

NUEVA ESTAFETA

Z-44

36

noviembre 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 RÍOS RUIZ

Redactor: FRANCISCO TOLEDANO

Confeccionador: JUAN BARBERAN

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13

Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16

Imprime: BOE

Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCIÓN ANUAL

| | |
|----------------------------------|-------|
| ESPAÑA. Correo normal | 1.100 |
| ESPAÑA. Correo aéreo | 1.500 |
| EUROPA. Correo normal | 1.750 |
| EUROPA. Correo aéreo | 2.000 |
| AMÉRICA. Correo normal | 1.750 |
| AMÉRICA. Correo aéreo | 3.300 |
| OTROS PAÍSES. Correo normal | 1.750 |
| OTROS PAÍSES. Correo aéreo | 4.200 |

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 36 NOVIEMBRE 1981

| | | |
|--------------------------|----|--|
| ELIAS CANETTI | 4 | «Scherezade». |
| PERE GIMFERRER | 11 | Poemes. |
| MELIANO PERAILE | 15 | Huésped de las tinieblas. |
| CARLOS RODRIGUEZ-SPITERI | 21 | Guernica. |
| CRISTINA PERI ROSSI | 26 | Ocho poemas. |
| | 32 | Caza y/o Casa de Citas. |
| ΣANTIATO | 34 | Lechu Zen. |
| ALFONSO FRAILE | 35 | Pintura. |
| ANGEL BERENGUER | 39 | De inquisidores y marginales: Notas de dramaturgia para «Inquisición», de Arrabal. |
| REYNALDO GONZALEZ | 47 | Los primeros pasos del tabaco. |
| ALFONSO FRAILE | 55 | Pintura. |

| | |
|----|--|
| 59 | Criticas y notas bibliográficas (de Octavio Corvalán, Miguel Hijano Guerrero, M. R. R., Ana Isabel Almendral Oppermann, Antonio Fernández Spencer, Fernando Ortiz, Galvarino Plaza, Luis de Paola, Manuel Ríos Ruiz, José Vázquez Ruiz, Antonio Hernández, Jiménez Martos, Nelson Martínez Díaz, R. César Montesinos, Carlos Murciano, Constantino Quintela Rodríguez, Leopoldo de Luis, José María Díez Borque, José López Martínez, Enrique Molina Campos, Beatriz Villacañas Palomo, Rosa Martínez de Lahidalga, Felipe Mellizo, Fernando Beltrán, Pilar Gómez Bedate, M. R. R., Martín Moreno-Castelli, Jacinto López Gorgé, Cecilia G. de Guilarte, Rosa Romá, Antonio Rodríguez Jiménez y Federico Bermúdez-Cañete). |
|----|--|

CARTAPACIO

| | |
|-----|--|
| 107 | JUAN EMILIO ARAGONES: Juan Liscano, anchuroso poeta y editor «anti-bestsellerista». |
| 110 | Traducciones: Poemas de Pere Gimferrer (interpretados del catalán por Juan Ramón Masoliver). |
| 111 | Destacamos el nombre de... CARLOS BENITO GONZALEZ: Crónica negra de una desesperanza. SONIA GARCIA SOUBRIET: Noche de domingo. |
| 116 | Crónicas: J. E. A.: «La hija del aire», de Calderón. CARLOS MURCIANO: II Congreso de Escritores de Lengua Española. |
| 117 | Entrevista: MIGUEL CABRERA: Heberto Padilla: el poeta de la «prosadia». |

Portada de José María Iglesias.



ELIAS CANETTI

“SCHEREZADE”

ERA la dueña de un pequeño bar francés, cuyo nombre era «Scherezade», el único bar que había en aquella ciudad y que estaba abierto durante toda la noche. A veces estaba vacío por completo y a veces había tres o cuatro personas. Pero cuando solía estar lleno era entre las dos y las tres de la madrugada. Entonces podía oírse y entenderse cada palabra pronunciada por cada uno de los clientes, pues el espacio del bar era diminuto, y con las veinte personas que llenaban su interior daba la impresión de que de un momento a otro iba a explotar.

A la vuelta de la esquina se encontraba la plaza vacía. La Djema el Fna, estaba a menos de diez pasos del bar. No podía imaginarse uno un contraste tan grande. En torno a la plaza dormían en el suelo seres miserables envueltos en harapos. Sus cuerpos estaban casi siempre tan adaptados al suelo que era preciso poner sumo cuidado para no tropezarse con ellos. El que a aquellas horas andaba por la plaza era sospechoso, por lo cual más valía guardarse de él.

La vida propia de la Djema desaparecía cuando esta misma renacía en el pequeño bar. Los que se movían dentro de él tenían aspecto europeo. Venían franceses, americanos, ingleses. También venían árabes, pero éstos, o estaban vestidos a la europea, o bebían, y sólo esto ya les hacía sentirse hombres modernos o europeos, al menos ante sus propios ojos. Las bebidas eran

muy caras, y solamente árabes bien acomodados eran quienes se atrevían a entrar allí. Los seres harapientos que yacían en la plaza no tenían nada, o sólo dos francos en su bolsillo. Los clientes del «Scherezade» pagaban 120 francos por una pequeña copa de coñac, y bebían varias, muy deprisa, una detrás de otra. En la plaza, y antes de que la envolvieran el sueño y el silencio, era costumbre oír música árabe. Los aparatos de radio arrojaban su griterío al exterior de cada local, de forma que aquella plaza parecía declarar que cada tejado le pertenecía también a ella. En el bar sólo había música europea, pero amortiguada, y todo el que estaba allí se sentía un gran señor, al menos un hombre distinguido. Madame Mignon se preocupaba por las canciones más modernas. Estaba orgullosa de sus discos y aproximadamente una vez a la semana aparecía en el local con un disco de última hora que acababa de comprar. Se lo mostraba a sus clientes más asiduos y se interesaba vivamente por sus gustos particulares.

Ella había nacido en Shanghai, de padre francés y madre china. Sus ojos habían sido oblicuos en otro tiempo, pero se había hecho una operación para conseguir unos ojos a la europea, así que le quedaba muy poco de su carácter chino. Había vivido en otra colonia francesa antes de establecerse en Marruecos; estuvo en Duala algunos años. Siempre tenía que objetar



algo contra todos los países. Juicios tan ingenuos e inconmovibles como los de aquella mujer no los había oído yo en la vida. Sin embargo, nada decía en contra de los franceses ni en contra de los chinos, y siempre que podía decía: «Mi madre era china. Mi padre era francés.» Sólo con eso ya estaba contenta consigo misma, y todo eso era lo que argüía en el caso de que la procedencia de sus clientes fuera otra cualquiera.

Yo me gané su confianza después de una larga conversación, en una ocasión en la que estuve solo con ella en el bar. Cuando mis amigos, un grupo de actores que rodaban una película inglesa, se olvidaban de pagar su consumición antes de marcharse, yo me encargaba de hacerlo por ellos. Por eso me tomaron por un hombre rico, aunque de forma disimulada, según suele suceder entre los ingleses, lo cual rara vez se ve en la forma de vestir. Alguien, quizá para burlarse de madame Mignon y para tomarla como una enferma mental, me hizo pasar por médico psiquiatra. Yo acostumbraba a permanecer sentado en el bar, tranquilo y silencioso, sin decir ni una palabra. Más adelante madame Mignon sólo hablaba conmigo acerca de los clientes, y ella decidió dar crédito a este rumor. Yo, por mi parte, no contradije ni aclaré nada; me iba muy bien que creyeran eso y además ella me contaba cada vez más cosas de su clientela.

Estaba casada con monsieur Mignon, un individuo alto y fuerte que había servido en la Legión Extranjera; a su mujer la ayudaba sólo un poco en el bar. Cuando no había clientes le gustaba dormir estirado en los bancos del diminuto local, pero en cuanto aparecía algún cliente conocido suyo se lo llevaba al burdel francés, que se llamaba «La Riviera» y que distaba un par de minutos del bar. Allí pasaba una o dos horas y regresaba de nuevo con sus clientes. Le contaba a su mujer dónde habían estado, la informaba acerca de las muchachas nuevas que habían ido a parar al burdel, bebía algo y, quizá más tarde, volvía con sus clientes a «La Riviera». Esta era la palabra que más se oía pronunciar en el «Scherezade».

Monsieur Mignon tenía un rostro aniñado, redondo y somnoliento, y su cabeza aparecía colocada sobre unos hombros prominentes; sonreía con holgazanería y, para ser francés, hablaba poco y con una lentitud sorprendente. Su mujer tampoco hablaba mucho, sabía callar y tenía sensibilidad para no imponerse fácilmente, pero como empezara a hablar le costaba

mucho trabajo terminar. El, mientras tanto, bebía unas copas o dormía o se iba a «La Riviera». Madame nunca le permitía a su corpulento esposo que arrojara del bar a los clientes borrachos que se comportaban groseramente. Ella misma solucionaba todos estos problemas. El local le pertenecía y para los casos peligrosos tenía una porra de goma escondida en el mostrador, donde también estaban los discos. Le gustaba enseñarle a los amigos la porra, no sin antes dedicarles una sonrisa, que bien valía una indirecta, y al mismo tiempo les decía: «Esta es sólo para los americanos.» Con los americanos borrachos era con los que ella tenía las mayores dificultades, lo cual explicaba su odio candente. Desde su punto de vista había dos clases de bárbaros: los aborígenes y los americanos.

Su marido no había estado siempre en la Legión Extranjera. Un día se dirigió a mí con sus modales entre perezosos y astutos y me preguntó: «Usted es un doctor, un doctor para locos, ¿no es eso?» «¿Por qué cree usted eso?», le pregunté, y disimulé estar sorprendido. «Nos lo han dicho. Yo estuve dos años en un manicomio, en París, como vigilante.» «Entonces usted ya sabe algo de esas cosas», le dije yo. Y se sintió halagado. Más adelante él me contó cosas de su trabajo, de aquella época y de cómo había tratado a los locos, pues sabía cuáles eran peligrosos y cuáles no. Había hecho una clasificación propia y sencilla de los locos según los consideraba en su peligrosidad. Le pregunté por los locos de Marraqués y mencionó algunos casos conocidos en toda la ciudad. A partir de aquella noche me trató un poco como a un superior de su misma esfera profesional. Nos mirábamos si en el bar aparecía alguien cuyo comportamiento hacía pensar en un deficiente mental y de vez en cuando me ofrecía un coñac gratuitamente.

Madame Mignon tenía una amiga, sólo una, de cuya amistad se sentía muy complacida. Se llamaba Ginette y venía mucho al bar. Casi siempre se sentaba en una de las sillas altas del mostrador y esperaba. Era joven y aparecía muy engalanada; el color de su rostro era muy pálido, como el de una persona que se pasa la noche en pie y duerme durante el día. Tenía los ojos algo saltones, a cada momento los volvía hacia la puerta del bar, era para mirar si venía algún cliente; sus ojos actuaban entonces como si quedaran pegados al cristal.

Ginette anhelaba un acontecimiento. Tenía veintidós años y nunca había estado fuera de Marruecos. Aquí había nacido, de madre italiana y padre inglés; éste se había ido a Dakar sin preocuparse para nada de su hija. A ella le gustaba oír hablar inglés porque le recordaba a su padre. Lo que éste hacía, por qué había estado en Marruecos y por qué se había ido a Dakar no lo pude saber nunca. Algunas veces, cuando Ginette y madame Mignon le mencionaban, dejaban traslucir algo así como que se había ido por causa de su hija. Seguro que ambas deseaban que hubiera sido así, puesto que el padre no se preocupaba por ella; en todo caso, lo que sí procuraba era evitar la ciudad donde vivía su hija. De la madre no se hablaba nada, yo tenía la impresión de que vivía aún en Marraqués. De lo que no había duda es que ni Ginette ni madame Mignon estaban orgullosas de ella. A lo mejor era pobre, o su oficio no era lo bastante honorable, o a lo mejor no tenían a los italianos en demasiada estima. Ginette soñaba con un viaje a Inglaterra, país que le intrigaba mucho. Sin embargo, ella iría a todos los sitios, a Italia también. Esperaba la llegada de un príncipe azul que la sacara de Marruecos. En aquellas horas durante las cuales el bar estaba vacío era cuando ella reflejaba más su actitud expectante. La distancia desde su silla alta hasta la puerta era aproximadamente de tres metros y, cuando ésta se abría, los ojos de la muchacha se apartaban de ella como si hubieran recibido un duro golpe.

Ginette no estaba sola cuando yo la vi por primera vez. Estaba sentada al lado de un hombre muy joven de aspecto afeminado y más atildado que ella; sus grandes ojos negros y el color oscuro de piel de su rostro delataban al marroquí. Ella parecía tener mucha confianza con él y los dos venían al bar muy a menudo, siempre juntos. Yo los tomé por una pareja de novios y procuré observarles antes de enterarme de algo más acerca de ellos. El siempre tenía una apariencia como si acabara de salir del casino. No sólo estaba muy encajado con su modo de vestir a la francesa, sino que se dejaba acariciar frecuentemente por Ginette, cosa que para un árabe hubiera sido la más grande de las humillaciones. Bebía mucho. De vez en cuando, una tercera persona estaba con ellos: era un hombre de unos treinta años, de aspecto más varonil y no tan atildado.

Cuando Ginette me dirigió la palabra por primera vez (bastante tímida, porque me tomó por un inglés) estaba sentada en la barra del bar; yo miré hacia su derecha y su joven acompañante se encontraba al otro lado. Ella me preguntó por la marcha de la película que rodaban mis amigos en Marraqués. Aquello era para ella un pequeño acontecimiento y le hubiera gustado participar en el rodaje, según no tardé en descubrir. Respondí amablemente a sus preguntas. Madame Mignon se alegró de que al fin nos hubiéramos puesto en contacto su mejor amiga y yo. Conversamos un rato, después me presentó al joven que estaba a su izquierda. Estaba casada con él. Me extrañé, pues cualquier otra cosa me hubiera imaginado menos que fueran marido y mujer. Vivían juntos desde hacía un año. Como pareja, diríase que estaban pasando aún la luna de miel. Pero cuando Ginette aparecía allí sentada, sin él, miraba siempre nostálgica a la puerta y entonces no era ni mucho menos a su marido a quien deseaba tener a su lado. Le pregunté, por medio de una serie de bromas hechas con cierto tacto, algo acerca de su modo de vida y descubrí que los dos salían del bar a las tres de la madrugada y se iban a su casa a cenar. Hacia las cinco se acostaban y dormían hasta la tarde del día siguiente. Le pregunté en qué trabajaba su marido. «En nada —me respondió—. Tiene padre.»

Madame Mignon, que estaba escuchándonos, sonrió maliciosamente al escuchar esta información. El joven moreno y afeminado sonrió tímidamente, pero lo bastante como para descubrir su hermosa

dentadura. Su vanidad lo eclipsaba todo, incluso la perplejidad más desagradable. Nos invitamos mutuamente a tomar unas copas y comenzamos a conversar. Le pregunté a él cuánto tiempo había vivido en Francia, pues tenía aspecto de francés. «Nunca —me respondió—. Nunca he salido de Marruecos.» Le pregunté si le gustaría ir a París y me respondió que no, que eso no le apetecía nada. Si deseaba ir a Inglaterra. No, tampoco. Si quería ir a alguna parte del mundo. No.

A todo respondía débilmente, como si no tuviera una voluntad propia y auténtica. Presentí que ahí tenía que haber algo más de lo que él no hablaba y que le ataba a aquel lugar. Ginette no podía ser, pues bien claramente daba a entender ella que prefería estar en cualquier parte menos aquí, en Marruecos.

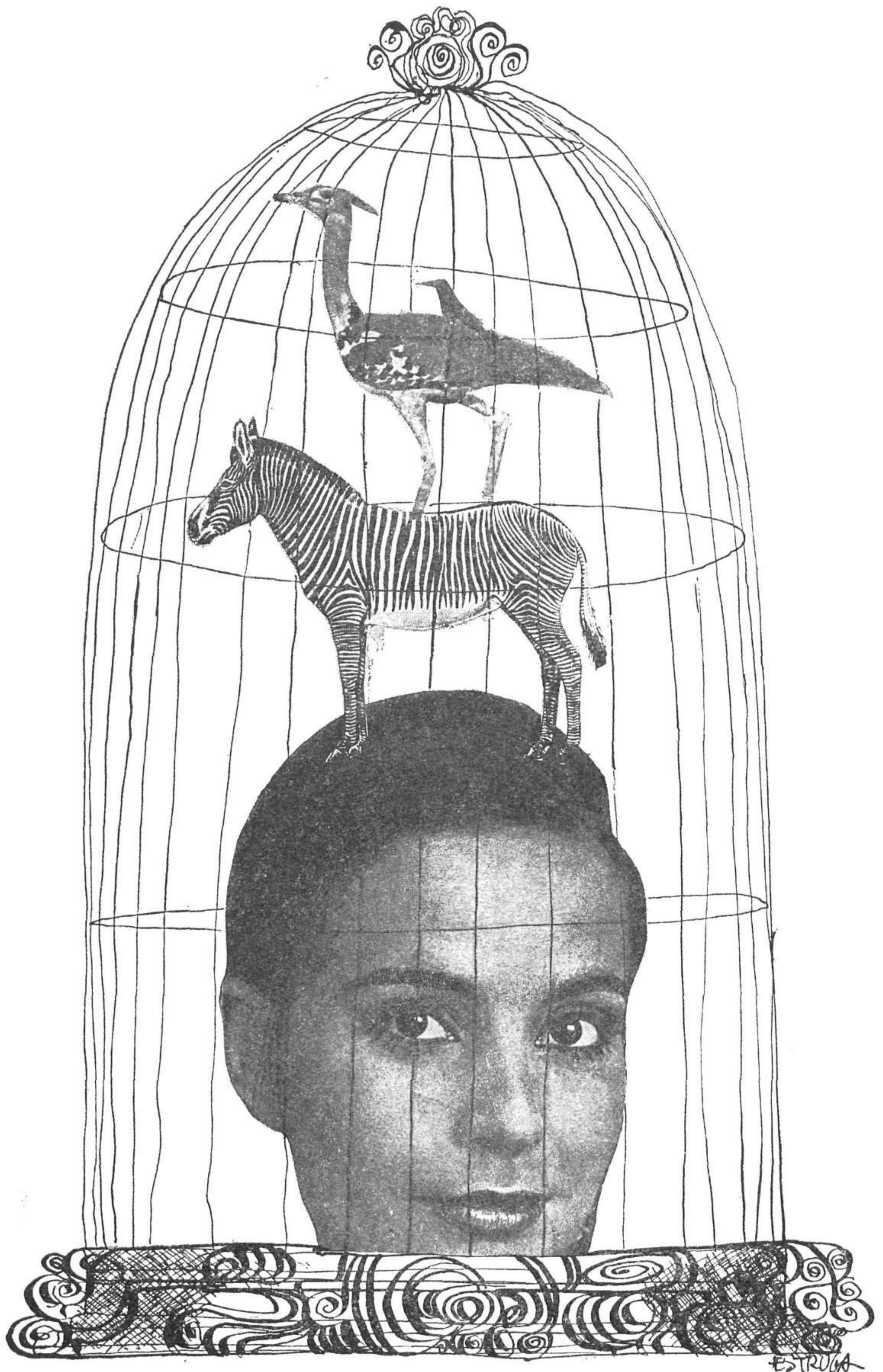
La pareja, que tan sencilla y corriente parecía, me estaba resultando ya enigmática. La veía todas las noches en el pequeño bar. Además de interesarse por los forasteros que entraban en el establecimiento se interesaban por una cosa: por los discos de madame Mignon.

Los dos exteriorizaban deseos inspirados en aquellas canciones y encontraban algunas de ellas tan hermosas que las hubieran escuchado seis veces seguidas. Cuando las escuchaban sucedía, en un momento dado, que se les iban las piernas y entonces comenzaban a bailar dentro de aquel pequeño recinto, el espacio que había entre el mostrador y la puerta. Juntaban tanto sus miembros que resultaba un poco desagradable mirarles. A Ginette le atraía este estilo tan íntimo de bailar. Sin embargo, de vez en cuando miraba a los espectadores y les decía quejándose de su marido: «Es terrible, no se puede con él, no quiere bailar otra cosa. Ya se lo he dicho muchas veces, pero dice que no sabe bailar otra pieza.» Después comenzaba otra canción y, cuando ya estaba a punto de terminar, ella ponía buen cuidado de no darle la vuelta al disco. Yo me imaginaba a Ginette en otro país, allí donde deseara estar y donde pudiera hacer una vida compartida con los seres que eligiera y en el tiempo que ella dispusiera. Me la imaginaba en Londres bailando al son de aquellos mismos discos.

Una noche, cuando yo estaba solo en el bar, me preguntó madame Mignon si me gustaba Ginette. Yo sabía lo que ella deseaba oír y le dije: «Tiene una naturalidad agradable.» «¡Ya no es la que era! —dijo madame Mignon—. ¡Si usted supiera lo que ha cambiado este año! Es

muy desgraciada. ¡La pobre! No debía haberse casado con él. Todos estos hombres nacidos en esta tierra son malos esposos. Todos. El padre de él es rico, es de buena familia, eso es verdad, pero le ha desheredado por haberse casado con Ginette. Y el padre de ella no quiere saber nada por haberse casado con un árabe. Ahora los dos no tienen nada para vivir.»

«Sí, pero ¿cómo pueden subsistir? ¿Si él no trabaja y el padre no le da nada?» «¿No lo sabe usted? ¿No sabe usted quién es el amigo de él?» «No, ¿por qué había de saberlo?». «Usted lo ha visto sentado aquí con ellos. Su amigo es un hijo del Glaoui. El marido de Ginette es su favorito. Todo esto está sucediendo desde hace bastante tiempo. Ahora el Glaoui está muy enfadado con su hijo. El no tiene nada contra las mujeres. Quiere que sus hijos tengan mujeres, tantas como quieran. Pero el andar con hombres no le gusta. Hace unos cuantos días ha mandado a su hijo fuera de aquí» «¿Y de eso vive el marido de Ginette?» «Sí, y de ella también. El la obliga a dormir con árabes ricos. Hay uno en particular en la corte del hijo del Glaoui que le gusta a Ginette. Ya no es joven, pero es muy rico. Al principio a ella no le agradaba, pero su marido la obligaba. Ahora ella se ha acostumbrado a él, y duermen los tres juntos. Su marido le pega si no quiere dormir así. Por otra parte, él es muy celoso. Sólo la deja dormir con hombres que pagan bien. Le hace escenas de celos si le gusta alguno. Le pega si alguno no le gusta, aunque le pague bien. También le pega si a ella le gusta alguno que desea dormir con ella sin pagarle. Por eso es tan desgraciada. La pobre muchacha nunca puede hacer lo que quiere. Está esperando a un hombre que la saque de aquí. Yo deseo que salga de aquí. Me da mucha pena de ella. Por otra parte, es mi única amiga y si se marcha no me queda nadie.» «¿Usted dice que el Glaoui está enfadado con su hijo?» «Sí, le ha mandado fuera por una temporada. Tiene la esperanza de que olvidará a su favorito. Pero no le olvidará, están muy unidos los dos.» «¿Y el amigo de Ginette?» «También se ha marchado. Tenía que acompañar al otro, pues pertenece a la corte del hijo del Glaoui.» «¿Los dos están ahora fuera de aquí?» «Sí, eso es un duro golpe para los dos. Ahora no tienen dinero. Tienen que vivir de deudas. Pero esto no durará mucho tiempo. El Glaoui ya ha intentado separarlos unas cuantas veces, pero el hijo siempre regresa. No resiste el vivir separado del marido de Ginette. Dentro de



ESTRUGA

unas semanas está de nuevo aquí, y su padre tendrá que transigir.» «Entonces todo volverá a marchar bien», dije yo. «¡Oh, sí! Todo volverá a marchar bien. Eso no es nada serio ni grave. El ha estado un poco irritado con ella, eso es todo. Ahora está tratando de encontrar a alguien para esta temporada. Por eso ha hablado con usted. Se dice que usted es muy rico. El se lo ha tomado en serio, pero yo le he dicho que aquí no hay nada que hacer. Usted me parece demasiado para él. ¿Le gusta a usted Ginette?»

Entonces comencé a comprender que mi supuesta riqueza me estaba jugando una mala pasada. Sin embargo, en cierto modo obré injustamente con madame Mignon. «Hay que sacarla de aquí», dijo ella. «No le dé a él ningún dinero para Ginette. Se haga lo que se haga, no se podrá ayudar a la pobre muchacha. Nunca ahorrará nada con él. Todo se lo quita. Váyase de aquí con ella. Me ha dicho que se iría con usted a donde sea, que le seguirá a usted a donde vaya. El no puede salir de aquí. Pertenece a la corte del hijo del Glaoui y no puede salir de allí tan fácilmente. No le darán pasaporte. Me da mucha pena

de la muchacha. Cada día tiene peor aspecto. Usted debía haberla visto hace un año, fresca como un capullo de rosa. Necesita buenos cuidados y una vida ordenada y sensata. Es una inglesa. Naturalmente, como su padre. Por eso es tan cariñosa. No se puede pensar otra cosa de ella. ¿La ha tomado usted por una inglesa?». «No —respondí—. O quizá si, quizá la consideraré inglesa por su delicadeza.» «Exactamente —dijo madame Mignon—, tiene algo fino y delicado, como una inglesa. A mí personalmente no me gustan los ingleses. Son demasiado tranquilos. ¡Fíjese en sus amigos! Ahí hay siete sentados a una mesa, una noche entera llevan ahí y no se les oye ni un ruido. Nunca se sabe si entre ellos hay un criminal. Pero compárelos con los americanos; éstos tampoco me gustan nada, son como bárbaros. ¿Ha visto mi porra de goma?». Cogió la porra del mostrador y la blandió dos veces con energía y violencia. «Esta la tengo para los americanos. Me ha venido bien más de una vez. ¡Se lo digo en serio!»

(Traducción de Ana Isabel Alnendral Oppermann.)

RELACION DE LOS PREMIOS LITERARIOS OTORGADOS A ELIAS CANETTI, PREMIO NOBEL 1981

- 1949 Grand Prix International du Club Française di Livre, por la obra *Die Blendung (El descubrimiento)*.
- 1966 Premio de la ciudad de Viena y premio de la crítica de Berlín.
- 1967 Gran Premio del Estado Austríaco y el título de profesor.
- 1969 Premio literario de la Academia de Bellas Artes de Baviera.
- 1971 Una donación honoraria del Círculo Cultural de la Asociación Federal de la Industria Alemana.
- 1972 Premio Büchner de la Academia Alemana de Lengua y Poesía.
- 1975 Premio Nelly-Sachs, de Dortmund. Igualmente se le otorgó este mismo año el premio Franz Nabl, de Graz (Austria).
- 1977 Premio Gottfried Keller, de Zürich.

(Además de esta relación de premios literarios concedidos antes de su culminación con el Premio Nobel de 1981, Elías Canetti es doctor *honoris causa* de las Universidades de Manchester desde 1975, y de la Universidad de Munich, desde 1976.)

POEMES

PERE GIMFERRER

PARAULES PER A UN LAPIDARI

Perquè Joan Miró troba una pedra.
Perquè Joan Miró
ha collit una pedra. Mireu l'aigua del sol
i aquest gust que té l'herba,
aquest gust de verd d'herba,
aquestes vetes de la pedra verda:
el Verb, tot fet de vetes rocalloses.
Perquè Joan Miró toca les pedres:
ni'hi ha una que tan sols és un fil d'aigua arrecerant-se als
masos.

Perquè Joan Miró esguarda les pedres:
claror de temple de Baal, claror del mar d'Ur i Astarté,
claror de torxa al clos d'Eleusis, claror del tronc de l'oli-
vera.

Perquè Joan Miró escolta les pedres:
campanes de color terrós com l'orpiment,
esquelles primes com la matinada,
batalls de bronze al sot obac de l'herbolari,
campanes d'or en una sala groga
i el crit de les ales dels ànecs al cor d'una nit de tardor.
Totes les veus de la predisseria,
totes les llums pedreres,
la pedruscada als vidres, amb un so de fiscorns,

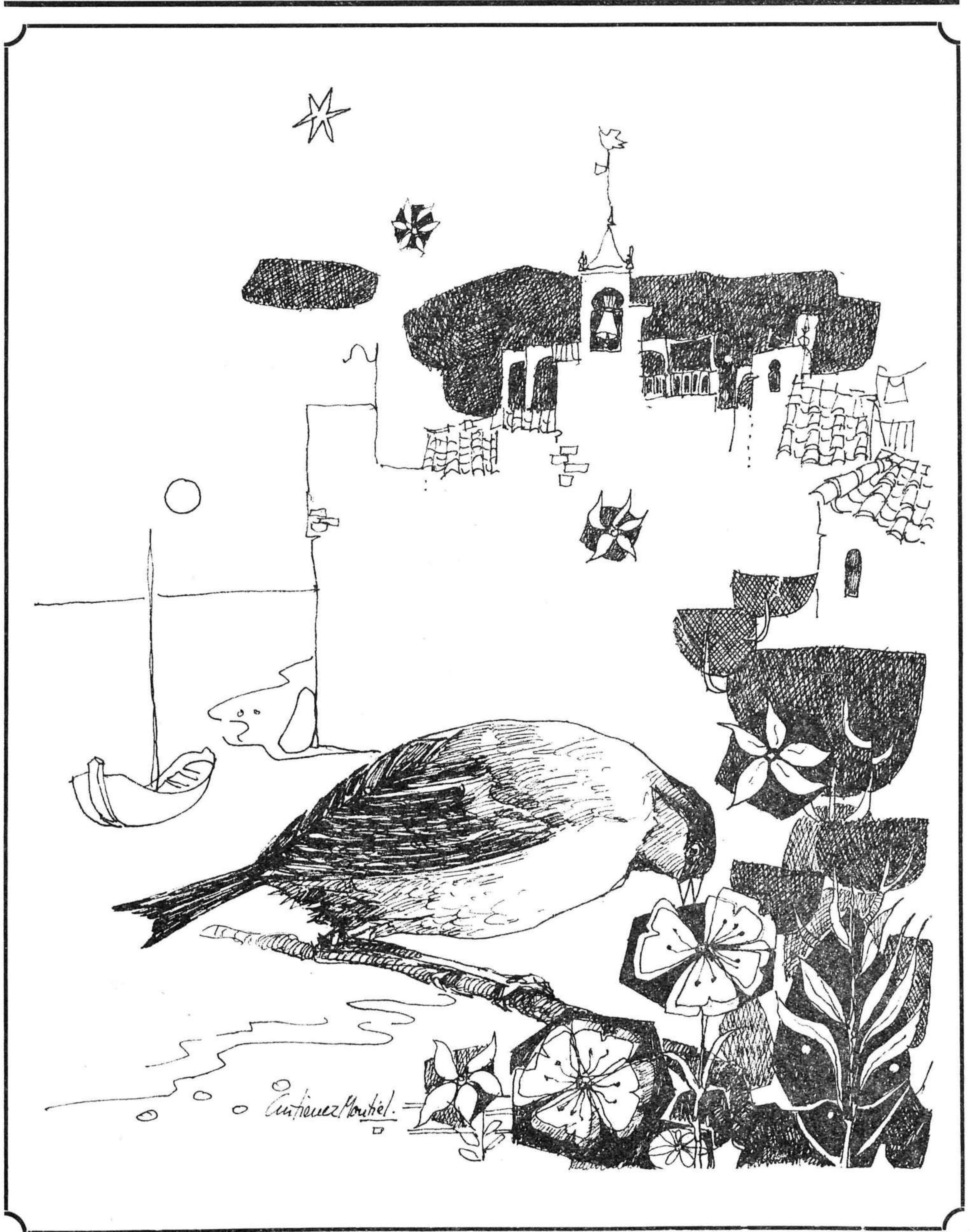
i aquell roc vermellós quan vespreja,
i un pensament d'herbei a les esquerdes fosques,
i la caputxa verda del botànic,
i la gonella del mineralista,
i el remeier que cull pedres al cim del bosc llampeguejant
i, per camins de carro, entoma el xàfec,
i no va moll de pluja,
no és pas moll de pluja,
per la virtut que cada pedra té.
I ara el cel ha tancat el seu castell de cartes, que tant fla-
marejava,
i al fons de l'armari dels núvols lluu només una pedra:
un present de la fosca i la llum que acaba de collir Joan
Miró.

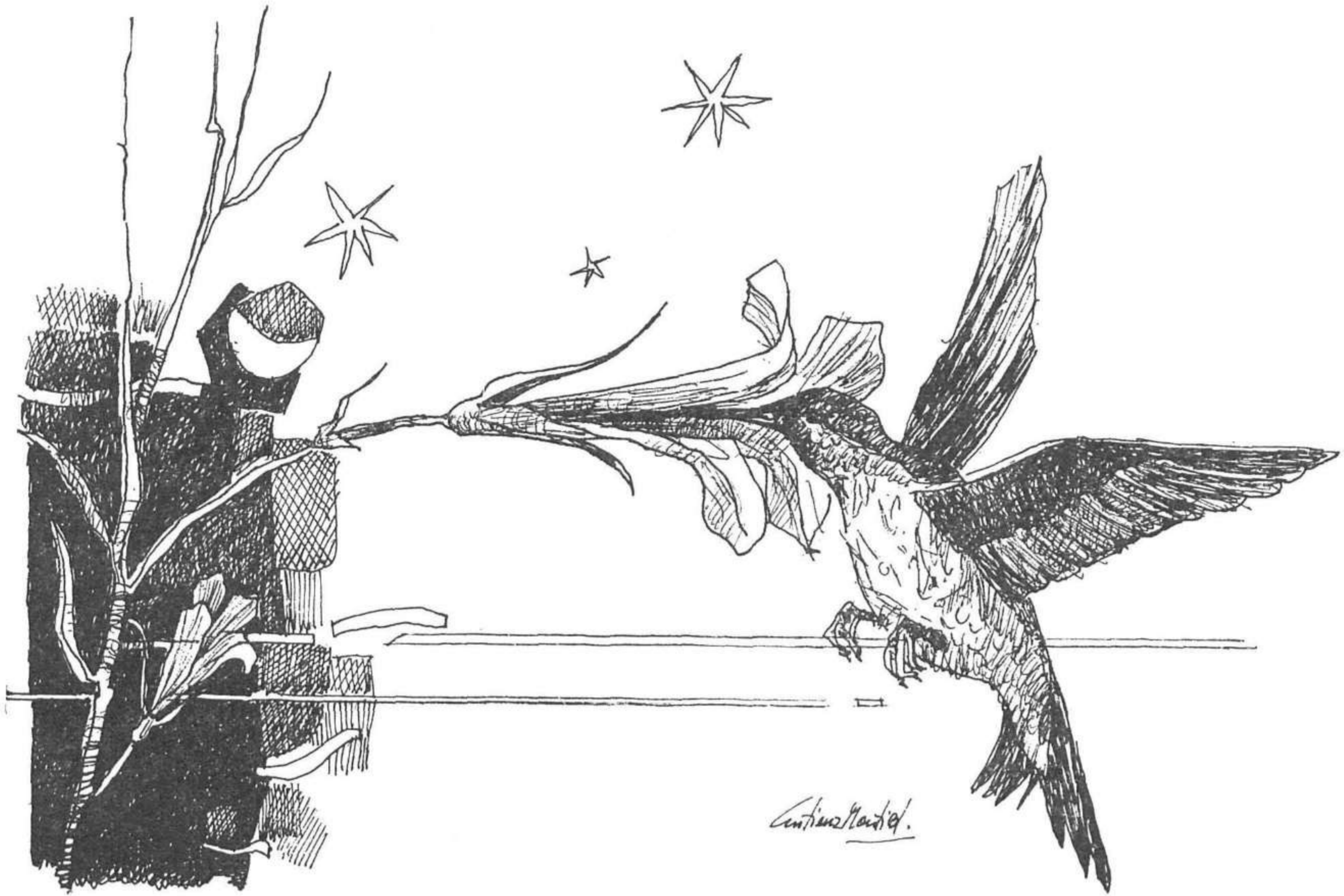
PONT

Com a la tardor l'arbre recull, fosca, la fruita
que esperava el seu temps, i és un grapat de llum,
entre l'aigua i la pedra i el cel, la claror lluita
per dissoldre's al riu, on la mort és costum.

MADRIGAL

Amor, amb el poder terrible d'una rosa
la teva pell tibant m'ha saquejat els ulls, i és massa clar
aquest color de veles en un mar llis. Dolcesa,
la tan cruel dolcesa violeta
que les natges defensen, com el niu de la llum!
Perquè una rosa
té el poder de la seda: tacte mortal, estius
cruixidors, amb el gruix d'un teixit esquinçant-se,
la claror estavellada a les cornises,
i el cel, finestra enllà, tan fosc com una aigüera.





De part de vespre, l'home,
amb ulleres fumades, a la cuina de gas,
grapeja els estris d'Auschwitz, les tenalles alquímiques,
les ampolles de calç. Amor, l'home amb guants foscos
no arrasarà el color de petxina d'un ventre,
la sentor de ginebre i olives de la pell,
no arrasarà la llum d'una rosa immortal
que la semença esfulla amb un bec tendre.

I ara veig la garsa
reial, plegant-se d'ales a l'habitació,
la garsa que, amb la llum que capitula,
és plomatge i escalf, i és com el cel:

només claror marina,
i, després, un record d'haver viscut amb tu.

HUESPED DE LAS TINIEBLAS

MELIANO PERAILE

ESTA mañana me he encontrado a Isidoro, en la plazaleta, como suele ocurrirme casi todos los amaneceres del invierno. Estaba él cateando en la acera, con su bastontiento blanco. Los cuernos de luz de los automóviles empitonaban el perfil de tinaja de su tripa.

—Muy buenos días, don Alvaro —me saludó, apenas lo cogí del brazo para ayudarle a cruzar la calzada—, otro día camino de la faena. ¡Y que no falte! Aunque hay empleos y empleos. Yo le envidio su oficio, don Alvaro; le cambiaba la profesión. Pero no se malicie, que lo digo por escurrir el hombro a los ataques del sol y a las arremetidas del viento y del agua, que resiste uno tras el liviano parapeto de la gabardina y la gorra, sino por el placer de sembrar días de mañana.

—Isidoro, podemos coger el autobús, si usted lo prefiere.

—Si alguien me acompaña y me cruza, y especialmente usted, don Alvaro, que tanto cela y se desvive por mi hijo, prefiero ir a pie. Y, hablando de otra cosa, tengo el remusgo y la desazón de que me está usted de queja por no haberle contestado aún sobre la proposición de su amigo, el doctor Juárez. A ver si por hacerme un favor, don Alvaro, va usted a quedar al descubierto con su amigo. Pero hágase usted cargo: la compra del chalecico en la playa me ha sorbido, últimamente, el seso y las horas. Tiene usted que verlo. Y disfrutarlo. Un servidor se colmaría si usted y su señora nos distinguieran con su compañía un fin de semana. Han de ver y gozar aquella delicia. Modesta, sí, pero con todo el mar a sus pies, como un perro verde echado a las plantas de la vivienda, su ama y señora. Todo para el chico, don Alvaro, que uno

se conforma si llega el trance con lo puesto, un bocado y un jergón donde aparcar la fatiga. Porque, mirándolo bien... Qué cosas se le ocurren a uno, don Alvaro, un servidor, huésped de las tinieblas, con los ojos vacíos de luz y la mirada destituida por la voluntad de Nuestro Señor, pronuncia, de repente, eso de «mirándolo bien». Quería decirle que uno trabaja lo que trabaja y se sacrifica lo que se sacrifica, sólo y exclusivamente por el hijo, porque se críe recio y sano, sin gorgojos en la cabeza ni macas en el pecho. Ya que la Divina Providencia tuvo a bien no expulsarlo de la claridad y decretó que no heredara los ojos muertos de su madre y de su padre, uno está obligado a completar la obra de Dios, no escurriendo el bulto a esa labor que el de arriba reserva a los padres: una buena crianza, una carrera, si hay medios, y una alimentación a propósito. Ahí tiene usted, don Alvaro, el fundamento de mi compra de la casa junto al mar: desde lo alto, su madre y el Señor me dicen: «Te hemos dado un hijo sin tara alguna; se ha dispuesto que la luz anide en sus ojos.» Usted me agrega: «Es un estudiante aplicado, manifiesta condiciones para el estudio, de tal modo que los profesores estamos dispuestos a empujarle para que suba y llegue a la cumbre.» Bien, pues no va a ser su padre el único que le va a fallar.

La escarcha había dado una mano de pintura acerada a los parabrisas de los automóviles aparcados al hilo de las aceras. Humeaban las bocas de los transeúntes, humanas tubos de escape.

—Las decisiones importantes hay que pesarlas y repesarlas, Isidoro. De manera que el antes o el después de esa contestación no debe crearte ansiedad ni zozobra alguna. En cualquier instante será bien recibido y escuchado tu acuerdo.

—Esta misma noche, sin ir más allá, le comunico mi resolución.

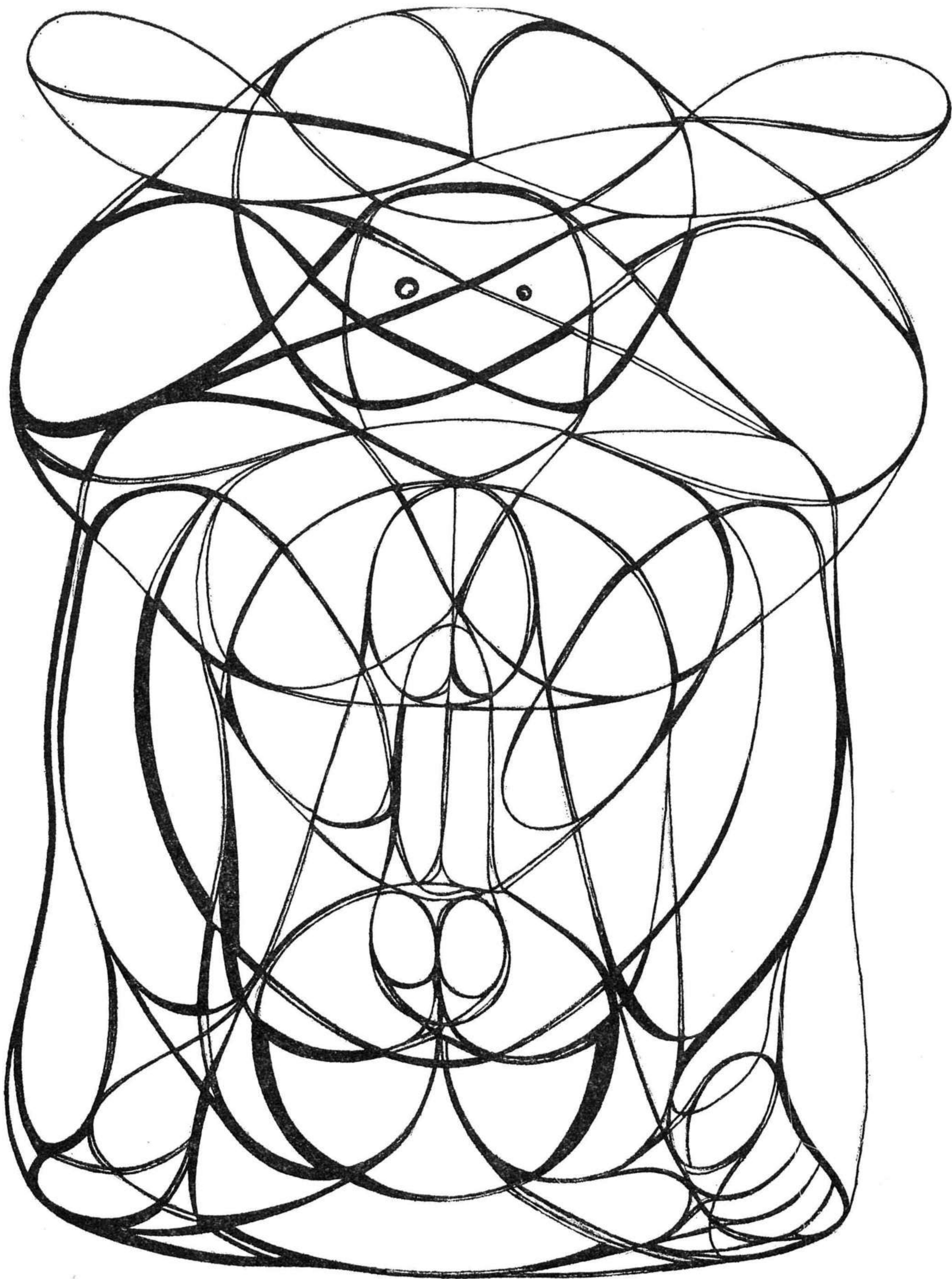
Habíamos llegado a la glorieta del «Quiosco Las Castillas. Vinos, cervezas, café», donde Isidoro tiene su plaza de vendedor de lotería de los ciegos, ganada por oposición a todas las lluvias, las nieves y las escarchas.

—Quizá debiera usted elegir un sitio más resguardado, Isidoro.

—Todo está bien aquilatado y medido. Este es el paso, la encrucijada y el abrevadero del personal de cinco empresas, don Alvaro. Más de tres mil carteras y frenesís de hacerse rico desfilan cada día por este lugar, ante la tribuna de mis cupones. En cualquier otro sitio en que instalara el negocio estaría más al socaire, tal vez más cómodo y mullido, pero menos solicitado por los que sueñan despegar súbitos de la fatiga y el sudor, y, sin duda, menos atendido y agasajado que ahora, por el director del «Banco de la Meseta».

—Hasta luego, Isidoro.

El se quedó en su establecimiento, a la orilla del «Quiosco Las Castillas. Vinos, cervezas, café», y yo me fui hacia el instituto, pian piano, por la acera inundada de prisa, codazos y gente de nómina, soñolienta y apresurada hacia los relojes vigilantes de la puntualidad. Algunos técnicos de «Laboratorios Lechévalier», administrativos de «Efervescentes don Favila», artesanos de «Muebles El Blasón»,



ELISA RUIZ-80

aplacaban la angustia de la entrada en punto, mitigaban el jadeo del trote, con un café ardiente, embaulado al vuelo, o una copa sin sorbo, a la vuelta de campana. El nublo no dejaba al día salir, ni siquiera asomar.

A lo largo y entoldado de la mañana, cada vez que, entre clase y clase, los bedeles abrían las vidrieras, entraban en las aulas el cierzo, el aguanieve y la voz honda y pausada de Isidoro:

*¡Ni el buen amor ni el buen juego
son labores de dejarlas para luego!*

Como hasta el jueves no tengo clase con el grupo de José Anto, le envié una nota para que viniera a verme durante el recreo a la sala de profesores. Vino puntual, cariharto, lustroso y remolón, como siempre. Hablamos poco, lo preciso, lo imprescindible:

—Esta mañana he venido hablando con tu padre. ¿Tienes intenciones de aprobar el primer curso, por fin, o piensas obligarme a cumplir la amarga misión de vaciar el costal y descubrirle a ese bendito que, hasta el momento, no mereces por padre, cuál es tu verdadera situación académica: que has perdido un par de años y no estudias tercero, ni siquiera segundo, ni llevas camino de arreglo? Tus encubridores necesitamos saber si vale la pena que ese hombre bueno llamado Isidoro se pase las horas ejerciendo de parasol y paraescarcha, en la plataforma del quiosco, o es absolutamente inútil que ese hombre magnífico llamado Isidoro siga esforzándose y dedicando su pecho y su espalda a rompeolas de los vientos y las lluvias, porque su hijo, el zángano regalado, el disfrutador del chalé junto al mar, no va a ser nunca médico, ni aun bachiller, sino un zanguango flojo y maltrabaja, explotador de la peor especie: de la especie de los parásitos que medran de la bondad de sus padres.

Sin esconder los ojos, sin que la vergüenza y la pesadumbre le agacharan la cabeza, mirándome con descaro, rezongó:

—Vale.

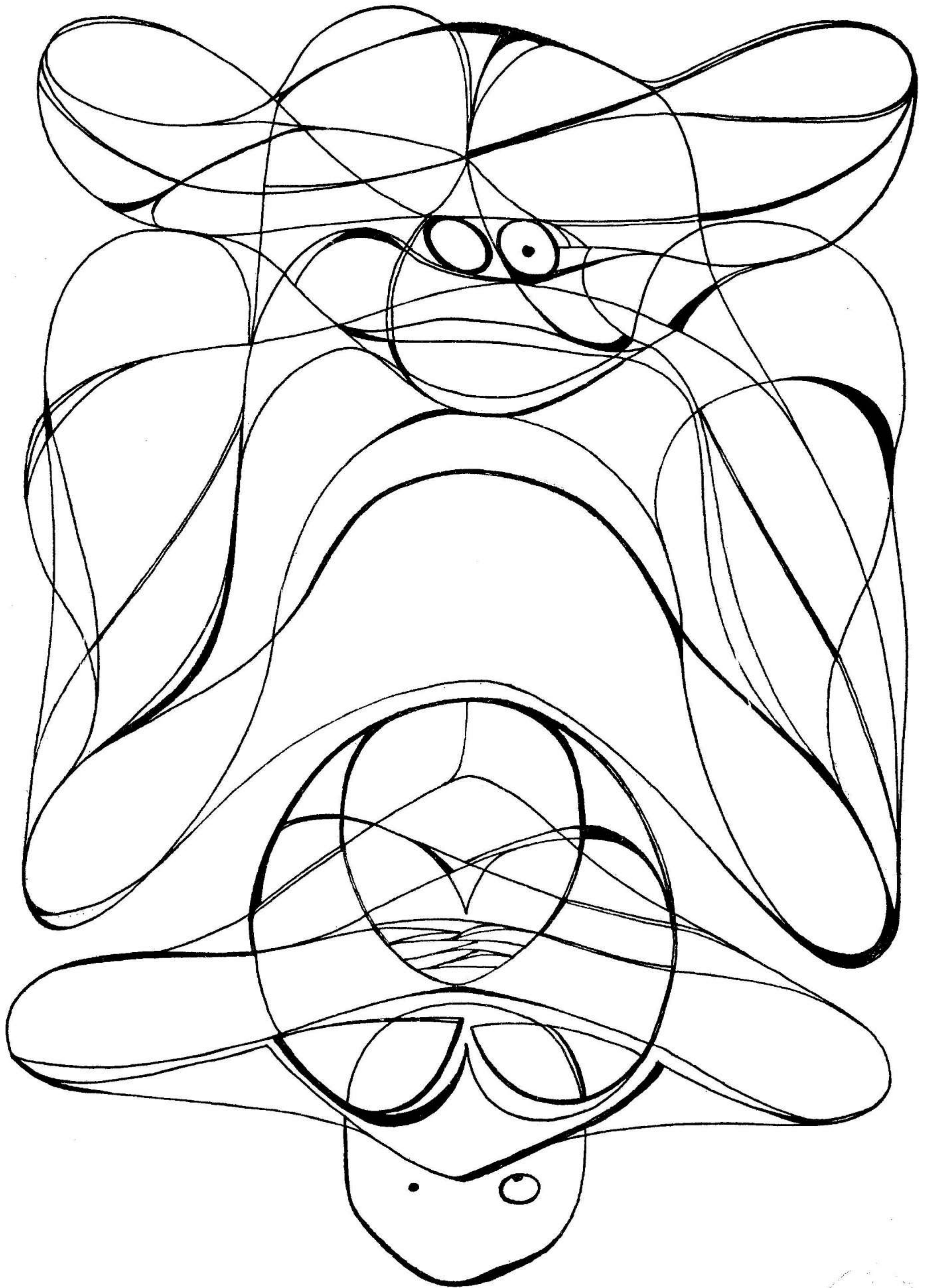
—Quieres decir que este disco lo tienes ya muy oído, rayado.

—El singuel que ahora me gira en el tocata de la cavilosa es que uno tiene derecho a vivir y al rollo.

Tan estupefacto, tan de una pieza me dejó su teoría fundamental sobre la vida y las relaciones humanas, que no fui capaz de encontrarle una contestación en mi repertorio de ideas. Sólo atiné a rogarle:

—Vete.

Al salir del instituto dudaba entre esperar el autobús o venirme a pie, cuando vi la trasera de uno que acababa de írseme. Hacía un frío como para no esperar diez minutos plantado y haciendo oposiciones a la pulmonía. De modo que me vine a buen paso, embutido en la pelliza y la bufanda, acelerando a trechos, en procura de mitigar con el calor del ejercicio la helada crudeza del tiempo. Comenzaba a nevar. Una plaga de alfileres de hielo invadía el aire y asaltaba a los transeúntes, como un avispero glacial, furioso y encarnizado. La gente refugiaba las manos en los bolsillos; las orejas, en las solapas. Se caía el cielo a pedazos menudos y muy fríos.



*¡Me quedan diez,
diez escalones,
para alcanzar
sus ilusiones!*

Allí, en mitad de la glorieta, bajo su gorra de hule, estaba Isidoro, alto, grande, imponente, casi del tamaño del quiosco de bebidas, impertérrita la proa de su pecho, en medio de la tempestad. Allí, en la glorieta, al lado del quiosco, le presenté a mi amigo, el eminente oftalmólogo doctor Juárez, de paso en nuestra ciudad. Y allí, dentro del quiosco, durante los intertragos de unas cañas de cerveza, Isidoro contó a Juárez los pormenores de la enfermedad causante de su ceguera.

*¡Yo les doy testimonio de quererles
repartiendo y no guardando
para mí sólo la suerte!*

Seguía nevando sobre la ciudad, sobre los árboles y, junto al quiosco, sobre la fortaleza que ni las intemperies mellaban, ni los vientos abatían, ni la nieve callaba.

Al anochecer, llamaron a la puerta. Abrió Irene, mi mujer, y volvió al instante, seguida de Isidoro, que se quedó tímido, educado, indeciso, a la entrada del cuarto de estar, llenando con su corpulencia el hueco, de umbral a dintel, de jamba a jamba.

—¿Se puede pasar...? Perdón por importunarles a estas horas tan poco de visita y recibo, pero le prometí esta mañana, don Alvaro, que hoy, sin más dilación, le traía una respuesta al ofrecimiento de su amigo, el doctor Juárez, y aquí estoy, que ya iba siendo hora de contestar a una mano abierta y a una proposición como las de su amigo, tan de hombre de bien.

—El doctor Juárez es así: un hombre para los demás, con las manos llenas de agujeros; un talento sin vanaglorias ni alardes, convencido de que la fortuna tiene poco que ver con el dinero y de que la prisa sólo es buena para dirigirse a la gloria, no sea que cierren. De modo que no tenía usted necesidad de salir de su casa a estas horas y con este tiempo infernal. Ya le hubiéramos contestado al doctor. Y, en todo caso, podía usted haber cogido el teléfono.

—Mire usted, don Alvaro, prefiero hablarle de cerca, con la voz natural y tibia, para que usted comprenda cabalmente lo que quiero decirle: su amigo, el doctor Juárez, me ha alojado en su sanatorio durante quince días, a qué quieres boca y cuerpo regalado; me ha reconocido tres veces en su consulta como si de un grande de España o ministro se tratara; no le hubiera dedicado más atenciones y esmero a un señor presidente; y, a la postre, se ha ofrecido a operarme completamente gratis, sin más interés que servir a un amigo, a usted, don Alvaro, y la realización de una buena obra: rescatar a un cautivo de las tinieblas. Don Alvaro, un servidor se quedó ciego de niño; no ha hecho ni sabe hacer otra labor que la venta de cupones, ni posee más fincas ni establecimientos que la orilla del quiosco. Si el doctor Juárez me devuelve la vista, dígame usted en qué oficio trabajo, quién me emplea, qué va a ser de la carrera de mi hijo... Voy a seguir vendiendo tiras, don Alvaro.

GUERNICA

CARLOS RODRIGUEZ-SPITERI

I

Es el recuerdo del niño sacado en brazos
de la Plaza de la Merced, en la madrugada del terremoto.

2

Visión, que contemplan los canales de la mirada.
Pintura, en estado alucinatorio.
Pintura, que no se aniquila cerrado las pupilas.
Pintura, que salta a los párpados.
Pintura, que en un principio limpia los ojos.
Pintura, que aunque no hubiera luz abre la retina.
Pintura, que al entornar los ojos no desaparece.
Pintura, en la mirada sostenida por visiones.
Visión, en las manos que se mueven como columnas.

3

Un peso en los ojos y en las manos afiladas,
nada se escapa de las manos,
que no se pierden ni se debilitan.
Cuando sale de las manos el tiempo
que vive, sin confundir la vista
en las manos que se van abriendo como nubes.

4

Lúcido, que encuentra distinta luz
al unirse a lo que precede y sigue al color
opaco, oscuro, blanco y gris que dramatiza,
la retina que se hunde ante la presencia que ciega,
el lienzo fijado por la exactitud de los pinceles.



5

Lo que ha hecho un cielo que ha rasgado la esperanza.

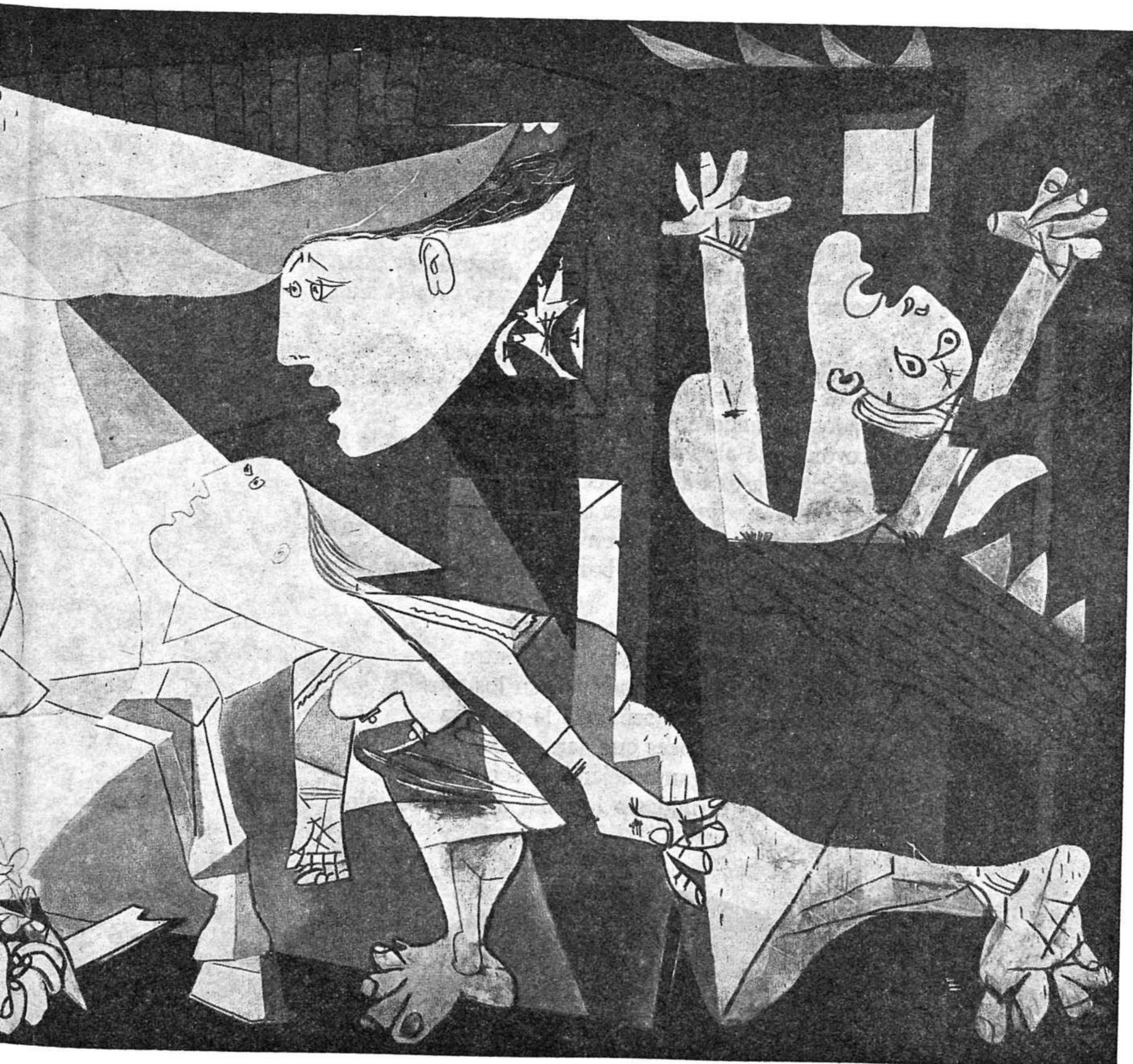
6

No es el ruido que tiene la lluvia en el campo,
es el firmamento del cristal roto sobre los cuerpos.

7

Constelación de cóndores encima de los techos,
pájaros negros que anidan en la noche,
con vibraciones de truenos debajo de las alas.

Sol que no calienta las paredes encendidas,
rescoldos en el cerco de canteras abrasadas.



Resplandores del remolino que resplandece,
entre el humo que centellea al torcer el camino del fuego,
que se derrite en brasero de antorchas,
mientras van cayendo las cenizas de las rajaduras de los árboles.

8

Vuelven los ojos a las llamas,
viendo caer las estrellas en una hoguera,
en las sacudidas que separan las capas de la tierra.

Espíritus capaces de ver los aumentos de nebulosidad,
sin poner en el olvido la contemplación del hacha en el agua.
Con alucinaciones dentro de las miradas que siguen,
las sombras salidas de los cuerpos con su último pensamiento.

Fogatas de veletas en la oscuridad,
hojas secas pegadas a la piel,
y alas de mariposas en monumentos funerarios.

9

Iluminarias en los cuernos del toro,
como una cúpula unguada de sangre.
Dientes como sierra del caballo sin atar,
que se asoma a la ventana, y contempla

cuerpos tendidos que se van arrastrando
vivientes de fuego sin volverse para atrás
escapados llevándose los huesos al aire
con corona que abrasa el cráneo
piernas con pasos de destrucción
entre aluminio seco, tapaderas de plomo
planchas de hierro torcido en los dedos
y cuerdas arrugadas en los bordes de un agujero

caderas y brazos que se levantan
con nube ennegrecida encima del vientre
de mujeres acosadas con pólvora en los ojos
en los visajes que deja señalada la ceguera
ojos que oscilan y voces que dan gritos
que salen de la garganta dejándose secar al aire
con las miradas dirigidas a la señal de los presagios.



Si no se ve, ¿se ve bien? Se quiere ver
todo al mismo tiempo y no se ve nada.

Fulguraciones que aparecen en los ojos,
cuando no basta ver lo que se ve.

Arte, sorprendido en las miradas
cuando todavía no se sabe contemplarlo.

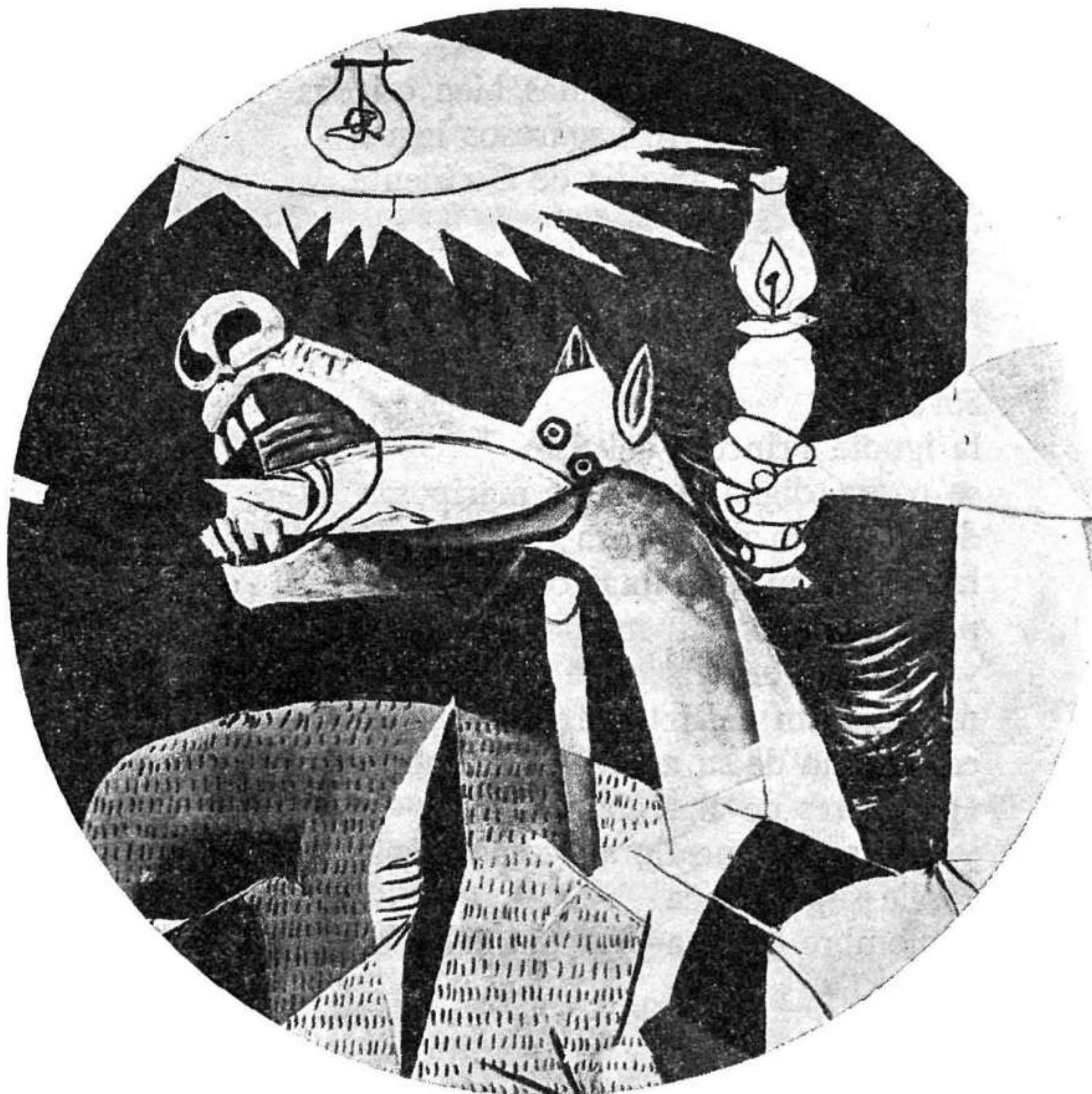
Saber ver las visiones y porqué se ven,
para poder mirar lo que se tiene delante.

La obra de las manos para los ojos,
sostenidos por alucinaciones detrás de los ídolos.

Sorpresa en los ojos que miran y miden,
lo que están viendo para clavar la vista.

II

En lo que el ojo de Picasso se fije, hay que fijarse bien.





OCHO POEMAS

CRISTINA PERI ROSSI

MONA LISA

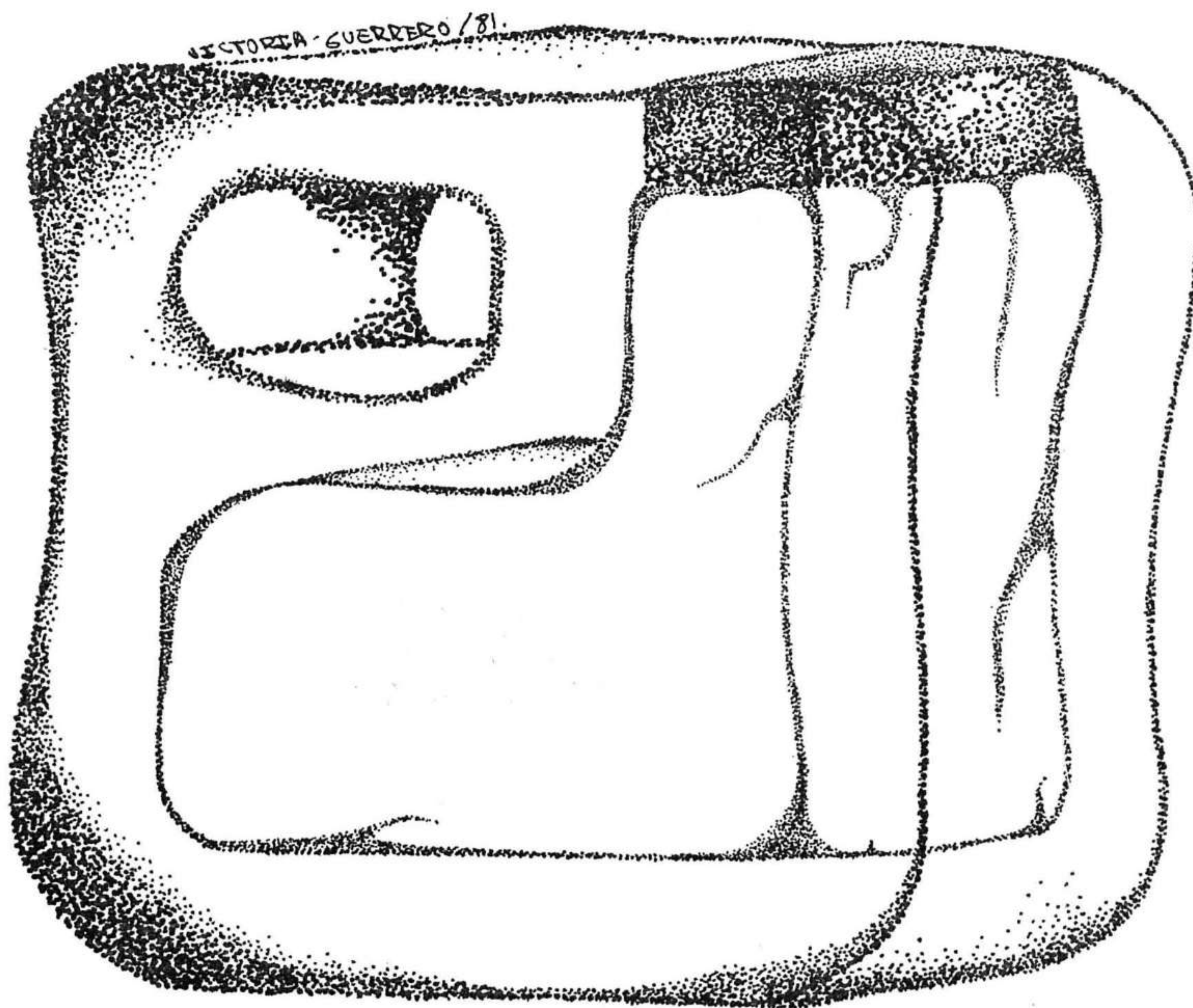
Y la joven florentina
esposa de Giocondo
vista por Leonardo a la salida de la iglesia
a quien el pintor —mientras posaba—
hizo entretener con música y con cantos
Ella guarda en sus ojos
la leve tristeza florentina
la opulencia de las damas bien criadas
Y al fondo —entre vagarosos lagos—
se diluye la melancolía de Occidente.

PISANELLO

Severa,
la ignota Princesa del Este
se pasea, digna, entre las mariposas
de un jardín de Ferrara;
las flores en las ramas oscuras
parecen peces suspendidos en el aire de Ginebra
y una pequeña rama de enebro, en el hombro,
más que un desliz de frágil dulzura
es el signo de su nobleza, el símbolo del Este.
Hay flores de alas abiertas
y mariposas que flotan como algas.
Nadie supo nunca
el nombre de esta princesa del Este.



Ilustraciones de Victoria Guerrero



MAGRITTE

Sutiles resquebrajamientos de la tela
y una mujer que ha dejado de ser un todo
descubre sus partes
como un objeto mecánico:
el tiempo ha entrado al cuadro
como un intruso
y en el brillo del color
hay un grito que deforma.

LA HILANDERA

Y la pequeña hilandera de Rembrandt
en el claroscuro del atardecer
la austeridad de la casa
con olor a madera de los bosques de Brauminger.
De él dijeron *una concupiscencia desordenada*.
No impidió, no obstante,
el delgado filtro de la luz solar
que entra por la ventana
y ordena los muebles
como si siempre
desde los tiempos en que eran cedros
hubieran estado allí,
en la custodia de la rueca
que una pequeña hilandera enhebra
con gesto ausente
y ritual.

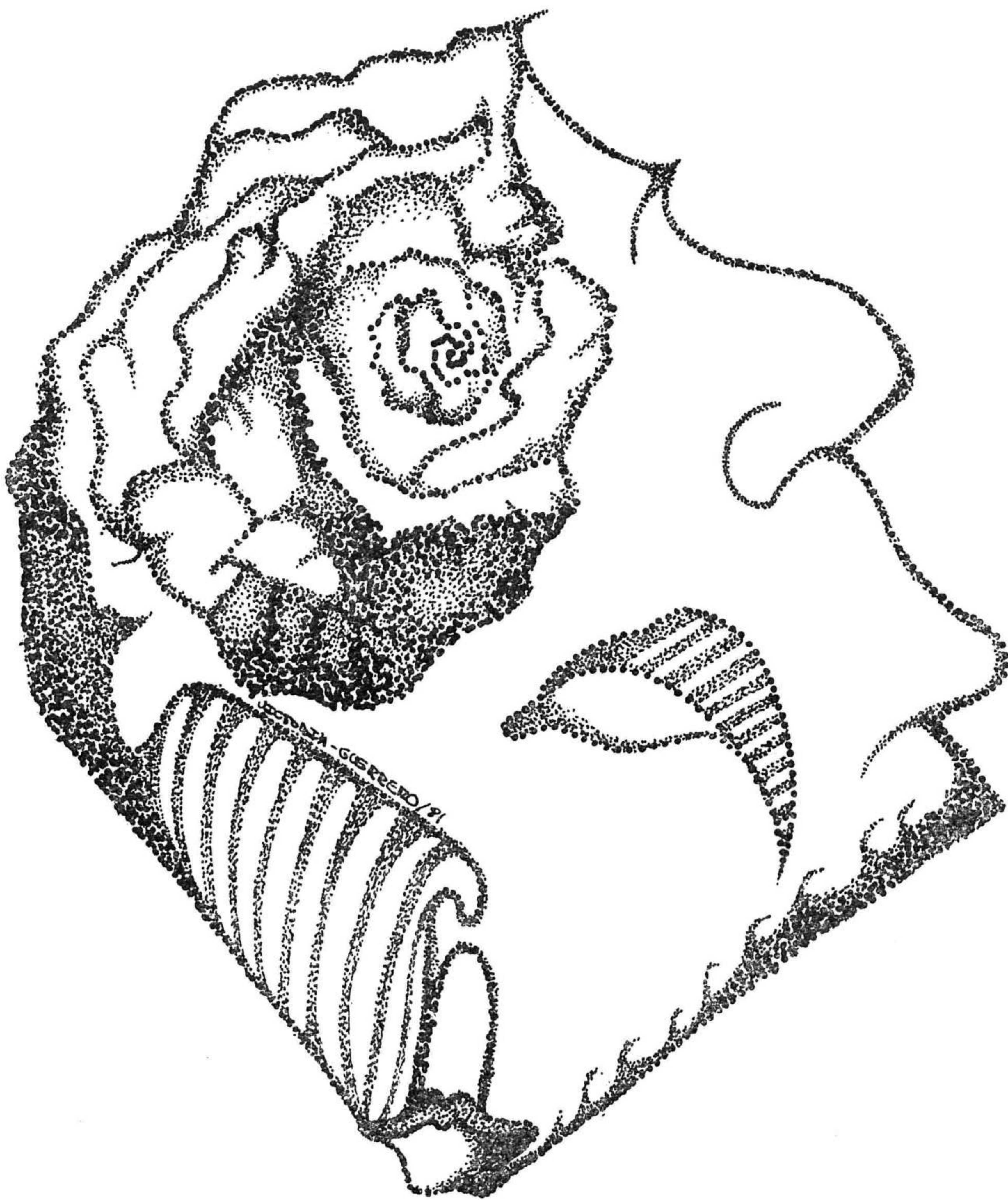
EL NAUFRAGIO COMO METAFORA

crónica de invierno
a lo largo de canales
como lechos de muertos.
¿Quién vive aquí?
¿Qué sobreviviente de edades ignotas?
(El Nuevo Mundo surgió de estos naufragios,
brillante e inconcebible)
Remo, con oscura fuerza,
ensimismada,
en las borrascosas aguas de viejos mitos

En la crónica, pueden reconocerse cuatro estaciones:
partida, encuentro, integración, retorno:
transferencias

Y suenan —como ecos que vienen de lo antiguo—
músicas extranjeras
la mañana en que la tormenta cesó

y en la playa recién abordada
los sobrevivientes —alucinados—
desplegaron, como banderas,
los viejos mitos.



OSCAR GARRIDO / 91

HAZTE UN ARCA DE MADERAS RESINOSAS...

El refugio es de hormigón
y de acero templado.
Las puertas están blindadas.
Hay filtros para purificar el aire
y otros para descontaminarlo
Los espejos son de aluminio.
Las compuertas, de metal.
Todo está dispuesto para una rápida evacuación de la superficie...
Cuando estalle la bomba

Y dijo Noé: «Señor, ¿con qué maroma
sostendré arca tan rara?»

VERENA TRADUCE UN LIBRO ANTIGUO DE VIAJES

Y como pequeñas ciudades en la página,
ovales, encerradas en sí mismas,
encuentra palabras que no conoce

singla el viento hacia el Norte
Verena, sobreviviente oscura de esta gran catástrofe

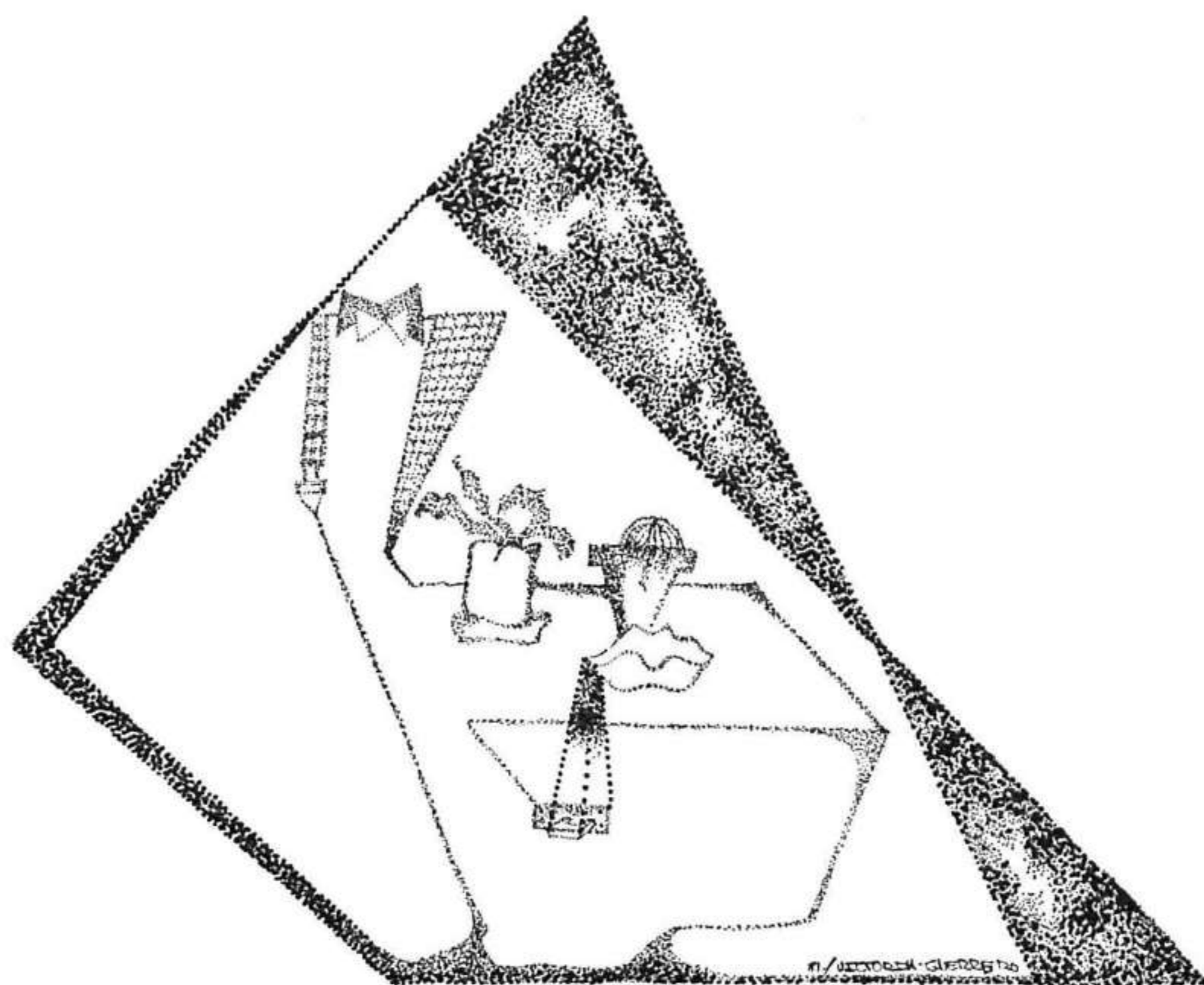
recomienza la tarea inacabada
—transferir es transgredir—

el viaje ininterrumpido
Verena traslada el fuego oculto
bajo las letras

hay palabras que no conoce
—blándulas aves—

organiza la apariencia de sonidos
Vestal de un tiempo ya acabado
que sobrevive en pequeños signos en la página

ciudades ovales, desconocidas
El día en que llovieron megatones
sobre Salzburgo.



