

NUEVA ESTAFETA

2-44



16

marzo 80

CONSEJO DE DIREC
CION: LEOPOLDO
AZANCOT•CARLOS BARRAL•
JOSE MANUEL CABALLERO
BONALD•JOSE LUIS CANO•
ROSA CHACEL•JESUS FER
NANDEZ SANTOS • JUAN
CARLOS 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: Avda. José Antonio, 62. Madrid-13
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

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

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	800
ESPAÑA. Correo aéreo	1.000
EUROPA. Correo normal	1.100
EUROPA. Correo aéreo	1.300
OTROS PAISES: Correo normal	1.100
OTROS PAISES: Correo aéreo	2.000

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 16 MARZO 1980

RAFAEL ALBERTI	4	<i>Versos sueltos de cada día.</i>
ELENA SANTIAGO	14	<i>Un pequeño cuento, hálito de penumbra.</i>
SANTIAGO	18	<i>Lechu Zen.</i>
JESSE A. FERNANDEZ	19	<i>Imágenes.</i>
ANTONIO HERNANDEZ	27	<i>Cinco temas de Al-Andalus.</i>
SALVADOR DALI	35	<i>Pintura.</i>
PAUL ÉLUARD	37	<i>Fragmento de la «Oda a Salvador Dalí», de Federico García Lorca.</i>
LUIS ROSALES	39	<i>El desnudo en el arte.</i>
JOSE ALBERTO SANTIAGO	50	<i>Roberto Juarroz y las otras circunstancias.</i>
CLARA JANES	57	<i>Un poema checo del siglo XIV.</i>
SALVADOR DALI	63	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	67	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... PEDRO CASARIEGO: «El hidroavión de K.» (fragmento). CRISTINA CRISOLIA: La botella. ALFREDO CORTES: A Equis.</i>
114	<i>Artículos: CARLOS M. RAMA: De las relaciones de los escritores de lengua española con el mundo social contemporáneo.</i>
117	<i>Crónicas: ELISA BERNIS: ¿Pero hasta dónde vamos a llegar? JUAN EMILIO ARAGONES: «Petra Regalada» o el barroquismo teatral. «Primer Acto» reaparece.</i>
122	<i>Traducciones: Fragmento de la «Oda a Salvador Dalí», de Federico García Lorca, que se publica traducido por Paul Éluard en la pág. 37.</i>

Portada de José María Iglesias.



RAFAEL ALBERTI

VERSOS SUELTOS DE CADA DIA

VERSOS SUELTOS DE CADA DÍA
*poemillas prendidos al azar,
venidos
de la brisa del mar
o llovidos
de cualquier negra nube mía.
Solos, sueltos vilanos
perdidos
que acaban de llegar
a mis manos
y huidos,
de tanto en tanto heridos,
a todo escape se echan a volar.*



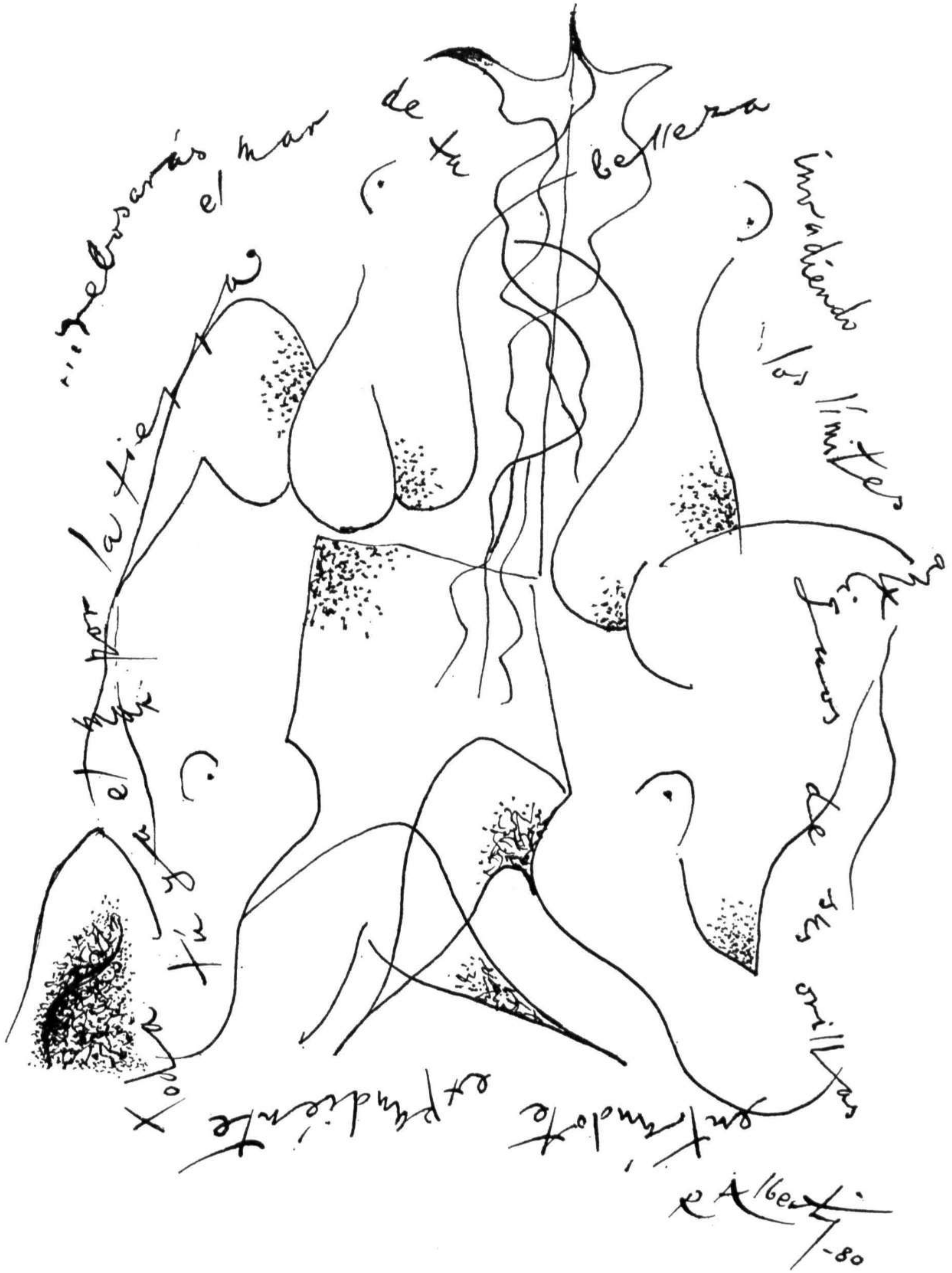
R Albert
80.

ESCONDÍ LAS NAVAJAS, LOS CUCHILLOS,
los tenedores e incluso las cucharas.
Tuve miedo a la noche.
Mi hermano era sonámbulo
y alzándose en la sombra atravesaba
los estrechos senderos del jardín,
sacando agua del pozo hasta la madrugada.
Mi hermano ha muerto ya
y puede que una noche
se alce dentro de mí y conduzca mi mano
hacia donde se encuentran las abiertas navajas,
los cuchillos...

POR AQUÍ FUE VELÁZQUEZ TRAS LOS PERROS DEL REY...
Puede ser que un alano encontrase un soldado,
un pobre miliciano muerto de aquellos días.

HAY BALAS INJERTADAS EN LOS TRONCOS,
que no han podido ser nunca ramas floridas.

SIENTO DENTRO DE MÍ DEMASIADAS
letras confusas, mudos alfabetos.



...se cruzará el mar

de tu bettera

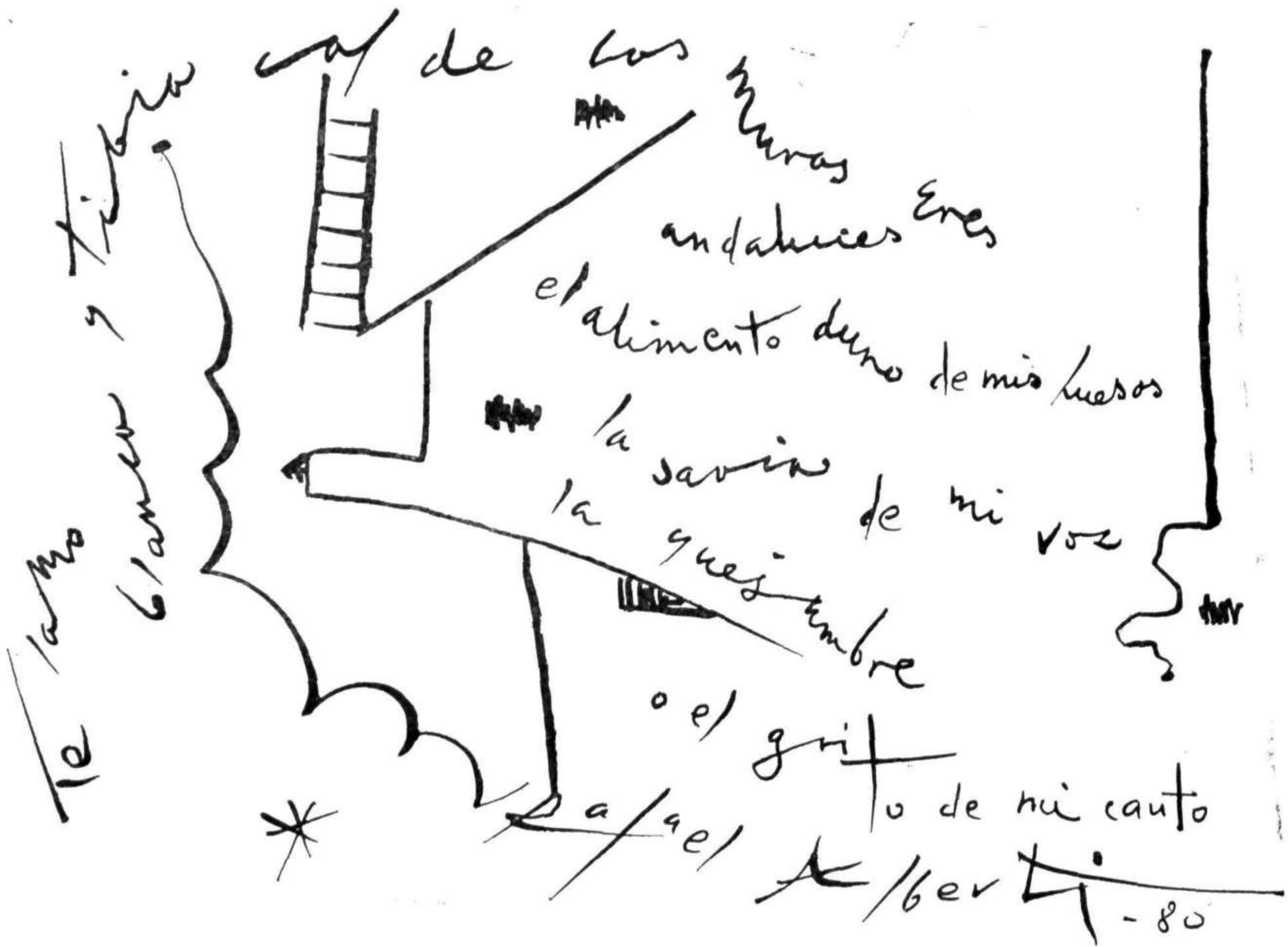
por la tierra

los límites


las alas de sus orillas

en trópicos extratropicales

Albert
-80



LUIS BUÑUEL,
 cuando viene a Madrid,
 vive siempre en el piso número 26
 de esa pálida torre.
 Desde aquí puedo verlo.
 Qué bruto y genial es,
 lo mismo que aquel viejo inmortal sordo
 que se metía en la cama con la joven duquesa
 sin sacarse ni el barro de las botas.
 Luis: te irás al infierno,
 en el que crees,
 y ni siquiera Dios tendrá influencia
 como para salvarte.




YO PASO DE LA CALLE, DEL GENTÍO,
del aplauso y más vivas alabanzas,
a la mayor desolación, al pozo
más hondo de la angustia.


CREÍA QUE ESE CUADRO NO ESTABA EN ESE MURO,
que el sitio de aquel mueble
era otro, que tú,
que hasta tú te encontrabas durmiendo en otra parte.

LOS VERSOS SUELTOS DE LA MADRUGADA.

RETIENES EN LAS MANOS EL CUADERNO QUE ESCRIBES.
Despiertas. ¿Dónde está?
Alguien te lo ha quitado,
mientras dormías. ¿Quién,
si en la alcoba no hay nadie?

HE COMPRADO UNA BICICLETA.
Una cabra de alcoba, fija, estática.
Con ella voy a recorrerme el mundo.
Tiene un cuentakilómetros
y un timbre dulce, breve, que registra
cada uno que pasa.
Ya hice 62. He llegado a Toledo.





LA GENTE AMANECIDA, COMO MUERTA,
en las salas de espera
de los aeropuertos y estaciones.

TANTA VIDA AGOLPADA, DE PRONTO, SIN SABER
cómo puedo yo solo dominarla.

EN SUEÑOS, TANTAS VECES TE HAN MATADO.

VOLVERÍA A MI LIBRE ADOLESCENCIA,
de playas y desnudos en las dunas
y de masturbaciones al unísono
del ondulable semen del mar contra la arena.

TIENES SUEÑO. TE DUERMES
en este café. Mira.
De una taza vacía salta un pez. ¡Camarero!
Pagas, luego. Y te vas.

DECIR TODO Y DE TODO AQUÍ. CONFIÉSATE...
o confiesa tal vez que no te atreves
a confesarlo todo.

EN CÁDIZ... ¡OH, QUÉ ANGUSTIA,
qué fijación perenne desde que abrí los ojos!

¿EN DÓNDE ESTÁIS, AMIGOS, MIS AMIGOS?
Ando gritando ¡Libertad!, buscando
soldados voluntarios para la poesía,
formar una legión de cantores que puedan
con su voz derrotar esas huestes de sombras
que tenemos delante, devastándolo todo.

EN AQUELLA CIUDAD
las calles y las plazas se encontraban
llenas de muertos jóvenes dispersos,
mientras toda la gente caminaba tranquila,
como si no existiesen,
hasta pisoteándolos.

Sólo ella,
delicada y terrible,
iba cargando muertos para sepultarlos,
con su joven amigo,
un extranjero que no sabía quién era
y acabó por amarlo.

Ella,
frágil, hermosa y angustiada,
enterraba a esos muertos de las calles,
pensando que entre ellos
encontraría a su hermano.

Ella fue sorprendida
sepultando a esos muertos de las calles,
y presa y torturada,
salvajemente violada y rota.

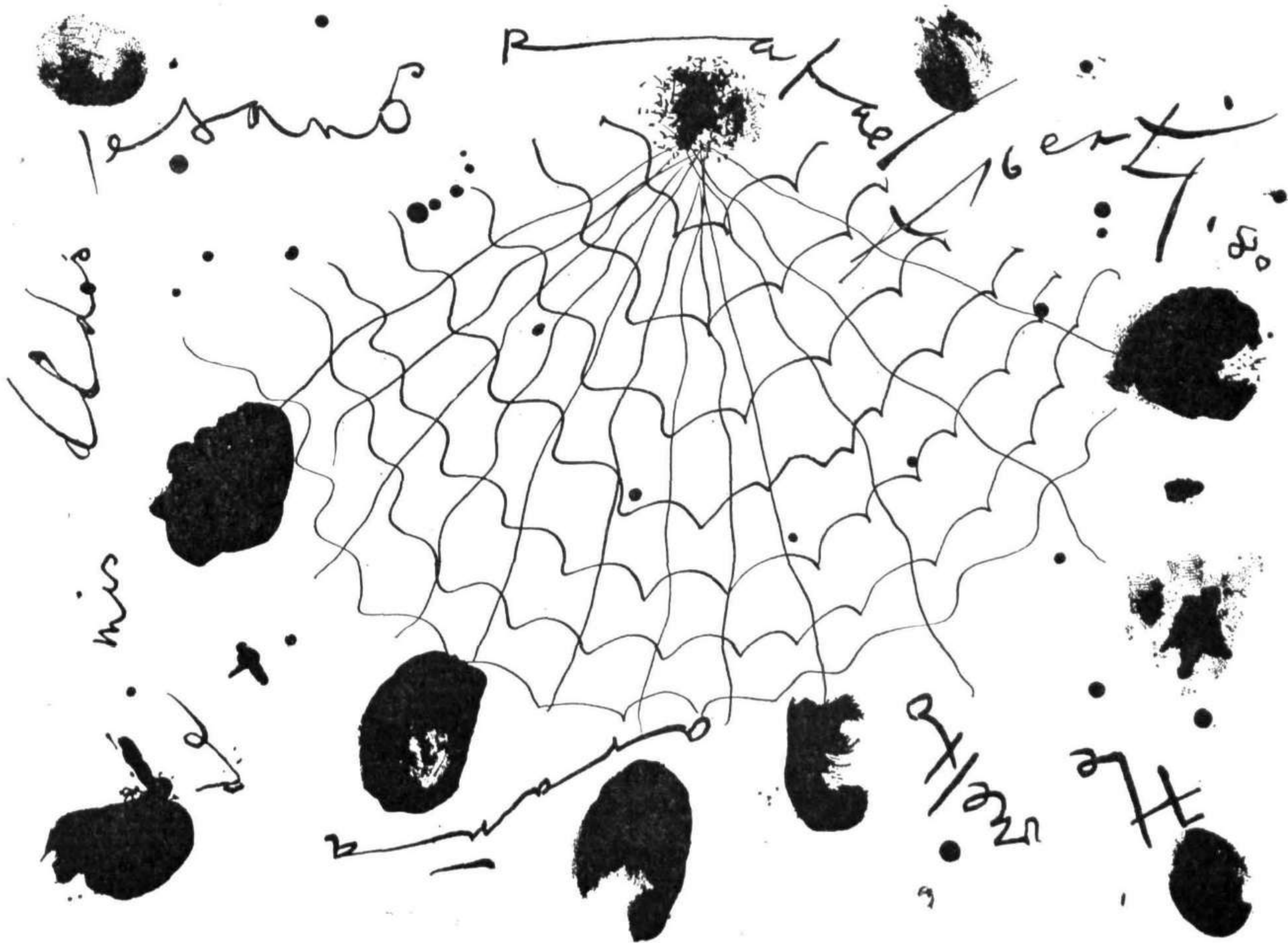
Pero ella escapó
y siguió caminando,
más espectral y hermosa y sin amigo,
buscando siempre
entre esos muertos de las calles
a aquel hermano suyo
al que soñaba darle sepultura.

VIAJAR SIN TI, NO MÁS. ¡QUÉ SOLO ESTOY!
Nunca amanece, empujo
con desesperación a la noche parada,
inmóvil como un mulo
que no quiere arrancar hacia la luna.

ESTAS SERÍAN PARA MÍ TUS PLAYAS.
Te recibiría el mar,
el sol de las arenas se abriría
feliz de ser el sol para abrazarte.
Rebosarás el mar de tu belleza,
invadiendo los límites antiguos
de sus orillas,
entrándote,
expandiéndote toda, tú ya el mar, por la tierra.

HOY TODO LO QUE ESCRIBO ES PARA TI
y no hace falta que yo ponga tu nombre:
si digo cielo, rosa,
tierra, Revolución,
aire, mar, poesía...
es que te estoy nombrando.

TÚ FUISTE, TÚ —B. K.— EL ÁNGEL MUDO,
el silencioso,
de ojos vacunos, tristes,
de mis años aquellos.
Te buscaba en las tardes,
en esas horas
de goce juvenil en las penumbras
de los cines de barrio...
Esta noche te he visto,
callado, melancólico, impasible,



ángel mío de entonces, tan distante,
pero tan puro y grácil, tan sonámbulo,
tan bello, sí, tan solo, como siempre.

TE LAMO, BLANCA Y TIBIA
cal de los muros andaluces. Eres
el alimento duro de mis huesos,
la savia de mi voz,
la quejumbre o el grito de mi canto.

(Del libro inédito *Versos sueltos de cada día*.)

UN CUENTO PEQUEÑO, HALITO DE PENUMBRA

ELENA SANTIAGO

—MADRE, yo quiero ser ángel o pájaro cuando sea mayor.

¿Pero qué decía aquella niña?

Tenía mucha imaginación, demasiada, opinaba la abuela. Podía ser por no alimentarse bien, siempre dejaba el membrillo.

Dejaba el membrillo, lo dorado, los días de septiembre arrodillados en el huerto donde la abuela vigilaba aquellos membrillos. Extraña criatura, ridícula y delgada, desdeñando septiembre, calor dormido, membrillos pendiendo como bombillas del árbol.

—Madre, yo quiero ser ángel o pájaro, ¿oyes?, cuando sea mayor.

Madre, inclinada sobre el agujero de un calcetín fijo en el huevo de madera que empleaba para zurcir, repetía la palabra absurda, absurda, absurda criatura, hilvanando hilo y pensamiento, aburrimiento adormecido, aletargado con el deseo de encontrar una palabra distinta de aquélla.

La niña, ridícula y delgada, absurda criatura, ni ángel ni pájaro, miraba obsesivamente aquel agujero de calcetín por donde madre, tan adormecida, se iba a caer cualquier tarde.

—Si soy ángel o pájaro, ¿oyes madre?, no haré agujeros en mis calcetines.

¿Pero qué decía aquella niña?

Hablaba demasiado, aseguraba la abuela meneando tantas veces a los lados la cabeza que mareaba un pen-

samiento blanco. Cuando la cabeza volvía a su sitio, agregaba: si comiera el membrillo...

La abuela y la madre se disputaban espacios de aquel mundo al que la niña pertenecía. Era un mundo estancado, fijo invariablemente en las mismas advertencias. Madre tenía manchas de avidez en la mirada: quería dibujarle a la niña el cuerpo y el alma. La abuela tenía un rosario hecho de membrillos: en cada membrillo estaba el nombre de la niña, de la niña que, desconcertada, de golpe, se buscaba y gemía lo primero que le llegaba a la boca:

—Tengo fiebre.

Y las manos se extendían a su frente, tiempo, hasta robarle aquella inseguridad que se la arrugaba.

Al nacer le habían puesto la vida y un vestido rosa, y tardó en comprender que los días estaban llenos de nudos, y que el mundo era un caleidoscopio que giraba en la mirada desnudando la compacta agresión y la compacta dulzura de las horas, quemaduras de un tiempo que se alejaba. Así, hasta las cinco de la tarde, años más tarde, que la llamaban a mendrar.

—Abuela, si yo quiero chocolate.

Tan pequeña y tan tonta aquella niña despreciando lo más auténtico: el membrillo lo había hecho ella, ella y aquella sabiduría que daba la experiencia. Las cinco de la tarde en el reloj se oscurecían, color chocolate, qué calamidad, el chocolate le resbalaría en negro muy adentro, se le despeñaría, se le enganchaba en la palabra indigestión. Pero abuela... A callar. Los niños están callados.

Y se iba a hablar a la cocina, al



Squince

lado de Tina, la Tinilla en su pueblo, a preguntarle: ¿a ti de pequeña te dejaban hablar?

—Anda. Y pa qué estaba la lengua, pa usarla. Y si se torcía..., ¡anda!, pa qué estaban los confesionarios.

Un día, un día torcido, extravagante, tanto que la niña entendió que los gatos deberían andar volando y las nubes haciendo olas y espumas en la playa, las gentes caminando hacia atrás, los niños escupiendo lo aprendido, los árboles poniéndose zapatos, el río desembocando en un libro, la ternura cambiando de nombre, el rosario de la abuela escondiéndose en un cajón escandalizado, madre tapándose con aquel agujero, y las palabras, todas, de chocolate, resbalando, despeñándose, negras, cubriendo las horas de indigestión, aquel día, tan torcido y extravagante en el que Tina, la Tinilla, en su pueblo, se levantó hinchada, por culpa de un soldado, con un niño dentro tan grande que llenó el mundo. Tina, la Tinilla allá por el pueblo de adobe y tiempo, tenía en la tripa al mundo y esto, que era algo prohibido, rompió el caleidoscopio derramándose todos los colores y hasta los días, aquellos arrodillados en el huerto, se pusieron en pie.

—Tina, la abuela dice...

Y Tina, rápida, rotunda y entera:

—Que diga. Pero que sepa que la lengua es pa guardarla.

—Pero no decías...

—Y que si a una le ha ocurrido esto tan soltera es porque Dios no vela por una, como todo lo coge tu abuela...

El mundo al revés, perdido, torcido y extravagante. Tina, muy hinchada aun llevando horas marchándose en lágrimas. Lágrimas en la maleta, en la voz, en la soledad.

—Madre, tener un hijo ¿es malo?

Había hijos e hijos. Mejor dicho, madres y madres.

—¿Y era malo...?

La niña a callar.

La niña a no preguntar.

La niña a rezar, a comer bien, a dormir pronto, a saber el catecismo, a obedecer, a no mentir, a ser pura, a no morderse las uñas, a saber saludar, a saber decir adiós, a no hablar muy alto, a no tener pensamientos feos, o palabras, o deseos, o sentimientos. La niña a ser muy, muy, pero muy buena y vería como así nunca sería feo tener un hijo.

Boca abajo, contra la almohada y el miedo, hinchada como una Tina solitaria, hundida en preguntas oscuras. La niña, ante el estremecimiento de tanta cosa a cumplir, sintiéndose incapaz, dispuesta a ir llenando ya la maleta de lágrimas.

—Pero Tina, tú comías bien, dormías pronto, obedecías, no mentías, ¿verdad que no mentías?, no te mordías las uñas, decías adiós, bueno sí hablabas algo alto pero no tanto como para... ¿Y los pensamientos, palabras, deseos, sentimientos?

Y Tina, mirándola tras una lágrima: ¿qué le estaba queriendo decir, qué?

El día, vestido de lágrima. Tina, este es un día muy puesto al revés, los gatos deben andar volando.

Pero qué, ¿qué le estaba queriendo decir?

—Tina, ¿y cuándo le vas a sonreír ya a tu niño?

Seguía sin entenderla: ¿y por qué sabía ella, tan niña, tan delgada y tan ridícula, que esperaba un hijo?

—¿Y no lo esperaba?

Ella no tenía por qué saberlo: tú, nada.

Nada. Los ojos cerrados, los oídos. Ella era un gato volando, un caleidoscopio roto, un árbol con zapatos. Ella, tan sola y tan de membrillo, sin respuestas: contra la almohada y el miedo, boca abajo, esperando que alguien la viese, que le hablase.

—Madre, es que...

A callar. La niña a callar. Que no se preocupase, todo lo iría sabiendo.

Nada.

Todo.

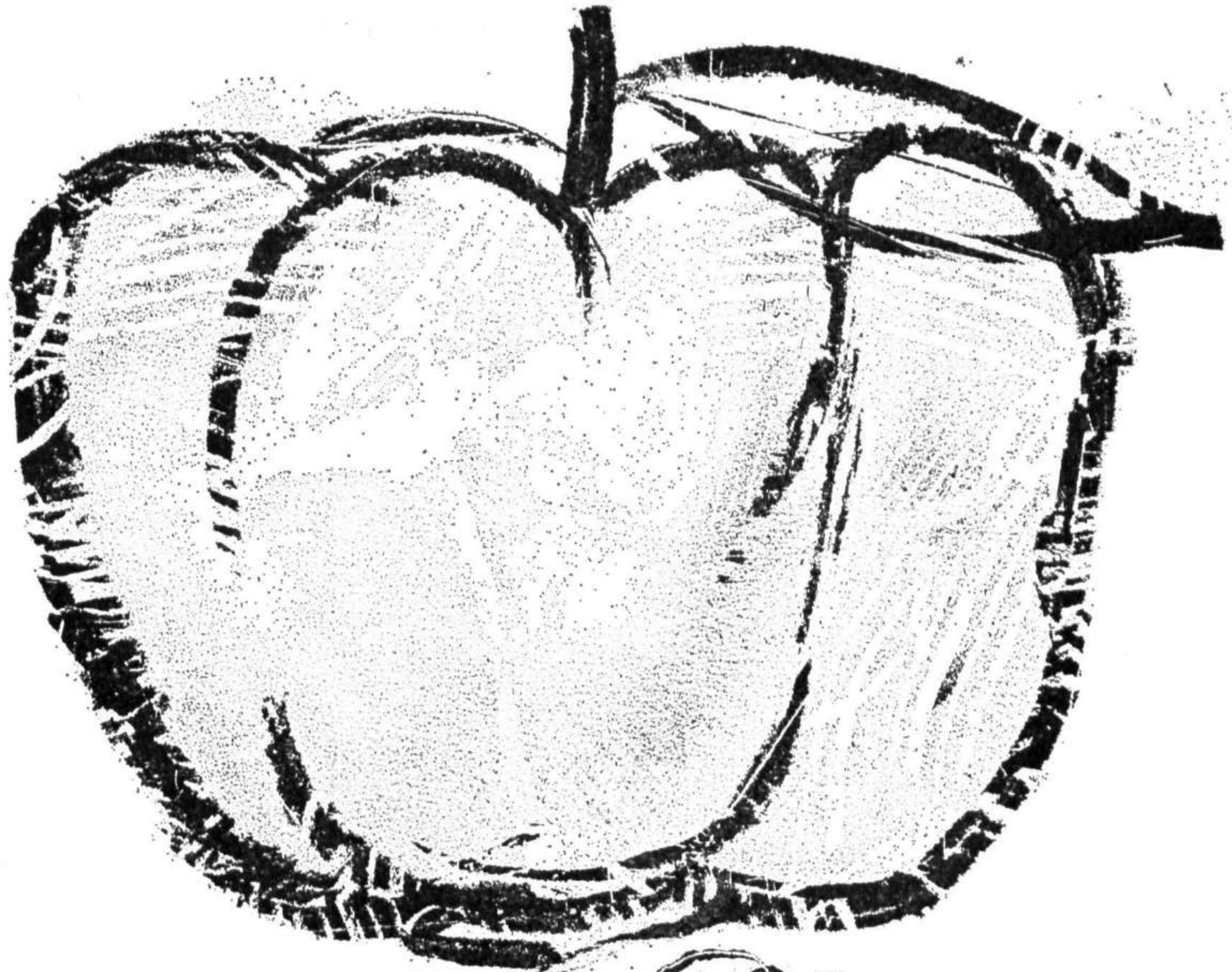
—Abuela, es que..., es que tú...

Cuando fuese abuela entendería...

La niña extiende una mano deteniendo su propia historia, busca lo más cercano a la ternura, y protesta:

—Yo nunca seré tan vieja.

Además ella, definitivamente, iba a ser ángel o pájaro. Eso era lo sencillo, era lo más propio, lo icástico.



Supriyadi

Lechu Zen

EL MOVIMIENTO SE
DEMUESTRA ANDANDO.



SI TE DEJAN.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

REFRANERO COMENTADO

El que pega primero, pega dos veces. Y no piensa ninguna.

El que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija. Si no hay pájaros.

El sol sale para todos. Donde no hay nubes.

VALOR ES COMPRENDER
LO TEMIBLE.



Y NO ESCAPAR.



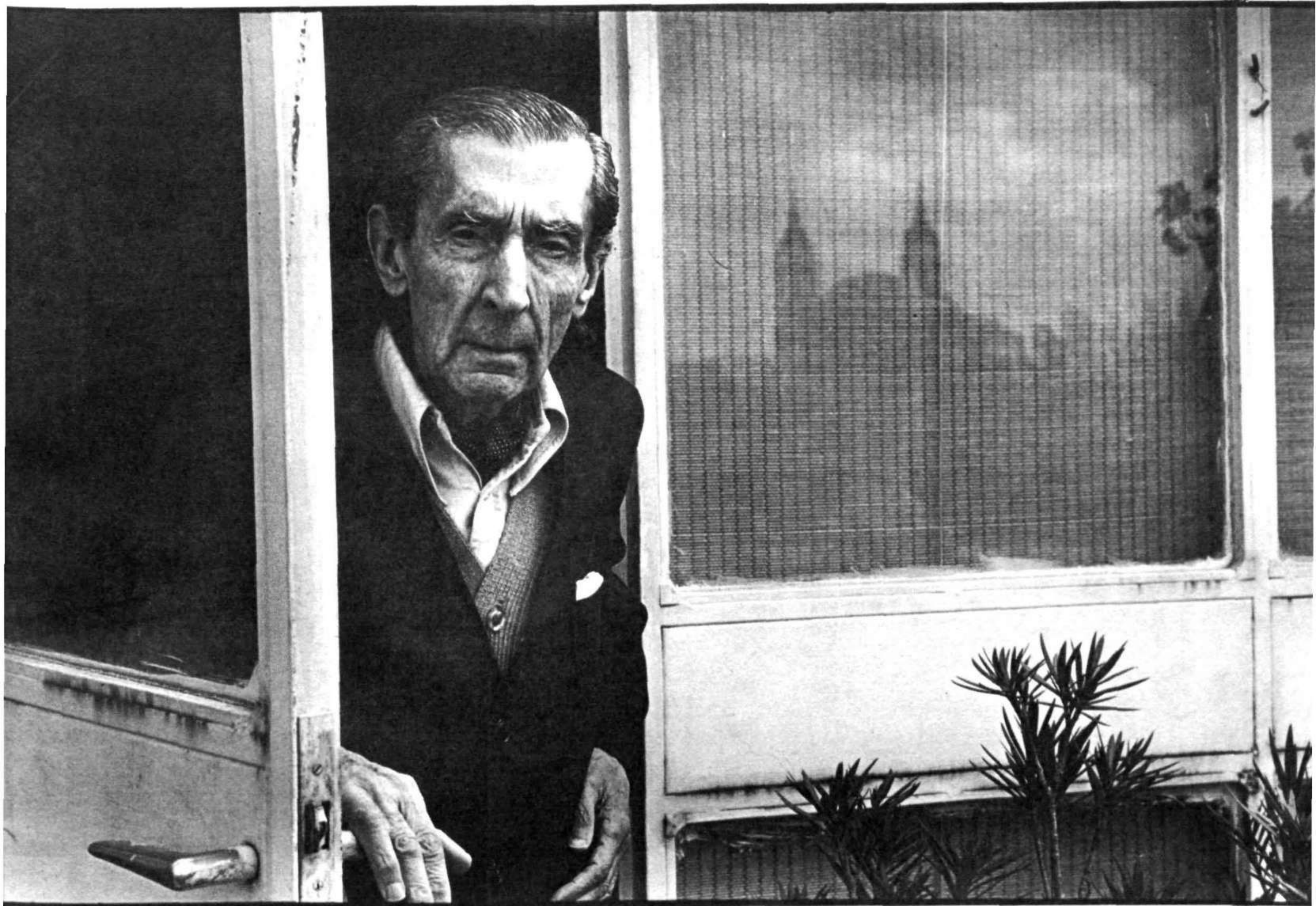
ΣΑΝΤΙΑΓΟ

WIVES

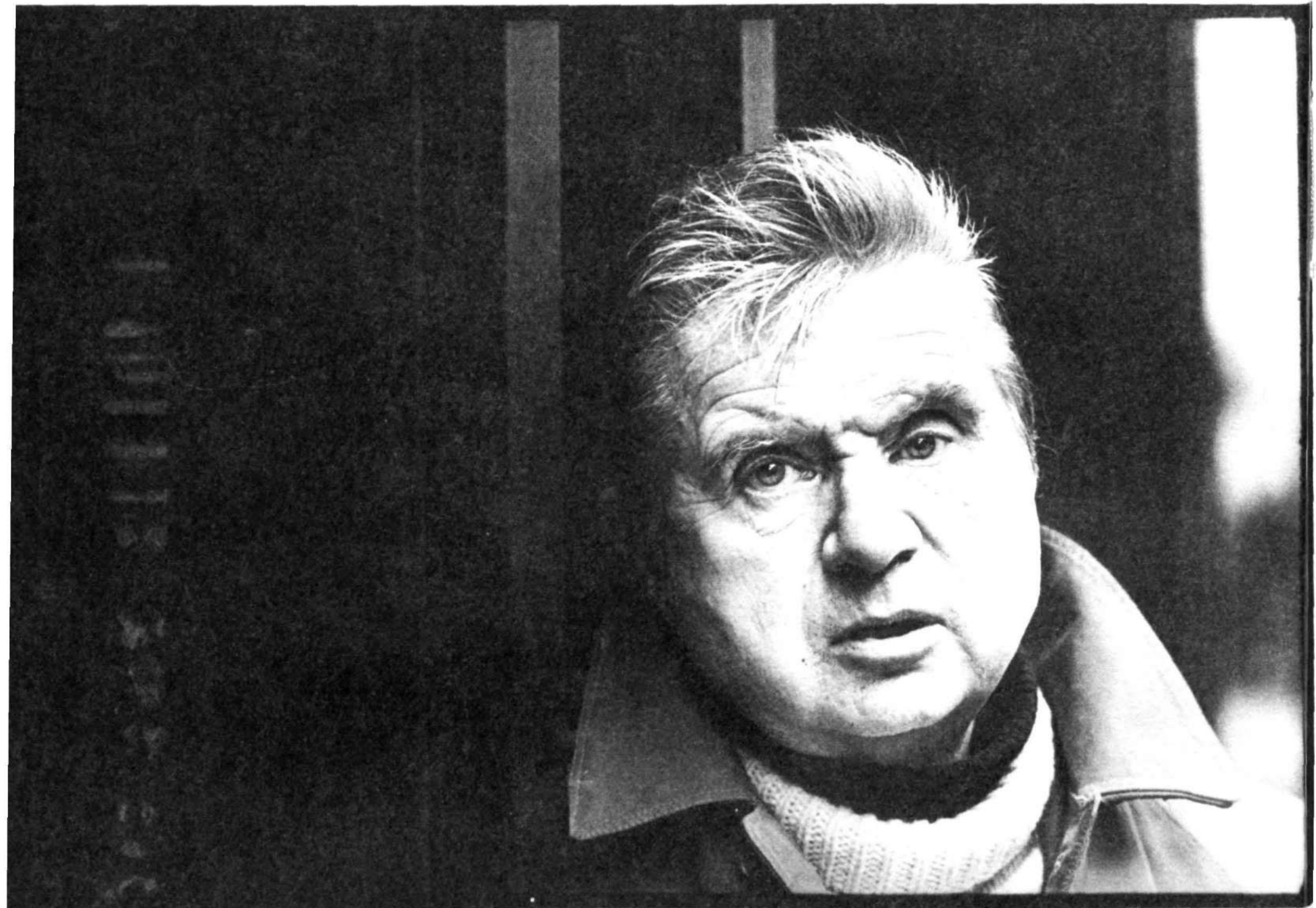
AND



Ernest Hemingway, 1958.



José Bergamín, 1979.



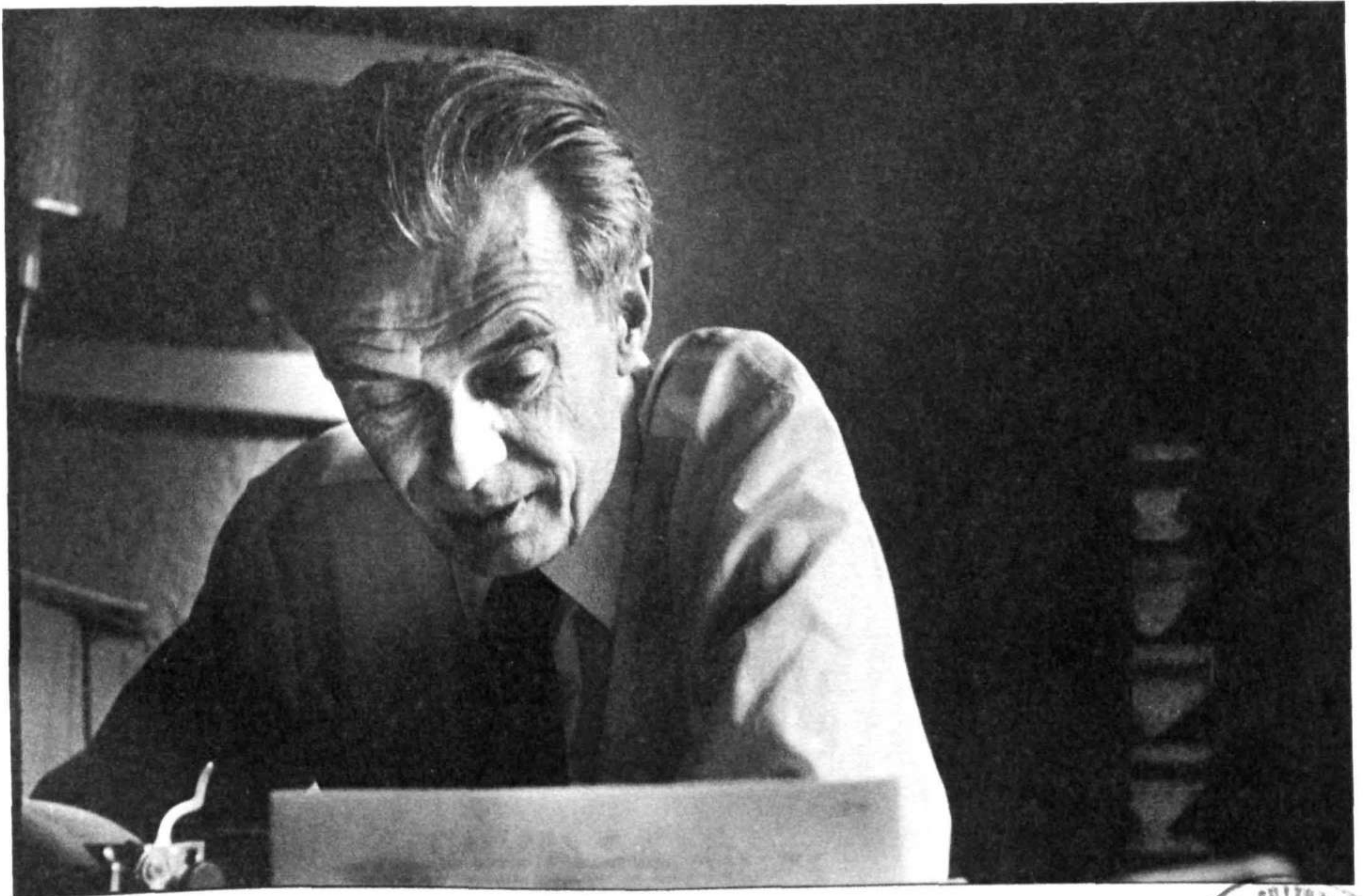
Francis Bacon, 1978.





Marcel Duchamp, 1956.

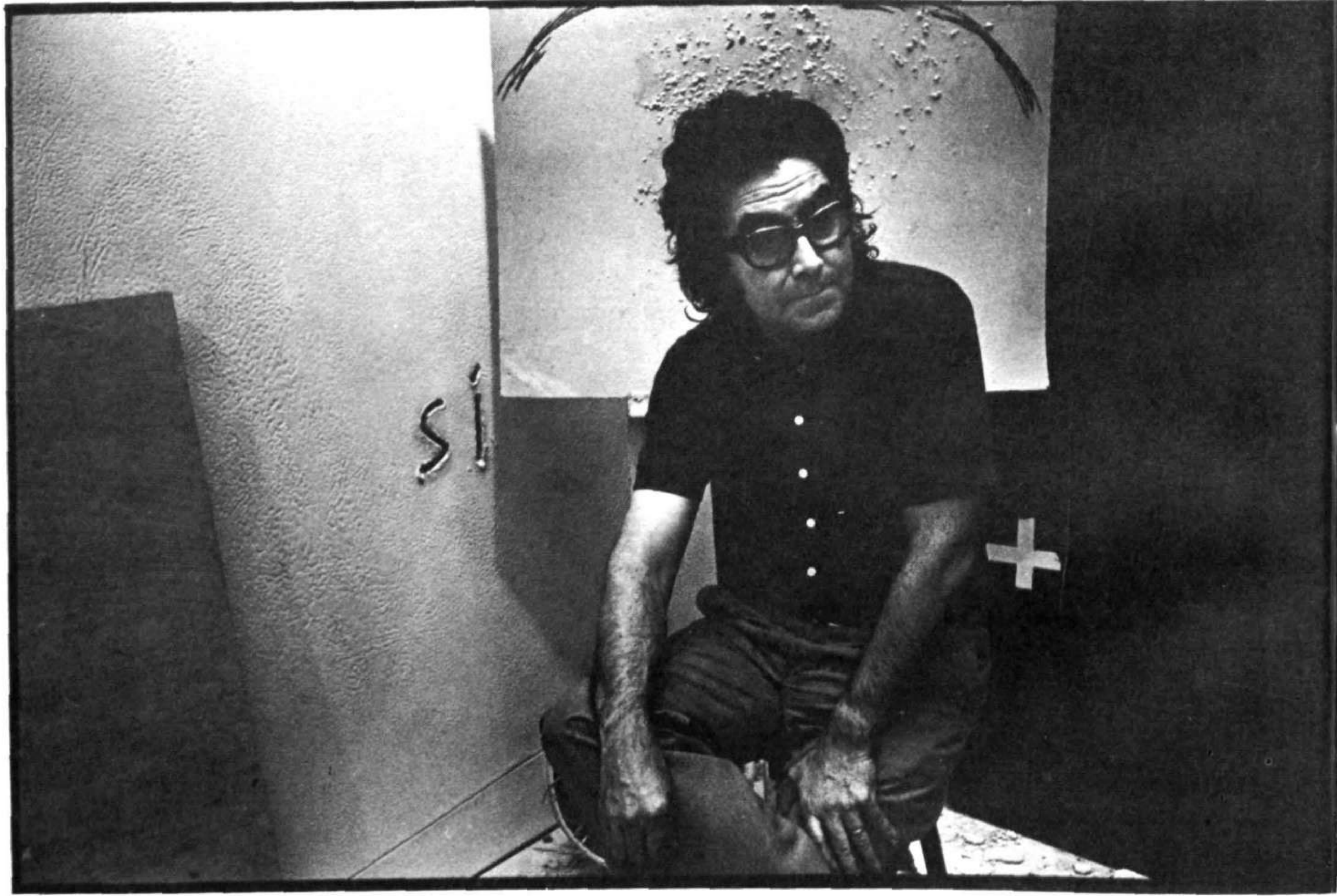
Aldous Huxley, 1957.



Antonio López García, 1979.



Antoni Tàpies, 1974.





Luis Buñuel, 1957.

Joan Miró, 1961.





Jorge Luis Borges con su madre, 1961.

Exposición en la Biblioteca «Washington Irving», Madrid, enero 1979.

CINCO TEMAS DE AL-ANDALUS

ANTONIO HERNANDEZ

CORDOBA

Cuando voy por las calles de Córdoba, distraídamente meto la mano en el bolsillo para buscar la llave de mi casa en Damasco.

N. K.

A Mariano Roldán.

Soy menos afortunado
que Nizar Kabbani,
perdedor de tres guerras.
Si yo fuera a Damasco
sacaría la llave de la casa
de Córdoba
en que quise vivir.

Mas nunca vi Damasco
y la llave que tengo
únicamente abre el desconsuelo.

COMO AHORA LA AMAMOS

Este rumor de pasos que se fueron, esta horma
del alma que atestigua,
tiene cálidos nombres, encendida memoria.
Fuego del Sur tallado en el espacio limpio
son sus huellas que, ahora, se levantan de nuevo,

otra vez se congradan con el tiempo pasado
cuando Azahara era una estela de oro
en la hora sombría de Occidente.

Escriben,
aquellos que heredaron la unción de su noticia,
que fue una abeja clara del alma y que sorbía
el entorno asombrado, lo acurrucaba en sí
como a la tarde el sol del horizonte.

Fruto
nació para la especie humana, arracimada
belleza que fulgía en los ojos, haciéndolos
llave de claridad. Pero la noche enferma
acaeció en su seno. Nada dura, o perenne
se impone, a los designios de aquel que no permite
su espejo eternamente, pues Medina Azahara
fue reflejo de Alá, y tan sólo la música
razón constante puede darnos de su existencia.
Sólo por eso, sólo, porque pecar de Dios
es confundir la senda, encarnarse en Luzbel,
desear el arbitrio sobre el sol y la lluvia.
Y aquel odre de luz que subía hacia el cielo
enamorando nubes y planetas desnudos,
se desplomó en la planta de su soberbia.

Jaspes,
marfiles, perlas, ébanos, envidias de Kayruan
y de Damasco, fueron cenizas del placer;
perdidas levaduras del amor y la ciencia,
mármoles, alabastros, el estanque de azogue;
rastros, sombras de espíritus en la sed de la tierra,
la flor de Abderramán y de Alhakén la joya.

No destruyó Suleyman el sueño. No fueron
sus tribus berberiscas el viento tenebroso
que arredró la belleza, no fueron sus alfanjes
los que segaron mieles, ni pechos sus gumías,
ni sus lanzas torreones que ascendían al cielo,
ni sus dardos volúmenes donde moró el saber.
Fue Alá disentidor de su propia corona.
Alá que vio en la tierra de Al-Andalus su imagen

Durar poco en la vida es el destino amargo
de lo que fue un deseo. Y un deseo del alba
fue Medina Azahara, canción de agua y de luna
sonámbula por Córdoba, jugando por la falda
de su madre la Sierra, alborotando el sol
con su destello de aro, tal lo que es inocente
de la elección divina, de su vara infalible,
de su alado capricho.

Surca el viento la luz
cuando vengo a esta Sierra. Lo cruza como un astro
oscuro y es la vena invisible del sueño
que quiere ser descanso y a la vez pesadilla.
De pronto me pregunto cómo existió lo bello

para la muerte, cómo se describió lo hermoso
para el olvido, cómo lo que iba para ejemplo
de las generaciones sucumbió entre la nada.
Y un hálito de sombras movedizas me alerta,
razón vaga me da, me dice que en los árboles,
en los fosos tomados por la hierba y la lluvia,
en los muros alzándose otra vez contra el tiempo
o en los arcos que pugnan por ser de nuevo estrellas,
imperceptible triunfa la efigie de la Historia.

No. No hay derrota. Sólo en sí misma durmió
la belleza. Apartemos el desenlace urdido,
la crónica encerrada en la obsesión: creer
que algo muere por siempre, descartando su aura,
su perfume. Entendamos que Alá es grande y clave
porque borra la letra, mas conserva la música
y hace andar a Azahara por la maga colina,
más que como existió, así como la amamos.

Pues más dona el misterio que cuanto ven los ojos.

UNA HISTORIA DE ARCOS

Lo dice la Marquesa del Castillo.

Por las tardes,

hecho de luna parda el lubricán,
la sombra de Zoraida se hace vuelo
por un claustro orientado
hacia La Meca.

La historia no es común
ni lleva flores, aunque arrastra belleza:
«Ben Hirrum, reyezuelo de Arcos,
fue llamado a Sevilla por el rey
de los versos mojados con palomas
y con menta excitante. Fue llamado,
junto con otros reyes de Taifas,
para llenar la luna contra el fiero
cristiano arrasador.»

Veinte días lejos
de la muralla de Arcos y su río
mueven a desconfianza

y la belleza

de Zoraida era cielo abrazable.
Lo dice la marquesa del Castillo
con la solemnidad de no dudarlo.
«Dejó a Zoraida aislada en un cerco
de luz suspendido en La Peña;
víveres necesarios, ningún filo,
y partió hacia Sevilla, caminando
sobre la sombra de la muerte, un potro
con nombre de mirada distraída:
Olvido.»

No obstante,
y aunque fue cierta la presión del aire,
el fatalismo iría de otra suerte:
Al-Motamid, que escribía gacelas
en el viento de papel, sentenciaba
con sangre caudalosa,
y entre tanto en el baño de vapor
tapiados concluían los seis reyes,
se angustiaba Zoraida, enmohecía.

Diez noches

más de la prevista ausencia
le duraron los víveres. Sin filo
que aplicarse en el pecho,
inició el vuelo eterno por el aire de Arcos.
Lo dice la marquesa del Castillo:

Vuela

en el lubricán
sobre la Historia conmovida.

Los habitantes de aquel pueblo hermoso
opinan que es buitre enamorado
de la tarde, que el sol bajo proyecta
en la Marquesa soñadora y triste,
en la pared de su balcón al aire.
Nunca sabremos la verdad. Pero he amado
a los tres
—Zoraida, Ben Hirrum y la Marquesa—
en la luz de su cuento verdadero.

ALMENDROS DE LA NIEVE

Semilla de la sierra, Fátima había sido
una intención de nieve. Sus ojos liminares
contemplaron la plata inacuñable y pulso
de las aguas nativas. Espejo del fulgor
que da un deseo helado, su mirada era nube
terrena hacia los montes. Ni el limonero abierto
al recuerdo del astro, ni los mil minaretes
donde la luna hiela su calidad de centro
alado de la noche, ni la alfombra del trigo
que remite a los oros de Granada, la alzarón
de la melancolía. Y el rey triste Al-Motamid,
que ya penaba en cielo de lujos y placeres
la amenaza creciente de la Cruz turbadora,
tuvo otra queja más en su pecho de luna.
Nadie sabe de crónicas que así lo relataran.
Pero al rey del olivo, del limón y la rosa
le creció la palabra que en la calle atería:

«No hay nieve en nuestras sierras
y Fátima adolece
de la flor del almendro.»



ROSENFELD

La Historia nunca supo explicar la belleza,
la Historia no ha sabido darle al pueblo la boca
que a Al-Motamid salvara, pues él sembró el paisaje
de almendros, y sus flores devolvieron a Fátima,
con su color, su eje, y al rey triste su rumbo
en pájaros cuajado.

Sabio en su cruz del tiempo
lo cantaría el pueblo, fundador del prodigio:

«Ya hay nieve en nuestros campos
y Al-Motamid es gozo
del corazón de Alá.»

Nadie sabe de crónicas
que así lo relataran. Pero esta historia blanca
jamás desconoció que, otros, pasado el tiempo,
igual desfallecimos.

Rescoldo acaso somos
de aquella turbación que sucedió en Al-Andalus
y a la flor del almendro hayamos de volver,
a su nieve en volandas; por eso conozcamos
la historia y Al-Motamid se levante en su rastro
y en sí nos compadezca, nuestro llanto acompañe
con ojos de recuerdo, nos incite a sembrar
de almendro el horizonte cuando el amor se escapa.

Pues si en amor la dicha no ocupa más que el llanto
por igual atestigua su luz contra la muerte.

APOCRIFO DE ABUL

Un tal Carmache, judío viejo
y buscador, ha dicho en la taberna
que subirá la harina,
que el río tiende a lodo
y que esta primavera
las golondrinas van a ser escasas.
Hay un cierto temor en el ambiente.
Y desde que el cristiano
se aposentó en Sevilla
la Sierra se ha quedado más pequeña.
Yo miro ya mis campos
tal si me despidiera de sus brotes.
Los niños me contemplan y en sus ojos
tiene acento el desastre
por venir. Está claro
que ya no volveremos a Zalaca,
ni el zoco extenderá por su terrero
los botines de Alarcos. De aquella juventud,
de su pujanza, sólo queda la fama
y su descuido.



Por qué, oh, Alá,
nos acostumbras al oro de estas tierras
si habremos de llorarlo en el desierto.

Carmache no equivoca el vaticinio.
El tiene principal concejalía
con los ricos varones de su raza,
los que en Castilla entran confiados
con el salvoconducto de su fama
o su solvencia. El no marra una pieza

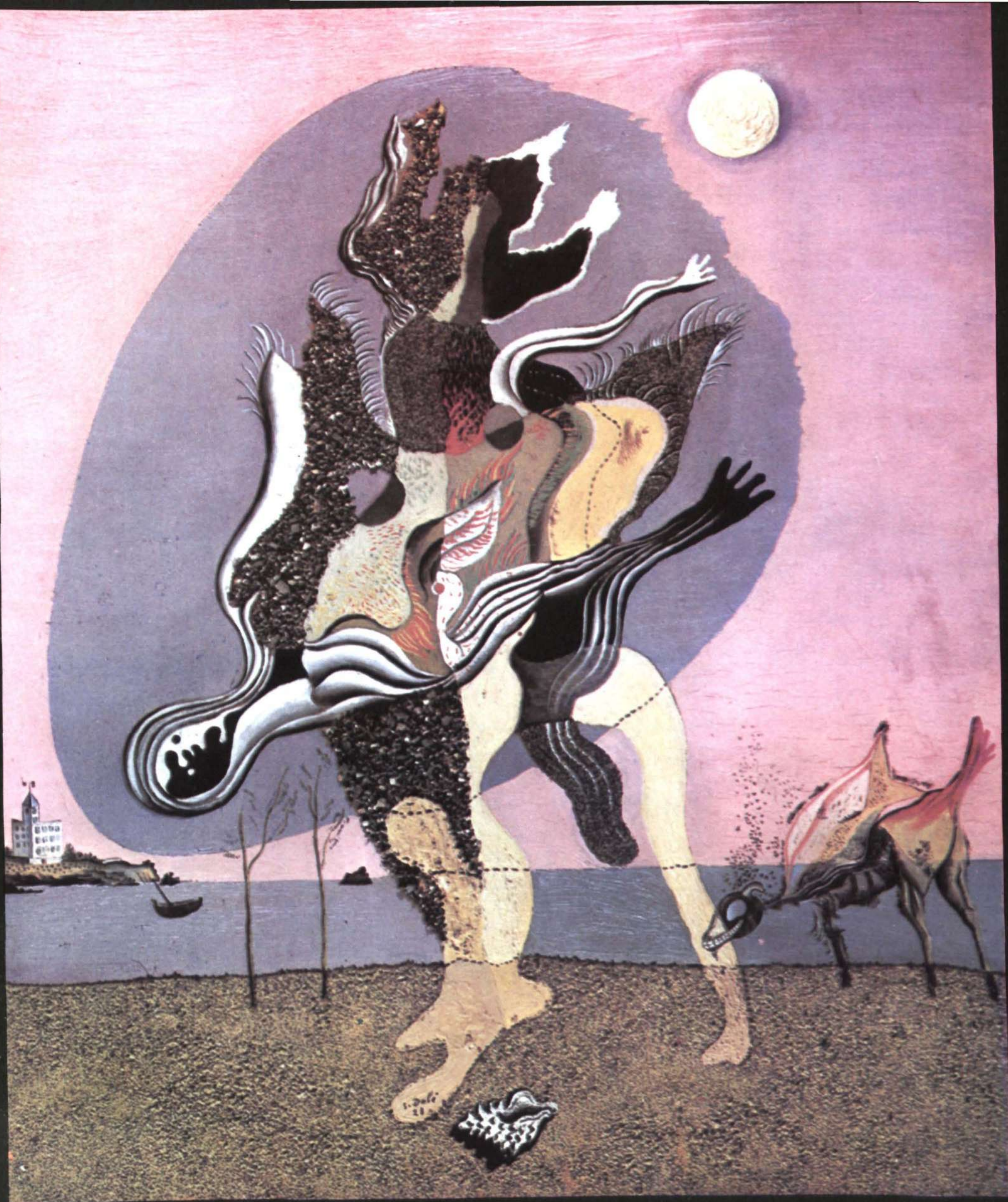
de percal, no equivoca la seda
y puede distinguir pieles variables
entre corzos de tres y cuatro años.
¿Por qué esta vez entonces,
si de topo ha el oído?
Sé que el futuro es triste
y de arena,
que habremos de vagar y que mil veces
el espejismo contará estos árboles.
Sé que tú, Zaida mía,
no hablarás a la acequia una mañana
de tus disputas con el panadero
por el precio del trigo que le ofreces,
ni yo podré bajar a la mezquita
como un jarro de agua de la Sierra,
ni los niños medirse desde el barro
que se untan
con la primera hechura de los hombres,
los hombres que no deben de llorar.

