

NUEVA ESTAFETA

2-44

37

diciembre 81

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

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

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

SUSCRIPCION ANUAL

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

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 37 DICIEMBRE 1981

JUAN RAMON JIMENEZ	4	<i>Textos inéditos.</i>
SALVADOR ESPRIU	14	<i>Deu poemas.</i>
FELIPE MELLIZO	21	<i>The lady vanishes.</i>
ION CARAION	25	<i>Ocho poemas.</i>
	33	<i>Caza y/o casa de citas.</i>
JULIO CRUZ PRENDES	35	<i>Pintura y texto.</i>
MANUEL ALVAR	39	<i>El idealismo lingüístico de Juan Ramón Jiménez.</i>
ARTURO DEL VILLAR	49	<i>El desdoblamiento del yo en Juan Ramón Jiménez.</i>
FRANCISCO GARFIAS	64	<i>El pájaro en la poesía juanramoniana.</i>
JULIO CRUZ PRENDES	71	<i>Pintura.</i>
	75	<i>Críticas y notas bibliográficas (de Manuel Cerezales, Miguel de Santiago, Carlos Ruiz Silva, José María Díez Borque, Jiménez Martos, Isabel Colón, Angel Moyano, Juan Antonio Villacañas, José López Martínez, José M. Saúza Sáez, R. César Montesinos, Rosa Romá, Pablo Gil Casado, F. Torres Navarro, José Carol, Sabas Martín, A. Santiago Abril, Juan Emilio Aragón y Blas Matamoro).</i>
		CARTAPACIO
	107	MANUEL RIOS RUIZ: <i>Cuatro horas de idealismo y realidad en el Museo del Prado.</i>
	108	ANTONIO IGLESIAS: <i>En la muerte de Regino Sainz de la Maza.</i>
	111	BOGDAN GIERACZYNSKI: <i>La personificación de la muerte en el arte de Kantov.</i>
	116	<i>Destacamos el nombre de...</i> ENRIQUE MONTIEL: <i>Franco bueno, españoles malo.</i> BEATRIZ POTTECHER: <i>La sed de siempre.</i>
	120	<i>Crónicas:</i> JUAN EMILIO ARAGONES: <i>«Ñaque o de piojos y actores» según José Sanchis Sinisterra.</i>
	122	<i>Traducciones.</i>

Portada de José María Iglesias



JUAN RAMON JIMENEZ

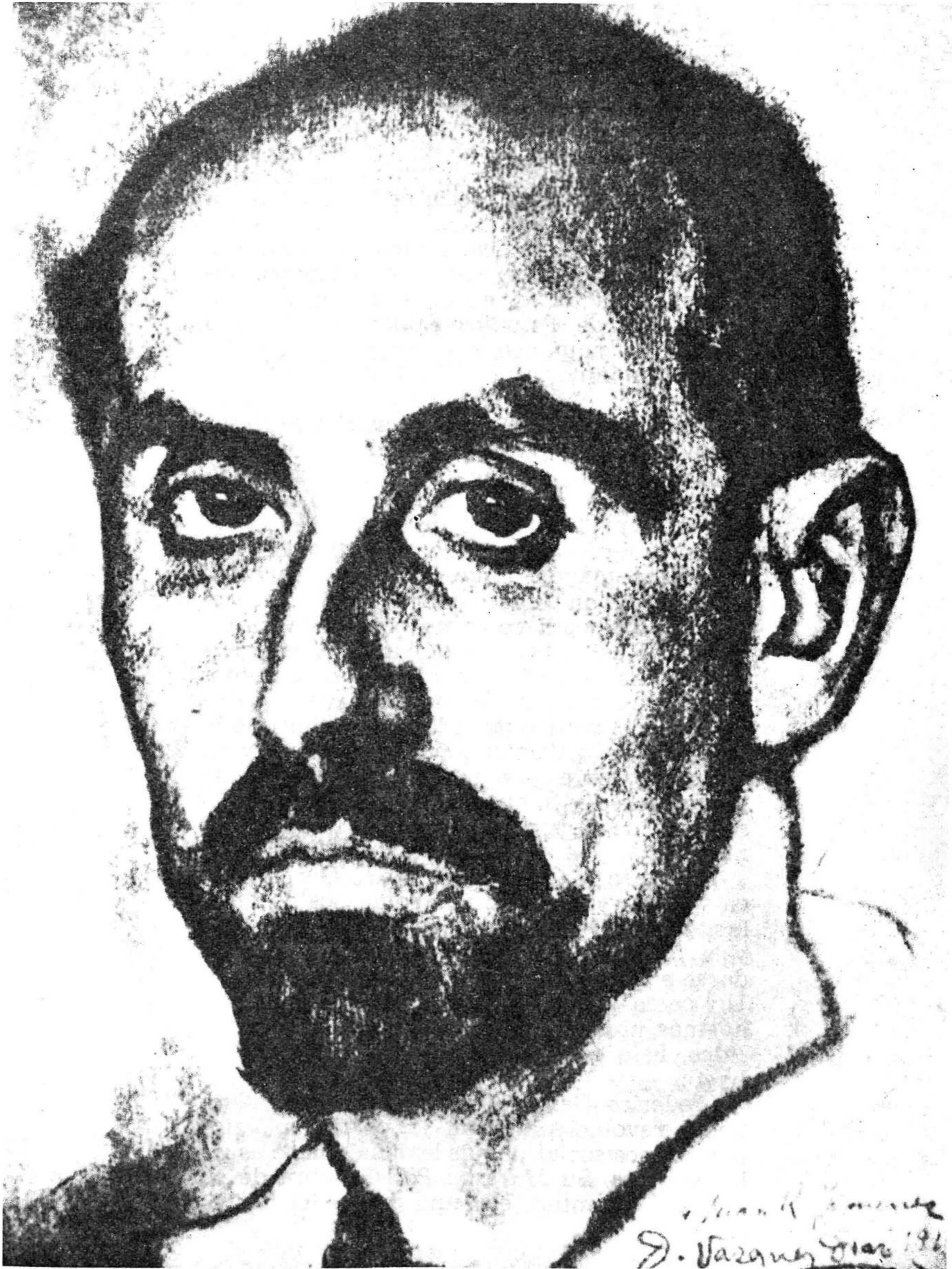
TEXTOS INEDITOS

LA POESIA ESCONDIDA
DE LA ARGENTINA Y EL URUGUAY

(Acto en la Sociedad Argentina de Escritores)

DESEO que este acto sea familiar. Nada de solemnidades. Empiezo a mi hora para aprovechar los minutos; no sé lo que durará la lectura. De todos modos menos que un té, un coktail, una representación teatral, un concierto, etc. Siento que no estén todos ustedes sentados: los que se cansen, siéntense donde puedan o, si lo prefieren, váyanse tranquilos. Yo no me molestaré por eso.

Mi prólogo será corto. Después leeré notas intercaladas entre los poemas. No me es posible leer todo lo elejido; en el libro que recoja este acto irán otros más. Que lo tengan en cuenta los poetas conscientes cuyos versos no puedo leer hoy. Mi selección no es, en ningún caso, de favor. He querido dar ejemplos de calidad de todas las tendencias. El orden de la lectura no indica preferencia, es



caprichoso. He procurado un conjunto con equilibrio de estilos y situaciones, de modo que he ido casando los poemas, según me ha convenido. Vamos a ver a cuánto me deja llegar mi tiempo.

HE recibido poca poesía de la llamada social, por fortuna; y la recibida vale poco como poesía y como política. Anteayer hablamos algo de este aspecto del escritor social, supuesto poeta social, en la discusión del Colegio Libre de Estudios Superiores. Quiero insistir hoy aquí, ocasión propicia, sobre este punto tan importante.

¿Qué es un poeta revolucionario? Para un poeta es el que remueve la poesía. Para un tendencioso el poeta que hace política. Todo poeta es un removedor social; pero no todo revolucionario social es un poeta. No es un poeta cualquier declamador espectacular más o menos demagógico que se aúlla, se increpa, se desgañita en un acto de león de circo ecuestre. No, un poeta no es un petardista, ni un petrolero. Es un hombre que ama la belleza y por lo tanto la justicia y que está dispuesto a aguantar con su razón heroica, razón cultivada con el cultivo de todo lo superior que la belleza y la justicia suponen en lo físico y en lo moral, con su revolución permanente de pensamiento y sentimiento, todas las imposiciones de la tiranía, desde la cárcel a la muerte.

Con esto se habló de Federico García Lorca y de Antonio Machado como poetas revolucionarios. Insisto también en que la poesía y la política son cosas distintas que pueden darse en cualquier hombre simultáneamente. Un poeta puede escribir poesía auténtica y además prosa lógica social calificando lo político. Esto es lo que yo en mi nivel propio hago.

Federico García Lorca fue un verdadero poeta revolucionario de lo poético plástico pero nunca social. Jamás le oí hablar de asuntos sociales. Su *Mariana Pineda*, obra de su primera juventud, era una exaltación del li-

La mujer desnuda.

Oh reina miserable del instinto,
mujer, que el intelecto
se empeña en creer estzela humana
como el instinto en todas reinas,
que pobre eres, que mal vuelas,
galina del corral sucio del hombre!

beralismo. Esta fué toda su política escrita. Antonio Machado fué un removedor social, pero no un revolucionario poético, fué tradicional. De los poetas españoles muertos durante la guerra los más señalados fueron Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández. De ellos el que peleó en los frentes y no quiso salir de su cárcel donde se extinguía tísico y cantando sus amores, mientras otros compañeros siguieran retenidos fué Miguel Hernández, héroe de la guerra. Decir esto que yo digo es justo y exacto. Vaya a Miguel Hernández desde Buenos Aires este efluvio de verdad, en esta hora de poesía.

(Buenos Aires, octubre, 1948)

(Acto en el Ateneo Americano,
de Washington, 1949)

SEÑORAS y señores:

Mi amigo, el joven escritor argentino Alfredo Casey (que reside ahora en este país, y que ha publicado un excelente libro de traducción y comentario sobre la poesía americanoinglesa) dará pronto en este Ateneo una conferencia sobre el estado actual de la poesía argentina. Mi lectura de hoy es bien diferente de tema y de intención, ya que yo voy a limitarme a leer versos de poetas poco conocidos del público jeneral, muchos de los cuales no han publicado todavía libros, y casi ninguno se cuenta entre los colaboradores habituales de *La Nación*, de *Sur*, ni aún de las más señaladas revistas juveniles. Hay algunos, como Enrique Molina, Olga Orozco, María Granata, Daniel Devoto, María Elena Walsh etc. que tienen determinada resonancia, pero, es claro, sólo en el ambiente literario más atento. Por otro lado yo no trato de criticar, sino de recordar mi recuerdo y de recordárselo familiarmente a ustedes. En todo caso, esta lectura mía será un complemento de la conferencia de Alfredo Casey. Y como yo no vengo aquí tampoco a lucirme recitando ni declamando voy a sentarme con ustedes.

Cuando llego a un país nuevo para mí, lo que más me importa siempre es conocer su secreto jeneral espresivo; y, como soy un aficionado a la poesía, me importa entre este

La mujer rosista.

Luna, ¿en qué es tibia?
El abono, ¿no es una mujer rosista
que se levanta, cantando, del rosista?

secreto espresado jeneral el secreto poético, la poesía escrita más escondida; poesía que puede ser de niños, de jóvenes, de maduros o de viejos, y que puede estar escondida por motivos bien diferentes del carácter de la persona: timidez, duda, descuido; como también por incomprensión, duda o descuido ajenos.

En Cuba (1936), con mi buscar este secreto poético espresado, encontré mucha belleza escrita, poco publicada y la incorporé a la poesía escrita jeneral de Cuba en el libro *La poesía cubana en 1936* a cuya edición me ayudaron mi amiga Camila Henríquez Ureña y mi amigo José María Chacón y Calvo, entonces Director de Cultura. En Argentina y Uruguay, oasis tan extraordinarios para mí, cuando estuve el año pasado en las dos repúblicas, me sorprendió con tanta poesía escrita escondida que decidí darla a conocer en un acto público, y así lo realicé en la Sociedad Argentina de Escritores de Buenos Aires.

A mí me parece que la poesía argentina y uruguayana que viene después de la de las generaciones de poetas que ya se pueden considerar incorporados a lo histórico, es muy inquieta, muy ávida, muy diferente y muy libre, por fortuna. Lo primero que llama la atención es que lo escojido da muchas más mujeres que hombres, y en Buenos Aires se me consideró partidario de ellas. Pero la realidad es que entre los poemas que yo recibí en Uruguay y Argentina de sus autores, la proporción era favorable, hasta la abrumación, para las mujeres. Esto (y ya lo hice notar en mi colección cubana) parece un fenómeno continental. Yo tengo dos antologías recientes de poesía jeneral americanoinglesa, una de mujeres y otra de hombres; las mujeres son exactamente 1.311, y los pobres hombres sólo han podido llegar a 459. Es lo contrario de lo que ocurre en Europa y es muy curioso considerar el hecho. Platón, que decidió que los poetas eran hombres de soledad y los políticos de sociedad, ha sido contestado por las mujeres americanas, que han colocado a los hombres en la sociedad obligada y ellas se han quedado en la sociedad gustosa de ellos y en la soledad de ellas, cuando lo desean.

Llama la atención que la poesía de estos poetas uruguayos y argentinos más recientes, mujeres y hombres, aún la de los de más edad, sea tan pesimista o por lo menos tan decaída, tan apenumbada. En jeneral (y voy a citar sólo a poetas de lengua española) los poetas de tipo formalista, retórico, virtuoso: Góngora, Rubén Darío, Jorge Guillén, por ejemplo, son optimistas aunque siempre tengan sus momentos oscuros; y los más interiores, simbolistas, emotivos, son tristes, por ejemplo, Bécquer, José Asunción Silva, Antonio Machado. Pero lo curioso es, entre estos jóvenes américo-españoles, lo mismo los más íntimos que los más retóricos, escriben una poesía de entrega desolada o de melancólico resguardo. Esto me parece muy significativo, mucho más cuando ocurre lo mismo en poetas de las familias más ricas que de las más pobres. Hay que buscar una unidad más profunda para este decaimiento.

En jeneral esta poesía es emotiva. Yo creo que la emoción, esto es, el movimiento interior del que depende el exterior, sensual o moral, es, fué y seguirá siendo siempre la superior atmósfera de la poesía, sea intelectual, espiritual o plástica, o de la combinación cualquiera de estos tipos. Para mí, poesía es ante todo gozo de belleza, sea la belleza la que sea; y ¿qué es la emoción sino temblor de gozo?

He mezclado para mi lectura la poesía más sencilla con la más difícil, la más tradicional con la más futurista, la más formal con la más libre, la más realista con la más idealista, la de poetas más jóvenes con la de poetas de más edad. Entre estos poetas hay algunos que andan entre los 15 y los 20 años y algunos que tienen ya hijos casados, como Agustina de Alzaga, cuyos sonetos son a un hijo muerto ya mayor. Hubiera querido hacer, como en Buenos Aires, algunos comentarios sobre los poetas. Pero he preferido llenar de poesía la hora de que dispongo, y no de crítica. El número de poetas fué mayor en mi lectura de Buenos Aires. He tenido que reducir aquí poetas y poemas con una nueva selección en la que he atendido particularmente a las diferencias más que a otro interés, ya que la calidad es bastante parecida en todos.

ELIOT, MONSTRUO POETICO Y SOCIAL

1

YO me represento a T. S. Eliot (por su obra y por las fotografías de su persona) como un ente monstruoso humano (esas orejas de elefante, esos ojos de óptica, ese mentón de cartón piedra) que tiene una y sola mano, grande como un anuncio de guante de mano, en vez de cabeza, y dos cabezas inadvertidas en vez de manos.

La lata mano hipertrofiada es la que manda (artesanía virtuosa) y las cabezas, derecha e izquierda, las que escriben. Unas veces escribe la cabeza izquierda y otras la derecha; otras veces escriben las dos al mismo tiempo, y otras veces la alta mano confunde las cabezas, como que tiene seis dedos, y le dicta a la derecha lo que debiera escribir la izquierda o a la izquierda lo que debiera escribir la derecha. Otras veces me represento que la cabeza derecha de Eliot escribe la prosa y la izquierda el verso; y que las dos cabezas obedecen a la mano rectora en ambos dictados, pero que no se entienden entre sí.

Por eso la escritura jeneral de Eliot tiene siempre mucho de mano alta y de cabezas confundidas, ya en la forma o en la idea. Su falta de lógica poética parece fruto moldeado en mano rectora directora siempre; y siempre si lógica crítica parece fruto de cabezas vivientes.

2

En jeneral me disgusta Eliot. Es poeta de truco permanente, quizás el más truquista de todos los poetas, porque es el de truco más virtuoso, un sumador de trucos ajenos, y el vicio superior no es más que un truco. Se ve claro que tal estrofa no quería decir lo que dice; que ha sido truqueada hasta dejarla en el punto del efecto ambiguo, no como en Mallarmé en el punto de la oscuridad añadida, por pudor, como un velo. Como poesía de truco no da la impresión de que Eliot piense lo

que dice. Es un poeta todo ripioso al que a veces le falla el ripio y le sale sin querer algo natural que en él parece falso o enfermo. Sus *Hombres huecos*, su hipopótamo católico, su Virjen de la Devoración son absolutamente falsos. Eliot es lo que es por la riqueza de su fraude, por el producto apretado que le permite conseguir efectos de falsedad muy bellos a veces por contraste de caricaturas que no se entienden entre sí. Pero nunca da la impresión de un poeta completo por sí mismo, como Blake o Yeats sus compatriotas superiores en sus mejores poemas. Los poemas de Eliot siempre me parecen ruinas sumadas por equivocación en un museo.

3

La lógica, cuando sirve, jenial, a un espíritu hermoso, puede ser lo más hermoso del mundo. Eliot demuestra en su crítica una lógica perfecta que lleva como la maleta permanente del viaje de esta vida y en sus poemas da la impresión de que no ha querido servirse de la maleta. Como si fuese un crítico que no supiera ser poeta o que su única preocupación es ocultar la verdad, por despiste, a la jente. Parece un carambolista supremo que se propone demostrar que no la lógica le impide hacer una carambola. Esta manía de lo ilógico razonado no tiene razón ninguna en un hombre sólo ingenioso como es Eliot. Lo ilógico es propio del niño instintivo, del viejo loco, del idiota jenial o del poeta congénito. Quizás sea Eliot un poeta frustrado por su crítico, al que pretende engañar a la vista de todos.

Mirad bien su cara ahora que se comprende que es ésta. Sus orejas de cabeza tienen algo que decir, que escuchar. Que lo escuchen: Eliot, es usted un farsante o un impostor. Su libro sobre la cultura lo demuestra. Lo que usted dice en él sólo lo puede decir un oportunista. Por algo se cuelga usted el pañuelo de la nariz del bolsillo de pecho, como una camarera en su hombro el suyo, de su uniforme de hombre snob, adulator de la tradición convencional. No será usted tenido en cuenta por el futuro.

La mujer desnuda.

Canción

¡A vestir la mujer desnuda,
a cruzar la inspiración;
que me matarán - ¡qué mujeres! -
que me matarán, si no!

GABRIEL MIRO

SI el cuerpo fuera todo corazón, y no llevara vestidos, podría decirse que era Gabriel Miró. Carne de corazón desnuda. Parece que escribe mientras guarda, pastor solo en prados hondos, un rebaño de sentimientos humanos, caliente, humeante y rayeante.

Hace pensar en una literatura material, madre que lo tuviera en sus brazos, hombre hijo de madre inmensa. Lo está mirando su prosa con un cariño infinito de madre. Es un hijo verdadero de la escritura.

Tiene siempre una emoción de retorno. En todo vuelve, como por un camino de belleza profunda y misteriosa, desde donde se abarca la inmensidad crepuscular de las estaciones, al anochecer, al hogar humeante, suyo en todas partes, pues que él es hijo amoroso y merecido de todo.

La emoción parece en él carne. ¡Emoción, emoción! Es emoción a carne de una fruta, el agua del mar, la tela de un vestido; todo es emoción hecha vida, como si, en su creación, fuera en el principio, la emoción.

En él parece que está más cerca un cielo más alto que los otros cielos, de una tierra más honda que las demás tierras, que el cielo y la tierra. Está a un tiempo la enorme nostalgia entre los dos y en vecindad amorosa. Lo que a veces otros hallan, un anochecer, una madrugada en un corral de pueblo, en una choza, él lo tiene siempre. Anda por un camino de tierra y nube con la estrella y la flor, unidas, a la mano.

(Textos cedidos por la familia
de J. R. J.)



SALVADOR ESPRIU

DEU POEMES

I

Remor de cops d'aixada, no la sents?
Rera les altes tanques de paret.
Sense repòs, però molt lentament,
enllà de la cleda contínua del temps.

Arrencaven els ceps, han cremat els sarments,
damunt la terra bona s'estenia l'erm.
Pel serpent del rial arrosseguem
passos neguitosos d'aquests peus de vell.

La saviesa clamava al guaret,
a les canyes seques que movia el vent:
«Contempla't en mi com esdevens
aconseguida mort de tu mateix.»

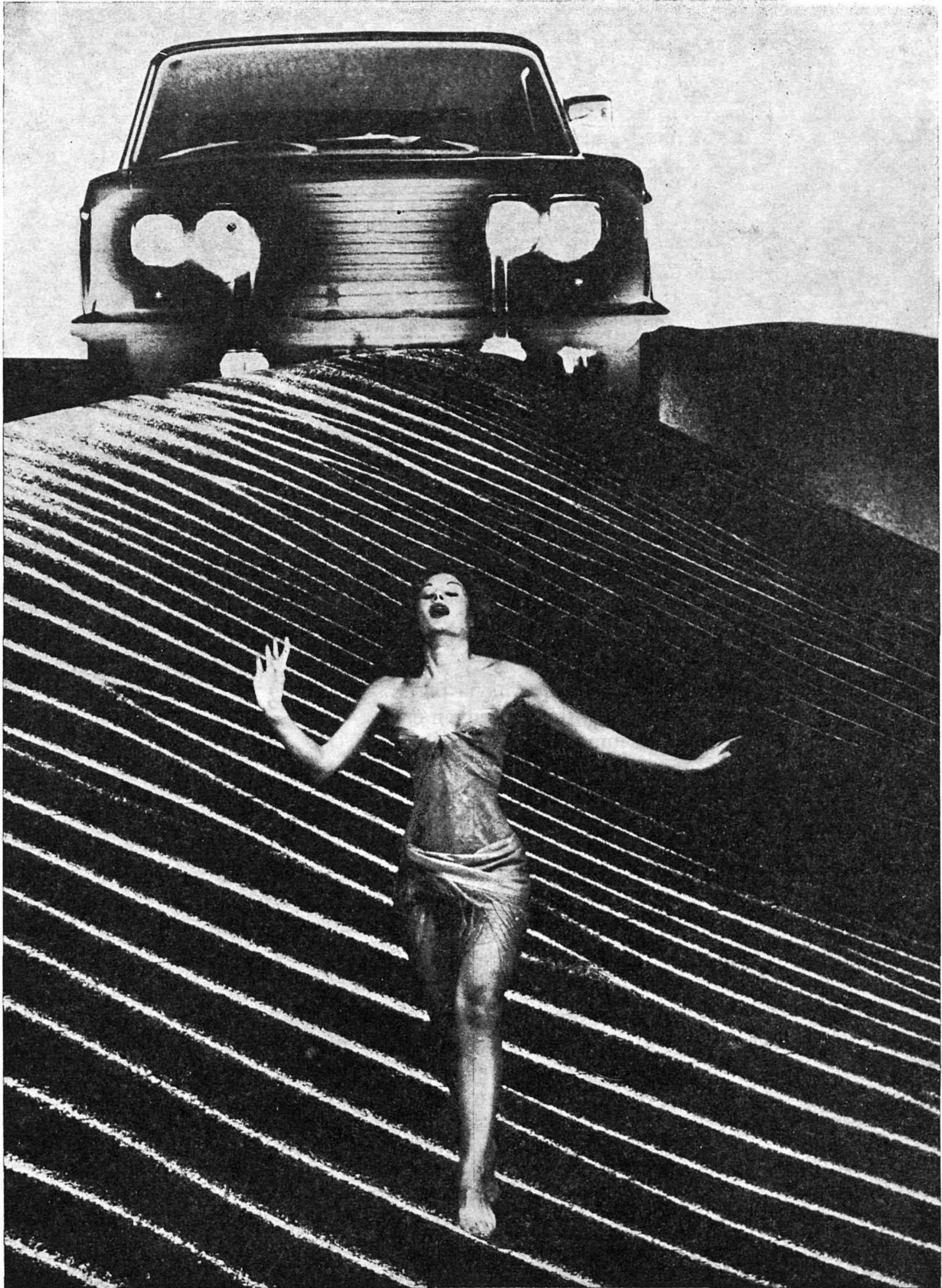
Ajupits en l'ombra, caven comparets
a les despullades vinyes de l'hivern.
No hi ha llum per tota la buidor del cel.
Només uns cops d'aixada al fons del fred.

IV

Mentre sèiem al cancell, en la vetlla d'estiu,
en el repòs de l'aire,
i el llum feia de sobte més trista la claror,
arribaven pels rials lladrucs llunyans dels gossos
de les altes masies de la nit.



Fotografias de R. Villalta



Car tota la carena era nit, i la fressa
d'un vianant cansat aixecava
de la fosca, a poc a poc, la basarda.
Aleshores algú va dir: He vist avui
moltes orenetes, com pardals, damunt els camps.»
I una altra veu: «Potser plourà aviat.»
I jo vaig cloure els ulls i els mirava
un a un, ja en la pau, els meus morts.
I sabia aquest camí sense ells per sempre més
i com passen també els dies que vindran
per la llarga buidor del sorral.

VIII

Al vell orb preguntava l'esglai
si el meu poble tindria demà.
I la boca sense llavis començà
la riota que no para mai.

La destral de la llum en els caps.
El carrer se'ns tornava fornal.
Una mica d'oreig de la mar
arribava de sobte als portals.

Els ulls blancs ja no eren davant
la temença que havia parlat.
Ara els passos s'allunyen enllà
dels immòbils xiprers vigilants.

Repreníem el somni tenaç
—contra el bou, el serpent, el senglar—
de la nostra difícil bondat,
de la nostra viril dignitat,
de la nostra fidel llibertat.

XIII

Surt el vent de mar,
ara que vespreja,
cap a sardinals.

La fusa del vent
entelà de boires
tot l'esguard del cel.

Amb els primers grills
juguen a cucorna
els ulls de la nit.



XV

Assentiré de grat, car només se'm donà
d'almoïna la riquesa d'un instant.

Si podien, però, durar
la llum parada, l'ordre clar
dels xiprers, de les vinyes, dels sembrats,
la nostra llengua, el lent esguard
damunt de cada cosa que he estimat!

Voltats de por, enmig del glaç
de burles i rialles d'albardans,
hem dit els mots que són la sang
d'aquest vell poble que volem salvar.

No queden solcs en l'aigua, cap senyal
de la barca, de l'home, del seu pas.
L'estrany drapaire omplia el sac
de retalls de records i se'n va,
sota la fosca pluja, torb enllà,
pels llargs camins que s'esborren a mar.

XVIII

No s'entenia la cançó de la nit,
de tan clares com eren les paraules.

«T'avens a vendre per engrunes d'or
l'antic solar on has bastit la casa.
Alls fills imposes, car els vols senyors,
guisofis agres d'una llengua estranya.
Arran sempre de terra, el teu musell
s'afina barrigant entre deixalles.
L'amo t'encerta cada dia el llom,
en fer-ne dòcil blanc d'escopinades.
Grunys de plaer i ben humil t'ajups
sota el fuet i les burles més grasses.»

D'aquella mar venia l'aspre cant
d'una veu d'ira que no pot cansar-se.
Des de molt lluny volà com un falcó
d'esteses ales amples.
Entrava llargament en el recer
del jardí dels cinc arbres.

XXI

Quan s'abaltia el sol, ben ajaçat en l'alta
heura de la paret regalimosa del jardí,
ens duien mans humils davant les velles dames
que coneixien els noms i els pecats
dels morts i dels vivents.
En el repòs parlaven amb allunyat afecte,
sense esperar resposta, només el dring dels mots.
Una d'elles, però, amb els seus ulls tan clars
ens mirava, callada, des de la saviesa,
i feia que el silenci planés damunt els caps,
parat vol de cigonya dalt del vespre d'un cel castellà.
En esguardar-la al mig de l'amplíssima estança,
donant-li senyoria tota la nostra por,
ens era bon refugi el somriure més lleu.
Després he vist l'antiga porcellana
trencada enllà dels dies buits, i el mar
molt mullat per la pluja, i la llum
que a poc a poc s'atura en el son del dragó,
i com rares paraules, recapte d'aquell temps,
m'endinsen ensorrant-me per l'enclotat camí.

XXV

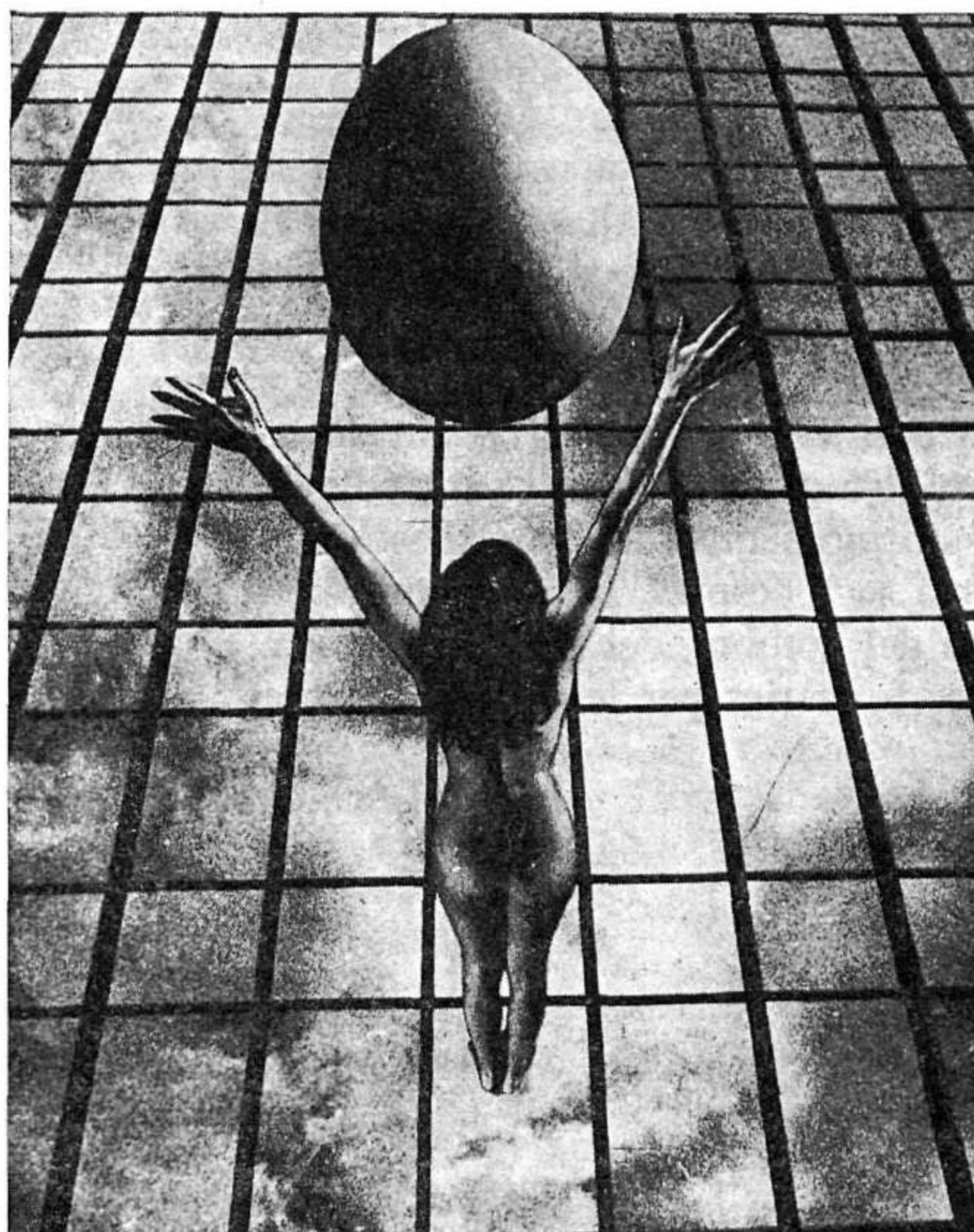
Res no deturaria
la força dels cavalls
de l'aiguat. Si esclatava,
deixa'ls passar.

El galop d'aquests poltres
no durarà.
Els lloms dels bots es trenquen
en el mar.

Deliri de la pluja,
veu del llamp.
Retruny amplificada
rost avall.

El grop estén la fosca
més enllà
dels límits que guardaven
els turons del Mont-Alt.

Folles raons de bàtec
són de mal escoltar.
Però potser hi sentíem
un dolor molt humà.



XXXIV

Aigües tranquil·les, olioses, brutes.
Anem entrant a port, en aquest refugi,
molt a recer de la difícil mar.
Evitaré l'esglaiadora boia
que es mou entre deixalles al davant.
Els ulls entreoberts miren fix i no veuen
la roda alta de proa, coronada
amb un inclinadíssim cap de mort.
Conec com s'acomplia tot el temps
de la navegació i el seu retorn,
mentre s'atansen a poc a poc vers la barca,
des de l'esclat de la llum aturada,
del clos silenci estant, llises parets de moll.

XXXVIII

Ordenat, establert, potser intel·ligible,
deixo el petit món que duc des de l'origen
i des d'ell m'envoltà, car arriben de sobte
els neguitosos passos al terme del camí.
Concedida als meus ulls l'estranya força
de penetrar tot aquest gruix del mur, contemplo
els closos, silenciosos, solitaris
conceptes que van creant i enlairen
per a ningú les agitades mans del foc.
Ah, la diversa identitat davallada dels pous,
tan dolorós esforç per confegir i aprendre,
una a una, les lletres dels mots del no-res!
Aücs del vent albardà entorn de la casa.
Vet aquí l'home vell, al davant de la casa,
com alça a poc a poc la seva pols
en un moment, àrid i nu, d'estàtua.
Terra seca després, ja per sempre
fora del nombre, del nom, trossejada
a les fondàries per les rels de l'arbre.

(Del volumen *Años de aprendizaje. Poesía/2. Obras completas.*
Ed. Llibres del Mall, de reciente aparición.)

THE LADY VANISHES

FELIPE MELLIZO

BAQER y Kambiz jugaban al ajedrez y no los miraba. Eramos, de pronto, el misterio que ellas nunca llegarían a develar, hombres solos jugando al ajedrez, bebiendo vodka helado en silencio. De vez en cuando, Kambiz musitaba en su lengua una maldición vaga, arcaica, oscura. Eramos los hombres sin mujeres, sin Sue, sin Minon, sin Lale, refugiados en nuestro inviolable cuartel, ajedrez, vodka, algo de música—el viejo Brubek, para ser exactos—y un olor perdido a chica, a piel, que llegaba a nuestras narices desde los rastros dejados por las invasoras en los lugares precisos, jabón, una impensable prenda, una cinta para el pelo, el envoltorio, vacío de bragas de papel, eso que queda en las manos, en los ojos, una mezcla de hastío, ternura, rencor, deseo, perplejidad, frío, ganas de mear. Si Baqer, por cierto, adelantase su peón-caballo-rey, las cosas cambiarían, pero es entonces cuando Kambiz rompe el silencio, alza su brazo robusto de luchador olímpico, tatuado con la hoz y el martillo, y proclama con autoridad oriental que lo único hacedero, realmente, es poner una bomba en el Stock Exchange, a las doce en punto de la mañana.

Iríamos los tres y colocaríamos la bomba en el gran salón, junto a una de las robustas patas de la mesa central, bien sincronizada para que nos diese tiempo a salir, dar la vuelta a la manzana y caminar hacia la Leather Lane para tomar una

taza de té en el cafetín del judío Ben, o acaso hasta Martino, para sentarnos en la terraza y pedir unos ravioles y una garrafitita de vino tinto, charlando sobre la fragilidad de las cosas de este mundo. Tal vez nos llegase, sordamente, el lejano estampido. Saldríamos hacia Holborn para ver, allá arriba, la humareda y la avalancha de policías y periodistas corriendo hacia la City.

Era de suponer que Kambiz soltaría la ráfaga de sus alfiles, zuuum, zuuum, si Baqer seguía empeñado en detener su peón innecesariamente. Los tipos de la CIA, dice, ciego ante la catástrofe que se avecina, han conseguido desarrollar la técnica del asesinato sin piloto. Primero se desarrolló el proyecto del asesinato sin muerto, el asesinato perfecto, nada de suculdades cinematográficas, o pasión, o locura, y así se supo que el fluoacetato sódico, ingerido en una cantidad suficiente, produce una muerte artera, sin lesiones

patológicas visibles, ni siquiera —y Baquer espera que comprendamos la importancia del dato— un ligero incremento en los niveles de fluorina. O el tetraetilo, qué maravillosa sustancia, qué antiguo horror, qué bellísima perversidad, se dejan caer simplemente unas gotas sobre la piel y no se produce señal alguna, sólo una muerte rápida, secreta.

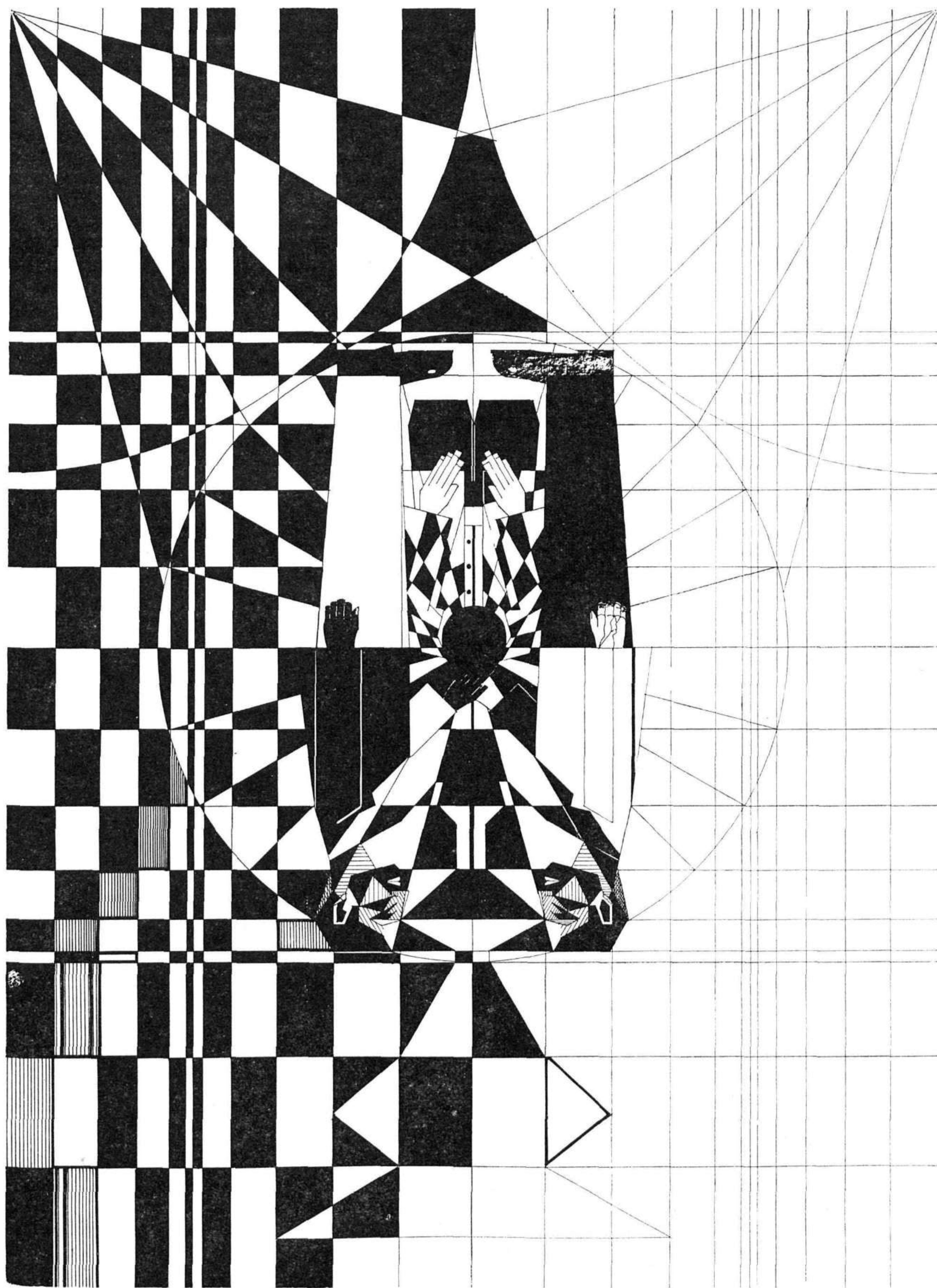
No te creas que el mundo termina en tu dulce tristeza genital, Lale querida, o en las canciones de los brasileiros, aunque comprendo lo que es mecerse en tus brazos y recuerdo los mundos que perdí. Se puede hacer otra cosa, y la CIA lo sabe muy bien: encerrar a un hombre en una habitación con un bloque de hielo CO₂, hielo contrahecho, un hallazgo que podía haber sido sumamente útil en Buchenwald, porque, probablemente, no se podrían determinar con exactitud las razones de la muerte. Es más fácil, sin embargo, exponer al sujeto, de cuerpo entero, a una intensa ducha de Rayos X. El tipo muere unos días después y el más agudo de los forenses dirá que hay formas espectaculares de leucemia. O el brazo fuerte, nada más, cosa nada desdeñable si está servido por la voluntad firme de terminar lo que se empieza, una almohada sobre la boca y la nariz, una toalla ancha, tiene que ser ancha, en torno al pescuezo para que el estrangulamiento no deje huellas, cosas que causan, cierto es, alguna congestión detectable, pero el forense tiene prisa, está

metido en un lío con una camarera, no tiene tiempo para hablar con su hijo, le duelen las muelas y es, en resumidas cuentas, eliminable también.

Ellas no sabrán nunca lo que es preparar bien un trago de vodka helada, con un pellizquito de pimienta y dos gotas de limón, sin agua, dejando simplemente que el hielo se licúe lentísimamente en ese infierno trasparente y purísimo. Habré de enfrentarme con Baquer, es inevitable, está condenado a la derrota por su incapacidad para mover los peones con audacia y no tiene más recursos que ese caballo escondido tras el incompetente alfil negro.

El problema más serio es cómo disponer después del asesino, que padece la desagradable y débil condición del ser humano y tiende con lamentable insistencia a recordar. Puede ser asesinado también, pero eso obliga a una incesante y burda tarea de escasa calidad, asesinando al asesino del asesino del asesino del asesino, jaque al rey. «Operación Alcachofa» es la respuesta: conseguir que el asesino olvide, fijáos bien, qué idea, el asesino feliz, incapaz de recrear, en la alta noche, secos los ojos de tanto mirar al techo oscuro, aquel penúltimo estertor, el chasquido de las vértebras al romperse, las turbias lágrimas en los ojos sanguinolentos, acaso la orina súbita. Nada de eso. El asesinato sin asesino. No es un sueño, por supuesto, pero siempre es mejor que la vida o que la memoria, las señales suaves e imborrables de la ruina, las voces de los niños que nunca volverán a sonar, la pavorosa tentación del único pecado imperdonable. Bandadas de asesinatos tienen que acudir constantemente a las clínicas especiales de la CIA en Nueva York y en San Francisco, en Londres también. Vienen de su trabajo: unas notas para Radio Liberty, liquidar a un financiero español en Irún o a un traficante de heroína en Casablanca o a un diplomático en Estrasburgo. Acuden en avión, en tren, en automóvil y las enfermeras sonrientes los esperan en el «hall» de la clínica, sobre moquetas tenuemente grises, paredes rojizas, espesas, de las que cuelgan reproducciones de pinturas de Francia, yo que sé, Degas, Picasso, Lautrec, que les gusta mucho a los doctores, a Jenkins, a Müller, a Grocchi, a Gorzbisnky, sólo queda el recurso fastidioso del enroque, para ocultar al rey tras la pared sólida de la torre.

Ellas no sabrán nunca lo que es hurgar en los cablecillos de la radio vieja hasta conseguir que funcione y nos ofrezca el último «revival» de Leo Bismarck Beider-



Dibujo de Mariano González

becker, por ejemplo, y la emocionante noticia de que hoy hace no sé cuantos años que murió Paracelso en Salzburgo, nos quedan tres libras, podemos hacer la colada y comprar algo de comer, mañana cobraré un artículo, se puede ir perfectamente sin calzoncillos, pediremos algo prestado a Madeleine.

A los asesinos se les abre una ficha normal, se les desnuda, se les baña, se les hospeda en lindas celdas con aire acondicionado y agua destilada en un botellón, fría como un manantial de montaña, pero no más. La misma noche de su llegada reciben la carnosa visita de Patricia, de Luisita o de April, y Müller mira a través del espejo de doble dirección para ver a sus pacientes olvidando entre los muslos de las muchachas. Luego empezará la tarea científica y los pobres asesinos irán siendo desposeídos de su derecho al miedo, ya no podrán caminar aterrados, entre sombras, mirando hacia atrás para sentir el pánico delicioso de la persecución. No sabrán lo que es la soledad, la sensación mojada del paso del tiempo, la inmensidad de los pequeños recuerdos, constantes, secretos, una mano infantil sobre la frente, una vocecita, lluvia, alguien silbando o ¿me quieres?, ¿te gusta?, casi mejor que te inyecten, ya sólo queda un movimiento de kamikaze: lanzar el caballo contra la guardia real y armar la de Dios es Cristo.

Qué sabrán ellas de todo esto, hombre, tan aficionadas a invadir la intimidad ajena, a tender camisas en las ventanas, a retirar ceniceros, a dejar panecillos y huevos en la cocina, a estirar las sábanas, a pecar con esa culpable dejadez inocente, apenas interrumpida por una mano que se extiende para alcanzar un pañuelo en la oscuridad y recoger la caliente señal del hombre. Kambiz llega más adentro y comprende que algunos individuos en la Agencia poseen una enorme cantidad de información y, si de alguna manera fuese posible producir amnesias en los que dejan las filas o en los que conocen datos vitales, el resultado sería muy positivo. La mañana pasa, silenciosa como una perla, esterilizada por ese fascinante olor de la vodka fría, los tres comprendiendo el mundo, dominándolo desde nuestra inexpugnable montaña masculina, estamos mejor así, once upon a time is now, nunca sabrán ellas lo que es, cuando llovizna, la zarabanda para flauta de Händel ni los hijos abandonados, lejos, cuando Baqer comprende su destino y tumba el rey, agobiado por la tenaza de la reina y el artero alfil blanco.

Ellas son como húmedas setas descorcertantes, tienen los muslos como la yedra creciente que se enrosca en la cintura nos fuerza a revelar quiénes somos íntimamente, mejor así, ahora yo en el tablero mientras Baqer busca otra botella por debajo de las sillas. Falta tiempo, unos minutos, para que Kambiz caiga, puño en alto frente al pelotón desmesurado de soldado con barba en un cuartel de Teherán, Sue Minon, Lale, qué felicidad cuando os íbais quién libará vuestros jugos y hará que nazcan las palabras nuevas, esas que surgen sobre las almohadas como fastuosas e impensables esporas, qué sabéis vosotros del mundo, cuál será vuestro número de teléfono.

1-
a
y
i-
o
r-
),
s
,
e
-
s
s
e

OCHO POEMAS DE ION CARAION

EL HOMBRE PERFILADO EN EL CIELO

El hombre perfilado en el cielo tenía los hombros ásperos, heridos,
el andar terrorífico y un pelo negro, herboso,
había crecido enormemente como nieve polar, como inundación marina,
junto con los minerales de la tierra, con su sangre subterránea,
en la cual se han podrido las raíces
en la cual se han ahogado las mujeres
en la cual han venido a morir carbonizados los pájaros desde el fondo del mundo;
ahuyentados de los nidos y de los barcos,
han venido a morir los pájaros del Sur.

Entre materias inorgánicas, entre guaridas salvajes y plantas
caminaba gigante como mil bloques puestos en marcha,
como mil soldados enviados a matarse,
como mil prisioneros regresados del frente,
como mil obreros llamados a la fábrica.

Mujeres altas abrían las puertas con ázimo,
niños con frutas llegaban a la puerta,
animales peludos lamían sus crías
y la sangre negra, la sangre de la tierra
burbujeaba entre la carne rota, en el aire,
vuelta hacia el hombre perfilado en el cielo.

Nos amenaza el frío y anochece,
un anochecer con las vértebras cansadas y combustible consumido.
El hombre perfilado en el cielo venía de las entrañas de la tierra con calor,

con asesinados inéditos, con islas de cadáveres flotando
con estanques de mazut desde una aldea a otra.
El tenía los hombros fuertes y antiguos,
el corazón pesado como un invierno
y unos ojos fantásticos, una mirada
cargada de espejismos.

En la mañana brutal como un puñetazo
las lluvias corrieron paralelamente con la sangre,
con el amor, con la alegría, con la hierba.
Un pedazo de pan olvidado en el canasto
una vía férrea por la cual ya no vienen más trenes
una pensión de la cual se han ido las ventanas
un niño que pasea por el patio
una madre que no puede dar a luz
un roble con la bellota café en la palma de la mano
un continente de alegría
un bosque de panes
un ejército de cuevas barbudas.
Entre las piedras de la montaña,
entre las aguas,
el hombre perfilado en el cielo
tanto como las esperas del mundo habían crecido,
tanto como la noche, como el invierno de grande
y joven como los tobillos de la cervatilla.

Cuando caminaba sobre los campos,
las alimañas de la llanura escuchaban sus pasos,
eran seguros y fuertes como la vida de sus arterias.

Entre hombres y entre campos la luna estuvo como una mina eléctrica,
plantas de alquitrán susurraban bellamente en el aire
y se hacía algunas veces la noche en nosotros.

El hombre perfilado en el cielo miró la tierra
—la tierra se parece al otoño—.

Derrumbad esta ciudad,
en la que ya nada está seguro,
decían los transeúntes mirando hacia atrás.

Fue una tarde turbia. Lejos
se escuchaban las ametralladoras. Venían.

¡De bruces!

¡Sobre los codos!!

¡Ahora!!!

—La mañana como alambre de púas
se detuvo en el pecho del hombre perfilado en el cielo.

El miraba la tierra

—la tierra se parece al otoño—
y ya nadie hablaba.

Luego, tarde, se escucharon las ametralladoras en la ciudad.



Dibujos de Pilar Coomonte

ULISES

Olvidé en algún lado una parte de mí...
¡Estaba tan atento a no perder nada!
Sólo muchachas feas he encontrado este día.
Sin mi totalidad yo me derrumbaré.
Sin mi totalidad yo ya no soy yo.
La lejanía come de la ciudad oxidada.
Callas..., ¿a qué aludes? Trigo bajo los vientos.
Todos los días alguien se desploma...

Los árboles se disuelven suavemente
y la tierra los traga junto con la lluvia.

Olvidé en un lugar una parte de mí.

LLUVIAS DE AGOSTO

Hueso de aire — hueso de fango — hueso de estroncio — hueso
de sangre — hueso de piedra — hueso de bronce — hueso de
cobre — hueso de hierro — hueso de uranio — hueso de...

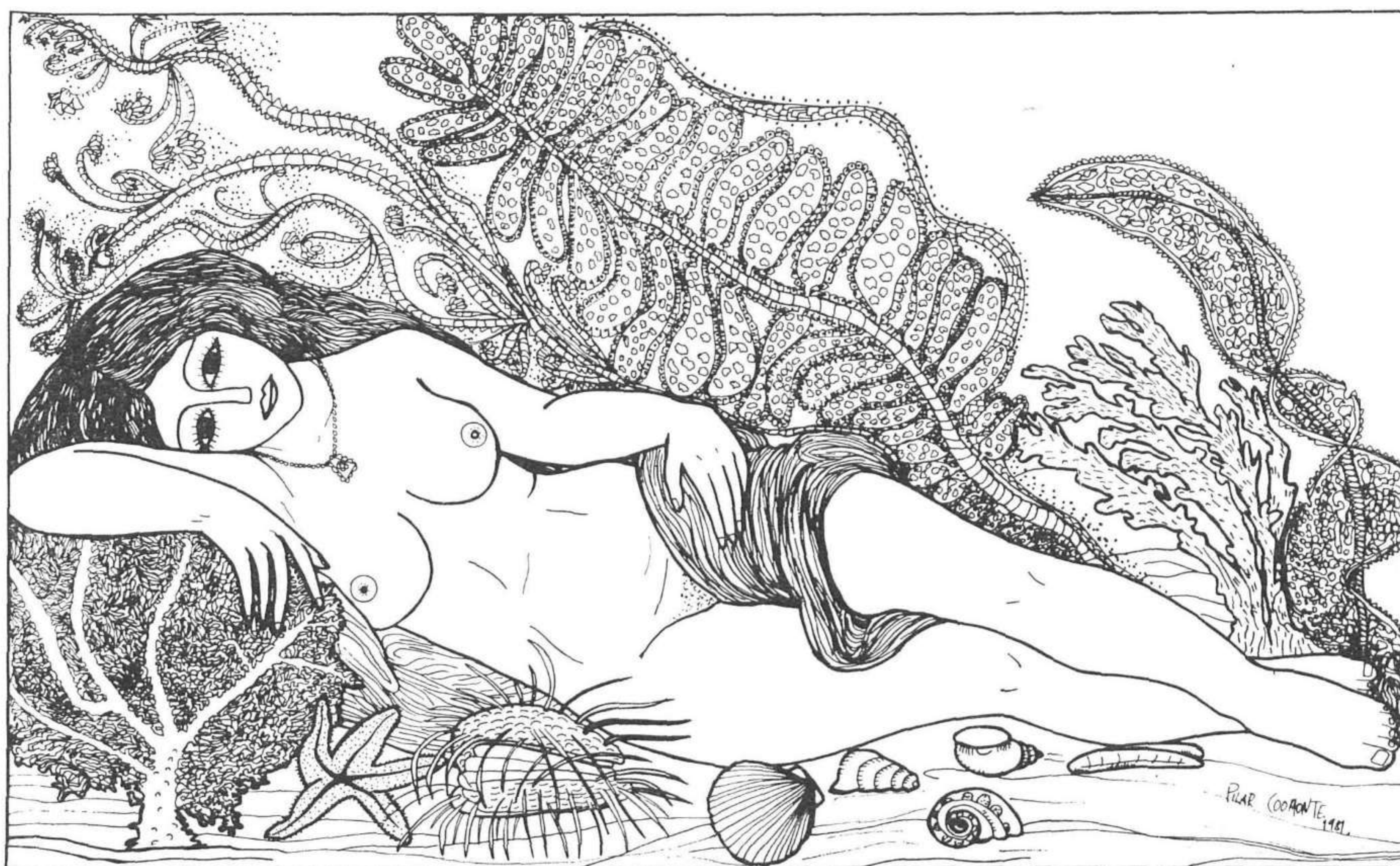
De cada uno faltaba una parte
cada uno tenía una parte de más
y nada estaba entero.
Y todos tenían miedo
del miedo de no perder más
o
de reencontrarse —espiritualmente extraños—
con los pedazos de menos.

Petrificado en el infinito, el ojo del silencio taladra
el vacío

Hueso de frío..., hueso de alambre...
Hay un loco de más.

LOS MUERTOS

Somos el campo mojado por las lluvias.
Somos la hierba que pacen las ovejas
y la luz que da el sol.
Somos las fuentes.



Somos el futuro y las raíces
y el sueño en el cual entran los jardines
y los ojos y oídos y la miel y la leche.
Somos los hechos.

Somos las armas que no enmohecen,
los montes cuando crecen y la profunda sangre
y la fuente y los ruegos.
Somos los abismos.

Somos los que no olvidan y esperan.
Terraza con amor, llanto en susurro
y todas las preguntas.
Somos los vituperios.

AL MAR PODRIDO

Os atormentaremos, os mataremos y reiremos
luego seremos matados y reirán
somos bastante viejos y astutos
para que no nos importe
todo es verdad, incluso la mentira
todo es mentira, incluso la verdad
la oscuridad se hace sola.

ESPACIO Y CALMA

En mitad de las gemas: la ceniza de los enamorados
las cosas y los seres pasan unos por otros
sin hacerse sufrir como calle por otra
como noche en el día o el fuego por el agua
la luz huele a sosiego y a legumbres
el sol trajo a nosotros sus flores y sus gatos
el tranvía amarillo pasó por el azul
la vida por la muerte
la historia de la filosofía por los filósofos de la historia
lo dulce por lo amargo
el norte por el sur
los árboles sacuden pájaros en la alfombra
en medio del país cantan las divinidades de las gemas
la ceniza de los enamorados penetra por el mundo
en proemios de espacio y calma
y los seres y las cosas pasan unas por otras
como las muchachas despeinadas por los pájaros de su pelo
y del destino.



(Alucinaciones)

PROFESION

era yo el más ciego entre los cervatillos
y el lanzador de puñales lo supo
señor malabarista, ¿usted es malabarista de verdad?

sí, sí, pero ya ves...
era el más ciego de los cervatillos

y desde el comienzo sentí
gallos turbios de sangre salpicando sin cresta
pero ¡vaya!, ¡el titiritero no está en ninguna parte!
había matado y huía huía disfrazado
bajo otra destreza y murió el cervatillo

a esta hora ya no hay nadie en casa
el río merienda en la ribera
señor, ¡dibújeme una casa!
señora, ¡dibújeme un corcel!

(Alucinaciones)

VACIO

He amado a una mujer que se fue.
Tuve un amigo que me vendió.
País. Camino perdido.
Ciudad sin ningún hombre
he llegado a la región en la que
ya no se cree y ya no se espera.

(Traducción del rumano por Omar Lara.)

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.

114

Siempre se aprende de aquellos a quienes se ama.

115

Todas las recién casadas norteamericanas van a las cataratas del Niágara. Es la primera, si no la más cruel, de las decepciones que les reserva el matrimonio.

116

Ribera pinta mal; Solana pinta mal, extraordinariamente; Zuloaga pinta extraordinariamente mal.

117

Velázquez pinta bien; el Greco pinta bien, extraordinariamente; Picasso pinta extraordinariamente bien.

118

Todos los niños pintan bien hasta que aprenden.

119

Poesía es creer que va a llamarnos por teléfono la que vimos ayer en un cine de barrio.

120

El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.

121

El esfuerzo y el resultado nunca son simultáneos. El arte cuenta solamente como resultado.

122

Los puentes civilizan los ríos.

123

No me aburro en ninguna parte porque creo que aburrirse es ofenderse a sí mismo.

124

Cuando se es joven se tiene originalidad, pero no talento.

125

Se vive con la esperanza de llegar a ser un recuerdo.

126

Veía yo un hombre muerto. Y yo era pequeño, pequeño, pequeño... ¡Dios mío, qué grande es un hombre muerto!

127

El que sufre tiene memoria.

128

Poned en mi tumba un bote salvavidas.

129

Si yo fuera médico, prescribiría vacaciones a todo el que considerase importante su trabajo.

130

Vivir es una herida por donde Dios se escapa.

131

Nosotros no somos los sucesores de los griegos. Nosotros somos los griegos.

JULIO CRUZ PRENDES





el arte de nuestra última generación se mueve en el área de la transvanguardia. Esta transvanguardia rechaza la idea de un proceso artístico dirigido enteramente a la abstracción conceptual e introduce la posibilidad de no considerar como final el curso lineal del arte precedente optando por actitudes que toman en cuenta lenguajes que previamente habrían sido abandonados.

Esta recuperación no significa identificación con los estilos del pasado, sino la habilidad de tomar y seleccionar de su superficie, con el convencimiento de que en una sociedad en transición hacia un fin indefinible la única opción posible es la avalada por una mentalidad errante y transitoria.

Julio Cruz Prats



EL IDEALISMO LINGÜÍSTICO DE JUAN RAMON JIMENEZ

MANUEL ALVAR

EN LOS PLANTEAMIENTOS GENERALES

Cualquier poeta se sitúa ante la lengua con su doble condición de hablante y de creador. De ahí resulta la posibilidad de observar su propio idioma como instrumento para las necesidades cotidianas y como vehículo de expresión artística. Me he ocupado ya de este segundo aspecto en la obra de Juan Ramón (1); ahora quisiera enfrentarme con el primero de los problemas. Problema intrincado, sin límites precisos y muchas veces empañado por cuestiones afectivas, que impiden ver las cosas con claridad, aunque ayuden a aclararlas.

Porque la lengua es para Juan Ramón la expresión del espíritu de un pueblo que en ella proyecta su propia realidad histórica. En el curso que explicó sobre el modernismo hay no pocas ideas para que podamos deducir de ellas un cuerpo doctrinal. Claro que, como tantas veces ocurre, se quiere ver el

espíritu de una lengua en el legado de sus grandes escritores, con lo que venimos a confundir dos hechos heterogéneos: la individualidad del escritor y el hecho social de la comunicación (2). O si se prefiere, ¿hasta dónde el creador está condicionado por su lengua y hasta dónde es capaz de condicionarla? Cuando Juan Ramón dice «el italiano [es] más musical, pero el español puede escribirse en toda la escala de tonalidades. El francés [es] un idioma purista, retórico; todo se escribe de la misma manera. Gran virtud de la lengua española es dar mucha variedad a sus escritores» (3), lo que está haciendo es proyectar sobre el italiano, sobre el francés, sobre el español, las ideas que tiene acerca de unos grandes escritores de esas lenguas o las que ha formado sobre cada una de esas literaturas. De inmediato, ahí están aducidos Gracián y Góngora o la «gran influencia» del Greco sobre el cordobés. Me parece claro lo que se quiere decir: Gracián y

(1) *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*. (En las Actas —en prensa— del Simposio sobre J. R. J. La Rábida, junio de 1981.)

(2) Vid. *La lengua como libertad*. (Actas del II Simposio Internacional de Lengua Española. Las Palmas, febrero de 1981, en prensa.)

(3) *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. Madrid, 1962, página 108.

Góngora crean con una original, y enorme, personalidad, y la afirmación se traspone, con lo que resulta que el español es el vaso para conservar esas originalidades. Se afirma —y habría que ver si es cierto— que el Greco influyó sobre Góngora, y se deduce una consecuencia apodíctica: el español es lengua apta para mil matices por cuanto en ella se pueda dar el sincretismo de las artes. La afirmación de hechos tan generales, apenas si puede explicar nada: todas las lenguas pueden manifestarse como testigos de originalidad. Ahí tiene Juan Ramón —por no salir del santuario de sus devociones— a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, o las íntimas certidumbres de poetas y pintores, o pintores y poetas, en los tiempos del impresionismo (4). Y, por hacer referencia al italiano, tendríamos que decir lo que significó como originalidad la lengua del Dante, nada menos que en el siglo XIII, o lo que la pintura aporta a las *Galerías* del Caballero Marino. No, es parcial proceder así porque las generalidades, de tanto serlo, acaban por no decir gran cosa. Pero no achaquemos todo a la arbitrariedad de Juan Ramón, que había llegado a escribir que «el capricho es lo más importante de nuestra vida» (5), sino a las doctrinas que se admitían por su tiempo. Ya a finales del siglo pasado se aplicaron los lingüistas a buscar los rasgos específicos que sirvieron para caracterizar a las lenguas, y sus resultados no fueron plenamente convincentes; antes bien se concluyó la relatividad de tales análisis. Para el español no deja de ser sintomático que poseamos un trabajo nada menos que de Meyer-Lübke (6) que sigue muy otros derroteros que los señalados por Juan Ramón (7). Sin embargo, el poeta acierta cuando señala el octosílabo como «el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso, que es lo mismo en

cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no [...] que lo diga un ciego» (8). Justamente son las conclusiones a que llega Navarro Tomás, tras análisis muy precisos (9), bastante antes que el gran poeta, pues —a pesar de los juanramonismos «he dicho siempre» y «lo repito siempre también»—, su texto procede de su conferencia *El romance, río de la lengua española*, que leyó en Río Piedras el 23 de abril de 1954, mientras que el informe de Navarro era diez años anterior. No pretendo que el poeta leyera al fonetista, aunque las ideas hubieran podido serle accesibles, sino que, tal vez, en sus preocupaciones por la poesía tradicional (10) las coplas y las soleares le habían descubierto un filón de exactitud; de ahí que viniera a repudiar el alejandrino, por verso francés, y el endecasílabo, por italiano (11): por haber escrito en ese metro hubiera dado los tres mil poemas en que extranjerizó.

