

NUEVA ESTAFETA

2-44



20

julio 80

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

NUEVA ESTAFETA

Director:
LUIS ROSALES

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

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

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

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.400
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 20 JULIO 1980

AUGUSTO ROA BASTOS	4	<i>Chepé Bolívar.</i>
ROBERT GRAVES	9	<i>Cinco poemas.</i>
RICARDO DOMENECH	17	<i>Cumpleaños.</i>
JOSE LUIS NUÑEZ	21	<i>Cuatro poemas de «Al paso alegre de la paz».</i>
CANOGAR	27	<i>Pintura y poema.</i>
TOMAS SEGOVIA	31	<i>Sobre interpretación literaria.</i>
SANTIAGO	39	<i>Lechu Zen.</i>
FILOTEO SAMANIEGO	40	<i>Nombrar las cosas en el nuevo mundo.</i>
PEDRO J. DE LA PEÑA	51	<i>Juan Gil-Albert: un prosista.</i>
JULIO ORTEGA	58	<i>Aleixandre y Paz: el espacio textual.</i>
CANOGAR	63	<i>Pintura.</i>
VARIOS AUTORES	67	<i>Crítica y notas bibliográficas.</i>

CARTAPACIO

107	<i>Destacamos el nombre de... IGNACIO COBETA: Poemas. CARMEN SALVADOR: El globo. ANA MARIA URIA: Tarántula viviente.</i>
116	<i>Artículos: ANTONIO HERNANDEZ: Claudio Rodríguez, entre el balón y la lira.</i>
119	<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: Inusitada actividad teatral en junio. Sobre una exposición de teatrillos de papel. Primera muestra de teatro de barrio.</i>

Portada de José María Iglesias.



CHEPE BOLIVAR

AUGUSTO ROA BASTOS

—¡Ah Chepé Bolívar! ¡Cómo no me voy a acordar de él! —dijo la vieja palabrera—. ¿El telegrafista de Manorá? ¡E'a, cómo no! Yo le hacía hasta su ropa, y bien delicado que era para la costura.

Miente la vieja palabrera, dije entre mí acordándome de que el telegrafista anduvo casi siempre en cueros, por lo menos durante los últimos años de su vida.

El olor de antes iba entrando en mi somnolencia cuando el camión de carga empezó a traquetear por el camino de tierra de Manorá. El dónde, el nunca, el cuándo del sitio natal; la presencia-querencia de Chepé Bolívar en la voz de mi compañera de viaje, entre las jaulas de las gallinas, las bolsas de naranjas y los fardos de tabaco. Retroceder de pena en pena, de años en desengaños hacia el lugar de la dicha que está siempre en otra parte. Todo mezcladamente, la realidad con las realidades. El mixto hendía con sus faros la noche polvorienta. La voz de la vieja, asordinada por el cigarro, chirriaba de tanto en tanto, cercana o lejana, según los golpes de viento.

—Alto, flaco, patas de pájaro —dijo—. Siempre emponchado, en invierno y verano. Por las llagas. De noche, cuando había luna, se encasquetaba un sombrero y encima, para más seguridad, se cubría con una sombrilla de mujer. Salía a caminar por ahí, asustando a la gente. ¡Cómo no me voy a acordar de él!

En eso de la soledad de Chepé, la vieja manoreña no mentía. Lo veo aún, desnudo, las ronchas untadas con grasa de lagarto, encerrado en su rancho, trabajando la madera de su caja a la luz de una vela. Lejos se oían en la noche los golpes de la azuelita y del formón sobre el tronco del árbol. «Ya está telegrafando otra vez Chepé», se decía en el pueblo cuando

escuchábamos ese picoteo enterrado de pájaro carpintero.

La respiración de la mujer me enfriaba la oreja. Entre el roncar del mixto el cuchicheo recommenzó:

—Chepé murió cuando llegaron las tropas, el año de la creciente grande, en la revolución del 47.

—No murió de bala —dije por decir cualquier cosa.

—Hubo quien dijo que del susto de la balacera y hubo quien dijo que de una bala perdida —replicó la revendedora—. Pero no es verdad. Cada uno muere a su manera. Tiene razón usted. Chepé murió porque ya tenía que morir nomás. Había estado esperando su muerte demasiado tiempo. El debió de haber muerto en la sublevación del año 12. Pero de eso usted no debe acordarse. Ni habría nacido todavía.

El Chepé de la vieja y el Chepé de mi infancia, cabedores en una misma memoria, no eran los mismos. Y estaba el otro Chepé, el que había querido ser otro para cumplir más fielmente su propio destino. Pájaro de un solo vuelo entre dos cielos.

Lo cierto era que en los días de su vida no había hombre en todo Manorá del Guairá que conociera mejor que Chepé la historia de Simón Bolívar y la guerra de la independencia. Mejor dicho, era el único que la sabía en aquel poblacho perdido entre ríos, selvas y montes, y probablemente el único entre los campesinos del Paraguay entero, sin excluir los letrados de habilidad papelaria de la ciudad. Al menos, Chepé era el único que había aprendido la historia de esa manera. Acabó transformándola en algo tan suyo como sus sueños y su sangre: una obsesión desmemoriada de todo otro recuerdo que no fuese la visión de ese tumulto poblado de imá-

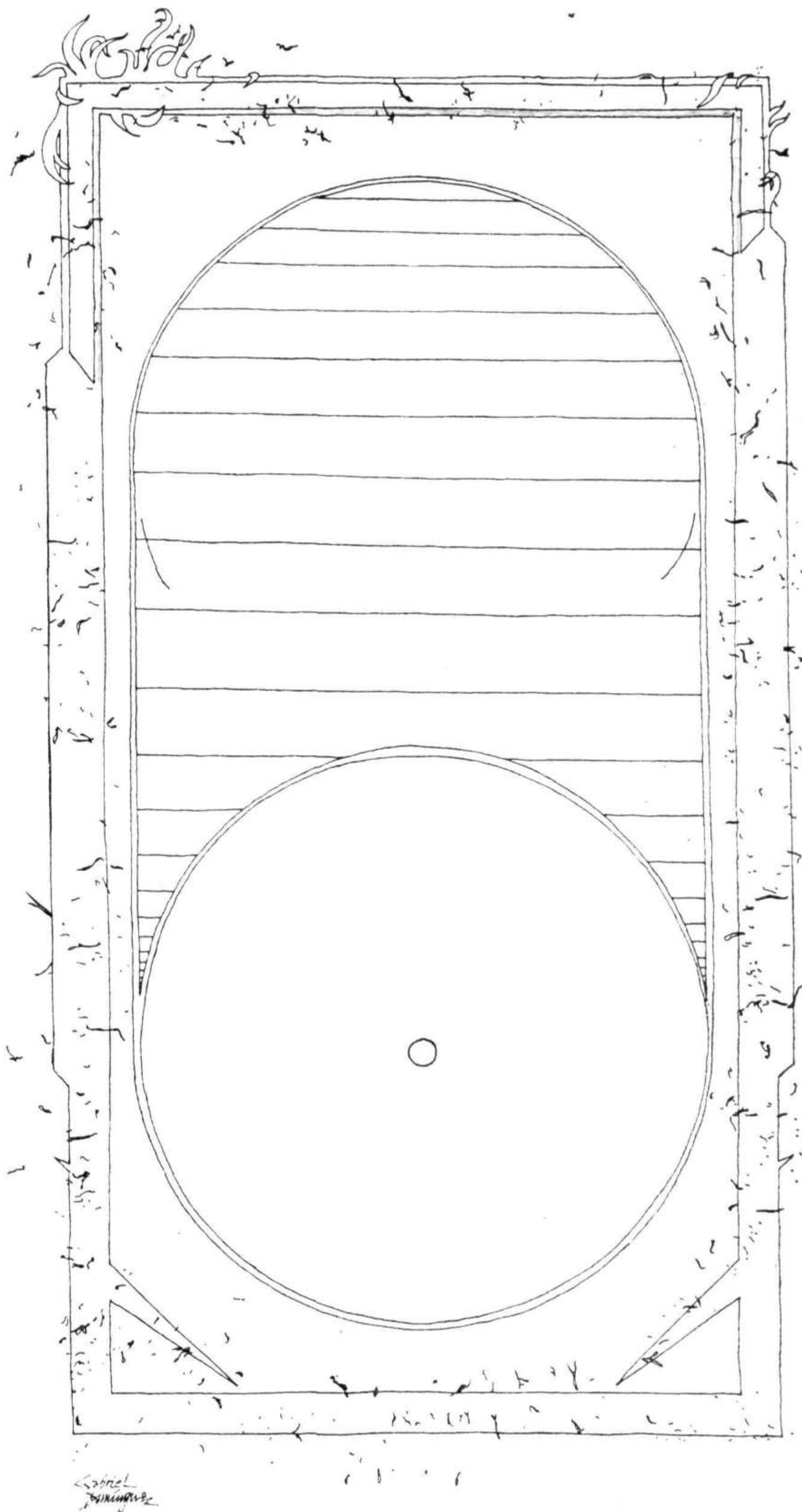
genes, de fragor, en cuyo centro se erguía la figura del Libertador.