Carmache, el buscador, no se equivoca.
Ha oído de los suyos principales
que esta vez el cristiano no ha de caza
o botín, y viene a por la tierra
para siempre.

Duro será ese trago, Zaida mía,
incluso para ti que no respondes
de políticas ni te interesa más que el buen estado
de la cabra o el punto de la uva
para el mosto. Duro será
y debiera decírtelo
para que te acostumbres y no llores
al salir de estos campos. Así lo ha dicho Alá
y habló Carmache en la taberna.
Ve disponiendo las mejores flores
para la marcha. Llevémonos de Al-Andalus
su aroma entre las manos
y así reservaremos por más tiempo
el que llevamos en el corazón.
No olvides una cántara de arroyo
porque el desierto es ancho, pero más
la nostalgia. Coge una rama verde
del olivo y un cristal del nevero
por si nos vencen todas las banderas.
Y, mientras tanto, amor, abrázame,
mira el paisaje, copia en tu mirada
esta luz que a tu ojo aún se confía.

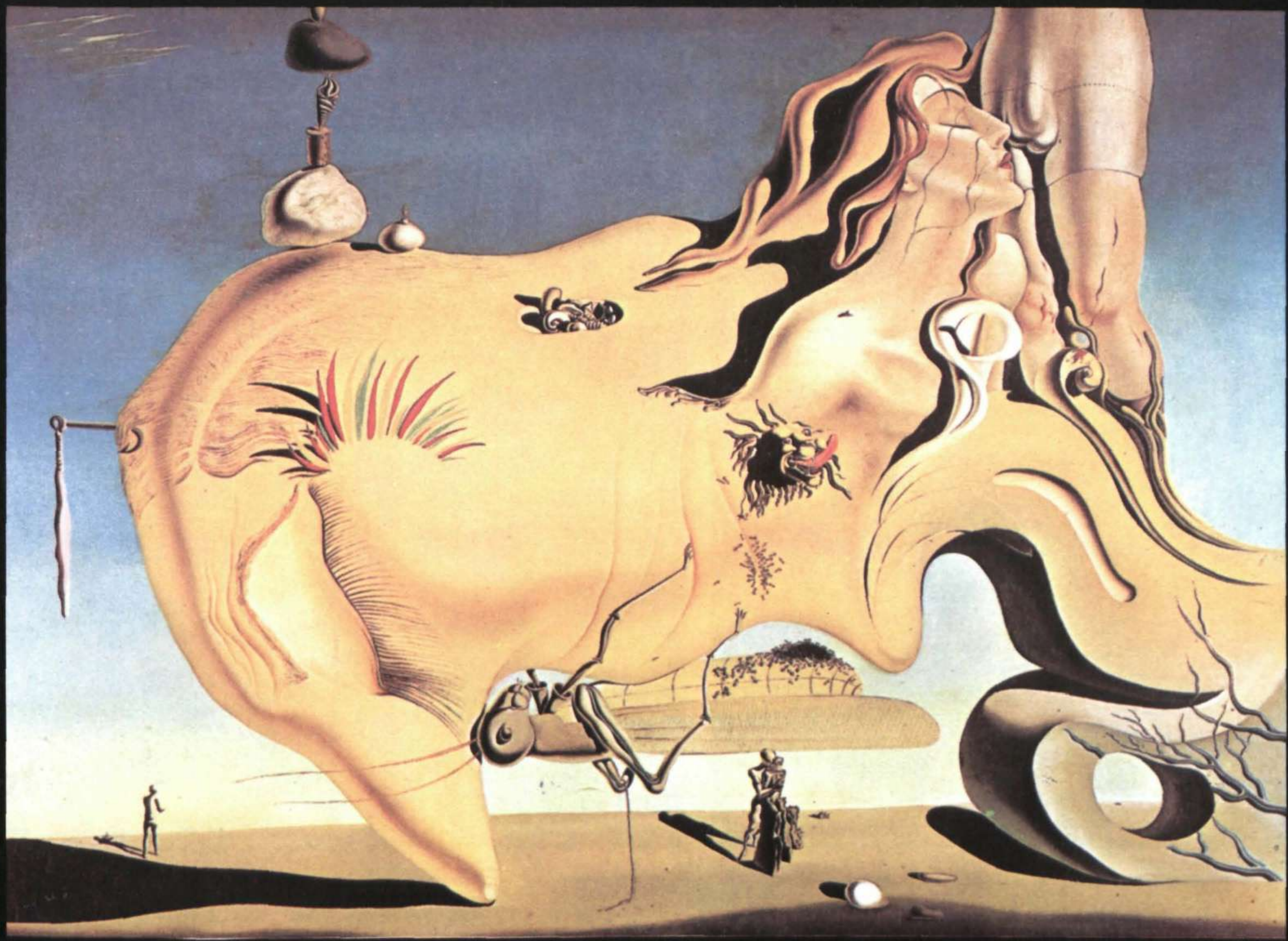
Así debiera hablarte, Zaida, amor.
¿Pero cómo decírtelo sin lágrimas?
¿Cómo ordenarte el cese de las tuyas
llorando?

El muy puto Carmache nunca yerra.



Salvador Dalí





Bien avant le tableau que, patient, tu dessines,
bien avant le sein de Thérèse, à la peau d'insomnie,
bien avant la boucle serrée de Mathilde l'ingrate,
passe notre amitié peinte comme un jeu d'oie.
Que des traces dactylographiques de sang sur l'or
rayent le coeur de la Catalogne éternelle!



EL DESNUDO EN EL ARTE

LUIS ROSALES

EL desnudo femenino en la Historia del Arte nace de una necesidad. Esto parece una verdad de Perogrullo. Lo parece y lo es. Ahora bien, esta necesidad es singular: es la necesidad de darle cuerpo a un sueño para hacerlo real. Es curioso. No nos basta que los sueños sean sueños, necesitamos realizarlos. Necesitamos verlos pasar a nuestro lado y que se puedan dirigir a nosotros —respondernos, mirarnos, hablarnos— cuando salimos a la calle. No sabemos por qué razón nadie piensa que sueña con los ojos abiertos. Esto es absurdo, pero es así. Creemos en lo que vemos, creemos que es verdad lo que nos dicen nuestros ojos, aun cuando tal creencia suele ser una igenuidad, pues la visión tiene siempre un trasfondo no sólo imaginado, sino imaginario. En rigor, no hay otra opción para el hombre que vivir entre sueños o entre dudas. Esto es lo propio nuestro. Así, pues, para tener seguridad en algo, creemos en lo que vemos, cometiendo un error deliberado y equivocándonos adrede. Hay muchas cosas que la mirada de los hombres ha ido haciendo invisibles a nuestro alrededor. Hay muchas cosas que miramos sin verlas, porque no hemos sabido imaginarlas previamente. Entre estas cosas, entrevistas y cotidianas, que por falta de imaginación aún no hemos visto con claridad, ninguna más importante que la mujer. Hemos tardado muchos siglos en aprender a mirarla, o, mejor dicho, hemos tenido que inventarla previamente en la imaginación, y sólo entonces, después de haberle dado cuerpo a un sueño, hemos creído al verla en nuestros ojos. Pues

bien, esta labor configuradora, este larguísimo aprendizaje que nos ha permitido, con el paso del tiempo, dar crédito a los ojos cuando vemos a una mujer desnuda, es la Historia del Arte.

Desde que el mundo es mundo, el arte no es sino la historia del *engaño buscado*, del engaño que necesita el hombre para sostenerse y sobrevivir. En el mundo actual, en este mundo en el que todos los principios están entrando en crisis, más o menos profunda, el arte es nuestro suelo firme, el arte es la única creencia universal que aún puede unir a las distintas generaciones en los países de más desamparada y dispar ideología. Se nos dirá, y en buena parte es cierto, que en el mundo capitalista el arte ha sido relegado al rincón de los trastos viejos en nombre del interés compuesto, la faramalla política y el sexo, y en los países socialistas en nombre del realismo y las consignas del escalafón político-administrativo. Sin embargo, su importancia gana terreno. Quede en el aire la profecía, pues, a pesar del interés que nos despierta, no es éste nuestro tema. No entraremos en él. Desde el punto de vista que nos hemos propuesto comentar, baste decir que el arte no sólo es la revelación de nuestros sueños. Tiene también una función más importante: ha servido para fijar históricamente la imagen de los sueños, dándoles cuerpo y realidad. Pues bien, la revelación de la mujer en la Historia del Arte es un fruto tardío. Y además esporádico. No tiene tradición. En el arte de Creta y en el de Egipto aparecen mujeres realizando diversas fae-

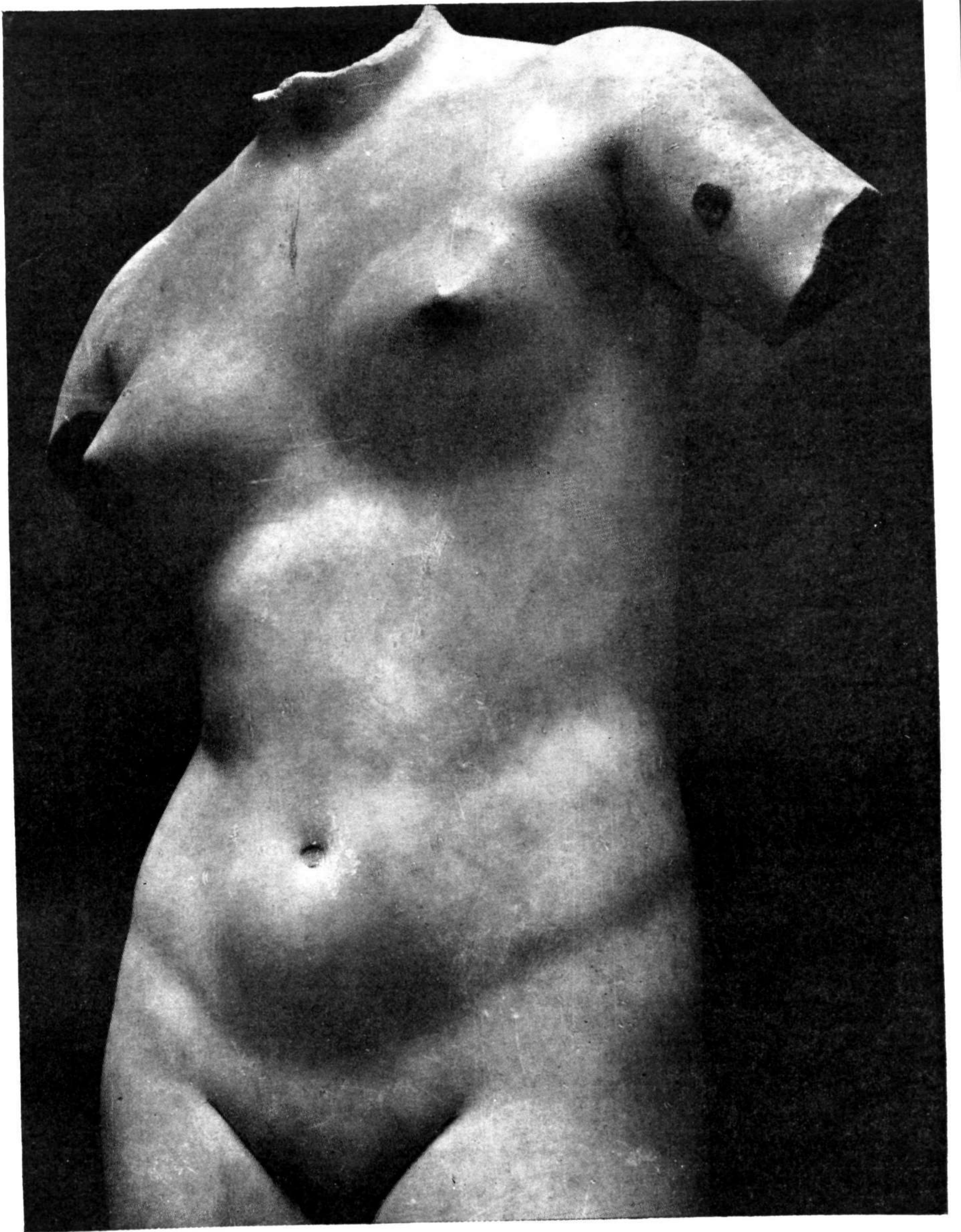
nas en la cocina o en la cama, en la casa o en el templo; es decir, referidas a alguna escena que justifica, de modo más o menos laboral, su aparición. No nos puede extrañar esta manera de presencia funcional, anónima y gregaria: la mujer, por aquellas calendas, carecía de vigencia social. Lo que no se valora, no se ve. Pero, en cambio, lo que puede extrañarnos es que tampoco haya llenado el hueco que le correspondía en la vida afectiva. Diríase que los hombres no habían pensado aún en la mujer estando en soledad. La soledad es la matriz de la existencia, puesto que es justamente en la soledad donde todas las cosas que pueblan nuestro mundo se corporizan y configuran mentalmente. *El arte es cosa mental*, decía Leonardo, y en el arte no se ve, no puede verse, lo que no hemos imaginado previamente. En resumen: en la primera etapa del arte de la antigüedad, la mujer no se ha constituido aún en tema artístico porque el hombre no ha soñado suficientemente con ella por la cual no ha inventado su imagen todavía.

Decíamos que la revelación artística de la mujer es un fruto tardío. En el arte de Grecia y en el arte de Roma hace su aparición, hace su esplendorosa aparición, el cuerpo femenino; ahora bien, esta primera aparición de su cuerpo en la estatuaria clásica ha servido también para ocultar a la mujer durante varios siglos. Puesto que nos venimos refiriendo al arte griego y al romano, busquemos un ejemplo característico de cada uno de estos períodos: la Venus de Milo y la Venus de Cirene. En principio podría creerse que el desnudo es lo más representativo de nuestra identidad corporal, pero este juicio, en cierto modo valedero, es tal vez demasiado simplista. No nos debemos quedar en la corteza de las cosas, y meditando sobre ello comprenderemos que en la Venus de Milo la representación femenina es tan idealizada que la belleza, precisamente la belleza, no deja ver su cuerpo, nos oculta su cuerpo. La Venus de Cirene es tan realista que en ella el cuerpo se sitúa deslumbradoramente en pri-

mer plano y también nos oculta a la mujer. Por distintos caminos, ambos sistemas de representación, la idealizada y la realista, llegan a un fin bastante parecido. Sin embargo, esta primera rememoración de ambas estatuas nos ha hecho comprender algo evidente. En la Venus de Milo se cierra, finaliza y perfecciona el arte de la antigüedad clásica; en la Venus de Cirene se abre una doble tradición que llega a nuestros días: la tradición realista de la estatuaria y la tradición imaginativa del cuerpo femenino. Esta última tradición es la que, aquí y ahora, nos importa. Naturalmente, no vamos a estudiarla, sino a resumirla. La primera imagen de un cuerpo de mujer soñado por el hombre es, justamente, la Venus de Cirene (1). De esta imagen soñada nace una tradición escultórica ininterrumpida, pero también de la mujer soñada en ella nace la representación imaginativa y realista del cuerpo femenino tal como seguimos viéndolo en nuestros días. Comprendo que nuestra afirmación es extremada y para bastantes lectores será arbitraria. Tal vez lo sea. Pero téngase en cuenta que el arte influye sobre la realidad. Quiero decir que, con el paso del tiempo, la representación artística del cuerpo femenino ha llegado a influir, físicamente, sobre el cuerpo de la mujer. Reseñamos el hecho así, sin más ni más, ya que no deja de ser curioso. Imaginarla artísticamente ha sido, antes que nada, recrear a la mujer, que se ha ido modelando lentamente a sí misma a través de los siglos, para tratar de asemejarse al sueño del varón. En cada época histórica, la belleza de la mujer se ha estilizado de manera distinta, pero siguiendo una misma ley. Tratemos de enunciarla. Con el paso del tiempo, el cuerpo femenino se ha ido adaptando a la creación artística del hombre; con el paso del tiempo, el cuerpo femenino se ha ido haciendo como era deseado por el varón. Para confirmar el cumplimiento de esta ley basta que andemos por el mundo con los ojos abiertos. Según dice la prensa, tanto en la playa como en la calle, como en la alcoba, aún se suele asistir a esta transformación. En fin de cuenta, imaginar a la mujer artísticamente ha sido recrearla físicamente, es decir, inventarla.

El hecho que apuntamos, un poco a la diablo, no ha dejado de tener cierta influencia. Esbozada de manera sumaria, y aun sumarísima, consiste en el tránsito desde la representación ritual a idealizante del cuerpo de una diosa en la Venus de Milo hasta la representación realista y sensual, casi doméstica, de un cuerpo femenino en la Venus de Cirene. Añadiremos para aclarar nuestro pensamiento, si ello es posible, que en la

(1) Hecho curioso. Esta escultura, una de las más admirables de la antigüedad, no suele mencionarse en historias y manuales. No todo lo que tiene valor tiene fortuna.



Historia del Arte un cuerpo desvestido no siempre es un desnudo. El tratamiento idealizante del cuerpo le da carácter mítico, esto es, lo despersonaliza; el tratamiento realista le da carácter genérico, esto es, lo despersonaliza también; pero el desnudo, en cambio, tiene carácter de retrato y es siempre personal. El desnudo es de alguien que nos revela su intimidad. Pues bien, la Venus de Cirene no es todavía un *desnudo* estrictamente, pero ya es un retrato: es el primer retrato de un cuerpo femenino en la Historia del Arte. Si me equivoco en la cronología, cosa bastante probable, sustituya al lector el ejemplo, pero deje apuntado el hecho. Creo que tiene interés considerado desde el punto de vista de la correspondencia entre las artes, ya que el primer retrato del cuerpo femenino en la Historia de la Pintura va a hacer su aparición muchos siglos más tarde. Las causas de este retraso son muy diversas. Ante todo diremos que la escultura es un arte más «natural» —pido perdón— que la pintura, y a causa de ello llega de manera más rápida, desde su arranque, a su madurez. En segundo lugar, téngase en cuenta que la escultura es indudablemente más apropiada que la pintura para lograr la representación del cuerpo humano, por lo cual se adelanta en la consecución de su retrato. Finalmente, creo preciso añadir que la evolución de la pintura, por su misma artificialidad, ha sido más difícil, más problemática y, por tanto, más tardía que la de la escultura. Todas estas razones, que bien pudieran aumentarse, dan como consecuencia natural que el retrato pictórico del cuerpo femenino fuese muy posterior a la revelación escultórica clásica y radiante: la Venus de Cirene.

Hacemos esta historia a vuela pluma y a ojo de buen cubero. Nuestra argumentación no necesita demasiada exactitud, pues no pretende adoctrinar a nadie. No intenta convencer, sino sugerir. Que no es lo mismo, pero es bastante.

Ante todo, recordemos lo dicho. Por tenerla tan cerca de nosotros, no hemos soñado en ella, no hemos imaginado a la mujer durante muchos siglos, y en la Historia de la Pintura ha quedado este hueco. La pintura holandesa y la española nos revelan su intimidad doméstica (1). En rigor, son un salto en el vacío. Durante muchos siglos, la aparición de la mujer en la pintura occidental tiene carácter vicario, obedece a la influencia de la escultura y sólo se revela dentro del cuadro mitológico. Posteriormente (también la duración de este período va a contarse por siglos) va a depender de las necesidades de la temática religiosa. En rigor, la mujer tarda mucho tiempo en ser descubierta o inventada artísticamente por el hom-

bre (2). Comienza siendo diosa, musa o ninfa en el mundo griego, y ángela, muerta, santa o Virgen en el mundo cristiano. Tiene, pues, una mera función simbólica y exornativa, en la cual se utilizan sus valores estéticos —la alegría de su rostro o la belleza de su cuerpo—, pero no sus valores personales. Hoy suele denostarse a la mitología en nombre del realismo, pero justo es decir que la mitología juega un papel muy importante, y claramente definido, en el desarrollo de las artes plásticas: este papel, que no siempre es valioso, desde luego, tiene para nosotros tres aspectos fundamentales e independientes de su función decorativa.

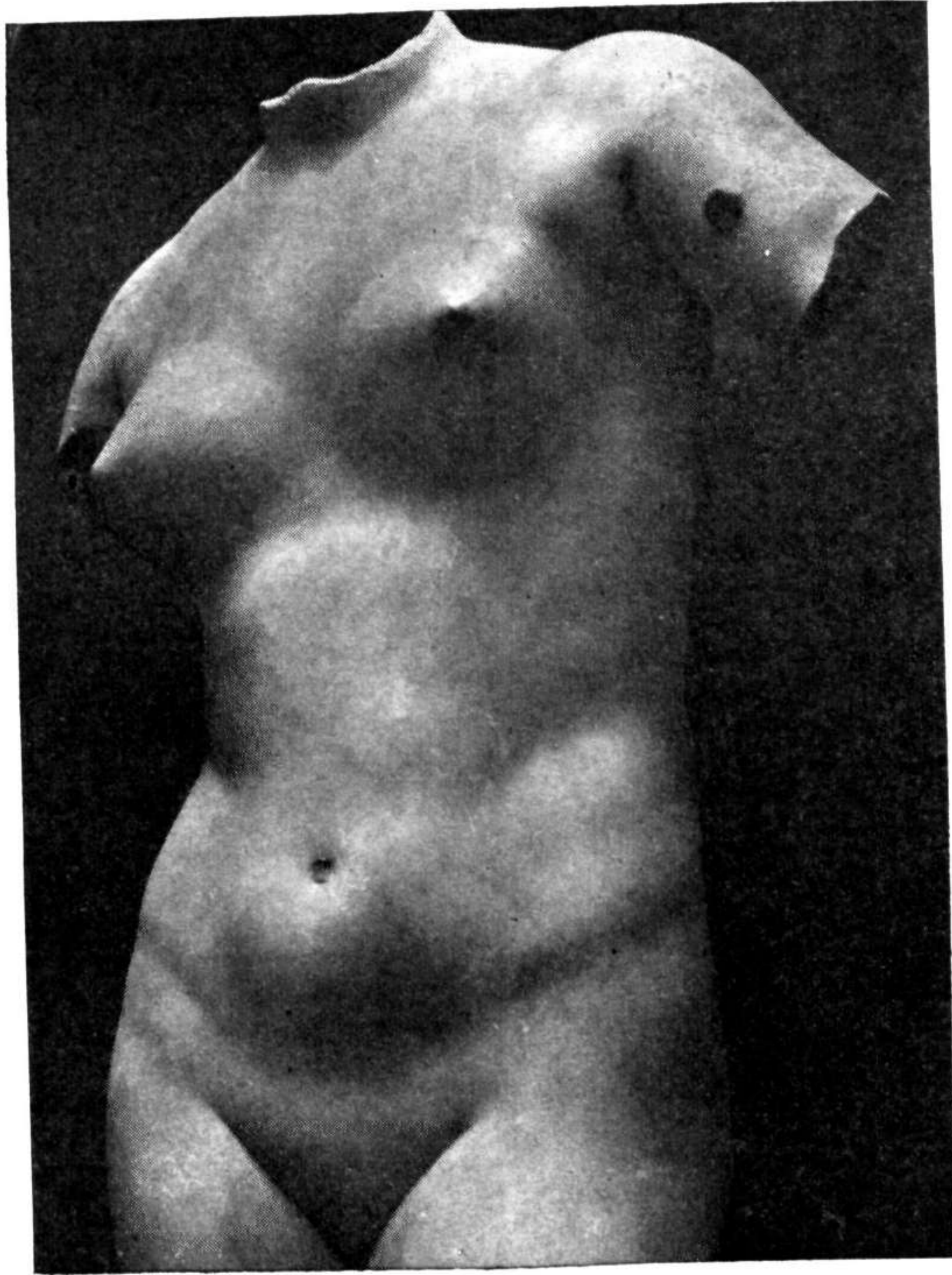
En primer término, la mitología representa la ilusión más profunda del Renacimiento italiano: la ilusión del retorno a la Edad de Oro. El pintor renacentista quiere olvidar la angustia de la vida áspera y cotidiana, y sueña con un mundo feliz en donde todo es nuevo y es distinto. Quiere dejar en su pintura constancia de este mundo. Así, pues, desde este punto de vista, el cuadro mitológico testimonia una ilusión permanente del hombre: la ilusión de soñar que la felicidad humana es realizable; es más, que la felicidad humana se ha realizado, alguna vez, sobre la tierra.

En segundo término, el cuadro mitológico alude a un mundo en libertad, alude a un mundo originario en donde el hombre no se ha desplacentaado todavía de la Naturaleza y, por así decirlo, no se ha escindido aún en cuerpo y alma. Tiene poderes mágicos. Su vida es espontánea y, por tanto, gozosa; tan natural, tan pura y tan gozosa como si el alma fuese corporal. Dentro del cuadro mitológico toda la vida humana parece transcurrir en sólo un día; es más, todo transcurre en una misma hora. El sol se ha detenido en el cielo; su luz es cenital y, al mismo tiempo, intemporal. No existen las costumbres y los trajes, ni las enfermedades y las leyes. Todo está destinado a vivir. Lo que respira, canta, y al apoyar el pie en la tierra se siente alado el cuerpo. Recordemos que en *La Primavera*, de Sandro Boticelli, la hierba que se encuentra bajo el pie de las ninfas parece alzarse y levitar: esta levitación la causa la alegría. Desde este segundo punto de vista, el cuadro mitológico testimonia otra de las ilusiones permanentes e indeclinables del hombre: la ilusión de la eterna juventud.

En tercer término, el cuadro mitológico alude a ciertas realidades que no se pueden expresar directamente y permite al pintor representarlas de manera alegórica. Entre estas realidades, que tienen una expresión artística tardía y menesterosa, nos interesa destacar, aquí y ahora, la del desnudo feme-

(1) Recordemos por ejemplo, a Murillo y a Vermeer.

(2) En realidad, el desnudo femenino aparece, temáticamente, es decir, como tema pictórico, durante el siglo XIX.



nino. Es bien sabido un hecho: la naturalidad con que pintó el desnudo la Edad Media. Los códices miniados y los libros de horas están, literalmente, atiborrados de figuras desnudas. Ahora bien, estos desnudos medievales tienen carácter ascético y frugal. Son la Cuaresma de la Carne. Nada más alejado del erotismo. No nos recuerdan a la mujer. Son desnudos penitenciales, impersonales y remordidos; más que esqueléticos, astillados, que se nos clavan en los ojos como alfileres. Son desnudos de almas en pena, son desnudos que nos dan la impresión de que van en el cuadro en busca de su cuerpo. En la representación medieval de la concupiscencia, la carne es una llaga. Pero el tema de la mujer, o, si se quiere, la ensoñación artística de la mujer, sigue abriéndose paso y liberándose de trabas, sigue buscando su expresión. El 5 de mayo de 1432 se incorpora, por primera vez —esto es lo que creemos—, el desnudo femenino en la decoración de una catedral. Es el desnudo púdico de Eva —una mujer embarazada— en el Políptico de Gante, de los hermanos Van Eyck, que como es bien sabido es el retablo más hermoso del mundo.

Sin embargo, es en el Renacimiento italiano donde el tema se pone en franquía siguiendo dos caminos: la pintura de tema religioso y la pintura de tema mitológico. Bien se puede afirmar que en el Renacimiento se verifica la resurrección de la carne y aparece el desnudo en todo su esplendor. Mas conviene añadir que, a pesar de la precisión de sus detalles anatómicos, el desnudo de Miguel Angel sigue siendo un desnudo alegórico e impersonal. Para decirlo con más exactitud: lo que interesa a Miguel Angel es propiamente el cuerpo y no el desnudo. El cuerpo humano, por lo pronto, *no es un cuerpo determinado*, y las figuras de la capilla Sixtina tienen una fuerza increíble, de expresión arquetípica y generalizadora. Téngase en cuenta que lo personal sólo se nos revela de manera limitada y secreta. Lo personal siempre está implícito en la contemplación. Más se vislumbra que se ve. Pues bien, estas figuras de Miguel Angel son más genéricas que personales: de aquí proviene su indistinción sexual, igual que las estatuas de los períodos griego, helenístico y romano sólo se diferencian sexualmente por la inequívoca enseñanza de sus partes pudendas. En resumen, estas figuras no parecen desnudas; es más, nos dan exactamente la sensación de que nunca estuvieron vestidas, de que nadie las puede vestir ni aun de manera imaginativa.

En el cuadro de tema mitológico ocurre igual. Si pensamos ahora en *La Danae*, del Tiziano, por ejemplo, comprenderemos que este desnudo sigue siendo también alegórico e impersonal por motivos distintos. La des-

nudez de *La Danae* tiene cierto carácter literario y astral, como la desnudez de las figuras de Miguel Angel tiene cierto carácter violento y generalizador. Diríase, y es cierto, que es una desnudez impuesta desde fuera, impuesta desde el tema. No es un desnudo todavía. No puede serlo porque, en rigor, la desnudez de las figuras mitológicas es tan sólo un disfraz que cubre en ellas a la mujer. La alegoría desnuda el cuerpo sin revelar su intimidad, como el color vela la forma. Sin embargo, no importa. Representa un avance importante en la invención del cuerpo femenino o, dicho de otro modo, en la búsqueda de la expresión artística del cuerpo femenino. Va a preparar su revelación. Ya es la idea del desnudo, aunque no es un desnudo todavía. Desde este punto de vista, el cuadro mitológico testimonia otra de las ilusiones permanentes del hombre: la ilusión de develar la realidad que, por diversas causas, siempre está oculta ante nosotros.

Creo conveniente plantear una cuestión previa. Lo juzgo imprescindible. En el proceso de la creación artística, la intencionalidad no tiene validez. Frente al sentir común, ya convertido en tópico, hay que afirmar una verdad que, como todas las verdades, se ha abierto paso lentamente. Tanto la intención del autor como la idea generadora de una obra son paráliticas e inválidas. Carecen de importancia porque varían, una y otra vez, a medida que avanza el proceso creador. En realidad, la idea generatriz nos sirve, únicamente, para suscitar el arranque de este proceso. Después suele cambiar, y a veces cambia totalmente. Por tanto, un poema no es nunca el resultado de una idea, sino más bien la consecuencia de un proceso. Todo valor poético sólo se nos revela en el poema; es más, todos sus elementos constituyentes sólo comienzan a revelarnos su verdadero sentido cuando el poema está terminado. En la creación artística, el logro es siempre testamentario. Depende en todo instante, y únicamente, de la unidad poemática que le da su sentido, y va constituyéndose, por tanto, de manera precaria, sucesiva y procesual. Así pues, repetimos, todo valor poético se nos revela únicamente cuando ya está resuelto el poema, pues sólo entonces cobra su sentido.

En la pintura se hace aún más evidente esta afirmación. *El tema se va haciendo mientras se pinta*, el tema se va haciendo mientras se rectifica lo pintado y se vuelve a emprender el camino. «El genio es una larga paciencia», dice Paul Valery, y el tema artístico no es un don: hay que esperarlo. Es sólo un resultado del proceso creador, no de la idea. Pongamos un ejemplo, sumamente curioso, de este avance obstinado, de este avance que se alumbraba a sí mismo, del proceso creador. En 1908, Henri Matisse pinta un cua-



dro al que da el nombre de *Armonía Verde*. A los dos meses, el cuadro, que ha vuelto a ser pintado, recibe el nombre de *Armonía Azul*. Al año siguiente, al llegar a su etapa definitiva, se denomina *Armonía Roja*. Naturalmente, como dice Guichard-Meili, «durante este tiempo los cambios en el color habían motivado otros cambios en el dibujo. Si en su último estado el cuadro se situaba bastante lejos de las primeras intenciones de su autor, no había abandonado, en cambio, la vía de su propia lógica» (1). Cualquier pintor auténtico conoce esta agonía, este pintar a tuestas, que Bazoties ha descrito con gran fortuna al hablar de su técnica: en el trabajo sucesivo se ilumina el proceso creador, y sólo cuando el cuadro está acabado se nos revela el tema (2). Pues bien, en la Historia de la Pintura ocurre igual. Los grandes temas van teniendo una iluminación sucesiva, nos revelan su hondura poco a poco, y solamente en los contados casos en que un artista, con esfuerzo paciente, genial o afortunado, rompe con una tradición y se pone una venda ante los ojos para pintar a tuestas, para pintar desde su mismo origen. Tanto en el arte como en la vida, sólo el ciego que recobra la vista puede tener la revelación de la aurora: los demás la conocen y como la conocen, la repiten.

(1) Jean GUICHARD-MEILI: *Cómo mirar la pintura*. «Nueva Colección Labor», pág. 86.

(2) Julián GÁLLEGO: *Pintura contemporánea*. Ed. Salvat, pág. 88.

El tema del desnudo no es sólo un tema artístico. Tuvo constantes implicaciones con la moral social, que le impidieron descubrir su sentido y encontrar su camino. A nosotros no nos incumben. Como hemos dicho anteriormente, durante siglos y siglos anduvo con muletas, pero avanzó, ya que, en definitiva, llevaba implícito en su despliegue un tema humano mucho más hondo, un tema que era como una fosa abierta ante la vida y, necesariamente, se tenía que llenar. La temática del desnudo implicaba nada menos que la necesidad de la invención de la mujer. Ante todo, el artista es un hombre —un hombre emparedado con la vida—, y tanto el hombre como el artista tenían que darle cuerpo al ensueño de la mujer para irlo haciendo realidad. Cada uno de nosotros ha creado personalmente este momento, ha sentido la necesidad de inventar a la amada para hacerla más suya, para hacerla más propia. Justo es decir que el arte de nuestro tiempo con su extraordinaria riqueza de medios técnicos nos ha facilitado mucho esta invención.

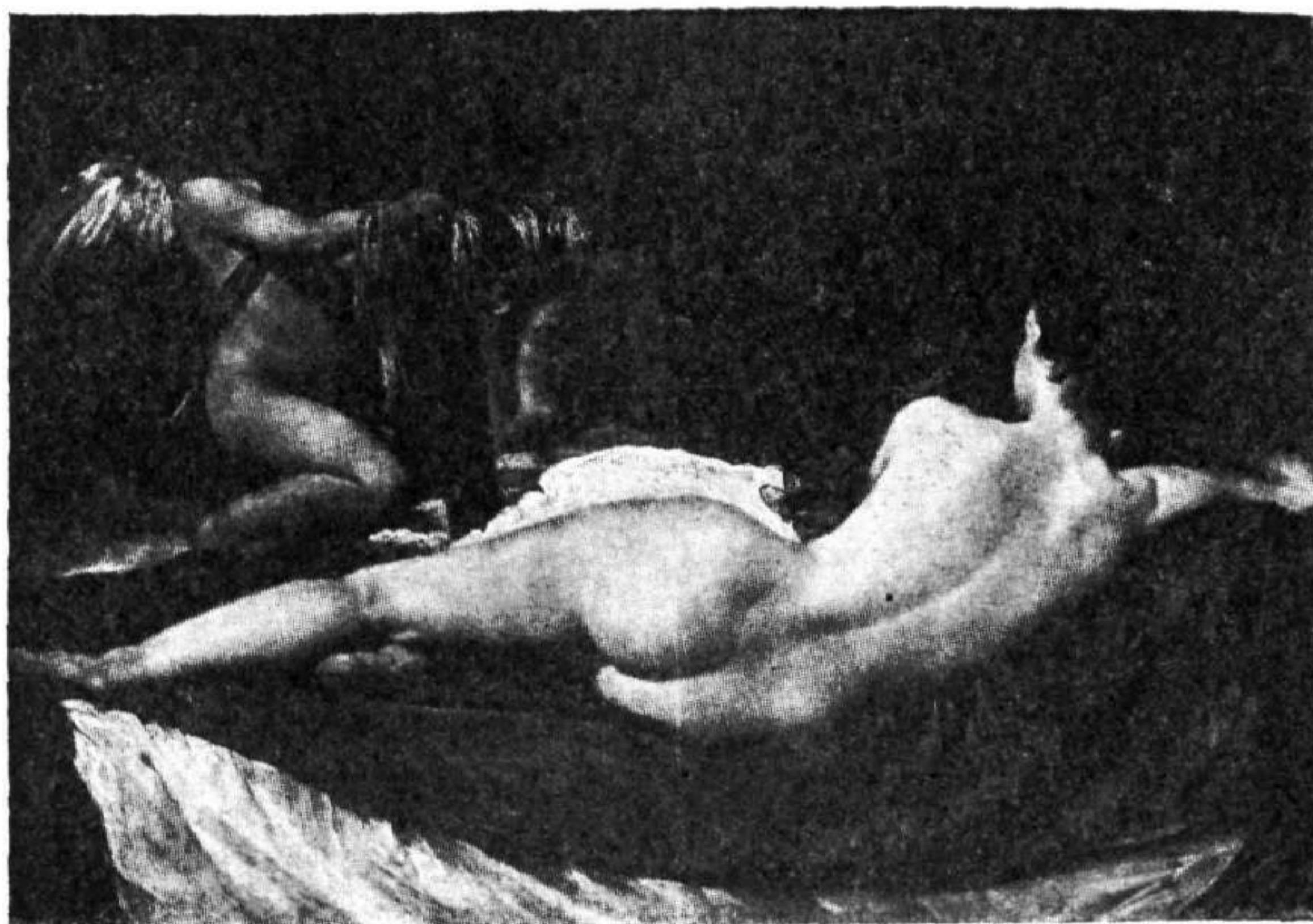
Lo personal no es lo diferenciado o, si se quiere, lo diferenciador, como suele pensarse, entre los hombres. Y el arte es la avanzada de lo humano, el lazarillo de su ceguera. Vivimos recreándonos y, en la medida en que vivimos, comprendemos que no hay vivencia auténtica que no esté vinculada, de manera más o menos remota, con el arte. La creación de la vida personal es siempre artística y encuentra sus raíces en la comunidad. Hablamos a la amada con palabra poética, con palabra prestada: es el lenguaje del amor. Miramos a la amada descubriendo en su imagen el mundo de valores que la pintura universal nos hizo descubrir. Quien no sabe que ha heredado sus ojos, ciego es. Quien no sabe que ha heredado su corazón, no conoce el amor. No lo olvidemos. No lo olvidemos, porque tal vez puede ayudarnos a vivir. La comunidad creada por el arte es ya la única comunidad de nuestro tiempo que queda en pie con carácter universal, la única comunidad en la que sigue dando el hombre la medida de su esperanza. Fuera de esta comunidad, y en nuestros agrios días, *el hombre está contra lo humano*, como dijo Gabriel Marcel (1).

En fin de cuentas, todo descubrimiento artístico consiste en darle cuerpo a un sueño, en darle realidad a una esperanza humana. La esperanza varía, pero es indeclinable, por lo cual todo descubrimiento artístico tiene carácter necesario: depende de la esperanza de su tiempo. A veces se retrasa, pero no puede adelantarse en modo alguno. Sólo llega cuando llega su hora. Pues bien, el tema del

desnudo no se pudo eximir de esta ley, como hemos visto y seguiremos viendo. La gran aportación de Miguel Ángel a nuestro tema: la invención del desnudo corporal, aunque no personal, hizo posible el gran descubrimiento de Velázquez: *la invención del desnudo como retrato personal*.

Recuerdo un día de primavera con el sol en la sangre y la ternura de las primeras hojas en el aire. Igual que tantas veces, iba a aquietar mis ojos y mi vida en una exposición celebrada en Madrid. Era la exposición antológica de Velázquez. Cuántas veces me he sentido renacer ante un cuadro. ¡Qué oficio humilde el de pintor, que puede hacernos comprender el mundo de manera distinta y bautismal! Yo debo mucho a la pintura que ha educado mis ojos, pues si el ojo es sincero, la vida entera se convierte en un amanecer. Sólo es preciso disciplinar un poco nuestra contemplación. No es empresa difícil. Basta con ser humilde y estar abierto de par en par. A veces lo que vemos nos ayuda, nos hace ser humildes. Así ocurrió aquel día en el que vi, por vez primera, *La Venus del Espejo*, de Velázquez. No se puede ver más. Y ahora quisiera, lentamente, resumir mi recuerdo. Irlo reuniendo sin entusiasmo y sin premura, como el que sabe que cuanto existe en el mundo puede acabarse solamente con entornar los ojos. Ahora sólo es preciso no olvidar nada de lo que entonces vi. No es fácil recordar. Recordaré ante todo la entonación cromática: cubriendo casi la mitad superior del lienzo, una cortina roja; en la base del cuadro, el blanco mate de la sábana que se estrecha en el centro y se ensancha ligeramente hacia el ángulo izquierdo; cubriendo el blanco de la sábana, una colcha marrón, igual que el fondo, que se ilumina levemente para destacar la cabeza; el marco del espejo oscurecido y, por así decirlo, anónimo; el cristal desazogado y sin brillo; la cinta con que el Amor trajo el espejo, de un

(1) Gabriel MARCEL: *Les hommes contre l'humain*. Ed. La Colombe, 1951.



rosa pálido y violado; la camisa, que no es más que un gurrño, blanca, blanquísima, con un ribete negro; el cuerpo claro, nítido y levemente sonrosado. Ningún tono contiguo a la figura destaca en el conjunto. Nada distrae nuestra atención. Esta es la ley primera de un retrato: la subordinación de los valores plásticos a los valores expresivos. Aquí está muy lograda. Todos los elementos de color son una gama que da realce a la figura. El rojo sirve de contraste: es como un muro que la aísla. En la Historia de la Pintura hay muy pocos retratos acabados. Los pintores, los verdaderos pintores, desestiman un poco el género. Le desestiman y le temen. Sin embargo, para el contemplador disciplinado y gratuito, toda pintura, en cierto modo, es un retrato. Aun la pintura abstracta, desde luego, pero no entremos en la cuestión. En la pintura abstracta lo que se suele retratar es la materia o, si se quiere, las materialidades del mundo circundado, pero sigamos con lo nuestro. Es preciso acabar y ya llegamos a la meta. ¿Nos hemos preguntado alguna vez en qué consiste un retrato? Se puede contestar esta pregunta de una manera ingenua, pero no basta con que el pintor plasme la imagen de alguien sobre el lienzo, dándole un cierto parecido, más o menos convencional, con el modelo. La semejanza del retrato puede servir para la identificación de una persona en la aduana, cuando revisan nuestro pasaporte, pero no es un carácter esencial de la obra artística. Esa usual

contestación no nos resuelve nada, no nos contesta nada, puesto que en realidad un retrato pictórico necesita seguir siendo un retrato para el contemplador, aun cuando no conozca a la persona retratada. Esta es, pues, la cuestión. Nos encontramos ante la *Venus del Espejo*. La hemos mirado y remirado. Ahora queremos conocerla.

Queremos conocerla porque es un ser viviente, y la vida es la segunda de las condiciones características que un retrato debe tener. En este cuerpo la vida se transpira como un vaho que lo envuelve; el calor del aliento va empañando el espejo. Ya insistiremos después sobre este aspecto. Es curioso el valor del espejo, que parece entablar un diálogo con el cuerpo desnudo. Ante todo establece un espacio delimitado que centra el cuadro, pero, además, constituye un espacio vivo y dirigente; el resto es fondo complementario, entonación cromática o espacio inerte. Igual que en otros cuadros de Velázquez, el espejo desdobra la escena para representar, y hacer visible, lo que la posición de la figura nos oculta: el rostro de la Venus. Desde el punto de vista físico, este diálogo del espejo sirve a Velázquez para crear la representación del espacio simultáneo, del espacio que nos presenta una realidad, tanto en su haz como en su envés, desde una doble perspectiva. La creación del espacio simultáneo no es un descubrimiento del cubismo. No hay nada nuevo bajo el sol. Tampoco es un descubrimiento velazqueño. Lo había inven-

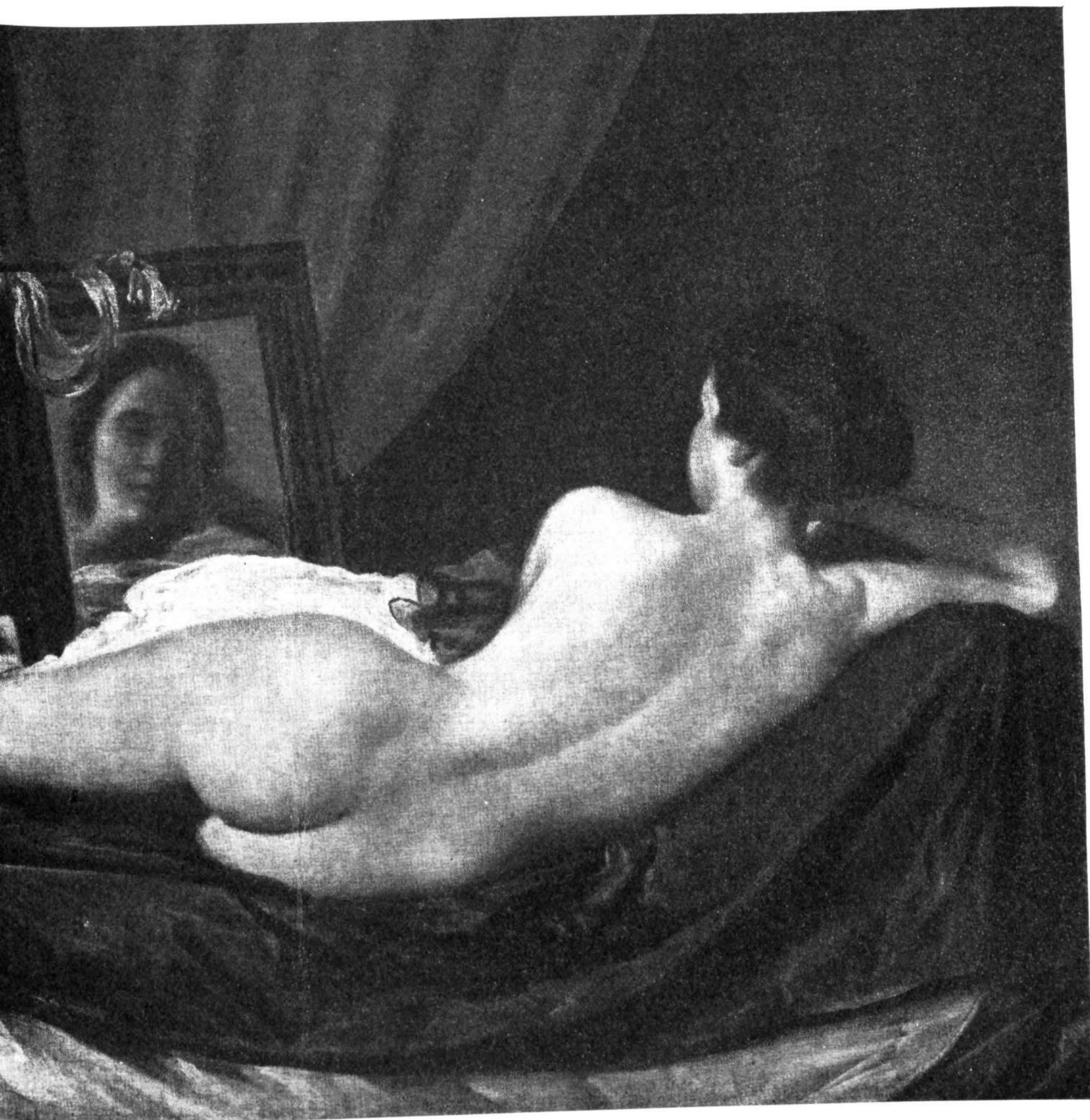
tado Jan Van Eick en su *Retrato del matrimonio Arnolfini*. Es muy poco probable que don Diego conociera este cuadro. Pero ha sentido el mismo impulso, la misma necesidad técnica de superar la perspectiva visual para poder pintar la realidad íntegramente no ya como la vemos, sino como es. Nadie ve entera una manzana, decía Ortega y Gasset. Para verla enteramente tenemos que completar su imagen visual con el recuerdo. Pues bien, en el cuadro de Velázquez el espejo hace la misma función que en la contemplación de la realidad hace el espejo.

Desde el punto de vista de la composición, la función del espejo hace que la mirada del espectador no se fije, de manera exclusiva y quemándose, sobre el cuerpo en reposo: con la presencia del espejo, parece que la llamada de la carne se atenúa, ya que el desnudo no está solo. Tiene un valor recíproco, y participante en el diálogo que constituye el cuadro, aunque, indudablemente, protagoniza este diálogo. Pero aún tiene el espejo otra función más entrañable, más humana. Desde el punto de vista expresivo, la función del espejo consiste en revelarnos la irradiación vital del cuerpo. En este cuadro minucioso y realista, el espejo es lo único desvariante. Lo que debiera ser más nítido —un rostro reflejado en el cristal— se hace borroso; lo que debiera ser brillante —la superficie del cristal— se apaga y se desvanece. En este cuadro tan sereno, de una sensualidad ya recordada, sólo hay calor en el espejo. Dice a su modo, tácitamente, la única fiebre contenida que hay en el cuadro. No es un prodigio. En arte no hay prodigios. Es algo más preciso: es un acierto técnico.

Y ahora ya nos quedamos detenidos, prendidos, en el centro del cuadro. Mirar es un esfuerzo y ver, literalmente, es un milagro. En la visión de un parpadeo vemos un mundo complejísimo, que tardaremos años y años en describir sin que agotemos su riqueza. Vemos en un instante mucho más de lo que puede recrearse en una vida. Para llenar el saldo está el recuerdo. La función esencial del recuerdo tal vez sólo consiste en desenterrar cuanto hemos visto agolpadamente, sin percibirlo con claridad, en algunos instantes que nos hicieron como somos y nos dieron la vida. La única vida que tenemos. Este momento es uno de ellos. Ahora ya estamos renaciendo ante el cuadro. Vemos un cuerpo de mujer. El cuerpo ahora, tras esta larga y demorada contemplación, se nos revela de otro modo y nos parece conocido. Cuando se nos revela lo personal se entabla siempre un conocimiento. Pues bien, la caracterización individual es la tercera de las características que ha de tener un retrato. No existe nada en el mundo más individualizado que un cuerpo vivo de mujer. Nada más expresivo. La voz está en la línea; la



palabra, en la carne; el alma está en la piel. El cuerpo femenino es más vivificante e interior que el desnudo: trasparece su intimidad. La mujer se revela en el cuerpo, pero el desnudo, en cambio, vela su intimidad. Hay que disciplinar la contemplación para no extraviarse, para no confundirse. Estamos ante un cuadro que nos descubre un mundo. Hay que dar su destino a la mirada. Hay que mirar el cuadro desandando el camino que va desde el desnudo, que es siempre corporal, hasta llegar a ver el cuerpo, que es siempre



personal. Un cuerpo vivo es íntimo. Pues bien, y finalmente, la intimidad es la cuarta de las características que ha de tener un retrato. No sabemos quién es la *Venus del Espejo* (1), pero no importa: hemos vivido su intimidad.

(1) La crítica docta suele decir, y repetir, que la modelo retratada por Velázquez es Damiana, la gran actriz que fue amante del marqués de Heliche y por tanto persona de gran influencia en la Corte. Tengo esta identificación por aventurada, pero esto no por arbitraria. En distinta ocasión explicaremos nuestras razones. Hoy por hoy debe bastarnos saber que el modelo en modo alguno es una invención. En esto no se ha equivocado la crítica. Basta mirar el cuadro para saberlo.

ROBERTO JUARROZ

Y LAS OTRAS CIRCUNSTANCIAS

JOSE ALBERTO SANTIAGO

CIRCUNSTANCIA PRIMERA: hacia fines de 1958, en una capital de provincia—Córdoba, Argentina—que se actualizaba con industrias, huelgas, torres de apartamentos y frustraciones, murió otra revista de poesía. Solidaridad de solitarios, las revistas de poesía generalmente mueren por consunción económica o descomposición celular del cuerpo redactor. Esta, no. Fue una noticia en la página de sucesos: tras discutir con los padres por el consumo de electricidad, les matan el hijo a balazos. Hubo un número más, en homenaje al joven poeta absurdamente asesinado, secretario de la revista. Pero el horror se impuso y nadie pudo seguir. Hay veces en que la propia vida parece como una usurpación. Sin embargo, como los hábitos tardan en morir más que los hombres o sus revistas, continuaban llegando a la redacción colaboraciones rezagadas, libros con dedicatorias infructuosas, revistas para un canje ya imposible. Los redactores, con una inercia cada vez más asolada por penosos silencios, los leían y comentaban. Especialmente una recién aparecida revista con título programático: *Poesía = Poesía*, dirigida por Roberto Juarroz, Mario Morales y Dieter Kasperek, bajo la advocación de uno de los más entrañables autores secretos de Argentina, Antonio Porchia. Poemas cortos, pensamientos sugerentes, un breve ensayo denso y un depurado rigor estético en un formato artesanal, era una publicación totalmente opuesta a la revista muerta: poemas heterogéneos, editoriales agresivos, multiplicidad de tendencias contradictorias y mínimas recensiones agudamente críticas. Fue, para algunos de nosotros, un completo testimonio de nuestras carencias y un estimulante desafío a nuestras posibilidades, no ya como fallidos redactores, sino como jóvenes poetas empeñados en distinguir su eco de las voces. *Poesía = Poesía* nos hizo conocer, entre otros, a Fernando Pessoa, Ernesto Cardenal, Octavio Paz. Y, como una experiencia particularmente inquietante, a Roberto Juarroz, poeta de la otra circunstancia.

CIRCUNSTANCIA EUROPEA: «Un no con resorte de sí» (1).

Hay palabras con singular fortuna—complejo compuesto de partes discernibles; humanismo, estudio de la cultura grecolatina; economía, control de los gastos domésticos—que han adquirido, a través de la historia de la cul-

(1) Cada número de la revista llevaba un lema que constituía un breve poema y un completo manifiesto sin firma. *Poesía = Poesía*, abril de 1965, ediciones equis, Buenos Aires.

tura, una significación originalmente impredecible: complejo, condicionamiento inconscientemente emotivo de la personalidad; humanismo, doctrina que exige realizar la felicidad del hombre en la tierra; economía, ciencia de las leyes de producción, distribución y consumo de bienes. Sin embargo, la más extraordinaria aventura significativa es la de la palabra «metafísica». Arbitraria referencia de Andrónico de Rodas en la mitad del siglo I, respecto al sitio

ocupado por un grupo de escritos en las obras discutiblemente ordenadas de Aristóteles, *meta ta physicá* —más allá de la física— denomina una de las partes de la filosofía, para algunos, la esencial, y, por extensión, adjetiva todo tipo de explicación o experiencia que trascienda las formas inmediatas del conocimiento.

A mediados del siglo xviii, el doctor Johnson, un inglés disecador de palabras que criticó toda la literatura de su país como si las intuiciones que dan seguridad en sí mismo fuesen un valor estético, clasificó a un grupo de poetas, encabezados por John Donne, bajo un rótulo que pretendía despectivo: *metaphysical poetry*. Un poeta del siglo xx, T. S. Elliot, con la razón iluminadora de la simpatía, develó su sentido estricto: poesía metafísica es un modo intelectual de resolver un poema que intenta comunicar la percepción de lo que subyace tras las apariencias sensibles. Para caracterizar el modo intelectual de resolver el poema, los ingleses utilizan una palabra de compleja defi-



nición y frecuente uso en frases hechas: *wit*. Interviene en las locuciones «caballero de industria», «tener ojo», «vivir a salto de mata». Pero su significación registra, entre otras acepciones, ingenio, sagacidad, agudeza, donaire, sutileza, juicio: una descripción de Baltasar Gracián u otro conceptista. Sin embargo, antítesis, retruécanos o equívocos, los juegos de palabras que enriquecen la expresión de los conceptos no agotan el sentido que los metafísicos ingleses otorgaron al *wit*. Existe una diferencia fundamental con los conceptistas españoles, para quienes las apariencias —«... y no hallé cosa en qué poner los ojos / que no fuera recuerdo de la muerte»; «no la llares felicidad, hasta que veas en qué para»— son apenas un síntoma de la realidad profunda: la percepción a expresar tiene en los ingleses carácter de revelación trascendental. Se trata, específicamente, de una liberadora torsión de la semántica, extendiendo los límites de la estructura gramatical, para acceder a un puro arrobamiento anonadado: «así algunos extraños pensamientos trascienden nuestros acostumbrados afanes / y la gloria atisban», como escribió Henry Vaughan. En algunos, la percepción tiene implicaciones religiosas; consiste en asomarse a un fugaz pero intensísimo ámbito sagrado. En otros, un acceso al puro reino del espíritu, una experiencia con resonancias neoplatónicas.

En definitiva, los metafísicos ingleses, utilizando ciertas posibilidades lúdicas del lenguaje, negaron las connotaciones inmediatas de las palabras con el objeto de expresar lo inefable, y de este modo concretaron una abundante corriente de experiencias poéticas que desde las culturas orientales fueron incidiendo, como una aspiración constante y encubierta, en la cultura europea desde los griegos: fragmentos de los presocráticos, especialmente Heráclito; algunos trozos de poemas germánicos, escandinavos o sajones, como el *Beowulf* o los *Edgas*; ciertas cantigas o composiciones medievales alemanas, francesas, gallegas o castellanas (Salomón Ben Gabirol o Martín Codex, entre otros muchos); varios sonetos de Petrarca o Dante, por ejemplo.

Casi doscientos años después, a finales del siglo xix, un grupo de poetas franceses reacciona contra el formalismo involucionista de los parnasianos —mitología decorativa, retórica de ma-

nual y arte por el arte— y promueven una nueva escuela literaria: el simbolismo. «Se trata de forzar a la naturaleza a liberar su secreto; a la apariencia de las cosas, a revelar lo que disimula bajo la diversidad de sus aspectos, y a la vida universal, a confundirse con la existencia de aquel que la interroga», según Vigié-Lecocq especificara. Técnicamente, la mayor conquista del simbolismo es el verso libre, que reemplaza la sugestión evocadora del sonido material de la rima por el ritmo musical de la elocución. El *wit* ya no es una llave retórica, sino la propia estructura interna del poema, y no se propone transmitir la percepción metafísica, sino provocarla. Con la realidad material de las palabras —sonido, grafía, significado—, cada poema intenta una experiencia de sus últimos fundamentos, plantea un ámbito donde ocurre una revelación de la unidad esencial del universo. El ma-

yor y mejor de los simbolistas franceses, Stephan Mallarmé, sugestivamente profesor de inglés, acota: «Este cuento se dirige a la Inteligencia del lector que por sí mismo pone las cosas en escena.» Poesía difícil, en cuanto exige una participación activa del lector; hermética, por supresión de nexos discursivos y referencias anecdóticas, y exasperantemente individual, el simbolismo, no obstante, propone una posibilidad de poesía metafísica todavía sin agotar. Y es en esta tradición de rigor, soledad y desafío continuos donde se inscribe la obra de Roberto Juarroz, el gran desconocido, aunque «... sus poemas me parecen de lo más alto y lo más hondo (lo uno por lo otro, claro) que se ha escrito en español en estos años», también en opinión de Julio Cortázar (2).

