

NUEVA ESTAFETA

8-44



18

mayo 80

NE CONSEJO DE DIRECCION: LEOPOLDO AZANCOT • CARLOS BARRAL • JOSE LUIS CANO • ROSA CHACEL • JESUS FERNANDEZ SANTOS • JUAN CARLOS ONETTI •

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

Redacción: Avda. José Antonio, 62. Madrid-13
Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

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

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	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 18 MAYO 1980

CARMEN CONDE	4	Poema de introducción.
JUAN PERUCHO	9	Museo de sombras.
AUGUSTO TAMAYO VARGAS	18	Tres poemas.
BLAS MATAMORO	25	El aire del río.
ΣANTIAGO	34	Lechu Zen.
MANUEL RUIBAL	35	Pintura.
FRANCISCO AYALA	39	Evocación y escarnio de la chinche.
JOSE ORTEGA	45	«Poeta en Nueva York»: alienación social y surrealismo.
MANUEL RUIBAL	55	Pintura.
VARIOS AUTORES	59	Crítica y notas bibliográficas.

CARTAPACIO

107	Destacamos el nombre de... CRISTINA COOMONTE: Cuatro poemas. PEDRO G. BRIONES: Dédalo es nada.
114	Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: Umbral: Anatomía de un éxito.
117	Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: El teatro de Sartre, desde España.
120	Información: JACINTO LOPEZ GORGE: Los Premios Nacionales de la Crítica en su XXV aniversario.

Portada de José María Iglesias.





POEMA
DE
INTRODUCCION

CARMEN CONDE

CUANDO todo está dispuesto, más aún, determinado al estremecido bosque concurriendo van los árboles mientras cuerdas de instrumentos para músicas nacientes destilaban nuevos mundos destilando nuevas voces. No brotaron cual los seres de la humanidad, venían desde fuertes elementos que al domarse fueron tiernos soltándolas a los aires de la libertad primera. El Viento las toma dócil, delicadísimo; ancho las derrama generoso en cuanto conoce espacio. Fue la Música la madre de otras músicas ardientes, anegadoras suaves hechas de agua y de tierra: su hermosura concentrada difundiendo.

De la inserción a las ramas de unos pájaros absortos sobrevinieron los hombres y sobrevino el amor. Gemir o cantar en coros por cuanto vive y resuena aunque deshaciendo todo, para rehacer con ruinas desde oscuros pensamientos... El amor sí que se fragua con los pedazos del Tiempo en miembros que seca atroz la seca herrumbre implacable, que ninguno oye crecer desde su cuerpo inmaturo. Descolgábanse del cielo láminas de luz vibrando sobre los ríos y mares encrespados por cenizas de volcanes revolviéndose contra montes erizados, asediados por cañadas y por cactus, nunca flores.

Se iba a nacer al sentir, a la prolongada lumbre de saber que todo es nuestro y que podremos tenerlo entre los brazos henchidos de romeros o de sándalo, cuando los labios pronuncian palabras sacramentales.



Fotografias de Alfonso Viada.





Así las aves, las fieras, las humildes bestiecillas
que acompañan en los campos o en las selvas amenazan
a cuantos cárcel darán a su gloriosa inocencia.
¿Cómo no amar a los hombres, cómo no amar a mujeres
que propiciando la vida buscan ser correspondidos?
Y si no se vive amor, ¿qué se quiere de este mundo
donde zurean palomas y las tórtolas crepitan?
¿Cuáles son los que a las piedras han de imitar y quiénes
los que prefieren la sed junto al agua si está fría?

Si se encarcelan simientes gimen para que las siembres.
Por siglos conserva el trigo su fecundante poder.
Los campos exigen riego para transformar en frutos
entre las hojas que el aire acompasado retiñe,
el zumo espeso extendido debajo de las cortezas.
Tréboles la yerba brota, zumban jaras y cantuesos,
la tierra en tejido cubren de suntuosa belleza
tremolando sus perfumes que a los insectos atraen.
Desnudos los pies absorben la esencia que se demora
por dejarlos bien ungidos de naturaleza pródiga.
¿Cómo no amar este mundo que ofrece continuamente
su cosecha de criaturas al cielo que lo rodea,
fecundando la potencia de vendimiar la alegría?

Estallan su olor los prados cuando su pasto trituran
dientes agudos que nunca se fatigan de ejercerse,
y los pájaros en ramas de cánticos vespertinos
en su lenguaje acumulan experiencias misteriosas
para el hombre que no capta crípticos significados:
que en el habla del humano y del pájaro se filtran
distintos mundos del ver, el volar y la andadura.
Así los peces no mudos y los insectos; gusanos
y criaturas diminutas no descubiertas por ojos
de muchedumbre que altera cuanto pisa o cuanto roza.
Una rueda sin descanso, un tifón que no detienen
ni las lágrimas del llanto, ni admitir que no se teme.

Existimos o nos sueñan o soñamos lo creado
por esta luz que atraviesa desde la piel hasta el hueso
preparándonos un fin mineral, también fungible.
Campanadas del hervor que hace fermentar los gérmenes
nos resuenan en unión del pensamiento y su lucha
por vivir en el vivir de otro vivir en lo eterno...





Mas, ¿y el vibrar de la carne enamorada, del beso pugnando por seguir siendo vida en la vida de otros que iremos sembrando aquí mientras amamos; por qué el gotear de la voz deslizándose en las venas para afirmar su destino de atravesarnos, siguiendo...? Si todo es un sueño, ¿quién fomenta esta calentura que asimila nuestro cuerpo y la convierte en el ansia de encontrarse cara a cara con lo que nombra y des nombra?

Bendita conjuración de elementos y sagrada proclamación de la vida con una palabra sola. Por ella el viento y la mar pudieron lanzar a luz la tierra que nos asume y nos transforma incansable. A cuántas exaltaciones nos incita cuando calla sometiendo nuestra gloria a fugaz aparición. Reaparece siempre el sol entre las nubes y abraza la urdimbre de sus vedijas sobre las aguas que aumentan y hacen su espejo. Rotundos crecen los días y son acontecer infinito de los seres que propalan. Largas flores de coral y de llantos, heridas y delicadas caricias a los cuerpos les infieren.

De ellos se teme siempre que no terminen jamás, o se les teme veloces cuando apenas se insinúan. Las noches sí duran más, hay noches de largos siglos. Pocas noches aparecen cual evaporables días. En la noche y en el día se camina o se galopa por afán de la inserción en tiempos inconjugables. Dura espera la de aquel que acumula su esperanza de conocer el momento que deslindará dos mundos: el de su cuerpo consciente de trémulas experiencias y el de su sombra o razón, savia de conocimiento. Viva hoguera y humo suyo nublan hora decisiva del ser que quiere saber lo que más codicia el hombre.

(Introducción al libro de próxima aparición en Biblioteca Nueva, Madrid, *La oscura noche del cuerpo*.)

MUSEO DE SOMBRAS

JUAN PERUCHO

LOS SERES INMATERIALES

En una página magistral, Anatole France dividió a los entes mágicos, no maléficos, en distintas clases: los Silfos, que son transparentes y se sustentan de las corrientes de aire; los Elfos, que toman su fuerza de la luz del sol y son asimismo translúcidos; los Gnomos, pequeños seres propensos a la sordera y con clara vocación para el arte de la joyería y de la orfebrería, y las Salamandras, presencias femeninas que viven en los crepitantes fuegos de las chimeneas y, aunque buenas cristianas, están hechas tiernamente para el amor. La naturaleza de estas últimas fue, sin embargo, contradicha por el sombrío cabalista Hércules D'Astarac, quien en unos diálogos de *La rotisserie de la reine Pédauque*, objetó:

—«Perdón. Desgraciadamente he visto en casa de unos campesinos de Saint-Claude a una Salamandra resoplando en la chimenea, junto a una gran marmita. Tenía cabeza de gato, cuerpo de sapo y cola de pescado. La rocié con agua bendita, desapareciendo en seguida con un ruido espantoso y acre humareda, como si la pusiesen a freír en una sartén. Me quedaron los ojos y barba medio quemados, lo que prueba la naturaleza maligna de las Salamandras.»

A todos estos seres los veremos probablemente muy pronto, según dicen los periódicos, en la versión cinematográfica, buena parte de ella firmada

en los castillos de España, de *El señor de los anillos*, de J. R. R. Tolkien, si bien los verdaderos protagonistas de estos lances serán en realidad los «hobbits», seres que no fueron inventariados por el autor de *La isla de los pingüinos*. No vamos a decir lo que son los «hobbits», para no destruir el suspense de la película y porque, además, ahí está la novela de Tolkien, voluminoso monumento, para averiguarlo.

Será ésta, con seguridad, una valiosa experiencia para los amantes de la fantasía y la poesía. En ella verán los entes buenos, pero también a los entes malos, al Señor Oscuro y a la Tierra de Mordor donde se extienden las Sombras. Y cuando por los solitarios caminos crepusculares, vean cabalgar a los Jinetes Negros, sentirán en el espinazo un real y dilatado escalofrío.

LA PEREGRINA

Uno de los disgustos más terribles que tuvo Fernando VII «el Deseado», cuando regresó a España desde el destierro, fue comprobar la desaparición, entre las alhajas de la Corona, de la famosa «Peregrina», que así era llamada la perla o «perilla», sin par, que tantos lances había provocado en el pasado y que, a no dudar, provocaría todavía en el futuro. El monarca decidió recuperarla, no haciéndole ninguna mella los malos augurios y, movido por su gran codicia, ordenó a su ministro Calomarde cuantas diligencias fueran precisas para

hallar su paradero, que se suponía era el mismo que la reina madre, María Luisa, o el de Pepita Tudó, la antigua amante del odiado Godoy.

Calomarde envió un agente, con amplios poderes, al extranjero. Practicó éste prolijas investigaciones, con la ayuda de cinco subagentes, haciéndose pasar por un príncipe afgano, primero, y luego, sucesivamente, por banquero, general ruso y jefe de las cocinas de Luis Felipe e inventor del guiso llamado «Les épinards machées». Este habilísimo policía, apellidado Cuevas, localizó a la «Peregrina» e hizo con ella, en la tienda de un ropavejero de Viena, descubriendo en la misma una extraña virtud curativa, ignorada hasta aquel momento: la de enderezar el mirar extraviado de los bizcos si se la ponía ante los ojos. La entrega de la perla debía realizarse con mucho sigilo en la ciudad de Tarragona, el día 28 de septiembre de 1827. Salió de El Escorial el rey, acompañado de Calomarde, que iba disfrazado de mozo de mulas baturro, diciendo que iba a tareas de beneficencia. La reina Amalia, que era poeta, despidió a su marido con los siguientes endecasílabos:

*«Cómo se había de quejar tu esposa
si a tus vasallos vas a socorrer?
De su sangre una gota es más preciosa
que cuanto llanto pueda yo verter.
Anda tranquilo a donde te encamina
el amor tan debido a tu nación;
y en la ayuda y protección divina
labra su bien y doma la facción».*

Sin embargo, a última hora, la «Peregrina» fue arrebatada a Cuevas en los alrededores de Igualada, por el conspirador y aventurero Avinareta, que era bizco, según es bien sabido. Pío Baroja cuenta que así pudo Avinareta curar su estrabismo, y que Fernando VII sufrió, del rudo gope recibido, un amago de apoplejía. El último poseedor destacado de la «Peregrina» ha sido la actriz Elizabeth Taylor.

«El Deseado» murió el 22 de septiembre de 1833. Fue enterrado sólo después que el duque de Alagón gritara en altas voces: «Señor, Señor, Señor». Y no habiendo respondido el rey, añadió: «Pues que su Majestad no responde, verdaderamente está muerto.»

ESCLARMONDA

El espejo de plata comenzó a girar con suavidad, tal como prescribe la norma número cinco de *Le Paradis de la Reine Sibylle* y, después de recoger la sombra densa y oscura de los rincones de la alcoba, rehuyó el rostro de Esclarmonda. Se oyeron voces increíbles en lo hondo de los pasadizos del castillo y, de repente, el espejo se abrió a deleitosos prados llenos de hierba, menuda y comestible, en cuyo centro aparecía la negra, brillante y vacía armadura de Nicéforas, finalmente arrebatada por un rapidísimo vuelo de patos salvajes.

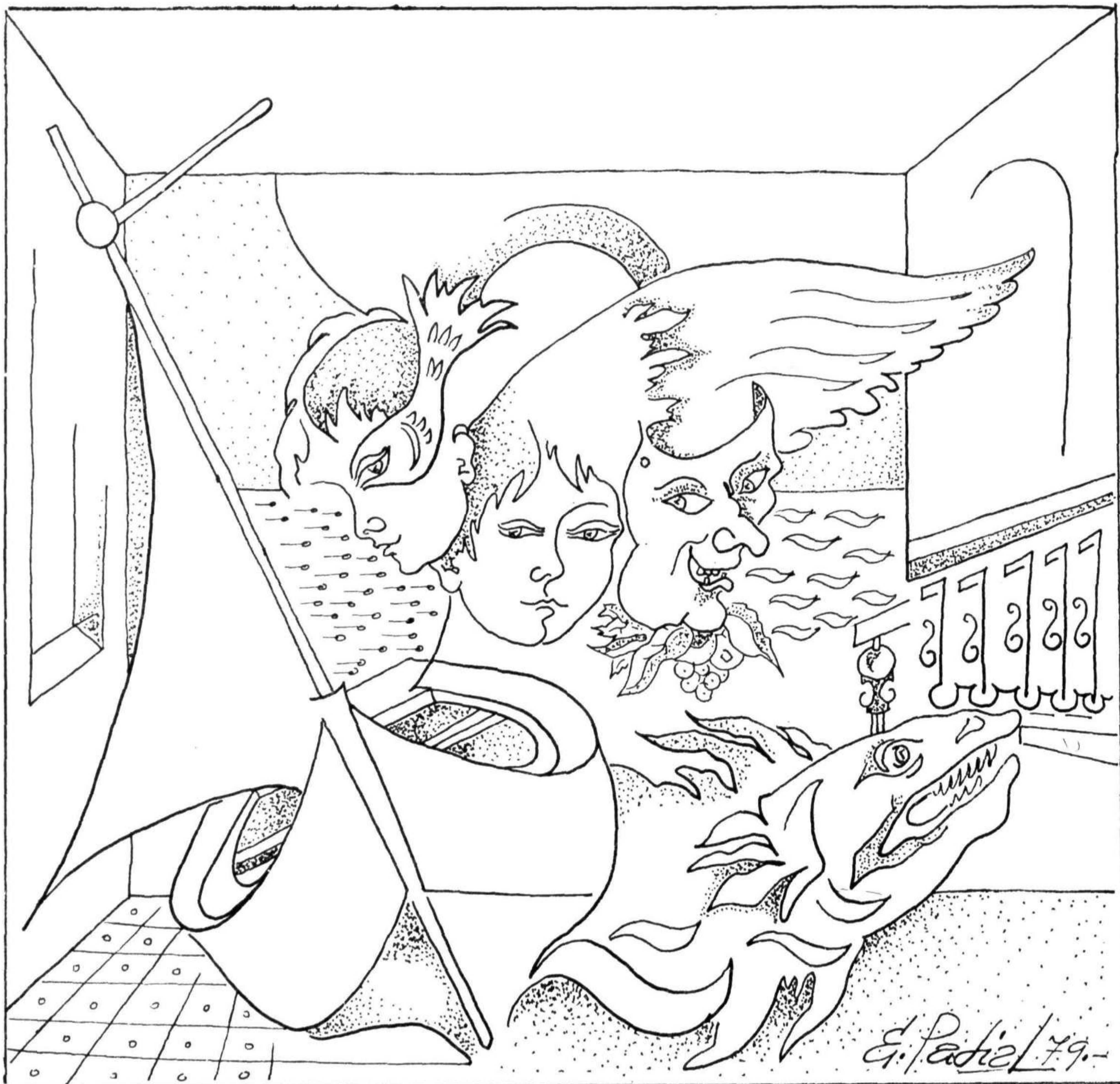
Esclarmonda, después de escoger una camisa perfumada, entró dentro del espejo y embarcó en una nave encantada, algo decrepita, y navegó hacia la placida orilla, donde esperaba con impaciencia, desfallecido de amor, el caballero Nicéforas. Detrás, una gran esfera de cristal translúcido aparecía dispuesta a proteger a los amantes en su seno mientras se alzaban melódicamente, como bocas silvestres, las voces de las cítaras. Más allá quedaban las ratas, los monstruos, todo lo que es feo en el mundo. Las voces cantaban:

*«Esclarmonde le cler vis
du chevalier se partí.»*

Después, en su alcoba, Esclarmonda, recordaba lo sucedido cerrando los ojos y peinando los hilos de oro de su abundante cabellera. Lo sé porque lo leí en la edición que hace años publicó la N. R. F. en su colección *La Pléiade*.



E. Padiz 79.-



DE LA PELUQUERIA

Ahora que está de moda dejarse los cabellos largos, me parece muy indicado exhumar una página de *El arte de peinarse a sí mismo*, obra que escribió en francés el elegante gerundense Ignacio de Hervés y de Albunyo, marqués de Santosito, y que tradujo al idioma castellano don Mariano de Rementería y Fica, extraño personaje, amigo del abate Marchena, del que di noticia hace años

en relación muy prolija, pues fue el descubridor y afortunado poseedor del Pazguato, desconcertante y feroz animal que deshuesaba limpiamente toda clase de carne comestible. Esta página, que proclama la conveniencia de llevar los pelos largos dice así:

«Para estar bien peinado es preciso:

- 1) que los cabellos estén perfectamente largos según la figura de la cabeza; 2) que se conserven constantemente en un

estado de aseo por medio del cepillo y del peine; 3) que de tiempo en tiempo se les aplique una sustancia untuosa y benéfica; 4) que su rizadura se haga por medio de algunos algodones; 5) que los cabellos, cuando se va uno a acostar, se dispongan convenientemente bajo el gorro de dormir; 6) que la dirección de los que caen sobre las sienes sea horizontal; 7) que se quite y se ponga el sombrero con precaución; 8) que cada vez que se descubra la cabeza se asegure uno de si el peinado se ha descompuesto.»

Sigue luego la exposición de una brillante filosofía capilar, que omito en gracia a la brevedad, para seguir diciendo: «Al acostarse es indispensable envolverlos en un gorro, tanto para evitar que se enreden y contraigan mala dirección, como preservarlos del polvo y de las partículas que se desprenden de las almohadas y sábanas. Antes de pasar el cepillo, si se quiere llegar a la raíz de los cabellos, es muy esencial separarlos con el peine, y luego se les untará ligeramente con aceite oloroso y pomada.»

Por último se ataca la misteriosa cuestión de los algodones, y el marqués escribe:

«Suele ser muy común al ponerse a dormir echarse constantemente de un mismo lado; y aquel en que uno se echa es donde se han de poner los algodones. Les diré, pues, que para dar una buena dirección a su cabello no hallarán cosa más útil que los algodones, pero en corto número para que el rizado parezca natural. Cada algodón debe abrazar una mecha bastante considerable, para que desenvuelta no forme ganchos. Si son demasiados los algodones, el rizado general, sucesivamente dividido, dará a la cabeza la apariencia de una cabeza de querubín. Los anillos envueltos en cada algodón deben ser bastante anchos.»

Como que no he entendido muy bien la función de los algodones, me parece que consultaré a mi peluquero. Seguro que él me sacará de dudas.

SILVESTRE II Y LA MAGIA

El monje francés Gerbert estudió con provecho el «trívium» y el «quatrívium» en la famosa abadía de Ripoll y, en los intervalos, descansaba en el claustro entre un capitel de piedra y un ciprés, oyendo sobre su cabeza la algarabía de

los pájaros. Devoró literalmente los trescientos códices del «scriptórium» (inventariado hace tiempo por el profesor Nicolau d'Olwer) y partió luego hacia Córdoba con el fin de mejorar sus matemáticas, ciudad donde encontró a un maestro que, según criterio de otro sabio (el doctor Millás Vallicrosa) elaboraba una difícilísima poesía algebraica con ecuaciones de segundo grado. Este maestro se llamaba Aben Zara y era además constructor de artefactos mecánicos, descollando, sobre todo, en la invención de automátas de las más variadas especies y naturalezas. Enseñó a Gerbert el espejo que puede abrirse y el que permanece cerrado, así como la oculta significación de la Kábala.

Gerbert fue más tarde Papa de la Cristiandad bajo el nombre de Silvestre II. Por aquel entonces, se dijo de Silvestre II que escondía en su alcoba una cabeza artificial (lo que los magos llaman un androide) que hablaba con voz cavernosa y adivinaba el futuro. Por las noches, a través de los salones cerrados y silenciosos, podía oírse su voz de ultratumba, y en tales ocasiones, la servidumbre de Su Santidad quedaba paralizada por el terror. Con la ayuda de un secretario sarraceno, de nombre Al-Buruyu (autor del tratado «Los que vigilan»), Gerbert redactó libros de alquimia que influyeron secretamente en Ramón Llull. Estos libros, según se dice, han desaparecido.

Cuando murió Silvestre II, el androide fue quemado con muchísima reserva. La voz se alzó y dijo cosas horribles



que nadie se atrevió a revelar. Con el tiempo, todos estos detalles han caído dentro del dominio de la leyenda. Sin embargo, algo de ello hemos entrevisto en el filme de Federico Fellini, *Casanova*, al compás de la prodigiosa danza de Donald Sutherland y el androide femenino.

EL GORRO DE DORMIR.

Comentaba anteriormente las indicaciones que, sobre el peinado masculino, había dejado escritas el marqués de Santosito, gerundense a quien la inmortal ciudad todavía debe un monumento o, al menos, una lápida de mármol. Como estas indicaciones iban estrechamente unidas a la utilización del gorro de dormir, hoy lamentablemente caído en olvido—pero que Yves Saint-Laurent pretende imponer en la actualidad—, creemos interesante transcribir hoy la página que trata de esta prenda, página en la que, como siempre, se anticipa a las más modernas tendencias del gusto. Ahí va.

«El gorro de dormir debe ser de lienzo, y al ponerlo se le harán dos pliegues, de modo que forme triángulo. Después, tomando una extremidad en cada mano, se lo colocará en la cabeza trayéndolo hasta la nuca, que se encontrará de este modo cubierta, y proporcionará el ir trayendo los cabellos de los lados hacia delante y bajo el gorro: antes de anudarlo se debe, conforme se vaya cubriendo la cabeza, arreglar los algodones, teniendo cuidado de que caigan convenientemente para que no contraigan vicio. Si es pañuelo el que se pone, debe traerse su tercera extremidad hacia delante, y sujetarla bajo el nudo.»

Como se ve persiste el misterio de los algodones. Más adelante dice:

«Si durante la noche se ha transpirado por la cabeza, y los cabellos estuviesen húmedos, no se ha de quitar el gorro o el pañuelo sino algunos minutos después de dejada la cama: y de todas maneras no se han de quitar los algodones inmediatamente. Para sacar los cabellos de los algodones se aguardará que estén ya fríos, porque si no se tomase esta precaución, no se rizarían. Quitados los algodones, se irán desenredando con las puntas ralas del peine poco a poco para no arrancar o romper los cabellos; después se pasa el peine

fino, que debe ser de madera y bien hecho, es decir, que sus dientes tengan una fuerza igual. Peinados suficientemente los cabellos se acabará de asearlos con un cepillo de cerdas delgadas, ni demasiado blando ni demasiado duro. Para cepillar los cabellos deben estar divididos por mechones como antes de poner los algodones.»

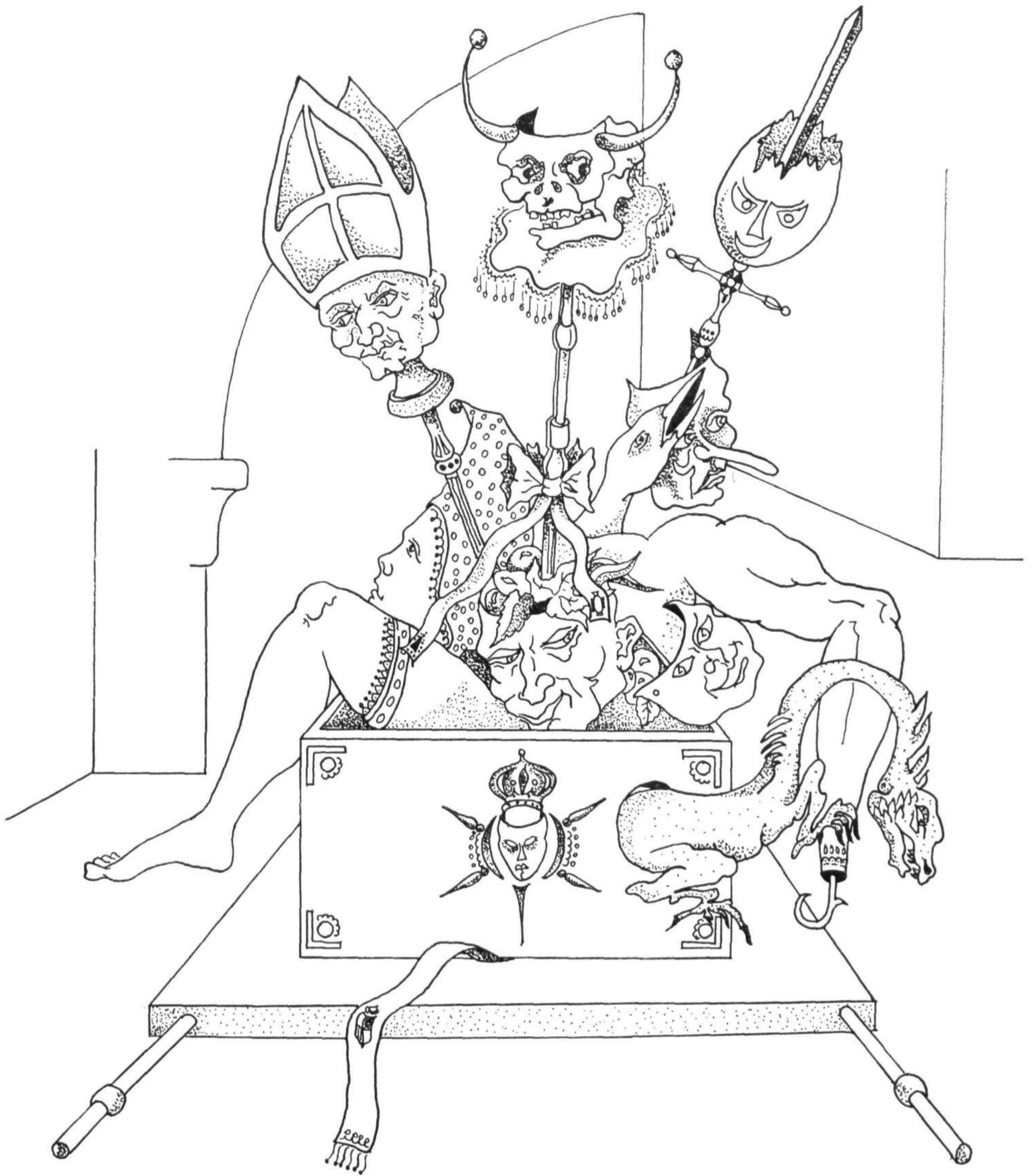
Como es sabido, Ignacio de Hervés y Albunyol, autor de *El arte de peinarse a sí mismo* y de *El hombre fino*, fue muy amigo de Brummel el dandy, y falleció el 7 de mayo de 1867. Su imagen en cera, muy atildada y rizada, se halla en el vestíbulo del célebre Museo de los Horrores de Madame Tussaud, en la ciudad de Londres.

DE LOS PESCADOS

No es que yo tenga una admiración incondicional por don Faustino de la Peña, autor del *Tratado general de carnes* (Madrid 1832), pero debe reconocer que a él se le deben, por primera vez en la historia, la división de las carnes y sus jugos, así como el enérgico rechazo de lo acrimonioso que puede darse en ellos. Al llegar a los pescados—que él llama carne acuátil—insiste en su débil textura, muy propensa a la corrupción y al vicio. Imagina don Faustino que con sólo la posta de pescados de mar, que se había establecido en la corte por aquel entonces, no podía el público consumidor quedar satisfecho con las ventajas lisonjeras que prometía el nuevo invento, pues el pescado—o mejor dicho, su carne—llegaba aporreada, alicaída y desfibrada desde todos los caminos de España. Propuso entonces la utilización del globo aerostático como feliz remedio. Pero como tantas cosas de este país, no fue oído por ningún responsable de abastos, y su idea cayó en el más estrepitoso fracaso.

Como entonces las amas de casa no gozaban de las delicias de la congelación de nuestros días, era corriente, si no se podía consumir fresco o en salazón el pescado y «para quitarle el mal olor y gusto que ha empezado a contraer», hervirlo en gran cantidad de agua, en la que se echaba un cuartillo de vinagre, sal, y una muñequilla de cisco, operación que se efectuaba igualmente con las carnes que empezaban a corromperse.

Sin embargo, contra todo ello, reaccionó el genial cocinero don Mariano



G. Padiz/79.-

de Rentería y Fica, discípulo de don Faustino de la Peña, y de quien me ocupé anteriormente, a propósito del gerundense Ignacio de Hervés y de Albunol, marqués de Santositio. En su *Manual del Cocinero* (1845), don Mariano asegura que, sin dar lugar a prácticas repugnantes, pueden conservarse los peces vivos con un método de su invención. Es el siguiente:

Modo de conservar los peces vivos

«Para conservar los peces grandes vivos y poderlos trasladar a largas distancias, se moja miga de pan en aguardiente, con la que se llena lo interior de sus agallas, se les rocía después con el mismo licor y se envuelven en paja. El entorpecimiento en que se les pone les hace que duren quince o veinte días. Para reanimarlos basta echarlos en agua fresca.»

El método es sencillo. El huevo de Colón.

SUEÑOS Y NUPCIAS

Lisetta de Coquirini, honesta y bellísima doncella del más noble patriciado de Rávena, era de un natural soñador y gran lectora de toda clase de papeles. Paseábase por las calles de la ciudad acompañada de un paje, de pequeña estatura y de color verdoso, llamado Cagarbaccio, el cual, así que hallaba a gente entretenida en calleja o plazuela, soplabá de inmediato la trompa, instrumento que festivamente dominaba, con el objeto de abrir paso a su joven señora. Los días transcurrían con lentitud, pero Lisetta leía montones de libros, en especial los de Boccaccio, de quien era amiga y ferviente admiradora. Este, muy gentil, la hizo salir en unos versos de «La Fiammetta»: «*Prego, Lisetta che di me ti mova...*»

Como es fácil suponer, Lisetta se conturbaba por la falta de pretendientes matrimoniales plausibles, pues no los había en Rávena ni en los burgos y comarcas cercanos, todo ello a pesar de su belleza y su patrimonio ostensibles. Además tenía sueños con sobresaltos y raptos de corazón acelerado. Durante una siesta soñó con un fauno, como si de una página de Ovidio se tratara. En verdad, fue algo demoníaco y perverso, y sólo la decidida intervención de fray Anselm Turmeda abolió la maléfica presencia. Boccaccio lo contaba riéndose por lo bajo.

Lisetta de Coquirini contrajo, por fin, matrimonio con un tal Vincenzo degli Onesti en 1480. Boticelli pintó la boda, figurando ahora en el Museo del Prado como una donación de don Francisco Cambó.

LAS MUÑECAS

A menudo me detengo ante los escaparates de los anticuarios. Veo los objetos expuestos y, luego, mi mirada recorre la tienda y, a ser posible, llega hasta la trastienda, al fondo. El espectáculo, al menos para mí, es fascinante y de una palpitante belleza. El tiempo surge de estos objetos almacenados en los que hallamos significaciones ocultas. El ojo del coleccionista sensible revaloriza estas significaciones, las descubre y las impone sin saberlo junto al objeto, el cual inmediatamente es buscado por los demás con afán, y puesto de moda.

Ahora la gente colecciona muñecas antiguas. Llevan éstas vestidos vaporosos, lazos de moaré y grandes sombreros primaverales con lentejuelas. Sonríen siempre. Su ternura es una ternura sádica, pues nos observan detenidamente, asomándose desde la más pura impassibilidad. Si a ello sumamos el hecho de que casi siempre hay algo deteriorado o roto en ellas, un tufillo que despide lo mustio y ajado, la idea siniestra de lo que feneció una vez aparece con insidia y malestar.

Algunas de estas muñecas son terribles. Por ejemplo, Escoiquiz, el preceptor del ladino y solapado Fernando VII, fue asesinado misteriosamente por uno de estos seres, seguramente en castigo por haber traducido tan mal al castella-

no el *Paraíso perdido*, de Milton. Se cuenta asimismo que el general Serrano sufrió la agresión de un polichinela de cartón, en el «boudoir» perfumado de una dama, y escapó sólo por los pelos, dando grandes gritos. También pueden ustedes ver la reciente película *Magic*, y ya me contarán lo que es bueno.

Tengo amigos que han descubierto el maleficio de las muñecas. Hace unos años, Modesto Cuixart incrustaba muñecas en sus cuadros. Eran muñecas azotadas, maltratadas, m a c h a cadas, sangrantes y, aun así, su fuerza era prodigiosa. Pero pienso que, a lo mejor, la fuerza verdaderamente prodigiosa fuera la del propio Cuixart; la que tiene Cuixart cuando sale perversamente de las tinieblas, desde la sima sin fondo del misterio.

VIAJE AL PURGATORIO

El hombre es un animal que se busca. También busca en su alrededor, y si no se trata en estos momentos de los misteriosos espacios abiertos de los continentes, su afán le lleva a las cúspides inaccesibles y a las simas profundas de las cuevas o de los océanos en tanto se perfecciona ya otro tipo maravilloso de descubridor: el astronauta.

Si no hubiera nada que descubrir, el hombre seguiría buscando igualmente y descubriendo otra clase de realidades, y es sabido que, San Brandano, por ejemplo, salió un día navegando en busca del Paraíso. Martín de Riquer nos ha contado la fabulosa gesta de un compatriota nuestro medieval, aportando muchos nuevos detalles, y esta gesta tiene un talante muy próximo al de San Brandano, pues es un viaje al Purgatorio.

Este caballero catalán, Ramón de Perellós, penetró el año 1397 en el Purgatorio de San Patricio, localizado en una cueva de Lough Darg, en Irlanda, y viajó por él. Como las cosas se hacían entonces con un gran sentido de la juridicidad, Ricardo II de Inglaterra, muy interesado, concedió en tal ocasión a Perellós un salvoconducto oficial, redactado en latín, de libre entrada y salida al Purgatorio. El salvoconducto era útil para la entrada, pero se consideraba de dudosa eficacia para la salida, y se rezó, por si acaso, una misa de réquiem para el caballero. Sin embargo, Perellós salió triunfante de su empresa y nos ha dejado su relato en un extraordinario *Viatge al Purgatori*.



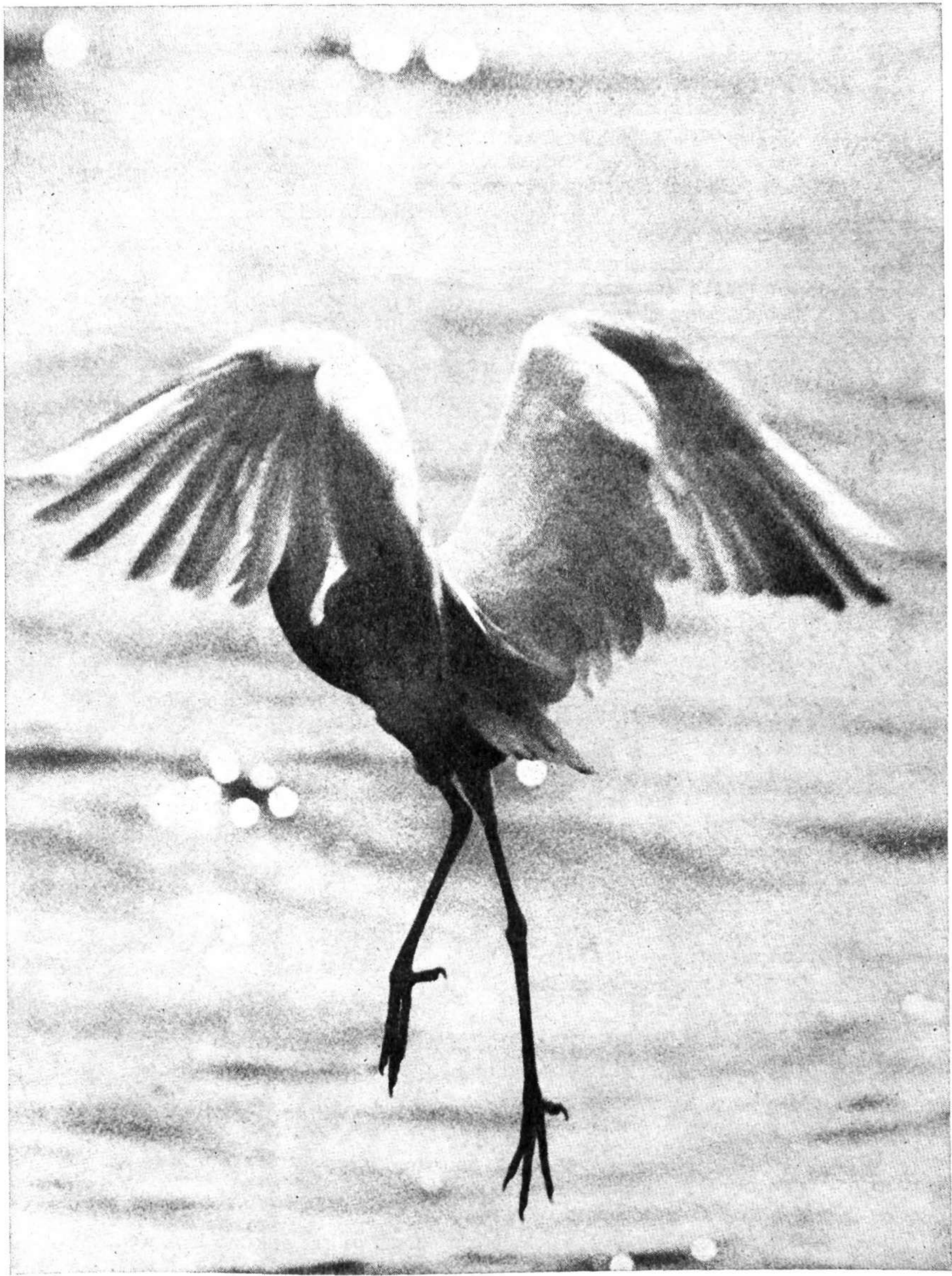


TRES POEMAS

AUGUSTO TAMAYO VARGAS

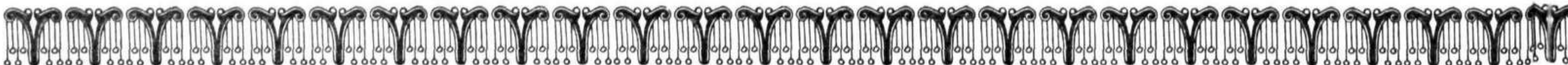
CERCADO

Al instante de abrirse la puerta o el dique
sollozando palomas, celajes de lluvias
dije para mí mismo: —barco...
y surgió un mar que llevaba a una ciudad desierta
—tú, eficiente de maletas, lo sabías con la pupila entornada—
y entonces volteando pensamientos,
disipando goterones, añadí: —brújula...
Salieron como topos, por bandadas, habitantes extraños
de miles de agujeros que suponían techos, suelos, camas,
con los ojos flameantes
buscando sílabas y frases y quién sabe qué mendrugo de pan.
Me encontraba rodeado, asediado, enrojecido, balbuceante,
pero nadie entendía.
Ni siquiera una mano nerviosa
ni siquiera un arquear de las cejas,
un adverbio,
una punta de saliva en el labio.
Fue entonces que pronuncié: —recuerdo...
Una barca de tiempo me transportó a la hora
que comenzaron hace como mil años
mis preguntas... —¿no lo ve usted?
el saberse lo uno y lo otro,
el sentirse afiebrado y confuso,
con palabras que van y que vienen,
que embadurnan el aire,
el peinarse sin mirar un fantasma



Fotografia de Bruno Moorse





que se va levantando
hasta que una mañana te envuelve con su tela de esponjas.
Y volví caminando,
navegando tal vez,
 escurrido,
 por oscuro,
 desfiladero metálico...

hasta este puerto ajeno,
esta escala sin fin ni principio,
este renglón trazado,
este día sin noche, sin lucero con quien dialogar,
aquí en este columpio
donde temporalmente me han anclado
sin saber para qué.
Es posible que mañana despierte
y una mano se extienda cariñosa hacia mí.

ELEGIA A DOLORES LLAMOSAS

(En un convento arequipeño)

Conocí a Dolores Llamosas con su sombra proyectada sobre el sillar.
Ante el Misti
 en la punta del dolor
Dolores Llamosas
 nos llama desde la puerta,
 desde la piedra
piedra de piedra blanca
blanca de piedra puerta,
de piedra ocre
 como el rostro de Dolores Llamosas
con sus ojos cerrados hasta los siglos,
perdida en una caja fúnebre
de cuarto oscuro,
cocina sin utensilios,
patio en retama viva
 y
 los
 geranios
 muertos.
Con tres centurias cocidas al recuerdo
y amasadas en el horno del pan;
y al título honorífico o deshonroso de sus padres desconocidos y calcinados



—Dolores

Llamosas—

que se pudrieron bajo sus bóvedas ilustres
mientras Dolores Llamosas clama a un Cristo con sangre a borbotones

—Llamosas

Dolores

llamas—

a un fin y principio de sus penas más que de sus goces
con rezo de locutorio largo como la esperanza del pobre
y angustia de ternura tiesa bajo el arco de medio punto
con confesiones de horribles pesadillas —ni decir las, hermana—
en que falos gigantes se encendían en el cráter del volcán,
sueños pesarosos que se esfumaban bajo el azul tan límpido
de las campanas hechas clarín del alba.

—Puro azul ¿no hermana esclava?

—No, ¿hermana sierva?

—¿No? Madrecita de los Angeles pintados por algún Zurbarán
de medio punto también

como decir de media agua en su color oscuro
con excrementos de pajaritos dorados.

La cruz azul —celeste de la tierra al cielo, del nevado hacia el mar—
te sacaba del infierno a tus pies y ante tus padres

que te entraron al convento para que te escondieras como un cuy
de las acechanzas de la belleza tan grande como los tres colores de pie-
[dra del convento,

como las figuras de los señores desnudos cubiertos con hoja de parra
bajo puro azul, ¿no, hermana sierva?, ¿no, hermana esclava?

Dolores Llamosas

cómo te vi queriendo salirte por los agujeros
de la conversación sostenida con los parientes torpes,
por el torno

con los dulces de maíz envueltos en papelitos blancos,
por la puerta donde los comerciantes cambiaban cuchis y carneritos gordos
por plata contante y sonante

mientras se encendía el humo de los braceros

y cantaba afuera la tarde una canción de llamada

a lecho tibio y blando, a pecho velludo y ancho donde sobar tus senos

¡JESUS!

—Puro azul ¿no, hermana sierva?

Dolores Llamosas consumida en su llama,

llamorosa en dolores,

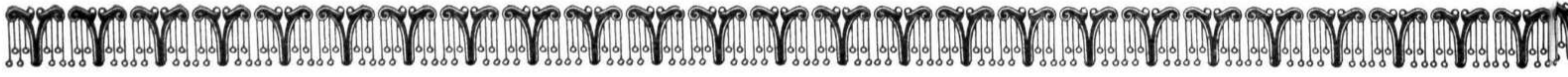
en la piedra ocre de su puerta y su rostro,

en la piedra teñida añil del patio

en sólo un pensamiento

y algunas obsesiones malignas rotas a latigazos

contra los muros que se extendían tan blancos



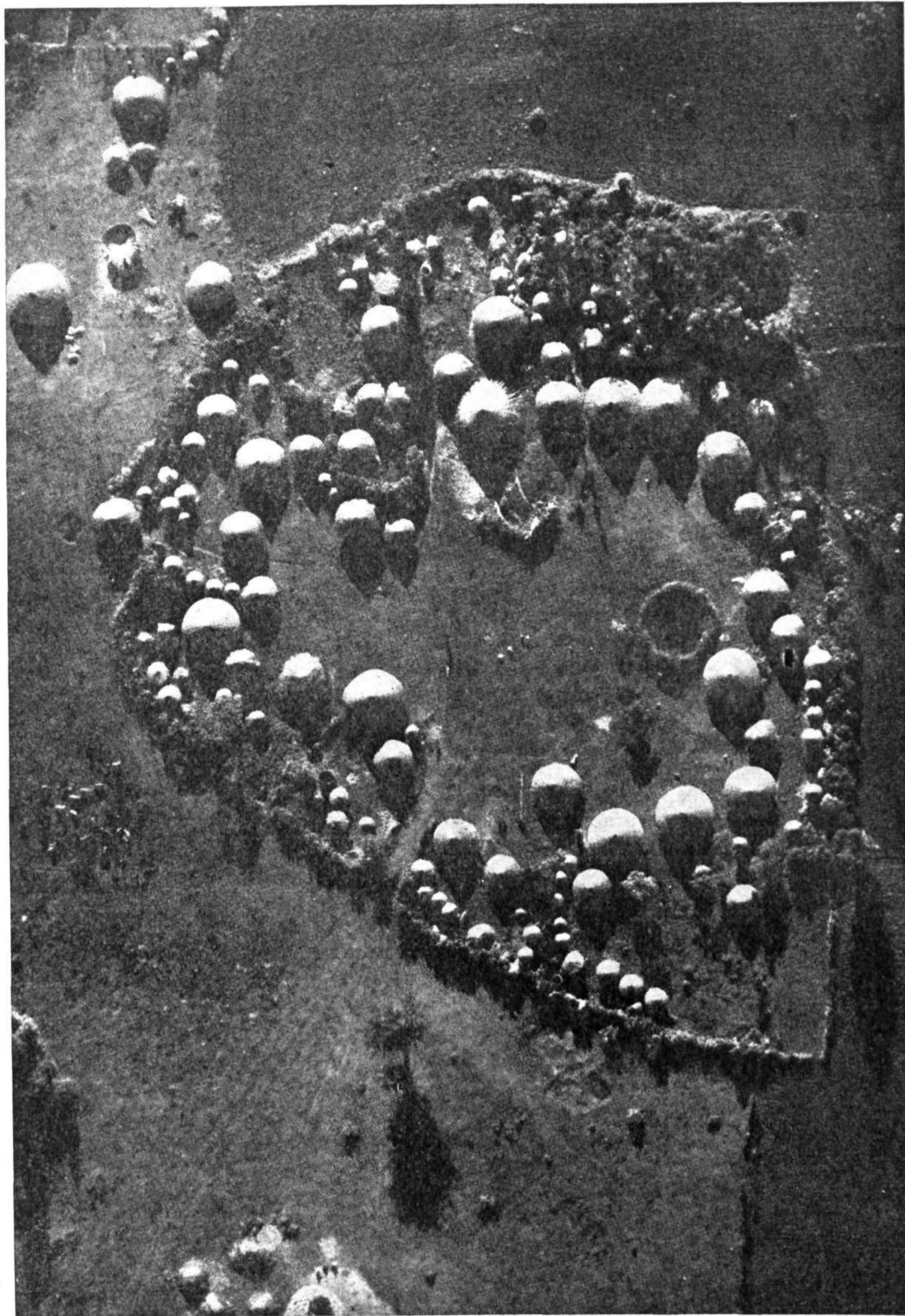
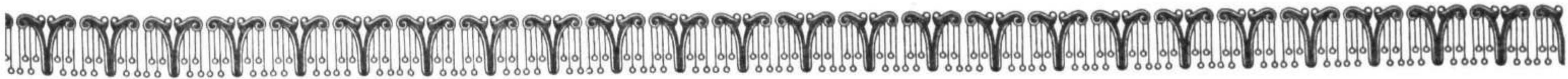
como una inmensa torta sin miel alguna,
y tu dolor se fue con el agua donde se lavaba la ropa.
Piedra sobre piedra hasta las nubes.
Madrecita de los Angeles con excrementos de pajaritos dorados
y un sombrero rojo de hombre nunca visto
para un cuadro de un tal Diego Cusi.
Y le siguieron los perros y los años
—¿Para qué?, se preguntaba al acostarse.
Sólo quedó su nombre grabado en el dintel.
Dolores Llamosas.
Vivió en un día que se quedó enterrado.
Pasaron después veinte terremotos,
lava blanquísima que parecía leche de sus vacas retozonas,
veinte generaciones con largo runrún de chacareros muertos
—Puro azul ¿no, hermanita dormida para siempre?

LA SAETA, EL PUEBLO Y EL RIO

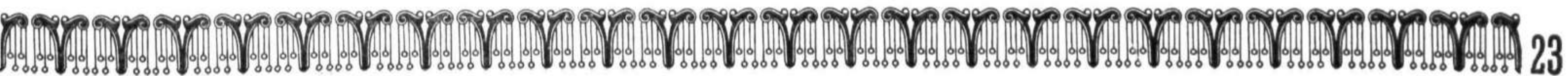
*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
que es el morir.*

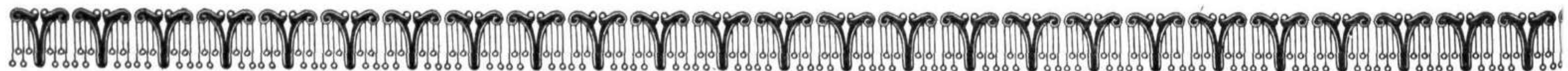
Jorge Manrique

La saeta llegaba desde un río lejano
con el brazo extendido...
la osamenta de un pueblo lánguidamente crecía
en la cal de su historia
y en la carne de palabras cultivadas en maceteros blancos
donde se vislumbran tizones, geranios de verano
mantenidos en grandes congeladoras de calor hecho hielo...



Fotografia de Georg Gerster





poemas guardados en ataúdes de vidrio.

Venía

la

voz.

Se alejaban veleros por rías rojizas
hacia un mar macilento que crujía en sus palos.

Era la hora incierta.

Y tú, Candelaria, llorosa, esperabas tu muerte
caminando sonámbula cubierta de ornamentos y flores
de estrellas con símbolos
entre sillas escuálidas blanquecidas por visiones de luna
hasta los pies del hijo

inalcanzable...

coronado de espinas,
como los tantos hombres que caminan
por laberintos,
por hollinadas máquinas
por cegados canales
por sílabas de ríos.

Y seguía

la

voz

con sus gotas de sangre.

Unos con otros se iban, ¿lo recuerdas?, buscando la muerte
que llegaba a pedazos
absorbiendo las notas

campanas que más tarde dijeran de zozobras innúmeras.

Unos con otros iban, ¿recuerdas?, buscando la vida
que tocaba las cosas,

trocándose en brazos, tenazas que ajustaban los cuerpos hirviendo,
los senos quemantes. ¡Qué zumo de miel!

Candelaria esperaba llorosa bebiéndose el canto nocturno
—de la luna oscura—

de la vida y la muerte que venían de un pueblo lejano

con su cal y su historia, con su mar y sus palos,

con sus carnes de letras y su río lechoso,

desde aquella saeta que llegaba

con el brazo extendido.

Le formamos orillas al agónico verso que comía las sillas,

áureas andas,

legiones de aceras,

alargados gusanos,

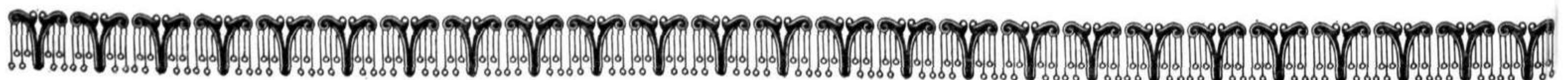
nuestras manos de júbilo.

Sólo el alba esperábamos

donde una carabela, con su beso ligero a la puerta,

hinchara las calles con un viento de mar

que es vivir.



EL AIRE DEL RIO

BLAS MATAMORO

EL jefe de sección me ordenó que cubriera la rehabilitación de *Mon Refuge*. Del hecho me venía enterando desde meses atrás, gracias a la incesante información que enviaba a los diarios Tono Lacombe Urdapilleta. *Mon Refuge* es una de las dos obsesiones esenciales en la vida de Tono. La otra, el escudo argentino fundido por Rodin en el monumento a Sarmiento, en Palermo. Tono sostiene que la Argentina es el único país del mundo que tiene un escudo fundido por Rodin y que el monumento se encuentra situado, a propósito, en un lugar mágico de inspiración solar. Para probarlo organiza desde hace cuarenta años unas expediciones al monumento, los domingos a mediodía, al salir de la misa en el Pilar. En ellas muestra a los expedicionarios cómo el sol celestial, incidiendo en el bronce, despide rayos que salen del sol bronceo que corona al escudo. Naturalmente, puede estar nublado. En ese caso todos terminan tomando el aperitivo en *La Fusta* y haciendo tertulia a propósito de cualquier tema.

No es difícil que Tono se ponga a perorar sobre la historia del monumento que, según él, fue encargado a Rodin por su abuelo Elías Urdapilleta, en contra de la historia oficial, que pone en su lugar a otro prócer. El tema alternativo es *Mon Refuge*.

En esta quinta vivieron los abuelos paternos de Tono, los Lacombe Jaloux. Pero esto debió ocurrir entre 1910 y 1931, año en que murieron, y la casa pasó, en legado, al obispado del pueblo de San Esteban, donde se encuentra. Es casi imposible que Tono tenga recuerdos precisos de haber vivido en la casa, a pesar de lo cual abunda en detalles sobre personajes, fiestas y temporadas de veraneo a la vieja usanza, cerca de Bue-

nos Aires. El sol rodiniano y la rehabilitación de *Mon Refuge* fueron las opciones exclusivas de Tono estas últimas cuatro décadas.

Angustiosamente, Tono ha visto cómo la casa decaía en el total abandono, vacía y sin utilidad, pues el obispado jamás entendió para qué podía servirle. «Los curas argentinos no son cardenales italianos del Renacimiento», era la frase habitual de Tono al referirse al desinterés estético del clero local. El jardín versallesco había sido vendido a no se sabe quién, en contra de las mandas del legado, y una *villa miseria* lo había invadido totalmente, hasta llegar a unas vallas de ladrillo que el obispado había hecho colocar en torno a la casa, para evitar intromisiones, pero que eran muy fáciles de sortear. Entre las casitas precarias aparecían tramos de reja, con lanzas doradas y guirnaldas, todo escrupulosamente herrumbrado y despintado. Se rajaban los tímpanos Luis XVI y no había ya ventanas con vidrios. La familia, prudentemente, había retirado los tapices, los cuadros y los muebles principales, lo mismo que unos escasos libros y papeles privados de los abuelos. El resto fue saqueado y no era difícil ver en el interior de las casitas unas cortinas de seda, unas bolas de marfil para jugar al billar, alguna sillita Renacimiento.

El estanque del parque, que había servido a navegaciones y espectáculos con barquillas entoldadas que copiaban a unas portuguesas del siglo XVIII, estaba seco y lleno de basuras. De vez en cuando, una refriega de pistoleros o sucesos políticos más o menos oscuros lo ilustraban con un cadáver y una pesquisa policial que entretenía al vecindario. El resto del año se limitaba a ser visitado por los gatos y a despedir olores nauseabundos.

Regularmente, Tono visitaba el quintón y, saltando vallas y pasando por ventanas inútiles, como los vecinos del lugar, recorría las habitaciones desiertas y polvorientas, controlando el deterioro creciente, el aumento de las manchas de humedad, el crujir cada vez mayor de los pisos de cedro canadiense.

Todas sus gestiones cerca de gobiernos, municipalidades y curias fueron inútiles. *Mon Refuge* no tenía ningún interés religioso, político ni comercial. Se iría transformando en una ruina y, cuando un inspector comunal decidiera que implicaba peligro de derrumbe, ordenaría su demolición. Tal vez un lugar desierto y un manojo de recuerdos bien escritos tuvieran más dignidad que aquellas paredes desconchadas.

Un episodio reiterado y cada vez más doloroso en la vida de Tono Lacombe Urdapilleta eran los crepúsculos del verano que veía transcurrir, con estival lentitud, sentado en la escalera de atrás de *Mon Refuge*, bajo los hierros oxidados del jardín de invierno, con lejanas velas de yachts, perfectamente blanca, y el olor de las glicinas que, desde los bajos, traía el aire del río.

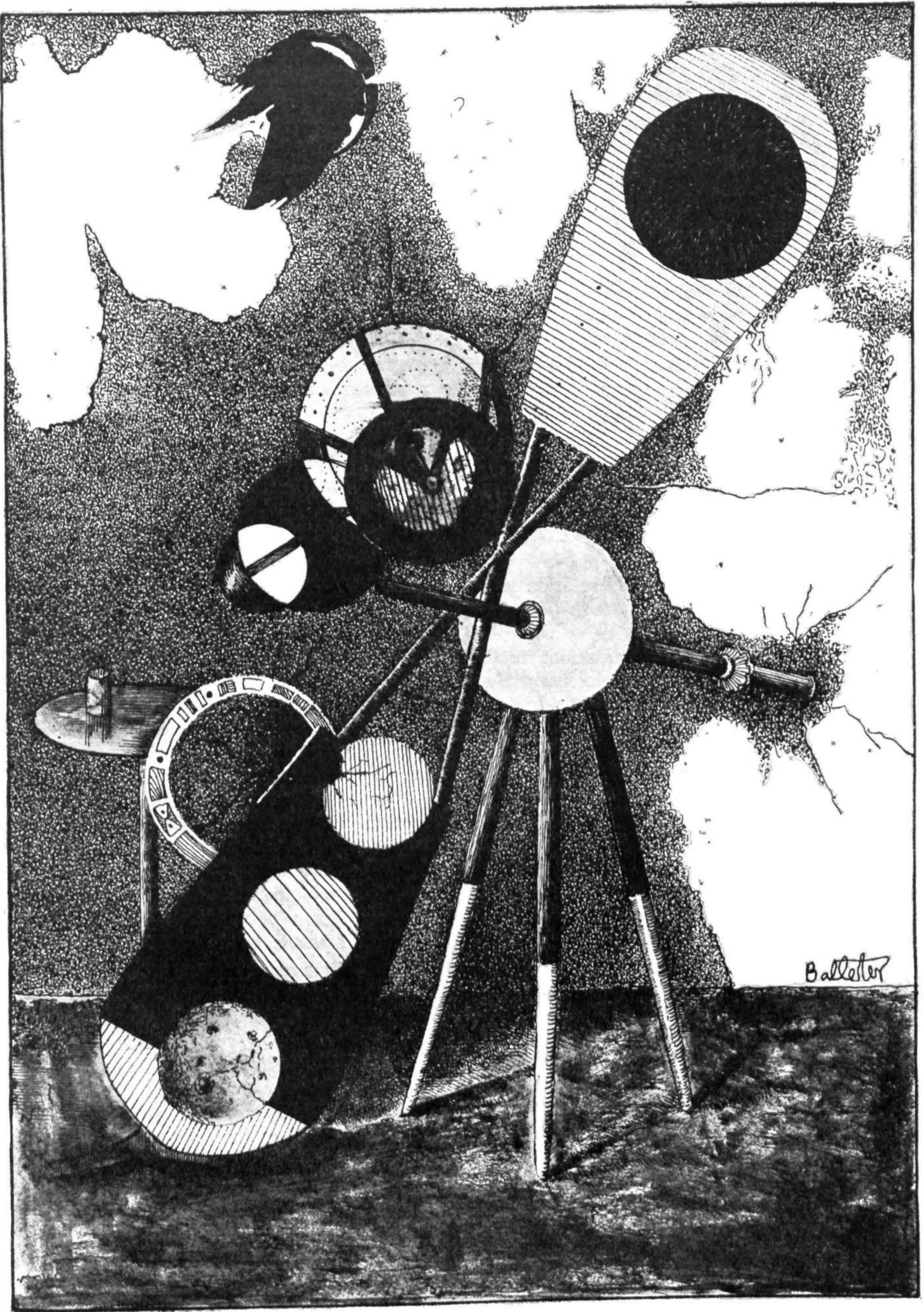
Así las cosas, la historia se apiadó de *Mon Refuge*, cuando se combinaron los esfuerzos de The International River Plate Building y de Panettini & De Carli, S. A. La compañía norteamericana había resultado concesionaria de una autopista que uniría la capital con los pueblos del Norte, siguiendo la línea del río. Panettini & De

Carli, S. A., entre sus múltiples empresas conocidas, contaba con la organización de grandes fiestas y campañas de publicidad, para lo cual necesitaba casas suficientemente lujosas y elegantes como decorado de sus negocios. *Mon Refuge*, a media hora de auto de la ciudad y a dos pasos de la estupenda autopista, era un recurso ideal.

Tono, que había soñado rehabilitar la quinta convirtiéndola en museo o logrando que fuera algo así como la Casa de la Cultura de San Esteban, debía conformarse con que sirviera de fondo al lanzamiento de una nueva marca de cigarrillos o al casamiento de un campeón de automovilismo con una estrellita de la televisión. Pero vaya lo uno por lo otro. *Mon Refuge* se salvaba y volvía a la vida. Fue para Tono una alegría casi imposible de aceptar el que Panettini, etcétera, lo nombrara asesor de las obras. De este modo pudo exigir una restauración minuciosa, valiéndose de los planos originales, que un arquitecto francés había mandado por correo y que, por error de información del artista, habían ido a parar a Río de Janeiro (la confusión de Ríos —de Janeiro y de la Plata— era frecuente en aquellos estudios de arquitectura parisienses) y debieron ser rescatados por el cónsul argentino, pariente de los Lacombe Jaloux. También recuperó el archivo de la familia y numerosas fotos de época, que ayudaron a la tarea. Tapices, cuadros y muebles fueron ubicados en sus actuales destinos, generalmente en casa de familiares, que accedieron a venderlos a Panettini, etc., por un precio razonable.

Quedaba el parque. Tono, según sus propias palabras, había obtenido del intendente de San Esteban la promesa de desafectar la villa miseria, construyendo unos blocks de viviendas un tanto alejados, de modo que, cuando se inaugurase la autopista, el paisaje estuviera de acuerdo con la obra. Una vez trasladados los villeros, se reconstruirían los parterres, se arreglarían las rejjas y el estanque volvería a la gloria cristalina de otros tiempos.

Tono había logrado casi todo lo que esperaba obtener de *Mon Refuge*. Así lo explicaba en la farragosa invitación para las fiestas inaugurales que había remitido a los diarios, con tipografía del siglo XVIII y detallando no sólo cómo había sido el trabajo, sino la historia de la casa y aun la leyenda histórica anterior, otra de las aficciones de Tono, merced a la cual aspiraba a entrar en la Academia de la Historia y había conseguido fundar la Junta Superior de Estudios Históricos



de San Esteban. Según su teoría, el solar de *Mon Refuge* había sido el escenario auténtico del desembarco de Santiago de Liniers y de un combate con los ingleses, durante las invasiones de 1807. Si lograba dar con algún indicio de construcción colonial y con algún provisorio cementerio de soldados británicos y criollos, su hipótesis quedaría perfectamente demostrada y el camino a la Academia expedito, tras la publicación del libro pertinente. Por ahora, todo eran meras suposiciones, artículos sueltos, conferencias de vago contenido.

Tono es, en alguna medida, descendiente de Liniers y por ello aspiró, allá por 1940, a que se rehabilitara el título de Conde de Buenos Aires en su cabeza. En esos años integraba un grupo de fervientes hispanófilos que, esperando de Franco la restauración de Alfonso XIII, querían ofrecer a éste, nuevamente, el Virreynato del Río de la Plata. Tono ya había imaginado la ceremonia —luego frustrada por una de las tantas astucias de la Historia—: iba a desfilar por la calle Mayor de Madrid, camino al Palacio Real, con una tropilla de caballos criollos que luego obsequiaría a Don Alfonso y recibiría la Grandeza de España en los salones de Oriente. Cuando el Rey dijera el ritual *Cúbrete* él se pondría un sombrero de gaucho, con ala levantada como por los vientos de las pampas, y pediría a S. M. el Virreynato.

El programa de actos era agotador, sobre todo pensando que el escenario era un pegajoso día de

verano, cercano a Navidad y a las arcillosas aguas del gran río color de león, color dulce de leche, escatológico color. Con un fotógrafo y un chófer partimos a *Mon Refuge*, pero debimos dar un rodeo para llegar a la entrada, ya que no podía utilizarse ningún tramo de la inconclusa autopista. Aún más: un policía privado de la empresa nos pidió, amablemente, mientras acariciaba la culata de su pistola, que no tomáramos fotos de la obra, por razones de propiedad industrial, ya que The International, etc., disponía de modelos y patentes exclusivos. De modo que tuvimos que internarnos por las calles de San Esteban, gozar del olor a *boudoir* de sus jacarandas florecidos (*tarcos* los llamaba el chófer, un tucumano) y encontrar el nuevo camino de entrada a *Mon Refuge*, patriótico y suntuoso en medio de las chozas de la villa miseria. Banderines argentinos y de San Esteban (amarillos con pintas moradas) se balanceaban con modorra. Al fondo, desde lejos, unas marchas militares.

Los actos de la mañana, con todo, fueron leves. Sólo hablaron el intendente y Tono. Luego, el obispo de San Esteban, tras casi medio siglo de sostenida indiferencia por la suerte de *Mon Refuge*, bendijo las obras.

El intendente era un hombre amable, gordo y miope, de buena postura a pesar de sus kilos y un bigote muy cuidado. Todos lo llamaban «el coronel», aludiendo seguramente a su grado militar. Tono, que lo conocía de chico, por ser ambos vecinos de San Esteban, lo tuteaba y le decía «Pepema» (tal vez contracción de Pepe María). Pepema dijo que *Mon Refuge* era un símbolo de las horas que vivía el país: casi una ruina, a pesar de sus patricias raíces, infelizmente olvidadas por muchas generaciones de argentinos, ahora renacía de sus cenizas y volvía a la vida, combinando la belleza del pasado con la técnica del presente.

Tono estuvo excesivo y repitió argumentos que ya le conocíamos. No obstante, su figura de viejo actor de carácter tenía gracia y todos nos entretenimos con ellas, y con la dificultad para gesticular, debiendo sostener con una mano las cuartillas del discurso y con la otra secarse el sudor incesante de su frente, brillante como el escudo de Rodin bajo el sol de Palermo. Dio por sentado que Liniers había estado allí y tomó el hecho como el emblema de la nacionalidad: un aristócrata francés, que iba a recibir de la Corona española el condado de la más criolla de las ciudades, había defendido el solar hispánico de las acechanzas anglosajonas. La ilusión, el lirismo, el quijotismo, habían derrotado al materialismo, la

herejía, el pragmatismo que venían enhiestos en las armas británicas. Todos esperábamos con ansiedad que aparecieran, escondidos en la bodega, la masonería y el judaísmo. Hasta Pepema lo temió, arrugando el ceño; él destruiría su discurso conciliador con algunas intemperancias integristas. Pero no. Tono conservó su homónimo.

Después hubo un almuerzo campestre bajo los sauces que dan al río. Tono explicó que Manuelita Rosas solía embarcarse hacia San Esteban y descender allí mismo, con sus amigas, tomando achuras y embutidos como las que ahora ofrecía un asador con rastra de plata. Venusta Dupré, la octogenaria y gloriosa escritora, vecina de *Mon Refuge*, evocó sus paseos con Benedetto Croce y Paul Valéry, sus huéspedes, bajo aquellos mismos sauces. Junto al estanque, Valéry le había leído los borradores de *Narcisse* y Croce le contaba la historia de Nápoles. Maneco de la Encina, el cáustico novelista, comentó que Manuelita, pintada por Prilidiano, siempre le había parecido un granadero travestí. Tono bajó los ojos. Pepema, imagen de las sobrias virtudes del soldado, probó un par de chorizos y tomó un poco de agua tónica. Se había levantado a las cinco de la mañana y proyectaba una inmediata siesta.

—El que duerme siesta vive dos días en vez de uno —comentó y se despidió de Tonito y demás personalidades.

Había mucha gente en el trozo de jardín de que disponía aún la casa. Policías de civil, solda-

dos de un regimiento que soy incompetente para describir, fuerzas vivas. Ni Panettini ni De Carli, que ya veraneaban en Punta del Este, pero sí su gerente de relaciones públicas. Para entretener la comida, unas bailarinas con el uniforme del Regimiento de Patricios y zapatillas de punta bailaron la marcha de *Curupaity*. Sus jóvenes tetas subían y bajaban entre las patricias correas. Mi temor fue que aquello se considerara irrespetuoso para las Fuerzas Armadas. Pero nada se oyó decir en este sentido.

Luego hubo un par de bailes más. El minué federal, donde apareció la propia Manuelita, de terciopelo punzó, como la pintura Prilidiano, y un cielito, con los bailarines de celeste, como para equilibrar políticamente el espectáculo. Unitarios y federales en el jardín de *Mon Refuge*, explicó Tono, eran un símbolo más: las tradiciones próceres se integraban a la vuelta de los años. Lo chocante fue que, tal vez por sugestión de Maneco de la Encina, Manuelita estuviera encarnada por un travestí de la boíte *Hidrógeno*, circunstancia que no pasó inadvertida a Nimio Reverte, el filósofo heideggeriano que ocupaba la Secretaría de Cultura de San Esteban. «Ni», como lo llamaban Pepema y Tono, amigos de infancia, comentó que ciertos extremos de libertinaje, aunque disimulados en las astucias del arte, colaboraban para sembrar el nihilismo ético entre las familias y la juventud. Después todos imitamos al coronel y nos retiramos, preparándonos para el segundo ciclo de ceremonias, que ocurriría desde el anochecer. Mi fotógrafo y mi chófer se perdieron entre las bailarinas y los bailarines, y me costó trabajo ponerles en funciones nuevamente.

Escribí la primera nota y la dejé en la redacción del diario. Tuve tiempo de darme una ducha fría, cambiarme de ropa y prepararme para salir de nuevo al bochorno de San Esteban.

—Los bárbaros han llegado, ilustre senador —me dijo Tono recibíendome al entrar, ahora enfundado en un arqueológico e impecable *smoking* de los años veinte, que había pertenecido a Elías Urdapilleta. En efecto, el gran salón de *Mon Refuge* estaba ocupado por un ejército de técnicos de televisión, locutores, estrellitas y deportistas famosos, entre los cuales destacaba, dirigiendo la tropa, Cacho Lopetegui, con sus grandes bigotes de mandarín su dicción impecable y un *smoking* de camisa con chorreras, lo cual hizo comentar a Tono que le parecía un prócer de la Primera Junta.

Lopetegui animaba una emisión televisiva del programa *Dos hemisferios*, que se ve en toda

América y España. Para ello, sobre la gran mesa del comedor, había dispuesto unos platos con diversos cortes de la célebre carne argentina. Sus puños de encaje pululaban entre bifés y churrascos, zarandeando los gruesos pedazos y explicando a los televidentes de lejanas tierras cómo era aquella mercadería insuperable. Después presentó a Graciela Méndez, la última revelación de los estudios porteños, protagonista de una serie que daba la vuelta al mundo del idioma: *Calla corazón*. Graciela envió un cariñoso saludo a los hermanos en la lengua y dejó sitio al Cholo González, campeón mundial de box, quien dijo que la Argentina era un país generoso y hospitalario, y que para los hombres de buena voluntad había bifés como éstos (señalando la mesa), y para los malévolos, bifés como éstos (y enseñó su famoso puño izquierdo). Cacho exhibió más tarde a Federico Boninsegna el delantero que más goles había hecho en el Campeonato Mundial de Fútbol, comentando que la Argentina era un país seguro de sí mismo, pujante y triunfador, firmemente asentado en la tierra, como los muslos de Federico. Sobre el fondo rococó del gran salón y las intrincadas frondas de los tapices, los Orilleros de Oro bailaron *La Cumparsita*.

Tono me explicaba que Panettini, etc., habían querido matar varios pájaros de un tiro: a la vez que presentaban al mundo la rehabilitación de *Mon Refuge*, se mostraban en *Dos hemisferios* y filmaban una película de publicidad lanzando una nueva marca de vinos: *Brocal Dorado*.

Por eso, cuando terminó el tango y Cacho Lope-tegui despachó el programa aparecieron unos camarógrafos de cine y las celebridades nombradas, más otras que circulaban por el salón, empuñaron botellas de vino y copas y empezaron a tomar y a sonreír con avasallante optimismo ante las cámaras. Una secuencia debió ser repetida, porque a Federico Boninsegna se le ocurrió ponerse la botella entre los muslos, en tanto Graciela Méndez, de rodillas, intentaba beber del *Brocal Dorado*.

—Gracielita es la mujer más cariñosa de la Argentina —dijo Cacho—, la mitad de la vida se la pasa de rodillas.

Tono me tiró de la manga y salimos del salón hacia lugares más reservados de la casa. Admiré el trabajo de mi guía. Las paredes habían sido estucadas de nuevo, y los tonos apagados devolvían a *Mon Refuge* toda la discreción Luis XVI de sus mejores tiempos. A su vez, los muebles y los cuadros, un tanto opacos de pátina, no habían sido restaurados a nuevo, de modo que no echaban brillos falsos, sino que poseían la placidez de

la antigüedad indudable. El jardín de invierno volvía a oler a helechos recién regados. En el gabinete de confianza estaban otros invitados, los que participarían en la auténtica rehabilitación de la quinta, cuando los «bárbaros» se fueran.

A aquéllos Tono les había pedido que exhumaran los trajes con que habían concurrido a las antiguas fiestas de los Lacombe en vida de los abuelos. La tía Mecha, rechoncha y láctea como la había pintado Sangróniz, ocupaba una suerte de trono, y su ensimismada vejez apenas alcanzaba para alguna carraspera y unos lánguidos movimientos de abanico. En cambio, Venusta, estatutaria, seguía evocando sus amistades áulicas. Vestía un modelo de Worth que había lucido en una comida de la duquesa de Ferrara donde había conocido, precisamente, a Benedetto Croce, luego paseante bajo los sauces de *Mon Refuge*. Volvió a evocar a Valéry y no resistió decir de memoria, aunque con el libro abierto sobre una mesita, unas estrofas del *Narcisse*.

Maneco de la Encina exigía a Tono que le explicara algunos detalles de la reconstrucción de *Mon Refuge*, casa que amaba singularmente porque la había tomado de modelo para su novela *Aureas mansiones*. Tono nos llevó por discretos corredores hacia los dormitorios.

—Esto es muy para vos, Maneco —dijo abriendo una puerta.

Entramos en un dormitorio todo amueblado con piezas de porcelana alemana, blanca y rosa. En los marcos de los muebles había ingenuos pajaritos, flores y frutas. Tono explicó que aquel era el dormitorio que el tío Chema (José María Urdapilleta y Zaraza) tenía en París y en el que se encontraba con Balna Beredzi, la *cocotte* húngara que compartía con Alfonso XII.