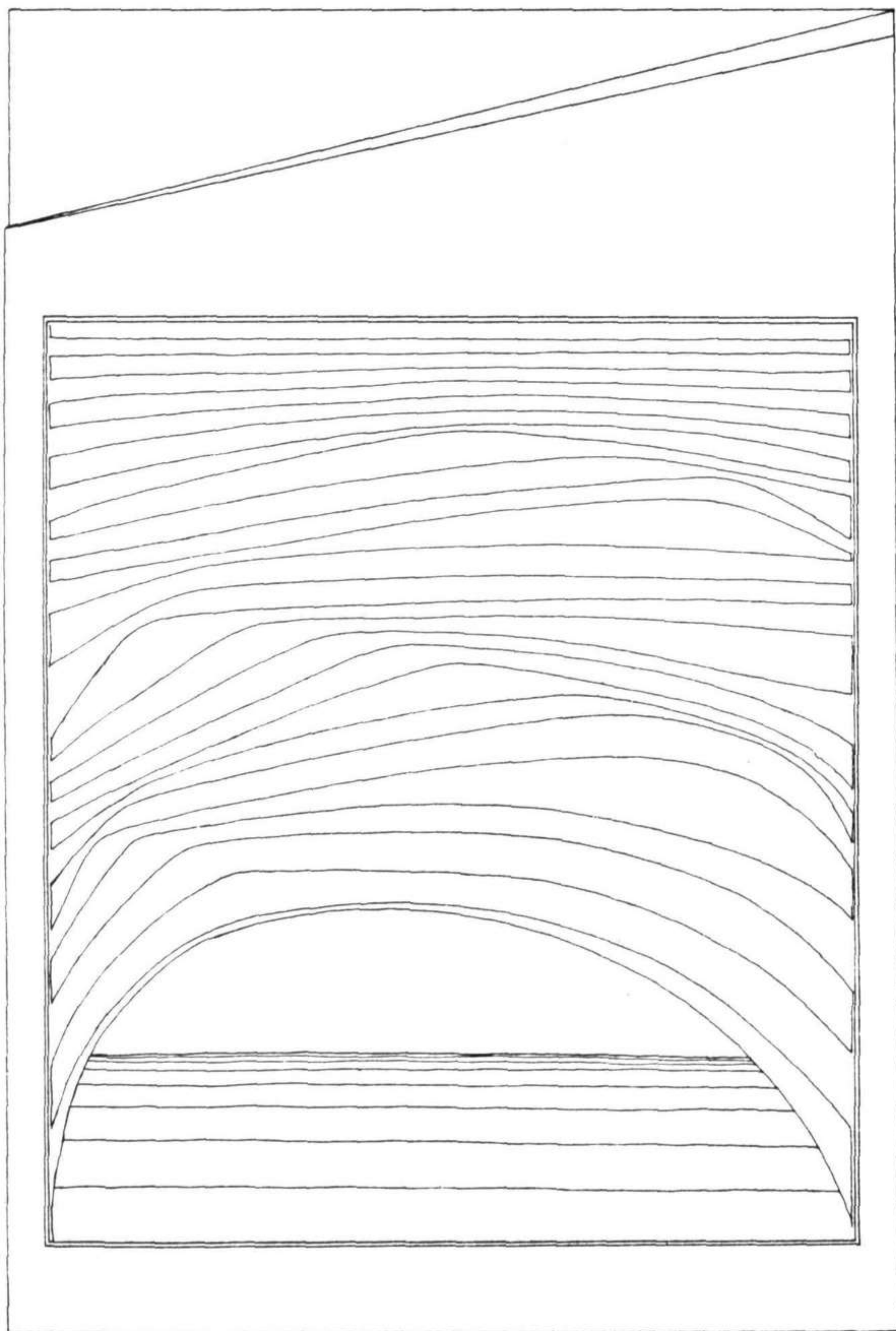
Chepé hablaba de Caracas nombrándola a veces *Mba'e-vera-guasú*, la Ciudad Resplandeciente del viejo mito de El Dorado. Poseer tal ciudad en ese villorrio de ranchos y cañaverales no era, decía Chepé, «mascar tabaco ajeno». En el ruinoso cobertizo de la estación del ferrocarril, en la plaza, en el atrio, en los caminos, contaba temático, a quien la quisiese oír, la historia de esas luchas. Ante los ojos incrédulos o deslumbrados ponía el resplandor de Caracas de donde habían salido los ejércitos de Bolívar para liberar a otros pueblos. «Nosotros no tuvimos esa suerte —murmuraba bajo el sombrero de paja apretándose la cucarda que sostenía el doblez del ala—. Atravesando miles y miles de leguas, el Gran Capitán quiso venir a liberar también el Paraguay, pero los porteños le cerraron el paso...»

—No fueron los porteños —le replicaba insidioso el boticario Salustro—. Fue el dictador Francia. También Asunción pudo ser Caracas. Dio de mamar durante siglos a muchos parásitos que luego la arriconaron en el asilo de ancianos.

—Sí —admitía taciturno Chepé—. Puede ser. La verdad no se sabe. Pero al Paraguay le faltó en su momento de hora el *Tuvixa-Guasú* que pudo quebrar la piedra de su desgracia. Tuvimos al mariscal López, pero lo mataron los cambá en Cerro-Corá y apagaron la estrella del Paraguay en las aguas del Aquidabán...

Claro, para los más Chepé era un loco, el loco hablador del *fierrito* de la estación. Imposible y alucinado continuaba contando esa historia con nombres extraños y familiares. Para él, los nombres eran imágenes y las imágenes las únicas cosas verdaderas en su





Gabriel
Benítez

Dibujos de Domínguez

revelación orginaria. «La verdad, decía, no hace ruido y sólo tiene caras muy escondidas.»

Todo comenzó con los latidos eléctricos del telégrafo.

Alguien, algún estudiantillo de Asunción, empleado en el turno de noche, encontró la manera de memorizar sus lecciones de historia o de divertirse con ellas transmitiéndolas a ese colega semianalfabeto de Manorá con la palanquita del morse.

A lo largo de noches y noches el repiqueteo metió en el alma, en la mente simple del telegrafista, la historia sin tiempo ni fronteras, que por ser de todos y de ninguno tan suya era y a la vez tan ajena.

Cipriano Ovelar sintió la coacción del decoro. Sin salir de Manorá se fue a vivir a Caracas. Sintió que la sangre del Libertador corría por sus venas. Sintió que era otro y que otro debía ser su nombre. Desde entonces Chepé Ovelar se llamó Chepé Bolívar. Lo sintió como el único nombre digno de su obsesión; el único que expresaba lo verdadero y mejor de su inútil vida. Si lo llamaban con el nombre abolido permanecía en silencio. Vivo no lo sacarían de allí.

A lo largo de noches y años y noches, Chepé Bolívar transmitió incansable, a su turno, a otros pájaros insomnes como él posados en la barrita de bronce, la historia del largo y desvelado sueño de los oprimidos, del sueño que suda en los vivos y en los muertos, que sube desde el fondo de la tierra. Llamado. «¡Ya voy!...», decía Chepé, visionario, encarando la luz fuerte.

En el levantamiento agrario del año 12, Chepé Bolívar se unió a las montoneras del Guairá. Cayó prisionero y los regulares estuvieron a punto de fusilarlo porque se negó a transmitir una noticia falsa, la treta diabólica que hizo caer en una embos-

cada al grueso de las tropas campesinas.

Chepé contaba que lo habían fusilado entonces. Lo que era una manera de decir la verdad: desde la derrota del levantamiento agrario él estaba muerto en la más humana forma del morir. «Yo ya no existo...», decía ciego y lejano, hueso y piel bajo los guiñapos de su blusa. Hasta las llagas se le habían muerto, borrado, sanado. Si le quedaba alguna cicatriz, él todo entero era esa sola cicatriz. Costra de la nada. Silencio. Muidez.

Nada más y todo eso. Seguiría contemplando en lo hondo el amado resplandor. Continuaba paseándose sobre los puentes del Guaire en el asiento de la vieja Capitanía General de Venezuela. Eso era más que evidente en ese cuerpo sin peso ni destino; incluso el águila oscura que en la cerrazón veía el maestro Cristaldo posada en la cumbrera del rancho de Chepé.

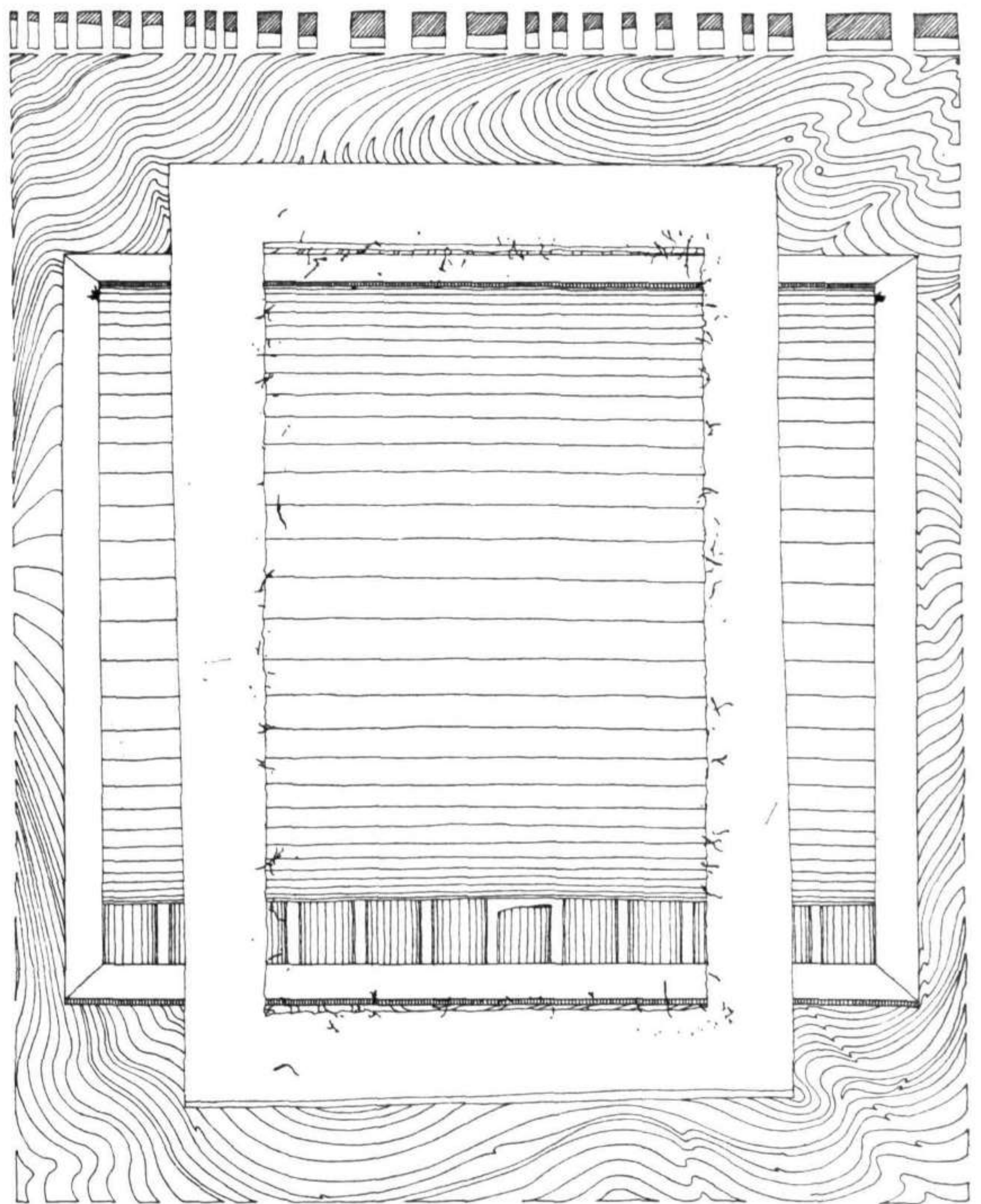
—¡Ah, pícaro viejo Chepé! —murmuró la vieja manoreña—. Se daba maña para encontrar lo que no buscaba...