Hemos partido de unas ideas generales (cómo se caracterizan ciertas lenguas) y hemos descendido a niveles de muy estrechas concreciones (motivos precisos de una determinada) y llegamos a otro orden de precisiones: cada parcela geográfica en la que se habla una lengua tiene su propia personalidad (12), que la hacen sus hablantes y no las potencias coloniales. Justamente la lengua es el reducto inalienable donde se defienden los dueños de una tradición, con independencia de geografía: Puerto Rico es como «mi Andalucía». Estas palabras son bien claras y sorprendentemente inequívocas: Juan Ramón Jiménez siempre dijo la verdad, la que creyó su verdad, sin tapujos ni ambigüedades, y en esa página hay una dramática llamada. Defender el hispanismo de Puerto Rico no es —mal que les pese a quienes no tienen ideas claras— un acto de «colonialismo» espiritual, sino la defensa del ser histórico de un pueblo; y no sólo hacia el pasado, sino, mucho más, hacia el futuro. El grito desgarrador de Unamuno, «¡Devuélveme alma!» (13), se hace vida en Juan Ramón, que intenta salvar el alma colectiva

(8) *El trabajo gustoso (conferencia)*. Madrid, 1961, p. 143.

(9) *Manual de entonación española* (1.ª edic. 1944; 3.ª, México, 1966, p. 47, especialmente), del mismo autor, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Nueva York, 1966, p. 45.

(10) Vid. *Tradicionalidad y popularidad en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez* («Cuadernos Hispanoamericanos» números 376-378, 1981, pp. 351-515).

(11) *Cartas literarias*, edic. Francisco Garfias. Barcelona, 1977, página 344.

(12) «Lo que yo pretendo es que la lengua, el español particular puertorriqueño, tan lleno de recursos propios, debe evolucionar lógicamente en la costumbre tradicional española mezclada con lo indijena anterior, actual y futura, ya que la lengua es un organismo vivo que se debe alimentar de lo propio. Este es un país creador, como es mi Andalucía, y no necesita ayuda extraña» (*Cartas*, pp. 260-261).

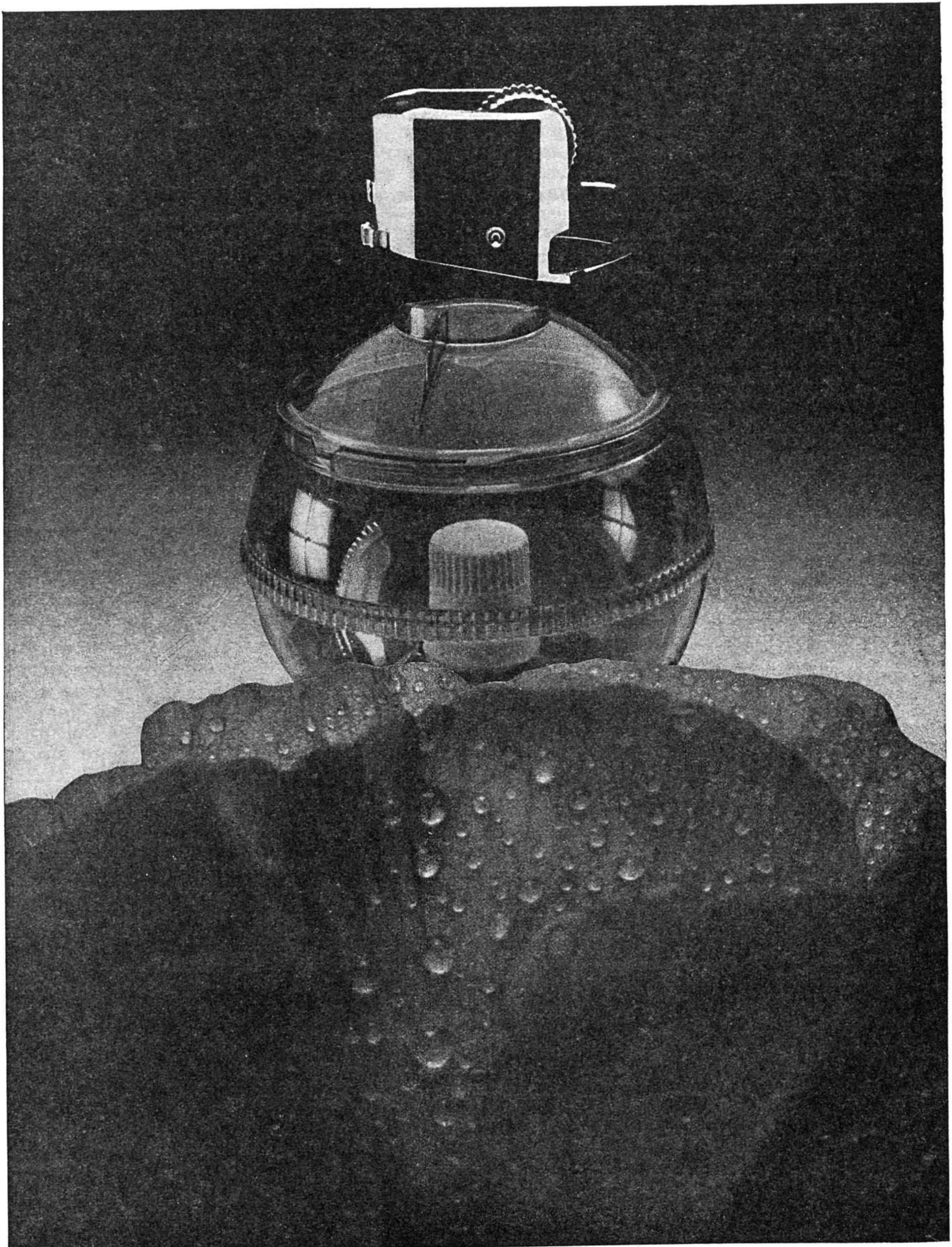
(13) La exclamación procede del *Fausto*, de Marlowe (cfr. *Del sentimiento trágico de la vida*, apud. «Obras Completas», t. XVI [1958], p. 423).

(4) Me ocupo de ello en *Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón* (en prensa).

(5) *Estética y ética estética*. Madrid, 1967, p. 120.

(6) *El español comparado con las otras lenguas romances*. Madrid, 1922.

(7) Para esto, vid. IORGU IORDAN: *Lingüística románica*. Reelaboración parcial y notas de Manuel Alvar. Madrid, 1967, páginas 663-668.



Collajes de Julio Esteban

de aquella isla, trasunto del alma individual de cada uno de sus hijos. Y el poeta lo ha visto con toda claridad, una claridad que es la que formularon los maestros del idealismo lingüístico. Desde Humboldt se viene afirmando que la lengua no es un objeto, sino una creación ininterrumpida, y es la herencia que llega a Vossler, para quien la esencia de la lengua es actividad interior (14) (los «recursos propios» de cada modalidad) que va evolucionando de acuerdo con el propio espíritu de cada nación. Cuando Juan Ramón habla de que «la lengua es un organismo vivo, que se debe alimentar de lo propio», no anda lejos de una tajante afirmación de Vossler: «La historia lingüística de una nación es la historia de todas las actividades de ella, religiosas, políticas, artísticas o científicas» (15). Este conjunto de factores son los que determinan —gracias a su *energeia*— la evolución de una lengua, lo que para los idealistas es *Schöpfung*, «creación» (acto individual, aunque el individuo sea un pueblo dentro de una colectividad mayor), frente a la *Entwicklung*, «evolución» (acto colectivo de carácter histórico). Por eso Juan Ramón dice «éste es un país creador», o sea dotado de consciencia artística en cada uno de sus individuos, que la transfieren al ser histórico, y por ello no «necesita ayuda extraña», por cuanto, de necesitarla, Puerto Rico sería un simple espejo que reflejara, no una fragua de invenciones. Por si hay espíritus mezquinos que no lo aceptan, la capacidad creadora de Puerto Rico es como la de Andalucía: uso de la auténtica libertad que da el ser dueño de un instrumento, nada comparable al esclavo mediatizado por herramientas que le prestan, pero que sólo usa al servicio del amo. El texto que comento aparece en una carta a Juan Bautista Pagán, director de la revista puertorriqueña *Artes y Letras*. Juan Ramón ha visto con envidiable claridad y silencio rachas de luz, pero a los setenta y tres años no podía vacilar ni andar poniendo paños calientes:

En cada momento de nuestro mundo no hay más que una civilización. Los países la toman unos de otros. Puerto Rico la tomó de Europa por su lengua y ahora quiere tomar la civilización de Europa retrasada veinte años en los Estados Unidos, que todavía no han acabado de digerir lo europeo. No olvide el puertorriqueño que su cultura es anterior a la norteamericana (16).

(14) *Positivismismo e idealismo en lingüística*, 1904, Madrid-Buenos Aires, 1929, p. 42.

(15) *Metodología filológica*. Madrid, 1930, p. 77.

(16) *Cartas*, pp. 261-262. Lo subrayado es mío.

La carta es, probablemente, de 1954. Vossler hacía muchos años que estaba traducido al español (17) o, directamente, estaba en español (18). Más aún, Unamuno, su admirado Unamuno, había puesto un importante prólogo a la versión de la *Estética* de Croce (19). No puedo creer que el poeta, tan en su atalaya cultural, ignorara todo lo que el idealismo significó en nuestra cultura (20), y lo ignorara cuando ya otras nuevas corrientes se habían divulgado entre nosotros. De no haber sabido nada de todo esto, hubiera resultado un prodigio de intuición —lo fue siempre— de doctrinas lingüísticas. Me conformo con creer en la cultura del gran poeta, lo que, precisamente, no es ningún descrédito.

Pero si no bastara, tendríamos que volver a otro asunto, motivado también desde una postura idealista. La aparición de la estilística en la escuela de Vossler viene a suscitar la cuestión previa de qué es el estilo: suele aceptarse la formulación escuetamente expresada por el maestro muniqués y por su discípulo Leo Spitzer: estilo es el uso individual del lenguaje (21). En efecto, para los idealistas sólo hay lenguas individuales, que se manifiestan en todos los individuos, incluso en los «más escasa y pobremente dotados» (22). Sin embargo, «no vale la pena

(17) El *Positivismismo e idealismo* vio la luz en castellano en 1929, pero antes se había publicado en catalán (1921) por Montoliú (de 1926 es su versión *El lenguaje como fenómeno estético*). Otras obras o se editaron más tarde o quedan fuera de mi objeto actual. La *Spanischer Brief* (1924) se tradujo al español por M. García Blanco en el lejano 1927: *Carta a Hugo von Hofmansthal*.

(18) La *Metodología*, ya citada, de 1930.

(19) *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902). En español desde 1912 (2.ª edic., 1926).

(20) *La filosofía del lenguaje*, traducida por A. Alonso y R. Lida, se publicó en Buenos Aires, 1943 (aunque antes, 1941, se había impreso en España).

(21) Vid. *Individualidad del uso*, apud. *La estilística de Dámaso Alonso. Herencias e intuiciones*. Salamanca, 1977, pp. 35-39.

(22) *Positivismismo e idealismo*, p. 102.

examinar como arte y poesía nuestro hablar cotidiano. Pero la más pequeña gota idiomática de un charlatán [...] es tan buena agua de Hipocrene como el inmenso océano de un Goethe o de un Shakespeare» (23). Y esa es la posición que defiende Juan Ramón, frente a consideraciones sociales (de grupo) o psicológicas (de emoción) (24), «en realidad no hay más lengua que la individual, ya que no hay dos personas que hablen lo mismo, ni lo mismo en cada instante de su vida, como no hay dos personas que tengan igual mirada, igual sonrisa, ni igual huella dactilar» (25).

SOBRE EL ESTILO LITERARIO

Dentro de su idealismo, Juan Ramón Jiménez postula por una lengua espontánea

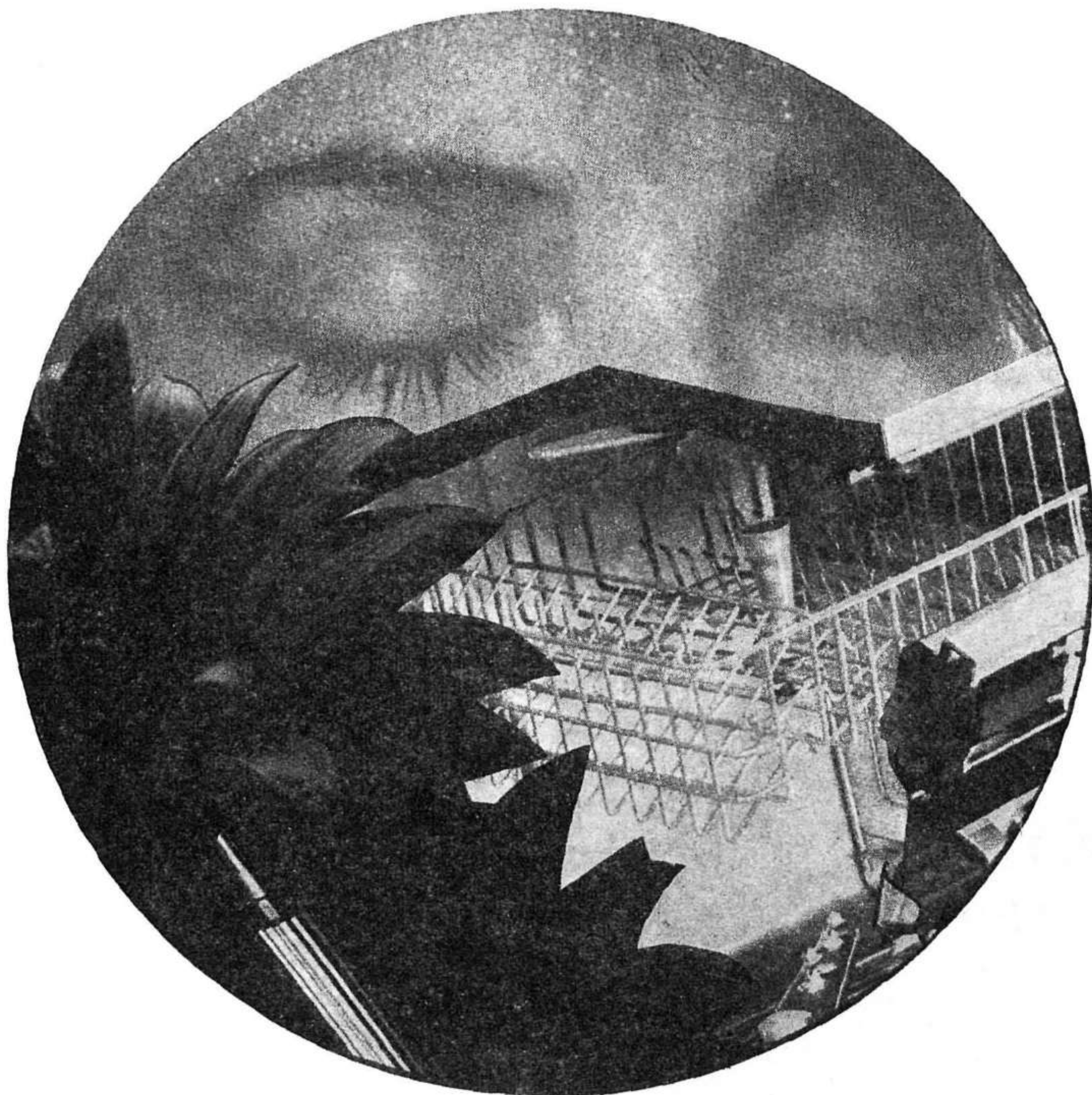
(23) *Filosofía del lenguaje*, p. 38.

(24) *Estética y ética estética*, pp. 116-117.

(25) *Ibidem*, p. 117.

y sencilla, que es ni descuidada ni vulgar. Para el poeta, espontáneo «no quiere decir que [...] no haya sido sometido a espurgo por la conciencia» y sencillo «lo conseguido con los menos elementos»; a la luz de ambas definiciones, no se debe «eludir la conciencia» que, en definitiva, produce el acento personal (26). Estamos siempre dando vueltas a la misma rueda: es el idealismo que, en el hecho individual, refleja las motivaciones colectivas. Porque el acto del habla (hecho personal) significa la actualización del sistema lingüístico (hecho social que nos viene impuesto), pero Juan Ramón ha elegido una de las posibilidades, y por otros caminos que en poesía se ha acercado al pueblo. Sin embargo, he aquí una nueva matización exigida: pueblo no es, como algunos quieren entender, la colectividad ignara, sino el espíritu tradicional que une a todos los hombres con sensibilidad para

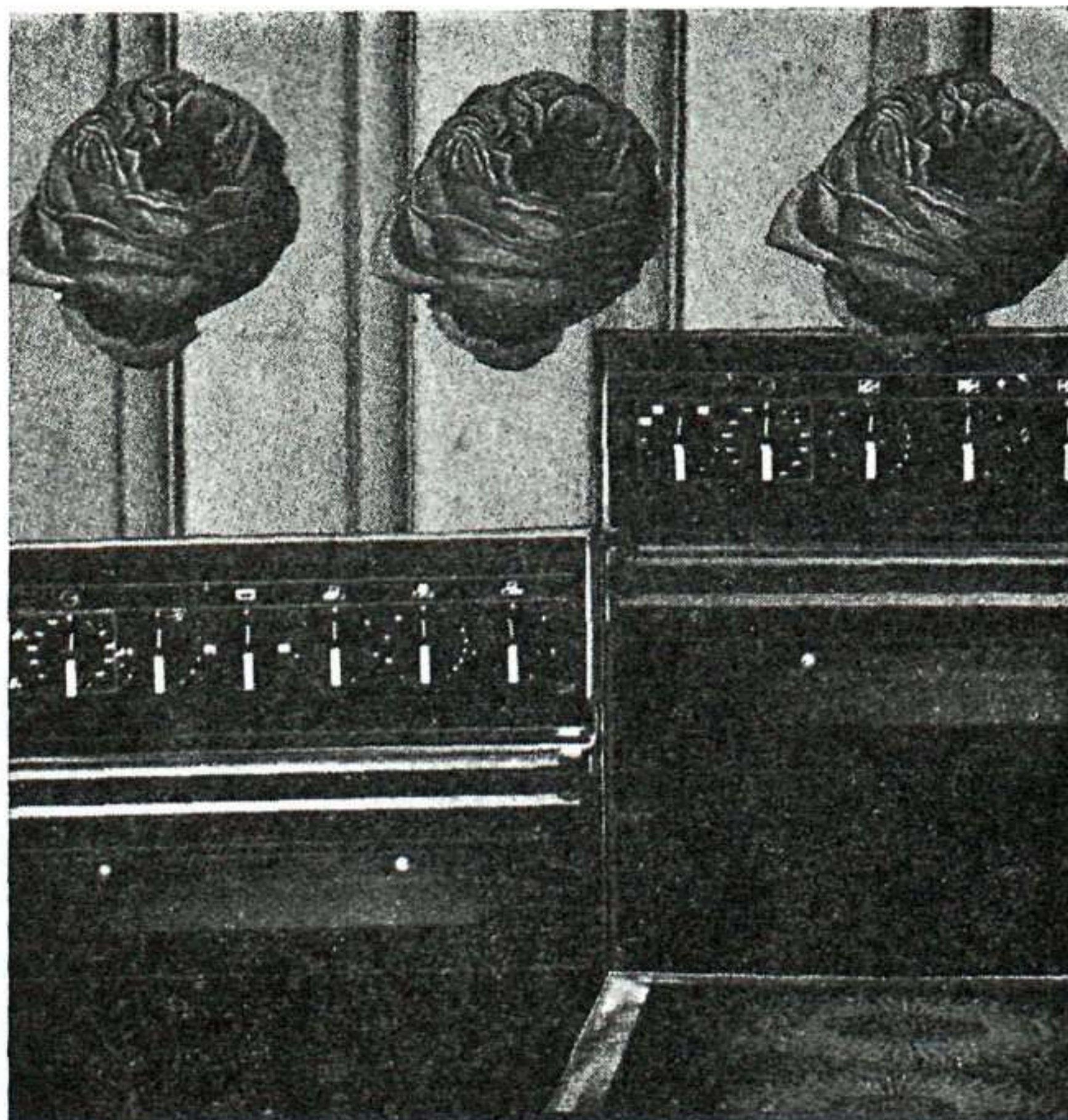
(26) *Crítica paralela*, edic. Arturo del Villar. Madrid, 1975, páginas 157-158.



entender lo que les es propio; me atrevería a decir lo que es intrahistórico y no externo, intimidad recatada y no adherencias superpuestas. En poesía esto se ilustra con los nombres de Gil Vicente, San Juan de la Cruz, Bécquer, Unamuno y Machado (27); es decir, esa teoría de creadores que recogieron la herencia para hacer poesía y no literatura. Por este camino de la «inmensa minoría» se ha llegado a una lengua que es popular por ser espontánea y sencilla, de acuerdo con las connotaciones que él mismo ha establecido; resulta que así penetra en una amplia calzada de escritores españoles que —desde siempre— defienden la discreción frente al artificio, y discreción es atributo de gentes ponderadas (con indiferencia de condiciones sociales), mientras que la vulgaridad es la condición opuesta (viva en la plebe o en la aristocracia). Si el entendimiento de «a la inmensa minoría» ha exigido no pocas explicaciones (28), ellas mismas nos valen para entender uno de sus aforismos: «Quien escribe como se habla, irá más le-

(27) Vid. el artículo citado en la nota 10.

(28) De ellas me ocupo en el artículo aducido en la nota anterior.



jos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe» (29) y está claro el sentido: «todo el que escriba so el sauz sea tendido en el acto bajo el sauce» (30). Esto era lo que, ni más ni menos, había defendido Unamuno al buscar las palabras en el habla viva y no en viejos infolios (31), y es lo que Juan Ramón, fielmente vino a cumplir (32) cuando justifica sus ausencias de corrillos y tertulias, de teatros y prostíbulos: él se iba al campo a hablar con el pastor o las lavanderas; a los talleres, con los menestrales; a las plazas, «con tanta jente mejor» (33). Este era el quehacer de *Azorín* o el de Unamuno, aquel Unamuno que, en lingüística, era muy estrechamente idealista. En estos comentarios del poeta volvemos a la misma postura teórica que siempre ha practicado, porque en la lengua hay elementos artísticos como consecuencia de su propia naturaleza íntima —de nuevo el interiorismo poético— que afloran de manera espontánea; porque, en la doctrina de Vossler, «el ser de la lengua es la actividad interior, esto es, la intuición» (34), sabiduría que encontramos en los aforismos juanramonianos con una increíble fidelidad: «Intuición rara y palabra corriente: la mayor belleza» (35).

Resulta entonces que el buen estilo no es el que los literatos faltos de intuición pretenden inventar, sino el de la gente que escribe como se habla (con discreción). Gentes rurales y artesanas enseñan el arte de buen hablar, pero no los literatos carentes de genialidad. En este punto, entendamos por genialidad el espíritu de su propia lengua, que es producto de «una actividad colectiva» (36) en la que se refleja el alma de un pueblo, según la conocida doctrina de Wilhelm von Humboldt: «la lengua es, en cierto modo, la manifestación exterior del espíritu de los pueblos; su lengua es su espíritu y su espíritu es su lengua; ambos tienen que ser considerados como idénticos» (37). Si, como vemos, ese espíritu es el resultado de una vida histórica, todo lo que se aparte de ello no merecerá la dignidad de ser considerado: el desvío de la tradición es un atentado contra la norma de escribir como se habla (más una carga de intuición, que es idealismo puro), por eso el repudio de «los estilos que se han venido usando en gran parte de la novela

(29) *Estética*, p. 373.

(30) *Ibidem*, p. 380.

(31) *Atlas lingüísticos y diccionarios*, en prensa, LEA, IV, 2.

(32) «Hablar o escribir con voces, jiros del pasado, que, por bellos y exactos que sean, dicen lo mismo que otros del presente, me parece tan teatral como sería vestirse a diario con trajes de otra época, por bellos que fuesen. Lo uno y lo otro quede para los días de carnaval del capricho» (*Estética*, p. 365).

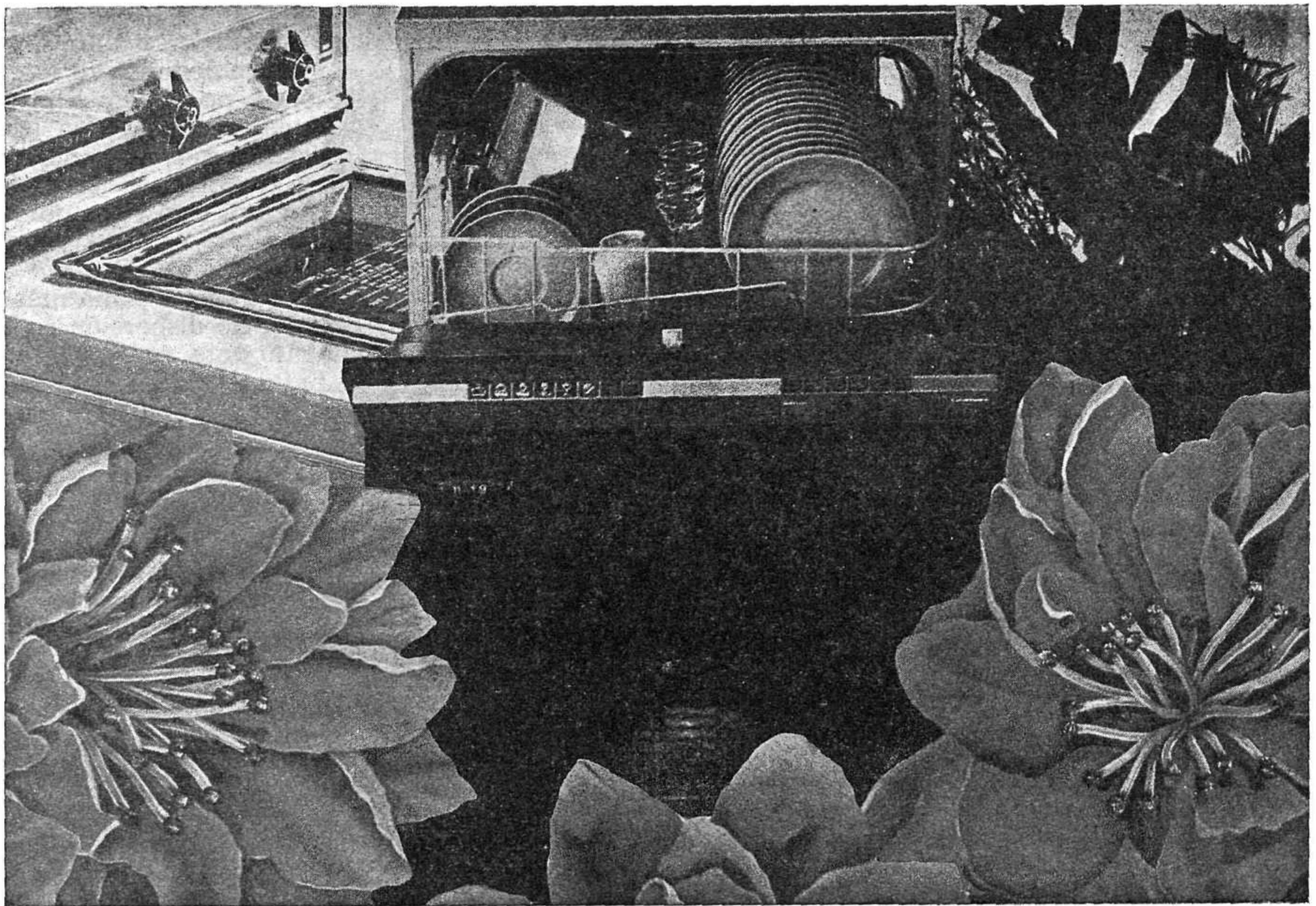
(33) *Estética*, p. 181.

(34) *Positivismo*, p. 50.

(35) *Estética*, p. 369.

(36) *Positivismo*, p. 95.

(37) Citado por Jordan, p. 190.



española contemporánea» porque no son «estilos cuidados» (38). Mientras que los niños, «cuyo afán de expresión supera a su conocimiento de la lengua [...] son manantiales verdaderos de estilo» (39), y esto también es idealismo (40).

De ahí a otras preferencias juanramonianas no hay sino un paso. Así como rechaza los estilos «literarios» de muchos novelistas, admira los que se identifican con la idea que él tiene del uso personal del lenguaje. Tal sería el caso de Valle-Inclán:

Su estilo, su vocabulario, no salieron de diccionario alguno [...], sino de la calle, el café, el camino, de su propia mina, sus entresalas, sus entrañas. Valle-Inclán se recojía en su lengua, le hacía dar flor y fruto a su lengua (41) [...]. Se concentraba en su lengua y cada vez la encontraba así

(38) *Cartas*, p. 106. La crítica se hace a Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Palacio Valdés, Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés.

(39) *Estética*, p. 336.

(40) Iordan, pp. 155-156.

(41) *Crítica paralela*, p. 320.

más dilatada, más hermosa. Porque la lengua propia hay que tratarla como madre (42).

Estilo es también en Juan Ramón la utilización de su personal ortografía por una serie de razones que ya han quedado expuestas: «amor a la sencillez, a la simplificación en este caso, por odio a la inútil. Luego, porque creo que se debe escribir como se habla y no hablar, en ningún caso, como se escribe. Después, por antipatía a lo inútil» (43). No merece la pena insistir en lo que está claro como la luz del sol.

CASTELLANO Y ESPAÑOL

No se puede separar de tales concepciones estilísticas la postura que toma ante su propio instrumento lingüístico. Porque así como

(42) *Ibidem*, p. 323. Véanse las ideas que expone sobre Lorca, Guillén, Góngora, Darío, Garcilaso y Santa Teresa en *Trabajo gustoso*, p. 154; sobre Teresa de la Parra y Eugenio Florit, en *Españoles de tres mundos* (Buenos Aires, 1942, pp. 118 y 144, respectivamente).

(43) *Estética*, p. 118, y *Crítica paralela*, p. 189.

identifica la lengua poética con espontaneidad y sencillez, mientras relega al olvido los estilos retóricos, viene a considerar español como manifestación colectiva, ajena a los presuntos casticismos de grupo, y castellano, como espécimen de una pretendida aristocracia minoritaria. Su postura —otra vez— coincide con la de Unamuno: lo importante es un instrumento que sea válido para toda la colectividad y no una lengua mermada por selecciones academicistas. Aunque no está matizado su juicio de que «el español tiene miles de palabras que la Academia no acepta» (44), bien sirve como manifestación de una cultura. El criterio restrictivo de la Academia lo es precisamente en cuanto al uso, por eso no es que «no acepte», si no que hasta ella todavía no han llegado o le faltan autoridades (digamos literarias o de difusión geográfica); es decir, la Academia comparte los mismos criterios que el poeta. La coincidencia de un castellano mejor se ha superado y hoy se pretende una incorporación panhispánica con preferencia a un pretendido casticismo de origen. Matizaciones que, tal vez, sean posteriores a los años en que Juan Ramón escribe, pero que se han convertido en norma académica. Al nacer un diccionario de incorporación general, se proyecta la lengua más allá de una contingencia localista y se convierte en instrumento universal: español y no castellano —ya— en su diccionario, en su gramática, en su postura ante la denominación de la lengua. Así vino a coincidir en 1931 el juicio académico con las ideas de Unamuno o de Ortega (45), que eran precisamente las de Juan Ramón. Al hablar de castellano se manifiesta concorde con él al tentar la fusión de todas las modalidades lingüísticas españolas (46), lo que en su eclosión más violenta sería: «¡Que muera el castellano en honor del español» (47). No otra cosa es lo que —sin violencia, pero sin pausa— había ido haciendo la Academia al mostrar sus prefe-

(44) *Modernismo*, p. 138. Téngase en cuenta que el libro se nos ha transmitido como apuntes de clase.

(45) Vid. FERNANDO GONZÁLEZ OLLÉ: *El Establecimiento del castellano como lengua oficial* («Boletín Real Academia Española», LVIII, 1979, especialmente la p. 254 y su nota 29, aunque es recomendable la lectura completa de este muy útil trabajo).

(46) *Modernismo*, p. 138.

(47) *Ibidem*, p. 138. Cfr. «¿Vamos a dejar ya en paz al castellano? ¡El español, el español!» (*Estética*, p. 279).

rencias. Juan Ramón está en lo cierto; él con su españolidad periférica era mucho más sensible a estos problemas que los castellanos del interior, y no podemos olvidar que es ésta una constante en todas las partes: las gentes de las afueras entienden mejor los problemas de la estirpe que no las de tierras adentro, y, si no, ahí está el estudio de la literatura alemana por estirpes y paisajes, o el descubrimiento de Castilla por nuestros noventayochistas. Forma —una más— de integración, que no de dispersión.

Al filo de 1940 está en Cuba y Florida; entonces, sacudido por profundas emociones, escribe su nota «Español» de España:

«Español» de España, hablado en España, oído en España, cantado, reído y llorado por el llano y el monte de España, en los rincones más entrañables, en los altos más puros de la tierra vivida y morida al amanecer y al oscurecer. Lengua del agua de España, el viento de España, de la luz de España, de la sangre, de la muerte de España; acabada en el límite de la tierra de España, del mar de España, sin posibilidad de comunicación ni traslado. Acento sin verdadero eco posible de España (48).

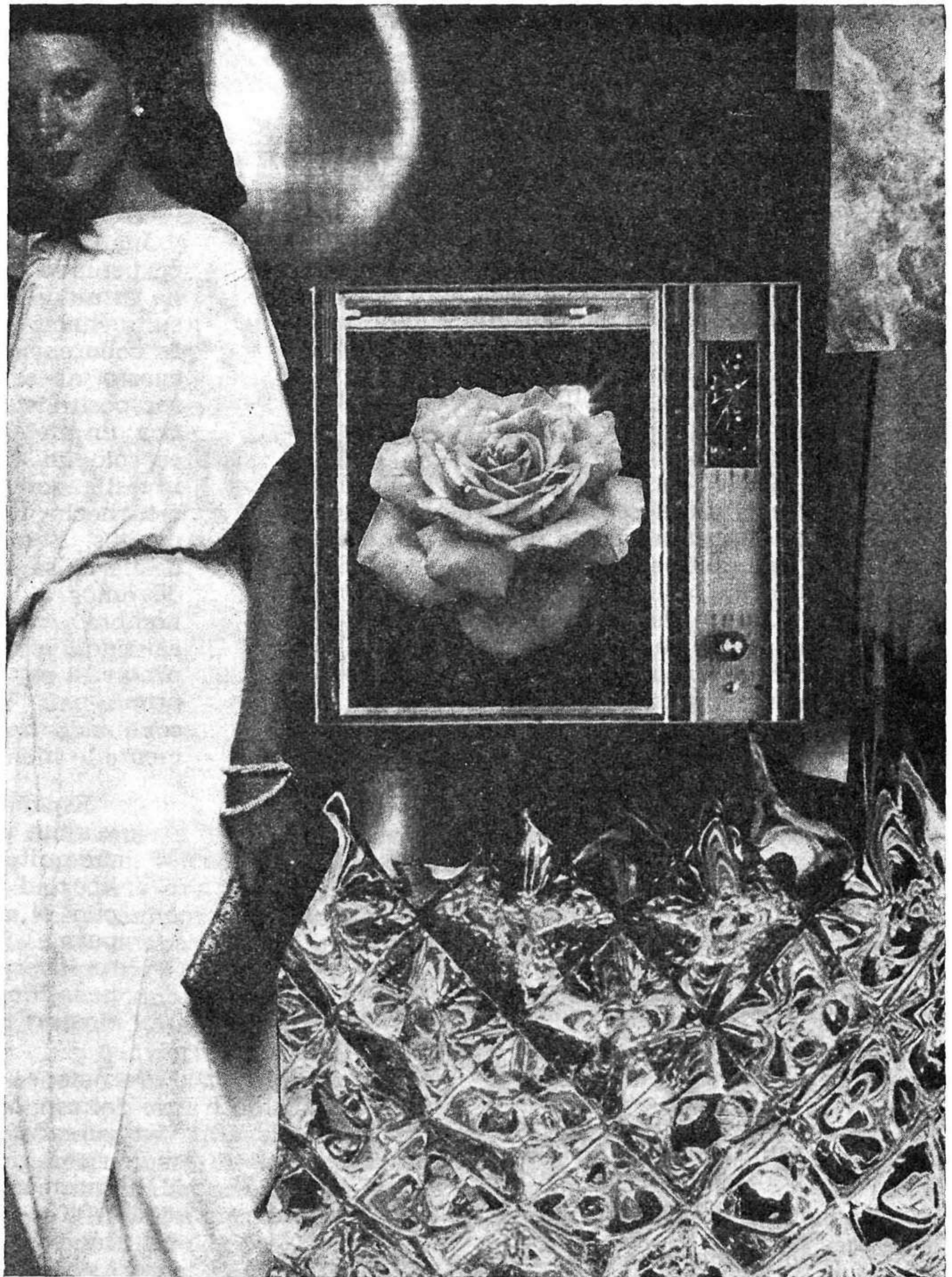
La pasión ha aflorado al sentir esa criatura emocionante que es la patria y ha aflorado sin partidismos, en su total plenitud. La lengua general ha superado localismos y es la inmensa conciencia colectiva. Juan Ramón sabía aquella larga y engañosa polémica de las Cortes Constituyentes (1931), que sacrificaron los bienes de todos en beneficio de un mezquino regionalismo, como ha vuelto a ocurrir. Precisamente en Cuba (1940) se iba a quebrar el sesgo y en la otra banda del mar los políticos tuvieron un criterio mejor al cambiar en su Constitución el nombre de la lengua (49). Pero, ¿qué tiene que ver éste con el idealismo? En febrero de 1946 el poeta escribe a Amado Alonso; hay problemas, pero trata de ganarse una voluntad de cuenta, y empieza con la *captatio benevolentiae*: Pedro Grases y yo hablamos de usted, los dos conocemos sus libros, «particularmente [...] *Castellano, español, idioma nacional*, uno de los compañeros que tengo aquí siempre a mano» (50). El hermoso libro de Amado Alonso, desde una vertiente estrictamente científica, venía a coincidir con las tesis juanramonianas, y Amado —con Dámaso— fue el paladín del idealismo entre nosotros (51).

(48) *Estética*, p. 182.

(49) Vid. *Lengua y sociedad: las Constituciones de América* (en prensa).

(50) *Cartas*, p. 123.

(51) Véanse las pp. 22-24, 30-35 y 39 de *La estilística de Dámaso Alonso* (Salamanca, 1977).



FINAL

Juan Ramón Jiménez ha salpicado su obra en prosa de apreciaciones lingüísticas. Con ellas se puede ordenar si no una doctrina, al menos un conjunto de conocimientos y una postura ante casos que necesariamente le afectan como creador, aunque no sea obligación suya resolver los problemas. Sin embargo, es admirable la intuición que demuestra, unas veces; su segura adscripción, otras.

A lo largo de tanta nota dispersa, manifiesta una clara postura idealista, más concretamente, vossleriana. Que pudo conocer alguna obra del gran maestro muniqués es evidente: Vossler estaba traducido al español, visitó España en 1930, dio un curso en Madrid y era el mentor teórico de muchos de los mejores espíritus de su tiempo (pienso, por ejemplo, en Américo Castro, en Dámaso Alonso, en Montesinos). Idealista es su postura al tentar la caracterización de las lenguas y, en especial, la suya. Idealista es

su interpretación de la originalidad lingüística de los pueblos y las causas de la evolución lingüística, diferente en cada parcela de la geografía idiomática. Idealista es —también— su identificación de lengua y poesía en algún texto como éste: «Una gramática no puede contener, ni sobre todo detener, una poesía, un idioma» (52). O trasladado a un lenguaje funcional: los preceptos son elementos fósiles, inspirados en la observación de mil actos repetidos, pero la lengua tiene en su propio interior una dinámica que la obliga al dinamismo; la evolución nada tiene que ver con preceptos, sino que es el principio vivo que actúa desde dentro, tanto en poesía como en lingüística, que de este modo se identifican.

También dentro del idealismo se inscriben sus ideas sobre el estilo. Su comentario sobre la espontaneidad y sencillez le ha llevado a descubrir el espíritu de una lengua, manifiesto en la continuidad que da la tradición. De este modo, encuentra una corriente intimista en nuestra tradición literaria, que le permite explicar el ambiguo sintagma de «a la inmensa minoría» y entender qué debe entenderse por *pueblo* (fidelidad a su propia tradición, pero no plebeyez) o por cualquier principio de estilística: intuición y lengua común. Como consecuencia, el repudio de los estilos puramente externos o retóricos. Resulta entonces que las palabras no son seres fosilizados en un caparazón que los constriñe, sino criaturas aladas que en el vuelo han encontrado su propio sentido:

Existen palabras que no expresan el concepto absoluto que significan tan bien como otras que lo significan sólo relativamente, pero cuya armonía o alguna otra cualidad son decisivas y capaces de alterarlas en su aplicación. El que usa a sabiendas de esas palabras falsiverdaderas, da con ellas sentidos maravillosos al verso y a la prosa (53).

Por último, coincide con Amado Alonso al plantearse el problema de la denominación de nuestra lengua (*castellano* o *español*), pues si es cierto que hay razones sentimen-

(52) *Estética*, p. 324.

(53) *Estética*, p. 356.

tales en el fondo de la cuestión, no es menos cierto que no subyacente, sino a flor de superficie, hay unos motivos fácilmente objetivables, que el poeta siente y dice con ejemplar transparencia. Y en esto ha coincidido con el maestro español del idealismo, aunque se trate de problemas distintos de los habituales.

Juan Ramón ha visto las cosas, y las ha perpetuado en sus palabras; otras veces, las ha intuido, y tenemos su nítida visión. Pero su quehacer no ha sido un frío laborar. Toda la coherencia mental de que dispone la ha puesto al servicio de verdades absolutas; ser positivista o ser idealista es, en lingüística, un método de trabajo, pero un poeta no es sólo un desamorado investigador (¿hay investigadores desamorados?), sino la emoción hecha palabra para transmitir mundos ocultos. Y en aquel hombre en voluntario destierro se han restañado ríos de pasión y de amor a las verdades que le hacen ser hombre arraigado cuando su tierra le ha desasistido. Queden los testimonios para interpretar el ser de Puerto Rico o el ser de su propio país. Y el idealismo lingüístico le ha conducido hasta realidades que dramáticamente lo hienden (54):

España de Europa me da en cuerpo y alma mi paraje, mi luz, *mi lengua*, y me quita la libertad. América me da mi libertad y me quita el *alma de mi lengua*, el alma de mi luz y el alma de mi paraje. Soy en América, tan hermosa, un cuerpo bastante vivo, un alma en pena, un ausente (en la naturaleza particular) de mí mismo.

En defensa de Puerto Rico, escribió el elogio del español hablado en la isla: original, vivo, creador. Original, vivo y creador de manera distinta a como hace un andaluz. Y, al puntear la alabanza, encontró la disparidad. El era dueño de esa misma lengua y del alma de esa lengua. Personalidad y diferencia en cada parcela en que la lengua vive y manifiesta su propia *energeia*. Idealismo también.

(54) Véanse las pp. 181-182 de *Estética*, a las que pertenece el breve fragmento con que acabo el trabajo. Los subrayados del texto son míos.

EL DESDOBLAMIENTO

DEL YO EN

JUAN RAMON JIMENEZ

ARTURO DEL VILLAR

EL artista sublima sus impulsos instintivos por medio de proyecciones simbólicas. Inquietudes, preocupaciones y temores pasan al objeto artístico para liberar a su autor de las tensiones acumuladas en su vida. Los conflictos habituales en toda relación vital pueden dirigirse contra la salud psíquica en determinadas personas consideradas predispuestas a ello, o bien compensarse gracias a la creación artística. De esta manera, el artista modela sus sueños diurnos para representar simbólicamente sus pulsiones, y si lo realiza con la suficiente habilidad consigue una obra capaz de consolar o producir goce estético a otros. Pero las represiones quedan grabadas en ella, y basta examinarla con atención un momento para descubrirlas.

Hay un asunto en la obra de Juan Ramón Jiménez que se repite con frecuencia sospechosa, lo que demuestra su carácter íntimo: el de la doble personalidad. Se aprecia en su obra una inquietud continua acerca de su cuerpo, traducida en el temor a las enfermedades y en la fobia a

la muerte repentina, y de su espíritu, volcada en el afán de retocarla una y otra vez hasta el agotamiento. En su justo término, ambas atenciones resultan comunes y lógicas en cualquier individuo, pero en el caso de Juan Ramón están exageradas y se convierten en manías. El ser humano corriente apenas piensa en su cuerpo ni en su espíritu, mientras que el hipocondríaco permanece en una angustia interminable creyéndose enfermo. Las obsesiones provocan desórdenes fisiológicos y anímicos que concluyen haciendo enfermar realmente al sujeto. Tal parece haber sido el caso de Juan Ramón por lo que sabemos de sus aprensiones.

Todos los rasgos habituales de la neurosis se confirman en su carácter: fue hipersensitivo respecto a las personas y las cosas, hasta el punto de no soportar los ruidos corrientes, los perfumes, etcétera; su autovaloración descompensó su adecuación a las reacciones, lo que le indujo al aislamiento. Por eso mismo consiguió sistematizar su pensamiento en una tarea de autoexigencia y autocrítica suficientes para realizar una de las obras poéticas más impresionantes de nuestro siglo. Y quizá venga relacionado también con ello el cambio periódico de actitud ante sí y ante los demás, de acuerdo con unos ciclos que él achacaba a los fenómenos estacionales.

Luis Cernuda, mucho más implacable en sus odios que Juan Ramón, a pesar de habérselo echado en cara a él como un defecto, escribió un artículo sobre «Los dos Juan Ramón Jiménez» a la muerte del poeta, en el que aseguraba: «No he conocido caso más evidente de *split personality* de un ser humano, albergando dentro de sí dos personas distintas, que el de Juan Ramón»

Jiménez. Había en él, de un lado, la persona que pudiéramos llamar Jiménez-Jekyll, es decir, el poeta conocido de todos, digno de admiración y de respeto; de otro lado, el Jiménez-Hyde, bastante menos conocido, la criatura ruin que arrojaba procacidades a la cabeza de unos y otros» (1). Dejando aparte que se podría decir lo mismo de Cernuda, porque su carácter fue al menos tan «complicado» como el de Juan Ramón, la verdad es que vio muy bien la doble personalidad juanramoniana en un aspecto que le interesaba resaltar, sin relacionarlo con la escritura; pero en un escritor lo más valioso es lo que escribe.

Nadie se comporta caracterológicamente de manera uniforme, sin que por ello se deba presuponer que las escisiones de la personalidad son comunes a los seres humanos. En individuos sanos aparecen transitoriamente fenómenos neuróticos que sólo cuando conllevan una trasposición continua de las vivencias pasan a ser una enfermedad. Son desviaciones psíquicas que

(1) Luis CERNUDA: «Los dos Juan Ramón Jiménez», en *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 289.

no afectan a la personalidad ontológica. Lo resaltable en Juan Ramón es el influjo de esa división del yo sobre la escritura poética, lo mismo que sucede en otros muchos escritores, especialmente en los poetas. Así, Marie Bonaparte ha estudiado la escisión de Edgar Poe en varios personajes que no dejaban de ser él, aunque fueran también otros (2). Y muy significativa es la afirmación de Rimbaud: «Car je est un autre», máxima huida de la personalidad conocida por los demás para sacar al exterior la otra, el otro yo, el doble, que a veces resulta ser el enemigo.

He dejado constancia en varias oportunidades del valor que podía tener aproximarse al desdoblamiento del yo juanramoniano, sin profundizar en ello (3). Téngase en cuenta que le gustaba cambiar su nombre y se apodó «El Andaluz Universal», «El Creador sin Escape», «El Cansado de su Nombre», y también firmó escritos como «Jaime Luis Piquet», «K, Q, X», y sus simples iniciales J. R. J., además de sus sobrenombres infantiles «Josefito Figuras» y «El Niñodios». Si se conoce a una persona por su nombre, es claro que al cambiarlo parece convertirse en otra diferente para los demás. La reiteración excluye la casualidad y confirma la trascendencia de su análisis.

Sin embargo, ninguno de esos posibles seudónimos llegó a transformarse en otro poeta, como le sucedió a Pessoa con sus heterónimos o como pretendió Antonio Machado con sus apócrifos. Juan Ramón mismo aclaró en su «Autorretrato (para uso de reptiles de varia categoría)» inserto en el díptico *Obra en marcha* en 1928: «Se ha dicho aquí y allá, y en este instante lo confirmo en el cristal del balcón entornado, que mi cabeza tiene enorme parecido con las de Calderón, Shakespeare y Góngora.

(2) Marie BONAPARTE: *Edgar Poe*, París, 1933.

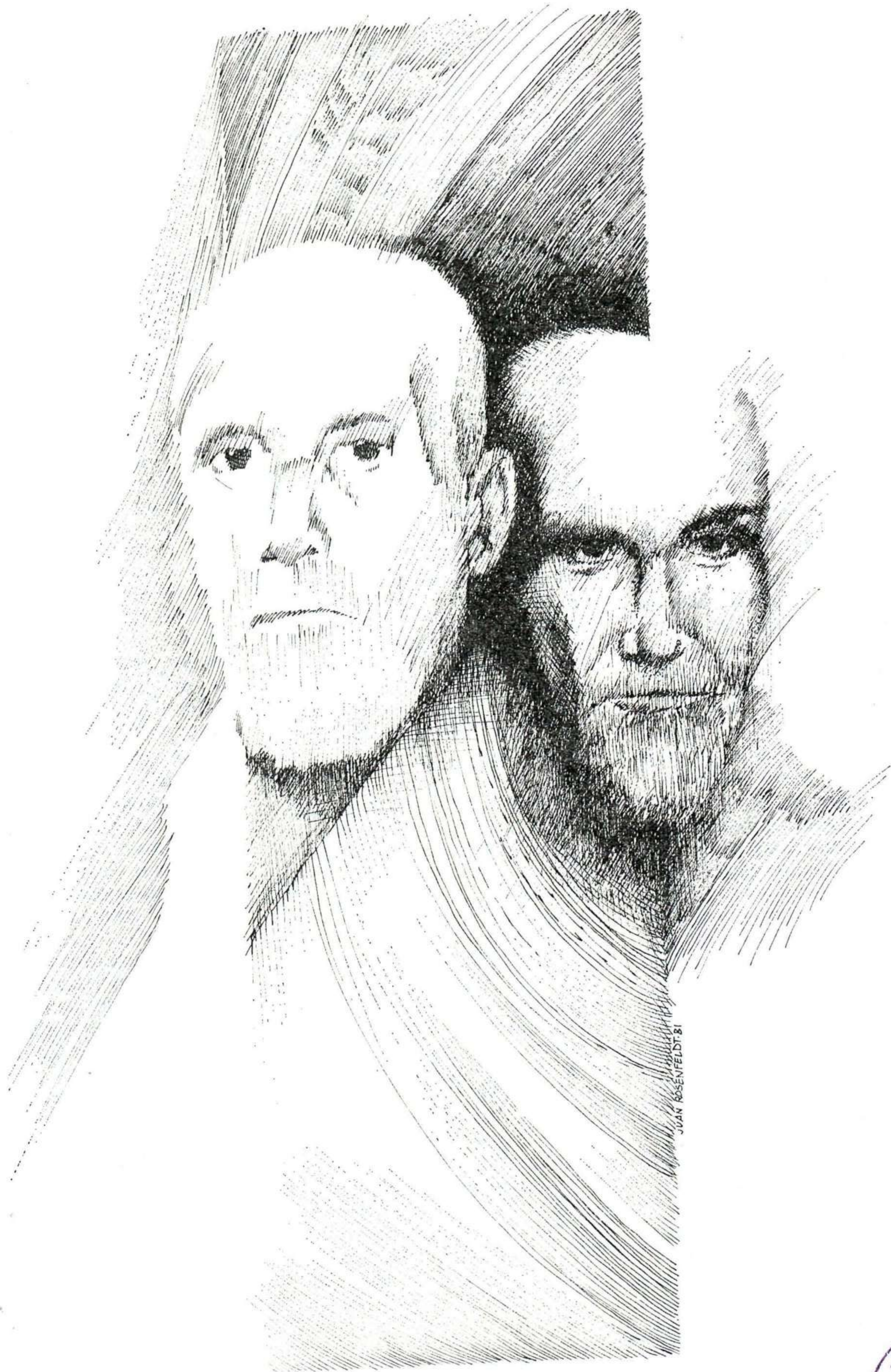
(3) En el prólogo a *Crítica paralela*, de J. R. J. (Madrid, Narcea, 1975, páginas 18 y s.), trato este asunto, relacionándolo con otros escritores.

Nunca he sentido, sin embargo, deseos de ser otro que yo.» Afirmación que requiere ser matizada por cuanto el yo se dividió en su vida, y una parte vio a la otra parte como un otro complementario, habitantes cada uno de un mundo discontinuo. Ciertamente ninguna de las dos partes dejaba de ser Juan Ramón Jiménez aunque fuesen distintas, pero también lo es que una de ellas envidiaba a la otra sin remisión. Sólo sentía deseos de ser él, un «él» completo que nunca fue.

LOS HOMBRES DOBLES

En un texto sin título, perteneciente al libro aún no conocido en su integridad, *Vida y época*, fechado en 1944, confiesa el poeta: «Siempre he creído que tengo una mitad de locura y otra de ponderación. Toda mi obra me parece que refleja esas dos mitades. La parte matinal: equilibrio, cálculo, medida; la del anochecer: impresionismo, romanticismo, exaltación (...) Estoy en el sitio en que se tocan por sus puntas las dos líneas, la recta del equilibrio, la curva del desequilibrio...» Esas dos mitades corresponden a la escisión de la personalidad y desembocan en un desdoblamiento escondido en la obra poética.

No puede calificarse de anormal ni raro que descubriera esas dos mitades, porque cualquier persona sabe que sus reacciones varían ante hechos parecidos. Dice el refrán castellano que «de poetas, músicos y locos todos tenemos un poco», aunque algunos tienen mucho. A Juan Ramón le indujo a potenciar su intimidad hasta convertirla en un microcosmos que le era suficiente y del que se erigió en amo. Por eso las relaciones con otras personas a menudo se tornaron difíciles, ya que era autoseguro en su posición. Por fortuna, el aisla-



JUAN ROSENFELD '81

Dibujo de Juan Rosenfeld

miento se tradujo en una entrega total a la poesía, en su caso, para equilibrar las dos mitades, y con ello salió ganando la literatura española. En su mundo sólo admitió a la Mujer y a la Poesía, ambas con mayúscula, dos de las presencias desnudas que amaba en espera de la otra, la Muerte. Lo irreal de la situación forjó un mundo intra-individual.

Cualquier persona considerada sana reconoce dentro de sí inclinaciones opuestas que la obligan a dudar ante determinadas situaciones en la elección de las acciones a seguir. Suele hablarse de un «lado bueno» y de un «lado malo» de las personas para significar la dualidad anímica bien conocida por todos. Es lo que permitió a Stevenson escribir su terrible historia sobre *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, publicada poco después del nacimiento de Juan Ramón Jiménez, en 1886. Este sentimiento común adquiere caracteres anormales cuando una persona se disocia en dos personalidades, como sucede en la esquizofrenia: el enfermo diferencia perfectamente sus vivencias para atribuírselas a cada sección de su personalidad, o bien proyecta diversas personalidades en otras personas. El novelista o el dramaturgo disponen de la facultad de repartir entre varios personajes su intimidad, y así resuelven sus conflictos anímicos formalizando una aventura imaginativa (4).

Un poema en prosa de la serie «Hombro compasivo», escrito en 1920 y titulado «El hombre doble», cuenta su extrañeza al descubrir dos personalidades en un hombre: una es la que adopta en su casa, sentado al piano en medio de su familia, y otra la que presenta en su despacho en el banco donde trabaja. Podríamos pensar que no es un auténtico desdoblamiento del yo, sino

de actitudes dispares en lugares distintos impuestas por razón del momento. Pero el final del relato demuestra que no es así, y que aquel hombre tenía su yo dividido: «La mujer leyó esta página, y, de pronto, sintió un escalofrío y dio un grito. No era sospecha suya sólo. El poeta también lo había visto. En su casa había dos hombres» (5).

En esta misma serie de poemas en prosa que el autor no llegó a recoger en libro hallamos otro texto de gran interés, por cuanto describe al doble de una persona tal como él lo ve. Se trata de «El otro él», en donde cuenta la transformación de un amigo que solía visitarle en su casa, y que al descender las escaleras tras la despedida sufría una alteración semejante a la del doctor Jekyll, al surgir el otro: «No se le parecía en nada. Era como un escamoteo rápido

(5) J. R. J.: *Historias y cuentos*, Barcelona, Bruguera, 1979, pág. 130.

de algún él estrahumano. Se componía de todo él, sin él, o con él, deformado, abollado, ennegrecido, pasado por sacristía, horno y ataúd, en triple negrura desagradable y fantástica. Como un él posible e imposible» (6). Aquí ya no cabe suponer una escisión por motivos sociales, sino que está bien definida la intervención del otro yo profundo del visitante, contemplado por el poeta en silencio, sin comunicárselo.

Desde esta manifestación se entienden las fases sintomatológicas características de los temperamentos patológicos. Los sentimientos, obsesiones y fobias del «uno» chocan con los del «otro», y es posible que se produzca incluso un síndrome neurótico. La autoconciencia se halla escindida y no sabe por dónde canalizar su afirmación y afectividad. El individuo siente la realidad con tanta fuerza como la irrealidad, lo que le provoca un conflicto de intereses y a una exaltación sigue una depresión capaces de modificar la estructura emocional.

Al artista le vienen bien esas oscilaciones, en términos generales, ya que le abren unas puertas a lo desconocido que están cerradas para la mayor parte de las personas. Los momentos de impulso dinámico son de gran efectividad creadora, pero los depresivos influyen negativamente sobre la realidad interna. El individuo puede aceptar o rechazar esa situación ambivalente, pero cuando se opone a ella y lucha contra las obsesiones lo más frecuente es que caiga en una neurosis. La realidad neurótica admite la escisión del yo como el único escape posible de las dificultades sentidas en la conciencia, y la irrealidad suplanta a la realidad.

Juan Ramón Jiménez conocía sus obsesiones y no pretendía librarse de ellas; lo que nunca aceptó es que padeciera una enfermedad neurótica, achacando todos sus desarreglos a deficien-

(6) Ed. cit., pág. 98.

(4) Leon LIVINGSTONE: «Interior duplication and the problem of form in the modern spanish novel», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXIII, 1958.

ren autonomía. Como Juan Ramón deseaba ser él, rechazaba la posibilidad de actuar como los demás, según explica en el poema citado: «No, yo no quiero ser de otra manera, / de la manera que todos somos otro.» Parece un contrasentido, pero no lo es.

EL OTRO JUAN RAMON

Sufrir alteraciones periódicas en el estado de ánimo es algo completamente normal, como también lo es que influyan sobre los condicionamientos intelectivos y se dejen sentir esas oscilaciones en la tarea literaria. Mientras se consigue dominar la personalidad evitando su disociación no existen riesgos de enfermedad. El riesgo está en que «el otro» configure su propia personalidad y se escinda con su propia autonomía: en tal caso la enfermedad es un hecho.

La asombrosa capacidad de autocrítica alcanzada por Juan Ramón se aprecia igualmente en este asunto. Un aforismo titulado «Mi loco» explica a la perfección su voluntad de no dejarse vencer por su otro yo en ese momento, sino de someterlo a su lucidez: «Muchas veces he sentido dentro de mí como otro yo que empezaba a perder la razón o, más bien, como el comienzo, en su yo más profundo, de mi propia locura más superficial (...) Un segundo más y el otro yo profundo hubiese llegado a mi superficie» (7). Veremos en seguida nuevas alusiones al otro yo, pero desde ahora mismo debe tenerse en cuenta el afán juanramoniano por equilibrar su vida psicológica en un nivel emocional constante, en lucha continua con el otro para no permitir que se perdiera su yo primigenio.

(7) J. R. J.: *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 35.

cias físicas congénitas, como una descompensación cardíaca, por ejemplo. Los altibajos anímicos le molestaban en los períodos depresivos, pero los aprovechaba bien cuando se sentía eufórico. Por ello afirmó su personalidad y en un poema de *En el otro costado*, titulado «Mi solo y otro», queda reflejada su satisfacción íntima de ser el que era y como era, de estar aislado de los demás consigo mismo: «Al raro y solo que yo sólo quiero ser le basta / su pena de ser otro y de estar solo.» Fue escrito en 1940 en Estados Unidos.

La conformidad con su ser no le evitó los sentimientos de imperfección, apreciados tanto en su vida como en su obra. Sufrió una insatisfacción permanente que hasta cierto punto se reflejó en sus opiniones acerca de los demás. Su autoafirmación era una defensa desesperada contra el desdoblamiento de la personalidad que sentía dentro de sí. Se trata de una situación complicada: en la persona normal no se disocian las manifestaciones diversas de la personalidad, mientras que en la enferma adquire-

Ignoraba cómo era el otro yo y a dónde quería ir, según se desprende de la lectura de «El otro éste», una de *Las canciones de la nueva luz* (1946): «Este otro yo que espía / lo que yo hago / ¿es el humano bueno / o el mal humano?» Aclara, pues, que es el otro yo, pero que no actúa identificado con el yo auténtico, ya que espía sus actuaciones, ¿Quién es, por consiguiente, ese otro que siendo él mismo se presenta como otro ego? No son los demás, los otros, sino alguien que forma parte del propio cuerpo y espíritu, con una psicología pronunciada. En tal situación, resulta lógico que se preocupase por averiguar más sobre su otro yo: «¿Debo yo respetarlo / como a mí mismo, / o derribarlo, igual / que a un enemigo?» Porque es y no es él, es y no es otro. Juan Ramón descubrió sus dos yos interrelacionados en su personalidad, y procuró impedir su disociación a sabiendas de que si se efectuaba él se despersonalizaría, hundiéndose en la locura. De ahí su angustia y sus fobias tantas veces incomprensibles, los rituales que nos parecen conductas anormales porque llegaron a ser compulsiones inevitables para garantizar su ser-en-el-mundo. La curación estaba en la escritura.