(2) Carta-prólogo de Julio Cortázar al libro de Roberto Juarroz *Tercera poesía vertical*, ediciones equis, Buenos Aires, 1965.

CIRCUNSTANCIA SEGUNDA: Durante el verano de 1971, en Oropeza del Mar —interminable playa dorada, jubilosos bañistas, indescriptible luz del Mediterráneo— terminaba una breve introducción para la última parte —después de 1940— de una antología de poesía argentina: «Los intelectuales y artistas emigran. La represión se acentúa. Crece la violencia civil. Parece que frente a un porvenir tan incierto, no es posible cantar demasiado.» Hasta la ventana llegaban —con el sarcasmo que la vida normal evoca en el exiliado— bandadas de risas, el sedoso restregar de las olas en la arena, la agitación musical de las palmeras. La historia previsible de Argentina se ensangrentaba como una mancha creciente. Y el propósito del prólogo: «... mostrar qué han hecho de la poesía los sucesivos habitantes del país», parecía un contrasentido macabro. Fue en ese momento —¿cuánto de lo que se vive será recuerdo sorpresivo y por qué?— cuando decidí que el último poeta del libro sería Roberto Juarroz, justamente un poeta automarginado, metafísico, sin otro aparente compromiso que su propia obra excepcional, desafiante, exigente. Acababa de descubrir su imprescindible significado en el conflictivo contexto histórico, en las opresivas circunstancias argentinas: hay poetas con una terca esperanza en mañana, cuando haya tiempo para comprender.

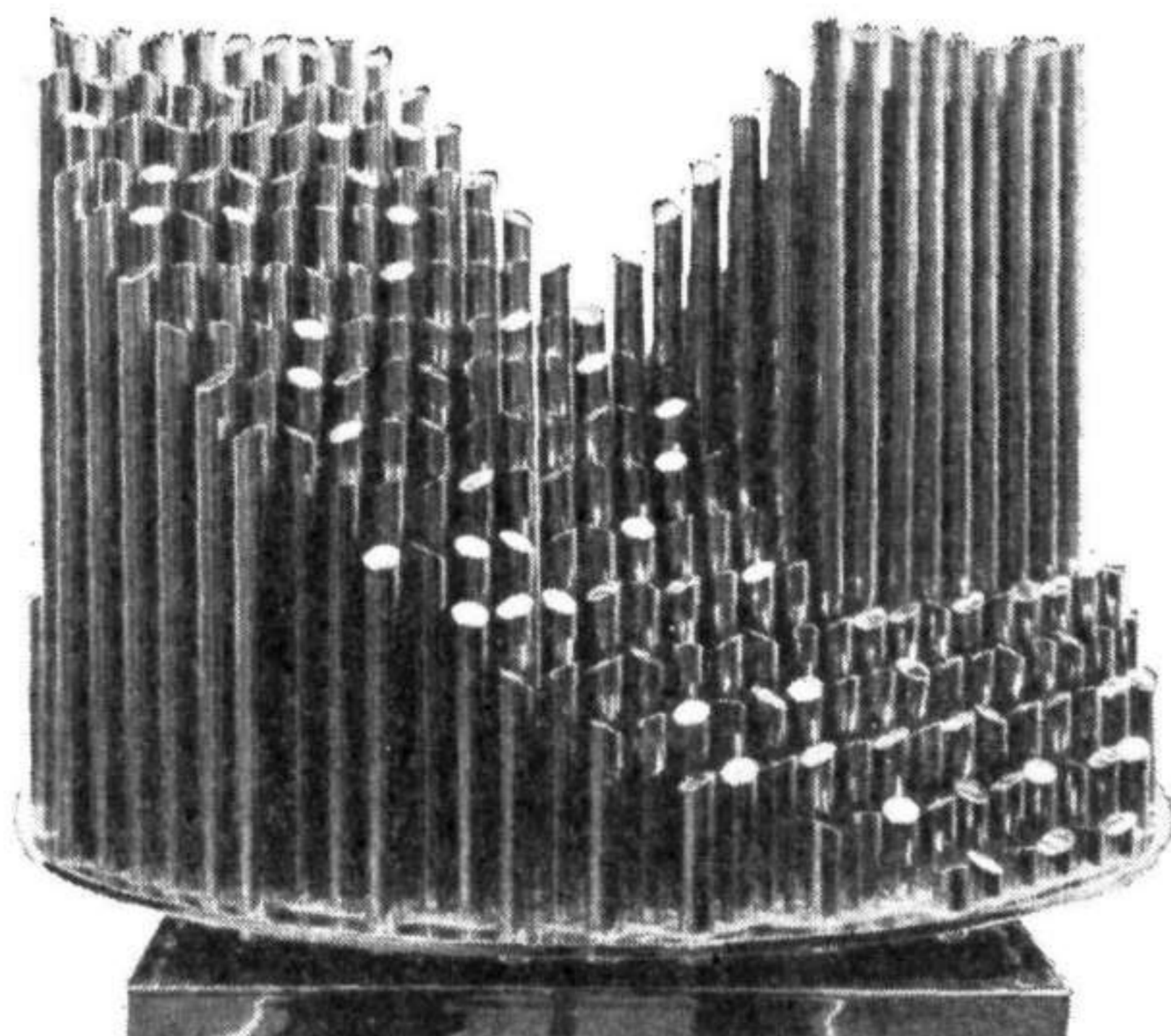
CIRCUNSTANCIA ARGENTINA: «Imaginar una lámpara hasta encenderla» (3).

La tradición de la poesía metafísico-simbolista tiene en Argentina un desarrollo particularísimo: resulta de una actitud de rechazo de la cultura oficial, antes que de la adscripción a una moda o escuela literaria. La cultura oficial

casi siempre es una cultura de muertos, ya sea por sangrienta represión callejera, momificación de autores sin posibilidad de protesta o permisiva recuperación de revolucionarios con autocensura.

Hacia principios del siglo xx, pocos años después de que algunos de los poemas de Mallarmé ejemplificaran una poesía metafísica moderna, en Argentina —característica de las economías dependientes es la adopción rápida y

(3) Lema del número 15, *Poesía = Poesía*, agosto de 1963, ediciones equis, Buenos Aires.

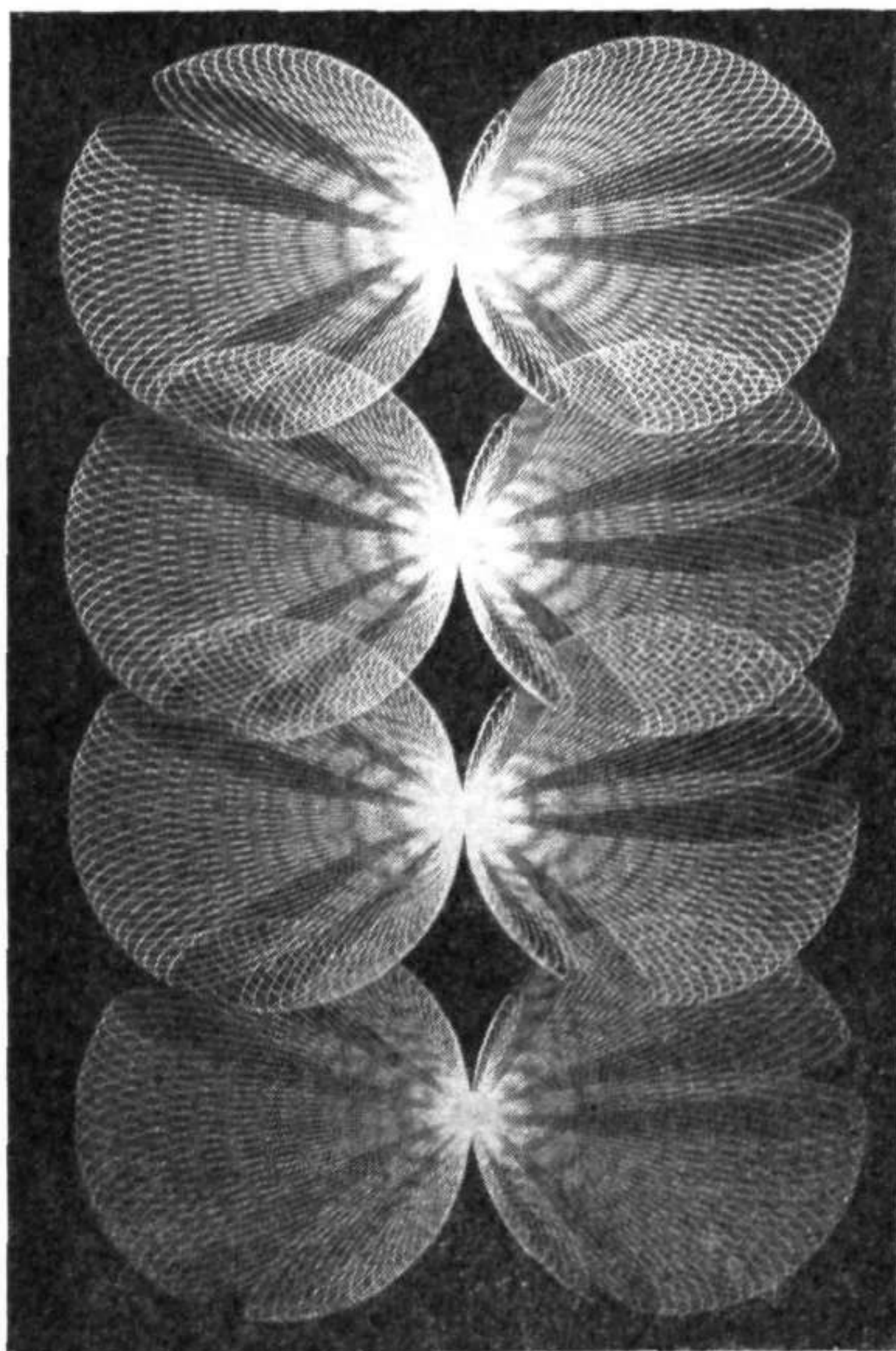


gratuita de las modas culturales metropolitanas—, algunos poetas modernistas incorporaron ciertos aspectos denodadamente superficiales del simbolismo francés —el verso libre, al que llenaron de retumbantes rimas y la decoración decadente de columnas neoclásicas con biombos chinos expoliados por la voracidad del colonialismo europeo— y los pusieron al servicio de la cultura positivista oficial: el optimismo, la gran Argentina, el granero del mundo. Este despropósito, promover experiencias metafísicas que coincidieran con la falaz versión de una nación feliz mientras se deportaban inmigrantes o se fusilaban huelguistas, explica el fracaso desolador del modernismo argentino. Banchs, autoexcluyéndose de la poesía después de tres libros señeros; Leopoldo Díaz, negándose a evolucionar; Lugones, suicidándose finalmente. Contra esta cultura oficial esquizofrénica, Macedonio Fernández, un ex anarquista de regreso del positivismo, una comuna fallida y un intento de vida normalizada roto por la muerte de su mujer, a la que adoraba, propuso una destrucción implacable, humorística y total: «Metafísica es la investigación de una sola especial emoción: la del *desconocimiento* de lo *conocido*...» Su talante de Sócrates criollo—diálogo cordial, empeñosa marginación, ironía sin agresividad—ejerció un profundo magisterio sobre diversos escritores de las generaciones siguientes, más por su insobornable personalidad ética, rigurosa y crítica que por su propia obra, descuidada, difícil y dispersa. Sin embargo, es en su obra donde se rescata la posibilidad de una poesía metafísico-simbolista descarna-

da y auténtica, pese a que uno de sus difusores haya sido Jorge Luis Borges, donde la experiencia trascendental aparece reducida a la expresión de un intelectualismo patéticamente estéril en sus mejores momentos. Acaso el mejor resumen de las aspiraciones de la poesía de Macedonio sean dos frases suyas: «Más que el Día, es evidente el Ser, la plenitud...» y «Haya poder contra la Muerte: el Ser no tiene ley, todo es Posible», frases que cancelan abruptamente las fanfarrias modernistas con un tono personal, moderno y entrañable. De sus escasos poemas desperdigados, «Poema al astro de luz memorial», «Elena Bellamuerte» y el dedicado a la «Siesta evidencial», configuran un *corpus* de experiencias metafísico-simbolistas, expresadas de un modo coherente y ejemplar, que, curiosamente, ejercerá su influencia sobre generaciones muy posteriores a las que recibieron su magisterio vivo, pues los marginados no suelen ser promovidos por los circuitos oficiales de publicación; fueron necesarios una suma de cambios históricos y culturales para que los poetas jóvenes—impenitentes lectores de ediciones baratas—pudiesen conocer su obra.

Con ciertas características análogas—marginación de la cultura oficial; magisterio, a su pesar; identidad ético-estética—, aunque menos geniales que las de Macedonio Fernández, la línea de la poesía metafísico-simbolista argentina es continuada por Antonio Porchia, un inmigrante italiano integrado en el barrio más típico de Buenos Aires, La Boca, escritor de inquietantes aforismos que titula *Voces*: «Quien dice la verdad, casi no dice nada»; «Un hombre solo es

mucho para un hombre solo»; «Te quiero como eres, pero no me digas cómo eres»; «Quien no llena su mundo de fantasmas, se queda solo». Meditación destilada hasta alcanzar el temblor del sentimiento, las *Voces* estructuran un texto poético abierto, acumulativo y espaciado, solución originalísima a los propósitos expuestos por Mallarmé, pero depurados de toda retórica de escuela o moda. Y este texto poético ilumina respecto a una naturaleza humana uni-



Pinturas de Sempere.

versal, percibida desde una decantación de las experiencias individuales. Es decir, a un hombre le suceden una serie de hechos cuya asimilación personal prueba la existencia de rasgos comunes con todos los otros hombres, algo como la solidaridad de las experiencias padecidas.

Con una economía de medios voluntariamente propuesta como retórica personal, Antonio Porchia escribió un solo libro, ampliado en algunas reediciones, que desde 1943—fecha de la primera publicación de *Voces*—ha ejercido un cada vez más extenso magisterio testimonial en la poesía argentina: ser él mismo sin detenerse.

En resumen: a diferencia de la corriente europea—movimiento literario que profundiza sus planteos sucesivamente—, la línea metafísico-simbolista argentina es una cadena más o menos secreta, formada por el aporte casual de individuos que reaccionan contra la cultura oficial. Y la coincidencia estética de sus autores no resulta de un programa, sino de una actitud ética esencialmente despojada, lúcida, ascética, con su contrapartida de desarraigo y ahistoricidad.

En este contexto se engarza la obra de Roberto Juarroz. Su marginalidad es tan rigurosa, que impime en sus libros un sello editorial humilde, digno, no comercial—ediciones equis, con minúscula, su propio sello—, con una evidente diagramación personal racionalizada y un título idéntico—sólo varía su número: *Primera, Segunda, Tercera poesía vertical*—despojado de toda relación emotiva o anecdótica: una posición en el espacio.

CIRCUNSTANCIA TERCERA: Durante varios años compartí con Juan Pedro Quiñonero el mismo edificio de apartamentos de mínima comodidad empapelada; omnívoras lecturas salpicadas de descubrimientos, desencantos y toxinas intelectuales; juegos con mis hijos cuyo tumulto deshacía la equívoca solidez de los muebles; planes de afiebradas creaciones pronto abandonadas por saludable autocritica; fiestas establecidas que transformábamos en auténtica diversión; comidas donde aprendimos a equilibrar lo barato con lo exquisitamente natural, la verdadera cocina; y anécdotas sobre la vida secreta de los ambientes literarios madrileños y barceloneses que mi huraña marginación de provinciano irredento me hacen eludir pero apetecer sistemáticamente. Si uno fuera un escritor verdaderamente preocupado por la trascendencia de lo cotidiano, uno sólo debería escribir sobre los amigos, la menos platónica de las formas de la solidaridad concreta.

Un mes de mayo de 1972, Juan Pedro regresó de cubrir la información de un afamado premio internacional de poesía, con su jurado de varias estrellas, su millonario hotel en sitio paradisíaco y un susurro de historias sabrosas que no recogerían actas, reseñas y crónicas oficiales, excepto una: la de Roberto Juarroz. Firme candidato al premio por especial y fraterno interés de Octavio Paz, fue desechado porque, salvo Luis Rosales, el resto del jurado se escudó en su desconocimiento de la obra de Juarroz. Como si la ignorancia personal fuese prueba de inexistencia. Como si la angustiada incomunicación que padecen los países hispanoparlantes implicara falta de calidad. Pero la razón más notable fue la de un señor, cuya alambicada fantasía le permite suponerse prestigioso crítico, que teorizó sobre la evidencia del libro de Juarroz como originalísimo y acabado heterónimo del propio Paz. Juan Pedro, con mis indignadas informaciones y una pequeña investigación objetiva, publicó en el suplemento literario de *Informaciones* de Madrid, un artículo de media página revelando la anécdota. Se titulaba: «El desconocido de Maldoror».

CIRCUNSTANCIA PROPIA: «Una sola palabra en una casa de espejos» (4).

La obra de Roberto Juarroz replantea tanto los presupuestos éticos como los objetivos estéticos de la corriente metafísico-simbolista argentina, de la que es uno de los máximos exponentes.

Su aporte ético fundamental, emergente más de su actividad como promotor cultural que de su obra —aunque toda estética presupone una ética—, consiste en combatir la automarginación de la cultura oficial, principal rasgo del movimiento en Argentina, mediante relaciones sistemáticas con grupos y escritores de América y Europa de su misma actitud. Se trataba de una actividad más simpática que programática: *Poesía = Poesía*, por ejemplo, se propone un altísimo nivel de calidad poética antes que una cruzada a favor de un excluyente credo estético. Pero su lección implícita es clara. No basta simplemente con definirse en contra de momias sacralizadas, hay que crear un arte nuevo y mejor al margen de los embalsamadores. Empujado por su voluntario desarraigo, intenta, acaso inconscientemente, universalizar su estado, compartir su situación por sobre fronteras y lenguas, desenmascarar que el verdadero *ghetto* es la cultura oficial, siempre represiva, genuflexa y anquilosada.

Y esta eliminación del enclaustramiento de la marginación como mera negación de la cultura oficial incorpora la obra de Juarroz a una de las dos corrientes vigentes en la poesía actual de

lengua castellana: la «exteriorista», como irónicamente se caracteriza Ernesto Cardenal, o con humor Mario Benedetti llama «de poetas comunicantes», y la «trascendente a lo real inmediato», según la acertada expresión de José M. Valverde, que no significa ni un nuevo subjetivismo ni un regreso a la poesía pura, sino un propósito de ampliar la expresión de la realidad, patente en Paz, Enrique Molina y Juarroz, entre muchos otros. Porque el principal aporte estético de Juarroz consiste en superar el ahistoricismo inherente a la tendencia metafísico-simbolista argentina, mediante la adopción de un tiempo concreto en el sistema de referencias de su poesía, lo cotidiano, que reemplaza la intemporalidad como sitio de acceso a la realidad completa. Ni el idealismo pasional e irreductiblemente individualista de Macedonio Fernández, sin tiempo ni espacio —«nuestro ser nunca comenzado, interrumpido ni cesable»—, ni la experiencia destilada hasta la humanidad existencialmente arquetípica de Antonio Porchia —«no nos perdonamos ser como somos»—, ambas fuera de la historia. Juarroz empapa su lenguaje, la verdadera materia de la poesía, en el umbral monótono, inmediato y concreto del presente, la cotidianeidad, soporte imprescindible para otra percepción de la realidad, vigente tras las apariencias más humildes y usuales:

*Una lámpara encendida
en medio del día,
una luz perdida en la luz.*

*Y la teoría de la luz se rompe:
la mayor retrocede
como un árbol que cayera del fruto.*

(4) Lema del número 16, *Poesía = Poesía*, diciembre de 1963, ediciones equis, Buenos Aires.

Detrás, al margen, sobre, por debajo, es decir, entre los intersticios de lo cotidiano, Juarroz muestra la otra circunstancia, la realidad perfectamente visible, pero pocas veces percibida. No se trata de otra realidad esencial más allá de lo visible, que unifica o soporta el mundo de las apariencias. La poesía de Juarroz no es experiencia mística ni evasión idealista, sino un intento de comprensión total de la realidad, esto es, percepción de la realidad otra, la que es y existe claramente, pero que no se percibe, porque la mirada, generalmente, es unidimensional por ideología —subjetivismo, materialismo, historicismo, etc.—, y suele mirar desde un cómodo esquema gnoseológico:

*Una cosa se desliza en su lugar de cosa
y abre así una brecha
por donde se descubre su dibujo pa-
ralelo,
su línea junto a otra línea igual,
pero con más silencio.
Después, vuelve a su sitio.
Si logramos entonces demorar la brecha
abierta,
los dos trazos paralelos alcanzarán por
fin su
línea única.*

Y esa realidad otra aparece como un vacío lleno de posibilidades, un vacío que no es cadencia, sino inminencia; un vacío de significación que revelará de un momento a otro su verdadero nombre, su sentido, su objeto. Porque, aparentemente, para Juarroz, el principio de la confusión es el significado que el hábito establece, y el proceso para poder ver sin condicionamientos comienza por evitar esa asfixiante forma de ignorancia que Sócrates reprochó —«la que no sabe y cree saber»—, la significación de lo que se ve:

*Tú no tienes nombre.
Tal vez nada lo tenga.*

*Pero hay tanto humo repartido en el
tanta lluvia inmóvil, Imundo,
tanto hombre que no puede nacer,
tanto llanto horizontal,
tanto cementerio arrinconado,
tanta ropa muerta
y la soledad ocupa tanta gente,
que el nombre que no tienes me acom-
pañe
y el nombre que nada tiene crea un
sitio
en donde está de más la soledad.*

Finalmente, la característica más notable de la realidad sin significación, vacía, es ser inquietante. No amenazadora, no caótica, no destructiva, sino sutil y sostenidamente inquietante. Desasosiega por lo mismo que lo familiar tranquiliza: es la tensión de lo eludido —¿consciente, inconscientemente?—, que obliga a mirar con profundidad, pero sin inocencia. Porque la inocencia solamente le es posible a la verdadera ignorancia, consciente e inconsciente:

*Una entereza rota,
una armonía torcida,
sigue vagando inexplicablemente por el
Imundo.*

*Se adhiere a las paredes,
mide el ángulo de los rincones,
cala la noche como si fuera el día,
y cuando alguien pretende identificarla,
no está ya en ese sitio.*

*La visten poco más que un pasado
y el recuerdo de un nombre
que alguna vez lo nombró todo.
Ciertas muertes que no pueden concluir
se le cuelgan a veces de algo menos que
un hombro,
y cuando caen, la siguen
como si entonces entendieran que ella
no puede
sostener a nadie,
ni siquiera a una muerte,
pero que es también lo único que es
posible seguir.*

*Una forma furtiva, herida, casi ausente,
donde la luz se pierde como si se encon-
trara.*

Poesía difícil en cuanto se propone los mismos objetivos que algunos filósofos presocráticos, y no siempre lograda, por la misma desmesura de sus propósitos, tiene, no obstante, en sus mejores momentos la capacidad de enriquecer la visión de lo inmediato, mediante la clarificación de su complejidad e implicaciones.

Poesía doblemente difícil, además, porque los mejores poemas de Roberto Juarroz no son una propuesta meramente discursiva sobre la realidad otra, sino que están estructurados como un sitio para que la percepción ocurra. Es decir, poesía sin explicación, poesía para que el lector la experimente.

En definitiva, poesía para cuando haya tiempo de comprender.

UN POEMA CHECO DEL SIGLO XIV

CLARA JANES

DURANTE el siglo IX empieza a penetrar el cristianismo en todo el territorio que corresponde a la actual Checoslovaquia: Moravia, Eslovaquia y Bohemia. Dos monjes griegos, Cirilo y Metodo, se instalalan en Moravia llevando allí, además de la doctrina, los gérmenes de la lengua literaria. No sorprende, pues, que como acontece en otras literaturas las primeras obras allí escritas tengan carácter fundamentalmente religioso. Así, el primer documento escrito en latín y antiguo eslavo es la *Vida de Santa Luamila y su nieto San Venceslao*, y más adelante el primer texto en lengua del pueblo (s. XII) un himno eclesiástico: ¡Señor, ámanos!

A partir de este momento junto a composiciones rimadas derivadas de la *Légende dorée* de Jacques Voragine, donde se narran la vida de la Virgen y los apóstoles, aparecen por una parte los temas clásicos, basados en historias como la de Alejandro o la de Troya, y por otra las famosas disputas medievales entre el cuerpo y el alma o el agua y el vino, en general adaptadas de originales latinos.

Será, sin embargo, durante el reinado de Carlos IV cuando la literatura florecerá, junto con las demás artes, con toda plenitud. Praga, centro del poderoso reino de Bohemia, adquiere un nuevo esplendor, convirtiéndose su corte en una de las más brillantes de la Europa medieval y en ciudad de peregrinaciones. En un ambiente de magnificencia arquitectónica —se reconstruyen las estructuras góticas de la ciudad— así como de altura intelectual, se funda en 1348 la Universidad Carolina que pronto tendrá el carácter de aglutinante cultural.

LA LEYENDA DE SANTA CATALINA

A este período de esplendor pertenece *La leyenda de Santa Catalina*, largo poema épico-religioso de 3.519 versos y uno de los más interesantes entre sus coetáneos. En él se narra la vida de Santa Catalina (Hecateria en griego), patrona de los filósofos, cuya historia, extendida

por toda Europa (en España ha llegado hoy a través de la canción popular que empieza con las palabras «En Cádiz hay una niña») adquiere en Bohemia una fuerza particular. Probablemente no es ajeno a este hecho la existencia de otro personaje femenino representando la inteligencia y la capacidad de aplicarla al terreno práctico, nada menos que en los mismos orígenes de la historia de Praga, me refiero al personaje de Libuše, hija del primer duque de Krok, que sabe elegir al valiente campesino Přemysl como esposo y funda con él la dinastía nacional de los přemyslidas.

En el caso de Santa Catalina, virgen y mártir cristiana, hija de una aristocrática familia de Alejandría, su inteligencia se pone de manifiesto a través de sus conocimientos de filosofía y teología, sosteniendo a los suyos cuando en el año 307 el emperador Majencio inicia una violenta persecución religiosa. Catalina cuenta entonces dieciocho años, y el emperador se enamora de ella enviando 50 doctores de Egipto para que la disuadan de su fe, pero sucede que la muchacha convierte a muchos de ellos con sus argumentos. Tras nuevas tentativas y solicitudes y posteriormente torturas, el emperador la condena a muerte por decapitación.

EL SIMBOLISMO DE LOS COLORES

El fragmento de *La leyenda de Santa Catalina* aquí reproducido, que va del verso 2.301 al 2.380, donde se narra concretamente el episodio de su martirio, es de gran interés no sólo por su belleza formal, sino por el modo peculiar de engarzar las distintas situaciones del martirio con un cambio de color simbólico aparecido en el cuerpo de la santa, presentado de tal modo que sugiere una rueda cromática que insinúa tal vez una analogía con la rueda de su martirio. Los colores aparecen, sin embargo, en una evolución mística progresiva ascensional: el verde en el origen seguido del blanco, el rojo (fuego de amor), el negro (sufrimiento), el azul (fidelidad) y el oro (éxtasis místico).

Cierto que en el caso concreto de este poema nos encontramos con la atribución a determinados colores de valores simbólicos a los que no estamos acostumbrados. Así, por ejemplo, se habla en el poema del *verde de vergüenza*, cuando el verde, color de Venus, es el color de la fertilidad, del nacimiento y a la vez de la muerte, representación de la esperanza (que en el caso de *La leyenda de Santa Catalina* se atribuye al blanco). Sin embargo, es significativo que aparezca en primer lugar (origen) y que vaya seguido del blanco y el rojo. Estos tres colores constituyen, siguiendo este mismo orden, el símbolo preferido de los egipcios, y representarán luego en el cristianismo las tres virtudes teologales.

El color blanco, que en principio significa en el poema la esperanza, no queda en él exento de otros simbolismos, sugiriendo la típica correspondencia alquímica de dicho color con la iluminación, perdón y ascensión, al aparecer unido a las palabras «deslumbrada» y «brillante». Al blanco se une inmediatamente el rojo (fuego, sangre, pasión, amor). Ambos colores aparecen estrechamente unidos: el blanco de la carne «grabado con la grana», para darnos una imagen simbólica esencial. Según Juan Eduardo Cirlot (1), esta imagen representa la conjunción de los contrarios, «la sublimación del eje blanco-negro», y da como ejemplo la contraposición del lirio y la rosa, así como la frase del *Cantar de los cantares*: «mi amado es blanco y purpúreo», donde dice, el simbolismo alcanza su mayor grado de misticismo.

(1) *Diccionario de los símbolos*. Labor. Barcelona, 1979, p. 48.

Los tres últimos colores que aparecen en el poema son el negro, el azul y el oro. El primero, según el autor anónimo de *La leyenda*, da el índice del sufrimiento, del «tormento mortal», lo que no se aleja mucho de la vinculación típica de dicho color con la tierra estercolada, la putrefacción y la penitencia. El segundo encarna su más genuino simbolismo: fidelidad, devoción, equilibrio, viéndose rodeado de frases que lo corroboran: «por devoción de esposa / como fiel y sincera servidora», «dulce hija de su madre». Esta última produce la asociación mental del color azul con el manto de la madre celestial, con lo que inmediatamente el color de la cruel conusión queda sublimado y se transforma en elemento celeste. Finalmente se corona el fragmento con la aparición del oro [«aspecto místico del sol» (2), «estado de gloria» (3)], llegando así al cenit de lo que era la vida de ascensión espiritual.

FRUTO DE UNA VISION DEL MUNDO

Todo este ciclo de elevación mística dado a través de los colores sobre el cuerpo de la martirizada, si bien resulta extraordinario por la claridad—casi a modo de tratado— con que está expuesto, aunque sorprenda al lector contemporáneo, no es más que una muestra del mundo de creencias y símbolos en que se movía el hombre de la Edad Media, familiarizado con la alquimia y la astrología (conocidas son las correspondencias alquímicas de los colores, la atribución de un color y una piedra a cada signo del zodiaco, etc.), lo que está patente en toda manifestación de la época, ya sean las novelas de caballerías, la heráldica, los ritos religiosos, etc. Para poner un solo ejemplo dentro del mundo caballeresco citaré la obra *Sir Gawain y el caballero verde*, donde se narran las aventuras de Gawain y un misterioso caballero vestido de verde (nacimiento y muerte) que finalizan en la «capilla verde», percibiéndose a lo largo de la obra una referencia simbólica al acabar y volver a empezar del «año». Por otra parte, en *La divina comedia*, Beatriz aparece vestida de verde, rojo y blanco, que como hemos visto simbolizan las tres virtudes teologales.

En España, además de ejemplos análogos a los mencionados, existe un texto, aunque de fecha posterior (1539), donde se explica con toda claridad el significado de los colores, se trata de un fragmento de *La Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo (4), donde se dice entre otras cosas: «Los sayos y capas son de grana, a significança de la estraña e increíble alegría que poseo. Por guarnición llevan fajas verdes con pestañas blancas queriendo demostrar la esperanza de la gloria venidera.»

La leyenda de Santa Catalina reúne además otras características propias de la literatura de la época como los milagros y las disputas de tipo filosófico y teológico.

(2) *Ibid.*, p. 144.

(3) *Ibid.*, p. 146.

(4) *Las celestinas*. Edición y notas de Manuel Criado de Val. Planeta. Barcelona, 1976, p. 645.



«Santa Catalina», del Maestro Théodorik. Temple sobre madera, 1365.
114,8 × 87 cm. Castillo de Karlstejn.

LA LEYENDA DE SANTA CATALINA

Llevaba Catalina de devoción sincera
señales de su amor por el que amaba,
rayas disciplinarias de los más puros tonos:
seis colores, lo propio de la amante
fiel al hombre que ama.

A toda prisa llegó el primer color
cuando por sus mejillas, cuya palidez tenue
se mezclaba con la flor de la escarlata
ahora transformada en su tormento
—aunque la sangre aún no la abandonara
ocultando toda su belleza—

se fue posando el *verde* de vergüenza
al verse allí desnuda

ante aquellos paganos pecadores.

Juntó entonces las manos,
los ojos cerró devotamente
y en silencio inclinaba la cabeza.

Sobre ella los paganos
el látigo aplicaron fieramente;
los golpes que llovieron sobre ella
centellas arrancaron a sus ojos
que en lágrimas de angustia
se deslizaron por sus agónicas mejillas.

El segundo color llevaba ahora
símbolos de esperanza y no vergüenza.
¿Cuándo hubo esposa más amante
que la joven que en pie
ante los paganos deslumbraba de *blanco*
y vestía su carne pálida grabada con la *grana*
de la sagrada sangre que los siervos
por su brillante blancura derramaban?
Muchos capullos de rosa florecieron
de su carne sangrante
mientras cuchillas la rasgaban
dejando al descubierto así sus huesos
ennegrecidos de mortal tormento.

En el quinto lugar llegó el color
de la fidelidad
que en su angustia llevó
por devoción de esposa



*«La Virgen entre Santa Catalina y Santa Margarita», de autor anónimo, 1360.
Temple sobre madera. 95 × 101,5 cm. Hluboka, Galería Als de la Bohême du Sud.*

como fiel y sincera servidora.
Cuando el látigo sobre ella descargaba
desgarrando de dolor su corazón,
la sangre que por dentro le fluía
reuníase en airadas contusiones
donde el látigo su cuerpo golpeaba
cambiando su color en *azul*.

Difícil es creer que exista hoy
doncella tan perfecta,
tan devota a su esposo,
que por él sufra un solo golpe,
como Santa Catalina,
dulce hija de su madre,
sufrió cientos de azotes.

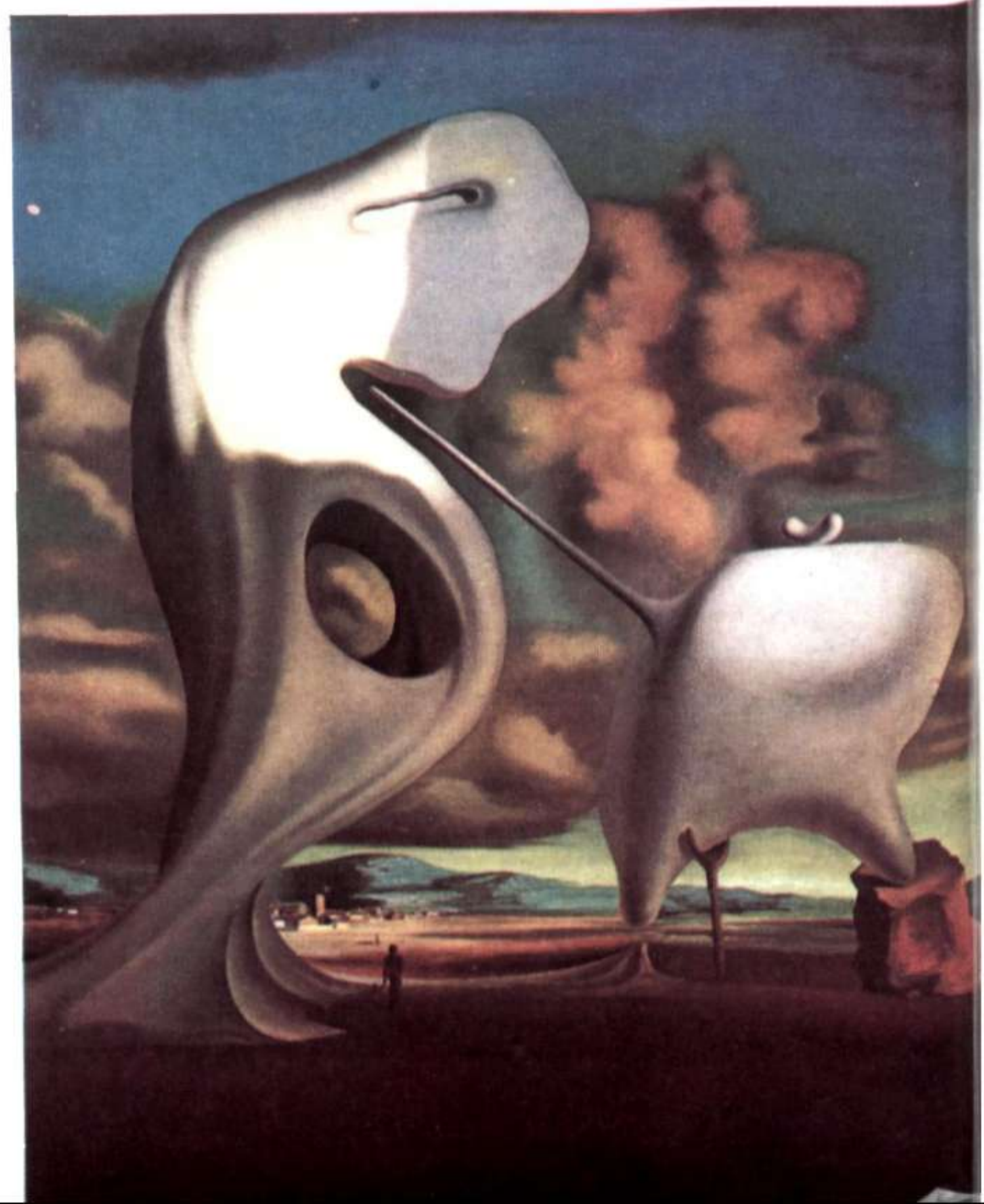
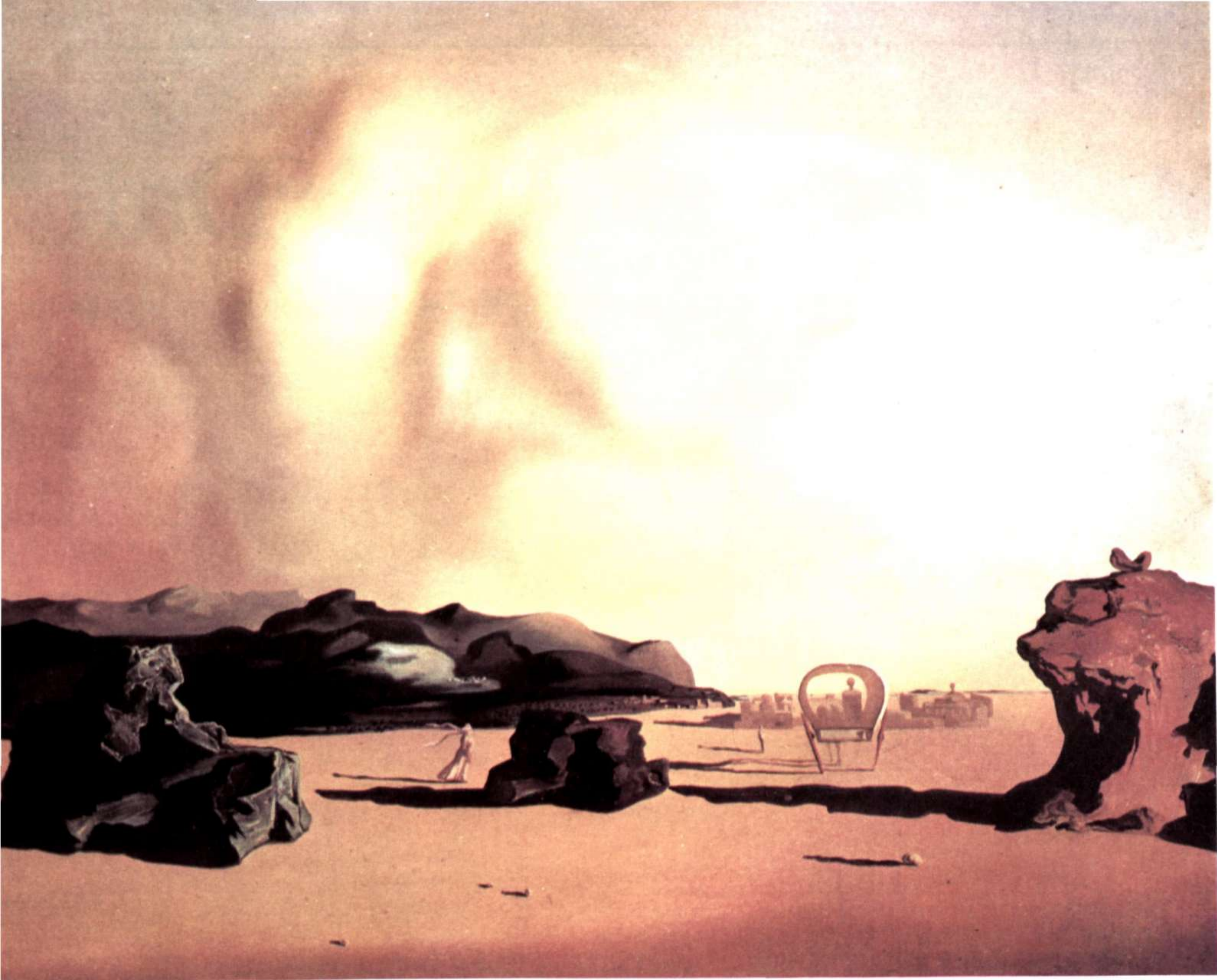
En el sexto lugar llegó el color
ofrendado por ella en el momento
en que tocó el castigo a su belleza,
a sus hermosas trenzas
que brillaban en esplendor lustroso,
más fulgurante que los rayos de *oro*.
Temblando sobre sus hombros
mientras caían los golpes
entretejiendo el azote del látigo
sobre la piel se desgarraron:
así que los cabellos quedaron incrustados
destellando entre la sangre y los tendones.

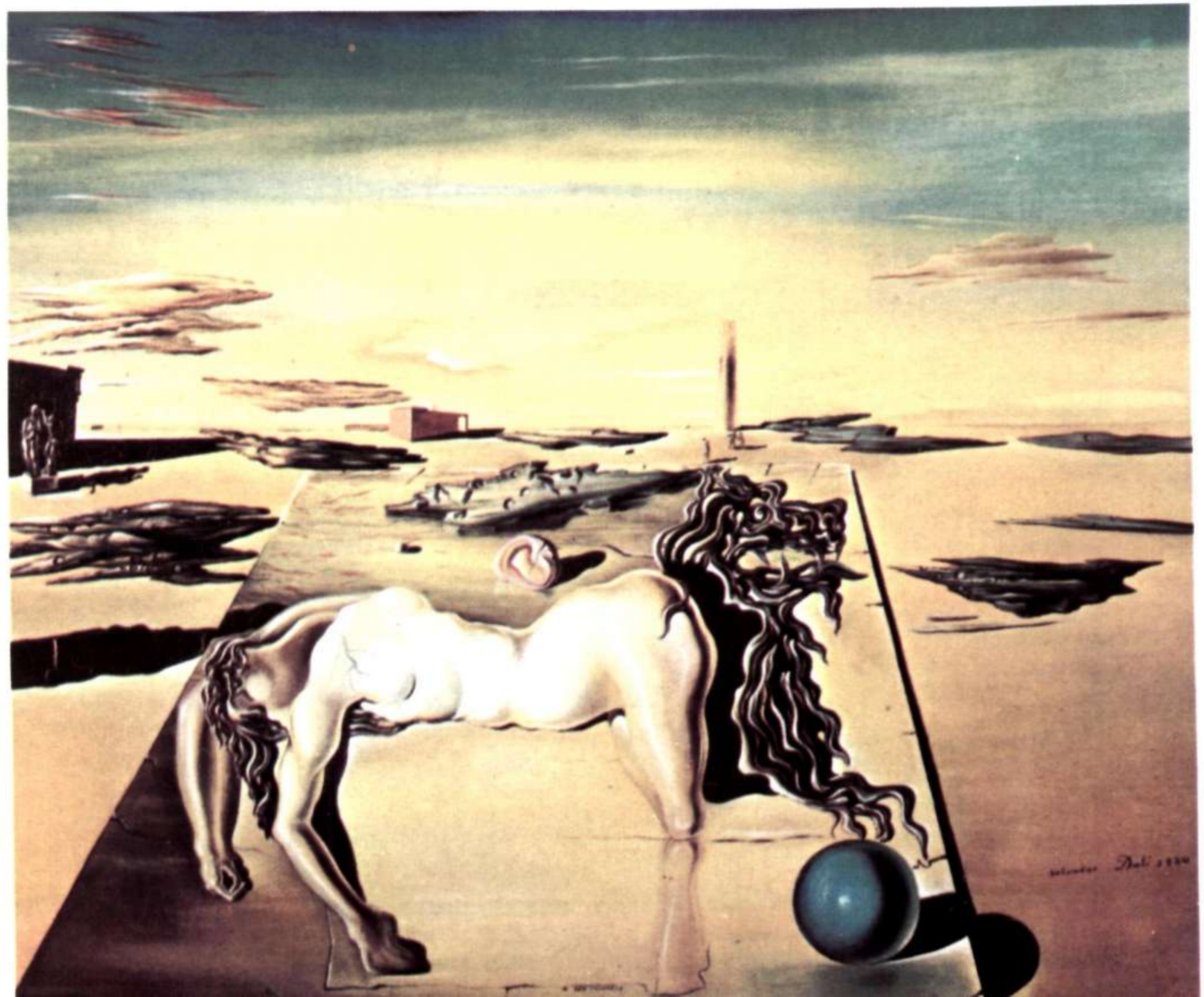
De este modo brillaron los colores y se mezclaron,
entresacados de la carne y contusiones:
blanco y negro y verde, azul,
oro y grana, cada color
fiel a su propia substancia.

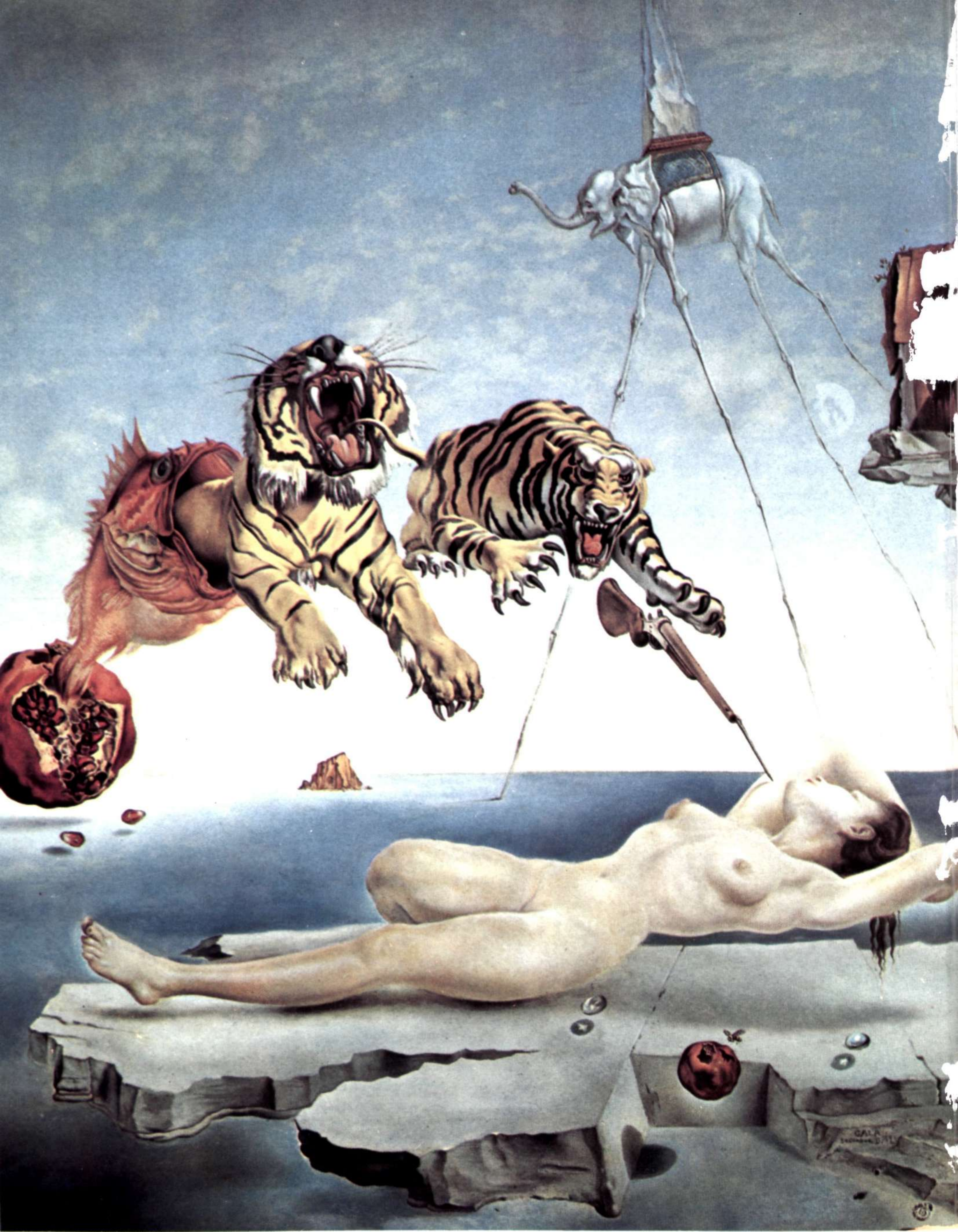
(Traducido por Clara Janés.)

Salvador Dalí









ONETTI: LA VOZ DEL VIENTO

LA última novela publicada por el novelista uruguayo Juan Carlos Onetti parece cerrar —así lo ha afirmado el propio autor— la extensa saga del *falansterio* de Santa María, rincón y territorio mágico, e incluso palpable imaginativamente, donde se han celebrado por espacio de largos años las historias de los personajes de Juan Carlos Onetti. *Dejemos hablar al viento* (1) no es, empero, un resto, vestigio o testamento novelístico onettiano ni tampoco corresponde a este tipo de telúricos novelistas enterrar a sus propios muertos, sobre todo si éstos —como es el caso de las ficciones del uruguayo— gozan de excelente salud. La saga, en una u otra medida, es un derivado —sin depreciar, sin embargo, el viejo concepto filosófico del término— de la epopeya clásica, nacida en Oriente y desarrollada en escala occidental por el genio anónimo y quizá colectivo del helénico Homero. Batallas, reales o imaginarias, viajes contados en sus mil idas y vueltas llenas de misterio y magia, personajes soñadores o simples protagonistas de hechos cuya etiología, ficticia o real, se pierde en la oscuridad de los tiempos remotos, contada y recontada verbalmente de generación en generación hasta llegar a convertirse en literatura, en lenguaje escrito como canto colectivo de los pueblos y su fundación como tales. La saga, devenida de la epopeya, pues, ha sido, es y será una constante tentación para los novelistas, cuya característica fundamental es la *depredación* y *deglución* de materiales —reales o fantásticos— que flotan en la memoria del escritor esperando a que éste encuentre las condiciones y el momento adecuado de organizar el *puzzle* que, formado finalmente, deviene la ficción novelada. Ese es el caso exacto de *Dejemos hablar al viento*, epitafio de una fundación o fundación ella misma —la novela— que recoge los trozos dispersos de la saga de Santa María para hacerles hueco en la última novela del ciclo, la

que precisamente termina de componer el *puzzle* a la exacta imagen de la imaginación que lo hizo posible.

SANTA MARIA

Desde los confines de cualquier página perdida de la novelística de Juan Carlos Onetti puede apreciarse un cierto denominador común, un lugar común —por utilizar el tópico— que es a la vez un lugar inconcreto y sin límites. No es un invento faulkneriano, de donde muchas veces se hace proceder por la crítica a tales territorios mágicos. No es, tampoco, una idea renovada exclusivamente por la tangibilidad literaria del Macondo de Gabriel García Márquez, tantas veces intentado y tan pocas conseguido. El territorio mágico es la utopía del espejismo sobre el inmenso mar, la leyenda medieval de San Barandán, pero también —quizá con más fuerza, por su capacidad de *literaturidad*— «el lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero



(1) *Dejemos hablar al viento*, de Juan Carlos Onetti, Editorial Bruguera, Barcelona, 1979; 254 páginas.

acordarme». Puede, pues, arrancar —en cuanto a la novela moderna se refiere— el tópico del territorio mágico del mismo Cervantes, guiño del novelista al lector que, si sigue atentamente las varias lecturas del texto, podrá sin duda encontrar las soluciones a las preguntas aparentemente gigantes que se abren en la ficción. Santa María, lugar sin límites, es el nombre del territorio mágico onettiano, el cordón umbilical que rige, en la irregularidad y desproporción de sus títulos, la novelística fundamental del uruguayo. Porque la novelística de Onetti es fundamental en varios sentidos; primordialmente es, a no dudarlo ya por nadie, una *literatura de fundación*, una continuada obsesión por recordar piedra sobre piedra cada uno de los estamentos del *templo relatal*: lentamente, a través de los años, entre frustraciones, fracasos y esperanzas, Onetti construye su templo particular, la obra novelística, al margen de modas arquitectónicas, sumido en las profundidades de la creación de un lenguaje propio que, para colmo de la propia creación, aparenta —aparece así a los ojos del lector— correr entre corrientes naturales con una fluencia que va ganando en cascada hasta llegar al cauce central —o nave mayor— del inmenso río de la creación onettiana; segundo, porque esa literatura de fundación lo es no sólo en función del significado total de la ficción —la creación de un mundo personal, autónomo, inequívocamente categórico y literario—, sino que rompe los límites de la literatura novelística y realista para dispararse hasta las raíces del lenguaje: es, pues, una literatura fundacional, también desde el punto de vista del significante, de la forma, del lenguaje que aquí, en el larguísimo e intermitente relato onettiano, cobra dimensiones simbióticas con los párrafos y la trama argumental. Santa María no es entonces la consecuencia más o menos inconcreta y mágica de la imaginación del autor. Es también el estadio errático donde se fragua con paciencia —con esa lentitud sin pausa de la que sólo son capaces ciertos genios literarios que escapan siempre a una exclusiva definición— la fundación de un lenguaje. Santa María es la constatación de ese lenguaje y esa historia onettiana, simbiosis perfecta que se consume en sí misma, autónomamente. Argumento y lenguaje: dos elementos, dos protagonistas, dos formulaciones parejas y paralelas; dos guiños no sucesivos, simultáneos unidireccionales y pluridimensionales que ocupan por igual el texto simbólico, real, ficcional y felizmente concentrado del novelista Juan Carlos Onetti.

Santa María es el *falansterio*, el *ab urbe condita* onettiano, ciudad fantasmal por donde corren en vericuetos experimentales y psicológicos los múltiples personajes cuyas vidas, huellas, pensamientos y aventuras va garrapateando con lenta sabiduría el novelista pragmático. Ciudad fantasmal, glosa flotante, rincón del mundo perdido, del tiempo tras el cual se desboca la recurrencia imaginativa del novelista. Fantasmal además por la característica de sus personajes: sombras —concretas o no— del territorio mágico de la creación, de la epopeya antiheroica, huellas con nombres y apellidos adjudicados por el autor por razones que permanecerán siempre ambiguas, silenciosas, como secretos de un sumario, del archivo personal de la memoria. Santa María, controvertido refugio de todos esos seres que pululan en las novelas de Onetti, que juegan, entre humo, alcohol y desesperanza, con las dimensiones ilimitadas de sus vidas literarias; ciudad fundada, ciudad abierta, ciudad cerrada, ciudad maldita, ciudad ardorosamente deseada o rechazada: ciudad mágica, al fin y al cabo, que es capaz de acoger cualquiera de las interpretaciones de la crítica, del lector, territorio desmembrado y recompuesto mil veces por las luces siempre indirectas de la imaginación de Juan Carlos Onetti. Territorio baldío, tierra barrida por los vientos, el *falansterio* es, antes que nada, una ciudad literaria, irreal desde un punto de vista concretamente geográfico, pero absolutamente real y activo, desde una perspectiva literaria, desde la funcionalidad misma para la que fue fundada en la brumosa memoria del novelista. Mundo oblongo —alargado o empequeñecido por las necesidades del relato y del lenguaje que lo construye— es también un mundo dopado, encasillado, pecera multiforme por la que desfilan unos seres tanto más humanos cuanto más caracterizan y protagonizan su existencia. No es, pues, Faulkner, el único culpable. O, al menos, no pienso en su directa culpabilidad en el caso del *falansterio de Santa María*. Pienso, mejor, en el lugar común, en el cordón umbilical del territorio mágico que flota en la imaginación de los fundadores de una determinada literatura, telúrica en sus dimensiones, prometeica en sus características.

LAS DIMENSIONES DE LA FICCIÓN

Desde *Tierra de nadie* (2), pasando por *La vida breve* (1950) y *Juntacadáveres* (1964), hasta llegar a esta *Dejemos hablar*

(2) *Tierra de nadie*, de Juan Carlos Onetti, apareció en el año 1941. Recientemente ha sido reeditada por Seix Barral, Barcelona, 1979.



al viento (1979) ha llovido muchísimo en el lenguaje ficcional de Juan Carlos Onetti y en las mismas dimensiones de la ficción relatada. Si *Tierra de nadie* es un embrión del universo onettiano, un vago principio o un cimiento definitivo de lo que será la totalidad del intento, la novela *total*, *La vida breve* posee ya una estructura sólida y definida, es una referencia abierta a mil posibilidades combinatorias en las que brillan por sí solas las escogidas por los propios personajes, corredores de fondo de una larga orgía creativa e inagotable. Poco a poco, conforme crece ese universo, las dimensiones de los personajes y sus historias van perdiendo abstracción, intangibilidad, para cobrar características personales, dimensiones particulares, módulos definidos y compactos. Es el caso del médico, Díaz Grey —trasunto literario del propio Onetti—, que paulatinamente actúa como ser omnisciente en algunos de los relatos del uruguayo. Tal personaje, primero tímido y tembloroso en la ficción *onettiana*, es —después— un ser de privilegio dentro de esas mismas dimensiones que posibilitan la dilatación del relato hasta regiones imaginativas sólo sostenibles desde una perspectiva de lenguaje, alusión directa a la literatura fundacional. O el reiterativo aparecer y desaparecer de Medina, fundamento existencial de *Dejemos hablar al viento*, trozos de una vida que —como la novela de Onetti— corre pareja a la construcción del relato; que se oculta, empequeñece, engorda, grita, silencia o aparece conforme interese a la propia funcionalidad del relato. Es el caso repetitivo de las mujeres onettianas, todas iguales en sus diferencias, el sueño siempre frustrado de la mujer soñada, la mujer ideal a la que la vida y los años van ajando con cruel minuciosidad, como un

estilete silencioso, como un paciente buril: la vida, la vida breve y alargada, donde se unen y sintetizan los contrarios, los conceptos opuestos y extremos. Es el caso de Brausen o el más claro de Larsen —depredador él mismo, buitre de sí mismo y de los demás—, personaje central de *Junta-cadáveres*, su territorio textual particularísimo. Es el caso de todas las sombras prostituidas, ausente el protocolo, lejana la civilización y la educación que, en uno u otro grado, adquirieron en los tiempos de la infancia que no quieren, en ninguno de los momentos de su vida, olvidar. Es verdad, suma verdad en la ficción onettiana, que la afirmación flaubertiana sobre la autobiografía de la escritura narrativa incide básicamente en la novelística de Onetti: todo lo narrado, todo lo inventado en las casillas vacías de la fundación, tiene un principio transgresivo que pasa por el tamiz clandestino de la memoria personal hasta convertirse, diluido entre los personajes y sus propias aventuras, en literatura. Onetti es Santa María, Onetti es sus personajes, es el propio lenguaje que él mismo crea para insuflar vida literaria a sus ficciones. Cabe aquí la directa apreciación del trasunto autobiográfico. Todo es Onetti, vivido, experimentado o imaginado, transfigurado, transmutado, *literaturizado* en la narrativa onettiana. Y es verdad en grado sumo la característica flaubertiana, porque todos los personajes de Onetti son trasunto y recurrencia de él mismo, insertación clara o ambigua de sus pensamientos y de su vida. Si es cierto que existen novelistas que se convierten, por mor de sus escritos ensayísticos, en ensayistas y pensadores de su propia obra y de la obra de los demás; si es verdad que la reflexión sobre la novela existe como tal en textos escritos a modo de ensayo por novelistas, desde James hasta Benet, desde Mario Vargas a Ernesto Sábato, otros novelistas —y éste es el caso firme de Juan Carlos Onetti— vierten sus pensamientos propios por voz de sus personajes, personajes de la vida que cobran dimensión filosófica cuando el autor los toca mágicamente con su propia reflexión sobre la vida. Naturalmente reflexión sobre su propia experiencia, o reflexión sobre la experiencia propia, sobre la propia cosmovisión. Este es uno de los puntos que convierte a un novelista en pensador universal. Trozos de pensamientos son frases que da Onetti a sus personajes, que salen a la luz a partir de la articulación en palabras por boca de Larsen, de Díaz Grey —sobre todo— o de Medina. No es necesario para Onetti entrar en la disquisición, en el estudio formal y ensayístico de la ficción.

