos crea; entonces espezamos a ser.» En otro lugar, comentando los horrores de su voluntario encierro, sus palabras nos revelan hasta qué punto sufría al renunciar al cálido intercambio con sus semejantes: «Me senté a un costado de la vida—confiesa—como un hombre bajo el efecto de un encantamiento, y la maleza brotó a mi alrededor, y los matorrales crecieron hasta convertirse en arbolitos y éstos se hicieron árboles hasta que no parecía posible ninguna salida a través de las enmarañadas honduras de mi oscuridad.»

En estos cinco puntos hemos hecho una semblanza de Hawthorne pero también un retrato casi perfecto de Borges, y no tenemos para qué convocar citas o ejemplos en soporte de esta afirmación. Es bien conocida la duplicidad del escritor argentino, descrita magistralmente por él mismo en una página de difícil

olvido titulada «Borges y yo». Numerosos personajes han sido identificados con él por críticos y también por Borges: personajes como Juan Dahlmann, de «El sur», o el Francisco Narciso de Laprida, de «Poema conjetural». Hombres de libros que añoran el campo abierto; hombres de hábitos tranquilos que sueñan con la violencia de las montoneras; hombres solitarios que anhelan el afecto y el reconocimiento de sus semejantes; hombres que por momentos dudan si son seres reales o sólo sueños; hombres, en fin, que envidian el decurso temporal del tigre, la ignorancia de la muerte en que viven los hombres bárbaros y el coraje gratuito del malevo...

En este Borges tan complejo, con su aguda conciencia de ser distinto, podemos observar los rasgos que Hawthorne se reconocía y que se han mencionado más arriba. «Vida y muerte le han faltado a mi vida», con-

fiesa melancólicamente Borges, que una vez concibió el mundo «bajo la especie de una biblioteca» y sin embargo añoró siempre la bullente vida que gritaba más allá de su enrejada ventana de Palermo.

Tratándose de dos hombres así, egoístamente separados de la humanidad, pero con suficiente amor por los hombres como para considerar un pecado y una condena ese aislamiento, podemos explicarnos sin mayor esfuerzo las tramas de numerosas narraciones urdidas por los dos. No sería improbable que la serie de coincidencias aquí señaladas hayan determinado, sin mediar deliberación por parte de Borges, su reiterada elección del cuento «Wakefield», de Nathaniel Hawthorne, el súbito recuerdo y la imperiosa necesidad de escribir la historia de Pedro Salvadores, y también su olvidarse de Hawthorne al escribirla.

OCTAVIO CORVALAN

el ocio atento

JOSE ANTONIO MUÑOZ ROJAS, POETA EN VERSO Y PROSA

Poeta (en verso y prosa), narrador, excepcional traductor, erudito que nos ha aportado datos iluminadores sobre los poetas antequeranos, José Antonio Muñoz Rojas es una figura singular en nuestras letras y difícil de encasillar por una crítica que ha optado, finalmente, por encuadrarle dentro de esa especie de cajón de sastre denominado «generación del 36», que ni siquiera constituye una generación en el estricto sentido orteguiano del término. Gran conocedor de la poesía metafísica (Pedro de Espinosa, Donne, Eliot y Hopkins han sido objeto de su estudio), sin duda el mejor escritor español de poemas en prosa desde Cernuda, maestro en el arte del soneto barroco, precursor con sus *Cantos a Rosa* en el uso del endecasílabo libre muy suelto y encabalgado (Brines, en *Las Brasas*, y Carlos Sahagún emplearían luego esta forma de expresión) Muñoz Rojas es, sin embargo, un desconocido o, para decirlo con mayor exactitud, un autor apreciado sólo por una minoría de nuestros poetas y escritores. Parece, pues, conveniente, ante todo, preguntarse por las causas de este desconocimiento.

Una de ellas, quizá la más importante, es la elegancia. Esta cualidad espiritual se caracteriza por su discreción, por su falta de estridencia, por ese pasar sin ser notada. Otra causa: nos hallamos ante un humanista. Uno de los pocos humanistas—en el sentido clásico de la palabra—que sobreviven hoy en nuestras letras. Y es evidente que la tribu de barraca de feria que compone la sociedad literaria española no aprecia especialmente ninguna de estas dos cualidades. Así nos encontramos con que las causas que propician el desconocimiento de la obra de Muñoz Rojas son, a su vez, rasgos esenciales e inherentes a ésta.

Quizá sea oportuno, antes de acercarnos a los

libros, reseñar algunos datos biográficos. Muñoz Rojas nació en Antequera (Málaga) en 1909, y nunca ha perdido contacto con su pueblo natal ni con la hermosa naturaleza que lo rodea. Fue alumno primero del Colegio de los Jesuitas del Palo, en Málaga, y luego en el de Chamartín de la Rosa (Madrid). Hizo los estudios de Derecho en la Universidad de Madrid. En 1931, servicio militar en Sevilla, donde frecuenta al grupo «Mediodía», especialmente a Joaquín Romero Murube. En Málaga se relaciona con Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José María Hinojosa, impulsores de «Litoral». Lector de español en Cambridge, donde presenta una tesis sobre los poetas metafísicos ingleses y su relación con la poesía mística española. Más recientemente presidió la Sociedad de Estudios y Publicaciones. Entre Madrid y Antequera se ha desenvuelto la mayor parte de su vida.

POESIA

El primer libro de Muñoz Rojas es *Versos de retorno* (Málaga, Imprenta Sur, 1929). Se trata de un poemario signado por algunas de las influencias comunes en la época (Cancioneros, surrealismo, Lorca, Góngora) y corresponde a un «período de instalación» del autor. Se diferencia de otros libros publicados en los mismos años por ciertos rasgos que Muñoz Rojas desarrollará con posterioridad. Así, asoman huellas de autores que no eran—al menos entonces—tan apreciados por el 27: San Juan de la Cruz, Antonio Machado, los poetas antequeranos del xvii. El intelectualismo neopopular es mitigado, en parte, por San Juan y Machado y por una religiosidad muy sensual, muy andaluza: monjas en la huerta, campanas mudas, el caer de la lluvia... Posiblemente, Francis Jammes se encuentra al



fondo de estos versos. San Juan de la Cruz tiene tanta importancia en este libro primerizo como Garcilaso en *Egloga, Elegía, Oda*, de Cernuda. Los dos poetas parafrasean con frecuencia a su clásico preferido, que habrá de marcarles ya para siempre. Podría continuarse con los paralelismos: dos poemarios escritos con delicadeza, inteligencia, elegancia, sensualidad..., pero ninguno de ambos nos va a dar la talla de sus respectivos autores. Hasta la visión de la naturaleza —y Muñoz Rojas es uno de los pocos poetas de la naturaleza que hay en nuestro país— es afectada por lo demasiado literaria.

El soneto barroco.—Sin duda, como dijimos más arriba, Muñoz Rojas es un maestro en el difícil arte del soneto barroco. La primera muestra en este sentido es *Sonetos de amor por un autor indiferente* (Málaga, Ediciones Meridiano, 1942). Firma estos poemas un heterónimo del autor, el tío Ramiro, poeta del siglo XIX, de «dignidad clásica en su manera, que conviene en la parte formal de sus sonetos, hacia 1856». ¿Temor a encontrar anticuada esta forma de expresión? Lo cierto es que se trata de 11 sonetos en los que M. R. hace gala de su perfección formal. Los manierismos—procedentes de la lectura de los clásicos antequeranos—son a veces excesivos. Este exceso será corregido en dos libros posteriores: *Sonetos enamorados* (Madrid, Ediciones Escorial, 1943) y *Lugares del corazón, en nueve sonetos que los celebran* (Málaga, Angel Caffarena, editor, 1962). Ahora el barroquismo es más mitigado. Estos sonetos nos recuerdan más a los de los grandes y perfectos autores de la escuela sevillana que a los antequeranos: *Me vino sin saber cómo ni cuando, / mientras iba por él entretenido*, son versos que nos traen a la memoria el más famoso soneto de Francisco de Medrano, poeta que es para algunos críticos el punto de unión de la escuela sevillana y la salmantina. La maestría es aquí mayor por menos visible, y el autor ha marcado más con su impronta personal el viejo molde métrico. Los temas son los que ya han de ser constantes en la obra de M. R.: el amor (sacro o profano) y la contemplación de la naturaleza. El vigor intelectual, el ingenio y la paradoja, atributos de los grandes poetas metafísicos, están bien presentes

en estos libros. La sombra de Juan Ramón y de Antonio Machado parece planear en algunos de estos poemas, dándoles mayor tersura y secreta complejidad.

Cantos a Rosa.—Un lugar central en la poesía en verso de M. R. ocupan los *Cantos a Rosa* (Madrid, Adonais, 1954), Sensualidad, elegancia, levedad, hondura, las mejores cualidades de M. R. se dan cita en este poemario, compuesto, como dijimos anteriormente, en un endecasílabo libre muy encabalgado, que será precedente del escrito por algunos de los mejores poetas de la generación posterior. La polisemia del nombre de la dedicatoria de los poemas es intencionada. Rosa: símbolo de perfección, de finalidad, de logro absoluto; centro místico, corazón, mujer amada. En el barroco, emblema de la belleza y del goce transitorio y fugaz. Así, estos poemas no son sólo unos bellísimos madrigales, sino una meditación poética sobre los grandes temas que suelen llamarse eternos: paso del tiempo, vejez, amor, muerte.

Otros libros de poesía.—A pesar de algunos innegables aciertos, dejaremos de lado las *Copli-llas* (Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1966), por parecernos episódicas en el «corpus» poético de M. R. Otro tanto, aunque sólo en parte, ocurre con *Abril del alma* (Madrid, Adonais, 1943). El volumen está compuesto por dos zonas bien diferenciadas. La primera es un largo poema en alejandrinos (305 versos), dividido en 12 partes, y que se abre con una cita de Shakespeare: «And you and love are still my argument». El ambicioso intento no se encuentra acompañado de resultado parejo y el poema resulta tedioso, aun contando con momentos de intensidad y belleza. El segundo capítulo lo integran 17 sonetos, de los cuales ocho proceden de *Sonetos enamorados*. Valga para esta parte lo que dijimos al hablar de los mejores sonetos del autor.

Dos poemas metafísicos.—*Oscuridad adentro* (Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, julio de 1957) y *Salmo* (Málaga, Angel Caffarena, editor, 1970) son dos poemas aparte en la producción de su autor. Por primera vez no usa formas métricas regulares—están compuestos en verso libre—; la naturaleza es ahora mera escenografía y funciona simbólicamente (el pájaro y el jardín del *Salmo* tienen una significación casi idéntica al pájaro y al jardín de Eliot en los *Cuatro cuartetos*). Nos hallamos ante unos versos de una belleza y sequedad eliotianas. Y ya que hemos hablado del poeta inglés, digamos que su peso gravita aquí decisivamente.

PROSA

Hoy puede parecernos aún más sorprendente que pasara inadvertida la prosa de ficción que la poesía de M. R. El conjunto de relatos que forman *Historias de familia* (Madrid, «Revista de Occidente», 1943) fue recibido sin pena ni gloria por la crítica. Sin embargo, en la década de los 40 no era precisamente de narradores de calidad de lo que andaba sobrada España (Azorín y Baroja, como supervivientes del 98; Agustí, Cela, Foxá, Halcón, Laforet, Pemán, Zunzunegui, y la nómina está prácticamente completa). Posiblemente, las historias que contaba M. R. no entrarán demasiado dentro del campo de las preocupaciones de los españoles de los años 40.



Pero eso no justifica que en 1981 las monografías sobre narrativa española de posguerra ni siquiera reseñen la existencia de este volumen, que es, en cuanto a imaginación y lenguaje, superior a la media de los mejores libros de ficción de esos años. Las *Historias de familia* son estampas y medallones, breves narraciones escritas en una excepcional prosa que aúna la curiosidad y el espíritu de observación de los viajeros románticos ingleses con el exacto conocimiento de una tierra, sus gentes y su pasado, propias de un andaluz culto y de refinada sensibilidad que ama de veras Andalucía. Si estos homenajes a Byron y a Bécquer no estaban entonces a la moda, ya va siendo hora de que se revise esta injusta valoración con criterios estrictamente literarios.

Por fortuna, esta revalorización de M. R. está comenzando a ser una realidad. En tal sentido debe estimarse la reciente edición de los *Cuentos surrealistas* (Madrid, Turner, 1979), en donde se recogen relatos de extraordinario ingenio y frescura, publicados casi todos en revistas de los años treinta (*Los Cuatro Vientos*, *Cruz y Raya*, *Nueva Poesía* y *Finisterre*).

Las cosas del campo.—La última edición de *Las cosas del campo* (Barcelona, Destino, 1976) recoge en un solo volumen tres entregas que el autor escribió en diferentes épocas: la primitiva edición de *Las cosas del campo* (Málaga, El Arroyo de los Angeles, 1951), *Las musarañas* (Madrid, Revista de Occidente, 1957) y *Las sombras* (que M. R. publica por vez primera en esta edición). «Este libro es un canto al mundo rural —se ha dicho acertadamente—, a las gentes que en él viven y a las labores que llevan a cabo... *Las musarañas* es una narración íntima del mundo infantil... *Las sombras* una evocación del pasado, en la que el autor revive momentos y personajes que se han convertido ya en sombras.» A veces poemas en prosa, a veces prosas poéticas, aquí encontramos, sin duda, los mejo-

res ejemplos de prosa creadora de M. R. Su lectura ha hecho escribir a Dámaso Alonso: «Es un libro que nadie sino tú hubiera podido escribir hoy en España. Era necesario una confluencia de condiciones que sólo en ti se dan: herencia, cultura, conocimiento de lo distinto (viajes) y mucha vida diaria, y amor en ella y para ella. Por eso tus ojos, como milagrosamente, se han limpiado para mirar el campo y lo ves elementalmente, es decir, en toda su hermosura elemental, esencial... Y debo añadir que no es sólo hermosura interior la que hay en tu libro: exteriormente también la prosa es una maravilla... Hay en ella una diafanidad, una serenidad, una ponderada vitalidad que la hacen verdaderamente clásica. Por lo menos lo que yo creo que debe ser un clásico moderno... Has escrito el libro de prosa más bello y más emocionado que yo he leído desde que soy hombre (es decir, desde que leí *Platero y yo*).» ¿Ascendencia de estas prosas? Ya señala Dámaso Alonso la más importante (Juan Ramón Jiménez). Al nombre del poeta de Moguer habría que añadir el de Joaquín Romero Murube. ¿Por qué no Cernuda y Bécquer? La explicación es simple: ni el uno ni el otro sintieron ni cantaron lo rural.

Otras prosas.—Anteriormente hicimos referencia a las actividades de M. R. como crítico y erudito. A quien le interese esta faceta de su personalidad le será indispensable el libro *Antequera, norte de mi pluma*. El volumen (publicado por la Caja de Ahorros de Antequera en 1977) recopila los trabajos de este tipo relacionados con Antequera, su ciudad natal, y lleva un extenso y documentado prólogo del profesor Francisco López Estrada. Incluye, además, una exhaustiva bibliografía del autor, que no sólo se ocupa de los trabajos publicados en revistas y prensa periódica, sino también de los inéditos, tanto en prosa como en verso.

FERNANDO ORTIZ

DOSTOIEVSKI: UN CONTEMPORANEO

Ya es tópico, con ocasión de los centenarios, poner los ojos en blanco y entregarse a las más sombrías lamentaciones en vista del *rigor mortis* que aqueja semejantes ceremonias; hagas lo que hagas, al escribir sobre efemérides tales, raro es que no te sientas carroza. De cuando en cuando, con todo, sobreviene la maravillada sorpresa: resulta que el centenario de turno versa sobre alguien totalmente contemporáneo nuestro, por quien sí pasan los años y son precisamente los años los que, en colocándole en su sitio, nos le proponen como hombre resueltamente de hoy: es el caso de Dostoievski, cuya muerte acaeció un enero hace cien años.

Ascuas o sardinas, lo cierto es que a los grandes autores cada época se los arrima como quiere, y seguramente así es como tiene que ocurrir. Y si cada época lo hace, no digamos cada crítico: con tal de obligar al homenajeado —claramente impotente, además, si lleva muerto un siglo— a decir lo que el contemporáneo estima

que debe ser dicho aquí y ahora, cualquier retorcimiento será lícito. Tratándose de Dostoievski, no hay mucho peligro de tergiversación, a no ser que —con él ha sido bien frecuente— se saquen frases del contexto (pensemos sólo en la que hace referencia, más o menos, a que si no hay Dios vale todo): Dostoievski es meridiano en su prosa. Por ello, la tarea más urgente —desde luego más que la de elucubrar desde hoy a costa suya— es leer sus obras y en el orden en que las escribió, porque en pocos autores ese orden resulta menos casual y más sujeto a un proceso vital. A propósito: la vida en sí de Dostoievski es una novela, pero forzosamente hay aquí que limitarse en lo posible a los resultados literarios, por más que —pese a tanto «desideologizado» que por ahí corre— la literatura no pueda ser nunca juzgada sólo según eso que falazmente se denominan «leyes propias», como si un escritor crease *in vitro*: mucho menos Dostoievski, que abogaba a menudo por considerar la vida como la mejor novelista.

COMIENZOS

Cuando a regañadientes estudiaba para ingeniero militar, el joven Dostoievski quiso escribir teatro, pero no llegó a terminar ni *María Estuardo* ni *Boris Godunov*; Schiller y Pushkin son sus ídolos. Traduce *Eugénie Grandet*, de Balzac. Nacido en 1821, el triunfo le llega muy pronto, en 1846, con *Pobres gentes*; es ésta una novela aclamada por los críticos progresistas, encabezados por Belinski, que la saludó como la primera «novela social» en Rusia; pero estos críticos supieron también ver que, influida por Gógol, la obra iba más lejos y abría perspectivas psicológicas inéditas. «Mi futuro es archibrillante», dirá el nuevo autor.

Pero los siguientes pasos encierran dificultades. *El doble* es, sobre todo, significativa a la luz de las posteriores obsesiones del autor, pero carece de una forma tan precisamente asumida como *Pobres gentes*. *El señor Projarchin*, inspirada por el descubrimiento real de un vagabundo con miles de rublos cosidos al forro de las ropas, fue trizada por la censura. *La patrona*, de tintas misteriosas recargadas, prelude, sin embargo, temas muy dostoievskianos, como el de la mujer que ve su amor desdoblarse en dos en sí misma.

En 1848 aparecen varias novelas cortas de Dostoievski. *La mujer de otro* y *El marido bajo la cama* son dos narraciones unidas de carácter costumbrista y con toques de humor, igual que un relato publicado el año anterior. *Novela en nueve cartas*, escrita —constante en la vida de Fiódor— en una noche por necesidades económicas. Tanto *Corazón débil* como *Polzúnov* o *El ladrón honrado* testimonian la visión tierna y patética del autor ante las pequeñas gentes aplastadas por la fuerza del arribismo y la implacabilidad del cambio social burgués. *El árbol de Navidad* posee atmósfera parecida, pero más sarcástica acerca del proceso general. *Noches blancas* es una meditación sobre la indefensión del «soñador» en un mundo regido por intereses poco espirituales. *Niétochka Nezvánova*, publicada en 1849, pretendía ser la primera parte de la saga de una mujer pobre que llega a artista sincera, pero sólo puede narrar, a lo Dickens, la infancia: la caída en manos de la policía del grupo «petrashevista», en el que Dostoievski figuraba, interrumpe su carrera literaria.

CONVERSION

Los seudoformalistas que niegan cualquier politización de lo literario, que le pregunten a Dostoievski si el escritor que en él había no sufrió mutación después de una condena a muerte, un indulto en el último momento, un destierro a Siberia por cuatro años de trabajos forzados. Aunque en un principio exagerara su reacción, nada más verse liberado, al expresar ante las autoridades que su alma había sufrido un vuelco y su temática no iba ya a ser inconformista (durante el proceso y cumplimiento de la pena no abdicó jamás de sus convicciones, siempre respetuosas con el zar, pero opuestas a la opresión de los débiles), lo cierto es que Dostoievski reaparece pertrechado ya en unas concepciones inclinadas a lo místico y eslavófilo, por oposición al libera-

lismo y al naciente socialismo procedentes del extranjero.

En 1857 publica un relato satírico en prisión *El pequeño héroe*, y dos años después aparecen —como si Dostoievski pretendiera hacer olvidar su carácter dramático y optara por rehacer su nombradía por la senda cómica— *El sueño del tío* y *La aldea de Stepánchikovo y sus habitantes*, gogolianas, pero que ya insinúan el fracaso de los protagonistas cuando más cerca están del triunfo.

Como tantas veces hizo, simultánea redacción y publicación de dos obras distintas: *Apuntes de la casa muerta* (o *La casa de los muertos*, las traducciones difieren) son una impresionante denuncia de las condiciones de supervivencia en los penales siberianos, pero Dostoievski afila además el escalpelo de su lucidez para acercarse a la manera de ser de su pueblo, tan desconocida para la *intelligentsia*; es, por otro lado, un cántico de resignación y de íntima religiosidad. *Humillados y ofendidos*, muy en la línea de *Pobres gentes*, es autobiográfico en buen grado, como los *Apuntes*: quiso hacer un folletín para prensa y ello se nota en el ritmo y tensiones de cada capítulo.

Estamos en 1862. Durante cuatro años Dostoievski escribirá una serie de novelas cortas, como tomando aliento y definiendo su mundo. *Un percance desagradable* es una humorada sobre la burocracia, pero, sobre todo, sobre las nuevas ideas progresistas, tratadas como si fuesen moda. *Notas de invierno sobre impresiones de verano* recoge con guasa el poso de su primer viaje a Europa: la *liberté* ha degenerado en pancismo y filisteísmo y Dostoievski se complace en bromear agudamente sobre el paraíso europeo. *El cocodrilo* fustiga también a la burocracia y la pedantería; años después tuvo el autor que rechazar las acusaciones que le pintaban como un satirizador del socialista Chernichevski, a la sazón recién deportado a Siberia, cuando *El cocodrilo* apareció.

Muy avanzada llevaba *Crimen y castigo* cuando, ante el inexorable plazo marcado por un ambicioso editor, Stelanski, tuvo que escribir en menos de un mes *El jugador*, que hubiera querido titular *Ruletenburg*. Novela muy autobiográfica sobre pasiones —el juego y Polina Suslova— nada tiene que ver formalmente con *Crimen y castigo*: la fuerza de Dostoievski pocas veces es tan manifiesta; es una obra atosigante de amor, celos, mezquindades económicas, delirios y caprichos de la fortuna. Y hay humor desahogado, eficazísimo. Humor incluso como autoguño: «Siento deseos de tomar la pluma —dirá el protagonista, de paso—; aparte de que no tengo nada que hacer por las tardes.» Por las mañanas Dostoievski seguía con *Crimen y castigo*, cuyo título original es simplemente *Rodión Raskólnikov*. Aunque ciertamente lo principal sea el personaje central y su crimen, tan cercano a lo que Gide definirá como «acto gratuito», la novela puede también ser considerada como ceñida novela policíaca, como novela social y como audaz experimento de diálogos y monólogos. La penetración psicológica de Dostoievski es ya inquietante: plantea la paulatina decisión del desquiciado Raskólnikov de confesar su delito... precisamente porque desea ser castigado. Y los personajes secundarios, igual que ocurre en los novelistas más representativos del XIX —Balzac, Stendhal, Flaubert, Galdós, Clarín, Tolstoi, Mann...—, son por sí mismos mil novelas sugeridas.



UN QUIJOTE ESLAVO

En 1867 emprende Dostoievski un proyecto largamente acariciado; en Ginebra, bajo el contraste de los modos de vivir europeos y el recuerdo de Rusia, la novela —*El idiota*— va derivando hacia la exposición de su ideología eslavófila, mediante el recurso a un personaje al cual trata de infundir todos los valores «positivos»: el príncipe Mishkin, que, a su juicio, será un Don Quijote eslavo. Es obra desatada como pocas suyas, rebotante de arranques sentimentales y de buenas y corajudas acciones... que, con frecuencia, obtienen lo contrario de lo que pretendían. Mishkin no es, para Dostoievski, ridículo en sus concepciones, pero hay siempre en él un tierno desatino, a la postre bien heredado de Cervantes. «De los personajes ideales de la literatura cristiana —dirá Dostoievski—, el mejor acabado es Don Quijote. Pero es magnífico porque a la par es ridículo (...). El secreto del humorismo está precisamente en ese despertar la compasión.» Para Dostoievski, *El Quijote* era el libro «más grande y más triste». *El idiota* no llega a esa altura precisamente por su desmesura; pero, sin duda, está entre lo más «dostoievskiano».

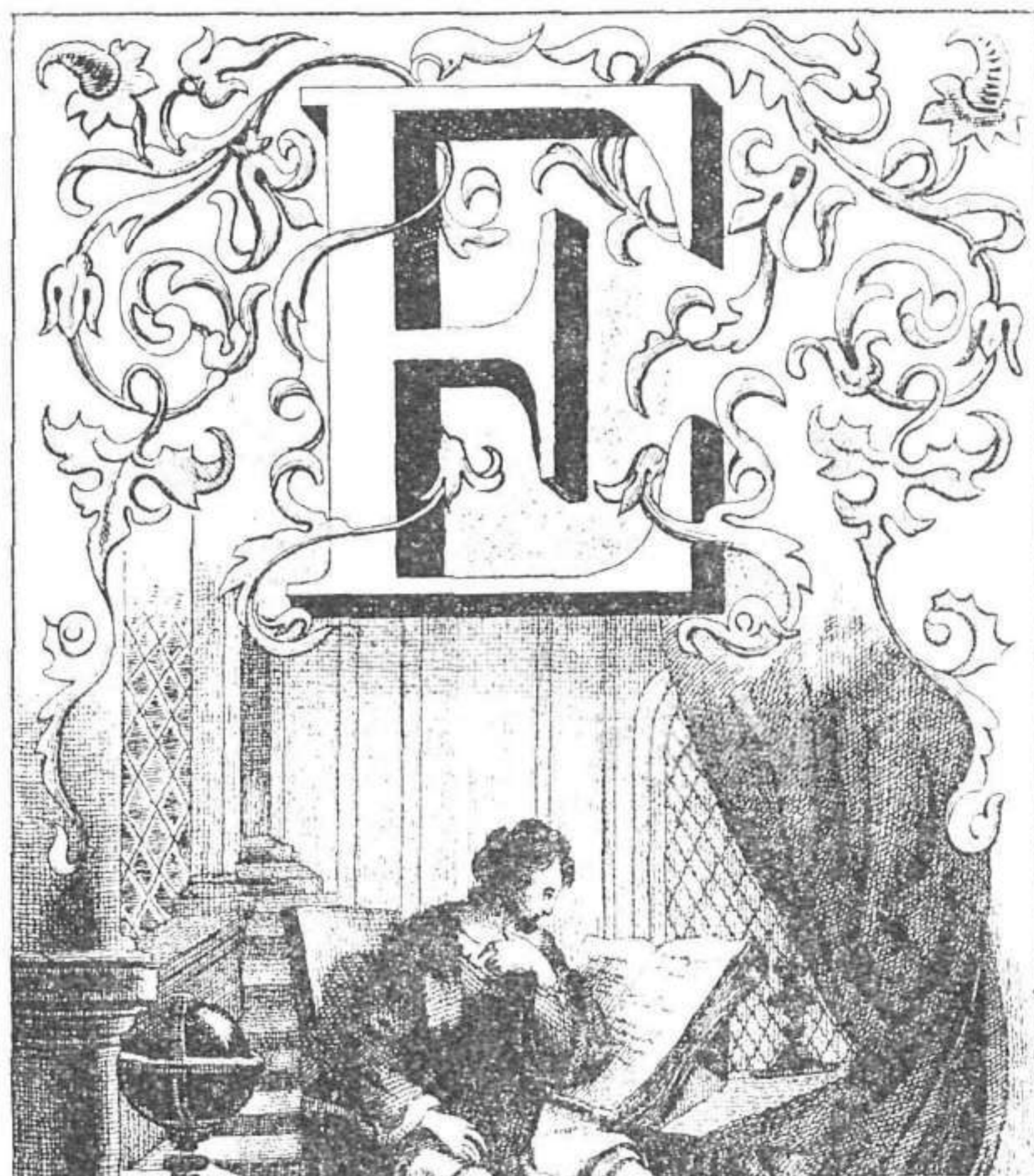
Sin embargo, donde queda ejemplificada su posición ideológica muy a las claras en la polémica eslavismo-occidentalismo es en *Apuntes del subsuelo* y *Diario de un escritor*, que son antes que nada aportaciones políticas, panfletos contra los partidarios del cambio, siempre estigmatizados por Dostoievski como *nihilistas*. Al fin y al cabo, en *El idiota* abogaba sin tapujos por una unión entre aristocracia y pueblo y advertía a la nobleza: «Si somos avanzados, seremos también dirigentes.»

EL INFIERNO

Después de un relato breve, *El eterno marido*, que hoy en día puede, con razón, considerarse como entre lo más penetrante psicológicamente de su producción —ahí estaría la tan moderna temática del amor mediante persona interpuesta de la fascinación mutua entre rivales—, Dostoievski realiza lo que él mismo reconoce como «panfleto», *Los endemoniados*, excelente pintura de cómo veía la presencia por doquier de *nihilistas*, de esa segunda y fatal generación que Turguénev mencionara en *Padres e hijos*. Todo en *Los endemoniados* es exagerado, absoluto, avasallador; la novela arrebatada y es muy lógico que en su época los progresistas la pusieran a caldo. Personajes como Chatov, Tíjon y, no digamos, Stávroguin, no pueden olvidarse. Los «endemoniados» son capaces de todas las maldades porque son ateos y abominan de lo que es ser ruso, que es ser religioso y zarista, y «amante del pueblo». Esta tesis tan simple de enunciar queda en todo momento patente, pero, como siempre, el propio narrador salta por encima de ella, cede la palabra a las más variadas opiniones y el resultado es un gran fresco pletórico de vida y rabia.

ESTILO Y CAOS

Cinco años después, en 1875, aparece *Un adolescente*. La crítica la considera incoherente, formalmente desastrosa. Sin duda, el proyecto de



Dostoievski fue volver sobre el tema del «hombre ideal». Arkadi, el protagonista, tiene, como Rasólnikov, una determinación, pero no criminal: quiere ser un multimillonario, un Rotschild. Pero paulatinamente vamos viendo que no se trata de un trepador, sino de un místico del dinero, un buscador del absoluto moral, capaz del despojamiento más tremendo con tal de satisfacer su sed metafísica: creer en una idea cohesionadora, creer hasta si es preciso en la muerte, he aquí la receta dostoievskiana para una sociedad que ve desmembrarse. Es novela estilísticamente abierta, «delirante y nebulosa», decía el propio autor, precursora en cuanto a buscar la implicación-complicidad del lector. Pero la polémica crítica llega hasta hoy: desde los que consideran que, con sólo intentarlo, Dostoievski logró mucho por lo que en nuestros días seguimos suspirando literariamente, hasta los que zanján la cuestión viendo un fracaso total en estas páginas.

SUMMA

En noviembre de 1880, muy próximo a la muerte, acabó la que ha dado en tenerse como *summa* de su narrativa, *Los hermanos Karamázov*. En efecto, en este libro salen a relucir todos los temas y obsesiones dostoievskianos: la presencia del padre, el deseo de exterminarlo en su realidad y consecuencias, la novela «de crimen», la ética de la culpabilidad («cada uno de nosotros es culpable de todo ante todos»), la humillación, el amor propio (tema éste presente siempre en el escritor, pero incontenible ya en *Crimen y castigo*, *El idiota* o, en clave aparentemente —sólo aparentemente— más ligera, en *El eterno marido*), el *nihilismo* como carcoma social, la fuerza cohesionadora de la Iglesia ortodoxa, la desgarrada dialéctica entre deseo y realidad, la «ilógica» de nuestros sentimientos y reacciones. La impresión al leer *Los hermanos Karamázov* es, desde luego, la de

que si ese hombre hubiera escrito únicamente esa obra, bastaría para que Dostoievski fuese Dostoievski. No obstante, en pocos casos de la historia literaria resulta más apasionante culminar con esta lectura el proceso de análisis y zambullida en el conjunto de su narrativa: quizá ocurra tan sólo que la estructura de *Los hermanos Karamázov* sea aún más sabia que la de las novelas anteriores; sabia, en el sentido de que, insensible-

mente, nos pone a cada página en la disposición de ánimo conveniente para dejarnos invadir, sacudir y, en definitiva, «cambiar» a través de unas peripecias tan arrebatadas como significativas, tan ambiguas y ricas como la vida; esa vida de la que Herzen dijo: «La vida nos enseñó a pensar, pero el pensamiento no nos enseñó a vivir.»

MIGUEL BAYON

QUERER SER, O MORIR DE TEDIO

GIOVANNI PAPINI O HEINRICH BÖLL (1)

Parece distinta la suerte que corren los libros de estos dos escritores —Papini y Böll—, también tan distintos. Y digo parece no sólo porque al estar ambos traducidos a muchos idiomas, no conozco el número de copias vendidas de sus diversas ediciones, sino porque, aun sabiéndolo, no sabría la real lectura de esos libros vendidos y, menos, su influjo consiguiente: eficaz o ineficaz.

No lejos del estreno del filme de V. Schlöndorff se ha reeditado *El honor perdido de Katharina Blum*, de Böll, y, no sé si por algún motivo especial, *Un hombre acabado*, de Papini.

Katharina Blum pierde de verdad su honor; Papini escribió su «...hombre acabado» a los treinta años, y no estaba acabado, muy al contrario: el título es una ironía. «El honor perdido...» de Böll, que escribió con más de cincuenta años, expresa quizá uno de los últimos lamentos de un hombre que se acaba.

Los que saben leer —si se trata de un texto bien escrito, es claro— oyen la música que todo libro encierra: hay una cadencia; se mueven las ondulaciones sonoras de un modo regular, las ideas palpitan con parecido o familiar ritmo por las frases, párrafos..., como la savia por las ramas, y todo el árbol leído tiene una armonía, o mejor, la recorre desde dentro un sonido esencial, que vibra hasta en las letras.

La obra total —la sinfonía— de Papini está escrita en tono mayor; la de Böll, en tono menor. La de Papini ataca cada nuevo tiempo con creciente vivacidad; la sinfonía de Böll, siempre aceda y muriente, va *rallentando* hasta caer en un calderón... roto, un caldero agujereado, por el que se desvanecen sus imprecisas y evanescentes amarguras.

Hay, entre otras, una razón que hace comprensible el tono siempre decaído de la obra de Böll, y es que vivió y quedó profundamente afectado por la segunda guerra mundial (1938-1944) (2), y que abarca de los veintiuno a los veintisiete de su edad, además hay que añadir los siempre duros años de posguerra. Bien es verdad que Papini vivió las dos: la primera, en torno a sus años treinta, y la segunda, en torno a sus años cincuenta.

Pero es cierto que las mismas cosas afectan de modo diverso a las diversas personas. La imagen que da Papini es la de un hombre infatigable y tenaz; y al temperamento de Böll le va bien esa imagen que él mismo usa en *El tren llegó puntual* (1949): «Las calles de Lemberg son como las de cualquier otra ciudad del mundo; como las de cualquier gran ciudad (...), extrañas, o tristes, con fachadas amarillentas que parecen irse a morir.»

La obra total de Böll ha ido adquiriendo un carácter cada vez más al unísono con su temperamento. Papini, en cambio, fue un muchacho que, físicamente mal constituido, se mostraba tímido, se sentía incomunicado, estaba solo; pero reacciona con rebeldía, ataca con agre-

sividad, y si bien esta postura está inicialmente tintada de amargura y de venganza contra quienes han tenido más suerte en la vida, y por eso falta el amor en sus primeros libros y en las numerosas revistas culturales que crea o en las que interviene, es más cierto que en todo ello hay una ansia auténtica y sincera de verdad.

Tanto es así que, educado en el ateísmo, esta ansia de verdad le obliga a una exigente búsqueda que le conduce primero al amor humano y al matrimonio, y años después al sitio de la Verdad: se convierte al catolicismo, casi al filo de los cuarenta años. Y a partir de ahí sí que puede decirse que el amor entra en su vida y en su obra.

Me atrevo a afirmar —refiriéndome sólo a la obra, y no a su vida— que en Böll el camino es inverso: en *El tren llegó puntual* y en los primeros relatos con que se inicia como escritor, hay un protagonista que tiene fe, que reza, hay un algo católico que es constante motivo de fondo, dejando aparte el que lo sea también en muchas ocasiones el ambiente, o lo anecdótico. Pero todo ese aire o clima de religiosidad en las obras de Böll nunca llega a ser profundo, nunca llega a ser *principio vital* de sus acciones: un continuo tono de queja, de pesimismo, de desgana angustiada parecen reducir la fe a un analgésico para soportar el sufrimiento de la vida, que no se comprende, que parece no se intenta siquiera comprender, que tal vez no se quiere comprender. ¿Cómo podría llamarse cristiana una obra en la que no se quisiera comprender el sufrimiento? No podría llamarse así. *Opiniones de un payaso* señala una ruptura y un definitivo cambio.

Ya sé que es habitualmente otra la línea que, con pretensión de fondo, se marca y con la que se califica la *ideología* de Böll. Sin quitar importancia a su papel de crítico o *moralista* de la guerra y posguerra, de los problemas sociales, de la realidad actual, advierto, más atrás, otra línea de fondo: hasta esa ruptura de *Opiniones de un payaso* (1963), la obra de Böll arrastra una mentira. En el verdadero fondo hay una mentira.

No conozco ninguna obra anterior a *El tren llegó puntual* —y no sé si existe—; en esta primera novela, trabajada o trabajosa, hay una mentira, una falsedad: por eso lo que se presenta como verdad aparece tan trabajosamente dicho. La pureza del protagonista —en el sentido estricto y en el amplio de la palabra pureza— no es verdad; es este protagonista el mismo que será payaso de las opiniones, y tan falsa como él su muerte-víctima, y, por eso, falsos también sus inventados verdugos y su maldad fullera.

(1) GIOVANNI PAPINI: *Un hombre acabado*. HEINRICH BÖLL: *El honor perdido de Katharina Blum*. Libros DB. Argos-Vergara.

(2) Virtualmente comienza en 1938 con la ocupación de Austria por Hitler.

Como ejemplo significativo señalo las narraciones *La aventura* (1950) y *En el valle de los cascados atronadores* (1957): en ambas se presenta la confesión como algo terrorífico, que quita la paz. *En el valle...* es un niño, y en *La aventura* un adulto los que, en torno a la confesión —no realizada o vivida sin fe—, arrastran un peso en el alma, una mentira vital. Este dato —a mi modo de ver muy significativo— se repite en su obra.

Me parece a mí que a un escritor no se le puede alabar porque haya mojado su pluma en el líquido amargo de su ególatra corazón, y con él haya oscurecido páginas con las que ha aumentado aún más la oscuridad del mundo. Y, sin embargo, Böll es alabado. ¿Por qué? ¿Quién quiere la tiniebla? Alguien quiere la tiniebla ciertamente.

Hay un calificativo en Papini —casi parece un insulto— para los que obran así: «encajeros del tedio».

Nadie alabaría a un padre o a una madre que volcaran en sus hijos sólo sus fracasos, tristezas, angustias...; nadie alabaría a un profesor que en vez de despertar el amor a la sabiduría, que en vez de dar a conocer los hallazgos de la ciencia o de la filosofía o del arte... ocupara el tiempo sólo en relatar su desgana de vivir, su tedio, su mordacidad, su acerada crítica, su odio, quizá, contra los defectos ajenos. Y, sin embargo, Böll es alabado: ¿hace algo más que una acerada crítica contra ciertos defectos ajenos, sin una brizna de comprensión, sin una mirada de amor?

Quizá no pueda decirse que Böll sea un escritor de ideas o con ideas; de Papini sí, aunque no sea tanto Papini un creador de ideas sino un asimilador, un engullidor, abanderado y exaltado entusiasta de ideas.

Böll es un sentimental, que transcribe sus propios sentimientos. Y sus libros *ponen cara* de estar tristes sin que haya dicho razonadamente el porqué de su tristeza. Es que, de decir la razón, su desabrida tristeza se mostraría en toda su inconsistencia ideológica, mostraría su arrastrada mentira de fondo.

No hay razón para la estéril tristeza, hay razón para el dolor: pero el dolor supone el amor, y en los libros de Böll no hay amor, por eso no hay dolor, solamente *ponen cara* de tristes; como han puesto ya muchas veces —desde 1949— esa cara triste, la ponen muy bien, y puede parecer que es por algo, por alguna idea importante, por alguna causa, pero no: es sólo un perezoso sentimiento, un tedio, y así es su literatura, un encaje del tedio de vivir.