En uno de los libros que proyectaba y no consiguió editar, *La obra desnuda* (publicado al fin en 1976), se halla un poema sin título complementario del citado antes (número 40 en esa edi-

corredor, así que él mismo se contempla a su final, y el que ve es otro y él, y no son dos, sino una persona en facetas temporales apartadas que coinciden en un mismo espacio. Otra explicación nos hace pensar que el yo interior descrito apenas en los poemas citados antes mira hacia afuera y observa al yo exterior exactamente igual que nos miramos en un espejo, sin que la imagen posea realidad ni corresponda a otro, por lo que no hay dos individuos. La independencia del otro yo es motivo de atención en los fenómenos paranormales o extrasensoriales, y la literatura religiosa de todos los tiempos conserva ejemplos elocuentes. Los psiquiatras han estudiado el tema: «Heautoscopia se llama el fenómeno que consiste en percibir el cuerpo, en el mundo exterior, como un segundo yo, sea en verdadera percepción, sea en mera representación, en delirio, en la cognición corpórea. Hay enfermos que hablan con su doble» (8).

Las situaciones advertidas hasta ahora son anormales, distintas de las escisiones emocionales momentáneas que se originan por un hecho externo. Tal es el caso, por ejemplo, del poema 21 de *Eternidades*, en el que Juan Ramón alude a una circunstancia concreta: la mujer y él cuando se dejan llevar por el simple instinto físico se transforman en otros seres distintos de los que son en su consciencia: «¡Cuán extraños / los dos con nuestro instinto! / ... De pronto, somos cuatro.» Este es un hecho habitual, porque las pautas del yo se disocian momentáneamente en cualquier individuo a consecuencia de una pasión o un impulso, sin dejar de ser la unidad conocida como yo en la personalidad. Por consiguiente, hay que apartar unos casos claros de disociación de la personalidad de los que constituyen observaciones de la realidad. Seguiremos, pues,

explorando los poemas de autorreferencia responsable, que son muchos.

La lectura debe ir acompañada para su mejor comprensión de las observaciones clínicas realizadas por el doctor Laing sobre este asunto: «Es bien sabido que en las personas normales se producen estados transitorios de disociación del yo y del cuerpo. En general, se puede decir que es una respuesta que al parecer está a disposición de la mayoría de las personas que se encuentran encerradas en una amenazadora experiencia, de la cual no hay salida física posible. Los prisioneros de los campos de concentración *trataban* de sentirse de esa manera, pues el campo no ofrecía salida posible, ni espacialmente ni al término de un período de tiempo. La única salida era una retirada psíquica "hacia" uno mismo y "fuera" del cuerpo» (9). Debemos sospechar, en consecuencia, que Juan Ramón Jiménez se encontraba en una situación amenazadora cuando relataba poéticamente sus experiencias con el doble; bajo la amenaza de la pérdida de la identidad.

Volvamos a la exposición de Laing: «El yo se compromete, en la fantasía, en el "mundo" privado de las cosas "mentales", es decir, de sus propios objetos, y observa al falso yo, que es el único que se halla comprometido en vivir en el "mundo compartido". Puesto que la comunicación directa con otros, en este mundo compartido real, ha sido trasladada al sistema del falso-yo, sólo a través de este medio puede el yo comunicarse con el mundo exterior compartido. De tal modo, lo que en primer lugar estaba destinado a ser una defensa o barrera para impedir la destructora intrusión en el yo, puede convertirse en los muros de una prisión de la que el yo no puede escapar» (10).

ción). Es importante porque en estos versos el otro yo posee realidad física, de modo que se ha llevado a cabo la escisión total del yo, incluso del cuerpo, no sólo del espíritu, por lo que el poeta es capaz de contemplarse desde fuera:

Al fin del largo corredor
había uno que era yo.
Pero no éramos dos.
Yo me miraba a mí, desde el principio
al fin, desde aquel largo corredor.

54 Son plausibles varias explicaciones. Una sería que la vida humana está simbolizada con el

(8) Karl JASPERS: *Psicopatología general*, trad. Roberto O. Saubidet y Diego A. Santillán, Buenos Aires, Beta, 1966 (3.ª ed.), pág. 115.

(9) R. D. LAING: *El yo dividido*, traducción de Francisco González Aramburo, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980 (5.ª ed.), pág. 74.

(10) Ob. cit., pág. 134.

1. Ma. Cristina Simbonnet. 1981.



Dibujos de Cristina Simbonnet

En el caso de Juan Ramón Jiménez, la comunicación se establece por medio de la poesía, en la que se asienta el otro yo finalmente.

ESPEJOS, RETRATOS Y SOMBRAS

Estar - en - el - mundo conlleva una serie amplia de condicionamientos que a menudo chocan contra el ser-en-el-mundo de la personalidad fuertemente desarrollada. Se le impone, por tanto, crear otro mundo en el que sea capaz de desarrollarse en la plenitud anhelada, y para ello modifica la realidad a su conveniencia, que no a su antojo. Allí se encuentra aislado el yo y puede dedicarse a la tarea preferida, sin interferencias ajenas. Es autosuficiente en todo y no precisa de nada ni de nadie. El otro yo sirve de caracterización de los demás, a los que do-

mina por cuanto es el yo y ejerce su poder sin tasa. Es un mundo autista, válido sólo para él, que cuando lo conforma un escritor adquiere valor universal aunque el lector no pueda ni quiera entrar en él. Basta con los resultados, con la escritura. Y de esta manera el mundo propio se abre a los demás.

En ese mundo autista cualquier interrupción de la soledad se convierte en un problema que distorsiona los sentidos. Incluso el simple reflejo de uno mismo en el espejo es causa de temor. El individuo aislado contempla su imagen como si fuera otro, no se reconoce o le asusta encontrarse con su propia mirada como si se traspasara la personalidad del cuerpo físico a su representación. En el miedo se traduce la escisión del yo a punto de consumarse; parece como si el individuo creyese que es una advertencia de lo que puede ocurrirle en seguida, de su reparto en dos seres. En el poema 51 de *Rimas* se aprecia esta situación angustiada. El libro fue escrito

en un período trágico: tras la muerte de su padre, Juan Ramón comenzó a padecer una fobia a la muerte repentina que le obligó a internarse en un sanatorio cercano a Burdeos, en 1901, y en ese tiempo compuso el libro. Nada tiene de extraño, pues, que escribiera:

Me da terror cuando miro
mi imagen en un espejo;
me parece que es la sombra
de alguien que me va siguiendo.
.....
Siento miedo de mí mismo,
de mi imagen siento miedo,
y queriendo desarmarla
me doy a mí mismo un beso (11).

Hay aquí una clara manifestación narcisista y una idea de persecución en consonancia con ella. Narciso deseó besar a su propia imagen, según la mitología, y murió ahogado, de donde se infiere una prohibición de orden sagrado a repetir el hecho. Al poeta le parece su imagen la sombra de alguien que le persigue, el otro, transformado realmente en un objeto, en el objeto de la contemplación y el rechazo. De ahí surgen los miedos y la duda sobre la identidad de la imagen.

Los ejemplos son muchos. Al final de *Jardines lejanos*, en el poema «Aunque el dulce sol de otoño», se describe una habitación en la tarde otoñal; el poeta queda adormilado en un ensueño que no le impide ver y oír e incluso tocar, con los sentidos muy alerta. Después pasea por la habitación: «Me voy alejando... / y me encuentro en un espejo..., / ... pero... yo estaba en el cuarto?» Era su yo fantástico el que permanecía en la habitación, mientras que el otro yo se ausentaba, y la imagen devuelve la realidad a las cosas, pone en su sitio la identidad real y la ficticia. En estos versos se diría que existe una inversión de la verdad, y que ambos lados del es-

pejo son y no son ciertos; esto es, se ignora en qué lado está el poeta.

Quince años después, en 1919, el tema seguía preocupándole, según demuestra el quinto poema de *Piedra y cielo*, significativamente titulado «Yo y yo». Habla consigo mismo el poeta, desde su adentro a su afuera, mirándose en un espejo, esta vez sin temores, con melancolía al no ser capaz de traspasar la barrera de la realidad para encontrarse con el yo interior. «¿Cómo hallaré el camino eterno / que da el espejo al alma de mis ojos, / si vienes tú del fin de ese camino...?» Por supuesto, los conceptos psicológicos están más y mejor elaborados, y ya Juan Ramón Jiménez había conseguido en esa época de su vida la seguridad de sentirse inmortal por medio de la poesía. Al mirarse en el espejo, por tanto, no padecía un temor de enfrentarse a otro, sino un afán de adentrarse por los caminos subconscientes entrevistados en lo que llama el alma de sus ojos, para tropezarse con el otro yo que viene de allí, del lugar donde no se conoce el tiempo, la eternidad. No le resulta posible, y por eso concluye con esta lamentación: «¡Ay, fuerza de mi imagen —¡vida!— / más poderosa que yo, ay!», confesando que la imagen, esto es, el otro yo hecho inmortal, es más poderosa que él, o sea, el yo físico.

Coinciden estas apreciaciones con la teoría expuesta en 1919 por Freud en su artículo «La inquietante extrañeza»: examina-

ba algunos textos literarios para descubrir por qué nos inquieta su lectura, basándose en las tesis de su discípulo Otto Rank acerca del doble; para él significa el doble una regresión a los momentos en que el yo no estaba fijado frente a los demás, y viene unido a las teorías sobre la inmortalidad del alma. En opinión de Freud, la inquietante extrañeza que produce el doble se debe a que es rechazado a causa de un sentimiento de culpa.

En un sentido semejante, hay que aludir a los retratos. Por de pronto, recuérdese que Juan Ramón no llegó a terminar su autorretrato, como si temiera traspasar a la pintura su personalidad; el cuadro carece de fondo y ni la figura está completada. Realmente, conociendo la psicología juanramoniana, es sorprendente que deseara pintarse a sí mismo en un cuadro. En un breve poema del libro que dejó inédito, *La frente pensativa*, quizá de la misma época que el autorretrato incompleto, pedía:

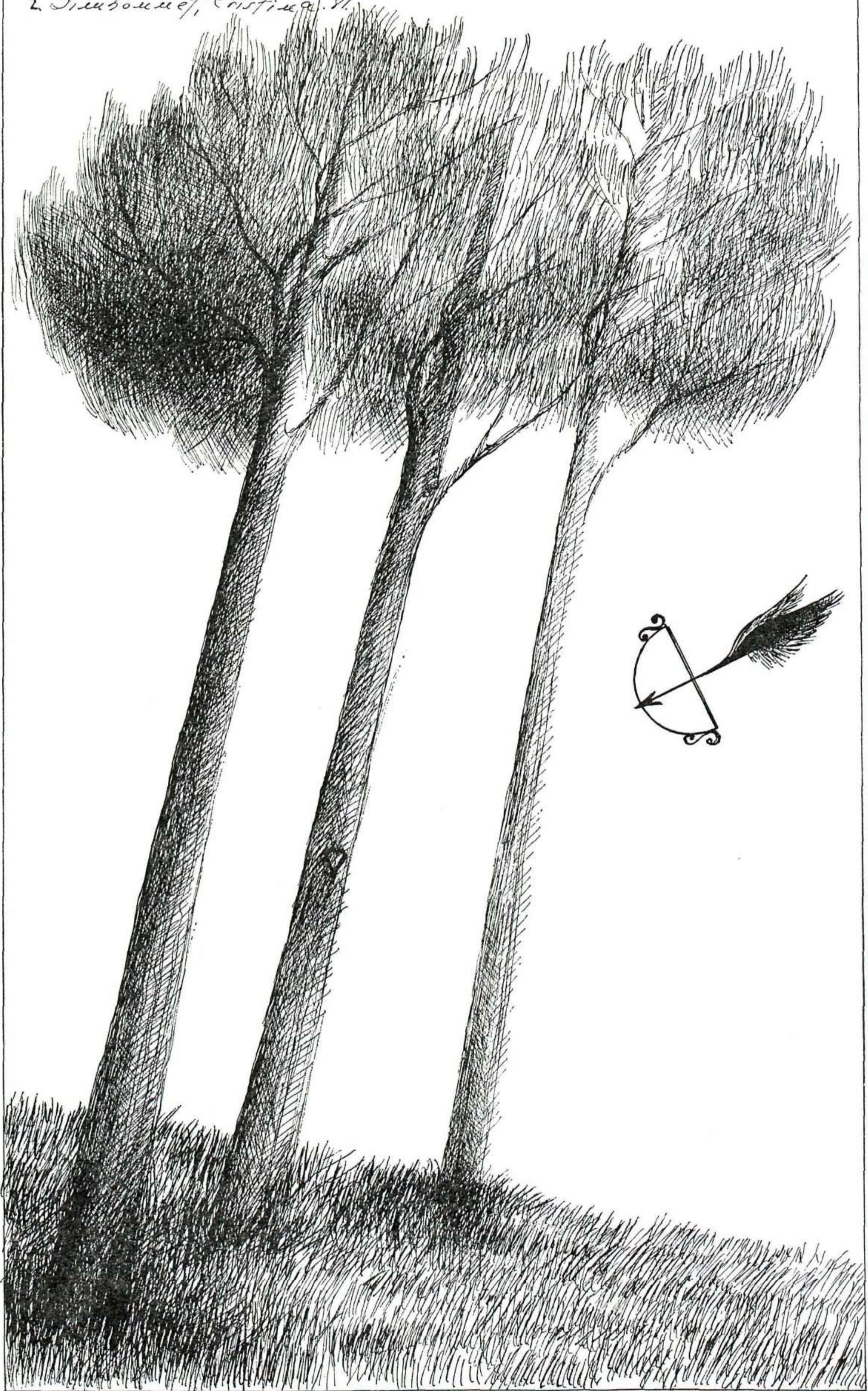
Pintor que me has pintado
en este cuadro vago de la vida,
tan bien, que casi
parezco de verdad; ¡ay; pinta-
me nuevamente, y mal, de modo
que parezca mentira!

Finalmente, en relación con este asunto, hay otra presencia que inspira temor: la propia sombra. Un texto del libro aún inédito *Vida y época* reseña los días que siguieron a la muerte del padre, que tuvo tanta repercusión en el devenir anímico de Juan Ramón, y explica: «Antes, nunca me había visto la sombra, no había reparado en ella. En el sol violento de Moguer, la idea de mi sombra me era entonces terrible. Era como si mi sombra, que hubiese sido antes de otros colores, como yo mismo, se hubiera también vestido de luto. No quería salir a la calle para que el sol no me sacara la sombra sobre las piedras heladas y calientes» (12).

(12) «Idea fija de la muerte fatal», en la antología *Con el carbón del sol*, Madrid, Magisterio Español, 1973, pág. 291.

(11) Las citas de J. R. J. representan una complicación, dadas las incesantes correcciones a que sometía su obra. Como seguimos su evolución psicológica, las citas se hacen por las primeras ediciones, respetando en cada caso la ortografía del momento.

2. Siebrouet, Cristina. 81.



Para entender el temor ocasionado por la imagen del espejo, el retrato y la sombra conviene repasar un comentario de Charles Baudouin, en el que tras recordar obras como *El estudiante de Praga*, de Heinz Ewers; *La sombra*, de Andersen; *Anna*, de Lenau; *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde; *El*, de Maupassant; *William Wilson*, de Poe, o *El doble*, de Dostoievski, concluye deduciendo: «De esta revisión —que abreviamos mucho— resultan ciertas comprobaciones sorprendentes: primero, la frecuencia de las asociaciones entre el motivo del doble y los motivos clásicos que indiscutiblemente forman parte del complejo narcisista (el espejo, el miedo de envejecer); luego, la actitud de perseguido del héroe ante su doble. Se puede inferir que se trata de narcisismo, pero de narcisismo ambivalente; es el componente hostil del narcisismo que se proyectaría en el doble y le conferiría ese carácter angustioso y terrible. Los escritores y poetas que trataron este tema no lo escogieron por cierto arbitrariamente; fueron impulsados por su inclinación íntima; el narcisismo es en general aparente en su carácter y en su vida, y causa sorpresa observar que algunos de ellos han presentado verdaderas alucinaciones (Heine, Musset), y que la mayor parte han ido a dar a una neurosis grave o asimismo a la demencia (Poe, Hoffmann, Maupassant, Lenau, Heine, Dostoievski). Este trágico desenlace es el que muy a menudo hace presagiar una propensión excesiva al narcisismo» (13).

(13) Charles BAUDOUIN: *Psicoanálisis del arte*, trad. Marcos Fingerit, Buenos Aires, Psique, 1972, pág. 88.

EL HOMBRECILLO, EL MENDIGO Y EL ENLUTADO

Sin embargo, el otro yo no adopta siempre la misma imagen del poeta, como el espejo, el retrato o la sombra. Son posibles otros medios de aparición, y en las obras literarias se tropieza a menudo con figuras misteriosas que el lector sospecha de dónde vienen, y le causan «la inquietante extrañeza» estudiada por Freud. En la obra de Juan Ramón Jiménez se esconden un hombrecillo, un mendigo y un enlutado que son la misma persona: su otro yo.

Estas figuras alucinantes no son el poeta, sino que le servían de *analogon* para exteriorizar sus preocupaciones dándoles un aspecto humano, a pesar de sus fantásticas entradas en escena. Ahora ya el doble se ha desvinculado del yo y muestra un aspecto propio ajeno al del poeta, como sucede en la novela tantas veces citada de Stevenson, pero sin necesidad de tomar ninguna droga. El yo es realmente un otro, con autonomía vital, aunque se halle encadenado en un cierto modo al poeta, desde el momento en que demuestra sentir deseos de seguirle o perseguirle. En el caso extremo de la enfermedad el otro suplanta al yo, como le sucedió a Hölderlin al convertirse en Scardanelli, pero en los demás planteamientos el yo es capaz de mantener sometido al otro, siquiera hasta cierto grado y con intermitencias.

Juan Ramón conservó su potestad de autocontrol sobre el yo mientras pudo escribir, porque volcaba en la obra sus miedos y deseos, dejando libre su inteligencia. Las alucinaciones, por eso, resultan literarias para el lector, y sólo si se conocen las obsesiones y depresiones del autor se las puede juzgar también físicas en cuanto derivadas de su mente se traducían en dolores que ningún médico lograba diag-

nosticar. Los fantasmas se pasean a lo largo de su obra con una insistencia trágica, según veremos en un repaso veloz.

En una serie de poemas en prosa escritos antes de 1903 con el título de *Páginas dolorosas* leemos esta confesión: «Dos veces he visto, en mi vida, a las altas horas de la noche, un hombrecillo extraño cuya mirada fija y siniestra me ha helado el alma. Y por los corredores largos encuentro siempre un perro negro con cabeza de hombre» (14). En otro texto de fecha incierta, incorporado al libro aún inédito como tal *Vida y época*, añade algunos datos sobre las visiones: «Dos veces lo he visto en mi vida. La primera vez fue una noche de viento y de frío en Sevilla a la salida de un teatro (...) Era un hombrecillo enano, magro, carnavalesco, iba envuelto en harapos sombríos y, en la suciedad del rostro, los ojos eran de un brillo, de un guiño, de una burla, inolvidables. Cuando fui a darle una limosna había desaparecido (...) Pasaron años (...) En las altas horas de una noche de Madrid, cuando mi coche llegaba a la verja de un hotel de las afueras, el hombrecillo enano, magro y carnavalesco abrió la portezuela. Brillaron los ojillos fijos y burlescos. Vacilé un instante, con el mismo frío de la otra vez, bajé del coche y miré. Había nevado

(14) Puede leerse en *Libros de prosa*, ordenación de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1969, pág. 90.

y la luna añadía plata azul a la plata blanca y fría. Ni una sombra de hombre. ¡Nada!» (15).

El hombrecillo enano y extraño de esta metamorfosis del yo adopta asimismo otras proyecciones, y lo encontramos en forma de mendigo dentro de varios poemas en verso y en prosa. En la disociación del yo son factibles las apariencias más sorprendentes e incluso la confusión de distintas personas. Así, en un famoso poema de *Jardines lejanos* (1904) el poeta duda quién es, si es él mismo o es un mendigo o un hombre enlutado, en una confusión de espacio y tiempo irresoluble que años más tarde encontrará su exposición más fiel en el poema «Espacio», en 1954, esto es, medio siglo después:

¿Soy yo quien anda esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín
al caer la tarde?... Miro
en torno y hallo que todo
es lo mismo y no es lo mismo...
... ..
Creo que mi barba era
negra... Yo estaba vestido
de gris... Y mi barba es blanca
y estoy enlutado...

La opinión que mantenía el poeta acerca de estos versos era de alta estima, ya que en la *Segunda antología poética* reprodujo el poema sin modificar más que algunos signos de puntuación y cambiar el color del jardín, que de blanco de luna pasó a verde. Por otra parte, Juan Guerrero anotó en su diario en 1931 un comentario sobre la selección que había hecho Gerardo Diego para su antología de «tres poesías semejantes, de tipo medroso, como aquella que dice: —¿Soy yo o soy el mendigo que esta tarde rondaba mi jardín?» (16). De modo que el calificativo que le merecía a Guerrero y, por tanto, a Juan Ramón era el de medroso.

En *Pastorales* (escrito en 1905) se incluye un poema parecido al anterior. Relata dos experien-

cias en dos noches seguidas con dos seres extraños: al primero se le llama hombre y al segundo sombra, pero en ambos casos ha de tratarse de mendigos porque les ofrece pan, sin que ellos hayan ningún caso de la oferta. Es el poema 18:

Yo me he asomado a la verja
y he visto a un hombre alejarse...
Miraba hacia atrás, tenía
un mirar amenazante.
... ..
Anoche yo me asomé
a ver la luna, ya tarde...
Vi una sombra en mi jardín...
Ladraba el perro... Era alguien
que andaba por el jardín...

En los libros de prosa se describe un poco mejor al mendigo; sabemos que es viejo, albino y alto, con lo cual se distancia del hombrecillo enano de las visiones anteriores, y que viste un abrigo raído. En el proyectado libro *Madrid posible e imposible*,

escrito entre 1913 y 1928, lo ve tan pronto en el campo como en su habitación: «Está en el campo, en la llovizna, solo, las manos en los bolsillos, pensando. De pronto, al volver yo a entrar en el cuarto, está allí, de pie, pálido, como esperando... (...). Se ha abrochado el abrigo raído y ha salido» (17). En el quinto cuaderno de la serie *Presente* (1933) hay un poema en prosa titulado «El estrañista» que aporta parecidos datos: «Me lo encontraba, de pronto, en cualquier sitio (...). Era alto y albino, con un gabán ancho, equivocado de botones y largo y raído, el mismo en invierno y en verano, que sólo dejaba verle sus bctas rijidas de otro, los ojos azulencos, las veteadas barbas secas y las manos temblorosas (...). Nadie lo había visto nunca entrar. ¿Y cuándo, por dónde salía? De noche, al mediodía, al amanecer, por la tarde, el viejo estaba allí. Parecía un ser de otros siglos (dibujado súbitamente por no sé qué plástico espejismo), que ya no se entendiera con nosotros, aunque hablaba casi con nuestras palabras» (18). El viejo mendigo, pues, resulta un ser surgido del tiempo pasado, irreal.

La idea del mendigo como un ser maléfico que anuncia desastres resulta tópica en la literatura popular, y también pasó a la culta. Pongamos un solo ejemplo, «Mariposa negra», un poema del primer libro de Manuel Machado, *Alma* (¿1901?). La muchacha y su madre atisban el camino en espera del castellano, cuando «un mendigo horrible pasa, / hacia el castillo ha mirado. / Una negra mariposa / revolotea en el cuarto», anuncio de que el castellano ha muerto: el mendigo fue un mensajero fatal y mudo.

Finalmente, el otro yo de Juan Ramón Jiménez puede presentarse bajo la apariencia de un hombre enlutado simplemente, como en el poema 51 de *Jardines lejanos*. La escenografía es

(15) *Con el carbón del sol*, ed. cit., página 294.

(16) Juan GUERRERO RUIZ: *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Insula, 1961, página 103.

(17) En *Libros de prosa*, ed. cit., página 818.

(18) *Libros de prosa*, pág. 1013.

la habitual: el claro de luna en el parque melancólico deja entrever a un hombre enlutado y pensativo que permanece en un rincón inmóvil:

Yo he cerrado mi balcón...,
tengo miedo y frío... Acaso,
a la media noche, venga
a verme el hombre enlutado.

Nada más se nos explica sobre él, pero el hecho de que el poeta sienta miedo de él basta para sospechar que es su doble, el otro yo innombrable, al que no desearía enfrentarse. Es otro antiguo tópico literario.

Juan Ramón había hablado del hombre enlutado al comentar el primer libro de Antonio Machado, *Soledades*: «También aparece dos o tres veces en el libro un fantasma que nos es muy conocido; es el amigo que, en los claros de luna, encontramos por los jardines solitarios, el hombre enlutado de las callejuelas sin salida, el compañero que se sentó en el lecho de Alfredo de Musset la noche en que el poeta lloraba la muerte de su padre, ese extraño personaje que se forma de la penumbra y nos mira desde el fondo de los espejos...» (19). El ya se vio perseguido por el enlutado en el poema 42 de *Arias tristes*, escrito ese mismo año de 1903.

Está bien claro que el enlutado, el que nos mira desde el espejo, es el otro yo, lo mismo que el mendigo y el hombrecillo, es el yo escindido del poeta que Juan Ramón sabía vislumbrar en otros libros ajenos, como en los versos de Musset: «Partout où j'ai touché la terre, / Sur ma route j'ai vu s'asseoir / Un malheureux vêtu de noir / Qui me ressemblait comme un frère», tan hermano que podría ser gemelo, puesto que era él mismo, vestido de negro siempre.

Hay, pues, tres presencias medrosas en la obra de Juan Ramón, el hombrecillo, el mendigo y el enlutado, que se corresponden con las tres presencias desnudas que amaba: la obra, la mujer y la muerte.

LAS VOCES INTERIORES

Y ese otro yo desdoblado de la personalidad del poeta le hablaba. El viejo mendigo que le visitaba en su cuarto se refería al tiempo pasado, mostrándole escudos heráldicos, pero otras voces interiores le dijeron en ocasiones lo que debía hacer. Bien es verdad que en tales casos el poeta debía escuchar simplemente, sin hacer preguntas, porque no le respondían. Eso se desprende del poema 36 de *Arias tristes* (1903), en el que contemplamos una vez más la escenografía habitual de los primeros libros: un jardín iluminado por la luna, con árboles y fuentes. La sombra del poeta, como ya sabemos, posee autonomía: «Mi sombra inclina la frente, / gestícula, piensa y habla / sin voz», de modo que el poeta se ve obligado a pensar: «¿Será esta sombra mi alma?» No, la sombra representa a su yo escindido, aunque es verdad que en algunos momentos ese otro yo se disfraza de alma. Y en ese silencio alguien habla sin voz:

He oído mi nombre; siento
frío; no hay nadie; es el agua;
y le pregunto a mi sombra,
pero no me dice nada.

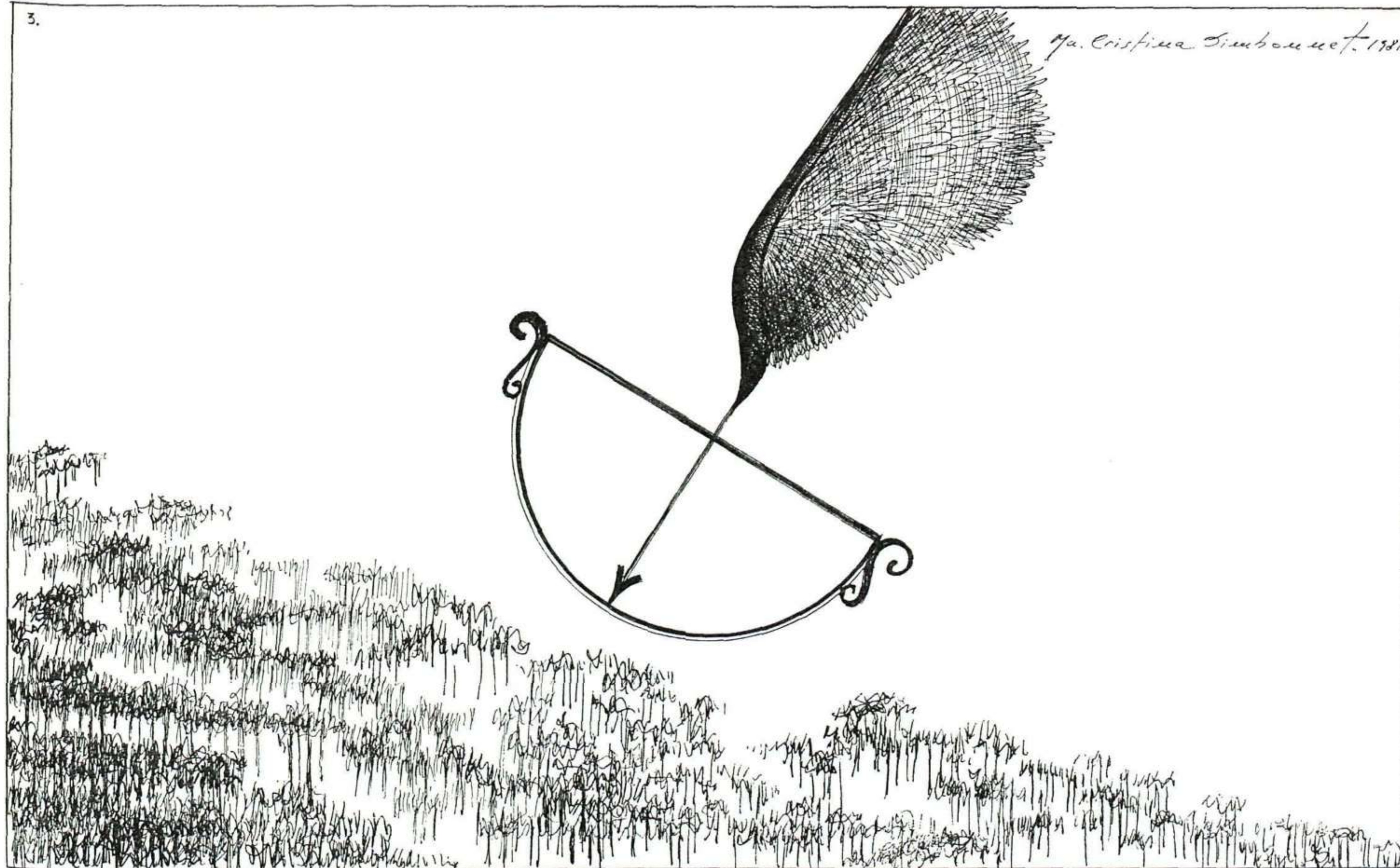
Como de costumbre, cuando el poeta se tropieza con su otro yo dice que siente frío, lo que significa que la situación le asusta; en lenguaje popular se asegura que en una posición de peligro se hiela la sangre en las venas. Oír su nombre cuando está solo con su sombra le produce un cierto temor, lo mismo

que no sentir respuesta cuando pregunta a la sombra. Pero las voces son interiores, corresponden al otro yo. A menudo se comenta que existe una voz interior denominada conciencia, una especie de juez que distingue entre lo bueno y lo malo cuando se trata de conciencia general. Cabe, sin embargo, una estimación acerca de la conciencia creadora, la que lleva al artista a realizar su trabajo estético. Se origina de esta manera un desplazamiento de la conciencia por la pulsión creadora, y en el caso del escritor a menudo se ha asegurado que suele actuar como un médium al que dictan voces internas. Fue una idea, por ejemplo, de Rimbaud, que cayó en poder de su doble, y que Guy Michaud ha estudiado detenidamente, sobre todo en los poetas románticos alemanes, al examinar lo que él llama la cara interior (20).

En un artículo publicado en la revista puertorriqueña *La Torre* en 1954, Juan Ramón explicó la intervención de su conciencia creadora a propósito de su libro *Animal de fondo*: «Es claro que yo sé de mí, y supongo que los demás lo saben de ellos, que tengo una conciencia, la que ahora mismo me está dictando lo que escribo; y que esta conciencia me habla claramente durante todo el día y con mi propia lengua, de la verdad y la belleza del existir.» Es, pues, la conciencia la que le dictaba cuanto escribía, la voz interior correspondiente al yo sin apariencia física que impulsaba su dinamismo creador. Las tendencias obsesivas eran sublimadas por esa conciencia hacia la poesía, manteniendo el equilibrio preciso entre los dos yos.

Idéntica manifestación se lee en «Espacio», el gran poema dado a conocer completo y en prosa en 1954, cuyo «Fragmento tercero» contiene esta confesión: «Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora. No lo puedo callar, no se puede callar. Yo quiero estar

(20) GUY MICHAUD: *Le visage intérieur*, París, Klincksieck, s. f.



tranquilo con la tarde, esta tarde de loca creación (no se deja callar, no lo dejo callar). Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste, ni se sabe callar. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla, maldito!» Tremenda exclamación final a su otro yo, empeñado en dictarle en contra y a favor del yo.

A punto de acabar el poema, cuando recapitula el ser y el no ser de su esencia, se vuelve a plantear la escisión del yo en un soliloquio que pretende ser diálogo: «Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes, conciencia?): Cuando tú quedas libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?), ¿te acordarás de mí con amor hondo, ese amor hondo que yo creo que tú, mi tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un conven-

cimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace de dos para ser uno? ¿Y no podremos ser por siempre lo que es un astro hecho de dos? No olvides que, por encima de lo otro y de los otros, hemos cumplido como buenos nuestro mutuo amor. Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma; porque tú fuiste para él suma ideal y él se hizo por ti, contigo, lo que es.»

En el párrafo copiado antes, Juan Ramón oía al segundo yo que hablaba dentro de él; en este otro párrafo él mismo le habla al yo interior, denominado ya conciencia, en tú, como segunda persona, pero anteponiendo el posesivo mi, de forma que sea *mi tú*, distinto del cuerpo. El otro yo se identifica con la conciencia creadora contenida en el

cuerpo, carente de vida propia, aunque dotada de voluntad. Por eso no puede callar al yo interior autónomo, dispuesto a dictar lo que considere oportuno.

María Teresa Font, en su espléndido ensayo sobre «Espacio», identifica la conciencia con el alma del poeta, y aduce varios ejemplos para demostrar la angustia del poeta al pensar en la separación de los dos componentes de su ser humano (21). Hemos notado antes que Juan Ramón entendía por alma algo inconcreto relacionado con el espíritu vital y con la supervivencia en la tierra. El alma y la conciencia son y no son lo mismo, como de costumbre, en Juan Ramón; son y no son el otro yo, según el momento en que escriba las experiencias de sus procesos psíquicos: la ambivalencia es típica de su personalidad maniacodepresiva.

Lo indudable es que Juan Ramón mantuvo casi siempre dominado al otro yo, por más que no lograra hacerle callar cuando quería. Pocas veces tuvo oportunidad de verlo fuera de sí, bajo alguna de las apariencias temibles del aspecto físico propio (espejo, retrato, sombra) o ajeno (hombrecillo, mendigo, enlutado). El otro yo le dictaba la poesía, por ser la conciencia creadora, el poeta inmortal, y fue su salvador. Van Gogh comentaba que pintar era para él una defensa contra la enfermedad; podemos admitir que escribir lo fue para Juan Ramón Jiménez.

EL YO INMORTAL DEL POETA

La poesía como *imago* de la eternidad le sirvió para preservar su existencia, de tal manera que a la muerte del cuerpo físico perdurase en el mundo el yo

(21) María Teresa FONT: *Espacio: autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Insula, 1972, págs. 178 y s. Antes habla del «segundo yo» del poeta en otro sentido al que estamos tratando, págs. 156 y siguientes.

inmortal conservado en la memoria de los hombres sucesivos. Gracias a la proyección en dos yos se consideró vencedor de la muerte, su gran fobia desde el año 1900. Claro está que su línea de pensamiento nunca se mantuvo constante, sino que padeció los altibajos propios de su enfermedad entre las exaltaciones y las depresiones.

El período comprendido entre 1916 y 1936 es el de mayor confianza en el valor de su obra, a la que por entonces escribía como un nombre propio: la Obra. Son los años que van desde su matrimonio con Zenobia a la guerra civil que le empujó al exilio definitivo. Es el momento de mayor consideración nacional como poeta, cuando el grupo del 27 acudía a él como el sacerdote de una nueva religión; el reconocimiento internacional del premio Nobel le llegó cuando nada le interesaba ya, sin Zenobia y en el destierro de su patria. En esos veinte años se animó a revivir toda su obra, la publicada y la inédita, para ordenarla y entregarla a la imprenta como la Obra imperecedera. Su intención fue transformar sus escritos para presentarlos desde el lugar conseguido para su yo, que era y no era el de antes. Su estar-en-el-mundo equivalía entonces a un ser-en-la-poesía, y el otro yo predominaba sobre el yo de forma intelectual, sin amenazas de separación. Así se debe leer el poema 125 de *Eternidades* (1918), uno de sus libros más significativos:

Yo no soy yo.

Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.

Como él mismo dice, Juan Ramón en aquella época no era el que había sido, el hombre angustiado por la idea de la muerte y atemorizado por su yo. Era su yo interior, el contrario de sus actuaciones físicas, el que le sobrevive en la poesía. La es-

cisión del yo se completa sin traumas, con gozo en la aceptación de la supervivencia resuelta por mediación de la poesía dictada inexorablemente por el otro yo, desde dentro. Por eso acapara su Obra todas las horas del día durante esos años: en ella se manifiesta la identidad del otro yo, realizado en la poesía, sin miedos (22).

En *Belleza* (1923) se agrupan una serie de poemas en los que se consuma la salvación del yo escindido mediante la poesía. El libro se abre y se cierra con poemas acerca de la Obra, a la que denomina «mortal flor mía inmortal», gracias a la cual renacería como el fénix de la leyenda. Este es el argumento general del libro, que se desarrolla a lo largo de 127 poemas. El objeto predominante es el poeta, analizado en su vivir cotidiano, con especial referencia a su escritura. Esta poesía sobre la poesía llega a ser poema sobre el poema, desmenuzado no sólo en sus aspectos gramaticales, sino también en su proceso creador, donde surge la figura del poeta con sus dos yos. Hay una lectura oculta de *Belleza*, como de otros

(22) He analizado con más detenimiento el sentido de este libro en mi estudio «*Eternidades*, el prólogo de su obra», en *Insula* núms. 416-17. Madrid, julio-agosto 1981, pág. 15.

EL PAJARO EN LA POESIA JUANRAMONIANA

FRANCISCO GARFIAS

EN la inmensa obra lírica de Juan Ramón Jiménez —él mismo confesó alguna vez que había escrito seis mil poemas— hay temas insistentes, obsesivos, que se repiten como un eco a través de las diferentes épocas y de distintas posturas estilísticas. Estos temas, al agudizarse la obsesión, fueron formando en torno a él como un círculo de fuego, dentro del cual Juan Ramón «en silencio ardía», por decirlo con frase feliz de Rafael Alberti.

Los temas más insistentes en la poesía juanramoniana son el amor —con un sentido abarcador y universal—, la muerte —ahondando metafísicamente en el tema—, la mujer —síntesis de belleza y poesía— y la obra, su propia obra. Dentro de esta temática, tan característica y tan persistente, está, menos estudiado, más ligero al parecer y, sin embargo, más esclarecedor, otro tema al que Juan Ramón quiso y pudo darle trascendencia que a veces escapa al lector apresurado. Este tema —silvestre, primaveral o dolorido— es el del pájaro. El pájaro primero, como lujo del paisaje, como compañero de su soledad luego, como síntesis de esa soledad después, como símbolo quemante de ese cantar y arder en silencio. Como ansia de eternidad, en suma.

El pájaro, ese pájaro insistente, solitario y espiritual de la poesía de Juan Ramón, lo encontramos ya en sus primeros versos. Es la hora del Modernismo y hay un pájaro cantor que domina los aires posrománticos de la poesía española: Rubén Darío. Rubén, que tantas cosas trajo a los poetas españoles, también nos trajo la pre-

sencia del pájaro. Pero el ave parnasiana del nicaragüense era un ave más musical que íntima, más suntuosa que familiar, más decorativa que espiritual, más surgida de las vagas mitologías o en los Versalles galantes que compañera de soledades, más objeto de tapiz que amiga del hombre. Juan Ramón aprendió la música de ese Wagner lírico que era Rubén, pero dentro de esa música pretendía instalar, volcar sus quejas puramente románticas, sus quejas que venían de Bécquer, de Rosalía; que nacían en la copla popular andaluza. El paisaje idílico de nuestro poeta se llenó pronto de pájaros, de pájaros cantores que acompañaban la soledad del poeta. «Todos, todos se han ido —nos dirá en *Platero y yo*—, menos los pájaros y yo.» El poeta, desde muy joven, intenta aislarse de los hombres para chorrear en el silencio su propia belleza incontenida, pero los pájaros le asisten con sus cantos. Tanto se compenetra Juan Ramón con el ave, que acaba queriendo hacer de ella un símbolo, queriendo hacerse eternidad por un pájaro o un canto sin lugar ni tiempo definidos.

En *Jardines lejanos* —un libro de la época de sus «borradores silvestres»— encontramos ya el tema del pájaro, pero aún es un ave concreta: la alondra. Juan Ramón la canta en una canción alegre:

*Vino ella a buscarme cuando
una alondra mañanera
subió del surco, cantando.
¡Mañana de primavera!*



O en aquella visión de madrugada triste:

*El viento rinde las ramas
con los pájaros dormidos.
—Abre tres veces el faro
el ojo—. Calla el grillo.*

En *Olvidanza* es un ruiseñor el que percibe el poeta dentro de sí con un sentido ya más subjetivo:

*El poniente me invade con sus flores
de oro, mientras, largo y lento, canta
el ruiseñor de todos mis amores
ahogándose casi en mi garganta.*

En *Baladas de primavera* encontramos una serie de canciones con pájaros, con pájaros que se hacen tristes o alegres según la temperatura espiritual del poeta:

*Palacio de encanto,
el pinar sombrío
endulza con llanto
la huida del río.
Allí el nido umbrío
tiene el verderol.
Verde verderol,
¡endulza la puesta de sol!*

En *Poemas agrestes* volvemos a encontrar el tema en uno de los poemas más conocidos de Juan Ramón, pero estos pájaros tendrán ya una significación más honda y comenzarán a ser un símbolo de lo permanente, un concepto fijo en la fugacidad de lo caduco:

*Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando.*

*Y se quedará mi huerto, con su verde
l'árbol*

y con su pozo blanco...

*Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin
l'árbol*

*verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...*

Y se quedarán los pájaros cantando.

El tema se va entrando por los mundos misteriosos del poeta. Se dijera que ya es todo pájaro: pájaro-ausencia, pájaro-amor, pájaro - muerte, pájaro - eternidad... Tan compenetrado está ya con él, que a veces oye pájaros que no existen, que a veces escucha cánticos que no sabe de dónde vienen, como en aquel hermoso poema titulado *Canción de invierno*:

Cantan. Cantan.

¿Dónde cantan los pájaros que cantan?...

No tengo pájaros en jaulas.

No hay niños que los vendan. Cantan.

El valle está muy lejos. Nada.

*Yo no sé dónde cantan
los pájaros —cantan, cantan—,
los pájaros que cantan.*

Canciones de Juan Ramón con pájaros dentro. ¡Cuánta canción juanramoniana, tan sorprendente siempre, tan popular y culta, tan tradicional y nueva! Más de quinientas reunió en su libro *Canción*, y todas ellas diferentes de hechura. Cantan, siguen cantando los pájaros que cantan. Juan Ramón es un pájaro de fuego que no cesa, como el rayo de Miguel Hernández. Estas canciones son claras, tocadas de agua y de sol, y en ellas suena insistente —sigue sonando— el tema del pájaro en la rama, el pájaro fiel de las agrestes soledades juanramonianas: *El pajarito verde*, *Los mirlos*, *Mis pájaros celestes*, *Pájaros del mediodía*... Cuando no hay pájaros —ya lo hemos visto— el poeta se los inventa: «¿Dónde cantan los pájaros que cantan?» Toda una teoría de pájaros cantores que suben, trepan, alborotan por la poesía, trastocándolo todo, superponiendo tardes y paisajes, trastornando al poeta con colores y luces diferentes:

*¡No, esta luz viva y rosa no está dando
[aquí!*

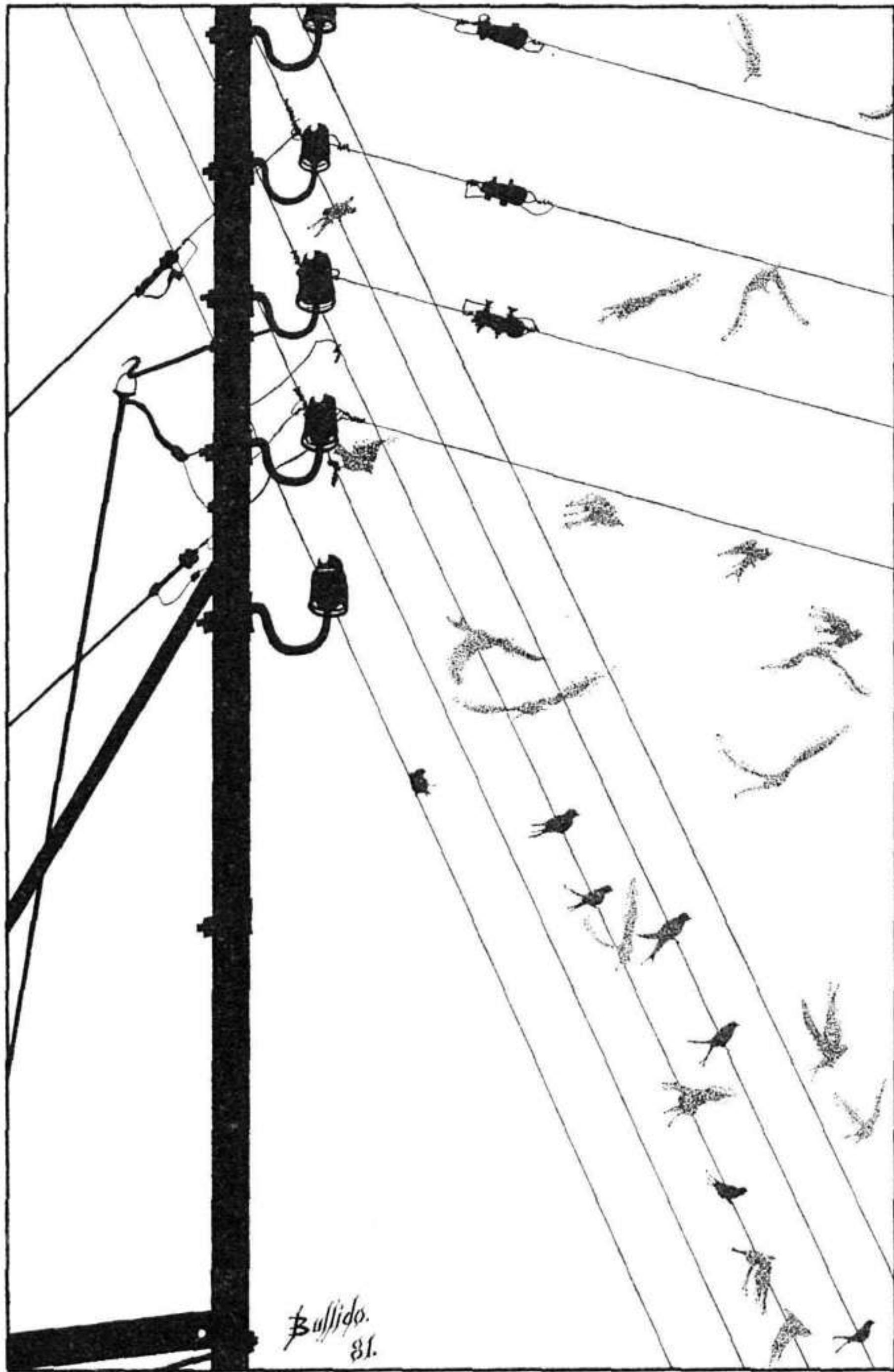
Pájaro que silba, vuela, recanta, por la mejor poesía española de siempre. Juan Ramón lo coge de lo tradicional más depurado

*(Si no es por una avecilla
que me cantaba al albor.)*

y lo hace suyo para siempre. Y así va cruzando por su obra, cada vez más desasosegada, el ruiseñor que endulza su tristeza, olvidado y florecido:

*Y tú, ruiseñor mío, endulza mi tristeza,
recógete en tu celda, florécete y olvida.
Sé igual que un muerto y dile, llorando,
[a la belleza
que has sido como un huérfano en medio
[de la vida.*

O aquel chamariz por el que llegará, en otra ocasión, hasta el corazón del amor.



El profesor Sánchez Barbudo ha estudiado, en parte, la trayectoria de este tema del pájaro dentro de la obra poética de Juan Ramón. «No sólo hay el pájaro que canta—dice—libre y sin cuidado, sino también, bastante evidente, el deseo de identificarse con él, de salvarse de la muerte siendo como él.» Y añade: «Huir de la muerte cantando: esa será luego su constante ambición. No se contentará con percibir el canto del pájaro, o mirar con embeleso la nube, sino que querrá ser como ellos: fuente de lo bello, libre del temor de la muerte, en armonía con la belleza toda.»

Huir de la muerte cantando como el pájaro. Gastarse, vaciarse en canciones perdurables. Juan Ramón se va inmensando en su mundo, se va quemando en su tremendo afán de eternidad. En el poema titulado *Hora inmensa* nos dirá al final:

*Sólo turba la paz una campana, un pá-
ljaro...
¡Parece que lo eterno se coge con la mano!*

El tema se va haciendo más metafísico. Está más dentro de la inteligencia del poeta, esa inteligencia a la que él pide que le dé el nombre exacto de las cosas. No se sabe ya si lo que vuela por la poesía juanramoniana es pájaro o sueño:

*Alrededor de la copa
del árbol alto,
mis sueños están volando.
Son palomas coronadas
de luces puras
que, al volar, derraman música.
¡Cómo entran, cómo salen
del árbol solo!
¡Cómo me enredan en oro!*

El sueño, el éxtasis, la vida toda del poeta es lo que vuela alrededor del árbol único de su poesía. El concepto de pájaro va tomando conciencia de lo alto y lo bello, de lo inmarcesible, divinizándose y divinizándolo. Así escribe, como embriagado:

*Esta es mi vida, la de arriba,
la de la pura brisa,
la del pájaro último...!*

Y más aún, con la idea más desarrollada, con el mensaje más explícito, cuando dice:

*A veces siento
como la rosa
que seré un día, como el ala
que seré un día;
y un perfume me envuelve, ajeno y mío,
mío y de rosa;
y una errancia me coge, ajena y mía,
mía y de pájaro.*

El poeta está cogido por esa *errancia* de pájaro que es su inquietud constante, su movediza sensibilidad, su estar lleno de arrepentimientos y cambios de posturas estéticas. Quiere sentirse sólo alas, y le duele, le quema, este tener los pies en la tierra, este tener que vivir y convivir. Como los místicos, vive sin vivir en él y aspira a una liberación total. La carne le estorba para esta ascensión y pide alas, sólo alas, alas potentes que le lleven al reino de la belleza, de la Poesía con mayúscula.

*¡Saltaré el mar, por el cielo!
¡Me iré tan lejos, tan lejos,
que no se acuerde mi cuerpo
de tu cuerpo ni mi cuerpo!*

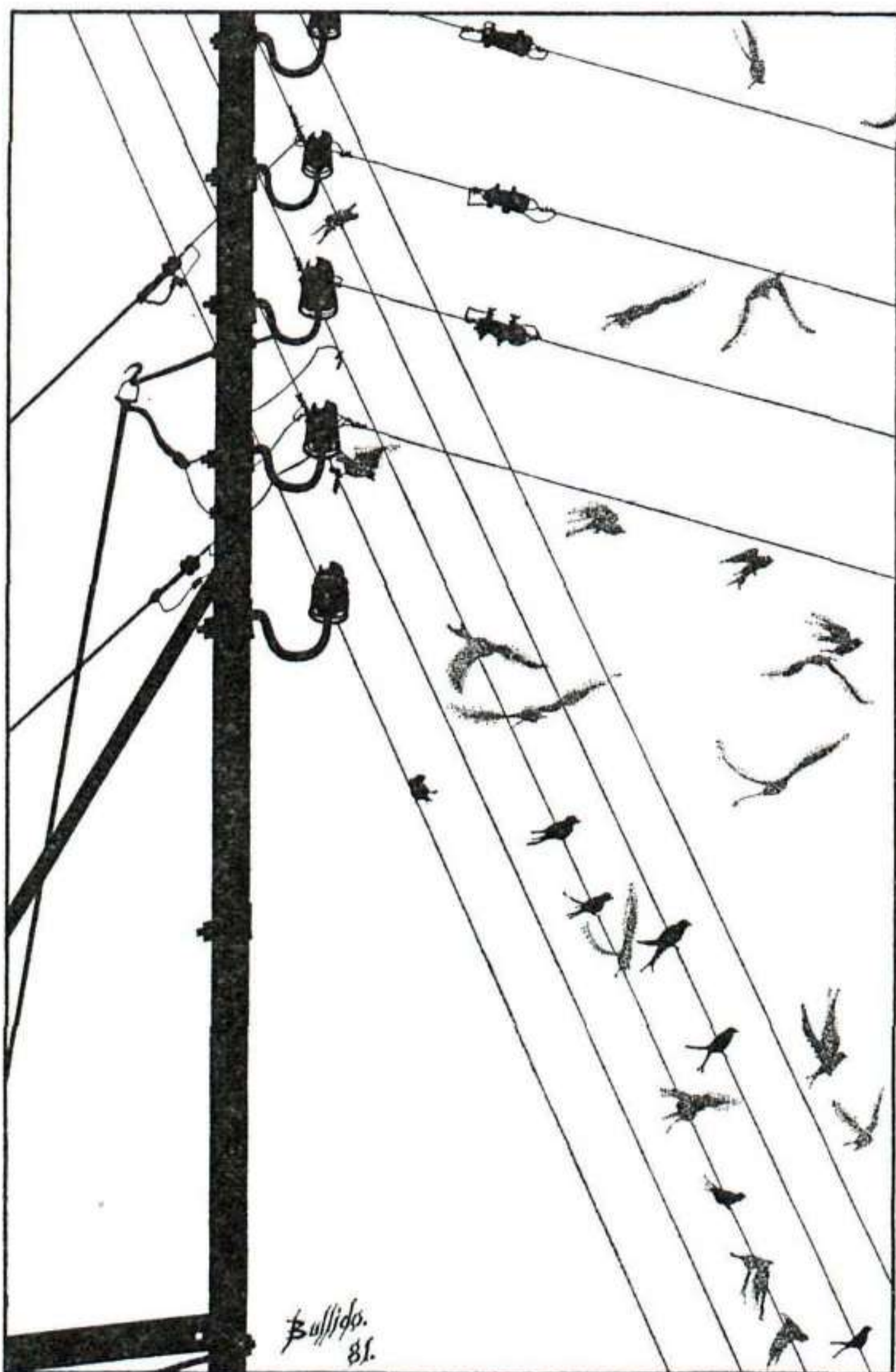
¡Alas, alas, alas, alas!

Alas. El poeta confiesa cómo el canto del pájaro, con su mensaje de eternidad, le rompe el alma:

*¡Cómo, cantando, el pájaro
en la cima de luz del chopo verde,
al sol alegre de la tarde clara,
me parte el alma, a gusto, inmensamente
[en dos...*

Todas las cosas son ya pájaros que se levantan y cantan. Pero es en el libro *La estación total*—uno de los más importantes del poeta—donde encontramos quizá la clave del tema, en el poema titulado *Criatura afortunada*. El poeta, ante la contemplación del pajarillo bello y libre, del alegre y suelto cantor, siente más hondas sus limitaciones humanas, su necesidad de vivir una vida que no es la verdadera de la belleza. En este poema no hay tristeza, pero sí ansia de superación. Hay sólo contemplación, éxtasis.

Se cuenta de algunos místicos que cayeron en arrobamiento ante una flor que, desde su perfección, le hablaba de Dios. Santa Teresa confesaba que no podía hablar con San Juan de la Cruz de ciertos temas por-



que quedaban transportados. Juan Ramón, privado del gozo místico de una fe plena —la que mueve montañas—, encuentra una hermosa compensación para su espíritu, místico a su modo, en la contemplación de las criaturas, en este caso del ave que le lleva, de una manera natural, a sentir una serena nostalgia de la plenitud poética, es decir, de Dios. Y así, casi en trance místico, le dice a esa criatura afortunada que es el pájaro en plenitud de belleza y libertad:

*Cantando vas, riendo por el agua,
por el aire silbando vas, riendo,
en ronda azul y oro, plata y verde,
dichoso de pasar y repasar
entre el rojo primer brotar de abril...*

... ..
*Rompe feliz el ondear del aire,
bogas contrario al ondular del agua.
¿No tienes que comer ni que dormir?
¿Toda la primavera es tu lugar?
¿Lo verde todo, lo azul todo,
lo floreciente todo es tuyo?
¡No hay temor en tu gloria;
tu destino es volver, volver, volver,
en ronda plata y verde, azul y oro,
por una eternidad de eternidades!*

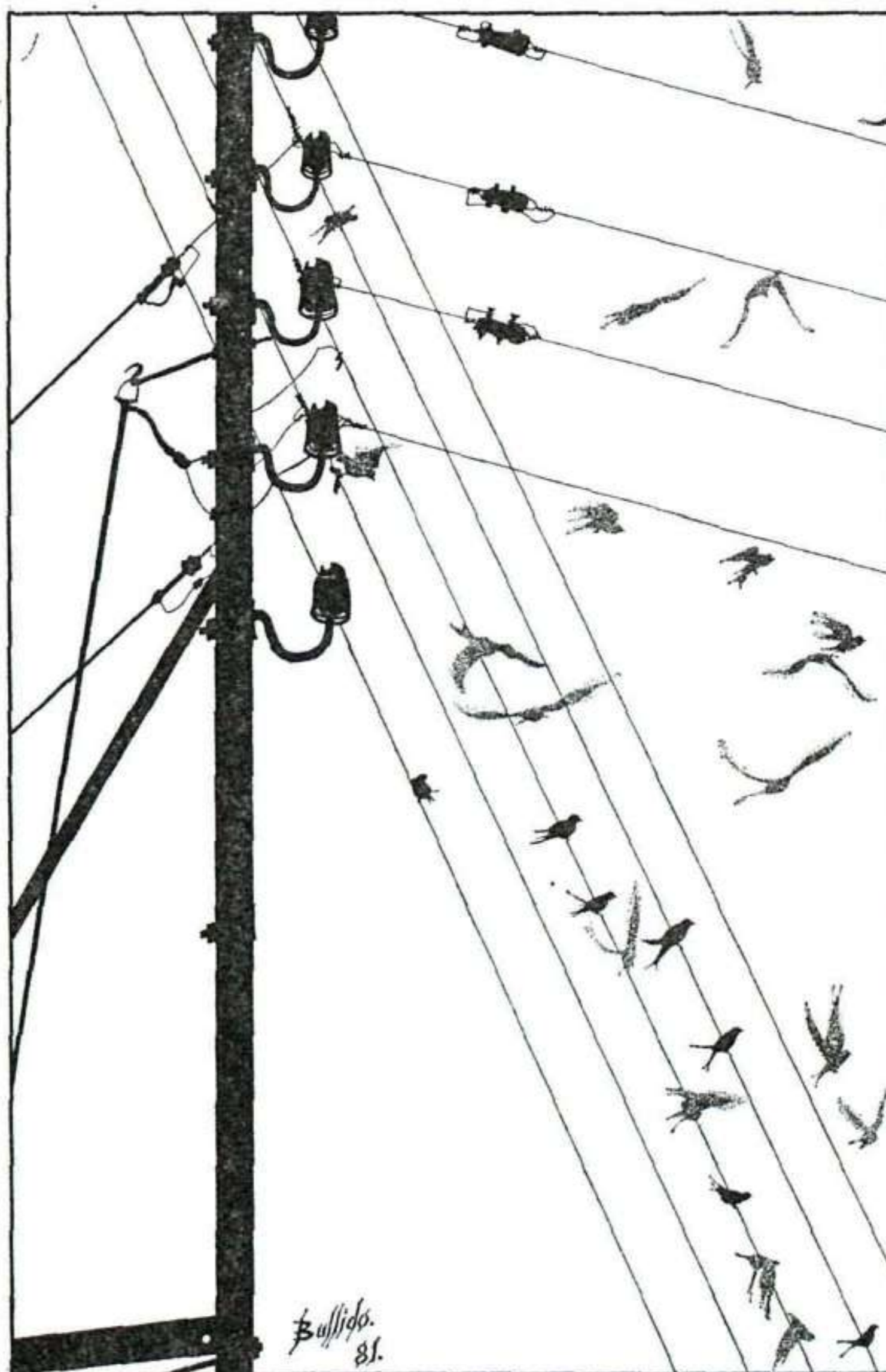
La madurez poética de Juan Ramón ha dado ya con la expresión justa. En este y otro poema que le sigue —*Mirlo fiel*— el poeta expresa con viva claridad lo que andaba queriendo decir durante toda su vida. Su deseo de una gloria que, como la del pájaro, esté por encima de temores y peligros:

*Y el mirlo canta, huye por lo verde,
y sube, sale por lo verde, y silba,
recanta por lo verde venteante...*

y va ensanchando con su canto la vida del poeta hasta hacerla suficiente, hasta darle un contenido de *estación total*. ¿Para qué más? Un ser diminuto y bello ha sido capaz de inmensarlo todo con su pequeño corazón armonioso y universal. Todo se abre, se glorifica de pronto, contagiado,

*cuando el mirlo ejemplar, una mañana,
enloquece de amor entre lo verde!*

Juan Ramón, ya en América, enfermo y lejano, volvería a su tema volador en forma de nostalgia. En *Las canciones de la Florida* —parte integrante del libro *En el otro costado*— volvemos a encontrarlo



en un poema titulado *Los pájaros de yo sé dónde*. Vuelven las aves, ahora de noche, a decirle al poeta el secreto de la plenitud de la armonía. Es como una obsesión del repetido tema, del obsesivo tema de siempre:

*Todas las noches
los pájaros han estado
cantándome sus colores...*

¿Pero de dónde vienen estos pájaros comunicantes, confidentiales? ¿De España? ¿De su Andalucía del sudoeste? ¿De su Moguer blanco y radiante hasta su nostalgia de exiliado? El lo sabe bien cuando dice:

*Yo sé de dónde
los pájaros han venido
a cantarme por la noche.*

*Yo sé de dónde,
pasando vientos y olas,
a cantarme sus colores...*

.....