En el tiempo sin tiempo de Chepé, en el ahora sin horas de su alucinada firmeza, la cuenta era simple. Después de los diez años de prisión por «desacato militar y propaganda subversiva a través del sistema de comunicaciones del Estado», Chepé regresó a Manorá, ahora sí lejanísimo y espectral.

Más de treinta años sobrevivió a su muerte, encerrado en su rancho, mientras su sombra vagaba por las colinas, por el largo y alto valle de Caracas, o recorriendo en peregrinación la ruta de Bolívar por medio continente.

Hay un momento en que el Libertador, viudo de la gloria, huye de Caracas entre los retratos rotos y la indi-

ferencia que alfombran su paso hacia el exilio. En una esquina de la plaza Mayor, semiescondido entre los soportales, Chepé lo contempla pasar. Se adelanta hacia el fugitivo, sacándose el sombrero. «¡Vamos al Paraguay, mi general!... —dijo Chepé que le dijo a su tocayo en desgracia—. Allá usted tiene todavía mucho que nacer...» Las telitas de las cataratas



temblaban húmedas sacudidas por el vendaval de lo oscuro.

—Durante veinte años —refluyó la voz de la vieja en el mixto— Chepé labró la madera de su caja. El, sin más pena entre tantas penas, no necesitaba de milagros para vivir o morir. Al final nos olvidamos de Chepé, de su olvido, de su ruido. Cuando llegaron las tropas del gobierno y atacaron el pueblo, Chepé Bolívar se nos murió no más así de golpe, de una bala perdida o encontrada. Por algún agujero se le escapó el ánima. Nadie compra su vida al fiado, ¿no es cierto, señor arribeño? Usted no es de estos lugares, creo, me parece.

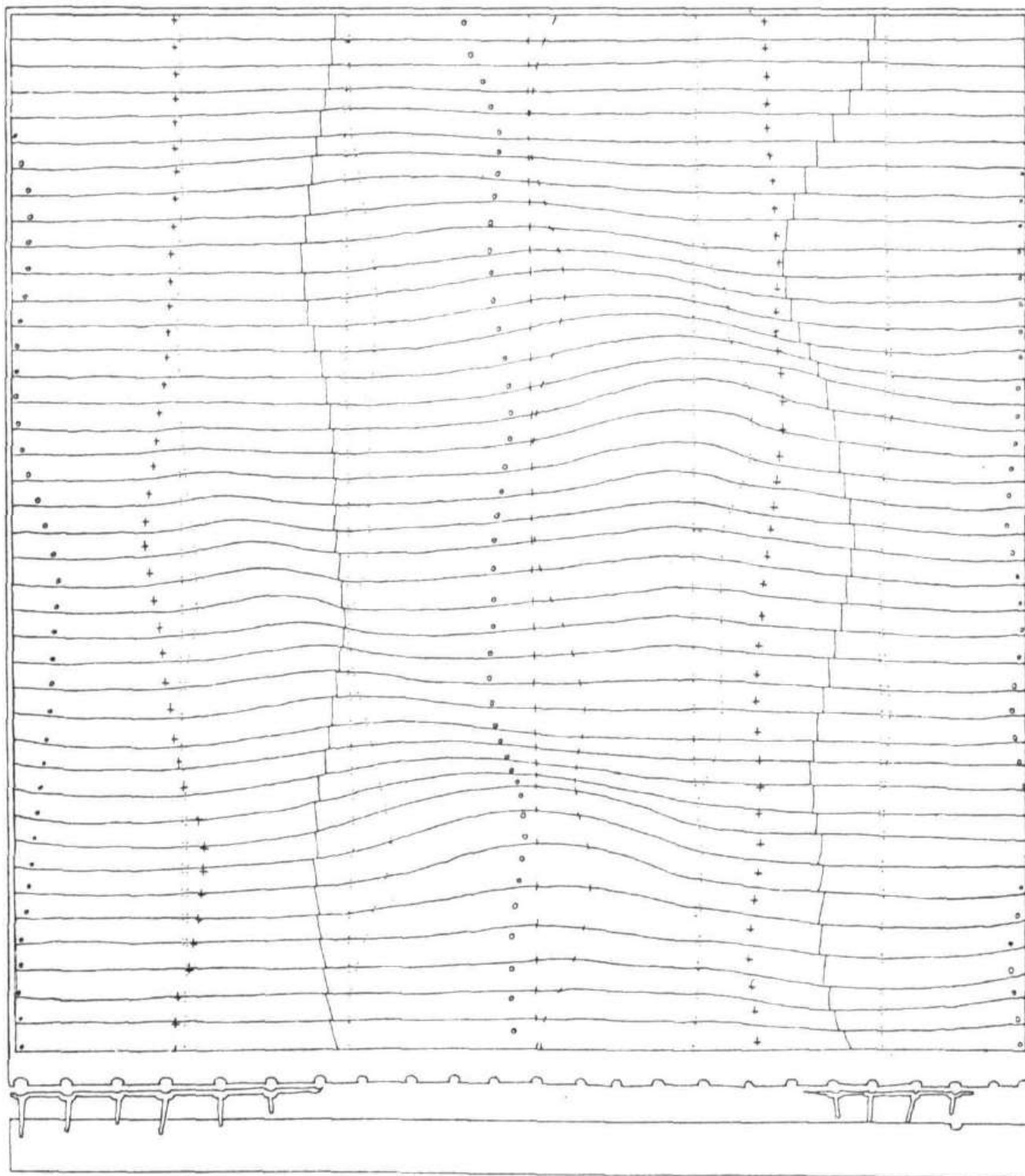
—No —mentí sin remordimiento.

La mujer guardó silencio por un largo instante. La primera luz empezó a teñir el polvo. El rostro arrugado se volvió hacia mí.

—Ya estamos llegando —dijo—. ¿Qué viene a hacer a Manorá? Digo..., si se puede saber.

—Nada —me oí decir entre dientes.

—Ah, bueno —dijo la vieja—. La nada es buena como remedio. Eso fue lo que le cayó a Chepé a lo último. Al cristiano le cuesta a veces morir. Por falta de costumbre, digo yo. Cuando llegaron las tropas del gobierno y atacaron el pueblo por todos lados, alguien vino a decir que Chepé estaba acostado en su caja, muerto. En esa caja lo enterramos. Pero no en el cementerio. El acompañamiento no pudo atravesar la fusilería que cercaba el pueblo. Y entonces sí Manorá se volvió, como lo quiere su nombre, *el lugar para la muerte*, ¡la moriencia que hubo! Tuvimos que enterrar a Chepé en un potrero. Eso también hay que decirlo sin ofender. A Chepé mucho el pueblo le quería a pesar de todo y por todo. Un hombre más para nada que él no había en este mundo. Yo no sigo..., digo no más lo que se sabe. Sin vergüenza de ser tan limpio y honrado entre tantos sinvergüenzas. Su vicio era la esperanza del pobre, que es el querer el todo para todos. Y Chepé era capaz de encoger hasta su propia sombra para no estorbar a nadie. Eso fue Chepé, y un poco más y un poco menos. En un potrero lo enterramos bajo la lluvia, el viento y las balas. Cada uno dejó su ramo de flor sobre el estiércol y el barro. Ninguno faltó al acompañamiento de ese muerto, al que muchos, entre los más viejos, le debíamos la vida.



Colon
Manorá

Barcelona
15 Mayo 80



CINCO POEMAS

DE

ROBERT GRAVES

FORAJIDOS

Con hines las lechuzas hienden aire nocturno.
Zigzaguean murciélagos las alas sibilinas.
En la sombra, emboscadas tienden los forajidos.
Medran imperceptibles a la vista del hombre.

Dioses viejos a manso mutismo reducidos,
se agazapan en húmedas florestas, expectantes.
Anhelosos de caza mayor, de humana estofa.
Sus redes las aporta la tenebrosa noche.

Alza los ojos, no sea que se te ahoguen
en un mar en vaivén, de lóbrega espesura.
Al revés, entre copas de árboles, se desliza
el firmamento, como tocado de locura.

Alza los ojos, no sea te descarríes
del sendero y de lleno caigas en la emboscada,
donde con arte igual al de la araña, apresan
su caza entre las redes de la sombra y la noche.