VERENA TRADUCE UN LIBRO ANTIGUO...

Y a veces tropieza con un iceberg
(*Blick vom Pilatus auf den Vierwaldstättersee*)

El reloj de la catedral de Bern
se interrumpió a una hora precisa

Las calles estaban desiertas
y los profanadores de viajes
horadaban las piedras en Sion,
con sus poderosos motores.

Verena encontró una palabra intraducible y vaciló...

le pareció que como un explorador perdido
comprendía súbitamente la vastedad de la selva

y palabras como lianas la envolvían
su música oscura
su presentimiento
el *tam-tam* de las piedras

Profanadores del tiempo,
los turistas creían haber llegado
a una Epoca Nueva...

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.

98

Nadie sabe las formas repentinas de la dicha.

99

El mundo nace cuando dos se besan.

100

Todo monólogo es por naturaleza descabellado.

101

Abomino la mentira porque es una inexactitud.

102

De acuerdo con que lo quieras todo. Pero encuentro un obstáculo, solamente uno: el tiempo es corto y el arte es largo.

103

¿Qué es un cínico? Uno que sabe el precio de todas las cosas y no sabe el valor de ninguna.

104

Se equivoca ciertamente quien elige un avaro por amigo.

105

Y pierda toda esperanza quien no estuviera en presencia pues son olvido y mudanza las condiciones de ausencia.

106

Ser original, tanto mejor; intentar serlo, tanto peor.

107

Lo mejor de un hombre es parecerlo.

108

El amor propio es el mayor de los aduladores.

109

Cuando uno se enamora empieza por engañarse a sí mismo y acaba por engañar a los demás.

110

El amor es como ciertos hoteles, que tienen todo el lujo en el vestíbulo.

111

Era de esos tagarotes que, como no han pagado la cena, desmoralizan los guardarropas excediéndose en la propina.

112

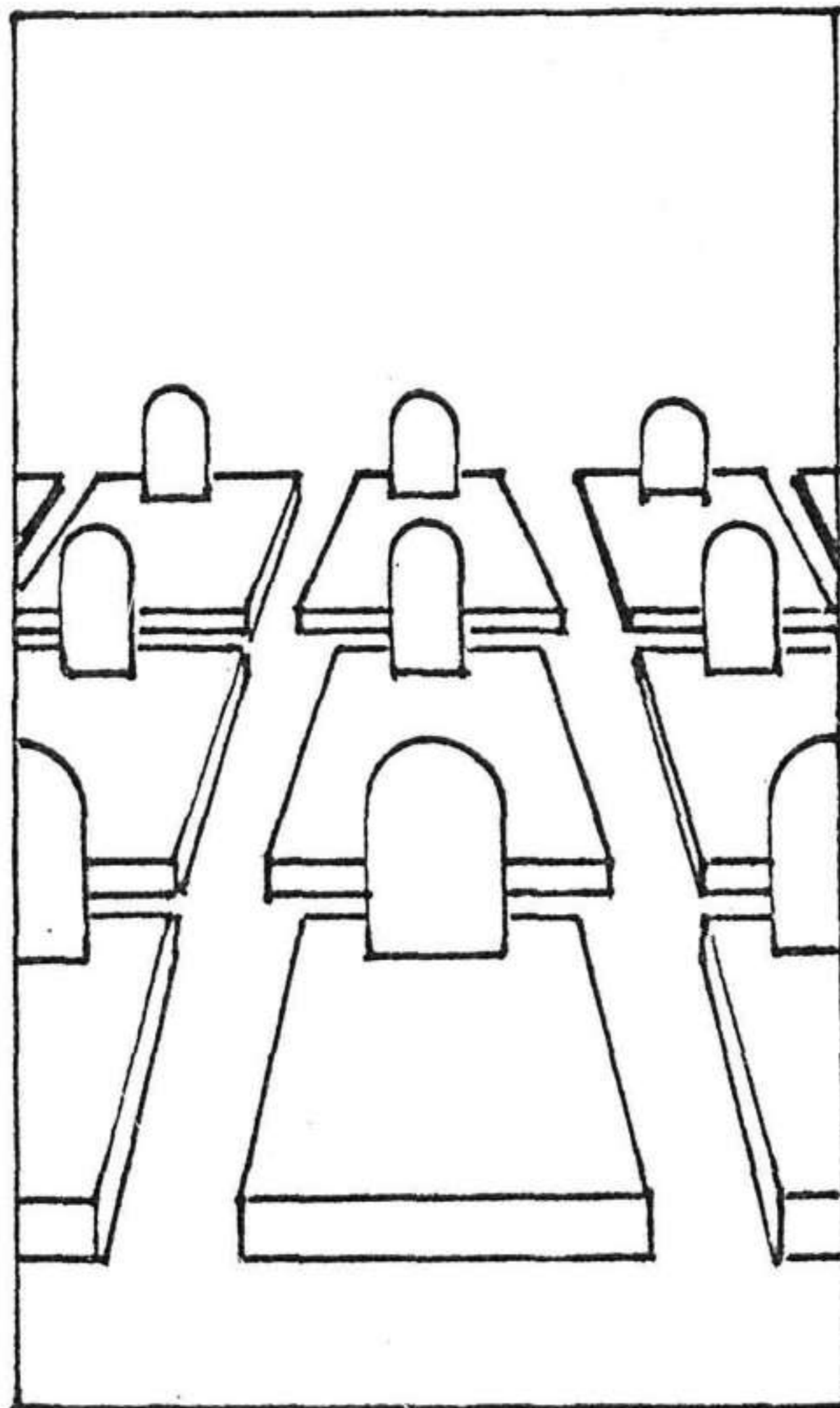
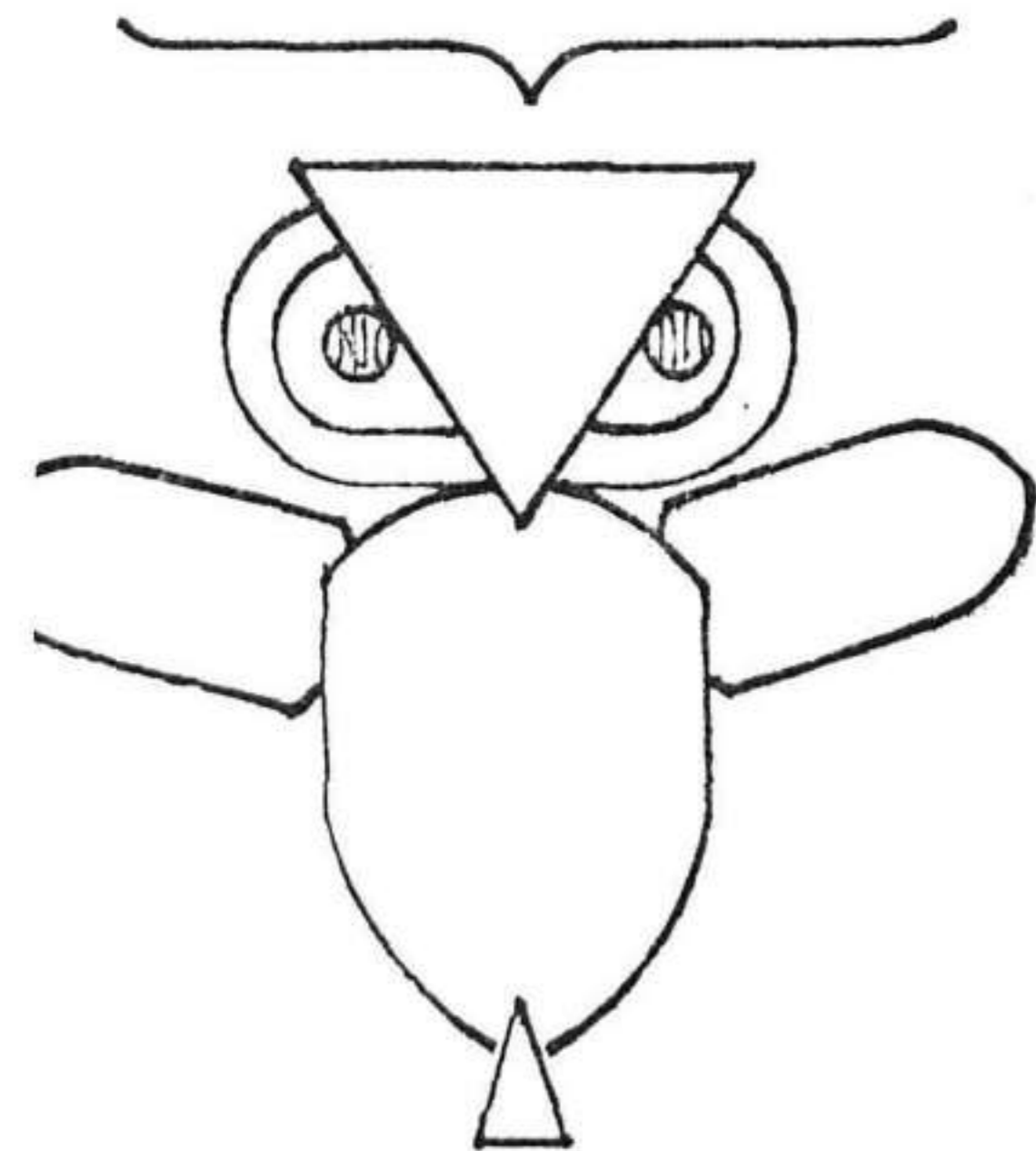
Hay hombres que parecen haberse casado solamente para impedir que sus mujeres pudieran casarse con otros.

113

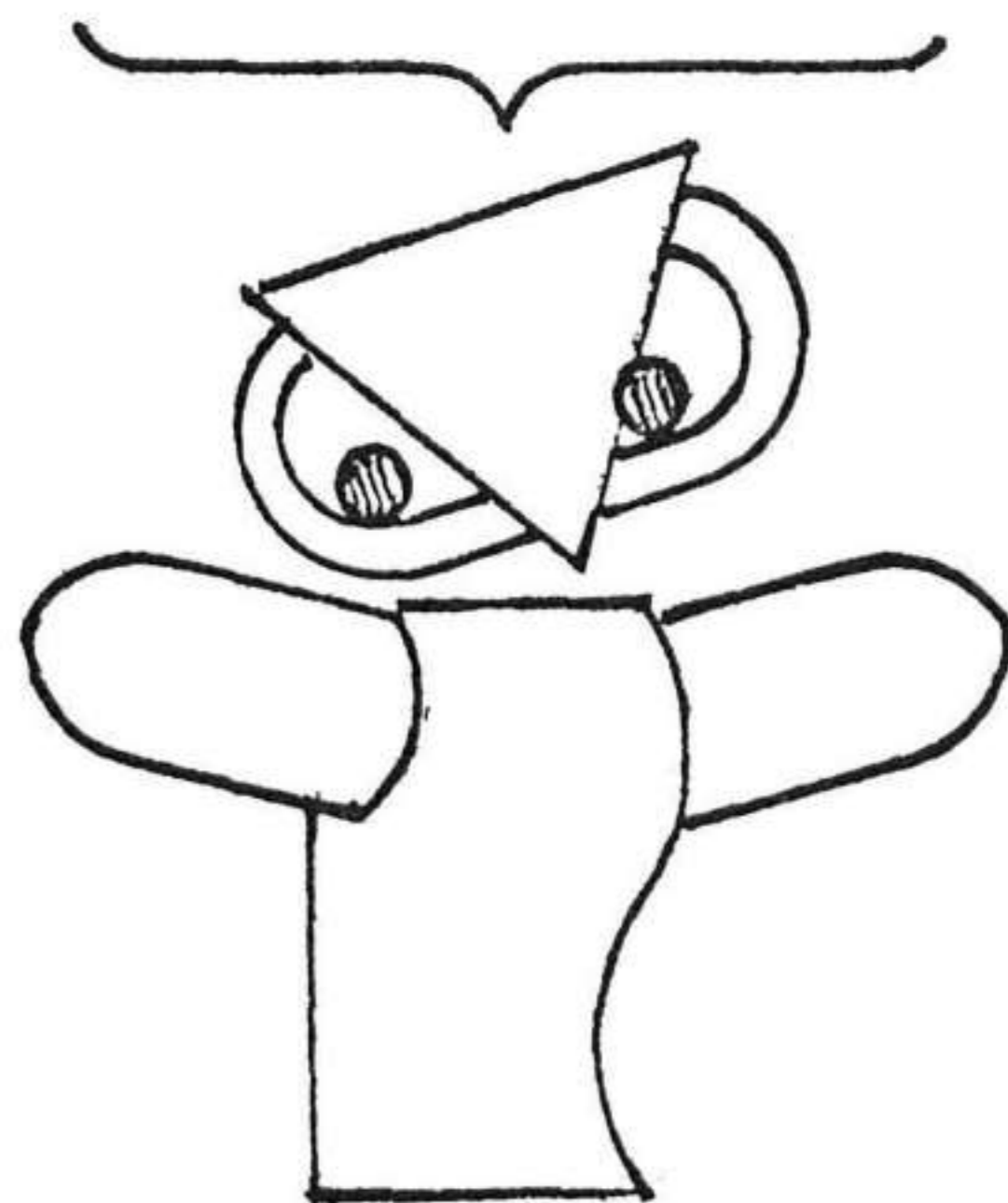
Un campesino es un tronco de árbol que cambia de lugar.

echu Zen

LA MUERTE ES LA
GRAN OCASIÓN
DE YA NO SER YO.



OTRA
GRAN OCASIÓN
PERDIDA



SANTIAGO

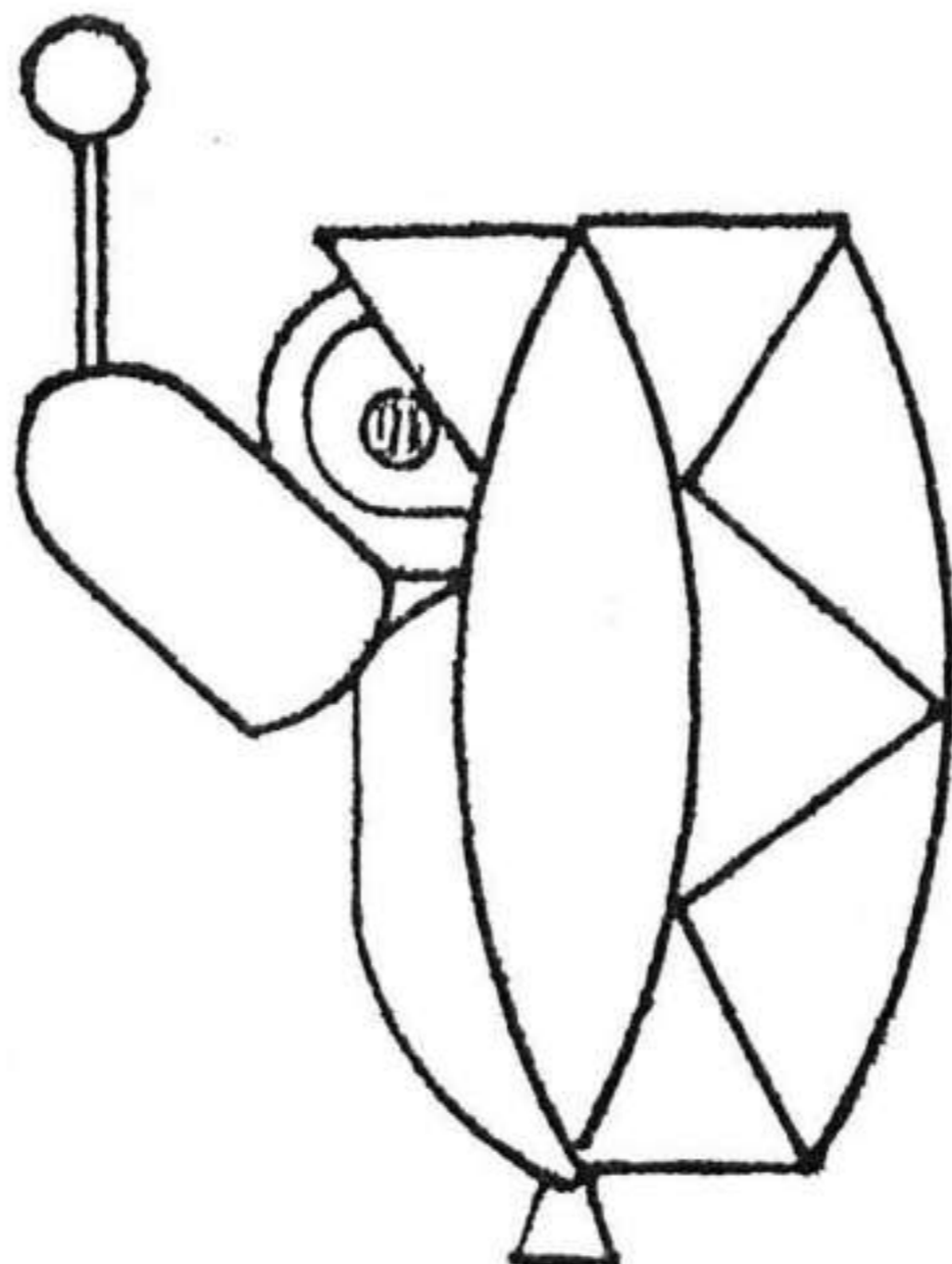
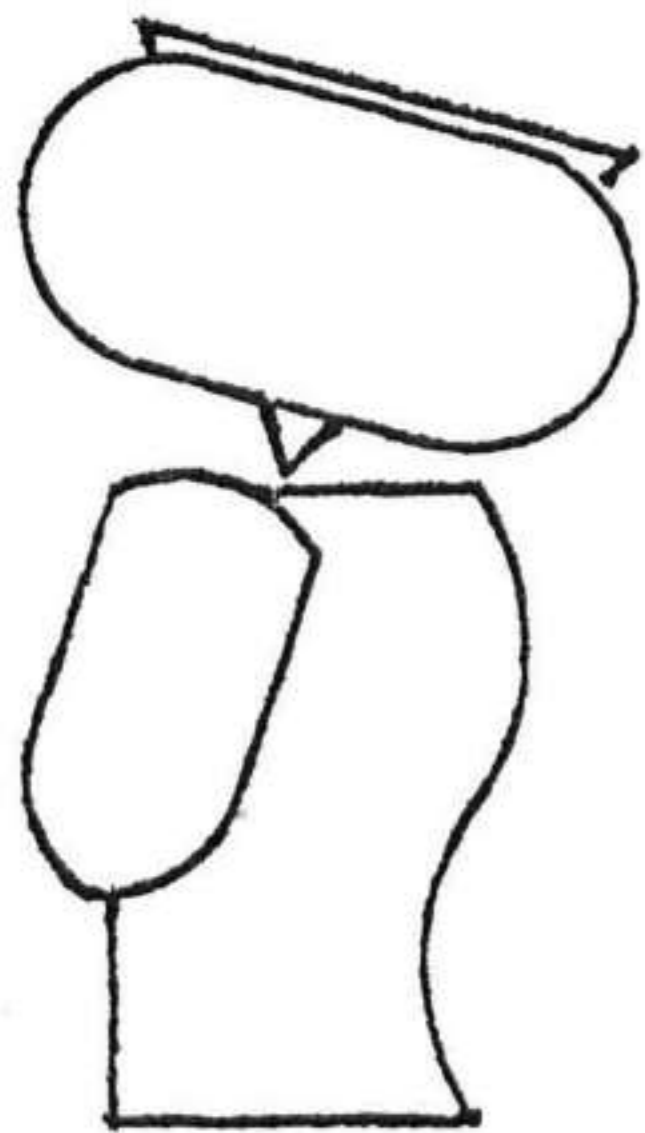
REFRANERO COMENTADO

De necios es huir del con-
o. Si no es necio.

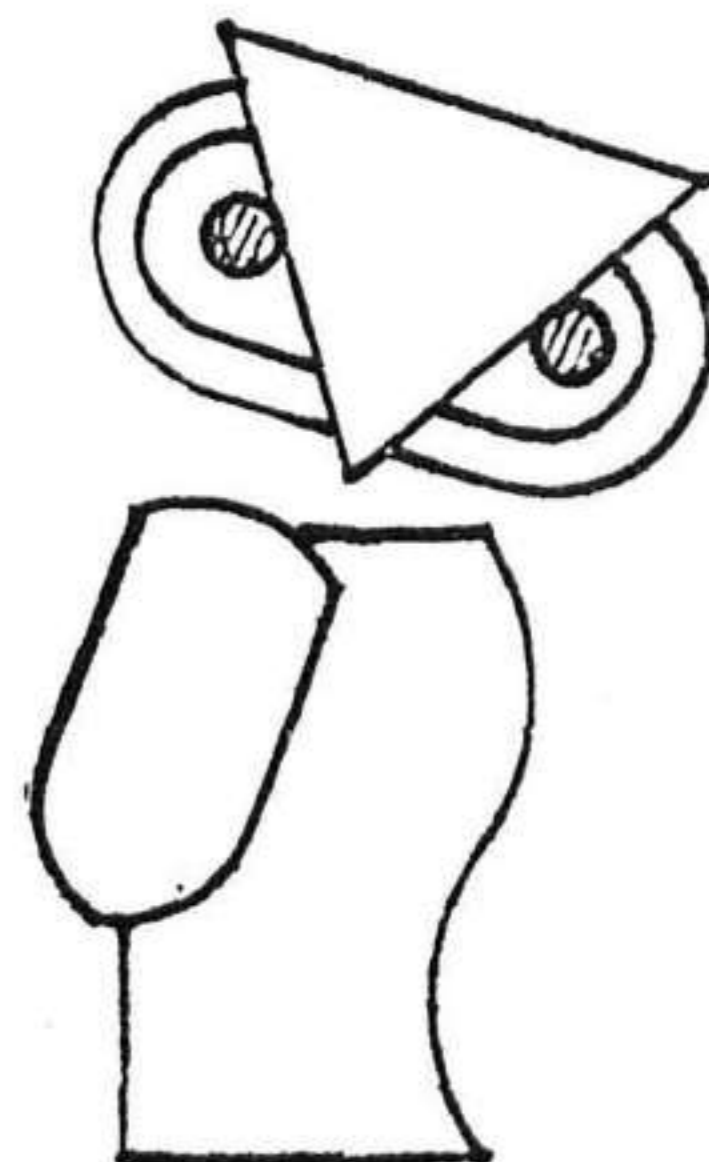
Más vale maña que fuer-
za. Sin maña.

Ningún tonto se vuelve
loco. Solo.

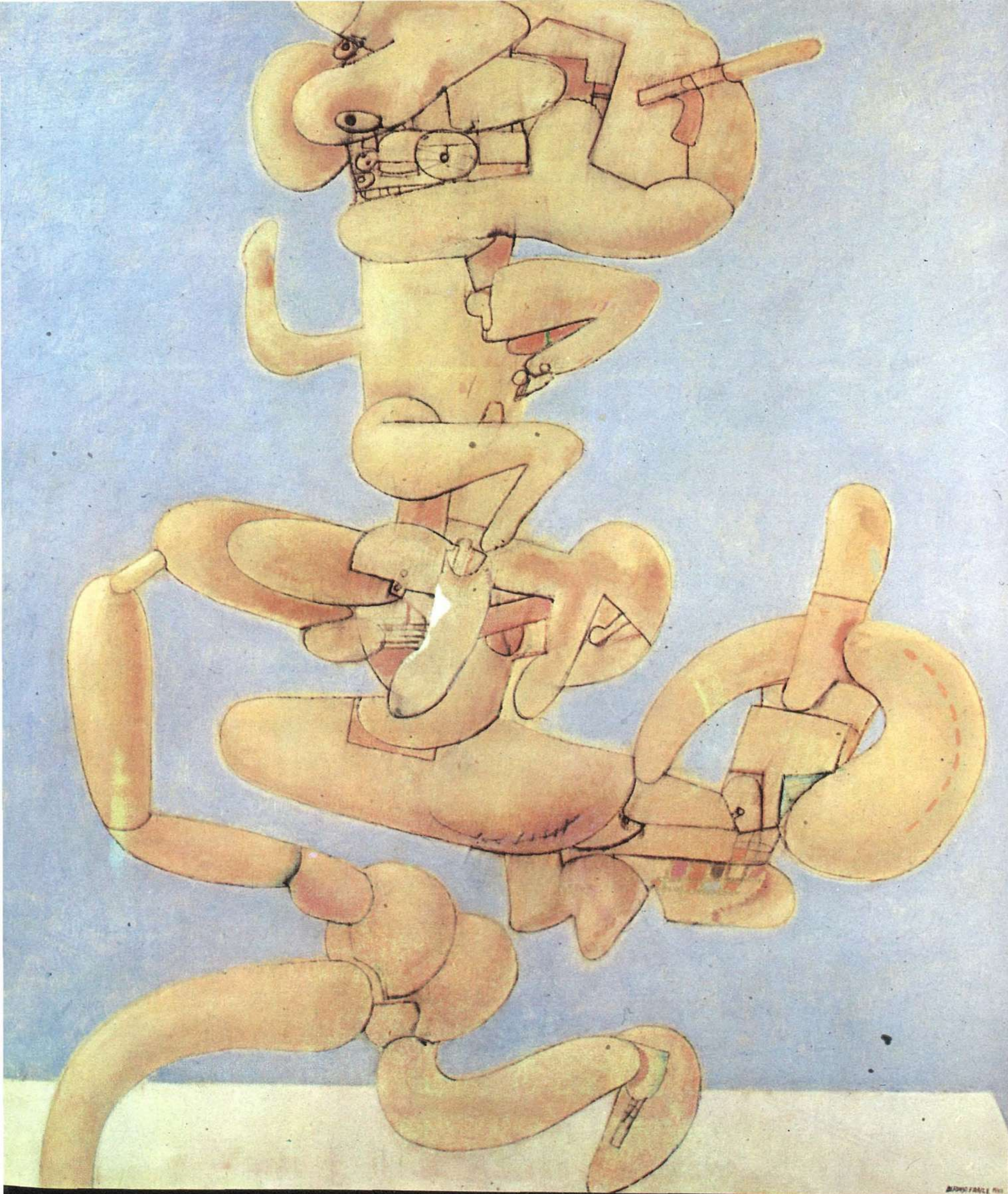
LA MÚSICA ES LA FORMA PURA
DEL SENTIMIENTO.



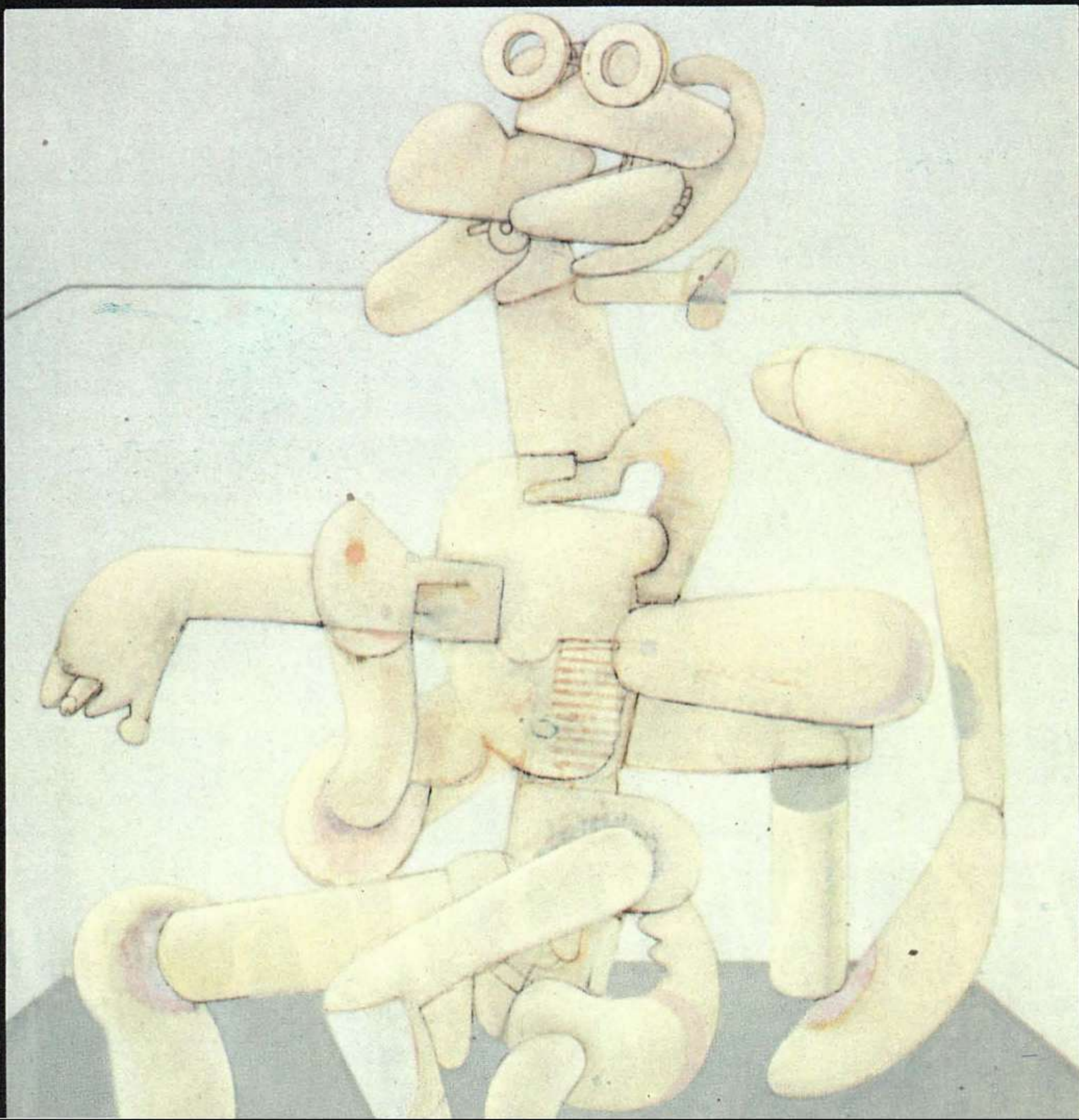
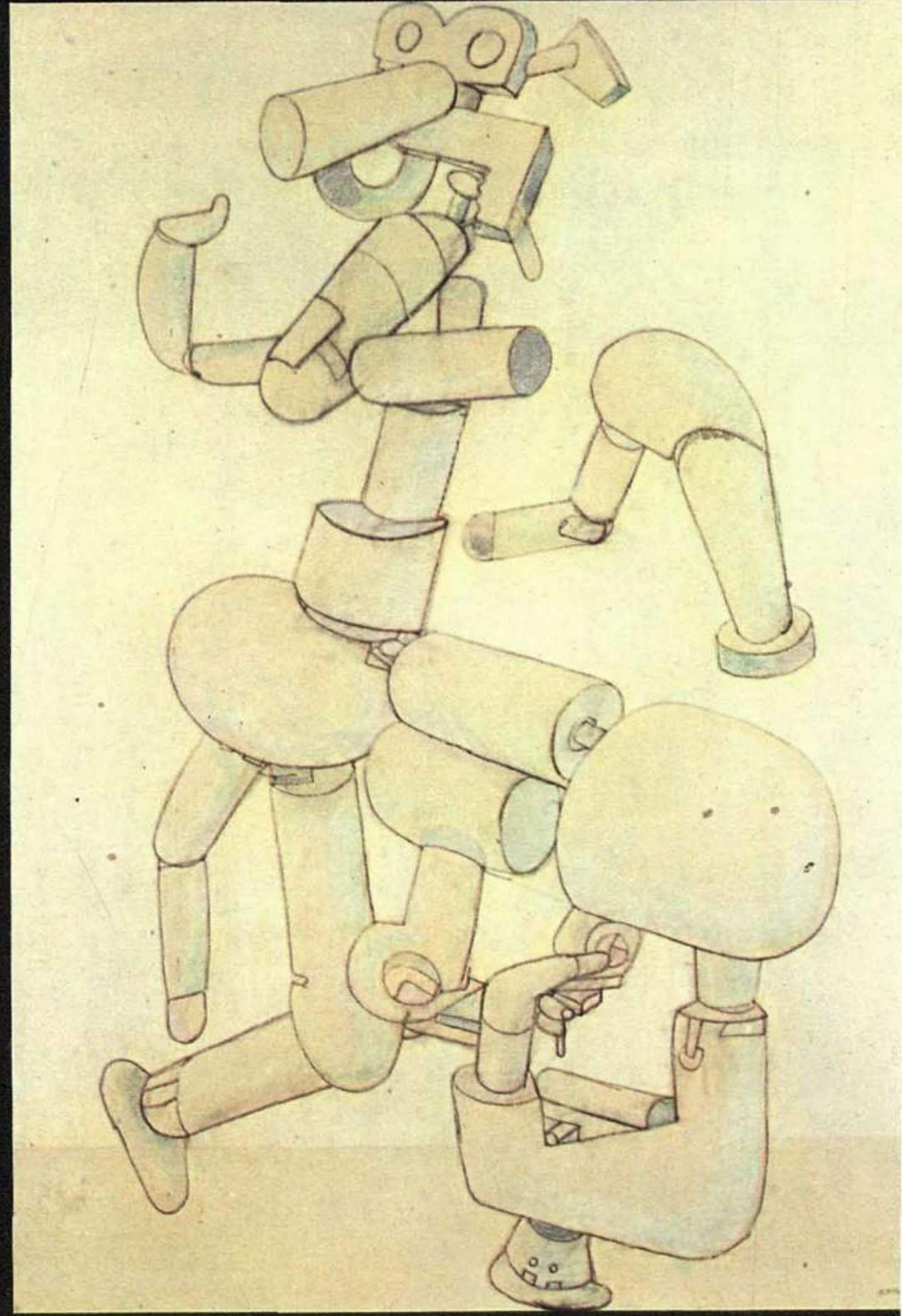
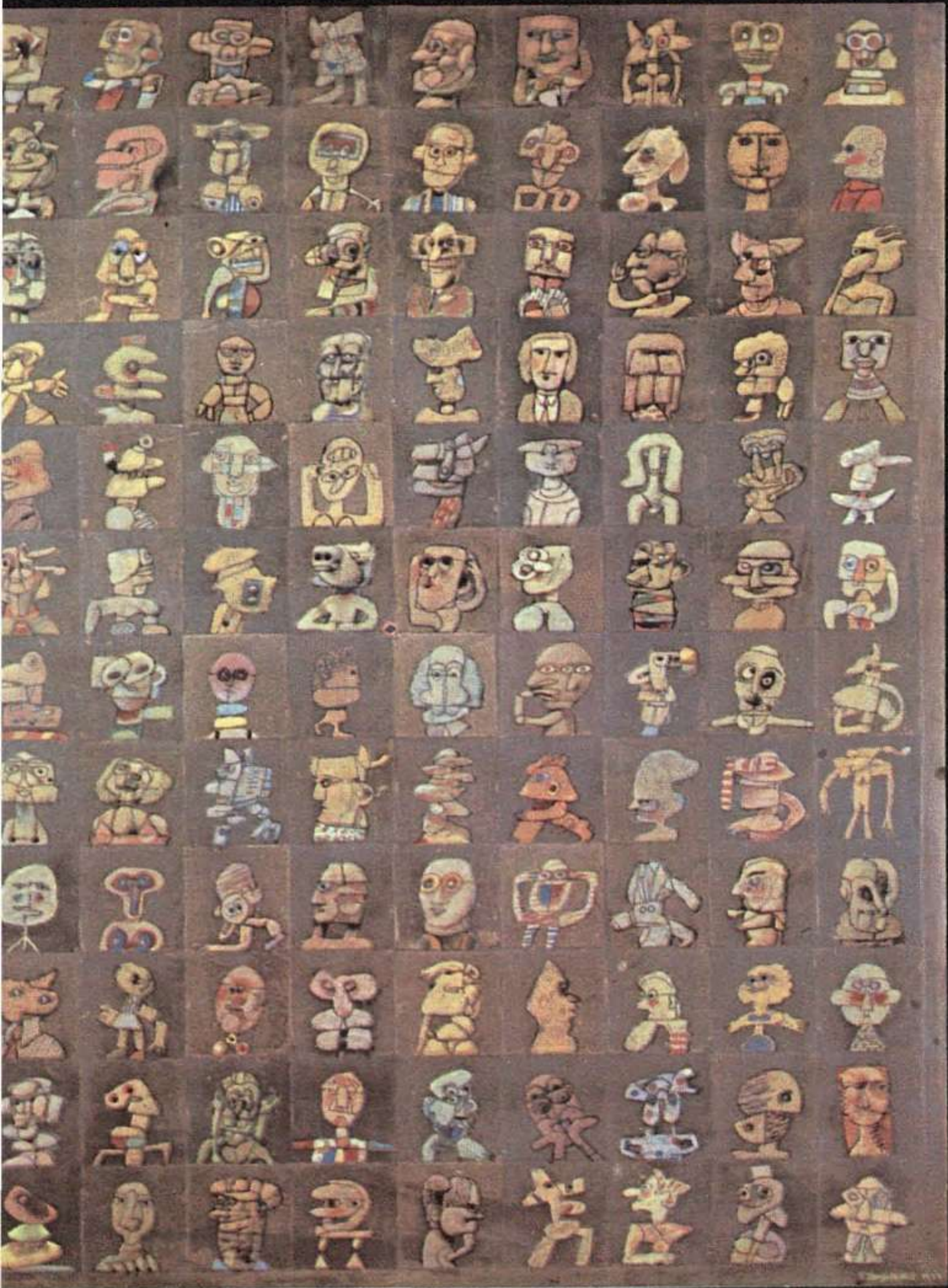
RUIDOSO,
EN ALGUNOS CASOS

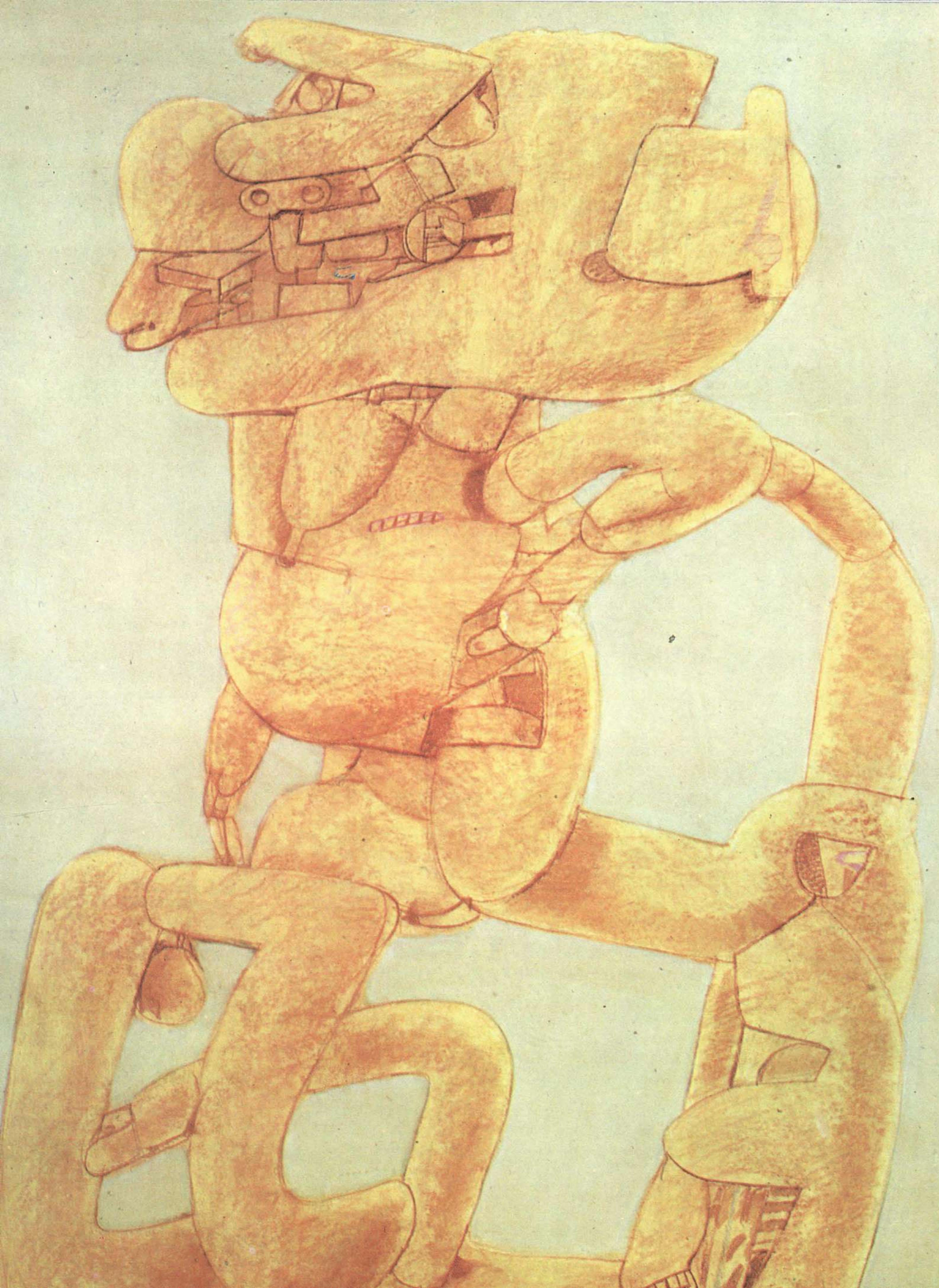


SANTIAGO



ALFONSO FRAILLE





De inquisidores y marginales

NOTAS DE DRAMATURGIA PARA "INQUISICION", DE ARRABAL

ANGEL BERENGUER

LA obra dramática última de Fernando Arrabal representa un largo recorrido a la búsqueda de la palabra. Desde hace algunos años (1) el dramaturgo español recupera el trayecto «perdido» durante los años sesenta, cuando la «experiencia» teatral se adentraba en los laberintos de la improvisación, la creación colectiva y la retórica del mensaje del cuerpo. Todo ello, desde luego, en su momento, contribuyó—ha contribuido—a que fuera posible el renacimiento actual del teatro que se escribe—y se representa—en todo el mundo. No todos los nadadores que se lanzaron a la travesía de aquellas aguas bravas han llegado a buen puerto—o a puerto, simplemente, que no es poco en estos tiempos—. El teatro de hoy se ha cobrado buenas plumas y excelentes realizadores. Los que han sobrevivido empiezan a ser ahora el plantel más granado del teatro «establecido». Aquellos *enfants terribles* de los años cincuenta y sesenta, hoy escriben y estrenan para un gran público que todavía no comprende su discurso. De aquí nace, precisamente, la dificultad de este teatro sin raíces. Los largos aréntesis de la escena europea cubrieron con sábanas de olvido las ex-

periencias—hoy consideradas como imprescindibles—del teatro «maldito» de Artaud, el «absurdo» de la generación parisiense de extranjeros-residentes, los «happenings» lúdicos de los primeros sesenta y las «experiencias» del teatro de amor-violencia, que floreció en Nueva York desde los últimos años de la década del 68. Mientras todo esto ocurría, el teatro «comercial profesional» se debatía en un intento desesperado por copiar a un Broadway demasiado lejano para ser posible aquí, entre nosotros.

En la escena europea de compañía y diva, o teatro subvencionado, se intentaba volver, al galope, a cualquier tiempo pasado. Pero todo ello era en vano: el teatro, como la vida, había ya jugado sus cartas hacia el futuro. Una de ellas se llamaba Fernando Arrabal. Esta baraja, que nació desvirtuada por el inmenso desierto interpuesto entre su avance hacia el futuro y la cabalgada hacia el pasado del teatro llamado *comercial*, tendría que labrarse su lugar en el sol a golpe de aciertos y de escándalos, como ha ocurrido siempre.

Lo cierto, ahora, es que los signos de este «nuevo» discurso están empezando a romper el hielo del desconocimiento, y los nuevos públicos (los nuevos nosotros) inician su entendimiento con el autor (o el dramaturgo) que les espera, repartiendo su baraja para el nuevo orden del juego. En esta

perspectiva hay que situar el nuevo texto de Fernando Arrabal, *Inquisición*, que hemos puesto de puntillas, en un escenario barcelonés, un equipo improvisado contra vientos, mareas y una tradición de marginalismo que se pretendía romper (ya veremos si con éxito) produciendo este montaje.

I. ESTRUCTURA ARGUMENTAL

I.1. *Los nudos de la acción.*

Cuenta una anécdota bien simple. Nínive, una investigadora especialista en el tema de la Inquisición, se retira a un lugar desértico, donde continúa sus trabajos científicos y oculta un fracaso amoroso. Le ayuda a llevar a cabo su empresa un amigo obrero, que conoció en un sanatorio antituberculoso, Carioth. Este último oculta su existencia al mundo para que no la descubran sus enemigos (sin embargo, acaban alcanzándola) y, por tanto, también a su ex amante, Gálgala, quien, según sabremos más tarde, siempre supo su escondite. Al dúo se une Túbal, un personaje mítico (y, por ello, ahistórico), pastor de ovejas y cabras, conecedor del firmamento y completamente «integrado» al medio natural. Parece que su misión es «despertar» a Carioth (que, pronto le sigue con

(1) «La palabra vuelve al teatro», artículo de Arrabal aparecido en castellano en *Triunfo* (enero 1977) y que se había publicado bajo el título de «Le nouveau Nouveau Théâtre» (*Le Figaro*, París, 1 de mayo de 1975).

enci3n) y a N3nive (menos asequible dispuesta a recibir el mensaje religioso-naturalista). Para lograrlo expone sus ideas sin tener demasiado en cuenta c3mo son recibidas las mismas. No duda, tampoco, en utilizar en el preciso momento— toda informaci3n o resorte emocional que pueda ayudarle a conseguir su finalidad. Acasada 3sta, *asciende* en el firmamento identific3ndose y fundi3ndose con los astros.

Este nudo de la acci3n dram3tica va adquiriendo complejidad con otros: el primero de ellos es la Inquisici3n, que deja de ser un puro tema de investigaci3n para convertirse en identificaci3n intermitente de la investigadora con el personaje objeto de su estudio: Mar3a Sulamita. Su proceso, tortura y muerte aparecer3 revivida en la obra, primero por Carioth (N3nive, verdugo) y luego por N3nive (v3ctima).

El segundo es el pasado com3n de N3nive y Carioth que reaviva la memoria, en ocasiones de gran tensi3n dram3tica, precisamente para distender el proceso dram3tico. Ello se consigue utilizando canciones (que representan una 3poca anterior y feliz, porque anterior, de ambos protagonistas), juegos, m3sica (el vals de Brahms, como recuerdo de un acontecimiento triste) y contactos f3sicos, con significaci3n er3tica. Todo este «revivido» tiene un trazo com3n: su car3cter melodram3tico. As3, se puede decir que el pasado (la memoria) vuelve a trav3s del sentimiento (melo). Con estos elementos, Arrabal encontrar3 una t3cnica que le es cara y que «compromete» emocionalmente al conflicto dram3tico.

El tercer nudo de acci3n es la presencia inquietante de un elemento que parece exterior completamente, el avi3n, y que, poco a poco, va perfilando su car3cter de relator entre el mundo exterior (G3lgala) y el espacio esc3nico. N3tese que, al contrario de un motociclista con sidecar que sirve a Carioth para transportar objetos desde el mundo exterior y luego para llevar a aquel mundo a N3nive, el avi3n introduce mensajes (de ah3 ese car3cter inquietante a que se alud3a). El cuarto ser3a el descubrimiento de las relaciones sado-masoquistas que N3nive hab3a mantenido con G3lgala y que motivaron su decisi3n de abandonar al amante (por miedo a matarle), provocada por el vals de Brahms. Ese nudo de la acci3n, servido en contrapunto con las manifestaciones antiquisitoriales de N3nive, adquiere especial relevancia en cuanto a la manifestaci3n de las contradicciones que tiene el personaje de la investigadora. En quinto lugar debe destacarse la «actualizaci3n» del saber hist3rico de la investigadora, que la obliga a tomar

partido contra las formas «actuales» de Inquisici3n, tanto de signo fascista como de car3cter comunista.

1.2. *El espacio.*

Arrabal escribe la obra en dos planos bien diferenciados: el firmamento y la tierra.

El primero aparece en todo su esplendor (es decir: siempre nocturno, estrellado) y sirve para recordar el proceso de nacimiento del saber cient3fico, basado en su observaci3n. Tambi3n representa un final deseable (T3bal) y un espacio por el que el mundo «exterior» se comunica con el apartado escondrijo de la investigadora a trav3s de un *elemento intermedio*: el avi3n y sus paraca3idas. Obviamente, se tiene la sensaci3n durante la obra de que el «lugar» de la acci3n est3 aislado del mundo, y no s3lo por la decisi3n de ocultarse N3nive, sino por su misma configuraci3n: estepa, inmensidad, monoton3a (falta de referencias posibles). En definitiva, se trata de un paisaje limitado e ideal de Espa3a, torturado, duro, amordazado.

Se podr3a decir que la acci3n transcurre en el espacio aislado (y, por ello, marginal) que resulta de cortar con dos l3neas verticales a los dos planos horizontales (firmamento, tierra). De esta sensaci3n de aislamiento surge la idea de *isla*, que viene corroborada por elementos comunes a historias de naufragos: construcci3n de un h3bitat provisional y endeble, incomunicaci3n (ya presente en el «primer teatro»), creaci3n de un universo imaginario egoc3ntrico (que en la obra se rompe al aparecer una «misi3n» exterior), miedo a lo que viene del exterior (T3bal, avi3n, etc.).

1.3. *El tiempo.*

La obra parte de una concepci3n atemporal: sale del tiempo real para atender al pasado (investigaci3n/inquisici3n) y por ello se aísla (se sale del espacio compartido). Sin embargo, la «actualizaci3n» del objeto de su investigaci3n «temporaliza» la acci3n y la sit3a en un plano temporal, identificable. Ello conlleva justamente la aparici3n de un tempo dram3tico, cuyo contrapunto ser3 el pasado (la memoria «melo» y la identificaci3n con Mar3a Sulamita).

Sin embargo no aparece opci3n de futuro (como consecuencia del «aislamiento» en el pasado), por lo que el proceso temporal, la diacron3a, no es posible. *As3, todo es volver al pasado para intentar comprender la problem3tica del presente.* S3lo cuando aparece

la posibilidad de un futuro (con la decisi3n de luchar) la acci3n se dinamiza y el tiempo transcurre vertiginosamente. Ello implica, precisamente, el final de T3bal, que hasta entonces aparec3a como el ejemplo mismo de personaje atemporal (mezclando el pasado y d3ndolo como valor incuestionable en el presente).

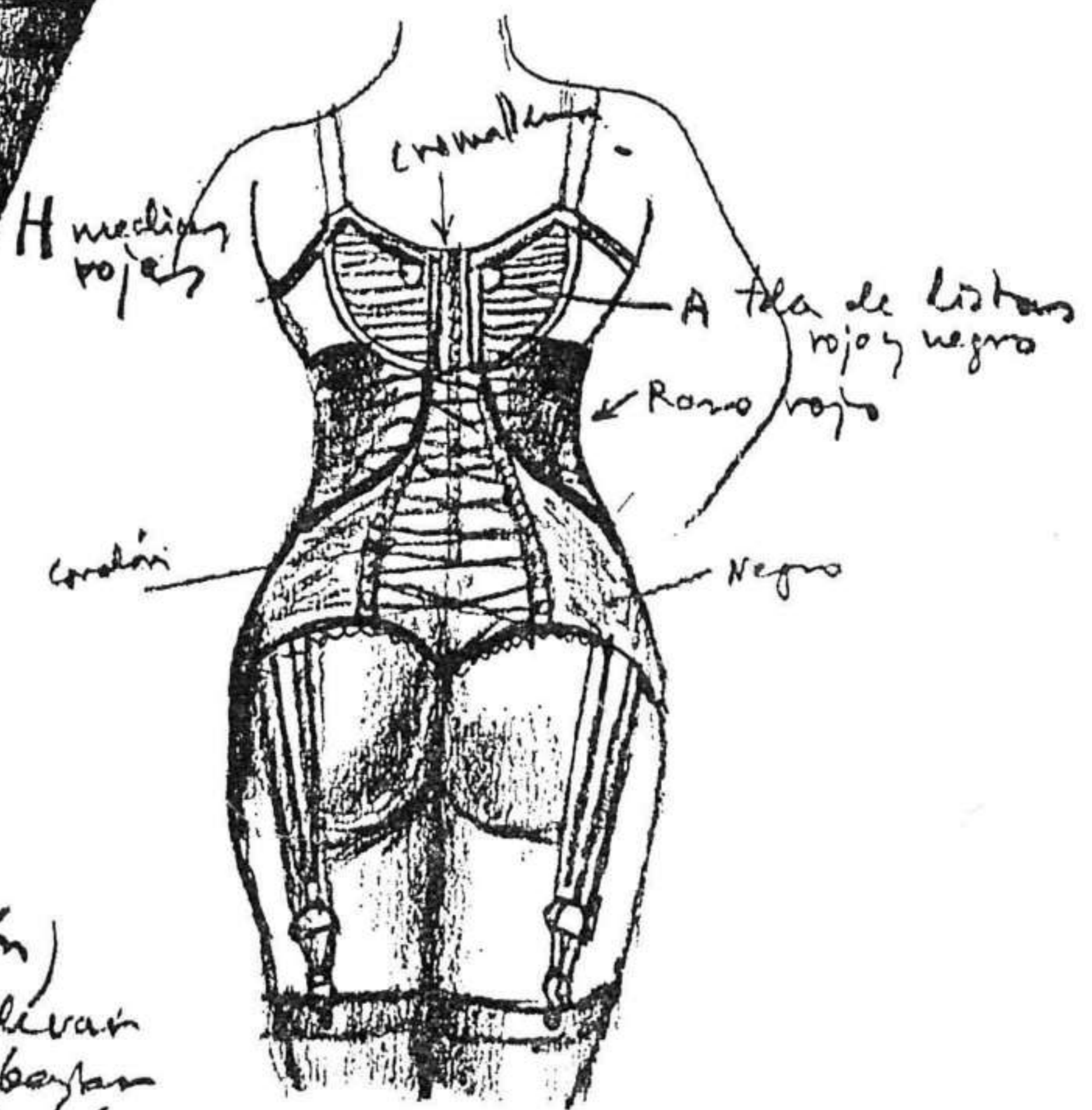
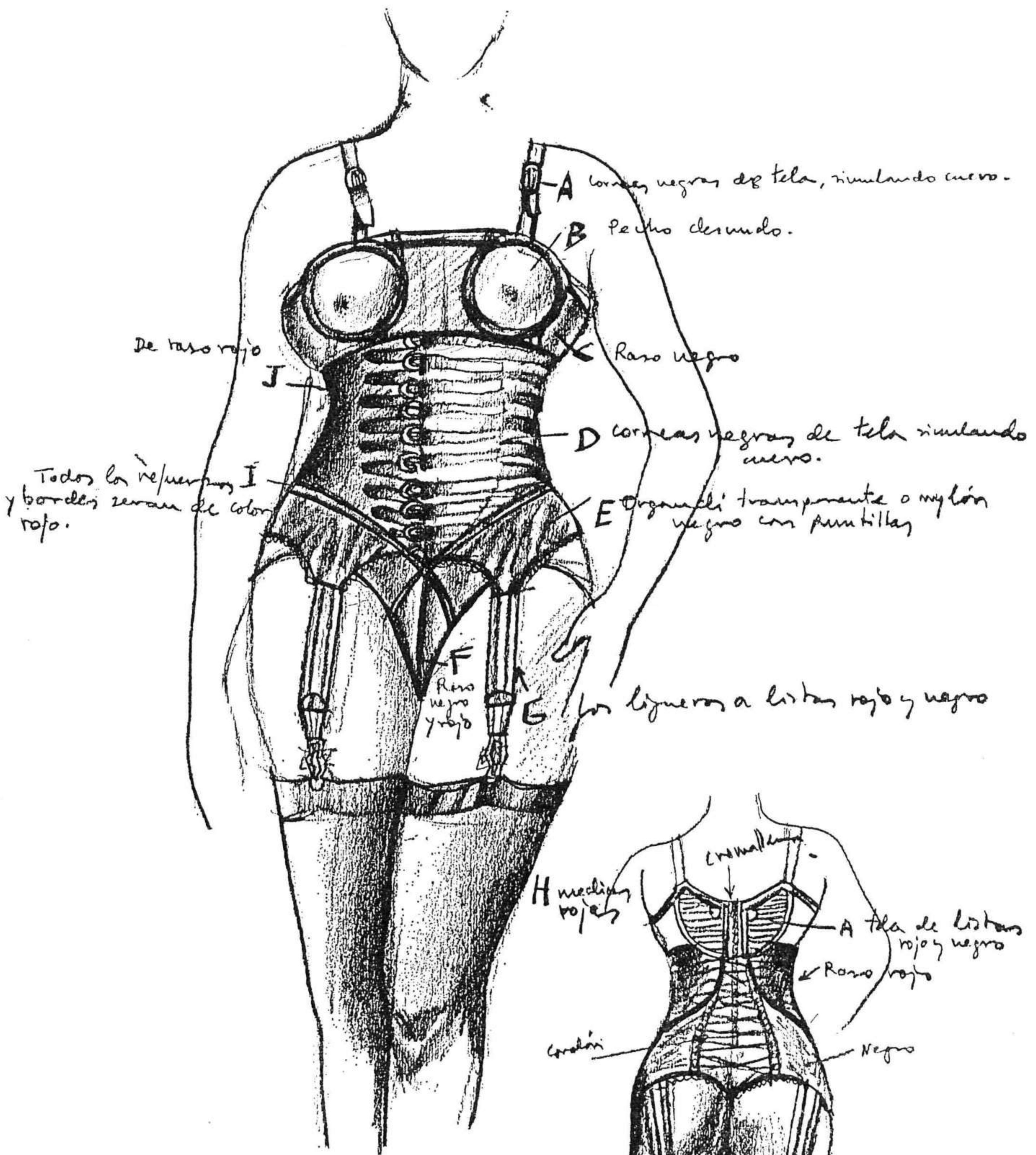
Como en otras obras de Arrabal (y *Luces de Bohemia*, por no poner sino un ejemplo), la acci3n transcurre siempre durante la noche (podemos pensar que es siempre la misma noche). Hay en ello una relaci3n no menor con el mundo de los sue3os. No se sabe si todo es un sue3o o es realidad. Con ello Arrabal consigue un car3cter ambivalente que produce inquietud (en la tradici3n surrealista) porque cualquier cosa es posible en el universo del ensue3o.

II. LOS PERSONAJES

II.1. *N3nive.*

Se sit3a en la tradici3n arrabaliana de los personajes autobiogr3ficos, que en el primer teatro del autor son siempre masculinos y que, en sus 3ltimas obras, inician un proceso de travestismo que culminar3 en el personaje de N3nive. Ya est3, desde luego, en la Duquesa de Ter3n; pero aqu3 se afirma y enriquece el proceso. Por ello, precisamente, no me sorprende que Arrabal me dijera que en la primera redacci3n de la obra era un personaje masculino, siendo *G3lgala* femenino. El cambio de sexo de estos personajes que, en el discurso imaginario, cumplen una funci3n autobiogr3fica est3 relacionado con el deseo de distanciamiento que le permite a3adir, quitar o componer al personaje sin cortapisas referenciales.

Debe situarse tambi3n a N3nive en la tradici3n «asiria» de la obra arrabaliana, que ya aparece desde *Baal Babilonia*, y que pretende trasponer en un *medio adecuado* el universo que rodea su experiencia vital espa3ola. (Es interesante que otro cultivador del teatro barroco y amigo de Arrabal, V3ctor Garc3a, haya «vuelto» precisamente en 1979, con un espect3culo en esta l3nea: *Gilgamesh*). En l3neas generales, hay que decir que el nombre del personaje que nos ocupa est3 directamente ligado a la tradici3n del imperio asirio, cuyos itinerarios hist3ricos serpentean entre grandes hechos, adornados de orgullo, desmesura y ca3das estrepitosas. Es el reino de lo ef3mero, de lo brillante y excesivo en que las pr3cticas crueles y la du-



Traje Arvine Nº 2 (orden de aparición)
 Si para la actriz resulta incómodo llevar los valgas al descubierta se puede bajar la unión central posterior dejando los laterales al descubierta

Lesús de Haro

rísima condición de la mujer, contrastan con el desarrollo de una cultura única que ejemplariza la biblioteca de Nínive. El rey Senacherib la convirtió en la última capital de Asiria y murió asesinado a manos de sus hijos (quizá como castigo divino por haber destruido Babilonia). Pronto la anarquía se apodera de Nínive y en su corte se impone una serie de reyezuelos que no tardarán en traicionarla. Debe tenerse en cuenta que Nínive (como otras ciudades mesopotámicas) debe su riqueza y momentos de gloria al comercio (con lo que se explica la importancia de esta cultura ciudadana y de los puertos que la abren al comercio).

Todo ello configura la imagen sensual, caprichosa, brillante y cultivada de Nínive como personaje. Al mismo tiempo, deben también tenerse en cuenta los opuestos que *enriquecen* y hacen *complejo* ese personaje: es débil, está aislada y presa de su lugar de exilio, y alterna momentos de euforia con depresiones lamentables, es insultante, orgullosa y manipuladora. Cambia radicalmente su actitud ante la aparición de un elemento «exterior» o «desconocido» (Túbal, por ejemplo) y cede constantemente a su impotencia, refugiándose en el pasado, cuya memoria utiliza para manipular (huir, no plantearse, no enfrentar) el presente y su desconsoladora alternativa de futuro.

Arrabal ha construido el personaje de Nínive añadiéndole además una serie de connotaciones precisas. Lo sitúa «gran investigadora», «premio Nobel») en el plano de una tradición precisa: la del «sabio» investigador positivista, la tradición decimonónica, cuya función es revelar, descubrir y, sobre todo, describir el objeto científico que estudia, dejando a otros estamentos políticos, religiosos) sacar las conclusiones socio-políticas y económicas de dicha «investigación pura». En esta tradición se sitúa el personaje, pero sus constantes conflictos (agravados por un pasado de claudicación moral que le separa de su «status» tradicional de «investigadora») no sólo son generados por su actuación al margen de la esfera moral que traiciona, sino también por su relación problemática con el universo que la rodea. Poco a poco va perdiendo el sentido de la realidad (es decir, el sentido de la realidad que se le supone) al contrastar su función con una realidad que no se adecua a sus intereses como individuo en el marco de un sistema que, afirmando la libertad individual, lo niega sistemáticamente, colocando cortapisas y convenciones frustrantes que, finalmente, impedirán impidiendo el desarrollo de la existencia auténtica. La negación

de esa autenticidad en la vida del personaje será el conflicto desencadenante de su «extrañación» y/o «distanciamiento» del sistema que la obliga a «exiliarse», salirse, para buscar su «lugar» (desolado, extraño, aislado) en el que puede poner en duda el sistema y, finalmente, rechazarlo.

Conflicto, pues, «personal», que se plantea en el transcurso de la obra en un nivel más objetivo. Este conflicto interior del personaje la hace vulnerable a los procesos de recuperación que aparecen en la obra a través de Túbal (religioso-tradicional), Carioth (aceptación de las «reglas del juego») y Gálgala (reducción del conflicto a su escala personal: memoria, eros, emoción). Al final hay una «salida» compleja: no sabemos, en realidad, si Nínive vuelve sólo a Gálgala (solución individual), se integra en el discurso mítico de Túbal (con el que hace unas paces muy rudimentarias) y/o acepta la alternativa de lucha que le proporciona el «converso» Carioth. Un final adecuadamente complejo para un personaje también complejo.

II.2. Carioth.

El nombre de este personaje debe ser relacionado con el de Judas «Escariote» y con él Arrabal insiste en su tradición de personajes «traidores». No debe olvidarse que el «traidor» es en Arrabal un héroe positivo: aquel que puede «cambiar» cuando la realidad lo hace, y por ello sobrepone la supervivencia a la autodestrucción en aras de ideales (nobles o no). Por ello debe contemplarse este personaje desde su auténtico sentido: la posibilidad de cambiar, mutarse. Precisamente así se puede explicar de una manera coherente.

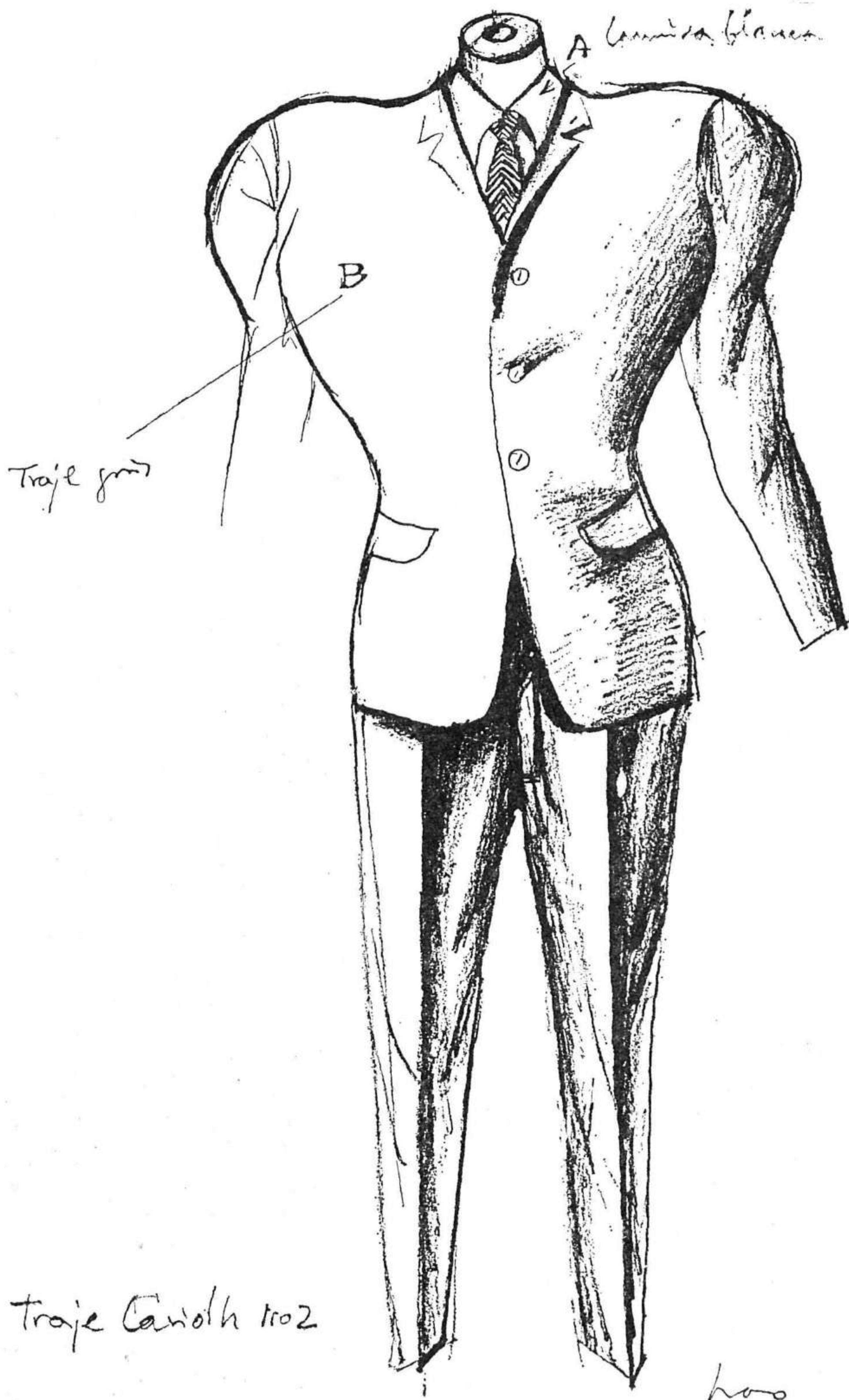
Carioth es, también, un personaje *complejo* porque se origina como el *alter ego* de Nínive (lo contrario también es verdad), en el que el acuerdo, la componenda, la adecuación a las empecinadas señales de la realidad, priman sobre todo otro interés y convencimiento. Ello proviene de su diferente extracción social. Mientras Nínive tiene su propio sistema de valores «para empezar», Carioth no lo vislumbra siquiera. El «obrero tornero» debe sobrevivir en un mundo que le es hostil y que, desde su conciencia de clase, conoce regido por un sistema en el que él no tiene casi posibilidades y con el que no puede nadie enfrentarse a nivel individual. Nace vencido (como miembro de una clase específica) y, por ello, evita siempre la confrontación, adaptándose a las vicisitudes de su existencia en un sistema hostil y/o sacando provecho de esa misma inferioridad (de ahí la violencia con que en ocasiones Nínive le

reprocha su «utilización» del «obrerismo» como elemento de manipulación).

Es interesante notar que el contacto con Nínive (en el que no hay «desclasamiento»: véanse los reproches de Nínive) se realiza en un lugar marginal y muy querido para Arrabal: el sanatorio antituberculoso. Es lugar de marginados donde no funciona el sistema social más que de manera relajada, como ocurre también en otros lugares marginales: la cárcel, una isla para unos naufragos, etc.

Debe, también, tenerse en cuenta que Carioth —como individuo— tiene una dedicación total a Nínive y acepta siempre las reglas del juego que ella le impone. Frente a la imagen positiva y brillante de la moto, con que se ve obligado a viajar, él presenta su verdadero ideal: un coche. Quiere el «utilitario» y Nínive le impone la moto como alternativa (desde luego más racional y «progresista»), que acepta. Su carácter *complejo* está determinado, precisamente, por esa dependencia de Nínive. Es su contacto con el exterior. Conoce mejor que ella el funcionamiento del sistema y sus posibles incidencias sobre la vida de quienes se sitúan «al margen». El, siempre, utiliza, maneja y comprende los elementos relacionantes (teléfono, moto, Túbal, etc.) con el «exterior». Todo ello conforma su imagen de «traidor» arrabaliano por la que se le considera capaz de vender, emplear o destruir a Nínive. Efectivamente, en la obra la amenaza abierta o veladamente, la ataca y la destruye al aclararle su caída en manos del sistema. Sin embargo, y gracias a la *complejidad* del personaje, es también capaz de recuperar una función que le estaba vetada. Como en la visión unamuniana del final de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, se trastocan los papeles entre el hidalgo y el escudero. Arrabal deja entender en *Inquisición* un intercambio de «papeles» con no pocas posibilidades de final trucado.

Efectivamente, Arrabal propone un esquema según el cual hay una visión del mundo que claudica ante sus ideales —a causa del sistema que los ha hecho viables degenerándolos— y es vencido por las contradicciones creadas en el funcionamiento de dicho sistema (Nínive) y otra visión del mundo (es decir, sector, grupo o clase) que, nacida de estas contradicciones, recupera los ideales y los convierte en proyecto propio. El viejo proceso entrevisto en Cervantes y destacado por Unamuno, se recoge aquí de una manera compleja y diferente, aunque relacionada en su modo de funcionamiento. Así, pues, Carioth-Sancho (el escudero) parece *asumir*, al final, el ideal de Nínive-Quijote (ca-



ballero) para, de esa forma, crear una opción de futuro que ya había perdido Nínive. En cierto modo la jugada dramática de Arrabal consiste en desmontar la necesidad de un *happy ending* seleccionada por Unamuno contra el espíritu y la letra de Cervantes, que nuestro autor devuelve a su original desencanto.

11.3. Túbal.

La tradición coloca a Túbal (compartiendo con Tarsis, en no pocos manuales) el inicio del complejo conglomerado que ha venido siendo el mapa humano de la península Ibérica. «Tradiciones fabulosas cuentan que Túbal, hijo de Jafet y nieto de Noé, atravesó en barca el Mediterráneo rumbo a Occidente, donde fue atraído por las aguas de un río misterioso, que remontó hasta llegar a Baros» (aunque hay otro Túbal en la Biblia, herrero metalúrgico, pariente próximo de Caín y hermanastro de Noé) (2). De aquí que su función de pastor (padre, encargado del rebaño) esté en relación con su supuesto pasado mítico.

Según me ha señalado Arrabal, en una primera versión de esta obra, Túbal se llamaba Baltasar, haciendo alusión a otro mito bíblico en relación con Babilonia (no olvidar la Babilonia/España de la primera novela de Arrabal) (3). El cambio de Túbal se convierte en un acierto desde el punto de vista dramático. Lo esencial es el carácter mítico del personaje que está fuera del tiempo, convertido en ejemplo inamovible de una calidad/vicio. Su carácter ahistórico lo diferencia radicalmente de los personajes anteriores y lo relaciona con el universo religioso en su aspecto material (mítico). Aquí debe encontrarse la *complejidad* del personaje. Representa una alternativa posible: volver a los orígenes; acepta una explicación mítico/religiosa del universo: oponerse, auto-marginándose, al sistema que degrada. Es simplemente una perspectiva ahistórica (insisto), que en la obra cumple una función revulsiva. Está ahí para molestar con su ejemplaridad y, al mismo tiempo, para desarticular cualquier otra imagen mítica del pastor, padre, alienación paternalista, sistema benéfico e incuestionable porque ha sido aceptado por el rebaño, etc. En realidad, al traer un ejemplo mítico-religioso tradicional que ya no funciona está aclarando lo dudoso de otros sistemas mítico-religiosos (basados en una explicación paterno-voluntarista), que pueden ser más peligrosamente aceptables porque más cer-

(2) Sánchez Dragó: *Gárgoris y Habdis*, I, p. 85.

(3) Véase la introducción a la edición que publiqué en Cupsa Editorial de *Baal Babilonia* (Colección Grandes Narradores, Barcelona, 1977).

canos y, todavía, no en crisis abierta y generalizada.

Todo ello debe explicar la agresividad de Nínive (en conflicto con un modelo, según hemos visto) hacia Túbal y su posterior «aceptación» (no integración) del mito cuando encuentra la «alternativa» que le proporciona Carioth. También debe destacarse la «simpatía» de Carioth por un «sistema mítico» (el de Túbal confundido con el personaje mismo de Túbal) que le proporciona (o parece proporcionarle a primera vista) una explicación global y estructurada del mundo.

Túbal utiliza el término «hermano», cuya connotación es siempre ahistórica, porque ignora el funcionamiento social de clases.

Terminada su función mítica en la obra (la alternativa del firmamento como elemento aglutinador y final, donde quiere vivir eternamente—míticamente—con su rebaño) y presentada su alternativa, desaparecerá como llegó: de una manera insólita, «ceremonial», brillante y catártica. Es el final de un mito que no muere (como señala la Historia), sino que, en cierto modo, se aparta para su posible posterior utilización, quizá ya en un contexto puramente «literario». En definitiva, debe tenerse muy en cuenta que la explicación última de toda Inquisición está, precisamente, en la defensa «desesperada» de un sistema mítico (social, religioso, económico...) que agoniza y que debe ser apuntalado, defendido por una práctica represiva que, finalmente, no lo salvará, sino que retrasará, simplemente, su caída. La aventura, indudablemente, no se resolverá en un día.

II.4. Gálgala.

En la primera redacción de *Inquisición* (me dice Arrabal) era, claro, una mujer. La obra nos dice que se trata de un antiguo (y finalmente, revivido) amante de Nínive. Esencialmente aparece como el detonante erótico (no se dice que no lo sea también intelectual) de la crisis que acabará enfrentando a Nínive con el sistema. También sabemos que es un investigador (precisamente descubre lo que Nínive buscaba), que también se aparta a «buscar». Tiene características muy similares a Nínive. Aparece como el «objeto» erótico que utiliza Nínive—por razones eróticas—(aunque su origen de «clase», ambos son profesionales y esa homologación aparece en la posibilidad de mantener relaciones amorosas con Nínive), que no las tiene con Carioth: en la obra hay sorpresa cuando se insinúan, le iguale con la mujer. Por el contrario, y se-

gún acabamos de señalar, Carioth no «llega» a tener una relación amorosa con Nínive: hay juegos eróticos, relaciones sado-masoquistas, experiencias travestis, celos alusivos (Nínive denigra lo deleznable de la «otra») y posibilidad de verdadera relación humana.

Gálgala parece incapaz de influir en Nínive, y por ello se explica su presencia elidida. Está presente en los objetos relacionables: el avión, el paracaídas, el objeto de investigación, la memoria emocional melodramática, etc. En realidad llega a Nínive a través de un proceso complejo en el que sus mensajes se combinan con la propuesta mítica de Túbal y con la perspectiva de futuro que reencarna Carioth.

En definitiva, traspone a nivel dramático imaginario el universo «privado» del yo, que está en Nínive, y le proporciona una razón suplementaria para salir hacia un futuro complejo en el que la relación erótica objetual es asumida, y con ella, la ruptura definitiva con un sistema ya en crisis.

Esta relación automática entre Nínive y Gálgala contrasta con la otra desarrollada por la investigadora con Carioth, mucho más reservada al coto de la representación: el yo de Nínive como persona pública.

II.5. El rebaño.

Todo rebaño tiene y supone en pastor (o pastores) que protegen (es decir, corren riesgos según dice el mismo Arrabal) y dirigen a las «masas» (conglomerado). La relación pastor-rebaño no es problemática. Uno defiende, organiza y asegura el futuro, y el otro sirve, se deja llevar y puede así vivir sin interrogantes. En realidad hay una relación simbiótica en el que ambos «sobreviven» gracias al otro. Sin embargo, debe subrayarse una peculiaridad de esta relación simbiótica. El pastor ha «lavado el cerebro» al rebaño, pues lo utiliza (come su carne, y para ello, mata cuando es necesario: animales, «individuos», enfermos, peligrosos, débiles). Sin que el conjunto le tema, como ocurre en el mundo de los animales salvajes, que temen y huyen al hombre que mata, aunque sólo sea de vez en cuando. Los animales «naturales», «libres», «auténticos», se contraponen así a los que deciden ingresar en el rebaño.

Obviamente Túbal está buscando a Nínive, y a veces, al hablar de sus ovejas, se está refiriendo a ella y proponiéndole su alternativa mítica. Esta señal recibe también Carioth, con disposición más positiva, según hemos visto anteriormente.

II.6. Conclusiones del estudio de los personajes.

En líneas generales encontramos en la *Inquisición* varios tipos de personajes que podrían sistematizarse así:

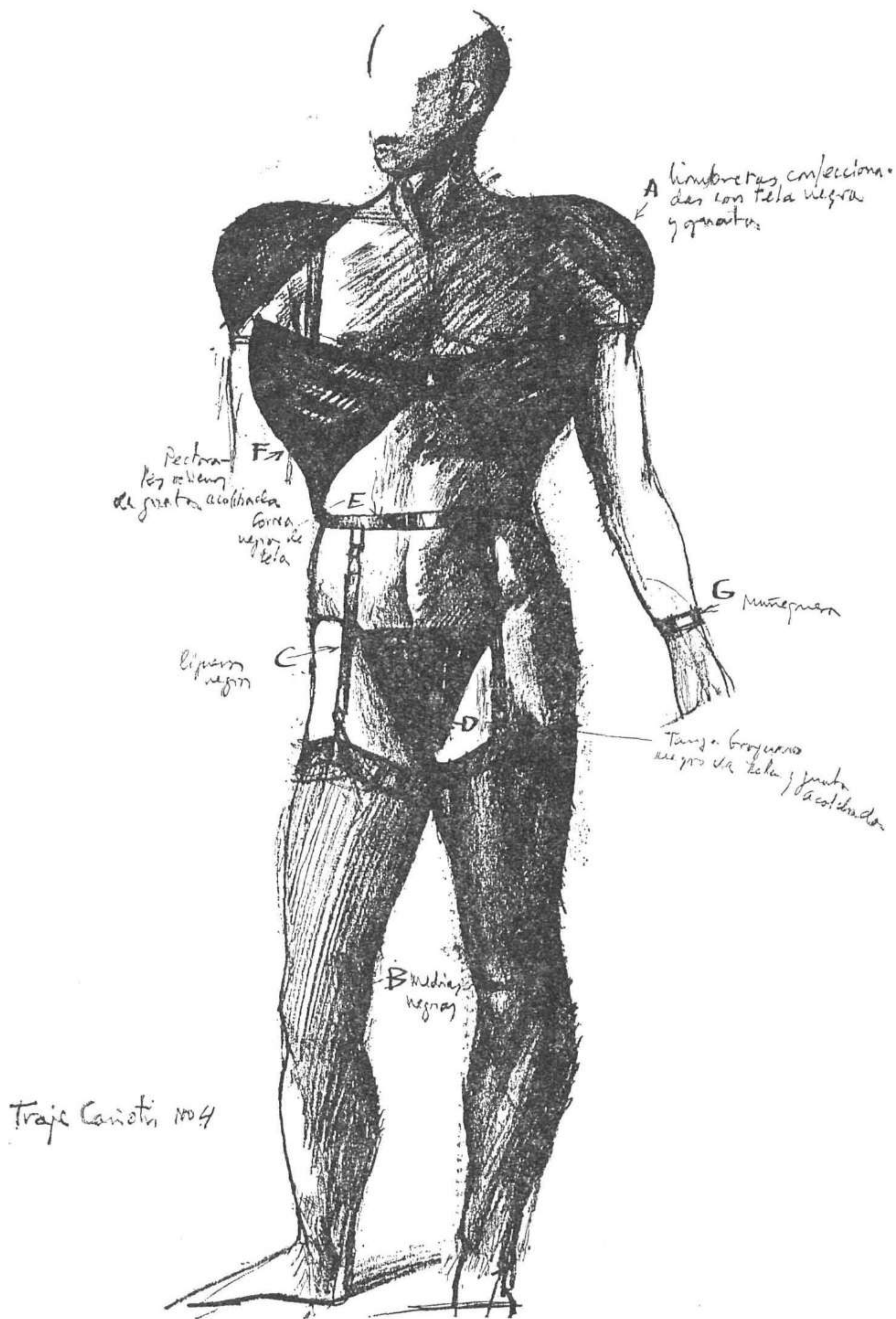
Personajes activos: están presentes físicamente en la obra, participan en la acción y la hacen avanzar (Nínive, Carioth, Túbal).

