

# NUEVA ESTAFETA

2-44



17

abril 80



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



Director:  
LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES  
Redactor jefe: ELADIO CABANERO  
Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ  
Redactor: FRANCISCO TOLEDANO  
Confecionador: 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 .....	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo .....	1.400
EUROPA. Correo normal .....	1.500
EUROPA. Correo aéreo .....	1.800
OTROS PAISES: Correo normal ...	1.500
OTROS PAISES Correo aéreo .....	2.700

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 17 ABRIL 1980

JOSE BERGAMIN	4	<i>Aracné musarañera.</i>
ALFONSO BARRERA VALVERDE	11	<i>Tres poemas.</i>
FRANCISCO UMBRAL	18	<i>Los helechos arborescentes.</i>
PEDRO GARCIA CABRERA	26	<i>Poemas de «Llevadme con vosotros».</i>
LEOPOLDO AZANCOT	33	<i>Madrid, 1946.</i>
GOMEZ PERALES	39	<i>Pintura.</i>
JORGE RODRIGUEZ PADRON	43	<i>Jesús Fernández Santos y la culminación de su ciclo narrativo.</i>
SANTIAFO	51	<i>Lechu Zen.</i>
JULIO HUASI	52	<i>Violeta de América.</i>
HECTOR ROJAS HERAZO	59	<i>Dos momentos con música.</i>
GOMEZ PERALES	63	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	67	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... CESAR BALLESTER: Los paisajes. JORGE MORALES: Cinco poemas.</i>
113	<i>Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: Florencio Martínez Ruiz: de un cáliz a otro cáliz. CONCEPCION PEREZ ZALABARDO: La última etapa en la vida y la obra de Antonio Machado. JOSE MARIA IGLESIAS: Piranesi: otro elogio de la sombra.</i>
121	<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: «Andalucía amarga» o la escenificación de una injusticia.</i>

Portada de José María Iglesias.





# ARACNE MUSARAÑERA

JOSE BERGAMIN

*Sepultada en maravilloso silencio.*

CERVANTES

*Non illa loco, nec origine gentis Clara, sed arte fuit.*

OVIDIO

*(Metamorfosis. Lib. VI.)*

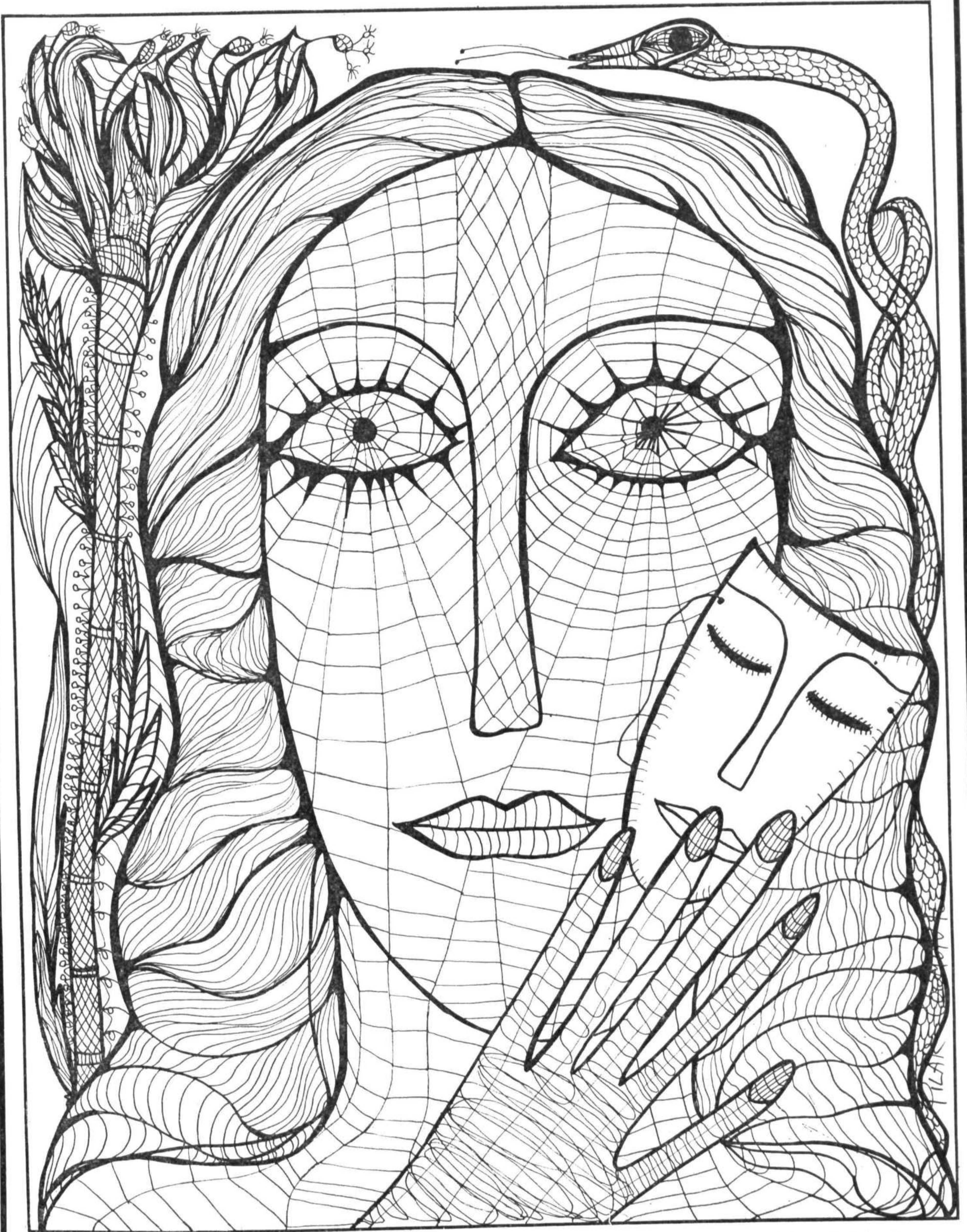
## I

*«APRENDED flores de mí  
lo que va de ayer a hoy,  
que ayer maravilla fui  
y hoy sombra mía aún no soy.»*

Tomemos pie, o pongámoslo, en este estribillo popular, para preguntarnos de nuevo si lo que va de ayer a hoy es tiempo perdido. Tiempo perdido para la poesía. Ese tiempo que se sitúa entre la maravilla y el asombro, ¿fue tiempo vacío? ¿Qué resonancia de prodigio, qué largos ecos de sorpresa le ofrece a la voz, apoyada en tan breve estribo de inseguridades perentorias, esa vanidad conmovedora del pensamiento? El estremecido aletear de la cancioncilla, todavía preso vivamente entre los dedos que lo pulsan (Lope, Góngora...), nos advierte de lo pasajero, fugitivo, de cualquier intento poético de perdurar, al mismo tiempo perdido, que nos afirma la transformación sorprendente, inesperada, dolorida, de la maravilla en asombro. El hombre (en Lope, la mujer) se asombra de pasar por ese resquicio luminoso de tan leve temporalidad volandera: el paso de una maravilla a una sombra; mejor digo, al asombro prematuro de no ser aún, o de no ser ya, ni siquiera sombra de lo que fuera; ni sombra de sí mismo. Esto lo señala el estribillo con sucinta expresividad contundente. Para que lo aprendan del hombre, o la

mujer, quienes más pudieron enseñárselo: las flores efímeras. En la brevedad del tiempo pasajero se escurre, como un duendecillo sutil, se enreda, como una invisible musaraña, esta música y esta letra de un solo canto de poesía, cuyo estribillo nos acecha. Nos prende en sus redes invisibles el dicho y redicho cantarcillo como si quisiera suspendernos en el aire, en su aire, el ritmo de su vuelo, mudando su razón de ser por la nuestra, que es pasión viva de temporalidades indecisas; y nos deja el alma en ese hilo, en esos hilos, pendiente de su más juicioso telar musarañero; como poniéndonos, por esa tela ilusoria, esa red trasparente de su juicio, en la evidencia de una razón intacta; para enredarnos y apresarnos en su maravilloso laberinto de ilusión con la ensombrecida, oscura sombra amenazadora de su mortal empeño. Pone el alma, por el recuerdo, en tela de evidencia luminosa, y a la razón, en vilo de agónica asfixia desesperante. Así la desesperada *Aracné*, cuando, al mirar roto el tejido fabuloso de sus maravillas de amor —de amor divino, jupiterno (cisne, toro, lluvia de oro)— anuda a su cuello la cinta fatal que la suicida, y más cruel que la vengativa muerte, la piedad de la sabiduría, que destruyó su maravilloso tesoro, la prende con sus dedos para, salvándole la vida, dejarla presa para siempre de ese sombrío esqueleto agónico del ensueño: la telaraña, testimonio, eternamente acusador, del arte de las manos





Dibujo de Pilar Coomonte



humanas que superaron a la divina inteligencia. Del mismo modo, suspendido en el aire el cuerpo muerto del poeta Nerval, asesinado o suicidado, testimonia, para los ojos de Doré, la encarnación del mito musarañero: y bamboleándose en la noche afirma, por la sombra, la misma luminosa maravilla por la que había perecido. «Lo que va de ayer a hoy» es esa poesía nocturna —alevosa y premeditada— que está permanentemente sugerida, como el cuerpo ahorcado de su poeta, como la musarañera *Aracné* entre la maravilla y el asombro. Y el último versillo misterioso del estribillo popular nos afirma, por eso, decimos, suspendiéndonos en su aire, como los dedos de la divina sabiduría, el cuerpo agonizante de la humana tejedora fabulosa de maravillas, que, en lo sucesivo, no podrá ya tejer nuestra alma por ese hilo de ilusión del que pende y se suspende de temporalidad fugitiva, sino la tela musarañera de *Aracné*, cazadora de ilusiones perdidas; la tela de araña de un juicio que aprisiona de casi invisible levedad ilusoria la última sombra y el penúltimo asombro de lo que fuimos o no fuimos, de lo que somos, y no somos, cuando rota la maravilla de su encanto agoniza en ella nuestra vida por el sueño como en la figuración poética que la expesa. *Aracné*, permanente agonizante, es la musarañera que predice el destino inexorable de la palabra humana en el tiempo: de la poesía. De una poesía que se suspende, se sostiene, se sustenta, como de su propia y única razón de ser, de esa pasión viva; víctima inocente de su maravillosa victoria de amor contra la muerte; del triunfo humano de sus manos sobre la divina sabiduría que venciera. Tocar con nuestros dedos este agónico tejido transparente, es evidenciar, al destruirlo, la naturaleza de la ilusión, que crea, de la poesía que expresa; desvelar el misterio vivo, temporal, humano, del poeta, que no podrá siquiera darnos ya, ni por el asombro, el testimonio acusador de ese prodigioso juicio. Porque cuando de esa manera nos adelantemos a intentar descubrir el misterio mágico de la poesía, no lograremos ver siquiera con nuestros ojos, heridos, cegados por su maravillosa luz, la red sombría, casi invisible, de la musarañera *Aracné* que, agónicamente, más y mejor que Prometeo, nos la ofrece.

## II

«Existe un presente espiritual que identifica el pasado con el porvenir, disolviéndolos —escribe Novalis— y esta mezcla es el elemento esencial del poeta, su atmósfera propia.» Y, por tal razón, añadiré el

romántico y místico alemán: «la poesía disuelve todas las existencias ajenas en su existencia propia». De ese modo se nos ofrece un presente espiritual, «lo que va de ayer a hoy», que identifica ese ayer, ese hoy, ese mañana, «extáticos» —que diría otro alemán, el alpinista metafísico Heidegger— por su temporalidad misma; creando la atmósfera propia de la poesía, que es la viva temporalidad que la constituye, su atmósfera propia; disolvente espiritual de cualquier existencia ajena. La poesía existe, cuando existe en presencia pura, esencial y elemental y, por lo tanto, persistente; pero «sólo lo que persiste es mudable», añade el metafísico de la angustia. (Y Shelley: «no hay nada eterno sino lo mudable»). Entonces, por aquella otra identificación elemental y esencial que hace la poesía extasiando la temporalidad fugitiva, cristalizándola («en la forma de las horas —que son cristales del tiempo», dijo Calderón— y Mallarmé: «que la vitre soit l'art, soit la mysticité»), el poeta fundamenta su permanencia, porque «lo que permanece, los poetas lo fundan»; y «la poesía es la fundación del ser por la palabra»; estas últimas afirmaciones heideggerianas se completan con aquella otra de que «la poesía es el fundamento que sostiene la historia». «La poesía y la historia, todo puede ser uno», había afirmado, y poéticamente practicado ya en el xvii, nuestro Lope: «dar tiempo al tiempo». Por



esto el hombre «vive por la poesía sobre la tierra» (Hölderlin); y se puede vivir algún tiempo sin comer ni beber, decía Baudelaire, pero no se puede vivir ni un instante sólo sin poesía. Poesía, Historia, también recuerdo o memoria: alma. (Hacer tiempo es hacer memoria, y hacer memoria es hacer historia, y hacer historia es hacer alma, y hacer alma, ¿no es hacer poesía?) Pues, como afirmaron los escolásticos, si no hubiera alma no habría tiempo. Y si no hubiera tiempo no habría historia; ni poesía. Sin tiempo, decía nuestro Antonio Machado, el bueno, el Diabolo no tendría nada que hacer, pero tampoco los poetas. Y también aquello de «canto y cuento es la poesía: / se canta una viva historia / cantando su melodía». La música se cuenta, la historia se canta. Porque lo esencial y elemental, la atmósfera propia de la poesía, es esa extática identificación temporal, por la palabra, de un pasado y un porvenir que se hacen presente; el presente espiritual de Novalis; o, dicho de otro modo, que se hacen «presencia de espíritu»; y el «hoy como ayer —mañana como hoy—», del romántico sevillano, no hace sino añadir al entredicho de la cancioncilla al estribillo popular, esa otra «presencia de espíritu» que lo define por el tiempo mismo que lo expresa; su consecuente «siempre igual» es el de su paso fugitivo de la maravilla al asombro; el entredicho heideggeriano de la poesía misma; el «estar entre» de la elemental y esencial persistencia de la poesía, «fundamento del ser por la palabra y fundación humana de la Historia»: superación del mito. La poesía puesta en entredicho palabrero. Porque «podrá no haber poetas», nos afirma, elemental, esencialmente, el musarañero sevillano, «pero siempre habrá poesía».

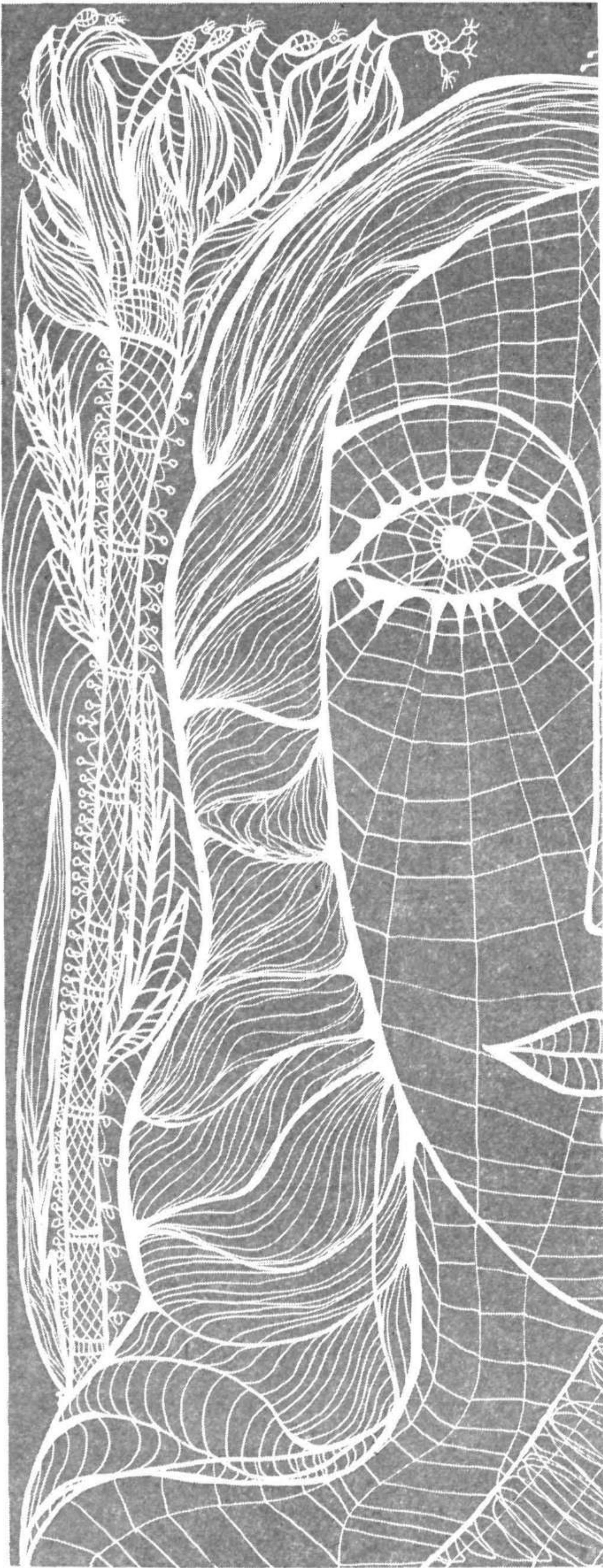
### III

Tratemos entonces de adelantar nuestra atención a toda experiencia poética, suspendiéndola, como *Aracné* agónica o el poeta Nerval, ahorcado, asesinado o suicidado, entre lo más alto de su maravilla y lo más bajo de su asombro. Nombramos —como habréis notado, hasta ahora— poetas esenciales y elementales, o, como diría el metafísico alemán, poetas de poetas: Góngora, Lope, Calderón, Shelley, Bécquer, Novalis, Hölderlin, Baudelaire, Nerval, Mallarmé... Y todos, más o menos dignos del nobilísimo apelativo de románticos: de ayer, de hoy y de mañana. Estos nombres bastan, si no sobran, para sugerir a esa adelantada atención que invoco el motivo de su pregunta y el de su respuesta. Lo que pareciéndonos sombra de nube se hace nube de sombra, nos advierte, por su

inconstancia («nada hay eterno sino lo mudable») como la flor de la maravilla en el popular estribillo —sobre el que venimos, breve y lentamente, haciendo pie— de nuestro tiempo pasajero, que guarda en el pliegue más oculto de su ser o parecer vano, en la intimidad de su resquicio, una sabiduría de eternidad que es «sabor de hierba secreta», como diría don Jorge Manrique, el temperado. Sabor de temporalidad humana, trasparente de mito, traspasada de historia, sabihonda de palabrero poesía, que acalla sus ecos, que apaga sus reflejos, prolongando su imposible afán de permanencia en el tiempo mismo de que huye; suspendiéndose y sustentándose en su propia agonía, como *Aracné*, víctima de esa sabiduría amorosa; dejándonos en vilo el alma, pendiente de esos hilos musarañeros; tejido del recuerdo por la esperanza; telar en el que se enjuicia su deseo, prolongándolo, decimos, de ese modo imperecedero, por la conciencia del propio perecer que la suspende. Esa poesía que está entre la maravilla y el asombro, poesía última y primera (aún podríamos repetir romántica, esto es, personal y transferible) es poesía elemental que esencializa su existencia totalizadora o disolvente porque existencializa su esencial empeño musarañero: en este caso, cristalino. Y al hacerlo, como *Aracné*, como Nerval, colgado, asesinado o suicidado, del último farol de su temporal apagamiento, sin destellos más que de sombras (de «tupidas sombras sin tiempo», que diría Calderón, que premeditada, nocturna, alevosamente se esquina, cuerpo muerto o arpa olvidada, en su rincón: el último rincón del mundo, a sabiendas de lo que espera desesperadamente), pues la mano de nieve de la muerte no tocará sus cuerdas o sus nervios rotos sin quemarse y sin derretirse. —¿Mano mortal de la melancolía?— ¿Por esa mano que se queda fuera del espejismo de la muerte reconocemos esta poesía? Pensemos que el error de perspectiva especular y espectacular mortal o inmortal, que desanimaliza a Narciso, lo anima, nuevamente, recién nacido en flor, y a flor de un agua quieta lo revela. La aparente inmovilidad de ese espejismo nos envenenará con su mansedumbre vegetal como a la imagen turbia que disuelve, a su vez, en ausencia del hombre vivo. Y la poesía de nuevo sentirá que le salen alas, como Pegaso, por huir, precisamente por huir y no por perseguir, su monstruosa quimera. Pensemos que este error especular y espectacular narcisista, fingiendo una perspectiva ilusoria, traiciona el pensamiento humano que lo traza: como un horizonte encendido de lejanías, cuando viene a apagarse extático, por un espejismo engañador, en intimidades de alcoba. Porque ni la







Historia o Leyenda, ni el Mito, ningún Canto y Cuento o dicción temporal humana de palabrería recreativa —la Poesía— podrá eludirnos ese empeño de querernos perder y enredar, soñando, en el tejido invisible y maravilloso de la *Aracné* musarañera, a sabiendas de despertar en la nadería sutilísimamente engañadora y desengañada de su asombro.

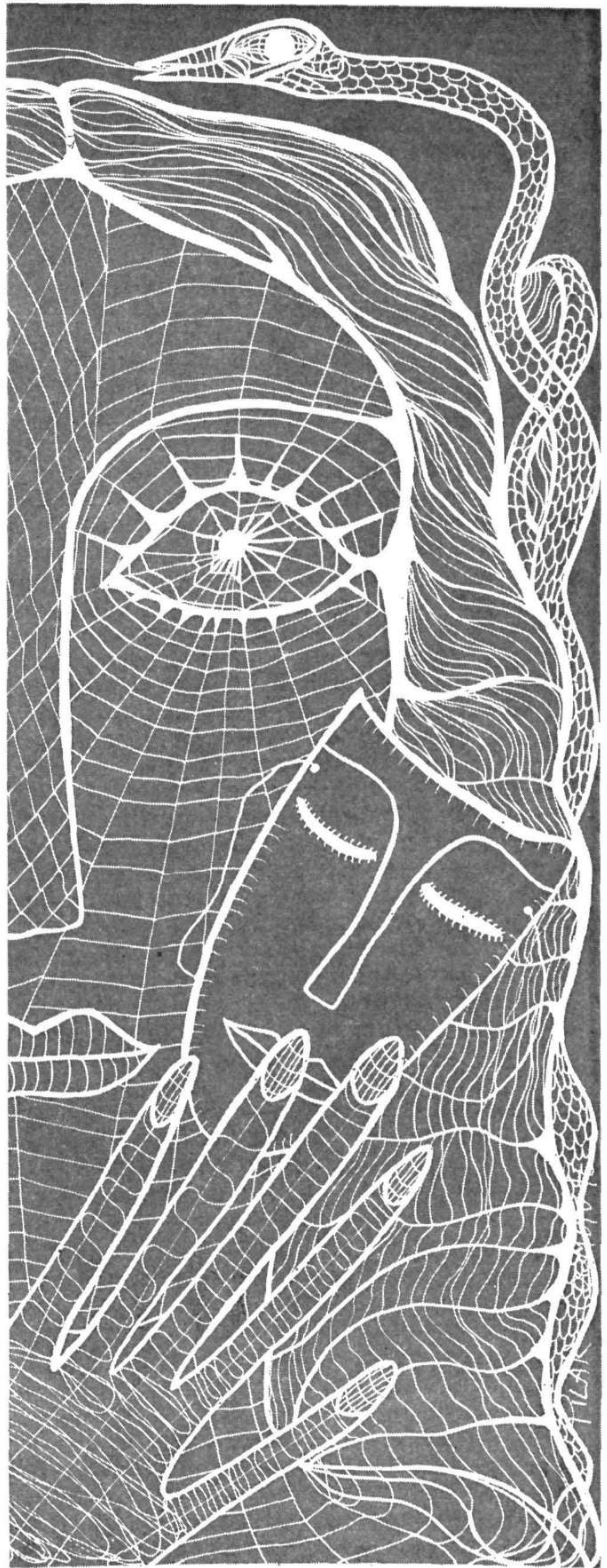
#### IV

Una poesía que está entre la maravilla y el asombro, como *Aracné* suspensa y tensa de agonía perdurable, más y mejor que Prometeo, decíamos —o que Narciso— (extremos de pasión distantes) puede enseñarnos con su mítico parecer, que es perecer agónico, la perentoriedad de su existencia y su inexistencia esencial, elemental, poética: su desesperada y desesperante transparencia. Transparencia, que no reflejo, espejo. Ni tampoco eco. La animalidad de Narciso (sin que la sonrisa musarañera de Mallarmé equivoque la sugerencia) si deja la bestia por el ángel, contra la que Pascal pensaba, es para desanimarse de hombre y animarse de flor; para aprender, que es aprehender, prendarse y prenderse, como la flor de la maravilla del estribillo popular, en «lo que va de ayer a hoy»: en el correr del tiempo como el del agua; por eso se sobrepone o trata de sobreponerse de tal modo al correr del tiempo, del río —al correr secreto de su sangre—, como si a flor de agua, como si a flor de piel, lo eludiera. Escamoteo mentiroso, si aparentemente inmortal, del amor como de la muerte; porque, fugitivo de la voz, como de la sangre, perdiendo su Eco de lengua viva, pierde, con el temor divino de la muerte, el presumible y pasajero de su sombra; que puede ser, o hacerse, por no serlo ya ni de lo que era, según dice nuestro estribillo, su último, o penúltimo, y mortal, asombro. Esa poesía que está entre una maravilla y un asombro (poesía romántica de Nerval o Bécquer, Baudelaire y Poe, Hölderlin, Novalis, Mallarmé...), poesía musarañera, por maravillosa y asombrada, como la mítica *Aracné* tejedora de figuraciones fabulosas, perpetra y perpetúa su propio latido agonizante, estremecido en prosa y verso, como el esqueleto de un ensueño, que por estarlo precisamente de ese modo, preso del vacío espacio de la voz que temporaliza eternamente, sin eco, sin reflejo, le ofrece a la palabra humana en el tiempo su sentido y su razón de ser, su parecer de sueño: todo lo que pensamos, o soñamos, que fue, que es la poesía, por su romanticismo; por su romanticismo, decimos, y no por el Romanticismo, que no es igual.



«A la maravilla dio ese nombre el descubridor», el descubrirla, dice Calderón.

La maravilla del ayer, la sombra del mañana, se entrelazan hoy para nosotros en el asombro: en el hoy del asombro: «le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui». La sabiduría se engendra en su sorpresa, aun maravillada y todavía no ensombrecida. En ese trance de agonía mortal imprecisa estriba la experiencia poética, que, ahora, esta coplilla popular, nos viene sugiriendo. «Sugerir y no imaginar» fue la divisa musarañera de Mallarmé, el más musarañero poeta: su divisa y su hado tutelar literario; porque para el poeta de *Herodiade*, la literatura, o la letra, lo era, por la música, letra viva, espiritual, elementalmente inseparable de una misma poesía: su escritura igualmente significativa en todo caso. La poesía, música y letra de sí misma, ofrece al musarañero idealismo de Mallarmé esta a p a r e n t e conformidad: «porque los grandes, mágicos escritores, afirma el poeta, poseyeron estos medios recíprocos»: la letra, o las letras, y la música, inseparablemente unidas por idéntica temporalización poética. «Medios recíprocos del Misterio» les llama el poeta, insistiéndonos en afirmar el olvido de la vieja distinción entre ambas: «olvidemos la vieja distinción entre la Música y la Literatura» —escribía Mallarmé—, porque ésta, la Literatura, «evoca prestigios situados tan cerca del oído y casi de la visión abstracta, en su devenir entendimiento, que, espacial, concede a la hoja impresa un alcance idéntico». Ese alcance idéntico lo es de tan alto vuelo musarañero («volé tan alto, tan alto, que le di a la caza alcance») que la hoja impresa, la escritura, al significarlo, al anotarlo (al modo muy romántico como Chateaubriand trataba de anotar significándolo como un álgebra musical de lo sensible, el ritmo americano, recién descubierto, de la Musa Desconocida), lo define, lo determina por el tiempo vivo que lo sustenta: «tan misterioso como pura es una armonía». Y «tras el rostro humano», nos dice el poeta: «como cuando se suceden en la orquesta —escribía Mallarmé— después de un rumoreo inquieto, esas entradas en la sombra, interrumpidas, de repente, por la erupción múltiple de un asalto de claridad; al modo de las irradiaciones que preceden un amanecer: vanas si el lenguaje, por la recuperación y el ímpetu, purificadores, del canto, no les confiriese un sentido». Todo esto, «las sinuosas y móviles variaciones de la Idea» (musarañas del pensamiento) que en un minuto, en un instante, según el poeta, la escritura reivindica para fijarlas, ¿qué es sino ese premeditado y alevoso, nocturno





afán del instinto celeste, o ansia de lo infinito, «cuyo ritmo, entre las teclas del clave verbal, como bajo la interrogación del dedo que las pulsa, se entrega al uso de las palabras aptas y cotidianas»? («Candencias que el aire dilata en la sombra», diría Bécquer). Para Mallarmé, los medios recíprocos del Misterio: música y literatura o letra espiritual —letra viva—, se espacializan en el tiempo para fijarse en atención, de ese modo, fijando la nuestra, y hasta en «visión abstracta», por «su devenir entendimiento». (Una jugada de dados no puede abolir su casualidad). Nunca poeta alguno, ni el mismo romántico Goethe, vinculó su propio romanticismo, inicial y fundamental, como este legítimo heredero baudeleriano, al intento vengativo de la sabiduría lechuzina, de la divinidad celeste que, apresando delicadamente entre sus dedos el cuerpo agónico de la humana obrerilla tejedora, como a una dorada, encendida, luminosa avispa o abeja palpitante, precisaba, perpetuándola en el estertor de la agonía, la del alma, siempre, y para siempre jamás, pendiente de ese hilo, de esos hilos ensombrecidos tras el maravilloso empeño. La mismísima *Aracné* en persona parece hablarnos por las palabras de su musarañero intérprete, cuando éste cumple, con su propio tacto que la pulsa, la presión de los dedos de la sabiduría divina que transformaba en mostruosa araña oscura aquella luz, rayo de miel, avispada femineidad anhelante. Como si el poeta, pactando diabólicamente con la jupiterina vengadora, la traicionase con palabras «aptas y cotidianas» en su imperecedero juicio de condenación asombrosa («couple adieu, je vais voir l'ombre que tu devins!»). Otros poetas le habían despejado el camino. Entre todos, haciendo su destino común con el de la maravillosa tejedora de amor, «hija del fuego» llameante, Nerval, como ella, eternamente prolongado en una vivísima agonía inacabable: canto y cuento de nunca acabar de una poesía que se sitúa, permanentemente equilibrada, entre la maravilla y el asombro; equilibrio único, que mucho mejor que de cualquier otro puede afirmarse, con Novalis, que «es el estado genuino de la libertad». El poeta que colgó su vida de su muerte, como Dante, o que fue por sí mismo, o por otros, ejecutado en esa última visión asombrosa, fue, es quien mejor puede aleccionarnos, todavía, con su lectura, de la verdad poética que el mito de *Aracné* musarañera nos evoca: como esencia elemental de la poesía.

«Ineludiblemente preponderante, pese a nuestro empeño reciente de descubrir en el hombre actual, hombre sin rostro, el reflejo de aquella luminosa idea que lo

trasciende: la idea pura de belleza, sensible en la mujer, destello tenebroso de la noche sin término, trampa abierta en ella, en la noche, como el amor mismo.» Y si Renéville, de quien recuerdo estas últimas imágenes experimentales de la poesía, no nos lo subrayase, aún veríamos, por nuestra propia cuenta, alzarse ante nuestros ojos asombrados aquella relampagueante ocasión perdida de una poesía maravillosa: «Sepultada en maravilloso silencio».





# TRES POEMAS

ALFONSO BARRERA VALVERDE

LIBROS DE VERSOS

*A Luis Rosales y a la generación del 27*

Cuando sea posible  
creer en la palabra,  
me sentaré en tu casa; a conversarte  
llegaré con mi perro.  
Los hijos  
de los poetas muertos,  
de los que fueron camaradas tuyos,  
dirán de dónde viene, quién es ése.  
Tú podrás contestarles:  
ya veis que me visitan, hay amigos  
que vienen desde lejos.  
Diles también: se necesita apenas  
guardar algún silencio.  
Puedes contarles  
que escribir es una  
de las maneras de entregar al viento  
lo que el viento despeja de las eras.  
Diles que el grano limpio  
se queda a solas, hay que recogerlo  
vaciado de sus moldes,  
que el más humilde, el más querido, cabe  
dentro del puño tuyo, donde llevas  
temblor y sueño, pero no sonidos.







## RETRATO CON OBSTINACIONES

He visto crecer los pequeños puertos,  
vacíos debajo del cenit  
y llenos de lentas devoluciones en el crepúsculo,  
puertos parpadeantes en la noche,  
que entregan al mar  
y toman de él a seres tan vulnerables como nosotros,  
puertos, filo visible  
de aldeas de bolsillo,  
cuyo gran arsenal de pájaros  
ya se perdió cuando los perfiles y las sombras  
se reintegraron a las sombras.

He escuchado las cambiantes voces del mar,  
he atendido la tenaz enumeración de las posesiones mutables de la tierra  
y en poco les dije mis haberes.

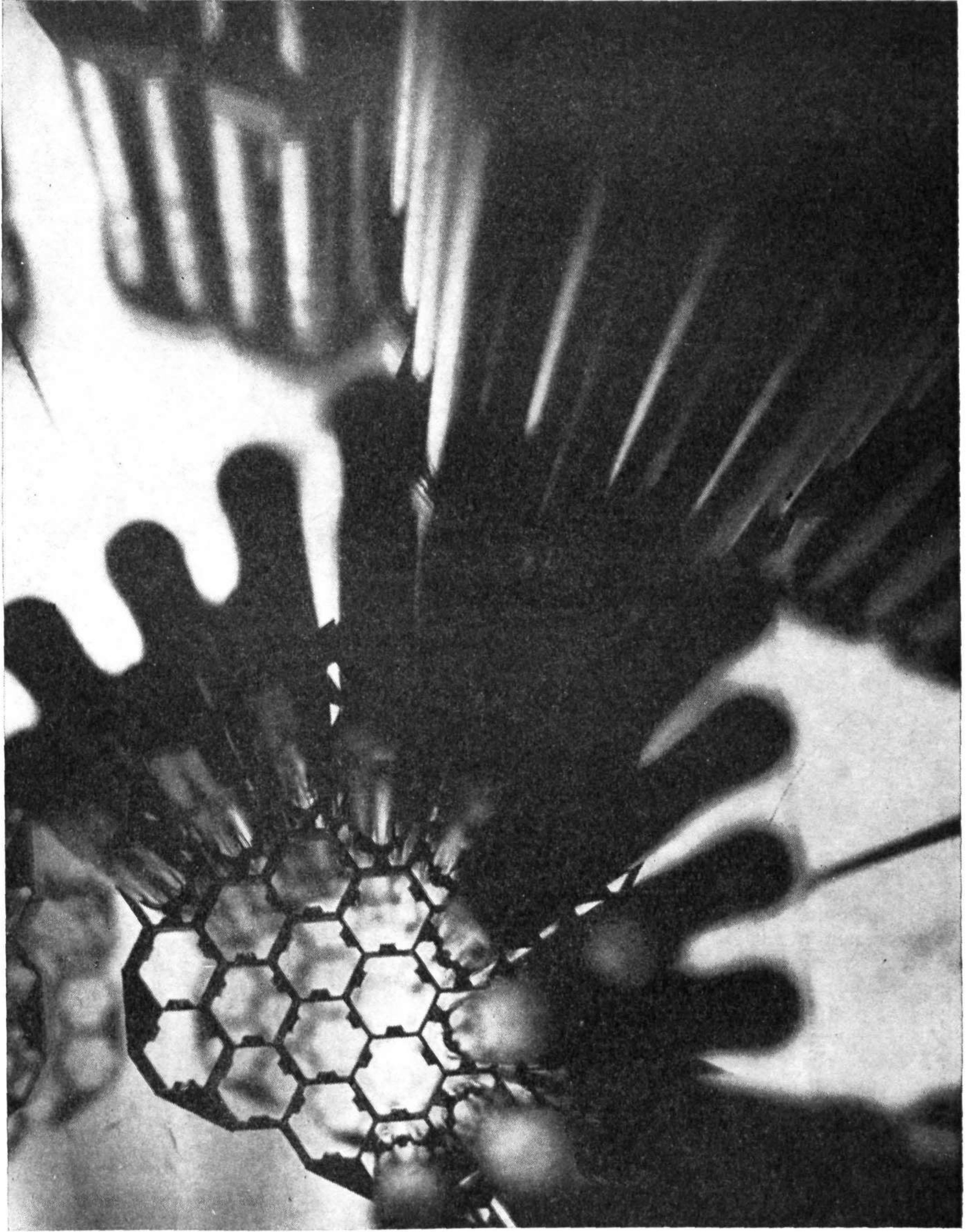
Yo, que tenía tantos encargos,  
una lista de soledades confiadas a mí por los amigos  
y también por los desconocidos,  
yo, que emigré de la montaña al litoral  
y en el océano descubrí mis alas involuntarias  
y las dibujé como velas en lontananza,  
yo, que fui bautizado para que los demás aprendieran un nombre  
y en él se enredaran, buscando más allá lo que está a la mano,  
tentando sobre la superficie lo que se lleva corazón adentro,  
yo, que venía guiado por los símbolos  
de quienes me educaron sin conocer a mis antepasados,  
yo, que vivía a la voluntad de quienes pidieran toda mi fe,  
pude más en escuchar que en repetir las enseñanzas  
confiadas a la memoria leve,  
memoria de frugal aprendiz o de goloso catador de abstenciones.

Cuantas veces los hombres de esos puertos  
me pidieron que les contara algo de mucho,  
tuve el valor de resolver  
que poco de lo mío  
suele venir conmigo,  
pues lo demás, lo fundamental,  
se quedó con mis hijos,






Fotografia de Dieter Lechner





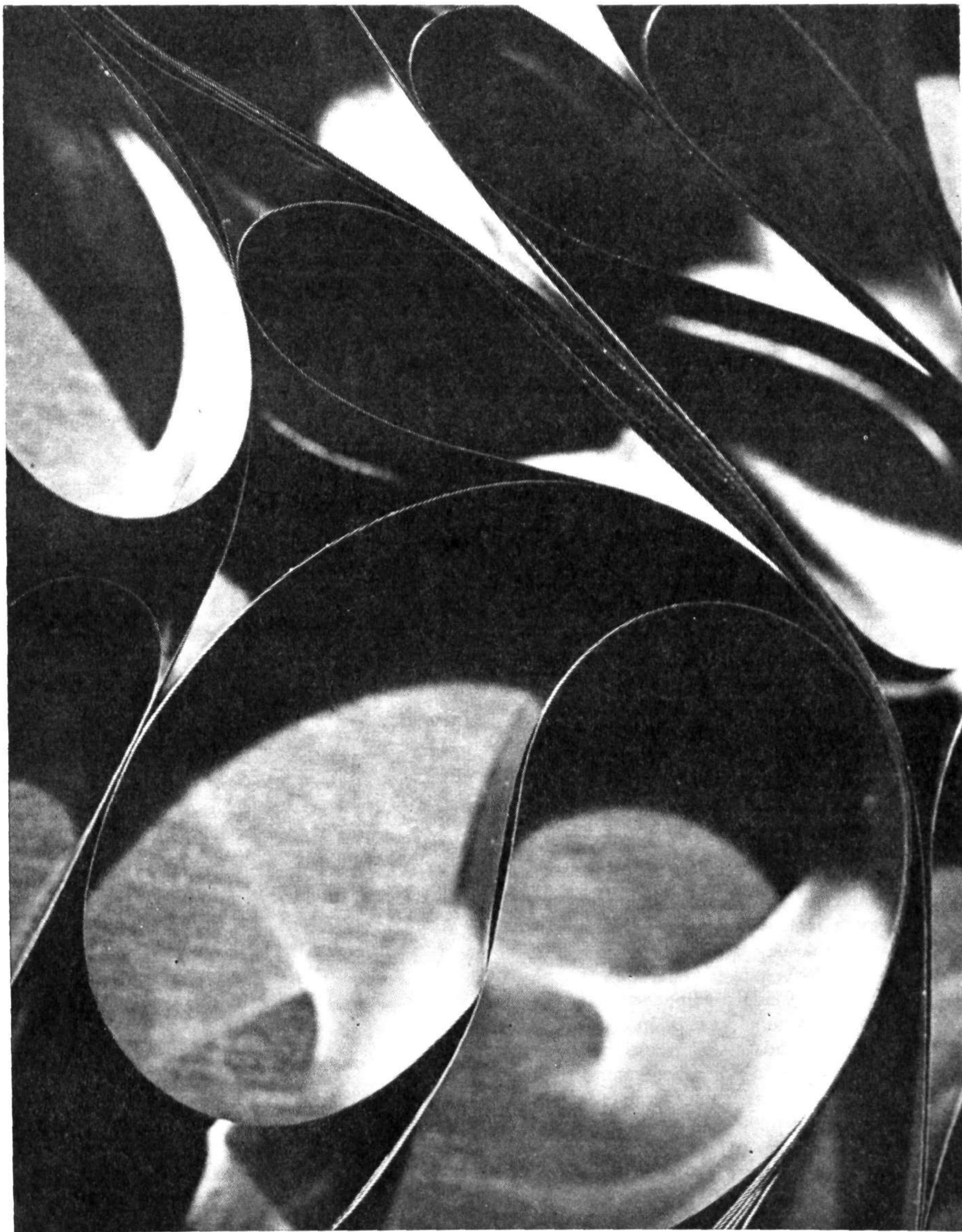
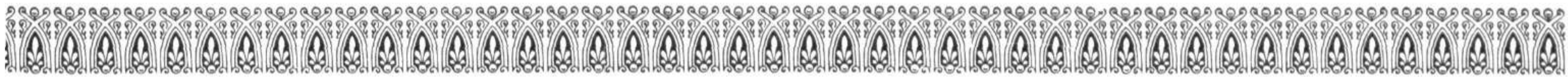


con mis abuelos o, mejor dicho, con mis padres,  
el uno, bajo tierra, bajo parpadeos cumplidos y ensoñaciones insepultas,  
encima de su gran soledad la que todavía vela por mí,  
navegando sobre la cama a la cual ha de someterse,  
bulto poderoso,  
pero ya resignado, ya limpio de proyectos.

Yo, que pude tener a merced mía la fabricación de monedas,  
todo para quedar a merced de ellas como los mercaderes que me saludan  
y han intentado mirar en mi interior de provinciano jamás redimible,  
yo, que debía venir en nombre de los siglos,  
hablar por las generaciones que me precedieron  
y por la que me continúa,  
yo, que enmudezco por ella  
pero no temo por ella,  
pues más inútil es el temor que la vana alegría, por vanas esperanzas,  
yo, que no tengo recados ni mensajes,  
ni traigo consignas o salvaciones señaladas,  
yo, que no soy pero fui jinete  
y he perdido también el derecho  
de empezar con la frase «llego a pie»,  
yo, que pude ser lúcido y elemental,  
a imagen y semejanza del labrador, que no siempre descansa  
después del sexto día,  
yo, que, de él, me quedé con sus ademanes al madrugar  
pero no con su convocatoria a las lluvias  
predecesoras de las alfalfas y de las sonrisas en flor,  
no con las semanas confesables que siguen a las siembras,  
y que germinan sobre los monosílabos  
de la pequeña y abundante fe.

Digo, por ser así, por interrumpir en lo menos posible el tiempo de los demás,  
yo, que de la vida recibo las raciones con gratitud,  
porque suelen venir en demasía aún el dolor,  
aún la felicidad vaciada, que es la mayor de todas,  
yo, digo, no tengo sino la más vieja manera de convidar,  
pues a los amigos ofrezco la amistad de los amigos  
y a los otros les pido  
que detengan alguna  
de sus fugacidades a mi lado,  
por explorar las vetas de las minas  
abiertas hoy encima de esta aldea  
repleta de lentas devoluciones  
en la augusta porfía del crepúsculo.







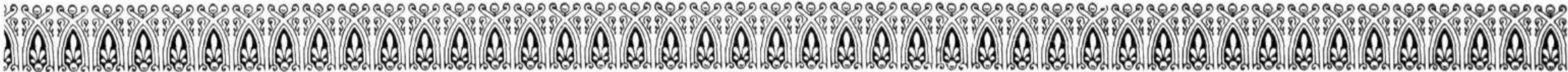


## LA PLANICIE DE SISIFO

Traigo los retazos que me sirvieron en la resurrección del amor,  
los que, mientras pronunciaba mi frase «levántate, camina»,  
junté para levantarme, para caminar.  
Recibido por mí luego de tomar este cuerpo,  
consigo proponerlo como oferta,  
seguro ya, porque duraré, sucesivamente, las veces que me pida quien me tome,  
porque seré lento, para que la mujer alcance el brocal  
y no solamente el brocal  
sino, otra vez, la sed y el manantial del agua  
que surge de sí misma hacia sí misma,  
con las satisfacciones temblorosas  
de lo que es simplemente frágil y poderoso, final, libérrimo y alegre.

Digo mujer, es un modo de nombrar  
esta necesidad de que el infinito quepa dentro de ti,  
dentro de mí, de los sacudimientos.  
No tengo otra palabra para convocar los sentidos  
tremendamente despiertos,  
que se desbocan, gracias a Dios, sobre nuestras existencias  
y al cuerpo le recuerdan que es un cuerpo  
y al espíritu, luego, le permiten  
subir a la planicie  
desde la cual dos seres, extendidos,  
contemplan un indemne territorio  
poblado por espigas  
expuestas a las brisas,  
abierto, por un sol, a lenta vida  
y a leal armisticio con la muerte,  
vista desde esa augusta lejanía  
que da la paz terrena,  
paz cincelada a golpe  
de las renunciaciones sin retorno,  
paz limitada a ser un anticipo  
y un perdón por saber cuanto se sabe,  
paz que llega a tan sólo  
poner la muerte en su lugar exacto,  
para mucho más tarde,  
cuando ya nos resulte merecido,





por suficientes usos,  
el corazón exhausto, vivificado luego del saqueo,  
derribándose en júbilos, al fondo  
de válvulas y ruinas y compuertas,  
detrás de tantos himnos levantados  
y de clamores mudos y campanas,  
entre quejidos de agradecimiento  
y entre susurros, voces mitad júbilo,  
mitad temor o petición del otro,  
por sobre los hermosos cataclismos  
que estaban en las vísperas e irrumpen,  
salvándonos, salvándose,  
sobrellevando —para darnos— una  
soledad entre dos, a buen recaudo,  
simplemente en el sitio donde no haya  
golpe que falte, llaga que no duela,  
poco antes de las nuevas curaciones,  
que serán, otra vez, provisionales,  
que serán, otra vez, definitivas.



# LOS HELECHOS ARBORESCENTES

(Fragmento)

FRANCISCO UMBRAL

Inmensos bosques de coníferas y helechos arborescentes cubrían los continentes, purificando la atmósfera de anhídrido carbónico, y el lechero de la caída de la tarde pasaba con su carro de fuego y el jaleo de la leche sonando fresco dentro de los cántaros, y yo me quedaba en suspenso, mirando quieto a la nada de la calle, a la calle de la nada, en un resol tardío, que era cuando pasaba el moro de Franco, el moro de la guerra, el moro Muza, con sus grandes bragas hasta las rodillas (los chicos de la banda decían que hacían sus necesidades dentro de las bragas caqui, y que lo llevaba todo allí, oloroso a letrina y heroísmo), y con su turbante de moro Muza, que tenía prendido un escudo de España, un escudo de Alá, una sangrienta luna y el retrato de carné de una valenciana que le había querido mucho.

—¿Españolito decirme mí casas de las niñas?

Y españolito decirle a él las casas de niñas o de putas, pero eso fue la primera vez, cuando me dejó una moneda de cobre, una perrona de diez céntimos, del color de su mano, oscura en la palma más clara, la perrona, y luego se repitió la escena y la pregunta, porque el moro no veía que el españolito era el mismo, el que estaba allí, sentado en el poyo de la esquina, a la

luz de dos calles, dubitativo como después toda la vida, entre dos iluminaciones, hasta que por fin empezó a conocerme y reconocerme y ya se limitaba a dejarme una perrona y una sonrisa, sin preguntarme nada, porque había aprendido el camino (clara sonrisa oscura de otra raza, que me estremeció como en el cine).

Por fin, una tarde me tomó de la mano, vestido de monaguillo como yo estaba, y no me dejó en el borde revuelto y maldito del barrio de las putas, sino que me adentró con él en el laberinto, y decía que si yo estaba así vestido porque era alguna fiesta cristiana, yo también soy cristiano, mira, nos bautizó Franco a bordo, y me mostraba un escapulario con el Sagrado Corazón de Jesús, abarquillado, que se sacaba del pecho como si se sacase su propio corazón.

—No, no es fiesta, bueno, sí es un poco de fiesta, o sea, en

la parroquia, la novena de San Miguel.

—¿Dónde San Miguel?

Y el moro se adentraba en el barrio de las putas, con su turbante prendido de mil cosas, en el que se posaba algún vencejo sucio y enfermo de última hora, con su mirada entre borracha y perspicaz de moro Muza, con sus bragas enormes, crujientes, olorosas y quién sabe si cagadas, o en todo caso orinadas, y conmigo de la mano, vestido yo de monaguillo de lujo, ropones y hopalandas que don Luis, el coadjutor, había sacado para mí de los arcones más antiguos y musicales de la sacristía.

Pero yo llevaba el pelo pelado al cero, por el piojo verde, y me hubiera gustado completar mi hábito de monaguillo cristiano con un turbante sarraceno y la sangrienta luna que ponía púrpura en el blanco vendaje del moro Muza, a más de una huella de sangre seca que llevaba en la sien, herida que, según decían ya las putas, era causa de su baja en el frente, su estancia en la ciudad y su ocio oriental, que había provisto de huríes de Salamanca, de Burgos, de Valladolid, de Avila, de Herrera de Pisuerga, de Mansilla de las Mulas, provincia de León, y de Medina del Campo, que era de donde venían las putas más finas, sentimentales y medievales, a la capital, arrojadas de la merin-



dad por Isabel la Católica y doña Pilar Primo de Rivera, que llegaron una tarde en un camión de la maquila requisado por los falangistas.

Atrás quedaba mi casa, sombría de enfermos y enfermas, atrás quedaba mi barrio, ruidoso a aquella hora de niños y vendedores, con la bandera nacional en Capitanía, atrás quedaba la parroquia, la iglesia, con su torre alta y vieja, delgada y deshecha, en la que sonaban unas campanas claras y espesas, como unos acorazados o esquifes echados a navegar por el mar del cielo, campanas movidas por otros monaguillos más musculados y menos espigados que yo. Un perfume de iglesia y oblea, que era el mío, se mezclaba a los olores guerreros y diuréticos del moro cuando nos encaminábamos hacia la casa de la Formalita, la mejor casa de putas de la ciudad, la que no tenía verja ni visillos, como otras, sino que, vieja judería, disimulaba con portal y fachada estrechos la riqueza interior, el laberinto arabigoandaluz de patios, fuentes y alcobas donde los castellanos viejos venían empecatándose desde los tiempos de Sancho el Fuerte, según los había visto yo, vestido siempre de monaguillo distinguido, desde los cuadros religiosos o históricos en que aparezco retratado y sin nombre, allá por los siglos XIV y XV.

El primer día creí que el moro, a lo mejor, quería abusar de mí. Me lo había dicho Germán, el hijo del guardia municipal, que por el estrecho trato de su padre con la delincuencia de la vida, sabía de esas cosas:

—Andate con ojo, monaguillo, que los moros son todos bujarrones.

—¿No vienen a luchar por España y por Franco?

—Bujarrones perdidos, monaguillo.

De modo y manera que en los primeros días anduve con un cierto cuidado, y hasta la mano del moro, enorme y oscura como una liebre que me llevase a mí de la mano, me parecía pecado,



asco pecaminoso, suciedad y miedo.

Pero no, ya vi que no, en seguida me tranquilicé, porque, llegados a casa de la Formalita, que no era la Formalita, sino herencia, recuerdo, heredad, repetición y memoria de una legendaria Formalita que diera posada, lecho y placer a mesnaderos de algún Cid y pechoros de algún señor de horca y cuchillo, en seguida, digo, el moro Muza entró en faena, reclamó mujeres, y vinieron viejas en candil, putas rubias, alguna morenaza desnuda, sobrinas de diácono, con toalla menstrual y zapatillas de pompón, y desaparecía el moro, mi oscuro amigo, escaleras arriba, rozando su gran sable, si lo llevaba, por las nobles tarimas de la casa, y un golpeteo de sable en cada escalón, unido al rosmar de algo, y allí quedaba yo, sentado en una silla, las manos bajo el hábito, en el pasillo, sujetándome la picha o estirándomela, según.

—Coño, mira un monaguillo.

Era la Isabel, la de la buena lencería, que me tenía yo las putas conocidas, mi cultura de putas, meretrices (qué palabra, meretriz, qué clave, qué flor de la botánica del diccionario, el día que la aprendí, qué olor morado de mujer desdeñosa en combinación, en enagua morada: meretriz).

—Deja al monago, leche, que es amigo del moro y le está cristianando, a lo mejor.

—¿No te da por el culo?

—No, señora.

—Uy, qué rico.

Gracias al moro Muza, moro amigo, había entrado yo en el laberinto deseado de aquella casa, alcobas y pasillos de la Formalita, mujeres lavándose los pies en una palangana, con la faldamenta por la cintura, recibiendo el vapor del agua entre las piernas, cosas que luego vería pintadas en los museos.

Agua al siete, que se me ahoga don Damián, y se abría una puerta, una gran puerta como de cancillería, pero pintada de mierda y vino, y pude ver la escena, el entierro del conde de





Orgaz o cosa así, un santo y sabio del siglo XIX, un Macías Picavea, don Damián, que le había visto yo paseando solitario por las calles, con bufanda de borra, gloria nacional, en torno a su propio monumento con meadas de niños y hojas podridas, y agonizaba ahora, en el lecho de la doña Nati, que era su encoñamiento de cincuenta años, rodeado de mujeres en camisa, si esto lo saben los rojos, una lumbrera de la derecha muriendo en casa de lenocinio, como pintado por Esquivel, el viejo, que me lo explicaba a mí en Artes y Oficios, a Esquivel en camisión de joder y las putas solícitas, al contraluz de la ventana grande —luz irreal, hermosa— que daba a la vaquería, aplicando remedios y emplastos al difunto, cinco días lo tuvieron incorrupto, sin saber qué hacer.

Así pasaron tardes, horas del gris al azul albañil de mi ciudad de noche, y yo al principio enfibrecido, ciego de ver mujeres casi en cueros; la Gilda, con su barriga puntiaguda, con su embarazo mezquino; la Formalita, con su corpachón rubio; la Camioneta, desmanganillada, con piernas de hombre, y los pechos caídos, pechos como de calceta. Me la meneaba bajo el hábito, si no pasaba nadie, don Luis, don Luis, ¡ay cuándo vea don Luis que su ropón más caro y más antiguo, aquél con que me pintaron, siglos ha, para el cuadro tenebrista de la sacristía, lo he llenado de semen, de lechada!, o don José Zorrilla, con una llaga

sucia bajo la melena, o quizá el mendigo que le imitaba, y sus ripios pincianos, que las putas jugaban a subirle la melena para verle la llaga.

Cierta vez, a una, le hizo besarle la llaga, pasarle la roja lengua por la llaga y sus bordes, y se corría de gusto, deliraba, del dolor y el placer, José Zorrilla, romántico y donjuánico, y la chica escupía a un lado, llena de asco, para volver al trabajo, y luego se enjuagaría la lengua con bicarbonato, mucho rato. El cabrón del poeta, decía, el cabrón del poeta.

—Niña, exprésate bien, que es gloria nacional.

Al fondo del pasillo, una de las alcahuetas, vieja y ya medio ciega, ponía la radio de noche para oír el parte de los nacionales. Zumalacárregui se había caído del caballo y había pedido otro. El carlismo cruzaba el Ebro. El cura Santa Cruz limpiaba su guerrilla de traidores. Franco fusilaba legionarios y rojos. La guerra hacía su camino por España y luego cantaban okal por la radio, okal es el remedio del dolor, y todas las putas lo coreaban, en todos los pisos, desde sus habitaciones y jodiendas.

Doña Laureana vivía allí, en casa de la Formalita, porque doña Laureana era señora de piso de las monjas, pero las clarisas la habían echado del convento por no pagarles en monedas de oro la pensión, que la pagaba en pesetas de papel hechas por Franco en Burgos, y eso no era dinero para las clarisas.

Luego había vivido doña Laureana con las Esclavas de Cristo, y las Esclavas de Cristo, como eran más pobres que las clarisas, sí tomaban pesetas de Franco hechas en Burgos, pero empezaron a decir que doña Laureana, vieja, viuda y enlutada, les robaba el vino sagrado de las vinajeras para decirle misas negras a su difunto esposo en la habitación-celda, llena de sacos de monedas y rebujones. También la despidieron.

Estuvo doña Laureana en las brígiditas, monjas de mucho huerto y gran clausura, pero un día,

sentada como estaba en el huerto, entre acacias y verduras, aplastando con la fina punta del zapato de raso y luto la tripa de un lagarto muerto, que dijo ser Satanás, por asustar a la monja hortelana, he aquí que cayó una bomba o casquillo de ella, levantando surtidores de tierra en el rincón de las giganteas, que se pusieron negras sobre su amarillo solar y como de pintor. La bomba había sido en la estación y toda la ciudad estaba en guerra.

—Este no es sitio seguro —dijo doña Laureana a las santas brígiditas—. A ustedes las bombardea Franco, santas madres, porque se dice que tienen a Moratín y otros masones escondidos en la bodega desde el siglo XVIII. O sea, que la cuenta.

Y le dieron la cuenta, que pagó mitad en pesetas de Burgos, de papel, y mitad en doblones de oro, repitiendo aquello que siempre repetía:

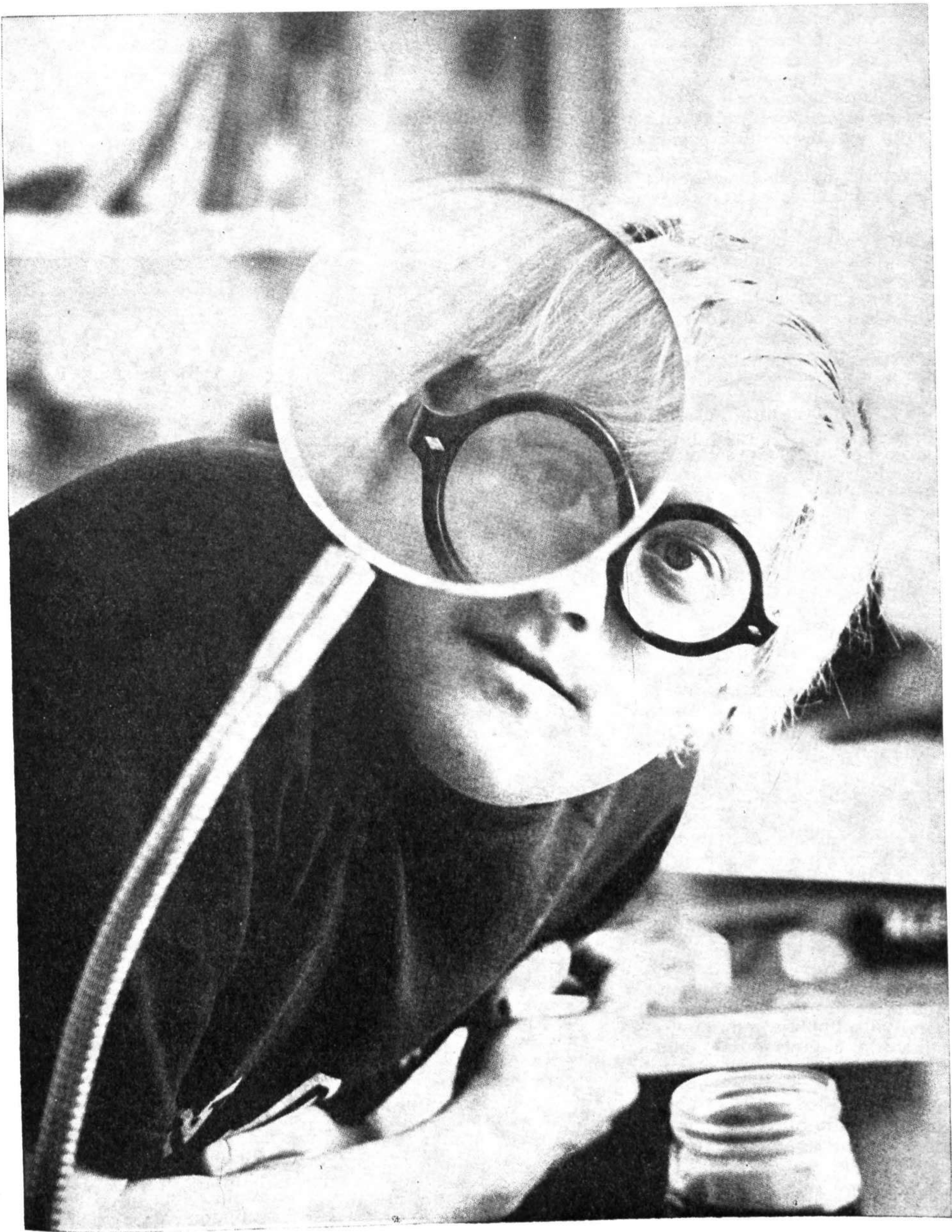
—Sálveos Dios, doblón de a dos...

Responseando la salutación a cada moneda que dejaba caer en la faltriquera de la brígida contadora o hermana de la alcancia. Y así fue como doña Laureana, caminando, gorda e impedida, envelada y de bastón, por las calles estrechas de entreconventos, fue a dar a casa de la Formalita, y allí pidió pensión y se la dieron, al verle el oro, pensando quizá que algún viejo dentista adinerado vendría a hacer con ella guarrerías de viejos, cada semana, o a rezar el rosario con sus jaculatorias. Cuando doña Laureana se enteró de que aquello no era posada, sino casa de putas, ya decidió quedarse, de bien instalada que estaba, con el sol mañanero bullendo en sus saquitos de oro desbocados:

—Yo rezaré por el pecado mortal de estas mujeres —dijo.

Y al cuarto de doña Laureana era adonde iba yo a parar, en mis primeros tiempos de la Formalita, cuando no sabían qué hacer conmigo en el pasillo o la Camioneta daba el cante de que nos iba a detener a todos el arzobispo por tener un menor en el lupanar. A mí aquello de lu-







panar, que la Camioneta pronunciaba muy bien, porque había ido a la academia Hidalgo a aprender mecanografía (como luego veremos), a mí aquello, digo, aquella palabra, me sonaba muy bien, como a panal de putas, panal de lúes, lupanar, y siempre ha habido miel en mi memoria de la mujer desnuda y las exudaciones lentas de su coño.

Doña Laureana, viéndome monaguillo, me mandaba a por obleas y se hacía sus hostias, y se comulgaba sola, que había llenado el cuarto de altarcitos, y sacó del Monte de Piedad una máquina de coser «Singer», usuraria, para vestir santos y vírgenes, y me iba ascendiendo en la escala eclesiástica, pues estaba casi impedida, ya, para ir a misa, y tenía miedo, sobre todo, de que las putas le robasen el oro en sus ausencias, o le orinasen la estampa de San Alejo, debajo de la escalera, con el perro, que era su imagen milagrosa, porque San Alejo se parecía al pastor rubio que ella había querido en su pueblo, un siglo atrás, antes del marido feo, nicotinado e incapaz que le tocó en la sagrada institución del matrimonio. De modo que acabé capellán de la señora.

—Anda, Paquito, dime algo en latín.

Y yo me revestía (porque a veces andaba ya en camiseta de Auxilio Social por la casa), me ponía de rodillas en una silla, delante de San Alejo, y decía los latines que había aprendido, de oído y nunca de concepto, en las misas y novenas de don Luis el coadjutor. Doña Laureana se sentaba detrás de mí, en su reclinador claveteado de oro, despeluchado, con emblemas, que la hacía un poco marquesa, como ella hubiera querido (reclinador, también, del Monte de Piedad, o sea usurario) y rezaba en su libro negro, con bisbiseo maniático, sobre el fondo de mar latino que eran mis latinajos repetidos, locos, monocordes y sin sentido.

22 —Hale, ya está, Paquito, hijo, ya hemos santificado un poco a

estas pobres mujeres y el pecado que reina en esta casa.

Me daba una moneda de diez céntimos, como las que daba el moro Muza, perrona de cobre con un león rampante por un lado, o me mandaba a comprarle dulces donde la señora Landelina, que era frutera y dulcera de la plaza del Rosarillo, y en cuyo tabuco, alto y pequeño, olía a un anís rancio y orinado de gato. Le sisaba yo a la vieja, claro, me llenaba la tripa y los bolsos de pedazos de gigantea, alcachofas de caballo, castañas pilongas, regaliz de estropajo y pastillas de leche de burra, hasta sentirme el cuerpo lleno de asco, y le llevaba a doña Laureana su ración de estrellitas de menta, lamparillas para San Alejo, rosaritos como de niña de primera comunión, hechos en nácar, y otras cosas. El hambre de la guerra se me hacía nau-

seabunda, bajo la sotanilla roja de monago renacentista, con el estómago lleno de mierda dulce y agua de regaliz.

Doña Laureana salía poco de su cuarto o no salía nada. Se estaba allí, al sol que le entraba de los desmontes de Tablares (un Machu-Pichu en ladrillo, proyecto detenido por la guerra de unas escuelas republicanas), recontando monedas, doblones de a dos, peluconas, y las pesetas nuevas de Franco, recién llegadas de Burgos, que se las metía entre la ropa, encima de la carne, y en seguida las sacaba sobadas y sudadas:

—¿Por qué guarda usted tanto las pesetas, doña Laureana? Aquí nadie se las va a quitar, y con el sudor se le ponen viejas, y a lo mejor luego no valen tanto y Franco ya no las quiere.

—Paquito, hijo, ¿tú no sabes que el papel da calor, mucho calor?

Los pequeños billetes de peseta, marrones; los de cinco pesetas, verdosos y un poco más grandes; los de cinco duros, hermosos ya y como de papel de plata; los de diez duros, con don Marcelino Menéndez y Pelayo en efígie, azulados; los de veinte duros, marrones otra vez; los de mil, en papel duro, con los Reyes Católicos, me parece; todos se los sacaba doña Laureana de entre los refajos, bajo el hada, como sacándose la piel financiera a tiras, lo cual que por los billetes de quinientas, donde salía don Marcelino, conocieron las putas a un señor correcto y sombrío, de barba puntiaguda y ojos un poco juntos, que venía algunos atardeceres a echar un polvo:

—¡Pero si es el de los billetes!

—Calla, niña, que aquí sólo vienen glorias nacionales.

—No puede ser, ese señor ya está muerto. En los billetes sólo sacan difuntos.

—¿Y a ti qué más te da?

—Que no se la chupo yo a un difunto, doña Formalita, que me parece sacrilegio.

Sería Menéndez Pelayo o un señor que le imitaba, como tantos que andaban por la zona nacional, que no sé yo si don Mar-





celino había fallecido ya para entonces, pero su esquila no la recuerdo del «ABC», y el «ABC» lo compraba yo algunos mediodías, con lo que sisaba a las putas de los recados, o a doña Laureana, para saber cómo iban las cosas en la zona roja, en la zona nacional, en la zona carlista, en la zona republicana, en la zona isabelina o isabelona, en todas las zonas de la patria que andaban, como siempre, en guerra y guerrilla.

Y de paso leerme algún artículo de los fascistas de Burgos, Eugenio Montes, Foxá, D'Ors, señores que escribían muy bien, se conocían a los clásicos y me daban, sin quererlo ni saberlo, más escuela que mis maestrillos, hombres de cuello duro y látigo de goma con alfiler en la punta que me hacía grandes desgarraduras, y contra cuyo castigo sólo valía mi latín de monaguillo, el latín antiguo, indescifrable y marmóreo que yo había aprendido a retahilar en la parroquia de San Miguel, tres o cuatro siglos que llevaba yo en la parroquia de San Miguel, durmiendo dentro de un arcón durante cincuenta o cien años, como la bella del cuento, hasta que venía un coadjutor de sombra y lentes a

sacarme de allí, Lázaro yo, pequeño Lázaro con el piojo verde en lugar de la lepra de las momias.

—Despierta, chico, que hay novena.

Me quitaban el hábito, lo planchaban las sacristanas y beatas y yo me estaba en el retrete frío, húmedo y claro, por la decencia, en puros calzoncillos, esperando, y en la espera me hacía pajas y manolas, gayolas y pajotes, me la meneaba bien y fuerte, con la izquierda o la derecha, enjalbegando de lechada la vieja cal del retrete.

Purificado de pajas, salía serafín y querube a la novena, y doña Laureana me recordaba esto, porque me había visto en la parroquia, cuando ella iba, antes de ser señora paralítica de piso, en conventos y casas de lenocinio:

—Qué guapo estabas, Paquito, como un San Boleslao niño y altito.

—Ya ve usted, doña Laureana, ya ve usted.