Ese elemento reflexivo funciona ya en la ficción, como voz de los *actuales* que se mueven en ella y constituye una dimensión filosófica del relato onettiano.

«DEJEMOS HABLAR AL VIENTO»

Si esto es verdad en ciertas y determinadas páginas de la saga de Santa María —ese intento de desvelar la cosmovisión del autor a través de la voz de sus personajes que devienen, así, trasunto autobiográfico—, en *Dejemos hablar al viento* se configura con claridad meridiana. *Dejemos hablar al viento* es la novela de Juan Carlos Onetti que más *sentimiento filosófico* encierra en sus dimensiones de papel. *Dejemos hablar al viento*, como síntesis de todo ese mundo onettiano que va desde *Tierra de nadie* hasta ella misma, recoge también todos esos pensamientos dispersos, todas esas reflexiones entrecortadas que el *poeta* que se encierra en Juan Carlos Onetti ha ido sembrando en sus obras a lo largo de los años, a beneficio de inventario.

Es quizá por esta razón que *Dejemos hablar al viento*, aparte de ser la clara finalización de un ciclo —y como todo final vivo, principio de otro— es también rasero de un determinado lenguaje; aquel que ha alimentado, durante los años de la creación de la saga, las ficciones de Onetti. Si en todos sus libros anteriores había un minucioso cuidado del autor por conseguir —consciente o inconscientemente— el interés de sus obras a través del lenguaje cierto del convencimiento, en *Dejemos hablar al viento*, Onetti olvida definitivamente los seguros puertos del diálogo entre los personajes (en sus obras anteriores, rematadamente prosaicos) y se refugia entre los vientos, las velas desplegadas, de la reflexión más profunda en torno a la ficción y al lenguaje que la articula. Por eso, el lenguaje de *Dejemos hablar al viento* posee un aliento poético *diferente*, un vigor creativo que reclama una estética *dis-*



tinta: ya no es la necesidad del convencimiento, la creación amparándose en la credibilidad de lo que inventa. Es lenguaje, puro lenguaje navegando entre las corrientes de la literatura onettiana. Onetti, sin duda, realiza en esta novela el más depurado de sus ejercicios y esfuerzos lingüísticos. Y ése es otro de los méritos cualitativos de *Dejemos hablar al viento: la puerta que se cierra* no es determinada por la característica de la *cámara oscura* que queda atrás, olvidada como una etapa superada, con su principio y su final nítidamente dibujados en las dimensiones de la ficción, sino que esa misma puerta que se cierra sin dejar de ser superación no es sólo fin sino principio permanente, seguridad de consulta. *Dejemos hablar al viento* es sustancialmente una novela poética, sostenida básicamente en un lenguaje que urge a una lectura subterránea, capaz de arrancar de la memoria del lector onettiano avisado todas aquellas esquirlas de las vidas de los personajes que aparecen en sus obras anteriores, esquirlas que —inconclusas o no— quedaban siempre desencajadas, disueltas o diluidas en la propia ficción —sin duda, por mor de la utilización de un lenguaje novelístico determinado—. Por eso, es muy posible que la captación de ciertas reflexiones constituya un difícil elemento de lectura para quienes no han conocido antes la sombra de los mismos personajes. Pero, al mismo tiempo, esa dificultad lo es sólo en apariencia para aquellos otros que siguieron atentamente la aparición de las novelas de Juan Carlos Onetti y que saben que su obra es, precisamente hasta *Dejemos hablar al viento*, una obra abierta, una propuesta literaria y libertaria que entra a saco en la realidad cotidiana, diario contra la desidia y la desesperanza, cuaderno de bitácora del navegante solitario que se personifica en Juan Carlos Onetti y en su aventura personal, en su fórmula particular de entender la literatura y, más concretamente, la literatura narrativa. Hay, en *Dejemos hablar al viento*, la *transgresión de una transgresión* largamente anidada: un lenguaje literario genera otro nuevo (o renovado) que inicia su singladura a través de la derrota (o rumbo) que vemos en la última novela onettiana. Si de algo estamos avisados, una vez que acabamos la lectura de *Dejemos hablar al viento*, es precisamente de eso: que ha terminado con el ciclo de Santa María un modo de lenguaje determinado, dentro de la ficción *relatal* onettiana y que, por la misma razón, *Dejemos hablar al viento* será síntesis del paso y comienzo del futuro.

J. J. ARMAS MARCELO

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

LA TRAGEDIA GRIEGA

TEATRO GRIEGO: *Esquilo, Sófocles Eurípides*. Ed. Aguilar. Madrid, 1979

Uno de los más extraordinarios *corpus* culturales que ha puesto en pie la humanidad es, sin duda, la tragedia griega. Impresiona leer en algunos autores que con Eurípides se cierra un tipo de tragedia que, dentro de su categoría, la más elevada, no volvemos a encontrar hasta Shakespeare. Editorial Aguilar ha recogido, en un tomo abundantemente ilustrado de su colección «Grandes Culturas», ese *corpus* prodigioso, es decir, todas las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, con excepción de *Las troyanas*, de este último —no se dice por qué—, precedidas de una introducción muy ordenada e ilustrativa, de más de cien apretadas páginas —todo un tratado—, de José Antonio Míguez, quien, aunque no deja de hacer interesantes aportaciones personales, se ha basado en los estudios fundamentales de Albin Lesky, Margaret Bieber y Jacqueline de Romilly. Antes de entrar en el estudio de los tres grandes trágicos, analiza y expone las interpretaciones antiguas, especialmente la de Aristóteles, y también las modernas de Burckhardt, Nietzsche y Gilbert Murray, exponiendo, de manera que quedan perfectamente al alcance del lector no especializado, los temas del origen de la tragedia, su sentido religioso, su marco (teatro, coro, actores, temas) y el carácter de la ciudad, Atenas, donde encontró el caldo de cultivo para su desarrollo. Con buen acuerdo, añade sendos capítulos sobre los trágicos menores y sobre las derivaciones de la tragedia en los siglos IV y III antes de Jesucristo, especialmente la llamada Pléyade alejandrina.

Sumergirse nueva vez, a través de los datos históricos y sociales, en la *polis*; rememorar la vida de Esquilo, Sófocles y Eurípides, su participación en los certámenes teatrales; asomarse aquí y allá a los dramas de Edipo, de Fedra, de Orestes, de Medea, de Ifigenia, de Antígona, es revivir el gran milagro de lo imperecedero y renovar la confianza en el espíritu del hombre, y quedarse perplejo. Si de una minúscula tierra, repartida en ciudades muchas veces rivales entre sí, surgió no sólo la tragedia clásica, sino también esa filosofía, esa arquitectura, esa estatuaría a las que hay que recurrir como base siempre que se habla de filosofía o de arte, de todo lo que signifique cultura, creación del genio humano, ¿cómo es posible que los grandes colosos modernos den para tan poco, en cuanto significa, no enriquecimiento material, sino espiritual del hombre?

No he nombrado antes la epopeya homérica, con ser tan grandiosa. Y es que

verdaderamente el contenido de la *Iliada* y la *Odisea*, sus lances extraordinarios, nos conmueven estéticamente, por su belleza; pero con la tragedia nos ocurre, además de esto, que nos identificamos con las acciones y pasiones de sus personajes, por muy alejados en el tiempo que los veamos y por muy legendarias que sean sus andanzas, que a lo mejor no lo son tanto. Como el espectador ateniense del siglo V antes de Cristo, hoy todavía nos compenetramos con los héroes y heroínas de estas obras y nos sumergimos en lo que Touchard ha llamado *atmósfera trágica*. ¿Por qué? Porque nos vemos reflejados en ellos a nosotros mismos; pero a unos «nosotros mismos» que han llegado a donde nosotros nos prohibimos llegar y no fuimos capaces de llegar; que se arriesgaron a aquello a que jamás nosotros nos atreveríamos, y por eso les reconocemos superiores —no porque sean reyes, príncipes o semidioses—; en definitiva, porque son unos «nosotros mismos», como dice el autor mencionado, en el límite de la sinceridad.

Es mucho lo que tiene que aprender el hombre de hoy de la tragedia clásica y de todo el universo cultural que de ella se deriva, empezando por la familiaridad con los dioses y terminando por el aprendizaje de la *catarsis*, de la purificación que tantos necesitamos. Dentro del movimiento de protesta contra el materialismo de nuestra sociedad, que malamente se ha llamado contracultura, ha habido autores insensatos y autores sensatos. Entre estos últimos cuento yo a Theodore Roszac, que escribió lo siguiente: «Tenemos más que aprender sobre el hombre en las imágenes fabulosas de Narciso, Orfeo, Dionisos y Apolo, que en los datos brutos de ingresos y de gastos... Cuando el mito y la fantasía se convierten en nuestro acercamiento fundamental al hombre para conocerlo mejor, el horizonte de nuestra investigación se ensancha enormemente.



Las estadísticas industriales son el lenguaje del presente; el mito es el lenguaje de las edades y los tiempos.»

Es de suma importancia la publicación de este libro con todas las tragedias clásicas y con la excelente introducción de José Antonio Míguez. En él se ha recogido la labor de varios traductores, a cada uno de los cuales se le ha respetado su personal manera —transcripción, transliteración o traducción— de verter a nuestra lengua los nombres de los personajes, ciudades, regiones, instituciones y dioses del panteón griego. Igualmente se ha mantenido al frente de cada pieza el preámbulo que el traductor escribió para su versión cuando ésta apareció en otra colección de la editorial. El tomo resulta así considerablemente enriquecido.

No contamos en España con una colección de los fragmentos de tragedias que se han conservado tanto de los grandes trágicos como de los trágicos menores, semejante a la alemana de Adolf Nauck. Sería interesantísimo que algún editor se decidiera pronto a brindar una traducción de ella a los lectores hispánicos.

M. GARCIA VIÑO

LAS RAICES TEISTAS

ELIEZER OYOLA: *Los pecados capitales en la literatura medieval española*. Puvill Editor, Barcelona, 1979.

No satisfecho con habernos condenado a este arduo sendero de tecnología y objetos, hace largos años que el positivismo invadió también los campos de la estética, de la reflexión sobre el valor del arte, de la ponderación misma del gusto. Notoriamente razonable fue la justificación primera de esta tendencia crítica: reducir la arbitrariedad del subjetivismo exaltado, rescatar esos residuos conceptuales, incontrastables, que la descripción metódica, el análisis, nos concede. Convocados estos instrumentos racionales desde todas las vertientes de las disciplinas científicas —psicología, antropología, lógica, físico-matemáticas, historia—, en pocos terrenos han sido ejercidos con más ahínco que en el de la literatura, sometida a sucesivas lecturas sociologizantes, psicoanalíticas, estructuralistas o ideológicas; diversas en sus propuestas y logros, pero emparentadas todas en la parcialidad de una mirada que somete la realidad del poema, del relato, a una función ancilar.

Crecientemente formalizados, cargados de codificados bagajes y nomenclaturas a la moda, temerariamente leales a la razón pura, estos ambiciosos proyectos críticos no siempre han logrado morigerar la frustración última, angustiosa, de enfrentarnos al crispado sin sentido de

UN INFANTE EN LA HABANA

GUILLERMO CABRERA INFANTE: *La Habana para un infante difunto*. Col. Biblioteca Breve. Seix Barral, Barcelona, 1979.

El lector de *Tres tristes tigres* y el lector de *Exorcismos de esti(l)lo*, o sea el lector de Cabrera Infante, será el primer sorprendido ante el encuentro con esta novela. No hay despliegue del ingenio verbal ni desbocada prosa ribeteada de guiños lacanianos; la experimentación fértil y el voraz juego de las palabras, tan inseparables de la obra del cubano, adoptan aquí una latencia que muchas veces puede hacerle creer que han desaparecido. Un relato lineal, moroso, escrito con la concentración discursiva de la memoria, comienza a dibujar el mapa gris, amarillento en el recuerdo, de una ciudad poblada de mujeres reales o presentidas que van a marcar la vida del infante campesino que llega a la capital tropical buscando su destino carnal. El que escribe se escribe y se inscribe, sin embargo, con una voluntad de comicidad que desvirtúa la fácil acusación de narcisismo que a todo diario o memoria puede ser asignada. La sonrisa es así una compañera casi constante del lector que persigue al personaje por las setecientas páginas de la ciudad. Y en seguida llega el deseado ritmo, la habanera y la rumba, el destello que estaba oculto tras la fotografía provinciana. Los fogonazos crecen pasadas las primeras cien pisadas o cien páginas de la escalera de caracol. Es cuando el crítico se emociona y como Leopoldo Azancot exclama: este Cabrera rompe la regla de oro y se supera, escribe una gran novela cuando los otros iberoamericanos felices han conocido el fruto amargo del declive. Y la otra, sin el más mínimo rubor, confiesa no haber leído

nada de Guillermo Cabrera Infante, y se queda tan tranquila y predispuesta, y rechaza públicamente todo magisterio foráneo y reaviva la llama sempiterna de la genial meseta. Porque los que abandonan tras la primera sentada se pierden el libro, que no es una recopilación de obsesiones sexuales, como quiso algún alma puritana en algún periódico, porque recopilar es tarea de eruditos a la violeta. El relato se encrespa con el sexo. Otro lector se acerca con miopía pretenciosa y acicaladas lentillas: su emoción vibra y su inteligencia germinal traza arabescos tangerinos. El lector, hipercrítico que es, trasvasa a su propia prosa los tics del habanero y fabula su rayada posesión del libro, ya que no de sus mujeres. Y entonces comienza el baile, la fantasía erótica hace trizas al pretencioso pretendiente y las feministas claman al cielo: este señor nos llama *unicornios de marfil*, nos abandona en el Malecón —la música avanza ahora en el piano de Bola de Nieve, que es el de Debussy—. Los gritos escandalizados pueden venir de otras partes afectadas por el relato: moros y cristianos, judíos y odaliscas, asoman sus plumas las bellas locas y hablan de memorables galanes. Al fondo el cinematógrafo extiende su blanca pantalla y en el sagrado recinto todo es posible. Cabrera ama el cine y lo aman sus personajes de ficción, que son tan reales como él. Pero ama también la música de su libro, que es la música de La Habana, y ama zonas amazónicas, como esta Julieta de pasiones imposibles y aquella Violeta, que es Margarita del Valle o del Campo o de ninguna parte.

Hay que recapitular un instante, porque el torbellino de las setecientas mujeres puede marear al lector, al crítico y a su propio autor, que imperturbable enciende su negra *Simmons* y desboca una bocanada de humo *Sobranie*,

unos conceptos muertos que apenas mentan la espléndida vivacidad, la libertad inasible, de esos organismos lingüísticos que enriquecen la historia: lo cantado y narrado, ancestrales formas de la aventura, el placer y el conocimiento.

Así, a la luz de este paisaje crítico, de estas costumbres de medida, resulta por lo menos inusual la perspectiva de acercamiento que Eliezer Oyola ha elegido para la reflexión sobre una porción cimera de nuestras letras medievales, representadas en los paradigmas del *Cantar de Mio Cid*, *Milagros de Nuestra Señora*, *El libro de buen amor* y *La Celestina*: la descripción y el juicio impresionista y la constatación de valores ético-teológicos en los textos elegidos. Este proceso inquisidor de intenciones y probanzas, aunque novedoso para nuestra literatura —no lo es para la inglesa, por ejemplo, que cuenta desde 1952 con la obra de Bloomfield *The seven deadly sins*, intro-

ductoria al estudio de los siete pecados capitales en los textos medievales británicos, excluido el drama—, no difiere de la actitud apriorística de los otros modelos de crítica que aludimos, y se conforma con identificar y glosar los pasajes de las obras donde se patentiza la preocupación por estas enumeraciones pecaminosas, la moraleja correspondiente, el didactismo.

Por ello, más que su morosa andadura por los textos a la pesca de situaciones de codicia, soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula y envidia, sus correlaciones y preeminencias, importa en el esfuerzo del autor la delimitación lúcida de un contexto cultural, cual la Edad Media, como una cosmovisión, «una metafísica de proporciones ético-morales, en la cual la conducta de cada individuo determinaba su destino» (...); «metafísica donde no sólo es el mundo el espejo donde se refleja Dios, sino que constituye el eje o

punto céntrico de la lucha entre el bien y el mal», siendo —por ello— «universal la preocupación por el pecado y sus consecuencias, teniendo el concepto de pecado capital un impacto importantísimo en la vida cotidiana».

Resulta previsible entonces —y connatural a una función social de la literatura— que estos preceptos ético-religiosos se manifiesten en el arte de unos hombres —como dice Von Martin— «inmersos en lo religioso»; «hombres preindividualistas, para quienes la comunidad, el grupo, desde el más próximo hasta círculos de ordenación cada vez más amplios y elevados, es el soporte de la vida real y espiritual; el individuo se siente inmerso en ésta, y toda inserción tiene para su consciencia un sentido más alto, siendo querida por Dios y referida en último término, como todas las cosas, a un fundamento religioso».

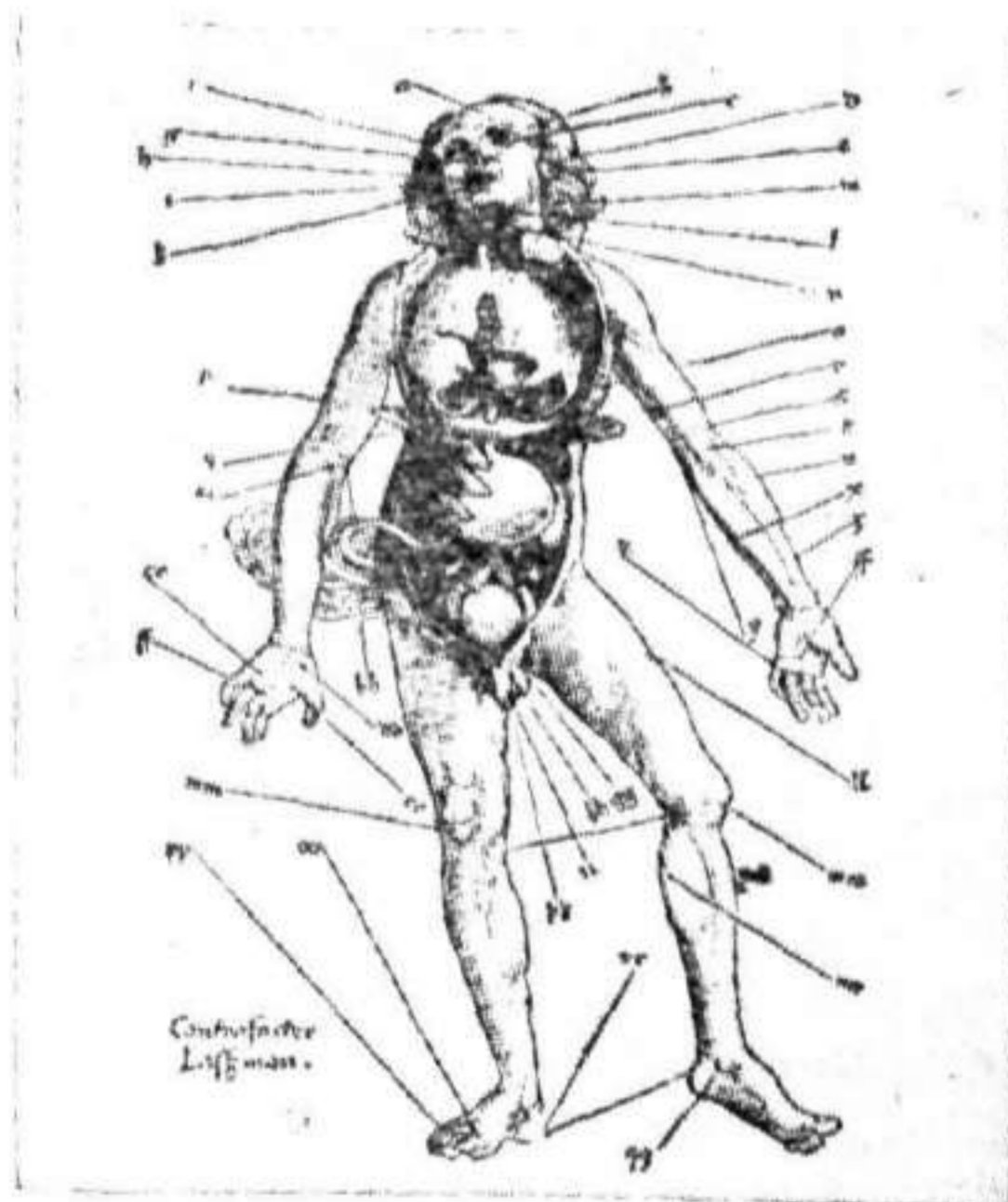
Y si estos presupuestos se evidencian

mientras Miriam nos explica que es mejor que la *Dunhill*, aunque no tan famosa, y que se fabrica artesanalmente desde 1838 para deleite de gente como nosotros. Sólo una cosa no hay, es el olvido, recuerda *el otro*. Y Cabrera Infante recomienza su cacería de rubias margot por la descascarada ciudad: bromea en porteño y en Eliot, se hace regocijo rijoso y vuelve al Malecón con más literatura apasionada. Los lectores divisan la libertad, la libertad de seguir en la nave que no encalla, sino que navega por ese piélago reservado a los grandes. Fervorosos lectores de *La Habana* se agolpan hasta llegar a las siete centenas y comprueban cómo una coca-cola y ron Castillo hacen una milagrosa *cubalibredelfierotirano*. Y asoma risueño el inolvidable Virgilio y Mr. Hyde y Ella, que es también Violeta y su cara bella, y los coitos sucesivos, que tanta envidia provocan en los reinos del *prevalón* o pre-varón, que da lo mismo. Hay juego para todos los que quieran jugar, y la gris fotografía vigoriza en kodacolor todo lo que había de esquila en la portada y en el ánimo de algunos enterradores voluntarios de tan pía sensibilidad. Más sorpresa en la caja de Pandora: nuestro novelista no se deja comer por la nostalgia, como en un tango de bruma arrabalera; tampoco intenta reconstruir piedra a piedra la ciudad perdida y en su cartón vivir exiliado; su voluntad es otra y linda más cerca de la carcajada sazónada en *bitter*, que de la tragedia lacrimosa gardeliana. Joyce, aquel fantasma que habitó en *Finnegans Wake* (ese libro tan aburrido y frustrado, dicen, que nadie que verdad diga acabó nunca, dicen), se despereza *by many passims*. Y decía usted que era un relato moroso, quería decir usted morbosos. ¿Verdad? (A moroso, replica Rosa, llena de pétalos para él, rodeada de los que sólo ven sus espinas.) Rosaespina y otras flores más amarillas que nunca deben faltar en una casa que pretenda ahuyentar malos espíritus.

Cabrera Infante es un gran conversador; no sólo conversa en presente, sino que reconversa lo conversado por él y por los otros. En la interminable charla de *Gloucester Road* está la charla de *La Habana* y de *La Habana*. La ciudad metida en el libro como el duende en la lámpara de Aladino para encender un *puro de marca*, que hace del humo una provocación. Y las palabras descubiertas con el sexo por el infante nada difunto, ni en lo uno ni en lo otro, se hacen pasión lúdica y lúbrica.

En el hablar entran en escena todas las perdidas virginidades, del himen a la flor tendida por estrecha vía a especialista con guante calzado por amable cliente, todas las desfloradas purezas y marchitadas inocencias. El inescrupuloso autor de *La Habana* se traviste en cronista oficial de los impudores isleños y de las mitologías de una generación burlesca y poco virtuosa, al menos del violín. Atrás queda el *daikiri* de los *tres tristes tigres*, o sea adelante porque ésta es su prehistoria, y en el reemplazo del sabor agrio del ron, la dulce coca-cola derramada en el coto Vedado y sus burbujas ponzoñosas verificando el paso del deseo entrevisto desde la atalaya de unos catalejos hasta la consumación embriagadora. Setecientas once veces el lector ha saltado de página, a un promedio de velocidad bastante mayor que los tres años londinenses que su autor dedicó a pergeñar la historia. Ya estamos por quedarnos solos, despojados del jardín de infantes caribeños, de los fantasmas familiares y de las devoradoras pasiones amorosas. La canción no se acalla. Aunque cerremos la ciudad y volvamos a ponerla en su lugar en la estantería correspondiente, hay un rumor que permanece y nos persigue. Hace varias noches que intento tararearla antes de dormirme y creo que esta vez lo consigo.

MARCOS RICARDO BARNATAN



válidos para una visión del tema en las literaturas medievales del resto de Europa, cuánto más lo serán en el caso de la española, nacida de unos hombres para quienes —dícenos García Morente— «la impaciencia de la eternidad es la última raíz de la actitud hispánica ante la vida y el mundo».

Eficazmente seleccionadas, las cuatro obras analizadas por Oyola nos testimonian sobradamente sobre la hondura de esta antropología de raíces teístas que informara cuatro siglos de medioevo y su rica proyección literaria; más vasta aún que la muestra recogida en torno a la noción del pecado como moral de la acción, elevada muchas veces a la dignidad de un discurso místico, a un diálogo —amoroso, dramático— con lo sagrado.

A su eventual valor intrínseco, el trabajo de Eliezer Oyola supone para nuestra cultura un esfuerzo de difusión más de las letras españolas en el ámbito an-

glosajón, donde el autor—oriundo de Puerto Rico—desarrolla su labor académica como catedrático de Lengua y Literatura Española en Missouri.

CARLOS HUGO MAMONDE

LA VIDA COMO FRAUDE

BALTASAR ESPINOSA: *Hormas*. Paloma Atlántica Poesía. Biblioteca Popular Canaria. Madrid, 1977.

Un poemario, este de *Hormas*, con más aspecto de folleto que de libro. Pero si es humilde su apariencia exterior, no ocurre lo mismo con el con-

tenido: una agradable sorpresa aguarda al abrir sus páginas. Baltasar Espinosa, del que confieso no sabía nada hasta ahora, a pesar de ser autor de otro libro, *Los días*, publicado en 1968, y de estar incluido en algunas antologías de poesía última, realizó estudios de música antes de iniciarse en las letras.

Se trata, *Hormas*, de un poemario homogéneo, cerrado, incluso, en su contenido; pero que, a ratos, da pequeños «saltos» en la forma, buscando tal vez el molde más adecuado, la «horma» exacta donde arrojar sus sentimientos. Pero sin duda lo que más llama la atención al iniciar la lectura es una apariencia de tono menor, un contenido ardor, una sobria elegancia; o, como dijera Dámaso Alonso a propósito de la poesía andaluza, «una armonía velada». Todo esto une al poeta con la poesía mediterránea, en su más amplio sentido, a pesar de que él procede de las Canarias, abiertas al Atlántico y a las nuevas culturas. Incluso me parece ver una sombra de Francisco Brines en ese murmullo de elegía contenida, de dolor sujeto, que caracteriza los primeros poemas de este librito y que es, creo, característica esencial del poeta valenciano, acaso la voz elegíaca más impresionante de nuestra posguerra.

A esta concepción poética sirve el verso brevísimo que usa Espinosa en casi todo el poemario:

*En el
centro
exacto
de la vida, del
dolor,
escribe estas palabras, mira
y ve...*

Esto le da, a veces, el carácter sentencioso de los primeros pensadores griegos; pero también está al servicio de esa idea la fluidez de la vida, como algo etéreo que se nos va y ante lo que no cabe pregunta alguna; *nadie / dice / nada*.

No está ajeno Espinosa a una tradición poética en tono neorromántico a ratos, que enlaza con la gran poesía de siempre y que empieza a ocupar de nuevo un lugar en nuestra producción última, después de la explosión «novísima» (los mismos poetas recogidos por Castellet han seguido con los años, y a nivel individual, caminos distintos a aquellos en que se iniciaron). Las fuentes de las que bebe son significativas en este sentido: Parménides, Séneca, Rilke o Pavese, entre otros.

Pero a medida que se avanza en la lectura, el sentimiento de abandono, de soledad, la idea de la vida como fraude, se va haciendo agobiante, insostenible; la primera actitud resignada se torna ahora rebeldía. Hay a veces destellos de esperanza, que él encuentra en la unidad con los demás hombres, pero inmediatamente cunde de nuevo el desaliento. La idea de la muerte llega a hacerse obsesiva, incluso no escapa a la tentación de unir la idea de belleza con la de muerte, como en el tierno poema *Muchacha siempre*.

Si se escribe como compensación de una deficiencia personal, colectiva, de la vida en suma, el poema podría ser

como ese rincón de lo absoluto en donde toma forma el deseo. Pero también esto falla en Espinosa, porque el poema heredará los vicios y maldades de quien le dio vida, no sirve el engaño: *... al fin, maldito / hijo / del vicio / fabricará él también / su propio falso rostro, su cepo, su traición / y tejerá su trampa*.

Hay una meditación en prosa sumamente interesante, más que por la calidad de la misma, por lo que representa como poética del autor; en él se nos dan muchas claves, acaso la clave, de la poesía de Espinosa. El mal, vencedor del bien en una supuesta lucha en el principio, podría ser representado del siguiente modo: «... afiladas garras, rabo, hocico de mandril, careciendo de ojos y con corazón de hombre». Y en otra parte del poema se lee: «... una voluntad torcida da cabal explicación a tantísima desgracia e in-

finito encono como se viven en el mundo, donde entonces, a trueque, toda apariencia o imagen de bondad y regocijo no es más que engaño, que cabe en el Plan de la Inteligencia Mala».

Y finalmente, como impotencia y voluntad última, en los versos que cierran el libro, la certeza de los poemas que nunca escribirá. Está la «horma» perfecta, el hábil zapatero, la «febril palabrería», pero también la firme voluntad de silencio y de olvido: *Mudo retablo / serán baldía cuartilla, perdida / lápida / polvo contigo / que no escribirás nunca*.

En resumen, un interesante poemario de un no menos interesante poeta al que, si se nos permite, sólo haría una objeción, o mejor una sugerencia: que aproveche y alimente esos instantes de esperanza en la vida, que a veces corren por su poesía, porque, como

LIBRO DE DESPEDIDAS

PEDRO DE LORENZO: *El hombre de La Quintana*. «Narrativa Hispánica», 2. Editorial Alce. Madrid, 1979.

Con unas obras completas perfiladas, redondas, y el propósito de no publicar más en vida, vuelve Pedro de Lorenzo a la palestra literaria con este libro de despedidas, con esta crónica de cavilaciones de la muerte, con este puñado de estampas, de cuadros, signados por la melancolía. Una insistencia amistosa, una fecha con visos de emotiva conmemoración, vencen la resistencia del escritor, quien cede y entrega a la imprenta el mismo borrador, aún propicio al retoque, al estilado. Quería el autor libro de eternidades, de infabilidad, de poesía, y alumbró libro de enajenamiento, como de la mocedad. Prosa adelgazada, sutilísima, la lorentina, tan propia, tan caracterizadora; empero, anota él al pie: «Soto del Real, versión de urgencia»; y en su dedicatoria manuscrita: «este borrador de libro». Uno se pregunta, conclusa su lectura, si cabría atildar más lo hecho, bruñirlo más. ¿Cómo? Responde, categórico, el escritor, saliendo al paso del posible malentendido: «Es libro enérgicamente construido; geoméricamente, con tiralíneas. No se tome la corte-sía de una dedicatoria—cuando al ofrecerlo a más de un amigo, en ejercicio de pura civilidad, lo calificara de borrador: "este borrador..."—

por confesión de improvisaciones. ¡Nada de borrador!» Lo dicho.

La casa de La Quintana, a la que Alonso Mora, Alfonso de la Mora, se retira a morir, no es la que De Lorenzo habita en Soto del Real: es la ideal que su protagonista se construye en una finca de La Mota, Mota del Angel, pueblo cuya plaza mayor divide las cuencas de Tajo y Guadiana. Dos personas semiacompañan a ese hombre que desaparece, que deja atrás el éxito, el vivir agitado, los consejos de administración, el carrusel de los negocios de alto porte: Ana y Bernardo, servidores fieles y silenciosos; dos perros también: *Moro* y *Martino*; y la soledad y el estrellado cielo y el campo abierto: sus seres, sus árboles, sus flores. En el curso de apenas un año, de abril a marzo, tiene lugar el apretado fluir de sensaciones y sentimientos que componen esta catedral de ausencias, elegía al cabo: del pueblo, el amor y la muerte.

Un Cervantes último brinda lema a este compendio de ultimidades: «¡Adiós gracias, adiós donaires, adiós regocijados amigos...!» Hay, en los cuatro puntos cardinales de la obra total lorentina, este título abarcador: «Los adioses». Empero, *El hombre de La Quintana* no se vincula a tal apartado; sí a «Novelas del descontento», cuyo ciclo cierra con el número—tan del autor—7. Éditas las cuatro primeras, las dos restantes continúan en el arcón de los inéditos: *La soledad en armas*, *Episodios de la era del tiburón*, que se

dice Séneca en frase que él mismo recoge: «Al que llora y al temeroso o medroso solemos guardar y mirar por él, porque no use mal de la soledad y se mate».

ANTONIO PARRA

UN AIRE DE TENACIDAD EN LA DESDICHA

MARIA DOLORES ANDREO:
Ni una palabra más. Editorial Pilar Rey. Libros Taiga. Tacoronte. Tenerife, 1979.

Siempre he pensado que escribir sobre un libro de poemas es algo

que resulta sumamente arriesgado. Yo, personalmente, no me había atrevido nunca. Y, desde luego, y en ese sentido, los críticos que se dedican a esta tarea me producen una considerable admiración.

Para mí, un libro de poemas, en primera instancia, es un objeto sumamente misterioso. Es una puerta que se abre sin que nunca sepamos exactamente a dónde o a quién da. Incluso cuando los poemas no son buenos, esa puerta da siempre a una zona peligrosa, un territorio que ni siquiera el propio autor conoce demasiado bien. Si la poesía es en principio una vía de conocimiento y un intento de comunicar ese conocimiento, hemos de pensar que ese intento de penetración obedece

a que padecemos una radical ignorancia de los aspectos de nosotros mismos que más nos importan y del entorno y los otros seres que nos rodean. Y esos aspectos, ese entorno, esos otros que nos miran, son geografías encantadas, territorios mágicos poblados de misteriosas fieras, de pozos sin fondo, de seres inaprehensibles, tan inaprehensibles como nosotros. Un libro de poemas, por tanto, es para mí como esas escrituras cifradas que nos dejaron antiguas culturas y que todavía, en la mayoría de los casos, no hemos conseguido averiguar lo que trataron de decirnos.

Y ahora tengo ante mí uno de esos enigmáticos objetos, una tablilla en la que probablemente cada

integrarán en su día, como volumen segundo, en el tomo segundo de las obras. De momento tenemos ya su remate, cuya publicación considera De Lorenzo como nacida de una debilidad.

Alonso Mora, en *La Quintana*, busca soledad: sùmese, patético, en el desamparo, palpa desgarradoramente la falta de asideros, balancea esa vida que concluye; tira para ello de los recuerdos, los alinea—como esas cintas que una flor, distinta siempre, condecora—, los acaricia y ¿goza?; arañaderos, lastimantes, le pueden. «Sin los demás, ¿se existe?» (La pregunta, breve y veloz, como un disparo, podría cifrar este denso cuaderno, este sumario.) El tiempo perdido, fugitivo, le apena. La muerte le obsede. Pero aceptada, sin dramatizar, también sin rebeldías, simple viaje al cabo. Lee: «Fue nublándose el recuerdo, inmediato y severo, de premoniciones. Llegará otra noche, tal ésta, ella a mi lado, vigía en el arrullo, transfigurada, hermosa, para ya con el alba, despabiladora, partir ambos, del brazo, de viaje: el esperado viaje a la claridad, a las honduras.» Rememora el alejado la figura de la esposa, la sueña: Catalina. Desaparecida un día, mientras volaba sobre el océano, y por ello sin tumba y sin tierra. De ahí que él la evoque en qué huerto marino, en la urna de cristal de roca de las aguas, entre peces ángeles negros, plata, oro, contemplativa del coral arborescente, del ramaje multicolor fosforescido, cabe el contrapunto del caballito esbelto. *Tu dulce cuerpo pensado*, anotaríamos, no sólo como remembranza de otro título lorentino, sino como clave del lirismo de quien, sin versificar, ha cuajado tantas veces pulcras páginas de poesía.



«El alma a la espalda, caediza la ilusión, la relación humana rota», Alonso Mora aguarda a la muerte. Su apartamiento viene a ser como una señal de cortesía, como fina la fiera en la selva, buscadora de la soledumbre. Esa conquista postrera, la más difícil: la de una muerte propia, sí, «mientras el mundo duerme o se asesina». Y salta el endecasílabo, no por única vez, espejeando la prosa, poniéndole broche.

Apunta Pedro de Lorenzo en la primera página blanca: «Muchas veces, en la fatiga de la escritura, he rendido homenaje a Gabriel Miró, vísperas de cuyo primer centenario se componen estas prosas.» Está, pues, rindiéndoselo de nuevo. No en vano. Leyendo a este extremeño de vocación desesperada, de plena entrega a la literatura, no es extraño que venga al pensamiento el nombre de Miró; o estos otros: *Azorín*, *Jarnés*. No hablamos de influencias, ¡a estas alturas!; sí de climas, de tcnos concomitantes, de pulidas vo-

lutas y limpideces. Escribió Maragall a Miró: «A mí me pasa que no puedo leer seguido su prosa, la he de ir sorbiendo... a estrofas, y así a cada momento me distraigo del asunto.» ¿No sucede otro tanto leyendo a De Lorenzo? Esa minuciosidad, ese verbo poliédrico, chispeante, esos matices... Dedicá él, por ejemplo, capítulo a las aguas hondas; otro, a las aguas muertas; otro, a las aguas azules; de igual modo despliega un sorprendente florilegio, en el que analiza con mimo cada especie, cada variedad; o se detiene en los rojos de una hoguera, y distingue: rosa, encarnado, carmesí, granate, coralino, purpúreo, tinto, ígneo. Memorial de primores este texto prepóstumo, este diario de un acabamiento, sobre el que ondea como una enseña, cenizas los flecos: «Ni la deseo ni la temo.»

El hombre de La Quintana es el fruto de un desasosiego, del borbotear de una conciencia—no de alquiler—zarandeada por el remordimiento, por la penitencia, por la duda, umbral del tránsito. Contrastante, el ciclo de las estaciones va metiendo por las cuatro paredes del desolado caserón el grito de la Naturaleza—la nieve, el sol, una cigüeña, una muchacha, una flor, un fruto...—, probando que lo que el tiempo erosiona y derrumba de nuevo lo reconstruye; no así al hombre, vencido ya, con el plomo mortal en una esquina del corazón, que se alza del lecho, se acicala, camina hacia su mesa, demora la mirada en el retrato de ella, y tanteando una agenda viejísima, colmada de nombres con cruces, dibuja, junto al suyo, su propia cruz. Y culmina en tanto se filtra por el ventanal, lento y lívido, el amanecer marcero.

CARLOS MURCIANO

grafismo alude a una complejísima historia que yo desconozco y cuyo único punto de vista son esos fascinantes garabatos que tengo delante.

Ni una palabra más, dice el título. Percibo una nota desolada en esa frontera que lo limita. Y me acuerdo de un verso de Carlos Edmundo de Ory: temor a equivocarme en todo. Señor, qué difícil es no equivocarse en poesía. Qué raro será que no me equivoque. Abro el libro y avanzo despacio por ese laberinto que guarda en su última cueva un minotauro desolado.

Ni una palabra más, dice María Dolores Andreo. Y debió ser así, porque al cerrar el libro he creído escuchar un enjambre de gritos que de golpe se ahogaban en un mar de silencio. María Dolores Andreo ha debido oírlos mucho mejor que yo. Y ese griterío salvaje debe ser la causa de que sus poemas sean tan ascéticos, tan cautelosos, tan breves, tan inermes. Bellos y escasos. Son como puñaladas llenas de educación. No hurgan en la herida:

Conocí la sed
antes de sumergirme
en tus ojos.
Conocí la sed
antes de trepar en la noche,
antes de nacer al eterno bostezo.
Conocí la sed
y el mar se fue.

Campea por el libro un aire de tenacidad en la desdicha. Al fondo, muy al fondo, oigo sonar el *addagio* de la séptima sinfonía de Beethoven. Pero no me hago ilusiones: este libro tiene mucho más calor que música. Este libro tiene mucho más dolor que color. Este libro tiene cansancio. Y vuelvo a acordarme de Ory: el cansancio hace inocentes a los hombres. Este es un libro inocente:

Los naufragos bellos
con el tiempo aburren.

Ni una palabra más. No hay muchas palabras en este libro. Y parece como si las pocas que hay fuesen ya demasiadas para su autora. Economía, hay una gran economía en este alegato.

Estaba tan terriblemente sola
que me difuminé.

Vuelvo a leer el libro. Insisto en descifrar la tablilla. Decía Miguel Hernández:

En este campo
estuvo el mar.
Alguna vez volverá.

En este libro de María Dolores Andreo estuvo el mar. Alguna vez volverá. Pero ahora, y de nuevo aparece Ory, lo que baña el libro es el mar del infortunio. Ese mar desolado que nos salpica con su espuma mezquina y al que en un determinado momento María Dolores Andreo le grita:

¡Rajemos los cráneos y que salgan
¡las ratas!

Pero ese grito resulta tan fantasmal como el fantasma a quien va dirigido.

Cuelga tu alma y bebe un vaso de
¡vino.

Hay algo de epitafio en estos versos mínimos, que se quedan, como el alma, colgados, clavados más bien en mitad de ese desierto que es la página en blanco.

Inmóviles, así:
esperando que la vida estalle.

Y algo de estallido hay también en estos versos. Un estallido sofocado, maniatado por la lucidez:

Estamos atrapados por el tiempo.
La caída no tiene final.

Pero esa lucidez, en definitiva, no es más que el resplandor de la oscuridad:

Ven sin moverte:
los muertos no sucumben.

Este es el gran teatro de las sombras. La puesta en escena de lo oscuro. La hora de los desencantados:

Realidades oscuras
 esculpen gritos
 de naufragos
gatos apolillados por la noche
 devoran silencios
heridas distraídas
 cicatrizan
 a intervalos
pálidas mentiras
 toman el sol
en el ático
 del tiempo.

Dice José Hierro en ese maravilloso poema titulado «Experiencia de sombra y música»:

Pero ya sin lágrimas, ya
sin palabras, las misteriosas
que dicen aquello que ocultan,
callan aquello que pregonan.

María Dolores Andreo ha escrito un libro que no parece el primero, sino el último de su producción. Digamos, de pasada, que los poemas

tienen una hermosa geografía y se nota en ellos la labor plástica de su autora. Otros son el puro despojo: como si la escritora sólo hubiese querido dejar constancia de una oquedad. Pero esa oquedad trema. En palabras de Luis Rosales: un hueco revestido de furor. No queremos tampoco dejar de decir que la edición responde en todo momento al contenido: hermosa y ascética. Sobria.

María Dolores Andreo dice: Ni una palabra más. No importa, María Dolores, con éstas que nos has dado, yo, al menos, tengo bastante. No hay muchas palabras en este libro. Pero tengo la sensación de que hay una multitud de voces diciéndolas, gritándolas. Pocas veces, a través de un tono tan desolado, se percibe una solidaridad tan conmovedora. No cabe duda: en este libro estuvo el mar. Alguna vez volverá.

FRANCISCA AGUIRRE

LIRISMO REALISTA

ARMANDO TEJADA GÓMEZ:
Dios era olvido. Ed. Albia. Bilbao, 1979.

Armando Tejada Gómez, escritor argentino, gana el premio «Villa de Bilbao 1978» con este libro que presenta Ediciones Albia. Es su primera novela, esto supone ciertas reflexiones inspiradas por el respeto al trabajo de creación.

El escritor es dentro de la sociedad una conciencia individual y colectiva a la vez, de la que hace partícipe al lector. Concilia su escritura, plena de psicologías, estructuras y estética de una sociedad determinada. Tal es el caso de Armando Tejada Gómez, que logra transformar, mediante descripciones anímicas y opiniones certeras, una conciencia de clase muy válida, llena de verdades. Es una conciencia de pueblo, vital, dentro del que va evolucionando el estilo del escritor tanto en ideas o en contenidos.

Libros como éste significan un aporte de interés directo sobre vivencias, con su carga nostálgica impregnada de realismo. Su objetivo, la evocación, cierta tendencia de tesis por las que hay que luchar. Esto no es nuevo, ya que desde las tragedias griegas se viene tratando el tema político-social que determinan épocas y condicionamientos.

Dios era olvido, apoya en el realismo la creación artística y va descubriendo para el lector ciertas capas sociales, mediante un lenguaje vital y peculiar muy espontáneo, propio del habla cuyana, logra así autenticidad y estímulos.

El proceso coherente de este libro, una historia muy mendocina, regional y, por consiguiente, nostálgica, supo-

ne un proceso lógico donde su autor transita con buen conocimiento de esa provincia enclavada al pie de la cordillera de Los Andes.

Desde el título, tan evocativo del primer capítulo, Tejada Gómez explica sobre esa calle que termina en la nada, calle que dió comienzo hace cuatrocientos años atrás en las tierras del Cuyunque, lugar de los arenales, esto bajando por Uspallata, en ese lugar donde se bifurcan los cauces, aprovechando una grieta volcánica, los indios construyeron el Canal-Zanjón Guaymallén, cientos de años antes de la llegada de los conquistadores.

Tejada Gómez nos introduce en un mundo terroso y seco con todas sus debilidades y frustraciones, pero que, sin embargo, crecen en la dignidad de la miseria, la vida, así desfilan personajes con historias, gentes, vecinas, obreros, lavanderas, peones, prostitutas, compadres, enseres y costumbres de barrio, todo el polvo folklórico de la mitología regional y provinciana en esencia.

Para quienes no conocen esa provincia, de Cuyo, esta novela resultará verse inmerso en mundos nuevos e inéditos; América es rica en sorpresas y bien sabemos que está llena de temas vivos que esperan su redención: es decir, una literatura comprometida con esos ambientes, como en el caso de *Dios era olvido*.

Uno de los ciertos es ese contrapunto de crudeza y lirismo que de manera equilibrada presenta. Sus personajes, en primera persona el protagonista, es el marinero Romualdo Villalba, alias el «Mocho», que al volver al barrio de la Media Luna, rememora toda la historia de esa Calle Larga, soleada, donde tantas cosas pasaron y continuarán pasando. Todo esto lo comprende, cuando de pronto dice:

«Fue llegar y ver que hasta la luz es diferente. Me di cuenta de que, a despecho de lo que ofrece el enganche, un trabajo firme, un sueldo seguro, un porvenir, como se dice, la raíz me tira de los talones, y sé que nunca voy a poder prescindir de los

rostros, del modo, la tonadita de mi gente, ese hablar preguntando como al borde del lloro, esta dulzura antigua.» El desarraigo no hace mella en el protagonista, pese a las miserias sociales y los hechos ruinosos de tantos marginados. La esperanza está en su final, optimista pese a todo, cuando el «Mocho», en monólogo interno, explica:

«Me voy a enganchar de otra manera: a la suerte de mi gente. Los primeros días estuve como recién nacido, gustando como por primera vez los duraznos olorosos, las aceitunas del tamaño de una ciruela, el aroma loco de los melones de Lavalle, los chivitos a la parrilla, el vino gritador—¿cuántas veces le hablé del vino?—que entra saludando al cuerpo como saludando cada palmo de sangre. Y mi vieja linda: achatadita, arqueada hacia la tierra, sumada al paisaje, paisaje ella misma, cuando va a juntar leña en los atardeceres. ¿Y los patios? Recién regados, les sube como un olor a regazo, ¡qué quiere que le diga!

Aquí somos muy pobres, pero el día llega con el sol por delante volteando ventanas, ahuyentando los pájaros dormidos en las ramas y eso—el suceso del día—ya es suyo por pobre que usted sea y sabe qué más: nadie se lo puede quitar. Además del sol, señor Oficial Iraola, hay unos ojos por aquí, justo en la esquina de mi casa, que me han entrapado de pies a cabeza.

Hay más cosas, pero ¿cómo contarle? Hay, como que yo pertenezco a esta clase de gente. A veces pienso que más a ellos que a mí. Y son tan carentes de todo que lo poco que yo he aprendido curioseando en los libros—y en la vida—tengo que dejarlo aquí, sembrarlo aquí, sufrir aquí y salir con ellos hacia adelante o no salir.»

El optimismo está en la alegría de vivir, su medio para engrandecerlo, así la marginación, la violencia y el clima primario pueden redimirse, agigantarse en superaciones, este enfoque con todas sus denuncias, una realidad sentida, dolorosa, pero con fe en el futuro del hombre.

También es interesante destacar el lenguaje coloquial que maneja con des-

treza y pleno conocimiento; Tejada Gómez nació en la provincia de Mendoza.

Dentro del habla hispana, tan rica y vitalizadora, estos giros expresivos continúan enriqueciéndola desde todo el continente americano. El acento de Cuyo, realista, con facetas de sencillo lirismo, es posible que asombre a quienes lo desconocen.

En el capítulo 4 explica: «Ña Ursula es curandera, pero le dicen La Bruja. En el barrio todos tenemos apodos. El nombre propio se usa tan poco que, como decía el Olvidao Peñaloza, a la larga es otra persona. Al Olvidao le dieron ese apodo porque cuando se enfiestaba se olvidaba por meses de volver a su casa. Una vez salió a dar serenatas y volvió al año. O La Muerte Pérez. Tan flaco y sumido que una vez fue a un entierro y se demoró buscando la tumba de un pariente dentro del cementerio. Salió cuando ya cerraban, solo, el último, y dicen que al verlo el portero le atajó cuando salía y le dijo: —Eh, vos, ¿dónde vas? Adentro, adentro.

La Eulalia, a la que seguramente ahora llamarían "la viuda", siguiendo la costumbre de los apodos, me contó que estaba trabajando en una fábrica de fruta embotasada al natural, se quedó de una pieza cuando le pregunté:

—¿Qué sabés vos de la muerte del Compadre, Eulalia?

Ahí fue que llegó el Yarko con la leña y ella empezó con los presagios de Ña Ursula, a quien no encontré ese día porque había salido a quebrarle el empacho a los hijos del Regalao Godoy. Al Yarko no le hacía ninguna gracia la brujería, que él la atribuía a la curandera del barrio. Mientras esperaba que la olla soltara el hervor. La Eulalia empezó con los presagios de Ña Ursula, porque, dijo, ella leía en el lloro de los perros.»

La novela inserta en sí un idioma propio de formaciones arquetípicas, donde ficción y realidad se superponen; encontrará a no dudar eco favorable por su firmeza.

CARLOTA MARVAL

VIDA INEDITA Y MUERTE EN LA POESIA DE ANTONIO OSORIO

ANTONIO OSORIO: *A ignorância da morte*. Prefácio de Eugénio Lisboa. Edição do autor. Lisboa, 1978.

La incomunicación entre las letras españolas y las portuguesas (consecuencia de una generalizada falta de verdadero entendimiento mutuo) es un mal que viene de antiguo y del que, por supuesto, aquí no puedo tratar ni en extensión ni en profundidad. Debo limitarme a señalar un dato capital en la parcela que me es más familiar, la de la poesía, y concretamente la de la poesía de nuestro tiempo. Vayamos al caso. Exceptuando a Pessoa—cuya obra, abundantemente traducida y comentada, no ha cesado de atraer a los poetas español-

les—, yo no veo a ningún poeta portugués presente y operante en la poesía española posterior a la guerra civil. Ciertamente, en estos cuarenta años se ha prestado a la poesía portuguesa contemporánea una atención cuyo precedente más próximo habría que buscarlo en el Unamuno amigo y admirador de Guerra Junqueiro y de Teixeira de Pascoaes o en el Rubén Darío glosador lírico de Eugénio de Castro. Y así, además del mentado Pessoa, han sido traducidos—y presentados en su situación y significación—Alberto de Serpa, Miguel Torga, Adolfo Casais Monteiro, Eugénio de Andrade, José Bento, Egito Gonçalves y alguno más que ahora no recuerdo. Máxima consideración merecen a este respecto la *Antología de la nueva poesía portuguesa*, de Angel Crespo, editada en 1961, empresa ambiciosa y

admirablemente realizada, y la notable antología bilingüe de *Poesía portuguesa actual*, de la que es autora Pilar Vázquez Cuesta y que apareció en 1975. Confluente importancia tiene el interés que por la poesía brasileña se despertó hacia 1950: su primera manifestación editorial fue una muy estimable antología de *Poemas* de Carlos Drummond de Andrade, y su mejor fruto la *Antología de la poesía brasileña / Desde el Romanticismo a la Generación del cuarenta y cinco*, obra también de Angel Crespo, publicada en 1973, excelente tanto por su acopio erudito y crítico como por su brillante eficacia en la recreación de formas y contenidos. Pero no nos engañemos. Los esfuerzos de aproximación y de comprensión que he enumerado no alcanzan a paliar un hecho incuestionable: la poesía española actual no ha logrado recoger de la portuguesa contemporánea el influjo vivificador que le era necesario—como a toda poesía en natural crecimiento y relación—y que sí ha recibido de la francesa, la italiana, la inglesa, la alemana, la norteamericana, etc. (y más de la hispanoamericana, que, por la comunidad de lengua, requiere en este aspecto una estimación muy particular). Hay que hacer una salvedad: la referente al grupo de poetas que se aglutinó en torno a las revistas *Deucalión*, *El Pájaro de Paja* y *Doña Endrina*, y que yo llamaría—con absoluta impropiedad, lo sé, e inevitable provisionalidad—«escuela manchega del cincuenta». Este grupo, que se halla tan desatendido del grueso de la crítica como corresponde a lo que no encaja en las cuadrículas usuales, estuvo en contacto directo con la poesía viva de lengua portuguesa y tomó de ella franjas de sensibilidad y procedimientos expresivos, en una medida cuyo análisis es aquí imposible, pero cuya constatación es inexcusable. Por otra parte, hay que preguntarse si en la poesía portuguesa de hoy se produce realmente el fenómeno recíproco, a saber: el desinterés y la impermeabilidad respecto a la poesía española coetánea. Mis lecturas me dejan creer que, al menos, no en tanta proporción. En efecto, a lo largo de los libros de poemas que me llegan de Portugal surgen con frecuencia las citas de poetas españoles (Unamuno, Machado, Panero, Brines...) y los temas españoles; e incluso libros enteros aparecen determinados por un bloque de experiencia española, tal el titulado *Sequência de Bilbau*, de José Bento.

El larguísimo y aparentemente digresivo párrafo de entrada no es ocioso. Sirve para justificar el que, antes de comentar un libro de António Osório, vaya una presentación, siquiera sucinta, de este poeta portugués, uno de los más destacados de su generación. Presentación indispensable—como he intentado demostrar—, y que ha de empezar por señalar la singularidad de que este poeta, tan maduro, tan sólido, no publique su primer libro hasta los treinta y nueve años de su edad. Nacido en Setúbal en 1933, António Osório, hoy abogado en Lisboa, inició durante su primera juventud sus actividades literarias y poéticas. Así, en 1954 era ya uno de los orientadores de la revista *Anteu*. Desde entonces ha colaborado también en *Seara Nova*, *Vértice* y *O Tempo e o Modo*. En la actualidad forma parte del grupo rector de *Colóquio/Letras*, «hoje o principal centro de irradiação cultural e artístico em língua nossa», en palabras, dirigidas a mí, de Lêdo Ivo, el gran poeta brasileño. Poemas de Osório aparecen también en *Loreto 13 Sema* y en otras publicaciones de artes y letras. *A Raiz Afectuosa*, su primer libro impreso, vio la luz en 1972; lo componen poemas escritos entre 1965 y 1971. En este mismo lapso de tiempo, Osório terminó tres poemarios más, que aún permanecen inéditos: *Procura do teu pólen* (1965), *Zoo íntimo* (1968-1971) y *A Guerra de Tróia* (1964-1971). Repárese, de una parte, en la extraordinaria fecundidad de este período de la

vida del poeta, y de otra parte, en la tardanza con que la vocación poética parece haberle llegado a Osório. ¿Acaso porque el fino y combativo intelectual que António Osório es, se sentía más llamado a empeños de índole sociológica, a una personalísima «batalla de las luces» contra ciertos mitos que han devastado la sociedad de su país? Así lo parece al repasar sus ensayos (publicados en las revistas citadas anteriormente) sobre la «magia» del fútbol, las mentiras de la astrología, la estructura ideológica del teatro de revista y las figuras míticas de algunos fadistas. Cabalmente, *A mitologia fadista* es, de tales ensayos, el único publicado como libro, en 1974, y, huelga decirlo, constituye una aguda e implacable indagación sobre el fado, un densísimo trabajo desmitificador de lo que Fernando Lopes Graça llamó «*cancro da vida e da cultura nacionais*». Esta doble faceta—analítica y convivencial—de la personalidad de Osório es muy de tener en cuenta a la hora de caracterizar su poesía.