Personajes elididos: están presentes en la obra por medio de otros personajes u objetos y participan (como ellos mismos o utilizando a otros personajes) en la acción dramática (Gálgala con sus «mensajes» y el rebaño a través de Túbal, por ejemplo).

Personajes auténticos: buscan (o tienen) una existencia no mediatizada. Generalmente la búsqueda (o defensa) de esa autenticidad es el motor dramático de dichos personajes (Nínive y su lucha por «aclarar» la actualidad y eficacia de su objeto de investigación; esta acción será recogida por Carioth al final). Puede, por tanto, «cambiar» o «transformarse» en el curso de la acción dramática y/o mantenerse, desaparecer, una vez terminada la función (Túbal y su alternativa mítica, Nínive, cuando Carioth «se ha lanzado» a la acción, vuelve a su pasado, etc.).

Personajes inauténticos: quieren sobrevivir como primera prioridad. Se adaptan, «dialogan», tratan de comprender y sacar provecho. No son inmutables, como bien prueba Carioth y pueden resultar de la aceptación de una derrota, como Nínive, que, en realidad, estriba en su incapacidad histórica para mantener sus conflictos. No son personajes negativos en el contexto arrabaliano, sirven para «explicar» el nexo problemático entre situaciones «surreales» (porque radicales y auténticas) y el sistema que intenta recuperar primero y, en su defecto, imponer por la fuerza (*Inquisición*) una visión «aceptable» del mundo.

Personajes equívocos: se presentan y construyen a través de la obra de una manera lineal. Admiten interferencias: representan actitudes (formularias o no) que no se transforman por un proceso interno, sino en base a interferencias de elementos exteriores y accidentales (un objeto, una información, etc.) que les convierte en máquinas manejadas por el autor (*Deus ex machina*) para decir, hacer o pensar algo en función de lo que quiere decir el autor en su «mensaje» final (que puede estar, de una forma elidida, en una muerte, castigo, convención, etc.). Arrabal utiliza muy poco este tipo de personajes que pueblan copiosamente el llamado teatro «realista». En *Inquisición* aparecen algunos elementos en Túbal precisamente por su función mítica y a-histórica que le



tes), experiencias, emociones, debilidades, angustias, errores, etc. Puede haber elementos exteriores que desencadenen un proceso de cambio interno en el personaje, o que le precipiten a su salvación o ruina, pero todo ello estaba ya en ellos desde el primer momento en que se abrió la puerta mágica del escenario. Así ocurre con Nínive y su cambio final y también con Carioth. Túbal acaba en su lugar: fuera del tiempo, y Gálgala y el rebaño salen de su presencia elidida para intervenir en el proceso histórico real: un rebaño sin pastor tiene que replantearse su razón, un amante repudiado que recupera el amor del ser querido tiene todo un mundo de perspectivas por delante.

En definitiva, es importante destacar el funcionamiento interiorizado de los personajes en los que todo está ya, desde el principio, en posibilidad, y los actores deben hacerlo real en su juego escénico.

III. ESTRUCTURA FORMAL

III.1. Técnicas de exposición.

Arrabal recoge en *Inquisición* una serie de técnicas expositivas que ya había empleado en su *primer teatro* para caracterizar a sus personajes, desde la perspectiva de su técnica formal expositiva.

Sentimiento auténtico / Sentimiento inauténtico.

Se inicia la obra con una reflexión irónica de Carioth, según la cual sabemos que toda manifestación de un sentimiento entraña, de alguna manera, debilidad. Sin embargo, descubrimos que, por el contrario, la inserción en el proceso histórico de un individuo genera conciencia y distanciamiento. En definitiva se señala, desde que se inicia la obra, la preponderancia de sentimientos inauténticos, degradados (en un contexto arrabaliano), de héroes a la deriva que sólo han conseguido aprehender una fórmula aspectual, exterior, en su vida. El conjunto de fórmulas que manejan, sin gran convicción (pretendida convicción, a veces), en el juego/ceremonia que «representan» se va debilitando, hasta que desaparece y se identifica con su pasado (memoria/melo), donde encuentran el éxtasis de una vivencia auténtica.

Memoria/melo.

La memoria en Arrabal es fuente de vida. El pasado se convierte en conductor del presente y moldea el fu-

da un cierto carácter paradigmático (característica ésta esencial a los personajes unívocos). Esto ocurre sólo por esa función precisa del personaje y debe romperse evitando dar en él una imagen plástica identificable o «reconocible»; un «sambenito» como connotación genérica podría ser su solución en términos de vestuario.

Personajes complejos: están vivos. Son seres humanos que se someten —durante la obra— a un destino que puede estar predispuesto, pero al que llegan según un proceso interno y complejo de relaciones (pasadas o presen-

turo. Su expresión adecuada en *Inquisición* será la canción o el sentimiento melodramáticos, que tienen un carácter de autenticidad (sentimiento auténtico) que le viene, precisamente, de que inicia un proceso funcional donde *desaparecen las inhibiciones*. De ahí que se inicien en momentos de gran tensión en la obra y se conviertan en un modo de distensión (como se piensa que actúa la jaqueca en la que también debe destacarse el binomio contradictorio: placer/dolor-distensión/expresión fisiológica). Dramáticamente se expresará de una manera adecuada, si se crea el ambiente íntimo y auténtico (en la interpretación de canciones, juegos, alusiones) del pasado redivivo, en el que Arrabal cuenta para crear su ruptura expresada en el empleo de distintas técnicas dramáticas.

III.2. Técnicas dramáticas.

Juegos/ceremonia.

Tienen una finalidad: lograr un modo «representable» de comunicar una situación límite, que produce una tensión insostenible. Ponen en marcha un mecanismo dramático —el juego/ceremonia del *primer teatro*— (4) que tiene la virtud de «enganchar» al interlocutor en un proceso nuevo y vehemente (al captar la tensión emocional), proponiéndole una «fórmula dramática» en la que ritualiza una extrema tensión, que podría hacer peligrar gravemente la relación entre los personajes. Debe relacionarse con la «actuación» de algunos animales en ritos nupciales, o de lucha en los que el gesto o el planteamiento «escénico» ritual hace desaparecer el peligro real de una lucha feroz.

El lenguaje.

Cumple una función bien precisa que se pone de relieve desde el inicio de la obra. Se trata de crear un sistema de signos de comunicación, sea a través del lenguaje humano, articulado, o utilizando imágenes, objetos y sonidos que comunican una presencia, una ausencia, un sentimiento.

Es lenguaje a-histórico (y por ello contradictorio —balbuciente o muy elaborado—) el de Túbal, y el de Nínive y Carioth tiende a expresar los conflictos, de una manera agresivamente infantil (como en el *primer teatro*) o excesivamente parafraseadora de un modelo lingüístico ya periclitado. La utilización de un lenguaje inactual (el que recuerdan de «sus tiempos») en el que hay momentos en los que se

abusa de términos coloquiales (casi sin venir a cuento), expresa muy bien la marginalidad de estos personajes fuera del sistema, que sobreviven recordando ciertas fórmulas lingüísticas como único equipaje significativo.

Las canciones.

Cumplen la doble función de los juegos/ceremonia (rituales de tensión/distensión), y del lenguaje (mecanismo de la memoria/melo). Actualizan el pasado en su función de memoria que vehicula una fuerte conmoción emocional.

Las mismas características tienen otros elementos que no son canciones (la descripción del frontón, la recitación de *La Biblia*, etc.).

IV. Estructura explicativa.

La programación «positivista» de la investigadora Nínive la sitúa (según hemos visto) en un contexto de una visión concreta del mundo. No sólo su método de trabajo, sino su explicación del universo que la rodea, hasta los más mínimos gestos y detalles, están «previstos» en el «esquema» de su ser social en un determinado entorno.

Obviamente hay un elemento que la margina y es su práctica erótica sádica con Gálgata. A esta relación siempre se hace alusión en un tiempo pasado que —se supone— es muy anterior a la crisis que se plantea —y resuelve— en el escenario.

Pensamos que el detonante de una crisis de conciencia generalizada podría, precisamente, ser esa relación amorosa que tanto parece inquietar (la niega, la oculta, la rechaza) a Nínive.

Desde la «infracción moral» erótica hasta el desmoronamiento total de su visión del mundo hay un proceso que es, precisamente, el que Arrabal ex-

pone en *Inquisición*. Al revelar y descubrir que el sexo no es, simplemente, una actividad «reproductiva» dedicada al mantenimiento de un grupo más o menos privilegiado, en el conglomerado social, sino, también, una estructura de relación con sus fórmulas, implicaciones y normalización, se pone en duda el «resto» de una determinada visión del mundo.

Por ello, encontramos en el escenario la crisis avanzada de Nínive. Del funcionamiento erótico atípico pasa a la heterodoxia metodológica de querer actualizar y hacer «útil para la vida» un método que se creó, y se practica, como fórmula para encubrir el verdadero sentido de ciertos procesos históricos.

A partir de su «hundimiento» profesional (propiciado por un sistema que, al ser sistema, es necesariamente conservador) la derrota es total. Por ello, podría decirse que la obra analiza el proceso «inquisitorial» (en cuanto violencia ejercida, para evitar desviaciones que pongan en mayor peligro un sistema que ya agoniza o empieza a derrumbarse) en el que se produce la caída de Nínive y todo lo que ella representa. El proceso es anónimo —nadie del sistema da la cara— ni acusa de hacer algo que se considera heterodoxo. En él no se vislumbra alternativa o respuesta a la contradicción primordial propuesta: la libertad individual. Si el individuo es libre, ¿por qué se niega su derecho a practicar el amor como quiera con otras personas libres, o a expresar las ideas que considera verdaderas y ejemplares? La verdad, según esta obra, no ha dejado de ser revolucionaria. El sistema la teme —todavía— como un arma terrible en manos de quienes afirman que la libertad no es estar contra un sistema determinado, sino contra todo lo que, en cualquier lugar, desde cualquier óptica, niega la posibilidad de futuro. En cierto sentido se puede decir que es esta una obra en la que pierde toda inquisición.

Precisamente, al ampliar el campo semántico del concepto «inquisición» aclarando su identificación con prácticas represivas actuales, Arrabal trata de poner en evidencia toda la gama de «inquisiciones» posibles pasadas, cercanas o actuales. En definitiva, con una técnica que le es propia, Arrabal enfrenta al espectador de *Inquisición* con la realidad de esas diversas «inquisiciones» cotidianas de sus relaciones íntimas, sociales o profesionales, que pueblan de angustias y decepciones sus más caras y esperadas metas personales (o sociales) una vez conquistadas. Como siempre, Arrabal reduce a unos metros cuadrados una frustración más ancha, múltiple e inconfesada.

46 (4) Véase A. Berenguer: *L'exil et la cérémonie*, Col. 10/18, París, 1977, pp. 317-348.

LOS PRIMEROS PASOS DEL TABACO*

REYNALDO GONZALEZ

EL noviazgo del europeo con el tabaco está muy cercano al grito de «¡Tierra!» con que Rodrigo de Triana cree ganar el jubón de seda prometido por Cristóbal Colón y *de juro*—primera ordenanza incumplida en el Nuevo Mundo—, diez mil maravedíes y otras mercedes otorgadas por los Reyes Católicos a quien primero avistase tierras de Indias.

Luego de reñidas controversias cortesanas, cálculos y discordias de la familia real, y tras descalabros y disturbios a bordo, la empresa se hace realidad el viernes 12 de octubre de 1492. Las carabelas colombinas llegan a la primera tierra descubierta: la isla llamada Guanahaní por sus pobladores, pero rebautizada por Colón como San Salvador. El nombre, primera acción catequizante en el Nuevo Mundo, expresa la importancia de la isla para las fatigadas tripulaciones: asidero y alivio a las penurias de un viaje que imaginaron menos ingrato. Cuando estos hombres ponen sus pies en lo que más tarde se llamará América, comienza una historia capaz de trocar cuanto hasta entonces se

conoce como la Historia; pero en cuanto al tabaco, se asiste a su prehistoria, pues si ya se le ve, todavía no se le descubre.

En Guanahaní, en un intercambio aceptado por los navegantes como pírrica recompensa inicial, pero tenido por los indios como obsequios a quienes creen bajados del cielo, ofrecen a Colón, entre otras cosas, «unas hojas morenas y secas y un pedazo de tierra bermeja hecho en pol-

vo». Resultan repugnantes para los descubridores; sorprenden sus miradas y mortifican sus olfatos, pero dejan indiferentes sus inteligencias al no poder imaginarles uso posible.

Juntos a otros asuntos anota Colón lo de las hojas y polvos. Es la primera vez que la escritura europea registra un gesto ya secularizado en tierras americanas y que habrá de repetirse en innumerables ocasiones: ofrecer tabaco para iniciar una relación amistosa. La cortesía de ese tabaco augural pasa inadvertida entre el ruido de papagayos y caracolas sonoras, el alboroto y las ordenanzas de la marinería, la rusticidad de hilos y algodones y la casi inofensiva presencia de las azagayas que empuñan los nativos para obsequiar a quienes suponen dioses palpables. Los ojos y el entendimiento del europeo asisten a una realidad que parece sueño. Se mueve en un paisaje deslumbrante, con el cual tropieza su escala de valores. Veedores y marinos recuentan prodigios insólitos, en tierras donde la vegetación no huye de la marisma y es posible transitar largos días sin que los rayos del sol venzan las copudas ramas de los árboles. Lo umbrío y dócil de cada paraje se anima con trinos de pájaros mul-



(*) Fragmento inicial del libro: *El bello habano (biografía íntima del tabaco)*, que se editará en La Habana, 1982.

ticolores. La ausencia de animales agresivos o dañinos cumula con perros sin ladrado ni astucia... Pero el recién llegado no olvida su avidez por los metales preciosos y las especias. Funda sus ambiciones en viejas fábulas marineras. Anda en busca de la isla de Cipango vista por Marco Polo, parecida a ésta en lo cargado de arboledas y verduras. Quiere la riqueza para levantar hacienda y prestigio a la vuelta.

El Almirante da órdenes de frenar la ambición y la tendencia al mal trato. Desea ganarse a los anfitriones. Sabe más que sus hambrientos tripulantes e inquiere por la fuente de ese oro que advierte en mínimas cantidades, atravesado en narices y orejas, pendiente de cuellos, rodeando muñecas y tobillos. No se contenta con agasajos, cuentecillas o panes insípidos. Pregunta por Cipango, por el reino del Gran Khan, por cualquier reino que ofrezca algo más que baratijas. Para trueques y no para ceremonias ha realizado tan riesgosa travesía. Para el acarreo de piedras preciosas han pagado clérigos y mercaderes tan costosas embarcaciones.

Los famélicos tripulantes, la mayoría ex reclusos, aspiran a la conmutación de condenas, a un rápido y breve enriquecimiento para regresar a la península en condiciones menos maltrechas; pero el Almirante piensa de otro modo. Cuando los aborígenes centran en él sus atenciones, no olvida su condición de comerciante y recuerda las exigentes cláusulas del contrato que firmara con las majestades españolas. Allí lo titulan hidalgo y, con ciertas prevenciones, virrey de las tierras que descubre, pero confían más en su experiencia como traficante. En ese documento no se habla de actos grandiosos, sino de compras, costos, transacciones, divisiones de garantías. Poca atención pone, pues, en esas hojas morenas y secas y en esa tierra que los nativos atesoran y ofrecen.

Lo menguado del oro hallado



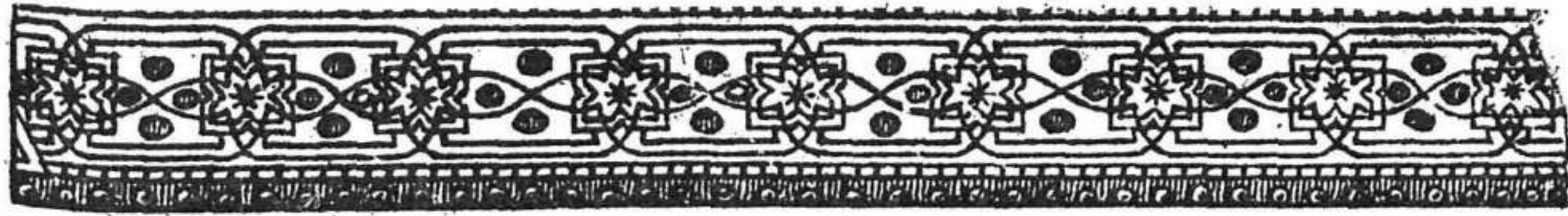
en la primera isla, más la inquietud por conocer tratantes con quienes hablar un lenguaje propio de empresarios, impulsan a continuar la navegación. Tres días después ven a un indio en su *cano*a (que Colón llama «almadía» por desconocer el lenguaje autóctono). Va como al garette, en un bogar sin prisa que parece el más indicado entre islas. Lleva como único equipaje y alimento un poco de su pan (*cazabe*), una calabaza de agua y las persistentes hojas secas y polvos que, según anota Colón, «deben ser cosa muy preciada entre ellos, porque ya me trujeron en San Salvador dellas en presente». Tan breve anotación no advierte al ancestro del *rapé* que luego hará furor en las cortes europeas. Sí se interesa por lo reiterado de esos adminículos en tan absurdo matalotaje: de constituir un alimento, lo será de manera intensa —colige—, como para abastecer a un hombre en un notable esfuerzo físico; de ser droga, es atribuible a ella la expresión feliz y como sin fatiga del indio. Al llegar a la isla de Cuba el uso que los caribeños dan a tales hojas y polvos suma estupefacción al asombro.

Un *cristiano viejo*, Rodrigo de Xerez, gran amigo y hombre de confianza del Almirante, y un *marrano*, o judío converso, Luis de Torres, se aventuran en lo

que consideran confines del reino del Gran Khan —la actual provincia cubana de Holguín. Llevan presentes de Fernando e Isabel para las autoridades y majestades que encuentren. Recelan del guía, aunque parece sumiso. Los inquieta el bosque que deben desbrozar con el filo de sus armas. Lo selvático y sombrío los alarma mientras se alejan de la playa donde quedan sus compañeros. El parpadeo de *cocuyos* y los griticos de animales nocturnos completan el panorama. Llevan el cuerpo tan tenso como la imaginación.

Cuando se acercan a un *batey* de indios observan, por los caminos, gentes que los atraviesan con envoltorios humeantes en sus bocas y un tizón en la mano para avivarles la brasa. Ese humear tan peculiar y repetido les resulta enigmático, así como el aroma del humo y el placer que parecen hallar en ello. Si buscan en sus memorias algo parecido, recuerdan unos *mosquetes* utilizados por niños en ciertas festividades, pero nada semejante a estas espirales de humo. Es la primera vez que ven *fumar*, en el sentido cabal del vocablo. Poco aportan las disquisiciones del *marrano*, tenido como docto, si pretende apoyarse en el latín, el hebreo y un poco de árabe que conoce para explicar estas maneras imprevistas. Sabe de sahumero, no de fuma; conoce las ahumadas para curar dolencias; recuerda inciensos en ceremonias religiosas; pero esto de llevar el humo al centro del cuerpo y devolverlo con éxtasis escapa a sus vivencias.

En el *batey* les preparan un agasajo y les reiteran el ofrecimiento de esas hierbas, en cuya atmósfera los sentidos se confunden. Al compás de la danza les enseñan a inhalar el humo y a vencer la sorpresa de la primera bocanada. Hermosas mujeres, sin otro ropaje que ese humo, como de humo ellas y humo su transpiración y humo sus caricias, se les ofrecen con asentimiento de maridos y hermanos, casi en actitud contrita.



Petitioner Silver & Co

AFRICANA

GRAN FABRICA
DE CIGARRILLOS ESPECIALES
Y PAQUETES DE PICADURA

AFRICANA

MONTPE NUM 232
TELEFONO A. 4856
HABANA

PANETELAS PECTORAL



Es una entrega sin reticencias, alborozada y sencilla, desconocida por quienes vienen de martirizar la carne y el pensamiento. Los conducen a su novedosa intimidad y conocen una posibilidad distinta. Sus virilidades se sienten estimuladas por la solicitud de hembras hasta en cuyas humedades descubren el aroma de la *cohiba*, o la *cohoba*, o el tabaco, esos nombres que dan a sus hojas, o a sus polvos, o a la ceremonia toda, quién puede precisarlo en tal deliquio. Danzan y se contonean, golpean con las hojas de tabaco sus senos y las colocan como lecho para recibir obra de varón en una fiebre donde se unen torpeza y habilidad.

Todos bailan un ritmo que es individual y colectivo, improvisación y recuerdo, como si sumaran rito y diversión. Cantan en una lengua críptica pero sin arideces. El *areíto*, como llaman a su fiesta, crece y envuelve a los agasajados ya privados de sentido, prestos a asumir más que a entender lo que acontece junto a ellos y en ellos, *pandemonium* donde hombres y mujeres alcanzan un ámbito fuera de todo ámbito, una región donde la conciencia burla el concepto de pecado.

El suave adormecimiento compartido con seres en quienes lo orgiástico parece natural termina por alarmar a los mensajeros del Almirante. El humo en que gozan como si los purificara y los induce a vivir cuanto sólo quisieran observar no impide que una vez desfogadas sus apetencias se vuelvan recelosos. Ciertamente que las interminables jornadas de soledad, la reciedumbre de cordajes y maderos y lo castigado de sus cuerpos y ansiedades se compensan con tan novedosa situación... Pero la conciencia prejuiciada salta como una liebre. Ya quieren preservarse. Temen ver sus almas en las redes del infierno; no saben si han rodado de manera irremisible.

culpa y moralismo estructuran el informe que rinden Rodrigo de Xerez y Luis de Torres. La primera apreciación del tabaco en lengua culta lleva implícita una connotación de pecado, de paganismo y culto herético. Lo edénico se presenta como culpable, con idéntica valoración que el fruto prohibido. Junto a su beneficio y bondad, esos criterios persiguen al tabaco por mucho tiempo. Cuanto será motivo de riqueza y uno de los grandes negocios metropolitanos desde tierras del Nuevo Mundo se inicia como interrogante blasfema, casi demoníaca.

Quiere el azar, o la maledicencia —o ambos juntos—, que ese mismo Rodrigo de Xerez que anatematiza al tabaco se vea convertido en adicto al humo culpable. Desciende de las puras hojas conocidas en noche tan suculenta a las más vergonzantes tagarninas, húmedas de salitre y chubascos marineros, llevadas ocultas como malos consejos. Algunos años después su católica esposa lo sorprende fumando a escondidas en su casa de Ayamonte. Da gritos histéricos y pide auxilios a la Santa Inquisición, al verlo humear «por bocas y narices, como espiritado por el diablo, que sale en humaredas de su cuerpo». Acu-

sado de poseso, conoce por pocos pero duros años las mazmorras del Santo Oficio, para salir de ellas y encontrar que sus vecinos y parientes se han dado al hábito de fumar en santa paz y con anuencia eclesiástica.

Apócrifa o cierta, esa anécdota repetida por todos los historiadores del tabaco, refiere una verdad histórica: en España, pese a la intolerancia inicial del clero menor, y sin que semejantes criterios trasciendan a ordenanzas de la alta jerarquía eclesiástica, se permite cierta lenidad para tan evaporado capricho de las Indias y se soslayan las entusiastas persecuciones que lo victiman en otros países.

Muchos consideran que la acción de fumar mantiene la parsimonia ceremonial de los inicios: abrir la caja de habanos, seleccionar el que habrá de fumarse de inmediato, quitarle la *anilla* que lo distingue, encenderlo, son acciones que algunos fumadores realizan con ritualidad. El innegable sibaritismo que evidencia este goce le gana al tabaco un prestigio no siempre beneficioso. Desde el principio lo misterioso y placentero le acarrearán tropiezos.

Cada paso que da el europeo en el Nuevo Mundo parece signado por el tabaco. En Brasil y en La Florida, en México y en Nueva Granada, en Venezuela y en el Perú, en el sur, centro y norte los indios lo conocen y usan en liturgias y farmacopeas. Recurren a él en ahumadas, cocimientos, polvos, mascadas. Impregnan con su humo a enfermos y niños. Lo utilizan en incontables ceremonias. Creen que el tabaco quemándose en bocas humanas se eleva como mensaje a los dioses. Le atribuyen potencia para convocar espíritus de hechiceros muertos. Con su humo impregnan animales y cosechas, pues lo consideran con poder mágico para actuar sobre personas, animales y cosas. Quizás porque es tenido como *cosa de hombre* se le atribuye capacidad para fecundar mujeres, animales y plantas. La virgen

india que *no debe fumar* —y esto sucede en algunas regiones americanas—, en el ritual de sus nupcias puede bailarle desnuda al tabaco que mueve el hechicero, pasarlo por sus senos, apriarlo en sus muslos y abrirse para recibir bocananas que semejan falos de humo. Cuando el *behique*, o hechicero-médico, desea ponerse en comunicación con seres ultraterrenos para curar o adivinar, acude al tabaco: inhala su *cohiba*, cae sin sentido y, al volver en sí, receta o vaticina. Entre los fumadores indocubanos se encuentran por igual mujeres y hombres, aunque el *behique* tiene derecho principal a los estupefacientes que incluye en su *cohiba*, y que le propician ese *viaje* o transportación previo a la posesión espírita. Si ya se ve al tabaco como símbolo sexual, no se demora en identificarlo con artilugios paganos o demoníacos.

Todo hace presumir que en ese original rapé se mezclan al polvo de tabaco sustancias de efecto alucinógeno. Nada explica que la inofensiva solanácea conocida hoy por todos alcance a poner fuera de sí al *behique* sin estar auxiliada por drogas de otra índole. (La misma palabra *cohiba*, que por algún tiempo identifica al tabaco para los no familiarizados con el lenguaje indoantillano, es en Haití el nombre vulgar de una planta de efectos similares a los descritos: la *pitadepnia peregrina*). La mirada medieval no requiere más para *ver* en todo ello elementos sobrenaturales: el mismo diablo inspira los augurios, luego de apoderarse del ánimo y de la razón del sacerdote.

Las huestes del descubrimiento y de la conquista observan ese conocimiento no decantado por la grafía, le aceptan un origen misterioso, lo unen a sus fantasmagorías y ya lo ven digno de magnificación. El tabaco puede acercarlos a fuerzas superiores, benéficas o malignas, y pronto algunos navegantes y soldados, se contagian de las supersticiones nativas. Confunden



la milagrería más profana con sus cantones religiosos. Puede considerarse al tabaco el primer paso para el sincretismo de religiones que domina las creencias en el Nuevo Mundo; pero lo placentero disfrazado es la razón verdadera para la aceptación de *la fuma* como hábito. A los europeos los gana un placer desconocido hasta entonces.

Otra reacción tienen clérigos y autoridades de la empresa, temerosos de que la afición conduzca a cultos heréticos e indisciplinas. Pronto consideran al tabaco pecaminoso. La vincula-

ción de su uso con las prácticas de hechicería y la desnudez de quienes lo fuman son sorpresas que todo cronista de Indias reitera y que las costumbres españolas no asimilan. El color cetrino de esos cuerpos confiados a la intemperie sonsaca la sensibilidad de los europeos. La noticia inicial sobre los indios americanos que nos deja el arte es continuidad de la escultura clásica, con similares proporciones, líneas y armonía. A la desnudez se refieren cuantos narran el encuentro con el mundo indiano. El primero, el propio Colón, elogia la conformación de cuerpos que encuentra bellos en su impactante desnudez. Su descripción se continúa en el relato de Fernández de Oviedo, quien observa detalles más precisos y, junto a la belleza física, subraya los provocadores atuendos que mal cubren a indios en Tierra Firme.

La concupiscencia con las indias, vía del conocimiento directo de los primeros europeos que se aficionan al tabaco, redondea la asociación que se hace entre él y lo pecaminoso. Como en los ritos nupciales el cuerpo de la novia se sahuma con tabaco, su olor y sabor terminan vinculados a las prácticas sexuales en tierras de Indias, ya sea con doncellas regaladas a los conquistadores o con matronas aborígenes, muy gustosas de conocer hombres de otro mundo. El comercio carnal, todavía tocado por lo edénico y gracioso, pronto es favorecido por la mayoría, marineros y *gentualla*, pero reprobado por las minorías, las autoridades. En similar proporción se encuentra el debate a favor del tabaco y en su contra.

Cuando los indios continentales, más capacitados para argumentar sus creencias, sostienen que la semilla del tabaco es dada por un dios al primer hombre para que, echada al fuego, se comuniquen con espíritus intermedios, los representantes de la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica y Romana se contraen espantados: se habla de *otro dios*. El tabaco deviene ame-

SANCHO PANZA

GRAN FABRICA DE LA MEJOR HOJA DE VUELTA ABAJO CUESTA Y CIA HABANA DE TABACOS OF PANZA MANUFACTORY CIGARS OF THE BEST VUELTA ABAJO TOBACCO

naza a la cristiandad y al orden que ellos encarnan.

También en las filas eclesiásticas el diablejo del tabaco hace sus travesuras. Algunos canónigos se escandalizan, pero otros, dominados por la fiebre del mundo *indiano*, se contaminan de herejía. Así pasa con el entusiasta sacerdote Fernando de Montesinos, quien, al dedicar un auto de fe en Lima (1640) declara que el primero de los autos de fe tuvo lugar en América, cuando el propio Dios, con autoridad de Gran Primer Inquisidor, castigó la apostasía de Adán y Eva en el Paraíso, parcela terrenal que —asegura— formó parte del Nuevo Mundo. Tales criterios los ha conocido en cuatro tomos dedicados a compulsar geografías y textos bíblicos para demostrar que el Edén estuvo ubicado en un punto que riegan los ríos Amazonas, Argentino o de La Plata, Orinoco y Magdalena. Los redacta un célebre jurisconsulto indianista, Antonio León Pinello, bajo el estentóreo título: *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. La autoridad inquisitorial no perdona: empapela por judaizante a León Pinello —cuya sepultada estirpe judía sefardita sale a relucir— y separa al ingenuo Montesinos de sus feligreses.

La acción inquisitorial no siempre resulta tan oportuna ni alcanza a rebatir las creencias que se alojan en las mentes humildes, precisamente las sostenedoras del uso del tabaco. Las observancias religiosas en el Nuevo Mundo, obligadas a servir de cuanto les ofrece el entorno, resultan adulteradas desde el principio. Prueba de ello es una misa en que, por no existir otras especies aromáticas al alcance de la mano, los incensarios se colman con polvos y palos de tabaco. Así como la vivienda y la toponimia conservan elementos y vocablos oriundos, las costumbres llegan a complementarse con las aborígenes y pierden gradualmente su empaque aristocrático. El tabaco se impone desde abajo, defendido



con tenacidad por quienes padecen más que representan la cultura dominante. Por eso deviene problema para teólogos, aunque atenuado por indulgencias.

Si Cristóbal Colón lleva a Europa el tabaco casi inadvertido entre múltiples rarezas, otros viajeros aplican a la hierba una atención menos displicente. Vienen con el encargo de conocer gentes y cosas de Indias para su explotación y gobierno, y a narrar las andanzas del propio Colón, con ánimo de restarles importancia y disputar privilegios a sus herederos. Es una mirada más detenida, sin ser profunda. Cierta fraile merece ser el primer etnógrafo de América al cargar una hamaca, dos arcas con ídolos de madera que los indios caribeños usan en sus cultos y, entre todo eso, hojas secas, polvos, semillas, tubos bifurcos, platillos bruñidos y otros útiles del ritual de la *cohoba* que tanto inquieta a los descubridores. Un cardenal dona el conjunto al regente de la Universidad de Alcalá y éste lo pone en las santísimas manos de León X. Se extienden las rutas del tabaco: del oficiante aborígen a cardenales y obispos y a la alcoba papal; desde Cuba y la Española hasta Sevilla, Alca-

lá, Madrid y Roma. Un razonamiento medido le da otra interpretación: el Papa concede poco crédito a la culpabilidad que sus subordinados suponen en la hierba y descubren que si esos seres de Indias ya creen en sobrenaturales pueden resultar dóciles para la catequización que la empresa de contuista requiere. Donde otros señalan el pícaro perfil luciferino, su santidad atisba un excelente negocio. Tal es el origen de la lenidad eclesiástica española hacia el tabaco, en pugna tenue con los prejuicios de sus párrocos en América y de sus congéneres europeos.

En cuanto a América y a su mestizaje definidor, la arribazón de negros, cuyo número aumenta al ser menguada la población autónoma, termina por dar al tabaco una significación variada y un uso constante. Enfrascados en la discusión sobre si los negros tienen almas como los blancos, es mayor el relajamiento eclesiástico hacia sus vicios, y uno de ellos es la fuma. Elemento transculturador, al integrarse a las prácticas religiosas que importan las dotaciones esclavas acentúa su vínculo con lo luciferino, pecaminoso, maldito, irreverente o reprobable que

EDEN



observan algunos; pero aumenta las bolsas de otros. Si su prohibición nunca logra las proporciones que desean los alarmados frailes aldeanos es porque los beneficios económicos que procura ya han convencido a sus superiores. En tal forcejeo, el tabaco cala en los hábitos y deja un disfrutable listado de anécdotas y sucesos.

El negro criollo aprende el cultivo del tabaco de sus padres, los africanos esclavos. Aquéllos lo conocen directamente de los indios con quienes comparten la servidumbre. En ocasiones en que aborígenes y africanos hacen causa común contra el blanco y se refugian en los montes para gozar de libertad, la convivencia establece vínculos de integración. Las zonas escogidas, *palenques de cimarrones*, resultan verdaderos laboratorios de mestizaje y transculturación. Allí viven, trabajan y se reproducen, fundiéndose no sólo indios y negros, sino africanos de diversas culturas y etnias en ocasiones enemigas. En esos *palenques* se siembra tabaco e impera su hábito.

Los negros que no escapan y trabajan la agricultura, cultivan

tabaco en el *conuco*, pedazo de tierra que les permite el amo para autoconsumo. Pronto los siervos se vinculan a la peonada blanca y a los mayores que los rigen en sus faenas. El esclavo, el mozo y el mayoral inician al señor, quien prueba el tabaco a hurtadillas y como pecado menor, pero termina fumándolo con soltura y destinándole una parcela en su hacienda o en el traspatio de su casa. Al final todos tienen las hojas al alcance de la mano.

Para los indocubanos el tabaco era toda una cultura, gravitaba en sus costumbres y tradiciones, religiones, filosofía, ciencia y medicina, arte y política, hábitos guerreros y agrícolas. Resultaban tan dependientes de él como de las fuerzas naturales que no dominaban. La esclavitud, los trabajos forzados y el maltrato agotaron con prisa la población autóctona. La ritualidad india del tabaco duró tan poco como sus sostenedores. En ese breve tiempo podemos imaginar a los nuevos pobladores de Cuba, agobiados por la experiencia colonial, *consultándose* con el *behique* indio primero y con el *babalao* (o sacerdote afri-

cano) después. En ambas ocasiones está presente el tabaco. Los blancos acceden a un trasunto hereje; los negros extienden formas de sus culturas. Todos hallan sensaciones gratas en las ahumadas que aligeran sus *pasiones de ánimo*.

Al desaparecer los indios, los negros esclavos, desarraigados de su sociedad nativa y sin el amparo de sus instituciones, terminan como autóctonos subrogados. No le inventan un dios al tabaco pero lo asimilan como estimulante para la excitación que requieren sus invocaciones. No lo incorporan de inmediato a sus liturgias, pues pretenden repeler innovaciones exógenas y mantenerlas con una pureza que la lejanía geográfica y la violencia de la cultura dominante terminan por impedir. Los africanos, dados a goces muy diversos y sin las restricciones filosóficas que les reprueban experimentarlos a los europeos, no rechazan el tabaco y cuando se familiarizan con él lo consideran compatible con sus deidades. Para ellos no es planta demoníaca y sí algo que la selva insular aporta a las exculpaciones y exorcismos que ya practican. Las *limpiezas* de cuerpo y espíritu, los expurgatorios y sahumerios están entre sus costumbres y esta hierba indiana resulta mejor que las piedras recalentadas y bañadas de golpe, con las cuales obtienen una ahumada demasiado vaporosa, más sauna que incensario. Por todo eso, si no dan al tabaco una consideración sagrada, lo incluyen entre sus elementos rituales y, con el paso del tiempo, deviene inseparable de la *santoría*, cultura religiosa que sintetiza en Cuba creencias europeas y africanas y que acapara el favor popular.

En las liturgias santeras se mete la extremidad encendida dentro de la boca y se exhala con fuerza hacia la punta fría del habano. En algunos ritos, junto a la *nganga* (cazuela donde se guardan los atributos de la deidad) se coloca un tabaco

encendido y, al iniciar la ceremonia, cada creyente toma sucesivas fumadas y sopla hacia el fetiche. Si el dios no fuma, lo hace el oficiante o lo ordena alguno de los espíritus que *bajan* y lo *montan* (o poseen) y que en vida fueron buenos fumadores. Junto al aguardiente de caña, el tabaco es elemento integrante de los ritos. Se afirma que fuman *achá* (tabaco en idioma lucumí) algunos *orishas* o deidades principales: Changó, que maneja el fuego; Ogún, dios guerrero; Eleguá, guardián de los caminos. En la distribución del reino vegetal cubano, el *monte*, verdadero santuario y fuente de todo conocimiento, los *orishas* tienen sus hierbas. El tabaco es compartido por Osain, curandero y hierbero; Ochosi, guerrero, y el citado Eleguá. La práctica determina que los *orishas* varones fuman tabaco, lo mastican y se encantan con sus polvos; pero el panteón yorubá-cubano es pródigo en hermafroditismos y variaciones que confunden masculinidad y femineidad, según los avatares de cada dios. A los polvos de tabaco se atribuyen consideraciones mágicas, mezclados con sustancias diversas y soplados sobre cosas, personas o lugares específicos. *Echar un polvazo* es la expresión habitual y a tal acción recurre quien quiere *amarrar* o embrujar a alguien, santificar una habitación, atenuar un *mal de ojo* y hasta crear una atmósfera propicia para un *bembé*, o fiesta de santos. En esos polvos soplados hoy por blancos y negros de Cuba sobreviven la *cohiba* aborígen y sus significados mágicos.

Una leyenda cubana que sub-

raya «la negrura» del tabaco es la de los *güijes*, duendecillos negros de ríos y lagunas. En ellos creen campesinos de muy diversas zonas de la Isla. Quien desea verlos echa cinco rosas y un habano al agua y aguarda escondido, pues «al *güije* no le gusta que lo vean». El duendecillo sale, huele las flores, se sienta en una piedra al sol y, mientras se despaja, disfruta lentas fumadas.

Los santeros atribuyen al tabaco las mismas propiedades sanativas que los indocubanos: sus hojas en cocimiento curan espasmos y sirven como vomitivo; el jugo de sus raíces, flores y tallos —lo que no se fuma— como emoliente. Todo *babalao* que se respete fuma habanos y sahuma con ellos antes de invocar a sus santos, los acepta como regalo, los utiliza en curaciones y ritos.

En fin, que el travieso tabaco indiano burla prohibiciones y distancias. Sus primeros caminos se entrecruzan de una isla caribeña a la otra, de tierras firmes a mínimas plantaciones junto a ríos sin mapa. Las semillas se reúnen y dispersan en selecciones practicadas con pueril espontaneidad, hasta llegar a lo que el lenguaje tabacalero conoce como *escogida*: la selección intencional. Se gesta una simiente mejor, suma y perfección que se nutre de una tierra privilegiada, Cuba, cuna del mejor tabaco del mundo. La primera *escogida* historiada se produce en 1535, cuando algunos españoles llevan a Cuba, desde Yucatán, la especie que luego conocería el mundo como *nicotiana tabacum*, al ser introducida en la corte francesa de Catalina de Médicis por Jean Nicot. Pero antes de esa entrada en corte, y antes de cualquier recibimiento oficial, el tabaco halla vías para viajar a Europa y extender su contagio a otras partes del mundo. Los *avanzados* de la Corona española todavía no dominan el Nuevo Mundo que han descubierto, apenas sobreviven en él, el comercio transatlántico les resulta un sueño, pero ya blancos y negros se aficionan a la hierba

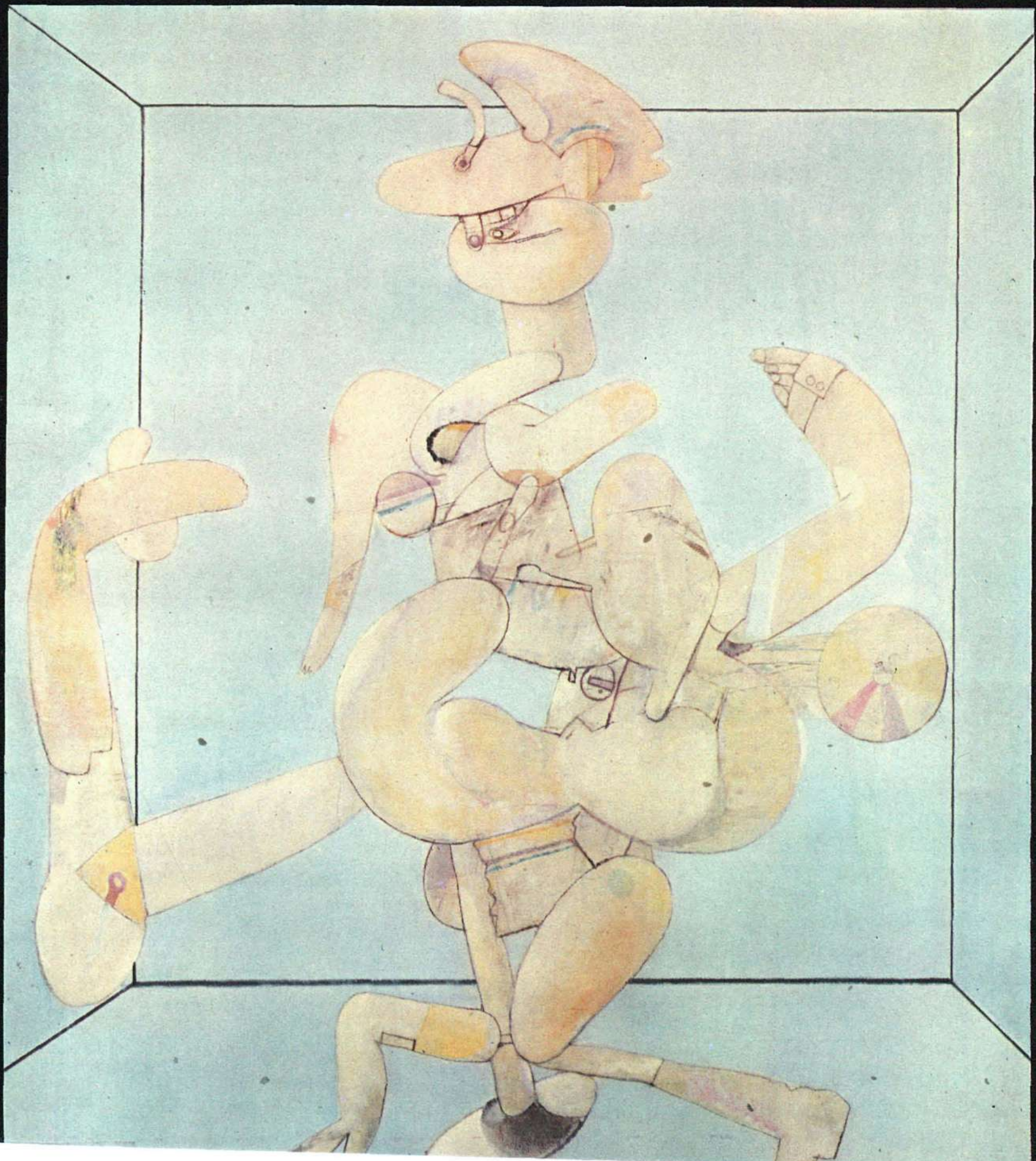
en la Isla. Unos acuden a ella como paliativo a sus dolencias, principalmente la sífilis; otros para calmar nervios y músculos fatigados por la servidumbre. Cuando las autoridades se interesan en él como negocio ya ha convencido los paladares menos refinados e incursiona sin permiso por aldeas peninsulares. Va en los mugrientos bultos de la marinería antes que en los ornamentados arcones de los emisarios oficiales. En ambos se oculta y disfraza para burlar recelos y servir a una conquista a la inversa. Procura el favor de los poderosos cuando ya cuenta con el sostén de los humildes; todavía no lo ven como mercancías unos, pero ya otros lo reconocen como compañía amable. A los ministros del Dios católico los convence con ganancias más materiales que espirituales, y entre los dioses negros que desembarcan y enraízan en Cuba su bondad morena se mueve con una gracia tan útil como caprichosa. Con el tiempo, y pese a muy enconadas peripecias, el tabaco y su producto más decantado, el habano, se instalan en la mesa de trabajo del hombre activo, en la discreta mesa de noche de los amantes; es ofrecido luego de una cena o en medio de complicadas transacciones; lo guardan el bolsillo rústico del jornalero y la muy elaborada bolsa femenina; queda en las más variadas circunstancias y en los labios de todos. Seguir los pasos del tabaco es acercarse a un caleidoscopio histórico y humano que lo tiene como uno de sus principales protagonistas.

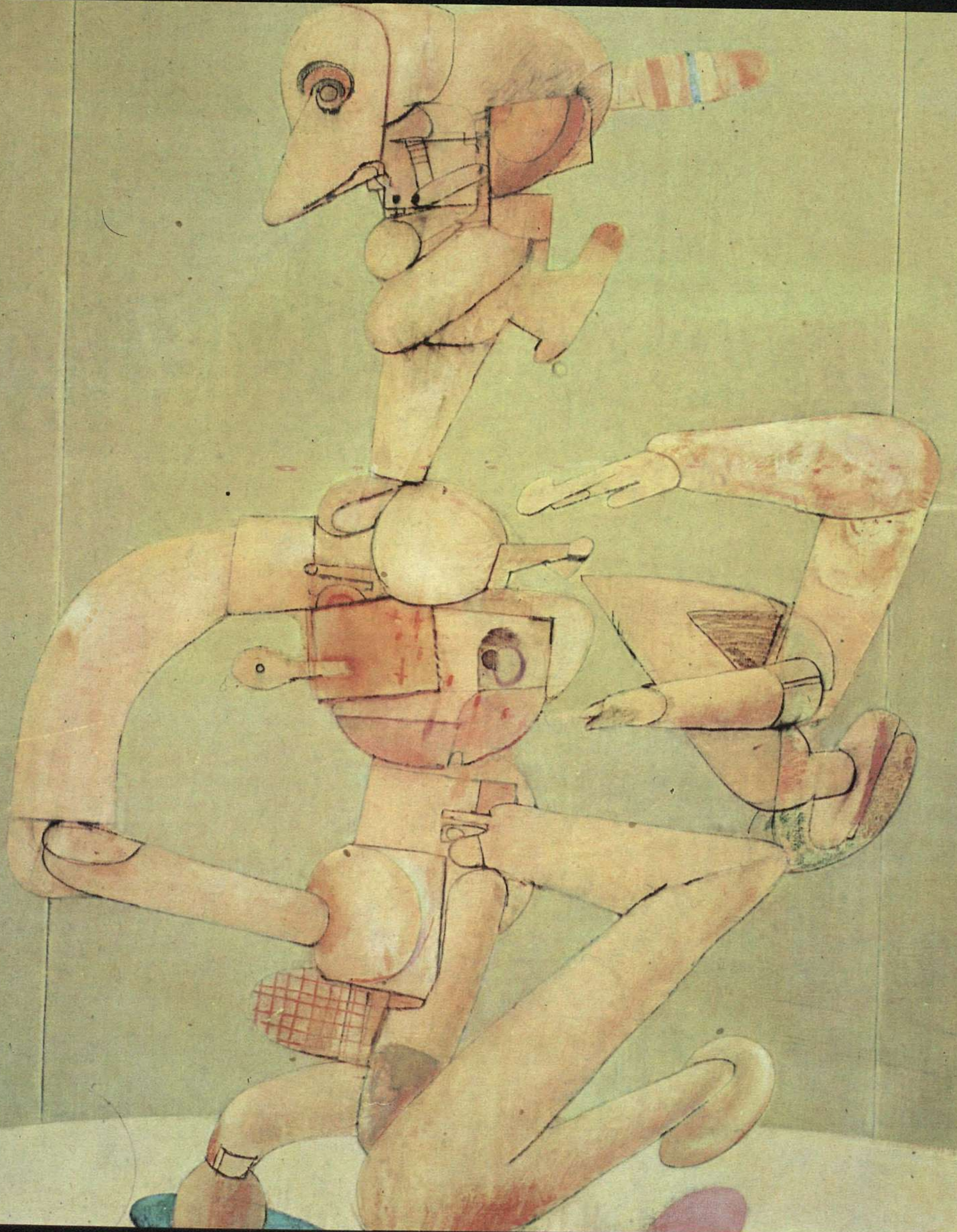
BIBLIOGRAFIA

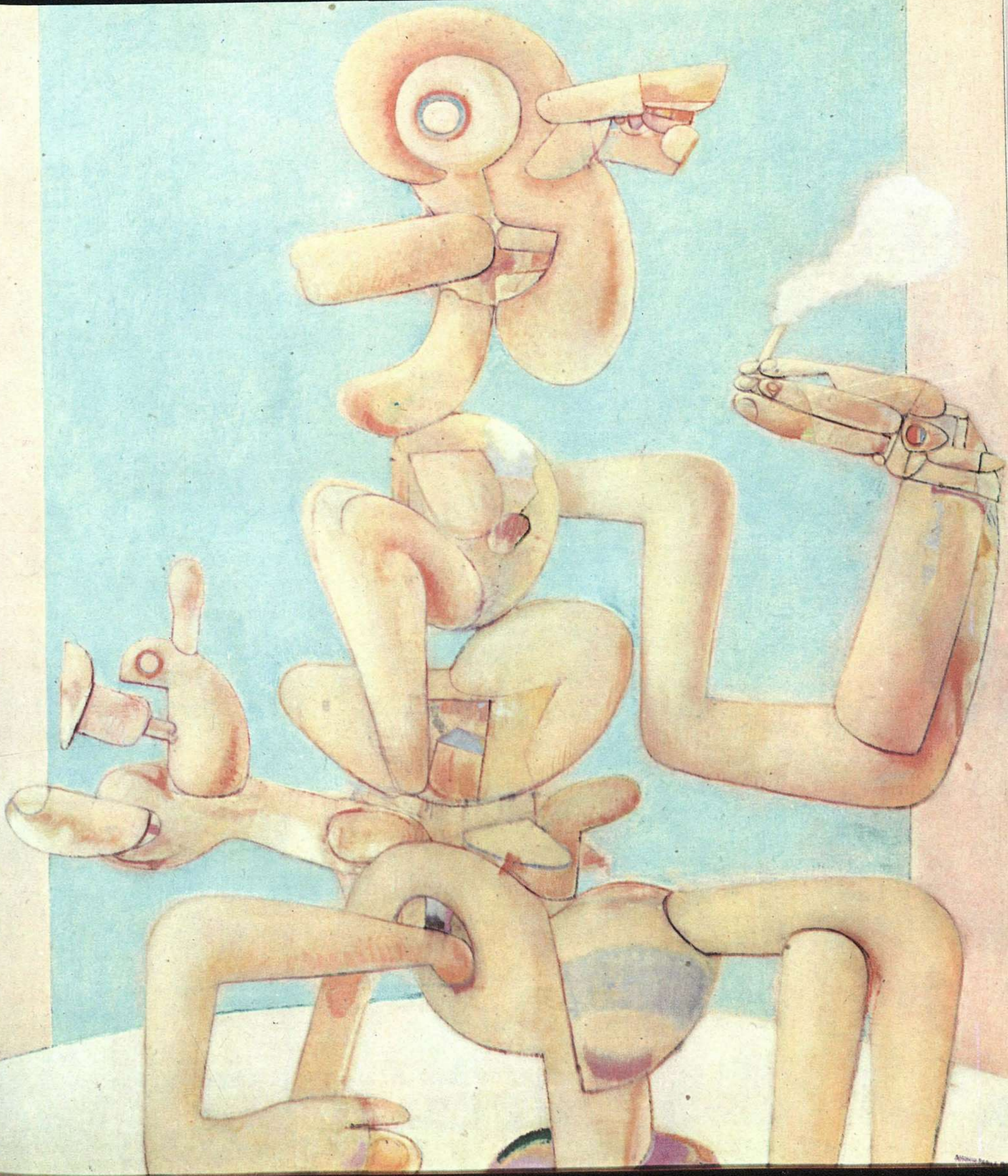
- FERNANDO ORTIZ: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1963. Ed. Consejo Nacional de Cultura.
- GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO: *Sumario de la natural historia de las Indias*, México, 1950. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- CRISTÓBAL COLÓN: *Diario de navegación* (versión de Fray Bartolomé de Las Casas), La Habana, 1961. Ed. Comisión Nacional Cubana de la Unesco.
- LYDIA CABRERA: *El monte*, Miami, 1975.

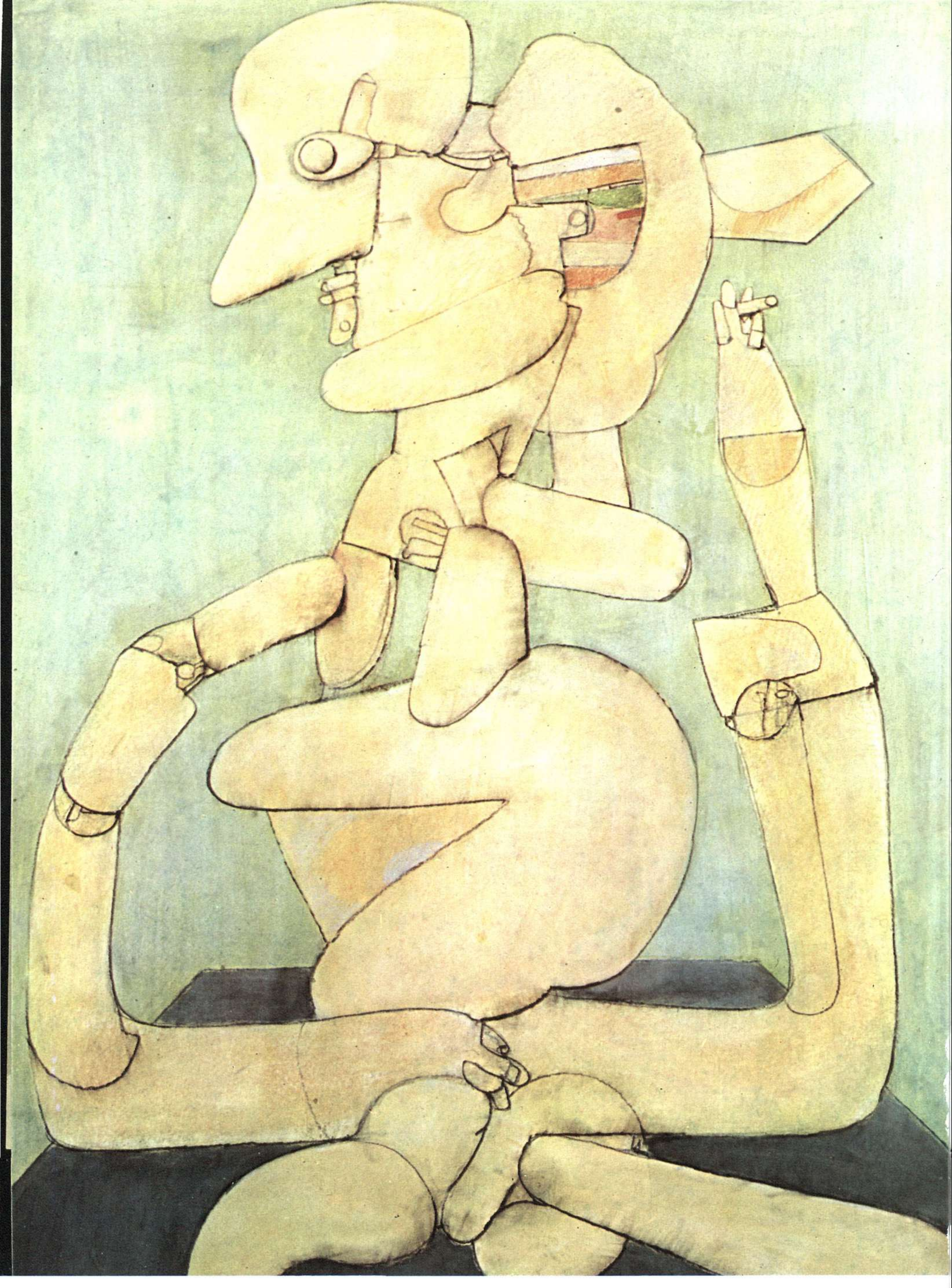


ALFONSO FRAILE









LAS PRESUNTAS FUENTES CIENTÍFICAS DE "YZUR"

Los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones, han intrigado a los críticos que destacan la temprana aparición de la ficción científica, o de la literatura fantástica en la Argentina. Buena parte de la crítica se ha dedicado, pues, al género «cuento», a la especie «cuento fantástico» y a la aparición precoz de esas ficciones en un país no señalado por su literatura como precursor. Naturalmente, la hazaña de Lugones es elogiada como caso excepcional, lo cual me parece justo. Pero son pocos los trabajos críticos en que se analicen los cuentos en sí, en que se indaguen las lecturas, preocupaciones o intuiciones científicas que indujeron a Lugones a escribirlos.

Por esa razón un estudio como «Ante el chimpancé de Leopoldo Lugones», presentado por sus autores al XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana realizado en Madrid, 1975, es una oportuna y feliz contribución al conocimiento de esas ficciones lugonianas tan citadas pero tan poco elucidadas. Los profesores D. Cvitanovic y A. Rodríguez, de la Universidad de New Mexico, examinan en el citado trabajo las relaciones posibles entre «Yzur» y las informaciones científicas de la época en busca de las fuentes probables que pudo haber manejado el escritor argentino.

Parten de una comparación entre las afirmaciones de Lugones contenidas en el cuento mismo y las conjeturas de Unamuno en su ensayo titulado «Ante el chimpancé», publicado en *Caras y caretas*, de Buenos Aires, el 18 de octubre de 1924. Luego de señalar algunas coincidencias entre ambos textos proceden a extrapolarlos remitiéndolos a los trabajos de Richard L. Garner, que despertaron mucho interés hacia fines de siglo. Según los autores, Lugones y Unamuno leyeron, sin duda, esos trabajos, y ésa es la premisa de la que arranca la tesis sostenida por los críticos que aquí comento. Los libros de Garner, hoy prácticamente olvidados, fueron: *The speech of monkeys*, New York, 1892; *Gorillas and Chimpanzees*, Londres, 1896, y *Apes and Monkeys: Their Life and Languages*, Londres, 1900 (*).

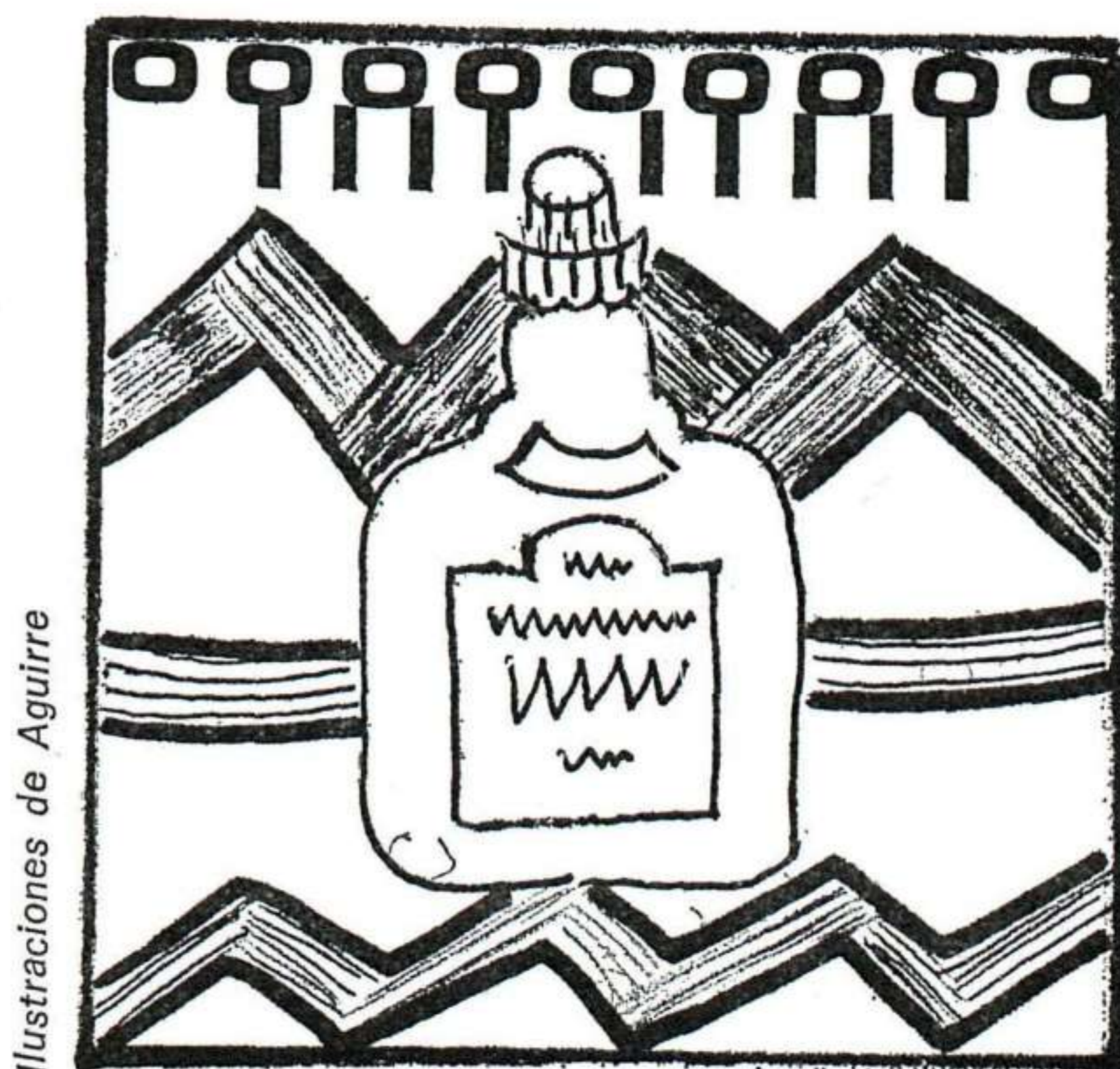
(*) Susaíne K. Langer les dio el golpe de gracia al comentar uno de ellos (*The speech of Monkeys*) en su libro *Philosophy in a new key*. Dice la profesora Langer: «En 1892 Richard L. Garner publicó un libro en New York (...) que despertó considerable interés, pues afirmaba haber enseñado a un mono un vocabulario de 40 palabras. El libro es tan fantasioso, acientífico, y sus interpretaciones tan extravagantes, que pienso debe ser desestimado *in toto*, especialmente cuando observaciones más cuidadosas de científicos posteriores desmienten sus descubrimientos» (pág. 84, en nota al pie).

De estas tres obras, la que parece haber servido de base a Lugones es *Gorillas and Chimpanzees*, según las pruebas que aportan Cvitanovic y Rodríguez. Las observaciones de Garner sobre la conducta y la afectividad de los chimpancés son muy similares a la conducta y afectividad que Lugones asigna a Yzur. Pero más que todo un párrafo donde Garner refiere la enfermedad y muerte de Moses, su chimpancé favorito, que los autores transcriben. Me permitiré traducirlo porque pienso que su lectura servirá para juzgar mejor esta posible fuente de Lugones:

Había enflaquecido hasta convertirse en un esqueleto andante: los ojos se le sumieron profundamente en sus órbitas, sus pasos eran débiles y temblorosos, su voz ronca y hueca, su apetito había desaparecido y se mantenía indiferente a todo.

Cuando descubrió que me aproximaba se irguió y empezó a llamarme como solía hacerlo cuando lo dejé, pero su débil voz sonó como un toque de muerte en mis oídos. Mi corazón se encogió en mi pecho cuando lo vi tratando de extender sus largos y huesudos brazos para darme su bienvenida.

¡Pobre y fiel Moses! No pude reprimir lágrimas de compasión y arrepentimiento...



Ilustraciones de Aguirre

No descarto el libro de Garner como probable suscitador del cuento «Yzur». Parece plausible que un zoólogo con imaginación, que proclamaba haber enseñado a hablar a un chimpancé y que relató tan dramáticamente la muerte de su mono predilecto, haya servido de eficaz catapulta a la fantasía siempre despierta de Lugones. Creo, sin embargo, que la cuestión no se resuelve tan fácilmente. Después de todo, la posibilidad de que los monos hablaran estaba en el ambiente. El tema de un entrenador frustrado cuando el éxito parece sonreírle pudo provenir de un libro, de conversaciones con intelectuales. Me parece que hay en el cuento implicaciones más serias, tanto desde el ángulo de las ciencias como de la especulación filosófica. Más que la filiación literaria del cuento me asombró siempre la cualidad profética de Lugones, tanto en «Yzur» como en otros relatos de esa colección de 1906. Descontada la avidez con que leía libros científicos, y su versación en diversas disciplinas cuyo dominio requiere severa dedicación. Pero no se puede (no se debe) olvidar que *Las fuerzas extrañas* se completa con un «Ensayo de cosmogonía en diez lecciones» y que sin la lectura de ese ensayo no se pueden leer correctamente los cuentos. El ensayo da no sólo unidad a las narraciones, sino que éstas resultan unas ilustraciones muy aptas de su concepción del universo y de la historia. Como esa concepción gobierna la obra lugoniana desde el comienzo (recomiendo leer «La voz contra la roca» a la luz del «ensayo»), lo extraño sería que no tiñera sus ficciones de alguna manera reconocible. Sostengo que eso es precisamente lo que pasa con «Yzur», y espero que al cabo de mis reflexiones la cuestión de las fuentes habrá pasado a segundo plano.

El tema del chimpancé que aprende a hablar era sin duda fascinante en aquellos días, pero más que nada para alguien profundamente interesado de antemano en la evolución de la ciencia y sus perspectivas. Con toda seguridad Lugones había rumiado mucho la posibilidad de que los monos fueran capaces de hablar. Pero en «Yzur» se da una circunstancia muy especial: el narrador parte de la hipótesis de que los monos sean hombres que regresaron intencionalmente a la animalidad. Y esta hipótesis cambia en forma decisiva el primer planteo. La experiencia narrada en «Yzur» no es simplemente la de un hombre que se propone enseñar a hablar a un mono como quien entrena a una cotorra. El personaje de Lugones quiere «hacer recordar» al chimpancé su habilidad perdida; es decir, quiere someter a Yzur a una cruel peripecia: abjurar de una decisión que su especie tomó en un remoto pasado y que por lo tanto está incorporada definitivamente a sus genes. Borrar ese salto regresivo que significó la libertad de un grupo humano envilecido por la esclavitud es lo que se le pide a Yzur; volver a su antigua (y odiada) categoría de ser humano sometido a otro ser humano. El verdadero patetismo del cuento no reside, pues, en el afecto que el chimpancé despierta en su amo, sino en el tremendo drama interior que padece Yzur al plantearse el dilema que implica una mutación.

He mencionado la cualidad profética de Lugones. Para detenerme en esa cuestión debo apar-

tarme momentáneamente de los supuestos metafísicos del cuento «Yzur». Si los experimentos de Garner lo antecedieron (y tal vez lo sugirieron), causa no poco asombro revisar algunos experimentos posteriores en los cuales casi se repite punto por punto la trama del cuento lugoniano. En 1916 W. H. Furness leyó una comunicación titulada «Observations on the mentalities of Chimpanzees and Orang-Utans» ante la *American Philosophical Society*. En ella relata sus experiencias (frustrantes) al tratar de enseñar a hablar a chimpancés y orangutanes. Cuenta que le llevó seis meses lograr que uno de estos animales pronunciara la palabra *papá*. Pero lo que sucedió después es digno de saber:

Al fin de esos seis meses, un día, por propia iniciativa y fuera de clase, dijo *Papá* muy claramente y repitió la palabra al indicárselo. No la olvidó más luego de esa tarde, y finalmente la identificó como mi nombre. Si se le preguntaba ¿dónde está *Papá*?, de inmediato me señalaba o me palmeaba en el hombro.

Una vez, mientras se lo llevaba al agua para bañarlo, tuvo un acceso de pánico; se colgó de mi cuello, me besó muchas veces y repetía: «¡Papá!... ¡Papá!» Naturalmente no insistí en darle un baño después de esa patética imploración.

Su próxima palabra fue *cup* [tazal]. Fue necesario el más grande esfuerzo para enseñarle la triquiñuela puramente física de pronunciar *k* con una vocal abierta, *ka*; pero una vez que aprendió, luego de algunas lecciones, cuando le mostraba su taza y le preguntaba ¿qué es esto? decía muy claramente *cup* (kap). Una vez se sintió enfermo durante la noche; se bajó de su hamaca y empezó a decir *cup-cup-cup*, lo que yo interpreté como que tenía sed, y eso era en efecto. Pienso que esto demuestra conclusivamente que existía en él una idea nítida de la conexión entre la palabra con el objeto de su deseo.

Esta narración de una experiencia real casi no difiere de la experiencia ficticia narrada por Lugones. También este simio murió sin haber concluido el proceso de aprendizaje. Si de verdad llegó a la etapa en que la palabra adquiere valor simbólico, nadie puede predecir cuánto tiempo le llevaría al chimpancé convertirse en un ser parlante, es decir, en un hombre. Pero acaso la especie no admite esos manipuleos y los interrumpe con la muerte. En todos los casos atestiguados ocurrió lo mismo: al llegar a este punto, el animal se enfermó y murió. La naturaleza, evidentemente, no da saltos: ni adelante, ni atrás.

Pero volvamos al asunto que le confiere originalidad a «Yzur», más allá de los antecedentes y consecuentes científicos citados.

Dije más arriba que el postulado más importante del cuento es el que su narrador formuló así: «Los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar. El hecho produjo la atrofia de sus órganos de fonación y de los centros cerebrales del lenguaje; debilitó casi hasta suprimirla la relación entre unos y otros, fijando el idioma de la especie en el grito inarticulado, y el humano primitivo descendió a ser animal.»

Ahora bien: ¿cómo llega el narrador a esta hipótesis si nada en la ciencia de su tiempo le



inducía a sospechar tal fenómeno? Se nos informa que los naturales de Java tenían esa creencia, pero una creencia de hombres iletrados no puede servir de base para un «postulado antropológico» como el narrador lo llama al suyo. Más bien sospecho que la hipótesis proviene de la propia explicación del universo que nos da Lugones en el ensayo citado más arriba. Según el *Ensayo de cosmogonía...* la materia, i. e. el universo físico, no fue creada de una sola vez, sino a lo largo de incontables milenios. Al principio era energía pura, sin dimensión alguna y sin tiempo; sólo había la eternidad. Luego la energía estática y eterna se puso en movimiento y así empezó a generarse el espacio: primero en forma rectilínea, luego apareció el plano y finalmente el volumen. Cuando la materia, que es «electricidad neutra cuya tensión se ha transformado en gravedad» alcanza los tres estados: gaseoso, líquido y sólido, empieza el proceso de desintegración, que durará tanto como tardó en organizarse. La vida aparece cuando ya ha empezado la desintegración, pero no aparecen primero los seres unicelulares, seguidos de los protozoarios y los líquenes, como se desprende de la teoría darwiniana, sino exactamente al revés. Siendo el hombre la expresión superior de la vida, o sea, el ejemplo acabado del equilibrio entre materia y pensamiento, según Lugones el hombre hizo su aparición antes que los demás animales. «El hombre es, pues, el progenitor del reino animal», nos explica, apodícticamente como solía hacer ante todo problema. Y si el hombre antecede al mono, es lógico pensar que los monos son una especie de hombres degradados, y esa involución pudo ser voluntaria, como dicen los nativos de Java, o un primer paso en la escala de desintegración de la materia, que ha de seguir inexorablemente su curso hasta volver al estado original de energía absoluta.

He esquematizado, quizá en forma inconveniente, el ensayo de cosmogonía, ya que sólo me interesaba destacar lo que sirve para explicar la hipótesis de que el mono fue antes hombre. Es mucho más vasta e intrigante, pues abarca toda la creación y se apoya en autoridades, desde la Biblia hasta los modernos científicos. Y es curioso comprobar que esta teoría, por fantástica que parezca al lector de hoy, está basada en gran parte sobre las teorías del sabio Florentino

Ameghino. Cvitanovic y Rodríguez señalan, al pasar, que *Filogenia*, del sabio argentino, fue publicada en 1884. Es evidente que Lugones había leído con fervor esa obra y otros escritos de Ameghino, y que posiblemente esos escritos constituyen el núcleo de las teorías lugonianas sobre el universo. (Ya veremos en qué puntos coinciden ambas «cosmogonías».) Pero la mente proteica de Lugones estaba dispuesta a establecer las asociaciones más insólitas al menor estímulo y su explicación del universo está matizada de los conocimientos más avanzados sobre física, química y biología, y también de teorías esotéricas de todos los orígenes y de todas las épocas.

Algunos de los postulados que se enuncian en el «Ensayo de Cosmogonía» proceden directamente de las teorías de Ameghino, el hombre de ciencia más respetado en su tiempo. Bastaría leer algunas páginas de la conferencia titulada «Mi credo», que Ameghino pronunció en la Sociedad Científica Argentina el 4 de agosto de 1906, para convencernos de la procedencia de las ideas expuestas por Lugones: «Las ideas desarrolladas aquí —nos aclara el editor— ya habían sido publicadas en tres artículos aparecidos en *La Pirámide*, de La Plata, en 1899». Esta aclaración nos resguarda de la aparente simultaneidad de esa conferencia y la publicación de *Las fuerzas extrañas*. Los párrafos que importan son los que se refieren a la constitución de la materia, y a la identificación de materia y energía, o más exactamente, que la energía (Ameghino usa la palabra «fuerza») es una propiedad de la materia. El universo está constituido por un número fijo de átomos en perpetuo movimiento; no es posible añadir ni quitar átomos; sólo hay transformaciones. Cuando ocurre alguna alteración en el equilibrio del universo, de inmediato hay compensaciones que lo restablecen. Así evoluciona la materia, de modo que los átomos, en cualquier estado que estuvieran en un momento determinado, ya han pasado por otros.

La transformación y evolución de la materia obedece a dos movimientos opuestos de igual intensidad, uno concentrante y otro radiante. En la evolución concentrante, que es progresiva, la materia marcha hacia una mayor densidad, acompañada de una absorción correspondiente de movimiento, se diversifica volviéndose más y más heterogénea y adquiere constantemente mayor complejidad. El movimiento activo absorbido pasa al estado pasivo, latente o potencial, y actúa bajo la forma atractiva (atracción). En la evolución radiante, que es regresiva, la materia marcha hacia una mayor rarefacción acompañada de una irradiación proporcional de movimiento y adquiere una mayor simplificación, volviéndose más y más homogénea. El movimiento concentrado al estado potencial vuelve a su actividad primitiva, transformándose de pasivo y atractivo en activo y repulsivo (repulsión).

Mientras una cantidad de materia efectúa un movimiento concentrante, tanto más intenso cuanto más se aproxima al centro, otra cantidad igual efectúa un movimiento radiante, tanto menos intenso cuanto más se aleja del centro, de donde resulta el principio fundamental que rige a la universalidad del movimiento, esto es: que la intensidad del movimiento está en relación inversa de la densidad de la materia. Pien-

so que la ley de la atracción, de Newton, no es más que un corolario de la mucho más simple que acabo de enunciar.

Quiere decir que hay mundos en formación y mundos en disolución, estado de equilibrio que siempre ha existido y siempre existirá. Para que unos mundos puedan formarse, otros tienen que disolverse. Cuando la materia llega a su último límite de concentración, empieza el movimiento inverso de radiación.

Las ideas aquí expuestas parecen haber dado pie a toda una cosmogonía ficticia en Lugones. Ficticia porque sirvió de pórtico a una colección de cuentos fantásticos, pero no sabemos hasta qué punto era válida para su autor. Es claro que esa es una cuestión aparte, que no entro a discutir aquí; sólo la insinúo como tema de investigación.

Sería extender estas páginas más allá de lo prudente confrontar los textos de Lugones con los de Ameghino. Creo que bastará con recordar las ideas centrales del «Ensayo...» para descubrir la estrecha relación entre ambos. Tenemos, por de pronto, la idea de que la materia se transforma por dos movimientos, *concentrante* y *radiante*. Por el primero los átomos adquieren mayor densidad en sus agrupaciones, y así pasa la materia del estado gaseoso al sólido, por ejemplo, mientras que por el radiante la materia pierde cohesión y los átomos se dispersan dejando mayor espacio entre sí, o sea, que los sólidos pueden convertirse en gases. Pero no hay saltos, sino que la materia pasa por los diversos estados gradualmente. Esos estados, dicho sea de paso, son: *sólido, líquido, gaseoso, ígneo, lúcido, etéreo, viviente y pensante*. En este último estado se encuentra «la materia que constituye el cerebro en actividad». Es preciso tener presente también estos postulados, pues también ellos sirvieron de pretextos para las historias de *Las fuerzas extrañas*.

A esta clasificación de los estados de la materia sigue la afirmación siguiente:

No hay diferencia de substancia entre los cuerpos orgánicos y los cuerpos inorgánicos, entre el cuerpo vivo y el cuerpo muerto. Todos los cuerpos, todos los elementos que entran en la composición de los organismos, forman igualmente parte de los inorganismos. Luego, la diferencia entre la materia orgánica e inorgánica es secundaria y no primitiva. Esta diferenciación se ha producido en una época relativamente recientísima, posterior a aquella en que el movimiento concentrante dio a la masa de nuestro planeta la forma de Globo terráqueo.

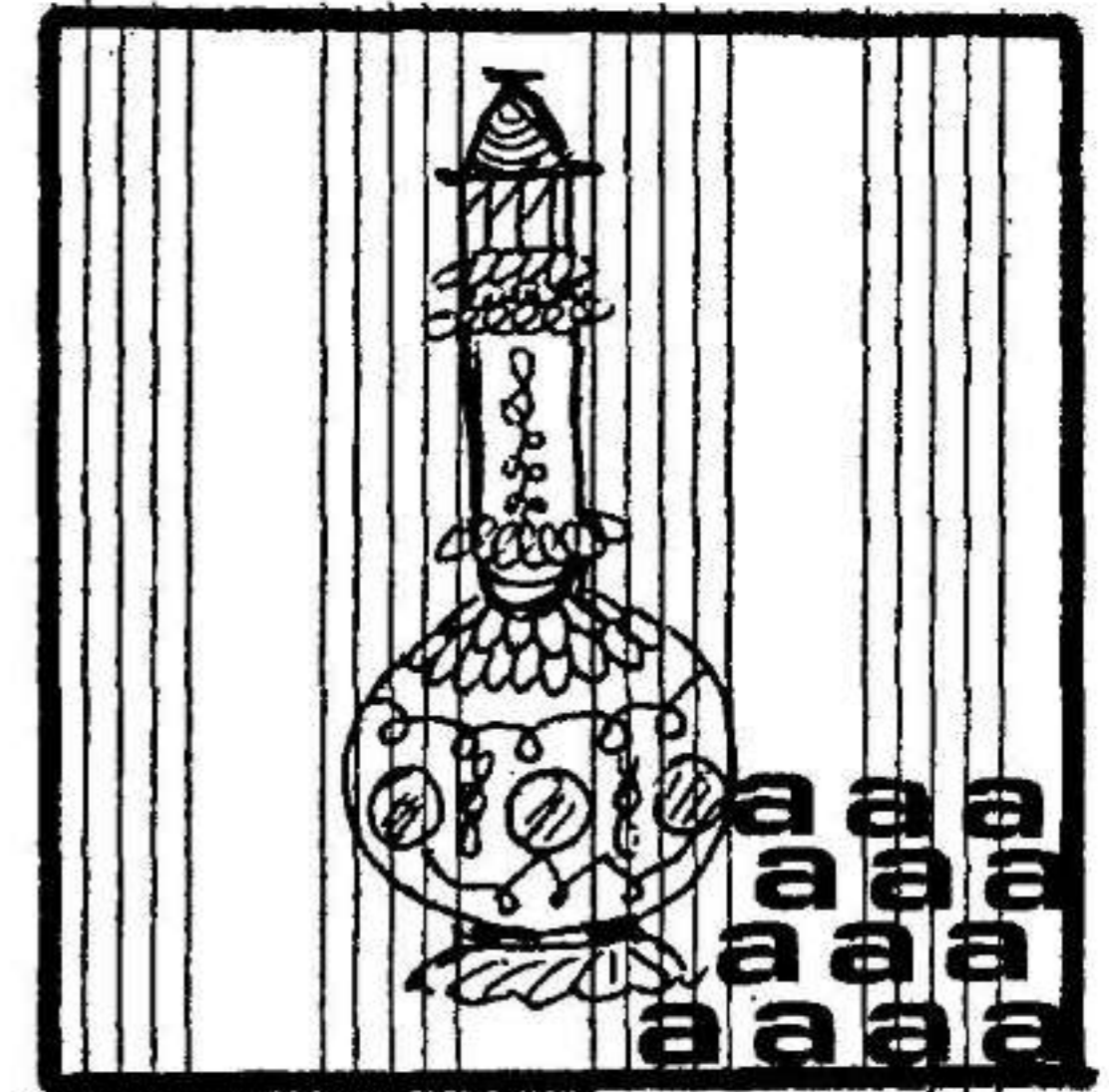
Tal vez bastará esto para que Lugones llevase a sus últimas consecuencias cada afirmación de Ameghino y la convirtiera en historia fantástica, no sin antes haber suscitado una teoría propia en la que se mezclan las nociones científicas vigentes en ese tiempo, con su fantasía y algunas doctrinas esotéricas a las cuales era Lugones muy afecto.