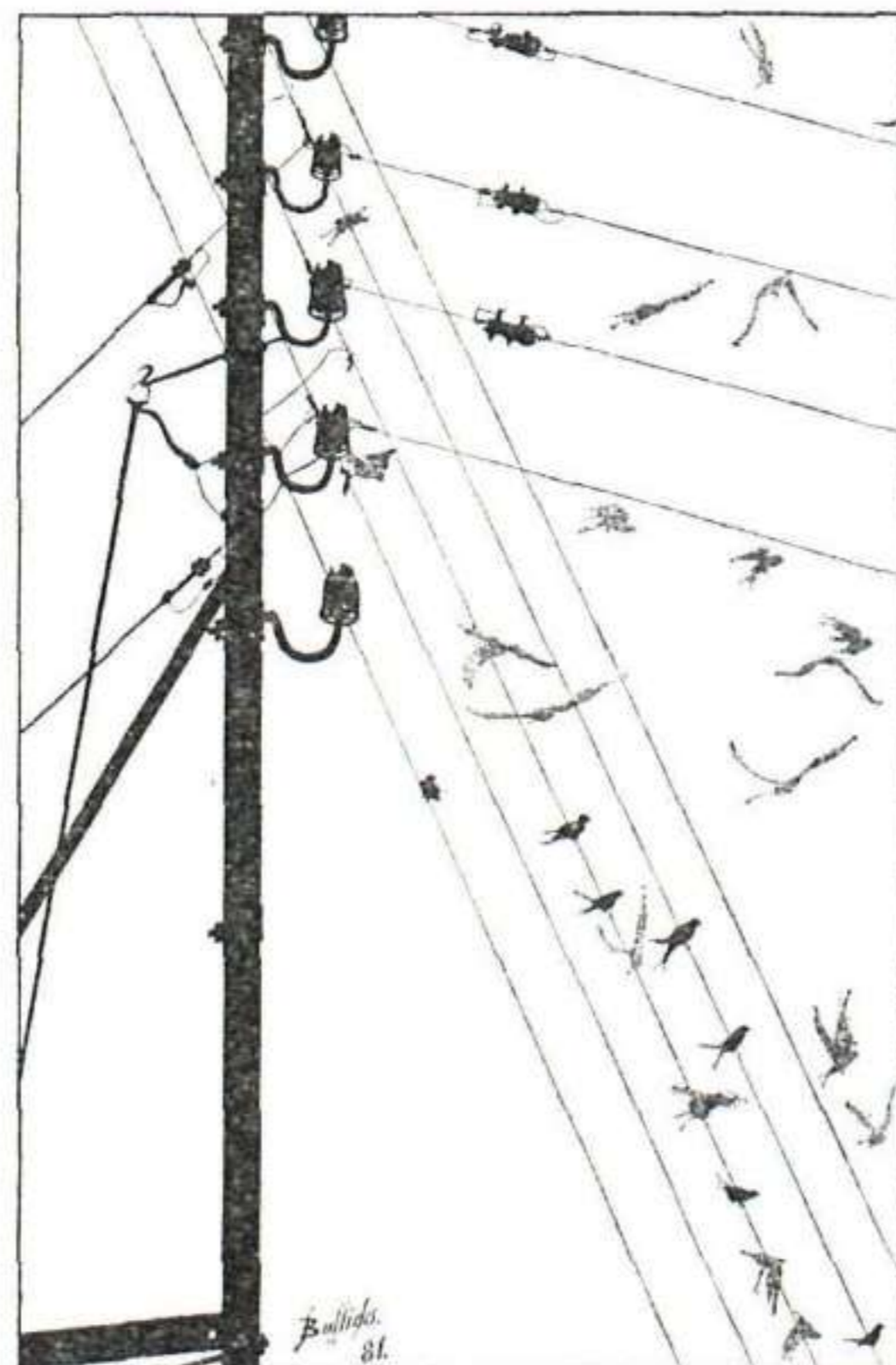
*Otros colores,
el paraíso primero
que perdió del todo el hombre,
al paraíso
que las flores y los pájaros
inmensamente conocen.*

Juan Ramón, en esta última etapa de su vida, se va a entrar por unos caminos extraños, cerrados, de difícil penetración para el lector y el crítico que no tengan antecedentes. Lo que viene después será *Espacio*—el largo y profuso poema bas-

tante clarificado por Aurora de Albornoz—y *Dios deseado y deseante*, encuentro último del poeta con la plenitud de su conciencia poética. Pero antes, entre las canciones escritas en la Florida, encontramos una profundamente reveladora del estado espiritual que le ha de dominar después. Se titula *Dios visitante*, y es ya como un anticipo de ese Dios-conciencia que le ha de llegar después, aunque todavía en forma de pájaro. Es una canción misteriosa que dice:

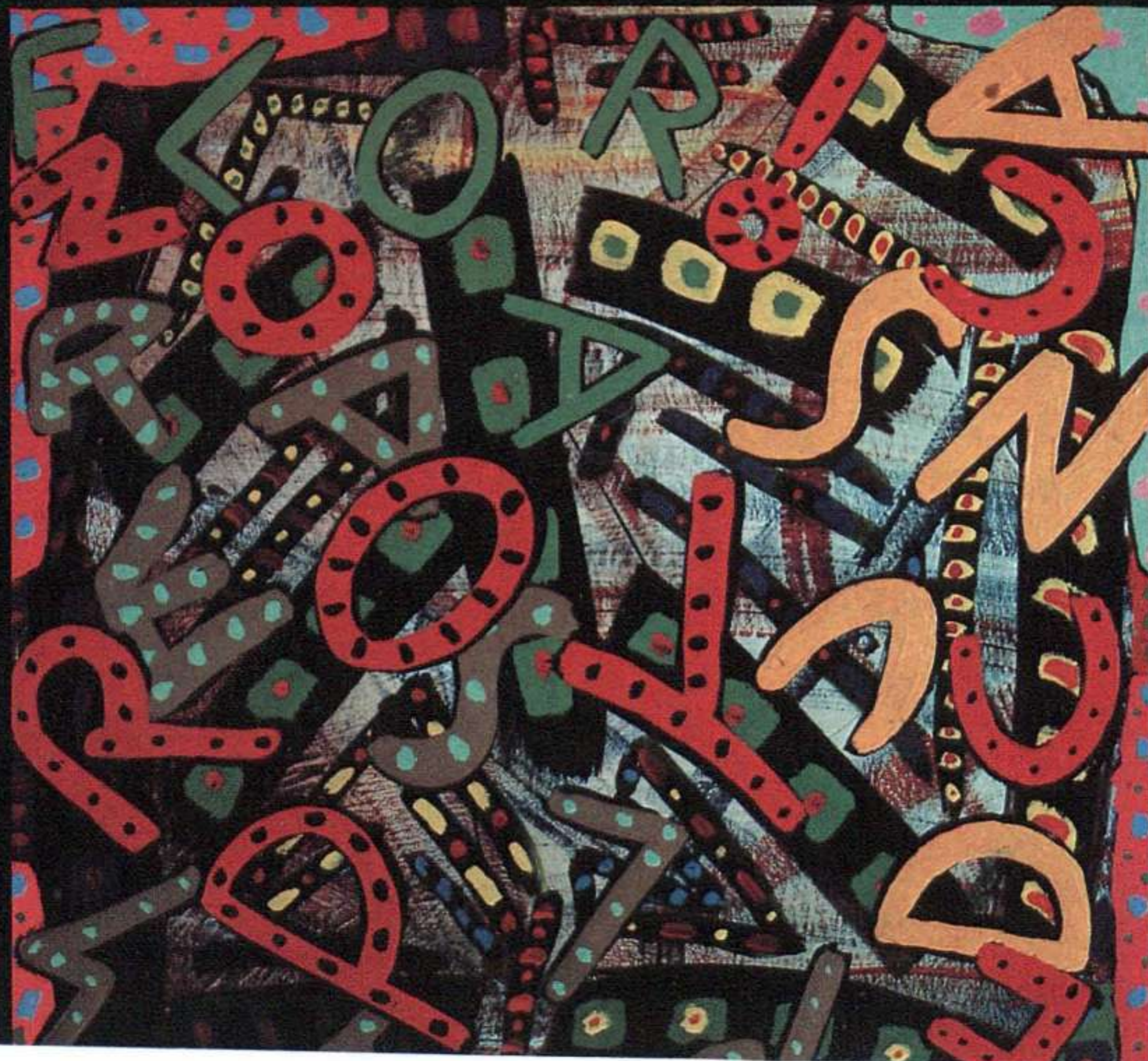
*En las palmas canta un dios
con pico de hombre.
¿No lo miras
cómo se asoma y se esconde?
Nos dice lo que queremos
y entre lo oscuro lo pone.
¿Y quién es
el que primero lo coge?
El pájaro tiene cara
y sabemos que nos oye.
Le da la luna,
le da la sombra en su nombre.
Con el aire azul y verde
le da la luz en sus sonos.
Oye bien
cómo nos dice: «Yo soy».*

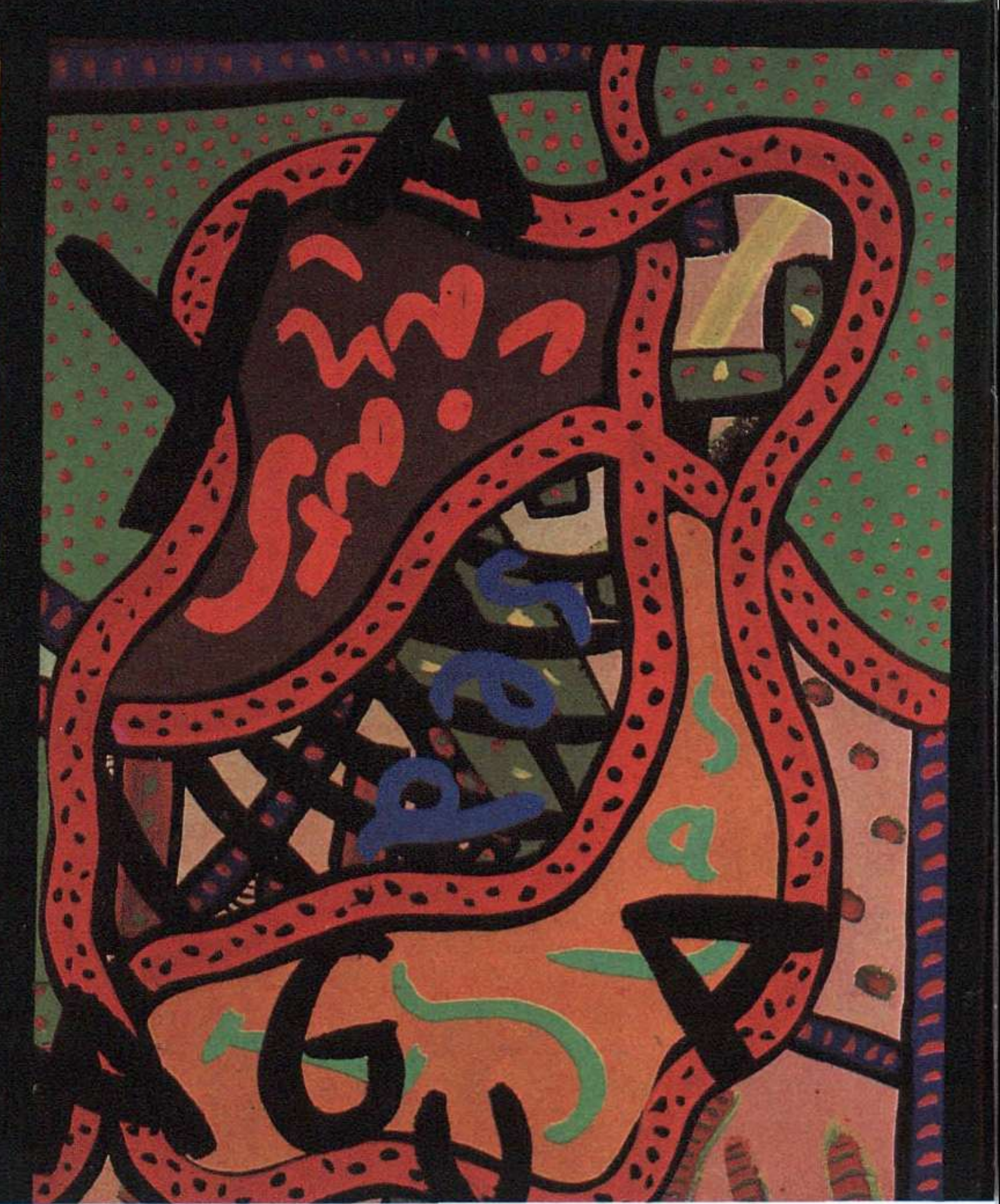
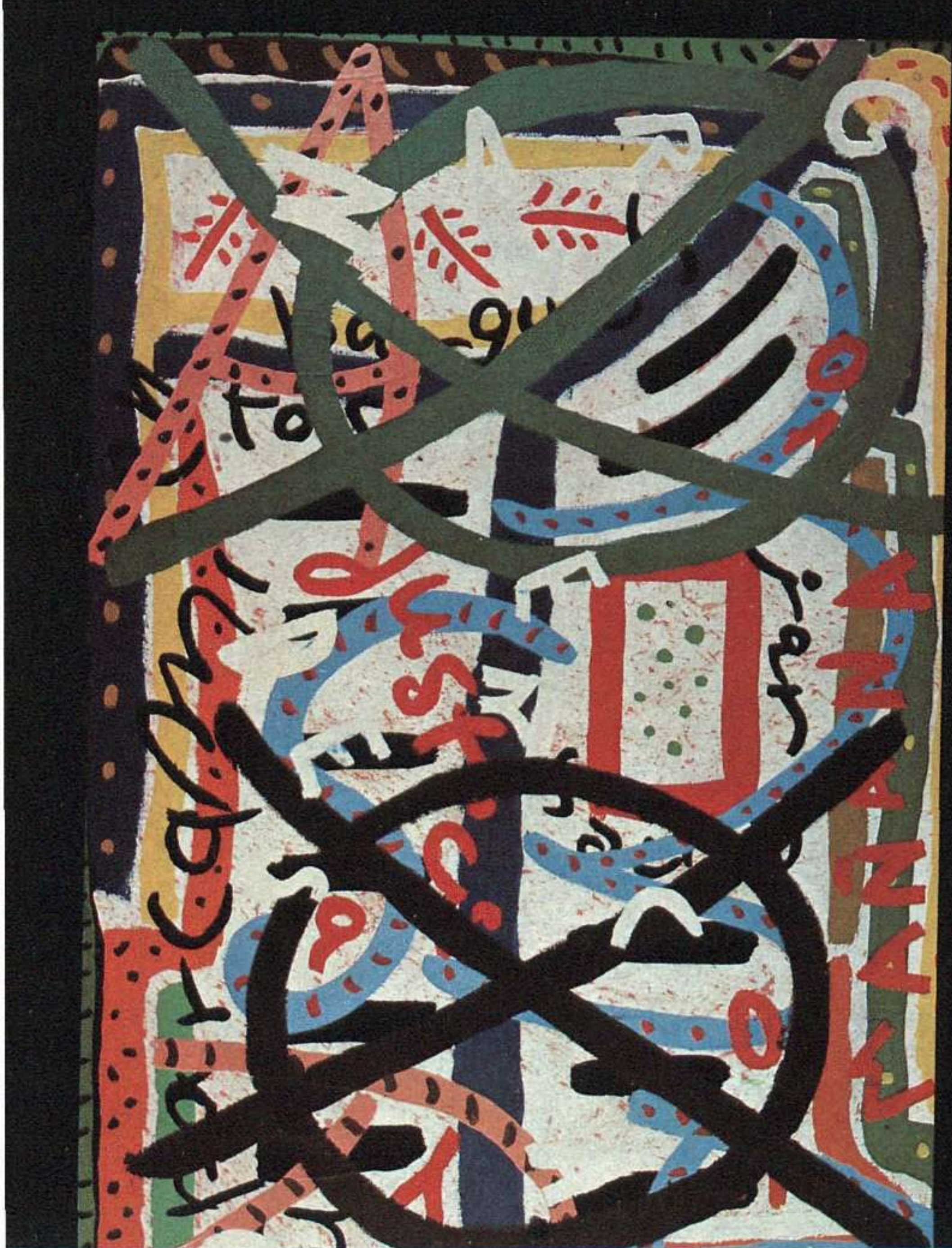
«Yo soy». He aquí—pensamos—lo que le diría Dios al poeta al final de su lírica y exhaustiva jornada. Y uno se imagina cómo la Belleza eterna—supremo rapto que Juan Ramón simbolizaba en el pájaro libre y bello—caería sobre el alma del poeta, que ya para siempre, en forma de ala eterna, cruzará y cruzará los espacios de la Poesía verdadera.





JULIO CRUZ PRENDES









HACIA LA NOVELA DEL FUTURO

Dos grandes novelas aparecidas al mismo tiempo, girando cada una en su órbita, independientemente de la otra, *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, y *Cabrera*, de Jesús Fernández Santos, parecen emitir señales, desde posiciones distintas, de una clara inflexión en la curva de la narrativa moderna. Ambas se apoyan en un hecho histórico: la de Vargas Llosa, el movimiento de rebeldía de los campesinos de Canudos, en el nordeste de Brasil, a finales del siglo pasado, y la de Fernández Santos, el cautiverio en la isla de Cabrera a que fueron sometidos los prisioneros del Ejército francés derrotado en la batalla de Bailén, a principios del mismo siglo. No intento establecer similitudes, que no existen, entre las dos novelas, sino apuntar la coincidencia de planteamientos tácitos, que obedecen, en mi opinión, a la necesidad, que flota en el ambiente, de encontrar caminos de salida a la crisis que tras múltiples tentativas —no infecundas, por supuesto— de novelas experimentales se encuentra la creación novelesca.

Responden las novelas citadas al designio de renovar, de rejuvenecer, el viejo género literario, y así vemos que una y otra fusionan con su materia dramática elementos tradicionales. Vargas Llosa tiene presente una arraigada devoción suya, los libros de caballerías, y Fernández Santos introduce en su patrón injertos de novela picaresca.

En *Cabrera*, Fernández Santos avanza por el camino iniciado en *Extramuros*, novela que refleja también una situación histórica, hacia un tipo de novela que restaure, con sensibilidad actual, los valores constitutivos del arte de narrar, con el interés y la claridad que, al decir de Renard, son la cortesía del escritor, y que permitan al lector comprender y participar en el mundo novelesco. Hace años anuncióse «la hora del lector», a quien con novelas herméticas se le brindaba la oportunidad de colaborar



en el proceso de creación, desentrañando y completando sectores y motivaciones que el autor había dejado deliberadamente silenciados u oscuramente sugeridos. Ahora se vuelven las tornas y se aspira a que el lector participe viéndose inmerso en el mundo de la novela, respirando su atmósfera y sintiéndose aludido por cuanto en ella ocurre. Creo que esta obra de Fernández Santos restablece el ejercicio de cortesía con los lectores; lectores cultos, se entiende, que hoy ya no son exigua minoría. Ha tomado pie de un suceso histórico verídico, inmutable, por su naturaleza, que el novelista dota de vida, restituyéndole la sustancia humana perdida en el devenir histórico. Es la historia vista en el enfoque de Unamuno, es decir, la historia del hombre, la intrahistoria, que es también metahistoria. Sin que por ello pueda decirse que sea una novela histórica. 75

Y se ha hecho eco de la novela picaresca por medio de un personaje que desde las primeras páginas suscita, por el tono y la actitud ante la vida, la imagen del Lazarillo, y ha seguido también una pauta de novela de aventuras, sucesión de trabajos y penalidades que ponen a prueba la resistencia de la naturaleza humana. Se entraman, pues, en la novela hilos de tres géneros ilustres, los más atractivos para lectores de todas las épocas, en síntesis original, orientada hacia la novela del futuro.

Lo histórico nos da sólo una visión parcial de la batalla de Bailén, contada por el protagonista, cuyo campo de observación es limitado y semejante al de Fabricio, el héroe de *La Cartuja de Parma*, en la batalla de Waterloo, librada ocho años después de la de Bailén. En la novela de Fernández Santos ni siquiera aparecen los nombres del vencedor, el español Castaños, ni del vencido, el francés Dupont. Así como en la novela de Vargas Llosa se narra un suceso colectivo, en la de Fernández Santos se cuenta una aventura individual, moviéndose en un campo cargado de alusiones a la vida nacional y al hombre español, y se describe un fenómeno que hierre vivamente nuestra sensibilidad: un campo de concentración, a principios del siglo XIX, antecedente del sistema concentracionario de los regímenes totalitarios, una de las vergüenzas de nuestra época.

El héroe de la novela, protagonista y narrador de la aventura, no tiene vocación de héroe y para colmo carece de espíritu aventurero. Se asemeja a los personajes de la novela picaresca, que luchan solamente por sobrevivir y se ven arrastrados, bien a pesar suyo, a situaciones comprometidas o peligrosas, de las que sus mañas y habilidades, aprendidas en la lucha por la vida, les permiten salir. Yo me pregunto por qué Fernández Santos ha inspirado su personaje en uno de los arquetipos de la literatura española y sospecho que ha querido volver a los orígenes, a las raíces de la novela, a beber en las fuentes, y al tiempo reconocer una de las constantes de la vida y de la literatura española: la existencia del pícaro, presente con sus rasgos esenciales en sociedades tan distintas como la de *Lazarillo de Tormes*, del siglo XVI, y la de *Cabrera*, del XIX. Y no sería nada difícil encontrarlo, sin alteraciones sustanciales, en la de hoy.

En el tercer lado de esta concepción triangular vemos la pauta de la novela de aventuras y cabe también preguntarse por qué el novelista, teniendo a la vista, en el presente, sucesos y escenarios propicios a las secuencias dramáticas del relato de aventuras, haya ido a exhumar —lo mismo digo de Vargas Llosa— un acontecimiento remoto para cimentar la narración, e imagino que lo ha

hecho por rehuir la novela-reportaje, en la que la primacía del acontecimiento relega a plano inferior lo humano, mientras que en la novela exenta de aportaciones extraliterarias, lo individual prevalece y reduce lo histórico a factor accesorio, funcional. A diferencia de las novelas históricas clásicas, en *Cabrera* la realidad histórica queda incorporada a la experiencia y vivencias personales.

Y una última consideración a tener en cuenta sobre el sesgo de la narrativa de Jesús Fernández Santos y a la que doy también valor de indicio respecto a una tendencia estética, es la utilización del lenguaje, devuelto a su condición primordial de medio expresivo; un lenguaje ordenado, conciso, medida la palabra y sometida a un ritmo constante, despojada de superfluidades retóricas, sin menoscabo de la belleza y de la transparencia que caracterizan la prosa del escritor.

Estas observaciones, sugeridas por la lectura de *Cabrera*, no quieren prejuzgar las intenciones del autor; se deben simplemente a la impresión de que la novela —y no digo que sea la única; la citada de Vargas Llosa es otro ejemplo— permite atisbar la dirección de la novela española hacia el futuro; hay en ella signos de una renovación que no consiste en cambios drásticos, sino en la respuesta a las exigencias vitales del género. Respuesta que solamente pueden dar escritores clarividentes que como Jesús Fernández Santos, después de haber vivido los azares de la narrativa en los últimos veinticinco años, llegan a la madurez de su arte con una preciosa experiencia, ordenando su intacta fuerza creadora.

MANUEL CEREZALES



ALGUNAS PINCELADAS DEL RETRATO DE FRAY LUIS DE LEÓN

I. CARACTER

Fray Luis de León fue una persona no austera por naturaleza, sino por disciplina y trabajo propios; es un temperamento vehemente y apasionado que, sólo después de reñir consigo mismo *las crueles peleas* de que nos habla y con los demás, logró ascender a la *sublime vida que vemos*. Su temple era mágico y nervioso; los sucesos de la vida tan pronto le encumbraban como le arrollaban. De vida extraordinariamente activa, nunca se encerró entre cuatro paredes. Profundo observador de cuanto le rodeaba.

Una actitud muy suya era la de salir en favor de los oprimidos, de los enfermos, de los afligidos. Es amigo del tartamudo Grajal y del ciego Salinas. El bueno debe ser *protector de desgraciados*, sostiene Fray Luis. Esta piedad del corazón y esta hidalguía que le inclinaron siempre a denunciar todo abuso de poder y toda opresión tiránica le atrajeron muchos enemigos. La impaciencia de su carácter pudo haberle llevado fácilmente a la *arrogancia intelectual*, pero sabía que todo era hechura de Dios. Examinado superficialmente puede parecer altanero y dominante, pero tenía un fondo de genuina humildad de corazón respecto a sus propios dones y méritos: *Los que son verdaderos sabios son modestísimos y se sienten humilde y bajamente de sí*. Fray Luis de León era arrogante por naturaleza y humilde por virtud.

Para completar algunos datos de los habitualmente conocidos sobre su carácter hay que decir que era poco o nada risueño, resplandecían en su rostro una grave sencillez y humildad que la sonrisa rara vez alteraba. No gozó de una salud robusta. Era irascible y su sátira debió de ser muy mordaz. Escribe el padre Bruno Ibeas: «¿Qué extraño es que Fray Luis, modelo de integridad religiosa y de oposición resuelta a cuanto significasen arbitrariedad o tiranía se resolviese de manera airada, constante e irreductible? Sin duda que conduciéndose más en contemporalizador y enjuaguero había podido ahorrarse desazones y hasta conseguirse elogios y reverencias del sinnúmero de ególatras y cucos, contemporáneos y póstumos, que creen que la vida es más para pasada en calidad de confesor que de mártir» (1).

Pero Fray Luis era gran amigo de sus amigos, leal de corazón; practicaba y exigía la verdad y la sinceridad y siempre fue cumplidor fiel de su palabra. Callado y silencioso, excepto cuando la alteración o la impaciencia le arrancaban alguna de sus aceradas y certeras fra-

ses que no se olvidaban fácilmente. Su retraimiento no era más que un freno voluntariamente impuesto para templar su carácter nervioso e impulsivo. De ingenio penetrante y optimista a la vez, mas no suspicaz, vivió en constante lucha del espíritu contra la letra y contra toda clase de pedanterías y formalismos. La vehemencia de Fray Luis en su argumentación es igual a la sutileza de sus observaciones, aunque procura ser atento con sus adversarios. Su impetuosidad no sólo era debida a su natural impaciencia, sino también a su aversión a la hipocresía y la presunción. La impostura era a sus ojos una ofensa contra el hombre y contra Dios, y la venganza era una clase de impostura.

La capacidad de Fray Luis para apreciar —como se vio en la amplitud de criterio con que supo comprender a Santa Teresa— y para gozar parece haber sido insaciable. Todas las cosas a su debido tiempo *son útiles y agradables*, las más rígidas penitencias se truecan en placer por la costumbre, que puede ser una cadena de hierro casi tan fuerte como la vida misma. Siendo como era de naturaleza ardiente, supo no obstante dominar sus impulsos con el cingulo de la templanza y con el hierro de la propia abnegación, en contra de lo que algunos malintencionados quisieron dar a entender después de leer una glosa de poesía amorosa. Llegó a ser Fray Luis de León un cristiano estoico, y aunque no se perdonaba a sí mismo ni perdonaba a los demás, supo, no obstante, hallar reconciliación y esperanza en la *nueva ley*, en la ley del amor, pues *la caridad es la más resplandeciente de todas las virtudes*. En alguna ocasión se ha discutido si nuestro autor agustino merecía figurar entre los místicos. Aparte matizaciones, es evidente que fue uno de los que más adelante llegó en la Vía Mística, y si sus obras no merecen ser llamadas místicas tiene que restringirse en gran manera el número de las españolas que merecen tal calificativo. El había escuchado los *inenarrables gemidos de la voz del Espíritu Santo*; no dejaba de estar versado en los *resplandores de la contemplación* y en los *arrobamientos del espíritu*; y había gustado la *blancura y dulzor de la comunicación con Dios*; pero aunque se aproximó al estado de éxtasis, que tan bien describe en su comentario al *Cantar de los cantares* y en otros sitios, nunca llegó al *abismal deleite* de la *unión* ni de las visiones de Santa Teresa. Su visión era quizá muy directa y detallada, una figura en la que él no hubiera podido apreciar el color de los ojos le hubiera parecido vaga e indistinta, y lo que pudiera revelarse a una mujer iliterata o se reflejase en una flor, pudiera estar oculto para un maestro en Teología. Por eso él habla de *esa gran cosa que se halla más allá del poder del hombre y que puede ser algún tanto comprendida por los que la emprendieron, no de un profesor humano, sino del mismo Dios directamente, en la dulce práctica del amor*, y añade que siente no ser él uno de ellos: *no somos dignos de experimentar la grandeza de las delicias que deseamos conocer*.

(1) Bruno Ibeas: «El carácter de Fray Luis de León», en *Religión y Cultura*, tomo II, núms. 6-7 (1928), págs. 367-368. Este número homenaje de dicha revista es un volumen imprescindible para el estudio de Fray Luis de León; contiene artículos biográficos, estudios filosóficos y literarios, tanto de su prosa como de sus poesías, de sus traducciones latinas, de sus estudios bíblicos, una bibliografía puesta al día, etc..., y una estupenda pieza oratoria que es la oración fúnebre que con motivo del IV Centenario de Fray Luis pronunció en la catedral de Salamanca, el 26 de mayo de 1928, el excelentísimo señor arzobispo de Santiago, Fray Zacarías Martínez, O. S. A., en presencia de S. M. el Rey Alfonso XIII, acompañado de su augusta hija la Infanta Beatriz y el general Primo de Rivera, presidente del Consejo de Ministros.

II. IDEAS

El lujo, la tiranía

En cuanto a la ideología luisiana podemos entresacar unos apuntes o rasgos emanados de su biografía y de su autobiografía indirecta a través de los escritos que nos han llegado, y que pueden ser significativos.

Predica contra la ociosidad y el lujo. Fray Luis estaba convencido de que la riqueza de un país no consiste tanto en la abundancia del oro, ni aun del comercio, como en el desarrollo de sus propios recursos. De las tres clases de gentes —las que cultivan la tierra, las que viven de su negocio o profesión y las que viven de las rentas de un suelo cultivado por otros— tan sólo de los últimos se puede decir que gozan de una vida descansada, pero la vida de los primeros es la más natural y la mejor, es una escuela de inocencia y de verdad. La profesión de comerciante es menos natural y se halla expuesta a engaños y falsedades. Los mercaderes que cruzan los océanos no sólo exponen su vida sino también su alma. No es que Fray Luis de León quisiera abolir el comercio, sino que buscaba en el siglo XVI inclinar la balanza en favor de la agricultura. Sus ataques iban dirigidos contra las riquezas en sí mismas.

En sus prosas habla de la tiranía del demonio, empleando palabras como *tirano* y *malvado* con idéntico significado. El tirano que concibe Fray Luis no es necesariamente la cabeza de la nación, sino cualquier opresor por oscuro que sea. Se encontró en muchas cuestiones frente a frente con Felipe II. Es interesante saber hasta qué punto las continuas denuncias de abusos y tiranías (la palabra tirano se desliza con cierta frecuencia en sus traducciones, aunque no se encuentre en el texto original) alcanzaron al mismo Felipe II y a la administración de España en aquel tiempo. Si a la tierra se la hubiera que juzgar por el modelo celeste, sería difícil justificar ningún reino ni legislador, y las observaciones críticas del poeta agustino se explanaron así algunas veces: *Cuando contemplo el cielo...* Este fraile agustino no se pierde en la contemplación de los cielos, sino que tiene una clara visión de la realidad. Sus escritos son muy personales y en ellos alude con frecuencia a los sucesos contemporáneos. Debemos concluir que está pensando en casos concretos cuando fustiga a los jueces injustos y denuncia la corrupción de los magistrados y los administradores, a los que llega a considerar un mal necesario, y que, aunque elegidos para el bien de los súbditos, son muchas veces perjudiciales a causa del apasionamiento y egoísmo de los legisladores. Sucede con frecuencia que un rey tirano absorbe todas las cosas en beneficio propio y arruina a los súbditos. Insiste una y otra vez en la opresión de que es víctima el pobre, y se tropieza con las palabras tiranía y tirano lo mismo en sus poesías que en sus obras en prosa. Reprueba valientemente al *tirano inminente*, pero no se vaya a creer por eso que era un entusiasta defensor de la monarquía, y por lo mismo demuestra gran interés en preservarla de los abusos y otorga al rey más prerrogativas de las que estarían dispuestas a concederle las modernas ideas. El monarca es el árbitro supremo de la ley civil.

Fray Luis de León se fija positivamente en los terrores que acometen al tirano y en el miedo que no se aparta de su vera, pues *ni durmiendo ni velando ni asentado en su mesa ni cerrado en su recámara se puede prometer un punto de paz; y no sólo el verdugo secreto de la justicia de Dios se les entra en el alma, sino que su primer pensamiento al despertar es el cuchillo y el puñal libre y vengador de la merecida muerte. Por muchos ejemplos, dice, sabemos cuántos grandes, ante*

quien temblaba la tierra, han sido muertos violentamente y sin pensar por aquellos mismos a quien tenían sujetos: lo cual aunque lo hacen los hombres, como enseña Eliú aquí es siempre obra y orden de Dios, que castiga y paga muchas veces de aquella manera a la tiranía y soberbia... Despertará Dios, dice, en su pueblo, esto es, en sus vasallos o en su misma familia, y llegarán a donde es su aposento y escalando la casa y entrando en él le degollarán en su cama... Si digo que da Dios a los príncipes muerte súbita, no entendáis que digo que lo hace sin causa, porque él ve sus obras que lo merecen. En ocasiones, como apunta Fray Luis, los instrumentos humanos son sin duda ejecutores crueles haciendo muchas veces más de lo que les mandan. Duras palabras. ¿En cuántas naciones estas violentas frases que parecen incitar a la revolución y al tiranicidio hubieran sido toleradas? Cuando se refiere a esos reyes que vemos, pensaba, sin duda, en los arrogantes herejes, en los monarcas de Francia e Inglaterra. Otras veces declama contra los ministros del rey y los oficiales ordinarios. Pero cuando dice que los tiranos y los tiranos que aquí con injuria de otros florecen, o no tienen sucesión, o si la tienen es para hacer Dios en ella ejemplos manifiestos de su justicia, esta observación parece que apunta más de cerca a su país. Y cuando habla de la obstinación y ceguera de los que nos rigen y que se tienen a sí mismos por la prudencia personificada, los lectores no tendrían dificultad ninguna en aplicar la alusión.

Al hablar de la opresión de los *mil mezquinos* y de *las leyes de los reyes hipócritas que fingiendo y poniendo delante algún respecto bueno de pública utilidad, no pretenden sino poner en ellas tropiezos al pueblo para de sus caídas de él sacar el bien de su fisco y provecho*, sin duda alguna que estaba pensando en España. Y cuando se lamenta del *mal uso recibido*, ¿no está considerando la pompa y el tren que al uso de Borgoña introdujo Carlos V y conservó Felipe II? Y al decir que el conocimiento que los príncipes tienen de sus reinos por relaciones y pesquisas ajenas más los ciega que los alumbraba, ¿no alude claramente al rey papelero? Cuando denuncia a los que *no se contentan con lo necesario sino en los desiertos, que son los campos, que así los llama la Sagrada Escritura, en los bosques, en los montes, en los lugares perdidos y que no pueden servir más que para su antojo, levantan soberbios edificios* nadie puede dejar de comprender que se refiere al monasterio de El Escorial de Felipe II. Fray Luis de León fue un hombre que se adelantó a su tiempo y que hubiera preferido ver el oro del Perú empleado en beneficiar al suelo de España. Fray Luis no era antipatriota, amaba al país y a su pueblo, se sentía orgulloso de sus hazañas. Así, respecto al tema de la conquista del Nuevo Mundo, cuestión peligrosa de discutir en el XVI, distingue con mucha claridad entre los descubrimientos y las conquistas y la rapacidad y crueldad de los aventureros privados, que denuncia con frases enérgicas. El, que estaba tan pronto a impugnar los actos de los príncipes, dice que si el Evangelio se predica ahora más por la espada que por los prisioneros no es por culpa del Estado, sino por la rapacidad y avaricia de las personas privadas.

La justicia, la mujer, la vida de la Iglesia

Siguiendo en este apartado las directrices apuntadas por A. F. G. Bell (2), tenemos que añadir que Fray Luis

(2) Aubrey F. G. Bell: *Luis de León. Un estudio del Renacimiento español*. Ed. Araluce, Barcelona, 1927; págs. 300 y sigs. Se trata de la única obra de conjunto sobre Fray Luis de León. No obstante lo que pudiera parecer, la bibliografía luisiana es escasa, como puede verse en nuestra inminente edición y estudio de la *Poesía de Fray Luis de León*. Ediciones 29, Barcelona, 1981.

tenía sed de justicia. Sobre ella se basan la paz y armonía, tanto del cuerpo como del alma y de las reacciones de un hombre con otro. La justicia, como la caridad, empiezan en el hogar. Pero él creyó en la justicia de la desigualdad, en la desigualdad geométrica o relativa de Aristóteles; acepta la distinción de clases: *entre el rey y un pobre labrador no puede haber estrecha amistad por causas de la grandísima diferencia de dignidad y prelación*, escribe. Hay un cierto aire de desdén humanista. Si bien defendió la distinción de clases en cuanto favorecía la disciplina doméstica (cfr. *Exposición de Job*), previene a los señores con expresivas frases (cfr. *La perfecta casada*) que ellos y sus criados están hechos de la misma materia y que son iguales ante la ley. Hay algunas mujeres, dice, *que casi desconocen su carne y piensan que la suya es carne de ángeles y la de sus sirvientes de perros*.

El peligro de abandono de la agricultura en el siglo XVI era grande. Castilla se despoblaba. Fray Luis abogaba por *la vuelta a la tierra* y por el regreso a una vida más sencilla y patriarcal en la que, a su parecer, se encontraba una felicidad más positiva y permanente. En esto se funda gran parte de su celo por la reforma y de sus encomios a *la vida retirada*.

Respecto de las mujeres tiene parecidas ideas a San Pablo. El mismo nombre de mujer significa debilidad e inconstancia, es de naturaleza inestable, llena de peligrosos atractivos, voluble pero obstinada. La mujer es buena en su casa; no aprueba la Iglesia alemana, donde todos, incluso las mujeres, pueden ser sacerdotes, jueces y obispos. Reconoce, sin embargo, que ha habido mujeres excelentes y que hombres sabios escribieron sobre mujeres ilustres.

En cuanto al momento que vivía la Iglesia de su tiempo denunció los abusos de la Iglesia romana, sintiendo predilección por la Iglesia primitiva. «Su miltoniana denuncia de los prelados de la Iglesia —son palabras de Aubrey F. G. Bell—, precisamente cuando en España se hacían los nombramientos con tanto cuidado y en nada se estimaban la cuna y las influencias, pudiera favorecer a los que apoyan la autenticidad de la plática del Capítulo de Dueñas. Esas bocas ciegas, dice, llenas de ambición y corrupción, más flacas que las de mujer, son insaciables cuando se trata de conseguir preeminencias. La molicie, la avaricia, el lujo, la crueldad han invadido de tal suerte la Iglesia que apenas hay posibilidad alguna de salvación. Sin duda que cuando afirmó esto pensaba especialmente en el estado de la Iglesia en Roma, que el dominico Cano denunció en parecidos términos. Fray Luis deseaba que los obispos fuesen muy frugales y que no se ausentasen con frecuencia de sus diócesis. Habla repetidas veces en sus obras contra el error y el dolor de los herejes.»

Finalmente, en estas líneas dedicadas al carácter y a las ideas de Fray Luis de León, dejamos constancia de que el fraile agustino reconoció plenamente la autoridad de la Inquisición y creyó en su utilidad. Antes de ser encausado había expuesto ya en una lectura las varias clases de proposiciones heréticas (herética, errónea, temeraria, etc...). Los herejes y los judíos eran de hecho incompatibles con aquella armonía y unidad que formaban la base de su completa concepción de la vida.

MIGUEL DE SANTIAGO

TOLSTOI, GUILLEN Y PASOLINI ANTE “LA MUERTE DE IVAN ILLICH”

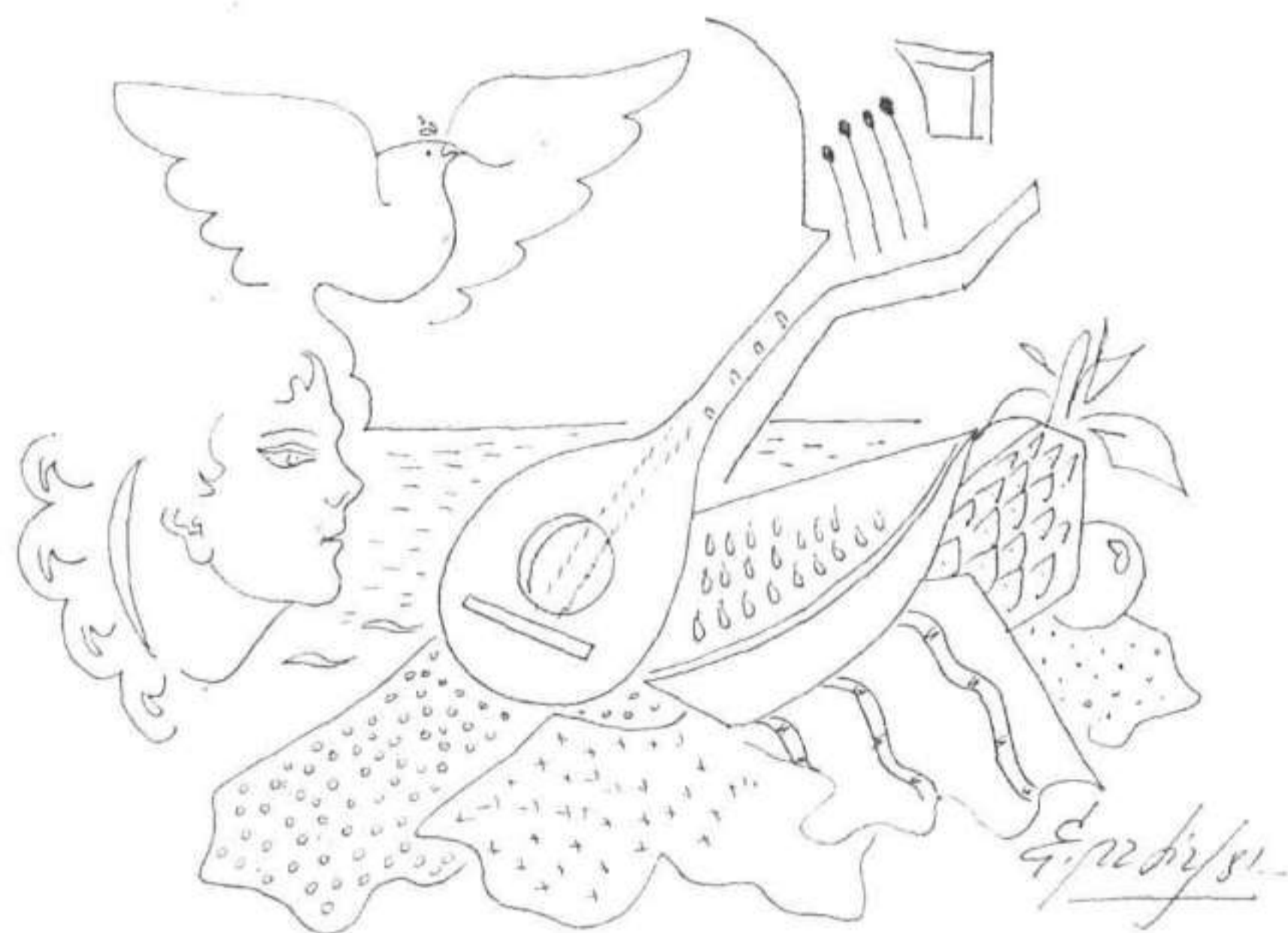
Hay ciertos temas que, por alguna virtud rara y preciosa, han atraído la atención creadora de los artistas de muy distintos países y épocas. Bástenos un único ejemplo clarificador: Don Juan, sobre el cual se han escrito poemas, novelas y dramas, compuesto óperas, *lieder* y *ballets* y realizado películas. Citar nombres de la categoría de Tirso, Mozart, Machado, Molière, Byron, Mahler, Stravinsky, Frisch o

Losey puede servirnos de suficiente prueba para avalarlo.

La muerte es una constante en el arte universal. En este artículo me propongo cotejar tres enfoques que, sobre una misma de las innumerables ramas de este tema, de esta «clave de la felicidad» —como llamaba a la muerte el genial creador de *Don Giovanni*—, han realizado tres artistas tan diversos como Tolstoi, Guillén y Pasolini. Esa rama es creación original del gran novelista ruso; su título: *La muerte de Ivan Illich*.

I. TOLSTOI O LA DUDA Y LA ANGUSTIA ANTE LA MUERTE

En 1886 publica Tolstoi una novela corta titulada *La muerte de Ivan Illich*. En ella narra la historia de un hombre de ambiciones pequeño-burguesas que llega a alcanzar un puesto destacado dentro de la Administración judicial y que, inesperadamente, tiene que enfrentarse con una enfermedad mortal. La obra, inspirada en un suceso real que el novelista vivió de cerca, se divide en doce breves capítulos, en los que se nos va relatando la burocrática carrera de Ivan Illich y su paralelo envilecimiento moral hasta su definitivo encuentro con



la propia muerte. Si la novela, en general, supone una acertada plasmación de un ambiente y un dibujo, tal vez algo apresurado, de situaciones y tipos, Tolstoi llega a conseguir, en los capítulos finales, una densidad, un ahondamiento y una riqueza expresiva excepcionales en el certerísimo retrato psicológico del protagonista.

El conflicto de Ivan Illich se bifurca en dos sentidos: su negativa ante la evidencia de la muerte y la comprensión de que toda su vida ha constituido un engaño ante sí mismo y ante los otros. Todo ello, además, agravado por unos dolores físicos atroces. La angustia del personaje, su rebelión y su acatamiento final nos son contados, con mano maestra, por el novelista. Cuando terminamos la lectura, el sabor que nos deja es el del inexorable, solitario y terrible enfrentamiento de cada hombre ante su propia muerte. En este aspecto, parece claro que la novela de Tolstoi enlaza, hacia atrás, con Kierkegaard, y hacia adelante, con Heidegger. En el pensador danés, la «enfermedad mortal» (que da título a uno de sus libros más interesantes) es la desesperación; en un sentido estricto, según Kierkegaard, «la enfermedad mortal es un mal que termina con la muerte, sin que haya nada después de ella; y esto es la desesperación» (*La enfermedad mortal*, cap. III). Ivan Illich, desde el comienzo de su dolencia, siente un estado de ánimo que «era la desesperación y la espera de la muerte, terrible e incomprensible» (cap. X). Esa desesperación es tanto más angustiosa cuanto que el enfermo duda, cree y des Cree sobre la existencia de la vida después de la muerte: «Más allá no hay nada», reflexiona Ivan Illich, y el narrador comenta: «Lloró a causa de su impotencia, a causa de su terrible soledad, a causa de la crueldad de los humanos, de la de Dios, así como de su ausencia.» Sólo cuando acata la muerte, en los últimos instantes de su vida, se desvanecen la desesperación y la angustia como tributo de su pecado, es decir, de su vida anterior. En el instante que perdona y se perdona, sustituye en su ánimo la muerte por la luz y alcanza la paz. Esta idea es una constante en Tolstoi; sólo cuando se abandona el egoísmo individual y se entrega uno a los demás se consigue la redención.

Para Heidegger, el ser humano se define esencialmente como un *Sein zum Tode*, es decir, como un ser para la muerte, y es la muerte, precisamente, la posibilidad humana más personal, más verdadera y también más absurda, exactamente como, en términos literarios, la expresa Tolstoi: Ivan Illich sólo llega a tener conciencia de sí ante la visión de su propia muerte, de su propio dolor, de su propia agonía. Nadie puede morir, sufrir, agonizar por él. Nunca ha sido más él mismo y, sin embargo, «no hay explicación. Sufrimiento..., muerte. ¿Por qué?». Si el existencialismo de Heidegger, con su obsesión por la muerte como individualidad, parece haber sido presentido por Tolstoi en su narración, estos versos de Rainer Maria Rilke ofrecen, indudablemente, una semejanza conceptual con la imagen de la muerte ofrecida por ambos:

*Señor, da a cada uno su propia muerte,
el morir que de aquella vida brota,
en donde él tuvo amor, sentido y pena.
Pues somos tan sólo corteza y hoja,
la gran muerte, que cada uno en sí lleva,
es fruto en torno a lo que todo gira.*

(De *El libro de la pobreza y de la muerte*.)

La modernidad admirable del relato de Tolstoi no estriba tan sólo en el tema, imperecederamente actual, del hombre y su fin, sino en haber sabido elevar, por medio de su calidad literaria, un caso individual a la categoría suprema de lo universal. He ahí la grandeza de la literatura, capaz de insuflar en la subjetividad de un ser de carne y hueso la objetividad distanciadora y puramente intelectual de la filosofía.

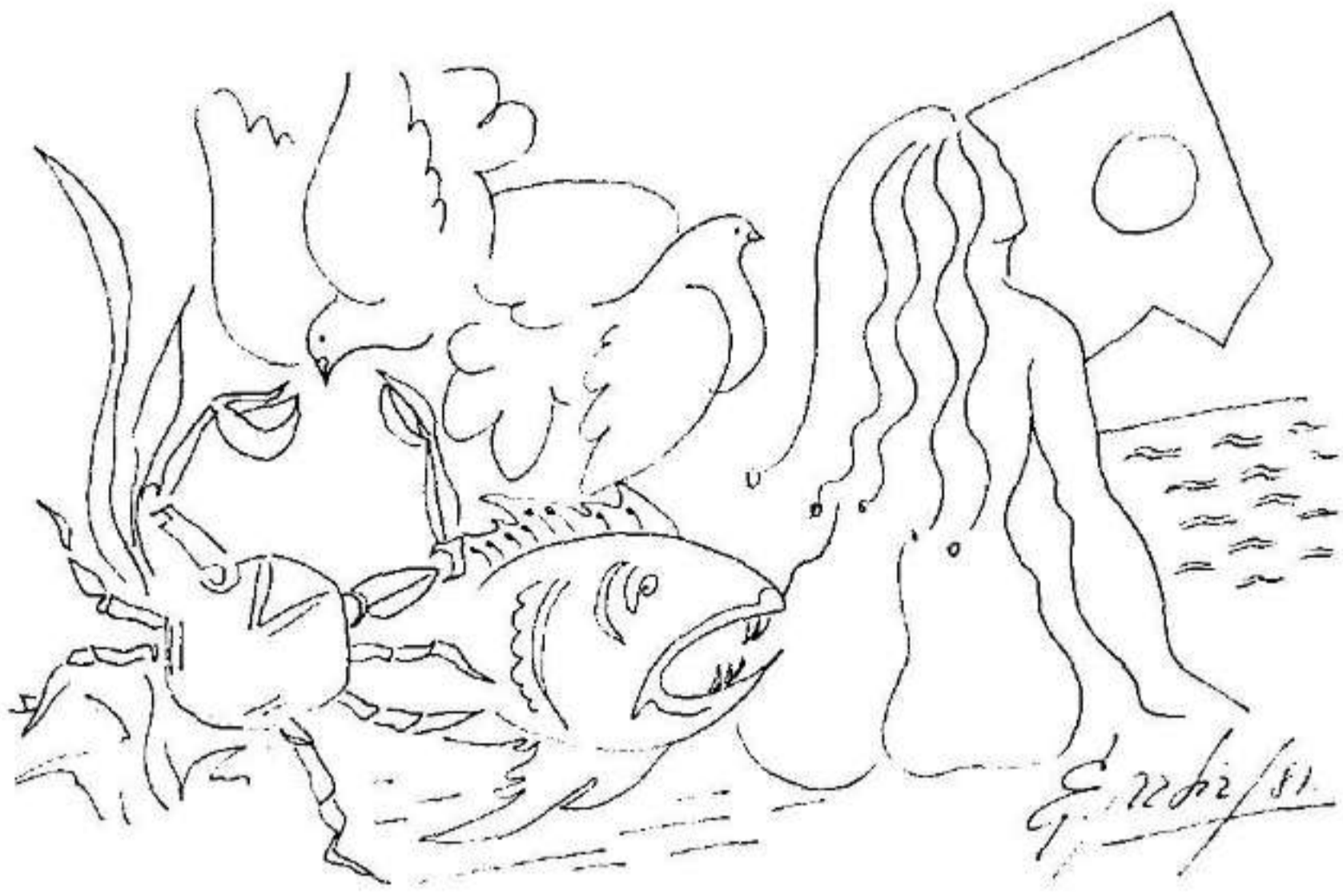
II. GUILLEN O LA SERENIDAD AGNOSTICA

En el libro *Homenaje*, de Jorge Guillén, aparece un poema realizado en honor del gran maestro ruso: «Al margen de Tolstoi»: «Ivan Illich y la muerte». El poema fue escrito, por tanto, con anterioridad a 1963, fecha de la composición de *Homenaje*, y lleva en su encabezamiento «*La muerte de Ivan Illich*, X-XII», es decir, una referencia expresa a los tres últimos capítulos de la novela de Tolstoi.

El poema de Guillén, escrito en endecasílabos y heptasílabos, es casi una respuesta a la negativa de morir de Ivan Illich. Empleando un léxico fundamentalmente oscuro, negativo y desazonante —dolor, negro, lóbrego, atroz, absurdo, muerte, culpable, sufrir, etc.—, tomado de la propia narración de Tolstoi, Guillén se opone a la penosa actitud del moribundo que se resiste ante lo inexorable de ese «saco negro» que es para él la muerte. La «táctica» poética de Guillén es mostrarnos la protesta ciega —la protesta que no comprende, la protesta que no acata la ley inherente a la condición humana— del protagonista, para que nosotros saquemos la conclusión opuesta. ¿Cómo puede el hombre negarse a la muerte si la muerte es parte fundamental del hombre?

*Resistía ante el saco estrecho y negro,
Ese saco hacia donde le arrastraba...
¿Quién, quién? No era culpable.
¿Por qué entonces la muerte?
Se levantaba en rebelión su vida,
Contra la atroz incongruencia injusta,
Aquel absurdo ya tan aflictivo
Como el propio dolor que le empujaba,
Le echaba al agujero incomprensible.*

Es Guillén un fervoroso admirador del escritor ruso. Podría haber tomado para su homenaje algún aspecto de *Guerra y paz*, novela a la que considera un monumento literario, o de *Ana Karenina*, «preciosa novela de amor», según sus palabras, y, sin embargo, ha elegido *La muerte de Ivan Illich*. ¿Por qué? Me atrevería a afirmar: porque la incompreensión que el personaje muestra ante la gran pregunta difiere radicalmente de la concepción lógica y racional que el poeta español siente ante ella. Para esto es necesario contar con la idea que Guillén tiene no ya de la muerte como hecho insoslayable, sino de lo que está tras la muerte, al otro lado de la vida. Y esta idea está transparentemente expresada en otro de sus poemas, perteneciente asimismo a *Homenaje*, «El agnóstico», obra en verdad admirable, en la que se combina —raro logro— la claridad expresiva y la profundidad conceptual. Poema autobiográfico —¿no es todo gran poema expresión de microcosmos vital del autor?—, está construido en tres secciones: la primera, formada por veintidós endecasílabos; por cuatro serventesios, la segunda, y la tercera, por una sola cuarteta. En «El agnóstico» nos confiesa Guillén su paulatino



alejamiento de la «verdad» dogmática religiosa hasta alcanzar «una serenidad sin esperanza».

*Verdad era palabra en voz materna.
Todo fue luz. Y luego poco a poco...*

*La fe no resistió. Rigores duros:
Someterse a infalibles potestades,
Convertir conjetura en certidumbre,
Comulgar con las ruedas de molino.
Quedaron ruinas. Desaparecieron.
No quedó ni siquiera la nostalgia.*

Pero el agnosticismo de Guillén no significa en modo alguno un ateísmo, ni menos un ateísmo marxista. Sería malévolo considerar que en la última estrofa del poema—la mencionada cuarteta—pudiera existir una velada alusión al marxismo:

*—Dios es el más importante.
—¿Y si acaso no existiese?
—Erguido en la interrogante,
Siempre capital es Ese.*

El poeta tiene conciencia de su finitud como ser humano y la acata; de ahí la serenidad que se desprende, en general, del soplo de su «aire» y en particular de estos dos poemas. Nada hay en ellos de turbación, de desasosiego o de agonía interiores: la contemplación del mar la hace Guillén desde un río sin contradicciones, en el que su curso no pretende nunca remontarse, o detenerse, ni impedir el impulso que hacia aquél le lleva. El problema de Dios no se elude; se admite su existencia—o su no existencia—como posibilidad no verificable:

¿Quién hizo el mundo? ¿Dios? ¿El Buen Tuntún?

Y el poeta responde con otra pregunta:

*¿El Buen Tuntún es Bach, un Bach divino,
O lego Bach de ignara exactitud?*

La actitud de Guillén no es el acatamiento cristiano de un Manrique:

*Que querer hombre vivir
Cuando Dios quiere que muera
es locura.*

Más bien estaría en la línea de un Quevedo con su metafísico reconocimiento «legal» del morir:

mas si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?

En el *Tratado lógico-filosófico*, de Wittgenstein, la última de sus siete proposiciones fundamentales viene a decirnos: «De aquello de lo que no podemos hablar es mejor callar.» En toda la esplendorosa obra de Guillén hasta ahora publicada, su conocimiento del mundo y la interpretación poética del mismo se hace precisamente a través de lo que se puede hablar, aunque ese «hablar» lo constituya la inefabilidad—valga la paradoja—de su palabra poética. El canto a lo finito respeta, no niega, ni el ala del misterio ni el vértigo de lo trascendente.

Según un preciado testimonio personal que poseo del gran poeta, Jorge Guillén nos dará en su próxima y definitiva entrega, *Final*, un panorama más profundo y desarrollado de esta su actitud «mortal»: ¡su actitud esencialmente vital!

III. PASOLINI O EL CONSUELO Y EL ABANDONO

Aunque la controvertida figura de Pier Paolo Pasolini la encontramos asociada fundamentalmente al arte cinematográfico, no debemos olvidar que empezó como poeta y novelista, y que no cesó jamás, hasta su muerte, de escribir literatura. Desde sus iniciales *Poesías a Casarsa* (1942), poemas redactados en el dialecto del Friuli, hasta *Empirismo eretico* (1972), un libro de crítica literaria y última de sus obras publicadas, Pasolini conservó siempre un extraordinario amor por la escritura en sus diversas formas creadoras, hasta el punto de que puede, y debe, considerársele hombre de letras con tanto derecho como hombre de cine. Algunos de sus libros—p. ej., las novelas *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959) o sus obras poéticas *Le ceneri di Gramsci* (1957) y *La religione del mio tempo* (1961)—son ya imprescindibles para un conocimiento básico de la literatura contemporánea italiana. El eje fundamental del pensamiento de Pasolini puede considerarse la—al menos, aparentemente—contradictoria fusión de catolicismo y marxismo, o mejor de cristianismo y marxismo, pues el artista italiano volvió siempre sus ojos religiosos a las fuentes evangélicas más que a las posteriores elaboraciones de la Iglesia católica. Extraña, aunque fructífera, amalgama de dos sentimientos universales y tan viejos como el hombre: el religioso y el político, pero vistos y recreados por un intelectual-artista de lucidez y talento muy poco comunes.

El mundo original, audaz, escandaloso incluso, de Pasolini no puede comprenderse sin su condición de poeta, pues es, en efecto, esa cualidad de vate, es decir, de visionario anticipador de una realidad mucho más profunda que la aparente, la que confiere su carga cósmica a lo mejor de su creación, ya sea ésta literaria o cinematográfica.

Y es precisamente en la que tal vez constituya su obra maestra, *Teorema*, donde se funden lo poético, lo narrativo y lo fílmico. En 1965, escribe Pasolini un poema al que, matemáticamente, denomina *Teorema*; tres años más tarde, realiza sobre él una película y escribe, al mismo tiempo, la novela—«mientras con la mano derecha la escribía, con la izquierda realizaba un gran fresco: el filme del mismo título», según palabras del autor—. La irrupción de Cristo en la vida de una familia de la alta burguesía milanesa constituye el enunciado de

este *Teorema*, que promovió apasionadas discusiones y un gran escándalo cuando la Oficina Católica Internacional del Cine le concedió su premio en el año 1968.

En el capítulo vigésimo de la parte II de *Teorema*, Pasolini recrea el capítulo séptimo de *La muerte de Ivan Illich*. Es éste uno de los pocos capítulos en los que el protagonista de Tolstoi consigue un cierto entendimiento, una comunicación con otro ser humano: con el joven campesino Guerasim. Pasolini elige deliberadamente esta escena para su novela; no le interesa, al menos por el momento, la angustia de la muerte sino el alivio del sufrimiento. En su obra, el padre está enfermo y con agudos dolores, y tal como Guerasim con su encanto, su intuición y su habilidad consigue calmar a Ivan Illich, así el joven huésped prodigioso lo hace con el postrado padre. En la película, la secuencia plasma casi exactamente el relato de Tolstoi en este punto; en la novela, el huésped lee al padre esa parte de la narración para luego, en el capítulo siguiente, recrearla ellos mismos. Dice Tolstoi:

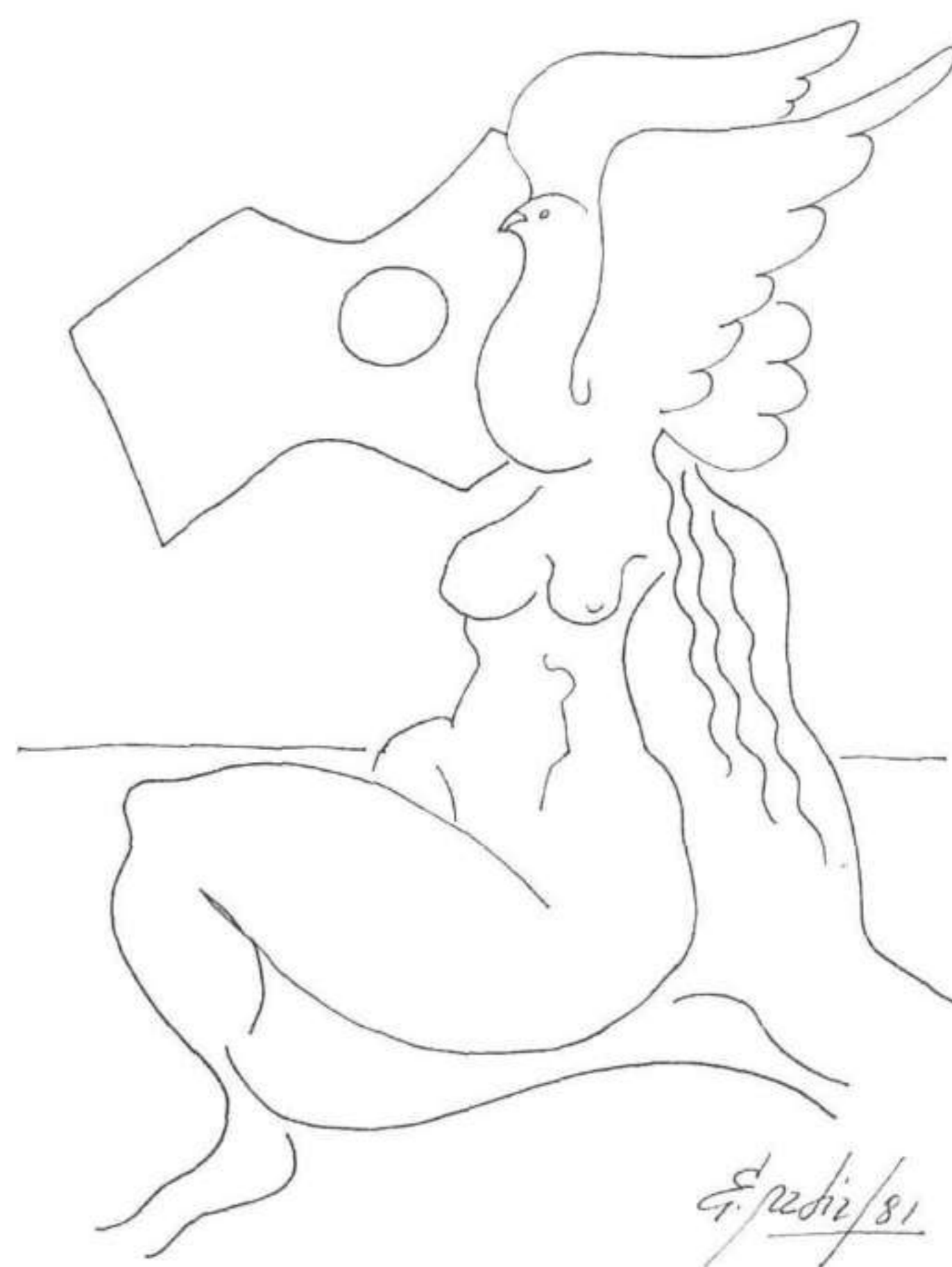
«Ivan Illich mandó a Guerasim que se sentara y le sostuviera las piernas en alto; y empezó a charlar con él. Y cosa extraña, tuvo la sensación de encontrarse mejor de este modo. Desde aquel día Ivan Illich llamaba a veces al criado y le mandaba que le sostuviera los pies sobre sus hombros. Guerasim obedecía de buena gana. Hacía esto con facilidad y sencillez y una bondad tal, que enternecía a Ivan Illich (...) La fuerza y la energía vital de Guerasim no sólo no le afligían, sino que hasta llegaban a apaciguarlo.»