A ignorância da morte, segundo y hasta ahora último libro de António Osório, sale en Lisboa en 1978. El volumen se abre con un bellissimo y esclarecedor prólogo de Eugénio Lisboa, titulado «Amada cal de palavras». (El título del prólogo reproduce el verso final de uno de los poemas del libro.) En la anteportada figuran las obras del autor, y, entre ellas, como inéditas («A publicar»), tres que parecen ser de poesía, una de las cuales es *Zoo íntimo*, que—ya lo hemos visto—figuraba como inédita en la anteportada de *A Raiz Afectuosa*. Las otras dos—*Gratidão de Ser* y *Capital Passatempo*—, ¿han sido escritas después de *A Raiz Afectuosa*? ¿Es que *Procura do teu Pólen* y *A Guerra de Tróia*, anunciadas también como inéditas en la anteportada de *A Raiz*, han sido excluidas por el poeta de sus proyectos editoriales o de la organización de su obra? Estas preguntas no me parecen triviales, si se pretende seguir la trayectoria poética de Osório, y las hago aquí, en vez de hacérselas directamente al poeta, porque pienso que el lector—en cuyo lugar debe ponerse el crítico—puede hacérselas a sí mismo y quedar un tanto perplejo.

A ignorância da morte se compone de dos partes, que bien pudieran ser dos poemarios autónomos, aunque los motivos de una y de otra se entrecruzan y hay un solo tema capital, común a ambas. Yo diría, no obstante, que en la primera parte, *Aldeia de irmãos*, está recogida la poesía de la vida inmediata, y en la segunda, *Matéria volátil*, la poesía de la muerte. Ahora bien, entre ambas existe una interrelación profunda, porque, para Osório, la vida inmediata está penetrada de la muerte (más exactamente, de los muertos, de las personas concretas que se han muerto y lo han abandonado a él en un pequeño mundo poblado de memorias y de misteriosas presencias), y la muerte es, más acá de cualquier trascendencia, un incomprensible y próximo vacío entre cosas que han cambiado de significado. Al decir «cosas» quiero decir objetos materiales y tangibles y, en cuanto tales, usados, esto es, vividos, por los que vivieron con ellos y, finalmente, los relegaron a su condición de inertes testimonios, de desasistidas constancias. Cosas que, reunidas en el recuerdo, reconstruyen el pequeño mundo que es, que fue, la vida individual, con su atmósfera irrepetible. El camino hacia la precaria recuperación de los muertos (que es también el camino del poeta hacia su propio origen, un camino, tiempo arriba, en busca del seno materno) pasa por el allegamiento de todas aquellas cosas en su función propia y en su aportación al concierto concluso. De ahí el carácter «inventariante» que Eugénio de Lisboa, muy perspicazmente, atribuye a la poesía de António Osório. De ahí, igualmente, el realismo descriptivo, que se va tornando mágico en su desarrollo na-

tural. De ahí, por último, el contrapunto de raciocinio, ironía y rasa denominación, que expresa el definitivo temor de estar perdiendo incesantemente las razones de la cordialidad esencial, de la «raíz afectuosa».

Aldeia de irmãos, primera parte de *A ignorância da morte*, está construida, predominantemente, en versos cortos, de vivaz movilidad rítmica, nunca sujeta, sin embargo, a compás fijo, a pauta canónica. *Matéria volátil*, segunda parte, abunda, por el contrario, en verso que llamaríamos «de arte mayor» si esta especie retoricopoética fuese aplicable a la poesía de António Osório, escrita sin medida ni rima, apoyada sólo en un ritmo interno, en un ritmo de pensamiento, mayormente contraído y a menudo abrupto. En *Aldeia de irmãos*, el título mismo adelanta la entidad de parva comunidad fraterna que tiene la materialización del recuerdo. Son muchos, como no podía por menos de ocurrir, los nombres propios de personas, a veces en serie («Pai, Mãe, / Tio António, / Tio Henrique»). Personajes del ámbito rural, animales, lugares de vida comunal, parajes agrestes, son los asuntos de los poemas. Pero también pintores, poetas, tratados no *sub specie aethetica*, sino en su propia vividura, en su aventura existencial. Otros poemas tienen un curioso carácter sapiencial o gnómico; un ejemplo, el titulado «Ofício»: «Armazenar sofrimento. / Distribuí-lo depois / límpido.» Esta «sabiduría» está presente en algunos otros poemas cuyo asunto directo es de naturaleza diversa. *Matéria volátil*

aparece, desde el principio, presidida por la imagen de la madre muerta. Dos espléndidos poemas definitivos abren y cierran, respectivamente, esta segunda parte del libro, cuyo cuerpo central está constituido por poemas sin título en los que el recuerdo conmovido —de la madre y de las cosas que la rodeaban— se une a la reflexión y a la figuración de mitos venerables (Troya, Homero, Ulises, Héctor), porque en éstos el poeta reconoce una representación de su propio destino de dolor. El tono de *Matéria volátil* es, en general, más delicado y más transido. El realismo descriptivo ha dejado el sitio a la evocación envuelta en una cierta vaguedad, a la sutil idealización del recuerdo, asistida ésta por la utilización de escenarios de grácil belleza (Florencia, Siena, cuadros de Ucello y de Simone Martini) y de un léxico caricioso («*Nascentes cachos de uva, glicinia, / vestígios da olaia, multidões de ervas*»). Lo cual no excluye la pintura de un grupo de gitanos o la objetiva relación de ruidos misteriosos, que «*não só as árvores detinham*». Y es que, como dice Eugénio Lisboa, en la poesía de António Osório «*há un fremir de fraternidade genuína e profunda, não ideológica, mas de raiz, não explícita, não programática —uma fraternidade necessitada de dentro: no domínio do mito vivido, a «Mãe» esconde-se por detrás de um interminável teor de disfarces*».

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

TRES POETAS NUEVOS

JULIO HERRANZ: *Armas de sueño y cuerpo*. JOSE RAMON RIPOLL: *Esta música*. FELIPE BENITEZ REYES: *Estancia en la heredad*. Números 3, 4 y 5, respectivamente, de la revista «Pandero». Rota, año 1979.



Ilustración de Felipe Benítez Reyes para el libro «Armas de sueño y cuerpo» de Julio Herranz.

Nos llegan estos tres ejemplos de poesía recién hecha a través de una nueva revista lírica andaluza, bien concebida y bien editada en la localidad gaditana de Rota. Julio Herranz, el primero de ellos siguiendo el orden numérico de la edición, publica por primera vez este manojito de poemas de un libro titulado *Armas de sueño y cuerpo*. Su poesía es algo más que individualista. Es un diálogo permanente con el amigo perdido, con el tiempo pasado y, por supuesto, con el recuerdo. Encontramos en él un intento de definición, camuflado falsamente por el rechazo de cualquier tipo de caracterización que se le pretenda. De ahí su presentación bajo la cita de Whitman con aquello de «No quiero decir quién soy en realidad». Julio Herranz, por supuesto, no se define, pero sus poemas nos ofrecen, si no una multitud, sí casi suficientes puntos de referencia para conocerle o, al menos, abordar di-

rectamente su personalidad. Porque con su poesía nos ocurre algo muy particular: deja casi de interesarnos como poesía en cuanto tal (y por supuesto decir esto no debe suponer una opinión contraria a ella) para obligarnos a pensar en su autor, más que en cuanto poeta también, en cuanto persona. Julio Herranz es un individuo que ha quedado solo. Quizá sea esta una condición indispensable para escribir poesía. Pero no lo es el hecho de llamar a la muerte como amiga, cuando se sabe que el verdadero y único interlocutor de sus poemas sigue vivo, y solo también, proba-

blemente. El mismo lo reconoce en su poema *Arañando el viento*, en donde termina dando una explicación vital para su propio quehacer lírico: «Tanta pereza terminará irritándome, dice J. H., no puede ser, espero un nuevo día y me llegan ya viejos, agotados. Y quizá me da igual, pero no basta el saberte vencido; los ojos van ausentes y sólo la nostalgia los ocupa.» A continuación da el grito de mentira y llega a la explicación que decíamos: «Y para que lo sepas, escribiendo sólo me justifico y a veces me da pena, al leerme en los años, que solamente esto, vanas huellas de humo, sea el fruto de mi vida, lo más auténtico, aunque esta tarde me resulte tan falso.» El poema clave para entender la actitud existencial de este poeta es seguramente el titulado *El vacío no llena*, que narra su abandono y la razón de su desarraigo. En él se dirige directamente a este interlocutor que hasta ahora creíamos imaginario, pero aquí nos aparece casi en carne y hueso. Hasta el poeta se rebela. Una última cita para comprobarlo: «Y en ese entonces, que habrá de ser, seguro, nuestros besos de ayer, nuestras caricias de fértil y abundante maravilla, te dolerán, ay, tanto, que nada aplacará su irremediable pérdida, y tu claudicación sólo será miseria.» Julio Herranz, poeta, puede que encuentre en su propia rebeldía, la única puerta para intentar salir de su situación tan decadente.



Los poemas de *Esta música*, de José Ramón Ripoll, ocho en total, muestran un aire tranquilo, sosegado, clásico. La música y el mar son algo más que el ruido de la mutua compenetración de los elementos. El amor y la mujer semidesnuda, la orilla, el navegante. Hay que encontrar la razón verdadera de estos versos. En ellos hay una concepción un tanto simbólica que hará de la música tanto vida como muerte, y del mar origen y fin de las especies. El hombre, en este sentido, se puede encargar únicamente de la descripción de las cosas. Por ello, el ambiente es importante en la poesía de Ripoll. Un ambiente marino, de bosque impenetrable, de aire quieto y de caricia. Se trata de encontrar la música y algo más, siempre lo desconocido, lo cósmico, dentro del pequeño corazón de la palabra. Porque la vida es la escritura. El hombre es la existencia. Su pronunciación, lo más hermoso. Y por todo ello, el poema, la única realidad posible. El hombre, su hacedor, su traductor, el ente pronunciante. «La música le aprieta cada vez que se acuerda» (poema VII). El nuevo sentido de las cosas habrá que encontrarlo en los viejos elementos conocidos. De ahí que el navegante, el viajero, el ausente, se haga la pregunta sin respuesta. «Sólo inquietud existe: un ejemplo de muerte, un estado de sitio en nuestro tiempo y la luz encendida.» En esa luz encendida (poema I) se apoya seguramente J. R. R. para iniciar la escucha de la música. El origen del mar, la orilla, las olas, el aire del verso con el verso, llevan siempre al poeta hacia aquello que nunca ha de olvidar. Es el amor que huye, el hombro solitario y la mano que palpa a duras penas, el oído que escucha y el ojo que contempla. Leamos, para terminar, el compendio de todo este compendio (sería imprescindible para continuar este comentario, disponer de muchos más poemas de este jovenísimo poeta): «Tú me dices el mar en esta música y sin tentar el humo de sus señas me inclinas el salitre, la tentación del baño, los arcángeles, besarte bajo el agua y tropezar, otra vez el olvido y la sentencia de amar entre los nombres la hermosura» (poema IV).

Felipe Benítez Reyes, el tercero de los autores que aquí comentamos, es el más joven de los tres. Un estudiante de filología de diecinueve años, que ya ha publicado algunas cosas antes de ahora y que nos llega con estos poemas de *Estancia en la heredad*. Su poesía está bien hecha. Medida y tranquila, nos habla de labios y cenizas, de presencias extrañas en la noche y del temor en la penumbra, con cuerpos

celebrando su encuentro entre las sábanas, que no otra cosa es ese metal blanco que más de una vez aparece entre estos versos. Leamos algunos de su primer poema, *Celebración*: «Con la lumbre del miedo y las espigas será tu voz incienso compartido, hermosa densidad que se ha entregado a su penumbra con temor. El recuerdo no es más que una respuesta escrita sobre el aire al abandono, celebración de aquellos que han dormido, haciendo un metal blanco de la noche, en la turbia ciudad que el viento ocupa.» La ciudad será uno de sus puntos de referencia principales. Pero siempre lo eterno, frente a lo momentáneo de la «oscura posesión», entre el fuego y el ruido de los cuerpos entregados, será la temática esencial para esta estancia. Las huellas del amor han pasado, marcándose en el suelo de la heredad gracias a la memoria permanente, siempre en lo oscuro. El siguiente poema, *Ciclo de eternidad*, así nos lo demuestra: «Con su huella caída me habla ahora el tiempo de otra luz, y se consagra, como un vaso de espigas, a lo oscuro. Podrá la vida, al fin, custodia de cenizas, profunda madrugada, abandonarse: desolado a la arena va tu nombre, y regresa a sus pasos por la sombra.» En torno a estas huellas en la arena, en torno a este recuerdo de amor, se construye todo un compendio de retornos, apareciendo sucesivamente una serie de elementos pretendidamente románticos, aunque a veces de gran calidad metafórica. Por ejemplo, esos coros de niebla, esas flores de incienso, y sobre todo, esos sagrados espejos de la sombra. No sólo la ciudad oscura de la noche, que presencié el espectáculo del abandono, sino la habitación, seguramente un cuarto oscuro, que imaginó la causa que da pie a todo el poemario. Ningún amanecer, ninguna noche, será capaz de volver en realidades al que sólo piensa de memoria en el pasado. La ciudad, la casa, la habitación, la cama precisamente, atizan el fuego del recuerdo en el que Felipe Benítez Reyes se instala para siempre. Por supuesto es de imaginar que su juventud le haga superar muchos de los traumas y cantos de abandono, pero mientras tanto, éstos serán la carne de cultivo para sus versos, tan prometedores. Un último ejemplo, de su poema *Aposento*: «Si ya es amanecer, qué cubrir con las sábanas ahora, qué vigilia acabada en los secretos de aquel triste racimo de dos cuerpos amándose. En la tiniebla antigua de los pasos, qué inocencia sombría la memoria al ungir los dominios en penumbra, las puertas no cruza-

EL MUNDO QUE SE CONJUGA ENDEMONIADO



das, silentes, de los cuartos, con velas que olvidamos apagar.» Antes de terminar, quisiera señalar la calidad más que suficiente de estos poetas andaluces, gaditanos de ahora mismo y de mañana, y la encomiable labor de la revista «Panderero» de poesía.

JESUS GOMEZ AYET

DEMASIADA MUERTE Y POCA ESCRITURA

JORDI SIERRA I FABRA: «En Canarias se ha puesto el sol». Editorial Planeta. Barcelona, 1979.

RAMON HERNANDEZ: *Pido la muerte al Rey*. Editorial Argos Vergara, S. A. Barcelona, 1979.

La trayectoria literaria de Ramón Hernández se distingue por dos rasgos señalados: su solidez confirmada por una obra amplia y honda en la que cuentan novelas de tanta validez como *Palabras en el muro* o *Eterna memoria* y su independencia con respecto a modas, tribus y grupúsculos literarios; características ambas que si por una parte nos revelan la presencia de una fuerte personalidad novelística nada fácil de clasificar o situar bajo simples etiquetas, de otra, a nuestro entender, le han restado posibilidades de colocarse en el lugar que por sus propios méritos le corresponde dentro de nuestro mundo narrativo, en el que por desgracia tantos prestigios, blasones y famas se otorgan a través de una complicada red de cenáculos, intereses y capillas. No le faltan sin embargo a Ramón Hernández ni el respaldo continuo del público ni la aceptación favorable de la crítica mayoritaria, como no podía menos de suceder en relación a un novelista que ha sabido aunar el interés y la calidad, el entretenimiento con la creación artística alejándose así, por fortuna, tanto de la obra de mero contenido sensacionalista como del juego estilístico, estéril y estético del lenguaje por el lenguaje. *Pido la muerte al Rey*, quizás su novela más ambiciosa, es buena prueba de ello.

La primera impresión que provoca en el lector esta última novela de Ramón Hernández es la de hallarse frente a un torrente dislocado, o mejor, inmerso en una avalancha lingüística que hace peligrar su sentido de la

orientación. Parece una novela sobre el caos y sin duda lo es, pero el dominio técnico del autor y su intuición creativa reordenan literariamente el aparente material caótico facilitando al lector, al que se le exige esfuerzo y postura activa, las claves sobre las que discurre la historia del personaje protagonista: Gontrán Zaldívar Miedes, interno en un manicomio y sometido a un alegórico juicio sumarísimo por parte de un tribunal formado por sus compañeros en locura. El acierto de esta ubicación de la trama —el Marat-Sade de Peter Weiss sería un buen precedente— en una realidad demencial que actúa como símbolo y dato, como demencia y presencia, y como entorno o contexto tan real que se traduce en sueño y pesadilla, permite que el lenguaje ofrecido por el novelista cobre todas sus posibilidades literarias aportando la tensión requerida para que mientras la novela avanza la atención no decaiga. La inclusión de palabras en mayúscula que invaden y rompen el texto, el uso intencionado de vulgarismos, la extraña adjetivación cercana al lenguaje esperpéntico, la reflexión gramatical o las desarmonías tipográficas no surgen como meros modos gratuitos sino como eficaces recursos coherentes con el trasfondo o trasfondo narrativos: el proceso de desintegración social de un personaje, de un mundo, que intenta reencontrarse a través de un proceso rememorativo con las explicaciones, causas o circunstancias que le llevaron a su actual situación de marginada y lúcida demencia. Búsqueda, de su propia culpa o de su propia inocencia, condenada al fracaso desde el momento en que el mundo «que se conjuga endemoniado» se muestra como un caos opresivo y represivo frente al cual ni el amor, ni el sexo,

ni el desamor son válidos como refugio o salvación y sin que el autor proponga, directamente, alternativas de ningún tipo. El pesimismo que la lectura trasluce no se acompaña, como sucedía con el pesimismo del 98, en un sermón moral. Lo que se deduce del personaje, de la historia, no es el hecho de que constate que «una inmensa mentira me rodeaba, me asfixiaba como humo de incendio», sino que participa de y en esa mentira sin saber dónde termina ésta y comienza la verdad y sin tener claro, como desposeído total que es, la separación entre las causas ajenas y las propias a la hora de valorar ese incendio que le hiere. En ese sentido la novela es todo un ejemplo de cómo el lenguaje literario puede moverse por el terreno de lo ambiguo y polivalente sin que necesariamente haya de caer en la pesadez estética de escribir páginas y páginas que dejan al lector en el mismo punto donde estaba antes de comenzar la lectura: en el aburrimiento.

Un planteamiento narrativo tan ambicioso como el propuesto por Ramón Hernández tiene sus riesgos: las reiteraciones abusivas, desbordamientos semánticos prolongados, situaciones no bien resueltas o mal aprovechadas, y en algunos de ellos el autor tropieza algunas veces produciéndose entonces pequeños baches en la lectura remontados fácilmente gracias a su escasez y a que, en general, la mecánica narrativa, el engarce de temas y el juego de planos funcionan tan eficazmente que la novela logra una calidad, que como ya hemos mencionado, no es usual en la desorientada literatura española actual: atrapar al lector sin rebajar los niveles exigibles de calidad literaria.

C. B. CADENAS

Este libro, «Premio Ateneo de Sevilla 1979», tiene la virtud editorial de anunciar ya en la solapa de la sobrecubierta que «trata de buscar por encima de todo el entretenimiento y la emoción». Al parecer no otra cosa se propuso Jordi Sierra i Fabra (1947) al plantearse un texto que fluye más por el cauce historiográfico-político que por las vertientes de una novelística cabal. Su desarrollo hace recordar más el tipo de películas tremendistas al estilo de las «avalanchas», «terremotos» y «tiburones» y otras de igual tenor. Su tratamiento esquemático no profundiza en los personajes ni en la complejidad de las situaciones y lo acerca más a la historieta que a la historia.

No es casual entonces que sus casi trescientas páginas se asocien más con ciertos filmes de aventuras y el dibujo de los «comics» que con la literatura, aun sin sacralizar este último término. La trama, situada hacia 1985, arriesga los

desmentidos de la historia real de España en los próximos seis años, sin la densidad de las novelas de anticipación, avaladas o no por el presente presagiado, de los Verne, Wells u Orwell.

Tres militantes del MPAIAC serán ejecutados en Madrid por las autoridades españolas el 10 de octubre de 1985 a las ocho de la mañana. El delito por el cual serán castigados es —ni más ni menos— haber causado un año antes la muerte de 7.000 personas mediante un atentado explosivo en el estadio «Bernabeu» de la capital hispánica, durante «el clásico Madrid-Barcelona de fútbol». En la víspera de su ejecución, un comando del MPAIAC se apodera de un tren que trae, desde Vandellós, material radiactivo, al que harán volar, junto con los tres millones y medio de habitantes de Barcelona, si no se libera a sus tres compañeros. A todo esto, las islas Canarias están ocupadas por tropas españolas. «¿Qué hacían allí?...

¡Ah, sí! Llevaban un uniforme y defendían la unidad del país. Pero ¿contra quién luchaban? Ni siquiera eran canarios en los últimos meses, sino libios, argelinos, palestinos y mercenarios de una docena de países africanos. ¿Qué hacían en las Canarias? ¡Malditos fueran todos!», se lee desde el principio de la novela.

«A cinco minutos de terminar la primera parte (del clásico Madrid-Barcelona) y cuando el marcador registraba empate a un gol, la explosión de un artefacto hundió media tribuna». El resto son siete mil cadáveres inocentes, quizá el de no pocos viajeros canarios de paso por el «rompeolas de España». Agrega: «Nadie quería una guerra civil, pero Canarias era un polvorín. El presidente del Gobierno dijo en su primera alocución algo significativo: «Una vez dejamos que el sol se pusiera en Flandes, y bajo ningún concepto vamos a permitir que se ponga ahora en Canarias». Y en Canarias —dice el texto—

se había puesto el sol. «O al menos se cubría la cara horrorizado al ver tanta sangre.» No hay duda que cualquier lector se puede horrorizar con esta lectura y quizá sea este el propósito de JSiF para alertar sobre su visión—letal—de la proyección del problema canario.

«Como todas las crisis, nadie podía precisar exactamente el origen de la canaria—agrega el texto—. Algunos decían que el origen fue la declaración de la OUA en su reunión de ministros de comienzos del 78, otros citaban el indiferente aislamiento que los distintos gobiernos de Madrid echaron sobre el archipiélago y no faltaba quien se refería a mucho antes, al comienzo, a los cinco siglos de sumisión». Después de indicar que la política del canciller Marcelino Oreja «no logró que por bajo mano» los países presuntamente amigos de España dejaran de ayudar al MPAIAC con armas, dinero y hombres, «la CIA financiaba encubiertamente al MPAIAC y éste se servía de material ruso en los campos de entrenamiento de Libia y Argelia». Una parte de la anticipación de Jordi Sierra i Fabra se resiente visiblemente, al menos durante el primer semestre de 1979: «A partir de 1979, los atentados en Canarias se hicieron tan usuales y normales que pronto llegaron a desplazar la tradición del Ulster, en Irlanda». (...) «Cuando la violencia en Canarias condujo a una espiral irreversible, la onda se expandió definitivamente a la península, sumida en un continuo deterioro económico y moral que abocaba al caos y traía amargos recuerdos de guerra civil. En las elecciones de 1981 había ganado la izquierda y el poder pasó a manos de Felipe González, que al fin pudo esgrimir su "alternativa de poder" tras años de oscuro palmoteo de espaldas con el presidente Suárez».

La mirada de JSiF sobre el futuro mediato de España es apocalíptica, tanto en el frente interno como en el externo, y en su libro no faltan las guerras de todo tipo, tomas de siete mil rehenes, «la mayoría turistas alemanes», espías españoles en Libia, un comando militar hispano que, después de montar en hidros, submarinos y botes, desembarca en Argel, liquida como a mosquitos a los guardias del dirigente máximo de MPAIAC, y finalmente, despacha a éste y a un enviado de la CIA que lo acompañaba. Segundos antes que el reactor nuclear accionado por los terroristas atomizara a Barcelona y sus millones de habitantes, el ejército logra dominar al comando guerrillero canario que secuestrara el tren y, con su último estertor, uno de los rehenes logra desactivar la palanca fatídica. Una especie de «happy end» si no fuera porque un par de centenares de guerrilleros desembarcan secretamente en las siete islas, desde submarinos extranjeros, para reanudar el festival de la muerte que despliega «En Canarias se ha puesto el sol».

No hay duda de que este tipo de libros tiene sus adictos pero, más allá de cualquier postura o examen político desde cualquier cristal por donde se lo mire, también es indudable que está más cerca de la subindustria de los «best-sellers» sensacionalistas que inunda al mundo, que de una novela con ambiciones de serlo. ¿Habrà comenzado en la península la fabricación nacional de este producto de consumo? El tema de la muerte, que la

literatura y el arte español—y el pueblo que los pare—conocen demasiado bien, es un asunto asaz espinoso. Invocarlo en demasía puede provocar el bumerán de que el lector se aleje de él antes que acercarse a algo que ha vivido y vive, leído y lee en una vida real y en páginas de oro donde cada gota de sangre y cada letra duelen en lo más hondo. Porque, en este caso, la escritura ha imitado muy mal a la naturaleza.

JULIO HUASI

LA TRAGEDIA DEL FALLO ELECTRICO

ALBERTO DIAZ RUEDA: *El gran apagón*. Ed. Albia Nova. Bilbao, 1978.

¿Qué conduce al hombre en sus aventuras, qué brújula posee para sus estancias y encaminamientos? ¿Es pode-

LA BELIGERANCIA DE LA EXPRESION O EL PASOTISMO LITERARIO

CAMILO JOSE CELA: *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.

Es este último libro del más polémico de los escritores españoles actuales, una recopilación de breves y personalísimos artículos publicados en el diario *Informaciones* a lo largo de los últimos años, reiteradamente denominados «de transición». El Cela «público», por todos conocido, está presente en cada uno de los ciento dieciocho apuntes que componen esta obra. Con un humor agudo, desgarrado, irónico, quevedesco, Cela aspira a cumplir el papel de un «benévolo y condescendiente cronista del mundo en torno» y titula este «mirador de honesta contemplación del espectáculo del mundo» con un verso de *El cementerio marino*, de Paul Valéry.

Sin pretenderse oráculo infalible, según advierte en el prólogo, Cela hace la crónica sosegada de una sociedad «que se ha complicado lo bastante como para que no nos falte ocasión de que un ángel nos sople a la oreja cien vanos y diferentes sueños cada día». De manera que realidad y mundo onírico se funden en el «sueño», definido por Cela como todo aquello que la imaginación pone en marcha, poco importa si dormidos o despiertos. De temática variadísima, el autor igual recoge apuntes que recuerdan los carpetovetónicos relatos de *El gallego y su cuadrilla*, como incluye una receta de paella. Servirán de ejemplo algunos títulos: «La doble vida de don Filiberto Anchuela, sus labores (cuadro de costumbres)»; la nota necrológica, «Dionisio Ridruejo»; «Elogio del castellano»; «Consideraciones sobre el santoral y su debido engorde»; «El destete, o fabulilla del desmadre del destape»; «Yo, senador», y «Acabo de comprarme un burro», una respuesta a la OPEP.

Se ofrecen además axiomas filosóficos—por ejemplo, «la llave de la felicidad estriba en no aspirar más que a lo aspirable»—, juicios sobre los derechos de la mujer, la convivencia, la familia, el oficio de escritor y, en particular, se



rosa y hasta tajantemente imperativa la realidad que vive y se vive? ¿O es que lo fictivo sobrepasa a todo lo habido y por haber con arreglo a la invención que imagina y se imagina? Preámbulos y postulados de la ecuación novelesca. Seguro que muy en cuenta lo tuvo en su empresa el autor granadino de nacimiento y barcelonés de adopción Alberto Díaz Rueda.

El empuje temático en narrativa de nuevas situaciones, la dinámica de la pluma en escenarios y escenas, linderos

entre testimonios de personajes y estampas testimoniales de situaciones de realidad. La invención y lo real. ¿Anda en juego la ficción inventiva sobrepasando ascuas y llamas de la verdad? ¿Y por qué no? ¿Y cuál es la exacta autenticidad? Ejemplos hay, de todo. En trabazón de autenticidad e imaginación, esos dos polos de la narrativa se codean o se superponen o se alternan, trabazón de situabilidad de lo vivido y conocido y de lo hipotético o por conocer. Así es el vivir, con cortejo

del soñar, y de modo especial en nuestra época contemporánea. No brotan las novelas del arraigo directo de recuerdos y observaciones, de los mismísimos archivos de la memoria, sino de la mismísima vida. Aletear los latidos y las alas del narrador. Personajes muy susceptibles de existir, arraigados en suposiciones de llameante verosimilitud. Y todos los datos y detalles son de escalofriante veracidad; así, trepa hacia su actuación lo inventado, lo fictivo, lo supuesto. Es fuerza de lo histó-

postulan premisas para funcionar en la presente situación histórica de España, «país paradójico y surrealista». Si hemos de buscar un denominador común a tan prolífica antología de observaciones, tres rasgos distintivos saltan a la vista: que la más prosaica historia cotidiana, dotada de una dosis de imaginación, es proveedora inagotable de materia literaria; que cada artículo de alguna manera forma parte del calidoscopio de la sociedad contemporánea, y que la adaptación deliberada de un lenguaje achulado *pasota*, responde a la beligerancia del autor ante la literatura. Explica Cela que la lengua escrita y la lengua hablada deben ser una y la misma. En ese sentido, pues, se puede concluir que la sociedad se autorretrata a través de estructuras y modalidades lingüísticas.

La prosa *celiana* —a caballo entre la erudición, la «erudipausia» y el habla popular— se caracteriza por un barroquismo estilístico, por un *virtuosismo* conceptual. Intrínseco al estilo de Cela son los incisivos. Estos suelen ser humorísticas intercalaciones que comprenden la gama de vulgarismos callejeros: «¡Caray, qué tío!», «¡jo, macho!», e incluyen las forjadas «¡jopé!» y «muslamen». Es muy frecuente el empleo del término «servidor» y el pronombre «uno» con referencia a la primera persona, o sea, al narrador. Y éste, ocasionalmente, se autoalaba con frases parentéticas como «¡jo, qué frase más depurada!». El interés del autor por los valores expresivos del idioma se percibe en las numerosas aclaraciones lingüísticas salpicadas a lo largo de su obra. A menudo éstas son de carácter escatológico y el narrador se divierte con indagaciones etimológico-literarias de, por ejemplo, terminología anatómica popular.

Contrastando y complementando el elemento socarrón, existe una sensibilidad compasiva y comprensiva manifestada en la defensa de animales (*Llanto por el urogallo, pájaro en desgracia*), de minorías (*Las pobrecitas mujeres*), de marginados (*Congreso de izas, rabizas, colipoterras, hurgamanderas y putaranzas*). También aboga el autor por la protección del patrimonio nacional, desmitifica el problema de la marihuana y trata el tema de Galicia, «una dolorosa realidad que debemos enmendar, según la norma que nos señale nuestra propia y común conciencia humana...».

Al referirse a su oficio, Cela sentencia: «Los literatos suelen tomar demasiado en serio esto de la literatura, que, bien mirado, no es más que un cachondeo, un divertimento propio de haraganes sin mala intención y que de algo tienen (tenemos) que comer.» De hecho, y a pesar de esta aparente falta de seriedad ante la obra literaria, surgen cuestiones de compleja resolución. Parafraseando a Stendhal, Cela plantea la relación escritor-sociedad. ¿Dispone el escritor de un espejo que se sitúa frente al camino por el que desfila el cortejo ininterrumpido de las miserias y las grandezas de su pueblo? ¿Es el escritor, con su lenguaje particular, oráculo del pueblo o simple producto de esa sociedad que procura analizar?

Cela parece mostrarse partidario de cierto determinismo cuando afirma que cada sociedad construye «unas pautas, unas condiciones dentro de las que se desarrollan —sin posible escape— las diversas literaturas...». Es de suponer, por lo tanto, que la conciencia literaria «no es sino el reflejo de unas determinadas condiciones sociales que moldean y conforman, que apoyan y delimitan el talento de cada individuo». ¿Cómo resolver la aparente contradicción de quien le niega seriedad a la literatura, pero, no obstante, intenta cumplir el papel de atisbador, de cronista del mundo, como anuncia en su prólogo? La postura de Cela queda un tanto ambigua; tal vez, porque como dijo Valéry, el objeto de la literatura es indeterminado, como el de la vida.

Si la literatura tiene un único encanto, declara Cela, es el de «fundir, confundiéndolas, las fronteras entre lo soñado y lo vivido, de lo imaginado y lo real». Considero que en este libro, en el que nos presenta aspectos de la España de los últimos años, ha llevado a la práctica su afirmación: «Contar —en literatura— es desnudar la verdad y la mentira para que nadie pueda reconocerlas por su ropaje.»

Por último, habría que añadir que, a pesar del ingenio e indiscutible talento del autor, esta recopilación sigue dejando al lector a la espera de una obra narrativa a la altura de *La colmena*, de *San Camilo*, 1936, de *La familia de Pascual Duarte*.

ELENA DE JONGH ROSSEL

rico que actúa con sus uñas más o menos afiladas. Y no es nada de «nueva novela» ya sea gala o alemana (del oeste). Nada de eso. Es pura imaginación. El autor, como si fuese un artista de aquellos imagineros, considera la narrativa como imaginería.

Léase la tanda expresiva de anuncio de *El gran apagón*. Y copio esas frases: «¿Se imagina usted lo que ocurriría si una tarde de invierno la ciudad de Barcelona se quedara sin fluido eléctrico? Los vagones del "Metro" detenidos en el interior de los túneles, la gente aprisionada en los ascensores, los grandes almacenes a oscuras...; trate de calibrar el miedo, la alarma, la acción de los delincuentes, los alborotos en la calle, los rumores, las suposiciones y el pánico que engendra un hecho ante el que las autoridades resultan desbordadas. La noche del 18 de noviembre de 1977, a las diecinueve horas ocurrió "el gran apagón" en Barcelona. Por suerte, sólo en la ficción de esta novela. Pero en la primavera anterior, toda España vivió un apagón similar.»

Acción de la memoria (recordando y aportando facetas de lo verídico) y acción de lo hipotético (inventando, suponiendo). Convergencia y desembocadura de esos factores; ambas realidades se unen y fluyen en colaboración. El autor, que demuestra brillantemente una pluma alerta de periodista al acecho de las noticias mundiales, supo recordar (y, por consiguiente, supo redactar) con oportunidad que en años recientes el mundo estadounidense vivió con pánico una avería nocturna en el alumbrado eléctrico de su gigantesca y célebre ciudad: Nueva York. Se sabe que la urbe vivió lentas y largas horas de angustia. Más recientemente aún, en Francia se han vivido horas similares. Y mucho más recientemente aún, en la propia España del mediterráneo, intensas angustias nocturnas se han vivido; casi una hora de apagón, y da la casualidad que en Barcelona misma, tiempo entregado a todo lo imaginable.

Admirable invitación para un relato novelesco. La mirada y los caminos de la inventiva expresada en narración. Dicho y hecho, el autor se puso manos a la obra y nos ofrece el resultado de su trabajo: *El gran apagón*, ubicando (y en eso tiene mucha razón) la realidad del fallo luminoso en una ciudad española importante, en Barcelona. Debe haber lectores que han vivido la novela y la realidad. La ciudad de la Costa Brava es algo que el autor conoce a fondo y ello le permitió subrayar aspectos interesantes y distancias. O sea, la geografía de la ciudad en sus paisajes nocturnos y de sombra, cosa que él conoce al dedillo; eso le facilitaba ir dando forma narrada a las escenas inventadas, supuestamente imaginadas y que la vida sólo se limitaba a comprobar y a servir como prueba eficiente. Porque tras ese texto narrativo y tras los «accidentes» últimamente vividos, y ahí radica la impetuosidad de nueva temática fictiva, ¿quién nos asegura que no habrá de modo más o menos episódico apagones en las gran-

des ciudades y acarreado siniestros horizontes de pánico con noches fatídicas de ansiedad y robos y violaciones y palizas y raptos y hasta muertes? Tal es el panorama presentado por Díaz Rueda, un universo que saca de quicio a todo el mundo empezando por la policía y los cuidadores del orden ciudadano; nos va describiendo (de modo impresionista diría yo) un tiempo de sombras dominadoras, ese grito terrible del miedo exacerbado en los clientes de los grandes almacenes o de las salas de espectáculos, y de modo muy concreto, en los cines... O, y es clímax horroroso, la tremenda alarma de médicos y enfermos de hospitales y de clínicas, y hasta en los propios hogares. Habrá venta de velas y de cerillas, claro... Todo lo que se diga es poco, el lector puede ir añadiendo a lo contado por el autor y es que el lector puede sustituir con creces, dándole riendas sueltas y libres a su sensibilidad imaginaria e imaginativa, otros aspectos del mosaico de rumores y actos y pánico de cualquier ciudad sometida a una «sencilla» (o complicada, es lo mismo) avería eléctrica. Y lo mismo da que sea accidente (material o humano) que madurada razón de un atentado, el resultado es igual: caos y desorden y sangre, y luego los heridos y los muertos.

Henri Miller abre paso a esta narrativa: «Hemos inventado la palabra desorden para designar a un orden que no entendemos». Con tipos de averías que suelen ser normales, orden y desorden de la autenticidad. La novela, el novelista, apropiación de realidades. No aventurarse por terrenos delicados y armónicamente «poéticos», sino yéndose por lo más abrupto y cotidiano (acaso, asimismo, ambiente muy profundo de los hombres) de análisis humanos, en individuo y colectividad. La ciudad, y los seres. Todo es relación humano-espacial, ante la riada de dificultades a causa de un apagón, no saber qué hacer, y sin que sea factible alejar la visión de lo catastrófico, de lo que podría volverse una dramática catástrofe generalizada. El autor va conduciendo sus «momentos narrativos» (así me place calificarlos, piezas de un mosaico) y los coloca en un *puzzle* urbano, momentos de fuego siempre y sin el menor asomo de ceniza, la vida en horas barcelonesas de *El gran apagón* por los habitantes asumidas y comentadas, pues a todos les concernía la tragedia del fallo eléctrico; accidente o atentado, da lo mismo, y nadie lo sabía. Las consecuencias eran idénticas. El relato es encaminamiento de mucha dinámica, la unidad se vuelve concisa y hecha añicos, es decir como quebrada en cada uno de esos momentos narrativos y es lenguaje enérgico, participador, periodístico. Una dinámica expresiva. Tal vez pueda aducirse que no muestra la inquietud, tan actual, de elaboración del autor, búsqueda de vocabulario y frases literarias. Pero supo lograr lectura asequible y compartida, emociones de presentimiento en las caóticas significaciones narrativas de apremiante apagón.

JACINTO LUIS GUEREÑA

INQUIETUD Y PREOCUPACION AMOROSA

FRANCISCO TOBAR GARCIA:
Dhanu. Artes Gráficas Imnasa.
Madrid, 1978.

Dhanu es un libro de versos que parece haber condicionado en gran parte al autor a «su» tema de amor. El poeta que es Francisco Tobar García ha sufrido sus poemas como la rosa o la espiga sufren una noche de tormenta. Si sobreviven y pueden levantarse, aún se les nota lo pasado en sus caras vegetales. Puede que sonrían después. Quizá sólo han envejecido un poco. Sin embargo, Tobar hubiera querido ser vencedor de esa tormenta en vez de refugiarse como un ser débil entre los brazos de su poesía. En ella lo dice todo. Ni siquiera acepta que el poeta sea un ser a quien se pueda admirar. Así de sencillo:

*No me digan ustedes que un poeta
merece el respeto de todos,
vale menos que un hombre.*

En esta nimiedad se encuentra la clave de la grandeza de la poesía de Francisco Tobar. Porque, para él, «da lo mismo la ortiga que el laurel», es decir, y en otro sentido, ni una cosa ni otra será recibida en su corazón como algo que le envanezca y le haga sentirse superior a los demás.

Con su poema «El enemigo», nos presenta una muestra de lo que acabo de decir. Y más. Nos traza una línea divisoria y defiende su amor desde su otro lado: «Tú eres débil: esconde tu cabeza / entre mis manos. / También yo siento miedo, pero no me avergüenzo: / no somos nada cuando el viento pasa. / Sin embargo, la luz vuelve a encenderse / y otra vez nos amamos. / Tu cuerpo es tibio como son las lágrimas. / Lloro y descanso; yo estaré despierto / para ver si se acerca el enemigo.»

Al parecer, a Francisco Tobar se le descubren huellas—no influencias—marcadas por sus lecturas de Hölderlin, Valéry, Pound y Vicente Huidobro. Yo veo en este poeta a un lírico con mucho estilo, aunque por su versolibrismo se oiga el ruido de las traducciones de la obra de poetas que van del romanticismo a lo parnasiano, y al simbolismo. Tal vez Valéry es quien está más próximo y presente en este intelectual ecuatoriano, porque su *Dhanu* no tiene nada que ver con la Diótima de Hölderlin. En los temas de amor se filtra mucho comparable, y Tobar tiene siempre un personal modo de interpretar sus sentimientos más profundos en un manejo de simbolismos de lo más singular. Evidentemente, el poeta alemán no inventa mujeres a quien pueda amar después. No imagina a su amada. La está viendo realmente, mientras que Tobar pasa la barrera y va más allá de su *Dhanu* infinita. En ella hace reencar-

En *Evolución de la poesía costarricense* (1), Alberto Baeza Flores, magnífico chileno trashumante, hoy entre nosotros, delinea, con amplitud y precisión, una trayectoria de la que forma parte Albán. Baeza Flores subraya el carácter consciente del autor de *Solamérica* (1977) y *Sonetos laborales* (1978), creador y analista de la lírica. Aparece encuadrado en la *Generación de posguerra* —nacidos entre 1931 y 1945—, posguerra que es doble, por cuanto se refiere al conflicto mundial y al civil ocurrido en Costa Rica, en 1948, del que se deriva la situación política presente. *Albán nos conquista* —escribe Baeza Flores— *porque su poesía es un redescubrimiento o descubrimiento del ser.*

Será perentorio que me refiera a ese trascendentalismo programado, y, a tal efecto, transcribo una idea fundamental de quien lo acuñara. Este considera a la poesía como *vehículo natural de las vivencias trascendentales, que parecen abarcar todos los actos circunstanciales del hombre y de la naturaleza en un acto mayor de plenitud.* Los que se aproximen a *Evolución de la poesía costarricense*, texto informativo y crítico, quedarán de seguro impresionados por la riqueza e interés de su contenido.

Laureano Albán arribó a España, según antes recordé, cuando acababa de iniciarse el otoño de 1978. No había conocido nunca esa estación que, viniendo como debe, presenta en Madrid encantos especialísimos e inolvidables. Imagino su sorpresa de habitante de un territorio que de continuo es cálido. A poco de llegar, en diciembre, escribe el poema con el que habría de abrirse *Herencia del otoño* (2) y en el que deja expresado: *Desnudo es el otoño / como un aire donde ha triunfado el mar. / Su luz es un espejo que pende del silencio / con la mitad sumida en otra sombra. / En su dominio el hombre se estremece. / Del árbol se derrumba sólo el canto. / Y en la sentina inmóvil de la tarde / la luz combate inútilmente. / Pero queda el amor, / su marejada azul entre los ojos: / esta tierna afición de hacer milagros.*

Es patente, a la vista de tal muestra encabezadora, la triple visión de un fenómeno espacio-temporal fértilmente poético: naturaleza-imagen-metáfora; reflejo en el hombre; posibilidad salvífica del amor. Estas notas constituyen a lo largo del tramo inicial del libro una suerte de escala, en la cual se parte de sensaciones colorísticas con inmediata transformación expresiva y a cuyo término suele haber alusiones a *eternidad, resurrección, otro silencio*, etc., modo de ir hacia lo que ya no se halla delante de los ojos.

El cuerpo del poema ofrece en líneas generales una creciente profundización en el símbolo que entraña lo otoñal —descaecer suavizado— y trae a la memoria del hombre el recuerdo de su propia realidad desgastadora. Albán se lanza a la captura de esencialidades (al fondo podrían dibujarse algunas ideas de Heidegger) con la intención de reunir las y someterlas a una especie de sensibilizada síntesis. Los hallazgos de dicción abundan. *El mar es la certeza / de una más alta soledad. / El estallido de la flor del mundo... El aire es habitación donde la muerte ha hecho / cristal de las pupilas, / acuarelas dormidas de la sangre.* El crepúsculo —el otoño se concentra en ese momento

del día— está también, forma parte también, de las cosas gastadas. No falta el hervor que produce un ansia de plenitudes.

A medida que avanza este primer trayecto de *Herencia del otoño* es observable que el poeta, como tal sujeto, como tal receptor de la presencia del otoño, va trasluciéndose por entre las visiones naturales y, del mismo modo, nos llega con más intensidad lo que comunica. Dejan paso los ojos y sus transmutaciones al corazón y sus temblores. *Me pesa el corazón como una llama.* En ese mismo poema se lee: *Si no fuera poeta, ¡qué silencio!* Vale por una definición de la poesía: lo que hay antes del silencio. Poco antes afirma: *Sólo vive la sed.* En adelante es frecuente hallar en *Herencia del otoño* elementos más humanizados, incluso románticos, aunque unos y otros estén contenidos, pero nunca ambiguos ni al servicio de una facilona tristeza. La contemplación del entorno, y lo que ese entorno remueve en quien mira, contribuyen a que el poeta conozca, a través de una atmósfera, a veces del todo mágica, que *Es preciso vencer, / ganarle la partida al vínculo perenne / del alma con la muerte... El sueño lucha contra el temor de la noche.* Albán concluye: *La muerte es el perdón.* La muerte está justificada. *Da sentido / al sueño que decae entre los ojos. / Es el blanco apagado / en donde acertaremos para siempre.* Es decir, la necesidad de combatirla no excluye la necesidad de aceptarla. La existencia, en la perspectiva de Albán, no incluye apelación al desgarrar. Por ahora, no.

Recurriendo a un término musical, cabe decir que este apartado de *Herencia del otoño* es como un *scherzo*. Pronto se nos impone que ello no era sino una preparación: en cuanto *Hispania* despliega su arquitectura sinfónica en cuatro tiempos. El encuentro de los poetas hispanoamericanos y España ha dado ocasión a episodios más de una vez decisivos. Ocurre que este costarricense pausado, que percibe en el otoño su correspondencia espiritual, radicalmente antianecdótica, eleva su tono y amplía su ritmo. *Hispania* es la resulta de una conmoción, muy afortunadamente transcrita, hasta el punto de que ese poema, iniciador de la segunda parte del volumen, puede ser incluido en la más rigurosa antología dedicada a un tema que tan múltiples ejemplos ha proporcionado. Las citas fragmentarias de él serían improcedentes. El poeta nos habla desde Castilla —Toledo, Segovia, Alcalá de Henares— sin ceñirse a ningún localismo. Nos habla de otra manera. En ese cúmulo de aciertos, entre los cuales cuenta negarse a desenrollar largamente su verso, aunque ya digo que con brío y emocionante latir, pero procurando y consiguiendo que la palabra bien dicha evite el derrame. Se fusionan aquí la música y el sentido. Cunde la voluntad de afirmaciones esclarecedoras: *Nadie duerme en la noche... La muerte es imposible.* O bien, *La piedra vive.* En el cuarto movimiento de esa sinfonía aparece el recuerdo de América desde esta orilla —la de Palos de Moguer— y la original ensoñación y juntura de presente-pasado-futuro.

La temperatura de *Herencia del otoño* ha subido definitivamente. Su dramatismo también. Las acuarelas, con veladuras otoñales, han sido superadas por el trazo vigoroso, plástico, muy empastado, con algunos signos de estar en la onda nerudiana —valga la referencia—. A una

(1) Alberto Baeza Flores: *Evolución de la poesía costarricense*. Editorial Costa Rica, 1979, 15×22 cm., 412 pp.

(2) Laureano Albán: *Herencia del otoño*. Adonais 369, 11,5×19 cm., 78 pp. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1980.

magnífica elegía del padre —*Invocación doliente*— siguen *Viaje a la ceniza*, en donde morir es ya considerado sinrazón, y *Tríptico del olvido* —*Todo es infancia. / Nada sigue después, / sino el silencio*—. Tras *De la frugalidad de la inocencia*, que, como otros poemas de esta parte, insiste en una pluralización abarcadora, así como en una atmósfera sombría, llegamos a *Tránsito del hombre*, otro de los aciertos más importantes del libro. Sus tres partes son una continua prueba de la brillantez imaginística de Laureano Albán, quien aprovecha hasta el límite, sin espacios vacíos, un motivo básico, como es la descripción del ser viviente en su camino hacia la consumación. La armonía tan palpable que desprendíase de aquel otoño de la sorpresa es ya aquí imposible. Albán ensaya resumir en noventa y cinco versos —si los conté bien— la vorágine existencial, sin uso de una sola palabra que no sea rigurosa, caliente e intuitiva poesía. Casi al fin de esa andadura remacha: *Bálsamo, endecha, polvo, / precipitado tacto / donde la claridad cantando muere. / En un país sin voz, / un territorio donde precede el mar todos sus soles, / donde velámenes de brisa parten / sobre el arco terrestre de la sombra*. El último poema, *Vestigios del otoño*, significa la entrada en el más allá de lo puro y destruido.

A raíz de obtener el *Adonais*, Laureano Albán declaró que *Herencia del otoño* contenía la experiencia de hacer confluír en su obra la tradición

peninsular, con su afinamiento expresivo y el alcance visionario de la poesía hispanoamericana. Se comprueba que el propósito corresponde al logro. Pero, en realidad, ese hecho se produce de forma rotunda, sobre todo desde *Hispania* en adelante, mientras que anteriormente priva la aproximación a un estilo no distante de nuestras costumbres poéticas de hoy, pero influidas por algunas extranjerías. Y es verdad que también en su precisión, desnudez y abertura mágica por el gran ascendente de Pessoa.

Dos evidencias es preciso que anotemos: el conocimiento de la obra anterior de Laureano Albán permite convenir que, como otros poetas hispanoamericanos —Rubén y Neruda sirven de paradigmas— ha encontrado en España una vía que le ha llevado al estímulo y a la superación. De otra parte, está muy claro que ha sabido orientar su obra hacia un replanteamiento existencial, apartándose, por tanto, del señuelo de las falsas modas, entre las cuales figura aquella que trata de sostenerse como novedad a fuerza de relaciones públicas y otros recursos menores. En definitiva, ese objetivo al que Albán se aplica con fortuna incluye una profundización de la vida y del hombre desde la poesía, una preocupación ontológica y metafísica —estamos en el centenario de Quevedo— y aquí y allá un uso revitalizado del simbolismo.

JIMENEZ MARTOS

NOVELA POSTUMA DE ALFONSO ALBALA

ALFONSO ALBALA: *El Fuego*. Colección «Novelas y Cuentos». Editorial Magisterio. Madrid, 1979.

Alfonso Albalá Cortijo es de origen extremeño y desarrolla su labor profesional como poeta, novelista y periodista. Murió, recientemente todavía, en 1973 a la corta edad de cuarenta y nueve años, sin haber conocido, pues, el término de una desoladora época que habría de cerrar sobre el escenario de nuestra geografía el telón de la historia pocos años después.



En 1968, y dentro del campo de su producción novelesca, publica su primera novela, *El secuestro*. Un año más tarde, aparece *Los días del odio*, ambas publicadas por la editorial Guadarrama. Ahora, *El fuego*, póstumamente editada, completa momentáneamente esta trilogía definida por su propio autor como *Historias de mi guerra civil*. Es de desear, por otra parte, que *Memorial del piano*, inédita por el momento, vea pronto la luz de sus actuales y posibles lectores.

Así, pues, podemos decir que a estas cuatro obras se reduce fundamentalmente su labor narrativa, labor que, ampliada a otros campos en el seno de nuestras letras, aunque exigua, fue paralizada por el advenimiento prematuro de su muerte.

Con *El secuestro*, Alfonso Albalá se nos descubre, por tanto, como novelista, pero es dentro de esta concepción unitaria de *Historias de mi guerra civil* donde debemos ver su condición de tal, las claves de su uniformidad ideológica y los recursos teórico-formales utilizados, para poder clasificar convenientemente al autor de la trilogía. Es por lo que no podemos dejar de comentar *El fuego* sin ver la interrelación de sus obras anteriores y hacer referencia obligada de las mismas.

Alfonso Albalá es un niño de siete u ocho años cuando se proclama la Segunda República, y es desde esta perspectiva infantil como el autor encuadra los acontecimientos que describe, sobre todo en *El fuego* y en *El secuestro*. Dos fechas marcan en su memoria la inevitabilidad del recuerdo de su infancia en Coria, pequeña ciudad de Cáceres: el 14 de abril del año 1931 y el 17 de julio de 1936.

La trilogía de Albalá no es una obra escrita desde unas posiciones políticas concretas ni con una tendencia clarificadora o descriptiva de las circunstancias históricas que marcaron los años del luto y el llanto en nuestro país. Si en *Los días del odio* el autor nos muestra a los personajes sumidos en el conflicto bélico, un conflicto que recorre trágicamente los pueblos de España con el fantasma de un odio en su concreción más metafísica, en cambio en *El secuestro* y *El fuego*, el medio y los sucesos descritos en torno a estas fechas son utilizados para configurar la personalidad y el carácter de los personajes y acentuar su comportamiento desde la visión estrictamente individual e infantil de Fernando. Es ésta, la visión de la guerra civil española ofrecida por la mirada de un niño que nos irá descubriendo el mundo de su familia, su primera escuela con sus maestros, sus amigos y las diversas gentes de su pueblo que conforman sensiblemente los primeros años de su vida.

Alfonso Albalá nos presentará a Fernando, educado en una familia católica y de derechas, reflejándonos desde una óptica tradicional y conservadora que la maldad y la crueldad humanas, provocadas por la ausencia de la fe espiritual, es el génesis de las funestas consecuencias sociales que conllevan la aparición de la República y el posterior Alzamiento Nacional.

El fuego es el reflejo de un estado de odio sobre muertos y batallas, sobre la quema de conventos e iglesias o el *Bar de la República*. *El fuego*, al igual que las anteriores obras, no obedece a un intento de comprensión racional o filo-

EL CUENTO "PRECIOSO"

JAMES JONES: *El helado del dolor de cabeza*. Ed. Caralt. Barcelona, 1978.

Recuerdo ahora mis experiencias de ensimismado lector de cuentos cuando compuse los libros *Ultimos rumbos del cuento español* y *Relato breve en Argentina*. Leer algo así como quinientos cuentos comporta una cierta heroicidad, quizá un grado de aburrimiento majestuoso, pues cada cuatro o cinco páginas —la extensión media de los cuentos— tenía que replantear mi actitud emocional de lector, enfrentarme sucesivamente a situaciones y técnicas distintas, ambientes de agotadora diversidad y propuestas de entendimiento y expresión renovadas vertiginosamente, por lo que deduje, entre otras cosas, que el cuento es idóneo para ensartarlo en forma de libro a condición de que observe una prieta unidad, un solo ambiente contemplado desde diversos ángulos que irían agotando su capacidad anecdótica.

Al margen de esta observación, secundaria en realidad, yo leía atentamente la balumba de cuentos porque no ignoraba que en cualquier instante podía brotar lo que se ha venido en llamar hoy, coloquialmente, el *cuento precioso*. ¿Qué es el cuento precioso? El término desde luego no figura en los anales críticos y es de uso casero. El cuento precioso, en rigor, no depende de formularios críticos absolutamente respetables y objetivos. Y el tipo de afectividad que engendra es de carácter poético o, con otras palabras, de carácter subjetivo y per-

sonal, pero siempre es un deslumbramiento y no siempre, casi nunca, se trata de una pieza esotérica que sólo yo sea capaz de anotar. No es ese el caso, mas el cuento precioso, su hallazgo, prueba la libertad de gusto del lector y permite la «arrogancia» de señalar dónde y cómo el género concita sus resortes expresivos no simplemente afortunados o gratos, sino sorprendentes e inolvidables. Que un cuentista sea bueno no es garantía de que dé con el cuento precioso, aunque es difícil que un cuentista bisoño pueda hacer un cuento precioso.

James Jones, fallecido a los cincuenta y cinco años, en 1977, no es precisamente conocido como cuentista. El autor famoso y divulgado por la adaptación cinematográfica de sus novelas —*De aquí a la eternidad*, *Como un torrente*—, escribió cuando menos un cuento precioso, que es el que da título a este volumen: *El helado del dolor de cabeza*.

El libro se integra con cuentos redactados entre 1947 y 1957. Presenta la particularidad de que el propio Jones, en introducción y acotaciones, explica el origen y vicisitudes de sus piezas cortas, escritas unas en plena juventud y otras ya entrado en la madurez. El escritor de cuentos español, por ejemplo, escribe su relato y por regla general lo manda a una revista y espera su publicación o devolución. El escritor de cuentos norteamericano escribe su relato e intenta «venderlo» a una empresa editorial. Jones sólo pudo empezar a vender cuentos a partir de su éxito como novelista con *De aquí a la eternidad*.

El motivo principal de haber escrito tan pocos cuentos es que siempre anduvo liado con una «condenada»

sófica de la realidad: «la historia, en verdad, no me interesa» dice Fernando. Y, ya en el prólogo a *El secuestro*, Alfonso Albalá previene al lector de posibles ambigüedades interpretativas: ...«Tengo el optimismo del metafísico que sabe a ciencia cierta que la verdad total no cabe en el pomo de su esquema y, sin embargo, no cesa en su empeño de encontrar un día la razón del misterio en que alentamos». En *El fuego*, este misterio invade sus páginas con un obsesivo sentido de religiosidad existencial, porque para Albalá la vida «nos es dada, no para vivir, sino para morir en cristiano, un día con otro, haciéndola socialmente fecunda y participable». Por eso, el autor de la trilogía rehúye el análisis, la categorización ideológico-política de la realidad en valores defendidos o rechazados, partiendo simplemente de la mera y secundaria exposición de los ya existentes.

Albalá no ignora su origen social y de clase, siendo consciente de las incongruencias halladas a un nivel de conciencia política en el seno de su familia: ...«nosotros éramos pobres. Pobres y de derechas que es lo que yo nunca entendí, siendo niño», dice en *Los días del odio*. No desconoce, por tanto, la existencia de la pobreza, de la miseria y su inseparable incumbencia de otras formas de opresión, como señala en *El secuestro*: «Pensé, entonces, que los presos son siempre los pobres. En mi vida he visto a un hombre bien vestido entre dos guardias, esposa-

do». Pero, para el autor de *El fuego*, el origen de la injusticia humana está, como ya hemos dicho, en el hombre mismo, en la carencia de una fe auténtica y divina sin supercherías, y no en sistemas políticos determinados. Clarificador es, en este sentido, la opinión reflejada en la página 85 de su primera novela: «lo religioso está de tal modo, tan desarraigado está en España, que sólo lo que es superstición tiene fuerza. Eso, y la política, que es otro modo, más triste aún, de superstición». La conclusión a que llega en *El fuego* será, sin duda, el compendio doctrinario de toda su obra: ...«sin fe no es posible ordenar un día tu ansiedad». (...) «Hay siempre en cada hombre una guerra civil».

El fuego se abre con un prólogo de Vintila Horia que en ciertos aspectos requiere, con todo lo anteriormente expuesto, unas breves matizaciones. Podemos aceptar como válidos los paralelismos y las diferencias que el prologuista de esta obra establece entre Georges Bernanos y Alfonso Albalá. Lo que no podemos aceptar es que Vintila Horia trate de justificar la narrativa de Albalá, considerando la novela social contemporánea española como «escoria», «imitación política del realismo socialista soviético», no sólo porque ello es falso, sino porque, además, la obra de Albalá no necesita de la negación de otros movimientos narrativos para afianzarse literariamente.