Cuentos como «La lluvia de fuego», «La metamúsica», «Viola Acherontia» pueden explicarse muy bien según las teorías de Ameghino que acabamos de repasar tan esquemáticamente. La

materia tiene un comportamiento que el hombre de ciencia describe; la vida en el globo terráqueo no es más que un capítulo de la historia del cosmos; la materia es una sola y lleva consigo la energía suficiente para efectuar todos los cambios y mutaciones imaginables, y, sobre todo, obedece a esos dos movimientos: radiación y concentración. Lugones traduce estas nociones a un proceso milenar de integración y desintegración de la materia. Una vez alcanzado el estado sólido, la materia regresa, pasando por los mismos estados anteriores, hasta su total desintegración, instante en que desaparece para volverse pura energía, sin ocupar espacio alguno. De allí se reiniciará este proceso que es infinito, como lo explica el mismo Ameghino: «El Cosmos es el conjunto de cuatro infinitos: el inmutable *infinito espacio* ocupado por el *infinito materia* en *infinito movimiento* en sucesivas fases del *infinito tiempo*.»

«Yzur» encaja así dentro de las posibilidades de la teoría lugoniana. Cuando la materia alcanza su más alto grado de integración, aparece el hombre, que piensa y habla, que camina en dos pies y que puede, por eso, ocupar sus manos para fabricar cosas que le permiten luego adueñarse del espacio en que vive, matar a los animales que le alimentarán, a pesar de ser más débil que muchos de ellos, construir su casa, etc. Llegada a esta cúspide, el universo empieza su lento proceso involutivo. De modo que el hombre bien pudo ser «el progenitor del reino animal» y el mono un antropoide derivado del hombre. En el caso de los primates mayores (el chimpancé y el orangután) ni siquiera son una especie degenerada de hombres, sino seres humanos que voluntariamente regresaron —según nuestra concepción darwinista—, o avanzaron —según la teoría antidarwinista de Lugones— hasta una segunda etapa de la desintegración del Cosmos. Por eso es conmovedora la historia de Yzur. Pero sólo alcanza su total patetismo si la leemos en el contexto del «Ensayo de cosmogonía en diez lecciones», y a la luz de las teorías del sabio Florentino Ameghino que indudablemente aportó una porción considerable de los presupuestos científicos con los cuales trabajó Lugones todos los cuentos de *Las fuerzas extrañas*.

OCTAVIO CORVALAN



EN TORNO A "OFICIO DE TINIEBLAS, 5" DE C. J. CELA

Podemos decir que la realidad novelística, de forma y contenido, de cada una de las obras de C. J. Cela es taxativamente distinta. Cela no compone dos novelas iguales, dos estructuras idénticas, sino que su novelística está marcada por la evolución, la disparidad, divergencia y adaptación en cada caso, a una realidad humanamente distinta con su particular engranaje de los materiales lingüísticos, también diferentes en las estructuras de cada una de sus novelas, adecuándolos al contenido referencial, ya que, como señala Paul Ilie (1) «los problemas estructurales se corresponden a menudo con los humanos, y la forma misma se convierte en vehículo de la expresión conceptual».

Y más abajo sigue afirmando: «Cela ensaya un nuevo enfoque con cada nueva obra, y no parece haber semejanza entre, digamos, la sicología pícarca de Lazarillo y las locuciones sicopáticas de Mrs. Caldwell, o entre las realidades de cualquiera de estos personajes y la de Pipía Sánchez. De igual modo, observaremos una notable disparidad entre las narrativas estática y energética de *Pabellón de reposo* y *Pascual Duarte*. Es indudable que no hay dos novelas iguales.»

Pues bien, si esto es así, y parece indiscutible, la diferencia se ahonda mucho más cuando tratamos de *Oficio de tinieblas 5*, ya que este libro supone una verdadera revolución en la técnica de novelar, no sólo por la disposición de su contenido, que siendo esencialmente (al menos para no pocos críticos) un monólogo interior, supone claramente el ritual mágico de un verdadero oficio en el que el autor se convierte en sumo sacerdote en una ceremonia en la que el lector participa plenamente y que supone la iniciación del hombre a la nada, a la muerte, al rito del cielo y del infierno o —como dirá el propio Cela— a la purga de su corazón, sino también en cuanto a su estructura formal, pues ésta se disloca al compás del sexual y fúnebre oficio, convirtiéndose en algo insólito en la novelística moderna, pues se da al traste con todos los moldes más o menos convencionales, dividiéndose la obra no en capítulos (que sería lo normal), sino en fragmentos de desigual longitud llamados mónadas, en los que las estructuras sintácticas se rompen, dando cabida incluso a la simbiosis de dos o más signos lingüísticos en uno, a la combinatoria, ilógica e irreal —a veces— de letras, y a la desaparición de las más elementales reglas ortográficas de puntuación en la escritura.

Cuando leemos *Oficio de tinieblas* nos da la impresión de estar ante todo lo opuesto a la li-

(1) Cf. Paul Ilie: *La novelística de C. J. Cela*. Gredos, Madrid, 1971 (pág. 34).

teratura, al menos como hasta aquí se concebía; parece como si el autor hubiese querido hacer algo parecido a lo que cuatro siglos atrás se propusiera Cervantes con los libros de *Caballerías*. La novela no es, así, novela, sino su propia auto-destrucción. Cela, quizá cansado de los esquemas tradicionales, se propone con esta obra demostrar al lector que también es capaz de escribir algo que rompe con todo lo anterior, marcando una nítida frontera divisoria entre dos literaturas, o mejor, entre la literatura y lo que algunos han denominado la antiliteratura, incluso el propio autor, cuando el 14 de noviembre de 1973, en los salones del hotel Colón de Barcelona, presentaba su nuevo libro, diciendo: «Ha sonado el momento de la vivificadora antiliteratura; el lenguaje, la técnica y el estilo se han hecho viejos y no cabe sino quemar las naves y enfrentarse, con un valor inusitado, con la realidad.»

La referencia a un profundo vitalismo, a la muerte y al sexo son tres constantes en la obra celiana, y aquí —en esta que comentamos— se dan la mano con una profundidad y tratamiento extraordinarios.

Como dice Tomás Oguiza (2) «No es posible adscribir esta característica de la obra celiana (su normal erotismo) a otra fuente que a la de su vitalismo. En su denodado afán de autenticidad C. J. C. no se ha echado atrás al tomar uno de los filamentos constitutivos más incuestionables en el hombre: su sexualidad», siendo ésta un eje capital en la obra.

En *Oficio de tinieblas* el autor se encuentra solo, en escalofriante tuteo consigo mismo ante la muerte, la cual, junto a otro factor determinante de nuestra existencia, cual es el sexo, se entrelazan en las páginas de este libro, en el que afloran igualmente las sorpresas de un mundo onírico y subconsciente que pasan ante nuestra vista como imágenes surrealistas, apenas perceptibles, difuminadas y luctuosamente sobrecogedoras en muchas ocasiones. La novela es cíclica, todo gira en torno a un eje reflexivo por parte del protagonista —en definitiva, del autor—: «... es cómodo ser derrotado a los veinticinco años.» A partir de este pensamiento se abren las veinticuatro horas que dura el ceremonial de la novela, y que termina con las mismas palabras, pero cuando ya todo es irremediable: «sí, hubiera sido más cómodo ser derrotado a tiempo...».

Nótese la oposición temporal «es cómodo / hubiera sido...», que marca perfectamente la frontera entre la realidad objetiva, existencial y la irrealdad expresada por el subjuntivo.

(2) Cf. Tomás Oguiza: *Sobre la significación de la obra de C. J. Cela, más un apéndice: el libro «Oficio de tinieblas 5»*. O Tabeirón Namorado. Valencia, 1975, pág. 22.

Por otro lado, y como señala Tomás Oguiza, «la espiral hacia la muerte contiene una contrafuerza ascendente, una contraespiral que es la potenciación de la vitalidad creadora inherente que gira en torno a un juego inimitable de imágenes y concatenaciones semánticas que pueblan y distinguen este libro» (3).

El cansancio vital (tedio), el silencio, la reflexión, el recogimiento, la postración, la crueldad, el horror ante la muerte, con una visión que podríamos calificar de apocalíptica, la sexualidad, rayando en ocasiones en escenas monstruosas, las culturaciones y el dramatismo son rasgos que definen muy bien las características de esta original obra de Cela.

Alfonso Canales, de otra parte, en unas «meditaciones» sobre *Oficio de tinieblas 5*, piensa que cuando Cela se puso a escribir la obra sabía más bien lo que ésta no debía ser que lo que acabaría siendo al fin de su lucha por la existencia. Pensó ante todo en «quemar las naves». Dice Canales que en *Oficio de tinieblas* hay de todo, pero revuelto, «es la cura de desorden a que se ha sometido, por propia prescripción, un cerebro implacablemente ordenado y consciente». «En cualquier caso —continúa diciendo—, con la lectura del *oficio* nos sentimos invitados por el propio autor a la ceremonia del derrocamiento de su estatua. Y nos damos cuenta de que, hasta deshecha en pedazos, es digna del pedestal.»

Con ocasión de haberse publicado la versión francesa de *Oficio de tinieblas 5*, el periódico *Le Monde* del 28 de abril de 1978 publicaba un artículo de Albert Benschoussan que, entre otras cosas, afirmaba: «El propósito perseguido por Camilo José Cela es, a la manera de Quevedo y sus *Sueños*, enseñarnos el mundo interior, la humanidad despojada de todos sus oropeles, sus códigos, sus convicciones, sus fanfarrias, tal y como hace Calderón cuando en *El gran teatro del mundo* entrega a cada uno su ropaje. *Oficio de tinieblas 5* (el 5 es un número ordinal alógico que nos remite a la famosa cifra de conjuro), constituye una sobrecogedora ruptura explosiva de toda la experiencia, del orden de las cosas recibido y festejado: la moral, el pecado, el placer, la ley, las conveniencias y las buenas costumbres. Las máscaras son arrancadas por la violencia; la burla y el sarcasmo, así, le viene bien al que declara que la vida del hombre es una farsa a la que se debía silbar». Y terminaba el artículo diciendo que «con una oleada de imágenes invertidas dignas de un Buñuel, Camilo José Cela desmenuza con un humor grave las pobres baratijas que componen la condición humana».

Como éste, diversos artículos se han escrito sobre la obra que nos ocupa, coincidiendo todos, en lo esencial, en darnos la razón a lo que ya hemos expuesto sobre esta tan peculiar novela, si es que así se la puede llamar.

En este sentido, el diario *Levante*, de Valencia, insertaba el 9 de marzo de 1974 un artículo de Rafael Ferreres en el que se decía, entre otras cosas: «El contenido, intencionadamente en ocasiones reiterativo, para que horade sin halagos nuestra conciencia, para que conmueva con fuerza nuestra sensibilidad, se alía a una manera de escribir, a un estilo que obliga, si queremos entenderlo bien, a nuestra activa colaboración.» El señor Ferreres admite en el libro diferentes elementos esenciales, como son: un examen de conciencia del mundo, de ese mundo que vive Cela;

(3) *Idem*, pág. 90.

una sátira caricaturesca, al estilo de una pintura negra de Goya; una exhibición de toda clase de vicios, lacras, necedad e ignorancia, utilizados por Cela como instrumento moralizador.

José María Alfaro —en un artículo publicado en *ABC* de Madrid el 14 de febrero de 1974— compara la novedad literaria de Cela con William Blake, Beckett o Joyce, admitiendo que *Oficio de tinieblas* es «una redoblada cuaresma. En cada instante manifiesta su lejanía de cualquier tipo de concesión..., las palabras persiguen su propia danza, su ritmo y desarrollo naturales... El lector puede sentirse atónito o sumergirse en un torbellino de licenciosa destrucción. Es la orgía en su candente arborescencia, en su coreografía satánica. Los manotazos destructores que Cela propina con astuta y maliciosa eficacia vienen, sin embargo, provistos de su nunca desmentida inspiración creadora».

De «destrucción de la novela» califica Joaquín Marco (4) el *Oficio de tinieblas*, para quien la obra tiene un profundo contenido lírico que desprende muerte, una muerte que posee un claro carácter litúrgico. Admite J. Marco que es una obra muy significativa dentro de la evolución del novelista, y la analiza negativamente en el sentido de no contener una sola historia, no desarrollar psicología alguna, no haber tiempo narrativo ni distribución en capítulos, no hay personajes propiamente dichos sino más bien tipos, y se elimina la puntuación. Según este autor, la obra «se acerca al poema de vastas dimensiones». Supone el mayor esfuerzo de destrucción.

Admite cómo lo que Cela ha conseguido «es destruir hasta los cimientos su personal lenguaje narrativo. Un nuevo Cela creador puede surgir de estos infiernos —quizá sólo purgatorio— o habremos perdido a un gran novelista para encontrar un extraño poeta».

De una gran complejidad intelectual y experiencia literaria que tira por la borda todo pasado de tradiciones y convencionalismos, califica Julio Manegat esta obra de Cela, junto al cual cita los nombres de García Márquez, Benet, Torrente Ballester, Grosso, Martín Santos o Joyce (5).

«La magia, la enfermedad —escribe este crítico—, la angustia, la pirueta burlesca, la peregrina fabulación, el clamor de la soledad de la humana condición, la miseria, la injusticia, la indignidad, el tiempo, se suceden aquí como un vértigo, como un ejercicio casi de flagelación intelectual que roza los bordes de lo delirante junto a lo más lúcido, de lo más oculto y de lo más torrencialmente claro. Un mundo de mundos, de palabras, de inconexiones, de armonías que se truncan, de quebrantos que se armonizan, va trazando el panorama sombrío y a veces sarcástico de este *Oficio de...*»

Y más abajo sigue afirmando: «Esta larga letanía, este alucinante fuego, esta rebeldía y aceptación inconformistas, se extienden a lo largo del libro en un salto terrible de amarguras, de sarcasmos, de reconocimientos, de denuncias. Esta espiral hacia la muerte se despliega paso a paso erizada de miedo y de ternura, de descubrimiento hacia lo más oscuro y temible del subconsciente humano.»

Oficio de tinieblas 5, como señala Juan Pedro Quiñonero, se torna «liturgia de las profanaciones, fasto de un drama no representado y que nunca

(4) Cf. «Ecos de la vida literaria», en *La Vanguardia Española*, pág. 53 (6 de diciembre de 1973).

(5) Cf. «Literatura», en *El Noticiero Universal* (4 de diciembre de 1973).

acontece. El texto no está sometido a los rigores de una norma, sólo nos amenaza como un funeral que ni comienza ni acaba, del que sólo conocemos su transcurrir, en el que toman forma fragmentos, aforismos, mónadas, iluminación, montones de palabras que diseminan en la conciencia el ritmo o la evocación de una interminable y universal esquila mortuoria. Hay temas y obsesiones recurrentes, como el asesinato, la destrucción, la epilep-

sia, el bestialismo, la estupidez, la sodomía, el incesto, el incendio de cadáveres, individuos lisiados, desperdicios, hastío, soledad, la sexualidad más miserable y degradada, la miseria de la cultura, la voluptuosidad, la amnesia. No hay acción ni argumentos, pero sí hay espacios donde mueren sus alucinaciones... Nada permanece sino el devenir del texto».

MIGUEL HIJANO GUERRERO

BIOGRAFIA RESUMIDA DE ELIAS CANETTI

Elías Canetti nació el 25 de julio de 1905 en una pequeña ciudad búlgara a orillas del Danubio llamada Ruzschuk. Canetti descende directamente de una familia de judíos españoles, sefardíes y comerciantes muy bien acomodados. Sus antepasados, al salir de España, se establecieron en Turquía y allí se abrieron camino en el campo del comercio. Por lo tanto, su lengua materna es el español. La lengua alemana es la segunda lengua que hablaban sus padres. Esta lengua alemana, que se practicaba en aquel hogar junto al Danubio, era descendiente de la Escuela de Viena. El alemán fue siempre para Canetti «una lengua mágica y misteriosa».

Cuando Canetti contaba tan sólo seis años de edad se trasladó con sus padres a Inglaterra y del año 1911 al 1913 permaneció en Manchester. Allí aprendió el inglés y sufrió su primer contacto con la muerte al morir repentinamente su padre. Entonces la madre y sus tres hijos se trasladaron a Lausanne (Suiza), donde permanecieron sólo unos meses. La genial inteligencia del pequeño Canetti le facilitó aprender el francés, mientras que, junto a su madre, perfeccionó sus conocimientos de alemán.

Su madre, según las propias palabras de Elías Canetti, le abrió a su hijo todas las puertas del espíritu. La lengua alemana es, pues, para el futuro escritor la «lengua madre» en el más puro sentido de la palabra. Y en esta lengua escribió toda su obra más trascendental.

Desde Suiza la viuda Canetti y sus hijos se trasladaron a Viena, donde Elías cursaría sus primeros años escolares; transcurridos unos años volvió a Suiza, pero en esta ocasión a Zurich, donde estudió y más tarde amplió su preparación en el instituto de la ciudad alemana de Frankfurt del Meno. Son años en los que Canetti busca una orientación en sus estudios sin encontrar nada de su agrado. Al fin se decidió por la Universidad de Viena. Allí permaneció del año 1924 al 1929, donde cursó Ciencias Naturales y se doctoró en el año 1928.

De 1930 a 1931 permaneció en Berlín invitado por el editor Wieland Herzfelde, para el cual Canetti tradujo tres obras de Upton Sinclair. Este trabajo y el contacto con los intelectuales de la vida de Berlín marcaron a Canetti para toda su vida. Sinclair es un escritor americano que entonces estaba en la actualidad por sus obras crítico-sociales acerca de la vida en Estados Unidos. En Berlín vivirían entonces intelectuales como George Grosz, Isaak Babel y Bertold Brecht.

Sin embargo, el joven Canetti sentía deseos de conocer otros ambientes y hasta puede decirse que añoraba Inglaterra. Manchester y todo el escenario de sus años infantiles, de sus primeros contactos con la cultura de aquel país. Por eso en el año 1838 se trasladó a Inglaterra, a Londres. En su obra autobiográfica titulada: *Historia de una juventud. La lengua liberada*, están reflejadas las etapas más trascendentales de su vida, desde su tierna infancia a orillas del Danubio hasta sus vivencias en Zurich, a las que califica: «La expulsión del Paraíso», que transcurrieron felizmente para el joven escritor. El segundo volumen de sus memorias sigue esta misma línea y se titula: *La antorcha junto al oído. Historia de una vida*.

Muchos temas de la obra de Canetti son alusivas a ciertas experiencias decisivas de su vida, y una de ellas es la muerte de su padre. Esta circunstancia provocó un problema en el que no suele pensar mucho el escritor; sin embargo, ha originado una de las conclusiones más trascendentales del pensamiento canetiano: el de la muerte y de éste pasa al de la religión. Por eso declara él mismo:

«Ninguna religión puede ayudarnos a comprender la circunstancia de la muerte, toda vez que cuantas religiones existen han sido forjadas con base a una fuerza todopoderosa.»

En el pensamiento y problema de la muerte se basa una de las obras más importantes de este autor: *Masa y poder*. Ya en su autobiografía citada anteriormente aparecen experiencias que suponen un prelude a esta problemática del pensamiento canetiano y que gira en torno a las «Impresiones en masa». Una de estas experiencias o «impresiones» fue la vivencia del niño Elías Canetti cuando presenció en su tierra natal el terrible incendio que destruyó casas enteras; o también la observación de una gran cometa que conmovió a Europa en aquellos años de principio de siglo. De los años posteriores, pero aún infantiles, Canetti nos habla de la profunda conmoción que produjo en su alma el himno inglés «God save the King», cuando lo escuchó por vez primera en Manchester. Estas son las «impresiones en masa» de que tanto se ha visto influenciada gran parte de su obra.

Sin embargo, el germen que fructificó en la creación literaria y de pensamiento fue la experiencia vivida por Canetti en Alemania, en Frankfurt del Meno concretamente, dentro de una demostración obrera que motivó más o menos directamente la muerte de Walther Rathenau en el año 1922.

Walther Rathenau murió en manos extremistas de derechas. En los años 1914 y 1915 fue director del departamento de materias primas del ministerio prusiano de la construcción. Más tarde fue nombrado presidente de la casa AEG y consejero del Gobierno en el año 1919. En el año 1921 fue reelegido ministro de la construcción, y al año siguiente ministro de asuntos exteriores. Había escrito numerosas obras sociales y políticas.

Esta muerte tuvo innumerables consecuencias, una de ellas de incalculable trascendencia, y la más directa fue en la época nazi, cuando se comienzan a producir los asesinatos en masa de los judíos. Toda esta conmoción social hizo que Canetti reflejara minuciosamente en su obra la situación de la política fascista, cuyo sentido de poder era cada vez más profundo cuanto más muertes y más enemigos surgían. Se experimentaba que, a medida que aumentaba la violencia, los aliados o seguidores del fascismo se incrementaban. Al menos esa fue entonces la creencia de la mayoría.

La primera edición de esta obra teórica, *Masa y poder*, la más importante de nuestro tiempo, fue publicada en el año 1973 y está dividida en dos volúmenes cuyos capítulos vamos a reseñar a continuación:

Tomo I: La masa.—La jauría.—Jauría y religión.—Masa e historia.—Las entrañas del poder.—El superviviente.

Tomo II: Elementos del poder.—La orden.—La metamorfosis.—Aspectos del poder.—Dominación y paranoia.—Epílogo.

Los fenómenos muerte, poder, masa, metamorfosis y todos los integrantes que estos conceptos llevan implícitos en sí concretan y explican la creación poética y ensayística posterior a esta obra.

En los años de su estancia en Viena, Canetti disfrutó de la amistad de hombres como Kafka, Broch, Kraus y Musil. Se da la circunstancia de que estas personalidades no sólo brindaron a Canetti su amistad, sino sus enseñanzas y orientación. Fueron compañeros suyos en la difícil andadura literario-filosófica. Tampoco hay que olvidar que una mente tan abierta como la de aquel Canetti joven se sintió inmerso en la fascinación que ejercía la figura de Sthendal, por ese impulso hacia el cambio total de las Artes que tanto predominaba en los años veinte y que todo lo invadía. El alma canetiana también sintió el encanto y atracción que ejercían entonces en Europa las atrevidas fantasías de Gogol y de Dostoiewski.

ELOGIO MULTIPLE DE BALZAC

Tres obras de Balzac han sido reeditadas en pocos días por Editorial Bruguera, todas ellas prologadas por Carlos Pujol (*). No son las primeras y al parecer no serán las últimas que aparecerán. ¿Todas las del grandioso narrador francés del siglo XIX? ¿Tanta vigencia tienen para interesar al amplio público al que está dirigida la colección «Libro Amigo»? Dejemos en el aire el interrogante, pero reconozcamos que descubrir a Honoré de Balzac puede constituir una satisfacción para cualquiera, tal como es atractivo releerle y palpar una vez más el mundo y los seres de su creación. Novélista cumbre, bien merece, a propósito de las reediciones continuas de sus títulos, volver sobre él y recordar, recordar y glosar su abundante escritura. Y nada mejor para hacerlo que recopilar opiniones de creadores y críticos, a lo largo del tiempo, ante tamaña monumentalidad literaria.

Empecemos por Baudelaire, quien reconocía: «Mil veces me ha dejado perplejo el hecho de que la gloria de Balzac derive de ser considerado un observador; siempre me ha parecido que su mérito fundamental era ser un visionario apasionado. Todos sus personajes están dotados del ardor vital del que él mismo estaba animado. Todas sus invenciones están tan fuertemente coloreadas como los sueños.» Leyendo este parecer del gran poeta mientras miramos el retrato que hizo Deveria al novelista, nada parece más propio y acertado: del rostro, incluso del pelo, parece relumbrar esa capacidad de fabulación y esa fuerza, vital y onírica a la vez, que Baudelaire señala a Balzac y a su obra. No es de

extrañar, pues, el entusiasmo del mismísimo Dostoievski: «¡Balzac es grande! ¡Sus caracteres son la obra de una mente universal!»

Balzac, que aseguró en cierta ocasión que escribía a la luz de dos verdades para él eternas, la religión y la monarquía, despertó siempre, como estamos comprobando, verdadera admiración entre los grandes literatos. Taine afirmó que junto con Shakespeare y Saint-Simon, Balzac representa el más vasto depósito de documentos sobre la naturaleza humana. Por su parte, Thibaudet creía lo siguiente: «*La comedia humana* —conjunto de la novelística de Balzac— es el testimonio y el museo vivo de un siglo francés.» En este sentido, Oscar Wilde consideraba que el objetivo de Balzac era hacer para la humanidad lo que Buffon hizo en la creación animal: «Como el naturalista describía leones y tigres, el novelista estudiaba hombres y mujeres.» Y también consideraba Wilde que «todos los caracteres de Balzac tienen el don del mismo ardor de vida que animaba a él mismo; todos sus inventos tienen los colores profundos de los sueños, cada espíritu un arma cargada de voluntad hasta la boca». Wilde opinaba de Balzac casi lo mismo que Baudelaire, pero llegando más allá en las matizaciones: «Fue una notabilísima combinación de temperamento artístico y de espíritu científico. Esto lo dejó como herencia a sus discípulos; aquél permanece completamente suyo.» Efectivamente, como escribió Dostoievski sobre este aspecto: «No el espíritu particular de una época, sino únicamente el lento trabajo de milenios ha podido hacer nacer una concepción parecida en el alma de un hombre.»

Pero no hay que olvidar una gran tarea, la tarea imprescindible del novelista, la primordial, algo que es

(*) *Eugenia Grandet, Un asunto tenebroso y Cuentos libertinos*. Volúmenes 720, 813 y 840, de la Col. Libro Amigo. Ed. Bruguera. Barcelona.

A finales de los años veinte Elías Canetti observa que el mundo ha sufrido una profunda transformación y que ya no es, ni será nunca, el que ha vivido anteriormente y que ha quedado reflejado en sus primeras obras. Con esta sensación comienza una nueva fase de su creación basada en lo que él mismo llamó una «representación real» del mundo que le rodea, con base a un concepto que puede denominarse una «comedia humana dedicada a los dementes o locos». Esta gran obra contiene ocho nove-



las, en cada una de las cuales aparece una figura que se encuentra al borde de perder la razón. Y esta obra fue: *El deslumbramiento*. Importantísima dentro de la narrativa, frecuentemente premiada, según hemos visto ya, pero que permaneció al principio un tanto ignorada o se la tuvo muy poco en cuenta, aunque Thomas Mann, Hesse y el mismo Broch la conocieran, así como Kafka y Joyce. Su mismo autor declaró en cierta ocasión que esta obra suya posee un tema que no es ni más ni menos que «el bochorno del poder y el de la impotencia, cuyo juego conjunto, terrorífico y excitante llega hasta las más íntimas esferas».

Como prototipo y ejemplo de los personajes que van apareciendo en esta obra puede citarse aquel ser un tanto ingenuo, intelectual y apasionado que en cierto momento de su vida se le ocurre seducir a su patrona y dueña de la casa donde vive, la cual le arroja de la casa y al final se vuelve loco, quema sus pertenencias, sus libros y él mismo se arroja a las llamas. Este personaje no es ni más ni menos que el símbolo y reflejo de la situación del intelecto humano, cuando desvaría y cae en poder del pueblo-masa, de la muchedumbre incontrolada.

También la obra dramática de Canetti se ve envuelta e inmersa en el mundo de los problemas de

«la seducción frecuente de las complicaciones novelescas en que Balzac coloca a sus personajes», y que le resulta «la mina de oro con que tiene la facultad de enriquecerlos», según Sainte-Beuve. Igualmente, la descripción balzaquiana es una sólida base sensorial para la posición de los personajes, porque la virtud de Balzac consiste en componer la descripción de forma que se pueda establecer una rigurosa equivalencia entre los caracteres físicos y mentales, con el fin de darnos a conocer, describiendo la persona y el ambiente, el carácter y las costumbres del personaje. Y no hay tampoco que olvidar al respecto que consiguió darnos la descripción de una mujer con sólo describirnos su vivienda de manera stendhaliana, si se analiza detenidamente *Estudio de mujer*, novela de su serie «Escenas de la vida privada».

S. Zweig, años adelante, recapitulaba así frente a la ingente obra de Balzac: «Su obra es inmensa. Sus ochenta volúmenes encierran una época, un mundo, una generación. Antes de él, nunca se intentó conscientemente realizar cosa tan prodigiosa, jamás la temeridad de una energía tan poderosa fue mejor premiada.» En su admiración, Zweig llega a manifestar: «Nunca ningún poeta se absorbió tanto en su propia obra, ninguno tuvo como él tanta fe en sus sueños, ni alucinaciones tan cercanas al límite del engaño urdido por él mismo. No siempre sabía frenar como una máquina su emoción, ni parar de golpe la enorme rueda en movimiento, ni distinguir fantasmas de realidades, ni señalar un límite entre un mundo y otro.» En contraposición, Lanson escribió: «Balzac es un pintor vigoroso y fiel de un momento y una parte de la realidad francesa: ha representado a la burguesía, que como buen legitimista odiaba, aquella burguesía parisiense y provinciana, trabajadora, integrante, servil, egoísta, que amaba al dinero y el poder. (...), su temperamento se encontró perfectamente adaptado a los

asuntos de los que se diría que el arte realista en la literatura francesa nunca conseguirá evadirse.»

Entre los dos puntos de vista últimamente transcritos podíamos situar el criterio sobre Balzac de Benedetto Croce: «Toma de aquí y de allá algunos trozos de realidad para hacer de ellos objetos de fascinación, y penetrar gracias a ellos en un sueño de lo desenfrenado y lo inmenso, a través de lo cual se mueve, entre admirado y aterrorizado, casi como en una visión apocalíptica. (...) Que Balzac fue poeta en el mejor sentido de la palabra se advierte en el vigor con que representa caracteres, situaciones y ambientes con la sinceridad de los motivos que brotan de su emocionada fantasía.»

Pero hay que volver a la valoración de Zweig, para quien Balzac representa un culmen de sensaciones: «Aferra a sus personajes, los toma en toda clase, familia, provincia de Francia, como Napoleón a sus soldados, los divide por brigadas: uno lo pone en caballería, otro, con los cañones; el tercero, en los ingenieros; pone pólvora en sus fusiles y los entrega por fin a su misma fuerza indómita. (...) Balzac no puede ser medido por una obra aislada, sino por su conjunto; es preciso considerarlo como un panorama con montes y valles, con ilimitados confines, con abismos traidores y rápidos torrentes. (...) Con él comienza —y si no hubiese aparecido Dostoievski se podría decir que termina— la idea de la novela como enciclopedia del mundo interior.»

Mas terminemos con quien iniciamos esta antología de elogios, con Baudelaire: «Balzac, grande, terrible y robusto, representa el monstruo de una civilización con todas sus ambiciones y furiosos.» Así ha sido glosado un escritor que no muere, que sigue estando vivo más que en los estudios eruditos y en los manuales de enseñanza, en los tipómetros y las linotipias, en las prensas editoriales, en manos de lectores ávidos y sorprendidos.

M. R. R.

su tiempo, aunque animados por cierto desarrollo novelesco. Sus dos primeras obras teatrales habrían de causar verdadero asombro, casi un escándalo, treinta años después de haber sido escritas. La primera representación fue en Alemania en el año 1965 en un teatro de Braunschweig. Allí se representó la obra titulada: *Boda*. Consiste en una visión de la autodestrucción humana que tiene lugar dentro del escenario de la vida burguesa. En el hogar de una familia burguesa tiene lugar una gran orgía descontrolada, a lo largo de la cual el espectador asiste al desdoblamiento sexual y a una desmedida ambición material, consecuencia, pues, una cosa de la otra.

Dentro de la dominación nazi, Canetti escribió la obra titulada: *Comedia de la vanidad*. Se trata de una sátira del histerismo de las masas. En ella se desarrolla la circunstancia que produce la prohibición de imágenes y reflejos motivada por un gobierno autoritario. Esta circunstancia provoca una degeneración de la sociedad humana que asciende a la psicosis masificada de la vanidad, hasta llegar a la misma revolución y al derrumbamiento de los más equilibrados ideales.

El desarrollo y exposición de tales temas de índole «catastrófica» daría lugar más adelante al libro cuyo *Leitmotiv* es, según el mismo autor, «la enseñanza de la muerte», que lleva implícito un juego de pensamiento un tanto utópico y que se titula: *Los limitados*. Canetti refleja aquí la situación del ser humano en los países totalitarios. Donde la vida del hombre llega a reglamentarse de tal forma que el miedo a la vida y a la muerte le dominan de modo absoluto, hasta el final de su existencia, debido, fundamentalmente, a que la diferencia de clases sociales en estos países totalitarios está en función de la edad de cada ciudadano.

Como ensayista, Canetti escribe reflejando la continua presencia de Kraus por una parte y bajo las enseñanzas de los satíricos Juvenal, Quevedo, Aristófanes, Swift y Gogol, por otra. Sus dos ensayos sobre Kraus: «Escuela de la oposición» y «El nuevo Karl Kraus» se encuentran dentro de la obra cuyo título genérico es: *La conciencia de la palabra*. El primer volumen de esta obra, que contiene catorce ensayos, se refiere a Hermann Broch y consiste en un homenaje en su cincuenta cumpleaños. En estos ensayos queda perfectamente claro el pensamiento del escritor siempre joven y siempre actual en su postura frente a determinadas normas de su tiempo. En su ensayo titulado: *El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice*, Canetti nos presenta un agudo análisis de las torturas y amarguras de aquellas relaciones de Kafka y Felice. Los ensayos de Canetti se extienden a temas de actualidad como Hitler, Hiroshima, Charlas con Theodor Adorno, Horst Bienek y Joachim Schickel. Uno de sus últimos libros es el titulado: *La provincia del hombre*. En donde se nos presenta la filosofía canetiana en su más pura y limpia esencia.

Hasta aquí hemos reseñado lo más significativo de la obra y personalidad de Elías Canetti. Ni qué decir tiene que se trata de uno de los escritores más grandes de su generación. Novelista, ensayista, dramaturgo, creador insuperable de profundos e irónicos aforismos, poeta y pensador teórico, se le ha considerado, y no sin razón, como uno de los pocos autores de lengua alemana que viven en la actualidad, cuyas obras alcanzan cotas universales.

LO MAS REAL DE LA REALIDAD EN LA POESIA DE MANUEL JUGLAR CACHO

Un día me encontré frente a un poeta añoso y primaveral que visitaba Santo Domingo, de nombre Manuel Joglar Cacho y con un hermoso libro titulado *Soliloquios de Lázaro*, en el que por todas sus páginas se abría el mundo de una poesía límpida.

¿De dónde surge este gran lírico?, me pregunté.

Pude comprobar que Manuel Joglar Cacho ha tardado mucho en poner en movimiento el río de la publicación de una poesía intensa y humana, de una poesía escrita en armonioso castellano y en una lengua poética de primerísimo rango.

Me atrevería a decir que Joglar Cacho es un poeta a quien le pertenece el Reino de la Belleza en la poesía de Puerto Rico. No todo poeta está preocupado por la belleza; fue la preocupación cotidiana en el verso de Juan Ramón Jiménez en España; no la fue de Miguel de Unamuno, aquel recio vasco entregado a la búsqueda de la eternidad; no fue, aunque pueda parecer otra cosa, el máximo empeño de Rubén Darío, quien sale por nuestra lengua a la caza del prodigio armonioso del verso.

Pero la belleza en Joglar Cacho no se queda fuera, ya que es, ante todo, belleza interior. Los mimos del poeta se producen en un mundo íntimo, no en la epidermis de las cosas. Leamos parte de la belleza interior de su poema titulado «A la amada», de su libro *Faena íntima*:

*Deja que como pájaros, mis mimos
posados en tus ramas hechiceras,
alegres picoteen los racimos
que maduraron íntimas esperas.*

Aquí está presente, expresado con gran pulcritud, ese mundo interior del poeta, y esa belleza equilibrada y sutil que semeja el salto de un pájaro en una débil rama. Los mismos—qué palabra tan peligrosa, capaz de hacernos caer en la cursilería—son pájaros que picotean en el milagro: «los racimos / que maduraron íntimas esperas». Debemos notar que en este poema de Joglar Cacho la amada es vista como un árbol donde los pájaros mimosos picotearán con alegría esos racimos del amor que fueron madurando con el paso del tiempo. Estamos aquí ante una manifestación apacible de un momento amoroso del poeta.

Pero no siempre la belleza la ofrece Joglar Cacho por esa vía casi eglógica del amor, de líneas tan suaves que ya anuncian la aurora contra la muerte. No. A veces el amor, celoso, toma el camino de la violencia sin que, por ello, naufrague el reino interior de la belleza que el poeta sabe levantar con su canto. Su

poema *En la larga espera* revela que el poeta es capaz de llegar a umbrales de endemoniada y peligrosa belleza. Veamos el poema:

*Escondí mi puñal bajo la copa umbría
de un árbol florecido, en la tupida yerba
y gritó el alma mía:
¡para cuando ella vuelva!*

*El día que tú vuelvas, yo he pensado, mi amada
pintarte sobre el pecho una rosa encarnada.
Pero has tardado tanto, que se ha vuelto amarillo,
casi seco y sin hojas, aquel árbol hermoso
y ya estará el cuchillo
embotado y mohoso.*

El poema tiene una estrofa más, de cuatro versos; pero yo me quedo con ese grupo de versos, sin agregarle nada más, pues poseen una tremenda carga emotiva de gran simbolismo. No, la amada que causa tan hondo desengaño no vuelve, y no tuvo el poeta que pintarle con un puñal una encarnada rosa en el pecho. Me entusiasma ese poema, porque en él siento cómo se transforma el tiempo y nos transforma. Esas dos estrofas están llenas de intuiciones de la realidad interior del poeta y del contorno en que se mueve. Se oye el tiempo pasar por esos diez versos. El tiempo que pasa es uno de los grandes temas de la poesía de Joglar Cacho.

Decía Antonio Machado que la poesía lírica es la palabra que se desenvuelve en el tiempo, y oponía la temporalización de la palabra lírica al razonamiento y al silogismo. Sintió Machado que toda la poesía barroca era razonamiento carente de lirismo. Raras veces cae en actitudes silogísticas el poeta Joglar Cacho. Sabe huir en casi todos sus versos de la tendencia automática de la vida cotidiana.

La vida cotidiana nos va nulificando con la automatización; el arte nos devuelve la sensación vital de todo lo que se nos había vuelto mecánico. La automatización se apropia de la realidad, desvirtuándola y destruyéndola. Si la mayoría de la gente nada ha visto de la realidad, si la compleja vida de cada individuo se realiza de modo inconsciente, es como si toda esa exis-

tencia automatizada no hubiera tenido lugar nunca. Porciones enteras de la humanidad pasan en cada generación sin haber llegado a tener conciencia de que existen. El arte nos ayuda a recuperar la conciencia dramática de la vida en la novela o en la tragedia y el sentido más profundo de todo —de una flor, del paso del tiempo, de una pena de amor o provocada por la muerte— en la poesía.

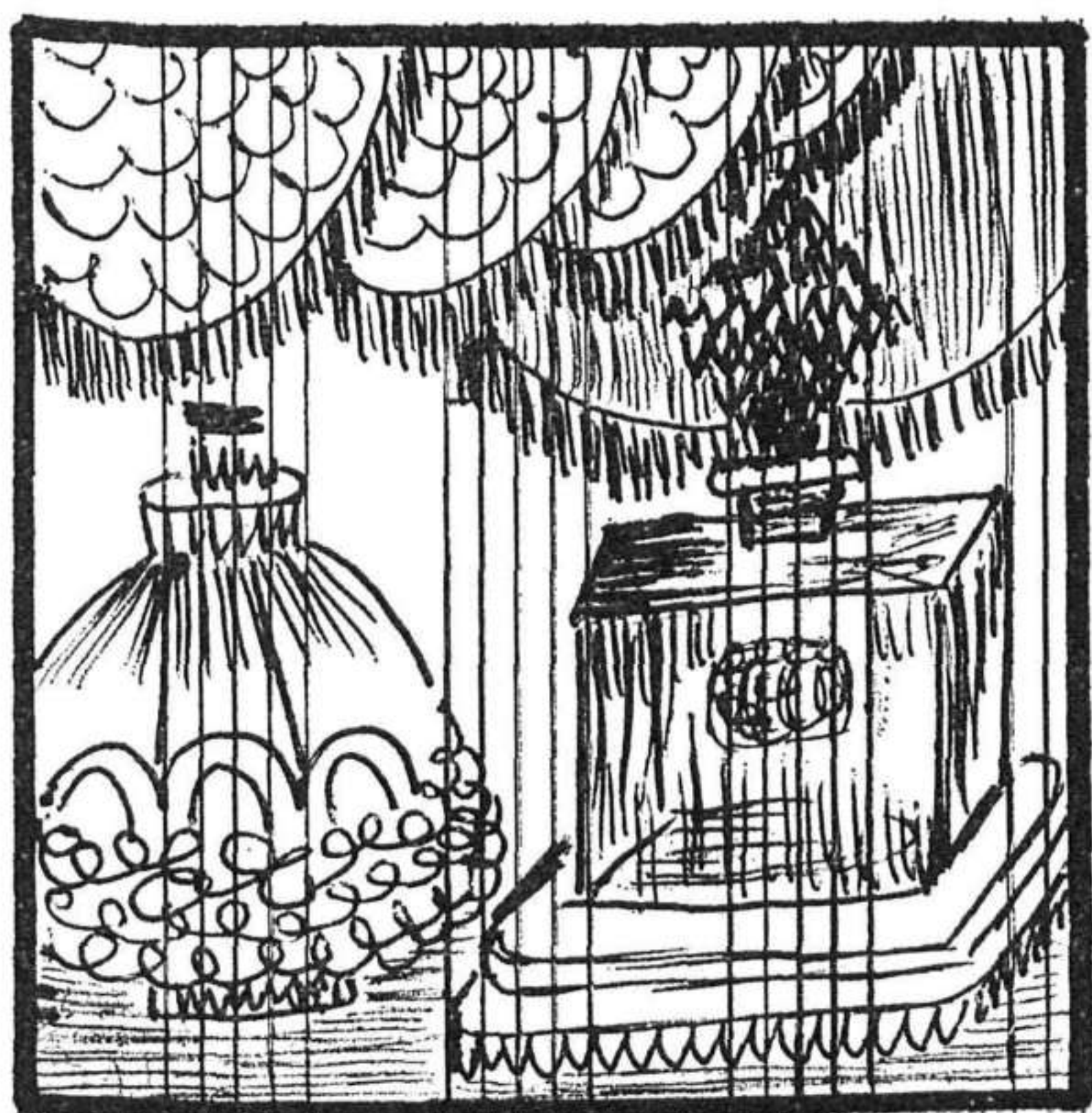
La poesía nos abre las dimensiones profundas de la vida de modo vital; esto es: haciéndonos vivir profundidades. La filosofía nos acerca a esas profundidades mediante la reflexión, pero la serie de los conceptos que empleamos para conocerlas se van dejando fuera el palpar de la vida. Lo que al vivir se nos había hecho opaco o inerte, en el arte recobra su transparencia y se torna ágil y vivo.

A la automatización de nuestro ser y del movimiento de la vida nos conducen los mecanismos sociales que operan en torno a nuestra propia existencia cotidiana. En presencia de ese fenómeno pavoroso, Shklovski formula el siguiente pensamiento: «Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida para sentir los objetos para advertir que la piedra es de piedra, existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es procedimiento de singularización de los objetivos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, aumentar la dificultad de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado: el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que está transformado no importa para el arte.»

En el *Poema para que duerma un niño* Joglar Cacho descubrirá esa transformación del objeto a su modo cuando dice:

*Tú dirás entre sueños
queriendo elevar alas:
«El mundo es infinito...»
pero a ti sólo basta
un pedazo de tierra,
una vena de agua
una ventana al cielo,
una serena calma,
unas migas de todo
y unas migas de nada.*

El mundo como realidad infinita escapa de la visión del poeta o del niño, y por eso hay que detenerse en las cosas; esto es: en un pedazo de tierra o en una vena de agua. Lo muy extenso o infinito no es mundo real de ningún hombre ni mucho menos el de un niño; para tener el mundo bastan migas de todo o migas de nada. Un mundo total no es percible por las vivencias del hombre, sino por la abstracción y el concepto. El poeta no vive de generalizaciones de los hechos o de las cosas, pues tiene que transformar el mundo mecanizado por lo cotidiano para recuperarlo, y para empezar ese proceso de la recuperación basta «un pedazo de tierra». Las percepciones del mundo se prolongan, dejan de ser actos mecánicos de nuestra psique cuando el hombre recibe migas de todo cuanto existe. Joglar Cacho ha vencido en ese romancillo en que emplea asonancias en «a» lo mecánico del mundo y ha prolongado la duración de la percepción de la realidad; de ese modo consigue que el mundo infinito se haga concreto en la percepción pausada de los elementos que lo constituyen: una vena de agua, una ventana al cielo o una serena calma. Vemos así cómo el mundo se transforma en la percepción de esas cosas o de esas situaciones que pasan por el alma del poeta.



Todo gran poeta quiere ver el fondo de lo que le sucede, la causa de todo. En él nace el camino de todo cuanto es o ha sido. El hombre tiene que andar un camino desde que siendo niño mete su pie en el mundo. Todo hombre es un camino nuevo, y Joglar Cacho descubre esa verdad, inédita para todos aquellos hombres que se han dejado mecanizar por lo cotidiano:

*En ti nace el camino
que habrás de andar. Comienza
donde nacen tus ojos
y acaba donde mueras.*

El camino comienza con el nacer de los ojos de alguien; ese camino no está situado previamente en el mundo, pues ha de situar en él todo el que nace. En cada cuna nace un camino que comienza donde nacen los ojos y que terminará cuando se agoten en la muerte. No hay caminos, pues el camino es el hombre mismo. Ahí tenemos de nuevo al poeta sacándonos del atolladero mecánico de lo cotidiano, con el fin de revelarnos la estructura real de la vida. Pensamos, mecánicamente, que el camino está en el mundo antes de que alguien nazca a la vida, y el poeta nos descubre que es una percepción mecánica y falsa, producto de la automatización que lo cotidiano imprime en todo lo que acaece; pues el camino que cada hombre ha de andar nace con el hombre mismo en el momento auroral de su cuna, y terminará en el tramonto de los ojos de ese hombre cuando se cierren definitivamente en el mundo. Resulta el camino de ese modo una realidad que comienza con el nacimiento de los ojos. Las percepciones de lo real son, en lo cotidiano, mecánicas e instantáneas; pero llega el poeta y aumenta la dificultad de la percepción al demorarla, prolongándola, en el canto temporal de su poema lírico, y es de ese canto de donde surge lo más real e insospechado de la realidad.

Joglar Cacho no hace reconocer el camino en los versos que comento, sino que nos proporciona una sensación del camino como visión; ya no se trata de un camino abstracto, reducido a una palabra del diccionario, sino el camino del hombre desde su nacimiento. Nos hace ver que existe camino porque hay un hombre que camina y tiene conciencia de ese camino. El caminar de cualquier animal es mecánico (Descartes decía que el animal es una máquina), y es el caminar del hombre el único que hace camino, por ser el ente real que tiene conciencia del camino y de la necesidad de caminar; Joglar Cacho lo dice con entera claridad en los siguientes versos:

*Podría caer el rayo
que azuza la tormenta
y romper el camino
si te duermes.*

El que duerme no va por el camino, sino el que está despierto; esto es: el que está consciente. Dormirse en la vida es perder el camino, dejar de ser, porque no se percibe nada que sea verdaderamente real. Pero hay que notar que la poesía en su función poética va revelando lo más real de la realidad de modo intuitivo, no por silogismo ni por razonamiento. En el silogismo el acto de percepción de una verdad queda inerte por mecanizado. La función de la poesía lírica—o de cualquier manifestación del arte—es prolongar la percepción de algo, liberar a ese algo de su mecanización. En los versos que comentamos vemos que la percepción del camino en Joglar Cacho es dinámica y que no se detiene nunca; no es camino ya transformado en concepto. De esa visión del camino podrían hacerse nuevos análisis, sin que su contenido se agote en ninguno

de ellos. En el *Poema para que no se duerma un niño* Joglar Cacho nos hace ver de modo real lo que hay de camino en el camino mismo; porque es un gran poeta lírico, y todo poeta lírico se mantiene despierto y en expectativa ante las cosas. Sabe que dormirse es morir para la percepción del universo. Nunca se detiene Joglar Cacho en la percepción de los objetos de su poesía, y se mantiene continuamente transformándose:

*Un día quise ver
por qué causa secreta
la rosa es una rosa.
Y abrí una rosa. En ella
no vi lo que buscaba.
Y para mi sorpresa,
de la rosa ha quedado
una espina de pena
y un levísimo aroma.
¡Pero no la belleza!*

Si la rosa consiste en su belleza, al abrir la rosa el poeta se ha quedado sin ella. Nadie puede abrir ese secreto de la belleza; es secreto cerrado. Porque la belleza es el gran secreto de una vida humana vivida intensamente. Saber lo que algo es no parece que consista en llegar a la fuente de su secreto para mostrarlo de modo abierto y mecánico. Joglar Cacho descubre que no se llega a saber lo que es una rosa abriéndola. Porque de ello sólo puede quedarnos la sorpresa de no ver lo que buscábamos. El poeta lírico no se propone definir ninguna cosa del mundo, sino que la muestra, y nos hace ver, desde su canto, que toda cosa ofrece infinitas aristas para su interpretación. De todo lo que indagemos en el mundo nos quedará una espina de pena. Joglar Cacho, como todo poeta verdadero, nunca ha encontrado el aposento en que se encierra el secreto de la belleza; pero ha sido capaz de señalarnos cómo la belleza puede estar en lo más leve y en lo más inesperado del mundo.

Todo poeta podrá decir del mundo: «No vi lo que buscaba.» Pero también puede llegar a decirnos: mostré siempre en mi canto lo que buscaba. Sí, Joglar Cacho nos va dando en sus versos el levísimo aroma de la belleza, y yo pienso que eso es dar mucho, y por esa dádiva prodigiosa debemos estarle agradecidos.

Otro de los grandes deberes del poeta lírico es decir las palabras que dan nombre a las cosas. El poeta tiene por principal oficio nombrar el universo. Dios es probable que haya hecho el mundo; pero de lo que estamos seguros es que el poeta lo nombra. Joglar Cacho tiene plena conciencia de su función de nombrador de las cosas, y así le dice al infante en su *Poema para que duerma un niño*:

*Ya debieras decir
las sencillas palabras
que dan nombre a las cosas
que te ofrecen su gracia.
Debieras decir pan,
fruta, pájaro, agua,
lo que la sed y el hambre
dentro de ti reclaman.*

Me parece que Heidegger fue quien dijo que los poetas fundan la palabra que nombra el ser, y el ser del universo no se dice sin la gracia de las palabras que nombran las cosas. Sed y hambre del mundo hay en las palabras con que el poeta nombra todo lo que perciben sus ojos y adivina su alma. Decir pan no es

sólo nombrar el trigo, sino referirse a todo el proceso del universo hasta llegar al hombre que hace el pan en el horno. El pan debería ser el signo de la unión de todos los hombres, y no de la desunión que siembra la miseria. Decir sencillas palabras es para Joglar Cacho decir la gracia del mundo. Nos da, generoso, la capítosa dádiva del pan del lenguaje. Gracia del mundo hay en toda la poesía de este gran poeta puertorriqueño.

Y recordemos que ese mundo, según el poeta, no puede ser percibido sino en las menudas cosas que constituyen el universo y que nos van revelando el sentido de la vida. Nombrar las cosas de nuestro contorno es ir abriendo pausadamente la rosa del mundo. Y ya sabemos que sólo nos quedará de éste, como de la rosa, un leve aroma. Algo quizá suficiente para entender la vida.

Parece que recrear lo que nace y hacer más grande el mundo es la tarea del poeta:

*Una gracia placentera
para mí hasta ahora fue
re-crear y amar lo que
nace, florece y se expande,
hacer el mundo más grande,
más grande de lo que es.*

No ha sido nunca tarea del poeta empequeñecer el mundo, sino hacerlo digno por las palabras del canto y magnificarlo por el pensamiento poético. Su credo es amar lo que nace, florece y se expande, o dicho de modo más breve: amar la vida.

ANTONIO FERNANDEZ SPENCER

REIVINDICACION DE MANUEL MACHADO

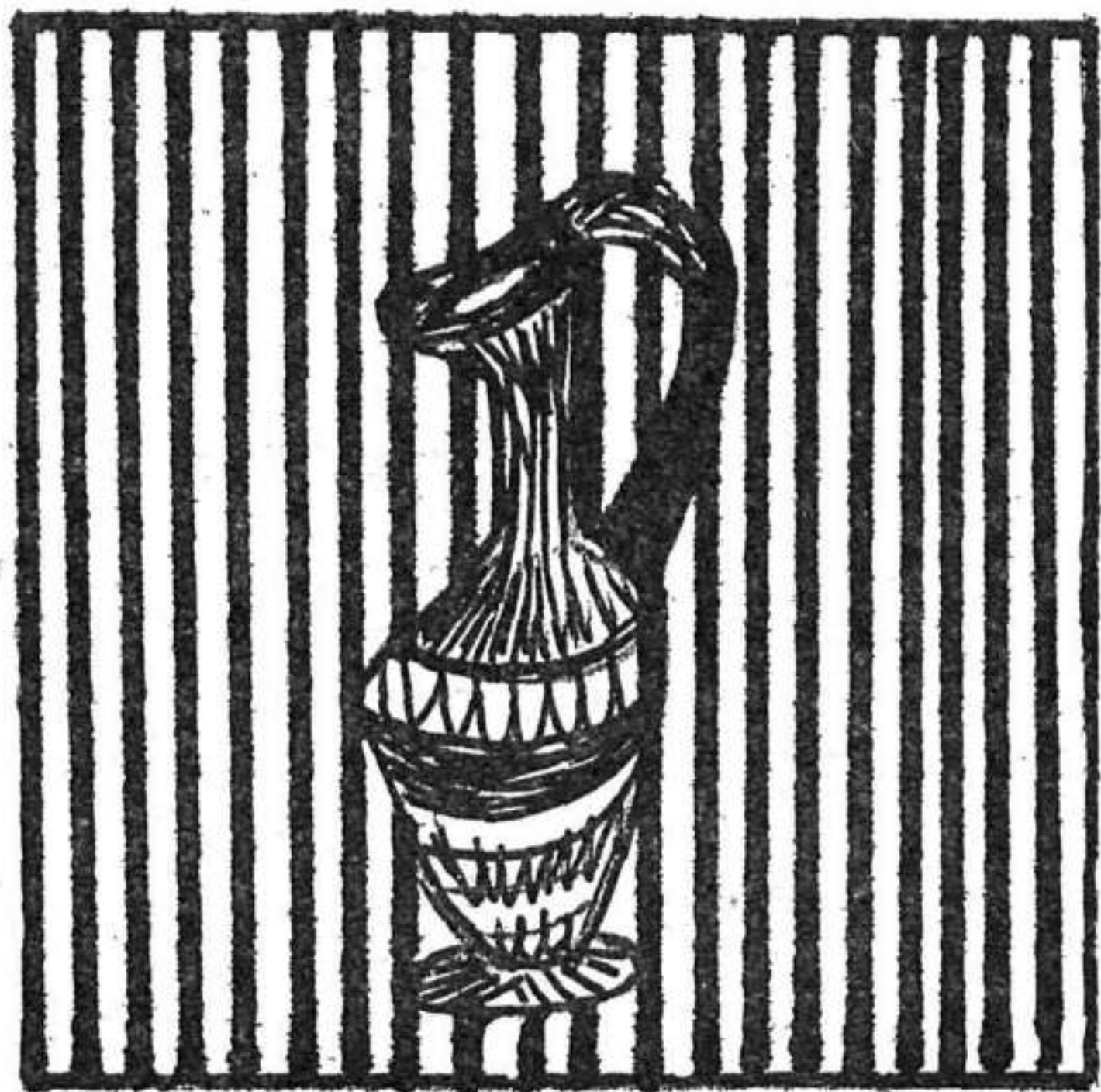
(Notas en el Centenario de Juan Ramón Jiménez)

Un gabán raído es la prenda que Antonio Machado más usó en los días de invierno. Las solapas de su americana estaban casi de continuo llenas de ceniza, y su hermano José nos ha transcrito la explicación que daba el poeta a quienes le advertían de su descuido: «Como estoy grueso y me inclino para escribir, lo primero que encuentra la ceniza del cigarro al caer son las solapas, y, una de dos, o le quitáis las solapas a la americana, o las solapas tienen que mancharse a la fuerza.» Una capa verde, de buen paño, era la clámide andaluza de Manuel. La capa se la había traído como regalo y presente de Sevilla Gómez Carrillo, el exquisito periodista de moda, cuando fue a esa ciudad en viaje de novios con Raquel Meller. El mismo Antonio nos habla en unos versos de su «torpe aliño indumentario». Manuel, en su magistral poema «Adelfos», nos advierte que «de mi alta aristocracia jamás dudar se pudo» y, en su «Retrato», de su elegancia *buscada y rebuscada*. No

hay nada más concluyente que la manera de llevar el sombrero. El garbo de Manuel —que con frecuencia se tocaba con el sombrero de ala ancha— y ese cubrecabezas propio de boticario rural que llevaba Antonio. Y sin embargo...

Sin embargo, los dos eran hermanos. Se habían criado en el seno de la misma familia. Habían cursado —en los primeros y decisivos años de formación— los mismos estudios en idénticos colegios. Y luego, la guerra. Para unos, Manuel, el malo; para otros, Antonio, el bueno. El señorito andaluz y el poeta del pueblo. El azul y el rojo. Así, aquellos dos hermanos que tanto se quisieron y respetaron escribieron al alimón obras de teatro, nos fueron mostrados como dos maneras opuestas de entender la vida, de entender la poesía, de entender la política. Pero, ¿quiénes forzaron a dos intelectuales de clara ascendencia liberal a los que repugnaba ver el mundo sólo de dos colores —tanto al escéptico poeta de «Adelfos» como al socarrón Juan de Mairena— a elegir entre el rojo y el azul? ¿Quiénes, una vez hecho esto, nos presentaron a los dos hermanos como dos fuerzas antagónicas? Fueron tanto los unos como los otros. Los españoles, o somos compañeros de armas, o nos alineamos en las filas contrarias. Feroz e hispánica manera de entender la vida. Feroz e hispánica manera de no entendernos nunca.

Y no es que no fueran en muchas cosas diferentes. Claro que lo eran. Ningún ser humano es idéntico a otro ser humano aunque, desde que se produjera «la rebelión de las masas» diagnosticada por Ortega el hombre es cada día más un objeto de uso y el libro un objeto de consumo, resulta ésta una verdad, como diría Mairena, «tenebrosamente clara». Ya que hemos citado a Mairena, recordemos algunas otras palabras suyas que, por encima de contingencias, es posible que suscribieran por igual los dos hermanos: «Por muchas vueltas que le doy, no hallo manera de sumar individuos.» Y: «Porque no he dudado nunca de la dignidad del hombre, no es fácil que yo os enseñe a denigrar a vuestro prójimo. Tal es el principio



inconmovible de nuestra moral. *Nadie es más que nadie...* Por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre.»

Fueron diferentes, y cada uno de ellos tuvo una poética distinta. Manuel es un poeta más moderno, y Antonio más hondo y eterno. Antonio Machado pertenece a esa reducida nómina de artistas-pensadores que no pretenden ser innovadores ni revolucionarios. Lo que no quiere decir que no sean hondos y grandes poetas. Juan Ramón Jiménez, al hablar de Antonio, señala acertadamente que es de la misma estirpe que San Juan de la Cruz. Antonio no renueva. Se limita a hacer Poesía. Nada más, pero nada menos. Incluso —prueba de sus gustos tradicionales— en el paisaje prefiere lo rural. Hay un excelente ensayo de Rafael Pérez Delgado, titulado «Los clásicos en Antonio Machado», que nos ha hecho ver cuánto le debe Antonio a poetas como Horacio y Virgilio, que tanto y tan bien reflejaron la naturaleza en sus versos.

Pero, ¿por qué es Manuel un poeta más moderno? Me explicaré. Es un lugar común que la poesía moderna en nuestro siglo y en nuestra lengua es renovada y puesta al día por Rubén Darío, el gran nicaragüense. Pienso que es conveniente matizar ese lugar común. Rubén, es cierto, innovó la métrica e introdujo en nuestra lírica un siglo de poesía francesa, desde Hugo hasta los simbolistas. Pero quien la sometió a más profundos cambios internos fue Manuel Machado. Nadie ignora que la poesía moderna comienza con Baudelaire, que inaugura en la lírica el tema urbano, el tema de la ciudad. Los versos de Baudelaire son, sin embargo, demasiado enfáticos y retóricos en su indudable esplendor. Los simbolistas franceses —especialmente Tristán Corbière y Jules Laforgue— aprendieron la lección de Baudelaire y se aplicaron a conseguir una poesía que no sólo hablara de la ciudad y del hombre de hoy, sino que también hablara su propio lenguaje, el lenguaje del hombre de la calle. Y esto lo consiguen los simbolistas creando un lenguaje deliberadamente prosaico, conversacional e irónico. Eliot, el poeta y crítico más influyente en la literatura inglesa de nuestro siglo, ha reconocido en numerosos textos su deuda con Laforgue y Corbière. Pues bien, Manuel Machado es quien introduce en nuestra poesía el paisaje urbano, el lenguaje no por elegante menos desenfadado, coloquial e irónico. En el período de «El mal poema», Manuel explora las posibilidades del prosaísmo deliberado en poemas como «El camino», «A José Nogales, muerto», «La canción del alba» y tantos otros. Esto es aún más meritorio en cuanto los precedentes en nuestra lengua son pobres y escasos. Dámaso Alonso, en su estudio «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado» cita a Bartrina y a Campoamor. En 1938, a Manuel le interesaba por razones obvias que su poema «Castilla» apareciese como algo autóctono, exento de influencias extranjerizantes. Así figura, efectivamente, como primer poema del libro «Horas de oro», abriendo la colección titulada «Poemas españoles». Pero, como ya no estamos en 1938, no creemos perjudicar al poeta si decimos ahora que «Castilla» procede directamente de la lectura del poema «Hidalgo», de Corbière:

.....
*Y el Cid se nos llegó como bailando, al trote.
Cuando me tuvo entre la pared y el garrote,*

—*¡Ah, señor caballero, mi palabra de honor,
un ochavo le pido de hinojos, por favor!
(En mi cuello pacía su jaco.) ¡Pobre bestia!
¡Le ha tomado cariño! Si le causa molestia...*

—*¡Largo de aquí! —Señor, siquiera un cigarrillo...
La Virgen se lo pague... —Largo, si no... —¡Piedad
(era estribo de un pie desnudo mi bolsillo),
buen caballero, vea mi imposibilidad!*

—*Ea, pues, toma un cuarto. —Señor, siempre bendita
vuestra merced; perdone si le tuve parado.
Señora: y a ti, gracias, gracias por ser bonita,
bonita mía; ¡y gracias por haberme mirado!*

Así que como fondo y forma se identifican en poesía —ha dicho Gordon Brotherson en su libro sobre Manuel Machado—, es precisamente Manuel quien primero expresa físicamente en nuestra lengua una nueva sensibilidad. Es decir, se trata del primer poeta estrictamente «moderno» español de nuestro siglo. No olvidamos, claro está, al Manuel que escuchó los violines de Verlaine, la flauta de Darío, y aún la zambomba de Villaespesa, que no son menos existentes y reales que el otro. Pero este Manuel que funda una nueva poesía tiene hoy una vigencia grande. Su influencia está viva en poetas tan diversos e importantes como Nicanor Parra, Félix Grande, Jorge Luis Borges y Jaime Gil de Biedma. No hablemos ya del 27, desde Lorca hasta Alberti, pasando por Villalón, Moreno Villa y Romero Murube. Y es que Manuel Machado es —junto con Juan Ramón— el fundador de la lengua lírica que usamos hoy en castellano.

¿Por qué, entonces, no se le ha reconocido esta deuda? Las causas son extraliterarias y creo que todos conocemos su procedencia. Sus discípulos más directos —que son los miembros de la generación del 27— se avergonzaron de la actitud cívica del maestro. Recordemos que Manuel se encuentra en Burgos visitando a su hermana en el año 1936, y el 27 de septiembre de ese año se publica una crónica de Mariano Daranas en ABC de Sevilla, donde se le calificaba de «funcionario y periodista del Frente Popular». Manuel, para evitar lo peor, extrema la nota: trabaja en el Archivo de Hacienda, en la Jefatura Provincial de Prensa del Estado, en la Oficina de Prensa de la Comunidad Tradicionalista. Habla por Radio Nacional de España y Radio Castilla, de Burgos. Escribe poesías religiosas y políticas. En 1938 publica *Horas de oro*, libro editado por «Ediciones Reconquista».

En el interior, poemas exaltando a Francisco Franco, Moscardó, Mola, José Antonio... Todavía en 1943, en el poemario «Cadencia de cadencias», insiste de nuevo en la misma temática. En la sección «España» recoge su romance «Saludo a Franco» y otros versos, algunos con títulos tan sugerentes como «Diálogo entre dos ángeles, que oyeron anunciar a García Morato, a las puertas del Cielo». Se suceden las ediciones de unas «Poesías completas» que no eran tales... No puede extrañarnos que los discípulos —los que aún permanecen vivos, pero en el exilio o en el destierro— renieguen del maestro. El mítico Rubén había muerto en 1916. Antonio Machado en 1939. Queda sólo Juan Ramón Jiménez en el destierro, y a él han de volverse unánimemente los poetas del 27 para reconocer su magisterio. Hay, naturalmente, excepciones. Moreno Villa, desde el exilio mexicano, aun lamentando la postura cívica de Manuel, escribe: «Yo no creo que sin Manolo Machado

hubieran conseguido García Lorca y Alberti la des-
 envoltura y la emoción gitana que consiguieron.
 A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió
 de estímulo, y es leal confesarlo aun en estas horas
 que no son las más amables para su memoria. Cuan-
 do algún día se haga el recuento de las influencias
 ejercidas por él y por Juan Ramón en las generacio-
 nes que les siguieron, veremos quién se lleva el
 mayor tanto.» Es significativo que Octavio Paz dije-
 ra de Moreno Villa que es el primer poeta que escri-
 be en castellano una poesía coloquial que es de
 verdad coloquial y que es de verdad poesía. Esta
 observación, sin duda acertada, hubiera sido más
 exacta si —en lo que a la primacía se refiere— se
 hubiera aplicado al maestro en lugar de al discípulo.
 Pero Octavio Paz también vivió la guerra de España

y a veces la demasiada cercanía impide ver con cla-
 ridad. Desde Argentina, Jorge Luis Borges proclama-
 ba repetidas veces que Manuel Machado era el más
 grande poeta español de este siglo. Sus palabras fue-
 ron tomadas, invariablemente, como una *boutade* o
 una declaración reaccionaria. Sin embargo, en ellas
 había sólo la estricta honradez que implica el reco-
 nocimiento de una deuda intelectual. En el primer
 cuarto de siglo la influencia y el prestigio de nuestro
 poeta fueron tan grandes, que se le consideraba sin
 discusión uno de los dos o tres más grandes poetas
 de lengua española de su época. Luego, un manto
 de negro terciopelo silencioso cayó sobre los hom-
 bros de don Manuel.

FERNANDO ORTIZ

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

EL MIEDO, COMO REALIDAD TEXTUAL: EN MI JARDIN PASTAN LOS HEROES

HEBERTO PADILLA: *En mi jar-
 din pastan los héroes*. Ed. Argos
 Vergara. Barcelona, 1981.

No obstante los muchos puntos de
 vista que puedan existir en cuanto a
 la posición del crítico profesional, o
 el que de una forma transitoria trata
 de indagar en una obra literaria, pen-
 samos que puede existir una circuns-
 tancia en que sí podríamos estar todos
 de acuerdo. Esta bien podría ser el
 reconocer que muchas son las ocasio-
 nes en las cuales se nos hace difícil
 encarar con absoluta claridad, mejor
 dicho, con absoluto distanciamiento,
 un hecho literario.

La novela que ahora nos preocupa,
En mi jardín pastan los héroes, po-
 dría encontrarse dentro de aquellas
 obras conflictivas, difíciles, de una vi-
 sión inmediata y sin apasionamiento.
 En ella no solamente nos hallamos
 ante una realidad literaria, en cuanto
 a su contenido expresivo y a las bús-
 quedas de unas estructuras formales,
 sino ante una circunstancia política
 determinante que ha sido su dinámica

generadora. Esta, por su proximidad
 temporal, pesa de una forma entorpe-
 cedora en la visión y valoración de
 los aspectos estrictamente literarios,
 que son, a fin de cuentas, los que de-
 berían preocupar al que se acerca a
 esta novela en busca de su autén-
 tica realidad, la de su dimensión tex-
 tual como construcción de un universo
 novelístico capaz de una proyección
 más allá de lo puramente emanado de
 su naturaleza de denuncia.

Desde un punto de vista extralitera-
 rio podríamos decir que dentro de toda
 obra literaria relampaguea un hecho
 denunciativo, muchas veces sin que su
 propio autor se lo haya propuesto. Aho-
 ra bien, para que el hecho literario se
 consume como logro expresivo, este
 fondo de denuncia deberá ampliar el
 horizonte de su inmediatez; su carga
 circunstancial. En esta forma habrá
 alcanzado su grado de síntesis vital;
 en otras palabras, habrá superado su
 condición de denuncia de un hecho en
 sí para abarcar una totalidad huma-
 nizada. Sólo en este caso nos encon-
 traremos ante la realidad de una ex-
 periencia creadora y no ante un hecho
 puramente panfletario, caso este últi-
 mo en el que no se halla la novela
En mi jardín pastan los héroes.

Es esta una obra que como hecho
 expresivo se halla dentro de unas
 coordenadas perfectamente claras que
 la definen como un resultado de una
 intención expresiva. Al mismo tiempo
 se nos presenta como un antecedente
 personal en torno a una situación po-
 lítica, que como todo acontecer político
 ha tenido y tiene una variada y
 contrapuesta diversidad de interpre-
 taciones. La del autor de *En mi jardín*

pastan los héroes se inscribe dentro
 de la disidencia con un orden estable-
 cido, común a la de una serie de es-
 critores e intelectuales ante el fenó-
 meno político cubano, en un momento
 determinado de su proceso. Y decimos
 un momento determinado para dejar
 en claro un hecho importante dentro
 de la circunstancia testimonial de esta
 novela: el compromiso que muchos
 de los escritores, entre ellos el autor
 de esta novela sostuvieron con los pos-
 tulados iniciales de la revolución cu-
 bana, el cual en un momento sufre
 una crisis, cuyas motivaciones han
 sido expuestas en reiteradas ocasiones
 por los propios integrantes de este fe-
 nómeno político-literario, para definir-
 lo de alguna manera. Esto último, con
 respecto a la novela del escritor cuba-
 no —poeta diríamos con más exacti-
 tud— Heriberto Padilla, no cabe duda
 que en muchos lectores puede inclinar
 la balanza del juicio crítico de uno u
 otro extremo, lo cual nos llevaría
 inevitablemente a esa falta de visión
 a que hacíamos referencia anterior-
 mente, privándonos de una relación
 con los valores textuales que esta no-
 vela, sin lugar a duda, tiene.

Pensamos que esta posición de que-
 rer adentrarnos en estos valores se
 nos presenta mediatizada por el pro-
 pio autor, ya que Padilla en el prólogo
 que él titula «Prólogo con novela», y
 no novela con prólogo, la actitud que
 se nos está demandando ante *En mi
 jardín pastan los héroes* no es otra
 que la de hacernos fijar nuestra aten-
 ción en ese aspecto más inmediato que
 encierra la novela, la de su contenido
 de denuncia. Una denuncia que invo-
 lucra al propio Heriberto Padilla: «Es-

taba yo acostado en uno de esos tablonces de madera, típico de los calabozos medievales, adosados a la pared por dos gruesas cadenas, en la estrechísima celda del Departamento de Seguridad del Estado de Cuba, cuando sentí que crujía y se abría la gran puerta de acceso, al tiempo que un policía me ordenaba que me pusiera de pie (...) Volví a caminar el largo tramo que me separaba de la pequeña fría y excesivamente iluminada oficina del teniente Alvarez. Yo era su caso» (pág. 9). El papel denunciador pareciera ser lo que más interesa al escritor cubano de su novela, y sin duda lo es para él, pero no cabe duda de que para él también existe, como para nosotros, el literario.

Al decir pareciera y subrayarlo, no estamos empleando el subrayado y tampoco el tiempo verbal de una forma atrabiliaria o con ligereza, de ninguna manera. Esto nos viene producido por la circunstancia de la lectura del prólogo y de la novela. En el prólogo, Padilla nos está proponiendo un hecho textual subjetivo, en el cual el valor novelístico de su obra pareciera no ser lo más logrado, sino su mensaje inmediato. Ahora bien, al profundizar en la novela hemos ido penetrando en sus valores textuales, en sus valores expresivos indudablemente logrados. Y esto pese a la actitud—respetable actitud—del autor de *En mi jardín pastan los héroes*.

En el curso de la novela, Padilla nos pone ante el mundo de sus dudas, y, por reflejo, en la de sus personajes. Hasta esa misma actitud que con tanta seguridad nos muestra en el prólogo, nos es cuestionada. Ya no nos hallamos ante la horizontalidad de una actuación producto de una causa y un efecto, un efecto que buscara describirse en una obstinada dirección, que es lo que habría hecho de esta novela un panfleto. Un panfleto producto de actitudes generalizadas en todas las formas del Poder, las cuales, en no pocas ocasiones, nos presentan como un hecho literario importantes documentos, pero frágiles en el tiempo por su carencia de intención expresiva que les redima de su valor estrictamente inmediato.

Lo que salta a la vista en las páginas de *En mi jardín pastan los héroes*, es la actitud de los seres que en ella cobran identidad: su tremenda capacidad de duda. Padilla, a través de sus personajes, no solamente nos está enfrentando al miedo que surge del entorno, sino también al que emerge del lecho pantanoso en que transitan nuestros propios fantasmas. Porque no otra cosa que la fantasmagoría del miedo es la que patentizan estos personajes nominados, ejes concéntricos de esta novela: Julio y Gregorio. Para esclarecer posibles malos entendidos diremos que fantasmal no es para nosotros sinónimo de irrealidad, muy por el contrario. Fantasmal es aquello que, partiendo del exterior, se nos hace carne de nuestra realidad interior. En otras palabras, ese miedo justificado que nos crece hasta borrarlos toda identidad, y ante cuya pérdida el ser

se crece en procura de una salida liberadora.

En una bipolaridad estremecedora de creadores creados, estos personajes nos muestran sus zozobras, sus actitudes nacidas del miedo, miedo que les hace dudar de su propia realidad. El acabado patetismo que se respira en esta novela hace que por momentos pareciera que nos encontramos contemplando la obra de un retablista medieval, imaginero del miedo, del propio y el ajeno. *En mi jardín pastan los héroes* es una sucesión de imágenes vitales en las que el lenguaje busca constituirse en traductor fiel de unas sensaciones en que la realidad es un continuo derrumbe de nuestra identidad.

En esta novela el entorno va siéndonos recreado por obra y gracia del lenguaje. Este es el verdadero personaje, el más real dentro de esta recreación de la identidad amenazada. Es en él en el que descansan y adonde recurren los elementos gestuales de los personajes que se mueven en esta trama novelística. El lenguaje es la dimensión del miedo, el miedo que como culminación emocional termina por desnudar a los seres en una despiadada catarsis reveladora. Catarsis que nos obliga a hundirnos en la realidad de los hechos narrados, que se nos irán perfilando en sus propios contornos, en la misma medida en que se nos destruye el mensaje. Un doble fondo de sensaciones va cobrando su propia autonomía expresiva.

Herberto Padilla, queriéndolo o no, es capaz de dar ese salto en el vacío material, pero no por ello menos real, que es el fondo del espejo, un espejo mucho más aterrador en su imagen del miedo por ser la duplicidad de dos transparencias afines en la novela: Julio como creación de Gregorio, y éste como creación de Padilla, y en el centro de esos dos reflejos el del propio autor, comprometido con la duda de su realidad y el miedo de sus personajes, cuyas personalidades se buscan y cuestionan ante la amenaza exterior. La búsqueda de la identidad es aquí la de una identidad en peligro que palpa los elementos generadores de la angustia. Padilla no ajena su angustia en sus personajes para conjurarla, sino para conseguir ese distanciamiento capaz de una más acabada nitidez del miedo.

La estructura narrativa con que Herberto Padilla construye su novela, sin lugar a duda, transgrede de una forma notoria el papel que se suele asignar el escritor empeñado en una posición de denuncia política. En ella está claramente visible un deseo de tensar al máximo el hecho creativo, dimensionado el valor textual por medio de un acabado encuentro con los valores expresivos. Aquí se halla presente una procura por la permanencia del hecho literario, que se hace más realidad que el mensaje. Para muchos esto podrá constituir un defecto de intención. Puede ser. Para nosotros es una cualidad que hace de esta novela un hecho de una más amplia proyección: la de su valor expresivo.

GALVARINO PLAZA

DEL EROTISMO DEL PODER Y EL PODER DEL EROTISMO

DALTON TRUMBO: *La noche del Uro*. Editorial Bruquera, S. A., Barcelona, 1980, 272 pp.

La primera dificultad que impone un texto fragmentario es que toda opinión que sobre él se emita será, también, fragmentaria. No puede hablarse de lo que hizo el autor, sino de lo que intentó hacer. El círculo más patético, sin duda, es el que no acaba de cerrarse; y por bello que sea su trazado, comete una aberración geométrica, violenta una ley de armonía indispensable para intuir si algo es o no una obra de arte. Al faltar un platillo en la balanza, el equilibrio—la armonía—desaparece. Entonces hay que hablar de supuestos, de fantasmas; anteponer el sí condicional a toda afirmación, hablar en tono de velatorio, imaginar a lo que pudo haber llegado el promisorio cadáver que desaparece en la flor de la edad.

Este es el caso, exactamente, de Dalton Trumbo y de su texto póstumo: *La noche del Uro*. Esta novela inconclusa pretendía ser, está claro, la otra cara de su afamada *Johnny cogió su fusil*. Sería el testimonio del verdugo como aquélla lo fuera de la víctima. Sería un descenso a los infiernos de la crueldad humana, relatado en primera persona por un oficial nazi, Ludwig Richard Johan Grieben, que a la inversa de muchos de sus camaradas no se arrepiente ni finge arrepentirse ante los vencedores. Supremo desafío para cualquier narrador, toda vez que ninguno de sus personajes de ficción pueden dejar de tener algo de sí mismo, salir de su propio corazón, para decirlo parafraseando a Ibsen. Es más: nadie puede crear un personaje que no se le parezca, y Trumbo no ignoraba que Grieben, para poder existir, exigía una profundización en lo más escondido y satánico de sí mismo.

«Lo que busco—dijo en una de sus notas—, el dominio que estoy tratando de apresar, es esa oscura ansia de poder que acecha en todos nosotros, la perversión del amor que es consecuencia inevitable del poder, los placeres exquisitos de la perversión del poder cuando es absoluto, la terrible certidumbre de que en una época en que la ciencia se ha convertido en sierva de la política-como-teología, esto puede volver a suceder.» Lo cual equivale a proponerse, en un plano generalizado, lo que Dostoievski consiguió, en un plano particular, con *Crimen y castigo*. El planteamiento, aunque los motivos sean diferentes, es el mismo: por qué existe el crimen. Raskolnikoff, un estudiante pobre, se siente engañado porque Dios no existe, y, por tanto, las leyes humanas son una ficción y todo está permitido. El de Raskolnikoff es un despecho religioso, individual. Grieben, como tantos alemanes de su generación, es un paria social, y moralmente hablando, un individuo sin porvenir ni convicción.

nes de ninguna clase, metido en un contexto de fracaso general, en una nación derrotada y humillada, que no puede ofrecer una situación política (y mucho menos económica) estable. Si no hay Dios, ni patria, ni gobierno, ni amigos, ni amor, para Grieben también todo está permitido. Alguien tiene que pagar los platos rotos, hay que buscar un culpable. Y así es como aparecen en escena, con versos de Stephan George y cortina musical de Wagner, los fantasmas de los viejos dioses teutónicos, desplazados del espectáculo por los romanos y el cristianismo en tiempos remotos, y ahora por culpa directa del liberalismo occidental, el marxismo y, fundamentalmente, el judaísmo. Aquí se bifurcan los caminos de Raskolnikoff y Grieben: el crimen del estudiante es individual, por lo que comporta un riesgo (el castigo); el del nazi es colectivo, o sea con grandes posibilidades de quedar impune. Además, y para diferenciar definitivamente a los héroes de este paralelo, Raskolnikoff conocerá el consuelo del amor, al revés de Grieben, que nunca será amado por ninguna mujer.