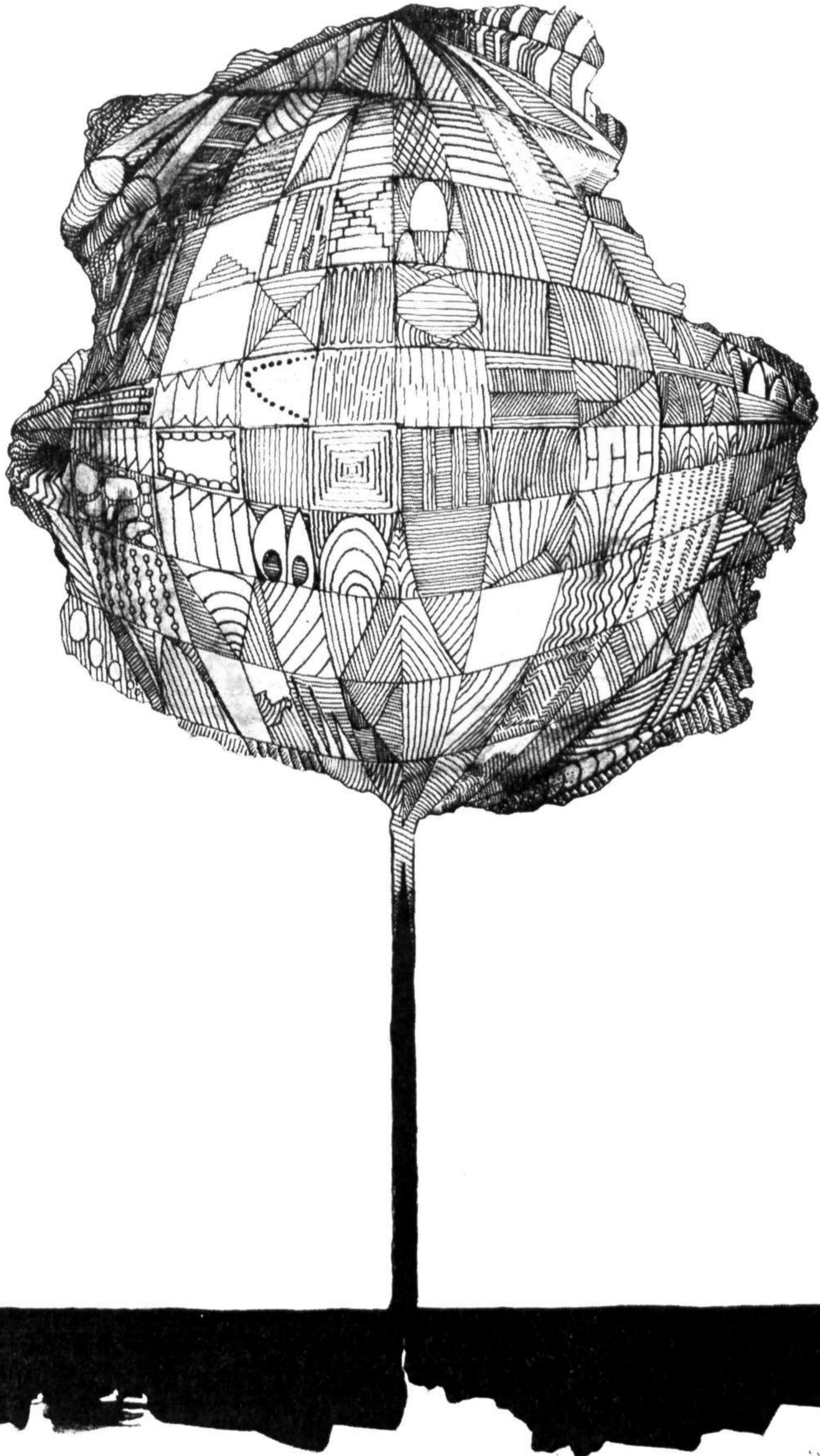
—Qué ruido harían el coger —comentó Maneco, moviendo la cama de porcelana.

Pero Tono ya abría otra puerta y nos enseñaba un trozo de pared en que se había practicado un cateo.

—Por la calidad de los ladrillos —dijo— se ve que es un resto de construcción colonial. Aquí debió estar Liniers, sin duda. Esto me servirá para encontrar más pruebas a mi tesis. Sólo me falta el cementerio.

—Eso es fácil, che —dijo Maneco—. Pedí unos muertos prestados y ya está. Vos sabés que muertos nunca faltan.

Volvimos al gabinete. La casa había recuperado el susurrado silencio de las fiestas elegantes. Sin duda, los bárbaros habían decidido abandonar sus posiciones. Tono nos explicó el resto del progra-



23-III-70

J. N. Ballster



ma. Iba a haber un breve concierto de la Camerata Antiqua que dirigía el maestro Duccio Ventimiglia, con instrumentos del siglo XVIII, y la actuación de una soprano del teatro Colón. Se iban a exhumar unas cantatas barrocas coloniales, recientemente encontradas en el archivo de la catedral de San Esteban. Un bocado de cardenal. Luego vendría una cena de época. Tono había dado con el menú del 25 de mayo de 1927, cuando *Mon Refuge*, patriótica en el caso, celebró la fecha cívica con una gran cena. Jules Bompierre, el *chef* de entonces, viejo, paralítico y retirado, había sido traído a la quinta para que supervisara las salsas y los *relevés*. Entreví el comedor de mármol, con los enormes cuadros de caza holandeses del siglo XVII.

El calor no aflojaba. A pesar de las ventanas y puertas abiertas, el aire del río brillaba por su ausencia y todos transpirábamos descomedidamente. Con un pañuelo apretado como un bollo, Venusta retomaba *Narcisse* y volvía a describir a Valéry al borde del estanque rioplatense. Tono frunció el ceño y se acercó a una ventana. El maestro Ventimiglia, sus músicos y la soprano ya estaban en sus lugares. Una cortina se agitó con lentitud y cierta negligencia que Maneco calificó de *ducal*. El aire del río empezaba a sentirse. Tono, inexplicablemente para nosotros, puso cara de asco. Con silencioso gesto, llamó a un mucamo y le ordenó algo al oído. Las ventanas que daban al río fueron cerradas. Dejamos de ver, a lo lejos, tras las verjas, a los villeros que miraban con curiosidad nuestra fiesta. En cambio, el trébol de puentes y caminos de la autopista, iluminado por

la luna llena, parecía un elegante monumento futurista en el fondo, sobre las aguas tenebrosas del río.

Tono ensayó un comentario. Entre las cortinas dieciochescas, el cemento dejaba ver su nuevo clasicismo, su nuevo rococó. Nada entonaba mejor con la depurada línea de *Mon Refuge* que aquella impecable obra de ingeniería. Una integración perfecta, otra más, de la belleza antigua y la técnica moderna.

La atmósfera del salón era irrespirable. Con la excusa de ir al baño salí a la galería. En el jardín latían los grillos. Allí todo se había impregnado de un potente olor a carne podrida, como la que surge en los cementerios mal construidos o en los que se hacen obras de remoción. A los pocos minutos sentí que ese aire también era irrespirable y me llevé un pañuelo perfumado a la nariz. Pero el avasallante olor a cadáver pasó a través del tejido.

Volví al salón. Pálida y dando un descuido agudo, la soprano cayó desmayada. Varias voces pidieron que se abrieran las ventanas. Una bocanada de aire cadavérico invadió *Mon Refuge*, pero la renovación valió como consuelo por algunos instantes. La soprano fue llevada al baño de la abuela de Tono, una primorosa imitación de los baños pompeyanos que figuraba entre las obras maestras de la casa. Allí la artista recuperó el conocimiento y, angustiada por la suerte de su concierto, se peinó cuidadosamente y ensayó la voz.

Se trató de hacer música. Las narices estaban convenientemente cubiertas por finos pañuelos del más fino perfume. Atacaron los instrumentos y la voz de la cantante dijo las primeras palabras del recitativo:

Oh, blando céfiro de onduladas aguas...

Pero, repentinamente, un sonido gutural cerró el paso a la frase barroca, como si se tratara de una audaz composición del siglo XX. La cantante abrió largamente las mandíbulas y se llevó el pañuelo a la boca. De nuevo hubo que instalarla en el baño pompeyano, esta vez convertido en vomitorio. Todo muy a la romana.

Despatarrada sobre el *water-closet*, la soprano hizo saber que no estaba en condiciones de cantar. Insólitamente, la gran habitación con mármoles y frisos al fresco se había llenado de gente, que se llevaba dedos perfumados a la nariz, humedecía trozos de algodón en alcohol y aspiraba los frascos de Colonia. La casa se había despoblado y cientos de lámparas amarillentas iluminaban en vano escaleras y salones. Pero todo el mundo ac-

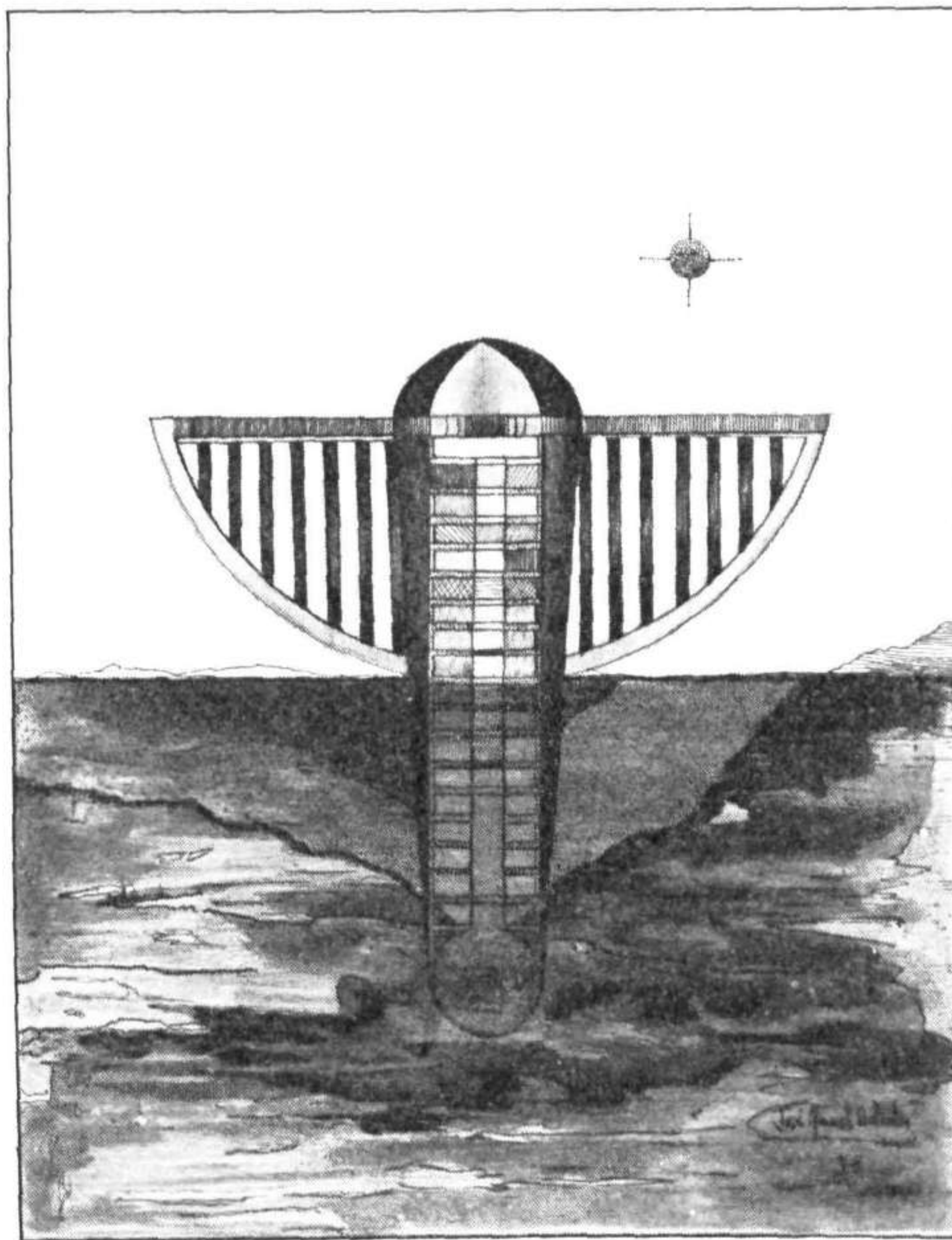
tuaba con cierta naturalidad, como si nadie se hubiera enterado del suceso, o como si estuvieran habituados a las consecuencias del aire del río.

Parte de los convidados se había refugiado en la cocina. Entre ellos, Venusta Dupré que, al ver las ostras a la perigurdina, recordó que eran el plato favorito de Valéry y atacó el *Narcisse* por tercera vez. La cocina olía admirablemente a salsas exquisitas y a dulces sorprendidos, todo dirigido por un monsieur Bompierre casi agonizante, desde su sillón de ruedas y varilla en mano, como un rey de opereta. Pero el calor era allí lo insostenible. Se olía bien, pero las primorosas *toilettes* de los años veinte se empapaban de sudor que, mezclado con los vahos coquinaros, daban a las damas y a los caballeros un aire de pinches de hotel. Poco a poco, repitiendo pretextos o inventando otros sobre la marcha, los convidados se fueron yendo, ante una mesa improvisada e inútilmente servida.

Tono y yo, en la atmósfera despejada, decidimos quedarnos y probar el menú que Bompierre había extraído de su neblinosa memoria. Arremangados, con el moño de la corbata deshecho, probamos aquellos exquisitos recuerdos. Tono sudaba y estaba rojo y como alucinado.

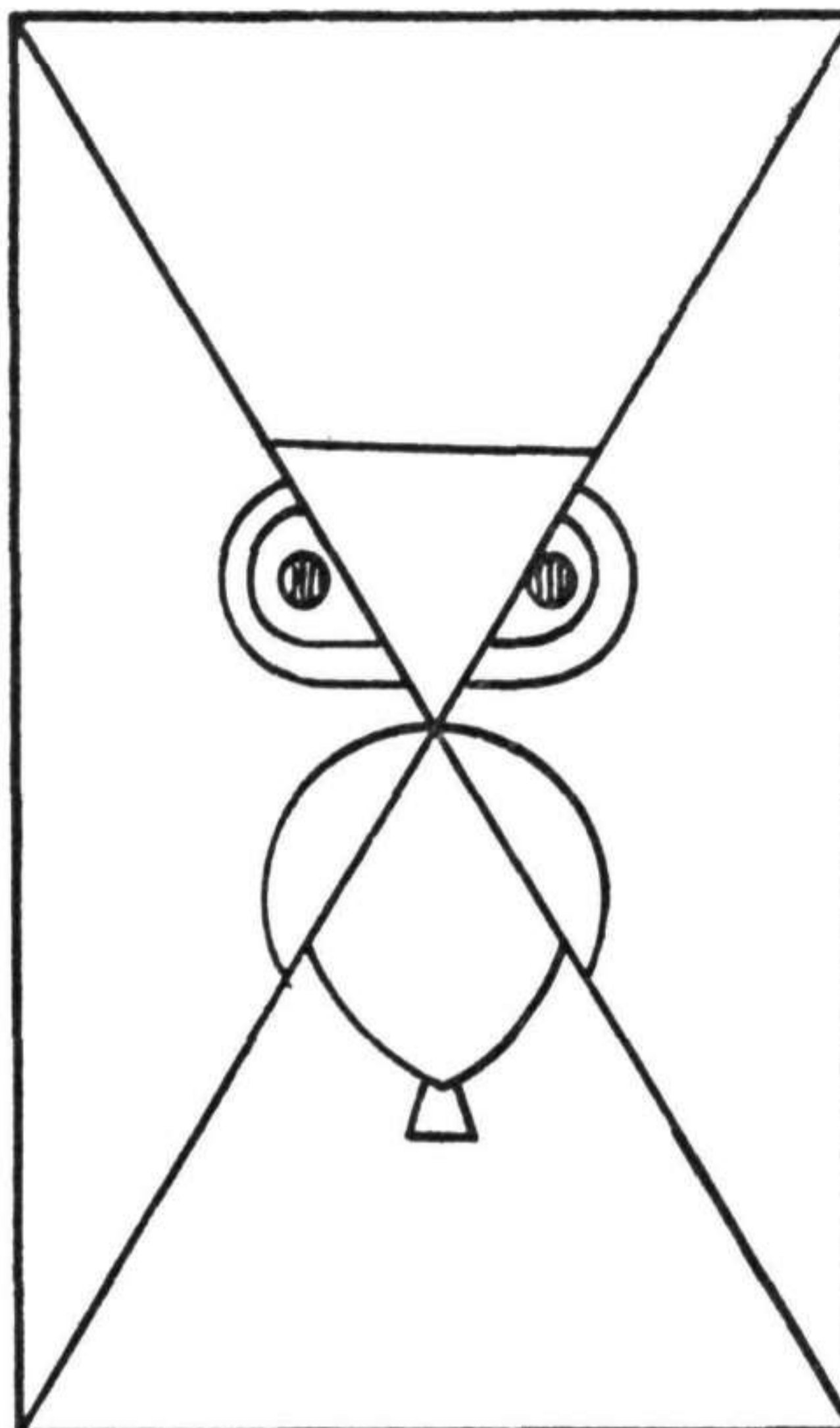
—Es la prueba que me faltaba. El cementerio —decía—... Ese olor me confirma que el cementerio está cerca y daré con él en poco tiempo. *Mon Refuge* será declarado monumento nacional...

Después de comer, salimos al jardín. El aire del río había cambiado y traía, de nuevo, el perfume a jacarandá de las calles de San Esteban. Rescaté a mi chófer y a mi fotógrafo, esta vez entre cocineras y cocineros, y me puse a pensar qué diría en mi nota del día siguiente, ya que el hecho no podía ser narrado tal cual. Subimos al coche y el chófer, casi borracho, se llevó por delante el vallado de las obras de la autopista, lo cual atrajo sobre nosotros a una multitud de policías de la empresa que, pistola en mano, salían de las sombras donde se habían agazapado. Nuestras credenciales nos salvaron de escenas peores, como, por ejemplo, oler al día siguiente de la misma manera que *Mon Refuge* al atardecer, envuelto por el aire del río. Tomamos calle arriba, hacia el centro de San Esteban. Por la ventanilla trasera miré una vez más la altiva casa, rodeada de chozas pululantes de gente, las lanzas de las rejas, de nuevo doradas en la noche, y el lejano y lunar trébol de cemento de la autopista. Debí reconocer que Tono tenía razón y que el quintón y las obras de cemento obedecían a «un mismo espíritu de clasicidad».

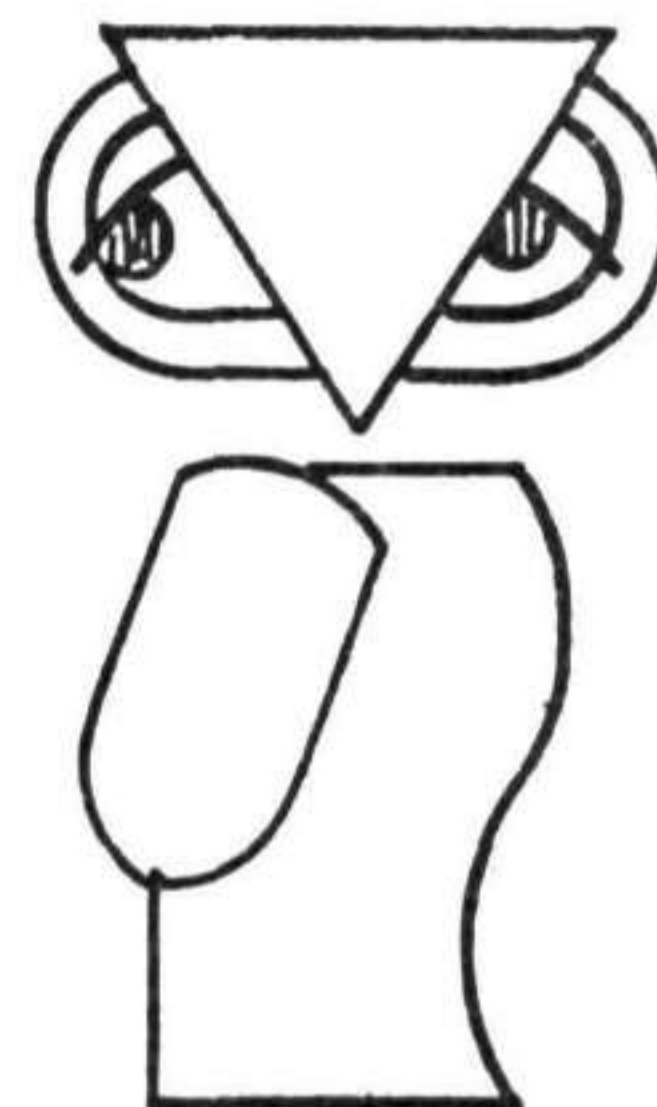


Lechu Zen

TODO ES SEGÚN EL
COLOR DEL CRISTAL
CON QUE SE MIRA.



Y DE SU CALIDAD.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

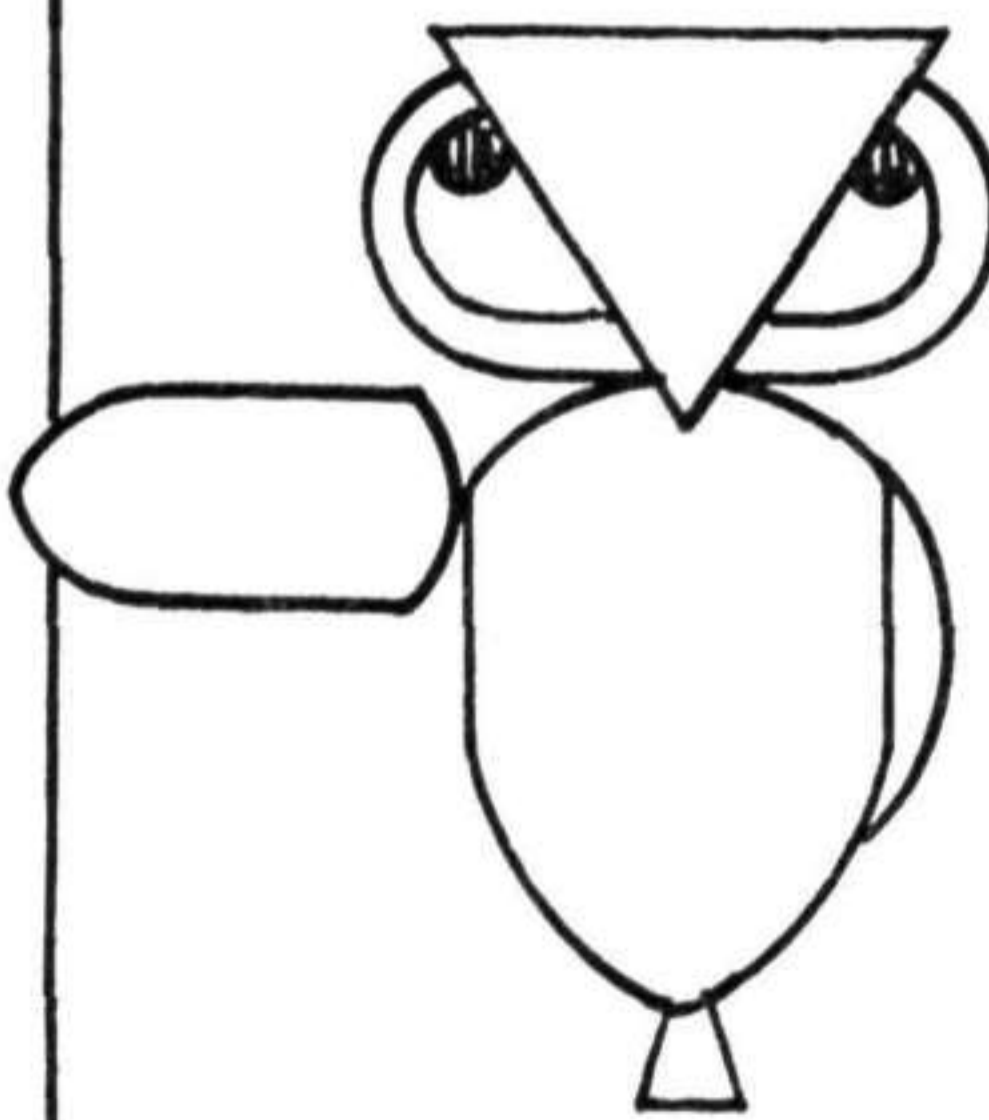
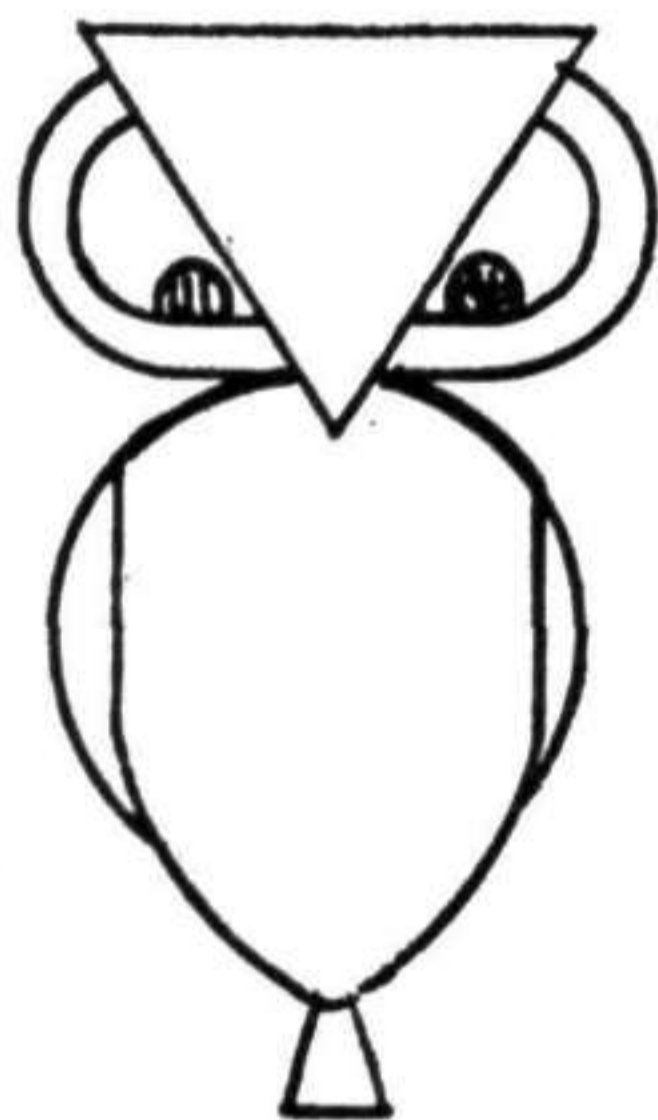
REFRANERO COMENTADO

Hombre prevenido, vale por dos. «Desprevenidos».

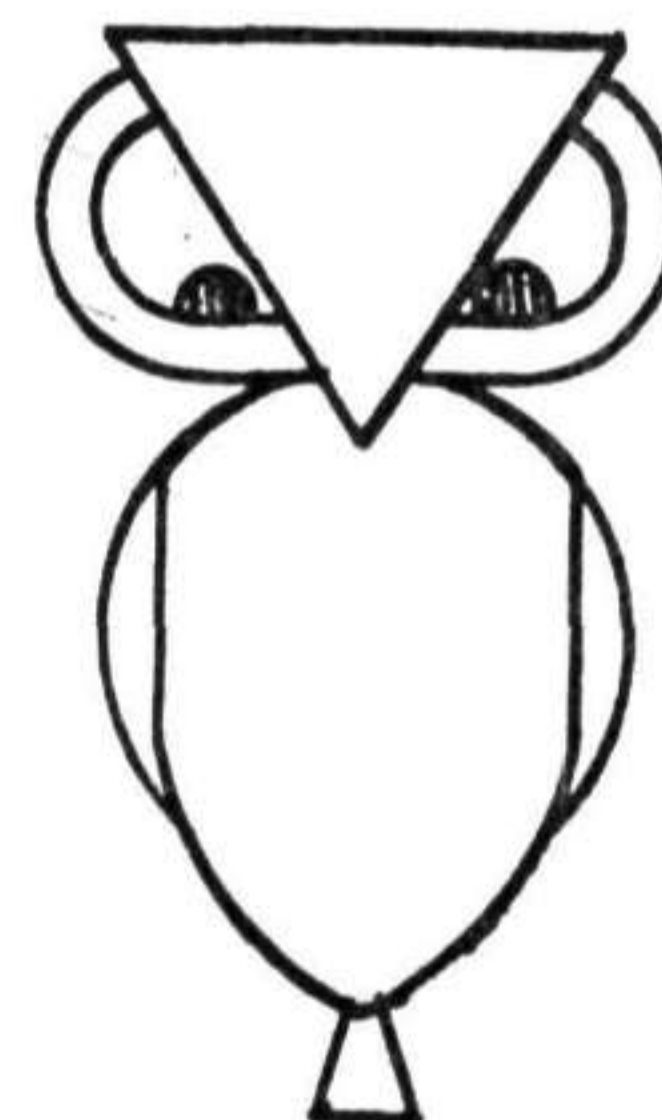
Una mano lava la otra y las dos, lavan la cara. «Cuando hay agua».

A buen entendedor, pocas palabras bastan. «Si son claras».

EL HOMBRE ES LA
MEDIDA DE TODAS
LAS COSAS

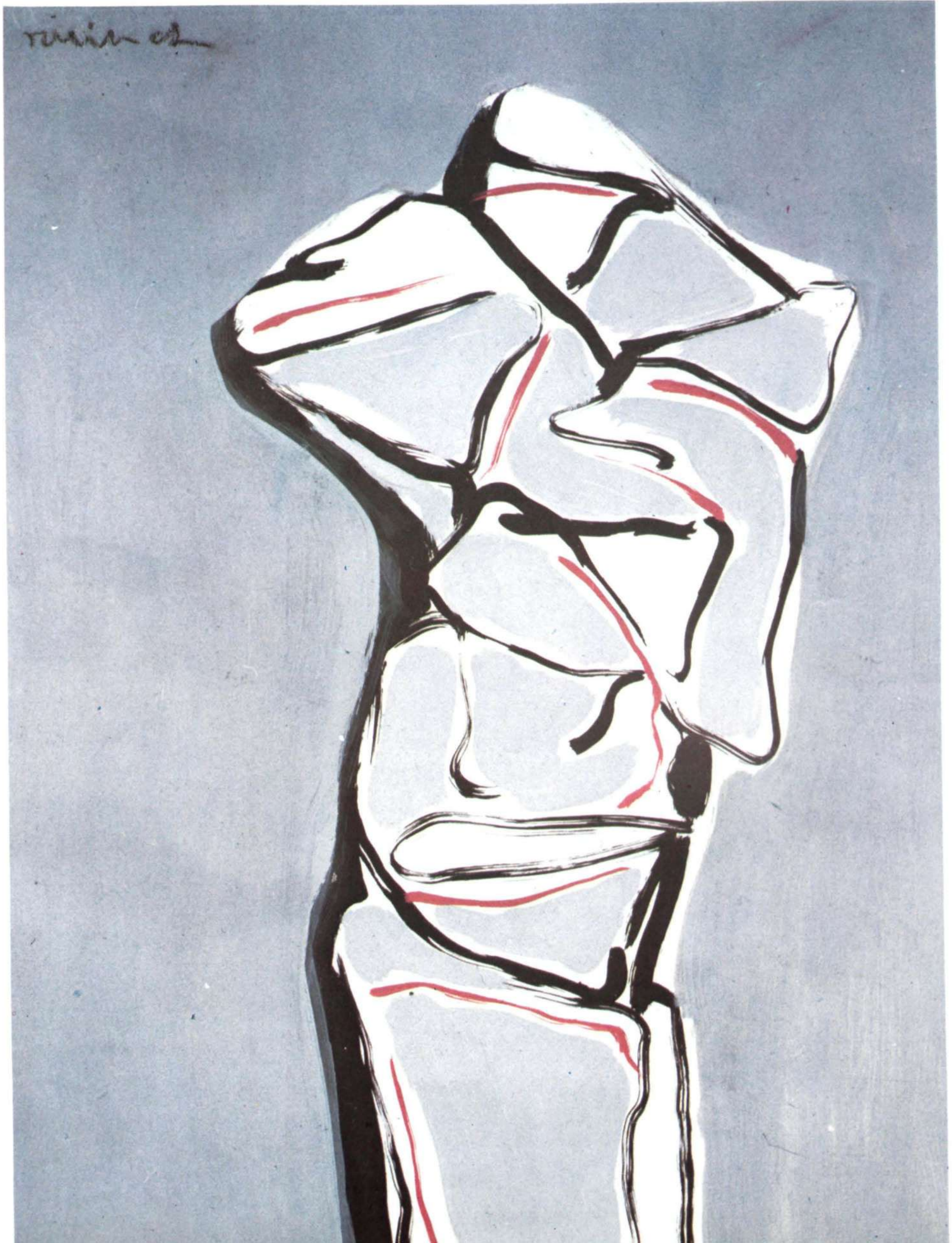


CUÁL HOMBRE...



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

MANUEL RUIDAL



ruis ch



ruis ch



ruis ch



Swivel



Swivel





EVOCACION Y ESCARNIO DE LA CHINCHE

FRANCISCO AYALA

CUANDO en los periódicos leo que, con la generalizada preocupación de hoy por preservar los equilibrios ecológicos—y no sé bien si por otras razones de tipo sanitario—, se ha prohibido oficialmente, como dañino, el uso del DDT, me vienen a la memoria ciertas tribulaciones a que la especie humana estuvo sometida antes de que el ahora condenado producto hubiera sido descubierto y lanzado a los cuatro vientos. Vosotros, jóvenes, y vosotros, los ya no tan jóvenes, todos cuantos os habéis criado libres de esa particular aflicción; los que habéis crecido sin necesidad de combatir la tenaz plaga del insecto llamado *cimex lecturalis* en elegante latín, y en vulgar castellano chinche doméstica, no tenéis siquiera idea de lo que ella supuso en la vida cotidiana de vuestros mayores.

Acaso más de uno entre vosotros preguntará: Pues, señor, ¿qué era una chinche? ¡Santa ignorancia! No voy a sacaros yo de ese beatífico estado con mis explicaciones. A mano tenéis el diccionario, que os podrá socorrer prestándoos un conveniente barniz de erudición...

Pero, en fin, conozco vuestra pereza, hija de la presente molicie. Venceré la mía y os ahorraré el trabajo de buscar la palabra en el mamotreto; copiaré aquí en obsequio vuestro lo que bajo el correspondiente artículo enseña el de la Real Academia Española de la Lengua. Dic^o en su edición de 1803 que la chinche es «animalejo asqueroso del tamaño de una lenteja: tiene seis pies (no de largo, se entiende; quiere decir seis patas), y en la cabeza unas como tenacillas

con que muerde y saca sangre de la parte del cuerpo en que se pega». En su edición de 1970, la Academia se ha puesto ya muy científica, aunque a la postre no pueda privarse de formular algún juicio de valor, y ahora define: «Insecto hemíptero, de color rojo oscuro, cuerpo muy aplastado, casi elíptico, de cuatro o cinco milímetros de largo, antenas cortas y cabeza inclinada hacia abajo. Es nocturno, fétido y sumamente incómodo, pues chupa la sangre humana taladrando la piel con picaduras irritantes. Abunda en las casas viejas y desaseadas, con especialidad en las camas durante el verano.» Por implicación, parece querer darse a entender que ni siquiera durante las calurosas noches del verano madrileño pueden detectarse tan asquerosos animalejos en las aseadas camas y casas de los académicos redactores, lo cual es perfectamente plausible dado que el nuevo texto pertenece a una edición de fecha muy posterior a la del descubrimiento del DDT.

Con todo, la descripción ofrecida por la Academia resulta, como tantas otras veces, no exactamente ajustada a la realidad, y en tal sentido algo insatisfactoria. Deja la impresión de que sólo reconociera la ciencia una sola especie de *cimex*, aquella que corresponde a sus términos; siendo así que yo mismo, a partir de mi propia y personal experiencia (por mucho que ésta sea limitada y pobre, y empobrecida todavía más por las fallas que con el tiempo padece la facultad rememorativa), puedo testimoniar sin embargo acerca de tres o cuatro variedades de *cimex lectu-*

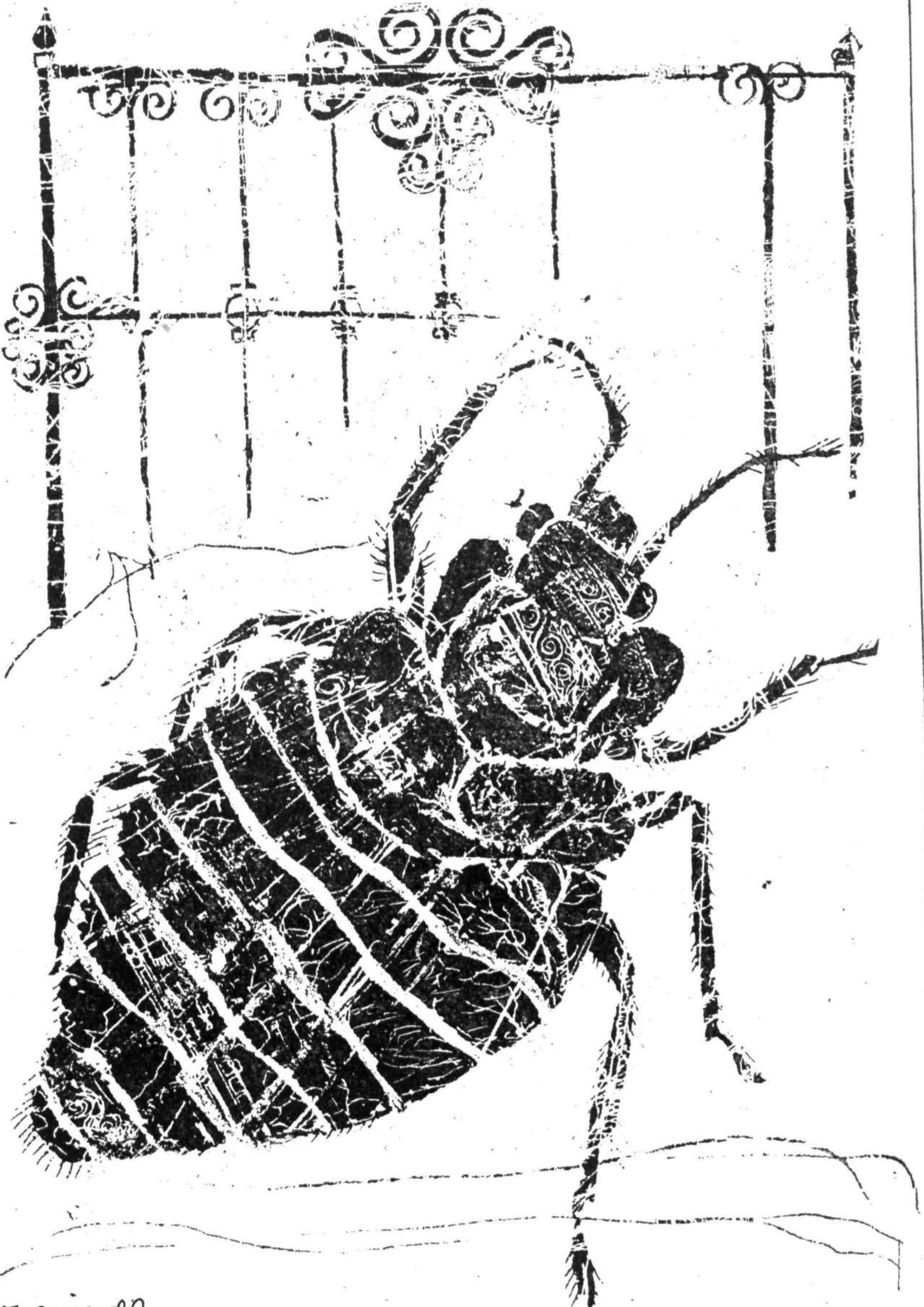
ralis, bien diferenciadas en cuanto a su forma y tamaño. En efecto: junto a la elíptica que con mal disimulado regodeo nos pinta el venerable diccionario, recuerdo demasiado bien otra, igualmente aplastada—quizá más aplastada aún—, pero de forma redonda, no oval (la del tamaño de una lenteja, a que se ciñe la edición de 1803), así como también otras, bastante gruesas, alargadas, muy oscuras, tirando casi a negras, y majestuosas en su andar; y todavía, por si fuera poco, algunas menudicas y rubias, no tan imponentes y repulsivas, aunque no menos voraces. En conjunto, el rebaño de parásitos que, taladrándonos la piel, solía chuparnos la sangre para apacentarse en nuestro dormido cuerpo, presentaba un aspecto menos parejo que las manadas de ovejas merinas sobre los campos de Castilla. Concuerto, no obstante, en que un rasgo unificador hacía odiosas sin distinción a todas las variedades de la chinche común: su fetidez, rasgo éste tan característico que ha servido en francés para darles su nombre de *punaises*, o sea, hediondas.

Insatisfecho, pues, con la información suministrada por la autoridad académica, acudo para completarla en beneficio de mis lectores a los servicios de la *New Columbia Encyclopedia* (1975), y por ella me entero de que existen, distribuidas por todo el ancho mundo, nada menos que unas treinta especies de chinches. Con particular referencia a la que este diccionario no vacila en calificar de «común humana» (pese a la insolente inhumanidad, apenas disculpable por el designio de sustentarse con que la *cimex lecturalis* se ceba en el *homo sapiens*), nos ofrece interesantes detalles, donde la observación vulgar, fruto tal vez de impaciente displi-cencia, se conjuga con la curiosa,

meticulosa observación de laboratorio. Ahí averiguamos, por ejemplo, que ese característico—y en verdad inolvidable—hedor proviene de una secreción aceitosa emitida por dos glándulas que la chinche oculta en la superficie inferior de su breve anatomía; que el animalito se pasa el día entero escondido en las grietas, ranuras e intersticios de paredes y muebles, y en las camas donde aguarda a su víctima para salir a atacarla luego con nocturnidad y alevosía; que su picadura es irritante, pero que, gracias a Dios, no se sabe que transmita enfermedades, y, por último, que es capaz de sobrevivir hasta un año en total privación de alimento—virtud admirable que revela una vez más la sabiduría de la Madre Naturaleza, pues aguante tan prodigioso, al lado del cual queda en ridículo la celebrada abstinencia del camello en los áridos desiertos, compensa a nuestra minúscula y familiar bestezuela del relativamente corto radio de movilidad que le ha sido concedido. A

diferencia de la ubicua cucaracha o de la elusiva y pertinaz mosca, la chinche ha de mantenerse dentro de un reducido *habitat*, sin que le sea dado emprender las arriesgadas migraciones de otros parásitos. ¿Se piensa cuál sería su suerte cuando los seres humanos de quienes se nutre deciden abandonar el domicilio común para disfrutar acaso de prolongadas vacaciones, si no fuera por esa increíble capacidad de ayuno que le permite, refugiada en los escondites consabidos, aguardar con santa paciencia el regreso de la familia? ¡Hasta un año sin alimentarse! Así, cuando los ausentes, quizá tras un largo peregrinar por lueños tierras, se reintegran a la dulzura del añorado hogar y, tal vez rendidos por las fatigas del viaje, esperan gozar en sus lechos de un sueño reparador, es previsible que, cerrados apenas los ojos, caiga sobre sus cansados miembros un enjambre de chinches ávidas, de quienes razonablemente no podría esperarse, dadas las circunstancias, ni moderación ni una contención más prolongada. Entonces, sacado de su modorra por la multitud y encarnizamiento de las picaduras, es probable que el durmiente quede sorprendido ante la insólita apariencia de sus atacantes. No son ya las chinches que bien conocía y a las que estaba acostumbrado, resignado tal vez. No, estos *revenants* son ahora unos espectros de chinche, fantasmas translúcidos, ligeros y transparentes cual pétalos secos, que increíblemente caminan, como si el resuello del recién llegado hubiese sido la llamada que los sacaba de la tumba.

Es claro que resistencia tan obstinada constituye un astuto recurso natural para la preservación de una especie que de otro modo no sabe defenderse, pues el *cimex* es en verdad bicho lento y más bien pa-



Squid

sivo. La exasperada persecución de las moscas insistentes, la feroz cacería de las huidizas, veloces y solapadas cucarachas (para no hablar del alevoso y burlón mosquito), ocasionan al ser humano tan sólo el raro placer de algún éxito excepcional en medio de muchísimas rabiosas frustraciones. En cambio, ¡cuán apacible el cuadro que evoca aquella otrora frecuente escena de alguien, hombre o mujer, cuyo sueño ha sido interrumpido por la picadura de sus infalibles compañeras de cama, y que perezosamente se ha sentado al borde de ésta para, con exquisito cuidado de no reventar entre sus dedos al maloliente insecto, ir dejándolas caer una a una sobre el líquido amarillo que a medias llena ya la utilitaria vasija nocturna, y observar complacido la constelación que, flotando varias de ellas en la densa superficie mientras que otras —las mejor nutridas y de más compacta forma— caen al fondo, figuran las chinches dentro del panzudo recipiente! Cierto es que

si su captura individual no era operación demasiado ardua, eran tan numerosos sus ejércitos que apenas alcanzaba a diezmarlas cada contraofensiva: la fatiga y el sueño del enemigo les daba tregua. Y, así, se hacía necesario montar luego operaciones de limpieza, buscándolas, hostigándolas y procurando exterminarlas en sus reducidos cuarteles.

El *Nouveau Petit Larousse Illustré* (como otros diccionarios igualmente imbuidos de sentido práctico) añade a su información acerca de la *punaise* algunos consejos encaminados a lograr su extinción. Dice que para destruir las chinches de las camas hay que hacer fumigaciones de azufre con todas las aberturas cerradas (supongo que habla de puertas y ventanas), o bien embadurnar las molduras y, en general, los lugares donde pueden encontrarse los insectos con una solución de sublimado del 2 por 1.000. Agradecemos al *Petit Larousse* su buena voluntad, pero que sus autores nos permitan una cierta dosis de escepticismo respecto a la eficacia de la receta. Esa y otras por el estilo fueron tozudamente aplicadas, generación tras generación, en Francia igual que en todos los países; tozudamente, pero en vano, antes de que la industria moderna lanzara al mercado el DDT.

Entre las tareas ímprobables a que las familias de entonces estaban condenadas, una de las más penosas consistía en —regularmente, una vez por semana— desarmar las camas y someterlas a diversos tratamientos, no sólo la fumigación y el sublimado, sino también otros como el espolvoreo con insecticidas varios, y aun remedios heroicos cual el agua hirviendo y hasta el fuego mismo. Rociadas de alcohol las colchonetas metálicas, el crepitar de las chinches achicha-

rradas por las llamas hubiese podido dar gusto a los depuradores, de no venir unido a un olor nauseabundo... Muchos insectos sucumbían en la prueba, muchísimos, pero al fin y a la postre la especie salía triunfante de la atroz ordalía: dijérase especie *inextinguible*: como el ave fénix, parecía renacer de sus propias cenizas.

Justo es reconocerlo: si para la *cimex lecturalis* esa semanal operación de limpieza constituía experiencia terrible, para quienes tenían a su cargo el llevarla a cabo —manos serviciales, tanto como los inquisidores que dirigían y presenciaban la ejecución— el cumplimiento de su deber requería nada comunes virtudes de carácter: gran energía moral, firme perseverancia y, sobre todo, una fe inquebrantable, pues, contra toda expectativa, el combatido mal rebrotaba siempre de nuevo con pasmosa pujanza. Y quizá el peor aspecto de esa lucha denodada contra la plaga fuera que debía efectuarse a puertas cerradas y en secreto, pues siendo como era padecimiento universal, se le tenía no obstante por vergonzoso, como si su presencia en la casa delatara el culpable desaseo que la Academia denuncia. No sólo había, pues, que sufrir el mal, sino también sufrirlo en silencio, y negarlo frente al mundo.

Tal ha sido durante siglos y siglos la suerte de la doliente humanidad. Hasta que por último —¡oh, milagro de la ciencia!—, entre las bendiciones químicas que, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, cayeron sobre este arrasado planeta nuestro para darle un respiro tras de tanta calamidad al afligido *homo sapiens*, hizo su aparición sensacional el producto denominado DDT. Lo que parecía imposible estaba logrado: eliminados los parásitos más sedentarios. Libres de piojos las cabezas; las ca-



mas, libres de chinches. ¡Era cosa de no creerlo!

Condición del ser humano es acomodarse a todo, a lo bueno tanto como a lo malo; y así las nuevas generaciones que no han conocido la plaga consideran hoy lo más normal el vivir sin ella. Pero ¿qué digo las nuevas generaciones? La chinche postrera con la que me enfrentó el destino fue un ejemplar —en verdad bastante desmedrado— que cierto colega y amigo mío, poeta distinguidísimo, capturó en su habitación del Real Palacio de la Magdalena, en Santander, durante los cursos de verano, y de esto hará ya no menos de

doce o quince años. A mi amigo, el descubrimiento del parásito le causó ya entonces un verdadero choque, una impresión casi intolerable. Había encerrado el insecto en una cajita de fósforos, y se disponía a exhibirlo como demostración de descuido en la limpieza del Real Palacio. A duras penas pude convencerle de que desistiera de su queja, persuadiéndole de que ese enteco animalito era sólo un vestigio de pasadas grandezas, y que más bien sería el caso de rodearlo de cuidados para preservar en él una tradición ya prácticamente perdida...

En cuanto a esas nuevas gene-

raciones para quienes la palabra chinche acaso no signifique otra cosa, si algo significa, que el clavito de cabeza ancha y plana, de punta corta, con que suelen fijarse al tablero las hojas de dibujo, ignorando que esta clase metálica de chinche o chincheta —*punaise* también en francés, *Wandze* en alemán, *cimice* en italiano— recibió su nombre por asociación con el insecto que solía clavar su piquito no en la blanda madera, sino en la no menos blanda carne del durmiente (de igual modo que, por similitud de lo nuevo, siquiera remota, con lo bien conocido, llamaron los españoles león al puma americano y piña a la fruta del ananas); en cuanto a esos muchachos, digo, que tal vez pregunten: ¿Qué es una chinche, señor mío?, sólo quiero advertirles: Cuidado, mucho cuidado. Pues el DDT está siendo prohibido—razones no faltarán para ello, supongo—; y de igual manera que, pese a otro milagro de la ciencia moderna: la penicilina, resurge entre vosotros, jóvenes desprevenidos, la sífilis de poético nombre; de igual manera que los desterrados piojos se están volviendo a propagar ya en vuestras escuelas y centros recreativos, bien pudiera temerse que la chinche—de quien hemos perdido memoria, considerándola tan extinguida como el dinosaurio—regresara de improviso cualquier día con venganza implacable tomándonos a todos por sorpresa.

Escaso consuelo sería entonces que los científicos nos explicaran el mecanismo con que la sabia naturaleza procura restablecer los equilibrios ecológicos, y que los moralistas quisieran ponderar el sentido punitivo de las plagas y el beneficio que la mortificación comporta para el perfeccionamiento de las humanas virtudes.

¡Sólo esto nos faltaría ahora!



POETA EN NUEVA YORK:

ALIENACION SOCIAL

Y SURREALISMO

JOSE ORTEGA

Poeta en Nueva York no supone una ruptura radical con los modos poéticos previos cultivados por García Lorca, sino que forma parte del crecimiento orgánico y biográfico de una obra que en su totalidad responde, estilística e ideológicamente, a una visión del mundo basada en la crisis vigente del hombre y su entorno. La forma en este poemario emana, como en la obra de todo creador, no de un puro afán formalista, sino de la valoración presente de la realidad, realidad que en el contexto norteamericano se concreta en la alienación material y mental del hombre. El objetivo de estos apuntes es señalar los rasgos esenciales que tipifican la dinámica relación entre el contexto americano y la poesía de Lorca.

La puesta en contacto con el caótico y brutal orbe norteamericano de los años de la depresión explica el testimonio surrealista de la desintegración del hombre y su medio, crisis espiritual que provoca una afir-

mación de la capacidad creadora, imaginativa como medio de triunfar sobre la falsa apariencia. Es decir, el sentido de la concepción del mundo lleva al cultivo de una estética que *instrumentaliza* la problemática de la enajenación del hombre mediante una serie de formas de conciliación de esas falsas antinomias que de alguna manera han provocado la extrañación del hombre. La elaboración de *Poeta en Nueva York* supone artísticamente una justa adecuación del medio expresivo a la realidad, una realidad que, desde el punto de vista estético, está ligada a los «ismos» de principio de siglo, especialmente el dadaísmo y el surrealismo. Estos movimientos literarios traducían la necesidad de establecer nuevas relaciones con un mundo en que la tecnificación había reducido la libertad humana a una mínima expresión, como lo prueba el trágico balance de la primera guerra mundial.

Dentro de las coordenadas estético-biográficas en torno a la fecha de composición del poemario neoyorquino habría que mencionar la aparición del *Primer manifiesto surrealista*, de Breton, en 1924, publicado el

mismo año en *Revista de Occidente*, revista de obligada lectura para todo artista e intelectual de la época. En 1927 se celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora, escritor cuya poesía funciona como una forma de activación de las fuerzas de la imaginación que permite descubrir las insospechadas, inéditas y misteriosas relaciones entre el hombre y su medio. El ensayo de Lorca (*La imagen poética en Góngora*), consagrado a Góngora, mentor de la *Generación de 1927*, refleja también el deseo de renovación estética de la época. Dentro del surrealismo, corriente en que hay que situar la obra lorquiana compuesta en Nueva York, habría que valorar la amistad del poeta granadino con Dalí y Buñuel, la colaboración en revistas vanguardistas como *L'Amic de les Arts* y la fundación en Granada de la revista filosurrealista *Gallo*, en 1928. En este año se publica en Barcelona el *Manifiesto antiartístico*, firmado por Dalí, Gasch y Montany, y es 1928 el año en que aparece *Romancero gitano* (1).

(1) Cernuda destaca la importancia que los poemas de Larrea publicados en la revista *Carmen*, «Al menos no creo equivocarme al pensar que a él debieron Lorca y Alberti (y hasta

El modo poético de *Poeta en Nueva York* supone un intento por superar la escisión entre el hombre y su medio, estética lorquiana de 1929, que estaba basada en la búsqueda de una unidad que supere la falsa antinomia sujeto-objeto. Por muy subjetiva, particular e irracional que la visión estética de Lorca parezca, toda su producción, especialmente a partir del poemario neoyorquino, está en función de una concreta situación histórica. Este poemario no puede reducirse, como parte de la crítica ha pretendido, a una crisis personal. Una lectura atenta nos descubrirá que la ideología de *Poeta en Nueva York* está fundada en la angustia del hombre que se rebela contra las premisas de una razón y orden que sistemáticamente han venido instrumentando la subversión y destrucción de los valores humanos, o sea de la libertad (2). Esta obra constituye un testimonio de la crisis espiritual de la decadencia de Occidente ya intuida por pensadores (Spengler, Huxley), novelistas (Dreiser, Dos Passos), y especialmente poetas como Lautréamont, Rimbaud, Whitman y Mayakovsky (3).

El nuevo rumbo estético en la poética lorquiana se refleja igualmente en los textos críticos publicados entre 1927 y 1930,

años que marcan el apogeo del surrealismo en la obra del escritor granadino. Esta nueva forma poética es anunciada por el propio escritor en carta fechada en Granada (1928), dirigida a Sebastián Gasch (4): «Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera es-

(4) Citamos por las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960. En el cuerpo del trabajo ponemos los números de las páginas entre paréntesis correspondientes a esta edición.

piritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina» (p. 1620). Estos dos poemas en prosa, que recuerdan algunas composiciones de Gómez de la Serna, son dos textos en los que la distinción tradicional de géneros parece haber desaparecido. El primero de ellos, *Nadadora sumergida* (1928), se inicia con unas líneas donde la nota espiritualista y cruel, abstracta y concreta se funden para provocar un efecto chocante, iluminador. Igualmente la inquietud ante las fuerzas desconocidas se yuxtapone a la



Alexandre) no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, p. 155. En la década de los años veinte surgen las revistas de los poetas de la «Generación de 1927»: *Litoral* y *Mediodía*, en 1926; *Papel de aleruyas*, *Verso* y *prosa*, *Carmen* y *Lola*, en 1927, y *Gallo*, dirigida por Lorca y su hermano Francisco, en 1928.

(2) «La evasión a la irrealidad, la fantasía que empieza mucho más allá de la normalidad, la misteriosidad deliberada, el hermetismo del lenguaje: todo se comprenderá tal vez como una tentativa del alma moderna, en medio de una época sometida a la técnica, a la comercialización y al imperialismo, por conservar para sí la libertad y para el mundo lo maravilloso que nada tiene que ver con los "prodigios de la ciencia"», HUGO FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna* (tr. J. Petit), Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1974, p. 215.

(3) Sobre las relaciones de estos poetas y *Poeta en Nueva York* véanse los siguientes estudios: VIRGINIA HIGGINBOTHAM, «Reflejos de Lautréamont, en *Poeta en Nueva York*», *Hispanófila*, 46, septiembre 1972, pp. 109-122; EDWIN HONIG, *García Lorca*, New York, New Directions Publishing Corporation, 1944. La comparación con *Saison en Enfer*, de RIMBAUD, en pp. 212-214; RAINER HESS, «García Lorca y Whitman», *Arbor*, 1964, pp. 265-282; R. LÓPEZ LANDEIRA, «Un puente entre dos poetas», *Revista Hispánica Moderna*, XXV, 1969. La comparación de *Poeta en Nueva York* con «Brooklyn Bridge», de MAYAKOVSKY, en pp. 261-267.

burlona nota sentimental que se adscribe a la concreta impureza de los objetos y a la misteriosa relación que éstos guardan entre sí dentro de la estética surrealista que se caracteriza por la importancia concedida a lo particular o realidad material: «Una noche, el demonio puso horribles mis zapatos. Eran las tres de la madrugada. Yo tenía un bisturí atravesado en mi garganta y ella un largo pañuelo de seda. Miento. Era la cola de un caballo. La cola del invisible caballo que me había de arrastrar. Condesa: hace usted bien en apretarme la mano» (p. 31). La falta de nexos, la enumeración taquigráfica y la ambigüedad

léxica de esta cita se relaciona con la libre asociación psicológica de la corriente de conciencia que literariamente traduce el fluir ilógico de vocablos e imágenes. En *Nadadora sumergida* se reitera la irreversible voluntad de transformar radicalmente los medios expresivos por medio de un nuevo sistema de relaciones entre distintas realidades alejadas de las convencionales formas esteticistas del modernismo según se declara en esta misma pieza: «Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito. Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan un nuevo temblor. Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio» (p. 32).

En *Suicidio en Alejandría* (1928) se intensifican los rasgos surrealistas mediante la yuxtaposición de metáforas que funden lo violento y burlón, la disposición tipográfica, el elemento fragmentario, discontinuo y enajenante de las cifras, y la inclusión de elementos estéticamente «impuros»: «10 y 19 rompían los tabiques y agitaban los pañuelos ¡Genoveva! ¡Genoveva! Era de noche y se hacía precisa la dentadura y el látigo» (p. 22). El compromiso ético, didáctico, asociado con el surrealismo, movimiento que trata de sacudir la moral burguesa del lector, se patentiza en *Oda al Santísimo Sacramento* (1928), composi-



ción que simboliza la absurda desolación a que ha sido condenado el hombre. Esta crisis lleva a la imperiosa búsqueda de una solidaridad humana basada en la armonía universal. La desposesión y el desgarramiento ante la imposibilidad de crear una ligadura espiritual se traduce en el predominio del signo deshumanizado, motivo dominante en el poemario neoyorquino:

*La gilette descansaba sobre los tocadores
con su afán impaciente de cuello seccionado
En la casa del muerto, los niños perseguían
una sierpe de arena por el rincón oscuro.*

(P. 558.)

Degollación del Bautista (1929), quizá el último trabajo compuesto por Lorca antes de su partida a Estados Unidos, es expresión del angustioso sentimiento provocado por la indiferencia de los hombres ante el dolor del prójimo. La desgarrada protesta ante la degradación del medio se articula por medio de la imagen surrealista que conlleva una rebelde protesta y no una actitud nihilista (5): «La cabeza del luchador celeste estaba en medio de la arena. Las jovencitas se teñían las mejillas de rojo y los jóvenes pintaban sus corbatas en el cañón estremecido de la yugular desgarrada» (p. 20).

Un sector de la crítica otorga a *Romancero gitano* (1924-1927) un carácter eminentemente surrealista (6) por la conjunción del elemento lógico de la metáfora y el illogicismo del plano onírico. Pero a esto habría que añadir que dentro del salto traslativo operado por la metáfora sobre la imaginación poética, la realidad continúa siendo la base referencial que potencia las

múltiples e inéditas relaciones imaginativas. La irrealidad que surge de la actividad poética deformante exige el cultivo de esa racionalidad que ha llevado a la degradación de la realidad (7). El surrealismo en el poemario neoyorquino resulta de una profundización de la realidad no restringida al factor racional, sino que aspira a una integración del consciente e inconsciente con objeto de recuperar en movimiento liberador las zonas claras, las apariencias y las zonas oscuras de la psique.

Entre *Romancero gitano* y el poemario neoyorquino hay una diferente utilización de la imagen. El sentido que emerge de la puesta en contacto de dos elementos distintos y distanciados, forman una unidad que sigue participando en ambos poemarios de la realidad que libera o hace inteligible. En la metáfora,

(7) «La paradoja consiste en que precisamente aquella misma poesía que, ante un mundo desentrañado y tecnificado por la ciencia, se lanza a la irrealidad, exige para crear lo irreal la misma exactitud y la misma inteligencia que ha convertido la realidad en algo trivial y sin horizontes», H. FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 76.

elemento predominante en el *Romancero gitano*, la relación de parecido o semejanza se establece entre lo que se dice y lo que se significa, mientras que en el símbolo, más característico de *Poeta en Nueva York*, lo que se dice es lo que se significa. En el símbolo, la relación entre lo que se dice y lo que se infiere no se basa, como en la metáfora, en la similitud, sino en asociaciones de orden psicológico, primitivo o mágico, según una relación fundamentalmente de contigüidad. Este elemento mágico, popular, ya presente en el *Romancero gitano*, se va líricamente intensificando en el poemario neoyorquino, obra que, como sabemos, supone una desviación del «popularismo» asociado al *Romancero* (8). Este énfasis es el inconsciente colectivo, premítico, está en íntima relación con la importancia otorgada por el surrealismo a las fuerzas no conscientes en las que el poeta quizá busca esa resonancia universal o síntesis de reminiscencias folclóricas. El surrealismo lorquiano supone igualmente un tipo de sublimación de unos elementos populares que la tradición ha ido dotando de carácter simbólico.

Una lectura atenta de *Romancero gitano* nos descubriría la importancia del elemento irracional, surrealista, así como la progresiva significación que va adquiriendo el símbolo como elemento traslativo entre lo real e imaginado. La relación entre lo dicho y lo apuntado, basada en una asociación de carácter primitivo, si como en referencias de orden clásico y vulgar, se descubren en muchos de los poemas de esta colección:

*Los niños tejen y cantan
el desengaño del mundo,
cerca de los viejos coches
perdidos en el nocturno*

*Y mientras el puente sopla
diez rumores de Neptuno,
vendedores de tabaco
huyen por el roto muro.*

(«San Rafael», pp. 368-369.)

(8) «Mi arte no es popular. Yo nunca he considerado que lo sea. El *Romancero gitano* no es un libro popular, aunque lo sean algunos de sus temas. Sólo son populares algunos versos míos, pero sólo una minoría», F. García Lorca (p. 1888).

Poeta en Nueva York, desde un estudio inmanente, y dejando aparte el problema de la ordenación textual, tiene como tema dominante la respuesta y oposición a la deshumanización de una sociedad oprimida por la alienación y que impide al hombre integrarse libremente en su realidad. Este poemario surge, como hemos dicho, de la crisis provocada por la falta de totalidad entre el plano material y espiritual, crisis a la que el surrealismo opone la liberación y transformación no sólo de las fuerzas racionales, sino de las condiciones objetivas (9). La activación de los poderes no lógicos conduce a una nueva valoración del inconsciente (Freud), así como a una aspiración por superar la antítesis materia-espíritu (Hegel), que se concreta en una serie de síntesis que posibilitan la fundación de un conocimiento basado en la interrelación de lo subjetivo y objetivo.

Ciñéndonos al hecho poético, el surrealismo de *Poeta en Nueva York* no ha de ser considerado como simple oposición a las fuerzas de la razón, sino como intento de liberación total del hombre tanto del consciente como del inconsciente. Esta actitud implica una necesaria lucidez o racionalidad (10), ya que la va-

(9) Surrealismo que más que arte es forma de vida según el triple objetivo asignado por Breton, «transformar el mundo, cambiar la vida, rehacer de la nada la comprensión humana», «Le Merveilleux contre le mystère», en *La Clé des Charps*, París, Les Editions du Sagittaire, 1953.

(10) «La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da un sentido más puro y define relaciones que no sospechaba; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse», *Imaginación, inspiración, evasión*, F. GARCÍA LORCA (p. 1544).





loración de la imaginación está siempre en función de un conocimiento más profundo de la realidad. Es decir, el poeta violenta la realidad, pero sin hacerla desaparecer.

Poeta en Nueva York, en su conjunto, obedece a un plan ordenado y coherente y está animado por una voluntad de revelar las causas de la degradación del hombre mediante la ruptura de los convencionales modos estéticos, ruptura que se inscribe dentro del pensamiento dialéctico que caracteriza este poemario, y que, en parte explica el predominio del símbolo. Símbolo que, partiendo del sentido espiritual, evoca una realidad concreta, objetiva, previa eliminación de la apariencia o fetichización que permita llegar a la

esencia o realidad. La forma de trasposición aportada por el símbolo no sólo supone una superación de las falsas dicotomías con las que el hablante lírico se enfrenta en el poemario neoyorquino, sino que, a la vez, sirve para potenciar contradictoriamente una serie de nuevas y fecundantes relaciones basadas en la contingencia que existe entre simbolizante y simbolizado. Es decir, mientras que el símbolo está formado por elementos insustituibles, lo designado se desenvuelve en un significado polivalente según las distintas maneras de evocación producidas por esta imagen.

El movimiento dialéctico que caracteriza *Poeta en Nueva York* presenta una serie de contradicciones antitéticas que van pro-

gresivamente resolviéndose en momentos totalizantes, antienajenantes. Esta dialecticidad ocasionalmente se transforma en delirio verbal, única forma de traducir los estados alucinantes provocados por la desintegración del mundo (11). Un breve recorrido por los ciclos de la cosmovisión en el poema neoyorquino nos revelaría las variantes poéticas e ideológicas que van presentando las falsas antinomias y la manera en que la palabra poética las va superando.

Partiendo de una soledad individualizada, ensimismamiento

(11) Esta dialecticidad ocasionalmente deviene delirio verbal, único medio de exteriorizar los estados alucinantes provocados por el dolor. «La frénésie visionnaire expressionniste est remplacée par des mots poétiques dépourvus de rigueur dialectique. La voix s'émiette, se brise en une multitude de sons inconciliables». CARLOS EDMUNDO DE ORY, *Federico García Lorca*, París, Editions Universitaires, 1967. p. 116.



nuestro amor presente / para que broten flores sobre los otros niños»). El impulso amoroso se resuelve, a veces, en acción destructora (12), exigida por la constante renovación a que está sometido el universo. Muerte, pues, como vida que con su presencia suscita su propia negación:

*No importa que el niño calle cuando
lle clavan el último alfiler
no importa la derrota de la brisa en
la corola de algodón
porque hay un mundo de la muerte
con marineros definitivos
que se asomarán a los arcos y os he-
llarán por detrás de los árboles*

(P. 417.)

(12) «La poesía de Lorca, como la de Alejandro, me parece a veces consecuencia de un impulso sexual sublimado, doloroso a fuerza de intensidad, y esa sensualidad dominante en ellos, aquel impulso amoroso que determina la existencia de su poesía, se enlaza para ambos con la presencia de la muerte», L. CERNUDA, opúsculo citado, p. 169.

La religión se convierte en la formulación poética que instrumenta un humanismo un tanto alejado de la abstracta e inoperante perspectiva espiritualista. En *Poeta en Nueva York* alienta un cristianismo como religión de la libertad, crítico del espiritualismo individual y defensor de un subjetivismo colectivo, social. El escenario norteamericano refleja patéticamente la decadencia de la sociedad de la libertad y la grandeza humanas. Ante la contemplación de la opresión del hombre por el hombre, el hablante lírico declara la inutilidad del sacrificio que en la comunidad humana ha tenido la redención individual y espiritualista:

*He pasado toda la noche en los anda-
mios de los arrabales
dejándome la sangre por la escayola
de los proyectos,*

*ayudando a los marineros a recoger
las velas desgarradas
Y estoy con las manos vacías en el ru-
mor de la desembocadura*

(P. 420.)

El tono acusatorio del discurso poético en «Nacimiento de Cristo» y «Grito hacia Roma» descubre el sentido humanista, social, contra una iglesia—protestante y católica—parasitaria de las fuerzas reaccionarias que mantienen el control de los bienes materiales. Crítica de la religión del «hombre privado», del despotismo y la servidumbre milenarias:

*Sacerdotes idiotas y querubes de pluma
van detrás de Lutero por las altas es-
quinas*

*El hombre que desprecia la paloma de-
bía hablar
debía gritar desnudo entre las colum-
inas*



*y poner una inyección para adquirir
llepra
y llorar un llanto terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfo-
nos de diamante*

(Pp. 424 y 449.)

La profundización de la experiencia personal, cordial y religiosa va evolucionando hacia el motivo social y la redención del hombre en el contexto histórico en que está ubicado:

*no hay dolor en la voz. Aquí sólo existe
la Tierra
La tierra con sus puertas de siempre
que llevan al rubor de la esperanza*

(P. 424.)

La búsqueda de una adecuación de principios contradictorios en el poemario neoyorquino se caracteriza por la presencia permanente de un movimiento conjunto de los principios an-

tagónicos. Este proceso afecta al mundo de los animales irracionales («¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro! ¡Qué esfuerzo

del perro por ser golondrina!», página 434), la naturaleza («con látigos y luces, se sentía / la lucha de la arena con el agua», página 439), y el puro esfuerzo por trascender las limitaciones impuestas por una realidad estática, alienante:

*Bogar, bogar, bogar, bogar
hacia el batallón de puntas desiguales
hacia el paisaje de acechos pulveriza-
dos*

(P. 440.)

La transformación es instrumentada por las destructivas fuerzas de la naturaleza, encarnadas en principios mágicos, que catárticamente cooperan a la restauración de un orden humano, libre:

*El mascarón bailará entre columnas de
sangre y de números
entre huracanes de oro y gemidos de
obreros parados*

que aullarán, noche oscura, por un
[tiempo sin luces,
¡oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdi-
ca!, ¡oh salvaje,
tendida en la frontera de la nieve!

(P. 414.)

Estas fuerzas destructivas-constructivas de la naturaleza también cooperan al cambio real, histórico forjado por la voluntad de los hombres contra los opresores:

Que ya las cobras silbarán por los úl-
[timos pisos
que ya las ortigas estremecerán patios
[y terrazas,
que ya la bolsa será una pirámide de
[musgo,
que ya vendrán lianas después de los
[fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto,
¡Ay, Wall Street!

(P. 415.)

Por lo que respecta a la importancia de los «ismos» de principios de siglo y la problemática social habría que señalar que tanto el dadaísmo como el surrealismo, movimiento surgido entre las dos primeras guerras mundiales, son resultado del vacío, esterilidad y angustia provocados por la crisis de la ideología burguesa. El surrealismo insiste en la enajenación social y busca la positiva realización del hombre. Pero el problema es que la liberación del espíritu ha de ir precedida por la liberación de las condiciones materiales.

Poeta en Nueva York, obra surgida históricamente de una preocupación social ya presente en la obra anterior de Lorca, supone una nueva forma de aprehender solidariamente el presente y recuperar el elemento universal, humano que la decadente burguesía en su versión imperialista está amenazando. El método dialéctico, que funciona por un conocimiento verdadero de la realidad a través de todo el poemario neoyorquino, tiene como eje de su problemática al hombre. La lucha por su liberación material y espiritual ha ido evolucionando desde un deseo de incorporación a una otredad representada por la infancia, el amigo, la naturaleza o la religión hacia una voluntad colecti-

va que restaure la justicia humana en la tierra:

he de gritar con voz tan desgarrada
hasta que las ciudades tiemblen como
[niñas
y rompan las prisiones del aceite y la
[música,
porque queremos el pan nuestro de
[cada día
flor de aliso y perenne ternura desgra-
[nada,
porque queremos que se cumpla la vo-
[luntad de la Tierra
que da sus frutos para todos

(P. 450.)

Poeta en Nueva York forma, pues, parte de la cosmovisión de un creador cuya obra hay que verla como una totalidad dominada por el problema de la identificación y superación de los impedimentos que se oponen a la realización plena del hombre, es decir, a su libertad. Las distintas formas de conciliación exploradas por el hablante lírico se sintetizan en la opresión histórica de la que se triunfará por una revolución humanista de base material. Esta voluntad creadora de transformar el mundo es un acto social, surrealista, en una sociedad materialista, antipoética. Surrealismo en el poemario neoyorquino que hay que considerar como abolición de la represión social, sexual y mental impuesta por el hombre contra el hombre; surrealismo como ruptura del pensamiento lógico que crea una libertad interna poética y estimula la individual creación imaginativa.

La crisis neoyorquina encuentra una dramática profundización en las piezas vanguardistas escritas por Lorca en esta ciudad (*Un viaje a la luna*, 1929; *El público*, 1930; *Así que pasen cinco años*, 1929-1930), obras en las que el poeta lírico va dando paso al dramaturgo que encuentra en el teatro un instrumento de más amplio alcance comunicativo, social.

La conciencia socialista se instrumenta por el lenguaje surrealista de *Poeta en Nueva York*, la obra lorquiana que mejor traduce la crisis de conciencia producida por el capitalismo, sistema que Kafka, otro lúcido testigo del

siglo xx, definió como: «Sistema de relaciones de dependencias que van del interior al exterior, del exterior al interior, de arriba abajo, de abajo arriba. Todo está jerarquizado, todo está aherrojado. El capitalismo es un estado del mundo y un estado del alma» (13).