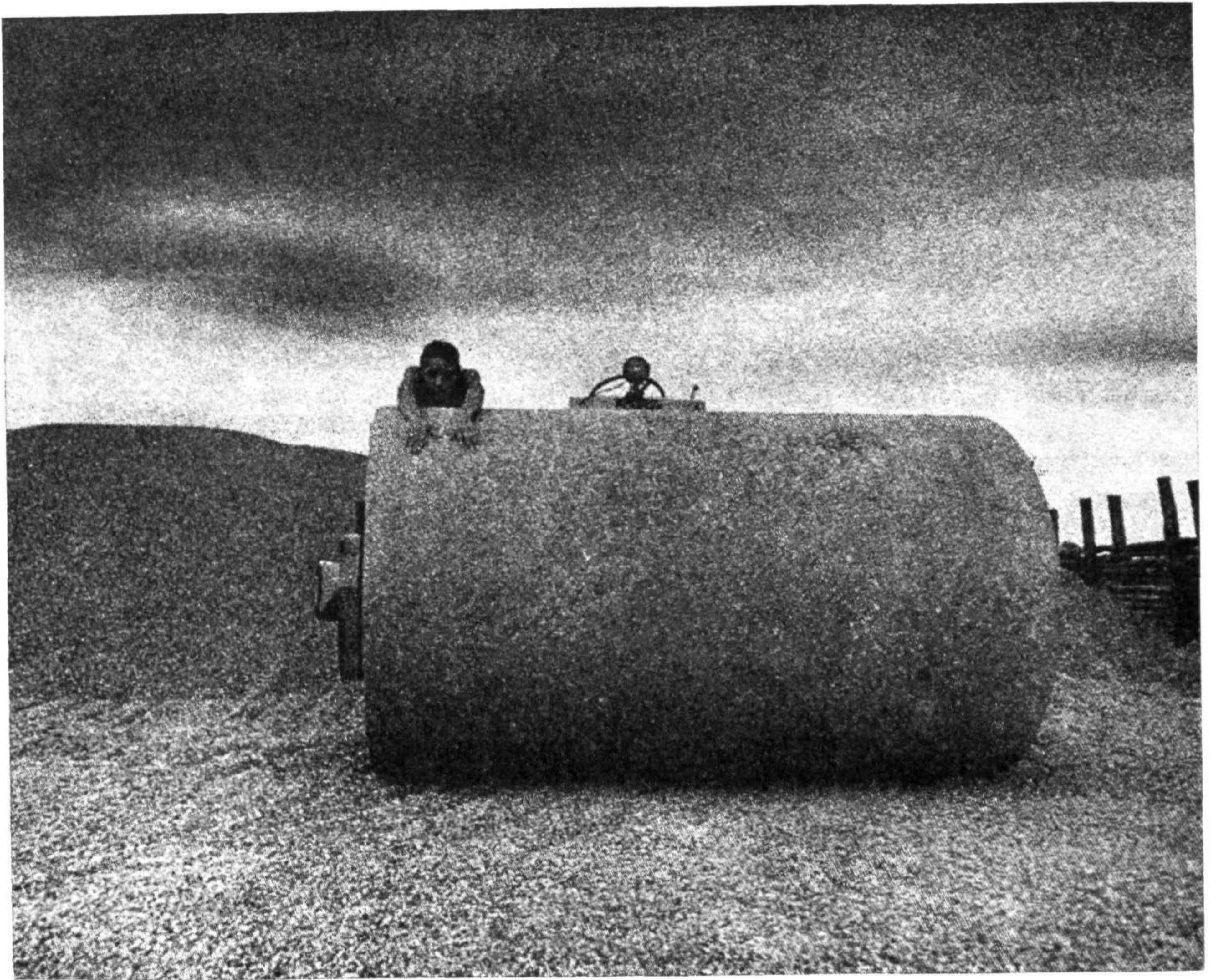
Pues aunque remolinos de polvo avienten credos,
aunque muera la fe y los hombres olviden,
estos dioses vetustos de poder y lujuria
se aferran a la vida libres de miramientos

Dioses vetustos, casi muertos, culto a la infamia
rinden y se desviven por cobrar las ofrendas
a ellos debidas: fuego, incienso sangre vino
y sal y ciertas musas retumbantes de ritmo;

desterrados al bosque bajo luna enfermiza,
reducidos a trastos con que se mete miedo.
Otrora a mediodía tronantes profirieron
órdenes sacrosantas a reyes prosternados.

Hacían estallar el trueno en cielo afable,
hiriendo los oídos del guerrero y la virgen,
que junto al sacerdote se ponían de hinojos,
vuelto hacia el Levante los ojos aterrados.

¡Oh dioses orgullosos venidos tan a menos,
viviendo entre vestigios y entre espectros y larvas,
y entre sombras de espectros y nieves olvidadas
y entre las venenosas y repulsivas setas!



Fotografías de Daniel

LA BISABUELA

Esa mujer entrada en años con voz de bajo
y pelo amarillento y entrecano: creedla.
Aunque a su hijo, tu abuelo, no dijera verdades;
y, taimada, a tu padre sólo comunicara
como entera una dosis mediana de verdades,
honesta era consigo misma, sabía que
si el corazón abría sería inoportuna.
Sabe ahora llegada la hora de hablar sin velos.

A sus bisnietos nada que importe ocultará.
Directo aunque lejano la insta el parentesco.
Sólo la indiferencia prueba de sus bisnietos,
dirá ella, garantiza que pueda exorcizar
esa estima filial que, juntas siete décadas,
hizo de ella una extraña frente a hijos y nietos.

Confesiones de viejos repudios: los suspiros,
la música, las rosas; ¡cuánta falsa inocencia!,
¡cuánta ofensa a su duro corazón!; del placer
que da una bolsa llena, la ropa blanca y limpia,
los utensilios limpios, ¡y al fin hallarse a solas!
De la aversión sentida por el menesteroso,
ya enfermo o no, al que siempre socorrió manirrota.
De la garrulería chillona de los niños,
que no sobrellevaba tan bien como sus lloros.
De su predilección expresa por los gatos.

Dirá que obró bien, tanta maña se dio en su arte
que ni en nietos ni en hijos sospechas suscitó
su malhumor irónico al servirlos mejor
en cuanto le pidieran que por ellos hiciera.
Aunque a regañadientes, volvía a ser solícita
luego de cada corte de umbilical cordón.

Ella ha sobrevivido a todo uso de hombre,
acorde con la meta que resolvió alcanzar,
ociosa y satisfecha como puerto sereno,
la marea en reflujo, en eterno reflujo.
No juzga mal navíos ni marinos ni el mar.
Escuchadla, es su más reciente voz la que habla.
De ilusiones ganadas aún, las generaciones
que entre nosotros y ella median, su mundo ignoran

LA DIOSA BLANCA

La denigran los santos y los hombres sensatos,
regidos por la regla de oro del dios Apolo.
Contrariando ese arbitrio nos dimos a la vela
a distantes regiones, con tal de dar con ella,
de la ilusión y el eco hermana, y conocerla,
y ver nuestro supremo deseo satisfecho.

No quedarnos, virtud constituyó:
emprender nuestra heroica, tenaz marcha;
ir en su busca al cráter del volcán,
entre hielo compacto, más allá
de donde a término la senda llega;
y de los siete que en la gruta duermen.
Ceño alto, ancho y del blanco de un leproso,
y a la baya del fresno igual los labios.
Azul los ojos, miel el pelo crespo
que roza y que circuye albas caderas.

Savia de primavera rebulle en troncos jóvenes;
festejará a la Madre con verde conmoción,
y toda ave de canto arpegio momentáneo
en su honor trinará; incluso hasta en noviembre,
estación la más cruda, dádiva recibimos
por la magnificencia que ella en su desnudez
nos hace percibir, y olvidamos crueldades
y traiciones pasadas, incautos del zarpazo
que al acecho nos sigue, de los rayos de Zeus
que caen del firmamento cuando menos se esperan.

INSTRUCCIONES A UN ADEPTO ORFICO

(En parte trasladadas del *Timpone Grande* y las
Tablillas Orficas de Campagno.)

Pronto, como es costumbre, tu espíritu perplejo
desciende de la luz a las tinieblas, hombre.
¡No olvides Samotracia! ¡Cuánta aflicción te dio!

Después de atravesar las siete inundaciones
del Infierno, que emanan los sulfúricos gases,
tu garganta reseca quedará, y ante ti,
se erguirán tribunales de naves anchurosas,
un milagro del jaspe y el ónice exquisitos.
Burbujea a la izquierda el negro manantial,
sombreado por blanco, tamañudo ciprés.
Siniestro manantial, dejadlo. Mana olvido.
Se desboca a beber de él la gente ordinaria.
Siniestro manantial, dejadlo. Mana olvido.

Radica a la derecha una balsa recóndita,
llena de moteadas truchas, peces dorados.
La sombrea avellano, sierpe antedeucaliana
trepas por su ramaje, sierpe de nombre Ofión.
Siseando, la lengua saca. La sacra balsa
un chorrear de agua acoge venido de lo alto;
frente a ella hacen posta guardianes sempiternos.
Carrera emprende a ella: es la de la Memoria.

Entonces los guardianes te escrutarán, dirán:
«¿Quién eres, quién? ¿Qué tienes que recordar? Hablad.
¿A la relampagueante lengua de Ofión no temes?
Al manantial debajo del ciprés id mejor.
Huid de Ofión, de su balsa de agua de la Memoria.»
«Tengo seca la lengua de sed», contestarás.
«Soy hijo de la Tierra tanto como del Cielo.
De Samotracia vengo. Apaciguad mi sed.
Ved el amarfilado brillo de mi entrecejo.
Del reino de lo Puro provengo como ves.
De tu raza tres veces bendita también soy;
vástago de la triple reina de Samotracia.
Por mis hechos de sangre reparos he ofrendado,
con prenda de mar púrpura vestida por la reina;
de dieta láctea sácope, lo mismo que un cabrito.
¡Saciad mi sed ahora, mi lengua está reseca!
¡Mi lengua está reseca! ¡Dadme agua ahora mismo!»

Te preguntarán aún: «De tus pies, ¿qué nos dices?»
En respuesta dirás: «Hasta aquí me han traído.
Rueda hastiada, los años circulantes me han traído,
a esa rueda sin rayos, rueda quieta: Perséfone.
¡Dadme agua de esa balsa que con celo guardáis!»



Te darán frutas, flores en son de bienvenida.
Al avellano antiguo, pluvioso han de llevarte.
Vocearán: «¡Hermano de nuestra inmortal sangre,
bebed y recordad gloriosa Samotracia!»
Has de beber entonces de aguas de la Memoria.

Beberás largamente del agua refrescante,
y te contarás entre los señores de sombras
gorjeantes, no iniciados, innumerable grey
del Infierno; serás héroe, caballero
sobre cabalgadura veloz; serás un oráculo
encaramado en altos, blanquísimos sepulcros,
atendido por ninfas que hidromiel verterán,
libación a tu forma de sierpe, y beberás.

R E A

En sus entrecerrados párpados fulge el rayo.
Sobre su lecho estalla el trueno.
Cae a unos centímetros de su brazo la lluvia.
Sisea. Ella yace quieta.