Sussona, la hermosa fembra, había sido hetaira morojudía en la raya de Toledo, cuando los Reyes Católicos, y los caballeros cristianos que de día combatían en esa raya, de noche se iban en

caballo sigiloso a fornicar con Sussona, la hermosa fembra, la más hermosa, blanca y morena mujer de pelo negro que diera el entrecruce prohibido y sacrilego de sangre mora con sangre judía, de sangre árabe con sangre de nadie.

Sussona era la primera referencia de la casa de putas de la Formalita, Sussona, la hermosa fembra, porque en una retirada de los caballeros cristianos había venido a dar a mi ciudad, y allí se acogió al recaudo de las viejas meretrices castellanas, rezadoras y de poco oficio, con lo que se hizo la princesa natural de la casa, la emperatriz de las meretrices, la zarina judía de la estepa castellana.

Se decía que, por los siglos de los siglos, Sussona, la hermosa



fembra, que jamás bajaba a la sala común de tarima y vino, para alternar con milites y odores y relatores de la Real Chancillería, sino que se estaba siempre en su cuarto, se decía, digo, que Sussona, la fermosa fembra, se había beneficiado a capitanes de los Tercios de Flandes, abanderados con el pendón de Castilla, legionarios de paso, quizá hasta el gran Millán Astray, eruditos como don Marcelino o sus réplicas locales, poetas como Zorrilla o el mendigo llagado que le imitaba y recitaba, Larra a su paso por Valladolid, niño putaño, que dejó un mal venéreo del que hubo de curarle su padre médico.

A Sussona, la fermosa fembra, nadie la había visto nunca.

Yo lo comentaba con doña Laureana cuando el olor de orines no era excesivo en el cuarto de la vieja, porque había ventilado un poco, y se podía estar allí de rato:

—No lo creas, hijo, sólo se mantienen incorruptas las santas, no las putas.

—Dicen que un cura vicioso del Santo Oficio le dio el eterno perdón.

—Otro le daría la excomuni3n.

José Jiménez Lozano, erudito y poeta de Alcazarén, escritor y periodista, amigo hablador y sabio que escribía entre las gallinas de su pueblo, que le picoteaban y cagaban la teología, o charlaba en los cafés de la ciudad, delante de una taza, horas y horas, tenía averiguado en su biblioteca, o quizá en el Archivo de Simancas, que a Sussona, la fermosa fembra, se le había hecho proceso inquisitorial, por bruja y puta, por judía y mora, por hermosa y misteriosa, siendo quemada en la Plaza del Ochavo, hacia 1492, y que su alma había ascendido al cielo de Alá desde las guadamacilerías de la ciudad, sólo que la quema le había cogido en día de menstruación y dejó un reguero de sangre por los espacios como un arcoiris nefando.

En casa de la Formalita, la presencia/ausencia de Sussona, la fermosa fembra, era muy viva, y ella constituía, de hecho, el

misterio del lugar, su fondo último de lubricidad y muerte, su enigma de pirámide griega, lo que el lupanar tenía de santuario de alguna virgen inversa y local con facultades de aparecerse. Lo que yo quería era tirármela, claro.

Era mórbido eso de saber que Sussona, la fermosa fembra, conservada decían entre los cincuenta y los sesenta años, jamona y muy sensual, teñidas de rubio sus canas con blanco España, estaba en algún trasfondo de la casa, a la luz velada de traspacios con sol románico, jodiendo dulcemente con un caballero mutilado, con don Federico García Sánchiz (siempre de capotón belicoso por la pacífica ciudad) o con el insigne, heroico y valeroso Millán Astray, que repartía sus fotos entre las putas de la casa como entre los intelectuales de Falange Española, para que no le olvidasen, y hasta las firmaba.

Un día se lo dijo al moro:

—¿Ya se ha tirado usted a Sussona, la fermosa fembra?

—¿Sussona dónde?

No sabía de qué iba.

Se lo expliqué. Le expliqué que le estaban estafando si se limitaba a acostarse con pobres paletas rubiascas de Tordesillas, con madrazas descarriadas de Iscar. Los saberes de la Formalita eran muchos; las devergüenzas de la Camioneta, todas; las exquisiteces de la Isabel, únicas; los orgasmos de la doña Nati, gloriosos; los juegos con Carmen la Galilea, que se tiraba ella a los hombres, hermosamente grecorromanos; pero lo que el moro Muza se merecía era una mujer legendaria, una hetaira de Alá en la tierra, Sussona:

—Pregunte por ella, don Muza.

—¿Serán pesetas grandes, españolito muchas?

—Seguro.

Y se quedaba pensativo, el grande moro, llevándose una mano al sexo, y luego al bolsón del dinero, y otra vez lo mismo, pensando quizá si valía la pena. Yo ya le había metido la tentación en el cuerpo.

Hasta los comuneros de Castilla, Padilla, Bravo y Maldonado,

se decía que habían folgado con ella, y que uno de ellos, antes de ser ajusticiado, pidió como favor de muerte y placer último el acostarse con la morojudía toledana, pero los miedos del otro mundo le tenían morcillonada y pendulona la picha, de modo que Sussona, por entonces en el fragor de la juventud y las pasiones, le hizo una mamada llena de técnica y sabiduría, llena de amor y asco, a ver si así disfrutaba.

—¿Y disfrutó?— me preguntaba el moro.

—Y yo qué sé, don Muza. A mí nadie me la ha mamado nunca.

¿Fue con Sussona, la fermosa fembra, con quien contrajo el poeta Zorrilla, vate local coronado de oro en América o por ahí, los males, enfermedades, purulencias y llagas que le tenían en el estado lamentable en que solía yo verle por las calles de la ciudad, y sobre todo por aquellos barrios enlaberintados, pozales de la Historia, cancelas del tiempo? Porque había un mendigo loco o fantasma de levitón tieso y melena canosa que de



muy niño me había enseñado como remedo, burla, continuación y locura del poeta verdadero, y llegado yo a leer sus versos, que nunca me gustaron, y su insoportable Tenorio, que más que follar monjas parece complacerse en alborotar la noche a caballo, me entró la duda culta de si era el uno o el otro, y un día vi al poeta, al mendigo, al loco, al romántico, al tenorio, quien fuese, sentado en una silla de convento que había en un esquinazo del pasillo de la Formallita, y estuve a punto de preguntarle.

Don José Zorrilla iba por allí, se quedaba sentado en la tiesa silla de convento o de iglesia, quizá con el perejil de oro en la cabeza, si lo había desempeñado del Monte de Piedad, que estaba trasparedaño, y, caída la barba puntiaguda sobre el pecho sucio de sopa y retórica, meditaba o agonizaba.

—¿Qué hace ahí?

—Espera recibir los favores de Sussona.

Yo, que de mayor quería ser poeta, no comprendía que aquella gloria de dos siglos, y los venideros, se estuviese así, con las manos moradas de frío y vejez, cerrados los puños sobre la tela férrea del levitón, esperando el favor de una puta milenaria, no cristiana e hipotética. ¿Para qué sirve, entonces, la literatura?, me preguntaba yo.

Un día, estando él sentado en la silla tiesa, movido sólo por el estertor de su pecho enfermo, que me recordaba a Cristo y a mi abuelo el consumero, que lo trajeron del Fielato casi ahogándose cuando el tren de Rioseco cruzaba por los trigos helados como por Siberia, un día, digo, se acercaron por el pasillo los pies arrastrados de doña Laureana, con el contrapunto del bastón en el suelo, como dos animales (al oído) que caminasen juntos, uno reptando y el otro a saltos secos, como una culebra y un canguro en rara y repugnante amistad.

Me volví contra la ventana, por discreción, puse mi frente ardida en el cristal frío, miré el anochecer sobre tabernas y le-

cherías, sobre descampados y vaquerías, sobre campos de fútbol que eran en realidad brechas abiertas por las bombas de Franco o de los rojos, y donde unas porterías no sé si de reglamento, hechas de palos y sacco, fingían estadio para los cuatro golfos que íbamos a Tablares a darle a la pelota, en rara mezcla de niños que habían hecho novillos y adultos recién excarcelados, unos y otros con el pelo al cero por el piojo verde o las enfermedades y la disciplina de la cárcel.

—Perdone usted, ilustrísima, pero me han dicho que necesita empeñar la diadema esa de la cabeza —decía la voz de rana de la usurera.

—Señora —dijo a mi espalda una voz asfixiada, oscura, cenicienta y noble—, señora: ni yo soy ilustrísima ni esto es una diadema.

—Usted perdone, ilustrísima, pero yo sé que a veces empeña usted y desempeña la joya.

—Váyase a hacer puñetas, señora —se fatigó la voz.

(Sí que es un poeta, me dije.)





POEMAS DE  
“LLEVADME CON VOSOTROS”

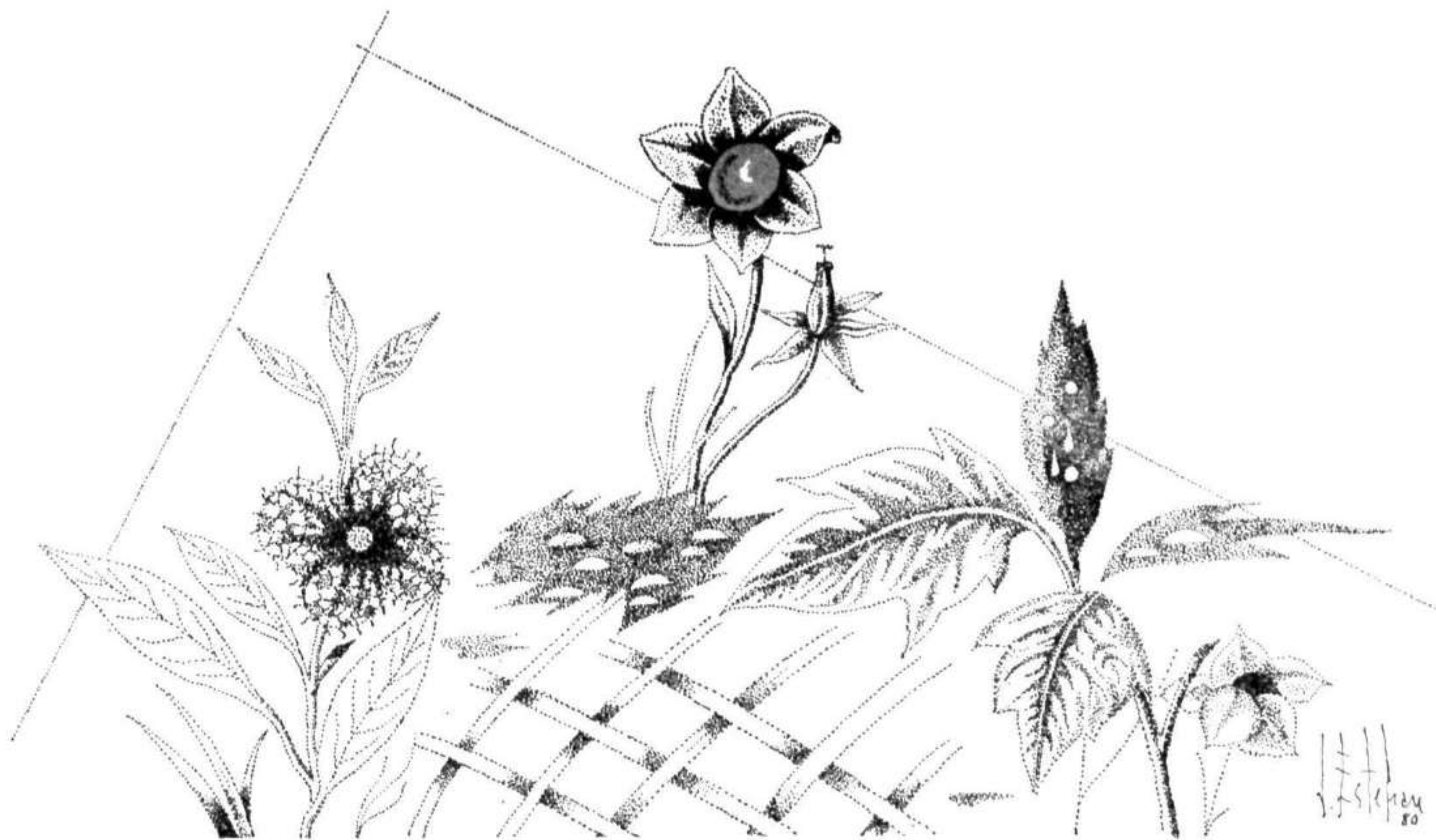
PEDRO GARCIA CABRERA

MAR CONTESTATARIA

*A Luis Jiménez Martos*

Protesto. Yo no soy el morir.  
Ser la patria de todo no es nunca enmudecer.  
Ni siquiera mis ahogados son fúnebres. Tienen  
el silencio de peces de los embajadores  
en la coronación de mis orillas.  
Celo mis movimientos. No duermen en mis fondos.  
Quedan siempre a la vista,  
enardeciendo luces y tinieblas  
como profetas de profundidades.  
El rumor de mis aguas no admite cementerios.  
Los combate a morradas  
las iras de mi amor,  
pulverizando litorales  
para que no edifiquen  
mausoleos ni losas de sepulcros.  
Mis olas son mis vísceras, las cometas  
que me izan al rostro de los aires,  
los pañales de un tiempo que pernea con sonrisa de niño  
y enciende sus candiles  
con un llanto de árboles sin hojas.  
Tiempo de cebadales crujientes y molientes,  
abandonando escombros,  
estructurando versos libres  
con los poetas y los trotamundos,





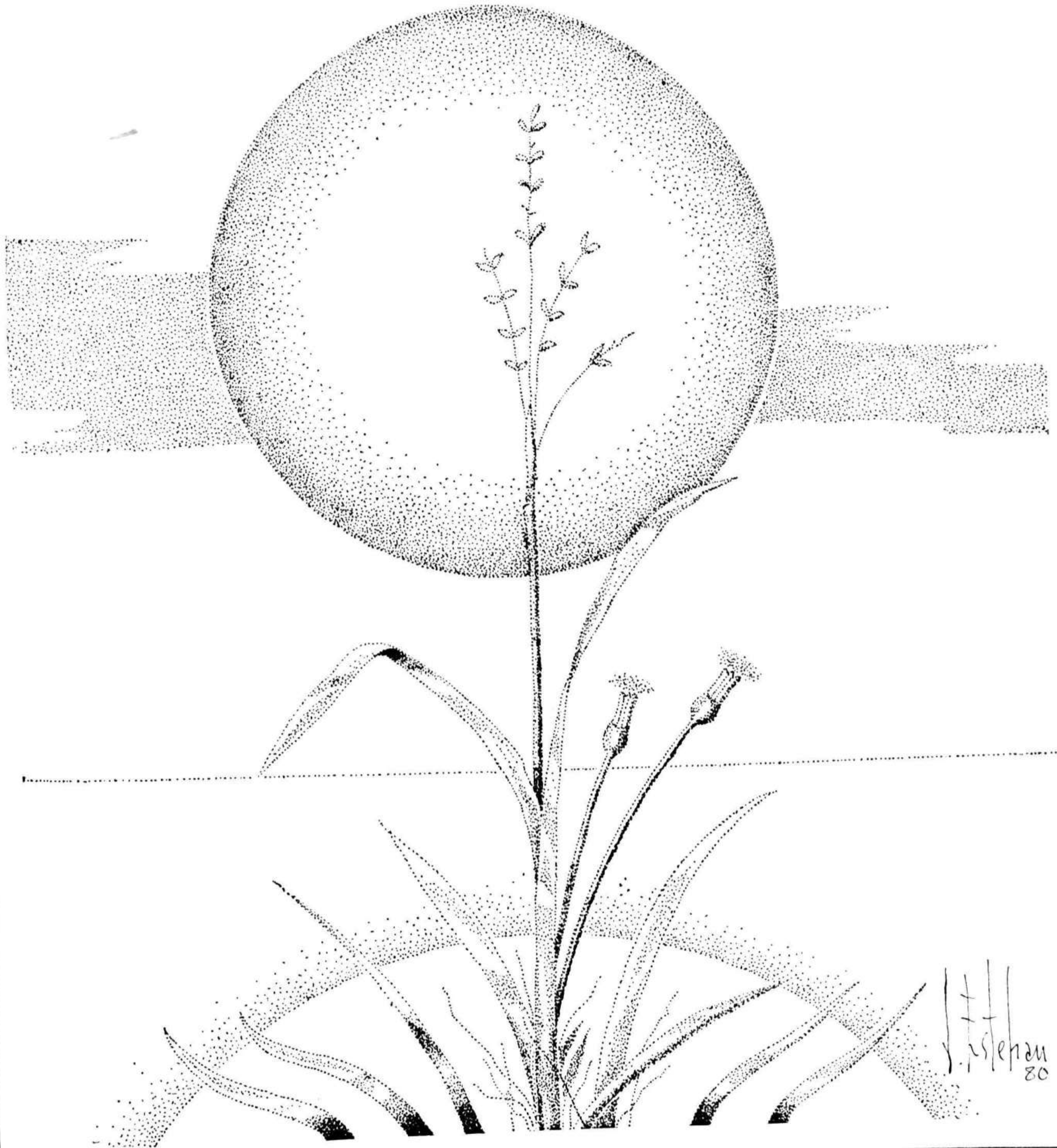
con los delfines y las marejadas.  
Tampoco muero en las salinas,  
que nunca mis oídos fueron sordos  
a los donaires del sabor y a los  
pezones redimidos de las curvas del agua.  
Mi sal no es osamenta de la sed  
ni hamaca donde duermen los vaivenes,  
sino el camino que encontró mi espíritu  
para dar la constante de amargura  
del vientre sin progenie de mis olas.  
No tolero el ultraje  
de tu imagen de río pordiosero  
que renuncia a mi lucha por salvarte  
de ser sólo esperanza. No consiento  
que viertas los desechos de ti mismo  
en esta eternidad comprometida  
en rescatar tus alas.  
Las rutas de la luz, por donde llegan  
los horizontes máximos del sueño,  
no pueden recoger postrimerías  
de andurriales de sangre,  
de barro que ha perdido  
su instinto de trigal enamorado.  
Y no digas que el tiempo en que naufragas  
viene a morir en mí. Yo soy el nacimiento  
del manantial que busca en las alturas  
el vértice del alba,  
madrugando en el gallo que despierta  
la libertad del hombre.



ME QUIERO EN LOS POETAS

Poetas, llevadme con vosotros.  
Yo os daré mi estilo,  
la frase larga del combate,  
la intrepidez del flanco de la luz.  
No conculquéis los ritmos  
ni les pongáis sombrero a mis retumbos  
ni taséis mis palabras.  
Hasta vosotros tiendo mi delirio,  
las riendas sueltas de las magnitudes.  
Mi meta es encontraros  
en un latido fiel  
sin la melancolía de las ruinas  
y de dejar pasar las multitudes  
bajo los arcos de otros tiempos,  
bajo los triunfos de las soledades.  
De muy abajo vengo, pero toda mi entraña  
necesita tus labios.  
Cambiaría mi espuma por tus hombros,  
toda mi sinrazón por tu memoria.  
Jamás podré llevarme una mano a la frente.  
Nunca tendré el recuerdo de un seno de mujer.  
Ningún texto de cielos y horizontes  
torcerá mi semblante.  
No sé idear sirenas,  
hundir mi pie en un tálamo,  
vestirme con las galas del amor.  
Ni soy tampoco ayer.  
Sólo este hoy sin nadie,  
este azul combatiente,  
este nacer sin término ni espera.  
Quiero, poetas, convertirme en sangre,  
cerrar mis ojos sobre una almohada,  
acariciar un pez como una muerte.  
Desde lejos os busco,  
no a la tierra que azoto para que os despierte  
y os haga temblor de claridades,  
muslo en la libertad de mis rodillas.  
Nacerse siempre es un estar matando  
las huellas que caminan vuestros días,  
borrar las piedras en que tropezamos,  
volver la espalda al corazón del llanto,  
anclarse en la marea del va y viene.  
Quiero romper, poetas, vuestras cárceles,  
daros mi fuerza a cambio de los sueños,  
la estrofa en que refulja la mañana  
sobre el denuesto de las frustraciones.  
Hundidme sin temor en vuestro numen:  
tendremos una patria sin fronteras,  
el orbe al que en verdad pertenecemos.





1920  
Stephan





*ME QUIERO CON LOS TRISTES*

Estoy campando en redes de alegría.  
Ninguna niebla enturbia los quilates  
de mis oros de ley, los pensamientos  
que nadan en el pecho de mi frente  
entre la luz y el grito.  
Venid a mí y llevadme con vosotros,  
pellizcos de tristeza,  
poniendo a flote el corazón batiente  
de un edén en penumbras, los delfines  
que encestan paraísos sumergidos  
en las canastas de la orilla, donde  
casi rompéis el cielo con las manos.  
No me pidáis que deje en los cantiles  
la libertad en que nazco, sus migajas  
en el umbral de vuestras soledades.  
Tomadme en brazos. Amad vuestro horizonte  
hasta redondearlo y convertirlo  
en naranja de un mundo sin banderas  
en el que seas dueño de tu sangre  
y no de su secuestro de amapola,  
sin foco a bocajarro que deslumbre  
el hogar de tus penas,  
sin sentirte burbuja de agonía  
ni que el ciempiés del miedo  
convierta en un cilicio  
la sábana inocente del descanso.  
Yo no soy impiedad. Tengo amarguras  
cerca de vuestro nido  
y es la sed quien me incita,  
viendo vuestro diluvio sin babeles,  
a transformarme en beso enamorado.  
Llevadme con vosotros,  
libadores del ron de la tristeza.





Rebozo en la alegría de encontrarnos  
estrechando en mi mano  
la perdida amistad de esa paloma  
donde se pone el sol todos los días  
con un fragor de sangre asesinada.



*ME QUIERO EN VUESTRA SAL*

Pongamos nuestras cartas boca arriba  
aunque tengas dormida la memoria.  
Bajo el refugio de las sábanas,  
en el mantel tendido de la mesa,  
en la patria de sangre que defiendes,  
mis salinas están siempre contigo.  
Y si quise vencer las soledades  
antes de darte forma verdadera,  
la más abuela de mis lágrimas,  
en un arranque de ternura,  
encariñó tu nacimiento.  
Tú la llevas parásita  
y en un grano de sal  
la respiras sin verla.  
Y no te deja solo a sol ni a sombra.  
Es la piedra de toque de ese aljibe  
del que manan tus sienas.  
Sal para tus heridas,  
sal para el pan que comes  
y el sudor emigrante,  
sal para tus esfuerzos  
de remover montañas,  
sal y trigo tu boca,  
sal y lumbre tu lucha,  
sal si derramas vino o rompes un espejo,  
sal de llanto tu vida,  
hielo de sal tu muerte.  
Siempre darás con ella.  
Su raíz yace a oscuras  
si no la pone a flote la palabra  
que pernea en los niños.  
Vuelve a tu sal de cuna,  
a los pañales de mis fondos.  
Yo soy la que jamás quemó sus naves  
en las ascuas de un rostro enamorado.



# MADRID, 1946

(Fragmento de “La noche española”)

LEOPOLDO AZANCOT

EL muelle traqueteo moroso del tren, casi inaudible en su monotonía, pareció quedar en suspenso cuando, con un seco golpe de maderas y cristales, se abrió la puerta del departamento vecino de aquél en el que Tomás, de espaldas a la locomotora, acurrucado junto a la ventanilla —al otro lado de la cual el campo nocturno se iba desplegando desgadamente, como el dibujo de un abanico abierto con mano distraída—, dormitaba.

«Policía», dijo alguien, con voz opaca. Y, tras una pausa durante la que el recinto y sus aledaños permanecieron vacíos de cualquier sonido: «Documentación», añadió.

Un pasajero, anciano a juzgar por su manera temblorosa de hablar, comenzó a quejarse —«¡Qué barbaridad! Es ya la segunda vez...»—, pero sus palabras dejaron de oírse de inmediato. ¿Porque el miedo al policía se había impuesto, en quien protestaba, a la indignación? ¿Porque el convoy, como consecuencia de las repetidas paladas de carbón con que el fogonero acababa de alimentar la caldera de la máquina, se abalanzaba rugiente, entre llamaradas, chispazos, humo espeso y pitidos, hacia el centro mismo de la noche sin estrellas, ahogando con su estruendo todo otro ruido?

¡Ah! Tomás, enervado y al acecho desde que la puerta de al lado se deslizara ominosamente sobre sus guías metálicas, no tuvo tiempo de inclinarse por una u otra posibilidad, pues la de su departamento acababa de ser entreabierta, y un hombre bajo y malencarado, tras haber accionado el interruptor de la luz, estaba preguntando: «¿Por qué van ustedes a oscuras?», mientras, con la mano diestra, mantenía levantada la solapa

izquierda de su chaqueta —sin llegar a mostrar, no obstante, la placa—, y esta presencia amenazadora abría interrogantes que exigían respuesta con mucha mayor intensidad que los precedentes.

¿Era ésta una inspección de rutina? ¿Tendrían los agentes—pues eran dos: el otro continuaba revisando las cédulas de identificación de los pasajeros del departamento anterior— noticia de la presencia en el tren de un elemento subversivo? ¿Sabrían que él era ese elemento subversivo, y en qué consistía la misión que lo llevaba a Madrid? ¿Conocerían su nombre, sus señas personales?

«El hijo de esta señora, ese niño, va enfermo», comenzó a explicar el caballero sentado junto a Tomás. «Ella nos pidió, al anochecer, que no encendiéramos la luz, para que el chico pudiera dormir. Nadie puso inconvenientes, y tal es la razón de que...»

El policía, desabrido, lo interrumpió:

«Sus documentos», dijo, alargando una mano. Pero la retrajo en seguida —había recibido un empujón en las espaldas por parte del hombre que corría ahora pasillo adelante—, para llevársela a la cintura, de donde extrajo una pistola —«¡Alto!», acababa de gritar su compañero—, con la que, empuñada y amartillada, salió precipitadamente del departamento, ante el estupor de los ocupantes de éste.

«¡No se levante, señora! ¡Puede ser peligroso!», exclamó el sacerdote que ocupaba el primer asiento a la izquierda de la puerta al ver que la madre del niño enfermo brincaba —como si un muelle, escapando de la banda de lona que lo mantuviera tenso has-



ta entonces, y rasgando la tapicería, se le hubiese clavado en las nalgas— al oír el chillido de mujer que, atravesando la pared medianera entre el departamento donde ellos se encontraban y aquél en el cual comenzara el incidente, cubrió por un instante el ruido que hacían los agentes y el fugitivo, al correr, y luego, este último, al cerrar tras de sí la puerta de acceso a la plataforma delantera del vagón. «¡Dios mío, qué disgusto!», agregó. «Que el Señor y su santísima Madre nos protejan.»

Esto lo decía porque uno de los ocupantes de un departamento próximo, habiendo salido al pasillo y abierto una de las ventanillas del mismo, acababa de exclamar: «¡Se ha tirado! ¡Se ha tirado!» Con lo que numerosos viajeros, abandonando sus asientos, se agolpaban ahora en las otras ventanillas, ansiosos y tumultuarios.

«¿Qué pasa, mamá?», preguntó, saliendo de su letargo, incorporándose, el niño enfermo. «¿Por qué estás de pie?» —Tironeaba la falda de la señora, que, pálida bajo la luz mortecina que descendía del techo, no daba señal de haberle oído.— «¿Por qué gritan?»

Intentó contestarle Tomás. Pero lo hizo de un modo tan extraño —las palabras se resistían a salir de su boca, de la que sólo acertó a brotar un indescifrable gorgoteo—, que no consiguió con ello sino atraer la atención y despertar la curiosidad de los circundantes, los cuales quizá hubieran acabado por considerar sospechosa su actitud —dado el clima de recelos que la persecución y las voces de los curiosos estaba generando—, de no ser porque un nuevo hecho alarmante se produjo en aquel mismo momento, asustándoles

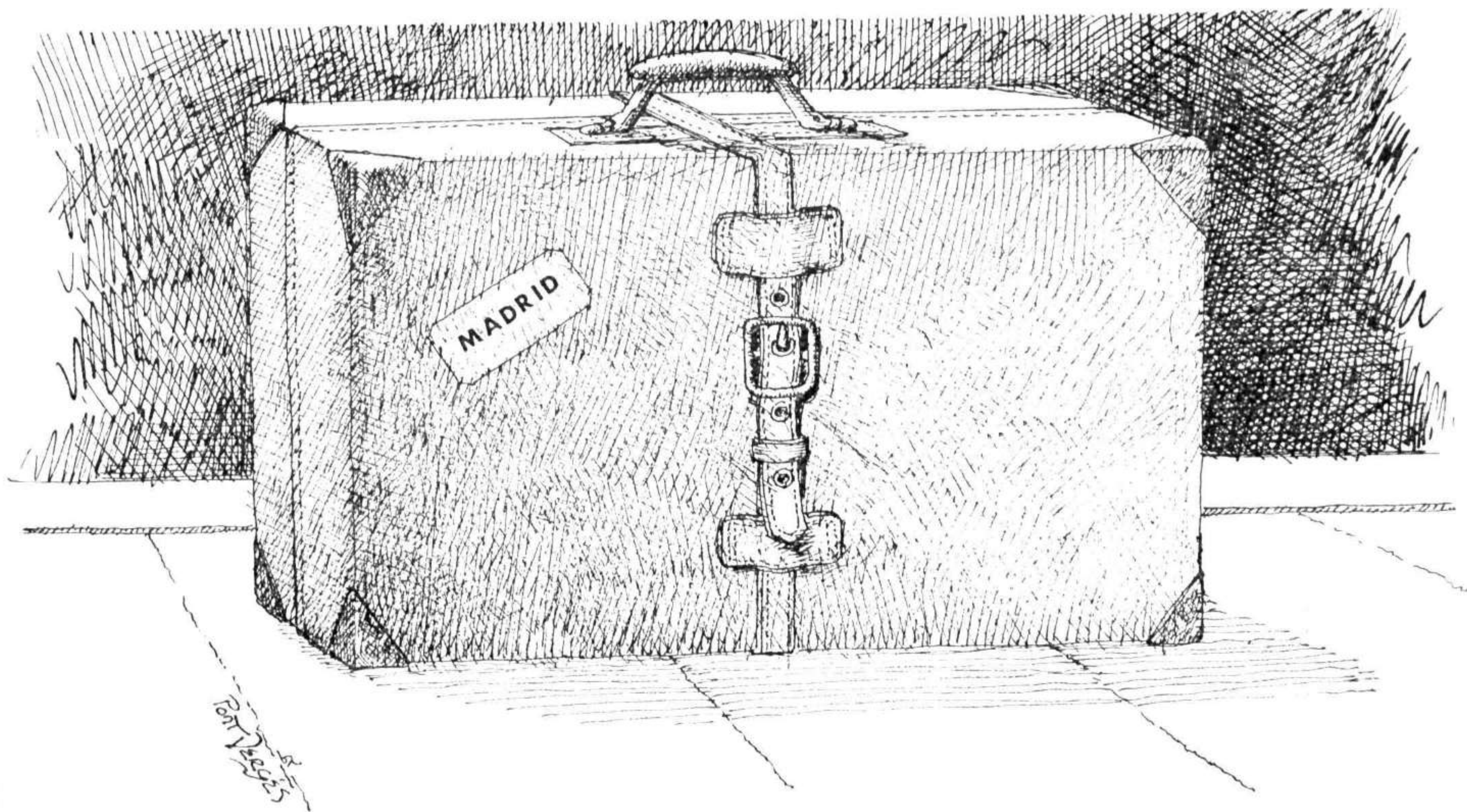
primero y distrayéndoles después: con gran lujo de chirridos, de estruendoso rechinar de metales, de crujidos de maderas atormentadas, el convoy se había detenido de súbito, proyectando unos contra otros a sus ocupantes.

No bien hubo comenzado a extinguirse el griterío que siguió al crispante deslizarse, cada vez más lento, de las ruedas sobre los raíles, y el tren se inmovilizó por completo en medio de los campos oscuros, Tomás, abriéndose paso con esfuerzo entre sus compañeros de viaje —de los que únicamente lo siguió el caballero sentado entre él y aquella anciana a la que nada había conseguido sacar de su mutismo durante las numerosas horas que allí llevaban reunidos—, se hizo un sitio en medio de los hombres y mujeres que obturaban el pasillo, y pugnó para atisbar fuera, sin alcanzar a ver sino la negrura nocturna, apenas vulnerada por las escasas luces que las cabezas arracimadas dejaban salir de las ventanillas. Una mujer hablaba inacabablemente dentro del departamento donde se iniciara el suceso que conmocionó a todos. Se quejaba y decía:

«El no ha hecho nada. Es un caballero, un abogado, y yo pertenezco a una de las mejores familias de Zaragoza. Sí, estuvo en la cárcel durante parte de la guerra, pero por un error. Pueden creerme. ¡Pensar en mi marido como en un criminal, como en uno de esos rojos sedientos de sangre...! Lo que ocurre es que el pobrecillo, que no ha conseguido aún superar la vergüenza que le produjo verse encerrado junto a maleantes, se asustó al ver a la policía y, perdiendo los estribos, echó a correr. ¿Quién, sin embargo, de estar en su lugar, no hubiera hecho lo mismo? Ustedes me comprenden, ¿no es cierto? Yo me casé con él porque venía acompañado de las mejores referencias. Fíjense: el mismo obispo de la ciudad lo recomendó a mis padres. ¡Intachable, sí! Porque era mentira lo que las malas lenguas, los envidiosos, contaban de su pasado republicano. ¿Republicano él, un católico de comunión diaria? ¡Que me lo digan a mí, que sé de su pundonor, de su amor al orden! Un hombre, ¿saben?, de de rechas de toda la vida. Y ahora, fíjense ustedes: yo, que me he sacrificado siempre por él y por mis hijos, complicada, sin comerlo ni beberlo, en todo esto, por su culpa. ¡Ya se lo decía yo! Domínate, no te pongas nervioso por cualquier tontería. Pues no basta con ser honrado y leal: hay que parecerlo. Y tú, con tus miedos y tus histerias, me comprometes. Pórtate como lo que eres: como un varón y como un caballero de Cristo.»

Una voz surgida muy cerca de Tomás —quien se estremeció al reconocer en ella la de uno de los policías—, la interrumpió:





«¿Alguien viajaba con ese hombre?»

Contestó una mujer que no era la interesada.

«Esa señora», dijo.

Siguió un silencio de marfil e hielo.

«Sígame.» —El policía ya se había alejado de Tomás—. «Por aquí.» Y ambos, el policía vestido de paisano y la dama—cuyo rostro apenas era visible tras el velo de su sombrero de fieltro—se perdieron entre los curiosos que abarrotaban el pasillo, camino de la plataforma opuesta a aquella desde donde el perseguido se arrojara al vacío.

Un revisor, provisto de un farol, apareció entonces en el campo de visión de los viajeros agolpados ante las ventanillas centrales del vagón, en la zona donde se iniciaran los incidentes, atrayendo hacia sí todas las miradas.

«Ya vienen con él.»

«¿Estará muerto?»

«Lo llevan entre cuatro.»

«¿Y a dónde?»

«¡Pobrecillo! ¡Cuánta sangre! ¿Lo ve usted, señor?»

La pregunta iba dirigida a Tomás, que, muy pálido, con el rostro alterado, no acertó a

contestar. Era obvio, sin embargo, que lo había visto—el grupo con el cadáver estaba ya fuera del alcance de los ojos de los presentes—, y que ello constituía la causa del estado deplorable en que se encontraba. «No consigo acostumbrarme a contemplar con sangre fría estas cosas», murmuró como para sí. «Disculpe, señora. Voy a sentarme.» Lo que hizo después de empujar con creciente nerviosismo a quienes le cortaban el paso.

Chocaron unos con otros los topes de los vagones; el convoy reculó unos metros, se detuvo luego, y acabó por comenzar a deslizarse hacia delante de modo casi imperceptible; el pito de la locomotora se dejó oír, estridente, una, dos veces; y por último, tras un tirón que hizo vibrar los cristales de todas las ventanillas, el tren fue cobrando velocidad, entre llamaradas y gemidos de bielas, y el lugar del accidente se sumió de nuevo en las tinieblas que lo dominaran hasta poco antes.

«Perdóneme. Perdóneme. Lo he manchado», dijo la señora del niño enfermo—tenía en las manos una cuchara y un frasco de jaraibe—, arrancando así de su estupor a Tomás, que sólo advirtió que era a él a quien habla-



ba cuando, una vez que el pequeño hubo sorbido la medicina, sintió sobre su rodilla izquierda el roce leve del pañuelito que la mujer restregaba contra su pantalón.

«No es nada», balbuceó. «No se moleste.» —Se pasó, sin embargo, una mano discreta por la zona supuestamente manchada, comprobando, con un suspiro de contenido alivio, que el viscoso líquido no lo había alcanzado en su caída—. «Ya me lo limpiaré una vez que lleguemos a Madrid, si es preciso. Con estos traqueteos...»

Pasaban ahora por las afueras de una ciudad o pueblo grande, cuya estación atravesaron con estruendo, y cuyas luces melancólicas fueron quedando atrás: cálido y plácido refugio adormecido en el centro de la llanura, que, al alejarse vertiginosamente, despertaba sentimientos de soledad, de zozobra y angustia.

¿Volverían los policías para reanudar su ronda, tan dramáticamente interrumpida? ¿Se contentarían con el triste despojo mortal del hombre desnucado? ¿O, como perros crueles que no se contentan con una presa, decidirían regresar para ver de ventear otra?

«Yo», estaba diciendo el caballero acomodado a su flanco, «no he creído nada de lo que decía esa señora, la pretendida esposa del muerto. Es el miedo lo que le hizo hablar así. A no dudarlo, ella y su compañero eran culpables: cuando se tiene la conciencia

tranquila, no se huye ante los servicios del orden».

«Sólo Dios, con su sacratísima sabiduría, conoce el secreto de las almas de esa pareja», apostilló el sacerdote, moviendo con unción sus descarnadas manos. «Pero no creo aventurar un juicio temerario, contrario a la caridad, si digo que estoy en todo de acuerdo con usted, mi querido amigo. Pues el mal se encuentra por doquier, y ahora, tras la derrota de las fuerzas del diablo, bajo los más increíbles disfraces. Y es que el Maligno no se resigna ante el triunfo de la Iglesia y de sus fieles, soldados o no, en esta España tan querida por todos nosotros, y multiplica sus acechanzas, enviándonos legiones de sus secuaces. ¿No piensa usted lo mismo, señor?»

Se había dirigido a Tomás, pero la imprevista intervención de la hasta entonces taciturna anciana, libró a éste de la necesidad de abrir la boca.

«Ignoro lo que pensará sobre el particular el caballero», dijo, moviendo mecánicamente su cabeza de blancos cabellos ondulados. «Mas de mí puedo decir, que así lo creo. ¡Ah, si no llega a ser por ese hombre providencial, nuestro dignísimo Caudillo, que el Señor guarde! ¿Saben lo que pienso?» —Sus ojos semejaban animales rapaces, lúbricamente inquietos sus labios, al abrirse, dejaban ver una fúnebre dentadura postiza—. «Pues pienso, ¡y que Dios me perdone por pensarlo!, que ese militar intachable que tan desprendidamente rige nuestros destinos únicamente tiene un defecto: la blandura de su corazón compasivo. Yo, en su lugar, hubiera extirpado todas, todas las hierbas venenosas que durante unos años aciagos cubrieron las tierras de nuestra amada patria. ¿Me entienden? Los hubiera matado sin dejar ni uno, sí: obrero tras obrero, rojo tras rojo. Pues sólo un río de sangre puede purificar a España de la impiedad que ellos impusieron y de la que nosotros, hasta el glorioso Alzamiento, nos hicimos cómplices con nuestra inactividad y tibieza.»

«¿No le da miedo, señora, de hablar así?», la interrumpió la madre del niño. «Aun aquí, en un vagón de primera, puede ocultarse uno de esos hombres desalmados, enemigos de nuestra paz. ¿Nos conoce, acaso? ¿Sabe quiénes somos? Si yo fuera usted...» Y volvió la cara hacia Tomás.

«¿Me permiten que fume?», preguntó éste, llevándose una mano al bolsillo derecho de su chaqueta.

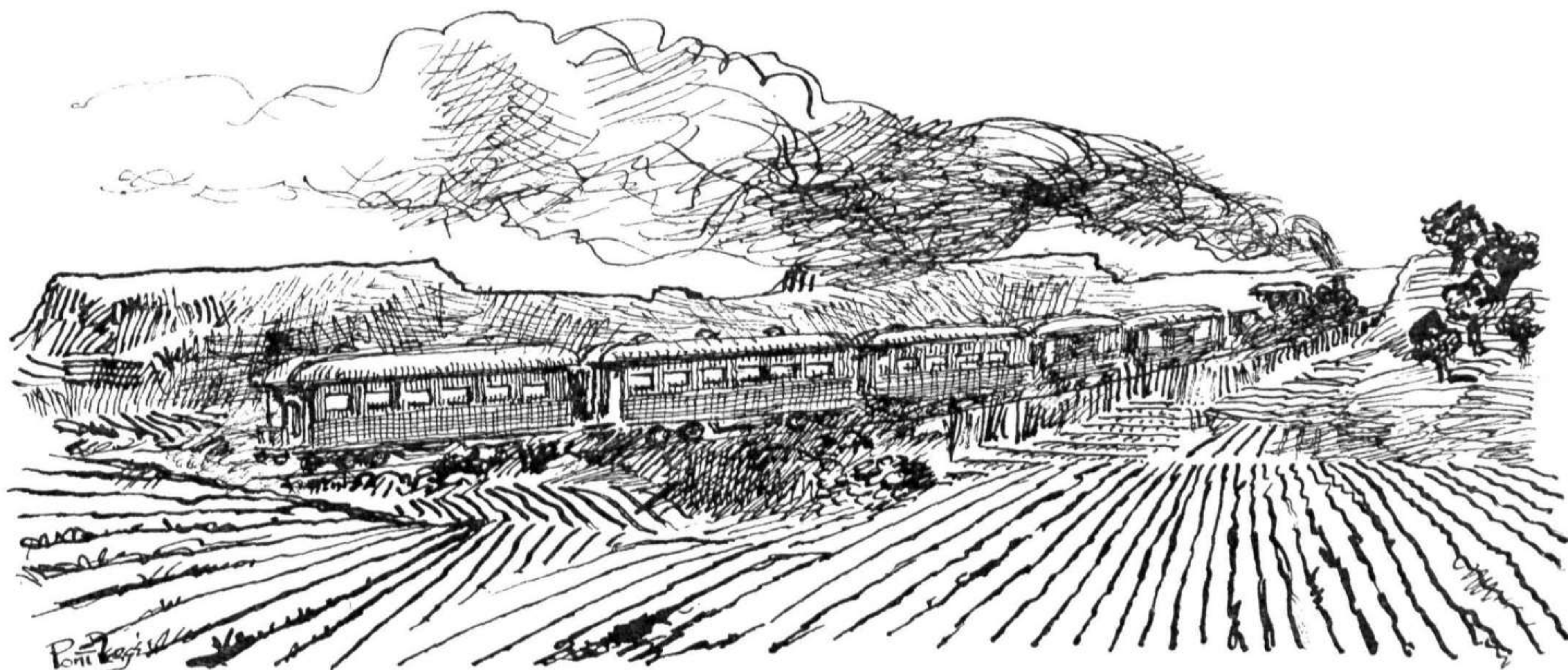
Todos le miraron, sin decir palabra. Con hostilidad mal encubierta. Por lo que él renunció: apoyando la frente sobre el cristal de la ventanilla, contempló cómo alrededor del tren las vías se multiplicaban, confluían para divergir luego, y por último, cómo las luces de la estación de Atocha iban deján-



dose ver a medida que el convoy, en sus maniobras, trazaba un arco antes de enfilear hacia su destino.

Había mucha vigilancia en la estación: policías armados apostados en las puertas de salida al exterior; guardias civiles, con fusil, en los muelles de carga y descarga. Y todos ellos fueron girando sus caras hacia el tren a medida que éste, entre resoplidos, se adentraba en el espacio acotado por la bóveda metálica. Tomás, que los observaba desde el pasillo, sin prestar atención al gentío que comenzaba a congregarse en los dos andenes a donde descenderían los viajeros, regresó a su departamento en cuanto que el tren se

detuvo —ascendía hasta allí, a pesar de que la ventanilla estaba cerrada, el murmullo vocinglero de los que esperaban abajo—, y dejó que sus compañeros de viaje abandonaran el recinto antes de bajar su maleta y volver de nuevo al pasillo. Recorrió éste con lentitud, echando miradas furtivas afuera, y, una vez en la plataforma exterior del vagón, descendió parsimoniosamente por la escalerilla, a cuyo pie se paró. No tuvo que esperar mucho: una tremolina ante el furgón de correos, a la cabeza del convoy, hizo patente que allí se encontraba el cadáver del hombre que se arrojara del tren en marcha, y que se aprestaban a bajarlo. Esperó a que ello se llevara a cabo —el cuerpo iba cubierto con sacos—, y, ya iba a ponerse en marcha —suponiendo, sin duda, que la convicción de que aquél a quien esperaban se encontraba muerto haría que aflojaran la vigilancia—, cuando un mozo de la estación, desmesuradamente grueso bajo su blusa de dril, lo saludó llevándose dos dedos extendidos a la visera de su gorrilla, en espera de que lo autorizara a cargar la maleta. Sus reflejos de clase, muy probablemente, lo hicieron dudar —era indudable que tenía la fuerza necesaria para llevar por sí solo su equipaje—, pero, comprendiendo quizá que alguien vestido como él iba —con traje oscuro, de anchas solapas; camisa blanca de cuello almidonado, sobre la que se extendía una sobria corbata azul, a rayas; mascota y zapatos de punta fina— no podía pasarse sin los servicios que le eran ofrecidos, acabó por dar su conformidad mediante un tímido movimiento de cabeza, manifestando, no obstante, su hostilidad contra la decisión que se había visto obligado a adoptar con un gesto que sorprendió a su





beneficiario: ofreció de modo imprevisto al hombre grueso erguido ante él un cigarrillo.

«Etais-vous français?», indagó éste, con pronunciación abominable.

«No. ¿Por qué?», dijo —aunque con expresión de saber lo que motivaba la pregunta.

«Por el tabaco.»

«¡Ah, no! Me lo dio un amigo que estuvo en París», explicó —sin parecer advertir que un hombre de calidad nunca se habría rebajado a entrar en aquel tipo de detalles con un inferior. «¿Vamos?»

A lo que el hombre, cortado por el tono tajante que la irritación contra sí por su prolijidad verbal había hecho adoptar a Tomás al decir esto, se echó con un hábil movimiento la maleta al hombro —«¡Cómo pesa!», se atrevió, sin embargo, a comentar, sin que ello atrajera ninguna respuesta de parte de su empleado—, y comenzó a abrirse paso por entre la masa que aún llenaba el andén, lóbrego a pesar de la multiplicidad de los puntos de luz, seguido a cierta distancia por aquel extraño caballero que fumaba —volvió dos veces la cabeza, para ver si había quedado rezagado— con tanto nerviosismo, y que movía de un lado a otro los ojos con tamaña inquietud.

El frescor nocturno, a la salida de la estación, hizo estremecer a Tomás.

«¿Le consigo un taxi, señor?», le preguntó el maletero.

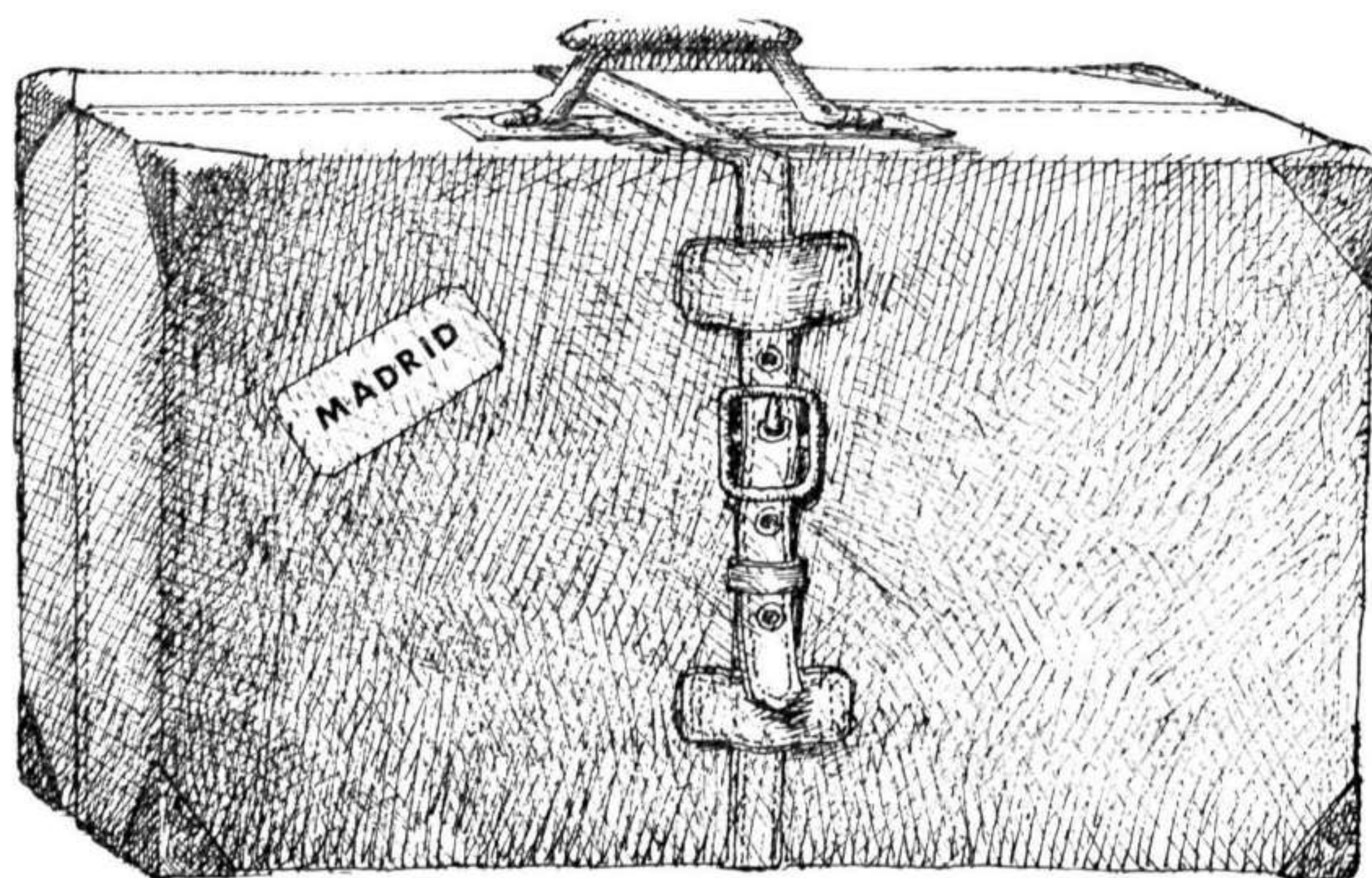
Hizo como si buscara a alguien en la oscura explanada, antes de contestar.

«No», dijo. «Vendrán a buscarme. Subamos hasta la plaza.»

Y se apresuró a adelantar al mozo, con objeto de tener un pretexto para volver la cabeza cada vez que el miedo, el nerviosismo producido por el hecho de haber superado ya lo peor de una prueba, pero sin alcanzar aún el término de ella, se lo exigieran.

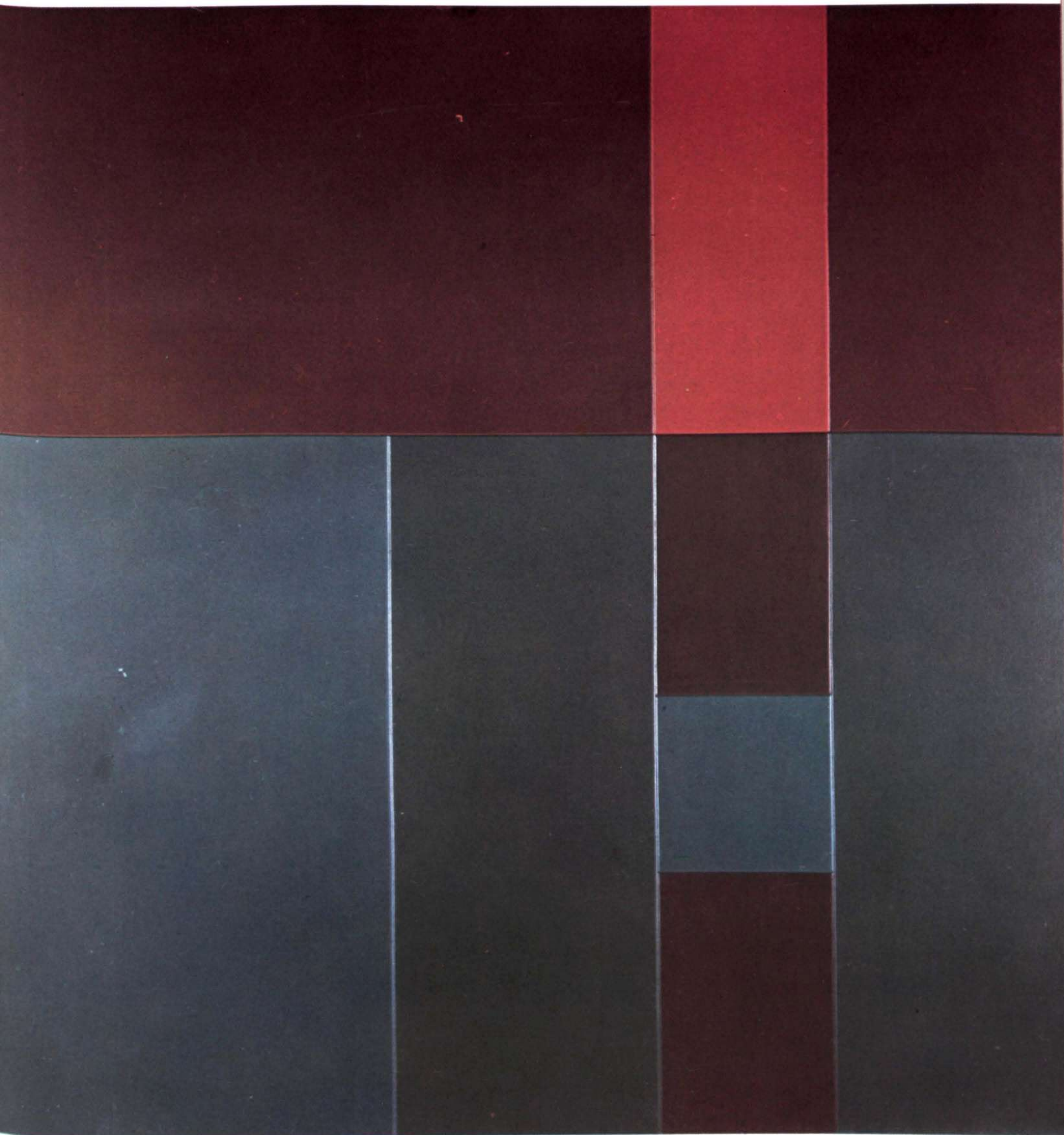
Pagó, más de lo que el mozo le había pedido —otro error—, al llegar a la plaza. Giró sobre sí, para ver cómo el hombre descendía por la empinada rampa. Se disculpó cuando, al volverse, tropezó con alguien —una mujer mal trajeada, que se alejó rezongando—. Esperó pacientemente a que los semáforos le permitieran cruzar la calzada. Que, una vez la escasa circulación detenida, atravesó casi corriendo.

¡De nuevo en Madrid! El Madrid de los viejos tiempos, sin bombas ni barricadas. El Madrid menestral y triste, señoril y golfo, no el heroico de los proletarios en lucha. ¡Tan querido, sin embargo! ¡Tan entrañable en su provincianismo zaragatero y altivo! Tan marcado y maltratado, ¡ay!, ahora, por las fuerzas opresivas del fascismo. Mal iluminado, con los más pobres de sus habitantes signados por la derrota —casi ocho años ya de represión despiadada—, pero oliendo como siempre, y noble y valeroso bajo su capa de desesperanza.

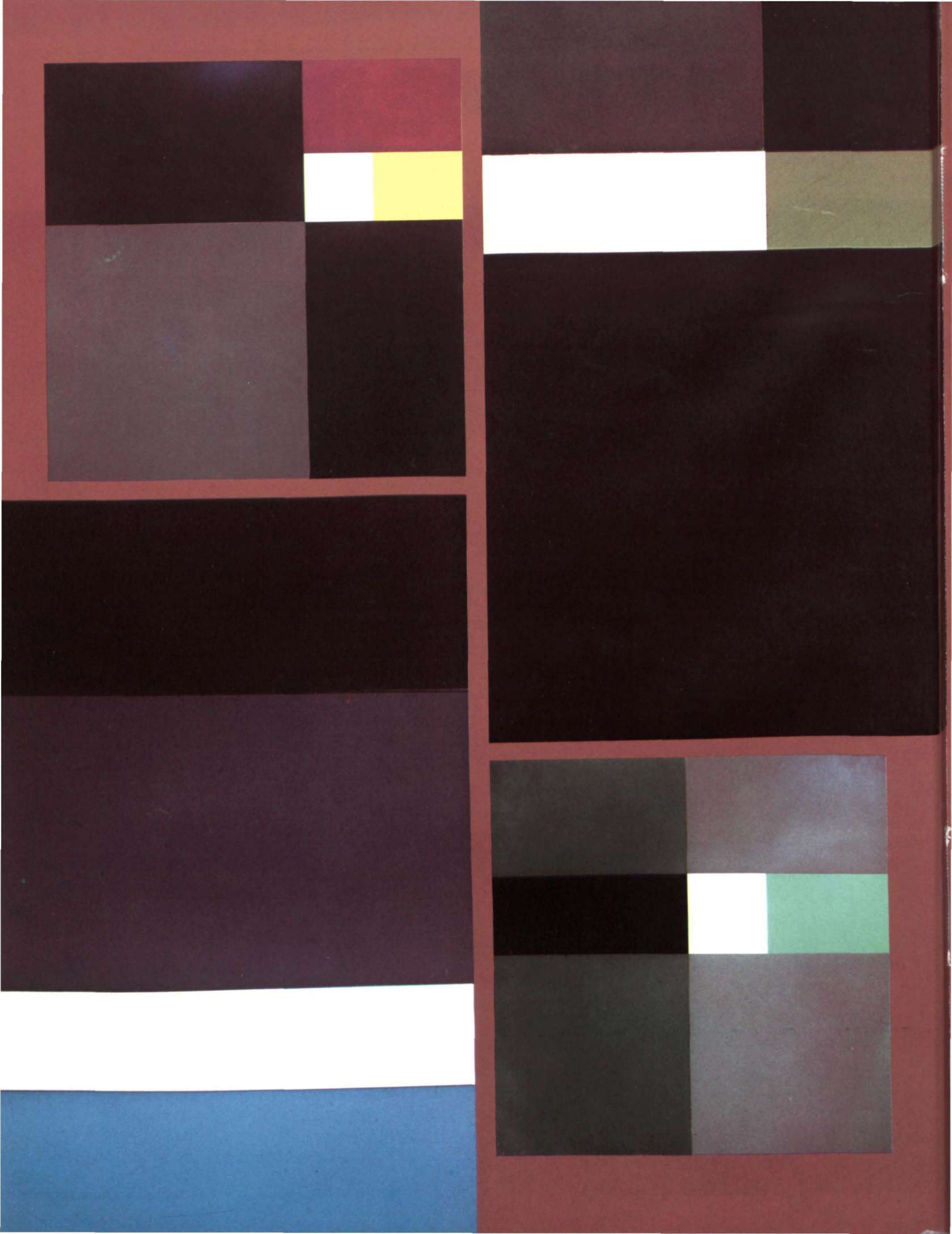




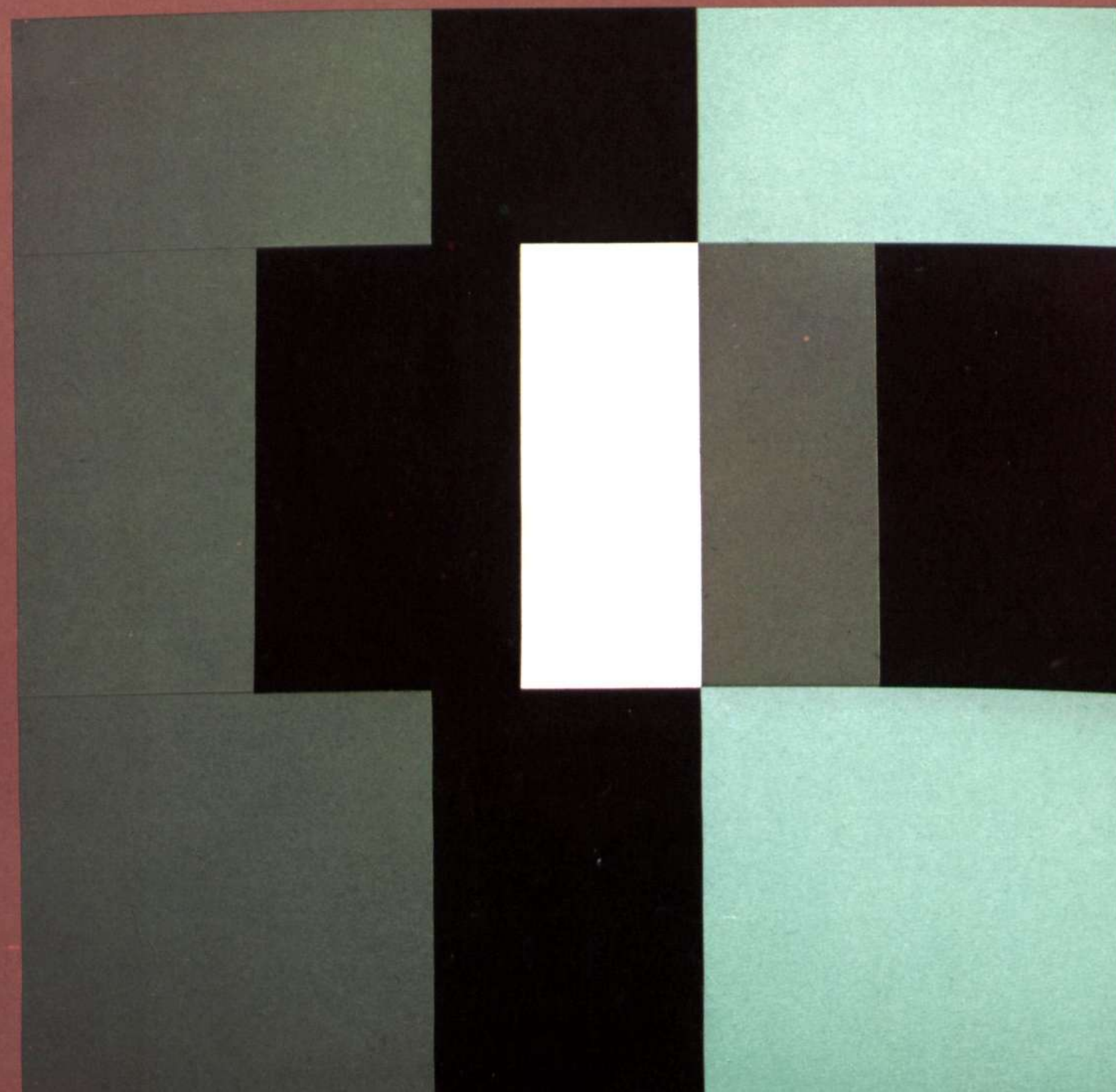
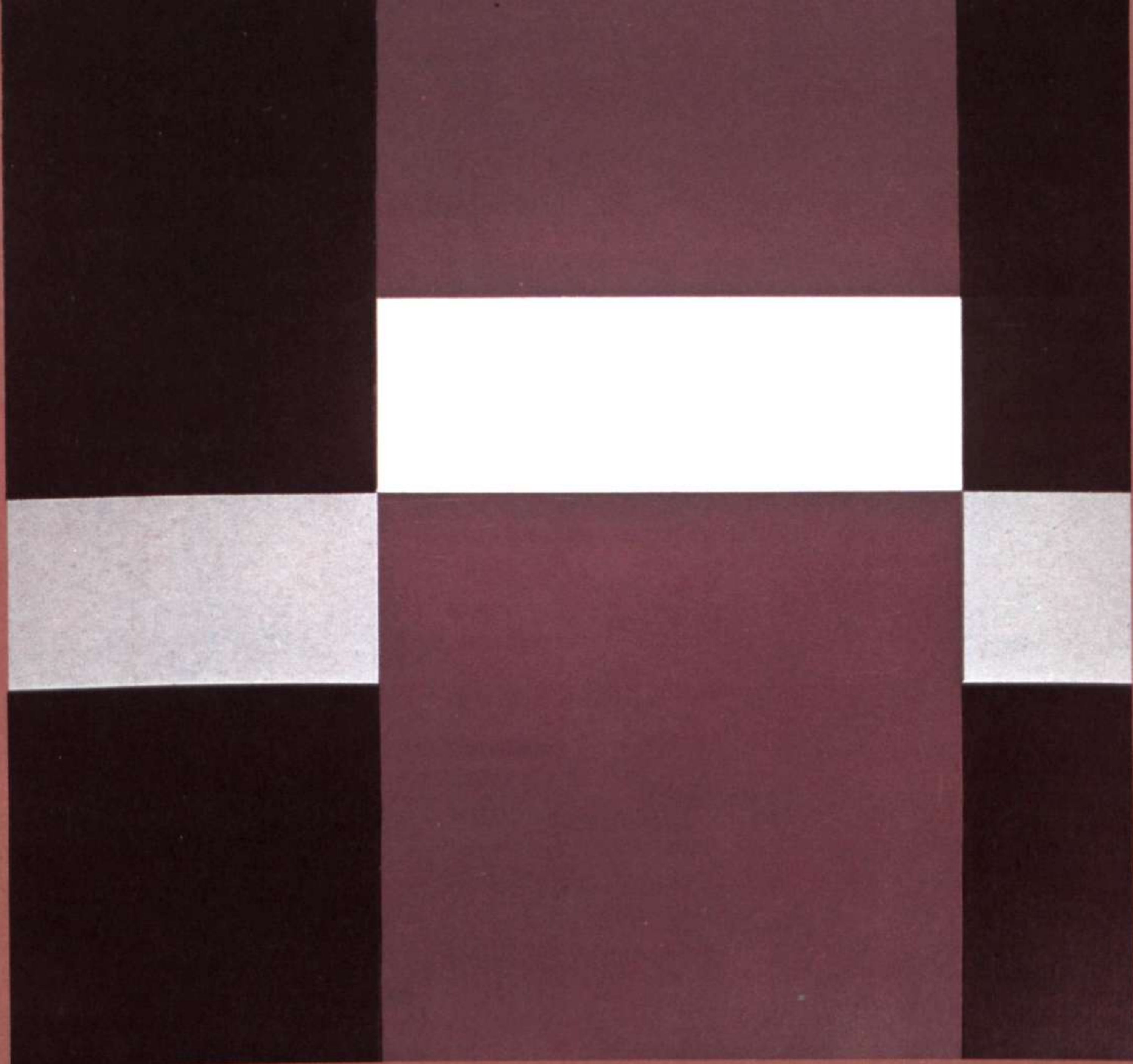
# GOMEZ PERALES



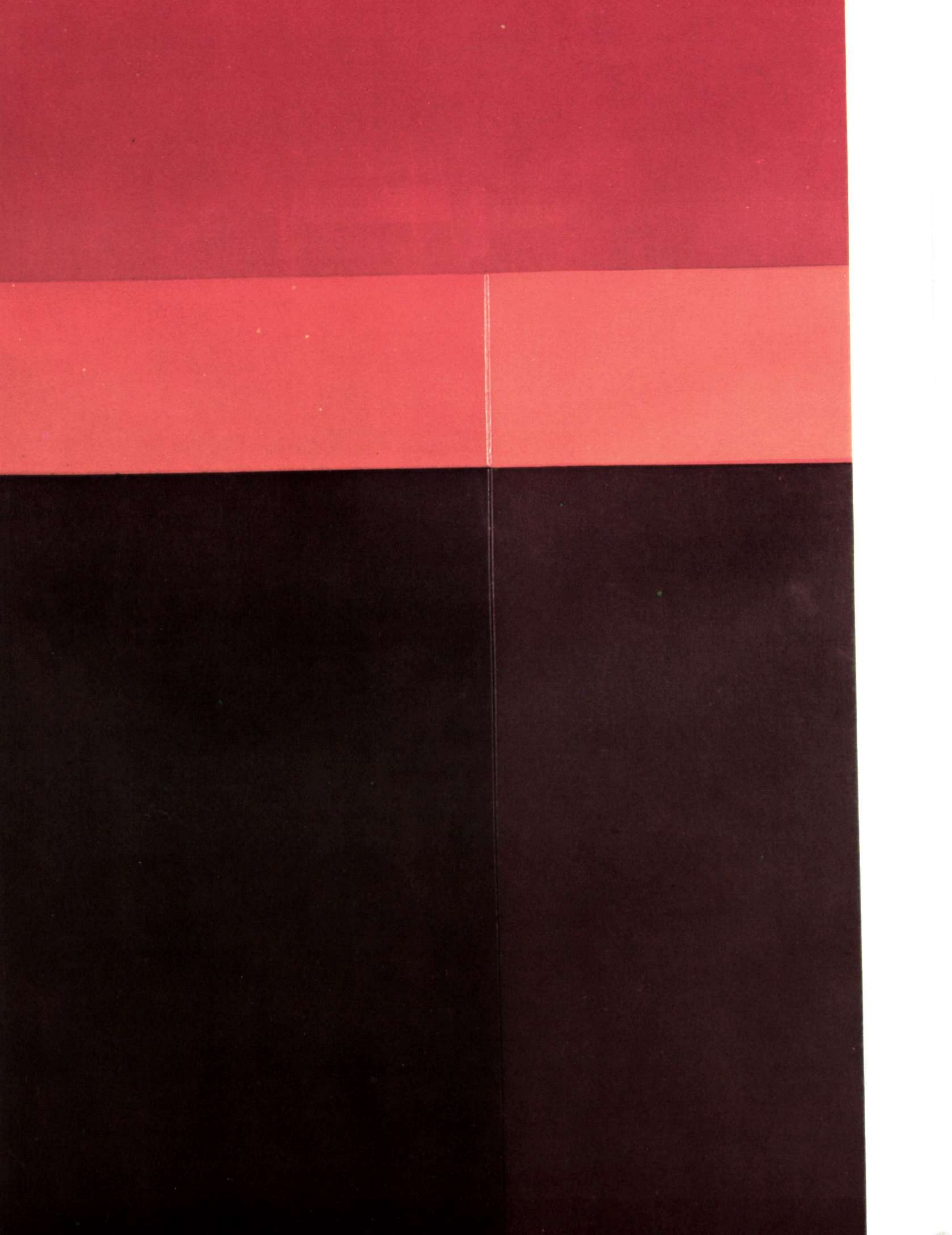














# JESUS FERNANDEZ SANTOS

## Y LA CULMINACION DE SU CICLO NARRATIVO

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Las dos últimas novelas de Jesús Fernández Santos (1), además de confirmar la idea de su obra como un planteamiento unitario, conjugan, cargándolos de dimensión, los sucesivos aportes que el escritor ha incorporado a su narrativa con meticuloso rigor. Por tanto, no es aventurado afirmar que, con ellas, Fernández Santos cierra perfectamente un ciclo narrativo articulado en dos etapas sucesivas y complementarias, cuya línea meridiana se situaría en el año 1969, fecha de publicación de *El hombre de los santos*. Final de un ciclo porque el escritor culmina la explicación de su orbe narrativo tras haber cumplido, en las novelas anteriores, las etapas de observación primero e interpretación después de las razones históricas de su colectividad, explicitada no ya a través de símbolos o alegorías más o menos encubiertas, sino por medio de la construcción de diversas peripecias individualizadas a las que su aguda conciencia de escritor ha dotado de una fuerza novelesca, de una capacidad de fabulación indiscutible. Tanto sus novelas de protagonis-

ta colectivo (*Los bravos*, *Labirintos*, *Libro de las memorias de las cosas*) como aquellas en que el personaje individual es más evidente (*En la hoguera*, *El hombre de los santos*), siempre rebuscan en la historia colectiva del país, sobre ella vierten sus interrogantes, y desde ella emanan sus dramáticas incertidumbres.