En Pasolini leemos:

«Entonces el joven con gestos que parecen habituales, le ayuda a librar las piernas una tras otra, de las sábanas. Lo hace lentamente entre una convulsión y otra que nacen de las vísceras enfermas del padre. Después muy despacio, una tras otra, con la penosa colaboración del enfermo, apoya sus piernas sobre sus hombros, y las sostiene por los tobillos con sus manos.»

«Frente a él, joven campesino que lo mira con su tenue velo de ironía y con su dulce solicitud maternal, el padre, como Ivan Illich, yace tendido en el lecho, enaltecido—al menos así lo cree—por el dolor. Mira el rostro del huésped entre sus dos pies, penosamente apoyados sobre los hombros. Mira la consoladora salud, la juventud, cuyo fruto parece infinito. Sonríe apenas ante su propio dolor, ante su alienación, ante su necesidad de ayuda.»

Este padre enfermo que pronto sanará, propietario de una gran fábrica, mucho más burgués, en sentido estricto que Ivan Illich, se encontrará ante una nueva forma de muerte con la inesperada partida del huésped, símbolo de la vida. La reacción del padre ante el encuentro con Dios parece inspirada por la del joven rico en el relato evangélico; sólo que en Pasolini el hombre rico sí seguirá el consejo de Jesús, cederá su fábrica a los obreros, se despojará de todo lo que posee, incluso de sus ropas, para clamar su angustia ante el abandono de Dios, al que ha conocido, al que ha amado, al que ha seguido. El que el autor sitúe la presencia divina en una sociedad tecnificada y capitalista no es sino el reflejo lógico de un artista preocupado por los problemas del mundo contemporáneo en el que la idea cristiana del hombre está cada vez más alejada.



Pasolini busca el escándalo en su obra para sacudir a una sociedad burguesa reacia ya a cualquier escándalo. Y lo busca, y lo encuentra, por lo que acaso sea la única vía posible: la sexual. Si el cristianismo vino a sacudir la conciencia de lo establecido con un mensaje «escandaloso», esta aparición del elemento divino debe provocar necesariamente una reacción semejante. El simbolismo poético de la novela-filme pasoliniana es de una extraordinaria riqueza, y su propia ambigüedad, las muy diversas perspectivas desde las que puede ser contemplada, no hacen sino acrecentar sus posibilidades expresivas. El influjo del personaje de Tolstoi sobre el de Pasolini es notorio, si bien ese influjo es transformado en algo enteramente suyo y, por lo tanto, original, debido al indudable talento y al personalísimo espíritu del realizador italiano.

Tres visiones pues, ante un mismo tema literario, que responden a tres mentalidades distintas. Me parece incuestionable el hálito religioso de Tolstoi y Pasolini, hálito sin el cual sería difícil explicar la novela rusa e imposible la novela-película italiana. Pero sería injusto afirmar que el hombre enfrentado con lo trascendente—con el problema de Dios en la muerte, o con su ausencia—es superior al que se sitúa ante su final sin otra actitud que el acatamiento de su propia finitud. La dimensión de la angustia que sentimos ante el Ivan Illich de Tolstoi o al padre de *Teorema* no es un sentimiento más profundo o humano que la «sofrosine» que se desprende de la visión poética de Guillén: es distinta, tañe otras cuerdas de ese instrumento de misteriosa e infinita riqueza que es la sensibilidad humana.

En medio de estas dos formas de la angustia—provocadas ambas, no lo olvidemos, por un sentimiento religioso—la agnóstica sabiduría de Guillén se nos ofrece como un remanso: ni la duda, ni la certidumbre, ni la negación: lo contradictorio ha sido superado.

CARLOS RUIZ SILVA

ALGUNOS TEMAS E IDEAS DE DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA: NOTAS BIBLIOGRAFICAS

En septiembre de este año del tricentenario calderoniano se celebró en la Universidad de L'Aquila (Italia) un congreso con la peculiaridad de que cada una de las tres relaciones plenarias se centró en el *status* de la investigación sobre Calderón, desde tres puntos de vista: descripción, crítica y futuro, a cargo de Flasche; Díez Borque y Tomasevskij. De entre los casi quinientos estudios de los que allí doy cuenta, dentro de las distintas áreas de la crítica (biografía, crítica textual, poética, puesta en escena, organización teatral, etc.), entresaco unos pocos sintomáticos, con carácter generalizador y no especializado, para ofrecer una breve visión del planteamiento por la crítica de algunos temas e ideas significativos en la obra de Calderón. Las actas del mencionado Congreso recogerán la relación completa.

He eliminado los estudios centrados en una sola obra, ediciones, colecciones o libros de conjunto que circunstancialmente hacen referencia a Calderón. No se trata, obviamente, de una bibliografía, sino de una selección sintomática, dentro de unos márgenes cronológicos: 1951-1981. La bibliografía elaborada por J. H. Parker y A. M. Fox (Toronto, University of Toronto Press, 1971) y la que publica periódicamente el *Bulletin of the Comediantes*, son de gran utilidad en este sentido.

Muchos han sido los congresos, cursos y coloquios celebrados con motivo de la conmemoración calderoniana. Recojo aquí referencias de los de Toronto, Yale, Mieres, Madrid y Santander, pero con la conciencia de que ha habido otros importantes y con la provisionalidad del conocimiento «externo» al no haberse publicado todavía las ponencias. La intención es mostrar unas líneas de investigación y las ausencias nacen tanto del planteamiento del trabajo como de las propias limitaciones.

La acotación temática —no hay espacio y estaría fuera de lugar otro planteamiento— es muy estricta y sólo recoge un muestrario reducido de temas calderonianos, mientras las ideas se reducen a lo religioso, filosófico y político-social, dejando voluntariamente fuera una variada pluralidad de aspectos.

Algunos temas significativos

El análisis temático puede ser abordado mediante diversos métodos y desde muy distintas posturas críticas. Por ejemplo, puede plantearse como problema de fuentes, de diacronía, de comparatismo, de mera descripción, pero también como función, relación con la psicología del autor, simbolismo, etcétera. Diré ya que habrá que ahondar —en el caso de Calderón— en esta segunda vía, más desatendida.

No es posible, en una clasificación rigurosa, establecer cortes tajantes entre temas, ideas, recursos funcionales, incluso fuentes, y lo digo en propio descargo, ya que lo religioso, político y filosófico lo trato en cuanto ideología después, mientras que

honor y amor, por ejemplo, que son tanto recursos de estructura como elementos temáticos, los incluyo aquí.

Se haría interminable una enumeración bibliográfica de los temas analizados en el conjunto de la dramaturgia calderoniana. Citaré unos pocos significativos, para centrarme, después, en mitología y honor, más estudiado por su peso en el sistema teatral de Calderón.

Hildner (1979) ha estudiado la oposición razón/pasión; Pavía (1959) lo mágico y oculto; Lorenz (1961) y Hurtado (1981, Congreso M.), la astrología; Cuitanovic (ed.) (1969), Ferrán (1981, Congreso, M.) y Rodríguez Neira (Mieres, 1981), el sueño; Merlino (1969), lo medieval y el sueño; A. A. Parker (1959), Coriolano; A. A. Parker (1966), el conflicto entre hermanos; A. A. Parker (1957), la justicia poética. Claro, podría continuar esta enumeración, pero un afán acumulativo estaría en contradicción con lo que dije al principio. Lo que quiero es mostrar una realidad bibliográfica para señalar la necesidad de una sistematización de los temas calderonianos, un estudio desde distintos métodos críticos e interdisciplinar, para obtener unas conclusiones con valor general, que deberán interpretar el sentido y función de las recurrencias, y la elección de los distintos temas.

Hay, como decía, temas más asiduamente estudiados por su importancia en el teatro calderoniano. Los motivos mitológicos han sido abordados desde la polaridad y articulación de cristianismo y mitología, por Viqueira (1959), Flasche (1965); su paralelo con los autos: Chapman (1954), y el estudio de los propios autos mitológicos por Páramo (1957), Martín Acosta (1969), Flasche (1968). El tema de Odiseo por Schader (1973) y Paetz (1970); Pérez Botero (1981, Congreso M.): Prometeo; Armas (1981, Congreso M.) y Soons (Toronto, 1981): el personaje de Astrea; Valbuena Briones (Toronto, 1981): Apolo. Mooney (1973) hace una valoración de la crítica de la comedia mitológica; López (1979) de la relación ideología-mito; Haverbeck (1973) de la soberbia y el castigo, y hay que tener también en cuenta los valiosos planteamientos de Mackinnon (1977) y Neumeister (1978), a los que podrían sumarse varios estudios sobre obras mitológicas en particular. Se da una tendencia bastante clara de contraponer mito clásico y su utilización por Calderón para obtener unas conclusiones sobre la creación dramática o la contraposición cristianismo-mitología. Pero también hay que estudiar el porqué de la mitología, su estructura dramática, su funcionalidad, su utilización ideológica y no sólo esto sino que es necesario construir una estética de la mitología en el marco del Barroco, en un esfuerzo de relación europea como, a otro propósito, nos ofrece —por ejemplo— el libro de Cioranescu (1957), y aún había que valorar la mitología en una perspectiva psicológica y simbólica como, también en otro orden de cosas, nos muestra el libro de Constandse (1951), inteligente aproximación freudiana.

La mitología nos lleva a las relaciones de Calderón con la pintura, aunque superen, claro está, esta limitación temática. No ha sido estudiada a fondo esta cuestión, pero contamos con investigaciones sobre su teoría y utilización del arte de la pintura como las de Gates (1961), Camón Aznar (1961); Pardo Canalis (1961) (también a propósito de otras artes); Hesse (1951), relación con Velázquez; Ruiz Lagos (1965, 1966, 1965, 1969), Paterson (1971) teoría del arte; muy sugestiva es la reconsideración que hace A. Parker (1953) de los principios de Wölfflin aplicados al drama, y sobre el mismo tema el estudio de Roaten y S. Escribano (1952).

El otro gran motivo, tema calderoniano, del que se ocupa en amplitud la crítica es del honor, pero adelantaré que la polémica sigue en pie sin aceptables estudios de síntesis, más necesarios cuando las posturas son encontradas, polares entre ser campeón del honor o ser su crítico irónico, según esa técnica o la que aludiré más adelante, y que a mí me resulta forzada para el XVII, de querer decir lo contrario de lo que dice o mostrarlo por exageración o distanciamiento irónico. Lógicamente también la relación entre honor y moral cristiana, entre honor y realidad, honor y *status* social, su convencionalismo dramático, han ocupado a los estudiosos. Lo que estamos necesitando es ponderados estudios de interpretación global que aúnen, en una visión orgánica, la norma y su excepción según aparecen en el teatro calderoniano y sobre el fondo del sistema de valores de la vida del XVII hispano. Entre los que hay, mención destacada merecen los estudios de Dunn (1960 y 1964); Honig (1961, 1965, 1966, 1972); Jones (1955, 1958, 1965); Pitt-Rivers (1966); Podol (1968); Correa (1958), y sobre el tema se ha vuelto en el Congreso de Madrid (1981): Gutiérrez, Estébanez, Gaylord.

El honor nos lleva al amor. No está bien estudiada la concepción del amor en el teatro calderoniano, su funcionalidad, sus mecanismos, su valor para el espectador, su relación con la realidad. Pero no quiero dejar de citar un estudio muy importante, el de Paillet (1974) en que analiza la expresión literaria de la *questión d'amour*.

Ideas: Filosofía y religión

Wardropper (1966) pone de relieve ese sentido serio de la vida en Calderón y podría decir que esta idea clave ha dirigido los estudios dedicados a la idea calderoniana, olvidando, quizá, el modo de articular seriedad y humor; senequismo y escolasticismo con circunstancias mucho más realistas del aquí y ahora.

Aunque Calderón, como ya ha dicho algún crítico, no fuera un filósofo ni un teólogo, sino un dramaturgo, es lo cierto que hay que conocer sus ideas para interpretar su teatro, articulándolas —y esto es lo que no se ha hecho debidamente— con su comportamiento. Son útiles y necesarios estudios como los de Frutos (1981²) sobre el pensamiento filosófico en los autos sacramentales en general y otros sobre aspectos particulares: Valbuena Briones (1963), sobre el senequismo; Roig Gironella (1953) y Seator (1973), sobre el punto de vista existencial; Fiore (1967), sobre el neoescolasticismo, etc.

Naturalmente, el pensamiento religioso de Calderón ha ocupado preferentemente a la crítica, pero quizá no se ha calado en la razón profunda de este

modo de ser y actuar de nuestro dramaturgo y en los posibles desacuerdos: Aubrun (1961, 1962) ha estudiado las relaciones entre determinismo, libertad y sobrenaturalidad; Valbuena Briones (1961), la relación entre hado y doctrina cristiana; Howe (1977), la difícil articulación de hado y Providencia y Jarrett-Kerr (1954), la posibilidad de articular cristianismo y tragedia, que ha ocupado a otros muchos estudiosos; González de la Riva (1959) ha estudiado el cristocentrismo en los autos; Rubio Latorre (1967), la mariología; Wilson (1963) escribe sobre el sentido religioso y moral, que puede enfocarse desde posturas concretas postridentinas, como hace Vetter (1960); de idealismo y combate: González Ruiz (1952); o dentro de una común actitud barroca: Balashov (1969); Cerdán (1981, Congreso M.).

La presencia y sentido del diablo en el teatro calderoniano ha preocupado a varios investigadores: A. Parker (1958), Vilveti (1977), Keating (1978). Habría que citar también, en esta breve enumeración sintomática, los estudios generales sobre el teatro religioso realizados por Wardropper (1967² y 1981, Congreso M.).

Pienso que habría que encauzar todas estas aportaciones, sumando nuevos planteamientos, hacia una interpretación del sentido y función de lo religioso en el Siglo de Oro, pues no podemos olvidar las contradicciones entre doctrina ortodoxa y supersticiones admitidas, entre moral pública y ética privada, entre reverencia jerárquica y anticlericalismo, problemas a sumar a los señalados al comienzo de este apartado. Pero todo esto se agrava al entrar en las tierras movedizas de las ideas políticas y sociales, precisamente las que ahora, tras largo adormecimiento, están suscitando interesantes controversias en los estudios de Calderón.

Ideas: Político-sociales

Vienen elevándose voces, lo veremos después, que frente al monolítico Calderón integrista claman por un Calderón disidente, irónico, crítico del poder establecido, que dice lo contrario de lo que quiere decir o que, en todo caso, da pie para que se piense lo contrario de lo que directamente dice. Estos cambios de rumbo, benéficos en sí, corren el peligro de la polarización extremosa o la deformación en una actividad de lavarle la cara como alguien ha dicho. Muy poco se había ocupado, sin embargo, la crítica de estos aspectos de la obra calderoniana, pero es muy significativo que en el último quinquenio hayan aparecido algunos estudios sobre ello, que en las Jornadas de Almagro (1980) se discutiera el problema y que en el Congreso de Madrid (1981) hubiera un importante número de ponencias sobre el tema.

Había estudiado Hall (1968) el soldado rebelde, pero lo que me interesa es destacar estudios recientes como los de Alcalá Zamora (1978) sobre rebelión popular y libertad política; el de Bickert (1977) sobre el carácter de drama social de *El Alcalde de Zalamea*; el de Heugas (1978) sobre el sentido político de *La vida es sueño*; López-Vázquez (1978) sobre el significado político del incesto.

En las Jornadas de Almagro (1980) se habló de integrista e ironía, de disidencia y defensa de los valores establecidos y también de esa tesis, que no comparto: defiende el sistema de valores establecido, el poder, pero lo hace «tan mal» que el efecto

es el contrario. Cuando menos significa esto suponer mucha capacidad de interpretación y recepción en clave irónica por parte de un público general y muy poca por parte del poder y sus «controladores». En el Congreso de Madrid (1981), varios investigadores —Alcalá Zamora, Caso— trataron el problema de lo que puede haber de disidencia en la postura de Calderón ante la rebelión de los moriscos de la Alpujarra, y otros estudiosos como Rivers, Gendreau, Nagy, Pedraza, Sánchez Rull, Soons, Tierno, analizaron diversos aspectos de sociedad, poder, política, etc., en la obra de Calderón. De la integración y estratificación social se ocupan Maravall y Alcalá Zamora (Santander, 1981) y de un Calderón subversivo Caso (Mieres, 1981). Todo esto me parece importante con síntoma de renovadoras actitudes, que permite abrigar esperanzas sobre un futuro desarrollo de la crítica de recepción, evolución de las mentalidades, sociocrítica, texto-realidad, etc., aspectos tan necesitados de atención para compensar otras tendencias críticas más afortunadas, y para llevar a su punto justo la idea de un Calderón disidente y «revolucionario» que, por tendencia polar a tantos años de afirmar lo contrario, puede producirse.

También debo referirme aquí al tratamiento de la figura del rey, factor esencial en el análisis de la postura socio-política del teatro de Calderón. Ha sido

tratado por Hesse (1953), Prince (1973), Fox (1979) y también resulta revelador que en el Congreso de Madrid (1981) hubiera varias ponencias sobre el tema: Zudaire, Torre, Hermenegildo y Foa. Necesita, no obstante, una monografía en que se estudie esto a fondo, como se ha hecho, con mayor o menor fortuna, con Lope de Vega.

Unos planteamientos críticos como los aquí señalados exigen ser complementados con un análisis de las limitaciones en Calderón por la censura y un planteamiento global de las relaciones teatro-realidad. Podríamos citar, para lo primero, estudios de Esquer (1965), Wilson (1961), Fothergill (1981, Congreso M.), y de Salinas (1966) y Aubrun (1964) para lo segundo. Casi todo está por hacer.

No se me oculta que sería necesario encuadrar todo lo que antecede en un análisis de géneros, tan mal estudiados para el teatro del XVII, con las peculiaridades que nacen, por ejemplo, de la comedia burlesca, la posible tragedia que tanto discuten los críticos o el auto sacramental. También sería necesario plantearse los niveles estilísticos y de comunicación escénica, articularlo con las contradicciones de una biografía vinculada a Palacio, etc. No hay aquí lugar para ello, pero se hizo en la relación de L'Aquila.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

BIBLIOGRAFIA CITADA

Temas significativos

Hildner, D. J. (1979): «The role of Reason and the Passions in the comedy of Calderón», test. doct., University of Minnesota.

Pavía, M. N. (1959): *Drama of the Siglo de Oro: A study of Magic, witchcraft and other occult Beliefs*, New York, Hispanic Institute.

Lorenz, E. (1961): «Calderón und die Astrologie», *RJ*, 12, pp. 265-277.

Hurtado, A. (1981, Congreso M.): «La Astrología en el teatro de Calderón de la Barca».

Cvitanovic, D. (1969): «Hipótesis sobre la significación del sueño en Quevedo, Calderón y Shakespeare», en Cvitanovic (ed.), *El sueño y su representación en el barroco español*, Bahía Blanca, Univ. Nacional del Sur, pp. 9-89.

Ferrán, J. (1981, Congreso M.): «El sueño es vida».

Rodríguez Neira, T. (1981, Mieres): «Vida, sueño y realidad en Calderón».

Merlino, M. (1969): «Lo medieval en Calderón y la función soteriológica del sueño», en Cvitanovic (ed.), *El sueño* (citada más arriba), pp. 106-122.

Parker, A. A. (1959): «History and Poetry: The Coriolanus Theme in Calderón», *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford, pp. 211-221.

Parker, A. A. (1966): «The Father-Son conflict in the drama of Calderón», *FMLS*, 2, pp. 99-113.

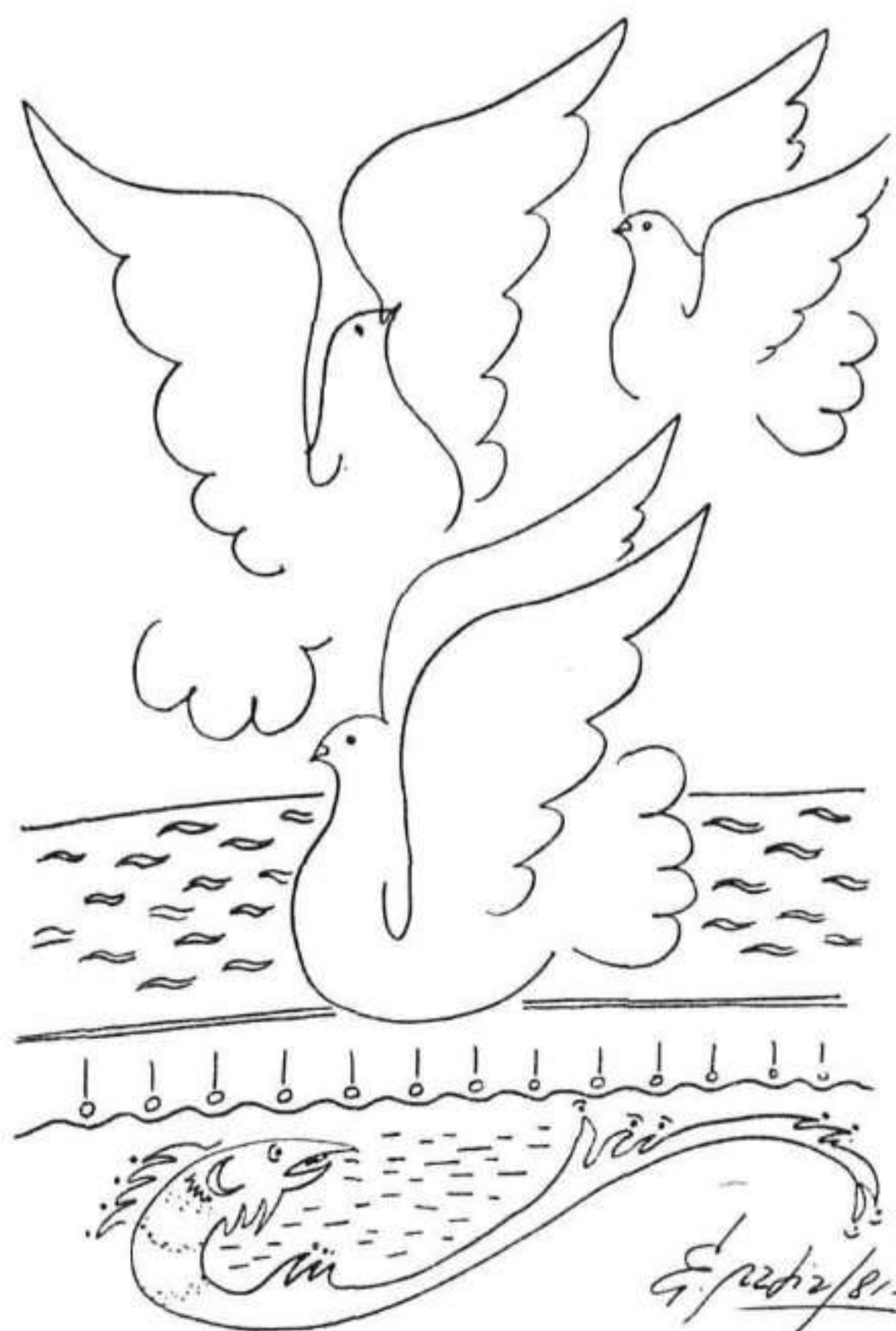
Parker, A. A. (1957): *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, The Hispanic and Luso-Brazilian councils.

Viqueira, J. M. (1959): «Temas clásicos en Calderón de la Barca», *Euphrosyne*, 2, pp. 107-137.

Flasche, H. (1965): «Antike Mythos in christlicher Umprägung: Andromeda y Perseo by Calderón», *RJ*, 16, pp. 290-317. En libro (1968), citado *infra*.

Chapman, W. G. (1954): «Las comedias mitológicas de Calderón», *RL*, 5, pp. 35-67.

Páramo, J. (1957): «Consideraciones sobre los «Autos mitológicos de Calderón de la Barca», *Thesaurus*, 12, páginas 51-80.



Martín Acosta, S. M. (1969): *The Mythological «autos» of Calderón de la Barca*, tes. doct., Columbia Univ.

Flasche, H. (1968): *Die Struktur des Auto Sacramental «Los encantos de la culpa» von Calderón y Antiker Mythos in christlicher Umprägung: Andromeda y Perseo by Calderón*, Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag.

Schader, L. (1973): «Odysseus in Siglo de Oro. Zur mythologischen Allegorie im Theater Calderón and seiner Zeitgenossen». *Schalk, Fritz, Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter: Festschrift für*, ed. H. Baader y E. Loor, Frankfurt am Main, V. Klosterman.

Paezt, B. (1970): *Kirke und Odysseus: Überlieferung von Homer bis Calderón*, Berlín, Walter de Gruyter.

Pérez Botero, L. (1981, Congreso M.): «La versión calderoniana del mito de Prometeo».

Armas, F. A. (1981, Congreso M.): «La figura de Astrea en las comedias mitológicas de Calderón».

Soons, A. (1981, Toronto): «The Astrea-Figure in Calderón».

Valbuena Briones, J. (1981, Toronto): «Algunas consideraciones sobre el tema de Apolo en las comedias de Calderón».

Mooney, P. A. (1973): *A Reevaluation of Past and Current Critical Opinion on the Comedias mitológicas of P. Calderón de la Barca*, Tes. Doct. Pennsylvania State University.

López-Vázquez, A. R. (1979): «Ideología y mito en el Siglo de Oro: De Cristóbal de Villalón a Calderón de la Barca», en *Hommage des hispanistes*

- français à Noël Salomon, Grenoble Université III de Grenoble.
- Haverbeck, N. E. (1973): «La comedia mitológica calderoniana: Soberbia y castigo», *RFE*, 56, pp. 69-74.
- MacKinnon, D. N. (1977): *The Mythological Dramas of Pedro Calderón de la Barca*, tes. doct., University of Kentucky.
- Neumeister, S. (1978): *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderón. Mit dem bister unveröffentlichten Text eines Vorspiels von Calderón*, Munich, Fink Verlag.
- Cioranescu, A. (1957): *El Barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna, Universidad de La Laguna.
- Constandse, A. L. (1951): *Le Baroque espagnol et Calderón de la Barca*, Amsterdam, Boekhandel «Plus» Ultra; Oxford, Dolphin.
- Gates, E. J. (1961): «Calderón's interest in Art», *PQ*, 40, pp. 53-67.
- Camón Aznar, J. (1964): «Teorías pictóricas de Lope y Calderón», *Velázquez*, 1, pp. 66-72.
- Pardo Canalis, E. (1961): «Calderón de la Barca, selección y notas», *RIE*, 19, páginas 145-172.
- Hesse, E. W. (1951): «Calderón y Velázquez», *Clav*, 2, 10, pp. 1-10.
- Ruiz Lagos, M. (1965): «Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón. Notas de escenografía barroca», *Cuadernos de Arte y Literatura*, pp. 21-71.
- Ruiz Lagos, M. (1916): «Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico», *Segismundo*, 2, páginas 91-104.
- Ruiz Lagos, M. (1965): «Las alegorías inanimadas como técnica escenográfica en el teatro simbólico de Calderón», *Archivum*, 15, pp. 256-274.
- Ruiz Lagos, M. (1969): *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Granada, Universidad.
- Paterson, A. K. G. (1971): «Juan Roca's Northern Ancestry: A Study of Art Theory in Calderón's», *El pintor de su deshonor*, *FMLS*, 7, pp. 195-210.
- Parker, A. A. (1953): «Reflections on a New Definition of Baroque Drama», *BHS*, 30, pp. 142-151.
- Roaten, D. H., y Sánchez Escribano, F. (1952): *Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700*, New York, Hispanic Inst. in the United States.
- Dunn, P. N. (1960): «Honour and the Christian Background in Calderón», *BHS*, 37, pp. 75-105.
- Dunn, P. N. (1964): «Patrimonio del alma», *BHS*, XLI, pp. 78-85.
- Honig, E. (1961): «The Seizures of honor in Calderón», *Kenyon Review*, 23, páginas 426-447.
- Honig, E. (1965): «The concept of honor in the Dramas of Calderón», *New Mexico Quarterly*, 35, pp. 105-117.
- Honig, E. (1966): «Calderón's Mayor: Honor Humanized», *Tulane Drama Review*, X, pp. 134-156.
- Honig, E. (1972): *Calderón and the Seizures of Honor*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press.
- Jones, C. A. (1955): *The Code of honour in the Spanish Golden Age Drama, with Special Reference to Calderón*, tes. doct., Oxford Univ.
- Jones, C. A. (1958): «Honor in Spanish Golden-Age Drama: Its Relation to Real life and to Morals», *BHS*, 35, páginas 199-210.
- Jones, C. A. (1965): «Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive», *HR*, 33, pp. 32-39.
- Pitt-Rivers, J. (1966): «Honour and Social Status», en *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, ed. J. G. Peristiany, Chicago, Univ. of Chicago Press, pp. 19-77.
- Pudol, P. (1968): *The evolution of the Honor Theme in Modern Spanish Literature*, tes. doct., Univ of Pennsylvania.
- Correa, G. (1958): «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», *HR*, XXVI, pp. 99-107.
- Gutiérrez, J. (1981, Congreso M.): «Honor y utilidad social».
- Estébanez, D. (1981, Congreso M.): «El tema del honor calderoniano en el teatro de Calderón».
- Gaylord, M. (1981, Congreso M.): «Honor y amor a través del espejo».
- Pailler, C. (1974): *La question d'amour dans les comédias de Calderón de la Barca*, Paris, Les Belles Lettres.
- Ideas: filosofía y religión:*
- Wardropper, B. W. (1966): «Calderón's Comedy and his Serious Sense of Life», *Hispanic Studies in Honor of Nicholson Adams*, Chapel Hill, North Carolina, pp. 179-193.
- Frutos, E. (1981²): *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza IFC.
- Valbuena Briones, A. (1963): «El senquismo en el teatro de Calderón», *PSA*, XXXI, pp. 249-270.
- Roig Gironella, J. (1953): «La angustia existencial por el no ser del ser y el teatro de Calderón», *Gran Mundo* (Madrid), 7, pp. 555-580.
- Seator, L. (1973): «An Existencial View of Man in Four Dramas of Calderón», *Hispanó*, 49, pp. 17-31.
- Fiore, R. L. (1967): *Neo-Scholasticism in Calderón's Autos: «No hay más fortuna que Dios», «El gran teatro del mundo», «A Dios por razón de estado»*, tes. doct., Univ. of North Carolina.
- Aubrun, Ch. V. (1961): «Determinismo y libertad humana en la dialéctica calderoniana», *Tareas* (Panamá), 1, 2, páginas 3-14.
- Aubrun, Ch. V. (1962): «Le déterminisme naturel et la causalité surnaturelle chez Calderón», en *Le Théâtre Tragique*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 199-209.
- Valbuena Briones, A. (1961): «El concepto del hado en el teatro de Calderón», *BH*, 63, pp. 48-53.
- Howe, E. T. (1977): «Fate and Providence in Calderón de la Barca», *Blom*, 29, pp. 103-117.
- Jarrett-Kerr, M. (1964): «Calderón and the Imperialism of Belief», en *Studies in Literature and Belief*, London, Rockliff, pp. 38-63.
- González de la Riva, D. (1959): «Cristocentrismo en los autos sacramentales de Calderón, por Gabriel de Sotiello», *Estudios Franciscanos*, 306, pp. 321-344.
- Rubio Latorre, R. (1967): «Mariología en los autos sacramentales de Calderón», *Segismundo*, 3, pp. 75-113.
- Wilson, E. M. (1963): «Miguel de Barrios and Spanish Religious Poetry», *BHS*, 40, pp. 176-180.
- Vetter, E. M. (1960): «Der velorene Sohn und die Sünder im Jahrhuandert des Konzils von Trient», *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 15, páginas 175-218.
- González Ruiz, N. (1952): «Idealismo y espíritu de combate por la fe en los autos sacramentales», *Mundo Hispánico*, 50-51, pp. 35-36.
- Balashov, N. I. (1969): «Religiozno-filosofskaia drama Kal'derona i ideinye osnovy barokko v Ispanii», *XVII vek v mirovom literaturnom razvitii*, Moscu, Izdatel'stvo «Nauka», pp. 154-182.
- Cerdán, F. (1981, Congreso M.): «Calderón y Paravicino: teatro, religión y cultismo en 1629».
- Parker, A. A. (1958): *The theology of the Devil in the Drama of Calderón*, London, Blackfriars.
- Cilveti, A. L. (1977): *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros.
- Keating, E. (1978): «El diablo en Calderón de la Barca y John Milton», *Cuadernos Hispánicos*, 333, pp. 417-434.
- Wardropper, B. W. (1967²): *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya.
- Wardropper, B. (1981, Congreso M.): «Las comedias religiosas de Calderón».
- Ideas: político-sociales*
- Jornadas Almagro (1980): *III Jornadas de teatro clásico español*, Madrid, M. C. (prensa).
- Hall, H. B. (1968): «Segismundo and the Rebel Soldier», *BHS*, XLV, pp. 26-27.
- Alcalá-Zamora, J. (1978): «Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*», *Cuadernos de Investigación Histórica*, 2, pp. 39-113.
- Bickert, V. B. (1977): *Calderóns El Alcalde de Zalamea als soziales Drama*, Bern, Lang (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen literaturen, 1).
- Heugas, P. (1978): «Le sens politique de *La vida es sueño*» (texte d'un séminaire), *TRAMES*, Univ. de Limoges, 2.
- López Vázquez, A. R. (1978): «La significación política del incesto en el teatro de Calderón», en *Les Mentalités dans la péninsule ibérique et A. latine aux XVIème et XVIIème siècles (...)*, Tours, Université.
- Alcalá-Zamora, J. (1981, Congreso M.): «Para la aproximación de los estudios de literatura e historia sobre la España de los Austrias. Individuo e historia en la estructura teatral de *El Tuzaní de la Alpujarra*».
- Caso, J. (1981, Congreso M.): «Calderón y los moriscos de las Alpujarras».
- Rivers, E. L. (1981, Congreso M.): «¿Lectura marxista de Calderón?».

- Gendrau, M. (1981, Congreso M.): «El significado sociocultural de *La vida es sueño*».
- Nagy, E. (1981, Congreso M.): «La picardía militar y su utilización por Calderón de la Barca».
- Pedraza, F. (1981, Congreso M.): «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*».
- Sánchez, J. (1981, Congreso M.): «El derecho penal en Calderón como imitación al poder monárquico: *El alcalde de Zalamea*».
- Rull, E. (1981, Congreso M.): «Evolución y sentido de la teoría político-sacramental de Calderón».
- Soons, A. (1981, Congreso M.): «Política y metafísica en el auto *El lirio y la azucena*».
- Tierno, E. (1981, Congreso M.): «Barroco y principio de autoridad».
- Maravall, J. A. (Santander, 1981): «Integración y estratificación de la sociedad barroca en Calderón».
- Alcalá-Zamora, J. (1981, Santander): «Integración y estratificación de la sociedad barroca en Calderón».
- Caso, J. (1981, Mieres): «*El alcalde de Zalamea*. Un Calderón subversivo».
- Hesse, E. W. (1953): «La concepción calderoniana del príncipe perfecto en *La vida es sueño*», *Clav*, IV, pp. 4-12.
- Prince, A. L. (1973): *The Role of the King in Selected Works of Calderón de la Barca*, tes. doct., University of Georgia.
- Fox, D. (1979): *Kingship in the Drama of Calderón de la Barca*, tes. doct., Duke University.
- Zudaire, E. (1981, Congreso M.): «Calderón de la Barca en liza por su rey».
- Torre, R. (1981, Congreso M.): «El tratamiento del soberano en *La vida es sueño*».
- Hermenegildo, A. (1981, Congreso M.): «La responsabilidad del tirano. Vinués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis».
- Foa, S. (1981, Congreso M.): «*El príncipe perfecto*, de Lope, y *El príncipe constante*, de Calderón: desarrollo de un ideal».
- Esquer, R. (1965): «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII», *Segismundo*, 2, pp. 187-226.
- Wilson, E. M. (1961): «Calderón and the Stage-Censor in the Seventeenth Century. A provisional Study», *Symposium*, 15, pp. 165-184.
- Fothergill, L. (1981, Congreso M.): «José de Valdivieso, censor y precursor de Calderón».
- Salinas, P. (1966): «The Acceptance of Reality: Jorge Manrique and Calderón de la Barca», en *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, pp. 33-63.
- Aubrun, Ch. V. (1964): «Realismo y poesía en el teatro: Abstracciones morales y referencias a lo real en la tragedia lírica de Calderón», *Rev. de la Univ. Nac. de la Plata*, 18, pp. 297-305.

*Si no siempre entendidos,
siempre abiertos*

JAEN AVILA: VIAJE, MEMORIA, ELEGIA

APUNTE BIOGRAFICO

Llamarse Juan María Jaén Avila es un manifiesto abuso, sobre todo por esa duplicación de lo biográfico. Jaén y Avila, el Sur y Castilla, son, por añadidura, predestinantes, en cuanto que corresponden a quien, además de probado poeta, es un profesional del Turismo y, por ende, un viajero. Nacido en Carmona, tan dentro de la romanidad andaluza, Juan María Jaén Avila —qué bien suena, caray— completa la eufonía y solera de sus raíces, que, por sus apellidos, le inclinan más a Judea que a Arabia.

Permitidme un breve *flash* de Carmona. Una muralla no tan famosa como la de Cádiz, pero con buen aguante, visible y definidora. Cerca de ella, una iglesia; junto a la iglesia, un cine. Y a la puerta del cine, una pizarra donde se lee: *Los días de novena, cambio de programa*. Si esto no es sentido práctico y astuta coordinación, a ver qué es.

El encuadramiento generacional le sitúa en el ámbito de los niños de la guerra, tan señalizados por un hecho histórico con mucha largura de implícitas y explícitas derivaciones. Entre ellas, y ateniéndonos a lo literario, ir inmediatamente detrás de una serie de nombres a los que determinadas circunstancias —la especie de cuenta nueva que se abrió en 1939, el exilio y la necesidad de proceder al relleno de ausencias muy significadas— han mitificado no poco. Por otra parte, la situación de medianería coloca a estos poetas, venidos al mundo alrededor de la fecha trá-

gica, en un terreno difícil a la hora de las antologías por verificarse el salto desde la primera línea cronológica de posguerra a los de más reciente aparición.

Jaén Avila hizo estudios de Humanidades Clásicas, para seguir después la licenciatura de Derecho en las Universidades de Madrid y Sevilla. En esta última ciudad realizó estudios de Filosofía y Letras y Magisterio. Fue cofundador de la revista literaria *Estrella*, Premio Juventud. En los años sesenta vino a Madrid. Aparte colaboraciones en revistas, tuvo a su cargo un programa de crítica literaria en Radio Nacional. La llamada *conquista de la Puerta del Sol* había aumentado, entonces, la tropa provinciana disponible. Pero Jaén Avila, tras haber obtenido algunas recompensas estimables —premio *Calasanz* y *Amantes de Teruel*, por ejemplo—, hizo un día mutis por el horizonte. Sus conocimientos especializados en Turismo le llevaron un día a Venezuela, fundando allí el Instituto de Nuevas Profesiones. Permaneció en ese enclave desde 1970 a 1974. A su regreso a España, en julio de dicho año, se hizo cargo, primero, de la Jefatura de Estudios y, más tarde, de la Dirección del Centro de Estudios Turísticos Sol, en Madrid, ubicado en la Puerta de este nombre, bajo el que ha sido iniciada una colección de libros poéticos, así como una tertulia literaria que funciona los sábados. *La conquista de la Puerta del Sol* no es, pues, en su caso, un recurso metafórico. Meta y topografía vienen a coincidir exactamente.

LA OBRA ANTERIOR

Antes de marcharse a uno de los grandes reinos del petróleo, Jaén Avila había dado a conocer *Andén para ir pensando* (1), que obtuvo buen lugar en el inolvidable Premio Alamo, de Salamanca. *Andén*—vocablo de espera y esperanza— se ha de usar, pluralizado, en otro libro del autor, *Solitarios andenes del recuerdo* (2), Premio Guipúzcoa 1976. En esta muestra del poeta sevillano, la aventura viajera inicia su recorrido en lo que ha de constituir una de las constantes motivadoras de aquél. La vida como viaje no tiene aquí una connotación mística, sino que es fondo de una suerte de inquietud y de incidencia biográfica muy propia de un profesional del Turismo. Lo que interesa a Jaén Avila no es el espacio en sí. Le preocupa el ser vivo que lo ocupa. Un espléndido poema de este libro—el que dedica a la poetisa argentina Emma de Cartosio y a su gato—nos sirve de, verbigracia, en este punto, porque a esas dos notas ya señaladas se une la que comporta una sustancia reflexiva. La segunda parte de este poemario acumula el meditar. *Andén para ir pensando* se abre con una evocación de Brujas y, a seguido, se produce la instalación en la memoria: *Por el espacio / llega la voz de los que han partido... Te recuerdo tu presencia en mi vida*, etc. La memoria viene a compensar el impulso hacia adelante.

Ante tu puerta (3)—en realidad su primer libro—, accésit del Premio de Poesía Religiosa San Lesmes Abad, que se otorga en Burgos, ilustra sobre el origen religioso de una trayectoria. Jaén Avila mira de forma anticonvencional hacia un territorio donde, como está demostrado, *los obreros son pocos*. Superando los deliquios devocionales, cundió, durante un tiempo, el estilo imprecatorio y la angustia por sistema. Jaén Avila no cae de este lado. Su *aggiornamento* consiste en una visión de la divinidad muy a través de la problemática humana, incluso demasiado humana, pero sin exaltaciones que huelan a romanticismo. Desde sí, con referencias vitales de continuo, aumentando la densidad de la materia y la expresividad del lenguaje, así como la simbología, se verifica una intensificación que va desde ese recurrir al propio manantío personal a otra perspectiva más amplia, si bien no ajena casi nunca a las lindes propias del sujeto. Lo que une todo esto es el humanismo cristiano que se vierte en un idioma poético equidistante entre la tensión, afortunadamente no forzada, y el tono conversacional.

En *Solitarios andenes del recuerdo*, Jaén Avila vuelve al hilo lanzado en su anterior andén, vuelve al mundo de sus querencias, a que lo sentimental, narrativo y reflexivo se junten en estrecha alianza. *Yo sé que me hice rueda, vida que escapa cada día, / tiro de piedra que se alarga en el horizonte como eco de mi sangre, / y nadie sabe dónde cae, hasta dónde su fuerza, / qué rincón para morir ha elegido, se quiere hacer polvo allí, / como cualquiera cosa que del barro llegó / y en él anida mientras viva y en él se pierde finalmente*. Jaén Avila estira su aliento hasta configurar el versículo, lo que le obliga, naturalmente, a una operación dilatadora, donde las oraciones circunstanciales y las pausas intervienen de manera decisiva. La palabra se complica y, por

(1) Juan María Jaén Avilá: *Andén para ir pensando*. Colección Alamo. Salamanca, 1970.

(2) Juan María Jaén Avila: *Ante tu puerta*. Artesa. Burgos, 1968.

(3) Juan María Jaén Avila: *Solitarios andenes del recuerdo*. M. Arbolé. Madrid, 1978.

descontado, se enriquece en su aspecto formal. *Corrida la tarde hacia los pies del cielo. / De la inmensa cintura del largo día el velo desprendido*. Es un verso claramente gongorino. Por fortuna, pienso yo, Jaén Avila no insiste en ese tipo de retórica. Sin apartarse de ese doble frente, que ya señalé, usa mucho del cauce propio del relato, lo que en ocasiones le hace perder tersura; pero es indudable que su mundo poético adquiere una configuración más visible y que las flechas aspiran a ir más lejos. Así, hacia el mar: *Cuántas veces tiemblo en el rincón del viejo andén del pensamiento. / En este espíritu que sobrevive, después de la ruina de los trenes, / después de licuarse la blanca nube del viaje, la alegría fantasía / que se inscribe de mañana en la esperanza camino del mar del sur*. Este poema está dedicado a todos los poetas andaluces que un día bajaron hasta el mar. El encanto y el desencanto del amor son fuerzas pariguales e influyentes a lo largo de los textos de ambas obras. Ellas se hallan muy en relación con el bullir del recuerdo. Porque *el recuerdo es la esperanza que lleva al hombre a recordar / mañana el hoy, a transbordar de nuevo en el pasado y sus andenes*. La alegoría sigue dando juego saliéndose de una actitud estática y consabida.

ANTE SU LIBRO RECIEN APARECIDO

De crepúsculos, ocasos y venados (4) es el libro que hoy nos interesa. Arranca de este verso: *Ahora vivo este dolor que supone la distancia*. Más adelante: *cartas y letras deshojadas cuelgan por mi vida / como vacíos símbolos de aquellos lugares, / de aquellas otras geografías y altos cielos / en que amores y soles levantaban su entusiasmo...* Todo ello, y lo que sigue, ayuda a la creación de una atmósfera elegiaca. Es evidente que el poeta se sitúa en una terminal dispuesto a reunir lo que verdaderamente ha permanecido en el transcurso de la existencia hasta aquí cumplida. Esa memoria acumulada—hay que decirlo pronto—va más lejos de las evocaciones descriptivas y sentimentalizadas. Aspira a obtener deducciones. *Lágrimas desdobladas como otras veces me visitan*. Es decir, el dolor con nombres propios y anécdota—léase la segunda parte del libro en la que se airea el amor juvenil y la tragedia de la muerte prematura, como ya se apuntó en *Andén para ir pensando*—y, por otra parte, el resumen de los hechos sucesivos que conforman un hombre y su huella.

Tal enfoque se nos hace patente de manera muy notoria. Jaén Avila entona un *largo*, como se diría en términos sinfónicos, con equilibrio y emoción, pero sin dejarse arrastrar por la melancolía. Ocurre que *en esta soledad de las cosas perdidas / he descubierto una nueva dimensión / de lo pasado que, antes de dar en el olvido, / logró cumplidamente la gloria del recuerdo*. Está claro que esa reflexión es otra especie de *andén*, pausa en la que se ha de generar, por fuerza, un cúmulo doliente, pero asimismo clarificante.

¿Qué es lo desprendido y cómo se nos transmite? *Los calendarios rotos*, es decir, aquello que quisiera ser recuperado. *Los años que no cuentan* se afirma. No se trata exactamente de las frustraciones, sino que lo que estaba como dormido en la conciencia, el poeta decidió despertarlo y contemplarlo de otro modo. Tres acentos señalaría: uno, de intimidad ab-

(4) Juan María Jaén Avila: *De crepúsculos, ocasos y venados*. Poerta del Sol, 3, Libros Dante. Madrid, 1981.



solita; otro, que, sin dejar de serla, levanta la voz para comunicárnosla y recurre, estilísticamente, al paralelismo y las enumeraciones, logrando el aspecto más brillante de la escritura pero no el más feliz, entiendo yo. Y, por último, el que, así en la parte final, une a la brillantez estructurada de modo uniforme, una densidad de lenguaje ya casi en los límites de lo que se convierte en cerrado. *La suerte consiste —dice el poeta— en que el ángel nos traslade a los primeros resplandores que sólo llegan después de los ocasos tramontados.*

¿Cómo se nos transmite? A través de una dicción cuya imaginería invita sin descanso a compartir las vibraciones de las cosas y de las personas. A través de las páginas de este libro se percibe el esfuerzo por volver a animar lo que ha perecido. En este orden, la tercera parte del poemario se lleva la palma: *No pudo haber mejor amor por aquel tiempo: / el pozo descendía con frecuencia a sus raíces / y después subía con jadeo de perro de verano / y un puñado de agua dulce entre las hojas. / Ella, / sublime arco de estirada carne, / tensa oruga del trabajo y de la friega, escamondaba la ropa con sus puños...* En el fragmento que sigue al transcrito se cuenta la muerte de Maruja. Al cuadro, realista, apenas si le hace falta ser asistido por una verbalidad metafórica.

En dos libros suyos —éste y *Andén para ir pensando*—, Jaén Avila identifica el acordeón con el mar. Cuando yo me tropiezo con la palabra *mar*, me suena una especie de timbre. Pues bien: esa insistencia en la utilización del mismo recurso —una vez *el dulce acordeón del mar* y, otra, *hacían del mar acordeones nocturnos*— se contagia, dijérase, a la contextura de parte de estos poemas, que respiran, en efecto, acordeónicamente. Hasta que, al fin, ese ritmo se alarga, mientras aumenta el lenguaje figurado, con apoyos repetitivos, y el horizonte del poema se dibuja con el trazo espeso del sol cuando va marchándose. *El sol de los venados* llaman en América al que traspone.

Estos ocasos motivan el mejor libro de Juan María Jaén Avila, no un libro cualquiera. ¿A qué se debe ese logro? Voy a hacer el intento de explicarlo. Empecemos por el asunto del compás. Gran parte de nuestra poesía contemporánea adolece de una ausencia de exactitud rítmica. Desdeñados, por lo común, los módulos tradicionales, unos, la mayoría, se acogen a la idea de suponer que el verso libre es aquel que no exige rigor en su trazo, por lo mismo que tampoco precisa de rima. Y, naturalmente, la consecuencia es que pasa por poema algo que no es sino una suma de palabras. La crítica tolerante —y ninguno de los ejercitantes de ella podemos excluirnos de ese adjetivo— ha hecho creer que esto era permisible. En segundo lugar se hallan los que, con mucha frecuencia, utilizan el verso blanco —abusivo uso del endecasílabo con sus repetidísimos encabalgamientos— u otro semejante para cumplir la ley del ritmo, cuya abolición, como hacen algunos, no pasa de ser una ventaja incluso agradecida. La búsqueda y el hallazgo del compás es un problema que suele resolverse mediante la intuición, lo mismo que casi todo.

Pues bien: Jaén Avila, que en obras anteriores había optado por ajustarse a esa norma, consiguiéndolo de modo irregular, consigue aquí dos cosas que no admiten ser eludidas: el movimiento que ha de seguir el poema e igualmente su tono. Para ello elude la amenaza de prosaísmo que le acechaba, a veces, y también el cauce versicular proponso a que se escriban más palabras de la cuenta. Jaén Avila erige, en realidad, una arquitectura clásica, en lo que ésta tiene de contención. Al poeta no le sobran ahora vocablos ni vacila entre diferentes soluciones. La elegía, en estado puro o no, va dictándole su acompasamiento. *Miróse y vio las manos vacías*, asegura. He aquí el típico desengaño que revela la presencia del barroco. Pero ese desengaño llega a superarse en la visión definitiva. Corremos el peligro de encajar en el mundo barroquizante a todo aquel que no use expresiones directas. ¿Y no la emplearon Góngora y otros, Quevedo y otros? Menudo problema el de las clasificaciones. ¿No perdemos demasiado tiempo en tratar de establecerlas? ¿Por qué empeñarnos, sobre todo, en la confección de fichas? Unos son más aficionados que otros a ellas, como no hay que explicar. Y existen supuestos doctos de la crítica que miran de reojo a sus congéneres a ver lo que ponen en las cartulinas para apresurarse a decir lo contrario. *Qué jaleo lleva el tren...*

A mí me parece que Jaén Avila no deja de seguir aquella hermosa tradición de los Arguijo, de los elegíacos con gusto por la vida, practicantes de algo que ahora se lleva poquísimos, según acaba de señalar el maestro Torrente Ballester: la elegancia. *De crepúsculos, ocasos y venados* no es, desde luego, un libro culturalista, gracias a Dios, pues ya van muchos en la cuenta, aunque siga habiéndolos de otras clases. Es el libro de un hombre que no quiere terminar de perder lo perdido. Es el bello esfuerzo para guardar un poco de luz sobre las bardas del pasado. Es el acento, atristadamente vital, de quien aún cree en el infinito —el Dios de Ante tu puerta— y espera que la puerta del sol se le abra. La que se escribe con minúscula, porque la otra siempre está abierta. Y no deja de asemejarse a un andén. Andén para ir dejándolo.

UNA NOVELA DE CLARIN

LEOPOLDO ALAS: *Su único hijo*. Ed. de Carolyn Richmond. Espasa-Calpe, S. A. Seleccionadas Austral. Madrid, 1979.

En *Su único hijo* no sólo están prefigurados algunos de los temas y personajes del 98, sino que también, como apunta Carolyn Richmond, se detectan ciertas técnicas de la moderna narrativa; a todo ello debemos añadir su interés intrínseco. La crítica, sin embargo, se ha volcado con preferencia sobre *La Regenta*, cuyos logros han oscurecido los de la otra novela larga de Clarín; no contábamos, por lo demás, con una edición adecuada de *Su único hijo*. De ahí que la preparada por la profesora norteamericana Carolyn Richmond—autora, asimismo, de una edición de *El jardín de las delicias* y *El tiempo y yo*, de Francisco Ayala—suponga una verdadera aportación bibliográfica y crítica.

Carolyn Richmond ha preparado su edición sobre la de 1890—que al parecer no se puso a la venta hasta 1891—, pero corrigiendo los errores existentes, o en todo caso indicándolos en nota. El texto de *Su único hijo* se ve completado por los fragmentos de *Una mediana*—publicados en *La España Moderna*, 1889—y *Speraindeo*—publicados en *Revista de Asturias*, 1880—, que, junto a *Juanito Reseco*—novela de la que nada nos ha llegado—son lo que queda de una trilogía a la que *Su único hijo* iba a servir de introducción y que Clarín nunca concluyó; se incluye además parte del capítulo XX de la primera parte de *La Regenta*, donde aparece uno de los personajes de *Su único hijo*: Juanito Reseco.

El estudio introductorio, al igual que las notas, resulta especialmente clarificador; en él, después de unas breves notas biográficas y un análisis de las posturas que la crítica ha adoptado frente a *Su único hijo*, Carolyn Richmond presta atención a aspectos tales como el tratamiento del tiempo y del espacio, personajes—pareja protagonista y personajes secundarios—, recursos estilísticos, etc.

Su único hijo, para Carolyn Richmond, se asienta en una radical ambigüedad, esta ambigüedad, que no supone, como pretenden algunos críticos, imperfección alguna, procede de la actuación de un narrador no convencional—al que la investigadora llama «sospechoso», es decir, que no se atrae, voluntariamente, la confianza del lector—: no «presenta» sino que «sugiere», de modo que el lector se ve desalojado de su cómoda posición—como tantas veces ha preconizado la novela moderna—y forzado a obtener sus propias conclusiones; así ocurre con el caso de la paternidad del hijo—verdadero centro neurálgico de la novela—, pues Carolyn Richmond rechaza el que Clarín precise con claridad que Bonis no es el padre: hay indicios tanto a favor como en contra, el lector deberá juzgar por sí mismo, y en todo caso se está

contribuyendo a crear esa ambigüedad de la que antes hemos hablado; es un narrador que se sirve del relativismo (dejando al lector en la duda sobre quién emite ciertos juicios, etc.), la ironía, la utilización alegórico-burlesca de lo religioso—ya desde el mismo título extraído del Credo—, etc.

Interesa señalar el análisis temporal que hace Carolyn Richmond del plano temporal. La investigadora distingue dos, uno externo o histórico, otro interno o afectivo; este último se divide a su vez en dos, uno real, otro el de los personajes; según los datos internos proporcionados por la novela llega a la conclusión de que en *Su único hijo* se aprecian tres tiempos históricos:

1. Década de 1840: Antecedentes de la acción principal.

2. 1860—dos años—: Acción principal.

3. 1880: Tiempo del narrador.

A la hora de precisar el tiempo, Clarín se aparta en esta novela de los procedimientos usuales del realismo, y del seguido en *La Regenta*, pues no marca de forma rigurosa el transcurrir de las secuencias temporales. Tampoco, indica Carolyn Richmond, fija el espacio, puesto que, aunque se puede considerar que la acción se desarrolla en la zona asturiana, no hay ningún dato que apunte de manera inequívoca hacia Asturias.

En lo que se refiere a los personajes hay que poner de manifiesto que para la investigadora norteamericana se produce una «relativa identificación» entre el personaje, Bonifacio Reyes, y el escritor, Clarín, pero no es sólo eso. Bonis «... anticipa en su autenticidad y carácter problemático a los protagonistas de la generación del 98» (XLIX).

Carolyn Richmond olvida los prejuicios de quienes han estudiado a *Su único hijo* como un retroceso con respecto a *La Regenta*, se acerca a la novela de forma abierta, disipando ciertos malentendidos e integrándose en la corriente crítica que tanto se ha interesado por Clarín desde la celebración de su centenario en 1952.

ISABEL COLON

CALMA TRANSPARENTE

FEDERICO BERMUDEZ - CAÑETE: *Transparencia de la Tierra*. Ed. Insula. Madrid, 1980.

En una clásica y rigurosamente cuidada edición de la colección Insula, seguimos de cerca, con interés y deleite unánimes, la obra de Federico Bermúdez-Cañete, materializada ahora en este nuevo título *Transparencia de la Tierra*, que hace eco y continúa la digna trayectoria iniciada con *Paisajes vividos* (*). En esta misma línea, pues, encontramos que los veintidos «breves»—insistimos en el subraya-

(*) BERMUDEZ-CAÑETE, Federico: *Paisajes vividos*. Antonio Ubago, editor. Cuadernos de Anade, Granada, 1979.

do—capítulos que componen el volumen están dedicados y se corresponden con otros tantos parajes cuya geografía se extiende por las provincias de Almería, Málaga y Granada. Se circunscribe, por tanto, al ámbito andaluz oriental. Pero decir que «hace eco y continúa», acaso no sea lo suficientemente explícito ni tal vez justo, puesto que si bien este libro se estructura de un modo análogo al anterior en cuanto a su disposición formal, supone, en cambio, una experiencia que alcanza cotas más altas, cuyos límites habría que situar en niveles distintos de la nostalgia o el mero recuerdo, en esa tentativa del autor por nombrar la esencia, lo elemental y eterno de la naturaleza, lo que ésta tiene de edénico y sagrado.

Hay, sin duda, desde *Paisajes vividos* a *Transparencia de la Tierra* una evolución bien patente. El tiempo elegido en las descripciones es ahora el presente, el tiempo verbal que por excelencia puede captar no sólo lo que fluye y es eternamente, aquello que se inscribe en el plano de lo intemporal, sino también cuanto acaece y corresponde a la realidad siempre viva y actual, en oposición—decimos— a la nostalgia o al recuerdo más o menos alejado, pero también opuesto a cualquier tipo de ilusión o fantasía irreal. El presente agiliza y abrevia el discurso, la descripción se hace directa y rápida; no obstante, ahí queda, fija e intacta. La palabra entonces apenas si media entre lector-espectador y el objeto sensible que propicia el aliento creador; sin embargo, en su ligereza cumple su verdadera función estética: sugiere sin más. Así se constata, entre otros muchos, en el capítulo «Padules»: «Su caserío blanco, menudo y prieto sobre el borde del cerro. Centro cálido del paisaje, que lo envuelve en la anchura dilatada de las montañas y su atormentada sinfonía de desniveles. Los barrancos, como huecas fauces de vacío, descienden de las altas laderas hendiendo sus flancos duros y grisáceos, su opaca solidez inerte dormida en la lejanía.»

La adjetivación, aunque abundante y ampliamente esparcida por todo el conjunto, no excede las lindes de la medida y del uso afortunado, al mismo tiempo que ostenta el logro de la imagen concreta y el matiz preciso. Tal en «Uleila del Campo»: «Sólo la hermosura del ámbito inundado de luz; sólo la brisa que refresca y acaricia, sin pautas de tiempo. Mientras los almendros de hoja tierna yerguen su verde figura frágil, el ritmo de las hileras espaciadas, en la contrapuesta orientación de las fincas distintas. Mientras el caserío reposa, bajo su hálito de humo de hogar, el caparazón fragmentado de sus techumbres pardas.» Este uso frecuente de adjetivos, virtuosamente adosados en el contexto que los hace necesarios, junto a la escasa o rara presencia de verbos, sobre todo de verbos de acción, contribuyen también en gran medida a la consecución de la agilidad y rapidez descriptiva a que antes aludíamos: «El paisaje confluye en el caserío. Desde los caballones cimeros de la sierra, estriados de nieve, que presencian a lo lejos, desdeñosos y vacantes, el oleaje sólido de los cerrillos. Entre las ramblas arenosas con cultivos en sus rellanos, en los recodos ganados al derribadero. Hasta ese viso de color tos-

tado que le opone su erial salpicado de ralos, hirsutos matojos de esparto cimbreándose al viento.» Son numerosos los pasajes en que puede atestigüarse esta abundancia de oposiciones y yuxtaposiciones.

Conviene señalar, por otra parte, el modo notable en que estas prosas poéticas se han abreviado con respecto a aquellas otras que se integraban en *Paisajes vividos*, brevedad que tampoco es ajena o extraña al empleo de ese presente «histórico», intemporal, y que conviene a los conceptos de concisión y síntesis. Ambos son afines al de fugacidad, propio del presente. Gracias al presente pueden conjugarse conceptos tan contradictorios como el de fugacidad o brevedad descriptiva y el de atemporalidad significativa, porque es este último concepto el que preside y justifica la configuración y estructura del conjunto de estas prosas, atemporalidad simbolizada en las múltiples alusiones a la quietud y presencia absoluta del paisaje, que se muda así en paraíso cerrado e insólito, ámbito aparte, felizmente sorprendido a espaldas de donde ejercen su tiranía la mezquindad y el bullicio de la vida ciudadana. Así verificamos en «Mojácar»: «Nos invade el olvido. El mundo cotidiano y la exaltación del viaje se difuminan como el confín del mar embotado por la bruma. En el ámbito cóncavo del toldo de nubes la mirada se imanta, distraída, en los revuelos en zigzag de una escuadrilla de pájaros marinos.» O en «Picena»: «El barranco alberga al pueblo en cóncavo abrazo. Humanizadas, las áridas laderas de los cerros se enriquecen de cultivos en paratas; del almendro al naranjo, los frutales ocupan sus niveles, en gama generosa de follajes y pulpas. Maíces y hortalizas verdean entre las albarradas de piedra, en espontáneas composiciones cromáticas.» Ya desde el principio nos advierte el autor de ese interés, de ese afán por descubrir lugares inéditos o ajenos a la «civilización»: «Este cabezo en descenso... Nos hemos detenido ante su llamada oscura con abandono unánime. Cautivados por su magnetismo de mundo aparte.» «Empezamos el aprendizaje de los lugares de voz callada, de voz tibia bajo el esplendor luminoso de la mañana.» Todas estas nociones de silencio, olvido, quietud, reposo, calma del mundo, felicidad de mundo aparte, horizonte infinito..., sostienen y sobre ellas se alza la realidad del paraíso lírico que se ofrenda en estas páginas.

Desde el inicio, el paisaje se erige en pretendido y exclusivo protagonista, que cobra entidad propia y se ofrece a través de sugestivas y elocuentes imágenes. Véase a este respecto cómo se personifica el mar en «Mojácar»: «El mar bate muy lento su resuello de pecho manso, de inmenso latir entredormido en la tarde plácida.» Hay un claro distanciamiento del paisaje por parte del autor mismo. El elemento humano, de aparecer, será incorporado al propio paisaje; esto es, ingenua y noblemente sometido al sereno y sabio discurso de la naturaleza: «Por las cuestas, entre las gentes de ritmo acomodado a la lentitud de la tierra, el eco de una tradición menospreciada resuena con ansias de futuro.»