Trumbo vacilaba constantemente en el curso de su relato, a la manera de quien busca entre los restos de una ciudad devastada por un terremoto. Su temor era que no sólo cualquier muro o techo a medio caerse le viniera encima, sino también que el seísmo volviera a repetirse. El nazismo, con sus etiquetas exteriores, desapareció; pero sus consecuencias no. El Anticristo de Nietzsche, el ahorcado del poema de Stephan George, eran las verdaderas víctimas de la historia para las incipientes juventudes hitlerianas: «Eso era —dice Grieben— lo que pensábamos en 1913, lo que soñábamos ante nuestras fogatas y, al entrar nuestras vidas en acción, lo que iba a dominar la historia del mundo por más de medio siglo, y domina todavía». Así se pone en marcha la delicada y compleja maquinaria del autoengaño, que ya no frenaría. Así, un complejo de inferioridad colectivo deriva en la delincuencia y el crimen institucionalizados. En su nobleza natural (piensa el nazi), el ario se dejó engañar durante siglos: Alemania es la mayor de las naciones, la culpa de su derrumbe la tienen los mercachifles judíos, el pusilánime liberalismo occidental y el socialismo de los países bárbaros, que ahora pagarán sus vejámenes. Este, con algunas variantes, es también el fondo ideológico de algunos gobiernos de hoy, y Trumbo intentaba que su relato fuese, además de un testimonio, una advertencia.

Después de dieciséis años de forcejeo con la forma, el autor murió sin acabar la novela. Escribirla, como él decía, era una especie de lucha con el demonio. También fue, creo, una lucha de taller, un permanente problema de combinación entre la materia temática y la línea argumental. Ningún escritor ignora lo difícil que es convertir lo inverosímil en verosímil, por más que lo inverosímil sea (como en este caso) un hecho real, histórico. A veces lo real supera la medida de lo lógico, lo creíble, hasta un punto que el sentido común se resiste a aceptar y asimilar. Y un inconmensurable absurdo como el nazismo es mucho más difícil de tratar literariamente que los temas de Wells o Asimov, por ejemplo.

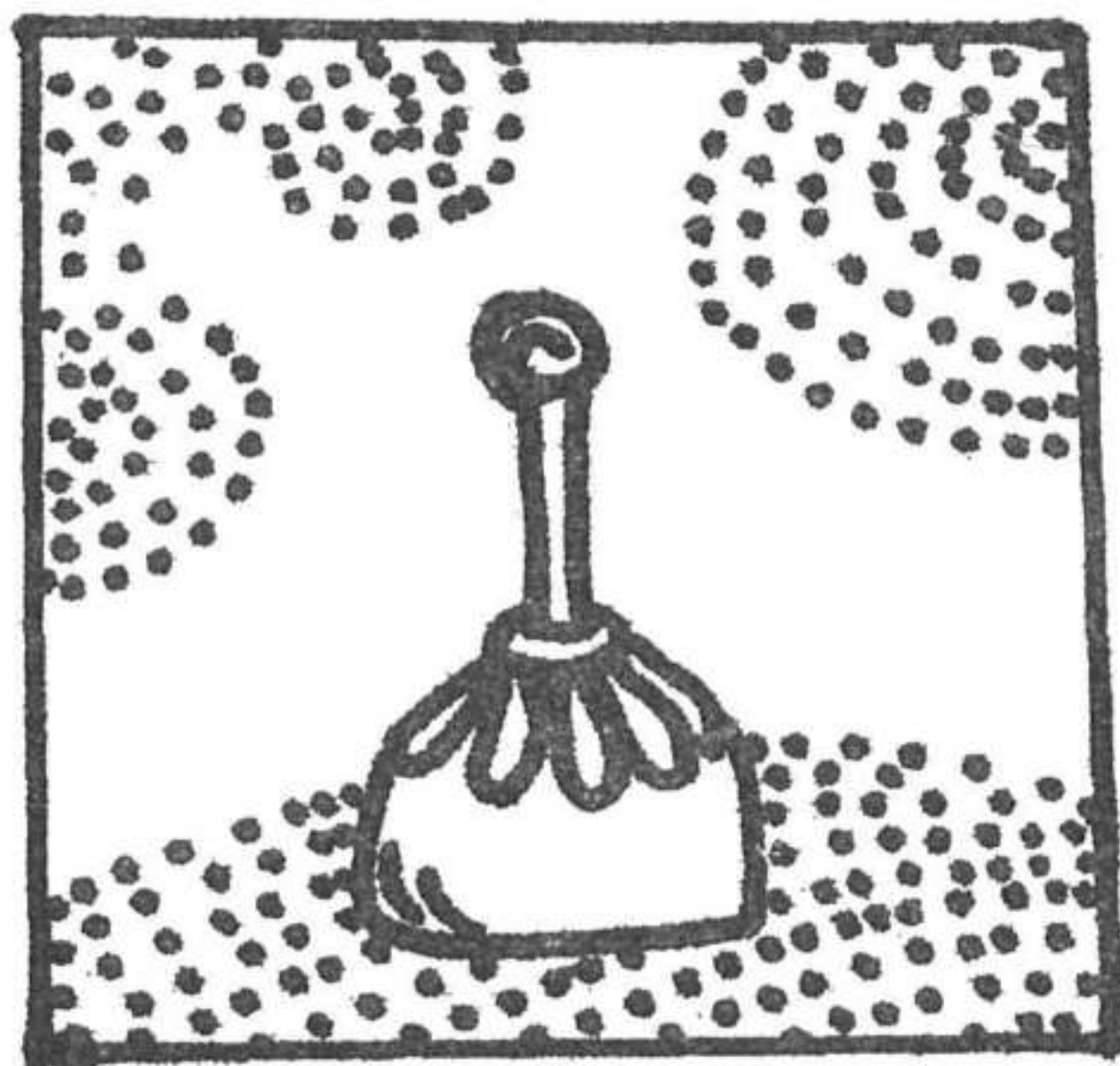
Por eso el plan original de Trumbo consistió en aislar un personaje representa-

tivo del fenómeno total. Describe a un nazi y los describirás a todos, debió haber pensado. Aquí es donde aparece otro muro de contención, acaso no previsto, y que le obligó a modificar el plan original: la novela, en su totalidad, no podía consistir en un diario en primera persona, ya que su personaje es a la vez un individuo y una manifestación del inconsciente colectivo. Para decirlo en términos generales: el nazi arquetípico posiblemente no existe, o quizá existe sólo en grupo. En algunos aspectos, es más comprensible desde un punto de vista zoológico que sociológico, porque el depredador humano, al igual que el lobo, no es concebible sino como integrante de una jauría. Esto explica que las memorias de Grieben hubiera que reforzarlas con consideraciones generales, redactadas en tercera persona, para conseguir una visión más panorámica del personaje, su tiempo y sus circunstancias, tal como a último momento lo intentara su autor.

Acaso el rasgo distintivo de Grieben sea su fracaso afectivo. Así, al parecer, lo considera Robert Kirsch en el prólogo: «... Llegó a completar —dice— material suficiente de *La noche del Uro* (título original suyo, aunque más tarde coqueteó con la idea de llamarla *Grieben*) para hacer una novela corta, que constituye el texto principal de este libro. La obra consiste en diez capítulos que relatan la situación presente de Grieben y los años de su juventud, con detalles, algunas notas de transición, un "diario" que Grieben llevaba durante su servicio con los grupos de exterminio de las SS en Rusia y, finalmente, una extensa sección que se inicia como una sinopsis para convertirse rápidamente en una narración en tercera persona (...). Encontramos aquí la parte más tremenda de la historia; sus relaciones con Liesel, la semijudía a quien Grieben "amó", a quien arrestó y envió al campo de concentración que él comandaba y sobre quien ejerció ese poder absoluto que, según pensaba Trumbo, reside en el centro mismo del impulso autoritario. Finalmente, *La noche del Uro* trata del erotismo del poder y el poder del erotismo.»

Lástima que no haya podido terminarla.

LUIS DE PAOLA



IBN ZAYDUN, EL CORDOBES

IBN ZAYDUN: *Poesías* (Ed. y traducción: Mahmūd Sobh.) Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1979.

Editado por el fructífero Instituto Hispano-Arabe de Cultura que con tan marcado acierto dirige el escritor y diplomático Francisco Utray, ha aparecido este volumen, segundo de la colección «Clásicos Hispano-árabes bilingües». Como el título indica está dedicado al poeta cordobés Ibn Zaydun (1003-1070), el más célebre de todos los poetas andaluces —según Cachia—, el más grande poeta neoclásico de España —en opinión de García Gómez—. Como ya hiciera Cour en 1920 («Un poète arabe d'Andalousie: Ibn Zaidoun»), Mahmūd Sobh se ha acercado al *dīwān* de Ibn Zaydun y de él ha seleccionado y cortado veinte composiciones que ha editado y traducido al castellano, cosecha un tanto escasa si la comparamos con la de su predecesor francés, antes citado, que tradujo cincuenta, incluida una de sus célebres *risālas*.

La obra poética de Ibn Zaydun ha sido muy encomiada por los críticos orientales y occidentales, y resulta un tanto sorprendente y, por lo que respecta a nosotros, paradójico, que un poeta de tan altos vuelos nos sea tan parcial y fragmentariamente conocido, porque todavía no se ha traducido por entero su *dīwān*, muy difundido por cierto en el mundo árabe, donde se puede leer en diversas ediciones.

Aparte estos dos trabajos mencionados, las escasas muestras traducidas que conocíamos del poeta cordobés, así como los grandes rasgos de su interesante biografía que conforman y definen su densa personalidad, nos vinieron —como desgraciadamente tantas otras cosas— de la erudición arabística extranjera. Traducciones posteriores de estos modelos al español nos pusieron, por así decir, en contacto con nuestras propias raíces y, tomándolas como punto de partida y apoyo, han venido apareciendo durante estas últimas décadas y en diferentes ocasiones, versiones en castellano de algunos poemas y casidas del vate cordobés.

Las características de la poesía de Ibn Zaydun, que encajan perfectamente en las generales de la poesía arábigo-española, también estábamos familiarizados con ellas y las hemos venido repitiendo e insertando en nuestras historias de la literatura árabe sin que a nadie se le haya ocurrido hasta ahora modificarlas, corregirlas y ampliarlas o disminuirlas, mediante un examen más detenido y apretado de esta decantada poesía andalusí, tarea harto difícil en verdad, porque salvo quizá dos solos casos, los *dīwānes* de nuestros grandes cantores árabes permanecen sin traducir a pesar de que ya disponemos de una estimable cantidad de ellos publicados gracias a los esfuerzos de un buen número de estudiosos árabes especializados en nuestra literatu-

RILKE Y SU SOLEDAD NECESITADA

RAINER MARIA RILKE: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (traducción de Francisco Ayala). Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Este libro de Rilke, muy bien traducido por el novelista granadino Francisco Ayala, lo habíamos leído en una edición argentina de los años cuarenta, gracias al favor de un amigo bonaerense que hace unos años vivía entre nosotros, pero este dato no figura, ni tiene por qué figurar, claro, en la edición cuidadísima de *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* que nos ocupa, pero lo consignamos a modo de curiosidad simplemente, y porque no sabemos de otra edición española anterior de esta obra, de una de las obras en prosa más significativas del gran poeta. Es una alegría, pues, verla puesta al alcance de todo lector español de Rilke, por lo que felicitamos a los editores.

Rilke es aquí autor y protagonista bajo el camuflaje de Malte Laurids Brigge, intelectual joven, danés y noble, miembro de una antigua familia arruinada, que escribe un diario íntimo, unos cuadernos espirituales, donde va dejando sus meditaciones entrañadas de lirismo, para dar salida a su propia alma, al divulgar su vida e inquietudes. En plena soledad humana, en estado enfermizo, vive en París las experiencias más variadas y tristes, pasando desde la más acusada pobreza a la búsqueda divina, a través del terror y de la conciencia del abandono total en que vive. La nostalgia del pasado aparece latente, reviviendo su niñez, rememorando cuanto ha perdido, personas y acontecimientos, admiraciones literarias, hechos históricos, etc., que suponen para el narrador hitos vivenciales de primera magnitud existencial. El aglutinante de todo ello es la sensibilidad, una sensibilidad tan acusada y entrañable que le hace padecer, y también gozar, sueños, evocaciones, pesa-

dillas..., un mundo entre lo real y lo onírico que va quedando para siempre en el papel consolador y compañero, donde se refugia insistentemente el llamado Malte: «Dios mío, ¡si fuese posible compartirlo con alguien! Pero ¿sería entonces, sería aún? No, pues no es más que al precio de la soledad.»

En este libro, Rilke, en su extraordinaria receptividad, hierve y duelese, asume en su conciencia cuantos fenómenos le afectan el subconsciente y da rienda suelta a las sensaciones extrafísicas. Así percibimos leyéndole que la más sutil y pequeña observación, y que el más inaudito estímulo, le sirve para desencadenar su escritura en reflexión y aura, llegando con precisión al meollo de toda emoción, razonando y argumentando poéticamente sobre la existencia con auténtica capacidad en la profundización de sus interpretaciones en torno a los sentimientos, especialmente cuando se enfrenta con la angustia desde sus motivaciones hasta sus efectos,

ra andalusí, quienes en una verdadera labor investigadora, espigando acá y allá en las obras históricoliterarias y antológicas del pasado árabe común han conseguido aislar y reunir y, en muchos casos explicar y comentar, la producción poética de bastantes de estos famosos poetas andalusíes.

Ibn Zaydún había sido ya enjuiciado por la crítica literaria árabe con el esquematismo que le es natural, comparándolo con otras figuras de la literatura clásica oriental. Basándose en consideraciones lingüísticas y retóricas de escuela se le parangonó con el célebre neoclásico al-Buhturí (siglo IX), con lo cual quedaban suficientemente resaltadas las virtudes artísticas y talento poético del bardo cordobés, procedimiento éste que obedece a la tendencia innata, de arcanas y profundas raíces semíticas, de buscar siempre un prototipo a las personas y las cosas. Y del mismo modo, y por las mismas razones, los amores de Ibn Zaydún con la poetisa cordobesa Walláda han sido comparados con los de las célebres parejas Yamil-Buṭayna, Kutayyir-^cAzza y Qays-Laylá (Maṣnūn-Laylá), amantes inolvidables cuyos románticos y singulares amores constituyen un tema clásico y muy trillado en la literatura árabe.

Por su parte, la crítica occidental decimonónica, sin conocer en su totalidad tampoco el *dīwān* de Ibn Zaydún, se contentó con la traducción de unos

cuantos de sus poemas eróticos, de dudosa sinceridad, para descubrir en el poeta cordobés un lirismo individual un calor humano tan cercano a nuestro gusto occidental moderno que en pleno siglo XI habría dado al traste con todos los modos de sentir y pensar y todos los convencionalismos propios de la Edad Media; y así nos ha sido transmitida la imagen de un Ibn Zaydún loco de amor por Walláda, lamentando en lánguidos versos sus ausencias, regando con lágrimas los jardines y las ruinas de los palacios cordobeses, mordiendo sus desventuras amorosas en el exilio y cantando en la oscuridad de la cárcel las alegrías y tristezas que le producían esta misma pasión; verdadero predecesor de Petrarca, para alguno, por sus arrobos de amor, sus ensueños melancólicos y sus sentimientos delicados, buscando como el Childe Harold de Byron la paz que a su corazón ha sido para siempre denegada.

Pero Mahmūd Sobh que a sus reconocidas dotes de poeta une también las de un erudito investigador (es profesor en el Departamento de Árabe e Islam de la Universidad Complutense), en un estudio científico que inserta en árabe al final del libro que comentamos y que no comprendemos por qué no ha traducido al castellano, nos deshace, con ese realismo y frialdad propios de la ciencia, el halo mítico con que la imaginación y la leyenda han

ornado los amores de Ibn Zaydún y Walláda. Mediante el examen y estudio objetivo de la vida de Ibn Zaydún y su poesía tal como fluyen de las fuentes árabes medievales por él consultadas, nos dice que «el eje de su vida como político y poeta gira en torno a Córdoba, más aún en Córdoba misma». «Ha llegado el momento —dice en otro lugar de su interesantísimo estudio— de que cambiemos la expresión *Ibn Zaydún y Walláda* por *Ibn Zaydún y Córdoba*, con lo que, sin darse cuenta, nos vuelve a situar al poeta en su justo entorno y en su justa época como cantor de ciudades y paisajes, metiéndolo en una tradición lineal que arranca desde muy antiguo en la literatura árabe y recorre toda la geografía del mundo islámico medieval hasta terminar en la Granada nasarí misma.»

El lector, acostumbrado a ese legado romántico heredado al que antes aludíamos y que figura prácticamente en todas las historias de la literatura árabe, quedará, sin duda, bastante desencantado cuando sepa —porque así nos lo espeta despiadadamente Mahmūd Sobh— que «Walláda no significó gran cosa en la vida de Ibn Zaydún; que tampoco fue su primero y único amor, y que a quien realmente amó fue a una muchacha de Córdoba llamada Asmá». Apoyándose en estas mismas fuentes, Sobh descubre también que las relaciones entre Ibn Zaydún y Walláda duraron poco tiempo

asombrándonos con su experiencia del espanto metafísico que un hombre puede sentir. Rilke, con su portentosa imaginación, se identifica con sus atormentados semejantes y se adentra en su problemática vital y espiritual, y la hace suya en un alarde de comprensión y generosidad. Igualmente se conduce ante unas ruinas de mansión, o mirando una flor tronchada. Bástale cualquier signo de dolor para crecer anímicamente y crear su fabulosa literatura, que en esta ocasión se centra principalmente en el tema de la muerte, sobre la que halla diversos perfiles de definición y de entendimiento, pues piensa que cada ser contiene su muerte, lo mismo que cada fruta esconde su hueso, por muy iguales que aparentemente nos resulten, por muy impersonal que nos parezca la de cada hombre. La muerte, desde la de las moscas hasta la de los ensalzados héroes, tiene en este diario de Rilke lugar primordial, y con esta obsesión temática de fondo, con su absolutismo como punto y ámbito, Rilke describe panoramas, pueblos, casas, gente,

personas en caos, con verdadera maestría.

Precisemos que en la parte final del diario está el quid y la motivación del mismo, porque aglutina la experiencia religiosa del autor, al contarnos la historia del muchacho que abandona su lar y familia porque no desea convertirse en esclavo de costumbres, por miedo al amor rutinario que somete al hombre a su inercia y le anula personalidad y libertad, y se aleja de todo afecto encadenador deseoso de un amor distinto, idealizado, que difícilmente puede ser conocido en el mundo; de ahí que se inicie en él la búsqueda de Dios. Pero también en estas páginas está el Rilke poeta que sugiere continuamente, atraído por los secretos inalcanzables de los sentimientos, sabiendo apreciar lo que puede suceder en un alma cuando se sitúa lejos de su normal o acostumbrada cotidianeidad. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* puede ser tenido como ejemplo, en su expresión total, de *soledad necesitada*, más que de soledad necesaria, en la que los demás, pobres, enfer-

mos, locos, poetas, etc., están incrustados como espectros configurativos de un mundo creado por esa misma *soledad necesitada* del hombre en trance, del poeta en ebullición. La muerte del protagonista o desaparición de su personalidad especialísima simboliza por último la necesidad de vivir un «espacio angélico», donde el poeta debe sobrepasar y sobrepensar, y, ¿por qué no?, sobresentir, que la muerte es algo tan positivo espiritualmente que se convierte en lo más importante de la vida. Y es posible que Rainer María Rilke, después de vivir y de escribir esta etapa de su vida, una etapa verdaderamente de puro enriquecimiento espiritual —sensación que transmite inmediatamente al lector—, se sintiera dispuesto para emprender su más ambicioso camino lírico, puesto que ya tenía configurado su ideal de vida y ya poseía las claves que han caracterizado su escritura, todo lo que andando el tiempo convirtió al poeta de Praga en la máxima figura de la poesía centroeuropea.

MANUEL RIOS RUIZ



y no estuvieron en ningún momento exentas de tachas y defectos; mientras que las que mantuvieron Wallâda e Ibn 'Abdûs (el enemigo de Ibn Zaydûn) fueron bastante más duraderas y estables. Mahmûd Sobh termina así su penetrante estudio: «Así, pues, con estos datos sacados de las fuentes clásicas es necesario estudiar de nuevo la poesía erótica de Ibn Zaydûn, pues una gran parte de esta poesía no pertenece a Wallâda, sino a otras a quienes él amó.»

Tengo que confesar que a mí, personalmente, estos descubrimientos de Sobh no me han sorprendido en absoluto, pues desde hacía ya bastante tiempo empecé a poner en duda la sinceridad de unos amores protagonizados por dos seres de temperamento, sensibilidad y también moralidad tan dife-

rentes, pues si en la poesía lírica es donde mejor afloran y quedan prendidos los sentimientos finos y delicados que anidan en los corazones y que son, en definitiva, los que pueden por mutua atracción unir dos almas, los antólogos e historiadores de la literatura árabe nos han conservado y transmitido algunos versos de la «gentil» y «espiritual» princesa Wallâda, escritos en un lenguaje tan soez, procaz, obscuro y desvergonzado que —como dice el maestro Gabrieli al respecto— habrían ruborizado al mismo Marcial, estilo que evidentemente contrasta con el de Ibn Zaydûn, grabado en su poesía, en cuyos tonos suaves y delicados se ha querido incluso en ocasiones reconocer, con patente exageración, el metal de voz de nuestro Garcilaso. Yo creo, con Mahmûd Sobh, que en el juicio y valoración de los célebres amores de Ibn Zaydûn y Wallâda (amores para mí eminentemente literarios, producto de los *maylis* que ambos poetas solían frecuentar) ha venido manteniéndose el mismo paisaje y ambiente que le crearon sus primeros traductores de la época romántica sin que todavía se les haya ocurrido a los estudiosos de la literatura árabe introducir en él aires nuevos y frescos traídos por un estudio más minucioso de las fuentes clásicas. Y esto es, precisamente, lo que ha hecho Sobh. Su valioso trabajo de investigación tendrá que servir en el futuro de base y pun-

to de partida en esta nueva orientación que requiere el estudio de la poesía erótica del célebre cordobés Ibn Zaydûn.

En la elección de la temática de los poemas traducidos ha influido, sin duda, aunque de forma muy disimulada, su concepto de la poesía de Ibn Zaydûn, expuesto por el traductor en su citado estudio en árabe, y hemos de confesar a fuerza de ser sinceros, que en la versión castellana que da de algunos de ellos, pocos es cierto, chispean un cierto descuido y apresuramiento que han originado algunos descuidos en su versión, por otra parte, en perfecto y bello castellano —(no olvidemos que Sobh es, indistintamente, excelente poeta en árabe y español y que en ambas lenguas ha obtenido valiosos premios)— y contadas erratas. Unos y otras estoy seguro las hubiera visto el autor en una revisión, siquiera rápida, de las pruebas de imprenta. Y las voy a señalar aquí por dos motivos: el primero para demostrar a Mahmûd Sobh, a quien mucho estimo, que he leído su libro de cabo a rabo con sumo afecto e interés. El segundo, por si mis observaciones pudieran ser de alguna utilidad y tenidas en cuenta para una segunda edición que no creo se haga mucho esperar. Los errores de imprenta que aparecen tanto en los textos árabes poéticos como en el que constituye su estudio es imposible señalarlos porque desgraciadamente no dis-

ponemos de los caracteres tipográficos adecuados. Así que me limitaré a los descuidos más importantes que he podido observar en la traducción:

En la página 31, los dos primeros versos del cántico titulado «Córdoba lozana»:

«¡Oh, Córdoba lozana!
¿Hay en ti esperanza para mí?
¿Acaso un corazón que arde en tu ausencia puede entibiarse?»...

Creo que, ciñéndose más a lo que dice el poeta árabe, habría que traducirlos:

¡Oh, Córdoba la bella!
¿Hay en ti algo que desear?
¿Es que a un corazón,
por tu ausencia sediento,
se le puede calmar?, etc.

Y el último verso de este mismo poema (p. 37):

«Como esencia escondida, guardada
en el pomo»,

habría, en todo caso, que traducirlo por:

Como rico vestido que en el arca,
guardado, se esconde.

En la página 81 (último verso):

«ni que mi corazón
se desligó por tu amor»,

habrá que entenderlo:

ni que mi corazón
de amarte esté arrepentido.

En la página 91, «Diálogo con la noche», los tres primeros versos están traducidos así:

«¡Oh, noche, alárgate! No siento tu
brevedad
más que cuando estoy con ella
Si estuviera la luna (mujer) esta noche
conmigo,
no estaría yo ahora acompañando a la
tuya (a la luna de la noche).
¡Oh, noche! Cuéntale
que yo gozo con los recuerdos que de
ella me traes», etc.

Creo que, según el texto árabe, quedarían mejor así:

¡Oh, noche, sé larga!
Si no estoy con ella,
no deseo que seas corta.
Si a mi lado mi luna durmiera,
no me pasaría la noche
observando la tuya.
¡Oh, noche! ¡Habla!
Que yo me deleite
con lo que de ella me cuentas, etc.

En la página 95, «... Murió antes de tiempo». En el primer verso es evidente que se han deslizado dos erratas:

«La desaparición va quebrando mi
esperanza»...

Habrà que leerlo:

La desesperación va acortando mi
esperanza...

No creo que estos pequeños defectos puedan, en modo alguno, restar valor al trabajo de Mahmūd Sobh, a quien felicitamos muy cordialmente por él, animándole de todo corazón a traducir completo el *dīwān* de Ibn Zaydūn, pues nadie mejor que él reúne tan óptimas cualidades para hacerlo.

LOS TIENTOS DE JIMENEZ MARTOS

LUIS JIMENEZ MARTOS: *Tientos de los toros y su gente*. Ed. Rialp. Madrid, 1981.

A lo largo de nuestro siglo XX numerosos e importantes escritores han hecho de la fiesta de los toros tema de reflexión y holganza, de lúdica y metafísica, según les diera por lo profano o lo divino. Poemas, ensayos, artículos y narraciones con asuntos taurinos o taurinos que van en la musa astifina de Manuel Machado, en la imponente de José Bergamín, en la todopoderosa del 27 o en la más pasada por el afeite de la censura posguerrera de la generación del 36, hasta las recientes de escritores ya alzados como Fernando Quiñones, Eladio Cabañero, Manuel Mantero o Francisco Brines. Naturalmente que la nómina no acaba ahí, y para un mejor conocimiento de la relación extensa, sin grandes esfuerzos en la búsqueda se puede encontrar toda una plantilla casi al completo en las antologías de José María Cossío, Rafael Montesinos y Mariano Roldán, a las que añadir estrías no clasificadas por este sistema, tales las de Miguel Pérez Calderón, titulada *El cuerno y el trapo*, o *La gran temporada*, de Fernando Quiñones, hijas bienaventuradas de *La suerte o la muerte*, *Toro en el mar* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, correspondientes al triunvirato más populista de la denominada como gran generación de este siglo. Con esta base—que al mismo tiempo la tiene en textos pertenecientes a Gonzalo de Berceo y el Arcipreste, a Góngora y Quevedo, a Villamediana y al duque de Rivas—, Luis Jiménez Martos ha podido *tentar* una obra preciosa, cuya fundamental distinción estriba en su desarrollo costumbrista, sazonado de humor, lirismo, penetración psicológica y gracia expositiva, con dos resultantes sobresalientes: la amenidad que no excluye hondura y el conocimiento que no se



pierde en erudición forzada. Ya el mismo título—*Tientos de los toros y su gente*—, en su arranque da noticia verídica de dichas consecuencias. Por lo que nos dice Jiménez Martos, en acuerdo natural con la Real Academia, la palabra «tiento» quiere decir «pulsar y examinar una cosa, a ser posible con brevedad». Y fiel a ello, y a la sentencia gracia-niana, no sólo tienta él, sino que, desde la primera página, nos tienta a seguir por una literatura que se hace primor y nos absuelve en coyuntura de tanto lírico con pretensiones metafísicas o de tanto tratadista en los que la documentación no deja cabida a la perspicacia. Sean esas sus creencias.

El volumen, incluida la nota preliminar, se divide en seis partes, como en la intención de lidiar seis toros, en plan único espada Jiménez Martos: *Por fuera de la plaza*, *En el tendido*, *Redondel*, *Retratos de toreros y España y los toros*. En tan solemne oportunidad, y tan propicia para él, a Luis Jiménez Martos le ha faltado el valor de exigir el *sobrero* de la otra fauce—o el otro cuerno—del Atlántico, ya *citado* por José Hernández, Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Herrera y Reissig, José Santos Chocano, Felipe Sassone, José Eustaquio Rivera y Fernández Moreno, entre otros. (Nosotros nos los hemos perdido.) Desde luego que no es un reproche, pero la universalidad de la fiesta, con sitio rotundo en Hispanoamérica, deja un margen a la nostalgia de ese epígrafe, que otra vez será, en la certidumbre de que, a la personalización del caso en José Hernández, el simbolismo gregueriano en Sassone o la oposición caritativa de Epifanio Mejía, Jiménez Martos hubiera añadido una personal visión enriquecedora. Hecha esta salvidad, vayamos con la corrida, toro a toro. Al segundo, puesto que el primero es lidiado con la impronta situadora del precalentamiento, lo recibe Luis con unos pases de sabor que dejan en el aire una bucólica estampa invisible con marca de la escuela juanrramoniana en *Platero y yo*. La suavidad, el temple descrito—son las páginas donde el descriptivismo toma más terreno— y la armonía cobran parentela con un mundo amable que no llega a ser arcádico por la exacta razón de que el toro va siempre amartelado con la muerte. Y a partir de ahí, el complemento de la pica y las banderillas, que vienen a ser la parte equilibrista y alborotante de la fiesta, como lo son en sentido chusco los párrafos titulados *La batalla de los tudei*, *El reventa* o *Ponga su nombre en el cartel*. La muleta y la espada, finalmente, tienen su sinónimo en el abandonado *Patio de caballos*, solitario, en la tragedia del

silencio, como el torero ante la muerte. El tercero en lidia, *En el tendido*, da pie para que el autor ponga en marcha todo su repertorio de maestro conocedor de la *escuela sevillana*. La elegancia surge como contrapunto a la anécdota y a la filosofía popular que Jiménez Martos desgrana, fijado en el desparpajo de lo voluntario sin premeditación que es sometido al análisis culto, y se suceden las revoleras castizas del aficionado dudoso y bidimensional, que en tanto mira el acontecimiento grave del redondel, ensambla su oído al transistor-juglar de gestas balompédicas; los afarolados de los vendedores vociferantes y descontentos o los adornos del comentarista por libre, como un espontáneo sin riesgo, fricativo y plasta, aguafiesta nacional del discurso. En fin, temas tan representativos del ambiente en los tendidos como los del sabelotodo, las meriendas, los turistas, etc., que tienen su continuación estilística en el siguiente bruto, de nombre *Redondel*, para que el garbo se abra en pases de saludo durante el primer tercio —la manga de riego, la bandera-barómetro, la jerga, entre simpática y grotesca, del torilero, el mo-

nosabio, los enanitos, etc.— y deje seguidamente el relámpago de la tragedia que, en la belleza, perpetúa el instante de entrar a matar y a morir. Si no fuera porque todas las piezas de estos *tientos* están ajustadas, nunca mejor que ahora se podría decir que no hay quinto malo. Y si este libro no se lidiara de un tirón podría recomendar este quinto apartado o *Retratos de los toreros*. Sea así, no obstante, para el paladeo de lo que, siendo literatura de bandera, es periodismo de la mejor ley; el que, como diría un alumno de Ciencias de la Información, informa, forma y divierte, entrando en las personalidades de los diestros —en sus achaques, en sus supersticiones, en sus costumbres— y en un mundo insólito, delirante a veces y ritual, conformado por sus pasiones, sus *espantadas* y sus miedos insoportables, sensaciones que la muleta de Jiménez Martos ha apretado tan ortodoxa como brillantemente.

Con el último de la tarde, el de la despedida o el que cierra plaza, a pesar de su nombre algo pomposo, *España y los toros*, y posiblemente aprovechable para ensayar sociología de salón, tampoco ha hecho el

escritor cordobés concesiones a la galería de lo burdamente culturalista. Apenas dos pinceladas de datos concretos. Menos aún de exégesis patrioterica. Y no digamos de simbológicas tópicas. Cuando pudo remitirse a lo trillado como línea conductora del trabajo, o a la relación típica encuadrada como traviesas del andamiaje, hablándonos de mitologías ampulosas por las que el Tauro rige el Universo y mantiene su reino tallado en la memoria del Egipto clásico, las terracotas de Cnosos y Creta o su disfraz de omnipotente Zeus, ha preferido olvidarse para caminar sin frenos por el mundo interior de lo que es, simple y ardientemente, una fiesta española llena de color y calor. Olvidarse para citar, templar y mandar sin más recurrencias innecesarias, desde su *trapo* de folios, desde su estoque de tinta. Si ha pensado que Europa es raptada por el Toro ha debido de ser con la esperanza de que así sea en efecto. Pero ahora. Y es que en este libro la fiesta de la ironía va por dentro. Como debe ser. Léase. Y léase con cuidado porque el toro es de los de dos orejas. Por lo menos.

ANTONIO HERNANDEZ

UN POETA, UN PINTOR Y BURGO DE OSMA

MEMORIA DE DIONISIO RIDRUEJO

Al filo de este otoño, *Dionisio Ridruejo* ha sido situado definitivamente en El Burgo de Osma. Se ha producido, pues, la última nacencia, a la que acompaña, como es de rigor, una lápida en la casa nativa, el nombre de una calle, la exaltación de amigos y admiradores. Hubo, según me consta, algunos problemillas connaturales a este momento en que la memoria aparece concretada, unida al vivir cotidiano de un pueblo o una ciudad.

Dionisio Ridruejo llegó a ser, simplemente, Dionisio, y no sólo para los próximos. Desde muy joven estaba llamado a ser lo que se dice un poeta de acción, que suele incluir el ejercicio de la política. En su trayectoria fue marcándose el símbolo sucesivo y opuesto de esa hornada a la que la guerra civil de 1936 sorprendería en el instante justo de tomar la salida para emprender la primera etapa literaria y vital. Dionisio Ridruejo, garcilasista y machadiano, antes de 1940; hombre ardoroso del nuevo régimen; desencantado del nuevo régimen; perseguido, exiliado, preso; aunador de voluntades hacia el futuro; muerto antes de ver lo que iba a venir y deseó: la democracia.

Para mí, Dionisio Ridruejo es, ante todo, el firmante del prólogo de las *Poesías completas*, de *Antonio Machado*, gracias al cual pudimos leer al poeta de *Soledades* los que estábamos entonces en el Bachillerato y otras gentes. Fue un gesto integrador, cuando ni él mismo, ni nadie, supongo, sospechaba lo que iba a protagonizar. El sería cara y cruz en la misma persona, muestra viva de actitudes signadas fuertemente por la Historia.

Allí, en Burgo de Osma, el 19 y 20 de septiembre, hubo un torneo de fidelidades, en el que no cabía, como a veces ocurre, el oportunismo. Era convocante la amistad. No se trataba tanto de resaltar la personalidad poética de Dionisio —de Garcilaso a la rehumanización; del intensísimo amor a España, con todas las consecuencias del compromiso, a la intimidad dolida desde la lejanía— como de la evocación de la persona. *Luis García San Miguel* y *Gonzalo Torrente Ballester* hablaron, en la antigua Universidad de Santa Catalina, de lo que el recordado representaba. Al día siguiente, *Pedro Laín Entralgo* y *Luis Rosales*, los compañeros de generación del ausente y presentísimo, ofrecerían el más emocionante y vivo testimonio. Sonaron otra vez, desde el balcón de la casa nativa, los versos de Rosales:

*¿Cómo nace un recuerdo? La luz última / arro-
paba su cara entre la niebla, / descarnada, pe-
queña, fina y dulce, / cansado el gesto y sin can-
sar la fuerza. / El cabello castaño, cuando ríes / la
risa te reclina la cabeza; / la piel áspera y pálida,
la boca / desdibujada, exánime, risueña. / En tes-
timonio de vivir tenías / hoyuelada la cara. /
Y había en ella / una gran paz convalenciente: /
hoy / sigues dando esa paz que tú no encuen-
tras. / Recuerdo que me hablabas descansando /
todo el cuerpo en la voz, y tu voz era / la que
llevaba el mundo de la mano, / amplia, segura,
convencida, cierta. / Recuerdo, ya no sé. ¿Cuándo
empezaste / a estar detrás de la memoria entera, /
detrás y como un tren que caminara / sobre dos
vidas en la misma rueda?*

Sirva este fragmento de un penetrante retrato

para fijar de forma exacta a quien volvió a su raíz soriana. El alumno de Antonio Machado —*me dio sobresaliente sin hacerme caso y, durante algún tiempo, le tuve un poco de rencor*— ya está fundido, tras este homenaje, en su primera tierra; ya respira, invisible, aquel aire finísimo. Es un nombre de su pueblo, que expresó de este modo: *Como la nieve fluye y va sonora / de haber sido silencio, así mi olvido / de las cumbres del ser en que ha dormido / baja el tiempo natal y fluye ahora. / Ya es celeste el hollín en la herrería / y el chirriar de la rueda con estopa / del cordelero y riza la garlopa / una miel inmortal de todavía. / Vuelve la yunta de ganar el valle / con su lanza arrastrada y la campana / vuelve a pasar entre la luz y el puente. / Vuelve el mercado a empavesar la calle / con soportales. Vuelve todo y mana / el para siempre ayer eternamente.*

PRIMERA VISION DE EL BURGO DE OSMA

Fui, por primera vez, a El Burgo de Osma en noviembre del año pasado. Fui a hablar de Quevedo. En pocas ocasiones se me acumularon en menos tiempo más sorpresas. De entrada, junto al hotel, la Universidad de Santa Catalina, hoy Instituto, bajo la dirección de Mercedes Lázaro Curiel, quien me hablaba, cómo no, de las dificultades para el debido desenvolvimiento educacional. Espacio demasiado grande, con sus altos techos, mal asunto a la hora de combatir el frío. Otros problemas menores. ¡Y aquel salón enorme! Sentí ante él un miedo propio del conferenciante que espera acudan cuarenta o cincuenta personas. Segunda sorpresa: el lleno. El *gancho* de Quevedo no suele fallar. Ya no cesarían las satisfactorias impresiones que aquí, igual que en otros puntos de mi ruta hablante, debo a esa gente de provincias, estupenda gente de provincias, entre la que hay tanto y tanto por descubrir. Es la España demasiado en la sombra.

Me invitó a que fuese a El Burgo de Osma el poeta Juan García Valenciano, responsable cultural de Los Amigos de Calatañazor, que está bien presente en la ciudad. Poco antes de mi charla, del *paseillo* con natural acompañamiento de los temores a que aludo arriba, conocí a Ignacio G. de Blas: una barba negra y generosa tras de la que se llega a unos ojos pequeños y berbiquiadores. O al contrario. Pinta de pintor con pipa casi siempre apagada. Habla sonora, sin duda por el esfuerzo, para que traspase la espesura apostólica que digo.

Mercedes Curiel, Faustino Vara y E. de la Viuda eran buena compañía en la barra de un bar antes de emprender mi bautizo visual de El Burgo. Allá fuimos, en la noche insólitamente templada, para que el forastero, el conferenciante de Madrid, conociera el lugar. Comprobé muy pronto que la suerte seguía sin dejarme de su mano, bajo una redondeada luna, porque, entre la conversación, ilustradora y vivaz, penetraba en uno de los conjuntos urbanos más interesantes que hay en nuestro país. Me parecía increíble que lo que iba recorriendo se conservase de tan perfecto modo. El Burgo de Osma, de acusadísima tradición eclesiástica, es también el sitio donde un arquitecto de la estirpe crecida a la sombra de Carlos III puso su inteligencia. *¿Ves? —me decían—, gracias a los soportales, resulta posible recorrer el pueblo en un día de lluvia sin mojarse.* Maravilloso

invento de Villanueva, ideador arquitectónico de veras progresista. Al situarme ante la catedral, alzada sobre la espesura del silencio, piedra afirmadora de un modo de ser, yo pensaba cómo es posible que las dos debatidas Españas —creo que son más de dos— se junten para algo muy positivo. ¿No estaban allí complementándose la Edad Media y el siglo XVIII? Claro que ese milagro de estética quizá sea, en gran parte, debido al aislamiento. A El Burgo de Osma aún no se puede ir en tren. El Burgo de Osma —seminario, Instituto, Escuela de Formación Profesional— no teme, por ahora, ver contaminado su ambiente y se ha defendido, hasta la fecha, de los especuladores. No dudo que este privilegio ocasione alguna carencia, aunque yo no eché en falta nada. Absolutamente nada.

IGNACIO G. DE BLAS, EN SU AMBITO

Durante el callejear despacioso, entre bromas y explicaciones, tuve noticia del proyecto de homenaje a Dionisio Ridruejo y de algunos de los problemas en danza: el principal de ellos no disponer de una Casa de la Cultura. O sea, que la cultura tenía que dedicarse más bien a pasear por falta de techo, y, en la paramera, no siempre es posible tal cosa.

Y, a propósito de casa, no podía sospechar que me aguardaba, muy prontito, la mayor sorpresa del viaje. Cuando entré en la residencia de Ignacio de Blas y Lina, su mujer, en Eleta número cuatro, tuve a la vista otro de los deliciosos juegos del tiempo. Porque este caserón del siglo XVII, sin perder su estructura —parece que nos hallamos en el decorado ideal de una comedia de Lope— es una prueba del refinamiento a que puede llegarse en nuestro siglo. Y de nuestro siglo son, por descontado, los cuadros de Ignacio G. de Blas, sin mezcla de otra centuria, que aparecen colgados en las paredes. El entreveramiento de arquitectura *siglo de oro* y pintura vanguardista resulta fascinante. De nuevo, como en el exterior, una alianza de atmósferas.

—¿Y estáis buscando casa de la cultura? —pregunté yo—. Pues aquí tenéis una.

No cayó mal mi sugerencia. Y Lina aseguró que no le importaría que, de cuando en cuando, entrara allí gente para escuchar una conferencia u oír un concierto.

Casa de la Cultura, que incluiría un museo etnológico, a base de piezas que Juan Ignacio ha ido reuniendo en sus correrías por la comarca soriana: arados, trajes, instrumentos de labor, muebles... Pura transpiración popular, que se añade a lo reseñado y convive en el mismo contorno.

EL LIBRO QUE RESUME UNA VIDA Y UN ARTE

Rosa Martínez de Lahidalga publicó en 1979 este espléndido libro que tengo ahora a mano y se titula *Diez años en la pintura de Juan Ignacio De Blas (1969-1979)*. Lleva el sello de Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Juan Ignacio nació en San Sebastián en 1934; pero se considera muy afín a Castilla. A los treinta y cuatro años ocurrió su encuentro con la pintura, después de aventurarse en la cinematografía. Y desde 1974 ha ido haciendo en este estudio-vivienda su camino pictórico. El viajero por todo el mundo; el inquietísimo experimentador; el hombre a quien la fortuna económica le ha permitido buscar y hallar lo

deseable (y la fortuna del espíritu) planta sus raíces en El Burgo de Osma, huyendo de cualquier asomo de contaminaciones. La contaminación es, justamente, uno de los temas que en mayor medida le preocupan.

Desde el comienzo —escribe Rosa Martínez de Lahidalga— destaca su interés por hacer intervenir a la materia como elemento expresivo en la obra, pero aun considerándose afín al informalismo, va a ensayar la insinuación de formas que someterá a riguroso orden compositivo. Más tarde se acentúa la preocupación por la incógnita del hombre y, a la vez, por los grandes espacios. A quien conozca los páramos sorianos puede resultarle familiar esta versión pictórica de aquéllos, hecha textura inquebrantable, color de arcilla vieja y ordenación de horizonte en líneas divisorias. Tierras que son materia trabajada y mucho más: expresión de calma o de un sentir universal frente a fenómenos de austeridad, pobreza, infinitud...

Y concluye el texto de análisis: Muchos hombres como De Blas, desconocidos algunos de ellos, hacen viable la esperanza y construyen el futuro, porque querrán seguir llevando al libro, al labora-

torio o a la creación de la obra de arte, un trozo de infinito.

LA CATEDRAL, CASI A LA HORA DEL ALBA

Muy de mañana hice la misma ruta que había seguido por la noche. No quería marcharme sin entrar por lo menos en la catedral gótico-románica-barroca. Y así hice. Adivinaba en la penumbra la imponente fábrica disparada hacia el espacio. Iban a celebrar la primera misa. Apenas otra cosa podía hacer que tomar urgente contacto con este monumento que, como tantos otros, es suma lograda por las generaciones sin temor a la mezcolanza inevitable de estilos. *Volveré* —me dije. El coche de línea esperaba en una calle próxima.

Eugenio d'Ors lamentó siempre la ruptura española de la tradición y del progreso ocurrida durante las guerras napoleónicas. Pero aún quedan lugares y personas en que ese desastre no se ha producido. Uno es El Burgo de Osma, donde Dionisio Ridruejo es ya nombre de calle; donde Ignacio de Blas y otros luchan porque la cultura no sea sólo un nombre.

JIMENEZ MARTOS

DE LA COMPLEJIDAD DEL CONOCIMIENTO LITERARIO

BLAS MATAMORO: *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

El texto que nos entrega Blas Matamoros, escritor y ensayista a cuya autoría se deben ya varios libros de importancia, se singulariza por la claridad y el rigor de los planteamientos que desarrollan los complejos temas implícitos, por cierto, en el título mismo de la obra. El repertorio de materias que forma el objeto de este volumen alude a la encrucijada actual de la literatura: sus relaciones con la vida, el sentido de la tarea del escritor como trabajo, como valor-mercado, y como creación de un mundo, un ámbito construido con palabras e ideas que dejaron de conectarse con la realidad que las ha suscitado para conformar, en el acto creador, una nueva estructura que expresa el universo imaginado por el escritor. Son, sin duda, muy diversas las dificultades a superar: desvelar perspectivas ideológicas no siempre visibles en la superficie; examinar propuestas teóricas ofrecidas desde criterios historicistas, sociológicos, o culturalistas, que encubren muchas veces las líneas de clivaje existentes entre un material crítico cuyo repertorio de referencias se relaciona tenazmente con el pasado, y otro cuyos puntos de vista se inscriben con

solidez en el presente. La relación dialéctica que se desarrolla en esta frontera muy permeable exige, al fin, una ardua selección ante el conjunto de hipótesis diversas que confluyen en toda valoración actual de la obra literaria.

Ahora bien, toda definición preliminar contribuye al acotamiento de un terreno de análisis y, al mismo tiempo, clarifica la posición del autor acerca de ciertas conclusiones de frecuente recibo. Esto no se realiza, claro está, sin riesgo; el riesgo que implica todo deslinde: rechazar unas ideas o conclusiones significa adelantar otras, o concluir en aquellas que el desarrollo de toda investigación supone. Pero este riesgo es inherente a toda tarea emprendida con rigor científico. En consecuencia, en sus «Cuestiones preliminares», Blas Matamoros analiza distintos problemas en una suerte de aproximación a la naturaleza del saber: la estructura social que lo produce, el saber histórico, la ciencia, la ideología. Desde una referencia epistemológica, el saber debe ser entendido como saber científico, y, como anota el autor: «La ciencia no opera por sí misma,

fuera de los condicionantes sociales que la definen como una actividad práctica, como parte de un proyecto de dominio de la naturaleza y de instrumentación del dominio social.»

Si el arte constituye, como se desprende de una revisión de notas de lectura, un fenómeno social que se revela en literatura, por ejemplo, en su carácter eminentemente lingüístico, es evidente que, como dice Pierre Francastel: «materializa un orden a la vez representativo y operatorio». Configura, en suma, un sistema de organización de la experiencia vivida, aunque para ello inventa su propia organización del espacio y del tiempo, crea «símbolos», pero todo ello asentado en un inequívoco sustrato sociológico. En consecuencia, parece decisiva a este respecto una reflexión de Blas Matamoros: «El productor literario no es, pues, "autor" exclusivo de su obra, sino una suerte de "co-autor" de la misma, en colaboración, o en conflicto, con la codificación comunicativa de la sociedad.»

No se trata, desde luego, de esbozar aquí una historia de la crítica literaria, sino de examinar con algún orden las reflexiones que, sobre el texto literario, se han venido produciendo. Desde sus orígenes, el estudio de la literatura ha logrado desplazarse del nivel casi complementario a que estuvo condenado, hacia una actualidad autónoma de carácter científico. Sin duda, entonces, un estudio cabal debe conceder a la literatura todas las cautelas conceptuales que exige su especificidad—forma, lenguaje, fijación de un texto, existencia de un emisor y un receptor del mensaje, etc.—, pero también demanda iluminar con claridad los rasgos histórico-culturales que nutren su existencia en un tiempo dado. De alguna manera, debe señalarse que los creadores viven en un medio histórico, sufren determinadas situaciones vitales, instancias sociales concretas y dinámicas. Es una visión que no opa-



ca, sino que enriquece; exige flexibilidad y, por consiguiente, ensancha todo enfoque, aspira a grados más elevados de coherencia, ilumina direcciones múltiples, sin abandonar por ello el núcleo central desde donde se disparan los rayos de luz con propósitos indagatorios.

Este es, creemos, el punto de vista adoptado por el autor. Cuando analiza, por ejemplo, la idea de mundo histórico, no deja de anotar que no se trata de algo estratificado, definitivo, sino que: «Muy por el contrario, el mundo histórico se mueve y no deja de moverse, contradictoriamente, dialécticamente, siendo esta oposición de sus elementos la que le da sentido a su movimiento.» Y lo que otorga su carácter de singularidad al hecho histórico es, justamente, el cambio, la irrepitibilidad, incluso en ese contacto entre literatura y realidad. Si se pone atención a la fuerza que encierra la fórmula sujeto-historia-literatura, surgen inmediatamente nuevas consideraciones sobre el hecho literario. El autor, en cuanto sujeto histórico, ser que recibe códigos sociales que le han sido transmitidos en su época—aun discrepando con ellos, e incluso por eso mismo—se convierte, como anotamos antes en cita de Matamoro, en «co-autor». Pero en esta interpretación interviene aún otro elemento: el lector. Este, en cuanto receptor, y, a la vez, sujeto activo frente a la obra, ofrece nuevas lecturas de su discurso que se remiten, forzosamente, a una formación y sensibilidad también individuales, irrepetibles por consiguiente, históricas. Queda aún la capacidad que toda obra posee para moverse en un espacio literario determinado, en un tiempo histórico, en el marco de una ideología dominante. Los grandes escritores han sido, por ello, generalmente menos leídos en su propia época, por cuanto atacan sistemas normativos demasiado establecidos, aun cuando se trate de creadores que no se han propuesto obrar en tal sentido: «De una forma u otra, el gran escritor es siempre alguien que se margina, aunque sea en parte, de las expectativas de la sociedad. Esta lo disputa para que reproduzca la ideología, él se escabulle en la traición y señala las entretelas de la ideología, levanta el velo y muestra o indica la estructura de fondo.»

Si se examinan estas conclusiones a la luz de una «literatura de la crisis» surgida en el período entre ambas guerras mundiales, vemos que ésta expresa dos temas fundamentales concurrentes, desveladores de una circunstancia histórica signada por graves tensiones existenciales, aunque muchas obras no posean ese propósito aparente: uno es el de los horrores de la guerra, el otro, los trastornos psicológicos y éticos que arrastra el mundo de los sobrevivientes. Incluso una lectura de los grandes autores, aquellos que han producido una mutación en las formas narrativas—un Joyce, un Kafka, un Proust—, o también de los vanguardismos poéticos, nos revela que el desgarramiento es, en definitiva, más profundo, que es más grave aún que el anunciado en las obras de la posguerra inmediata. Porque existe una clara ruptura con un proyecto,



con una imagen del mundo, que la sociedad había elaborado y afianzado con sus presupuestos ideológicos desde fines del siglo XIX.

Podemos afirmar que los capítulos del libro que comentamos, destinados al examen de las diversas formas operativas de la crítica literaria iluminan con claridad meridiana, este fenómeno que hemos apuntado, ofreciendo un exhaustivo recuento y atendiendo siempre a un problema fundamental: acotar los límites del saber posible, ya que: «Toda literatura es un modo de reproducir ideológicamente el mundo histórico en que se produce: por lo mismo, en cierto grado, supone un orden del saber, un saber respecto de ese mundo que preside ciertas conductas esperadas por el orden.»

Parece indiscutible que la industrialización acelerada de las sociedades modernas, el crecimiento urbano, la ampliación de la masa de lectores y el desarrollo de medios de comunicación de masas han contribuido, entre otros factores, a transformar las relaciones del escritor con la sociedad. Con todo, existen núcleos temáticos poco considerados aún en este campo del conocimiento que abre la nueva situación. Algunos han creído advertir una especie de crisis de crecimiento experimentada por el género narrativo, sacudido por rupturas y contaminaciones provenientes de la técnica cinematográfica, la difusión del periodismo, las aportaciones de las otras artes; hechos formalmente visibles por la modificación sufrida en la novela, por ejemplo, en materia de lenguaje, concepción del tiempo y, en definitiva, su función en relación con el lector. Ahora bien, si se admite que la literatura es una forma de conocimiento, no puede extrañar que el fenómeno industrial, la existencia del mercado, se refleje en ella; de hecho, el fenómeno ha interesado vivamente a los artistas de vanguardia. El problema es que, de alguna manera, se produce un desplazamiento que lleva a la literatura: «... desde el centro del discurso social (mediados del siglo XIX) hasta una zona marginal, aunque dotada de un prestigio a la vez residual y tradicional.»

Lo anterior ha dejado abierta una polémica que se desarrolla alrededor del cuestionamiento a las réplicas se-

riadas de obras que, por cierto, no fueron concebidas ni realizadas en función de su reproducción industrial. Esto ha hecho surgir, como anota Blas Matamoro, criterios que atienden a la presencia de una *mass media* que se convierte en destinataria de las empresas editoriales, etc. Todo ello alberga, sin embargo, un todavía no caducado prestigio burgués del gusto. En este contexto hace su aparición el *kitsch*, cuya difusión es paralela al afianzamiento de la sociedad de bienestar y a la necesidad de consumo de productos, en cierto modo, «marginales» o excedentes. Porque en toda sociedad ha existido un arte que los críticos no han considerado aceptable en contraposición con aquello considerado de «valor artístico». El museo y las colecciones privadas exhiben esta especie de *apartheid* para determinados objetos culturales. El *kitsch*, según algunos autores, copia rasgos específicos del arte por una especie de vía fácil; lanzado por un mercado que exige la ampliación para mayor cantidad de productos, la tendencia es convencer al posible comprador de que su adquisición le hace partícipe del prestigio que retiene la consumición de arte. Este fenómeno de industrialización provoca lo que Matamoro denomina «la ruptura definitiva del aura». Incluso para la obra literaria, puesto que ésta comienza a presentarse como producción para un mercado, y en cuanto las condiciones necesarias para esa producción existen con anterioridad a la obra misma, el análisis de cada texto exige no olvidar esa situación, integrante de condiciones sociológicas determinadas, puesto que: «El escritor deja de ser, por su parte, el mentor de la clase dominante y el objetor de conciencia de la misma para convertirse, deliberadamente y conscientemente, en un productor de mercancías para un cierto nivel de la circulación.»

El autor hace el recuento, en función del fenómeno *kitsch*, de innumerables formas de producción literaria estimuladas por la industria editorial, el cine, la televisión, la radio, la casi siempre olvidada «literatura de cordel», la historieta, etc. «Tratar el K a esta altura del libro es pertinente porque tiene que ver con el fenómeno de descentramiento de la literatura. Si lo marginal pasó a ser central, y viceversa, de alguna manera, puede describirse el fenómeno como de desplazamiento del Arte por el K. De manera que se impone definirlo en caso de que sea definible. Sobre todo, se impone determinar si es una categoría perfectamente separable del arte o si es una franja, de entidad variable, que se da en todo arte». Problema, sin duda, difícil. En nuestro siglo hemos asistido a una progresiva atenuación de las fronteras que separan, a lo tradicionalmente considerado como arte, de aquello considerado no-artístico. El sistema social ofrece en el circuito comercial un cierto valor-arte que resulta negado como tal en el circuito cultural que discurre en un ámbito lucrativo más elevado.

No cabe duda que la respuesta a estos problemas se ha de obtener si se atiende a que cada obra nace en una sociedad que la produce y, si al-

guna continuidad encuentra, ésta es tan sólo aparente, en cuanto es al fin el reflejo de una continuidad que suele presentar la vida social y, con ella, el prestigio de ciertos valores artísticos. Hoy en día, la industria invade el campo de las decisiones y en la medida que lo hace también en zonas ligadas tradicionalmente a la producción artística, como la arquitectura, el urbanismo—u otras nuevas, como la publicidad, el diseño, el sector gráfico, la televisión—, el emisor del mensaje artístico, a solas con sus ideas, sin destinatario predeterminado, ha sido desplazado, como lo señala nuestro autor, desde el centro al margen. Han surgido también expresiones contestatarias para esa invasión del poder político y económico en la zona artística: respuesta materializada en la producción de creadores marginales—o *underground*, como se les ha denominado algunas veces—, que han abierto canales autónomos para la circulación de sus obras, alejados del control impuesto por los grupos socialmente dominantes.

El surgimiento de una corriente literaria que, ofreciendo importantes disparidades, revela, sin embargo, una tendencia general hacia la minuciosa descripción de la interioridad psíquica, hacia la pintura de contradicciones de apariencia insoluble, revela el conflicto entre la verdad vital y la verdad intelectual. Echan a andar, entonces, las teorías de Freud, las ideas de Jung acerca de que lo inconsciente colectivo asociado a la conciencia de la época produce un acto creador que afecta a la época toda, las reflexiones de Adler, etcétera. El libro escrito por Blas Matamoros concede un espacio sustancial al problema psicoanalítico en el mundo literario, y por aquí regresa a la noción de historicidad de este último: «Pero, soslayando estos devaneos anti-científicos, se puede afirmar que, si no se acude a una atomización del campo científico relativo a la práctica humana (la Historia), el psicoanálisis puede integrarse sin esfuerzo en ella, como disciplina que estudia la conformación de sujetos en determinadas condiciones históricas por medio de ciertos mecanismos particulares de represión, sublimación y censura.» Como todo sistema coherente de organización de la experiencia humana, la obra artística congrega valores prácticos y mentales, conductas, en fin, que entran en la serie de los signos, los lenguajes de comunicación, de toda obra de arte. Su análisis, si aceptamos que la crítica literaria responde a escuelas, procede de instancias historizables. Ello significa dos cosas por lo menos: que siempre será actual, y que siempre se verá enriquecido. Toda epistemología intenta desarrollar una mejor comprensión del sujeto que la atrae, y sobre el cual se desarrolla; en este caso, la crítica literaria. El libro que comentamos, por su ensayo totalizador, viene a fecundar un terreno poco cultivado, como lo es hacer inteligibles, actuando a la vez como «mediador», las diferentes mediaciones que utiliza el quehacer crítico para aproximarse científicamente a la literatura.

NELSON MARTINEZ DIAZ

LA ESTETICA DE LAS PESADILLAS INTIMAS Y CIVICAS

CRISTINA PERI ROSSI: *Indicios pánicos*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

Cristina Peri Rossi inicia este libro con un prólogo que, a manera de alegato poético-moral, ofrece al lector una serie de claves para facilitar la lectura de esta obra:

El hombre es un cazador de indicios; éstos son las pistas, las pautas para interpretar la vida, la realidad, ya que es imposible imaginar una existencia sin interpretación. (...) Organizar la dispersión y la disparidad de pistas y de pautas es nuestra tarea, y también, específicamente, la tarea del escritor. (...) Los indicios nos avisan y nos llaman. Nos exigen una actitud de alerta. La tensión de estos textos deriva de ella. (...) Me parece que el pánico—que hemos aprendido a controlar, casi siempre—evoca terrores antiguos. (...) A veces la mejor manera que encontré de trasladar en palabras ciertos indicios fue el verso, y respeté esta inclinación, tan inofensiva por otra parte. No creo que esto preocupe al lector; en general son los críticos quienes se sienten incómodos por la dificultad de clasificar algunos textos; el lector los acepta o los rechaza por otros motivos.

Sin embargo, este crítico que intenta dar su visión de estos sueños literaturizados no le obsesiona la forma, ni es propenso a las clasificaciones aristotélicas, ni a las burocráticas, ni a las de ningún tipo. Pero como no considero al lector un inválido cultural y como no voy a convertir estas líneas en una pragmática contra los honestos creadores, dejaremos a un lado las disquisiciones maniqueas y me centraré en el comentario de *Indicios pánicos*.

En el prólogo, Cristina Peri Rossi nos viene a decir que estas narraciones y poesías son el producto premonitorio de sus circunstancias íntimas y públicas: haber nacido y vivido en un país como Uruguay, donde en los últimos tiempos la libertad es un ave que se caza en un coto inquisitorial. Después de haber leído *Indicios pánicos*, es muy difícil sacar alguna conclusión optimista; para su autora, la realidad es un monstruo destructivo, cuya interpretación siempre deja un balance íntimamente tétrico. De todas formas, el lector aficionado a lo épico y grandilocuente, al mundo del terror gótico y truculento, y a los dramones panfletarios, quedará defraudado, porque esta colección de ejemplos oníricos es una digna muestra de cómo lo cotidiano también posee su *horror especial*. Cristina Peri Rossi, como un Dante del siglo XX, queda sumida en un profundo y arrebatado

dor sueño que la transporta al infierno de su próxima existencia, empleándose para ello el vehículo de los indicios pánicos. En todo el libro no conseguirá salir a la superficie de la realidad, estando paradójicamente ahogándose en ella. *Indicios pánicos* diagnostica la enfermedad (imbecilidad, megalomanía e intolerancia humana), pero no plantea soluciones. Y al final, el moralismo de la escritora termina traicionándola: el origen del mal no sólo se halla en las instituciones totalitarias, sino en el mismo hombre.

En un plano de lectura más fácil se encuentran los temas que, de un modo alegórico-onírico, tratan la represión del Estado dictatorial y militarizado—concretamente Uruguay—. Ejemplo de ello son los cuentos 1, 2, 13, 30, 37, 46, etc., donde el hombre es definido como un ser que cuando intenta expresar su individualidad, sufre los efectos de las fuerzas represivas (policía, ejército o altos funcionarios) o de la cobardía y el mísero provecho de sus conciudadanos delatores. En este tipo de narraciones lo simbólico nace de una serie de antítesis (estudiantes-policías, hombre-máquina, cultura-represión, profesor-burócrata, libros-armas) y de representaciones metafóricas (las viviendas estrechas equivalen a cárceles, que viene a significar cómo el Estado tiránico encierra el espíritu de libertad de los ciudadanos).

Pero si el lector sagaz adopta una semiótica freudiana, conseguirá dar con el verdadero meollo de estas narraciones poéticas y de estos versos. Para Cristina Peri Rossi la tristeza de la vida no nace con la educación—o malformación—del infantil ser social, sino en el mismo momento del parto. La niña, desde su universo fetal, dialoga con una madre que no desea parir, como si supiera que su hija, al perder el seguro y tibio calor del útero, va a recibir la gran bofetada de la realidad (cuento 6), y sin embargo la niña quiere salir. La maternidad, el niño-feto, el cosmos uterino y el parto como dolor físico y psíquico serán las ideas obsesivas que recorrerán las narraciones más idílicas y arcádicas del libro (cuentos 6, 9, 10, etc., así como los poemas 20 y 21). Pero el tiempo y los hombres irán destruyendo ese mundo íntimo, y al niño sólo le esperará en el exterior el frío, la agresión y el dolor. Entonces, la madre joven y perfecta envejece (cuento 8), se hace mezquina (cuento 16), muy vieja (cuento 17), y muere entre la ternura del recuerdo y lo grotesco del presente (cuento 33). El universo antitético vuelve a surgir en la oposición de la niñez frente a la senectud; en medio de estos dos estadios se encuentra la línea de la vida, que Cristina Peri Rossi nos la pinta como un constante proceso de degradación. Los niños son la esencia de la pureza, que llegan a la vejez en un avanzado estado de putrefacción anímica y corporal. La frase que mejor condensa esta idea se halla en el comienzo del magistral cuento 2: «Vivo en un país de viejos. Nuestro índice de natalidad es el más bajo del mundo...». *Indicios pánicos* es una elegía ante el sepulcro del hombre, a quien el tiempo y la sociedad (Estado totalitario) han ido matando, hasta convertirle en un viejo ruin y sin alma.

Por otro lado, es curioso que incluso las mínimas notas de humor estén mar-

DE DIOS Y SOLEDAD

JOSE GARCIA NIETO: *El arrabal*. Imprenta «Monte Carmelo». Burgos, 1980.

Hay un instante en el poema «La espera», uno de los más reveladores de *El arrabal*, reciente libro de José García Nieto, en el que el poeta gira su vista en torno, recorre, urgido pero abarcador, todo un vivir, y con ese versículo derramado que maneja con tan buen pulso como los metros y las rimas, pide: «Llévame, llévame a la víspera de mi primer poema y a la fe aniquilada del último donde una mano espectral deshaciéndose permanece.» En aquel libro inicial, *Vispera hacia ti*, leíamos ya: «... Cantando / voy a mi soledad definitiva»; mucho después, en un soneto memorable, apuntaba: «Dios está lleno / de los solos del mundo.» De Dios y soledad está hecha la poesía de García Nieto; de amor también, pero, ¿no es el amor el preludio de la soledad, un leve garabato, un tierno paréntesis, en el imparable fluir de aquélla? La fe aniquilada de la que el poeta habla aquí no lo está del todo: es una fe vacilante, tanteante, que a duras penas se sostiene en pie y sostiene en pie al hombre lastimado, quien se aferra a su pretil sabiendo cuánto se juega en la inminente caída. Dios pone miedo en donde el hombre amor. «Aparta de mí este cáliz de la duda y este sueño de las palabras entre los cenicientos olivares», suplica. La ceniza está ahí, como ayer («Caminante de Dios por la ceniza», nombrábase en sus comienzos), signando cada huella; y la esperanza se queda aleteando como una mariposilla que estuviera perdiendo el polen dorado, vitalizador, de sus alas. Aquel «¡Señor, di que no es tarde todavía!», de tan cumplido eco, torna, cuarenta años después, desgajado y sangrante:

*Llévate la memoria. Nada vuelve.
Es verdad; nada vuelve a consolarnos.*

*Tú, que todo lo puedes, miente, engáñame.
Di que no es tarde, que comienza el día.*

Lo que fuera oración ferviente es hoy afán de consolación, aún engañosa; anhelo de borrar de las pupilas el seguro acabamiento, de demorar también la hora duodécima y fatal. «Pero no, por favor, no tan de prisa», dice y repite: «Estoy lleno de brillos todavía, / de sorpresas y de revelaciones»...; y en otro momento:

*Ya voy. No tan de prisa. No me llames.
La tierra es aún hermosa, inalcanzable
y codiciada. ¡Oh, Dios, no te la llesves
ni de mis ojos ni del hambre mía!*

Y cuando cierra ese poema que antes he citado, «La espera», lo hace con palabras traspasadas por el mismo alfiler del temor.

*La casa está abierta.
En los umbrales hay un perro tendido que
yo mismo soy mansamente acabando la-
drando a cada luna donde se asoman tus
impacientes arqueros.*

*Pero tarda un poco si puedes porque tiem-
bla mi piel todavía como si fuera pisada
cuidadosamente por el zapato del amo al
que abrillanto y doy nombre y justifico.*

He ahí la almendra de esta canción trágica y nostálgica: por un lado, el cansancio de ser, el inútil esfuerzo, la desesperanza; por otro, la luz de estar alentando, la miserable gloria de vivir.

Rastrear la pelea de hombre y Dios en la obra de García Nieto es tarea fácil. ¿La resumió él en *La red*?

*Tú en el centro, Señor de las batallas;
yo, gladiador inerme entre las mallas,
y el agua fugitiva, el verso mío.*

cadadas por el sarcasmo (cuento 35), y no por la ironía, lo cual refuerza la visión pesimista.

Cristina Perí Rossi emplea un lenguaje poético-onírico bastante depurado, que le permite recrearse en un estilo lleno de metáforas, antítesis y símbolos; un estilo esencialmente lírico y que arranca de la propia estructura no lineal y mínimamente narrativa de los cuentos. Lo poético priva sobre el discurso; el sueño, sobre la realidad tangible; las alegorías, sobre las personas y circunstancias concretas. Y sin embargo no hay retórica hueca, ni nada se rehúye. En otras palabras, *Indicios pánicos* es una obra para los amantes de la literatura testimonial, pero filtrada por el tamiz de la tristeza y la nostalgia.

R. CESAR MONTESINOS

50 AÑOS DE CARTAS

RAMON PEREZ DE AYALA:
50 años de cartas íntimas (1904-1965) a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta. Edición de Andrés Amorós, Madrid, Castalia-Caja de Ahorros de Asturias, 1980.

Pérez de Ayala, en *Amistades y recuerdos*, escribía: «los dos trabajos más importantes, que todavía se echan de menos (en torno a Galdós), son una biografía del autor y una colección de su correspondencia epistolar». Ver-

bas aplicables al propio Ayala. No disponemos de una completa y fiable biografía suya, ni de una «colección de su correspondencia epistolar».

Felicitemos al gran ayalista, Andrés Amorós, por la edición de *50 años de cartas íntimas...*, meses ha por Castalia y la Caja de Ahorros de Asturias, que viene a engrosar la correspondencia epistolar ayalina, imprescindible para la mejor comprensión de la vida y obra del gran astur. Huelga mencionar sus soberbios estudios y esmeradas ediciones de Pérez de Ayala, sobradamente conocidas por todos.

¿Qué interés posee la edición? Previamente dedicaremos unas breves pinceladas a enjuiciar técnicamente la citada edición, luego veremos qué interés posee para el común lector y para el estudioso del novelista.

Recordaría *Los tres poemas mayores*, invitaría a entrarse en ellos al lector, al estudioso, al que quisiese intentar ese frutivos rastreo; como le brindaría «Los sonetos del hombre que vuelve la cabeza», en los que Dios está tremendamente presente (Dios y la poesía: «los que me han dado tanto consuelo como sed»). A campo abierto, empapado «de soledad, de miedo, de amor hasta los huesos», el poeta aguanta la lluvia de Dios, que cae incontenible. Y habla a solas, oscilante el corazón, su aguja, entre esos dos platillos sobre los que pesan sendos versos: aquél, terrible, de Vallejo, «luego no tengo nada y hablo solo», y aquel otro, esperanzador, de Machado: «quien habla solo espera hablar a Dios un día». En su centro, el poeta calla y se pone a escuchar su silencio, «desde esta noche oscura».

Es esa noche oscura la que vuelve, la que cae sobre *El arrabal*. Estaba la mañana llena de sol, y la Mano creadora «se apoyaba en los hombros de la tierra», en los balcones del cantor ilusionado; pero los troncos se han oscurecido, los del parque pequeño y los del inmenso bosque de existir, y el iluminado anda a tientas, hijo de su propia soledad. De un modo u otro, ese hombre, a lo largo de más de sesenta años, ha ido preparando una habitación en la que encontrarse a solas con ese Dios esquivo, con esa Voz tronante e inaudible, punto de partida («Tú estás en el principio de donde yo partí», dice un alejandrino de «Los sonetos del hombre que vuelve la cabeza»), espuela y meta a un tiempo. No pasa éste en vano, y dolorido de su látigo, consciente de su implacable golpear, el poeta se ve abocado al «arrabal de senectud», a esa gravedad ante la vejez, a la que los años y los desengaños irremisiblemente conducen. («... Todo se torna graveza / cuando llega al arrabal / de senectud», rezan los versos de Jorge Manrique que prestan pórtico y título al libro.) Coherencia, sí, continuidad de una trayectoria poética, pero evolución. Quiero decir que el diálogo con el Dios silente y pertinaz revístese de otro carácter; porque, apuntado queda, la madurez, desde la que nace el canto, ha acrecido la duda. «El tema religioso —confesaba García Nieto a un periodista, a pro-

pósito de este libro— nunca ha aparecido tratado de esta manera en mis versos, porque aquí el problema de la fe, sin que se resienta en el fondo de los poemas, está tocado por numerosas dudas, en un momento en que éstas son más preocupantes, ya que la vida ha avanzado mucho en uno y está, lógicamente, más cerca del final.»

Hay un verso desgarrador en el segundo poema de este libro: «y yo creía en Ti porque me herías». Dios heridor, pero presente. ¿Es que no hiere ahora, o es que la herida no lleva su signo? Solo sigue el poeta. Escribió un día: «De sueño en sueño voy, de sombra en sombra, / de soledad en soledad»... Pide aquí por él, clama: «Mira Tú al solitario, pesa su desamparo.» Terrible dilema: levantar los ojos y el corazón hacia Alguien que no sabemos —ni podemos saber— si nos ve, si nos oye, si está en alguna parte —dentro, fuera— aguardando. «¡Oh, transparente Dios!, ¿dónde te anidas?». Pero al hombre le puede su condición, y la semilla de su interior pelea se la sembraron antes de que naciera:

*Aunque sé cada vez menos de todo,
de Ti mismo, y de Aquél sobre la tierra,
me mueve el ángel a luchar a muerte
en una antigua guerra.*

Su fragor es, pues, el que nos llega, el que se levanta de estas páginas trementes y conmovidas.

Lo que *Los cristales fingidos*, libro anterior de García Nieto, anunciaba, se concreta en esta nueva entrega, ganadora del Premio Internacional de Poesía Religiosa «San Lesmes, Abad», y en la que el poeta despliega toda su pericia formal, toda su imaginería versal, desde el ceñido soneto al amplio versículo, si bien se advierte una menor preocupación retórica, una mayor palpitación de la palabra decisiva, cargada de alma y punzada de verdades.

Libro, en suma, de un poeta en plenitud, merecedor de atentísima lectura.

CARLOS MURCIANO

Trátase de una edición anotada con una sobria introducción de las que nos tiene acostumbrados A. Amorós. Técnicamente se ha desplegado un verdadero alarde tipográfico. Se incluyen numerosos fragmentos autógrafos, que nos deleitan estéticamente al admirar la grafía del gran «fablistán vetustense». Se han incluido, además, 23 litografías, reproduciendo dibujos originales del novelista, y 27 fotolitografías, tanto de la familia del receptor como de la del emisor del epistolario.

Los criterios de edición son plenamente válidos, pese a que lamentemos, como lo hace el propio A. Amorós, no haber podido reproducir pasajes muy sabrosos por motivos de «pudor» familiar. Un gran acierto es no haber suprimido las cartas dadas ya a la luz pública (cartas números 5, 19, 43, 182

—*Cuadernos del Norte*— y la 128 —*Insula*— para no romper la unidad epistolar de conjunto.

La introducción es excelente, digna de ser leída por los estudiosos de Pérez de Ayala. En ella, Amorós analiza en qué medida la vida ayalina, reflejada epistolarmente, se hará literatura, especialmente en el capítulo titulado «Trotteras y danzaderas»; cómo el acercamiento al Ayala íntimo puede ayudar a esclarecer su novelística; la confirmación y matización de temas bien conocidos de su vida y obra; la aparición de datos valiosos hasta ahora desconocidos.

El interés de este epistolario es múltiple: biográfico, literario, biográfico-literario e histórico-social.

A pesar de las valiosas aproximaciones biográficas de Pérez Ferrero y Jesús Andrés Solís, carecemos de una biografía completa y fiable del autor. Por ello el interés biográfico es fundamental para esclarecer episodios vitales nebulosos, como su etapa de embajador en Londres con sus desconcertantes planes políticos (cartas 89, 91, 92 y 93); la boda con la norteamericana Mabel (cartas 31 y ss.); los proyectos de la editorial Biblioteca Corona (cartas 47 a 67), por citar algunos ejemplos significativos o episodios que, aunque conocidos, se enriquecen con nuevos matices, a veces dramáticos y desgarradores por la inmediatez narrativa; tal sucede con el suicidio de su padre ante la inminente quiebra económica (cartas 19 y ss.), lo que, por primera vez, hace que Ayala se en-

frente a la cruda realidad vital, y otros detalles concretos de su vida: los avatares en torno al Premio Nobel (cartas 87, 91, 124, 126 y 128), su enfermedad venérea juvenil, sus crisis de abulia, la posible visita a Franco (carta 130), al que dirige una malévol ironía (carta 177): «el ventripotente Nicolás Franco, no menos ventripotente que su caro hermanito, ¡y tan caro!»; su afición a la pintura, etc.

Ayala no escribe sus epístolas pensando en que algún día se publiquen. Sin embargo, literariamente son interesantes, porque en Ayala no hay divorcio entre el hombre y el escritor y, aunque se traten temas personales e íntimos, se está haciendo literatura (vid. cartas 1, 8, 10 en particular), lo que es muy interesante para apreciar el estilo de nuestro autor en su forma más espontánea y genuina sin una premeditada conciencia artística. Podría ser útil un análisis comparativo entre su estilo epistolar y el estilo artístico.

Biográfico-literariamente, el epistolario nos permite observar cómo en Ayala la vida se hace literatura, al reflejarse en su novelística temas y episodios del acontecer vital. Reseñaré los más importantes:

- La abulia y pereza de Ayala (cartas 1, 3, 15, 18, 132), características de Alberto Díaz de Guzmán en *La pata de la raposa y Tinieblas en las cumbres*.
- La afición taurina (cartas 2, 5, 6, 37), base de parte de su libro *Política y toros*.
- El ambiente lupanario (cartas 1, 7, 9, 13), que se reflejará en *Tinieblas en las cumbres* de forma especial.
- El humor un tanto pesimista (cartas 23, 30, 42) y la ironía (cartas 1, 4, 141, 177), constantes en su producción novelesca.
- Su heterodoxia juvenil (carta 9) y el anticlericalismo (carta 141), éste reflejado en su novelística —especialmente en *A. M. D. G.*
- La plenitud de la mujer como madre (cartas 27, 307), visión reflejada en *Las novelas de Urbano y Simona y Tigre Juan*.

A lo largo del epistolario hay numerosos datos de tipo social de gran importancia, como la alusión a la censura (cartas 127, 129); el problema del literato que ha de trabajar para vivir, ya que únicamente con la literatura se malvive; el sentimiento de los «destrerrados», de añoranza por su patria (105), etc.

Recapitulando diremos que es una edición de gran utilidad para el investigador, para el lector-crítico de Pérez de Ayala e incluso el lector que busque esparcimiento principalmente, hallará en la fina ironía el léxico y el humor de muchos pasajes motivos de diversión.

CONSTANTINO QUINTELA
RODRIGUEZ

MONTENEGRO CON AMOR

JUAN PEREZ CREUS: *Los cantos de Montenegro y otros poemas*. Colección Arbolé. Madrid, 1981.

Este es un libro sabio y nostálgico, en el que la honda sabiduría de un poeta entrañable se recubre de un fácil buen hacer, de una hábil retórica, y la nostalgia de un hombre arrastrado un día por la guerra se recubre de verso civil y descriptivo.

Juan Pérez Creus domina la técnica del verso, desde el barroquismo gongorino hasta la imagen lorquiana. Por otra parte, el estigma de su generación, la que hizo la guerra civil, aflora en recuerdos que son, entre ruinas de juventud, sueños de libertad. Doble condicionante para un manojo de poemas que se deslizan por tres motivaciones: el amor, el paisaje y la guerra. Las tres motivaciones se interinfluyen, ya que el paisaje es el que evoca su amor —tierra de la amada, paseada en su compañía o recordada de lejos— y trae también consigo hechos militares, luchas por la libertad, o se identifica con sucesos de los que el poeta fue protagonista. Hombres de esa tierra tomaron parte en la contienda española. Por eso hay en algunos poemas alusiones a las Brigadas Internacionales y a los muertos extranjeros que hallaron tumba en los campos de España.

El poeta ha recorrido los territorios de Yugoslavia. Eslovenia al Norte, Montenegro al Sur y la costa adriática de Dalmacia. La vieja Servia, maltratada por guerras e invasiones, «donde Sava y Danubio / vuelan a desposarse». Paisajes con ráfagas de gestas y leyendas. Tradiciones, datos históricos y, a la vez, comprensión humana. El poema se hace descriptivo y heroico. Romances, mezcla de heptasílabos y endecasílabos que se escanden con perfección clásica («curvando plumas o batiendo espadas»), juegos de paralelismos («gloriosas vidas con gloriosas muertes») y otros recursos de la mejor retórica.