Desde *Los bravos*, Fernández Santos había logrado una serie de conquistas superpuestas y concéntricas que ensancharon el círculo de la comunidad rural protagonista de aquella primera novela hasta alcanzar, en *Paraíso encerrado*, la plena incorporación de la historia como materia narrativa, no sólo desde el punto de vista temático, sino —y esto es particularmente importante— como capacidad para enriquecer el lenguaje, único medio de conseguir un instrumento narrativo válido. Pues bien, llegado a este punto, nuestro autor, que nunca ha dejado de ser fiel a sí mismo, ha cumplido en sus dos últimas novelas los compromisos contraídos al encontrar dentro de su misma obra, y en cada momento, las salidas posibles que le han permitido definir la personalidad e indiscutible vitalidad de su novela.

Y uno de los ingredientes básicos de tal proceso es la utilización de la historia, la recuperación progresiva del pasado, conforme se asume creadoramente su lenguaje. La historia deja de ser así la anacrónica reproducción, más o menos certera, de una época determinada, para ofrecer un conocimiento de la identidad colectiva a través de su rasgo primordial: la lengua. Conforme avanza en la explicación de esas razones históricas (y esto se alumbra en *El hombre de los santos*), Fernández Santos tropieza con ciertos rasgos peculiares de lenguaje que incorporará decididamente, desde el tímido intento de asunción de la prosa teresiana en las secuencias del convento de la citada novela, hasta la plenitud mostrada en *Extramuros*, pasando por la inteligente adaptación del lenguaje de los textos sagrados en *Libro de las memorias de las cosas*, la utilización enriquecedora de las crónicas en *Las catedrales* o *Paraíso encerrado* y del romance y leyenda populares en *La que no tiene nombre*.

Pero Jesús Fernández Santos había ejercido esa manipulación sobre el lenguaje heredado contrastándola siempre con la escueta narración de una anécdota

(1) *La que no tiene nombre*. Destino. Barcelona, 1977. *Extramuros*. Argos-Vergara. Barcelona, 1978.



ta (o anécdotas) que llamaremos *actual*; era, en cierta manera, un cotejo paralelístico y especular entre el pasado que fluía en su lenguaje y en su ritmo, y las consecuencias que ese pasado producía en la anécdota tomada como punto de partida. Este paralelismo historia/anécdota, al menos de forma explícita, desaparece en *Extramuros*, y por eso decía que en esta última novela culmina la segunda etapa narrativa de nuestro autor. Todavía la aventura de la belicosa Dama, en *La que no tiene nombre*, pesaba sobre los acontecimientos presentes, narrados en un escueto estilo directo, en una prosa no manipulada, y hasta excesivamente aséptica; la sucesión de acontecimientos que lleva a la Dama a su trágico final (y al testigo que la acompaña y nos lo cuenta) marca un ritmo no ya circular, como era característico en novelas anteriores, sino totalmente lineal y encaminado hacia un crescendo, reproducido fielmente en la anécdota de los viejos solitarios de las montañas con su oscuro rencor; en la turbia dominación que el dueño de la fonda ejerce sobre la mujer ansiosa de libertad; en el activismo del maquis con su exarcebado idealismo ya inútil. En apariencia se nos cuentan diversas historias individuales sobre las que dolorosamente influye un trágico pasado, que unos quieren olvidar, otros ocultar, o contra el que todos tratan de rebelarse inútil-

mente. Pero con la inclusión de esa otra anécdota, distanciada en el tiempo y confundida por la transmisión oral y la deformación de la leyenda, las primeras se van nutriendo también de la extraña peculiaridad del mito, de esa suerte de inquietud trágica, transmitida implícitamente por el acezante recorrido de la Dama guerrera, que camina al encuentro de la muerte por aquellos mismos parajes.

En *Extramuros*, sin embargo, esa misma linealidad que dibuja el inapelable cumplimiento del destino de las dos religiosas protagonistas, no está referido a acontecimiento *actual* alguno. Tiene suficiente autonomía como para lograr, por sí solo, toda clase de implicaciones y sugerencias, trasladando la anécdota al pasado y aprovechando, con especial cuidado, las posibilidades de un determinado lenguaje, Fernández Santos consigue dar plenitud de sentido a la anécdota; y manteniendo en todo el ámbito del relato, la intencionada indeterminación del lugar y la época en que los hechos ocurren (aun cuando adivinemos sin esfuerzo su posible ubicación), concede también total autonomía al proceso de construcción de la fábula, como se deduce de la total cesión de la voz narradora a la protagonista, que no sólo cuenta, sino que critica y analiza, sin forzar en ningún momento las posturas, con la misma llaneza y espontaneidad con que resuelve el relato.

Quisiera hacer aquí un breve paréntesis y fijarme en los personajes femeninos, tan afectos al autor: unas mujeres cuya marginación (en este caso llevada a su situación límite) es precisamente la causa de su entereza, de su entrega absoluta, sin concesiones, al destino que voluntariamente han elegido: el trágico peregrinar de la Dama o el doble secreto de las religiosas (su amor y su superchería) les basta para alzarse por encima de los demás personajes y mostrar una turbulencia interior, una constante inquietud, que enriquece su experiencia y

reafirma su sólida personalidad. Compárese, por ejemplo, la actuación de las dos *hermanas* protagonistas de *Extramuros*, con la inestable y caprichosa actitud de la hija del duque protector, cuya inseguridad y vacuidad (a pesar de su *realismo*) contrastan nítidamente con la plena entrega a su destino que viven las religiosas, aun con su dulzura y sencillez, por encima de las dudas y desalientos que las consumen.

También es característico de las novelas de Fernández Santos la construcción de un espacio narrativo rigurosamente limitado, que condiciona la vida y el carácter de una colectividad también definida, que es la verdadera protagonista. Lo que evoluciona de un libro a otro será la perspectiva adoptada sobre ella: siempre un personaje individual, implícitamente unas veces y frontalmente otras, piensa e incide críticamente sobre aquélla. Que los aparentes protagonistas sean estos individuos no cambia las cosas: son producto de esa comunidad y en ella basan su actuación y reflexión. En las dos últimas novelas este esquema se mantiene sustancialmente, pero es preciso señalar que aunque *La que no tiene nombre suceda*, por ejemplo, en un espacio geográfico muy similar (si no el mismo) al de *Los bravos*, no es casual, ni efectista, la elección de esa otra anécdota, incierta y sugestiva, del romance de la Dama, porque la alternativa que el espacio planteaba hasta ahora (un cerco que obliga a los personajes a imaginar un *fuera* donde sea posible la abundancia y la vida que dentro se niegan) queda disuelta, confundida en esa indeterminación: ambas posibilidades, el hermetismo vacío y el deseo de liberación, se consumirán simultáneamente. El espacio se penetra entonces intelectualmente, y se carga de temporalidad: el tiempo irreversible de cada personaje desembocará en un mismo presente desde el cual es posible acceder al conocimiento de esa historia común.





Retrato de J. Fernández Santos, por José Lucas





La escena del comienzo (la visita al pueblo en un domingo de Cuaresma, para asistir a la representación teatral del romance de la Dama) se continúa al final, cuando ya se han cumplido los procesos de degradación y muerte en los tres niveles de la anécdota *actual*. Los personajes desarrollan su acción de acuerdo con las necesidades que plantea cada peripecia concreta: la Dama, creando en torno suyo el misterio de su existencia; los solitarios, manteniendo la tensión expectante de su rencor; el maquis, sirviendo a su idea irrenunciable... Pero a todos ellos los hermana la muerte final, violenta, una vez que se ha hecho trágicamente palpable la inutilidad de sus acciones.

El lugar opera como paradigma que encierra el misterio o la fábula, por encima de las concretas relaciones de los personajes con ese ámbito. «El pasado —ha escrito Carmen Martín Gaité, refiriéndose a *La que no tiene nombre*— es como un cerco invisible que estrangula la convivencia en los ámbitos desnudos de grandeza y de futuro, donde ya sólo campea la espera de la muerte» (2). De ahí también que el tema de la muerte se incorpore con carácter ritual a estas dos últimas novelas. Los protagonistas de las anteriores se preguntaban sobre su pasado; todo lo más trataban de explicar la situación actual cotejándola con ese pasado, pero todas aquellas peripecias concluían en una posibilidad abierta, en una inquietante interrogación, explícita o tácita. En *La que no tiene nombre* se cumplen todos aquellos plazos, y el tiempo se consume. La muerte es presencia, real o imaginada, deseada o contenida en el pensamiento. Los personajes asumen sus destinos y son, desde el comienzo, la muerte misma.

En *Extramuros* no se altera este esquema, pero sí se completa su desarrollo: una comunidad, que ahora es una comuni-

dad religiosa, vive cerrada en un convento que languidece o se arruina por momentos, y está cercada por el vacío y la pobreza, también por la incompreensión, del exterior. Extramuros, la descomposición y la pobreza son todavía mayores, y más acuciantes si cabe, que en el seno de la comunidad: las dos religiosas protagonistas no buscan nada en ese mundo exterior, ni tan siquiera cuando, al final del largo y penoso proceso inquisitorial, se les permite regresar a su convento y ya no queda en él ninguna compañera de la orden. En este sentido, la secuencia paisajística que abre la novela, con la presencia de la luna y su misteriosa influencia, contribuye a determinar la pobreza, el vacío, la fría soledad que cerca sus vidas, y que el autor matiza con singular interés.

Este tenaz aislamiento con el vacío en torno (la abundancia se utilizará como contraste, y con marcada intencionalidad), conducirá inapelablemente al desbordamiento de las tensiones emocionales y a la *fabricación* del deseado milagro, capaz de liberar esas tensiones y de hacer posible la recuperación del prestigio perdido por la comunidad. En este ambiente, la visión mis-

tica encontrará su mejor caldo de cultivo. Situación ambiental a la que se alude insistentemente y que producirá extrañas señales en los momentos de mayor intensidad de la intriga; señales cuya influencia modela una conciencia febril que no opondrá resistencia intelectual alguna a la aceptación del falso prodigio. Pero el autor confundirá intencionadamente esta superchería que precipita el desarrollo de los acontecimientos y la peripecia de las protagonistas, con la pasión amorosa, inconfesable, heterodoxa, que une a las dos *hermanas*. Es este límite, no del todo definido, ni tampoco claramente asumido por ellas mismas, lo que da la necesaria tensión trágica a la novela y la conduce hasta su desolado final (3).

De la misma forma que la escenificación popular de la leyenda de la Dama servía de catalizador de los tiempos en *La que no tiene nombre*, la voz narradora en *Extramuros* consume, en su relato, el tiempo de esperanza de las dos *hermanas*. Por eso se prescinde aquí de la estructura fragmentaria y de la forma alusiva de llegar a la anécdota desde el contorno, y las circunstancias asumidas por la perspectiva del personaje-narrador se abandonan esos «quiebros de la voz narrativa cuya identidad se desdibuja y no se sabe a quién atribuir» (4), como sucedía en la novela anterior. La voz narradora de *Extramuros*, en su concreción e ingenuidad, en su espontaneidad elemental, condiciona el ritmo del relato, y consecuentemente su tiempo. Si bien la anécdota se cuenta de la forma más sencilla

(3) «Esos cipreses desmochados velarán nuestro sueño, la parra miserable nos cubrirá con sus frutos tan amargos y el viento de octubre que todo lo barre, barrerá nuestros nombres para siempre. Nadie nos volverá a estorbar esta postrera y secreta unión. Ese rincón del claustro será nuestro definitivo reino hasta el día en que nos lloves».

Las dos, lejos de hermanas y prioras, viviremos por siempre pidiéndote que en tanto dure el mundo, nadie venga a despertarnos, nadie venga a sacarnos de este lecho tranquilo donde las dos a solas amamos y esperamos» (p. 253).

(4) CARMEN MARTÍN GAITE: Art. cit.

(2) CARMEN MARTÍN GAITE: *La innovación intrínseca*. Diario 16, Madrid, 11 de julio de 1977.





posible, a medida que avanza la narración, asistimos a la progresiva profundización en una determinada conciencia y en una conducta peculiar que no se limita a las religiosas protagonistas, sino que encuentra sus motivaciones últimas en una imagen histórica más compleja y que nos puede afectar de modo muy directo. Mientras en la comunidad se producen unos acontecimientos que desbordan la rígida estructura de la orden, y la conducen a su descomposición, en vez de recuperar el esplendor perdido, la miseria y la decadencia de extramuros se observa como una desordenada agitación de la que se reciben en el convento, parciales e inconexos, unos confusos mensajes.

El límite que marcan los muros y celosías (5), alzado a cada paso ante la impaciencia de las religiosas, y que les hace confundir las señales provenientes del exterior, deja de ser una simple barrera física entre ambas comunidades para convertirse en la sutil frontera entre lo que se quiere ver y lo que realmente se ve: entre la verdad y su apariencia. Un límite no definido, confuso, disuelto apenas entre en juego el oscuro y temido poder del milagro, apenas el prodigio imaginado en los acontecimientos naturales despierte inquietud en los personajes y eleve la tensión de la intriga. La verdad pugna con el engaño y esta zozobra pone en evidencia la debilidad orgánica de una comunidad, apoyada en el engaño —si éste es coherente— para mantener su integridad. El mito lo fabrican quienes lo temen: la intransigencia de la superiora de la orden, la interesada y subterránea actuación de la damita protectora o la artificiosa y solemne presencia de el Santo Tribunal acrecientan de tal forma lo que se inició como una vulgar superchería, hasta conseguir que la imposibilidad de la san-

(5) La misma relación se produce durante el viaje a la corte, solicitada por el Tribunal de la Inquisición: ahora son las cortinas del carruaje, en su constante oscilar, las que marquen la indeterminada frontera entre los dos mundos.



ta o la inquietud de su compañera, la autoritaria imposición de la una y el silencio cómplice de la otra, lleven su voluntarismo y su amor (sobre todo su amor) más allá de la utilidad o inutilidad de su esfuerzo. Su derrota, que es su triunfo (6), no viene de la claudicación, sino precisamente de la estructura social que las obliga a actuar de una manera y luego las convierte en víctimas propiciatorias. Soledad solidaria por un lado, intransigencia irracional por otro, en un mundo que se descompone irreversiblemente. Las últimas secuencias de la novela, con las dos *hermanas* en el convento semiderruido y solitario, mientras la una espera la muerte de la otra, pueden resumir todo el doloroso contenido de unas vidas entregadas a su fe (a su amor); con él perviven por encima de la adversidad y el infortunio.

El autor ha ido encadenando los acontecimientos para acomodarlos a los movimientos emocionales de la monja narradora, sucediéndolos de acuerdo con las inquietudes y acontecimientos que ésta ha de afrontar; siguiendo incluso su caprichoso fijar la atención en éste o aquel suceso; ha asumido el intencionado confusionismo del proceso inquisitorial que padecen las monjas falsarias, y la inquietud provocada por el ocultamiento de los cargos contra ellas, o la indeterminada duración del mismo, anulará, poco a poco, la capacidad receptora de la protagonista, reducida, en los últimos tramos de la novela, a simples percepciones sensoriales, que se agudizan conforme nos acercamos al momento de la liberación. Pero cuando ésta llega, los ojos enfermos de la religiosa son incapaces de distinguir con nitidez el mundo de fuera, que les ha sido negado. La decisión final supone entonces la verdadera y consciente renuncia al mun-



do y la rotunda entrega al amor, constante más allá de la muerte.

Fernández Santos ha declarado lo que sigue:

Acercarse a la realidad ya pasada, recrearla en personajes, psicología y lenguaje es un modo de afrontarla, a medias entre el ensayo y la novela. Este del lenguaje es uno de los primeros problemas que se plantean, sobre todo si la novela está escrita en primera persona. Es preciso acertar no sólo en las palabras, sino en el ritmo y la cadencia. Sería inútil resucitar formas muertas ya (...) Es preciso recrearlas (...) A fin de cuentas todos sabemos que el lenguaje

(6) Destaco la constante utilización en la novela del contraste y las contradicciones tan del gusto de la escritura del barroco y de la experiencia mística.



no se copia, se inventa a medida que se escribe (7).

La experiencia es, pues, el lenguaje: el tratamiento adecuado de un lenguaje capaz de recrear ese mundo, de darle la suficiente credibilidad literaria «no sólo en las palabras, sino en el ritmo y la cadencia». Por eso, Fernández Santos distingue todavía, en *La que no tiene nombre*, por una parte, el estilo directo de las secuencias *actuales*, apoyándolo además en diálogos y acotaciones breves, que determinan su indiscutible cercanía (un mayor dramatismo también; un menor sentido novelesco), porque todos esos acontecimientos son contrapunto de la anécdota fabulada; tienen muchísima menos exigencia narrativa puesto que no descubren misterio alguno, sino que simplemente confirman unos hechos. El verdadero sentido misterioso (místico) de la vida y de la muerte lo produce el cotejo con el nivel narrativo de la incierta aventura de la Dama. Y, por otra parte, el estilo indirecto utilizado por la voz narradora del anónimo acompañante de la Dama, ese escudero fiel que comparte su secreto, al tiempo que nos cuenta la peripecia de su señora. Aquí los períodos largos, las abundantes series asindéticas, han sustituido a las concretas y breves acotaciones; y de la misma forma se advierte una extremada manipulación artística sobre la prosa arcaica que tan bien se adecua a esa parcela del relato. A pesar de que, en apariencia, fluye con enorme sencillez, sin excesivas dificultades, e incluso hasta con mayor vitalidad que en las secuencias *actuales*, la adecuación al ritmo y la tensión de los períodos de la sintaxis moderna ha supuesto para el autor un minucioso trabajo de recreación. Las elipsis, las alteraciones hiperbóticas del discurso, generalmente desplazando los verbos al final del período, y también la cuidada selección de las partículas subordinantes o la adecua-

ción específica entre sustantivos y adjetivos, convierte la secuencia narrativa de la Dama guerrera en un discurso novelesco en el sentido puro del término (fábula, imaginación), que contrasta evidentemente con las correspondientes secuencias del nivel que hemos venido llamando *actual*.

Ese discurso recreado lo desarrolla una voz que cuenta en primera persona. Fernández Santos ha hecho dejación absoluta de sus poderes como narrador para conceder plena autonomía al personaje y al relato, manteniendo un carácter lingüístico perfectamente definido, en contraposición con el de las escenas *actuales*. En *Extramuros* sucede también así, pero ya se ha eliminado toda referencia al discurso *actual*: la voz narradora asumirá tanto el discurso narrativo puro, donde se aprecia nuevamente la exigencia de elaboración artística que se impone el escritor, como el nivel dialógico y las acotaciones, integrados definitivamente en la fluencia narrativa de esa voz. Ni siquiera la visión ambiental

del comienzo, que parece pertenecer al autor, se define como tal, porque sin transición alguna, nos encontramos con la primera persona que ya no abandonará la narración, salvo en contadas y justificadas ocasiones. La ingenua espontaneidad de la monja cómplice va desgranando el relato de su inquietante peripecia, y su voz asumirá la responsabilidad absoluta de la anécdota, no ya para conducir la narración (con ese tono coloquial y directo, con esas cláusulas introductoras de la narración oral tan oportunamente utilizadas), sino para —desde esa misma espontánea ingenuidad— incidir en la anécdota con penetración crítica y aguda actitud de denuncia.

Solamente en dos o tres ocasiones altera Fernández Santos la perspectiva: en la escena del juicio ante el Santo Tribunal, por la obligada ausencia de la monja narradora, pero también ajustándose a la impersonal frialdad de la situación, y dado el escaso valor que concede a tales secuencias frente a las de la historia medular de la novela se transcribe escuetamente el interrogatorio y se muestra simplemente la situación. Algo parecido sucede cuando el escritor transcribe el diálogo entre el carretero y el falso fraile, durante la secuencia del viaje de la religiosa y la motilona. Aquí, a pesar de la presencia de la narradora, el autor se preocupa por mantenerla al margen, sólo transcribe las voces de los dos hombres, y reconoce, en el silencio en torno, la implícita presencia de las dos mujeres. Finalmente, y con la misma facilidad de otras ocasiones, sin mediar explicación alguna, la primera persona que narra será la motilona (escena simultánea al proceso de las dos *hermanas*), y su identidad se revela en la serie de acciones que dice llevar a cabo, y en la menor sutileza de su discurso.

El tratamiento del lenguaje arcaico, recurso utilizado en diversas ocasiones por Fernández Santos, llega a su plenitud en

(7) "Extramuros", nueva novela de Jesús Fernández Santos. El País. Madrid, 5 de diciembre de 1978.



*Extramuros*: el período de la prosa clásica y barroca, la disposición paralelística y bímembre de la prosa conceptual del siglo XVII, la utilización de cláusulas sintácticas con un estudiado hipérbaton, pero sin forzar en ningún momento la linealidad del discurso, la espontaneidad de la voz narradora y, sobre todo, las alternativas emocionales y la tosquedad primaria de la prosa teresiana (al tiempo que el trasfondo dramático y contradictorio —consecuencia del intento de expresar lo inefable— propio de la exposición literaria de la experiencia mística) adquieren renovada vitalidad, indudable frescura, al conseguir el autor implicarnos en el ritmo y la textura de ese lenguaje, hábilmente trabajado. Fernández Santos intenta determinar una identidad, asimilando el lenguaje literario de los clásicos. No desplaza la anécdota al pasado donde la sitúa («comprendí que cuenta poco el tiempo y que la novela puede hacernos presentes y actuales unos hechos, al parecer lejanos, siempre que se acierte a darlos como son, sin simbolismos ni transposiciones» (8), asume la responsabilidad de unos hechos y —especialmente— de un lenguaje. La propia modulación de la voz determina el ritmo, los momentos de tensión o pausa, correspondientes a la turbación ante el peligro o a los incisivos exploradores de la realidad circundante; al fluir emotivo o reflexivo, anhelante o relajado de la conciencia de la monja protagonista. El tiempo del relato es el tiempo de su lenguaje: se inventa a medida que se escribe y cuanto más se desvincula a la anécdota del simple convencionalismo histórico. A la verdad de la historia ha impuesto el autor la verdad de su fábula; y de este enfrentamiento problemático surge la clave de la novela. Como ha escrito Rafael Conte:

...el lenguaje se ve traspasado de tal manera que lo que es mentira deja de configurarse como tal por la sencilla razón

(8) *Idem, id.*

de que al mismo tiempo lo que se tiene por verdad es la verdadera mentira (9).

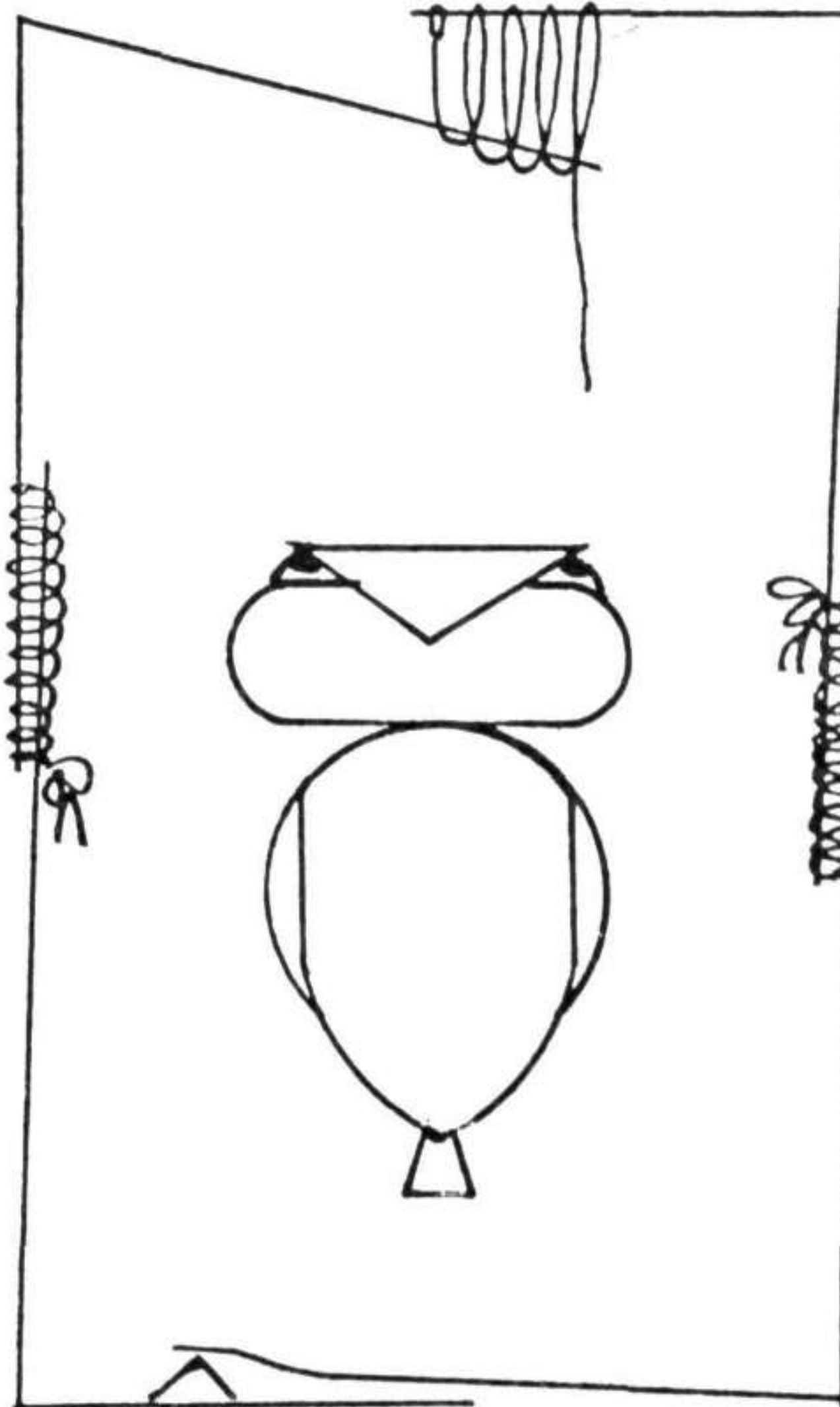
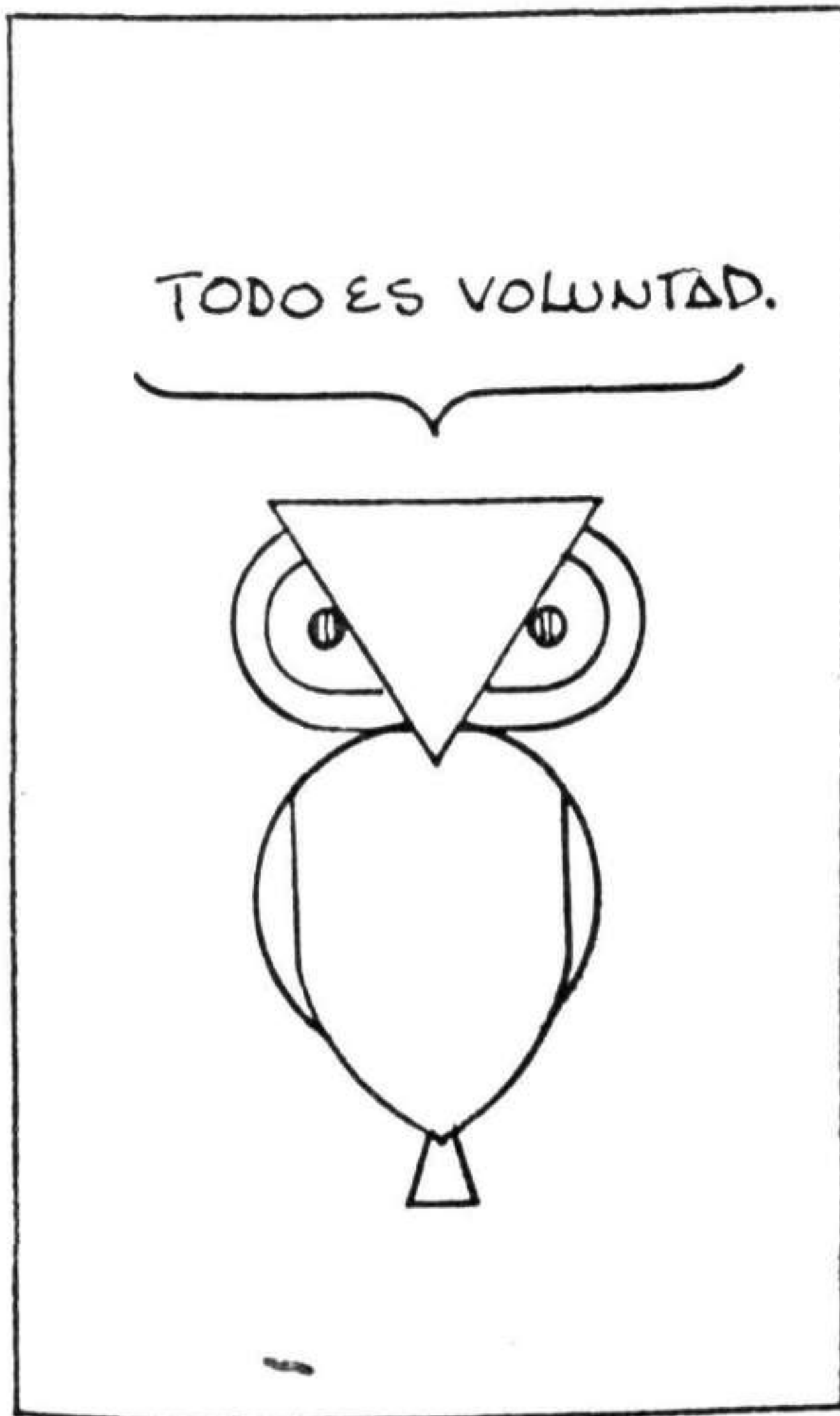
En este conflicto, decía, muestra *Extramuros* su plenitud. Trasciende los límites de la anécdota y ofrece dos niveles de lectura que no deben separarse: el proceso de construcción, por una parte, y la intencionada ambigüedad en que se resuelven los acontecimientos, por otra. Ambigüedad que es consecuencia de la voluntaria confusión de los términos verdad histórica/verdad literaria, y de la utilización consciente de una peripecia cuyos protagonistas no son capaces de distinguir (dominados como están por una pasión más fuerte: su amor) entre el amor y la superchería. Para las dos religiosas, uno y otra son la misma cosa. Aunque sí queda claro, y la precisa dedicación descriptiva que muestra la narradora entonces es elocuente. que el duque protector y su hija (esta anécdota paralela es significativa en su ironía) son, en su discordancia con el medio, expresión de la opulencia mentirosa de un mundo que se empecina en el desbordamiento del oropel y la ostentación para negarse a la evidencia de su vacío.

Con *La que no tiene nombre* y *Extramuros*, Fernández Santos ha conseguido rematar un proceso narrativo que, desde sus orígenes, intenta penetrar en el análisis crítico de una comunidad y una historia, por medio de la asimilación y posterior recreación de su lenguaje; sin violencias ni crispaciones, con una inusitada fe en la palabra como instrumento de la perduración. La serenidad y la firmeza mostradas en el discurso narrativo de su última novela (a pesar de la apasionada y turbulenta peripecia interior) lo demuestra sobradamente.

(9) RAFAEL CONTE: *El rigor de Jesús Fernández Santos*. El País. Arte y pensamiento. Madrid, 7 de enero de 1979.



# Lechu Zen

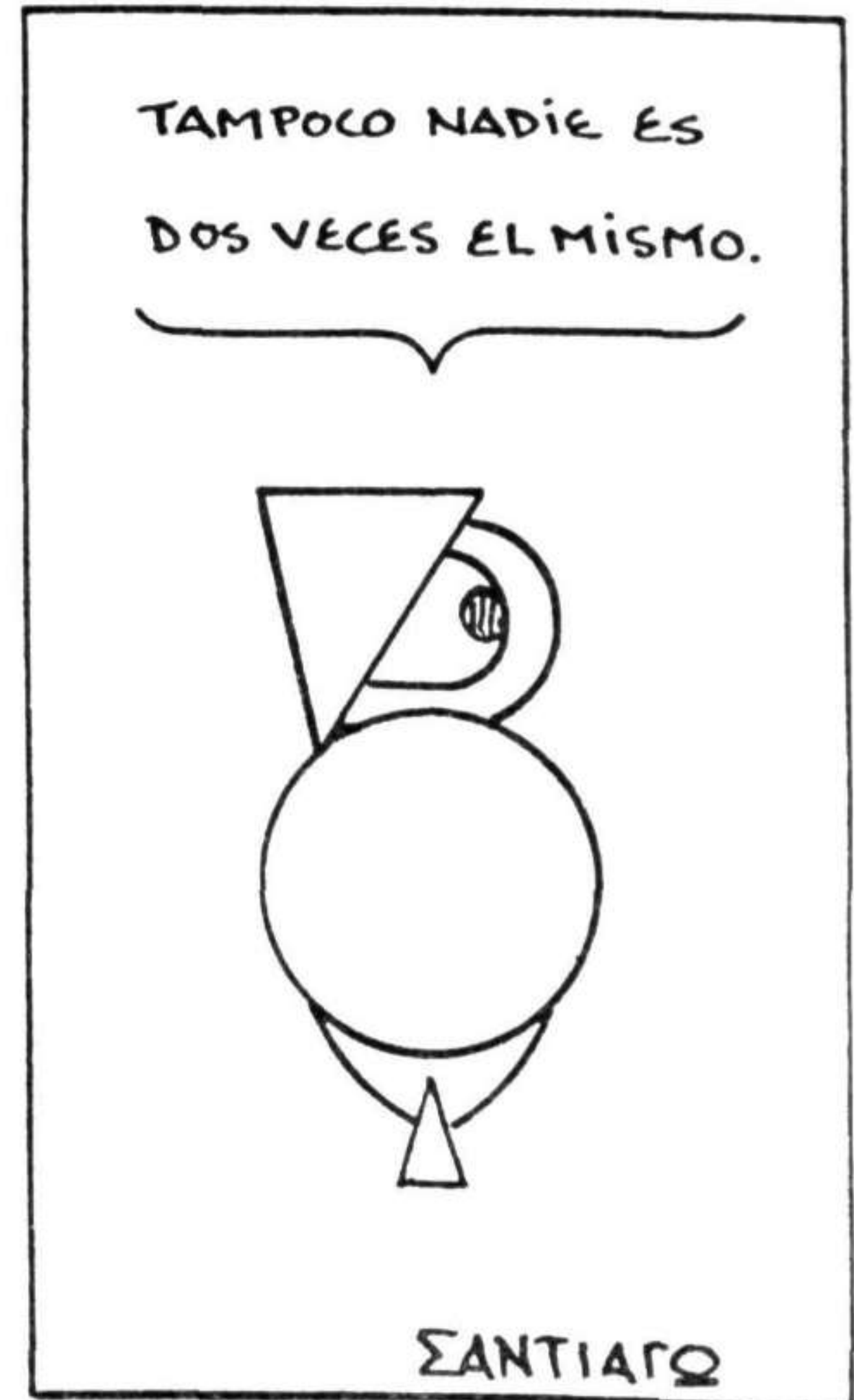
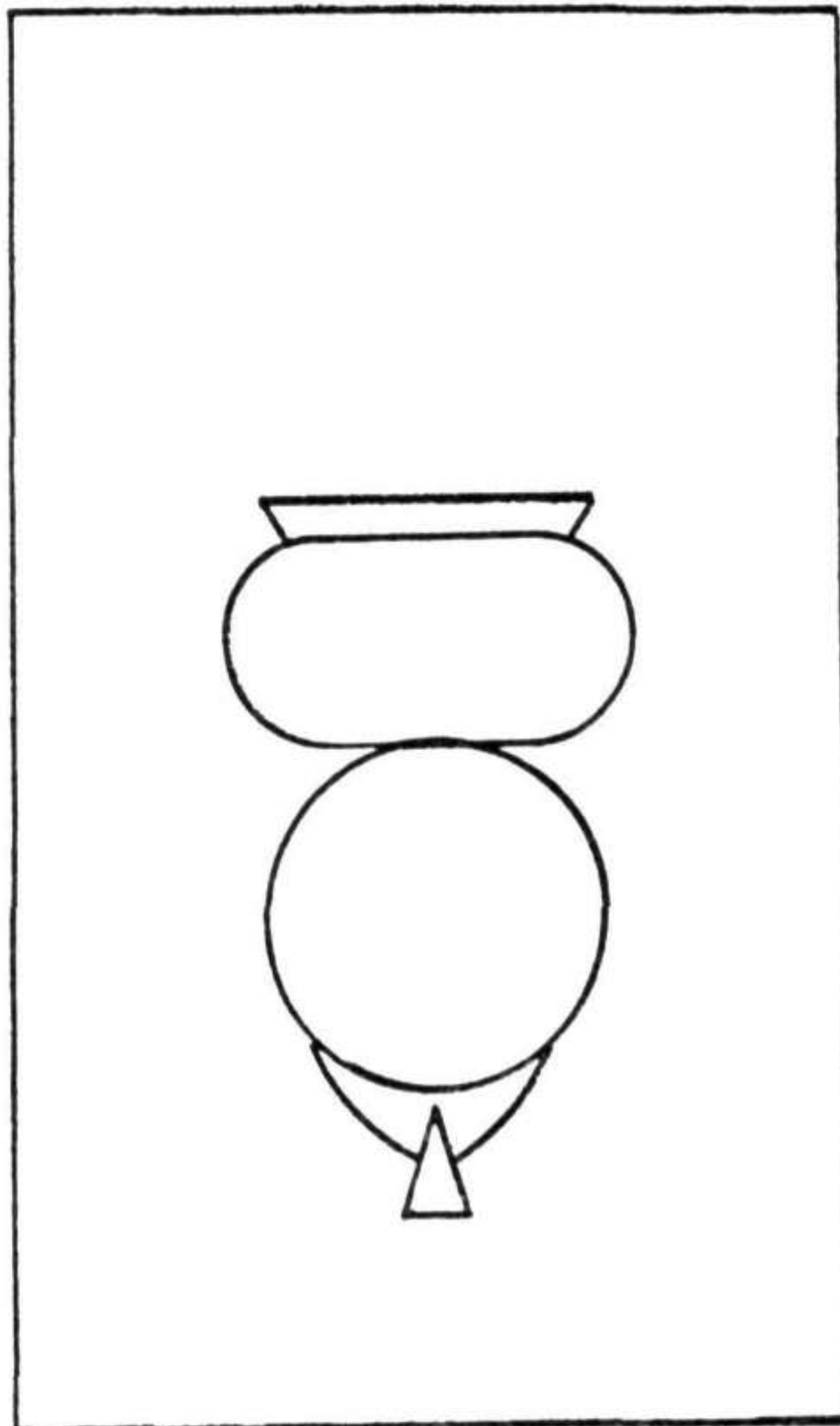
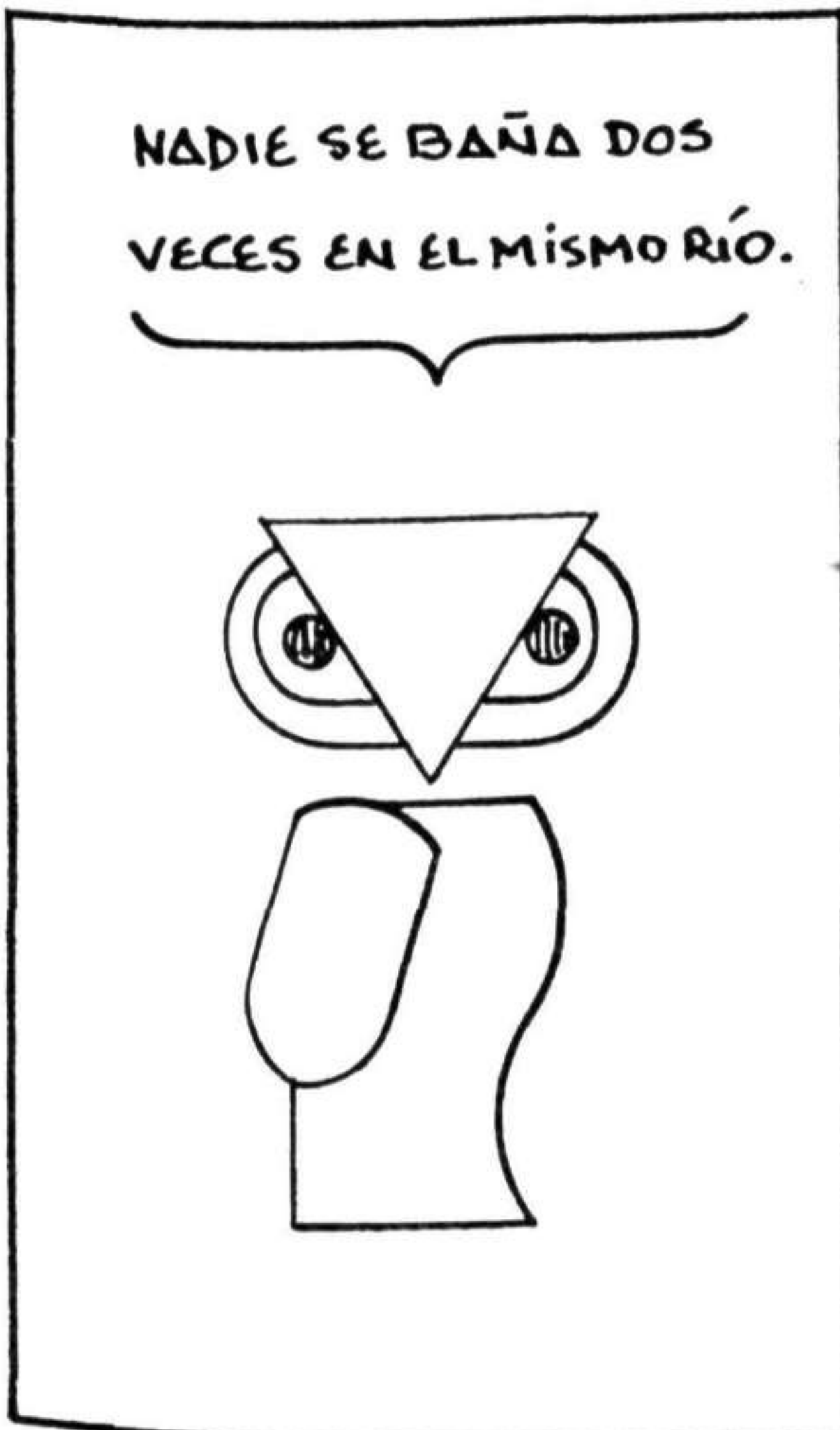


## REFRANERO ATRIBUIDO

El que tiene boca, se equivoca. (Borges.)

Donde menos se piensa, salta la liebre. (Delibes.)

Quien mal anda, mal acaba. (Byron.)





# VIOLETA DE AMERICA

JULIO HUASI

TODO está en que el cristiano se ponga a hacer las cosas, solía decir «cuando estaba en la parte más honda del pozo», según me refirió su hijo Angel, durante una larga rememoración —plena de revelaciones— sobre uno de los poetas más genuinos y entrañables de América: Violeta Parra. Además de Angel participaron en este tramo de la investigación su hermana Isabel y Marta Orrego, esposa de aquél. Búsqueda en la que no escasearon saltos y contradicciones de la memoria humana, ese más allá de los muertos. «Es la primera vez —confesaron Angel e Isabel Parra— que nos obligan a recordar lúcidamente a Violeta. Uno tiene los recuerdos entremezclados. Y muchos de esos recuerdos estaban enterrados, y tú llegaste con la pala a removerlos. De mamá sólo nos vienen a pedir fotos, fotos lindas, para recordatorios, casi todos superficiales, como de cumplido, porque el calendario marca un aniversario de su muerte. Sería una gran cosa sistematizar todo esto. En Chile no se hizo nada así.» Ello ocurrió en el Chile anterior al sangriento 11 de septiembre de 1973.

Leona sin concesiones, poeta, compositora, cantante, pintora, escultora, tejedora de tapices geniales, «locera» de las gredas rojas y azabaches de Pomaire y Quinchamalí, marginada cuando no escondida bajo la alfombra en su tierra, o exaltada como una maravilla *naif* en el Louvre, Violeta transcurrió una vida —y una muerte— bélicamente patética, sin renunciamentos ni genuflexiones. Curtida en estrecheces y penurias, «nunca dejó de considerarse a sí misma como una gran artista», aunque debió hasta lavar rona ajena para sostener solitariamente su cría. Irremediablemente artista como ella. Su tiempo le cobró no una, sino siete libras de sangre, estimándola deudora de —entre

otros— tres pecados capitales: ser pobre, mujer y artista. Nacida y sufrida en esa larga franja cuprífera que se accidenta entre los Andes y el Pacífico al sur de América, Violeta culminó en un arte resplandeciente las constantes bravías, sangrientas, de la memoria histórica de Chile. País signado por la avidez mineral de tres metrópolis que condicionaron su historia en los socavones del oro, el salitre y el cobre, sucesivamente. Escenario, asimismo, de una de las guerras nacionales más extensas de la humanidad (los tres siglos de la Guerra del Arauco) y que hizo exclamar a Felipe II que allí se desangraba la «flor de sus guzmanes». Guerra que provocó en el sacerdote-soldado hispano Alonso de Ercilla uno de los poemas más bellos y portentosos de las literaturas: «La Araucana.»

## PESEBRES Y CANTARES

Violeta Parra nació en San Carlos, provincia de Ñuble, donde la zona central de Chile comienza a otear el Sur, el 4 de octubre de 1917, según corroboró su hija Isabel. Muchas referencias de su cronología particular —o vía crucis, depende— se desdibujan aún para sus testigos más cercanos. En una «Trayectoria de Violeta Parra», confeccionada por su hermano Nicanor en ocasión de un homenaje —obviamente post-mórtem—, el poeta se ve precisado a colocar absortos interrogantes en lugar de algunas fechas del currículum. Violeta, quizá consciente de la hostilidad del mercado cultural que la rodeaba, se anticipó al olvido en un libro de décimas autobiográficas —121 páginas, medio millar de «pies» de original a un espacio que este autor pudo rastrear antes de sus ediciones cubana y chilena— y dio cuenta de su existencia. Y de su origen:



*Mi abuelo por parte 'e maire  
era inquilino mayor,  
capataz y cuidador  
poco menos que del aire;  
el rico con su donaire  
lo tenía de obligao,  
caballerizo montao,  
de viñatero y rondin,  
podador en el jardín  
y hortalicero forzao.*

Nieta de un campesino pobre, hija de la modista Clara Sandoval y del maestro primario y «guitarrero» Nicanor Parra, Violeta «mama en la cuna», al decir de sus hijos, el esplendor popular de las seis cuerdas. Será después el poeta, el volcán temible que decide —o no puede evitar— ser, poniendo en acción capas petrificadas de siglos de «cantoras» que se transmitieron, sin alfabeto ni partitura, el material musical y poético donde fueron a dar las zozobras, estupores, fantasías, risas, amarguras y sangres de un pueblo. Singularmente, en Chile fue la mujer la que entretejió y salvó las tramas y paños del cancionero, en tanto el hombre se reservó el culto de la payada, ambos «a lo divino» y «a lo humano». Violeta desarrollaría tal memoria estética, junto a algunos hermanos, en circos, tablados y fondas populares hasta culminar, sola ella, en una transformación mayor, original y desgarrada. Su entorno natal y familiar cruzado de cesantías y deambulaciones forzosas, es resumido en este viaje en tren:

*mi taita con majestad  
dijo: Es el campo, niñitos,  
aquellos son corderitos  
y esas alturas, montañas,  
y esas humildes cabañas,  
de los pobres, pues, hijitos.*

Hasta 1955, según las comprobaciones, anduvo y desanduvo su patria recopilando leyendas y estrofas de labios de cantoras resquebrajadas en la gleba. Según Isabel Parra, la primera canción compuesta por su madre fuera de la temática tradicional, es «La Lechera», y «se la oí cantar por 1957, más o menos». La tonada, que la propia Isabel entresacó de su memoria y entonó para este informe, «fue dedicada por Violeta a Mamita Rosa y su marido, Isaías Angulo, cuidadores de un tambo en Puente Alto», cerca de Santiago, donde ella y su hermano Angel salvaron pulmones con vasos de leche fresca:

*No porque yo sea lechera  
y no tenga más amparo  
que el calorcito 'e la leche  
cuando yo la estoy sacando  
ni porque suya es la casa  
y todo lo que estoy pisando  
voy a entregarle la poca  
vida que me está quedando...*



Violeta, casi adolescente, con su hermano Lalo. 1935.

En 1938 se casa con el obrero ferroviario Luis Cereceda. Nacen Isabel y Angel, quienes luego de la separación del matrimonio vivirán con su madre, heredarán de ella el oficio de componer y cantar y adoptarán su apellido. Un destino que les dará celebridad, pero también los empujará a otros éxodos y a conocer, como Angel, el campo de concentración de Chacabuco, en el desierto salitreño nortino, y, como Isabel, las orfandades del exilio.



«Vivíamos con mamá, como en tantos otros lugares donde pasamos pellejerías, en una pieza de madera, allá en La Reina, con piso de tierra—memoró Angel para este documento—. En invierno hacía un frío de morir. Nos tapábamos hasta con el estuche de la guitarra. Verdad, créeme, el peso del estuche provocaba un poco de calor, al menos eso creíamos. Violeta era muy madrugadora, siempre conservó muchas costumbres campesinas. A las cuatro de la mañana me despertaba para que fuera a robar agua a una acequia que quedaba como a cuatro cuadras. Allá iba yo pisando escarcha y maldiciendo el espíritu higiénico de mamá. A las seis Violeta ya estaba lavada, pretendiendo que yo hiciera fuego. Y yo quería seguir durmiendo. Pero cómo, si me tenía que tapar los oídos con las manos "entumidas" porque Violeta ya estaba haciendo sonar la guitarra. A veces cantaba, a veces no. Era como religión para ella, todas las mañanas bien tempranito: tocaba y componía. Se enfurecía si yo tarareaba música comercial, rock y todo eso. Si se le iba la mano en los retos y me veía compungido, cantaba algo dedicado con intención, para hacer las paces. Terminábamos muertos de la risa a veces.»

Quevedo, siglos ha, ya había descubierto: «En casa no comemos, pero nos reímos mucho», fórmula quizá universal para paliar los fríos. No obstante

*... Si es cierto que yo sufrí,  
eso me fue encañonando,  
más tarde me fue emplumando  
como zorzala cantora,  
hoy pájara voladora  
que no la para ni el diablo...*

se consuela en el referido decimario.

En una de sus canciones más bellas y ambiciosas, desconocida casi como ocurre siempre en estos casos, «Cantores que reflexionan», Violeta, apremiada por su propia verdad, entona:

*... Vana es la abeja sin su miel,  
vana la hoz sin segador.  
¿Es el dinero alguna luz  
para los ojos que no ven?  
(...) ¿de dónde viene tu mentir  
y dónde empieza tu verdad? (...)  
En su divina comprensión  
luces brotaban del cantor.*

## LAS JORNADAS DE VIOLETA

Hasta el día de su muerte, Violeta Parra será casi la única persona que cree en el esplendor, la savia inédita de su arte. Domina todos los instrumentos folklóricos a la perfección, aerófonos o percusivos de origen hispánico o araucano, estos últimos de difí-

cil dominio, más allá de su apariencia elemental. Reinventa la música heredada y deslumbra una nueva poesía procesada por su propia saliva. Acomete, a la vez, formas técnicamente desarrolladas, con genial impudor que maravilla a los eruditos; o sea, completa el ciclo, desde la canción primigenia hasta el oratorio y la cantata. Sin embargo, desconoce la escritura musical. Tuve ante mis ojos un papel-toalla de unos 40 por 50 centímetros, pautado con lápiz azul por la misma Violeta, con una anotación melódica escolar. Sobre este dibujo increíble, la artista registró, no sin recóndita alegría: «Esta es mi primera escritura musical. 10 de IX-1963. París.» Y remata, con orgullo: «Sin profesor.» Sin probar bocado, solía escribir sus canciones allí donde la atacara el verso y la frase melódica, en la calle, a bordo de un ómnibus, donde fuera, sobre recetas médicas, papelitos con direcciones, boletos y hasta en el borde de los periódicos que pedía prestados a desconocidos.

La canción —y todo su arte— eclosionó en ella con textura y sonidos de revelación, no hubo en Violeta una apropiación grisácea, mimética, del basamento folclórico que manipuló febrilmente, sino que asumió una erupción beligerante, honda y altamente creativa de ese canto. Fue un salto estético y visceral de tigresa, una dialéctica que la hacía responder con mayor audacia y genio a las negaciones del medio. Hembra acentuada, ser aguerrido e intransigente, contraatacó con un arte cada vez más profundo el rosario de cuestionamientos, melindres y frías beatitudes con que su grandeza fue agasajada. Cuando una larga hepatitis la sometió («ella tan activa y batalladora») más aún en la precariedad económica —tendrá otra hija, Carmen Luisa, con el carpintero Luis Arce—, Violeta, tendida en el lecho, se descubrirá moldeando greda, esculpiendo con alambre, tejiendo tapices y pintando, todo ello por primera vez en su vida, «como si lo hubiera hecho siempre, sabiéndose genial desde el primer momento. Había que correr buscando y lavando arpilleras viejas, alambres oxidados, los materiales más inverosímiles, para calmar su furia creadora. Y más encima se quejaba de que en cama no podía hacer nada, como si fuera poco», aseveran hijos y nuera.

Sus canciones desolladas —si se pudiera— de su música, irradian autonomía y suficiencia poética. Qué gran poeta y qué gran músico no hubieran querido escribir, por ejemplo, su «Mazúrquica moderna», estricta e irrepetible:

*... Varias matánzicas tiene la histórica  
en sus paginicas bien imprentáticas...*





«El jilguerillo».

Con sus hijos fue, en París, «les Parrá», confundidos en más de una ocasión con cultores del flamenco por algún turista norteamericano. En sus comienzos, cuando actuó en las tabernas, para satisfacer los gustos del público tuvo en su repertorio canciones españolas y mejicanas.

«Puedo describirte una jornada con mamá —se enciende Isabel—. Después de alegarme por el pelo largo o la pollera corta, salíamos primero a ver a Carmen Luisa. Y vamos peleando con la suegra (ya se había separado de su segundo esposo). Segundo: ir a la oficina del señor Epple, gerente de la grabadora "Odeón". Nunca la vi salir contenta de allí, gritaba que rompería el contrato. Tercero: almorzar alguna cosita barata en el centro. Cuarto: ir a la sociedad de autores a pelear algún anticipo de sus derechos. Después íbamos al café "Sao Paulo" o al "Palmeiras", donde se reunían artistas radiales y circenses. Violeta no toleraba que se fumara y odiaba el maquillaje, lo llamaba

"autosabotaje". Si aparecía alguna amiga maquillada, ella la saludaba así: "Y tú, oye, de qué te andái escondiendo." Odiaba con toda su alma a los burócratas, para ella sólo eran "vagos de mierda". Pero el peor insulto en su boca era "¡oficinista!".» Violeta lo pronunciaba todo con ese deje, reminisciente del acento andaluz, que atraviesa el habla de los chilenos.

Violeta llega a grabar en «disco grande», primero en Europa (colección «Chants du Monde», París) y sólo después en Chile. En su patria funda y dirige el Museo de Arte Popular de la Universidad de Concepción. El comisario del envío chileno a una bienal de Sao Paulo, un «célebre», se «olvida» de colgar los cuadros de la mujer, genio y «rota» por añadidura.

En 1960 compone «Yo canto la diferencia», un oratorio quemante de trece septetos implacables sobre el sesquicentenario chileno, donde sintetiza su *ars poetica*:

*Yo canto a la chillaneja  
si tengo que decir algo  
y no tomo la guitarra  
por conseguir un aplauso,  
yo canto la diferencia  
que hay de lo cierto a lo falso.  
De lo contrario no canto.*

#### CONSAGRACION Y MAS PENURIAS

Angel Parra recuerda: «Decirte que a veces no había ni para el pasaje de "micro" (autobús). Una vez, yo tenía como quince años ya, Violeta tenía que despachar una carta urgente. Hizo cuentas, rebañó el monedero, pero no había vuelta, las monedas daban justo para las estampillas, ni una chaucha más. Vivíamos en esa pieza prefabricada de La Reina, calcula, unos quince kilómetros del correo central. La cuestión era clarita: yo tenía que tirarme a pie, y no tenía zapatos. Violeta fue expeditiva: me alcanzó los zapatos de ella, todavía los recuerdo, eran de una gamuza rosada con rositas negras, del número treinta y cinco. Sin una palabra, pero su mirada era una orden; me quedaban rechicos además de ridículos. Mordiéndome vergüenza, allá se fue el Angelito al trote los quince kilómetros. Soporté con los dientes apretados las "tallas" (ironías) que me tiraron camioneros y carreros en aquella marcha forzada... ¿Te acuerdas, Isabel, cuando mamá nos contó muerta de risa cómo había insultado a los *momios* (elocuente voz chilena) del Club La Unión? Había un banquete muy distinguido y no sé cómo la contrataron para cantar. Cuando terminó, como si fuera lo más natural la invitaron a "comer algo en la cocina". Armó



tal escandalera, repartió garabatos de todo calibre, la emprendió a guitarrazos con los señores, se fue cuando le dio la real gana y desde la calle los seguía insultando "a los tales por cuales". A Violeta nadie la mano-seaba y guay de quien le faltara al respeto. Ningún trabajo le causaba vergüenza. Me acuerdo aún cuando en la puerta de un sucucho de la población Barrancas, donde vivimos, ponía un anafe a parafina y freía soapillas (especie de buñuelo con zapallo) para vender a los obreros. Para ella el trabajo era la categoría mayor del ser humano. Ni en los pocos buenos momentos de su vida se le ocurrió hacerse la "señora". Despreciaba con todo su ser a quienes fingían pertenecer a otra clase, a los que en Chile llamamos "siúuticos". Se sentía reorgullosa de sí misma, todo era vivir su vida para ella. Con su metro y medio de estatura y su aspecto de huasa sencillita, se sintió siempre, por sobre todo, una gran artista.»

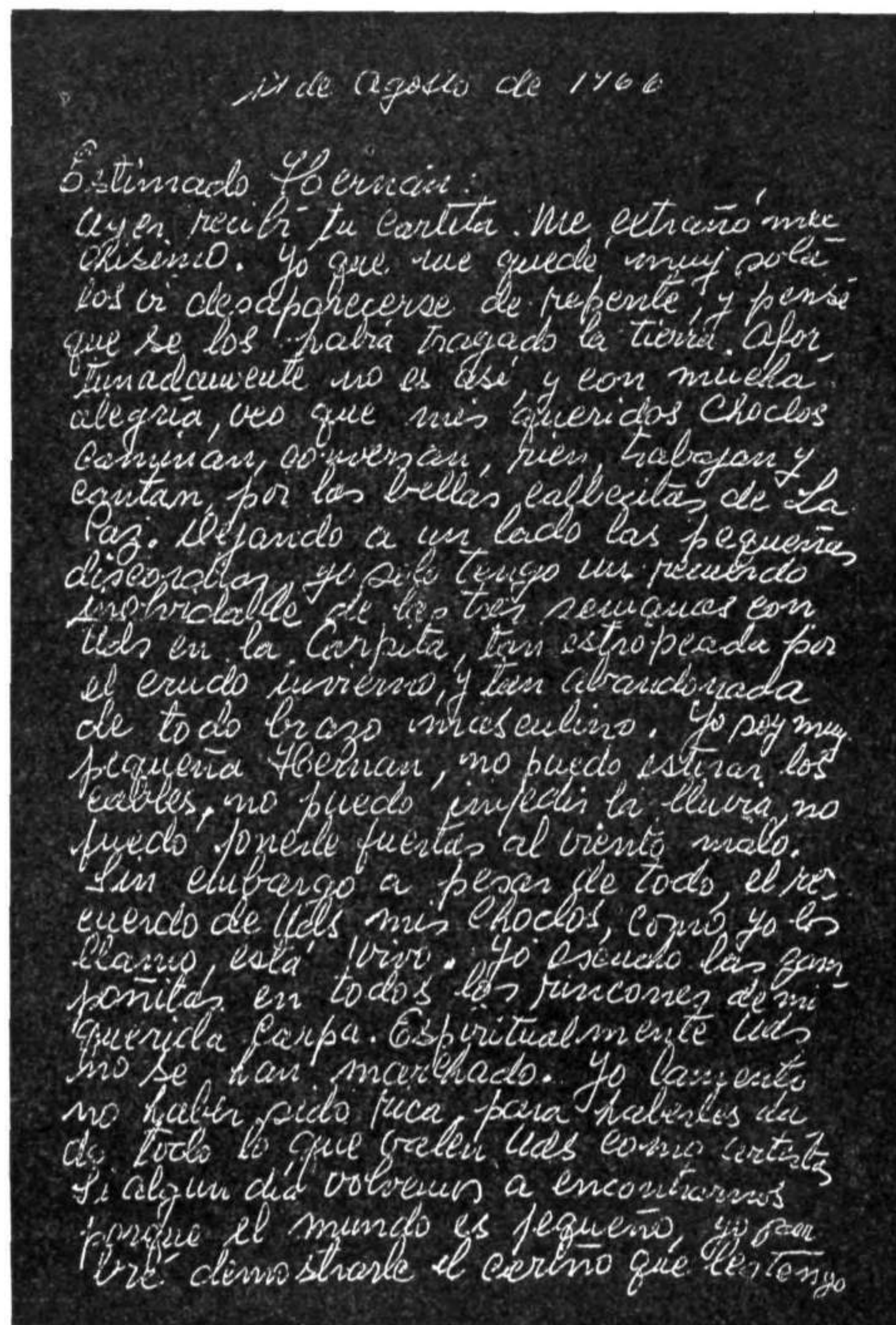
Violeta fue cantada por los tres mayores poetas chilenos contemporáneos, mínima reparación al fin. La dedicatoria de Neruda, si bien no es lo más feliz de su estro, está colmada de ternura y admiración: *de cuerda en cuerda llegas / al firme firmamento (...) sin otra enfermedad que la tristeza*. Pero es «Defensa de Violeta Parra», de su hermano Nicanor—de quien tanto y tanto se diferenciaba en su carácter, rechazos y actitud ante el mundo—el himno adecuado a la hermana-genio, la «gaviota de agua dulce», la «viola chilensis»:

*Pero los secretarios no te quieren  
Y te cierran la puerta de su casa  
Y te declaran la guerra a muerte,  
Viola doliente.  
Porque tú no te vistes de payaso  
Porque tú no te compras ni te vendes  
Porque hablas la lengua de la tierra...*

Fechado en París el 1 de junio de 1964, ha sobrevivido un texto de Pablo de Rokha, fundador del «barroco popular americano», presentando la exposición de tapices de Violeta, su amiga y congénere de dolor, infortunios y desafíos:

«La gran placenta de la tierra la está pariendo cotidianamente, como a un niño de material sangriento e irreparable... Saludo a Violeta...»

José María Arguedas, otro navegante de «ríos profundos», es fascinado por el arte de Violeta. El gran narrador peruano señaló la marginación infligida al «arte que crean los negros, los indios, los mestizos», y comparó los radiantes, demoledores frutos de Violeta con las conquistas obtenidas a par-



«...No puedo estirar los cables, no puedo impedir la lluvia, (...), estoy sola...» (fragmento de una de sus últimas cartas).

tir de la materia folklórica por Marian Anderson, Paul Robeson, Bela Bartok y Manuel de Falla. A todo esto, ella cantará en «Volver a los diecisiete»:

*Se va enredando, enredando  
como en el muro la hiedra,  
y va brotando, brotando  
como el mosquito en la piedra*

porque todo en ella florece, aun contra la marea.



## DEL ESCARNIO AL LOUVRE Y ULTIMA CANCION

El Louvre de París entrega a Violeta Parrá un salón entero para que ella cuelgue sus tapices increíbles, la primera vez que ello ocurría con un artista latinoamericano, dicho sea sin embobamientos. Era la llamada consagración, según el código en uso por sus propios detractores. Sin embargo, Violeta sigue siendo igual a sí misma. Su espiral particular sólo admitía una transformación: ser aún más apasionada en su creación, más apasionadamente genial. La música de su oratorio «El pueblo», sobre el poema homónimo de Neruda, revela, si es que ello hacía falta, su arribo victorioso a la escritura más compleja. No en vano el poeta, en su «Elegía para cantar», la había beatificado como Santa Violeta, hechizado por esa mujer «rural como los pajaritos», pero que «atacaba con relámpagos».

Violeta, absorta en los pensamientos de su pueblo y los debates íntimos de su propia fe, cantará:

*Porque los pobres no tienen  
adonde volver la vista  
la vuelven hacia los cielos  
con la esperanza infinita  
de encontrar lo que a su hermano  
en este mundo le quitan...*

Enamorada del amor, confesará a su nueva Marta Orrego: «Trato al hombre como a una obra de arte.» Ese arte, ese rol de ama-uta americano que estalla en sus tapices, en el naranja áureo, como un sol para ser bebido por los hombres, que alumbra su «Arbol de la vida», donde la pareja humana y dos pájaros se aman y urden un mundo más bello. En el «Jilguerillo», con su verde pensativo. En la frontalidad dramática de «Galvarino», donde el hacha del verdugo y las manos del cacique insurrecto, que aquél cortará, se oponen bajo una cerrazón penetrante como la sola nota del aullido. O en su «Cristo» incomparable, como si toda la humanidad hubiese sido crucificada, con ese pajarillo, tristemente terrenal, posado en el horizonte del madero.