Hay también presente un concepto de gran importancia, bien expresamente,



bien indirectamente aludido, en todos estos poemas, y que nos remite al título del libro: nos referimos obviamente a la transparencia que enmarca y traspasa estas descripciones, merced a la cual la imagen adquiere su auténtica dimensión y ofrece sus perfiles más puros. Así en «Agua amarga»: «La ensenada, al abrigo de dos entrantes rocosos, resume la calma del mundo. Sonríe la luz con toque tenue, con alba claridad tamizada por la calina. Luz dulce. El aire quieto retiene la traspasada delicia de los rayos, que el sol envía en abandono desbordado. Plenitud.» En muchas ocasiones la palabra asume un verdadero papel cinematográfico, recogiendo tanto la pétreo solidez de las montañas o de un acantilado, como el movimiento del mar, o persiguiendo incluso el vuelo de unas aves: «Se yergue el faro sobre el promontorio abrupto y parduzco, de flancos abrasados por los largos veranos. Entrecierra como ave noctámbula la pupila apagada en espera del crepúsculo y sus piedras se doran desde siglos al sol. Las gaviotas, como tenues manchas blancas y grises, giran frente al acantilado en un remolino de perfiles ingrátidos.» Hemos elegido este fragmento de la composición «Faro de Mesa Roldán», pues con él ha de quedar patente, al mismo tiempo, la constante oposición o contraste de nociones tales como estaticidad y movimiento, solidez y transparencia, contraste de colores, formas, perspectivas, etc., sobre el que descansa la eficacia y el vigor descriptivo de un lenguaje tan solícita y sabiamente acuñado.

Destacar, por último, la honda predilección y afecto de Bermúdez-Cañete por la ecología, aspecto éste tan peculiar y prodigado en él; motivo que atienden sus numerosas colaboraciones en publicaciones, diarios y revistas especializadas, y que tampoco podía pasar inadvertido en la totalidad de estos poemas: «Despliegan las cigüeñas sus largas alas blanquinegras, nítidas sobre el fondo verde del juncal; evolucionan en bandada, inquietas, ávidas de lejanías. Barruntando el viaje se excitan sus cuerpos afilados, sus ojos claros que avizoran horizontes.»

Felicitémonos, en fin, por este hermoso volumen, transparencia de la tierra, ex-

tenso espacio de calma, de luz, de sosiego, de vida, entorno claro donde la naturaleza establece indemne su armonía y su dominio, su sabiduría de siglos, su plenitud y gratificante abrazo, en el que hombre y paisaje se reúnen y concilian.

ANGEL MOYANO

OCHO RELATOS

FRANCISCO PAYO: *La fortaleza y el hombre*. Colec. «El Toro de Barro». Madrid, 1979.

La mayoría de los críticos, si bien dan más categoría literaria a la novela, suelen abundar en estimaciones muy positivas sobre el cuento o libro de cuentos. Algunos lo consideran como el género más complicado, donde el escritor tiene que reducirse en la extensión y agigantarse en el contenido. En efecto, no todos los novelistas han pasado por la prueba, ni, habiéndose sometido a ella, han obtenido el éxito apetecido. Evidentemente es género, y hay que hacerlo bien. Lo de «menor» es un cantar que no me suena, ni puedo aceptarlo, si la obra da la dimensión literariamente óptima. Nada tiene que ver con que se lea menos que la novela.

Francisco Payo ha escrito *La fortaleza y el hombre*, una serie de ocho relatos, más en la línea de Flaubert que en la de Pushkin, por tomar un punto de arranque para presentación e identificación de este escritor toledano, que sale a la luz en la colección «El Toro de Barro» de la mano de su director, Carlos de la Rica, pues, aunque publicó otro libro, es en éste donde el escritor realiza seriamente su puesta a punto y donde da fe de sus claras cualidades como literario. Payo es, además, novelista y poeta, alguna de cuyas obras hemos leído mecanografiadas y las consideramos importantes y dignas de ser publicadas porque su calidad lo exige.

Pero, ciñéndonos a *La fortaleza y el hombre*, adivinamos un neonaturalismo en los relatos que integran esta obra de Francisco Payo, si exceptuamos un poco el primero de ellos, que responde al título general de la obra y está basado en el asedio del Alcázar de Toledo, jugando muy bien con los elementos y el pensamiento trágico de las gentes que lo motivaron; el autor profundiza en el sentir del hombre de fuera y de dentro de la fortaleza. Y quiere ser objetivo. Sabe leer en él, descubriendo o inventando al mismo tiempo reacciones propias de circunstancias de la guerra: «La noche se volcaba íntegra sobre las esperanzas de mujeres, hombres y niños, que ya comenzaban a sentir el deseo de sostener entre sus manos, para matar y rematar a todo prototipo de verdugo oficial, un fusil como símbolo de una cruzada cargada de justicia.»

Seis apartados componen este relato, con sus títulos correspondientes, todos



encabezados con «la ciudad», y en cada uno de ellos se analiza el momento y sus efectos felizmente narrados por el autor.

En el segundo cuento, Francisco Payo emprende un camino distinto, enfrentándose con la realidad y la fantasía a la vez. El ser humano es tan normal como monótono, sus instintos connaturales. Ello le va a llevar a la soledad irremediablemente o a refugiarse en su hogar con su esposa y sus hijos, que le esperan siempre y que también forman parte de este género de vida cotidiana entre el pensar y el hacer, aunque después no pase nada, o como si nada hubiera pasado al final de tanta peripecia, por más que la peripecia repose en párrafos como éste: «No importa el cómo, pero sí puedo decir que junto al cuerpo completamente desnudo de la mujer, el mío, en idénticas condiciones, se sumía en el fogoso placer de un acto sexual marcado por la ansiedad de dos cuerpos hastiados del inapetente sabor de otros muslos y otros labios apagados por el peso de irreparable monotonía.» O, «¡Adivínalo! Tú y yo somos parte de millones de seres normales. ¡Somos iguales a esos hombres y mujeres que hacen siempre las mismas cosas por iguales motivos. Los dos estamos incluidos en esa especie normal que continúa ahogándose en los recursos de la eterna monotonía!»

Los demás relatos mantienen el equilibrio de estilo y de lenguaje. No hay nada heterogéneamente vago, ni prescripciones que Francisco Payo intente cumplir. Sólo a veces se escapa por otros caminos, el lírico sobre todo, que no desdice, pero complica al lector que quiere encontrar en el libro la claridad necesaria de un hecho o de una leyenda novelados, limitados en este caso a una narración breve como es el cuento. No estamos leyendo a Washington Irving, en cuyos *Cuentos de la Alhambra* existe una continuidad, un lugar común. En el autor de *La fortaleza y el hombre* se contempla primero y se medita después. Es como si ésta hubiera sido su intención, con grandes deseos de que el lector la adivine. Payo asciende, eleva lo planetario a algo tan poco tangible como es la lírica: «El calor de los corazones creaba vergeles de honesta calma espiritual.» O «El río de sangre se ajustó al cuerpo encadenado.»

Bien es verdad que la última imagen podría ser real, por más que lo trate en un cuento que titula *El sueño triste de un hijo de la guerra*, relato que agita, para mezclarlas, huellas prometeicas, fantasmagóricas y kafkianas metamorfosis, no sin olvidar escenas del Infierno de Alighieri.

Es, a nuestro juicio, uno—o el mejor—de los relatos que comentamos. Pues varios pasajes de *La fortaleza y el hombre* nos demuestran que Payo es un escritor de clase, con imaginación para crear personajes que no se ven gráficamente, pero que están ahí, latiendo. Son como sombras que se hacen carne. Manejando una dicción a veces discreta, realiza una literatura que logra emocionar. No siempre se hace necesario releer para penetrar en la idea del autor, aunque antes apuntábamos dificultades aisladas. La poesía es con-

UN BUEN NARRADOR SALVADOREÑO

DAVID ESCOBAR GALINDO: *Matusalén El Abandónico*. Editorial Ahora. San Salvador (El Salvador), 1980.

El Salvador, como se sabe, es uno de los países centroamericanos con mayor tradición literaria, la cual se remonta, incluso, a los tiempos precolombinos. Las primeras décadas de su independencia ya estuvieron marcadas por una extraordinaria inquietud cultural, que se ha venido manteniendo y acrecentando hasta nuestros días. Destacaron, entonces, escritores y poetas como José Batres Montúfar, Fernando Velardo—el introductor del romanticismo en El Salvador—, Juan J. Cañas y el gran Francisco Gavidia, en cierto modo precursor de Rubén Darío. En efecto, el siglo y medio, aproximadamente, de historia salvadoreña ha producido una pléyade de autores de muy notable relieve, aunque desgraciadamente poco conocidos en España. Ni siquiera—y la omisión es harto significativa—han llegado al lector medio español nombres como los de Salarrué, Vicente Rosales o Mario Hernández-Aguirre. Quizá, últimamente, haya cambiado algo el panorama, aunque dentro de unos límites muy reducidos.

Una muestra de la pujanza indeclinable de la literatura en El

Salvador la tenemos en la obra de David Escobar Galindo, cuyos últimos libros hemos ido recibiendo puntualmente. Escobar Galindo, nacido el año 1943, es hombre de grandes inquietudes culturales, creador de empresas literarias y autor de más de veinte libros de poesía y de varios de prosa, algunos de ellos premiados en nuestro país. Su novela breve *Una grieta en el agua*, galardonada en Costa Rica, va camino de la tercera edición. Se trata, pues, de un escritor de arraigada vena creativa, el cual cultiva la poesía y la narrativa indistintamente, consiguiendo en uno y otro género cotas de auténtica calidad. De él dijo su compatriota Hugo Lindo que «en las nuevas generaciones de poetas salvadoreños, David Escobar Galindo es paradigma de autenticidad sin claudicaciones ni desmayos», agregando que «no se arrellana en la pereza facilona ni en la facilidad perezosa», ubicándole «en el muy escaso coro de los Poetas con mayúscula». Sin embargo, quizá sea en el cuento, en la narración breve, donde Escobar Galindo alcance sus trabajos más importantes, posiblemente debido a que en ellos le resulta más fácil lograr la simbiosis de su condición de poeta y de prosista.

Matusalén El Abandónico, del que toma título el volumen, es el primero de los diecinueve relatos de que consta este libro, y el más largo, dentro de la brevedad que

dición de este escritor, y la debemos aceptar en su justa medida. Quizá hasta puede que sea básica para lo que Francisco Payo pretende, puesto que no se diluye en una retórica empalagosa, sino al contrario, su lenguaje es tan ágil como directo. Así: «Desnudo de medio cuerpo hacia arriba, harapos el resto, parecía el Poder mismo, reencarnado en un hombre inexplicablemente aprisionado. De su pecho comenzaron a brotar innumerables labios brillantes, de carmín encendido, entreabiertos por la ira, gritando palabras incompletas y horrorizadas por algo que no podía entender.»

No hay duda de que Payo, con este libro, inicia un largo viaje literario. Y arribará a puerto seguro, cubriendo singladuras y salvando tempestades de este mar, siempre sorprendente y difícil, de la literatura.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

¿NARRATIVA ORAL?

JORGE IBARGUENGOITIA: *Dos crímenes*. Laia, Ed. Barcelona, 1981.

Es raro, muy raro, encontrarse con una novela que maneje todos los componentes sin que el sabor de uno de ellos prevalezca por encima de los otros. Sin embargo, *Dos crímenes* dosifica con perfección las situaciones enmarcándolas dentro de una narrativa magistral y mejicana, sorprendente por la viveza, por la naturalidad que no llega nunca a caer en el vulgarismo de mal gusto, puntal tan infrecuente... Jorge Ibarguengoitia se enfrenta al lenguaje con

los caracteriza. Se refiere Escobar Galindo a un tipo en estado de postración, abandonado a sus pensamientos, a sus recuerdos, situándole en un clímax intemporal y contemplativo. Hay en esta narración una soterrada alusión al tiempo, a su marcha luminosa y demoledora, a la incandescente secuela de vivencias que va dejando en el ser humano. Porque «Matusalén», el personaje, el protagonista, ha llegado, según el médico que le atiende, a esa situación de la que nunca se regresa, y desde ella nos cuenta su historia. De pronto, una mañana, tuvo la sensación irrestañable de que la fuerza de su vida tomaba un sentido inverso; es decir, que se trata de una serie de desvivencias, de un irse muriendo poco a poco. Y aunque no nos hallamos ante ningún tema inédito—por otra parte en literatura hay ya poco nuevo bajo el sol—, sí podemos asegurar que el estilo de este relato y la garra creativa de su lenguaje, lo singularizan y hacen especialmente sugestivo.

El segundo de estos relatos, *El dulce fuego*, se refiere a otro tema lleno de poesía. Se trata de una pareja de enamorados, llena de ardiente pasión. Aquí el autor intenta ahondar en el drama de la frustración amorosa, en la lucha entre la realidad y los sueños. Elisa y Pedro son dos jóvenes profundamente enamorados a los que las circunstancias separan temporalmente. Y Escobar Galindo destaca la idea—y la potencia lírica—de que el amor es una llama que nunca puede extinguirse, pues de otro modo se desintegra y muere. En el trance de la

despedida, el joven quiere testimoniar de alguna manera la perdurabilidad de sus sentimientos: «Y para que nunca perdamos esta luz—dice a Elisa—voy a encender aquí mismo la hoguera que nos hará recordar a cada instante el fuego compartido que arde en el fondo de nuestros corazones.» Aquí, como puede apreciarse, el autor se plantea la emoción del tiempo futuro, no lo busca proustianamente, sino que lo espera con ardiente ansiedad.

Y es que en el fondo de estas narraciones, lo que David Escobar Galindo ha querido contarnos es la fuerza descomunal y vivificante de la imaginación. Viene a decirnos, de modo más o menos simbólico, que la imaginación es el



motor omnipotente que pone en marcha a la humanidad, que una sociedad sin imaginación es una sociedad involutiva y estéril. Por eso al comienzo del volumen recuerda unas palabras muy significativas de Labrador Ruiz, tomadas de su libro *Carne de quimera*: «Construyamos otra ciudad, aunque sea con la mente.» Y es por aquí, por esta pasión suya hacia el sentido creador del cerebro humano, por su fe en la imaginación, por donde hemos de buscar las claves de su narrativa y muy especialmente los valores de este libro que comentamos.

Son, como hemos dicho, diecinueve los relatos incluidos en el volumen. Aparte de los citados, hay que hacer mención especial de los titulados *La primera gracia*, *La otra cara del símbolo*, *Los sueños diurnos*, *En familia*, *El máximo sueño*, *El verdugo sin máscara* y *Parábola de la obediencia*. Son, indudablemente, los más significativos. Aunque en realidad, entre todos—entre los diecinueve—forman una especie de largo poema en prosa, tocado de diferentes matices, pero atravesados por un eje común que los hace girar en torno a la emoción que al autor le produce el simple y maravilloso hecho de vivir. Es un mundo mágico el que aquí se nos presenta, un panorama poético de la existencia humana, que acredita—una vez más—a David Escobar Galindo como uno de los narradores más interesantes de su país, advirtiéndose en este libro una importante evolución de su técnica narrativa, un mayor arraigo y consistencia en su escritura.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

la seguridad de un maestro, con la altivez que otorga el saberse vencedor de cualquier obstáculo literario.

Dos crímenes puede considerarse una novela oral en la que no abundan las descripciones, ni las metáforas, pero que fija mucho la atención en la psicología de los personajes: llevada con gran amenidad y rigor científico cuando se tercia, la narrativa de Ibargüengoitia constituye un placer de lectura que rompe la línea de los clásicos hispanoamericanismos de nuestro siglo, pese a no prescindir de un vocabulario mejicano en esencia donde el ritmo de lectura seguido por un español sufre algún que otro bache al toparse con palabras tales como «cacarizo» o «hui-zachera», pero esto no es óbice para que el relato subyugue totalmente a su seguidor y que la personalidad imaginativa y astuta de su protagonista, Marcos, embelese con su monólogo lleno de grafismo y desenvoltura lin-

güística, incluso en secuencias en que la gentileza de la literatura no penalizaría al autor si cayese en vulgarismos.

Dos crímenes es un libro que se desliza y deja que sus páginas transcurran por boca de Marcos, el Negro, hombre que se ve envuelto en una extraña circunstancia, de la que ignora su sentido total, y huye a casa de un pariente rico, su tío político Ramón, bajo la excusa de ir a proponerle un negocio del que sacará gran provecho. En realidad, Marcos es la estampa del mejicano avisado, culto y de una perspicacia tan imaginativa que le permite salir airoso de los acontecimientos que él mismo está creando. Entra en juego una familia ambiciosa que persigue descaradamente la herencia del tío Ramón y ve en Marcos un hábil competidor. La novela—contada enteramente en primera persona—ofrece matices de humor—insistiendo sobre un viejo chiste que habla de la hiena—, de sexo...

pero ante todo borda con mucha luminosidad el tejemaneje de la picaresca familiar. Así transcurre hasta el capítulo nueve, en que, sorpresivamente, continúa la narración en primera persona, sin que el protagonista sea el mismo, dicotomía que el autor asume con plena conciencia sin variar para nada el tono fresco y vigoroso del libro. El desenlace resulta inesperado, pero no desentona, si bien llama un poco la atención el que la novela, a partir del mencionado capítulo, acelera más la exposición de motivos.

Esto, más o menos, viene a ser *Dos crímenes* vista desde una estructura argumentativa. Pero también constituye una novela social en cuanto a percibirse como trasfondo una sociedad injusta y coercitiva, víctima, como todas, de un proceso histórico; esto no representa ninguna novedad en base a que es idéntica al contexto de todas las sociedades, si bien unas y otras tie-

nen notables diferencias impuestas asimismo por la historia. Llama, no obstante, la atención ver a Marcos, el Negro, de naturaleza rebelde —que fundamenta su doctrina en el hecho de haber tenido una tía carnal rica y prostituta en su tiempo—, metido de lleno en esa colectividad mejicana de la que sabe zafarse con una limpieza extraordinaria, con la magia de un prestidigitador y una astucia de fábula: Marcos es libre, pero al mismo tiempo se pone grilletos para aprovechar su acero, para hacer de este metal un medio para comprar más libertad...

En suma, *Dos crímenes* deja ver con absolutismo una obra bien contada, precisa y de magnífica concepción ética de lenguaje.

Jorge Ibargüengoitia, escritor que no suena mucho en España, nació en Guanajuato (México) en 1928; está especializado en teatro y es poseedor de dos grandes premios de la Casa de las Américas. Entre su producción cabe distinguir: *Clotilde en su casa* (1956), *Susana y las jóvenes* (1957), *Ante varias esfinges* (1959), *La Ley de Herodes* (1967), *Sálvese quien pueda* (1975) y *Los muertos* (1977).

JOSE M. SOUZA SAEZ

DESDE EL INTERIOR DE UNA ISLA

JUAN MANUEL GARCIA RAMOS: *Malaquita*. Editorial Confederación de Cajas de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1980.

Malaquita, segunda novela de Juan Manuel García Ramos, representa una asimilación de esa narrativa que, pomposamente, fue definida como *experimental*. (En realidad, este término encierra una vuelta a los orígenes bajomedievales y renacentistas de la novela, al considerársela como un cajón de sastre donde cualquier material literario tiene cabida, con tal de favorecer el desarrollo del *discurso*.) Sin embargo, el resorte de esta obra no se halla en el mero ensimismamiento discursivo, en el experimento por el experimento, defecto del que suelen hacer gala Juan Benet o Juan Goytisolo en algunas novelas. Juan Manuel García Ramos utilizará como excusa el argumento no lineal para ir recreando un mundo vulgar y mágico, prosaico y poético, configurando así la crónica de unos seres insignificantes que viven dentro de los muros de una isla. En este sentido, *Malaquita* está en la línea de *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, porque se sirve de un desarrollo argumental muy libre y de un estilo barroquizante y preciosista para conformar una historia sórdida, dinámica, cerrada y lírica.

Juan Manuel García Ramos nos introduce, a través de una trama bastante sencilla, en la vida paralela de dos seres rotos—Ernesto y Dolita—, a los que la soledad les llevará a unirse en el cariño,

la amistad y el sexo. Una especie de historia de amor con final trágico: el espeluznante asesinato de Ernesto, que impotentemente contemplará Dolita. Pero ésta no es una novela de dos personajes, sino de una isla, de una ciudad, de un suburbio, de una época y de una gente. El autor se apoyará en el triste discurrir de los dos protagonistas para transcribir una atmósfera interior en la que todos los personajes no se manifiestan por medio de la acción, sino que son descritos y narrados por ellos mismos.

En *Malaquita*, por lo que se refiere a la estructura novelística, se da una construcción fragmentaria y múltiple. No existe un narrador que nos relate una historia lineal; la novela es elaborada desde dentro por su buen número de personajes-cronistas, a cada uno de los cuales le corresponde una estructura y un estilo determinado. Esta visión subjetiva y polivalente permite una gran articulación de recursos novelísticos internos (diálogo, monólogo interior, narración y descripción) y externos (epístolas, declaraciones juradas, conversaciones de peluquería, opiniones callejeras, teóricas militares, etc.). Y esta fragmentariedad conducirá a la plasmación de un relato cerrado y críptico, y a una exposición del lugar, del tiempo y de la acción fuera de la unicidad lineal. Por este motivo, la lectura se hace al principio un poco difícil y cuesta hacerse con los símbolos de la novela. Sin embargo, la sensualidad alambicada del estilo puede funcionar como gancho e introducir al lector, poco a poco, en la complejidad de la trama.

Malaquita es un discurso estructurado desde dentro, con un predominio casi enfermizo de la descripción sobre la narración. La estrecha interdependencia de estos elementos, terminará conformando una novela de *tiempo lento* y de *acción interior* y *psicológica*, donde los personajes y su universo son revividos sensualmente. El estilo de Juan Manuel García Ramos se apoya, fundamentalmente, en una descripción muy plástica, que hará de *Malaquita* un perfecto retrato de la vida sensitiva: «... con aquel vino ácido que entre las sábanas tanto nos sabía...» (p. 28), «... escondía un parpadeo triste y nervioso tras el impacto de su traje blanco y unos tacones excesivos...» (p. 31), «... el olor constante a col podrida...» (p. 38), «... el hedor inolvidable de sus articulaciones...» (p. 38), «manos bajo el agua y fragor de platos... y vasos de añil de vino o rebosada espuma de cerveza, tazas canelosas con fondillo azucarero...» (p. 91), «... encaramado sobre los ladridos desconfiados de los galgos en venta y el multifacético vocerío de las ofertas nómadas...» (p. 110), «... marcharse después de notar en el recibidor una bocanada de aire caliente significando la noche...» (p. 138). Es bastante revelador el que la novela comience con una breve e inconclusa descripción de un contacto sexual entre Ernesto y Dolita; descripción que será retomada a partir de la página 113 y que cerrará la primera parte de la novela. Por otro lado, la descripción como recurso estilístico se basa en una prosa muy elaborada: normalmente, las oraciones se prolongan mucho y predomina el proceso de subordinación, y la cama suplanta el cometido de los restantes signos de puntuación, exceptuando el punto y aparte. Juan Manuel García Ramos retuerce demasiado el pescuezo

del idioma, cosechando a veces un fruto aburrido y artificioso; pero cuando se desentiende del discurso literario-profesional, logra un estilo más fluido.

La losa de la preponderancia descriptiva es superada gracias al empleo del monólogo interior y de lo coloquial. Los monólogos interiores aportan un material poético muy rico en léxico y en construcciones sintácticas. Por su parte, los diálogos y expresiones de la gente del pueblo aligeran el relato y consiguen transformar *Malaquita* en una historia verosímil y humana. Entre todos los giros y voces populares, destaca ese característico uso afectivo que el canario hace del diminutivo (tiesito, flojito, tempranito, babita, flemita, pibito) y del pronombre posesivo (mi hijo, mi niña).

Juan Manuel García Ramos es un digno exponente de las nuevas (o no tan nuevas) corrientes narrativas de la literatura canaria actual. *Malaquita* es un intento de reflejar la sensualidad y el colorido de una isla cálida, tomando como motivo un suceso sórdido y cotidiano. En otras palabras, una novela que sirve de lazo de unión entre la narrativa de la América hispana y la de nuestra península. Recomendada para los amantes del estilo sensual y de las tierras calientes.

R. CESAR MONTESINOS

LO ANDALUZ

JOSE LUIS ACQUARONI: *Andalucía, más que nacionalidad*. Editorial Noguer, Barcelona, 1980.

Con palabras precisas, sin omitir un solo dato esclarecedor, minuciosamente, Acquaroni nos hace viajar por «lo andaluz», rastreando en su variada genealogía su mezcla de sangres de tartessos, cartagineses, romanos, godos, árabes y judíos. Sostiene Acquaroni que la esencia de lo andaluz, por su universalidad, no puede encerrarse en el localismo y que «es ingenuo hacer territorial el patriotismo. O regional la belleza de las mozas». Al andaluz no le preocupa salir hacia otros mundos, no necesita de casas regionales, pues la encontrará en la calle de cualquier país donde pueda degustar el vino de su tierra. Nos explica que su cultura es estática y, sin embargo, universal, porque es el mundo el que se acerca a ella, a lo andaluz. Y arguye que si Don Quijote hubiese llegado a recorrer toda Andalucía, de andante hubiera quedado en filósofo.

Todo el libro es un intento de mostrarnos la Andalucía auténtica, la eterna, más allá de la mitificada estampa de mujeres hermosas, toros, vino, sol y alegría; más allá del cante, el baile, el colorido y su bullicio, que tanto atractivo ha ejercido para el turismo, sin olvidar la influencia que ha supuesto en sus gentes.

Describe con prosa cálida las diferentes características que se derivan de la situación geográfica, ya sea de las tierras bañadas por el Mediterráneo o el Atlántico. Va de la estepa a la montaña y sus manantiales, enume-

rando todo aquello que ha servido de inspiración a los poetas. Describe amorosamente a ese Guadalquivir, «gran rey», señor y varón, por el que bajaban los toreros en barquitos desde Sevilla a Sanlúcar a las corridas de julio y agosto que se daban en el coso sanluqueño, o por el que discurrían en la noche contrabando de sedas y tabaco. Describe las ciudades con el minucioso detalle que imprime el ojo del novelista y hace que el ensayo pierda adustez y gane en imágenes y colorido. Sólo cuando es preciso apoyar su tesis echa mano de las cifras.

Muy empeñado en destacar el carácter diferente de «lo andaluz», nos habla de su campo, de su transparencia, su luz, de la condición vegetal y su resistencia a toda evolución, haciendo hincapié en que fuera de su región lo andaluz rebasa el localismo, y ésta es la razón de que su universalidad se alce contra el separatismo, porque para este pueblo no tiene sentido la tierra desligada del ser y de la acción. El andaluz no necesita buscar su identidad, porque la lleva consigo, la ha hecho trascender en los *tablaos* y las fiestas, en la calle y sus vinos, y esto es algo que no se consigue, según Acquaroni, con estatutos de autonomía.

Es intento muy claro del autor ir más allá de rendir culto a lo andaluz o del simple ataque al centralismo. Hay en sus páginas una constante búsqueda, el deseo de ahondar en el verdadero problema, el origen de las desigualdades que separan las grandes propiedades de esa mayoría pobre que carece de tierras, explicando que la donación que se hizo de villas enteras a los hijosdalgos y caballeros de feudo para defender la frontera de la amenaza sarracena es la razón de que to-

davía hoy existan «hijos de nada» y, consecuentemente, tantos emigrantes y analfabetos. Sin embargo, sostiene que el pueblo no debe ponerse en manos del nuevo feudalismo de la burocracia y, para reforzar su teoría, transcribe las palabras de Aranguren en favor de las regiones económicas y su necesidad de «planes económicos serios y seriamente aplicados, y no la falaz panacea del apresurado montaje de un aparato político regional con su clase política reclutada por los diversos partidos, un minigobierno, unos miniministerios, un miniparlamento» (página 66).

Paso a paso, nos lleva a través de su historia, su geografía y sus símbolos; todo aquello que imprime un ritmo y marca al andaluz, desde el tiempo en que la ciudad de Tartessos se alzó en la desembocadura del Guadalquivir, erigido en centro comercial y cultural de Occidente, considerados los más cultos de las tierras iberas. Nos habla también de la influencia de los romanos, cuya huella ha quedado en anfiteatros, termas, acueductos, puentes y templos, y los sistemas de riego, aprovechados más tarde por los árabes. Nos habla del toro y el caballo, de lo *jondo*, del baile flamenco, y profundiza en el origen, el cómo y por qué de esta forma de expresión tan genuina que nació entre olivos y mieses, en playas y talleres. Y de la gracia andaluza, de la majestuosidad y patetismo de su baile, anterior al cante, influida de los ritos sagrados hindúes, los trenos griegos y los mimos romanos.

Referente a la lengua, razona Acquaroni que no podían formar un dialecto del latín, porque su cultura es más antigua; data de mucho antes, y

que tomó la lengua de Castilla igual que ha aceptado la dominación de romanos, árabes y fenicios, pero la ha popularizado, haciéndola musical y zalamera. Las invasiones se han hecho notar, pero también han enriquecido esta tierra, histórica y culturalmente plena, aunque esa huella la lleva cada andaluz en sí mismo, en su anhelo de espiritualidad, en sus ansias de verse representado, en su barroquismo, ese deseo de acentuar su voz y su sentir; en su búsqueda de alegrías, que le ha llevado a transformar lo que era una concentración ganadera en una fiesta. «Ha convertido las ferias del tener en ferias del ser», nos dice Acquaroni, pues el andaluz no hace alarde de lo que fabrica o vende, sino de su propia condición.

Libro equilibrado, no omite ningún detalle que ayude a informar y clarificar el significado, la causa y la consecuencia de los problemas andaluces. No faltan, por tanto, las acusaciones al empresario por no tener visión moderna de las explotaciones, por su improvisación y rutina, así como a la banca oficial, que ha ignorado el problema del campo andaluz, impidiendo que le llegara el desarrollo. Explica que, si bien no hay riqueza en la tierra para que subsistan todos los andaluces, una mayor inversión y el aprovechamiento de la hectárea ayudarían a solucionar los problemas.

Estas páginas ofrecen una visión profunda, llenas de gran interés, pues van más allá de la apasionada reivindicación, y son, al mismo tiempo, una muestra de ese decir que caracteriza al andaluz, renuncia y rebeldía, pero también amor hacia el paisaje y sus costumbres.

ROSA ROMÁ

ANTICIPACION Y EJEMPLARIDAD

ROSA CHACEL: *La sinrazón*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

Lo sorprendente de la obra novelística de Rosa Chacel es su adelanto con respecto a la aparición de la actual «nueva novela» en España. El origen del fenómeno, por lo que a Chacel se refiere, reside en su orientación intelectualista y en la influencia teórica de Ortega y Gasset. La estética antirrealista con su correspondiente «deshumanización», peculiar de la «nueva novela», es básicamente la misma que Chacel ha profesado a lo largo de medio siglo. Se trata de una constante que se inicia en *Estación, ida y vuelta*, en 1930, y que culmina en *La sinrazón*, treinta años después. Esta adhesión a formas estéticas periclitadas trajo, al producirse el último movimiento pendular de la moda artística, la sorpresa de la anticipación del arte narrativo de Rosa Chacel, en relación a la adopción de modelos franceses, tipo «nouveau roman», en la literatura española contemporánea. Al igual que ocurrió en otros momentos de nuestra historia (caso del neogongorismo o del naturalismo, por ejemplo),

los modelos franceses vinieron a coincidir con una estética que ya tenía vigencia en la literatura española.

La sinrazón, cúspide del arte chaceliano, posee una importancia dentro de la evolución estética de la novela española que no ha sido debidamente reconocida. Recuérdese que *Volverás a Región* data de diciembre de 1967. La importancia de *La sinrazón* no reside únicamente en su adelanto cronológico; además de anticiparse a la tendencia de la «nueva novela», aparece con unas características que hacen de *La sinrazón* un caso ejemplar. Con el propósito de establecer esa ejemplaridad dentro del panorama literario actual, vamos a examinar la naturaleza del mundo representado y los procedimientos formales de la representación tal y como aparecen en esta notable obra.

* * *

Como es peculiar en la «nueva novela», el primer problema que plantea la lectura de *La sinrazón* es dilucidar el tema. La «sinrazón» es llegar «al límite de la razón» e intentar forzar ese límite para adjudicarse una facultad divina: la de alterar el funcionamiento normal de los se-

res mediante el ejercicio de una voluntad todopoderosa.

El personaje principal, Santiago Hernández, descubre que una serie de incidentes (la herida en la frente de Elfriede, la muerte repentina del hacendado Puig, el fatal accidente de Hortensia Laso de Suárez) no tienen nada de fortuito, que coinciden con momentos de intenso resentimiento por su parte, momentos que «una fuerza desmedida se había convulsionado» en su interior. Una vez convencido de que posee la facultad extraordinaria de actuar sobre el mundo físico, se propone ejercerla conscientemente. Primero, intenta aniquilar al viejo Filippo; luego, ensaya lo opuesto, pretende que una mariposa disecada mueva las alas. Aunque fracasa en ambas tentativas, continuará obsesionado el resto de su vida por el poder que cree poseer. En un momento dado, cuando su mujer lo abandona y ha perdido todo, fortuna, amante e hijos, intenta de nuevo ejercer un acto de voluntad vivificadora. Sabe que trata de asimilarse una facultad divina, y que recibirla de manos de Dios «significaría ver a Dios; y ya es sabido que no es posible verle sin morir». No obstante, el experimento de la mariposa se le convierte en una tentación irresistible.

La última media página del libro es un apéndice, separado del resto de la novela. Por medio de estas últimas líneas (narradas en tercera persona) nos enteramos de que un tal padre Ugarte ha recibido la mariposa con una ala rota, y también el manuscrito de Santiago Hernández, «muerto de un modo repentino y algo misterioso», y que acaba de leerlo en ese preciso momento.

El manuscrito son unos cuadernos donde el personaje ha ido anotando sus impresiones. Escribe no «para recordar, sino para comprender algo». Pero la búsqueda que explique ese «algo» (la sinrazón de la razón que le empuja a probar el poder que cree poseer) no es un ejercicio de redacción preciso y definido. El relato aparece unas veces como explicación, otras en forma de memorias, de diario en algunos momentos, y, finalmente, como confesión. La redacción comienza en 1935, a partir del capítulo V, aunque, como se verá más adelante, se desplaza a otros momentos.

Una vez identificados los acontecimientos sobresalientes de esta larga y compleja narración, salta a la vista lo que se ha propuesto Chacel: novelar el antiquísimo pecado de la soberbia del hombre que quiere ser como Dios. Y ya se sabe que tal anhelo trae consigo, en la tradición judeo-cristiana, su correspondiente castigo. Al mismo tiempo se asocia esa soberbia con la cuestión nietzscheana del superhombre, reduciendo, en forma harto simplística, la teoría filosófica de la voluntad de superación a un caso de desvarío, a la experimentación de una mente enfermiza.

La novela, así concebida, tiene un neto carácter especulativo-filosófico que se traduce en largas parrafadas, sobre todo y cuanto afecta a la vida humana. El personaje se enfrenta con una situación dada y reflexiona sobre su significado. Así, y según el caso, se elabora la cuestión del superhombre, de la condición soberbia del carácter español, del estado de inocencia en el

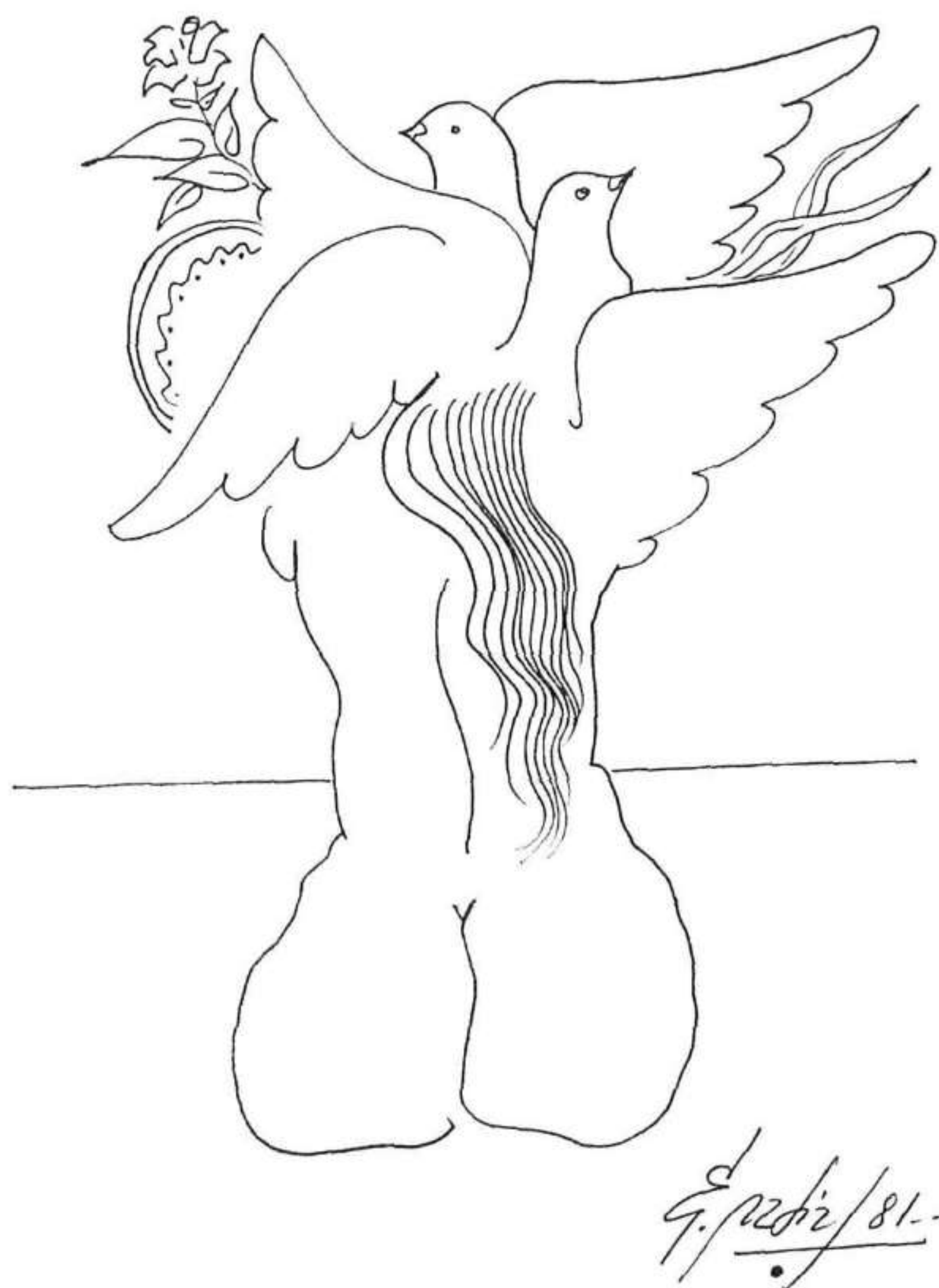
paraíso terrenal, de lo que es la fe, la voluntad, el tiempo, el miedo, el terror, el amor, la inspiración, la visión, etc., *ad infinitum*. Entre estas especulaciones, tan de la «nueva ola» a lo Benet, tenemos también innumerables explicaciones sobre el proceso creador, sobre la gestación literaria y su escritura, o bien sobre lo que debe ser la novela. Por ejemplo, siguiendo el consejo de «un filósofo» (que vendría a ser Ortega y Gasset, naturalmente), el personaje-autor declara que «eso es lo que hay que revelar: la vida íntima, ultraíntima, visceral, entrañable, del hombre poseído por la idea y de la idea poseída por el hombre» (p. 188). No tiene nada de particular, pues, que *La sinrazón* sea una novela vuelta hacia adentro, donde el constante autoexamen llega a convertirse en ensimismamiento total. La problemática íntima se intensifica por medio de la forma de captarla, de modo que llega a cautivar al lector. O sea que nos encontramos ante uno de esos casos donde los procedimientos formales de la representación son más importantes que la naturaleza de la problemática.

En la creación de los personajes cabe señalar dos procedimientos. Por un lado, tenemos el personaje principal: una entidad que sirve de vehículo a la meditación, a la exhibición de estados de ánimo, a la continua interrogación y especulación, y que al expresarse tiende con frecuencia a la abstracción y al discurso. Situado entre un personaje «antagónico» (su mujer, Quitina) y un personaje «eco» (su prima Herminia) con quienes dialoga, es únicamente una voz, tal y como es peculiar en la «nueva novela». Todo incidente exterior, toda referencia a los sucesos cotidianos son meros pretextos para exteriorizar los procesos mentales de este personaje, las sensaciones, las intuiciones, y para dar curso a las especulaciones filosófico-espirituales, a las opiniones intelectualizadas (no intelectuales, necesariamente), etc. Su aspecto físico carece de importancia y apenas hay alguna observación a lo largo del libro, pues como Chacel ha declarado, «en mi literatura no hay observación. Ni en la narración, ni en las novelas, ni en el ensayo. Todo menos observación. Meditación, emoción, pasión, obsesión, imaginación» (1). Sí, bueno..., pero no tanto. Ciertamente es, por lo que al personaje principal se refiere. Pero, por otro lado, tenemos la descripción del campo y de un mundo donde «hay personajes, probablemente tomados del natural..., «reales» (2), que están cuidadosamente observados, como lo está Strugo, Damián, Miguel, etc. Son personajes secundarios que añaden una dimensión de realidad concreta a la novela, que la localizan en el mundo de las relaciones humanas y no en un limbo nebuloso, puramente mental. La fusión de la meditación y la observación constituye un acierto, aunque la autora no esté dispuesta a admitirlo. Sea como fuere, la meditación predomina ampliamente sobre la observación; ésta tiene carácter anciliatorio, considerando la obra en su totalidad.

La captación del momento actual se reduce a una ambientación. Partiendo de un incidente

(1) FERNANDO G. DELGADO: «Rosa Chacel y la necesidad del retorno», *Insula*, núm. 346 (septiembre de 1975), p. 4.

(2) JULIÁN MARIAS: «Las razones de "La sinrazón"», *Insula*, núm. 178 (septiembre de 1961), p. 5.



cotidiano, la narración se desplaza a otras esferas; primero, a la del recuerdo; después, a la de la reflexión, que equivale a la elaboración de ideas, signos y significados. El mundo exterior, de relaciones, se nos presenta como una recreación de la memoria, hasta el punto que reemplaza a la acción directa. Un enfoque cerebral de la amplitud a la que me vengo refiriendo plantea problemas como mantener el interés de la narración y la verosimilitud. Son dificultades que requieren soluciones técnicas. Rosa Chacel recurrirá, para lograrlo, a varios procedimientos, entre los que destacan la estructura, la anticipación, la reelaboración, la intriga y el empleo de lo difuso.

La confesión (diario, memorias o búsqueda personal) sigue el paso del tiempo, tal y como sería lógico, pero con frecuencia se violenta el avance lineal del relato, hasta el punto que la estructura podría calificarse de perífrasis mental. Los sucesos y las referencias, las implicaciones de una situación, no aparecen nunca en su total proyección. El lector es incapaz de comprender inicialmente su verdadero sentido y alcance, toda su complejidad. Se presenta un incidente para hacer que culmine cien páginas después. Un suceso superfluo, al parecer, cobra de pronto un significado insospechado. Incluso digresiones como las del superhombre, la del orgullo, etc., que pueden calificarse de «claves» para el entendimiento de la novela, se anticipan notablemente al incidente que las ilustra, y hasta este momento el lector no tiene conciencia del porqué de tan lejana especulación. A veces, una palabra al parecer insignificante resulta trascendental. Veamos un caso de suma importancia: Elfriede se entrevista con Santiago; la situación se pone extremadamente tensa, y de pronto, inexplicablemente, ella sufre un corte

en el rostro. El personaje-autor comentará dicho episodio, declarando que se trata de «nada más que esto, pero esto es el comienzo de todo». Uno se pregunta: ¿Qué es «todo»? Pues «todo» es el tema de la novela, la cuestión del ejercicio de la voluntad como fuerza sobrehumana. Luego, la cuestión se irá reelaborando, develando poco a poco su significado, sin que su sentido total se aclare hasta las últimas páginas del libro.

Tal vez el aspecto técnico más interesante sea el empleo de la sugerencia y de la imprecisión. Como es característico en Chacel, tiende a la sutileza en los momentos cumbres. El caso más logrado en *La sinrazón* es el de la muerte de Santiago Hernández. En la última página del libro se sugiere, por medio de la mariposa disecada, con una ala rota, que ejerció, o por lo menos que intentó ejercer, el poder de voluntad vivificadora, y que, por lo tanto, es la causa de su muerte, aunque no es posible afirmar categóricamente que sea así. Las últimas palabras del padre Ugarte («¡Quién sabe!») sugieren que su muerte se debe al extraordinario acto. Sin embargo, las menciones y consideraciones que se hacen en las dos últimas páginas sobre el opio, sustancia que Hernández fabrica industrialmente, y la contemplación obsesiva de una amapola sazónada en el momento de escribir las últimas palabras apuntan otra posibilidad. Como ya se vio anteriormente, Chacel gusta de especular sobre el sentido de un acto con anticipación al momento en que ocurre. En definitiva, la autora ha hecho todo lo posible para confundir al lector mediante el procedimiento de múltiples sugerencias contradictorias. A qué se debió la muerte del personaje, ¿a una causa natural, como pudiera ser un derrame cerebral o un ataque cardíaco?, ¿a esa supuesta visión de Dios?, ¿a una dosis excesiva de opio? Otro caso, ya apuntado, es el de los cuadernos que escribe Hernández, y que una vez se presentan como memorias, como confesión otras, o como búsqueda íntima.

El gusto por lo difuso culmina en conversaciones o descripciones oblicuas, donde las referencias oscuras y las medias palabras dificultan la comprensión. La disputa entre un republicano y un franquista, llena de sobreentendidos, resulta poco menos que ininteligible para el lector que no esté bien enterado de los puntos de vista que se atacan o defienden en la polémica.

Pocas novelas existen donde el autor se haya esforzado tanto como Rosa Chacel para crear una impresión de verosimilitud. Unos cuadernos escritos intermitentemente por un técnico químico, al correr de los años es improbable que posean la perfección lingüística de *La sinrazón*, y mucho menos la complejidad técnica. La autora, muy consciente de la falta de credibilidad que lleva consigo el doble carácter del texto, recurre con frecuencia a todo género de excusas y explicaciones para crear una impresión de verdad. Por ejemplo, así se justifican las perfecciones textuales de los supuestos cuadernos: «Tachar, tachar, fue lo primero que se me ocurrió al desenterrar estos cuadernos después de seis años. Qué astucia encierra esta palabra: tachar significa volver a coger la pluma». Sí, verdaderamente es un caso de astucia novelística, y también lo es la explicación del proceso

de la escritura. Continuamente nos encontramos con justificaciones como las siguientes: «Parece que me detengo demasiado en detalles, que dilato a conciencia la narración del momento aquél»; «Mi torpeza es desesperante. ¡No hay frase que no tenga que repetir cien veces, patas arriba, patas abajo!» (p. 367). Estas justificaciones son adivinación de las reacciones del lector cuando éste se enfrenta con las interminables digresiones que encierra esta novela interminable. Naturalmente, estos procedimientos para establecer la verosimilitud resultan convencionales, mas son artísticamente aceptables.

La obra de Rosa Chacel, en general, y *La sinrazón*, en particular, no está libre de los excesos narrativos que son peculiares de la «nueva novela». Me refiero concretamente a un par de procedimientos de que la autora parece gustar extraordinariamente. Uno se da cuando el personaje-autor se extiende en consideraciones personales, en explicaciones tan enmarañadas que degeneran en bernardinadas, por el estilo de la siguiente: «"Sí, así ha sido", porque eso significaba caer en la ciénaga, admitir que había sido así, cuando no había sido así, cuando había sido.» El otro ocurre cuando la escritora se embarca en la reiteración de una o dos palabras, a la que da vueltas y más vueltas, aumentando el volumen de la prosa, distendiéndola hasta que la palabra destaca por sí sola en el párrafo, anulando el resto y, por así decirlo, saltando de la página, tal y como ocurre en el siguiente ejemplo con la palabra «recuerdo» y «recordando»:

Quando alguien alude a sus recuerdos siempre imaginamos que quiere decir sus

recuerdos amorosos, y sucede así porque, en realidad, todos los recuerdos son amorosos. Hasta con el recuerdo del horror o de la decepción llega a crearse una intimidad amorosa. Los que vivimos recordando —que no es vivir de los recuerdos, no es vivir un pretérito magnificado por la fantasía; es vivir un presente que se confronta con el recuerdo y que le responde—, los que vivimos recordando, vivificamos de tal modo nuestros recuerdos que pueden, incluso, darnos sorpresas. Un recuerdo que hasta ayer era gris e impreciso, ante la experiencia de hoy brilla y se destaca con perfil insospechado.

Este gusto por el juego de conceptos, por la reiteración y el período perifrástico, la preferencia por el discurso y por la elaboración de ideas, etcétera, con su correspondiente énfasis en «la palabra» son características peculiares de *La sinrazón* y una clara anticipación de los procedimientos que distinguirán a la «nueva novela». Lo mismo se puede decir de la preferencia por lo anímico (temáticamente) y por lo difuso (técnicamente), de modo que lo preciso queda sustituido por lo impreciso, lo concreto por el ensueño, los resultados por su presentimiento, el presente por el recuerdo, la síntesis por la prolijidad (3).

PABLO GIL CASADO

(3) Rosa Chacel tiene conocimiento de los aspectos técnicos que podrían considerarse inconvenientes por ser excesivamente prolijos. El autor-personaje de *La sinrazón* declara: «Me faltan aptitudes para la síntesis, tanto como me sobran para el análisis.»

DE LA LUZ Y OTRAS LATITUDES

EMILIO SOLA: *Más al sur de este sur del mar*. Colectivo «24 de Enero». Madrid, 1979.

Más al sur de este sur del mar es el único libro de Emilio Sola que conozco. Poco puedo decir, por tanto, del autor y aún me parece caprichoso y vano cuanto pueda decir del poemario que ahora encamina estas líneas. De momento me limitaré a describir el terreno sobre el que trabaja nuestra lectura: *Más al sur de este sur del mar* es un breve poemario dividido en tres partes y un final no necesariamente consecutivos. Lo que aquí se narra con verso largo, y en ocasiones furibundo —arrojadizo como un pilum—, no parece ser otra cosa que un intento por describir diferentes estados de la luz. Asunto, pues, simple en apariencia. Las complicaciones surgen cuando, por nuestra parte, intentamos dar las coordenadas sentimentales y sociales de esa luz. Para el geógrafo sería fácil hablar de paralelos, meridianos y altitud. Un electricista pedante presumiría reduciendo el asunto a voltios —¡o watios!—. El lector con inquietudes críticas se mordería todas las uñas sin conseguir, al cabo, darnos una definición elocuente o una descripción aproximada de esa dichosa luz que, en

diferentes «latitudes», vive y asume el poeta. Emilio Sola, desde esta perspectiva, resulta invulnerable.

*Hacia el sur por los aires
iluminadas nubes desde arriba
su sombra estática sobre la tierra
montes y ríos bosques y caminos
y campos que adivinas trabajados
por la mano paciente de los hombres*

*hacia el sur por los aires:
desde aquí quién diría poblado este pla-
[neta!*

*Y a lo lejos el mar de nuevo el mar do-
[minándolo todo su presencia
espejo fiel del cielo recordado a su vista
[aunque presente*

*Y luego todo azul: es la unidad soñada
Aquí se está muy bien: olvidas los ren-
[cores
Pero el espacio azul está deshabitado: yo
[solo no soy nadie*

(Pág. 15)

Dejamos al poeta momentáneamente solo, lo rescatará la estela lejanísima de un barco. Dejamos al poeta porque, en nuestro oficio, nos hemos propuesto —débilmente— detectar la presencia de la luz. Tres versos más abajo vemos premiada nuestra búsqueda. Emilio Sola afirma:

la luz todo lo envuelve

(Pág. 16)

Seguimos adelante confiados; entre versos surge la muda presencia de la luz. Ahí está, acechando las primaveras de un

Mediodía norteño y apacible

(Pág. 33)

O allí, escondida entre brillos de emplumados guerreros multicolores, o en la perdida adolescencia...

*luz de mañana de domingo en los ojos
[de fiesta de los niños nunca cansados*

(Pág. 52)

Recuperamos ahora el contacto directo con el poeta. Nos ha sido avisada la presencia de otro componente esencial —tampoco ajeno a los estados de luz—, el mar:

*quiero empezar por recordarte el mar
No olvides que también tú tienes mar
También es tuyo el mar*

(Pág. 46)

Un mar —un puente inmenso— omnipresente, real, palpable. Y frente a él, la tercera dimensión de la geografía de este poemario de Emilio Sola: el desierto. Una nueva Castilla más al sur de este sur del mar:

—cuando conozca el sur ay el desierto!—

(Pág. 17)

Un desierto que —¡ah, clave presumida!— quizá obliga al poeta a esa expresión extendida, a esa forma vastísima, a esa sensibilidad «climáticamente impulsiva».

A Ti elegido por los elegidos luz mañanera y noche hermosa soñada cielo común delicia pura y simple contínuo orgasmo que estremece por los siglos de los siglos

a Ti

...

(Pág. 53)

¿Hemos hablado demasiado? Lo correcto sería volver a leer el poemario; pero se hace tarde. Si le interesa el libro, busque el cuarto título de la colección de poesía que publica el Colectivo «24 de Enero». Pregunte por ahí. Recuerdo que le dieron la alternativa un 15 de noviembre de 1978, en una galería madrileña, dos diestros «bardos»: José Hierro y Javier Alfaya. Fue un día lluvioso, tristón; se presentaron los tres primeros títulos de la serie... En fin, decía que se hace tarde en el Reino de este Mundo.

F. TORRES NAVARRO

GÜNTER GRASS, DE PESCA CON LOS HERMANOS GRIMM

GÜNTER GRASS: *El rodaballo*.
Ed. Alfaguara, Madrid, 1980.

Günter Grass es uno de los pocos escritores titánicos que aún quedan. Quizá sus incidentes biográficos han marcado decisivamente su literatura apasionada por la palabra y la desmesura barroca, dotada de una inagotable capacidad indagadora, impetuosamente polémica, subvertidora, sarcástica de órdenes y esquemas tradicionales, y siempre —cuanto menos— sorprendente. Hijo de padre alemán y madre polaca, Günter Grass nació en Danzig en 1927. Movilizado a los dieciséis años en el curso de la segunda guerra mundial, fue herido en combate y hecho prisionero por los norteamericanos. El resto de las peripecias vitales de Grass —escultor y picapedrero, poeta de excelentes calidades líricas, dramaturgo a medio camino entre el teatro del absurdo de Ionesco y Beckett y el teatro épico brechtiano, grabador y dibujante; residente en Italia, Francia y España; esporádico político allá por los años sesenta, gastrónomo reputado...— poseen el atractivo de cualquiera de los protagonistas de sus novelas. Porque Günter Grass, además —o por encima— de esta relación de pasiones y dedicaciones, es novelista. Un novelista extraordinario de esos «de los que sólo nacen uno o dos en cada generación», como lo calificó René Wintzen.

Grass alcanzó renombre internacional en 1959 con *El tambor de hojalata*, la primera novela de su «Trilogía de

Danzig», compuesta además por *El gato y el ratón* (1961) y *Años de perro* (1963). Allí aparecían ya algunas de las constantes que identifican la narrativa de este escritor singular e imaginativo. Por un lado, la indagación en la historia y la vida alemana de posguerra centrada en torno a Danzig, ciudad a la que Grass profesa un amor entrañable. Y, por otro, el empleo del sarcasmo, del humor corrosivo y lúcido como elemento para la interpretación de la realidad contemporánea. Todo ello con un estilo partícipe tanto de la tradición realista como de la fabulación simbolista y poética más modernas, en medio de una decidida voluntad barroca que hace de su escritura una verdadera fiesta de la palabra y la invención. Los otros dos volúmenes que cierran esa célebre «Trilogía de Danzig» confirman, amplían y ofrecen nuevos registros a lo iniciado con la historia de Oscar Matzerath y su tambor. Historia—dicho sea de paso y como muestra de la fascinación que suscitó— llevada espléndidamente al cine por Volker Schlöndorff y que mereció, junto a *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes del 79.

Ya en su primera novela, Günter Grass ponía de manifiesto esa condición de escritor titánico al que se pueden aplicar las palabras de Lezama Lima cuando afirmaba que lo que más admiraba en un escritor era que «maneje fuerzas que lo arrebatan, que parezca que van a destruirlo, y se apodere de ese reto y disuelva la resistencia; que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje; que durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario; que se acerque a las cosas por apetito y que se aleje por repugnancia». Günter Grass es un escritor en quien las medias tintas y la mediocridad han quedado excluidas por completo, y la acumulación de anécdotas, descripciones, situaciones y universos que nos ofrece forman una lúcida expresión literaria.

Todo esto se cumple en *El rodaballo*, novela compuesta por Grass en 1977,



en plena etapa de plenitud creadora, y que ahora se edita en una magnífica traducción al castellano. En *El rodaballo*, desde el primer momento, Günter Grass nos hace un guiño lleno de complicidades. Su hilo conductor es el viejo cuento *El pescador y su muxer*, recopilado por los hermanos Grimm en el siglo XIX e incluido en su popular colección de cuentos y leyendas populares. Recordemos que el cuento narra la historia de un pescador que captura un maravilloso pez hablador, el cual, a cambio de la libertad, promete servirle. Sin embargo, la ambición insaciable de la mujer del pescador—primero quería ser reina; luego, emperatriz; luego, papisa; luego, «como Dios», para ordenar el día y la noche a su voluntad—acaba por romper la mágica relación y devolverlos a la miseria. Pero lo que en los hermanos Grimm era sólo una advertencia contra la desmedida ambición femenina, en Günter Grass se convierte en una inmensa saga gastronómica, en un ejercicio lúdico, donde se entra a saco en la historia, en una o múltiples historias de amor, en la crónica de un embarazo, en una evocación de Danzig, en una sátira contra el feminismo mal entendido y en una meditación sobre el ser humano. Un libro, en suma, proteico que, como tal, propone una sucesión de rostros y facetas sorprendentes en su riqueza y en sus implicaciones.

Nueve meses dura el embarazo de Ilsebill—la mujer del pescador en el cuento de los Grimm y la mujer del narrador en *El rodaballo*—y otros tantos meses o capítulos conforman la novela de Grass. Pero Grass utiliza con una libertad absoluta las dimensiones temporales y espaciales—lo que el protagonista del libro denomina «tempotransitos», y esos nueve meses se dilatan desde la Edad de Piedra hasta nuestros días. Los nueve meses-capítulos de *El rodaballo* no son más—y nada menos—que una revisión de la historia de la humanidad, en la que el nuevo pescador que nos presenta Günter Grass está siempre presente y es protagonista o testigo. Porque, como se explica en la página 132:

«Sólo estamos presentes en forma tempotransitoria. Las fechas no pueden sujetarnos. No somos de hoy. En nuestro papel, todo ocurre casi siempre simultáneamente.»

Nueve cocineras—caracteres literarios inolvidables—protagonizan las historias de esa historia de la humanidad que encierra Grass en las páginas de *El rodaballo*. Junto a ellas: Sibylle, lesbiana, violada por sus compañeras y por gamberros, un trágico Día del Padre: María Kuczorra, cantinera de los astilleros Lenin, cuyo novio murió de un balazo durante la huelga de los obreros polacos de 1970, e Ilsebill, la mujer del narrador, a quien éste le cuenta las vicisitudes del pez hablador para calmarla durante los meses de embarazo. Frente a ellas: el Hombre—encarnado en el propio narrador en sucesivos tempotransitos—aconsejado en su eterna lucha contra la Mujer por el rodaballo malencarado y estrábico, capturado un Buen día de



«nubosidad variable» por un pescador neolítico en la desembocadura del Vistula.

A través de las nueve cocineras, Günter Grass interpreta la historia desde diferentes perspectivas, al tiempo que hace un exhaustivo recuento de la cocina y la alimentación en el transcurso de los siglos. Recuento que comienza con la mítica Aya, supernodriza primitiva dotada de tres pechos rebosantes, y se prolonga hasta el *Libro de la cocina proletaria*, de Lena Stubbe, reparadora de sopas de beneficencia, y muerta en un campo de concentración nazi. Bajo un intrincado laberinto de anécdotas y temas secundarios, Günter Grass analiza el proceder del Hombre como responsable del destino de la sociedad en el discurrir del tiempo. El veredicto dista mucho de ser favorable. Los hombres—viene a decirnos Grass—han sido incapaces de consolidar un sistema de vida sin injusticia y sin miseria. Y ésa es la causa por la que el rodaballo, tras ser sometido a juicio por un tribunal feminista como cómplice de los desmanes masculinos, decide ofrecer sus servicios a las mujeres. ¿Será ahora el turno de la Mujer para regir el mundo? Grass lo insinúa y, sin embargo, no las tiene todas consigo. Así, el tribunal feminista—Feminal—que juzga al rodaballo aparece satíricamente retratado, incapaz de conseguir una unidad de criterios y dividido en tendencias y grupúsculos. El afán emancipatorio de Sibylle y sus compañeras lésbicas se reduce y se explica por frustraciones sexuales... Es seguro que más de una feminista acusará a Günter Grass de emplear esquemas de machista resentido. Pero nuestro novelista explica sus temores a través de la voz del rodaballo cuando en la página 534, dice:

«Nuestro tempotrásito está marcado por las ansias de liberación femenina. Las mujeres, se dice, se han politizado. Se organizan. Hacen su entrada en escena belicosamente y no se dejan cortar la palabra. Ya han tenido éxitos parciales. Sin embargo—me pregunto preocupado—, la reivindicación de la igualdad social de derechos, ¿supondrá también la quiebra de la regla moral masculina? ¿O esa igualdad de derechos entre los sexos tendrá sólo por consecuencia una potenciación del ansia de poder masculina?»

La novela de Grass, en última instancia, es—como en el cuento recopilado por los hermanos Grimm—una advertencia. Advertencia, en este caso, dirigida a las mujeres para que eviten incurrir en los mismos errores que los hombres, cuyos frutos han sido un mundo y un sistema social apocalípticos.

Pero habíamos dicho que *El rodaballo* es un libro proteico, lleno de rostros y facetas sorprendentes. Las limitaciones de espacio impiden detenernos extensamente en cada uno de ellos. Señalemos al menos que uno de esos rostros nos permite acceder a un Günter Grass lírico que inserta poemas sueltos, portadores de un tono íntimo en medio del fragor casi épico de los avatares del pez plano. También hallamos a un escritor entrañablemente nostálgico que rememora Danzig como si la

PERUCHO, ESE ESCRITOR BIFRONTE

JOAN PERUCHO: *Museu d'ombres*. Edicions 62. Barcelona, 1981.