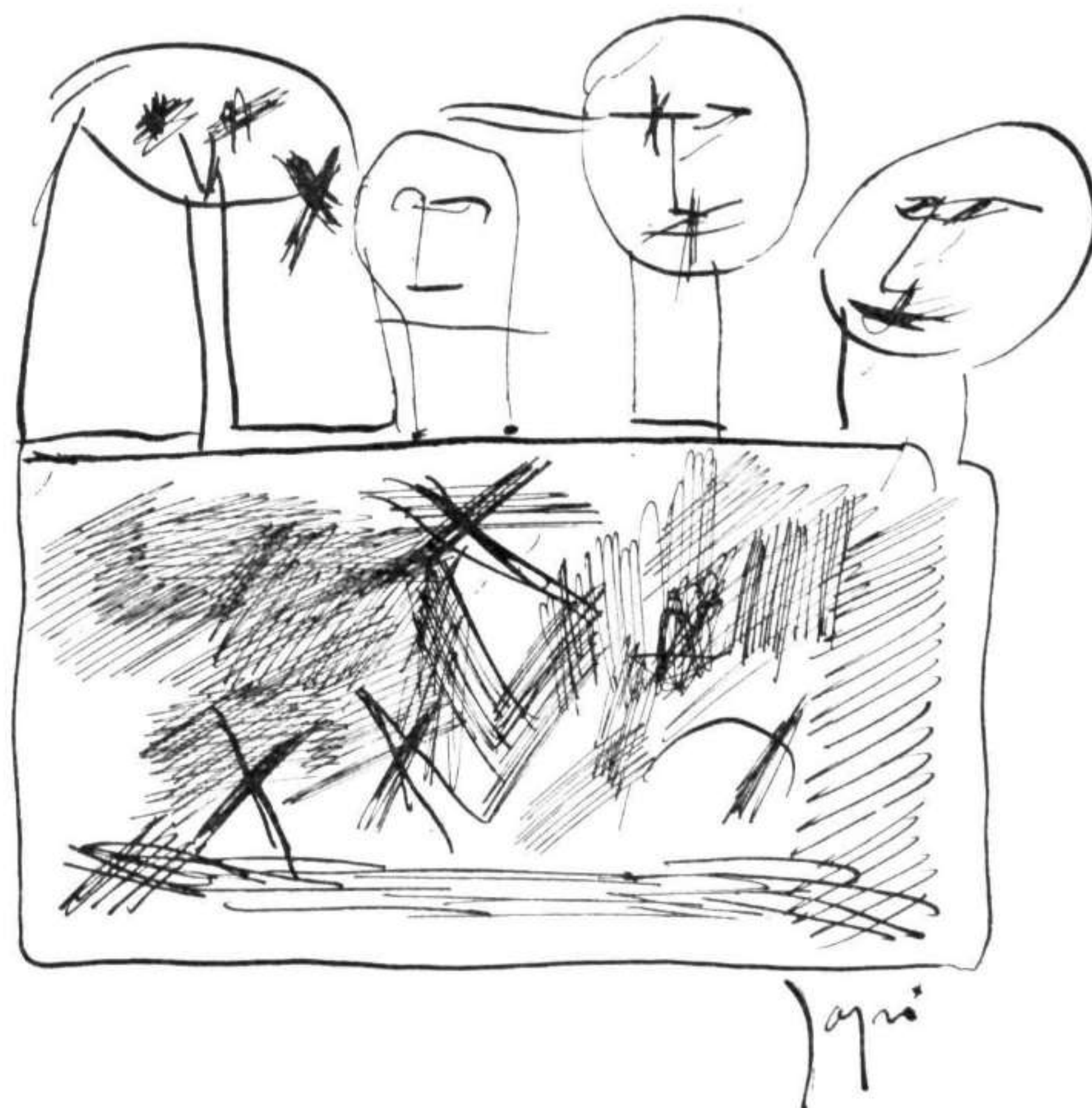
En duermevela absorta; embaída, no exánime.
Quedo respira; un labio frunce.
Sonrisa arcaica esboza con los pechos desnudos.
Su suelta cabellera ondea.

La casa se estremece; una inundación en cierne
puentes consigo arrastra; fresno
y roble en sus raíces tiemblan: regias maderas.
Le tiene sin cuidado a ella.

(La tormenta de miedo crispera al divino Augusto.
Pulgar en piel de foca mete; el divino Cayo
dase prisa en bajar a abismático sótano,
desquiciado de puro espanto.)

Lluvia, trueno, relámpago: mi bellísima prole.
«Que a su antojo retocen», resuella maternal.
«Ningún daño ocasionan, de no extralimitarse;
o sin querer, errar el tiro.»

(Traducción de Rogelio Llopis Fuentes.)



CUMPLEAÑOS

RICARDO DOMENECH

LOS Méndez iban a celebrar aquella tarde el cumpleaños del cuarto de sus hijos: Luisito. Como en otras fiestas familiares, los preparativos fueron laboriosos. Encarna, con la ayuda de Encarnita y hasta de Sebas y Rafa, había cocinado una magnífica tarta de chocolate, además de pastas y dulces de todas clases. Sebastián había traído un estupendo helado de turrón y

un paquete enorme de barquillos. Tía Luisa había comprado muchas flores y el comedor estaba rebosante de jarrones de claveles, de rosas, de gladiolos. Por lo demás, en los días anteriores, la familia había desplegado una intensa actividad en las tiendas de juguetes: a Luisito le esperaba así un tren eléctrico, un «fuerte» americano, un disfraz de Superman, una gran

pelota de goma, un estuche de lápices de colores y un sinfín de tebeos.

Tía Luisa y Encarnita estaban poniendo la mesa—con un mantel de hilo y delicados encajes, que se reservaba para estas circunstancias—cuando sonó el timbre de la puerta. Sebastián, que descansaba en su butaca de orejeras del comedor, se levantó. Voy a ver, dijo. Antes de abrir observó a

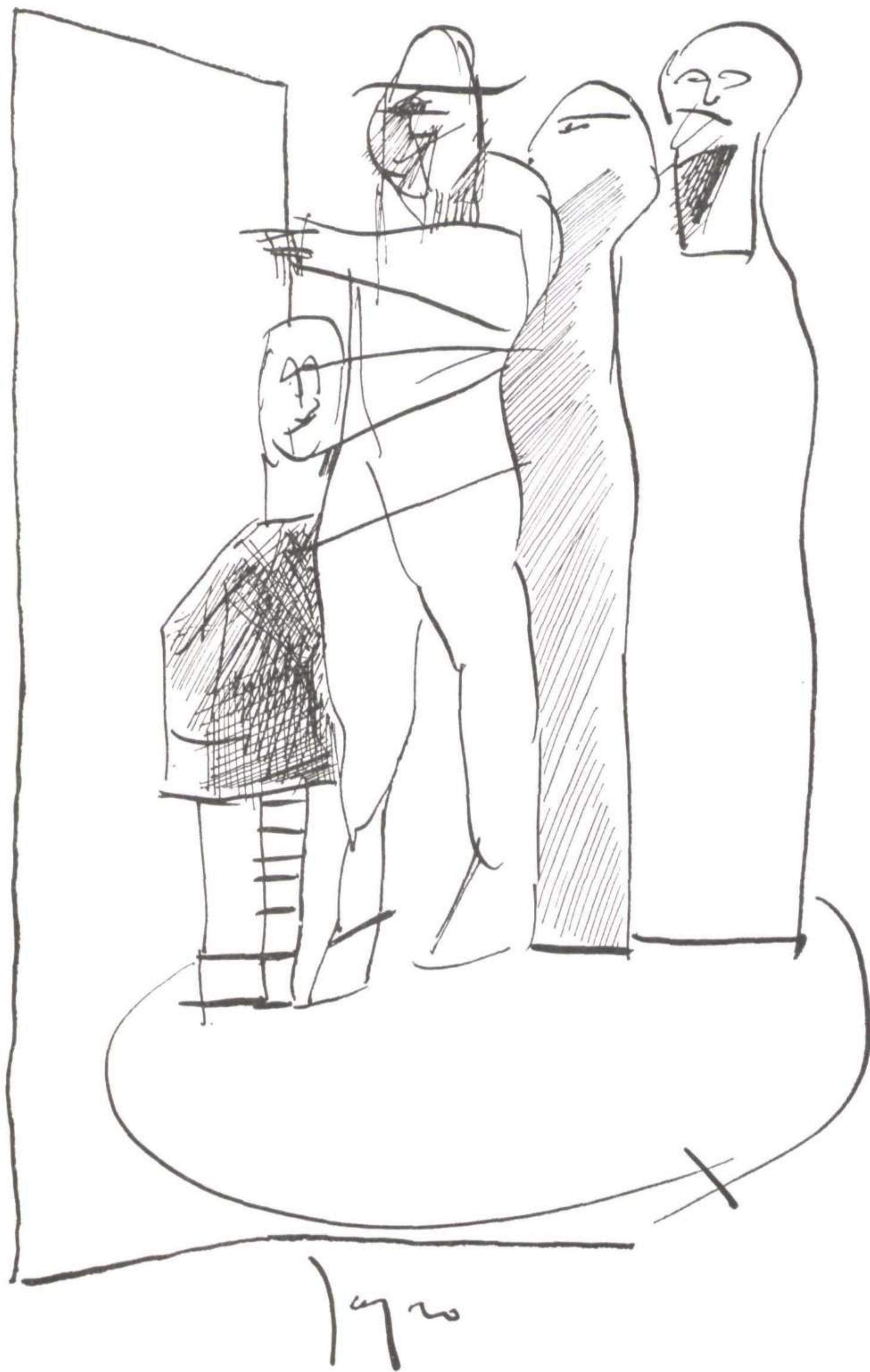
través de la mirilla, pero apenas pudo distinguir unas sombras vagas. Abrió. Allí delante de él, en una actitud humilde —hombros caídos, miradas fijas en el suelo—, había varias personas que vestían ropas oscuras y llevaban en su mayoría un cirio encendido. No habría tenido tiempo Sebastián de preguntarles qué querían, en el supuesto de que hubiera abrigado la intención de preguntárselo, pues inmediatamente y casi a coro dijeron: venimos a misa. No, ésta es una casa particular, contestó él muy rápido, y cerró apresuradamente la puerta. Volvió al comedor con el rostro un poco alterado, pero no dijo nada. Sólo cruzó una mi-

rada de inteligencia con Encarna, que estaba colocando los platos: eran de una vajilla de porcelana antigua, que usaban en celebraciones importantes como la de hoy. Viniedo de la cocina con una fuente de hojaldres, Encarnita preguntó: ¿quién era, papá? Sebastián vaciló un segundo. Sentía sobre sí las miradas y la expectación de todos. Nadie, no era nadie: una equivocación, dijo al fin. Ah, ya, dijo Encarnita sin convicción alguna, y tanto ella como los otros prosiguieron en la tarea de poner la mesa con la mayor naturalidad.