Esto que digo adquiere un tono de cosa definitiva a partir de *Opiniones de un payaso*, libro en el que se expresa la ruptura de la tensión tanto mantenida entre la natural ansia de verdad y de justicia, y ese arrastre de su mentira vital —con creciente y obsesivo predominio—; rota la tensión (y extraviada la gragea de fe-analgésico), queda el culpar a todos los demás y morirse como supuesta víctima en tantos relatos.

También actuó así Papini durante el largo período anterior a su conversión: *los demás tienen la culpa* es una constante motora de todos sus trabajos. ¿Por qué, si hay que suponer en ambos una búsqueda honrada de la verdad, en Papini se da un ascendente hallazgo? En sus años veinte publica *La teoría psicológica de la previsión*, contra el positivismo, y éste puede ser uno de los datos que quizá apunten a la respuesta. En *La cultura italiana* y *El crepúsculo de los filósofos* hay una crítica excesivamente negativa, que él mismo rectificará en años posteriores. En sus múltiples trabajos en revistas, sea cual sea el tema, puede decirse que es una la espada que continuamente blande: la sinceridad contra la hipocresía social. Su afilada arma se hace temible.

El momento de ruptura llega antes en Papini, al comienzo de sus años treinta, en *Palabras y sangre* el conflicto entre carne y espíritu anuncia su radical cambio; pero es *Un hombre acabado* el inmediato preámbulo de su conversión.

Un hombre acabado es, cierto, una autobiografía, pero más que eso, es un examen de conciencia de su vida, que por descarnadamente sincero y exigente, no puede sino llevar a un enfrentamiento cara a cara con la verdad. Diría yo que es éste un libro necesario para el hombre de hoy.

76 Su conversión se expresa en una apasionada *Historia de Cristo*, con la que, entre otras cosas, manifiesta la

sinceridad de su conversión; conocer mejor a Aquél en quien ha creído.

Si es esta la biografía de las biografías, resulta también muy orientador advertir quiénes han sido a lo largo de su vida los biografiados: hacia 1918, un trabajo sobre Carducci, el apasionado poeta, otrosí mismo; en 1930, San Agustín: figura fogosa y ardiente —el libro es fácil y sencillo, y construido casi exclusivamente sobre las *Confesiones*—; en 1933, *Dante vivo*, en cuyo trabajo se esfuerza por encontrar al hombre Dante, y éste vivo; en esta misma línea vital y quizá su mejor logro biográfico en 1949, *Vida de Miguel Ángel en la vida de su tiempo*; la palabra vida y el aliento de vida vigorizan todas sus empresas y enfoques.

Tal vez no sea necesario —como suele hacerse— recurrir al influjo de Nietzsche para decir esta simplicidad; que en Papini *la realidad es* muy principalmente vista en su aspecto de oposición y conflicto. Papini mismo es oposición y conflicto: no otra es la línea de fondo en la etapa anterior a su conversión, carne y espíritu. El triunfo del espíritu no significa —ni mucho menos!— descanso, toda su obra es lucha. Y esta lucha, a partir de su conversión, adquiere un mejor carácter apostólico, ya no sólo moralista, sino también religioso y, por eso, más humano, bien que con un tono apocalíptico tanto acorde con su temperamento como con la época: segunda guerra mundial y posguerra, *Gog* (1931) y su continuación, *El libro negro* (1951) y sus famosísimas *Cartas del Papa Celestino VI a los hombres* (1946).

El sentido de *la realidad* que da Papini está, sí, muy motivado por y referido a los acontecimientos sociales y morales en torno a la guerra mundial, y con eso elevados y ahondados por una visión completa del hombre, no es realidad aquella que pretende definirse como si no fuera creada por Dios, no es real ese hombre del que se habla como si no tuviera un destino eterno.

La obra póstuma de Papini —escrita a lo largo de cincuenta años, y ya esbozada en *Informe para los hombres* es *Juicio universal*.

Algo de talante unamuniano tiene la actitud de Papini. Aunque sea anecdótico, es indicativa la semejanza de título de su *Lo trágico cotidiano* con *El sentimiento trágico de la vida* (1913), de Unamuno. y es que ese sentimiento vital, que antes he calificado como apocalíptico, pero que es parecidamente válido llamar trágico, tiene la fortuna de expresar un *querer ser*. Son, sin duda, menores los errores del catolicismo de Papini que los de Unamuno; pero, sin entrar ahora en ello, este *querer ser*, *querer vivir*, luchar con esforzada esperanza, tiene el magnífico valor de significar una batalla por la verdad que en ese *querer* se conoce cada vez más, que en ese vivirla se perfila con mejor luz, se descubre más completa la realidad, y es un acto creador, individual y social, acorde y cooperante con la continuada creación divina.

Böll dice también de sí mismo que su hacer es autobiográfico —y muchos críticos—, y que está decididamente comprometido con *la realidad actual*. No deja de ser muy sospechoso ese compromiso que añade a la realidad el adjetivo *actual*. Ningún hijo de su tiempo puede (ni debe) escapar a su tiempo; no es necesario, pues, decir *actual* al hablar de la realidad, a no ser que de ella sólo se quiera tomar lo periodístico y externo, y eso hace Böll.

«Si la perspectiva vital del individuo se da al margen de cualquier otra perspectiva de la vida, la novela se reduce a relato. En la novela de la posguerra a veces se introducen relatos aislados en una relación sin perspectiva.

También las novelas de Heinrich Böll se construyen sobre el relato. El hecho de que los relatos cortos americanos estimularan a los autores de la posguerra es interesante desde el punto de vista de la Historia de la Literatura, pero respecto a la postura fundamental es secundario. El paso del relato a la novela hace que se agudicen una serie de problemas técnicos. Como ninguna de las figuras que aparecen en escena se comunica con las otras, como cada una de ellas está encerrada en su propia perspectiva, sólo se ofrecen dos posibilidades: o la transformación del relato en material de construcción o su elevación a lo simbólico (...). El símbolo es calculado como punto de unión y es esbozado constructivamente, así Böll,

en *Billar a las nueve y media* (1961), combina el proceder constructivo y el simbólico. Naturalmente, a este principio de exposición acompaña todo un cortejo de problemas que son discutidos fuera de la literatura y en pugna con ella. Y parten de la duda de si no ocurrirá que el escritor, en sus esfuerzos por permanecer fiel a su propia verdad, quede en deuda con la realidad misma; o dicho de otro modo, si él, limitando el ámbito de movimiento de su arte, no limitará de modo inadmisiblemente la realidad (...). Hay que hacer sin falta una distinción crítica: si el escritor logra con un corte arbitrario introducir la realidad en su relato, o si sólo la utilizó como pretexto para decorar una fábula abstracta» (3).

La frase final de este libro que cito dice así: «El respeto al hombre —el pasado, el presente y el futuro— ayuda al artista a vencer su aislamiento.»

Todas estas reproducidas frases no se refieren sólo a Böll, aunque también.

El respeto a la verdad no puede llevar a comprometerse con la realidad como si ésta fuera sólo lo actual, y lo actual sentido por mí, mi biografía sentimental de realidad. De faltar ese respeto por la verdad-realidad, esa preocupación por la destrucción interior del hombre —como se dice que preocupa a Böll— no es sino una preocupación por lo exterior. El deseo de salvar al hombre de esa destrucción (exterior o interior) no puede concretarse sólo en el recurso a una punzante sátira de la sociedad. A fuerza de quejarse y satirizar hasta se olvida lo que se destruyó para hacer de la misma queja, en sí misma, un encaje, un relato, una novela corta. Y, por supuesto, no se mira, para tomarlo como tema, lo que se construyó o lo que se reconstruyó, y no se propone nunca tampoco cómo construir al hombre. ¿Eso es deseo de salvar al hombre? Una *Casa sin amo* es el mundo de Böll, en el que «Heinrich pensaba en la esperanza que un instante había podido leer en el rostro de su madre, sólo un instante...», o más que un mundo sin amo en el que la esperanza brilla sólo un instante, es una realidad —construida con clave simbólica— absurda. Una realidad absurda que hasta *Opiniones de un payaso* parecía soportable por el recurso a la fe cristiana; después es presentada sólo como una fría realidad absurda, como esa en la que perdió su honor Katharina Blum.

Así como la crítica erudita alude a Nietzsche y a Unamuno para dibujar con más superficial comodidad la figura de Papini, así también para trazar los perfiles de Böll se alude a Hemingway (no sólo, diría yo, por su maestría en el relato sino también por su actitud pragmática y hasta hedonista ante las cosas) y a Camus, en esta suficiente y pretendida superioridad que lleva a llamar a la realidad absurda. ¿A qué realidad se refie-



(3) *Caracteres y tendencias de la literatura alemana en el siglo XX*, de KARL AUGUST HORST.

re? ¿A los actos del hombre, que con tanta frecuencia son *absurdamente* injustos e inhumanos? Fustigar lo absurdo es absurdo, pues no hay absurdo: si en el hombre hay miedo y miseria de espíritu, y desilusión por haber perdido el Norte... hay que tener clara la idea del bien y del mal, para fustigar el mal e indicar el bien y construirlo. Hay que sospechar si esa amargada actitud fustigante de Böll no es más que eso, una actitud, una pose, que evita la atención sobre las cosas auténticamente reales.

Más púdico Böll que Woody Allen —por poner otro ejemplo de viva actualidad—, habla de sí mismo, de un yo desencantado, falsamente desencantado, porque el desencanto absoluto no tiene sentido, es a su vez absurdo. Habiendo como hay un Absoluto, ese desencanto es falso, es una postura más literaria que vital. No es posible vivir en el desencanto, sino morir de tedio.

Después de haber leído y olvidado *Un hombre acabado*, de Papini, y *El honor perdido de Katharina Blum*, el poso que el primero deja es el del ansia de vivir; contagia del deseo ferviente de afirmar y precisar la meta de la propia vida, y luchar por ella. El libro de Böll deja el sabor de una caja vacía después de haber sacado de ella todos los brillantes papeles de envolver regalos, y no había regalos, sino el vacío de la caja, nada.

«Dios me inspira para que os hable también a vosotros, y obedezco. Pero, ¿hay aún poetas en el mundo? No los distingo, no oigo levantarse en parte alguna la voz que espero y que quizá millones de almas, igual que yo, esperan en vano. En cada uno de los momentos solemnes de la Historia humana, una vez que se hubieron vendido las viñas y roturado los campos, se alzaron los poetas para cantar el epicedio o el epinicio, el himno de la victoria o el canto fúnebre. Hoy reina en todas partes el silencio. Ni siquiera las víctimas fueron acompañadas por las estrofas de un treno. Sobre la inmensa presa cruenta se escucha un clamor inmenso sobre el cual no aletea canto alguno que sublime en lenguaje de melodía nuestro horror y nuestra esperanza. ¿Acaso los hombres se han vuelto tan torpes e insensatos que ya nada piden a los poetas? Pero si existiese un poeta, en el sentido original y sagrado de la palabra, osaría desafiar incluso esa petrificación debida a la desesperación. Misión propia de Orfeo es la de amansar a las fieras.

Los hombres ya no invocan la caridad de la poesía. Y, sin embargo, nunca como hoy necesitarían ser transfigurados, rescatados, elevados por ella. Para las catástrofes de orden material no se pueden esperar revanchas ni desquites más que en el orden del espíritu. La voz de los poetas fue siempre la voz del pueblo. Si los poetas callan, quiere decir que los pueblos están ya en el coma de la agonía, que no les queda fuerza ni para gemir.

¿Por qué, pues, os ocultáis en el silencio, precisamente en esta época que necesitaría un grito tan potente que pusiese en pie hasta a los moribundos? Veo, sí, entre vosotros, a hombres que se llaman mutuamente poetas: fabricantes de ramilletes de versos, capaces de hacerlos hasta a oscuras, que echan a suertes las palabras, con la esperanza, casi siempre frustrada, de ganar el premio de poesía. Egregios joyeros del verbo, que conocen todos los diccionarios, todas las literaturas y todas las estéticas, pero ya no saben, o no han sabido nunca, cuál es la misión humana o divina de la poesía. Son los astrólogos de la lírica narcisista: extraen horóscopos de todo el zodíaco de la realidad, pero lo que trazan sobre el sufrido papel no es poesía: es sólo vaina o serrín de poesía.

¿Toca, pues, a un viejo Pontífice enseñaros de nuevo en qué consisten vuestro arte y vuestra misión? No digáis que piense el Papa en sus sacerdotes y os deje con vuestros poemas. No lo digáis porque sería ofenderos a vosotros mismos antes que a mí. Como Vicario de Cristo, me está confiado el cuidado de todas las almas, aun de las vuestras, aun de aquellas que vosotros deberíais despertar y consolar. La religión de Cristo no ignora y no desprecia la poesía. Los libros mejor tallados del Antiguo Testamento son poéticos; el Evangelio es un poema que se abre con el candor de una pastoral, culmina en la más alta tragedia y se cierra con el fulgor de una apoteosis. La Iglesia fundada por Cristo tuvo cánticos bastante antes que sistemas teológicos, y sus catedrales no fueron solamente de piedra. Todo gran

poeta fue cristiano, aun cuando naciera antes de Cristo o lejos de Él. Homero es cristiano cuando hace llorar a Príamo a los pies del plañidero Aquiles; Esquilo es cristiano cuando compadece al titán encadenado en el Cáucaso. Sófocles es cristiano en la piedad filial y paterna de Antígona; Virgilio es profeta cristiano cuando anuncia el nacimiento del Niño milagroso y la renovación del mundo (...).

Puesto que soy Vicario de Cristo, sólo en términos cristianos puedo recordaros la dignidad y la necesidad de la poesía. Temo que vosotros mismos, los que andáis en boca de las gentes, famosos entre las multitudes por el pecado de vuestra soberbia, no sepáis bien lo que Dios os dio y os pide. Si bien todos los hombres en origen y

principio están hechos a Su imagen y semejanza, precisamente en vosotros, después de los santos, es en quien mejor se aprecia Su imagen y Su semejanza, no sólo la del Dios creador, sino también la del Dios redentor.

Vuestra obra se asemeja a la creación porque...

El texto sigue, y es ésta una de las «Cartas del Papa Celestino VI a los hombres» (traducción de Carlos Povo Domingo), la dirigida a los poetas, y que invito a leer entera, pues orienta sobre lo que debe ser un libro: belleza, que es bien y verdad, y no amarillento encaje de tedio. Pues somos, no se trata de morir de tedio, sino de querer ser hasta el fondo, y ser de hecho.

PEDRO ANTONIO URBINA

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

DE ANTOLOGIAS, VOCES Y ECOS

VICTOR POZANCO: *Segunda antología del resurgimiento*. Ambito Literario. Resurgimiento/Libros, Barcelona, 1980.

JOSE LUIS GARCIA MARTIN: *Las voces y los ecos*. Colección Los Poetas, 25. Ediciones Júcar, Madrid, 1980.

No se ha despedido mal el famoso año ochenta, en lo que a antologías se refiere. Antologías—hay que concretar—de poesía más o menos «joven» o «nueva», escrita en castellano dentro de los límites del llamado—ahora, como en los tiempos de mayor fatuidad institucional del franquismo—Estado español. Tengo sobre mi mesa tres de estas antologías, las tres sacadas a luz en los meses postreros del año pasado: la *Antología consultada de la nueva poesía andaluza*, de Manuel Urbano (Aldebarán, Sevilla); la *Segunda antología del resurgimiento*, de Víctor Pozanco, y la preparada por José Luis García Martín y machadianamente titulada *Las voces y los ecos*.

La *Consultada*, de Urbano, es una antología muy peculiar, que requiere un tratamiento crítico también peculiar; comentada en estas mismas páginas por un compañero de mi mayor aprecio, la dejo aparte ahora, con el propósito de abordarla, en otro lugar, no sólo en cuanto resultado, sino además en cuanto intención y respecto a una circunstancia (aspectos, todos ellos, de inexcusable atención en su caso específico).

La *Segunda antología*, de Pozanco, viene a ser una continuación de la que, con el título de *Nueve poetas del resurgimiento*, seleccionó y prologó con rara intrepidez el mismo antólogo, poeta y editor, en 1976. En aquella

primera ocasión tuvo más suerte Pozanco con el epílogo: redactado con cumplido acopio de datos y en términos claros y precisos, el texto epilógico del profesor Santos Sanz Villanueva se distanciaba cautelosamente de las tesis del prólogo, las aclaraba en lo que de ellas admitía aclaración y, tras pasar revista a los caracteres de «una nueva tendencia poética»—«que [Pozanco] denomina "del resurgimiento" (el nombre es lo que no termina de convencerme)», se eximía el epiloguista, inmediatamente después de avisar que el antólogo había llegado al conocimiento de esa tendencia por «un acto de fe»—, ponía fin a la novedosa antología deseándole parsimoniosamente suerte: «Ojalá que el tiempo haga válido semejante epígrafe [De cómo no siempre las antologías son inútiles], en un artículo de Félix Grandel para estos *Nueve poetas del resurgimiento*». En la *Segunda antología*, el epílogo—¿por qué este empeño en completar o refrendar por mano ajena el esfuerzo hermenéutico del prólogo?—es obra del poeta Juan Carlos Molero (premio «Ambito Literario» de poesía 1979, por su libro *Iriépal*, libro tal vez profuso pero indudablemente rico y entonado) y a fe que consigue, con su incontinencia verbal, sus digresiones, sus imprecisiones y su desmaña literaria, enturbiar lo que del prólogo quedaba aceptablemente claro, por más que envuelto en referencias, alusiones y cotejos impertinentes; el más aparente de sus designios, a saber: trazar los rasgos distintivos de cada una de las «poesías» representadas en la antología, se pierde en una escandalosa turbamulta de adjetivos inanes y sustantivos fácilmente encomiásticos. Con ayuda de Sanz Villanueva y pese a Molero es posible deducir las siguientes ideas fundamentales del antólogo reincidente: 1) la estética de los «novísimos», simplificada en la de la supuesta «corriente veneciana», ha periclitado, si bien dejando profundas huellas; 2) una promoción subsiguieren-

te a la de los nueve castelletianos se ha planteado la poesía y el poema según unos presupuestos—relativos tanto al contenido como a la expresión—que difieren sustancialmente de los adoptados por los «novísimos»; 3) en lo que respecta al contenido, los temas ahora preferidos son el cuerpo (sobre todo en su dimensión erótica) y el mar; el hecho poético es concebido de modo realista, además de simbólico, y «con un claro sentido del entorno»; el influjo de los *mass media* es desplazado por la aligación a las culturas ibéricas, y 4) en lo que respecta a la expresión, los poetas antologados por Pozanco—correspondientes a dos sucesivas promociones, cada una en una antología, de disidentes del «venecianismo»—proclaman la capacidad fundadora de la palabra (con lo cual ésta queda a salvo del mero verbalismo y cargada de valor connotativo), profesan una especie de neobarroquismo y practican una simbología de carácter atemporal. (Insisto en reconocer, en la redacción de este esquema, que me parece neto y suficiente, mi deuda con Sanz Villanueva, de quien he tomado incluso términos literales.) Lo que nadie puede explicarse—ni siquiera, como hemos visto, Sanz Villanueva, bienintencionado epiloguista—es por qué estos poetas, los nueve de la primera *Antología* y los quince de la *Segunda*, constituyen en su conjunto un *resurgimiento*. ¿Respecto a qué postración o decadencia o consunción: acaso la de Gimferrer, Carnero y Azúa, que—afinidades o diferencias del lector, aparte—gozan de excelente salud poética y literaria? Tampoco es fácil saber en qué consiste la *sensibilidad resurgentista*, que aparece con este nombre en el prólogo de la *Segunda antología* y que vendría a instituir, nada menos, un nuevo *ismo*: el *resurgentismo*. ¿Acaso en las características de contenido y de expresión enumeradas en los puntos 3) y 4) del esquema pergeñado por mí, líneas atrás? ¿Es que a todos estos poetas, a los nueve

y a los quince, les son aplicables tales características? Sanz Villanueva confiesa no haber «detectado» en ninguno de los poemas de la primera *Antología* el entronque con las culturas ibéricas que Pozanco (quien, dicho sea de paso, escribe: «la prioridad a las culturas ibéricas») les atribuye, y que yo he preferido omitir en mi esquema. Otras características, de contenido o de expresión, son igualmente indetectables en muchos de los poemas de las dos antologías (y permítaseme no entrar en detalles, imposibles aquí y por lo demás irrelevantes). No digamos que las antologías sean casi siempre inútiles, pero sí que en bastantes casos poseen una base teórica de pasmosa endeblez; sentado esto, ¿qué importancia efectiva tiene, qué justificación implica, el hecho de que la mayoría de los poetas representados en las dos de Pozanco, principalmente en la primera, sean bastante notables (y algunos, sobresalientes)?

El área cronológico-estética de *Las voces y los ecos* es sensiblemente la misma de la *Segunda antología del resurgimiento*. Ningún poeta está presente en las dos selecciones, pero sí hay poetas que, mencionados como antologables por uno de los seleccionadores, forman parte del elenco del otro: así Lostalé, Lupiáñez y C. A. Molina, elogiosamente citados por García Martín y presentes en la *Segunda antología*, y Sánchez Rosillo, de quien Pozanco espera que «su poética y su expresión se [concreten] en la sensibilidad resurgentista de un modo claro» y cuyos poemas—de *Maneras de estar solo* e inéditos en libro—ocupan diez páginas de *Las voces y los ecos*. Hay, sin embargo, dos grupos o tendencias que Pozanco desatiende, a buen seguro porque no se inscriben en la «sensibilidad resurgentista»: el adicto a las diversas modalidades de culturalismo—concisa y perfectamente tipificadas por García Martín en su prólogo—y el que sigue la línea reflexivo-elegíaca Cernuda-Brines. A uno y otro grupo—ambos muy próximos a la poética personal de García Martín, quien por cierto figura en la *Segunda antología* con excelentes poemas y con un brillante texto teórico-autobiográfico que, aparte su riqueza doctrinal, *se non è vero, è ben trovato*—se les dedica en *Las voces y los ecos* amplísimo espacio. Pero lo que verdaderamente importa advertir es que, para la iluminación del área cronológico-estética señalada, García Martín no parte de un «acto de fe», de un apriorismo más o menos fantástico, sino de un riguroso examen historicoliterario y, en consecuencia, los resultados de su trabajo total son, cuando menos, absolutamente válidos.

A la «Introducción» con que García Martín abre *Las voces y los ecos* se le pueden poner algunos reparos—aquí mismo, después, diré los que a mí se me ocurren—, pero no se la puede tachar de inconsistencia ni de confusión ni de desaliño. Una primera parte, que comprende cuatro capítulos y que a mí me parece la más completa y sólida, es un puntual análisis del concepto de «generación» en su aplicación literaria, a través de sus formulaciones en Ortega-Marías, Peter-



sen-Salinas y Bousoño. No confunde García Martín estima con lenidad (véase su labor crítica en la revista *Jugar con Fuego*, admirable creación de un García Martín uno y trino), y así Bousoño es quien peor parado sale del exigente análisis. Las preferencias van por el concepto orteguiano aquilatado por Marías, y de conformidad con el mismo se establece una escala generacional, de la cual se sigue que en la década de los setenta han coexistido dos generaciones de poetas jóvenes: la de 1946 (Gimferrer, Colinas, Villena) y la de 1961 (José Gutiérrez, Julio Alonso Llamazares). *Las voces y los ecos* abarca ambas y excluye a los poetas que han publicado su primer libro en los años setenta pero pertenecen a generaciones anteriores (primera objeción: los poetas, en cuanto tales, tienen—o deben tener—la edad de su poesía; pienso en Antonio Gedeño) y no pueden «ser considerados representantes de la nueva poesía» (segunda objeción: ¿por qué no pueden y qué es, exactamente, nueva poesía?).

Los capítulos quinto y sexto de la «Introducción» son: el quinto, un concienzudo repaso a las seis antologías que han recogido, con alcance y fortuna diversos, el quehacer poético de la generación de 1946, y el sexto, «Tendencias de la poesía última», correspondiendo a su epígrafe, una pormenorizada y nítida exposición de las diferentes trayectorias que la poesía de la generación de 1946 ha tomado en los años setenta, con indicación de los respectivos puntos de arranque y bases temáticas y estilísticas, y a la vez—utilizando el fructífero concepto de «constelación»—una reseña de la evolución seguida por los poetas que surgieron en la década anterior (Caro Romero, Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, Lázaro Santana) y han mostrado, en la de los setenta, un mayor apogeo y un propósito de dar continuidad a la poesía de la generación que los ha precedido inmediatamente. Nada que oponer, hasta ahí, excepto que la extensión y la profundidad de

estos dos capítulos no están proporcionadas a las del capítulo séptimo y último de la «Introducción», titulado «Inclusiones y exclusiones» y dedicado, precisamente, a la presentación de los poetas seleccionados. En este capítulo, las caracterizaciones globales (culturalismo, metapoesía, poesía del arraigo y la emoción, línea cernudiano-cavafiana, etc., referidas a cada uno de los poetas convocados) son ciertamente agudas y atinadas; ahora bien, se echa de menos una caracterización de cada poeta (algo así como lo que hace Juan Carlos Molero en su epílogo a la *Segunda antología del resurgimiento*, pero en serio). Dice García Martín: «... cada uno de ellos [los poetas], en el cuestionario preliminar, se presenta a sí mismo muy adecuadamente... y resultaría redundante el comentar o resumir aquí esas declaraciones.» Con el mayor respeto a todos los poetas—los de *Las voces y los ecos* y los demás—, me permito afirmar que, por muy conscientemente que ejerzan su menester, por mucha que sea su voluntad—y/o su capacidad—de auto-crítica, suelen caer, sobre todo los más jóvenes, en algunas—o en las cuatro—de las faltas siguientes: confundir su ideal, o su intención, con sus realizaciones poemáticas; inflar el recuento de sus experiencias y/o de sus lecturas; afectar desenfado o desdén en la manifestación de sus principios teóricos; abrir inmisericordemente la espita de la más gaseosa retórica. En los *Novísimos*, de Castellet, abundan sofocantes muestras de todos estos yerros, juntos o separados. En *Las voces y los ecos*, Miguel d'Ors escribe: «También es bastante corriente entre los poetas de mi generación el escribir payasadas cada vez que se les pide una poética.» No hay payasadas en la antología de García Martín; sí alguna confusión, alguna inflación, alguna retórica. Era obligación del antólogo, me parece, adelantarse a las autodescripciones y a las autoexégesis haciendo él las descripciones y las exégesis, abriendo él una propedéutica a unos ámbitos poéticos todavía necesariamente cercados de ignorancia o de error más o menos culpables. Bien está que los poetas declaren su «Poética»; así el lector sabrá qué se proponen. Pero que el crítico se ocupe de dictaminar qué han conseguido y cómo lo han conseguido. Otro tanto, y por razones semejantes, cabe juzgar del hecho de que sean los poetas mismos quienes designen los textos críticos en que más acertadamente se comenta su obra. (Y conste que me atrevo a decir todo esto no sólo en mi presente ejercicio de la crítica, sino también desde mi condición—tan modesta como se quiera—de poeta.)

Una penúltima observación: la relativa al orden en que, en *Las voces y los ecos*, aparecen los poetas antologados y sus poemas. No van los poetas en grupos de determinada afinidad, ni por orden alfabético de sus apellidos, ni por orden cronológico de sus fechas de nacimiento. Parece ser (ésta es la conclusión a que he llegado después de varios repastos al volumen) que el orden elegido por García Martín es el cronológico de las fechas de publicación del primer libro. Este orden re-

ENTRE LA TERNURA Y LA DISTANCIA

ELENA SANTIAGO: *Gente oscura*. Edit. Planeta, Barcelona, 1981.

Hace, aproximadamente, un año tuvimos la fortuna de comentar desde estas mismas páginas la novela *Acidos días*, con la que Elena Santiago había alcanzado el premio Novelas y Cuentos y que, decíamos entonces, servía para descubrirnos la presencia dentro de nuestro mundo literario de una narradora dotada de pulso literario y capacidad creativas suficientes para poder apostar que estaba llamada a ocupar un lugar relevante entre los novelistas que han salido a la luz en estos últimos tiempos. Lo que aquellos *Acidos días* nos hacía barruntar *Gente oscura*, su última novela nos confirma: la realidad de una narradora con voz, mundo y lenguaje.

En *Gente oscura* Elena Santiago desarrolla e insiste sobre las características básicas que en su anterior novela se detectaban: una voz que se sitúa entre la ternura y la distancia; la recreación desde una mirada adolescente o infantil de un mundo rural en su sentido sociofísico y humano y el despliegue de un lenguaje capaz de arrancar todos los matices externos y subterráneos de la acción narrativa en que la autora introduce y encierra a sus lectores. Tona, la protagonista inolvidable de esta novela, es un ser que desde la bisagra de la adolescencia se abre al complejo mundo para descubrir desde su inocencia, desde la luz, la cara oscura de la vida. «La escalera quedó vacía, sola, y aunque estaba dada la luz subía algo oscuro y frío» para acabar aceptando que vivir es vivir en claroscuro «porque la vida estaba llena de desvanes, de colectivos, de soledad. Y había que apretarse a una ternura para estar menos solo: mirando a un chico quieto en la luz o tendiéndole la mano a otro quieto en la sombra. Y mientras Ramona y tía Avelina y hasta madre y padre, buscando pecados. Poniendo la sombra en la luz» y asumiendo, finalmente, que nadie es ajeno a ese lado oscuro. «Tona se abrazó a sí misma. La noche estaba afuera. La noche estaba dentro.» En este sentido podría hablarse de *Gente oscura* como de una novela de aprendizaje, la novela de un ser que crece aprendiendo sombras, interiorizando desvanes, interrogándose: «¿Qué era lo turbio, la sombra o la luz apagándose en la oscuridad?»

Uno de los rasgos clave del mundo narrativo de Elena Santiago es su capacidad de dotar de vida el espacio familiar: las tensiones, los celos, los afectos, las cobardías, los miedos y los silencios, sobre todo, los silencios. *Gente oscura* es un perfecto ejemplo de cómo la literatura, las palabras, son capaces de hacer presente algo que, sin embargo, en ningún momento se nombra y que flota a lo largo de todo el discurso. Nos referimos al silencio básico del mundo familiar: la sexualidad, que en la novela de Elena Santiago aglutina a todos los personajes; Ramona, la criada que enseña a Tona el lenguaje y las preocupaciones del medio social extraño al suyo; tía Avelina, una mujer hecha de ausencias; la madre cobijada y derrotada en y por un matrimonio que ya sólo es costumbre, y Tasio, el adolescente retrasado que permanece —condenado a ella— en la inocencia. Es en este mundo, con él y frente a él, donde la protagonista tendrá que encontrarse a sí misma y desencontrarse y volverse a encontrar, y es en este proceso dialéctico profundo que la novela conlleva donde se hace ver las capacidades de Elena Santiago como narradora, porque tal desarrollo aparece inserto en una realidad bien delimitada, con un ritmo narrativo que se ajusta al tiempo interior en que la acción transcurre y con una acertada dosificación de los dos elementos: protagonista y mundo que empujan la novela, evitando que el interés del lector no sólo no decaiga, sino que se acrecienta. Capacidad, en suma, de organizar los materiales narrativos alrededor de una historia que interesa. Esa clase de capacidad que nos indica si estamos o no frente a un novelista.

Algunos críticos ya han señalado que éste parece el momento del apogeo femenino dentro de nuestro ámbito novelesco. Los nombres de Esther Tusquets, Montserrat Roig, Marina Mayoral, Cristina Fernández Cubas o Rosa Montero parecen confirmarlo. Con *Gente oscura*, novela finalista del Premio Ateneo de Sevilla 1980, Elena Santiago se confirma a sí misma.

C. B. CADENAS

sulta bastante precario y muy poco significativo, pues al frecuente, casi natural, desajuste entre fecha de composición—la verdaderamente significativa, sobre todo en los poetas jóvenes, por lo que puede tener de surgimiento o de inflexión de una tendencia—y fecha de publicación, ha de añadirse el más que frecuente retraso con que los jóvenes llegan a la oportunidad editorial, a través, en muchos casos, del complicado y aleatorio mecanismo de los premios. Mal puede rastrearse así, creo yo, una trayectoria generacional; aunque no peor que siguiendo otro orden cualquiera, ciertamente.

Lo que, por último, sería cuestionable, el criterio de selección—por qué estos quince poetas en *Las voces y los ecos*, y no otros—, me parece a mí, visto el planteamiento que García Martín hace del libro y de ese criterio mismo, que está a salvo de toda objeción. El área cronológico-estética ha sido elegida y precisada con entero rigor. Dentro de ella, el antólogo se mueve con la limitada independencia que le configuran sus gustos y sus simpatías, de los cuales es muy dueño. Sus quince poetas son, en cuanto tales, indiscutibles: ahí están. Seleccione el lector otros, si quiere; y entre estos que le son presentados, distinga las voces de los ecos. Construida sobre el conocimiento y el análisis, escrupulosa, honesta, *Las voces y los ecos* no es una antología inútil.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

LA MADUREZ DEL ESCRITOR Y LA INMADUREZ DE LA HISTORIA

BRIAN J. DENDLE: *Galdós. The Mature Thought*. The University Press of Kentucky, 1980.

Dando por sentado la escasez de bibliografía sobre Galdós, especialmente por lo que se refiere a información biográfica, escritos de carácter político, publicación de artículos periodísticos, etc., el autor de este libro aborda el estudio pormenorizado e individual de cada uno de los episodios nacionales que componen las tres últimas series, considerándolos más interesantes que los de las dos primeras si se atiende a la fijación y valoración del pensamiento ideológico de Galdós. Son, pues, veintiséis los episodios que se analizan, los que fueron escritos precisamente entre 1898 y 1912.

Huelga decir que la falta de espacio nos impide seguir el desarrollo crítico de los episodios uno por uno, y, por esta misma circunstancia, hacer una síntesis global de los mismos. Nos remitimos, por consiguiente, a los más notables.

Cada serie de episodios va precedida de un estudio crítico—naturalmente subjetivo—de los hechos históricos de-

terminantes del período, con una previa exposición retrospectiva del comprendido entre 1868 y 1900, donde se realiza un estudio bastante minucioso de los acontecimientos políticos, sociales y económicos que jalonan este largo período, en el que se incluye un utilísimo cuadro general que refleja cronológicamente los *turnos* en el poder de los dos partidos, conservador y liberal, con la notación de los acontecimientos ocurridos en los sucesivos mandatos. El extenso juicio de los distintos gobiernos y de los políticos que los representaron tiene un carácter no de mera referencia, sino claramente crítico.

Después de dos décadas de interrupción, en 1898 Galdós reanuda, con *Zumalacárregui*, la tercera serie de *episodios* comprendidos entre esta fecha y 1900. A través de esta serie, el novelista-historiador proyecta en el pasado—en cuyo análisis hay que decir que coincide plenamente con Joaquín Costa—la visión pesimista con la cual muchos de sus contemporáneos consideraron la España de 1898. El rápido recurso a la violencia como característica nacional, denotado en novelas tales como *Zumalacárregui* y *La campaña del Maestrazgo*, es destructivo no sólo de la prosperidad nacional, sino de la raza misma. A Galdós le irritan las abstracciones políticas, atacando el sistema parlamentario liberal como «una exótica planta extranjera mal adaptada a las necesidades españolas». De la misma manera ataca a los políticos, sólo atentos a defender sus intereses privados. La crítica más dura de Galdós fue dirigida contra actitudes de romanticismo y quijotismo, si bien la primera recibió un tratamiento paliativo en los últimos *episodios* que escribió.

La demanda fundamental de los *episodios* no es tanto la reestructuración de la sociedad desde arriba como el cambio del comportamiento individual.

Entrando en el análisis particular de cada una de las novelas, dice Dendle que en *Zumalacárregui* la acción histórica y la narración ficticia se apoyan mutuamente. Son curiosas las similitudes de *Zumalacárregui* con *Trafalgar*, el primero y antiguo *episodio* de Galdós. En ambos se narra una derrota, y el heroísmo y el sacrificio evocados son desperdiciados en una causa que no responde a los verdaderos intereses de España.

El retrato que hace Galdós en *Mendizábal* de «la fealdad mal oliente de la España de 1836» refleja sobre todo su preocupación por los problemas similares que acosan la España de 1898. Vuelve a insistir en la inutilidad de los métodos parlamentarios.

En *La campaña del Maestrazgo*, Galdós presenta una visión de pesadilla de la autodestrucción de una nación: «La mezquina civilización a la moderna se desvanecía, se borraba como un afeite mal aplicado, dejando sólo las querellas feudales, el ardor místico, la superstición, las crueldades horribles y eminentes virtudes, el heroísmo, la poesía, la intervención de ángeles y demonios, que andaban sueltos y desmandados por el mundo». Una vez más insiste en que la salvación nacional no se hallará en reme-

dios políticos, sino que será creada por el trabajo.

Su tradicional pesimismo por el porvenir de España se refleja en el capítulo final de *Bodas reales* y hasta su propia falta de fe en los remedios que propone.

La cuarta serie de los *episodios nacionales* abarca el período comprendido entre 1902-1907 y se abre, como todas, con un estudio de las circunstancias históricas de la época. Así como en la tercera serie de *episodios* Galdós pensó en definir la fortaleza y debilidad del carácter nacional e indicar el camino para el bienestar nacional e individual, en la cuarta serie su preocupación obsesiva se centró sobre todo en uno de los graves problemas de la época: la llamada cuestión religiosa. Novela tras novela Galdós critica el papel de la Iglesia en la vida española. La Iglesia sirve a los intereses de la clase gobernante. En *La de los tristes destinos*, el novelista utiliza la cuestión religiosa para medir el compromiso de cambio de los revolucionarios de 1868. Conviene señalar que esta novela fue escrita en la época de la conversión de Galdós al republicanismo, motivada por su decepción ante el fracaso del Gobierno liberal en la prosecución de una fuerte política anticlerical.

La cuestión social tiene cabida en los dos primeros *episodios* de la cuarta serie—*Las tormentas del 48* y *Narvárez*—, en las que Galdós denuncia las miserias de la vida rural del país. Lo mismo hace con respecto a la pobreza urbana en novelas como *La revolución de julio*.

Las instituciones monárquicas—a pesar del republicanismo del autor—no son atacadas en la cuarta serie de *episodios*, aunque no deje de criticar la debilidad y el favoritismo de ciertos personajes reales predecesores de Alfonso XIII.

Lo que, en definitiva, relaciona esta cuarta serie de *episodios* con la anterior es la confirmación de los dos principales defectos de los españoles: su creencia errónea en la eficacia de las palabras y la evasión «romántica» de

la realidad. Galdós rechaza la posibilidad, por otra parte, de una inmediata mejoría de la sociedad española, enfrentada en oposiciones de todo orden. Sin embargo, el mensaje de la cuarta serie es menos pesimista, por cuanto que afirma la posibilidad de la felicidad personal. La rebelión contra la hipocresía y el conformismo conduce al conocimiento de uno mismo y de la sociedad; cuando tal conciencia va acompañada por un esfuerzo sostenido, la liberación individual es posible.

En *Narvárez* atribuye amargamente a la sociedad de 1848 las restricciones de la sociedad de su propia época, restricciones que en parte son impuestas por los propios individuos, los cuales emplean abstracciones ideológicas vacías para lograr ambiciones personales, objetivos tan limitados («mera supervivencia material», «progresos sociales»), que la felicidad es imposible.

Desde 1907 hasta 1912 se extiende la quinta serie de *episodios* con su correspondiente fondo histórico. Es importante señalar que es en este período cuando Galdós tiene una actividad más directa—nunca bien estudiada—en la política como presidente de la coalición republicana socialista. Fue Galdós quien, con Azcárate, se entrevistó con Pablo Iglesias en 1905 para persuadir al dirigente socialista de que se aliara con los republicanos reformistas. Se mantiene en estos *episodios* el anterior pesimismo ante el futuro de España de Galdós, para quien los cambios políticos producidos no han supuesto ninguna transformación sustancial del carácter nacional. Y se agudiza su anticlericalismo. En *España sin rey* y *España trágica* refuerza las acusaciones del intervencionismo clerical en la política española. En *Cánovas* defiende la revolución, considerando la del 68 como una falsa revolución que sólo produjo reformas superficiales. Sin embargo, no define Galdós la naturaleza de la revolución, la cual es abandonada a un distante futuro. Algo, empero, de la naturaleza de la misma, que España todavía esperaba en 1908, se sugiere en *España sin rey*. La revolución real exige la reforma de uno mismo, puesto que la reforma de los demás es una imposibilidad.