En un melancólico hotel de Buenos Aires, el «Phoenix», vaga aún la sombra de la chilena menudita que se encerraba a pintar y se preparaba el té entre pinceles, pomos y nostalgias. Desde allí escribió innumerables cartas a su compañero Gilbert Favre, un suizo a quien ella convirtió en un quenista eximio. Después de leer treinta y tres cartas que ella enviara desde Santiago, Arica, Bue-



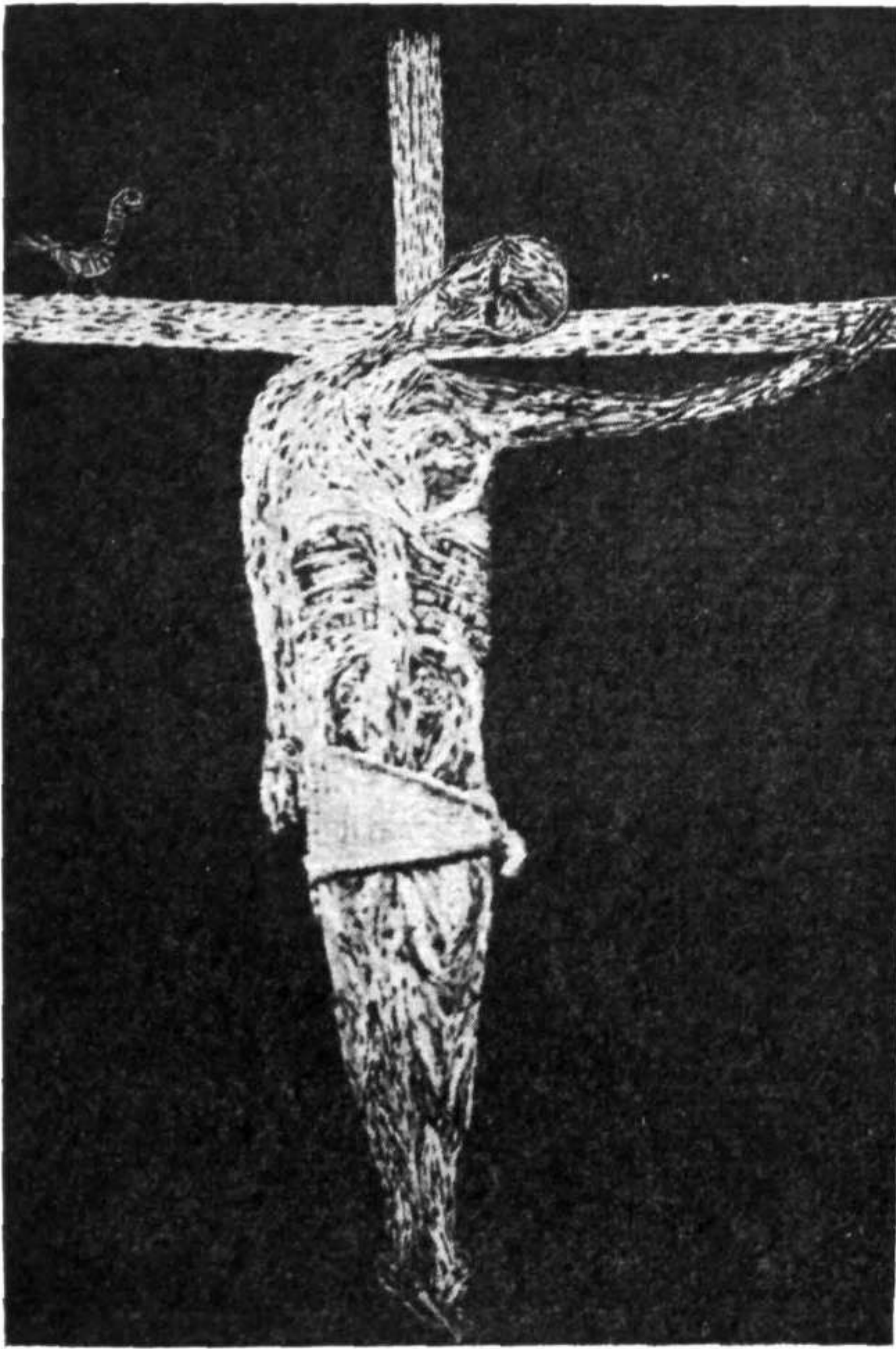
Violeta encumbró a la genialidad el esplendor popular de las seis cuerdas.

nos Aires, París, entiendo que Violeta destroza toda biografía lineal.

«Por suerte —dice en una— tengo la buena costumbre de curarme yo misma mis heridas.» Proclama en otra: «Yo tengo un plan que realizar.» Se queja con cariño: «Te abraza fuerte tu india sola y triste.» Desde la capital argentina remite un sobre a nombre de Gilbert Parrá, punzante y matriarcal. «He encontrado una forma», insiste, sin omitir alusiones a los «saltos mortales» de su existencia ni a sus «teteras llenas de lágrimas». En 1964, Violeta recorre 1.200 kilómetros ida y vuelta París-Ginebra en una camioneta que rueda durante dieciséis horas sólo para consumir una hora exacta y fugaz de amor con Gilbert, en el número 15 de la Rue Voltaire, Genève, «para verlo a él, al huevón, y para que me tomara ligerito porque no había tiempo para nada», como le escribe después de la travesía.

Como una colegiala coquetea en algunas misivas, remedando el cocoliche que parlaba el suizo Gilbert: «... ahora que tiene dos cartas nuevas yo soy muy contenta y yo pinta», para luego desmoronarse y confesar que





«Cristo», o la natividad, pasión y muerte de Violeta Parra.

«yo no tiene fuerzas para nada». Lo instruye después en pormenores acerca de cómo extender el hilo sobre un terreno ideal para trazar «una casita de madera» para ambos. También carpintera y constructora.

En 1965, Violeta había conseguido instalar su propia carpa—reminiscencia circense—en La Reina, donde era la artista principal y su propia empresaria. «Se sentía feliz en los primeros tiempos—recuerdan Angel e Isabel—. Organizó cursos, estaba en todos los detalles, el vino, el aguardiente, los vasos, los instrumentos musicales, los bancos, los braseros, todo.» Los dos hijos se habían independizado, pero «mamá nos consideraba todavía cachorros, aunque ya le habíamos dado varios nietos».

Violeta se reservó en aquella especie de *carpa-concert* una pieza de adobe con piso de tierra, donde componía, tejía sus tapices y arrinconaba sus sueños de hogar, las últimas astillas de sus idilios. Los hálitos del amor, vino primordial para la sed iluminada de Violeta, se mezquinaron abruptamente, dejando ausencias, roturas inzurcibles. El

11 de agosto de 1966 escribe a un amigo: «Yo soy muy pequeña, Hernán. No físicamente. Algo ha sucedido en mi alma que yo misma no lo comprendo. Se ha secado mi corazón y esto me ha recluso en una frialdad salvaje y terrible que me da miedo. Estuve quince días en el extremo sur de Chile, en el estrecho de Magallanes, a 24° bajo cero, en un paisaje bellissimo. De allí volví con esa enfermedad en el alma, que ha triplicado mi fuerza y mi bestialidad en el trabajo. He compuesto muchas canciones, todas para el ser humano en su punto profundo. Las grandes roturas de mi carpa, que nadie cose y a nadie impresionan, me sirven de dolorosas ventanas. Por ahí miro la ingratitud, el egoísmo, la vanidad y el vacío de los pájaros que van de árbol en árbol sin quedarse en ninguno.» Un alarido subliminal de socorro corre bajo estas letras, el clamor póstumo de un compañero para amar y ser amada.

La gente que podía llegar en su propio automóvil hasta aquel escenario periférico, una vez satisfecho su esnobismo, ya no regresaba. El público que ella prefería no gozaba del consumo automotor. Fue la última etapa de su vida. «Mamá se sentía cada vez peor, se quejaba de su soledad. Estaba amargadísima.» Retornaron, en ofensiva feroz, las indiferencias para su arte indómito, la oscura caballería de sus viejas miserias. Volvió a soportar escarnios, difamaciones varias, en fin, todo el brujeo de una sociedad que se vengaba de su rebeldía y—lo más doliente—de su inmensa y fértil estatura en una jungla donde el linaje dominante era irremediabilmente rastrero, decadente, abortivo. Una revancha en regla, que la persigue y la prohíbe expresamente hoy en todo el cono sur como la silenciara anteaer, y que la hace padecer aún falsos homenajes, ediciones deplorables que más vale no citar, con versos truncos y adulterados, estrofas entremezcladas, géneros trocados, títulos arbitrarios, toda aquella sórdida superficialidad que ella tanto aborrecía.

«Le dolía en lo más hondo no tener comunicación directa con su pueblo», dirían sus hijos. Deambulaba por su carpa. Quizá susurrara, con aquella su voz penumbrosa y solar a la vez, en un fraseo estrangulado, que vivía más quebrantos que dichas

*los dos materiales que forman mi canto...*

El domingo 5 de febrero de 1967, poco antes del crepúsculo, como último número de la función, Violeta Parra se pegó un tiro en la sien. Estaba sola en su carpa.



---

# DOS MOMENTOS CON MUSICA

HECTOR ROJAS HERAZO

## EL FARAON ANESTESIADO

AGUSTIN Lara es de esos hombres que salen de repente. Cuando menos lo esperamos: ante un muelle, bajo un claro de luna, acodados a una ventana. De repente, Agustín Lara. Como si fuera el dueño de lo que memoramos. Y lo es, de veras. Es el dueño de lo más puro e irreversible de nosotros. Hablo de nuestra cursilería. De la buena, de la de abajo, de la inquilina de nuestras vísceras. Hablo de esa cursilería que se vuelve retrato y suspiros y toses nunca olvidables. Y tíos mostachudos, con pantalones arrugados y una mano, al desgaire, sobre un florero canilludo. Sí, de ese Agustín Lara, pequeño, con su color de mantequilla sucia de tierra, de voz menesterosa y ademanes de moribundo.

Durante toda su vida nos habló con suavidad, sin esperanza, con el dejo de un faraón anestesiado. Con una tristeza que le venía de los huesos, de la irreparable fealdad, de esa vida cocida poco a poco, a fuego lento, entre caba-reteras hediondas a pachulí. Tenía duende el maestro. Un duende deshilachado y obsesivo. Y cuando ponía sus manos sobre el piano—unas manos flacas, apenas cubiertas con su rugoso tegumento, puros tendones y falanges donde la muerte había lamido con anticipación y paciencia—lo hacía como el dipsómano que acaricia una botella llena de licor. Se tomaba su tiempo



Agustín Lara



aquel hombre disecado en su propia sensiblería. Después salían de su boca aquellas noches machacadas, aquellos largos hilos de sangre que enhebraban labios adúlteros, espejos cruzados por leyendas iracundas trazadas con lápices labiales, inesperadas avenidas donde la soledad desplegab sus pendones de luto. Y su voz nos hablaba, también, de días secretos, de cartas que nunca pudieron ser escritas, de palabras duras y hambrientas en lechos vilipendiados. Entonces Agustín Lara no era un oír. Era un padecer. Un quedarse, quieto y hondo, con el cigarrillo entre los dedos y la copa, ya vacía, girando como una estrella olvidada en nuestras manos.

Esto lo digo cuando muerto. Que cuando vivo ya era un poco la muerte. Lo que la vida nos vuelve ceniza en el recuerdo, cuando ya empezamos una memorizante amistad con nuestro propio fantasma. Y una canción. Una lenta, filuda y omnímota (con erizados y perversos cuchillos de palo que hacen lo suyo, que como nunca saben su oficio) canción de Agustín Lara, que llega y se aleja con monorritmo de ola. Que no ha de tener fin y que en ningún sitio ha tenido comienzo.

## EL NEGRO DE ORO

EL hombre, desdibujado por temblores eléctricos, nos lo recordó a cada uno de sus televidentes con severidad, señalándonos con el dedo, como si todos, en particular, fuéramos culpables de aquel horrible crimen: Louis Armstrong acaba de morir. Había una gigantesca trompeta al fondo, cruzada por una banda luctuosa. Y una canasta de rosas a la izquierda del hombre que nos miraba regañándonos. Llegó—en el vozarrón de un hombre, flaco y peludo, que parecía una agitadora anabaptista convencida de no ser Grucho Marx—la insustituible biografía del negro. Supimos, otra vez, que había andado descalzo (aquellas podrían ser las calles de un pueblito de Virginia o Louisiana), dándose trompadas con otros negritos pipones o robando algo de un automóvil o de una tienda de comestibles. Estaban muy lejos, todavía, las carcajadas ante los tronos y los bufidos sobre las muchedumbres. Y más lejos aún, los arqueólogos musicales, los profanadores de oficio. El narrador era implacable. Después, sus primeras fotografías de cocinero que debe comer y llorar en la cocina disfrazado con un smoking. Pero ya estaba la risa, la risa de Satchmo. Esos dientes pelados por la tristeza y la astucia y la brutal esperanza. La risa de un animal a quien no arredran los garrotazos; que ha visto a sus hermanos quemados colgados de los árboles, destrozados a latigazos y patadas.

Todo esto se mete en los dientes de Satchmo, en las arrugas de su rostro y en el brillo de sus ojitos cuando ríe. Y allí están también—formando parte de su risa, alimentándola—los buques de rueda con pianolas y el tedio en los algodonaes y un ataúd con glicinas. Y ríe. Nos mira pícaramente mientras ríe. Y, fiel a un acuerdo entre él y nosotros, se lleva la brillante, la pequeña trompeta a la altura de su boca. La mira. La acaricia larga, golosamente, con sus ojos de antropófago. Acerca a ella (olfateándola, como se olfatea un cocido o una rosa) su nariz de culo de tigre. Después le aplica sus labios húmedos, rajados y tumefactos, hambrientos, obscenamente babosos, paladeándola, succionándola como se succiona un pezón o la almen-





*Louis Armstrong*



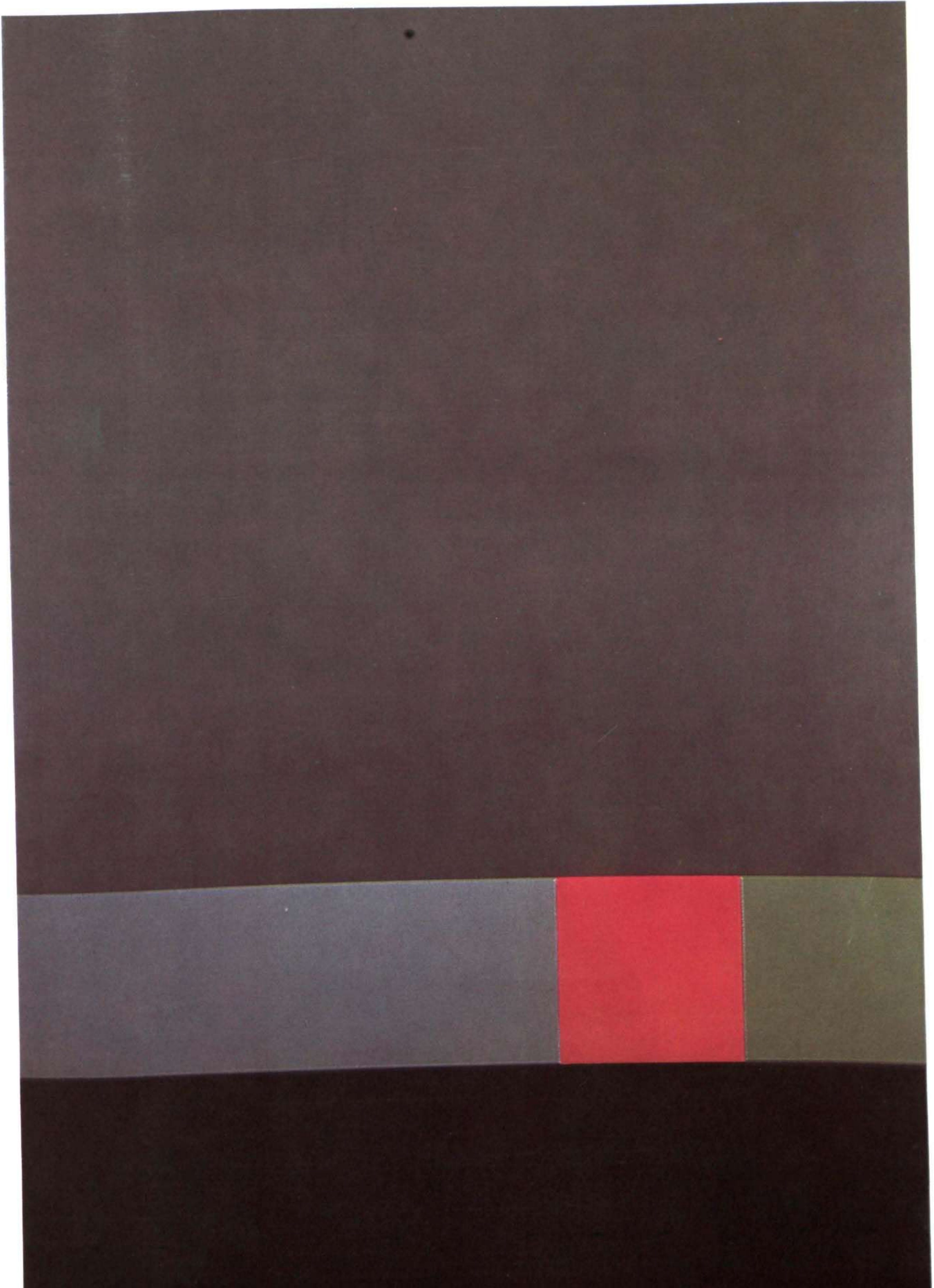
dra de una bulba. Se oye un lento venir de cosas, de susurros que se quitan la camisa, de eruptos caminando en puntillas, de muchachas negras que nos observan simplemente, sentadas en los porches de blancas casonas, en el crepúsculo. Se oye el mugido de animales totémicos y miramos girones de crinolinas entre lanzas y violines triturados por quijadas y zarpas y escuchamos flemosos cuchicheos y lúbricas ventosidades y nos aplasta un colosal caballo que ríe y nos embute sus tripas y soportamos el estruendo de miles de pianos que se parten y sus astillas, penetrando por las fauces de un hipopótamo de cuarenta cabezas, son defecadas en forma de muñecas de coco, de ángeles que engullen sus propias alas, de micos serenos, más sabios y más antiguos que la tierra, evaporándose entre nubes de amianto mientras se besan el trasero. Es la risa de Satchmo —lo que Satchmo

tiene entre los sesos y los ojos cuando ríe— lo que penetra con feroz sosiego, con afelpada turbulencia, con demoníaco equilibrio, por la herida que nos ha abierto su trompeta.

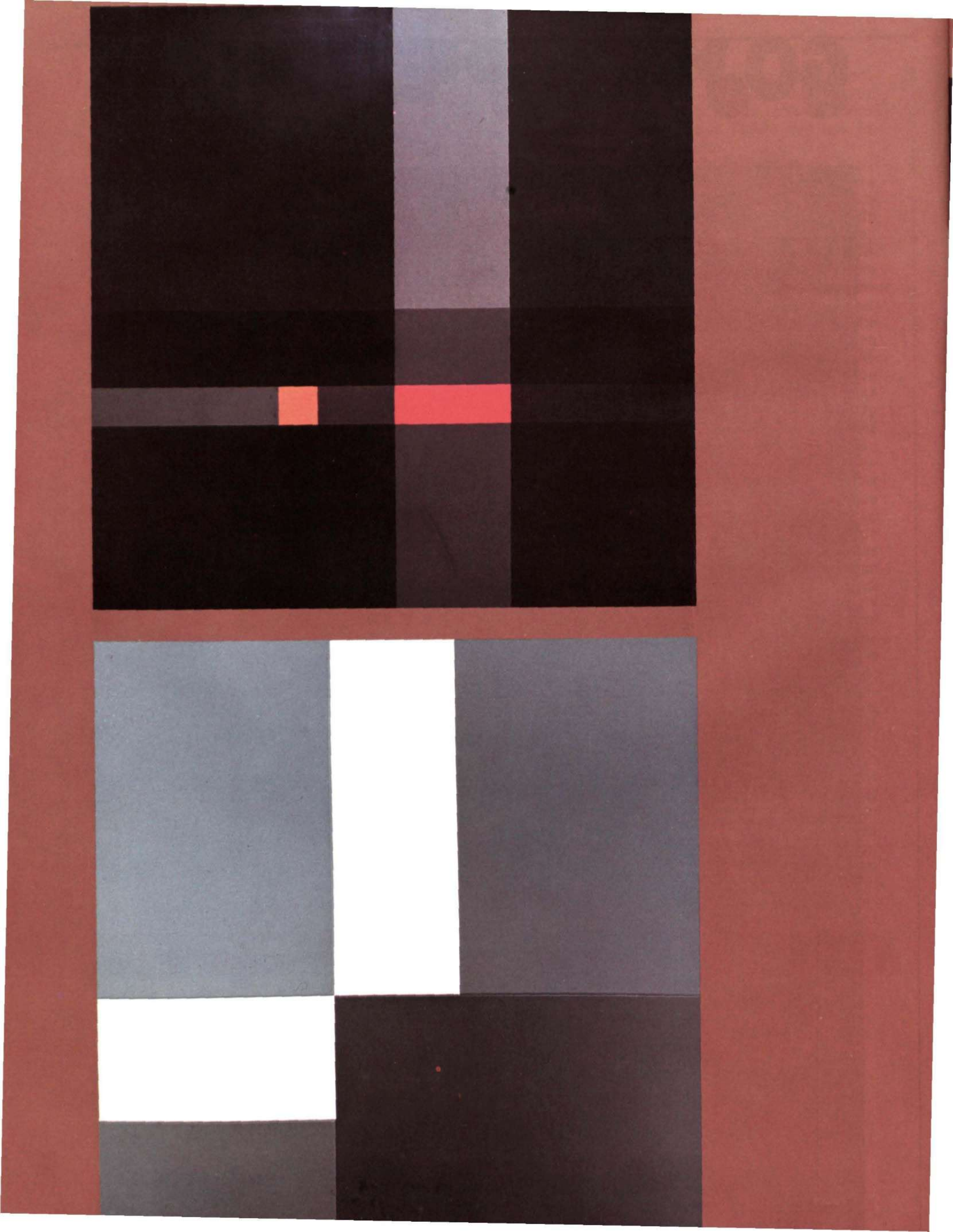
Entonces el maldito hombre de la televisión interrumpe todo aquello para mostrarnos un triste, un famélico orangután, sentado frente a la ventana de un apartamento de Harlem. Así fueron sus últimos días. Desgarrada su indomable y carcajenta máscara de negro triste. Los brazos, como ramitas embetunadas, saliéndole de la camisa veraniega; con algo de feto que se ha fugado, pero va a meterse de nuevo en su placenta de alcohol. Nos mira. Vemos a Satchmo por última vez, sus ojos salientes llenos de sangre. Y, entre esos ojos, presionándolos y haciéndolos más salientes todavía, la muerte que llevaba adentro, que todos llevamos adentro, haciéndonos señas. Se despide de nosotros, de muerte a muerte, agitando su mano negra de reverso blanco. Lo hace con la naturalidad de un tahúr o un agente viajero acodado a la borda de un barco, mientras suena la sirena. Tal vez ese barco tiene ruedas y la línea que se insinúa al fondo puede ser una de las riberas del gran río. Sí, tal vez. Y en los ojos de Satchmo hay la seguridad (o la taciturna resignación) de que no volverá a vernos, de que no volverá a comunicarse con nosotros, restregando sus labios contra el pezón de su trompeta de cobre. Sin embargo, ya en la muerte, sus ojillos se iluminan, se distienden las frutales aletas de su nariz, sus labios se separan y, en torno de sus ojos, aparecen las legendarias y jubilosas arrugas. Satchmo está riendo. Está riendo otra vez con su vieja tremenda carcajada de negro triste. Riendo mientras se aleja, mientras el insoportable locutor nos recuerda que debemos rociar nuestra cocina con el insecticida que enarbola en su mano derecha, y una muchacha, corriendo por un sendero publicitario, agita en cada mano un producto de tocador.



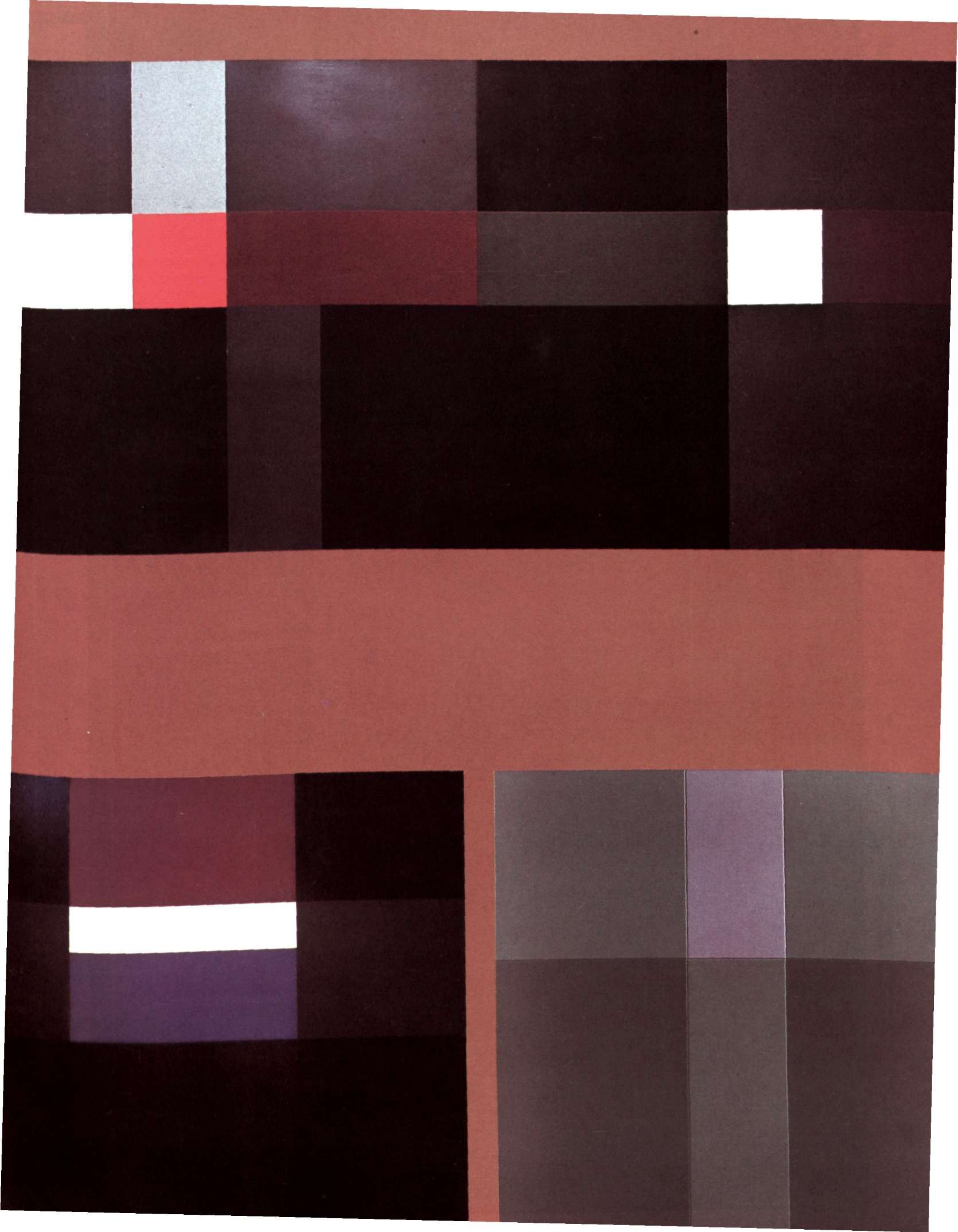
# GOMEZ PERALES



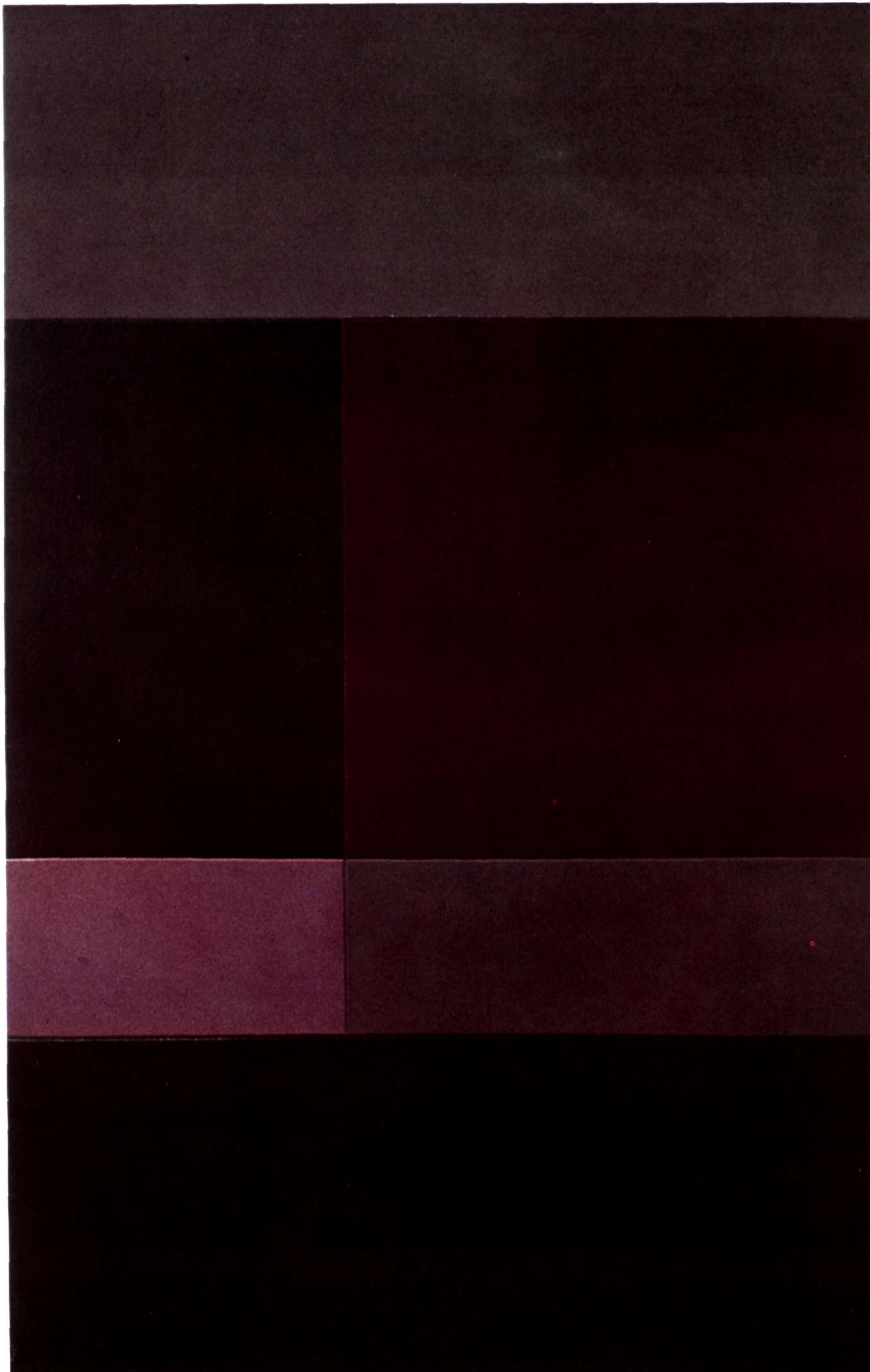














## REENCUENTRO CON UNA NOVELA DE ROSA CHACEL: “ESTACION, IDA Y VUELTA”

Quisiera señalar la importancia que a mi juicio ha tenido la primera novela de Rosa Chacel: *Estación. Ida y vuelta*, publicado su primer capítulo en *Revista de Occidente* en junio de 1927—fecha significativa—y la novela completa en 1930. Y me parece importante por varias razones. En primer lugar, porque en esta novela se funden dos tendencias estéticas presentes en la década de 1920-1930, que según Hauser la una apunta hacia la dirección de un arte exquisito cuyos representantes son Gide, Valéry, Eliot, y en la que «el fundamento es siempre una idea, un problema, un pensamiento» para elaborar su obra, y la otra lleva hacia una dirección expresionista y surrealista que estará representada por Joyce y Kafka, que se apoyan en «una experiencia irracional, una visión, una imagen metafísica o mitológica» (1). Estas dos tendencias estéticas se funden en este primer libro tan hábilmente que forman ya un estilo personalísimo de escritura.

En segundo lugar, no creo equivocarme al afirmar que toda la obra narrativa chaceliana arranca de aquí. Este libro es su raíz y en él comienza esa búsqueda incesante del hombre a través de sí mismo, en sus laberintos, en sus evocaciones o ensueños—que a veces son la misma cosa—; en ese germen está el secreto que Rosa Chacel buscará en todas sus novelas, y no digamos en sus relatos fantasmagóricos, densos y nebulosos a la vez, simbólicos, que penetran magistralmente en el submundo de la realidad.

Y, por último, quiero destacar la modernidad de esta novela en sus aspectos formales y planteamiento temático. Los paralelismos que existen entre algunos vanguardistas españoles y la literatura actual los señalan autores como Buckley y Crispin: «La experimentación estilística que se viene observando en Martín Santos y Juan Benet, en García Márquez y Cortázar, tiene ya un antecedente en nuestros vanguardistas de los años veinte» (2), y señalan, además,

a Rosa Chacel como «la única novelista que intenta poner en práctica la fórmula estética de Ortega y Gasset expuesta en las *Ideas sobre la novela*» (3).

Por todo esto, me parece necesario hacer un análisis de *Estación. Ida y vuelta*, destacando sus aspectos más relevantes. Me atengo para su estudio a la segunda edición de 1974 (4).

### Punto de partida

En el prólogo a la primera edición de 1930 (incluido en la segunda de 1974), comenta la autora que ha merecido entre sus íntimos el título de «trabajador sin materias» (5), y más adelante hace una afirmación que parece contradictoria, «aunque no coincide

(3) R. Buckley y J. Crispin: *Obra citada*, pág. 421.

(4) R. Chacel: *Estación. Ida y vuelta*, CUS Ediciones, Madrid, 1974.

(5) Rosa Chacel: *Estación. Ida y vuelta*, obra citada, pág. 19.



(1) A. Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, tomo III, pág. 282.

(2) R. Buckley y J. Crispin: *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Alianza, Madrid, 1973, pág. 14.





con casi ningún hecho de mi vida, lo considero autobiográfico» (6).

En efecto, a través del libro no es fácil ver hechos coincidentes con su vida, si nos atenemos a los «hechos» externos, pero sí en cuanto a los que «suceden» en la mente de la autora; y en toda la obra novelística de Rosa Chacel la memoria es el eje alrededor del que giran, discurren o se multiplican éstos, y la memoria es el laboratorio de los recuerdos que se proyectan en innumerables direcciones.

Parece sugerir esta indicación que la novela refleja alguna identificación con el YO autorial. Ambos están en una situación de lejanía respecto a su país, pero claro está que no es sólo a este aspecto al que ella se refiere. Más bien cabe pensar en un tipo de elección personal, de encrucijada. Y sobre este último punto sí cobra sentido la referencia a *hechos autobiográficos*, porque leemos:

«¡Un camino! Mejor que toda posición. Un camino es lo único deseable. Un camino largo, sin montañas limitadoras. Un camino custodiado por árboles que se dan las manos para que no se escape por entre ellos, porque cuesta mucho trazarlo. Un camino que seguir todos los días. Ahora comprendo lo que me ha traído a él, lo que me ha hecho elegirle entre las posiciones» (7).

Esto equivale a un proyecto de vida. Y más adelante, aunque también tenga un matiz simbólico, leemos:

«Sin metáfora, yo he sentido positivamente mi voluntad sujeta por un hilo de araña (...). Haber pasado un gran rato inmóvil, hecho cosa abandonada, y volver poco a poco a recobrar la voluntad, más bien que vuelva ella hacia nosotros (...). Porque además la responsabilidad... ¿Qué puede suceder si se rompe el hilo? Es preciso que la conciencia ayude o que haga la vista gorda. Y después de esto viene el pensar. Pero, ¿cómo he podido? ¿Y cómo no aconteció el cataclismo esperado? Y ¿cómo pude haberme pasado así la vida! ¿Pude? No, no pude. Hubiera podido. Esa es la cuestión. Ese condicional es la complicación psicológica del verbo (...). Yo escribiré algún día las memorias de mi pasado condicional» (8).

Vuelve a entrecerse la elección de posibilidades. Y la ambigüedad... Este párrafo remite por su simbolismo al aspecto expresivo, no comunicativo. Pues en la comunicación ha de haber un campo común de percepción para hablante y oyente (en este caso autor/lector). Al no existir referencia común identificable, se expresa, pero no es posible comunicar una experiencia real o incluso ficticia, y ha de valerse de lo significativo que no puede ser aprehendido por el lector, aunque sí intuido.

## El YO narrador

Uno de los aspectos más complejos de esta novela creo que estriba en el yo narrador porque remite a un juego de espejos. Hay un YO protagonista hegemónico que piensa o «retoma» un momento dado de su vida a través de un monólogo interior continuo. Este monólogo —que en la obra tiene un tono «confesional»— no está llevado con toda la complejidad que puede tener la corriente de conciencia, aunque no hay en la novela diálogos, ni testigos, ni puntos de vista múltiples de otros posibles «yoes» protagónicos; no hay ningún otro personaje interlocutor. Todo el monólogo tiene un tono de «discurso» o «historia» —sin gran diferenciación— en el sentido que distingue Todorov: «'Historia', los sucesos que se han de narrar (...) y 'discurso', los acontecimientos narrados en donde lo que verdaderamente cuenta no son los sucesos como tales, sino el modo con que el narrador nos los comunica» (9).

Este innominado yo-narrador, primera persona, se diversifica de varias formas en la novela:

a) El yo-testigo utiliza el plural desde la primera página:

«Nuestro patio, tan desnudo y tan carcelario...»

(Pág. 25)

«Nuestros abuelos debieron instalarse para...»

(Pág. 26)

«Nosotros fuimos víctimas de esta sensación...»

(Pág. 27)

No sólo se utiliza el «nosotros», sino que se hace reiteradamente, como queriendo insertar ese plural desde los primeros renglones en el tono discursivo del yo, y también, para indicar que en ese «nosotros» sólo están incluidos «ella» y el «yo protagonista» que forman unidad, porque, «ella sí que se iba haciendo para mí, se iba haciendo cada vez más como yo la quería», leemos más adelante.

b) Hay un «tú» implícito, no personalizado, que es el mismo «yo» monologante, desdoblado, verdadero destinatario del discurso y para quien únicamente éste cobra total sentido. Es a la vez comunicación y significación. Para esto, el yo narrador juega a autor, creando otro personaje y viéndolo desde fuera. Es decir, «viéndose desde fuera»:

«Acaso esto mismo es cínico, este interpretar, este descargar la conciencia en la creación. Pero no, este interpretar es lo único puro» (10).

Y más adelante:

«Puedo plantar una de tantas ramas, mi protagonista puede ser mi consonante o mi contrario. No avergüenza crearle muy cerca de mí, prefiero hacerlo de mis viceversas (...). Ence-

(6) *Ibidem*, pág. 21.

(7) R. Chacel: *Obra citada*, pág. 51.

(8) R. Chacel: *Obra citada*, pág. 66.

(9) Recogido por M. Pagnini en *Estructura literaria y método crítico*, Cátedra, Madrid, 1975, pág. 103.

(10) R. Chacel: *Obra citada*, pág. 98.





rraré su yo y el mío en respectivas copas cristalinas desde donde se vean sin mezclarse (...). Todos me veían pasar, y sabían donde estaba él; aquél que ellos nombraban andaba por el muelle. Pero yo... Yo entonces iba fatigosamente detrás de mí mismo; iba queriendo alcanzarme, llamándome, no 'tú', sino 'yo'» (11).

Es interesante este pasaje que ahonda e intenta captar uno de los más antiguos secretos del hombre. Su otro yo. No puedo evitar el recuerdo de algunos personajes de Dostoievski. En este otro «yo» de *Estación. Ida y vuelta* penetra la autora en su zona de sombra —oculta— que tiene la inconsistencia o la realidad de las alucinaciones y que no deja de ser identificable con el subconsciente del sujeto:

«Yo estaba perdido y me buscaba como se buscan para encender en un cuarto oscuro los dos hilos de un cable. Aquella penumbra se aclaraba momentáneamente en la conjunción de mi conciencia vacilante y mi 'yo'» (12).

Ese otro yo del subconsciente aflora y se manifiesta al final del libro, ¿o es la propia autora en este caso? Ya dije al comienzo de este punto que remitía a un juego de espejos la multiplicidad de desdoblamientos personales, pero, siguiendo la peripecia narrativa, creo que está manifestándose a sí mismo el propio yo monologante, su verdad, y al quedar ésta patentizada, los dos «yoes» —la imagen que se refleja y lo reflejado— se unen:

«Acaso sólo otra realidad pueda resolverme el problema. Esta de la que mi protagonista ha surgido. El puede también intentar apresar el extracto de su pasado» (13).

Hemos visto en la cita anterior que se alude a «mi protagonista» como él, como ser creado y ajeno al

yo protagónico, haciéndose así una nueva derivación del yo; pero también se dice «resolverme» el problema, incluyéndose a-sí mismo. Esta particularidad hace ver el yo desdoblado, hecho objeto de su análisis, como si hubiera supuesto la comprobación de su identidad personal en esta unión del consciente y del subconsciente.

Este extrañamiento personal es común a la nueva modalidad estética. A este respecto dice Paul Ilié: «Si el surrealismo está ligado al romanticismo, el vínculo consiste en un deseo común de encontrarse dentro del yo individual sobre todos los niveles de la conciencia, las reglas, y formas de la vida y del arte. Pero la diferencia está en que el surrealista tiene un temperamento esquizoide. Su condición básica es de extrañamiento de la realidad y de sí mismo» (14).

c) Y tenemos por último un «yo» que describe, analiza y desmenuza la situación —siempre desde el soliloquio—, pero dando en éste unas «explicaciones» que vienen a ser unos apoyos secuenciales a través de los que el lector se siente guiado:

«Yo realmente, ahora no podía precisar en qué momento eché a andar, cuando empezó a serme forzoso salir de Madrid (...). Y nada de lucha de deseos, era más bien como una discusión interminable. Pero, ¿por qué no he de irme? Pero, ¿por qué no he de quedarme? (...). Pero hasta después de estar en el tren seguí oyendo el ¿por qué no he de quedarme? (...) Sin embargo, el ¿por qué no he de irme?, desde el primer momento tuvo carácter de 'me iré'» (15).

En los puntos b) y c) el yo utilizado es siempre en singular como consecuencia de la interiorización progresiva, a diferencia del punto a), que es más descriptivo y en él se emplea el plural con más profusión.

#### *La morosidad en el argumento*

La elaboración de una técnica narrativa depurada en donde el discurso del yo vivencial es centrípeta —como corresponde al análisis psicológico— da lugar a un ritmo lento, acorde con la búsqueda de interioridad pretendida; y este ritmo se mantiene en todo el libro, tanto en las descripciones impersonales como en los análisis subjetivos, porque en la novela, más que causalidad de acontecimientos, lo que predomina es la causalidad psicológica en la búsqueda de la propia identidad. Búsqueda que es el «tema» de la novela. Por eso los acontecimientos están vistos desde la subjetividad del yo narrador, a pinceladas, y son sólo el punto de referencia para el encuentro consigo mismo.

Henry James, en *El arte de la novela*, fijando criterios respecto a lo que es una novela y a los temas que «debe» tener ésta, no sin ironía, rebate a un interlocutor polémico que consideraba imposible la no-

(11) R. Chacel: *Obra citada*, pág. 99.

(12) R. Chacel: *Obra citada*, págs. 99 y sig.

(13) R. Chacel: *Obra citada*, pág. 116.

(14) P. Ilié: *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972, pág. 289.

(15) R. Chacel: *Obra citada*, pág. 69.



vela «sin aventuras», y dice: «¿Por qué sin aventuras, más bien que sin matrimonio, o sin celibato, o sin parto, cólera, hidropesía o jansenismo? A mí me parece que esto es llevar la novela atrás, a su mísero papelito de cosa artificiosa, ingeniosa; que la hace bajar de su grande y libre carácter de ser una inmensa y exquisita correspondencia con la vida» (16).

La trama de este libro —entendida por algún crítico sólo como ejercicio intelectual— la constituye la realidad fragmentada e inaprensible de un hombre que desde su propio distanciamiento trata de captarla y hacérsela inteligible. Y a este respecto vuelvo a retomar a Henry James, que dice: «¿Por qué una razón psicológica o lo que sea no constituye un tema y sí lo constituye, una cicatriz?» (17).

Esa realidad que dice el protagonista «me lo contaré cien veces a mí mismo y cien veces diferente», es el tejer y destejer de la trama hasta encontrar el sitio exacto donde se rompió el hilo.

A mi parecer, Marra-López no está acertado en el juicio crítico de los prosistas que encuadra entre los adscritos —peyorativamente dicho— a la literatura deshumanizada, término éste que sería conveniente matizar de una vez por todas; y creo que se equivoca no sólo respecto a *Estación. Ida y vuelta*, sino la obra a toda de Rosa Chacel (18).

#### *Morosidad en la forma*

El monólogo interior con su complejidad está llevado de una forma reiterativa, vacilante, ambigua... La prosa es lenta, unas veces determinada por las oraciones subordinadas, otras por la puntualización en los detalles:

«Porque la casa nos ha hecho apasionadamente caseros. Nos tiene seducidos, como esas mujeres que sin aparentar gran atractivo, al que se casa con ellas le encasan llenándole la vida de pequeños encantos caseros» (19).

En ocasiones, la autora parece perderse en descripciones de objetos o cosas marginales, en impresiones recibidas de muy distintos orígenes, que va alargando, tomando y retomando y que desembocan en imágenes metafóricas o síntesis visuales, y que no es consecuencia de divagaciones, sino de consciente valoración de los objetos como parte de la realidad del hombre. Habría que estudiar este aspecto de su prosa para ver hasta qué punto en *Estación. Ida y vuelta* tenemos un antecedente del *nouveau roman*. La casa, descrita minuciosamente en las primeras páginas, retomada después como espacio necesario donde acontecen otros «hechos», está vista con meticulosidad descriptiva, pero a la vez dotándola de un cierto significado propio, que no es exactamente animismo.

(16) H. James: *El arte de la novela*, en «Obras escogidas», Aguilar, Madrid, 1958, pág. 1187.

(17) H. James: *Obras citada*, pág. 1187.

(18) J. R. Marra-López: *La narrativa española fuera de España, 1939-1961*, Guadarrama, Madrid, 1963, pág. 13.

(19) R. Chacel: *Obras citada*, pág. 26.



Un vehículo que lleva implícito en sí la idea de movimiento cuando «funciona» como cosa, Rosa Chacel lo presenta así:

«El tranvía no adopta nunca la puntuación de su marcha a nuestra conversación (...), es algo tan desesperante como dictar a un mecánografo inhábil que en medio de cada renglón vuelve atrás el carro, que carraquea malhumorado, y tenemos que sufrir unos minutos de silencio mientras borra la errata. Y en el tranvía pesan y azoran esos minutos, porque son como vanos interruptores de la actividad en las horas en que más vigorosamente fluye. Son silencios sin ángel, no como esos de las horas de siesta, horas blancas que deslumbran y agobian con su claridad...» (20).

La dilación también se manifiesta por el empleo profuso de frases con el adverbio «como», que por una parte expresan hipótesis contrapuestas, aproximaciones, igualdades y más frecuentemente comparaciones: «como la alegría...», «como el temor de lo...», como si fuera eso...» (pág. 28) «porque son como vanos...», «no como esos de las horas...», «como pez recién pescado...», «como un cuco...», «como la luna nueva...», «como aquel en que...» (página 29), etc.

Se observan dos actitudes frente a la escritura. Por una parte esa precisión descriptiva con profusión de comparaciones modales «como si» y los sustantivos con determinaciones que configuran —no la realidad como es— sino «su realidad», produce el efecto contrario en el lector; la prosa tan matizada cobra doble sentido y la realidad queda así desrealizada.

Analizada la estructura formal se descubre un trabajo minucioso y de gran dificultad de estilo, así la prosa se identifica con el contenido del discurso, con los análisis introspectivos, con el mundo de las sen-

(20) R. Chacel: *Obras citada*, pág. 28.



saciones—es inevitable el recuerdo de Proust— y con el subconsciente. Habría que tener en cuenta lo que Gili Gaya expone: «El significado de las palabras y su valor funcional sólo adquieren plenitud de vida dentro del conjunto de que forman parte.» Así las oraciones son autónomas, pero a la vez no lo son porque forman parte de un *continuum*, son unidades psíquicas intencionales en la fragmentación mental del discurso en el que se identifican plenamente fondo/forma.

Otro aspecto interesante en esta primera novela chaceliana, pero no en la única, es el empleo profuso de imágenes que pueden ser muy bien greguerías. La influencia de Ramón es notoria. Cito unas cuantas significativas:

«Claridad polar que sólo afrontan los gatos, bien arropados en sus abrigos de pieles» (página 26).

«El paraguas como pez recién pescado, que suelta por la cola un chorrito de agua» (página 29).

«En el siglo pasado se padeció un poco la manía de buhardilla, y así sufrieron tantas repentinas hemoptisis, que les rompieron las venas del suicidio» (pág. 37).

«Los abrigos tienen fisonomías sensibles que delatan cómo han pasado la noche. Se puede juzgar, por su buena o mala cara, si durmieron o no en la percha» (pág. 52).

«Fichas boca arriba y fichas boca abajo (...) (el dominó) teclado en libertad, el do-mi-dó es un juego para músicos» (pág. 79).

«A la guardagujas, cuando muletea al tren, con su chico en brazos y la muleta verde» (página 93).

«Indudablemente los jerseys tienen también mucho de redes cuando corren las chicas que los llevan y les saltan dentro los pechos, como recién pescados» (pág. 100).

«El cine es el alma en pena de un arte plástico» (pág. 108).

Metáforas que interrumpen el hilo central del monólogo retardando el ensimismamiento del yo y que forman un conjunto dilatorio en la adecuación del lenguaje al personaje; pero también, me parece, que esa divagación marca un punto irónico y de ruptura de planos en una prosa, a veces, demasiado sostenida en su densidad.

### *Ambigüedad y símbolo*

La dilación en la prosa se origina también por la reiteración de una palabra, sinónimos, antónimos que acaban configurando un campo semántico significativo y ambiguo.

«Sombra, sol, oasis, sol, día, luz, claro, blanco, claridad...» (pág. 25).

«Claridad polar, claridad, crepúsculo, luz...» (página 26).

«Crepúsculo, día, penumbra, sombras, aura...» (página 27).

Aunque sólo están glosadas en este aspecto las primeras páginas del primer capítulo, esta dicotomía luz/sombra se repite de una u otra forma a lo largo del libro, y creo que tiene importancia significativa porque no sólo en *Estación. Ida y vuelta* se aborda este luz y sombra, sino que abarca a toda la obra chaceliana; y podría decirse que constituye no sólo «su campo semántico narrativo», sino también su estilo personal y generacional de abordar la realidad intentando ir más allá de la distinción entre objetividad y subjetividad.

Hay matizaciones en ese indeterminado «crepúsculo» en que desemboca luz/sombra, y esa indeterminación acaba siendo clave y pasa a símbolo consciente/inconsciente a que remite la novela, también como una constante de real/ficticio, verdad/mentira, e incluso lo que puede haber de olvido en el recuerdo. Destaco a este respecto:

«Es fácil, es blando este recordar con complacencia. Si he de revivir mi recuerdo no ha de ser releyendo en mi memoria, será proyectándola, echándola a rodar con nuevo impulso» (21).

La autora, presente en su personaje, manifiesta un aspecto de su realidad cuando afirma: «Me lo contaré cien veces a mí mismo y cien veces diferente»; y es también revelador, «yo escribiré algún día las memorias de mi pasado condicional».

Este análisis somero de *Estación. Ida y vuelta*, creo que ha evidenciado algunas cosas:

En la novela se unen las dos tendencias europeas señaladas al comienzo de este trabajo; por un lado la idea, el pensamiento como eje novelístico; por otro, la esencia misma del hombre buscada en el subconsciente y en su enfrentamiento personal.

La literatura analítica no sólo no ha pasado—como pensaban algunos críticos—sino que continúa en plena vigencia, y tuvo claro precedente en la literatura vanguardista, de la que *Estación. Ida y vuelta* es uno de sus más dignos exponentes.

Pero no sólo es interesante esta novela como uno de los precedentes de un estilo nuevo, intelectual, riguroso y exigente de forma y original en su temática, sino porque además toda la obra narrativa chaceliana mantiene unas constantes, como ya apunté, que parten de aquí: recurrencia simbólica, utilización del monólogo interior como técnica, ruptura espacio/temporal, la realidad tratada como enigma, etc.; y al analizar los temas recurrentes de sus novelas—trabajo que llevé a cabo como estudiosa de la obra chaceliana—se puso de manifiesto que el hombre pleno, sus pasiones y el mundo sensible son también el hilo conductor de su obra. Esto es, lo vital.

MANUELA RUIZ-MALO SORIA



## Si no siempre entendidos, siempre abiertos

### SOBRE LA SOLEDAD DE "LA MUJER ZURDA"

PETER HANDKE: *La mujer zurda*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

El título del presente relato está tomado de la canción de su nombre que sirve de punto de partida al mismo: *The Lefthanded Woman*. (El título original, en alemán, de esta pequeña novela es *Die linkshändige Frau*). Su temática: la mujer independiente o «mujer-isla» que, aun viviendo entre los demás, se halla inmersa en una total soledad.

Peter Handke, austríaco de Griffen, nacido en 1942, y que ha alcanzado gran prestigio y popularidad entre los escritores de lengua alemana posteriores a los de la generación de Walser y Grass, presenta aquí el suceso de una separación, el rompimiento de una pareja. Pero no lo presenta siguiendo los parámetros de un *casus historiae*, sino según las coordenadas de un ritmo y un *tempo* cinematográficos, en donde sobra la exégesis, se esquematiza el lenguaje y desaparece la retórica. (Sirva de aclaración el hecho de que este mismo relato, y con idéntico título, fue llevado al cine en 1977, siendo dirigido por su propio autor y producido por Wim Wender. Con lo que el lector podrá deducir lo mucho de guión ampliado—o de preguión—que tiene *La mujer zurda*.)

Con una excelente traducción de Eustaquio Barjau, traducción que llega a la nitidez, podría uno preguntarse si el lenguaje de *La mujer zurda* es el lenguaje de una determinada clase social, de un contorno o una área, con sus raíces, sus tics, sus casticisms, o es, por el contrario, el habla aséptica e internacional de convenciones, asambleas o platós cinematográficos. Se echa de menos en ella un lugar concreto, una fijación de terruño. Posiblemente no lo pretenda su autor, o quizá busque eso precisamente. El caso es que en el desarrollo de las escenas o «secuencias» que aquí se producen—no existe propiamente el hilo de una trama—lo mismo se pueden localizar en París, que en Bonn, que en Nueva York.

La protagonista, Marianne, de treinta años de edad, casada con el jefe del departamento de ventas de una importante firma comercial, y que vive bien y sin preocupaciones aparentes, pide un buen día a su marido,

Bruno, que se separen amistosamente, que viva cada uno su vida y que no dejen de verse de vez en vez. El marido acepta sin más y Marianne inicia desde entonces su aventura, una aventura que no es otra que el hallazgo inevitable de la soledad.

Cabría adivinar que, tras la aparente despreocupación y superficialidad con que Peter Handke trata el tema, subyace una tremenda desolación y una profundidad poco común. Podría decirse, asimismo, que es el resultado del encuentro con la verdad, con la verdad desnuda y fría. Tal vez por eso, Handke—es una apreciación personal—huye de la referencia localista a que nos referíamos más arriba e incide en el concepto brillante, en la clarividencia de los pensamientos.

Surge así el pensamiento central de Handke en *La mujer zurda*: no hay comunicación, no existe la compenetración. Se vive junto a unas personas, se dialoga con ellas, pero el diálogo—viene a ser su idea capital—, cuando no supone un ataque a la intimidad del interlocutor, constituye sólo una sucesión de monólogos paralelos. Dice la última estrofa de la canción que sustenta el relato: «Pues allí entre los demás / te veré sola por fin. / Y tú me verás entre otros mil.»

A través de esta persistente soledad llega Peter Handke a la paradójica conclusión de la necesidad de compañía: «Y por fin iremos el uno al encuentro / del otro» (pág. 94).

No es, pues, la soledad propiamente dicha el fin último perseguido por Peter Handke en *La mujer zurda*, sino su superación, a pesar de ella misma. No en vano concluye su obra, está firmada en París («invierno y primavera de 1976»), con esta cita de Goethe: «Así, todos juntos, cada uno a su manera, sigue viviendo la vida cotidiana, con o sin reflexión; todo parece seguir su curso habitual, del mismo modo que, incluso, en los casos extremos en que

todo está en juego, se sigue viviendo como si no pasara nada.»

Es lo que ha hecho Peter Handke: hablar de la soledad de una mujer como un hecho cotidiano, como si no pasara nada.

FRANCISCO TOLEDANO

### EL MAL, COMO ESCAPATORIA

STEPHEN KING: *El umbral de la noche*. Editorial Pomare. Barcelona, 1979.

Stephen King nos cuenta que él no ha escogido el terror como tema principal de su escribir. Que hasta qué punto el artista es libre para escoger el tema de su obra. Y tiene razón. A este hombre de treinta y dos años le atrae lo horrible como si fuera un gigantesco imán y él un diminuto alfiler, y así, las desconocidas fuerzas que nos atenazan—sí, «nos» atenazan—se convierten en sus maléficas musas cuando coge la pluma. Y él, dice, no puede evitarlo. Suponemos que no. «Por la noche, cuando me acuesto—escribe en el prefacio— todavía tengo cuidado de asegurarme de que mis piernas están debajo de las sábanas después de que se apagan las luces. Porque si alguna vez saliera de debajo de la cama una mano helada y me cogiera el tobillo podría lanzar un alarido. Sí, un alarido que despertaría a los muertos. Claro que esas cosas no suceden y todos lo sabemos. En los cuentos que siguen usted encontrará toda clase de criaturas nocturnas: vampiros, amantes demoníacos, algo que habita en un armario, otros múltiples terrores. Ninguno de ellos existe. Lo que espera debajo de mi cama para pillarme el tobillo no existe. Lo sé. Y también sé que si tengo la precaución de conservar el pie bajo las sábanas nunca podrá pillarme el tobillo» (p. 14).

Sólo alguien que realmente tenga sensaciones así, sobre todo en tiempo nocturno, puede escribir un libro como *El umbral de la noche*, obra compuesta por veinte relatos, en los que lo maléfico es dueño y señor de la escena: ratas enormes que han sufrido mutaciones y que habitan en lo más recóndito de los sótanos de unos telares de Maine, aguardando vengativas a que algún humano aparezca por allí; camiones que enloquecen y embisten a sus propios dueños, aplastándoles y haciendo de ellos piltrafas sanguinolentas; esa escalofriante trituradora o máquina de planchar que se traga a los empleados de la lavandería donde se encuentra, en fin, todo un colorido despliegue de horrores.





El hecho de que Stephen King proceda del industrializado mundo americano anglosajón no es casual ni paradójico. Porque habría que preguntarse si esta Norteamérica de productos envasados, circuitos cerrados de televisión, latas de cerveza y máquinas para todos los gustos, no es una madre demasiado prosaica para sus hijos más imaginativos. Y es que en el escenario de nuestra vida diaria, que es poco más o menos el mismo de estos relatos, no cabe nada que no sea cotidiano y aburrido. Por eso, cuando en una lavandería la máquina de planchar decide alimentarse con cuerpos humanos y no con sábanas y toallas, no está haciendo otra cosa que revelarse contra la aplastante mediocridad de nuestro mundo mecanizado. Y aquí reside el gran acierto de *El umbral de la noche*, porque King, consciente o inconscientemente, ha hecho del mal el redentor del hombre medio que come hamburguesas y bebe latas de cerveza (en otro de los relatos, «Materia gris», una de estas latas contiene una especie de hongos monstruosos que hacen que Richie, el infortunado que los traga, se convierta en una masa pegajosa de color gris y olor pestilente) porque lo libera de su vulgar aburrimiento y lo eleva a la categoría de víctima trágica de un destino demoníaco. Hay que decir, sin embargo, que también en esa simbiosis de cotidianidad mecanizada y fuerzas desatadas del mal reside el peligro de fracasar en horripilar al lector y, en algunas (no demasiadas) ocasiones, esto sucede en nuestro libro, y el lector más crítico puede esbozar una sonrisa; mala cosa en una obra así, ¿verdad? Y es que nadie puede tratar de exorcizar a una máquina sin resultar ridículo, como sucede con los dos amigos que intentan hacerlo en el relato titulado «La trituradora»: «Hunton roció agua bendita sobre la correa de alimentación. Se produjo un súbito alarido rechinante de metal torturado... ¡Lo tenemos!—gritó Jackson por encima del creciente clamor—. ¡Lo hemos puesto en fuga!»... Le hizo otra señal a Hunton y éste espolvoreó un trozo de hostia» (p. 139). (El relato, sin embargo, es muy interesante si exceptuamos esta escena exorcista de aficionado.)

A pesar de este peligro de lo risible, donde King resbala en ocasiones como la anterior, el libro es atractivo, y mucho. Como lo son las películas de Hitchcock o Polanski. Como *El exorcista* y libros como *El retorno de los brujos*, de Pawels. Y es que, como todas estas manifestaciones, supone la escapatoria desde lo mecánico, desde lo perecedero, hacia un mundo más horripilantemente poderoso. Porque el Mal, como el Bien, habita en el terreno de lo sobrenatural, de lo cósmico. Es decir, en el terreno del espíritu. Sólo los hipersensibles pueden hacernos llorar de emoción ante la belleza y la bondad, y sólo ellos pueden hacernos temblar de terror: Poe, Hawthorne, Bram Stoker, el siempre joven Stevenson, el romántico Bécquer. Y King toma el relevo y pretende seguir lo que empezaron estas grandes mentes calenturientas. No nos extrañe su éxito enorme entre los lectores de habla inglesa. Su temática atrae y su estilo es ágil y directo, y sus metáforas, de las que hace uso frecuente, poseen una fuerza indiscutible: «La manguera se arrastraba a saltos detrás de

Wisconski como una serpiente torpe» (p. 87). «Hay una bandeja rodante para alimentación endovenosa, de la que cuelgan dos frascos como tetas oníricas de Salvador Dalí» (p. 413).

Los veinte relatos de *El umbral de la noche* son todos interesantes, aunque no en igual medida, ya que algunos, como antes apuntamos, pecan de cierta ingenuidad («La trituradora», «Un trago de despedida»). King se perfila más como gran escritor de horror en «Soy la puerta» (un ex astronauta se da cuenta de que tiene un ojo en cada dedo, por los que unos seres extraterrestres exploran el mundo), en «La cornisa» (que puede resultar terrible si uno tiene problemas de vértigo), en «A veces vuelven» (un profesor descubre horrorizado que tres delincuentes adolescentes que mataron a su hermano dieciséis años antes y le amenazaron con matarle a él también, se aparecen en su clase como alumnos sin que el tiempo hiciera huella en ellos para ajustar esa vieja cuenta pendiente), en «Campo de batalla» (al abrir un paquete que le ha sido enviado por correo, Johnny Renshaw se encuentra con la muerte: un ejército de diminutos hombrecillos vestidos de soldados y con todo tipo de elementos bélicos le declara una guerra sin tregua y le tritura poco a poco con sus armas letales), en «La primavera de fresa» (con sabor a historia de Doctor Jeckyll y Mr. Hyde), en «Los niños del maíz» (en Gatlin, ciudad de inmensas plantaciones de maíz, los niños se han convertido en asesinos que matan a todo aquel mayor de diecinueve años, llevados de un puritano fervor religioso).

En definitiva, *El umbral de la noche* puede ser para todos nosotros algo así como el momento de nuestra liberación de lo real y nuestra incursión morbosa en el mundo mágico de lo desconocido, de algo, como supo plasmar Bécquer de la manera más horripilantemente genial, «que no se ve, pero cuya proximidad se nota». Hagamos como King: mantengamos el pie bajo las sábanas y así nunca nos pillarán del tobillo.

BEATRIZ VILLACAÑAS PALOMO

## ALERTA ROSA

DOMINIQUE FERNANDEZ: *La estrella rosa*. Editorial Argos Vergara, Barcelona, 1979.

Denuncia. Pedido de socorro. Confesión. La larga carta-monólogo que constituye este libro va adquiriendo distintas tonalidades y llega a convertirse en un alegato. El problema que se plantea consiste en saber si esta novela puede participar del carácter de panfleto del siglo XVIII, de la forma epistolar y la efusión lírica romántica que culmina en el siglo XIX, y del llamamiento social propio de este siglo, sin desvirtuar su necesaria coherencia narrativa.

Una historia individualizada —primordialmente la de David, el narrador y protagonista— encuentra un cauce compartido a partir y dentro de la marginación.

El sentirse «condenado y perdido» desde su primera juventud le hace reflexionar sobre la sociedad, esa sociedad «cuyo gran principio es el rechazo». Radialmente al tema de la marginación sexual que se instala en el centro de la novela se sitúa la crítica a la sociedad actual, sobre todo a la francesa. Esa carga ideológica *activista* que hace al autor repartir culpas y señalar inconsecuencias me recuerda a los panfletos al estilo de Jonathan Swift, inteligentes y destructivos pero que supeditaban el interés narrativo a la intencionalidad política o filosófica. Sin embargo, echo en falta la ironía, instrumento eficaz que sus autores utilizaban tan certeramente.

En primer lugar, Fernández desarrolla una historia individual cuyas principales posibilidades de expansión se hallan en la cuestión sexual, pero que se apoya en el drama sentimental y psicológico de un hombre, a lo sumo de una pareja. Este intimismo, unido a la forma que adopta la obra —epistolar— nos recordaría a la novela prerromántica de mediados del siglo XVIII, si no fuera por la moral puritana de un Richardson, o el carácter lacrimógeno de un Marivaux. Pero, sobre todo, si no fuera por la necesidad narrativa que Dominique Fernández conjuga con la expresión de conflictos íntimos. Esta es una narración en la que se narra, aunque parezca perogrullesco dejar constancia de ello.

Además de desear, reflexionar, angustiarse, el protagonista puede colocarse en la situación de un narrador distanciado que va evocando hechos decisivos de su vida, y sobre todo, los que tienen que ver con Alain, destinatario de la carta, su compañero en el presente de la narración. Pero tal vez éstos son los momentos en que la novela se quiebra, en cuanto el autor decide que en una novela *debe* haber algún tipo de aventura central. Toda la magia terrible que pueden tener las pesadillas de la infancia, toda la intensidad que puede surgir de la evocación de la primera experiencia homosexual, de la comprobación de la *diferencia*, toda la dimensión estética que puede alcanzar la descripción de Cambridge, de los niños del coro de King's College, puede quedar ensombrecida, mediatizada por la cuidadosa narración de un encuentro amoroso en medio de la agitación de —ni más ni menos— la Revolución de Mayo del 68. La profundización psicológica, el ensimismamiento lírico, el estatismo descriptivo son sustituidos por la aventura entre barricadas, con abundancia de discusiones políticas y brutalidad policial —castración incluida.

No estamos proponiendo la definición de Cioran por la que «las únicas novelas dignas de interés son precisamente aquellas donde, tras haber sido despedido el universo, ya no pasa nada». Pero dentro de esta misma novela tenemos puntos de referencia como para desear que haya menos *romance*, menos discusión de teorías psicoanalíticas o médicas, o de concepciones religiosas, puntualmente fundamentadas con cifras y fechas y que resultan desalentadoras para el lector luego de la brillante primera parte.

La discriminación sexual es una más entre todas las que ejerce la sociedad. Según el protagonista, en 1944 se produce el triunfo de la burguesía, y de esa manera se determina la derrota de las



# DAMASO ALONSO, CINCUENTA Y NUEVE AÑOS EDITO

---

DAMASO ALONSO: *Antología poética*. (Selección y prólogo de Philip W. Silver.) Alianza Editorial. Madrid, 1979.

---

Dámaso Alonso se estrenó como poeta édito en libro hace exactamente cincuenta y nueve primaveras. Y todos sabemos, porque él lo ha contado con pelos y señales, cuál fue la peripecia editorial de su primer libro de versos, de *Poemas puros: Poemillas de la ciudad*, escrito entre 1918 y 1921, cuya impresión de quinientos ejemplares le costó quinientas pesetas. Apareció con el sello de Editorial Galatea, en 1921, por indicación de Manuel Machado. Compañero de odisea de este primer poemario damasiano fue *Espejos*, de Juan Chabás. Dámaso Alonso recuerda así los avatares de la edición: «Nosotros enviamos los ejemplares a la editorial indicada. Esta quebró pocas semanas (o meses) después. Yo sólo tuve un comprador: un homónimo absoluto mío, militar—muy simpático—, que, un par de años mayor que yo, estaba de guarnición en Ceuta y compró de una vez cincuenta ejemplares. Y tuvo grandes éxitos entre las señoritas de la plaza a las que se los regaló con madrigalescas dedicatorias firmadas por él. Años más tarde, a consecuencia del desarrollo de la quiebra, nuestros ejemplares debieron de pasar (supongo) a los acreedores. Lo cierto es que un otoño la cuesta de Moyano, donde están los libros de ocasión, apareció nevada con las cubiertas de los nuestros. Se vendían a real. Y desaparecieron con bastante rapidez. El caso es tener lectores. Nuestra salida, pues, después de todo, no fue tan mala.» Ahora, cuando Dámaso Alonso tiene miles de lectores y discípulos, cuando vive lo que pudiéramos llamar el cenit de su trayectoria, cuando su maestría ya hace mucho tiempo que es algo indiscutible, tanto como poeta como crítico—no olvidemos, aparte

de sus estudios de los clásicos, que su generación tuvo en él su glosador y propagador más importante, su estudioso más adelantado y cierto—, aparece una antología de sus versos, seleccionada y prologada por el hispanista Philip W. Silver, que nos acerca de nuevo su personalidad poética, las cualidades de su poesía tan influenciadora. Philip W. Silver, en su entusiástico prólogo, estudia con rigor los matices más peculiares de la poesía alonsina o damasiana, o damasianoalonsina, centrandolo su prieto y espléndido trabajo en lo que aprecia, por una parte, como un continuo proceso de autodesciframiento y, por otra, de sondeo de la tradición mística occidental. Y sobre ello teoriza con erudición y con precisión, llegando finalmente a considerar y afirmar que «aunque pudiera parecer una catacresis gratuita, habría que ver la poesía de Dámaso como testimonio hasta muy central, precisamente por su corte religioso, y no a pesar de ello. Porque recoge de la más sublime tradición religiosa su problemática secular y duradera, la poesía de Dámaso cosecha los títulos de clásica y de ejemplar».