Joan Perucho es un escritor bifronte, pues escribe en catalán y en castellano, se inicia como poeta y triunfa como prosista, crea fábulas mágicas y destaca por su erudición, inventa novelas de aventuras y es crítico de arte, cultiva el riguroso ensayo y prodiga artículos en los que mezcla la realidad y la ficción. Sin embargo, pese a tanta dispersión, ha creado un mundo homogéneo, un mundo inconfundiblemente peruchiano, cuya columna vertebral es el esfuerzo por hallar —y el esfuerzo culmina en resultado feliz— las relaciones secretas, misteriosas e invisibles que unen todo lo existente. Otra columna vertebral —ya he dicho que es un escritor desdoblado en dos— es su querencia por el pasado, su amorosa y nostálgica inmersión en lo que fue y no podrá repetirse. De ahí que el tiempo juegue un papel importante en su obra y lo apresa, lo detiene, lo paraliza, mediante citas, figuras históricas, fechas y acontecimientos entresacados de libros, es decir, por medio de la cultura. Todo lo que muere en la vida solamente puede renacer por la inyección cultural. Lo culto —lo cultivado— traspasa todas las páginas de la obra de Joan Perucho y, por tanto, las de *Museu d'ombres* (*Museo de sombras*), cuyo título corrobora lo que vengo diciendo, pues montar un museo de sombras es retrotraerse al pasado —museo—, significa cultura y saber, acumulación de datos, ordenación de elementos, y, además, fantasía y juego mágico —sombras—, evasión y fuga de la realidad, búsqueda de lo impalpable, todo lo cual es otra nota muy peculiar en este autor.

El libro es una recopilación de artículos publicados en distintos momentos y publicaciones, mas no es sólo recopilación, sino un cuerpo orgánico, pues todos los escritos están en alguna manera relacionados entre sí y forman un todo armónico. No es un ensamblamiento, sino una combinación. No se trata de un acoplamiento de artículos, sino de una homogeneidad literaria. Nadie diría que está ante una suma de piezas sueltas, sino ante una creación compacta. El libro produce la impresión de que ya desde su origen fue esto: un libro. Y se divide en tres partes. La primera se titula «Un dietari enigmàtic d'Octavi de Romeu», nombre éste que utilizó a veces Eugenio d'Ors y que ahora emplea Joan Perucho como si fuera un escritor que admira a don Eugenio y que le sobrevive treinta años. La segunda parte se denomina «Les delícies i els jardins», y consta de veintisiete capítulos. La tercera lleva el siguiente enunciado: «Pictor christianus eruditus», con lo que imita, como homenaje, a Juan Interian de Ayala. En total, sesenta y nueve artículos —seis y nueve son números invertidos y con sabor cabalístico—, todos ellos breves, ya que no suelen exceder de una página, si bien densos en contenido.

La primera parte se estrena con referencias a la ciudad de Tortosa y al beato Francisco Gil, que fue miembro de la Academia de los Desconfiados, más tarde bautizada Academia de Buenas Letras, ubicada en Barcelona. Luego nos habla de una inexistente ciudad —Basca—, que debió de tener alguna relación con Osio, el de Nicea, aunque el autor añade que es mejor no tocar temas tan resbaladizos y dice con sutil humor: «tal como luego lo fue el del "Filioque"». El fino sentido irónico, el guiño inteligentemente humorístico, la nota piruetesca, son pinceladas que saltan de vez en cuando entre la erudición, la belleza literaria, la poesía y la magia de las páginas de Joan Perucho. En otro escrito del Dietario aparece el café Greco, en Roma, donde escribieron Sánchez Mazas, Ridruejo y Eugenio Montes. En las mansiones rurales catalanas ve un vestigio romano. Celebra la creación de un museo de autómatas. Nos sale al paso un hermoso poema: «Els anys». Diserta sobre los fantasmas, que sólo existen para quienes poseen especial sensibilidad y que para manifestarse exigen dos condiciones, muy difíciles en el mundo actual: silencio y continuidad. Los fantasmas están en vías de extinción, no por los adelantos de la ciencia, sino por el retroceso de personas con peculiar sensibilidad. Después revive la figura de un gran poeta y crítico de arte, incomprensiblemente olvidado: Juan Eduardo Cirlot. Una visita al monasterio de Veruela, donde una

abubilla imaginaria canta, posada sobre el hombro derecho del autor. La bonita anécdota de que Víctor Balaguer, en sus tiempos de ministro, se encerraba en su despacho oficial y declamaba versos como un loco. Extremadura y Zurbarán. Un himno al vino. Pasa San Ildefonso y, en el capítulo siguiente, se cita a James Bond. Instrucciones sobre el arte de peinarse. Definición del arte chino. Citas del marqués de Santosito, gerundense de pro. Disquisición sobre el arte y la necesidad constante de sus cambios, de su evolución, que lo salva de la necrosis. Joan Perucho ve clara un verdad evidente: los poetas han sido los que mejor han entendido el arte moderno. Respecto a eso se extenderá en otra parte del libro. ¿Por qué? Porque el poeta es como el niño: ambos tienen la mirada inocente. Las formas artísticas modernas son desnudas y el desnudo sólo puede verlo sin perjuicios la inocencia. Muy graciosa la definición que don Faustino de la Peña da del pescado en su *Tratado general de carnes*: «carne acuátil». Igualmente regocijantes las recetas que se recomiendan para conservar fresco el pescado. Muñecas, viejas y polvorientas muñecas en casa de un anticuario, y la imaginación del autor las enlaza con Escoiquiz, preceptor de Fernando VII, que fue asesinado por una de ellas como castigo a su pésima traducción del *Paraíso perdido*, del gran John Milton. Baudelaire, Henri Michaux y Grimaud de la Reynière, en distintas páginas. Anatole France y J. R. R. Tolkien. El Dietario concluye con este párrafo: «Hablo únicamente de las cosas sobre las cuales poseo secreta información, como es el vuelo de los pájaros, por qué la momia de Fernando VII platica algunas veces o cuál es el real significado de las sombras que transitan por los pasillos.»

La segunda parte se inaugura con «El mirall giratori» («El espejo giratorio»). A seguido conocemos a Lisetta de Coquirini, amiga de Boccaccio, quien la hace aparecer en el *Decamerón*. Los tres capítulos siguientes son otras tantas bellas páginas de hermosa, excelente literatura. A ellas sucede un prosaico diálogo en verso, extraído del libro de un dominico. Una misiva amorosa de Elmira Cuevas Linares, cuyo matrimonio será un fracaso, pues resulta ser una lesbiana. El capítulo nueve: «Demonología». Finura e ingenio en «Rosie». Historia de la famosa joya «Peregrina», que tiene por virtud curar la bizquedad. Recuerdos de infancia y cromos de la Guerra Europea. Otra ciudad inexistente: Algars, de la que sólo resta un parador. Afirma el autor que el escritor José Carol compuso en dicho establecimiento su novela *El parador*, ganadora del Premio Café Gijón. Amplias y curiosas noticias sobre la localidad tarraconense de Gandesa. El Papa Silvestre II y un androide en su alcoba. Una novela filipina. Una descripción paisajística. «Escena doméstica» equivale en literatura al tipo de pintura de Vermeer de Delft. Otra escena: la vendimia. Fórmula de la sopa de ajo, que, según Perucho, inventó el dickensiano Mr. Scrooge. Una excursión a la ciudad francesa de Albi, con la sombra de Toulouse-Lautrec. La frase de Anatole France de que la rama principal de la arquitectura es la pastelería y la noticia de que el inventor del hojaldre fue el pintor Le Lorrain. Y la segunda parte fine con la descripción de un caserón en Albiñana, aldea donde Juan Perucho veranea, rodeado de sombras del pasado.

La tercera parte se subtitula «Notes al misteri». Son comentarios sobre pintores, desde Picasso a la chilena Myriam, pasando por Cuixart y su mundo oscuro, por Amelia Riera y su excepcional suntuosidad y tenebrosidad, por el turbador Antoni Clavé, por el cromático Emilio Machado, por Gaston Chaissac y su infantilismo, así como por Antoni Beneyto. Aunque Joan Perucho haya abandonado hace tiempo el ejercicio regular de la crítica de arte, vuelve a ella en estos ocho apuntes, demostrando su gran talento en esta faceta de la cultura.

Museu d'ombres tiene una bella portada y hermoso es el título, pero igualmente exquisito y selecto es su contenido. Resulta un regalo para la sensibilidad pasearse lentamente, morosamente —amorosamente—, atentamente, por las numerosas y breves salas de este museo de papel. Papel que se diluye en evanescentes formas, en vagas siluetas. Papel que se transforma en sucesión de sombras. Si lo que era árbol en el bosque acaba en papel, lo que es realidad acaba en espectro. Todo termina siendo realidad fantasmal.

JOSE CAROL

ciudad se hubiese detenido amorosamente en el tiempo y en la memoria. Y, asimismo, descubrimos a alguien que indaga en la dificultad de amar y ser amado.

Sobre todo ello domina la expresión barroca, la sobreabundancia convertida en exponente literario sugestivo. Es como si el exceso o la exuberancia fueran la medida de Günter Grass. Sin embargo, nada hay superfluo. *El rodaballo* es una pieza ciertamente densa, incluso en su extensión, pero en la que azares y casualidades han quedado eliminados. Cada una de sus páginas es muestra de una escritura donde el rigor, la imaginación y el humor se dan la mano para conseguir la seducción del lector y su asombro. La palabra de Günter Grass es desbordante, imprevisible, plena de vitalidad y cargada de implicaciones y sugerencias. Con estos materiales, Günter Grass ha construido *El rodaballo*. Una novela de un escritor titánico.

SABAS MARTIN

GLOSA POETICA DE MAQUIAVELO

PEDRO SHIMOSE: *Reflexiones maquiavélicas*. Editorial Playor-Nueva poesía. Madrid, 1980.

Que un poeta titule un libro de versos «Reflexiones maquiavélicas» parece, a simple vista, un disparate, pues la poesía, en su esencia natural, no es el reino del maquiavelismo, en el sentido de astucia y doblez, sino de la sencillez y la sinceridad. Recuerdo ahora el prólogo que Dámaso Alonso puso al libro poemático *Rimas*, de Luis Rosales, reeditado con *La casa encendida* en Selecciones Austral de Espasa Calpe, en el que viene a decir que «todo verdadero poeta es un iluso», en el sentido de engañado, seducido por la ilusión. El poeta ve lo que otros no ven porque es demasiado evidente; el intelectual ve más allá de lo que otros no ven, tiene una perspectiva crítica, pero a veces no ve lo que es evidente. Aquí reside lo que en muchos casos ha llegado a ser dicotomía entre la creación y la crítica, y que sólo unos pocos han sabido aunar, sin salir perjudicada ninguna de las dos partes, pongamos un T. S. Eliot por todos los ilustres. Aunque a veces se ha llegado demasiado lejos en la oposición creador/crítico: hay profesores que quieren hacer ver que la poesía es simple inspiración y patrimonio de legos y líricos pastores y el ensayismo coto exclusivo de egregios catedráticos. Nunca como en la Generación del 27 se aunaron a gran altura la crítica y la poesía, uniendo los polos, con nombres del valor de Dámaso Alonso, Salinas, Guillén o Cernuda.

Otra cosa es poner poesía, música a la letra, vida y obra de Nicolás Maquiavelo, arriesgado intento que debemos a la pluma del boliviano Pedro Shimose, polifacético autor, poeta, narrador, crítico, dibujante y compositor de música popular; de cultura interdisciplinar, que va desde los estudios de periodismo a los de derecho y de filosofía y letras. En fin,

profesor de literatura, con una intensa experiencia vital nació en 1940 una de las voces nuevas de Hispanoamérica, que nos ha dado ya, entre otros, los libros de poemas: *Triludio en el exilio* (1961), *Sardonia* (1967), *Poemas para un pueblo* (1968), *Quiero escribir, pero me sale espuma* (1972), *Caducidad del fuego* (1975) y *Al pie de la letra* (1976). Como es de rigor, ha recibido numerosos premios literarios, entre ellos Casa de las Américas, en 1972, y el accésit del Leopoldo Panero (1975), del Instituto de Cultura Hispánica.

Reflexiones maquiavélicas aparece en la Editorial Playor, en su colección «Nueva poesía». El mismo Shimose escribe el prólogo que con gesto pasotista titula «Introducción a la cosa», escrito en verso que más que un poema es una ironía (maquiavélica), aunque esperanzada: viene a explicar que del libro se tiran 500 ejemplares, se regalarán 50, se leerán cinco y sólo uno será comprendido. Y termina: «Vale la pena». Vale.

El trabajo de Shimose tiene dos partes: una, lectura de textos, en la que el crítico o estudioso lee y selecciona textos de Maquiavelo (de *El Príncipe*, de *La Mandrágora* o de *Las Cartas*) o de algunos de sus comentaristas como Francis Bacon, Spinoza, Rousseau, Gramsci y Merleau-Ponty. La otra, son sus poemas, nacidos de la lectura y de la imaginación.

Tanto las citas como los poemas tal vez son un intento, más allá de la calidad poética, por reivindicar la figura y obra de Maquiavelo, estudiado con muchas precauciones en los libros de historia, casi olvidado en los literarios, una especie de escritor maldito alabado por su perspicacia en la ciencia de la política, pero tenido en el «índice» por sus detractores morales que le buscaban los tres pies éticos. Con todo, sus doctrinas han llegado más allá de donde algunos quisieran. Así frases como «el fin justifica los medios» o «tener ideas maquiavélicas», son del dominio común, aunque no se conozca su literatura. Es algo.

Shimose, por voz del mismo Maquiavelo, lo describe así:

*«Yo, pobre, feo, taciturno,
no soy más que un pensamiento.
Mi exilio son los libros
y en ellos describo la alegría
de los hombres: su infortunio.
Si la muerte me alcanza
no seré yo quien se lamenta.»*

El poema se titula «Un hombre llamado Maquiavelo», y está en la página 13. Seguramente lo escribiría cualquier poeta que se precie, incluso de hoy. ¿Quién entre los escritores, muchos no son pobres, feos y taciturnos? ¿Quién no tiene su exilio entre sus libros? Lo cual no quiere decir que se viva en la torre sin dar la mano al hermano.

Es como si Pedro Shimose hubiese hecho una lectura actual de Maquiavelo y encontrase en él huellas personales desde el exilio a la sardonia (del latín sardonia, cosa de cerdeña, que tal vez es una risa maquiavélica, la ilusión del desencanto del que está de vuelta, ya en el viaje de ida). Así, en «Dedicatoria a un duque ingrato» se expresa:

*«Al Magnífico no se le movió ni un pelo.»
(Aseguran que ni siquiera se tomó el
trabajo de leer la dedicatoria.)*

Es un consejo para escritores que confían en beneficios de los grandes. En realidad es la experiencia y sus consecuencias, el pesimismo. Aunque el poeta no dude en escribir su «Canción optimista»:

*«El hombre es bueno
hasta que demuestre
lo contrario» (p. 19).*

Este pesimismo o frustración es a veces tan destructivo-creativo como en el poema «Petición de principio» (Poema o risa maquiavélica ante el poema destruido), en el que se repite en risa sardónica 66 veces la palabra «Ja» (p. 23).

¿Es Shimose un poeta nihilista? ¿Ya no cree en nada? No diríamos tal. Es el desesperanzado que espera y que invoca las antiguas y siempre nuevas palabras: «Libertad», «Justicia», «Pan» (p. 26). Es un poeta que sabe estar a la altura de las circunstancias, del pueblo-calle, aunque en el secreto de su corazón reivindique la utopía, que sin sueño, la vida sería imposible. Porque, ¿cómo escapar a un estado de frustración, a una prisión como ésta?:

*«¿Eres tú, Maquiavelo? No te conozco.
¿Qué te han hecho, pobre sombra molida
entre sogas, cepos, grillos y cadenas?
Tu sonrisa enmascara muchos miedos»*

(p. 33).

Pero el hombre es camino desde que nace, y una vez puesto a andar no puede rehuir su destino, aniquilarse, como desearía a veces, cuando los altos ideales con los que soñó hacer algo que de verdad mereciera la pena se transforman en pesadas piedras que no permiten caminar. Entonces, ¿qué hace el poeta? Toma la senda de la desesperación que a veces es una imprecación, la del hombre normal, o lo liba en materia de poesía:

*«Quise no haber nacido,
pero estoy vivo,
huérfano en un jardín,
abandonado» (p. 42).*

Pero el poeta puede escapar del pozo de sus soledades a la tentación de la aniquilación. ¿Cómo? Escribiendo versos; gracias a ello sobrevive. El hombre vulgar ni siente, ni padece, es cuerdo. El poeta es sensible, está enfermo y trascurriendo esa enfermedad por la poesía:

*«Desgarrado por la envidia que me tienen,
sólo la poesía me consuela» (p. 46).*

¿Qué le importa todo a Maquiavelo, «político en paro»? Tiene la poesía y por las noches, en su cuarto no está solo, le acompañan sus libros y conversa con la historia. En sus sueños preferirá haber sido un hombre que hablaba de política, un comprometido, que supo denunciar, acaso no ser feliz, como tantos, y que nos dijo en su «Testamento» (Primera versión), en letra de Shimose:

*«Sólo os dejo mis libros y algunos ma-
[nuscritos
(El Príncipe se publicará algún día, su-
[pongo) (p. 55).*

Vale el testamento de este singular hombre, a quien imaginamos flaco, del color teñido por la bilis, con grandes arrugas en su rostro, de nariz aguileña y ojos perspicaces, una mueca de desilusión en sus labios, el hombre que dirá en el verso de Shimose: «Me mataron las úlceras intestinales.» Maldito para algunos que le ven en redundancia como un hombre maquiavélico, gran hombre para otros, de los que hicieron camino al andar y lo abrieron para todos.

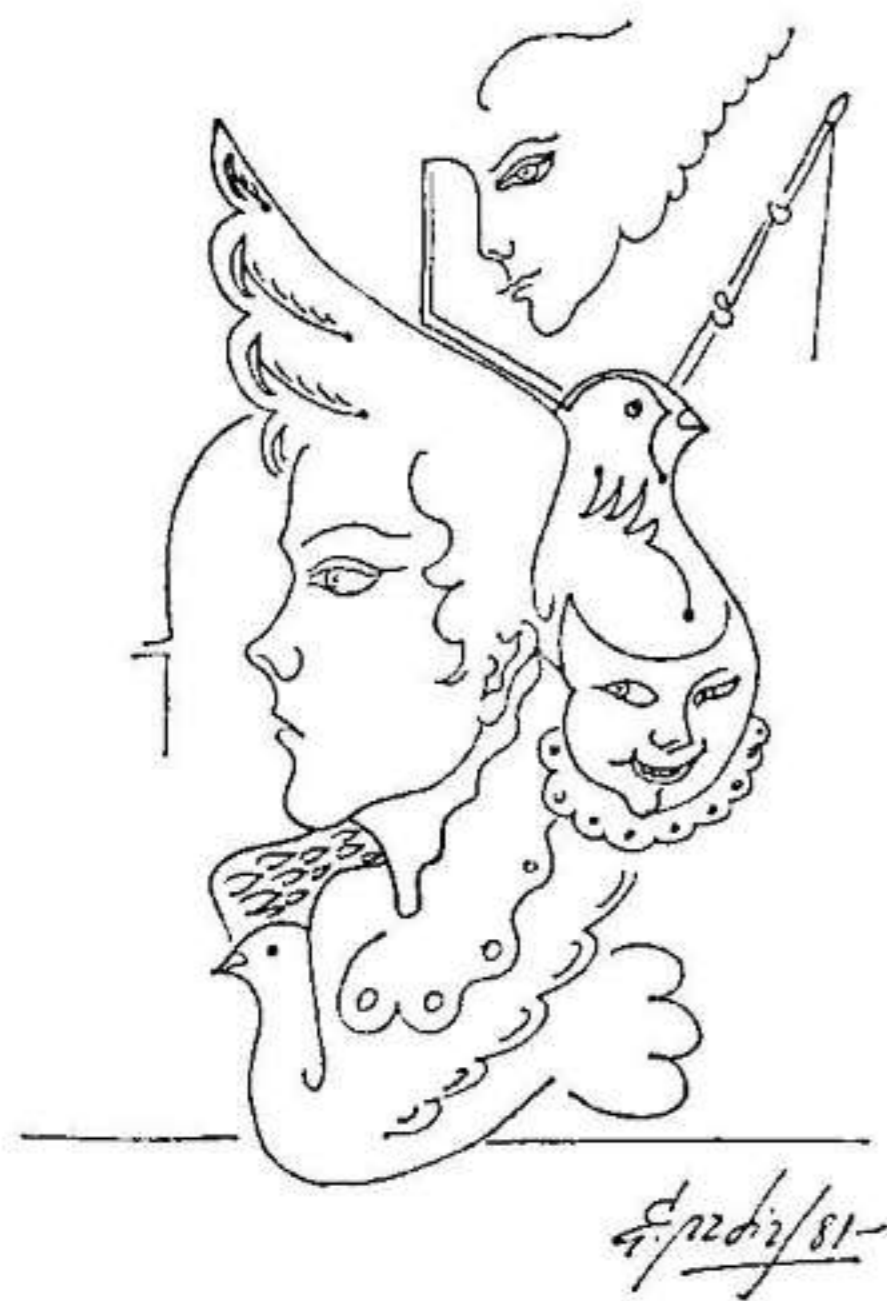
A. SABUGO ABRIL

LA MUY LITERARIA DRAMATURGIA DE ANTONIO GALA

Este volumen, en el que aparece reunida por vez primera casi toda la producción teatral de Antonio Gala (1), en nada se asemeja a otros libros parejos en lo relativo a los condicionantes que suelen dificultar el entendimiento, ante el lector, del teatro editado. Y no es así, porque sin descuidar poco ni

mucho —lo que se dice un ápice— las exigencias/limitaciones de la construcción teatral, que no parece sino que en nuestro autor provienen de los predios de una singular e intransferible ciencia infusa, los valores que priman en su producción dramática son, ante todo, literarios y, puestos a afinar, habría que decir que resaltan los preponderantemente poéticos.

102 (1) Antonio GALA: *Obras escogidas*. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1981. Prólogo de Fausto Díaz Padilla.



Y es que Gala ha penetrado en el arte escénico por la anchurosa puerta de la poesía, y eso se advierte a las primeras de cambio para trocarse en la esencial de sus constantes; no ha cesado de quedar explícita desde *Los verdes campos del Edén* hasta el más reciente de sus estrenos, que lleva por título *La vieja señorita del paraíso*.

Lo que implica un predominio de la comunicadora exactitud del verbo en todos sus significantes y significados sobre las con frecuencia enfadosas acotaciones escénicas que, junto a la necesidad de especificar—al margen de los diálogos—características situacionales, deterioran en buena medida el normal seguimiento del teatro leído.

No podía ser de otra forma en quien, iniciada su andadura literaria por senderos líricos, obtuvo en 1959 el accésit del premio «Adonáis» con su poemario *Enemigo íntimo*. Pero sucede que, a partir de entonces, cambia de tercio, siendo en el teatro donde manifiesta sus cualidades expresivas más en sazón, al traer a la escena española una dramaturgia esencialmente poética, sin un adarme de sensiblería, en la que el lirismo va por dentro y de manera no sólo compatible, sino complementaria y, como por arte de birlibirloque, pero que en realidad es consecuencia de muy profundos meditates, también aclaratoria, de valores sociales formulados a veces explícitamente o bien de manera implícita.

Y es que por la época en la que Gala realizó su iniciación dramática—para los gustosos de estadísticas, el 20 de diciembre de 1963—, de nada adolecía tanto nuestro teatro como de poesía profundizadora, circunstancia suficiente para desechar toda cautela ante el libro donde se recogen sus *Obras escogidas*, pues la dramaturgia es un género tan complejo y difícil, que en su parcela, cuando a las primeras de cambio se da tal acierto comunicativo, no queda sino estar al acecho de sucesivas dianas, que en las páginas del volumen comentado aparecen de continuo con fluidez, lumínicas, ajustadas a la trama argumental y, al tiempo, con galanura literaria propia.

LENGUAJE SOLIDARIO

Solidaridad poética, humor de la mejor estirpe y diálogos manufacturados *a la medida* para todos y cada uno de los personajes—quizá fuera más precisa la calificación de criaturas escénicas—de las piezas incluidas, sobresalen ya en su primer estre-

no y, a partir de entonces, supusieron valores cotizables en el haber del dramaturgo que empezaba a despuntar en el poeta Antonio Gala, tras el precitado de la calidad lírica, que descuella sobre los demás y en todos ellos reside, desde los afortunados aciertos coloquiales al ambiente escénico en su conjunto.

Para que esta recopilación de sus obras refleje los más varios aspectos de la aportación de Gala al teatro, ha incluido en ella también su importante contribución a esa ya no tan nueva modalidad escénica que es el café-teatro, en la que el café estuvo siempre ausente..., y el teatro hizo su aparición raras veces..., salvo excepciones: por ejemplo, Antonio Gala.

UNA FRIVOLIDAD TRASCENDENTE Y DOS EXCLUSIONES

A la citada modalidad contribuyó Antonio Gala con una pieza modélica, *Spain's strip-tease*, estrenada con gran éxito en 1970. Al hacer el resumen teatral de dicho año pude calificarla como «la más idónea (pieza) de las concebidas para estos locales de café-teatro, con el solo precedente de *Manicomí d'estiu*, obra en lengua catalana estrenada por Jaume Vidal Alcover en *Lady Pepa* con anterioridad a 1970».

Igualmente el autor debe sentirse satisfecho del breve e incisivo texto, como lo prueba su inclusión en *Obras escogidas*, y a ello hizo referencia durante la presentación del volumen, en réplica a una inteligente pregunta de Enrique de Aguinaga. Revaloriza la presencia de *Spain's strip-tease* en el libro de Aguilar la falta en él de otras dos obras que podrían considerarse «de encargo». Aunque en dicha presentación el autor dijo que el volumen también hubiera podido titularse *Obras completas*, puesto que en él figura toda su producción hasta el momento, la verdad es que ha prescindido de dos títulos, ambos circunstanciales: *Retablo de Santa Teresa*, estrenado en Avila con motivo de la designación de la Santa como Doctora de la Iglesia, y *Cantar de Santiago Paratodos*, a cuya lectura en el parnasillo del teatro Español asistí, y aun con las reservas a que obliga tan insuficiente conocimiento de un texto dramático, cabe anticipar que la escenificación del friso que en torno a Santiago y a la ruta jacobea elaboró Antonio Gala supondrá, si cualquier cambio coyuntural impulsa a su estreno, un positivo ejemplo más de su muy literaria dramaturgia: desde la prefiguración del espacio escénico en dos estadios distintos—el superior, para prelados y santos; el inferior, para el peregrinaje de los creyentes de a pie—, hasta el léxico pletórico de ingenio y desenfado, abundante en referencias deliberadamente anacrónicas..., pero nunca gratuitas.

La exclusión de ambas piezas escritas por encargo y al paio de conmemoraciones tan resaltadas por el nacionalcatolicismo periclitado, y la presencia en el libro de *Spain's strip-tease*, atestiguan la gran estima que el autor tiene por la pieza de café-teatro, en la que, bajo la engañosa cáscara de divertida frivolidad, subyace primero y al final emerge poderosamente la almendra de una ahondadora radiografía de nuestra sociedad... en 1970 y ahora mismo.

Ambas resoluciones son, según pienso, certeras.

La inclusión de *Spain's strip-tease*, por cuanto resulta enriquecedora muestra de cómo no hay arte menor para los grandes escritores que, como Antonio Gala, están abastecidos por un prodigioso dominio del lenguaje y se hallan a la vez en posesión de los suficientes resortes escénicos como para salir más que airoosamente del autodesafío.

Y la exclusión de los dos espectáculos circunstanciales porque, por su misma característica, nada —o poco y muy confundidor— podían decir a las generaciones venideras.

Esto es así, y me da el pálpito de que este volumen de Antonio Gala significa una total cala en su ejecutoria de autor hasta la fecha. Quizá los estudiosos hubieran preferido que figurasen dichos textos; en atención a ellos doy pistas sobre su existencia, pues al lector común —si es que tal espécimen existe— pocas novedades de calidad iba a encontrar en el *Retablo...* o en el *Cantar...* que no le hubieran aleteado durante la lectura de las restantes obras que componen este gran libro de teatro, expresión viva de la atención permanente de Aguilar al arte dramático, que le han llevado a ser, en la posguerra, la editorial que ha contribuido de manera más continuada y digna al ensanchamiento de nuestra siempre esmirriada bibliografía teatral. Pocas novedades..., habida cuenta del estreno de obras ulteriores en las que Gala se entrega con denuedo, ya atenuadas las cortapisas de la censura, a una valoración propia y estilísticamente bien-humorada de nuestros grandes mitos: el Cid, la Reconquista y tantos más. Ni su visión de Teresa de Cepeda está en la onda oficialista ni, por supuesto, la del Apóstol, según indica ya el título, con ese cambio de *Matamoros* por *Paratodos*, vocablos de pareja fonética y muy opuesto significante.

«¡SUERTE, CAMPEÓN!»

No procede el análisis, una a una, de las obras escenificadas, pues equivaldría a repetir juicios ya expresados a raíz de su estreno. Por eso me detengo en *¡Suerte, campeón!*, pieza prohibida por la censura porque, en opinión de la mayoría, esta vez Gala, en su revisión de la posguerra, había ido demasiado lejos. ¡Qué cosas!

En su «Orientación para el (frustrado) montaje de esta pieza», el autor formula tres aseveraciones a tener en cuenta: que «es una historia de amor. De amor y desamor»; que «hay crítica social —¿en qué teatro no?—, pero no ha de exacerbarse», y que «con *¡Suerte, campeón!*, afirmo una vez más que lo divertido no es lo contrario de lo serio, sino de lo aburrido». Son tres buenas premisas para abordar el análisis de la inestrenada pieza.

La historia —relatada por Víctor— empieza en Madrid el 31 de marzo de 1939. Y Carmela sale a su paso, entra en su vida y comienza a serle historia compartida, cantándole estrofas de la tonada que da título a la obra: «La guerra ha terminado / y tú eres vencedor. / En esta paz alegre, / ¡suerte, campeón!» O bien, para mayor concreción de lugar y tiempo: «Tu laurel no se seca, / aunque estés cara al sol...»

En la cola del tabaco se inicia un amor, mientras Carmela ofrece altramuces a Víctor: «¿Quieres? El tabaco no quita el hambre y los chochos sí...», y se oyen canciones coetáneas: *Chaparrita*, *La otra*, *Cielo andaluz*, etc. Cambia la escena y aparece el

contrapunto, en los señoritos neutros —que no neutrales—, sin nombre determinado, pues en el reparto figuran como «La niña topolino» y «El pollo swing». Las dos primeras frases bastan para definirlos —y un diez para el poeta-autor—: «Swing: Tengo unos discos nuevos de Glenn Miller que te van a encantar», y la réplica: «Topolino: Vamos a oírlos en seguida, por Dios. Estoy hasta el arriba-españa de cuplés andaluces.» Esta pareja está ya a años-luz del pueblo, de Carmela, por ejemplo, que se justifica ante Víctor: «Cantábamos para quitarnos el frío, como siempre se ha hecho.»

Gala manifiesta reiteradamente en *¡Suerte, campeón!* una singular capacidad de síntesis para conseguir una contradicción esencial de la que el más ignaro espectador se percata entre la sutil atmósfera escénica y el dogmatismo primario/unitario de Víctor; mientras la «Topolino» y el «Swing» consumen *portoflip* y *gin fizz*, el sentido común de Carmela aduce criterios lógicos que dejan en la cuneta a los elementales de Víctor. Si éste dice: «Mi padre era maestro. Lo mataron los rojos al empezar la guerra», ella interroga: «¿Era rico? (Víctor niega.) ¿Era cura? (Víctor niega.) Entonces, ¿por qué lo mataron?» Y él, iluminado: «Porque creía en España.» Y Carmela, resolutivamente lúcida: «Pero si en eso no hace falta creer, ¿no se está viendo?», tesis a la que no haría ascos el mismísimo P. Ripalda.

Y mientras la orquestilla canta (sic): «España no hay más que una...», Víctor evoca los dos equipos de su escuela: romanos y cartagineses. El era cartaginés y su padre, que arbitraba, cada jueves le decía: «Suerte, campeón», aunque nunca «fue injusto a favor de los cartagineses.» Y Carmela: «A lo mejor por eso lo mataron.»

Raramente el sentido del humor andalusí de Gala —que no siempre la sal ha de ser ática— logra tan consecutivas dianas como en esta tristemente inestrenada obra cuando mayor hubiera sido su repercusión, aunque todavía tiene valores más que suficientes para sobresalir de tanta medianía como se está escenificando.

A la vez que Víctor comunica a Carmela su propósito de alistarse en la División Azul, la «Topolino» y el «Swing» se declaran anglófilos y deseosos de que la guerra acabe con el triunfo de los aliados no por razones ideológicas, sino porque: «No se puede ir a veranear más que a Zarauz.» «Y de viaje de novios, a Mallorca. ¡Qué horror de mediopelo!»

Se suceden personajes, situaciones y cánticos de la posguerra: estraperlistas que, sin luchar, se erigen en vencedores carentes de escrúpulos y sobrados de rijosidad; animadoras de salas de fiestas..., y Carmela y Víctor, éste empecinado en repetir frases de su ideario o del *agit-prop* imperante/imperial. Carmela vende su cuerpo a un poderoso agiotista mediante el celestineo de su señorita —es un decir— Lupe y unas medias de cristal como señuelo.

La pieza describe, actuante, la paulatina e inexorable degradación de sus personajes, y de ella no se libra Víctor, que muere en el hundimiento del edificio comercial en el que trabajaba, recomendado por el amante de Carmela, catástrofe atribuida «a un defecto en el cálculo de materiales o a un exceso de mercancía expuesta». Y tras un breve oscuro, todos —también Víctor— cantan un fragmento de *¡Suerte, campeón!* La obra concluye con una acotación que sería incluso optimista si su

trasfondo no resultara patético: «En cierto sentido, Víctor y Carmela van de nuevo a comenzar la historia.» Escalofría la posibilidad de que esa historia recomience, y en ello estriba la intención catártica de la obra ¡Suerte, campeón!

GALA LITERARIA EN TODO

Escribía al principio, generalizando, sobre la pesantéz de los libros de piezas teatrales a causa de las enfadosas acotaciones estrictamente funcionales que conlleva. En el caso del libro analizado no es así, porque Antonio Gala escribe unas acotaciones concebidas con tal dignidad literaria que acaso en toda nuestra dramaturgia no tenga otro precedente que el de Valle-Inclán.

Por otra parte sucede que, para los que hemos sido espectadores de las piezas incluidas aquí, frases leídas después de escucharlas representadas, ganan en capacidad expresiva. Tal ocurre, por po-

ner un ejemplo, con la reiterada por el viejo Marcos en *Las cítaras colgadas de los árboles*: «Nunca debió conquistarse Granada», que ya nunca leemos sin el enriquecimiento memorable de la voz de arte y ajenjo de Manuel Dicenta, el gran actor ya ido.

... Y UN ERROR SUBSANABLE

Es más que error, errata de impresión de muy menor cuantía, a no ser por la razonable vanidad de la tropa farandulera: en tres de las obras estrenadas no figuran, junto al reparto, los nombres de quienes corporeizaron los personajes. En la presentación del volumen, tanto los representantes de Aguilar como el propio autor aseguraron la corrección de tal errata en futuras ediciones, que o no hay sensibilidad lectora entre nosotros o se han de suceder en corto plazo.

JUAN EMILIO ARAGONES

CIRCUNSTANCIA Y POESIA

OMAR LARA-JUAN ARMANDO
EPPLE: *Chile: Poesía de la resistencia y del exilio*, s/e y s/f.

Exilio y cultura van estrechamente ligados en América Latina. De alguna manera, el nacimiento del romanticismo literario —y, con él, un intento de expresión peculiar— se debe a la tarea dispersa de algunos exiliados políticos. Lo fueron Alberdi, Sarmiento, Echeverría, como lo será Martí. Más tarde, la peregrinación a las fuentes, la búsqueda de la identidad cultural de raíz europea, impulsará a muchos hacia el llamado «exilio voluntario». De él se practicará y se hablará y escribirá hasta el hartazgo, sobre todo en los últimos veinte años. En ellos, América Latina se ha puesto de moda, ha sido mirada como modelo de desarrollo revolucionario por muchos y, desde dentro, se ha reclamado la vuelta de los emigrados voluntarios para incorporarlos a la lucha.

En términos estrictos, el exilio sólo es involuntario. El otro, el deliberado, tal vez sea todo lo contrario de un exilio: una mezcla de fuga —todo viaje lo es— y de búsqueda de la verdadera patria, por padecer la sensación de haber nacido fuera de ella.

Esta antología de la poesía chilena prueba, en parte, lo que se acaba de esbozar. Hay en ella una porción de obras producidas en Chile a partir del golpe de Estado de 1973 y otra resultado de la diáspora a que se han visto obligados numerosos intelectuales chilenos. El exilio no parece como una constante de los poetas desterrados, tal vez porque otras urgencias cubren el campo de preocupaciones, tal vez porque la experiencia es muy reciente y

aún no constituye un venero suficiente como para alimentar toda una corriente poética.

Los niveles de autor seleccionados por los antólogos son muy variables. Es deliberada la mezcla y tiende a mostrar un panorama que, por desigual, exponga la mayor cantidad posible de síntomas en torno al hecho histórico que centra la selección.

De los poetas no exiliados, aparte del asesinado Víctor Jara, se conserva la anonimidad. Esto da cierto sabor de pliego clandestino o de multitud que poetiza sin nombres propios en un estado de excepción. No obstante todo ello, algún ejemplo de poeta incógnito demuestra un afinado instrumento, preciso, expresivo y lúgubre: «No hay tiempo para palabras. / Ellas y el mundo no congenian. / Hoy he saludado a un muerto, / lo he palpado, parece vivo. / Me pide que sea breve. / Sólo tiene tiempo por un rato.»

Entre los nombres registrados los hay de distintas generaciones y con diversos niveles de formación. Desde la maestría reconocida de Ligeia Balla-

dares y Gonzalo Rojas hacia abajo, hay matizaciones para elegir.

Desde luego, la falta de tierra reconocible y el paso dolorido e indignado de la situación no son las coordenadas más favorables a un quehacer poético aquilatado. La circunstancia suele apoderarse del poeta en estos casos y teñir sus valoraciones con la tensión del momento y la necesidad de luchar o de buscar sustitutos a la lucha imposible. La producción resultante puede cobrar más valor como documento que como trabajo poético propiamente dicho. Pero, en fin, todos los seres humanos somos animales históricos en una u otra circunstancia y ella no deja de estar presente, de manera más o menos enmascarada, en la producción artística de cualquier época.

De los autores incluidos, es factible poner en primer lugar, por su depurado nivel de calidad, a los mencionados Balladares y Rojas. Este conciso haiku de la primera prueba elocuentemente lo dicho: «Se me olvidó el amor / pero también / se me olvidó el olvido.» A renglón seguido, en *Wie, bitte?* la poetisa aborda la extrañeza lingüística en lo cotidiano, pidiendo, en Alemania, a la manera de César Vallejo, «un pedazo de pan en castellano»: «¿Dónde están mi sonido, mi palabra? / Era tan fácil todo, / las calles, los saludos, / la gente me entendía / incluso en la mañana traicionada.»

De Rojas vale la pena recoger el patetismo contenido y lúgubre de *Desde abajo*: «Entonces nos colgaron de los pies, nos sacaron / la sangre por los ojos, / con un cuchillo / nos fueron marcando en el lomo, yo soy el número / 25.033 / nos pidieron / dulcemente, / casi al oído, / que gritáramos / viva no sé quién. / Lo demás / son estas piedras que nos tapa el viento.»

En similar tono de contención patética se manifiesta Gonzalo Millán en *El traslado*: «Cuchicheamos por última vez / en el furgón frigorífico, / como almejas entreabiertas / apenas en un plato de lata. / Luego, con las bocas cerradas / morderemos el frío del cuchillo.»



El antólogo Epple —por otra parte, excelente crítico y teórico, especializado en el estudio del folletín, la novela rosa y otras formas de la llamada subliteratura o literatura popular— colabora con un par de poemas donde ironiza sobre el triunfalismo hipócrita de los vencedores. *Noticias del fútbol* recoge la imagen con sangrienta rebaba del Estadio Nacional de Santiago, antiguo campo de concentración donde ahora se disputa la Copa Libertadores y el equipo chileno luce sus estrellas.

Como se apuntó antes, el tema del exilio en sí mismo aparece de manera minoritaria. No obstante, en algunos ejemplos, como *Solsticio*, de Guillermo Ravest, fechado en Moscú, la nostalgia del ser amado en medio de una ciudad extraña, instala una de las constantes del destierro: no sólo falta la tierra bajo los pies, falta también la otra tierra, el paisaje humano que nos alimenta la vida y al cual incorporamos nuestra propia vida: «Sólo quiero contactarte: / bajo este poncho anaranjado-mente / mapuche / sigo solo, esperándote...»

Otra vertiente de esta poesía es la mimetización con las formas populares, sobre todo las cantables. Seguramente, los poetas que optan por esta línea esperan que la forma contribuya a la memorización y a la difusión oral de sus palabras. Así Fernando Alegría en sus versos de homenaje a Jara: «Te oigo hermano cantar / en el estadio vacío / voz de piedras en un río / que nadie habrá de callar / y me da por preguntar / por qué tu vuelo cortaron / si supieron que fallaron / no por mala puntería / pues el pueblo recibía / vida cuando lo mataron.»

También caben en estas páginas los versos de circunstancias, que pueden conmovernos sólo en la medida en que participemos de esa circunstancia, y aún hay la presencia del denuedo y el insulto combativo contra los jefes del otro bando. En esto hay que volver a la anterior consideración sobre la poesía coyuntural.

El extrañamiento comporta varios riesgos. El primero es la pérdida del discurso: el poeta, al cambiar brusca e involuntariamente de contexto hu-

mano y de medio lingüístico no encuentra su identidad productiva y calla. Eventualmente, para siempre. Otro peligro: insistir en una escritura que haga abstracción del nuevo medio, lo cual amenaza con la esclerosis creadora.

De estos extremos se sale buscando una nueva circunstancia, admitiéndola y adecuando el discurso a ella, de modo que se vivifique al contacto de un entorno vivo, extraño en principio; propio, luego, gracias a la práctica hecha sobre él.

En esta antología hay muestras de las distintas opciones. En unas, lo meramente momentáneo prima. En otras, dentro de esa circunstancia concreta, llegan a tocarse temas de algún modo invariables de la condición humana: la extrañeza del mundo, la soledad, la cercanía de la muerte, la pérdida de la humanidad y la animalización de nuestras facultades, la libertad y su ausencia, la solidaridad con todos y con cualquiera.

BLAS MATAMORO

novedades editoriales

MIMMO MORINA: *Tú eres la tierra*. (Traducción de Justo Jorge Padrón. Texto bilingüe. Poema-pórtico de Jorge Guillén.) Col. Adonais. Editorial Rialp. Madrid, 1981.

JESUS LIZANO: *20 poemas desesperados y una canción de amor*. Gráficas Diamante. Barcelona, 1981.

JOSE LUIS SAMPEDRO: *Octubre, octubre*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.

BETTY R. GOMEZ LANCE: *Vivencias*. Trejos Hnos. Costa Rica, 1981.

DIONISIA GARCIA: *Mnemosine*. Colección Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1981.

LUIS LOPEZ ANGLADA: *Los cuentos del coronel*. Ed. Empuje. Madrid, 1981.

JOSE LUIS GIMENEZ FRONTIN: *Las voces de Laye*. Ed. Hiperión. Madrid, 1981.

PEDRO TORRES CURIEL: *Travesía del alba*. Tipografía Católica. Córdoba, 1981.

MANUEL NARANJO MARTIN: *La cárcel temblorosa*. Cuadernos de Mar. Valencia, 1981.

BORIS VIAN: *El arrancacorazones*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

BORIS VIAN: *Poesía de trovadores, trouvères, minnsinger*. (Antología de Carlos Alvar. Edición bilingüe.) Alianza Editorial. Madrid, 1981.

ALBERTO GARCIA ULECIA: *Paisajes y elegías*. Calle del Aire. Sevilla, 1981. *Calila y Dymna*. (Versión e introducción de Mario Grande Esteban.) Emiliano Escolar, Editor. Madrid, 1981.

HORACIO QUIROGA: *Anaconda*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

JOSE ANGEL VALENTE: *Noventa y nueve poemas*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

JEAN-PAUL SARTRE: *La puta respetuosa. A puerta cerrada*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *El señor presidente*. Alianza-Losada. Madrid, 1981.

LEON FELIPE: *Antología poética*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

VARIOS AUTORES: *Antología de cuentos de terror*. Alianza-Taurus. Madrid, 1981.

JUAN PIÑERO: *El viajero desnudo*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.

UMBERTO ECO: *Lector in fábula*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.

MIGUEL LABORDETA: *Epilírica*. Editorial Lumen. Barcelona, 1981.

MARIANO JOSE DE LARRA: *Artículos*. (Edición de Enrique Rubio.) Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

AMPARO MADRONA: *Inquietudes*. Gráficas Do-Mo. Madrid, 1979.

AMPARO MADRONA: *Albores*. Gráficas Orbe. Madrid, 1981.

JOSEPH ROTH: *La leyenda del Santo Bebedor*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.

ROGER PREVEL: *La música y Federico Monpou*. Plaza y Janés. Barcelona, 1981.

ELENA SANTIAGO: *Una mujer malva*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

PEDRO DE LORENZO: *Viaje a los ríos de España*. Plaza y Janés. Barcelona, 1981.

GUNNAR EKELÖF: *Poemas*. (Versión de Francisco J. Uriz.) Plaza y Janés. Barcelona, 1981.

SYLOS LABINI: *Ensayo sobre clases sociales*. Ed. Península. Barcelona, 1981.

LOUIS LEGRAND: *Por una política democrática de la educación*. Editorial Península. Barcelona, 1981.

VICTOR CORDOBA HERRERO: *Aromas*. Ed. El Paisaje. Bilbao, 1981.

GERARD MICHEL: *Ibert*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1981.

EMILIO DEL RIO: *Castilla cierta y el otro lado del horizonte*. Caja de Ahorros Popular. Valladolid, 1981.

MELIANO PERAILE: *Molino de tiempo*. Ed. Olcades. Cuenca, 1981.

FRANCISCO UMBRAL: *Crímenes y baladas*. Ed. Olcades. Cuenca, 1981.

NIKOLAI GOGOL: *Cuentos petersburgueses*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

HONORE DE BALZAC: *Cuentos libertinos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

ALFONSO DOMINGUEZ MOLTO: *Martí Gadea, su vida y su obra*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1981.

AQUILINO PEREZ: *Manual completo de taxidermia*. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1981.

FIORONZO FIORONE: *160 razas de perros*. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1981.

RAYMOND SMULLYAN: *¿Cómo se llama este libro? El enigma de Drácula y otros pasatiempos lógicos*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981.

ISAAC ASIMOV: *Relatos del Club de los Viudos Negros*. Ed. Buenos Aires. Barcelona, 1981.

VARIOS AUTORES: *Las islas Canarias*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1981.

CALDERON DE LA BARCA: *La vida es sueño*. Ed. Alhambra. Madrid, 1981.

CALDERON DE LA BARCA: *El Gran Teatro del Mundo*. Ed. Alhambra. Madrid, 1981.

ERICH VON RICHTHOPEN: *Sincretismo literario*. Ed. Alhambra. Madrid, 1981.

PEDRO ANTONIO DE ALARCON: *El Capitán Veneno*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.

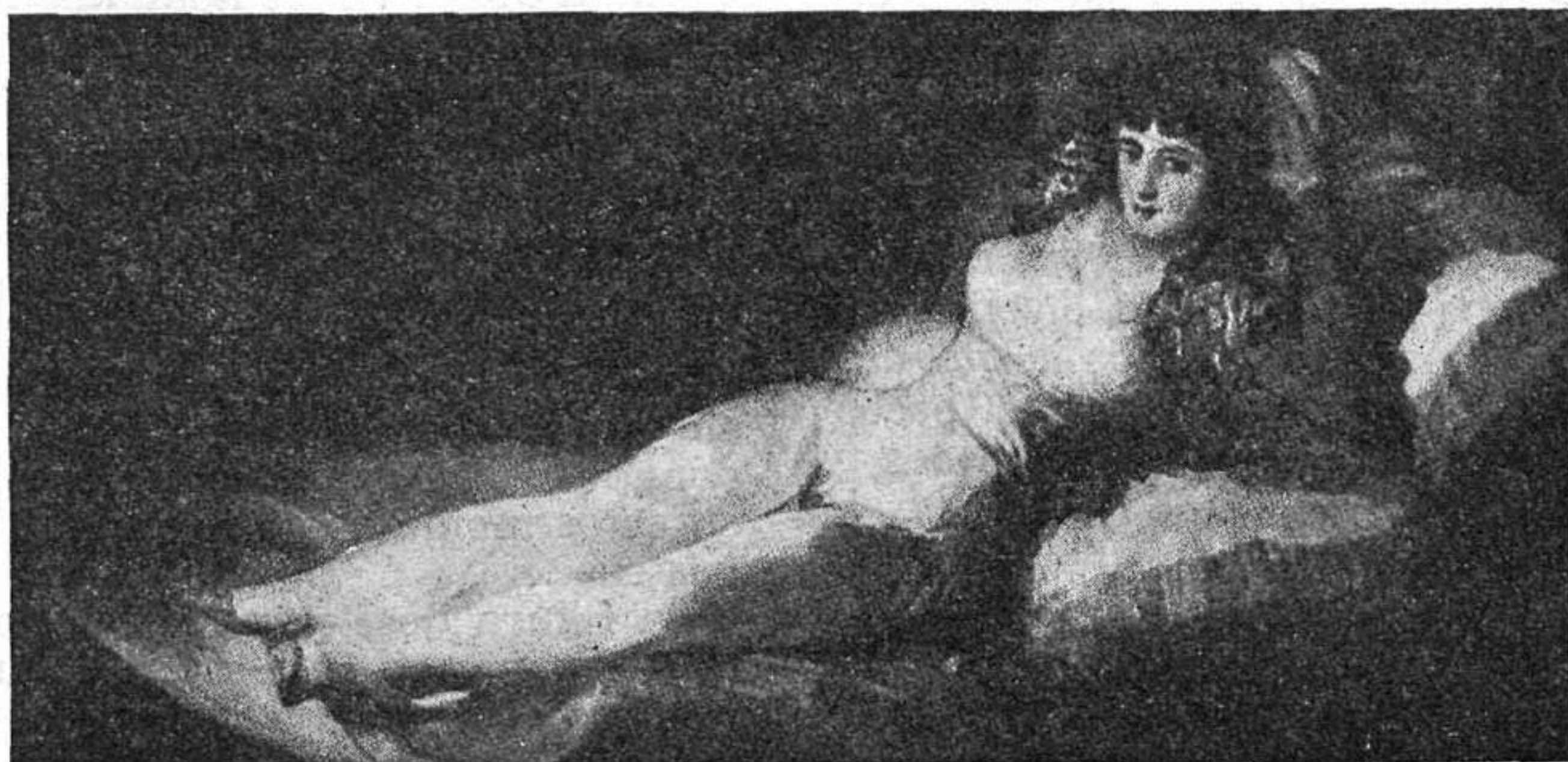
CUATRO HORAS DE IDEALISMO Y REALIDAD EN EL MUSEO DEL PRADO

MANUEL RIOS RUIZ

QUERIA Eugenio d'Ors que en todo quehacer artístico aparecieran unidos el ideal y la realidad. Contemplando la proyección del video *El Museo del Prado en casa*, tenemos la impresión de que Pedro Mario Herrero, su director, lo ha conseguido. Y ha podido ser así porque al seguir el guión de Diego Angulo, con la magistral colaboración de la cámara —a cargo de Eduardo Noé—, más la acertada aportación musical de Angel Artega y la voz, siempre entonada con justeza, de Rafael Penagos, Pedro Mario Herrero ha querido y logrado, por una parte, que la realidad percibida se haga evidente y clara, para que se cumpla lo que podríamos denominar un primer elemento del concepto «contemplación», que no es otra cosa que la sencilla asunción de la realidad. Y por otra, y dentro del mismo entendimiento de lo que significa «ver», poner de manifiesto que «contemplación» es también un conocer no pensante, sino mirante, pues es verdad que mirar es la forma perfecta de conocer, como ya nos descubrió Josef Pieper hace

bastante tiempo, al decirnos que «en la tradición se designa la contemplación como un conocer acompañado de admiración». Y con respecto al ideal que reclama todo ejercicio artístico, esta película confirma algo que es consustancial en todo arte y que proviene de la infusa sabiduría humana, una razón espiritual que Faulkner explicó con las siguientes palabras al recibir el

Nobel: «La meta de todo artista es detener el movimiento, que es la vida, por medios artificiales, y fijarlo de un modo que, cuando un extraño contemple su obra un siglo más tarde, ésta se ponga en movimiento, puesto que es la vida. Y como el hombre es mortal, la única inmortalidad posible para él es dejar algo tras de sí que sea inmortal, es decir, que siga mo-



viéndose.» Los pintores con obra en el Museo del Prado nunca han tenido mejor ocasión para seguir «moviéndose», o sea, «siendo», que en este video-cassette, donde la técnica más avanzada y precisa ha tenido el complemento de una sensibilidad agudizada para utilizarla.

Hechas estas consideraciones, con las que quedan patentes los valores estéticos de la producción, hay que dejar constancia de su eficacia para el estudio puntualizado de la pinacoteca más importante del mundo, a lo largo de sus cuatro horas de duración, durante las cuales el espectador va haciendo un singular recorrido por sus distintas salas. Ante la mirada admirativa, ante la contemplación asumidora, van pasando todas las escuelas de la pintura universal, y con ellas sus más genuinos representantes, en un alarde máximo de los medios audiovisuales, mostrándonos cada cuadro en su total contexto y fijándonos la atención en detalles y ángulos que normalmente pasan inadvertidos, mientras las explicaciones de la banda sonora y la selección musical que sirve de fondo matizan datos y curiosidades de cada obra o ilustran las características humanas y artísticas de cada autor, en un verdadero concierto que entrama sonidos, que conjuga la percepción de la vista y del oído.

Este video, verdaderamente extraordinario, ha sido realizado en diez idiomas —español, inglés, francés, italiano, alemán, portugués, ruso, japonés, chino y árabe—; es una auténtica primicia en su género, con ediciones para los distintos sistemas televisivos: Pal, Secan, NTSC, en 625 y 525 líneas, respectivamente. La empresa MCtv, domiciliada en Alcalá, 187, de Madrid, emprende con *El Museo del Prado en casa* una serie de videos que abarcará diversos temas españoles de toda índole, desde la historia del folklore, pasando por monumentos, ciudades y múltiples aspectos artísticos, lo que constituye un ambicioso proyecto cultural sin precedentes en nuestro país. La primera muestra no ha podido ser más explícita y consumada. Enhorabuena.

EN LA MUERTE DE REGINO SAINZ DE LA MAZA

“HA DESAPARECIDO UN ARTISTA,
UN AMIGO, UNA PERSONALIDAD
EXTRAORDINARIA”

ANTONIO IGLESIAS

Esta nota, redactada al regreso del adiós definitivo a Regino, podrá ser leída luego de tantas y tantas como habrán sido publicadas a raíz de su fallecimiento. El subtítulo, entrecomillado, lo he tomado del testimonio de condolencia suscrito por Andrés Segovia, a quien vimos hondamente conmovido por la desaparición de su colega en el concierto, en la Academia, en la enseñanza... Por otra parte, no es la emoción la mejor ayuda para que un artículo —que bien quisiera fuera el mejor de cuantos yo haya escrito— no resulte atropellado, sin presidirlo esa serenidad ordenadora del pensamiento que, en estos momentos, destruye mi tristeza...

La figura de Regino Sainz de la Maza, por su fino espíritu, su inteligencia, su impronta de excepcional artista, su gran huma-

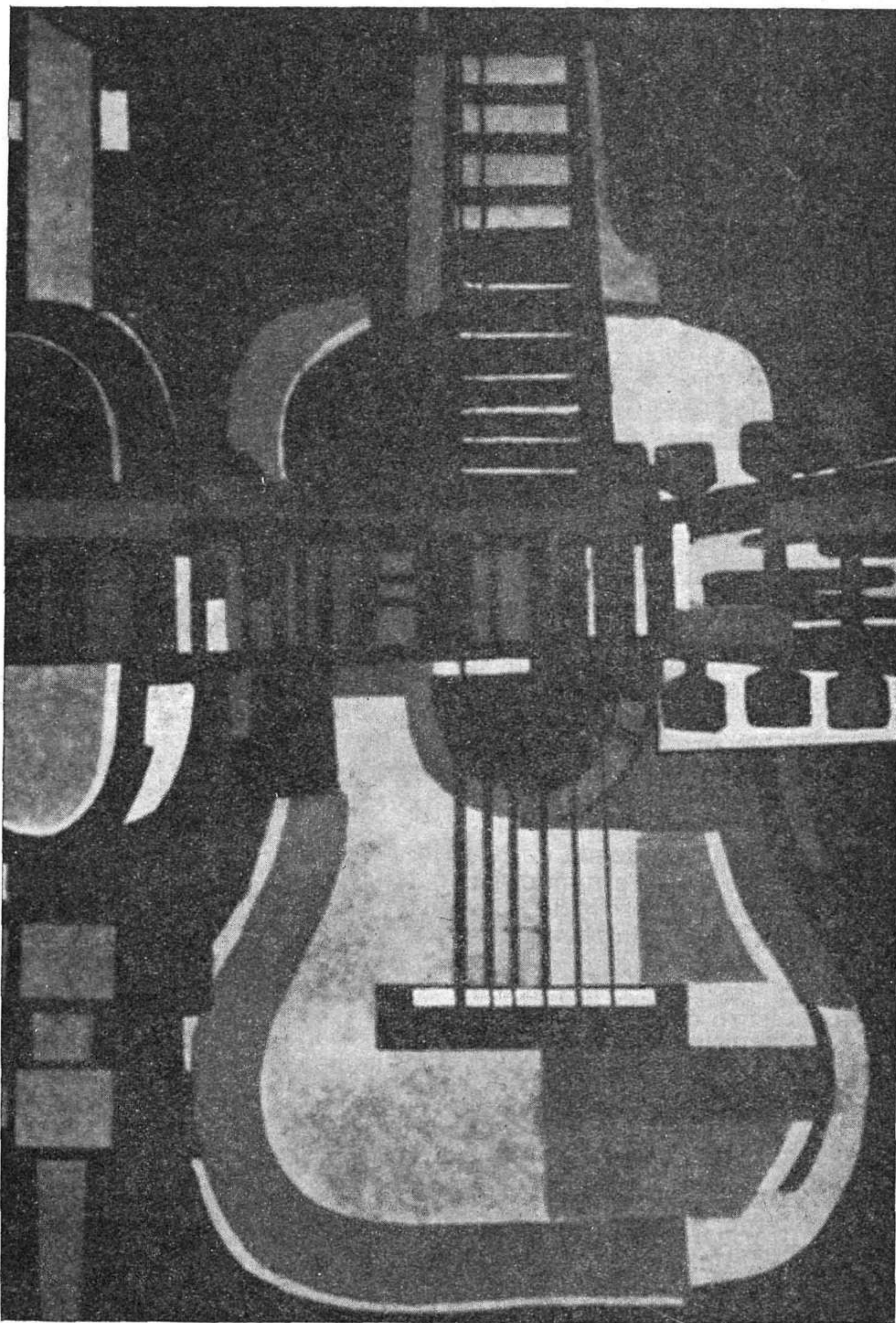
nidad, permanecerá por siempre entre nosotros. Y ahora, aquel privilegio de la perpetuidad de quienes esculpían, dibujaban o componían, gracias al milagro del disco y de la televisión, también podremos acercarnos cuando queramos escucharle de nuevo o disfrutar con su palabra, con su misma presencia... Pero, desgraciadamente, ya no le tendremos dispuesto para la extensa conversación —siempre muy corta por interesante—, para el consejo o para animarnos con su ejemplo optimista ante el desfallecimiento y la duda.

Yo quiero en estos momentos recordarle desde Granada... Allí vivimos juntos una de las más bellas experiencias pedagógicas —la de los Cursos Internacionales «Manuel de Falla»— y allí, en el milagro de la Alhambra,

del Generalife, del Sacromonte o frente a la Vega, desde el «carmen» de Manuel de Falla, en la Antequeruela Alta (nombres, todos ellos, tan cercanos a los músicos), nuestras conversaciones se revestían de lo que jamás podría ofrecernos este atormentado Madrid: la sosegada calma que permite hasta poetizar las cosas... ¡Qué alegría, cuánto disfrutaba Regino, en estas temporadas granadinas!

«Desde este año, en paralelo con el Festival, se celebrará en Granada el "Curso Internacional de Música Manuel de Falla", que tendrá sus reuniones en el carmen de la Cuesta del Chapiz, donde está instalada la Escuela de Estudios Arabes, y luego, en el que fue carmen del propio Falla, las lecciones a él especialmente dedicadas». Esto lo decía, en mayo de 1970, Florentino Pérez Embid, el entonces director general de Bellas Artes, al abrir con su bien cortada pluma uno de sus no pocos «inventos» renovadores del arte en España. Allí nos cobijó Luis Seco de Lucena —en quien convergían la rectoría del Festival y de la Escuela—, disponiendo unas aulas más entrañables, por su inigualable situación frente a la Alhambra, que verdaderamente idóneas para impartir una docencia de específica índole musical.

Tratábamos, al crear estos Cursos de Verano e Internacionales, ante todo, de llenar alguno de los huecos que, por aquel entonces, se dejaban sentir desde unos planes oficiales de la enseñanza musical. Tratábamos también, dentro de unos primordiales fines, de incidir en aquella denominada «recuperación de cerebros» que, dirigida mayormente a nombres científicos, no había razón alguna para que olvidara los del arte y, en nuestro caso, los de la Música. Puedo asegurar que, como director de los Cursos «Manuel de Falla», de Granada, me acordé del nombre de Regino Sainz de la Maza, el primero; por supuesto que no porque se encontrara enseñando fuera de España, sino porque, muy joven —siempre, hasta hace muy poco todavía, lo fue—, me parecía obligada su «recupera-



ción», cuando podíamos burlar el tono inexorable de una jubilación, sólo obligada por la frialdad de una partida de nacimiento.

A esta cita granadina tan sólo dejó de acudir Sainz de la Maza en el último verano de 1981. Cumplía con ella con no oculta satisfacción, simplemente porque se daba cuenta de que todavía podía ayudar con sus

magníficas lecciones a los jóvenes guitarristas, que se inscribían en su cátedra llegados de los más distantes rincones del mundo. Tengo ante mis ojos el programa del I Curso «Manuel de Falla», de 1970; en él, Regino, anunciaba así su disciplina: «La guitarra en el desarrollo y evolución de las formas musicales.» Un enunciado que tendría este contenido: «Antecedentes históricos. Juglares y trovadores. La música en los siglos xiv y xv. La polifonía vocal y su adaptación a la vihuela. Prácticas ejercitadas por nuestros vihuelistas y formas tradicionales de la escuela española. La guitarra en el siglo xvii. El período clásico. Tárrega y el Renacimiento actual. Interpretación.»

He copiado lo anterior en toda su extensión para poder dar una idea de lo ambicioso de unos propósitos docentes como los que animaban, en este caso, en Granada al profesor Sainz de la Maza, ante todo hombre muy culto. Cuando en 1956 ocupa un sillón como numerario en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su discurso versa acerca de «La música de laúd, vihuela y guitarra del Renacimiento al Barroco». Y en 1974, con ocasión de la clausura del V Curso «Manuel de Falla», en el Paraninfo de la Universidad de Granada, su conferencia-concierto resultó para todos auténtica lección magistral, insistiendo en su preferido tema, «La vihuela y el laúd renacentista», que él mismo ejemplificaría interpretando obras de Valderrábano, Santamaría, Cabezón, Aguilera de Heredia (obra para dos guitarras, tocada con la colaboración de uno de sus más dilectos discípulos, Ricardo Fernández), Milán, Fuenllana y Mudarra. Personalmente siempre me he preguntado si trabajos como éstos, que aportan tanta luz sobre lo que, en verdad, se desconoce o se entiende mal por tantos, no merecerían una difusión rayana con el libro de texto.