En *La primera República*, Galdós expresa amargamente su decepción por los errores de la misma y su desprecio por el individualismo, las disputas retóricas y la falta de disciplina en las Cortes. Pese a todo, no abandonará sus convicciones republicanas y su fe en el futuro republicano de España (la forma de gobierno republicano federal, en manifestación de uno de los personajes de la novela).

En el epílogo del libro, Dendle, que nunca ha pretendido hacer un análisis específicamente literario de las novelas que componen las distintas series de *episodios*, sugiere que Galdós intentó trasladar a la escena nacional un conflicto que tiene sus orígenes en su propia psiquis. En párrafo que traduzco: «El mensaje de los *episodios* fue no solamente dirigido a la nación, sino que fue también, en parte, diálogo de Galdós consigo mismo.»



JOHN DONNE EN EL ESPACIO

JOHN DONNE: *Canciones y sonetos*. Seleccionadas de Poesía Universal. Ed. Plaza & Janés. Esplugues de Llobregat, 1981.

En una miniatura fechada en 1616 y original del pintor Isaac Oliver, podemos contemplar a un John Donne de cuarenta y tres años, de barba puntiaguda y de vivaracha mirada. Es la imagen que los diccionarios y los libros de historia literaria nos ofrecen del poeta más significativo del renacimiento inglés, de «el lírico metafísico», según le denominara John Dryden, que dio paso a toda una generación, la que ha sido recogida bajo el título «Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII» (*), por Blanca y Maurice Molho, representados, junto y tras John Donne, por John Fletcher, William Drummond, William Browne, George Herbert, James Shirley, Edmund Waller, William Cartwright, Richard Crashaw, Richard Lovelace, Andrew Marvell y Henry Vaughn, poetas que «cayeron bajo la misma hoz que en Europa segaba a Góngora o Calderón y reducía a cero toda la producción poética de la Francia anterior a Luis XIV», pero que andando el tiempo encontrarían exegetas y con ellos su glorificación, destacando en este aspecto el artículo clave de T. S. Eliot, titulado «The Metaphysical Poets», aparecido en 1921 en las páginas del *Times Literary Supplement*.

Ahora Carlos Bolívar Gómez nos ofrece su versión española de *Canciones y sonetos*, de John Donne, en la excelente colección *Selecciones de Poesía Universal*, que desde hace años viene publicando Plaza & Janés. Carlos-Bolívar Gómez, en la introducción del volumen, nos explica: «El redescubrimiento de John Donne tiene lugar en el momento en que la literatura europea —en especial la inglesa y la española— dirige su mirada a poetas y poemas olvidados o marginales. Es la época en que Eliot y Ezra Pound (1885-1974) realizan incursiones en la antigua lírica provenzal e italiana —Pound analizaría el neoplatonismo de Donne en su libro *ABC of reading* (1934)—. En España los poetas

(*) Barral Editores. Barcelona, 1970.

entraban en contacto con la tradición del cancionero popular y con la imaginería de la poesía arábigo-andaluza y prácticamente daban a conocer una serie de poetas pre y posgongorinos y, por supuesto, al propio Góngora.»

Nacido en Londres, en 1572, en el seno de una familia tradicionalmente católica, Donne se educó con los jesuitas y estudió en Oxford y en Cambridge, viajando después por el continente, aunque algunos de sus biógrafos creen que estuvo alistado en la marina o residiendo en Italia o en España durante unos años —dominaba el castellano y en su biblioteca existía bastante literatura española—; se sabe también que en 1592 estudiaba leyes y que al año siguiente «Donne sufrió un duro golpe», pues en la habitación de su hermano Henry, su compañero de estudios, fue hallado escondido un sacerdote católico, que fue ahorcado y descuartizado, y el hermano del poeta encarcelado, muriendo al poco tiempo. «John Donne —nos explica Gómez— se encontraba en una situación difícil. Como católico, tenía pocas posibilidades de abrirse camino y de lograr un puesto en la sociedad, y esto es algo que indiscutiblemente ambicionó toda su vida.» De ahí que se alistara en los barcos de la reina que combatieron a la flota española, arrollándola y saqueando la ciudad de Cádiz (curiosamente, Fernando Quiñones, en su reciente poemario *Las crónicas inglesas*, evoca este hecho en el poema "1631: John Donne recuerda el saqueo de Cádiz"). Más tarde se introduce en el mundo de la política, desempeñando diversos empleos, y conoce a Ann More, joven de catorce años, con quien se une en promesa de matrimonio, produciéndose el embarazo de la amada y el encarcelamiento del poeta, denunciado por su suegro, pero éste rectifica su decisión y logra liberarlo y legalizar la boda. Donne pierde su posición en la corte y vive con su mujer en el campo con estrecheces económicas. Luego viaja otra vez por Europa y se instala en Londres, donde escribe en prosa y verso gran parte de su obra total, para, finalmente, ordenarse alentado por el deán Thomas Norton, amigo suyo, pese a sus doce hijos y a sus antecedentes católicos, modificándose toda su vida, pues, entregado a la labor pastoral, llegó

LITERATURA ARABE

JUAN VERNET: *Literatura árabe*. Nueva Colección «Labor», 3.ª ed. Barcelona, 1979.

Hasta no hace mucho tiempo, los lectores estábamos acostumbrados a leer en las segundas, terceras y sucesivas ediciones de algunos libros, sobre todo en los de texto o de carácter didáctico,

el consabido subtítulo de «edición revisada» o «corregida y aumentada». Ahora, los autores de tales libros —no todos, claro está— prefieren lanzar edición tras edición sin hacer en ellos la más mínima enmienda o modificación, ni preocuparse tampoco de aumentarlos o mejorarlos, poniéndolos al tanto de los últimos estudios o descubrimientos realizados en la materia de que tratan.

Uno de estos libros es, precisamente, la *Literatura árabe*, del profesor Juan Vernet, catedrático de Lengua árabe de la Universidad de Barcelona, editado por la Nueva Colección «Labor», y que ya va por su tercera edición. La obra es un compendio de historia general de la literatura ára-

be, y abarca desde los comienzos de la misma, en los tiempos preislámicos, hasta la época moderna, que le dio inicio el Renacimiento político-económico y cultural del pueblo árabe. Todo esto, narrado en once capítulos, de los que el último está dedicado a las relaciones de la literatura árabe con las hispánicas, y a la literatura aljamiada, semejante en todo, pero puesto al día, a los que a ambos temas dedicó don Angel González Palencia en su *Historia de la literatura arábigo-española*, publicada en 1945 por la misma Editorial Labor.

La obra, aunque aparentemente dirigida al público cultivado, en realidad parece pensada como libro de texto y manual de consulta para los alum-

SIN TIEMPO

a ser nombrado deán de la catedral de San Pablo, donde puede hoy contemplarse su estatua. Donne murió el 31 de marzo de 1631.

De Donne sólo se conserva un poema escrito de su propia mano, y hasta dos años después de su muerte no se publicaron sus versos, por lo que existen bastantes variantes en las copias manuscritas. Y se ha dicho con suma razón que «una biografía externa de Donne sería tan inútil como la de Mallarmé», y que «desentrañar la misteriosa red que tejió su pensamiento en el espacio sin tiempo de la conciencia poética, será la manera más digna de enfrentarnos con un hombre, para quien la poesía no fue sólo su más auténtica vida, sino una peligrosa aventura hacia la iluminación de las zonas más oscuras del espíritu». Molho ha profundizado en la idea lírica de Donne y no nos resistimos a transcribir este esclarecedor párrafo de su estudio: «La eterna alianza entre vida y poesía se decide, pues, en Donne, a favor de esta última. Vivir es pensar la vida, y por la abstracción, conferirle este carácter de vuelo místico. La palabra será su instrumento y por eso Donne es quizá el primer poeta que ha sometido la poesía a un examen deliberado de todos los recursos, de todos los poderes que la armonía de las proporciones verbales pone en la mano del hombre.» Y Carlos-Bolívar Gómez apunta muy bien la siguiente observación en torno a la poesía de Donne: «Al lector se le invita no a recrearse en la narración, en la musicalidad, en la descripción, sino a desentrañar cada estrofa, cada verso; a descubrir los múltiples significados de cada palabra, su sentido capital y sus imprevistas conexiones; a leer una, dos, tres veces el mismo texto, a desarmarlo y recomponerlo.» Hay también que tener en cuenta, a la hora de gozar la poesía de Donne, la opinión de H. J. C. Grierson, para quien el poeta metafísico será aquel que «encuentra su inspiración en la enseñanza, no en el mundo que su propio y común sentido le revela, sino en el mundo tal y como la filosofía y la ciencia lo describen».

Pensamos que sería enriquecedor el conocimiento total de lo obra de John Donne no solamente de su poesía, también de su prosa, de la

que no tenemos noticia de que se haya publicado en español, pues sentimos curiosidad por algunos títulos como *Anatomía del mundo*, obra elegiaca en la que glosa la muerte prematura de una muchacha, y composición que desarrolla —a juicio de S. Rosati— «la idea de que, muerta la que era el conjunto de toda virtud y el bálsamo que preservaba el cuerpo del mundo, también el mundo ha muerto, y no pudiendo ser devuelto a la vida, no queda más remedio que anatomizarlo para tratar de sacar de él algún provecho en beneficio de los que por influjo de las virtudes de la difunta conservan todavía un vislumbre de vida», para narrar después dantesca-mente la subida de la muerta al cielo, en cuya descripción se alude a los descubrimientos científicos y filosóficos de la época, frente a la concepción medieval del mundo inmediatamente anterior. También sería interesante publicar en nuestra lengua *Biathanatos*, escrita en 1608 y publicada en 1644, trece años más tarde de la muerte de Donne, obra que su autor quiso destruir y que constituye «un intento de liberarse de la obsesión del suicidio, proyectándola fuera de sí y contemplándola como objeto de tesis y examen, gracias al poder catártico del arte», en opinión de G. Pioli. Igualmente, *Duelo de muerte*, sermón último de John Donne en forma de oración sobre sí mismo, pronunciado ante la corte inglesa y publicado póstumamente en 1632, que le valió el título o adjetivo de «representante de un aspecto del siglo XVII: lo macabro majestuoso». De todas estas obras hemos encontrado traducidos solamente fragmentos y sería interesante que alguna editorial emprendiera su publicación completa. Por ello es de agradecer *Canciones y sonetos*, pues, como indica Carlos-Bolívar Gómez, es la primera vez que se ofrecen de manera íntegra en nuestro idioma. El traductor se ha basado en la edición de A. J. Smith, *John Donne: The Complete English Poems*, «que es la más reciente y más asequible al público inglés medio». Gracias, pues, por esta oportunidad de poder leer poemas como «La deidad del amor»:

... La mentira es peor que el odio, y eso es lo que
Isería
si la que yo amo tuviese que amarme a mí.

Amor. Fervor. Dolor... En efecto, Donne alza una clamorosa taumaturgia. Y habría que leerla de punta a punta.

MANUEL RIOS RUIZ

nos que cursan sus estudios de lengua y literatura árabes en nuestras universidades. Digo esto a juzgar por la transcripción que se hace de los autores en ella mencionados y de sus obras, así como de los términos árabes que en la misma aparecen, transcripción que sigue el sistema fonético adoptado por los arabistas españoles.

Con su libro, el señor Vernet no solamente ha venido a llenar un vacío que se hacía sentir en nuestras letras ya que la antes mencionada *Historia de la literatura*, de González Palencia, escrita también en castellano, está limitada a la España musulmana, sino que ha sabido, con un estilo llano y elegante, condensar, en los once capítulos de que consta su trabajo, lo más

esencial que se debe conocer de la vasta y riquísima literatura de buenas letras producida por los árabes. Pero es una lástima que el autor no haya puesto el debido cuidado en la transcripción de los nombres de un buen número de autores y en la de bastantes de los títulos de sus obras, así como tampoco en la de algunos términos árabes y su traducción, negligencias casi imperdonables en obras de carácter eminentemente didáctico como ésta, máxime cuando los estudiantes a quienes va dirigida y pueden utilizarla han sufrido, junto a las enseñanzas de la lengua y de la literatura, diversos ejercicios de carácter práctico encaminados a familiarizarlos con ese mismo sistema de transcripción

adoptado por el señor Vernet, puesto que la tendencia actual observada en la mayoría de las publicaciones y revistas occidentales especializadas en estos temas es la de sustituir la genuina grafía árabe por dicho sistema, *mutatis mutandis*, de transcripción. Errar en este punto perjudica, indudablemente, al alumno y al profesor, ya que el estudiante se muestra siempre mucho más sensible a lo que ve escrito en el libro especializado que a lo que se le enseña de viva voz.

Por falta de espacio y de los adecuados caracteres tipográficos, no podemos señalar aquí todos los deslices que hemos advertido. Nos limitaremos, pues, a algunos de los más salientes, dejando al cuidado del autor revisar

los demás: Abd al-Hâmid al-Lahiqi (páginas 76 y 79), Abû Mihiyân (70, 73 y 79), Al-Yahiz (103), Al-Tânûji (103), Al-Gazzali (139), Abd al-Razzik (180), Maynûn Layli (188), Hafiz Ibrâhim (189), Jâlil Yubrân (201), Abd al-Mâyid b. Yallûn (213), Alâl al-Fâsi (213), etc., y, sobre todo, la transcripción dada al célebre Abû-l-Atâhiya, que no se puede considerar errata de imprenta, ya que con la misma grafía (Atâhiyya (páginas 79, 80 y 82) aparece, por lo menos, cinco veces en el contexto del relato. Estos mismos nombres que reseñamos figuran escritos de igual manera en el índice onomástico, inserto al final del libro, descuidados algunos de ellos que denotan falta de familiaridad del autor con las fuentes árabes.

Los mismos lapsus calami observamos en los nombres de los metros *mudâri'*, *muqtadab* y *muytazz* (página 12) y en las voces *nutfâ* (13), *mudakkarat* (199 y 307), *ruba'i* (77), *hiyâ* (81), *al-azliyya* (202), etc., y en la transcripción de los títulos de algunas obras: *Al-Adâb al-Kabir* (página 99), *Dâr al-Tiraz* (99), *Tayf al-jayyâl* (*sic*) (146), *Al-saqâ' mâta* (196), *As'âr fi-l-manfâ'* (213), *Al-Qasr al-Mashûr* (193), etc.

Por otra parte, no sabemos hasta qué punto se deben traducir los títulos puestos por los árabes a sus obras, puesto que, generalmente, hasta la *nahda*, o Renacimiento moderno del mundo árabe, no guardan relación con su contenido; pero si se traducen, como hacen muchos autores, y entre ellos Vernet, hay que mostrar más esmero en su versión por las razones antes dichas y para evitar equívocos. La *Risâla al-tarbi' wa-l-tadwir* (pág. 102) aparece como *Epístola del cuadro redondo* (!), cuando lo correcto hubiera sido adoptar la traducción de Wiet o la de Abd el-Khalil, en sus respectivos tratados de literatura, *Epístola del cuadrado y del círculo*; *Mufâjarat Malâqa* (*sic*) *wa-Sâlâ* (pág. 129) = *Parangón entre Málaga y Salé*, en vez de *Rivalidad de Málaga y Salé*; *Subh al-'Asâ'* (pág. 147) = *Luz de la aurora* por *La aurora del hemeralope*, como atinadamente traduce Pellat; *Tamrahinna 'ayab* (pág. 186) = *Magnífica flor de Tamarindo* por *Maravillosa flor de reseda*; *Al-Aliha al-mansûja* (página 211) = *Los dioses deformes* por *Los dioses abolidos*; *Al-madâr al-muglaq* (pág. 211) = *El círculo cerrado* por *El circuito cerrado*; *Mudakkarât* (*sic*) *al-Arqaq* (pág. 202) = *Memorias de quien ha tenido la viruela*, traducción bastante curiosa, porque *al-Arqaq* es el abigarrado de varios colores, principalmente blanco y negro (la raíz *raqasa* la traduce el Diccionario Belot por *barioler qc.* ¿Estará aquí la confusión y se ha tomado *barioler* por *varioler*?); *Sayarat al-bu's* (pág. 184) = *El árbol de la desesperación* por *El árbol de la desgracia*; y nos agradecería saber por qué *Dû-l-Himma* o *Dalhama* (página 163) es *La loba* y *Nabûwata* (*sic*) *al-Jafir* (pág. 186) = *Los dulces*.

No muy afortunada ha sido la versión de otros términos técnicos árabes. Por ejemplo, cuando se señalan las dos variantes que existen en la poesía

amorosa, se explican así (pág. 17): *Hubb 'udri*, amor platónico, y *hubb ibahi* (*sic*), amor lícito, en vez de «amor licencioso», es decir, lo contrario.

Por otra parte, creemos asimismo que el autor no ha sido muy afortunado en la traducción que hace de la célebre casida de Ibn Zuhayr *Bânât Su'âd*. Debería haber tenido a la vista la traducción que de ella hizo al francés R. Basset (Argelia, 1910). Por

señalar tan sólo dos versos de esa casida que son conocidísimos y que el profesor Vernet traduce así (pág. 57): «Su'âd se ha alejado y mi corazón, hoy, está afligido, encadenado y preso, esclavo del recuerdo.» El otro (pág. 59): «El Profeta es una espada que centellea, una de las espadas afiladas por Dios, desenvainada.» De acuerdo con el original árabe, habría que entenderlos así: El primero: «Su'âd se ha alejado y hoy mi corazón está [de amor]

CUANDO UN HADA SE PONE A ESCRIBIR

MANUEL MUJICA LAINEZ: *El unicornio*. Narrativa, 40. Editorial Planeta. Barcelona, 1980. 386 pp.

Cuando un hada se pone a escribir, todo es posible; especialmente, si lo que escribe y describe es su vida: «vida que semeja un sueño» y que, según ella misma confiesa, es así «porque así lo quiso la incalculable fantasía de Dios». Intermediario entre esa fantasía divina y esa biografía feérica, es el argentino Manuel Mújica Láinez, de hondos saberes y excelente pluma. Pero lo que Mújica recrea no es, con serlo, la leyenda del hada Melusina, sino el hervor latente del corazón enorme y delicado de la Edad Media. Lo que tres años antes (1962) hiciera con el Renacimiento a través de esa obra espléndida que es *Bomarzo*, lo hizo en 1965 con el Medievo a través de *El unicornio*, que Planeta incorpora ahora a su prestigiosa colección «Narrativa». Resume el autor: «... Eso fue la Edad Media: el Hada y el Ángel. Y el Demonio.» Es decir, lo imprevisible y lo maravilloso. «Lo insólito aguardaba al hombre de la Edad Media en cada encrucijada», sentencia Mújica. El dragón o el centauro, el grifo o el arcángel, el gigante o el hada, el duende o el mago, podían turbar o confortar al peregrino o al guerrero, a la dama encopetada o al pajecillo gentil, sin que ninguno de ellos traspasara las fronteras del asombro. Unos y otros deambulan por estas páginas rezumantes de imaginación y de belleza, y tan propicias a la fruitiva relectura.

Melusina, hija de Elinas, rey de Escocia, y del hada Presina, condenada por su madre a metamorfosearse cada sábado en monstruo, mitad mujer y mitad serpiente —cola ondulante y escamosa, alas esmaltadas de blanco y azul—, pierde por ello a su esposo, Raimondin de Lusignan, e invisible, ha de vagar eternamente por el Poitou primero, por el mundo todo, después. En el campanario de Lusignan, que le sirve de morada, Melusina reconstruye en nuestros días los sucesos que viviera siglos antes —hacia 1174—, cuando el amor la llevó a seguir a un hermoso adolescente de su estirpe, Aiol, hijo de Ozil de Lusignan, y de Berta, una prostituta que rehizo su vida y acabó, arrepentida, caminando hacia Santiago.



enfermo, esclavo de su huella, encadenado, irredento.» Y el segundo: «El profeta es una de las espadas de Alá, afilada, por él iluminada, desenvainada.» Otro tanto podríamos decir del último verso de la casida satírica que compuso Ibn 'Ammár contra el célebre Al-Mutamid, rey de Sevilla. Dice así (pág. 119): «Oh, émulo de 'Amir (sic) y Zayd!...» El texto original lo que dice es: «Oh tú, émulo de 'Amir y Zayd, los de los caballos.» Y hubie-

ra hecho falta una nota aclaratoria, porque ambos son personajes bien conocidos con ese sobrenombre en los comienzos del Islam y, precisamente, las ridículas historias que de los mismos se contaban, y que naturalmente tuvieron que ser conocidas en la España musulmana, añadieron más virulencia a la sátira de Ibn 'Ammár.

Para terminar, una última observación de carácter gramatical. En la página 40 emplea: *qasas*, plural *uqsûsa*;

uqsûsa no es forma de plural, sino de singular, y el plural de éste es *aqâsis*. También (pág. 41): *Hâfiz*, plural *hufuz*. *Hâfiz* no tiene esta forma de plural, sino estas tres conocidas: uno sano, *Hâfizûna*, y dos fractos, *hafaza* y *huffâz*.

No obstante estas notas que nos hemos visto obligados a hacer y que veríamos con sumo agrado se tuvieran en cuenta en una nueva edición, el libro es de utilidad para el uso a que

En el instante en que Aiol y Ozil, tras larga separación, se encuentran, y el grupo en el que se integran cruza un bosque, Mújica —Melusina— anota: «Ibamos, como si desenroscáramos un viejo tapiz entre los árboles.» Exactamente eso es lo que hace el narrador argentino a lo largo de toda su obra: desenroscar un riquísimo, policromo y multipoblado tapiz, al que se enredan flores y constelaciones, y sobre el que vemos desfilar seres humanos y sobrenaturales, paisajes variadísimos, lances de toda clase y condición, prodigiosas aventuras protagonizadas por los más dispares personajes. Más de una vez el narrador se detiene y anima al lector a «reconstruir con la mente la plástica composición». Su prosa coruscante facilita la tarea. Con igual viveza y nitidez oímos el entrechocar de los hierros en el fragor de los torneos, contrapunteado por el clangor de las trompetas, que observamos el deslizarse de un enjambre de hadas, llevando a la cabeza al verde enano Oberón; la curación de una endemoniada, el espectacular brillo cortesano, las bárbaras fiestas deslumbrantes, las intrigas amorosas donde la sensualidad exacerbada conduce al más horrendo crimen, el son ardiente y desamparado de los trovadores, el engaño y la intriga, la desmedida ambición o la renuncia total del santo anacoreta, están aquí, tapiz o lienzo o novela mágica, confundidos con el estruendo de las batallas, con el clamor que se levanta desde los muros de Jerusalén o desde sus fortalezas cercanas, cruelmente asediadas por las huestes de Saladino. Mújica, clarificador, resume: «No todo tuvo el brillo del oro y la consistencia del hierro, en la áurea y férrea Edad Media. Sus grandes y pequeñas figuras estuvieron elaboradas con el mismo limo de las grandes y las pequeñas figuras de hoy; pues, por desgracia, no hay otro. Lo que eleva a la Edad Media y la coloca por encima de la calculista realidad actual es —¿cómo expresarlo?— la prodigalidad espléndida con que sus hombres se entregaban a la vida y bebían hasta el fondo un cáliz en el que lo divino y lo terreno mezclaban su abrasadora mixtura. Cada uno era lo que podía ser, con plenitud, simultáneamente demonio y ángel. Cumplíamos entonces nuestro destino sin regateos. Y supongo que Dios, al reconocernos auténticos, nos perdonaba.»

Mucho tenía Dios que perdonar a quienes tan singularmente le amaban. El hombre medieval, capaz de las mayores vilezas, lo era también de las mayores heroicidades, en el nombre de ese Dios al que ofendía. Precisa-

mente al grito de «¡Dios y Montgisard!» —como otras veces al de ¡*Deus lo volt!*—, ganan los cruzados la batalla de tal nombre, llevando al frente al adolescente rey leproso Baudoin IV, debilísimo y, al par, dotado de una admirable fortaleza. Triunfo casi milagroso, dado que eran millares los infieles que se arracimaban ante las trescientas lanzas cristianas, multiplicadas por la fe y la sorpresa; empero cuando, más tarde, es Jerusalén la que entra en liza, ni la ayuda divina ni el elevado número de soldados defensores pueden contener a las hordas atacantes por la sencilla razón de que los gerifaltes cristianos andan entre sí a la gresca, esclavos de sus rencillas y sus maquinaciones cortesanas.

Todo ello lo expone Mújica, con minuciosidad hija de su vasto conocimiento, merced a una escritura barroca y encendida, que conduce al lector hábilmente y facilita su puesta en situación. Y el lector acaba estrechamente unido a esa Melusina que, por amor, pasa de ser hada con cola de sierpe, a muchacho desconcertado, pues que su madre malvada acaba concediéndole un cuerpo joven y bello, pero de varón. Como Melusín de Pleurs, Melusina acompaña a Aiol de Lusignan en su peripecia guerrera y protege su vida en más de una ocasión; enamorada y evocadora, escribe: «Aiol, bermejo y áureo, como Perceval; yo, con la cota de plata y azur, y el casco de las alas entreabiertas...: dos adolescentes de miniatura de libro de horas.» El unicornio, que cruza velocísimo, fantasmal, las florestas de estas páginas, acaba identificándose con el propio Aiol, portador del cuerno tricolor que heredara de su padre y a quien Melusina llama «Doncel del Unicornio»: «... yo no podría considerarlo sino como a un unicornio perseguido en el corazón marañoso de un bosque sangriento»; perseguido también amorosamente, por ella misma, en una cotidiana cacería de la que siempre supo aquél escabullirse.

La muerte golpea, implacable, tenaz, cada rincón de este jugoso volumen y ella es la que lo cierra, llevándose a Aiol, la Santa Lanza que buscara clavada en su costado. Y allá, en la soledad del Mar de Asfalto, al pie del Deir agosto, entre tumbas y congostos, chacales y escorpiones, se deja oír el terrible grito agónico y rebelde de Melusina, amante inmortal «a quien el loco Destino (o el loco Amor, para ser más justos) le asignó en el siglo XII un cometido estafalario, político y militar que, de estar al cabo, hubiera pasmado a Monsieur Charles Perrault, experto en hadas».

CARLOS MURCIANO

está destinado, no ya por la habilidad y cordura con que el autor ha sabido extraer y amenamente exponer lo más interesante de la dilatada literatura arábigo-musulmana, sino por la buena y selecta bibliografía con que está documentado cada uno de los capítulos que integran su *Literatura árabe*.

JOSE CEC. TRINIDAD

RUIZ DE TORRES Y SU POESIA PARA SOBREVIVIR

JUAN MANUEL RUIZ DE TORRES:
Poesía para sobrevivir. Col. Poesía Nueva. Madrid, 1981.

Llevar en el nombre un Juan Manuel y un Juan Ruiz es mucha responsabilidad para un poeta. Como que uno al infante más literario y a un arcipreste más literario todavía. Y, entonces, yo me aprovecho del nombre de este hombre y voy y defino: Juan Manuel Ruiz de Torres es como un arcipreste pasado por la cibernética (su profesión de ingeniero especializado en informática). Además de técnico de IBM y, por supuesto, poeta, Ruiz de Torres ha estudiado Filosofía y Letras y Periodismo. Ambos saberes se le notan.

Nos presentó hace cosa de diez años el excelente librero y amigo Antonio Díaz. E inmediatamente, supongo, empezó a hablarme de su empeño en la acción cultural. Era un español, un madrileño como de paso. Venía de Colombia e iba a Chile, o al revés. Hablaba con una segura y, sin embargo, nerviosa rotundidad. Se refería ya a Taller—palabra americanísima por rebote del Medioevo y del Renacimiento—y a Ateneo. Porque había creado el Ateneo de Calí (Colombia). Fundar era, palmariamente, una de sus obsesiones.

Vino y volvió a marcharse. Y un buen día me sorprendió con el anuncio de que acababa de crear un Ateneo en Atenas, pasmosa y hermosa redundancia, y que había decidido nombrarme correspondiente de dicha institución. Y, prontito, recibí el título en pergamino.

Este es otro de los rasgos de Juan Manuel: su natural ejecutivo. Cuando regresó, al fin, para quedarse, apenas cruzados los primeros saludos, se lanzó a explicarnos su ya madurada idea: el *Taller Prometeo de Poesía Nueva*. Aproveché para invitarle a que hablara en el Ateneo sobre la lírica griega contemporánea, y así lo hizo, rematando su faena en Elytis, contribuyendo después a que el Nobel viniese a España.

Juan Manuel Ruiz de Torres había ido enviándome sus libros de poemas: *La luz y la sombra* (desde Colombia), *La suma imposible* (desde Chile), *Un camino al futuro* (desde Santo Domingo), *Tiempo prestado* (en Madrid), *Los brindis del poeta* (desde Atenas), *Trece sonetos* (desde Milán).

Ruiz de Torres era un poeta exiliado, pero de esa clase—la voluntaria—que promueve, por lo común, menos interés que la de los desterrados políticos. Es explicable que la conciencia de soledad

ANAÏS NIN O EL ESPLENDOR FEMENINO

Hay personajes que nunca serán del todo comprendidos en su época, pero esto—que suele ser una regla bastante generalizada—no ocurre con Anaïs Nin. Al menos para nuestra personal percepción de singularidades y fenómenos artísticos, Anaïs Nin, junto a Carson McCullers, Marguerite Duras, Edith Piaf y algunas otras, muchas, mujeres de nuestro tiempo, suponen la revelación bien clara de un giro específico del proceder femenino, por una labor tan contundente que no precisa la espera de los años para imponerse en un ideario más o menos asumido, ni para cambiar en su favor la valoración del pensamiento, del talento y del talento de la hembra en una u otra sazón de la sensibilidad, hasta el punto de llegar por nuestra parte a la conclusión más extrema que el hombre—machista siempre en su fuero interno, como dijo recientemente Nuria Espert en un debate televisivo—puede admitir: la mujer, por tamaños ejemplos representada, ya no necesita posiblemente de ningún organismo protector ni animador, porque está ahí, dándonos su talla intelectual y social en tono de primera magnitud, ejerciendo su personalidad en todo trance vital, con una capacidad latente para afrontar la realidad de nuestros días y sus múltiples consecuencias. Y por ello, ya no se trata de diferenciar sentimientos entre los sexos, tal vez las teo-

rias que así lo hacen han quedado desfasadas, sino que se imponen unas razones que vayan mucho más allá, que nos lleven a la distinción del entendimiento de la vida, sean cual sean los atributos sexuales, sin la fijación de creencias manipuladas hasta la saciedad, porque lo genuino—en un viaje de vuelta que la humanidad ha emprendido como atraída por una ineludible e inefable ley de gravedad—recobra su auténtica sustancia, y de ahí que la mujer no se confronte ya con el varón en cuestiones artísticas, sino que lo haga consigo misma y consecuentemente esplenda como nunca lo hizo. ¿Anaïs Nin lo entendió de esta manera? Lo cierto es que nos parece que supo ser mujer de forma álgida, que comprendió que no se trataba de emular al hombre, que lo que caracteriza a la mujer artista es recobrar ingénitos sentires y sentimientos, y también entendimientos, perdidos en los anales de la historia. Esta es la conclusión que hemos sacado leyéndole. Puede que sea una conclusión demasiado esotérica, difícil de argumentar, pero tiene el encanto de no ser una impresión estereotipada.

Evidentemente, si *Delta de Venus* (1) es un libro singular, e igualmente *Pájaros de fuego* (2), adentrar-

(1) ANAÏS NIN: *Delta de Venus*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1978.

(2) ANAÏS NIN: *Pájaros de fuego*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

haya ido acumulándose en esa situación entre cosmopolita y romántica. Una de las claves de la poesía de Ruiz de Torres se halla en esa soledad que, por ello mismo, da motivo a lo contrario. En su primera entrega consta este brindis: *A todos los que aman, a todos los que buscan*. Anoten síntomas. He aquí otro: *A todas las mujeres / regalo el agridulce de mis sueños. Ese eficiente que es Juan Manuel trasluce una visión irónea del mundo tecnificado y contemporáneo, que él vive como profesional y como ser de naturaleza dinámica. En otro lado: La derecha. La izquierda. Me quedo con la izquierda. Más adelante: Aquí estoy buscando un agujero / para comunicarme con los Nuevos, donde se anticipa la misión que se ha propuesto a través de Prometeo. Qué inmoral nuestra desordenada / ansia de vivir más, sobreviviendo.*

Ya está el retrato casi a punto. Los apoyos de su actitud se perciben de forma muy visible. Falta un detalle: *Mi amor, el que yo escondo, / donde nacen los ríos olvidados.*

Como he tenido la privilegiada ocasión de ir conociendo, palmo a palmo, la tra-

yectoria de Juan Manuel Ruiz de Torres, puedo afirmar sin tardanza que *Poesía para sobrevivir*, título que inicia la Colección Poesía Nueva—membrete que, por cierto, ya figura al pie de *La suma imposible*, en 1968—, constituye una síntesis notablemente superada de sus anteriores tentativas.

Y, por dicha causa, nos topamos de primeras en ese libro con «Trece poemas de la soledad». (Ya explica él que tan poco preferido guarismo es el suyo de cabece- ra.) Ese desamparo aparece libre de cierta propensión al sentimentalismo, manifestado en otras ocasiones, para objetivarse mediante la forma esquemáticamente narrativa y encuadrada en el mundo real y de ahora mismo.

No quiere esto decir que falte la nota personal, con el yo por delante, ni que esté ausente una emoción embrizada pero indudable. Esa visión desoladora se nos comunica a modo de partes sucesivos y señales de SOS expresivamente fracasados.

Desde siempre, Juan Manuel Ruiz de Torres ha insistido en la cuadratura del soneto. Y, a propósito de tales llamadas

se en su *Diario* (3) es —como nos explica Gunther Stuhlmann en la introducción— encontrarnos con «el registro del viaje de Anaïs Nin por el laberinto de su propio ser, del esfuerzo que ha realizado para descubrir y definir a la mujer Anaïs, la mujer real y la mujer simbólica, la que oscila entre la acción y la contemplación, el compromiso y la reserva, el sentimiento y el intelecto, el sueño y la realidad, la mujer que a veces desespera de poder llegar algún día a conciliar todos esos dispares elementos». La confidente de tantos escritores y artistas, la profunda estudiosa de D. H. Lawrence, levantó con su *Diario* —quince mil páginas que se van publicando paulatinamente— un auténtico documento literario, tal como profetizó en 1937 su mejor amigo, Henry Miller, al asegurar que ocuparía un lugar junto a las revelaciones de San Agustín, Petronio, Abelardo, Rousseau y Proust. Y como la misma Anaïs Nin decía, de su diario ha florecido su obra creativa, parte de la cual —todos los cuentos eróticos— escrita a dólar la página por encargo de un millonario caprichoso: «Este diario es mi kif, mi hachís, mi opio. Mi droga y mi vicio. En lugar de escribir una novela me tiendo con la pluma y este cuaderno, sueño, me dejo llevar por los reflejos rotos... Necesito volver a vivir mi vida en el sueño. El sueño es mi verdadera vida. Veo en los ecos que me devuelve las únicas transfiguraciones que conservan lo maravilloso en toda

(3) ANAÏS NIN: *Diario* (dos tomos publicados). Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

su pureza. Fuera, toda magia se pierde. Fuera, la vida revela sus imperfecciones, la simplicidad se transforma en moho... Es necesario fundir todo lo material en el crisol de un vicio, pues de lo contrario el moho de la vida reduciría la velocidad de mi ritmo hasta convertirlo en un sollozo.»

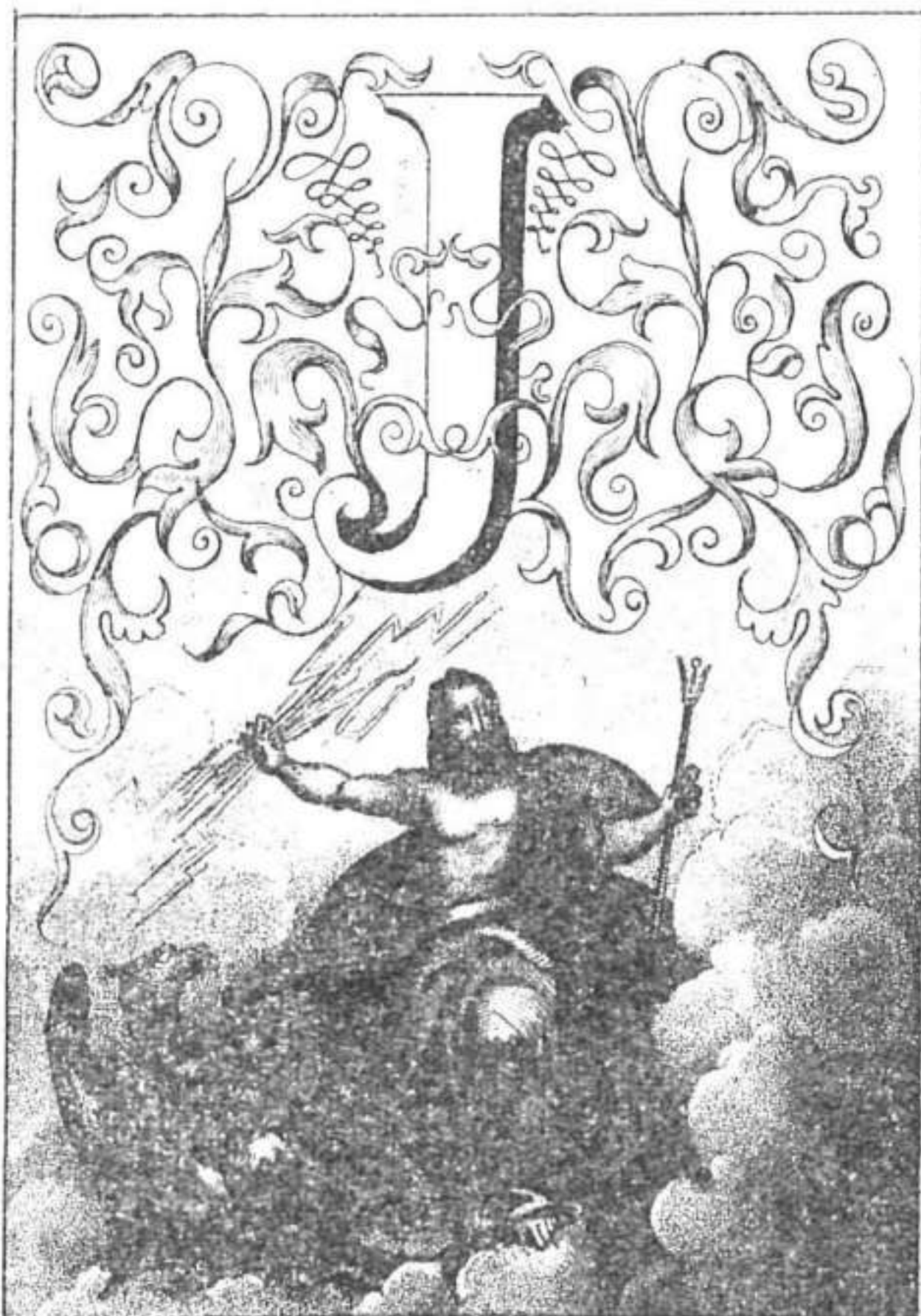
En realidad, pocos escritos de esta índole son tan abiertos y analíticos a la vez, pasionales, emergentes de los adentros y a la par de la mirada, tan espontáneos como reflexivos: «Algún día me encerrarán por locura de amor. *Amo demasiado*. Esta podría ser la frase de mi lápida. Siempre siento intensamente y siempre respondo a la soledad de los demás, a sus necesidades.» Anaïs Nin quería nada menos que romper y definir la soledad para siempre: «Nunca llego bastante cerca; quiero una comunión imposible.»

Anaïs Nin, nacida en las cercanías de París, en 1903, hija de español —el compositor catalán Joaquín Nin— y de danesa, fue modelo y bailarina de ballet en su primera juventud, para seguir después con ahínco y fe una carrera literaria difícil y a contrapelo de su época, al lado de Miller y Artaud, hasta ser considerada hoy como la mujer de nuestros días que mejor ha revelado las motivaciones anímicas de la mujer nueva. Quizá su éxito o su acierto consista en lo que explicó por escrito un año antes de su muerte, acaecida en 1977, con ocasión de la edición de *Delta de Venus*: «Estos relatos eróticos los escribí para entretener, bajo la presión de un clien-

te que me pedía que *me dejara de poesía*. Creí que mi estilo derivaba de una lectura de obras debidas a hombres, y por esta razón sentí durante mucho tiempo que había comprometido mi yo femenino. Olvidé estos relatos. Releyéndolos muchos años más tarde, me doy cuenta de que mi propia voz no quedó ahogada por completo. En numerosos pasajes estaba utilizando intuitivamente un lenguaje de mujer, viviendo la experiencia sexual desde la perspectiva femenina. Al final, decidí autorizar la publicación de mis relatos eróticos porque muestran los esfuerzos iniciales de una mujer en un mundo que había sido dominio exclusivo de los hombres... Si la versión sin expurgar del *Diario* se publica alguna vez, este punto de vista femenino quedará más claramente establecido. Mostrará que las mujeres (y yo en el *Diario*) nunca hemos separado el sexo del sentimiento, del amor al hombre como un todo.»