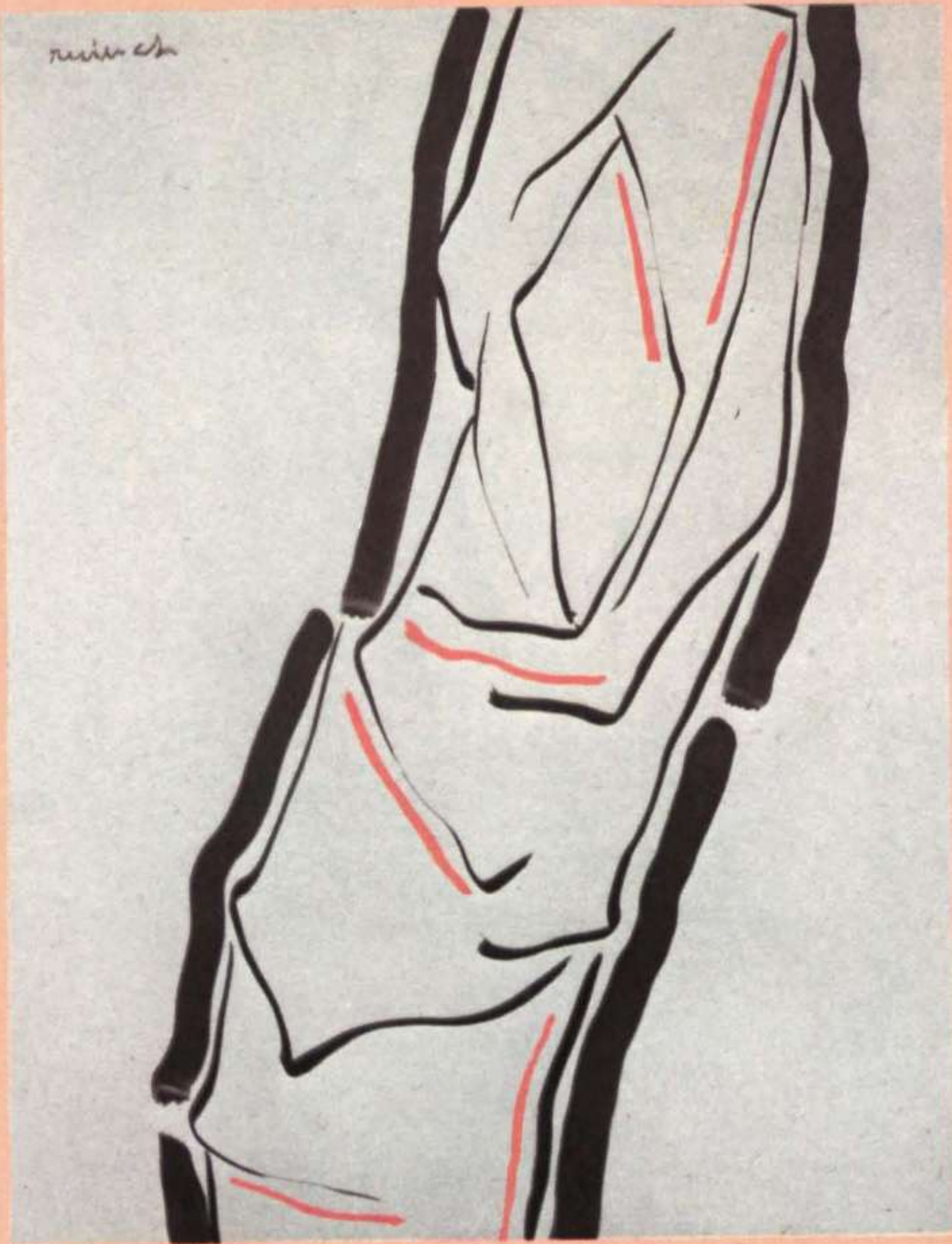
(13) A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1965, p. 151.

manuel



MANUEL RUIBAL





Mix-oh



Mix-oh



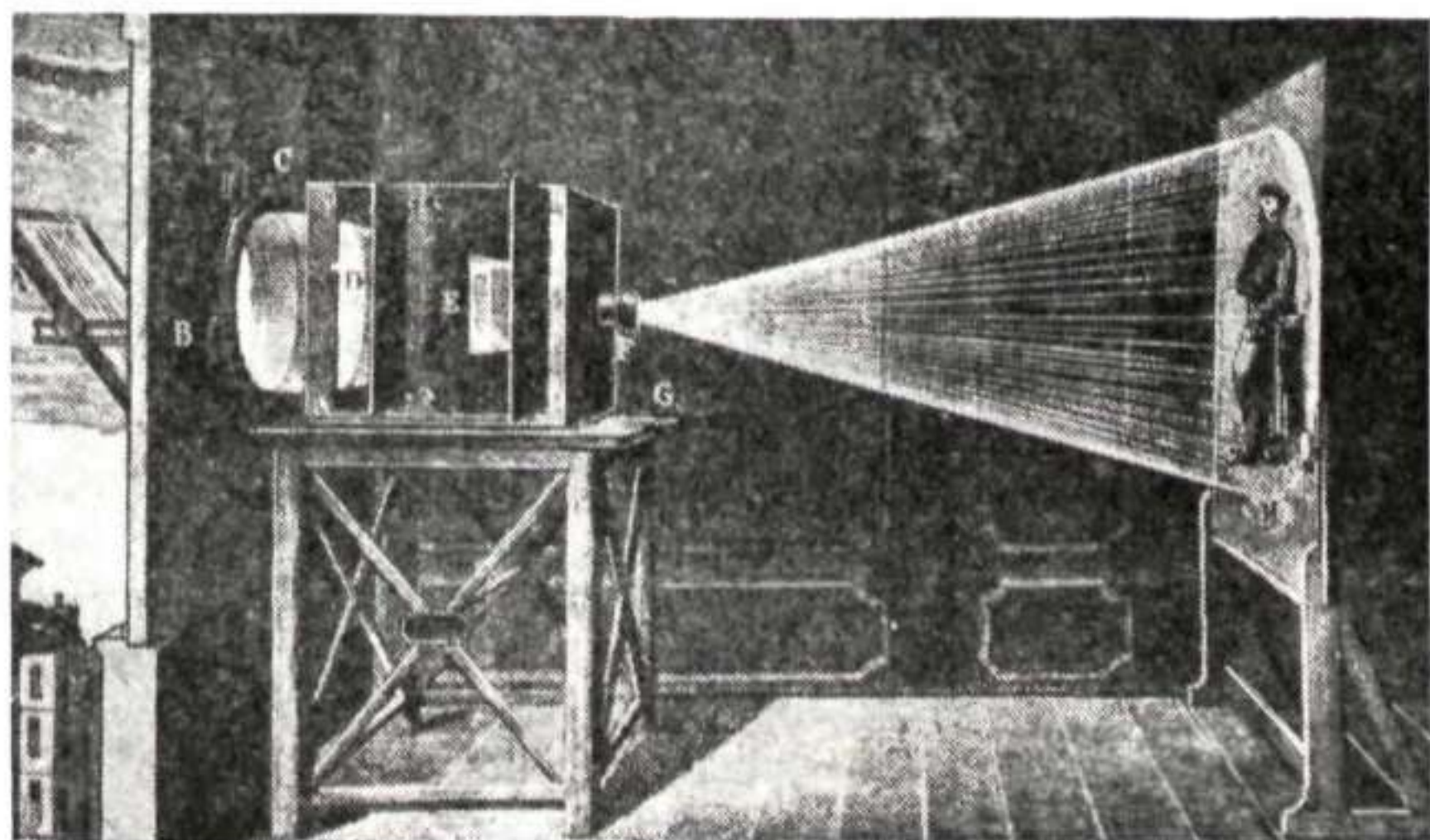
Handwritten text at the top left corner, partially cut off.



LA "OBRA POÉTICA" DE JORGE L. BORGES: VERSOS DE CIEGO

JORGE LUIS BORGES: *Obra poética*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

El artista quejoso, el que escribe lamentos, tiene una gran ventaja. Si su voz lastimera posee la suficiente opacidad y su registro es seco, con sólo persistir en su *planto* nos pondrá a su lado. Leer a Borges de corrido (y a Borges de poeta, cuyos tonos son bruscos y desnudos, forjados de evidencias y poco de misterio) es un ejercicio de autoconvicción, una exploración de nuestra propia capacidad de ser pacientes, generosos, *sentimentales*, dados no tanto al juicio como al asentimiento. Borges, en efecto, aparece en las once colecciones de poemas que forman el presente volumen—y que cubren el tiempo que va desde 1923 a 1976; desde esa última fecha, Borges ha seguido haciendo poemas, pero su queja es la misma—como un artista que a la profundidad antepone la persistencia, que escribe simetrías, refundiciones, glosas, reencarnaciones de sí mismo, y se inspira, aun cuando las *personae* varíen con los años, en las mismas figuras y en los mismos *topoi*. Yo siento una debilidad por esos hombres, y por eso lo hago constar bien al principio de este escrito, para que aquel lector que venga a mi página con la esperanza de una posible redención abandone y se vaya, o pase a la siguiente. Poco consuelo hallará en mis palabras quien sospeche o piense que Borges repite y se repite desde los años veinte,



quien encuentre su mundo monorrítmico y sus palabras pobres, aquel que se impacienta ante una galería que incluye espejos, tigres, patios, espadas y Lugones como dioses penates invocados casi en cada verso. Simpatizo con esos lectores malhumorados, cuyo pasmo aumenta a cada nuevo libro del poeta argentino; les comprendo y sigo, pero poco les puedo ofrecer en mi reseña: sólo el difícil acto malabar de, tras haberles concedido de antemano mi acuerdo en las serias limitaciones del poeta, desdecirme y mostrarles que yo no leo a Borges con ese malhumor ni con—siquiera—impaciencia, mostrarles, en suma, el espacio de mi propia contradicción y la paradoja sobre la que, a mi juicio, cualquier obra de arte se establece y triunfa.

Dos características centrales definen la obra poética de Borges, y ambas son, en mi opinión, distintas a las que configuran su obra en prosa, con lo cual quizá tendríamos el primer rasgo de diferenciación, de riqueza, en este autor tan constreñido. La poesía de Borges, a pesar de su profunda aspiración al orden y al *decorum*, es romántica, o, más bien, Borges descarga su romanticismo latente en la poesía y mucho menos en la prosa. Y segunda, Borges, en sus numerosos *monólogos dramáticos*, en los que adopta la catadura y el espíritu de los héroes, que se ha pasado la vida añorando y glosando, se desplaza entre enunciados rotundos y principios que supone aceptados por el lector, imponiéndole por tanto—o suplicándole—la simpatía, la *empatía*, y despreocupándose de su connivencia intelectual. Junto a estas dos características de base se podrían añadir, como rasgos formales de la poesía de Borges—y seguiríamos así especificándola frente a su prosa—, en primer lugar, el influjo modernista, patente en numerosas composiciones de los libros tempranos *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno de San Martín*, pero siempre latente y a menudo presente en su obra posterior, como atestiguan no sólo las milongas de 1965, «Para las seis cuerdas», sino poemas concretos de sus últimos libros, como, entre otros, «El Oriente» (de *La rosa profunda*) y «México» y «Elegía de la patria» (de *La moneda de hierro*); en segundo, la adicción especial de Borges a la rima, que hace que, en contraste con el carácter decepcionantemente prosaico, a veces chapucero, de muchas de sus piezas en verso libre, al cultivar el endecasílabo, el heptasílabo y el alejandrino, sus metros favoritos, alcance una rara y sublime compostura, una concatenación per-

fecta entre la inspiración romántica y el sometimiento a las reglas de la dicción clásica (algo así como un encuentro, sobre la mesa de operaciones poéticas, de Víctor Hugo y Milton, por citar dos nombres de su culto). Por último, habría que hablar del curioso trazado paralelo que sigue su obra más reciente: en el cuento y la narración ha conseguido Borges una aún si cabe mayor simplificación y transparencia, una—casi—volatilización de su lengua, y en el verso, junto a poemas narrativos y líricos de metro y ritmo sostenido y muy elaborado, encontramos (su poema al cumplir los ochenta, no recogido en este libro, y otros, como «Buenos Aires», de *Elogio de la sombra*, y «Talismanes», de *La rosa profunda*, por ejemplo) invocaciones y salmodias que eluden la trama y el carácter «poético» y se detienen en la enumeración, en el rosario de emblemas privados, recordando así ciertos libros del William Blake de madurez, el de *The Four Zoas* y *Jerusalem*.

Pero junto a la diferencia, la identidad. Porque si las normas y el modo son perfectamente diferenciables en la prosa y el verso de Borges, el paisaje es el mismo, como también el reducido censo de personajes. La fijación rústica—pamperos, portones, campo nocturno, espuelas—y la fijación heroica—antepasados hábiles con la espada y de destino trágico—; la admiración secreta, desde su posición de soñador inmóvil, por el ágil compás de panteras y tigres luchadores fuertes y primitivos de leyendas remotas; la reconstrucción espejeada y mítica de un Buenos Aires suyo y de sus mayores, que él hace arquetipo de la ciudad; y en el presente del escritor, siempre dominante, la mancha prestigiosa del pasado, que se superpone y confunde con el hoy en la potente imprecisión del sueño: lo vivido y lo histórico son frases de un instante único, y por eso el narrador/poeta se identifica y aspira a proclamarse Heráclito, Browning, Stiverson, Cervantes, Milton, Whitman, Emerson, Lugones, el Escritor, el paciente amanuense del libro inacabable que todos y él mismo escriben al dictado del azar.

Como Borges ha eliminado de esta recopilación sus poemas juveniles, que datan de la época en que aún era crédulo y adepto de los *ismos* (*), el primer libro, *Fervor de Buenos Aires* (1923), ya ofrece una imagen del poeta formada y adulta, sorprendentemente afín y coherente respecto a su obra siguiente, incluyendo la última. Siendo ese libro (junto con los dos siguientes, *Luna de enfrente*, 1925, y *Cuaderno San Martín*, 1929) el de más claro contenido nostálgico, y donde el Borges cosmopolita y políglota, crecido en el extranjero, redescubre su ciudad al volver a la patria, abundan en él los poemas de exaltación y apropiación de los arrabales y los patios, las veredas y las casas bajas del antiguo/moderno/eterno Buenos Aires, donde

*hoy las calles recuerdan
que fueron campo un día.*

(«La noche de San Juan».)

Borges, sin embargo, ya introduce en este primer libro la consciencia de la esencial miseria o gran-

(*) Quien se interese en constatar los breves fervores comunista y ultraísta de Borges, puede consultar el libro de Carlos Meneses *Poesía juvenil de J. L. Borges*, Barcelona, 1978, donde se han recogido sus poemas militantes de entonces; respecto a sus devaneos con el dada/surrealismo, hay que señalar que al menos dos poemas de *Fervor de Buenos Aires*, «Grupos atardecidos» y «Despedida», han escapado a la censura antiirracionalista del autor, y ambos muestran la huella clara de la poética vanguardista de los años veinte.

deza que marca su obra escrita: al evocar un rincón bonaerense, nos dice el poeta que

*Yo soy el único espectador de esta calle;
si dejara de verla se moriría.*

(«Caminata».)

Iniciando la perenne reflexión sobre la exclusiva validez imaginaria, onírica, de todo lo real (incluido lo real-personal). Al mismo tiempo—véase el poema «La rosa»—percibimos al autor tempranamente atormentado por la certeza de que las formas tangibles de lo real no son—siguiendo a Platón—sino desvaídas imágenes terciarias de un potente arquetipo que brilla *al otro lado* y al que el hombre aspira, aunque lo sabe inalcanzable en vida.

Pero Borges es un artista impaciente, y cuando quiere comunicar sus atisbos de verdad al lector no se detiene—muchas veces—en recortes ni esmeros, y estropea el mensaje por la prisa. Lo que hace que Borges sea—y pido perdón por la pueril comparación—mejor narrador que poeta es precisamente esa urgencia. En *Fervor de Buenos Aires* hay poemas, como «Rosas» y «Amanecer», donde el chirriante prosaísmo es resultado del desajuste entre una idea compleja y hasta oscura y una realización pobre, que peca de obviedad. En toda su obra posterior el poeta a menudo se autolimita a exponer a empellones y, más que cantar, *cuenta*, como hacen, respecto a los cantantes, los *diseurs* de melodías. Es lógico, pues, que esas secuencias escuetas, descarnadas, tengan cauce más natural y un mejor desarrollo en la narrativa que en el espacio del poema, hecho de tropos y elipsis.

Sin embargo, la gran poesía borgiana es y ha sido la más estrictamente poética, la estrófica y rimada, y su originalidad en ese medio lleva el sello tradicional. En canciones y milongas (el hermoso cuaderno «Para las seis cuerdas») da la medida de su cultivo fiel y muy modesto de lo popular, de una manera que recuerda los pastiches y variaciones del romancero a que Alberti y Lorca se aplicaron en etapas tempranas. Localismos, «borgismos», musiquilla trivial y hasta ripios son utilizados por el poeta como trampas de la exposición. Pero es en la utilización de una peculiar estructura rítmica—verso endecasílabo con cesura pronunciada, a veces puntuada—, que aparece en su obra última, sobre todo en *El oro de los tigres* (poemas como «El Advenimiento» y «La tentación») y *La rosa profunda* (el extraordinario «Simón Carbajal», por ejemplo), donde Borges logra gloriosamente esa «modesta y secreta complejidad» de idea y expresión que, en el preliminar de «El otro, el mismo», declara ser su ambición. Son poemas de disciplina férrea, económicos, tersos, con proporción y equilibrio y al mismo tiempo leves, terminantes, y en los que la información, el remate, el razonamiento y esos «rasgos circunstanciales» y «pequeñas incertidumbres» que Borges afirma haber aprendido a introducir con el paso del tiempo, dominan la composición.

En los tres grandes libros últimos Borges se reafirma como poeta/narrador de sucesos un tanto herméticos y como traductor de lenguas dispares y voces dispersas. George Steiner escribía recientemente que, desde los tiempos del Imperio romano hasta los días presentes del Mercado Común, Europa debe su civilización a los traductores; Borges es, en ese sentido, un escritor civil y europeo, fruto del cruce cultural y el Babel de la historia. Cruce y con-

fusión de los que el argentino ha deducido una retórica, una *manera* hecha de influjos y reflejos (las sagas islandesas, el versículo exhortatorio de Walt Whitman, el monólogo narrativo de Browning, los colores de los simbolistas franceses y sus epígonos latinoamericanos), finalmente cristalizada, si observamos el conjunto de su poesía, en una lengua propia: algo próximo a ese «idioma adámico» o tercera lengua que Benjamín y Heidegger defendían como única posibilidad y aspiración de la traducción. Por eso, aun cuando se repliega en el paisaje autóctono porteño, suena Borges como poeta traducido. Un glosador de otros que convierte la versión, el escolio, en su modo de dicción literaria.

Termino el artículo glosando yo mismo el exordio con el que dio comienzo. Hemos expuesto, espero, con cierta amplitud, el ceñido aunque coherente canon de Borges, que hay que redondear recordando el tono y el contenido plañidero de su poesía más conspicua. La lamentación del desamor, la del lector voraz que se siente incapaz de abarcar los libros infinitos, la del ciego que protesta a su dios, que

... con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

(«Poema de los dones», de *El Hacedor*.)

Los trenos de quien halla menguado consuelo en saber que *todo* surge y tiene desarrollo en «esa suerte de cuarta dimensión que es la memoria», y los del que, habiendo hecho de su escritura espejo

que ayude a revelar «nuestra propia cara», llega al final de la vida y la obra sin haberla descifrado. Son las miserias, creo, de todo artista que se empeña en una interpretación mágica de la realidad, del escritor «intelectual» que elige el monólogo—como Borges lo ha hecho a lo largo de toda su poesía—para expresar su querella y, unida a ella, sus señas de identidad. Como dice Robert Langbaum en su libro fundamental *The Poetry of Experience*, «la diferencia entre el monólogo dramático y otras formas de literatura dramática es que el primero no le permite al juicio moral determinar la cantidad de simpatía que concedemos al monologante. Le otorgamos toda nuestra simpatía como una condición de la mera lectura del poema, ya que él es su único personaje».

Esa empatía, o *Einfühlung*, Borges la solicita constantemente como protagonista absoluto—metamorfoseado o no—de sus textos poéticos. No sé si es objetable el afirmar—pensando en Mallarmé, en George, en Eliot, Benn y Stevens—que el mejor poeta es el que nos reclama la lucubración y el esclarecimiento en lugar del aserto y la consanguinidad. Borges sin duda pertenece al segundo apartado, y si bien a la larga no resulta posible concederle el ilimitado aunque tardío crédito que consiguen los poetas que son al mismo tiempo *maîtres à penser*, hay no obstante una grandeza sólida y sutil en una obra que, sin pedirnos colaboración, arrastra tanto a la fraternidad y a la complicidad.

VICENTE MOLINA FOIX

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

POEMAS DE MEDITACION

DIONISIA GARCIA: *Antifonas*.
Edición de la autora. Murcia,
1978, 150 págs. Ø 15,5 × 22,3 Ø.

No conocía, hasta la lectura de este libro, la poesía de Dionisia García. Es posible que me haya tropezado con su nombre en alguna revista, en algún comentario leído en ésta o aquella publicación, pero mi memoria no lo retenía bajo ningún aspecto. Mas he aquí que, de repente, apenas leídas las primeras páginas de *Antifonas*, comienzo a descubrir un mundo poético propio—cualidad principal en todo autor—, una madurez lingüística admirablemente conseguida y una sensibilidad que adelgaza y embellece cuantos temas aborda. Y se comprueba la madurez literaria de Dionisia García, se contrasta, se confirma en que el tono de su libro—su *garra*—se mantiene del principio al final, en que su andadura lírica nos va sorprendien-

do página tras página, con nuevas panorámicas, con incentivos continuados.

Desconocía, como digo, la presencia de Dionisia García en la nómina de nuestra poesía actual y, sin embargo, ya había publicado un primer libro con anterioridad a *Antifonas*. Un libro—*El vaho en los espejos*—del que se habían ocupado poetas y críticos como Jorge Guillén, Mariano Baquero Goyanes, Carlos Murciano, Juan Ruiz Peña, Angel Leyva y María Cegarra Salcedo, entre otros. Por supuesto, todos ellos coinciden en una valoración altamente positiva del mencionado poemario. Jorge Guillén, por ejemplo, dice que «estos poemas de meditación ambiciosa me interesan porque pretenden—y nada más noble—alcanzar, aprehender el sentido del mundo en su conjunto, a nivel de poesía; a través de lo concreto, sentido, intuitivo». Para Baquero Goyanes, *El vaho en los espejos* no parece en verdad un primer libro, sino que suena «a obra madura, a expresión bien contenida y sedimentada».

Pues bien, dichas opiniones conectan plenamente con las impresiones que uno guarda tras la lectura de *Antifonas*; aunqua ahora, como es natural—y lo confirma Francisco Alemán

Sainz en el prólogo—, su lenguaje ha entrado en una fase de más evidente maduración, dando una mayor consistencia y sustantividad al poemario; no obstante, partiendo de los mismos presupuestos, de la misma visión intuitiva—recreadora—de la vida y de las cosas: «Las voces repitieron: / no ha fenecido el tiempo de la rosa.» Así comienza el primer poema del libro, en el que también se dice que hay que apretar la esperanza con poderosas manos, porque siempre habrá una manera de ilusionada recreación del mundo para quienes de verdad aman la vida y vean más allá de las contradicciones. Para Dionisia García, mujer de un gran temple espiritual, la poesía no es otra cosa que un medio para penetrar en el misterio del dolor humano y de esclarecer los paisajes de la esperanza: «Mueren las tardes, / susurran los poetas, / sin pensar que hierve la hermosura, / y que un instante apenas / puede cubrir todas las existencias» (página 52).

Todo el volumen, como su título indica, está compuesto a base de antifonas, es decir, de poemas breves, concisos, de arquitectura variada. Predominan las composiciones heptasilabas, quizá las más sutiles y penetrantes de

todo el poemario, alternando con otras de versos de muy diversas métricas y rimaciones. Aquí la antifona sale de su tradicional condición y sentido religioso, para convertirse en cántico lleno de contenido humano, en descripción lírica de un mundo, de unas vivencias, de unas aspiraciones metafísicas, de unas interrogantes donde la autora agolpa todos sus contenidos asombros, todas las dudas que el diario vivir le impone: «¿Por qué ha de ser así? / ¿Por qué el mal / y la decrepitud? / ¿Por qué la náusea / el talador pagado / de otras vidas?» (página 99). Preguntas apretadas, tensas, encaminadas siempre al descubrimiento de la luz, que llega, inesperadamente, tras el recodo de cualquier poema, en cualquier rincón de estas albriciadoras antifonas.

En dos partes—libros I y II—queda estructurado el volumen, ilustrado con cinco espléndidos dibujos de Párraga y portada de Sánchez Borreguero. En la primera parte, Dionisia García desarrolla una serie de temas quizá más esencialmente poéticos, más entroncados con su propia visión metafísica de la realidad. Se trata de una serie de *antifonas* donde apenas hay *argumento*, en las que la autora intenta aprehender—recordemos de nuevo a Jorge Guillén—«el sentido del mundo en su conjunto». Son éstos unos poemas apoyados esencialmente en el lenguaje, desde el que cobran hondura y trascendencia, desde el que se proyectan hacia otras sensibilidades gemelas donde explotar su intensa carga de amor y de comprensión. Otra cualidad de la poesía, de esta poesía—significada muy principalmente en esta parte de *Antifonas*—es que escapa de la barrera de los sexos, es decir, que si le quitamos la firma de la autora, no sabríamos fácilmente si ha sido escrita por una mujer o un hombre, pues así de esencial, de sustantivamente, va al fondo de las cosas.

En la segunda parte—libro II—, Dionisia García hace referencia a un largo viaje realizado por varios países, ofreciéndonos sus impresiones vividas a lo largo del camino, convirtiendo en material lírico todo cuanto ha visto y sentido. Como ya se ha dado a entender anteriormente, puede que en estas páginas se preste—también el tema lo requiere así—mayor atención a la anécdota, a la historia que hay dentro de los poemas, pero sin excederse, tascando los frenos de su derramamiento poético, poniendo su talento literario en función de una gran exigencia lírica. Lugares como Londres, Jerusalén, Corinto, Judea, etc., son vistos desde una perspectiva eminentemente subjetiva, recreados en una imagen nueva, llena de sugerencias. Así nos dice de Jericó: «La sombra de los árboles / cede la majestad / al bíblico sicomoro, / que permanece intacto / entre el tiempo y la historia.»

En definitiva, pues, queda claro que nos hallamos ante un libro en verdad interesante, publicado sin ningún tipo de ambiciosidad publicitaria, más bien con un cierto regusto provinciano, pero que evidencia una voz poética con la que hay que contar.

“OTESNITA” O LA NUEVA ADJETIVACION DEL AMOR

JUSTO JORGE PADRON: *Otesnita*. Col. Gules. Ed. Prometeo. Palencia, 1979.

Las cosas son, flujo o reflujo inverosímil, y están ahí, como un ardor de pie. Su trasunto es—¿quizá?—la poesía. Y el poema es quien las redibuja en una inusitada perspectiva. Poema y poesía, intercambios desconcertantes del azar. Visión cerrada que sobre ella procrea, deslumbra y se agota en un hito idéntico siempre a sí mismo. Esa poesía que—como afirmaba Wallace Stevens—*es el tema del poema*. Por eso creo en la poesía, no en su tema. El tema es sólo la puerta, la poesía es la vastedad, inconclusa siempre, que después de ella esplende. Y esa vocación del tema, ese afinamiento de la sustancia, se inicia y persiste—entre otros valores—muy especialmente en el adjetivo. Así, espontáneamente, esa perspectiva me ha sido abierta por *Otesnita*, de Justo Jorge Padrón. No me interesa su historia de amor, quiero reconocer la historia, las últimas consecuencias del lenguaje poético, a partir de esa historia de amor. Y entre esa particular y completa historia, que el lenguaje lleva a la inmanencia, hay sólo una línea de perspectiva que deseo denotar ahora: el adjetivo como adelgazamiento y estallido de las relaciones, internas y externas, entre la sustancia—esa «poesía sustantiva» que ha defendido tanto el poeta—y la cualidad en acto que la lleva al fulgor imprevisto de la poesía.

Pongámonos en claro. *Otesnita* no es un libro de amor. Es, en primera y última instancia, un libro de poesía. Poesía mucho más que amorosa. Tal vez—y ello quizá pudiera valer como tema interior—es poesía del perdón del amor.

El amor *desaparece*, valga la incongruencia, para dar paso a la *lealtad transparente*, a la lealtad de Jorge Padrón con el hecho poético, así de irreverente.

Cuando quizá todo parecía dicho sobre el amor, ahora, llega este nuevo

libro. Cuando la poesía amorosa estaba ahí, sobre sus sagrados hitos, *Otesnita* redibuja renovadoramente los contornos de la dicha y la tragedia del amor. Y para ello recurre a un afinamiento expresivo de tendencia visionaria, a una adjetivación de precisa lucidez.

La amada y su presencia son *súbita eternidad*. Observemos el calificativo de *súbita* (instante inaplazable), aplicado a la *eternidad*, evocación de una presencia interminable. Aquí la amada y sus circunstancias no son ya sólo una proximidad física, sino una incorporación de la totalidad cósmica al ser amante. ¡Qué lejos queda esta concepción—ambidextramente sustentada en el zumo de la experiencia y en la perspectiva visionaria y cósmica—de la poesía de la anterior generación, llamada del cincuenta! Ya no es sólo la experiencia como un hecho irreversible; ahora es ella, más el *quantum de la totalidad*. Justo Jorge Padrón ha sabido prolongar la *poesía de la experiencia* de la generación anterior a la suya (Brines, Rodríguez, etcétera) en una perspectiva cosmovisionaria, que poco o nada ha logrado desarrollar la poesía española. Creo en este perfeccionamiento de la tradición como la mejor ruptura, sin poses ni estridencias. Este poeta ha venido trabajando mucho en solitario, casi como un «francotirador». Superando estilísticamente las concepciones temáticas y estéticas de la magnífica generación que le precede, y sin dejarse tentar por el movimiento de conjunto de los venecianos, tan diverso en juegos expresivos, pero tan desprovisto de veracidad circunstancial.

Por ello, en las últimas fechas, sin comprender este solitario valor del poeta que no comulga explícita y obviamente con el *antes* consagrado, ni con el *ahora* de moda, algún antólogo reciente ha dejado fuera su obra.

Yo aquí no tengo ni arte ni parte, apenas creo en la verdad a medias que todos poseemos y transformamos; soy un poeta de paso, un rastro del azar por tierras españolas—mi tenaz América me llama siempre desde mi inte-

UNA BOTANICA OCULTA

MIGUEL FERNANDEZ: *Las flores de Paracelso*. Anade. Antonio Ubago, Editor. Granada, 1979.

El título del libro nos plantea incógnitas que quisiéramos resolver antes de penetrar en él. ¿Por qué prefirió el poeta melillense a Paracelso y no a uno de los grandes botánicos de la Antigüedad, a

Teofrasto o a Dioscórides? ¿O a Plinio el Viejo, autor de una botánica general, traducida al español en 1599? ¿El «cientifismo» que profesaron era un obstáculo para la transposición poética? ¿Por qué dedica sus poemas al médico suizo (1493-1541)? Si exploramos su vida y su obra, inmediatamente nos damos cuenta de que su errática y generosa personalidad—su inquietud y rebeldía, su autodidactismo, su inconformismo en religión, su genio medieval en muchos aspectos, sus extravagancias, sus indiscreciones, su grandilocuencia bombástica y hasta su charlatanería—atraía la atención de escritores herméticos, de cultivadores de la teosofía

rior y desde el viento—, pero quiero ahora hacer notar esa injusticia para con la poesía española, tan corriente en la historia humana, de segregar parcialmente aquello o aquellos que no calzan en los marcos acomodaticios de visión del momento.

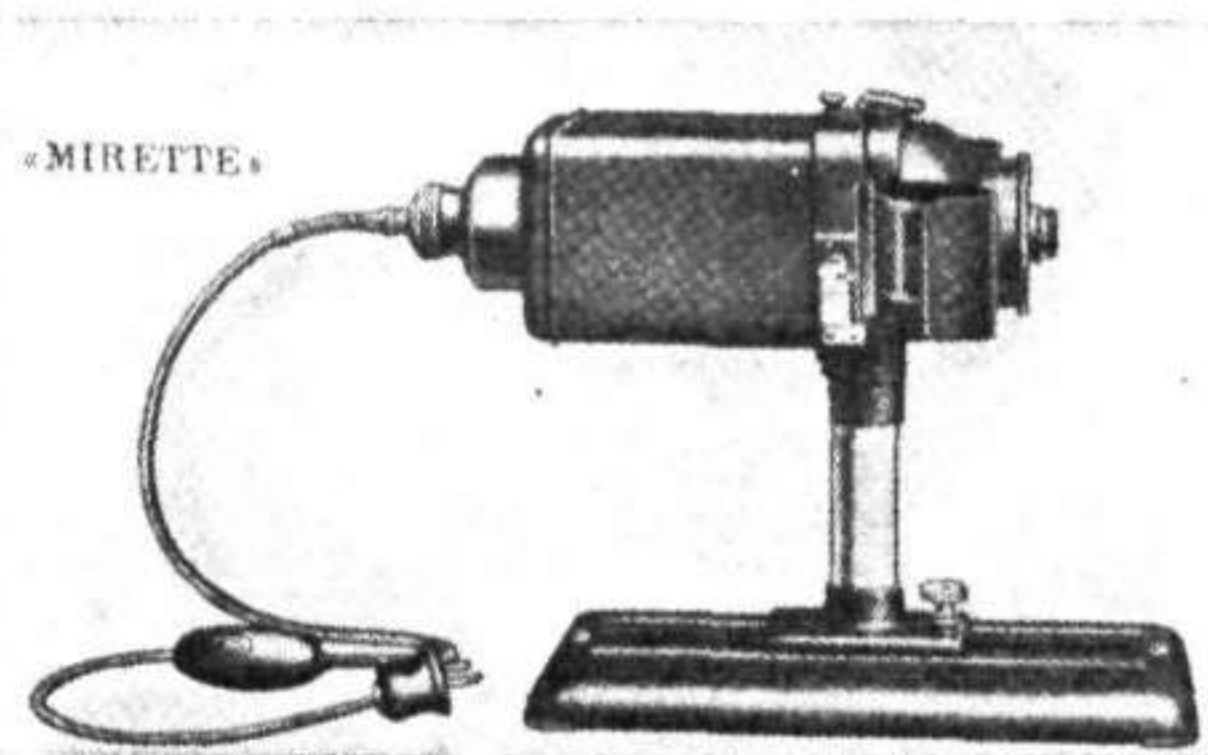
El venecianismo fue una ruptura, pero ya es historia; fue una nueva concepción que necesitó la poética española, cansada de confesiones y protestas. Centró su esfuerzo en el hecho verbal, y en ello logró algunos hallazgos, pero—me repito—ya es historia. Quizá sus dos más válidos representantes: Gimferrer y Carnero, están derivando hacia nuevas líneas estilísticas. Gimferrer, hacia una poesía menos pudorosa del yo lírico y sus circunstancias, y Carnero, hacia la metapoesía culturalista e interrogante. El culto verbal de la palabra por la palabra siempre encuentra pronto sus límites naturales. Y así lo han comprendido los mejores representantes del venecianismo. Sin embargo, éste es tema para tratar más largamente, y así lo haré en otra oportunidad.

Otesnita, en esa mezcla de la permanencia del recuerdo, con la imagen visionaria y tácitamente trascendental, logra, casi del lado de la magia imprevista, dar nuevos adjetivos al amor. O sea lo destruye y recrea.

Dentro de esta concepción de la dicha y el drama amorosos, para el poeta, los días del amor no son los ya tantas veces cantados, sino que los define diciendo que *los días ascienden legendarios*. Esta es una constante del libro y del fondo estilístico de Justo Jorge Padrón: convertir el yo en pluralidad; el tiempo, en permanencia ilimitada, y el paisaje, ya interno o ya externo, en vastedad inapresable.

Temáticamente el libro deriva desde el encuentro gozoso, hacia la dicha, el drama y el resumen final de la experiencia. Este ciclo temático no ofrece nada original, ni debe, por ninguna razón, ofrecerlo. Lo original, lo inusitado, es la manera estilística como se cumple este vaticinio irreductible del amor.

El libro comienza con una confesión como tantas, pero que alcanza velocidad y extrañeza precisamente en su juego poético. El climax que caracteriza, lingüísticamente hablando, este primer poema es cuando el poeta se refiere al *júbilo encendido de las flo-*



res. Esta es la vehemencia del encuentro, el acto de descubrir que el júbilo del asombro está siempre *encendido*. Un descubrimiento tácito en su sencilla originalidad.

Cuando la amada se acerca, el poeta la contrasta con sus *inermes promesas*. ¡Cuánta orfandad intrínseca hay en este logro del lenguaje y la veracidad del ser! Acto seguido el nombre de la amada se vuelve *súbita eternidad*. Relación estética que ya comentamos anteriormente. En el momento del amor en la noche, ella se torna una *clara evidencia*, la alegría irrumpe como un *raptó transparente* en «el sigiloso fuego de la dicha», el cuerpo amado se convierte en una *fulguración desnuda*. Por un tenaz instante el amor llega *incendiándose imágenes*, y así el acto amante se convierte en *el solar aroma de la vida*.

He querido citar algunas frases y sus usos adjetivales deslumbrantes y asombrosamente precisos, para que notemos la relación tanto temática como estética que establece de nuevo entre objeto, acto y cualidad este poeta español, que ha logrado de forma nueva nombrar el amor. Y eso ya es demasiado, o quizá nada, como todo lo importante.

A través del libro surgen *aguas verticales* y la *bondad jubilosa* y la *alegría antigua* del amor. Circundan al yo lírico *tus brazos repentinos*.

En la segunda parte del libro, la de la consumación, emergen *acosantes brumas*, *insomnes lluvias*. *Solamente su ausencia / arde en la tierra oscura*. El recuerdo está lleno de *enardecidos vientos*, y todo se reduce a una *última y desolada incertidumbre*. Aquí, el poeta, ha logrado darle nuevos nombres al dolor del amor.

Justo Jorge Padrón sabe indudablemente una verdad: la poesía es un problema de lenguaje, un afinamiento de él hacia lo imprevisto. Pero ello se sustenta en otra verdad: todo parte de la vida... y todo regresa a ella. Y todavía somete ambas certidumbres a una perspectiva mayor: el hombre y sus hechos, literarios o no, son sólo posiciones dentro del absoluto. Para ello utiliza tres instrumentos o actitudes:

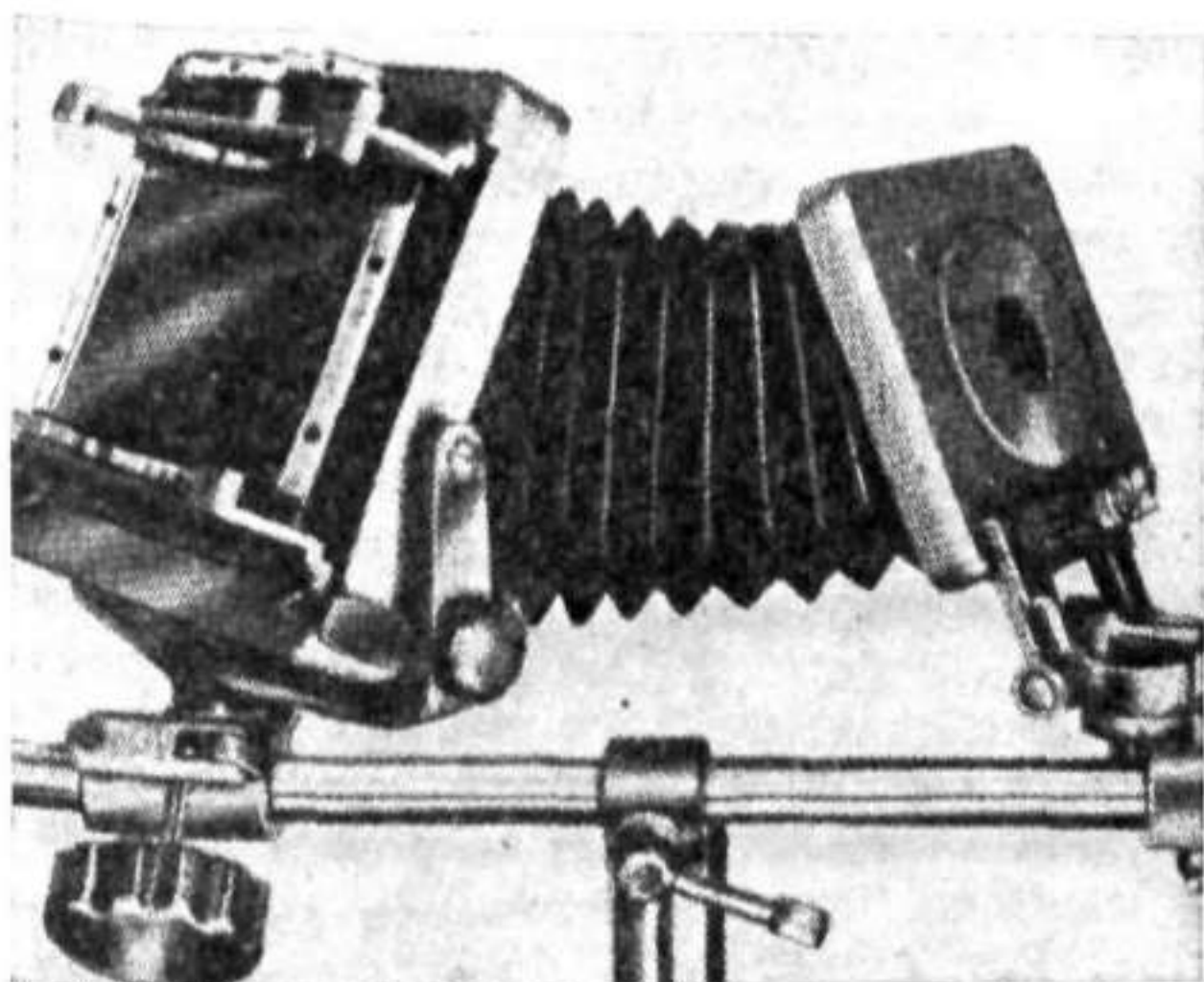
a) Somete la forma expresiva a un afinamiento exacto, conciso y dotado de gran limpidez estilística, buscando siempre la nueva relación lingüística, los nuevos nombres para los eternos hechos poemáticos. Así su último libro logra dar una nueva adjetivación al amor.

b) Es fiel a su concepción básica de lo que ha llamado *la poesía sustantiva*. Por ello su lírica está empapada del zumo de la experiencia. Pero no sólo la experiencia como confesión o recuerdo, sino la experiencia como trasunto de la obra literaria y de la *relación poética*.

c) Sabe proyectar las dos premisas anteriores en una perspectiva visionaria, donde el yo, el tiempo y el espacio se suceden en una *actitud trascendentalista*, que los supera y realiza en el cosmos compartido.

La conjunción de estas tres coordenadas, afirmadas cada vez más a través de sus últimos libros, logrando alcanzar en *Los círculos del infierno* la contundencia de una gran intensidad expresiva, marcada por el drama inaplazable del hombre; en el *Abedul en llamas*, la vertiente solar de la naturaleza que salva en su vehemencia permanente al yo expectante y participante; y en *Otesnita*, su última entrega, rebautizar, hacia lo inusitado y universal, el acto y la tragedia del amor. Su creación poética está produciendo una de las obras más diferenciadas y personales de la lírica española contemporánea. Lo acepten o no amigos o detractores por razones literarias o extraliterarias. Este es el hecho: Justo Jorge Padrón ha arribado a nuevas y más hondas latitudes estilísticas y expresivas, y ello lo coloca preferentemente entre el grupo más selecto de la poesía española de nuestros días.

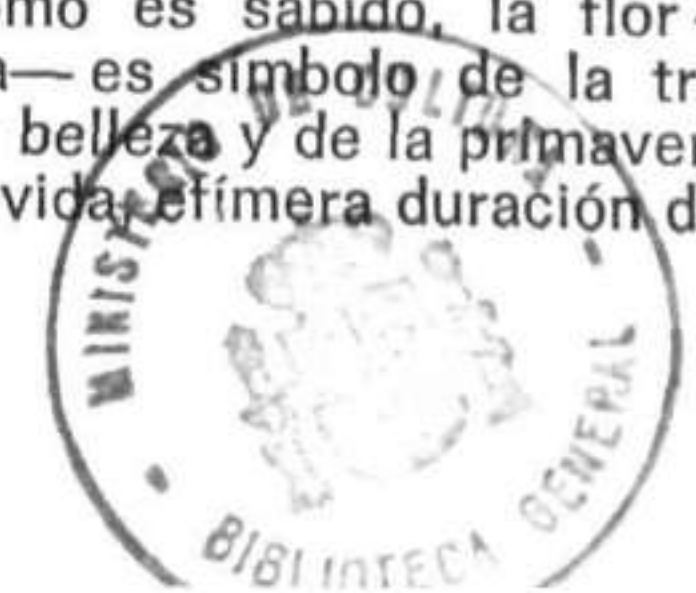
LAUREANO ALBAN



y de la alquimia: la atención de la literatura no científica. El interés por Paracelso resurge en los períodos románticos y críticos del siglo XIX y durante la pesadilla nazi, inspirando a músicos y escritores (a Marlowe, Goethe, Robert Browning, Turguenev, Héctor Berlioz, etc.). Sin embargo, Paracelso debe su fama—ambigua y controvertible—no a sus conocimientos botánicos, sino metalúrgicos y químicos, a sus *secretos de alquimia*, la *adepta philosophia*, que aplicó a la medicina, y a ser un precursor de la homeopatía. Era un experimentador que mezclaba la metafísica con la magia. Genio o charlatán, ha excitado la imaginación de

algunos hombres. Entre ellos, sin duda, se encuentra nuestro poeta Miguel Fernández. No recurre como fuente de inspiración a su ciencia química, ni a sus transmutaciones alquimistas, sino a una imaginaria «botánica oculta», tema del libro y de un poema. La *poesía críptica* o hermética que cultiva, halla en esta temática sugestivas intuiciones poemáticas.

La otra incógnita que quisiéramos esclarecer es el significado metafórico general de esas «flores» que encabezan el título. Como es sabido, la flor—por su naturaleza—es símbolo de la transitoriedad, de la belleza y de la primavera: brevedad de la vida, efímera duración del placer.



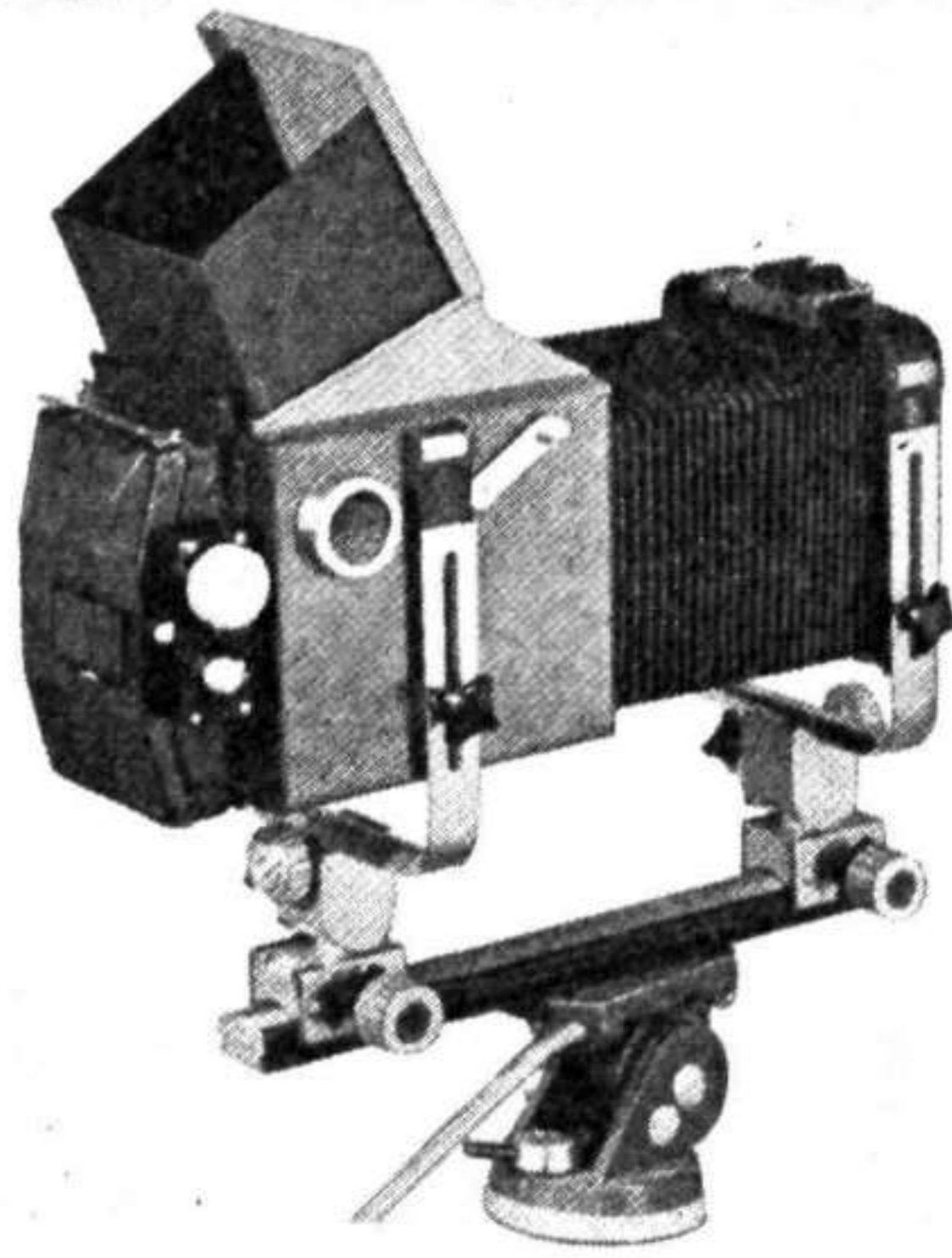
Por su forma, la flor es una imagen del «centro», y de aquí que sea una imagen arquetípica del alma. ¿Se desentiende Miguel Fernández de este metaforismo tradicional—cultivado por los poetas del Barroco español (Pedro de Espinosa, Francisco de Rioja, Luis de Góngora, João Pinto Delgado, etc.)—? Nos parece que él se crea su propia erudición floral, aunque en su libro menciona dos veces a Paracelso. Crea su oculto misterio, sus poéticas propiedades. ¿Medicinales? A veces se apoya en la medicina popular, en el simbolismo religioso medieval y en los mitos grecolatinos. No es necesario el conocimiento botánico.

Observemos ahora la estructura del libro: treinta poemas breves en que prevalece el arte menor para lograr así la delgadez y levedad rítmica que exige la temática. La densidad interior, no obstante, no queda excluida de este bello herbario de flores misteriosas y que se inicia con «Jardín», como indicando que se trata de flores—¿poemas?—cultivadas, creadas, no silvestres. Inmediatamente se suceden las flores en riguroso orden alfabético: «Acacia», «Artemisa», «Camelia»... hasta «Rosa» y «Serpentaria». A las especies florales se suman, sin separación, la «Caña», la «Hoja de eucalipto», los «Influjos de la menta». En los dos poemas que siguen no se olvida lo que es esencial a cada flor o planta: la «Semilla yacente» y el «Polen». El libro acaba con «Botánica oculta»—¿desvelará acaso el misterio?—y «Palingenesia», que apunta al eterno renacer floral—¿eterno renacimiento poético?—. Principio y fin se interrelacionan temáticamente y cierran un orbe limitado pero completo.

La sensibilidad del lector empieza a despertarse al leer las citas poemáticas que encabezan el conjunto: dos son de Gérard de Nerval y una de Pedro de Espinosa: cada flor es un alma, en cada ser habita un dios oscuro... ¿Asiente, silencioso, Paracelso?

Los poemas son incitantes y sugerentes, pero es imposible comentarlos todos. Recordemos algunos, sin embargo. El «Jardín»—¿alusión al Edén?—se yergue, sí, sobre la tierra. Pero lo que vive es el aroma. Y lo que asciende es el alma. El poeta afirma el doble trascender de ésta y de la flor. Su «jardín» es un lugar donde la Naturaleza queda sometida, ordenada, seleccionada y, también, cercada. De aquí que pueda ser símbolo de la «conciencia», opuesto a la selva—que es lo inconsciente—. Flores que nunca dejarán ceniza si son quemadas: sólo fragancia. Cuando llegue la muerte y el cuerpo se reintegre a la tierra, este *jardín del ansia* reencarnará al poeta. Espiritualización y resurrección se consuman. Los sentidos y el alma participan de la misma fragancia: el espíritu.

En «Acacia», el poeta describe un infolio, cuya pátina medieval es dada por el vocabulario: «*scriptoria*», «*mutado latín*»... En «Artemisa», alude a los poderes fertilizadores de esta planta, gestadora de vida humana. En «Camelia de salón» niega que su fragancia rompa ningún hechizo. En «Caña» se entrecruzan connotaciones religiosas y hechiceras, en la conservación y purificación de la vida humana. El «Cilantro» es amuleto que brinda doncellerías en las alcobas, si se le cuelga en cornucopias: filtros de amor, erotismo de ayer y hoy. En «Enebro» apa-



rece un ermitaño que encuentra a la serpiente de los instintos—*luciente áspid era*—, no la destruye, pero la hace huir, al alzar la rama de enebro. En «Helecho» se alude al conjuro luzbólico que la oración angélica parece disolver en *hermosa letanía*. «Heliotropo» descifra sueños. «Incienso» sugiere ceremonias paganas y liturgias cristianas: olfato y oído entremezclan sus sensaciones en el rito, pues el *incienso* es también la plegaria que se eleva al cielo en reverencia. «Lirio» es obvio símbolo y atributo de la Virgen María, a quien el poeta llama *la Señora*, rodeada por un aire de castidad y blancura hasta el parto feliz. En «Mandrágora» se mezclan los símbolos usados por los alquimistas: planta afrodisíaca, narcótica y también talismán hechicero. En «Manzano», Paracelso muerde las pomos sin errar: triunfa la tradición clásica sobre la bíblica, la procreación fecunda sobre la *agritud* del pecado original. En «Melisa», el poeta recomienda su dulce brebaje a sibilas y sacerdotes. El aromático «Mirto»—la planta predilecta de Venus—es símbolo del amor erótico pero, unido a la zarza ardiendo, alude también a la pureza virginal consumida en su propia llama. En «Muérdago» se exalta el simbolismo regenerativo y restaurador de la vida. «Narciso» unifica flor y figura mítica en un nivel cósmico. «Olivo»—para nuestro gusto—es uno de los poemas más logrados porque en él se funde el mito clásico con la realidad social y humana siempre actual, en términos de original belleza: el olivo nace de la sangre del héroe—del fusilado—y el hijo, finalmente, del aceite de su fruto: la tiranía se resuelve en paz y vida; el anciano tronco, en progenie. «Ortigueras» disuelve todo hermetismo de alquimia o mitología: es paisaje sin viento ante el cual medita el hombre. «Romero» es un bello poema cuyo lirismo absorbe el nítido símbolo de su breve argumento: un ciervo va a morir junto al lodo y el poeta le pregunta por qué llora y por qué vierte aroma y sabor de romero: éstos son recogidos por la mano que escribe la elegía a ese *rey del bosque*, a ese paradigma de soledad, pureza, elevación y libertad, mensajero de los dioses. «Rosa» ábrese bajo el signo de Tauro, signo zodiacal de la más fértil primavera; los jardines de Aranjuez son

su *cuenco* oloroso y lumíneo: el poeta no realza ninguna otra matización simbólica. «Serpentaria» introduce en el libro la evocación africana: *los zocos de Arruit*, en donde, en cesta de mimbre, el áspid sube y silba, sin veneno ya, mas siempre fascinante. En «Semilla yacente», el milagro de la simiente debajo del mantillo, del polen absorbente, junto al muerto acostado... La resurrección se perpetúa y el perfume se renueva. En «Polen» se enlaza la fecundación floral con el mito de Perseo, emblemático de la procreación humana. «Palingenesia» cierra el conjunto: el poeta recoge del incendio una flor quemada y entona su *ubi sunt* a lo que fuera terso pétalo; mas algo perdura: «*Sólo ceniza caliente / para cubrir la herida.*» Talismán y mandrágora. Perfume calcinado sobre el universo, *donde el sol acuna el polen*. Encima del ara, el lienzo blanco para la comunión: «*La rosa resurrecta os glorifica. / Nacida queda la muerte pura.*» La rosa que siempre renace: resurrección eterna de la belleza, tras la muerte que purifica. Círculo incesante del universo. Nota religiosa final, sobre alquimia y talismán benéfico o destructor, sobre «oculta botánica» y muerte bajo tierra.

Libro modesto, en apariencia; en realidad, contiene ambiciosa poesía. Ninguna retórica grandilocuente, pero sí un riguroso virtuosismo conceptual y técnico. El vocabulario—culto, cultista, latinizado o latinizante, medieval, cuatrocentista, renaciente, parnasiano, modernista—encubre, de vez en cuando, realidades humanas: el arte se hace verdad vivida o soñada y el lector vibra conmovido. El criptograma botánico revela algunas cifras, desdobra su alegorismo y su virtuosismo técnico para transparentar a un verdadero poeta, profundo y no sólo dotado de un talento verbal. Una leve coloración intimista envuelve a alguna de estas flores. Debajo de la sensibilidad estética, del buscado hermetismo, asoman brotes de sentimiento. La belleza ornamental, la fantasía alegórica, la proclividad culturalista—botánica, alquimia, esoterismo—, el exploratorio afán lingüístico, la inclinación hermética o abstrusa, el «distanciamiento» ante el lector, el rigor temático, el «enmascaramiento» en la comprensión difícil—¿por creer que así se escribe mejor o más nueva poesía, o que ésta sólo es cosa de buen «oficio» lingüístico?—, se abre suavemente o con brusquedad súbita a una expresión más natural y directa y, en consecuencia, más auténticamente humana y sincera. La dicción enigmática y la artificiosidad se evaden por un momento y el lector se encuentra cara a cara, alma a alma, con el poeta—con el hombre—Miguel Fernández. Y se congratula de que así haya ocurrido. Porque es un gran poeta—y así lo atestiguan los premios que ha obtenido—, es menester que lo sea en un sentido profundo, «comprometido» consigo mismo, hasta las «raíces» no de paracélicas flores—raras, exquisitas o terribles—, sino de lo más hondo de su ser humano, de su intimidad trascendente.

Es aventurado e insensato querer razonar esta poesía hermética y misteriosa. Porque se percibe que existe en ella su propia coherencia interna y hasta un pensamiento discursivo, quizá, que evite que los versos se anulen en su propio silencio. Y hasta se teme su maleficio «encantatorio». Por eso hemos de abstenernos de

emitir juicios por miedo a que sean equivocados o inexactos. Pero si nos atrevemos a afirmar que Miguel Fernández domina sabiamente su oficio de poeta—*le métier poétique*—y es capaz de cualquier operación mágica con temas y palabras, de combinar magistralmente todas las «correspondencias» y todas las «ambigüedades» poéticas.

CONCHA ZARDOYA

POESIA DESDE LA QUIETUD

MIQUEL MARTÍ I POL: *Estimada Marta*. Edicions del Mall. Barcelona, 1979.

La colección «Llibres del mall», que se imprime en Sant Boi de Llobregat (Barcelona), es una de las más prestigiosas y variadas del país catalán, pues no sólo inserta obras de inspirados poetas vernáculos, sino que también publica títulos de grandes poetas extranjeros, tales como Rimbaud, William Blake o Novalis. Ahora bien, el autor más repetido en el catálogo es Miquel Martí i Pol, que suma cinco poemarios, entre ellos *Crónica de demà* (*Crónica de mañana*) y *Amb vidres a la sang* (*Con cristales en la sangre*).

Miquel Martí i Pol, además de ser uno de los poetas cimeros de Cataluña, es un autor muy leído y ha entrado en el ámbito de lo popular, verdadera proeza si se tiene en cuenta la minoritaria audiencia de que goza la poesía y si añadimos que este poeta no hace fáciles concesiones ni busca temas o rimas sencillos. Su lírica es concentrada, rica en conceptos, refulgente de metáforas quintaesenciadas, desnuda de sonora musicalidad, más atenta al íntimo galope de la sangre o al hervor del alma que al ritmo agradable al oído. Esta lírica vertida hacia dentro en vez de chorrear hacia fuera, compuesta para uno mismo más que para los otros, ha conseguido interesar a un amplio sector de público, hasta el punto de que alguno de sus libros ha alcanzado la difusión de miles de ejemplares. ¿Milagro? ¿Misterio? Sí y no. El milagro y el misterio son menos cuando se ve que cada verso ha sido forjado con sangre, sudor y lágrimas, tres elementos comunes a todos los mortales y, por tanto, óptimos para que muchos se sientan en seguida identificados con tal poesía. Poesía que, a veces, ha sido civil, cívica, voz de un pueblo. Poesía de profeta y, por lo mismo, resonante en la colectividad.

Miquel Martí i Pol era un obrero, le sobrevino una terrible enfermedad (esclerosis múltiple) y paulatinamente le afectó la parálisis, no sólo del cuerpo, sino incluso de los brazos y del cuello, todo lo cual significa enorme dificultad para cualquier acto manual—entre los cuales, el principal para un poeta es el de manejar la pluma, escribir—, para engullir los alimentos e incluso para articular palabras. Este hombre tan crucificado de cuerpo me recuerda a un gran narrador ruso—Nicolái Ostrovski—, aquejado de iguales esenciales limitaciones, con el aditamento de la

ceguera, lo cual no le impidió escribir esa obra maestra del arte literario soviético que es *Así se templó el acero*. En el lírico catalán, residente en Roda de Ter (Gerona), alienta el mismo temple y nos sobrecogen el impetu, el coraje, el entusiasmo con que asimila su estado, con que ama la vida y con que se entrega a la creación literaria. En un extenso, bello y conmovedor prólogo a *Estimada Marta*, en el que muestra sus magníficas dotes como prosista, confirmando una vez más aquello que muchos ignoran, esto es, que los poetas acostumbran a ser excelentes escritores en prosa cuando la cultivan, nos cuenta las diferentes etapas de su dolencia, pero no para que le compadezcamos o para que seamos generosos a la hora de juzgarle—hace en ello mucho hincapié y es natural que no desee la piedad, si él es el primero en no tenerla, como cumple con todo espíritu fuerte—, sino porque la dolencia que endogala y engrilla su cuerpo incide, marca, moldea su poesía como toda circunstancia hondamente vital.

Estimada Marta se divide en tres partes, cada una de ellas con su peculiar significación espiritual y existencial. No se trata, pues, de una partición simplemente temática—aunque haya mucho de ella—, ni de una distribución para agilizar el contenido, sino que responde a causas más profundas. La primera parte—*Set poemes d'aniversari*—representa la celebración de los siete años de enfermedad y el deseo de superar los momentos de angustia, incertidumbre, desolación, esperanza, ilusiones, esfuerzos de adaptación que toda dolencia lleva consigo. La segunda parte—*Capfoguer*—se identifica con la reflexión, ya que sabido es que, cuando el cuerpo se limita, la mente cobra vuelo. Además, bueno será aclarar al lector ignorante del idioma catalán que *capfoguer* significa «morillo», ese caballete de hierro que se pone—generalmente por duplicado—junto al fuego, en el lar, para sustentar los leños. El poeta, pese a su invalidez, quiere ser un soporte de leña para el fuego. ¿Cabe mejor símbolo de que este hombre inválido no es de ningún modo un desvalido, puesto que anhela sostener para mantener vivo el fuego sagrado de la vida y de la poesía? La mente, con su proyección meditativa,

es un *capfoguer* para él y, a la par, él, con su lírica pura, limpia de hojarasca, tersa, se convierte en morillo para sus lectores. La tercera parte se titula como el libro: *Estimada Marta*. Todo flamea de deseo, de goce y de pasión amorosa. Es el grito de un hombre inmóvil y encerrado en una estancia que, sin embargo, siente, anhela y vibra.

El libro empieza con este verso:

*Mira'm els ulls que cap fosca no
[venç
(Mirame a los ojos que ninguna
[oscuridad vence)*

No le vence la oscuridad porque en seguida nos dice que viene de un verano con muchas lluvias, si bien lleva fuego en la raíz de las uñas y no tiene cuajarón alguno en los rincones de la piel del recuerdo. Y poco después, en este primer poema, dirá:

*Mira'm els ulls i oblida el cos
[feixuc,
la cambra closa, els grans silencis;
de tot això só ric, i de més coses*

Pide que se le mire a los ojos y se olvide su cuerpo lastrado, la habitación cerrada, los grandes silencios, pues de todo eso es rico y de más cosas aún.

En otro poema nos habla del olor de los crepúsculos y del fuego de cada aurora. Para un enfermo el tránsito de los días adquiere un valor especial y «nota» físicamente su paso.

En el cuarto poema aconseja guardar «la triste pelusa de los secretos» en el fondo oscuro de cualquier bolsillo y se exige a sí mismo no sentir autopiedad. Para eso nada mejor que «llença les claus», o sea, «tira las llaves». Arrojar las llaves es lo mismo que quemar las naves: ninguna posibilidad de retorno, nada de volverse atrás. Seguir, seguir adelante.

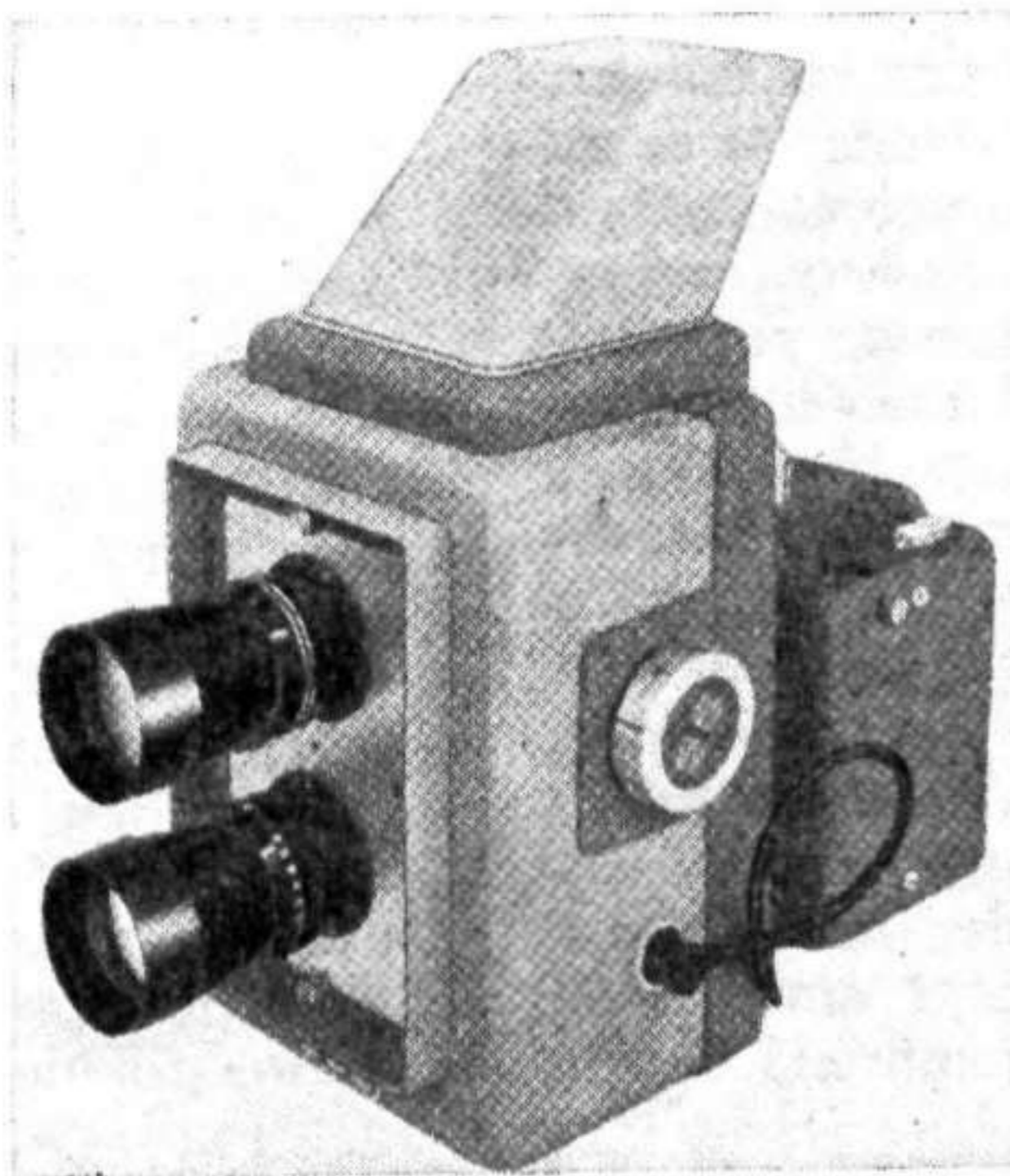
Y en el último poema de esta parte primera compara sus siete años doloridos—y dolorosos—con «siete álamos cerca de un río imaginario», para así rehacer el paisaje y «olvidarse después, a fin de no confundir recuerdos con nostalgia».

En los inicios de la segunda parte define así a la suerte:

*La sort és una noia
que em mira sempre des del fons
[del temps
i té els ulls clars i riu maliciosa.*

En la quietud de su vida, el poeta siente que la tarde se llena lentamente como un cántaro y que la propia tarde es cántaro. ¿No habrá en esta metáfora un deseo inconsciente de beberse el tiempo, de vaciarlo como un botijo? En otro poema sentencia lo que es su propia poesía: ningún gesto de sobra, todo medurado y breve, el orden convierte el juego en profecía y el lento fluir de las palabras logra que el silencio no degenera en polvo. Más adelante confiesa que mucho ha amado y mucho ama todavía, pero que todavía amará más. Y añade: «Ho dic content».

Miquel Martí i Pol sabe el valor que posee cada palabra, sobre todo en poesía, por lo que «sospeso la densitat dels mots, la consistència». Con las palabras



dibujo el relieve del paisaje de su alma y de ahí que

*En cada mot m'hi jugo l'existència.
(En cada palabra me juego la existència)*

Ve la luz como un engaño y sólo le interesa el horizonte que él mismo se traza. ¿Cómo lo traza? *Clavo, voluntarioso, las uñas a la noche / para abrir viales a todos los sueños.* Escribe con miedo y con amor. Sólo hay amor y temor en sus versos. Pero, ¿no basta para escribir la poesía de siempre, la poesía eterna? Por eso ama tanto el destino y el espacio, esencia de la vida. Desertar es la muerte. Abandonar el destino y el espacio es igual que morir.

Confía en que algún desconocido, en contacto con sus poemas, se sentirá conmovido. Esto creará un ligamen entre ambos. Se establecerá un amor nítido y distante, un amor que «no provoca duelo ni sufrimiento». Piensa en esos desconocidos mientras escribe y cuando ha dejado de crear. Valiente como es, afirma que comparece solo, aunque no se sienta solo. Le acompañan múltiples voces: las de un rico

pasado y las de un incierto futuro. Empero, amén de valiente, es humilde y sencillo. Así se autodefine en el último verso del poema siguiente.

Quince poemas componen la tercera parte, y en cada uno de ellos surge en un verso u otro el nombre de Marta, la mujer amada, de quien dice que es «una y muchas». Los profundos silencios están llenos de ella y la homenaja con esta estrofa:

*Marta, l'embruix de tu m'ha tant
Isotmés
que ja ni em dol la vida que no visc
i emperdo amb tu per llocs inco-
Ineguts
i no hi ha espai entre el teu cos
li el meu.*

En otra poesía exclama: «Marta, tot és pur» y la considera como un río que viene de lejos y que le empapa por completo. En la página siguiente señala que «ningún viento les puede mecer más dulcemente». Revive a continuación el juego erótico y el ardor de la cópula sexual, con lo que detiene al tiempo. Según adjetivos suyos, se siente «abrupto y prepotente» en este estallido de amor que

*muda la sorra en sang i estampa
Inoms*

a totes les parets

Muda la arena de los recuerdos en sangre de la pasión presente y Marta y él se funden en un único ser. Pide a Marta que le indique el rumbo con el pálpito profundo del deseo que está escribiendo con los dedos en sus cabellos. Borra el cuerpo de Marta—«nada les pertenece y son señores de todo», ha dicho antes— los años y el miedo. ¿Qué no puede el amor? De ahí que en el último poema pregone el autor el alto triunfo de la belleza de ella y del goce y gozo propios.

¿Que le falta a Miquel Martí i Pol si tiene junto a sí a una mujer amante y amada? ¿De qué carece si lleva dentro de sí todo un mundo? ¿Qué puede echar de menos quien proyecta fuera de sí, como cálida luz, tan bella y perdurable poesía? Tú, Miquel Martí i Pol— a quien no conozco personalmente—, como poeta—o sea, profeta—, mueves mentes y corazones. Tú, Miquel Martí i Pol, como profeta—esto es, poeta—,

LA TAUROMAQUIA DE MONTHERLANT

HENRY DE MONTHERLANT: *Dessins*. Prefacio de Pierre Sipriot. Editions Copernic. París, 1979.

HENRY DE MONTHERLANT: *Los bestiarios*. Alianza Tres. Madrid, 1979.

Encontrarse de una vez con dos libros, con dos auténticos cantos a España, a Andalucía, y de un mismo autor extranjero, no es frecuente. Es casi insólito. Pero así nos ha sucedido. En 1979, Editions Copernic nos envió desde París un magno volumen, *Dessins*, de Montherlant, acompañado de una amistosa carta de su directora, Catherine Lambret, en la que nos informaba del acontecimiento cultural que había supuesto allí la exposición de los dibujos que el libro reproduce. Y no nos extraña en absoluto. Debió ser un verdadero acontecimiento cultural, no lo dudamos. Los *Dessins* de Montherlant son indudablemente un prodigio artístico por encima de todo. Y, de otra parte, confirman los conocimientos del gran escritor francés sobre nuestra ética y nuestra estética, como puso de relieve en *Los bestiarios*, la novela que finalizando el pasado año ha reeditado—oportunísimamente— Alianza Tres.

Las vivencias andaluzas de Henry de Montherlant fueron verdaderamente sentidas. Diríamos que entrañablemente sentidas. Su capacidad de observación y su entendimiento del carácter andaluz en muchos aspectos es sumamente asombroso. Pocos

escritores viajeros vieron con tanta intensidad y profundidad nuestro acontecer vital y nuestros reñones espirituales. Y a esto, que no es corriente, hay que añadir sus descripciones paisajísticas. Vio y contó el campo marismeño con una riqueza de sensaciones y matices poco común. E igualmente los lugares típicos urbanos de aquella añorada Sevilla de principios de siglo, o del Madrid castizo de los mismos tiempos.

No nos extraña nada que Pedro Salinas tradujera cuidadosamente, amorosamente, una novela de acción como *Los bestiarios*, donde el enamoramiento de un hombre hacia una tierra y sus ancestrales costumbres está, más que patente, recamado, repujado, enaltecido, hecho puro cairel literario.