Sentados, sonrientes, se disponían a empezar la merienda cuando Sebas alargó una mano hasta la fuente de los bocaditos de nata. La mano hizo varios estragos en su recorrido: derribó una copa, afortunadamente vacía; tropezó con los hojaldres y, ya de regreso, los dedos untados de nata rozaron el vestido de Encarnita, que dio un respingo y se enfadó mucho. Sebas fue reñido por el padre y por la madre. Pobre Sebas, acudió en su ayuda tía Luisa; la tenéis tomada con él, una cosa así le puede pasar a cualquiera. Sebastián, dando por concluido el incidente, elogió las mediasnoches que había preparado Encarnita. Esta se sonrojó un poco y no dijo nada. En silencio estaban también Rafa, masticando muy despacio, y Luisito, masticando muy de prisa. Encarna se quedó mirando a este último y, sonriendo, le preguntó si de verdad esperaba algún regalo aquella tarde, añadiendo que, según sus noticias, en las tiendas y en los grandes almacenes se habían agotado los trenes eléctricos, como también las demás cosas que había pedido. Luisito la miró dubitativo: sabía que era una broma, pero... Sebas intervino: de verdad, oye, de verdad que se han agotado. Entonces sonó de nuevo el timbre de la puerta: pero ahora fueron dos timbrazos enérgicos, muy se-

guidos uno de otro. Todos guardaron silencio y automáticamente miraron a Sebastián. Este, al principio, quiso hacerse el distraído: continuó removiendo el azúcar en el café con leche, como si nada ocurriera. Pero era tal el silencio y tan intensas todas las miradas sobre él, que no tuvo más remedio que levantar el rostro y, mirando a Encarna y después a tía Luisa y a los hijos, repitió no es nadie, es una equivocación, con voz insegura y una sonrisa forzada.

Satisficiera o no esta respuesta, pronto volvieron a hablar y a comer, muy animados, muy reanimados, muy insaciables y voraces, en especial los niños, que acabaron en un segundo con las mediasnoches y los hojaldres, así como con las pastas y los dulces que con tanto esmero y trajín de varios días había cocinado Encarna. Quedaba ahora la tarta de chocolate. Encarna la trajo de la cocina, encendidas las velas, y al entrar en el comedor hubo un ¡ah! de aprobación unánime. Encarna dejó la tarta en el centro de la mesa. Venga, Luisito. Vamos, hombre. Hale, chico, venga... El niño, con expresión a la vez radiante y un poco asustado, se levantó y se aproximó a la tarta. A la una, a las dos... En el modo de inspirar —con toda su alma— se le veía el firmísimo deseo de apagar con un solo soplo las siete llamas temblorosas. ¡... Y a las tres! Lo consiguió. con el inmediato alborozo general. Padres, tía y hermanos se pusieron a aplaudirle y a cantarle *cumpleaños feliz*, mientras él sonreía satisfecho. Pero ni aquella sonrisa ni aquella canción duraron mucho: con mayor insistencia y energía que antes sonaron, no ya dos, sino varios timbrazos en la puerta. De nuevo miraron todos a Sebastián, inmóviles, mudos, pero Sebastián evitó aquellas miradas interrogantes, y, como si nada sucediera, esforzándose por dominar su inquietud con una premura



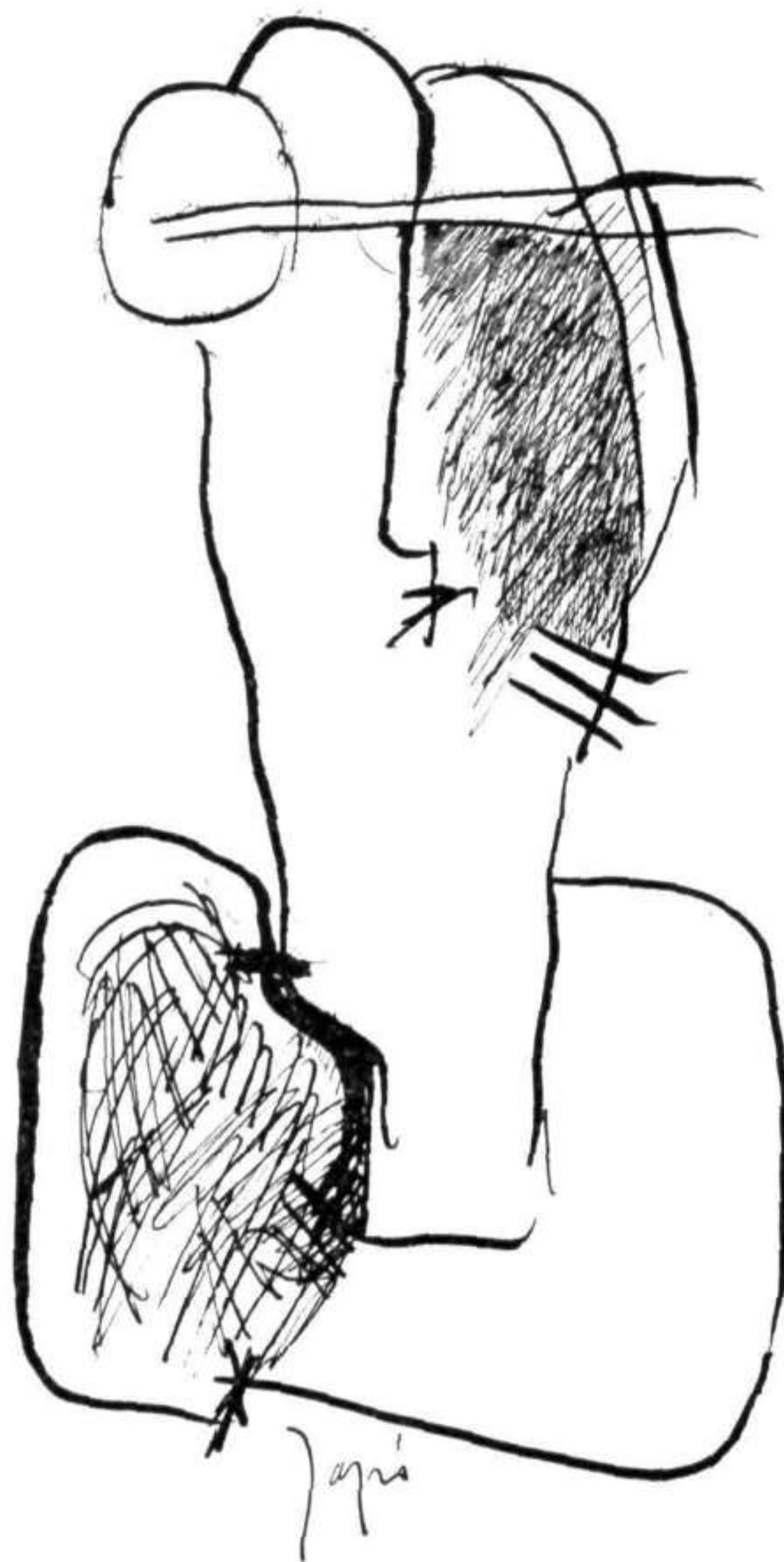
Dibujos de Payró

festiva y desenfadada, dijo venga, venga. vamos a probar esa tarta. Encarna retiró las siete velas y empezó a partir las raciones. Estaba nerviosa. Estás nerviosa, mamá, dijo Encarnita. ¿Quién: yo? Huy no, qué va, dijo ella. A su lado, tía Luisa se disponía a irle pasando un plato limpio para cada ración. La primera fue para Luisito, que empezó a comer con una prisa y un gesto glotón que despertaron en Encarna y Sebastián, que lo miraban de reojo, una ancha sonrisa. Encarna no llegó a cortar las demás raciones. Ahora, de improviso, estaban golpeando en la puerta. Eran golpes cada vez más fuertes, incesantes, que retumbaban violentamente en la casa. Por un instante, sólo por un instante, Sebastián aún quiso disimular... Pero ya no era posible. ¡Por Dios, Sebastián, que van a echar la puerta abajo!, gritó Encarna, asustada, sin poderse contener. Sebastián se levantó y fue rápidamente hacia allí. Los demás le siguieron.