De acuerdo, pues lo hasta ahora aparecido del *Diario* así lo confirma. Y ya hemos apuntado al comienzo de esta breve glosa que Anaïs Nin convulsiona el entendimiento tradicional del sentir femenino, porque pone en punto y hora la verdad de la mujer en todo su esplendor. Y ante una vislumbración tan hermosa como sorprendente, huelgan los análisis y las consideraciones críticas, sólo queda como posible comentario una salida sumamente sencilla, expresar nuestra admiración por la obra de Anaïs Nin, en la que el *Diario* es clave, y recomendar encarecidamente a todos su lectura.

M. R. R.



de socorro: que en la duda mortal en que me abraso, / he gritado mi sálvese quien pueda, / mientras ardo, camino del ocaso. Este poeta, tan coherente, tiene siempre algo de funcional, es decir, de antiperfeccionista. Es de cajón que prefiera lo vivo a lo pintado. Que es amigo de pasear su encarnadura dramática, sin hozamientos en ella; amigo de pasear por el paisaje y de crear, cuando viene a punto, con el pie forzado y atenido a la circunstancia, al modo clasicista y cambiando el tono: véase su elogio de la ensalada mixta o de la amistad; su glosa del cumpleaños de la hija o su decir amoroso.

Entiendo que lo más interesante de *Poesía para sobrevivir* está contenido en el apartado «Del hombre, la mujer y España». Ahí se produce la concordancia entre expresión y motivación, ya advertible en *Los brindis del poeta*, y, no obstante, sufrió después algunos y nada felices retrocesos. Juan Ruiz ha llegado a un punto muy apreciable de su búsqueda, donde sigue habiendo relumbres de ironía —por ejemplo, «De la revolución del perfume y otros temas»— junto a toques de aguda sensibilidad y evidencia de que quien nos

habla, con su lenguaje ágil y matizado, es una persona que vive plenamente entre nosotros y no desea quedarse demasiado a solas consigo mismo.

Señalo la pieza de excepción: «El poeta siente en Grecia la llamada de España», emocionada memoria de una cotidianeidad. Es un poema que refleja la multiplicidad de nuestra Península y, por descontado, las afinidades cordiales del poeta a la vista de ella.

Este hombre, decíamos, no desea demasiado quedarse a solas consigo mismo. Este hombre cree en las palabras de San Pablo y su incitación a ser renovables. El *Taller Prometeo de Poesía Nueva* es la invención de una persona que aspira a que las soledades de cada uno sean remontadas. Por ello no dudé en alentarle.

Aprovecho esta nota para referirme a esa organización para la poesía —es, en efecto, una verdadera organización, incluso por lo que atañe a su estructura burocrática— que en sólo un año de existencia ha promovido actos de homenaje a Gerardo Diego, Borges, Elytis y Quevedo (de éste en Villanueva de los Infantes y Madrid), así como recitales semanales en

los que alternan poetas conocidos y desconocidos. Un cuaderno mensual—de cuyo comité de selección me honro en formar parte—publica poemas de españoles e hispanoamericanos, generalmente jóvenes, que han ido haciéndose gracias a las actividades del Taller, donde la participación femenina—creadora y organizativa—es fundamental. Atención a las *prometeas*.

Juan Manuel Ruiz de Torres tiene derecho a ser incluido entre los poetas de acción. El habla de poesía para sobrevivir y así se deduce esta función, que es la de la poesía sea de quien fuere, por la urgencia y viveza con que la escribe, por el sentido vital que le infunde.

JIMENEZ MARTOS

CUENCA, VISTA POR ACACIA UCETA

ACACIA UCETA: *Cuenca, roca viva*. Ed. El Toro de Barro. Colección «Los Pliegos del Hocino». Madrid, 1980.

Hace tiempo me preguntaba un amigo escritor extranjero si existía Cuenca. Su ironía era transparente. «Es tan bella, afirmaba, que parece irreal.» Y continuaba: «Cuenca pertenece más al género de la escenografía que al de la realidad.» Pero ahí está la ciudad, increíble y milagrosa, «en volandas», erguida o despeñada, en roca viva. *Cuenca, roca viva* es el título del libro poético que ahora nos entrega Acacia Uceta.

La lectura de este libro pone en evidencia la fina sabiduría descriptiva de Acacia, quien no canta a la ciudad directamente, sino como escenario en el que vive el hombre. Si nos habla del parque de San Julián, nos lo muestra como la escenografía donde jugaban sus hijos cuando eran pequeños; y si nos describe el «Parque Cautivo», nos hace oír el ritmo «del corazón del mundo y su armonía», porque allí nació el que es su esposo; si nos enseña Carretería o la plaza Mayor, será siempre en función del hombre.

La descripción cobra asimismo una viveza muy expresiva porque pone todos sus sentidos al servicio de sus observaciones poéticas. No se nos dan descripciones estáticas, sino en acción, como lo hacen Homero o Virgilio. Así, al describir una tormenta en la ciudad, va aplicando psicológicamente la vista a todo cuanto sucede, haciéndonos ver sus reflejos, como si la que quedara herida ante el destrozo y la muerte fuera su sensibilidad, comunicándonos así su estupor. Los poemas no son fotografías sin vida, sino datos vividos personalmente. La escritora, conforme camina o se detiene, nos va informando de las cosas que hieren su sensibilidad, y nos las comunica de una manera cordial. Toca las cosas, las ve, las oye y, desde ellas, da el salto a lo universal, a la reflexión, al sentimiento. Estamos ante

una poesía de lo concreto. No hay abstracciones apriorísticas. Acacia es una poeta de lo inmediato, como quería Antonio Machado.

Por eso, la visión de Cuenca siempre es distinta, nueva y vital, porque va en el amor de los ojos y del oído y del tacto. Los riscos y el vértigo del agua y de las calles y la pureza del aire están en el momento vivo en que se palpan; en la *roca viva* de alguien que sabe tocar y ver para contarnos luego sus sensaciones. En su admirable poema «Tormenta» nos dirá:

*Las rocas y mi frente enamorada
se doraban de agosto igual que un
fruto...
Yo contemplaba el miedo de los pá-
jaros...
Bajé hasta los andenes solitarios...
Llegué cansada y sola...*

En el poema «Primavera» el sintagma verbal—poesía en el tiempo—, siempre en primera persona, es utilizado para contar sus impresiones:

*Regreso
con el invierno en mi esqueleto herido.

Hoy vuelvo a hallarte, Cuenca, roca
viva,
y está la primavera derramada.*

Tenía que venir hasta tus hoces.

Hoy me siento de nuevo incorporada.

*Frente a esta plenitud de la hermosura
toda yo soy asombro y soy promesa...*

*Una vez más
dudo de la fatiga y la tristeza
y continuo andando*

*sin preguntar a dónde van mis pasos,
como un mínimo arroyo por tu suelo...*

Se ha hablado de la vitalidad de la poesía de Acacia. Yo veo en este libro un proceso hacia la melancolía. En casi todos los poemas se observa una nota de ternura y de dolor ante el paso del tiempo, resuelto todo ello en elegía. «Se canta lo que se pierde», decía Antonio Machado. Acacia canta en estos poemas algo que lleva muy dentro de sí misma, pero con ese sentimiento de verlo ya en el recuerdo, de un modo nostálgico, como si los seres queridos le hicieran señas en tono sepia desde ese mundo sólo recuperable por el corazón: recordar es pasar otra vez las cosas por el corazón...

Más notas. Basta leer detenidamente esos tres extraordinarios poemas titulados «Anochecer», «Amanecer frente a la hoz del Huécar» y «Tormenta» para advertir la riqueza de colorido impresionista. En ellos se nos ofrece una verdadera pintura:

*Plata y nácar
van cerrando el anillo de la tarde...*

*La ciudad, fatigada, se cobija,
se envuelve entre sus pétalos de piedra.
Su reflejo de oro
cae desde las ventanas hacia el río...*

*Y ensayaré sin prisa
irme desdibujando,
como tú, en el crepúsculo.*

«Amanecer frente a la hoz del Huécar» es un poema hecho de atentas y minuciosas observaciones al despertar de la luz conforme va invadiéndolo todo hasta hacernos ver las cosas por las que la poeta siente un amor entrañable:

*Ya regresan las cosas de su olvido,
ya vuelve el brillo al agua fugitiva
y llega al sauce el leve movimiento...*

Hay otras dos cosas que quiero destacar en estos breves apuntes. En primer lugar, la *musicalidad*. El endecasílabo de Acacia canta con voz propia; tiene un ritmo inquebrantable y coloquial, fuerte y dulce. Es el verso propio para la lírica. Y ¡qué bien suena! La poesía de Acacia navega en él como en su elemento natural, sin esfuerzo apenas; se hace en él canción y susurro. El libro adquiere forma de concierto, de variaciones sobre un tema. Es una poesía para el oído y para la lectura, para gozar el sonido de la palabra con sus variantes dulces y fuertes, altas y bajas, siempre con la tónica del equilibrio y la medida hasta cerrar el círculo del poema, porque los poemas son siempre cerrados.

Y luego, Acacia es una voz representativa de muchas voces. Es decir, habla en nombre de muchos. Siempre sale de sí misma para acercarse al otro. Si habla en primera persona no suele hacerlo para escribir de sí, sino para ser testigo de lo que ve. Claro que siendo un poeta que ama la naturaleza y la vida y que siente el dolor de los hombres como algo propio, al escribir de las cosas éstas adquieren la dimensión de su sentir.



Pero hay en el libro que comentamos dos poemas en los que la escritora se refiere expresamente al hombre del pueblo. En «Carretería» contempla «los infinitos pasos que han ovillado el tiempo», «el fracaso de unas chicas en su constante pasear», los «muchachos que desgastan rebeldías y primaveras, por esta calle siempre de ida y vuelta», y una pareja que acaricia la calle con sus pasos y «se hace rumor de acequia y esperanza». Hay en el poema una mirada amorosa hacia todos los viandantes de la popular calzada.

En «Playa Mayor» es más intensa la contemplación de los hombres: «Un vie-

jo siempre solo en su rincón»; «la juventud bramando como un toro»... «Niñas jugando al sol en la mañana...»

El pueblo gira en esta plaza estrecha, suelo de roca y frente de ilusión. Se funden los que suben, los que bajan, los que nacen o mueren al amor...

La pluma de Acacia se exalta y se enajena hasta la ebriedad o el éxtasis, llegando a exclamar como fuera de sí:

Apuremos la copa del verano: necesito esta plaza y su fulgor.

Cuenca, roca viva es un libro dinámico y contemplativo, gozoso y melán-

cólico, equilibrado y cordial. En él se nos da una visión muy personal de Cuenca, como una escenografía donde lo más importante es el hombre vivo. Otra vez un canto de amor a la vida. La poesía de Acacia es vitalista, como ya se ha dicho; pero no por exuberancia, la manera tropical o barroca, sino por una comunión con todo lo viviente, por una enorme sensibilidad ante la belleza de lo humano, por la ternura o el dolor ante lo efímero o desvalido de la existencia. Todo ello expresado con un verso claro y musical.

RAFAEL ALFARO

NUEVAS TEORIAS FILOSOFICAS

JAVIER GARCIA SANCHEZ: *Conversaciones con la joven filosofía española*. Ediciones de Bolsillo de Editorial Península. Barcelona, 1980.

García Sánchez quiere acercar al conocimiento del círculo de lectores más amplio posible las nuevas teorías filosóficas que bullen en las cabezas ilustres de nuestros más jóvenes pensadores, sujetos activos de una dinámica vitalísima debido a la conexión interdisciplinar de las ciencias y a la verdad cotidiana de la experiencia digamos callejera, que en cierto modo se inserta con las ideologías transformadoras que estos nuevos teóricos del pensamiento representan.

En el libro el autor-periodista entrevista a doce filósofos, a doce apóstoles que nos traen la verdad y otras dudas, pues no podemos negar que el componente escéptico nutre gran parte de su propio código ético. Estos son Víctor Gómez Pin, Xavier Rubert de Ventós, Fernando Savater, Vidal Peña, Javier Sádaba, Toni Vicens, Gabriel Albiac, Eugenio Trías, Victoria Camps, Miguel Angel Quintanilla, Jacobo Muñoz y Jordi Llovet. Alfredo Deaño era el lógico de altura que tenía lugar reservado en el estudio, pero la muerte adelantó sus pasos y le incluyó a la fuerza en la nómina de sus compañeros y colaboradores. El fatídico número trece no tendría por esta desgraciada circunstancia sitio en estos papeles.

Esta joven filosofía española, con idéntico o superior nivel que la alemana, francesa o americana, utiliza los más diversos métodos para intentar sistematizar el saber humano, y entre sus miembros se mantienen posturas inequívocamente encontradas que enriquecen y revalorizan cada una de las teorías que sostienen, porque sus aportaciones ideológicas parten de infinitud de planos filosóficos.

Algunas de las entrevistas aquí reunidas aparecieron en revistas como *Ozono* y *El Viejo Topo*, si bien reducidas respecto a la amplitud con que en este libro llegan al lector.

El autor afirma no ser un profundo conocedor del marxismo y del discurso de la filosofía de la ciencia, admite que las entrevistas siguieron cuatro senderos humanos con predilección: los representados por Hegel, Nietzsche, Wittgenstein y Blöch. Agra-

dece la ayuda recibida de Josep Sarret y se reconoce deudor cultural de Eugenio Trías, Fernando Savater y Javier Muguerza, así como miembro de ese nuevo grupúsculo, comandado por el pope Lévy, que incorpora a su sistema filosófico el concepto «resistencia» y que son etiquetados como la «nueva derecha» o la novísima acracia sin que los calificativos se pongan de acuerdo a la hora de limar ambigüedades.

Inicia los diálogos del conocimiento Víctor Gómez Pin, que nos retrotrae a Platón, Aristóteles y al mundo helénico en su particular búsqueda de la utopía que representó la *Ciudad del Sol*, de Campanella, o las significativas teorías esperanzadoras por ilimitadas de Tomás Moro. En el mar dubitativo en que está sumergido Gómez Pin, todo se adivina como amenaza, tanto el orden como la anarquía, porque «el orden ha de ser vivido como una amenaza, pero el caos es infinitamente más amenazante, con otra melodía: si la policía es brutal, la anarquía es insupportable», y la inseguridad de juicio es el estado impotente en el que se desenvuelve el filósofo, que entiende que «la sociedad es discurso, y casi puede identificarse sociedad con lenguaje, y a su vez lenguaje con lógica», basando la supervivencia de la organización social en la inteligibilidad de los mensajes utilizados para comunicarse, apartándonos de la memez mística e implicándonos en el rigor de la sabiduría.

Rubert de Ventós tuvo en Kierkegaard su obsesión primeriza y estima que la síntesis Proust-Hegel conformaría al filósofo ideal. Reivindica un orden armónico: deben existir lugares para «hacer» cultura, deporte o cualquier otra cosa, y los seres humanos estarán insertos en un ámbito limitado por sus propias conductas: «Los individuos necesitan tener un dios imaginable, un mundo comprensible, una ciudad manejable y un contorno dominable.» Más tarde incide en las relaciones del intelectual con el poder en la sociedad industrial, en la que aquél sale malparado de las mismas: «Si un tiempo el intelectual pudo mantener una relación crítica con el poder y un papel ambiguo en la sociedad, hoy la situación es mucho más difícil y la alternativa que se le ofrece parece ser: o bien integrado en una institución cultural y adoptando sus tics profesionales, o bien resistiéndose y condenado a hacer monerías en el parque.» O sea, claramente mediatizado y controlado.

En Fernando Savater—en sus teorías—hay una enorme influencia del lenguaje poético—incluso su compañera de hoy antes convivió con un poeta—, siendo sus temas casi ancestrales el individuo, la duda sistemática y las soluciones antiuniversalistas, con una claridad antiestatalista reflejada en todas y cada una de sus disertaciones: «El Estado es el estructurador de nuestras opresiones [...] La estructura estatal es una administración de terror y violencia.» Cree firmemente en el anticlericalismo como valor de uso y piensa que «lo sagrado nos subyace y nos constituye», convirtiéndolo en una de nuestras dimensiones más irrenunciables, «ese punto en que la negación se genera a sí misma, desde una libertad que no admite necesidades; ése es el punto en que se toca lo sagrado». Savater está por el pluralismo, por la variedad de objetivos, por la multiplicidad de formas, por la integración en un conjunto de los entes individuales, pero sin perder su unívoca personalidad irrepetible: «El politeísmo significa esa opción de pluralidad, de descentralización y de ruptura de las polaridades establecidas, del significante privilegiado.»

Vidal Peña está convencido de que «la filosofía ha tenido siempre que ver con la moral». Hay que darle a la filosofía carácter accesible, aunque algunos filósofos entiendan el intento como incompetencia, pues «todo hombre es filósofo». La filosofía española camina cansinamente, también ella se ve afectada por el desencanto que hoy es caldo de cultivo entre los diversos estratos de la sociedad. Parece existir un acercamiento entre las posturas analítica y dialéctica, pero lo que se adivina en el horizonte es una filosofía con una gran carga moral. Es indudable que la filosofía enfrentada al poder dice que no todo es política, pero ella misma, que lucha por no convertirse en una opción política, a veces sucumbe a la idea contraria.

Javier Sádaba ha dedicado gran parte de su vida al estudio de la Religión como génesis y preocupación fundamental, homologando marxismo y religión por sus imposiciones y dogmatismos, calificando de etérea a la creencia religiosa, que en sentido habitual es una noción que pertenece al campo de la epistemología, a caballo entre la opinión y el conocimiento. Para Sádaba su interés por la problemática de la muerte y por Dios tendrá continuación en su próximo libro, titulado *La lógica de la mortalidad*, en el que analizará la muerte desde la triple perspectiva de la filosofía analítica, la filosofía existencial y el pensamiento marxista. En la entrevista mantenida con Javier García Sánchez, Sádaba habla de las diferencias entre marginación y disidencia («El marginado cuestiona lo incuestionable»), certificando que «Sócrates y Wittgenstein son los pilares en que se asienta la comprensión filosófica».

Toni Vicens inicia su diálogo de modo categórico, supervalorando a la filosofía: «La filosofía quema todos los saberes que van surgiendo hasta su límite», y enriquece esta parte de la ciencia con teorías por lo menos inusuales, tales como la negación de la especialización, especulando con la posibilidad de que su próximo medio de vida sea la conducción de taxis. También habla de la necesidad de hacer del cuerpo una superficie metafísica y de hallar en el exceso posibilidades de nueva vida. Son planteamientos originales los que Toni Vicens nos hace llegar, haciendo de la filosofía algo teórico cercano a nuestra cotidianeidad, en vez de las farragosas frases que otros profesionales de estos menesteres nos transmiten.

Gabriel Albiac es un teórico marxista para el que el sujeto es el único catalizador de respuestas, aproximando la filosofía a la muerte con todo lo que significa de declive, y defendiendo que la posición revolucionaria no debe estar en función de la creación de un arte proletario o una filosofía marxista, equiparando unidad con posibilidades de poder: «Si la clase dominada (el proletariado) consiguiese la unidad alcanzaría al mismo tiempo el Poder.» Para Albiac «*El capital* no es un texto de Economía. En él se estudian las relaciones de Poder propias del capitalismo».

Eugenio Trías marca la diferencia entre «dominio y poder», reconoce en Walter Benjamín y Heidegger sus maestros, estar enfocado hacia un dualismo radical y ser el panteísmo la integradora moral comprensible que le convierte en parte material del cosmos. Hay dos clases de angustia perfectamente identificables para el filósofo catalán: «Una relacionada con el no-poder y otra que tiene que ver con las máximas expresiones del poder y hasta con el gozo.» La pasión es una forma de conocimiento, una especie de «ética invertida» para Trías Fargas, que ve en lo pasional «un elemento dinámico sin connotación de actividad», entendiendo la «poesía y la música como subtextos del discurso y frustraciones vitales». Como estrambote una constatación de historiografía real: «Los regímenes, cuanto más débiles más represivos», y casi como concatenante una afirmación dramática: «La vida está ligada a la muerte.»

La profesora Victoria Camps se mueve en el resbaladizo terreno del lenguaje, su interpretación e implicaciones, considerando lo primordial del mismo su función comunicativa, la ambigüedad del lenguaje, la pragmática y los usos literarios del lenguaje. Está de acuerdo parcialmente con Wittgenstein cuando dice: «El lenguaje es una forma de vida», pero piensa que las dimensiones ética, estética y metafísica están implícitas en todo tipo de lenguajes, para los que es válido el principio de identidad y también el de contradicción.

Miguel Angel Quintanilla es consciente del extraño maridaje de la filosofía analítica con las teorías marxistas, ya que existen prejuicios ideológicos que son necesarios conviviendo con ciertas incoherencias marxianas, porque para Marx las ideologías son formas tópicas de pensamiento. Para algunos de los jóvenes filósofos españoles la razón es un mito y la historia una bestialidad, yendo Quintanilla más lejos cuando reivindica «el racionalismo y por tanto la ciencia», finalizando con el mito del intelectual progresista, reconociendo que se puede ser sabio y reaccionario e ignorante y revolucionario y viceversa, aunque «las ideologías son un componente ineludible de la cultura», y hasta en Marx «hay multitud de aspectos positivistas, cientificistas y otros absolutamente románticos».

Jacobo Muñoz es parco en palabras y clarividente en ideas, que le provienen en principio de las lúcidas mentes de Sacristán, Lledó, Bueno y Valverde, entre los que le han dejado más huella, aceptando lo marginal como forma de supervivencia. Ante la supuesta crisis del marxismo, Muñoz nos endiña una pregunta sin respuesta, un estado humano posible, pero que debe enfocarse desde óptica distinta a la actual. En el aire flota la sugerencia: «¿Es posible la revolución?»... «¿Qué tipo de revolución queremos?»...

Para Picasso su patria era la libertad, para Neruda las estrellas del mundo eran su patria, para Jordi Llovet su patria es el lenguaje, esencialmente el

lenguaje filosófico, y aboga por un «partido estético», basado en la capacidad de pensar. Pero Llovet más que un filósofo es un crítico literario que da cuenta de un tiempo de crisis con la Historia como incompreensión. En nuestra época «los novelistas son los moralistas del siglo XX y los analistas del mismo», y existe una clara relación entre la crisis de la novela y la crisis de la burguesía como clase social implicada desde siempre en la narrativa de una manera protagonista. Cierra el profesor de la Universidad de Barcelona su planteamiento afirmando que «el lenguaje es una fórmula de autoconocimiento, de reconocimiento identificativo».

Conversaciones con la joven filosofía española, de Javier García Sánchez, es una obra para especialistas, ya que los conceptos manejados pertenecen exclusivamente al mundo de la ciencia filosófica, interrelacionados con otras disciplinas, lo que hace que estos diálogos estén estructurados de un modo técnico y de complicada lectura. El libro es válido e interesante a los profesores universitarios (casi todos los encuestados lo son), a estudiantes de últimos cursos en carreras humanísticas y a toda persona con formación universitaria atraída por el campo del conocimiento.

CARLOS GARCIA-OSUNA

EL PAVOROSO LUGAR DE JOSE DONOSO

JOSE DONOSO: *El lugar sin límites*.
Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

La novela de José Donoso *El lugar sin límites* nació casi por obra del azar. O si se quiere concretar más, de una costilla de *El obscuro pájaro de la noche*. El propio autor hizo la declaración, escribía su larga novela en México, hallándose en casa de Carlos Fuentes, cuando entró en una difícil etapa, de la que no sabía cómo salir, y casi a manera de ejercicio, o de cubrir ese tiempo en que no avanzaba en su trabajo central, escribió *El lugar sin límites*. No es tampoco, esta novela, la primera vez que se publica en España, pues se trata de uno de los títulos del narrador chileno que más reediciones ha tenido.

El éxito de *El lugar sin límites* no puede recaer en un sólo aspecto, como podría ser la técnica o el tema. O como podría situarse, por ejemplo, en los personajes centrales y la nitidez con que están presentados, sino en el conjunto de elementos. Donoso, como en la mayoría de sus novelas, enfoca la sordidez, el ambiente promiscuo, los personajes signados con la desgracia, cosificados, animalizados, aunque nunca totalmente faltos de un mínimo de sensibilidad o de un rayo de luz en la cabeza.

El escenario de esta narración, no muy extensa, es un pueblo paupérrimo, una aldea más que un pueblo, cerca de la ciudad de Talca, en el centro de la alargada geografía chilena. La casa en la que se desarrolla gran parte del drama es un prostíbulo en consonancia con el pueblo. Los personajes centrales son: la Manuela y la Japonesita, por una parte; don Alejo y Pancho Vega, por otra. De primera intención podrá parecer que nos hallamos ante la muy conocida situación del drama de la prostitución; sin embargo, la realidad es otra; el novelista no busca contar exclusivamente lo que ocurre dentro de esa casa de tolerancia, un verdadero cubil, sino que, utilizando ese lugar, enraizándolo con la realidad del pueblo en que

está situada, busca la universalidad del hecho.

Hay dos elementos dinamizadores de la historia. Por una parte, la Manuela, invertido, propiamente travestí, y su relación con el ambiente. Y don Alejo, senador de la provincia, amo y señor de todas esas tierras, dispuesto a «arrasar» con todos, a buscar que se marchen para quedarse con sus casas, así como antes (cuando su idea era la de hacer surgir un pueblo pujante) los atrajo e hizo afinicar en el sitio.

La primera relación, la de Manuela (padre, como resultas de una apuesta de la Japonesita, con quien comparte la propiedad en la que se halla el burdel) con el medio, es la que absorbe el mayor interés. El pueblo ha terminado por aceptarla, aunque con reticencias, y es el hazmerreír del prostíbulo, pues desde su juventud ha sido bailarina, vestida con su traje de lunares, imitando a las bailaoras andaluzas. Pero de ninguna manera se puede tolerar que se propase, ni hombres como Pancho Vega, han de aceptar que ese cuerpo, ya rendido por los años, pueda producirles una emoción. La descripción del baile del viejo invertido delante de Pancho Vega es una de las mejores escenas del libro y, posiblemente, una de las mejores logradas de la literatura latinoamericana del último cuarto de siglo.

Don Alejo es el amo bueno para la mayoría del pueblo, el que no les ajusta las clavijas con crueldad, porque les desliza alguna palabra amable o les da una palmadita en la espalda. Pero él impone el ritmo de vida en ese paupérrimo lugar. El quiere que todos se vayan, que le dejen las casas y las tierras libres, para poder continuar con el absoluto poder en las manos. La extorsión del gran señor recae sobre los propietarios del burdel, sobre el embriagado y violento Pancho Vega, por igual, produciéndoles la ira contenida, el deseo de liberarse, que sólo queda en intención.

En el prostíbulo, en Manuela y, sobre todo, en la escena en que baila para Pancho Vega, está captada toda la pobreza, la cursilería del personaje. Con una verdadera maestría se ofrece al travestí como si fuera transparente; todo lo que hace, todo lo que piensa o dice permite conocerle, saber perfectamente cómo es. Igualmente queda fotografiada la Japonesita, que simboliza el amor al sitio, la lealtad a la tierra y a los seres muertos. Ella no quiere salir del pueblo; en cambio, la Manuela ansía desesperadamente cambiar de ambiente. Es la situación clásica del oprimido, que se autoengaña soñando con otros lugares donde su vida podrá ser mejor.

CARLOS MENESES

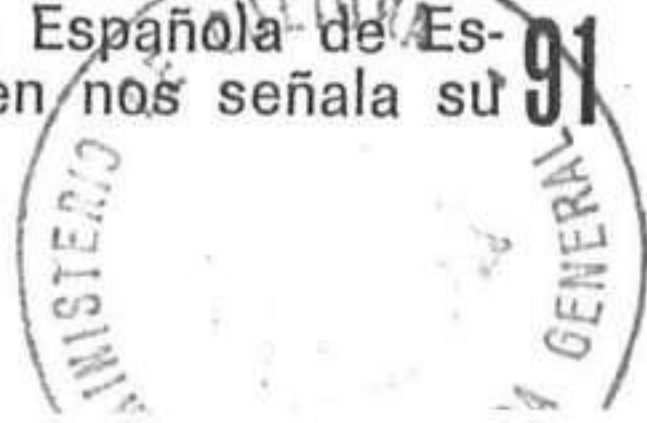


VER Y CONTAR

JOSE LOPEZ MARTINEZ: *Lugares de la Mancha*. Colección «Cervantino». Albacete, 1980.

José López Martínez, manchego de Tomelloso, ha escrito un libro de artículos cortos (de dos o tres páginas cada uno), instantáneas viajeras de escritor-poeta, en los que aúnan la noticia puntual, el reporterismo, la guía turística y monumental y la vena lírica que es la cualidad que le da su encanto a este volumen.

Lugares de la Mancha es el título que el autor ha dado a esta colección de veintiséis artículos, precedidos por un prólogo de José Ignacio de Arrillaga, presidente de la Asociación Española de Escritores de Turismo, quien nos señala su



JOAN BROSSA, ANTOLOGIZADO

JOAN BROSSA: *Antología poética (1941-1978)*. Edicions 62. Barcelona, 1980.

Este autor es un caso único de profesionalidad poética, puesto que, a excepción de una época en que económicamente se ayudaba con la venta clandestina de obras prohibidas por el franquismo, nunca ha aceptado ningún trabajo, ni siquiera de índole editorial, para subvenir a sus gastos. No es sólo poeta, sino que ha hecho de la poesía su «modus vivendi» exclusivo. ¿Cómo es posible este milagro? Por una doble razón: de un lado, sus escasas apetencias en la vida, ya que su existencia es parca; de otro, los derechos de autor de obra en edición de bibliófilo, ilustradas por grandes pintores amigos suyos, como Joan Miró y Antoni Tàpies. No se da, por consiguiente, un caso igual en toda la Península durante los últimos lustros. Joan Brossa, aparte de su pluma, no posee ningún otro bien. Una pluma empleada sólo en crear poesía—también teatro, pero un teatro que es, al decir de Pere Gimferrer, «poesía escénica» y, por tanto, nada comercial—y no dedicada a ningún otro menester literario, como podría ser la colaboración periodística, la asesoría editorial o la corrección de estilo.

También es un caso único en llevar muchos años escribiendo y no dándose a conocer hasta muy tarde. Aún ahora existe mucha obra poética de Brossa por editar. Este hombre no ha necesitado para nada el contacto con el público ni el aplauso de la

crítica para crear con incansable pulso un mundo lírico de vasta envergadura. Sirva de ejemplo para los jóvenes ansiosos de rápida gloria o para quienes desfallecen ante las primeras negativas de las firmas editoras.

El presente volumen es prologado por Pere Gimferrer, notable poeta y sagaz crítico, si bien la selección débese al propio Joan Brossa, quien nos ofrece bastante obra inédita, lo cual siempre es de agradecer. En una primera mirada al libro se ve la abundancia de sonetos y la variedad métrica de los restantes poemas, algunos de ellos muy fieles a la quebrada grafía propia del vanguardismo y a lo que podemos llamar poesía visual.

En *La bola i l'escarabat (La bola y el escarabajo)*, nuestro hombre apellotona con rigurosa y original precisión las ideas, los sentimientos, las palabras y las metáforas, a fin de ir componiendo unos poemas perfectos de forma y ricos de contenido. El es el escarabajo y cada una de sus poesías una bola. Digo lo del escarabajo no sólo como juego de palabras con el título, sino porque dicho animal es lento y poco brillante, así como débil, Joan Brossa, que posee solamente estudios de primera enseñanza, ha tenido que esforzarse hercúleamente para adquirir la sólida base que exige la creación literaria meritoria. En un simple aficionado pueden bastar las primeras letras, más no en quien se ha ganado un puesto de honor en todas las antologías y manuales de literatura catalana. Urge aclarar que contribuyó mucho a ese enriquecimiento interior a esa construcción del andamiaje cultural, el contacto personal con J. V. Foix, el gran maestro de Brossa. Sabido es que un contacto de tal género—profundo, constante durante tiempo—entre un gran escritor y un plumífero incipiente vale por todo un

sistema de estudios. Sin Foix no existiría Brossa. Eso está fuera de duda. Ahora bien, Joan Brossa, una vez conocidos los secretos de la poesía, anduvo por su cuenta. Dejó los andadores de J. V. Foix y decidió emprender camino recto y largo por sus propios pies. La verdad es que ha llegado lejos. Y esto indica que en Brossa había buena materia prima.

De *Sortija*—fechado en 1948—leemos la «Oda a Rex Stewart». Este libro sigue inédito. En la oda nos situamos junto al río Mississipí y por él nos enteramos de que el origen de las cartas de juego es cuestión de arqueología. El poeta recurre siempre a las más inesperadas asociaciones de conceptos, cual es obligado en un vanguardista. Añadamos también, como es obligado en un crítico, denunciar que muchas de esas asociaciones no obedecen más que al capricho y a la arbitrariedad. Son alianzas gratuitas y disparatadas, sin ton ni son. Ya sé que en eso se basa el surrealismo, pero a veces no estamos ante él, sino ante un simple mecanicismo. Importa no dejarse engañar. Importa no confundir. Se nota muy bien—en Joan Brossa y en otros—cuándo nos dan oro y cuándo nos entregan ganga. Por fortuna, en esta antología domina el oro. Pero con él hay grumos de lodo.

En *Des d'un got d'aigua fins al petroli (Desde una gota de agua hasta el petróleo)* se nos da un feroz retrato—maneja Brossa diestramente un formidable látigo verbal—de aquel triste tipo del estraperlista, siempre presente en las horas duras. Vibrante, afectuoso, lúcido es el poema dedicado a Jacint Verdaguer, quejándose de que su lírica quede alejada de nosotros, señalando las causas y doliéndose de ellas. El soneto «O terra o cendra («O tierra o ceniza») es uno de los mejor forjados. En el inicio de la antología hay otros sonetos de implacable e impecable cince-

genealogía vasco-manchega y cita a los más ilustres manchegos; entre los escritores a García Pavón y a Eladio Cabañero, y entre los periodistas distingue a José López Martínez.

Como notas que se pueden colegir de la lectura, amena, fácil de estos textos, cabe apuntar las siguientes: La visión de López Martínez, es impresionista, azoriana; en ningún artículo hace gala de hueca erudición, sino que trata de mostrarnos lo que ve, de interesarnos, a veces con la objetividad de los datos históricos o artísticos, y las más, con su emoción sentida. El autor suele hacer sus visitas al atardecer y ve los lugares desde

la siguiente perspectiva: primero el entorno: lo que podríamos llamar el paisaje rural de la Mancha, sus campos: Las viñas, las rojizas barbecheras, los rastros amarillentos, encinares, olivares, pastos. Luego describe la ciudad, la villa, el pueblo. Nos introduce por aquellos lugares históricos, artísticos o literarios que le interesa destacar, con citas, anécdotas e imaginación que tratara de revivir los acontecimientos. Visita la catedral e iglesias principales, los museos; se para un momento en la plaza mayor; después pasea por las calles típicas, de casas blasonadas o de artesanos tinajeros o callejuelas recoletas por donde lleva al lector con su lirismo.

Muchos de los artículos están inspirados por las aventuras de Don Quijote que hicieron estos lugares famosos: es la Mancha del Ingenioso Hidalgo. «En Geografía literaria del Quijote», nos previene de no confundir «Ruta de don Quijote» con «Rutas cervantinas»; él escribe refiriéndose más a estas últimas; el autor rememora los nombres: Campo de Criptana, Lagunas de Ruidera, El Toboso, Esquivias, Puerto Lápice..., y repasa los acontecimientos quijotescos sobre los que volverá en otros artículos; López Martínez entra en algunas polémicas como preguntarse ¿cuál es la villa manchega de la que Cervantes no quiso ni acordarse?; aunque se propone una ver-

lación, como «Evocació de l'holandés errant», «Exaltada e s t e p a » y «Fronda».

El libro *El clavell i el martell* se engendra en 1951, pero todavía no ha visto la luz tipográfica. En él leemos la siguiente estrofa:

*El cel és groc i som en una gàbia;
fosc parracot disfressa el paradís
menjant cervells —que es un menjar
de ràbia.*

O sea: que el cielo es amarillo y estamos dentro de una jaula y un oscuro andrajo disfraza el paraíso, comiendo sesos, que es un manjar de furia.

Del mismo año que el anterior es *Poemes entre el zero y la terra*. Buen título, que puede valer por lema de toda la poesía, de todo poeta. ¿La poesía no es acaso un arco iris que empieza en cero y aspira a abarcar toda la vida, todo el planeta? Poemas de homenaje a Pablo Picasso y al Pablo francés: Gauguin. Un estudio en torno a la contradicción. La visión de un despertador. Otra composición es «Exorcismos». Al mes de Abril lo adjetiva de obrero.

Otro libro de igual año: *Odes del vell amor*. Se publicó en 1972 dentro de *Càntir de càntics*. Confiesa que, cuando habla, lleva el amor a la saliva. Más adelante afirma que «la vida humana és un conjunt d'estàtues». A veces la poesía de Joan Brossa resulta estatuaría, o sea, rígida y fría, calculada, hecha de piletas cerebrales. Es su gran defecto. En cambio, en otras ocasiones, el amor, la palpación lírica, lo inunda todo, hasta la saliva, hasta el último punto o última coma de su métrica.

De *Mercurial* yo elegiría, entre lo mejor de toda la antología, «El fangal» y «El magnetisme». Los libros se suceden vertiginosamente, ofreciéndonos de cada uno escasas muestras, pues el espacio no permite ma-

yores concesiones. En *La pena tinguda* compone un soneto en estilo telegráfico. En *Nocturnal claredat* nos aclara que se busca a sí mismo en una cueva. Juega con Brahm y Brahma en *Alba nocturna*. En *Jou* leemos:

*Jou
Cuc
Pou
Duc*

Y continúa con la retahíla de monosílabos afines, en un verdadero juego malabarístico, donde lo que resplandece es el ritmo y la onomatopeya. No digo el ingenio o la originalidad, pues esto ya se hizo en los años veinte. Entonces sí que era revolucionario e innovador.

«Model de fruita» («Modelo de fruta») se editó dentro del libro *Cappare*. Aquél fue escrito en 1957 y éste data de 1977. Destaco el poema «Mirall i font» («Espejo y fuente») por su ínclita, auténtica belleza. En «Coral» se canta el sentimiento amoroso.

De *27 sonets a Victòria* elige el autor dos composiciones: una, humorística—faceta por la que siente inclinación—; otra, trascendente.

De *Pas d'amor*—año 1959—entresaco este poema:

*Els genolls
i els colzes.*

Es decir: *Las rodillas / y los codos*. Todo el poema se reduce a eso. No caigamos en papanatismos. Esto no es ni ha sido nunca lirismo. Por más que algunos exegetas pretendan buscarle significados. Si uno tiene presente lo que es la poesía a través de los siglos—y la historia entera no puede equivocarse—, rechaza tales nonadas.

En *Sonets del vaitot* reaparece, a través de «Eco», en forma de diálogo,

la verdadera poesía. El libro data de 1965.

En 1968, *L'esmorzar a la muralla* (*El desayuno en la muralla*), en donde «Dansa» adquiere la vivacidad onomatopéyica de lo que se describe.

Fora de l'umbracle (*Fuera del umbráculo*): de nuevo, el camelo. Véase, si no, este dislate poético:

*Urinaris
Mingotories Públics Municipales
Servicio water
1 peseta*

En *Askatasuna* (1969), juegos visuales y verbales, y este rotundo acierto: «¿Cómo podemos decir que Dios no existe, si ni tan solo hay un dios que no exista?»

En *Els ulls de l'olíba* (1973), poemas muy convincentes, como el gongorino «Joc de bitlles» («Juego de bolos»), el delicioso «El somni del sonet» («El sueño del soneto») —el poeta dialoga con el soneto que está creando— y «Brindis», con intenso amor a la naturaleza.

Y la antología finiquita con «Sextines 76» y con la «Sextina a Joan Miró», fechada en 1978. Esta sextina concluye así:

*Miró dóna la vida amb punts i ratlles;
l'alè surt de les taques i dels signes,
i amor i flames restaran per sempre.
(Miró da la vida con puntos y rayas;
el aliento sale de las manchas y de
los signos,
y amor y llamas restarán para siempre.)*

También Joan Brossa da la vida por medio de puntos y rayas. Igualmente en él brota el aliento vital de manchas y signos.