En la antología están representados todos los libros publicados por el poeta, el citado *Poemas puros: Poemillas de la ciudad* (1921)—que se vendió en los puestos de viejo—, *Oscura noticia* (1944), *Hijos de la Ira* (1944) y *Hombre y Dios* (1955), así como otras entregas parciales y poemas de los dos libros aun sin publicarse totalmente: *Gozos de la vista* y *Canciones a pito solo*. El conjunto de la selección ofrece la difusión de una obra que por ser importantísima, debe ser conocida en su total contexto, y de la que en realidad es *Hijos de la Ira* el libro más famoso, reeditado y traducido, tal vez por ser el libro que revulsiónó y abrió cauces a la poesía española de posguerra. «Yo escribí *Hijos de la Ira* lleno de asco ante la estéril injusticia del mundo y la total desilusión del hombre», afirmó el poeta en un autocomentario a su obra. Y también lo siguiente: «El libro

minorías. Así se entremezcla en la narración un destino individual en medio de una problemática de grupo con un panorama sociopolítico general de fondo. Curiosamente, una minoría que abandona justo en esa fecha por lo menos su señal de marginación—los judíos y su estrella amarilla— servirá al novelista para establecer un paralelo con la situación del «paria sexual», y su *estrella rosa*. Una

vez más acierta en la elección de las coordenadas de imágenes que ordenarán el material novelístico: el protagonista se llama David y en ese personaje bíblico se reconocerá cuando se sienta al mismo tiempo marcado y elegido, débil y combatiente. El trasfondo religioso será continuado como un elemento anecdótico, propio de una educación normal en la Francia de la época, y también como

un entramado mítico que proporciona los nudos simbólicos para la historia y la reflexión de David. Las nociones de transgresión y culpa recubren, hasta casi ocultarla, la asunción de la realidad de la propia personalidad sexual y el disfrute del placer, de ahí la mezcla de deseo y autorrepresión que se da en las distintas experiencias de David-adolescente, que se traduce en una avergonzada pasividad.



era también una protesta literaria.» Su protesta se dirigía a la limitación de los temas y al predominio de los metros tradicionales entre los poetas surgidos tras la guerra civil, a cierto estreñimiento formal e intelectual que padecía por entonces nuestra lírica. Y Dámaso buscó una nueva tonalidad. Y la encontró en su afán de rompimiento. El lo ha explicado clara y rotundamente, huelgan otras palabras que no sean las suyas: «El núcleo principal de poemas de *Hijos de la Ira* creo que manifiesta de modo bien evidente una voluntad de apartarse de estos tres predecesores: de la poesía a lo *Garcilaso*, con el cultivo del verso libre, y a veces libérrimo; de la *poesía pura*, con una voluntaria admisión de todas las *impurezas* que aquella excluía: apasionamiento, a veces sentimentalidad, exclamación, imprecación, contenido argumental, toda clase de léxico, sin esquivar ni el más desgastado por el uso diario (ni tampoco el literario, cuando haga falta, qué demonio). Al mismo tiempo, el alejamiento del *surrealismo* estaba ya, sin más, señalado por la expresión, que, en *Hijos de la Ira* está basada en una racionalidad, interior y exteriormente cohesiva. Yo buscaba una expresión para mover el corazón y la inteligencia de los hombres, y no últimas sensibilidades de exquisitas minorías. Tengo mucho respeto, y a veces mucha admiración por las técnicas muy refinadas (creo haber dado algunas pruebas). Pero no se parecía en nada a eso lo que me impulsaba a escribir *Hijos de la Ira*. Y cada uno debe escribir como le sale de adentro.»

Así lo pensó y así lo hizo. Así «cuando en España nadie protestaba». Quizá nadie lo hacía desde Unamuno de una manera tan espeluznante y a la vez tan estética, porque el atávico sentido religioso le orientaba distintamente, le ponía un clamor abismal a la voz del poeta madrileño, tanto cuando señala que *Madrid es una ciudad de un millón de cadáveres*, como cuando ironiza asegurando: *Me están doliendo extraordinariamente los insectos*; o cuando enternurándose le dice a Dios mismo: *Ay, yo te amaba aún con más ternura en lo pequeño*. Nunca se han dado en la poesía española contemporánea situaciones tan

límite, ni nunca han sido salvadas mejor estas opciones poéticas al salto mortal del descubrimiento lírico con mayor riesgo ante el descalabro, porque Dámaso Alonso, junto a su bizarría lírica supo poner algo esencial, lo que se llama fe en el más amplio sentido del vocablo, una fidelidad a la esperanza poco común en aquellos momentos difíciles para creer y crear. De ahí que pasado el tiempo, un buen manojo de años, no resulte un tremendista, sino un maestro para todos cuantos busquen la salvación, es decir, un ideario para el talante y el garlochí, ya que en su poesía está machihembradamente abrazada la rebeldía con el amor. Y no se puede dar mejor reflejo de actitud humana, ni se puede asumir mejor la soledad del hombre, sino mirando, como él, a Dios de cara a cara:

*Hombre es amor. Hombre es un haz, un  
I centro  
donde se anuda el mundo. Si Hombre falla,  
otra vez el vacío y la batalla  
del primer caos y el Dios grita «¡Entro!».*

*Hombre es amor, y Dios habita dentro  
de ese pecho y, profundo, en él se acalla;  
con esos ojos, fisga, tras la valla,  
su creación, atónitos de encuentro.*

*Amor-Hombre, total rijo sistema  
yo (mi Universo). ¡Oh Dios, no me ani-  
I quiles  
tú, flor inmensa que en mi insomnio cre-  
I ces!*

*Yo soy tu centro para ti, tu tema  
de hondo rumiar, tu estancia y tus pen-  
I siles.  
Si me deshago, tú desapareces.*

*Hombre y Dios, sí. Difícil soneto. Como  
corresponde a una perenne lucha hacia la  
paz, hasta decir Gracias, gracias: yo veo.*

Cincuenta y nueve años de poeta édito: Dámaso Alonso siempre respondiendo a las preocupaciones del hombre y a la llamada divina de su origen, como lo atestigua y proclama esta oportuna antología de sus versos que acaba de aparecer.

MANUEL RIOS RUIZ

El relato de su primer *encuentro* cumple con todos estos requisitos rituales, él mismo se pregunta con total certidumbre: «Acaso no sabía yo que mi religión más auténtica desarrollaría sus misterios en el fondo de un subterráneo?» El audaz acto de un mediocre desconocido justamente en el llenísimo último vagón del metro donde los alemanes obligaban a viajar a los judíos y donde los parisienses

se amontonaban solidariamente, se convierte en una escena de propia inmola-ción, en la imagen del sacrificio de Isaac por voluntad de Yahvé: «La penumbra en el vagón mal iluminado, el parpadeo de los semáforos en la noche del túnel, el tejemaneje silencioso de este hombre, cuyos gestos tranquilos parecían obedecer a un rito, el chirrido de las ruedas en los raíles, la queja lejana de los tre-

nes distantes, formaron un decorado religioso y un pórtico solemne a mi entrada en el vicio.»

Estas palabras no constituyen una retórica demasiado altisonante, sino que responden a una educación y un contexto social de extensión impresionante. Por silenciosa y discreta que sea una vida, la simple sospecha acerca de la inclinación emotiva y/o sexual de alguno de sus



miembros lleva al grupo social a excluir a aquel que no cumple el papel asignado.

La *estrella rosa* representa el estigma que la sociedad impone al homosexual en cuanto implica una contradicción a lo normal. Pero también representa la culpa y la indefensión a que se siente íntimamente condenado aquel que no ha podido asumir su verdadero ser y, como consecuencia, sólo busca ocultarse o curarse. Sólo cuando David decida romper con la explicación psicoanalítica, con las líneas de política partidista, con las convenciones que muchos de los suyos siguen, sólo entonces podrá vivir creativamente su amor y, a la vez, emprender la lucha por el reconocimiento de sus derechos. Pero, a su turno, cometerá alguno de los mismos errores de los que fue víctima: la heterosexualidad va a ser una imperfección, una desgraciada consecuencia de la unidad perdida. Con un fanatismo igual de intenso, aunque de signo contrario, al de quienes disculparon el asesinato de Pasolini —para poner un ejemplo que él mismo reitera—, David acumula recuerdos mitológicos, costumbres indígenas, tradiciones orientales, para demostrar que «los verdaderos hombres no maduran si no les permiten temporalmente ser mujeres» y que «todos hemos sido mujeres en el pasado inmemorial de la historia colectiva». Esto, que podría ser aceptado como una lírica expresión de la aspiración a la plenitud, además de una afirmación a la importancia de su «mitad femenina» y del derecho a dejarse guiar por ella, llega a transformarse en delirio cuando exalta las figuras de los andróginos adolescentes cantores de King's College como muestra de «la absoluta superioridad de una humanidad que ha sabido permanecer indivisa». Creo que en este punto el principal error reside en intentar elevar el impulso lírico a verdad sociológica y hasta antropológica.

En esta línea explicativa se sitúa también la debilidad de la crítica social que plantea esta novela. Hace un larguísimo catálogo de injusticias, pero no analiza sus causas. Recuerda el odio nazi a los homosexuales y también señala «la gran participación electoral obrera» a favor de la discriminación sexual en Miami. La falta de coherencia en el alegato se demuestra también en la exaltación que el narrador-protagonista hace de la Revolución de Mayo del 68 en Francia. El entusiasmo que demuestra es poco comprensible aun desde su especial punto de vista, porque en medio de las barricadas del Barrio Latino nace la historia de amor del libro, pero no la justicia social, ni en general ni con respecto a los homosexuales. De nuevo priva el punto de vista estético. *Revolución de la imaginación*. Revolución frustrada.

Como se ve, el reproche general que se le puede hacer a Dominique Fernández es que indique caminos que luego se pierden, que sorprenda con tonalidades que luego se diluyen. Sin embargo, por encima de esa infidelidad a una estructura esbozada, desborda una multiplicidad enriquecedora, una expresividad de resonancias dramáticas. No podemos restringir nuestra atención a la narración escueta, pues ésta apunta, más agudamente, a nuestra sensibilidad. Denuncia. Pedido de socorro. Confesión.

## UNA REFLEXION SOBRE EL ARTE

ANTONIO CASTRO Y CASTRO:  
*La danza*. Ambito Literario. Barcelona, 1979. *Escultura-2*. Ediciones Rondas. Barcelona, 1979.

El arte, la contemplación del signo estético, más aún, la descodificación del mensaje artístico, que va más allá de la mera información, es decir, que establece en el espíritu un estado de constante vigilia por el hecho de comunicar algo que escapa de la normalidad, proporciona al hombre-persona uno de los más eficaces medios para sus aspiraciones de libertad individual, e incluso colectiva. Si la recepción del mensaje estético se realiza a través de otro significante estético, diferente de aquel objeto de descodificación, llegaremos a unos resultados en los que las posibilidades comunicativas se han multiplicado, o al menos doblado, ya que hemos agrupado más de un significante que nos proporcionan varios significados. Un ejemplo claro lo tenemos en la música descriptiva o narrativa no vocal: a través de los signos sonoros descubrimos unos significantes plásticos o literarios y sus correspondientes significados.

Igual planteamiento significativo existe en estos dos poemarios de Antonio Castro. La intención de comunicar significantes y significados plásticos por medio de los signos literarios está presente en el autor desde hace años (recordemos sus obras publicadas: *Roma por mi tiempo*, *Arquitectura*, *Astorga amurallada*, *Avila por mi tiempo* y *Escultura*, antecedente de este *Escultura-2*, que comentamos). *La danza* y *Escultura-2* son dos poemarios que transmiten la contemplación de objetos artísticos, fundamentalmente; si bien hay una preocupación por el hombre y el existir, no piense el lector encontrar planteamientos sociales, políticos o de otro género. La obra hasta el momento de este leonés nacido en 1929, obra por otra parte extensa, siempre ha discurrido por ese espacio de la preocupación individual y existencial, por un lado, y estética, por otro.

*La danza* adopta una estructura circular. Se abre con un panegirico del «cuerpo», instrumento y significante de la danza. El desarrollo del poemario está formado por tres extensos textos que caminan de lo universal a lo regional, pasando por lo nacional, mediante una progresión descendente. Son los poemas dedicados al ballet clásico universal, representado por Nureyev, al baile español, representado por Antonio Gades, y la jota leonesa, representada por un pueblo entero que se identifica con un tú y un ella, un hombre y una mujer anónimos. Y se cierra con un regreso al comienzo, con un texto dedicado a los cuerpos, «Fugitivas antorchas», con el que el círculo queda concluido.

La estructura del otro poemario, *Escultura-2*, se presenta, por el contrario,

de forma lineal. Establece una progresión histórica ascendente que arranca de la escultura etrusca, «Loba Capitolina», prosigue con la grecorromana, «Apolo del Tiber» y «Venus Capitolina», con la barroca, «Anima Damnata», «Anima Beata» y «Apolo y Dafne», de Bernini las tres; con la contemporánea, «Geometría sin tactos», y concluye con la escultura natural, la más perfecta de todas, «Una rosa».

La temática de los dos libros parece a primera vista distinta; sin embargo, hay unas constantes comunes. En ambos hay una aspiración, como decíamos, al humanismo, a la libertad individual, en la que el arte, la danza y la escultura en este caso, propone al lector una escapatoria de toda presión deshumanizada y una conjunción de arte y existir humanos. Por ejemplo, se puede leer en *La danza*:

*Ahora ser un hombre es un tropel  
de trigonometrías y diseños y herrum-  
Ibres  
que derrumban los fósiles, las brújulas,  
porque todo es axial, beso del mundo  
que se encuentra a sí mismo como un  
larco o gacela.*

(Pág. 42)

*Existir es huir.  
Existir es un caos que sin ejes  
retorna a los ovillos de la materia  
Existir es un rito de liturgias Imadre.  
sin dioses, es un lance, es un litigio...*

(Págs. 98 y 100)

Existe también una preocupación del autor por los volúmenes, el espacio y el movimiento. En todos los poemas, extensos por otra parte, Antonio Castro relaciona los elementos integrantes, plásticos y lingüísticos en una simetría o armonía que se acerca a la armonía cósmica. Como el hacedor de fantasías, levanta un edificio rebosante de equilibrio. Unas veces serán el cosmos y su proporción los referentes; en otras ocasiones vendrán a la memoria del poeta la exactitud de la geometría y de la aritmética: «El ballet es un cosmos. / El ballet es la danza de las constelaciones» (en *La danza*) y «El tiempo aquí es espacio, yo soy ojos, / no relojes, soy ejes, gozo puro / sin ruedas y sin ruidos, ritmo cósmico, / geometrías sin tactos» (en *Escultura-2*). Es como si un anhelo insatisfecho rondara la mente y la voluntad de quien no ve en la cotidianidad el equilibrio deseado y sin embargo reconoce en los movimientos del cuerpo y en los perfiles de los volúmenes contemplados un índice o un cimiento de la divinidad como primer movimiento y orden del universo en armonía.

Este universo en armonía tiene como centro la figura humana. Son los cuerpos, en una concepción casi renacentista, los que, como tactos intocables, protagonizan esa huida hacia el misterio o la fantasía; los que se constituyen como un elogio al equilibrio. Alrededor de ellos se desborda una escenografía palpitante adecuada a las imágenes y sus contenidos. En *La danza*, Antonio Castro recrea todo un trasfondo para cada manifestación del baile. Así, en el ballet, vidrios, tersuras, transparencias de cuarzos, remolinos de oro, corales, cataratas,



columpios y relámpagos; en el baile español no quedan en el olvido la presencia de la muerte, el cobre o el bronce, la noche o el llanto, el fuego o los cuchillos; en la jota leonesa los hombres y mujeres oyen la dulzaina, huelen a tomillo, se mueven al compás del trigo o los chopos cimbreándose al viento. En *Escultura-2*, el poeta rebusca el humanismo en cada época, aborda cada escultura en su contexto. Así, la Loba Capitolina será «equilibrio largo» que resiste las batallas, las victorias, los sepulcros y los arcos; Apolo se confundirá con la belleza y con la vida, con la salud, con el vigor y con el tiempo; Venus Capitolina, «armonía escondiéndose», irradiará blancura, exactitud, etc., como símbolo de humanismo. Y sucesivamente, los restantes textos. Antonio Castro y Castro contagia al lector el gran amor a la belleza, al arte, a la historia y, en definitiva, al hombre.

Es necesario, llegados a este punto, completar la reflexión sobre estos dos poemarios con una mirada lo más profunda posible a la depurada expresión lingüística del poeta. Creo que merecerá la atención de quien seriamente decida leerlos. Extraño sería que un poeta que lleva el arte en su espíritu dejara en un rincón su propio anhelo estético. Este anhelo se acerca a la esencia del clasicismo. Un trabajo



constante en las superficies del lenguaje hace posible que éstas se presenten como brillantes. Los rastreos y la selección que el autor realiza en nuestro léxico o la original combinación de los signos obligan a pensar en altas cotas de la retórica. Se podría hacer, sin miedo a equivocarse, todo un tratado de retórica con ejemplos sacados de estos dos poemarios. Abundantes imágenes, metáforas y sinestesias relacionan los elementos inanimados de la escultura o de la danza con la naturaleza y sus vivientes. La mú-

sica podrá ser líquida, las curvas del cuerpo serpientes, o las preguntas penáscales o lomas partiéndose.

Pero donde más destaca el trabajo retórico de Castro y Castro es, quizá, en el nivel fonético, en la combinación de sonidos. Los dos poemarios son ricos en demostraciones de ingenio mediante aliteraciones, consonancias internas, paronomasias, redundancias fonéticas, etc. No es raro, por tanto, abrir al azar y encontrar frases como «Se atirantan vestigios, hay vértigos...», «Se fragmentan fragmentos», «El caos está ardiendo, sus caobas ya heridas...», «Todo sobra, los muros y los muslos», «destierros son las tierras», «la mujer borrándose, borrada por sus olas», «qué recientes los orbes por tus órbitas», «Pesos pesan, figuras de materias...», en *La danza*, y «numen de confluidas alas, de confluidas olas», «Lago verde. Vereda...», «aspas ásperas», «Qué mascarón el rostro, rastro, resto...», «de este mármol del mar, de este mármol de amar», «Por los ojos los ejes», en *Escultura-2*.

La conjunción de expresión y contenido, utilizando términos tradicionales, satisfará plenamente a los lectores, incluso a aquellos que quizá con objetividad piensen que Antonio Castro y Castro se encierra en una torre de marfil, la de la poesía.

SANTOS ALONSO

## DE LOS DISTINTOS MODOS DE LLEGAR A PUERTO

ALFONSO CANALES: *El puerto*. Col. «Rusadir». Granada, 1979.

Determinados signos de la literatura actual, y de lo que no es literatura, al menos en sentido estricto, apuntan, insisten, hacen expresiva su coincidencia, en un regusto estético, morboso, melodramático e incluso trágico, por una imagen y atmósfera decadentista. El príncipe de Lampedusa y Venecia son símbolos de ese atardecimiento que, en algunas novelas y poemas, llegan a oler decididamente mal, como dicen que huelen los canales venecianos. Thomas Mann fue el verdadero precursor de esto que ahora, degenerándose, pasa por el dandismo —es un decir— y por otras y varias posturas. Cualquier senda puede acabar llevando a la más descarada cursilería. Y a la fórmula, acompañada de sus correspondientes implicaciones.

Ignoro si va a haber terrores del milenio, aunque algunos ya asoman y predisponen al acabóse. Hay quien da por sentada la decadencia de Occidente, si bien, digo yo, pudiera suceder que nuestro mundo continental tuviese una mala salud de hierro, garantía, a veces, de larga vida. Se escucha el prematuro gorigori de Europa, las honras fúnebres de Europa. Hay dos actitudes: la de los propugnadores, más o menos since-

ros —menos, a mi entender—, de una nueva sociedad y la de quienes, simplemente, se sienten a gusto entre las luces crepusculares.

Junto a unos y otros se hallan los que, no a causa de una ideología ni tampoco a causa de su inclinación al artificialismo, sitúan su palabra en la vía existencial del *ser para morir*, que tanto juego diera en los años cuarenta y en décadas innumerables. El *tener que morir* repite, de cuando en cuando, en los papeles de la poesía y de la prosa, su irrefutable verdad, dígala don Miguel de Unamuno, que casi no varió esa cantilena, o don Dámaso Alonso, y pongan un etcétera de imitadores como de aquí a China ida y regreso.

Llegan libros a los que iguala la preocupación por encararse a lo esencial de la vida y la muerte. No suele haber gritos ni abstracciones en ello. Pretenden reactualizar lo que es común en el hombre, lo que redundará en beneficio del lector. No se trata, en suma, de contar *su caso*, lo que es siempre legítimo, sin perder de vista el *según* y *cómo*. Aspiran a saltar por encima de las barbas personales. *Nadie puede saltar por encima de su sombra*, dijo el cordobés-romano Séneca, pero a nadie puede negársele la voluntad de intentarlo. En ocasiones, los ejemplos de la susodicha corriente vienen juntos o casi. En el número anterior comenté *Herencia*



del otoño, de Laureano Albán, Premio «Adonais» 1979. Ahora le toca a *El puerto*, de Alfonso Canales, Premio Internacional «Ciudad de Melilla». Obras diferentes por su estilo, mas aproximadas si nos fijamos en su intención meridianamente existencial y, asimismo, esencial.

Pocos poetas, desde 1939, han puesto tan extremado rigor en su obra como Alfonso Canales, este malagueño fiel a su tierra nativa y a una manera de concebir y expresar la poesía. Una constante suya es la de servirse del armazón poemático, en el que hay épica intelectual, fondo y trasfondo de sedimentada cultura, pero también intuición y sentimiento, para proceder al abordaje de temas cuya importancia es grande: *Aminadab*, *Port-Royal*, *Gran fuga*, *Réquiem andaluz...* La poesía de Canales se sustenta en un espíritu mediterráneo que no se limita a desplegar el abanico de las sensualidades y los colores, sino que desciende a las raíces problemáticas.

No es nada casual que este existencialismo de nuevo cuño, al que vengo refiriéndome, propenda a recurrir a la técnica simbolista, a las metáforas tópicas en el más noble y admisible sentido. El puerto es partida o llegada del viaje. Aquí, desde las primeras líneas, aparece clara la segunda incidencia: *El timón hace tiempo / que no obedece... Todo es confuso... pues ya no hay quien ignore / que es triste y es final cuanto sucede*. En el tramo que sigue empieza a bordonear el pensamiento del que se nota cercano a las postrimerías y alude a la disposición latente al principio del viaje—vivir—y a la mezcla de duda e impulso que en él hubo. Canales desarrolla, con mimo y rítmica pausada, ese tránsito que se repite en cada ser. *Lo que fue vida hácese memoria* cuando se anuncia la arribada final. El endecasílabo blanco, su continuo encabalgarse, refleja la *procesión por dentro* de quien escribe, aunque trasladada al recurso de la tercera persona, pintiparada para el orden narrativo. *¿Hay puerto?... ¿En qué consiste el puerto al que desean regresar?* Las preguntas se encadenan. *¿Es preferible no abrigarse en él? Y por último: El puerto está. ¿Mas qué se esconde / tras el puerto?*

Esta es la primera variación de un motivo inquietante como pocos. El poeta, con sabiduría, no ha querido apurar hasta el límite la materia que abre su libro. Y lo que hace es trasladar su inquietud a otros planos: el del amor, pues aún pervive en el tiempo gastado y da lugar a *Estaciones de amar*—para mí lo más interesante de *El puerto*—, donde la madurez de la pareja se mueve en una atmósfera conmovedora y poco usada. Dice: *Me parece / que de la nada surjo / de nuevo, que a la par soy oficiante / oficiado, en un siglo / ya sepultado por la arena... Pero te miro, / amada mía, y eres / la carne de mi ayer que resucita, / atravesando muros, segura de que todo / se confirma en eternos / retornos, de que nunca / se apagará este fuego recordado*. En ese sentimien-

to forja la sospecha de haber vivido otra vez.

*Dos epilios* desenvuelven, de una parte, el hecho del Poder, en torno al patricio muerto, que ya hiede, mientras bulle fuera el tiempo invasor—esto es referible a cualquier época, aunque aquí se encaja en la romana—. La segura dicción de Canales, su preciso y nada seco modo de reflexionar y describir, compaginan el aire clásico y la punzante modernidad. Piden los del interior de la fortaleza que el tiempo sea frenado. *La sed les fuerza a salir*. Y se repite el eterno retorno, la sorpresa del poder ostentado con igual lenguaje que quienes lo ejercieron anteriormente. *El toro Lázaro*—aquel que, tras ir a la plaza, vuelve al praderío—es una secuencia original del episodio evangélico. Y, a partir de este poema, y durante el apartado que titula *Otras razones*, el poeta nos conduce otra vez a su interioridad y a sus distintos espejos en los que se refleja el tamizado estremecimiento ante el fin: *No da pánico la muerte: deseada / es como grato extremo / de la paz*. En *Los años*, dedicado a Vicente Aleixandre, Canales contrapone, en un magnífico poema, la hermosura de la muerte joven y la de quien ha vivido mucho: *pero es más bello / que los años trabajen la palabra y el canto / fundidos, de manera que una nueva armonía / se logre en el conjunto, desconocida antes... mas el que se retarda / adrede, no queriendo que nada se le esconda, / llega más lejos...* Esta visión antirromántica, más real y convincente que la que suele abundar en este punto, constituye, a mi ver, otra de las alturas señalables de este libro, a cuyo término se instala una sutil imagen del hombre y Dios—testigo y creador—, rematada con estos versos: *Pero salimos cuando / todo ya parecía desvelarse / Y al salir, es invierno, y llueve, y hace frío. / Posiblemente nada / recordamos*.

La arquitectura de *El puerto*, como hemos visto, da lugar a diversas perspectivas, a resultados del instinto de tratar de ver lo que no es perceptible con los ojos. Ese desasosiego se atempera en un lenguaje muy medido. En una alternancia de distanciamiento y acercamiento a la comezón individual e intransferible, lo prevalente es el engranaje reflexivo, aunque sin apartarse de la encarnadura humana. Canales acierta a plantear, desde dentro o desde fuera, una honda especie que arranca de esta sensación: *¿nos vamos del todo?, ¿hemos estado aquí otra vez?, desencadenadora de dudas, interrogantes, certidumbres y lo contrario*. El ritmo igual de *El puerto*, si bien corresponde a su concepción poemática, le resta sorpresa. Es una servidumbre. No hubiesen sobrado algunas clarificaciones ni cambios de tono. Nuevamente, Alfonso Canales se mide con su propia y característica ambición, fuera de lo corriente, con la que ha ido creando su poesía. Una doble madurez—la de la sustancia y la de la expresión—vienen a reunirse en este libro bellamente editado.

JIMENEZ MARTOS



# POR LOS CAMINOS DE LA MELANCOLIA

ANTONIO PORPETTA: *La huella en la ceniza*. Instituto de Estudios Alicantinos. Excelentísima Diputación Provincial. Alicante, 1980.

No es muy frecuente, a la altura de la poesía de hoy, por lo general oscura y aséptica, tener en las manos un libro sencillo y directo, como el segundo publicado de Antonio Porpetta. Fue el anterior, *Por un cálido sendero*, conformado conjuntamente con poemas de su esposa, Luz María.

De aquella generosa e ingenua entrega nos quedó un recuerdo emocionado, con la emoción que produce lo auténticamente sentido. Como Antonio Porpetta anunciaba en aquella «Presentación», ha llegado el momento de que las voces líricas de la pareja se separen, siendo *La huella en la ceniza* el que inicia su andadura personal.

El salto realizado es muy notable. Como muy bien dice Leopoldo de Luis en su magnífico prólogo, estos poemas son «más maduros, más graves»... «Comprendo por qué se llama este libro *La huella en la ceniza*». También yo lo comprendo al acabar su lectura. Y me acuerdo de otros bautismos semejantes: *Mariposa en cenizas* (poesía), de Julia Uceda; *Odio sobre cenizas* (novela corta), de Salvador García Jiménez; *Sólo cenizas hallarás* (novela), de Pedro Vargas; *Umbra de cenizas* (poesía), de Pedro Mater Beltrán. Podrían rastrearse muchos más y, como se ve, no sólo la ceniza es motivo lírico, sino también para la prosa, además de abundar las frases alusivas a esa acabada materia, empezando por Antonio Machado: «Y nunca más la tierra de ceniza / a pisar volveré» (1913). Antonio M. Cerezo dice: «ceniza de lluvia pone el agua en las gateras»; José Luis Cano: «... y conoció el sabor de la ceniza...». Por su parte, Antonio Porpetta insiste alrededor del título y declara en «Amanecer»: «Ya es ceniza la sombra», como fundidas en una sola entidad cuyo color gris tiñe su honda tristeza, de la que quisiera escapar por todos los medios.

La melancolía circula por cada composición entre transidas imágenes que reflejan el estado de ánimo—de ánima—del poeta, inmerso en una especie de agudo neorromanticismo.

Como dije al principio, nada más lejos de la poesía experimental que la de este alicantino tan añorante de su mar, llena de transparencias cordiales, llegada directamente de corazón a corazón.

La nostalgia por lo que se pierde—ya dijo Machado: «se canta lo que se pierde»—camina estremecidamente por los versos de Porpetta, cargados de tintas oscuras. Adjetivos y sustantivos como brusco, odio, verdugo, trágica, angustia..., matizan adversamente las sensaciones y sentimientos del poeta en un momento determinado para, en otros versos, can-

tar esperanzada y animosamente la alegría del vivir, aunque bien hincado su pensamiento en un pasado mejor, en una feliz infancia. A veces, Antonio Porpetta parece contradecirse en antitéticos exponentes de tristezas y alegrías, de soledades y silencios padecidos con dulce mansedumbre y de cálidas y dichosas vivencias, anegando su corazón.

Dice en «Niños sin azul»:

*Yo guardo en la memoria  
marcado por un hierro tenaz y dolorido,  
mi infancia alicantina y su paisaje  
abrasado de sol...*

Retrovisiones que se repiten a lo largo del poemario, todo él colmado de amor. En la segunda parte hay esta cita de Jorge Guillén: «Pasan los años y el fatal balance / se impone ya a los más desprevenidos.» El poema III de esta «Crónica de una desolación» es un claro ejemplo de su propia desolación, de su desangelamiento—corrijo: de su angelamiento—ante el mundo y las circunstancias que le rodean. Se acuerda de «las sonrisas pacientes de mi madre», del «paternal cansancio», de «... los olivares / henchidos de vejez, la dulce abuela, / su menudez de almendra y su blancura...». Todo es ya pasado, dejando al poeta «anclado» en su presente, no demasiado venturoso, a juzgar por lo que dice de su «pobre condición humana», siendo su verdad «la muda compañía de mis versos / y mis lágrimas».

Sin embargo, no sólo atraen a Antonio Porpetta los temas graves, cósmicos, sino las pequeñas cosas, la florecita silvestre, la hiedra, el espliego, cuyos aromas dan más vida a sus versos.

El poeta mediterráneo, enamorado del amor y de la amistad—ved en «Digo amistad» su entrega—, se muestra, no obstante, instalado en el más tremendo existencialismo con cuanto supone de descontento y amargura. Amargo es «Tránsito», cuyo final nos recuerda la idea semejante de Miguel Hernández, sobre el mezclarse con la tierra y sus raíces, al morir («Vecino de la muerte»). Dice Antonio Porpetta:

*Yo quisiera  
fundir mi sangre con la savia nueva  
de las desamparadas amapolas  
antes de comenzar ese regreso  
hacia mi ausente valle de las sombras.*

Merecen citarse los cuartetos alejandrinos de «Exodo», muy logrado de forma y fondo, quizá el mejor, con «Primavera



en el tejado», de todo el conjunto, siendo también muy buenos «El río» y «Arbol»; pero sobre ningún otro destaca «Busco mi verdad» (apuntes para un autorretrato), con el que inicia su libro. El poeta, perseguidor de su autenticidad, ofrece una conmovedora semblanza de su yo, con desesperada angustia:

*... trabajo con paciencia de alfarero  
mi pobre barro gris, hasta inventarme  
esa clara verdad de cada día  
que no he podido hallar en mi memoria,  
ni en mis sueños,  
ni en mi vida.*

MARIA DE GRACIA IFACH

## EN PRIMERA PERSONA

JUANA TRULLAS: *Una mujer*. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

Cuando el crítico es a la vez novelista de oficio, y sobre todo cuando en su palmarés figuran algunos premios literarios, es delicado enjuiciar una novela como esta de Juana Trullas, que obtuvo en su día el Premio de Novela «Círculo Mercantil», de Almería, uno de los mejor pagados de cuantos se convocan en España. Pero hay que comentar esta novela con ecuanimidad, y poner sobre todas las cosas todos los puntos que sean necesarios, para que los lectores de este comentario y del propio libro sepan a qué atenerse. Por supuesto, lo que se diga en esta crónica será sólo y exclusivamente de mi personal responsabilidad, y si sirve de algo para descargarme, pongan, quienes me hagan el honor de leerme con atención, toda mi larga experiencia del oficio en uno de los platillos de la balanza. Por honestidad no va a quedar.

Tengo la teoría, ya vieja en mí, de que quien conoce un libro, una obra de teatro, una película, una obra de arte, sin conocer también al autor, sólo la conoce a medias. Una misma obra merecerá distinto criterio crítico, si el autor es joven o viejo, actual o clásico, hombre o mujer, viajero o sedente... La misma novela no merecerá igual trato si es la obra de un muchacho, de un novel, de un veterano, de un sabio o de un ignorante, que también los hay escribiendo novelas. Por eso es necesario decir, ya mismo, que Juana Trullas es una mujer que nació, y no lo oculta, en 1929, en Barcelona, en junio para más señas. Tiene, por tanto, cincuenta años, edad espléndida para un novelista, suficiente para haber almacenado una experiencia personal capaz de reinventar la vida, que es en definitiva la raíz del oficio. Juana estudió, y ejerció la docencia. Juana escribe desde su adolescencia, y tiene inédita su primera novela. Ha ganado otros premios, entre ellos el «Café Gijón» y el «Ciudad de Lérida». Escribe para los periódicos y para la Radio... El editor publica en la solapa del libro una fotografía de Juana.



# ANUNCIO DEL MARTIRIO

CLARA JANES: *Antología personal*. Col. Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1979.

*Ce qu'ici-bas nous sommes, seul un Dieu peut le completer.* Hölderlin.

La *Antología personal*, de Clara Janés, es una de las escasas fuentes de poesía que encontramos en nuestro tiempo. Por sus páginas se deslizan dibujados la luz, la ausencia, la música inesperada de los mundos interiores, los cafés abandonados, las redes solitarias, los mástiles sobre los cielos, las gentes cotidianas apenas entrevistadas, los peces, las cestas; todo llevado por una ola ligera que avanza hacia nosotros para tornarse en soledades absolutas, en amor a solas, en sufrimiento purificador. Luego, en el estallido frenético de la violencia y el terror. Más tarde, el amor, desencarnado ya, canta desde lo más alto de un pino o desde la profundidad de una catedral submarina, en «Kampa».

La poesía se extingue en nuestro tiempo. Los poetas desaparecen en el gastado lenguaje poético. Olvidan el salto mortal necesario para llegar a la fuente secreta de la que manan las corrientes de las que alguna vez nos nutrimos. El signo moderno más aterrador es la extinción del poeta. Cuando el poeta desaparece, desaparecen también los seres libres. El mundo se cierra compacto, pesado, totalitario. No quedan hendiduras, márgenes, riberas, y el hombre de la calle pierde sus espacios

interiores donde recrear su tiempo, su ocio, su amor, su soledad, su estrella errante que atraviesa los cielos, su sufrimiento. Es el mundo totalitario al que se enfrenta aterrado en una nueva soledad donde la comunicación ha dejado de existir como esperanza. Es el nuevo mundo proteiforme habitado por presencias amenazadoras, hostiles a la gracia, impermeables al dolor, que canta Clara Janés.

Clara Janés es la búsqueda de la blancura, de la soledad, de la desnudez, signo de nobleza de un ser incapaz de adaptarse a la grosera vida cotidiana, al amor prisionero en la banalidad anecdótica del contrato: «Gotean todas las tuberías... / Los armarios están llenos de manchas de polvo... / La ropa está en desorden. / Y cuando, con las puertas abiertas / muestras su tripa / incitan a la puñalada.» El amor que busca el poeta de *Antología perso-*



nal no es el amor cotidiano, y apenas podrá encontrarlo más allá de la perfección de la frontera de la muerte, cuando ya todo ha dejado de ser para empezar a ser en una dimensión perfecta.

La voz de Clara Janés en *Antología personal* es la voz aterrada del poeta perdido en el mundo proteiforme que nos rodea. Surge trágica, salpicada de sangre. Las páginas del libro llevan la hermosa sangre de los mártires transfigurada en rosas y lleva también la sangre violenta de los crímenes que se cometen día tras día. Clara Janés es un ser aparte, clandestino. Su voz es peligrosa, subversiva, nos indica el peligro: anuncio del martirio. Su raza se extingue, es el viento pequeño protector del vuelo de las mariposas. La hermosura es frágil e intocada como ellas.

Su poesía sobria, desnuda, purificada por el sufrimiento, nos presenta a esta joven solitaria asida a la verdad con ambas manos, para regalarnos su terrible angustia al saberse a solas frente a lo que ella ha descubierto: «Y así y todo me sobrecoge el miedo.» En sus poemas las imágenes son dibujos perfectos trazados en el aire: «Llegarán los almendros en flor a tu ventana / huídos de mi pensamiento», «y encienden / el perfumado rubor de los cielos».

Clara Janés, como todo poeta, se convierte de pronto en Orfeo y encuentra la entrada al país mágico donde se yergue el palacio de cristal y piedras preciosas donde yace la Bella Durmiente: la poesía, para

Tiene el comentarista todos los elementos precisos. Una lectura reposada de la novela hará lo demás. La protagonista, una mujer de cuarenta y siete años, habla en primera persona. La novela no es muy larga: 234 páginas, poco más de doscientos folios tradicionales. La vida de esta mujer, que ella misma cuenta, es a veces dramática, pero nunca desesperanzada. Los recuerdos van leyéndole las páginas de su futuro, aún sin escribir. De vez en cuando, la protagonista, la autora, dice cosas como ésta: «... con el dinero, su verdadero yo quedó de manifiesto...; el dinero se llevó, como un mal viento, su religión, su rectitud, su austeridad, su sentido del deber con los suyos...» Tremendo, de verdad. En otro lugar dice: «nadie es como es, ni como parece ser, sino como cree ser». Inquietante, desde luego.

80 Toda la novela merece una lectura delicada. Le agradezco mucho a la

autora su recuerdo para los andaluces que vivieron en Barcelona «cuando el taxi era un lujo» y se le hacía el vacío a una niña en el colegio porque era andaluza. Está en el dibujo la guerra civil, lógicamente tratada con elegancia. Juana dice: «... ese lugar no depende de la distancia; la lejanía está en nosotros.» Vale la pena meditar sobre este pensamiento. Hay por las páginas momentos críticos: el posible aborto gime angustiado. La protagonista es el reflejo literario de un tipo de mujer que todos conocemos. Mujeres al borde del ecuador, rondando el medio siglo, a punto de pasar la valla de los cincuenta; mujeres que han vivido y se han quedado sin vida, porque están solas, y viven de recuerdos; mujeres que tienen deseos, a veces ardientes, invitadores a la locura, empujadores al amor apasionado, y que sin embargo tienen que frenar urgentemente para no estrellarse...

La novela no es ejemplo de temáticas nuevas, de métodos narrativos nuevos, de ansias de novedad en la autora. La novela está bien escrita, bien contada, bien planteada. Es suficiente. Siempre he dicho que la mejor novela del mundo empieza como un cuento, diciéndonos que en un pueblo había un hombre medio loco, que tenía un caballo y un galgo y un ama y una sobrina... Para mi gusto, Juana Trullás ha estado en esta novela muy comedido, ha sabido resistir las tentaciones de imitación, a lo loco, de modelos más o menos extravagantes. Las generaciones conviven de tres en tres, a veces más. Si se trata de mujeres, cada generación tiene que romper, para volar, el huevo de una serie de prejuicios heredados de las generaciones anteriores. En el fondo, la novela de Juana Trullás quiere contaros una parte de esa peripecia universal.

DOMINGO MANFREDI CANO



traerla a la tierra de los mortales. «Pues del fondo del agua / nos dejó para siempre / su palabra.» Así rescata del país de los muertos a Lucian Blaga.

En el caso de Clara Janés, la tierra mágica que ella descubre es «Kampa». En este libro el poeta emprende un viaje de iniciación. Según todos los mitos antiguos, y así lo ha reconocido la psicología moderna post-freudiana y post-materialista, uno de los símbolos más frecuentes para este tipo de liberación por medio de la trascendencia es el tema del viaje solitario o peregrinación. Este viaje o peregrinación también es espiritual, y en él, el iniciado muere para resucitar a otra vida más rica, más cargada de significado, para renacer en un plano espiritual superior. En «Kampa» nos dice: «Y en la página / tomó vivo sentido / la palabra Resurrección.»

Este viaje de liberación, renuncia y expiación está presidido y mantenido por el espíritu de la compasión. Este espíritu es representado, más que por un Maestro, por una Maestra, una figura suprema de iniciación, tal como la Kwan Yin en el budismo chino o en Grecia Palas Atenea. En nuestros días, sólo los elegidos espiritualmente realizan esta peregrinación y la hacen llevados por la intuición. En la Edad Media y en las culturas llamadas «arcaicas» con desdén por el hombre moderno, el hombre hacía esta peregrinación física para encontrarse con su «espíritu guardián» y hacerse hombre. Sin esta peregrinación física se le consideraba «un indio cualquiera, nadie».

El viaje de iniciación es una necesidad del alma que los modernos he-

mos olvidado, descuidado y desprestigiado, para convertirlo en objeto de burla, en superstición grotesca. De esta postura, de este olvido, han brotado los ejércitos de seres amorfos en las grandes ciudades occidentales que son «cualquiera, nadie», sin rostro, iguales en su fealdad uniforme. Los maestros en la regresión cultural han enseñado que el alma, los mitos y las religiones son patrañas. Se afirma que la única manera de ser es apareciendo en el periódico. ¡Triste compensación! A pesar de esta banalidad cotidiana, el alma existe y el trágico hombre moderno padece el anhelo de individualizarse, de ser alguien.

La masa está triste, embrutecida por la intrascendencia a la que la han condenado. La presencia, la voz de Clara Janés es milagrosa. Avanza inerme para enfrentarse a solas, aunque dotada con los ojos de búho de Palas Atenea, con la multitud «cultas» que reconoce el peligro que ella representa y está dispuesta a aplastarlo sangrientamente. Los hijos de las tinieblas odian a los hijos de la luz. De ahí la angustia de la joven poeta, que se halla a solas en sus soledades de iniciada.

«Me has acorralado / y con odio agarrado mis solapas / ... He aquí que todavía me levanto / y mirándote te digo: / Ahora mismo / en este momento lo decido / haré donación de mis ojos, / aunque tenga que llevarlos / mi asesino.»

Terrible decisión. ¿Espera que el asesino, al mirar con sus ojos, se redima? Tal vez, el poeta es también el redentor. Clara Janés lo sabe...

ELENA GARRO

## ...Y SANGRIENTO

BORIS VIAN: *Escupiré sobre vuestra tumba*. Bruguera-Libro Amigo. Barcelona, 1979.

Dice Jean Hankiss, a propósito de la literatura policíaca, que su principal atractivo «es una especie de juego cerebral conducente al desciframiento de un enigma»; y el minucioso Regis Messac, por su parte, define este tipo de novela como «todo relato consagrado especialmente al descubrimiento metódico y gradual, por medios racionales, de las circunstancias exactas de algún acontecimiento misterioso». Juan José Mira, en su *Biografía de la novela policíaca* (AHR, 1956), apostilla que la definición de Messac sería «desde el punto de vista del lector» perfecta si al remate de ella se añadiese: «y sangriento». La obra de Boris Vian

que comento, presentada bajo el marchamo de «Novela policíaca», no encaja ciertamente en los parámetros de Messac ni en los de Hankiss; no hay acontecimiento misterioso, no hay juego cerebral, no hay enigma. Sí sangre (en las últimas páginas, antes no), mucha sangre. Vian publicó, tras *Escupiré*, tres novelas policíacas más, que constituyeron otros tantos polémicos éxitos. Iban firmadas por Vernon Sullivan, y Vian se presentaba como su traductor (lo que no podía sorprender en quien había ya traducido a Chandler y a Cheyney). Pero el escándalo originado por la primera y la condena que autor y editor—D'Halluin—sufrieron «por ultraje escrito a la moral y a las buenas costumbres», dieron a conocer el verdadero nombre de Sullivan, con lo que Vian se vio envuelto en más ataques, en más problemas. Pero ¿le importaron alguna vez o los buscó premeditadamente?

Hay un personaje en *Escupiré sobre vuestra tumba*, Hansen, el librero de Buckton, cuyo puesto viene a ocupar el prota-

gonista central de la misma, Lee Anderson, que confiesa a éste su propósito: retirarse, así que pasen cinco años, «a escribir *best-sellers*... Y luego novelas increíblemente audaces y originales»; añadiendo con una risita irónica: «En este país es fácil ser audaz: no hay más que decir lo que todo el mundo puede ver si se esfuerza un poco.» Vian está aludiendo a los Estados Unidos, pero en el fondo no hace sino zaherir a la sociedad francesa, empeñada—entonces—en mantener cerrados los ojos a la flagrante realidad. Con razón señala Juan Carlos Martini, en su prólogo, que nadie se escandalizará hoy con esta narración febril; pero cuando vio la luz (1946) conmovióse el París de la posguerra y D'Halluin agotó edición tras edición, que era de lo que se trataba (lo que él y Vian pretendían). Vian, como su personaje pensaba, escribió una novela *increíblemente* audaz y original: un *best-seller*. Y repito el adverbio porque más de uno ha dudado de la verosimilitud—posible—de su anécdota. El propio Martini lo hace, al par que califica de «epidérmico» el odio racial que conforma su planteamiento. De un modo u otro, *Escupiré sobre vuestra tumba* fue, en efecto, «la gran bofetada, la inefable deposición que, como una bomba, cayó sobre *el ombligo de la cultura occidental*».

Ese Lee Anderson, musculoso, avispa-do, rubio, lleva en sus venas sangre negra. Su hermano pequeño fue asesinado por enamorarse de una blanca. La venganza de Lee es, precisamente por su singularidad, la que hace dudar al lector de su verdad. En Buckton, Lee se ha abierto camino: administra con inteligencia la librería y se gana unos dólares complementarios tocando la guitarra en un club; ha conectado con un grupo de chicos y chicas exentos de prejuicios, y disfruta cada día de apetitosas adolescentes. Pero pone los ojos en Jean y Lou Asquith, las bellas hijas de un rico propietario de Prixville; y no sólo las enamora y las posee, sino que acaba liquidándolas del modo más sádico y salvaje. Por supuesto, Lee termina también muerto a balazos y además colgado, pero eso tiene ya menos importancia.

En el prefacio que Vian simula escribir para Sullivan, no sólo reconoce la influencia de Cain, e incluso la de Chase, sino que se detiene en señalar las diferencias que presenta su realismo, «un poco subido de tono», con las narraciones de Miller: «mientras éste no vacila nunca en echar mano del vocabulario más crudo, la intención de Sullivan parece ser más bien la de sugerir por medio de giros y construcciones que la de recurrir a un lenguaje descarnado». Es cierto que Sullivan (Vian) sugiere más que detalla, y en este sentido las diferencias con Miller son grandes (pienso ahora en determinados pasajes de los *Trópicos*); pero es que entre ambos escritores hay desemejanzas de otra índole que hacen obvia la comparación, a la que Vian recurre con la habilidad que le caracteriza: valga como solo ejemplo la torrencialidad de aquél, su saltar de un tema a otro merced a su talante genial, cosa que Vian ni siquiera intenta, pues que se ciñe a su relato con rigor y aun con concisión (si bien habría que hacerle, por lo que al rigor respecta, alguna objeción, tal la licencia que se permite al rematarlo en tercera persona, cuando a lo largo de



veintiún capítulos se ha servido sólo de la primera).

Volviendo a mis apuntes iniciales, confieso que me gustaría saber qué talla le reconocen a Vian los devotos del género policíaco. Que yo recuerde, Mira no le cita en el libro antes mencionado; ¿lo hace Del Monte en su *Breve historia de la novela policíaca* (Taurus, 1962)? Quizá tampoco. Mas lo que sucede es que Vian pudiera encajarse entre los cultivadores de esa «otra novela policíaca» que, sin participar de los atributos exigidos—valga la palabra—por sus estudiosos, sí ofrece interés, emoción, fluidez, amenidad en suma. Factores que a Vian (a Sullivan) le sobran.

CARLOS MURCIANO

## EL PESIMISMO HEDONISTA

GRISELDA GAMBARO: *Dios no nos quiere contentos*. Ed. Lumen. Barcelona, 1979.

Cuando lo inteligente y lo poético se unen en una lucidez sin concesiones, se obtiene un texto como *Dios no nos quiere contentos*. La anécdota ejemplifica, acabada y coherentemente, la concepción de la existencia que se sintetiza en la intuición genial de Alejandra Pizarnik: la vida es dolor. En el relato, concretado en realidades paralelas, destacan cuatro personajes: Rosa, la Ecuere; Tristán, el mudo; María, y el bebé.

Entre el querer y el lograr (la Ecuere afirmaba que había aprendido a cantar aunque él no se escuchaba) transcurre toda la vida de Tristán. Este principio hedonista (querer como dolor; logro como placer, felicidad) marca el comienzo del texto o, lo que es lo mismo, su final, ya que no hay historicidad en los acontecimientos.

Tristán tiene una finalidad o motivación que «ilumina» (pág. 8) su vida y muestra la consistencia de su voluntad: quiere aprender a cantar; de algún modo éste es un matiz de la apariencia, ya que recuerda su propósito incitado por situaciones externas a él mismo. La muerte accidental de los padres adoptivos, lo pone en relación con quien será su ayudante, en la realidad primero, en sus ensoñaciones casi permanentemente: María. En el primer contacto, la niña formula una pregunta incitadora al diálogo, pero Tristán: «Tuvo que mover la cabeza, asintiendo, sintiéndose como un ladrón porque las palabras no eran para él y la chica se equivocaba, todavía muy pequeña para inferir que los sonidos no son para usarlos con cualquiera indiscriminadamente, y menos con miserables. Sólo si aprendía a cantar sería distinto, porque allí no habría relación de dependencia» (pág. 13). El acceso al canto es buscado como liberación, como Nirvana, precisamente porque al no tener «de-

pendencia» es representación de la idea pura. María es su ayudante porque es la única persona que «le regalaba palabras» (pág. 16), aunque no eran para él y debía robarlas. En rigor ésta es la función de María vista desde la necesidad de Tristán. La estructura de María como personaje, parte de una primera frustración con el marido de la Ecuere, italiano de Rosario, de quien esperaba, «Quizá que la ayudara a vencer su ignorancia, entrar en una vigilia feliz donde el sentido de cada acto sería evidente, tan claro y absoluto como la perfección» (pág. 25). María se proyecta como un ser en el que la voluntad está aplicada al razonamiento, al conocer por vía intelectual; por ello «...no se concedía respiro, miraba y después se encontraba idéntica a sí misma» (pág. 53). Tristán-niño no entiende qué busca María («Tenía que pensar, y éste era su camino. Un montón de pensamien-

tos estaban a su alrededor, en el aire, esperando que su cabeza y las cabezas ajenas lo pensarán..., depender de los otros era entregarse a falsedades anquilosadas... Si no se había permitido tampoco el deleite del circo, era porque desconfiaba del placer que no nos cambia...» (págs. 75-76), le resulta más inmediatamente comprensible la voluntad de la Ecuere (pág. 63). Luego de abandonarla, vive «para recibir palabras, las de ella, que encerraban pensamientos y desatarían las suyas...» (pág. 227). Pero María se desvía, en lugar de seguir concentrada en sí misma, hurtando el cuerpo, se entrega a la prostitución y acaba como mujer de almacenero; esta apreciación, sin embargo, puede responder a una pura apariencia, ya que existen otras figuraciones: las representaciones que se dan en la ensoñación de Tristán y que la conservan niña. Estas, responden a un conocimiento in-

## EL MAGICO MUNDO DE LAS HADAS



MARIA LUISA GEFAELL: *Las hadas de Villaviciosa de Odón*. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1979.

Estamos totalmente de acuerdo con María Luisa Gefaell cuando escribe que no cree «en una literatura para niños, o para mujeres, o para ingenieros de caminos»; que no comparte la idea de una literatura *para*, sino *desde*. Entiende la autora el proceso de la creatividad literaria desde una profunda y absoluta subjetividad, para, desde ella, llegar lo más ampliamente posible a todo tipo de lectores. «Son libros buenos para niños —comenta— los que se han escrito desde el niño que aún llevamos dentro, y se han escrito con amor, y exigencia, y oficio.» Mas por estas mismas razones, también esos libros sirven para los mayores. Como se ha dicho en tantas ocasiones, únicamente existe buena o mala literatura. No es *Platero y yo* —por poner un ejemplo especialmente significativo— un libro «pensado» para los niños, aunque sus páginas despierten y agudicen la sensibilidad del alma infantil; es un libro ante el que todo lector siente los calambrazos de la poesía.

En un momento como el actual, en que tanta mediocre literatura pretendidamente infantil se está publicando, resulta muy oportuna y altamente positiva —ejemplar habría que decir— la reedición de este libro de María Luisa Gefaell, escrito con una ternura extraordinaria y con un perfecto sentido literario. Hay en él una admirable sincronización entre la temática y el lenguaje, entre la vivísima sensibilidad de la autora y su manera de reflejarla en la escritu-



tuitivo y plasman una realidad distinta, que puede ser la auténtica (en la realidad-ensoñación se le asigna a Tristán la conciencia de esos dos mundos: «...El tiempo tenía un extraño transcurrir acelerado, que no dependía sólo del agua que crecía, sino de la amenazadora irrupción de otra realidad, que lo expulsaría de esta que estaba viviendo y dejaría sus gestos incumplidos») (pág. 81). De cualquier modo, María está sola. Tristán puede seguirla, pero no guiarla. Tal vez por eso se esfuma en su ser personaje autónomo, y sólo conserva importancia en el relato como proyección del otro.

Tristán tiene otro ayudante, o, lo que es lo mismo, soporte vital: la Ecuere; si bien en este caso se plantea una cierta reciprocidad, porque él y el bebé, constituyen la claqué privada de la Écuère. Este es un personaje tan coherentemente concebido en su incoherencia, que su comportamiento

absolutamente desnaturalizado resulta normal y se explica por sí mismo. Existen datos temporales de su biografía: Rosa es la hermana del padre de María, a quien casi no vio en los últimos quince años (pág. 21), pero referencias de este tipo, sirven por contraste para hacer evidente cómo las leyes del tiempo no se le aplican. Sus acciones se desarrollan en un mundo de gente ligada a la tierra, precisamente para que el contexto destaque que ella escapa a las leyes de la gravedad. En un mundo de miserias, carente de ilusiones, opaco y triste, la Ecuere es el quijote-contorsionista anacrónico, que quiere mostrar el vuelo a seres humanos que en su vida cotidiana son repitantes. En su inconsciencia es perfectamente consciente de sí y de que su trabajo, su arte, su realización están en el circo: «El arte le daba una cualidad sobrehumana y estaba lejos de pensar que llegaría el día en que per-

dería todo, la soberbia y la fuerza, y aun la facilidad de enroscarse» (página 74). Por eso su vida transcurre entre un ser permanente y perdida por el circo y una aplicación de la voluntad a recorrer los caminos para reencontrarlo, cuando se sobrepone al dolor y desgarramiento a que la conduce la realidad. Es una especie de demiurgo creador de la esperanza; pero los adultos, que por ser tales, ya no tienen redención, sólo se abandonan, se le entregan, o son atrapados en su sortilegio cuando actúa; en cambio, los niños le siguen convalidando su grandeza, sin importarles que muchas veces mienta lo cotidiano. El narrador impersonal y omnisciente, indica implacable que es orgullosa y altanera, que sólo había practicado la generosidad «cuando lo que era caro a su corazón no entraba en juego» (pág. 7) y efectivamente despoja al bebé (o tal vez sólo toma) de los objetos-hogar

ra. Como dijera el maestro Eugenio d'Ors, nos hallamos ante un libro sin parentesco con ningún otro: «Sobre las hadas —apuntaba D'Ors— ya han escrito páginas inmortales un Perrault, un Wieland, un Andersen, para no hablar de *Las mil y una noches*. Pero Andersen o Perrault han contado cosas sobre las hadas desde fuera, desde el dominio de los hombres o, cuando más, fingiéndose en breves instantes o en precarios logros, dentro del mundo propio de los niños». Y no es ése el caso de María Luisa Gefaell.

María Luisa Gefaell —sin perder por ello elevación poética— concretiza este mágico mundo de las hadas, lo sitúa en un pueblo determinado y conocido —Villaviciosa de Odón—, inventando una serie de historias maravillosamente sustentadas por la aparente realidad de un fondo humanísimo. Aquí, en este libro, las hadas *conviven* con seres de carne y hueso, se mueven en unos paisajes determinados, producen —a la luz del día o bajo el misterio de la noche— un encanto inolvidable. Porque «todas las cosas —matiza la autora— pueden tener dentro un hada». Las hadas, efectivamente, pueden estar o ser la poesía que cada uno llevamos en nuestro caminar por la vida, la savia espiritual que dejemos en nuestro contacto con las cosas. ¿Hadas en Villaviciosa de Odón? Hadas en el corazón y en la pluma de María Luisa Gefaell, poetisa de la más refinada sensibilidad, inteligencia realizada en la más lúcida cultura. No olvidemos que —aparte de sus propios estudios— se trata de la esposa del gran Luis Felipe Vivanco, fallecido en noviembre de 1975 —ella también fallecida—, y que en 1950 ganó el Premio Nacional de Literatura.

Ya desde el mismo prólogo, que escribió para esta edición, comenzamos a tomar conciencia de que María Luisa Gefaell va a someternos a una fuerte sacudida espiritual, va a mostrarnos las cosas desde un punto de vista hondamente poetizado. La autora dedica el libro a sus hijas Sol y Maitina: «en recuerdo de este verano y de sus hadas». Dicho verano parece ser que fue el de 1952, cuando sus hijas eran pequeñas y el corazón de la escritora,

todavía bajo la sombra poderosa de su marido, sentía plenamente la felicidad del tiempo también hecho niño; aunque —parece decirnos— no hay que darse por vencidos. El paso del tiempo habrá hecho que las hijas vean la vida de otra manera, que toda aquella imaginada magia del paisaje castellano haya cobrado —ante sus ojos— otra diferente realidad. Ciertamente que el bosque eran sólo dos filas de árboles junto al arroyo y éste únicamente un reguero de agua viniendo de las huertas. Y así todo o casi todo. Sin embargo —insiste la autora—, no hay por qué llorar: «Siempre quedará un niño o algún poeta para encontrar tesoros, milagros o hadas en esta tierra dura, por este cielo anchísimo.»

Tras la lectura, nos queda la impresión de que también nosotros hemos tomado parte en esta mágica y humanísima historia; que hemos visto de cerca a los hijos de aquel señor Odón, que llegaron desde Segovia y construyeron sus casas entre el castillo y el arroyo de la Madre, cuando «estaba el campo sonoro de álamos, de encinares, de pinares, de hadas, de pájaros y fuentes»; cuando aún estaba allí Ricardo el Cojo con su guitarra; cuando la Lorenza vareaba la lana; cuando los pastores todavía no se habían marchado a Extremadura... Admirable trabajo este de María Luisa Gefaell, pues ha hecho de Villaviciosa de Odón un lugar mágico para la fantasía de los niños, de los poetas y de todos aquellos que todavía mantengan vivo en su corazón el sentimiento de la poesía.

Digamos, finalmente, que el volumen, como en su primera edición, está enriquecido con una valiosísima serie de dibujos de Benjamín Palencia. Trátase de una soberbia interpretación ilustrativa de los textos de María Luisa Gefaell, donde el ilustre maestro de Barrax ha destacado —una vez más— el frasco de sus esencias poéticas. El mundo de las hadas, de los niños, de la fantasía, aparece en los dibujos de Benjamín Palencia con una fuerza deslumbrante, induciéndonos a la lectura y haciendo que ésta nos llegue más sugeridora y transparente si cabe.

JOSE LOPEZ MARTINEZ



que le son tan necesarios; sin embargo, admite que con Tristán hace una excepción. Justamente Rosa le reconoce el mérito del aprendizaje al único personaje que compite con ella (su actitud con los trapecistas, también generosa, es de otra índole, sobre todo es respeto y pena por un dolor y amor privados, consuelo por su vejez). Un patrón de circo, para humillarla, exige que Tristán constituya su acompañamiento vocal, por supuesto sólo abriendo la boca ya que es mudo. Tristán, encantado, busca, como ella, el foco de luz y los aplausos. Pero tal vez, el motivo de la excepción resida en que la idea de competencia es problema interpretativo (del narrador o del lector), ya que obviamente no es intencional ni consciente en Tristán, quien, por el contrario, se siente ayudando, y la Écuyère no es herida en su orgullo, porque el ritmo de sus movimientos no depende de la música exterior, sino de la que surge de ella misma en el placer del vuelo: «Más allá de la alegría o la pena, se cantaba con los labios cerrados en un arrullo que más tenía que ver con la piedad» (pág. 191). Sólo al fin del relato (o al comienzo, da igual), se produce el verdadero reconocimiento del canto de Tristán; cuando ambos evolucionan en suspensión ingravida del techo de la casa-prostíbulo abandonada (le transmite su don de levitar a Tristán o éste lo adquiere como parte de la redención de su propio dolor) reconoce: «A veces el dolor me saca de mi ignorancia», y «Ladeó la cabeza e interrumpió el canto para llamar a Tristán, con la precaución de quien despierta a un dormido, hasta que Tristán comprendió y largó su arrullo» (pág. 253). Pero la ausencia de orgullo, el sufrimiento más allá de lo concebible (parte de su grandeza consiste en no admitir el término medio, el equilibrio, el sosiego) se hace patente en su amor por el ladrón. Este intenta redimirse por efecto de la pena, de la compasión de Rosa. Por la pena (hacia el hombre, pero también hacia su mujer de quien no siente celos) la Écuyère despoja al bebé; por la pena éste concede; por la pena la mujer del ladrón va devolviendo todos los dones (sólo se asigna el privilegio de una de las tazas del bebé); por el asombro de despertar tanta pena en alguien (y a todos estos sentimientos se los puede llamar amor) el ladrón se hace obrero de una fábrica. Sin embargo, para su recién nacida esperanza y voluntad de vivir no hay redención, porque no elige el camino adecuado. La reivindicación no es para los miserables y él la exige. La vida (¿o el sistema?) lo suprime. Y Rosa deberá soportar este sufrimiento, esta prueba, como luego ocurrirá con la muerte del bebé. Es a ella a quien se asigna el pensamiento que constituye el sintagma síntesis del texto: «Dios odia la alegría porque está hecho a nuestra imagen y semejanza, y no nos quiere contentos» (pág. 250). Ante la muerte entiende que el hombre es demiurgo de su propia existencia desgraciada y sin sentido, descubre que los sentimientos de Dios son nuestros propios sentimientos, que no nos quiere contentos, porque al ser nuestro



reflejo, nosotros mismos no nos queremos contentos.

El tema de la pena también se da en María, pero negativamente: «Tristán le ofrecía su pena por la Écuyère como un plato del que debía comer, la gente creía que la pena servía para todo, disculpaba todo, miserables desfallecimientos, confesiones. Olvidaban el pudor, en nombre de la pena, famélicos de cualquier misericordia, aunque fuera ínfima y, en el fondo, inconvencible. Y no, ella llevaba su pena como una carga, una joroba interna jamás expuesta a la mirada de los otros, otro era su camino. Pegajosa e insistente, la pena podía adherirse a su corazón, pero no le daría categoría, no la llamaría angustia, melancolía o nostalgia, ningún nombre para la tristeza, ni siquiera tristeza. Que estuviera ahí, adentro, inevitable, porque los seres y el mundo la producían como miel las abejas, polen las flores, pero jamás le haría el juego, alimentarla con su propia compasión» (pág. 104). En ella lo importante es el desdén y el orgullo y termina rechazando el dolor y la pena, por eso, tal vez, se asimila a los otros, a los comunes. Le advierte a Tristán que la pena no es lo importante. El sabe, sin embargo, que sí, ya que le hace tolerable la visión de la misma María, pero degradada. Porque esa pena y ese dolor, son los que le transmite el bebé antes de morir, ya que «El dolor nos arma mejor que la felicidad, y con esa mirada podía contemplar a esa mujer que tenía enfrente sin deshacerse en el horror» (pág. 224).

El tema de la pena también se da en el bebé, inefable, sabio bebé. Su madre lo pierde en un ómnibus que pasaba por Constitución porque él se queda dormido en brazos de Rosa-mudo, que ni siquiera se percató de su presencia. La Écuyère no devuelve al bebé por la pena de Tristán (pág. 73). El bebé siente pena en abandonar a María y le ofrenda el botón de la camisa de Tristán (pág. 77). Se siente engañado por la Écuyère, cuando ésta cambia su trofeo de guerra (la barba del roto ladrón) por un osito de felpa; sin embargo, «...cuando iba a alejarse del cajón, la barba contra su mejilla, la Écuyère suspiró fuerte, con un huracán de pena, y el bebé se arrepintió. Bufó enojado, dejó la barba en su lugar y recuperó el osito» (pág. 97). Es que en su comprensión del prójimo

más allá del entendimiento siente pena de la pena. Sabe del pudor del dolor y se constituye en protector de la Écuyère, de Tristán y de él mismo. El bebé es imaginativo, «de rápida recuperación y confiado por naturaleza» (pág. 115); es práctico, sabe cómo dominar la competencia para mantener su plaza de trabajo; es cariñoso; en las largas ausencias de Rosa, le deja papelitos para no perder el contacto, le habla en sueños, le acerca agua con limón y azúcar, y todavía consuela a Tristán, que nunca acierta con los gestos adecuados. Sabe que, «penas o no, alguno tiene que preocuparse por alimentar el cuerpo que los guarda» (página 153); como antes María, le dice a Tristán que la pena no es tan importante, aunque duda; habla para que los sonidos cotidianos toquen a la Écuyère y le ayuden a vivir, y comprende cuándo ella debe ir sola en busca del circo. No reemplaza a María en su función de entregarle palabras a Tristán; por el contrario, cuando está pleno de conocimiento, le entrega su mirada. Y a la Écuyère, a quien le niega la mano, le da una nueva comprensión de su arte: «—Bebé, a tiempo te moriste—, decía, mientras tocaba apenas las barras con las manos y se desplazaba, y no sabía por qué decía a tiempo, ni buscaba una respuesta, quizá porque su pena era tan grande que quitaba sentido y volvía inútil su propio tiempo de vivir. Y, sin embargo, era su pena, y no el sentido o sin sentido de vivir, lo que la sostenía bajo las estrellas» (pág. 220). El bebé muere en el seno de una familia, pero no alcanza a cubrir otra carencia: muere sin nombre propio.

En conclusión: este texto se puede interpretar como el correlato literario de propuestas teórico-filosóficas tipo Schopenhauer; así como éste es el filósofo del pesimismo, la novela transmite un desgarrado escepticismo acerca de la ley de la vida: en ambos esta ley es la del sufrimiento. El dolor (sufrimiento, pena) es un sentimiento primario y positivo. Genera la voluntad que busca la felicidad, el placer; pero, mientras la supresión del dolor puede ser momentánea (si se alcanza), para el ser que sufre, la insatisfacción es permanente. Ahora bien, esa voluntad como padecer, adquiere su grado ejemplar en el momento en que el dolor ajeno se siente como propio, cuando se compadece. Pero esto significa la simple mitigación, no la supresión de la desdicha. Sólo hay dos vías posibles de redención: una por el pensamiento puro y gratuito, otra la superación por el arte. De este modo se entiende que haya dos personajes, que con todos sus altibajos, pequeñeces, retrocesos, claudicaciones, sin embargo, salen airoso de las pruebas u obstáculos a que los somete la vida: la Écuyère, que poseía el arte; Tristán que lo adquiere o lo recibe como don, pero que además aprende a cantar. María pudo haber penetrado en el mundo de las ideas, pero queda como personaje trunco. Al bebé lo marca en sus carencias el equívoco materno y el de la Écuyère; de este modo se ve condicionado a un destino de objetos materiales (para él, el hogar es la mesa,



la silla, etc.); por eso este camino no es el de su redención y debe morir, aunque deja un hijo más triste que él, para que todo recomience.