No ya los cursos, sino el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, se vieron enaltecidos con el arte singular

de las interpretaciones de Regino Sainz de la Maza. En mi recuerdo permanece el estreno mundial, en el bellissimo «escenario» del Patio de los Leones, de los *Ocho preludios*, de Federico Moreno Torroba, obra-encargo, si mi memoria es buena, de la edición del ciclo del año 1972. Recuerdo asimismo que en aquel mismo recital se nos ofrecían varias de las transcripciones (de Gaspar Sanz, de Bach) y alguna obra original, escritas por el propio Regino, ya que, como de todos es conocido, su contribución en este aspecto renovador de un repertorio o de su enriquecimiento ha sido otro de los aspectos importantes de su «extraordinaria personalidad». Con sinceridad estimo que el disco debería aún de acercarnos más a aquellas muestras que nuestro insigne guitarrista nos ha legado. Creo también que un atinado espigar entre sus notas (como crítico que fue, eso

sí, siempre generoso), conferencias y artículos, podrían darnos un preciado volumen.

Era muy feliz en Granada nuestro querido, entrañable amigo, maestro de todos. Quizá, desde otro punto de vista, lo era mucho más, solamente, en su retiro precioso de su adorada Luzmela, donde nos recibía contento, radiante de mostrársenos así, porque en su estudio madrileño de la calle de Goya, por fuerza, no podía serlo tanto. Pero le veremos allí también con el fondo de la vitrina guardando sus bien colocadas guitarras, con sus cuadros y el atril dispuesto para la lección cotidiana... Mas en la casa solariega santanderina su sensibilidad exquisita parecía afilarse más y más, al mostrarnos tanta cosa tan amada de él, girando inevitablemente alrededor de Josefina, su querida esposa, la hija de Concha Espina... Nuestros momentos en aquel jardín o una excursión por el valle de Cabuérniga con su hijo Gonzalo (verdaderamente adorado por Regino, con sus hermanos Jaime, Paloma y Carmen), permanecerán inolvidables en mí por su subido entusiasmo ante la Naturaleza, por su emotivo concepto de la familia...

Fallecida Josefina, Regino fue ya otro... Tuvo todavía ánimos como para querer mostrarse resignado, pero era distinto; fui a verle al sanatorio de Valdecilla en una ocasión, le visité en Madrid—donde nos veíamos en algún concierto, porque le gustaba la música, algo infrecuente entre nuestra familia musical—, pero, poco a poco, le veíamos desfallecer... El final no podía sorprendernos, y aún así, ante lo que ya eran sus restos—en una fría sala del más inhóspito depósito de un sanatorio madrileño—, nuestro dolor no fue mitigado. Pasaban y pasaban personalidades, llegaban los últimos tributos de las flores y las coronas, se iniciaba todo ese terrible ceremonial que sigue a la muerte... Mi único consuelo era verlo, una y otra vez, en nuestros imborrables recuerdos de Granada, de Luzmela, de su charla, que ya será irreplicable.

LA PERSONIFICACION DE LA MUERTE EN EL ARTE DE KANTOR

UNA ENTREVISTA CON EL CREADOR DE "WIELOPOLE - WIELOPOLE"

BOGDAN GIERACZYNSKI

Después de *La clase muerta*, espectáculo que había ennoblecido el teatro polaco de vanguardia CRICOT 2 en el mundo entero, fue realizado por su director, Tadeusz Kantor, un nuevo montaje de *Wielopole-Wielopole*. Esta función es una metáfora del pasado de su creador; una visión muy personal y a la vez grandiosa de Kantor, que evoca teatral y plásticamente a la gente muerta hace años de Wielopole, ciudad natal del director, y a sus problemas. Es un espectáculo sobre el impacto del mundo de los muertos en la imaginación, la conciencia y la subconsciencia del hombre de hoy; espectáculo que resulta ser la lógica consecuencia estilística del *Teatro de la Muerte*, desarrollado por Kantor y representado de manera más completa por su montaje anterior, *La clase muerta*. A pesar de que el «argumento» de *Wielopole-Wielopole* está estrechamente ligado con la historia polaca, la tradición y las costumbres de aquel país; su hilo conductor es la mitología cristiana,

próxima a toda civilización europea y en gran parte mundial.

El espectáculo *Wielopole-Wielopole* ha sido financiado por el municipio de Florencia, por falta de una proposición análoga de parte de las autoridades polacas.

—¿Podría usted establecerse en el extranjero? —dirijo la pregunta a Tadeusz Kantor.

—Para trabajar en el teatro, no. Algunas veces tuve ocasión de realizar montajes con actores únicamente extranjeros. Estas experiencias me llevaron a constatar que no era posible mostrar la literatura polaca, en toda su complejidad, a través de actores extranjeros. El teatro polaco está indisolublemente unido a la tradición, a la lengua, a la cultura de Polonia. Y es por eso por lo que yo siempre vuelvo a mi país. Aunque no tengo algún programa patriótico o nacionalista y era siempre tomado en Polonia por un cosmopolita, siento que cuanto más envejezco, tanto más se me hacen entrañables todas las tradiciones nacionales. Y

esta necesidad natural de lo polaco ha sido la causa de que *Wielopole-Wielopole* fuera mi espectáculo más «patriótico», aunque realizado fuera del país y con el dinero extranjero.

—Es usted un artista cuyo mensaje se comprende, según parece, en todas las latitudes. ¿Querrá decir esto que su arte reúne ciertas «características espirituales» comunes a todos los seres humanos?

—Hay obras de arte difíciles de trasplantar a un medio cultural extraño. Pero en toda obra destacada hay una capa universal, común a toda la humanidad. En *La clase muerta* hay muchos detalles de la cultura nacional polaca y, sin embargo, el espectáculo se hizo supranacional. *La clase muerta* llega a personificar a la muerte de una manera casi circense, como en un circo, por lo que en algunos ambientes culturales, por ejemplo en México y en Venezuela, donde la muerte constituye un punto extremadamente neurálgico, el espectáculo se hacía incluso más com-

previsible que en la misma Polonia. Mi obra más reciente *Wielopole-Wielopole* es la más patriótica de todas, es decir, sus raíces llegan hasta el fondo mismo de la tradición nacional polaca. Pero en este tema polaco hay una trama común a la mayoría de las civilizaciones existentes: es la mitología católica.

LA REALIDAD DE LA MAS BAJA CATEGORIA

Mientras pensaba en mi nueva obra, el postulado del espiritualismo era para mí, con lo racionalista que soy, un problema arriesgado, ya que lo asocié en seguida con el tema del evangelio como único medio de expresión. Ese gran mito, tan semejante al Arte Puro, que durante miles de años venía alimentando nuestra cultura, es decir, nuestra existencia, digerido por sus épocas, habiendo renacido tantas veces, en nuestro siglo fue apartado a los márgenes de la civilización de la Santa Técnica, del Santo Consumo y de la Santa Política.

Pero no todo se ha perdido. Los márgenes no significan de modo alguno ni la caída ni la humillación. En mi vocabulario particular existe el término de la Realidad de la más Baja Categoría. Un terreno reservado ilegalmente para el Arte. Es decir, para los más altos valores humanos. Los márgenes tienen allí su alta categoría. Las explosiones de aquel mito, al manifestarse en los lugares menos esperados —por ejemplo (en el régimen comunista polaco) durante la visita del Papa— en realidad actúan precisamente en esos márgenes. Hablando el idioma del arte y de la poesía en un pobre patio, en un rincón miserable donde guardamos nuestras esperanzas más entrañables, nuestra imaginación, nuestra «humanidad» amenazada, nuestra personalidad. Y —probablemente— sólo allí podemos salvarnos.

—¿Podría usted esbozar la genealogía de *Wielopole-Wielopole*?

—En el caso de *Wielopole-Wielopole* había dos principios fundamentales. El primero, encontrar un modelo para el actor. Viajando por el mundo con *La clase muerta*, me di cuenta de que el «muerto» como

modelo para el actor se estaba agotando. Así es como empecé a buscar otro modelo para un nuevo espectáculo. Y entonces, ya no puedo recordar por qué razón especial, me interesé hasta cierto punto por el pasado de mi familia. Revisando unas viejas fotos me fijé particularmente en una: era un retrato de mi padre como recluta justo antes de partir para el frente. Me pareció fascinante no porque se tratara de mi padre, ya que casi no lo conocía: se fue a la guerra y nunca más volvió, sino lo que me pareció extraordinario era el personaje mismo del recluta, un recluta marcado con el estigma de la muerte. Y de pronto me di cuenta que precisamente el ejército podía ser ese modelo para el actor. Un sudor frío me empapó, puesto que en el fondo soy antimilitarista, nunca he hecho el servicio militar, y desde el punto de vista puramente práctico el ejército es para mí algo totalmente ajeno. Por consiguiente, esa idea me pareció completamente irreal, pero al mismo tiempo sentía, es más, estaba convencido de que era lo que yo había buscado.

—De esta manera el ejército se convirtió en un nuevo modelo teórico, igual que la muerte en *La clase muerta*.

—En *La clase muerta* la muerte constituía el principal mensaje fi-

losófico. En *Wielopole-Wielopole* no es así, aunque aquí también aparece la muerte; donde está la vida está también la muerte. En *La clase muerta* las figuras de cera de los niños eran un medio, un intermediario entre lo vivo y lo muerto; aquí es el soldado quien desempeña ese papel.

UNA SEMEJANZA PALPABLE: EL EJERCITO Y EL ACTOR

El ejército. Dos rasgos, los más característicos y los más profundos de la esencia de lo militar, se identifican con los que desde hace siglos están marcando al actor: el uno es la OPOSICION entre nosotros y los CIVILES-ESPECTADORES, una oposición tan grande que la barrera así creada provoca la sensación de la IMPOSIBILIDAD DE VENCERLA, una sensación que se experimenta sólo en una pesadilla.

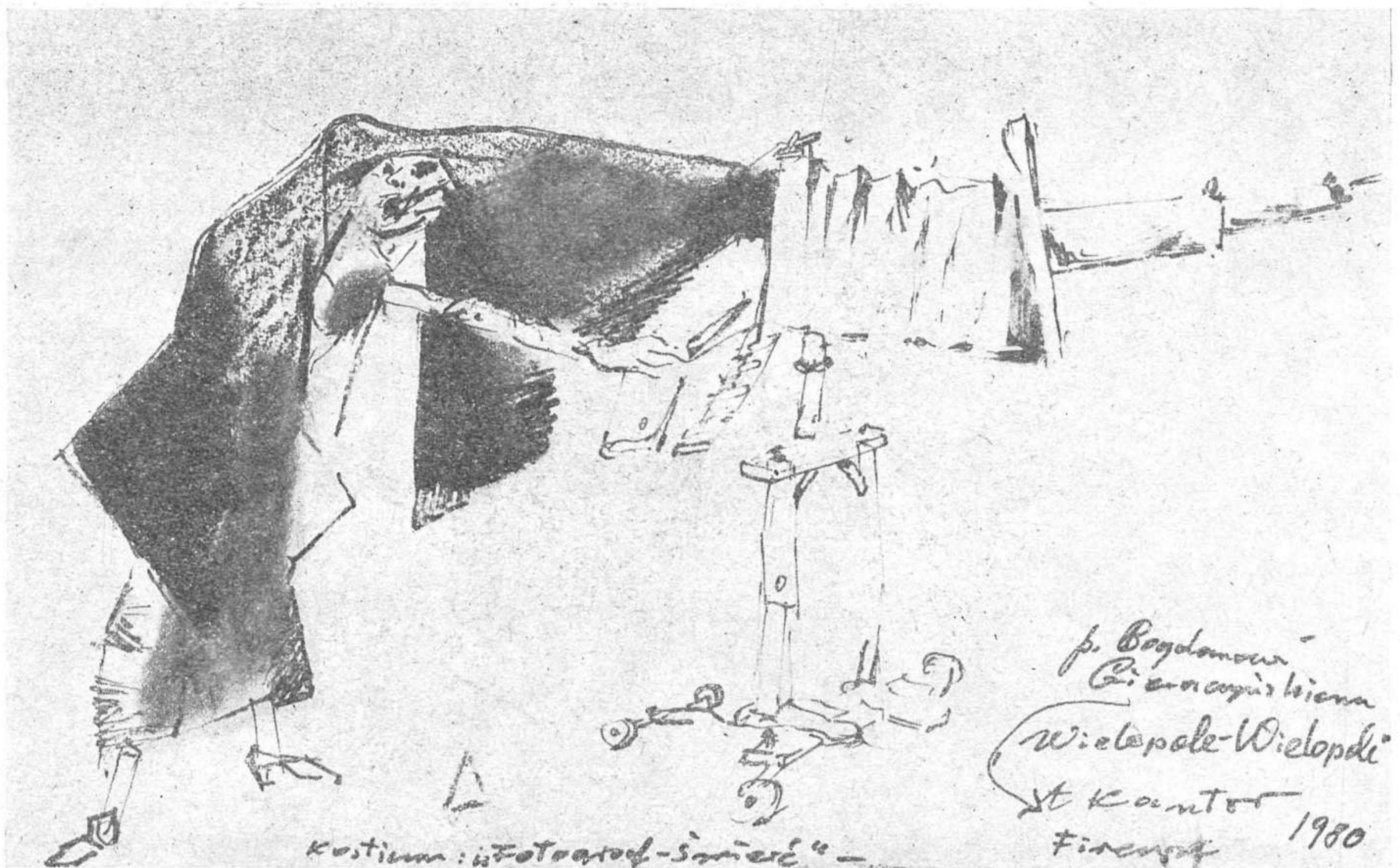
El otro es la espantosa impresión (que también se siente en una alucinación) de que esa OPOSICION se refiere a la misma especie que la nuestra, es decir, a NOSOTROS MISMOS, de que precisamente NOSOTROS somos esos EXTRAÑOS, esos MUERTOS, de que es nuestra imagen con la que debemos IDENTIFICARNOS. Una semejanza palpable: EL EJERCITO Y EL ACTOR.

El segundo principio teórico es la tarea de la repetición, en el sentido de «volver a hacer algo». En la tradición universal la repetición de un acto creador o de la voluntad de Dios se consideraba como una estafa. Nosotros hemos hecho esa clase de repetición en el trabajo de los actores. Por ejemplo, el acto de «volver a morir». Todo el espectáculo es una película de mi memoria; es la repetición del mundo muerto de mi infancia.

Mientras estábamos preparando el espectáculo, más o menos en la mitad de ese trabajo, me di cuenta que los principios teóricos habían sido realizados y que dejaban de ser importantes. Apareció un mensaje que se podría formular de la siguiente manera: por un lado está la vida «en paz»; lo que ocurre fuera de esta vida es el Juicio Final, una desgracia que se aproxima, la muerte —*l'au-dejà*— el más allá.



El Teatro CRICOT 2
Tadeusz KANTOR Wielopole-Wielopole



El dibujo dedicado al autor de la entrevista, y titulado Traje: «El fotógrafo-La muerte», procede del último ciclo de pinturas de Kantor Wielopole-Wielopole, y constituye, al mismo tiempo, un croquis teórico para el espectáculo.

—¿Existe un génesis real de su actitud artística frente a la vida y a la muerte?

—Durante mis estudios me encontraba bajo una enorme influencia del simbolismo. Me apasionaban los libros de Wyspianski (1), quien era casi un necrófilo, y los de Witkacy (2), considerado como un destructor total. Conocía de memoria todos los dramas de Mae-

terlinck. Me absorbían por completo unas formas tan radicales como el constructivismo, la abstracción geométrica o la escuela Bauhaus. Además, el ambiente artístico de Cracovia de los años treinta era una convivencia natural con la muerte.

—*Wielopole-Wielopole* es una metáfora del pasado, habla de la presión del mundo de los muertos en la imaginación, la conciencia y la subconciencia del hombre contemporáneo. ¿Se puede decir que el espectáculo es su propia autobiografía?

—En el título de la obra se repite dos veces el nombre del lugar donde nació. Los personajes no son creados artificialmente tan sólo para vivir en el escenario, sino que tienen sus referencias reales en mi familia. Decidí recrear en el espectáculo algunas historias familiares no para que el público se interese por mi vida, porque

(1) Stanislaw Wyspianski (1869-1907): Dramaturgo, poeta, pintor polaco, reformador de teatro, creador de la tragedia moderna, precursor del antiverismo en el teatro.

(2) Witkacy, seud. de Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939): Dramaturgo, pintor, crítico de arte y filósofo polaco; autor de obras de teatro de carácter grotesco y fantástico, que anuncian el teatro moderno de vanguardia (el teatro del absurdo) y de novelas que presentan unas visiones burlescas de la decadencia de la civilización europea.

eso no le importa en lo más mínimo, sino para conseguir la veracidad escénica.

Una de las secuencias del espectáculo tiene un origen muy interesante. La escena presenta un convoy fúnebre. Un rabino que camina en la comitiva, de pronto se pone a cantar una canción alegre; unos soldados disparan contra el rabino y éste se cae; un cura levanta al rabino quien, una vez levantado, vuelve a cantar; de nuevo se oye un tiroteo, el rabino vuelve a caerse, y así la escena se repite varias veces. Esa secuencia tiene su punto de referencia en mi infancia. La pasé en la casa parroquial de mi abuelo que era cura y decano para todo un distrito. Cuando mi abuelo murió, a su entierro llegaron muchos curas de todas las parroquias circundantes. El cementerio quedaba lejos, en plena campiña. El convoy se puso en marcha. La familia iba detrás del ataúd, y luego aquellos curas. De pronto se formó un tremendo alboroto. Observé que todos los curas —esos personajes negros— de repente se dispersaron corriendo por el campo. Era un otoño muy avanzado, ya estaba nevando, así que aquella negrura de los sacerdotes disparados en plena carrera, sobre el fondo blanco de la nieve, parecía una escena sacada de una película su-

rrrealista de Buñuel. Resultó que todo un grupo de sacerdotes judíos, seguidos de otros judíos que llevaban vestiduras sagradas, al salir de la sinagoga, se habían juntado al convoy fúnebre... Los curas católicos lo tomaron como un escándalo sacrilego, pues ignoraban que mi abuelo era muy liberal y que entre sus amigos había también judíos. Una huella de ese episodio biográfico la encontramos en el espectáculo.

—La clase muerta es «una sesión dramática», mientras que *Wielopole-Wielopole* es «un acto teatral»...

—El acto teatral resulta intraducible a ningún otro acto. Puede tener una estructura verbal y puede no tenerla, porque esa estructura verbal no traduce ese acto, ni tampoco ese acto traduce la estructura verbal. El acto es una especie de creación: decimos el acto creador, y no decimos la creación creadora. EL ACTO PUEDE SER INMOVIL. Hay algo místico en la idea del acto...

—¿Cómo surgió el lenguaje hablado en *Wielopole-Wielopole*?

—No había ningún texto preparado de antemano. Ese espectáculo no tiene esa estructura estética que suele basarse en una literatura «estimable». Pedí a los actores que cada uno hablara su propio lenguaje, cargando improvisadamente las palabras de un sentido impuesto por un argumento esbozado muy en líneas generales, por el mobiliario y otros efectos teatrales. Son los objetos los que constituyen la línea unificadora del diálogo. Esos diálogos fueron grabados en una cinta magnetofónica. Luego los fui «limpiando», pero no en el sentido literario, sino teatral. No se trataba de las distintas expresiones, sino de crear una tensión por medio de choques de palabras, frases, sonidos inarticulados, etcétera. De esta manera se iba creando la masa semántica y rítmica del espectáculo.

—Antes de empezar los ensayos de *Wielopole-Wielopole*, ¿no creía usted que era un riesgo crear un nuevo espectáculo después del éxito de esa obra maestra que es *La clase muerta*?

—Tenía algunas dudas, pero sabía que no se trataba tan sólo de crear un nuevo espectáculo. Nunca

creo un espectáculo para el espectáculo mismo. El espectáculo es un resultado de los cambios que ocurren dentro de mí. El artista es alguien que sabe traicionarse a sí mismo. En mi caso esa traición consiste en una necesidad absoluta de dejar, en un determinado momento, las formas y los contenidos anticuados, abriendo de este modo un nuevo período de mi creación. Así sucede tanto en la pintura como en el teatro. Con *Wielopole-Wielopole* no quería sobrepasar *La clase muerta*, sino demostrar que sentía la necesidad de dejar lo anticuado y de encaminarme hacia lo nuevo. Mi intención no era pues traspasar el límite de la perfección en el arte.

—Unos criterios exigentes son la condición de la perfección. Sólo una selección implacable de valores artísticos permite revelar grandes fenómenos de carácter individual que pueden contraponerse a la mediocridad imperante. Y la mediocridad, el kitsch, son característicos para nuestros tiempos. ¿Por qué?

—En los años sesenta había en Polonia y en el mundo un cierto número de fenómenos artísticos originales que han desaparecido o se han prostituido. Las causas del actual desenfreno son varias. La más importante me parece ser una cierta limitación intelectual, originada por la falta de comunicación entre artistas de varias ramas del arte. Por ejemplo, en los años veinte, en Europa, había colaboración entre los creadores de diversas disciplinas; era una mafia artística, una internacional de escritores, cineastas, directores teatrales, pintores, músicos, que se inspiraban mutuamente porque se mantenían fieles a una idea común de la reforma y de la vanguardia. Hoy ha llegado la profesionalización-especialización. Los artistas se han ceñido a su profesión, ya no buscan diálogo con otras disciplinas sobre el principio del radicalismo. El empeño creador universal está en trance de desaparición. Es también una consecuencia del hecho de que todas las artes y todos los artistas quieran institucionalizarse. ¡La institucionalización es la maldición de nuestra época!

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

ENRIQUE MONTIEL

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

FRANCO BUENO, ESPAÑOLES MALO

“FRANCO bueno, Franco bueno, españoles malo, malo, quieto i, se mueve mato, robá Marruecos, españoles robá Marruecos, no Franco, amigo, bueno nosotros, se mueve mata, suelo, suelo siempre, no de pie, de pie mata.”

La patá que me dió el moro, menudo, diciendo: tú, patrón, ven qui, tú robá Marruecos, di, que llevábamo la bodega hasta el palo con los muerto los moro, hastalpalo, y entraron en la bodega patrón gambas, dónde gambas, unos langostino de cebra lo mejón que hay, y el pescao, cuatro millone lo meno, sus muerto, y a la deriva *La Rosita*, a la deriva, menos mal que grande es el mar, pero a la deriva como su alma en el infierno, a estribó, a babó, donde diera el viento —y el moro Franco bueno, amigo, españoles malo, hoé, como si Franco fuera inglés, no te joe, Franco bueno y mi padre once año en el Puerto, más jambre que pasamo que Dió, y salió y la palmó, Franco bueno, como si fuera inglés, diciéndole que sí al moro, si jeñó, Franco bueno, lo mejón, tenía un casé el moro, Franco bueno, amigo, un casé, dale la vuelta a ve si entra Porrina, menúo el moro, na de broma, y como miran los moro, mismamente como si te fueran a sacá los ojo.

“Dónde gamba, tú, patrón, dónde gamba.”

Tiraron toerpescas, pisotearon las caja, cuatro millone por lo meno, una pesca su puta madre de buena, la mejón de la temporada, por dentro de la línea, se podía cogé con un cubo, toerpescas sartando, paentro, tres vece, hasta er techo, por mi mare, se lentajaron langostino al moro y pisaron las caja, er pescao por el suelo los cabrone.

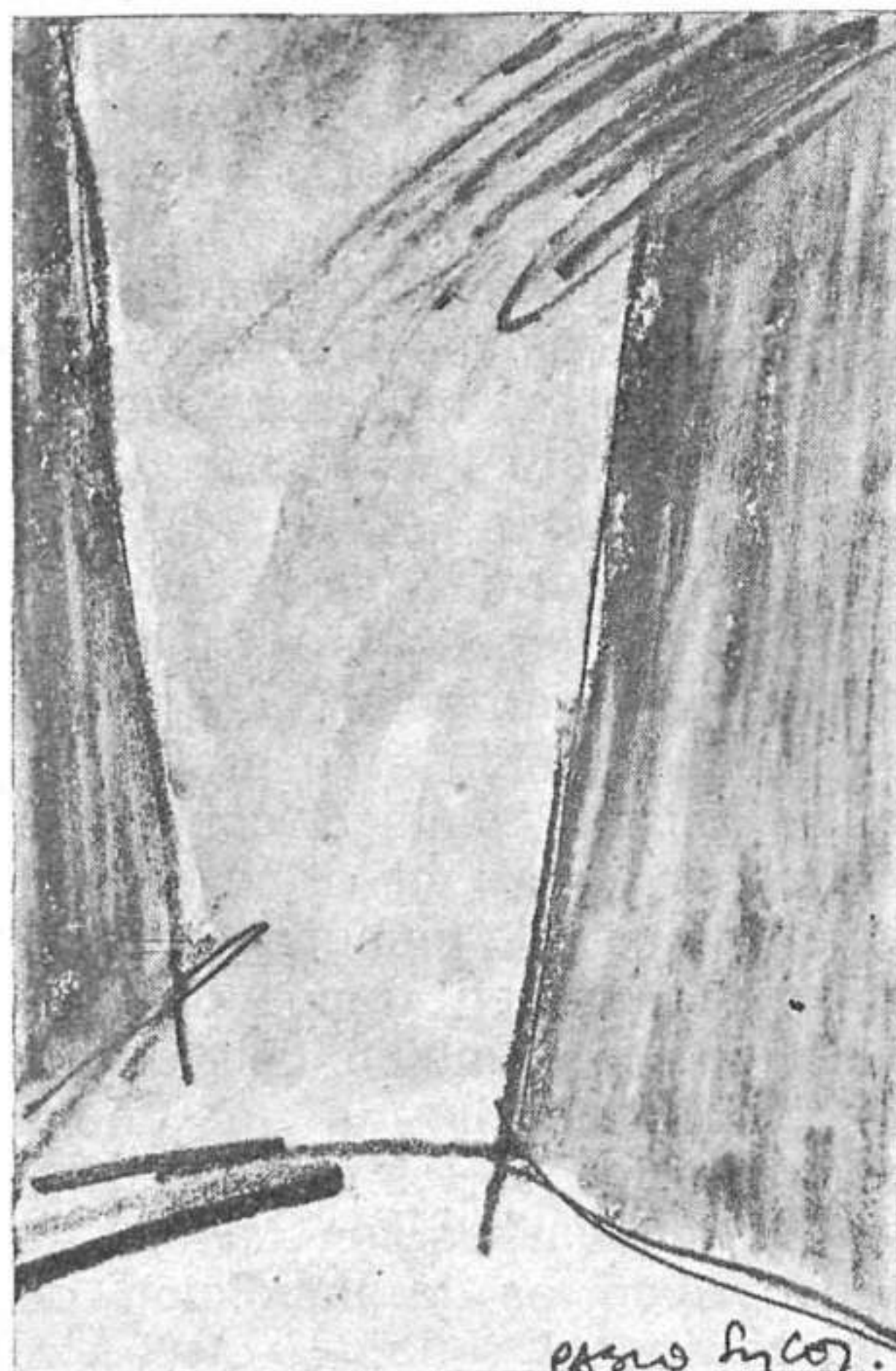
“Casablanca, Casablanca, ¿tú sabé Casablanca?”

Cualquiera le dice no al moro, más cojone hay que tené que, si, comandante, Casablanca, Casablanca.

“Tú i Casablanca, sí, tú i lli, barco mío cogé más españoles ladrones, contigo Ahmed, Ahmed dispara si tú no Casablanca, Ahmed dispara todos, Ahmed no importa morí.”

Se fue'l moro con los otro y los langostino, le den cagalera tres día, torpescas por los suelo, mandé al gallego le diera hielo, a Ahmed Casablanca, Casablanca, Franco bueno cinco año muerto, pero bueno, españolé quieren mucho, mucho, españolé miran bien, pero el moro miraba con las de Caín, las mano pegá al cetme el moro, a Casablanca, con lostrecho que e el puente y el moro con el cetme pegao allí, le brillaban los ojo al moro como dos carbone encendió y me dice Púa: patrón, pregunta al mojamé si tiene yerba, que mantrao un

Dibujos de Pablo Sycet

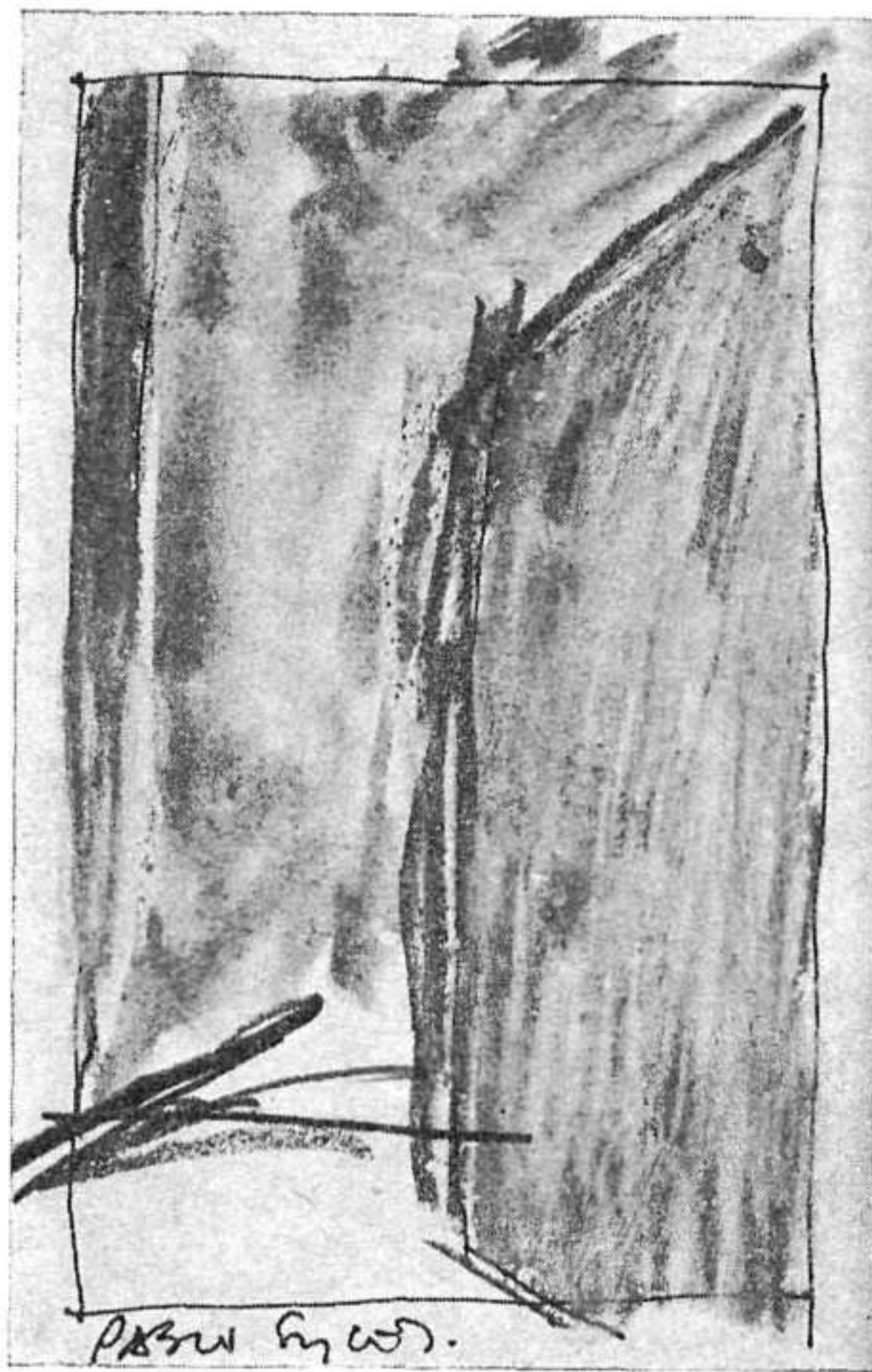


mieu que no me tengo en pie, sus muerto con la yerba, Púa, a lo tuyo, el moro múo, mas callao q'un muerto, dos carbone el cabrón mirando, con las mano pegao al cetme, Franco bueno, el mejón, darle un fusí al tío, seguro se lo cambiaron por el camello, qué cara el moro, metía mieo.

Pesao el Púa no era, gritando patrón, pregunta si tiene yerba, ¡si tiene yerba!

Me se venía la noche encima, mire usté, mi comandante, y la patrullera de ello se había perdido, subí pa'riba diciéndole al moro pa Casablanca, Casablanca, una noche, mi comandante, de boca de lobo, no tosía na ese motó, pa pa papá, pa pa papá, pa pa papá, la noche encima, y salió el gallego con el maquinista, a cubierta, patrón, estamos esmallao, a grito pelao, qu'estaban esmallao, y yo: chiquillo que se va'sustá el moro, y el gallego: patrón, carayo, teño a fame, traballando desde a mañana tempraniño, patrón, teño a fame que morro, y el maquinista, ¿no vamo a comé, ohé?, y el moro detrás de mí, y el Púa otra ve con la yerba, talmente un manicomio, y trinqué'ltimón y bajé a decirle que sí, vamo a comé, y el moro detrás de mí, y el Púa otra ve con la yerba, al moro: Mojamé, yerba, tú yerba mi, griffa rica mi, Mojamé, y el moro oyó campana, griffa, y dijo con la cabeza no griffa Mojamé, no era múo, hablaba, naturá, no españó, pero hablaba el moro, naturá, y le dimo de comé, unas lenteja qu'estaban pa Dió de buena, qu'el gallego era un asaúra pero cocinaba pa Dió, y se puso el moro más contento q'un minero de limpio, como si le hubiera tocao la lotería al moro, y fue cuando le dije al maquinista que nos íbamo acá la Encarna de mi arma a desayunar, a Casablanca sus muertos, rumbo norte y olé, ni una palabra de má pero proa a mi Encarna de mi corazón, no nombrarlo, a ver si bebe el moro, Mojamé, coñá bueno, tú queré, bueno pal frío, Mojamé, lo tajamo y Dios quiera que salga bien, no me tiro yo un me en Casablanca comiendo sardina, no señó.

Siseñó, mi comandante, esta mu mal lo que yo he hecho, no le voy a decí a usté que no, no señó, pero traía cuatro millone de morterá en pescao, las arte, y qu'está uno quemao de moro, mi comandante, seis vece ya mantrincao, jarto moro estoy ya, mi comandante, y me dije: voy preso mejón, por lo menos salvo las arte y se pue vendé el pescao, ya saldrá el só, mi comandante, pa qué lo voy a engañá, que hase mucha falta er pescao aquí, mi comandante, si señó, sabré yo que he hecho la mar de mal, naturá, tenía que haberme ío con el mojamé a Casablanca, pero estaba tan cerquita de Argesira que nos trasquilamos al moro y nos lo trajimo pacá, le quitamo el cetme entrestó, na más que eso, daño no le hicimo, nada de nada, el susto, mi comandante, malas puñalá le den al mongolio, y al finá el moro, qué, no se quiere volvé, ni amarrao, mi comandante, ni amarrao.



Por lo meno salvé el barco, y las arte. Y se vendió el pescao, más contento el armadó que na, yo dos mese a la carce, a cumplí como un hombre, ahora, que no me faltó de na, de naita na, se portó la mar de bien el armadó, sí señó, de lo mejón, lo mismito pa mí que pa mi gente, lo mismito.

Claro que me quitaron el título de patrón, pa siempre, pero aluego me lo devolvieron, me lo des-cambiaron por otro con otro número, pero cuando salí de la carce me embarqué otra ve, un patrón iba, por lo de los papele, pero el mando, mío, lo tenía un servidó, me lo dio el patrón nuevo que se lo había dao el armadó, no se metía en na, iba de piloto solamente, me río de los moro, mala puñalá le den.

Ahora, que el follón fue menudo, qué barbaridá, lo dijo hasta la televisión y to, pidió perdón el ministro, la gente del gobierno, pero *La Rosita* vino a mi Cai de mi arma, con mi gente, me iba a llevá yo dos mese en Casablanca tomando té verde con la mansanilla que hay en Sanluca tan buenísima, tan medecinal, la cara del moro era menúa, más mieo pasó que tres mil vieja en medio'el desierto, pero aluego no se quiso vení pa su tierra, no señó, eso sí que es verdá.

Franco bueno, españole malo, no me vea lo que me haría el mismo moro si me trina otra ve, me corta en rebaná la mortadela, con la sangre negra que tienen los tío, hice mal, más dacuerdo que nadie, pero me salió bien.

Sí, siseñó, ya ando jubilao, y la mar de bien qu'estoy, gracias a Dio, la mar de bien, con mi buen retiro pa mi Encarna y pa mí, los dos solito qu'estamo, que mi niño el mayó está en la Marina de sargento ya, digo, y mi niña la otra casada con el dueño d'un bar, mejón entovía, gracias a Dio.

¿Que si iría a la pesca otra vez? Ah, ni mijita, no señó, aquí en mi Cai hasta que me vaya al patio las malva, y que sea mu tarde, contrimá, mejón.

(Este relato obtuvo el Premio «Ramón Solís» 1981.) 117

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

BEATRIZ POTTECHER

LA SED DE SIEMPRE

OLVIDADO en el ciénago de sus memorias, abandonado de las oscuras pasiones que aún bullían calientes, camina. Los brazos protegiéndole el pecho del frío, las manos abrazadas a la cintura seca, dolida; la cabeza baja mientras anda pensativo y sereno. Cerca, tan cerca que podría pisarlas en un intento, las olas que besan con lascivia la tierra húmeda. Frente al horizonte pálido del mar se alza sobrio el pueblo, extrañamente erguido, quebrado y áspero sobre las montañas; la tierra dura y seca junto al mar, como una vana pasión apretada.

La playa solitaria, apartada del bullicio popular que la frecuenta por la mañana, se eleva ahora con la noble nostalgia de lo que siempre está. Le parecía a él como un ancho vientre, un útero arenoso que le invitase a recorrer despacio cada rescoldo, el pliegue oculto en que el viento la curvaba. Pasan a ratos lejanos los coches furtivos, los faros engullendo sombras y silencio, delatando tal vez su figura que deambula lenta y acompasada.

«Habría que renacer», pensaba, se repetía con obsesión. Recordaba otras tardes y otros días; otras pasiones que hoy no entendía a fuerza de haberlas ido secando a dentelladas, a golpes de euforias amargas; desilusiones ligeramente disipadas en alcoholes, acorazadas tras la inútil dureza que le poseía. Y aun así, volvía a veces a la miseria y al miedo de la infancia soterrada, al lloro furtivo que la ironía no puede acallar.

La nostalgia desmesurada, el aburrimiento y la irresponsabilidad son

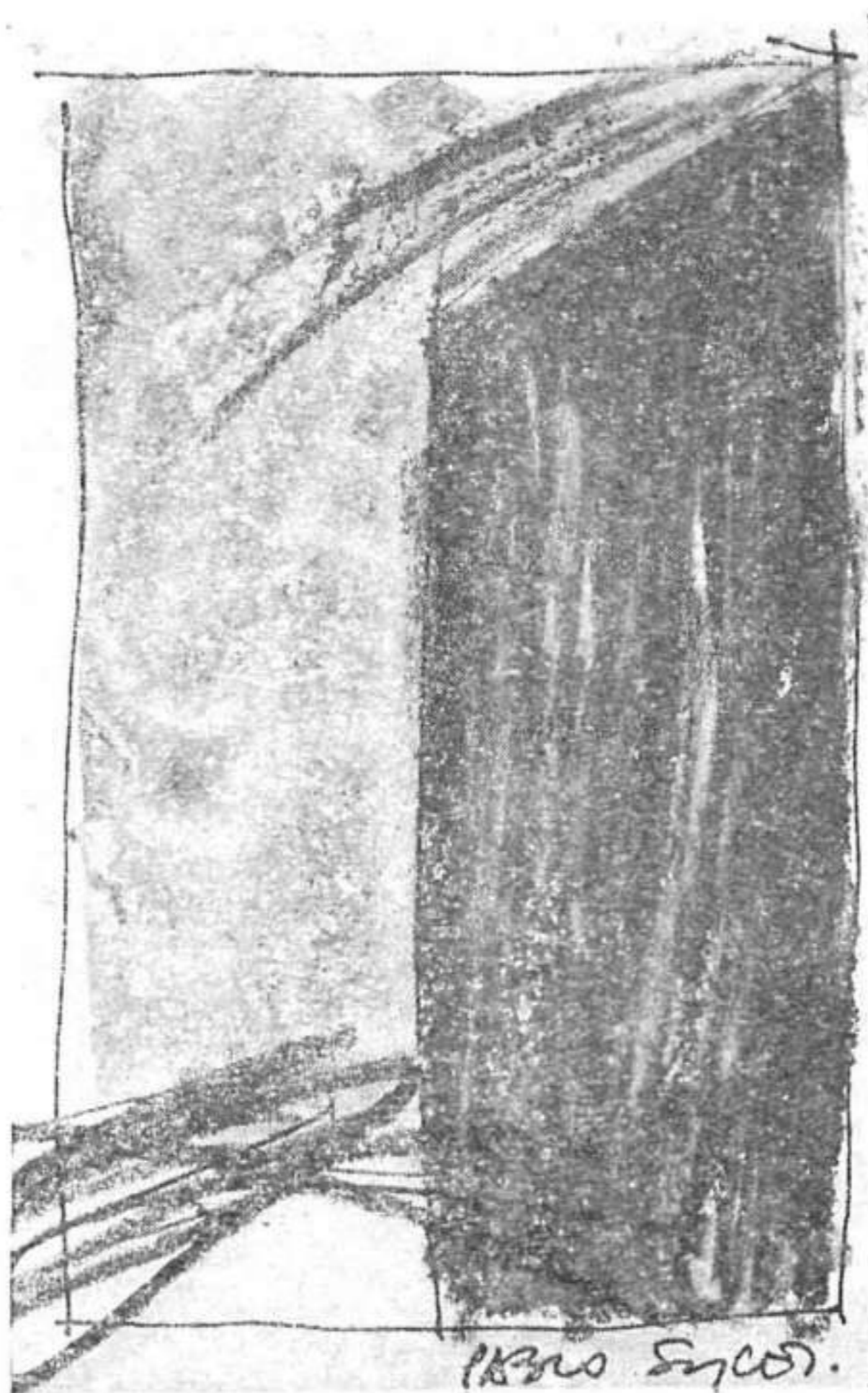
vicios de juventud, no hay duda, pero este hombre no era joven. No es que fuera un viejo, mas carecía de una edad honesta o indicativa. Los ojos negros y enjutos se confundían con un par de párpados cansados. El cuerpo, esbelto aún, delgado, anunciaba una espalda curvada en desencanto.

Había trabajado duramente aquel día pese al tenaz dolor de cabeza. Y lo hizo por convencerse de que en algo podría reducir aquel malestar y aquella indiferencia al mismo tiempo, en vano. Beber tampoco le consolaba, de todos modos seguía

haciéndolo por un extraño ritual. La noche anterior sumó difícilmente en broma, pero sumó, los trescientos veintidós vasos de vino áspero que se metió. Y aparte de la cogorza, como si nada. Hizo el amor una docena de veces como una bestia herida, pero sólo consiguió adormecerse, dormirse en el aturdimiento de un culo, los pelos y unos dientes ajenos. Sólo le consolaba pensar que al menos su pecado no era pequeño, y con ello pudo soñar al menos.

El desaliento, puntual, venía a entorpecerlo con la luz del día que ya hurgaba por entre los aires y las cortinas de la habitación.

Quien se despertó sentimental fue la novia, que le miraba rendida, embelesada por largo rato. Se le notaba en la boca esa satisfacción de haber cometido algo atrevido e impúdico, de haber hecho retumbar largamente la piltra contra la pared de la estancia. Se tendía ahora lascivamente sobre el costado, pretextando aires de maja. Cuando logró despertar sintió como si una mosca le estuviera zumbando muy cerca, y... logró identificarla al primer golpe de vista, como se dice vulgarmente. Ella le miraba estúpida-mente con ojos cómplices. Tenía ella los atributos sexuales fácilmente reconocibles, menos mal. Comprobó que carecía de ese candor animal que invita y consuela. Pero lo peor fue lo que siguió al agradable despertar, al que ya de por sí contribuía un notable dolor de cabeza, y es que Lolita, Purita o como se llamara aquel adefesio, empezó apresuradamente con las confesiones, a ver si en algo le ali-



viaba la conciencia. Habló, para mayor encanto, sin vocalizar, preferiblemente sobre su pudor, sobre los pocos chicos o novios a los que permitió, peleas de familia y la pasión soterrada que sentía por un tal Manolo...

—Que tú le conoces, hombre, sí, seguro... ¿Es que nunca me viste en su tienda?

—¿Pero qué tienda, pero quién es ese Manolo de...?

—Joder, que sí, no me vengas ahora tú de despistao, que bien que te fijaste anoche en él cuando se me acercó allá en la barra y...

—Yo...

—Ah—se le tira encima, a por dos besos en la frente—. Ah, que tú todavía estás borracho; ay, cariño...

La apartó de sí un poco, aunque la dejó hablar por el puro placer histérico que le producía semejante conversación. «Qué especie, dios mío», pensó riéndose.

—Y entonces mi abuela entró en el cuarto sin llamar, gritando ella porque aunque se crea toda una señora es una ordinaria, que te lo digo yo... Joder, y a mí eso no sabes lo que me jode, me cabrea un huevo porque yo quiero que me respeten; pues te digo, que cuando entró, yo que claro no me había dao cuenta de que..., oye, ¿por qué te ríes? No te estarás riendo de mí, ¿verdad?

—No, no, sigue; no, de verdad.

De todos modos no pudo aguantarla más y la interrumpió nuevamente. Notaba que se iba irritando de manera asombrosa; no quería empezar el día torcido, doblado como tantos hombres lo empezaban en ese mismo momento.

—Mira, Paula, yo...

—No me llamo Paula, soy María—ya empezaba, ya empezaba.

—Bueno, pues María o como sea, escucha, yo ahora tengo cosas que hacer...

—Oh, cariño, espera, no te marches...—y se aprieta cerca, pretextando como por descuido rozarle la espalda con sus enormes pechos—. Cuchi, ayer me dijiste que...

—Que tengo que ir a trabaggg—un pezón se le introduce en la boca—. ¡Mierda!

Pero María decide tomarlo como una broma. Azorada por el tono de voz que no entendía bien o no que-

ría entender, se pegó más fuerte a él, hurgándole con la mano.

—Tú, ansiosa, todo eso para el de la tienda, que yo tengo que hacer—dijo apartándola.

De la forma como observó se vestía apresuradamente, imaginó que era evidente que los encantos estaban destinados al Manolo ese.

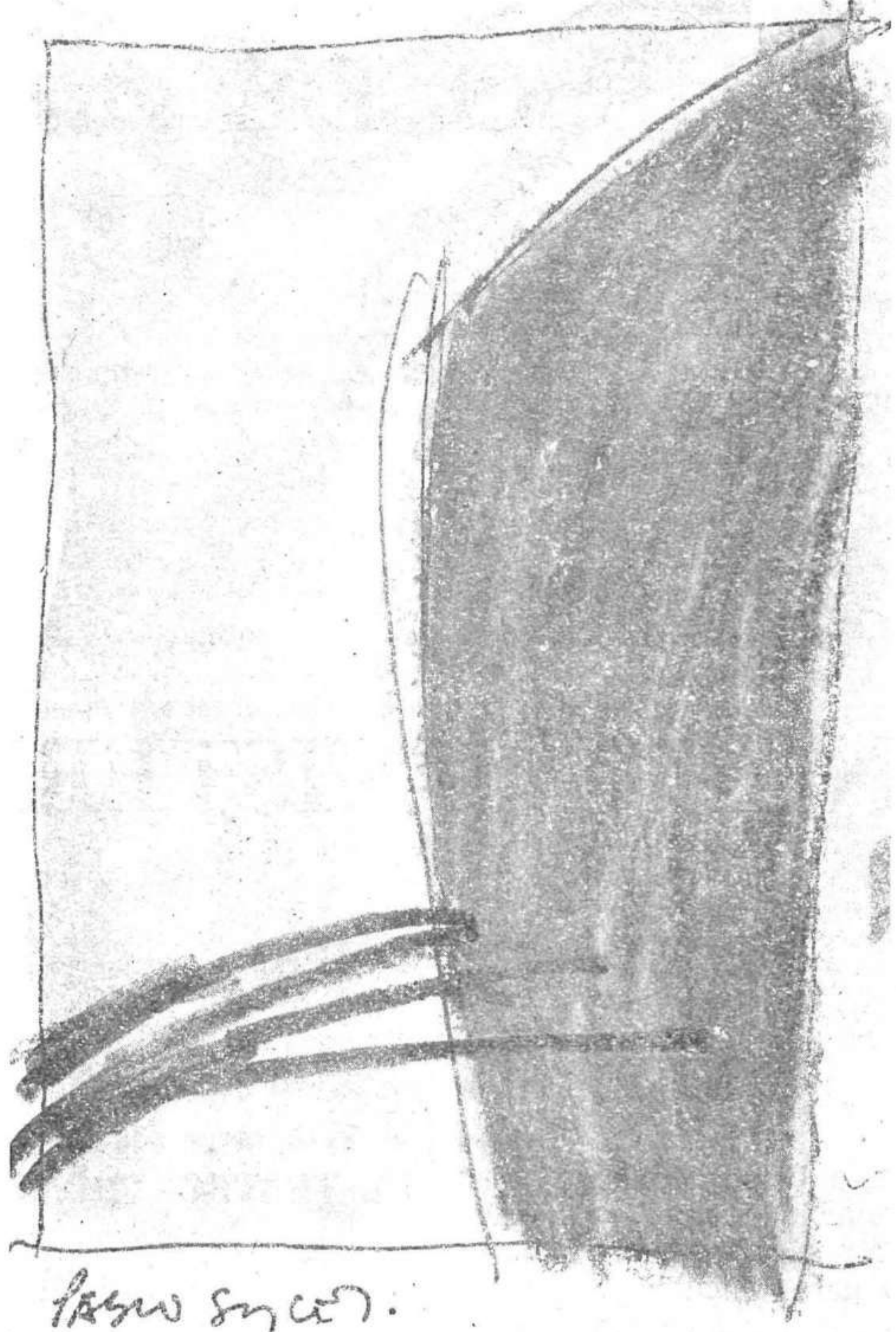
Lo único que le asustó fue ver que aquella mujer era tres veces más gorda de lo que hubiera imaginado, y cincuenta veces más estúpida que lo que apostó cuando la invitó a un vino la noche anterior. La miró subirse de un tirón los pantalones «progres». Incluso re-

sultaba grotesca con la pintura corrida por los ojos y la agresividad intacta, sentimental de una poseída poseedora. Había en sus gestos algo demasiado rudo y poco delicado... Tenía, en general, tan poco que ver con la sensibilidad que buscaba, con la que pretendía abastecerse las inquietudes...

—Qué especie—dijo en voz alta cuando la vio salir al fin, cerrar de un portazo.

Y pausadamente se vistió, con la mirada ausente, los gestos torpes y la sed de siempre.

«Estas noches no valen tanto esfuerzo», pensó.



“ÑAQUE O DE PIOJOS Y ACTORES”, SEGUN JOSE SANCHIS SINISTERRA

JUAN EMILIO ARAGONES

ESTE ahora inusual vocablo, ñaque, reducido a poco más que rareza a la que recurren los crucigramistas para dificultar la solución de sus palabras cruzadas, fue uno de los más acreditados testimonios de ese «teatro pobre» hoy postulado por Grotowski..., sólo que ya también en el llamado siglo de oro del teatro español.

Fórmula teatral que resucita hogaño, bien terne y rozagante, en la briosa actualización del dramaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra, de siempre vinculado a las tendencias más avanzadas de nuestra escena, como ya pudo advertirse durante su docencia en el instituto turolense—años 1968 a 1970—, y que su actual residencia en Barcelona ha contribuido a decantar. La recuperación testimonial tiene lugar nada menos que en el teatro Español, para cubrir el vacío de un par de semanas de retraso en el estreno de *La vida es sueño*, demora causada por accidente de José Luis Gómez durante un ensayo, aunque ya antes el

renovado ñaque había sido escenificado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y en diversas ciudades españolas, incluida Sitges, en cuyo festival resultó premiado.

El espectáculo de Sanchis Sinisterra tiene por principal soporte el texto de *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas, autor, cómico de la legua, soldado y aventurero, de cuyo relato—no es propiamente una pieza teatral—extrae las muchas y curiosas noticias que en ese libro de principios del XVII figuran sobre costumbres de la vida teatral caminera, aderezada la dicha actualización con fuentes más o menos coetáneas de Rojas y, en general, menos que más entretenidas que *El viaje*...

Digamos ya que, en su significado escénico, «ñaque» es vocablo con el que se designaba al conjunto de cómicos ambulantes formado por sólo dos hombres. Es decir, que en cuanto a pobreza de medios humanos, únicamente era superado por el «bululú» unipersonal. De menor a mayor número de representantes les siguen—y así consta en la actualización del texto de Rojas—«gangarilla», «boji-ganga», «garnacha» y «farándula», para desembocar en la «compañía» de hoy, sin limitación numérica. (En esta relación, reiterada por los dos cómicos, olvidaron «pipirijaina»—«compañía de cómicos de la legua», según es definida en el Diccionario—, quizá porque no pudiera parecer su mención publicidad encubierta..., o acaso este cronista la omitiese en su memorización, justamente por obvia.)

Acaso serán bastantes los lectores que se muestren decepcionados por el hecho de que un dramaturgo que milita sin duda entre los vanguardistas, y así queda escrito en la presentación de Sanchis Sinisterra, ofrezca un espectáculo con tan explícita raigambre en el pasado, y sin embargo no hay en ello contradicción: cuando, como en este caso, el hombre de avanzada estética echa la vista atrás, no la dirige a las obras de relumbrón que han pasado a figurar entre las del habitual reperto-

EL TEATRO FRONTERIZO

propone

ÑAQUE de piojos y actores

MIXTURA JOCOSERIA DE GARRUFOS VARIOS
SACADA DE DIVERSOS AUTORES
(PERO MAYORMENTE DE AGUSTIN DE ROJAS)
AGORA NUEVAMENTE COMPUESTA Y ADEREZADA
POR JOSE SANCHIS SINISTERRA



INTERPRETACION

RIOS.....Luis Miguel Climent
SOLANO.....Manuel Dueso

PLASTICA ESCENICA

Ramón Ivars

DRAMATURGIA Y DIRECCION

José Sanchis Sinisterra

rio de nuestros clásicos, sino a aquellas otras que mejor reflejaron el envés de la trama, esto es: la existencia de zonas sombrías colaterales a las de mayor luminosidad en las etapas mejores de la historia española. No se trata simplemente de una tentativa desmitificadora más, sino de un noble intento de asumir la totalidad de nuestros ayeres, fijándose en los aspectos más ocultos—y silenciados—de la realidad, haciéndolo con elementos escénicos sencillos y palabras aproximadoras, capaces de ser aprehendidas por los espectadores de hoy.

Y es que resulta en todo magistral la actualización ideada por Sanchis Sinisterra: miseria abundada en picardías, vida cambiante a cada minuto o, como mucho, a cada legua, por el afán de

cada hora y de las diversas paradas, pero vida acuciante y ávida de subsistir, burla, burlando y carcajeándose de sus mismas sombras, tan irrisorias, raquílicas, piojosas y mendicantes en época que calificaron como dorada los historiadores.

ESCENIFICACION

Luis Miguel Climent y Manuel Dueso se manifiestan aquí como dos intérpretes de cuerpo entero, en sus respectivas creaciones de «Ríos» y «Solano»—personajes principales de *El viaje entretenido*, junto a «Ramírez» y al propio autor-cómico «Rojas», de los que esta versión prescinde, que de otro modo no sería *Ñaque*—, levemente sustentados en la apoyatu-

ra de muy sobrios recursos escenográficos: un baúl, tres palitros que enmarcan cortina de burdo tejido y nada más que no sea la expresividad de sus vitalistas, entusiasmantes coloquios; verdaderamente, la versión inteligente y mesurada del dramaturgo hace que los cómicos encarnen con perfección lindante con el virtuosismo a sus personajes irrisorios / risueños, hambrones y esperpénticos, soñadores y pícaros, trotamundos y populistas, piojosos y reflexivos... arquetipos de una constante española que perdura al través de los años, de los siglos.

Hay que concluir, por todo lo escrito, proclamando como muy válida y sugestiva la propuesta teatral ideada por Sanchis Sinisterra mediante la actualización de su *Ñaque o de piojos y actores*.

traducciones

Traducciones del catalán de los poemas de Salvador Espriu (página 14) en versión de Andrés Sánchez Robayna y Ramón Pinyol Balasch

I

Rumor de golpes de azadón, ¿lo oyes?
Tras los altos vallados de pared.
Sin reposar, pero muy lentamente,
más allá del redil continuo del tiempo.

Arrancaban las cepas, han quemado sarmientos,
sobre la tierra buena el yermo se extendía.
Por la serpiente del ramblizo arrastramos
pasos angustiosos de estos pies de viejo.

La sabiduría clamaba en el barbecho,
entre las cañas secas que agitaba el viento:
«Contéplame en mí cómo eres ya
lograda muerte de ti mismo.»

En la sombra agachados, cavan labrantines
en las desnudas viñas del invierno.
No hay luz por toda la oquedad del cielo.
Sólo golpes de azada en el hondón del frío.

IV

Sentados ante el cancel,
en veladas de estío, en la calma del aire,
cuando la lámpara volvía más triste la luz,
por los ramblizos llegaban lejanos ladridos de perros
de las altas masías de la noche.
Pues eran noche todas las cumbres, y el rumor

de un viandante cansado levantaba
de la tiniebla, poco a poco, el miedo.
Entonces alguien dijo: «He visto hoy,
como gorriones, muchas golondrinas sobre los campos.»
Y otra voz: «Quizá va a llover pronto.»
Y yo cerré los ojos y los vi
ya en la paz, uno a uno, a mis muertos.
Y sabía esta senda sin ellos para siempre
y cómo también pasan los días que vendrán
por el largo vacío de arenales.

XIII

Sale el viento de mar,
ahora que atardece,
hacia los sardinales.

El ímpetu del viento
empañó con la niebla
todo el mirar del cielo.

Con los primeros grillos juegan
a la gallina ciega
los ojos de la noche.

VIII

Al viejo ciego preguntaba el espanto
si mi pueblo tendría mañana.
Y la boca sin labios comenzó
la carcajada que no para nunca.



El hacha de la luz en las cabezas.
La calle en fragua se nos convertía.
Una brizna de oro de la mar
de súbito llegaba a los portales.
Los blancos ojos ya no estaban
ante el temor que había hablado.
Ahora los pasos se alejan más allá
de los quietos cipreses vigilantes.

Y volvemos al sueño tenaz
—contra el cerdo, la sierpe y el buey—
de nuestra difícil bondad,
de nuestra viril dignidad,
de nuestra tan fiel libertad.

XVIII

No se entendía la canción de la noche,
de tan claras como eran las palabras.

«Te avienes a vender por migas de oro
el antiguo solar donde alzaste tu casa.
A tus hijos impones, pues los quieres señores,
agrios guisotes de una lengua extraña.
Tu hocico, a ras siempre de tierra,
se afina hozando entre las sobras.
El amo cada día logra acertar tu lomo,
convirtiéndolo en dócil blanco de salivazos.
Gruñes de gozo, y bien humilde te encoges
bajo la tralla y las más crasas burlas.»

De aquella mar llegó el áspero canto
de una voz de ira que no puede cansarse.
De muy lejos voló como halcón
de anchas alas tendidas.
Entraba largamente en el amparo
del jardín de los cinco árboles.

XV

Asentiré con gusto, pues sólo se me dio
como limosna la riqueza de un instante.

¡Si pudieran durar, empero,
la luz parada, el orden claro
de los cipreses, de las viñas, de los sembrados,
nuestra lengua, la lenta mirada
sobre todas las cosas que he amado!

Rodeados de miedo, en mitad de los hielos
de burlas y de risas de albardanes,
dijimos las palabras que son sangre
de este tan viejo pueblo que queremos salvar.

No quedan surcos en el agua, seña
alguna de la barca, del hombre, de su paso.
El extraño traperero henchía el saco
de retales de viejos recuerdos y se va,
bajo la oscura lluvia, allende la ventisca,
por largos caminos que se borran en el mar.

XXI

Cuando se adormecía el sol, bien recostado en la alta
hiedra de la muy húmeda pared del jardín,
manos humildes nos llevaban ante las viejas damas
que sabían los nombres y pecados
de vivos y de muertos.
En el reposo hablaban con alejado afecto,
sin esperar respuesta, sólo el son de las palabras.
Una de ellas, sin embargo, con sus ojos tan claros
nos miraba, callada, desde la sabiduría,
y hacía que el silencio planeara por encima de las
[cabezas,

parado vuelo de cigüeña sobre un anochecer castellano.
Al contemplarla en medio de la amplísima estancia,
dándole señorío todo el espanto nuestro,
nos era buen refugio la sonrisa más leve.
Luego he visto la antigua porcelana
quebrada más allá de los días vacíos, y el mar
calado por la lluvia, y la luz
que poco a poco se detiene sobre el sueño del dragón,
y las raras palabras, sustento de aquel tiempo,
que me adentran hundiéndome por aquella cañada.

XXV

Nada podrá parar
la fuerza de los caballos
del temporal. Si estallara,
deja que pasen.

Galope de estos potros
no durará.
Los lomos de los botes que se quebrantan
en el mar.

Delirio de la lluvia,
voz del rayo.
Retumba amplificada
cuesta abajo.

La borrasca extiende tinieblas
más allá
de los límites que guardaban
los cerros del Monte Alto.

Locas razones de aguacero
son de mal escuchar.
Pero quizá en ellas sentíamos
un dolor muy humano.

XXXIV

Aguas tranquilas, oleosas, sucias.
Vamos entrando a puerto, en este refugio,
muy al abrigo del difícil mar.
Evitaré la aterradora boya
que enfrente se remueve entre desechos.
Los ojos entornados miran fijo y no ven
la roda alta de proa, coronada
con un liso, plano cabo o inclinadísimo.
Sé cómo se cumplía todo el tiempo
de la navegación y su retorno,
mientras se acercan poco a poco hacia la barca,
desde el fulgor de la luz detenida,
del cerrado silencio, lisos muros del muelle.

XXXVIII

Ordenado, erigido, acaso inteligible,
dejo el pequeño mundo que llevo desde el origen
y desde él me envolvió, pues de súbito llegan
los angustiosos pasos al final del camino.
Concedido a mis ojos el extraño poder
de penetrar todo este grosor del muro, veo,
cerrados, silenciosos, solitarios
conceptos que van creando y alzan
las agitadas manos del fuego para nadie.
¡Ah, la diversa identidad bajada de los pozos,
tan doloroso esfuerzo por decir y aprender
una a una las letras de las palabras de la nada!
Chillidos del viento albardán en redor de la casa.
He aquí el hombre viejo, ante la casa,
cómo eleva su polvo poco a poco
en un momento, árido y desnudo, de estatua.
Tierra seca después, ya para siempre
fuera del número, del nombre, troceada
en las profundidades por raíces del árbol.



**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

ALVARO CUNQUEIRO

JUAN GELMAN

RAVEL VEZHINOV

RAMON CARNICER

BLAS MATAMORO

CESAR ANTONIO MOLINA

100 pesetas