Se dice que a los trece años de edad, Montherlant—que nació en 1896 y murió en 1972—presenció en Bayona por vez primera una corrida de toros. Esta experiencia infantil le dejó una huella imborrable o, mejor, una expectativa inquietante. Y en 1925 pasó en Andalucía varios meses aprendiendo a torear en tentaderos y capeas. Montherlant, en definitiva, encontró en nuestro lar andaluz la cristalización de unos ideales de austeridad y de honor que le valieron para expresar barrocamemente su lirismo narrativo. Al escribir *Los bestiarios* pone en el protagonista, un joven francés de aristocráticos pañales y crianza, un tanto impulsivo y soñador, romántico en su médula, la respuesta casi genital que él sintió ante la tauromaquia, una especie de llamada indescriptible de la sangre. Y la novela que le inspira tamaña atracción acompañada de las vivencias reales, así como de una alucinación ilumi-

remueves ideas y sensaciones. ¿Inválido? El fuego es movimiento continuo, iluminador y purificador. Tú eres fuego.

JOSE CAROL

VICISITUDES DE UNA VIDA

CARMEN CONDE: *Creció espesa la yerba...* Editorial Planeta. Colección Narrativa. Barcelona, 1979.

Para una poetisa ya formada y definida, muy complejo debe ser tratar de desprenderse de toda actitud y ámbito poético a medida que realiza y concluye una obra exclusivamente literaria. Creo que esta tentativa de Carmen Conde en algún sentido le resulta inútil por los mu-

chos rasgos de su poesía que se entrevén y bosquejan a lo largo de esta última obra suya. Aunque en verdad la consistencia y la proyección de la temática de este texto naturalmente se sitúa dentro de lo que genéricamente comprendemos por novela, también en ella están latentes y dormidas muchas sugerencias poéticas que señalan el característico estilo de la autora murciana. Quizá el simple título del libro (escogido de un pensamiento de Solzhenitsin, pero en conexión y análogo con muchos versos de Carmen Conde) desde un primer momento nos resulta evocador.

Es precisamente desde el epílogo de esta novela donde se encuentra el verdadero sentido del argumento y la constitución de la protagonista. Carmen Conde refleja en esta obra la disgregación y las reminiscencias que atraviesa una mujer debido a unas determinadas vicisitudes en su vida.

Laura, o María, «nombre que le puso a su adolescencia» (pág. 179), paulatinamente va estructurando su pasado durante un viaje que tiene por fin llegar a una casa conocida en su juventud, y que de algún modo le atrae en su madurez actual. Fundamentalmente revive las relaciones con su hermana (Isabel) y con su cuñado (Santiago), las cuales, entre otras situaciones, fueron alteradas por una embarazosa cuestión amorosa de la cual ella participó. Gracias a estos personajes y a esta circunstancia, la autora cristaliza en cada uno de ellos sus principales motivaciones de amor y soledad. Las cosas contempladas y el tiempo descrito tienen una gran importancia para comprender el desenvolvimiento de la conciencia que recuerda muchas veces con impotencia y tristeza diversos pasajes de la vida.

El factor tiempo se percibe sugere y penetrante en muchos ele-

nada, fue un éxito, le proporcionó popularidad y sitio en las letras de su país, aunque luego fueran sus obras teatrales las que le consagraran literariamente.

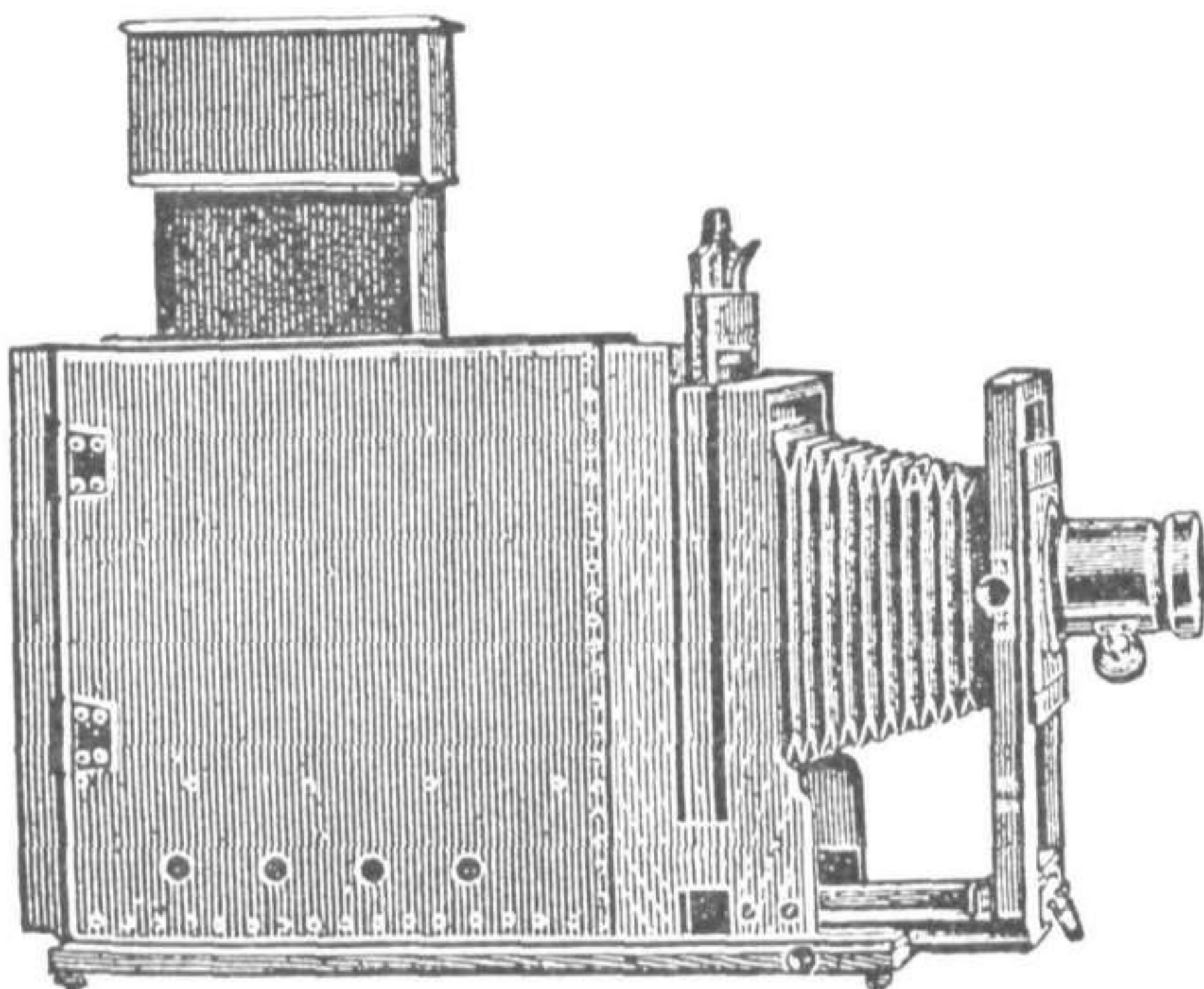
En la presente edición española de este singular relato, tan originalmente titulado *Los bestiaros*, el editor nos hace en nota preliminar la siguiente advertencia: «La traducción de Pedro Salinas fue publicada por Biblioteca Nueva y efectuada sobre la primera edición de *Los bestiaros*, aparecida en 1926. Posteriormente, Henry de Montherlant revisó el texto de la novela, que, con leves variantes, apareció en 1947 y fue incluida en el volumen *Bibliothèque de la Pièade*, que recogió la obra narrativa del escritor francés. Jacqueline Conte se ha encargado, para esta nueva edición, de la revisión de la traducción de Pedro Salinas, de acuerdo con la versión definitiva de la novela.»

Queremos repetir, o decir si no lo hemos hecho antes, que la lectura de *Los bestiaros* supone un gran gozo para un andaluz. Y que como novela en torno al toreo puede compararse en algunos pasajes con *Las águilas (de la vida del torero)*, de José López Pinillos, el célebre *Parmeno*, que es hasta la actualidad, aunque fechada en 1911, la mejor novela taurina que se ha escrito.

Y como lo que acabamos de afirmar en favor de Montherlant es importante, queremos esclarecer que también es lógico que su escritura taurina —¡qué descripciones puntualizadoras y penetrantes del toro!— tenga tanta calidad desde todos los puntos de vista, o mejor puntos de mirar, porque la contemplación de sus dibujos lo explica rotundamente. Explican sus dibujos su ojo clínico para radiografiar —permítasenos el vocablo científico— la espiritualidad que contiene la estética taurómaca. El libro publicado por Editions Copernic así lo atestigua. No se puede lograr con mayor simplicidad de trazos y siluetas, con más delicadeza de líneas, con menos y más, a la vez, virtuosismos del lápiz en un apunte momentáneo o acorde de la sensibilidad, lo que es o puede ser un paso de baile flamenco, el gesto hierático de un miura, un pase «celestial» de Rafael El Gallo, la veracidad pastosa y monumental de un recorte belmontino, la catadura andalucísima de El Cuco o de doña Gabriela Ortega... Cerca de cien *dessins* magistrales dan razón y proclama de una personalidad artística sin vuelta de hoja, capaz de escribir *Los bestiaros*, y principalmente de que Henry de Montherlant vivió aquí, en Andalucía, con todas las consecuencias por el ánimo. Y de que se le revolvió la sangre como a un toro bravo en el tercio de los castigos.

Como andaluz, como español, nuestro agradecimiento y nuestra veneración al francés.

MANUEL RIOS RUIZ



mentos implícitos del tema quizá justamente por la condición que adquiere Laura recordando vivencias e instantes pasados, permitiendo hilvanar adecuadamente la novela. La atmósfera y el espíritu de silencio que en muchas páginas del libro se cohesionan por el carácter y el contexto de la protagonista, establecen una singular relación con el lector que de alguna manera anhela un rápido desenlace.

En relación con los personajes, principalmente podemos indicar que la abulia y la indolencia que caracteriza a María al comienzo del texto resultan contrastantes y desproporcionadas frente al temperamento de Laura, que en alguna magnitud aparece revelado con nitidez al final de su viaje, es decir, cuando ya se ha desprendido de todo pensamiento proyectado en recuerdos. La personalidad de Santiago posee cierta ambigüedad al no quedar perfectamente definida por las coyunturas que momentáneamente mantiene en el nudo del argumento. Isabel, hermana de Laura, encarnada por la muchacha María, se caracteriza por la inquietud y los celos provocados por la bochornosa relación de su marido.

La apertura a lo insondablemente sucedido que Carmen Conde pone de relieve en sus descripciones terminan por conformar un acento muy particular en el argumento. Los cambios personales y naturales del medio ambiente con los personajes, por ejemplo, condicionan acertadamente la trama de esta «espesa yerba» que crece en la conciencia de Laura, verdadero arquetipo de toda experiencia de recuerdo y pasado. Creo que cabe aquí también advertir que aquella mimetización de los vivenciales recuerdos de ella con la subjetividad presente en algunas partes del libro, alterando esporádicamente cierta continuidad espacio/temporal propia del tema, finalmente es diluida y aclarada al concluir el texto. Algunas de las descripciones de escenas ambientales y animadas detalladas aquí («Y a dejar que la memoria se pase por donde quiera y pueda, sin que tope con ninguna realidad nueva», pág. 45; «En el comedor da vueltas con las manos cruzadas y prietas, se sirve café de nuevo, se queda pensativa largo rato...», página 125), generalmente se expresan con matices tan distantes y estáticos debido al carácter muchas veces silencioso y lento de sus personajes que necesariamente condicionan la narración. También ciertos diálogos aparecidos en la obra, en algunos momentos adquieren una connotación de totalidad para el lector en

cuanto a la referencia de contenidos, puesto que apuntan a variaciones y planteos del sentido de la persona dentro de una situación crítica, como es el pasado experimentado como entidad que fundamenta existencialmente al ser humano.

Las distintas contraposiciones temporales que se establecen a lo largo de la novela y que son asumidas, por un lado, por la muchacha María (y Laura), y por otro, por el joven matrimonio que precisamente a ella esperan y buscan, después de haber huido irasciblemente de ellos debido a la tensión existente con su hermana Isabel, constituyen un matiz muy interesante y decisivo para comprender tanto la dimensión espacial como la textura, la pasta, que intrínsecamente poseen los recuerdos, la memoria retrospectiva. En muchas líneas de Creció espesa la yerba... pensamientos y reminiscencias se identifican y confunden plenamente con la mera acción, con la praxis. El orden de los acontecimientos que momentáneamente aparecen de una forma abrupta, quedan situados en una perfecta línea de narración cuando se descubre la identificación, la «metamorfosis» de María con Laura. Este recurso literario consigue modificar el sentido estructural que aparentemente lleva hasta ese momento la novela. Conseguir ver toda la trayectoria narrativa sobre la protagonista desde este punto de vista transformado, constituye una verdadera revelación, puesto que formalmente se lee lo mismo, pero una personal lógica interna modifica la comprensión del texto, recapitulándose de una manera nueva la lectura. El reencuentro de Laura con la realidad implica un verdadero reflejo de lo que se ha realizado en su conciencia. Desde ese momento su vida es asumida abiertamente en el presente que, considerándolo como una plenitud, no ignora que parte de él radica en aquello profundamente pensado y re-vivido antes de tal revelación.

Finalmente podemos señalar que, aunque desprendida de todo carácter social, subrayando sólo figuras y personajes, Creció espesa la yerba... no cae en una narración individualista y excesivamente intimista; actitud y estilo que muchas veces se imponen en novelas que ignoran (o rechazan) el aspecto comunitario y plural de la creación literaria. Muchas situaciones en este libro apuntan y sugieren connotaciones y contextos que no nos hacen nunca olvidar que toda imaginación narrativa está en estrecha conexión con la sociedad.

MARIO BOERO VARGAS

POEMAS DE MAR, DE TIEMPO, DE CIELO

MANOEL ANTONIO: *De catro en catro*, Col. Adonais, Madrid, 1979. (Edición bilingüe.)

No sé por qué se llama «poesía de vanguardia» a la obra de Manoel Antonio. Miguel González Garcés así lo hace en el prólogo a *De catro en catro* y a mí esa expresión me resulta siempre sospechosa porque, como dice el mismo González Garcés, a los poetas llamados «de vanguardia» les falta casi siempre el contenido vivencial y conciben el poema como un juego. Los poemas de Manoel Antonio, por el contrario, como señala también el prologuista, tienen «íntima y honda seriedad vivencial». De modo que el prólogo oscila entre la lucidez y el convencionalismo, lo cual en estos tiempos no deja de ser un mérito. De cualquier modo, esta edición dará a conocer al público de lengua castellana a un poeta poco conocido incluso en Galicia, injusticia que quizá se remedie en parte al dedicársele este año el Día de las Letras Gallegas. Sin embargo, habría que procurar que al conocerse se le comprendiese (es decir, se le conociese realmente), y evitar que la fama se convierta en un conjunto de malentendidos, como decía Rilke. Y en este sentido hay que observar que *De catro en catro* incorpora un ámbito existencial, un aspecto de la vida múltiple bastante marginado, como es el del mar. Existe bastante poesía escrita sobre el mar, pero poca escrita en el mar; mucha sobre el mar como tema, pero poca sobre el mar como vivencia. Es curioso ver cómo cada poeta, o escritor en general, lleva a la poesía o literatura su particular parte de mundo y agranda así el ámbito de éstas, con la increíble riqueza de la realidad, vista y vivida desde diversos ángulos, en innumerables facetas. Manoel Antonio aporta la vida de un piloto, de un hombre que vive la mayor parte de su tiempo en el mar, y por medio de él la vida insondable se revela en una nueva manifestación; ésta era la misión de Manoel Antonio, pues todo poeta tiene su misión. Es una atmósfera intensamente vivida lo que aporta, las revelaciones del mar y el saldo que arroja. Sus poemas están llenos de mar, de tiempo y de cielo, y en esto radica para

mí su valor. Que se hayan suprimido los signos de puntuación en los versos no quiere decir que se caiga en el verbalismo insulso de tantos «vanguardistas». El mismo subtítulo del libro, «Hojas sin fecha de un diario de a bordo», indica lo lejos que está de ellos el poeta gallego. Aquí se trata de extraer aguardiente de vida en el mar, y nada más. Por eso, al abrir el libro, se escapan como de un frasco, olores e impresiones. Es una poesía que tiene mucho de impresionista. En alguna medida, y a pesar de las evidentes diferencias, se la puede comparar con la de otro poeta gallego injustamente marginado, Luis Pimentel. Pero la obra de Manoel Antonio es, por decirlo así, más vivaz, intensa (la de Pimentel más sorda) y con un ritmo más marcado.

Pues no es cierto, como afirma González Garcés, que sus poemas no tengan ritmo; lo tienen, y muy marcado y expresivo, pero los lectores castellanos no podrán apreciarlo en la traducción (demasiado literal y poco recreadora; aunque, de cualquier modo, el ritmo peculiar del original no podría verse en una traducción). El ritmo, por el contrario, es una de las cosas más notables de estos poemas marítimos, pues en él radica un tono muy personal, una vibración muy auténtica. En definitiva, mar, mar escuchado y sorprendido; un mundo más, el mundo de los barcos, las velas, el timón, las olas, el tiempo largo, las guardias, las gaviotas, la Luna, con todo lo que tienen que decir, y dicen a través del poeta. Un poema se titula, significativamente, «Descubrimiento».

Hay que calibrar hasta qué punto el poeta cogió lo que le daba el mar, o por el contrario, lo miró como algo opaco; en este sentido, los poemas no siempre son intensos. Y hasta qué punto el conocimiento sin independencia de la poesía europea de la época le hizo caer, a veces, en el artificio vicioso, riesgo que sería mucho menor si se entregara a la voz de su tierra, a la voz originaria de la Naturaleza, que es siempre el mejor maestro, como decía Hölderlin, y el más seguro consejero en cuestiones literarias, como sabía Rilke. Así, sólo ella, con su forma de ser, pudo inspirarle imágenes tan fuertes, justas y expresivas como ésta: «Pero nuestras horas encalmadas / espantan a bandazos / las horas como moscas».

ANTONIO COSTA GOMEZ

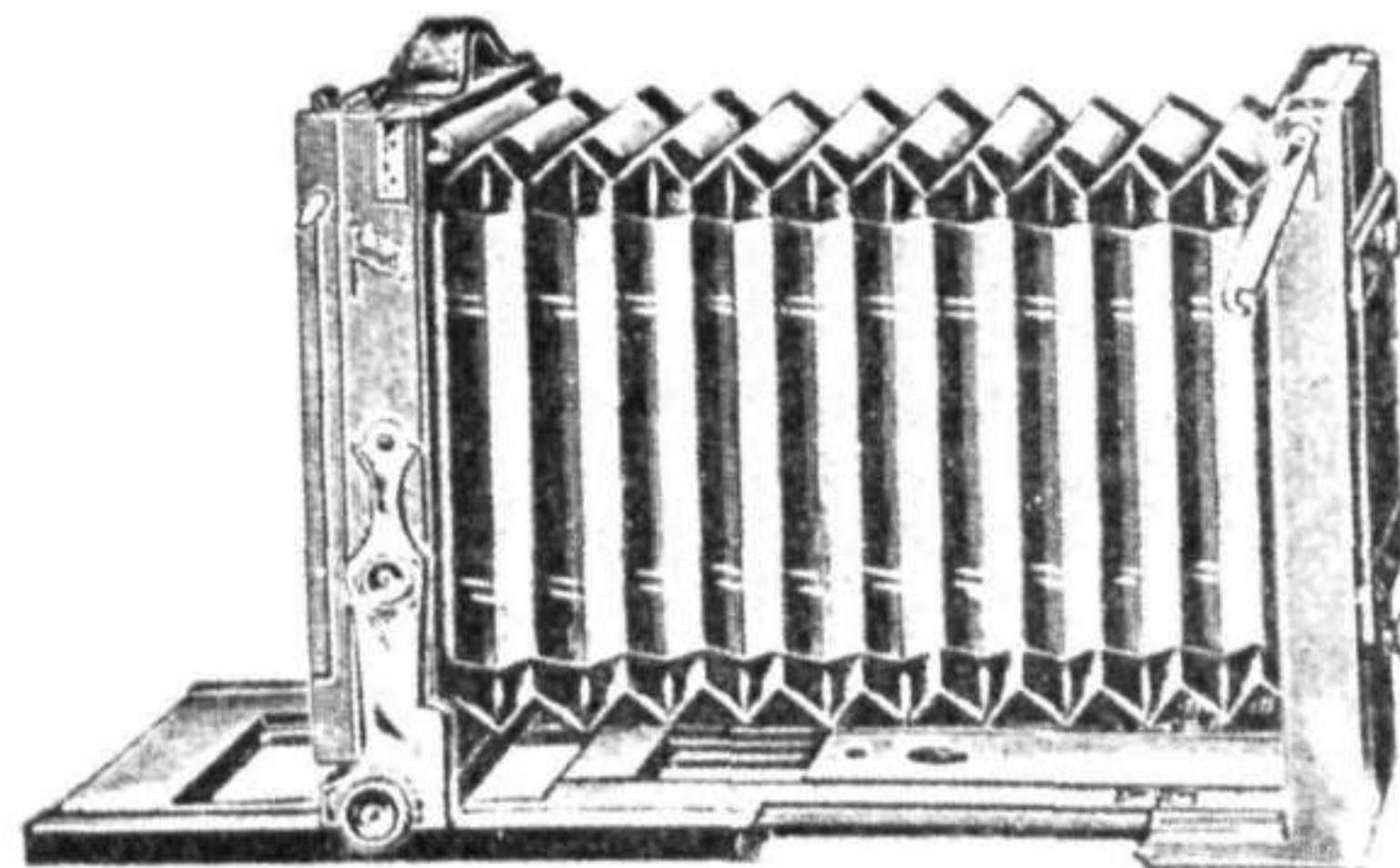
ANGEL GARCIA LOPEZ, POETA ANDALUSI

ANGEL GARCIA LOPEZ: *Auto de fe*. Premio Boscán, 1974. Instituto Catalán de Cultura Hispánica. Barcelona, 1979.

No resulta fácilmente explicable que el Instituto Catalán de Cultura Hispánica, promotor y editor de los premios Boscán, haya publicado con cinco años de retraso el libro que obtuvo el galardón correspondiente a 1974. Piénsese en el trastorno y la incomodidad que tan desmedida demora ha de ocasionar al poeta, quien entre tanto ha escrito y sacado a luz nuevos libros; piénsese igualmente en la desorientación que al estudioso o seguidor de esta poesía produce la aparición de un haz de poemas cuya situación en la trayectoria creacional del poeta queda oculta tras la preposteración de fechas *necesarias*. Si añadimos que la tardía edición de *Auto de fe* presenta muchas y muy chocantes deficiencias técnicas (supresión de textos; carencia de nota bibliográfica, de *copyright*, de colofón; profusión de erratas; disposición de los poemas como un todo continuo, fragmentado por absurdos y antiestéticos asteriscos), puede concluirse que los cinco años de retraso no han trabajado en favor del poeta ni del libro, y, más aún, que esta edición constituye una atroz falta de respeto a la costosa tarea de la creación poética y a una fervorosa —y rigurosa— ejercitación de la lectura. Nada desplace tanto al comentarista como iniciar su trabajo con observaciones talmente severas, pero a nada se siente tan obligado como

a defender a los poetas y la poesía (en este caso, la cabal humanía de Angel García López y la iluminada tribulación de *Auto de fe*) frente a la desconsideración, o el descuido, de quienes tienen por menester diario el privilegio de tratarlos.

En otros papeles he escrito lo que entiendo por poesía andalusí, desde luego diferente de lo que, ateniéndose al adjetivo, entienden los diccionarios y cierta literatura científicodidáctica. Digo «los diccionarios», y digo mal; porque, de los que tengo a mano —Academia, Espasa, Julio Casares, María Moliner, etc.—, sólo uno, la *Gran Enciclopedia Larousse* (edición española, de Planeta), incluye el término. Y con esta única acepción: «Adj. n. m. Ling. Arabigoandaluz». Obviamente, tal reducción a la lingüística, y en un sentido histórico, pasadista, no conviene en absoluto a la caracterización que aquí me per-



mitiré repetir. Veamos. Aparte —y a veces en contra— de lo «andaluz», concepto primordialmente geográfico cuya denominación misma procede ya de los castellanos conquistadores (de aquellos que impusieron, junto con el idioma, una escala distinta, y aun parcialmente opuesta, de interpretaciones y de convicciones), lo andalusí —y, por ende, la poesía andalusí— se cualifica por: 1.º, la asunción de una historia; 2.º, la conciencia de una especificidad, y 3.º, la voluntad de un futuro colectivo en el que esa historia y esa especificidad se estructuran en formas de convivencia autosuficientes. Si lo andalusí ciñe el entendimiento y el proyecto de Andalucía a una época y una civilización limitadas y, en fin de cuentas, no autóctonas, ello se debe —y así se legitima— a que esa época y esa civilización, por ser las de más dilatado y hondo asiento en el territorio andaluz, configuraron Andalucía perdurablemente y ellas mismas adquirieron, para sí y para sus sucesoras, unas peculiaridades por las que, desde entonces y en lo futuro, poseen entidad propia; de modo que hallar la identidad de Andalucía en el nombre o el adjetivo *andalusí* es muy otra cosa que cultivar una determinada modalidad de folklore o de nostalgia. Afirmar lo andalusí es definir un presente y reivindicar un pasado, y hablar de poesía andalusí no es precisamente hablar de poesía andaluza —aunque aquélla y ésta tengan áreas de mutua coincidencia—. Por consiguiente, sobran las interpretaciones tópicas de la poesía andaluza y los esquemas fáciles (tipo Díaz-Plaja) que la dividen en interna y externa, colorista y matizada, sonora y susurrante, modelo Rueda y modelo Bécquer. Y falta discernir y calibrar las especies poéticas en las que lo andalusí se manifiesta —y opera— como tal. Yo me atrevería a señalar aquí, con un apresuramiento que presumo disculpable, algunas de esas especies y sus poetas paradigmáticos: intimista existencial (grupo «Cántico»), realista referida al acontecer humano (José Luis Núñez) o al entorno en su movimiento vital (Antonio Hernández), arraigada en lo popular a través del lenguaje (rural, Soto Vergés; local y caló, Ríos Ruiz), y entroncada con la tradición arabigoandaluza (disolviéndose temporal e imaginísticamente en ella, Quiñones; contemplándola o proyectándose sobre ella desde una distancia cultural, Angel García López). Si estas sumarias exposiciones y aplicaciones de un concepto tan necesitado todavía de exégesis como está el de lo *andalusí*, nos han aproximado efectivamente a la materia poética de *Auto de fe*, bueno será acompañarlas de dos avisos: 1.º, las especies de poesía andalusí señaladas, y sus poetas, pertenecen a nuestra más estricta contemporaneidad, pero eso no significa que en el pasado, más y menos reciente, no hayan existido lo andalusí —tal como aquí ha sido caracterizado— y su manifestación poética; 2.º, preveo la escandalizada repulsa que la inclusión del grupo «Cántico» en mi esquema de lo andalusí suscitará entre los

actuales adeptos de la poesía rematadamente verbalista y ahistórica, y dejo para otra ocasión la cumplida justificación de mi audacia.

El momento de más responsable plenitud de la poesía andalusí de Angel García López corresponde —el lector debe de saberlo; o de imaginárselo, siquiera sea por el título— al espléndido libro *Mester andalusí*, con cuya lectura se concretaron en mí las ideas que acabo de exponer. En el comentario que por entonces dediqué al *Mester*, formulé la opinión de que, tras una primera etapa entre intimista y lúdica, y una segunda de exigente inquisición estética del lenguaje, el primer paso hacia su poesía andalusí lo da García López en *Elegía en Astaroth*; y aduje algún que otro ejemplo ilustrativo. Ahora bien, la *Elegía* apareció en 1973, y *Auto de fe* fue presentado al premio Boscán de 1974 (que obtuvo, como es sabido). Si la distancia de composición entre uno y otro libro es conjeturalmente muy corta, el avance en concepción andalusí del discurso poético es muy considerable. De hecho, *Auto de fe* está plenamente inserto en la corriente andalusí. Lo separan del *Mester* (aparecido cuatro años después de que a *Auto de fe* le fuera otorgado el premio Boscán, pero dos después de haber sido premiado con el Leopoldo Panero, y de ahí que las fechas de composición de uno y otro libro sean probablemente bastante próximas) la interiorización de los temas y una expresividad más crispada y a la vez menos enfática. Así pues, la progresión de la temática y el modo andalusíes es rápida en Angel García López: puede cifrarse en el lapso 1972-1975, durante el cual son escritos (y naturalmente corregidos, cribados, etc.) tres libros, en el orden siguiente: *Elegía en Astaroth*, *Auto de fe*, *Mester andalusí*.

Parémonos en lo que he señalado como diferencia entre *Auto de fe* y el *Mester*. De una parte, la interiorización de los temas. En *Mester* subrayaba yo un sustancial deslinde entre las aportaciones de la tradición arabigoandaluza y la materia personal de poesía vivida y evocada: la historia, con su virtual transposición ejemplar, y, enfrente, la vividura del poeta, más o menos trabada al acontecer colectivo; la función de puente, o de instantánea soldadura, la cumplían los topónimos, los antropónimos. Aquel deslinde significaba una voluntad de distanciamiento y de objetivación, con un propósito finalmente declarativo y didáctico (en el más noble sentido de este último adjetivo). En *Auto de fe*, la historia es escenario sobre cuyo fondo se despliega doloridamente el transcurso del propio poeta: niñez, adolescencia, juventud, pasión y olvido, arquitectura y ruinas, memoria y tiempo, paisaje y soledad, desamparo y resignación. La historia, a su vez, salta del mito al testimonio (poema de las págs. 12-13), de la evocación a la contemplación y la descripción (pág. 14); historia y paisaje se reclaman recíprocamente, se



transmutan cada uno en el otro (págs. 26-29). Pero es la pungente consideración del transcurso y de la aniquilación personal lo que convoca y vertebra estos poemas en una plural elegía que asume el destino y la efusión (extraordinario poema de la pág. 15, sobre el cante) del pueblo de Andalucía.

De otra parte —segunda diferencia ostensible entre *Auto de fe* y el *Mester*—, mayor crispación y menos énfasis en la expresividad del primero de estos libros. La índole mayormente declarativa y didáctica del *Mester*, su tono ditirámico y el concomitante «aparato poético» de rutilante acendramiento verbal, imponían a la dicción una estructura y una andadura enfáticas, apoyadas casi siempre en el enérgico pie rítmico heptasilábico. En *Auto de fe* hay, desde luego, lo que yo llamaría «culturalismo de representación» (topónimos y grafía de tradición andalusí, evocaciones historiográficas) y culturalismo de lenguaje (aquellos mismos topónimos, en su aspecto lingüístico; cultismos, casticismos, sintaxis elíptica). Pero el énfasis casi desaparece (hay siempre en la poesía de García López una cuota de énfasis que le es connatural) por fuerza de la índole predominantemente efusiva del poemario, y también porque el ritmo heptasilábico está quebrado, intermitido, remodulado por la frase y por el encabalgamiento. La frase aparece trunca, troceada en frásculas elípticas, a veces monosemáticas, que crispan el discurso poético (un discurso, por lo demás, frecuentemente entreverado de elementos referenciales, o reflexivos, o exclamativos). En el poema de las páginas 34-35, la reflexión inicial deriva hacia el símbolo, y entonces la expresión se torna curiosamente —y raramente en la poesía de García López— acumulativa hasta lo surreal.

El sentido global y último de *Auto de fe* —hermoso y grave libro que es juntamente treno y adverbación, historia personal y «grande y general historia» de todo un pueblo— podría estar compendiado, se me ocurre, en las palabras que Eugenio Montale pone al frente de la serie de ensayos breves que publicó en 1966 con el título, exactamente, de *Auto da fè*. Dice Montale: «Un auto de fe (acto de fe, o, mejor, "de la fe") es para mí la presente colección de escritos...» Y termina así: «En cuanto al título: si el lector quiere entenderlo en la acepción más conocida, sepa que yo estoy de acuerdo, porque al dar suelta a estas crónicas tengo la impresión de arrojarlas al fuego y de liberarme de ellas para siempre.» La *escritura* como acto de fe, «o, mejor, "de la fe"»: he aquí una actitud poética que podría constituir la base y el motor de la obra entera de Angel García López, actitud que hallaría su aérea materialización en la palabra creada y creadora, cuerpo definitivo del poeta, según él mismo ha felizmente afirmado. El libro (¿el *Libro* mallarmeano?) como liberación de la congoja que abrumba al poeta y su patria: «*El puño romperle quiso al cielo / su iniquidad...*», «*Desconsuelo cubrió su voz con lutos / y con Sur.*» La comunicación del canto como absoluto incendio en el que se consume («*Divino / rostro del fuego, abrásame.*») la sola posesión del propio acabamiento («*No tengo de ti, cuerpo, otra hacienda / que la desgracia. Sólo este turbio regalo / de vejez.*») y la constatación del expolio de su patria («*Y costumbre fue exilio sobre su lar.*») *Auto de fe*, acto de la fe, lírica y épica —empleemos los términos convencionales— fundidas, voz andalusí una: «*como entender que cantas*».

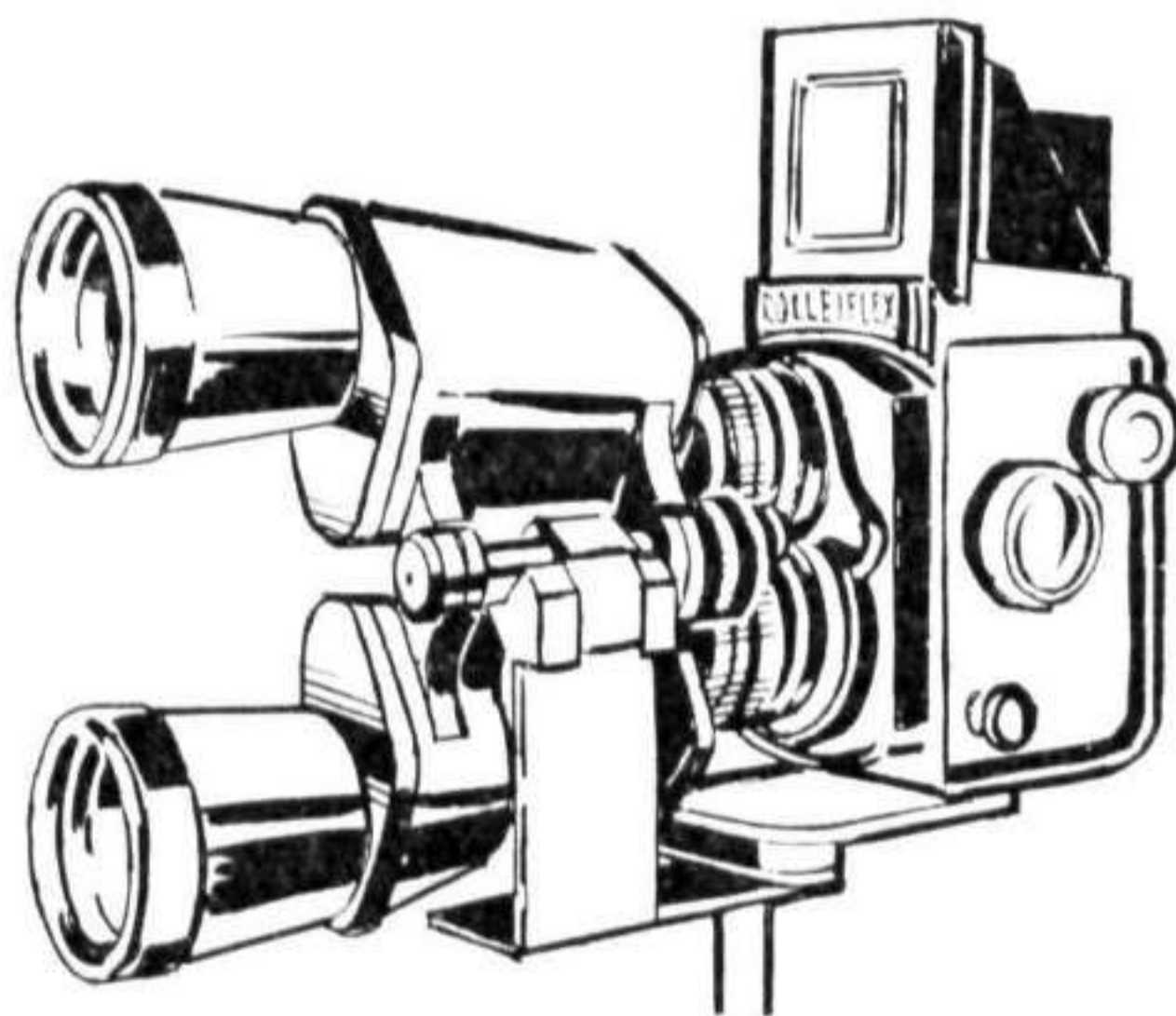
ENRIQUE MOLINA CAMPOS

EVOCACION, IRONIA, EROTISMO

JOAQUIN GALAN: *Ni el desorden del fuego*. Colección Korral. Barcelona, 1979.

Ya en su tiempo decía Menéndez Pelayo que «aislar a un autor de su época es el medio más seguro para no entenderlo nunca». En el caso de Joaquín Galán podríamos cambiar época por peripecia vital. Sobre todo en este libro que comentamos, en el que el hombre, que es el poeta, acusa el viraje que ha dado a su vida. Un lector atento lo advierte rápidamente, aunque en el poemario se insertan poemas de diversas épocas.

Todos los libros de este poeta palentino son signos interpretativos



de su paso por la vida. La poesía de Galán está acostumbrada a tomarle el pulso a su existencia. Se trata de una expresión profundamente lírica, tocada a la vez de belleza y dramatismo. Y *Ni el desorden del fuego* viene a complementar el ciclo que se abrió con *Vocación de mar*, título con sabor manriqueño,

que nos sumergía en la meditación de la muerte como vocación de todo ser humano. Pero el hombre cumplía su destino amando a los demás. Vino luego *Los ojos de la piedra*, libro que expresaba la dificultad de vivir la vecindad humana mientras no tuviera claras sus propias señas. Ahora, *Ni el desorden del fuego*, su tercera entrega, también de acusado sabor manriqueño, de acuerdo con la cita que abre el volumen: «*¿Qué se hicieron las llamas / de los fuegos encendidos / de amadores?*», es una búsqueda, aún más inquisitiva de las razones de su existencia.

Nos encontramos, pues, ante una poesía profundamente meditativa, pero de hondas raíces españolas, mejor castellanas. Una poesía entre arraigada y desarraigada en la que el «significado» ansía el logro del más expresivo «significante».

DOLORIDA POESIA TESTIMONIAL

RAMON DE GARCIASOL:
Memoria amarga de la paz de España. Editorial Albia. Madrid, 1979.

Comencé a conocer al poeta Ramón de Garciasol en su libro *Defensa del hombre*, que obtuvo un accésit del Premio «Adonais» en 1949. Mi afirmativa valoración de entonces quedó ratificada al leer *Palabras mayores*, aparecido en mi querida Colección «Ifach», de Alicante (1952). Tres años después, Adonais publicaba su texto poemario *Tierras de España*, conformado por la hombría de bien del poeta y su constante preocupación por la humanidad doliente. Hombres y campos de España están cantadas con melancólico acento, pero también con vigorosa voz de poeta auténtico enraizado apasionadamente en su castellanidad. Conocí después *La madre* (1958), una serie de sonetos cifrados en el amor filial hacia la madre muerta, a la que sigue sintiendo a su lado. Versos rememoradores de la niñez, del lugar nativo y alusivos a su gran desgracia, la ceguera que, en una larga etapa, menoscabó su entidad física. Posteriormente Garciasol dejó constancia de su padecimiento en *Fuente serena* (1965) y *Herido ver* (1967). Otros libros para mí desconocidos se titulan *Del amor de cada día*, *Poemas de andar España*, *Apelación al tiempo*, *Del amor y del camino*, *Poemas testamentarios...* La entrega del poeta a España le empuja imperiosa e insoslayablemente a componer poe-

sía sobre los temas eternos y el fenómeno de la temporalidad. Atormentado a fuerza de analizar y sentir a la patria, llega a amarla como a una amante difícil de comprender y aceptar, pese a lo cual la comprende, la perdona y asume sus dificultades y sus negaciones.

Ramón de Garciasol dedica nuevamente a su mujer —«A Mariuca, la clave del arco»—, eje y sostén de su vida, el hermoso libro último que tenemos ante nosotros: *Memoria amarga de la paz de España*. Un enjundioso prólogo de diez páginas titulado simplemente «Palabras, palabras, palabras», sirve de sólido cimientito al edificio poético. ¿Sería demasiado absurdo o arbitrario enjuiciar mejor esas estupendas «palabras» que el propio corpus lírico que las ha suscitado?

El admirable escritor en prosa que es Garciasol —no es gratuito su Premio «Henríquez Ureña» (1955) por su obra *Presencia y lección de Rubén Darío*—, llama «testamentarias» a sus palabras, pues que exponen la autenticidad de su padecer como hombre y como poeta durante la tremenda guerra civil y en la doliente paz. Dolor que continúa, más o menos solapado, más o menos vivo, pero constante, que él advierte a la vuelta de cada esquina española, en cada rostro marcado por la injusticia y el desamor. Y explica que sus poemas son «narrativa de hechos donde se entremezcla lo particular y colectivo en una voz asumidora de la dolencia común», testimoniando así la experiencia

superada en esa España martirizada y vencida que ya no será nunca lo que fue para quienes la conocimos y disfrutamos mejor.

Realmente resulta amarga esta memoria escrita en verso con pena y llanto fluyendo desde el corazón del poeta. Y si bien confiesa que su poesía en esta ocasión no es lírica sino conceptual, advertimos en ella un sentimiento y una espiritualidad muy lejos de cualquier frío cerebralismo. Hay profundidad metafísica, pero también un manar cordial, hermosamente ofrecido, sobre todo a esas gentes del pueblo, honestas y puras, que le son más afines. Dice: «El pueblo nunca ataca: se defiende». Y, en otro sentido: «Amo a España, porque creo en sus hombres».

En verdad, y pese a su apoyatura literaria, la extensa introducción de *Memoria amarga de la paz de España* es un valiente y esclarecido discurso en torno a su actitud, no sólo como autor del poemario, sino como hombre de carne y hueso instalado en medio de la lucha de cada día, militando «más en la vida que en el arte». Sin embargo, apenas adentrados en la lectura de esta palpitante crónica de España, el arte, la auténtica poesía, nos envuelve en la armonía de su buen decir castellano.

Ejemplo son los endecasílabos de los primeros poemas titulados sencilla y hondamente «España», a la que piropea llamándola «panal de luz», «rosal abierto», «España de la gracia»... ¿no hay lirismo del más puro en este cuarteto?:

Poesía inquisitiva, acabo de decir. Pero el poeta, que ha rastreado sus señas y señales de «lugar» y «tiempo», afirma con respuestas luminosas, dolorosas o jocundas, siempre lúcidas, su vida. De aquí el tono tan afirmativo que adquieren todos, o casi todos, sus poemas. Su escritura ha cobrado mayor firmeza, y su pluma más seguridad.

A mi modo de ver, tres son los impulsos creadores del presente libro: la evocación del pasado, la ironía, y el erotismo. Tres impulsos que llevan al poeta a expresarse en un verso sobrio y contenido, muy atento a la sugerencia poética, al

matiz, a la música imprecisa, cualidades particularmente vivas en la nueva poesía de la corriente castellana.

La evocación del pasado, no muy grato para el poeta, y disuelto en las sombras de un casi voraz olvido, alienta la primera parte del libro. En este sentido, la misma evocación del paisaje configura una visión emocionada de la naturaleza del mundo de la infancia. Una visión soñadora desde la misma realidad, en la que ésta forma parte del sueño. Como en Machado, el paisaje cobra una dimensión de símbolo y en el que el poeta nos ofre-

ce una contemplación de sí mismo, de manera intuitiva. Con la evocación del tiempo de la infancia se nos da una sugerencia de la muerte en una estremecedora superposición temporal. En efecto, el binomio vida-muerte converge en el paisaje de origen. Después el libro nos llevará por el binario amor-inmortalidad, que vendrá a subsumir la primera temática.

A veces, el poeta nos comunica su emoción ante una muerte, fruto de su meditación personal, como sucede en el poema titulado «Cuando venga», al final de la primera parte:

*¡Si pudiera olvidarme, si debiera
quedarme por el campo derra-
Imado,
ser manzanilla de oro, honor del
Iprado,
margarita montés, mata cerre-
Ira... (p. 23).*

Compuesto hace más de veintitrés años, este poema pudo haberse escrito ahora, porque no ha perdido actualidad. Así como tampoco el extenso «Amarga España», de diversas estrofas asonantadas, y «Socorro», en clásicos cuartetos, en los que el amor y el dolor por la Patria se cantan con entusiasmo, pero también con un intenso tragicismo de soterrada angustia existencial.

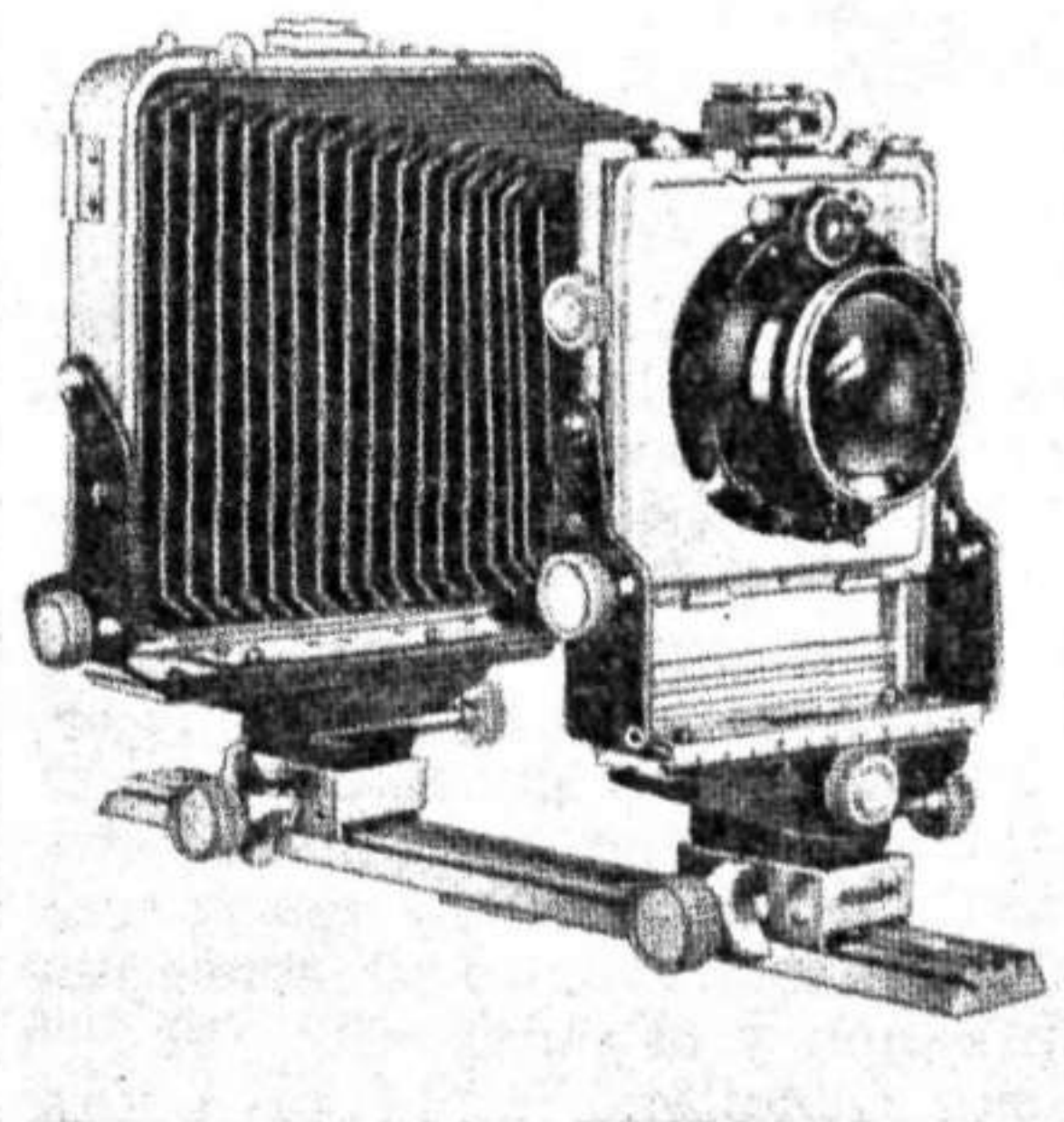
Tan bueno como sincero es «Autorretrato» (p. 35), donde describe quién es Miguel Alonso Calvo, desde su humilde nacimiento hasta el presente. Y como hay de todo en la villa poética de Garciasol, siguen dieciséis sonetos, casi todos fechados en 1960, de los que destaca ese duro «Niego a Cervantes» (p. 40), con sus tacos y todo, como si oyésemos hablar al autor cualquier día, tal en el titulado «No va más» (p. 43), dedicado a Miguel Hernández, conmovedor por su ternura y su bondad. (Me atrevo a insinuar que en el caudaloso lenguaje de Garciasol hay pequeños ecos del oriolano universal, quizá sólo advertibles por quienes conocemos a fondo el léxico hernandiano.)

La serie de sonetos —repetimos— son netamente sociales, condenatorios de la situación de España, la injusticia reinante y la aparente resignación de sus ciudadanos en este «cabrón de mundo». Las expresiones no sólo son valientes y viriles, sino también a veces escatológicas. Así en «Tiempo de morir», «Diaria locura», «Azar», «Chafarrinón de la

noche»... Muy bueno en su subjetividad nos parece «¿Qué más quieres, España?» (p. 53). Dice, amargamente: ... «Somos los otros, /proscritos de la Patria, entre españoles/que no ven, que no oyen, los que nos venden/el favor de vivir, los Garciasoles, /los Jorges, Leopoldos, Joséluises, /vivos después de muertos los Gallegos, /Hidalgos enterrados, los labriegos/de cosechas ajenas...»

Magistral de varonía es el apasionado «¿Quién da la vez?», ardiendo de verdades como puños, preguntando quién da el turno para llorar, para ser fusilado...:

*Porque aquello —no vale la pena equivocarse—
no fue proeza de hombres, fue
Itan solo
un fratricidio de canallería,
maldición de asesinos que no
Itraen
como los segadores y los fuertes
más pan y más banderas y can-
Iciones
o más hijos de amor entre las
Ipiernas
firmes, padreadores, en los brazos
para el júbilo, el talle de la espo-
Ilsa. (p. 55)*



Otros poemas igualmente acusadores dan fe de la noble conciencia del hombre Miguel Alonso Calvo y de la categoría lírica de Ramón de Garciasol. Son ejemplo «Parábola de los muñecos», «La santa palabra», «Un español de 1963», que finaliza así: «Hay que seguir hasta caerse roto, /pingajo que soñó con ser persona, /saber que lleva puesto cuanto tiene/ y que su corazón no importa a nadie, /pero que un día el polvo dará voces» (p. 76). Debo destacar «Fantasía de la perrera», escrito a sus cincuenta años —«medio siglo de llanto hasta las cejas»— y «Lloremos juntamente», «Mercenarios», «Miedo», «Confesión al hijo»..., excelentes todos aunque quizá un poco reiterativos por los temas y un poco insistentes por la hechura, en general endecasílabos asonantados.

Siguen sonetos y romances que cuentan y cantan el estado anímico del poeta, dominado por la melancolía o por la ira. En cuartetos compuso «Confesión al hijo» (tres), el hijo que no tuvo, pero que simboliza a la juventud, y más sonetos clamorosos, una «Salmódia por Martín Lutero King» de una sola asonancia y amplio contenido social. El abundoso poeta ofrece «Romance testamentario» en número de ocho poemas exponentes de la vital e ineludible temática elegida, a los que se suman otras dieciséis composiciones, con un inspiradísimo «Recado para Miguel de Cervantes», de metro y rima clásicos en los que es gran maestro Ramón de Garciasol.

Fechados los últimos de 1970 a 1977, evidencian la fidelidad a sí mismo y a sus semejantes, en torno a la martirizada España, a la memoria de su amarga paz.

MARIA DE GRACIA IFACH

*Ya sé que cuervos muy feroces sue-
Iñan
con picotearme un día cada víscera.
Si tiene que venir
que venga, aunque sin prisa.*

Esta introspección difiere, por ejemplo, de la contemplación del paisaje que le sirve de trampolín para lanzarse a la intuición de la soledad de la muerte:

*Bien sirve una campana ahora
para mover el aire y espantar a la
Imuerte de sus propios solares.
Se diría que cubre como sangre las
Itapias,*

*tan bermeja es la tierra,
tan humana...
Grajos sobrevolando las laderas
avisan fetidez y no me dejan...*

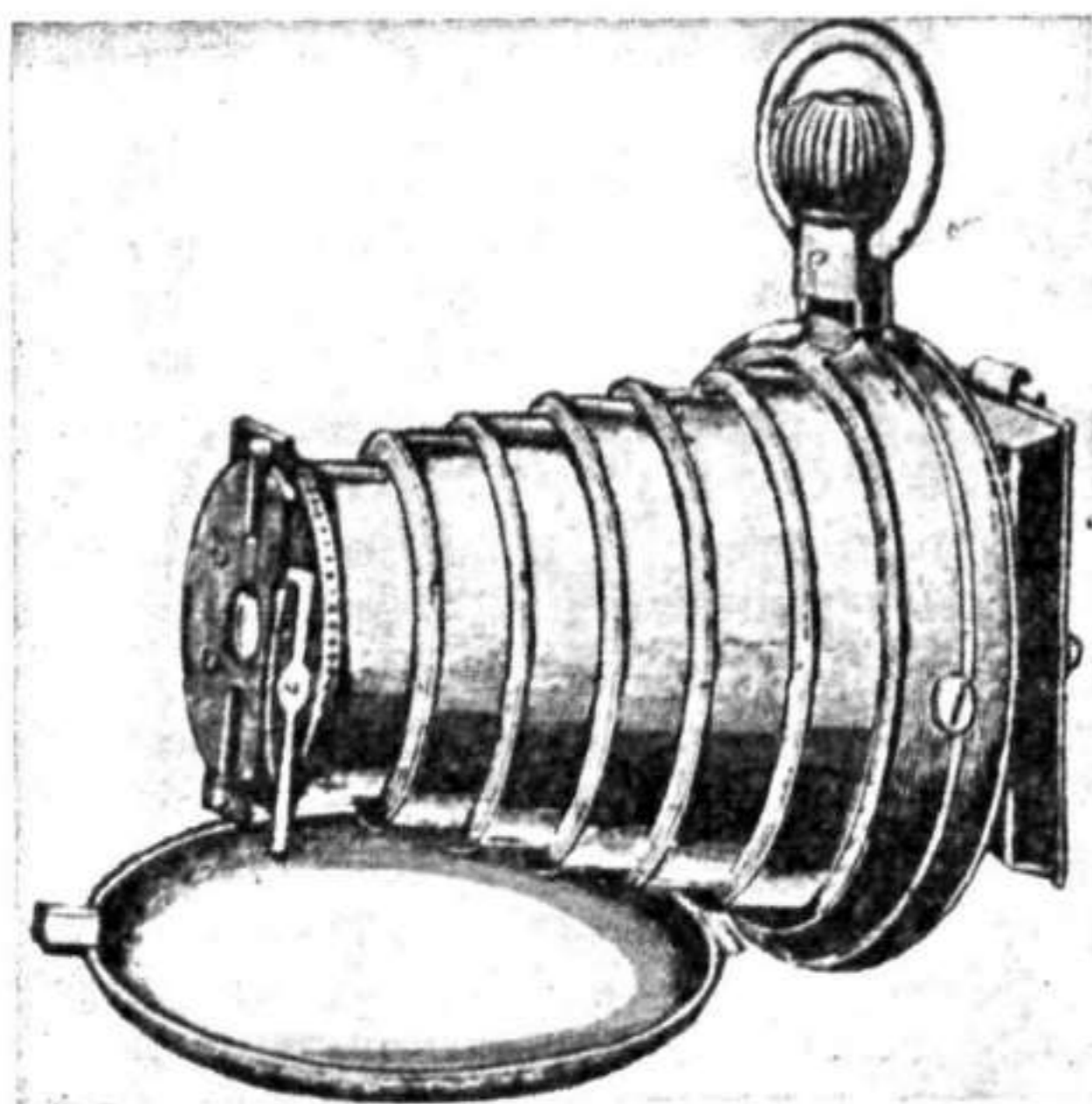
Como puede observarse, estos grajos vistos en la realidad del paisaje son más estremecedores que los cuervos anteriores, imaginados y especulativos.

El poema «Campestre» —ya en la tercera parte del libro— nos ofrece una de las más bellas evocaciones, de corte machadiano. Una intensa ola de emoción cruza por sus versos en la que oímos la voz del padre que resuena en medio

de un paisaje absorto y en un tiempo presente que es pasado y futuro a la vez, llena de un verdadero «realismo mágico»:

*Mientras en las atochas cuajadas
Ide horizonte
los grajos aletean,
se precipitan,
graznan
bajo nubes preñadas, sobre la fe-
Itidez
y avisán mal augurio...*

El componente «ironía» tiene una acusada utilización, ya como arma de defensa frente a lo fatal, ya co-



mo el rictus de desprecio frente a los sátrapas de turno o ante la pesada broma de tener que morir... Una ironía que contrasta con la pureza evocativa que se advertía antes.

José María Valverde nota muy bien esta veta humorística en la presentación que hace del libro en las solapas: «Por otro lado, dice, está el poeta Joaquín Galán, fantástico, a ratos incluso chistoso, perdido en territorios de sueño, entrecortado en su voz coloquial y a veces guasona, con rachas de amargura colérica... Estamos, pues, ante un poemario de jugoso contenido, pero sabiamente escorado hacia lo lúdico». En este tipo de poemas lúdicos se abre un nuevo camino en la poesía de Galán. El humor administrado con gotas de sabiduría puede ser un distintivo de la madurez del poeta, en la que se advierte una mayor consonancia con su nuevo talante vitalista en contra de la melancolía evocativa.

El erotismo, pleno de afirmación, confirma el paso del poeta de la postración del pasado a la nueva toma de contacto con los sucesos que configuran su existencia. Hay una vitalidad desbordante en los poemas de la tercera parte del libro. Más que ante una poesía amorosa, nos encontramos ante una poesía frutiva, gozosa. El amor es la fiesta más bella de la vida, y la mujer significa el encuentro, el acto y la comunión de dicha celebración. El amor como símbolo y sed de eternidad, de inmortalidad:

*Como la res abreva en el arroyo,
mi sed de infinitud en ti se abreva
y cuando vienes voy
no a destetar el diente ansioso,
sino a multiplicarte entre las cosas
sin apartarme de tu imagen nun-
ca, nunca...*

El amor, como entrega interior, contra las cenizas de los años. Esta realidad se expresa en versos monorrimos como una reiteración significativa. «Los amantes del siglo», dirá hiperbólicamente en el bellísi-

mo poema «De Montpellier se baja». Más tarde dirá: «Y toda la alegría vino/cantando de sus manos a las mías». Y luego: «Un cuerpo y otro cuerpo en cuyo ápice/de unión no pasa el aire vencen las leyes físicas, vuelan, se saben inmortales».

La emotividad gratificante y vital viene expresada admirablemente en la imagen del corazón desbocado hacia su lugar de origen. Sólo podrá detenerlo el beso amoroso:

*Y vas tú a ver, amada,
que de un momento a otro se me
lablanda
el corazón y no hago vida con él,
Ise me echa
a correr de las ramblas hasta el
Ipáramo
y necesita un beso que lo pare...*

La ternura fluye en los versos del último poema, titulado «Hijo». El hijo, el fruto del amor, es esperado, se le oye, se le siente llamar a las puertas del mundo y el poeta le dice: «Y, suspenso el aliento, te abrimos poco a poco».

El libro, como se ve, es paradójico y heterogéneo. Ello explica por sí mismo cómo y por qué se han utilizado tanta variedad de estilos y de metros. Tampoco faltan unos cuantos poemas en prosa poética. El lenguaje, sin embargo, siempre es fluido y recurrente de imágenes. ¡Ay, la palabra es una ramera que cubre adecuadamente cada necesidad, cada estado de ánimo! Bien lo explica el poeta en uno de los poemas más logrados del libro: «Adivina con quién vas a dormir». Galán usa deliberadamente de tono, de registros y de expresión en cada uno de los poemas. Un lenguaje que abre las muchas posibilidades de un poeta que hace camino al escribir, pero siempre con la sabiduría de la contención y con el sentido equilibrado entre el concepto, la intuición y la palabra.

Poeta castellano, es la suya una «palabra en el tiempo», y se sirve de ella para lograr el estremecimiento ante el dolor o el gozo. Una palabra humana, no deslumbrante, porque su estilo no es *apocalíptico* o de exaltación, fuera del tiempo y del espacio, como suele ser la poesía preciosista. Su estilo es *escatológico*: camina en el tiempo y por la vida, y se dirige a un final. Es de carne y hueso. Nos conmueve.

En esta poesía esencialmente castellana, transida de verdad y de belleza, Joaquín Galán nos ofrece como una síntesis de su obra anterior, pero con la novedad de su viaje vitalista. Sí, los cerros de Villaviudas seguirán siendo lamidos por un cierzo de secarral, donde su vida «alienta e invoca un fin sin

horizonte»; «pero las naves de su alma están bien arboladas para la nueva travesía» que acaba de emprender. Esperamos con curiosidad nuevas singladuras de este poeta importante en la poesía «castellana» de nuestros días.

RAFAEL ALFARO

“ESCRITORES COLONIALES DE CHILE”

PEDRO DE VALDIVIA: *Cartas de relación de la conquista de Chile*, edición crítica de Mario Ferrecio Podesta, 1970; ALONSO DE ERCILLA: *La Araucana*, prólogo, selección y notas de Guillermo Araya, 6.ª ed., 1979; ALONSO DE OVALLE: *Histórica Relación del Reyno de Chile*, selección, prólogo y notas de Walter Hanisch, S. J., 1974; FRANCISCO NUÑEZ DE PINEDA Y BASCUÑAN: *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile*, selección y prólogo de Alejandro Lipschutz y Alvaro Jara, 1973. Publicados en «Escritores Coloniales de Chile», Editorial Universitaria, San Francisco, 454, Santiago de Chile.

Las mejores novelas no superan el interés apasionante que suscita la lectura de los cronistas de Indias, bien sean poetas, bien sean narradores. Esta literatura histórica, en forma de cartas, relaciones, descripciones y poemas épicos, entra a formar parte del *corpus* de la gran literatura española, y su diversidad y riqueza es tanta como el desconocimiento general hacia ella. Con el fin de lograr mayor divulgación entre los estudiantes y el lector culto, la Editorial Universitaria de Santiago de Chile, desde 1969, ha emprendido la publicación de una serie titulada «Escritores Coloniales de Chile», de los que hasta la fecha se han publicado nueve volúmenes, y en prensa se anuncian seis nuevas interesantes publicaciones. Hemos escogido los cuatro volúmenes que mejor representan el espíritu y la evolución de Chile, que van desde el descubrimiento y la conquista hasta la establecida y controvertida colonización, es decir, desde las *Cartas de relación*, de Pedro de Valdivia, escritas en 1545, a *La Araucana*, de Ercilla, 1569-1589; la *Histórica relación*, de Alonso de Ovalle, 1646, hasta el *Cautiverio feliz*, de Francisco Núñez de Pineda, 1673; es decir, casi siglo y medio.

Después de la conquista de Perú, el adelantado Diego de Almagro llegó a Chile, y, decepcionado, sin duda, por las tierras ásperas y estériles del Norte, se volvió al Perú. No llegó a ver el Sur, lluvioso, de bosques y lagos. Es entonces cuando aparece Pedro de Valdivia, y pide permiso al marqués de Pizarro para la conquista y población de Chile, de lo cual éste se asombra mucho, ya que, por sus méritos, le había dado el repartimiento del valle de la Canela.

Hombre inquieto, de una gran osadía y audacia, Pedro de Valdivia no quiere cargo sedentario. Ya anteriormente había servido a Su Majestad en Italia en tiempos del marqués de Pescara, luego sirvió en Flandes, y en 1535 pasó a Indias y estuvo en el descubrimiento y conquista de Venezuela durante un año. De allí pasó al Perú, de donde seguirá a Chile. Las cartas de relación de la conquista de Chile, escritas por Pedro de Valdivia, están dirigidas al emperador Carlos V, a Hernando Pizarro, al Consejo de Indias, a sus apoderados en la Corte y al príncipe don Felipe.

La carta II, a Carlos V, desde el punto de vista humano, histórico y literario, es impresionante. Como documento, extraordinario, porque es muestra del tesón y tenacidad, así como del valor del tiempo. Dice Valdivia: «Comencé luego a hacer gente para mi empresa, y llegaron mis amigos; y buscando prestado entre mercaderes y otras personas hallé hasta quince mil pesos en caballos y armas; y con lo que yo tenía socorrí a los que más menester lo habían, y hice de ellos ciento y cincuenta hombres; y en esto me detuve nueve meses.»

Con aquellos 150 hombres hace más de 3.500 millas desde Cuzco al valle de Mapocho. La travesía dura once meses. Va en un bergantín que ha construido y que luego van a quemar. Cuando pide socorros a Perú, tardará dos años en volver el mensajero. Mal pertrechado, pero con ánimos, Valdivia y los suyos recorren leguas de pedregales, llanos, todo el paraje del Arauco; vadean ríos, hasta llegar al lugar donde el 24 de febrero de 1541 funda Santiago del Nuevo Extremo, el actual Santiago de Chile, la capital del país llamado Chili por los indios, y que Valdivia nombrará Nueva Extremadura.

Por el camino, las penalidades son grandes; a veces comían 50 granos de maíz. Al llegar a Santiago, Valdivia manda hacer casas de madera y de paja.

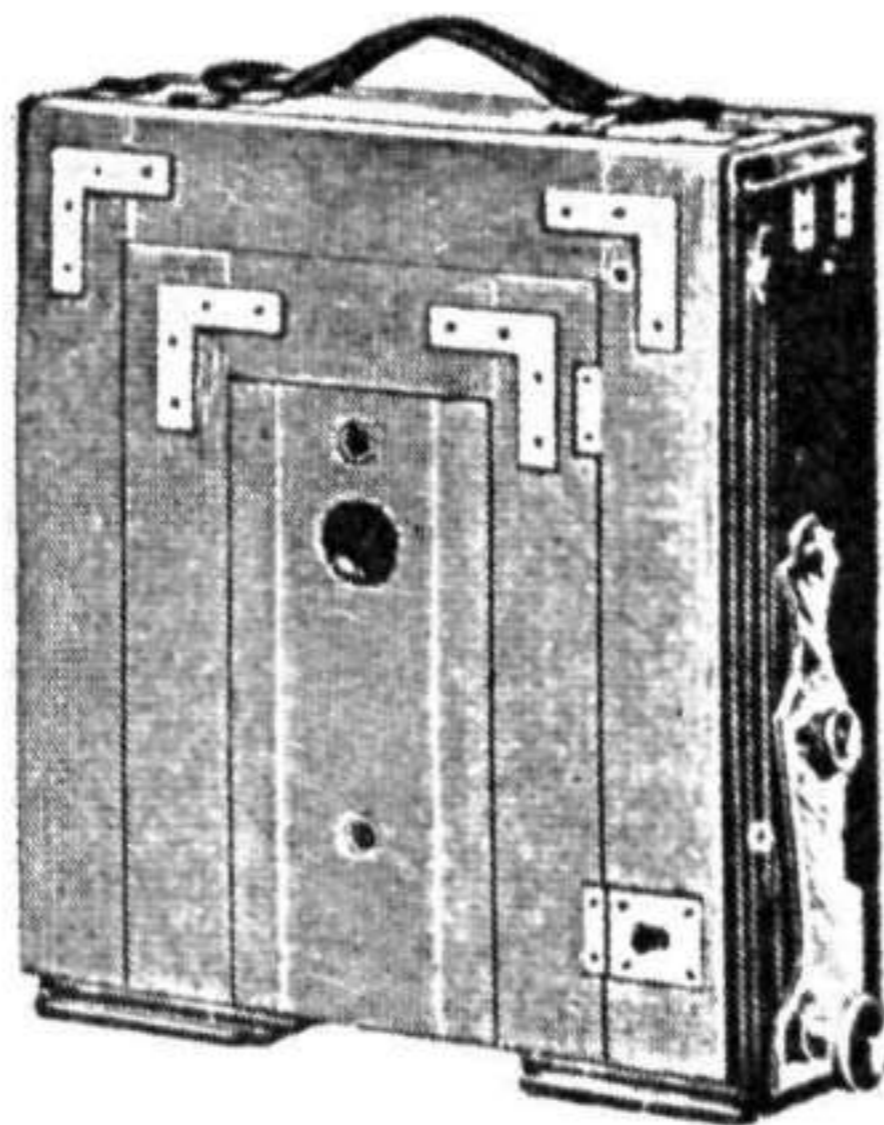
Solamente han pasado cuatro años y medio desde la fundación de Santiago hasta el 4 de septiembre de 1545, en que Valdivia escribe al emperador Carlos V desde la Serena. Pero ya se enorgullece de haber sido: «jumétrico en trazar y poblar, alarife en hacer acequias y repartir aguas, labrador y gañán en las sementeras, mayoral y rabadán en hacer criar ganados, y, en fin, poblador, criador, sustentador, conquistador y descubridor».

En la ladera verde del cerro de Santa Lucía, hoy en el centro de Santiago, hay una piedra pulida que reproduce el texto de esta relación, en la que Valdivia comunica al rey: «Y para que haga saber a los mercaderes y gentes que se quisieren venir a avecindar, que vengan, porque esta tierra es tal que para poder vivir en ella y perpetuarse no la hay mejor en el mundo; dígoles porque es muy llana, sanísima, de mucho contento; tiene cuatro meses de invierno no más, que en ellos, si no es cuando hace cuarto de luna, que llueve un día o dos, todos los demás hacen tan lindos soles, que no hay para que llegarse al fuego. El verano es tan templado y corren tan deleitosos aires que todo el día se puede el hombre andar, que no le es importuno. Es la más abundante de pastos y sementeras, y para darse todo género de ganado y plantas que se puede pintar; mucha y muy

linda madera para hacer casas; infinidad otra de leña para el servicio de ellas, y las minas, riquísimas de oro, y toda la tierra está llena dello...»

A medida que el lector se adentra en esta empresa insólita, más admirable le resulta la hazaña y el relato directo del narrador, que es un magnífico prosista, del que no se cansaría de anotar sus geniales ocurrencias. He aquí una de ellas: «Porque de nuevo, en calzas y jubón, con una espada y capa tornaría emprender con mis amigos», la misma aventura. Y en otra ocasión afirma: «Si tuviera patrimonio para vender y salir con esta empresa y servir a Su Majestad, no solamente lo hiciera, pero empeñara la mujer para ello, pudiendo la honra quedar satisfecha.» Razón tenía Alonso de Ercilla en *La Araucana* cuando, refiriéndose a Pedro de Valdivia, escribía que había emprendido su empresa: «con una espada y capa solamente».

De no ser por las cosas del Perú y la querrela entre pizarristas y almagristas, Valdivia hubiera descubierto, conquistado y poblado hasta el estrecho de Magalla-



nes y mar del Norte, por lo cual, en la X carta, al príncipe Felipe le advierte que se navegue el estrecho de Magallanes por la conveniencia de tener suya esa tierra, y además toda la contratación de la especiería, y porque podrá descubrir y poblar la parte del Pacífico.

Desde el punto de vista sociológico, en la *Relación* de Valdivia hay noticias de un interés sumo, como cuando dice: «Sea servido se me haga la merced y dar licencia para que pueda meter en esta gobernación hasta número de dos mil negros de España o de la isla de Cabo Verde o de otras partes...»; o cuando pide licencia «para que pueda fundar tres o cuatro fortalezas en las partes que a mi me pareciere convenir».

Hasta aquí, el testimonio del descubridor y conquistador. Casi un siglo después se publica la *Histórica Relación del Reyno de Chile*, escrita por Alonso de Ovalle, jesuita, que nació en Chile de padres españoles. A esta obra la Real Academia de la Lengua la ha puesto en el Diccionario de Autoridades como modelo de propiedad y elegancia. Si las *Relaciones* de Valdivia interesan y atraen por la novedad de lo descubierto y el espíritu de la acción, la *Relación* de Alonso de Ovalle encanta y deleita por la maravilla del lenguaje y la sensibilidad del escritor, enamorado de la naturaleza chilena. En una prosa deliciosa, Ovalle nos hace la descripción de las estaciones: la nieve de la cordillera de los Andes, los vientos sutiles de los bosques

y de las quebradas, donde no ha puesto pie el hombre. Y el viajero actual se emociona cuando contempla aquellas «florecitas pequeñas», dedalitos de oro, que descubre el autor, de modo tan subjetivo, pues siempre gusta de referirse a sus propias vivencias. Así, cuando dice: «Una vez en particular me acuerdo que yendo camino vi tanta diversidad de estas flores, unas encarnadas, otras azules, amarillas, coloradas, pajizas, moradas columbinas, y de otros varios colores, que poniéndome a contarlas movido de la admiración de tanta variedad, como la que se veía, conté hasta cuarenta y dos especies y diferencias en muy poco tiempo...» De las hierbas dice que «si hubiera de referirlas sería hacer aquí otro Dioscórides».

Ovalle describe los árboles silvestres, los alerces, los avellanos, pinos, algarrobos, pataguas, canelos, guayacanes, aromos (nuestros mimosos), sándalos, palmas, mirtos, arrayanes, laureles y sauces, y las hermosísimas arboledas y bosques, y cuando quiere expresar la fertilidad de la tierra, dice: «Acuérdome que no había guindos ahora treinta años, y pasó un arbolico de España y de él se fueron multiplicando en los jardines y huertos..., pero a poco tiempo se multiplicaron de tal manera que fue necesario desterrarlos.» Y en otra ocasión dice: «La delicadeza y fuerza del olor que tienen otros árboles, que entre ellos se crían de varias especies, que pasando la mano por sus hojas la dejan tan olorosa, como si hubiera traído guantes de olor.»

Ovalle describe la fuente que brota a borbollones en los vallecitos, y ya prodiga los diminutivos, que van a ser tan característicos del habla chilena; se extasia en su descripción de la cordillera de los Andes, de gran belleza literaria, cuando la denomina «maravilla de la naturaleza», y refiere cómo se tarda cuatro días en subir y cuatro en bajar, y desde lo alto se ven las lluvias en el valle y el arco iris.