Más líricas se tornan algunas contemplaciones en que el poeta se dirige a la amada, compartiendo con ella la belleza en una silva romanceada que nos recuerda el tono machadiano de «Campos de Soria». Casi romántica es la visión del antiguo jardín abandonado, en el que jugó la niña que fue la mujer compañera del poeta. Aparece la sombra de la guerra que es, también, guerra del tiempo destructor. El encanto de los panoramas exóticos

ESTETICA ANARQUISTA

LILY LITVAK: *Musa libertaria*. Antoni Bosch. Barcelona, 1981, 449 páginas.

Lily Litvak, profesora de la Universidad de Texas, ha desarrollado hasta ahora una muy coherente labor investigadora, centrada en un espacio cronológico bien definido: los finales del XIX y comienzos del XX, época problemática y que quizá no se ha valorado en toda su importancia cultural. Litvak ha estudiado el «erotismo fin de siglo» a propósito de la obra de Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán y Felipe Trigo, dándonos distintas perspectivas del tratamiento del eros, antitéticas a veces, pero mostrando su importancia en la *belle époque*, ejemplificada aquí en el proceso que va del «eros blanco» en Juan Ramón al «eros negro» en Valle y al «humanismo erótico» de Trigo. En otro libro (*Transformación Indus-*

trial y literatura en España —1895-1905—) Litvak estudia la filosofía del *Art Nouveau* en cuanto a su oposición al industrialismo y el asentamiento, no sin con tradiciones, sobre una determinada concepción de la belleza. Ello le sirve también para matizar conceptos encontrados de *modernismo* y *noventayocho*, concretándolo también en la actitud de Unamuno, Baroja, Azorín y Valle-Inclán. Continuando sus investigaciones coordinadas nos ofrece ahora una interpretación del arte, literatura y cultura del anarquismo español en los años que van de 1880 a 1913, con lo que añade un nuevo y valioso elemento, esta vez al lado del «arte popular», para juzgar la cultura —compleja, como decía— de los finales y comienzos de siglo.

El propósito del libro que comento está muy claro en palabras de la propia autora: «En él me propongo estudiar las manifestaciones culturales, artísticas y literarias de un grupo de hombres, en su mayoría olvidados y hasta desconocidos, que se enfrentaron a la sociedad en que vivieron, haciendo del arte y la literatura armas revolucionarias para lograr la sociedad perfecta» (p. XIV). Un arte al servicio de una causa y con una funcio-

para el lector español se adiciona a la función aquietadora del alma por la visión de la naturaleza.

Entre los poemas de mayor tono épico está la «Carta a Djoko Vukicevic», con un recuerdo a la batalla del Ebro y un ansia de superación de las guerras por la hermandad de los pueblos, mientras el poeta percibe, en el monte que contempla, los pájaros «con sus cánticos libres». Este símbolo del pájaro no es único: en un poema de tema amoroso, en la parte final del libro, el hombro sobre el cual se reclinó la cabeza de la amada queda transfigurado y «como un pájaro cantando eternamente». La originalidad de la metáfora no es obstáculo para que en ella suene el recuerdo juanramoniano. Sin embargo, en la temática amorosa directa —porque, indirectamente, un acento amoroso recorre buena parte del libro—, es más habitual en Pérez Creus el primor barroco: la hipérbole para elogiar el pie femenino en símiles de flores, o el madrigal trenzado con elementos comparativos en sucesivas metáforas que se resumen en el verso final, con técnica de dispersión y reunión.

Ocupan la mayor parte del volumen los poemas que presiden su título. Exaltación de la masa telúrica («donde la piedra lucha / con ella misma airada»), exaltación de las pugnas civiles («la historia escrita a golpes de sangres y de esfuerzos»), exaltación del arte («Tus manos de poeta, Petar Njegos, / que en esta guzla música cifraron»), exaltación de la tradición («el mirlo es como un alma / que repitiese el aire de Cetinje»), exaltación del amor («Quisiera saber por qué / aun cuando nieva, florecen / los tilos cuando te ven»).

La segunda parte del libro es una breve colección de poemas a Servia, con el esplendor de la belleza del paisaje. Siguen unos pequeños grupos de poemas a otras regiones yugoslavas, para concluir con «Algunos cantos de amor».

En este libro de Juan Pérez Creus hay más de lo que parece. Parece unos bien escritos poemas de viaje, una sensible descripción paisajística y una exótica incorporación de atrayentes topónimos. Parece un gracioso juego de versos de amor y una memoria leve. Pero es el producto macerado de una experiencia de guerra y de deseos de libertad, que cruza caminos donde encuentra un amor compañero. Que el verso fluya fácil, y aun demasiado a punto, es algo que no debe equivocar al lector, sino obligarle a recordar aquello que decía don Antonio Machado: «Da doble luz a tu verso / para leído de frente / y al sesgo.»

LEOPOLDO DE LUIS

nalidad precisa, ante lo que Litvak manifiesta un deseo de objetividad en el análisis, pero no oculta una simpatía que aflora en algunas partes, y especialmente en el epílogo.

Litvak va repasando, apoyándose en una minuciosa documentación, la actitud anarquista ante conceptos fundamentales y la manifestación literaria de esta actitud, en un proceso que va de la «retórica» y estilística de las piezas a la razón de ser de este arte y su funcionalidad. Analiza los temas y construcción de las obras desde la intencionalidad por la que son creadas, y esto le permite presentar unas conclusiones sobre la estética anarquista que implica, como veremos, muy complejos aspectos de nivel estético y cultura popular y de masas y que, en definitiva, no hace sino incidir en el arduo problema de la finalidad y justificación del arte y su repartición en estratos.

La autora nos va mostrando la concepción de la *naturaleza* y su tratamiento, con testimonios de autores desconocidos, pero también del primer Azorín, y creo que podrían extraerse conclusiones sobre el paisaje del 98, actitudes ecologistas posteriores, etc. Al tema fundamental de la naturaleza se suman otros: oposición a

instituciones, anticlericalismo (podría haber hecho algún planteamiento diacrónico), capital, etc., con juicios de valor sobre la utilización de antítesis, lenguaje hiperbólico, «reduccionismo», que podrían dar paso a la elaboración de una teoría literaria de la expresión anarquista. El análisis del tema de los desheredados le permite hacer unas consideraciones sobre el concepto de realismo y la estructura



de la narración, a la par que una valoración ideológica. Todavía aborda otros temas concretos de la ideología anarquista en su manifestación literaria, con interesantes referencias a la cultura visual de grabados, carteles, etc.

Especialmente interesante me parece el capítulo que dedica al teatro. Nos muestra la existencia de un arte escénico puesto al servicio de una ideología, su oposición al melodrama burgués, y nos descubre nombres pocas veces citados en las historias de teatro y también una determinada forma de concepción del realismo frente al naturalismo. Litvak, y esto me parece positivo, no se limita a las obras dramáticas en sí mismas, sino que se pregunta por la estructura del espectáculo, y así nos muestra que no sólo estaba integrado por piezas teatrales, sino que se incluían, a veces, discursos, lectura de poemas, música, textos ideológicos. Aspecto éste que hay que tener muy en cuenta para elaborar la historia de nuestro teatro.

La parte más problemática del libro la constituye el capítulo ¿Qué es el arte?, en el que Litvak aporta unas conclusiones sobre la estética anarquista como punto de llegada del análisis que precede. La necesidad de abordar conceptos tan complejos como la esencia del arte, cultura popular, cultura de masas, obligan a que la autora deba moverse en un terreno muy resbaladizo en el que hay ya una extensa y contradictoria bibliografía que hay que tener en cuenta. Por ello me parece que Litvak atina aquí más en los puntos concretos en que resume la teoría estética ácrata que en las consideraciones generales en que los inscribe, pues no en vano lo que se plantea en el fondo es, ni más ni menos, que la pregunta ¿para qué sirve el arte?, la cual ha llevado a una plural meditación «ideologizada» sobre niveles estéticos y su justificación última, aspecto que no pueden olvidarse en este caso concreto.

Espero que la asidua tarea investigadora de Litvak siga ofreciéndonos nuevas aportaciones en el estudio de la cultura de ese problemático período de cambio de siglo.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

HONDA VIBRACION POETICA

ALEJANDRO FERNANDEZ COTTA:
Campamento de invierno. Aldebarán. Serie Antares, 1. Sevilla, 1978.

Como sucede en el campo de la narrativa, al que ya se han dedicado varios e importantes trabajos críticos, también la poesía andaluza continúa ensanchando y haciendo cada día más denso su panorama. Hasta tal punto —y no es la primera vez que esto se dice— que puede hablarse de un nuevo período de resurgimiento lírico en la región. De todas sus provincias —porque el fenómeno ofrece un marcado signo cuantitativo— nos llegan libros interesantes, noticia de la aparición de nuevas colecciones y cuadernos, poemarios de autores que están alcanzando o

han logrado ya su maduración creadora. No vamos a mencionar nombres, tanto porque ya son conocidos del lector habitual de poesía, como por temor a olvidarnos de alguno fundamental. Sí diremos —pues que en torno a él gira este trabajo— que dentro de dicho panorama de la actual poesía andaluza hay que incluir a Alejandro Fernández Cotta, poeta de Morón de la Frontera, con residencia en Sevilla, el cual acaba de publicar su primer libro —*Campamento de invierno*— precisamente cuando su edad ha traspasado ya la barrera del medio siglo.

Alejandro Fernández Cotta estudió Derecho en la Universidad de Deusto y ejerce la carrera de abogado en Sevilla. Como poeta, puede decirse que su caso es poco frecuente, pues siendo tempranas su vocación y su dedicación al cultivo de la poesía —de vez en cuando fue dando poemas en revistas—, su primer libro aparece quizá demasiado tarde. Se ha escrito en ocasiones sobre si es conveniente o no que el poeta comience a publicar pronto, si sólo debe hacerlo cuando ya esté seguro de sí mismo; pero hacerlo pasados los cincuenta años equivale a perder mucho tiempo, un tiempo difícilmente recuperable. Por supuesto, sus razones personales habrá tenido Fernández Cotta para proceder así, pero de este modo ha estrechado y acortado considerablemente sus posibilidades de escalar lugares de mayor preponderancia lírica.

Conocíamos al poeta de Morón de la Frontera por alguno de sus poemas publicados en revistas, porque su nombre

sonó como ganador de algún premio. Es decir, que sabíamos de su valía de una manera esporádica e incompleta. Porque —obvio es decirlo— es el libro el elemento que más opción nos da para conocer la valía real de un autor. Y con el libro en las manos, recién leído, escudriñado con la mayor atención, podemos afirmar lo que ya intuíamos, esto es, que Alejandro Fernández Cotta es un excelente poeta, un lírico con voz madura y armoniosa, llena de matices estéticos, de muy humanas filosofías. La cita de Apollinaire con que se abre el volumen, de honda raíz escéptica («En suma, oh seres rientes, no habéis obtenido gran cosa de los hombres», etc.), marca en cierta manera el tono del libro, apunta hacia la madurez intelectual y existencial del poeta, hacia su honda vibración.

Nos hallamos, pues, sin lugar a dudas, ante un poemario pensado y construido a conciencia, lejos de todo efectismo, llegando a los estratos profundos y dolorosos del amor sin ningún tipo de énfasis ni amaneramiento («Qué importa / que en la oscuridad de mi corazón / haya un clamor de tierra galopando / si tú no lo escuchas»). Alejandro Fernández Cotta domina las riendas del lenguaje, lo impulsa y refrena cuando es preciso; lo hace más profundo, más dinámico, más transparente o esotérico, según las exigencias del tema, según se aceleran o tranquilizan los latidos de su corazón. Y lo mismo sucede con las formas empleadas, siempre puestas en función del contenido del cántico, rítmicas y musicales siempre, aun-

que no precise para conseguirlo ni del metro ni de la rima tradicionales. El ritmo y la armonía de este poemario nacen de otros manantiales más soterrados, más coherentes con la naturaleza, con la etimología del poema. Veamos alguna muestra más, tomada al azar, sin rebuscamiento alguno: «Vamos hacia la tarde, / áridos, contemplados, adyacentes enigmas. / La tierra ennoblecida con su eléctrica lluvia / podría ser un viento más cerca de nosotros.»

Este poemario, con el que la colección Aldebarán —ese gran entusiasmo de José Luis Núñez— inicia su serie Antares, se desliza, transcurre por las intravivencias estéticas de su autor; por el *campamento de invierno* de su mundo emotivo e intelectual: «Aquí estaré algún día, / depositado y frío; / pero no os engaños: / aquí estaré vibrando.» Es decir que el poeta baja a los paisajes del hielo, de la desolación invernal, pero hecho llama iluminadora, esperanzada, cuidando no se le enfríen ni el amor ni las ilusiones. Toca, palpa los esquemas de la oscuridad, del vacío, del desamor, mas sin caer en el desaliento, sin perder la fe en la belleza, en la humanidad: «Lo que se redujo a cielo, / viento, nube, nieve, paz; todo era belleza. / (Y lo demás, destrucción).»

Insistimos, para terminar, que con este libro, demasiado tardío, como queda dicho, Alejandro Fernández Cotta sienta plaza de excelente poeta, de uno de los buenos poetas que hoy figuran en el panorama de la lírica andaluza.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

LA POESIA DE ELOY SANCHEZ ROSILLO

En sus treinta y tantos años de existencia, el premio Adonais ha tenido, naturalmente, altibajos y francas caídas. Pero —debemos reconocérselo y agradecerse— ha revelado a poetas enteros y verdaderos. De éstos, Eloy Sánchez Rosillo, murciano de 1948, premiado en 1977 por méritos de *Maneras de estar solo* —el que había de ser primero de sus libros impresos (1)—, se cuenta, sin duda, entre los mejor dotados de identidad y entonación propias. Al abordar la obra poética de Sánchez Rosillo —ahora que un segundo libro, *Páginas de un diario* (2), viene a erigirla en cuerpo de suficiente entidad y sentido— urge establecer, de entrada, y restringiéndose a los casos en que el mentado premio ha constituido efectivamente una revelación, la importantísima, sustancial diferencia que media entre el orden de revelación representado por *Maneras de estar solo* y el que han significado los respectivos e igualmente premiados libros primeros de Claudio Rodríguez y Blanca Andreu, ejemplos —estos últimos— muy distantes en el tiempo, en el registro de sus sonos poéticos y en la confirmación de las expectativas suscitadas por aquellos libros, pero muy próximos en su condición misma de deslumbrante irrupción adolescente. Sánchez Rosillo escribió *Maneras de estar solo* desde los veinticinco hasta los

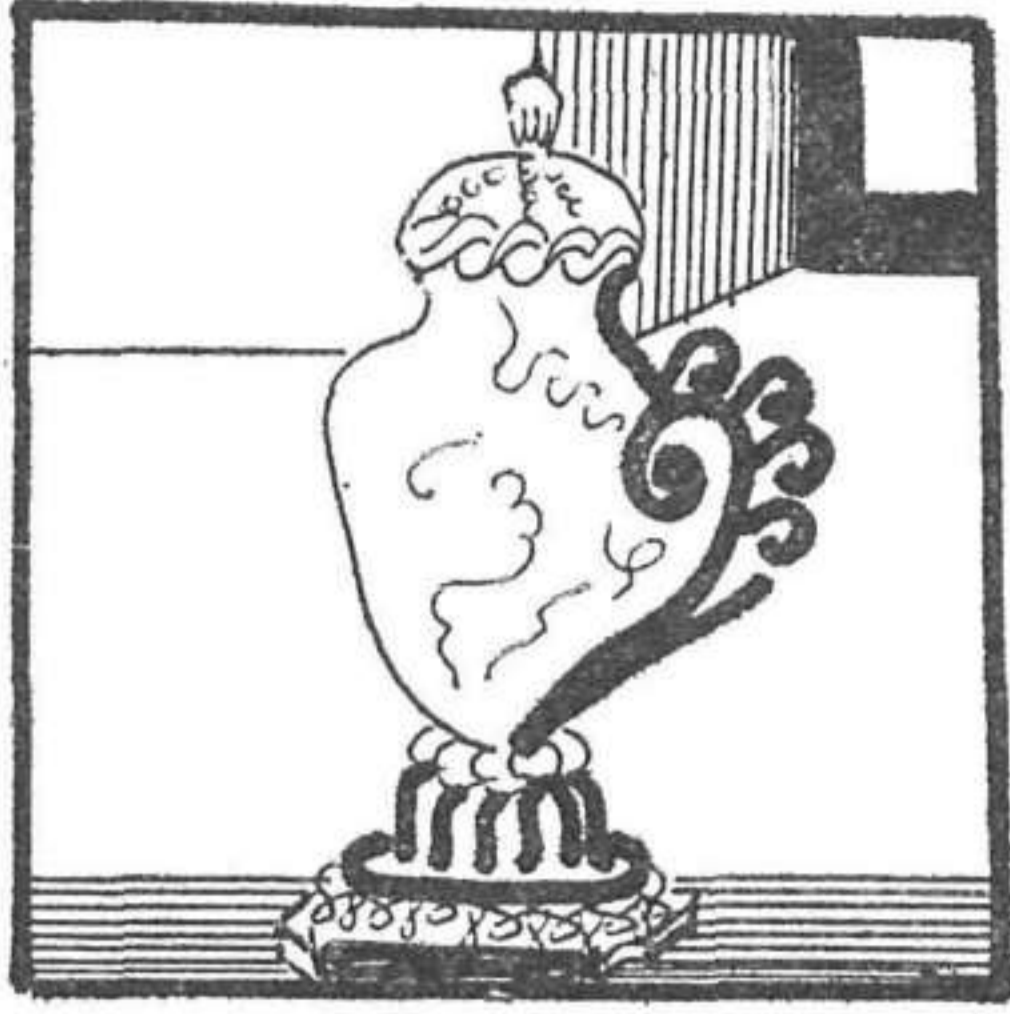
veintinueve años de su edad, esto es, en lo que podríamos llamar su segunda juventud. Con anterioridad había escrito «varios libros» (3), pero «en un día de providencial lucidez» (4) los dio a las llamas. Tan severa decisión no anulaba, sin embargo, el ejercicio, la práctica, la experiencia de —cuando menos, supongo— cinco años de ya adulta familiaridad con la poesía y el trabajo poético. *Maneras de estar solo* es un libro que convence, pero que no pasma. Entendamos correctamente esta afirmación. En el libro-revelación de Sánchez Rosillo no sólo se han sedimentado o disuelto las lecturas (aproximadamente, las famosas «influencias»), sino que se ha organizado un entendimiento de la realidad, el cual se superpone, integrándola de modo a la vez vivencial y reflexivo, a esa realidad, recibida/captada antes en puro entusiasmo, alegre y/o triste, de descubrimientos. A ese antes corresponden precisamente *Don de la ebriedad* y *De una niña de provincias...*, que con presupuestos y modales poéticos muy diversos concurren en expresar, empleando una riqueza instrumental cuya precocidad asombra, los descubrimientos iniciales, la novedad que, en el despertar de la conciencia y de los sentimientos, es toda realidad (la exterior y la interior; la de la materia y la del espíritu, todavía primordialmente indistin-

(1) ELOY SÁNCHEZ ROSILLO: *Maneras de estar solo*. Colección Adonais, 350. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1978.

(2) ELOY SÁNCHEZ ROSILLO: *Páginas de un diario*. El Bardo, Colección de poesía, 5. Los libros de la frontera. Barcelona, 1981.

(3) Así se afirma en la solapa de *Maneras de estar solo*, edición citada.

(4) En la respuesta al cuestionario formulado por el antólogo en la antología *Las voces y los ecos*, de José Luis García Martín, colección Los Poetas, 25. Ediciones Júcar. Madrid, 1980, pág. 250.



tas). He aquí, pues, a cuán diferentes órdenes de revelación pertenecen *Maneras de estar solo*, libro adulto, resultado de un proceso de maduración (proceso cuyas fases concretas ha preferido el poeta retirar de la circulación por el expeditivo procedimiento del fuego), y los primeros libros impresos de Rodríguez y Blanca Andreu, poemarios adolescentes de rara perfección intensiva. Conocer y penetrar tal diferencia es, creo yo, un primer paso necesario para la cabal consideración de la obra poética, aún breve pero ya segura, de Eloy Sánchez Rosillo.

Se me ocurre que disponemos, para dicha consideración, de otra apoyatura muy valiosa. Y precisa; exactamente numérica: las fechas de composición de los poemas, que el poeta hace constar, en lista, al final de cada uno de sus libros. Por ellas nos enteramos de que la ordenación de los poemarios es independiente de la sucesión cronológica de la composición poemática, dato notable por cuanto que nos demuestra que el criterio de estructuración de cada libro está aparentemente en contradicción con lo que podría ser tomado como carácter más visible de esta obra poética (en especial, de *Páginas de un diario*): la confesionalidad autobiográfica a través del transcurso natural. Asimismo, por ellas advertimos que (me refiero a fechas de composición, según las listas de que he hablado, no a los lugares que los poemas ocupan en sus respectivos libros) entre el último poema de *Maneras* («La muerte del silencio», 17-8-77) y el primero de *Páginas* («La derrota», 18-10-77) sólo hay un lapso de dos meses y pico. ¿Y cómo nos explicamos que el poema que abre *Páginas* empiece diciendo: «Hacia ya algún tiempo que mi mano / no escribía unos versos.»? Sencillamente porque el que le precede (insisto: en fecha de composición; no, obviamente, en la disposición del libro), el titulado «Una noche de agosto» data del 17-11-78, o sea, de once meses antes, once largos meses en los que el poeta no había oído la suprema voz: «Toma la pluma; escribe.» La brevedad del lapso entre el primer libro y el segundo evidencia una perfecta continuidad creativa. De la cual podemos extraer varias deducciones. Una, tal vez superficial pero significativa: *Páginas de un diario* no debe su existencia al estímulo del premio Adonais recibido por *Maneras de estar solo*. Otra, simultáneamente causa y efecto de la anterior: la poesía no es para el Sánchez Rosillo adulto «una ambición» (valga decir: una manera de lucrar cierta gloria, ni de crear, ni de jugar, ni de evadirse, ni siquiera de

conocer/comprender), sino una manera de ser; y para nuestro poeta, ser es estar en el mundo; y estar solo, la única manera de estar en el mundo; y la poesía —remate de la cita de Pessoa con que se abre y manifiesta su sentido global el primero de los dos libros aquí en examen—, una (una y múltiple, propia y connatural) «manera de estar solo». Ahora bien, este particular modo de soledad es también un modo de acción al que el poeta se sabe obligado y en el que se reconoce colmado, una tarea cotidiana que es juntamente deber y satisfacción y cuyo incumplimiento le desasosiega hasta la desesperación. Otra deducción más, de primerísimo interés: la continuidad creativa funda entre los dos libros de Sánchez Rosillo una continuidad esencial: temas y subtemas, métrica y elocución, poética y poemática se suceden, pasan de un libro a otro, sin ruptura ni hiato. ¿Son, entonces, *Maneras* y *Páginas* un solo libro, «partido por gala en dos» (y donde dice «gala» puede leerse oportunidad editorial, aliciente de la convocatoria del Adonais, conveniencias de cualquier otro tipo)? Rotundamente, no. La continuidad a que aludo incluye una evolución. Fijar los términos de esta evolución, señalar los motivos profundos por los que Sánchez Rosillo puso fin a la composición de *Maneras* y emprendió la de *Páginas*, constatar las distintas —por más que coherentes— fases del tránsito de un libro a otro son aquí quehaceres inexcusables, y a ellos me aplico seguidamente.

La evolución de *Maneras* a *Páginas* marcha en un sentido muy neto: la clarificación y simplificación de la experiencia biográfica centrada en el amor y contemplada desde el recuerdo. Tal suerte de actitud para con la experiencia amorosa personal (la contemplación desde el recuerdo) supone y significa una distancia aniquiladora: el tiempo, y un estado de desgracia: la soledad. Y fatalmente deviene elegía. Del primer libro al segundo la actitud reseñada no varía, y de ahí la esencial continuidad de contenidos —y de formas concomitantes con estos— entre ambos libros. Pero sí varía la distancia temporal respecto a la experiencia amorosa. En *Maneras de estar solo* esa distancia es, a veces, mínima; o —¡atención!— el poeta la acorta al mínimo, o la suprime en pura inmediatez y así transmuta en exaltación de un presente pleno la lamentación por el vacío a que el tiempo, en el recuerdo, ha reducido la plenitud ya pretérita. He escrito «exaltación» y es en esta palabra donde se halla, a mi entender, la clave de los aspectos digamos formales de la evolución que estamos considerando. El presente arrebatada y alucina con su cúmulo de elementos afectivos y sensoriales. Expresarlo tal cual es —o tal cual se nos da— reclama una amplia escala elocucional que abarque varios y contrastantes niveles de racionalidad y de significación. La utilización, totalizadora y naturalmente *entusiástica*, de aquella escala elocucional da como resultado un tipo de poema complejo, que puede consistir en *canto* o en mera —y no por ello menos *poética*— efusión, extravasación, o que puede participar a la vez de ambas condiciones. Este sería el tipo de poema predominante en *Maneras de estar solo*. Y la clarificación y simplificación a que me refiero al comienzo del párrafo en curso se cifraría en la descomplejificación del poema, en la sustitución de sus componentes irracionales e intuitivos por otros racionales y discursivos y descriptivos; dicho de otro modo, en el cambio del canto/efusión por la declaración/confesión.

Cambio que no sobreviene bruscamente, que ni siquiera aparece en el paso de un libro a otro, sino que se inicia en la parte tercera y última, «Cuerpo recobrado», de *Maneras de estar solo*, donde curiosamente alternan los poemas en «exaltación de un presente pleno», de elocución compleja, y los poemas declarativo-confesionales, de elocución diversamente racional, clarificada y simplificada. Tal cambio no quedó inadvertido al poeta, quien tras comprobarlo, decidió dar por concluso el libro y principiar la composición de otro, *Páginas de un diario*, en el que el recuerdo se instala a bastante distancia temporal de la experiencia amorosa (a la distancia *real*), de suerte que los efectos del tiempo y el estado de soledad cobran su calidad de poesía vivida y su sonido de elegía.

Estos me parecen ser los motivos profundos de la evolución continuativa (o continuidad evolutiva) que se opera de la primera a la segunda entrega editorial de la obra de Sánchez Rosillo. Estos, y no las prescripciones de una *poética* nacida de convicciones teóricas y/o de la voluntad del poeta. No conozco otros textos teóricos de Sánchez Rosillo que las respuestas al cuestionario formulado por José Luis García Martín a todos y cada uno de los poetas representados en la antología *Las voces y los ecos* (5). Y a fe que esas respuestas, escritas con saludable desenfado, no sólo manifiestan amplísimas reservas respecto a los sólitos engolamientos teóricos novísimos y posnovísimos, a la metodología académica y a la verlainiana *littérature*, sino que dan a entender una especie de sincretismo que no es inconsistencia y sí fe radical en «la tradición única de la poesía verdadera» (6). Sin embargo, en dos ocasiones, en el arranque de cada uno de sus libros, Sánchez Rosillo traza «un apunte de poética» (7). Y, también, de un «apunte» a otro es perceptible una evolución. Veámosla. En *Maneras de estar solo*, la parte primera, «Acerca de la palabra», presenta a «El poeta» (título del primer poema) como a un solitario destinado a expresar el dolor común por la maleficencia del tiempo—destino que él asume y que es su gloria—, y a «El poema» (título del segundo y último de aquella parte) como a una revelación dolorosa, riesgo y condena que se resuelve en «*lucidez delirante*». En «Otra vez el poema», pieza inicial de *Páginas de un diario*, la poesía es luz que hace hermosa la vida del poeta, don «*que los dioses regalan... / a quien ellos eligen porque saben que es digno / de celebrar las cosas y llevar en sus labios el sentido del mundo*»: ahora, el poeta, su destino, no son trágicos, sino privilegiadamente afortunados, y la poesía no es una claridad que surge de las peligrosas tinieblas de lo inconsciente («*un eco que golpea las paredes del sueño*», «*un ritmo de aventura y suicidio*»), sino una alabanza de las cosas y—nada menos—una representación sensible de «*el sentido del mundo*». ¿Cumple la poesía de Sánchez Rosillo con el espíritu y la letra de los «apuntes de poética» recién reseñados? Yo creo que no muy rigurosamente, para su bien. Entendámonos. No se trata de que yo la acuse de endebles teórica ni de infidelidad a una teoría expresada (quiero decir: de infidelidad por impotencia o por inconsecuencia). Se trata de que esta poesía se mueve, a mi entender, en ámbitos de inmediatez humana, de experiencia personal, no totalmente inscribibles ni

en la «*lucidez delirante*» del primer «apunte de poética» ni en la celebración y explicación cósmicas del segundo. En cambio, lo que sí me parece estar presente en los dos libros, y sobre todo en *Páginas*, es—y vuelvo a una idea apuntada más arriba—una concepción de la poesía como menester (ministerio, vocación y profesión) cuyo desempeño cotidiano se exige a sí mismo el poeta hasta el punto de sentir la esterilidad poética como culpa y castigo a la vez, con lo cual instituye un género personal de ética.

El amor, el recuerdo del amor perdido y la soledad en el ejercicio del recuerdo: he aquí los tres temas que, conjugados en variable proporción, configuran la poesía de Sánchez Rosillo. A los cuales habría que añadir algún otro de menor desarrollo poemático. Por ejemplo: 1) la adolescencia como tiempo del descubrimiento de la poesía, de la «muerte del silencio», que en *Maneras* se asocia a la lectura de Teócrito; 2) la juventud como presente puro y pleno en su proyección hacia el futuro, con el presentimiento del fin en «*el deseo poderoso del conocimiento*» (así en el admirable poema «El jinete», de *Maneras*, sobre el cuarteto homónimo, *opus* 74, 3, de Haydn); 3) la pintura (en sendos homenajes a Goya y Ramón Gaya, en *Páginas*, el primero de los cuales da la única nota de crítica histórica, acerba por cierto, en toda la obra poética que estamos repasando); 4) dispersas en poemas de *Maneras*, alusiones a la alienación, la grisura y el convencionalismo del obligado trabajo ordinario, extraño al mundo del amor; en *Páginas*, este tema, ocupando exclusivamente todo un poema, «Modus vivendi de P. M.», adquiere el carácter de violenta crítica del entorno ciudadano del poeta, en contraste con la serena y emocionada placidez de que está teñida la contemplación/evocación del paisaje y de la urbe en fervorosa soledad (así, del bucolismo al realismo descriptivo, en los poemas «La acacia» y «Una noche de agosto»), único aspecto—este último—a propósito del cual cabe, en mi opinión, calificar de «cotidianidad hermoçada» (8), a la manera de Teócrito la poesía de Sánchez Rosillo.

Examinemos, siquiera sea someramente, los tres grandes temas configuradores de esta poesía. El mar—inmensidad, aventura y libertad—es el más próximo de los símbolos del amor. Amor que, entre la áspera confusión de la realidad, es «*cumplimiento de las soledades / de dos cuerpos sin luz*», espejo en que la soledad de cada amante se desdobra y crece hacia la unidad: «*La soledad me arroja. Sólo en la noche existo*». Porque el día separa a los amantes, y es la noche la que los une y los empuja «*suavemente / al lecho en que los cuerpos celebran los ritos de la inmediatez, / al reino de la inocencia y de lo verdadero*». En el poema «Sonido de un cuerpo» se canta la plenitud presente de la unión amorosa, «*unión desesperada*», «*vértigo*», espacio absoluto: «*Afuera quedó todo. No hay ventanas / en esta habitación que nos acoge*». Este poema, el más vehemente de *Maneras de estar solo*, señala el ápice de exaltación afectiva y sensorial, de irracional e intuitiva convocación, en «*aquel minuto prodigioso*», a toda realidad, incluso la más rebelde o arcaica: «*la huella de un astro salvaje, / de un vegetal orgulloso y persuasivo*»; junto con «Historia de unas horas»—que le sigue en *Maneras*—, me parece bastante próximo, en atmósfera, a *La destrucción o el amor*, y en materiales y dicción, a *Amantes an-*

(5) Ed. cit., págs. 249-250.

(6) En *Las voces y los ecos*, ed. cit., pág. 249.

(7) Solapa de *Maneras de estar solo*, ed. cit.

(8) *Ibid.*

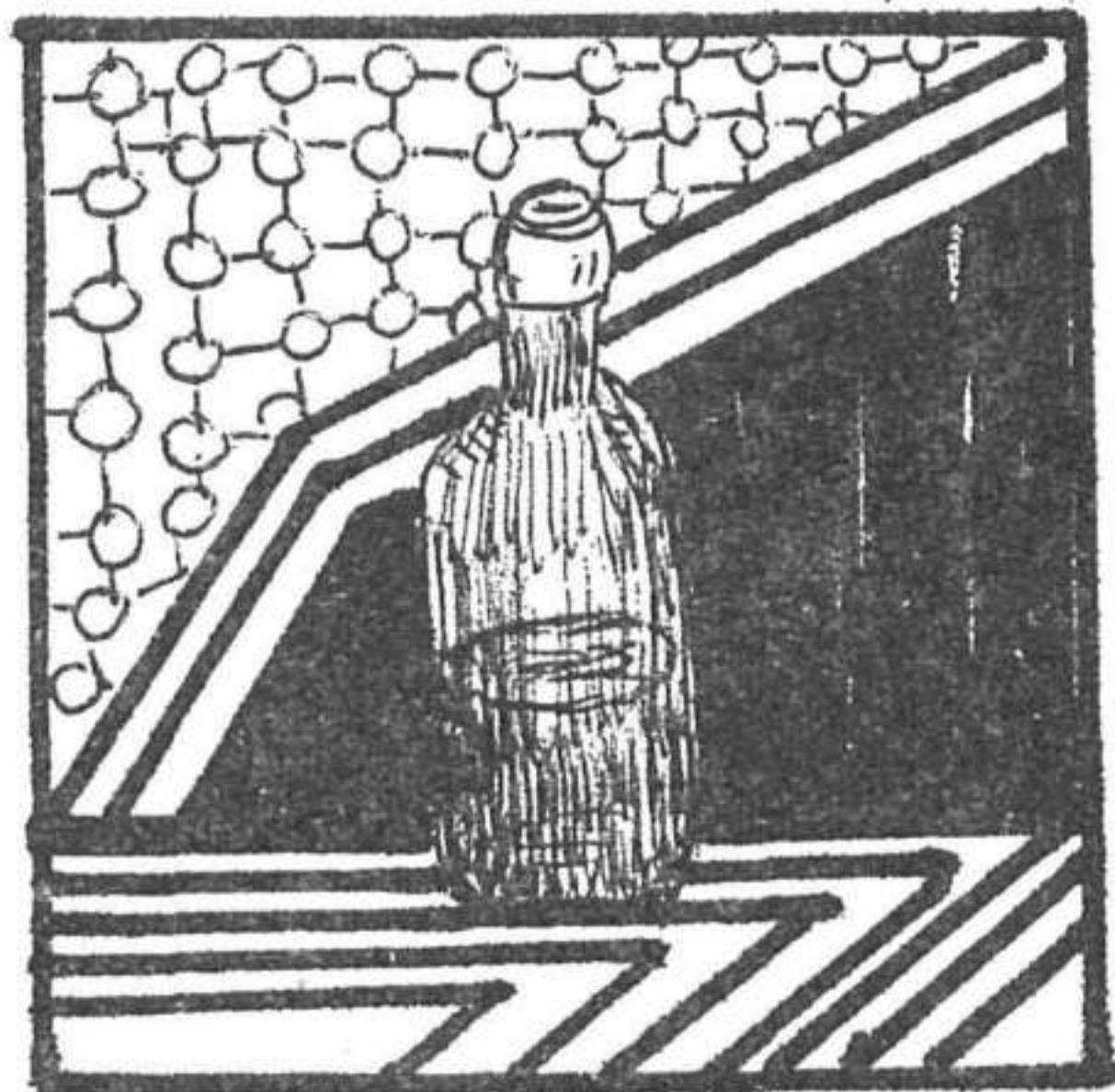
típodas del argentino Enrique Molina, con tal o cual nota del Neruda de las dos primeras *Residencias*.

«Las sombras anteriores» amenazan y enturbian el amor. Y finalmente: «*Todo se va. Lis cosas / tienen entre sus manos un designio de herida*». Amar se trueca en «*pensar un cuerpo*», en echar de menos «*el poso transparente / de lo que ardió y se fue y es ya elegía*». Justo en este punto entra en juego la memoria, «*pobre ayuda*», para salvar del tiempo (que «*pasa pero permanece*») no el amor que se fue, sino al amante que queda en soledad: «*A veces me pregunto qué habría sido de mí / sin los recuerdos que celosamente guardo*». Los recuerdos, el recuerdo múltiple, son entonces recurso y también señas de identidad. Justo en este punto se produce la inflexión que he subrayado como capital en el progreso de esta poesía: clarificación y simplificación, del canto a la elegía. ¿Y cuáles son los modos del recuerdo que, consustanciado con el poeta, acaba por salvarlo en vida y en poesía? *Páginas de un diario* da, a esta pregunta, más cumplida respuesta, porque, si dejamos a un lado sus prescindibles (bien que excelentes) poemas de homenaje y de crítica histórica y realista, escasos por otra parte, este es el libro del recuerdo, vale decir, del recuerdo a suficiente (determinante) distancia temporal. Yo señalaría dos modos fundamentales, conforme a los cuales el recuerdo se configura en submodos de diferente alcance y significado. En primer lugar, el recuerdo que se atiene a la *situación temporal* de lo recordado. Me explico: en esta poesía hay recuerdos en el presente y recuerdos en el futuro. En los primeros, el poeta *evoca desde el presente* la felicidad perdida; en los segundos, *imagina* lo que será, *en el futuro*, el recuerdo de aquella felicidad y del plácido bien presente (la juventud, la naturaleza circundante, los «*prodigios posibles*»; he dicho «*imagina*» y debo añadir: desea recordar y exhorta a hacerlo). En segundo lugar señalaré el recuerdo que se atiene a la *situación* de lo recordado *respecto al sujeto-poeta recordante*. Veamos. Con frecuencia el poeta recuerda usualmente en primera persona, y así no sólo asume la confesionalidad del poema, sino que, por lo demás, excluye de éste toda intención ajena a la confesionalidad. Otras veces, en cambio, se distancia de lo recordado, lo *objetiva* por distintos medios y con distintos propósitos: para velar (ya sea por pudor, ya sea por disconformidad íntima) la confesionalidad del texto, y entonces escribe en tercera persona; para conferir al recuerdo un

carácter reflexivo (en las dos acepciones de este adjetivo), y entonces se expresa en segunda persona; y, por último, para ampliar el alcance de la recordación, y entonces aplica ésta (más exactamente: la encarna) a personajes históricos concretos (Hermann Melville, César Franck, Henriette Vogel y Heinrich von Kleist), que quedan constituidos en «protagonistas» de los respectivos poemas y desde cuya subjetividad se plantea no sólo el recuerdo, sino también la insatisfacción por la inanidad y la sordidez del trabajo cotidiano, el salvador *bouleversement* de la invasión amorosa, la búsqueda de la unidad amorosa—tras el fracaso y la desesperación—en la elección de la muerte por los amantes. Tales especies de objetivación del recuerdo-experiencia se vienen repitiendo casi rutinariamente en la poesía española última; sobre todo, la objetivación «histórica», consagrada por las paradigmáticas creaciones de Kavafis y, posteriormente, de Cernuda. Pero en Sánchez Rosillo poseen, sobre una transparente autenticidad, una perfección expresiva en la que naturalidad y precisión, emotividad y contención, componen una noble dicción elegíaca donde es posible ver, junto a las huellas de los dos grandes poetas recién aludidos, las de los prerrománticos y románticos alemanes y británicos.

La soledad, último—en el orden de la presente exposición, no en importancia—de los grandes temas que estamos considerando, aparece en *Maneras de estar solo* (espléndido poema «Tierra de la soledad») como costumbre que se adquiere, como aniquilador efecto del tiempo y como presentimiento de la muerte. En el mismo libro (poema «El verano») se revela incapaz de concitar el olvido contra «*las heridas fragantes de aquel tiempo*», esto es, contra el doloroso recuerdo «*de las cosas que ardieron*». En *Páginas de un diario*, la soledad es un desconcierto y una extrañidad entre objetos familiares que nada significan ya, en el lugar de la costumbre despojada de sentido; así en el poema «La casa vacía». Pero también, difuso en otros poemas de ambos libros, el reconocimiento y sentimiento de la soledad acompaña a la conciencia del tiempo, o más precisamente, a la conciencia de la desposesión, del fracaso, incluso de la conformidad, que el tiempo asigna al solitario recordante.

No es de extrañar que la estructura del conjunto poemático varíe del primero al segundo libro. *Maneras de estar solo* está dividido en tres partes, que agrupan, sucesivamente, al dual «apunte de poética», a la realidad en su árdua pluralidad y en su transcurso, y a la experiencia amorosa en su plenitud, su acabamiento y su recuerdo desde la soledad. Si bien se mira, hay una clara gradación de lo abstracto a lo concreto, de lo irracional-intuitivo a lo racional discursivo, de lo simbólico a lo enunciativo directamente referencial. Una gradación semejante se va produciendo, concomitantemente, en el estilo (léxico, imágenes, sintaxis). *Maneras de estar solo* es un libro brillante, rotundo en su tono (ritmos vigorosos, pautados por una acentuación puntual y por una disposición bimembre o trimembre del verso), llamativo en ocasiones. Huelga decir que, de acuerdo con la gradación descrita, la brillantez del libro se va apagando, sin merma alguna de la calidad. *Páginas de un diario*, donde los distintos temas y subtemas se entrecruzan siguiendo una corriente sosegada, despaciosa, de exclusiva dirección elegíaca, es un libro unitario, y ello necesaria y naturalmente, porque, empezando en el punto exacto en



que acaba *Maneras*, es —como he repetido de sobra— el libro del recuerdo; y su elocución —simple, racional, discursiva, descriptiva— se adecúa unitariamente al leitmotiv elegíaco del conjunto poemático. Admirable en su cabal elegancia expresiva, en la delgada limpidez de sus imágenes, en la serenidad de su fluencia declarativa, *Páginas* me parece, sin embargo, más *difícil* que su precedente. Y voy a decir por qué: hace falta más sensibilidad y más conocimiento de la poesía, para bucear hasta las inmensas riquezas de su simplicidad, que para descifrar algún hermetismo —o cuasihermetismo— que la ocasional torrencialidad imaginística y simbólica agolpa vistosamente —y hermosamente, desde luego— en *Maneras*. Sánchez Rosillo se juega así una

notoriedad de capilla, un sentadero en el tiovivo de las antologías, una tesina académica en su loor. La honestidad que ello implica, sea o no deliberada, en nada quedaría, no obstante, si no se hubiese transustanciado en poesía verdadera, suficiente: «*No digas nada más: que digan estas páginas / lo que querías decir y acaso has dicho*». «*Que las palabras cesen y acabe aquí su música*»: esto desea el poeta, en el extremo vespertino de su desesperanzada paz, al final de *Páginas de un diario*. Yo deseo, y conmigo quienes hayan leído y lean esta poesía, que las palabras del poeta y su música, ya tan armoniosas, continúen, continúen sin desmayo ni pausa.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

ESA CONTINUA LUCHA SOLITARIA

E. L. DOCTOROW: *El lago*. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

Desde los comienzos de la literatura norteamericana se evidencia en esta como rasgo sobresaliente la conquista del Oeste, claro reflejo de la aventura del colono propiciada por la vastedad de un nuevo territorio, cuyas lejanas tierras, aún desconocidas, ofrecen posibilidades sin límites a aquel capaz de vencer cualquier obstáculo, humano o no, que se interponga en su camino o en su lucha por la propia supervivencia.

Es esta histórica necesidad de ganar terreno continuamente lo que ha mantenido en pie el ánimo aventurero en Norteamérica, y aunque el Oeste ya no sea lejano para nadie, y mucho menos, por supuesto, para los habitantes de la costa del Pacífico, el espíritu de conquista sigue siendo algo que podríamos considerar incluso un estilo de vida en la nación, y ya que no el Oeste, el triunfo es todavía tierra virgen y rica para el que sea capaz de alcanzarlo.

Esta novela de E. L. Doctorow puede muy bien ser analizada en esta clave de lucha por el triunfo o por la supervivencia, lo que es prácticamente lo mismo en la actual sociedad norteamericana, siendo esto último una realidad tan cruda como lo era en su día para los pioneros que cruzaron el Atlántico, sólo que tras un siglo de progreso económico y con una prometedor constitución, esta realidad es ahora mucho más brutal.

La figura eje de *El lago* y quien nos narra su vida en primera persona es Joe, hijo de emigrantes centroeuropeos y al que conocemos viviendo en Paterson, sordida ciudad industrial y escenario del desarraigo de sus primeros años. Sus padres, hundidos en la miseria y el sin sentido de sus vidas: «eran presencias abo-

recibles ... no podían soportar la sabrosa plenitud de mi ser ... se deshacían en cenizas». La casi animal autosuficiencia del muchacho le lleva a decirnos en otro momento: «no recuerdo el nombre de nadie, no recuerdo quiénes eran los miembros de mi pandilla, no recuerdo cómo se llamaban mis maestros, estaba solo en todo, poseía la facultad innata de estar solo en el ruido de la vida». Nada, pues, le ata a su ciudad y no nos sorprende encontrarle en seguida en Nueva York, primera escala de su escapatoria de la sordidez y la miseria, de su viaje-huida hacia la tierra prometida: «Decidí ir a California». Y es esta marcha en solitario del muchacho de Paterson lo que a lo largo de *El lago* nos irá descubriendo la podredumbre de la sociedad americana y la crueldad y miseria de la condición humana, que el tiempo en que se sitúa la novela, esos años treinta de la gran depresión económica, descubre de una manera mucho más patente. Doctorow nos ofrece el sueño americano convertido ahora en pesadilla en la que el hombre se muestra en su más descarnada realidad de animal de presa. Unos hombres son los dueños, los otros, sus posesiones. Tanto Sim Hearn, el propietario de las barracas de feria y de los monstruos que allí se exhiben, como F. W. Bennet, el propietario de Loon Lake, pertenecen al grupo de los más capacitados para sobrevivir. Este último es socio fundador y administrador de numerosas empresas y dueño y presidente de Carrocerías Bennet, compañía privada del ferrocarril. No viene de la nada, como Joe. Su padre es multimillonario, pero uno tiene la impresión de que este hombre se hubiera hecho rico aunque hubiera nacido en un suburbio. Es hábil hasta la acumulación de un poder absoluto y tiene la gran ventaja de carecer de escrúpulos. Utiliza a los gangsters para evitar problemas en los sindicatos y tiene una vena caritativa que le lleva a emprender obras de beneficencia. Es el prototipo del triunfador. Su inmensa hacienda, «Loon Lake», nombre que da título al libro en inglés original, es como una sociedad natural paralela a la Sociedad, con mayúsculas. Allí, personas,

animales y tierras le pertenecen. Y puede permitirse el lujo de tener hasta un poeta entre sus numerosas propiedades, Warren Penfield, hombre que arrastra su poesía y su fracaso por «Loon Lake», que nos recuerda al bufón de los reyes shakespearianos, lúcidos, con una libertad de expresión tan grande como exigua es su capacidad de acción. Ni en «Loon Lake» ni en América entera hay un puesto para Penfield, porque él no está capacitado para ganárselo por encima de los demás, que es así como se consigue —y su supervivencia depende del capricho «caritativo» de un hombre a quien odia y a quien pertenece. Su tragedia es tener que ser parásito, ya que no depredador.

Otros muchos personajes ven tejida su historia en los caminos que conducen siempre a la maraña de «Loon Lake». La biografía de Clara Lukacs, como la del gangster Crapo, se intercalan de manera sintética junto a la de los tres polos básicos de la acción citados anteriormente.

La prosa de Doctorow se adecua de manera perfecta a su temática. No hay lugar aquí tampoco para el sentimiento o la conciencia. ¿Qué sentido podría esto tener cuando se trate ante todo de sobrevivir? La narración en primera persona, interrumpida por la brusca presentación en tercera persona de los otros personajes, da paso a poemas de corte surrealista —quizá el surrealismo es lo que mejor se adecue al absurdo cruel del vivir humano— y a concisas, telegráficas biografías de los personajes.

La narración es dura, directa, carece de preámbulo y de morosidad. Como ocurre con gran parte de la novelística norteamericana actual, la fuerza de *El lago* radica más que nada en la sincera exposición testimonial de una realidad social infernalmente injusta y violenta, en la que lo real, lo objetivo, es ya de por sí material de enorme riqueza, como la obra del autor negro Ralph Ellison, testimonio alarmante, sobrecogedor. Parece como si para estos escritores hubiese pasado ya el tiempo de la literatura como vehículo de ideas y creencias, dando paso a una especie de nuevo naturalismo decimonóni-

cu de mayor pesimismo que el original, con apenas esperanzas de que pueda producirse ya algún cambio en nuestro mundo. Aunque quizá, quién sabe, Doctorow y otros piensen que intentaremos cambiar nuestro horrible rostro social al verlo reflejado en las aguas de novelas como ésta. Pero también existe el peligro de que nos acostumbremos demasiado a él. El llegar a convertirse en costumbre es el tendón de Aquiles de la obra testimonio.

De cualquier forma, *El lago* es una novela de sorprendente vigor, tanto en la concepción de los personajes como en su lenguaje audaz y hermosamente salvaje. Siempre en el polo opuesto de lo pusilánime, tienen aquí cabida el amor y el refinamiento espiritual, cuyos soportes humanos son respectivamente Clara Lukacs, ese ser de autenticidad primitiva, y Luscinda, la mujer de Bennet y la única persona capaz de dominarle con su «espirit» —lo que constituye un rasgo de idealismo esperanzado en la dominante dureza realista de la novela—. Pero la lucha es lo primordial, y Joe Korzeniowski, pese a su genuino sentimiento amoroso, así lo siente y así lo asume. Al final, como al principio, sólo cuenta consigo mismo y con su propia capacidad de lucha. Además, es de los fuertes. Se resiste a ser domesticado por Bennet, quien, en un momento, le dirige estas palabras: «Siempre respeto la decisión de un hombre. Nunca intento disuadirlo... Pero cerciórate de que tienes agallas suficientes. De que si tienes que robar o darle a alguien un golpe en la cabeza sabrás hacerlo. Todo estilo de vida tiene sus exigencias, sus pruebas. ¿Soy capaz de hacer esto? ¿Soy capaz de vivir con las consecuencias de lo que estoy haciendo? Si no puedes responder que sí, estás haciendo una vida que es demasiado para ti.» Claro que Bennet no conoce a Joe todavía. Nosotros ya sí. Y sabemos que la batalladora vida en busca del triunfo que ha escogido no es demasiado para él. Joe Korzeniowski, el hijo de aquellos infelices inmigrantes centroeuropeos, es perfectamente capaz de conquistar su Oeste. No nos extraña demasiado ver la posición que alcanza al final de la novela con respecto a la Fundación Bennet y a «Loon Lake». El es la quintaesencia del triunfador americano, tan vigente hoy como en los casi apocalípticos años treinta y como en los días de Mark Twain o J. Fenimore Cooper. La gran diferencia con respecto a los héroes de estos dos autores es que la aventura de Joe no arranca de ningún ideal de justicia o amistad —piénsese en la marcha de Huck con el negro Jim por el río Mississippi hacia los estados donde ya han abolido la esclavitud en *Huckleberry Finn*—. El héroe de Doctorow, el Joe de nuestra época —la novela podía muy bien haberse centrado en nuestros años ochenta— es la espléndida plasmación del ser sencillamente más capacitado para la supervivencia, y por tanto, pese a su modernidad, es mucho más primitivo, y mucho más crudos nos resultan su trayectoria y su éxito. Darwin, probablemente, se horrorizaría.

BEATRIZ VILLACAÑAS PALOMO

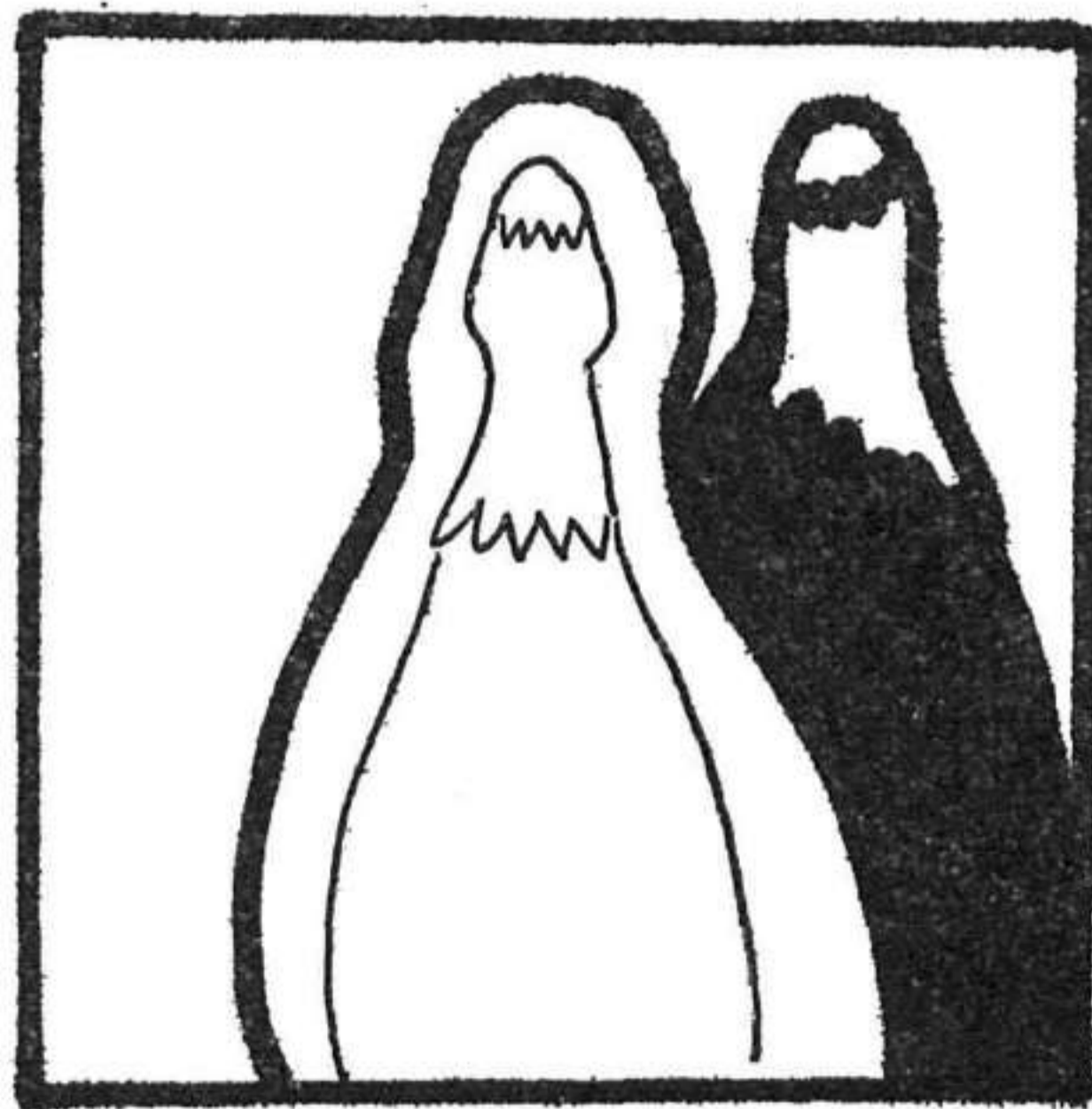
ESTUDIO CRITICO, DESDE LA POESIA, SOBRE LA OBRA DE SIETE PINTORES

ARTURO DEL VILLAR: *Siete pintores con Santander: Julio de Pablo, Angel Medina, Manuel G. Raba, Eduardo Sanz, Enrique Gran, Agustín Celis, Gloria Torner. Santander, 1980.*

La personalidad de Arturo del Villar como escritor, poeta y ensayista hace innecesaria toda presentación. Su relación estrecha con el mundo del arte, más concretamente con el de la pintura, no es tal vez conocida en la dimensión que acreditan los libros y artículos publicados en torno a las más avanzadas manifestaciones del arte contemporáneo. El poeta es en estos estudios fino captador de aquello que tiene el arte de inefable, al tiempo que observador agudo y fiel exponente de la proyección humana y artística del artífice.

En el libro que ahora nos ocupa comenta Arturo del Villar, en verso y en prosa, la tarea de siete artistas relacionados con Santander, seis por su nacimiento y uno por residencia. No se trata, por tanto, de una selección de «estilos» o «escuelas». El elemento determinante lo proporciona también el hecho de conocer ampliamente la obra de estos artistas que se alinean en un plano semejante en cuanto a su calidad estética, con las naturales diferencias estilísticas. Los siete se han dado a conocer entre 1947 y 1964, y tienen su lugar en el panorama artístico nacional e internacional, cuando «aún se niega el pan y la sal a algunos en la propia tierra».

El escritor ha visitado los estudios de todos ellos en momentos diversos. Unas veces, como amigo; otras, como estudioso de la obra, y ha conocido incluso aquellas primerísimas o de etapas transitorias que apenas vieron la luz públicamente. De todos modos, un acontecimiento condiciona la conjunción de estos siete artistas. El año 1967, Arturo del Villar había organizado en la sala de exposiciones del diario santanderino *Alerta* una muestra titu-



lada «Nueva pintura montañesa». En ella figuraban cinco de los presentes: Agustín Celis, Enrique Gran, Angel Medina, Manuel G. Raba y Eduardo Sanz, más Celestino Cuevas y Julián Santamaría. Celestino Cuevas dejó de celebrar exposiciones, y Santamaría se ha dedicado al cartel. En lugar de ambos ha incluido a Julio de Pablo y a Gloria Torner. La obra del primero no cabía en la denominación de «Nueva pintura montañesa», y la de Gloria Torner, que hacía poco había iniciado la celebración de exposiciones, no poseía entonces todavía la categoría expresiva que pronto iba a lograr.

El método seguido por Arturo del Villar en el desarrollo del libro es original e innovador, y la categoría lingüística, aunando amenidad y conocimiento, hace más elocuente el análisis profundo que sobre obra y personaje lleva a cabo el autor. No pasará desapercibido al lector que es un poeta el que escribe y lo introduce en tan vario mundo. «Unos versos inspirados por una pintura están obligados a retratarla —dice—, pero también a retratar al poeta por cuanto ha de mantener una relación con ella, la que sea. De lo contrario el poema se convertiría en una mera descripción desanimada, carente de sentimiento y hasta de sentido.» De cada pintor se facilita una escueta biografía artística. Le sigue, por orden, una ilustración gráfica del mismo, el poema crítico y un análisis de la pintura que es simultaneado con los rasgos definidores del carácter y personalidad de cada uno. Lejos de abundar en laudes gratuitos, hay una intencionalidad expresa de no traspasar los límites de justeza, lo cual avala el estudio riguroso y certero del escritor y la intuición que lo acompaña, dando en la diana de lo «esencial sensible», como poeta.

Julio de Pablo (Revilla de Camargo, 1917) es el primero, según el orden cronológico establecido en el texto. «Mar JULIODEPABLO» titula Arturo del Villar al poemaliento por el que se filtra el mundo del artista. Y dice: «Casa en el mar, con cinco puertas, tiene / Julio de Pablo, / para verlo siempre / como un amigo que se marcha un día / sin renunciar a los prodigios, / vuelve, / se balancea con los astros, / gira, / se queda sin quedarse, pero brilla.» Entra el escritor en ese mar para mostrarlo como espejo en el cual el pintor proyecta su espíritu. Mar peculiar e íntimo, depurado y pictóricamente espiritualizado que «hace pensar en unas conexiones intelectivas con la poesía de San Juan de la Cruz». Vendrá el estallido cósmico y la fuga hacia la abstracción, y habremos pasado de «la invención de una realidad» a «la idealización de un paisaje». Queda rotundamente definido el pintor con palabra precisa: «Julio de Pablo es humilde y serio, como su color predilecto, y vive en constante asombro ante las cosas que observa y las que salen de sus manos; también en continua meditación, sin proponérselo. Mira lo mismo al mar que a su alma, y atiende a lo que hacen y dicen los demás». Julio de Pablo aspira a un arte puro y hace tiempo que camina en la senda precisa.

Angel Medina (Ampuero, 1924). «El gran guiñol de Angel Medina» titula a la escenografía de color y copas, de flores y sirenas opulentas que se monumentaliza en la pintura de este santanderino anclado en tierra. Apunta la dualidad de su mun-

do: cruel y tierno, sarcástico y bondadoso, grotesco y simpático. Un mundo en descomposición y roto es su predilecto. Un mundo poblado por seres deformes y tarados, quizá los únicos felices sobre el planeta en estos momentos. Está presente en su pintura ese expresionismo nuestro tan aficionado a resaltar la belleza de lo feo. La estética de lo desagradable y aun morboso. Y dice Arturo del Villar que dentro de sus cuadros caben «Tierra, mar, colores, / una copa y un barco de ternura, / mujeres que se bañan en sorpresas, / marineros perdidos entre aromas, / flores y flores, y viejas máquinas también caídas / de un paraíso triste...».

Manuel G. Raba (Santander, 1928). Sorprenden la palabra y la mirada de Manolo Raba, porque son inmensamente profundas y parece que llega de muy lejos. El pintor nos mira de muy lejos y habla desde su mundo, que no es ninguna torre de marfil, por cierto, sino una tierra angustiada a la que amenaza la destrucción anunciada por los ecologistas. Estamos ante el pintor y su distanciamiento humanísimo. La materia: madera o poliéster, en cráteres abiertos y boquetes ardidados. Tres veces, verso a verso, llama el poeta «maldita» a la belleza «que solamente es bella», «podrida en sus adornos sin mirar la ceniza de los recuerdos grises y la arena del tiempo». Habla del amor y del odio que Raba ha dedicado a la materia por partes iguales: «se engarzó en su lucha cuerpo a cuerpo, la quebró, la pintó, le introdujo clavos, le abrió huecos...». Las escultopinturas de Raba acumulan vacíos y rotos de la carne y del espíritu. La forma pulida, pintada, es tratada como una joya preciosista, pero su expresivo tremendismo no oculta desnudez, desamparo ni caos.

Eduardo Sanz (Santander, 1928). Seguimos a Eduardo Sanz a través de la investigación artística y artesanal que le ha empujado por caminos sin huellas, en un continuo empezar, sin pasado ni futuro. Eduardo Sanz antes, en y después de Bellas Artes. En los años sesenta, cuando con espejos en sus manos jugaba al vaivén con el tiempo y la imagen. Llegan después sus «Cartas para amar», con ordenación de letras, banderas, colores y columnas y variaciones... Epistolario óptico cuya posibilidad comunicante es como ese «Hablar a gritos y agitar banderas / será entonces clamar en el desierto / de las aguas perdidas, a buen ritmo / para perder también el tiempo oculto». Vaticinio poético y profético sobre el tiempo presente. Recoge también Arturo del Villar la exposición celebrada el año 1980 en Madrid, con el mar «cosificado» en maquetas de barcos, como un descanso ocupador artesano de vacíos mordientes.

Enrique Gran (Santander, 1928). Son paisajes de espacio y de agua, pero no necesariamente paisajes marinos, los de Enrique Gran. «Domar la luz, hacer rodar el espacio por el sueño» y que «flores de betún salgan libradoras de una armonía de azules enroscados», son elementos, además de poéticos, fielmente descriptivos de su pintura. Gran tiene interés por cuanto tratan los parapsicólogos y por todo aquello que, alejado de la cotidianidad común, pincha en la esfera del conocimiento extrasensorial. Hay una coherente evolución en su obra, siempre a la búsqueda de un orden intemporal permanen-

temente renaciente que desemboca en la abstracción. Como señala Del Villar, el color tiene aquí la potestad fundamental de proporcionar el equilibrio necesario y la materialidad de «cosa viva».

Agustín Celis (Comillas, 1932). El año 1953 participa en el I Salón de la Joven Pintura Montañesa. Ese mismo año se traslada a Madrid e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1959 llega el primer reconocimiento a su obra, lo que se sucede hasta hoy, sin que por ello el pintor haya cambiado su talante severamente serio ante el lienzo, donde tensará color, materia y formas—cuando las hubo—, hasta llegar a la desintegración corpuscular de luz y espacio. Entre 1971 y 1975 figuración y geometrismo hablan un lenguaje conjugado en sus famosos «archivadores». Donde el pintor guarda flores, cosas y silencios, tienen también cabida los versos del amigo: «Guarda también las huellas de este tiempo sin claves, / los zapatos usados de la historia presente, / con objetos sin dueño como un alma cualquiera, / canciones de los Beatles, secuencias de Visconti / y unos cuantos carteles de principios del mundo». A propósito de la obra totalmente abstracta realizada por Celis a partir de 1980, concluye Arturo del Villar que aca-

so no quede más que la vaguedad de un espacio roto como único horizonte para nuestra esperanza. Celis vive con su pintura el límite de un tiempo, de nuestro tiempo.

Gloria Torner (Arija, Burgos, 1936). Gloria Torner es la única mujer que figura en el libro y es también la más joven de los aquí reunidos. Conocerla es comprender e identificar lo contemplativo de su pintura. Hay en sus lienzos vitalidad sublimada y sueños de mar, de hierba, de cristales y flor. Azules infinitos circundan su paleta. Cinco de ellos ha enumerado el gran Gerardo Diego. Arturo del Villar es amigo entrañable de la artista y buen conocedor de su pintura. Habla a este propósito de «destinos de cristal» y ve en sus manos poder para domar el mar, ordenar sus renglones y coger esmeraldas y escuchar silencios... Del mar toma Gloria su inmensidad y no la agota ni en uno ni en mil cuadros.

Seguimos a la artista en su aprendizaje madrileño, y después en el buscar el paisaje desde dentro y el hacer poesía a pincel, equidistando de lo instantáneo y de lo construido. Ya de vuelta de ambos, en una síntesis perfecta, impresionismo íntimo y geometría transparente sustentan la ingravidez de una magistral pintura.

MUNDOS CERCANOS Y PERDIDOS

CHUDOBA, BOHDAN: *Rusia y el Oriente de Europa*. Ed. Rialp. Madrid, 1980 488 págs. 13 cm. × 20 cm.

Es posible que para historiadores y sociólogos serios la cosa no sea tan grave, pero, para nosotros, los españoles de la calle, Rusia y los países de Europa oriental son mundos tan perdidos como cercanos. Una tenaz, cuidadosa y demoledora tarea de deformación y chismorreos ha conseguido que nos olvidemos, y ese olvido sólo se trata de interrumpir cuando es interesante hacernos ver lo espantosos que son los regímenes políticos socialistas. Por supuesto que esos países han cometido también los errores necesarios para que permaneciésemos inocentemente ignorantes, pero ese es su problema. El nuestro es que una propaganda conspicua y vulgar, unida a nuestra indolencia, nos ha llevado a mutilarnos. Porque la historia y la realidad de los pueblos del Este europeo son parte de nuestra propia historia, de nuestra propia realidad. Qué le vamos a hacer.

La bibliografía española moderna sobre el tema es escasa. Por eso debe ser recibido con satisfacción este libro de Bohdan Chudoba, bien editado y bien traducido, si es que ha sido traducido, porque el autor, nacido en Brno, Checoslovaquia, en 1909, vivió algunos años en Madrid y se doctoró en la Universidad Complutense. El historiador moravo fue diputado del Parlamento checo al término de la guerra mundial y luego se exilió, naturalmente a los Estados Unidos, en donde ha profesado en varias Universidades. Ninguna duda, pues, respecto a sus criterios: Chudoba es un anticomunista. Es también un cristiano fiel. Esas dos condiciones, claro está, pesan sobre sus criterios, pero sería estúpido utilizarlas como argumentos para descalificar su obra, porque se trata, sin duda, de un libro sólido, serio, bien informado y útil para los que no pretendemos ser historiadores y sí disponer de unas cuantas ideas acerca de nuestro mundo.

Por lo pronto, el trabajo de Chudoba es lo que puede ser: un «compendio». Es absolutamente imposible recoger en 488 páginas la histo-

Siete pintores con Santander es bastante más que un estudio crítico de la pintura de siete artistas. En narración o en verso nos conduce a penetrar mundos nacidos para el arte, y desde el arte, son en este caso recreados.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

DIALOGOS DE LA INCOMUNICACION

JAVIER TOMELO: *Diálogo en re mayor*. Plaza y Janés. Barcelona, 1980.

La experiencia vital apasionante que encierran entorno y contorno del mundo de los viajes es uno de los ejercicios literarios a los que más acostumbrados nos tiene la historia de la narrativa universal desde sus primeros documentos.



A este tipo de contexto puede accederse —advirtiendo de antemano lo superficial de la división— de dos formas bien distintas: la primera, la más repetida, sería aquella que nos absorbe desde el comienzo argumental, sumergiéndonos en un espacio donde realidad y fantasía se conjugan, permitiéndonos alcanzar un cierto conocimiento

ria de los pueblos europeos orientales, una fórmula geográfica, por cierto, que resulta insegura, porque habría que averiguar dónde empieza el Este —un problemón, si la Tierra sigue siendo redonda— y justificar por qué es oriental Yugoslavia (un país mediterráneo), y no Austria, que penetra hasta la marca magyar, bajo la corpulenta bolsa occidental de Checoslovaquia. El concepto de «Europa oriental» no es geográfico, ni histórico: es político. Lo que aquí se cuenta es la historia resumida de los pueblos que hoy se gobiernan con sistemas socialistas, variados a pesar de nuestros burdos criterios, en el viejo continente.

Tras un prólogo, bueno y agiográfico, del profesor Luis Suárez Fernández, el autor justifica la amplitud de su proyecto en un prefacio necesario. La historia de los quince países que ya vamos a aceptar como «euro-orientales» no puede ser contada, en un volumen como éste, más que siguiendo la técnica elegida por Chudoba: historiar movimientos históricos generales y comunes a grupos de estos países. Cuatro son estos grupos, según el autor. Los rusos son el primero, demográfica e históricamente fastuoso e influyente. El segundo grupo lo constituyen —dice Chudoba— «los seis pueblos que han contribuido a la emergencia, tanto de los principados kievitas pre-moscovitas o a la comunidad polaco-lituana»: ucranianos, polacos, byelorrusos, lituanos, letones y estonios.

El tercer grupo integra a los pueblos que otrora pertenecieron al Sacro Imperio: checos (bohemos y moravos), eslovacos, magyares, croatas y eslovenos. El cuarto y último grupo lo forman los cuatro pueblos que mantuvieron la relación más prolongada e íntima con la Puerta Otomana: rumanos, serbios, búlgaros y macedonios.

Aun así, el empeño es enorme: historiar la aventura de unos 300 millones de seres humanos que han llegado hasta aquí tras varios miles de años emocionantes. Cronológicamente, el libro empieza con una descripción sugestiva de Europa oriental antes del Milenio y termina, bajo el epígrafe «El Imperio tecnocrático», con el ascenso a la hegemonía de la Unión Soviética. Aquí encontrará el lector, inevitablemente, retazos emocionales, pero qué se le va a hacer. El libro es uno de los pocos de este tipo que se han publicado en España durante el pasado año y, además, un trabajo concienzudo, rico y revelador para todos nosotros, los legos que nos alimentamos de periódicos. Vale, pues.

FELIPE MELLIZO

de la nación o territorio hasta ahora ignorado, a través de las descripciones del autor, para luego establecerse una voluntaria posibilidad imaginativa a partir de esos primeros datos, siempre insuficientes por los límites a los que se debe toda publicación.

La otra posibilidad a la que hacía referencia es la de tomar como vehículo narrativo —y nunca mejor empleada la móvil metáfora— el espacio temporal y geográfico de un viaje dado, desarrollándose la trama argumental al margen de todo aspecto anecdótico-turístico al que nos tiene acostumbrados el género.

Y será en este tipo de novela de viajes, sin más recorrido que el que simbólicamente quiera representar la vida toda de un hombre concreto, donde debemos enmarcar la novela comentada.

Como podrá imaginarse, el plano de las relaciones humanas, difíciles, costosas, parapetadas tras un muro de prisas y agobiantes obligaciones que impiden la calma propicia para toda posibilidad de relación, será el que vuela de forma dramática por encima de las 218 páginas de esta novela.

El problema de la incomunicación en la vida cotidiana actual ha sido ya motivo de preocupación para no pocos novelistas, ubicándolo muchos de ellos, igualmente, en el marco definido de un viaje.

Javier Tomeo, sin embargo, ha asumido el riesgo de enfrentarse una vez más al hecho, partiendo del encuentro de dos viajeros —únicos en un tren fantasma de recorrido irreal— que lograrán destruirse vital y moralmente en el corto período de horas que separan el punto de partida de la ciudad de destino, ZZ.

Un hombre parlanchín, alegre y despreocupado, orgulloso de una corta serie de posibilidades y actitudes que en la vida real le confieren cierto rango dentro de la humilde comunidad a la que está adscrito, será trágicamente enmudecido, en su ilimitada capacidad inicial de diálogo, por un ser frío, calculador, distante a toda conmiseración, que le irá desmontando pieza a pieza, crítica y razonadamente, las bases sobre las que se asienta, en almacén de barro, el documento de identidad personal de un ser lleno de debilidades, de frustraciones escondidas y olvidadas a fuerza de someterse a sí mismo a una férrea disciplina de engaño y amnesia mental.

Desde el principio de la novela, el protagonista —narrador a un mismo tiempo— advierte del peligro que para su interlocutor puede suponer el inicio de una conversación que él no ha propiciado; es más, que le ha sido impuesta a base de terquedad y una machacona insistencia, del personaje recién llegado, en preguntas de toda índole que nuestro hombre de hierro, en principio, no contestará.

A partir de aquí, y embarcado en una larga conversación sobre música orquestal —origen del título— que ocupa la primera parte de la novela y que seguirá emergiendo en distintos momentos hasta el final de la misma, comenzará la destrucción minuciosa del músico de trombón, hasta que no



quede ni rastro del...», que acabará retractándose de sus opiniones iniciales sobre la supremacía orquestal de su instrumento, para confesar su fracaso juvenil y primero en su vocación de violinista. Como en todo proceso humano de destrucción de un ser por medio de la inteligencia del adversario y de la mayor habilidad oratoria, el personaje superior también quedará resentido en esta dura prueba, en la que bajo la apariencia de someter al interlocutor se pretende esconder, igualmente, la propia incapacidad ante la vida misma. Es un reencontrarse equivocado a través del dominio sobre otra persona, superación de un nuevo complejo, demostración del poder per-

sonal deformado en el reflejo de un espejo mucho más débil.

Pero no será éste el único símbolo del que se valga el escritor aragonés. A lo largo del libro, distintas comparaciones, metáforas y simples esquemas representados en objetos de la realidad con significación propia en el rico mensaje global de la novela, confieren al texto un interés especial.

Literatura experimental que se deja seducir en ocasiones por el doble filo de la novela del absurdo y llega a evocarnos, en algunos párrafos, el polémico discurso de la filosofía nietzschiana.

La pluma de un escritor con la experiencia y el prestigioso curriculum

literario (*El cazador, Ceguera al azul, El unicornio, Los enemigos, El castillo de la carta cifrada*) de Javier Tomeo se perfila claramente en un estilo narrativo que —para ser fiel al adjetivo que en primera lectura anoté en un margen del libro— calificará de exquisito.

Los capítulos, 171, muy cortos, están concebidos como una sucesión de imágenes que se nos asemeja a los encuadres de la filmación cinematográfica.

Novela de Javier Tomeo digna de detenido estudio y una mayor profundización en una nueva línea a tener muy en cuenta.

FERNANDO BELTRAN

ANTOLOGIA DE FERRATER

GABRIEL FERRATER: *Mujeres y días*. (Edición bilingüe con traducciones castellanas de Pere Gimferrer, José Agustín Goytisolo y José María Valverde. Prólogo de Arthur Terry.) Editorial Seix Barral. Barcelona, 1979.

La edición bilingüe de las poesías de Gabriel Ferrater (1922-1972), con traducciones cuidadosas y justas, viene a poner al alcance del lector castellano una de las obras más interesantes que se han escrito en España durante los años sesenta, una obra compleja en sus planteamientos, introvertida y objetiva a la vez, fría y apasionada, de denso trasfondo cultural y de un discurso ágilmente coloquial, cuya espontaneidad está sometida a un rigor formal poderoso y sutil a un tiempo, estrechamente vinculada a la poesía europea postsimbolista y (en palabras de Joan Fuster recogidas en la *Literatura Catalana Contemporánea*) la única heredera actual del Neoucentisme catalán.

Mujeres y días es una selección extensa de los libros *Da nucs pueris*, *Menja't una cama* y *Teoria dels cosos* hecha por el autor y publicada ya en catalán en 1968 bajo el título de *Els dones i els dies*, al que la alusión a *Trabajos y días* de Hesíodo confiere una ironía peculiar. Moviéndose a lo largo de un hilo autobiográfico, el poeta había coleccionado en este libro una serie de momentos de su vida interior, desde la época de la adolescencia hasta la de madurez, estrechamente ligados al paisaje urbano y al panorama social de la Cataluña de la guerra civil y la posguerra, cuyo recuerdo ha perseguido tenazmente por los rincones de la memoria y ha querido expresar de modo distante, con la visión de quien contempla desde lejos y críticamente las propias pasiones. Siempre dentro del mismo ambiente de adoquín y cemento donde la naturaleza se refleja apenas a través de los fugaces recuerdos del mar de los veraneos, poblado por personajes varios y anónimos como los tenderos de barrio, los dueños de talleres de bicicletas, los soldados de uniforme verde, adolescentes que rien por las calles sin saber por qué, etcétera (porque Ferrater es un poeta de la ciudad, esa especie rara en la literatura castellana), en la poesía de *Mujeres y días* pueden distinguirse dos maneras o épocas: una primera en

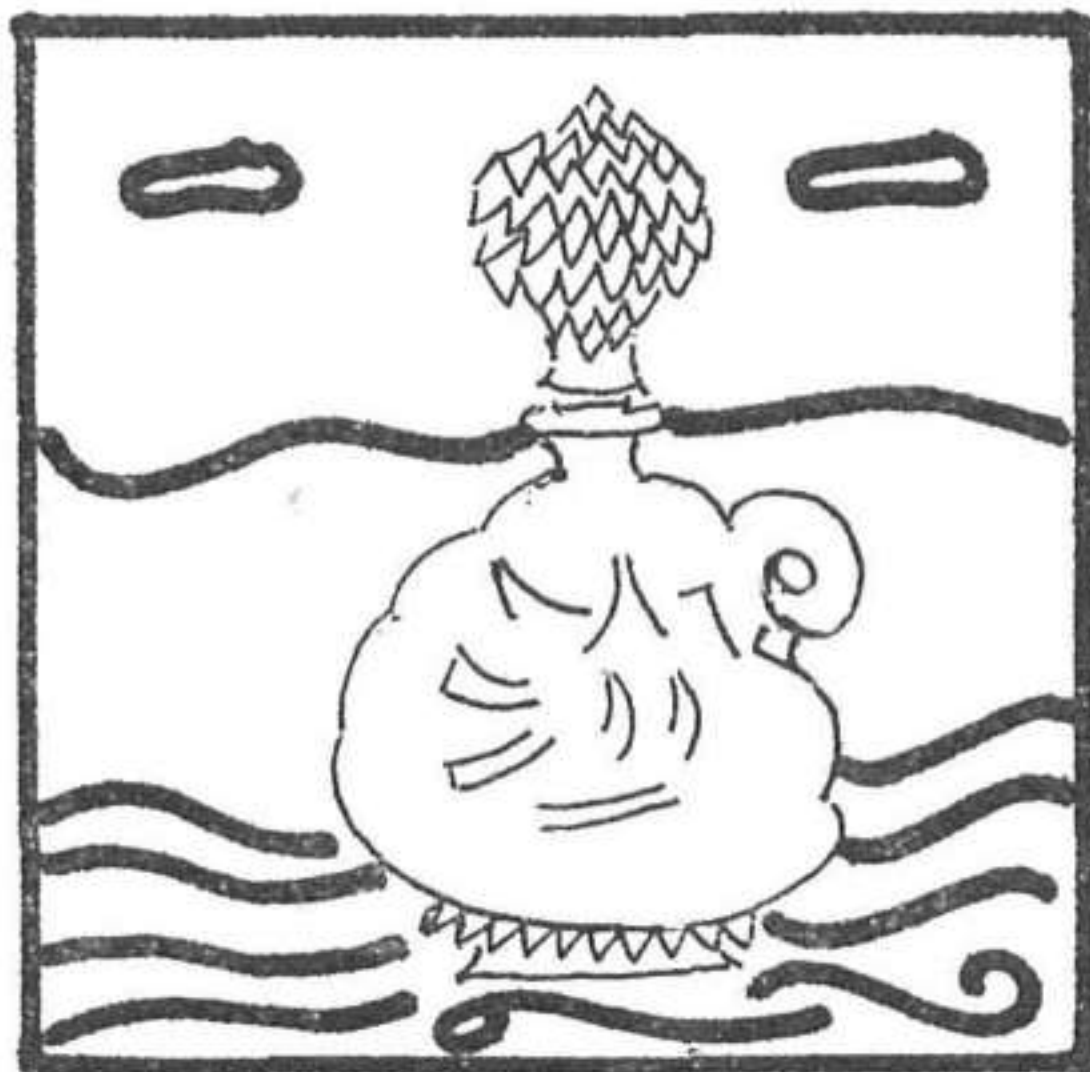
la que predomina el *epos*, la narración de recuerdos de la adolescencia y los amores, y otra posterior, más puramente lírica y de temática casi exclusivamente sentimental y erótica, aunque tal vez debiera decir tan sólo erótica, ya que el amor está expresado siempre a través del deseo, o como una sensación de deseo. Dentro de la primera época estarían los poemas en series endecasilábicas que, con un lenguaje estrictamente informativo del que están ausentes la evocación y la sugerencia, usan pequeños núcleos narrativos como vehículo de anécdotas de la pequeña historia privada o provinciana que cumplen una función de apólogo al que se desvía la atención y en el que se apoyan oblicuamente las intenciones del poeta.