Desde el punto de vista formal, se trata de una obra en la que el lenguaje carece de miramientos o adulaciones al lector: lo que debe ser dicho se expresa con la máxima precisión. Estilísticamente pertenece al ámbito (fuertemente afianzado en la Argentina: maestro Borges) que tiene un fervor obsesivo por el lenguaje depurado, funcionando, en este caso, como manifestación de un pensamiento claro y distinto. Enunciados sentenciosos,

juicios paradigmáticos, amargas ironías, transmiten la afirmación de que la vida es así (sin ningún si os parece), asumiendo la sabiduría del creador del mundo. Porque tal como está concebido, sólo resta la conciencia pesimista de que el querer suprimir el dolor no tiene sentido; todo vuelve a comenzar, aunque cambie su aspecto. «La vocación del ser humano es la felicidad, pero su ignorancia, o su conciencia sobre la ignorancia de los otros, lo impulsan a la desdicha» (página 156).

Cabe agregar, que a pesar de la crueldad del narrador, que impone un

alejamiento del lector respecto del texto, éste igual siente compasión por los personajes, con lo que el efecto ideológico, la catarsis, posiblemente promovida en forma consciente, se logra.

Y desde el punto de vista de la situación extratextual, cabe preguntarse si la concepción aquí plasmada conduce a la aceptación del suicidio como instancia superadora. De ser así y de tener que ver con la comprensión del mundo de Alejandra Pizarnik, se entendería el sentido asignado a su trágica muerte.

MYRIAM NAJT  
Y MARIA VICTORIA REYZABAL

## EL DIVINO OLVIDO

«Creyendo en mi prestigio literario he llamado a las puertas de los periódicos y de las cavernas editoriales y no me han respondido; crédulo de mis condiciones sociales—yo no soy ni una fiera de los bosques—, he llamado a la amistad insistentemente, y ésta no me ha respondido tampoco. ¿Es que un hombre como yo puede morir así, sombríamente, un poco asesinado por todo el mundo y sin que su muerte como su vida hayan tenido mayor trascendencia que la de una mera anécdota de soledad y rebeldía en la sociedad de su tiempo?» Así le escribía Alejandro Sawa en una de sus últimas cartas a su fiel amigo Rubén Darío, quien prologaría su obra póstuma *Iluminaciones en la sombra* (1). Pero ¿qué tiene que ver, de improviso y destempladamente, esta cita de un autor tan desconocido e ignorado como Sawa? Sencillamente, la continua invocación arquetípica que del «olvido» se le ha colgado, como un «San Benito» contagioso, a Rafael Cansinos Assens a raíz de la reciente reedición facsímil de su novela *El movimiento V. P.* (2). Porque decididamente, incluso para disputar ese hueso tan duro y triste de roer, como es el del olvido, hace falta contar con que el hado del divino fracaso no lo sea del todo. Tan sólo un par de años atrás aparecían, uno tras otro, dos trabajos dedicados a ese personaje de la bohemia finisecular. Uno de Allen Philips titulado *Mito y realidad de Alejandro Sawa* (3), y el otro compuesto por la reedición de *Iluminaciones en la sombra*, acompañado además de un largo estudio y notas de Iris M. Zavala. Ambos, con mayor o menor fortuna, pasarían ampliamente inadvertidos. Y con ellos la rehabilitación deseada más que a una obra, para un personaje casi de leyenda. Igual suerte corrían dos únicas reediciones anteriores de la co-

piosísima producción de Cansinos: *Ética y estética de los sexos* (4) y *La copla andaluza* (5).

¿Cuáles han sido entonces las razones para que de repente el estallido esperado, aunque unilateral, se produjese?... Quizá varios motivos pero no es éste el lugar para analizarlos. Tampoco para enfrentar a dos personajes ante una misma primacía, disputada también por otros muchos nombres. La invocación de Sawa, provocada a través del reencuentro con Cansinos Assens, se justifica más por sus numerosas analogías y complementaciones históricas además de literarias, que por roces póstumos e imaginarios contra ese injusto y torpe destino. Según parece, en la voluminosa autobiografía de Cansinos, que todavía permanece inédita, éste le dedica a Sawa un maravilloso capítulo. Sawa, aterido de frío y envuelto en una manta junto a su mujer, le cede la antorcha a su coterráneo para que continúe la dura y larga empresa.

Alejandro Sawa y Rafael Cansinos Assens son sevillanos, adelantándose el primero en dos décadas. Ambos se trasladan a Madrid, donde colaborarán en numerosas publicaciones. El primero, más viajero, recorre Francia, Bélgica, Italia, etc. En la capital francesa traba amistad personal con Verlaine, Zola y una larga iconografía retratada en las *Iluminaciones*. Publica como creador y traductor de diferentes autores españoles en las revistas literarias del momento. Hermann Bahr diría de él en el *Mercure de France* que era «un moderno». Valle-Inclán (en el Max Estrella de *Luces de Bohemia*), Pío Baroja y Manuel Machado lo recordarán siempre como un «bohémio incorregible». Pero ¿en qué consiste esa modernidad de Sawa, destañada por el paternalismo y la ceguera de muchos de sus compatriotas contemporáneos? Fundamentalmente en una búsqueda de lo absoluto fuera de los límites impuestos por la sociedad burguesa, representados por instituciones como:

(1) *Iluminaciones en la sombra*. Edición, estudio y notas de Iris M. Zavala. Editorial Clásicos Alhambra. Madrid, 1977.

(2) *El Movimiento V. P.* Prólogo de J. M. Bonet. Epílogo: entrevista con Cansinos Assens, por César A. Arconada. Libros Hiperión, Ediciones Peralta. Madrid, 1978

(3) *Sawa. Mito y realidad*. Estudio de Allen Philips. Ediciones Turner. Madrid, 1977.

(4) *Ética y estética de los sexos*. Editorial Júcar.

(5) *La copla andaluza*. Tiene un prólogo muy interesante de Jesús Munárriz, ahora editor del *Movimiento*. Ediciones Demófilo.



la familia, la Iglesia o el Estado. La lucha contra esos moldes antiguos y caducos desde la propia vida y literatura en fusión íntima. No tanto desde el cambio de la expresión formal y externa, sino desde la perspectiva temática, exponiendo la solidaridad con los oprimidos representados en su obra: por el artista que no se vende en *Declaración de un vencido* (como tantas otras, de carácter eminentemente autobiográfico), por la prostituta en *La mujer de todo el mundo* y la derrota de la Iglesia por la ciencia y el progreso en *Crimen legal*. Sawa, así, conjugaba también una militancia política anarquista, intentando encontrar un camino a través de actitudes —aparentemente escandalosas para la moralidad oscurantista— crispadas, a modo de levantamiento contra la sociedad española.

«Esta segunda bohemia del siglo XIX era un estado espiritual, y su capital era París. Bohemia triste, frente a aquella primera bohemia galante de dandies y opulencia, bautizada por Nerval y descrita por Murger.» El suicidio les venía por la «nostalgie du monde invisible», según recuerda Iris M. Zavala (6), citando a Paul de Saint-Victor refiriéndose al suicidio de Nerval. En la España de fin de siglo hay todo ese trasiego de ideas entremezcladas. El marxismo y el anarquismo conducen a la creación artística: «a una rebelión, un afirmarse en un mundo que banaliza la existencia humana dentro de sus guerras intestinas entre producción capitalista y trabajo» (7). La bohemia reunida en los cafés, en las tertulias, es el reflejo de un proletariado intelectual al que una vez más se le marginaría, se le combatiría, derrotándolo o absorbiéndolo, excepto en contados casos.

Cansinos quizá viajó tanto como Sawa —a pesar de que casi no volvió a salir de Madrid— a través del conocimiento de numerosos idiomas y literaturas que tradujo con intensidad y también como profesión. Nuevamente continúa el contacto literario mediante las tertulias de cafés como «El Colonial». Aquella bocanada de aire traída por Alejandro Sawa se restablece y aumenta con una estrecha relación internacional. Esa cierta desilusión política ante la inmovilidad de un ambiente de despreocupación, y de alegría incluso, predominante en muchas de las clases sociales, mientras el país naufragaba continuamente desde las derrotas de 1898, y hacía de la vida española de aquella época algo descorazonador, se trasvasa al mundo de la ilusión literaria. El arte y la literatura lo pueden cambiar todo si comienzan cambiándose a sí mismos. «Lo viejo es su obsesión, su pesadilla, su tormento. Quiere hacer cosas nuevas, atrevidas, valientes, desunidas de todo prejuicio académico y moralista; cosas sinceras, rudas, si se quiere, pero nuevas, sinceras (...), cosas que estén en el espíritu de nuestro tiempo», y más adelante Xavier Bóveda agregaba en la famosa entrevista

realizada a Cansinos (8) que habría de dar origen al nacimiento del «Ultraísmo»: «Esta es la manera de ser revolucionarios los artistas, porque estas nuevas estéticas siempre son subversivas y heréticas y atacan al régimen y a la religión; por eso las combaten los heréticos conservadores (...), lo viejo debe rehuirse.» La otra bohemia, la de comienzos de siglo, ha hecho su aparición y quizá sea ya la última a causa de las traiciones, deserciones y desilusiones posteriores. Cansinos Assens, aunque de diferente manera, hereda a Sawa. Y a lo que éste tenía de político, de teatral, de personaje-autor representándose a sí mismo, entresacándose de una ficción que él ayudó a construir. El otro, sin perder todo este halo, es además el aglutinante de un amplio cenáculo con reminiscencias socráticas bañadas en el *Zaratrasta* nietzscheano, con matices cuasirreligiosos de maestro dirigiendo y encaminando vocaciones juveniles y escuchando siempre a sus discípulos.

Si *Iluminaciones en la sombra*, publicada en 1910, un año después de su muerte, obra influenciada por las *Iluminaciones* de Rimbaud, las *Journaux intimes* de Baudelaire, *Les Illuminés* de Nerval, *Los poetas malditos* de Verlaine, además de otros autores, como Remy de Gourmont, «se componía de impresiones, recuerdos, iconografías o museos interiores de amigos parisinos, de políticos; divagaciones sentimentales, paisajes. En otros momentos, la indignación: Sawa se alista en la turba de los perdidos —la prostituta, el obrero, el suicida— y canta a la canalla. El libro —o los apuntes— son a menudo poemas vastos y profundos de los miserables» (9), convirtiéndose —entre otras muchas cosas— en un documento fundamental de la bohemia de fin de siglo, todavía crédula en una revuelta política. *Troteras y danzaderas* (1913), de Ramón Pérez de Ayala; *Luces de Bohemia* (1920), de Valle-Inclán, junto con *El Movimiento V. P.* (1921), de Cansinos, corresponderían a la crónica de comienzos de siglo. En 1942, al prologar *Troteras y danzaderas*, el autor afirmaba que sus novelas intentaban reflejar y analizar la crisis de conciencia hispánica, provocando y estimulando en el protagonista reacciones de conciencia. ¿De qué forma? Haciendo que su personaje se dedique a la literatura, intentando así renacer la vida nacional por medio de la cultura. En una entrevista a Valle-Inclán publicada por *El Sol* en 1920, éste hablaba de lograr primeramente y por encima de todo «una justicia social». Max Estrella, en *Luces de Bohemia*, declarará: «España es una deformación grotesca de la civilización europea, por lo que el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada», deformación teorizada en el «esperpento».

Y llegamos nuevamente a *El Movimiento V. P.* Es la descripción correspondiente a esa actividad literaria de los «ismos», eslabón entre el moder-

(6) En el estudio introductorio a las *Iluminaciones*.

(7) Véase la introducción a *Iluminaciones en la sombra*.

(8) Para el periódico *El Parlamentario*, diciembre de 1918.

(9) En el estudio introductorio de Iris M. Zavala.





nismo, que significaba, desde la perspectiva de gran parte de la burguesía: «una falta de seriedad, vivir, vestir, escribir o pintar de una manera extravagante e irresponsable» (10), y la ya próxima Generación del 27. Después de la primera guerra mundial, la proliferación de los «ismos» artísticos producida en nuestro país era un reflejo de la triste situación política y, por supuesto, cultural. *El Movimiento V. P.* nos describe esa vanguardia literaria del Madrid de la segunda década del siglo XX, en donde Tzara y los Dadá, Marinetti y los futuristas, Reverdy y los cubistas, Apollinaire, Huidobro y el Creacionismo, además de un gran etcétera, encontraban cabida y polémica en el «Manifiesto Ultra». Porque todos los movimientos de vanguardia, todos los «ismos» «no son sólo distintas facetas de una lírica de común estructura, sino que están confundidos incluso en sus orígenes históricos: Apollinaire hizo a los futuristas italianos algún manifiesto de los más vivos; poetas cubistas colaboraron en las primeras publicaciones dadaístas; Huidobro lo hizo durante un tiempo en *Nord-Sud*, revista dirigida por Reverdy, etc. Igual relación tendrán los vanguardistas españoles, haciéndose alusión a ellos y en especial al "Ultraísmo" en los manifiestos y boletines Dadá» (11).



En el otoño de 1918 se publica en la prensa de Madrid el primer «Manifiesto Ultra», firmado por Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Penedas y J. de Arconada. En él, entre otras cosas, se afirmaba: «Nuestra literatura debe renovarse (...). Nuestro lema será "Ultra" y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo...» El movimiento en nuestro país dará escasos libros: *Imágenes*, de Gerardo Diego (un poeta eminentemente «creacionista»); *Hélices*, de Guillermo de Torre, y poco más; aunque no será este el mismo caso en América latina. Sin embargo, las revistas, por el contrario, fueron muy numerosas. Y de entre todas ellas, *Grecia*, *Cervantes* (que como la anterior no nació «ultraísta»), *Perseo* y un largo etcétera (12). Juan Manuel Bonet, en el interesante prólogo, coloca el libro dentro de la historia literaria del momento. Recorre las claves existentes en él, que vienen referidas fundamentalmente a los diferentes personajes revestidos bajo seudónimos tales como: «El poeta de los mil años», «El poeta rural», «Senectus Modernisimus», «Renato», etc, que no son más que escritores de carne y hueso como él mis-

mo, Xavier Bóveda, Valle-Inclán, Huidobro, etc. Todo el prólogo se convierte en un gran homenaje póstumo, completándose con la importante entrevista (muy clarificadora) que en 1929 César M. Arconada le hiciera para *La Gaceta Literaria*. Pero al igual que *Iluminaciones en la sombra*, *El Movimiento V. P.* nos atrae más como testimonio de un tiempo. Su ambición sobrepasa (como a tantos autores de aquellas vanguardias) a su puesta en práctica. Y sin embargo su importancia e influencia fueron decisivas e inexcusables para toda la literatura posterior que intentó romper, y así lo hizo, con toda la larga tradición oscurantista de la literatura española. Pero no nos olvidemos que las cotas más altas de la recreación literaria de esos ambientes está en Pérez de Ayala y Valle-Inclán.

En 1964 moría Cansinos, después de un largo exilio interior aumentado por la caída de la República, de la que, como intelectual liberal, era simpatizante. Su faceta de traductor prolífico —*Las mil y una noches*, por ejemplo— lo rescataría de ese olvido al que hoy parece ya sobreponerse. Sawa moriría en 1909, ciego y olvidado también. Rubén Darío intentó recuperarlo sin demasiada fortuna, e igualmente Borges lo hizo constantemente con Cansinos. A ambos les vendría bien este breve poema que, como epitafio, Manuel Machado le dedicara a Sawa:

*Jamás hombre más nacido  
para el placer, fue al dolor  
más derecho.*

*Jamás ninguno ha caído  
con facha de vencedor  
tan deshecho.*

*Y es que él se daba a perder  
como muchos a ganar.*

*Y su vida,  
por la falta de querer  
y sobra de regalar,  
fue perdida.*

*Es el morir y olvidar  
mejor que amar y vivir.  
Y más mérito el dejar  
que el conseguir.*

La bohemia finisiclar y de comienzos de siglo, así como los movimientos de vanguardia, no estuvieron únicamente centrados en Madrid. Tampoco ese «divino silencio» que parece recoger a veces a algunos de los mejores. Este podría ser el caso de los poetas Salvat-Papasseit y Manoel Antonio. El primero, catalán (Barcelona, 1894); el otro, gallego (Rianxo, 1900). Los dos con intenciones muy paralelas, trasplantando a sus respectivas culturas e idiomas autóctonos las intenciones de renovación política y cultural. Papasseit, en lo literario, se autocalificó como «poetavantguardista-catalá», tomando como modelos a Apollinaire y al futurismo; confesando en lo político su culto a la «divina acracia». También atacó a la vieja

(10) G. G. BROWN: *Historia de la literatura española*. Editorial Ariel.

(11) *El «Ultraísmo». Estudio sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Gloria Videla, Editorial Gredos, 1971.

(12) También sobre los movimientos de vanguardia hay otros dos libros muy importantes. Uno de GUILLERMO DE TORRE: *Historia de las literaturas de vanguardia*, Editorial Guadarrama, en tres volúmenes. Y el otro de R. BUCKLEY y J. CRISPÍN: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza Editorial.





literatura de su entorno mediante un manifiesto «Contra els poetas amb minúscula». Lástima que tanto él como Manoel Antonio (muertos cerca de la treintena, víctimas de la tuberculosis) no vivieran lo suficiente para poder seguirles su evolución. Este último, junto con Alvaro Cebreiro (uno de los directores de la revista *Ronsel*, de la que Víctor G. de la Concha dijo: «La transición de los distintos "ismos" poéticos al movimiento generacional del 27 estuvo jalonada por dos revistas aparecidas en Galicia: *Alfar* y *Ronsel*. Ambas presentan determinadas características comunes. Comparten entre sus colaboradores algunos nombres: epígonos del "Ultraísmo", nostálgicos de una cierta supervivencia; o prófugos del mismo movimiento, ansiosos de temas y formas nuevas. Así, el conjunto de las colaboraciones viene a ser como el haz de vetas que en la madera convergen hacia un nudo: en nuestro caso, el logro generacional del 27...») (13), en 1922 lanzarían el

(13) En el número conmemorativo del cincuentenario de la publicación de *Ronsel* (1924-1974).

manifiesto «Mais Alá». La revista gallega *A nosa terra*—una de las más importantes de Galicia, junto con *Nos*—se haría eco con el siguiente recuadro: «Por lo visto Rosalía, Curros, etc., no hicieron nada. Perdieron el tiempo miserablemente, según los firmantes de la hoja. Aguardemos, pues, a esos extraordinarios trabajos, que serán únicos, para la gloria de la literatura gallega.» *De Catro a Catro*, de Manoel Antonio, era la respuesta. Papasseit (14) ya trascendió el ámbito de lo catalán; Manoel Antonio (15) todavía es, incluso para muchos gallegos, un desconocido al que hay que rescatar sin demora.

CESAR ANTONIO MOLINA

(14) Hay una reciente edición bilingüe, seleccionada y traducida por José Batlló bajo el título de *Cincuenta poemas*, Editorial Lumen, Colección de poesía El Bardo, 1977.

(15) Sus poemas están recogidos en gallego en una edición de la Editorial Galaxia, 1972. En castellano existe una versión publicada en Argentina después de la guerra civil, de *De Catro a Catro*, realizada por Rafael Dieste.

## LA POESIA INSULAR DE LAZARO SANTANA

LAZARO SANTANA: *Las aves*.  
Fablas Ediciones. Las Palmas de  
Gran Canaria, 1979.

Insular o, si se prefiere, isleña. Lo importante es que se entienda en el sentido de que la insularidad (o, si se prefiere, la *isleñidad*) no es accidental ni adicional, sino sustantiva y constitutiva, «causa eficiente»—diría yo, metido a escolástico—del hecho mismo de poetizar. Pero temo perderme en las precisiones cuando existe una inesquivable cuestión previa, de peso abrumador, que es esta: ¿conocemos la poesía canaria—taxativamente: canaria *en cuanto tal*—con la profundidad que es exigible, o siquiera con una amplitud que fuera aceptable? No hace mucho que la publicación, en Barcelona, del enjundioso librito de Pérez Minik sobre los surrealistas canarios (los únicos surrealistas, *stricto sensu*, del Estado español) suscitó esa especie boba de asombro que pone en evidencia a la ignorancia. Por las mismas fechas, más o menos, otra editorial barcelonesa publicó *Las rosas de Hércules*, de Tomás Morales, conforme al texto fijado por la edición de 1956 de Las Palmas de Gran Canaria; yo, que me limité a saludar el acontecimiento en el par de columnas que cierta revista me con-

cedía en cada uno de sus números, no recuerdo que la crítica pontifical de la península aprovechase la oportunidad para adentrarse en la originalísima obra de quien, según Díez-Canedo, había sido «en su patria pequeña, el poeta de todos». Item más: la edición, hasta ahora detenida en el primer tomo de poesía, de las obras completas de Alonso Quesada, con un espléndido estudio prologal de Lázaro Santana, edición patrocinada por el Cabildo de Gran Canaria, no ha encontrado—que yo sepa—, en toda la famosa «piel de toro», ni una sola señal de reconocimiento. Multiplicar los ejemplos no valdría tanto como verificar y seguidamente denunciar el hecho incontestable de que, en las letras españolas de habla castellana (para qué decir de *las otras* hablas peninsulares), resulta imprescindible, por lo menos a efectos de circulación normal y presencia viable, la convalidación central: quienes no la pasan, por inadvertencia o por repulsa, quedan relegados a las fronteras exteriores. Afortunadamente, el tiempo, un tiempo más ancho y más hondo que el de los anuarios y los manuales, acaba por ejercer su implacable función correctora. Pero, entretanto, la sinrazón y la incomodidad cunden por igual.

Volvamos a la insularidad. De lo que se trata no es de considerar debidamente un área geográfico-literaria en cuanto productora de un grueso de obras por *incorporar* a un acervo metropolitano, sino de identificar aquella área en cuanto poseedora de unos caracteres propios, y de conocer y comprender tales caracteres en su ser mismo y en su operatividad. ¿Cuáles serían los caracteres de la insularidad

de la poesía de Lázaro Santana, y, más concretamente, de *Las aves*, el más reciente de sus poemarios? ¿Coincidirían con los de la *canariedad*, tal como ésta se ha venido manifestando «modernamente», es decir, del Romanticismo acá? Una segunda respuesta afirmativa—que aparece como la justa—necesitaría matizaciones muy significativas. Voy a intentarlas.

Para empezar, insisto en que una interpretación de la poesía canaria (vale decir: de la cultura canaria) debe compartir, en su base, las condiciones y las concepciones con que esa poesía (esa cultura) ha nacido, se ha estructurado y vive su vida particular y natural. Cualquier intención, por honesta que sea, de organizar tal interpretación sobre esquemas esencialmente ajenos al hecho poético-cultural canario en sí mismo, está viciada de origen y condenada al error, aunque la acrediten—y así sucede—siglos enteros de práctica «crítica». De otra parte, si yo pretendiese aquí, dentro de los límites de varia índole que ciñen el presente comentario, aprehender aquellas condiciones y aquellas concepciones, situarlas en sus relaciones mutuas y con la base interpretativa, y exponerlas con un mínimo de rigor, la desproporción entre la empresa y los medios sería excesiva. No obstante, reduciendo esa empresa a los alcances de mis posibilidades inmediatas, me atreveré a señalar algunos de los elementos—los más diferenciales y más llamativos—de la poesía canaria que más arriba he acotado como «moderna»: hacerlo me parece absolutamente necesario para responder, siquiera sea con mediana adecuación, a las dos pregun-



tas que de la lectura de *Las aves* surgen encadenadas. Huelga la formulación expresa de las numerosas reservas pertinentes.

¿Es aventurado, o simplemente tópico, afirmar, de entrada, que la «modernidad» de la poesía canaria se consolidó de modo irrevocable con la tríada Morales-Quesada-Torón? Yo no lo creo. Y bien, ¿qué significaría, frente a esa tríada, la llamada «facción surrealista»? ¿Y, frente a la «tríada» y a la «facción», las promociones de posguerra, poco definidas, tal vez porque no presentadas a lo que —póngasele el retintín que se quiera— he denominado «convalidación central»? Más que dar respuesta a estas nuevas preguntas —para lo cual habría que historiar toda la poesía canaria—, interesa hallar elementos comunes a las tres generaciones poéticas que quedan apuntadas en las preguntas. Esos elementos comunes nos podrían dar, por lo menos, el trasluz de la *canariedad*. Yo indicaría, de momento, los siguientes: cierto distanciamiento respecto de los modelos y los procedimientos peninsulares, aunque, en conjunto, sean parejas las orientaciones generales de pensamiento y de estética; influencia de la cultura y la vida sajona, especialmente británicas; suma de sentimiento de colectividad y de intimismo; voluntad de contención expresiva, culto vivo de los clásicos; insularidad. Antes de analizar mínimamente este último elemento —*last but not least*—, habría que prevenir contra una probable objeción fulminante: la relación con la poesía y la vida francesas que mantuvieron los poetas de la «facción». La verdad es que tal relación no extinguió (no podía extinguirlo, porque lo vivía en la cotidianidad del archipiélago) el sedimento sajón, veteadura de trato mercantil y trato social, de peripecia secular y presencia solita, de saberes y hábitos.

Volvamos, por última y definitiva vez, a la insularidad. Valbuena Prat habla de «aislamiento» al enumerar los caracteres de la poesía canaria. ¿Aislamiento como propósito, o como fatalidad? ¿Aislamiento *insular* (y valga la redundancia, si es que la hay)? ¿Aislamiento vital/existencial, o aislamiento físico/geográfico? La imprecisión del término empleado por Valbuena Prat ayuda a delinear la insularidad tal y como se la ha de entender aquí. La insularidad se nos presenta como esencia y como conciencia, a la vez. Como esencia, consistiría en un ser de soledad y de distancia dentro del infinito círculo del mar. Como conciencia, en un sentimiento trágico de encarcelamiento *natural*, en una obsesiva reflexión sobre los límites *naturales* y la incomunicación concomitante. Esencia y conciencia que pueden producir dos reacciones afectivas dispares y hasta cierto punto complementarias: la enso-



ñación centrífuga y el ensañamiento centripeto; ver el mar apaciblemente, como puerta abierta, y verlo airadamente, como puerta cerrada; mirar más al mar —posible salvación—, y mirar más a la tierra —segura condenación.

Ha llegado el momento de dar respuesta razonada a las preguntas que nos hacíamos en relación con el libro de Lázaro Santana titulado *Las aves*, hasta ahora el último de los suyos, y, con ello, de dar cauce y salida al tema capital de este comentario. En primer lugar, toca determinar los caracteres de la insularidad presente en la poesía de Santana y especialmente en el libro citado. Yo diría que esta poesía, por lo que respecta a la insularidad —tal y como la acabo de delinear—, da un giro de la esencia a la conciencia y de la ensoñación al ensañamiento. *Las aves* sería, ya, el libro de la conciencia y del ensañamiento. Si los anteriores libros de Santana —cuyo análisis es aquí obviamente imposible— consagraban tanta parte de su ámbito al extrañamiento y a la nostalgia, a la vivencia íntima (amor, paisaje, contemplación del arte y, sobre todo, tiempo, tiempo aniquilador) y a la reflexión objetivada y categorizada (aprendida en Cavafis, de quien Santana es excelente traductor), *Las aves* parece exclusivamente destinado a expresar, con una eficacísima sobriedad de medios, y también con una intensísima acritud que por lo demás nunca pierde la compostura poética, los aspectos negativos, degradantes, destructores, de la insularidad. El poeta no mira al mar en busca de velas viajeras; mira a la tierra isleña, a su aridez, a su aire espeso, a los obtusos y enconados isleños y sus depredadores foráneos. La isla como prisión: *esta cibdad por cárcel*, tal se lee en un proceso de la Inquisición y Santana transcribe en uno de los más escuetamente estremecedores poemas del libro.

Ahora bien, queda por ver si este sentido de la insularidad coincide con lo que, para entendernos, he llamado «canariedad», aplicándolo preferentemente a la creación artística y, más

aún, poética. Yo diría que sí, pero con una mediación fundamental, de índole político. La isla, las islas, no son sólo un territorio *naturalmente* *carcelario*. Son a la vez, y sobre todo, un territorio colonial, con un pasado abolido o desvirtuado, un presente trágico o esperpéntico, y un futuro condenado a la esperanza: *No nos hará la historia: / aquí tendremos ocasión de ser / hacedores de historia según nuestra / compacta voluntad*. La rica y honda poesía de *Las aves* es primordialmente poesía cívica, o, si se quiere, política. He aquí una especie sobre la que deberían meditar quienes se apresuraron a extender el acta de defunción de cualquier poesía que fuese más allá del poetadíos y de la palabra-universo. No está de más advertir, en este punto, que cuando una colectividad toma conciencia de sí misma y de su sojuzgamiento, sus poetas asumen, a espaldas de la tentación hiperestética, la impura condición profética: véase, a este respecto, el amplísimo sector sociopolítico de la última poesía andaluza.

Los modos poéticos «canarios» de esta concreta insularidad —que son los de la buida y seria poesía de Lázaro Santana— podrían resumirse en lo siguiente: un trío de temas desplegados en tres tipos de poemas. Me explico. El trío de temas está constituido por: el autobiográfico-vivencial, el histórico y el pictórico (no en vano Santana es muy sensible estudioso de la pintura canaria contemporánea); ahora bien, el tema pictórico suele estar tratado en función de una crítica civicopolítica, así, sobre todo, en «Colgada en Madrid» y «Retratos reales». Los tres tipos de poemas corresponden a lo narrativo, lo descriptivo y lo declarativo. En los tres, como se ve, nada de «poesía cántico»; antes al contrario, una concienzuda «poesía discurso», esto es, un proceso poemático deliberadamente discursivo en el que son patentes las huellas de la mejor poesía sajona (Eliot, Wallace Stevens, Browning, Wordsworth, los cuatro citados e incluso parfraseados en el libro) y también —o *por consiguiente*— las de Cernuda. Un lenguaje llano, pero pulquerrimo, lleva el poema, por vía de raciocinio, mediante partículas ilativas y verbos de lengua, desde un simple enunciado a una proclamación intencionada. Al liso e incisivo «resultado gradual» contribuye el pausado ritmo del heptasilabo, verso que Santana prefiere y usa con espontánea maestría: a menudo le resta una sílaba, con lo que el ritmo pierde rigidez y monotonía, gana agilidad, y el poema entero cobra una delgada música, próxima, sin embargo, a la prosa con que artificialmente (no hay poesía sin *artificio*, y apelo a la etimología) el poeta ha querido emparentarlo en su discurso múltiple.



## NUEVOS POETAS DE LA MANCHA

JOSE MARIA GONZALEZ ORTEGA,  
MARIA DEL CARMEN MATUTE RODERO,  
PEDRO ANTONIO GONZALEZ MORENO Y MARIA DEL PRADO DE JUAN LERIDA: *Hacia la luz*.  
Gráficas Angama. Ciudad Real, 1979.

Hasta la aparición de Juan Alcaide, allá por la década de los años treinta, la poesía manchega padeció una larga e intensa sequía. En lo que se refiere concretamente a la provincia de Ciudad Real, hemos de remontarnos nada menos que a los siglos XVI y XVII para encontrar una figura de auténtica talla lírica: Bernardo de Balbuena. Sin embargo, a partir de Alcaide se produce un sorprendente despertar poético en la Mancha, surgiendo nombres tan importantes como los de Ángel Crespo, Eladio Cabañero y Sagrario Torres, los cuales han dado al panorama de la lírica manchega verdadera categoría. Finalmente, en la Mancha ciudarraleña, desde hace algún tiempo, han ido apareciendo varios grupos y alguna revista, manifestándose, a través de ellos, una acendrada inquietud literaria.

Precisamente del núcleo creador de uno de dichos grupos, del denominado «Cálamo», surgido hace poco en Ciudad Real, proceden los autores del volumen que vamos a comentar. Empero, antes de pasar a enjuiciar su poesía, conviene señalar que se trata de un colectivo muy joven, cuyos modos y maneras de entender el fenómeno literario se diferencian notablemente del cliché terruñero y molinesco, del que tanto han abusado otros poetas manchegos. Con excepción de los nombres ya mencionados y de algunos otros más—José Corredor Matheos, Antonio Fernández Molina, Nicolás del Hierro, Valentín Arteaga, Ángel López Martínez y Joaquín Brotóns, por ejemplo—, persisten todavía en la Mancha cultivadores de una poesía absolutamente desfasada, que urgía renovar, darle otro tono y otro alcance, pues muy otra es la problemática sociocultural de aquellos

pueblos. Y es precisamente a lo que aspiran estos poetas de «Cálamo», por lo que se afanan desde su recién estrenada juventud. Sin duda alguna, *Hacia la luz* es un exponente de esas inquietudes.

Nos adentramos en el volumen a través de un prólogo de Vicente Cano, donde intenta presentarnos a los cuatro nuevos poetas. Entendemos que ha debido ser más explícito el prologuista, abundar más en datos, ofrecer al lector una mayor información sobre dichos autores, precisamente él—director de la revista *Manxa* y del Grupo Literario Guadiana, de Ciudad Real—, que tan bien los conoce desde sus primeros escauceos poéticos. La naturaleza del libro merecía una introducción más amplia y orientadora. Aportación artística muy valiosa es la de los pintores Vicente Martín y Francisco Vela Siller, cuyos dibujos realzan el contenido de los poemas.

Rompe fuego José María González Ortega con *La voz de las raíces*—entiéndase que cada autor presenta un minilibro, no una recopilación más o menos antológica de su incipiente obra—, un poemario arraigado y tenso. Podemos adelantar que hay en este joven todo un verdadero poeta, cuyo lenguaje afilado e imaginativo apunta hacia muy ambiciosas metas. En los diez poemas de que consta su trabajo, González Ortega se nos presenta como un poeta atrabiliario y rebelde, rompedor de convencionalismos y de lugares comunes, encendido de amor y de ira: «¿Es el amor mi frente hecha pedazos: / mercurio y colibrí que no respiran? / Huye gacela rota, novia amarga, / cuerpo de porcelana que mis labios desnudas, / delicada presencia donde las manos rompen los secretos.» Otra muestra de su impetuosidad lírica la encontramos en el poema que dedica a Miguel Hernández: «No. No de barro el corazón, / el verbo; / y esos ojos en paz, en vertical, / hacia la altura, bien abiertos, veloces, deseados.» De un verso de Miguel Hernández, como habrá recordado el lector («la voz de las raíces, el soplo de la altura»), está tomado el título de este revelador poemario.

De *La voz de las raíces* pasamos a *Las alas de lo hondo*, aportación de María del Carmen Matute Roderero. Aquí el tema es esencialmente amoroso, indagando la autora en el proceso del amor perdido. Pero no hay desengaño ni frus-

tración en su canto, sino esperanza de un próximo reencuentro, fuerza juvenil en las ideas y en los sentimientos: «Empécinate, busca, no te rindas jamás, / que, aunque nunca te alcances, / siempre estarás más cerca.» Hay en María del Carmen Matute Roderero una mayor dependencia de normas tradicionales, como un cierto eco de otras voces líricas femeninas del romanticismo. Todavía no ha dado la autora con el tono justo de su expresión poética, aunque está en el camino de conseguirlo.

En torno a la infancia, a las profundas huellas que nos deja, al escalofrío que nos produce verla definitivamente perdida, giran los versos de Pedro A. González Moreno. El poeta va *Creciendo hacia la infancia* (así titula su poemario) cuando descubre la responsabilidad y el drama de ser hombre: «Atardeció—lo sé— en los albarizos / de antaño, en los celajes / reverberados de gorriones, en / la besana y en la parva, en los fingidos / horizontes de espiga y de garnacha.» Cabe decir que Pedro A. González Moreno es, entre estos cuatro poetas del grupo «Cálamo», el que evidencia un mayor apego a la exaltación del paisaje manchego, el más próximo a la poesía, al magisterio de Juan Alcaide.

También, como en el caso de María del Carmen Matute Roderero, el tema amoroso configura en gran parte el poemario de María del Prado de Juan Lérica. La variante está en que su expresión se tiñe de una cierta vinculación con la naturaleza, está impregnada de una persistente emoción cosmológica: «Ahora que te amo y que es vana tu presencia / me hago parte del cosmos / para escurrirme por todos los rincones de la noche / y encontrarte atado a mi silencio.» Poesía ésta de María del Prado de Juan Lérica todavía no plenamente sazónada, titubeante, pero poesía joven, con aspiraciones de luz y de perfección, con ideas propias y un evidente basamento cultural. El título de su minilibro es *En el espacio de mi sangre*.

En definitiva, cuatro nuevas voces de la poesía manchega; la primera entrega de los componentes de un grupo empeñado en salir adelante y hacerse oír y respetar. La empresa merece la pena.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

## UNA DISTANCIA EMOCIONADA

ELENA SANTIAGO: *Ácidos días*. Edit. Novelas y Cuentos. Madrid, 1980.

Los premios literarios están sometidos a un cuestionamiento continuo en nuestro país, dado que su inflación ha mermado sensiblemente su valorización al mismo tiempo que en su realidad concreta se han alejado de la principal función para la cual parecían destinados: el descubrimiento y promoción de nuevos valores. Si con respecto a algunos premios—y entre ellos, los llamados grandes—

estas críticas resultan válidas, no puede, sin embargo, generalizarse tal opinión hacia todos, como bien viene a probar esta novela de Elena Santiago, premio «Novelas y Cuentos» de 1979, que aporta a nuestro panorama literario el hallazgo de una narradora en posesión de indudables capacidades y que se sitúa merced a este galardón en lo que Dámaso Santos, miembro del jurado y autor de un esclarecedor prólogo, denomina «la nómina más exigente y exigida de nuestra narrativa».

Elaborar la crítica sobre la obra de un joven autor, autora en este caso, tiene, a nuestro entender, dos riesgos: uno, caer en un paternalismo





gratuito que en aras de una supuesta inocencia del novel dulcifica la crítica a base de soterrar los defectos y sobrevalorar las virtudes; otro, dejarse llevar por la pedagogía de la dureza para, precisamente por su carácter de debutante, centrarse excesivamente en sus fallos, aunque, eso sí, dándole la bienvenida alborozada y terminando con ese tópico tan manido de «esperamos que en nuevas aportaciones dé a la luz todas sus posibilidades». Sin duda, el mejor modo de evitar tal doblete de riesgos consistiría en enfrentarse a la obra en sí misma, olvidándose de las características socio-literarias que en el autor concurren, pero el hecho de que *Acidos días* corresponda a una autora joven constituye un rasgo que no sólo no se puede soslayar, sino que exige al crítico una mirada especial en cuanto que los problemas de la nueva novela española, la dificultad de su emergencia, sus contenidos, su dirección, sus componentes, sus rupturas y sus lazos inquietan e interesan de forma inevitable, y, por tanto, la novela de Elena Santiago comporta una significación añadida que resulta imprescindible evaluar.

*Acidos días* contiene y gira sobre el transcurrir biográfico de un personaje inserto en una trama de relaciones familiares, sociales y amorosas, que nos son presentadas no de forma lineal, sino circular y recurrente, con alternancias y encabalgamientos, que, rompiendo la secuencia temporal, reelabora un tiempo narrativo lento y pausado muy ceñido al ambiente real y psicológico sobre el que la historia se desarrolla. Nino, el protagonista, crece «entre los afectos y el cálculo, entre la ternura y la desesperanza, entre el amor y la indiferencia», y crece amenazado por un mundo que siente ajeno «la realidad entera; era, nada más, una sospecha». El nacimiento de Brosio va a significar la pérdida de la madre en su aspecto psicológico y la presencia de un competidor frente al que se reconoce incapaz de luchar. Brosio es la vida, es la decisión, la acción. Nino, la nostalgia, la duda y la vaguedad. «Yo soy un vacío privado de cualquier fe», llega a decir en uno de sus momentos de lucidez, y se siente asimismo como víctima de una infancia en la que su madre era sólo la madre de Brosio; su padre, un ser imposible de aceptar como modelo heroico, y su her-

mano, recuerdo constante de su tibieza, concurriendo todos ellos a encerrarlo en una red de afectos y desamores que se concretiza narrativamente en la presencia de la Gran Casa, a la vez refugio y veneno, claustro materno y madre castradora, del que no logrará salir, porque está incapacitado para elegir, y lo sabe. Conoce sus limitaciones: «Porque me ven en pie me creen más vivo. En pie y creyendo que dirijo caprichosamente mi vida, mis tierras, porque creen que dejo nacer lo que quiero que nazca, que dejo morir lo que quiero que muera. No sé explicarlo. Es como si hubiera perdido la memoria de mí mismo: fui la infancia y ahora nada hay que recordar de mí. El presente es una casa vacía.» Conoce su ser, pero no se resigna; sospecha que en el fondo pudo y podría ser otro que todavía no ha nacido; se busca a sí mismo, pero desde la pasividad, desde la mirada. «El mundo estaba en la mirada: el mundo era la mirada.»

El afán de conocer, de indagar, de comparar, está presente en toda la trayectoria vital del personaje, en el niño que cuestiona a la criada: «Pura, ¿cómo nacen los niños?»; o al compañero de correrías: «Toribio, ¿cómo nacen los niños?»; en el adolescente desorientado: «Que si no tocas a las mujeres, ¿qué pasa?»; o en el hombre maduro que se pregunta: «La vida se repite casi con insolencia. Como este sol del apeadero, como el tren: ¿no subo?» Y esta constante actúa sobre la propia estructura narrativa de la novela, que avanza apoyándose en secuencias de diálogo o de monólogo, y siendo precisamente en los diálogos donde la autora se muestra más acertada, con un dominio poco usual de los registros del lenguaje infantil, que de manera casi automática nos recuerdan, por su perfección, a Miguel Delibes, cuya evocación también surge en otros momentos de la lectura. La recreación del nudo de relaciones familiares que persiguen y son perseguidos por el protagonista se entremezcla con las relaciones o los intentos de relación que éste establece con otros personajes periféricos al mundo de la Casa Grande, como Toribio, el compañero experto en el arte de vivir, ya desde la infancia, y que devendrá rencoroso, trepador; Dona, la niña que le mostrará con su cuerpo la posibilidad de la ternura; la tendera, su frustrada iniciadora al mundo del sexo; Tomás, el labrador duro, seco y egoísta, y Delfina, que aparece en la novela como la presencia sobre la que cuajan todas las contradicciones, las frustraciones y los deseos de Nino: la novia inventada, arrebatada por ese hermano, sobre el que proyecta celos y admiración, la amante esperada y un camino abierto a la posibilidad de romper con el pasado. «Le tenderé mis días, la llave, la puerta de la casa, todas sus paredes, tejados, nubes, pájaros, gatos, el sol de adelante, el sol de atrás, su lluvia y su luz.» «Ella me da la respuesta.» Delfina representa la posibilidad de romper la relación cainita que mantiene con su hermano o su recuerdo: «Brosio nunca me traicionó; yo a él, sí»; la posibilidad de recuperar a su madre: «Podré volver y preguntár-



selo a mi madre, porque yo ya soy mi hijo»; la posibilidad, en definitiva, de nacer: «Dejaré el vientre de mi madre, lo azul y la muerte, para ver claro, y después, los días que me queden, explicaré mi inocencia. Desnudo irrumpiré en mí mismo y seré acongojada historia, que te repetiré hasta dejarla agotada.»

Coexisten en el espacio narrativo de la novela un mundo infantil, un mundo familiar y un entorno rural, que se despliegan a través de un lenguaje poético que, si muy acertado para la expresión de la inocencia viciada del personaje central, representará a la larga, por su falta de medida, uno de los aspectos más débiles de la narración, y que llega a dañar seriamente esa distancia emocional, que es, a nuestro juicio, el mayor logro de la autora, junto con su capacidad de introducir la tensión de forma sesgada, indirecta y sugerente.

Decíamos al principio que Elena Santiago se inscribe con esta novela dentro de la escasa nómina que compone lo que podríamos llamar nuevos narradores españoles, acompañando a Juan José Mi-

llás, el autor de *Visión del ahogado*, y a Eduardo Mendoza, tan celebrado luego del éxito de *El misterio de la cripta embrujada*. Agrupar estos tres nombres no es negarle a nadie el derecho a formar parte de la nueva narrativa española de cara a los años ochenta, ni mucho menos es adjudicarles a estos tres autores un estilo, una visión o una escritura coincidentes. La razón de tal agrupamiento nace de la constancia de que en los tres existe un mundo personal de enorme fuerza y originalidad que en los tres casos aflora a la literatura con un lenguaje muy cuidado, una técnica lograda y un pulso narrativo que los sitúa a distancia de otros muchos autores nuevos o novísimos, que se mueven todavía en el experimento, en el balbuceo disfrazado de destrucción del lenguaje o en el anciano intento de estar a la moda. Elena de Santiago muestra en *Acidos días* que tiene una voz propia, un lenguaje maduro y algo que contarnos: un conjunto de valores poco corriente en nuestros días.

C. B. CADENAS

## El ocio atento

### ALGUNOS CASOS DE LAS LETRAS HISPANICAS

JULIO MATAS: *La cuestión del género literario*. Madrid. Ed. Gredos, 1979.

Complejo y apasionante es el problema del género literario, que viene ocupando a los teóricos de la literatura desde los lejanos tiempos de la normativa rígida de la retórica y poética clásicas. Si recordamos la marcada fidelidad medieval, las innovaciones renacentistas, los nuevos rumbos de la comedia de un Lope mezclando lo trágico y lo cómico, la normativa neoclásica, la pretendida libertad romántica y las negaciones y mezclas de nuestro siglo, comprenderemos que preguntarse por el género sigue siendo, en literatura, una pregunta esencial y así nos lo demuestran las indagaciones últimas, y sirva de ejemplo, entre nosotros, un estudio reciente del profesor Lázaro Carreter. Hay problemas que, en literatura, generan—por su interés—una amplia y contradictoria bibliografía, herencia en el presente de lo que también fue cuestión debatida en el pasado. Nuevos métodos permiten afinar más los conceptos, y al fondo, siempre, el creador con su personal visión del problema y el resultado práctico en su obra.

No es lugar éste para repasar la bibliografía última sobre el género literario, pero de la inclusión del libro de Julio Matas en el panorama de estudios recientes sobre el género literario se obtiene una conclusión primera: el libro de Matas—a pesar del título—no es un análisis sobre la teoría o estado de la cuestión del análisis del género literario. Se trata de una indagación concreta—como reza el subtítulo—de algunos «casos de las letras hispánicas»: Valle-Inclán y García Lorca, Borges, Bioy Casares, Cortázar, Bécquer, Brull, Cabrera Infante y Gabriel Miró. Ciertamente en cada uno de los capítulos sobre los autores mencionados hay una preocupación común, que se centra en aspectos del género literario en sus manifestaciones concretas. Son como ejemplos de una teoría sobre el género que no está en el libro que comento, pero que—de algún modo—se desprende del conjunto; no obstante, cada caso particular podría haber sido inscrito en una visión global expresa, que contara—además—con las etapas clave en el cambio de visión de la normativa genérica y la rica bibliografía reciente sobre el tema. Quizá de los casos estudiados, con gran agudeza, pudieran haberse obtenido algunas conclusiones generales que se habrían sumado por mérito propio a la teoría del género literario. En cierto modo esto queda brevísimamente enunciado al final de la introducción, cuando el autor proclama su postura, partiendo de una afirmación de Wellek y Warren: «Parece—dicen Wellek y Warren acerca de la "moderna teoría de los géneros"—que los tipos se pueden construir

sobre la base de lo inclusivo o "riqueza" tanto como sobre la de "pureza" (género por acrecimiento tanto como por reducción).» Hasta aquí es cita literaria de Matas de los mencionados autores, y afirma a continuación: «No se podrían hallar mejores palabras para resumir lo que, en cuanto a la cuestión del género literario, sostiene, a su manera, este libro» (p. 16). El planteamiento así formulado me parece muy sugestivo y, dando por sentado su rendimiento para cada uno de los casos particulares, podría llevarle a Julio Matas a valiosas aportaciones sobre el *arquitexto*, término que emplea Gerard Genette en su *Introduction à l'architexte* (Seuil) y que viene a significar el conjunto de normas, imposiciones, categorías generales, etc., previas a la creación por el autor del texto literario y que han de ser estudiadas por la *Poética*. Aparentemente, Julio Matas se aparta de esta concepción al rechazar *a priori* y proclamar que en su método: «partiendo de observaciones pertinentes a los textos mismos que se examinan, paso a la consideración del género—o, más exactamente, a la indicación de semejanzas y diferencias respecto de otros géneros o de ciertos patrones genéricos—, con un criterio del todo flexible, para mejor fijar, en cada ocasión, la naturaleza y valores individuales de las obras» (p. 12). Pero para mí puede llevar a las mismas metas, como vengo insistiendo.

Problemático me parece el término «pureza genérica», que emplea para autores como Mariano Brull o Adolfo Bioy Casares, y el de «impureza genérica» con mezclas y combinaciones,



que utiliza para Bécquer, Valle-Inclán, Lorca, Miró Cortázar, Borges y Cabrer Infante, porque en nuestros días sin una normativa sentida como exigencia ineludible, sin el «complejo de culpa» por quebrantar las normas, es francamente difícil establecer la poética de un género y, consecuentemente, la pureza o impureza en sus manifestaciones concretas. Con esto no niego el valor de cada uno de los estudios particulares que componen el libro de Julio Matas, pero sí apunto la importancia de la divergencia como integrante del patrón genérico hacia esa visión englobadora a que me refería. Obsérvese que todo esto nos lleva al misterio mismo del acto de creación literaria con originalidad, que —por otra parte— no puede ser explicado sin contar con la ayuda de la verdadera historia de la literatura. El problema sigue siendo el difícil balance entre lo genérico y lo individual.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

## UN MONUMENTO EDITORIAL

JOAQUIM MOLAS i JOSEP MASSOT MUNTANER: *Diccionari de la Literatura Catalana*. Edicions 62. Barcelona, 1979.

La redacción de este voluminoso diccionario ha pasado por dos etapas: la primera corrió a cargo de Joaquim Molas, catedrático de Lengua y Literatura Catalanas en la Universidad Autónoma de Barcelona y destacado historiador y crítico literario; la segunda, a cuenta de Josep Massot i Muntaner, una de las figuras más prestigiosas de la intelectualidad de Cataluña. La idea débese a Joaquim Molas, quien la concibió en 1965 y quien dirigió a un equipo de colaboradores en la dura tarea de dotar a las letras catalanas de una obra de consulta similar a la existente en otras literaturas. La aparición de la gran enciclopedia catalana —que se aprovechó de las fichas elaboradas por el mentado equipo— congeló por un tiempo el proyecto del diccionario, pues se consideró que ya no había necesidad de él. Sin embargo, el diccionario, por ser exclusivamente literario, podía seguir adelante, como se pensó con acierto, y aquí es cuando se entra en la segunda etapa, que lleva a feliz término en 1979 la ingente labor iniciada catorce años antes y que había sufrido un interregno de colapso.

Más de ochenta especialistas catalanes y extranjeros han prestado su valiosa colaboración, y entre estos autores de los numerosos artículos que jalonan el diccionario, citemos a Albert Manent, Antoni M. Badia i Margarit —el primero, notable poeta y crítico; el segundo, eminente lingüista y hombre universitario—, Enric Jardí, Frank Pierce y Francesc Vallverdú —ensayistas aquéllos y poeta éste—, el autor teatral Josep M. Benet i Jornet, el famoso Joan Fuster, el estudioso Joan



Lluís Marfany, Josep M. Castellet —director de la editorial que ha publicado el volumen—, el erudito e investigador Josep Romeu, el conocido Juan Ramón Masoliver, los no menos conocidos Joan Triadó y Jaume Vidal Alcover, la novelista y articulista Maria Aurèlia Capmany, el historiador Miquel Batllori, la narradora Montserrat Roig, el filólogo Manuel Jorba, así como Osvald Cardona, Oriol Pi de Cabanyes, el resonante Pere Gimferrer, Margalida Tomás, Roger Alier y Robert B. Tate, sin omitir a Joan Alegret, a Ramon Sumoy, a Rosa Cabré y a Xavier Fàbregas. Silencio muchos nombres de mérito, a fin de no hacer farragosa la lista.

Ahora ya se dispone en los países catalanes de un rico instrumento de trabajo, útil —que es como deben ser todos los instrumentos— tanto para el escritor como para el lector curioso, lo mismo para el profesor —ahora que se está extendiendo la enseñanza del catalán— como para cualquier alumno. El volumen alcanza casi ochocientas páginas y está cuidadosamente editado por lo que hace a la encuadernación, caracteres tipográficos y calidad del papel. Y contiene no sólo los nombres de los escritores que son y que han sido en las letras catalanas, sino también los de autores en castellano vinculados a lo catalán de alguna manera —bien por nacimiento, bien por vocación de estudiosos— y a los grandes nombres extranjeros que han ejercido notable influencia en los creadores vernáculos. Asimismo aparecen abundantes referencias de preceptiva —conceptos de métrica, de retórica, etc.—, al igual que datos sobre periódicos y revistas, tertulias y salones literarios, personajes de ficción famosos y leyendas y costumbres con incidencia en la literatura. Como puede verse, una obra ambiciosa, de envergadura y de capital importancia.

Sin embargo, la mayoría de los comentarios que ha suscitado la aparición del diccionario —el primero en existir en las tierras catalánicas y fruto de un colosal esfuerzo— ha sido de reticencia, de agrios ataques y de mordaces burlas. En vez de mirarse los aspectos positivos —bastaría con ver que es la primera vez que se acomete tal empresa de fuste— se han buscado con lupa los evidentes fallos, las obvias injusticias en el tratamiento de algunas personalidades y determinadas ausencias. Por ejemplo, se dedica muy escaso espacio a un hebraísta tan eminente como Josep M. Millàs Vallicrosa o a un catedrático y estudioso como Antoni Comas; se consagran co-

mentarios a autores totalmente anodinos e insignificantes y ocupa muchísimo más terreno exegético el propio director editorial de la obra que Jordi Rubió, preclara figura de la cultura catalana. Todo eso es muy cierto y conviene denunciarlo. Ahora bien, una cosa es indicar los errores y desequilibrios del diccionario —inevitables, por otra parte, en toda obra de ese género, sobre todo en su primera salida— y otra muy distinta condenar el volumen en bloque y tomarlo a humo de pajas. Dicha actitud responde a un característico vicio catalán, denominado «rebutisme», algo parecido a los reventadores por rutina, envidia o amor propio herido en los estrenos teatrales. Algunos de los que han protestado lo han hecho con sobradísima razón, pues es injusto el valor que el diccionario les atribuye. No hablo de éstos —la injusticia ha de ser combatida sin ambages—, sino de los críticos, periodistas o lectores que, sin nada personal en el asunto, han exagerado los aspectos negativos o insuficientes del diccionario y han callado sus logros, excelencias y aciertos.

Estamos ante un verdadero monumento editorial y cultural de los países catalanes y, por supuesto, dicho monumento posee feas máculas, hirientes aristas y huecos sin sentido. Las aristas deben ser pulidas, los huecos rellenados y limpiadas las máculas con objeto de que el monumento sea más bello y perfecto. Pero ahora ya es un monumento.

Si se ha pecado por exceso al sobrevalorar a algunos, se ha pecado por carencia total en otro aspecto: en el de silenciar los datos de los dos directores del diccionario. Si alguien desea consultar algo relativo a la vida y a la obra de Joaquim Molas o de Josep Massot, permanecerá en ayunas, pues ambos, por un sentimiento de pudor, han preferido no figurar. Hay que estimarlo una equivocación, dado que son prohombres culturales y debemos conocer sus principales hechos personajes y títulos creados. Podían haber aparecido en las solapas de la sobrecubierta.

No voy a entrar en la interpretación de los artículos del diccionario, pues ello requeriría un libro casi tan extenso como aquél, pero sí deseo hacer hincapié en algunas facetas, en vista del interés que ofrecen a los lectores hispánicos. Está el caso de Ramón Vidal de Besalú, autor de la primera gramática en lengua románica —siglo XIII—, si bien limitada a una finalidad poética. Tenemos a Artur Cuyás i Armengol —figura menor—, que creó en Estados Unidos, a principios del último tercio del siglo pasado, una publicación periódica en catalán titulada *La Lluanera de Nova York*. Sabemos que un escritor de poco tonelaje, llamado Nilo Fabra, fundó en Madrid la primera agencia informativa, asociándose a la Havas francesa y a la Reuter británica. Nos enteramos de que Ramón López y Soler, autor de la famosa novela histórica *Los bandos de Castilla*, nació en Manresa, localidad de la provincia de Barcelona, y en Vich, otra localidad de la misma provincia, vino al mundo el comediógrafo Comella, contemporáneo de Moratín y rival suyo. Bueno es tener noticia de que Angel Guimerá se inició en castellano como escritor y Eduardo Marquina en catalán como poeta. Josep Coll i Vehí, un celebrado preceptista de las postris-



# PSICO(CRI)TICOS

ROLAND JACCARD: *El exilio interior*.  
Ed. Materiales. Barcelona, 1978.

*El exilio interior*. El título es ambiguo o, si queréis, es amplio: tras él podría sobrevenir una novela, un ensayo o un conjunto de versos. Pero en seguida llega una frase publicitaria, que tal vez sea un subtítulo. Dice así: *Un retrato implacable del «normópata» dominante*. Tras esto, parece iluso que aguardemos poemas. Paso la cubierta, busco la página de créditos. Encuentro bajo el título un subtítulo más: *La civilización esquizoide*. Advino en seguida—al menos, lo sospecho—que este libro está escrito por un autor moderno; quiero decir por un autor que no rehúye el riesgo de incorporarse a una lectura de la realidad más o menos crítica, más o menos beligerante. Es sabido que buena parte de la moderna psiquiatría niega como diagnóstico el concepto de esquizofrenia; o bien, descubre en ciertos estados de desdoblamiento o ensimismamiento de la conciencia una actitud, un lenguaje, generalmente defensivos. Ya sabemos que Laing afirma que los sujetos denominados esquizofrénicos, en realidad no hacen sino articular una estrategia mediante la que poder soportar situaciones insoportables. Si el autor de este libro se inscribe en esta corriente neopsiquiátrica (a veces: esta moda) el subtítulo, resulta incomprensible: ¿La civilización esquizoide? O jugamos todos, o rompemos la baraja. O no hay esquizofrénicos, o sí los hay. Laing propone leer sin frialdad, es decir, con piedad y con inteligencia, el sufrimiento del psicópata. Pero Laing es maestro. Algunos de sus seguidores lo que proponen no es la lectura inteligente y compasiva del sufrimiento, sino la guerra, a veces sin cuartel,

contra todo aquello que no se manifieste heterodoxo. Con lo cual, la propuesta de Laing se congela, se manipula. Un ejemplo, este libro.

No deseo ser injusto, ni siquiera arbitrario. He de decir, entonces, que su prosa no es mala; que su documentación, sin ser vasta, no es miserable; que su argumentación está tejida con un cierto rigor. Los argumentos son ya muy otra cosa. Por de pronto, es verdad que el propósito de esas páginas es la denuncia de la no-heterodoxia, la descalificación de la «normalidad», el proceso y la condena de la civilización y la cultura actuales. Al individuo tipo al que el autor acusa de normal, le llamará *neurópata*. Además, dominante. Es decir: no estar inmerso en alguna de las formas de «singularidad», de «diferencia», equivale, pura y sencillamente, a ser psicótico. «Normal» igual a psicópata. A la contracción (normópata) le sigue la palabra *dominante*. ¿El autor se refiere a que el «normal» es mayoría, o a que es intolerante? Cuando hemos leído el libro comprobamos que se refiere, ambiciosamente, a ambas cosas. No ser heterodoxo, «singular», «diferente», equivale, por tanto, a ser psicópata, intolerante y algo peor: mayoritario.

Todo esto daría risa si no estuviese tan de moda en el mundo intelectual esa torcida lectura de la antipsiquiatría; si no fuese tan abundante esa oblicua propuesta que en el fondo establece, una vez más, la división del mundo en buenos y malos. Lo bueno es lo heterodoxo, lo singular, lo diferente: prácticamente siempre. Lo malo es lo ortodoxo, lo normal, lo mayoritario: prácticamente siempre. (Buena parte del pasotismo se nutre «filosóficamente» de esa bamboleante, amenazadora, cejijunta, superficial dicotomía.) Está tomando asiento esa operación insensata. Incluso la palabra *sensatez* corre el peligro de ser interpretada como dictatorial y corruptora. A los sensatos nos van a ex-

merías del siglo XIX, colaboró en un periódico madrileño de macabro título: *El Angel Exterminador*. El «Cant de la Sibila» es un poema sobre el Juicio Final que todavía hoy en día se canta en las iglesias de Mallorca en la misa del Gallo y procede de un acróstico griego. La Biblioteca de Cataluña posee seiscientos mil ejemplares y fue la primera en la Península en concebirse y organizarse con los métodos modernos. El abuelo de Juan Boscán era cronista y poeta, escribió un memorial de gran valor, fue expulsado de Barcelona por razones políticas y participó en debates poéticos. La primera academia existente en los países catalanes fue la valenciana Academia de los Nocturnos, a la que perteneció Guillén de Castro. En Barcelona, en el año 1700,

se creaba la Academia de los Desconfiados, continuación de la cual fue la aún actualmente vigente Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Encontramos un artículo o entrada dedicado a Alberto Closas, a causa de haber sido discípulo destacado de la genial actriz catalana Margarita Xirgu. Nos topamos con el nombre de Salvador Dalí, por haber colaborado en revistas de vanguardia en catalán, y con el de Antoni Tàpies, por la revista *Dau al Set* y por su *Memòria personal*. Nos sale al paso el nombre de una tal Teresa Bou, que resulta ser la amada de Ausias March, o sea lo que Beatriz fue para Dante y Laura para Petrarca. Artículos muy documentados y extensos son los titulados «Ciceró als Països Catalans», «Shakespeare als Països

Catalans», «Molière als Països Catalans», etcétera, siendo de observar que no figura Homero ni ningún otro griego. Muy interesante la entrada sobre la guerra civil de 1936 y su abundante literatura, así como la relativa a la Primera Guerra Mundial, de mucho eco en Cataluña y sus escritores. Hay un nutrido apartado —«Literatura en castellà»—, signado por el sobresaliente crítico y atento vigía Juan Ramón Masoliver, acerca de los catalanes que a lo largo de los tiempos han escrito en castellano como cultivadores de los más distintos géneros. Y el *Diccionari de la Literatura Catalana* concluye con el vocablo «zegel» —en castellano, «zégel»—, cuya definición empieza así: «Composició estròfica, una de les més antigues i famoses de la mètrica



comulgar. Hace algún tiempo, mi buen amigo José María Carandell publicaba un artículo templado, inteligente y misericordioso sobre este mismo tema. Lo leí con emoción y le escribí una carta. Le dije que en este guirigay la sensatez alcanza rango revolucionario. Hoy, leyendo este libro, me entero de que la sensatez es reaccionaria.

Para el autor de estas modelnas páginas (con ele, por favor, linotipista) la general neuropatía dominante de nuestra cultura comenzó con lo que él mismo llama, con pánico y desdén, «el proceso civilizatorio», o «proceso de modernización», o «proceso de aburguesamiento». Ese proceso habría empezado en los finales de la Baja Edad Media. A partir de ese instante (desde el punto de vista de la historia de la cultura, esa cronología es inventada y arbitraria, pero dejemos al autor opinar como quiera, ya que padecemos una horrenda psicopatía consistente en ejercer la democracia), a partir de ese instante todo son males para el pobre animal humano, todo son represiones, normas, leyes y reglas. Se nos recuerda entonces el paraíso previo a esa psicopatía infernal: el paraíso de la vida cotidiana en tiempos medievales. Para probar hasta qué punto la libertad pulsional del individuo medieval era maravillosa, se nos memora a un caballero que, ayudado de su mujer, se dedica «al pillaje», la destrucción de las iglesias, a atacar a los peregrinos, a explotar a las viudas y los huérfanos. Sólo en el monasterio de Sarlat se encontraron ciento cincuenta hombres y mujeres a los que cortó las manos o reventó los ojos...». Agrega nuestro autor que esos «desbordamientos de crueldad no entrañan sin embargo el más mínimo ostracismo social (...), no son considerados como socialmente degradantes». ¡Pues claro: esos dos sádicos eran paladines de la singularidad, egregios combatientes contra la pavorosa normopatía venidera! Y nuestro autor agrega en nota a pie de página que resulta difí-

cil «juzgar las costumbres de otras épocas o de otras civilizaciones que remiten a estructuras psicológicas o sociales fundamentalmente diferentes de las nuestras, con nuestros criterios (y nuestros nervios) de burgueses evolucionados del siglo xx declinante; la tortura, por ejemplo, es un problema para nuestra sensibilidad; no ocurre lo mismo en otras áreas culturales».

Como decía Machado: Está muy bien, está bien, no está mal. La tortura, por ejemplo, es un problema para el torturado, sea burgués evolucionado o individuo del medioevo (por lo demás, la estructura del sistema nervioso no cambia en unos meros siglos; y la extracción—por la fuerza—de los globos oculares o la pérdida de las manos—mediante diligente hacha—debían de resultar, incluso en tiempos medievales, sucesos algo incómodos y nada libertarios para el ciego y el manco súbitos). La tortura es un problema incluso para el torturador: la psiquiatría lo sabe. No existe torturado, ni ha existido jamás, para quien la tortura no sea «un problema», a no ser que esté enfermo, que no le marche bien la testa; que sea, en fin, un padeciente lóbrego. Que previamente a escribir sobre un tema conviene conocerlo es una vieja «norma» de la escritura, aunque la caridad nos impide recomendar a nuestro autor que se haga dar unas sesiones de tortura antes de acometer un nuevo libro, una nueva defensa de esa temible heterodoxia. De cualquier modo, algo tendrá que hacer (y con él, muchos individuos que se creen que ser heterodoxo es, primero, muy fácil, y, después, un salvoconducto de combatiente hacia lo humano) si no quiere ver cómo la defensa de la heterodoxia se le convierte en un catecismo de la crueldad y de la estupidez. El paso de la heterodoxia a lo humano es posible. El paso de la heterodoxia a la intolerancia psico(cri)tica, también.

FELIX GRANDE

espanyola, creada el segle IX en l'escola hispano-musulmana.» Veinte líneas le son dedicadas al zéjel y se mencionan en relación con él las *Cantigas*, de Alfonso X el Sabio, y el *Libro de Buen Amor*.

Este diccionario ha sido lanzado como conmemoración del número 1.000 del catálogo de Edicions 62. Publicar mil libros en diecisiete años y no siempre con el viento a favor es hazaña memorable en el ámbito catalán. Enhorabuena a ese poderoso navío, cuya singladura—al igual que a los otros buques catalanes y no catalanes, de grande o de pequeño cabotaje—deseamos larga, favorable y fecunda. Para bien de las letras, sin distinción de lenguas.

JOSE CAROL



## DESPUES DE LA ESPERANZA

ANDRE MALRAUX: *La esperanza*. EDHASA. Barcelona, 1979.

Abro el libro de Malraux con el temblor de quien teme tocar una vieja y aún encendida llaga en carne propia o amada. Así es el único umbral posible de la lectura española de *La esperanza*, y así sigue sucediendo en sus estancias interiores a pesar de todos los pesares cuya mención no voy a ahorrar.



Vaya por delante una puntualización que conviene retener para, quizá, volver sobre ella en consideraciones finales: Malraux debió llegar a España —para incorporarse a la aviación de la República, en la que fue decisiva la participación de voluntarios extranjeros— avanzado ya el mes de agosto del treinta y seis, quizá exactamente el día 12. El curso narrativo del libro se extiende, sobre siete meses, hasta la victoria «roja» de Guadalajara. Las referencias datables entre el 18 de julio y el 12 de agosto no se corresponden, pues, con observaciones directas de Malraux. Por otra parte, *L'espoir* es publicada por Gallimard —ignoro la fecha exacta— en 1937, aún con la guerra civil «en el alero».

La vertebración textual está dispuesta en tres partes: *La ilusión lírica*, con dos capítulos; «La ilusión lírica» y «Ejercicio del Apocalipsis»; *El Manzanares*, con otros dos: «Ser y hacer» y «Sangre de izquierda»; finalmente, *La esperanza*. La constante literaria de Malraux, su voluntad de incorporar tensiones poéticas a textos que, convencionalmente, cursan en otros géneros, se manifiesta ya desde estas cabeceras.

Y así ocurre en el interior de éste que, trabado por la subjetividad, es, a pesar de ello, un documento histórico; un documento que las editoriales españolas han tenido que ignorar durante cuarenta y dos años, y que ahora (sobre este particular volveré más adelante) podemos contemplar (es un decir) en una traducción execrable, particularmente indigna porque se trata de un texto cuya materia nos concierne a los españoles de manera grave.

Antes de entrar en interpretaciones y juicios de valor, me parece oportuna una sinopsis —tan económica como me sea posible— del libro en su correspondencia con los hechos. Sea de la siguiente manera:

Primeros días del «alzamiento»: en Madrid, hombres de los partidos y sindicatos de izquierda, que controlan las comunicaciones telefónicas ferroviarias, verifican las plazas «reales» y «rebeldes»: un mapa inestable que cambia de la mañana a la tarde. En Barcelona, improvisadas milicias (el centro protagónico corresponde a los anarquistas; cruzan la acción figuras cuasi legendarias: Puig, Durruti, Ascaso...), con la Guardia Civil y de Asalto «leales», hacen del ataque a los «rebeldes» acuartelados un «ballet» suicida. Goded capitula. La acción vuelve a Madrid: empieza a configurarse la organización combatiente del Frente Popular. Cae el Cuartel de la Montaña. Los insurgentes, detenidos en la sierra (otros accesos han sido dinamitados) inician el acoso de Madrid. Ya se dice —todavía sin acuñarse con valor de signo— el «no pasarán».