JOSE CAROL

sión literaria y no erudita sobre la Mancha. En *La cueva de Montesinos* rememora el capítulo XXII de la segunda parte del Quijote y dice: «En medio de un ambiente plenamente bucólico está la legendaria caverna (p. 46); hace averiguaciones sobre el nombre Montesinos, uno de los Doce Pares de Carlomagno, cuyo recuerdo perdura en los romances; revive la acción quijotesca y desciende a la cueva. En *Puerto Lápice y la venta de don Quijote* recuerda la aventura de la venta donde le armaron caballero y aporta algunas citas de Cervantes; anota otras aventuras como las de los monjes de San Benito, la batalla contra el vizcaíno; cerca ocurrieron los pasajes de

Grisóstomo y la pastora Marcela y la cena de don Quijote y Sancho con los caberos; recuerda a Azorín y su libro *Las rutas de Don Quijote*. En *La patria chica de Don Quijote y Sancho* apunta el autor que Argamasilla fue defendida por Diego Clemencín, Ramón de Antequera y Azorín; López Martínez escribe en su agenda lírica: «Argamasilla de Alba parece un gigantesco buque varado entre los árboles del Guadiana» (p. 57): es la Mancha verde. En otro artículo nos llevará por el Campo de Criptana y la visión de los molinos de viento reconstruidos, destacando el simbolismo de estos lugares que deben su fama al Quijote, en los que según Astrana Marín se situó la batalla

contra los gigantes-molinos. En *Esquivias y Cervantes* escribirá: «Esquivias, la villa blanca, recoleta, blasonada, histórica» (p. 105); un santuario cervantino: existe el acta matrimonial de Cervantes, en el archivo parroquial, fechada el 12 de diciembre de 1584; en esta villa vivió tres años, se conserva su casa y aquí escribió, nos dice el guía, *Numancia, El gallardo español* y otras. En su visita a El Toboso, anota López Martínez: «Todavía no ha llegado aquí el reloj de las prisas ni la catarsis del consumismo» (p. 141); hace el viaje con motivo de rendir un homenaje a García Sanchiz en el aniversario de su muerte; en su tumba está escrito: «España fue Dulcinea.»

Otros artículos explican viajes típicamente turísticos: Así, «Por tierras de Albacete» y «Albacete al atardecer»; en el primero hace un comentario a la célebre frase «España es diferente», que se la atribuye a Luis Ponce de León; el segundo es una evocación lírico-viajera al atardecer: pasea sus calles, repasa los hitos más importantes de su historia, destaca sus prohombres, reseña la variedad de vinos y se detiene en la feria de septiembre, la más importante de la Mancha.

Cuando López Martínez viaja a Chinchilla de Montearagón nos da un lema: «Viajar para aprender, para conocer la realidad de una región» (p. 41); y se vuelve machadiano cuando sigue: «Viajar ligeros de equipaje, preparados para la sorpresa, para el deslumbramiento»; describe el campo, las casas grises, las callejuelas sosegadas, la plaza mayor, el castillo; revive una Chinchilla milenaria, romana, mora y cristiana.

La visita a Almagro es una cita con lo histórico y lo cultural. Recuerda sus pasadas grandezas: capitalidad de la Orden de Calatrava, aquí nació Diego de Almagro, se fundó una Universidad; alude a Víctor de la Serna, en un artículo esencial para definir lo manchego, con el que el autor trata de deshacer más de un entuerto, cuando dice: «No es igual, ante el mundo, la Mancha descrita por Teófilo Gautier, que la que vio Azorín. Pero la versión más auténtica de la Mancha es la que nos dio Cervantes» (p. 93); afirma que entre los periodistas, Víctor de la Serna supo verla con objetividad y distinguir la historia de la leyenda.

Vuelve a sentirse machadiano en «Desde la plaza mayor de la Solana», cuando recrea: «También desde el tractor se hace camino»; aquí, donde se inspiró la zarzuela *La rosa del azafrán*, escribe una de sus mejores páginas líricas y nos refleja un atardecer casi pictórico. En la Puebla de Montalbán invita a admirar sus mo-

numentos y además otros motivos de atracción como las mieses, los pámpanos, las golondrinas; señala su rico folklore: cánticos, bailes, coplillas. El apunte histórico, la tradición y el folklore aparecen cuando habla de Madridejos la «muy noble y muy fiel villa toledana»; López Martínez hace disquisiciones sobre su nombre, aporta datos de producción agrícola, informa sobre las fiestas de San Sebastián, y recuerda que escribieron sobre la villa, Fernando de Rojas, Mira de Amescua y Vélez de Guevara. En el viaje a Mora de Toledo hace un elogio del olivar y protesta contra el abandono y menosprecio de los campos. De Consuegra, apunta que murió el único hijo varón que tuvo el Cid; en sus alrededores; destaca las cerámicas, romana y árabe, las canteras de mármoles azules y jaspes, los alfareros, la fiesta de la rosa del azafrán y la reconstrucción de los molinos de viento. De Mota del Cuervo dice que «la historia y la leyenda se completan; da pormenores de su situación geográfica, «balcón de la Mancha»; invita a la Romería de Manjavacas; lo califica de un pueblo profundamente quijotesco y repasa las apreciaciones de algunos cervantistas; a propósito del escudo, una torre y un cuervo, López Martínez deshila una bella leyenda de los amores de Alí y una joven cristiana, tan hermosa como un romance fronterizo. Cuenca es el deslumbramiento, la sorpresa; cita a Federico Muelas: «Alzada en limpia sinrazón altiva» (p. 145); rememora la estancia en ella de Tirso de Molina, Martínez Kleiser y César González Ruano; invita a visitar las casas colgadas, el museo de Arte abstracto, la catedral.

Otros viajes son evocadores de alguna figura literaria o artística: El que titula «Toledo y Bécquer», con el que quiere subrayar el atractivo romántico o becqueriano de esta ciudad, además del conocido histórico y monumental; recuerda

que Bécquer realizó numerosos viajes a Toledo y que aquí comenzó a escribir su *Historia de los templos de España*; se gestaron parte de sus poemas y leyendas y que aquí vivió el poeta uno de sus amores imposibles (¿Elisa Guillén?); su visión de Toledo es al atardecer, por los lugares más frecuentados por el poeta... En *Horas inolvidables en Villanueva de los Infantes* evoca a Quevedo, retirado en su Torre de Juan Abad, cuando viaja a Villanueva, donde muere y es enterrado en la iglesia de San Andrés; el periodista hace su itinerario quevediano por las calles y plazas de la ciudad. En Illescas revive acontecimientos históricos: residió Francisco I, de Francia, y trabajó el Greco; en la iglesia-hospital de Nuestra Señora de la Caridad se conservan cinco Grecos, de los cuales hace una encendida alabanza y nos invita a su contemplación.

No podía faltar la visita a Tomelloso, su pueblo, la ciudad más joven de la Mancha; repasa su historia: una aldea en tiempo de Carlos V; da noticia del origen etimológico de su nombre; destaca su vocación vinera, desde finales del XVIII y denuncia: «Marginado en los planes ferroviarios y carreteriles»; elogia el trabajo campesino, las fábricas de alcohol y aguardiente, las gigantescas cuevas-bodegas, la Romería de la Virgen de las Viñas; dice: «Estoy escribiendo desde la ciudad donde nací y pasé los primeros veinte años de mi vida» (p. 70).

El volumen tiene 157 páginas y cada cuento está ilustrado por hermosos dibujos alusivos, así como la portada, pintados por Ante Kvessitch. La edición, en muy buen papel, está cuidada y es muy agradable. Los trabajos de López Martínez pueden entenderse como reportajes líricos, como artículos poemáticos o como tarjetas postales-literarias.

A. SABUGO ABRIL

UNA POETA ENTRE LAS MASCARAS

MARIANO ROLDAN: *Asamblea de máscaras*. Edición del Ayuntamiento de Melilla y la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Colección Rusadir. Granada, 1981.

Con *Asamblea de máscaras* obtuvo Mariano Roldán el premio internacional de poesía «Ciudad de Melilla 1980», y al aparecer ahora el poeta lo dedica a Juan Ramón Jiménez y Pablo Picasso en el júbilo de sus centenarios; en libros anteriores les había dedicado poemas ya, de modo que el homenaje no es circunstancial, sino un reconocimiento de filiaciones agradecidas. Roldán es propenso a demostrar su admiración por la obra literaria o pictórica de los creadores antiguos y modernos, y así en este mismo libro encontramos poemas dirigidos a glosar la obra de Gerardo Diego, Vento, Juan Bernier, Pedro Bueno, Zabaleta, Aulo Persio y Catulo, además de reconocer la sombra de Góngora en una letanía de epítetos grandiosos que retratan maravillosamente al genial cordobés: «Gerifalte altanero de la alta belleza, / cisma de la sintaxis, unicor-

nio del verso, / racionero muriendo racionero...», palabras que enmascaran de forma transparente y no hace falta decir su nombre.

Sigue este libro a *Alerta, amantes* (1978), donde Roldán proponía realizar con él una meditación poética en torno al amor y sus consecuencias. Sin embargo, enlaza mejor por temática y planteamiento con dos obras anteriores, *Elegías convencionales* e *Inútil crimen* (ambas aparecidas en la colección Dulcinea, en 1974 y 1977): con la primera porque muchos de los poemas nuevos son también «elegías convencionales», y con la segunda porque tiene como una de las cuestiones esenciales del desarrollo lírico el poema en sí o la poesía en general. Además, *Inútil crimen* lleva en el frontis una cita de Aulo Persio, y en *Asamblea de máscaras* se le dedica un largo y espléndido poema. Más aún: el poema «Máscara ética de Catulo» termina diciendo cómo el poeta «piensa en su inútil crimen / de escribir». Las referencias, pues, no son casuales.

No lo son porque en la primera parte de este nuevo libro se plantea la realización de una poética, y eso mismo se hacía en la parte inicial de *Inútil crimen*. Allí Roldán empezó por preguntar-



se quién y qué es un poeta, para después examinar para qué sirve hoy un poeta, y en seguida pedirle al lector que colaborase con él: «Venga, lector, tú y yo, / vamos a escribir juntos un poema.» También analizó líricamente las concepciones poéticas posibles, tomando partido por la vitalista o vulgar.

Como es usual en los libros de Mariano Roldán, un poema sirve de prólogo y marca desde el principio la pauta de lo que será el volumen. En este caso se titula como el libro y relata cómo diferentes personas con su máscara (de belleza, inteligencia, dinero, sexo, etc.) presumen de ser lo que no son, excepto alguien que nada sabe de sí, y que es el poeta. A partir de aquí, Roldán vuelve a tomar como punto de referencia la poesía en una especie de autodisección realmente importante. Mariano Roldán es quizá el poeta español con tendencia más clara a cuestionar la razón del ser y el estar del poeta en la sociedad de su tiempo. Juan Ramón Jiménez trató con toda amplitud de la utilización de la poesía como instrumento de eternidad. Gabriel Celaya se planteó el aprovechamiento de la poesía como arma política. Mariano Roldán examina la validez del oficio de poeta en nuestros días, y lo hace a fondo y por extenso, de manera que sus conclusiones puedan generalizarse. Estos tres poetas se complementan, pues, y constituyen tres estadios inevitables a la hora de repasar la poesía española de este siglo.

EL VERSO ELEGIDO

El poeta, según Roldán, es un hombre que anda sin máscara por la vida. No sólo está dicho en el primer poema, sino que vuelve a repetirse en el poema «Parabienes», cuyo tono sarcástico sirve para representar una parte de la obra de Roldán que por no ser frecuente entre nosotros resulta más destacable. La sátira no es habitual ahora en nuestra poesía, pero tampoco lo es que se escriban poemas sobre los poetas como tales. Mariano Roldán se sale de lo común en el hacer,

quizá animado por la amplitud de sus lecturas, que van desde los poetas latinos (acaba de publicar una traducción de Catulo) hasta los más contemporáneos de Europa y América. De ahí que esté a la hora del mundo sin abandonar las cuestiones domésticas, por así decir, y prueba de ello la tenemos en este libro con el extraordinario poema «Réquiem por Andalucía», un canto coral en el que incorpora voces de otros poetas, y que viene a ser hoy como la «Canción a las ruinas de Itálica» de hace tres siglos, con idéntica emoción y exactitud en las palabras. Se puede ser andaluz y universal (cuando se puede).

Un hombre sin máscara en medio de la asamblea de máscaras se plantea lo que debe hacer, y decide escribir en verso impuro y eficaz, como leemos en el segundo poema del libro: «De hoy más, tan sólo escribiré / verso craso, es decir, verso que sepa / a tierra, como el vino y las muchachas.» Este poema encierra, por tanto, la poética de Roldán o su declaración de principios y fines.

En este memorial sobre el oficio del poeta en un tiempo tan agitado como el nuestro, a Roldán le gusta poner ejemplos prácticos que desarrollen la teoría. Por consiguiente, el tercer poema de *Asamblea de máscaras*, titulado «Un poema malo», manifiesta lo dicho en el anterior, con ese sarcasmo característico ya señalado. Este poema también tiene su correlación con otro clásico, el famosísimo soneto de Lope donde explica a Violante cómo se hace un soneto. Aquí Roldán declara:

*Consecuente conmigo
y con mi estética actual (y anterior)
he de escribir ahora, qué aventura,
un buen poema malo.
Un poema que sea
tan malo que, al leerlo, se me diga:
«¡Qué malo es el poema que has compuesto!»*

Y sigue contando desde la estrofa siguiente cómo se escribe un poema malo. Pero repárese en que ha escrito «un buen poema malo», y esta aparente logomaquia se entiende al final, como en las buenas novelas policíacas, porque el poeta confiesa arrepentirse de sus propósitos y rendirse al poema: «El cual me advertirá con su alegría / de que él no es malo, ni moral, ni cómplice, / sino expresivo...» De modo que la antítesis expuesta en el verso citado se aclara al comprender que no hay poemas buenos o malos, sino poetas buenos o aficionados que escriben versos. El poema no es más que expresivo, fuera de cualquier otra intención del autor. Roldán rechaza así la teoría de Celaya sobre la eficacia de la poesía como arma de combate, cargando el peso de la acción sobre el poeta. Atención, pues, al autor, no a sus intenciones, porque en él, en su oficio, reside la eficacia de su trabajo: el poema.

LA FUNCION DEL POETA

Resulta lógico que Roldán vuelva sobre su poesía anterior y la repase a la luz de su experiencia actual. A eso obedece el poema «Cuestión de haber vivido», una meditación crítica sobre los doce títulos que constituyen su obra hasta el momento. Como Jorge Guillén, pero desde otra **95**

perspectiva, Roldán comenta lo que significa el hecho de nombrar poéticamente a las cosas. «Pero quedan los nombres», decía el castellano, y el andaluz comprende que las cosas existen por sí mismas y son concretas en sí mismas, por lo que el poeta al nombrarlas de una u otra forma no les da su identidad. Con ello se deja en su justo término la función del poeta, frente a los que han tratado de conferirle una misión poco menos que sagrada de realizar el universo por medio de su palabra. En el bellissimo final del poema resume Roldán su pensamiento sobre la identidad de las cosas:

*Arbol o pino, flor o rododendro,
existían aparte y en mi verso se hacían
al nombrarlos anónimos,
como cuando murmuro «mi amor», si ella está
ausente,
sin concretar el nombre que le dan los demás.*

Insiste aún en el poema siguiente, «Verdades nocturnas», en la exposición de esta tesis, aclarando que las cosas destacan por sí mismas, y el poeta preocupado por nombrarlas con excesiva exactitud no las advierte, con lo cual su papel queda fuera de lugar. El universo existe antes que los poetas, y seguirá existiendo cuanto este planeta haya dejado de ser habitable por alguna de las muchas maneras que ponemos en práctica para conseguirlo. Algo así afirmaba Bécquer al decir que hay poesía sin poetas.

Dado que el pensamiento de Mariano Roldán está perfectamente enlazado en las descripciones, sus libros se organizan por sí solos de acuerdo con una temática expositiva que muestra varias tendencias desde el mismo fin. Así, de la existencia de las cosas en sí mismas pasa a recordar la conversación con un viejo campesino, en el poema «En Sierra Morena», que se lamenta de que hoy no se aprecie nada de lo que nos rodea todavía con belleza. Este dato concede un aspecto horaciano al poema, un *beatus ille...* no llevado a su extremo, porque parece que Roldán no se anima a recomendar del todo la vida campesina. Tampoco es eso lo que más le interesa. Prestemos atención a dos versos, en los que se cuenta la charla del viejo serrano: «Sobre los más triviales temas se expresaba / con acertada parquedad.» Tal puede ser en resumen la intención del poeta, comentar todos los hechos de la vida cotidiana «con acertada parquedad», esto es, con las palabras justas y sin caer en el barroquismo lujoso al que tan aficionados son los poetas andaluces. En el poema, por otra parte, se contraponen la parquedad de la palabra con los gestos ceremoniosos del viejo, que suponemos excesivos y anticuados.

PARA QUE LOS POETAS

Pero donde se plantea y desarrolla la cuestión capital del libro es en el poema dedicado a Aulo Persio, donde los posibles enmascaramientos poéticos se oponen a la motivación de la poesía. Roldán cuestiona el porqué y para qué se escribe, analiza todas las respuestas y deja que el lector elija la que crea más oportuna o más ajustada a su ideario, por qué en asuntos poéticos lo subjetivo sigue siendo dominante y no parece posible alcanzar unanimidad en los conceptos. Qué

busca y qué encuentra el poeta es lo que Mariano Roldán se propone descubrir por medio de Aulo Persio.

Este es el tema capital de *Asamblea de máscaras*, pero no el único; merecía la pena detenerse en él porque señala con toda la extensión precisa lo que pretende el poeta con sus obras y las motivaciones de su verso. Lo que Roldán nos ha dejado ver en este libro es la respuesta a una pregunta secular: para qué sirven los poetas. Ahí, en medio de las máscaras (el político, el viejo, el niño, la dama...), trabaja el poeta sin su máscara, mostrando su intimidad a todos. Con la poesía realiza el poeta su misión: «Ese negocio de ahilar palabras / para atrapar en ellas restos de lo que soy», leemos en un poema como definición de lo que es la poesía para el poeta. Y el poeta no es más que un hombre que habla de lo que ve, pero que sabe ver y contar, como se explica en el último poema de este libro, donde la contemplación de una jarra con lirios le sirve de excusa al poeta para comprender su destino, su razón de existir y de morir, al ser la muerte complemento de la vida. Es uno de los poemas de mayor trascendencia escritos en estos años entre nosotros, como síntesis de la depuración a que Roldán ha ido sometiendo su pensamiento lírico.

En cuanto a su verso, mantiene en este libro los caracteres ya habituales de libertad sujeta al ritmo. Como de costumbre, el ritmo es endecasílabo, y a él se ordenan los versos a pesar de que su disposición en el papel no sea estricta. Hay un poema con rima asonante, dedicado a Bernier, en el que vemos cómo Roldán mantiene el ritmo de los acentos en las sílabas cuarta y octava, y por lo demás divide las palabras arbitrariamente para componer versos de dos a catorce sílabas; pero dos versos, «con esa magia de las cosas / hondas», constituyen un endecasílabo dividido por razones de asonancia. Sirva la cita de ejemplo general.

La rima se encuentra pocas veces en sus libros, pero el ritmo sí es visible siempre. Un ritmo en apariencia libre, si bien no lo es en la práctica, desde el momento en que los versos se acomodan muy a menudo al endecasílabo y sus combinaciones, formando lo que podríamos llamar silvas blancas: versos de cinco, siete, nueve, once, catorce y dieciocho sílabas se mantienen dentro de las normas métricas por no alterarse los acentos dominantes. Es el verso preferido por Mariano Roldán, y por la tersura de su trabajo, no exento de sorpresas premeditadas, discurre bien su pensamiento.

ARTURO DEL VILLAR



UNA COMEDIA PASTORIL DE TIRSO DE MOLINA

TIRSO DE MOLINA: *La fingida Arcadia*. Ed. de Fiorigio Minelli. Revista «Estudios». Madrid, 1980.

En la escala de estimativas literarias, tantas veces injusta, es práctica común conceder a Tirso de Molina un tercer puesto, tras Lope y Calderón. La crítica tirsiana se afana en descubrir y potenciar rasgos de originalidad de su dramaturgia para deslindar sus aportaciones y marcar diferencias sobre ese esquema de aceptación común que es el modelo lopesco. Ya es de uso común hablar de rasgos feministas, sólida formación cultural, habilidad para la sátira, maestría en la utilización de niveles lingüísticos y también se le han atribuido importantes márgenes de disidencia, etc. Pero no puede olvidarse que en el fondo está Lope de Vega y que a él hay que remitir la obra de Tirso, como la de los restantes dramaturgos del xvii, como término obligado de comparación. En este sentido es pertinente no sólo el estudio comparativo de la dramaturgia de ambos escritores, sino el análisis de sus relaciones personales, tanto por su valor individual como por su alcance general para una reconstrucción de la compleja vida literaria del xvii hispano. También ha preocupado a la crítica de Tirso la articulación coherente del universo religioso de un fraile y el universo conceptual, con alguna postura avanzada de su teatro profano, y ahí están las interpretaciones de Américo Castro, Vossler y la para mí más convincente de Serge Maurel. Y no he mencionado aún otros aspectos, como son los referentes a su oscura biografía, problemas de origen y linaje de los que se han ocupado importantes inves-

tigadores, como Vossler, Cioranescu, Durán, Penedo, De los Ríos, Guastavino, Paterson, Wader, Kennedy, Wilson, etc. Vida y obra, pues, llenas de incitaciones para el investigador literario de temas teatrales del Siglo de Oro. Por todo esto, de entrada, me parece importante que se edite con esmero una pieza del teatro de Tirso como *La fingida Arcadia*, a cargo de F. Minelli, pues complejos siguen siendo los problemas textuales para todo el teatro del siglo xvii y muchos son los textos dramáticos que esperan ver por vez primera la luz de nuestros días.

Desde el punto de vista textual estimo que la edición ha sido llevada a cabo con esmero: Minelli nos dice que ha seguido los principios de Bowers y McKerrow para fijar el texto y hace un breve análisis de las diferencias que obtiene del cotejo de «nueve de los catorce ejemplares conocidos de la edición príncipe» (p. 69) y examina, además, las ediciones modernas de Cotarelo, De los Ríos y Palomo. Sería interesante distinguir entre las distintas formas de edición del libro en el Siglo de Oro que, con aportaciones de los recientes estudios de bibliografía, ha estudiado el profesor Moll. Numerosas notas a pie de página dan las variantes y la postura del editor. No podemos olvidar las especiales circunstancias de la edición en la época del texto teatral con una peculiar estructura nacida de que su destino primero fueran las tablas, la voz del actor. Y esto nos lleva a la complejidad de la organización teatral en su diversidad de niveles. Hay que contar con ella y no sólo con el texto dramático como producto literario, pues aunque permite los habituales procedimientos de la crítica literaria, exige otros que le son propios y que no suelen ser tenidos en cuenta, olvidando la peculiaridad comunicativa del texto teatral aunque, obviamente, también permita la lectura en soledad y la recreación espacial imaginativa. Pienso que habría sido útil que Minelli hubiera tenido en cuenta estos aspectos para sumarlo a su valioso análisis de la pieza literaria y sus relaciones.

Me parece útil el esbozo bio-

bibliográfico de Tirso, siguiendo la bibliografía más competente sobre el tema, y lo mismo su análisis de los motivos que llevaron a Tirso a escribir esta comedia, en los que se suman razones literarias y extraliterarias: desde la celebración de bodas a la defensa de un arte y el ataque a Olivares y siempre al fondo Lope de Vega y sus relaciones con él, sin olvidar aspectos concretos como la posición ante las tramoyas, las características de un motivo, el pastoril, de vieja raigambre, etc. Dedicó Minelli atención a la actitud de Tirso hacia Lope—aspecto que, como decía al principio—me parece muy importante en la investigación tirsiana. Lo que estimo más sugestivo es que hace entrar la ironía en lo que aparentemente es sólo elogio, y esto supone una valiosa vía de investigación del teatro del xvii, aunque ya he advertido en varias ocasiones de los peligros que, a mi juicio, conlleva, imponiendo criterios anacrónicos de distanciamiento, pero no hace esto al caso de la edición que comento.

La presencia de lo pastoril en el teatro de la época—con esas posibles desviaciones que apunta algún crítico hacia el labrador, el rústico—sigue exigiendo un estudio monográfico que muestre el destino en el xvii de esos omnipresentes pastores y temas pastoriles de una parte esencial del teatro del siglo xvi. También esto añade importancia a este texto de Tirso de Molina, y Minelli dedica una parte importante de su introducción a valorar la presencia de lo pastoril en la obra de nuestro dramaturgo desde distintos planos de atención: «Tirso, pues, en *La fingida Arcadia*, siguiendo el principio de Lope que conciliaba la oposición naturaleza-arte, la fusiona de nuevo y al mismo tiempo lo hace con las oposiciones genio-ingenio, campo-corte y comedia lopesca-comedia entramoyada» (p. 55). El estudio de los personajes, fortuna de la obra y versificación completa la introducción, en la que quiero destacar, finalmente, como logro la articulación de las etapas de su interpretación en una breve conclusión global sobre la obra.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

UN LIBRO DESCONCERTANTE

BRASSAÏ: *Henry Miller duro, solitario y feliz*. Ediciones del Cotal, Sociedad Anónima. Barcelona, 1979.

Todo artista genuino termina componiendo su autobiografía más recóndita, la única verdaderamente esencial, por medio de

su obra. Por eso sus circunstancias cotidianas, exteriores, no aportan gran cosa al yo esencial vertido en su obra. Su pequeña historia cotidiana es a su arte lo que la anécdota es a la historia: algo que no modifica los grandes hechos y que, por lo general, resulta prescindible.

En el caso específico de Henry Miller este fenómeno es mucho más evidente, ya que se trata de un narrador que parte de vivencias reales para llegar a una configuración total del mundo. Miller empieza trabajando con una experiencia personal para magnificarla hasta dimensiones

míticas, de igual manera que un músico llega, partiendo de unas pocas notas aparentemente triviales, a la consumación de una sinfonía grandiosa.

Leo esta fusión de anecdotario y extenso reportaje con una mezcla de ira e interés: ira porque considero que un novelista como Miller no necesita de apolo-gías ni de más promoción que sus novelas, que se promocionan solas; interés porque todos tenemos algo de mirón furtivo, de turbia curiosidad: cómo es el gran personaje en la ducha, el genio en el bidé.

En rigor, y pese a la veneración que el autor profesa por Miller, desde un estricto punto de vista literario, sus páginas no superan la calidad de algunas entrevistas de Oriana Fallaci, si bien se advierte en él una inteligencia bastante más profunda que la de la periodista italiana. Como en el caso de *Henry Miller grandeur nature* (París, 1975), uno no alcanza a ver con claridad qué quiso hacer Brassai: si un reportaje, una semblanza heterodoxa, un anecdótico, qué. O si quiso hacer todo eso junto.

En todo caso, no hay que olvidar que Brassai es fotógrafo, y que su intención al hacer este libro pudo estar dirigida más a la plástica que a la literatura. Pudo haber buscado, sospecho, el ángulo insólito, el plano inusual o desconocido para retratar a Henry Miller. Si así fuera, es difícil determinar hasta qué punto lo consiguió, toda vez que el instrumento empleado esta vez no ese flash, sino la palabra, y ya se sabe que la palabra es, antes que imagen y sonido, concepto.

Al mismo tiempo, pretendiendo ser espontáneo, este desfile de testimonios contiene muchos y variados pasajes que, en términos teatrales, pudieran calificarse de sobreactuados. Por ejemplo, los diálogos, que entre amigos suelen omitir detalles obvios, en el presente caso se ven forzados a agregar información de toda clase porque son diálogos para ser escuchados por un tercero: el lector. Y el lector tiene que ser metido a la fuerza en la intimidad de famosos personajes que desconoce.

Veamos un ejemplo. Hablan Lawrence Durrell (gran amigo de Miller, autor del inolvidable *Cuarteto de Alejandria*) y Brassai

«Lawrence Durrell.—¿Conoces a Denys Colomb?»

Yo.—Muy bien. Como le gustaban mucho los toros y los caballos, se instaló en la Camarga. Tenía la gran intención de colmar el vacío dejado por el marqués de Baroncelli, que introdujo en esta región los usos y costumbres de los cowboys. Para colmo, Denys se casó con la nieta del marqués.

Lawrence Durrell.—Conozco la casa de los Colomb de Daunant, en Nîmes. ¡Extraordinaria! Esa inmensa cristalera donde crecen palmeras y filodendros centenarios...» (pp. 227-228).

El tono de esta conversación, por el excesivo aporte de datos más apropiados para el monólogo de un guía turístico que para una sencilla conversación entre amigos, resulta falso. No le falta nada, excepto naturalidad. Hay palmeras, filodendros, toros, marqueses, casamientos, una guía a todo color. No, no me río por perfidia gratuita; lo que pasa es que estos diálogos sobreabundan a lo largo de todo el texto, y, en su ánimo de informar, con frecuencia ridiculizan lo que sustancialmente quieren decir los interlocutores. Se prestan demasiado a la caricatura: más o menos como si los señores A y B, para hablar (pongo por caso) de Sartre, lo hicieran en estos términos:

A.—¿Conoces a Jean-Paul Sartre, premio Nobel?

B.—Y también a Simone de Beauvoir, su compañera, gran novelista. Recuerdo a Jean-Paul en sus tiempos de *El ser y la*

UN POETA DE LA LIBERTAD

JANNIS RITSOS: *Antología (1936-1971)*. Versión de Dimitri Papageorgiou. Plaza-Janés, Barcelona, 1979.

Jannis Ritsos vincula su poesía a la catastrófica historia de Grecia, desde la anteguerra hasta el advenimiento de la Democracia. Participe de todos los sufrimientos de su pueblo, este poeta es honda conciencia de la profunda crisis vivida por su patria. Es tan digno merecedor del Premio Nobel como Georgio Seferis (1963) y Odysseus Elytis (1979). ¿O acaso más? Sobre todo, por el encendido amor a su tierra y el ardiente lirismo con que la canta. Por acercarla a su gente con un lenguaje directo, familiar y sencillo. Por haber sabido universalizar este amor, el helenismo y, más que nada, la libertad, junto a todas las formas de la vida griega. Ritsos—*aeda* del siglo XX— comparte dolores y júbilos y, así, angustia y emotividad traspasan sus versos. Los diminutivos denuncian su ternura. Sus poemas—difundidos por la música de Theodorakis—causan temor a políticos y dictadores, entusiasman al pueblo.

Durante la ocupación nazi, este poeta—nacido en el Peloponeso en 1909—lucha en la Resistencia y a ella entrega sus versos, censurados por los alemanes. Anima a los que combaten, mientras sus poemas se alargan hasta la prosa lírica. Como patriota, conoce los campos de concentración y siempre siente la solidaridad que no decae: anima a sus compañeros con sus cantos solares de denuncia o de compasión.

Llega 1952 y es liberado. Se casa y le nace una hija a quien le da el nombre de Libertad. En sus poemas renueva su ternura, mas siempre con nostalgia del pasado, fusiona ambos tiempos vitales. Sus formas expresivas se enriquecen y, en 1956, recibe el Premio Nacional de Poesía por su *Sonata al claro de luna*, reflexión sobre su vida mientras suena la música beethoviana. Como corresponsal, viaja por los países del Este europeo. Le impresiona especialmente la situación de Chipre y exalta a sus héroes; después, la muerte de Lumumba, a quien dedica su poema *El santo negro*.

Los «coroneles»—atacados por la pluma de Ritsos—le deportan, le arrestan y prohíben sus obras. Su poesía—tal vez por esta causa se vuelve más compleja, casi hermética. Sus libros no aparecen en Grecia sino en París, traducidos al francés: eran diarios de su prisión en la isla de Leros. Y estos poemas—bellísimos—descubren, en el paisaje de piedra, formas humanas, vasos antiguos, dioses... Estas visiones—entre hambre y vejez—sostienen al hombre. También escribe con nostalgia—¿salvadora?—sobre temas helénicos y mitológicos: es una elegía a la antigua grandeza... El trágico presente es evocado en *Rejas*, verdadero diario de sus experiencias vividas en el campo de concentración: terribles realidades y tristes fantasías se entretajan con su cansancio y desilusión. Pero aún vuelve a escribir canciones en lenguaje llano para animar al pueblo en su amarga lucha. En todas ellas brilla la palabra *libertad*,

nada, siempre con su ojo estrábico, su pipa. Hablaba muy bien de Baudelaire, el poeta que se teñía el pelo de verde.

A.—Y que tenía una amante negra o mulata.

B.—Además, odiaba a su madre y se cambiaba frecuentemente de pensión.

Si fuese obligatorio definir este libro con un solo adjetivo, yo utilizaría el de desconcertante. Ignoro si aporta o no datos esenciales para los futuros estudiosos de Miller, si su anarquía estructural es involuntaria o deliberada, si intenta hacer pensar o solamente entretener. Repito: un libro desconcertante.

LUIS DE PAOLA

LOS SECRETOS CONSABIDOS

ANTONIO RODRIGUEZ JIMENEZ: *Adagio a una noche de arcanos y de fuego*. Artesa. Burgos, 1979.

No son éstos los primeros poemas que Antonio Rodríguez Jiménez introduce en los ambientes literarios. Su primera entrada como poeta la hizo en uno de los números iniciales de esta revista (*). Me-

(*) Revista NUEVA ESTAFETA, núm. 2, enero 1979, pp. 107 y 108.

combinándose con una Naturaleza llena de luz, aguas, flores y pájaros, en eterna fusión de amor y belleza.

Al lector «elitista» quizá le moleste este «whitmanismo» ritsoniano: su lenguaje voluntariamente indepurado, su apasionada avalancha de enumeraciones... Mas ¡cuán cálida existencia—individual y colectiva—emana de esta poesía inagotable, intensa y rica, como la vida misma! Y el valor de su lírica es reconocido con el Premio de la Bienal de Poesía en Knokke (1972), el Dimitrof (1974) y el Taormina (1976).

Si nos fijamos en su biografía, notamos que Jannis Ritsos ha sido marcado por la muerte y por la enfermedad muchas veces, y por la guerra, cárceles y destierros. El dolor es, pues, eje de su vida y de su poesía. Y así lo comprueba el lector en esta versión antológica. ¿Qué poemas destacaríamos, si todos nos conmueven de algún modo?

«Epitafio»—extensa elegía, escrita en 1936, pero siempre actual—nos emociona especialmente: una madre—¿imagen de la Patria?—dedica tiernos diminutivos al hijo muerto: *pajarillo del patio humilde, florecilla de mi desierto...* El impacto de la tragedia griega es visible en este verso: «y en los senos que mamaste, mis uñas, hijo, hincó.» Con él, no temía la vejez ni la muerte, pero ahora sólo espera que ésta llegue para llevarla a su lado. El hijo era la vida, las nubes, los pájaros, las estrellas... Sin él, siéntese huérfana que no tiene piedra donde quedarse ni camino que seguir: «vieja mendiga, a la que ni hombre ni Dios la (sic) echa una moneda.» Después de una descripción vivísima del hijo, esta madre rompe la ternura con una terrible maldición: «¡Oh, hijo! Los que te mataron que encuentren muertos / a sus hijos, a sus padres, y que en sangre se aho-

guen. / Y con su sangre tiña yo mi falda de rojo entera, / y baile. Ay, hijo mío, no me va el llorarte.» Pero este odio se consuela—y se corrige—en dos versos dulces y profundos: «Pajarillo mío, mil y una vida a ti me tienen atada, / y los que se quieren, hasta muertos nunca mueren.» El poema termina visionariamente: la resurrección del hijo en los demás jóvenes, profundo y vivo todavía *en las venas de todo el mundo.*

La Resistencia griega es cantada en «El último siglo antes del hombre», poema elegíaco, pleno de realismo y naturalismo, en el que se enlazan trágicas historias, pero en el cual triunfa el amor sobre todo sufrimiento, ruina, sangre y fango. Hay en él versos escalofriantes: «Sólo los muertos tienen permiso de circular por la calle—oye sus pasos...» Casas hondamente deshabitadas... Ritsos es un poeta testimonial, cronista del exacto detalle: fraguas, ventanas, prostitutas, hombres silenciosos, los grandes planos blancos del paisaje griego... Todo espera al Hombre anunciado por el poeta, en dirección al sol, desde un mundo de ex hombres o anti-hombres, en una Prehistoria aún.

«Helenidad» es un vasto canto de vida y muerte, paisajes, cosas, hombres: de nostalgia, fuerza y esperanza.

Jannis Ritsos se consagra como poeta de la Libertad, esencia misma, para él, de toda verdadera poesía:

*La poesía ha de ser
auriga de la batalla y de la felici-
[cidad
arma en manos de los hombres
[en la lucha popular
bandera en manos de la libertad.*

Aunque los barrios del mundo no hablan, o se enfadan, o están tristes,

o se esconden en la sombra, *apretando los puños. Pero las palomas de la Paz y de Picasso vuelan por encima de los barrios del mundo.*

Y siguen—en la *Antología* (*)—los testimonios humanos de Ritsos: sucesos, noches, lo oído y lo no oído, las piedras de Grecia, señales, lo que no tiene respuesta, silencio... El poeta escribe en Laros, en 1968—en el campo de concentración de presos políticos—, un «Epílogo» traspasador: *Vida, una herida en la inexistencia.* Pero después vuelve a las tumbas de los antepasados, a los mitos clásicos: Hércules, Niobe, Penélope..., enlazados con la vida actual de los griegos, con la suya propia. Aunque siguen los registros, las prisiones, la soledad, desequilibrios, desconfianza... La Historia se olvida de todos... Pero la primavera vuelve.

Sobre tanto dolor padecido, sin embargo, nos queda en los ojos—a través de los versos de Ritsos—la imagen de la patria griega: no es un país pintoresco, sino escultural, puesto que la luz cincela la tierra y el agua.

Se ha dicho que la pobreza, la poesía y el dolor están amasados en el pan diario de los griegos. Quien comparte este pan ha comprendido a Grecia. Y nadie como Jannis Ritsos para darnoslo en sus poemas tan humanos y tan ávidos de libertad, evocada y exigida a través del dolor que ha engrandecido a sus héroes y ha vencido a las estatuas.