De persistir los golpes y empujones que contra ella se daban desde fuera, la puerta cedería pronto. La hoja era de notable grosor, pero se estaba arqueando ya, abriéndose una rendija en el lado opuesto al de la cerradura —ésta, pues, resistía todavía—, justo entre los goznes extremos del quicio. Angustiado, tras una ligera vacilación, Sebastián acudió a un recurso clásico: hizo presión con la punta del pie izquierdo, bien afianzado éste en el suelo, y echó hacia atrás la pierna derecha, haciendo palanca con ella, de suerte que toda la tensión muscular se concentrara en aquel punto. Además, estiró ambas manos, y con las palmas abiertas sobre la madera hizo la mayor fuerza posible con los brazos. Aquello, al principio, dio buenos resultados. Si no totalmente, sí al menos en parte, quedó reducida la peligrosa curvatura que la puerta había llegado



a alcanzar, desapareciendo la rendija casi por completo. Fuese por la eficacia de aquella resistencia, o por lo inesperado de la misma, desde fuera parecieron dar muestras de sorpresa y aun de cierto repliegue, disminuyendo la presión que desde allí se ejercía. Sebastián lo percibió con alivio... Pero ese alivio duró apenas unos segundos. Inmediatamente, y como si esa resistencia suya más hubiera servido de provocación que de intimidación, las fuerzas exteriores se multiplicaron, arrolladoras. La puerta no sólo recobró la curvatura de antes, sino que la sobrepasó: y la rendija era ahora tan grande que permitía ver perfectamente lo que había al otro lado. Así, y al mismo tiempo que con todas sus energías y toda su angustia, hacía frente a las nuevas acometidas salvajes, Sebastián vio ante sí una masa de rostros desconocidos y hostiles que vociferaban sin parar. Sebastián pensó en hablarles, en preguntarles el porqué de su actitud... Pero comprendió en seguida que habría sido inútil y que, tal como estaban las cosas, lo mejor y quizá lo único que podía hacer era resistir, resistir. ¿Por cuánto tiempo? Los goterones de sudor, el temblor en las piernas, aquella pérdida de sensibilidad en las manos..., eran síntomas claros de que, si se prolongaba esta situación, pronto acabaría vencido. Además, la puerta había empezado a crujir: quizá se partiera de un momento a otro. Fue entonces cuando Sebastián encontró un alivio inesperado: Encarna, tía Luisa, los hijos, se habían puesto a ayudarlo, y esa ayuda resultó muy eficaz. Toda la familia empujaba ahora desde este lado, lo que obligó a un retroceso de quienes lo hacían desde el otro. Sebastián no se hizo muchas ilusiones: sabía que las fuerzas exteriores podían redoblarse fácilmente..., y así fue cómo ocurrió; pero



al cabo de un tiempo indeterminado desistieron y la familia pudo regresar al comedor y terminar la fiesta de cumpleaños como si nada hubiera sucedido, aunque Encarna, un poco molesta, siempre pasa igual, se quejó como otras veces: parece que lo hacen a propósito.




CUATRO POEMAS DE
“AL PASO ALEGRE
DE LA PAZ”

JOSE LUIS NUÑEZ

EL SUEÑO QUE FUI UN DIA

El sueño que fui un día, no duerme, no descansa,
vaga por los castillos del aire, encadenado
al lastre de un aroma, de un recuerdo impreciso
que nace en un instante y lo consagra todo
a una tristeza antigua.

Siempre tiene prevista
su asistencia a la risa frugal, donde los ojos,
comensales, ayunan abonados al crédito
de una convalecencia provisional. Recurre
a la más refinada querencia cuando arrastra
sus volutas de viento, sus pulseras de humo



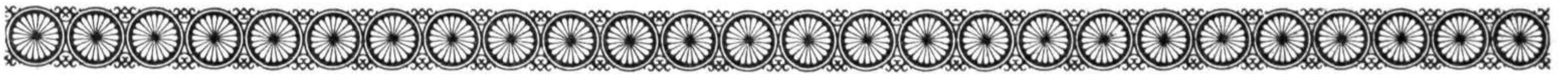
hasta el brazo desnudo de la memoria, muda,
sorprendida en el lecho novicio de un olvido
próximo a consumarse.

El lienzo donde estampa
su onírico calvario, pueden ser los tapias
presurosos de un templo, la piel recién tratada
de algún pasado orfebre, el vapor que despide
el traje veraniego de la yerba al mojarse,
la lentitud del ojo, espectador sombrío,
cuando traduce el labio a través del idioma
espeso de los vidrios...

Cualquier reloj parado
puede fingir su hora, mantenerse en sus trece
y anunciarle al oído que todo sigue en orden,
que el tiempo está servido, que la noche es propicia
y el recuerdo una excusa para vivir dos veces.

CINCUENTA Y CUATRO ESCALONES

La paz era una tarde tristísima de enero,
un sol ajusticiado con redobles de lluvia.
El agua acuchillada salpicando en los hombros,
buscando entre mis ropas una muerte más tenue.
La inquietud de las puertas
soportando una sombra, que, la prisa, versátil,
repartía en los quicios,
burlaba el ajedrez
confuso de los charcos.
Cincuenta y cuatro timbres
de humedad franqueando
la queja confidente de las botas de hule.
Cincuenta y cuatro dientes enhiestos, milenarios,
como una carcajada solidificada
en las grutas del miedo.
Cincuenta y cuatro golpes
de mar, cincuenta y cuatro
feroces sacudidas
contra la borda de los pasamanos.
Y el fondo negro y duro
del vacío
al que yo me asomaba
cincuenta y cuatro veces...





MUERTE DE UN HOMBRE EN UNA CASA ABANDONADA

Alguna luz ha vuelto a incorporarse
bajo la colcha airada de estos techos
hundidos por las sombras. Algo, alguien
está manipulando este universo
desplomado y sin leyes.

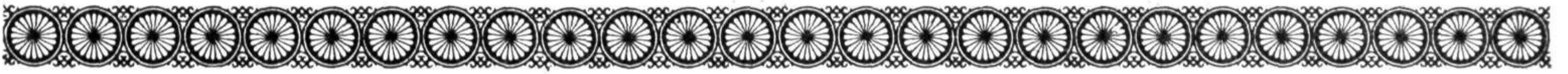
Solamente
los troncos expropiados por el hacha
de un propósito urgente, permanecen
soportando la piedra del escándalo.
Mas alguien hurga el cuerpo de granito,
reincorpora sus poros a la vida,
abriendo las ventanas.

Alguien suena
las flautas de sus botas caminantes
aquí, y los insectos se organizan
sorteándose el miedo.

Alguien toca
las trompetas salobres de los grifos,
las teclas dispersas del piano
que componen la luz, y se iluminan
los muros, descubriendo sus memorias
que ya eran del polvo.

Y los acordes
de la noche se funden.

Y la casa
se encuentra, al fin, la víctima propicia
para justificar este abandono.





LA DIOSA BLANCA

A Mary Pepa, que en buena guerra esté

Recuerdo a Mary Pepa. Era la reina
blanca de los pigmeos, en el patio,
cuando agosto ensartaba
la aguja luminosa de la espiga
y el dentabrón, bordando en el vacío,
clausuraba su verde cremallera
con el dedal profundo de los pozos.
Cuando el Sur columpiaba
el reloj de la siesta,
el corral encendía
la hoguera de los sueños.
Yo emulaba a Tarzán,
trepando por la higuera,
y descolgándome por sus lianas
de melaza y picores,
llegaba hasta su choza de foñisco,
y la raptaba.

Un día
no la encontré en su tienda
ni tras la empalizada del gallinero.
Nadie la había visto, ¿Qué tribu,
qué hombre blanco osaba...?
No hubo risas,
y el rosario esa noche
fue más triste en la casa.
Al día siguiente,
mis tías convocaron mi asombro,
me llevaron al sitio
donde yacía la reina.
¿Una flecha? ¿algún rayo?
Sé que el brujo del pueblo
mezcló todas sus ciencias
—sulfamidas, herbarios—
en un brebaje urgente.
Pero ella, muy pálida,
no despertó jamás ante el conjuro.
Y la dejé dormida
en una caja blanca.
Como una diosa inmóvil
entre cuatro cerbatanas
de lealtad.

CANOGAR





Homenaje a Rothko

Acotado espacio
ventana abierta
batalla de luz y sombra
de blanco y negro

pasión mental
bidimensional pensamiento
horizontal otro
unir en conjunto

tricolor tondeado
blanco, rojo, negro
negro, gris, blanco

cuando el cielo piensa negro
rectángulo con tríplica
silencio.

3-7-80

V. Canjón



SOBRE INTERPRETACION LITERARIA

TOMAS SEGOVIA

(Estas páginas forman un subcapítulo de un libro en preparación que se presenta, en uno de sus aspectos, como una crítica de la actitud formalista y una reivindicación de la actitud interpretativa. El título del libro es, provisionalmente, Poética y profética. He dejado al principio las últimas líneas del subcapítulo precedente para ayudar a situarlo en su contexto.)

Quien se pregunte de qué modo significa Platón en los tiempos de Platón y a la vez significa en los nuestros, o qué tiene que ver lo que Hiroshigue veía en sus pinturas y lo que vemos nosotros, ha entrado en la más vertiginosa espiral interrogativa. Porque todo el espesor que nos separa de esos humanos desaparecidos es a la vez el que nos comunica con ellos, y es entonces a su vez significativo. De tal modo, que si todos los textos de Platón se hubieran perdido, de todos modos no se habría perdido su tradición: antes de perderse, sus textos habrían tenido tiempo de caer en el río de la historia y crear una onda cuyas últimas olas, por muy débilmente que sea, tienen que agitarse todavía en torno nuestro. Y así los textos de Platón los leemos desde la primera vez con unos ojos que ya le debemos en parte a él aun antes de conocerlo; pero no a través de ese texto que no conocíamos y que sigue tal como en sí mismo en su eternidad, ni a la deformación de ese texto que nuestros ojos producen (que sería un círculo vicioso), sino gracias al tren de ondas que se originó en el choque de ese texto al caer en el tiempo, que hubiera ido desplazándose hacia el futuro aun después de la desaparición del texto, y que ha recorrido

desde entonces todo el espacio de la historia para llegar a nosotros, y allí, asombrosamente, en el inconcebible puente del ojo que lee, encontrarse con su propio origen: el Texto, que había llegado allí, al presente, antes que la onda que de él mismo partió, y estaba esperándola al otro lado del ojo.