No nos extraña, por otra parte, que en

los años sesenta, Vintila Horia y algunos más hayan desencadenado una campaña contra la novela social, «a través de la prensa, la radio y la televisión en todo el país» según él mismo dice. ¿Por qué no se pregunta el señor Vintila Horia, quién podía acceder a estos medios de difusión en aquellos años? Sin embargo, no cabe duda que es un claro defensor de otro realismo, el realismo fascista, cuando manifiesta que «las parcialidades y los partidos nos aparecían como algo dañino e hicimos todo lo posible para criticar creando». Vintila Horia dice también que «yo fundé en aquel preciso momento la Colección PUNTO OMEGA con el fin de acabar con la preeminencia de lo social sobre lo estético, tratando así de volver a acercar la literatura española a sus fuentes de tradición y modernidad, tan imitativas de las profundidades humanas, y lo logré». Desde aquí, la enhorabuena; pues este inmerecedero prologuista de Albalá, pasará a la historia por haber conseguido, sin gran esfuerzo como él reconoce, la ardua tarea de destrucción de nuestra literatura social, tan antigua como la literatura misma, y que había adquirido especial preponderancia a partir del siglo XVII hasta nuestros días.

Si entendemos por «novela social» aquellas producciones que parten de una concepción crítica de la historia, de la puesta en cuestión de determinados valores establecidos que inevitablemente inciden sobre la colectividad o un sector de la mis-

novela y porque no eran fáciles de publicar en las revistas pese a no tratarse de un escritor ni joven ni desconocido. La autocensura también influyó. Una de las constantes de Jones se centra en el problema de la sexualidad. Escribir francamente de sexualidad en las revistas de entonces (1967) no era posible, lo cual le restaba a Jones gran parte de su temática más propia.

De modo que en esta colección la memoria del escritor fija la cronología, el motivo autobiográfico y la experiencia de la creación, y cada relato aparece personificado por su breve anécdota y esto ya le confiere un sello histórico en el quehacer de un autor caracterizado públicamente por los *best-sellers*, cuentos surgidos (*El rey*) en un remolque, a la sombra de tres hermosos arcos, de una colina de Marshall (Illinois), o mientras trabajaba en una barca de pesca en los Cayos de Florida. En un *best-sellers* es curioso citar esta expresión: «Mandé ambos cuentos a todas partes, puede decirse que a todo el mundo, pero no pude venderlos».

Jones entendía que escribir cuentos es como tener una serie de dolencias febriles en las que la crisis llega pronto y lo mismo pasa que no pasa, y escribir novela es como estar tuberculoso con fiebre poco alta y que tarda en curar. Pensaba, como Hemingway, que no se debe subrayar demasiado un cuento. En este sentido, los cuentos de Jones, dialogantes, se desperezan sobre anécdotas no demasiado contundentes que se hacen explícitas a medida que avanza la acción y, aparentemente, claro, sin el concurso del autor, en una forma que se puede considerar objetiva pese a la en ocasiones primera persona narrativa. Y también en una forma que bordea peligrosamente la novela corta. Entre Jones y Saroyan hay similitudes de corte autobiográfico, aunque el primero se esfuerza en objetivarlas, como ocurre en la narración *Nadie canta tan salvajemente*. Hay en sus his-

torias recuerdos del ejército y la guerra, soledad, whisky, inadaptación, sueños frustrados e infancias doloridas, tiernas, pobres y pícaras, esa conocida atmósfera en la que se han movido escritores como Salinger, Saroyan y Mark Twain.

El helado del dolor de cabeza, el cuento precioso, y nada obliga a que esta apreciación sea de validez general, también responde al mundo de la adolescencia y la sexualidad, las dos variantes que ya sabemos, y equivale a una delicada experiencia de incesto fraterno no consumado. Jones se aplica a la descripción de una genealogía del Medio Oeste americano y a unas determinadas circunstancias sociológicas para justificar la anécdota, pero en realidad no era absolutamente necesario o, al menos, no en la minuciosidad desplegada. El «arropamiento» pertenece de todas maneras a la técnica de Jones, un poco también a lo James (Henry). No se trata de contar la historia aquí, pero hay que elogiar la creación febril de una persona sexual que no puede decirse que se frustra en términos pedestres, sino que la intensidad del deseo es tan grande y vívida que se convierte en una enfermedad auténtica diagnosticada por el médico como una fiebre o diarrea, da igual, y en la que, no obstante, están disueltos los hilos misteriosos y profundos de la *lucubración* sexual. No de la consumación: de la sexualidad presentida, del proceso verdaderamente cerebral y volitivo que pone en marcha el deseo y la ansiedad.

Jones consideró este cuento en su libro como una propina. Propinas así dejan exhausto a cualquier bolsillo. De esta manera *El helado del dolor de cabeza* incrementa la para mí no muy larga lista de cuentos preciosos y está al nivel —digo tres solamente, para no cansar— de *Bola de sebo*, ¡Adiós, «cordera»! y *El escarabajo de oro*.

EDUARDO TIJERAS

ma, y en donde las relaciones humanas son entendidas dentro de un contexto político-económico, entonces, indudablemente la obra de Alfonso Albalá no podrá clasificarse dentro del realismo social de nuestra narrativa de posguerra. Y ello, porque la realidad no es aquí utilizada en toda su complejidad dialéctica, inseparable de la elaboración artístico-literaria, con mayor o menor grado, en diferentes vertientes de la novela social, y porque no existen coordenadas ideológicas en torno a las causas-efectos de la bélica contienda.

Finalmente, y desde el punto de vista estructural, *El secuestro* y *El fuego*, sobre todo, son en gran medida de carácter autobiográfico, sin que existan períodos que delimiten cronológicamente a la trilogía de *Historias de mi guerra civil*.

Por otro lado, a nivel gramatical, se observa en *El fuego* a través de una rápida lectura, la predilección del autor por el uso reiterativo de ciertos adjetivos cuando utiliza el mismo sustantivo. Tal es el caso de «increíble llamarada», «alta noche», etc.

Quizá la presente trilogía sea de las menos conocidas, tal vez la más ignorada de cuantas hasta el momento se mencionan en los diversos estudios sobre nuestra literatura actual, debido, lógicamente, al carácter inédito en que se encontraba *El fuego*. A partir de aquí, y soslayada esta dificultad, la obra de Albalá es una contribución honesta, digna de tener en



cuenta, cuando, de una forma metodológica, se estudie nuestra creación narrativa que ha tenido como fuente de inspiración la década histórica de los años treinta.

FRANCISCO LOPEZ RODRIGUEZ

LOS “PRE-TEXTOS” DE UN POETA

MANUEL URBANO: *Pre-textos*.
Col. «Anade». Granada, 1979.

A Manuel Urbano (Jaén, 1940), se le conoce suficientemente como crítico y ensayista, e incluso como antólogo —*Poetas del Alto Guadalquivir*, Málaga, 1974, y *Andalucía en el testimonio de sus poetas*, Madrid, 1974— más que como poeta, a pesar de que en este sentido publicó sus *Presencias*, *ausencias*, Jaén, 1977, si bien lo hizo en una edición muy limitada que se repartieron bibliófilos y coleccionistas. Ahora se da a conocer con un libro de versos que inaugura una nueva serie dentro de la Colección «Anade», que patrocina y edita Antonio Ubago desde Granada; nos estamos refiriendo a *Pre-textos* (conjunto de poemas con el que principian los libros de bolsillo «Cuadernos de Anade», que hasta la fecha ha lanzado dos números, el de Urbano y un segundo texto de Bermúdez-Cañete, titulado *Paisajes vividos*.

Hablando con rigor, y dada la escasa tirada y la reducida difusión de su anterior *Presencias, ausencias*, del que muchos tendrán noticia ahora por primera vez, podría afirmarse que éste es su primer libro de versos, o al menos el conjunto de poemas con el que Manuel Urbano se presenta a los medios literarios y a los lectores aficionados al género. A pesar de las posibles colisiones que sobre el título recaen, consideramos más efectivo detenernos en una doble lectura del mismo, la que hace mención de cierta prehistoria literaria, como si el poeta se dispusiera firmemente a proseguir su andadura creativa, y este conjunto de versos fuera algo así como un rudimento por el que se consigue cierta iniciación, o a partir del cual puede empezar a hablarse con claridad de una entrega, de una ofrenda particular y de una interpretación personal a través de la poesía, de los distintos pasajes, paisajes, ausencias y presencias que invaden o circundan el mundo del artista; y aquella otra que paralelamente lo configura como excusa abierta, como motivo, o reunión de

éstos que obligan, invitan o inducen al autor a componer su obra. Los dos operan evidentemente en el volumen, y nos parece que esas dos valencias las tuvo en cuenta Manuel Urbano a la hora de acuñar y fijar cualitativamente el título que figura al frente de su colección de poemas, desechando así las posibles e indudables confluencias que no dejan de rozar la mera anécdota y la coincidencia superficial.

Pre-textos se conforma de este modo como un tríptico en el que se reparten más de una treintena de poemas breves. Los motivos internos del autor aparecen diversos, aunque una lectura no superficial nos confirma que este libro esencialmente es algo así como un mosaico en el que se interrelacionan fragmentos pertenecientes a cierta biografía silenciada. Los poemas mantienen ese carácter de literatura combativa, rebelde, y expresan su conflictividad a través de la ironía, el esquema lúdico y el lenguaje directo. En el libro las tres partes juegan papeles no referenciales, sino que operativamente cumplen funciones predefinidas y asumidas por el poeta.

En *Pre-textos*, la primera de esas partes, se objetivan supuestos pasados, se rememoran los antiguos capítulos vividos muy cerca de lo que entendía Pavese —«cada poesía, un relato»— del contar agotando todos los pormenores. Si bien aquí la utilización de los materiales se diversifica rozándose más el impresionismo y la ráfaga. Todo ello, unido a cierto fabulismo surreal y a cierta yuxtaposición de planos semánticos, convierten las distintas composiciones en auténticos integrantes y en verdaderas *componendas* que se encaminan a la consecución de unos fines precisos: la narrativa poetizada de incidentes o de acciones que atentan política, moral y éticamente contra el ser humano. Aquí se dan cita esas miserias y esas impotencias, por lo que también hay conclusiones de carácter moral y de resonancia eticista. En esta dialéctica: fantasía consciente y voluntad crítica navegan prácticamente los *Pre-textos* que esgrime Manuel Urbano: «contó a un corro de poetas y otros, / todos oyentes innecesarios, / el romance donde se narra la historia / del que sólo encontró fra-

UNA VISION MATERIAL DE LA EXISTENCIA

ALFONSO CARREÑO: *Huésped en la materia*. Col. Adonais, Rialp, Madrid, 1979.

En 1955 y 1962 aparecieron dos libros de poemas que, como otros, pasaron sin pena ni eco. Lo más seguro es que duerman el sueño del olvido en algún rincón de biblioteca. *Elegía para mí mismo*, el primero, y *Horma*, el segundo, quedaron en manos de amigos y conocidos, para quienes nacen, la mayoría de las veces, esta clase de obras. En sus páginas rendía tributo un joven poeta a Quevedo y a Jorge Guillén, autores de sus apasionadas lecturas juveniles. Eran tiempos de Universidad, primeramente en Madrid, donde Alfonso Carreño inició estudios de Derecho, y después en Granada, donde el poema pudo más que la ley, seguramente por culpa de fuentes y arrayanes, de la Alhambra y del Albaicín.

En reuniones periódicas y entre amigos se comenta y discute lo que uno hace y otro lee. Los versos de Lorca, Hernández, Rilke y Guillén acrecientan la inquietud y el afán poético de un joven grupo universitario. Pero la llama sólo prende en la leña que nació para arder. El ritmo monótono e imperecedero de las tareas diarias va ahogando en los más la escritura que ilusiones juveniles despertaran. Alfonso lo cuenta con orgullo. Recuerda poemas iniciales de sus compañeros, a los que todavía hoy envía los suyos, porque sabe que en ellos, los antiguos miembros de la tertulia del Rey David, habita un juicio desinteresado, sincero y riguroso, verdura nada abundante en las huertas del panorama poético español. Así es cómo ha ido surgiendo una obra poética que puede decirse prácticamente ajena al mundo oficial u oficioso de conocidos cenáculos literarios. Nace, pues, en silencio y por libre.

Los años han depositado abundantes versos en carpetas que dejan constancia de la combustión verbal

interna. El gran problema es ordenar lo escrito, ponerse en función de escritor, cara al público. Alfonso dejó pasar la oportunidad que algunos libros precisan; por ejemplo, su *Horizonte del tiempo*, escrito en 1964. Lo propio tal vez fuera publicar ahora una antología de la obra realizada hasta el momento, pero él prefiere dar a conocer lo más reciente, o relativamente próximo, de su pluma. Y así aparece este *Huésped en la materia*.

El lector de estos poemas podrá observar que las fuentes antes citadas siguen manando, si bien en sustancia propia, por los caños de estos versos. Hay que añadir seguramente el nombre de C. Edmundo de Ory, cuya fluencia vital, literariamente acertada o no, coincide con el apasionamiento que Alfonso Carreño siente por todo lo orgánico.

Cabe destacar en esta obra una doble corporeidad. Me refiero a la que el poema es en sí y a la que, de uno a otro, va surgiendo a medida que avanzamos en la lectura. Desde este mirador, la sensación y su gama de sensibles se impone en una primera ojeada. Se trata de una sensación en principio cruda, que hace sonar al cuerpo en la articulación de la palabra, hasta tal punto, que ésta está vista como el remate de un esfuerzo muscular, ameno y espontáneo. Esa conciencia orgánica se manifiesta también en la semántica del poema:

*Te digo con la carne.
Soy palabra hecha manos.*

Y también:

*Nos hablamos
articuladamente, conociendo por qué suena el sentido.*

Pero como no hay, en vida, sensación eterna, sino fugaz, el relámpago de su presente y la simultánea

ternidad / en los angustiosos ojos de los peces / en el mercado / ... fue ese el día en que crecieron los espejos / y las madres dejaron de cantar / nanas para tejer con plumas el sueño / ya inquieto de los hijos».

Históricamente el poemario hace mención del tiempo franquista, en el que los poetas que imaginamos comprometidos más allá de sus poéticas individualidades se debatían en la puesta en claro de los inconvenientes y de las luchas internas con que se enfrentaban a diario las gentes de nuestro país. La consiguiente condena de la figura del dictador se hace palpable, y al final de este primer apartado surgen con ecos otoñales de patriarca, si bien patriarca calcinado con el blanco excremento de las aves, expuesto para mofa y lección, como perenne recordatorio a las generaciones: «aunque surgiere por un (con) vencimiento a sangre / no derribéis la estatua del general, / hoy sirve de oteadero a las palomas; notad / sus medallas, las condecoraciones y el sable / nevadas por el blanco excremento / de las aves; no observáis su



rostro, los párpados, / el puño cómo se transfiguran con el moho bajo la capa / de inmundicias; no veis / cuál es el auténtico peso de sus hombros; / ... ¿no encontráis aquí una lección permanente de historia?».

La incidencia de la temática política se hace palpable en todo el conjunto. Tal vez con un cierto retraso llegan estos versos que de cualquier forma son útiles para recomponer y recordar. Nos imaginamos que también con esta premisa contaba Manuel Urbano, al entregar su obra a la imprenta entrado ya el año en que vivimos. La crónica pasada se nos va desvelando en estas piedras de mosaico, en estas reflexiones sobre la palabra amorazada y los poetas de labios lacrados, aquellos que debían hacer saltar sus pasiones líricas por la nariz o por los ojos, o escribir furtivamente sus poemas con sangre. Ese mundo subterráneo, ese olor a escondite no literario, es válidamente recreado aquí, es el punto de inicio del cántico literal y repulsivo que abomina de pasadas injusticias y de mordazas amenazantes: «si os acercáis al realquilo de su vi-

huella de su ausencia, se traducen en un espacio vacío y yermo. En él se agolpan un afán y una evidencia cruzados: por una parte, la necesidad de llenar ese hueco vitalmente fugitivo; por otra, conciencia de la caducidad humana. Ahora bien, la contraposición no engendra especial dialéctica ni sutil acrobacia espiritual. Alfonso Carreño no corta flores en un jardín para regalarlas en un cementerio. Asume «orgánicamente» los atributos de la materia animada que es el hombre. Al anhelo de más responde con el placer epicúreamente administrado: el goce continuo y alterno de la gracia y esplendor que el día ofrece al cuerpo y al espíritu, sin otras complicaciones que las propias de la naturaleza, de por sí considerables.

En el otro polo de la tensión, la caducidad nos arroja ante la presencia del no-ser en cuanto plataforma existencial del ser. Es decir, la conciencia sensible narra la vida como afectada de germen nocivo. En este roer y saberso roído descansa parte del significado vivencial de esta poesía. Pero no sólo la conciencia, sino cualquier instancia orgánica metaforiza en su transcurso el del ciclo vital. El saber hace amar desarofadamente todo lo que se pierde, pero antes de su pérdida. Nos evoca a un vitalismo sin miradas nostálgicamente retrospectivas para no angustiarse. De esta manera, hasta el otoño, resulta un florecer primaveral, ya que el sentido tiene su propia fiesta y mercado en lo que contempla y comprende.

Simultáneo e íntimamente unido a éste, el aspecto formal evidencia también esta pasión de palabra vitalizada. El ritmo es natural, sin rebuscamientos, aunque de vez en cuando busca la expresión que resalte por sí misma, como si fuera un objeto más de la existencia dotado de vida propia. Es el arrebató, el deseo hasta de posesión verbal. De este modo la enunciación se materializa:

*y pongo tanta fiebre en el nombrar las cosas
que las palabras son sin cosas muchas veces.*

Sin embargo, en esa aparente *epojé* o reducción de lo real hay algo más que pura fluencia. La fugacidad

antes reseñada materializa corporalmente la presencia del tiempo. Aquel hueco vital que mencionábamos sólo puede llenarse con palabras. Es el principio de su génesis poética, el punto focal desde donde irradia cualquier otro acontecimiento. La vitalidad se desdobra en la conciencia: el yo se va transformando lingüísticamente en un *mí*, *conmigo*, en un *aquél* o en un *otro*. El ser es un haber sido, una narración: «Fuimos lo que narramos», «Somos aquello / en esto». El tiempo es el firme del cuerpo que se agrieta. Y el cuerpo es la cifra absoluta de la división temporal, ya que en él se confunden pasado, presente y futuro. En esta alianza acontece el ser del hombre en comunidad de existencia constantemente actualizada. Por eso es el presente narración de lo vivido, un presente hospitalario de la materia en su incesante bullir a través de las formas.

Estamos ante un presupuesto creador de conocimiento formalmente biológico, dinámico y espontáneo, atractivo y amenazador, puntual y expansivo. Nada mejor que la fenomenología existencial de Merleau-Ponty para encuadrar las raíces, inconscientes, de toda esta corporeidad consciente. Para el filósofo francés la mirada era como una residencia en el objeto y el cuerpo un significante del mundo. Con la poesía de Alfonso Carreño ocurre otro tanto. De ahí que hasta el lenguaje deje constancia sonora, encantada y mágica, de su articulada estructura.

Huésped en la materia es, por tanto, una visión material, pero alentada, de la existencia. Su existencialismo se centra en el trinomio vida-amor-muerte, normal en un tipo de poesía reflexiva, sin que por esto pierda el lúescente sabor y la gracia de los frutos refrescantes. El trinomio se resuelve en una metamorfosis que va de lo genesiaco a lo fanático, pasando por un interregno hedonista que desemboca patentemente en la soledad. El estremecimiento inicial del pasar durativo —existencia— es en el fondo el rumor silencioso e irremediable del hombre habitando la materia.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

vienda, / impenitentemente, / por el ojo de la cerradura, / aún se escurre oxidada una lágrima».

En «Fabulario», que es la parte segunda de estos *Pre-textos*, también se circunda la fábula de la ignominia, de la contención y de la agonía, cuando el amor era el nombre de alguna cosa mítica, indescifrable para algunos, algo que se mezclaba al filo de las doce con el grito elemental y simbólico. Y en la fábula todo se permite, como también se dice entre la ironía y la inquina de esa tal Penélope de la leyenda, que «cuando la guerra de Troya... / tejió tan renombrado y hermoso tapiz / con cien mil hilillos de sangre». Ese mismo es el tapiz que va urdiendo el poeta, hermoso y renombrado, pero que sólo es dado componer para que afloren las figuras precisas y los justos paisajes con cien mil hilillos de sangre.

Vallejo respiraría a sus anchas por estos laberintos. No en vano su sombra preside algunos versos memorables, y decimos «no en vano». La historia particular, la referencia preferente y los ángulos precisos se ven discurrir llevados del reiterado artificio «no artificial» de las fórmulas verbales en pasado; no pasado remoto, claro es, pues que también se evidencian los *presentes históricos*: «en los viejos prostibulos de España / por la noche hacen música los ciegos».

El «Recuento» —«Re-cuento», como quiere el poeta— final es apostilla, no científica. Es decir, es un recuento más entre los otros recuentos. Persiste el infranqueable estilo de rechazos, de crónicas, de recordatorios y de rebeldías: los *Pre-textos* cabales por los que tienen vida los versos de Manuel Urbano. Al final, como era de esperar, todo se cierra con un tiro de gracia. Y la gracia entre nosotros también tiene varias caras: «padeció persecuciones de la injusticia / y la justicia / desprecios, hambres, cárceles, frío y sed / todos sus días sin una gota de sal, / en una negra tristumbre sucesiva / repasaba el cultivo en su celda una sonrisa, / por primera vez quebró su labio / al pensar que su vida terminaría, ¡oh palabras!, / con un tiro de gracia». He aquí cifrada brevemente esa representación funambulesca, esa histeria histriónica y diaria de tanto desencanto.

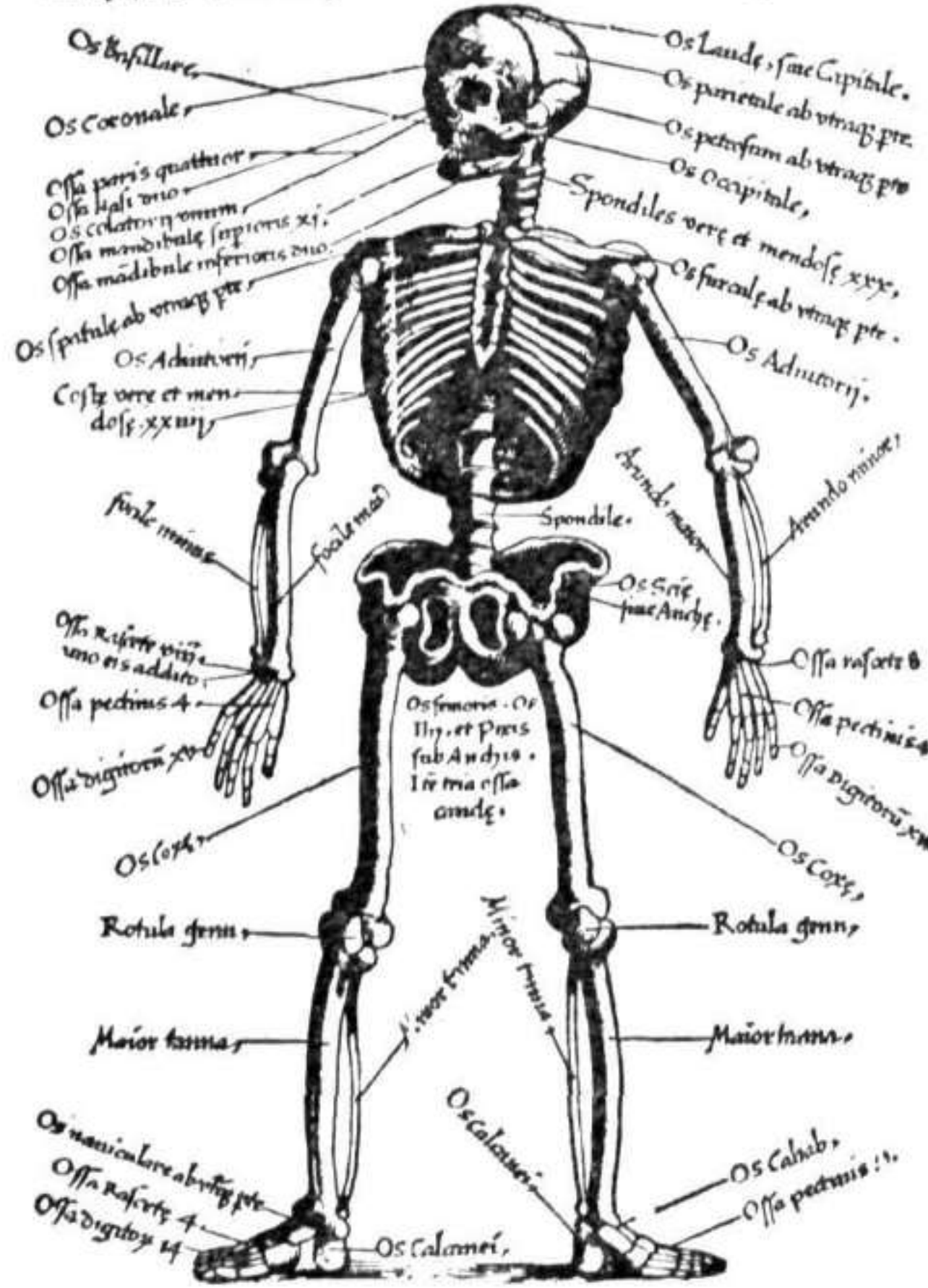
JOSE LUPIAÑEZ

LOS GRANDES ALMACENES

RAUL TORRES: *Planta Sótano*. Col. «Novela de Nuestro Tiempo». Sedmay Ediciones. Madrid, 1978.

No es la primera vez que leo un libro sobre los macro-almacenes. Obras traducidas, desde luego, pues tengo entendido, según reza en la solapa de la obra que nos ocupa, que es la primera de un autor español que se publica sobre dicho tema, y pienso seguir leyendo todas

Wahrhaftige Anatomey der Heyn Ulyheren des Menschen.



las novelas que caigan en mis manos sobre la materia, ya que creo que es muy rico en matices, caracteres y tipos, literariamente hablando.

El pronosticar siempre es arriesgado, por eso no lo haré de una forma tajante, pero pienso que superar a esta *Planta Sótano*, de Raúl Torres, va a ser tarea difícil, por no decir imposible, ya que él, para poder escribir con total autoridad de criterio, para poder captar los más mínimos y grandes detalles y luego plasmarlos en esta novela, vivió, convivió y trabajó durante cuatro largos años en un gran almacén de Madrid.

No vamos a descubrir a estas alturas a Raúl Torres, ni a éstas ni a ninguna. Como también pienso que nadie lo pueda hacer, pues Torres se autodescubrió, y ya lleva publicados más de una veintena de libros, entre los que destacan, al menos para mí: *El tambor de arena*, *El carro de fuego* (obra con la que obtuvo el premio «Doncel» de cuentos o literatura infantil), *Equipaje de sol y vino*, *Herido de sol*, *Escucho un breve ruido*. Cultiva la ciencia-ficción, en cuya parcela ha publicado una soberbia antología. También cuenta con su *Vivir en Cuenca*, libro ameno, profusamente ilustrado y lleno de exquisitas observaciones y humanidad, y pienso que este *Vivir en Cuenca* le dio pie para poder escribir su documentadí-

sima *Guía secreta de Cuenca*. También cuenta con los siguientes premios: «Cajé Gijón», «Sésamo», «Doncel», como queda dicho más arriba, y cuatro huchas de plata de las Cajas de Ahorros.

La narrativa de Torres se nos presenta con una aparente sencillez, con esa sencillez que tanto cuesta lograr. De la mano de Raúl vamos pasando de planta en planta, hasta llegar a la Planta Sótano, y en cada piso la novela toma nuevos giros, según las gentes que allí vayan surgiendo, y todo ello sin perder en ningún momento el engranaje argumental de la obra, creando con ello un ambiente novelístico poco común en el género, ya que la obra se va agigantando página a página, atrapándonos en su «clímax».

Uno de los aciertos, con ser muchos, que encuentro es que Raúl Torres ha rehuido, no ha querido darle el protagonismo a ninguno de sus personajes, y ello da pie a que el lector no se encariñe con ninguno, y así lo hace entrar de lleno en la gran vorágine del gigantesco comercio. Pero eso sí: Torres ha sabido darle a cada una de sus «criaturas» la suficiente fuerza y personalidad como para que no pasen inadvertidas. Y el resultado es que Raúl Torres ha logrado escribir una novela sin trucos, directa, con mucha honradez, amor y naturalidad, esa naturalidad que hace a los «malos» tan malos y a los «buenos» tan buenos, que raya, a veces, en la exquisitez o en lo inhumano a algunos «jefes», y sólo por razones del cargo o por hacer cada día más cifras en caja. Pero no se puede culpar a nadie: así es la propia vida.

La muerte de Lola, que había que ocultar a toda costa para evitar el escándalo entre el personal del almacén, y además para que no trascendiera a la calle por razones puramente mercantiles; el amor los celos, el engaño, el robo, que a las diferentes escalas se dan en esta clase de comercio; la traición al amigo por razones de ascenso o simplemente por mantener el puesto de trabajo; la crueldad, la bondad y todas las debilidades humanas, están presentes y exactamente dosificadas en la obra de Torres, pues de no ser así difícilmente hubiese logrado Raúl escribir una novela que no decaea en ningún momento de interés. Por todo ello y por el tema, como ya dije, tan sugestivo, vale la pena y pienso que *Planta Sótano* es una novela básica en su género. Por lo tanto, creo que Raúl Torres, al menos por ahora, es un escritor diáfano, claro, de dentro afuera, nada enrevesado, sin ensayismos tan al uso.

JUAN MORALES MIRANDA

NON EN VANO OTRA ATENAS LLAME A CORDOBA....

JUAN VERNET: *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Ariel. Barcelona, 1978.

Tiene la *erudición* un poder fascinante y a menudo hipnotizador. Quizás en medio del más irremediable hastío y del aburrimiento perezoso que se sucede página tras página en ciertos libros que tenemos entre manos encontramos, para nuestro asombro pero ansiosamente esperada, una chispa que se abre súbita, una llama que se multiplica como reflejada en varios espejos pero que muere tan veloz como nació. Esto nos proporciona una mínima dosis de apoyo para seguir con la lectura. Estos fulgores deslumbrantes—dos líneas cada diez páginas—son los que, en determinados textos, nos animan aislados hacia adelante. ¿Por qué se lee si no, y se lee sin decaimiento alguno del interés, la *Historia de los heterodoxos españoles*? No solamente, sin embargo, captan nuestra curiosidad estos señalados *fulgores* que sobresaltan al espíritu cada X páginas, y lo sobresaltan en la misma proporción (pero en relación inversa) que abate y aburre el resto del libro, sino que es ante todo la erudición desplegada, orgullosa como un pavo real, la fascinación ejercida en nosotros por un texto narcisista, la hipnosis producida por el encuentro con aquel ser que *ha leído mucho*, de todo y en todas las lenguas, lo que nos arrebató y encandila.

Hace unas semanas desde *La Calle* se llamaba la atención contra la perniciosa atracción ejercida por el reaccionario santanderino, autor de la obra arriba mencionada, en ciertos

escritores españoles señaladamente de izquierdas, como Juan Goytisolo. El escritor parecía preocupado, y en actitud bondadosa señalaba los peligros que entraña la obra de don Marcelino—cuidado semejante al que tendrían los lectores ortodoxos de los *Heterodoxos* a la hora de evitar a aquellos autores allí estudiados—. Pero, ¿puede sorprender a alguien que esta obra fascine y no tanto a la derecha—que no la lee—sino a los medios progresistas que, dándole la vuelta al calcetín, quedan deslumbrados de encontrar allí, con un aparato erudito avasallador y un castellano preciso, todos aquellos herejes, renegados, traidores y apóstatas que aparecen como las viejas generaciones antecesoras de una actitud vital siempre presente?

Una corriente de similitudes nos conduce a emparejar—quizá no muy felizmente—los *Heterodoxos* con la reciente obra de Juan Vernet *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente* (Barcelona, 1978). Conviene señalar de entrada que nada tienen en común el avezado defensor de una ortodoxia católica, más o menos periclitada, con la profesoralidad y frío objetivismo del estudioso arabista. Ninguna convergencia hay que hallar, pues, en cuanto a sus puntos de vista ideológicos. Por otro lado, tampoco parece que se trate esta aproximación de un simple espejismo, producido quizá lógicamente por cierta idéntica atmósfera cultural recreada por ambos—la de la irrupción avasalladora del mundo griego en el Occidente cristiano por conducto de la civilización musulmana, el conocimiento de la adelantadísima cultura árabe, que sorprende a aquellos maravillados europeos del norte,

Abelardo de Bath, Gerardo de Cremona, Miguel Escoto, Hermann el Dálmata y tantos otros que descendían de toda Europa, hartos del desértico panorama de sus tierras, para reunirse con las fuentes de la sabiduría.

Quizá radique su proximidad en el carácter de *inventario* que ambas tienen. Juan Vernet lo deja explícito en la primera línea de su obra: «Este libro pretende ser un inventario de lo que la cultura debe a los árabes españoles». En don Marcelino este afán de parentesco entomológico es asimismo bien preciso; común al historiador, ciertamente, pero no sólo a él, pues la *pasión* de inventariar que Barthes advierte en *Sade, Loyola, Fourier* no parece demasiado ajena.

No es necesario alejarnos tanto, sin embargo, a la hora de captar una atmósfera muy peculiar que tiene sus tópicos rigurosos: las bibliotecas rancias y revisitadas, los manuscritos carcomidos, las caligrafías difíciles, las lenguas varias en las que es necesario deslizarse—el árabe y el alemán, el latín y el hebreo, el griego y el italiano—, el regusto del erudito orgulloso y que se diferencia del mero especialista en que frecuentemente pretende abarcarlo *todo*, aunque siempre desde su punto de mira particular. Vernet sabe árabe, mucho árabe, y filosofía, religión e historia árabes, pero sabe también medicina y astronomía, matemáticas y filosofía, física y óptica. Nos deslumbra con este poder fascinador e hipnótico de la erudición que ya se ha señalado, pero también con este afán *totalizador* mencionado que lo aproxima a la esfera del poeta, y sólo apuntaré a uno, pero que ocupa aquí un lugar de honor: Borges.



¿Qué lector de los *Heterodoxos* no ha pensado alguna vez en el narrador argentino al topar con aquellos teólogos heréticos tan inquietantes quizá en su simplicidad o tan abstrusos en sus ideas acerca de las *naturalezas y personas* del Verbo encarnado, aquellos renegados, alquimistas, filósofos de tradición alejandrina, herederos del Hermes Trismegisto, estudiosos de la Cábala, aquellos ermitaños ascetas o frailes desenfrenados, orgiásticos y comunistas que terminan por convertirse al Islam, aquellos autores de libros miles y en tantas lenguas, *caldeos*, nuevos paganos, monofisitas? Idénticamente nos sucede respecto al libro de Vernet, con la nota especial de que a un similar *aire* común se añade una referencia explícita en la página 46 al relato «La busca de Averroes», incluido en *El Aleph*. Quizá sorprenda esta comparación que se hace aquí entre el estudioso universitario, a veces tan aburrido y prosaico, y el poeta y narrador con raras cualidades de oscura fantasía, pero estas conexiones existen. Los lectores de Borges disfrutarían con el libro de Juan Vernet. Se palpa una atmósfera idéntica: ¿no existe asimismo en el escritor argentino una especial fascinación ejercida por el mundo árabe y que proporciona a su obra un *tono* tan característico?

Sirvan las reflexiones anteriores como mero encuadre a la hora de reseñar esta obra tan útil, enciclopédico inventa-

rio, abigarrado resumen de lo que fue el legado cultural que la civilización hispanoárabe cedió al Occidente cristiano, la influencia tan vasta que ejerció aquel mundo al que Europa observaba con admiración y envidia, la labor que se realizó en el campo de las traducciones del árabe al latín y al romance, introduciendo de este modo en la Europa cristiana la cultura griega que siglos antes, en la Siria y Egipto helenizados, había sido ya asimilada por el mundo islámico. La atención del autor se centra, en particular, en el legado científico (matemáticas, astronomía, etcétera), pero en los dos últimos capítulos se tratan asimismo las influencias en materia de *belles lettres*. Dos objeciones mínimas hay que señalar, sin embargo: la simplicidad (que contrasta con el tono general rigurosísimo del libro) con la que se tratan—de pasada, ciertamente—la alquimia y la brujería. Creer todavía que «el objetivo fundamental de la alquimia consistía en la transmutación en oro o plata de metales menos nobles» (pág. 221), después de los estudios de Mircea Eliade (cf., por ejemplo, *Forgerons et alchimistes*) y otros autores, es una ingenuidad de científico que no ve en la alquimia sino una simple predecesora de la química moderna. Pensar que fue la simple divulgación de ciertas plantas, como la mandrágora, el beleño y el acónito, que «al ser mal utilizadas dieron nacimiento al prodigioso fenómeno

de las brujas» (pág. 261), es una opinión de una ligereza imperdonable después de las obras de Margaret Murray (cf. *The Witch-Cult in Western Europe*)—con todas sus descabelladas hipótesis—o Julio Caro Baroja (*Las brujas y su mundo*) entre otros.

Todo ello no empaña la valía de un libro que trata de señalar el olvido sistemático y deliberado en que «a partir del momento en que la idea de cruzada se inserta en las mentes españolas» (pág. 26) por estos pagos se ha tenido a la civilización árabe en general y de al-Andalus en particular; obra que a través de un inventario exhaustivo y una erudición manifiesta intenta rescatar aquel mundo perdido y magnífico ante el cual la única actitud *digna* para el *establishment* era la de la vergüenza y el olvido, una cultura de un refinamiento que fascinaba—y con razón—a aquella Europa cristiana, pues, como escribe H. Heaton (citado por W. M. Watt en *A History of Islamic Spain*), «si el Norte quería tener lo más avanzado en las ciencias, en la medicina, en la industria o en la vida civilizada, tenía que ir a España a aprenderlo». Algo similar intuyó hace siglos Fernán Pérez de Guzmán cuando en sus *Loores a los claros varones de España* escribió

bien verá que non en vano
otra Atenas llamé
a Córdoba...

SERAFIN SENOSIAIN ERRO

EL EUROPEISTA JOAN CREXELLS

NORBERT BILBENY: *Joan Crexells en la filosofía del Noucentisme*. Editorial Dopesa. Barcelona, 1979.

Para el lector no catalán el nombre de Joan Crexells nada indica, si bien poco más representa para los catalanes cultos, lo que entraña una grave injusticia, según se verá a lo largo de este comentario sobre el libro que Norbert Bilbeny—barcelonés, veinticinco años, licenciado en Filosofía, enamorado del mundo filosó-

fico de Cataluña, atento a la literatura y a la política, autor de *Utopies del verb* y de otro título que siento ahora no recordar y en plena gestación de su tesis doctoral sobre el pensamiento del Noucentisme (Novecentismo)—ha consagrado a un barcelonés de pro, nacido en 1896 y desaparecido en 1926, notable por su talento de filósofo, su temperamento político y su sensibilidad literaria y estética, licenciado también en Filosofía por la Universidad de Barcelona y autor de varios estudios. Existe, pues, una afinidad muy destacada entre el intérprete y el personaje analizado.

El libro se divide en tres partes, subdivididas cada una en diferentes capítulos, presididas aquéllas por un prólogo y cerradas por un epílogo, al que se añaden

como anexos dos cartas inéditas de Joan Crexells—una dirigida a Miguel de Unamuno y otra a Carles Riba—, una relación de las obras filosóficas de su biblioteca que se salvaron del bombardeo durante nuestra guerra civil y unas tablas cronológicas, gracias a las cuales conocemos las principales coordenadas de la vida de Joan Crexells y de la vida política y filosófica de su tiempo. El inteligente, concienzudo, documentado y palpitante trabajo de Norbert Bilbeny tiene su colofón en la bibliografía acerca de lo creado por Joan Crexells y respecto a lo elaborado sobre él, amén de los principales títulos de la filosofía catalana, española y extranjera vinculados con nuestro biografiado. Merecido, muy merecido, el Premio Joan Estelrich concedido por un

jurado de calidad intelectual a este ensayo, que reúne el doble mérito de su rigor mental y expositivo y de su justiciero y conseguido propósito de rescatar del olvido a una figura de indudable categoría.

La personalidad de Joan Crexells debe desdoblarse—si posible fuera desdoblar a alguna personalidad, salvo para facilitar la labor de exégesis—en tres apartados: el de pensador, el de político y el de literato. Sobresale en el primero, que se escinde a su vez en dos: el de filósofo y el de economista. En política no fue líder, mas sí teórico y nunca doctrinario. Por lo que atañe a la literatura, nada creó, aunque mucho estudió, interpretó y tradujo. Resulta curioso que si en vida alcanzó escaso eco su aportación filosófica y económica y no se distinguió como político, en cambio conquistó resonancia en lo literario al bautizarse con su nombre, poco después de su muerte—que fue lamentada y valorizada por la prensa—, el más importante premio de novela catalana anterior a 1939.

Su paso por el Alma Mater barcelonesa se vio marcado por la enorme influencia de Jaime Serra Hunter—filósofo y catedrático de Historia de la Filosofía—y de Luis Segalá—catedrático de Lengua griega—. Precisamente fueron los griegos de la antigüedad la máxima admiración de Crexells, compartida con la que sintió por la filosofía alemana e inglesa contemporáneas. Bertrand Russell, Bolzano y Husserl serán sus maestros. Se mantuvo, en cambio, indiferente a las corrientes que privaban en el pensamiento de Cataluña y del resto de España. Asistió a cursos filosóficos de Eugenio d'Ors, pero no fue «discípulo» suyo. Leyó y reconoció a Ortega y Gasset, mas se desentendió de sus formulaciones. En nuestra Península fue original, independiente e innovador.

Introdujo en España la filosofía analítica—año 1919—mediante la divulgación de la obra de Bertrand Russell y enjundiosos comentarios sobre Frege y Whitehead. En una época en que predominaban el historicismo y el psicologismo, él—atraído siempre por lo objetivo—proclama la relación entre la filosofía y la ciencia, con lo que inaugura una corriente entre nosotros. Se erige en el precursor de la difusión de los teóricos marxistas Kautski y Bernstein en territorio español. Da a conocer la existencia de la escuela psicológica de la «Gestalt». Y, por último, con sus excepcionales traducciones de Platón al catalán, contribuye de modo decisivo al enriquecimiento del lenguaje filosófico en dicho idioma.

Como economista—había cursado, además del Bachillerato, los estudios de Comercio, y, junto con Filosofía y Letras, se licenció en Derecho—, fue en el Estado español el primer comentarista periodístico de Finanzas. Sus artículos aparecieron bajo el seudónimo de «Observer» y en el diario *La Publicitat*, que anteriormente se había editado en castellano. Joan Crexells conoció a Karl Pearson—creador de la estadística moderna—, ganó por oposición el cargo de jefe municipal de Estadística del Ayuntamiento de Barcelona—que no llegó a ocupar a causa del golpe militar de Primo de Rivera—, y Francisco Cambó le colocó en una secretaría del Fomento de Trabajo Nacional, pese a la divergencia ideológica entre ambos.



El Partido de Acción Catalana, fundado por el gran poeta Bofill y Mates, entusiasmó a Crexells y se caracterizó por su antagonismo con la «Lliga», pues mientras la divisa de ésta era catalanizar a España—inyectar en ella la riqueza y el empuje comercial e industrial de la región catalana—, el propósito de aquel partido era luchar por la independencia de Cataluña y preocuparse sólo por ésta. La expresión tan usada al presente de «països catalans» tuvo su auspiciador en nuestro hombre, quien se entregó a un serio estudio económico de Cataluña como nación separada. En llegando a este punto, confieso mi simpatía hacia la figura humana y el talento fuera de lo común de Joan Crexells—quien, diré de paso, tuvo el *Fausto* como libro de cabecera, nos dio a conocer a Hölderlin, tradujo del ruso a Gogol, admiró a Bernard Shaw y a Chesterton, nos acercó a Platón, lanzó la idea de crear un Instituto de Lenguas Modernas para transformar la vida intelectual catalana y fue profesor por breve tiempo de Lengua y Literatura Castellanas en el aula universitaria—, pero me considero en el imperativo ético de confesar igualmente mi discrepancia acerca de la voluntad independentista de Crexells. La actual exacerbación nacionalista—que ya existía entonces—tiene su justa explicación en el atropello que sufrieron la lengua y la cultura catalanas con la victoria franquista. Este disparate histórico de primera magnitud y tan estéril error no nos obnubilan; sin embargo, a muchos, que deseamos seguir perteneciendo al pasado histórico, a los avatares presentes y al destino futuro de España.

Pero volvamos al Crexells filósofo, cuya tesis doctoral se tituló «Las verdades absolutas», y que fue leída en Madrid. Título muy representativo de quien buscaba en filosofía el repudio de las formas relativistas, del subjetivismo, del idealismo y de los elementos poéticos, religiosos o nacionales—obsérvese el rigor filosófico de este nacionalista—, que tenían el discurso lógico del pensamiento. Para él, filosofía y lógica eran sinónimos. Empero, su lógica no era la aristotélica, sino la lógica formal. Por eso concedió tanta importancia a la matemática y a la ciencia. Y no estará de más declarar en este artículo, destinado a una revista litera-

ria, que Joan Crexells fue el primero en presentar *Alicia en el país de las maravillas* como un libro de interés lógico. Por algo, Lewis Carroll había sido un conspicuo matemático.

Nuestro pensador no creyó en la teoría del progreso indefinido, con lo que se anticipó a la actual situación económico-social. También precursor en el terreno práctico, como su intento de fundar un laboratorio de estadística. Amó la democracia y se inclinó hacia lo socializante. Se opuso al capitalismo monopolista y al materialismo histórico. Profesó el europeísmo. Solicitó que su entierro fuera laico. Escuchó a Einstein en Barcelona, fue corresponsal en Alemania, estudió en esa nación y en Gran Bretaña y se adelantó a Ortega en la radiografía de Spengler. Para su traducción de Platón se sirvió del análisis estadístico del lenguaje—caso sin precedentes en nuestros lares—y difundió el pensamiento económico de John Maynard Keynes. Primer ibérico en comentar, basándose en la técnica económica, la doctrina de Marx. Evangelizó sobre el sistema pedagógico de María Montessori y criticó el positivismo. No le sedujo Kant. En cambio, Leibnitz le fascinó. ¿Qué nos habría dado este espíritu, cuya vida se truncó a los treinta años?

Nada mejor para concluir esta noticia iniciática de Joan Crexells que transcribir un pensamiento suyo, fiel exponente de un talento claro, alto y profundo: «Si hay una realidad independiente, hay una verdad independiente que la afirma. Si se quiere relativizar la verdad, no hay más remedio que relativizar la realidad.»

JOSE CAROL

SOBRE LA GENERACION DEL REY

FERNANDO GONZALEZ-DORIA: *Hombres y mujeres de la generación del Rey*. Editorial Alce, Madrid, 1979.

Fernando González-Doria ha realizado un interesante libro-encuesta, bajo el título de Hombres y mujeres de la generación del Rey, sometiendo a un cuestionario común a un grupo de españoles cuyas edades oscilan en los cuarenta años y que destacan en la política, la industria, las artes, las letras, el comercio o las ciencias, buscando perfilar lo que se considera la generación del Rey, la «que fue cuidadosamente preparada según modelos ya caducos para comportamientos y estilos de vida que hace tiempo desaparecieron», y la que «se caracteriza por este cambio brusco, brutal incluso, al que debe adaptarse con destreza de acróbata en el aire de su trapecio».

Y éstos son los cincuenta españoles que exponen su circunstancia 95

personal y sus pareceres sobre temas que nos rozan tan cerca como el aborto, el divorcio, la religión, las relaciones prematrimoniales, la nueva Constitución, la problemática del mundo actual...: Jesús Aguirre, Miguel Alberquilla, duquesa de Medina-Sidonia, Jesús María Amilibia, Carlos Ayala, Mercedes Batlle, Gonzalo de Bethencourt, Santiago Castelo, Ignacio Camuñas, José Luis Coll, María Cuadra, Juan Diego, Manuel Domecq-Zurita, Nuria Espert, duque de Tovar, Miguel García de Luján, Carmela García Moreno, Francisco García Salve, Carlos García Valdés, Antonio Gómez Rufo, Julia Gutiérrez Caba, Jesús Hermita, Eloy de la Iglesia, Manuel Martín Ferrand, Basilio Martín Patiño, Raúl Morodo, María Fernanda d'Ocón, Antonio D. Olano, Pedro Osinaga, Vicente Parra, Rafael de

Paula, Patricio Pemán, Jaime Peñafiel, Miguel Primo de Rivera, Pedro J. Ramírez, Manuel Ríos Ruiz, José Sacristán, Germán Sánchez Espeso, Santiago de Santiago, Alfonso Santisteban, Francisca Sauquillo, Alberto Schommer, Paco Toro, Francisco Umbral, Pilar Urbano, José Antonio Vizcaino, Luis Yáñez, José Luis Yzaguirre y Vicente Zabala.

Naturalmente, la variedad de puntos de vista sobre los temas más espinosos y concretos de la encuesta, los que atañen a aspectos políticos, sociológicos y religiosos, es muy significativa y ello da una idea bien clara de la actitud pluralista de la generación, de la libertad de expresión que hoy goza el país y, sobre todo, del sentimiento de concordia y respeto mutuo, que es vitalmente clave para los nuevos españoles. Hay también que anotar la actitud

moderada de la mayoría de los encuestados, de los que se han tomado con seriedad el cuestionario, no faltando tampoco las salidas irónicas y humorísticas en algunos, lo cual pone, por otra parte, un matiz frívolo que complementa a este tipo moderno de libro.

Hay que anotar, finalmente, que, aunque no están todos los que son, sí son casi todos los que están. Y que faltan las respuestas del propio González-Doria a su cuestionario, y por eso Pedro de Lorenzo, inteligentemente y con magistral vis periodística, le sometió a él en público, al hacer la presentación del libro, resultando que González-Doria es un monárquico apasionado y hombre de talante liberal.

JOSE JAEN RUIZ

POESIA NORTEAMERICANA DEL SIGLO XX

KEVIN POWER: *Una poética activa. La poesía norteamericana 1910-1975.* Madrid, Editora Nacional, 1979.

Doce poetas norteamericanos de nuestro siglo son comentados en este libro por el profesor Kevin Power, asiduo colaborador de algunas revistas literarias españolas en los últimos años. Se trata de una colección de ensayos breves, de unas veinte páginas cada uno, en los que se analiza la escritura de los poetas más representativos de los Estados Unidos en nuestro siglo. Explica el profesor Power el título general del libro diciendo que entiende por poética activa que el poema «quiere decir» y que ese deseo se manifiesta en el decir, convirtiendo al poema en «una energía modelada». Todos los poetas comentados en estas páginas comparten un respeto por la integridad de las cosas, dice el autor, que se aplica a la identidad e individualidad del objeto, y el significado y sonido de cada palabra.

Según Power, la poesía tiene que ser un medio de alcanzar la confianza en el hombre, y en los últimos años la poesía en todo el mundo, y quizá muy especialmente en los Estados Unidos, ha debido procurar que esa confianza no se deshiciera; nuestra época es de calamidades, y en ella han tenido y tienen aún los poetas su lugar destacado. Los doce poetas comentados en estas páginas colocan al hombre en el pensamiento cuando escriben, por más que cada uno lo haga desde su peculiar óptica y éstas a menudo aparezcan enfrentadas incluso. Cada poeta constituye, como es ló-

gico, un pensamiento, que viene a ser casi como un mundo.

Por diversas razones coyunturales, la poesía norteamericana actual ha sido bastante bien conocida en España, más por las traducciones argentinas o mexicanas que por las españolas, y esto se puede decir incluso de Poe y de Whitman. Es natural que en el hemisferio americano se leyese a los poetas del Norte, y es natural que nos llegaran las traducciones hechas en Sudamérica, no siempre con mucha corrección estilística. Nos movemos en las mismas coordenadas, y por tanto nos interesan las mismas cuestiones y nos preocupan las mismas cosas. En cuanto a los poetas más jóvenes, enmarcados en el movimiento *beat*, eran famosos por su actitud o situación político-social antes de que se imprimieran sus libros entre nosotros, lo que en los últimos años está sucediendo con mucha frecuencia.

El lector español, en consecuencia, se acerca a estas páginas de Power con un conocimiento bastante amplio de su contenido (el lector culto, por supuesto, ya que no es presumible que este libro pueda interesar a otro tipo de lectores). El primer poeta estudiado es Ezra Pound, como cabeza de varios movimientos culturales en las dos orillas anglosajonas del océano. Resulta difícil olvidar tan pronto la actitud política del autor, condenado como traidor a su patria y a la democracia, por su indudable sumisión al fascismo. Que su pensamiento era netamente fascista lo dicen los *Cantos pisanos*, con su manía antihebrea, de modo que el leerlos causa pesar más que agrado a una mentalidad democrática. Es seguro

que dentro de unos siglos, como dicen sus panegiristas, los que lean sus versos (caso de que este planeta soporte aún a los hombres) se verán ante los demócratas y los fascistas como nosotros ante los güelfos y los gibelinos; pero nosotros sentimos demasiado cercana la última hecatombe para ser imparciales. El gran favor que se le hizo fue declararle loco, y resulta difícil admitir los juicios a este respecto de Power.

Según el ensayista, la metodología de los *Cantos* es la inteligencia como principio activo, y Pound la usa para convertirlos en un campo espacial, a fin de definir desde la inmensidad de la historia una cultura ideal. Reconoce que los logros poéticos de los *Cantos* son desiguales, como resultado de impulsos que muchas veces carecen de relación con cualquier definición estricta de lo que es poesía, pero que dan el verdadero espectro de las fuerzas que actuaron en la vida de Pound.

William Carlos Villiams es el otro iniciador de la poesía moderna en los Estados Unidos; pese a ello, los críticos ingleses lo mencionaron pocas veces hasta la mitad de los años sesenta, y ninguna de sus obras se publicó en Inglaterra hasta después de su muerte. Es el poeta de lo local y cotidiano, que separó el lenguaje de las asociaciones y significados acumulados, un poco a la manera con que los cubistas pintaban un cuadro. Sin embargo, su escritura se aproximó otras veces a la superrealista, haciéndose casi automática.

Es curioso comprobar cómo el afán de Williams por «hacer algo con el poema» le aproxima a los creacionistas, también muy vinculados al cubismo. Lo mismo que Huidobro, pretendía que el poema lo fuera en sí mismo, sin copiar a la naturaleza para nada.

El tercer poeta estudiado es Louis Zukofsky, de gran repercusión en su país, aunque poco leído entre nosotros. Su poética, según Power, se resuelve en un código de honor, que busca la objetivación de la insistencia humana. La idea fundamental de su poética es el amor a otro, por lo que no intenta mostrarse a sí mismo, sino «el orden que por sí mismo puede hablar a todos los hombres».

Se estudia seguidamente a George Oppen, una de las víctimas de la «caza de brujas» llevada a cabo por el tristemente célebre McCarthy. El mismo ha confesado que dejó la poesía a causa de las presiones de conciencia. Dice algo que debieran haber meditado los poetas españoles del realismo social, los que hicieron más política que poética, en momentos realmente tristes, forzoso es reconocerlo: «Yo no creo en la poesía política o en que la poesía sea políticamente eficaz... Si decides hacer

algo político, haz algo que tenga eficacia política. Y si decides escribir poesía, entonces escribe poesía, pero no algo que tú esperes que pueda salvar a la gente que sufre, o con lo que puedas engañarte a ti mismo para creértelo.»

Charles Olson considera el acto poético como un hacer. Su ecuación más famosa dice: «La cabeza, por medio del oído, a la sílaba. / El corazón, por medio del aliento, al verso.» Por medio de los poemas se sitúa el hombre en su lugar; de ahí que Olson proyecte en sus versos su biografía, todo lo que constituye su ser humano y su entorno. Por eso escribió que «el poeta no puede traficar con ningún otro signo distinto al suyo, su identidad, el hombre o mujer que es».

La fama de Robert Creeley se debe a sus versos y a su vida. Dicen que en la ciudad donde vive no hay bar que le admita. El caso es que su poesía resulta realmente activa, porque un poema es para él cualquiera de las formas de estallido que constituyen su vida. Su deseo es devolver al lenguaje, y la experiencia su función natural de medida del hombre, proyectando en el poema un sentido de participación con la misma acción física. En su opinión, el poema fracasa si se convierte en vehículo de una actitud, ya que la urgencia real de su necesidad es ajena entonces al poema mismo.

Para Robert Duncan, por su parte, el poema es una forma autónoma y con vida propia, que lleva en sí mismo la vida; el poema es una de las formas posibles de ser consciente de las cosas como potencialidades para crear el universo real, para celebrar o evocar lo existente. El poema es un campo abierto que acepta todo lo que impresiona con su intensidad al poeta, y es la intensidad la que le presta una coherencia final. A semejanza de lo que ocurre en una pintura abstracta, la fuerza y las tensiones de la imagen que surge no pueden ser clasificadas o rechazadas con facilidad. Por eso dice Duncan que la poesía es «un prado eterno / en el que todo pensamiento está plegado».

Michael McClure, poeta *hipster* y amigo de «Los Angeles del Infierno», es uno de los integrantes del Renacimiento de San Francisco, a pesar de que llegó a la poesía accidentalmente, si así puede decirse. McClure quiere probar que las palabras saben convertirse de nuevo en algo rico y extraño y que, como extensión física del cuerpo, contienen reverberaciones de todo el proceso de la evolución humana. Su pensamiento se asienta, dice Power, en la neurología; el proceso intelectual se piensa que actúa en todas las partes del cuerpo,



y lo que él pretende es que la poesía vuelva a un ritual que dé vida.

Probablemente el más conocido de los nuevos poetas americanos sea Allen Ginsberg, el profeta de la *beat generation*, buscador de experiencias corporales y místicas, viajero de la droga y del budismo. Expulsado de los países socialistas y poco apreciado por las autoridades de su propio país, acusado de componer poemas obscenos (como Whitman), su largo poema «Howl» modificó la tranquila apariencia de la literatura norteamericana. Está traducido a casi todos los idiomas cultos, y realmente constituye una aportación muy interesante a la métrica, por cuanto cada uno de sus versos representa una unidad respiratoria. No sólo es conocido por sí mismo, sino que aparece en varias novelas de su compañero Jack Kerouac.

También Gary Snyder es un personaje de Kerouac y un maestro de los *beatniks*. Es el más orientalizado de todos esos buscadores de la inspiración en el Oriente, y ha permanecido largas temporadas en el Japón. Así, su pensamiento y su poesía derivan de unas experiencias budistas que para nuestra mentalidad occidental resultan sorprendentes. Preocupado, quizá como consecuencia de su conocimiento del zen, por las cuestiones ecológicas, Snyder las lleva a su poesía, y pone el acento más en lo que pretende que en la manera de expresarlo. Pero de esa forma ha engrandecido el campo de acción de la poesía.