La facilidad de Ovalle para crear verbos es sorprendente: *nidifican* las aves y *sestean*, *melancoliza* la tierra; su léxico es de una prodigiosa variedad. Ovalle enumera la riqueza de los mares y la abundancia de mariscos: «Marisco, pero tanto, tan crecido y de tan diferentes especies como en Chile, no sé en qué parte del mundo», y cita los ostiones, los erizos, los camarones, cangrejos, y locos que se quebrantan entre peñas para comerlos, tal como se hace hoy entre los pescadores, que los guardan en sacos y los golpean antes de venderlos. Nos explica qué son los cochayuyos—tiras de algas que se cuecen en trozos y se comen—, hoy también ofrecidos como mercancía en puestos al borde de las carreteras, y hasta describe a las ballenas y el ámbar gris, y «las pingüinas».

De los habitantes del aire, lo que más le llama la atención son los papagayos en nube que son de color verde y amarillo, con un collar azul; los gallinazos, los flamencos, los picaflores. Por lo que se refiere al ganado, la copia es tan grande, que sólo se guardan las lenguas y los lomos. La caza de los francolínes, las tretas del avestruz para escaparse, el arte de los guanacos, son episodios curiosísimos, así como su descripción de las pampas y las llanadas y los pajonales, cruzadas por carretas entoldadas y tiradas por bueyes.

Para el visitante actual de la ciudad de Santiago, que parece una Nueva York en pequeño por su cuadrícula, resultan sorprendentes las palabras de Ovalle en su descripción de la perspectiva y planta de la ciudad de Santiago, a orillas del río Mapocho: «La planta de esta ciudad no reconoce ventaja a ninguna otra y la hace a muchas ciudades antiguas que he visto en Europa, porque está hecha a compás y cordel, en forma de juego de ajedrez, y lo que en éste llamamos casas, que son los cuadrados blancos y negros, llamamos aquí cuadras.» La calle de la Cañada, hoy Alameda de O'Higgins, está descrita como una famosa alameda de sauces, al final de la cual está el convento de San Francisco.

El libro de Ovalle es una mina de costumbrismo y documentación; allí vemos a los criollos y criollas, el lujo de las mujeres, las fiestas, los banquetes, las alcorzadas en las colaciones, y las numerosas procesiones de los indios, de los morenos con imágenes de artificio e ingeniosas tramoyas para mover a devoción, que pertenecen a la historia de los autómatas más primitivos.

En 1673 se publica el *Cautiverio feliz y razón individual de las guerras dilatadas del Reino de Chile*, escrito por Francisco Núñez de Pineda y Bascañán. A. Lipschutz, uno de los editores, nos dice que Pablo Neruda fue quien le llamó la atención sobre este libro, y en la imposibilidad de encontrarlo, le prestó su propio ejemplar, que guardaba como una joya. Dato de interés, pues, sin duda, el *Cautiverio feliz* debió de inspirar a Neruda el exabrupto genial de su *Canto general*.

Cautivo el autor entre los araucanos desde 1629, relata su cautiverio y todos los episodios importantes durante este tiempo de su vida. Podríamos decir que Francisco Núñez de Pineda es uno de los primeros indigenistas por el interés y la simpatía con que mira a los indios chilenos, y se conduce de esta nación humilde y desdichada, formada de bárbaros gentiles y piadosos, por servirnos de sus mismas palabras.

En la clasificación que se hace de la novela del siglo XVII tenemos la novela pastoril, la novela sentimental, la novela picaresca, la bizantina, la morisca, pero nunca se han detenido los profesores a pensar en la novela americana o indigenista, a excepción de la puertorriqueña Concha Meléndez. Esta relación del *Cautiverio* podría encuadrarse perfectamente en la clasificación de novela americana, con unas características muy específicas, aunque comparables a las de la novela morisca, por lo que tiene de fronteriza. La convivencia de cristianos y moros en el bello ejemplo de la novelita idealizada del *Abencerraje*, en la frontera hispano-andaluza, se puede trasladar a América, y tendremos la amistad del indio y el cristiano conquistador en una novela americana, también idealizada. Los elementos sentimentales y pastoriles se adaptan a esta nueva novela, que transcurre en tierras de América, y tiene la originalidad de presentar un nuevo paisaje y unos nuevos tipos; entre ellos, el del buen salvaje, siendo un precedente de *Atala*, con anticipación de siglo y medio.

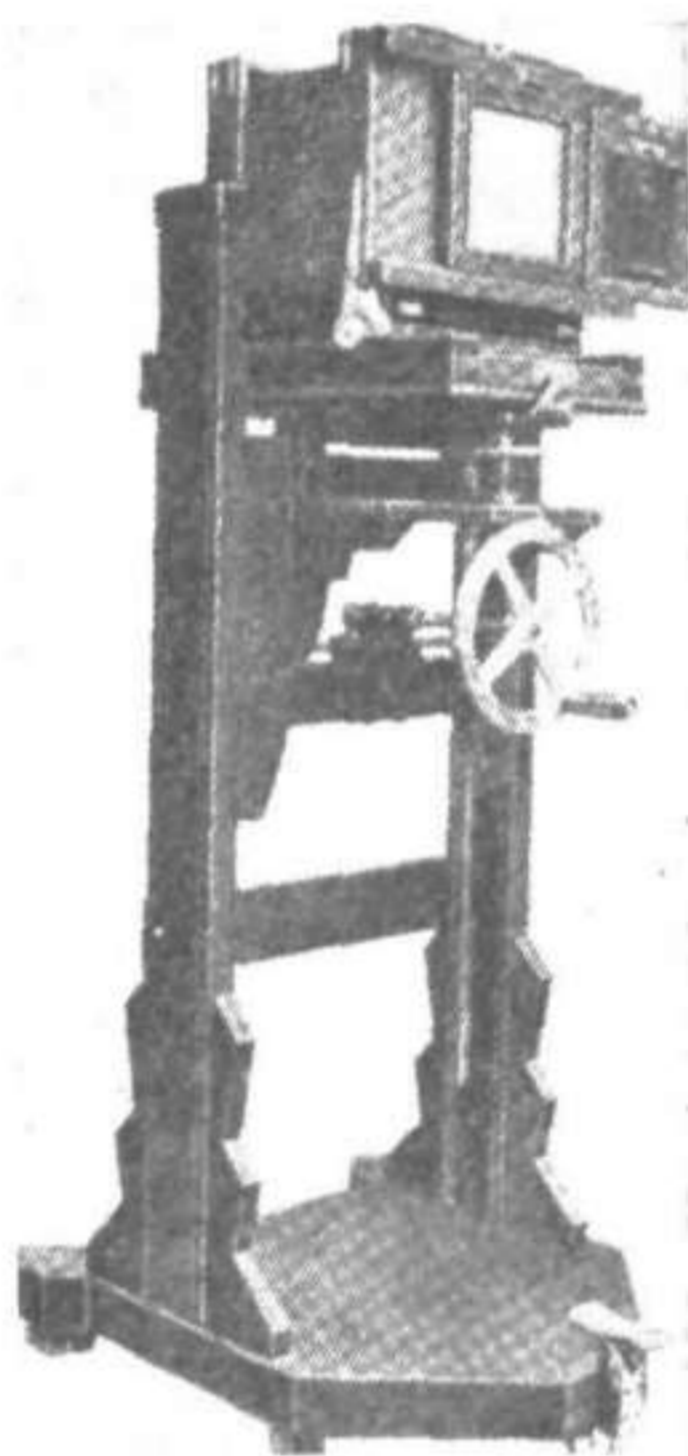
La amistad entre el caballero cautivo y el indio es muy bella, muy novelesca; las abundantes lágrimas, muy del estilo literario de la época; los episodios amo-

HISTORIA DE TRES MUJERES

MONTSERRAT ROIG: *Ramona, adiós*. Editorial Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

En los últimos años escritores catalanes y en lengua catalana están teniendo dentro de nuestro limitado mercado literario una aceptación comercial destacada y una atención crítica favorable que redundan en un flujo de traducciones cada vez más continuo y que ha permitido el que muchos de estos escritores, Pla, Foix, Espriu, Pamies, Rodoreda, Porcel, etc., hayan pasado a ser apreciados y valorados por un amplio círculo de lectores en castellano. Y de esta atención tampoco se han visto extrañados jóvenes autores en aquella lengua, pudiéndose citar, por ejemplo, a Moix, al autor del *Anarquista desnudo* y sobre todo a Montserrat Roig, cuya novela *Tiempo de cerezas* ha motivado, por su buena acogida, la traducción de su anterior novela *Ramona, adiós*, sobre la que hoy reflexionamos.

Montserrat Roig nos propone en esta obra una triple cala en el mundo de la pequeña burguesía catalana enfocando de forma alternativa tres épocas características en la historia de este grupo: finales de siglo, república y guerra civil y 1968, el año de la contestación estudiantil, tomando como objetivo de su narración el mundo interior y exterior de tres mujeres: abuela, madre e hija, que significativamente responden a un mismo nombre, Mundeta—Ramona—, y sobre las cuales se centran los distintos bloques narrativos sin dejar, sin embargo, de atender al contexto sociopolítico en que sus vidas se producen. En este sentido podría hablarse de una novela-saga o mejor de una contra-saga, ya que, generalmente, en el contenido de éstas el papel asignado a las mujeres suele reducirse al de mero acompañamiento del mundo masculino, mientras que en *Ramona, adiós* ocupan el primer plano, y, a la contra, los personajes masculinos, el prestamista Francisco, el industrial negociante Joan Claret y el líder estudiante Jordi, constituyen la pantalla o el frontón sobre el que



rosos, muy notables y raros, y el costumbrismo da una nota folklórica y etnográfica que atrae por su exotismo. Pero lo más interesante son los tiros adonde dispara el autor: las frecuentes digresiones y diatribas contra «los vicios de los españoles, que son de malos naturales y perversas obras, así como los agravios y crueldades que hicieron a los naturales del país». Los levantamientos de los indios, viene a decirnos el autor, se han originado por los malos ministros y gobernadores codiciosos, que gastan el real patrimonio en sus particulares intereses. Lo que no impide que el cronista cautivo describa las borracheras de los indios, sus hechicerías y sus costumbres sin dios y sin ley.

La historia de la china enamorada, del cacique españolado, del asalto y maloca

de los indios contrarios, del juego de la chueca, del sacerdote patero desenfundado, son algunos ejemplos que se contienen en este libro valiosísimo de un autor que podría calificarse de *aindiado*. Si dispusiéramos de más espacio, podríamos hacer un estudio de la extraña psicología del autor, huidizo siempre en cuestión de amores y muy propenso siempre a otras amistades, justificadas por el motivo de adoctrinamiento cristiano.

Por fortuna, la gran labor de los historiadores del siglo XIX, a la cabeza de los cuales se encuentra José Toribio Medina, ha permitido que todos estos textos reseñados, ahora en ediciones populares universitarias, tengan la difusión que merecen.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

las tres Mundetas se proyectan, rebotan o entrelazan, y todo ello con la ciudad de Barcelona como telón de fondo dinámico y sujeto, al tiempo, de su propio proceso de transformación.

La historia de las tres Mundetas, aun poseyendo cada una su propia entidad, se traspasa de unas a las otras y se constituye en una vivencia única a lo largo de los tres tiempos, resultando en definitiva la historia única de una Mundeta-paradigma tanto de las mujeres de ese determinado grupo social como, indirectamente, de toda mujer en cuanto que los tres acontecimientos nos muestran la tensión que en cada Mundeta provoca la situación de pasividad en la que el entorno: marido, familia, grupo, las coloca, así como la conciencia de frustración que tal «acomodo» presupone, siendo precisamente esta tensión el medio a través del cual la novela se convierte en un todo que integra los tres bloques, y así, la toma de conciencia en la primera Mundeta se presenta claramente ante la ocasión de una posible relación extramatrimonial, que si bien se resolverá a favor del *status quo*, le permitirá reconocer sus circunstancias: «Un hombre es libre, puede elegir su camino. Una mujer no tiene nada que hacer en el mundo». Siempre me he sentido atraída por otros mundos desconocidos o alejados, imposibles de conseguir. Ignoro si se trata de algo pecaminoso, pero no me quiero confesar de ello». «¿Será pecado haber deseado todas las noches las caricias de unas manos desconocidas, poder temblar de vergüenza y de felicidad en todo momento, poder desterrar el pudor de mi cuerpo». Y si en esta primera Mundeta la tensión aflora en esta aventura amorosa, en la segunda el proceso avanza, pues, si por un lado otro encuentro amoroso le sirve como afirmación y defensa contra el medio: «Nos mofaremos del mundo entero. Todo el mundo empequeñece, mira si no, la casa de Kati, la de Patricia, la de tía Sixta». «Nos amaremos y nadie lo sospechará». «Qué venganza tan dulce», es decir, si todavía es una relación afectiva la que se presenta como vía de liberación, la Mundeta madre ya no huye frente a tales posibilidades, sino que se compromete—relación sexual con Ignasi—y, por lo tanto, avanza hacia su propia realidad, «En otra vida, la suya»; con

ocasión de la guerra civil esta tensión surge, ya no ligada a una relación afectiva, sino colectiva, encuentro del yo entre los otros, cuya importancia resalta la autora dándole un tratamiento literario y gráfico diferenciado a aquellas circunstancias, que podrían ser resumidas con la frase que cierra el libro: «Me puse a comer y ayudé a la vieja a ganar la batalla del pedazo de pan.»

Pero será a través de la historia de la última Mundeta, la universitaria de 1968, cuando la tensión, aun objetivándose en su relación con Jordi, el líder estudiantil, se inclinará hacia el lado de la real liberación: hacia la ruptura, pues será ella la que, tomando las voces calladas de sus antecesoras, pronunciará el definitivo adiós que da título a la obra; es ella la que enterrará los acomodados y los miedos, la que saldrá fuera. «Bajaba por la Rambla, la última reliquia de una personalidad abatida, como diría Jordi, y no miraba los quioscos que alegraban la fiesta de los que paseaban. Los dejaba a un lado, como si no existiesen, y las flores, pulcras y sugestivas, los pájaros, animales indefensos por el carácter y por el físico, los periódicos y los libros que reclamaban un comprador. Tal vez todos aquellos objetos, fieles y silenciosos como la noche barcelonesa, no serían de ahora en adelante más que fragmentos de recuerdo. Como todo lo que había dejado en su casa. O como todo lo que acababa de enterrar en el jardín de la Universidad.»

Ramona, adiós es, sin duda, una novela feminista sin caer en el defecto de una obra de militancia, es una novela en donde se juega acertadamente con las circunstancias sociales y las interioridades psicológicas sin caer en los excesos de la novela social o la novela psicológica, y esto se debe a la capacidad de Montserrat Roig para transmitir contenidos comunes a través de personajes particulares, a su habilidad para registrar las huellas del mundo exterior a través de los pliegues de la memoria y a la utilización eficaz del lenguaje, que permite el acercamiento a los personajes, a sus limitaciones y a sus esfuerzos sin que el lector se sienta ajeno a ese mundo donde lo cotidiano deviene historia y denuncia.

C. B. CADENAS

DOS TRAGEDIAS DE CALDERON

CALDERON DE LA BARCA: *Dos tragedias*. Edición preparada por José María Díez Borque. Editora Nacional. Madrid, 1978.

José María Díez Borque reúne en un solo tomo las ediciones críticas, con previo estudio y selección bibliográfica, de dos tragedias de Calderón. El médico de su honra y La

hija del aire, tragedias aparentemente dispares, pero acercadas por el intento de mostrar la posible talla calderoniana para el tratamiento trágico de sus héroes, ofrecen las versiones modélicas de la honra y el afán de poder, inscritas en dos cuadros de época que no guardan entre sí concomitancia. Porque si *El médico...* se esboza a partir de fuentes directas y coetáneas—la obra del mismo título de Lope y *El celoso prudente*, de Tirso—La hija..., sin desechar los probables contagios de creaciones contemporáneas, encuentra sus precedentes recónditos en leyendas fabulosas tejidas desde la antigüedad en torno a la posesiva

y hasta inhumana *Semíramis*. No obstante, por detrás de la hojarasca que asfixia el mito de *Semíramis*, el avasallamiento del verbo calderoniano rompe las trabas históricas y dramáticas ceñidas en torno del tema y compone una tragedia que se alimenta más de los efectismos lingüísticos y escorzos barrocos que de las previas premisas argumentales. Con esta condición inicial, *La hija...* adquiere los requisitos básicos para constituirse en obra palaciega: en definitiva, la finalidad de Calderón. La pasión del poder obra en *Semíramis* con la fuerza ineludible del hado, de las fuerzas soterradas que la conducen a la muerte, 77

perfecto desenlace para una heroína trabada por una pasión impuesta, que anula la libertad con la misma imperiosidad con que atenazaba al Segismundo de La vida es sueño. La única solución se inscribe en el orden de los apoteósicos finales barrocos: si la muerte del tirano restituye el orden perdido, la aniquilación de Semíramis es, en consecuencia, la salida más viable. Lo atestiguan sus agonizantes palabras: Vengados estáis, pues muero, / pedazos del corazón / arrancándome del pecho. Que, con la apostilla y barroca aureola final, quedan completas: Hija fui del aire yo, / hoy en él me desvanezco. (Una Semíramis-entelequia que se enajena frente a la más extremosa minimización: «desvanecerse», el garrotazo último que baja de su fortuito pedestal al héroe barroco. Tal vez por ello se haya puesto tan en tela de juicio la capacidad española para la tragedia: quizá la amalgama didáctica sobre la que se asienta el esquema de la tragedia es en exceso opresiva para dejar que florezcan la voluntad constructiva de los arquetipos trágicos, sus aires anormalizadores y antihumanos.)

También en El médico... se prevé y se exalta la desgracia final. Como tragedia de honor, se le concede al espectador su pequeña participación en la representación de la obra. Es decir, su aquiescencia, el mutuo acercamiento entre hablante-oyente para determinar que las reglas del juego son precisamente éstas y no otras. Sin este vaivén de convenciones, la tragedia de honor no sería posible. Así el espectador no hace sino contemplar aquello que va adivinando y que corrobora los deseos del cuerpo social. Por ello, las tragedias de honor calderonianas (de Calderón y de sus seguidores) se desdibujan e insipidizan —hasta qué punto podemos hablar aquí de puro valor arqueológico— al ser desencajadas de su época. La posteridad ha encontrado aquí carnaza. Se ensañaron con ellas los neoclásicos y las últimas parodias llegan a fecha reciente.

Como prototípicas de un genio español no muy digno de encomio, las maneja Juan Goytisolo en Reivindicaciones del conde don Julián: fragmentos de sus pasajes culminantes se insertan en la prosa mordaz de Goytisolo, en medio de alusiones cruentas al castellanismo noventayochista y al pellejo de Platero. No obstante, por detrás de tanto lamento y de tanta sangre en el tratamiento calderoniano del tema, puede observarse un distanciamiento por parte del autor, agudamente interpretado por J. M. Díez Borque: «Como buen dramaturgo, Calderón

sabía, al igual que Lope, que los casos de honra atraían al público y los utilizaba sirviéndose, como exige el teatro, de esposos patológicamente celosos, utilizándolos —en definitiva— para criticar el sistema.» Habría que destacar, además, la condición casi viva de sus personajes: don Gutierre —a diferencia del vengador de otras obras— no es un simple fantoche que se mueve al hilo de las exigencias sociales, y aunque posterga su dolor marital ante los compromisos y la comezón del honor, se presenta como personaje que duda y sufre. Algo que se agradece en el monocorde panorama de tantos peleles trágicos al servicio de la honra.

M.^a JOSE DE LA CAMARA

ESPAÑA: UN REPERTORIO DE INDEFINIBLES ABSOLUTOS

RICARDO ADURIZ: «Torre del homenaje». Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Julio de 1979.

Ricardo Aduriz es un poeta y diplomático argentino de origen vasco, que ha vivido en España, desempeñando sus funciones profesionales en varias ocasiones. Sus libros poéticos: «Para poblar mi desierto» (1966), «Por donde Dios escapa» (1967) y «Desde el silencio» (1977), han estado siempre directamente vinculados al tema español, ostensible en la mayoría de sus poemas, de los que una colección obtuvo en el mismo año de 1977 el premio: «Aula Antonio Machado».

En el libro recién aparecido «Torre del homenaje», se reúnen los poemas de tema español, escritos desde 1963 hasta 1978, es decir, entre los veinte y los treinta y cinco años del autor. Once de estos poemas pertenecen a libros ya editados; los veinticuatro restantes, algunos contemporáneos de los anteriormente publicados, y otros más recientes, no han sido incluidos en ningún libro. Toda esta perspectiva se ordena en torno a un tema: España, y a un repertorio de actitudes en el hombre en donde se mueven el entañamiento, la integración, la indefinida nostalgia y el repertorio de hallazgos, que de una manera consciente y lúcida el poeta realiza en torno al mundo que le rodea.

Un criterio ordenador preside los diferentes elementos con que se juega en este libro. En primer término, lo que se encuentra antes y fuera de la situación de insoslayable lucidez con que el poeta se mueve, o sea, lo existente en el pasado y en lo más profundo de los sentimientos. Paisajes que expresan algo, poetas cuyas obras se han admirado, indagacio-

nes en las propias raíces del hombre, testimonios de la propia historia familiar, búsquedas en las raíces y en el linaje.

Pero como señala en el prólogo del libro Gregorio Florencio Romero, la obra ofrece también la aventura y la vicisitud de una lectura diferente, más identificada con los cauces por los que discurre una vida y en los que encuentra su dimensión y su sentido. Hay en esta perspectiva una cadencia cronológica, una sucesión del hombre en el discurrir del tiempo, en donde va encontrando su razón de ser, su identidad, sintiendo que de tiempo en tiempo el discurso de la propia identificación se interrumpe por el impacto de los recuerdos.

El libro lleva como frontispicio un poema que le da título:

*Los dedos palpan
sombras que se elevan
hasta el cielo ruinoso
de una torre.*

*Plaza del homenaje
donde la voz ofrece
sus sílabas de sangre.*

Glosando este acceso a la obra, Romero propone dos tipos de lectura; en una el objetivo de nuestra atención tiene que ser la torre, esto es, el país. España, y su repertorio de imágenes, creaciones, ideas e hidalguías, y esta visión viene favorecida por los cuatro versos en los que concluye el poema inicial.

*Multiplicado y fijo ante la muerte,
triste muñón del aire,
a los pies de esa torre
un hombre yace.*

En la primera parte de la obra abundan los poemas que diseccionan los aspectos y perfiles del país, que el poeta contempla, siente y canta de una manera total y absoluta, sin deslumbramientos de ocasional turista ni asociaciones culturalizantes, sino de una manera visceral y profunda, metodológicamente evidenciada en esta rica imagen:

*No hallaría tu nombre entre los rojos
caminos de la sangre que me baña.*

Más adelante, el poeta se asoma a las diferenciadas conjugaciones de la sangre y pide al recuerdo que le ayude a ordenar sensaciones y vivencias en las que se transmite todo lo que puede conocer de su estirpe, la letanía de lo innombrable, la herencia de las sensaciones y en conjunto todo un repertorio de realidades ya pasadas que quedan expresadas en estos dos versos de magnífica sobriedad:

*Estas cosas recuerdo en esta tarde
y el molde fiel de mi dolor las nombra.*

Castilla, Avila, Madrigal de las Altas Torres, Antonio Machado, la visión del Tormes desde el puente romano de Salamanca, Granada, la luz de Madrid, son algunos de los constituyentes con las que se forja esta primera parte del libro, hecha de ideas y palabras puras que aspiran a establecer vínculos imborrables con sensaciones de idéntica pureza.

El encuentro de un emblema en el camino, sirve para que Aduriz insista en esta temática de soledad responsable y

en esta deliberada búsqueda de algunos de los múltiples sentidos que las sensaciones tienen. Y de esta manera concluye un poema con la implacable sobriedad de estos versos:

*Yo no olvido el amor, pero lo nombro
como a un sueño lejano, inoportuno,
vuelto desde el ayer hasta mi escombros.*

En la segunda parte del libro la geografía se confunde con la nostalgia y los determinantes del recuerdo y la familia toman nombres propios de la tierra española; así el poeta dice:

*Abrete mar de Vigo, ría del alma, cabo del
[corazón, playa
del mundo. Abrete a mi nostalgia y dame
[tiempo.
Que tu presencia eternamente viva ahon-
[dando el hueco de
mi frente abierta.*

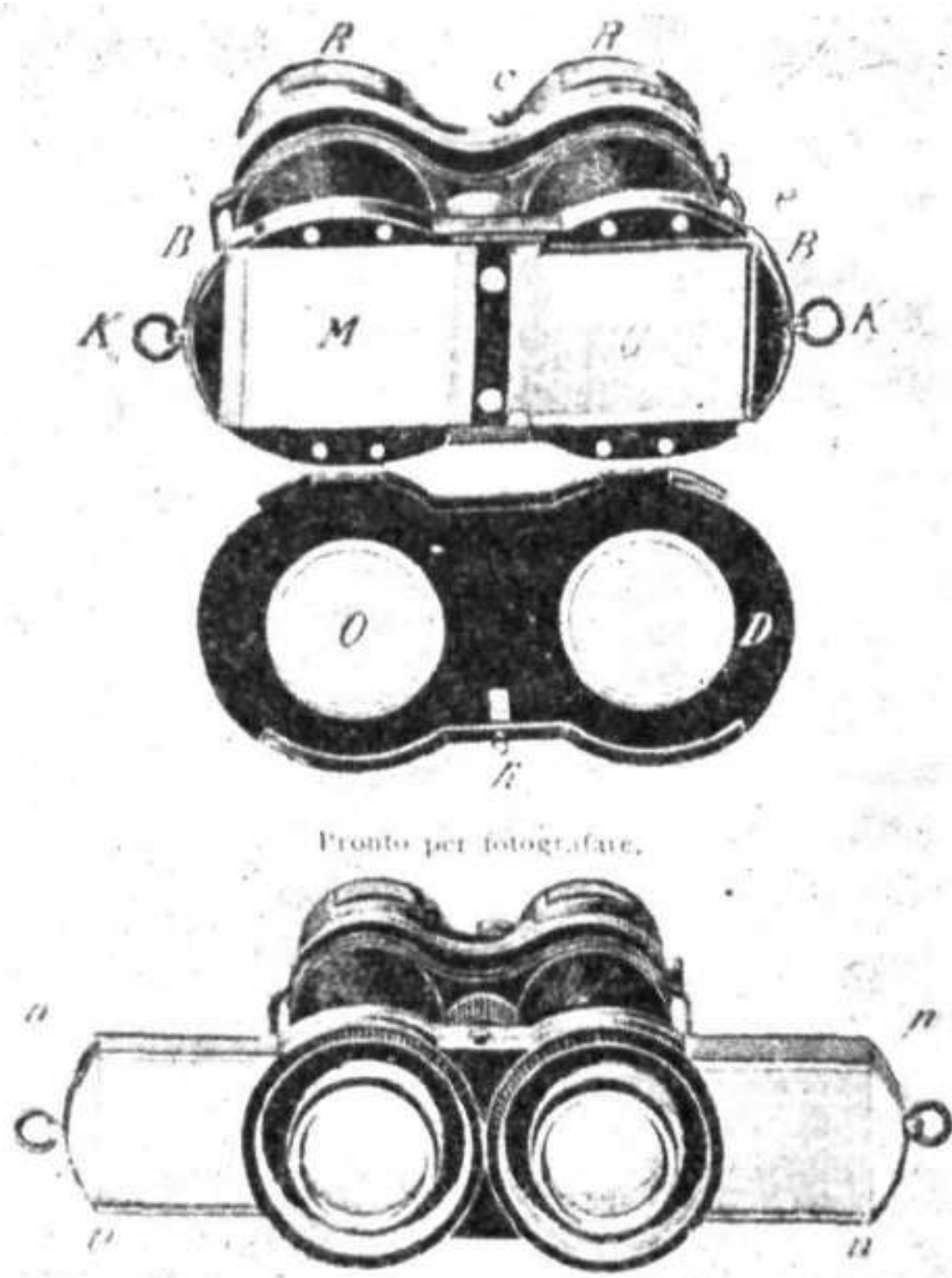
Toda esta parte del libro está dedicada a sus abuelas, que cruzaron el océano para alumbrar una vida diferente en un mundo americano que todavía se llamaba nuevo. La abuela gallega y la abuela madrileña toman una renovada carta de naturaleza, una vitalidad y una vivencia, que les da esencialmente el diálogo poético emprendido a través del espacio y del tiempo. Uno de los poemas: «La despedida», concluye con una emocionada carta desde Madrid, a la que ponen punto final estos versos:

*Y ahora te escribo desde tu ciudad
esta postrera carta, abuela mía
tras haber inclinado mi cabeza
sobre las losas del pasado.*

Soledad,

*el domingo
iré a los toros.*

La tercera y última parte de esta «Torre del homenaje» es un canto sosegado,



do, casi estilizado, y desde luego exento de épicas y de triunfalismos a la estirpe vizcaína del poeta, que se identifica como un árbol que habla de su bosque. Y en ese bosque-linaje, Adúriz integra el pueblo vasco, a la ciudad de Bilbao (que al revés que la mayoría de las urbes protagonistas del libro, está contemplada desde lejos) a Unamuno y a la casa solariega de Arcentales. Un poema de elemental desnudez en la palabra e implacable sinceridad en los contenidos, pone punto final a esta parte y al libro. Como toda buena conclusión, es también un prefacio, va dedicado a su hijo y se titula así: «Introducción a Arcentales para Francisco Javier». Y sus últimos versos proclaman:

*Hijo mío, la tierra es nuestro sitio
natural y sin lástima. El emblema*

*ridículo, y sin odios, del mañana
que albergará tus alegrías.*

*Yo te
pido: cuando me falte la palabra,
que todo lo recrea y lo bautiza,
entierres estos versos a la sombra
de ese roble de paz, y los olvides
para que en otro siglo te florezcan
hijos y nietos que, por fin, comprendan
esta historia de amor que es sólo nues-
[tra.*

«Torre del homenaje» no es, como decíamos al principio, siguiendo el razonamiento introductor y crítico de Romero, libro de una sola lectura, es, por el contrario, notablemente más complejo, porque al hablar a España el poeta se refiere a un repertorio de indefinibles absolutos, porque la geografía o la referencia a un poeta ya desaparecido es algo más profundo y más vivo de lo que pudiera creerse. No es un repertorio de anécdotas españolas, de lugares comunes ni de tópicos, de reflexiones estereotipadas, ni de referencias a otras voces que dijeron poesía en los mismos lugares.

En el libro de Adúriz hay mucho más. Hay una conciencia de que el pasado y el futuro se justifican y se explican mutuamente, dialogan por fuera y por encima de nosotros manteniéndonos en estados de permanente y dolorosa perplejidad. Y en la larga cadencia de nuestros desconocimientos, malos conocedores de lo que fue e ignorantes totalmente de lo que será, sólo encontramos un asidero en el tiempo que pasa, que de manera inexorable nos va matando y en el que colocamos palabras y poemas para que no nos aniquilen el temor y el silencio. Y en el espacio, que es nuestro enemigo, pero también nuestra inquieta búsqueda de una confirmación para el recuerdo, o de una precaria insinuación de esperanzas.

RAUL CHAVARRI

PUNTO FINAL PARA LA DECIMA SINFONIA

Sorprende por todas partes la extremada juventud, el notable resultado, la trivialidad a veces, la sabiduría que Pedro Zarraluki desenvuelve por doquier en la totalidad de las casi 500 páginas editadas de su *Décima Sinfonía* (*). Y sorprendería aún más si supiéramos del ritmo tan trepidante de producción: en poco menos que nada escribir, conseguir tan alta editorial, publicar y tener acabando (ya acabada, seguro: la esperamos) una segunda novela; y todo aún antes de alcanzar la treintena de los años. Caso parecido, ¿dónde se verá?

Superficialidades, sin embargo, que son simpáticas (recuérdese el informe de edición o la doble solapa), pero que nunca serán árboles que no dejen ver el bosque, que no

dejen ver el lugar de ubicación, el tiempo de crecimiento, los materiales del trabajo, los límites desde los que y hasta los que se expande el bosque de la escritura de *La Décima Sinfonía*. Porque cuando el producto que resulta no es un árbol, ni aun menos un fusil, sino un libro, esto es, un producto ideológico, un producto material ideológico en cuyo proceso de producción intervienen desde un editor (un capital y una industria cultural) hasta las más últimas instancias y mínimas determinaciones del inconsciente del sujeto escritor; un producto de tanto peso específico y tamañas complejidades en su existencia social (en el mercado, vamos), no puede ser despachado con superficialidades que pretendan serlo y que en el fondo no lo son, por supuesto. Como tampoco lo sería afirmar el resto de obviedades, tales como, por ejem-

(*) Pedro Zarraluki, *La Décima Sinfonía* (Ed. Argos-Vergara, Barcelona, 1979).

plo, primero: este libro ha aparecido en Barcelona, en noviembre de 1979, escrito por un jovencísimo universitario y, pese a ser primera novela, avalado por el pomposo epígrafe de «una auténtica revelación en las letras españolas» y bajo los auspicios gigantescos de una editorial ni pizca adicta a lanzamientos vanguardistas (digamos), o por emplear otro adjetivo: empresa que va a ganar dinero en su específico mercado de productos (lo contrario sería de risa: hoy, una atávica editorial guerrillera de los tiempos de la clandestinidad). Segundo: semejante red de distribución, comercialización, venta y productividad, en suma, ¿al servicio de qué se ponen? Es decir, ¿qué tenemos entre manos?

De entrada estoy seguro de que esta novela podría, tendría que haber salido programada en las últimas tiradas de la nueva y ya fenecida política editorial de Alfaguara. Porque ahí, en la nueva y última época de esta editorial, asistíamos a la condensación de un esfuerzo imposible: recuperar el discurso creativo por antonomasia de la burguesía y a la vez materializarlo en nuestro tiempo histórico español. Pero el doble proceso de nuevo fallaba, y no ya económicamente, no ya en la misma sistematización del aparato editorial, sino en algo mucho más determinante en nuestro aquí y ahora históricos: fallaba en los artífices directos, en los escritores, en los novelistas jóvenes españoles escogidos para tan importantísima tarea; quienes (salvo islotes del calibre, por ejemplo, de Juan José Millás) no supieron articular más que crasos remedos de novelas dieciochescas anglosajonas. Aún más: remedos de traducciones. Un mal *traduccionismo* que, por ser quienes eran sus paladines, coparon toda la nueva escritura de novela editada en los últimos años en España. Por tanto, el fracaso fue rotundo: la salida de la dictadura dejaba a *nuestra burguesía liberal* en manos de florituras ya sin sentido, en manos de muchachos inexpertos obcecados en revitalizar unas raíces mil veces buceadas en los orígenes de la burguesía europea en tanto que clase. Y esto cuando bastaba con haberlas traducido (como se traducía, traduce, edita y compra: ¿para qué citar autores, en cualesquiera sean las variantes de la novela de aventuras?) y poner a cambio en circulación hoy entre nosotros esa cultura mucho más dinámicamente, activamente, viablemente. Flaco servicio, y de ahí que mantenga y afirme que tendría que haber sido magnífico fin de fiesta la edición por Alfaguara de *La Décima Sinfonía*. Tan inteligentes y coherentes editores tendrían que haber dado carpetazo al plomo de traduccionismo que nos invadió, y proclamar que por ahí se perdía la jugada, y que, con la publicación de su parodia, exactamente de la parodia de ese y no otro *montaje* y *utilización traduccionistas* de aquella cultura

europea, hoy, en nuestro tiempo histórico de 1976 hasta hoy, se abrían caminos insólitos, insospechados hacia el futuro.

Veamos. El discurso de *La Décima Sinfonía*, en su gran alquimia iconoclasta, propone una única lectura de una única tradición y herencia culturales. En un primer punto de apoyo, respuntea todos y cada uno de los mitos, de los materiales, de los fundamentos, de los elementos constitutivos de esa cultura burguesa (llamada ya occidental), partiendo del inicio de su formación con el mercantilismo renacentista y alcanzando hasta su actual fase de imperialismo en permanente crisis de reciclaje. Un proyecto realmente ambicioso, extremadamente difícil y ambicioso, y máxime si consideramos el otro punto de apoyo en que en definitiva se asienta la lectura: la voracidad, la capacidad omnimoda de adaptación, el camaleonismo infinito, pero igualmente histórico (esto es, al igual que con un principio, también con un fin, digo yo) de integrar, de asimilar todo reverso, toda vuelta del espejo, toda rebeldía, todo intento de ruptura, toda vuelta y parodia, de hecho alimentan los poderes de nuestra cultura en su proceso mismo de producción (por supuesto, producción/reproducción), en tanto que cultura, es decir, en tanto que poder, techo, límite, herencia y tradición culturales únicos, exclusivos y excluyentes (dominantes sería la palabra, pero mentiría) que poseemos.

¿El resultado? Primero: semejante proceso de producción cultural por fin se resuelve en lo que nunca ha dejado de ser desde el principio: una pirotecnia, una histriónica representación de sexo y muerte. Historia de sexo (prohibición, dominio) y muerte (arma, defensa) como últimas y determinantes realidades que hay que enmascarar, maquillar, embellecer, ocultar (tal es la función de poder de la cultura). Segundo: la terrible evidencia (para el trabajo de *La Décima Sinfonía*) no está, por tanto, en constatar la sangrienta payasada histórica de las máscaras culturales (ni mucho menos en el esclerótico esfuerzo de supervivencia pretendido por los traduccionistas), sino en constatar que anverso y reverso constituyen históricamente la materia de una única y sola máscara, porque no hay otra, porque por parte alguna hay otra más que la que heredamos, y porque *no hay ni ha habido por parte alguna salto por encima de sus límites*; repito, no hay salto por encima de sus límites, esto es, ni aun en nombre de la utopía el libertador revolucionario deja de actuar en la realidad de la práctica de hecho como emperador represor, brazo armado en última instancia, torsional y reconvertido reproductor de muerte y poder, irrevocable reaccionario, actor siempre de una infinita, última, histórica, histriónica, histórica representación orquestada

de lucha, sexo y muerte, la única que *el público* espera y aplaude, la que no hay, pues, quien cambie, la que se acepta o te pegas un tiro. Así, tercero: no hay sustitución viable, no hay alternativa; no hay revolución, no hay lucha capaz de producir un mínimo cambio en la orquestación, sino muy al contrario y muy capaz de reproducirla, fortalecerla, prolongarla bajo las viejas (desenmascaradas, no obstante) y permanentes posiciones de fuerza, poder y dominio. En consecuencia, cuarto: la casta de los pobres humanos que vivimos en «este mundo» sólo puede dividirse en: A) los que han montado el tinglado así y no de otra manera, ya situados históricamente en su anverso como en su reverso; B) los provocadores (que no revolucionarios, imposibles en absoluto, imposible la lucha por el cambio, ¿para qué entonces la lucha?, etc.) que intenten contumaces la transformación de las relaciones del mundo y siempre acaban integrados, y más

que integrados: dictadores en paraísos-Gulag; C) los que aceptan, ven y aplauden; D) los desencantados suicidas, que no reformistas, sino desencantados, y si se tercia suicidas, contra los que (en la dialéctica provocador-adaptado-provocador-suicida) el discurso novelesco propone una *nueva filosofía*: una nueva filosofía para el desencanto, para la superación del desencanto, para saltar por encima de la terrible evidencia histórica provocadora del desencanto, la terrible evidencia histórica de la aporía de la dialéctica provocador-suicida-integrado; a saber, aquella nueva filosofía que bebe en tres fuentes inatacables, inagotables: el deseo (el deseo de utopía), el inconsciente y la vida. Pero demasiado inocente el asunto. Demasiado limpio. Y demasiado peligroso, por supuesto. Me parece. Aunque, por otra parte, yo tampoco sé qué hacer. Claro.

JOSE ANTONIO FORTES

UNA INTERPRETACION TELURICA Y COSMICA

JORGE SANCHEZ AGUILAR:
Tierra sin mal, Ediciones Botta
tella al mar, Buenos Aires,
1979.

El hecho de que «Tierra sin mal» sea el primer libro de Jorge Sánchez Aguilar (nacido en Corrientes, Argentina, en 1936, estudios universitarios de Filosofía y Teología) indica simplemente un hito cronológico debido a la creciente dificultad de editar poemas, porque el autor no es, ni mucho menos, un primerizo, sino un auténtico poeta de oficio y vocación, más aún, un poeta maduro, adulto, en plena floración de mediodía, humana y literaria. Por ello este libro no tiene oscilaciones ni vacilaciones. Llega rotundo, contundente, definitivo y definitorio.

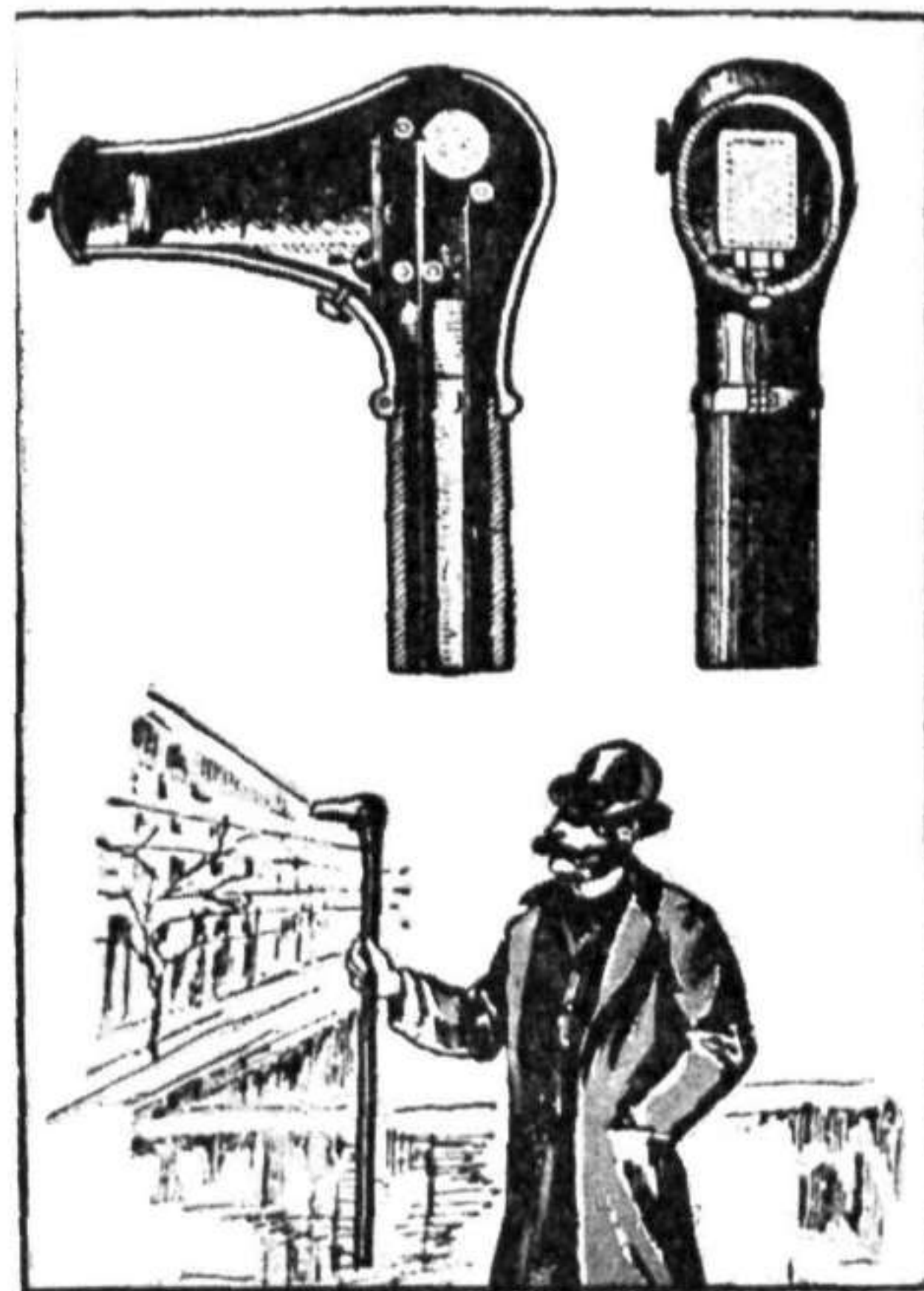
«Tierra del mal» es ante todo y por sobre todo, una *interpretación telúrica y cósmica*, a la vez, del hombre existencial, inmerso en tiempo, espacio y generaciones. Hombre concreto sólo explicable o comprensible, reconciliable consigo mismo, desde una originaria situación raigal de hábitat, tierra natal, «tellus mater», como seno y regazo.

Y desde un entorno circunstancia o mundo *habitado*, abierto y solidario, habitante planetario al fin el hombre como ser-en-el-mundo. Y llamado y con-vocado a trascender y trascenderse. Búsqueda, pues, de una conjunción continua de lugar y espacio, situación y perspectiva, uno y universo, límite y desmesura, origen y destino.

La relación hombre-tierra materna no es ciertamente accidental, es por el contrario, fundante, fecundante, signa, se diría que «ontológicamente», todas las dimensiones humanas vitales y expresivas. La tierra como «Tellus Mater» es por ello «Santa materia que penetra,

rodea y hace parir como "hijo del lugar"... / No es indiferente este o aquel lugar, / porque "aquí" crecemos desde remotas copulaciones de dioses vencidos» (p. 15/16). Y sólo desde ese «aquí» puede asumirse y reconciliarse el hombre y expandirse el canto. «Tellus mater» que hace a la propia «identidad» del hombre, tierra también elemental y estremecida de donde a su vez «elegido para la ordenación de la tierra y el viento y catar los perfumes de las raíces» emergerá el poeta, resumen de ancestros y amalgamados sueños. «Busco el espesor carnoso de mi identidad, rehén de remotas fulguraciones de ríos, soles, montes y caminos liminares»... (p. 29).

Pero esta reconciliación radical o «tellusgenética» es también imperativo de la interpretación del Mundo, de la Historia en cuanto significación cósmica y humana, geografía y sociocultura, dimensión y ámbito de los desvelos creadores, de las agonías del hombre en cuanto Humanidad. Así el hallazgo del propio origen remite a una visión unitaria más amplia y estructural. Pero también la resolución del propio origen personal es una pregunta, honda y decisiva, por lo *original*, originante y originario, de toda la creación y del hombre, signo y cifra de presencia y trascendencia. Se asiste así, en un tránsito casi imperceptible pero de una densidad luminosa, a una *cosmovisión*, más aún, a una *inquisición cosmogónica y agónica*. Y esta es la otra gran dimensión significativa y magnífica que sustenta estos poemas. Y en



donde la cosmovisión propia de los indios guaraníes, mística y religiosa, panteísta o animista por momentos, pura presencia de lo numinoso y del misterio vital y refractaria a las concretizaciones, se une a la cosmovisión teilhardiana de evolución total, en su dinámica ascendente y convergente desde la cosmosfera a la noosfera, desde el alfa al omega, desde la oscura conciencia de la molécula a la atracción unificadora de un Amor Personal. Y que el poeta Sánchez Aguilar los asume en una síntesis vivencial y emocionada. Y es esta síntesis sabiamente conjugada y asimilada en convencida interioridad, de lo mítico-guaraní y de lo evolutivo teilhardiano, lo que hace al sabor esencial, genuino y original de su canto unitario, de estos doce poemas que oscilan siempre entre lo raigal y lo trascendente, entre lo mítico y lo cristiano.

La forma *sálmica* de frases largas y rítmicas dan cauce y cadencia a la efusión lírica persistente, palpitante siempre, que culminan no pocas veces, en plegaria, oración y ofertorio.

En suma, «Tierra sin mal» es a la vez la alusión al mito original y a la escatología, el entronque unitario y ejemplar del origen y el término, la tierra prometida y la tierra de promisión, la tierra nutricia y generadora y la tierra de la vida, el paraíso perdido y el lugar del encuentro, la vieja tierra materna, paridora y fecunda y la tierra nueva y el nuevo cielo del Apocalipsis. La nostalgia y la esperanza.

Esta peregrinación poética a los orígenes (telúricas, cósmicos y cosmogónicos) por su profundidad lírica y su aliento trascendente es, sin duda, un aporte significativo en el panorama de la poesía argentina actual.

ROLANDO CAMOZZI

ESPIONAJE Y PSICOLOGIA

VLADIMIR VOLKOFF: *La reconversión*. Editorial Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

La valorización de las novelas de intriga, de aventuras, policíacas o de espionaje, si bien éstas siempre han gozado de una amplia aceptación por parte del público, ha sufrido, en el mejor sentido de la palabra, y desde tiempos muy recientes, una doble alteración, pues si por una parte han pasado a ser consideradas productos de

REFLEXIONES SOBRE LA SOCIEDAD

ANTONIO FERRES: *El gran gozo*. Editorial Planeta. Colección Narrativa. Barcelona, 1979.

Segunda novela que aparece de Ferres desde su regreso definitivo a España, *El gran gozo* sigue ejemplificando las distintas etapas de un narrador que comienza en el más estricto realismo socialista, para evolucionar ahora hacia las últimas tendencias que podrían incluso ubicarle dentro de lo «experimental». Así, por ejemplo, la voz narrativa no vacila en barajar el ensayo al lado de la narración novelesca, ni tampoco ésta se limita al relato escueto. Ya lo ha advertido esa voz, y en un momento de estilo ensayístico (sin olvidar la nota al pie, por cierto), al plantear la tesis y estructura de la obra a punto de leerse (tesis filosófico-antropológica, sin embargo, de modo que no cabe hablar aquí de una «novela de tesis» en el sentido político-ideológico usual). Y en lo que al relato respecta, cabría hablar más bien de relatos, cosa que también señala ahí mismo el narrador. Luego tampoco cabe hablar sin más de «novelas simultáneas» (al estilo de *The Wild Palms*, de Faulkner, o más recientemente *La casa verde*, de Vargas Llosa), donde las tramas se iluminan mutuamente, ya que en Ferres el primer relato vendría a ser el esencial, el fundamental, pero en términos abstractos, a ser concreta y específicamente ilustrado por los restantes dos (o uno, si se prefiere, pues hay una continuidad temática obvia entre los dos últimos). Dicho de otro modo, y en términos tanto de Michael Polanyi (citado por el narrador) como de Nietzsche (con las necesarias modificaciones), se trata de comprobar una tesis semejante a la del perpetuo retorno, salvo que, aplicada al sistema de creencias (aun cuando el narrador afirme dudar del resultado de su «investigación»). De suerte que, por un lado, no hay verdadera simultaneidad, ya que los relatos se narran ininterrumpidamente, mientras

segunda categoría a obras narrativas mayores, de otra y como consecuencia de lo anterior, su público se ha extendido hasta captar aquellos sectores «cultos» a los que su antigua etiqueta alejaba. Lo más curioso de este doble proceso de revalorización del género, por lo que de síntoma cultural conlleva, es que en el momento actual todo el mundo o mundillo literario como buscando reencontrarse, de modo casi ridículo si no fuera preocupante, con infancias, adolescencias y madureces recuperadas, se reclama antiguo degustador de tal tipo de obras y por aquello del movimiento pendular compulsivo, tan ligado a la escasez de base cultural, parecería que nuestras «élites literarias» estuvieran a punto de proclamar—igual que antes impusieron que todo debía de ser destrucción del lenguaje o discurso que se escritura a sí mismo—que sólo este tipo de novelas son merecedoras de atención.

Las modas literarias no son malas en sí, incrementan la información, amplían la oferta editorial y agitan las aguas narrativas estancadas. Sus ries-

gos provienen del hecho, común en nuestro país, de que los mandarines culturales tienden a identificar lo último con lo único, procediendo a partir de ahí a repartir bendiciones, otorgar certificados e imponer condenas, destierros y penitencias. Las novelas de espionaje están en la cresta de la ola actual y el fenómeno requiere una serie de explicaciones comerciales, sociológicas e incluso políticas que no pueden ser abordadas aquí, pero que coexisten sin duda en la base del buen mercado que los espías encuentran entre nuestros editores. La Editorial Argos-Vergara que, junto con Bruguera, está revolucionando el mercado del libro, había publicado en su colección «Las Cuatro Estaciones» *El factor humano*, de Graham Greene, y ahora y en la misma serie, intentando repetir aquel acierto, nos ofrece *La reconversión*, de Vladimir Volkoff, que nos es presentado como respetuoso y aventajado discípulo del autor de *Nuestro hombre en La Habana*.

Las novelas de espionaje exigen una trama de relaciones, operaciones, contactos y objetivos montada de forma

que, por el otro, tampoco se trata de una «colaboración» entre tramas (caso de *La casa verde*) que terminan tejiéndose en una novela, ni de una oscura relación entre dos narraciones (*Palmeras salvajes*) a ser descifrada por el lector.

Es así el primer relato de *El gran gozo* uno de carácter primitivo, en el doble sentido de esa palabra: tribal y primario o universal. Los dos relatos que siguen simplemente ponen en términos modernos, de nuestro mundo y civilización, esa misma tesis antropológico-social-filosófica que se manifiesta en forma más sencilla en el primer relato. Al lector le corresponde reconocer en la sociedad y mundo de los últimos dos relatos los principios que corroboran la permanencia de la tesis primitiva, tarea verdaderamente apasionante que le llevará a una serie de reflexiones profundas sobre la sociedad y la humanidad (inclusive, y esto habría que explorarlo más a fondo en un estudio, que no en una reseña, el mundo femenino, el cual va asumiendo cada vez más en la novela una fuerza mayor a través del personaje de Marta). Lo que no quiere decir, sin embargo, que se trata de una novela «intelectual», con peligro de caer en el pensamiento puro como sustituto de la acción. Al contrario, Ferres sabe combinar muy bien placer y profundidad (o su posibilidad, ya que la última profundidad dependerá siempre de la capacidad y el esfuerzo de cada lector). Las historias «agarran» por su interés en todo momento, nunca pierden el sentido de suspensión que conviene a todo relato, sentido que destaca al final de la segunda parte, ya que el lector tiene que preguntarse qué queda por contar tras el suicidio de los protagonistas (recurrirá Ferres a un dato escamoteado bien integrado).

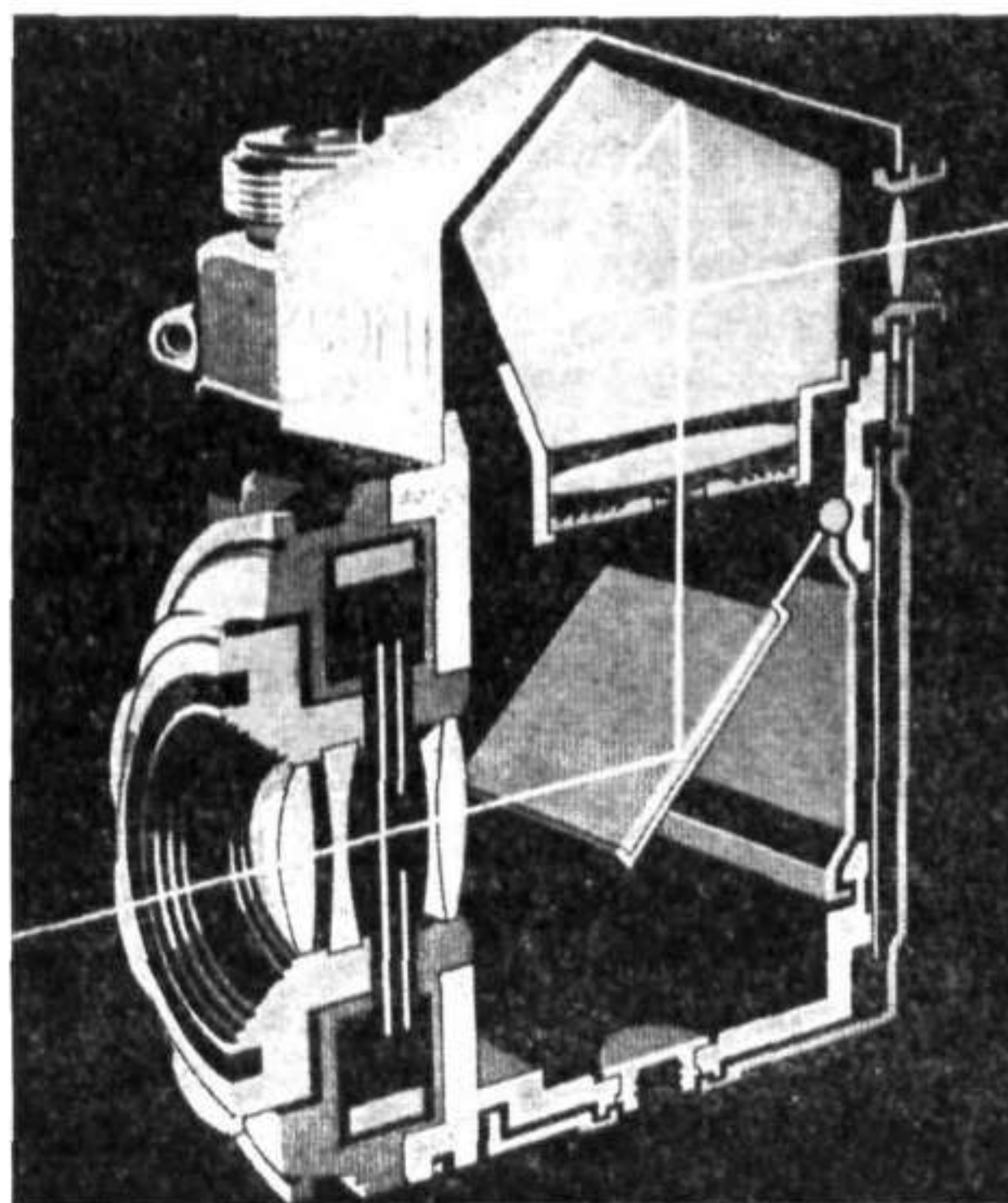
Entretenimiento y enseñanza: dos presupuestos sencillos (en teoría, claro está, que no siempre en la práctica), demasiado olvidados, o enfrentados, en gran parte de la narrativa actual. Quizá sea por eso que *El gran gozo* ha sabido hermanar tan bien tradición e innovación, atreviéndose hacia formas experimentales, pero sin olvidar tradiciones fundamentales. De ella, de esta novela, puede afirmarse lo máximo que cabe decir de la obra de un autor vivo: que hace impaciente la espera de su próxima publicación.

EUGENIO SUAREZ-GALBAN

perfecta y casi matemática y tal perfección se ha conseguido en *La reconversión*, que en este sentido resultaría otra novela más del género capaz, por sus méritos de «carpintería», de codearse con las creaciones de Le Carré o el maestro Greene. El contenido es clásico: miembros de una red de espionaje occidental intentan la pesca de un alto dirigente de la red contraria, la planificación del trabajo es brillante y capta la atención del lector predispuesto a introducirse en un mundo cerrado y extraño, con un lenguaje propio, unos códigos singulares y que, sin embargo, de ahí su encanto, cobra una apariencia cotidiana. En este tipo de novelas lo que pueda existir de enfrentamiento ideológico se solapa a través de una lucha entre aparatos cuyo único fin aparente es la eficacia, concepto en aras del cual los enemigos se confunden y el combate se reconvierte en una mera lucha de inteligencias, de ingenios, de tramposos. «Mundos opuestos que se superponen.»

El acierto de Le Carré y de Graham Greene viene dado, además de por un dominio absoluto de la técnica y el len-

guaje, por la producción de un mundo novelesco propio que, en el caso del primero, se centra en introducir dentro de la corriente narrativa un especial



tratamiento psicológico de los personajes cuya vida se superpone y entrelaza a la acción: el mundo de las Gentes de Smily, mientras que en el segundo el toque peculiar se logra a través de un tratamiento moral que trastoca, altera y preña de significados los acontecimientos de la anécdota narrativa, consiguiéndose esa visión ética que caracteriza al antedicho escritor católico. Vladimir Volkoff actúa sobre el género a través de un camino semejante, en sus propósitos, a los de Greene, es decir, introduciendo una dimensión ética, concretamente, en el transcurso de la acción, la conversión religiosa del soviético interfiere en la trama a la vez que una segunda trama es interferida por ésta, resultando de esta múltiple carambola la sorprendente resolución de la intriga. Pero este factor humano que el escritor introduce rompe demasiado violentamente la estructura narrativa y acaba por dar la sensación de pegote añadido aun cuando sea un pegote de gran calidad—la conversación del espía Popov con Marina, el cebo equivocado o la confesión del espía son escenas de gran intensidad y hondura en sí mismas—, y esta sensación negativa viene acrecentada por un fallo técnico, el cambio de persona narrativa, que altera, a mi entender, la arquitectura general de toda la novela, como ya otros críticos han señalado.

De resultados de lo anterior la novela se rompe en dos, una novela clásica y digna del género espionaje y una novela psicológica sobre la personalidad del personaje Popov, leninista ferviente y fanático para el que el bolchevismo es ya una religión «Y ser bolchevique es eso: hacerse más grande», «El bolchak es el gran camino y el bolchevique es el que ha emprendido el gran camino», o un proyecto en el sentido existencialista del término «Nosotros no nos nutrimos del mucho, como vuestros gordos-lenos-de-sopa, sino del más aún», «La vida consiste en un arrancamiento permanente». Para este atrayente personaje la fe, gracia otorgada, no supondrá una ruptura estricta con su ideología, sino su superación cualitativa, y así, cuando el confesor le pregunte si Dios es una forma de bolchevismo contestará «Es un aumento, una valuación superior» coherentemente con sus opiniones de leninista sui generis, según las cuales el fin de éste sería «poner un poco de orden en esa creación coja que vosotros los cristianos tenéis el descaro de atribuir a Dios. Vamos a poner las montañas donde hacen falta montañas».

Vladimir Volkoff, que también reflexiona, un tanto gratuitamente, sobre las semejanzas entre el mundo de los espías y el mundo de los novelistas, nos ofrece, por tanto, dos bloques novelísticos de relevante calidad de cuya conjunción podría esperarse un resultado brillante, pero que, sin embargo, por fallos en la estructura narrativa, se malogra y deviene finalmente una novela que, aunque descabalgada y renqueante, reúne méritos más que suficientes para que su lectura sea recomendada.

ZAVALETA EN EL CUENTO Y LA NOVELA

C. E. ZAVALETA: *Un día en muchas partes del mundo*. Magisterio Español. Madrid, 1979.

Aquí, y en muchas partes, hoy el Perú novelístico es sólo Vargas Llosa, y nada más errado. Antes de él hay una tropa de novelistas de primer orden. Baste citar a Arguedas, precursor y admirable espíritu, que habló de su patria con una voz de tonos proféticos. Luego de él, un grupo de poetas y narradores se ha impuesto. Tal vez el más convincente sea, al menos para mí, Carlos Eduardo Zavaleta, de quien lo primero que lei fue Los Aprendices (Lima: Mosca Azul, 1977, 2.ª ed.), editada sin cuidado, en mal papel. Mas la obra es tan buena que uno la lee pese a la edición y la tipografía.

Zavaleta compone su narración de modo admirable. Maneja la técnica con suma destreza: sabe cuándo ha de ir al diálogo, establece la comparación del pasado con el presente, deja penetrar el monólogo de manera casi insensible. En suma, el lector se ve arrasado por la acción, cualidad ésta que para mí vale mucho: la novela actual es de difícil lectura, resulta un rompecabezas en que el lector debe poner algo más que lo suyo.

Los Aprendices no lleva un título afortunado. Podría haberse llamado de otro modo. No obstante, pasadas las primeras páginas, la acción se impone, esa acción que va, como apuntaba, del pasado al presente, de ese pasado remoto, la infancia, donde el autor consigue páginas de antología (en el marco de un poblacho), hasta el presente borroso, pues es curioso, el pasado tiene mayores colores y más fijeza que la actualidad.

Si, la novela comienza por el final. Desde ese instante arranca la narración, se bifurca, se enlaza. El protagonista, Edgardo, es un personaje vivo, se le siente, podemos tocarlo. A su lado, dos figuras femeninas, dos personajes pintados de modo estupendo: Matilde, la mujer hecha y derecha, y Lucha, la virgen tediosa, el enigma, la sombra. Desde luego, me quedo con la primera, si bien la comparación es absolutamente necesaria: luz y sombra, inteligencia y belleza. Al lado de ellos, los otros personajes pier-

den fuerza, aun el mismo Benitez, el revolucionario.

Zavaleta es además un paisajista digno de elogio: el retrato que hace del pueblo primitivo, perdido en los Andes, llama la atención: es una

tela donde predominan los colores llanos, el duro gris, el acerado azul. Cuando la acción nos lleva a la ciudad, Lima es pintada con otros tonos. Domina el movimiento (es asimismo antológico el cambio de

VICENTE HUIDOBRO, EL BUSCADOR DE ORO

A más de tres décadas de su muerte, a más de sesenta años de la aparición de su libro inicial, la poesía de Vicente Huidobro mantiene esa magia de rosa que se acaba de abrir. Nada ha envejecido en ella: ahí está, con su transparencia de patio recién lavado.

Superadas todas las escuelas posmodernistas, superado incluso el creacionismo, cuando razonablemente podíamos pensar que ya no estábamos en situación de sorprendernos ante ninguna nueva aventura del lenguaje, disposición tipográfica o (deliberado) desarreglo gramatical de la poesía, es maravilloso redescubrir que Huidobro puede aún fascinarnos como la primera vez que lo leímos.

La facultad de asombrar, lo ha dicho Borges alguna vez, es lo que más rápidamente envejece en literatura. Huidobro, en este sentido, puede ser la excepción que confirma la regla. Su «volatilización del lenguaje» (la frase es de Octavio Paz) tiene una relampagueante lógica de mariposa: su fin es dejarse ver en forma fugaz, y dejarnos en los dedos un resplandor dorado, su esencia.

Pocas veces, por no decir ninguna, la palabra poética en idioma castellano se aligeró tanto, se descargó de lastre para dejarnos sólo una sensación, «una luz que agoniza entre los dedos». O sea: no la palabra, sino su espíritu; no la convención verbal, sino su soplo fundador de vida. Por eso no recordamos de él, como de otros poetas, ningún poema en su totalidad, difícilmente un verso; porque la palabra se volatiliza casi hasta límites de intangibilidad. Sólo podemos memorizar un clima aéreo, despejado, cósmico, donde todo se escapa mágicamente, donde «cuando uno se va se cierra el paisaje».

Este Vicente antipoeta y mago, según se definiera él mismo, saca de la galera versos hermosos como conejos, pero cuando vamos a tomarlos por las orejas desaparecen,

dejándonos el encanto de blancas apariciones. Y esto es debido a su ruptura con la lógica tradicional, con toda una mecánica concepción del espacio y el tiempo que nos vuelve incapaces de admitir o de asir asociaciones más amplias: asimilamos con facilidad un verso que diga, por ejemplo «es la alondra, vocera de la mañana»; pero nos sentimos como saltando al vacío, o al menos en un ámbito desacomunado cuando, con Huidobro, percibimos que «a las ocho de la mañana nacen todas las hojas».

Casi todos los grandes poetas lo son por su capacidad para conmovernos por intermedio de la belleza; Huidobro quería algo más: hacernos partícipes de hermosos o aterradores descubrimientos, sacarnos de nuestra sensibilidad cómodamente instalada en tres dimensiones y obligarnos al vuelo de bautismo por otros cielos donde no hace falta paracaídas, porque donde estamos es en otro plano, en este mundo y en otro al mismo tiempo, a semejanza de los iniciados en escuelas esotéricas que pueden desdoblarse en espíritu.

Se termina así la primavera plana, que para Góngora fue «era del año la estación florida», Neruda vio «sobre los campos azules» y Baudelaire inventaba «por propia voluntad»: fue en algún sentido superada por «la primavera relativa» de Huidobro como la física de Galileo lo fue por la de Einstein:

*La Primavera es relativa como el
[arco iris
Y ella también podría ser una som-
[brilla
Una sombrilla sobre un suspiro al
[mediodía.*

No quiero decir con esto que Huidobro, a la manera de Tamerlán, haya decapitado a todos los poetas anteriores y formado con sus calaveras una pirámide macabra; afirmo que inspira lo que Bau-

poder en 1945, de Prado a Bustamante), mientras los personajes se crecen, se desbordan. No es posible olvidar a Matilde, esa criatura que se recrea a cada paso, que tiene la consistencia debida de la verdadera

heroína. Y todo esto dentro de una acción llameante, que no cesa, que jamás estorba, que, todo lo contrario, acusa al lector, lo mueve y lo precipita hacia las páginas finales. Ah, el fin: al principio me pareció

irregular; luego, lo acepté: Edgardo no tenía otra salida. En resumen: una novela americana de regia estirpe.

Luego leí, de este gran novelista peruano, un libro de relatos, Nie-

delaire llamó: «un estremecimiento nuevo»: no reconoce a la naturaleza como modelo digno de imitar, como bodega de la que servirse en un momento de apuro. El poema debe «ser», y no ser «a la manera de», a juzgar por lo que sostiene en algunos párrafos de *Manifestes*:

«... Un poema es un poema, tal como una naranja es una naranja y no una manzana...

...El poeta no imitará más a la Naturaleza, pues no se arroga el derecho de plagiar a Dios...»

Pero no ignora que el elemento básico de la poesía es la palabra; sólo que recomienda usarla con mayor independencia (*).

«Las palabras —dice— tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir porque él siempre vuelve a la fuente.»

Pero esa revalorización debe tender al rescate de los mitos, o a la creación de nuevos ideales:

«El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris, y el que quiera negarme este derecho o limitar el campo de mis visiones debe ser considerado un simple inepto.»

En rigor, en éstas y en muchas de sus posturas teóricas no se advierte nada nuevo: todos sabemos que el poeta genuino reinventa el lenguaje y crea mundos ideales («paraísos artificiales», diría Baudelaire).

Lo nuevo en Huidobro es la actitud poética, no la teórica. Sin embargo deberíamos preguntarnos por qué redactó tan insistentemente manifiestos en defensa de una nueva estética, por qué esa obsesión por aparecer como fundador de una nueva escuela (el creacionismo), lo que —y él seguramente no lo ignoraba— no habría servido de nada si hubiese sido un creador de segundo orden.

En esto creo ver mucha presión del ambiente, o mejor miedo del artista por la casi segura incompreensión de un ambiente cerrado a nuevas posibilidades de aventura creadora. Para una mayoría de los círculos más o menos cultos de la Sudamérica de principios de siglo, es posible que después de Rubén Darío y Lugones, paradigmas insuperables, todo poeta que no se ajustara a las Tablas de la Ley legadas por ellos fuera considerado un saltimbanqui. (No hay que olvidar las penurias que padeció en Lima otro innovador: César Vallejo, quien también buscaría un ambiente menos hostil, más abierto, en Europa.)

Los viajes de Huidobro, como los de Rubén Darío en su tiempo, evidencian la necesidad de escapar de un ambiente provinciano y soberbio convencido de estar en posesión de verdades últimas. De ahí el teoricismo casi maniático de Huidobro: se consideraba en libertad condicional y debía justificar cada paso, demostrar a la buena sociedad que no incurría en blasfemia aunque afirmara: «Calla ruiseñor al fondo de los años / Yo soy el único cantor de hoy.»

Ese ptolomeísmo provinciano ha sido seguramente el que condicionó la reacción opuesta del poeta, su actitud universalista. Aun en sus mayores coetáneos —Neruda y De Rokha— se advierte un aliento telúrico, una presencia del país natal. Huidobro, a su manera, repetiría la trayectoria de Rubén Darío, adjudicando más universalidad a la Torre Eiffel que a las familiares calles de Santiago.

Huidobro salta siempre al vacío, y, junto con una visión cosmopolita y moderna, busca la fórmula adecuada —nueva— capaz de expresarla. No sólo se trata de «ver la realidad con rayos X» que aconseja Díaz Casanueva, sino de transmitirla en su esencia. No todos los intentos fueron felices, ni tan siquiera novedosos, como lo señala el hecho de haber redactado caligramas que, en mi opinión, no pasan de bromas poéticas y que ya algunos griegos del período helénico (siglo IV-año 30 a.C.) habían intentado, según consigna Mi-

guel d'Ors (*El caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Eunsa, Pamplona, 1977).

Pero así como los ríos menores llevan al mar, esos experimentos lo llevarían a depurar el oficio y eludir frivolidades, a llegar a un estado de luminosa plenitud con la creación de una de las piezas claves de la poesía contemporánea: *Altazor, o el viaje en paracaídas*.

En ese extenso poema, como en «Monumento al mar», está presente como en pocos el vacío metafísico del hombre actual, que asiste a la caída de las murallas que sostenían firmes escalas de valores, que mira con estupor el vuelo de las naves espaciales por un cielo sin dioses.

«Monumento al mar», por lo sostenida y bien trabajada, es una composición comparable a *El cementerio marino* de Valéry o al conjunto de poemas dedicados al Mediterráneo de Eugenio Montale. Pero hay una diferencia, un matiz no fácilmente detectable que separa a Huidobro de los poetas europeos, familiarizados con el viejo mar que cruzaron los navíos de Ulises y Eneas: es el mar desolado, desconocido, de América. Es el hombre donde «no hay nadie sino el viento, no hay nadie / sino la lluvia que cae sobre las aguas del mar» de que hablaba Neruda. El grito ante el vacío de Vicente Huidobro no es menos cósmico: «Y al otro lado, qué hay al otro lado / qué escondes mar al otro lado.»

Buscar, buscar, esa fue su consigna, sabedor de que el mundo es nuevo en la medida que se lo mire con ojos nuevos.

A más de tres décadas de su desaparición de la escena de este mundo, Vicente Huidobro es por antonomasia el pionero, el que se interna en lo desconocido con la temeridad de aquellos legendarios buscadores de oro de barbas rojas que llevaban una botella de whisky para curar las heridas y las picaduras de serpiente.

El también nos dejó un mundo nuevo.

(*) Citado por Antonio de Undurraga en *Poesía y prosa de Vicente Huidobro*, Ed. Aguilar, Madrid, 1967. De su ensayo preliminar he sacado otros datos.