CONCHA ZARDOYA

(*) Antonio Tovar y Goyita Núñez han escrito la Introducción a esta *Antología*, informando—breve pero inteligentemente—al lector sobre el desarrollo de la poesía griega actual y sobre la obra de Jannis Ritsos. La traducción de Dimitri Papageorgiou parece acertada, pero, al no ser un texto bilingüe, es difícil comprobarlo. (En un verso hallamos la palabra «botijo» que nos suena a excesiva «españolización», al sentirnos inmersos en un mundo clásico.)

dante aquellos cuatro poemas publicados nos interna en el vertiginoso mundo-momento de la infancia:

*Todas las infancias de los hombres
cruzaron veloces de jazmines y de horas...*

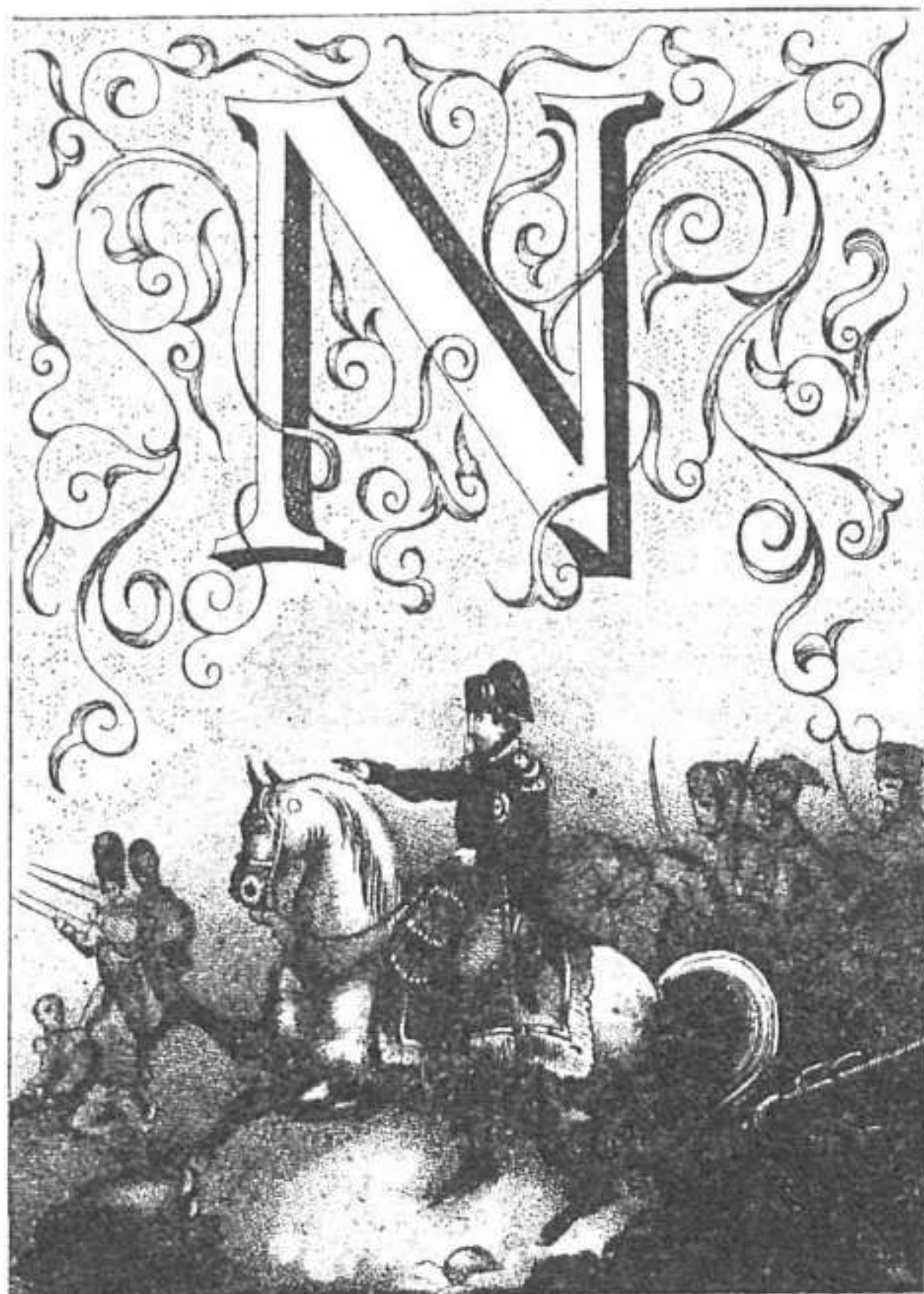
en la indiferencia de los mayores hacia la niñez y en su cierto abandono en el tema del existencialismo y la desesperanza, en el descubrimiento, sorbo a sorbo—cualidad que se enriquece aún más en *Adagio a una noche de arcanos y de fuego* por la profunda y refinada observación—, de todo su entorno hasta confesarnos, lejos del secreto arcánico, que *por aquel tiempo / aprendí a dibujar / y a conocer nombres extraños. / Sentí el placer que recorre / una mano / cuando señala / en la arena de un mar /*

un corazón con flechas. Antonio Rodríguez surge ya en sus primeros poemas con fuerza desde el vértigo de la infancia para ir amainando en una experiencia poética, aún joven, pero más madura, más auténtica y más profunda, en su *Adagio a una noche de arcanos y de fuego.*

Cuando la poesía es motivo de profundización en sentimientos o intelecciones personales, sin duda que la sensibilidad del autor, tanto técnica como emocionalmente, se potencia hasta lograr invenciones (del verbo latino invenio-encontrar) formales y mentales como auténticos secretos en las nuevas y primigenias vivencias experimentales. En tales manifestaciones todo es positivo. Por una parte el autor—como emisor—descu-

bre infinidad de aspectos de la vida, no sólo en sí mismo, sino también mediando todo aquello que lo circunda y hasta lo limita. Por otra parte, al lector—como receptor—le permite un enriquecimiento contemplando aquello que pudo y fue experimentado por él, pero que le es inexpresado. En el caso del lector sería como retornar a lo vivido incontestado, y por incontestado inapreciado en su posible totalidad. Aquí lo positivo: apreciar y profundizar en el detalle, en el gesto sin exageraciones y sin aspavientos. El poeta, en este caso Antonio Rodríguez, sabe manejar sabiamente el recuerdo y la palabra como revitalización del pasado y lo acuciante del deseo.

El lenguaje que emplea el poeta está en perfecta relación con su función poé-



tica en cuanto a la elección y combinación de las palabras, para lograr así, según Jakobson, el mensaje pretendido. Un lenguaje preciso y cabal con que prodigar esos sus y nuestros secretos de la noche como la mejor introspección, en su caso, desde su posición de deseante. Allí donde radica el deseo emerge el secreto consabido, la experimentación del mundo mediante el lenguaje configurado en la interrelación de dos seres que se necesitan, después de las insatisfacciones diarias o la desilusión, como refugio en el amor. Antonio Rodríguez convive en la naturaleza y el signo lingüístico mediante un acto creador y poético:

¡Oh garza eterna de mis sueños!

hierba

Te absorbo en la amable noche, entre la y los huesos, entre palabra y palabra, perdidos bajo el cielo en un aliento de deseo.

Cuando el mundo se transforma en lenguaje, cuando el lenguaje se transforma en mundo, entonces la poesía es discernimiento del mismo lenguaje y se convierte, al desintegrarse, en sus múltiples signos y combinaciones, en silencio como anticipación del deseo. Ese secreto a voces, nombrado y pretendido:

Me absorbes entre el silencio y tu cuerpo, entre caricia y caricia ganamos un vértigo de estrellas.

En esa disgregación del signo y de la forma se produce como inconexión o contraposición a la norma, a la evocación propia o a la común significación de la palabra al encontrarse en determinada posición paradigática en todo intento de investigación en las sensaciones, en la prolongación del recuerdo, en el resurgir de esa amalgama de vivencias o, es más, en la complacencia del deseo mediante unos símbolos como posesión de lo ya imposable que es el tiempo mismo, hasta darnos cuenta de que *camina*... y unos ojos / —bellas tristezas derramadas en la tarde— / nos interrogan, nos hablan de la nave de los locos, / de la mujer desnuda, de Pandora; como un refugio vital en el amor.

Adagio a una noche de arcanos y de fuego es una obra breve a la vez que completa. Los siete poemas que la componen aparecen numerados ajustándose a un único título, el de la obra, en continuidad temática y expresiva. La edición hecha por el también poeta Antonio L. Bouza manifiesta su esmero y gusto en su formato. El libro, aunque más bien es un cuaderno de poesía, va encabezado por un meta-prólogo-bautizo-poema de Bouza a modo de presentación del autor, en el que sin apenas esfuerzo te recuerda a aquel poema del «divino» Juan Ramón y que titulara *Cuando yo era el niño-diós*; claro que el poeta de Moguer ya se vio o se apreció con ser o haber sido el *niñodiós* ya en edad madura, cosa que no ocurre aquí y se adelanta... Considero que la obra de Antonio Rodríguez se ampara y se defiende por sí misma, siendo así aventura o canto rodado. Es arriesgado un salto en catapulta a las divinidades poéticas cuando los dioses son tantos...

MIGUEL DE LOS GALANES

UNA MANERA DIFERENTE DE POETIZAR

ANDRÉS TRAPIELLO: *Junto al agua*, Libros de la Ventura, Madrid, 1980.

Llegan a mis manos alguno de los libros de una editorial joven «Libros de la Ventura», una verdadera aventura literaria, y me llama la atención por sus cuidadosas tiradas y por la calidad de los libros editados. Entre otros proyectos de edición que cuentan con la aportación de obras poéticas de Jorge Guillén, José Bergamín y Rafael Diez, los libros que he tenido ocasión de leer: *Nada más que mirar*, de Francisco Pino; *Por Algarrobo y el Tabo con las luces de Valparaíso*, de Francisco Giner de los Ríos; *Nauta y estela*, de Ignacio Gómez de Liaño, y *Enemigo de plata*, de Mario Hernández, además del libro que hoy reseño *Junto al agua*, de Andrés Trapiello, me parecen lo suficientemente significativos a la hora de vaticinar que se aproximan vientos fértiles para la poesía en lengua castellana. Esta es una colección con sentido que, asumiendo la tradición de la poesía española—y la publicación de *Madrigales y sonetos*, del poeta andaluz del XVI Luis Barahona de Soto, puede ser un ejemplo para señalar en su todavía corta vida un punto cardinal—aglutina a un grupo de jóvenes poetas que si hubiera que encuadrar en las coordenadas oficiales marcadas por la crítica de hoy se definirían como exponentes de la poesía española no hegemónica, ajena al circuito novísimo, integradora de herencias literarias peninsulares de las que sería, por otra parte, incongruente prescindir.

Junto al agua es el primero de los libros de Andrés Trapiello. El poeta llega al público lector con una obra resultado de la que parece una larga

dedicación a la poesía si esto no fuera un riesgo escribirlo dada la juventud desafiante del autor:

Esto fue ayer. En Tánger ya no veo iluminado el puerto. La calina se enciende rosa con la aurora. Baja el mar. Las olas tienen voz de nácar, las finas conchas hacen nieve efímera del agua. A ti te escribo porque fiel es mi memoria para los detalles pequeños. Describir es esperar, dijiste, mas no debes confundir con la esperanza el irme abandonando al cambio de estas costas...

El libro tendría un punto en común con parte de la poesía novísima. El tratamiento del tema clásico. Sin embargo, esta es una conexión mínima, por la manera original que tiene este poeta de servirse de la tradición literaria. El tema clásico (en el caso de Trapiello, más que al tema, habría que hacer referencia al mundo clásico en general) no es eje, sino ambientación, y ocurre de manera excepcional en alguno de los poemas. Es posible que este mundo en común lo viva Trapiello a través de Hölderlin o Leopardi, pero su libro se sitúa en otro ámbito, fuera de los márgenes impuestos por la poesía hegemónica de los últimos quince años.

La poesía de Trapiello arranca de otras fuentes. Si hacemos un recorrido por los lugares comunes de la poesía llamada joven hoy, aunque ya pase de los treinta y cinco, comprobaremos que en *Junto al agua* el poeta supera la tentación del culturalismo, punto de encuentro de escritores que le han precedido, supera el tono de frivolidad que provocaba cómplices sonrisas en los lectores minoritarios de la poesía de los setenta y deja de utilizar las largas citas de las que nace el poemaglosa. Sin el tecnicismo veneciano, sin la desconfianza en la palabra que mantienen los del setenta, que resuelven el lenguaje en un nihilismo cuasi demagógico, la poesía de Trapiello tiene algo en común con la de Gifferrer: El tono meditativo del mejor Cernuda y del mejor Valente y la visión del blanco, del silencio poético:

*La hora del faisán:
fundirse en agua.*

Junto al agua es una reflexión personal y no cultural a través del paisaje, donde en todo momento se cuenta con un «tú» referente y unos sentidos que se apropian, cortando las distancias, del medio. Sin embargo, estructurado en cuatro partes, logra en un ejercicio de variaciones, pasar de la primera parte, descriptiva, de ritmo endecasílabo a manera de epístola garcilasiana

A ti escribo, Livia, en el primer claror del día. Tánger me reclama

a una poesía más concentrada y metafísica, que es la conseguida en la parte que cierra el libro, titulada «La venida de vacíos»:

*Ni amor ni olvido.
Ni memoria. Ni siquiera presente.
(Poema «Interior».)*

Hasta cerrar su libro, Andrés Trapiello ha pasado por una serie de poemas que conforman las partes se-

gunda y tercera de *Junto al agua*, de mayor variedad métrica, en donde tiene lugar la ceremonia de posesión del paisaje:

*De entre los dobleces de la tarde,
las últimas estelas se arrojan
a la pared de cal.*

(Poema «Caída».)

*En esta inmensidad
la voz
sonora y seca
de las aves en los árboles altos
habita las sombras
y su canto alterna
con el hondo discurrir del río.*

(Poema «Los límites del valle».)

En estos poemas, y en otro de ellos, que titula «La infinitud según San Agustín», el poeta inunda de luz y de color sus versos y avanza en el proceso de introspección, reordenando la realidad y la memoria. Y es en el cuarto movimiento, titulado «La venida de vacíos», donde Trapiello logra con poemas sintéticos aprehender la poesía:

*Mi mano alcanza
lo que mi corazón oculta
en días que son astillas
de argumento, brillos opacos
de un metal que lluvias fuese.*

(«Interior».)

Junto al agua es un paseo en solitario por un paisaje con figuras. El poema se mantiene en un presente riguroso, que —con excepción de los pasajes en los que priva la evocación— en los breves doce poemas finales es actualizado y permanente. Su autor procura no caer en el autobiografismo —cosa de la que huyeron, como si de la peste se tratara, muchos de los poetas de la antología de Castellet—, y para eso cuida y trabaja los poemas dándoles la distancia, la lentitud descriptiva y el retoque que regule la participación de la primera lírica persona. Pero en la existencia del yo basa Trapiello parte de su poética. En este equilibrio, por lo demás tan clásico, radica, entre otras novedades más arriba tratadas, el interés de *Junto al agua*, libro que inicia un ciclo en la poesía española de los ochenta.

FANNY RUBIO

METAFORA ARBOREA

JESUS DELGADO VALHONDO: *Un árbol solo*. Institución Cultural Pedro de Valencia. Badajoz, 1979.

No es la primera vez que Jesús Delgado Valhondo utiliza la metáfora del árbol para darnos su pensamiento poético. Ya en 1963 lo hacía en uno de sus más bellos libros, *El secreto de los árboles*, donde la metáfora arborea se desparramaba sobre el drama de la vida con un arraigado sentimiento de profundización: «Árboles puestos de pie / a la orilla de la sangre. / ¡Puestos de pie! ¡Qué secreto / están guardando los árboles!». Luego —y antes—, a lo largo de su obra, nunca estuvo el árbol ausente, porque en la poética de este autor ningún símbolo re-

fleja con expresividad más completa y profunda el misterio y la soledad de los seres humanos. Otro, entre tantos ejemplos, lo encontramos en algunos poemas de *La vara del avellano* (1974), sobre todo en el titulado *Espíritu de árboles*: «Creciendo en la mirada / hombres que ya se hicieron / espíritu de árboles». Quizá sea todo esto la consecuencia de la absoluta identificación de Delgado Valhondo con su paisaje extremeño.

Sin embargo, es ahora, en *Un árbol solo*, cuando el poeta desarrolla con más rigor y hondura que nunca la mencionada metáfora. Aquí, en este libro, profundamente testimonial —de testimonio íntimo y a la vez multiforme, incluso intrabiográfico—, Jesús Delgado Valhondo, en la plenitud de su maestría literaria, señala un claro paralelismo entre la soledad del hombre y la soledad del árbol, del árbol clavado en medio de la llanura. No se trata ya de la pluralidad de los árboles, como sucedía en otros libros anteriores, sino de la esencialidad metafórica del árbol; no de los hombres, de las ciudades, sino del hombre frente o junto a sí mismo, a sus amores y melancolías, a su propio paisaje, a su propia muerte; de cara a ese afán de ir hacia arriba, ascéticamente, fundiendo en uno solo todos los hombres que hemos ido siendo a lo largo del tiempo, llenándonos de imposibles riquezas melancólicas, porque viene a decirnos el poeta: «Quizá la cima esté aquí, / en cada uno de nosotros / donde no pusieron bandera, / ni mirada, ni pie, / y no nos atrevemos a encontrar / nuestra propia destrucción».

En 1961, con motivo de la publicación de la *Primera Antología* de este autor, el también poeta y escritor extremeño, Eugenio Frutos, decía en un extenso y magnífico prólogo que: «En la poesía de Jesús Delgado Valhondo resuenan la inseguridad, la angustia, y también las delgadas, y no menos bellas, esperanzas de nuestro tiempo». Efectivamente, era aquella una certera aproximación ensayística a la personalidad literaria de Delgado Valhondo, un muy apreciable estudio de las claves de su poética. Pero al mismo tiempo aclaraba el prologuista que toda esta amalgama de inquietudes y desasosiegos no se daban en el poeta por contagio o in-



fluencia de determinadas literaturas o filosofías más o menos comprometidas o atormentadas —era la época del auge de la poesía social—, «sino por natural sintonía y connaturalidad con el tiempo y el país en que se vive, y que se entretienen en las propias entrañas». Es decir —y *Un árbol solo* es su máximo exponente—, que en la obra de Jesús Delgado Valhondo prevalece una honda preocupación por el hombre y por el mundo en que vive, aunque todo ello circunscrito a lo esencial humano, a lo permanente y fundamental.

En tres partes está estructurado este libro que comentamos: *Desnuda soledad*, *Soledad habitada* y *Gente*. En definitiva se trata de una profunda queja, de la historia del corazón del poeta, pero metafóricamente conectada con la soledad y el abandono de su tierra extremeña, paisaje también abrumado de soledades. De siempre ha habido una íntima relación, una corriente subterránea, entre Jesús Delgado Valhondo y lo esencial extremeño, entre su dolor existencial y la honda pasión por su tierra. Mas todo ello fundido, transustanciado en el impresionismo lírico y zurbaranesco de su predicamento, contenido en la ascética de su poesía: «Hemos perdido la cuenta de las llamadas, / de la piedra que tiramos / para convertirla en mundo, / de tanto tiempo que llevamos subiendo esta montaña: / ¡tanto!, que no acabamos de llegar». Es indudable que el poeta relaciona su soledad con lo esencial extremeño, tan preterido siempre.

Con lo esencial extremeño y con el Hombre, así, con mayúscula; porque Delgado Valhondo, poeta visionario del tiempo y de las hondas heridas que nos va produciendo, hace que sus poemas trasciendan a planos de especial luminosidad, de recalcitrante humanismo. Poeta de voz antigua y constantemente renovada, sale al encuentro de la vida, de las soledades colectivas, del dolor del mundo, y se pregunta con obsesionante afán de autoconocimiento: «¿Vivir es, simplemente, / andar en uno mismo, / en sucesión de hombres / que vas amontonando?» Efectivamente, el poeta va asumiendo, junto a su propia aventura existencial, todo cuanto le rodea, todo cuanto atisba su mirada, formando un bloque de sentimientos y de esperanza con los demás, anunciando —junto a páginas más oscuras y pesimistas— que: «Nunca se hace de noche / en esta habitación / inagotable», que es su poesía, pero advirtiendo que «siempre es noche fuera / si se agotan los grises / y los sueños».

Sin duda alguna, *Un árbol solo* es el libro más conseguido de Jesús Delgado Valhondo, tanto en lo que se refiere a la forma como a su contenido. Hay una especial concisión en el lenguaje, desprovisto de aditamentos retoricistas, ajustado a lo que realmente quiere decir el poeta: «Es que vivo / porque me viven / esta hora de vuelo / en las palabras». Escribe Delgado Valhondo desde el fondo de su emoción lírica, desde su dolor y su soledad, y lo hace como en confesión, procurando —y consiguiendo— dejarnos en estas páginas la historia esencial de su corazón, y quedándose, como dice en los últimos versos del libro: «En medio del paisaje, / en la llanura, / trémulo de emoción, / un árbol solo».

PAGINAS DEL LIBRO AMARILLO

LUIS ANTONIO DE VILLENA:
Para los dioses turcos. Laertes.
Barcelona, 1980.

En música hay el *Sprechgesang*. Plantado en la escena, el intérprete entona una melodía y dice las palabras, no las llega a cantar. Ese «canto hablado» o «discurso cantado» es una forma reductiva de plasmación del Todo, y el Todo de la música es, encima, armonioso. El *Sprechgesang* fue un ardid de los expresionistas, y se entiende: a muchos les daba hasta vergüenza entregarse al canto en momentos de crisis, propicios al siseo y a un runrún en sordina.

Al leer *Para los dioses turcos* lo que destaca es el punto de entonación. Viniendo de un poeta que ya tiene una obra, podría esperarse una prosa pautada, un cromatismo tónico, un ritmo de metáforas. El lector se encuentra, por el contrario, con una exposición sucinta (en algún cuento enjuta, y esa coquetería quizá no se le deba perdonar a nuestro autor), un afán económico, una forma de dicción amortiguada que atiende más al qué y deja adivinar el cómo. No quisiera pillarme los dedos, pero sospecho que adoptando esa solución De Villena se pone la corona del *dandy*, y ya nos dejó dicho el maestro Oscar Wilde que toda obra de arte que aspire al «dandysmo» ha de ser a la vez superficie y símbolo.

A mí, en este caso, me interesa más el símbolo que el cuadro, y voy a decir por qué. En algunos de los

cuentos del libro (pienso en el primero y en el último, también en el llamado «Los taitas aprovechan el tango tentador», o ese otro de «El pájaro negro»), el repliegue del autor en sus figuraciones es tal que llegan, creo, a ser recordatorios o salmos nominales. «Nombres», precisamente, se llama el último, y en todos se advierte una manía de privacidad, un juego solitario. Pertenecen tanto al centro del autor, que un lector espontáneo tendrá que respetar el misterio de esos nombres de pila sin ningún apellido y pedirle quizá al narrador la promesa de una futura filiación.

A lo largo del libro, además, la superficie cambia, pero el símbolo brilla con una luz igual. Y es un brillo simbólico que De Villena muy hábilmente viste en *imaginaciones* que parecen cubrir una historia universal de los seres imaginarios. Como en su juventud hacía Fragonard, que, para refugiarse del mundo exigente de los cuadros de historia o las puntillas del estilo galante, pintaba unas «figuras de fantasía» que, por personas interpuestas, hoy nos restituyen su retrato, el autor de «Hymnica» da lo mejor de sí retratando a dos o tres trasuntos fantaseados bajo el nombre de Aníbal Turena, el escritor maldito, José Manuel Vélez-Daura, el renegado, y ese inolvidable don Pascual Jaime que circula —en «Caballeritos de Sevilla», para mí el mejor cuento del libro— «sobre plateados delfines en un mar de trucos teatrales» (página 131).

Que el autor se mire en las evocaciones y recurra al apógrafo contri-

buye a que *Para los dioses turcos* sea casi un álbum de efemérides, calendario, analecta, con hojas arrancadas de los devocionarios de leyenda. Algún malinformado con impulso patriota, o algún crítico, y valga lo uno por lo otro, podría pues asociar el nombre De Villena a la boga decadente que animaron en España Hoyos y Vinent o Hernández Catá. Ciertamente es que los tres han descendido a ocuparse de «promiscuidades agitanadas» y del trato carnal con «las aburridas cariatides profesionales», como un polígrafo hoy muy reconquistado dijo en su día de la obra canalla del marqués de Vinent. La afinidad es poca. Villena va por otros cauces. Lorrain, Rachilde, Saint Pol-Roux, en la Francia del láudano y el tránsito de sexos, por un lado, y por otro, los ingleses de la Perversa Década 1890 apiñados en torno a las revistas *The Yellow Book* y *The Savoy* y a la sombra, difuminada por las rejas, del mártir de la causa, Wilde, son, a mi modo de ver, los santos patronos que De Villena invoca y en cuyo nombre oficia.

Al fin y al cabo, también esos autores extranjeros, y con más arte que los citados decadentistas hispanos, fueron, en la impagable frase de Cansinos Asséns, «a buscar sus argumentos en esa zona opaca de la vida en que germinan como vegetaciones de ciénaga las flores negras de los instintos vedados» [la cita, del libro *La nueva literatura (1917-1927)*, aparecido en 1927, está referida a las novelas eróticas de Hoyos y Vinent].

UN WESTERN GOTICO

RICHARD BRAUTIGAN: *El monstruo de Hawklina*. (Un western gótico). Editorial Anagrama. Barcelona, 1979.

El nombre de Richard Brautigan va unido al efervescente transcurrir de los años sesenta, a los jóvenes marginales y a los movimientos *underground* de los Estados Unidos de América. En línea directa con los humoristas norteamericanos,

Brautigan viene a desembarcar en este libro no únicamente en el *western* y la novela gótica, sino incluso en una ciencia ficción delirante, en un modo de narrar lleno de chispas en las que parece reforcilarse haciéndonos disfrutar con sus anécdotas chuscas, sus situaciones cómicas, sus agudas alternativas. Si su primera novela fue ávidamente consumida por los jóvenes norteamericanos y llegó a servir para que un periódico adoptara su título, en *El monstruo de Hawklina* se nos introduce en un mundo esperpéntico, donde incluso los dos pistoleros que contratan las señoritas Hawklina para deshacerse del monstruo descubierto por casualidad en los experimentos de su padre, son una caricatura ta-

jante de los bandidos clásicos del *western*.

Poco tiene que ver la literatura de Brautigan con los apocalípticos y frenéticos, aunque sí sea consecuente que la literatura de éstos fuera a dar con este autor, por entre cuyas páginas todavía encontramos huellas *beatnik* y *hipster*, si bien más cercanas a los personajes de Twain que a los aullidos de un Ginsberg y los vagabundeos de un Kerouac.

El de Brautigan no es un humor alejado de las tradicionales corrientes norteamericanas. Las anécdotas son desliadas con bastante parquedad de medios. Es más bien la ingenuidad de los personajes y su contraste con la dureza de los tradicionales bandidos del cine norteamericano.

El universo que aflora en los mejores cuentos de *Para los dioses turcos* tiene mucho que ver con el contexto imaginario que exploraron los notables escritores formados en la citada revista *El libro amarillo*. Fue aquella una empresa breve, como lo son las buenas, y entre 1894 y 1896, casi el tiempo que tarda en deslizarse «el leve patín de una cremallera» (p. 179), bajo la impronta turbadora y maligna de Aubrey Beardsley, que hizo para *The Yellow Book* sus mejores grafismos, las páginas vaporosas y a menudo sin texto de la revista representaron lo mejor y lo más osado del borrascoso fin de siglo inglés. Allí había damas con nombres de amazona que escribían «Sinfonías», «Monocromos» y «Notas musicales», apátridas como Henry Harland o el Barón Corvo, que trasladaban sus actos fallidos a una Italia tórrida animada por el calzón de los pajes y los faldones rojos de los seminaristas, o los ensayos de Arthur Symons reclamando una atención más seria a las claves abiertas por el pachulí y los perfumes de Oriente.

Ese mundo a veces marginal pero siempre atrayente en su vitalidad es el que recupera la prosa de De Villena, una vez que su poesía ya lo ha hecho. La exaltación y el rapto surgen muy a menudo, y habrá quienes en las líneas finales, cándidas y candentes, de los cuentos «¿Tienes sitio?» y «Caballeritos de Sevilla» leerán el mensaje de esa pasión que osa decir su nombre. Se trata en efecto de un libro apasionado, pero también sin *pathos*. Muchos de sus personajes viven en el delirio, pero, citando a La Mettrie, que de fervor y arrobos lo supo casi todo, el de nuestro autor es *le délire sans fièvre*.

VICENTE MOLINA FOIX

americano lo que nos mueve al registro humorístico, desplazándonos mediante clichés absurdos, rayanos en el surrealismo, de las más admisibles descripciones y los argumentos más lógicos, conduciéndonos a un afluir de sucesos que se nos escabullen, paralizándonos nuestras normas de lectura y haciéndonos ir por los inverosímiles derroteros que este regocijante Richard Brautigan nos propina.

Desde luego que para leer a Brautigan no hace falta ningún esfuerzo, a no ser el de olvidarnos de las posturas más trascendentales para dejarnos llevar por entre las páginas de un libro que se lee con una facilidad grande, debido no únicamente a la corta extensión de los



capítulos, algunos de apenas una página, sino también a que la progresión de los acontecimientos va plagada de humor de buen calibre.

Con suma complacencia, entre el crujir bamboleante de la diligencia, la generosa sexualidad de Niña Mágica, los excesivos arsenales que portan los fabulosos Greer y Cameron, así como el «terrorífico» monstruoso encerrado en el oscuro sótano de la «pavorosa» mansión del doctor Hawklime, descubriremos que un buen vaso de *whisky* puede chafar los malos sentimientos del «peligroso» engendro luminoso surgido del laboratorio por un accidental trueque de productos químicos.

Leer a Richard Brautigan hace que nos replanteemos si el estereotipado papel de músico lánguido, de joven flipado o de inocente portador de florecillas que el sistema ayudó a difundir como correspondiente al joven marginal norteamericano de la pasada década no es excesivamente simple. Pese a que la literatura de Brautigan, mediante su disparate inmenso, no nos entregue más que otro lado de dicha generación, podemos darnos cuenta, sin dificultad, que en aquellos muchachos existía también un modo de vida saludable, un gran sentido del humor e incluso planteamientos de autocrítica más seria de lo que puede parecer a simple vista.

No olvidemos que fueron estos mismos muchachos los que iban a protagonizar los acontecimientos del sesenta y ocho, los que pelearían en Viet-Nam pese a su casi total rechazo de la violencia.

Efectivamente, esta generación

irreverente iba a cuestionar el «mundo feliz» de sus mayores.

Pero aunque la propaganda más acreditada sea la de un modo de vida cuya norma fundamental era el desacato, en aquellos muchachos irremediabilmente resignados a ser hoy sumisos padres de familia había una impaciente pleitesía a la alegría de vivir que, embalsada entre el ludibrio decretado, a veces aflora entre libros y discos con una soberana patente de misericordia ante la alternativa exultante de los chatos representantes de un desahuciado consumismo ahora a punto de apearse del sacrosanto espaldarazo de los amos del poder.

Leer a Richard Brautigan no es únicamente el camino hacia la risa prolongada, sino también volver a recordar unos modelos gratificantes de estar en este mundo ahora malparado.

JUAN QUINTANA

HACIA UNA TIERRA DESHABITADA

JULIO ALONSO LLAMAZARES: *La lentitud de los bueyes*. «Provincia», Colección de poesía. León, 1979.

Julio Alonso Llamazares se recrea y se duele ante la contemplación de su recuerdo de un mundo—de un pueblo—que lleva en sí; de unos «Campos de León» inundados de soledad, mirados con amor y con dolor desde los bueyes lentos de sus ojos, profundizados en el interior de su alma, en cuyas piedras crece como la hierba la desolación, como la mansedumbre del tiempo la tristeza... Sus ruinas se van llenando de amargura y de olvido como si fuera el silencio el que señalara dulce-ácida-lenta-dolorosamente su desmoronamiento...

Hay en el libro de este poeta leonés una tristeza dulce (sin aludir a Vallejo), una nostalgia lenta y un amor dolido, reiterado en cada poema, hacia una tierra deshabitada, poblada en otro tiempo de amables criaturas humildes, pobres y olvidadas, pero en las que latía su corazón de niño, y en el que aún viven. No cabe duda que las raíces del hombre están en la geografía, más bien, en la geología. El paraíso terrenal está en el lugar geográfico en que habitó el corazón del niño;

no el lugar terreno en sí mismo, sino el lugar en que el niño poseía la inocencia y la inmortalidad. Primero se pierde la inocencia, cuando se deja de creer en la bondad de los hombres y las cosas; más tarde se pierde la inmortalidad, cuando nos hacemos conscientes del tiempo y de la vida. Y nos encontramos con la sensación de haber sido arrojados de nuestro *paraíso*, y al que volvemos, siempre volvemos («Hacia Belén la caravana pasa»), mediante la nostalgia y el recuerdo de cuando éramos inocentes e inmortales. Luego, sólo nos queda el yermo, las voces del desierto, la soledad... Y otra vez la nostalgia para ir soñando, pensando y lamentándonos de la incapacidad de regresar al paraíso terrenal, al pueblo de entonces, porque los lentos bueyes se han suicidado y el camino que vuelve siempre da en la desolación de la tristeza, ¡oh «fábula del tiempo...»!

Pero en este libro no sólo hay nostalgia, sino dolor vivo ante una tierra injustamente preterida y que el hombre se ha visto precisado a abandonar. El poeta vuelve para contarnos minuciosamente la dimensión de su silencio. Así, el libro se transforma en una elegía de la tierra y del hombre. Una elegía, en la que no conviene destacar poemas concretos. Es todo el libro una queja que brota de la descripción de un paisaje identificado con el alma del escritor.

He leído con gusto y con sorpresa este primer libro de Llamazares. Lo he leído también con lentitud de buey; lo he rumiado con pensamiento de buey, empapándome de su nostalgia, quizá porque los que hemos nacido en Castilla de alguna manera llevamos un pueblo deshabitado en nuestro ser; y nuestro destino tal vez sea proyectarlo en nuestros versos y en nuestra vida. Sí, en este libro, la realidad contemplada se funde y confunde con esta realidad soñada que todos llevamos dentro. Si después de la lectura de estos poemas uno da un viaje por tierras leonesas, sentirá sin duda la sensación de que las ha visto en alguna parte...

Escribe Llamazares un verso lento como un surco arado por bueyes morosos; un verso con tesitura de salmo. Pero no un salmo para cantar, sino para meditar, para «rumiar». Los vocablos se reiteran, se ordeñan. Cuatro o cinco palabras se repiten en los veinte poemas con una especie de delectación morbosa: olvido, silencio, soledad, tristeza. Abundan dolor, cansancio y recuerdo, y los adjetivos: amargo, ácido, lento...

Ello no quiere decir que el poeta hable directamente de sí mismo. En



la escuela de Antonio Machado ha aprendido a hablar del paisaje de su tierra como si se tratara de su alma. De ahí que nos encontremos con una poesía rica de esa ambigüedad objetivo-subjetiva, tan compleja. Lo que se contempla adquiere carácter de símbolo y conlleva un profundo valor polisémico hasta tal punto que, con unas pocas palabras (verdaderas), sencillamente hilvanadas, nos dé una poesía intensa:

Hay racimos de soledad en tus manos, desposesiones más antiguas que la sangre.

Huyen los años de tus ojos como bandadas de cometas por las plazas maduras. (Sólo quedan los bueyes rumiando su tristeza.)

Has conocido, entre gavillas de silencio, el sabor amarillo de mis pasos, el humo indescifrable de las brasas sin tiempo.

Nunca mi lejanía se amasó con barro, pero puse en tu boca las yemas más quemadas y los besos más lentos. Nunca mi lejanía se espesó hasta tu cuerpo.

Como una fuente vieja, azul desde su olvido, arrinconaste el miedo en arcas inviolables.

Ni siquiera el dolor estalla entre tus labios. Ni siquiera la antigua, la salada tristeza de mis besos.

Creo que *La lentitud de los bueyes* es un libro necesario en la producción de un poeta, como afirmación de sí mismo; de un poeta que quiere signar las raíces de su origen. El libro es una autoconfesión de su procedencia, a la hora de la verdad, tan imprescindible como el destino hacia el que camina. Por eso, un primer libro como el pre-

sente viene a ser el afianzamiento de los pies para dar el salto:

Yo vengo de una raza de pastores que perdió su libertad cuando perdió sus ganados y sus pastos.

Durante mucho tiempo, mis antepasados cuidaron sus rebaños en la región donde se espesan en silencio y la retama.

Y no tuvieron otro dios que su existencia ni otra memoria que el olvido.

Los graneros de su pobreza eran inmensos. La lentitud estaba en la raíz del corazón...

Llamazares demuestra una sensibilidad nacida de su «dolorido sentir». Para ello ha encontrado una

novedades editoriales

OLGA ARIAS: *Mariposcense*. Imp. El Soplón. Detroit, 1980.

ROSA CHACEL: *Novelas antes de tiempo*. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.

RAFAEL GARCIA SERRANO: *Plaza del Castillo*. Ed. Planeta. Barcelona, 1981.

CARMEN DIAZ, VDA. DE FRANCO: *Mi vida con Ramón Franco*. Ed. Planeta. Barcelona, 1981.

VICENZO CONSOLO: *La sonrisa del ignoto marinero*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.

OSSIP MANDELSHTAM: *El sello egipcio. El rumor del tiempo*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.

JULIO CORTAZAR: *Queremos tanto a Glenda*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.

TERESA CASAS GUELL: *Mi Edelweiss*. Horizonte. Agrupación Hispana de Escritores. Mataró, 1980.

JOSE LUIS RODRIGUEZ: *Tan sólo infiernos sobre la hierba*. Col. Provincia. León, 1981.

PABLO ANTONIO CUADRA: *Siete árboles contra el atardecer*. Ediciones de la Presidencia de la República. Caracas, 1980.

MANUEL NARANJO MARTIN: *Amanecer de estatuas derrumbadas*. Col. Bahía. Algeciras, 1981.

JOSE KOZER: *Antología breve*. Colección Luna Cabeza Caliente. Santo Domingo, 1981.

TERESA MARIA ROJAS: *Capilla ardiente*. Ed. Isimir. Miami, 1980.

ANTONIO MURCIANO: *Campo-Sur*. Caja Rural Provincial. Sevilla, 1980.

estructura hábil en un versículo también de ritmo lento, muy acomodado al contenido de los poemas.

Es verdad que el lenguaje, que ha logrado un tono y que ha conseguido crear un clímax, repite sus recursos expresivos a lo largo de la obra que, si bien cobra unidad, se encuentra como encerrada en la cárcel de una continuada reiteración de voces e impresiones.

En próximas obras, el poeta ha de demostrar que tiene otros registros y otra cuerda, y otro lenguaje más variado, aun conservando el hallazgo de una estructura en la que se siente a sus anchas.

Con todo, el poeta siempre podrá mirar hacia atrás con amor, no

para contemplar un paisaje dolorido y desolado, sino la belleza de los versos de su primer libro, del que nunca deberá arrepentirse:

Miro hacia atrás, hacia el árbol podrido que repentinamente se quedó sin sombra, y encuentro solamente un charco ensangrentado de silencio y una vía muerta por donde nunca pasó nadie.

Cruzo los soportales del mercado donde se exponen los despojos chorreantes del recuerdo.

Levemente descorro la cortina de niebla que levanté día a día en torno a mi memoria, y encuentro solamente los pájaros de invierno que se han quedado he-

lados sobre los hilos del telégrafo.

Tras las choperas blancas, asciende lentamente el vaho dulce y tibio de un establo que espera en la distancia la vuelta ya imposible de los bueyes suicidados en el río.

Miro hacia atrás y sólo encuentro un lejano y dolorido olor a brezo.

Aunque los premios no añadan ni quiten nada al valor intrínseco de la obra literaria, conviene decir que Julio Alonso Llamazares obtuvo con el presente libro el premio «Antonio González de Lama 1978» que concede el excelentísimo Ayuntamiento de León.

RAFAEL ALFARO

OCTAVIO UÑA JUAREZ: Castilla, plaza mayor de soledades. *Taller de Poesía Vox. Madrid, 1981.*

MARI CARMEN MESTRE: Solo para todos. Col. Bajari. Palma de Mallorca, 1981.

NORBERTO JAMES: Vivir. Col. Luna Cabeza Caliente. Santo Domingo, 1981.

JOSE MARIA VAZ DE SOTO: Defensa del habla andaluza. Edisur. Sevilla, 1981.

CARLOS EDMUNDO DE ORY: Miserable ternura. Cabaña. Poesía Hiperión. Madrid, 1981.

ALFONSO GROSSO: Con flores a María. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

JERZY KOSINSKI: Pasos. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

ANDRE GIDE: El inmoralista. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

JESUS FERNANDEZ SANTOS: Cabeza rapada. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

ABEL POSSE: Daimon. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

GEORGES SIMENON: El negro. Editorial Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

WALDO ROJAS: El puente oculto. Literatura Americana Reunida. Madrid, 1981.

JULIO VERNE: Alrededor de la Luna. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

EDUARDO CALVO: Visión de la penumbra. Poesía Hiperión. Madrid, 1981.

FERNANDO G. DELGADO: Proceso de adivinaciones. Poesía Hiperión. Madrid, 1981.

GRAHAM GREENE: Campo de batalla. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

VARIOS AUTORES: Un país donde lucía el sol. (Poesía inglesa de la Guerra Civil española). Poesía Hiperión. Madrid, 1981.

KATHLEEN RAINE: En una desierta orilla. Poesía Hiperión. Madrid, 1981.

TRUMAN CAPOTE: Música para camaleones. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

MANUEL L. ABELLAN: Censura y creación literaria en España (1939-1976). Ed. Península. Barcelona, 1980.

ANDRES M. KRAMER: La mecánica de guerra civil. Ed. Península. Barcelona, 1981.

OSMAN LINS: La reina de las cárceles de Grecia. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.

MAURICE BLANCHOT: Aminadab. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.

ROMAN GUBERN: La censura. Editorial Península. Barcelona, 1981.

FRANCISCO VELASCO: Ocaso rojo. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1981.

CARSON MC CULLERS: El corazón es un cazador solitario. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JUAN HERNANDEZ LES Y MANUEL HIDALGO: El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.

EUGENIO TRIAS: El lenguaje del perdón (Un ensayo sobre Hegel). Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.

LUIS HERNANDEZ TOBIAS: Poemas vecinales. Ed. Playados. Madrid, 1981.

THOMAS BURNETT SWANN: La mansión de las rosas. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOSEPH CONRAD: El confidente secreto. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

NESTOR RAMIREZ: Cuando el mes de mayo no era francés. Ed. Prometeo. Valencia, 1981.

GRAHAM GREENE: En busca de un personaje. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

MIGUEL DELIBES: Las perdices del domingo. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

CONCOLORCORVO: El Lazarillo de ciegos caminantes. (Edición preparada por A. Lorente Medina). Editora Nacional. Madrid, 1981.