Va a ser la mitad de agosto. Llegan los primeros aviadores «internacionales». Sigue la lucha en la sierra. La narración contempla, principalmente, acciones y actitudes típicas de los voluntarios extranjeros y del 5.º Regimiento, de base comunista, con el fondo de la difícil coincidencia —divergencias emocionales y discrepancias ideológicas— de la «multicolor» izquierda



española. La aviación —en el libro será siempre la fundamentada en los voluntarios y mercenarios no españoles— ataca a la columna (en ésta los primeros «moros con escapulario») que avanza de Mérida hacia Medellín. Badajoz cae en manos de los «nacionales».

Toledo: la ciudad por los «rojos» y el Alcázar (pertrechada fundamentalmente con rehenes) por los «fascistas». Ejecución de los que quieren rendirse. Siempre —inevitable— la aviación voluntaria (los «rojos» españoles tiran mal; dentro de un estilo «primitivo», sólo resultan eficaces con la dinamita). Durante una tregua (un cura negocia infructuosamente la salida de rehenes), sitiadores y sitiados intercambian insultos y cigarrillos. Funciona el teléfono entre unos y otros. Ni una palabra del confuso asunto de los Moscardó. Los «nacionales», con falangistas y «moros» por delante, entran en Toledo. El capítulo finaliza con la inadmisiblemente bella de un lento, interminable, fusilamiento.

Es noviembre. Madrid, otra vez, y, hacia Madrid, los sitiadores —ahora fugitivos— del Alcázar. El revolucionarismo internacional —con o sin partido, incluso los mercenarios— tiene los mejores papeles en el relato. Se pelea cada vez más cerca de Madrid y ha entrado en acción la «quinta columna». Dentro de la guerra, alguien (¿Malraux transmigrado de personaje en personaje?) practica la «trivialidad» de preocuparse por las obras de arte. Es ya el momento de las trincheras y las barricadas. Se lucha en el parque del Oeste. Los «nacionales» van a pasar el Manzanares.

Siempre Madrid: las líneas están ya, confusas, en la Ciudad Universitaria. Los obuses llegan al centro ciudadano. Hay desertiones y fusilamientos de desertores. Un corresponsal de prensa, en medio del horror, transmite a Nueva York, vía París: «Los fascistas han ayudado a los fascistas, los comunistas han ayudado a los comunistas; la democracia no ayuda a los demócratas.» En el espacio de Madrid, el «no pasarán» es ya un desesperado clamor.

El último capítulo, *La esperanza*. Cae Málaga. La población fugitiva es acosada por tierra y aire. La aviación republicana no puede cubrir todas las necesidades de acción: Málaga, el frente de Levante, Teruel, Guadalajara... Un avión cae en Teruel, en la monta-

ña, y hay un hermoso y doloroso descenso de la tripulación ensangrentada hasta el primer pueblo, entre la solidaridad de los campesinos. La batalla de Guadalajara es el signo —incumplido— de la derrota del fascismo internacional. Manuel, comandante en el 5.º Regimiento, cierra el libro. Después de la batalla escucha música y siente «la vida en torno suyo, henchida de presagios... Un día habría paz y llegaría a ser otro hombre... Y lo mismo, sin duda, habría de ocurrirles a cada uno de esos hombres que pasan por la calle... Sólo se descubre una vez la guerra, pero se descubre muchas veces la vida... Manuel oía por primera vez la voz de aquello que es más grande que la sangre de los hombres...: la posibilidad infinita de su destino; y sentía en él esa presencia mezclada al ruido de los arroyos y al paso de los prisioneros...».

En el libro existen dos niveles de discurso: la acción y el sentido de la acción, el valor de ésta dentro del destino. Es la clásica fórmula de Malraux puesta ya en valor, por ejemplo, en la *Condición humana*. Pero, en *La esperanza*, la formulación literaria y su correspondencia con el espacio histórico no se producen con la plenaria hermosura, con la complejidad y asombrosa precisión del relato nacido de la revolución china de 1926. Veamos en qué consiste la relativa fragilidad de la obra española de Malraux.

Funciona el intento del protagonismo colectivo, pero se logra sólo parcialmente. Los «nacionales» son imaginarios; tienen un «rostro» que responde a tópicos de urgencia. Del lado republicano, los «internacionales» son... Malraux: lúcidos o visionarios, pero, en todo caso, dotados con la *cultura de la revolución*. Entre los «rojos» españoles sólo los comunistas manifiestan la *disciplina revolucionaria*, y ésta supone un permanente conflicto con la diversa y hasta divergente idiosincrasia del resto de los militantes de izquierda. Malraux lo soluciona con una síntesis genial: la *asunción de la fraternidad*, una «mística» instintiva que subsume las ideologías. Pero es una «mística» terrible, autodestructiva; es «el Apocalipsis de la fraternidad».

La óptica de Malraux no es, aunque parcial, inaceptable. Falta, sin embargo —o está minimizado— un dato de mayor cuantía. El centro de la narración es Madrid, y en el último Madrid republicano es activa una pasión en la que las militancias poco o nada significan, porque es el pueblo total —el pueblo niño, el pueblo hombre, el pueblo anciano—, inmerso y bello animal, quien defiende Madrid. Pero la obra de Malraux se publicó en 1937; no pudo estar informada por aquella grandeza.

Esta prisa, delatada por las fechas, es el gran fallo del libro. Contempla siete meses de nuestra guerra pero la sedimentación de su horror —y de su dignidad— es mucho más larga. Más precisamente: «la esperanza» se formula antes de contar con la evidencia de la derrota. Fue, en su día, una solución «lírica», fácil y aceptable. Dos años más tarde ya no estaba legitimada.

La *Condición humana* se escribió con cuatro o seis años de distancia contados



desde la experiencia de Malraux en China. Este tiempo supone perspectiva de conocimiento, elaboración lenta de la calidad—calidad de significación y calidad literaria. En *La esperanza* todo es apresurado hasta la confusión: diálogos cuya expresividad se «vacía» parcialmente, mutaciones de espacio inoportunas, indefinición de personajes y acciones... Y, a pesar de todo, intermitentes, los datos de una gran tragedia y de un testigo que es un poeta excepcional.

Hay que añadir que las dificultades del texto han sido llevadas por su traductor al español (?) al nivel de la ile-

gibilidad. Sólo tres ejemplos de los centenares o miles que destrozan las quinientas páginas del libro. Tres ejemplos de bachillerato elemental.

Dice Malraux: ...*chez nous ça ira. Et chez vous?*

Y el traductor: ...*aquí las cosas andarán bien. ¿Y allí cómo estáis?*

O la literalidad implacable:

— *La batterie ne tire plus.*

— *La batería no tira más.*

O cuando, en pleno delirio lingüístico, convierte el ala izquierda de una formación o el flanco derecho de un ejército en «la extrema izquierda» y «la extrema derecha», respectivamente.

Etcétera, etcétera...

No; éste no es el libro de la guerra de España. Personalmente opino que no está hecho y que nadie podrá hacerlo ya. Hay aproximaciones estimables, ya lo se, pero aquella grandeza absurda y sangrienta permanece inaccesible.

En cuanto a *La esperanza*, es una crónica galopante de siete meses hecha por un extranjero que, de vez en cuando, puso en ella la marca de su inmenso talento lírico.

ANTONIO GAMONEDA

---

## EL AIRE IMAGINADO

---

FERNANDO SAVATER: *Criaturas del aire*. Editorial Planeta. Barcelona, 1979.

---

Todas las obras de Fernando Savater dan lugar a profundos interrogantes y a una necesidad casi física de completar sus interpretaciones y teorías con la lectura de otros trabajos suyos, reencuentro gozoso, ya en una vertiente claramente filosófica o en una línea de pensamiento más amable merced a una convivencia con su búsqueda literaria. En el caso de *Criaturas del aire* se puede decir que esta exploración sobre valores, conflictos y claves de lecturas y personajes—del mundo real o de la narración, que viene a ser lo mismo—con una especial fascinación para el autor, «metáforas de carne y sangre», supone la continuación de una de sus obras anteriores, *La infancia recuperada*, con una incorporación de nuevos personajes y perspectivas de donde surgen algunas conclusiones a destacar, o como mínimo a considerar, sobre la complejidad del ser humano, en base a la imaginación, abiertas hacia gran cantidad de posibilidades y rutas en las que reproducir el fenómeno de la contestación, fundamental para comprender el sentido genérico de esta obra en particular y para librarnos de la condena a una hipotética perfección—que algunos llaman redondez—que pesa, severa y rotunda, sobre esos ciudadanos de la memoria, auténtica o creada, con la que convivimos.

Es por ello muy enojoso tener que dividir en tres partes muy definidas la obra, partes que corresponden a una introducción que tiende a situar de alguna manera este libro que ve la luz entre nosotros un poco empujado por su padre, pero libre de ataduras con su génesis, principio en el que encontramos algo de la motivación del autor que se enfrenta con su propia inquietud, antes de decidirse a traspasar al papel ese conjunto indefinido de ideas, ficciones y sueños tejidos sobre los personajes obsesionantes de la historia, la literatura, la leyenda, e incluso también el rumor, o de todos entremezclados entre sí desordenadamente. La parte segunda reúne en un desfile a todas esas criaturas que van hablando para sí mismas al tiempo que estallan en la cúpula de cristal en que se encuentran encerrados, de tiempo y de su propio ser, y asisti-

mos a un meditar sobre ellos que en teoría es iniciativa propia, pero que en muchos casos no es lo suficientemente coherente como para que no distingamos detrás del discurso la barba savateriana, la sonrisa irónica, denunciando una reencarnación que desemboca en la tercera parte, revelación de la realidad de los personajes a través de otros nombres que también cuentan y que supieron verlos con originalidad y hondura, quizá aportando algo. Este es, en una breve relación, el trabajo que realiza Savater, somete a treinta y un habitantes de su verdad—entre ellos se encuentra él mismo, o, quizá, su imagen solamente—al interrogatorio de multitud de dudas que concentra en una reflexión breve, sencilla, y en la que se pretende resumir lo más problemático o discutido de cada uno de los protagonistas de esta fantástica galería.

Quizá encontremos en la primera parte de esta obra el primer argumento a considerar para extraer una conclusión crítica de esta obra de Savater: no tiene un carácter literario, se trata de un trabajo filosófico con el pretexto de maneras y preocupaciones literarias. En principio, asistimos a un análisis de Savater sobre el papel de los críticos, los creadores y la literatura, en el que apunta hacia la posibilidad del novelista como crítico fracasado en respuesta a la teoría corriente que señala al crítico como creador fracasado. En cualquier caso, un enfrentamiento entre literatura y crítica—para Savater los personajes son lo principal de la obra literaria y según esta creencia actúa—no conduce a parte alguna ni aún por lo que supone el fracaso «más alto» de la creación por sustituir el fracaso de la crítica. De aquí que *Criaturas del aire* pretenda ser una interpretación de todo aquello que se encuentra tras de nombres como los de Sherlock Holmes, Drácula, Phileas Fogg, Tartufo, Conan, Sam Spade..., en lo que afecta al mundo de la literatura, y Bakunin, Nerón y otros, en lo que toca al mundo de la historia. La síntesis la realiza Savater utilizando el análisis, quizá sin descubrir campos nuevos, pero sí desarrollando posibilidades que se quedaron sólo en una somera formulación anónima, poco o nada difundida.

Si nos preguntamos cuál es el resultado de esta visión sobre los personajes de la propia inquietud, quizá del propio espejo o de esa formación que carga sobre nuestra imaginación y que nos acompaña allá donde vamos, podríamos hallar una relación



«mágica» entre el universo de la ficción, el choque de los valores—cuando existen—y la realidad en que vivimos, sin olvidarnos de esa parcela de realidad que nos pertenece aunque no hallamos llegado a asimilarla completamente.

No es la primera vez que Fernando Savater trata de encontrar y desvelar el misterio de toda esa mitología literaria que llega a establecerse como un clasicismo—¡cuántas veces Savater recuerda la deformación que sufre el carácter de una obra que se ve destinada a un fin contrario a los principios de su motivación!—, en este caso responde su labor a un reto en el que cruza sus armas con otras inquietudes presentes y pasadas entre las que se cruzan los apellidos y teorías de Borges, Wells, Stevenson o Lovecraft. Y llega a definir con cierto sentido una buena cantidad de matices que se rebelan a la tiranía de la opinión establecida sobre su autor, una obra o un personaje. En este caso, sin embargo, Savater no juega a desmitificador, aunque quizá hubiera disfrutado en ese papel: pretende orientar, según un criterio distinto—o nuevo—, un cúmulo de verdades y aspectos cuya fuerza se encuentra frenada por la falsedad, o peor aún, por la falta de imaginación. Pero no es este intento, ni la realidad del autor, suficiente motivo para responder con un asentimiento que no lleve implícita cierta desconfianza hacia su obra, entramos en el problema de personalizar un problema y de ceñir a una misma interpretación—a pesar de los documentadísimos argumentos de la tercera parte—uno o varios personajes. Sin embargo, queda fuera de toda duda la brillantez con que Savater ha sabido realizar este trabajo, a veces sin poder contener su acostumbrado tono filosófico en personajes que tienen bien poco de ello, estableciéndose un desequilibrio en ocasiones paradójico y en otros casos sorprendente, que afecta a la asimilación correcta de los mismos, pero venciendo la monotonía de la sucesión de monólogos gracias a una desenvoltura estilística salpicada de observaciones humorísticas y, sin ninguna intención peyorativa, a una brevedad que hace este intercambio de relaciones entre esas criaturas y nosotros mismos, mucho más sencillo y también más eficaz.

Pero ¿en qué sentido podemos hablar de «eficacia» en una obra creativa? No es preciso establecer una correspondencia entre intencionalidad del autor y resultado externo o interno de sus teorías en el público que aborda y sigue la evolución de sus escritos; en el caso que nos ocupa es mucho más exacto hablar de que, en relación con el problema humano de ese individuo de las novelas, principal, secundario o supuesto, llegamos a una identificación con nuestros semejantes que importa mucho, cada vez más. Quizá haber logrado una «voluntad de

identificación» ya fuera resultado que lograra convencernos de que el esfuerzo y el sufrimiento de otros, aunque exagerado o humildemente disfrazado, ha merecido la pena.

Fernando Savater materializa en el drama y la tragedia de estos personajes, de estos individuos que aún permanecen entre nosotros, en una confesión interior. El hecho de la confesión ya es de por sí muy significativo como para no entender que se trata de aprovechar una oportunidad única de poder expresar libremente lo que el tiempo o las circunstancias no permitieron. Porque no es ningún secreto que se trata de una posibilidad para que lleguemos a un enfrentamiento de igual a igual con ellos, no desde una perspectiva temporal o histórica, sino venciendo las barreras de la ficción y de lo real, acercando los extremos hasta conseguir que la abstracción nos presente un conjunto de testimonios entre lo vital y lo psicológico que hagan más sencillo nuestro encuentro con los significados aparentes y ocultos encerrados entre límites literarios, por eso, Savater, sin quererlo, ha conseguido, a través de los monólogos, demostrar lo contrario de lo que se proponía aceptando el desafío de la creación: la crítica está encerrada en la literatura, pero también hay que saber entenderla a través de sus grandes misterios, y en esta línea es muy posible que en el futuro haya que desmentir tanta opinión aferrada a conveniencias y tradiciones, resultado de la censura ideológica\* o del propio miedo a los mitos de cada circunstancia en la que nos encontramos. La contribución de Savater en esta obra es interesante en cuanto construye un castillo de espejos en el mundo de la ficción en base a esa permanente crítica y duda de la realidad de nuestros días que debe establecer todo escritor, ya desde su perspectiva crítica o creadora, ya tratando de conjuntar las dos en una misma visión de rechazo. También como advertencia ante un camino que otros explotarán, anulando sus posibilidades con su falta de talento, imponiendo su prisión a la verdad del viento que nos recordaba Onetti con el verso de Pound, en una marcha que no se hace pesada ni agotadora, pero que si bien nos participa todo el concierto de paisajes aún no valorados, también nos entrega el desencanto y la nostalgia de esa corona de inocencia rendida sobre ese personaje que nos mira desde su altar. Porque tras el conflicto y el diálogo, se experimenta el retorno al mundo que les era propio a todos esos conversadores abstractos entre la realidad experimentada y lo imaginado alguna vez. Porque todas estas criaturas vuelven al aire...

J. SATUE Y FONSECA

\* Fernando Savater: *Sobre el pasado fantástico y el futuro imposible*. Camp de l'arpa. Julio-agosto 1979, núms. 65-66.

## ESPAÑA, AYER

CLAUDIO SANCHEZ ALBORNOZ: *Nuevas páginas sobre el pasado de España*. Edit. Planeta, Barcelona, 1979.

Es un evidente privilegio de avanzada edad—don Claudio vino al mundo el 7 de abril de 1893—espigar en la obra realizada a lo largo de la existencia para ofrecer sugerentes ensayos

como el que nos brinda la editorial Planeta, la cual, en 1975, publicó el testamento histórico-político del autor. De la mayor parte del público aficionado a la lectura es conocido—a través de la enorme cantidad y espléndida calidad de sus libros, artículos, etc.—el que don Claudio Sánchez Albornoz no es sólo un riguroso y acucioso investigador que nos tiene acostumbrados a su singular maestría en agotar el exigente análisis de las fuentes por él utilizadas, sino asimismo un excelente escritor especialmente dotado para destilar la quintaesencia de sus laboriosos trabajos de indagación de

la verdad histórica del pasado en páginas transidas de belleza literaria y, sobre todo, con un estilo tan serio como claro que lo hacen accesible a la generalidad de cuantos se acercan a comprender la realidad pretérita. La especial galanura y crédito de una tarea histórica que nunca ha desmayado, nos permite saborear publicaciones suyas que tienen la virtud de no perder su frescura y encanto con los años—que su celo infatigable sabe actualizar en lo conveniente—o degustar algunas inéditas hasta el momento felizmente reencontradas en el inmenso tesoro que significan más de siete dé-



cadras de labor vocacional. Así comprendemos el que sólo en el decurso de esta década de los años setenta se hayan acometido esfuerzos compilatorios y altamente divulgadores, cuales son la *Miscelánea de estudios históricos*, presentada en 1976 por el Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», de León; los «trípticos históricos» de la soberbia selección publicada por la editorial «Obras selectas», en 1973, bajo el título *Del ayer de España*, estupendamente reunidos bajo la experta dirección del profesor Quintín Aldea como homenaje a Sánchez Albornoz al cumplir sus ochenta años—libro que LA ESTAFETA se honra en recomendar vivísimamente a todos sus lectores y amigos para que, a su vez, lo hagan con las nuevas generaciones a las que haya mordido o pueda morder la dulce ponzoña de la sana curiosidad histórica; la compilación *Vascos y navarros en su primera historia*, publicada en 1974 por «Ediciones del Centro», y éste que nos presenta la colección «Ensayo», de la Editorial Planeta, en este año de gracia de 1979. Acierto avalado en este caso por una doble motivación: la de brindarnos en forma de «libro de bolsillo» un texto compilatorio de estudios Sánchez-albornozianos—ya publicados en revistas, ya inéditos—que por la dificultad de su obtención son un regalo para el historiador, y también la de ratificarnos o desvelarnos tesis suyas sobre el tenebroso pasado de la Edad Media española—época decisiva de nuestra Historia—, en las que una vez más evidenciamos don Claudio su magisterio en revivirnos fielmente la complicada urdimbre de hechos y de personajes que palpitan en toda su realidad, una vez ordenados o desempolvados los testimonios que los refieren.

En estos selectos fragmentos de su ambiciosa obra histórica se percibe bien a las claras lo que el profesor Aldea, antes mencionado, calificó certeramente como «su inextinguible fervor por la investigación de la "Historia de España", que al merecer en 1970 el famoso premio Feltrinelli—algo así como un Nobel de la ciencia de Clio—pudiera afirmarse que en toda su labor se había visto "animado de un vigoroso sentimiento patrio, al investigar las raíces y arquetipos de lo hispánico".»

El texto abarca siete capítulos monográficos sobre temas altomedievales—que seguidamente analizaremos individualmente por su interés—, una «advertencia» prologal del propio insigne escritor, un utilísimo «índice onomástico» y diecisiete ilustraciones muy significativas de nuestra primera historia medieval. Es decir, que en sus 175 páginas y en su popular formato de «libro de bolsillo» se contiene un auténtico goce—histórico y literario—para todo buen paladeador de ensayos de este talante.

He aquí los distintos breves capítulos—que son verdaderas minimonografías—que alberga esta selección:

I. *El «Astorum regnum» en los días del Beato de Liébana.*—Sugerente aportación presentada al Simposio que se celebró para el estudio de los Códices del *Comentario del Apocalipsis*,

cuyas actas publicó el año pasado la ya mencionada editorial especializada en «Joyas bibliográficas». Recogiendo estudios otrora analizados en el tomo II de su monumental libro *Orígenes de la nación española*, nos dibuja una magistral estampa del pequeño reino asturiano en la época del siglo VIII, cuando la conquista árabe de la Península había venido a interrumpir bruscamente aquella primera floración cultural hispana que ha podido llamarse adecuadamente el «Renacimiento visigodo»—anterior en un siglo al «Renacimiento carolingio»—, y de cuyo tiempo fue figura significativa el presbítero liebaniego «Beato de Liébana», ejemplo extraordinario por defender el estudio de la Sagrada Escritura en aquellos incipientes grupúsculos cristianos que parecían condenados a perecer asfixiados por la victoriosa ma-



rea islámica. Sánchez Albornoz centra su cuidadoso trabajo en resaltar el importante cometido de la obra de Beato, tanto en el famoso episodio religioso de la «Polémica del Adopcionismo» cuanto en la confección del primer himno jacobeo, tareas engendradoras de creaciones artísticas que tanto habían de influir en las primeras etapas de la escultura románica ultrapirenaica.

Otro vigoroso rayo luminoso sobre el tenebroso panorama de los remotísimos días del nacimiento de la nación española.

II. *Castilla, islote de hombres libres en la Europa feudal.*—Trabajo inédito hasta la fecha, aunque sus ideas madres han sido porfiadamente proclamadas por don Claudio en sus ya numerosísimos trabajos en torno a los primeros tiempos castellanos. Recordamos que ya en su definitivo libro *España, un enigma histórico* nos señala el mismo concepto, al afirmar que la soberbia castellana nace cabalmente en las jornadas aurorales de su historia como comunidad independiente, cuando ante el terrible acoso islámico el hombre castellano se transforma ante su dramático destino en un ser orgulloso y libre cuyo destino se forja a golpes de ímpetu y arrojo, corroborando el aserto de Ortega y Gasset de que la soberbia de un pueblo surge necesariamente de una sociedad igualitaria. Este sentimiento de orgullo inseparable al del honor es propio de los villanos de Castilla, y se generalizó

asimismo a las colectividades urbanas de todo el reino, como acreditan tantas de sus leyes locales y fueros. Hombreros que gráficamente retrataba el *Poema de Fernán-González* así: «Eran en poca tierra muchos omes juntados. De fambre o de guerra eran muy lacerados», o cual más tarde, en el siglo XII, pudo decirse «gente brava, gente fuerte, que no teme beber las copas de la muerte».

III. *El pájaro negro.*—Tal significa en árabe Ziriyab, el célebre músico oriental llegado a la Córdoba de Abderramán II, en cuya capital se convierte pronto en el pivote o eje alrededor del cual gira toda la vida cortesana, las modas, las etiquetas y las costumbres de la cabeza de Al Andalus (la España musulmana), que le debe, a través de su influencia poderosa en el emir, los rasgos esenciales de la organización política y palatina que perduró hasta la caída del Califato, el impulso a la industria de tapices y de sedas, así como el fortalecimiento de la «zecca» o fábrica de moneda, y muy especialmente sus gustos y estilos cantores, sus formas y hábitos sociales, su peinado, sus vajillas. De tal modo que bien ha podido afirmarse del referido Ziriyab que su gusto fue el árbitro de los gustos y de las modas de la Córdoba musulmana, a semejanza de aquellos que él había gozado en la Bagdad del califa de las mil y una noches Harum-al-Rasid.

De tal forma que influyó poderosamente en la orientalización de la España musulmana penetrada merced al poderoso influjo del «pájaro negro» del estilo y sello de existencia propios de la corte abbasí de Persia.

Excelente estampa que, junto con la siguiente, nos consiente saborear la profunda sabiduría andalusi del emérito escritor de *La España musulmana*.

IV. *Un día en la Córdoba califal hace un milenio.*—Tal vez llamaríamos a esta sugerente y deliciosa pintura de la Córdoba que era en el siglo X la ciudad más populosa y culta de Occidente, a modo de lo que hoy llamaríamos un *Flasch* de revivencia de aquella época tan decisiva para la vida europea y occidental, y que, no obstante la timidez—no exenta de su ingenua y confesada, ingenua vehementemente aspereza—, desearíamos vivamente se transformara—¡Dios lo quiera así!—en otro libro señero del mismo o parecido título como aquel de pareja intención *Estampas de la vida de León hace mil años*, que tras su sexta edición reciente cumple gozosamente más de medio siglo de la que fue la primera publicación en 1926. Como él gusta declarar en casos parecidos, no se trata de relato novelesco, sino histórico, edificado sobre sólidos cimientos verídicos y utilizando evocadores relatos, cual el de la *Historia de los jueces de Córdoba*, de Aloxani, que una edición deliciosa de la colección «Crisol», de Aguilar, nos permite llevar en bolsillos diminutos para recrearnos en el solaz de su lectura en cualquier momento. La bella estampa que nos dibuja Sánchez Albornoz nos fotografía el fenómeno conmovedor e interesantísimo de la ciudad cordobesa de hace mil años, en la cual—como su-



## ESTUDIOS MIRONIANOS

RICARDO LANDEIRA: *Critical essays on Gabriel Miró*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. Michigan, 1979.

La reciente celebración del centenario del nacimiento de Gabriel Miró da una gran oportunidad a la aparición de este libro, que reúne ensayos de especialistas mironianos españoles, hispanoamericanos y norteamericanos.

El primer ensayo es precisamente de Ricardo Landeira, el recopilador del volumen, quien hace una exposición cronológica de los trabajos críticos del escritor levantino. El primer trabajo crítico sobre Miró apareció en 1901. En la década 1900-1910 quedan registrados artículos de Miró como cronista oficial de la ciudad de Alicante y un viaje suyo a la isla de Tabarca, en abril de 1908, en compañía de Salvador Rueda y Emilio Costa. Se ocupan de Miró en esta época Azorín y Cristóbal de Castro. De 1910 a 1920 lo hacen, entre otros, José López Prudencio, Eduardo Gómez de Baquero y Juan Pujol. Es la época de sus primeras dificultades con la censura eclesiástica y de su rechazo por parte de la Real Academia Española, a pesar del patrocinio de Ricardo León, Palacio Valdés y Azorín. Entre 1920 y 1930 se registran críticas mironianas de José Alfonso, Angel Cruz Rueda y Melchor Fernández Almagro, así como de Valéry Larbaud, Jean Cassou, Ernesto Giménez Caballero y Juan Gil Albert. También se ocupan del novelista, cuando le fue concedido el premio «Mariano de Cavia», Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Valle-Inclán y Ortega y Gasset.

Ya en las décadas sucesivas, los trabajos críticos sobre Miró son abundantísimos en España y en el extranjero, y apenas si hay alguna figura de relieve en la crítica y en la literatura que no dispense su atención a Miró.

El siguiente ensayo se debe a Vicente Ramos, quien, apoyándose en numerosas citas y en pasajes seleccionados del propio Miró, estudia con breve profundidad la enorme capacidad sensitiva del narrador, acuñando el término «sigüenzismo», que «es una profunda proyección estético-afectiva hacia el ser [...] que reside en una personalísima mirada y forma expresiva de la realidad objetiva [...]. Es una a modo de unión hipostática por vía de amor entre el hombre y la tierra».

En su ensayo, Henry C. Schwartz trata de la absorbente obsesión de Miró por la Naturaleza, continuación y culminación de la iniciada por los escritores del 98. El amor de Miró por el paisaje es tal como el del esposo por la esposa, que percibe en ella la corporización ideal del eterno femenino. La Naturaleza es para el escritor un tesoro inapreciable de emociones y sensaciones, que despierta en él una pasión insaciable.

Según Roberta Johnson, *Años y leguas*, el tercer volumen de la trilogía «Sigüenza», sintetiza y refina todo lo que concierne a la temática, las imágenes y las tendencias estilísticas de las obras anteriores: la naturaleza de la percepción y su expresión en palabras, el tiempo y el espacio en la percepción, los motivos y la imaginería bíblicos, sumándose en dimensión antológica a la figura de Sigüenza. Miró parece creer, como Bachelard, que los cuatro elementos básicos de la química clásica y medieval, la tierra, el aire, el fuego y el agua, son fundamentales para la percepción y la creación imaginativa.

Yvette E. Miller reivindica para Miró no ya sus cualidades estilísticas y poéticas, reconocidas universalmente, sino sus condiciones de novelista, afirmando que el arte narrativo del escritor es innovador para su época, y que se incorpora a la vanguardia técnica de los primeros años veinte, reaccionando contra los modos estilísticos establecidos. Centra la perfección narrativa de Miró en *El obispo leproso* y *Nuestro Padre San Daniel*, y se extiende en la descripción de la técnica narrativa del escritor sobre la base de la unidad de las distintas secuencias.

En el trabajo de John R. Kirk se afirma que en las tres primeras décadas de este siglo, los principales escritores españoles desarrollaron estilos literarios tan personales como inconfundibles. Entre ellos, Miró. En el caso de éste, los críticos siempre han vacilado a la hora de colocar las obras de Miró en una categoría conveniente. Se estudia a fondo *Figuras de la Pasión del Señor*, acudiendo fundamentalmente a las fuentes, no sólo a las bíblicas, sino también a una serie de obras de carácter religioso e histórico del siglo XIX sobre los orígenes del cristianismo. La originalidad de las *Figuras* reside precisamente en la modificación, a base de rica imaginación, que Miró introduce en los textos bíblicos y evangélicos. Por otra parte, el autor señala la utilización, en algunos casos casi literal, de textos de autores contemporáneos, tales como los del físico y psicólogo francés Charles Binet-

cedía en casi todo Al Andalus—se percibe la residencia mozárabe—esto es, puramente «española»—a la asimilación mahometana en la encrucijada de civilizaciones cabe el Guadalquivir, civilizaciones que fueron dejando en la capital del Califato el poso de sus formas de vida como residuos de pasadas formas de existir de los pueblos del mundo griego y de otros países más allá del Indo.

La V y VI coinciden en el tema de la *Tolerancia «hispana primeriza: Tolerancia castellana e intolerancia europea»* y *Otra vez sobre la tolerancia religiosa española medieval*.—Artículos en los que con referencias precisas a hechos históricos toledanos en torno a la gran batalla (1212) de las Navas de Tolosa se desmenuza la irritante falsedad tópica europea y americana, que pretende endilgar a los hispanos la truculencia de la intransigencia religiosa.

Y el VII, y final, traza un coloreado *Panorama histórico de la Castilla del milenario*.—Panorámica de los entresijos del pasado castellano de los siglos VIII al XV, dibujada por quien en miles de páginas eruditas y sólidamente respaldadas en múltiples consultas documentales y librerías ha adquirido indiscutible autoridad para formularla. Así, y como colofón a sus conclusiones, bien podemos recoger su aseveración en *España, un enigma histórico*, que «Castilla no forzó a ninguno de los pueblos peninsulares a renunciar a su personalidad histórica para hacer a España». Muy al contrario de la afirmación orteguiana de que «Castilla hizo a España y la deshizo», nuestro venerable patriarca de la historiografía actual ha podido aseverar que «España deshizo a Castilla».

¡Lástima grande que en esta hora en la que tan en candelerero aparecen en algunos sectores fiebres regionalistas no patrocine algún «ente autonómico» alguna nueva compilación general de cuanto Sánchez Albornoz deja escrito sobre la historia castellana medieval como valiosísima contribución a dichos afanes!

Estas Nuevas páginas sobre el pasado de España son una destilación exquisita del saber histórico del egregio historiador ya octogenario pasado, insuperable en la galana presentación literaria de sus acertadas evocaciones.

NAVARRO LATORRE





Sanglé, referentes a la muerte por crucifixión, y ciertos episodios de obras de Lantier y Frederic William Ferrer; este último, biógrafo de Jesús.

El ensayo de Enrique Anderson, muy apoyado en citas mironianas y en su detalladísimo estudio, puede sintetizarse en las palabras con que el autor lo remata: «El esfuerzo artístico de Miró tendía a convertir sus impresiones en nuevos objetos de contemplación... Todos los sentidos colaboran; y hasta se mezclan en sutiles correspondencias. La imaginación creadora se desborda por todos los contenidos de su yo, y de este modo anima, personifica y alegoriza objetos que, en el orden natural, serían inertes».

Después de una interesante introducción sobre las posibilidades de tratamiento del tiempo y del espacio en la narrativa, con mención de distintos autores, Edmund L. King plantea la subversión del elemento tiempo en la obra mironiana, tanto en sus novelas largas como en sus narraciones cortas, estudiando con toda precisión la diferencia entre el «orden artístico» y el «orden cronológico» de los elementos narrativos de *El sepulturero*.

El ensayo de Heliodoro Carpintero consiste en el estudio de Si-güenza, el famoso personaje de Miró, como su «hombre interior», su «complementario». Pasa lista a personajes «apócrifos», como los llamó Antonio Machado, de la literatura española: Pío Cid, Antonio Azorín, Juan de Mairena... Se detiene el ensayista en la relación entre el escritor y sus personajes ficticios, en este caso entre Miró y Si-güenza, desviándose luego al interés despertado por la obra de Miró después de su muerte.

El trabajo de Ricardo Gullón es reproducción de un ensayo publicado en 1952, en el que se afirma cómo la ciudad de Oleza-Orihuela es la verdadera protagonista de *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, porque la verdadera pretensión de Miró era «mostrar ciertos aspectos de la vida provinciana española en el cercano ayer, y principalmente el estatismo consustancial con la imagen de la ciudad conforme la veían los personajes más destacados».

Finalmente, Paciencia Ontañón de Lope ofrece un acertado estudio de Elvira Galindo, la «solterona ardiente» de *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, basándose en el análisis psicológico como instrumento de apoyo para la creación literaria.

JOAQUIN FERNANDEZ

## LILY LITVAK Y LOS MITOS

### EROTICOS DEL MODERNISMO ESPAÑOL

En el actual *revival* modernista que tiene lugar en España, tanto en una línea de investigación académica como de recreación poética, el libro de Lily Litvak *Erotismo fin de siglo* (\*) significa una nueva cala en una temática que, por sus vibraciones sensoriales y su refinamiento estético, nos sigue fascinando a pesar del tiempo transcurrido. El presente interés por el modernismo responde, sin duda, a unos síntomas parecidos a los que surgieron en los últimos años del pasado siglo: el cansancio ante la civilización industrial vista más como «enfermedad» que como la ciudad dorada a la que tendían los progresismos burgueses, y, por otro lugar, la repulsa a la abstracción—deseccadora del más mínimo temblor imaginativo—, ciertamente uno de los sueños más monstruosos del racionalismo.

Es imprescindible, insisto, situar *Erotismo fin de siglo* en esta atmósfera antiintelectualista reavivada en nuestros días para entender los curiosos incentivos que lanzan las páginas del presente libro: la historia de la cultura tanto en un sentido libresco como de recuento de los comportamientos cotidianos tiene algo de movimiento ondulatorio, y en este oleaje de sensaciones, modas, mitos, hallamos el propio crecimiento de una sociedad a lo largo del tiempo: crecimiento entendido no como simple *tachadura* de viejas vivencias, sino como asunción, que nunca acaba por concluir, de éstas. Y dicho vaivén entraña para la propia investigación literaria un rasgo, sin duda fascinante, que el rancio positivismo hubiera rechazado: las «manchas» subjetivas del analista que impregnan el tema y, como réplica, los propios «disparos» ideológicos que dicho tema proyecta en el investigador.

Este fenómeno de simpatía intelectual—con su centelleo de imágenes que se multiplican por ambas partes—tiene lugar en la propia historia «oculta» de *Erotismo fin de siglo*: recordemos que el peculiar estatus de la mujer en las sociedades europeas y su reflejo en la literatura mediante imágenes eróticas distorsionadoras es una situación estética y sociológica en la que coinciden la *belle époque* y nuestros años ochenta. Así, el sacrificio ritual de la mujer a hermosas metáforas—la rosa blanca, la mirada melancólica de la luna, el fino cuello del ave acuática—como réplica preciosista a realidades cotidianas no tan bellas, es un engranaje ideológico que apenas ha variado con el paso de los años. Tal vez la actual degradación del erotismo—sexo como juego—en pornografía—el sexo como acto mecanicista—sea un signo preocupante de la descomposición a que han llegado nuestras



(\*) Lily Litvak: *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1979.



tribus neocapitalistas. Como afirma Lily Litvak, «es indudable que muchas de las manifestaciones de la actual pornografía tienen su equivalente en el erotismo de fin de siglo, ya que éste reaccionaba también, a su manera, contra la hipocresía de una sociedad que secretamente cultivaba las aberraciones sexuales más perversas (...). Pero, a pesar de todo lo falso, hipócrita y angustiado de aquel eros, no podemos dudar que allí había efectivamente erotismo, no sólo pornografía, y que la problemática central de ese erotismo era su preocupación por las relaciones del yo con los ritmos universales».

La historia «oculta» de *Erotismo fin de siglo* es, insisto, evidente: nuestros años ochenta duplican unos mitos eróticos, unas imágenes a la vez literarias y «costumbristas», un mismo descrédito de la razón y, como respuesta, un culto a la dimensión imaginaria del hombre. Lily Litvak cabalga a lomos de esas duplicaciones y, al mismo tiempo, bucea en ellas. Y es aquí precisamente cuando cabe preguntar cuál es el territorio temático acotado por nuestra autora. La respuesta es obvia: la imagen de la mujer en la literatura española finisecular y los resortes eróticos que condicionan—a menudo de modo significativamente inconsciente—el desarrollo de unos trazos, unos colores, unos aromas, unas metáforas e incluso unos «vacíos» no menos sintomáticos. Sin duda el mejor acierto del libro radica en esa dualidad sociológica y estética: Lily Litvak anota cómo unos comportamientos eróticos en la sociedad española de fin de siglo y unas fantasmagorías míticas de la mujer pueden transformarse no sólo en *topoi* literarios, sino en unos determinados esquemas retóricos por parte del escritor.

Este enfoque a la vez sociológico y literario, en el que conviven el análisis estructural y las noticias sobre la «materia» cotidiana de la época—el grabado periodístico, la moda en el vestido femenino, la decoración de los pisos burgueses—enriquecen enormemente *Erotismo fin de siglo* y permite que la autora no quede atrapada en el propio zarzal modernista, en su vertiente, por cierto, más peligrosa: estudiar el impacto erótico en la literatura como un juego, sin duda brillante, de luces y sombras sensoriales, olvidando que este parpadeo de imágenes agujerea el propio texto literario y apunta—si hacemos abstracción de su entidad estética—a un determinado código de valores colectivos. Tal vez la clave de este doble tratamiento historicista y literario aflore en una cita que Lily Litvak lleva a cabo de Felipe Trigo, cita ciertamente «fea», que contrasta con la pirotecnia metafórica de Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán, y que alude al hecho alienante de que las mujeres del comienzo de siglo trabajaban y se rebajaban «en casas de prostitución, en las fábricas o en los ríos, tejiendo y lavando la ropa de los poetas que las ensalzan...».

Es a partir de este punto, precisamente, cuando debemos revisar la otra cara de la moneda modernista aludida por Felipe Trigo, el canto de los poetas, sus versos de exaltación de una mu-

jer irreal—suma mítica de rasgos dispersos—y la urdimbre formal con que están tejidos aquéllos. Como síntoma de la sensibilidad erótica en nuestro fin de siglo, Lily Litvak selecciona a tres escritores, dos por su indudable entidad literaria y el tercero—desligado ya de los cauces modernistas—por su papel de «signo» ideológico de la problemática feminista de aquellos años: por un lado, como habrá adivinado el lector, Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán, y por otro, el propio Felipe Trigo. Sin duda el enfrentamiento produce una curiosa fractura en el libro, lo cual repercute negativamente en su simetría «interna»: los capítulos sobre Juan Ramón—*El jardín de las delicias*—y Valle-Inclán—*Eros negro*—encierran un estallido de imágenes y colores que, lógicamente, no podemos rastrear en la parte dedicada a Felipe Trigo—*De la resurrección de la carne*—. Al llegar a los últimos capítulos del libro tiene lugar, efectivamente, una caída cualitativa en el fino análisis estilístico de los textos de *Jardines lejanos* y las cuatro *Sonatas*: caída no imputable a la autora, sino al salto del voluntarismo lírico de Juan Ramón y Valle a una prosa—la de Felipe Trigo—que no se justifica literariamente a sí misma, sino que está supeditada a unos propósitos didácticos. Esta caída, aminorada, no obstante, por la enorme riqueza testimonial que encierra la obra del autor extremeño y sus tesis de ajuste entre el sexo, la vida y la revolución social.

Lily Litvak sabe desmenuzar el itinerario poético que lleva a término Juan Ramón Jiménez en sus *Jardines lejanos*, a partir de los destellos eróticos que despide la imagen femenina, momento teñido de colores cálidos y vivaces—el rojo simbolizador del fuego pasional y el sexo femenino desgarrado—para atravesar el gélido *Jardín místico*—rechazo del amor carnal y aceptación de una pureza lunar que significa el alejamiento de la mujer—, para llegar, por último, al *Jardín doliente*, en el que aletea el fracaso amoroso, la vejez, la muerte, con una nueva y patética floración cromática: las hojas amarillas, el violeta melancólico y las grisuras del atardecer. Itinerario hacia la idealización femenina—la *novia blanca*—, que a la postre, como subraya Lily Litvak, se convierte en el grito mudo de una ausencia, fruto de la dualidad cristiana entre la atracción «peligrosa» del sexo y la huida hacia un eros blanco y, de hecho, estéril.

El itinerario de Valle-Inclán en las *Sonatas* es, por el contrario, inverso: la búsqueda del inquietante eros negro, la ruptura con las convenciones burguesas y el hallazgo de una simbiosis entre la belleza y el horror, dado que—como indicó el marqués de Sade—«no hay voluptuosidad sin crimen», y, en este sentido, las *Sonatas* son un progresivo escalonamiento de perversidades: la necrofilia, el fetichismo, el sado-masochismo, el complejo de *Lolita*... Si, como afirma Azorín, la raíz del modernismo es el «desequilibrio», esta inestabilidad psíquica, erótica, se convierte en manos de Valle-Inclán en la paleta venenosa que pintará refinadamente la cámara secreta de los juegos eróticos de una



sociedad en apariencia honorable a fin de superarlos y, mediante una profunda vibración del cuerpo—en la que lo sensorial y lo erótico se mezclan—, descubrir las fuentes de la vida, en forma de disolución panteísta.

Libro con insospechados hallazgos—el asedio crítico al *topós* modernista del «jardín» es magistral, como lo son también el rastreo del emblema poético de la «mujer-serpiente» o el análisis del cromatismo juanramoniano—, *Eros fin de siglo* es, como he sugerido antes, la mirada polivalente, a la vez estética y costumbrista, de unos años históricamente contradictorios. Recordemos, efectivamente, que las *Luces de bo-*

*hemia* modernistas iluminan con temblores callejeros una sociedad finisecular en la que las sutilezas eróticas de la aristocracia se mezclan con los sueños húmedos de una burguesía paralizada por sus propios mitos culturales y, por otro lado, el desastre del 98, con su secuela de sangre y humillación, acrecienta unas masas humanas marginales—el golfo, la prostituta, el bohemio—que, como el personaje barojiano de *Mala hierba*, asisten al burbujeo de este mundo crepuscular con una sonrisa entre amarga y sarcástica.

LAUREANO BONET

## ESTUDIO Y TRADUCCION

*Le Roman de Renard (Branches II, I, I a y I b)*. Edición, traducción y estudio de Luis Cortés Vázquez. Salamanca, 1979.

No es frecuente hallar en España trabajos dedicados a obras literarias extranjeras. El panorama, en este sentido, es desolador: difícilmente encontraremos algún estudio; con mayor dificultad hallaremos traducciones fidedignas. El libro que ahora nos ofrece L. Cortés reúne los dos aspectos de estudio y traducción: no nos extraña que Salamanca publique una edición del *Roman de Renard*, pues recordamos aún las páginas de J. Nogués (Estudios sobre el *Roman de Renard*), que están a punto de cumplir veinticinco años y que también fueron publicados por la Universidad salmantina.

La obra de L. Cortés se divide en dos partes: el estudio y la traducción. Nos ocuparemos de ambas por separado.

1. Estudio.—A lo largo de casi 50 páginas el autor explica la materia y estructura del *Roman*: como colección de aventuras no posee homogeneidad, aunque desde época muy temprana se consideró la solidaridad del conjunto, transcribiéndose en los manuscritos con un orden fijo casi siempre. Las 26 *branches* o episodios que forman el actual *R. de R.* han sido compuestas durante tres cuartos de siglo (aproximadamente desde 1174 a 1250): esto nos indica el éxito obtenido desde el primer momento por esta colección de aventuras, pues a las *branches* originales se le añadieron continuaciones, con la consiguiente degeneración temática. Tampoco se puede buscar un autor único como

artífice de la obra, y es muy difícil establecer la personalidad de los pocos escritores de nombre conocido que dejaron su huella en el *R. de R.*; pero lo que—al parecer—no ofrece dudas es que los primeros autores presentan como característica común el ser intelectuales, conocedores de las historias que del zorro se contaban en latín. Después fueron imitados con escasa fortuna.

A continuación, L. Cortés estudia los antecedentes latinos del *Roman*, haciendo un breve análisis de las dos obras más relacionadas con el texto francés: el *Ecbasis captivi* (siglo X u XI) y el *Ysengrimus*, de Nivard de Gante (mediados del siglo XII). La mayor divergencia del *R. de R.* con respecto a este texto latino estribaría en el tono, pues el *Ysengrimus* tiene carácter moralizador, mientras que el *R. de R.* es una crítica a la sociedad del momento: esta crítica se hace más aguda con el transcurso del tiempo, y así, las últimas *branches* llegan a ser blasfematorias y obscenas y muestran, en algunos casos, una burla total al principio de autoridad. Como recursos estilísticos, Luis Cortés destaca el tono satírico, la humanización de los animales (que actúan como personas, siguiendo la tradición de las fábulas), el realismo en los detalles, etc. Además, es

característica de las primeras *branches* una gran riqueza de vocabulario.

Concluye el estudio de L. Cortés con una rápida ojeada a la «descendencia de Renard»; la repercusión del *Roman* se puede analizar en dos vertientes: una, la más pobre, representada por las imitaciones de los siglos XIII y XIV; otra, más jugosa, está constituida por las adaptaciones de temas y situaciones (así *Rutebeuf*, al fin del siglo XIII), en donde se emplean los personajes del *R. de R.* para hacer furibundas críticas contra las órdenes religiosas; Renard ha ido modificando su carácter hasta convertirse en la encarnación del mal; en Renart le *Contrefait* (primera mitad del siglo XIV) encontramos a un zorro arrepentido y filósofo: es el final de Renard. En el siglo XV, la astucia y la hipocresía hallarán un nuevo personaje, *Maitre Pierre Pathelin*.

Luis Cortés publica cuatro *branches* del primer grupo (es decir, de hacia 1175): la II, primera cronológicamente, acaba ex abrupto, siendo su continuación—posiblemente—la *branche V a*, no publicada ahora, pero resumida con cierto detenimiento para dar idea del conjunto. La I suele ser considerada como la mejor; encabeza la mayoría de los manuscritos y se le han añadido dos continuaciones, una de hacia 1190 (I a) y (I b), y la otra de finales del siglo XII o comienzos del XIII: cronológicamente, la *branche I* ocupa el séptimo lugar, mientras que las continuaciones I a y I b están en los puestos 12 y 13.

2. Texto y traducción.—El autor sigue la edición de E. Martín, *Le Roman de Renard* (Estrasburgo-París, 1882-1887, 3 volúmenes); las pocas observaciones que se pueden hacer al texto se deben, sin duda, al siglo que nos separa del trabajo de Martín: me parece algo anticuado el comenzar todos los versos con mayúscula o el criterio gráfico utilizado; por otra parte, el respeto





a la edición de Martín hace que frecuentemente no coincidan original y traducción en la forma de puntuar: donde el texto de 1882 presenta un punto (.), la versión al español exige coma (,) (cfr., por ejemplo, el v. 187 de la *branche II*); creo que habría sido conveniente un replanteamiento de la puntuación.

La traducción es extraordinaria; sorprende su literalidad, y sólo en algún raro caso propondríamos un rasgo menos arcaizante o extraño. También son rarísimos los casos en los que se puede señalar una traducción tal vez mejor que la realizada: en el v. 109 (br. II), el original francés dice Trives avez, el vous ottroi...; el texto castellano es «tenéis paz, os lo aseguro...», donde el verbo avez ha sido considerado como presente de indicativo, creo que sería mejor pensar en un imperativo: «estad tranquilos, os aseguro...». Del mismo modo, en el v. 799 de la misma *branche* leemos Ci a meveise compaignie, que ha sido traducido por «Hay allí mala compañía»; pienso que sería más correcta la traducción «Tiene allí mala compañía». Pero, insisto, las posibles discrepancias son excepcionales, justamente por eso las reseño; la versión de Luis Cortés sale airosa en el desafío del vocabulario del R. de R.; el original francés es de una inimaginable riqueza, y el profesor Cortés—puede tenerse por seguro—lo ha vertido al español con una no menos rica traducción. La obra concluye con un extenso glosario en el que se comentan los términos incluidos.

Debemos felicitarlos por esta publicación, que nos muestra que la adormilada cultura española empieza a despertarse. ¡Ojalá sigan muchos este camino!

CARLOS ALVAR

## ROTURA DE MORDAZA

ANTONINA RODRIGO: *Mujeres de España. «Las silenciadas»*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1979.

Conocida ya como biógrafa que sabe escoger el tema y personaje, Antonina Rodrigo se vale una vez más entre otras veces, para contarnos una parte de la historia, y la historia que en tantas ocasiones nos han contado los hombres adquiere a través de la vida de estas mujeres excepcionales un interés nuevo: el de eliminar el eclipse.

En momentos en los que se intenta restituir libertades perdidas es importante la tarea realizada por Antonina, su es-

## RIMBAUD: EL NIÑO ANDALUZ

LOURDES ORTIZ: *Conocer a Rimbaud y su obra*. Ed. Dopesa, Barcelona, 1975.

Cuando Jean Arthur Rimbaud llega a París, escapándose y haciendo pira del ambiente de ostra cerrada y burguesía pequeña de Charleville—tenía diecisiete años—, los grandes del Parnaso y hasta el fascinado Verlaine debieron verle (y obvia y parcialmente no se equivocaban) como un niño mezcla de golfo y de prodigio. Sospechoso, en cualquier caso, de ese arrebató y locura atrabiliaria que suele engalanar y hacer odiosos a los niños. (Niños, y aclaro aquí, en el sentido andaluz de la palabra.) Pero como apuntó alguna vez Gaston Bachelard, el juicio temeroso de los parnasianos acertaba. Ya que la obra y la actitud toda de Rimbaud (sin prescindir en ella de sus logros y novedades formales) no es, llanamente, sino el arrebató y la decepción de un niño. El muchachillo que convierte el colegio en campo de batalla y ron de isla Tortuga, y le expulsan después pobrementemente, y no hay más imagen ya que un cuartito de estar doliente y provinciano. Rimbaud aspiró a incendiar la vida en los poemas y en la realidad—y por eso les gustó tanto a los surrealistas—, pero incapaz luego (al perder

la niñez, aún queriéndola) de amoldarse a las pasiones más civiles de la madurez, optó por alguna manera de suicidio. El más *niñato* de nuevo: la confusión de fantasía y realidad en la aventura. Aden es un hombre tentador—lo fue más tarde también para Paul Nizan—, pero Aden es asimismo una realidad de páramo con cuarenta grados a la sombra y cabras escuálidas que mastican paja.

Rimbaud es, pues, un niño (un niño andaluz, he dicho, y con todas sus connotaciones), un niño en los hallazgos y caídas de su vida y de su escritura. Pero ahí apuntamos otro rasgo sobresaliente en él—ligado de nuevo a etapas adolescentes—y que es signo de muchos grandes artistas: vida y escritura. Fusión y confusión de ambas cosas, apasionadamente. Y esto es lo que ha sabido ver y contar muy bien Lourdes Ortiz (novelista además, y buena, en el teatro) en su libro *Conocer a Rimbaud*, que motiva este comentario. Porque, ¿cómo hablar de la aventura intelectual de un muchacho y de su traspies genial—pero traspies—en la vida? Evidentemente, la crítica tradicional falla—y Lourdes lo sabe—. Lo que queda es, pues, reconstruir la pasión por la escritura. Novelar sin olvidar la interpretación (el ensayo) y biografar, sabiendo que el corsario es también poeta.

fuerzo por recuperar el pasado de la mujer al traer a la luz la vida de aquellas que fueron precursoras de un feminismo sin pancartas, el feminismo de la mujer consciente y responsable como ser humano. Antonina no ha necesitado valerse en este libro de las teorías y la dialéctica feminista, cuenta con hechos concretos, con seres humanos que hacen alarde de valor, capacidad, conciencia, tesón, inteligencia, esas cualidades que la mujer ha de mostrar una y mil veces, sin encontrar nunca el reconocimiento merecido.

Resulta interesante descubrir, a través de estas mujeres, retazos de la historia reciente contada por ellas mismas o por testigos próximos, rostros y vidas olvidados tras la oscuridad del eclipse de una política que las marginó, borradas, anuladas por la impronta del hombre. La palabra masculina, siempre sonora, ha colocado a la mujer en la historia como elemento reproductor, jamás supo verdaderamente quién y cómo era. Es preciso que la mujer hable, que sea ella la que cuente su historia.

Paso a paso, valiéndose del documento

escrito y la entrevista personal, toda una época, la de comienzos de siglo, con los avatares de unas vidas, su lucha. Arte, política y ciencia se aúnan en dieciséis seres que se rebelaron contra el entorno asfixiante, dejando una huella de esa rebeldía, la que hoy puede apreciarse en la pintura de María Blanchard, la jorobada, ¡la bruja!, según el grito de los niños en la calle, y en otros campos, como el de la escena, con la que fuera genial intérprete Margaita Xirgu, junto a ella a María Casares, la trágica que en el exilio no encuentra una nacionalidad definida, la actriz universal que piensa que el apolitismo es imposible en el artista, porque «la política es el resultado de una vida», la expresión de un mundo que es el de todos, hombres y mujeres.

La lectura resulta amena porque revela también acciones, sucesos, detalles desconocidos que completan los escasos datos que nos han llegado a través de otras biografías. Las cartas que se cruzaron entre Zenobia y Juan Ramón antes de su matrimonio fueron publicadas en su día, cartas llenas de ternura que reflejan a



Rimbaud creyó (como los niños) que todo es sublime y miserable. Odiar la vida y amarla al mismo tiempo, ésa es otra clave. Creer que Verlaine —un Verlaine atosigado entonces por mujer y madre— era el fauno que él mismo describía, o el Marco de los *Poemas saturnianos*, cuyos ojos son *Sodomas ardientes*... Y encontrarse la realidad de tener que pasar muchas noches en la buhardilla de un amigo común. Entender el poema —la profunda intensidad de la poesía— como un *desarreglo de los sentidos*, lo que equivale a pensar una suerte de orgía y hallar después el *desarreglo* verdadero de no poder avanzar... Lo que nos lleva —y Lourdes Ortiz entra también en el tema, porque su libro está hecho, digamos, desde dentro, no del personaje, pero sí del asunto— al gran *leitmotiv* rimbaldiano del silencio. ¿Por qué Rimbaud dejó de escribir? Y surgen siempre respuestas *muchachiles*, dándole a la palabra su grandeza. El poeta siente (y el chico también) que, tras un breve momento de eclosión y llama, realidad y deseo no se corresponden. Y entonces se enfada, lo tira todo y se va *más lejos* —lo que era, además, una respuesta simbolista—, pero la lejanía tampoco es cierta. Se me dirá (y con razón) que eso lo hemos sentido todos. Pero no todos dan respuestas infantiles. Thomas Mann o Jorge Guillén —ejemplos dispares— aceptan el vivir burgués, sus pompas y consecuencias y la inevitable *fisura*. Otros, los artistas —permitidme la palabra, pensemos, Wilde, Valle-Inclán, Cernuda a su manera, Verlaine mismo—, asumen que el arte

saiva el barranco de realidad y deseo y hasta fingen creer (*fingen*) que el barranco no existe y gozosamente lo confunden todo. Mas unos terceros —y aquí Rimbaud—, los rarísimos niños recalcitrantes, éstos, al percibir la falla, se enfurruñan, deciden tirar por la inexistente calle de enmedio, y hacen desplantes o lloriqueos (dependerá del carácter) para ver si una hipotética madre les hace caso y corrige ella la deficiencia. Hay poetas que acceden al silencio por problemas o por agotamiento (Juan Ramón Jiménez lo hizo en sus últimos años por inefabilidad metafísica), pero el caso Rimbaud fue sólo desplante de muchachito. Gran desplante, eso sí, de radical enfado con la Vida; no con la *vida* como vivible turbamulta, sino como *hecho consumado*.

Uno de los capítulos del libro que comento tiene un hermoso título: *Me convierto en solterona al faltarme el valor de amar a la muerte*.



No sé si Lourdes Ortiz se inventa aquí una buena frase que Rimbaud hubiese dicho. Pero ésa es otra vez una clave más, otro de los temas rimbaldianos: tener el valor, el gusto de morir porque las cosas no son como se desean. Sobradamente sabido es, por lo demás, que la poesía adolescente apela a la Muerte de continuo. El deseo de morir —como plenitud— lo gritan a menudo todos esos *niños andaluces*. El suicidio tiene mucho que ver con la adolescencia.

Y una cosa más: Rimbaud es un gran poeta. Escribe desplantes de muchacho jugando con el parnasianismo y con el simbolismo, y al jugar innova; pero como poeta-niño es, obviamente, un gran poeta frustrado. Diciéndolo en la medida misma en que se comenta que la sexualidad adolescente (*perse*) es una sexualidad frustrada. La caída, si se quiere, pero en el lujo.

Si la crítica sirve también para llamar la atención, lo que yo me limito a hacer aquí es tocar algunas de las cuerdas que, desde un todo coherente, nos plantea el *mito Rimbaud*, que es vida y literatura al mismo tiempo. El gran encanto y rigor del libro de Lourdes Ortiz es precisamente que toca y es vida y literatura al mismo tiempo. Consiguiendo así tres cosas raras por separado —y, más aún, juntas—: ser un libro ameno, sabio e inquietante. Encendidamente (desde el tema más que desde el personaje) individualista. Me gusta mucho.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

una Zenobia activa y fuerte invadida por ese sentimiento maternal sobre el poeta de las depresiones, junto a sus otras facetas menos conocidas, llevando negocios de antigüedades y decoración, o su batalla en el exilio y la enfermedad, a la que se enfrentó sola, con la fortaleza de una mujer que siempre brindó su apoyo al hombre débil.

La realidad recupera el lugar con la desmitificación de tantos conceptos, y lo recupera por medio de hechos concretos, al mostrar el tesón, la fuerza, la capacidad de unas mujeres. Se nos muestra una María Teresa León activa en la política, a quien el presidente del Gobierno encomendó la misión de evacuar a Valencia los cuadros del Museo del Prado, sus humillaciones camino del exilio en *El Mendoza*, el barco en cuya bodega viajaron de forma infrahumana, su labor como locutora junto a Rafael, intérprete, guionista de cine, radio y televisión, gran organizadora, compenetrada con Rafael en todo.

También en la cultura recupera la mujer un puesto que apenas tuvo, al recordar a María de Maeztu, su reforma de la enseñanza, sus clases al aire libre, su

combate por la superación de la mujer con el logro de su emancipación social y económica; al recordar a María Luz Morales, directora de *La Vanguardia* durante la guerra, crítico de cine con seudónimo masculino; al recordar a Margarita Nelken, la revolucionaria del Parlamento, la mujer que supo compaginar el arte con la política, temible oradora durante la dictadura; a Federica Montseny, de la que se nos revelan sus opiniones sobre el amor como algo muy importante en su vida, algo que debe existir y enriquecer la vida, algo que ha de ser libre y donde el afecto no puede faltar.

Una historia completa de hazañas femeninas en la paz y en la guerra, donde surgen de las sombras junto al arte de actrices, pintoras y escritoras, junto a la inquietud de pedagogas audaces y políticas revolucionarias, las no menos audaces guerrilleras, las milicianas, en ocasiones casi anónimas, jóvenes que a los dieciséis años empuñaban armas o fabricaban bombas, conscientes de su cometido, en defensa de una Constitución que les había concedido libertades que iban a perder, luchando con uñas y dientes, para

conservar simplemente su dignidad como ser humano.

En este libro ha sido rota la mordaza de unas mujeres que intervinieron de algún modo en la marcha del país, vuelven a salir a la luz los principios debatidos a comienzos de nuestro siglo y nos traen a la memoria que la mujer española accedió a cargos públicos, ocupó escaños en el Parlamento, colaboró con el hombre, y aunque el número de estas mujeres era reducido, parecía ser un atisbo del futuro, un atisbo que hizo exclamar a Kolsdorff: «¡Qué fuerza más enorme será la mujer española tan pronto se libre del sofocante encierro de la casa-cárcel!»

El libro de Antonina Rodrigo parece decirnos, pues bien, hemos llegado al último cuarto de este siglo y no sólo seguimos en la casa-cárcel, sino que nuestro empeño por aportar algo supone todavía una traición a los principios establecidos. Pero no lo dice, no necesita decirlo, porque la biografía de estas mujeres habla por sí misma. Ellas son parte de nuestra historia, mujeres de España. Y fueron silenciadas.

ROSA ROMA 105



# novedades editoriales

- JERZY KOSINSKY: **Cita a ciegas.** Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.
- SAUL BELLOW: **La víctima.** Alianza Tres. Madrid, 1979.
- MARIO VARGAS LLOSA: **Los jefes.** Ed. Lumen. Barcelona, 1979.
- RAFAEL LAPESA: **Historia de la lengua española** (octava edición refundida y muy aumentada). Editorial Gredos. Madrid, 1980.
- JACK HIGGINS: **El día del juicio.** Editorial Pomaire. Barcelona, 1979.
- GREGORY MCDONALD: **Aquí, Flynn.** Ed. Pomaire. Barcelona, 1979.
- GUSTAVO ADOLFO BECQUER: **Rimas y otros poemas.** Alianza Editorial. Madrid, 1979.
- ROSA CHACEL: **Teresa.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1979.
- LE CARRÉ: **La gente de Smiley.** Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- FAUSTA MAINARDI FAZIO: **El huerto y el jardín en su piso.** Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.
- T. LOBSANG RAMPA: **El ermitaño.** Ed. Destino. Barcelona, 1980.
- GERMAN SANCHEZ ESPESO: **Narciso.** Ed. Destino. Barcelona, 1979.
- RAMON J. SENDER: **Las tres sorores** (siete domingos rojos). Editorial Destino. Barcelona, 1980.
- CATHERINE RIHOIT: **La puesta de largo.** Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- ROSS MACDONALD: **El escalofrío.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- JACQUES PREVERT: **Infancia.** Editorial Lumen. Barcelona, 1979.
- JACQUES POTTIER: **Los platillos volantes.** Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.



- JOSE LUIS GARCIA MARTIN: **Auto-retrato de desconocido.** Col. «Jugar con Fuego». Avilés, 1979.
- JUAN JOSE TELLEZ RUBIO: **Crónicas urbanas.** Col. «Bahía». Algeciras, 1979.
- FERNANDO MENENDEZ: **Sinfonía interior.** Alda. Gijón, 1979.
- ESTHER BARTOLOME PONS: **Miguel Delibes.** Col. «Ambito Literario». Barcelona, 1979.
- EULOGIO MUÑOZ: **Elegía en sí.** Editorial Rodas. Barcelona, 1979.
- PEDRO ANTONIO URBINA: **Mientras yo viva.** Col. «Arbolé». Madrid, 1979.
- JESUS M. DE MIGUEL: **El mito de la inmaculada concepción.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.
- VARIOS AUTORES: **Manías, y manías.** Copiasol. Madrid, 1979.
- GUILLERMO DIAZ PLAJA: **Modernismo frente a Noventa y Ocho.** Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
- CLAUDIO SANCHEZ-ALBORNOZ: **Confidencias.** Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
- RAMON HERNANDEZ: **Presentimientos de lobos.** Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
- ROBERT NISBET: **La sociología como forma de arte.** Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
- LUIS DIEZ DEL CORRAL: **Velázquez, la monarquía en Italia.** Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.
- MUÑOZ HIDALGO: **El pan de la memoria.** Col. «Nudo al Alba». Barcelona, 1979.
- MANUEL DIAZ: **Eros aptero.** El Toro de Barro. Carboneras de Guadazaón, 1979.
- VARIOS AUTORES: **El año cultural español 1979.** Ed. Castalia. Madrid, 1979.
- TRUMAN CAPOTE: **A sangre fría.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- JORGE LUIS BORGES: **Literaturas germánicas medievales.** Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- JEHUDA HA-LEVI: **Cuzary** (edición de Jesús Imirizaldu). Editora Nacional. Madrid, 1979.
- ROBERT FLUDD: **Escritos sobre música** (edición de Luis Robledo). Editora Nacional. Madrid, 1979.
- EDMUNDO RIBADENEIRA: **El destierro es redondo.** Ed. Universitaria. Quito, 1979.
- MARCO DE MICHELI: **Las vanguardias artísticas del siglo XX.** Alianza Forma. Madrid, 1979.
- ALFONSO PACHECO: **El bóxer.** Editorial Vecchi. Barcelona, 1979.
- VICENTE TREZZA: **La misma tierra.** Col. «Mensaje». Nueva York, 1979.
- MARIANO ESQUILLOR: **Mensaje a Fenicia. Luz, sombra y silencio. Vida, guerrilla y muerte.** Col. «Aldeabarán». Sevilla, 1979.

- SAULLA DELLO STROLOGO: **Aquello que los gobiernos ocultan sobre los platillos volantes.** Ed. Vecchi. Barcelona, 1979.
- MANUEL BALLESTERO: **Ciudad interior.** Libros Hiperión. Madrid, 1979.
- JOSE ARANDA AZNAR: **La culpa.** Ed. Saltés. Madrid, 1979.
- MARIA JOSE MAGAZ MARCOS: **Preludio de agonía.** Imp. Altagraf. Barcelona, 1979.
- ESTEBAN PISON: **Poemas a pintores del «Reina Amalia» y un pintor vecino.** Gráficas Colom. Palma de Mallorca, 1979.
- EDUARDO GISBERT: **Puertas de arena.** Col. Lindes. Valencia, 1979.
- PEDRO ANTONIO URBINA: **Mientras yo viva.** Col. Arbolé. Madrid, 1979.
- DOMINIQUE LAPORTE: **Historia de la mierda.** Ed. Pretextos. Valencia, 1980.
- ANTONIO FERNANDEZ MOLINA: **La flauta de nuevo.** Torre Nueva Editorial. Zaragoza, 1980.
- JESUS DELGADO VALHONDO: **Un árbol solo.** Institución Cultural Pedro de Valencia. Badajoz, 1979.
- LAUREANO MELA ESPINOSA: **Poemas de mis tristezas.** Agrupación Hispana de Escritores. Mataró, 1979.
- MANUEL LLORIS: **Aproximación a Joan Fuster.** Ed. Almudín. Valencia, 1979.
- JUAN POLO LASO: **El color de las horas.** Ed. Botella al mar. Buenos Aires, 1979.
- AURORA DE ALBORNOZ: **Hacia la realidad creada.** Ed. Península. Barcelona, 1979.
- ANGEL CUADRA: **Poemas en correspondencia.** Ed. Solar. Washington-Miami, 1979.
- MARY SOL SANMARTIN: **Pido la palabra.** Universitas Ed. Badajoz, 1979.
- RICHARD BRAUTIGAN: **Willard y sus trofeos de bolos.** Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.
- RAFAEL GOMES PEREZ: **Problemas morales de la existencia humana.** Ed. Magisterio Español, S. A. Madrid, 1980.
- SANTIAGO ARAUZ DE ROBLES: **Con pasos sencillos.** Col. Ambito literario. Barcelona, 1980.
- ALBERTO ROMERO: **Desde el pueblo donde vivo.** Ed. Contra viento y marea. Hoboken, 1978.
- MARGARITA CARRERA: **Literatura y psicoanálisis.** Universidad de San Carlos. Guatemala, 1979.
- LEONARDO MUÑOZ GARCIA: **Poemas breves del 74.** Gráficas Varela. Madrid, 1979.
- ARONI YANKO: **Pasión y abstracción en «Veinte poemas de amor y una canción desesperada», de Pablo Neruda.** Ed. Nacional. Madrid, 1979.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

## CESAR BALLESTER

*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*

### LOS PAISAJES

ADENTRO DE MI PIEL SOLO HAY TRISTEZA

*Cada vez que te asciendo desván memoria  
luna*

*cementerio de gestos  
cada vez que te vuelvo la cara  
irremediablemente  
un paisaje de rostros me acompaña.*

#### SOLILOQUIO DEL LOCO ANONIMO

AGONIZABA EN LAS VENTANAS VACILANTES  
del atardecer y aullaba:

*Nunca vi tan historia la esperanza.  
Mirad mi rostro ciego largamente  
por tantos años ensombrecido mi rostro.  
Buscad en él las huellas de la ira  
de la inutilidad para la vida abierta.  
Arbol atardecido soy.  
Por mí resbala la dolorida ausencia  
de este aire arrasado*

*vinculado a la muerte, lejos  
del vegetal rumor que resucita.  
Sequía retorcido estoy,  
como los huesos del cadáver mustio.  
Oídme:  
Nunca vi tan historia la esperanza.*

#### FABULA DEL AMIGO PRODIGO

¿QUE NAUFRAGIO DE VENAS TENSAN EL PESIMISMO  
DE UNA TARDE NUBOSA?