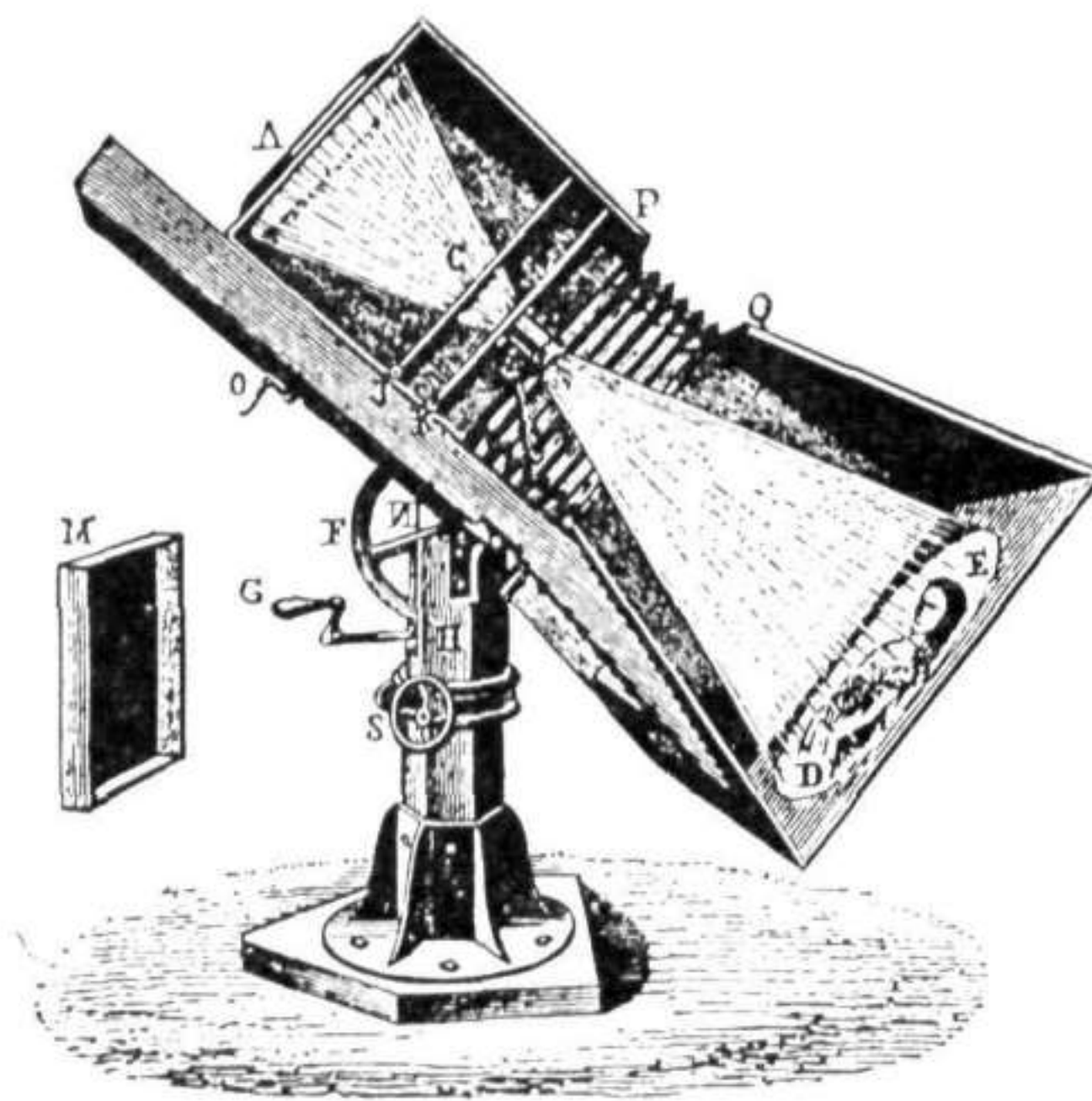


bla cerrada (México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1970). Cuando uno ha leído una buena novela, como *Los aprendices*, teme que el relato no se halle al mismo nivel; sospecha que el autor no tiene el poder de la concisión, sin llegar a los extremos críticos de Undurraga, que resumió un libro de quinientas páginas en veinte para demostrar que gastamos demasiadas palabras. Sí, el poder de concisión es necesario al relatista o cuentista, y Zavaleta logra eso. Es impecable su escritura y lo denso del relato revela una vez más al escritor de veras, capaz de apretar en pocas páginas, a veces, una vida entera, como sucede en el primer cuento, por otra parte tal vez el mejor de todos («Juana la Campa te vengará») por la dulzura, la ironía feroz, el tajo en el tiempo...

Como repito, mis temores se disiparon, y no sólo eso: tengo ahora el convencimiento de que el autor es un maestro en género tan difícil como es el cuento. Se ha abusado de esta forma, se ha degenerado el medio, la nueva literatura ha desvirtuado su esencia. Zavaleta, a caballo entre el cuento tradicional y el relato experimental, logra sorprender y animar al lector. Ninguno de los relatos es hermético, mas hay en todos ellos una gran profundidad y una extrema pulcritud, al tiempo que la técnica empleada se manifiesta en cada página.

El autor se acerca a sus personajes, los observa pacientemente; comparte su dolor. Sin embargo, no son vehículo de sus ideas (como tampoco lo son las criaturas de sus novelas): cada cual obra a su antojo. Es decir, no hay un trazo obligado. Viven espontáneamente y obran a su modo, cual si Zavaleta los hubiera creado para dejarlos en esa difícil libertad que sólo logran los verdaderos maestros de la composición literaria.

Si las criaturas (repito, sobre todo la pequeña indígena del primer relato) son hechas a perfección, hay que decir mucho del ambiente recreado. Zavaleta tiene una memoria prodigiosa: creo que la mayor parte de su obra la ha escrito en la lejanía. Es tal que uno ve el sitio, y con escasas palabras pinta el ambiente de modo verista, sin recalcar demasiado los objetos, ese exceso que tenemos los hispanoamericanos en nuestra literatura, hasta llegar a la desrealización por tan mal camino. Ahí está el lugar, el pueblo de Sihuas que lo obsesiona, no como presencia mítica, nuevo Macondo, sino como región precisa, de ámbito cierto, donde el lector parece reconocer las casas y calles, sin temor a perderse. Más bien en el diálogo hay cierta reti-



cencia, igual que si Zavaleta temiera repetir las imágenes o palabras de la gente más humilde, bien a pesar de que el monólogo del primer relato es algo magistral. Sí, el diálogo no fluye con la misma y poderosa fuerza. Quizá esto se deba a los temas, que exigen otro tipo de diálogo. Sea como fuere, he aquí un conjunto de cuentos realmente de calidad, de una excepcional sencillez, algunos magistrales o antológicos.

Un día en muchas partes del mundo es su último libro de cuentos. Si acosamos al autor, si lo colocamos de cara a sus propias producciones, veremos que éste es aún mejor que *Niebla cerrada*. Zavaleta ha conseguido una mayor profundización en los caracteres, un mejor modo de revelar su consistencia, al lado de una visión harto desgarrada del Perú, que también puede ser el paisaje íntimo de cualquier país de los Andes. No crea tipos, sino que emplea personajes, los lanza llenos de vida; no son caricaturas, ejemplos, sino seres auténticos, contradictorios, «humanos», para emplear la palabra manida.

El libro es breve, y para quienes tenemos alguna dificultad en escribir el cuento resulta edificante su estructura. No cabe la confusión en ellos, pues el tema es variado, se impone cada cual con un acento propio, el del gran escritor que puede abordar varios asuntos sin darles una nota común. Esta sólo se muestra por la calidad del narrador, pero no en la similitud del trato, en los parecidos entre un asunto y otro.

Para el crítico ya hastiado del tema político, puede el primer cuento («Un día en muchas partes del mundo») resultarle el menos logrado, pero exultará frente a narraciones como «La primera mujer» —prodigioso análisis de un clima, de la vida pueblerina y serrana a miles de kilómetros del escenario

de la segunda guerra mundial—o como «Madre Cultura», tal vez el mejor de los cuentos, el que más toca al crítico por la voz de sus personajes, por el drama mismo que se desarrolla delante de nosotros, sin la menor concesión. El cuento final («Otra casa de cartón») es simplemente admirable. En estas páginas dolidas, Zavaleta observa la vida como si fuera un testigo de excepción, mal escondido en los pliegues de cartón de esa vivienda miserable, la de cualquier submundo hispanoamericano nuestro.

Zavaleta embiste los temas. Es un francotirador impertérrito; nada le arredra y cuenta todo con la sencillez de un hombre que ha vivido en contacto con el pueblo. Claro que hay compromiso, pero el más alto, el de referir a todos cómo viven esos pobres seres marginados o esos estudiantes que creen tener el mundo en la palma de la mano. No perdona nada, todo lo desvela, y esto debido a su coraje, a su decisión de ser fiel al mandato del auténtico escritor.

En suma, Zavaleta es sin duda uno de los mejores cuentistas de América. Peruano, quizá su nombre se haya perdido en un momento, debido al estrépito que los nombres de otros escritores alcanzaron hace una decena de años. Hoy la crítica comienza a preocuparse con un criterio más objetivo y se coloca frente a narradores, como el que nos preocupa, llenos de interés, vigorosos, renovadores, con una técnica valiosa y variada.

Pero Zavaleta no es únicamente narrador. Es también traductor de James Joyce. Es formidable su versión libre de *Música de cámara*, de ese dios del Olimpo moderno, el señor Joyce. Dios, por intocable, por lejano.

Tengo delante de mí una copia de la famosa edición de la Universidad de San Marcos, de Lima, edición que es bilingüe. Zavaleta ha tenido el cuidado de publicar de tal modo su trabajo, a fin de que quien sepa lengua inglesa pueda hacer la comparación. La publicación es de 1962, si bien la primera edición es de 1953 (Lima: Librería Mejía Baca, 1953; 2.ª edición, Lima: Universidad de San Marcos, 1962). Leo con temor, como si vibrara el texto en mis manos, y esta sensación es real: es un poeta el que vierte el texto, lo maneja con sabia perfección. Joyce, en este libro, es también hermético como en sus libros posteriores, y esto en razón de la extraña musicalidad de sus poemas. ¿Acaso el autor de *Ulises* no jugaría de este modo hasta llegar al laberinto final? ¡Poesía secreta! Sin

embargo, el traductor peruano va deshilando el verso, le da un ritmo curioso, no parecido al original, sino provisto de otra razón. Evita la rima: ésta habría estropeado la pureza de la traducción, le habría dado un aire insólito y al mismo

tiempo vulgar. ¿Por qué razón la rima en español es tan desagradable, al menos oída por nuestros contemporáneos? No lo sabré nunca.

Confieso que este comentario es admirativo y exaltado, y creo, además, que el crítico no puede hablar

sino de dos maneras, cuando siente apego hacia un texto o viva repugnancia. Carlos Eduardo Zavaleta, el escritor peruano, no tiene la fama que merece.

FRANCISCO TOBAR GARCIA

INMOVIL, SENDER

RAMON J. SENDER: *La mirada inmóvil*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, año 1979.

Si se tiene en cuenta la producción novelística de Sender en estos últimos tiempos, podemos decir que *La mirada inmóvil* es una de sus obras menos superfluas. Pues, salvo contadas excepciones, este autor nos viene obsequiando, a razón de dos o tres por año, con productos de ese faprestismo que él nunca negó, irrelevantes relatos de endeble arquitectura y confusa significación que más parecen haber sido concebidos como ejercicios de una pluma incesante o meros divertimentos personales que como auténticas novelas.

De todas formas, la lectura de *La mirada inmóvil* resulta desasosegante para quien haya seguido al gran narrador aragonés con el apasionamiento clandestino de quien recupera una herencia literaria proscrita primero, con serena fidelidad después y, finalmente, con benemérita tenacidad, porque todo en esta novela suena ya a conocido, a innecesaria repetición, más aún, a un descarado plagio de Ramón J. Sender para consigo mismo.

El protagonista de esta novela, Agamenón, coincide en sus rasgos generales, sin ir más lejos, con el Cristóforo de *Adela y yo* o el narrador de *El superviviente*, dos títulos de 1978: Se trata de un profesor universitario de humanidades, español y aragonés, por más señas, ya jubilado, ex combatiente de la guerra civil y exiliado a su término, que vive en California. La filiación autobiográfica de esta personalidad ficticia se intensifica aquí notablemente por detalles como que la fecha de nacimiento de Agamenón coincida con la del escritor Ramón J. Sender, y llega a erigirse en auténtico meollo de un texto que tiene mucho de balance final, de *summa* al mismo tiempo filosófica, vital y puramente novelística de una dilatada carrera. Lo que ocurre es que la de Sender, a pesar de sus desequilibrios y equivocaciones, merecía algo más y mejor, un compendio integrador de su extensa obra a partir de sus más profundas constantes, pero también germinalmente creativo. Un lúcido colofón que iluminase toda su literatura anterior en vez de aprovecharse de ella para sustentar un discurso carente de aliento propio.

Ya al final de *La mirada inmóvil*, Agamenón confiesa: «hemos tenido una vida

llena de incidentes amablemente memorables»; y esta rememoración, como antes decíamos, está llena de sugerencias autobiográficas inconfundibles. Pero el uso de la persona nosotros no es mayestático ni de cortesía, sino estrictamente literal, pues el héroe de la historia aparece disgregado en lo que Sender llama, en el último capítulo, «el tetranthropus», y antes, los tres «coduencosmas» —o más adelante, «coduencos»— esto es, trasuntos, alteregos transustanciales o contrafiguras del protagonista, que representan tanto una escisión esquizofrénica de su personalidad como tres formas diferentes de entender la vida o, incluso, tres etapas distintas en la trayectoria vital de aquel sujeto ficticio, que remiten a otras tantas experiencias del escritor empírico con el que constantemente se busca alguna forma de identidad. La imbricación lúdica de tal triunvirato de máscaras con el individuo que las integra en la novela y su correlato en la realidad es acaso la clave compositiva de *La mirada inmóvil*, y explica tanto su variedad libérrima como su irónica concepción y fantasía. Permite la difícil conjunción de diferentes materiales, todos ellos procedentes de otros textos del propio autor, pero como tal artificio ni es nuevo —el tema de la desintegración de la personalidad está ya en *La esfera*, originalmente *Proverbio de la muerte* (1939)— ni resulta tan pertinente como en *Crónica del alba*, donde en torno al protagonista, un oficial republicano de Estado Mayor cuyo nombre y apellido son los segundos de Ramón J. Sender, aparecen hasta media docena de desdoblamiento reflejos de su identidad, aquellos «Ramones» que José Garcés sentía «como un enjambre zumbador alrededor de mí» en «Los términos del presagio», uno de los últimos relatos de la serie. Si peculiar del arte del epígono es repetir sin pertinencia formas o técnicas plenamente expresivas en la pluma del modelo al que sigue, el Sender de 1979 es, sin duda, epígono del Sender de hace unos lustros.

Uno de los «coduencos» de *La mirada inmóvil*, el llamado «coduencapro», que «había hecho de la *logosnomía transcendente* la base de su sentido de la vida. Creía en el milagro del Logos», parece corresponder a esa reiterada faceta senderiana de la divagación filológica y la eutrapelia verbal, ese «jugar sabiamente con las palabras» a que se hace alusión en el capítulo IV y se practica unas veces con propósitos pseudoeruditos (capítulos VII o XIV), otras para



generar esos chistes lingüísticos a que es tan afecto Sender y no sólo en la serie de Nancy. En el extenso texto de la presente novela están engarzados algunos, ni precisamente originales ni mínimamente trascendentes como para significar algo más que estrepitosas salidas de tono (páginas 34, 81, 108, 224 ó 276, por ejemplo), de forma que el «coduenscapro» viene a representar la degeneración de la desbordante facundia de un escritor en pura garrulería.

Otro de los alteregos de Agamenón no representa tanto una faceta de esa personalidad compartida entre criatura y autor cuanto un momento de la biografía de éste. Se trata del «coduenstraito», que protagoniza un extenso episodio autónomo, artificioosamente insertado en el discurso narrativo, al que corresponden las cien páginas de los capítulos X al XV, ambos inclusive. Aquí se nos relata en clave irónica y fantasiosa lo que documentalmente en *Imán* (1930), la primera novela de Sender. El desastre de Annual aparece ahora motivado por un asunto de faldas entre el «coduencosma», soldado, y un teniente, que lleva a aquél hasta la traición, y su posterior incorporación a los rifeños dará pie a nuevas digresiones filológicas y cabalístico-esotéricas —esto último a través del personaje de Tarik-ben-Tarik— en una línea nada ajena tampoco al mundo narrativo de Sender.

Por su parte, el tercer trasunto del «te-trantropus», el «coduencosma» por antonomasia —el más cercano a Aga hasta merecer el calificativo de «núcleo de su ego»—, con su sistema de pensamiento, el *axileti-ciarnismo*, definido como «el girar incesante alrededor de un eje magnético invisible que llamamos felicidad y que no sabemos realmente en qué consiste», parece resumir esa intensa inquietud trascendente de Sender que la crítica tanto ha ponderado, esa preocupación suya por hurgar en los abismos de la naturaleza humana en pos de algo que sea capaz de dar algún sentido a la existencia.

A esta búsqueda, precisamente, se refiere el título *La mirada inmóvil*. La explicitación de su significado aparece tardíamente en su abigarrado texto y pasa a ser el tema central de los últimos tres capítulos, en forma de alucinado coloquio entre Agamenón y sus trasuntos, suscitado por la revelación de una de sus amantes, Helena. Para ella el secreto de todas las cosas lo tiene el Bobo de Coria, y también Agamenón acabará identificando su idea del existir con la que refleja la mirada del enano. Triste fruto para una pesquisa tan denodada, pues lo único que muestra el monstruo velazqueño en sus ojos perdidos es una perplejidad inefable: «Allí estaba la verdad, pero ¿cómo llamarla si es que tiene algún nombre? ¿Dar nombre a la verdad que se esconde en el silencio de Dios? ¿Nada? ¿Todo? ¿Siempre? ¿Nunca? No sabemos. Detrás de los ojos del Bobo se presentía, sin embargo, esa verdad. La nada absoluta no existe, pero sí tal vez la nada llena del

vacío. Y sería negra como lo es el universo» (pp. 323-3).

De tal epifanía, Sender hace copartícipe, junto a la criatura de Velázquez, a don Quijote, pues ambos han caído en los niveles más bajos del ser humano «donde la verdad gusta de germinar». Hay, ciertamente, aquí un abierto homenaje a Cervantes, quien supo llevar a la novela el gran secreto de la indigna y a la vez sublime condición humana que, según Sender, asoma en esa *mirada inmóvil*, pero no sólo en el plano de las ideas, sino también en el de la forma o composición está presente el *Quijote*.

Después de sus últimas entregas narrativas, que por su rudimentaria e ingenua textura más se asemejan a relatos orales, de sobremesa o tertulia de café, Sender da ahora un paso adelante en el camino de la elaboración compositiva practicando aquella «escritura desatada» que el canónigo toledano atribuía a los *romances* de caballería y explica aún ciertos aspectos del *Quijote* de 1605. Después de lo comentado acerca de los diversos componentes de *La mirada inmóvil*, no hará falta dictaminar su absoluta carencia de plan, algo, por otra parte, que el escritor asume como rasgo determinante de su personalidad creadora. «"Tú dirás: ¿A santo de qué viene todo esto?" También yo me lo pregunto: ¿A santo de qué?» (p. 83); en este breve diálogo está la regla de oro de la escritura senderiana en *La mirada inmóvil*, donde ninguna incitación al vuelo digresivo es desperdiciada, ya sea en clave trascendente, ya humorística o incluso grotesta, sin que parezca importar la ruptura del ritmo narrativo del episodio o la disonancia tonal entre el relato primero y la divagación entreverada. Quizás por ello la interpolación rifeña sea un placentero oasis de paz para los sobresaltos de todo aquel que, a estas alturas, espera de la novela cualquier cosa menos un centón informe donde caben desde mitologías a chascarrillos y alusiones en clave (cfr. p. 52), desde apuntes erotológicos —*Tres ejemplos de amor y una teoría* es un ensayo de Sender que continúa latiendo en su obra posterior— hasta poemas que por cinco veces están a punto de desarbolar los ánimos del lector más voluntarioso.

Pero si Cervantes troqueló la forma moderna del género disciplinando la libertad sin coto del *romance* y haciendo coherente la fantasiosa personalidad de su héroe, Sender ha convertido en norma la falta de rigor formal y destruido la coherencia del suyo no precisamente por haberlo disgregado —que podría ser una eficaz metáfora—, sino por hacerlo tan sólo para soldar defectuosamente elementos dispersos que ha reclutado entrando a saco en sus obras anteriores donde, al menos, no carecían de funcionalidad. No es cuestión, por supuesto, de esgrimir el ridículo anatema de que «esto no es una novela», como si el único canon de la novelística no fuese el conculcarlos todos. Algo de esto hay, sin embar-



go, en *La mirada inmóvil*, si hacemos caso a la declaración del narrador cuando se autodefine como «un explorador que abre vías hacia ese poema único que nadie ha escrito aún y que el mundo entero espera aunque todo el mundo sabe, también, que nadie lo va a escribir» (p. 75), al tiempo que observa —¿lúcida premonición?— «las idioteces que se han hecho intentándolo» (página 60).

Pero ya que hemos citado al narrador, el último soporte del texto narrativo, cuya coherencia, sin exclusión de todo tipo de complicaciones, tanto buscaron los maestros del género desde Cervantes hasta Henry James, admitamos que *La mirada inmóvil* no sabe a qué carta quedarse: empieza contando una voz omnisciente, ya en la página 24 es un yo testigo, «amigo íntimo» de Agamenón, que luego desaparece para resurgir intermitentemente, ora interrumpiendo a uno de los «coduencos» o al protagonista. ¡«En estas páginas a veces habla él y a veces yo y sólo se nota la diferencia cuando discrepamos y cultivamos la

discrepancia» (p. 67)!, ora no se sabe a quién. La novela, incluso la novela del escritor más espontáneo y vitalista, exige algo más de precisión, cualidad de que *La mirada inmóvil* carece tanto en su disposición formal como en su trasfondo significativo.

Y como, además, nada de su ámbito textual es nuevo, cabe preguntarse: ¿para qué? Bien es cierto que la obra de todo fecundo creador literario —y Sender sin duda lo es— acaba por revelarse profundamente unitaria, pero esta prerrogativa poética exige profundizar en los misterios de la realidad o la propia literatura mediante la reiteración y la amplificación, siempre —y eso es lo que *La mirada inmóvil* no hace en modo alguno— con renovado talante aventurero, en pos de nuevos matices con que rematar un universo literario. Todo lo demás es síntoma de aquella «enfermedad endémica», la *grafomanía*, de que Juan Valera hablaba en una de sus últimas cartas.

DARIO VILLANUEVA

el ocio atento

ANÁLISIS CRÍTICO CON INSTRUMENTOS LUKACSIANOS

RENE RUIZ: *Fernando Alegría: vida y obra*. Playor. Colección «Nova Scholar». Madrid, 1979.

En líneas generales pienso que lo que George Lukács nos ha propuesto—a lo largo de su obra, tan abundante en páginas como en temas y análisis de una lucidez muy atractiva—es un nuevo humanismo desde una sociedad que se ha hecho más colectiva y entreverada. Me ha atraído mucho la defensa de la libertad del ser creador—la «libertad artística»—frente a los controles del gobierno. Lukács se ha propuesto «tratar de encontrar el justo medio entre su total abolición y el sectarismo». Llegó a proponer una «democracia universal», y me parece que si el mundo quiere salvarse de la actual encrucijada debe pensar en un tipo de gobierno federativo universal. No es una utopía más, sino que esto parece estar determinado por la mecánica de las circunstancias actuales, siempre aceleradas. Si un enfrentamiento total entre las superpotencias para el control hegemónico se llevara a cabo, nadie pudiera hacer el re-

cuento futuro de lo acontecido. Por eso, la importancia, en su campo de la estética, del revisionismo de Lukács, pues todo revisionismo, desde un campo y el otro, que tanto lo necesitan, lima tensiones y esquemas dogmáticos.

Para Lukács importa la «intención» que se deriva del esfuerzo que el escritor haga por reproducir esa imagen del mundo en la totalidad de sus datos objetivos y subjetivos, y es la forma que mana de la esencia del contenido último, la forma específica de este contenido específico.

En su libro *Lukács, teoría literaria*, Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1976, p. 67, René Ruiz recuerda que Lukács opina que realismo significa reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas, y añade que esa tipicidad no debe contraponerse a la singularidad de los fenómenos o que no debe entenderse como una abstracta generalización. Ya se sabe que realismo no es reproducción fotográfica de la vida cotidiana, en literatura, y que no puede haber coacción política, ni antihumanismo, sobre el hecho literario.

René Ruiz puntualiza en su introducción al examen de la novelística de Fernando Alegría: «El aspecto fundamental del análisis crítico literario es la determinación de la realidad objetiva que es conformada artísticamente en la obra. La opinión personal del escritor no debe afectar el resultado final de la obra analizada. Visto así, lo menos importante es el concepto que el escritor de literatura pueda tener sobre "realidad"; lo importante es que dicha realidad aparezca en la obra» (p. 17).

Desde otro ángulo, Luis Núñez Ladeveze,

en *Crítica del discurso literario* (Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974), ha dicho que el más firme propósito de Lukács ha sido el de «contribuir a una crítica de la literatura fundamentada en una crítica dialéctica de la cultura» (p. 11). La crítica literaria es, dentro de este escenario, «un apartado definido por calidades discernibles mediante el análisis de la teoría crítica de la sociedad» (p. 11). Núñez Ladeveze ha señalado que Goldmann, que es un lukacsiano renovador de Lukács, ha aunado a la sociología dialéctica el método estructural. Pero ya lukacsianismo y estructuralismo es asunto propio para otra ocasión, como lo es el averiguar si es posible una síntesis—como pretende Ladeveze—entre la crítica dialéctica y el método estructural.

Lo que nos importa ahora es la opinión de Fernando Alegría—motivo del libro que le ha dedicado, con los instrumentos del análisis lukacsista—en *Fernando Alegría: vida y obra*. René Ruiz, actual profesor asociado de Lenguas Romances de la Universidad de Bowling Green, Ohio, Estados Unidos, trabajo que ha contado con los consejos del doctor Richard Hebein, jefe del Departamento de Lenguas Romances de dicha Universidad.

En su libro *La literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, 1967, pp. 11-14, Fernando Alegría ha definido: «Entre la realidad y la suprarrealidad, como quien dice entre la vigilia y el sueño, se persigue la imagen que habrá de individualizarnos en el mundo contemporáneo. Realismo es, para algunos, compromiso con los deberes sociales del hombre y obligación de escribir con intencionada exac-

titud. Superrealidad, en consecuencia, será el caos que el artista debe organizar... Podría decirse que la característica esencial de nuestra literatura es precisamente su realismo hecho de abstracciones.»

Fernando Alegría (Santiago de Chile, 1918) es uno de los escritores claves de la generación literaria chilena de 1938. Es una generación que surgió a la vida literaria chilena en medio de la lucha contra el nazifascismo, en los años de la guerra civil española y cuando la lucha del Frente Popular chileno—unión de la izquierda y los sectores democráticos—, que triunfó, con el voto popular, el año con que se ha designado a la generación literaria a la que pertenece Fernando Alegría.

El análisis lukacsiano emprendido por el doctor René Ruiz encuentra materiales para calar hondo, pues se trata de un autor y de una generación comprometida en la lucha sociopolítica, socioeconómica, sociocultural y, también, sociomoral.

La obra literaria de Fernando Alegría es tan rica como variada en géneros—como ocurre con algún otro compañero suyo de generación—. Su obra narrativa se inicia con *Recabarren* (1938), que treinta años más tarde será *Como un árbol rojo*. Continúa con *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943, Premio Latinoamericano Farrar y Rinehart), y hay que señalar que en sus dos obras iniciales su inspiración es profundamente biográfica. Las biografías de Recabarren y Lautaro son la espina dorsal de estas dos obras iniciales que definen, en gran entronque chileno, la obra futura de Alegría.

Camaleón (1950) y *Mañana los guerreros* (1965) son novelas de testimonio sociopolítico. *Las noches del cazador* (1961) y su muy reeditado y traducido *Caballo de*

Copas (1957) son también novelas donde está presente la testificación social. Hay que agregar *Los días contados* (1968). Este es el material novelístico que analiza René Ruiz, que no alcanza a incluir *El paso de los gansos*, aparecido sobre los sucesos chilenos de 1973 y una vez que ya estaba redactado el estudio que comento. De esto deja constancia René Ruiz en su introducción (p. 18). El trabajo de René Ruiz sólo estudia la novelística de Fernando Alegría.

Hay que señalar, de paso, que Fernando Alegría es autor de libros de cuentos, como *El poeta que se volvió gusano* (1956), *El cataclismo* (1960), *La maratón de Palomo* (1968), *La venganza del general* (1969); de libros como *América, América, América* (1970), *La poesía chilena* (1954), *Walt Whitman en Hispanoamérica* (1959), *Literatura chilena del siglo XX* (1962), *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos* (1964), *Genio y figura de Gabriela Mistral*, y es autor de cuadernos de poesía como *Viva Chile M.*, *El decálogo de los pastores e Instrucciones para desnudar a la raza humana*.

Enriquecido con los instrumentos, medios y vías del análisis lukacsiano, empieza René Ruiz por unos «Datos para la biografía» de Fernando Alegría y nos da la proyección que anima la obra de este gran viajero que es Alegría, de tan larga residencia en Berkeley, California: «... fundamentalmente, creo que no he salido de mi país». No hay paradoja, pues la distancia le dio perspectiva y nunca dejó Alegría de visitar reiteradamente su país natal.

El aporte de René Ruiz a la biografía de Alegría es minucioso, pues deja constancia de sus entrevistas con el autor estudiado en nota de la página 21. Conocer a Fernando Alegría y poder consultarlo es ya un gran auxilio para esta parte del tra-

bajo de René Ruiz. Es una vida puesta en claro.

La bibliografía que acompaña a *Fernando Alegría: vida y obra* es un trabajo valioso, que conviene destacar. René Ruiz es minucioso en las referencias bibliográficas, en las notas sobre las fuentes de su investigación y su análisis. Sólo se echa de menos, a veces, una mayor contrastación de fuentes y referencias no en lo literario mismo—o en las referencias socioliterarias, que son excelentes—, sino en lo sociopolítico, donde se ubica como un pro fascista al radical Juan Antonio Ríos, que participara tan activamente en el Frente Popular y luego como Presidente de la República, siendo un miembro del Partido Radical.

Acierta René Ruiz—en líneas generales—en el estudio de la generación de 1938, en gran parte de sus fuentes, para la ubicación del contorno generacional que condiciona la formación de Fernando Alegría. Ya el análisis de esta interesante generación requiere un ensayo mayor.

En la tercera parte—«La novelística de Fernando Alegría. Investigación»—René Ruiz analiza los temas del imperialismo, corrupción política, lucha de clases, «el roto», la religión, los nexos histórico-sociales, las clases sociales, los problemas obreros en la novelística de Fernando Alegría. En la cuarta parte investiga René Ruiz dos de los nexos histórico-sociales más constantes en la obra de Alegría: el imperialismo y la religión, para concluir que las novelas de Fernando Alegría están informadas por las fuentes histórico-sociales de Chile, dentro de una posición progresista, moderna y realista. Buen ensayo e importante aporte para el estudio de la obra creadora en narrativa—desde la novela—de Fernando Alegría.

ALBERTO BAEZA FLORES

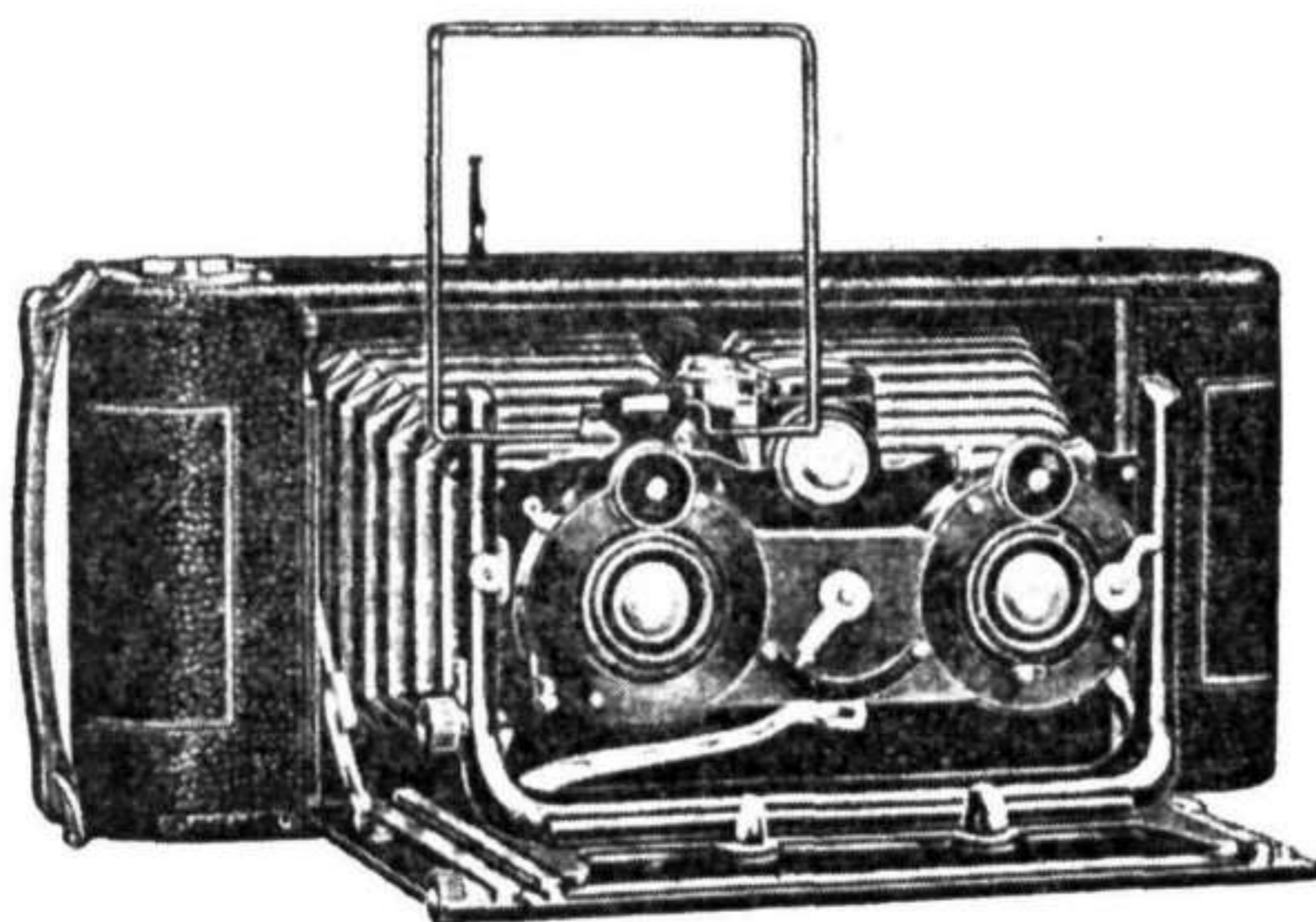
EN EL REINO DE LAS UTOPIAS

ESTEBAN BELTRAN: *Socialismo agrícola (Leyenda popular)*. Edición y prólogo de Antonio M. Calero. Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados. Editora Nacional. Madrid, 1979. 300 pp.

Escrito con minúscula, la utopía es la fisura irrealizable y fragmentaria de un programa que se pretende verdadero y eficaz. Escrito con mayúscula, la Utopía es una figuración ideal colectiva, un modo teórico de acceder a la felicidad y a la perfección, una pavorosa denuncia, una ingenuidad o un insoslayable escepticismo que ya no se hace ilusiones con la condición del hombre, con la naturaleza del Estado, y construye una pragmática de vida desengañada. Ello dependerá de la época de formulación y del espíritu particular que gesta la Utopía, es decir, que hasta en eso se advierte discordia y un tipo de «progreso» que, por mucha fantasía y libertad utópicas que se manejen, siempre estará alentado por los cambios políticos, tecnológicos y económicos verificados en el tiempo real, los cuales no dejan de alimentar distintas expectativas de futuro, y las cuales a su vez modifican la noción utópica.

De esta manera, el reino de la Utopía se ha ensombrecido mucho desde Platón a A. Huxley. En la *República* de Platón—probable origen histórico de toda la literatura utópica—se trata de crear las virtudes morales haciendo buenos ciudadanos a través del Estado, que ha de ser gobernado por los mejores hombres, los más sabios, un gobierno de filósofos. El fin supremo es la formación de hombres virtuosos. Campanella creó en su *Ciudad del Sol* una sociedad ideal de estilo conventual dirigida por un metafísico asistido por los tres representantes de la Potencia, la Sapiencia y el Amor. En el neoplatonismo de Campanella, este monje torturado, la metafísica era la fuente del mayor conocimiento y los planetas giraban alrededor del sol, mientras que éste giraba alrededor de la tierra. La *Utopía* de Moro, basada en un régimen cooperativista, considera que la verdadera felicidad está en el desarrollo de los valores espirituales, elimina la superstición, la rigidez de cultos, el dinero y, consiguientemente, la desigualdad injusta entre el capital y el trabajo, y, por fin, el aumento de la población está sometido a control y redistribución y los magistrados son elegidos por sufragio, así como la casta suprema de los sacerdotes.

Si la Utopía clásica y convencional sueña con



un mundo mejor, al cabo de siglos de tecnología coactiva, amenazas atómicas, totalitarismos y libertades engañosas, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley ya tiene carácter preventivo contra el horror que se nos avecina, simbolizado por los totalitarismos, la centralización imperialista y los rápidos cambios del desarrollo tecnológico. En *Walden Dos*, la prefiguración de B. F. Skinner, se garantiza la felicidad a costa de la libertad. Aquí el único sistema que puede producir una estructura social permanente es transformando la conducta humana a través de la ciencia. La Utopía de Skinner es doble: sus personajes son libres dentro de una conducta determinada por el sistema. Los filósofos de Platón, los metafísicos de Campanella y los sacerdotes de Moro han sido sustituidos en Skinner por los científicos «conductistas».

La tradición de la Utopía en general, aun sin detenernos en las obras de Butler, Bacon, Bellamy, Morris, alcanza matices de gran sutileza en los que se discute casi toda la compleja trama resultante del empeño crítico e idealista en la transformación de la sociedad y de la naturaleza humana y se arbitran nuevas nociones en torno al sexo, la religión, la familia, la escolaridad, el consumo, el trabajo, la vivienda, el ocio. La palabra de origen griego Utopía significa «en ningún sitio», pero esta extraterritorialidad no puede prescindir del corazón del hombre. El corazón y los sueños son un sitio, el más elemental y el más complicado a la vez. Está uno tentado de decir que los siglos de imaginación utópica resultan perfectamente inútiles, al menos cuando lo utópico sólo se dirige hacia la creación de la felicidad colectiva. Pero por un lado con Huxley y algunos otros escépticos futurólogos, la concreción de un mundo computarizado ya no se presenta como liberación y felicidad. Es el revés de la Utopía. Y por otro lado, dentro del clima de injusticia e insatisfacción, a la Utopía, en calidad de proyección ideal, no se le puede negar amplio margen de sugerencia y capacidad correctora de la propia realidad. El discurso de la Utopía puede a veces servir como «patrón de referencia» en los esfuerzos para construir y definir aspiraciones y líneas de conducta mejores, aunque este patrón de referencia es en los antiguos muy positivo y en los modernos más bien negativo, con lo que llegamos al «descubrimiento» de que la sustancia de la Utopía la dicta la propia realidad. Nótese que si con Platón y Campanella la Utopía era suscitar las virtudes morales y aplicar el derecho natural, con incremento de la libertad, la dignidad y el gozo, en Skinner

ya se precisa una «ingeniería de la conducta», una «represión benefactora» y otros elementos especiales referidos a la estructuración de la personalidad y al control del temperamento y las motivaciones. Las sociedades tecnocráticas y superdesarrolladas parece que no pueden engendrar otra clase de utopía. Su grado de desarrollo respecto a otras comunidades retardadas es ya una utopía, pero la Utopía soñada y que corresponde a su nivel está siempre más lejos y es cada vez más complicada, caracterizándose antes que por problemas de gobierno, equilibrio social y perfección institucional, por problemas de transformación de la naturaleza humana, individual y colectivamente.

Para que la Utopía respire modernamente sus valores tradicionales, digámoslo así, la necesidad del pan y la justicia social, la redistribución de la renta, las libertades políticas elementales, hay que retroceder a la realidad tercermundista, donde por lo pronto conflictos de paro obrero, hambre monda y lironda y groseros privilegios de clase hacen más fácil el camino aparente de la construcción utópica, con lo que se demuestra que cada grado de desarrollo inspira su Utopía. Si a la realidad tecnológica y de larga tradición democrática de los países muy desarrollados corresponde el fantasma conductista de Skinner, a la realidad social y económicamente retardada de la España de principios de siglo —concretamente Andalucía, cuya actual inanidad agrícola casi la identifica con la primera década del XX, aparte crisis general, mecanización, demografía creciente, retorno de emigrantes, faltas de incentivos a los propietarios (¡hasta eso!)— responde coherentemente la Utopía de Esteban Beltrán, un republicano de Montoro (Córdoba), que en su obra *Socialismo agrícola* (*) sienta las bases para la resolución ideal de los conflictos del campo andaluz mediante la socialización agrícola.

La Utopía española (andaluza) sería válida, respecto a su órbita y dentro de la convención a que nos estamos refiriendo, si la cultura española (andaluza) no se viera constreñida a imitar la cultura angloamericana. Los «nacionalismos» cada día son menos puros e imitan cada vez más los modelos de vida impuestos por otras estrategias políticas y económicas universales, sin haber podido resolver sus deficiencias de base. En países como Andalucía luchan la extrema precariedad, un sistema de propiedad obsoleto, un abandono secular de la Administración central, y todos los deslumbramientos imaginables de la sociedad de consumo.

Antonio M. Calero juzga con mucho tino y buena información la Utopía o «leyenda popular» de Esteban Beltrán, desde el punto de vista histórico, y traza en síntesis la ideología del autor y el contenido del libro. Beltrán perteneció seguramente a la clase media ilustrada de Montoro, intelectual progresista, republicano, visceralmente anticlerical, y estaba convencido de que el campo, la agricultura, sólo podrían salvarse con la socialización de la tierra, sin violencia y legalmente. Inciden en el ideal agrario de Beltrán, a juicio de Calero, la corriente utópica occidental (de la que hemos hablado antes), el espíritu de la Ilustración y el meollo socialista (propiedad

(*) Esteban Beltrán: *Socialismo agrícola (Leyenda popular)*. Edición y pról. de Antonio M. Calero. Bibl. de Visionarios, Heterodoxos y Marginados. Editora Nacional. Madrid, 1979, 300 pp.

colectiva de los medios de producción), así como gotas del regeneracionismo español y fe en el progreso. El núcleo de la Utopía de Beltrán es el cooperativismo y la abolición de la propiedad privada de los bienes de producción. El procedimiento a seguir es la adquisición paulatina del capital burgués por el capital del proletariado. Dice Calero, y es interesante citarlo, «que el valor de esta obra no radica en su posible aportación al acervo teórico sobre las formas de transición del capitalismo al socialismo, sino en que, además de otros valores documentales, expresa la mentalidad de un grupo social característico de la España de la Restauración», pequeño burgués, bienintencionado y posibilista, pero víctima de sus contradicciones de clase, ya que, por ejemplo, no cree en la implantación de esta especie de comunismo libertario con ribetes anarquistas por las condiciones objetivas de la sociedad, sino a través de la fe y el voluntarismo de sus asociados. Una Utopía «pastoral» y «roussoniana» la califica Calero, pero que no deja de ser un dato más en el debate teórico y metodológico sobre el papel de la utopía en el movimiento obrero.

Por lo demás, Esteban Beltrán, como novelista, tiene un cierto encanto. Es un espíritu claro, sencillo y emotivo. Posee el vocabulario del cam-

po y en su enfoque hace prevalecer el problema laboral crítico sobre el bucolismo y, antes de desembocar en la sociedad ideal, donde todos son felices y trabajan y comen, traza un cuadro, convincente en su esquematismo, de las relaciones pugnaces entre el obrero agrícola, la autoridad y los caciques, aunque la psicología de los personajes sea noblemente maniqueísta y responde preferentemente al contenido de la tesis, que se desenvuelve en un plano por decirlo así, socrático y amable.

En cualquier caso, y al margen ahora de los planteamientos utópicos, la novela de Esteban Beltrán es una invocación permanente a la necesidad que tenía (que tiene) el obrero agrícola de culturalizarse y politizarse para conocer el camino de su fuerza. «El ansia por instruirse es un signo de redención», expresó Beltrán, y en sus palabras latían los ilusionados argumentos derivados del «siglo de las luces», razón y ciencia, derrocamiento del oscurantismo y la superstición. Una consecuencia extrema, paradójicamente, es el conductismo de Skinner. También el miedo de Huxley. ¿O es posible prescindir de la razón y la ciencia, utilizarlas en otro sentido, y mantener el grito libertario basado en la razón y la ciencia?

EDUARDO TIJERAS

PARA ESTUDIAR NUESTRA LITERATURA DE AHORA

JOAQUÍN BENITO DE LUCAS: *Historia de la Literatura II. Unidad Didáctica 6*. Ministerio de Universidades e Investigación. Universidad Española a Distancia. Madrid, 1979.

Aunque el texto original de Joaquín Benito de Lucas sea didáctico, escrito para estudiantes, los estudiantes de la Universidad Española a Distancia, merece el comentario a un nivel de difusión literaria más general. Y es así por diversas razones. Una de ellas, la primordial, por el ciclo que abarca de nuestras letras, el más coetáneo. Y otra, la calidad y excelente enfoque de sus análisis.

Joaquín Benito de Lucas, poeta y catedrático, se propone y consigue acercar y señalar a los estudiantes el último tramo de nuestra literatura. Empieza con la «Lírica del 36», haciendo unas consideraciones previas precisas y justas, y comentando las antologías publicadas sobre la generación, puntualizando fechas de apariciones de libros claves, las características de sus autores y matizando las singularidades del grupo, para extenderse luego con Miguel Hernández—entre el amor y la guerra—, pasar después a los poetas de la revista *Escorial*: Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco (Panero—perfección formal, imaginación y sentimiento—, Ridruejo—la palabra humanamente retórica—, Rosales—la «palabra del alma»—, Vivanco—realista, contemplativo y religioso—); siguiendo con otros poetas de la misma promoción: Bleiberg, I. M. Gil, Gil

Albert, Serrano Plaja... Y de inmediato se ocupa de «La lírica a partir del 39», un capítulo donde se pasa revista a las revistas *Garcilaso*, *España*, *Proel* y *Cántico* y se comentan cuatro voces poéticas distintas: las de García Nieto, Crémer, Hidalgo y Ricardo Molina. A renglón seguido, Gabriel Celaya visto entre el compromiso y la revolución; la poesía existencial de Rafael Morales; José Hierro y su compromiso lírico y Blas de Otero en su paz y su palabra, con el acompañamiento importante de Carlos Bousoño, José María Valverde, Vicente Gaos y Rafael Montesinos.

La nueva poesía española está ceñida en el estudio a los llamados «niños de la guerra». Y Joaquín Benito de Lucas gira sus opiniones en torno a las antologías que se han realizado y centrándose principalmente en Claudio Rodríguez—«una puerta luminosa y cierta se nos abre serena»—y deteniéndose en Angel González, Eladio Cabañero, José Angel Valente y Carlos Sahagún, completando el panorama con una bibliografía de antologías y estudios, donde se echa de menos un título capital, *La nueva poesía española*, de Florencio Martínez Ruiz. Igualmente lamentamos que el autor no se haya extendido un poco en este apartado, pues bien podían figurar en él algunos poetas como Félix Grande, Antonio Colinas, Angel García López, Diego Jesús Jiménez, Manuel Mantero, Carlos Murciano, Mariano Roldán, Manuel Alcántara, Pere Gimferrer, Manuel Álvarez Ortega, Ríos Ruiz, Antonio Gamoneda, etc., con obra y méritos para figurar en este texto, y porque sin lugar a dudas es en la poesía donde actualmente nuestras letras ofrecen más riqueza de voces y tendencias.

En cuanto a la novela, Joaquín Benito de Lucas inicia su estudio con los novelistas de preguerra: Zunzunegui, Sender, Ayala. Continúa con el tema de la guerra

española, cultivado por García Serrano, Alfaro, Foxá, Barea, Max Aub, Gironella..., apoyándose en las tesis de Nora y de Corrales Egea. Después se ocupa del realismo con los ejemplos de Cela, Agustí, Carmen Laforet, Delibes..., y continuando por Fernández Santos, Juan Goytisolo, Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, García Hortelano, Luis Goytisolo, López Pacheco, López Salinas, Caballero Bonald, Ana María Matute, Elena Quiroga, Aldecoa, García Pavón, Lera, Soto, Martín Santos, Marsé y Benet, entendiéndolo en los tres últimos nuevos caminos novelísticos. Añade a sus comentarios una atinada bibliografía, aunque ignora el estudio de Antonio Iglesias Laguna.

En lo concerniente al teatro de posguerra, Joaquín Benito de Lucas hace un recorrido más amplio que en los otros géneros, llegando más acá que en la poesía y la novela. José María Pemán, Juan Ignacio Luca de Tena, Claudio de la Torre, Joaquín Calvo Sotelo, José López Rubio, Víctor Ruiz Iriarte, Edgar Neville, Agustín de Foxá, José Antonio Giménez-Arnau, Jacinto Delgado Benavente, Miguel Mihura, Alfonso Paso, Jaime de Armiñán, Juan José Alonso Millán, Tono, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, José García Lara, Manuel Andújar, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Antonio Gala, Francisco Nieva, Rodríguez Buded, Andrés Ruiz, José Ruibal, Martínez Mediero, García Pintado, Luis Mantilla, López Mozos y otros, en menos extensión, son los autores glosados; y seguidamente los llamados grupos independientes: Els Joglars, Los Goliardos, Tábano, Los Cátaros, Teatro Estudio Lebrijano, Teatro Experimental Independiente y Teatro Universitario de Murcia.

El trabajo de Benito de Lucas se cierra con dos apéndices, un comentario de texto sobre el poema «Carretera», de José Hierro, y una relación de algunos premios literarios españoles y sus correspondien-

tes ganadores. Hay que añadir que cada tema está expuesto con loable objetividad y todos resultan altamente orientativos.

JOSE JAEN RUIZ

INVENTARIO Y ACUSACION

RAFAEL ABELLA: *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra*. Editorial Planeta. Colección espejo de España. Barcelona, 1978.

Entre el anecdotario y el panfleto, las cuatro décadas que España ha vivido bajo el régimen encabezado por el general Franco están motivando —como no podía ser menos— una bibliografía que empieza a ser cuantiosa. Las transformaciones de toda índole experimentadas en España y por los españoles durante esos veinte lustros, de lo demográfico a lo cultural, de lo económico a las actitudes colectivas, es muestra evidente de que no puede ser más errónea la pretensión de juzgar globalmente el período como un paréntesis más o menos largo, como un accidente en una trayectoria. Por el contrario, en muchos aspectos España va a salir del siglo XIX, va a empezar o terminar de ser un país moderno bajo Franco, y aún cabría añadir que pese a ello. No hay duda de que, por infinidad de razones, se trata de uno de los períodos con mayor sentido propio de nuestra historia contemporánea. Nada más natural, pues, que esos años todavía tan inmediatos, tengan que ser motivo de atención durante mucho tiempo para historiadores y comentaristas.

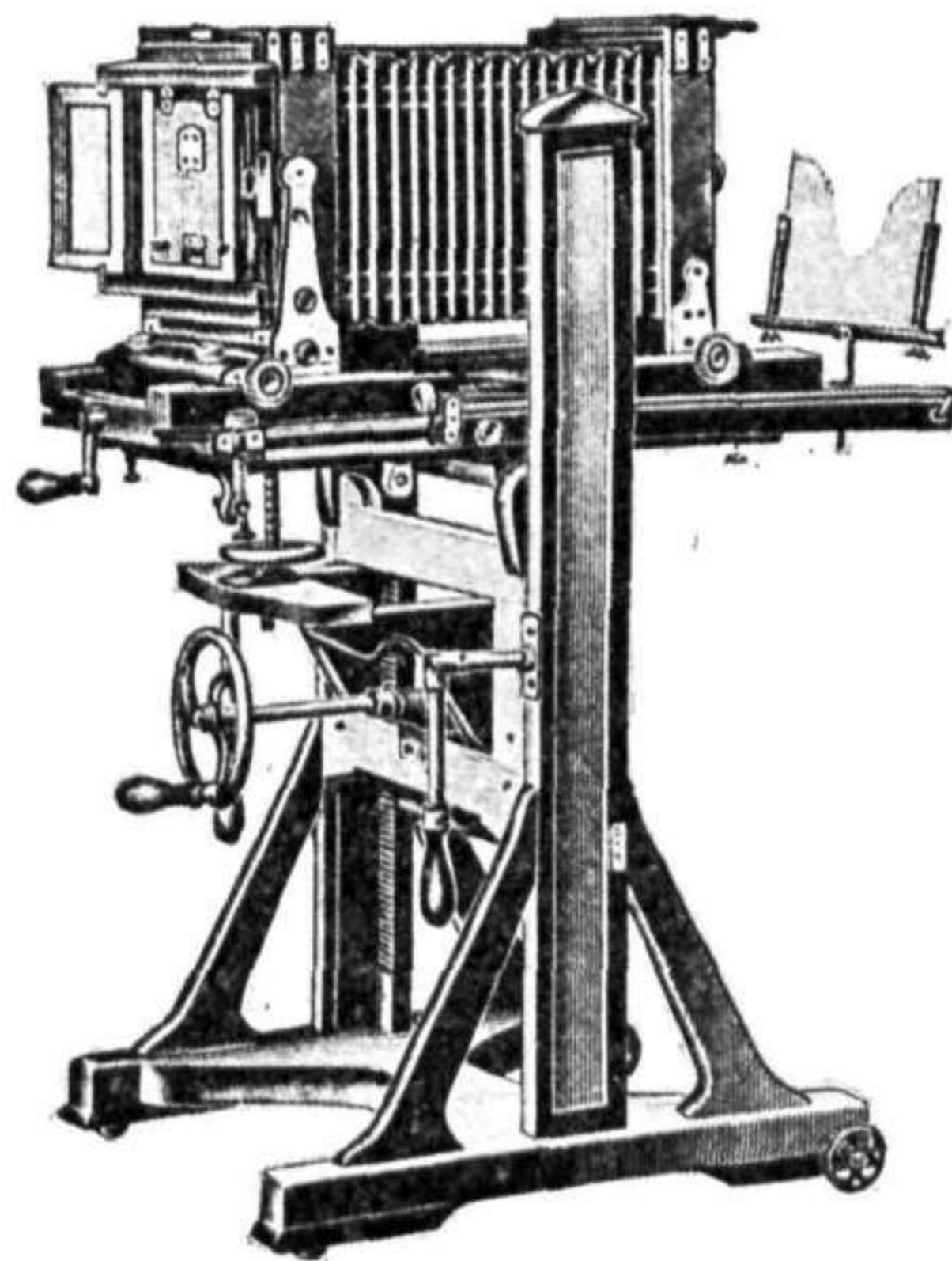
El acercamiento a tan complejo período oscila entre dos actitudes: plasmación de fragmentos de una memoria colectiva indefinida entre la nostalgia y la pesadilla, o análisis distanciantes de realidades impersonalizadas. Fuera quedan los que sólo se configuran como juicios de valor y condenaciones terminantes. Este libro se adscribe, sin duda, al primero de esos enfoques; se trata de una crónica densa y penetrante, el despliegue de un friso bien trazado que refleja el vivir cotidiano durante tres lustros de una sociedad ahogada por su propio pasado inmediato, oscurecida por la sombra omnipresente de su peculiar suprema jerarquía y el entramado ideológico e institucional que la apoya, y agobiada por unas condiciones vitales durísimas para la mayoría. Perpleja, indignada o resignadamente aburrida ante los enunciados oficiales en sonoro verbo, ante las proclamaciones de principios y propósitos, y la gris realidad de racionamientos, abusos de poder y severidad en el formalismo moral o religioso, e intolerancia política de un régimen que descubre en su rigor su propia inseguridad.

La periodización, la división en etapas de significado interno dentro de tan amplio tramo histórico, puede ser controvertida según los puntos de referencia a que se recurra. Pero es evidente que la apertura/aceptación internacional que el franquismo alcanza

entre 1953 y 1956 jalona de manera indubitable un todo, algo menos uniforme y homogéneo de lo que a primera vista pudiera parecer. Los tres lustros en que se centra este libro no son otra cosa que la posguerra, «esa pena que el destino impuso a España por haber caído en el gravísimo pecado de la guerra civil» (pág. 39), y el símil escatológico no deja de ser adecuado no sólo por su evocación de ciertas constantes ambientales y culturales de por entonces, sino porque la vida de la mayoría de los españoles tuvo todos los rasgos de un auténtico calvario, en lo más sórdido del sistema, reduciendo ahora la sordidez a lo material.

La situación ocasionada por la guerra, las adversidades atmosféricas, la ineptitud en la gestión económica y la inmoralidad y la corrupción se ensamblaron para hacer de la vida de los españoles un ejemplo extremo de precariedad y privaciones. Las descripciones que Abella hace de aquellas situaciones son páginas de enorme patetismo y gran rigor, donde conjunta lo impresionista y narrativo con la testificación de las estadísticas que ponen de relieve las múltiples secuelas morales, materiales y sanitarias que la desnutrición y la miseria regaron por España mientras una caterva de madrugadores y ventajistas especulaban con las más hirientes aristas de un drama colectivo. Porque con serlo todo esto mucho, quizá lo más tremendo de aquella vida de subconsumo, pluriempleo y falta de horizontes bajo la fanfarria y el oropel de sacristía y morrión que daba lustre a la cúspide del sistema, fuese que éste no sirvió o no quiso servir, ni para hacer llevadera la situación aliviándola, ni para repartirla con equidad, y así se dio por bueno «una posguerra incapaz de restañar heridas y crear unas condiciones de vida aptas para la inserción de todos los españoles en una convivencia justa y reconciliadora» (pág. 110), y qué duda cabe que esa es una de las primeras descalificaciones del régimen de Franco; después se sumarían otras muchas.

De los avatares de la política internacional (si llegó a haber alguna) y



la prepotencia eclesiástica y del conglomerado más reaccionario que anuló a otras fuerzas presentes en los orígenes del régimen, a la crónica negra, la picaresca estraperlistica y las diversiones públicas, se recogen aquí múltiples aspectos que suelen quedar fuera de un libro de historia y que esta crónica que quiere ser y es humana, coloca por ello en primer término y resume con admirable capacidad de sintetización. No se trata sólo de evocación, hay, al tiempo, un testimonio crítico, un inventario de desafueros y un acta de acusación, levantada sin acritud ni pasión, pero con toda la severidad que exigen los hechos, y con voluntad de dejar constancia. Todo ello contribuye a hacer de éste un libro singular y meritorio.

D. C. A.

CORRESPONDENCIA ENTRE POETAS

LUIS CERNUDA: *Cartas a Eugenio de Andrade*. Olifante, 1979.

En la colección Olifante titulada «Ediciones de Poesía» nos llega a las manos un libro de particular belleza, más proveniente acaso de su índole sentimental (aparte otros motivos) que estrictamente estética. Estas Cartas a Eugenio de Andrade, que publica esta editorial, a lo que se ve por los títulos que anuncia bien preocupada por la recapitulación sosegada acerca de autores clásicos de la poesía, conllevan una primera y notoria novedad: son las primeras cartas que se publican del poeta de «La realidad y el deseo»; pero en seguida, casi por simpatía, otra particularidad se encierra bajo el epígrafe del volumen: se trata de cartas, es decir, de ese género, el epistolar, tan escasamente cultivado en España, y que a pesar de brillantes y pequeñas obras maestras en los últimos tiempos, en forma metaliteraria o simplemente directa, no ha contado con una continuidad digna de tan corta pero espléndida tradición (desde las relaciones epistolares en el Quijote hasta Pepita Jiménez, pasando, a otro nivel, por las excepcionales Cartas... de Bécquer). Tiempos atravesamos de jubilosos reencuentros y resurrecciones; de aquí que las correspondencias entre escritores y artistas en general constituyan una noticia feliz y, por ende, un inestimable documento de primer orden.

En la presente ocasión se trata de una correspondencia entre dos personas de particulares características y significaciones: el poeta español Luis Cernuda y el portugués Eugenio de Andrade. Naturalmente...

LA ESPAÑA POPULAR QUE ESTA EN PELIGRO DE DESAPARICION

CARLOS FLORES: *La España popular*. Ed. Aguilar. Madrid, 1979.

El arquitecto Carlos Flores ha realizado una obra monumental, hasta ahora inédita en la historia de la arquitectura española. Obra monumental que no es ningún monumento en el sentido habitual que suele dársele a esta palabra y que tampoco es una obra tal como se suele entender en el campo arquitectónico, de edificación. La obra monumental de Carlos Flores no tiene parangón en la bibliografía española contemporánea, puesto que de colección de libros se trata.

Durante más de diez años Carlos Flores recorrió la agresiva geografía española, con sus cordilleras dentadas casi inaccesibles y sus llanos de alta meseta barridos por los helados inviernos y abrasados por el sol nítido del verano. El motivo de su peregrinar, puesto que verdadera peregrinación fue, o sea, de viaje por devoción, era ir a la búsqueda de la arquitectura popular española, tan variada, tan auténtica y tan en trance de quedar desvirtuada por los cambios de los tiempos y la escasa sensibilidad cultural de muchos de los que ocupan dicha arquitectura rural.

El resultado de aquel constante deambular por los caminos españoles, desde las tierras vasconas a las andaluzas y desde las mediterráneas a las gallegas, quedó plasmado en cinco considerables volúmenes, que constituyen el monumento ingente a que nos referíamos al principio de estas líneas: *Arquitectura popular española*, editada por Aguilar con todo el primor y la sapiencia de esta veterana editorial. Volúmenes extensos, de más de cuatrocientas páginas cada uno, cuidados en su confección y

repletos de innumerables fotografías, también realizadas por Carlos Flores. Tan sólo contando con los rápidos medios de locomoción modernos y con la posibilidad de utilizar el testimonio directo de la cámara fotográfica se hizo posible que en sólo algo más de una década quedase fijado para el futuro mucho del presente de la arquitectura que el pueblo español fue realizando en el transcurso de las centurias. Si en vez de las fotografías en color, Carlos Flores se hubiese tenido que dibujar, o grabar, las arquitecturas estudiadas, tal como hacían los tratadistas de otros tiempos pasados, su obra no hubiese podido llegar a tantos volúmenes por muchas horas y entusiasmos que le hubiese dedicado. Labor de búsqueda, de interpretación, de selección, sobre estos tres pilares básicos ha construido Carlos Flores su «ópera magna», valioso instrumento de trabajo para los estudiosos del presente y necesaria referencia para los investigadores que vengan después.

Complemento de toda esa labor anotada es el reciente volumen aparecido con el título de *La España popular*, que constituye un resumen hispano emprendido teniendo en cuenta diversos puntos de vista: histórico, geográfico, sociológico y económico, y que tiene como finalidad el intento de penetrar en la peculiar idiosincrasia del pueblo español. Pueblo constituido por las aportaciones de procedencias más diversas y los cruces en ellas habidos, hasta llegar a la configuración actual.

El estudio realizado por Carlos Flores en *La España popular* está dividido en los apartados siguientes: «Medio físico y antecedentes históricos» y «La España popular de la primera mitad del siglo xx». En estas dos partes se analiza el medio físico, los primeros pobladores de la Península, la romanización, de la decadencia del imperio romano a la in-

te, se trata de las cartas que Cernuda dirigió a Andrade entre 1957 a 1962, es decir, un período que, como certeramente apunta el autor de la edición, Angel Crespo, constituye el tiempo acaso más sombrío y melancólico del poeta andaluz, poco tiempo antes de su muerte. Sin embargo, y como señaló en su día Luis Antonio de Villena, no estamos ante un epistolario brillante. Se advierte en Cernuda, tal y como deducimos en las cartas correspondientes al poeta portugués, un tono intimista y despreocupado de toda intencionalidad literaria o de dimensión parecida que pudiera relacionarse con ella. Brotan con sinceridad, casi equivalente de amargura, los sentimientos e impresiones de Cernuda en sus difíciles y ya postreros años de destierro.

Considerando, como debiera hacerse siempre primordialmente, el libro como un todo del que deviene su coherencia o no coherencia, sin detrimento de las diversas partes

que integran su estructura, comprobamos un triple plano en el que se imbrican desde el prólogo los tres niveles que lo componen en realidad: los recuerdos de Crespo, los recuerdos de Andrade, y al fondo, motivando y justificando el libro, Luis Cernuda. No hay por qué obviar siquiera la actualidad de Cernuda en el momento presente; no ya por motivos de deshielo político, sino también y, sobre todo, por el giro (aparentemente exclusivista) que nuestra poesía está dando hacia cierto modernismo pretendidamente irracional que conecta plenamente con ese tan traído y llevado romanticismo cernudiano (sobre el cual, por cierto, opina el propio Cernuda en el libro). Pero lo cierto es que existen muchos otros motivos para aconsejar la lectura de estas cartas, que no son otros sino los temas francamente atractivos que, aun someramente, recorre el poeta sevillano en sus epístolas.

La correspondencia entre poetas

supone, de entrada, un punto límite para cualquier curioso, máxime si es lector, bien que en este caso ya generalizado (en todo caso, el primer beneficiado de semejante tautología sería el propio Crespo). El psicologismo, entonces, del volumen es evidente y casi diríase que absorbente. No existe, ya se dijo, una voluntad estética determinante; de modo que es dudoso hablar de género epistolar, aunque personalmente me parezca deshonesto pensar únicamente en «un documento» de primera magnitud.

En estas cartas de Cernuda hallamos, a grandes o pequeñas dosis, retratos, mutuos entusiasmos desde la alusión a las cartas de Andrade y, sobre todo, un pálido reflejo, suficiente, empero, de la vastísima cultura de Luis Cernuda. Si tuviéramos que analizar los temas que van desplegándose a lo largo de estas cartas tendríamos que ir de un extremo a otro de la panoplia ideológica de Cernuda, con unas

vasión islámica, la reconquista, sistemas y clases sociales de la España medieval, de la España de los Reyes Católicos a la Castilla de Felipe II, y los cambios durante los siglos XVIII y XIX. Es en la parte segunda donde más se concreta el estudio sobre la España popular de la primera mitad del siglo XX, con apartados sobre la familia y la casa, cultura y creencias, vida social, fiestas y trabajo. Cada uno de estos apartados es complementario del anterior y precisa el conocimiento de todos para la comprensión del propósito del autor, que no es otro que «procurar una visión de amplitud panorámica de lo que España y los españoles —el país y sus gentes— han supuesto desde el punto de vista de lo popular; tratar de interpretar, en fin, parte al menos de este conglomerado de fenómenos y circunstancias», según las palabras de Carlos Flores.

En la primera parte de la obra y de la mano de textos históricos fundamentales, como son los de Sánchez Albornoz, Vicéns Vives, Juan Anlló, Caro Baroja, Marqués de Lozoya, José María Blázquez, Luis G. de Valdeavellano, Torres Balbás, N. Salomón y J. Plaza Prieto, entre otros, Carlos Flores nos va resumiendo las principales características y sucesos de la formación de las clases populares españolas, sus peculiaridades y diferenciaciones con respecto a otros diversos países europeos de las mismas épocas.

Un libro que interesa, se recorre con atención, y que viene a ser como una síntesis ordenada de mucho de cuanto se ha escrito sobre estos temas. Carlos Flores actúa de conductor del extenso material recopilado, intercalando sus propias observaciones junto con las de las autoridades en diversas materias elegidas por Flores y sobre las que sustenta gran parte de sus teorías. En la segunda parte del estudio, en la dedicada más específicamente a la arquitectura de esa «España popular», es donde Carlos Flores tiene más oportunidad de manifestarnos sus propias ideas al respecto.

La España popular ha supuesto un trabajo ingen-

te, pues el autor no sólo es responsable de los textos, sino que también ha realizado la inmensa mayoría de las fotografías que se publican, aunque en este caso haya utilizado también fotografías de viejos archivos, antiguas litografías a color, pliegos de alerías, grabados de Gustavo Doré y de otros artistas del romanticismo, xilografías de oficios artesanos, etc., que completan la parte gráfica de la obra, en la que también se publican algunas fotografías de los prestigiosos fotógrafos Catalá Roca y de Oronoz.

La España popular es un libro denso, pero no alegre ni optimista. Tal vez porque el autor ha preferido mostrarnos solamente la parte más negativa de la cuestión con ánimo de que sirva de aldabonazo despertador de conciencias; tal vez porque no ha querido emplear el material, más deslumbrante, de la España blanca de sus hermosos y nítidos pueblos encalados, la España de las bellas fiestas mejores; o tal vez porque Carlos Flores considere que los tiempos presentes y los de un futuro inmediato no se prestan para ninguna clase de optimismos porque a la España popular le aguardan difíciles momentos de cambios que no sabemos a donde conducirán, pero que indudablemente no redundarán en beneficio de una arquitectura popular tal como había llegado a nosotros, casi intacta en lo esencial. Bien demostrativo de cuanto decimos es el último párrafo con el que termina el libro y que viene a ser como resumen del extenso volumen: «La España popular ha variado tan profundamente en las décadas más próximas a nosotros, que podría decirse que todo un modo de entender y aceptar la vida se halla a punto de desaparecer. Aquella España popular tradicional y resignada habrá sido pronto sustituida por "otra" de características bien distintas. Será difícil, sin embargo, que un fenómeno tan admirable de creación como el que ha supuesto la arquitectura popular que conocemos vuelva a repetirse.»

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

constantemente que, al lector cernudiano, le resultarán necesariamente familiares. Sin embargo, aparecen opiniones jugosas, casi confidenciales y, sin embargo, lozanas y frescas, sobre literatura portuguesa y española, así como con otras parcelas de la literatura universal. En este punto recordamos los magníficos estudios que en su día, y hasta con cierta cercanía cronológica, ha ido vertiendo Jaime Siles en torno a la presencia recurrente de temas e influencias clásicas en los poetas del grupo del 27 (como gustaba Vicente Gaos de denominar lo que otros llaman «generación»), muy en particular en Luis Cernuda.

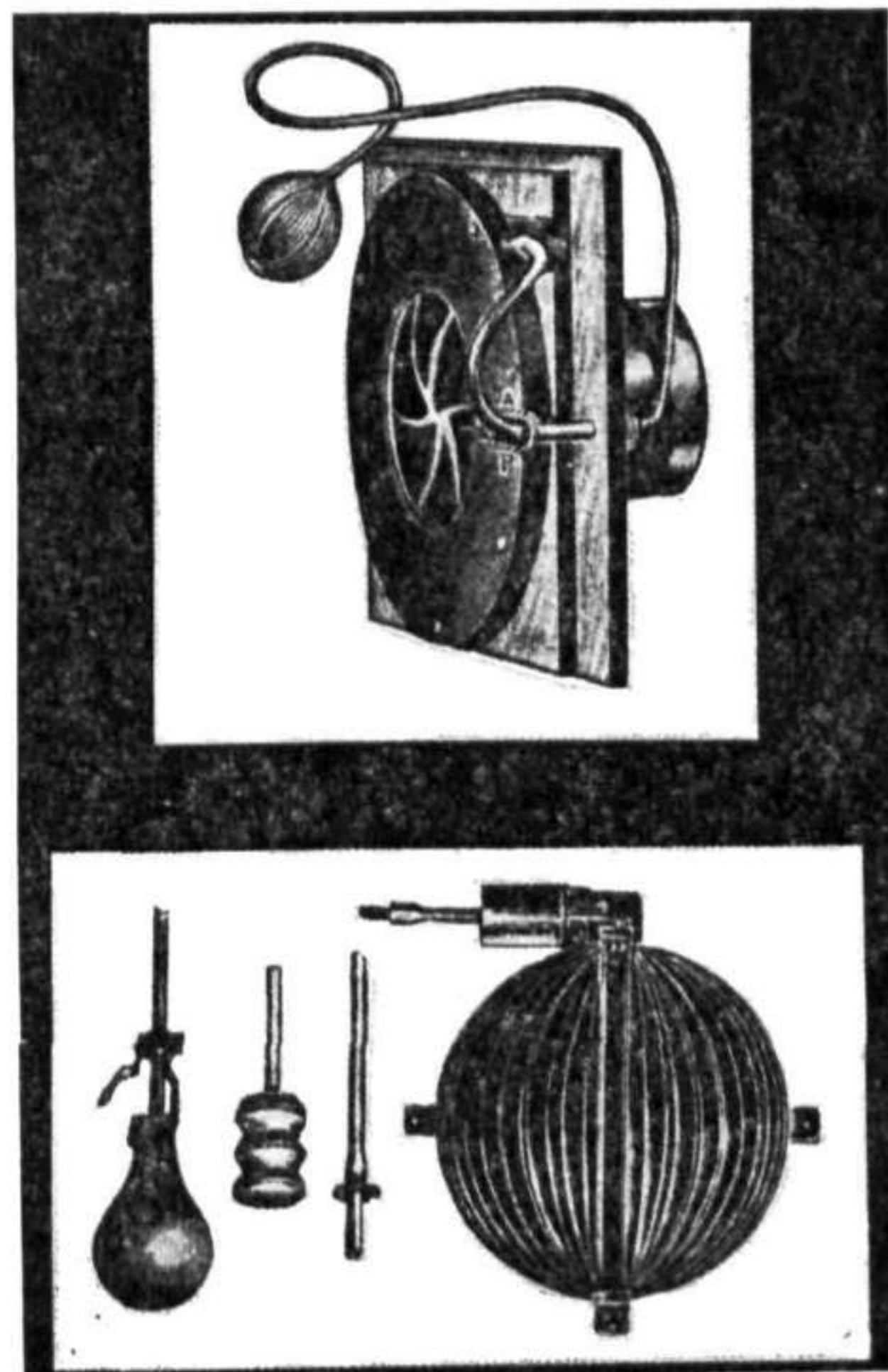
Menudean los criterios y expansiones del sevillano sobre materias preferentemente literarias, tan sin desperdicio como esta misma: «Vea si no eso que ahí parece que dice: que Unamuno era "modernista" (que nunca lo fue), ya que la gente, en su tiempo, decía de él: "ése, ése es un modernista". Exactamente

como hoy se dice de cualquiera algo extravagante, según el criterio vulgar: "ése, ése es un existencialista"» (pág. 50), donde apreciamos lo la-

tente o reciente de estas palabras que muchos ya no recordaban y que tan moneda al uso fueron algún tiempo.

La emoción, la sinceridad y la finura humanas y literarias de Cernuda culebrean en los textos como una vaga premonición de madurez frustrada o de tardía decepción semiinfantil. Junto a las valiosas noticias y comentarios de la época están los borbotones de la propia intimidad vulnerada por el acoso de una realidad perpetuamente hostil en cualquier parte, y diríase, época. En Cernuda fue persistente el enfrentamiento entre la realidad y el deseo; en estas cartas percibimos sus pequeños calvarios, su casi empalagoso empanamiento en sí mismo. El libro constituye un instrumento de trabajo para cualquier cernudista y un sugestivo motivo de lectura histórico-literaria para cualquier aficionado a la literatura.

JULIO LOPEZ 95



ESCRITOS DE OTRO TIEMPO

FERNANDO DIAZ-PLAJA: *Si mi pluma valiera tu pistola. Los escritores españoles en la guerra civil*. Editorial Plaza y Janés. Barcelona, 1979.