DIONISIO RIDRUEJO: Castilla la Vieja. Logroño. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

VICTORIA HOLT: La noche de la séptima luna. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

JOHN BARTH: La ópera flotante. Editorial del Cotal. Barcelona, 1980.

PAUL MORAND: La noche es larga. Ed. del Cotal. Barcelona, 1980.

EULALIA DOLORES DE LA HIGUERA ROJAS: Mujeres en la vida de García Lorca. Ed. Nacional. Madrid, 1981.

LUIS SANCHEZ CUÑAT: Muerte de un guerrillero. Ed. Prometeo. Valencia, 1981.

Las mil noches y una noche (Traducción de V. Blasco Ibáñez). Tomos 1, 2 y 3. Ed. Prometeo. Valencia, 1981.

ALVIN TOFFLER: La tercera ola. Editorial Plaza y Janés. Barcelona, 1981.

JOHN STEINBECK: Tortilla Flat. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

P. G. WODEHOUSE: Mal tiempo. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

CONDORCET: Bosquejo de un cuadro histórico de los progresos del espíritu humano. (Edición preparada por A. Torres del Moral). Ed. Nacional. Madrid, 1981.

ITALA VIGEVANI: 150 brillantes juegos de sociedad de éxito cierto. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1980.

ATMAN: El horóscopo para todos. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1981.

FERNANDO SANCHEZ MAYANS: 11 sonetos y 18 pronunciaciones. Gráficas Instar. Barcelona, 1980.

JUAN BENET: Un viaje de invierno. (Edición de Diego Martínez Torrón). Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

RAMON AYERRA: Los terroristas. Ed. Planeta. Barcelona, 1981.

JOSE LUIS GIMENEZ-FRONTIN: Las voces de Laye. Poesía Hiperión. Madrid, 1981.

ALVARO POMBO: Hacia una constitución poética del año en curso. Ed. La Gaya Ciencia. Madrid, 1980.

JOSE LUIS GARCIA MARTIN: Las voces y los ecos. Ediciones Júcar. Madrid, 1981.

UN CONCEPTISMO FUNCIONAL

JOSE LUIS JOVER: *En el grabado*. Ed. Visor. Madrid, 1979.

Una posible objeción a la traída y llevada antología poética de Cátedra (Arenal-Pereda) fue la de no incluir en ella poetas de obra sólida, que también existen en España; vuelta del revés la proposición, no puede decirse, empero, que cuantos figuran en la susodicha antología no tengan méritos suficientes para ello. En este sentido, y sin embargo, la presencia absolutamente oficial de todos aquellos poetas plantea, cotejada con las correspondientes ausencias, la duda de si poetas como Jover, con una obra exigua (un solo poemario, pues este que nos ocupa es coetáneo-posterior a la antología), merecen por su significación (que no por la categoría de sus versos, por otra parte indudable) figurar en selección tal que olvida a unos y amplifica a otros, entre otros defectos; pero, en fin, como yo no he sido precisamente de los que han denostado o ensalzado hiperbólicamente la «joven poesía española», puedo hacer estas observaciones sin temor alguno. En cierta ocasión apunté que la tal antología era muy positiva, pero demasiado defectuosa.

Atando cabos, y para garantizar mi independencia de criterio, añadiré que (y ya centrándome en la figura de Jover), de seguir el planteamiento sui generis (por no emplear otro término del también famoso «mesetarismo» de la poesía española, habría que pensar que Jover (nacido en Cuenca) pertenece a esa facción poética. Pero también habrá que dejar este punto, tan irrisorio, pues la descalificación de tales divisas taurinas viene no ya del varapalo que el mismo Jover asestó a las mismas en Televisión, sino, sobre todo, de la lectura y examen de su libro último, *En el grabado*, libro complejo y riguroso, no incluíble fácilmente en las actuales corrientes de la poesía española, del que trataré de abordar algunos de sus rasgos estilísticos y temáticos más sobresalientes.

HERMETISMO Y SIMBOLOS

La única visión crítica que en el momento de redactar estas líneas conozco sobre el libro es un lúcido ensayo de Guillermo Carnero en *El País*. Para este coetáneo de Jover, la clave exegética de la obra proviene de una hermenéutica rigurosamente icónica (pretendidamente icónica) que se quiere derivar de la lectura historiográfica del volumen (la portada, tan acertada como siempre en Visor, y de ahí otras representaciones parapictóricas de los poemas).

En suma: el libro se basa en un conjunto de representaciones icónicas con ciertos trasfondos referenciales, de suerte que es un delirio para el lector agudo establecer las correspondientes comparaciones interdisciplinarias. La observación de Carnero (escritor de



sólida formación) es certera, pero no vale como metodología. En todo caso, hay que coincidir con él en que cierta neurosis sobre la apariencia del símbolo pictórico conduce a José Luis Jover a desentrañar—sin conseguirlo—la instancia continente-contenido, substrato signico que, a la postre, es el que está latiendo como intención en el libro. Concluyamos, pues, para comenzar la lectura: existe, en efecto, y apurando la abstracción, un deseo intelectual de apresamiento de la realidad en fuga.

Como una cosa es construir castillos en el aire y otra muy distinta construirlos en tierra firme, no tengo inconveniente en afirmar que *En el grabado* se inscribe, por turno riguroso, en el cripticismo expresivo de algunas obras recientes de la poesía española. Este cripticismo-hermetismo es—qué duda cabe—una remodelación del viejo conceptismo de siempre: el de la Biblia, el de Marcial, el de Don Sem Tob, el de Quevedo...; el del último Gimferrer en catalán, cierto Azúa y gran parte de Siles. No se le puede quitar, en todo caso, la razón a Carnero, pues la plasticidad semiótica, la iconografía premeditada, de bodegón o de naturaleza muerta, existe; pero es más fuerte el alcance signico en general, no sólo como imagen. El tristemente ido Roland Barthes sentenció hace muchos años que el signo (a la pro y a la contra de Bühler) tiene una cara simbólica, donde el significante actúa como inmensa tapadera del pozo ideológico del significado.

El nuevo conceptismo, a pesar de todo, sigue teniendo raíces en la tradición clásica y barroca. Este libro de Jover presenta abundantes construcciones hipotácticas, propias de ese conceptismo de vieja estirpe; por ejemplo, las bimebraciones, epanadiplosis y otras arquitecturas simétricas, construcciones hiperbáticas muy diversas y hasta anacolutos; a veces obtenemos resultados aliterativos. En cualquier caso, y aparte estas técnicas, no cabe duda de que hay un simbolismo oculto, ajustado y custodiado en ese pozo de que hablaba Barthes. ¿Nos arries-

gamos? A mi parecer, por reducción temática, el problema de la muerte, concebida no metafísicamente, sino como portada de otro problema más profundo, la identidad, sustenta ideológicamente el libro. Entonces, la iconografía no es más que un metasímbolo, un truco inteligente para sobrecoernos.

RAZON Y SINRAZON

El itinerario semiótico, pues, operando desde una técnica conceptista y a base de signos rigurosamente orquestados (a veces simbólicos, a veces icónicos), acaba por aparecernos claro. No me cabe duda de que José Luis Jover, aun con mucho o poco esfuerzo, desde un punto de vista genético, ha experimentado placer al confeccionar este libro. La erogenia textual apunta al grosor mismo de las palabras, que describen imágenes; imágenes que ocultan claves veladas para cuantos no traspasan el límite del signo (porque el signo, a menudo, revierte sobre sí).

Una de las partes del libro es «Sepulcral», momento central del poemario, de acusado encanto caótico, y que parece incrustada en el libro (como sin razón. Evidentemente, se acerca mucho al concepto «épico» que yo enuncié, hace un año más o menos, en estas mismas páginas (acumulaciones, enumeraciones, etc.); pero resulta palmario que a José Luis Jover no le interesa la génesis del caos, tan típico de la poesía del siglo xx; su intencionalidad es absolutamente gnoseológica, de prospección en la ontología de las cosas, y más específicamente en la semiología y significación del mundo, interior y exterior. En este punto, uno siempre recuerda aquel libro extraño y degenerado de Agustín García Calvo, *Sermón del ser y no ser*, que, sin que nadie lo diga hasta ahora, ha influido lo suyo en toda la pasada década. En suma, a Jover no le interesa el caos en sí, sino lo que «representa» como metáfora.

Algunos elementos lúdicos del libro no me convencen, en cambio, por su falta de funcionalidad: es posible que el «Valle de la pipa de Kif» o algún otro «moderno» esté tras las exhibiciones fónicas (rayando el calámbur) con ritmos de cláusulas («Rosa sola roza la losa», pág. 39). «Funeral» es otra de las partes, e insiste en juegos de sombras y luces al servicio de una representación inocua: las referencias no siempre parecen ocultas (¿será la identidad, una vez más?). «Luz de vela», el capítulo final, contiene un segundo poema verdaderamente milagroso, que el lector deberá leer valorativamente (pág. 53), porque es un alarde de simetrías, de recolección diseminativa (no *strictu sensu*, claro), donde la síntesis del libro se recoge perfectamente. Hallamos así el sentido definitivo de los símbolos metaliterarios: el caparazón de la tortuga y la presa del cazador. *En el grabado* no abre nuevos caminos en la poesía española, pero es, sin duda, el libro más audaz para el lector más inteligente.

JULIO LOPEZ

*LOS REYES DE ESPAÑA
HICIERON LA ENTREGA DEL PREMIO
"MIGUEL DE CERVANTES 1980" A*

JUAN CARLOS ONETTI

El pasado día 23 de abril, Día del Libro, en el paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, los Reyes de España presidieron el solemne acto de entrega del premio «Miguel de Cervantes 1980» al escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, dotado con diez millones de pesetas y considerado el más importante de las letras hispánicas. A continuación publicamos el discurso del galardonado y las palabras pronunciadas por Su Majestad el Rey Juan Carlos I y por el Ministro de Cultura.

DISCURSO DE JUAN CARLOS ONETTI

Majestades, excelentísimos señores académicos, dignísimas autoridades, señoras y señores:

Yo nunca he sabido hablar ni bien, ni regular. La elocuencia, atributo muy hispánico, me ha sido vedada. Hablo mal en privado, por eso hablo poco en las pequeñas reuniones de amigos, y hablo peor en público, por lo cual sería mejor para ustedes que no les dijera nada. Me resistí siempre a ofrecimientos, insistencias e incredulidades, sin saber que una fatalidad inexorable me obligaría a hablar públicamente, por primera vez, en España. Para desilusión de mis oyentes, muchos de ellos magistrales conversadores, mi torpeza

oratoria se vio penosamente confirmada.

Hoy, sin embargo, me presento ante ustedes con temerosa alegría, porque, por una única vez, estoy dispuesto a hablar, no sólo porque debo, sino porque quiero hacerlo. Porque quiero manifestar de viva voz—o con una voz más o menos viva—la profundidad de mi gratitud a España.

El viejo Heráclito el Oscuro dejó escritas estas sibilinas palabras: «Si no esperas, no te sobrevendrá lo inesperado.» He descubierto que, sin darme cuenta, hubo algo que esperé a lo largo de mi vida, y que, inesperadamente, me ha sobrevenido en España. No me refiero al

premio «Cervantes» en sí, ni a eso que llaman fama o gloria, sino a una forma de humanidad, de amistad, de cordialidad, de entendimiento, que he encontrado aquí, y que dudo se prodigue en otra región de la Tierra con tanta generosidad como en ésta. Digo estas palabras, no sólo pensando en mí, sino en miles de hijos de América que han hallado su nueva patria en la patria de Cervantes.

Que un hombre, a mi edad, se vea rodeado de pronto, sin merecerlas, por tantas formas del amor y de la comprensión, ya es, en sí mismo, uno de los mejores dones que el destino puede depararle, un regalo de los dioses, algo que, por desgra-

cia, sucede muy pocas veces. En mi caso particular tengo más motivos que la mayoría para estar agradecido: llegué a España con la convicción de que lo había perdido todo, de que sólo había cosas que dejaba atrás y nada que me pudiera aguardar en el futuro. De hecho, ya no me interesaba mi vida como escritor. Sin embargo, aquí estoy, unos cuantos años después, sobrevivido. Esta sobrevivencia es lo primero que debo a los españoles. Estos años de regalo, en los cuales he vuelto a escribir con ganas, después de mucho tiempo de no hacerlo. He creído, gracias a esta tierra generosa, que todavía tenía algo que decir, un penúltimo grano de arena.

Ya que hablamos de primicias españolas, con relación siempre a mi persona, es conveniente que se sepa que el Jurado del premio «Cervantes» ha tenido, en esta ocasión, la quijotesca ocurrencia de otorgar esa gran distinción a alguien que, desde su juventud, estaba acostumbrado a ser un perdedor sistemático; a un permanente segundón, que, hasta entonces, sólo había pagado a *placé*—o a colocado, como se dice en España—, y que no tenía ninguna victoria en su palmarés. No dejo de pensar, a veces, en la irónica y compasiva justicia—o injusticia—de este, para mí, sorprendente fallo con que me han beneficiado. Cervantinos siempre, quijotescos, los miembros del Jurado transformaron el pesado molino de viento de mis novelas en un soberbio gigante Briareo de cien brazos.

He leído a Cervantes y, en particular, al Quijote, incontables veces. Era un niño cuando lo descubrí, y espero volver a leerlo una vez más, por lo menos, antes de morirme. Lo que nunca pude imaginar, ni siquiera en los momentos más delirantes de mi existencia, es que mi nombre llegara a estar unido al suyo. Hoy, por méritos que otros me han exagerado, lo está. Les agradezco su delirio, superior al mío. Para mí, de todos modos, no puede haber ma-

yor motivo de emoción y de orgullo. Para mí y para todo novelista auténtico.

He dicho que soy, desde la infancia, un inveterado y ferviente lector de Cervantes. Todos los novelistas, sea cual sea el idioma en que escribamos, somos deudores de aquel hombre desdichado y de su mejor novela, que es la primera y también la mejor novela que se ha escrito. Una novela en la que todos hemos entrado a saco, durante siglos, y que, a pesar de nosotros y de tan repetida depredación, se mantiene, como el primer día, intocada, misteriosa, transparente y pura.

A pesar de que hay en este recinto muchas personas más cultas y talentosas que yo, y a pesar de provenir, como provengo, de un lejano suburbio de la lengua española, me atreveré a dar una tímida opinión personal sobre uno de los incontables valores de la obra de Cervantes y, en especial, del Quijote.

El planteamiento del libro, su esencial libertad creativa e imaginativa marcan la pauta, conquistan el terreno sin límites en el que germinará y se desarrollará toda la novelística posterior. El maravilloso entramado de la más cruda realidad y la fantasía más exaltada, la magia prodigiosa de dar vida permanente a todo lo que su mano, como al descuido, va tocando, son virtudes que ya han sido, y siempre serán, alabadas, aplaudidas y comentadas.

Yo no voy a referirme en este caso a la estética, a la técnica narrativa ni a la creación novelística de Cervantes, sino a otro sustantivo, tan inmediato siempre a la verdadera poesía, y que yo he mencionado al pasar: la libertad. Porque el Quijote es, entre tantas otras cosas, un ejemplo supremo de libertad y de ansia de libertad.

Mi entrañable amigo, el gran poeta Luis Rosales, tuvo el acierto de titular a uno de sus libros exactamente así: *Cervantes y la libertad*. Un enorme acierto, una enorme verdad. Porque la

libertad ha sido siempre una principal preocupación, y también una causa principal, para todos los hombres sensibles e inteligentes.

Esta libertad que hoy respiramos, sencillamente, sin esfuerzo, casi sin darnos cuenta. Esta libertad que a muchos parece trivial, aburrida, insignificante. Yo, que he conocido la libertad, y también su escasez y su ausencia, puedo pedir que siga siendo siempre así. Un aire habitual, sin perfumes exóticos, que se respira junto con el oxígeno, sin pensarlo, pero conscientes de que existe.

Esta libertad que me permite estar hoy aquí, porque me pregunto: ¿Dónde, sino en un país libre, podría un hombre como yo encontrarse en un lugar como éste y en estas circunstancias? Un país libre, por supuesto, en el que existen comprensión y sentido del humor.

Amparándome en esta comprensión, en este sentido del humor (que no es un invento exclusivamente británico, sino también y principalmente español), protegido de esta forma, me permito declarar que yo, si tuviera el poder suficiente, que nunca tendré, haría un solo cercenamiento a la libertad individual: decretaría, universalmente, la lectura obligatoria del Quijote.

Dijo Flaubert, quizá con excesiva ingenuidad, que si los gobernantes de su tiempo hubieran leído *La educación sentimental*, la guerra franco-prusiana jamás se habría producido. Por mi parte les pediría que leyeran a Cervantes, al Quijote. Confío en que si lo hicieran nuestro mundo sería un poco mejor, menos ciego y menos egoísta.

Esta libertad que yo le debo a España se la debo también, como todos los españoles y no españoles que vivimos sobre este suelo, principalmente a su Rey.

Yo, que sufrí amargamente años atrás la derrota de un gobierno legítimo español, y que he sido toda la vida un demó-



crata convencido, nunca imaginé que me llegaría el día de hacer un elogio público y sincero a un Rey, a un monarca en cuanto tal, es decir: por el hecho mismo de ejercer la Jefatura del Estado. Hoy lo hago, fervorosamente, y

querría que todas las repúblicas de América se enteraran de ello.

El fantasma de aquel manco desvalido, preso por deudas, vigila y sabe que no miento, que he dicho la verdad, honestamente.

Pido permiso a los señores académicos para citar una vieja frase latina: *Ubi libertas ibi patria.*

Gracias, Majestades, gracias España.

PALABRAS DEL SEÑOR MINISTRO DE CULTURA, D. IÑIGO CAVERO

Majestades, excelentísimos e ilustrísimos señores, señoras y señores:

En otros tiempos ya lejanos solía ser motivo habitual para los lienzos de grandes maestros de la pintura la representación del Parnaso, como mítica exaltación de la gloria literaria de egregias figuras. Si estas iconografías no hubieran desaparecido creo que este acto habría podido inspirar una sugestiva composición. En torno a Sus Majestades los Reyes de España,

cuya permanente atención, sensibilidad y apoyo a las letras y las artes ha quedado tantas veces demostrada a lo largo del primer lustro de su reinado, se encuentran representantes ilustres de la literatura, artes y saberes. Y todo ello en la ciudad que vio nacer a Cervantes y en el bello paraninfo de la Universidad, genuinamente complutense, que fundara Cisneros.

La literatura que se expresa en lengua española vive tiempos de fecundidad, lo que justifica la progresiva atención y prestigio que va

adquiriendo el Premio Cervantes, que cumple ya su quinto año de existencia con un balance cargado de buenos augurios. Parece oportuno recordar que lo han recibido hombres eminentes e internacionalmente conocidos, de diversos ámbitos de las letras, que han aportado su prestigio al premio que hoy nos reúne. Jorge Guillén, Alejo Carpentier, Dámaso Alonso, Jorge Luis Borges y Gerardo Diego.

El Premio Cervantes de Literatura en lengua castellana de 1980 corona la obra de don Juan Carlos Onetti, cuya vida en Uruguay, su tierra natal, así como en Argentina y, desde hace cinco años, en España, acrecienta sus raíces hispánicas. El patrocinio de su candidatura, respaldado por acuerdo de la Real Academia Española de la Lengua, subraya también connotaciones de supranacionalidad del Premio Cervantes.

Onetti, autor de más de veinticinco obras narrativas, encarna, a mi modo de ver, la perseverancia en la vocación literaria ajena a tendencias de estilo, serenamente inmune a influencias externas e insobornablemente comprometida con la libertad. El mismo nos da la clave de su tenacidad: «Yo escribo por el placer de escribir», ha declarado. O, como confiesa a manera de epílogo de una de sus novelas:

«Siento la satisfacción de haber aceptado y vencido un desafío.» Esta identificación de la persona con su actividad, del artesano con su herramienta, da la clave de lo que Onetti llama «sencilla pureza de la vocación», desde la que ha venido ejerciendo una tarea de magisterio literario liberado de estridencias localistas.

Ahora, en su etapa madrileña, Juan Carlos Onetti sigue escribiendo y prepara un libro de relatos cortos. Dice no tener prisa en publicar. Ocasión sería de recordar los versos de Antonio Machado:

*Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera
aguarda sin partir y siempre espera.
Que el arte es largo y además no importa.*

Esperemos, pues, con paciencia digna de la perseverancia que él ha demostrado, a poder disfrutar de esta nueva serie de cuentos. En todo caso hemos de congratularnos de que Onetti no comparta la opinión de uno de sus propios personajes literarios, que afirmaba: «Un hombre evolucionado no debe hacer nada.»

Muchas páginas del nuevo galardonado con el Premio Cervantes están dedicadas a la soledad y al cansancio del hombre, «construido con sustancia de tedio y absurdo», en un entorno permanentemente insolidario e incluso hostil. Tema eterno de la literatura es el hombre aislado en su propia individualidad, con constante oteo de nuevos horizontes ante una crisis de valores y la búsqueda de una más sugestiva organización social de la convivencia.

El pesimismo que deriva como fruto de una observación lúcida de la condición humana y de la ausencia de un futuro trascendente se traduce a veces en reflexiones de corte «sartriano» sobre la libertad, tan valerosamente amada por Onetti: «Sólo nos diferenciamos por el tipo de autonegación que hemos elegido o nos fue impuesta», escribe en *Juntacadáveres*. Paralelamente con aquel pesimismo, y a modo de compensación, encontramos descripciones que revelan gran amor a las cosas y una afanosa búsqueda del Paraíso, de la ciudad soñada, de esa *Santa María*, ficción literaria que sublima e integra los recuerdos del autor.

Onetti siente además la creación artística y la plasma en la belleza literaria; «se nace con calidad o se muere sin calidad», hace decir Onetti a un personaje del cuento *Jacob y el otro*. Pues bien, él indudablemente la tiene y felizmente se la van reconociendo, como prueba el caluroso aplauso que ha merecido su bello discurso de hoy.

En esta conmemoración cervantina la solemne entrega del Premio Cervantes a un preclaro artista de la lengua castellana, procedente de la ribera poniente del Atlántico, autor tan

actual y moderno como Juan Carlos Onetti, invita a poner de relieve el gran tesoro que para la cultura universal supone la permanencia y conservación de nuestra lengua. La lengua que usaron como vehículo para su creación artística autores tan internacionalmente conocidos como don Pedro Calderón de la Barca, Teresa de Jesús, Andrés Bello y Juan Ramón Jiménez, por citar sólo los nombres de algunos eximios escritores cuyos centenarios conmemoramos este año. Así se comparte la emoción que rezuma de un insuficientemente conocido soneto del poeta don Dámaso Alonso, director de la Española.

*Hermanos en mi lengua, qué tesoro
nuestra heredad —oh amor, oh poesía—,
esta lengua que hablamos —oh, belleza.*

Nosotros, todos los pueblos que la hablamos, compartimos la responsabilidad de su conservación, de su enriquecimiento, y hemos de saber utilizarla, no sólo como bello instrumento de expresión artístico-cultural, sino también como soporte clave de nuestra identidad cultural. Identidad, parece oportuno resaltarlo, que se caracteriza por los valores del humanismo y por la institucionalización de las libertades que afectan a la dignidad intangible del hombre.

Confío que en la propia España, con la mera fuerza de la razón serena, irá calando en todo el entramado social la necesidad de que la lengua castellana siga siendo vehículo de comunicación, tanto culta como popular. El actual renacimiento y vigorización de otras formas cultas y antiguas de expresión lingüística no puede entenderse como confrontación excluyente, sino, muy al contrario, como armónica complementariedad, en sus apropiados ámbitos. Yo estoy seguro de que todos los españoles se sienten orgullosos de su capacidad de comunicarse en una de las lenguas más cultas y fecundas en la historia literaria del mundo y, a la vez, numéricamente más habladas.

No pretende España ningún protagonismo preeminente y, menos aún excluyente en la diaria y, a la vez, enjundiosa tarea del mantenimiento y fortalecimiento de nuestra lengua. Esta trascendental y excelsa labor corresponde conjuntamente a nuestras Academias, federadas a estos efectos, así como a escritores, docentes, filólogos, científicos, editores y libreros, a cuya infatigable contribución quiero también rendir desde aquí reconocimiento. Es también en gran medida función que corresponde a las instituciones legislativas y de gobierno de las que dependen la elaboración y aprobación de los planes de educación de las nuevas generaciones, la orientación e incentivación de la demanda cultural y la facilitación de recursos suficientes para el efectivo y permanente apoyo de las acciones que han de llevarse a cabo por

cuantos creen que una lengua es un elemento esencial de cohesión comunitaria y un activo cultural irremplazable.

Majestades, señores, parece oportuno, finalmente, recordar en esta ocasión los problemas que la propia difusión del español conlleva y los riesgos que se derivan de la continua expansión de la tecnología, que exige una fluente respuesta de nomenclatura y terminología propia que venga a sustituir o adaptar los nuevos vocablos, «anglicismos» en la mayoría de los casos, que se van acuñando y consolidando cada día.

La agilización de las comunicaciones audiovisuales, cada vez más por vía satélite, y el creciente imperio de la informática vienen a agudizar aún más los riesgos del desplazamiento lingüístico si no se adoptan decisiones de apoyo efectivo que aseguren una permanente capacidad de creación semántica. Las Academias, y muy especialmente la Real Española, trabajan continuamente para que el castellano siga siendo no sólo una lengua culta y una forma de creación estética, sino también un instrumento de comunicación que vaya integrando vocablos identificadores de las novedades tecnológicas. Sólo así la lengua española continuará asumiendo su misión de elemento esencial para la cohesión de la cultura hispanoamericana. Recuerda un eminente sociólogo sajón que una lengua viva ha de poder «expresar nueva experiencia y clarificar el cambio».

El número de estudiantes de la lengua hispánica es cada vez mayor en Europa y notoriamente en los Estados Unidos de Norteamérica, lo que exige que nuestra lengua dé respuesta satisfactoria a todas las necesidades sociales y profesionales de comunicación.

Cuando se comienza a preparar la conmemoración del medio milenario del descubrimiento 111

de América bajo la égida de la Corona de España, creo que es un buen momento, en presencia de Su Majestad Don Juan Carlos I, para responsabilizarnos todos en una acción prudente, entusiasta y constante que contribuya a consolidar nuestro común patrimonio lingüístico-cultural y que con espíritu abierto permita también la integración de los procesos de cambio de todo orden que ya se vislumbran.

Reitero a Juan Carlos Onetti mi más sincera y cordial felicitación en la esperanza de que siga enriqueciendo la literatura hispánica y pueda, como escribe en su obra *La vida breve*, continuar «sin herir a nadie, sin buscar ningún encuentro, arrastrando un poco los pies, más por felicidad que por cansancio».

Majestades, gracias por el realce que vuestra presencia aporta a este acto. Gracias a todos.

PALABRAS DE S. M. EL REY D. JUAN CARLOS I

Uno de los más gratos momentos que todos los años se me deparan es, precisamente, la asistencia a este noble paraninfo de la Universidad de Alcalá con motivo de la entrega del premio «Miguel de Cervantes», que en su corta pero ya famosa existencia subraya periódicamente su importancia, al destacar la máxima inspiración de nuestra comunidad lingüística.

A los ilustres nombres de Jorge Guillén, Alejo Carpentier, Dámaso Alonso, Jorge Luis Borges y Gerardo Diego, viene a unirse ahora el de Juan Carlos Onetti, en una manifestación impresionante de fecundidad y ambicioso ímpetu geográfico, creador y recreador de ese tesoro vivo que es el idioma; autor insigne, procedente de Montevideo y en la actualidad radicado en Madrid.

Ocasiones como ésta, que aproximan orillas y salvan inmensas distancias, enriquecen el patrimonio cultural universal, y especialmente el de la comunidad hispánica.

Si los premios literarios han cumplido desde siempre una función de merecido homenaje a los más esclarecidos cultivadores del noble oficio de las letras, sirven también —y ello adquiere especial relieve en la sociedad actual— como estímulo de la juventud y como incitación a la lectura de los más grandes logros literarios.

El papel de largo alcance que incumbe a la lectura en la configuración de la sociedad del futuro tiene para los miembros de la comunidad hispánica acentos singulares, dada su diversidad y su fuerte personalidad individual.

Para convivir es necesario comprender,

consentir con los demás, asumiendo los problemas ajenos, para lo que es necesario compadecerlos, conocerlos, sufrirlos casi en la propia carne, lo que a veces sólo es posible por la vía literaria.

Juan Carlos Onetti, como creador de una atmósfera y de un ámbito literario propio, inconfundible, personal, no halaga ni castiga, sino que sumerge al lector en un mundo real y universalmente humano, como exponente artístico señero que es el del ámbito rioplatense.

Con su lectura se alcanza un mejor conocimiento del hombre y una serena reflexión de la realidad y de sus circunstancias históricas, lo que determina una más profunda penetración en las raíces de nuestra identidad cultural y humanística, tan necesaria para la inteligente y responsable participación de todos los ciudadanos en la convivencia pacífica en la libertad.

Que desde esta orilla de esa rica y amplia comunidad hispánica se otorgue público reconocimiento a los más altos logros del Nuevo Continente es para todos, y especialmente para mí, como Rey de España, una llamada de optimismo cara a un futuro que hay que construir con esfuerzo, imaginación y respeto al pasado.

La Reina y yo nos sentimos profundamente identificados con todos los esfuerzos que por fortalecer esta histórica vinculación se lleven a cabo, por lo que a nuestra sincera felicitación a Juan Carlos Onetti queremos unir nuestro vivo agradecimiento a cuantos ponen especial empeño en la generosa tarea del quehacer cultural.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

DIDAC BORREGO I TALAVERA

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

CUATRE POEMES DE “VIANANT NU”

MAI L'OBLIT

a B. C.

Mai puc tenir oblit
quan sent llur cançó
que opremeix el pit
enlluernat com tresor.

Vam ser dues cançons a l'estiu
esquinçades per la tardor
encara tenen el seu caliu
fortes d'eixa fredor.

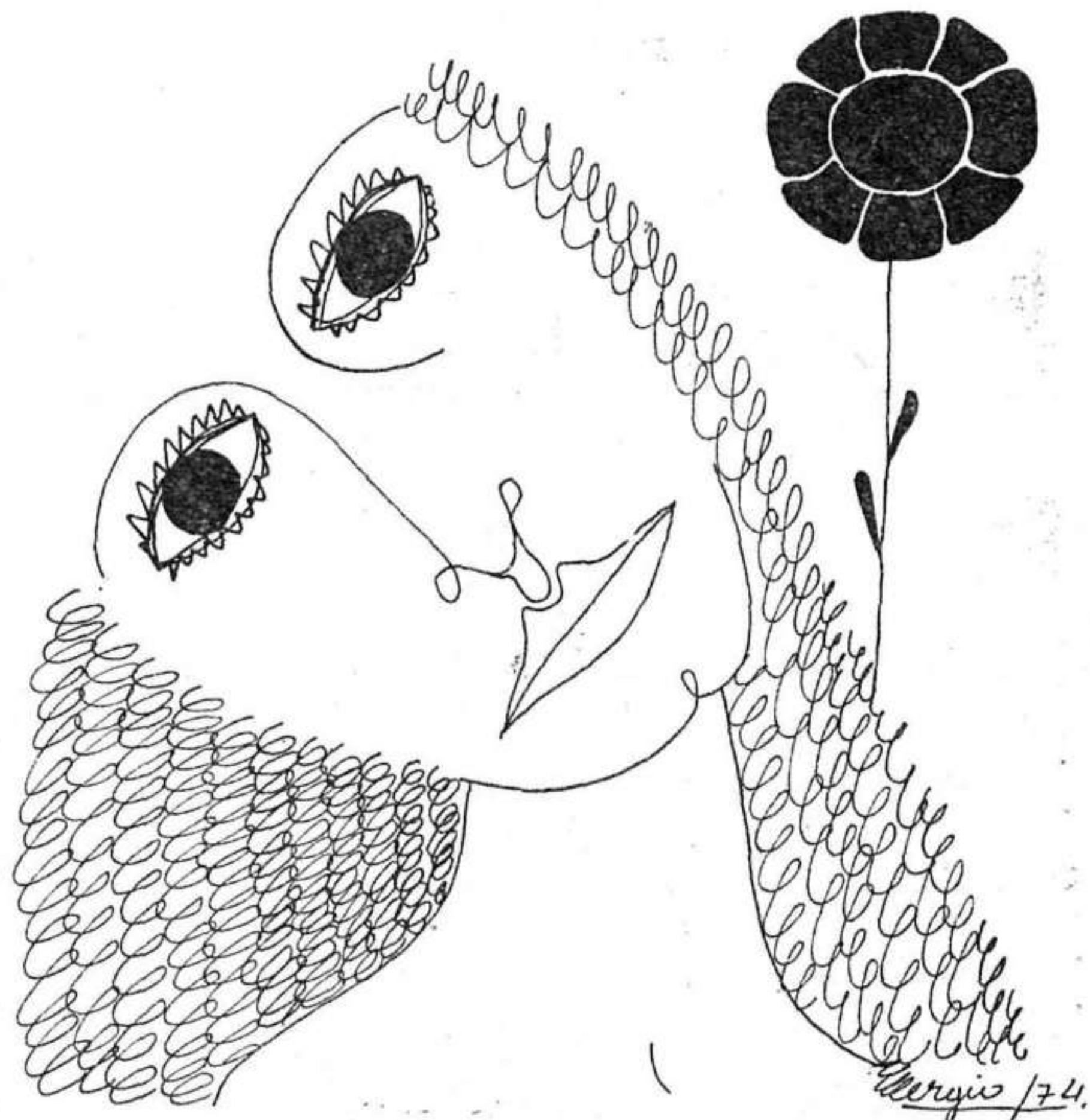
Somni que no ha estat romput
puix son les imatges
d'eixos dies, no ha perdut
ni el temps ni l'oratge.

Lluny hi ha esperança
fets amb claror
pels camins d'enyorança
a cops plor.

Nits d'estimar-ho
quan ara manca
i no puc llevar-ho
que el pany no tanca.

Si sents un mot
—que sigui d'amor—
i veus que et pot;
—pensa en mi—
veus un sonriure,
també, es clar.

¡Ai! si veus plorar
oblida'm;
que jo soc plor
i et cremarà el foc.



SOTA INNOCÈNCIA

Dolçor de besades s'han fet agres
de veure innocència perenne;

en el recer de l'abraçada,
forta de molts camins;
on les aigües són rosada,
dels millors dels pins.

Banyats de llum els he vist,
eixos ulls de record antic; dirigits...
cap a l'aire ben fort
duguent ben nugat
el voler no mort.

TRES ESCRITS UN DIA

De festa he vestit el plor,
d'aigua fresca de tu
amb la teua imatge d'amor;
no vull que tingues por.

Cante amb joia de veu,
al veure't en el pensament
de dies de sempre;
que avui jo estime.

Caminar nu fins a l'amor
no em duré cap record,
ni sabates velles;
tan sols aquest llibre i jo.

De fer rialles puc mirar,
la vida des d'ací,
De fer-me plors puc oblidar,
la mort des d'allà.

a A. R. B.

Naixement revolucionari de ment,
puc guanyar-los, sempre;
tornen els exercits de l'amor,
aquells vençuts pel mascle.

Ja, gestes entre cims nets,
flors noves per tu,
abraçades de nens nuets,
lliurats per tu.

Banderes m'acaronen el rostre,
quan eixugue el seu suc,
de festes i crit mai vostre,
empero sóc de nou i puc...
salpar a les platges i deprés
tornar-hi;

quan jo plorí i he guanyat,
tot mascle hem trepitjat,

artículos

FERNANDO QUIÑONES O LA GUERRA DEL TIEMPO

ANTONIO HERNANDEZ

V IENE siempre como desde un huracán ilustrado que paradójicamente tuviera el objetivo de cambiarnos los malos humores. Zarzalea por todos lados buscando un libro, un disco de flamenco o una croqueta isleña que llevarse a la boca si está cerca de una cocina o asiste a un coctel. Se deja caer con una *soleá*, una saeta de Semana Santa o una copla de carnaval gaditano como quien ha descubierto la trascendencia, el dolor o la alegría. Y con una cara pícaro de autoagradecimiento, en cuya sonrisa de travieso aplaudido se le ven las *babuchas* de moro chiclanero, nos dice al oído: qué gloria.

Fernando es un fenicio a quien el Islam le ha proporcionado todo menos la fe en el Islam. Y es también un griego al que la túnica de Empédocles lo propone como abanderado de cualquier cultura clásica. Tiene unos ojos grandes, de asombro astigmata. Una boca de antidiluviano y un pelo abundante, precisamente donde menos falta hace: en la cara. Cuando en los veranos del Sur se pone en bañador acusa estirpe de pez de cadera para abajo. Y de cadera para arriba, de pez políglota, pues lo mismo asalta en su idioma a una italiana que a una

francesa o a una yanqui. El idioma de Dante se lo enseñó su mujer, la bella Nadia; el de Proust, una novia francesa que conoció en los Cursos de Verano de Cádiz; el de Shelley, su trabajera moribunda en el *Reader's Digest*. Aunque a él todo eso le sobra porque, como el Café Español de aquella ciudad de sus desvelos, tiene un lema rotundo: «Se hablan todos los idiomas. Por señas.»

Quien nació fundamentalmente para poeta pudo nacer para torero, para actor o para humorista. (Nunca para *cantaor*, porque Fernando, aunque me odie a partir de ahora, canta menos que un mulo.) Su personalidad versátil, su tremenda capacidad de asimilación, su espíritu de esponja, no se atora ante nada y logra verle el acento andaluz al gabacho de Bizet; el ojo flamenco de escaparate a la TVE; la enagua de Teletusa a la Muestra Cinematográfica del Atlántico. Con esta óptica de ojo de pez, traduce la ópera *Carmen* al romance y al jipío subpirenaico, da al *jondo* un escenario para los tresillos e invade Cádiz de películas rusas, cuando no se va a Argentina o al Norte de Africa—con Félix Grande de gui-

tarrista— a castigar gauchos y moros como una renovada Inquisición de la *seguiriya*. Esta enorme personalidad que todo lo siembra de su estilo tiene otra cara que ya veremos. La cara dura, si entendemos por ello el sacrificio, la entrega, el compromiso irreductible con el arte.