También ha resultado curiosa la aportación de Jerome Rothenberg, ya que a él

se debe la aparición de una disciplina denominada etnopoesía. Sus conocimientos de la poesía primitiva de todo el mundo le han llevado a fundar revistas dedicadas a su estudio y a organizar congresos internacionales donde se discute. Además, junto con Kelly, dio lugar en los años cincuenta a la definición y descubrimiento popular de la imagen profunda: el poeta interpreta el mundo fenoménico; lo que ve le da pie para la imagen, y si trabaja con ellas en resonancia múltiple, el lector las entenderá de una forma personal antes de comprenderlas a nivel racional.

El último poeta estudiado en este libro es Frank o'Hara, conservador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, crítico, dramaturgo y poeta, naturalmente. Como estudioso de la pintura, en sus versos admite una técnica hasta cierto punto relacionada con el trabajo pictórico, y en sus descripciones de la ciudad incluye las exploraciones propias de aquel trabajo. Sus escritos abarcan polaridades que crean un sistema ordenativo capaz de entrelazar las tensiones de la obra. En sus poemas fija lo particular cotidiano, dando valor a lo noticioso a la vez que deja entrar a la propia experiencia personal.

Estos son los doce poetas estudiados por Kevin Power en su libro, muy resumidas sus explicaciones. El libro, pues, resulta muy informativo y es buena introducción a la poesía norteamericana actual.

ARTURO DEL VILLAR

REVISTAS LITERARIAS DEL 27

FRANCISCO J. DIEZ DE REVENGA: *Revistas murcianas relacionadas con la Generación del 27*. Academia Alfonso X. Murcia, 1979.

El estudio de las revistas literarias es fundamental e imprescindible para reconstruir el «ambiente intelectual» de un determinado período. Esto es válido para todos y cada uno de los distintos géneros literarios: no olvidemos esas novelas por entregas agazapadas en páginas de periódicos y revistas o estudios y crítica literaria que sirven, tantas veces, para replantear o reconsiderar ideas o para completar la obra de un autor, encontrando —por ejemplo— piezas que faltaban en el

conjunto de su evolución o variantes significativas de la misma obra publicada en libro. Todo esto es especialmente válido para la poesía por sus propias características externas, por la dificultad de publicación de libros completos de poemas y por la voluntad de «empresa cultural» que suele animar a los poetas en alguna fase de su producción, lo que les lleva a crear y «mantener» revistas que no por efímeras dejan de ser testimonio de grupo o muestrario de aislados logros estéticos.

Ciertamente no se puede analizar nuestra poesía contemporánea sin estudiar a fondo las revistas poéticas, y ahí están dando testimonio de ello excelentes estudios como los de García de la Concha o el de Fanny Rubio, centrado éste en las propias revistas poéticas de 1939 a 1975, y también las ediciones facsimilares y antologías, la continuación de revistas del pasado, como *Litoral*, y el mantenimiento —en excelente edición— de otras de nuevo

cuño, como la santanderina *Peña Labra*. Todo esto es de sobra conocido por el lector, pero me refiero a ello para enmarcar y destacar el interés del libro de Díez de Revenega, pues aunque han sido estudiadas algunas revistas de la Generación del 27 hay otras menos atendidas, quizá de ámbito más reducido, que encierran no pocos datos de interés para el estudioso y para el lector en general. En cierto modo siguen teniendo vigencia las sugestivas precisiones que hacía Rodríguez Moñino para la poesía del siglo xvii, en cuanto a una difusión localizada geográficamente de la producción poética, pero significativa en el conjunto nacional. Por ello, conocer las páginas literarias y revistas murcianas que se difundieron por los años de esplendor creativo de los hombres del 27 es no sólo importante como reconstrucción de la actividad literaria en un marco geográfico concreto, sino como pieza significativa del conjunto de la producción literaria en



ese período. Este es, pienso, el interés del estudio de Díez de Revenga, en que analiza el *Suplemento Literario de La Verdad*, *Verso y Prosa* (reproducida en facsímil por Díez de Revenga) y *Sudeste*. Diré ya que seguir las páginas del estudio que comento significa enfrentarse con la forma concreta que adquieren en Murcia unas preocupaciones generacionales, lo que a su vez sirve para matizar y enriquecer el conocimiento de estas propias inquietudes generacionales a nivel nacional.

Aunque recoge el libro estudios ya dados a conocer por el autor, he de decir que al publicarse en conjunto adquieren un sentido unitario y coherente que nos muestra la evolución y la vinculación entre las distintas publicaciones que analiza. En este mismo sentido me parecen acertados los dos primeros capítulos, que enmarcan en el panorama nacional las revistas murcianas objeto del análisis. Con la brevedad de una introducción se analizan las características literarias del período con una división cronológica interesante metodológicamente. Hace el autor, además, una breve presentación de las revistas de la época, precedida de una «Teoría de la revista literaria» y de un «Elogio de las revistas». Creo que estas páginas han de ser leídas como preámbulo a las que siguen, y en las que encontramos las valiosas y novedosas aportaciones de la investigación llevada a cabo por Díez de Revenga.

Analiza el autor el ambiente cultural que posibilita el nacimiento de estas «empresas literarias» en forma de página literaria y revista, vinculadas a hombres como Juan Guerrero, José Ballester, Andrés Sobejano, Antonio Oliver, Raimundo de los Reyes, Andrés Cegarra y también Jorge Guillén, que fue ca-

tadrático de la Universidad murciana hasta 1929. No era poco contar con una figura de la talla de Guillén entre los «animadores» del ambiente literario murciano.

Como nos dice Díez de Revenga: «El *Suplemento Literario* y su continuación, *Verso y Prosa*, tuvieron su origen en lo que se denominó *Página Literaria de La Verdad*. Aparece ésta por primera vez en los comienzos del mes de mayo de 1923» (p. 86). Desde 1923 hay una continuidad que desemboca en la revista *Sudeste*, analizada paso a paso por el autor del libro que comento, mostrando la pluralidad de actividades culturales, que no se limitan a lo literario, y la variedad de colaboradores, de dentro y fuera de Murcia.

Díez de Revenga sintetiza así las características del *Suplemento* en su primera andadura, con rasgos que se mantendrán después: «El éxito del *Suplemento* se cifra en la mezcla armónica del verso y de la prosa, de la crítica y el ensayo, de las noticias con las selecciones antológicas. Y a estas mezclas genéricas se vienen a unir las cronológicas, que mantendrán una alternancia ideal entre lo clásico y lo moderno (...)» (p. 98). En este sentido quiero destacar la utilidad del análisis temático de las fases siguientes del *Suplemento* y la acertada ejemplificación de textos poéticos allí publicados, que permiten al lector formarse una idea del tono y nivel de esta empresa cultural murciana que incluye desde los clásicos a los poetas americanos, pasando por los hombres del 27, la crítica literaria, la prosa, etc.

La revista *Verso y Prosa* apareció en enero de 1927 en Murcia. En ella colaboran los poetas de la Generación del 27, y también esta revista rinde su homenaje a Góngora en el número de junio de 1927. Una vez más insistiré en que el estudio de Díez de Revenga demuestra la necesidad de tener en cuenta estas publicaciones murcianas a la hora de reconstruir el panorama literario nacional de ese momento. Lo mismo cabría decir acerca de la revista *Sudeste*, también analizada en el libro que comento, en especial por lo que se refiere a Miguel Hernández y Ramón Sijé, y porque se unió a la revista una labor editorial importante.

En este momento en que la crítica literaria estudia las revistas, suplementos, páginas culturales de periódicos como material imprescindible para conocer la vida literaria de un período, merece ser bien acogido el esfuerzo investigador del profesor Díez de Revenga.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

LA UNIVERSIDAD Y SU PROBLEMATICA

RAMON MACIÀ: *Universidad y democracia*. CUPSA Editorial. Madrid, 1978.

Universidad y democracia es un libro de pequeño formato y de 206 páginas, que comprende dos trabajos: un artículo breve e introductorio que trata el tema «Universidad y política», publicado anteriormente en el periódico La Nueva España, de Oviedo (febrero de 1978), y una monografía más extensa, inédita, titulada precisamente «Universidad y democracia», que se presenta como trabajo principal y que consta de tres capítulos: «La democracia», «La Universidad» y «La experiencia alemana».

En «Universidad y política» el autor presenta «las líneas esquemáticas de una visión general». Advirtiendo que la Universidad «está en peligro, está en transformación y, tal vez, en trance de desaparición», «sale al paso» de estos procesos e intenta demostrar las razones que fundamentan la existencia de la institución y que justifican su modo de ser propio, a la vez que advertir «sobre los peligros a que conduce una Universidad politizada».

Analiza así cuatro puntos claves: la institución universitaria, la instrumentalización de la Universidad, la política en la Universidad y la política universitaria. A través de su lectura se desprende que, para Macià, la Universidad es una institución u organización de carácter meramente académico, cuyo fin —que se agota en sí mismo— es «el fomento del saber en un grado superior y hasta el máximo posible». Su misión y su tarea fundamental consisten en «la creación, transmisión y asimilación de un saber superior sin limitaciones, hoy necesario a toda sociedad, por parte de determinadas personas».

Y si se «instrumentaliza» a la institución, por ejemplo, para realizar transformaciones sociales, políticas, económicas, la Universidad, según el autor, desaparece, pierde su razón de ser, su función y su propia naturaleza, ya que ella no existe para realizar política alguna ni tampoco para expedir títulos. Este saber superior, ilimitado en extensión y profundidad, abarca a todos o a la mayoría de los saberes superiores y fundamental —según nuestro entender— a una superinstitución ecuménica que ni siquiera admite el concepto de Universidad 99

Nacional (menos aún el de Universidades Regionales), en el sentido de una institución que centre su labor en temas y problemas de interés sólo para esa nación.

En todo caso, no queda nada claro en la obra qué es este saber superior, fundamento y razón de ser de la existencia de la Universidad como institución; con qué criterios se seleccionan de la totalidad de los bienes culturales aquellos sobre los que se trabajara en la Universidad, ni para qué se realiza esa «creación, transmisión y asimilación» de conocimientos (fines y objetivos de ese «saber superior», que Comte definiera tan bien con su frase «saber para prever, prever para poder»).

Tanto en el artículo como en la monografía se insiste en que si la Universidad se pone al servicio de objetivos de carácter social o político perderá su función y desaparecerá, con lo cual se pierde la visión de la misma como institución social y educativa, modalidad del tercer nivel del sistema educativo formal institucionalizado, que cumple claras funciones manifiestas en la sociedad nacional a que pertenece y en la que se inserta. Coherente con esta línea de pensamiento, Macià distingue en la parte final de «Universidad y política» la política en la Universidad—que la destruye necesariamente—de la política universitaria, que circunscribe especialmente a problemas de equipamiento y funcionamiento relacionados con los profesores, los alumnos (número y criterios de selección) y los medios materiales y económicos de institución.

En lo que podría considerarse una segunda parte del libro, el autor sigue esta misma postura teórica, apoyándose en un razonamiento deductivo basado en premisas apriorísticamente aceptadas por él como válidas y verdaderas. Pero en este caso, en Universidad y democracia, centra su argumentación en el problema que más parece preocuparle: la no aplicabilidad de ciertas formas de participación democrática a la Universidad y, en especial, en el peligro que entraña la fórmula de los claustros paritarios como «órganos de destrucción de la Universidad».

En la página 142, punto 10—«Autodestrucción de la Universidad»—, el autor confiesa:

«... Si me he tomado algún trabajo en estudiar las cuestiones anteriormente expuestas: la democracia y sus tipos, el fin y funciones de la institución universitaria, la estructura y estamentos académicos

LA OBRA DE GARCIA MATOS

M. GARCIA MATOS: *Magna antología del folklore musical de España* (textos y discos). Imp. Hispavox. Madrid, 1979.

Bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (UNESCO), ha sido posible la edición de esta *Magna antología del folklore musical de España*, realizada por el profesor Manuel García Matos (q.e.p.d.) e interpretada por el pueblo español, que consta de un amplio texto-estudio y de una serie de grabaciones discográficas efectuadas en los ambientes naturales.

Hay que reseñar en primer lugar las palabras de Jack Bornoff, consejero internacional de la Música, acerca de esta obra: «La colaboración del profesor García Matos y de la casa Hispavox con el Consejo Internacional de Música han dado lugar a una obra rarísima en los anales de la discografía, de la pedagogía mu-

sical y de la musicología.» Después, señalar igualmente el elogio justo y merecido que Miguel Querol, director del Instituto Español de Musicología, escribe sobre el ilustre folklorista y etnomusicólogo Manuel García Matos, a quien considera el más competente de nuestros folkloristas contemporáneos. También se incluyen, a manera de prólogos, opiniones de José Subirá, Isabel Aretz, Samuel Rubio y Luis Felipe Ramón y Rivera, destacados musicólogos hispánicos, que glosan los méritos del autor de tan valiosa antología. Y María del Carmen García Matos escribe un documentado estudio, titulado *Especies musicales folklóricas del pueblo español en su ciclo vital*, en el que analiza el contenido discográfico, la labor de su padre, indiscutiblemente incomparable, desde las canciones de cuna hasta las alboradas, tocatas y pasacalles, pasando por las condones infantiles; de ronda-albadas; de rondas de quintos; toreras; de trabajo; de baile (a lo pesau, a lo ligero, tanguillo, Santo

de la Universidad, el gobierno de la misma y los claustros paritarios, ha sido con el fin de llegar a demostrar que, como consecuencia de todos los principios y determinaciones obtenidas racionalmente, los claustros paritarios son órganos de la destrucción de la Universidad, porque impiden de raíz la misma posibilidad de realizar el fin de esta Institución...»

En efecto, ésta es la conclusión del libro que se analiza y ésa es, en síntesis, la estructura de la monografía que constituye la parte fundamental de la obra.

Después de una breve introducción, el autor pasa a tratar el tema de la democracia y sus formas. La caracteriza según la clásica definición de Lincoln y distingue cuatro tipos posibles: universal y directa, proporcional y representativa, relativamente cualificada y absolutamente cualificada. Trata de delimitar los ámbitos de lo no decidible y de lo fiable (hay actos que son objetivamente buenos o malos, cuya naturaleza no se puede transformar por votos o decisión de una asamblea) y, de allí, llegar a dilucidar las formas de democracia adecuadas o no, fiables o no y factibles de aplicarse o no en el ámbito del gobierno universitario.

Analiza a continuación la Universidad y su problemática en diez puntos fundamentales: 1) ¿Es democratizable la Universidad? 2) La democratización de la Universidad como problema. 3) Organización y estructura de la Universidad. 4) Funciones y estamentos universitarios. 5) Fines, funciones y estamentos académicos. 6) La estructura académica de la Universidad. 7) Libertad y responsabilidad académica. 8) El gobierno de la Universidad. 9) Claustros paritarios. 10) Autodestrucción de la Universidad. 11) Conclusiones.

En estos diez puntos el autor va abordando brevemente distintos problemas, al margen del que constituye el hilo conductor de la obra (los peligros de los claustros paritarios): la necesidad de una selectividad en el ingreso de los alumnos basada en la capacidad académica, la naturaleza elitista de la creación del saber y la no posibilidad de una creación democrática de la obra del saber, la imposibilidad de las autoridades académicas de asegurar el orden general de convivencia dentro de la Universidad y la necesidad de la intervención de las fuerzas de orden público cuando este orden está perturbado, etcétera.

Ahora bien, el argumento clave y en el que se centra Macià para

Domingo y tarajaste, el vivo, baile a lo parado, de pandereta, ball de bastons, la corroquina, ajechao y y brincao, charradas picadas, el pollo, ball de conters, el menudillo, el quita y pon, el cerandeo, la rama, sones, giraldilla, xiringüelo, baile vaquero, carballea, alegrías, rondón, ariñ-ariñ, seguidillas, malagueñas, isas, folías, folies, fandangos, boleiros, jotas, ruedas y corridos, muñeiras y pandeiradas, mateixas y copeos, parrandas...); danzas y bailes rituales (ariñ-ariñ de la Katxarracha, el auresku, picayos, el tango herreño, el corri-corri, el pericote, sa curta y sa llaga, el pino, txacolí, canto de mutildanzas, danzas rituales religiosas...); asturianadas, vaqueiradas y montañesas; foliadas y alalás; canciones epitalámicas; canciones de marzo y mayo; romances; gozos y cantos de rogativas; canciones de columpio y de carnaval, etc., entre las que destacan aires tan viejos y tradicionales como los arrorós, las ruedas, losorros, la carrasquiña, las rondeñas, las aradas, canciones de trilla, de siega, cantos de vendi-

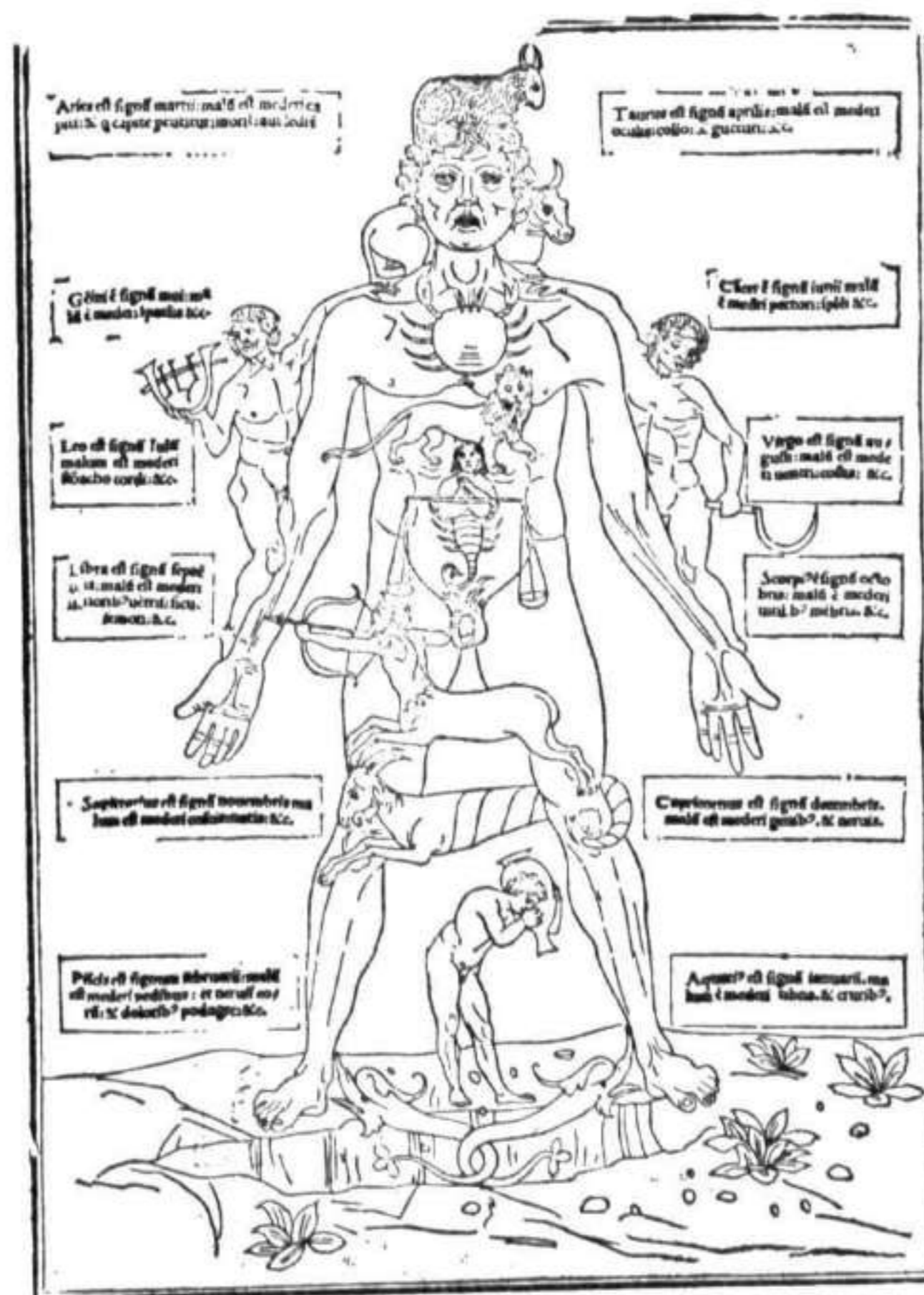
mia, de recogida de la hoja morera, el canto de las morenas, de cullir olives, los villancicos y tantos y tantos giros cancioneros que tienen sus raíces y entonaciones en toda la variada geografía hispana, que son la voz pura del pueblo, de sus atavismos y de sus costumbres milenarias.

Nunca se había llevado a cabo una antología de tamaño envergadura sobre nuestro acervo popular, por lo que el trabajo, la dedicación del profesor García Matos se convierte, al ver la luz de forma completa (17 elepés), en una obra definitiva sobre el folklore de las tierras y las gentes de España, en el documento imprescindible para su estudio y en la guía para su revaloración, en la fuente recobrada para que nunca se pierda su riqueza asombrosa. Y es una pena que nuestro admirado don Manuel García Matos, fallecido el 26 de agosto de 1974, no haya gozado en vida de la difusión de su magna obra, de una obra a la que dedicó enamorado su sensibilidad, sus conocimientos y su existencia.

MANUEL RIOS RUIZ

llegar al objetivo que persigue parte de la premisa de que «el fin propio y complejo de la Universidad comprende como fin específico la transmisión oral del saber superior». Y de este fin se derivan necesariamente dos estamentos de personas: el de las que transmiten oralmente el saber —el de los profesores que saben y que dan— y el de los que reciben y obtienen —los alumnos que asimilan ese saber comunicado por vía oral—. (Un tercer estamento, intermedio, sería el de los aspirantes y aprendices de profesores.)

Obviamente, la estructura académica de la Universidad resulta una estructura jerarquizada, basada en la desigualdad de posesión de ese saber superior: «... Entre el que sabe y el que no sabe, no es decidable a quién corresponde decidir: sólo lo puede hacer el primero, no el segundo, naturalmente en asuntos importantes...» «... Objetiva y lógicamente corresponde exclusivamente a los profesores la dirección, orientación, control y decisiones generales y particulares acerca de la enseñanza, la investigación... sería un absurdo que si son los únicos preparados no les correspondiera a su vez la posibilidad de desarrollar sus tareas propias de acuerdo con sus conocimientos y decisiones...» (pp. 110 y 111).



Así, al optar por la forma de gobierno se centra especialmente en el órgano decisorio académico y señala las dos únicas alternativas posibles para la no destrucción de la Universidad:

a) Una democracia absolutamente cualificada como la forma más adecuada, formada exclusivamente con personas pertenecientes al estamento superior de profesores.

b) Una democracia relativamente cualificada que comprenda a todos los estamentos académicos, pero con participación mayoritaria de lo que él denomina «el estamento supremo».

Toda otra forma significaría, según el autor, que las personas con más capacidad y conocimientos —los profesores— estarían radicalmente imposibilitadas de hacer prevalecer sus decisiones. Ello, «además de ser un absurdo desde el punto de vista de la razón, significaría que expresamente se priva a la institución del medio indispensable para conseguir su fin, con lo cual se la conduce necesariamente a su destrucción» (pp. 111 y ss.). Concluye esta «parte teórica» de «Universidad y democracia» con algunas consideraciones a modo de conclusiones, en las que se sintetizan y reiteran los argumentos expuestos en los puntos precedentes.

Finalmente, en la última parte del libro se incluye un breve análisis de la experiencia alemana, en la que el autor pretende encontrar evidencias empíricas como apoyatura de sus especulaciones teóricas.

Esta experiencia —según Macià— permite ver «no sólo el triste espectáculo de la Universidad caída y destruida (reforma 1968 con claustros paritarios, Universidad Libre de Berlín), sino también «el más reconfortante de la Universidad recuperada dentro de lo posible» (contrarreforma legislativa: Ley Marco de 1976 y Leyes Universitarias de los Länder).

VICTORIA GALVANI FORESI

EL LAZARILLO, SIEMPRE

JULIO CESAR SANTOYO: Ediciones y traducciones inglesas del «Lazarillo de Tormes» (1568-1977). Vitoria, Colegio Universitario de Alava, 1978.

Hemos de reconocer que la traducción y su estudio teórico son actividades a menudo despreciadas en España; de ahí la relevancia de la labor investigadora, prácticamente en solitario, de Santoyo, labor que se centra en una línea muy determinada: analizar las relaciones existentes entre España y los países de lengua inglesa en el plano

filológico y en el histórico-cultural; tal orientación ha dado ya frutos notables como *Voces inglesas de origen vasco* (1971), *Temas españoles en la poesía inglesa del siglo XVI: una antología* (1975), *Irlandeses y vascos (evolución histórica de una leyenda medieval)*, en prensa, el libro que vamos a reseñar, etc.

Ediciones y traducciones inglesas del «Lazarillo de Tormes» es una obra estructurada en dos grandes apartados; uno versa sobre la primera edición inglesa del *Lazarillo*, el otro sobre las ediciones y traducciones inglesas, del XVI al XX, de la novelita castellana.

Según Santoyo, la primera edición inglesa del *Lazarillo* es de 1576 —al parecer hubo una traducción anterior, de 1568, que no se publicó—, pero se ha perdido; de modo que la primera conservada es de 1586, realizada por D. Rowland. Queda así solucionada la confusión existente hasta el momento a propósito de esta cuestión cronológica.

De Rowland se poseen muy pocos datos biográficos y apenas se sabe algo de su producción literaria; estudió, aunque no llegó a graduarse, en la Universidad de Oxford; fue profesor de latín de Charles Stuart y viajó por diversos países, sin que exista la certeza de que lo hiciera por España.

Rowland, para traducir el *Lazarillo* al inglés, no se sirvió de ninguna edición castellana (con todo, Santoyo apunta la posibilidad de que consultara la castigada de 1573), sino que se basó en una de las publicadas en Amberes y en la francesa de 1561 (París). Rowland, como hemos visto, utiliza diversas fuentes para su traducción; sin embargo, indica Santoyo, procura

mantenerse equidistante de ambas, las modifica, enriquece e incluso evita ciertos errores del editor francés, Saugrain (Santoyo rechaza así las afirmaciones de quienes no juzgan a Rowland capacitado para la traducción).

El estudio crítico que de la traducción inglesa del *Lazarillo* de 1586 lleva a cabo Santoyo resulta sumamente atrayente por dos motivos: su valor intrínseco, por un lado, es indudable, pues somete la traducción de Rowland a un minucioso escrutinio; por otro sería de gran utilidad aplicar el método a ulteriores investigaciones teóricas y prácticas en el campo de la traducción. Santoyo analiza:

Modificaciones estilísticas. (Adiciones y omisiones textuales. La antítesis paradójica. Paronomasia. Otras modificaciones.)

La traducción de expresiones idiomáticas y proverbiales.

Hispanismos de la versión inglesa.

Los errores de Rowland.

En Adiciones y omisiones textuales incluye el estudio de Ampliaciones con variación del contenido textual, adición de calificativos, creación de grupos binarios y omisiones textuales. Se trata de un método que se podría complementar con algunas publicaciones cuyo objetivo es comparar las construcciones estilísticas de dos lenguas, como, por ejemplo, *Estilística comparada del francés y del inglés*, de Vinay y Darbelnet, libro aún no traducido.

Resumiremos ahora las apreciaciones de Santoyo acerca de la traducción de Rowland. En el texto inglés aparecen dos procedimientos básicos, pero opuestos: la adición y la supresión; las adiciones confieren al estilo del traductor una

verbosidad especial que contrasta con la concisión del *Lazarillo* original; en cuanto a las omisiones, Santoyo especifica que no afectan a frases ni a párrafos, sino a palabras aisladas. Se encuentran transformaciones notables en las frases proverbiales, que si bien reciben a veces una traducción equivalente, otras Rowland las incorpora sin apenas alteración alguna, lo que provoca una pérdida de expresividad. Rowland introduce hispanismos, rompe casi siempre las paronomasias y se equivoca en raras ocasiones. Santoyo, sin lugar a dudas, recalca la calidad de la traducción de Rowland y pone de manifiesto su influencia en las letras inglesas de la época, dominadas a la sazón por la herencia clásica, especialmente griega.

En resumidas cuentas, *Ediciones y traducciones inglesas del «Lazarillo de Tormes»* esclarece el panorama biográfico y bibliográfico que rodea a la primera edición inglesa del *Lazarillo*, efectúa un estudio crítico de la edición de 1586 y describe brevemente las ediciones y traducciones inglesas del *Lazarillo* de 1576 a 1977. Sólo cabe anotar la conveniencia de haber contado con una valoración final de la traducción de Rowland que englobara todas las transformaciones estructuradas antes de forma individual.

Apuntemos, por último, una posibilidad, la de iniciar el camino inverso al emprendido por Santoyo, es decir, comentar las traducciones españolas de obras inglesas, francesas, italianas, etc., particularmente en el Siglo de Oro, lo que nos proporcionaría una sólida base para trazar el desarrollo de la literatura.

ISABEL COLON

RICARDO PALMA, O EL ARTE DE NARRAR

RICARDO PALMA: *Cien tradiciones peruanas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

No resulta fácil circundar la zona literaria definitiva donde ubicar a Ricardo Palma, puesto que, dueño de una prosa segura e irónica, su personalidad de sugestivos perfiles supo plasmar en una obra de incuestionable originalidad. Penetrando con mirada perspicaz y abarcadora en casi todas las dimensiones del pasado peruano, nos ha ofrecido su madura, personal y entrañable versión del mismo hilvanada en los

textos que reunió en sus *Tradiciones*, versión rica en pluralidad de planos ópticos, pletórica de humor, ternura y también, a veces, demolidora ironía. Por cierto, la producción de Palma ha sido objeto de disímiles interpretaciones, y frente a quienes lo consideran puntual exponente de las virtudes del pasado colonial se alzan aquellos que, señalando, no sin acierto, una actitud burlesca e irreverente del escritor hacia ese ambiente todavía hispánico que exhibía Lima en el siglo XIX, afirman lo contrario. Es que Palma, cultivador del género costumbrista, como Mesonero Romanos, rescata hechos acaecidos, lugares olvidados; pero justamente es un género el de costumbres que en-

cierra, en su tono comprensivo, revestido de connotaciones afectivas, un aire crítico imposible de escamotear y desnuda estereotipos y raídos patrones de juicio.

Tal vez quien ha esbozado con mayor decisión la figura de un Palma apegado al pasado colonial ha sido el escritor peruano José de la Riva-Agüero, que se esforzaba por situarlo en el plano ideológico escogido para el autor de las *Tradiciones* por el patriciado limeño. No obstante, se vio obligado a reconocer que Palma, huidizo, cambiante, se resistía a permanecer en las filas conservadoras, aun suavizando los tonos: «Sus ataques a la clase aristocrática y privilegiada de la colonia —dice— no pasan de juguetones arañazos...» «Sus continuas pullas y chuscadas contra el mundo religioso y eclesiástico, y el celibato de sacerdotes y monjas, no tienen por único origen la lectura de Voltaire.» Y, por cierto, que el tratamiento burlesco de aquel pasado que aludía a las raíces legitimadoras de la más rancia aristocracia peruana era, en los escritos de Palma, imposible de ignorar.

Nacido en 1833, su infancia fueron los agitados primeros años de la República; un ambiente de caracteres singulares, donde fervientes jacobinos alternaron con nostálgicos patricios cuyos títulos nobiliarios —sello de su prestigio social— lucían tempranamente trasnochados, sorprendidos como fueron por el avance revolucionario que separó a la colonia de su metrópoli. El padre de Palma, que figuraba entre los miembros del comercio limeño como propietario de un pequeño negocio, fue partidario de Andrés de Santa Cruz y su proyecto de reunificación del Alto y Bajo Perú, de manera que el ambiente doméstico que rodeaba al futuro escritor le introdujo, sin duda, en las inquietudes políticas de su tiempo. Durante su juventud, Ricardo Palma realizó varios viajes por la costa del Pacífico, desempeñándose como contable durante las navegaciones. Más tarde colabora en la *Revista de Lima*, reducto liberal por esa época, y se define políticamente uniéndose a los adversarios del presidente Castilla, quien se había desplazado hacia el sector conservador. La próxima experiencia de Palma será el exilio, cumplido en Valparaíso como consecuencia de sus tendencias políticas liberales, y allí, justamente, es donde escribe sus primeras *Tradiciones*.

Se ha dicho que el escritor peruano perteneció a la denominada «segunda generación romántica» en Hispanoamérica. Ciertamente, sus escritos de juventud nos ofrecen muestras de filiación romántica, mientras que el liberalismo impregna sus actitudes políticas. No obstante, el propio Palma señala en sus memorias la época del exilio chileno como aquella en la que inicia un deslinde encaminado a tentar el estilo y los temas que consolidarían su obra posterior. La etapa, caracterizada por él mismo como de bohemia, quedó clausurada entonces

y el escritor romántico fue cediendo paso al costumbrista criollo. También se sintió interesado por los trabajos históricos, y el ensayo, debido a su pluma y titulado *Anales de la Inquisición de Lima*, aparecido en 1863, nos informa de esas inquietudes. Pero no era la historia, indudablemente, el camino adecuado para su genio literario, aunque escogería finalmente una fórmula intermedia, que el mismo definiría como una mezcla de relato histórico breve y artículo de costumbres, que sería la *Tradicción*.

Ciertos hechos y recuerdos que el costumbrista rescata en una sociedad contribuyen, positivamente, a mantener alerta la memoria colectiva sobre maneras de ser y de actuar que han conformado su pasado. Algo así como insuflar vida, aun con la ironía del crítico —o tal vez debido a ella—, a esa presencia tan huidiza que configuran los recuerdos del ayer. Porque nadie puede llamarse a engaño: las *Tradiciones* no exaltan ese pasado, no contienen elementos apologéticos; existe, por el contrario, un guiño cómplice con el lector, gesto irónico en algunas ocasiones, suavizado por la ternura con que suele mirar Palma hacia lo ya transcurrido, en otras. Mariátegui ha captado esta faceta con toda claridad en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* cuando afirma que las *Tradiciones*, política y socialmente, poseen filiación democrática, puesto que, sin agredir con fuerza, la burla del autor deteriora el prestigio del Virreinato —y de las clases altas—, identificándose con el humor popular. El propio De la Riva-Agüero reconoce que Palma ha escrito: «la epopeya cómica de nuestra historia».

La figura intelectual de Ricardo Palma presenta, sin embargo, contradicciones muy acusadas que guardan cierta relación con el conflictivo panorama ideológico de la sociedad criolla del siglo pasado. Porque el liberalismo, si bien puso de manifiesto una postura política condenatoria de la etapa colonial, también exaltó, al menos implícitamente, algunos de los signos más visibles de aquélla, como el centralismo y el orden, por tratarse de aspiraciones contenidas en el modelo liberal de organización social. El criollo era, asimismo, producto del pasado colonial, y este hecho tuvo especial significado en el Perú posrevolucionario, donde el mestizo, buscando reubicarse en el nuevo ámbito social, se veía obligado a mirar hacia sus orígenes.

Tiene Palma, entonces, el valor de testimonio histórico-literario de una época y ambiente singulares en el sentido más cabal del término. Toda la visión del mundo elaborada por la nueva sociedad, rica en situaciones conflictivas y saturada en preconceptos —el deterioro que erosionaba la imagen de algunas profesiones, la picaresca limeña, el estereotipo de la mujer como «objeto» pero, asimismo, como causante de los mayores problemas, el anticlerica-

lismo, la religiosidad entretejida con formalismos—, se encuentran en las risueñas páginas de las *Tradiciones*. Su pluma no se burla tan sólo de la sociedad colonial, sino que también su versión de la época republicana es ácida. Fórmula, al fin, para rescatar el pasado, el arte de narrar de Palma ha permitido que su obra, pese al tiempo transcurrido, se mantenga viva entablando, todavía, su diálogo con el lector.

Por último, cabe hacer algunas precisiones sobre la actual edición. Siguiendo un plan que nos parece muy acertado, la colección Ayacu-

cho intenta ofrecer sus entregas con el máximo de eficacia para la comprensión de un autor y su época. Así, las *Tradiciones*, reunidas en el libro que comentamos hoy, han sido clasificadas sobre la base de la edición de Edith Palma, por considerarla más completa, pero siguiendo un criterio ordenador próximo a la edición Espasa-Calpe. Como es habitual en esta serie, una tabla cronológica, de gran valor para situar época y obra, clausura el volumen.

NELSON MARTINEZ DIAZ

ENRIQUE GIL, DILUCIDADO

JEAN-LOUIS PICOCHÉ: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica). Madrid, 1978.

Fruto de diez años de estudio ha sido esta apretada monografía sobre el escritor berciano. La versión española ha puesto a prueba la capacidad de síntesis del autor, que ha sabido reducir los dos volúmenes de su *Thèse pour le Doctorat Es-Lettres—Un romantique espagnol: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Université de Paris IV, 1972, 1.524 folios— a límites razonables para su publicación sin menoscabar el rico contenido de la primera redacción. En efecto, distribuidos en cuatro partes que dan a su libro una estructura concéntrica, Picoche nos ofrece la minuciosa biografía (caps. I-VII), la etopeya (VIII-IX) y el análisis de la ideología de Enrique Gil (X-XI). Dilucidada la personalidad del escritor romántico en este asedio tridimensional, en las partes siguientes se lleva a cabo una criba de su obra considerada en sí misma y en relación con las corrientes literarias de su tiempo.

Picoche acomete la biografía de Gil y Carrasco apoyado por una abundante información documental obtenida en diferentes archivos parroquiales, notariales, universitarios y nacionales. Su análisis proyecta nueva luz sobre diversos aspectos de una obra cuyas claves se encuentran en circunstancias familiares y sociales que los datos exhumados ponen de manifiesto. Así, por ejemplo, se señala la incidencia de la desamortización eclesiástica del *trienio constitucional* sobre la familia de los Gil y, a partir de aquí, se explica la defensa de las órdenes religiosas, implícita en su novela más extensa, cuando traspone al siglo XIV acontecimientos recien-

tes. Se corrige el error de la supuesta interrupción de los estudios vallisoletanos del futuro escritor durante el curso 1835-36 por dificultades económicas de su familia, o se rechaza la afirmación de Ochoa de que Gil y Carrasco terminó la carrera de Derecho en Madrid, cuando lo cierto es que, no obstante haberse matriculado en sexto curso (1836-37), «ya no vuelve a aparecer en ningún sitio, ni en las listas ni en las de exámenes de curso» (páginas 32-33), probablemente entregado de lleno a actividades literarias.

Muy convincente resulta el análisis caracterológico de Enrique Gil proyectado en el de sus personajes. Si en el romanticismo vida y literatura se funden y confunden, era natural encontrar rasgos físicos y morales del autor en sus propias criaturas, sobre todo cuando tienen el rango de protagonistas. Pero Picoche no se limita a verificar esta identificación, sino que llega a conclusiones válidas para otros autores coetáneos. Al llamar la atención sobre la psicología de la época, se opone a los juicios de Lomba y Pedraja, Samuels y Gullón sobre la endeble caracterización de los personajes de Enrique Gil: «Hay que ponerse en el lugar de un escritor romántico: ambiciona presentar personas que actúan, aman o padecen, pero no caracteres. No describe pasiones para hacer un estudio, sino para producir un efecto (...). El autor quiere conmover al lector o al espectador, pero, a menudo, entra en su propio juego, ya que uno de los personajes es su propia imagen. Se complacerá (...) en la contemplación de otro yo, colocado en situación extraña (...) lo esencial será la reacción del protagonista ante una situación cualquiera (...). Poco importa que el acto se explique mal, con tal que el efecto sea notable y que el autor se haya contemplado en su espejo en una actitud brillante» (pp. 67-68).

Cierran la primera parte dos capítulos dedicados a las tendencias políticas y religiosas de Gil y Ca-

rrasco, evidente en su obra: idealista, liberal moderado, preocupado por la decadencia social y moral de España, sentimiento constante en sus escritos. Un repaso comentado de los textos más significativos deja al descubierto su pensamiento. Picoche pone el acento en *El Señor de Bembibre*, «novela de la excomunión», como la llama con razón, en la que su autor intentaba rehabilitar la causa de los religiosos después de una etapa de anticlericalismo generalizado. La novela fue escrita en un momento en que desde distintas posiciones se buscaba una conciliación, reaparecía una prensa de significación católica, moderadamente liberal, y la literatura panfletaria de un Arolas (*La Silfida del Acueducto*, 1837) o de un Boix (*El amor en el claustro*, 1838) quedaba ya superada.

En la segunda parte de esta monografía —«E. G., escritor romántico»—, el autor, tras pasar revista al gusto por lo extraño que caracteriza al hombre de la época, centra su examen en las diferentes manifestaciones de esa afición en la obra de Gil. Merece destacar la interpretación que se hace de la actitud del escritor ante los edificios históricos y artísticos, preocupado por el lamentable estado de abandono en que se encuentran a causa de un *vandalismo* irresponsable —concepto presumiblemente tomado de Víctor Hugo—. No se trata sólo de ese sentimiento melancólico del paso del tiempo expresado a través de la contemplación de las ruinas, sino de una forma de protesta contra los que descuidan un patrimonio que corresponde a todos cuidar.

Esta actitud guarda relación con su posición ante la Historia. Picoche se detiene en la investigación histórica llevada a cabo por Enrique Gil para escribir su obra narrativa. Por razones obvias, dedica a *El Señor de Bembibre* especialísima atención. Detalla las fuentes que Gil y Carrasco tuvo a mano sobre el asunto de los templarios, tanto de carácter histórico como literario,

de las que extrajo «detalles abundantes y precisos», «haciendo al mismo tiempo una labor crítica para dejar de lado detalles dudosos o desprovistos de interés» (p. 161). Sin embargo, con ser tan importante esta labor previa, la novela no se limita a una simple reconstrucción arqueológica: es ante todo una novela y, por consiguiente, la intriga amorosa ocupa el primer plano de la atención de su autor, mientras los acontecimientos históricos dependen estructuralmente de la pura ficción y se justifican en función de ella. Picoche ve muy bien el paralelismo que subyace entre la situación política de Castilla a principios del siglo XIV y la de España alrededor de 1835, y eso, añadido a la psicología decimonónica de los protagonistas, determina una actualización de la acción histórica, sin duda intencionada. De ahí que el crítico llegue a afirmar que Gil y Carrasco no sólo no debe situarse al final de la novela histórica, sino que renueva el género y señala el camino por el que continuará la novela de costumbres contemporáneas.

Otros aspectos merecerían atención en este libro lleno de hallazgos, sugerencias y conclusiones a las que se llega con ejemplar método crítico. (Véase, verbigracia, el capítulo dedicado a las «Fuentes literarias de la obra de E. G.», o en el que se estudia su labor crítica y su concepción de la literatura, ambos en la tercera parte.)

Finalmente, la parte dedicada a «Enrique Gil, técnico y novador» es una excelente muestra de análisis formal. Los efectos musicales, la sintaxis, el vocabulario, las imágenes más corrientes, así como los géneros poéticos en que cabe agrupar su obra en verso; el ritmo del período de su prosa, tan armonioso y elegante, y otros procedimientos de que se vale el autor y que lo distinguen por su habilidad técnica, son subrayados con eficacia en los capítulos XX-XXIII.

En las densas páginas de este libro se perfila una personalidad literaria que nunca antes de ahora había sido puesta de relieve con tan cuidadosa atención. Picoche, que no es un esporádico estudioso del romanticismo español —recientemente la Editorial Alhambra ha publicado su estupenda edición de *El trovador*—, nos muestra el profundo conocimiento de una época a través de la figura de Gil y Carrasco, espíritu selecto, perfectamente situado en su tiempo, apasionado e inestable, en el que supo dar una nota de serena moderación.

LUIS F. DIAZ LARIOS

EL CARACTER TANÁTICO DE NIETZSCHE

LOU ANDREAS-SALOME:
Nietzsche. Editorial Zero-ZYX.
Madrid, 1978.

Nietzsche se preocupó por dotar a la palabra, a la expresión escrita, de las cualidades de vida que él suponía en su uso natural como lenguaje directo de transmisión de todos los fenómenos espirituales entre ser y ser, entre alma y alma; así, el párrafo 110 de *El viajero y su sombra* contiene ya la doctrina del estilo que había de concretar en un decálogo legado a su biógrafa, Lou Andreas-Salomé, que tituló «La escuela del estilo» y que se incluye en la nota 107 de la biografía que comentamos.

«Yo considero a los filósofos que hasta ahora han sido como libertinos despreciables bajo el capuchón de la mujer verdad». Es una típica idea de Nietzsche que el psicoanálisis ha examinado minuciosamente: el hombre quiere su propia muerte y, como tiene miedo a morir, construye la civilización —que mata simbólicamente a través de privaciones y sublimaciones— con grandiosas tumbas de fábricas, edificios, carreteras, etc. En otras palabras, la naturaleza exige la capitulación del hombre.

En *Autobiografía* (1925), nos explica S. Freud la razón por la cual no se había apoyado el psicoanálisis, en un principio, en las obras de este filósofo: «A Nietzsche, otro filósofo



sofo cuyos presagios y opiniones coinciden con frecuencia, de un modo sorprendente, con los laboriosos resultados del psicoanálisis, he evitado leerlo durante mucho tiempo, pues más que la prioridad me importaba conservarme libre de toda influencia.» Su trabajo debería haber sucedido y no precedido al de Freud, pero le faltaban las etapas intermedias del método psicoanalítico y se hundía entre el mundo de la civilización que había abandonado y el de la naturaleza que no alcanzó a llegar.

Lo que sí vislumbró en *El origen de la tragedia* fue el problema del inconsciente (Hartmann) y el de la libido (Freud). Problema que, como él mismo dirá en *Ecce Homo*, es un «problema con cuernos»: el problema de la libido y del inconsciente colectivo.

En *El crepúsculo de los ídolos* resume: «El artista trágico no es un pesimista, dice sí a todo lo que es problemático y terrible, porque es dionisiaco.» Y lo dionisiaco es sepultado bajo una superestructura utilitaria de la verdad, bajo la civilización históricamente cristalizada como superrealidad: la muerte en la gran ciudad.

Nietzsche no se detiene en una filosofía de los valores, de la cultura, que exigiría la subordinación de toda civilización a la cultura, que conduce a una división defectuosa de la sociedad en dos partes; quizá lo vio, pero no le interesó como problema político-económico, como a Marx, encaminándose a otras formas de convivir social al limitarse a criticar, humorísticamente, los vicios de conformación de la sociedad tal como la conocía en el hemisferio occidental.

En Zarathustra nos habla de la cultura del superego, del poder constructor contra la vida en el mausoleo de la gran ciudad. De un intento de potenciar la vida ante la gran ciudad como contribución a una concepción antivital, una especie de tributo al dios de la muerte, con los secretos instintos de auto-sacrificio (instintos tanáticos de Freud), que suprimen de raíz la consecución de un superhombre libre.

La gran ciudad es el santuario del monstruo destructor de vida, por eso Nietzsche-Zarathustra pasa con asco ante sus puertas, para no contagiarse de la enfermedad de los mortales. Enfermedad devastadora del hombre esta de la gran ciudad: «¡La tierra ha sido ya durante mucho tiempo una casa de locos...!»

No obstante que aconsejó desprenderse de los impulsos compasivos ante la enfermedad, se apiadó ostensiblemente de la escena de la

cordura en la muerte de Don Quijote. En realidad se apiadó de sí, pues él mismo vivió loco durante los últimos años de su vida, y entre los estertores finales profirió un último lamento de una sensatez trágica: «Cuánto caminar para llegar hasta la nada.»

¡Qué lejos estaban entonces las relaciones que se remontan a uno de los periodos más fecundos de

toda la obra de Nietzsche con el psicólogo Paul Rée y la propia Lou Salomé! Escritora esta que, con muy fina pluma, nos narra tan lenta agonía hasta la muerte que fue la vida de Nietzsche.

Ya hemos tenido ocasión de advertir algunos de los signos que acusan el carácter tanático de Nietzsche, así como su «vocación suicida» declarada.

Nosotros discrepamos de Lou en la percepción de su obra; así, mientras que ella ve sobre el rostro de Nietzsche «el rictus de un demente y la sonrisa de un vencedor», nosotros vemos alternativamente esbozarse el rictus de un suicida y la sonrisa de un vencedor de su propia muerte.

ANGEL GONZALEZ CASTILLEJO

novedades editoriales

TAISEN DESHIMARU: **La práctica del Zen.** Editorial Kairós. Barcelona, 1979.

PABLO CEPEDA CALZADA: **Los caprichos de Goya.** Ed. Caja de Ahorros de Palencia, 1979.

ANNIE KRIEDEL: **¿Un comunismo diferente?** Ed. Rialp. Madrid, 1979.

HERMANN HESSE: **Lecturas para minutos.** Alianza Editorial. Madrid, 1979.

RAFAEL GARCIA SERRANO: **Diccionario para un macuto.** Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

CARLOS SECO SERRANO: **Alfonso XIII y la crisis de la Restauración.** Ed. Rialp. Madrid, 1979.

JAVIER RUBIO: **Asilos y canjes durante la guerra civil española.** Editorial Planeta. Barcelona, 1979.

J. PIQUE VIDAL: **El abogado en casa.** Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.

VARIOS AUTORES: **Tres documentos de nuestra América.** Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1978.

MIGUEL ACOSTA SAIGNES: **Vida de los esclavos negros en Venezuela.** Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1978.

JOSE M. GONZALEZ RUIZ: **Los santos que nunca serán canonizados.** Ed. Planeta, Barcelona, 1979.

FREDERICK SUPPE: **La estructura de las teorías científicas.** Ed. Nacional. Madrid, 1979.

JUAN GARCIA HORTELANO: **El gran momento de Mary Tribune.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1979.

JORGE MARETTA: **Por estos días.** Col. Angaro. Sevilla, 1980.

MICHEL THUILLEAUX: **Conocimiento de la locura.** Ed. Península. Barcelona, 1980.

GRAHAM GREENE: **El americano impenable.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

RAFAEL ANGEL RIVAS: **Rufino Blanco Fombona.** Centro Rómulo Gallegos. Caracas, 1979.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: **El otoño del patriarca.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

MANUEL VAZQUEZ MONTALBAN: **La cocina catalana.** Ed. Península. Barcelona, 1979.

JULIO CORTAZAR: **Rayuela.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

JOHN UPDIKE: **Corre, conejo.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1979.

JORDI CARDELUS y ANGEL PASCUAL: **Movimientos migratorios y organización social.** Ed. Península. Barcelona, 1979.

JOAQUIN GALLEGOS LARA: **Las cruces sobre el agua.** Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1979.

FERNANDO SORRENTINO: **Sanitarios centenarios.** Col. Plus Ultra. Buenos Aires, 1979.

JOSE M. GONZALEZ GARCIA: **La sociología del conocimiento, hoy.** Editorial Espejo. Madrid, 1979.

JAMES HADLEY CHASE: **Un loto para Miss Quon.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

FERMIN ESTRELLA GUTIERREZ: **Sonetos de la vida interior.** Ed. Losada. Buenos Aires, 1979.

J. M. CABALLERO BONALD: **Dos días de septiembre.** Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1979.

AUGUSTO ROA BASTOS: **Hijo de hombre.** Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1979.

CAMILO JOSE CELA: **Oficio de tinieblas.** Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1979.

JUAN GOYTISOLO: **Señas de identidad.** Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1979.

JOSE DONOSO: **El obsceno pájaro de la noche.** Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1979.

ANTONIO PADILLA: **El movimiento comunista en España.** Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

J. GARCIA HORTELANO: **Tormenta de verano.** Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1979.

JESUS MONTALBAN: **Caminando hacia ella.** Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1979.

JESUS REYES RUIZ: **Casi entre sueños.** Colec. Angaro. Sevilla, 1979.

JOSE ALFARO LOPEZ: **Madrid, primera década del siglo XX.** Ed. Magisterio Español. Madrid, 1979.

OCTAVIO N. DERISI: **Max Scheler: Ética material de los valores.** Editorial Magisterio Español. Madrid, 1979.

JUAN DE VALDES: **Diálogo de Doctrina Cristiana.** Ed. Nacional. Madrid, 1979.

VARIOS AUTORES: **Juan Marinello.** Casa de las Américas. La Habana, 1979.

RAUL A. BERNAL MEZA: **Retratos.** Mendoza (Argentina), 1979.

VARIOS AUTORES: **Poemas de alforjas para la paz.** A. Literaria de Alcorcón, 1979.

JESUS RIOSALIDO: **Didi Mahmud.** Taller de Poesía VOX. Madrid, 1979.

MYRIAM BUSTOS: **Qué Dios protege a los malos.** Ed. Costa Rica. San José, 1979.

KENNETH FEARING: **El gran reloj.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1979.

BURT HIRSCHFELD: **Decretos.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1979.

TOMAS ESCUDERO ESCORZA: **Enseñanza de la física en la Universidad.** Ministerio de Educación. Madrid, 1979.

VARIOS AUTORES: **Los comunistas y la revolución española.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.

FERNAN CABALLERO: **La familia de Alvareda.** (Ed. de Julio Rodríguez-Luis.) Ed. Castalia. Madrid, 1979.

TIRSO DE MOLINA: **El bandolero.** (Ed. de André Nougué.) Ed. Castalia. Madrid, 1979.

RAMON J. SENDER: **Imán.** Ed. Destino. Barcelona, 1979.

JURECK BECKER: **Jakob el embustero.** Ed. Alfaguara. Madrid, 1979.

RAMON J. SENDER: **Por qué se suicidan las ballenas.** Ed. Destino. Barcelona, 1979.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

PEDRO CASARIEGO

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

“EL HIDROAVION DE K.”

(Fragmento)

El atractivo
tejido vitamínico
que constituye el alma
de la mujer de Laos.
La torpe avitaminosis
que corroe a Kierkegaard.
La mujer de Laos
se hace un ovillo
un ovillo de lana natural.
Kierkegaard
tejerá con ella
un tapiz de color azul.
Galán de bisutería
nuestro hombre se adelanta.

Kierkegaard cía
desanda lo andado.

Marie
que quisiera ser
una libélula de plata
y no una joven dama
de labios azules
muy tiesa

súbita
momentáneamente envejecida
por la timidez
del empleado de la Lurie Company
emite un suspiro
de cine mudo.
Kierkegaard parece disculparse
y el sueño se disculpa.

Marie
joven aromática
cuyas uñas son
alas de mariposa
cuyos ojos son
metálicos ciervos volantes
boga
se acerca a Kierkegaard.
El humilde empleado
soñante.

Sus temblorosas
fosas nasales
como pequeñas sepulturas
removidas
profanadas por una nueva sensación.

Nadando

Marie

primera secretaria
de la Lurie Co.
se aproxima a Kierkegaard
un collar de rojas cuentas
hace de salvavidas.

Ahora

procede a la entrega
de los tres informes
informes que se adhieren
a las manos del empleado
como anillos baratos
que ansían un dedo.

En la estación de Freemont
Contreras toma un café
y también una decisión.
Entre los financieros
de Power Street
que discretamente maquillados
manosean a sus amantes bolivianas
Contreras se siente
jugador y tornadizo
volatinero y funámbulo.
Y la estación de Freemont
como una cápsula rosada
de benéficos efectos.

Marie resucita

cada día
cada mañana
resucita ocupando
una millonésima parte
del espacio aniquilado
por la Residencia Lishman
para Mujeres Universitarias.
Antes de las siete
los zapatos de Marie
rozan la calle Doe
tras haber caminado sobre el sueño
de la señorita Lishman.

El impermeable de Marie
arriba a las oficinas
de la Lurie Company
cuando faltan treinta y cinco minutos
para que sean las ocho menos cinco
de la mañana.

Tras saludar a Mike Sedov
una institución en la Lurie
por el procedimiento acostumbrado
Marie pide
un vaso de agua mineral
vaso que el propio Mike trae
en un abrir y cerrar
de boca.
Boquiabierta
Marie.

Marie revisa la correspondencia
ante un vaso vacío.

Mediada la jornada matinal
Dashiell Lurie
presidente
y socio principal
de la Lurie Co.
aterriza en las oficinas
con el deseo de ponerse
a la cabeza de sus tropas
y tras besar a su secretaria
por el procedimiento acostumbrado.
Dashiell
brillante hombre de negocios.

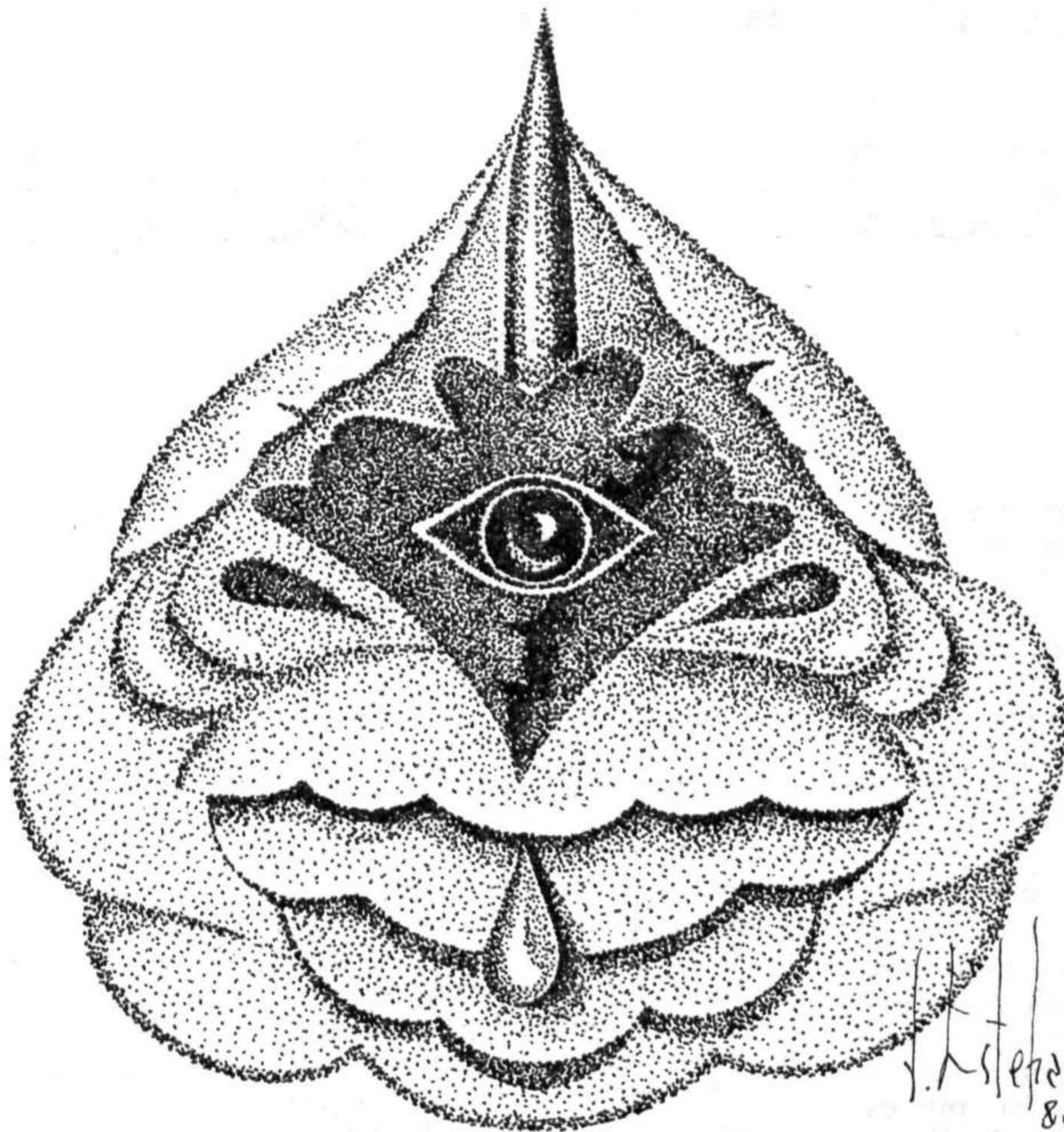
El coche vagón la unidad remolcada
que provisto provista
de aire acondicionado
sostiene el viaje de Contreras.
Un buen trabajo
Ruhr Industries.
La resistente moqueta
que reviste las paredes
mediante un abrazo
tarde de sábado.
Las longilíneas azafatas nórdicas
sus inútiles paseos.
Sin la sombra de un ruido
el gran elemento de transporte
culebrea en
Junction City.