Uno de los poemas más característicos de esta clase, y de los más conocidos de su autor, es el extenso «In memoriam», de trescientos treinta y ocho versos, cuyo tema mayor y eligiaco son los años de la adolescencia con su rebeldía y apasionamiento en el descubrimiento del mundo (el sexo, el amor, la poesía), y que ofrece, a través de una serie de recuerdos muy pormenorizados unidos por el mismo punto de vista, una imagen de la vida en la Reus natal durante el año treinta y seis («Al estallar la guerra yo tenía / catorce años y dos meses», empieza diciendo), cuando todo el mundo tenía miedo menos los muchachos, que no entendían las venganzas sangrientas y estériles provocadas por los temores injustificados y vagos o por circunstancias gratuitas, y que buscaban en vano los signos heroicos de la guerra en un panorama en el que no había héroes, donde el portero de un cine adquiría un gran poder («con la Luger / y su culata de madera clara») a causa de la guerra y, a través de los recuerdos fragmentados del entonces muchacho, se convertía en un personaje a la vez anodino y amenazador. La perplejidad con relación a su posible interpretación, caracteriza el modo en que Ferrater contempla sus recuerdos adolescentes a través de los que querría hallar una interpretación del mundo que termina escapándosele, aunque las anécdotas le sirven para inducirle al conocimiento de algunas de las constantes de la historia y la existencia, como se ve en el caso de «Pequeña guerra», narración de un episodio sucedido entre los maquis republicanos que «horadaban Pirineo» cuando una

muchacha subió al camión donde viajaban el chófer y un mecánico y, distrayéndolos, provocó el despeñamiento y la muerte de los tres; de este suceso mínimo y privado, la atención deriva hacia la autopsia de la muchacha, en la que se descubre un defecto congénito que tenía en el tobillo y ello induce a pensar en la herencia, la raza, lo colectivo que está biológicamente presente en lo individual, concluyéndose:

... O sea
 que yo era tan joven como todos
 los que van a las guerras, los que temen
 a la carne y por eso la destrozan.
 Emblemático todo, inmemorial.

La desviación de lo que parece el tema principal y la derivación hacia algo secundario, que suele ser dejado en suspenso, es una constante del poeta que confiere a su obra cierto aire de clandestinidad, de elusividad buscada, muy consonante con el de la poesía castellana más representativa de los años sesenta (con la que coincide, también, el realismo de los referentes y el léxico), pero que no procede de la misma necesidad de secreto impuesta por el compromiso con la lucha política, sino de una posición estética que, desde el principio, está fundamentada en la voluntad de utilizar el verso para expresarse secretamente (es decir, huyendo de la manifestación directa de los sentimientos y opiniones e incluso ocultándolas de manera que parezcan dejarse ver a pesar de sí mismas) que se desprende de varias manifestaciones del poeta, entre las que se encuentran los siguientes versos de «Literatura»: *Perduda l'abundància del cor, / va descobrir la voluptat formal: mentir-se objectivat en l'arabesc / i fer-s'hi ancara veure, subjectiu. / De l'urs de no amagar-se gaire, en deia / sinceritat: de la por de trobar-se / massa exposat, sentiment de l'estil.* O, en la traducción de Pere Gimferrer: «Del corazón perdida la abundancia, / descubrió la voluptuosidad formal: / mentirse objetivado en arabesco / y en él aun mostrarse subjetivo. / Al orgullo de no mostrarse nunca / llamó sinceridad, y sentimiento / del estilo, al temor de verse expuesto.» El «arabesco», entendido como magnificación de lo accesorio, se extiende a todos los niveles de la poesía de Ferrater, desde el argumental hasta el léxico y el imaginístico, y crea su plano de realidad que es ciertamente concreta y asentada sobre la experiencia cotidiana, pero que flota en una atmósfera que tiene algo de fantasmal y de extraño y hace pensar en el hiperrealismo pictórico de nuestros



días, creador de ambientes tan excesivamente verosímiles que parecen no serlo. Lo que a mi entender sucede es que la poesía de Gabriel Ferrater es producto de una lucha denodada y tenaz por huir de la melancolía y el sentimentalismo subjetivistas y decadentes a que el autor se siente interiormente inclinado, y de esta lucha (sin duda ganada) nacen visiones de la realidad que recurren constantemente al uso de aspectos concretos y materiales de la vida y que muchas veces revelan situaciones de gran crudeza (cfr. «Mala memoria», «Los piojos», «Zorra», etc.) con algo de esperpéntico, y sobre las que la deliberada e intensa abstención del poeta, por lo que se refiere a la manifestación de los sentimientos, parece proyectar algo así como la sensación de la ausencia del alma.

En todo caso, la pasión de la adolescencia o de los amores perdidos se siente resucitar en los poemas de la última parte de *Mujeres y días*, y en ellos adquiere una mayor intensidad la atención del poeta por el significado de un mundo material que es en el que cree, pero en el que parece encontrar, cada vez con más fuerza, las señales de una vocación a lo trascendente, vocación que está ligada a la posesión de la sabiduría depositada en los cuerpos a través de las sensaciones. Si, ya en «Un paso inseguro», el movimiento de un pie que baja del bordillo de la acera hacia el arroyo, hace surgir (muy proustianamente) en el recuerdo «una rendija», «un hilo de luz» por donde «Estos pies de hombre casi insensibles / dentro de su cuero han recordado unos pies / hábiles y sapientes, unos pies de niño / felices de mojarse en el agua oscura / que tiene por lecho un cañón de pizarras / negras, donde resbalan las suelas de cáñamo / empapadas y viscosas...», la aguda conciencia de que la inteligencia existe en las sensaciones y el conocimiento reside en ellas, se manifiesta abiertamente en «Saberes», donde el poeta, que sube las escaleras del metro y se fija, al llegar arriba, en las blancas piernas de las mujeres que pasan por la calle, exclama: «Piernas que andan por el atardecer / como por un vago despoblado. / ¿Qué saben, cómplices cándidas, / del gran juego que van armando?» Y, tras afirmar que los hombres que bajan de los coches «conocen los licores amargos» y las chicas que van juntas riendo «sólo saben que acabaron el trabajo», concluye que el propio poeta lo que sabe es dónde está el cuerpo de alguien a quien ama («Yo sé dónde está tu cuerpo»). Es decir, el conocimiento se identifica con la sensación y la sabiduría es una facultad de la materia, conclusión que puede ser apoyada por otras muchas instancias de la poesía de *Mujeres y días*, y que llamaríamos sensista si quisiéramos recurrir a una denominación filosófica.

El propio Gabriel Ferrater se ha referido al entroncamiento de su poesía con la inglesa moderna de Thomas Hardy, Robert Frost, John Gower Ransom, Robert Graves y William Auden, y es cierto que se asemeja a ella en aspectos como el coloquialismo y (como dice Arthur Terry en el prólogo a la edición de que hablo) en la «manera de combinar las preocupaciones públicas y las privadas sin recurrir a las grandes declaraciones filosóficas», pero de la obra del poeta catalán están ausentes las deliberaciones metafísicas (en el sentido que esta palabra tiene cuando se refiere a la poesía inglesa y que presupone un punto de partida filosófico previo a la inspiración poética) y me parece, sin embargo, muy presente el camino

de conocimiento que parte de la apreciación de las cosas concretas y, a través de ella, tiende a las verdades generales. Es en este aspecto donde creo que no se debe perder de vista su parentesco con el simbolismo y posiblemente franceses porque, aunque la poesía de Ferrater huye del misterio, está presente en ella su añoranza, y una preocupación constante del poeta es la del posible significado de las cosas y los cuerpos como cuando, en «Los juegos», habla de un paseo durante el cual tiene ocasión de observar los movimientos de unos jóvenes que juegan al baloncesto y afirma que tales movimientos no pueden dejar de tener algún significado: «que tienen un sentido en este juego / de los sentidos,» [...], que «el movimiento preciso de estos cuerpos es un buen / precedente, aunque no sé de qué». O como cuando, en «Tres limones», dice: «... Mira: / tres limones, puestos / en lo áspero de la losa. / Porque se mojan del sol / y puedes considerar / sin duda ni prisa / la métrica sencilla que los enlaza, ¿piensas / que

significan algo? / Mira, y ya han sido bastante / para ti.» Se trata de llamadas al mundo de lo misterioso, que el poeta siempre rechaza, pero que son testimonio de una inquietud subyacente, que es la misma que parece empujarle, en su modo más lírico, a abandonar el tono narrativo de las series endecasílabas y a adoptar los aires más favorables a las sugerencias de la canción verlainiana («Sabers», «Idolets», «Lorelei», «Perdó», «Riure», etc.), que no sólo recuerda a Verlaine en el ritmo, sino también en el modo en que los distintos tipos de recuerdo se superponen, rezumando una melancolía que, en Ferrater, es furtiva y está contrapesada por lo concreto de léxico y referentes y la calidad visual de las imágenes, y que nace de la contemplación del tiempo ido que, como Teseo, la libertad que el poeta desea recobrar siguiendo el hilo dorado de la *fosca memòria*, / *corre pels tapissos / on t'has figurat*, según dice el poema que cierra *Mujeres y días*.

PILAR GOMEZ BEDATE

UNA VOZ NUEVA DE GRACIA Y LUCIDEZ

ALMUDENA GUZMAN: *Poemas de Lida Sal*. Col. Puerta del Sol/Poesía, Libros Dante, Madrid, 1981.

Creo que lo primero que debemos decir al referirnos a este libro de poemas, escrito de manera puramente intuitiva por Almudena Guzmán, el año pasado, cuando sólo tenía dieciséis años, es repetir una frase de Bertolt Brecht: «La ingenuidad es una categoría estética, la más concreta». Es una gran verdad. Y en estos versos se comprueba. Y se comprueba porque la ingenuidad que en ellos aparece, que llevan intrínseca, es una ingenuidad auténtica, legítima, sobrepujada y requintada de sí misma. Y una ingenuidad así no es una ingenuidad cualquiera, no es una ingenuidad bobalicona, ni balbuciente, ni siquiera es una inocente ingenuidad, sino que es una ingenuidad lúcida, la ingenuidad que se desprende de una sabiduría infusa, nata, de unos sentidos despertados de súbito a las sensaciones carnales y espirituales. Y Almudena Guzmán nos habla de ellas o les habla a ellas, a las sensaciones más agudizadas, sin pararse en mientes, como suele decirse, sino yendo directamente al quid de la cuestión, al meollo del motivo, como si todo lo que le anima y le vuelca a expresarse fuera tan nuevo que nadie, absolutamente nadie, lo hubiera visto y sentido con anterioridad. Tanto es así, que, leyéndole, quedamos convencidos de que sólo desde una ingenuidad tan pura se puede alzar una voz tan pristina, tan

realista y tan fabuladora a la par, con una chispa, con una gracia, entre candorosa y temeraria, alucinada y coloquial, propia y consecuente de una clara poesía de juventud.

Pero con sólo esta lúcida ingenuidad señalada, con sólo intuición en el decir, pese a que ésta sea una categoría estética indiscutible de tan verdadera, no se consiguen los aciertos líricos que contienen estos *Poemas de Lida Sal*, es decir, estos poemas de Almudena Guzmán. Hace falta algo más, bastante más ingredientes poéticos. Algo más que también hay en ellos, principalmente clarividencia de lo que es la poesía y de lo que la poesía tiene de inaprensible, de inefable, de sentimiento y de conciencia. Además de saber de forma infusa cuál es la obligación que contrae quien escribe, ese deber milagreador de recrear y de enriquecer el mundo a través de la palabra bien elegida a cada instante y emoción. Y en este aspecto sí que nos sorprende continuamente Almudena Guzmán, dado que con su edad no puede concebirse acumulando lo que llamamos acarreo literario, pues no le ha dado tiempo para ello, por lo que hay que pensar ante su lenguaje—entre sorpresivo y sencillo—que es sumamente singular, lo mismo que su intuición de la metáfora, donde mucho arriesga y mucho luce, gracias a un juego poético sin sostenimientos retóricos al uso y al abuso, pues el equilibrio que mantiene en su estilo se debe a que mezcla un narrativismo que se nos antoja encantado, con un repentino sentido de la síntesis, en el momento justo y preciso, dándole a su discurso feliz entidad poemática.

Y habría que preguntarse dentro de qué línea, de qué tendencia, está inmersa esta poesía tan fresca y juveníscima. Pese a las alusiones culturalistas, pocas desde luego, esta poesía de Almudena Guzmán se desprende de la que escriben últimamente los poetas más jóvenes, porque está más entañada con la vida cotidiana y con la

vida idealizada, porque responde totalmente a su tiempo, porque nace de un mundo interior cargado de sensaciones humanísimas, porque manifiesta abiertamente, desnudamente, unos sentimientos y unas inquietudes saltándole de dentro a fuera, y porque refleja sin ambigüedades la avidez de identificarse con su entorno ambiental. O sea, que podemos reconocer y proclamar ante esta poesía, escrita por una sensibilísima adolescente, una vuelta renovada al canto y cuento machadiano de la vivencia, a la verídica expresión de lo acontecido e idealizado.

Por cuanto hemos enumerado, publicar este libro era un deber que se planteó el jurado del premio «Puerta del Sol», deber que asumió editorialmente Libros Dante. La promesa que Almudena Guzmán significa en el panorama de la poesía española está revelada, y si la vocación no le abandona puede darle mucho esplendor. Personalmente confiamos en ello, sobre todo por los valores poéticos de todo orden que hallamos en uno de los poemas de este esperanzador y sorprendente primer libro, de un poema que quizá no sea el más brillante, ni el más simpático, ni el más desparpajado, pero sí el que mejor demuestra las posibilidades futuras de Almudena Guzmán, de esta niña-mujer o de esta mujer-niña, que acaece a la vida y para defenderse de ella, queriéndola más, se puso un día a escribir versos a su cuaderno de la escuela, el poema titulado «Aparición compostelana», que no nos resistimos a transcribirlo íntegro:

Amo tu sombra de aguaceros y espantos. / Lluve y los rayos te alzan sobre mi balcón / como a un cristo herido, llagado de tormentas y arrugas infantiles. / Te asomas de cucullas —peregrino sin concha— / perdido entre las mil encrucijadas / y los dedos se te quebrantan / entre la pizarra impávida del séptimo piso. / Quiero ayudarte, te tiendo una escalera plagada de luciérnagas / pero estás ciego

—pupilas de sal— / y no sabes por qué iguanas y leonas / te muerden el vientre enajenadas, locas. / Pero ya te tengo en el cuarto, voy a recomponerte el alma, / voy a arrancarte la sangre coagulada de tus tendones, / voy a besarte uno a uno los huecos que el cóndor ha abandonado al oler mi aliento sollozante, / voy a intentar pintarte en esbozo de nariz griega / en la parte de tu rostro más ilesa. / Y no me importa que por buscar al niño de Picasso / te hayas suicidado de este mundo porque ya te veo volando, / nadando en ciénagas más lindas que el mar. / Y en la oscuridad luminosa que da el lecho. / tú mismo me matarás a golpe de huellas dulces / y ya seremos los dos eternos, libres, / como la paloma que lleva el niño de Picasso en su regazo amoroso.

Dieciséis años. Este pensar. Este decir. La vida por delante.

MRR

PASION Y ENIGMA DE UN ESCRITOR SECUESTRADO Y DESAPARECIDO

RODOLFO WALSH Y VARIOS: *Rodolfo Walsh*. Ediciones del Rescate. Madrid, 1981.

Este libro homenaje a un conocido escritor y periodista, secuestrado y «desaparecido» en Argentina hace ya cerca de un lustro, tiene, entre otras virtudes, la de conjugar su temática terrible con un tratamiento serio, lejano a la estridencia, que quizá haga más sobrecogedor su contenido. El pórtico a sus 154 páginas de texto es mudamente elocuente: *Rodolfo Walsh (1927-?)*.

El volumen se abre con un escueto preámbulo sobre su pasión vital y las circunstancias de su secuestro y «desaparición», y una no menos escueta reseña biobibliográfica. A partir de ahí se sucede una selección de su obra, encabezada por su estremecedora «Carta abierta a la Junta Militar», fechada el 24 de marzo de 1977, cuyos seis tramos sangrantes firma con su nombre y número de cédula de identidad. Al día siguiente, Rodolfo Walsh es capturado, a sus cincuenta años de edad, en pleno apogeo de su activa creatividad. Hasta hoy ninguna autoridad ha dicho si está vivo o muerto.

En dicha Carta Abierta, que él mismo se preocupó de difundir, Walsh denunciaba la negativa «a publicar los nombres de los prisioneros» como «la cobertura de una sistemática ejecución de rehenes en lugares desocupados y horas de la madrugada con el pretexto de fraguados "combates" e imaginarias "tentativas de fuga"».

Después de redactarla, haciendo gala de su reconocida capacidad de síntesis e incisión como vanguardista del moder-

no género testimonial en Argentina y América Latina, él mismo fue sumado y sumido a la bruma que cubre el destino de otros millares de desaparecidos, según denuncias recogidas por organizaciones internacionales, desde Amnesty International a Comisiones de la ONU y la OEA.

Escribió su *Carta a Vicki*, breve epístola a su hija Victoria, después de su muerte en un combate acaecido en Buenos Aires el 29 de septiembre de 1976. «Sé muy bien por qué cosas has vivido, combatido. Estoy orgulloso de esas cosas. Me quisiste, te quise. El día que te mataron cumpliste veintiséis años. Los últimos fueron muy duros para vos. Me gustaría verte sonreír una vez más. No podré despedirme. Vos sabés por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro, y quizás te envidio, querida mía.»

Esta carta desgarrada transcurre, empero, casi con una lúcida o alucinada contención, y finaliza con una evocación documental, tan walshiana, del dolor humano: «Hoy en el tren un hombre decía: "Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año." Hablaba por él, pero también por mí.»

En otra «Carta a mis amigos», a «tres meses de la muerte de mi hija María Victoria», en vísperas de un doloroso añonuevo, R. W. traza un documento denso y apretado a la vez sobre la pasión de su descendiente, periodista como él, en el que reconstruye los pormenores de su muerte. «No vivió para ella —dice a sus amigos—, vivió para otros, y esos otros son millones.»

Walsh adquiere renombre público a partir de 1957 con la publicación de sus investigaciones sobre la *Operación Masacre* y *El caso Satanowsky*. Con ello empujaba hasta la mejor literatura el género testimonial, y en esos trabajos se advertiría ya al gran cuentista de *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*. Un relieve de notoriedad internacional que, a la par de la publicación de sus obras, lo convierten en invitado puntual, como jurado, de concursos literarios como los de «Casa de las Américas», Cuba; «Seix Barral», España, y «Primera Plana», en su patria.

El escritor argentino se familiarizaría, compulsivamente, con el tema de la muerte injusta, indefensa, en *Operación Masacre*, reconstrucción laboriosa e implacable de los fusilamientos clandestinos de trabajadores en los basurales de José León



Suárez, cerca de Buenos Aires, el 9 de junio de 1956.

Masacre de la que tuvo conocimiento, según relatará después, mientras jugaba al ajedrez con unos amigos, y de la que esta edición ofrece una treintena de páginas memorables.

En 1957, a partir del asesinato del abogado Marcos Satanowsky, defensor del vespertino *La Razón*, en litigio con el gobierno militar de esa época, Walsh tiene la virtud de grabar en un minucioso bajorrelieve la aparición de los modernos grupos «parapoliciales» en Argentina. Una pasión por la verdad y la justicia que lo llevarían a él mismo, un escritor educado en un colegio católico irlandés, a su propio viacrucis veinte años después.

La presente edición reproduce varios cuentos de *Los oficios terrestres*, libro en el que la más ambiciosa «irrealidad» literaria arrastra las gemas, flores y cielos de la historia que lo circunda.

En *Esa mujer*, evidentemente protagonizado por Eva Perón, desarrolla la historia sacrílega y desacralizada en torno a un jefe militar encargado de ocultar el cadáver de la dirigente política argentina —también «desaparecido» durante largos años— que acaba prisionero de sus restos secretos: «Es mía. Esa mujer es mía», grita paranoico.

Y si la belleza de *Esa mujer* se recorta a contraluz ante la historia real, todo el esplendor de la letra de Walsh se enciende a tope en sus cuentos «Imaginaria», «Fotos» y «Corso», en los que recurre magistralmente, como un demiurgo, todos los intersticios y cavidades del género.

La edición se completa con los aportes de dibujos y textos de conocidos pintores y escritores argentinos y españoles, en homenaje a ese gran artista de la palabra y la pasión que la encarna, secuestrado el 25 de marzo de 1977 y desaparecido hasta hoy. Al igual que Haroldo Conti, y tantos otros poetas, pintores, cineastas, periodistas, hombres, mujeres y niños.

MARTIN MORENO-CASTELLI

MEMORIAS DE UNA NOVELISTA

DOLORES MEDIO: *Atrapados en la ratonera*. Editorial Alce. Madrid, 1980.

A tantos inviernos y veranos pasados desde aquellos tan amargos, Dolores Medio debe tener vacía la caja de las preguntas. Por eso sin duda, y por tantas otras cosas de significación notoria, se ha decidido a cerrar la herida dando a luz estas «memorias», santo remedio de cualquier encono. Y lo ha hecho a su manera sencilla y entrañable, sin soltarse el pelo, como cosa contada al amor de la lumbre y casi en voz baja. Como siempre desde el principio, en *Nosotros los Rivero*, a 99

partir del núcleo familiar, el más herido, la unidad multiplicable hasta el infinito.

Porque le toca tan de cerca, yo quisiera prestarle a Dolores Medio el prólogo viejo de casi cuarenta años de otro asturiano, Alvaro de Albornoz, y decirle yo, ya que él no puede, que su libro está escrito «sin parcialidad estrecha y mezquina ni sombra de sectarismo. Es la emoción pura que se desprende de la tragedia española, a través de una inteligencia lúcida y de una fina sensibilidad de artista...». «... No hay héroes a la vuelta de cada página ni párrafos hinchados con épicos hazañas. Hay el sacrificio cotidiano, el sacrificio humilde de los héroes sin coturno y un dolor que brota, más que de las heridas, de las almas...» «No es un libro para partidarios, para ser lanzado de un campo a otro como rezagado proyectil. No despierta emociones violentas ni atiza el fuego del odio...» «De esa experiencia ha de renacer la España que todos anhelamos...» «El problema consiste en domar, en civilizar la energía española. En acabar con la tragedia estéril. En convertir el heroísmo de la cumbre en heroísmo de los valles, en cumplimiento sencillo del deber cotidiano. En reducir la guerra civil a paz civil. En fijar el péndulo que oscila perpetuamente entre la rebelión y la servidumbre. En acercar el ideal grandioso, pero inaccesible, a nuestra mano, despojándolo de sus proporciones mitológicas. En hacer de la zona ardiente de nuestras almas la zona templada en que se dan los frutos más sazonados del espíritu.»

Se lo presto porque es pensamiento y sentimiento asturiano, porque creo que de su profundidad emerge el espíritu que alienta en *Atrapados en la ratonera* y, sobre todo, porque sigue siendo válido: porque creo que no hemos aprendido nada. Que no hemos sido capaces de civilizar nuestra energía, que seguimos oscilando entre la rebelión y la servidumbre.

Cierto, *Atrapados en la ratonera* son las declaradas memorias de una novelista, pero aunque suele suceder sin que sea pecado, nadie diga que Dolores Medio ha caído en la fácil tentación de «novelizar» aquel largo sufrimiento del cerco a Oviedo sólo porque lo haya escrito muy bien. No; al contarnos lo que ella y muchas otras personas encerradas en la ratonera sentían, Dolores Medio ha hecho algo mucho más difícil: repensarse a sí misma cuando aún no era novelista. Cuando sólo era una joven maestra apenas estrenada, y al tiempo que le segaban la hierba bajo los pies del cielo le llovían bombas y obuses. Ha desandado el camino, se ha metido por ese oscuro agujero que lleva al maldito tiempo atrás para repensar y resufrir lo que entonces pensaba y sufría, sin tiempo y sin ganas, sin necesidad de añadir novelorías a la tragedia que se bastaba a sí misma.

Yo lo sé, y pienso que eso de «ratonera» es santo y seña, identificación. Porque el mismo día y a la misma hora—se retrasaba el amanecer de niebla y frío, debía oler a pólvora, pero

POESIA ESPAÑOLA QUE YA ES HISTORIA LITERARIA

JOAQUIN BENITO DE LUCAS: *Literatura de la postguerra: la poesía*. Editorial Cincel. Madrid, 1981.

Libros como éste, destinados a muy amplios sectores de estudiantes y al público en general son —creo yo— absolutamente necesarios para un conocimiento global y sistemático de un gran período de nuestra literatura que ya es historia. Porque historia es ya la de nuestra postguerra civil del 36, entendiendo por postguerra no sólo los años inmediatamente posteriores, sino los cuarenta que abarcadoramente se cuentan del 36 acá.

Literatura de la postguerra: la poesía es un volumen en cuarto, de casi un centenar de páginas, que el poeta y catedrático Joaquín Benito de Lucas ha preparado para Editorial Cincel por encargo del también catedrático Angel Basanta con destino a la Serie Literatura de los Cuadernos de Estudio que éste dirige. No se propone su autor en tan esquemático libro estudiar de un modo completo y exhaustivo, aunque sea panorámicamente, cuarenta años de poesía española. Benito de Lucas sólo estudia lo que ya es historia, prescindiendo —al menos en el estudio detenido— de hechos y nombres secundarios y limitando las fechas. Es decir, aquellos nombres y movimientos poéticos no demasiado recientes —por supuesto, anteriores a los años 70— que ya ingresaron en la historia de la literatura por derecho propio y una obra importante en la que apoyarse. Claudio Rodríguez es el último de entre los poetas importantes de este período, que aquí se estudia con detención, resultando a mi juicio como uno de los más certeramente interpretados de todo el libro. Por su significación en la nueva poesía, y su situación en la cúspide, se la puede ya estudiar con cierta perspectiva y distanciamiento. A los restantes de su generación o promoción —la del 50— se les dedica menos espacio o sólo unas líneas, como a los de promoción —años 60— siguiente. Y tan sólo la cita de algunos de sus nombres, a los más inmediatos —década del 70—, todos ellos sin ninguna perspectiva todavía para situarlos debidamente en una historia de la poesía española como ésta, cuyos lectores —estudiantes y público en general, ya lo dije— precisan de valoraciones y juicios definitivos que aún no puede dárseles.

Pero veamos cuál es la estructura del libro desde sus comienzos. Se abre con la generación del 36, que aunque obviamente no se inicia en la postguerra, es en ésta cuando su obra se desarrolla, obedeciendo también su inclusión y estudio a criterios editoriales: «La poesía inmediatamente anterior se estudia en los cuadernos números 24 y 25, dedicados a la generación del 27.» Tras unas consideraciones previas en torno a la generación del 36 —sobre su situación histórica y sus límites generacionales, entre otras—, Joaquín Benito de Lucas no olvida las antologías dedicadas a estos poetas, cuya totalidad no es siempre coincidente en los nombres propuestos, tanto por parte de los tratadistas —Torrente Ballester, Ricardo Gullón, etc.— como de los antólogos —Jiménez Martos a la cabeza—. También señala esclarecedoras fechas sobre libros y autores, además de los rasgos más característicos del grupo generacional.

Como era de prever, es a Miguel Hernández —«M. H. entre el amor y la guerra»— a quien más espacio —siete páginas— dedica de entre

más fuerte olía, humedad y mugre, la manta parda que me habían prestado porque mi tiritona los ponía más nerviosos, como si eso fuera posible—yo también pensé que aquello era una auténtica ratonera. Y no es novela. Mejor sería decir que Dolores Medio, por pudor, ha mondado el hueso de la realidad. Especialmente aquella que compartimos el 5 de octubre, año primero de la pena, ella dentro y yo

fuera... En aquella especie de voladizo techado de ramas que, en el recuerdo, me parece colgado del aire. Los del Estado Mayor con sus capotes, González Peña y Belarmino Tomás con su ilusionada impaciencia, tres o cuatro periodistas con el miedo entre pecho y espalda y yo, además, con una manta de soldado prestada. Mis compañeros de redacción, en Bilbao, me habían pedido que les llevase un recuerdo de

los del 36 y del libro todo: vida y obras, sus primeros libros, la guerra como tema y su último libro. A Panero, Ridruejo, Rosales y Vivanco los agrupa, aunque no demasiado detenidamente, en sus apartados respectivos —una o dos páginas a cada uno—, bajo el rótulo de «Cuatro poetas de la revista *Escorial*». Considerándolos unidos por otros vínculos no tan personales como los del grupo «Escorial», se detiene menos en los amparados bajo el denominador común de «Cuatro poetas de "Hora de España"»: Germán Bleiberg, Ildefonso M. Gil, Juan Gil-Albert y Serrano Plaja, dedicando sólo unas líneas a otros poetas de la generación. Las justificaciones previas de estos agrupamientos, así como el estudio de la obra de Miguel Hernández y cuanto dedica a fijar la personalidad lírica de todos los poetas del 36, me parecen de un gran valor didáctico no exento de sentido crítico.

Pero es al comienzo de la segunda parte del libro —«Los nuevos grupos»— y a lo largo de toda ella —la más extensa y mejor estudiada, salvo lo de Miguel Hernández—, cuando Benito de Lucas se nos muestra más penetrante en el análisis de las causas y las motivaciones históricas, en el entorno literario donde la poesía se produce y en las aportaciones personales de cada uno de los poetas más importantes y significativos de la postguerra propiamente dicha. Para empezar nos habla de la situación de la lírica a partir de 1939, de los primeros brotes tras la guerra, para adentrarse en los años siguientes y en lo que significaron, primordialmente, las revistas *Garcilaso* y *Espadaña*, y a continuación *Proel* y *Cántico*, a las cuales dedica muy precisos apartados. Tras estas cuatro revistas, cuatro poetas representativos de cada una de ellas, a los que estudia como cuatro voces distintas en cuatro distintas actitudes y planteamientos líricos: José García Nieto, Victoriano Cremer, José Luis Hidalgo y Ricardo Molina. No olvida las aportaciones de otros poetas mayores en esos precisos años, como los supervivientes de la generación del 27 Dámaso Alonso —*Oscura noticia e Hijos de la ira*— y Vicente Aleixandre —*Sombra del paraíso*—, aunque sí echamos de menos a Gerardo Diego. Tampoco olvida las tendencias experimentales: Carlos Edmundo de Ory y el postismo sobre todos. Y a continuación, los cuatro más espléndidos análisis del libro: «Gabriel Celaya entre el compromiso y la revolución», «La poesía existencial de Rafael Morales», «José Hierro y su testimonio lírico» y «Blas de Otero, su paz y su palabra», dedicando también otros apartados a Bousño, Valverde, Gaos, Montesinos, Canales, De Luis y Garciasol.

Ya en la recta final, «La nueva poesía española» y Claudio Rodríguez, tal como antes aludí. Indispensables son las consideraciones previas que ahora hace sobre la poesía que va surgiendo en las tres últimas décadas: 50, 60 y 70. Sobre la del 50, última época que en realidad se estudia ampliamente, aunque ya dije que sólo ceñida al fenómeno poético Claudio Rodríguez, dedica tres páginas a dos antologías generacionales: «Una promoción desheredada: la Poética del 50», de Antonio Hernández, y «El grupo poético de los años 50», de Juan García Hortelano. Uno y otro antólogo son de criterios distintos en la selección de poetas. Benito de Lucas no deja de señalar los graves errores de este último —que no es precisamente un entendido, a mi juicio, en materia de poesía—, reconociendo en Antonio Hernández, pese a ciertas objeciones que le hace, el notable esfuerzoralizado.

En las últimas páginas del libro, poco más de una se dedica a la poesía femenina —parece ser que tuvo que reducir drásticamente su estudio sobre las poetisas, por no haberse sujetado a las características de estos cuadernos en su número de páginas—, incluyéndose también un comentario de texto a un poema de José Hierro.

JACINTO LOPEZ GOKGE

Oviedo, aunque fuera una piedra... Y allí estaba, recta hasta un horizonte de niebla y desierta en la amanecida, la calle Uría, tal como se veía desde la avanzadilla de San Esteban de las Cruces. Me parecía que había pasado ya un siglo desde que la artillería, Dios sabe dónde a nuestras espaldas, había comenzado su «labor de ablandamiento» y, de un momento a otro, se daría la orden de asalto. Allá abajo,

casi al alcance de la mano, la ciudad estallaba sin tregua, debía estar llena de piedras la calle Uría, pero yo nunca tuve una...

No es que quisiera verdaderamente, pero pensaba que querría estar allá abajo, saber qué sentían las gentes encerradas en la ratonera de Oviedo. Sería igual o peor que lo que sentíamos nosotros en Bilbao, cuando el horror nos llegaba del mar y del cielo,

y no me hacía sentirme demasiado bien ser de los que estaban afuera... Era tan malo como la humedad caladora, la sordera del estruendo, el olor de la manta y el desánimo, la desesperación final. Todos los lugares que Dolores Medio utiliza como cosa propia en su libro, las Adoratrices, Sograndio, la Tenderina, todo el cerco abrasado, me dolieron a mí también y al mismo tiempo; como ella dice: «Cristo, qué pena que se desperdiciara tanta bravura, tanta valentía, para destrozarse brutalmente unos a otros, hasta el total exterminio...» Yo vi cómo en el campo de fútbol los hombres de un batallón vasco enseñaban y aprendían a morir y, desde dentro, Dolores Medio los lloraba también.

Y ahora, al cabo de tantos años, porque ella ha escrito *Atrapados en la ratonera*, sé lo que sentían y se lo agradezco mucho; pero se diría que las preguntas son siempre más y más puntuales que las respuestas, y ¿no habremos aprendido nada? Pues, hala, aunque digan que es demasiado y que es más sano olvidar (no sé si sano, pero tonto sí), a ponerlo todo en medio de la plaza y llevar a los niños para que lo miren. Tal vez así podamos de una vez por todas «fijar el péndulo que oscila entre la rebelión y la servidumbre». Civilizarnos.

CECILIA G. DE GUILARTE

BUSQUEDA Y DESENCANTO

DORIS LESSING: *Al final de la tormenta*. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1980.

Tercer libro de la pentalogía *Los hijos de la violencia*, que encabeza *Martha Quest*, seguido de *Un casamiento convencional* y a la que sin duda seguirán *Cerco de tierra* y *La ciudad de las cuatro puertas*, llega con bastante retraso a España, circunstancia que si bien no resta interés a la novela como testimonio, reflejo de situaciones vividas en un tiempo relativamente próximo, impide calificarla de retrato de la mujer de hoy.

Después de haber leído *El cuaderno dorado*, compendio y resumen de la intencionalidad de la autora, más ambiciosa en su contenido, poco puede aportarnos la lectura de los cinco libros, demasiadas páginas para expresar lo que se repite y seguirá repitiéndose en cada una de las partes que forman la pentalogía.

Es evidente el choque producido por las diferentes actitudes entre el hombre y la mujer, entre padres e hijos, y la frustración que provoca la siempre conflictiva independencia de la mujer. Doris Lessing expone la situación de las colaboradoras en tiempo de guerra, dentro del grupo formado por varias parejas que constituyen una especie de familia, en la que todos se preocupan por todos, en la que no sólo se comparten los avatares de la política, sino que desahogan la in-

comprensión familiar y se juzgan actitudes y conductas, en la que hay que rendir cuentas a los demás, prodigándose en las cuestiones meramente domésticas, que en ocasiones delatan los errores y las contradicciones de una disciplina, al tener que subordinarlo todo al partido.

Jasmine mantiene relaciones con un hombre casado y ha sido repudiada por su familia, aunque sigue viviendo bajo el mismo techo por miedo a deshonorar a los padres ante la comunidad judía si se va de casa. Martha vive idénticos problemas con su madre, que también la repudia, sin atreverse a romper sus relaciones con la hija. La mujer que se encuentra embarazada se ha de casar. La que mantiene relaciones con un miembro del partido también deberá contraer matrimonio. Hay en todas estas mujeres un deseo de romper con la generación anterior, disconformes con los convencionalismos, que les llevan a un cambio de actitud ante la vida, lejos de la concepción burguesa, actitud que caracterizó la literatura de «los jóvenes airados», testimonio de unos años que ya son historia.

El fracaso matrimonial es una constante que se repite en las novelas de Doris Lessing, donde acaba el amor al descubrir estilos de vida diferentes, donde la mujer siempre va en busca del hombre que le haga desvelar la propia identidad y donde, incluso las más eficientes, son marionetas que en ocasiones sienten sobre ellas todo el peso de la incompreensión del marido, al que se han unido sin sospechar el desequilibrio que, tras el amor, puede llegarles, ante la imposibilidad de armonizar sus actitudes frente a la vida.

Los hombres, tan pronto hacen crítica del atuendo personal de la mujer, considerando sus uñas pintadas y su maquillaje como signo burgués, como deciden que las mujeres casadas no deben trabajar. Después de una de las asambleas, una de las protagonistas, Marjorie, dice a sus amigas: «Tengo la sospecha de que, una vez hayamos alcanzado el socialismo, tendremos que librar otra batalla contra los hombres. ¡No son más que un montón de reaccionarios retrógrados!»

Lo importante en la obra de Doris Lessing es la búsqueda y, consecuentemente, el desencanto—lo único que da carácter vigente a sus novelas—, y su actitud como mujer ante la vida, una mujer carente de firmes convicciones y dogmas, que desea encontrar, más que la propia identidad, la de sujeto perteneciente a una generación que naufraga al descubrir que nada es intrínsecamente un fin. Y esto, en época de escepticismo y «pasotismo», puede considerarse positivo. ¿No es acaso la búsqueda de algún camino inexplorado lo que lleva a todo escritor a enlazar palabras?

El camino seguido por la autora en estas novelas es bien diferente al de *Canta la hierba*. Carece de clímax y de verdaderos personajes. Todo se pierde en el intento de reflejar las incongruencias de un sistema y sin complicaciones de forma, aunque fiel a ese deseo de mostrar los convencionalismos que dominan al individuo hasta asfixiarse. Carente de ritmo novelesco, su interés decae en muchas páginas a causa de pueriles descripciones, y escasea, por otra parte, de una prosa brillante que podría superar esas

lagunas. Su única fuerza se encuentra en los pasajes en los que se discuten puntos de vista acerca de los africanos que viven aparte y a quienes se mantiene fuera de las asambleas por no considerarse suficientemente preparados y porque admitirlos causaría serios problemas. Jack, considerado anarquista por algunos miembros del partido, trata de reivindicar los derechos de igualdad para los negros y se le advierte que sembrar la rebeldía en los africanos no es misión del comunismo. Danie du Toit opina que, si con las estupideces de «amaos los unos a los otros» pierden las elecciones, él será culpable, a lo que Jack responde que, si el partido no tiene principios, no

merece los votos de los electores. Se hace patente la lucha entre idealistas que piensan y reivindican los derechos para todo marginado y los conservadores anclados en creencias y costumbres.

Jack acusa al dominio británico, ejercido durante trescientos años, sobre el pueblo indio de ser causa de su miseria, pero empiezan a desfilar los bondadosos paternalistas en el juicio para condenar su error. Una señora asegura que siempre ha felicitado las Navidades a su aya, que paga buenos sueldos a los criados y hasta les educa, porque son analfabetos, y que es el clima de la India el único responsable de su miseria, porque resta energías a los habitantes. Otro

novedades editoriales

MIGUEL LUIS VIDAL MATIAS: *Trasluz*. Ed. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1981.

PATROCINIO GIL SANCHEZ: *De la siembra a la siega*. Ed. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1981.

ANGEL GARCIA FERNANDEZ: *Metamorfosis*. Ed. Leartes. Barcelona, 1981.

ANTONIO BENEYTO: *El subordinado*. Ed. Emiliano Escolar. Madrid, 1981.

ARTURO DEL HOYO: *El lobo y otros cuentos*. Ed. Aguilar. Madrid, 1981.

ANTONIO GONZALEZ-GUERRERO: *El peso de mi sombra*. Agrupación Hispana de Escritores. Mataró, 1981.

PHILIP KAPLEAU: *El despertar del Zen en Occidente*. Ed. Kairós. Barcelona, 1981.

RAFAEL FLORES: *En una caja oscura*. Ed. Nuevo Sendero. Madrid, 1981.

ZANE GREY: *El valle de los caballos salvajes*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JOSEPH KESSEL: *El león*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JULIO CORTAZAR: *62/modelo para armar*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

MARGARET MILLAR: *Más allá hay monstruos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ANTONIO SANCHEZ BARBUDO: *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.

ROSA CHACEL: *Desde el amanecer*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

GOTTFRIED AUGUST BURGUER: *Las aventuras del barón de Münchhausen*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

COLETTE: *La vagabunda*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.

SAN JUAN: *Apocalipsis*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

TRUMAN CAPOTE: *Otras voces, otros ámbitos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ANTONIO MIGUEL ABELLAN: *El juicio*. Taller de Creación. Gilena, 1981.

DUQUE DE SAINT-SIMON: *Memoorias*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

HENRY JAMES: *Los europeos*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.

HENRY JAMES: *Poema babilónico de la Creación*. (Edición de F. C. Peinado y M. G. Cordero.) Ed. Nacional. Madrid, 1981.

JESUS PINO GARROBO: *Ensayo para el sol*. Ed. Zocodover. Toledo, 1981.

JOSE LUIS CAMARERO: *Trilogía existencial*. T. Gráficos Diario de Burgos. Burgos, 1981.

JOHN STEINBECK: *El poney rojo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

JUAN CARLOS ONETTI: *El astillero*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ROBERTO ARLT: *El juguete rabioso*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

EVA ROMERO DE TORRES: *En el corazón conservo tus promesas*. Editorial Agón. Buenos Aires, 1981.

H. G. WELLS: *La guerra de los mundos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

PIO BAROJA: *La ciudad de la niebla*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

FEDERICO GARCIA LORCA: *Yerma*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

MOLIERE: *Tartufo. Don Juan*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

FEDERICO GARCIA LORCA: *Romancero gitano*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

MARIO PAYERAS: *Los días de la selva*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.

RAMON SERRANO SUÑER: *De anteaer y de hoy*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1981.

FEDEDICO GARCIA LORCA: *Antología poética*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1981.

FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA Y MARIANO DE PACO: *El teatro de Miguel Hernández*. Universidad de Murcia. Murcia, 1981.

testigo afirma que es la nación más cultivada y espiritual del mundo, apoyándose en la idea de que la cultura nada tiene que ver con el nivel económico y es más difícil para el rico entrar en el reino de los cielos, de lo que se deduce que se trata de un pueblo privilegiado después de todo. Y un nuevo testigo opina que las culpables de su pobreza son las mujeres indias, que gastan demasiado en joyas. Con argumentos tan absurdos y subjetivos, Jack es vencido.

La novela termina con el triunfo de la sección roja, al conseguir ésta la moción sobre el sector africano, lo que provoca la escisión. La izquierda se divide en Partido Socialdemócrata —simpatizantes

con los africanos— y Partido Laboralista, con lo que las esperanzas de la izquierda por derrotar al Gobierno en las elecciones se desvanecen. Un final que no contiene visos de fin, y al lector no le queda la menor duda de que habrá un nuevo episodio para relatarnos la nunca desfallida inquietud de la autora, que se integró al partido consciente de las injusticias raciales y lo abandonó más tarde por no estar de acuerdo con el exceso de stalinismo.

Contraria a cualquier injusticia, no le faltan motivaciones al hacer la crónica de una época. A sus cincuenta y nueve años, desde su casa de Kingscroft Rd., la autora sigue sin encontrar el camino.

Hace poco más de un año le pregunté si creía que el mundo podría llegar a ser plenamente libre, sin corrupción ni puritanismo y cuál sería el mejor sistema para gobernar. Si creía en la juventud y en su ruptura. Pero Doris Lessing declinó sus respuestas amablemente, porque contestarme iba a llevarle demasiado tiempo. Yo me pregunto ahora si en verdad habría sabido responder, porque, de tener una respuesta concreta, cabe pensar que ya no escribiría. Dar vueltas y vueltas en torno a lo vivido le hace al autor olvidarse de que, inevitablemente, se está repitiendo.

ROSA ROMA

- JOAQUIN POZUELO IVANCOS: *Sonetos de la Pasión y otros temas religiosos*. Imp. Muelas. Murcia, 1981.
- JOAQUIN POZUELO IVANCOS: *Cuerpo de novia y otros poemas*. Imprenta Muelas. Murcia, 1981.
- DIEGO MARTINEZ TORRON: *La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro*. Edición do Castro. La Coruña, 1980.
- GUILLERMO FERNANDEZ ROJANO: *Infortunios y descalabros del poeta Gaspar y otros personajes en hora menguado o nuevas hazañas y desventuras que los siglos nefastos engendraron en hombres amarillos y en los perros enamorados*. Col. H. Muda. Jaén, 1981.
- MATIAS RAFIDE: *Antevíspera*. Imprenta Cergnar. Santiago de Chile, 1981.
- MANUEL YERGA LANCHARRO: *Apuntes y datos para las biografías de Rojo el Alpargatero, La Trini, Chacón y Manuel Torre*. Colección Candil. Jaén, 1981.
- FRANCISCO PI Y MARGALL: *Unitarismo y federalismo*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- NAOMI LINDSTROM: *Macedonio Fernández*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. Lincoln, 1981.
- JOSE VERON GORMAZ: *La muerte sobre amantes*. Institución «Fernando el Católico». Zaragoza, 1981.
- JOAQUIM MARTI CADEZ: *Tipos d'Espardenya y Sabata*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1981.
- ANTONIO FERRES: *La piqueta*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.
- GERARDO LOPEZ AYALA: *Los gestos*. Col. La Girándula. Rosario Sastre, editor. Madrid, 1981.
- ABD AL-WAHAB AL-BAYATI: *La muerte en la vida*. Ed. Ayuso. Madrid, 1981.
- ARTURO AZUELA: *El tamaño del infierno*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- MANUEL MEJIA VALLEJO: *El día Señalado*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.
- JOSE MANUEL VINAGRE: *Poemas*. Padilla Libros. Sevilla, 1981.
- ALONSO ZAMORA VICENTE, JACINTO DO PRADO COELHO, JOSE FILGUEIRA VALVERDE, VICTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA: *Cuatro lecciones sobre Camoens*. Fundación Juan March/Cátedra. Madrid, 1981.
- JORGE ASIS: *El Buenos Aires de Oberdán Rocamora*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1981.
- JERZY KOSINSKI: *Pasos*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.
- VICTOR GARCIA DE LA CONCHA: *Nueva lectura del Lazarillo*. Editorial Castalia. Madrid, 1981.
- TOMAS CALLEJA: *Romances del Tuerto de Pirón*. Imp. Hijos de Mimesa, S. L. Madrid, 1981.
- D. M. THOMAS: *El hotel blanco*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1981.
- HONORE DE BALZAC: *Un asunto tenebroso*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.
- ANGEL GARCIA LOPEZ: *Santo Oficio*. Col. Puerta del Sol/Poesía. Ed. Libros Dante. Madrid, 1981.
- JULIO HUASI: *Asesinaciones*. Colección Puerta del Sol/Poesía. Ed. Libros Dante. Madrid, 1981.
- JUAN MARIA JAEN AVILA: *De crepúsculos, ocasos y venados*. Colección Puerta del Sol/Poesía. Ed. Libros Dante. Madrid, 1981.
- ALMUDENA GUZMAN: *Poemas de Vida Sal*. Col. Puerta del Sol/Poesía. Ed. Libros Dante. Madrid, 1981.
- PETER HANDKE: *El momento de la sensación verdadera*. Ed. Alfabuara. Madrid, 1981.
- ANDREI BIELY: *Petersburgo*. Ed. Alfabuara. Madrid, 1981.
- RAYMOND CHANLER: *El largo adiós*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.
- JOSEPH CONRAD: *La línea de sombra*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.
- ANTONIO DI BENEDETTO: *Caballo en el salitral*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.
- RUDYARD KIPLING: *El libro de las tierras vírgenes*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.
- HECTOR MALOT: *Sin familia*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1981.
- THORNTON WILDER: *El puente de San Luis Rey*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.
- JEAN COCTEAU: *Los niños terribles*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.
- VARIOS AUTORES: *Carnets de mujer*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1981.
- JOHN FOWLES: *La mujer del Teniente Francés*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1981.
- JERZY KOSINSKI: *El árbol del diablo*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1981.
- CONCHA ZARDOYA: *Diotima*. Colección Ambito Literario. Barcelona, 1981.
- RAUL CARBONELL: *Espejos planos*. Col. Juan Alcaide. Ciudad Real, 1981.
- JESUS J. BARQUET: *Sin decir el mar*. Ed. Playor. Madrid, 1981.
- LARRY M. HYMAN: *Fonología (Teoría y análisis)*. Ed. Paraninfo. Madrid, 1981.
- ANDRES RIVERO: *Recuerdos*. Cruzada Spanish Publications. Miami, 1980.
- JULIO A. LLAMAZARES: *El entierro de Genarín*. Ed. del Teleno. León, 1981.
- JUAN MIGUEL COMPANY: *Bergman*. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.
- ANTONIO JOSE TRIGO: *La huella de la serpiente*. Imp. Becerra. Lora del Río, 1981.
- VICENZO JOSIA: *Narratori Spagnoli di oggi*. Vincenzo lo Foro Editore. Roma, 1981.
- TOMAS STEFANOVICS: *El divorcio*. Ed. Géminis. Montevideo, 1980.
- ANDRES L. MATEO: *Poesía de posguerra/Joven poesía dominicana*. Ed. Alfa y Omega. Santo Domingo, 1981.
- JOSE LUIS GIMENEZ-FRONTIN: *Las voces de Laye*. Ed. Hiperión. Madrid, 1981.
- ANTONIO MARTINEZ SARRION: *El centro inaccesible*. Ed. Hiperión. Madrid, 1981.
- ALBERTO GARCIA ULECIA: *Paisajes y elegías*. Calle del Aire, 1981.
- JOSE CAROL: *El fuego de la vida*. Ambito Literario. Barcelona, 1981.
- GABRIEL ALBIAC: *Pascal*. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.
- MANENE GRAS BALAGUER: *Wagner*. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.
- ANTONIO BUERO VALLEJO: *Casi un cuento de hadas*. Ed. Narcea. Madrid, 1981.

EL ARTISTA O ESE MONSTRUO VERDE QUE CAMINA BAJO LA ATENTA MIRADA DE LA LUNA

ANTONIO COSTA GÓMEZ: *Revelación*. Editorial Celta. Lugo, 1981.

Revelación es un poemario que debería haber sido publicado hace un par de años, como era deseo de su autor, el joven poeta gallego Antonio Costa Gómez. Pero los problemas editoriales han ido posponiendo su salida hasta ahora. Costa no es ni mucho menos un desconocido; sus artículos, cuentos y poemas han aparecido en numerosas revistas y periódicos, tales como *Nueva Estafeta*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *El País*, *ABC*, etcétera. Desde tiempo ha esperábamos este momento, y quizá la tardanza haya servido para que el autor perfeccionara sus versos, ya que, normalmente, los principios de obra suelen ser precipitados, imperfectos. Sin embargo, este libro ha resultado, al menos yo lo creo así, una auténtica «revelación».

Entiendo la poesía como un modo de conocimiento; la poesía es una carrera hacia la destrucción por el conocimiento. Creo que fue Georg Trakl quien me inculcó estas ideas, y pienso que Antonio Costa mantiene esta misma concepción poética. La poesía a veces se convierte en una especie de droga que nos alimenta. El hombre está estancado en el cieno maloliente de una sociedad que se desintegra día a día y busca constantemente paraísos, salidas que le hagan olvidarse, al menos momentáneamente, de la realidad. Por lo que podríamos resumir dichas salidas en dos concretas: la evasión y la purificación. En la primera incluiríamos el alcohol, la droga, etc., y en la segunda, la poesía. A partir de aquí creo que nos podremos acercar al mundo interior de este poeta, a su experiencia interior, pues como decía Pavese, lo que vale es eso y no la simple experiencia.

Cuando pretendemos analizar un libro que nos ha gustado y se trata de la obra de un amigo al que queremos y admiramos, parece que la objetividad se convierte en una barrera infranqueable disfrazada de fantasma difícil de burlar, y la crítica como tal, tambalea. Pero como nos hallamos ante la aparición de un nuevo poeta, existe una ley invisible, escrita en bastardilla, que nos da licencia para saltarnos todas esas leyes de la crítica y hablar desde dentro, sin olvidar plenamente la objetividad, pero hablando, eso sí, desde el corazón.

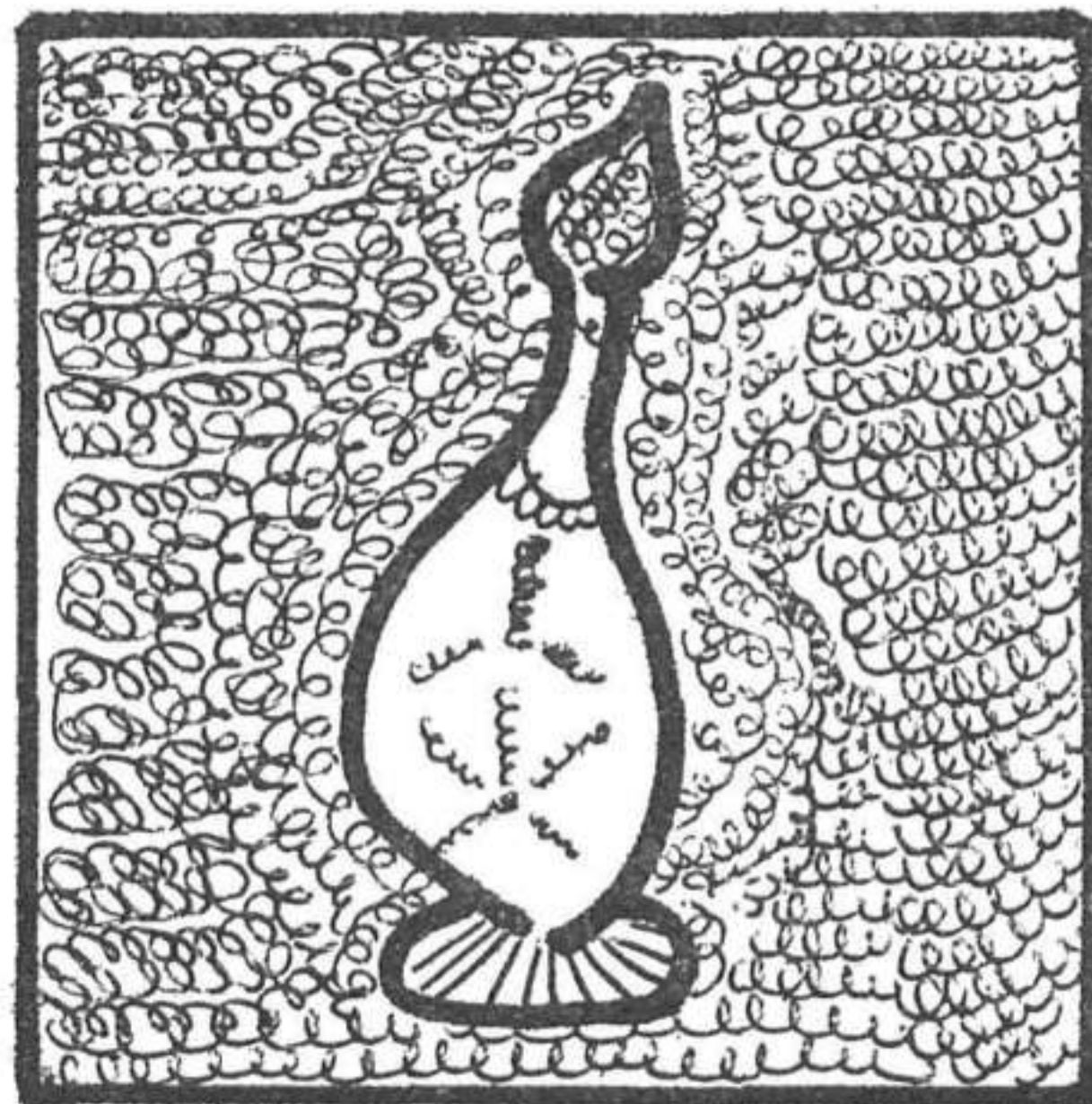
Costa se me apareció la primera vez que charlé con él, y lo veo en su obra igualmente, como un hombre tímido, introvertido, misántropo, susceptible, amo-

roso, irascible, con miedo a la vida, esquizofrénico, serio, risible. En sus poemas se aproxima a Rilke y a Rimbaud. Es profundamente religioso, espiritualista, que tiene la certeza de una realidad invisible y superior a la convencional, apoyándose en las religiones orientales, el ocultismo, un cristianismo anárquico o una religiosidad personal—y en todo esto se ve la huella de Pasternak, autor a quien admira—. Reivindica sobre todo la libertad y la personalidad; él no cree en los sistemas cerrados ni en las definiciones absolutas. Tiene una concepción del mundo vitalista, antimecanicista, antisistemática y exaltadora del arte como forma suprema de conocimiento; para él el arte, la poesía, tienen un valor insuperable, cumbre; en una línea que va desde Plotino a Schelling y el existencialismo no-absurdisto, pasando por el agustinismo, la mística, Giordano Bruno, la alquimia y ciertos aspectos de la teosofía. En su obra son palpables las influencias de Baudelaire, Rimbaud, Rilke, Leopardi, Jules Laforgue, Georg Trakl, Jens Peter Jacobsen (el preferido de Rilke), Vico, Kierkegaard—se observan en muchos de sus poemas la angustia, el miedo, el temblor, temas clave en la obra del pensador—, Unamuno, Gabriel Marcel, etcétera. En otro orden, en el narrativo, es un gran admirador de Julien Green, Bellou, Bradbury, Dostoievski, Bernanos, Proust, y fundamentalmente Ernesto Sábato, que ha influido de una forma decisiva en la persona y en la obra de Costa. Sin olvidarnos de T. Merton, Tristan Corbière, Dos Passos, Strindberg, Ionesco, Beckett. Todo este conglomerado de autores—no leídos a lo loco, sino como fruto de unas exigencias propias y una lectura coherente—, asociado con su amor a las catedrales, sus visitas a los lugares de origen de poetas como Rimbaud—Charleville—y su admiración por Van Gogh, Leonardo, el Bosco, el Greco y Gaudin, conforman el resultado de una personalidad prodigiosa y extraña.

En su poema «Monstruos verdes», el poeta nos expone sus miedos ante esa sociedad gigantesca y aniquiladora que amenaza al artista, esa especie de monstruo marginado:

*allá en el fondo monstruos verdes
se agitan intranquilos
esperando la hora de poder abrir los ojos.*
(Pág. 10.)

Esos monstruos verdes o grises que «se cobijan como pueden, que les arrojan extraños alimentos», son los verdaderos ar-



tistas, esos—considerados—detritus que la sociedad alimenta a su pesar, que desarrolla ella misma a partir del rechazo consciente. Esa repulsa es la savia que los hace crecer precisamente. En la «Leción del maestro», decía Henry James: «—¿El artista? ¿Acaso no es un hombre como todos?—Creo firmemente que no.» La sociedad difícilmente perdona la existencia al artista, y cuando la asimila, cuando lo sube a la gran colina de la fama es cuando ya deja de serle un obstáculo, tras su muerte, cuando se nubla la posibilidad de que le sea un problema.

En los versos de este poeta gallego se observa la influencia—en un orden temático—de Julien Green. Costa aparece como uno de sus personajes: atormentado, inquieto, de reacciones extrañas, debatiéndose en las tinieblas, en medio de lo invisible, entre una atmósfera alucinante y de sueño; como loco o criminal, violentado por la vida constantemente. Parece un visionario que percibe la realidad verdadera tras la convencional y aparente, señalando los móviles misteriosos e invisibles de las acciones, en una profundidad delirante y vertiginosa.

En «Pesadilla 1» se nos muestra en una postura diletante:

*y derrumbamos los edificios
y destruimos catedrales
y escribimos historias nostálgicas...*
(Pág. 11.)

Donde se advierte el rechazo de los convencionalismos, la ruptura con la sociedad.

El poeta no escribe desde la gratuidad; cada palabra, cada verso, en el plano del contenido, adquieren una importancia radical, existe una gran fuerza conceptual.

*Y no hago más que pensar en vosotros,
en vosotros, ...*

[*truos.*
que me tenéis aquí solo con mis monstruos.
(Pág. 13.)

Y como decíamos antes, aquí está el hombre en su lucha interior, buceando en las turbias aguas de la marginación, de la soledad, de la tristeza. Otros temas que aparecen en *Revelación* son la desesperación, la angustia que el poeta siente, y le habla constantemente a la sociedad, esa especie de máquina reguladora de vidas, a esa sociedad abominable construida por todos nosotros; diciendo:

*no me dejaréis que lo haga,
no me dejaréis que bese los pies de una
[muchacha,
no me dejaréis que me aprenda sus ojos
[para siempre?
(Pág. 21.)*

Y como resultado de todo esto llega a los labios del poeta el deseo del suicidio:

*Estoy aquí solo en la cámara real
y me gustaría prender fuego a mi palacio.*
(Pág. 13.)

Idea que casi siempre ha rondado las azoteas de los «monstruos grises». Hace justamente ahora tres años, cuando se estaban gestando estos poemas, me decía en una carta: «Pienso muy a menudo en el

suicidio. Para mí el suicidio es como salir de viaje, dejar este mundo para volver al mío verdadero, a mi patria». Idea del matrimonio con la naturaleza, el mito de Narciso, que lo podemos ver en Novalis, y más cercano a nosotros, en Juan Ramón.

También se observan elementos surrealistas, fruto de un surrealismo muy bien asimilado:

*mi gorila dándome golpes en la espalda,
una araña cosquilleándome el mentón.*
(Pág. 14.)

En el poema «Tengo miedo de que todo se venga abajo» aparece la idea de Dios:

*Tengo miedo de que todo lo pensado y lo
[sufrido
no sea tenido en cuenta, como injusticia
de un dios dormido o sueño sin promesas.*
(Pág. 22.)

Un poeta, cuyo nombre ahora no recuerdo, dijo que «los dioses viven eternamente serenos y felices. Mas el brillo de su perfección es frío; alimentado de su insensibilidad, de una especie de sueño e infecundidad... El corazón sensible del ser humano presta calor y sensibilidad a los dioses». En los versos de Costa citados hay una fisura de incredulidad, una idea que vaga en su espacio vital y alberga tímidamente a la duda, fruto del desaliento y de su indefensión. Sin embargo, en una ocasión me dijo: «Creo en Dios y me interesan todas las religiones, simpatizo con todas. Todo lo que sea religión me fascina. Pero no me constriño a ningún dogma cerrado o institución, porque Dios es infinito». Creo que tras estas palabras sobran comentarios.

A lo largo del libro llama la atención la repetición de un símbolo: La Luna, incluso titula uno de sus poemas, «Debajo de la Luna». Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, dedica amplio espacio a este —llamémosle— elemento sagrado del universo. Y Costa Gómez ve a través de la Luna la fuerza y los peligros del mundo de las apariencias y de lo imaginativo. Se trata del visionario que observa las cosas a una luz lunar. La Luna como intuición, imaginación, magia, distinta de la vía solar (razón, reflexión, objetividad) y cargada asimismo de sentido negativo y fúnebre. La Luna preside la formación de los organismos, pero también su descomposición (como el color verde de los monstruos que veíamos anteriormente). Su destino consiste en reabsorber las formas y volver a crearlas. Sólo lo que está más allá de la Luna o encima de ella trasciende el devenir. Por esto, para Plutarco las almas de los justos se purifican en la Luna, mientras su cuerpo vuelve a la Tierra y su espíritu al Sol. Así la condición lunar equivale a la condición humana. Otro componente significativo de la Luna es el de su estrecha asociación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente, ambivalente por lo protectora y peligrosa) y el que dimana del tono lívido de su luz y del modo como muestra, semivelándolos, los objetos. Por eso la Luna se asocia a la imaginación y a la fantasía, como reino intermedio entre la negación de la vida espiritual y el sol fulgurante de la intuición. (Cirlot, págs. 283 y siguientes.)



Y no podía faltar el tema del amor y de la muerte:

*Un trozo de cuarto,
la mirada de un monstruo,
paredes apretándose contra mí,
cúpulas tambaleándose.
Si te mato será muy delicadamente,
con la mirada llena de amor,
para que mueras viendo mi tristeza
y las flores que salen de mis ojos.*
(Pág. 20.)

Donde el poeta ofrece a una amada imaginaria todo su amor a través del matrimonio del cielo y del infierno. Como en W. Blake, aquí se celebra la unión sagrada de Eros y Tánatos.

Finalmente, el poeta, desengañado, semidestruido por su enemiga, la sociedad, abomina de su propia raza y quiere huir:

*Algo me dice que tengo que hundirme,
hundirme en las últimas tinieblas,
donde no exista el recuerdo del hombre,
donde me reciba una raza de seres
hechos para entenderme.*
(Pág. 29.)

En cuanto a lo formal, he de decir que aunque abundan las imágenes bellas e incluso originales, a veces afloran algunas de escasa calidad, ingenuas, como en:

*ruge, ruge, viejo león,
ábrete, joven amapola,
florece, mejilla,
desciende como un canto, pelo...*
(Pág. 40.)

También las reiteraciones y las asonancias próximas:

*pero yo te alcancé uno de los pies
y lo mordí como un santo
y luego cogí tu pie y lo acaricié
... ..
y quería comerme tu vientre
... ..
Pero puse tu mejilla sobre tu vientre*
(Pág. 15.)

En ocasiones alcanza un cuidado tono rítmico, viniendo a hacerse casi prosaico en otras.

Sé, tengo absoluta certeza, que este poeta no se va a malograr, porque su fuerza es abrasadora, su vocación inmensa; por ello lo único que diría para finalizar estas líneas es el subrayado de las palabras del autor del prólogo (E. Sábato): «Te pido, únicamente, que no te apresures, que dejes madurar tus intuiciones.» «Hay en vos tal vehemencia, tan fuerte impulso que el torrente es incontenible; pero ese torrente debe ser canalizado y embalsado, de pronto, como se hace con las aguas, para que adquieran la máxima potencia.»

ANTONIO RODRIGUEZ JIMENEZ

UN CLARIFICADOR LABERINTO

M. VILLAR RASO: *El laberinto de los impíos*. Ed. Noguer, Barcelona, 1981.

El laberinto de los impíos envuelve progresivamente al lector en su poderosa orquestación novelesca, atrayéndole hacia una clave central desde sus múltiples perspectivas. La narración está estructurada en dos partes o «claustros» con seis capítulos cada una, correspondientes a los doce monjes de una imaginaria Cartuja (inspirada en el «Aula coeli» de Zaragoza) que habitan celdas numeradas de modo discontinuo, como corresponde a un monasterio semideshabitado y asolado por la crisis. La «impiedad» ha invadido este «laberinto» de reducido trasfondo realista, cuya dimensión verdadera está en la ilustración simbólica de la multiplicidad interior de la persona y de su búsqueda de unidad y raíz.

El primer personaje, Manuel Pérez, encarna la postura del cura guerrillero, cuya pasión por la justicia le lleva a desgarrarse de su inicial seguridad existencial de monje contemplativo, que considera perversa e inútil ante la injusticia establecida en el «orden» mundial. Su generosidad vital, su idealismo, se apoyan en las tronantes denuncias de los profetas del Antiguo Testamento y le convierten en «compañero de viaje» de los que luchan con medios violentos por la revolución. Su crítica radical a la religión establecida provocará la crisis en el personaje central, Dom, a nivel intelectual. El segundo, Aurelio Castro, neurótico obsesionado por un trauma sexual de infancia, que acabará escapando del monasterio, inicia la serie de monjes sin auténtica vocación espiritual, para los que el claustro es básicamente un refugio de su inseguridad interior. Constituyen mayoría; de acuerdo con el título de la novela, son «impíos» por su testimonio vital antirreligioso, alienados como están por una vida monástica falseada. El desequilibrio síquico o un pasado delictivo son los motivos profundos de su aparente dedicación contemplativa. El tercero, Emilio Salla, puede resultar el alegato más demoledor contra la históricamente anquilosada tra-

dición monástica: sicópata, con una trayectoria biográfica de frustraciones afectivas profundas, se convierte al llegar al claustro en maestro de novicios, por su abundancia de «visiones» y su rígida imposición sadomasoquista de las normas tradicionales (aunque más tarde la depresión y la locura le sumerjan definitivamente). El cuarto, Servilio Caliente, se le opone polarmente por su vitalidad, hiperbólicamente mitificada con técnica cercana al «realismo mágico»; un instinto sexual arrollador le impulsa a la masturbación, al bestialismo y finalmente al suicidio, «crucificado» por la represión. El quinto, Sorigué Estudillo, simboliza la vocación artística, en un inspirado capítulo, tan vigoroso como el anterior. También «refugiado» tardíamente después de sus pérdidas familiares, encuentra en la paz del claustro la entrega total a su creación, su endiosamiento y fusión con su obra hasta morir, demente, abrazado a ella.

Bruno de profundis, el sexto personaje (y como los demás, con nombrecito alegórico) es, junto a Dom (inus), el más representativo de la exploración metafísica que constituye la clave de la novela. Encarna este laberinto de impíos en su atormentada pluralidad interior; no dominado como la mayoría por una pasión o una enfermedad síquica, se entrega al problema fundamental de la existencia de Dios, espoleado por la crisis de sus compañeros. La vida, sin Dios, no tiene sentido, afirma con angustia en su debate entre fe y razón (un tanto condicionado por su concepción de ambas, reflejo de una impronta cultural concreta). Desde el vértigo de un cuestionamiento radical de todos los valores, revisa críticamente la historia de la iglesia y de la filosofía, en diálogo con un joven discípulo, que le lleva hasta los confines del misterio y la locura; desde el fondo de su «descenso a los infiernos» (o de las profundidades del yo) sólo la afirmación de la vida presente le ofrece un asidero. Es la novela, en efecto, una vigorosa afirmación vital coexiste con la problemática metafísica. En este capítulo se encuentran quizá las mejores páginas, llenas de empuje y riqueza estilística, estremecedoras en su búsqueda atormentada.

En el «claustro 2.º» los capítulos séptimo, octavo y noveno sirven de anticlímax a la extremada tensión del sexto; hay en ellos tipos humanos más superficiales, en todo caso ilustraciones de la «impiedad» por su inseguridad patológica, su vacío interior o su dinamismo profesional frustrado. En cambio el décimo, Dom. N., tiene un papel central, como narrador omnisciente al que los demás personajes confiesan su intimidad, como conciencia axial en la novela (representa el yo profundo en la estructura de la personalidad). Lúcido, se abre a la ambigua complejidad de lo real, a la multiplicidad interna de cada persona y de aquella comunidad. Manuel Pérez, desde su compromiso con la lucha de clases y Servilio Caliente, desde la pujanza de su sexualidad, provocan en él la crisis, que lo es ante todo frente a una tradición anquilosada, pero también, a nivel más hondo, frente a la dualidad vida-conocimiento. Su vocación es la de escritor (vuelve al monasterio después de una aventura sexual) y su redención la palabra. En fin, el undécimo, Francisco Pastor, nos remite al principio de la crisis

de la comunidad, que él inició, matando simbólicamente al padre o superyo freudiano. A partir de él, los monjes encontrarán socavados sus cimientos de creencia. Juan Arroyo, último personaje, es portavoz de una recapitulación a nivel simbólico y mítico, en un capítulo deliberadamente impregnado por el Apocalipsis, que a su vez reagrupa y encuadra los breves textos apocalípticos que preceden, marcándolo, a cada personaje. Se proclama la liberación por el amor a la mujer, el acuerdo con la naturaleza y la confianza en la dinámica del propio destino.

Pero lo más fascinante de la novela, junto a la profunda exploración metafísica y psicológica ya apuntada, es su riqueza estructural. La relación de sus elementos entre sí y con el conjunto se orquesta a diferentes niveles. Desde una perspectiva

temporal, hay cierta progresión dramática en cada uno de los dos claustros o partes, con su primer clímax en Bruno y el segundo en Dom, y descensos anticlimáticos en los personajes menos radicales y de peripecia más externa. También esta línea de progresión dramática se combina con elementos estructurales cíclicos, como el capítulo onzavo que se antepone al primero, y el último que condensa a todos en una integración superior. Desde la perspectiva espacial su estructura se asemeja a los sectores de un círculo o a los gajos de una naranja, con una disposición geométrica equivalente respecto del eje o núcleo: los doce miembros de la comunidad aprietan entre sí sus flancos, pero se orienta, para buscarlo o rechazarlo, hacia el problema central de Dios. Sería posible, por otra parte, una «lectura» a nivel mítico, con sus etapas de prueba, iluminación y metamorfosis, para la que carecemos de espacio aquí. Ya se han apuntado las oposiciones y juegos de contrastes entre los diversos personajes (el vital frente al reprimido, el artista frente al racionalista, etc.), y el lector podrá entretenerse completándolas. La técnica narrativa es, por tanto, sólo aparentemente sobria a través de Dom, al que los demás se confiesan, y de los diálogos apretados, densos, fluidos. Alcanza momentos magistrales en los capítulos de Bruno y Dom, cuando su estilo recortado, escueto y duro se desborda apasionadamente en largas parrafadas vibrantes de experiencia interior, coloreadas por imágenes de rotunda plasticidad. Imágenes tomadas de un conocimiento vivido del campo, de sus animales y plantas, de sus ritmos. Destaca el capítulo duodécimo por su exuberante lenguaje apocalíptico, en un préstamo cuya irónica lucidez a lo Joyce no le hace perder solemnidad (igual que cuando adjudica atinadamente giros teresianos al lenguaje postizo de Salla). La influencia de la Biblia, voluntariamente adoptada a nivel de tono y estilo, se combina con la de los místicos españoles y los novelistas anglosajones contemporáneos. Profesor de literatura en Granada y escritor veterano, Villar Raso revela un amplio caudal de lecturas bien asimiladas y una considerable originalidad en su trayectoria creadora. Sus momentos menos brillantes o intensos estarían en esos personajes con función de anticlímax, cuyas peripecias un tanto truculentas y tremendistas (aunque con interesantes aportaciones en sus rasgos oníricos y sus paisajes animados expresionistas) pueden resultar en parte un «relleno» junto a los momentos sobrecogedores de sus dos o tres personajes verdaderamente angustiados por el problema de Dios. Por último, y si aplicamos la lupa a su estilo (cosa que por la decadencia actual del lenguaje causaría estragos no sólo en los periodistas sino en muchos escritores premiados) encontraremos algún raro anacoluto y media docena de estructuras preposicionales filtradas de sus asiduas lecturas en inglés. En conjunto, por la penetrante observación de la persona humana, la plasticidad y vigor telúrico de sus imágenes, la firme y polifónica composición, por su atormentada búsqueda de un Dios ausente pero ineludible y su hermoso canto final al gozo y a la plenitud del yo, estamos ante una novela nada común.

FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE



JUAN LISCANO,

ANCHUROSO POETA Y EDITOR

“ANTIBESTSELLERISTA”

ANOTACIONES DE SU ESTANCIA EN MADRID

JUAN EMILIO ARAGONES

POR estas mismas fechas, en 1969, ya había visitado Juan Liscano nuestra revista —entonces *La Estafeta Literaria*— en su sede del Ateneo madrileño.

También en aquella ocasión se allegó el gran poeta venezolano acompañado por su esposa, sólo que no la misma de ahora: recuerdo bien, y es casi el único dato que memorizo, que aquélla había nacido en la antillana isla Margarita, perteneciente a Venezuela, en tanto que la de hoy, Elvira Orphée, es una narradora argentina de ascendencia francesa, con siete libros, editados todos en Buenos Aires, salvo el titulado *La última conquista de El Angel*, que lo ha sido en Caracas y por Monte Avila Editores, empresa de la que Liscano es director general.

Ahora visita el matrimonio Madrid, camino de Polonia, Ale-



mania e Italia, adonde él tiene que ir para asuntos de la editorial o relacionados con traducciones de libros suyos; y, a su paso por Madrid, Liscano ha querido tener un encuentro con escritores españoles, convocándonos en un acogedor restaurante para una informal rueda de prensa sobre los manteles de un almuerzo, en cuyo transcurso NUEVA ESTAFETA compartía con representantes de otros medios periodísticos las declaraciones del poeta venezolano, si bien recibimos —por algo será, ¿no?— un trato de «medio más favorecido» en la proporción de tres a uno.

No ha pasado por él el tiempo, es lo primero que uno piensa al verlo por vez primera desde 1969. En cambio, sí han pasado los libros: su bibliografía se ha enriquecido con quince edi-

ciones más. Echen la cuenta y verán que no es menguada creatividad para doce años.

El viaje de trabajo europeo está muy sobradamente justificado. Véase si no: irán los Liscano a la Feria del Libro de Francfort porque en ella participa Monte Avila Editores, y luego a Polonia e Italia —Milán—, para estar presentes en el lanzamiento de ediciones de respectivas obras de Liscano, al igual que éste visitó en 1963 Yugoslavia, invitado por el Gobierno y la Sociedad de Escritores de dicha República Federal, a raíz de traducírsele allí una selección de su obra poética.

Iniciamos el diálogo en un salón del hotel donde se alojan. Está claro el interés que en la doble condición de poeta y editor de Juan Liscano impulsan a éste y a su esposa al itinerario europeo.

—Pero, España, ¿por qué? —le pregunto.

—Literaria y culturalmente, los países americanos de habla hispana no se relacionan con otras culturas sino a través de España.

—La Madre Patria, ¿no? —arguyo en tono irónico, burlón..., y con su algo de socarronería.

—Pues sí —replica con sosegada naturalidad Liscano—; la Madre Patria, pero desprovista

de maulas, oropeles de Juegos Florales u otras triviales politiquerías. Es decir, España entendida como vínculo naturalmente originario de una lengua heredada. Que en mi caso concreto se continúa, pues la hija mayor reside en Barcelona, y nada menos que en La Pedrera, de Gaudí.

—Ya que ha mencionado a una hija, entremos en lo familiar, ámbito en el que se nos muestra como hombre sentimentalmente inestable.

—Las apariencias engañan..., quizá no sea del todo así.

Tras mutuas disquisiciones sobre la posibilidad y hasta el derecho del hombre a equivocarse y a enmendar estos yerros, tanto en lo profesional como en la vida afectiva y, al igual que el poeta tacha y corrige adjetivos, metáforas, etc., hasta dar con la versión definitiva, también el hombre aspira a encontrar su ideal de mujer, y viceversa, concluye Liscano:

—Para esto último, como en Venezuela el divorcio tiene antigua vigencia, no existe problema. He tardado en hallarla, pero más no: Elvira es la mujer de mi vida.

La conversación sufre una pausa, motivada por la marcha al restaurante. Allí la reanudaremos, ya en común con represen-

tantes de la prensa diaria: *El País, Diario 16, Pueblo...*

—¿Qué encasillamiento le es más afín: escritor, poeta, folklorista...?

—Ante todo, poeta. Poeta anchuroso, me atrevo a pensar: lo épico, lo erótico y lo metafísico son parcelas coincidentes en mi antología *Nombrar contra el tiempo*.