HISTORIA DE UN VIAJANTE

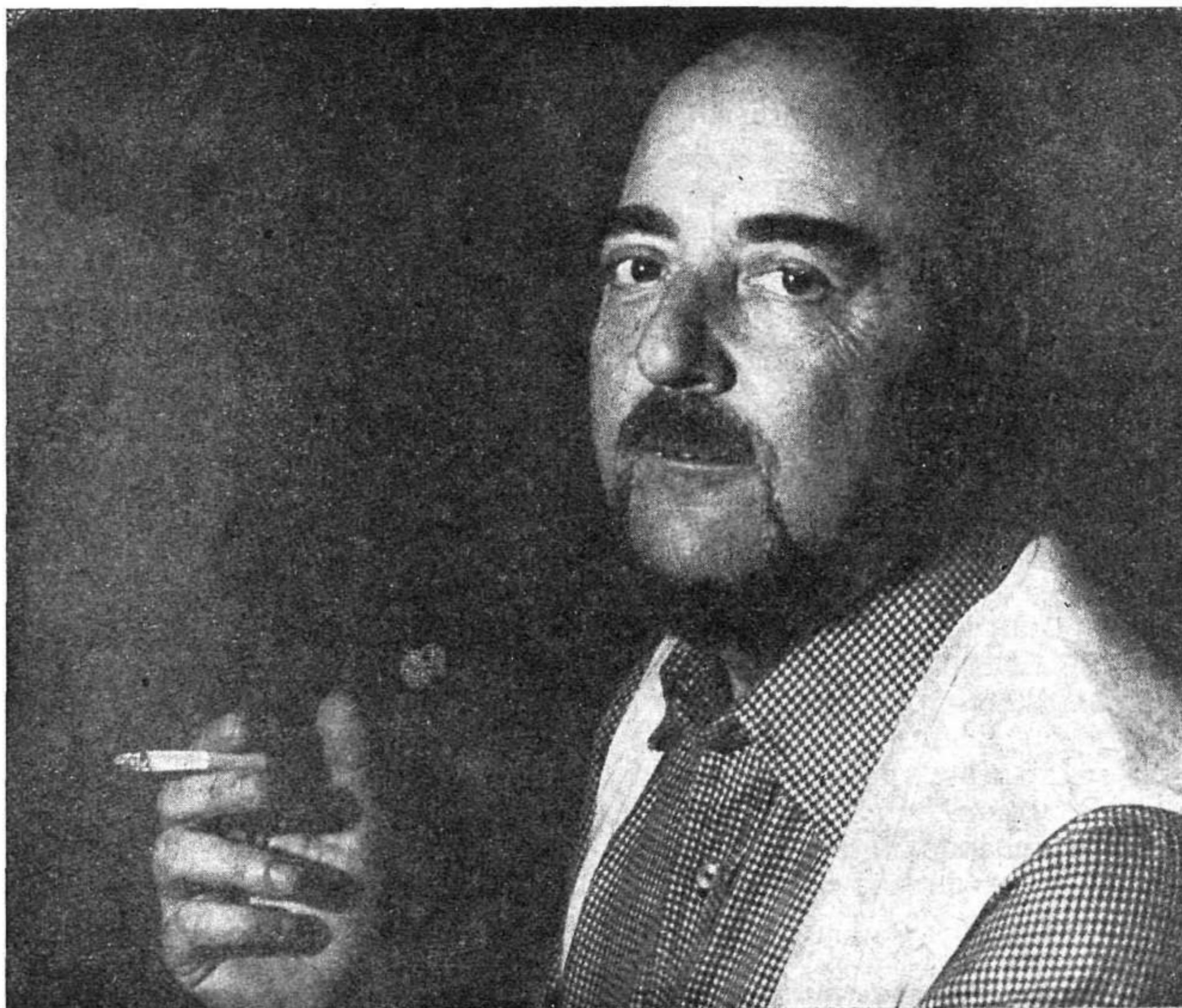
Fernando Quiñones, mi capitán alegre, nació en Chiclana, pero es de Cádiz. A Cádiz se fue alboreando su vida, y en La Caleta aprendió a nadar; en el barrio de Santa María a oír flamenco, y entre sus ambientes de poetas decimonónicos a ejercitar su pluma de ángel riguroso y épico-lírico. Allí trabajó de descargador de pescado en el muelle, porque no quería ser estudiante, sino que lo estudiaran. Y un día, seguramente de invierno, se dijo: «Vámonos, Fernando, que aquí está todo el pescado vendido.» El sabía que lo que nos descubre el mundo, a veces es lo que nos lo reduce. Sabía que para ser un gran escritor tenía que olvidarse un poco del amurallamiento de su Cádiz aun-

que llevara Puerta de Tierra dentro de su corazón nervioso. Sabía, como dice José Alberto de Santiago, que *viajar da cultura* de ojo y de alma. Y se metió a viajante, dicho sea en sentido profesional, proclamando vinos andaluces, mientras que los poetas de las poblaciones visitadas lo esperaban como al cuarto rey mago, el de la palabra, que nunca llegó al Portal por cuenta de una borrachera. A Fernando le pasaba algo de eso, pero con los clientes asombrados cuando su cachondeo y tres copas de más, o de menos, les decían: «No compre usted ese vino, que más que alegría lo que produce es colitis.» Como su simpatía superaba luego con creces el efecto inicial, llenó de vino andaluz todo el borde septentrional de la Península, desde Galicia al País Vasco, en donde conoció a Blas de Otero, *más seco que un bacalao, primo*.

Pero Fernando se cansó de viajar o se dio cuenta de que donde está el guiso es donde huele, o sea en Madrid; y se colocó en el *Reader's*, del que, culo de mal asiento, también se despediría con un fin de fiesta émulo compinche de los carnavales y de la fiesta de los toros por extraño que parezca. Y es que se vistió de torero y recorrió Madrid a hombros de escritores y amigos, portando entre sus dedos de fino vate las dos orejas y el rabo de su libertad.

ESTE NO ES MI FERNANDO...

Como es de suponer en quien tiene treinta títulos echados al colete, no todo es jarana en este escritor prolífico y polifacético. Lo que pasa es que Fernando tiene tiempo para todo, desde escribirse un cuento en menos que se persigna una beata pecadora, hasta montarse una teoría singular sobre el flamenco o hacerse la comida con pescado hasta en el postre. Cuestión de inteligencia y de saber distribuir el día, desde luego. Cuestión de disciplina, aparentemente desarreglada, pero que él se impone en el convencimiento de que el tiempo si para algo no existe es para desaprovecharlo. Difícilmente podríamos encontrar un



escritor más consciente de la profesionalidad, por mucho que él lo disimule o quiera echarle las culpas de su superproducción al genio. Difícilmente un hombre más volcado en lo que es su razón de vida. Fernando sabe que el genio es una larga paciencia y que si esto de la literatura tiene algo de competición se encuentra en la lucha del escritor consigo mismo. El no quiere volar a donde su admirado Borges o su querido Alberti, sino allí donde tiene que hacerlo Fernando Quiñones. Y desde esta conciencia le está dando alcance a la caza a fuerza de elevarse en lo oscuro, en el trabajo diario que no cesa. Decía Ramón Gómez de la Serna que «de Epicuro y de su defensor, Quevedo, supieron siempre los mentecatos que Epicuro fue un liviano deleitoso de la carne; y que fue Quevedo un desvergonzado contador de chascarrillos obscenos como sacristán desaprensivo». Lógicamente quería decir que todo gran hombre oculta la parte de su vida que, a lo largo, con la obra, será la más diáfana. Lo que hace Fernando es regalar lo menos trascendente de sí a quienes lo reciben como lo más importante para ellos. Con la generosidad de su alegría, también útil para quienes lo admiramos en su cliché de luminosas sombras y sabiendo que su consagración no es eso. Aquí la gloria se da por lo que no se merece y, como decía Silverio Lanza, la suelen otorgar aquellos que no la tienen. ¡Vista—como en los desfiles militares— a algunas antologías, por ejemplo.

UN ESCRITOR A CUATRO BANDAS

Cuando concebí la idea de realizar *La poética del 50*, rápidamente pensé en Fernando como en uno de sus pilares. Avalaban mi decisión su calidad, su progreso metéorico, su voluntad, que no prurito, de distinción y originalidad, su buceo incansable por alejarse de una expresión, si no uniformada, tendente a unas constantes repetitivas en lo temático y a un encuadramiento—casi militar—en la vehiculación por el endecasílabo.

Entre los del cincuenta ejemplares, había un poeta que, sin abdicar del sello que los caracteriza—compromiso ético, estética completante—, iba a buscar sus fuentes de aprovisionamiento en el arabismo andalusí, en el espeluznante mosaico americano de lengua española o en la fachada celtibérica de los cuarenta—llena de desconchones *miarmeros* pero también cuajada del temblor perfumante que da lo pasional y lo subdesarrollado—y la forma de envasar su frescor en el descoyuntamiento del lenguaje, muy a lo anglosajón, pero hasta el punto de obtener, más que un latido regular, una taquicardia. No obstante, como yo hiciera una consulta previa a los antologados, presentándoles todos los nombres posibles, algunos de ellos me dijeron que no; que Fernando, no, con la argumentación estreñida de sus dispersiones genéricas.

Ya he dicho alguna vez que los escritores de un solo *palo*—entiéndaseme la terminología flamenca—se creen el ombligo del mundo, especialmente los poetas que identifican la contaminación con todo lo que no sea el verso. Fernando tiene la virtud de ser un decatlonista curioso: también puede ganarle la carrera del alma a los especialistas del poema—cien metros—, a los del artículo—doscientos—, a los del cuento—trescientos con obstáculos—y a los de la maratón de la novela o la obra de teatro. Pero como ya he apuntado que él entiende la literatura, más que como una competición, como una prueba consigo mismo, a sus marcas me remito: *Las crónicas de Al-Andalus*, *Nos han dejado solos*, *Las mil noches de Hortensia Romero*, *Andalucía en pie*, *De Cádiz y sus cantes*, *En vida...*

SIEMPRE CUENTAN SOBRE QUIEN CUENTA

Cuentan las malas lenguas—que, a veces, son las que cuentan—que cuando Fernando volvió con su mujer del viaje de novios, le dijo: «Nadia, voy a salir un momento, que tengo que hacer una cosa»; que, impremeditadamente,

en la puerta de su casa se encontró a un viejo amigo, *cantaor* además, quien lo arrastró a una copa para celebrar la buena noticia de su enlace; que entre cante y cante, se complicó la cosa, y Fernando regresó a la semana, explicándose de la siguiente forma: «¡Ojú, Nadia, estaba la barbería así.» Así quería decir como los dedos juntos de su mano derecha que simulaban una multitud. Lo peor del caso es que no se percató de que él tiene poco que pelar ni de que seguía impoluta su barba aguda, irónica, como la de Rasputín y la de los cínicos. Cuentan que un día se fue de viaje con Caballero Bonald, el pintor Acquaroni y un poeta de condición psicológica más bien triste. Y que, en el trayecto, se bajó los pantalones para que el pintor le dibujara un rostro en el sitio por donde dan a luz las ventosidades. Que en el momento justo avisaron al poeta, viajante en un asiento delantero y sumido en sus cavilaciones pesaras. Cuentan que el poeta se desmayó.

De Fernando cuentan y no paran como no para él cuando aparece, entre popular y metafísico, con una cita de Hegel entre sus labios ceceantes, con un poema de Neruda, con una canción añosa y lánguida de la Piquer, desarrapado y sacando migas de pan, patatas fritas y avellanas del supermercado de sus bolsillos, hablando de sus *Alcances* gaditanos, la *expo* liricoplástica y cinematográfica que le diera más calentamiento de cabeza que otra cosa, comentando la última película de Fellini como un Alfonso Sánchez sin frenillo o haciendo propaganda de un poeta sudamericano. (Expriéndolo el segundo fugaz, el tiempo dado.) Todo así, a bote pronto, al rebullón, tal un mapamundi de la cultura. Todo rematado con dos palabras de éxtasis: *qué gloria*. Como desde un ensayo general de la alegría. Como desde un huracán ilustrado que, paradójicamente, tuviera el objetivo de cambiarnos los malos humores. O como desde una comedia amable que pasara al drama. No en horas veinticuatro, en mucho menos. Porque, en Fernando, si el cante—la saeta—va por fuera, la procesión va por dentro.

EL SENYOR DE MAS PLA

JOSE COSTERO VERA

Me considero latino y latino de matiz marítimo, hombre liberal, amigo de la media tinta y del humorismo.

JOSEP PLA

A mediados de la mañana, en una lluviosa diada de Sant Jordi, glorioso patrón del país catalán, se supo la triste noticia de la muerte del solitario de Llofriu: Josep Pla, uno de los patriarcas de las letras catalanas. En torno a las rosas mojaditas y a los libros protegidos por plásticos, deambulaba tradicionalmente una muchedumbre fiel y expectante, al amparo de paraguas y gabardinas sacadas con urgencia de los armarios a causa de la inestable primavera. La noticia se propagó rápidamente por una Barcelona sometida a una lluvia pertinaz, con las palomas de la Plaza de Cataluña encogidas de frío y con recelos autonomistas en el aire y en las senyeras humedecidas.

Ha muerto Josep Pla precisamente en uno de esos días que a él tanto le apetecían. De cielo grisáceo, empapado de agua y de un profundo regusto melancólico. Con su desaparición, Catalunya pierde uno de sus escritores más relevantes. No vamos a ocultar que su personal idiosincrasia producía polémica y fuerte escozor en su propia tierra. Ni aún, en su definitivo adiós, algunos no le perdonan determinada actitud política que adoptó al finalizar la guerra civil. Esa debe ser la causa de que no hubiera recibido el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Difícil resulta poder separar la trayectoria humana de la creación literaria. Aún así, no se ha cometido con Pla ningún *holocausto*

pues obtuvo el Premio de la Ciudad de Barcelona, el de la Crítica y la medalla de oro de la Generalitat.

Misógino hasta las cachas, esceptico y hombre de frases chocantes y comprometedoras, expresaba sin ambages sus opiniones, a veces incluso sangrantes. De Unamuno dijo que siempre iba con los hombros llenos de caspa y de Rusiñol que se pasaba meses sin lavarse. Se enorgullecía de no haber votado nunca y afirmaba que un escritor no debe andar metiendo papeletos en las urnas, sino llenarlos de tinta. Lector ferviente de Montaigne, puede considerársele como el artífice práctico de la normalización de la lengua catalana.

En sus artículos, notas y entrevistas, Pla asombraba por su gran agudeza. Una sorpresa permanente. Aprovechaba cualquier oportunidad para desmitificar y arrumbar todos los tópicos. Dijo: «El catalán es tan gandul como los otros» y consideraba el erotismo como una tontería y la literatura como algo inútil. Y no obstante, a su muerte deja una obra inmensa. Una obra que ha sido elaborada con esfuerzo constante, recluso en el refugio de su masía, escribiendo sin descanso, envuelto normalmente en una vieja bata de granate, en el primer piso, una amplia sala, casi en penumbras, junto a una renegrida chimenea, con pilas de libros y carpetas repletas de recortes, llenando páginas y más páginas con su letra minúscula y apretada, aprovechando incluso los márgenes del papel.

No se trata de pergeñar ahora una nota exhaustiva sobre la ingente labor literaria de Josep Pla. En esta especie de crónica apresurada sólo se pretende recoger la noticia de su muerte y aquellos rasgos esenciales que le caracterizaron. En 1897 y en Palafrugell nació este *homenot* irónico y cachazudo, amigo del buen beber, degustador de caracoles y sempiterno conversador.

Hijo de una familia de pequeños propietarios rurales, comenzó a estudiar Medicina y Derecho en Barcelona. Muy joven, y en Madrid, fue corresponsal de «La Veu de Catalunya», adscribiéndose al partido de la Lliga Regionalista y convirtiéndose en un incondicional propagandista de Francesc Cambó y de sus ideales conservadores. Enemigo declarado de las mujeres y del ruido. Recibió con escepticismo la segunda República de acuerdo con sus postulados burgueses, ya que entendía que la burguesía, como clase social, encarnaba el motor de la historia, una burguesía pactista, incluso con la dictadura. Al estallar la guerra civil se va de Catalunya y permanece largo tiempo en el extranjero y en la zona franquista. Vuelve definitivamente en 1939 y aislado en su residencia de Llofriu, en el municipio de Palafrugell, en su Empordá natal, «el lloc on estic més bé del món», según confesó, escribió casi toda su obra, esas miles y miles de páginas donde se patentiza su amor al paisaje y a los hombres. Allí, en este pasado día 23 de abril, idéntica fecha en que murieron Miguel de Cervantes y William Shakespeare, a los ochenta y cuatro años de edad, por un paro cardíaco, ha dejado de existir este pagès malicioso y genial que es parte y símbolo de Catalunya.

Incansable viajero, se paseó por medio mundo y en sus escritos se reflejaban todas las vivencias, emociones y sentimientos que experimentaba cada vez que se alejó de su Empordá natal. Sentía preferencia por Holanda en invierno, por su brisa, y por Grecia durante el verano, mas siempre retornaba a su tierra, con intensa añoranza de la tramontana. Aparte de los múltiples viajes, otra de sus predilecciones fue la gastronomía. Elevaba a la sardina al *summum* y afirmaba que comer un plato de sardinas a la brasa segregaba sentimientos de bondad, de amor a la justicia y a la humanidad.

Se lamentaba de que se estuviera perdiendo el arte de saber cocinar un *suquet* y le entusiasmaban los buñuelos de viento. Amante devoto de los vinos del país, le tentaba también el whisky.

Su prosa era exacta y eficiente. Trascendía un cierto particularismo y sabía elevarla a la máxima categoría literaria. En expresión y vertebración de un auténtico acervo que contribuye en mucho al mejor conocimiento de Catalunya, a su cultura y sociedad. Polémico Pla que en 1921 era diputado conservador y que más tarde habló de la «España Imperial que guía la privilegiada mente de Franco». Su agudo sentido crítico, y una feroz ironía, así como un aparente encogimiento de hombros, ha hecho creer que era un escritor huraño y despreocupado. No es así. Su lenguaje es vibrátil y nítido, nada enfático y antibarroco por excelencia. Una escritura enraizada prodigiosamente en la cotidianeidad de los hechos y de las cosas, impregnada de olores y colores que son propios de la misma realidad. Ciertamente en esa visión calidoscópica de la vida catalana hay un escepticismo mediterráneo, fruto del trabajo y talento de este menestral literario, de mirada socarrona, que jamás dejó de tener —pese a la dispersión de su quehacer— una coherencia no sólo subjetiva sino asimismo estilística.

El rol literario que mejor desempeñó Pla fue el de memorialista de su propio país, estableciendo una visión exacta y detallada, analizando con precisión su actividad, durante más de medio siglo, desde los cambios meteorológicos a la economía, frente a muchas vicisitudes y de contradicciones también. Sin soslayar el paso inevitable del tiempo, dejando su huella palpable a lo largo de su diario personal y colectivo. En una entrañable búsqueda en el pasado de las claves del presente. Sus *Homenots* (1958-1962), un retablo de semblanzas, escritores,

políticos, artistas, científicos o personajes pintorescos, algunos conocidos personalmente por Pla, son retratos psicológicos que se emparentan, por la utilización de un léxico popular amén de una imaginería verbal extraordinaria, con los grandes moralistas clásicos.

Hay que rechazar el clisé de que era un viejo reaccionario, mordaz y agresivo. Todo lo que escribió es una mezcla de experiencias, gustos y cultura. Las contradicciones que le acosaron y ese furor un tanto dionisiaco de su pluma fueron consecuencia de la tensión existente entre su espíritu conservador y la emoción creadora e imaginativa que le dominaba. Era el clamor bastante amargo de quien observa impotente cómo la industrialización destruía implacablemente el mundo de su infancia. Aquellos valores consustanciales y representativos tan amados por él. Y todo eso le conducía a la reclusión voluntaria, junto a su entorno vital: el paisaje, las cuatro paredes del Mas, la ermita, el faro, las montañas cercanas y el Mare Nóstrum. Y a la descripción irónica y dolorida de un universo que desaparecía continuamente, bajo los ciclos de la naturaleza y su desesperada resistencia a adaptarse al advenimiento de la era industrial y urbana.

Con la lluvia persistente, y las rosas y los libros en los tendetes, ha muerto Josep Pla, un perspicaz observador de la vida cotidiana, que incluso se resistió a salir de su casona e ingresar en un hospital. Que en su lecho de enfermo, como un kúlak ampurdanés, hacía venir a rendir cuentas a su masovero. A este hombre le importaba una higa la posteridad. Estamos seguros de que le hubiera gustado esperar a la muerte, al calor de la chimenea encendida, y platicar largamente con ella, mirándola con sus ojos sagaces y semicerrados por el humo del cigarrillo sostenido impertérrito en los labios.

LOS PREMIOS DE LA CRITICA 1981, CON CURIOSAS REACCIONES Y AUTOCRITICA

ALGUNOS PORMENORES DE LA VEINTISEIS EDICION

LUIS JIMENEZ MARTOS

El Jurado del Premio de la Crítica, siempre sujeto a algunas variaciones, ha sido, en 1981, el que sigue: *Luis Horno Liria* (presidente), *Guillermo Díaz-Plaja* (presidente de la Asociación de Críticos), *Enrique Sordo* (secretario), *Jacinto López-Gorgé* (vicepresidente), *Antonio Valencia*, *Rafael Conte*, *José Luis Cano*, *Julio Manegat*, *Antonio Blanch* (elegido nuevo presidente), *César Antonio Molina*, *Florencio Martínez Ruiz*, *Emilio Miró*, *Luis Suñén*, *Ernesto Escapa* y *Luis Jiménez Martos*. *Joaquín Marco*, *Basilio Losada* y *Santiago Aizarna* actuaron como ponentes para los premios a la literatura catalana, gallega y vasca, respectivamente. Por diversos motivos faltaron a la cita *Dámaso Santos*, *Juan Ramón Masoliver*, *Juan de Dios Ruiz-Copete* y *Domingo Pérez Minik*.

He asistido en dos ocasiones —permítaseme el recuerdo personal— a este acto, que por las personas que lo protagonizan y el menester que lo motiva debe hallarse rodeado de las máximas posibilidades de acierto. En 1972 saltó la sorpresa en poesía cuando *Pedro Gimferrer* llamó la atención sobre *Setmana Santa*, de *Esprú*, que sólo algunos jurados catalanes conocían. La sorpresa de 1981 se llama *Pedro Vergés*, autor de *Sólo cen-*

zas hallarás, una novela-novela, distinguida ya con el *Blasco Ibáñez*. Este escritor y poeta dominicano había sido accésit del Adonais en 1976 por su poemario *Durante los inviernos*. Hubo más sorpresas, pero a continuación del fallo, como se verá.

La tónica dominante, poco antes de iniciarse los trabajos para decidir el palmarés, era, de un lado, la no existencia de obras que pudieran imponerse de una manera rotunda, y, de otro, las dudas, lamentablemente no despejadas, sobre si resultaba o no admisible pronunciarse por autores ya galardonados. Pude observar, desde luego, en relación con 1972, la adopción de un sistema más lógico para llegar al objetivo, merced a las opiniones dadas por correo —un voto de confianza para la excelente tarea de Enrique Sordo—. Quiere decirse que, ahora, no hubiese sido posible *sacarse de la manga*, como Gimferrer hiciera, el libro ganador. Ahora bien: a pesar del procedimiento, que empieza en la confección de muy amplias listas previas, eso no quiere decir que algún libro interesante quede en la orilla: así, entre algún otro, *El arrabal*, de *José García Nieto*, aunque, por descontado, figuraran en la relación panorámica.

Entiendo que ha de ser ilustrativo transcribir las obras seleccionadas. En poesía: José Angel Valente: *Tres lecciones de tinieblas*; José Agustín Goytisolo: *Los pasos del cazador*; Rafael Montesinos: *Ultimo cuerpo de campanas*; Fernando Quiñones: *Las crónicas inglesas*; Luis Rosales: *La carta entera*; Miguel Fernández: *Del jazz y otros asedios*; Vicente Gaos: *Ultima Thule*; Alvaro Pombo: *Hacia una constitución poética*; Juan Gelman: *Si dulcemente*; José Lupiáñez: *El jardín de ópalo*; Rafael Alberti: *Fustigada luz*; Julia Castillo: *Poemas de la imaginación barroca*.

En narrativa: Juan Benet: *Saúl ante Samuel*; Juan Goytisolo: *Makbara*; Gonzalo Torrente Ballester: *La isla de los jacintos cortados*; Esther Tusquest: *Varada tras el último naufragio*; Miguel Espinosa: *La tribada falsaria*; Francisco Umbral: *Los helechos arborecentes*; Pedro Vergés: *Sólo cenizas hallarás*; J. E. Zúñiga: *Largo noviembre de Madrid*; Leopoldo Azancot: *Ella, la loba*; G. García Badell: *Nuevo auto de fe*; Carlos Fuentes: *Una familia lejana*; Gonzalo Suárez: *Gorila en Hollywood*; Javier Tomeo: *El castillo de la carta cifrada*.

Procedamos al detalle de las votaciones: en la primera, Vergés, 11; Torrente, 10; Benet, 9; Tus-

quest, 9; Goytisolo, 8; Fuentes, 7; Espinosa, 5; Umbral, 5; Azancot, 5; Suárez, 4; Zúñiga, 4, y Tomeo, 3. En la segunda: Tusquest, 15; Torrente, 13; Goytisolo, 13; Vergés, 12, y Benet, 11. En la tercera: Tusquest, 13; Vergés, 13; Torrente, 12, y Goytisolo, 10. En la cuarta: Vergés, 12; Torrente, 12, y Tusquest, 10. Y en la quinta: Vergés, 10, y Torrente, 7.

Las votaciones para el Premio de Poesía se desarrollaron así: En la primera: Valente, 10; Montesinos, 10; Quiñones, 10; Rosales, 10; Alberti, 8; Gelman, 6; Miguel Fernández, 5; Gaos, 5; Pombo, 5; Castillo, 5; Lupiáñez, 2; Goytisolo, 6. La segunda: Quiñones, 15; Alberti, 15; Valente, 12; Montesinos, 11; Rosales, 11. (Desempate: Montesinos, 10; Rosales, 6.) La tercera: Quiñones, 15; Alberti, 13; Valente, 11; Montesinos, 9. La cuarta: Valente, 12; Quiñones, 11; Alberti, 11. (Desempate: Alberti, 11; Quiñones, 6.) La quinta: Valente, 9; Alberti, 8.

Entiendo que lo procedente, en este caso, es permitir que el lector extraiga sus impresiones. Sólo quiero subrayar que la ausencia de un criterio definitivamente establecido respecto a los premiados en ocasiones anteriores, a veces muy próximas, pudo afectar y de hecho afectó a las obras de Gonzalo Torrente y Luis Rosales. Obsérvese que los ganadores obtuvieron ya la máxima puntuación en la primera ronda.

Votar y votar. Sólo votar y votar. Ausencia de diálogo, aunque se pidiera por algunos de los miembros más nuevos del jurado. Verdad es que las discusiones—en Sitges hubo no pocas e incluso casos de abstención tajante a la hora de tomar partido—pueden alargarse hasta no se sabe cuándo el momento de resolver, pero la falta de un confronto de opiniones puede ser grave en determinadas ocasiones. Y, en 1981, lo fue.

Los premios a la literatura catalana correspondieron a *Viatges i fiors*, de Mercedes Rodoreda, y *Mandràgora*, de José María Llompart. Los de la gallega: *Fábula*, de Xavier Alcalá, y *Estacions ao mar*,

de Xoana Torres. Los de la euskera: *Nork bere bidea*, de Juan José Irazusta, y *Gabezaik*, de Teresita Irastorza.

LO MAS SABROSO DESPUES, CON LA POLEMICA

Recién proclamados los triunfadores de narrativa y poesía, se produce el primero de los episodios que han dado a esta edición un especial interés. Valente declara a *El País*, por vía de urgencia, que le trae sin cuidado el premio (ya lo había obtenido en 1961 por *Poemas a Lázaro*) y que algunos jurados habían querido autorredimirse al preferir su libro. Dos afirmaciones explosivas, entre otras. La primera ponía el Premio de la Crítica en trance de un desprecio del que no existían precedentes (hubo quien se acordó, claro, de Sartre al propinar, por razones éticas, aquella fortísima patada al Nobel). Jugar aquí con las semejanzas no es posible: ni por el premio ni por el premio. Por lo que a mí, y a siete días, respecta, la oportunidad de la autorredención no se había puesto en práctica, al menos en el instante decisivo. La materia del libro de Valente se presta, por supuesto, al ejercicio purificador, y ello pudo inspirarle al buen poeta usar del vocablo antedicho.

Pero Valente debía tener, y tenía, algún remusguillo de conciencia, por cuanto poco después publica, en el mismo diario, su artículo *La crítica de la crítica*, en el que empezaba afirmando su gran respeto por quienes juzgan. A seguido aludía a sus declaraciones de días antes, *que al ser reproducidas sin contexto han podido parecer, cuando menos, excesivamente abruptas*. Nadie duda que así fue. Lo que extraña a Valente es que el libro galardonado *no motivara ninguna forma de crítica antes del fallo y que de haberlo sido, la crítica habría tenido a tiempo la manifestación que naturalmente le corresponde: una manifestación crítica, no una manifestación parlamentaria*. En suma: Valente propugna una especie de rectificación de la democra-

cia: más diálogo, más análisis, menos votos. Se toma nota de la sugerencia. En modo alguno es baladí.

No he dejado de suponer que el método de la votación *a palo seco* provenía del entusiasmo propio de una época en que votar estaba vedado. Ahora que esa acción ciudadana es absolutamente normal, la crítica, que debe ir siempre por delante, está obligada a no incurrir en el abuso de la papeleta. No dejaré de indicar que el artículo de Valente supone una autorredención del exabrupto primero.

Bien, pues su ocurrencia, su insólita actitud al conocer la fortuna de *Tres lecciones de tinieblas*, iba a tener en seguida otra versión más insólita todavía. El novelista y antólogo ocasional *Juan García Hortelano* publicaba, también en *El País*, un artículo de muy corruscante título: *De cómo evitar el galardón*. Todavía, como Valente lo posee, mostrar indiferencia al otorgárselo por segunda vez entra dentro de una cierta lógica (¿para qué quiero algo que tengo ya?), pero la actitud del autor de *Nuevas amistades* resulta rarísima. Viene a decir que hay que procurar eludir que le den a uno el Premio de la Crítica, pues eso puede significar el coronamiento de la mediocridad. García Hortelano se anticipa a que ello pueda suceder algún día, ¡quién sabe! Con razón argumenta: *No hay, pues, otro remedio para evitar el Premio de la Crítica que dejar de publicar libros*. Resulta muy difícil llevarle la contraria en tan sensatísima opinión, y la verdad es que no me extrañaría que García Hortelano haya estado sorteando siempre, sin que lo sospechésemos, la desgracia de ese premio, aunque no lo haya dicho claramente hasta ahora. Después de todo, sin premios se puede ser un excelente escritor. Lo malo, y lo bueno, es que esta recompensa no se resuelve por concurso. La amenaza para García Hortelano continúa. A menos que no escriba más novelas. El verá si su renuncia definitiva al género va a compensarle de un sofocón futuro.

Sigamos con las curiosas reacciones. Por ejemplo, la de otro Gar-

cía: *García-Badell*, cuya novela estuvo en las votaciones finales. El autor de *Nuevo auto de fe* la emprende, asimismo en *El País*, con el Premio de la Crítica, a través de una carta al director en la que se declara de acuerdo con la tesis de García Hortelano (qué mal rato pasaría al saber que su obra estaba entre las seleccionadas) y en desacuerdo frontal con Luis Horno Liria y su juicio sobre la novela del firmante de la misiva. Total: achaca la decisión a una ceremonia de auto de fe presidida por el crítico zaragozano, que se entiende contagió a todos su forma de pensar. No hay más que echarle un vistazo a las votaciones para percatarse de que la obra de García-Badell no tuvo ninguna suerte. Cosa de brujas, sí. Cosa de inquisidores. Claro, hay títulos que provocan.

Por último, cabe que registremos unas declaraciones de Antonio Blanch hechas al A B C. Blanch, como ya dije, fue elegido presidente del Jurado del año próximo. Su oponente fue el crítico de *El País* Rafael Conte, que perdió por escasos votos. Estas opiniones de Blanch abordan temas conflictivos y que deben tener pronta solución. Así, la necesidad de que las editoriales hagan llegar, puntualmente, a los críticos sus producciones de novela y poesía; el problema de la financiación; el asunto de las deliberaciones, que son imprescindibles; la conveniencia de no repetir nombres, pero sí conceder menciones de honor, etc. Antonio Blanch resume su juicio asegurando: *Los premios de la Crítica necesitan una autocritica*. Y es verdad. Yo sugeriría—y mi escasa experiencia como jurado me lo dicta—una cierta especialización, puesto que de hecho existe, aunque después haya el debido entrecruce de juicios.

El Premio de la Crítica, salvado acertadamente el cuarto de siglo de permanencia, se dispone a iniciar una nueva fase. Las críticas, al fin y al cabo, le han venido bien para estimular la autoconciencia de lo que hay que mejorar en él. Esa actitud—puedo afirmarlo—llegó antes que la indiferencia del poeta premiado y que sus ecos.

En vísperas del XIX Congreso Mundial de Teatro MADRID, CAPITAL MUNDIAL DE LA DRAMATURGIA JUAN EMILIO ARAGONES

Con febril actividad, la Secretaría General del Centro Español del Instituto Internacional de Teatro ultima los preparativos del XIX Congreso Mundial de Teatro, que va a tener lugar por vez primera en España, y más concretamente en Madrid, del 31 de mayo al 6 de junio próximo.

LOS REYES, PRESIDENTES DE HONOR

Consecuentes en todo y por todo con su actitud de favorable disposición y constante apoyo a cuanto concierna a las artes y a

la literatura, los Reyes de España han tenido a bien aceptar la Presidencia de Honor de este acontecimiento que congregará en Madrid a profesionales del teatro mundial.

UN CONGRESO DE TRABAJO

Tanto la Junta Directiva como el Consejo de Dirección del Centro Español del IIT decidieron, desde su primera reunión preparatoria, que éste tenía que ser un Congreso cuya característica señera y significativa única estriba en el trabajo.

Es presidente de la Directiva el compositor Cristóbal Halffter, con Manuel Collado Alvarez y José Osuna como vicepresidentes, y María Paz Ballesteros en la Secretaría General, más los vocales Nuria Espert, Luis Lasala, Fermín Cabal, Carlos Isaías Garzón y Vicente Cuesta, mientras que en el Consejo de Dirección figuran profesionales de nuestra escena tan relevantes como los autores Buero Vallejo, Nieva y Alonso de Santos, los directores José Luis Alonso Mañes y Manuel Collado Sillero, la actriz Conchita Montes, el cantante Daniel Velázquez, etc.

En consecuencia con la resolución de ambos Organismos, y



traducciones

Traducción del catalán de los poemas de Didac Borrero i Talavera (págs. 113 y 114), realizada por Juan Emilio Aragonés.

NUNCA EL OLVIDO

a B. C.

Nunca es posible el olvido
cuando escucho su canción
que oprime el corazón
ofuscado cual tesoro.

Fuimos dos canciones de verano
rasgadas por el otoño
mas tienen aún el rescoldo
recias de esa frialdad.

Sueño que no ha sido roto
pues en él van las imágenes
de esos días, no ha perdido
ni el tiempo ni el viento.

Lejos hay esperanza
hechos con claridad
por caminos de nostalgia
que golpean el llanto.

Noches de quererlo
cuando ahora falta
y no puedo arrancarlo
que la llave no cierra.

Si oyes una palabra
—que sea de amor—
y ves que te puede;
—piensa en mí—
si ves una sonrisa
también, claro.

Ay, si ves llorar
olvidame;
que yo soy llanto
y te abracará el fuego.

BAJO INOCENCIA

Dulcemente de besos se ha hecho
viendo inocencia perenne;
en el cobijo del abrazo
recio de muchos caminos;
donde las aguas son rocío

para los mejores pinos.
Bañados de luz los he visto,
esos ojos de memoria antigua; diri-
gidos

hacia el aire más fuerte
llevando bien atado
el querer inmortal.

TRES ESCRITOS UN DIA

De fiesta he vestido el llanto,
agua fresca de ti
con tu imagen de amor;
no quiero que tengas miedo.
Canto con voz jubilosa
al verte en el pensamiento
de los días de siempre
que hoy yo quiero.

Caminar desnudo hasta el amor
no llevaré ningún recuerdo,
ni zapatos viejos;
tan sólo este libro y yo.

Con risas puedo mirar
la vida desde aquí;
con llantos puedo olvidar
la muerte desde allá.

a A. R. B.

Nacido revolucionario de mente,
puedo vencerlos, siempre;
vuelven los ejércitos del amor,
aquellos derrotados por el macho.

Ya, hazañas entre cumbres limpias,
flores nuevas para ti,
abrazos de niños desnudos,
liberados por ti.

Banderas me acarician el rostro,
cuando enjuguen su zumo,
de fiestas y grito nunca vuestro,
mas soy de nuevo y puedo...
zarpar a las playas y después
volver a ellas;
cuando lloré y he vencido,
todo macho hemos pisoteado.

aun cuando el tema general del Congreso será el examen de *La responsabilidad del teatro ante la humanidad*, con especial acento en *El Instituto Internacional de Teatro en los años 80*, la oficina del Centro Español ha estado entregada afanosamente en estos días visperales a la distribución de los delegados participantes en el Seminario y Comité que cada uno de ellos eligieron al formalizar su inscripción. Tarea nada mollar, pues son cuatro los Seminarios: 1) *La Comunidad del Teatro y las artes tradicionales*; 2) *El papel «irracional» del teatro en la sociedad*; 3) *La defensa del artista*, y 4) *La expresión escénica integral (hablada, cantada y bailada)*. Y cinco los Comités de Estudio: *Autores, Tercer Mundo, Teatro Musical, Danza y Teatro Nuevo*. (Va entrecomillado el adjetivo «irracional» del segundo Seminario porque acaso en nuestro idioma la propuesta del IIT no haya que interpretarla en su traducción literal, pues parece hacer referencia a los componentes de irrealidad, mágica invención y fantasía que el hecho teatral configura ante la realidad.)

Como complemento de las sesiones de trabajo, a realizar en los salones del Castellana Hotel, paseo de la Castellana, 49, figuran en el calendario del Congreso visitas de interés teatral. Para el día 3 de junio han sido acordadas una al Corral de Comedias de Almagro, donde los congresistas asistirán a una representación de nuestro teatro del Siglo de Oro en el mismo escenario calatravo y podrán visitar el recinto, desde la recoleta cazuela femenil al patio de sillas plegables, que no butacas, comprobando que el teatro es vida en el Retablo de las Maravillas y, en el Corral de Almagro, ficción de ayer rescatados. La restante visita del día 3 será a Toledo, ciudad definida por don Gregorio Marañón como «lección divina de la tolerancia», toda vez que en ella convivieron en

paz y concordia tres linajes —españoles, árabes y judíos— y tres religiones: cristianos, islámicos e israelíes. Están igualmente previstos otros actos sociales, convivios y desplazamientos, sobre los que la Secretaría General informará en su momento a los congresistas.

Por lo demás, cuantos participantes lo deseen tendrán acceso gratuito a todos los teatros de Madrid, en el hipotético caso de que los espectáculos programados por los organizadores del Congreso no sean de su elección.

A manera de guinda final, el 6 de junio, fecha de clausura, asistirán a la inauguración del XVII Festival de Hita, que desde 1961, siempre dirigido por el profesor Criado del Val, viene organizando el Patronato «Arcipreste de Hita», presidido por el ministro de Asuntos Exteriores y del que son vicepresidentes los titulares de Educación y Ciencia, de Cultura y de Interior. A partir de 1963, el maestro Cristóbal Halffter es el único miembro, a título personal, de dicho Patronato.



EDITORA



NACIONAL

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS HETERODOXOS Y MARGINADOS

primera serie

TRATADOS Y CANONES

PRISCILIANO

160 págs. 140.- ptas.

Colección de los textos conservados de Prisciliano, el hereje cristiano español más importante de los primeros siglos, quien fue condenado y ejecutado en Francia.

INQUISICION Y CIENCIA EN LA ESPAÑA MODERNA

SAGRARIO MUÑOZ CALVO

284 págs. 300.- ptas.

Obra en la que se recoge un panorama amplio de las cuestiones y las experiencias científicas o seudocientíficas que perseguía el Tribunal de la Inquisición.

TERCERA PARTE DE LA VENIDA DEL MESIAS EN GLORIA Y MAJESTAD

MANUEL LACUNZA Y DIAZ

430 págs. 300.- ptas.

La parte más escatológica de la obra de un milenarista español y chileno que vivió en la época de la independencia americana. Se hacía llamar Joseph Josaphat Ben Ezra.

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES

ALONSO DE LEDESMA

288 págs. 300.- ptas.

Selección de poemas de los conceptos de Ledesma. Este autor es uno de los que han sido considerados como probables escritores del Avellaneda.

ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO

RAMON J. SENDER

288 págs. 200.- ptas.

Obra de sumo interés, en la que Sender repasa aspectos oscuros y esotéricos del Cristianismo.

SINAPIA (UNA UTOPIA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE LAS LUCES)

MIGUEL AVILES

136 págs. 130.- ptas.

Un proyecto racional de nueva organización para una España (SINAPIA) situada exactamente en los antipodas.

segunda serie

SANTORAL EXTRAVAGANTE

ANA MARTINEZ ARANCON

432 págs. 400.- ptas.

Santos escogidos del Santoral de Villegas, uno de los que más circularon en la época de los Austrias, con un análisis de la Santidad en el Barroco.

EL ENTE DILUCIDADO (Tratado de monstruos y fantasmas)

FRAY ANTONIO DE FUENTELAPEÑA

768 págs. 550.- ptas.

Obra de sumo interés publicada en 1676 por vez primera, en la que se pretende demostrar que los duendes existen y son seres irracionales y estúpidos. Esta obra es uno de los libros de prodigios más apasionantes de la Historia de la Literatura.

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO

LUIS ALDRETE Y SOTO

458 págs. 400.- ptas.

Un médico del siglo XVII, descubre el Agua de la Vida, remedio universal contra todo género de enfermedades. Levantó una gran polémica filosófica y médica que recoge esta edición.

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE

MIGUEL JOSE HAGERTY

336 págs. 300.- ptas.

Textos de la falsificación morisca de unos evangelios españoles del siglo I. Pretendían convencer a los cristianos de que los musulmanes no debían ser objeto de persecuciones. La polémica que suscitaron duró un siglo, y el monte de Valparaíso, de Granada, pasó a llamarse, desde los maravillosos descubrimientos, Sacromonte.

EDITORA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Gran Via, 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

EUGENIO D'ORS

LUIS CERNUDA

FRANCISCO BRINES

JORGE SEGOVIA

RAUL GUERRA GARRIDO

BERND DIETZ

C. E. ZAVALETA