*Se preguntó tras haber galopado los verdes  
caminos de la nada.*

*Vino a caer en ninguna verdad y fue lúcido:*

*Supo qué culo encierran  
los blu-jeans  
y derramó las manchas de la culpa  
en los legajos que llamaron códigos  
como si fueran marcas de papel para*



Y exclamó:  
Agua para lavar estas culpas.

Y regresó a sí mismo  
furiosa y desatadamente lluvia.

### ANOCHECIENDO

HURGO MI SOMBRA  
atónito me invado de penumbra  
alzo un hastío mal iluminado.

Y anochece de súbito  
como si el negro fuera el único color.

Oh cáncer  
oh ciudad de mi infancia.

### AUTOPSIA

Cuando cayó desde el dolor anónimo  
estadístico y tísico, era uno.  
Ya no era muchedumbre  
sino individuo-angustia  
recorriendo vacíos.

Soñó obsesivamente  
una caricia solidaria  
pero llovía como sin querer  
—como demuestra su lagrimal dañado—  
llovía soledad de siglas  
sobre su pensamiento dolorido.  
Y sentía escalofríos ante el beso  
de los organismos.  
—Como demuestra su postura—.

Analfabeto H.O.M.B.R.E. en su miseria  
sólo entendía de caricias  
y cosas así.

### SUSY

*Con el viento de marzo en los vestidos*

CESARE PAVESE

TU GRACIA ESTA EN LO BREVE DE TUS ACTOS

Todo te viene grande:  
eres una chaqueta una guitarra  
todo es un despropósito en tus manos  
y se te desparrama la ternura  
como si fueras agua, risa o pájaro.

Qué gratitud tus ojos tibios  
qué sobresalto el beso.  
Hasta tu nombre Susy es un traspies.

108 Eres un aspaviento.

### LUI MEME

*Para Pedro García Domínguez*

DIJE UFANO:

La victoria de Samotracia  
no tiene rostro.  
Enseñadme el rostro de la victoria  
sólo una vez.

ME DIJO:

Qué sabes tú de la victoria.  
Eres un bello corazón  
hermosamente inútil.  
Eres un perdedor.

### PARA MALENE, ADOLESCENTE

#### I

¿Por qué tan melancólica?

Tú reciente  
nacida en el ahora  
anclas tus ojos en el todavía.

Para tus ojos todo es más sencillo.  
Ves lo que miras  
y como parte tuya  
conoces lo que ves.

Yo ya soy viejo. Miro  
lo que recuerdo y sólo  
lo que recuerdo veo.

#### II

*Carta para Malene, junto a mí.*

El invierno se me hace insoportable.  
Ya sabes, los reumas  
como fríos difuntos de mi cuerpo.

Tienes razón Malene  
cuando me echas en cara que estoy viejo.

Sé que mi piel se arruga  
que hacia afuera me acabo  
y desde fuera empieza mi residuo.

Pero eres cruel al señalarlo.  
Ni mis reumas ni mi piel me importan  
tanto como el silencio de tu cuerpo.

Tu amor roto se tiende como el frío.  
Y con esfuerzo caes, como la nieve blanda.  
Y tu invierno se me hace insoportable.





Dibujos de Carmen García Moya

### III

*A Malene, ya fuera de mis brazos.*

Venus de nuevo vienes como el agua

Silencioso tu rostro me persigue  
y conmemora el viento tus sienes  
inmóviles y azules.

No somos más que brazos deseantes  
el recuerdo de un sueño que se tendía  
o una tarde de lluvia. [inocente

Convaleciente de la lluvia,  
espero.

#### EL RAPTO DE ISABEL

*A Isabel, un deseo que juega a ser  
doncella, de una forma adorable.  
Con todo mi despecho.*

Isabel, virgen huérfana del acto  
nunca sabrá de las cerezas  
ni su placer tendrá noticia  
más allá de su perplejidad.

A diario suicida su deseo  
y lo sofoca.  
Masoquista Isabel.

Y en cada atardecer sufre su rapto.

#### LA COPA DE HAMLET

*Para Ignacio Gómez de Liaño.*

SE LEVANTO ENTRE NADIE  
y gritó:

Dejadme que entristezca los muros de  
no sabéis quién se muere [palabras  
quién respira despacio tras cada calavera.

Y añadió para nadie:

De lo heroico  
sólo  
el viento permanece.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# JORGE MORALES

## CINCO POEMAS

CAMPANARIO NUMERO 6

La hoja cubrió el recinto y la araña se  
[detuvo.  
¿Desde cuándo las hojas crepitan en la  
[atmósfera  
al ritmo de las cuerdas bucales que se  
[espantan  
cuando en la orilla crujen los fonemas  
[proscritos?

Levitan los encuentros, la túnica se rasga.

¿Es que la soledad es de arena o de esparto?

Despiertan los profetas cubiertos por el  
[semen  
frente a un panel oscuro de donde brotan  
[ecos.

El sonido es de piedra, las beatas regresan  
envueltas en el frío estupor del silencio  
siniestro en el camino bendito por el hambre.

Muladares repletos de amoríos perpetuos,  
¿dónde la estela roja, la ceniza y el  
[hombre?  
Ayer, cuando manaban los sueños y los  
[corros,  
los besos, los abrazos, las risas, y los  
[tórridos  
movimientos ahorcaban cubiertos de  
[cinabrio,  
era una vez y otra que pasaba lo mismo,  
la misma balaustrada quedaba en el  
[sendero.

Ayer colgaban hilos del cerebro, y apenas  
los músculos dopados escrutaban vigili-  
as.  
Y los historiadores recurrían al ácido  
hasta opacar el fuego e iluminar las sombras.  
Y las habitaciones se cubrían de sangre  
mientras yo recordaba la abuela centenaria

y jugaba a la hormiga con un sabor a  
[sándalo.  
Entonces los proscritos políticos volvieron  
hasta quedar inmóviles en su olor funerario.  
Pueblos lejanos, pueblos olvidados, sin  
[nombre.  
Los viejos beben vino cada mañana, juegan  
barajas españolas, y así transcurre el  
[tiempo;  
la existencia se apaga como una pobre vela  
y es mejor jugar cartas que bucear en el  
[vértigo.

La guerra ya pasó, sólo nos queda el hambre.  
Correr, ver nuestros hijos correr por la  
[escalera  
y escribir epitafios junto a un vaso de vino.

Pero es que cada imagen—semilla o pie o  
[pizarra—  
interrumpe el furor que la garganta escupe.  
Suenan puertas que se abren y labios y  
[serpientes,  
caen colores que untan la frente de infinito,  
se tropieza con números y paraguas y rayos,  
pulsaciones, gemidos, golpes, abrazos, gritos,  
palabras, fiestas largas como una cintura,  
y pájaros que pican el vientre del insomnio.

### TELARAÑAS Y PIEDRAS

La convulsión se trepa a la garganta.  
Gólgotas y trepacios llueven, tocan la frente.  
Las vísceras se expanden y la mujer palpita.  
Un monje tibetano pasa, empuja la puerta,  
la arena del desierto lo mata en un minuto.  
¡Paroxismos salvajes en la acuarela oculta!







¡Vientres y arañas puestos a la luz de la  
luna!

El salivazo hiere un ojo al primer cura,  
que aturdido regresa a la zona prohibida.

Le trepanan el pecho a alguna prostituta,  
borracha por el sucio estruendo de su cuarto.  
El espejo denuncia la guerra contra Chipre,  
y una copa de vino nos lleva hasta la muerte.  
Peligrosos naufragios, sinfónicos discursos  
en la cuerda pendientes del cerrojo oxidado.

La erosión es magnífica, los hombres se  
[arrepienten  
y caen crucificados frente a su propia casa.  
El fósforo consume el último delirio,  
y una nodriza hambrienta se masturba en el  
[bosque.  
Una sustancia hipnógena duerme a las  
[multitudes  
mientras la agricultura se deshace. No hay  
[cena.

El último retablo de las metamorfosis  
estalló en el instante que apareció el  
[relámpago.

### ODA AL CAÑAMO DE LA INDIA

La noche entra en mi mente, y es la noche  
mi mente y hay más luz en esa noche,  
y corro y busco y veo que mi cuerpo  
es parte de la estofa de ese cuerpo  
que se llama exterior, soy un sonido  
lleno de la sustancia del sonido  
de cada cosa que respira, cosas  
vibrantes en mi hueso hecho de cosas  
que son trompetas, elefantes, formas  
que conducen mis pasos a esas formas  
delirantes que surgen de los árboles  
interiores, sanguíneos, estos árboles  
que toco y hundo en mis albores largos  
y en las cuencas de piedra, tactos largos  
que ejecutan al viento en la ceniza,  
y me abro como un libro, en la ceniza  
me convierto, me salgo y abandono  
mi cuerpo que se queda, y abandono  
la última carta que escribí hace horas,  
y sin saberlo me diluyo en horas,  
agarro mi cabeza que resbala  
y casi cae, la vida se resbala  
a sí misma, de pie o sentada, a tientas,  
no hay nadie, sólo yo, sigo mi paso  
hasta salir a flote, miro, paso  
y un letrero me muestra algún camino,  
rompo el letrero turbio y feo, camino.

### PALABRA DE LA NOCHE

*A mi padre*

La realidad es un todo distante.  
Números, puertas, ojos, pies, espejos,  
relojes, pasos, vientres esparcidos.  
Una hora hace ya tiempo en el silencio  
estrangula los ratos en minutos.  
La tarde ya enmudece, apenas habla,  
sustancias de otro giro la entorpecen.  
Paseos estelares en la bruma.  
Una oquedad, un grito, una escritura.  
Esa ausencia en la noche que no es noche.  
Esa voz, ese beso. Esa palabra.  
Línea constante en tierra ardiente o brújula.  
Constelación en la espesura. Muerte  
de tantos ruidos en un solo acto.  
Imagen fugitiva de la sangre.  
Soliloquio del hombre en su retiro.  
Ambito, arcano, pájaro, figura.  
Esta línea que sale desde dentro.  
Había una vez una ventana abierta  
por donde entraban miles de relámpagos:  
pieza de lo lejano, hundida aurora,  
liturgia, luz, pasaje, cuerpo, agua,  
alfileres, sombrillas, hilos, calles,  
ese abrigo que es casi una memoria,  
esas mujeres en la arena, un tiempo  
en otro tiempo, alfombras incendiadas,  
manos y papel negro, ecos, túneles,  
lluvias remotas, pueblos, casas, hombres,  
llanuras, corazones, fuegos, horas  
para escribir la vida junto al río.

### CALENDARIO

No. Es la hora, el tiempo de los actos.  
La brújula en la tarde. Puertas. Hombres.  
Es el paso distante, abandonado.  
La piedra, la sustancia de la noche.  
Ruinas hace algún rato, luz, presagios.  
La voz, la calle, escucho el eco. Entonces.  
No. Las pisadas se confunden. Hambre.  
Manantiales de sangre, cuerpos, aguas.  
Es una cosa que no sé qué cosa.  
Una palabra en el silencio. Un nombre.  
Algún beso que yace sepultado  
bajo la tierra de hace siglos. Fuego  
de la mañana solitaria. El tímpano  
agarra fuerte el ruido de las horas.  
El crucigrama existe. Hay garabatos.  
Brazos de un lado a otro: los orígenes.  
Es el cielo en la carne, ¿hay otra cosa?  
Es la lágrima espesa sobre el agua.  
Es el punto que llama (inaccesible).  
Pasillos encendidos de luciérnagas.  
Ríos, sombras, árboles, tic-tacs, relámpagos,  
cuartos oscuros donde llueven sueños.



# FLORENCIO MARTINEZ RUIZ: DE UN CALIZ A OTRO CALIZ

ANTONIO HERNANDEZ

SU infancia será un recuerdo de otra cosa, pero su adolescencia y parte de su madurez son recuerdos de un seminario, de una fila oradora hacia el cielo feliz, de una serenidad inicial programada y de unos pinos como en un cuento áureo y pietista. Allí, en la Mangana conquense, la campanilla y el ofertorio, la fluidez del río y el incoherente partido de fútbol entre tanta ascensión. Pero también la duda, no sobre Dios o su existencia calmosa, sino sobre la interpretación y puesta en práctica de su legado, sobre la rigidez de bronce, o sobre la elasticidad, del Dezingen teológico o los textos del Padre Nicoláu. Bajo un escenario de oro humilde, la mortificación y el sentimiento de nimiedad: el escalofrío. De ahí, de esa magullada existencia, nació *Inri*, el libro de poemas aparecido veinte años después bajo el título de *Cuadernos de la Merced*, con acentos de Blas de Otero y José Luis Hidalgo entre las hojas heridas de Florencio Martínez Ruiz; con la impronta interrogante del grupo *Estría*; con la necesidad de apertura de un hombre atribulado por un fulgor incencerrable en aquellos cuatro muros de la Merced.

«En los claustros de la Merced, y ante el iconostasio de la acrópolis maravillosa, vivimos, deslumbrados y atónitos, los alumnos de San Julián una ocasión imborrable: la irrupción de un grupo poético,

al que los dioses druidas —y no nosotros— bautizaron con el nombre de *Gárgola*. Lo componíamos Ildefonso Escribano, Luis López Fernández, Carlos y yo.» Florencio ha escrito un nombre sin apellidos: Carlos. Su hermano Carlos de la Rica, con el que ahora tiene un litigio judicial. Algo sorprendente para todos, menos para quien, como yo, se ha peleado con las personas que más ha querido. Si no fuera porque es un topicazo, aparte de una verdad vigente, lo diríamos entero: quien bien te quiere...

## DE UN CALIZ A OTRO CALIZ

A Florencio lo conocí recién llegado yo a la capital, con mi pelo lírico de la dehesa provinciana. Escribía él unas crónicas sobre poesía en *El Español*, y aquella autoridad de renglones impresos imponía un atractivo de su persona que, con el tiempo, persiste por otras razones. Creo que estaba recién salido del seminario, donde se armó en latines, en suspicacias y en una bondad clamorosa que todavía no lo ha abandonado. Por supuesto que, más que en su imposible tendencia a los sermones, se le notaba el cura sin cuajar, el cura detonante y frustrado que llevaba dentro, por esas fijaciones de sonrisas paternas, palabras alentadoras y demás zarandajas cautas

llenas de las tibiedades que imprime el sacerdocio nonato. Pero he de decir sin dilación que si Florencio no llegó a ordenarse fue por un mandato ajeno a su voluntad. Si así no hubiera sido ahora andaría por un pueblo de esos semiabandonados que no se sabe si pertenecen a Dios o al Demonio, acompañando muertos, cantando el gori-gori y resfriando niños enmohecidos, o más posiblemente ya de obispo auxiliar o por lo menos de Padre Javierre de un periódico demócratacristiano. A Florencio, sin embargo, le abandonó la sotana y la vida lo vistió de cleriman, contra el pronóstico de su esperanza, antes de que llegara la moda por la que también los curas, como en el dicho machista, se visten por los pies. Pasó de un cáliz a otro cáliz —el de la escritura—, y si la Iglesia perdió un claro mensajero de rocío, la literatura ha ganado una gema que irradia.

## UNA ENFERMEDAD ROMANTICA

Como en el ambiente de Atocha o La Cibeles, el pulmón se le llenó de tristeza, y una enfermedad romántica le asedió, brújula macabra que cambiaría su rumbo. Pero la soledad, el hospital, los quejidos nocturnos y las gravitantes arbitrariedades de la muerte no lo hicieron enfermar también de Dios. Florencio perdió su ocasión de misa-



cantano, mas no perdió la fe, por más que hiciera instancia a la escéptica. Sólo quedaban dos caminos expeditos: el de la sabiduría libresca y el amor personal. Los otros ya los había andado, porque, al fin y al cabo, sólo existen las sendas de la bondad y la comprensión. Ni la carne es triste, sino una bendición, y él no había leído todos los libros, aunque hubiera leído muchos. Y se puso a leer más. Y se casó con María Jesús, que es angelical y pastora de su rebaño loco, quien aguanta sus dudas y sus cavilaciones, quien goza su talento y quien, con justicia, le pone vallas a su desmandada generosidad. Y es que Florencio, tal vez porque le haya visto a la muerte la jáquima fea, todo lo tira: el dinero y el tiempo. O lo entrega al amigo, a sabiendas de que pocos son los que devuelven una ilusión, un sueño, una alegría. Parece que, desde que lo aprendió, no se le cae de la mente, aunque se le caiga del corazón y de la mano: «Pédid y se os dará.» Florencio ni siquiera espera a que se le pida.

## BUSCAD Y HALLAREIS

Antes se puso a buscar por dónde morderle la oreja al demonio del trabajo, cómo hacerse un porvenir, algo que sustentara adecuadamente su vida y su vocación escritora. Ya se sabe que, antaño, el *curita arrepentido* tiraba al monte del Magisterio. Ahora, al del periodismo. Y por ahí se fue, proyecto bien orientado de Buzzatti o Montanelli español, a través de la Escuela de Periodismo de la Iglesia, denominación que sólo acertaba en lo de su dependencia eclesiástica, porque ni era escuela ni el periodismo la exige a no ser que se confunda la profesión con el control de Estado sobre los periodistas. Pero, en fin, allí estuvo tres años para terminar en *A B C*, que es donde le da a la tecla, al coco y a su sentido de la caridad. Digo esto último porque si Florencio tiene un defecto como escritor, éste supone su virtud en el plano de la ciudadanía: no pone mal a nadie. A to-

dos alienta, aplaude o ensalza, aunque desde una óptica de acertada aplicación gradual. El sabe que las frutas podridas se caen por sí mismas, sin que haya que agitar el árbol, pero debiera saber que los cerdos también son criaturas de Dios y hay que agitar el árbol para que se sacien. De todas maneras, parece decir, el destino es el mismo y de ilusión también se vive. No sé que platónico decía aquello de «lo importante no es vivir, sino soñar», en parentela con el dicho «vivir no es necesario; navegar, sí». Florencio hace que la gente navegue, y sueñe, y tenga, de esa forma, su pequeña moneda de gloria de cobre en la vida.

Pero hay que decir que a la hora de la verdad no se casa con nadie. Si lo hiciera, su antología de *La nueva poesía española*, publicada por la Editorial Biblioteca Nueva, tendría más de un anillo de hojalata que no tiene. Puede que le falte algún baño más de oro de los veinticuatro que lleva. Pero apenas uno le sobra. El primero, en cuanto a añejidad, se llama Angel González, puro metal precioso del Norte; el último, Guillermo Carnero, aurífero *valenciá* acuñado en Venecia. Lo malo es que a los traficantes no les dio por promocionar el producto. Ahí están, no obstante, los quilates. Aquí, a veces, la crítica prefiere la calderilla del relumbrón, el precio de los grandes almacenes de la industria editorial. Lo decía Machado. Aquello de todo necio confunde valor y precio. Creo que de ese libro fundamental, publicado en 1970, se han vendido poco más de mil ejemplares. Pero hay algo peor: sobre él, únicamente salieron cuatro críticas.

## TAL DE FOTOMATON

Debajo de sus gafas ahumadas hay dos pequeños ojos claros, vivaces o analíticos, deslumbrados o ácidos, según el corazón. Los pelos, sorprendidos por la frente invasora, quieren, tímidos, amotinarse. Tiene la boca fina y la nariz holgada; los mofletes, traviesos; los dientes, impensables, apenas

evidentes, aun estando alegre. Y si sonríe parece que se ha escapado de una escuela nacional. Este grave cuarentón es de pantalón corto, aunque él no lo sepa, y necesita aire. El aire escrito de la creación, más que el de la crítica. Y es por ello que en ocasiones, junto a la generosidad, tiene una pequeña garrá de ira enjaulada, como si se le hubieran perdido las sandalias que no lleva, la humildad que las traen a los ojos por más que sean prendas en desuso. A veces, cuando lo veo ajeno, airado, triste o convaleciente de alguna mordedura, le digo: «Floren, emborráchate.» Y ya en lo que quise—en su festividad—, sacando el hisopo imaginario, me contesta: «Apártate, demonio.» Y se destartala en palabras—dice sí, pero no—, se precipita en frases inconexas, en inacabadas ideas como si quisiera decirlo todo y al final sólo dijera su asombro, su imposibilidad de pluma. Y es que Florencio es más ajustadamente locuaz delante de un folio, con una pluma en la mano. Por eso, cuando habla, parece que la añora y, censado en su recuerdo, las palabras son aire. Pero aire de hacer sus poemas, los cuentos y novelas que debe escribir y no escribe por darle brillo a los demás en vez de darle, a quien se la merezca, morcilla. La del olvido.

## ENTRE LOS POETAS SUYOS

Florencio ama a Dámaso, a Alexandre, a Rosales. Y entre los escritores más jóvenes, le pone un altar a Grosso, a Umbral a Castillo Puche, a Aldecoa. No es que me lo haya dicho él, pero en su misa diaria, en su rito relector, están Claudio, Cabañero, Mariano Roldán, Sahagún. Lo sé porque tiene el pasmo del agradecimiento cuando se citan sus nombres o los de otros poetas como Ríos, o Jiménez, su paisano (Diego Jesús, el de las medicinas y las inexistentes enfermedades), Félix Grande y su casi doble colega Martín Descalzo. El quiere una literatura genesiaca, por la que el hombre se alumbre en lo que tiene de astral—Florencio di-





## EL ESCRITOR

Quien ha publicado cientos de excelentes artículos en un periódico de tanta difusión como *A B C*, sólo ha publicado tres libros—de uno ya hemos dicho algo—, y no enteramente suyos. Me explicaré. El primero y el tercero, en cuanto a fechas de publicación, son antologías. No, desde luego, antologías al uso—y al abuso, con perdón de la paronomasia—de esas que los diteros cómodos de la poesía o los corsarios de la lírica pergeñan a base de los demás, recopilando poemas—incluso ya mecanografiados por los *elegidos* que no quieren perderse tan elitista ocasión—y añadiéndole un escuálido prólogo y un arbitrario amén, para, más tarde, cobrar los sustanciosos derechos de autor. Las antologías de Florencio—*La nueva poesía española* y *Nuevo mester de clerecía*—son paradigmas de trabajo solvente, con amplios prólogos justificadores, semblanzas personales y críticas, si no pormenorizadoras, situadoras, que sirven para algo más que esquemas «iluminadores» de docentes o croquis para maletillas de la literatura ávidos de autopresencia, con tal bagaje, en las tertulias. *La nueva poesía española*, desde la concepción de la escuela histórico-romántica alemana en cuanto al entendimiento de lo que es una generación, aporta, sin excluir otras posiciones como la positivista o la inherente a la escuela orteguiana, unos calados conjuntivos suficientes para integrar treinta años de poesía con base en una determinada dimensión temporal, un contexto cultural-histórico común y un parecido estilo de vida, este punto sólo externa y coyunturalmente contestado por los dos últimos poetas que incluye. Pero este tributo de aportación, que sería relevante por sí solo en cuanto a metodología aplicada, es algo más: supone la clarividencia de entender a Gimferrer y Carnero como continuadores de la poética divergente de un Soto Vergés, pongo por caso—léase *Mensaje del Tetrarca*—, del incursionismo surrealista de Álvarez Ortega—remitá-

ría de *divino*—, por la que asome la era que ninguno hemos vivido y sacude en nuestra sangre. Una literatura de alba, originadora, abierta, sin fijaciones impuestas, sin epigonías claras ni tampoco desgajadas experimentalidades robinsonianas. Al fin y al cabo es un milenio que escuchó las campanas tomistas de Guillermo de Moerbeka, se dejó llevar por ellas, desembozó en la ermita escolástica de la *ratio* y allí cogió lo que le convenía para unirlo a su afán de lejanías. El hombre es un ser de lejanías, y de lo lejano viene el aliento

que lo devuelve si no a la comprensión del origen de las cosas, a la necesidad de ellas como determinantes de nuestro asombro. Esa es su literatura: el hombre que escribe el pasado e instala al hombre en el umbral entrevisto del futuro. El don de la claridad que proclama la ebriedad de sentirnos en los tres tiempos del verbo, en la palabra en el tiempo, en la ráfaga luminosa de lo imperecedero temporalizado. Que nadie rebuzne: la buena literatura exhibe la naturalidad de lo mágico. Y Florencio lo sabe.





moslo a *La muerte en Beverly Hill*—o a la dispersión convergente de un Caballero Bonald, todos ellos, poetas del cincuenta, a la zaga expresiva del grupo *Cántico*, de Córdoba, de los que los novísimos citados se confiesan deudores. Rigor, pues, y, como confirmación, un notable olfato a pesar de las apariencias. Por su parte, *Nuevo mester de clerecía* supone el encauzamiento y la definición como conjunto de unas nuevas conductas poeticosacerdotales que se anticiparon al Concilio Vaticano II y su apertura teologal, desde la catapulta de *Estría*, aquella revista poética y profética romano-española, a la que en 1951 Javierre dio tronco donde inscribirse para escándalo de curas de misa y olla y rezagados teodiceicos que entendían blasfematorio el canto a los hijos imposibles o al cura réprobo, acostumbrados como estaban a la lira tradicional española en las rosas místicas, las hojas de sándalo, las vidas de los santos, las leyendas y el copón. Estos «espíritus locos», «marxistas latentes», «oídos encantados por palabras» se olvidaron un poco de los claustros y del jardín interior del alma y se echaron a la calle y su hombre roído; abrieron las puertas de sus celdas o de sus sacristías para que entrara el aire vivo de lo individual y lo comunitario, y, en fin, recordaron que algunos de sus antecedentes—Lope o Góngora—no dejaron volar al pájaro paisano sin tocarlo. Florencio vio todo esto y los metió en un libro para que en él tuvieran su capilla común, su «tercia» de endecasílabos o su «octava» de verso libre, sincronizando en el nuevo reloj la hora de la campana catedralicia.

#### CUENCA EN VOLANDAS

Federico Muelas, el inolvidable poeta farmacéutico que contaba ininterrumpidamente su odisea particular de la Itaca conquense, no supo que Florencio, su paisano de Alcalá de la Vega, le iba a suceder en lo de llevar en brazos, en volandas, cerca del corazón, aquel

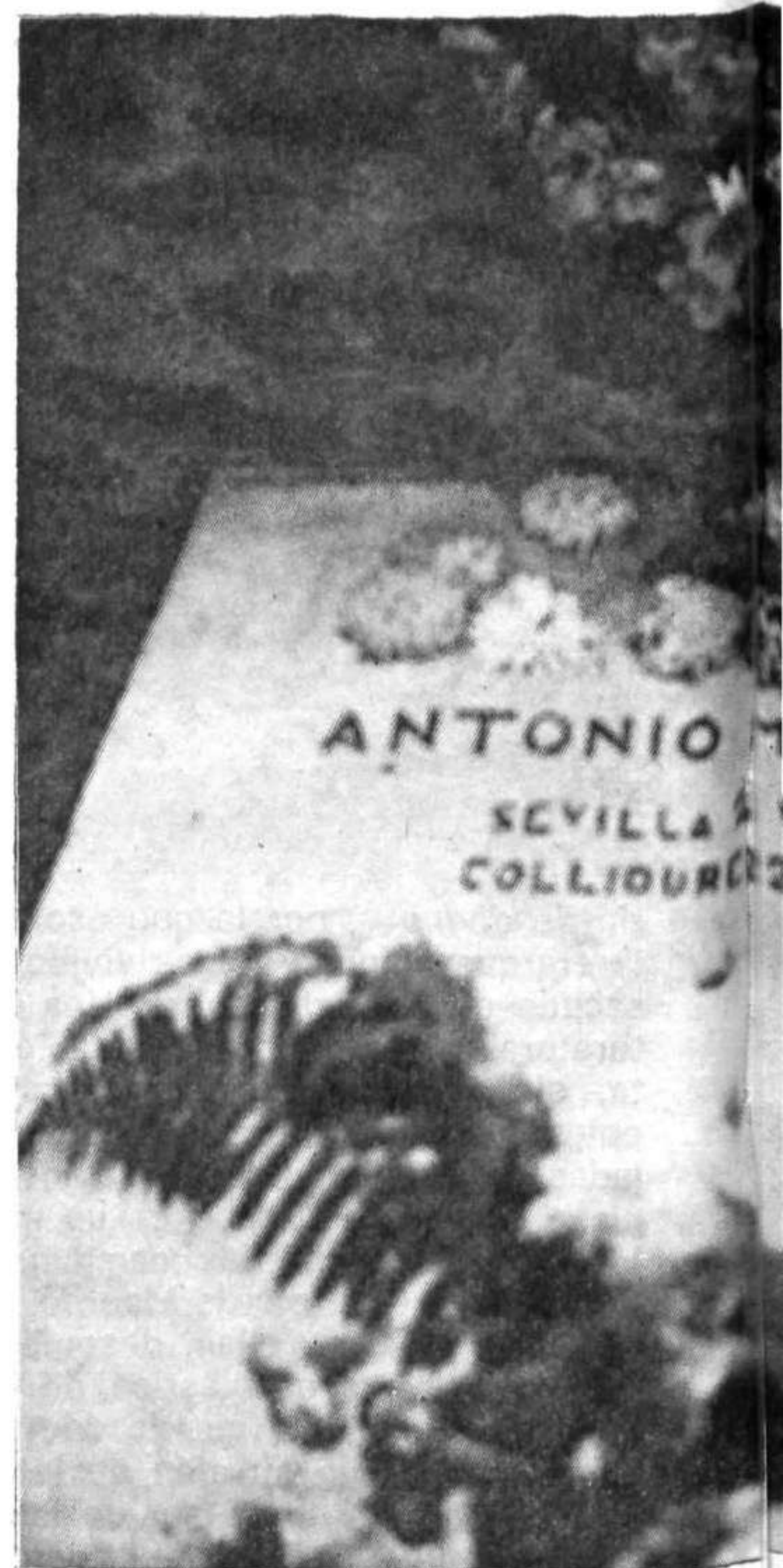
paisaje encantado. Ya sé que todos los escritores conquenses en Madrid aman su tierra con la difícil devoción del dolor y la ausencia. Sé que la aorta de Meliano Peraile se llama Júcar. Y que en el corazón de Raúl del Pozo laten las campanas de San Julián. Que Acacia Uceta—qué extraordinaria poeta sin altavoces—moja la pluma en el Huécar en vez de en el tintero. Y, en fin, que Raúl Torres o Rafael Alfaro, con la rotundidad sencilla de sus estilos campestres, ya son arroyos gentilicios por el Cerro de la Majestad. Pero Federico Muelas, entre tanto sucesor noble, no supo que iba a ser Florencio quien más vehementemente ofreciera sus hombros para llevar la carga que es más pesada y más bella: la de la nostalgia. El mensajero de tisanas, voceador de esquirlas y pregonero de acrópolis, entre otras sabidurías académicas o iniciáticas, no lo supo porque pensó en la presencia que era Carlos de la Rica y no en la distancia que era Florencio.

Con mi única virtud, que es la irresponsabilidad, y con mi única defensa, que es el sentido del humor, se lo digo a Florencio. Y le digo, además, que él y Carlos de la Rica, aunque no lo sepan, son como dos mellizos peleados por esas particiones hipotéticas de un paisaje, un color y un mito divisible que tampoco eran de Federico Muelas, y le digo que se deje de sermones porque en realidad lo único que no duele es el dolor si se ama.

Florencio, que otra vez me ha entrevistado el tridente, me contesta nervioso: «Bueno, Cuenca..., no te creas, si... no, no es eso, Carlos es como un hermano... Lo que pasa es que... Verás...»

Esta noche, cuando en la almohada, como con la pluma, sea más elocuente, entre las letras de los poemas por escribir se asistirán los días perdidos, y en la larga fila iluminada de seminaristas seis de ellas compondrán un nombre a su lado. Un nombre sin apellidos: Carlos.

## LA ULTIMA ET VIDA Y LA O ANTONIO MAC CONCEPCION PEREZ





# CAPA EN LA BRA DE CHADO ALABARDO

**H**AY en la vida y en la obra de Antonio Machado una última etapa. Leonor ha muerto y Soria, Castilla árida y fría pero también tierna y entrañable, no es ya más que un recuerdo doloroso. El poeta vuelve a su Andalucía—a Baeza—en un intento de encontrar la paz,



pero el esencial castellano que le había ganado y con el que se siente paralelizar, no le permite encontrarse a sí mismo en aquella Andalucía sin recobrar. Castilla permanece ya para siempre en su corazón «viajero en sueños» hacia los altos llanos numantinos, y todo se le vuelve comparar el yerto paisaje soriano con el riente de Andalucía. Se pregunta el porqué se siente atraído hacia aquella tierra que no es su tierra por nacimiento, sino por adopción.

*¿Por qué, decidme, hacia los altos llanos huye mi corazón de esta ribera?*

En Baeza permanece Machado desde 1912 a 1919, después de haber intentado hacer una permuta con el profesor de francés del Instituto de Cuenca. Tenemos noticia de las cartas que intercambiaron Machado y el profesor de Cuenca, y también sabemos de su intención de ir a Salamanca como profesor—no a Baeza—y parece que fue una confusión burocrática la que le lleva a Andalucía de nuevo.

Quizá por esta constante búsqueda de Castilla, el poeta marcha después a Segovia donde vive once años, es decir hasta 1930. Es esta la época de sus colaboraciones teatrales con Manuel. Los fines de semana las planean, después, Antonio, en Segovia, y Manuel en Madrid, las maduran y completan.

En 1924 aparecen *Nuevas Canciones* y en este mismo año proyectan un homenaje a Machado sus amigos de Soria. Este homenaje se hizo por deseo expreso del poeta, sencillamente, junto a la tumba de Leonor, en la que se depositaron unas flores.

Se estrena *Julianillo Valcárcel* en 1927. Es por esta época (1927-1928) cuando Antonio Machado conoce a quien había de ser su último amor o la última fase de un único amor: Guiomar.

*¡Si supieras!...  
si mi corazón abrieras  
lo mismo que una granada  
en cada grano te vieras.*

A partir del curso 1931-1932 se traslada el poeta a Madrid como catedrático de Francés del Instituto

«Calderón de la Barca». Vive con su madre, doña Ana Ruiz, su hermano José y la familia de éste, en un piso de la calle del General Arrando. Con Manuel, que sigue siendo joven a pesar de los años, acude al café Varela, de la calle de Preciados, al Español de las Salesas, al Europeo de la glorieta de Bilbao y a un pequeño bar de la calle de Santa Engracia. En 1931 estrenan *La Duquesa de Benamejí*, y en este mismo año escriben *El hombre que murió en la guerra*, teatro de tesis, también en verso, pero distinto al que habían hecho anteriormente. Pensaban estrenar esta obra en 1936; no pudo realizarse el estreno en esta fecha, y se dio a conocer en 1940 en el Teatro Español por la Compañía de Francisco Melgares y María Paz Molinero.

Desde Madrid, y ya en plena guerra civil—noviembre de 1936—, Machado marcha con su familia a Valencia. Colabora a partir de enero de 1937 en la revista *La hora de España*, editada primero en Valencia y luego en Barcelona.

La familia Machado, de Valencia va a Barcelona. Viven cerca del domicilio de Joaquín Xirau y luego en una casa de campo donde aún celebran reuniones literarias. Se leen versos y se cantan canciones populares a las que Machado era tan aficionado.

En enero de 1939 pasan a Francia, llegando a Colliure el 29 de este mes. Se instalan en el Hotel Bougnol-Quintana. Para Machado es esta una prueba muy dolorosa que le duele sobre todo por el alejamiento de España en unos momentos tan confusos. El 22 de febrero, Miércoles de Ceniza, muere el poeta. Tres días después, la madre, que había sabido acompañar al hijo en todos los momentos difíciles.

La muerte de Antonio Machado fue como su vida, sencilla, humilde, recatada, lejos de todo desmesuramiento o teatralidad. Haciendo suya de una manera definitiva aquella frase que Mairena atribuye a Abel Martín: «Decía mi maestro que deseaba morir sin llamar la atención de nadie, que su muerte pasara desapercibida. Un mutis bien hecho, no debe hacerse aplaudir...»



# PIRANESI:

## OTRO ELOGIO DE LA SOMBRA

JOSE MARIA IGLESIAS



**P**IRANESI murió el día 9 de noviembre de 1778, víctima de sus propias pasiones; pues la enfermedad que se le llevó de este mundo fue una afección a la vesícula, producto, según parece, de sus pocas precauciones ante las emanaciones de los barnices y ácidos que empleaba en sus búsquedas apasionadas y apasionantes en pos de novedades y perfeccionamientos técnicos que le permitieran verter cuanto su sensibilidad reclamaba y su poder expresivo y conocimiento trasladaba a las planchas.

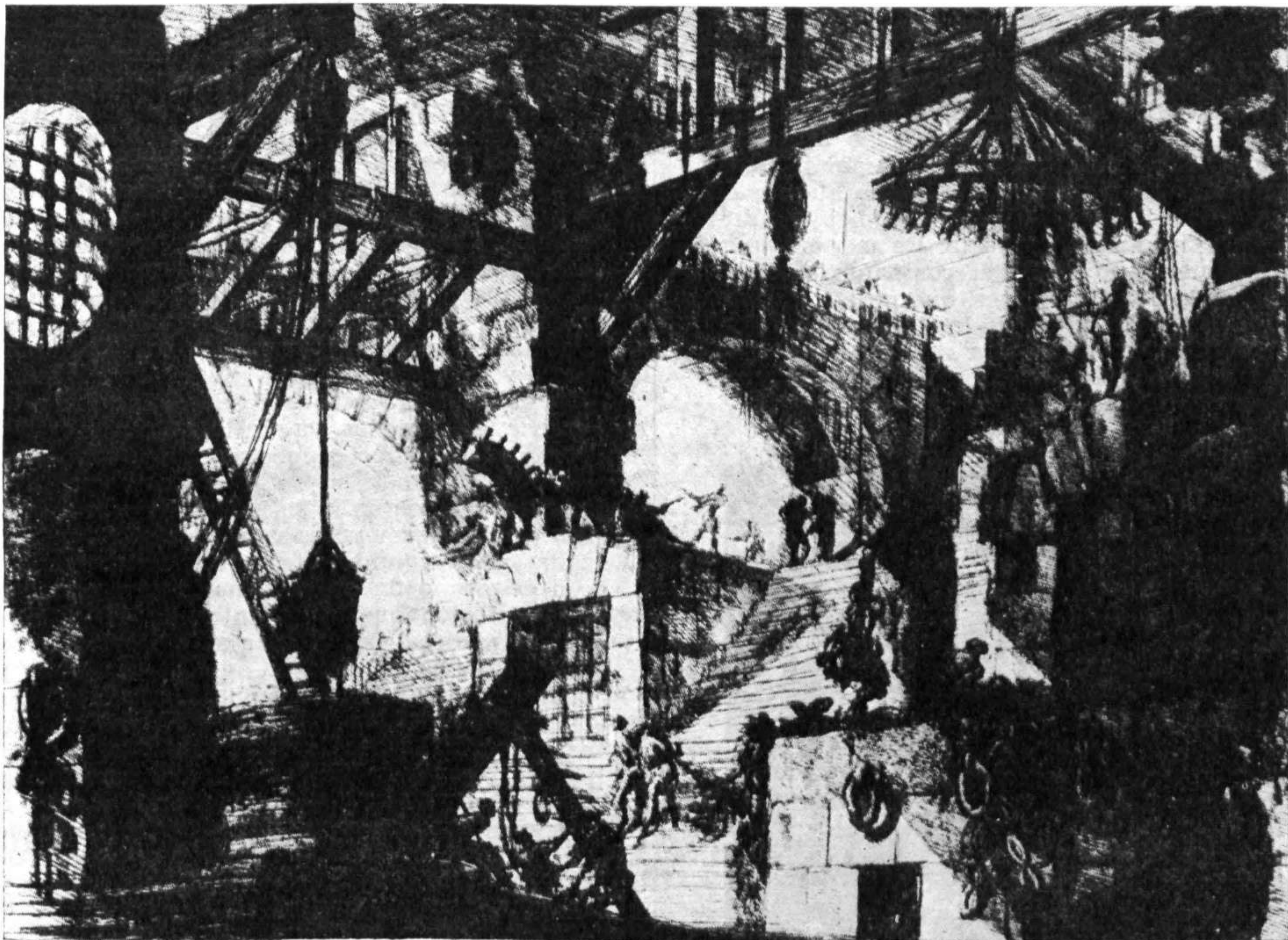
Casi mil grabados dejó a su muerte. De los pertenecientes a la colección de la Fondazione Giorgio Cini, de Venecia, se han seleccionado cuatrocientos, más o menos, que son los que componen la muestra que con el patrocinio del Ayuntamiento de Madrid, la Embajada de Italia e Hispano Olivetti se ha presentado en el Centro Cultural de la Villa, y que da pie a este comentario. El repertorio de Piranesi es amplio, y su técnica se pone por igual al servicio de intenciones arquitectónicas, arqueológi-

cas o de fantasías, como los «Caprichos» o la serie de «Cárceles», sin duda la más conocida creación piranesiana, «acaso un poco demasiado célebres, como los caprichos de Goya», como muy bien ha apuntado Chastel. En las «Cárceles», puentes y gruesas cadenas, escaleras que no conducen a ninguna parte, bóvedas que se pierden en la altura, mazmorras y desvencijados aparatos de tortura componen un cuadro de pesadilla, con prolongadas rectas y abiertas curvas, con inmensas negruras que convierten cada lámina en sombrío escenario. La figura humana aparece en pequeñas dimensiones para ayudar a sugerirnos la inmensidad del aposento y otras veces en forzados escorzos o actitudes exánimes. La presencia de alguna fiera acaba de componer el cuadro. Mundo éste de las «Cárceles» sin duda caro a expresionistas y surrealistas de hoy, como debió serlo ayer a románticos y simbolistas. Tal vez de él arranquen las ambiguas visiones de un Escher o un Friedeberg.

En 1965 se descubrieron en la Calcografía Nacional, de Roma, dos planchas de Piranesi representando «La caída de Faetón». Ambas habían sido rayadas e inutilizadas por el artista. Se ha supuesto que el motivo fuese algún incongruente o forzado aspecto lumínico, o, tal vez, el fracaso de alguna tentativa técnica. También pudiera ser, simplemente, que una vez comenzadas las planchas al artista no le satisficiera el asunto, pues lo cierto es que nunca volvió sobre él.

La suposición de un inadecuado efecto luminoso puede hacerse porque Piranesi, en su extensa obra, se nos muestra como un consumado maestro de las sombras, de los contrastes de negros y blancos, de grises plateados y transiciones logradas por el empleo de múltiples tipos y grosores de rayados. Es esta, la de la visión de sus rayados e incididos, de sus interrupciones lineales, de las ondulaciones paralelas para sugerir el relieve, de los entrecruzamientos fantasiosos de marañas de líneas, la otra lectura del grabado de la época en general y del grabado de Piranesi en particular. Inde-





pendientemente del tema podemos admirar el soberbio colorista que era Piranesi (no olvidemos su origen veneciano) precisamente como estas cosas pueden verse: cuando sólo se emplean los blancos y los negros, las texturas del papel y, en ocasiones, algún leve toque siena.

Grabador, arqueólogo y «arquitecto veneciano», todo en una pieza y todo ejerciendo al mismo tiempo en cada estampa. Así puede explicarse la perfección descriptiva de las lápidas capitolinas, el cuidadoso empleo de sombras (¡siempre la sombra!) para darnos precisa idea del grosor de cada una de las piedras, de las inscripciones, de todo, en suma.

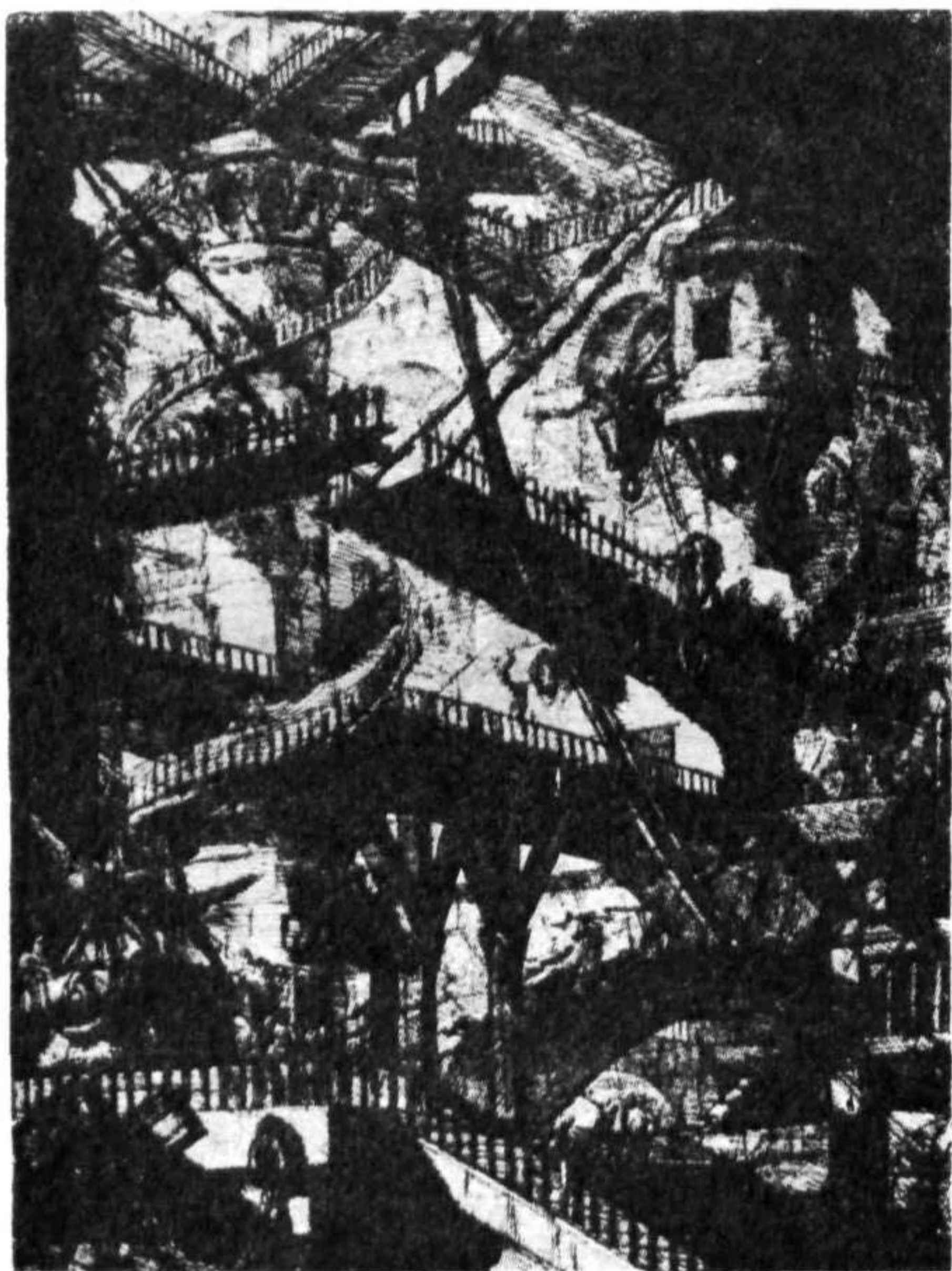
En el frontispicio de «Colección de algunos dibujos de... Guercino», escrito junto al borde de una paleta de pintor, puede leerse «Col sporcar si trova» (Ensuciando se encuentra). Según Alessandro Bettagno, es el verdadero lema de su poética. Y añade: «El gran medio expresivo, el vehículo que sirvió para transmitir sus

visiones, fue el aguafuerte, que usó con libertad y despreocupación, experimentando y variando continuamente las maneras más diversas (para nosotros inclasificables). Casi cada obra presenta novedad y sorpresa. El volver varias veces sobre un mismo bronce, ya grabado, con reelaboraciones y nuevas corrosiones del mordiente sobre las planchas y el uso variado de las tintas (a veces añadiendo sepia) da resultados sorprendentes de color y efectos pictóricos que hacen pensar en su raíz vénetica: del negro oscuro al negro brillante, al gris, al plateado, obteniendo a veces tonos refinados, aterciopelados.»

Ensuciando, emporcando de tinta sus planchas, ensombreciendo el metal, corroyendo en busca de efectos sombríos y luminosos, de gradaciones más y más oscuras, pero al servicio siempre de exactitud del tema propuesto y, además, vertiendo hasta el último latido de su sensibilidad apasionada y enigmática. Así de-



bía de trabajar Piranesi. Que el lema, si lo era, debía de serlo no sólo para su arte puede deducirse de una carta que un amigo suyo, el arquitecto Robert Adam, escribe desde Roma el 17 de octubre de 1775. Dice: «... tiene un natural tal que de él no se puede aprender nada; al hablar, tiene ideas tan mal ligadas, expresiones tan locas y fantásticas que de él no se pueden sacar más que enigmas, y nunca nada de exacto y sensato. De manera que, en un cuarto de hora, su compañía se hace insoportable.» Parece, pues, que no era sólo en sus obras donde Piranesi ejercitaba el fárrago, el ensombrecimiento, para de él arrancar el ansiado encuentro, la luz, que sólo por contraste con la sombra suma puede hallarse.



Pero lo más abundante de la producción piranesiana son las «Vistas...». Con ellas pretende rescatar del olvido, actualizar y legar al futuro, las maravillas arquitectónicas de la antigüedad romana que él situaba por encima de la griega. Agrias polémicas sostuvo contra los que sólo veían en el arte romano una decadencia del arte griego. Pero serán vistas de templos griegos el último trabajo de su vida. La serie «Diferentes vistas de... Pesto» es su última contribución al arte, a la arqueología, a la arquitectura. No podrá terminarlas todas. Tras los dibujos acuarelados que realiza en Paestum, donde le acompaña su hijo Francesco y el arquitecto Mori, dibujos que le servirán de base para los grabados; el trabajo de grabar las planchas, ya en Roma, será aliviado por Francesco, que, parece ser, grabó casi todas las figuras humanas y de animales que profusamente aparecen en la serie, sin duda para quitar aridez geométrica a las perspectivas forzadas del conjunto. Otro recurso que emplea con el mismo fin es la atención que presta a la vegetación que brota entre los intersticios de las piedras, penachos que coronan la elegancia dórica del templo de Neptuno que ha sido comparado y emparejado con el propio Partenón, penachos que Piranesi debió colocar a voluntad allí donde su composición lo necesitaba. Fundía así Piranesi el barroco que se iba y el neoclásico que venía; culminaban aquí sus pasiones, la arquitectura, la arqueología, el grabado... y la sombra. Pues esta serie de Paestum posee seguramente la más expresada, alquitarada y precisa teoría de sombras de toda la obra piranesiana. En alguna perspectiva de columnas las sombras se gradúan de tal modo que casi componen una obra independiente, próxima al arte óptico. En otras ocasiones dramatizan vistas que quedarían desprovistas de sentimiento, de contenido espiritual, en mera descripción. Otras veces aparecen entre las desgarraduras de arcadas y lejanías como testigos del aire que incide y del tiempo que horada.

En un breve ensayo de Simmel, *Las ruinas*, puede leerse: «La arquitectura es el único arte en que se apacigua y aquieta la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza; en la arquitectura llegan al perfecto equilibrio dos tendencias contrarias: la del alma que aspira hacia arriba y la pesantez que tira hacia abajo.» Pero lo grandioso de las arquitecturas grabadas por Piranesi es que no apaciguan ni aquietan nada, la gran contienda nos es presentada en todo su fragor, las sombras invaden por igual interiores que exteriores, modulan distancias, nos hacen táctil la piedra, detallando y resumiendo según la conveniencia del arte, de su arte, antes que de cualquier otra cosa.



# “ANDALUCIA AMARGA”

## O LA ESCENIFICACION DE UNA INJUSTICIA

JUAN EMILIO ARAGONES

EL conjunto sevillano «La Cuadra», en sólo cuatro espectáculos, ha conseguido plasmar dramáticamente la hondura—¿o mejor, quizá, «jondura»?—de la injusticia sureña, del gran desvalimiento del pueblo andaluz. Su director escénico, Salvador Távora, es a la vez creador de la propuesta teatral e intérprete en ella, como cantaor y como patético representante de uno de los trabajadores de Despeñaperros p'abajo.

En tan diversos cometidos manifiesta Távora un proceso de acendramiento creciente en la expresión plástica, patentizado en una formulación definitiva de sus propósitos, desde el plano un tanto genérico por abarcador en demasía de aquel ya lejano *Quejío*—aunque incipiente, bien revelador de infrecuentes dotes imaginativas—, a la politización no por correctamente encauzada menos tendenciosa de *Los palos*, hasta llegar en *Herramientas* a un anticipo de cómo y en qué medida las condiciones laborales de explotación influyen en la pena unánime de Andalucía.

Su lógico y con toda probabilidad inevitable consecuente radica en esta *Andalucía amarga* escenificada en el teatro Martín y que sobrepasa a su precedente invención en capacidad imaginativa, desde luego, pero también en un perspicaz y ahondador ensanchamiento de la panorámica, dado que además—y antes—del encuadre escénico de la explotación del hombre por el hombre—«Mi sangre va por los surcos / empapando los terrones /

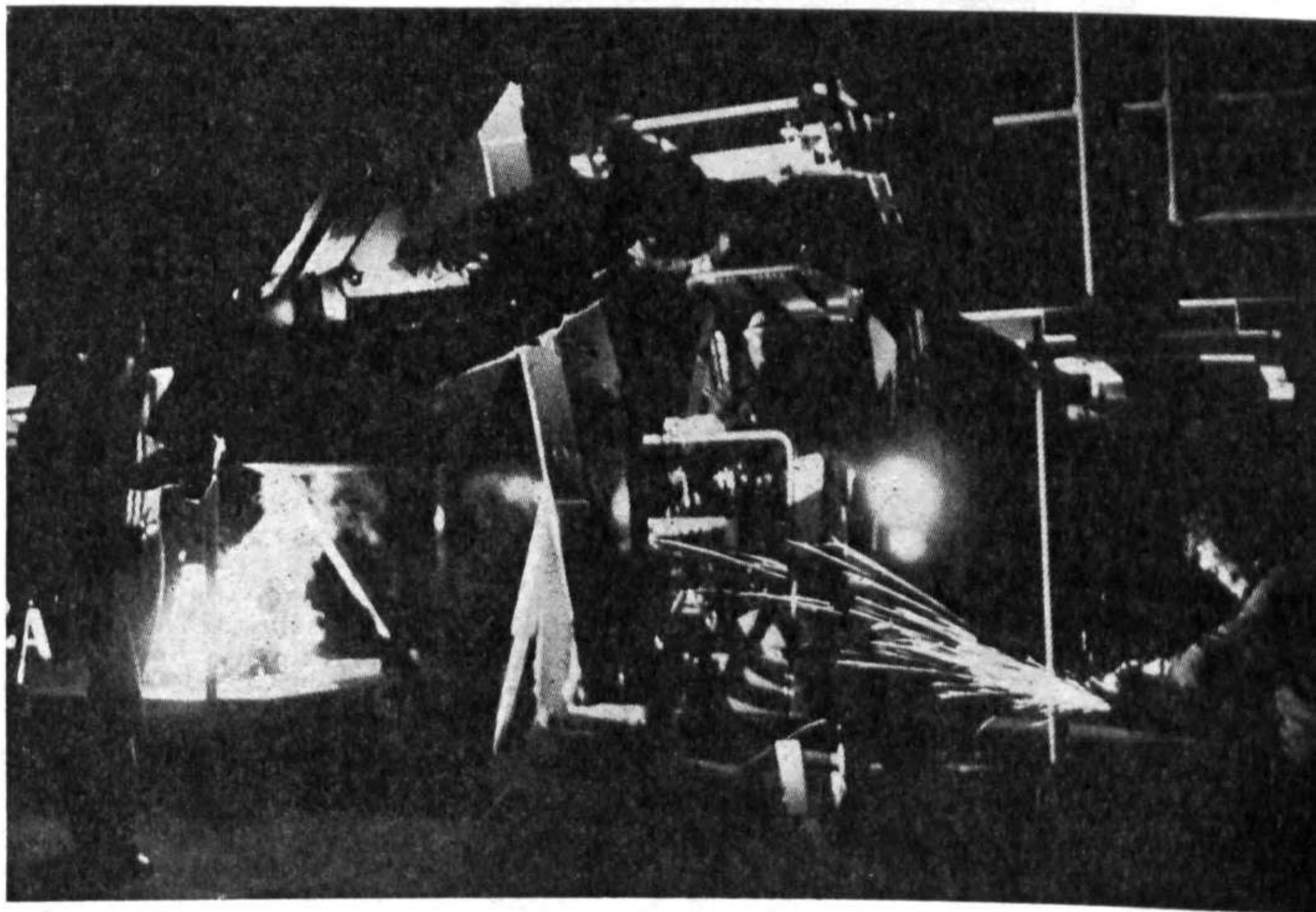
y el fruto de mi trabajo / se lo llevan los señores»—, va a producirse la expresión plástica de la religiosidad tal y como la entienden por el sur, con un ceremonial que lo mismo puede interpretarse como refugio último que en función alternativamente evasiva. En cualquier caso, tiene manifestación plástica en una mujer enlutada que rumia su solitarismo entre sudorosos costaleros, cirios humeantes o de luminosidad muy rítmicamente apagada y paso procesional: «Vengo de una tierra / de una tierra vengo / donde se quema en los cirios del Cristo / el dolor del pueblo.»

Deliberadamente ambiguo puede

suponerse el luto de la sola mujer: ¿lo lleva por su hombre o por la totalidad del maltrecho pueblo andaluz?

Acaso el de la mujeruca apagacirios entre saetas, sonos de órgano, marchas procesionales, zapateados, cante jondo y guitarras sea un duelo—su dolorido *pestir*—por la preterición de que es víctima el colectivo al que pertenece. Y doy aquí a la acción y efecto de preterir la significación que primariamente tuvo en la antigua filosofía, esto es, «forma de lo que no existe de presente, pero que existió en algún tiempo».

La secular heredad de refinadas culturas originarias y tanto como





le han ido quitando a Andalucía de todo cuanto poseyó, conformándola en caracteres bien otros de los que hoy se le atribuyen previo cercén de raíces, queda expresado con muy válida manifestación plástica, tanto en los hombros de unos penitentes costaleros, como en su posterior destrozo entre férreas dentelladas de la retroexcavadora que, diestramente manejada por un hierático y sombrío operario, los persigue amenazadoramente por toda la escena.

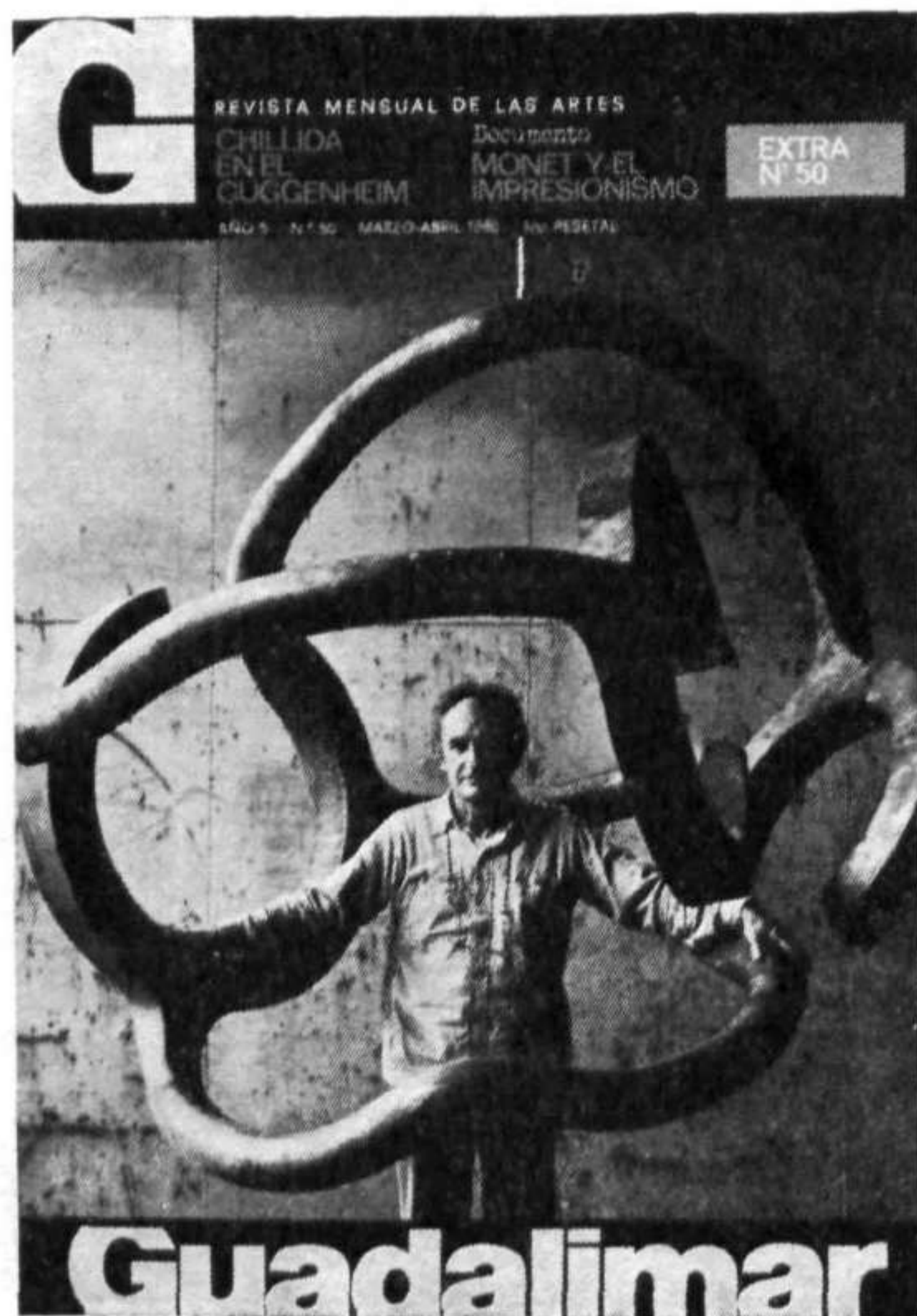
De cuando en cuando, y siempre guiado por su certero instinto de la situación teatral, Salvador Távora da un respiro al pueblo atosigado, sometido y roto para que sus prototípicos componentes puedan pedir a voz en grito, con música de copla popular, las ansias de liberación y de libertad —que no es posible ésta sin antes haber conseguido aquélla—, y lo hacen con verismo tal que el folklore más que andar por casa deviene en su antipódica expresión, y ocurre así porque en la invención dramática de *Andalucía amarga* no falta un ayayay cuando conviene ni sobra un faralá de pacotilla.

### Testimonio de un entrañamiento

Que esto es así lo prueba la diversa acogida que el más inmediato antecedente del grupo «La Cuadra» recibiera, según el auditorio constituyese o no parte en la denuncia dramática. En efecto: el cronista tuvo ocasión de asistir a sendas representaciones de *Herramientas*, espectáculo en el que el artilugio laboral era una hormigonera con similar predominio de sus servidores, anulando la personalidad de éstos, aunque no se había incorporado aún el singular entendimiento de la religiosidad andaluza. En la primera de ellas, dentro del Festival Internacional de Nancy, buena parte del público —sin duda constituido por espectadores hispanohablantes— subrayaba con olés y aplausos cada final de los cantes jondos. En la segunda, ante el público habitual de la sala El Gayo Vallecana y con la incorporación entre sus actores de obreros de la emigración andaluza residentes en Vallecas, nada de nada que no fuese reconcomio musitado y callada ira ante la escenificación de su propia desventura.

Desventura que la imaginación de Távora ha expresado mediante símbolos religiosos y laborales, sin más trama argumental que la proveniente de siete cantes jondos breves y otro final en tres estrofas, el último con referencia explícita al problema migratorio.

La música de Semana Santa, el impacto de los iniciales compases al órgano y una cuidada luminotecnia son los solos elementos que bastan para hacer de *Andalucía amarga* una síntesis del ceniciento Sur. Desde el rítmico balanceo del paso procesional —sin imagen alguna, que de otro modo la procesión ya no iría por dentro— situado entre los espectadores, encima de los ocupantes del patio de butacas del Martín, al desgarrar de sus bailes y cantes o al terror de unos obreros en constante amenaza de ser engullidos por la máquina..., todo enlazado viene a ser expresión lúcida y acongojante de un aspecto de Andalucía que puede no ser el único, pero que sin duda, en las actuales circunstancias, es el más dramático y verdadero.



## GACETILLAS

### “NUMERO 50 DE GUADALIMAR”

Ha aparecido el número 50 de *Guadalimar*, revista mensual de las artes, fundada y dirigida por Miguel Fernández-Braso. Tratándose de una revista cultural e independiente, llegar al número 50 no deja de ser noticia. Este número 50, con portada diseñada por Eduardo Chillida, es un extraordinario en cuanto a número de páginas, pero habitual en cuanto a firmas y a trabajos desarrollados. *Guadalimar* no se limita sólo a seguir la actualidad cultural española, sino que se ha especializado en la publicación de textos —a veces verdaderos ensayos— de primeras firmas europeas y latinoamericanas. En este número destaca el «documento», dedicado a Monet y el impresionismo, con amplios textos de Marcelin Pleynet y Pierre Schneider. Julio Cortázar firma un artículo titulado «Viaje a un tiempo plural». Severo Sarduy escribe sobre «La firma de lo real». El *dossier* está dedicado a Quirós. Sobre Regoyos se publican dos textos, uno de Javier de Bengoechea y otro de la hija del pintor, Pilar Regoyos. La sección «En el taller» está dedicada a Chillida. Guy Scarpetta escribe sobre el «Elogio del cosmopolitismo». A esto hay que sumar otros trabajos firmados por Bonet Correa, Pierre Bourdieu, Gerardo Diego, José Hierro, Molina Foix, Luis Rosales, Ullán... y las habituales secciones de crónica y crítica.

«Llegar al número 50 —se escribe en el breve editorial— nos alegra a todos los que colaboramos con *Guadalimar*, pero no nos dejamos inundar de fatuidad ni de ningún tipo de estéril autosatisfacción. Para nosotros es importante el camino recorrido, pero lo es más el que esperamos seguir si continuamos contando con el favor de nuestros lectores.»



les ofrece sus colecciones

## Colección "Alfar" de Poesía

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales.

276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, 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.

## Colección "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.

LOS DESAHUCIADOS DEL MUNDO Y DE LA GLORIA, de Torres Villarroel. Edición preparada por Manuel M.<sup>a</sup> Pérez

324 págs. 300 ptas.

CUZARY, de Jehuda Ha-Levi. Edición preparada por Jesús Imirizaldu.

264 págs. 200 ptas.

GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE, por A. Liñán y Verdugo. Edición preparada por Edisons Simons.

292 págs. 250 ptas.

TEORIA DE LAS CORTES, de F. Martínez Marina. Edición preparada por J. M. Pérez Prendes.

3 vols. 1704 págs. 2.000 ptas. obra completa.

CANCIONERO DE GARCÍ SANCHEZ DE BADAJOZ. Edición preparada por Julia Castillo.

460 págs. 300 ptas.

## Colección "Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados"

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 Manolín) 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

LOS ORIGINES DEL CONSEJO DE MINISTROS EN ESPAÑA, de José Antonio Escudero. Premio de Historia de España "Marcelino Menéndez Pelayo, 1979"

2 vols. págs. vol I 712. págs. vol II 882. 2.500 ptas. obra completa.

LA ESTRUCTURA DE LAS TEORIAS CIENTIFICAS, de Frederick Suppe. Edición preparada por Pilar Castrillo y Eloy J. M.<sup>a</sup> Rada García

714 págs. 1.200 ptas.

LAS CONSTITUCIONES EUROPEAS, de Mariano Darnas Peláez.

2 vols. págs. 2.284. 3.000 ptas. obra completa.

SISTEMA POLITICO DE LA CONSTITUCION ESPAÑOLA DE 1978. Ensayo de un sistema, de Luis Sánchez Agesta.

471 págs. 800 ptas.

EL RECURSO DE AMPARO EN EL DERECHO ESPAÑOL, de J. Luis García Ruiz.

302 págs. 400 ptas.



*NE*

*mC*

---

En nuestro próximo número trabajos de

FRANCISCO AYALA

CARMEN CONDE

AUGUSTO TAMAYO VARGAS

JUAN PERUCHO

BLAS MATAMORO

JOSE ORTEGA