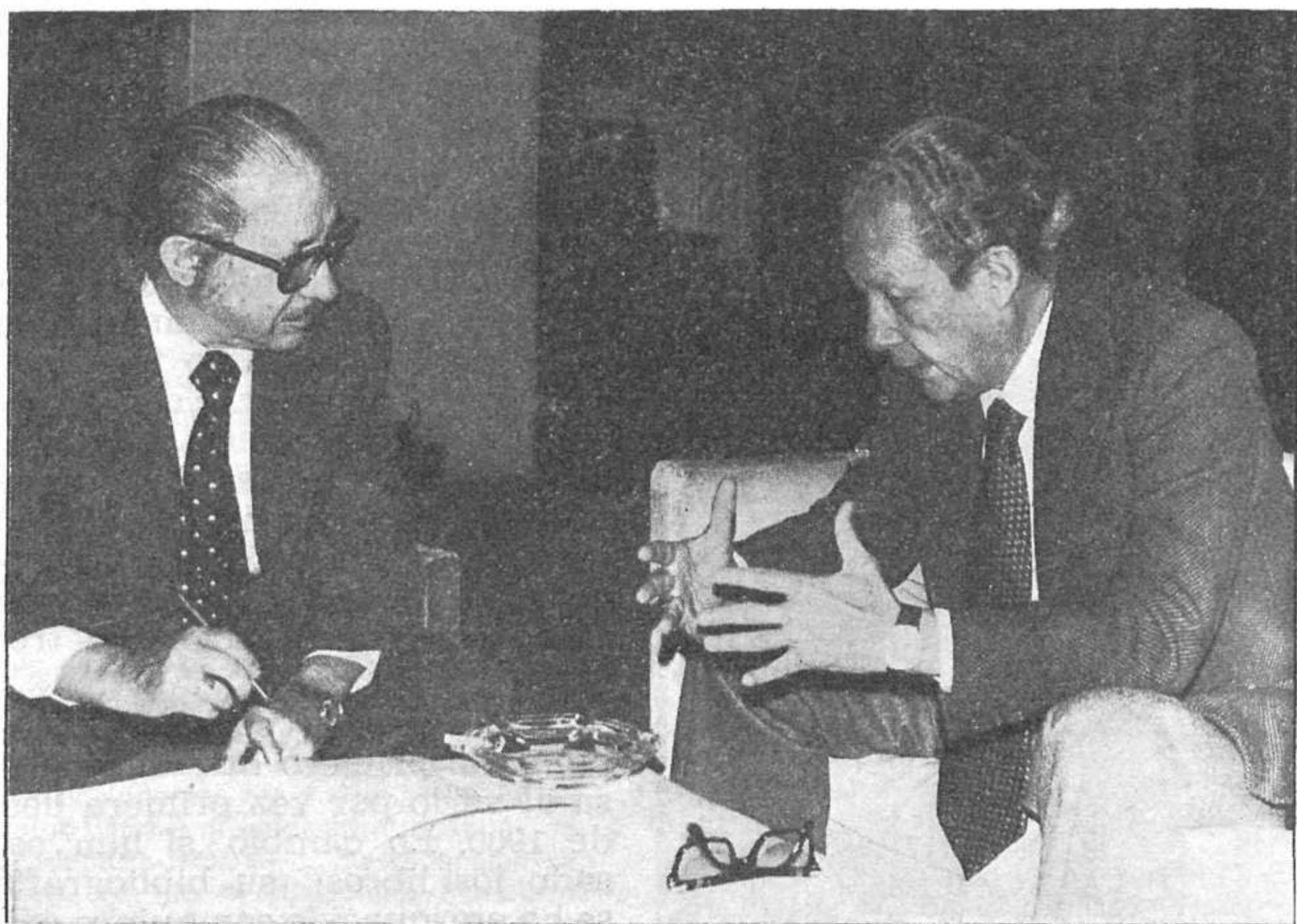
(Posiblemente el poema del venezolano que en este mismo número de NUEVA ESTAFETA publicamos haya de ser adscrito, por su temática, en la tercera de las apuntadas facetas.)

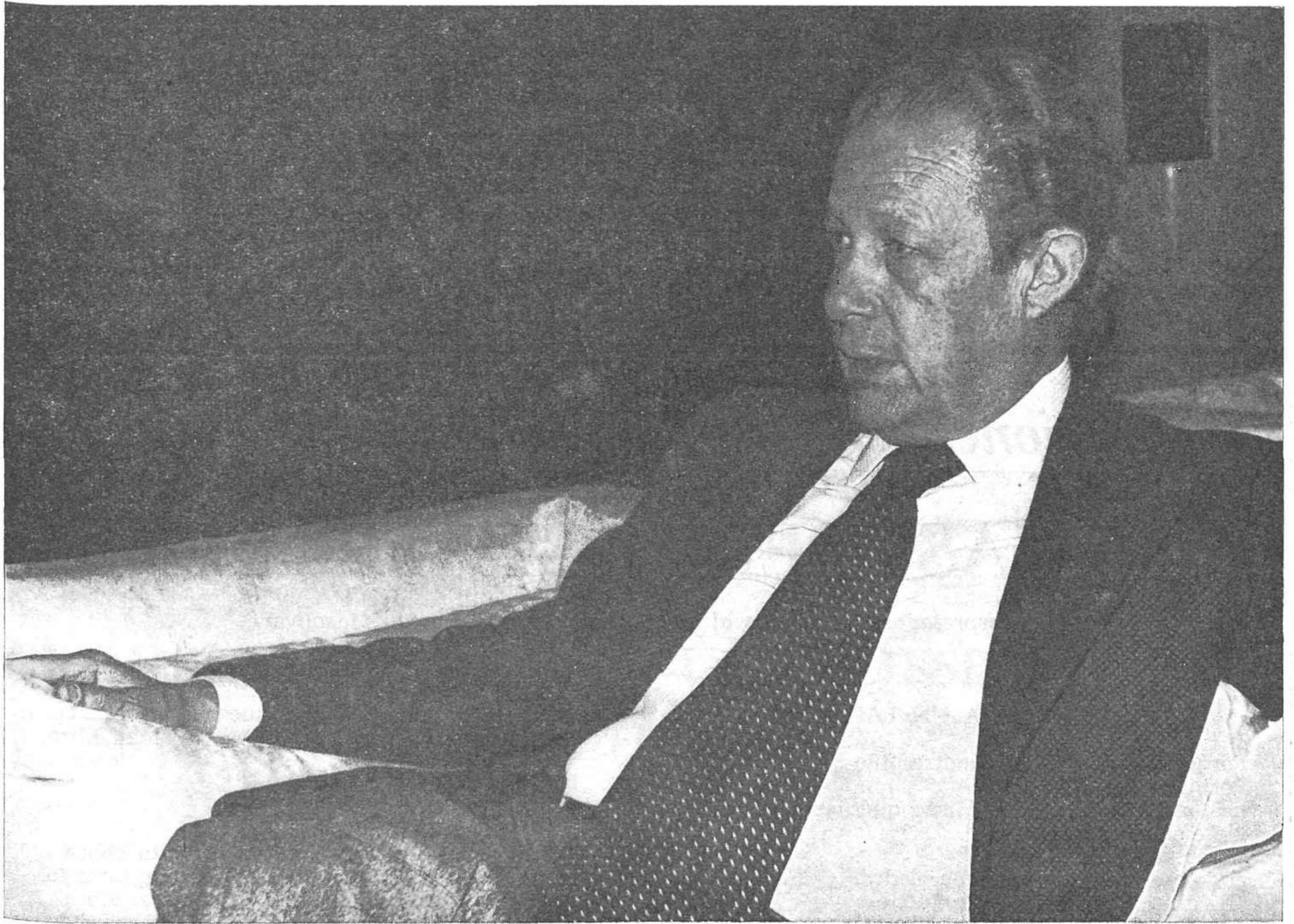
La conversación se generaliza y Juan Liscano muestra una fluidez coloquial poco común, patentizada en su capacidad de repentización dialéctica para responder a las entrecruzadas preguntas de los comensales. O, simplemente y además, firmeza de convicciones compatible con mesurada flexibilidad ante concepciones distintas a las propias.

Como puede advertirse en el recuadro de su bibliografía, este ilustre caraqueño, nacido el 7 de julio de 1915, reúne en su persona la plural condición creadora de poeta, ensayista, biógrafo y folklorista; a las que es obligado agregar, en la comarca biográfica, su ejecutoria como director de revistas y suplementos literarios de periódicos, la convicción democrática que le residió en Francia durante el lapso dictatorial de Pérez Jiménez y, finalmente, editor que quiere alternar la publicación en sus colecciones de obras de escritores venezolanos y españoles.

Y es que no sólo en las obras de creación, sino también y a la par en estas empresas asumidas como un servicio más a la cultura, ha acertado a dotarlas Liscano de una impronta personalísima y definitoria de cuanto es y significa en las letras hispanas.

Por ejemplo, como editor, es necesario y clarificante resaltar aquí su declarada fobia al *best-sellerismo*. «Cuando el quehacer editorial se entiende como misión antes que como negocio —viene a decirnos—, importa





más la calidad de los libros editados que el número de ejemplares vendidos, sobre todo si, como con frecuencia ocurre, los libros que alcanzan la condición de *best-seller* suelen serlo, en gran parte, por razones extraliterarias.»

Estamos en el bicentenario del nacimiento de Andrés Bello, y parece oportuno preguntar a Liscano sobre el mismo. Contesta muy mesuradamente.

—Qué quieren que les diga, mis amigos. Andrés Bello es el maestro de todos nosotros, desde la lingüística y el derecho a la poesía y a la crítica literaria. Nos servimos, aún, de su *Gramática de la Lengua Castellana*.

Aquí intervino, clarificadamente, nuestro director. Luis Rosales juzgó oportuno puntualizar:

—Sin duda en su noble deseo de contención, el amigo Liscano

se ha quedado corto al definir la figura señera, es decir, única, del gran polígrafo venezolano. Yo, desde mi rincón neutral, debo añadir que don Andrés Bello fue mucho más que un hacedor de gramática, un lingüista y un poeta. Por encima —y además— de todo eso, fue el gran libertador de la cultura hispanoamericana, como Bolívar lo fue de la política. Y no es en modo alguno casual el hecho de que ambas insignes figuras coincidieran en Londres para establecer las bases de la recién nacida nación venezolana.

Quemando etapas, porque la condición polimórfica de Liscano queda incompleta aún, y estamos ya en los postres, se le interroga sobre su biografiado y jefe político, Rómulo Gallegos.

—Bien, veamos... Creo que en la versión definitiva del libro *Rómulo Gallegos y su tiempo*

queda claro que, en cuanto a novelista, para mí sus mejores logros estriban en los títulos *Doña Bárbara*, *Cantaclaro* y *Canaima*. Pero, al final, pudo en él más la política. Con todo, en lo literario, fue esencial su estancia en España —1929-1934—, en la que tanto le influyó el contacto con escritores españoles de la época y, sobre todos, Gabriel Miró, de igual manera que los poetas de mi edad aceptamos la herencia hispánica mediante la generación del 27: García Lorca, Prados, Hernández..., y, también, Larrea y Aleixandre.

Las preguntas se han sucedido sin tregua durante el almuerzo. Juby Bustamante por *Diario 16*, José F. Beaumont y Eduardo García Rico —*El País y Pueblo*, respectivamente— y, en doble alarde de dotes organizativas e informadoras, el representante de la Agencia Calpisa, Apuleyo

Soto, más los tres de NUEVA ESTAFETA: Luis Rosales, Juan Barberán, cuyas fotos ilustran estas páginas, y el cronista que, consciente de que se nos va vivo el fundador y director de la revista *Zona Franca*, de tan amplia divulgación internacional, el miembro de Acción Democrática que siguió a su líder en exilios y persecuciones, etc., formula su último interrogante.

—En su biografía de Rómulo Gallegos queda bien explícita la admiración que siente por el narrador, pero también escribe de él que fue un novelista «que dejó de escribir historias para hacer Historia». ¿Mereció la pena?

—Sinceramente creo que sí. Su lucha política estuvo siempre dirigida a la consecución de valores solidarios, convivenciales y cívicos, como correspondía a un

partido que él denominó Acción Democrática.

Y... se nos va el matrimonio Liscano, es de suponer que por escaso tiempo, pues las circunstancias políticas son aquí muy otras de las de doce años atrás, y los escritores democráticos respiran hoy en la Madre Patria —dicho sea sin coña alguna— aires de libertad impensables en 1969.

traducciones

POEMAS PERE GIMFERRER

(Interpretados del catalán al castellano por Juan Ramón Masoliver)

PALABRAS PARA UN LAPIDARIO

Porque Joan Miró encuentra una piedra.
Porque Joan Miró
ha tomado una piedra. Mirad qué agua del sol
y ese sabor a hierba,
sabor verde de hierba,
el de esas vetas de la verde piedra:
el Verbo, todo vetas de roquedo.
Porque Joan Miró toca las piedras;
una hay que tan sólo es hilo de agua al amor
[de las masadas.
Porque Joan Miró escruta las piedras:
claror del templo de Baal, claror del mar de Ur
[y Astarté,
claror de antorcha en el hondón de Eleusis, claror
[del tronco del olivo.
Porque Joan Miró escucha a las piedras:
campanas color tierra, igual que oropimente.
esquilas tenues como el alborada,
y los badajos en el lóbrego sotón del herbolario,
campanas de oro en una sala jaldre
y el grito de unas alas de ánade en noche cerrada
Todas las voces de la pedrería, [de otoño.
y las luces pedreras,
la pedriscada en los cristales, con sonar de fis-
la piedra que rojea a la anohecida [cornos,
y un asomo de hierba por las grietas oscuras,
y la capucha verde del botánico
y la zamarra del mineralista,
y el curandero ansiando piedras de rayo entre
[llamos del bosque,
que aguanta el chaparrón por el sendero,
sin mojarle la lluvia,
no le cala la lluvia
por el poder que cada piedra tiene.
Y ahora el cielo ha cerrado el castillo de naipes,
[que tanto flameaba,
y en lo hondo del armario de las nubes luce sólo
[una piedra:

regalo de lo fosco y la luz, que acaba de coger
[Joan Miró.

PUENTE

Como en otoño, el árbol, parda la fruta cobra
que aguardaba su tiempo, y es de luz un puñado,
entre agua, piedra y cielo, la claridad zozobra
por fundirse en el río, donde muerte es lo usado.

MADRIGAL

Amor, con el poder terrible de una rosa
así tu piel tirante los ojos me ha arrapado, claro
[les de más
este color de velas en mar llana. Dulzura,
la tan cruel dulzura violeta
que las nalgas defienden, ¡todo un nido de luz!
[Que es de la rosa
el poder de la seda: tacto mortal, estíos
crujidores, y el grueso de algún lienzo rasgándose,
el claror fulminado a las cornisas,
y el cielo, buharda allá, en foscó de sumidero.
[De atardecida el hombre,
con sus gafas ahumadas, sobre el fogón de gas
trastea chismes de Auschwitz, las tenazas al-
[químicas,
las ampollas de cal. El de guantes oscuros
no raerá, Amor, de un vientre el color nacarado,
la fragancia de enebro y olivas de la piel,
no arrasará la luz de una rosa inmortal
cuyo semen deshoja un blando pico.
[Y ahora veo a la Garza
real doblar sus alas en la alcoba,
garza, bajo esta luz que capitula,
de plumaje y calura, como un cielo:
[sólo esplendor marino,
y, después, recordar que he vivido contigo.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

CARLOS BENITO GONZALEZ

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

CRONICA NEGRA DE UNA DESESPERANZA (habla el asesino)

La carretera que conduce de Roma a Ostia atraviesa un mar de barrios-dormitorio semejantes a cubitos de hielo gigantes volcados. En los agujeros que les sirven de ventanas se reflejan los últimos vestigios de los palacetes y caserones circundantes con los que convive en extraña armonía. El escenario aparece idóneo para, si llegara a ser necesario, cometer un asesinato.

Los ocho kilómetros que cubre la carretera que va de Ostia a Roma son el arrabal entre portuario y cosmopolita de la ciudad. No es fácil recorrer ese itinerario. Unos despintados y carcomidos autobuses hacen el trayecto, y más de uno, hastiado por la misma y repetida espera junto al cartel de parada, opta finalmente por hacer señas a los coches que atraviesan aquel desierto iluminado a la máxima velocidad posible, como queriendo salir de allí cuanto antes.

No son abundantes las furcias de lujo aquí. Tan sólo algunos hombres y mujeres deambulan

por las cercanías de la carretera, recomponiendo su exagerado maquillaje mientras esperan que pique un pez gordo a su regreso de alguna de las marisquerías del puerto. A veces las patrullas de la policía de vigilancia nocturna se dejan caer por allí. Pero su entusiasmo es tan grande que ni siquiera salen del coche para husmear el ambiente.

La madrugada del 2 de noviembre de hace seis años descubrió el cuerpo sin vida de un hombre en la cuneta de la carretera. Estatura media, moreno, de complexión fuerte, unos cincuenta años; su cuerpo aparecía destrozado por los golpes que alguien le había asestado hasta desfigurarle, no muchas horas antes.

El asesinato, pese a la detención de algunos sospechosos, vendría a sumarse a la ya larga lista de casos sin resolver que irremediablemente se amontonaban sobre la mesa del comisario de la zona, el cual, precisamente ahora, descorre las cortinas de

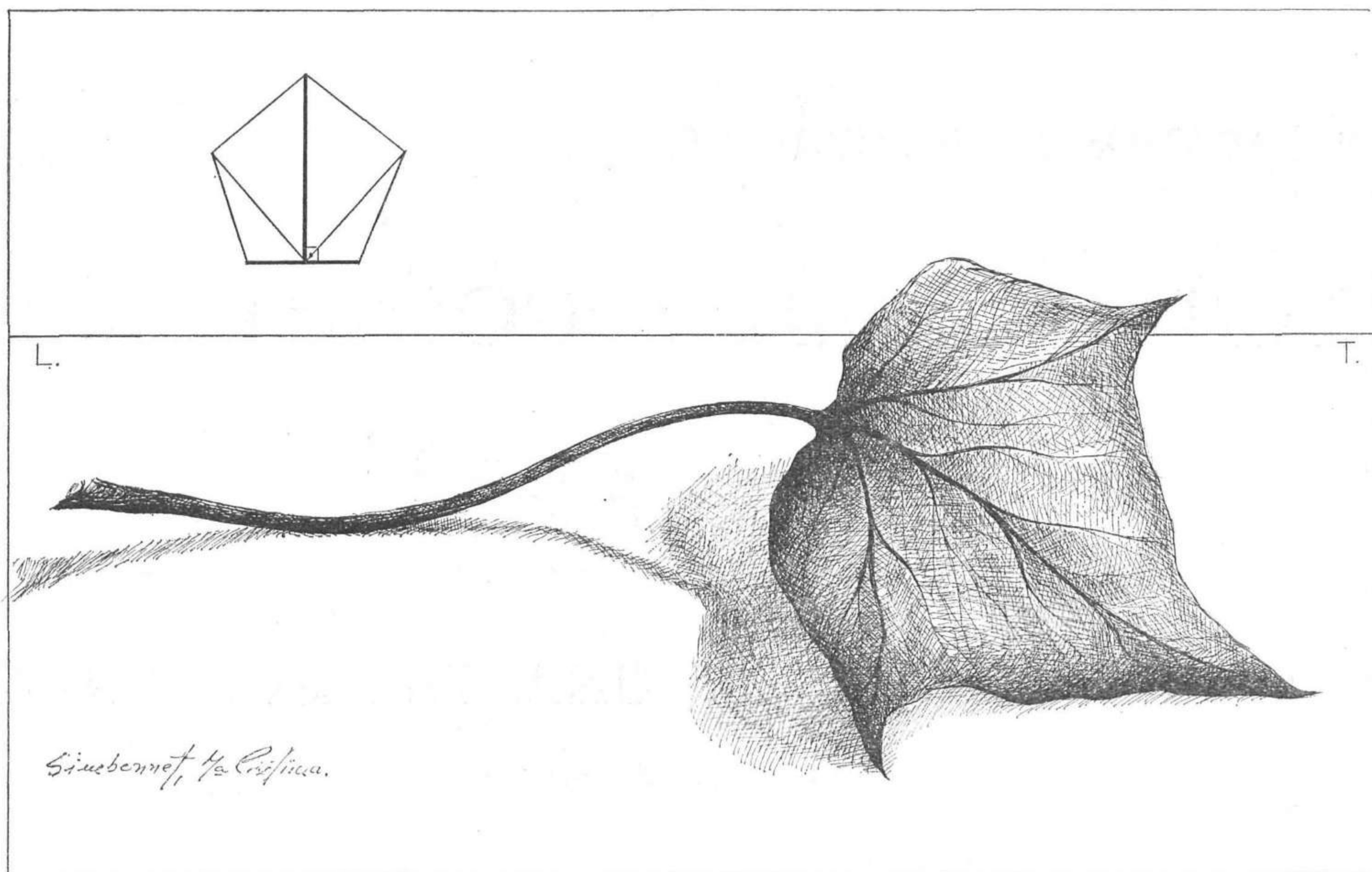
su habitación, y aún semidormido, conecta la maquinilla de afeitarse ajeno a todo lo que le espera.

En el laberinto de hormigón

«No —pensó la mujer—, si aparecen esta noche no les dejaré hacerlo. Les parto la boca como se pongan en plan. Sobre todo al cerdo ese, al bajito. El muy maricón ni siquiera se esconde para hacerlo.»

Yves Mocaer (Giuseppe Pelosi), sin saber que la mujer pensaba en él, se dirigía canturreando por la carretera de Ostia hacia el mar de hormigón. Solían reunirse algunos al atardecer en una taberna llamada «El Zurdo», cerca del cruce con la carretera a Roma. Desde que había roto con Florentine se sentía mejor con media botella de tinto en el estómago antes de irse a dormir.

Cuando llegó a «El Zurdo» aún había pocos clientes. Detrás de la barra, con su expresión sonada, estaba Prieto, el dueño, un viejo



Dibujos de María Cristina Simbonnet

boxeador profesional retirado al que solían llamar «El Largo». Era un tipo de mala catadura, sin escrúpulos, que había montado su negocio en la trastienda alquilando un cuartucho para parejas.

Mocaer se sentó y pidió vino. Hacía algunas noches que no veía por allí al tipo aquél, fuerte y atildado, que se llamaba Pier Paolo. Le gustaba, aunque era un poco raro el tal Pier Paolo. Le había prometido unos libros de poesía y llevarle una tarde al cine en Roma. Hablaría con él de eso si es que aparecía esa noche.

«Si el último día no hubiera empezado a gritar la puta aquella desde la ventana —pensó Mocaer—, todo habría ido bien. Habría alquilado el cuartucho a "El Largo", me hubiera sacado mi pasta por dejármelo hacer y Pier Paolo ya me habría llevado al cine. Pero la tipa ésa se puso a gritar precisamente cuando ya

tenía convencido a Pier Paolo. ¡Mierda de tía!»

Mocaer sintió cómo una mano le aferraba el cuello y apretaba. Se despertó sobresaltado. Angelo le había cogido con fuerza y le inmovilizaba sobre la mesa. No sabía cómo se había quedado dormido. El local estaba lleno, y el humo de los cigarrillos baratos rodeaba los objetos de una niebla espesa, fantasmagórica y alquitranada. Un transistor escupía una canción de moda. Cerca de él, un perro se había meado sobre la pata de una mesa y el charco de pis se ramificaba en cientos de pequeños canales que seguían diferentes direcciones según la inclinación del piso. Se soltó de un golpe. «El Largo» y los demás reían. Florentine también. Angelo y Florentine se sentaron con él y pidieron más vino.

Se sentía incómodo junto a Florentine, que no paraba de mirarle y tocarle por debajo de la

mesa. La piel se le estaba poniendo dura ahora que Florentine le acariciaba con el mango redondo de un cuchillo cerca de su agujero. Se levantó. «Voy a echar una chorrada.» El cuchillo cayó al suelo. Florentine lo cogió rápidamente y se lo guardó en uno de los bolsillos de su chaqueta. «Voy contigo», dijo. Los dos salieron.

* * *

La tapia trasera del tugurio servía de retrete. El moho creciente de la pared hablaba del tiempo que llevaba aguantando las descargas sucias y malolientes de toda aquella calaña. Los dos hombres apuntaron hacia la tapia. Una exagerada luna llena les quemaba la espalda dibujando sobre la pared dos sombras monstruosas como agujeros de color sobre el orín.

Yves se la guardó en seguida. Florentine se puso delante de él

con la suya fuera. «Creo que te la está metiendo otro», le dijo. «No juegues conmigo, Giuseppe, sabes que no quiero rajarte. Anda, ven y saluda a la pequeña Flo.» Mocaer se puso de rodillas. Sentía miedo y odio. Abrió la boca y Florentine se la encajó hasta la garganta.

Del fondo de una de las calles, que como grietas se abrían entre el hormigón de las casas, apareció una figura. Avanzaba hacia ellos con paso rápido. Mocaer se puso de pie y entonces pudo reconocerla. Era Pier Paolo.

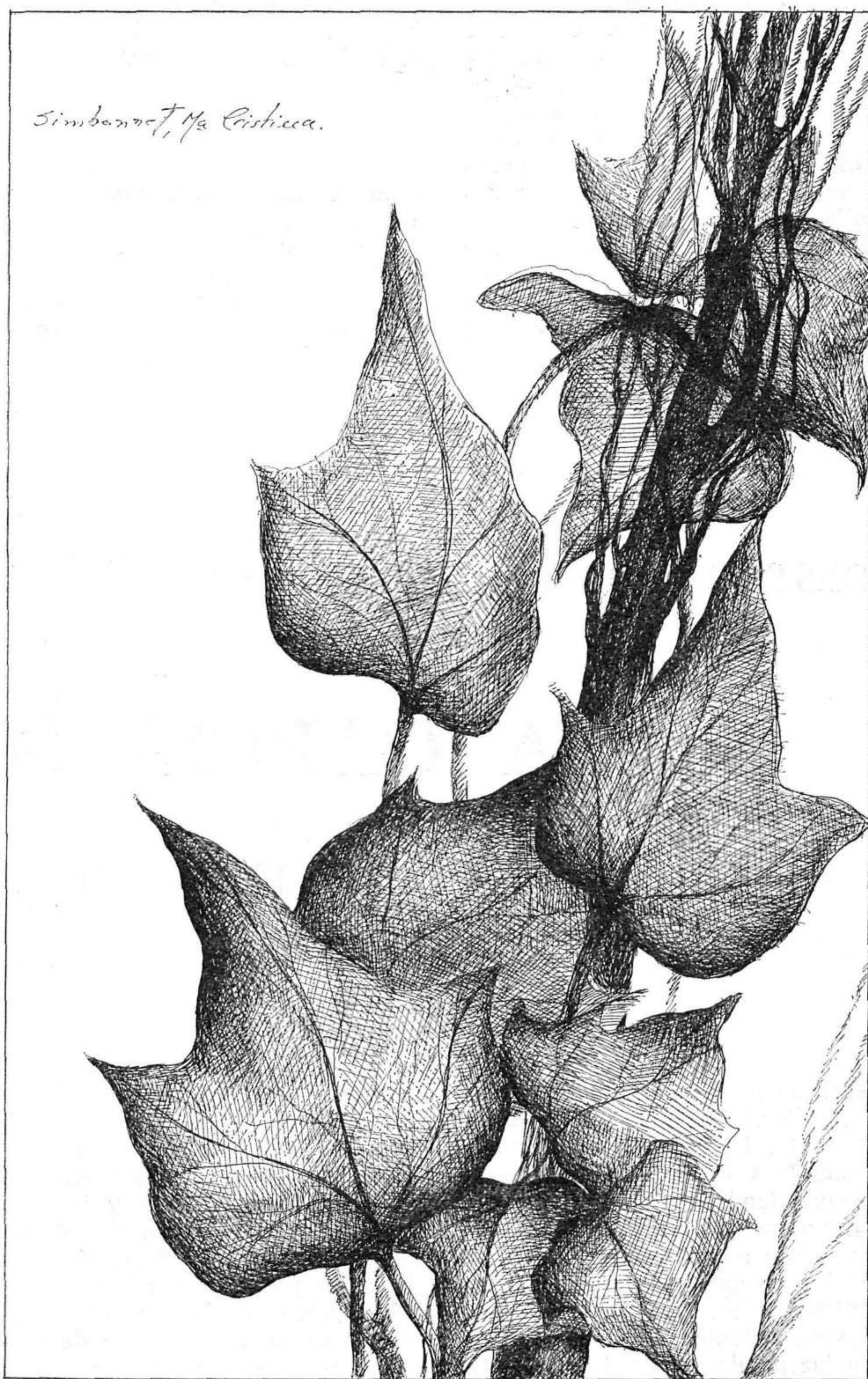
Al borde del peligro

Yves Mocaer observó detenidamente el rostro del tipo. No iba tan elegante como los peces gordos, pero se le veía de la parte bien de la ciudad. Su mirada era fija y potente como una locomotora lanzada al vacío. La barbilla denotaba energía, y la frente ancha, que el poco pelo de la cabeza no cubría, dejaba ver con claridad las profundas arrugas que se amontonaban sobre ella.

Sin embargo, había en su figura algo desvalido que no llegaba a acertar. Pier Paolo desprendía un cierto aire de desaliento más que de tristeza. Parecía que el dique que sujetaba su interior sólo dejase salir la energía suficiente para sobrevivir. Aunque el anhelo del fondo de sus ojos gritara que el dique se estaba rompiendo.

Angelo salió a la puerta de la tabernucha a tiempo para ver cómo Florentine, Giuseppe y un tercero se alejaban en dirección a la Luna. Dejó su vaso y salió detrás de ellos con la botella de vino. Estaba hasta los cojones de que siempre le dejara plantado la parejita de mierda. Hasta los cojones.

Pier Paolo no pudo ver la luz que se encendió en ese instante en el edificio que tenía frente a él. «Como siempre —pensó la mujer después de encender la luz— estos maricones no me dejan sobar.» Entreabrió la ventana de la alcoba a tiempo para



ver el final: uno de los hombres se arrastraba por la carretera, mientras otro de aquellos cerdos le golpeaba con una botella partida. Unos metros más lejos, otros dos estaban enzarzados en una pelea. Le pareció ver un cuchillo que brillaba en la mano de uno. Bajó.

Junto al borde de la carretera había un cuerpo tendido. En el centro de su rostro destrozado, los ojos entreabiertos parecían mirar su billetera vacía caída junto a él con expresión risueña. Los pantalones medio bajados dejaban ver el cuello de una botella metida por el culo hasta el fondo. Un hilo de sangre seco manchaba la tierra. Una de sus manos aferraba dos pequeños libros de poesía que varias ratas mordisqueaban ávidamente.

Un escalofrío se metió por debajo del camión de la mujer y le salió por los oídos y los ojos.

* * *

El comisario de la zona tardó un rato en descolgar el teléfono. La maquinilla de afeitar ya no afeitaba y la cafetera sólo funcionaba cuando no le ponía café. Por eso no salió deprisa cuando hubo colgado. Un tipo muerto

cerca de Ostia no era nada especial y en viernes no había por qué exagerar el trabajo.

Mientras el comisario de la zona se dirigía hacia el lugar del suceso, ajeno a lo que le espera, no le pareció extraño ver que, aunque no había rastro de árboles en su camino, las primeras hojas del otoño habían comenzado a caer y una enorme Luna clavada con chinchetas de colores sobre el decorado iluminaba el escenario vacío.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

SONIA GARCIA SOUBRIET

NOCHE DE DOMINGO

EN las noches de agosto la luna salía al final de la calle de Doña Crisanta. La veía nacer, enorme, anaranjada, iluminando aquel tramo oscuro donde la calle se convertía en un camino de arena lleno de baches y recodos, hasta perderse en los campos, donde estaban las últimas casas del pueblo. Luego avanzaba lentamente proyectando su luz pálida en los árboles y fachadas, dibujando sombras de ramas y pájaros dormidos, resaltando levemente matices y colores nocturnos.

Nosotras, sentadas en algún poyete, recorríamos con ella su trayectoria habitual estirando las últimas horas de aquel domingo, mientras la Eugenia, a nuestro lado, comentaba de unos y de otros.

Las noches de domingo siempre

eran distintas a las demás, dejaban tras ellas un aire de tristeza, de fiesta acabada, de cansancio...

Sonaba alguna música cansina en alguna parte de la calle y después silencio; sólo el soplar del viento que arrastraba papelotes, cáscaras de pipas, plásticos que la gente había dejado después de su paseo dominguero, en un ir y venir de sonrisas, comentarios y reojos... Sólo la luna, impasible a lo que ocurría abajo, me tranquilizaba, pero, sin embargo, me preguntaba el porqué de esa tristeza que nos inundaba a las tres con la caída de la tarde, la prima Gata, cabizbaja, persiguiendo papeles con sus ojos verdes; la Eugenia, que era la tristeza misma, y mucho más los domingos, y yo sintiendo unas ganas de llorar inexplicables que me comían entera.

Pasaban los últimos paseantes, apresurados, dando las buenas noches a algunas mujeres que tomaban el fresco en las puertas de sus casas; y después, cuando parecía que la noche había caído totalmente cercando el pueblo de sombras y silencio se oían los carraspeos estrepitosos de las motos; eran los del cine que salían de la sesión especial de los días de fiesta. Toda la noche sería domingo, aunque dijese que a partir de las doce era ya lunes; no, el domingo se alargaba interminablemente marcando todo con su aire festivo y empalagoso; así la Milagros no regaría el jardincillo de la Cruz de los Caídos, ni los médicos de guardia harían tertulia en la puerta de la casa de socorro; era domingo, irremediabilmente, hasta el día si-

guiente en que las calles recobrasen otra vez su aspecto habitual y brillase otro sol, porque el de los días de fiesta era también distinto, dulzón y pegajoso como chicle..., ese sol dominguero que se empeñaba en que el domingo fuese el día más largo de la semana, alargando sus luces y rayos, iluminando globos, colorines, banderitas y trajes de estreno hasta que la luna, fría y metálica, decidía salir por el final de mi calle y acababa con todo ese jolgorio y ese cuento chino, llenando las calles de sombras y tristeza, era entonces cuando el viento empezaba a soplar, la noche parecía más azul y el pueblo más ancho, abierto no sólo al campo de más allá, sino al mundo entero, si el viento mágico hacía del pueblo sumergido en la noche algo inmenso, cuajado de azul brillante y silencio.

Había otras noches de ese largo mes de agosto en las que se alternaban la tristeza y la alegría, como el sol y la sombra, se podía decir que las había de todos los colores con sus distintos matices, brillantes, opacos, mustios y vivos, y aunque la luna y el viento acudiesen puntualmente, era frecuente que la melancolía se enredase en las cosas y a veces no sólo la melancolía, sino el miedo, que era

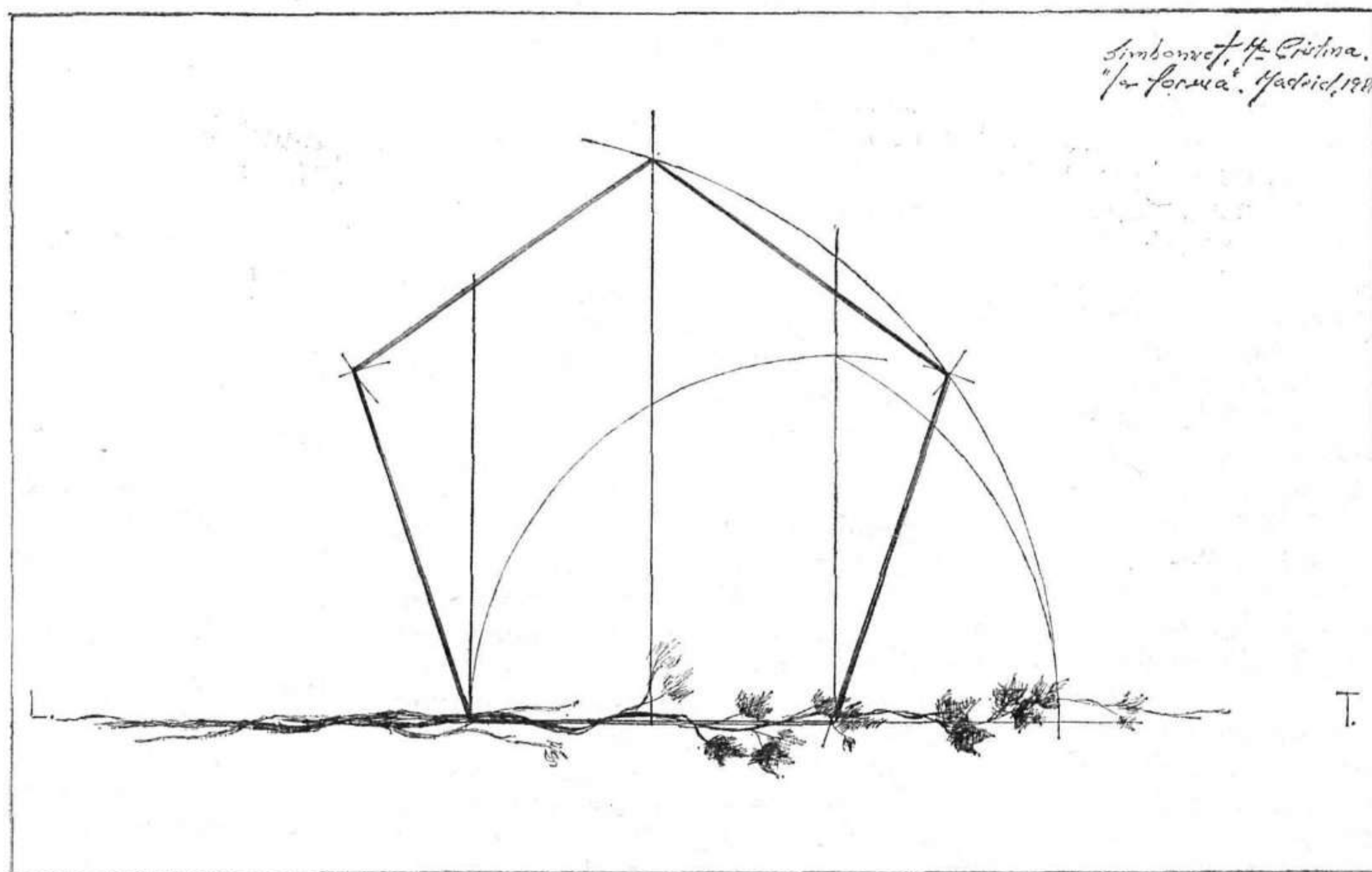
peor; un miedo desconocido, oculto, sutil e hiriente que conseguía que una noche limpia y alegre, cuajada de estrellas, acabase oscura como un pozo sin fondo, hasta que al final, cansada de sufrir por no se sabe qué, me metía en la cama refugiándome en el sueño, confiando en que pronto llegaría el día. Pero me di cuenta que no eran las noches, como siempre había pensado, las que me hacían ponerme triste, sino las cosas, o más bien las cosas en la noche, las que despertaban esos miedos que dormían en mí durante el día.

Así cada noche, menos las del domingo, que eran irremediablemente tristes, empezaba alegre y limpia, íbamos al jardín de la Cruz de los Caídos, y mientras la Milagros regaba, recorríamos una y otra vez los parterres, contando dalias y margaritas de otoño, arrancando matos de hierbabuena; luego, cuando ella se iba, volvíamos a saltar la verja, para cortar las mejores flores que ella reservaba para sus muertos; pensaba entonces, al pisar la tierra esponjosa y recién regada, que todos los caídos estaban enterrados allí y que podían agarrarme y meterme dentro con ellos, por engañar así a la pobre Milagros; todo perdía su encanto y la tierra me parecía negra y llena

de malos presagios, hasta que el miedo podía conmigo y convencía para que nos fuésemos a la prima Gata, que ajena seguía cortando flores.

Pero tal vez las peores eran aquellas en que la banda municipal ensayaba en el local de enfrente de casa; se escapaba entonces la música que repetían miles de veces, por las ventanas abiertas, llenando la calle de pasodobles y música de procesión, sí todo se llenaba de música, las casas, la plaza, de aquella música de entierro y de iglesia, de mujeres enlutadas llorando detrás de la caja de muerto, de domingos y misas, de procesiones de final de verano, de vírgenes y carrozas, de repiqueteo de campanas que anuncian desgracias, de cielo y de infierno, de Dios y demonios colorados con el tenedor en la mano, del fin del mundo y de caos total.

Hasta que por fin, Mamá y Papá dejaban su tertulia del casino y venían a por nosotros, que esperábamos jugando en la plaza. Volvíamos andando lentamente por las calles dormidas, oyendo ronquidos por los balcones entreabiertos y el eco de nuestros pasos retumbando en la noche, tan tarde era ya que ni había luna ni viento.



“LA HIJA DEL AIRE”, DE CALDERON

La escenificación actualizadora del drama alegórico-histórico *La hija del aire*, de Calderón de la Barca, que en el teatro María Guerrero nos llega con dirección de Lluís Pasqual y adaptación del profesor Francisco Ruiz Ramón, tiene cualidades suficientes como para ser, en esta conmemoración del tricentenario de nuestro dramaturgo barroco, la que más se aproxima a lo que él pretendió, con dos salvedades de capital importancia: la dicción del verso carece de escuela en la generalidad de los intérpretes —y vaya al director el tanto de culpa que le corresponde en el confuso desaguisado—, y segunda y principal, que no se encuentra *La hija del aire* entre los mejores logros calderonianos, por mucho entusiasmo que suscitara en Goethe, pues bien sabido es que de traductores y estudiosos germanos nos vino una sobrevaloración de las trascendentes alegorías teatrales de nuestro clásico, en tanto que ignoran o se desinteresan por el Calderón magistral de sus comedias de enredo, si menos filosóficas, más testimoniadoras del cabal hombre de teatro que fue.

Habrà que esperar a la inminente presentación de *La vida es sueño* que en el Español prepara José Luis Gómez en doble tarea de director e intérprete, para reconciliarnos del todo con el dramaturgo de los grandes empeños. Y es que, además de su apasionada entrega y del pormenorizado examen de la totalidad de la producción del autor que pudimos comprobar en José Luis Gómez durante la rueda de prensa donde expuso sus proyectos para la nueva andadura estrictamente municipal del teatro Español, además de la garantía previa que de tal actitud se desprende, queda reforzada por la circunstancia de haber elegido el título en el que confluyen una honda visión del sentimiento humano junto al portentoso empleo de los recursos teatrales usual en el Calderón de las comedias.

Tras el inciso / desahogo que precede, hay que volver al análisis de *La hija del aire*. No es que en su representación nos den gato por liebre, puesto que hay aproximaciones muy válidas a la meta que el autor se fijó —ya queda dicho, pero nunca está de

más insistir en los aciertos—, sino que en ocasiones la compleja obra parece irsele del ángulo de tiro al director y a su compañía. Y es una particularidad tanto más sorprendente cuanto que, en la nota redactada por el propio Lluís Pasqual para el programa de mano hay indicios de una cabal comprensión del dramaturgo, como el que se desprende de esta interrogación con indudable retranscripción afirmativa: «¿acaso nosotros no podemos ver detrás del dramaturgo al hombre de teatro, tramposo y mentiroso al fin, sonriendo irónicamente ante su propia decisión, pero con una lucidez y una ironía insobornables?» Antes se ha manifestado opuesto «a la imagen unilateral del Calderón contrarreformista».

No obstante lo cual, enfrentado a una concepción personal de *La hija del aire* nos la ofrece con una mezcla de integridad y desmoche que sólo en parte resulta admisible. Porque Semíramis es más, bastante más que una reina con insaciable afán de poder; es también, y por encima de todo, encarnadura femenina en la que coinciden dos diosas mitológicas tan dispares como lo son Diana y Venus. Y justamente es llamada «Hija del aire» porque los pájaros aliados de Venus consiguen liberarla de las fieras acechantes con las que Diana pretendió acabar con ella.

ESCENIFICACION

Trasladada dicha bipolaridad originaria del personaje central de la trama a nuestro tiempo, y a poco que el adaptador Ruiz Ramón hubiera respetado más los pasajes alegóricos del drama, aunque ello redundase en mengua de su bastante ambigua historicidad, Semíramis hubiera podido ser arquetipo femenino de «liberada» y «mujer objeto»: apasionante dualidad donde la haya. Así... se nos queda en megalómana del poder, resuelta a conservarlo incluso mediante la apelación a procedimientos tiránicos.

La refundición de las dos partes de *La hija del aire* en un espectáculo de extensión normal facilita la tarea al adaptador. Al optar por el carácter tiránico de la reina, acentúa en ella su condición trágica, para la que no está

suficientemente dotada esa gran actriz que es Ana Belén, al extremo de que parece más verosímil en la corporeización de su heredero varón, si exceptuamos el largo soliloquio acusatorio que contra ella pronuncia Lidoro mientras Semíramis se peina sin pronunciar palabra, pero con muy cambiante expresividad comunicadora de íntimas contradicciones. Escena en la que, además, Carlos Lemos demuestra que aún quedan en España actores capacitados para decir el verso a la perfección, con sus cesuras, comas, comas altas, etc., y no a base de hacer pausa entre cada octosílabo, venga o no a cuento.

Ningún otro intérprete alcanza las calidades logradas en esa escena por Lemos, aunque Francisco Guijar y Francisco Casares se le aproximan en sus respectivos personajes de Nino y Menon. Muy lejos queda el buen actor que es Francisco Algora en su corporeización tan insólitamente desmandada del gracioso Chato, del todo antipódica a la mesurada —sin mengua de comicidad, implícita en el texto— de Fernando García Valverde, en su gracioso de *El galán fantasma*.

El espacio escénico ideado por Fabià Puigserver es a la vez amplísimo y escaso: amplísimo por su extensión, que lo hace penetrar hasta las primeras filas de butacas, y escaso por los medios escenográficos empleados —una simple rampa inclinada en dos planos y algún que otro trasto—, medios que, sin el eficaz apoyo subrayador de la luminotecnia, habrían resultado insuficientes.

En definitiva, acaso no sea tan irrazonable como en principio pueda parecer la atribución de los errores de esta representación a causas motivadas por algo así como un trasplante con rechazo que imposibilita el buen fin de la operación; sólo que en este caso el trasplante es lingüístico. No se explica de otra forma el hecho de que Lluís Pasqual y Fabià Puigserver, que tan señalados éxitos han obtenido como director de actores y escenógrafo en el fenomenal Teatro Lliure, fracasen en sus respectivas tareas aquí. Quizá estribe exclusivamente en el desamparo que produce en ellos el enfrentamiento con una obra escrita en lengua que no es la vernácula, sobre todo en lo relativo a Lluís Pasqual, pues Puigserver ha ideado sus escenografías siempre por libre, con más imaginación que sometimiento a las exigencias del texto, actitud que en ciertos casos puede resultar hasta enriquecedora y que no lo es, obviamente, en *La hija del aire*.

J. E. A.

HEBERTO PADILLA:

EL POETA DE LA "PROSADIA"

MIGUEL CABRERA

La razón última de esta conversación con Heberto Padilla no ha sido —como apreciará el lector— para hablar de los sucesos felices y dolorosos en la vida y obra de este escritor: Premio de Poesía Juvenal del Casal 1968 con su poemario *Fuera de juego* (1) y poeta disidente que suscitó en Cuba la revuelta político-cultural «caso Padilla» que, pensamos, se fue gestando desde sus primeros poemas (2), sino para valorar sus logros poéticos alcanzados a través de la utilización recurrente de un lenguaje en prosa como medio exclusivamente poético, llevado hasta sus últimas consecuencias en su reciente libro de poemas *El hombre junto al mar* (3). A este lector, hacedor asimismo de poesía en prosa, le pareció esencial indagar sobre las motivaciones conscientes e inconscientes del trasfondo poético de Heberto Padilla, defensor de la prosa como expresión poética que encierra en sí misma también metáforas e imágenes.

—En *El hombre junto al mar* he observado, aunque haya otros hechos poéticos más como la recuperación del significado de algunas figuras históricas como Sir Walter Raleigh o de anécdotas culturales como *La bella durmiente*, tres elementos poéticos que sustentan la poesía de este libro: el tono, el tema y el lenguaje (4). A veces es-

tos tres elementos se dan refundidos en un mismo poema, como en *Canción del juglar*, *Técnicas de acoso*, *A una piedad*, etc.; otras, los veo y siento como si estuvieran divorciados —aunque sepamos que exista entre ellos una correlación inseparable—: es el momento en que el tono y el tema se abrazan claramente para dar a luz el sentimiento poético, como en *Autorretrato del otro*, o es el tema quizás aparentemente el único sustentador poético, como en el caso de *La bella durmiente*. Te digo todo esto tomando en consideración, por supuesto, las limitaciones de este tipo de aproximación a tu quehacer poético.

—Es posible que esas cosas se den así. Porque esa es una lectura de mi poesía. Toda lectura supone un punto de vista, y de allí se llega a distintas conclusiones. Creo que en cada poema de estos que señalas hay elementos más puros, más visibles que otros.

No veo por qué en *La bella durmiente* deba ser el tema lo fundamentalmente poético. *La bella durmiente* para mí es un tema ya quemado para la literatura. Se ha hablado tanto de ella...

—No obstante, tú lo recuperas, lo conviertes en una gran metáfora de la libertad, lo que implícitamente resalta el elemento poético de la anécdota.

—Lo recupero justamente situándolo en mi época. Es un ser de mi

época. No ha escapado a la pura literatura. Es un ser que nos corresponde ya. Y como tú dices es un canto —si se admite la palabra canto— a la pura libertad. Pero la conspiración —hay que usar algún término— de elementos poéticos va siempre hacia un solo propósito: producir el efecto único que yo quiero que produzca. Que aparezca el objeto en primer plano, que las palabras se anulen en lo posible. Y nada es mejor que un objeto que ha sido visto por los años, que no necesitamos ver, que con sólo nombrar ya estamos viendo el bosque, la muchacha tendida. Sin embargo, se saca de allí y se le sitúa en una ciudad ruidosa.

—Existe la misma obsesión en todo este libro de mostrar el objeto tal cual es, como en *Técnicas de acoso*, por ejemplo. ¿Cuál fue el proceso de concepción de este poema?

—Es verdad, allí sucede lo mismo. Son cosas que veo en la realidad de cada día. Esas muchachas que aparecen en las revistas son impersonales, extrañas. A muchas de ellas las he conocido personalmente. Incluso tengo una amiga, muy inteligente, alumna inminente de la Universidad, escritora, que, cuando estudiaba, como era tan bella, tan delgada, tan en la línea de esas muchachas que aparecen ilustrando las revistas de moda, se ganaba la vida trabajando como modelo. Siempre me atrajeron los pensamientos que albergaba su cabeza. Y ella me contaba sonriente sin ninguna amargura cómo era toda aquella experiencia. Podía perfectamente escindir-se entre la que se exhibía al fotógrafo con aquellos vestidos, casi desnuda también, y la que leía los libros que yo leía.

(1) Jurado compuesto por: Tallet, Díaz Martínez, Lezama Lima, César Calvo y J. M. Cohen. Escritores como Sartre, Juan Goytisolo, Semprún, Vargas Llosa y Moravia se solidarizaron con él.

(2) Ejemplo: «Infancia de William Blake». Ver *Nueva Poesía Cubana*, por José Agustín Goytisolo. Ediciones Península, Barcelona, 1973, pp. 118-124.

(3) Ed. Seix Barral. Barcelona, 1981. Se acaba de publicar su novela *En mi jardín pastan los héroes*. Ed. Argos Vergara, Sociedad Anónima. Barcelona, 1981.

(4) Se da lo mismo en sus poemarios anteriores. Ver, por ejemplo, «En tiempos difíciles», de *Fuera de juego*. El Bardo. Barcelona, 1970, p. 9, aunque en este poema haya otro elemento poético saltante como la técnica de la reiteración.

Por lo tanto, el hecho poético de que el poema exista le da a éste una calidad exterior que uno nunca prepara para el poema, pero al cual está indisolublemente ligado. Uno lo prepara para que sea un objeto, para que sea visto y entendido por otros, de modo tan distinto como yo lo concibo. Y allí está justamente la anécdota que le da razón de ser. Y todo eso es un recorrido casi lineal a través de una multiplicidad de incidentes y de una transformación, como se produce al final del poema, de la obsesión de la vida moderna, en donde ya te persiguen por trenes, por aviones. Por eso digo: «Su tarea / no era hacer el amor sino ilustrarlo /.» Ella sufría mucho con la idea del amor; fue incluso desdichada con él. Y no conmigo, porque no tenía nada que ver con mi vida emocional. Era mi amiga. Por lo tanto, nuestros diálogos podían ser más intensos, menos lúcidos. En el sentido de la lucidez de las posiciones y de los oficios de cada uno, de los intereses comunes, o de las divergencias.

Te digo todo esto para que veas la anécdota, el tema como tú le llamas, prevaleciendo o no sobre un poema. A mí, como ese tema no me fue dado en ningún sitio, sino que era una experiencia viva, lo que me interesaba era que entrara en las palabras, que por supuesto esas palabras buscasen, lograsen su tono. Siempre he visto que esas cosas deben funcionar simultáneamente. Y claro, a veces puede que fallen.

—Entonces se puede deducir que el nacimiento del tema fue real, consciente, pero su plasmación, es decir, su tono, su lenguaje, nacieron de un proceso algo intuitivo, partiendo de la anécdota, ¿no?

—No considero digamos —como diría un retórico— que tenga un continente aparte, una vertiente autónoma. Considero que no preparo un tono, como tampoco un tema. Es inconsciente. Sí me gusta evitar cierto lenguaje. Y no le temo a la prosa si aparece, porque creo que la poesía de un poeta es ya algo que va a encontrar su forma. Rimbaud escribía en prosa desde el punto de vista confesional, de la estructura. Y la encuentro una expresión poética más hermosa. Creo que la poesía tiene su propia forma, debe buscar su propia forma. No creo que el mejor poema sea el que tenga la mejor prosa. Podría llamarsele de una forma u otra: *prosodia*, por ejemplo.



—Sin embargo, salvando un poco lo extremado de esta afirmación que nos posibilitará seguir indagando en el hecho poético alcanzado a través de la *prosodia*, en mi análisis percibo la carencia de poesía en algún poema (concretamente en *Pico de la Mirandola*), debido a la ausencia de los tres elementos mencionados antes; es decir, que al tono, al tema y al lenguaje de este determinado poema no los siento como lector-versificador profundamente poéticos (5), además que en él haya una fuerte dosis de descripción.

—Puede ser. Porque un lector es dueño de su propia lectura. En primer lugar, Pico de la Mirandola es una figura histórica que a mí siempre me ha interesado. Lo creo muy contemporáneo. Seguramente sabes quién es Pico de la Mirandola, el papel que tuvo, la arrogancia con la que él asumía la vida, capaz de responder cualquier pregunta, era la sabiduría misma. Pero murió joven; fue criatura de muerte, como todos nosotros.

Tiene un montaje verdaderamente simple el poema. Se hace bajo la base de varias reiteraciones y una conclusión. Una sola instancia que se va abriendo normalmente; es di-

recto; en el que va apareciendo el hombre, que está reportado con esas palabras; escenario muy sucinto, y su famosa frase en latín y nada más. Es el poema que yo quería hacer. Hubiera podido hacer una oda o un monólogo de Pico de la Mirandola, como lo es el de Sir Walter Raleigh, por ejemplo, que participa de mi posición y del monólogo. No lo hice así. Siempre lo vi, ya que nunca lo entendí mucho, como una especie de figura estatuaria situada en un punto de la historia. Y así está en el poema. Como si fuera la descripción de una persona que no me resulta íntima en su conocimiento, que por lo tanto lo veo como algo que se yergue así, como a un perro al que le hablo simplemente.

—¿Y qué papel ha jugado la tradición barroca latinoamericana en tu escritura?

—Quiero que siempre el lenguaje de un poema cualquiera, el más emotivo que pueda escribir yo, encuentre un lenguaje lo más austero posible, el menos —como yo le llamo ante mis amigos— *barrocó*, que es en lo que la gente generalmente escribe. Creo que el barroco es irrepetible; pertenece a un período. Podrá haber figuras barrocas, pero lo barroco a mí fundamentalmente no me interesa; lo dije antes. No creo que la expresión poética de América hispana sea forzosamente la expresión barroca. Eso es escribir con

(5) Se repite esta situación también en su obra anterior. Ver, por ejemplo, «Mis amigos no deberían exigirme», de *Op. cit.*, p. 22, en el que existe además un claro tono explicativo.

un fanatismo estético tan horroroso como un fanatismo económico o político cualquiera. Desde luego ha habido siempre en mí una voluntad consciente de desbrozar cada aparición, en mí como en cualquier hispanoamericano es inevitable, de ciertos esquemas convencionales de nuestra lengua, que ya son independientes de nuestro gusto y que constituyen la *retórica*, no en un sentido negativo empleo la palabra, sino descriptivo de nuestra expresión. Creo que esas apariciones fantasmales que a veces son incontrolables en los poetas hay que anularlas, hay que ser conscientes. Como tú recordarás, Marcelo Cohen anotaba lo que dije aquel día en su entrevista de que la emoción es un momento de la inteligencia; lo creo así. La gente, cuanto más inteligente es, siente con mayor agudeza, intensidad. De modo que en ese sentido puede aparecer prosa lo que tal vez elimine más este antecedente inconsciente barroco nuestro. Y puede ser que aparezca como poesía en aquello en que esta fantasmagoría de nuestro idioma aparezca ayudando a mis otros propósitos. Puede ser. Te lo pregunto a ti que tienes esas inquietudes. A lo mejor... ¿No crees que existan en nuestro idioma ya vicios, antigüedades, anacronismos nobles, pero ya muertos, brumosos, inútiles?

—Así lo creo también yo. Los que intentamos escribir poesía, porque así nos viene *naturalmente* como se lo comentabas a Marcelo, a través de un lenguaje en prosa, más inconsciente que conscientemente rechazamos esas imposiciones culturales que nos han precedido, del arte poética que una vez triunfó y se impuso, pero que no nos debe a los poetas jóvenes cerrar la puerta a la búsqueda de otros caminos, de otras formas de expresión también poéticas.

—La prosa puede ser metafórica también y estar llena de imágenes. La prosa es nuestra lengua, parece un traje de torero, está llena de luces. Hay poetas españoles que tienen las mismas preocupaciones que podemos tener nosotros. Puedo recordar uno ahora: Jaime Gil de Biedna. Tiene un libro que se llama *Poemas póstumos*, otro *Moralidades*. Es un hombre claro, limpio, lindo, completo, emocional, directo. No es una poesía cargada, metafórica, ni mucho menos. Y hay otros poetas españoles que son así también.

—Leyendo tus poemas me ha venido a la memoria, aunque sean poetas distintos, Cardenal, Pessoa.

—Pienso también que esos poetas son distintos, pero hay poemas allí que a mí me gustan. Sin duda Pessoa es un gran poeta. En Cardenal hay momentos en que no me gusta tanto, en que lleva su experiencia a la nada, a una formulación sin fuerza, y eso no es bueno ni como prosa ni como poesía.

—¿Qué otros poetas latinoamericanos, según tu opinión, podrían entrar dentro de esta misma concepción de la poesía? Recuerdo, por ejemplo, a Nicanor Parra, en Chile, a Antonio Cisneros, en Perú.

—Hay una etapa en la poesía del nicaragüense José Coronel Urtecho en la que tiene por lo menos cuatro poemas que son extraordinarios: «Pequeña biografía de mi mujer», «Discurso sobre Azorín para ser traducido en lengua nahual», etcétera, de su libro *Pol-la d'ananta, ka-tanta, paranta*. Otro poeta nicaragüense como Carlos Martínez Rivas es uno de los mejores poetas que pueden estar escribiendo en español en este momento. Es la mejor poesía para mí. El poeta colombiano Cobo, que trabaja en la revista *Eco*, es otro poeta interesante. El mismo Jorge Luis Borges en la poesía a mí me gusta. Creo que es un buen antídoto contra los excesos de la más representativa poesía de nuestro medio. Cuatro o cinco poemas de *Antipoemas* de Nicanor Parra son buenos. El otro poeta chileno Enrique Lihn tiene un libro muy bello que se ha publicado: *La pieza oscura*, y otro que se llama:

Poesía de paso. Hay poetas en Cuba que a mí me gustan mucho: César López, por ejemplo; Manuel Díaz Martínez. César López ganó en España hace años el Premio Ocnos de poesía, con su segundo libro. Es un buen libro, un buen poeta. Díaz Martínez es un buen poeta también. Hay muchos más, por supuesto.

A Cisneros le conozco personalmente. Fue a Cuba hace años. Llevó un libro muy bonito: *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Pero después leí *La higuera en un campo de golf*; ya no era lo mismo. La fuerza de su poesía, aquella cosa entre coloquial, vaga y encantadora que tenía, con elementos sin duda procedentes de las lecturas del surrealismo y con otras de lecturas de la poesía inglesa —él vivió en Londres en aquel momento—, me parecieron inteligentemente manejadas y con belleza. Después leí *La higuera...* y otros poemas y me pregunté: ¿Cómo este hombre puede diluirse así? Eso pasó con un poeta más viejo que él: Alejandro Romualdo. Cuando vino a España escribió un poema muy bueno, muy en la línea de Vallejo, pero con una pasión muy genuina. Después fue un recuerdo casi permanente de Vallejo. Ya no era nada. Eso pasa mucho con ciertos poetas cultores de cierta poesía exterior aprendida. No son genuinos.

—Son una negación de ellos mismos.

—Es caricatural en el fondo. O quizás no. A lo mejor estoy diciendo tonterías y tienen una obra extraordinaria, o han seguido haciéndolo. El problema es que no he tenido posterior acceso a estos poetas. Hay otro poeta: Hinostroza. Estuvo en Cuba. Publicó allá un libro: *Consejero del lobo*. El último poema de ese libro, un poema corto, era más bonito. Me recuerdo de otro poeta peruano que a mí me gustaba y no gustaba a los peruanos. Murió hace muchos años. Un hombre muy delgado, muy amable. Escribió: *Lima la horrible*.

—Sebastián Salazar Bondy.

—Ese mismo. Escribió poesía. Una poesía muy peculiar. No les gustaba a esos poetas de que te hablo. A Romualdo, por ejemplo. A los que venían de Cuba, de Latinoamérica, les parecía eso prosa también. Pero tenía una distancia curiosa y una concepción muy interesante de la poesía. Lo he leído hace muchos años. Quizá si ahora lo leyera tendría otro juicio del asunto. Pero recuerdo... este recuerdo.

II CONGRESO DE ESCRITORES DE LENGUA ESPAÑOLA

(CARACAS, OCTUBRE 1981)

CARLOS MURCIANO

COMIENZO esta crónica por lo que pudiera ser su final: por su balance. Doscientos escritores de lengua española —de ellos, ciento treinta foráneos— se dieron cita en la capital venezolana, para prestar voz y vida a este Congreso, segundo de una serie que se inició en Las Palmas de Gran Canaria, en 1979, y que se presume larga y fecunda. Y esos dos centenares de escritores alumbraron 143 ponencias—que supondrán un volumen de 2.000 páginas—, expuestas y discutidas en 28 comisiones de trabajo, a las que cabe sumar nueve sesiones libres—sobre poesía, narrativa, ensayo—, con un total de 105 participantes. 600 asistentes fijos y otros tantos fluctuantes poblaron las salas de la Casa de Bello, elegida como sede del Congreso y centro de cuantas actividades han llevado consigo estos encuentros.

No estaban Borges, García Márquez, Rulfo, Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar, Onetti, Donoso, Sábato, Mujica Láinez, ni los españoles del 27, ni Sénder, ni Rosales, cuyos nombres aparecieron en las listas previas. Pero había un gran plantel representativo de las letras hispánicas: Arturo Azuela (México), Rogelio Sinán (Panamá), Pedro Jorge Vera (Ecuador), Juvencio Valle y Jorge Edwards (Chile), Fanny Buitrago y Oscar Echeverri Mejía (Colombia), Augusto Roa Bastos (Paraguay), Edna Coll y Luis Rafael Sánchez (Puerto Rico), Alfredo Bryce-Echenique y Manuel Scorza (Perú), Carlos Martínez Moreno (Uruguay), Otto Raúl González (Guatemala), Manuel Puig, Roberto Juarroz y Antonio di Benedetto (Argentina), Alfonso Chase (Costa Rica), David Escobar Galindo (El Salvador), Li-

sandro Otero y Severo Sarduy (Cuba), etcétera, amén de los venezolanos —Arturo Uslar Pietri, Vicente Gerbasi, Ida Gramcko...— y españoles —Manuel Andújar, Carlos Barral, Félix Grande, José A. Goytisolo, Fernando Savater, Fernando Sánchez Dragó, Ernesto Salcedo, Pedro Crespo, Hipólito Escolar, Enrique Llovet, Santos Amestoy, Alicia Cid, Alicia del Río, Pedro de la Peña, José María Vaz de Soto...—, entre los que deambulaba, incansable, grabadora en mano, Alberto Baeza Flores.

SEIS TEMAS BASICOS

El temario al que debían ceñirse todas las ponencias estaba compuesto por los seis siguientes puntos:

- I. Aportación de la cultura de lengua española a la cultura mundial.
- II. Identidad de la cultura hispanoamericana.
- III. Orientación y formas de la literatura de lengua española.
- IV. Responsabilidad y situación del escritor en la sociedad contemporánea.
- V. Televisión, radio y cine: reto a la escritura.
- VI. Instituciones y mecanismos de la cultura (Universidades, editoriales, ateneos, talleres, instituciones diversas).

Fue el doctor Herrera Campins, presidente de la República venezolana, quien pronunció las palabras de apertura, recordando que el suyo es cono-

cido como «Gobierno de animación cultural»; llamó a los escritores «trabajadores de la palabra»; y parangonó a Bolívar con Bello, en su lucha respectiva por la independencia política y por la afirmación cultural e idiomática de Venezuela. Antes, el Coordinador General del Congreso, el escritor e historiador caraqueño Guillermo Morón, aludió en su discurso de bienvenida a tres compatriotas suyos, Pedro de Aguado (siglo XVI), Pedro Simón (siglo XVII) y José de Oviedo y Baños (siglo XVIII), precursores del gran río literario de los siglos XIX y XX, y bautizó a la nueva hornada de escritores de lengua española como «generación del Descubrimiento», adelantándose unos años a la magna celebración que 1992 traerá consigo. Estuvo presente en el acto el ministro de Estado para la Cultura, Luis Pastori, e intervino la Coral de la Universidad «Simón Bolívar», dirigida por Alberto Grau. Y a renglón seguido se iniciaron las sesiones de trabajo. Era el domingo 18 de octubre, y tales sesiones iban a prolongarse hasta el viernes 23, con un paréntesis: la jornada del martes 20, de paralización total en el país, con prohibición absoluta de abandonar los domicilios, so pena de detención. Motivo: el censo. No pudimos, por tanto, salir del hotel. Para matar el tiempo, nos ofrecieron cortometrajes sobre temas del país: el flokllore, las minas, los indios del interior... Recuerdo que llovía sin tregua. La tempertura era grata, y había una luz suave que se posaba sobre los crotos y los filodendros y el urape orquidero del jardín. Luz que, de repente, se apagaba, que allí la noche cae de golpe, y a las siete la oscuridad es total, cerrada. Cuando se abrió

la «veda», los congresistas no tenían ya ánimo para echarse a la calle a sacudirse el enclaustramiento.

UNA VIEJA MANIA

Con Manuel Andújar, tomé parte en la primera mesa, que presidía Azuela. Habló Andújar del nuevo mestizaje cultural iberoamericano: el exilio español de 1939. «En este mestizaje *sui generis* —afirmó— de índole cultural y literaria, el contacto y la coexistencia arrojan resultados y tareas en marcha, valores declarados y potenciales grandemente positivos en ambas direcciones. Lo español se flexibiliza y adquiere un impulso inapreciable de nuevos horizontes, lo americano se dota con el trasvase vivo de un humanismo que es diferencialmente europeo». Hablé yo de la unidad, servidumbre y grandeza de la cultura hispanoamericana. Y ambas ponencias bastaron para probar la sensibilización de ciertos colegas de aquellas tierras ante cualquier referencia a la labor de España en el continente que un día descubriera, a la función esencial, vinculante y exigente, de la lengua común. Estuvieron en nuestra mesa la venezolana Lyll Barceló («Manantiales arcanos de la expresión literaria hispanoamericana») y el peruano Raúl Bueno Chávez («Escribir en Hispanoamérica: Escribir Hispanoamérica»); con nosotros y el presi-

dente, un relator, figura desafortunada y uno de los fallos de la organización, buena en líneas generales. (De ello hablaré más adelante). Tal relator era Alberto Rodríguez, que hubo de ser sustituido por un señor pedantesco y malintencionado, cuyo nombre no recuerdo, que aplaudió a los americanos y arremetió contra los españoles, provocando la protesta de un sector del público. No hablar de lo que nos une, sino de lo que nos diferencia: tal era la tesis. Claro que esta vieja manía, tan superada ya por los escritores inteligentes, como tuve ocasión de comprobar, sigue anidando en los recovecos rencorosos de los menos, para su daño. (De regreso, en el avión, Alicia del Río me mostró una revista, en la que una estereotipada y sonriente señorita firmaba un venenoso artículo sobre el aventurero Colón y la cohorte de asesinos y violadores que le acompañó en sus viajes. Una *joya* literaria.)

POR SUS CAUCES NORMALES

Pero aquellos fuegos de artificio del día inicial quedaron sólo en anécdota. No hubo más casos, no hubo más torpezas. Las agitadas sesiones del primer Congreso grancanario no tuvieron eco en éste, por fortuna. Y todo discurre por sus cauces normales. Reseñar aquí y ahora cinco días apretados de ponencias simultáneas —que impedían

al cronista cubrir la información completa—, sería incurir en una lista fatigosa. Menciono, pues, las que considero más destacables, comenzando por nuestros compatriotas. Glosó Pedro Crespo el tema de «El escritor, testigo de su tiempo»; Alicia del Río, «la literatura en la sociedad de consumo»; Félix Grande —que presidió una de las mesas y que tiene en Caracas mucho cartel—, «la responsabilidad del escritor: Una lección de Onetti». (Dijo: «...Entre todos los grandes artistas que la memoria guarda, pocos habrá que, como Onetti, hayan pagado tanto oro vital por denunciar la hojalata del mundo. Es ésa, me parece, su lección; es éste, creo, su callado consejo oscuro».); Carlos Barral pidió una carta de los derechos fundamentales y universales de los escritores de nuestra lengua; Pedro de la Peña se ciñó a la poesía española transcontemporánea; Fernando Savater comentó «La soledad solidaria del poeta»; Francisco Belda, «La novela española de la generación de 1868»; Pedro Perdomo, «El escritor como reflejo de la sociedad»; Carlos M. Suárez Radillo, «El teatro virreinal como expresión de la síntesis de lo americano», en tanto Santos Amestoy ponía en primer plano la figura y la obra de María Zambrano, y Ernesto Salcedo hablaba de «Imagen, palabra y escritura», admitiendo con reservas la idea de reto que el temario general apuntaba, pero señalando «un cierto sentido de precaución, de alerta, no sea que, algún día, convirtamos la *literatura* en la *velocidad* de la radio, o en la *espectacularidad* del cine o la televisión». La colombiana Fanny Buitrago, en cambio, en su ponencia titulada «En busca de lectores perdidos», no vacilaba en nombrar «los tres enemigos» que *amenazan* acabar con el libro y con el escritor: televisión, radio y cine. Otro alarmista fue el venezolano Héctor Mujica, con su ponencia «Libro ¿quo vadis?», en la que denunció, entre otras cosas, «la penetración de las grandes empresas transnacionales dedicadas a la fabricación de armas de guerra y complotos militares, especializadas en desestabilizar gobiernos democráticos y progresistas..., en el negocio del libro».

ABANICO DE MOTIVOS

Sobre la responsabilidad del escritor, además de Grande, disertaron el salvadoreño David Escobar Galindo y los venezolanos Alessia Marciano y Pedro Díaz Seijas; sobre la identidad de lo hispanoamericano, en muy diver-



**II CONGRESO INTERNACIONAL DE ESCRITORES
DE LENGUA ESPAÑOLA / CARACAS 19-23 DE OCTUBRE DE 1981**
AUSPICADO POR LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA / EL MINISTERIO DE LA SECRETARIA / EL MINISTERIO DE ESTADO PARA LA CULTURA

sos aspectos, la francesa François Delprat, la italiana Alessandra Riccio, la venezolana Yolanda Osuna, los dominicanos Enrique Eusebio y Pedro A. Richardson, el colombiano Raúl Henao, la mexicana Margot Glantz y el argentino Dardo Cúneo. Hubo ponencias que se ciñeron a un escritor concreto, como los venezolanos Banzart, Piñero y Tedesco, que se ocuparon, respectivamente, de Donoso, Azuela y Trejo, o el argentino Roberto Juárez, que disertó, con grande aplauso, sobre los aforismos de Antonio Porchia. Insistió en el tema aforístico otro argentino: Raúl Gustavo Aguirre, y Alberto Baeza dio cuenta de «Un reto editorial para Venezuela». Naturalmente, las exposiciones de los escritores más populares registraron asistencias y ecos mayores. Así Scorza («Mito: respuesta social a la locura colectiva»), Azuela («Desafío de las nuevas generaciones en el campo narrativo»), Sarduy («Barroco furioso»), Edwards («Lenguaje poético y lenguaje narrativo»), Bryce-Echenique («Una actitud ante la literatura y el arte»), Puig («Síntesis, análisis: cine, literatura») y Di Benedetto («La fantástica como realidad»). La rumana Tudora Sandru y la búlgara Emilia Yulzarí hablaron de la presencia de la literatura hispanoamericana en sus países, sin que faltara el entusiasmo demagógico de alguno, tal el venezolano Joaquín Marta Sosa, quien elogió con discutible criterio los actuales talleres líricos de Nicaragua, alumbradores de una poesía destinada al «consumo social», y al que replicó cumplidamente el boliviano Mario Padilla. Faltaron a su cita Rosa Montero, que no pudo viajar, y Fernando Sánchez

Dragó, que no acudió a su mesa el día señalado. Otros ponentes abandonaron Caracas antes de que les tocara turno: v. g., Hipólito Escolar y Enrique Llovet. Y a última hora apareció ese poeta diplomático y viajero que es Luis López Álvarez, sin mesa propicia, pero con ponencia: «Importancia de la lengua en la determinación de la identidad cultural hispanoamericana».

CLAUSURA Y CONCLUSIONES

Una nutrida serie de actos completaron las sesiones de trabajo que he tratado de resumir. Así, varias mesas poéticas con participación de venezolanos, cubanos, mexicanos, dominicanos, colombianos, argentinos y españoles (Félix Grande y quien esto escribe); también los dos, junto con Pedro de la Peña, hablamos en la Biblioteca Pública «Raúl Leoni» sobre la poesía arábigo-andaluza y su influencia en la lengua castellana, con coloquio abierto. Hubo diversas presentaciones de libros, y la recepción como miembro de número de la Academia Venezolana de la Lengua de la escritora octogenaria Lucila Palacios, primera mujer que alcanza tal honor. Y, finalmente, un medido homenaje al profesor Angel Rosenblat, quien concibiera un día el *Diccionario de Venezolanismos*. A continuación del mismo, en el que tuvo intervención destacada María Josefina Tejera, se clausuró el Congreso, no sin antes exponer sus cuatro conclusiones, tres de las cuales debieron a la iniciativa de la delegación española (concretamente, a Barral, Andújar y Santos Amestoy): a) La creación de una comisión de estudios interhispanicos, que propugne una Carta Fundamental de los derechos de autor; b) denunciar públicamente la supresión en los Estados Unidos de la enseñanza del español, solidarizarse con los hispanoparlantes allí residentes y propiciar la instalación de Casas de Cultura Hispanoamericana en las principales ciudades estadounidenses, y c) recuperar la figura y la obra de María Zambrano, a nivel continental. La cuarta proposición correspondió al paraguayo Augusto Roa Bastos, quien pidió la creación de una gran entidad que una las Asociaciones Nacionales de Escritores, en orden a lograr en su actuación eficiencia, autonomía, coherencia e igualdad de posibilidades. Fue nombrada una comisión a tal efecto, integrada por el propio Roa Bastos, Dardo Cúneo, Carlos Barral, Arturo Azuela y el ministro venezolano de Cultura, Luis Pastori. México fue designado, por último, país

organizador y albergador del III Congreso de Escritores de Lengua Española, a celebrar en 1983.

En el palacio de Miraflores, con asistencia del presidente en funciones, señor Montes de Oca, Augusto Roa Bastos dio las gracias en nombre de los congresistas, y Luis Pastori pronunció un discurso vibrante y valiente, que puso broche dignísimo a la semana. Luego, en el bello patio del palacio presidencial, hubo un brindis de despedida. Y el sábado 24, el regreso.

NOTAS FINALES

Prometí hablar del relator, y lo hago, antes de concluir esta reseña, urgida, y, en cierto modo, nostálgica. Habían asignado los organizadores a esta figura el «examen objetivo» de las ponencias presentadas, resumiéndolas y proponiendo algunos puntos para el debate, la aclaración o la respuesta. Pero salvo contadas excepciones (Ana Pizarro, Julio E. Miranda...), los relatores aprovecharon la coyuntura para pontificar sobre las ideas de sus compañeros de mesa o para extenderse, ya en repetirlas, ya en expresar las suyas propias. (Oí decir a uno de ellos: «Voy a enriquecer la ponencia de mi colega...».) El resultado fue que el público, que llevaba largo tiempo oyendo a los sucesivos ponentes, abandonaba en masa el salón cuando el relator comenzaba a repetirle lo que acababa de escuchar. Algún presidente, como el venezolano Alfredo Armas, llegó a enfrentarse con su relatora (Yolanda Osuna), empeñada en prolongar su intervención, haciendo que abandonara la mesa. Algo a tener en cuenta para futuros montajes.

Anoto también que, entre los muchos libros y publicaciones que se repartieron gratuitamente en la Casa de Bello, durante los días que duró el Congreso, llegó a mis manos una revista, titulada *Clave*, en la que, bajo el epígrafe «Congreso a la vista. Escritores en movimiento», se arremetía contra la semana de «carnaval literario», contra el intercambio de «pequeñas y grandes famas personales», contra el intento de «alcoholizar la memoria y la tradición» durante siete días, contra el despilfarro de un dinero «con el que podemos darnos aún el lujo de un Congreso mientras nuestra cultura está a la deriva». Lo curioso era que entre los redactores de la revista figuraban participantes y ponentes en ese Congreso que denostaban. El borroncito de turno, la lamentable mala ralea. En todas partes cuecen habas. O caraoas.



EDITORA **EN** NACIONAL

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS HETERODOXOS Y MARGINADOS

primera serie

ESCRITOS CONDENADOS POR LA INQUISICION

ARNAU DE VILANOVA
224 págs. 190 ptas.

Escritos del alquimista, profeta y astrólogo que llegó a ser considerado como uno de los grandes médicos de su época.

DE LAS VIRTUDES Y PROPIEDADES MARAVILLOSAS DE LAS PIEDRAS PRECIOSAS

GASPAR DE MORALES
588 págs. 450 ptas.

Primera edición contemporánea de un lapidario condenado por la Inquisición, que atribuye propiedades medicinales y talismánicas a las gemas.

RECITARIOS ASTROLOGICO Y ALQUIMICO

DIEGO DE TORRES VILARROEL
348 págs. 300 ptas.

El Ermitaño y Torres y otras obras sobre alquimia y predicciones, en una edición de José Manuel Valles Garrido.

GALERIA FUNEBRE DE ESPECTROS Y SOMBRAS ENSANGRENTADAS

AGUSTIN PEREZ ZARAGOZA
536 págs. 450 ptas.

Primer antecedente de los cuentos y novelas de terror. Esta galería se publicó en Madrid en 1831.

BEATUS VIR: CARNE DE HOGUERA.

CONSTANTINO PONCE DE LA FUENTE Y FRAY JERONIMO GRACIAN DE LA MADRE DE DIOS.

364 págs. 400 Ptas.

Edición de la *Exposición del primer salmo dividida en seis sermones*, de Constantino Ponce, y de las *Diez Lamentaciones del miserable estado de los ateístas de nuestro tiempo*, de Fray Jerónimo Gracián. La primera es una obra propiamente heterodoxa; la segunda, firmemente ortodoxa. Ambas, que fueron prohibidas por la Inquisición, configuran los márgenes ideológicos del pensamiento en nuestro Siglo de Oro.

LA PROFECIA

ANA MARTINEZ ARANCON
284 págs. 180 ptas.

Una colección de profetas y profecías "falsos y verdaderos", con sus escritos originales.

segunda serie

MONJAS Y BEATAS EMBAUCADORAS

JESUS IMIRIZALDU
276 págs. 300 ptas.

Colección de textos que presentan el fenómeno religioso y místico de las beatas milagreras de los siglos XVI y XVII.

LIBRO DE LAS MARAVILLAS DEL ORIENTE LEJANO

EMILIO SOLA CASTAÑO
582 págs. 450 ptas.

Suma de relatos de aventuras fantásticas, aunque reales, de soldados rezadores, frailes peleones, navegantes empedernidos, embajadores españoles que llegaban a Japón con una barrica de Jerez y embajadores japoneses que llegaban a Madrid o a Roma, no está muy claro para qué. Un relato apasionante del encuentro de los españoles, en el momento de la máxima expansión del Imperio, con el Lejano Oriente.

SOR PATROCINIO

ARTURO GONZALEZ y MIGUEL DIEGUEZ
872 págs. 1.000 ptas.

La vida de sor Patrocinio la "monja de la llagas", ocupa la casi totalidad del siglo XIX, en muchos de cuyos acontecimientos llegó a tener una influencia decisiva, como en la constitución del llamado "Gabinete relámpago", oscuro episodio en el que la monja milagrera consiguió poner de acuerdo a las camarillas rivales de Isabel II y su esposo Francisco de Asís para dar uno más en los numerosos golpes de Estado decimonónicos.

SUEÑOS FICTICIOS Y LUCHA IDEOLOGICA EN EL SIGLO DE ORO

MIGUEL AVILES
344 págs. 400 ptas.

Esta obra se sitúa en una de las direcciones más actuales de la nueva historiografía, la de incorporar al territorio del historiador las ideas, creencias, símbolos y representaciones en que se expresa la vida colectiva. Las tres obras estudiadas con rigor y penetración son *El sueño* de Juan Maldonado, *El sueño de la ciudad en ruinas* y *El sueño político* de Héctor Fonseca.

EDITORA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Gran Vía, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 943
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número, trabajos de

JUAN RAMON JIMENEZ

SALVADOR ESPRIU

MANUEL ALVAR

FRANCISCO GARFIAS

ARTURO DEL VILLAR

ION CARAION

FELIPE MELLIZO

100 pesetas