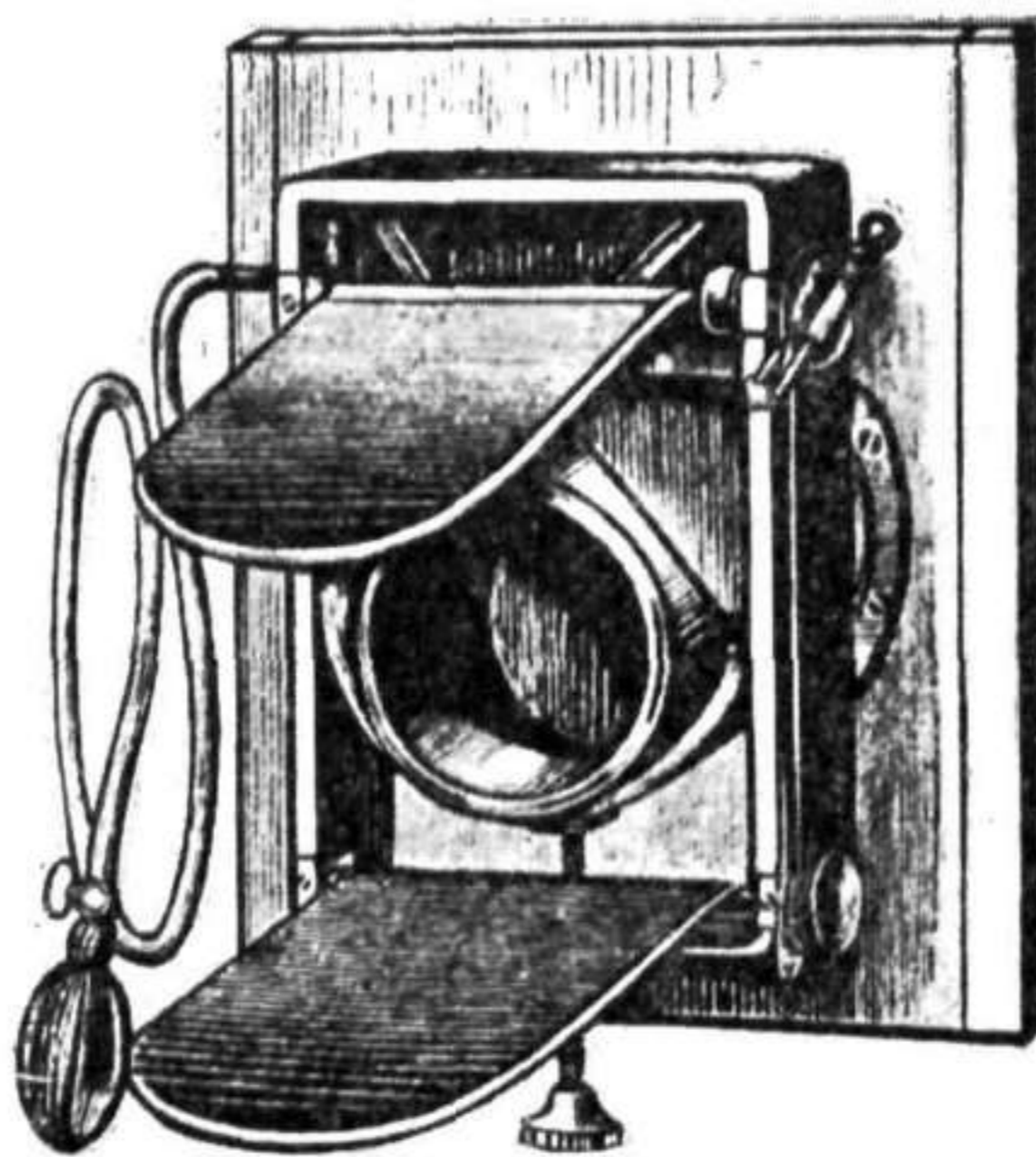
Con el verso de Antonio Machado «Si mi pluma valiera tu pistola, / de capitán, contento moriría», dirigido por el poeta a Lister, ha querido Fernando Díaz-Plaja recopilar toda una serie de artículos y escritos inmediatos de los escritores españoles durante la pasada contienda civil de 1936. Tres años, del 36 al 39, fueron los de una guerra sangrienta y feroz entre hombres de un mismo país. El frente tenía varios focos.

Sólo un escritor de variados géneros, como es Fernando Díaz-Plaja, podía hacer una antología como ésta. Sus trabajos anteriores como documentalista e historiador afianzaban la tarea rigurosa que le esperaba, de buscar, investigar y espurgar en una serie de periódicos, revistas y hojas cuasi volanderas, en que los escritores —también militantes de una causa o partido y hasta combatientes en los frentes— escriben en tiempos de guerra. El talante liberal y objetivo del escritor eran el complemento ideal ante un trabajo que podía pecar de subjetivo, partidista o sectario.

La tarea de historiador que investiga y la objetividad de presentación de la obra han conseguido que la antología de artículos de *Si mi pluma valiera tu pistola* case bien con el subtítulo más ilustrador de *Los escritores españoles en la guerra civil*. Lástima que el grueso volumen, de más de 700 páginas, se haya quedado sólo en eso: una antología. Es mucho, pero es poco. El trabajo de Fernando Díaz-Plaja se ha quedado en demasiado aséptico, excesivamente limpio e incontaminado de toda interpretación, como si un vago temor de ser tachado de uno y otro lado le hubiera hecho coger por la calle de en medio y dejar el libro limpio de adherencias.

Por una parte se agradece. El grueso volumen habla y grita por sí solo, pero el autor de la selección y antología, tan precisa y completa, queda emplazado para algo más. El lector podría tener derecho a pedirle al escritor, que por haberse zambullido a fondo en toda esa labor de rescate de los artículos de los escritores españoles durante la guerra civil, nadie como Fernando Díaz-Plaja puede estar tan empapado de su contenido como para hacer un análisis certero, profundo y comparativo de aquella literatura de guerra de nuestros autores.

Fernando Díaz-Plaja tiene en su haber una serie de obras de interpretación sobre temas históricos precisamente. No hacer lo mismo con esta antología podría interpretarse como una mudez cobarde del escritor, y no va esto con Díaz-Plaja, historiador



con vocación de escritor y viceversa. La historia queda siempre coja si sólo se ofrece una memorización de datos, por exactos y precisos que sean.

El índice de autores sería interminable. Ninguno que de verdad sea significativo e importante se echa en falta en esta antología de escritores españoles en tiempos de guerra. Entre los nacionales, artículos de José María de Areilza, Pío Baroja, Tomás Borrás, Julio Camba, Alvaro Cunqueiro, Francisco de Cossío, Eugenio d'Ors, Rafael Duyós, Luis Escobar, Concha Espina, Agustín de Foxá, Federico García Sanchiz, Rafael García Serrano, Alfonso García Valdecasas, Giménez Arnáu, Giménez Caballero, Gómez Ruano, Gómez Aparicio, Manuel Halcón, Manuel Iribarren, Jardiel Ponceña, Lain Entralgo, Marqués de Lozoya, Manuel Machado, Eugenio Montes, Pemán, Pérez de Ayala, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales, Sánchez Mazas, Víctor de la Serna, Juan Zaragüeta y un largo etcétera.

Las fuentes darían también lugar a una lista interminable: *ABC*, de Sevilla; *Arriba España*; *Domingo*; *Vértice*; *El Diario Vasco*; *La Ametralladora*, etc.

La lista de escritores españoles republicanos recoge nombres como Alvaro de Albornoz, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Max Aub, Corpus Barga, Jacinto Benavente, José Bergamín, Luis Cernuda, Rosa y Blanca Chacel, Juan José Domenchina, León Felipe, Angel Gaos, Juan Gil-Albert, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Juan Ramón Jiménez, María Teresa León, Antonio Machado, Victorio Macho, Julián Marías, Margarita Nelken, Angel Ossorio, Blanca de los Ríos, Sánchez Barbudo, Carlos Soldevilla, Serrano Plaja, Matilde de la Torre, Federico Urales, María Zambrano y Arturo Zozaya. La lista no se acaba en esta enumeración.

Los medios informativos en el caso republicano serían: *Política*, *Hora de España*, *Frente Rojo*, *La Vanguardia*, *Blanco y Negro*, *Cultura y Pueblo*, *La Nación*, *Solidaridad Obrera*, *Ahora*, *ABC*, de Madrid; *Claridad*, *Cuadernos de la Casa de la Cultura*, etc.

Aunque el enunciado de escritores y fuentes sea algo tedioso, creo que vale la pena, por que los nombres son sa-

brosos cuando se adivinan de buena fe y encontrados en una contienda de causas. La explicación de los porqués de los ideales y la lucha hacen a veces estremecer en un estudio comparativo. La pasión que siguió a la no convivencia de los españoles pasa por la sensibilidad expositiva de unos artículos que han salido, como puede verse, de la plana mayor de nuestros escritores e intelectuales, encerrados en ese periodo de muertes fratricidas.

Una breve introducción de Fernando Díaz-Plaja habla de la ola de rabia que sacudió la Península. «Mientras se han multiplicado los libros sobre la política y la estrategia de la guerra de España, no se ha estudiado sistemática que yo sepa —dice Díaz-Plaja— la filosofía que empujaba a esas armas al combate (...). Lo que hacía el escritor, generalmente, era darle una explicación intelectual a su odio al enemigo, sincronizar su intelecto con su corazón. En los grandes temas tratados por escritores de la guerra destaca el básico: ¿Por qué?»

Si el escritor es hombre sensible —y en otro caso no sería escritor— debe explicar al mundo, empezando por sí mismo, las razones por las que se ha llegado a la tragedia. Y tras la pregunta el intento de glosar, atacar, defender conceptos como: patria, trabajo, futuro político de España, culto a la personalidad, visión del extranjero, religión, regionalismo, escritor comprometido y crímenes ajenos.

La antología *Si mi pluma valiera tu pistola* no tiene desperdicio, si bien obliga al lector al trabajo comparativo y de relación que el autor de aquella, voluntariamente no quiso hacer, pero al que está emplazado. Salvo facciones residuales inapreciables, la sociedad española de hoy no reaviva viejos rencores por trabajos de ese tipo.

JULIA SAEZ-ANGULO

LAS IMITACIONES CULTURALES

JEAN BAUDRILLARD: *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós. Barcelona, 1978. 99 págs. Ø 11,2 x 17,3 Ø.

La originalidad de las ideas expuestas en este libro no reside obviamente en unos comentarios sobre las imitaciones o parodias culturales de lo real, sino de la inquietante hipótesis de cierta suplantación de lo real por los signos de real. Así la auténtica realidad queda anulada de la manera más hábil por las imágenes de su propio modelo, que se toman como si fuese la realidad misma.

Lo que plantea aquí el autor viene a ser como la presencia de una simulación, diríamos esencial, enraizada a nuestros espejismos culturales, donde se pone en juego la eterna antítesis de lo verdadero-falso, de lo real-imaginario, y ello nos conduce a una especie de hiperrealidad, que viene a resultar paradójicamente el más engañoso sis-

tema intelectualizado de disuasión de lo real.

La sutileza al ahondar en la fenomenología sociológica y psicológica de dicho proceso se hace inquietante cuando nos lleva a observar cómo en la problemática de esa simulación, la verdad, la referencia, la causa objetiva, han dejado de existir, se han sustituido por unos signos; es lo que denomina el autor: «el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, del mismo modo que los iconos de Bizancio podían serlo de la identidad divina.»

Plantea Jean Baudrillard el proceso de las imágenes y de la simulación cuando lo real ha dejado de ser lo que era, y lo figurativo sustituye al objeto, como una especie de trayectoria disuasiva. Entre otros ejemplos cita a los indios «reinventados» por la etnología para darle a ella verdadera realidad, «indios-simulacro» que sirven para proclamar la verdad ofrecida por la etnología, y sobre esto advierte cierta similitud con nosotros como pertenecientes a un mundo artificial disfrazado de realidad, según dice: «Un mundo de simulación, de asesinato de la verdad, de chantaje de lo real.» Respecto a los indios de las reservas opina que los americanos se vanaglorian de que la población india vuelva a ser la misma que antes de la conquista «como si nada hubiera sucedido, se borra todo y se vuelve a empezar. La restitución del original difumina la exterminación. Incluso llegan a presumir de mejoras, de sobrepasar la cifra original.»

Otro de los ejemplos citados es el de Disneylandia, como conjunto de simulacros entremezclados, donde el artificio de las ilusiones fantasmas, los piratas, la frontera, el mundo futuro, etcétera, presentan a la concurrencia un microcosmos social o miniatura de la América real, que parecen ofrecer en miniatura la exaltación de los valores americanos en cierta trasposición idealizada. Pero en el fondo de todo esto descubre el autor una significación mucho más trascendente que po-

demos sintetizar en su propia frase: «Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real..., no se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad, y, por tanto, de salvar el principio de realidad.»

En ese juego de aguda dialéctica entre la presencia de la simulación y la existencia de lo real, para desentrañar la verdad objetiva, el autor presenta otro de sus significativos paradigmas con el caso Watergate, que analiza en su raigambre psicológica como escándalo que ha servido de homenaje a la ley, pues al declararse como escándalo, sólo por eso revaloriza ya la moral política a escala mundial. Para sintetizar en profundidad el alcance de dicho planteamiento podemos transcribir la incisiva frase: «Si antaño se ponía empeño en disimular un escándalo, hoy el empeño se pone en ocultar que lo es.» Porque, según se plantea aquí, el caso Watergate no es un escándalo, y esto es lo que los denunciadores ocultan, la simulación de escándalo con fines regeneradores al servicio de la moral vacilante. Cita también otro ejemplo acaecido en España respecto a la protesta de los demócratas del extranjero por el proceso de Burgos: «Los condenados en el proceso de Burgos fueron un regalo de Franco a la democracia occidental, a la que brindó la ocasión de regenerar su propio humanismo vacilante.»

En todo caso, la declaración de sentirse alguien escandalizado, acredita la honestidad de quien lo proclama como escándalo, y así revaloriza su propia moral. En todos los ejemplos expuestos, donde existe un escenario de disuasión, como en el caso Watergate, insiste el autor en su advertencia fundamental de que se intenta así «regenerar un principio moribundo mediante el escándalo, el espejismo..., la cuestión es probar lo real con lo imaginario, la verdad con el escándalo, la ley con la transgresión, el trabajo con

la huelga, el sistema con la crisis y el capital con la revolución». Cita también el caso de los presidentes norteamericanos, entre los cuales: «Los Kennedy morían porque tenían aún cierta dimensión política; los demás, Johnson, Nixon, Ford, debían contentarse con atentados de pacotilla, a base de asesinato simulado.»

El punto final de la hipótesis del autor puede sintetizarse en que si lo real se confunde con el modelo se produce la mutación de lo real en hiperreal, proceso que desde un punto de vista sociológico lo presenta como cierto mecanismo de simulación-disuasión. Siempre tiene a punto el ejemplo, y en sus denuncias a los espejismos de la cultura ofrecidos por el simulacro afirma que el escenario museístico de Beaubourg es un monumento de disuasión cultural que sólo sirve para salvar la ficción humanística de la cultura.

Para terminar, es preciso aludir a uno de los planteamientos más sutiles contenidos en este libro: es el de la *violencia implosiva*, una forma nueva de violencia en la cultura actual, que sustituye a la antigua o tradicional violencia expansiva y liberadora. Considera esta nueva violencia como resultado de la saturación, de un sistema superregulado, de una desmesurada densificación de lo social, de una red de saber. Nos hace observar que si esta violencia resulta ininteligible es porque nuestra imaginación respecto a la violencia ha girado siempre, según dice, de acuerdo a la violencia tradicional de los sistemas en proceso de expansión, y tampoco puede descifrarse a causa de su indeterminación. Según esta hipótesis, quizá las grandes metrópolis se hayan convertido en los focos de implosión, que el autor considera «focos de absorción y resorción de lo social». Lo indudable es que se plantea aquí la hipótesis de un proceso nuevo en la historia, que actúa en sentido inverso, es decir, hacia el interior.

LUIS BONILLA

CUARENTA AÑOS DE POESÍA ARGENTINA

Poesía Argentina Contemporánea (tomo I, en dos volúmenes). Ed. Fundación Argentina para la Poesía, Buenos Aires, 1979.

Desde hace cerca de tres lustros existe en la Argentina una institución casi insólita: la Fundación Argentina para la Poesía, a través de la cual una cantidad de entusiastas se dedican a premiar, difundir, alentar y promover la actividad poética. Impulsada por su dinámico secretario general, Carlos Alberto Débole, la Fundación comenzó por premiar nombres que —pese a la consagración otorgada por los lectores— permanecían marginados de la cultura oficial casi siempre por mezquinos problemas ideológicos. Así los primeros reconocimientos fueron para creadores como Alberto Hidalgo, Raúl González Tuñón, César Tiempo y José Portogalo, a quienes

les habían estado vedados cualquier tipo de honores provenientes de organismos estatales o semiestatales. Además, la Fundación otorgó premios de aliento a gente joven, realizó multitud de actos y editó libros de poesía. Ahora, inician una obra de gran envergadura: una antología de Poesía Argentina Contemporánea (tomando como fecha de arranque 1940), cuyo primer tomo en dos volúmenes de impecable presentación y escasísimas erratas, acaba de aparecer.

Esta entrega incluye los nombres de Horacio Armani (1925), Edgar Bayley (1919), Amelia Biagioni (1916), Manuel Castilla (1918), Juan José Ceselli (1909), Carlos Alberto Débole (1915), Alberto Girri (1919), Roberto Juárez (1925), Enrique Molina (1910), Olga Orozco (1920), Alfredo Veiravé (1928) y Rubén Vela (1928). Acaso por azar, todos mayores de cincuenta años.

En el prólogo se afirma que los representantes de esta muestra inicial fueron elegidos (o sugeridos) por un grupo de más de cien notoriedades del campo de la cultura. Y aunque hubiera sido preferible incluir los nombres de esos opinantes (tal como se hizo en la *Antología consultada de la joven poesía española* de 1952, y en su similar argentina de 1967), la selección, haciendo salvedad de gustos personales, no resulta objetable. Porque es de suponer que determinadas ausencias serán cubiertas en próximas entregas, o que se han debido a la peculiar situación política argentina, en la cual la inclusión de ciertos nombres—Juan Gelman, por ejemplo—podría significar un automático y serio conflicto para el libro en cuestión.

Lo cierto, y lo destacable, es que por primera vez en la Argentina se proyecta y se comienza a llevar a cabo una recopilación de este tipo, en la que cada autor se halla representado por un número apreciable de trabajos (casi los necesarios para armar un libro breve), suficientes para brindar al lector una visión real—por lo amplia—de cada uno de los nombres seleccionados, ya que—salvo Castilla, que cubre sólo 26 páginas—el promedio por poeta oscila en las 70, e incluso algunos superan las 90.

Se transcriben opiniones y textos críticos sobre los elegidos además de una bio-bibliografía y las respuestas a un cuestionario único, del que se pueden extraer algunas conclusiones estadísticas. Por ejemplo a la pregunta sobre posibles influencias, sólo cuatro sobre diez aceptaron dar nombres. Y en ese inventario, sólo Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari y Pablo Neruda se repiten en tres oportunidades. Al interrogante sobre si se consideran integrados a una generación, escuela o movimiento, sólo uno, Rubén Vela, acepta pertenecer a una promoción determinada (la del cincuenta); los nueve restantes contestan en forma negativa.

En las respuestas al cuestionario, muchos de los elegidos se inclinan por un lenguaje supuestamente poético que resta interés a las opiniones. Algunos, pudorosos, eludieron todo el cuestionario mediante breves líneas que remiten a los poemas.

En el capítulo de las críticas a los antologados, también la selección es disímil: unos—con mejor criterio—han optado por un texto único que analice en profundidad la obra estudiada; otros, en cambio, han preferido las frases elogiosas de algunas celebridades, sin tener en cuenta que más allá del valor sentimental de las mismas, esos juicios, muchas veces extraídos de cartas personales, no siempre resultan muy confiables en cuanto a su objetividad para con el lector.

Como dato suplementario puede agregarse que se extrañan determinados poemas cuya ausencia se debe al criterio personal de cada autor, ya que fueron ellos mismos quienes seleccionaron los trabajos. Faltan, por ejemplo, el espléndido «Folletín pasional entre la lluvia», de Enrique Molina; el «Poema», metafóricamente dedicado a Claudia Cardinale, y «Un solo ser te falta y el mundo está despoblado», ambos de Alfredo Veiravé, y varios de los mejores trabajos de Manuel Castilla. Y esto ocurre porque el criterio de selección, si es arbitrario cuando se trata de un tercero, a veces aún lo es más cuando el antólogo resulta el mismo creador, para quien casi siempre juegan factores de tipo absolutamente personal y hasta afectivo a la hora de juzgar la propia obra.

Pero todos estos reparos (mínimos, por otra parte) quedan ocultos por los resplandores de muchos de

los poemas que sin duda conforman parte de lo mejor que se ha escrito en verso en la Argentina en los últimos cuarenta años.

NOMBRE A NOMBRE

Alfabéticamente, el primero de los poetas seleccionados es Horacio Armani, cuyo libro inicial data de 1948 y que ha evolucionado del neorromanticismo en boga en aquel momento, hasta una poesía en la que se destaca una particular indagación de lo argentino: «¡Ay! que ser argentino es cosa dura; / es estar tan aislado de amistad, de palabra, / tan incomunicado con Dios, necesitado / de algo que asombre o ciegue, alguna cosa, de alguien / que nos mueva a piedad o rompa el pecho / con una luz, con un puñal, con vida / con vida solamente, / con vida que se arraigue entre las venas / y nos haga aceptar esto que dura tanto.» Se advierte en Armani un regusto por el rescate del paisaje no como postal turística sino como puente a lo metafísico. Y es en esas sencillas descripciones: un barrio, una calle, una caminata, o en el rescate poético de otros escritores: Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Dylan Thomas, donde alcanza su mayor acierto.

Los trabajos de Edgar Bayley (cabeza del *invencionismo*, fundador de la revista *Arturo* y agudo ensayista sobre el tema de la creación poética) son como partes, fragmentos de una sola indagación existencial en la que el futuro juega un papel esencial en tanto está regido por el amor y por ende por la esperanza. Todo esto dicho sin excesos verbales, en el marco de un pudor donde el mero vivir ya es una felicidad porque «nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada / nunca supongas que la espuma del alba se ha extinguido / después del rostro hay otro rostro / tras la marcha de tu amante hay otra marcha / tras el canto un nuevo roce se prolonga.»

Casi en la contrapartida anímica de Bayley se encuentra la poesía de Amelia Biagioni. Plena de elementos sombríos que agudizan el tono elegíaco como una lamentación por lo perdido o, tal vez, por lo inexistente. Los términos de la ecuación soledad-desolación, melancolía-tristeza en la poesía de Amelia Biagioni conducen irremediamente al fracaso y a la muerte. Y al hacer un balance compara la vida con un acto final «donde el amor no es el amor / y donde el crimen no es el crimen, / y sobre la escena vacía / lloran las cosas. Y en el fondo / cae un llanto desconocido. / Y el llanto aplaude.»

La postura de Manuel J. Castilla (nacido en la noroesteña provincia de Salta) está nuevamente en el otro extremo del péndulo debido a los azares alfabéticos. Su obra es—como lo señala en uno de sus títulos—la de un gozante, la de un hombre encargado de festejar la vida, la tierra y cada uno de los elementos que conforman el paisaje: árboles, nubes, ríos de montaña, el múltiple colorido de las piedras. Y siempre—esencialmente—a honrar al hombre que habita la comarca que su palabra elogia. Así puede decir: «Esta tierra es hermosa. / Crece sobre mis ojos como una abierta claridad asombrada. / La nombro con las cosas que voy amando y que me duelen; / montañas pensativas, lunas que se alzan sobre el Chaco / como una boca de horno de pan recién prendido, / yuchanes de leyenda / en donde duermen indios y ríos esplendentes, / gauchos envueltos en gruesa cáscara de silencio y bejuco volcando su azulina inocencia.» En Castilla el aluvión verbal que en parte lo asemeja a Neruda aparece como una necesidad de estilo, como una adecuación de la poesía a la desbordada gran-



diosidad del medio circundante. Faltan en la muestra antológica aquellos poemas en los que denunció la marginación del campesino norteño y los atropellos cotidianos cometidos contra el indio, con lo cual el lector accede a sólo una de las dos vertientes de este poeta caudaloso y personal.

Junto con Enrique Molina y con el pionero Aldo Pellegrini, Juan José Ceselli representa una de las cabezas del surrealismo argentino, y aunque su fecha de nacimiento se remonta a 1909, con lo cual su despertar poético debió de producirse hacia 1930, su primer libro data de 1953, cuando ya contaba cuarenta y cuatro años. Pero acaso esa espera le haya servido en su maduración interior porque desde su volumen inicial, *La otra cara de la luna*, Ceselli puso de manifiesto una personalidad sin titubeos.

El amor es el principal elemento de su poesía y en casi todos sus trabajos el erotismo aparece en forma recurrente. Lo místico mágico surge paralelo al cuerpo de la mujer y el acto sexual se transforma en una suerte de conjuro. La idea que rige su obra es que sólo mediante el amor es factible la felicidad y la palabra cobra un valor de amuleto o salvoconducto para moverse en el territorio erótico. El roce de los cuerpos, el descubrimiento de uno mismo en el otro, el tacto de la propia piel en la de la pareja, se traducen en choques de palabras que originan metáforas sorprendentes, insólitas, claras herederas de la libre asociación de cuño surrealista: «Arriba un tornillo lejano alojado en la vagina de la noche / Diez tuercas sexuales de pájaros-estrellas / La llave hacia la izquierda erecta / Lo suave del pico a la derecha / Con calefacción bajo las alas.»

Nutrida, variada y constante es la poesía de Carlos Alberto Débole, para quien la naturaleza, la observación, la memoria y el concepto, son los pilares de su dilatada bibliografía que dio comienzo en 1951 con *La soledad repleta*.

Es la suya una poesía cauta, contenida, que trata de unir la idea metafísica con el rescate de la imagen fugaz. Los animales de la Pampa o la fauna del río Paraná, los pájaros y hasta los insectos son sus temas preferidos. No en vano uno de sus libros se titula *Zoo entrañable*. Y en la construcción de este dilatado inventario es donde Débole alcanza sus mayores logros.

En su libro *Tiempo de la Carpintería*, de 1966, abordó el difícil tema de los recuerdos infantiles evocando el taller donde su padre ejercía el oficio de transformar la madera. En aquel libro, en cuyas páginas los aciertos fueron frecuentes, Débole pulió su manejo de las formas tradicionales. A manera de ejemplo puede transcribirse la décima «Tiempo de la lija»: «Lija en vaivén. Singladura / de mi magia carpintera. / Fui maestro en galanura; / puse al tacto la tersura / de una rosa en la madera. / Cedro primero y barbado / que con esfuerzo rendí. / Por mi puño de obstinado / cuanto pájaro emboscado / en aserrín convertí!».

Alberto Guirri, con su larga veintena de títulos (a partir de *Playa sola*, de 1946) constituye uno de los más personales fenómenos que ha dado la poesía de Latinoamérica en lo que va de siglo. Con un lenguaje ascético, desprovisto totalmente de adornos y caireles, Guirri prefiere la metafísica al puro sentimiento, la lucubración lúcida al chisporroteo verbal. Su poesía, al señalar la ambigüedad como constante del pensamiento y aún de la existencia, se presenta como el punto de equilibrio en el que es factible observar, aunque sea momentánea o tangencialmente, las dos caras de la moneda, el otro lado del es-

pejo. El hecho que da origen al poema puede ser nimio, pero a veces ese suceso trivial, esa simple palabra, es también el inicio del ovillo donde la sorpresa, el asombro, provienen de un mecanismo inteligente, nunca del puro malabarismo. La suya es una obra que invita—que obliga— a la relectura y en cada uno de esos viajes habrá de encontrarse un nuevo enfoque, una posibilidad inédita de abarcamiento de la realidad, un mundo donde el factor visual ha sido deliberadamente eludido y donde la única imagen es la que labran las palabras dentro del cuerpo del poema.

En este caso la selección de trabajos ha sido realizada como si se tratara de un volumen unitario. Lo cual, además de mostrar una panorámica de la poesía de Guirri, permite también acercarse en pocos textos a su concepción existencial y poética.

Aunque desde un ángulo de visión diverso y mucho más explícito, la poesía de Roberto Juárez también es esencialmente metafísica y hasta en algún sentido religiosa. En cada uno de sus libros (titulados siempre *Poesía vertical*, lo único que varía es el número de entrega, hasta ahora siete) Juárez intenta encontrar no rasgos distintivos singulares que faciliten sólo la visión del autor, sino aquellos que le permitan repensar el mundo como pluralidad, porque finalmente: «Si alguien, cayendo de sí mismo en sí mismo, / manotea para sostenerse de sí / y encuentra entre él y él / una puerta que lleva a otra parte, / feliz de él y de él, / pues ha encontrado su borrador más antiguo, / la primera copia.» Encuentros y desencuentros, oposiciones y correspondencias, establecen una dinámica interna que rige toda la obra de Juárez, donde lo real se encuentra en la profundidad del texto, en el cable subterráneo que une a todos los hombres en la medida en que de un modo secreto, misterioso, las vidas, según se desprende de varios de sus poemas, son—en parte—intercambiables.

Si bien es cierto que en la mayor parte de los casos la excesiva adjetivación aniquila el poema, en Enrique Molina esta tendencia se transforma en una característica que no molesta en cuanto se advierte que el autor busca agrandar (y lo consigue) el horizonte de las posibilidades verbales y visuales de las cosas que nombra y describe.

Molina comenzó siendo uno de las citas obligadas al mencionar la generación neorromántica de 1940 y diez años después se convirtió—desde la dirección de la revista *A partir de cero*— en cabeza de los grupos de vanguardia surrealista argentinos.

Buques, puertos, hoteles, pasajeros fugaces, se mueven en un clima onírico o en una selva tropical exuberante a la que el delirio agrega sus propios trazos. Molina resalta la belleza demoníaca del mundo porque para él la belleza es directamente proporcional a la transgresión y sólo ésta permite la plenitud. Para lograr este marco poético recurre al lujo verbal, a la acumulación de palabras que al agregarse vayan transformándose mutuamente hasta que la última recién llegada ponga en ebullición al conjunto. El sistema le permite algunos logros memorables, como cuando escribe: «Cuando un hombre y una mujer que se han amado / se separan / se yergue como una cobra de oro el canto ardiente del orgullo, / la errónea maravilla de sus noches de amor, / las constelaciones pasionales, / los arrebatos de su indómico viaje, sus risas a través de las piedras, sus plegarias y cóleras, / sus dramas de secretas injurias enterradas, / sus maquinaciones perversas, las cacerías y disputas, / el



oscuro relámpago humano que aprisionó un instante el furor de sus cuerpos con el lazo fulmineo de las antípodas.»

Cercana a la poesía de Molina, la de Olga Orozco posee como rasgo principal una permanente inmersión en la magia. Las palabras conforman entonces partes de un conjuro, porciones necesarias e imprescindibles de una receta en clave donde el nombre sagrado no es Dios, sino el de la poesía. El misterio, los arcanos, cuya verdadera elucidación sólo está en los sueños y cuyo verdadero código se halla escrito en los astros o en la palma de la mano, hacen de la poesía de Olga Orozco un terreno escarpado que permite varios recorridos (o para decirlo de otra forma, es un texto que admite innumerables lecturas). Su obra, al ser considerada en conjunto, dibuja el mapa de un país de fantasmas que vuelven del recuerdo, una región donde los muertos no sólo habitan la memoria, sino que realmente permanecen en los sitios que amaron: «... de espaldas contra el muro que custodia el guardián de todo nacimiento, sólo te quedan las apariciones, / el fantasma de un tiempo que gritará contigo en el estanque muerto de algún sueño, / cuando él duerme, tan lejos en su adiós. / Un soborno de plumas para una ley de fuego.»

Especialmente en sus tres últimos libros: *Puntos luminosos* (1968), *El imperio milenar* (1973) y *La máquina del mundo* (1976), Alfredo Veiravé ha conseguido afirmar una línea—a la que le han salido imitadores—que ya atisbaba en sus poemarios anteriores de manera tímida. Despojado de todos los lastres que estragaron a buena parte de la llamada generación del cincuenta, Veiravé sabe encontrar la realidad cotidiana, esa que existe detrás de las fachadas, pero única y exclusivamente por medio de la indagación del lenguaje. El sistema consiste en desarmar los sucesos triviales, desmenuzarlos y luego como si fuera un juego, rearmarlos de una manera distinta a la habitual. Como esos muñecos infantiles a los que es posible adosarles cuerpos, rostros y miembros de muy distinta forma y colores exóticos. Pero el método sería extremadamente peligroso—y hasta frívolo—si Veiravé no se encar-

gara de coordinar con lucidez el reagrupamiento de las piezas. Porque Veiravé puede delirar en asociaciones inesperadas o guiñar cómplice al lector que sigue alegre e interesado sus desplantes irónicos o su permanente humor, pero siempre dejará el papel protagónico de su poesía a la inteligencia; una inteligencia que sólo acepta subordinarse al sentimiento, al amor. El descubrimiento le ha permitido a Veiravé elaborar una obra sólida que sigue en constante evolución, acompañada por una búsqueda técnica y formal que no se detiene satisfecha por los logros obtenidos. Y esto es especialmente meritorio si se tiene en cuenta que sus títulos: *El imperio* y *La máquina*, deben contarse entre lo mejor que se ha producido en la Argentina en los últimos lustros.

La segunda parte del primer tomo de la antología concluye con Rubén Vela. Autor de 14 volúmenes en los que la palabra como sujeto y América como contexto conforman la base de una poesía cuyo objetivo es la esencia: «*La palabra / siempre / temerosa / del vestido / de / gala / sobre su desnudez / magnífica.*» Del mismo modo, y como contrapartida, América puede ser simplemente: «*Un hombre partido en dos / una mujer asesinada / una larga memoria de violencias.*»

La obra de Vela, emparentada con la poesía oriental debido a su tendencia a marcar sólo trazos para que el lector complete la idea con sus propias vivencias, es la prueba de que a veces, cuando se ha alcanzado la síntesis, no es preciso recurrir a otros adornos porque en su caso serían innecesarios. Así puede señalar en su «Arte poética»: «*Incendiarse / en / la / palabra. / Crecer / en / libertad.*» Para qué más.

Sólo queda esperar que esta amplia recopilación, que merecería, sin duda, ser mejor distribuida en el resto de los países de habla castellana, sea continuada con nuevas entregas hasta brindar un panorama siquiera aproximado de la rica y múltiple poesía argentina aparecida en las últimas cuatro décadas y que—lamentablemente—tan escasa difusión ha alcanzado en España.

HORACIO SALAS

UN PUEBLO ANDALUZ

DAVID D. GREGORY: *La odisea andaluza. Una emigración hacia Europa.* Ed. Tecnos. Madrid, 1978.

¡Qué hermosa es Andalucía! Si de España se ha dicho que es, en su geografía, un compendio de los distintos países europeos, ello casi puede referirse a Andalucía sola. Andalucía de cumbres nevadas, de sierras ásperas, de campiñas y vegas feraces, de playas maravillosas, de zonas desérticas, la Andalucía que se asoma a dos mares. Nos hemos movido por toda Andalucía. Al paso—camino de las ciudades—atisbamos los diversos paisajes. Y en las ciudades hemos hecho larga

parada. ¿No se encuentran entre las más bellas ciudades de España las cuatro grandes capitales andaluzas? ¿No destacan de modo principal, por la suma de sus bellezas, entre todas las ciudades españolas? ¿No tienen una gracia, un encanto, una elegancia, una luminosidad, como un misterio indefinible, que no tienen otras? ¿Y no es Andalucía, como se dice tradicionalmente, una de las regiones más pobres de España? ¿Cómo, entonces, la fachada espléndida de sus ciudades? Hemos propuesto, a veces, esta última pregunta a distintas personas. Precisamente, nos han contestado, por la concentración, injusta concentración de la riqueza en las ciudades y en pocas manos, es por lo que estas ciudades han alcanzado tal desarrollo y esplendor. Lo que a primera vista, pues, parece una contradicción, deja de serlo si admitiéramos esa explicación. En rea-

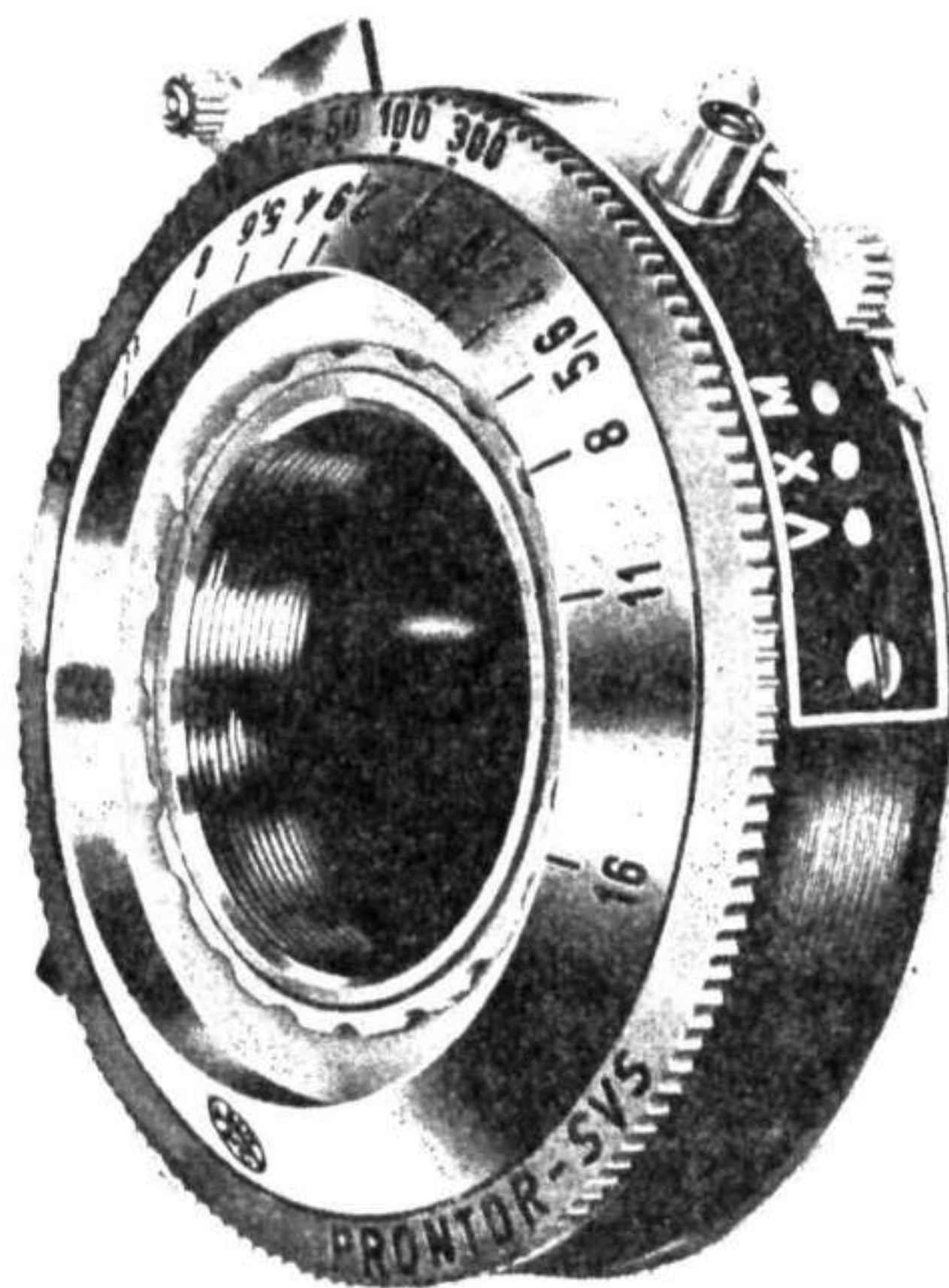
lidad, parte del desarrollo de las capitales andaluzas—y de otras zonas de la región—, desde hace bastantes años, se debe al turismo. Muchos de los monumentos de las anteriores civilizaciones—gran atractivo de Andalucía—se conservan intactos, como no sucede—por su mayor antigüedad—en otras partes de España. Imposible detenernos—ni para el más somero repaso—a enumerar cuanto de precioso encierran las capitales andaluzas. Córdoba, Sevilla, Granada, Málaga... En cada una de ellas puede el viajero, nacional o extranjero, pasar a gusto una, al menos, corta temporada. Lo mismo decimos de las cuatro capitales menores. ¿Pues y las ciudades medianas y los pueblos? ¿A quién no le agrada dejar transcurrir unos días en Ronda—con su geografía impresionante—, en Ecija, en Antequera, en Ubeda, en Jerez y en tantas y

tantas ciudades de cualquiera de las ocho provincias?

De las pequeñas ciudades pasemos a los pueblos. ¿No se está bien en los pueblos? Pensemos, por ejemplo, en los pueblos de la provincia de Córdoba. Entre los pueblos cordobeses, dicho sea de pasada, abundan los que ostentan un bello, sonoro nombre. Por citar, diremos que hemos estado en Lucena y en Priego. Por muchos otros sentimos una curiosidad que no pudimos satisfacer. Con los pueblos que nos inspiran el deseo de conocerlos, si no poseen un vestigio del pasado o un monumento que los realce, ocurre que, a la postre, hay que considerar ese deseo casi como un engaño. ¿Para qué venimos a los pueblos? ¿Qué haremos en ellos? ¿De verdad se está bien en los pueblos? A veces, apenas llegados, ya queremos partir. En el pueblo, no comprenden tampoco muy bien que acuda un viajero. No es raro que inquieten del forastero si ha venido a ver a algún familiar que resida en el lugar, extrañándose en seguida —el que preguntó— de que se haya venido sólo por ver, sólo por estar. Las preguntas formuladas unas líneas atrás dejarían ancho campo a la respuesta. En el pueblo, naturalmente, lo primero a que atendemos es a recorrerlo todo. Estamos perfectamente hospedados. El hostel es moderno, nuestra habitación es bonita. En cualquier pueblo un poco grande se encuentra ya, en España, un excelente hospedaje. Y este hospedaje apenas tiene huéspedes: pensemos que el pueblo no conduce a ninguna parte, es prácticamente final de ruta. Y casi indefectiblemente, cuando al cabo de unos días anunciamos nuestra partida, oímos una sentida, sincera exclamación: «Pero, cómo, ¿ya se marcha usted?». Es que las pesetas que gastábamos eran muy necesarias al industrial o a la familia que regentan el negocio. Después de deambular por el pueblo, deseamos descansar un rato y echar la vista por algún periódico. Y también casi indefectiblemente, al preguntar a un viandante por el casino, se nos responde: «¿El de señores o el otro?» (no es que se inquiera exactamente así, pero el otro suele poseer, según los pueblos, diversas denominaciones). Nosotros no hemos de hablar a ningún señor, pero, con todo, preferimos dirigirnos al de los señores: simplemente porque estará mejor montado que el otro; ningún pecado existe en esta preferencia. Como decíamos, a nadie hemos de hablar. Nos pasearemos unos momentos por un precioso salón enteramente solitario, hojaremos los diarios en la sala de lecturas —donde sí hay tres o cua-

tro señores que nos miran a hurtadillas, alguno de los cuales saldrá a enterarse de unas risas francas, provocativas, de mujer, que se oyen en el salón que nosotros acabamos de abandonar, y luego regresará y cuchicheará sobre el grupo que se ha instalado en el salón con otro de los lectores—, iremos a tomar un café o saldremos a dar una vuelta por el jardín, un jardín que habrá en la trasera del casino, y en llegando a un muro bajo, donde concluye el casino, quizá veremos que da a un huerto sembrado de coles o lechugas.

En una cafetería del pueblo hemos preguntado a un señor que teníamos casualmente al lado —verá el lector qué pregunta más curiosa y el ligero incidente, sin consecuencias, que provoca— si en el cine que funciona en el pueblo (hay otro más, cerrado desde hace años... justamente desde que el aparato de televisión ha entrado en la generalidad de los hogares) consumen los espectadores, durante toda la función, semillas de girasol; el señor nos ha comentado, como nos temíamos, que sí; nosotros ya estábamos prevenidos de otros pueblos andaluces: en alguno hemos debido de abandonar el cine, profundamente irritados por el ruido, insoportable ruido para cualquier persona medianamente delicada, que produce el comer las mencionadas semillas; continuando la conversación con aquel señor nos dejamos decir que en las ciudades el público no usa en los cines de tales chucherías, y agregamos: «En las ciudades, los mejores han impuesto sus gustos, sus maneras, al resto.» Aquel señor recibió nuestras palabras poniendo cara de demonio. ¿Qué ofensa le



habíamos inferido? ¿Lo que habíamos expuesto no era una verdad de las que sí pueden publicarse? El pequeño incidente nos da una lección sobre la susceptibilidad de los habitantes de los pueblos. ¡Y cuánto más podríamos escribir! Pero queremos detenernos en un pueblo determinado. Concluyamos con este largo exordio compuesto de notas inconexas. ¿Cómo se vive realmente en los pueblos? En los pueblos todos se conocen: por lo menos, se conocen de vista. Cuando no, casi todos tienen noticia unos de otros. ¿Y suscitará este mayor conocimiento una mayor solidaridad?

De la mano de un autor entremos en un pueblo andaluz. La Cepa —éste es su nombre— se encuentra situado en el corazón de Andalucía, en el límite fronterero de la provincia de Sevilla —a que pertenece— con las de Córdoba y Málaga. Tiene el pueblo 9.000 habitantes. Se halla colocado en una suave estribación de la sierra cercana. Contemplamos una fotografía aérea del pueblo y vemos el típico hacinaamiento de casas blancas y tejados pardos. Ya dentro del pueblo, quizá en algún instante sintamos una honda, inconfundible, casi inexpressible sensación de que estamos en el Sur. Sobre todo si corre la estación del verano. Esta ráfaga de aire cálido, esta luz radiante que nos envuelven; esas paredes, esos grandes lienzos blancos, esas tejas del alero —rojas si son muy nuevas—, esos hierros, característico todo de una arquitectura sencilla que se da principalmente en estas tierras, nos hablan, con el lenguaje de las cosas, de que nos encontramos en el Sur. En el pueblo hay multitud de iglesias, ermitas, conventos y monasterios: a tal extremo que se conoce a La Cepa —no sabríamos decir si se le moteja— con el sobrenombre de «la Roma chica». Recorriendo las calles, entre la muchedumbre de construcciones iguales observaremos de tarde en tarde una vieja casona con escudo o un edificio con asomos de palacio; después, adentrándonos por las callejas, hacia el exterior del pueblo, iremos viendo que las casas disminuyen de tamaño; si en el centro del pueblo se alzaban, sobre la planta baja, dos o tres pisos, ahora las casas han quedado reducidas a una única planta, y estas casas bajas, hay que reconocerlo, no son muy airoas: no lo son por el tamaño; son un poco más pequeñas de lo que debieran ser; como estas casitas son individuales, podríamos pensar que sus dueños son muy independientes; pero no hay más, sino que, trabajando tanto como cualesquiera otros habitantes del pueblo, sus ingresos

SIGUE EL RASPUTINISMO

MARIA RASPUTIN: *Rasputin. El hombre y el mito*. Ed. Campus. Madrid, 1978.

Está visto que el rasputinismo perdurará, amén. Nunca produjo el culto más que una literatura cloacal, algunas consideraciones histórico-políticas interesantes y una cierta «porno» aderezada con elementos iluministas. En esta selva, el hombre que en verdad fuera Grigori Rasputín queda siempre convertido en espantajo de guiñol y, si es que hay alguien a quien interese en serio la historia verdadera del beato, se quedará sin saberla.

Tampoco este libro sirve para mucho. Es un libro raro, que se presenta como relato memorial de María Rasputín, hija del santón, que todavía vive, como todo el mundo, en California, después de haber sido bailarina de cabaret y domadora de leones. La verdadera redactora de estas «Memorias» es una veterana y segundona periodista americana, Patte Barham, hijastra de un príncipe ruso, como tantos norteamericanos y propagandista de la vida natural. Una ecologista, para ser exactos. Ya ven ustedes que no es fácil encontrar libros así.

Además, esta edición española misteriosa tiene otros elementos sorprendentes. Por ejemplo, la traducción, que no se ha hecho del ruso, sino del inglés. El traductor, vulnerable a la tentación exótica, deja sin traducir las palabras rusas que aparecían en el texto americano y añade luego un «glosario de términos» por el que nos enteramos, pasmados, que «pantalones», en ruso, se dice «pantaloni»; «salchicha», «sosiska», y «canapés», «zakoski». Esto es muy alentador.

En cualquier caso, María Rasputín es hija del «Santo Varón», y algunas de las cosas que uno lee en este libro deben ser ciertas. Es naturalmente inevitable que María trate de mostrar afecto por su conflictivo padre, como lo trató Svetlana Stalin respecto al suyo. Grigori debió ser, en su casa, un hombre cariñoso y su hija lo recuerda, seguramente, con una mezcla de afecto y de turbación. Porque de lo que no cabe la menor duda es de que Grigori fue turbador. Practicó un apostolado muy de nuestros tiempos, si es que no es de todos los tiempos: mezclar a Dios con el sexo. He aquí que una manera de santificarse es compartir la cama con otra criatura, a ser posible del sexo opuesto, cosa, ésta última, que, según María, su padre respetó a rajatabla.

Pero no todo en este raro texto es deleznable. Nombres y hechos de la historia aparecen en sus páginas con cierto color vivo. Hay una defensa decidida del honor de la zarina. Una descripción clara de la debilidad del zar. Un desasosegante retrato de la Rusia presoviética y, sobre todo, una versión nueva y absolutamente estremecedora de la tantas veces contada muerte de Rasputín. Según María, el asesino principal, príncipe Feliks Yussupov (que, por cierto, se había hecho sodomita en Inglaterra, como mandan los cánones), no sólo envenenó, tiroteó y torturó a Rasputín en la famosa escena siniestra. Ayudado por sus esbirros, lo violó durante la terrible agonía y lo castró, arrojando el pene sangriento del mago a un rincón de la estancia. Luego, como es sabido, lo ahogaron en el río. La cosa se las trae.

Otra revelación que hará las delicias de algunos es que, según María, existe en Francia una secta rasputiniana que mantiene en secreto el culto al «starets». Conservan, para que queden ustedes bien informados, una reliquia sublime: el falo momificado de Grigori, que María describe como un chorizo negruzco de unos treinta centímetros de longitud. Hermoso y edificante. Puede tener éxito.

F. MELLIZO

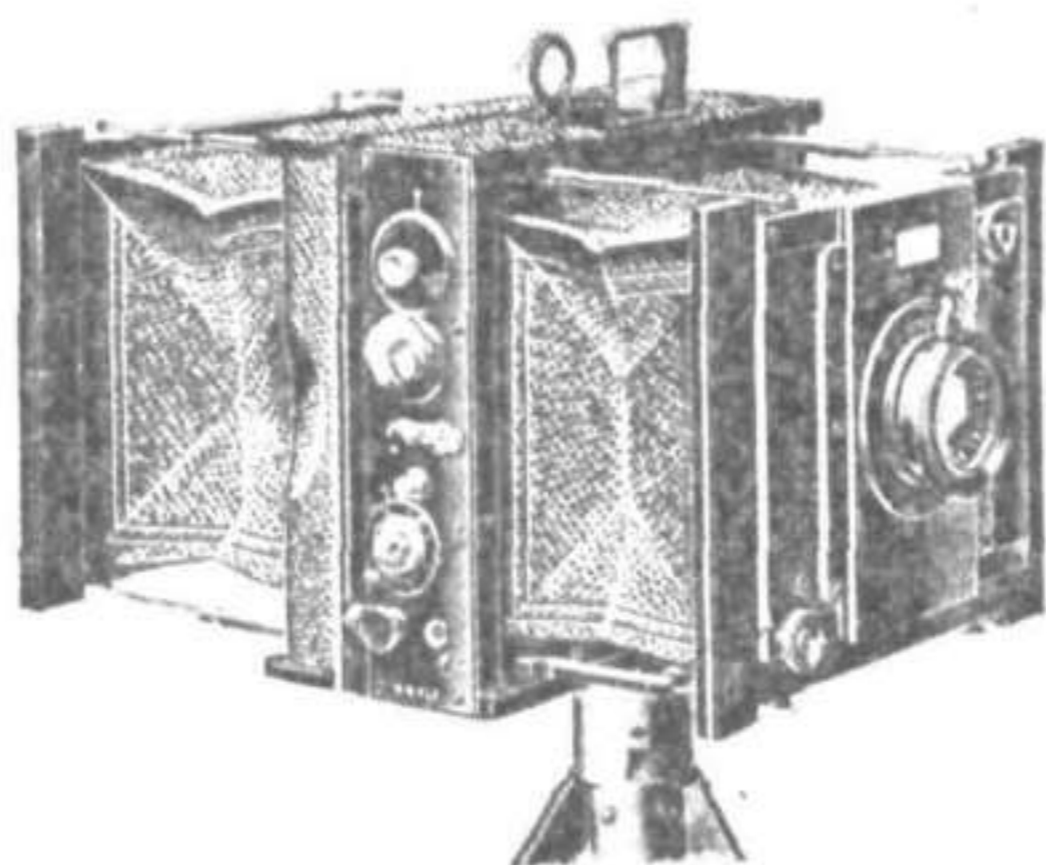
son muy menguados. En el pueblo se vive, fundamentalmente, de la agricultura. Rodean al pueblo extensas tierras de labrantío. Pero no abundan en el término las tierras de regadío y sí, en cambio, las de secano, que producen trigo y aceite. Durante tres meses al año se trabaja también, febrilmente, en la confección de dulces navideños, distribuidos en seguida por toda España.

Y debemos decir una cosa: si nosotros, viajeros, nos detenemos en este pueblo un par de días para nuestra diversión, no advertiremos nada de particular en él. La gente va y viene por las calles. Todos parecen tener una ocupación. Eso creemos nosotros. Y, en efecto, casi todos están ocupados. Pero en este pueblo—como en otros muchos pueblos—ocurre algo. Porque, además de los que permanecen en el pueblo sin trabajo, otros muchos habitantes—lo mismo hombres que mujeres—lo han abandonado, desesperados de hallar un empleo, aquí donde desearían tenerlo, en el lugar en que nacieron. Sería ingenuo, desde luego, dolerse de no encontrar trabajo exclusivamente en el lugar de nacimiento: al cabo, la patria es grande. Nuestro autor, el autor al que seguimos, nos hace ver que «la odisea andaluza», esta emigración masiva de trabajadores fuera de su región, no es siempre debida—es decir, no en todos los casos—a falta de un puesto de trabajo, sino al desencanto profundo, a la rebeldía por la remuneración escasa que en su tierra reciben. ¿Cómo es posible, nos preguntamos nosotros, que en un país como España—un país desarrollado, culto, viejo de siglos—un número tan crecido de trabajadores haya de emigrar? Un artículo referente a la emigración, publicado en el diario ABC unos años atrás, llevaba este terrible título: «Criados de Europa». Es un hecho, pues, en el que muchos meditan: ese título quería indicar que el éxodo masivo es un descrédito para España; se hacía además con el artículo—por su fecha de publicación—la crítica de un régimen, de sus mentiras, de su presunción. ¿Y cuál es la causa de este éxodo? ¿Y cuál puede ser su remedio?

David D. Gregory nos pone ante los ojos la verdadera realidad del pueblo. De entrada, nos informa de lo siguiente: en Andalucía occidental, de los dos tercios a los tres cuartos de la tierra de labor está ocupada por grandes fincas. El origen de esta distribución de la tierra en pocas manos se remonta nada menos que a la dominación romana. El 90 por 100 de los emigrados del pueblo son proletarios sin tierra:

ellos mueven el mundo y nada poseen. En el pueblo, la población activa es, como puede colegirse, muy numerosa. Los jornaleros, claro es, forman el grupo laboral mayor. De estos jornaleros son muchos los que abandonan el pueblo. Emigran con la idea de volver y mejorar su vida con lo ganado fuera. El despoblamiento del pueblo y, más que del pueblo, del campo ha comenzado en los años cincuenta y continúa hasta la fecha. Un gran propietario, a la vista del abandono de una inmensa finca, confiesa: «A los jornaleros se les paga muy mal; se les da muy poco sitio para vivir; se les trata, en una palabra, mal; naturalmente, se han ido a las grandes ciudades y a los países europeos.» Esta declaración, en apariencia un lamento, no constituye, en el fondo, más que una confesión de egoísmo, del antiguo egoísmo, del antiguo maltrato; pero todo eso, lo que expresan esas palabras, se extiende hasta hoy.

¿Estará la raíz del mal en el latifundismo? El latifundismo aparece como el chivo emisario de los males del sur de España. Pero véase que este tópico, este socorrido recurso, el latifundio, puede ser en efecto causa de muchos males. Por lo pronto, un autor define el latifundio como «grandes fincas que no se trabajan de modo que reporten el mayor beneficio al conjunto de la sociedad». Puede existir, de esta manera, una gran diferencia entre los beneficios que el latifundio proporciona a su dueño y los que proporciona al resto de la población. En la actualidad, los grandes propietarios—tal vez, en parte, un poco preocupados por este general ambiente de revancha contra las eternas injusticias—disminuyen de modo ficticio el tamaño de sus propiedades. El sistema es simple: reparten los títulos de propiedad entre sus hermanos e hijos. Conocidos de todos son los males del latifundio, que repasa nuestro autor: uso extensivo, y no intensivo, de la tierra; el absentismo físico y moral de los propietarios; la existencia, obvia existencia, de una oligarquía rural con todos los medios a su favor para explotar a un proletariado campesino muy pobre, mano de obra barata que, además, puede contratarse y despedirse a voluntad; los excesivos intermediarios; la escasa inclinación de los propietarios a invertir el dinero obtenido con sus fincas en la misma región. Como queda apuntado atrás, el principal mal del latifundio está en lo que el latifundio es en sí mismo, o sea, en su gran extensión, que permite a su dueño unas pingües ganancias con una incompleta y



mediocre explotación de las tierras. En estas condiciones ya se comprenderá que en el siglo xx, con unas comunicaciones fáciles y rápidas, el éxodo andaluz a las grandes ciudades y a los países europeos era inevitable. ¿Cómo pensar hoy que los pobres se quedarán en sus lugares, pasando hambre y... dando calor con su presencia a los ricos, dándoles calor, pues los ricos, en el interior dorado de sus fincas o de sus hogares en el pueblo, saben que todo el vecindario piensa en ellos? «Hace unos años—dice un cura de La Cepa—toda la familia permanecía encerrada en casa, alrededor de la mesa, en la que quizá sólo había un poco de aceite y unos mendrugos de pan. Hoy, con el menor pretexto, la carta de un pariente, el aviso de un amigo, se marchan.» Nada más natural...

Concluamos afirmando que la gran curiosidad de este libro, *La odisea andaluza*, son sus anotaciones sociológicas al margen de lo estrictamente económico. «Las diferencias—manifiesta el autor refiriéndose a La Cepa—en bienestar, origen social, estilo de vida y educación entre las distintas familias son extremadas.» Lo que contiene la cita anterior, por sobrentendido, ni había que escribirlo. Pero lo que se desprende del conjunto de las observaciones del autor es en verdad interesante. Y, en su crueldad, casi nadie, en ninguna ocasión, se atreve a estamparlo en un libro. Hay que leer con atención, sin miedo, toda la parte final de este libro. Y como nosotros amamos mucho nuestra tranquilidad, y como no deseamos que nadie se sienta dolido con lo que escribimos y como, finalmente, componemos en las líneas siguientes una glosa libre y muy personal, inspirándonos, con todo, en el libro que seguimos, diremos que, de aquí a la conclusión de nuestro artículo, nos olvidamos de La Cepa—aunque tomemos algún ejemplo de la vida del pueblo—y nuestra disertación será una generalización sobre la vida de tantos y tantos pueblos... del mundo entero. En realidad, no existe solidaridad alguna entre los habitantes

del pueblo. Las llamadas «clases altas» son orgullosas y viven apartadas; las mujeres, en especial, transcurren su existencia en un altivo retiro: se diría que al ser contempladas por el «hombre de la calle» se sienten ofendidas, con pérdida de su dignidad. ¿Y cómo no considerar que esta excesiva dignidad de las mujeres muy ricas, aparte de tener su origen en un horrible egoísmo (que cierra los ojos a todo lo que no sea su estrecho mundo), posee una vena de ridículo? Porque ¿cuál es el mérito de estas mujeres para que experimenten tanto orgullo? Muchas de ellas—rodeadas de sirvientes—viven en una ociosidad total: justifican el pan que se comen con ser esposas de sus maridos. ¿Cuándo nos convenceremos—cuándo se convencerá el pueblo—de que no dejarse ver no implica ningún mérito adherente a la propia persona, y que si algo revela es que se dispone de una gran fortuna y de servidores en los que todo se delega? El pueblo, por su parte, sus distintos miembros, viven obsesos con la situación que ocupan en la vida, meditan largamente—estableciendo comparaciones—entre su vida fatigosa, atareada, y la vida de las clases ricas. Todos tienen una honda, lamentable conciencia de su exacta posición: triste posición, en su sentir. Todos querrían ser más. Todos luchan—en su insignificancia—por ser más. Y luchan no sólo por el dinero y la comodidad. Luchan porque conocen que nuestro mundo es un mundo donde el respeto únicamente se concede no a la humanidad ni a la honradez, sino a la carrera, a la posición o al dinero. En todos estos conflictos íntimos—que dan lugar a mil piques, incidentes y resentimientos—interviene directamente, quién va a dudar, el problema de la inteligencia. ¿Puede darse un trato personalísimo entre hombres muy distintos? Pero la dureza, el desconocimiento, la negación, se ven a todas horas en la vida social, en la vida de relación. Muchos hombres humildes cometen un doble pecado: el del servilismo—la reverencia, en la presencia; el insulto, en la ausencia—y el de la envidia. (Y un tercero: el de no respetar a otros iguales a ellos mismos, ni a los desdichados ni a los caídos.) Los que ostentan una posición, los que son algo, incurren en otros pecados. Sin la inteligencia el mundo no podría avanzar, pero ¿qué haría la inteligencia sin las manos colaboradoras? ¿De qué modo, pues, un ingeniero, pongamos por caso, podrá tratar con altivez—incluso negándole el saludo—a un obrero? ¡He ahí lo difícil de



explicar! Lo mismo puede decirse de los ricos respecto de los pobres. Si los ricos disponen de tanto ocio, si tanto se pertenecen a sí mismos, es porque los pobres no respiran un momento para laborar. ¿Y los ricos no corresponderán siquiera con un mínimo de cortesía, de bondad, hacia los que tanto hacen por ellos, y no al contrario, como los ricos suponen —es decir, declaran— que sea? No podemos —por falta de espacio— desarrollar este tema como quisiéramos. Apuntemos como colofón que una de las señoras más ricas de La Cepa siente tanto orgullo que, al recibir a sus visitantes humildes, los cuales acuden a

resolver algún asunto de la propia señora, les habla a través de una puerta entornada. ¿No es estupendo, amigo lector? Su dignidad no le permite dejarse ver. Y ahora extraigamos una lección de este caso extremo, no de aristocratismo —como ingenuamente piensa Gregory—, sino de desequilibrio nervioso, patológico. ¿Quién pudiera creer que esta mujer, poseedora de grandes fincas en el término, pueda preocuparse por mejorar la suerte de sus jornaleros si ni consiente en verles la cara. Nadie podría creerlo, ya que, en efecto, es poco creíble.

MANUEL CAMPOY

UNA SILVA DEL SABER

REI JAUME D'ARAGO: *Libre de doctrina*. Borrás, Edicions. Barcelona, 1977. Introducció, edició i notes de Josep Maria Sola-Solé.

A Jaime I el Conquistador se le considera una figura señera en la historia de las literaturas románicas

NUEVO ESTUDIO DE MIO CID

MARIA EUGENIA LACARRA: *El Poema de Mio Cid: realidad histórica e ideología*. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1980.

Desde distintas posiciones, y con muy diversos resultados, están siendo reconsideradas las ideas de don Ramón Menéndez Pidal acerca del *Poema de Mio Cid*. Muchas de sus afirmaciones, que durante largo tiempo se aceptaron sin discusión, están siendo puestas en tela de juicio cuando no negadas con razones de peso. Es un fenómeno sugestivo, en cuanto que demuestra las continuadas incitaciones de un texto venerable y el camino abierto, en ciencia literaria, a la pluralidad y divergencia, frente a los «dogmáticos» que magnifican —y en forma excluyente— cualquier mínimo hallazgo de datos no esenciales, huyendo de interpretar porque ello siempre conlleva un riesgo. El libro de María Eugenia Lacarra no cae en esto y por ello quiero decir ya que me parece una obra importante, que se propone «interpretar», lo que si añade riesgo también añade valor e interés. Se inscribe el estudio que comento en la que podríamos denominar corriente antimenéndezpidaliana, pero no por ingenuo afán de llevar la contraria al sabio investigador y maestro de filólogos, sino por el convencimiento de que de la confrontación entre «realidad real» y realidad reflejada en el *Poema* pueden obtenerse valiosas conclusiones acerca de la ideología y finalidad de nuestro cantar de gesta.

El libro de María Eugenia Lacarra puede estructurarse en dos partes con cierto valor independiente, aunque engarzadas en una intención coherente de comprobar «la distorsión histórica que el autor lleva a cabo por medio de la intencionada manipulación de los hechos históricos que componen su narración, por una parte, y la visión idealizada que nos da de la

sociedad en que vive, por otra» (p. IX). En la primera parte, a que me refiero, estudia las instituciones jurídicas en el *Poema* y la representación de la sociedad, comparándola con la realidad social pertinente (capítulos I y II). En la segunda parte nos ofrece, de forma muy documentada, un «estado de la cuestión» acerca de problemas esenciales como las versiones, fecha, autor y localización del *Poema*. Pero lo que quiero destacar ya como mérito y valor de esta segunda parte, es que no se trata simplemente de una revisión de la bibliografía sobre el tema, sino que aprovecha y utiliza conclusiones personales de la primera parte para abundar en las posturas más recientes sobre los mencionados problemas. Volveré a referirme a esta valiosa aportación del libro de María Eugenia Lacarra.

Han sido varios los estudiosos que han restringido la pretendida historicidad del *Poema*, con datos objetivos de peso. Baste recordar las aportaciones de Ubieta, Horrent, Smith, Richthofen. También se ha apuntado la necesidad de preguntarse la razón y función de las discrepancias entre «realidad de verdad» y «realidad literaria». Precisamente a esta valiosa incitación responde el libro que comento y con resultados muy positivos, a pesar de haber renunciado voluntariamente a «toda consideración puramente literaria», que sin duda habría servido para desvelar determinadas «desviaciones» que pertenecen a la propia entidad de la obra literaria, pues en cuanto tal se organiza con una «coherencia interna» que no puede ser desatendida. Ello exige también analizar las relaciones emisor-público, planteando las especiales características de la comunicación literaria en la poesía épica, lo que —a su vez— llevaría al apasionante problema de la cultura e individualidad de los creadores frente a la aireada espontaneidad y tradicionalidad (as-

cas y, por supuesto, uno de los más importantes escritores catalanes. Pero su significación literaria se redondea y crece aún más si se le asigna, tal como defiende un trabajo reciente de Josep Maria Sola-Solé, la paternidad del Libre de doctrina.

Josep Maria Sola-Solé, profesor de la The Catholic University of America, es un conocido investigador de temas históricos y de literatura castellana y catalana. En la actualidad tiene en prensa títulos como Hispania judaica, en colaboración con otros autores; el ensayo Sobre árabes, judíos y marranos, la monografía Hacia una interpre-

tación de los rótulos monetarios «libio-fenices» y la edición, acompañada de un estudio analítico-cuantitativo, de los sonetos «Fechos al itálico modo», del marqués de Santillana. En la nueva editorial barcelonesa Puvill-Editor, que cuenta ya con un interesante catálogo de títulos de carácter histórico y literario, Sola-Solé codirige varias colecciones de libros.

Puvill-Editor acaba de publicarle a Sola-Solé la edición crítica de una de las mejores obras de la literatura didáctica en lengua catalana, el Libre de doctrina, del Rei Jaume d'Aragó. Por vez primera se acomete una edición crítica de este

libro de la Edad Media, edición que procura seguir lo más fielmente posible el texto del manuscrito correspondiente de la Biblioteca Nacional de Madrid, dado que es el que mejor se conserva y el que más se aproxima a las fuentes originarias (El ms. del monasterio de El Escorial, en efecto, está muy incompleto). La edición que comentamos es la tercera del libro. Gabriel Llabrés i Quintana publicó el tratado en 1908, y con excelente criterio iba a anticipar ya notas muy valiosas acerca del compendio y de su autor probable. En 1946, José María Castro y Calvo volvería a dar a la estampa la obra, pero editán-

pecto éste que de paso sí trata María Eugenia Lacarra). A pesar de todo esto, y a pesar de la innata complejidad de toda investigación que se proponga estudiar las relaciones entre sociedad-realidad y literatura y su función, el libro de Lacarra tiene un gran interés por la valoración e interpretación de las distorsiones que se producen en el *Poema*, además de por los propios datos objetivos—con valor en sí mismos—que utiliza para llegar a sus conclusiones.

El autor del *Poema* toma postura, deforma la realidad conscientemente según una finalidad querida e inconscientemente, quizá, por pertenecer a la clase dominante. Muestra con esto la autora que en el *Poema* hay una ideología, hay partidismo, se da una respuesta desde la literatura a las tensiones sociales, a partir de los intereses de la nobleza como clase privilegiada y de la realeza, contando con los valores de la burguesía pero en beneficio de la propia nobleza, con el fin óptimo de mantener la armonía social. Permítaseme una larga cita en que se condensa y resume la tesis del estudio que comento: «se puede afirmar que el PMC refleja la ideología de la clase nobiliaria y de la Corona, que en este momento histórico coinciden en muchos aspectos, cuyos valores se intenta universalizar y ratificar. La asimilación por parte de la clase dominante de ciertos valores conectados con las reivindicaciones de la incipiente burguesía no son sino el reconocimiento y aceptación de una situación real e irreversible y su aprovechamiento en beneficio propio, con objeto de continuar en la posición dominante en que se encuentran, posición que en ningún momento es cuestionada y que el autor justifica por la pretendida equidad y armonía que una sociedad así constituida proporciona a todos los miembros que la componen» (páginas 266-267). La tesis puede que sorprenda a más de uno, pero he de decir que Lacarra la formula después de un documentado y minucioso estudio de las instituciones jurídicas y su reflejo en el *Poema* («ira regia», el botín de

guerra, el «riepto»...) y lo mismo en cuanto a la realidad socio-política (la figura de Rodrigo, el rey, la nobleza, judíos, moros, burguesía...). Quizá debieran haberse tenido en cuenta otros aspectos para matizar y ahondar en tan apasionante problema, pero insistiré en que lo que hay me parece válido en el doble aspecto del dato en sí y de éste en cuanto que lleva a unas conclusiones.

Como decía, en la segunda parte se pasa revista, en relación con la primera, a las versiones, fechas, autoría, localización del *Poema*. El lector encontrará una inteligente valoración y resumen de las aportaciones de Menéndez Pidal, Horrent, Richthofen, Salvador Martínez, Deyermond, Bello, Ubieta, Russel, etc., para aceptar las posturas que retrasan la fecha del *Poema* sobre la propuesta por Menéndez Pidal. Pero como ya dije, corrobora su postura sirviéndose de sus propios «materiales» e ideas, utilizados en la primera parte para la reconstrucción de la ideología y función del cantar, quiero decir que sus estudios sobre las instituciones jurídicas y reflejo de la sociedad le llevan a tomar partido, con inteligencia y originalidad, acerca de la situación del *Poema* en su tradición «como entidad independiente», que selecciona materiales según unos propósitos definidos, escrito en fecha tardía—comienzos del siglo XIII—y concretamente «por un laico, hombre culto, perito en la práctica jurídica, con simpatías políticas claras favorables a los Lara y al rey y contrarias a los Castro; concededor del Fuero de Molina de Aragón y procedente de la región geográfica que se extiende desde San Esteban de Gormaz hasta Calatayud, por el norte, y desde Guadalajara hasta Albarracín, por el sur» (p. 262).

Después de lo escrito hasta aquí no creo necesaria una conclusión valorativa, pues queda clara mi consideración positiva de esta investigación y la idea de que se trata de un libro con el que hay que contar.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

dola de modo harto pedestre y enteco: un prólogo que no hacía sino recurrir al trabajo de Llabrés; el texto sin el más mínimo aparato crítico, y para remate una bibliografía comentada, pero dispuesta sin orden ni concierto. Huelga añadir, pues, que la edición de Llabrés se había convertido en preciosa, por pionera, esclarecedora y sugerente, y la de Sola-Solé ha de considerarse documentada, erudita, y, en suma, crítica.

De Jaime I se ha llegado a afirmar que no escribió el Libre dels feyts, negación hoy descartada por los estudiosos más fiables. Que la escritura material del texto cronístico se encomendara a colaboradores con responsabilidad directa y a sus auxiliares no minimiza en absoluto la autoría del monarca, a quien deben imputarse las directrices de la obra, y hasta probablemente determinadas tareas de redactado. Pero la negativa a que se considere a Jaime I como autor del Libre de doctrina resulta tan mayoritaria aquí y ahora que la atribución al rey de este tratado vale como un acto reivindicativo que merece un realce muy especial.

En cualquier historia de la literatura catalana se dice hoy, es cierto, que Jaime II, a quien alentaba una fuerte devoción religiosa, pudo ser el autor del compendio Libre de doctrina. Sin embargo, Sola-Solé retorna a la antigua tesis del barón Charles de Tourtoulon (en 1874 atribuyó el texto a dos traductores judíos de Barcelona, que se basarían en un libro de apuntes de Jaime I) y de Gabriel Llabrés, y sostiene que el rei Jaume d'Aragó mencionado en el frontis del manuscrito no fue Jaime II, nieto de Jaime I, sino el propio Conquistador. Entre otras razones, Sola-Solé esgrime que Jaime II nunca aludió a aquel libro, cuyo contenido e intención ejemplarizante casa con la conducta moral y política de Jaime I.

De ser, pues, Jaime I el autor del Libre de doctrina, el tratado ha de datarse en el primer tercio del siglo XIII, mientras que aceptando la autoría de Jaime II, las fechas necesitan retraerse a finales de la citada centuria o a principios de la siguiente. En cuanto al título, usualmente se le ha otorgado el de Libre

de saviesa, en consonancia con una expresión del prólogo. Pero Sola-Solé propone el rótulo de Libre de doctrina, más de acuerdo, a su juicio, con el contenido de la obra.

Escrito, al parecer, en fases diversas, del Libre de doctrina sólo se conserva la parte esencial del texto originario, sin duda bastante más extenso. Respecto a sus contenidos, se conforman a base de materiales muy variados, y son fruto de una fecunda experiencia de la vida, pero también lectora, pues se recogen ahí pensamientos de filósofos insignes—Sócrates, Platón, Aristóteles—junto a cuestiones piadosas y hasta meteorológicas. Hay, en fin, vinculaciones clásicas, y particularmente griegas, en este tratado que, no obstante, tiende a cristianizar las fuentes paganas. Esta especie de silva del saber incorpora momentos influidos, como probó en 1934 Lloyd A. Kasten, por dos libros de ascendiente oriental conocidos en la literatura castellana como Poridat de poridades y Libro de los buenos proverbios.