La creciente fortuna
del clarividente Dashiell Lurie.
A las doce cuarenta y cinco
Marie mira
Marie observa un plato frío
en el comedor de la compañía.
A su lado
el silencio de Kierkegaard
no sabe morir.

Si usted
es aficionado al cine
la escena le recordará
las últimas secuencias
de la película de Lewis Fox
El paracaídas rojizo.

Por la tarde
los oficinistas.

Los cabellos
de la primera secretaria
de la Lurie Co.
me parecen demasiado oscuros.
Los tres informes
que trasladan a Kierkegaard
a su domicilio
salen de las oficinas.
Marie bosteza
cuando yo quiero.



Apartamento alquilado.
Phil Kierkegaard
acaba con un vaso
de agua mineral francesa
antes de leer
los tres informes.
Dentro del pequeño rectángulo
anclado dos palmas
media vara por encima del sofá
copia reducida
de cierta obra hiperrealista
un hombre moreno
vendedor de narcóticos
del que tira una bolsa blanca.

Asientos teóricamente cómodos
y entre ellos el de Contreras.
Nervioso
nuestro hombre palpa
su bolsa plástica
su maletín Sadsonite
sentado frente a una menuda
mujer asiática
servicio doméstico en Richworld.

Molestias nasales
malestar general
Contreras se siente
súbitamente enfermo
cuando el tren de plata
toca fondo en South Haycold.

Phil escucha la radio.
Habla John Lastuvka
el joven y discutido alcalde de la ciudad.
Phil hace memoria:
Si salgo elegido
el sol saldrá de nuevo para todos.
Campaña electoral
Teatro Lishman
Freemont.
Os prometo
agua mineral gratis
agua mineral gratis
para el Contribuyente sano.
Rueda de prensa
tras la toma de posesión
Teatro Lishman
Richworld.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

CRISTINA CRISOLIA

LA BOTELLA

EL a veces daba pena y a veces risa; tenía maneras apresuradas al zambullirse en la botella, se le notaba torpe, preocupado. Hay un país en donde pena quiere decir vergüenza. Pero a mí no me gustan las palabras, tienen algo de ruido orquestado cuando se juntan y de chillido cuando quedan solas. A mí lo que me gusta es el silencio. Y él. Verlo entrar a la botella.

Se hace pequeño y aunque su ropa mojada, encogida, le da aspecto de viejo, pierde la edad casi como la pierde un feto envejecido sin rastros. No me es fácil decirlo, pero cuando él me mira desde la botella, yo pienso en feto, en formol, en huevos, en pescado; nomás de verlo caber con el líquido hasta las orejas; hasta las orejas debe producirle un silencio resonante y desértico. Me mira con los ojos ostensiblemente abiertos, para formar un dique, una cortina de asombro que no es más que una membrana protectora inatravesable. Porque nadie, que yo sepa, se ahogó por los ojos. Por eso no me gustan las palabras. El se está callado y la boca quieta como un todo, la lengua justa, apretada contra los dientes de arriba, haciendo fuerza, impidiendo salir o entrar. Sin embargo, no podría decir que su cara no es plácida. Sus rodillas, sobre todo, indefensas y como defendiendo, a la altura del pecho, primero, a la altura del mentón después.

110 Cuando sale, no me pregunta por él; yo he querido decirle y no he podido, me vienen las pa-

labras y me ahogo. Recuerdo que una vez, estando dentro, intentó hablar y le salió una burbuja espesa que al estrellarse contra el vidrio resonó en sus oídos con dolor, era dolor porque sus cejas se juntaron. La membrana se rajó y por unos minutos quedó ciego. No pensé entonces en pescado, pensé en pez al minuto de morir. Recuerdo sus ojos encandilados y no puedo precisar si fueron de antes o después de la ruptura de su dique de asombro y me pregunto qué tiene de limítrofe o de común el asombro con el horror. El niega, antes de cualquiera de mis preguntas. El dice que apenas es un ejercicio. Hay un efecto muscular, voluntario —me ha dicho— en esa especie de maravilla quieta.

Pero a mí no me gustan las palabras, no trato de distinguirlas, es inútil; él no intentó otras señales, y debido a mi dificultad para mirarlo de frente, ha de haber creído que siento indiferencia. Pero al contrario, lo miro con interés incluso más allá de su cuerpo, ese líquido incoloro que va tornasolándose con los reflejos de su ropa mojada. Pero cómo preguntarle cuando sólo veo una forma vacía y transparente sin creer en las palabras. Sin creer, ¿cuántas podría encontrar para describir un contenido que no veo? Por eso no digo nada y espero verlo salir. Me abalanzo antes de que despliegue sus arrugas y las chupo en sus mangas, en su frente, en su pantalón. Pero él ya está allí, seco, y yo no puedo insistir sin correr el riesgo de su mirada incrédula.

—Necesitas pruebas —podría decirme.

Y a mí no me gustan las pruebas. Son como las palabras, es una larga palabra que va y viene, una serpiente ululante que perfora agujeros, ranuras, en donde mete y saca su cabeza retráctil. Ah, yo sé que las pruebas son palabras retráctiles y me callo porque no quiero que él piense en mí pensando en serpiente; puede recordar el asco, justo al salir de la botella, cuando parece más tranquilo, duro y lejano y dispuesto a quedarse en esa tranquilidad. Porque yo soy su mujer. Llevo años siendo su mujer. Ya antes de la botella era su mujer y me callo. Esto no es una manía. Ninguno de los dos tenemos manías. Siempre fuimos así, me gustaba su forma de acercarse a la esquina, era torpe y apresurada ya entonces y ya entonces yo no decía nada, ya entonces cómo hubiera dicho sin dudar, sin temer que algo fuese falsamente distinto, eso que tanto me gustó de él y que ahora, después de años, veo repetir aquí en nuestra casa; sin acercarse a mí, entrando a la botella, sin siquiera guiñarme un ojo, sin siquiera tirarme el beso que solía, porque no es necesario e incluso es peligroso.

El se está y yo me quedo fuera con cuidado y lo miro de reojo para que no le pase nada y pasa el tiempo. Esa es otra razón por la que no me gustan las palabras, se van montando en una complicidad compleja, se derivan, se autogestan. Por eso yo no bebo. A mí no me gustan las botellas, no me gusta dormir en

una habitación en donde hay botellas; a mí lo que me gusta es mirarla cuando él entra y sospecharme e imaginarme a mí misma del otro lado, humedeciéndome de a poco, sin poder pensar en otra cosa que en ese bienestar invasor, concentrada en no abrir la boca porque el líquido ha de entrar por los poros, por cada poro de la piel, no sólo para no ahogarse sino además para estar sumergida, como si no bastara dejar entrar el líquido, hay que rodearse de él, con su presión cada vez más cercana, con la presión exacta que nos demuestra que estamos dentro y la función primordial de la botella y su líquido es rodearnos y permitir que nos miren y se sientan, de a poco, inútiles con nuestra placidez. Eso imagino que ha de pasar, cuando la veo en el centro de nuestra habitación y él entra y me olvida o quizá me recuerda o me cambia o se cambia o se olvida. No hay ruidos. Afuera sólo estoy yo que no me inquieto. No lo pierdo, dentro de la botella él no podrá alejarse tanto como en una calle donde suelta palabras que algo desfiguran sua-

ve o ferozmente, sin mentir, palabras inocentes, pero nunca tan inocentes para no encadenarse a otra, con color, tacto, con forma y tiempo, pegada a nuestra sensibilidad.

—¡Bebe!

Y sé que no será por nuestra boca ni con obediencia, será dejarse mojar por lo transparente, lo invisible al otro, lo que ni él ni yo podemos describir, ni desde dentro ni desde fuera, a no ser con palabras incomparables al silencio. Al silencio poderoso de la orden, sin manías, sin ni siquiera ganas.

—¡Métete!

Y la voz no se oye porque el líquido cubre en sordina su ruido o lo transforma en una glotonería submarina ahuecada y grave. Pero digo y vuelvo a pensar en peces, en algas anudadas a mi cuello, en moluscos prendidos a mis pechos que me traen la memoria de antes de la botella; cuando era gigantesca, gesticulante y pueril y el líquido entraba por mi boca y saciaba o me hacía insaciable. Antes que él apareciera y la botella en el medio de todas las habitaciones que nos siguieron. Habitaciones

manchadas, goteadas, urgentes, de donde había que huir del mismo modo que fugué de las palabras.

—¡No!

Y ahora es tarde para preguntarte si te acuerdas. Bendito sea, ahora es tarde. Se fugaba porque el recuerdo es insostenible, así como lo es cierta bondad.

—¿Te acuerdas de ayer?— el recuerdo bastaba para hoy.

Y vivíamos de la urgencia irrepetible, lo sabíamos. Nos habíamos criado, nos habíamos educado como a niños, nos habíamos enseñado a tener paciencia por la desaparición. La desaparición de todo. De las palabras primero, de la memoria después: dejé de preguntarte y dejaste de decirme que sí te acordabas. Hubo un mes en que creímos vivir, cuando en silencio andábamos como haciendo. A escondidas subía y bajaba de los tranvías, entraba a las farmacias para montarme a una balanza y salir; hacía correr el tiempo y tú también vaya a saber de qué manera. Luego volvía a la casa, con un día menos para hacerte creer que algo había sucedido, que te quedaba aún por descubrir una complicidad en mi vida.

Hubo un mes porque hay meses o mañanas o ratos en que estamos convencidos de poder ganar, pero no lo llamamos ganar, decimos recuperar y yo recuperaba. Ya no, a mí no me gustan las palabras, tienen trasfondo, tienen el culo agujereado, de agujero chico y filtrante. Pienso en poro, aunque él me diga que por el poro no se filtra. Es un colador y no he querido preguntarle si lo venido de afuera lo filtramos o lo colamos, si se nos filtra o se nos cuela, porque él me diría con su calma empapada, con su calma inútil, que absorbemos. No puedo agitar su calma con estas tres palabras sin asomarme al hartazgo de saber que lo ganable no es recuperable y sin embargo no sabré nunca qué adyacencia existe entre estas dos palabras y más aún qué distancia calza entre lo perdido y lo recuperable, sin poder decirle



que en esa distancia que ignoro no cabe su calma y todo parece colarse, filtrarse de nuestro cuerpo hacia donde también ignoro y no reencuentro. Hacia un sitio donde echamos lo transpirado hasta formar una napa oculta, un subsuelo donde él deja astillas de vidrio y yo dejo de ser gigantesca y la humedad ya no es salada ni azul. Subsuelo napa donde los dedos de los pies se entreabren y entre ellos asciende un barro marrón con consistencia de mierda y basta su consistencia para que todo huelga, gracias al poder visceral de la memoria. Del mar paso al río, invierto las desembocaduras porque no hay leyes naturales para la experiencia. Se deriva apenas como se puede. Sobre todo, se deriva solo. Aunque digamos únicos, porque las palabras tienen eso, son favorables, porque un día la soledad fue ungida, firmada a pacto, a plazos nunca tan largos como deseamos, puesta en moldes de fuerza y de verdad. Derivamos mientras el tiempo vuela con la certeza del pájaro que nunca llega tarde, que prefiere caer a pique en el cruce de Siberia, caer en el punto blanco donde el tiempo y el espacio se congelan dentro de su cuerpo emplumado de negro. Rompo el simulacro del avión, rompo el simulacro del movimiento como él rompe la ley

de las medidas con su cuerpo en la botella. Así como soy inmóvilmente tocada, pasivamente creída sin morirme cuando con mi voluptuoso hígado en la mano lo toco y lo atrincho al mirarlo en la doble transparencia del vidrio y del líquido. Y sin decirle nada contemplo su placidez.

Conociéndolo como lo conozco, habiéndolo visto decrecer o multiplicarse ya que con el líquido la dimensión tornasolada lo faceta, sé que ahora él tampoco es gigantesco, es pedazos de lo que puedo ver, reunido en la botella cada vez más frecuente, cada vez menos disimulada. Al menos sabemos que no llega porque sí, no sospechamos de ninguna mano invisible que gira detrás de la puerta. Nos hemos vuelto obvios, cierto, evidentes, descarados, sencillos; porque ella no debía ser más que una costumbre.

¿Pero creída por quién? Si sus oídos, ¿es que acaso se cree por los oídos? ¿Para ser tocada por quién? ¿O es que acaso su cuerpo mantiene aún el tacto después de toda esa humedad que ni lava, ni enmusguece, ni pulula, ni mancha? Su humedad devuelta a su sitio, los sitios de regreso los llamaba él y me explicaba que eran los verdaderos sitios de partida. Y una vez más las palabras encaracolando mi memoria; para ser creída, ¿por quién? Si las palabras y sin ellas quién llega hasta aquí, quién se articula sobre la línea sonora y coherente, cuanto más sonora más longeva, cuanto más sonora más real? Articularse y dejarse ir por ellas como por las patas sabias de un caballo que nos exime de la rienda. No hay ruidos, él se está callado y yo prefiero el silencio y verlo torpe alargando sus ratos mientras mi espera se acorta tanto como si ya no esperara. Sin distinguir de qué lado de su placidez estoy, sin saber sobre qué frontera me vuelco, si pena o vergüenza diferencian mi mirada a través del vidrio, o el gesto de mi mano limpiando las manchas transparentes de su ropa, de sus pasos en la alfombra saliendo de la

botella, sus pasos cautelosos siempre hacia mí que lo conozco, que vigilo su asombro, lo preservó para que no se ahogue, porque soy su mujer antes de todo, sin pedirle explicación del mundo de allí dentro. Mundo de algas y arena suave donde toca mis pechos sin moverse, desde donde no hace falta decir nada para saber que mañana pondré otra botella en el centro de nuestra habitación; a la que entrara sin llegar de ningún lado, con mi ayuda, ahora que sé que los sitios como las palabras han vuelto al origen del silencio y de la orden.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

ALFREDO CORTES

A EQUIS

(en el XI aniversario de su muerte)

No es la Muerte —tu muerte— la postrera
orilla donde el tiempo te remansa,
donde duermes al fin, donde descansa
para siempre tu imagen verdadera,

tu blanca doncella de nardo ileso.
Tu muerte sigue al tiempo, te envejece,
te aleja en mi recuerdo, años te acrece
y derrama en tu frente todo el peso

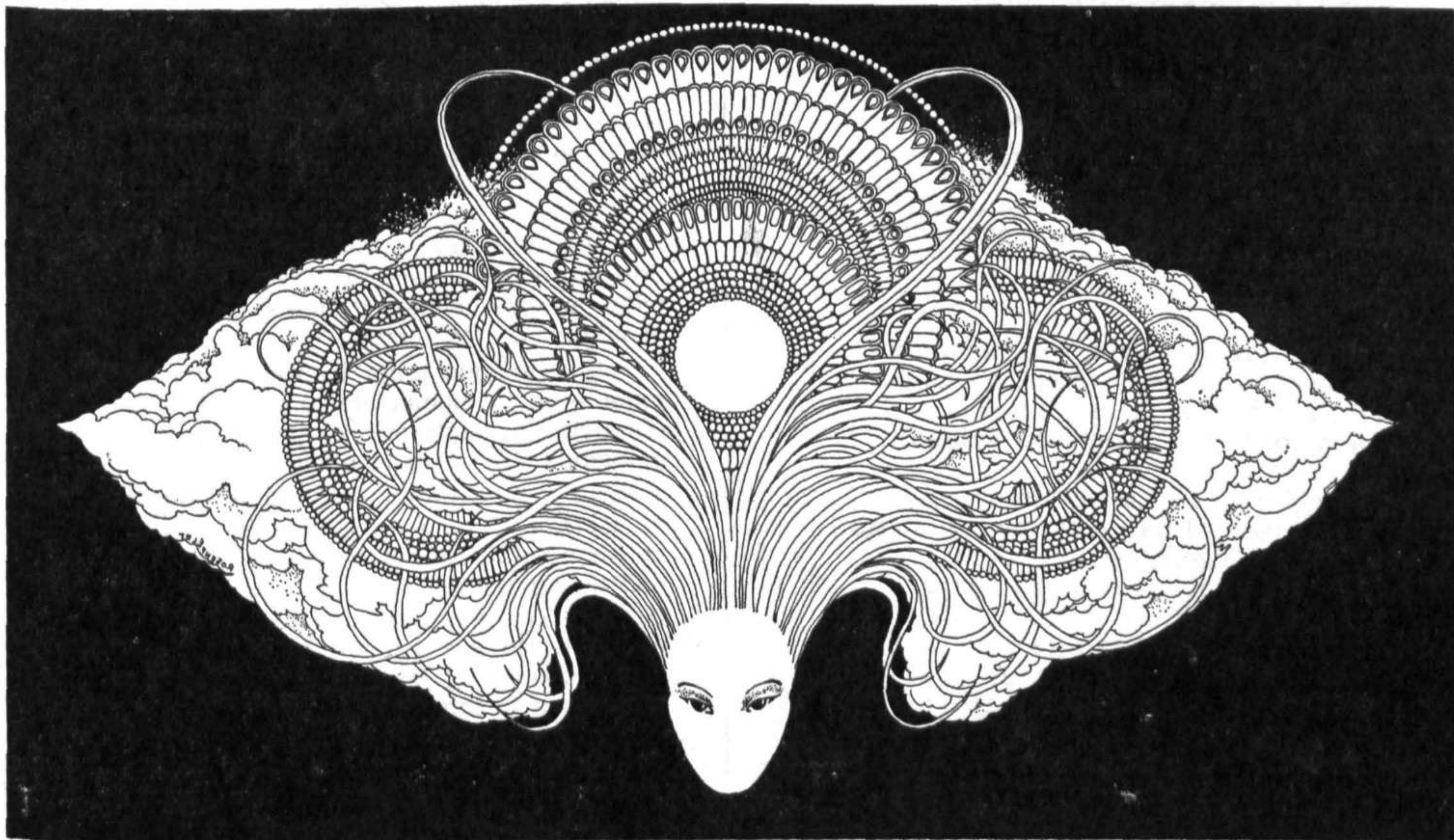
de su infinita lluvia de ceniza.
Tu muerte no termina en la ribera
de tu joven y alegre primavera

ni al filo de tu nítida sonrisa.
Yo me quiero morir, amor, de prisa
por hallarla en su muerte como era.

De qué panales, dime, tu dulzura
de qué perenne lámpara tu llama,
de qué lírica rosa, de qué rama
de adolescente sauce tu ternura?

Desde la sima de mi noche oscura
mi corazón por ti doliente clama
te busca por mi sueño y te reclama
novia mía otra vez, cándida y pura.

Ajena tú de mí, en tu lejana
orilla de silencio estás bordando
flores y espigas junto a la ventana.



Te quiero así distante. Así cercana.
Novia mía otra vez te estoy soñando
bajo el fanal azul de la mañana.

Mi compañero fiel, mi confidente
es este viejo sauce en el que un día
—signo y emblema de la pena mía—
grabé mi corazón de adolescente.

De una herida de amor convaleciente
mi corazón estaba. Yo tenía
el alma llena de melancolía
y un ruiñeñor de sombra por la frente.

¿En qué canción o nube, en qué azucena
—pregunté al viejo sauce una mañana—
puedo dejar memoria de mi pena?

En mi tristeza —dijo— pensativo.
Y en su rama más alta y más liviana
grabé mi corazón a fuego vivo.

De mi muerte memoria anticipada
es este atardecer. Otoño llueve
sus hojas amarillas en la nieve
y en mi alma ya vieja y desgarrada.

En una tarde así me iré a la Nada
hecho luz o ceniza, brizna breve,
aire en el aire por el aire leve,
pavesa por los aires aventada.

¿Seré tan sólo sombra, sombra errante
desmemoriada sombra, sombra ausente
alejada de mí, de mí ignorante?

¿O seré luz perenne, luz sapiente
germinativa llama, luz pensante
alma misma de mí, de mí consciente?

Esta que hoy veis aquí, rosa temprana
más blanca que la nieve en su blancura,
perfecto teorema de hermosura
y ejemplo de la gracia más galana,

consumida en su luz veréis mañana,
que esta rosa al nacer ya muerte augura
y en súbito fulgor su vida apura
ceniza al fin, mas no ceniza vana.

Alas soñando y nubes esta rosa
ofrenda su belleza primorosa
en holocausto alegre y deseado,

y se quema en su lumbre alzando el vuelo
—mariposa de sombra por el cielo—
el alma ileña, el cuerpo calcinado.

artículos

DE LAS RELACIONES DE LOS ESCRITORES DE LENGUA ESPAÑOLA CON EL MUNDO SOCIAL CONTEMPORANEO

CARLOS M. RAMA

La feliz iniciativa del Primer Congreso de Escritores de Lengua Española en Canarias (junio de 1979) debe significar una posibilidad de reflexión crítica y analógica, sobre la condición del escritor de nuestra lengua en el mundo social contemporáneo.

También de extraer de nuestras correspondientes experiencias y de su confrontación elementos de juicio para alentar nuestra acción cívica y gremial en el futuro inmediato. En una palabra, que es legítimo y conveniente que intentemos el análisis de este tema, sin temer que nos puedan criticar —especialmente quienes no son del gremio— porque salimos de nuestro estricto terreno: el cultivo de las letras.

Habría, sí, que tener la precaución de tratar el tema —en la medida de lo posible— procurando objetivarlo, sustraerlo al juego subjetivo de las opiniones y llevarlo al plano de la ciencia social.

Partir, por lo pronto, del reconocimiento de que el escritor es uno de los personajes sociales, y no se puede siquiera concebir fuera de la sociedad de su tiempo y de su tierra. Los sociólogos enseñan que más que una sociedad intemporal y abstracta, lo que existen son sociedades históricas y concretas. Así, para nuestro caso, cuando afirmamos la internacionalidad de nuestra lengua, ello no puede llevarnos a negar la existencia de distintas sociedades para España y para la América hispana, y aun dentro de España no puede, por ejemplo, omitirse la diferenciación entre la España

peninsular y la España insular, tanto balear como canaria. A su vez, en América hispana habría que distinguir tantas sociedades como países.

Asimismo destacar que cada sociedad nacional está dividida en clases sociales, que forman verdaderas subculturas, como corresponde a subsociedades globales. Los escritores actuamos en los parámetros de las sociedades nacionales, locales o de clases, y esa precisión aún se ajusta al tiempo histórico en que nos toca actuar.

¿Puede entonces dudarse que es necesario y conveniente acometer el estudio de las relaciones del escritor con su mundo social e histórico?

Hechas estas previas precisiones, afirmaríamos que los intelectuales, y en particular los escritores, han sido más a menudo víctimas de la política que actores protagónicos de la misma.

Si los comparamos con los demás grupos ocupacionales, habrá que convenir que tienen mayores y firmes relaciones con la política, por ejemplo, los militares (y otros subgrupos que monopolizan la violencia) o los privilegiados de la sociedad capitalista, e incluso los representantes de sectores estamentales como la Iglesia o la burocracia.

A través de la historia encontramos en las dictaduras los escritores perseguidos por su actividad profesional, impedidos de ejercer su oficio, discriminados por no ajustarse a los cánones autoritarios.

Hay, sin embargo —y sería inexcusable omitirlo—, escritores que se ponen al servicio del poder, que actúan como amanuenses, escribas, redactores de proclamas, leyes y constituciones, y que, en definitiva, son «la sombra del poder», que a veces aspiran a ser «eminencias grises» de algún «togado escarlata o general entorchado», pero que raramente salen de una calidad auxiliar y secundaria.

Los escritores tienen objetivamente mayores posibilidades vitales en las épocas o regímenes democráticos, en que es importante el diálogo, la deliberación e incluso la manipulación social.

También aparecen como portavoces de sistemas revolucionarios racionalizadores, desde la revolución francesa a nuestros días, pero en estas últi-

mas alternativas deben compartir el poder con otros grupos, estamentos o clases más nutridos, y con intereses muy concretos en la economía, por lo que, en definitiva, tampoco es tanto el espacio que se les asigna.

CINCO GRUPOS DE ESCRITORES

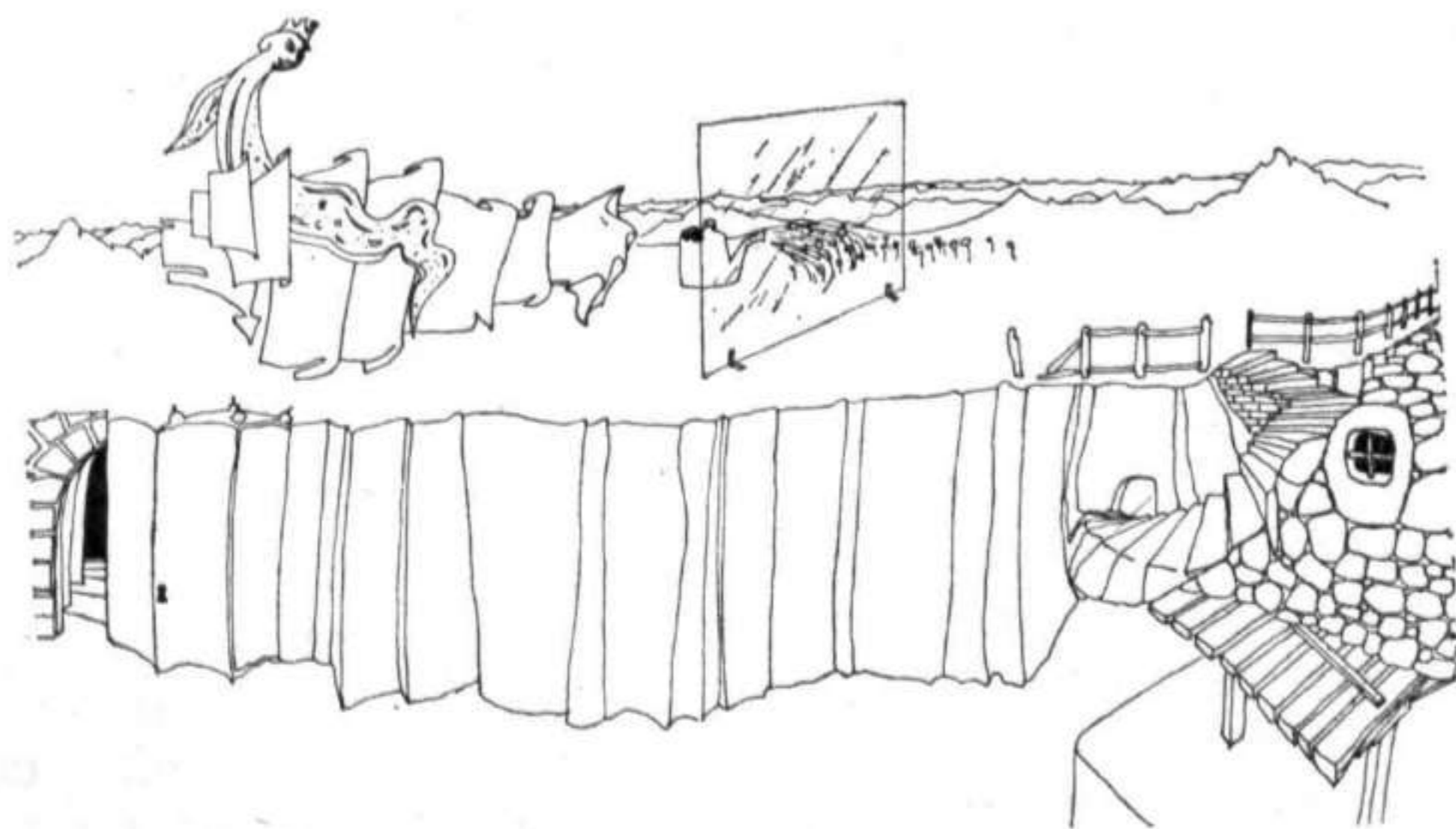
Creo —atento a todo lo que antecede— que el citado Congreso estuvo en condiciones de intentar una reflexión fecunda sobre las relaciones del escritor con su sociedad, por el hecho valiosísimo de que allí han confluído grupos generacionales y nacionales diferentes, que con su variedad aportaron, por vez primera en medio siglo, juicios y experiencias igualmente distintos.

Sin un ánimo taxonómico exhaustivo, por lo menos distinguiría entre los escritores de lengua española cinco grupos principales.

En primer lugar, el de los escritores españoles que vivieron la guerra civil, y que se prolonga en un equipo valiosísimo para la historia de la cultura, el de los exiliados republicanos en América. Los nombres de nuestros colegas transferrados (como decía José Gaos), como Francisco Ayala, Juan Marchal o Ramón Xirau, nos exime de comentarios.

Pero el más numeroso de los actuales grupos de escritores de lengua española, por razones de edad, es el de los que vivieron «la longa noite de pedra» de que habla Celso Emilio Ferreiro, el tiempo del franquismo, en que el espacio de los intelectuales fue particularmente angosto y, además, dividido en dos veredas antagónicas: los intelectuales del régimen y los intelectuales de la resistencia opositora. Que esto haya durado cuarenta años obliga a una consideración particular, pues no tiene paralelo en ningún otro país ni en otra cultura.

El tercer grupo de escritores de lengua española es el de los españoles que comienzan a manifestarse como escritores en los años recientes, en la etapa del franquismo crepuscular y de la restauración democrática. Se trata de un grupo más reducido que el anterior, pero vive una época



en que se amplía el campo de los intelectuales, en que adquieren masivamente más prestigio, en que tienden a participar activamente en la sociedad democrática, pero en que su responsabilidad social está igualmente acrecida. También es una época en que se presentan por vez primera a todos los escritores residentes en España las condiciones objetivas que pueden asegurar su gestión gremial específica.

Los escritores latinoamericanos, por muchas razones, forman un grupo muy distinto y que depende de otras circunstancias vitales. Han participado en el Congreso de Canarias, encontrándose por vez primera con sus colegas hispanos después de una generación de desencuentros, llevando el bagaje de experiencias riquísimas en la defensa de las libertades públicas (y en primer lugar de la libertad de pensamiento), y si han sido —y son— a menudo víctimas de las dictaduras, no es menos cierto que representan un capítulo importante en la historia de las letras, enriquecida por las distintas variedades nacionales. Un último grupo, por cierto minúsculo por referencia a los anteriores, es el de los escritores latinoamericanos trasplantados al solar hispánico (el decir de Pedro Henríquez Ureña) como efecto, en primer lugar, de los acontecimientos políticos, y que ahora viven las circunstancias de la restauración democrática de los mismos españoles. Los nombres de Juan Carlos Onetti, David Viñas y José Donoso —hoy residentes en España— son también elocuentes.

EL LUGAR DEL ESCRITOR EN NUESTRA SOCIEDAD

En otro orden de consideraciones nos parece importante destacar el lugar del escritor en su sociedad, y a los efectos de asegurar el diálogo entre españoles y latinoamericanos en este año de 1979, se debe destacar que, por el juego de interrelaciones entre intelectuales y sociedades que explicábamos, y ante todo por la historia reciente, habría que convenir en la existencia de claras líneas diferenciadoras.

En principio los escritores hispanoamericanos de nuestro tiempo están, por imperio de sus mismas experiencias, más politizados, lo que no es sinónimo de políticos. No han sido sometidos, junto a sus sociedades, a una larga etapa de sistemática despolitización masiva, como es típico de la experiencia española de 1936-1976. Al contrario, han tomado conciencia decisiva de su entorno, a través de vivencias decisivas e inmediatas, que les empujan al protagonismo y la acción pública.

Existen otras líneas diferenciadoras, siempre a niveles cuantitativos, como es el prestigio que en sus respectivos países tienen los escritores contemporáneos, que se mide en la escala social de prestigio que les hace comparecer normalmente

junto a otros grupos sociales importantes, como son los militares, los sacerdotes, los hombres de negocios. También —porque vivimos en un mundo capitalista— en la medida que se ubican en la escala retributiva. En países como México o Venezuela digamos que su posición es óptima, y que, por ejemplo, se ha erradicado una expresión tan deprimente como la española «pobre como un maestro».

En la medida que son permisibles las comparaciones, sostenemos como hipótesis que los escritores latinoamericanos son más prestigiosos en su mundo social que en el suyo los españoles.

Es interesante escrutar razones o explicaciones. Tal vez está unido a la participación activa de los intelectuales latinoamericanos en el proceso revolucionario independentista, y más tarde en la construcción de las nuevas repúblicas. Esa anotada politización favorece su mayor prestigio, pues actúan en el plano público, y terminan por ser conocidos y estimados en su comunidad.

La misma influencia cultural francesa, país donde tradicionalmente los intelectuales ocupan un lugar destacado en la vida pública —ha sido más marcada en América Latina que en su vecina España—, podría ser otro elemento a considerar.

¿En qué medida el estadio de cultura de las masas o las grandes tendencias en el cultivo de los distintos géneros influye en la posición del escritor en su respectiva sociedad?

Así, por ejemplo, el conocido hecho de que en América Hispana, o por lo menos en ciertos países, sigue predominando la poética y la narrativa, mientras en España parece estar en ascenso el ensayo y la crítica, son hechos que, a nivel de la sociología literaria, deben tener especial significación.

Por otra parte, no es lo mismo para un escritor actuar en un medio iletrado o en formación que en una sociedad arcaica totalmente alfabetizada, pues estas dos alternativas colectivas implican para el escritor un distinto «status», pero también una diferente responsabilidad social.

Nuestras sociedades —de un lado y otro del Atlántico— son escenarios periféricos en la civilización contemporánea, por lo menos al nivel de las grandes decisiones políticas, económicas y militares, y este es otro hecho que los escritores debemos asumir en términos de conducta social.

Si todo esto es una especie de esquema general o incitador, una hipótesis en el terreno de la sociología de los intelectuales, desde un punto de vista práctico también sirve para justificar las posibilidades de unidad internacional del gremio de los escritores de lengua española de ambos mundos, de las cuales la mesa redonda del citado Congreso, con el título de «El escritor de lengua española y la sociedad contemporánea», nos permitió explicitar estos términos.

prematuramente atiborrados con un denso
[muestrario de escaparate?

¡Hablar, entender...!
sorteando terribles asechanzas
diacrónicas, parasintéticas, estructurales,
agazapadas tras los fonemas del significante
hermético, recóndito, equívoco, enigmático, si-
bilítico.

—¡Que nos jaman el coco! ¿no te joroba?
Vamos, tronco, yo me piro,
me cabrea tanto rollo.

III

La chica de la ventana
sonríe a su compañero.
Tiene los ojos azules,
el libro se va a paseo.

¿Qué palabras serán sus palabras
en la vida que se abre para ella?

Si usa los medios que previene el código,
si no se pierde en el campo semántico,
ni en la metonimia,
ni en la consonante difusa,
ni en la segunda articulación,
circulará por el canal repector
aunque el determinante no aparezca
en la estructura superficial.

¡Estará salvada!

IV

Bigotes incipientes,
pelos revueltos,
las cabezas a pájaros
y todos sueltos.

—Vosotros, los charlatanes,
¿queréis dejar oír a los demás?

—Es que éste me ha mingao el boli.

—Es que éste dice chorradas.

—¡Es que éste se trae un cachondeo...!

—¡Vacilón! ¡Gamberro! ¡Feto!
si te doy una colleja...

—¡Fuera de clase! Allá van
con sus dedos entintados,
emboligrafiados (factores históricos)
soñando motos *molonas*,
planeando *chuletas de buti*
—*da buti, de bote, de abuti*— (tradición oral)
Allá van por los pasillos,
humo, humo, humo, y humo,
pasotas del libro, con sus *bocatas* de chorizo.

—Vaya comecoco de libro, colega,
puteándonos con sus pijotadas.

—Y llenándonos de coñas con sus paridas.

—Y haciéndote caer roscos tras roscos,
que luego hay que ver la que te arman los
[tarros.

118 Allá van, por las escaleras filipinas,

mancebicos inquietos, bocas risueñas,
piernas hambrientas de movimiento.

—¡Que les den un balón y mucho espacio!—
¡Gol!

No saben que los adverbios son sustitutos su-
perficiales de sintagmas proposicionales exis-
tentes en la estructura profunda.

V

Por ahí, por acá, ¡bendición!, muy desperdi-
se sientan los buceadores de claves, [gados,
los que claman por un hilo de Ariadna,
los propicios a aprovechar un tamiz.
Los hay tranquilos, plácidos, sosegados,
los hay fuguillas, alertas, atentos.
Y chiquitines que no pueden con el libro,
con el pesado libro,
roca ciclópea para sus fuerzas infantiles,
hollador despiadado de sus cerebros receptivos.
Y la chica que mira dulcemente.
Y aquel de atrás, silencioso,
rubia isla cercada de mares parleros,
y de estrujapapeles,
y de tradicionalistas pintapupitres.

VI

Así lo veo.

Antonimia: alumnos-libro de texto.

Connotación: fugacidad.

Pero por encima de todo se destacan ellos, vi-
tales, radiantes, atrayentes en su diversidad,
preciosas semillas de posibilidades infinitas, se-
guros supervivientes al libro de texto y a la
jerga escolar. A esta jerga limitada, a esta jer-
ga local (no dicen *pujicama*, como otros estu-
diantes madrileños de su edad); a esta jerga
huidiza y cambiante como la vida. Al encum-
brado libro, ya casi fuera de combate, mano-
seado, arrugado, pintarrajeado, sugiriendo mal-
vadamente la valoración de su peso en papel.

Y mientras tanto, por los pasillos del Feli-
pe II sigue resonando el eco estudiantil, mez-
clado con el humo y la barahunda general:

*Pelota, es un pelota...
vaya pegote más malo...
es un macarra fardón...
tia roquera...
tírate el rollo con otro...
borde, cazo, amorfa, plasta...
demasié...
acojonante, ¡qué corte!...
porro, chorra, paisa, hortera...
comiendo el coco, matracas...
coco, tracas, coco, tracas...
tracas...*

Sin traca final.

“PETRA REGALADA”

O EL BARROQUISMO TEATRAL

JUAN EMILIO ARAGONES

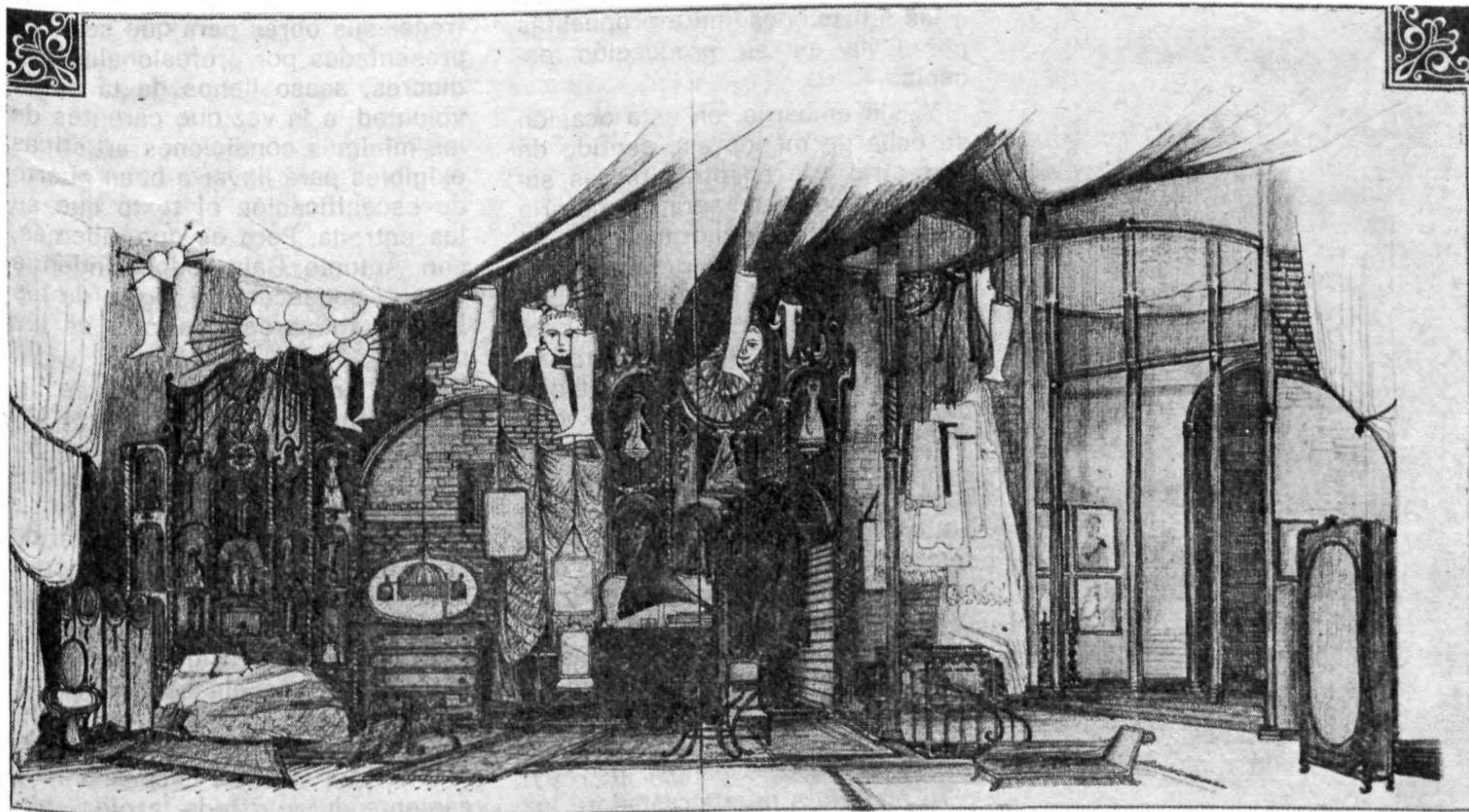
LA escenografía ideada por Andrea D’Odorico para la pieza estrenada por Antonio Gala en el teatro Príncipe recuerda, aun antes de que la acción comience, a la que Francisco Nieva concibió para otra obra del mismo autor: *Los buenos días perdidos*, que accedió al escenario del Lara en 1972; y ni siquiera los símbolos difieren en lo esencial de los elementos plásticos, en uno y otro caso: al campanario eclesial de entonces sucede ahora un convento abandonado; el panteón de difunta insigne se trueca en lecho adosado a un retablo de altar que constituye su cabecera, y aquel sillón de peluquería deviene a confesonario que hace las veces de guardarropa con

múltiples perchas—amén de ocasional escondite para algún personaje—y en exvotos colgados de la techumbre en revoltijo céreo de brazos y piernas.

Sólo cambia, en el común barroquismo de ambas escenografías, su significación simbólica..., en la medida en que ha habido un vuelco—espectacular o tímido, que eso va en diferentes ópticas del fenómeno, pero sin duda vuelco—en la realidad española: lo que hace ocho años era acumulación de elementos surrealistas pasa a ser, en 1980, un hiperrealismo que participa, en proporciones iguales o muy parejas, del esperpento y de la ficción —¿premonición?— política.

Desconozco si esto de efectuar análisis comparativos de dos obras del mismo autor se atiene a los cánones de la ortodoxia enjuiciadora o no, pero una vez que las semejanzas escenográficas han llevado a tal camino esta crónica, no encuentro razones suficientes para abandonarlo. Y en él sigo.

También aumenta el número de personajes, claro —pasan de cuatro a siete—, y hasta es posible que el incremento se quede corto, si en verdad quiere ser trasunto de lo que va de la unicidad impuesta de 1972 a los plurales criterios ideológicos de hoy. Sin embargo, persisten similares características en dos de ellos en un como marchamo de autor —genio y





figura, hasta la sepultura—: la antigua dueña de un prostíbulo pasa a ser la precedente Petra Regalada en edad de biológica jubilación, y la criatura irresponsable, que entonces fue una débil mental apítima para el amor, y ahora deriva en minusválido que es brazo ejecutor de la justicia solidaria.

Porque el protagonismo del sentimiento solidario asoma siempre en el teatro del poeta Antonio Gala. Sentimiento solidario y de comunal amor suscitado desde un chisporroteo de ingeniosidades lingüísticas que producen, de inmediato, risas..., pero enmarcadas en muy precipitantes e imperiosos meditates sobre la realidad española de hoy. Aunque no sea necesario para el cabal entendimiento de la trama de *Petra Regalada*, parece conveniente dejar bien sentado que el argumento de Gala se corresponde en todo y por todo con la transición sociopolítica por la que pasamos, tal y como la columbra el autor.

Tras lo antedicho, fácilmente cabe deducir que la pieza comentada puede calificarse como una parábola teatral, con excesos esperpénticos admisibles sin desazón por espectadores habituados a las situaciones-límite propuestas por Gala en su producción escénica.

Y, sin embargo, en esta ocasión se echa de menos ese sentido de lo teatral que en otras piezas suyas aparece de manera tan notoria y aquí está muy mermado de facultades, cual es la impecable dosificación de la almendra situacional. En *Petra Regalada*, junto al seguro instinto que el autor acredita para lograr finales de acto dotados de esa específica vibración que en la jerga teatral se denomina «en punta», es perceptible un paulatino descaecimiento de hallazgos coloquiales y, por consiguiente, también de comunicabilidad dramática. Lo que ha sido en toda la primera parte —apenas sin solución de continuidad— recia y emotiva, convincente e ingeniosa denuncia de vicios y deterioros sociales lúcidamente seleccionados de la realidad española de hoy, para ponerla a la contrastadora luz

de la portentosa eficacia coloquial de Antonio Gala, pierde grados de autenticidad en una segunda parte en la que la carnadura de los personajes se diluye, y la acción queda sólo sustentada en brotes de ingenio a la vez cultista y popular, mediante réplicas eficaces en sí mismas, pero insuficientemente definitorias. Con sabia precaución, Antonio Gala explica en el programa de mano que no por ello la obra es ambigua, sino que se trata «de una pieza abierta».

El sistema, o lo que sea, comparativo concluye aquí, porque otro es el director y otros los intérpretes; las interrelaciones no pueden sobrepasar los predios de poeta —a Gala le cuadra mejor esta clásica definición que la hoy más en boga de autor— y escenógrafo, los dos, sí, muy vinculados, como presumiblemente he podido probar en líneas anteriores.

DIRECCION ESCENICA E INTERPRETACION

En ambos aspectos el balance resulta absolutamente positivo. Por supuesto, está lejos ya Antonio Gala —por fortuna para él— de entregar sus obras para que sean representadas por profesionales mediocres, acaso llenos de la mejor voluntad, a la vez que carentes de las mínimas condiciones artísticas exigibles para llevar a buen puerto de escenificación el texto que se les entrega. Pero es que, además, con Antonio Gala todos rinden a tope..., consecuencia lógica de los buenos mimbres con que él les provee.

En la crónica de *Historia de un caballo* (núm. 13 de NUEVA ESTAFETA) hice referencia a «la velozmente madurada dirección escénica de Manuel Collado Sillero», y su tarea en la coordinación general de *Petra Regalada* es otro testimonio que corrobora la madurez rápidamente alcanzada por el joven director: asume bien el barroquismo del texto y maneja sabiamente a los intérpretes; de manera singular a Gabriel Jiménez, el tarado mental que está en escena prácticamente durante toda la pieza sin

pronunciar palabra con una convincente expresividad mímica tras la que sin duda están el cuidado y las directrices de Collado Sillero.

En lo que al resto del conjunto se refiere, todos excelentes cómicos, es de justicia mencionar en primer término a Julia Gutiérrez Caba y Aurora Redondo. La primera, por su cabal desdoblamiento en una «Petra Regalada» en la que confluyen el desenfado de la prostituta oficial y la ternura de una mujer que aún espera sin desespero la llegada del amor auténtico y, de alguna o de todas las maneras, redentor. Y Aurora Redondo, porque a su veterano magisterio histriónico une el entusiasmo de una vitalidad física increíble, pero evidente.

Perfectos Javier Loyola, Carlos Canut e Ismael Merlo, en su tripleta de «fuerzas vivas», por el orden indicado. Juan Diego, inseguro e incierto —mal, vamos— en el revolucionario evolucionado a continuista.

“PRIMER ACTO” REAPARECE

TRAS un paréntesis de pocos años reaparece la revista teatral *Primer Acto*, en su número 182, timoneada como antes por José Monleón, si bien ahora puede figurar como su director, tanto real como legalmente. Saldrá cada dos meses, excepto en el verano, lo que supone un total de cinco entregas anuales.

El número inicial de esta segunda época trae en la portada una ilustración colorista y simbólica de Rafael Alberti, a manera de llamada sobre su refundición de la comedia de Lope *El despertar a quien duerme*, publicada a continuación de una entrevista del poeta portuense con Monleón y unas atinadas precisiones de éste sobre el alcance y las motivaciones de los cambios introducidos por Alberti en el texto originario, dentro del tercero de los bloques que integran el número, el relativo a «Los clásicos». (Los otros dos conciernen al «Teatro Lliure» y a «La vanguardia».)

Antes, un lúcido editorial llanamente titulado *1957-1979*, recuenta la historia de la revista desde su nacimiento en «el áspero y censurado contexto español de la época...», «con dedicación a exigencias culturales que, inevitablemente, en razón de la resistencia del Poder a satisfacerlas—cosa del todo congruente con sus ideas y sus intereses—, se transformaron rápidamente en exigencias políticas». Hay también un generoso reconocimiento del papel cumplido por publicaciones paralelas—*Yorick* en Barcelona, *Pipirijaina* en Madrid—, y la admisión del hecho de que, en «los dos o tres años últimos de la Dictadura, probablemente *Primer Acto* había cumplido ya su ciclo. Por su propio desgaste y por el cambio de la realidad objetiva». Con ello, la necesidad del retorno en forma de cuadernos de investigación teatral:

«La posición de amplios sectores del teatro, de la cultura y de la política en el mismo sentido que aquí apuntamos sería la razón histórica, el motivo de que volvámos a aparecer con lo que, quizá, es ya *Segundo Acto*, aunque, por causas legales y sentimentales, conservemos nuestro nombre anterior.» En fin, esta segunda salida de *Primer Acto* pone su acento en «la necesidad de afrontar el hecho teatral en toda su dimensión de compromiso y de estética, analizando a fondo la poética de sus distintos componentes...».

Sigue un recuerdo y homenaje al que fuera, hasta su temprana muerte, director-periodista de la publicación, Santiago de las Heras.

De los tres temas que son objeto de estudio en este número 182 de la reaparecida *Primer Acto*, el más irregular parece el dedicado a los clásicos, dado que en él, junto a la gran talla de la citada refundición del texto de Lope—sobre la que volveremos—y una sagaz entrevista Alberti-Monleón, anticipadora de la cala que el propio Monleón verifi-



ca en la versión de la comedia original y el porqué de los cambios, se insertan bien meditados ensayos de Domingo de Indurain —*El debate de Almagro*—, Nuria Espert —*El actor ante los clásicos*—, Carmen Martín Gaité —*Una reelaboración de «Don Duardos»*— y un etcétera en el que figuran sugerentes trabajos de Francisco Nieva, Juan Antonio Castro y Miguel Ángel Medina, junto a otro de Ángel Facio (a partir de ahora integrante del Consejo de Dirección de la revista, y director escénico de *Las bragas*, pieza que ha estrenado el Centro Dramático Nacional), en el que, bajo el título de *Clásicos viene de clase*, vierte conceptos tan discutibles y fuera de lugar como cuando escribe: «En pocas palabras, incluyamos en la Carta de Derechos Humanos el derecho a la blasfemia», en tanto que califica muy peyorativamente y de soslayo a Tirso de Molina como «un oscuro fraile bastardo de la Merced», y a José Zorrilla: «Un escritorzuelo de Valladolid, maestro consumado del ripio y el melodrama.»

Y vamos con Alberti. La propensión —casi glotonería— hacia los textos dramáticos hizo que comenzara la lectura de *Primer Acto* por la refundición de *El despertar a quien duerme...* y su cotejo con el original de Lope, tal y como se in-

cluye en el volumen número 41 de Rivadeneyra. Advertí de inmediato que Alberti inicia su refundición en la escena XV del primer acto de Lope, que altera el desenlace y algunos otros cambios de menor cuantía, junto a la tónica constante del respeto a los versos originarios. Bien..., todo ello consta en la charla Alberti-Monleón y en el inmediato estudio que el director de la revista escribe, como prólogo aclaratorio..., y justamente en relación al texto transcrito en la BAE. O sea, que pude ahorrarme el cotejo.

La comezón popularizadora de Alberti, al servicio de una trama en la que, sobre sus ingredientes populares, prima la ficción histórica, se patentiza ya en ese comienzo por la canción festera, con acompañamiento de ecos y sonidos rurales: «A las cañas juguemos / señoras damas; / que de cañas y de amores / lo mejor son las entradas. / Afuera, afuera, afuera; / aparta, aparta, aparta. / Los celos corren ahora; / ¡Qué mal corren, qué bien paran!»

Igualmente justificada queda la supresión del personaje «Un Gobernador» —siquiera sea para eludir un sueldo—, así como la licencia de traspasar a «Rugero» textos dichos por «Danteo»... y también el cambio en el desenlace, de mayor ve-

racidad como lo ha dejado Alberti, aunque en opinión de uno el concebido por el clásico se deba más a la inconsecuencia de que habla el refundidor —tintada de frivolidad, cabría añadir— que a, según Monleón, un «arma de los disidentes de la época para estrenar bajo la vigilancia de la censura», porque Lope estuvo siempre más atento a no suscitar «la cólera del español sentado» que a los problemas censuriales.

Sin espacio para examinar con detalle los otros dos bloques que configuran el resurgido *Primer Acto*, resta por añadir que resulta muy esclarecedora la entrevista realizada por Fermín Cabal con cuatro descolantes miembros del Teatre Lliure —Carlota Soldevila, Guillem-Jordi Graells, Pere Planella y Fabià Puigserver— respecto a precedentes, realidad y propósitos de la prodigiosa Cooperativa teatral catalana de cuyas recientes actuaciones en Madrid informó NUEVA ESTAFETA.

Y, en fin, que está perfectamente estructurado el tema de la vanguardia, desde el surrealismo lorquiano de *Así que pasen cinco años* hasta el «tercer teatro», el preconizado por Eugenio Barba con la fundación en Oslo del «Odin Teatret».

Traducciones

(Fragmento de la «Oda a Salvador Dalí», de Federico García Lorca, que se publica traducido por Paul Eluard en la página 37.)

*Es primero que el cuadro que paciente dibujas
el seno de Teresa, la de cutis insomne,
el apretado bucle de Matilde la ingrata,
nuestra amistad pintada como un juego de oca.
Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro,
rayen el corazón de Cataluña eterna.*

editora



nacional

les ofrece sus colecciones

Colección "Alfar" de poesía

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales.
276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO - "Advierte el desorden y engaño de algunos escritos", de Juan de Jáuregui. Edición de Melchora Romanos.
147 págs. 175 ptas.

EL MUNDO POETICO DE JUAN JOSE DOMENCHINA, de C. G. Bellver.
356 págs. 250 ptas.

TEXTOS DE CRONISTAS DE INDIAS Y POEMAS PRECOLOMBINOS, de Roberto Godoy y Angel Olmo.
346 págs. 300 ptas.

PASION Y ABSTRACCION EN "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA DE PABLO NERUDA", de Aroni Yanko.
216 págs. 200 ptas.

Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos

TEXTOS LITERARIOS HETITAS. Anónimo. Edición preparada por Alberto Bernabé.
314 págs. 250 ptas.

LEVIATAN, de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escotado.
744 págs. 400 ptas.

EL DIABLO BLANCO, de John Webster. Edición preparada por Fernando Villaverde.
248 págs. 200 ptas.

EL CORAN. Edición preparada por Julio Cortés. Introducción de Jacques Jomier.
808 págs. 500 ptas.

ESCRITOS SOBRE MUSICA, de Robert Fludd. Edición preparada por Luis Robledo.
236 págs. 200 ptas.

DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO, de Simón Bolívar. 2.^a Edición preparada por M. Hernández Sánchez-Barba.
380 págs. 250 ptas.

CARTAS MARRUECAS, de José Cadalso. 2.^a Edición preparada por Rogelio Reyes Cano.
284 págs. 200 ptas.

LOS DESAHUCIADOS DEL MUNDO Y DE LA GLORIA, de Torres Villarroel. Edición preparada por Manuel M.^a Pérez.
324 págs. 300 ptas.

CUZARY, de Jehuda Ha-Levi. Edición preparada por Jesús Imirizaldu.
264 págs. 200 ptas.

TEORIA DE LAS CORTES, de F. Martínez Marina. Edición preparada por J. M. Pérez Prendes.
3 vols. 1.704 págs. 2.000 ptas. obra completa.

Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados

CONCEPTOS ESPIRITUALES Y MORALES, de Alonso de Ledesma. Edición preparada por Francisco Almagro.
284 págs. 300 ptas.

DIALOGO DE DOCTRINA CRISTIANA, de Juan de Valdés.
190 págs. 200 ptas.

EL ENTE DILUCIDADO. Tratado de Monstruos y Fantasmas, de Fray Antonio de Fuentelapeña. Edición de Javier Ruiz.
768 págs. 550 ptas.

SOCIALISMO AGRICOLA, (Leyenda popular. Segunda parte de Manolin), de Esteban Beltrán. Edición de Antonio M. Calero.
300 págs. 300 ptas.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. Proclamas, Bandos y Combatientes. Edición de Sabino Delgado.
422 págs. 400 ptas.

Otros títulos

LA ESTRUCTURA DE LAS TEORIAS CIENTIFICAS, de Frederick Suppe. Edición preparada por Pilar Castrillo y Eloy J. M.^a Rada García.
714 págs. 1.200 ptas.

EL MECANISMO DEL DESARROLLO MENTAL, Jean Piaget. 2.^a edición preparada por Juan A. Del Val.
178 págs. 200 ptas.

DROGAS Y TOXICOMANIAS, de Octavio Aparicio.
2.^a edición. 682 págs. 600 ptas.

LOS HURACANES, de Renán Flores Jaramillo.
210 págs. 250 ptas.

CURSO DE INICIACION JURIDICA, de Manuel Martín Fornoza.
3.^a edición. 665 págs. 1.500 ptas.

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

mC

En nuestro próximo número trabajos de

JOSE BERGAMIN

PEDRO GARCIA CABRERA

ALFONSO BARRERA VALVERDE

LEOPOLDO AZANCOT

JORGE RODRIGUEZ PADRON

FRANCISCO UMBRAL