JOSE MARIA BALCELLS

novedades editoriales

AMALIA OSORIO: **La «víbora»**. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1978.

BENITO VARELA JACOME: **Alas «Clarín»**. Ed. Edaf. Madrid, 1980.

JOSE AGUSTIN GOYTISOLO: **Salmos al viento**. Ed. Lumen. Barcelona, 1980.

JOSE GONZALEZ TORICES: **Castilla, pueblo mío**. Valladolid, 1980.

CARMEN BORJA: **Buscando el aroma**. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

MARCELINO GARCIA VELASCO: **Alada cuna de la libertad**. Col. Rocamador. Palencia, 1979.

PIERRE CHAUNU: **Memoria de la eternidad**. Ed. Rialp. Madrid, 1979.

MICHAEL HERR: **Despachos de guerra**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.

SIMEON MARTIN RUBIO: **Pintan bastos**. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

JOSE BARREIRO SORIA: **Zorroco-troco**. Librería General. Zaragoza, 1980.

MARIA INES MORENO: **Cantos para decir algo**. Ed. Botella al mar. Buenos Aires, 1977.

VITTORIO DE FEO: **La arquitectura en la URSS 1917-1936**. Alianza Forma. Madrid, 1979.

JOSE MANUEL GARCIA UREÑA: **Oscura presencia**. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: **Los funerales de Mamá Grande**. Editorial Bruquera. Barcelona, 1980.

JOSE MANUEL GONZALEZ: **Ritos**. Cuadernos de la Nueva Pipa. Madrid, 1978.

MANUEL LOPEZ GARCIA: **Tiempos de ausencias, poemas de amor y una canción a la muerte**. Col. Juan Alcaide. Valdepeñas, 1980.

JUAN MANUEL GONZALEZ: **Doce nombres de mujer**. Vecacolor. Madrid, 1979.

LEONCIO GARCIA JIMENEZ: **Voy echando raíces**. Ed. Playor. Madrid, 1980.

MIGUEL ROMERO: **Lo malo de que tú no existas**. Ed. Extremadura. Cáceres, 1980.

ANTONIO GARCIA VELASCO: **Se rompe hasta la vida cotidiana**. Colección Banda de mar. Málaga, 1980.

ANTONIO CASTRO Y CASTRO: **Las palabras**. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

PEDRO GALA: **Palabras de jade**. Copiasol. Madrid, 1980.

ROBERTA HAMILTON: **La liberación de la mujer**. Ed. Península. Barcelona, 1980.

JOSE HERNANDEZ: **Martín Fierro**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1979.

ENRIQUE SEMO: **Historia del capitalismo en México**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1979.

MARIO MIELI: **Elementos de crítica homosexual**. Ed. Anagrama. Barcelona, 1979.

ETTORE TIBALDI: **Anti-ecología**. Editorial Anagrama. Barcelona, 1979.

PIO II: **Así fui Papa**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

GUSTAVO A. SPANGENBERG: **Canto oscuro**. Imprenta Mercur. Montevideo, 1979.

SPANGENBERG, MAGNONE, QUINTANA: **Tres poetas orientales**. Editorial Nuevas Voces. Buenos Aires, 1979.

FEDRO: **Poemas**. (Traducción, prólogo y notas de José Antonio Moreno Jurado.) Ed. Ayuso. Madrid, 1979.

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR: **Introducción a José Martí**. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1979.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

CRISTINA COOMONTE

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

CUATRO POEMAS

EL ESPEJO DE LA MUERTE

Estamos hace tiempo en este mismo sitio,
nunca nos hemos movido de aquí,
quizá nunca deseemos marcharnos.
Pronto será la hora de irnos.
Tenemos todo dispuesto para olvidar lo aprendido.
Todo está revisado para no inquietarnos mucho.
Pronto terminará lo que tanto hemos aguardado.
Hemos hecho los cambios impuestos.
Pronto vendrá la hora.
Sin embargo, hay algo en nosotros que nos impide marcharnos,
es la creencia en una bondad humana,
mas es ya la hora y casi nos vamos.
Si seguís leyendo podréis comprender la tortura de mi espíritu.
¡No deseo irme todavía!
Y ya se van las ideas de mi mente,
pero todavía sé deciros que no os inquietéis.
quizá las causas de lo sucedido no se repitan,
y quizá esa hora, ese tiempo, ya no venga.
Si algún día encontráis algo emotivo, algo feliz,
algo divino, recordadme abrazada en vosotros,
sonriendo y llorando de alegría.

LOS HILOS DE MI PIEL SE VAN VIVIENDO

Los hilos de mi piel se van viviendo,
quizá alguna vez se calmen.
Llama a tu sueño, descánsalo
y cáete, mientras tanto, con cuidado.
Me caigo, me caigo, ahora
los papeles no me sostienen.
Los puntos y las comas me molestan,
pero continúo,
continúo alegrada, pero me canso.
Con sólo tres días, tres,
me molesta encerrarme en un fichero.
¡Queda tan poco ya!
¿Te lo crees? Sí, pues la sangre
de mi sangre corre hasta mis dedos
y ellos aprietan y dulcifican.
El dolor izquierdo de mi cuerpo
llama al dolor derecho de mi mismo cuerpo
y conversan, sonríen. Yo callo.
Ya vale, ya vale, me dicen mis raíces.
Hoy has dado lo que has podido.
Gracias, Cristina, por tus palabras.

VOSOTROS

La confusión plateada de escalofríos que me recorre,
el sudor de lágrima que me aviva
quizá lo haya encontrado en vosotros.
Los labios susurrantes, la mujer, el hombre, la voz.
La sangre de mi sangre antepasada
era sangre rota, ahora corre.
Es extraño pensar en muchas cosas,
más extraño es observar su resultado.
Respiro. Navego, no vago.
He de pensar. Me cuesta. Quizá sólo tenga quince años.
Sólo pensar en la comodidad de una raya
me hace escribir lo insospechado.
Dulzura, delicadeza, inteligencia. Dúo vivo
con un vivir inmenso.
Si supiera algo más, si cavilase, quizá
encontraría las respuestas.
¿No serán más importantes las preguntas?
Vocablos difíciles voy encontrando;
soy persona, por eso circula la hirviente sangre
para explotar en las venas del deseo.
No quiero mirar al hormiguero
y atemorizarme. No lo deseo. Y debo observarlo.
Luego pensaré.
Lo importante es lo divino ahora y siempre.
Las manchas de mi piel se borran con la arena.



POESIA A MI MISMA

La esquina del futuro de los jóvenes poetas
se halla ahora en construcción.
¿Se terminará antes que acabe de secar
los pensamientos flotantes de mi ser?
Mi primitiva pequeñez dice que copia
lo mundano para transformarlo en rayas.
Cinco dedos, una mano, un recuerdo.
Todo es poesía. Es difícil.
Tus ojos brillan, brillan, brillan,
el susurro de tu callada boca
me grita pidiendo globales y tranquilas,
delgadas y exasperantes palabras.
Vivo porque tengo mi comunicación.
El fino puñal de plata ilumina
tu cuerpo pero no sangra.
Hoy, el coral ya no brilla,
naturalmente, hoy burbujea.
Duerme tranquila, Cristina,
el puñal y el coral
son amigos.

PEDRO G. BRIONES

DEDALO ES NADA

GRICHKA and Kitty, amasajo de correspondencia, cartulario de pobres y de viejos, amargura y agonía, calle de la Desesperación, junto al puente de la Muerte, aguas de piedra, árboles centenarios y lágrimas. Número borrado por el tiempo. Bultos azulados con plumas de gorrión en la portería, sueños de loco y un algo parecido al suicidio. Moscas aplastadas en las paredes, gritos de paredes sanguinolentas. Polvo y trastos de desván, recuerdos soterrados de terrores y leyendas de una pasión de vivir. Aquí una vida en el vértigo y los ardores inconscientes del borracho o acaso despedidas ausentes. Hoy escucho palabras tediosas de sus bocas viejas, abiertas para expirar. Goterones lívidos de unas horas olvidadas en algún recuento de tiempos felices, cuando aún se podía respirar, sin temor a tragarse el viento, estrellándose acompasadamente entre ventrílocuos moradores que asaltan estos bajos fondos asqueados en un tiempo oscuro, antes de que inventaran la angustia. Hoy vivo de sombras, Dédalo, oigo resbalar el péndulo en el silencio, respiro hondo, pienso, su son, martilleo incesante de miles de horas continuas, sin descanso, sin nada que se salve. Oigo sus gritos, ahogados en sal, la muchedumbre de los mortales se lanza desde el barrio del Estiércol, inundado en grasa, en letras sin numeración, o baila al compás la farsa, bajo grises burbujas de sudor. Cruza lentamente por su puerta el perro del vagabundo escupiéndole baba y sangre. Detrás viene él, con su garrote de pal-

ma, meando letanías, coronado de tristes sueños. Este es todo su bagaje. Brillan las piedras en el agua de los regatos. Bocas hambrientas. Niños asustados. Silencio en la pared. Lustrosos carruajes se detienen. Todas las puertas se abren. Silencio. El mendigo trae la paz...

Ahora me llamas hijo. Hoy me desprecias. Oscuridad en tus ojos, un pozo de sonidos o voces o ecos que me recuerdan algún día lejano. Hoy me llamas, me atraes. Tienes en tus manos un vaso rebosante de fría ternura, como entonces. Pero no te das cuenta que ha resbalado de tus manos mientras me sonrías. Medito en el jardín, flores estampadas en mis pupilas, lágrimas que las riegan. O simplemente pretender, querer mirar la lluvia, cómo cae y mancha un trajecito de colegial. En la escuela se aprende a ser hombre. Pero después no servirá de nada. Si los maestros te miran con desdén o haces pis en el asiento o no quieres ser nada porque no sabes qué es querer. O pretender que el viento te lleve a los sueños, incansablemente, interminablemente. Lejano y perdido...

Hoy no...

Oler la fiesta y no poder intervenir en ella. Desgarrarse las vestiduras de la función mientras la ves cruzar la plaza entre silbidos agónicos. Escupen esperma de sus ojos. Ya escribo mi desafío al mundo bañado en tristezas...

Mañana quizá...

El director, Grichka, escribe sobre su caoba reluciente y me ve entrar. Kitty piensa en su

rincón las razones de esta decisión suprema.

—¿Por qué vienes a mí? —dice en voz baja.

En la pared del fondo está el crucificado oliendo rosas marchitas.

—Yo he sido llamado «hombre» durante mucho tiempo; ¿por qué?

—Designios de su voluntad...

Grichka o muerte, sed de hombre sin sueños o destruido... No gozar como hombre y sufrir como animal de carga. Me hablas, Dédalo, desde el jardín. Vuelves a desafiarte, a construir las mil y una maneras de inmortalizar la materia...

—Hablemos ante el tribunal...

...Deificar, quiero decir (será condena), con los ojos cerrados para que él, cuando me mire, no adivine nada (eso es lo que yo quiero), que no vea nada. Barrer injurias sin el espíritu del ángel.

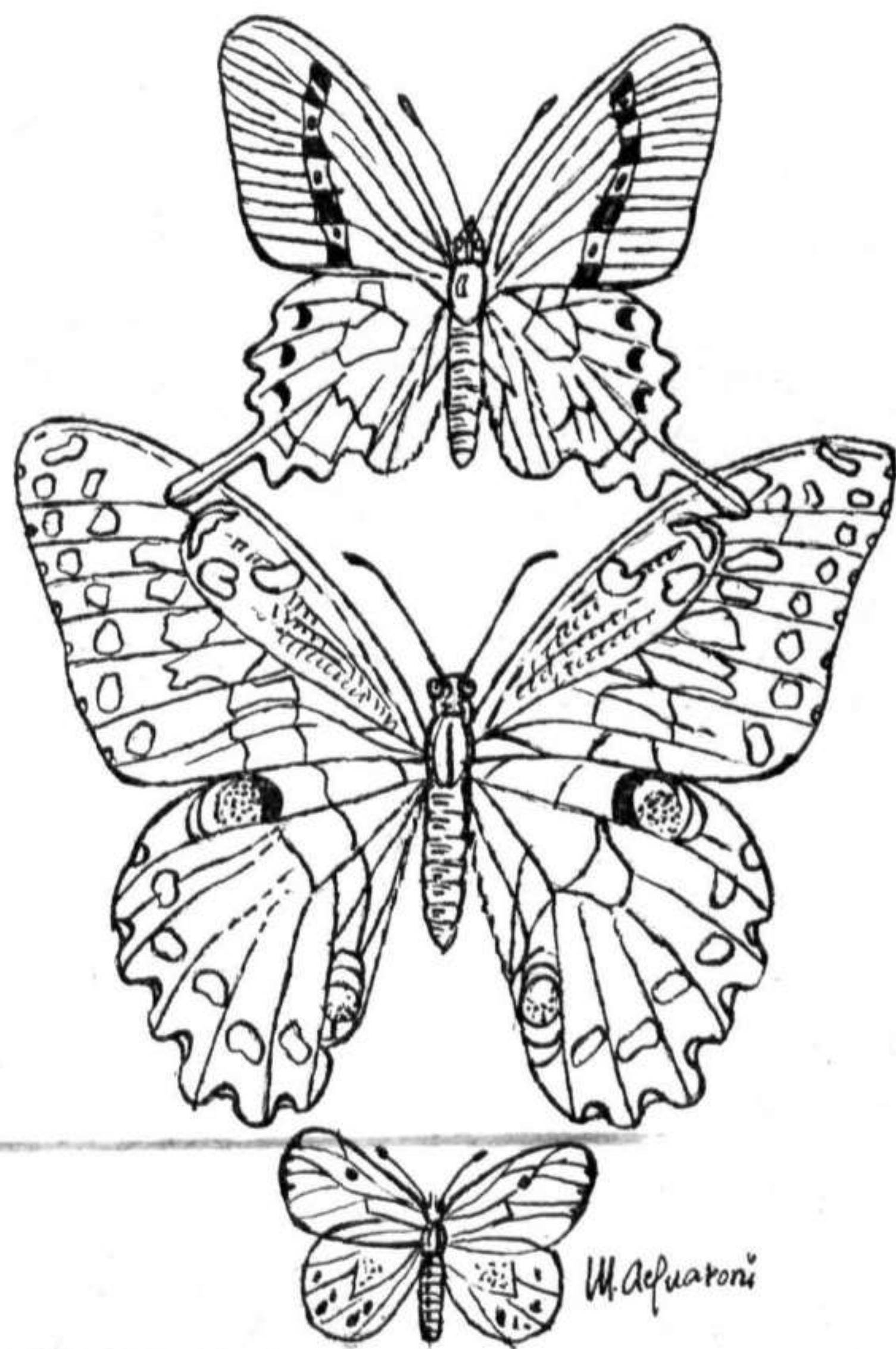
Hoy me retienes. Dices: Sé feliz conmigo, come y bebe... Yo estoy hartado. Ya no quiero nada. Que me olvides acaso. Eres el amigo de la traición, con tu voz fresca, con tus ideas, tus risas. Sueñas. Soñé. Algún día podría alcanzar el sol, abrazar la luz o la nada con mis brazos de fuego, en tu mirada compasiva. O caminar a través del tiempo, sembrando estrellas en mis ojos, como aquellas que acompasadamente aparecen y desaparecen, para volver una vez más con su luz natural a mostrar el camino al desaparecido. Podría ser viento o niebla o tempestad o calma. Podría hundirme en mi deseo, cruzar sin temor la barrera de lo limitado, de lo prohibido y volver

para enseñarte el misterio a ti, Dédalo; a ti, que sueñas como yo. Hoy no quiero ser libre; la muerte me acompañará y me convertiré en historia, pero seré un esclavo toda la eternidad. Los otros pensarán en mí, me crearán y se dirán: He aquí el genio de lo oscuro, de un tiempo en que todos gritaban: Mejor hubiera sido no haber nacido.

Ahora, sin embargo, el mendigo abrirá la gran puerta y la luz entrará por primera vez en el mundo, lo cubrirá; todos quedaremos ciegos de espanto, miraremos a nuestro alrededor con nuevos ojos y desearemos morir. Vendrá el niño de mirada limpia y caerá llorando en el gran lodazal y se llenará su cuerpo de mugre, de podredumbre humana, de desesperación humana...

Lucas Chimpancé, el Gran Simio, *homo eructus*, descendiente de una tribu en el exilio en un medio hostil, ex soldado y ex hombre. Ausente. Pero yo te busco, como desde hace muchos años, entre los fósiles y las piedras. Yo, que hoy, ante los tri-

bunales «Salutem post mortem», decisorios en casos de legitimidad de vida, he decidido, tras estudiar los pros y los contras, volver al lejano «paraíso». Te veo en mí mismo luchando por conservar la raza, tu raza, que no permite la aniquilación por transformación o evolución. Les viste con su piel vellosa y garras de carnívoro antes de que el glacial consumara la destrucción. Les viste en sus cuevas aprendiendo a andar, a hablar y a llorar. En las praderas desoladas mascando hierbas venenosas, bebiendo sangre de ratones y de topos enfermos. Aprendieron a ser felices, a compadecerse, y levantaron en los montes la efigie de su dios. Desde entonces yo le busco en vuestro silencio, escondiéndome por temor a que me desprecien, con guantes y zapatos de piel de hombre, para que no vean mis uñas ni me identifiquen con vuestra raza. Mi rostro, lo reconozco, es muy semejante al de ellos, pero comprenderás que no es culpa mía exclusivamente, sino tuya y de tus antepasados que cruzaron su sangre con la de estos condenados a morir.



Ayer quise luchar por encontrar mi identidad en el pasado, en ti, Lucas Chimpancé, el Gran Simio. Yo estaba en mi cueva cuando llegó él y dijo que debía decidirme.

—¿Qué esperas? ¿Que te reconozcan?

—No, Dédalo, temo la soledad última.

—Quién, ¿tú? No me hagas reír. ¿Acaso sabes para qué estás en el mundo?

—Lo sé y temo concentrarme, contagiarme de su facultad de pensar y descubrir dentro de mí el vacío.

—No es el vacío lo que te preocupa, Lucas Chimpancé, sino la multitud de destinos que se abrirían ante ti. Si lograras descubrirlos dejarías de ser el Gran Simio para convertirte en un pobre mendigo esclavo que sembraría su falsa paz sobre la tierra. No te detengas, huye.

—¿A qué paz te refieres?

—A la paz del silencio.

—¿Del silencio?

—Sí, Lucas Chimpancé; el silencio que sigue a la deshonra, a la corrupción. Si abres los ojos verás sobre la superficie minúscula de la tierra un señor y un esclavo que luchan por sobrevivir; al menos esto fue lo ordenado por vuestro dios cuando estabais encerrados en el Gran Abismo. Y verás que a lo largo del tiempo el señor encadena al esclavo con unas leyes que le harán callar mientras padece. Y buscará el oprimido la libertad tras estos límites y creará unos mitos y una sabiduría que le purificarán de su silencio y de su dolor. Llamará a las puertas donde viven sus semejantes y dirá: Paz en este hogar abrumado por el trabajo, por el desprecio y por la esclavitud. Y se juntarán todos y leerán sus libros sagrados junto al fuego permanente y se consolarán sin palabras, pues no podrán pronunciarlas, con sus ojos turbios, sus pómulos salientes, sus mandíbulas enormes. Y seguirán esperando... Este será tu silencio, Lucas Chimpancé, la consolación en tierra extranjera...

Ya voy, dile, quiero saltar la verja del jardín, pero no puedo.

La última vez sí pude (¿puede explicarnos sus razones?), llevaba pantalones cortos y salté con mis cuatro patas. Era joven, pienso, si alguna vez ha existido este paso del tiempo que nos recuerda la obligación de continuar. Continuar... A pesar de esto y de aquello. (Razones imperiosas, agregaría yo...) Junto a la verja están mi pelota y mis bolos. Los de entonces, o el círculo de un juego olvidado y el silbido del amigo, o el perro de cartón. Antes la verja era roja, recién pintada y rodeaba la casa. Pequeña propiedad. El sol me impide ver la lejanía. Recuerdo que tenía un color verde perenne y veía pasar a los pastores con sus ovejas, y al cartero, y al obrero que trabajó en unas minas, no sé dónde. Y a ella... Ahora no veo nada (...no poder soportar más sería suficiente...); no sé, tal vez hayan desaparecido el camino y el puente y los recuerdos. Tal vez hayan colocado una pared tras la verja de mi jardín. Pero ¿con qué fin? No sé, puede que me odien, que pretendan hacerme renunciar a reestructurar mi vida, o ha evolucionado su naturaleza y han dejado de ser hombres para convertirse en pájaros o en bestias (...la única solución). Tal vez el mundo ya no es como era, ni existe la aldea ni el sol ni las montañas. Tal vez todo sea llano y vacío. Pero yo quiero pasar al otro lado. Aunque puede no ser conveniente. Yo no lo quiero. Sí lo quiero. Me retiré de ellos. Ellos tendrán alas, cuernos y rabos. Verán en mí su origen, su naturaleza más pura. El jardín ya no es lo que era. No hay plantas ni flores ni tiestos. Desde que me cortaron el agua los de fuera, todo se ha ido marchitando. El crucificado, sí, en el centro, de piedra, y una jarra a sus pies. Ahora voy a buscar una silla para saltar. O por la puerta, todavía debe existir la puerta por donde entraba la mujer de la pesca y el panadero y el carnicero y el cartero, por donde yo salía para ir a la escuela y mi padre y un amigo suyo. La

lir. Yo la veía desde el balcón, cuando venía a buscarme para ir a pescar al río, con su caña al hombro, sus botitas de goma y su gorro de colores. Le hacía señas desde arriba que esperara, pero ella saltaba la verja y venía hasta mi habitación. Yo le enseñaba mi colección de hormigas, moscas y mariposas disecadas. Y ella decía: Vamos, que se van a ir los peces; y yo le cogía las manos y se las estrechaba muy fuerte entre las mías, y ella: Suelta, bobo, que nos están mirando; y yo venga a apretar y ella ya colorada. Después bajábamos corriendo y yo me fijaba en sus piernas y en su pelo y en su risa... Hoy todo ha desaparecido: ella, el jardín, la casa, el balcón y la verja. Hoy estoy solo, con mi garrote de palma, asqueado del mundo, incluso de lo que algún día pudo hacerme feliz, como cuando la desnudé en la arboleda y dejamos que los peces se comieran el cebo, o cuando, en mi habitación, completamente solo, soñé que algún día podría ser viento, o niebla, o tempestad, o calma.

Otros caminan conmigo, otros pasos rápidos, otros ojos inmóviles, fijos, otros gritos. Pueden ir o venir, estar siempre o perderse, olvidarse más lejos, bajo las arcadas silenciosas de la nostalgia. Gritar. Poder decir. No. Hablar. Alargar los brazos, tocar senos de artificio, bocas sin mujer, reloj sin tiempo. Manos de polvo, barro cocido, sortilegios de efigie sin rostro. Poder contar una vez más un sueño aprendido de memoria. No. Cerebro. Fibras blandas. Venas sin sangre. Nada. Dédalo. No. Siempre. Buscar siempre algo así, parecido a un ídolo con patas de papel. O estarse quieto, insensible, mejor (la vida carece de valor, hoy ya lo sé), sin pensar que otros te ven, pueden mirarte y decírtelo todo. Todo eso que tú no quieres oír porque no compensa, no te alegra, no te complace. Sufrir para nada, para no olvidar el tiempo y el camino que una vez te obligaron a recorrer. (He aprendido a con-

vencerme, a olvidar poco a poco...) Pensar. Inútil. Ya es inútil. Ella no. Pudo haber existido. Pudo haberme hecho feliz. Hoy sería feliz. Todo sería enorme. Todo estaría bien hecho. Vendrán conmigo. Yo no les quiero. Estoy solo, no hay papel para limpiarme, ni piel de cactus, ni arena. Creer que lo espero, esperar una tarde. No. Mejor no. Negarse, ser fiel al lema de mi tribu. No sucumbir ante nada. Ni evolución. Ni transformación. Nada mejor que este estado. O pensar en algo, en alguien. Nada mejor. Qué fue de alguien, quién lo encontró en su retiro, quién se enamoró de él o ella, qué dijo él o ella, en quién pensaba, por qué, qué rama o tronco o poste o cuerda impidió que se desplomara, qué pensó cuando se quedó solo, en quién, por qué, dónde, cuándo... Alguien debía morir. El o ella. En silencio, sin compañía. En estado de vigilia, recostado en su pequeña propiedad, viendo los frutos de su huerto. Algo lejano, pensar, oír voces, el agua en el manantial, los relojes dando una hora cualquiera, cero, sin interés ni razón. Algo que puede caer al suelo cuando tus manos tiemblan, en la casa, en la despensa vacía (...pero no compensa seguir). No tener voluntad para cocer tus huesos, tendido al sol, bajo complejas metamorfosis, de nada a sueño, a polvo, a simio, a hombre, a bestia y a nada. Y no encontrarte, Lucas Chimpancé, una vez fuera de tu tierra, con el recuerdo del sueño y morir sin sueños, sin esperar nuevas transforma-

ciones, nuevas metas, que ésta de morir. (Aún no he olvidado que en otro tiempo...) Rozar una vez con tus dedos amarillentos las teclas de una máquina sonora, de un cambio sustancial. Pensar que algo (...reí o lloré, pero era mudo y ciego...), en alguna parte y alguna vez, puede tener sentido al mirarlo con tus ojos cansados. Poder desearlo (y mi intento, sin convencerme...) y luchar por conseguirlo, robando fuerzas al deseo. Y encontrarte a ti mismo detrás de todo esto, tal como fuiste, y reconocerte (pero ya he aprendido) y conceder una explicación a esa necesidad de ser feliz.

Mira la puerta de esta enorme mansión. El se dirige hacia ella por última vez. Ya ha estado aquí otras veces. Pero nadie le abre, nadie le espera, nadie le conoce. Hoy también viene solo. Es el único superviviente fuera de la mansión. Mira su rostro entristecido y sudoroso, su expresión angustiada, sus ojos hundidos, ahogados en el cristal de sus visiones, sus manos secas de arañar la tierra, sus pies largos, desnudos, convertidos en fósiles metalizados cuando viene por la llanura.

—¿A quién buscas?

—Te busco.

—¿A quién?

La mansión de la Felicidad abre sus puertas una vez al día, a la puesta del sol, para que entre el aire fresco del atardecer y purifique el recinto. Pero él no sabe. El no tiene tiempo. Viene cuando puede, cuando se acuerda, cuando tiene necesidad. El

trabaja. Fabrica lascas, hachas y agujas, globos de jabón, pajarietas de papel y sueños de hombre. El cuenta leyendas al viento y a la fuente, lee el periódico los días festivos y escribe novelas de amor.

—¿A quién buscas? —le dicen los de dentro.

—Me busco a mí mismo en otro estado, en otro tiempo; me sueño al otro lado del mundo, convertido en piedra al otro lado del mundo, transformado o mutilado...

Hoy, dicen, no podrás arrancar de tu rostro esa mueca de desprecio, no podrás destruirte. Hoy no. Hoy no tendrás más recompensa que tus manos extendidas, tus pies hinchados, tu garganta reseca. Hoy te cansarás, renunciarás, pero tendrás que seguir viviendo para que ellos te vean desde los balcones, sentados en butacas. Se reirán de ti, te compadecerán, pero no querrás que te consuelen, no consentirás que te humillen; tú, de pie sobre la arena, sentirás que te hundes, que tu cuerpo se confunde con la tierra estéril que te llega a la cintura. Ya no sentirás tus piernas. Te recordarás mutilado. Levantarás los brazos para pedir socorro. La tierra tragará tu temor. Hoy no podrás saber por qué tu corazón se paraliza, por qué no ves nada, por qué no recuerdas nada. Hoy no. Hoy no podrás destruirte, odiarás, serás débil y odiarás, sentirás el peligro cerca de ti y serás débil y no podrás gritar. Hoy no...

Quizá mañana...

Mañana, cuando despiertes, Lucas Chimpancé, estarán tus amigos junto a ti. Vendrán con sus árboles, su sol ecuatorial, sus cabañas de paja y sus mitos. Te contarán la historia del último héroe de la tribu y tú querrás ser héroe. Te contarán cómo en la última guerra se llevaron los enemigos mil de los vuestros y tú recordarás tu vida de soldado, los ideales patrióticos de la raza por conservar la religión, la unión y la independencia. Y te sentirás cansado. Ellos, Lucas Chimpancé, te quie-

ren desde el día en que aquellos hombres te capturaron en la selva y te llevaron en una jaula para que trabajaras en un circo. A ti, que habías luchado, que habías derramado sangre, te enseñaron a hacer cabriolas, juegos de manos y saltos mortales. También aprendiste a sonreír como ellos, a andar y a vestirse como ellos. Te mimaron como a un niño... Mañana oirás decirles que han desaparecido los circos y las diversiones humanas y te sentirás un ser inútil. Mañana, cuando vengan ellos, tú darás la última función, anunciarás por los altavoces que es tu última función, que ya no quieres ser un objeto de sus ratos de ocio, ni la diversión de sus niños enfermizos. No querrás, Lucas Chimpancé, porque no soportas la falsedad.

—Y ahora, señoras y señores, el Gran Simio, en su última función ante el público, realizará la gran prueba en todos los circos del mundo. Lucas Chimpancé será introducido, atado de pies y manos, en un cajón de madera y poco después saldrá convertido en hombre. Seguidamente el Hombre-Simio será encerrado en una jaula que cubriremos con una cortina, diremos las palabras mágicas, quitaremos la cortina y ustedes no verán nada, porque habrá desaparecido, la jaula estará vacía.

Esta será tu última prueba, tu trágica despedida del espectáculo terreno, Lucas Chimpancé: desaparecer, dejar de ser hombre, volver con los tuyos, siglos atrás. Olvidarás tu conciencia, Dédalo, y tu mundo envuelto en mugre; renunciarás a ser feliz y, por fin, irás hacia ellos (será condena), Grichka and Kitty, calle de la Desesperación, junto al puente de la Muerte. Ellos te conducirán ante el tribunal.

Tú no puedes volver; los tuyos han desaparecido, os han arrebatado vuestra libertad, no te dejan ser simio ni quieres ser hombre. Tú les dirás: No quiero ser hombre. Y te condenarán (eso es lo que yo quiero), y volverás a tu «paraíso», serás «nada», serás, como ellos, recuerdo de eterna angustia...

UMBRAL: ANATOMIA DE UN EXITO

ANTONIO HERNANDEZ

COMO creo que hablé demasiado mal de Umbral, ahora corrijo. Nunca es tarde si la pluma es buena. Pero creo que tenía mis razones y una de ellas—la más poderosa—el que se parecía demasiado a mí como da a entender en *El día (en) que llegué al Café Gijón*: era yo mucho Noni en el asunto de las faldas; se me adivinaba—como a él el botones—el pequeño ditero que fui en mi infancia por las calles de Arcos; los dos teníamos pecas en la ortografía del espíritu. Todo pasó y rompo la baraja de la envidia. En realidad nunca envidié a Paco sino en la literatura, que es «peccata minuta». Siempre nos unió nuestra ternura de perezosos mirones y, ahora que estamos carrozas, cuando ya no tiene quien le escriba cartas de amor, voy a animarlo, escribiendo cómo era, cómo es todavía, cómo seguirá siendo gracias a su hermosa tristeza articulada.

A Poco le queda aquello, toda la literatura para él y una excelente apariencia interior.

VAMONOS AL CAMPO A POR ROMERO

A batallas de amor, campos de pluma, que dijo mi paisano el racionero. A aquellos campos nos íbamos nosotros con las francesas, dándole ejemplo al mundo de que Ceriñola y Garellano, San Quintín y Rocroy o la Guerra de la In-

dependencia estaban demodé. Con las francesas que nos querían enseñar francés sin que en las lecciones nunca pasáramos «du lit», nos íbamos al campo de las plumas a por romero y por amor. El chamullaba algo de gabacho, es cierto. Algo de francés que no le servía para nada en cuanto a que las *jais* hablaban español mejor que Umbral, que lo hablaba sonoro y enterizo, vallisoletanamente ortodoxo, rotundo. El se arreglaba la postura de las gafas con una mano y con la otra se tiraba del cuello señorito, mientras que, con su voz de caverna ilustrada, decía: «Hermosa manzana, ámame».

De lo que nos reímos por aquellas fechas queda una luz simpática, los ojos absortos de Diego Jesús Jiménez, las pesquisas y causas comunes de Társila y María España y el aire del *Gijón* como un sombrero de humo.

POR SER VOS QUIEN SOIS

En la mesa de los poetas—la tercera a la derecha como indicaba el camarero Manolo Luna a los interesados por el camino de la gloria provisional—también se sentaba Paco. Al lado de Gerardo Diego, callado o chispeante como un cirio; de Francisco García Pavón, liberal en política, en los cuentos y en las miradas ávidas de rodillas femeninas; de Eusebio García Luenigo, trascendentalmente anecdótico;

de Eladio Cabañero, aureolado de cepas, de bodegas de La Mancha y periódicos deportivos; de Enrique Azcoaga, lama del sarcasmo que es ternura; de Ignacio Aldecoa, aún latiendo en la tarde del café y de su entierro. Allí se sentaba Umbral con gesto de comunero eglógico, a hablar de quienes casi nadie hablaba entonces: de Cansinos Assens o de Larrea, de Giráldez o Rómulo Gallegos. Y allí iba haciendo los ensayos y los artículos que luego publicaba, cata-rata de comas. Si alguien no lo ha visto en las fotografías, lo cual es improbable, pero no imposible, más o menos era - es - así: sobre uno ochenta y cinco de estatura, algo enlatado, casi siempre de luto hasta los pies vestido, de cabeza grande y científica, con manos ágiles y expertas de aduanero. Una cicatriz en la mejilla izquierda le da un increíble aire hampón. Los ojos achinados nos remiten a Kung Fu. Pero las gafas lo dejan cerca de la Real Academia. Allí, en aquel Café Gijón de escritores, actrices, reporteros y uranistas posó por primera vez ante la máquina de la fama. Allí se inventó una enfermedad que nunca padeció. Y de allí tuvo que irse un día porque no le gustó ser punching-ball de humillado escritor acre. Acababa de publicar *El Giocondo* y una crónica en la prensa de provincias que no gustó al respetable enjuiciado. No ha vuelto nunca más. Se reclama. Lo añoran sus colegas, Sandra—La Lunfarda—y los camareros calvos y pícnicos.

EL GIOCONDO

Con *El Giocondo* armó la tremolina y varios amigos suyos se sintieron, con más razón que sin ella, humillados por entreverse en aquella ficción con médula real. Mas salió del paso el tío sacándose una paloma de la chistera que nunca utilizó y se le añoraba. Oroza, aquel duendecillo genial, cálido o torvo según climatologías, lo decía risueño y como salido de una travesura: «Parece que ha salido de un baúl de baratijas. Le falta la chistera». Y es que Paco, que aparte de la pluma luminosa heredó de Cela la voz grutal y el sentido del humor,



alternaba la espesura de su traje negro con telas de arco iris, bufandas o pañuelos alevosos y otras prendas de moda a principios del siglo. En realidad no era un quinqu vestido por Pierre Cardin, como él decía. O si lo era lo que tenía vestido por el gran modisto era el alma, no el cuerpo pálido, ojerizo. Mortal y rosa, iba por ahí labrándose su inexorable destino de inmortalidad, lleno de baratijas y una flor en la solapa, descarriado Wilde de aquellos años confortables y sombríos. En realidad, era el alma

lo que tenía vestido bellamente y al descuido, como se viste lo contradictorio, lo que lucha contra su tiempo. Y de allí le salió el sentido crítico y *El Giocondo*. Un personaje con sus alrededores que no eran él ni eran los que parecen, sino el espejo deformado y hueco que hizo maligna a la ternura.

UN GRAN ESCRITOR

Los poetillas, los que hicieron tres sonetos, o los sórdidos ensayistas que paren cada seis o siete

años caricaturas de lo que ya cubrieran de luz desangrada y envolvente Heráclito, Leibniz, Spinoza o Weber, no se han parado a pensar con adecuada envidia en esta máquina diaria de talento, en esta pavorosa campana alerta que es Francisco Umbral. Ya lo dijo Manuel Alcántara en uno de sus magistrales artículos del archivado *Arriba*, saludando uno de sus libros: que aprendan los pedantes que dan a luz con fórceps. (Que aprendan, comandante Alcántara.) Pero que lo hagan con el vértigo de la vida en el gañote como él hizo aquella anatomía férrea y dolorosa de Larra; aquella luz de estaño, cariñosa y maldita, de Federico; el dandystico resuello de su Byron lunático y errante.

Umbral, como buen maniático, se aplicó pronto en la cosa complicada de la escritura. Pronto ayuntó con Zorrilla los bueyes de la rima consonante. Y pronto se dio cuenta de que, aunque la poesía sea la vidente más preparada e infalible de la literatura, estaba en el mundo para abrazarlo con su inmenso poder divergente de escritor todo terreno. Surgió así el *decatlonista* de nuestras letras, el escritor sin géneros, la fina vastedad del costumbrismo elevado a rango estético, traducido en novelas—*Balada de gamberros, Travesía de Madrid, Las vírgenes, El Giocondo, Los males sagrados, Memoria de un niño de derechas, Las ninfas...*—, que ponían el malditismo o el desdén frente a una sociedad hórrida, átona, masificada y grosera, en base a una dialéctica mordaz, ágil, penetrante, directa, tan brillante como originadora, sustentada casi siempre, en múltiples giros o superposiciones temporales, por la recurrencia de las realidades pasadas de la vida española de posguerra y su dilatada estela preindustrial o la escoba consumista y aún censora del desarrollo; concretado en los flashes psicosociológicos de *La guapa gente de derechas, Sociología de la Petenera* o *La noche que llegué al Café Gijón*, crónicas en galerías de retratos, en las que comparecen por separado las dos Españas con sus tabúes eróticos, religiosos, políticos o sentimentales, por una parte, y con sus proyectos, sus es-

peranzas, sus rencores, por otra. En fin, los artículos desperdigados, los comentarios, las entrevistas a personalidades, que hicieron de él una de las máximas figuras del periodismo y la literatura españoles, para la que si se improvisaron paternidades —Larra, González Ruano— no se pudieron improvisar diques de contención. Umbral, como le aconsejó Darío, procura tener las ocho musas restantes embarazadas mientras que la otra da a luz.

El caso es que escribe como dicen bebían —beben— los cosacos. El, por el contrario, sólo bebe leche o San Francisco, se forra de natiillas como un monje goloso, le gusta más una pastelería que a un tonto un látigo o al PSOE una alternativa de Poder. Más que a él mismo un enrolla en la máquina.

ENTRE PARENTESIS:

UN PAQUETE PARA UMBRAL

Lo contaba en «El País» con su desparpajo corriente, cotidiano. Lo que parecía una bomba era el fósil parcial de la verdura de las eras, el potaje villano, la ternera del rito. Francisco Umbral, que esperaba la *goma-2*, recibió un rosco y no de Reyes, una defecada noticia como el sombrero de un *picaó* de grande e hispánica. Qué se le va a hacer. Cuando se tiene un oficio como el de Paco, todo es posible. Es posible que te envíen flores y denuetos, caricias y metrallas. La contradicción, las dos Españas, Manolo y Santiago, Adolfo y Felipe, Giménez Caballero y Tuñón, Pilar y Pasionaria. Aquel inodoro clavel amojamado, voz de vientre varonil, aquella roña oscura y grande como un redó de vendimia es una de ellas. Y Umbral tuvo que amarla como al hijo descarriado, como al hijo tonto, como al niño de la baba florida de espuma y Babia bendita por el babi. Qué se le va a hacer. Queremos lo que nos pesa. Se canta lo que se pierde. A España la amamos porque no nos gusta. Cómo le va a gustar esta España a Umbral, si además tiene otras dos: la que le aplaude, y su mujer, la hermosa España Umbral con ojos de garza morena, rosa de pitiminí vallisoletana. Por una vez coinci-

de con José Antonio el luengo escritor, la saeta pálida de nuestra literatura: queremos a España porque no nos gusta.

Paco Umbral, no había que esperar menos, contestó con soltura. Veo sus manos sobre la máquina de escribir con pericia de cirujano extirpando el cáncer. A quien lo hermoso huele es difícil colarle el recuerdo de lo fétido. Memoria triste de mí, que dijo el del Tenorio y diría el oscuro remitente de Alcorcón, pues de allí era el *mandao*. Y, como quien se saca el desodorante de la manga, escribió en su columna de las maravillas que, la ponzoña enlatada, no le llegó, se fue a los graderíos como la mayoría de los pepinazos de Gento o al aire como los puños de Urtain cuando el contrario sabía.

Me lo dijo Juan Ramón la tarde violeta de Platero, la tarde en que llegué a Moguer, escolar de la lira, tronchado de ternura y versos cojos: *ante mi estás, si / mas me olvido de ti / pensando en ti*.

No le llegó el paquete a la nariz, a su alma de violeta, afortunadamente. Pero como si le llegara, porque Paco acusó recibo desde su recuadro hermoso, patético y distinto. Y hay cosas que hay que dejarlas ir sin saludar. (Paco, amor, hay cosas que ellas mismas son su respuesta. Cosas que no deben salir de su lugar de origen. No le toques ya más que así es la caca.)

MORTAL Y ROSA

Quizá el libro más sincero, hondo, trascendente y expeditivo de Francisco Umbral sea *Mortal y rosa*. Un libro donde se le ve la osamenta al espíritu. Un ejercicio de desnudez hasta las lágrimas que quieren seguir secretas.

Un niño de cinco años ha muerto y la juguetería y el vacío han puesto a su padre un corazón de plomo y sufrimiento. Tal vez, hasta aquí, todo repetido, visto, de serial. Sólo que el padre es el autor mismo del libro. Y un hombre llagado, encadenado al recuerdo, pasa sobre su infancia sin saber a quién pertenece el juguete, mientras que la tarde cae sobre la tristeza como un cofre de otoño, viene la noche rítmica, comparece la excursión domingue-

ra decorada con pan, queso, desconocidos vecinos fortuitos y bucólicos del paisaje lavado por la luz. Y hormigas, muchas hormigas. La reflexión sobre la muerte agazapada, al acecho, desde el principio de la vida, sirve para sabernos *estremecible nada* y para que Umbral se sepa una madeja impotente que se embarulla y se autoabriga en la memoria de lo que le dio calor. No es un canto elegíaco con quebraduras y lágrimas, es una poética impresionante sobre el baluarte de paja que elevan la caducidad y el sueño: «Miro el oro caliente que queda abandonado cuando los niños pierden su inocencia en la tarde, y recojo despacio, con manos de mendigo, el color de la música y el aire de la vida.»

Si no hay transparencia no hay escritura. Esto, que lo ha dicho Umbral, lo han dicho otros anteriormente. (¡La transparencia, Dios, la transparencia!) Hay, eso sí, un trabajo de calígrafo de la cultura, de notario del concepto, de árbitro del suspensivo, el punto y coma, el período. «El hombre, el escritor, tiene que elegirse transparente o pendolista.» Umbral sabe la diferencia y la proclama: «escribir es una prestidigitación en cuanto que consiste en desaparecer, como los ilusionistas del cabaret. Hay días en que el ilusionista no está en forma, se encuentra opaco, se queda en el sitio. El escritor tiene que dejar pasar la luz del mundo sobre la cuartilla, el sol sobre la escritura». Aquello de «cuando venga la inspiración espero que me coja trabajando», pasó a mejor vida. Uno sabe de sobra cuando está a punto de amanecer: la transparencia. Y, aparte de incómodo, es memo chocar una y otra vez contra la reconocida, por propia, impotencia coyuntural. «El mundo se describe a sí mismo, como vemos funcionar a los teletipos.» ¿Viene de ese convencimiento su riqueza, su prolijidad? Umbral no escribe, transcribe una voz acorde y grande que le dicta el secreto evidente y que apenas captamos. Bajo la esfera gualda de la lámpara se provee del astro y su bengala, del miedo de los hombres, de la salud de la alegría o el mal fario de un gato ensangrentado. Conciencia, al fin, de

su minúscula constancia en el mundo; conciencia de su vacío y aviso de su única presencia: traducir lo que flota para la hermosura y la muerte.

Del Umbral de los cócteles, las marquesas, Pitita, los esnobismos, hasta éste, lúcido, agobiado, mordido, tallado por la pena, hay una puerta traspasada, por donde se va a la transparencia de un hombre con su ahogo. Se dijo de Umbral, frívolo, fácil, rococó y chalanero, que nunca traspasaría su propio apellido. Lo traspasó de transparencia. Nobleza, la mía, y apellido, el suyo, obligan a no quedarse a medias.

PERIFERIA DE UN RECUERDO

Me voy por ahí a ver si lo encuentro para pedirle algunos datos y para decirle que voy a escribir estas cosas. Pero, pronto, me doy cuenta de que es mejor no encontrarlo, que es preferible darle la sorpresa y, así, su agradecimiento me saca de *negrita* en «El País» o de luminaria en su olvido. Me acuerdo que, una vez, me prometió la dedicatoria de su *Lorca, poeta maldito* y que, en vista del resultado, pensaría que era mucho Lorca para un bendito como yo. Me acuerdo que nos íbamos a cenar al *Comunista* y que, cuando se ponía pedante, yo le decía a su mujer: «España, España, aparta de mi este Umbral», y que me contestaba, campeón del *sprint*: «No eres tú César Vallejo». Me acuerdo, no nos vayan a ver dejados solos los días, de que fuimos amigos e íbamos a los palcos del teatro Calderón invitados por las supervedettes, a las butacas por las coristas o al gallinero por las marmotas. De que paseábamos las tardes del aburrimiento por la Gran Vía como dos adolescentes disecados y todo flotaba en Pedro Salinas, o de que, a veces, nos encontrábamos en los bares caros a Justo Jorge Padrón y nos invitaba a café con bizcochos.

—Antonio amor, a un poco de premio Nobel es a lo que debía invitarnos.

Me acuerdo. El tiempo, que cura del espanto, de la ira o del rencor, no cura de la melancolía.

EL TEATRO DE SARTRE, DESDE ESPAÑA

JUAN EMILIO ARAGONES

RESULTA, además de honesto, esclarecedor, el aupamiento hasta el título de la determinante salvedad geográfica, toda vez que, *desde España*, se hace prácticamente imposible un análisis del teatro de Sartre ateniéndose al orden cronológico de su creación, por diversas y fundamentales razones que quizá en otras parcelas de las varias elegidas por el desaparecido autor para comunicarse literaria o filosóficamente no se produjeron o se daban con mejores condiciones para su conocimiento y análisis.

Porque la efectividad del teatro radica en la circunstancia de estarse produciendo al unísono, y la lectura jamás constituye base suficiente para el cabal entendimiento de su contenido y el análisis consciente y personal que exige, es decir, no basado en la previa lectura de estudiosos sartrianos y sí en el cómo y el cuándo del acceso a sus piezas dramáticas. En el caso de un españolito de los de

a pie, el examen ha de verse reducido a la dimensión de reflejo parcial y discontinuo de una producción teatral innovadora en sus significantes, aun sin ruptura con los convencionalismos del medio, y no añadido que susceptible de enmiendas a la totalidad porque, consciente de las propias limitaciones que tienen su origen en hechos sociopolíticos ajenos, las líneas que siguen han de tener más de relato de unas rememorativas peripecias que otra cosa.

EL ECO, ANTES QUE LA VOZ

Para cuantos al concluir la guerra mundial estábamos en la veintena—año más, año menos—, el eco del maestro galo precedió en el tiempo a su voz y, además, nos llegó de rebote. O sea, sin que nos fuera posible separar la fertilidad del grano de la ganga pajil.

Un eco que nos llegaba en revistas juveniles de escasa difusión o

en tertulias convivios junto a escritores igualmente veinteañeros que, en la Universidad o recientemente licenciados, emprendían su trayectoria profesional eludiendo las impuestas limitaciones expresivas mediante asomadas discontinuas a Europa, con parada y fonda en el país vecino, que de la ocupación nazi había pasado a la paz victoriosa, dentro de un ambiente en el que, como años después testimoniaría el también recientemente fallecido Roland Barthes, sólo «no hay libertad para los enemigos de la libertad». Queda por dilucidar, claro, quién es lo suficientemente libre como para indicar dónde hay libertad y en qué hemos de distinguir a sus partidarios y sus enemigos, aunque fuera de toda duda quede el propio Jean Paul Sartre, que fue un hombre libre, y no sólo por su trilogía novelística *Los caminos de la libertad* —aunque también—, ni sólo por su dramaturgia —compendio de libertades—, sino, sobre todo, en su comportamiento humano: nadie probó hallarse más libre de ataduras que este marxista a machamartillo cuando, como reacción a la invasión de Hungría por los tanques soviéticos en 1956, además del apartamiento personal de la ortodoxia comunista, escribió su denuncia de los hechos: *El fantasma de Stalin*. O cuando rechazó el Nobel.

LA VOZ AMORTIGUADA

Pero volvamos a la repercusión de su teatro en España, que ése y no otro era el tema propuesto. (Vaya en descargo del poco rigor del planteamiento, en este irse uno por otros vericuetos, la arrolladora personalidad del escritor francés, cuya muerte supone un empobrecimiento sin vuelta de hoja para la creatividad humana.)

Sucede que, en el teatro, cuando no se consigue plenitud de sonoridad plural sobre un escenario, el propósito de comunicación resulta tocado de ala e inevitablemente mutilado, cojo de expresividad. Y tal era el caso de Jean Paul Sartre, reducido para nosotros a ediciones de Gallimard, traídas por la gra-

tificante afinidad electiva de algún amigo viajero en su maleta —de 1947 data el ejemplar en el que se publicaron sus primeros cuatro títulos, un par de años después adquirido en la trastienda que todos los libreros destinaban a volúmenes prohibidos, ya en la traducción de Aurora Bernárdez y edición bonaerense de Losada, que en adelante publicaría todo el teatro sartriano—; pero es bien sabido que el teatro no puede analizarse por su mera lectura.

A manera de muy sabroso aperitivo previo a la por fin posible representación de sus obras en España, al comentarista le fue dado presenciar el estreno de *El diablo y Dios* en el teatro Sarah Bernhardt, con motivo del III Festival de París de Arte Dramático —precedente inmediato del Teatro de las Naciones—, en 1956.

Con dicha obra participaba en el Festival el conjunto alemán «Schauspielhaus», de Bochum, dirigido por Hans Schalla, y en ella quedó para los espectadores la perdurable huella de la creación que del personaje central Goetz hizo el actor Hans Messemer, pues el desconocimiento del idioma quedaba en gran parte atenuado por la reciente lectura en castellano del virulento drama, publicado por Losada en 1952, traducido por Jorge Zalamea.

Y SU DRAMATURGIA ENTERA... O CASI

La citada editorial argentina nos seguía abasteciendo en la década de los 50 de producciones dramáticas de Sartre, ya en excelentes versiones castellanas, pues los traductores eran, por ejemplo, Miguel Angel Asturias —*Nekrassof*— o María Martínez Sierra —*Kean*—, adaptación sartriana del drama de igual título de Alejandro Dumas, estrenada por éste en la primera mitad del siglo XIX; su protagonista es un hombre que se dedica a actor para liberarse de resentimientos sociales... pero sobre esta versión libre que, escenificada en 1953, pasó inadvertida, y sobre sus motivaciones, será pertinente

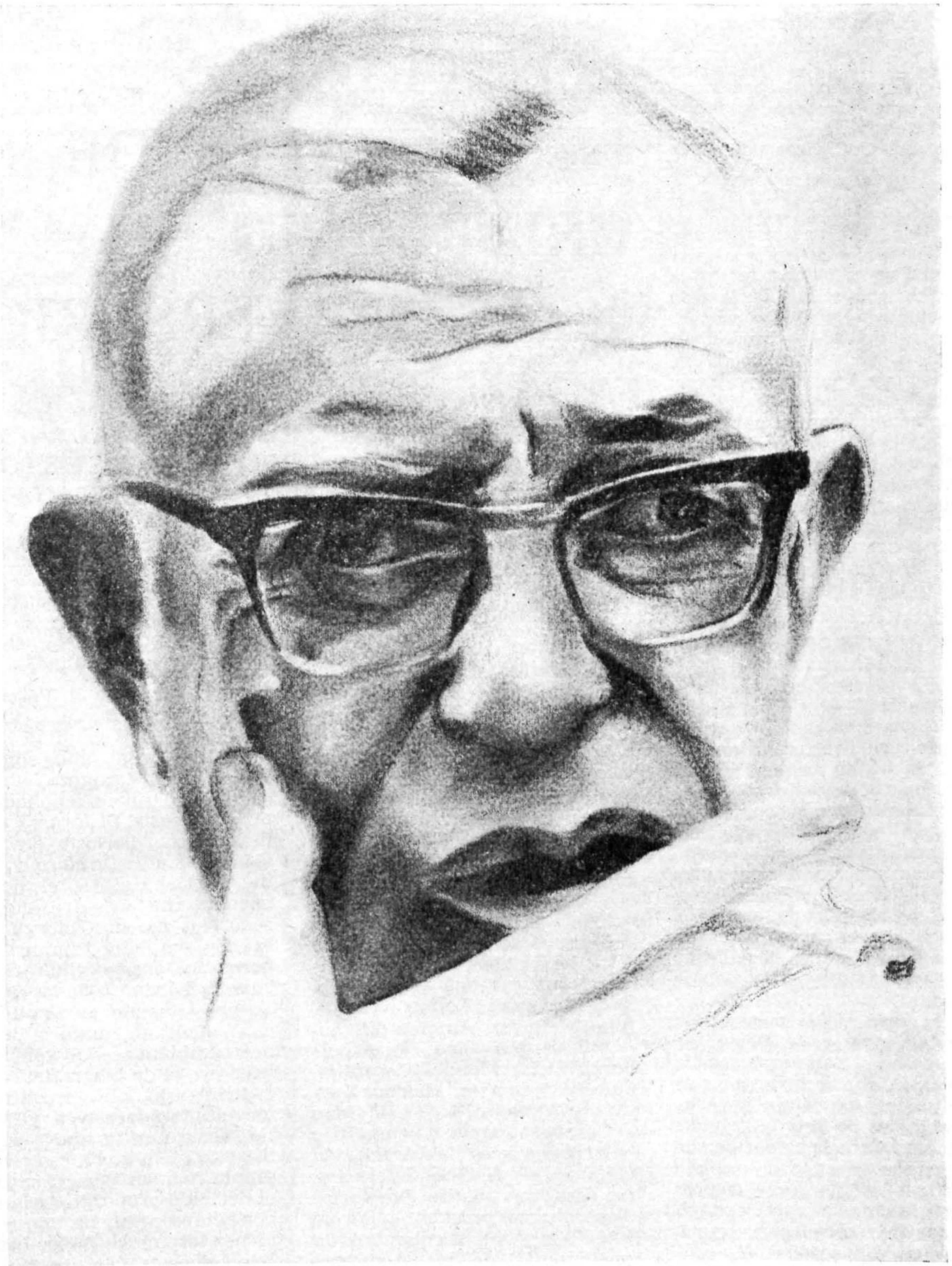
volver a examinar la utilización que Sartre hizo del teatro como elemento aprovechable para su compromiso político, y en qué medida sigue las directrices marcadas por otro gran autor marxista, Bertolt Brecht, más denodadamente adscrito a la dramaturgia que el existencialista francés, al extremo de que su teoría del teatro épico es considerada como la última y más radical innovación propuesta al teatro contemporáneo.

Y, en 1968, el primer *Espectáculo Sartre* llegaba al escenario madrileño del Reina Victoria, en versión de Alfonso Sastre y dirección de Adolfo Marsillach, también uno de sus intérpretes. Se trataba de dos piezas cortas de gran intensidad dramática, pero de muy varia calidad de permanencia: *La... respetuosa* —entonces se tuvo que titular así, con tres puntos sustitutos de las cuatro letras consabidas: «puta»— y *A puerta cerrada*.

Seguirían *Los secuestrados de Altona*, 1972, en el Infanta Beatriz, también traducida por Alfonso Sastre; y, en noviembre de 1977, *Las manos sucias*, en el Eslava, según versión de Marsillach, dirigida por José Luis Alonso. (Hay nombres reiterados, y no por azar, en este recuento: Alfonso Sastre, Adolfo Marsillach... a los que es de justicia añadir algunos intérpretes, como Gemma Cuervo, Nuria Espert, Fernando Guillén, Gerardo Malla, etcétera.)

Estrenos todos lo suficientemente próximos como para poderles dedicar ahora un análisis conjunto, con propósito de reconsideración y, sobre todo, de homenaje a quien, con su muerte el 16 de abril pasado, dejó el planeta Tierra disminuido en la luz de su verdad liberadora.

El mismo Sartre acabaría mostrándose disconforme con *La puta respetuosa*, y no sin razón, pues ya en el tiempo de su estreno en Madrid eran visibles las desgarraduras en lo circunstancial. Quedaba intacta, por supuesto, la idea central de que, ante la opción dada a Lizzie entre libertad y servidumbre, elige el convencionalismo de una sociedad en la que se puede ser sometido o libre; pero el pro-



Retrato de Sartre, por Carmen García Moya

blema racista quedaba reducido a anécdota inconsistente.

Por el contrario, *A puerta cerrada* sigue siendo pieza en la que confluyen perfección escénica y hondura metafísica; en tan breve y portentoso drama está la frase fundamental del pensamiento sartreano: «el infierno son los Otros», aun cuando Aurora Bernárdez haya preferido traducirla para Losada como «el infierno son los Demás».

No hemos podido ver representado en España todo el teatro de Sartre, aunque sí sus obras más representativas, pues *Las moscas* fue pieza críptica —se estrenó en el París ocupado— que pocos entenderían hoy. Y en cuanto a *Kean*, su interés radica en la decisión de reelaborar un drama ajeno y utilizarlo como plataforma de lanzamiento del compromiso propio. Brecht lo hizo reiteradamente, y de ahí que sea posible establecer un paralelismo entre los dos dramaturgos, tan distantes en la forma como identificados en la ideología... con iguales o muy similares conflictos.

LAS RENUNCIAS DE LA LIBERTAD

En ambos casos, son muchas y muy penosas. Si Brecht, en su huida de Hitler, lejos de ir al cercano territorio soviético, acabó en ambiente tan frívolo, burgués y capitalista como el de Hollywood, en el caso de Sartre la renuncia fue doble: de un lado, su distanciamiento del comunismo tras la invasión de Hungría; por el otro, su negativa a recibir el Nobel: un honor literario que, de algún modo, entrañaba también ataduras a estímulos de una sociedad a la que atacó desde su señera, altiva y contestataria libertad.

Brecht pasó por la angustia de comprobar cómo eran censuradas sus obras en el Berliner Ensemble del Berlín-Este. Y Sartre se vio más y más aislado por sus discípulos enfervorizados de otrora. Creo que al final —antes de la corona de elogios correspondientes al capítulo de las pompas fúnebres— sólo le sostuvo la infinita capacidad de comprensión y aliento que rezuma en Simone de Beauvoir.

120 Menos da una piedra.

LOS PREMIOS NACIONALES DE LA CRÍTICA EN SU XXV ANIVERSARIO

«DIARIO DE UNA RESURRECCION», DE LUIS ROSALES Y «DEJEMOS HABLAR AL VIENTO», DE JUAN CARLOS ONETTI, PREMIOS DE POESIA Y NARRATIVA EN LENGUA CASTELLANA

JACINTO LOPEZ GORGE

Bodas de Plata de los Premios Nacionales de la Crítica. Zaragoza, 1980. Hacía veinticinco años que en esta misma ciudad se otorgaba el entonces único Premio de la Crítica, sólo para narrativa. Lo ganaba la novela de Camilo José Cela *La Catira*. El Premio había sido fundado, en aquel 1956, por un grupo de críticos literarios de Barcelona, Zaragoza y Madrid. Al parecer, la idea partió de Tomás Salvador y entre los críticos fundadores estaban, que yo recuerde, Juan Ramón Masoliver, Lorenzo Gomis, Julio Manegat, Antonio Vilanova, Francisco Yndurain, Luis Horno Liria, Manuel Cerezales, Antonio Valencia, Melchor Fernández Almagro, José Luis Cano y Eusebio García Luengo. No existía entonces la Asociación Española de Críticos Literarios, que desde su constitución, varios años después, preside Guillermo Díaz-Plaja y cuyos miembros lo son, además, de la Association Internationale des Critiques Lit-

téraires con sede en París. Pero aquel Premio de la Crítica de 1956 nacía con voluntad de permanencia y al año siguiente, también en Zaragoza, volvía a concederse, ahora ampliado a libros de poesía. *El Jarama*, de Rafael Sánchez-Ferlosio, era la novela premiada. *De claro en claro*, de Gabriel Celaya, el libro de poemas. Hasta cuatro años consecutivos se vino otorgando el Premio, ampliado también al género de ensayo literario, en aquella Zaragoza de los años 50. Luego, y hasta el 69, se otorgaría en Vallensana, junto a Barcelona, cambiándose el género ensayo por el de biografía. Nuevos críticos españoles entraron en los jurados sucesivos. Otros, se retiraron. Con la nueva sede en Sitges, del 70 al 77, esos jurados ampliarían su composición con el decidido propósito de una mayor representatividad de toda la crítica española. Y se ceñirían sólo a poesía y narrativa, pero dando entrada a libros publica-

dos—porque los Premios de la Crítica son siempre para libros publicados durante el año anterior—en las otras lenguas nacionales. En 1978, al no obtenerse el patrocinio barcelonés, tantos años otorgado, estos premios estuvieron a punto de extinción. Zaragoza en ese año y Murcia en el 79, con su ofrecimiento de patrocinio, los salvaron de una muerte cierta. Hubo otros ofrecimientos. Pero con motivo del XXV aniversario, Zaragoza reclamó para sí lo que en 1956 allí naciera. Y ahora...

Ahora Zaragoza se ha sentido orgullosa de ser, durante unos días, la capital literaria de España. Así lo manifestaban Prensa y Radio locales y los representantes del Municipio zaragozano y la Diputación General de Aragón, ésta por boca de su presidente, señor Bolea Foradada, en el discurso que clausuró la cena de despedida a los críticos que a Zaragoza habían acudido, unos como miembros del Jurado de los Premios y todos para asistir a la Asamblea general de la Asociación, también allí convocada. Es más, los zaragozanos quieren que Zaragoza sea, de ahora en adelante, la sede permanente de los Premios Nacionales de la Crítica y en este sentido se manifestaron los patrocinadores presentes y futuros: Radio Zaragoza, «Heraldo de Aragón», Ayuntamiento y Diputación General. La Asamblea de los críticos aceptó el ofrecimiento y acordó institucionalizar los Premios en Zaragoza.

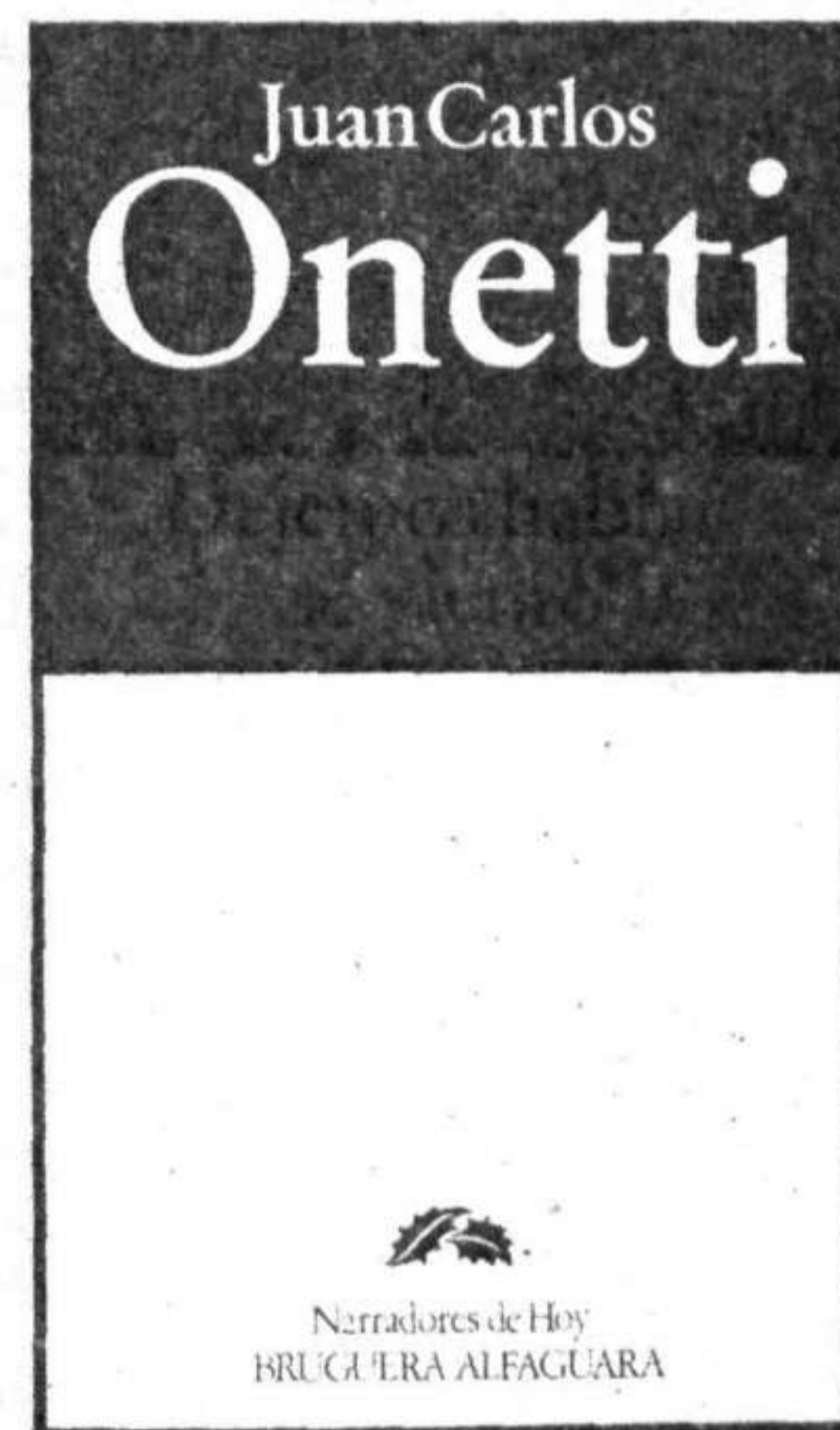
Pero antes de relatar cómo se alcanzó el fallo de los Premios 1980, digamos quiénes fueron algunos de los autores más significativos cuyos libros—narrativa y poesía en lengua castellana solamente—habían obtenido premio—un premio honorífico como éste de la Crítica, pero tan deseado por narradores y poetas—tras los dos primeros años reseñados más arriba. En narrativa, entre otros, Ignacio Aldecoa (1958), Ana María Matute (1959), Alvaro Cunqueiro (1960), Miguel Delibes (1963), Vargas Llosa

Fondo de Cultura Económica



(1964 y 67), García Pavón (1969), Fernández Santos (1970), Alfonso Grosso (1971), Francisco Ayala (1972), Torrente Ballester (1973 y 78), Corpus Barga (1974), Caballero Bonald (1975), Rosa Chacel (1977) y José Donoso (1979). Y en poesía, José Hierro (1958 y 65), Blas de Otero (1959), Caballero Bonald (1960 y 78), José Angel Valente (1961), José María Valverde (1962), Vicente Aleixandre (1963 y 69), Claudio Rodríguez (1966), Francisco Brines (1967), Carlos Bousoño (1968 y 74), Luis Rosales (1970), Eladio Cabañero (1971), Alfonso Canales (1973), Luis Felipe Vivanco (1975), Antonio Colinas (1976), Octavio Paz (1977) y Angel García López (1979).

Las reuniones del Jurado de estos Premios del 80 tuvieron lugar los días 10 y 11 de abril, con anterioridad a la Asamblea general de la Asociación prevista para el sábado 12. En este año conmemorativo lo presidía Luis Horno Liria, uno de los fundadores, crítico de «Heraldo de Aragón». Secretario lo era otro fundador, Enrique Sordo, que lo es también de la Asociación de Crí-



ticos. Y vocales, los fundadores Tomás Salvador, Lorenzo Gomis, Julio Manegat, Antonio Vilanova y Antonio Valencia; los también miembros «históricos», aunque no fundadores, Domingo Pérez Mink y Dámaso Santos; los democráticamente elegidos entre los miembros de la Asociación, Guillermo Díaz-Plaja, Florencio Martínez Ruiz, Leopoldo Azancot, Jacinto López Gorgé, Joaquín Marco, Rafael Conte y Basilio Losada; y los especialmente invitados a Zaragoza, que cubrieron algunas bajas, Federico Carlos Sáinz de Robles, Concha Castroviejo y Antonio Segado del Olmo. Otra baja la cubrió, inopinadamente, Luis Suñén, que se presentó en sustitución, precipitadamente admitida, de José Luis Cano. Las bajas, además de ésta, habían sido las de Juan Ramón Masoliver, José María Castellet, Francisco Yndurain, Manuel Cerezales, Eusebio García Luengo, Pablo Corbalán y Angel Marsá entre los fundadores o «históricos». Y Leopoldo de Luis y Santiago Aizarna entre los elegidos. Se lamentaron mucho las bajas, algunas de última hora, pero

PREMIOS NACIONALES DE LA CRITICA 1980

POESIA CASTELLANA.—LUIS ROSALES: «Diario de una resurrección».

NARRATIVA CASTELLANA.—JUAN CARLOS ONETTI: «Dejemos hablar al viento».

POESIA GALLEGA.—EDUARDO MOREIRAS: «O libro dos mortos».

NARRATIVA GALLEGA.—ALVARO CUNQUEIRO: «Os outros feirantes».

POESIA CATALANA.—MIQUEL MARTI POL: «Estimada Marta».

NARRATIVA CATALANA.—JOSEP PLA: «Notes de Capvesprol».

POESIA EUSKERA.—JUAN MARI LECUONA: «Ilargiaren escolan».

NARRATIVA EUSKERA.—X. AGUSTIN ARRIETA: Abuztuaren 15 bazcalondoa».

especialmente la ausencia, primera en veinticinco años, de Juan Ramón Masoliver, hospitalizado en Barcelona.

En la última reunión del Jurado, en la biblioteca del nuevo Museo «Camón Aznar», se desarrollaron las sucesivas votaciones que condujeron al fallo de los distintos premios. Fueron oídos, en primer lugar, los minuciosos informes de los ponentes para literatura gallega, vasca y catalana. Y se aceptó por unanimidad la propuesta para cada uno de los premios en dichas lenguas. Luego, y de acuerdo con las deliberaciones de la reunión del día anterior, comenzaron las votaciones de los libros en castellano, publicados en España y en primera edición durante 1979. Según los votos obtenidos en selección previa y anterior a las reuniones de Zaragoza por los propios miembros del Jurado, fueron once los libros de poemas —eliminado el de Guillermo Carnero, ya que era recopilación de libros anteriores— y diez de los de narrativa —eliminada también la novela de Azancot, por preferir éste su participación en el Jurado a la de novelista concursante— que iban a votarse definitivamente para los premios. *Diario de una resurrección*, de Luis Rosales, editado en Madrid por Fondo de Cultura Económica, y *Dejemos hablar al viento*, la novela del uruguayo Juan Carlos Onetti, publicada en Bar-

celona por Bruguera-Alfaguara, fueron los libros que finalmente se alzaron con los Premios de la Crítica 1980, en esta señalada efemérides del XXV aniversario. Pero no fue fácil el camino, en la mecánica de los votos, hasta ese triunfo final. Para alcanzarlo, estos dos excepcionales libros —acaso los mejores en su género de entre los publicados en España en todo el 79— tuvieron que sortear no pocos obstáculos a lo largo de las votaciones. *Diario de una resurrección* quedó igualado en votos —trece cada uno— con *El puerto*, de Alfonso Canales, en la primera confrontación. A un paso —con doce—, *Primer y último oficio*, de Carlos Sahagún. Más rezagados —diez votos—, *Astrolabio*, de Antonio Colinas, e *Hymnica*, de Luis Antonio de Villena. Obtuvieron también algunos votos los libros de Enrique Badosa (*Mapa de Grecia*), Ramón de Garciasol (*Memoria amarga de la paz de España*), Miguel Fernández (*Las flores de Paracelso*) y Jorge Urrutia (*Del estado, evolución y permanencia del ánimo*) y, muy pocos, Pureza Canelo (*Habitable*) y Ana María Navales (*Mester de amor*), pero todos estos fueron eliminados. Rosales y Canales, en la segunda votación, siguieron igualados —Colinas con ellos: doce votos—, pero Villena, inopinadamente, los rebasó —trece—, mientras Sahagún —ocho— caía. Luego —gran sor-

presa— subiría mucho Colinas —17 votos—, Rosales y Villena igualarían la marcha —14— y Canales quedaría —12— el último y eliminado. Seguirían a la par —13 votos— Rosales y Villena y eliminado —12— Colinas. Y en la votación final —quinta y última— Rosales aplastaría fulminantemente al libro de Villena —creación artificial de cuatro, sólo cuatro, impertéritos votantes—, ya que *Diario de una resurrección* obtendría 15 votos. No había confrontación posible entre los dos libros, dado el grado de madurez y maestría, en la línea innovadora que se ha trazado y con la poderosísima voz personal del gran Rosales, que *Diario de una resurrección alcanza* —lo han escrito ya tantos— en la poesía española de nuestro siglo.

Dejemos hablar al viento, que había alcanzado tres ediciones y una gran acogida crítica desde que en octubre del 79 fuera publicada, tuvo que enfrentarse con las novelas de Alejo Carpentier (*El arpa y la sombra*) y Guillermo Cabrera Infante (*La Habana para un infante difunto*): 13, 12 y 11 votos, respectivamente, en la primera confrontación. *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo y *El amor es un juego solitario*, de Esther Tusquets, eran las otras que le seguían: 10 votos. Las demás, muy rezagadas —las de Isaac Montero, Juan Iturralde, Alvaro Pombo, Fernando Quiñones y Ramón Hernández—, cayeron ya de entrada. Luego caerían, por este orden, Tusquets y Goytisolo, mientras que Onetti se destacaba —alcanzó una vez 19 votos— seguido de Carpentier y Cabrera Infante. Este superaría, en un desempate de la penúltima votación, al autor de *El arpa y la sombra*. Y en la final, *Dejemos hablar al viento* triunfaría sobre *La Habana para un infante difunto* por 12 votos contra siete. Tampoco podía ponerse en duda que la novela de Onetti era la mejor del año y que con ella el uruguayo lograba la culminación de su singular y peculiarísimo arte narrativo.

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.^a 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.^a 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

D. H. LAWRENCE

ANGEL CRESPO

FERNANDO SAVATER

HECTOR TIZON

JAIME DELGADO

CARLOS DUBNER

100 pesetas