SALUDOS A EINSTEIN

Como se ve, el texto es el único cuerpo que viaja a la velocidad de la luz, y Platón, tan opuesto a Heráclito en esto como en otras cosas, se baña dos veces en el mismo río —en el río de ríos, en el flujo de la Historia—. Hay que ser erudito para no sentir vértigo ante este abismo. Marx, como es sabido, se declaró incapaz de sondearlo, si no en cuanto a las ideas de los griegos, por lo menos en cuanto a su «encanto eterno», que no es menos histórico ni menos significativo que la geometría de Euclides. Hay que ser erudito o hay que ser lingüista. La lingüística, como lo que los científicos llaman «física tradicional», suprime este problema gracias a lo reducido del campo que estudia y a lo grosero de sus instrumentos, para los cuales el tiempo de

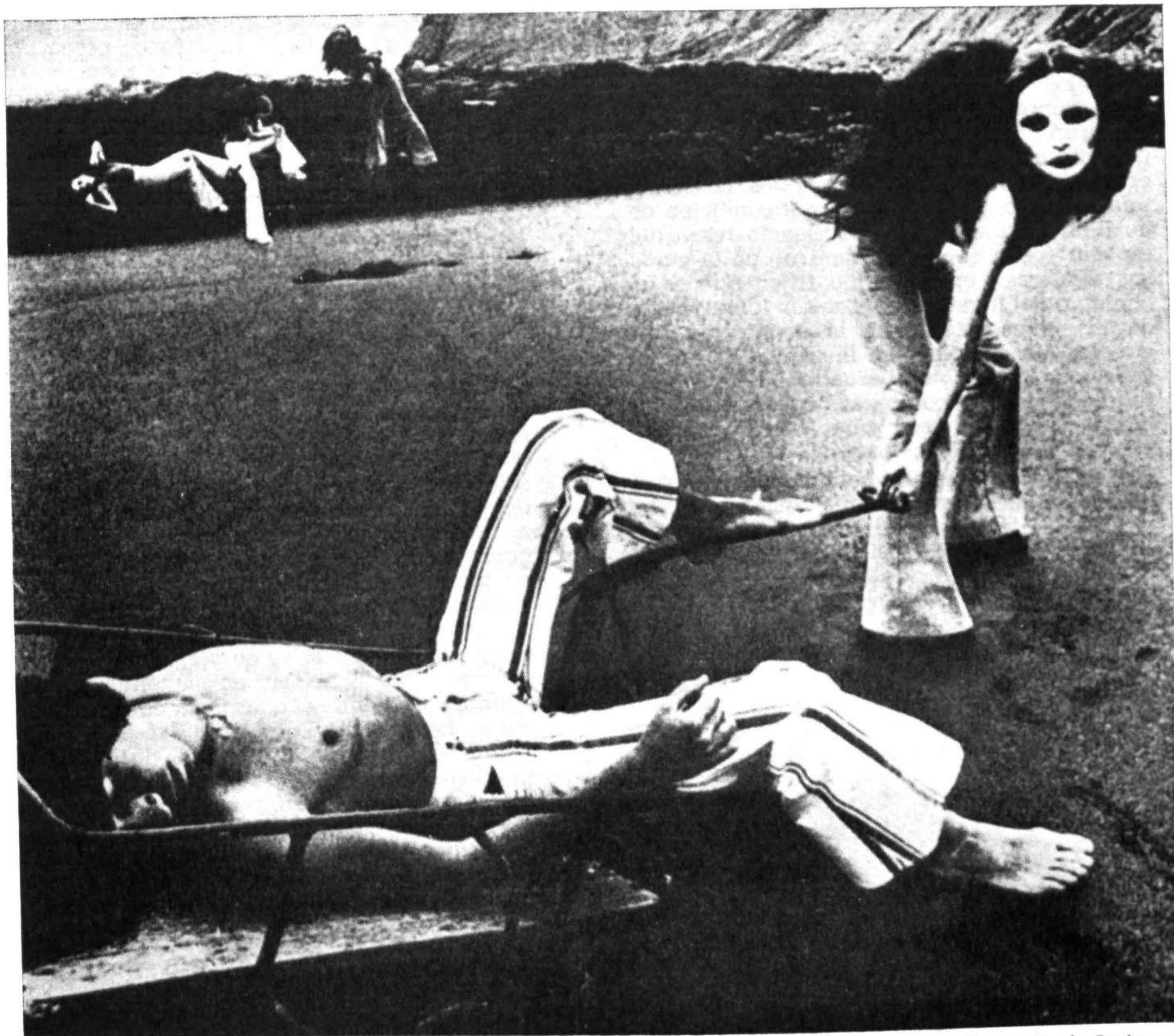
la transmisión (como la velocidad de la luz antes de Einstein) es prácticamente inobservable. Supongo que ningún lingüista aceptará (o incluso entenderá) que se le puedan hacer reproches a propósito de Einstein. Pero entre tantas vaguedades que se dijeron recientemente con ocasión del centenario de Einstein, algunas de ellas desde la lingüística o desde sus alrededores, nadie parece haber aprendido de la física relativista lo que los lingüistas y semiólogos podrían haber aprendido de ella. Es que los especialistas de la significación parecen atender menos que nadie a la significación más amplia de la ciencia, o sea a su sentido. Para sus propios métodos, podrían haber aprendido que en las descripciones del acto de comunicación desde la perspectiva lingüística, está implícito un postulado de simultaneidad que es una simplificación a la vez tan operativa y tan teóricamente oscurecedora como el postulado de simultaneidad física que Einstein desmenuzó magistralmente hace más de tres cuartos de siglo. Basta volver la mirada hacia las grandes distancias para que aparezca, en semiología como en física, que el tiempo transcurrido entre la emisión y la recepción es la clave de todo el asunto, y que la situación en que el emisor y el receptor pueden considerarse como simultáneamente en presencia uno del otro tiene que describirse como un caso particular de la otra y no al revés. Toda la tendencia más reciente en teoría del discurso toma, sin embargo, la actitud contraria (a menudo tanto más cuanto más cree estar haciendo lo opuesto): intenta describir la significación que viene de las galaxias lejanas de la historia con esquemas sacados de la significación simultánea. Y así la que más se engaña entre esas tendencias es la

que cree resolver el problema reduciendo la teoría de la comunicación, que es emisión-transmisión-recepción, a una teoría de la sola recepción, sacralizando aún más el texto que cree estar historizando. (El mismo Ricoeur ha caído últimamente en esa trampa.)

La lingüística se encuentra, pues, en una especie de fase prerrelativista, en la que el signo (como la señal en la física tradicional) se propaga a través de un éter semiológico: durante su viaje al signo no le pasa nada, como si el tiempo-espacio bruscamente se borrara una vez producida la emisión, para reaparecer de nuevo del otro lado, una vez producida la recepción. El carácter epistemológicamente arcaico de nuestra orgullosa semiótica aparece claramente si comparamos su noción del signo con la moderna noción de señal en física, donde la señal es la transmisión de la señal, y ésta no tiene ningún ser fuera de esa transmisión. La señal no puede, pues, describirse en sí en la física moderna (ni en ese otro «en sí» que sería una estructura de las señales entre sí); es el modo de ser físico del mundo, el modo en que el mundo aparece para la física, y se confunde, pues (para la física), con ese mundo mismo. La luz no es para Einstein un ingrediente del mundo físico que pudiera separarse de los otros ingredientes, sino muy literalmente su textura física última, el modo irreductible de manifestarse físicamente el mundo. Ese modo, a su vez, no se sitúa fuera de ese mundo como algo que, siendo la explicación del mundo físico, no se explicara, en cambio, por él, sino que tuviera en sí su propia explicación. La luz para el físico es de naturaleza física, es velocidad (espacio por tiempo), y «lo» que tenga la velocidad de la luz es para él luz.

Puede ser entonces divertido, a la par que instructivo (como decían en tiempos de mi abuela), proseguir este paralelismo metafóricamente einsteiniano y entretenernos en delinear una especie de teoría ondulatoria de la significación, que confiamos en que nadie tomará en serio, es decir, literalmente. Supondríamos entonces que el sentido «viaja» en el «espacio» histórico como una onda «viaja» en el espacio físico. La onda física no es una cosa que está en el espacio y se desplaza en él: es más bien ondulación de ese espacio mismo. En la macroestructura —una onda en el aire, por ejemplo— la onda no es otra materia (u otra energía) que traspasa la materia aérea: es ondulación del aire, es *transmisión* pura. La onda no «viaja»: es el viaje. De modo paralelo, el sentido no es más que ondulación del «espacio» histórico, pero no está hecho de otra cosa que ese espacio histórico. La onda einsteiniana no es lo mismo que el «simple» espacio; tampoco es otra cosa que espacio: es modo de ser del espacio.

Pero, como decíamos, todas las semiologías o semióticas modernas son prerrelativistas.



Fotografía de Eguiguren

El «espacio significativo» es para ellas un espacio euclidiano, que *contiene* los signos como el espacio de la física tradicional contiene los cuerpos, sin «contaminarse» con ellos. Sobre ese principio se puede describir con gran precisión el movimiento de los cuerpos en todo sistema que se aisle previa y convenientemente. Se puede, pues, construir una mecánica coherente, pero a condición de postular un éter, o sea un espacio fuera del espacio (pero que está «dentro» de él como sus agujeros), un lugar no físico que es el cimiento del lugar físico. Las semiologías modernas, y especialmente la semiología lingüística, construyen una mecánica de la significación por islotes llamados «sistemas» y rodeados de éter por todas partes; pero son incapaces de construir una «teoría de campos» de la significación.

El *signo* de nuestra semiología, como el *cuerpo* de la física tradicional, delata a la vez una insuficiencia y un exceso teóricos. El *cuerpo* de los viejos físicos es a la vez una analogía disimulada de la «cosa» y un *cons-*



tructo de la teoría constituido únicamente por la insuficiencia de esa teoría, o sea por su incapacidad de generalizar la noción de espacio-tiempo a todo el campo epistemológico de la física. La noción de *cuerpo* implica la noción de *éter*. Paralelamente, la noción de signo es a la vez una analogía disimulada del «sentido» y un puro *constructo* de la incapacidad de la teoría para dar cuenta de la estructura temporal de su campo epistemológico. El aspecto analógico aparece claramente en el carácter inanalizable (en el postulado acrítico) del nexo entre expresión y contenido. El estructuralismo puede describir todas las estructuras, menos la estructura del signo: la existencia del signo es metafísica, como la existencia de las «cosas» en la física tradicional. Pero la paradójica consecuencia de una física de los *cuerpos* es que sólo puede construir su cientificidad al precio de perder inadvertidamente el *cuerpo* mismo: al matematizarse, la mecánica geometriza el *cuerpo* y lo transforma en el *móvil*: «punto» en movimiento. Desde ahí hasta Einstein, la mecánica no podrá ya explicar cómo es que los «puntos» en movimiento de la física (donde no hay cuerpos) se corresponden con los «cuerpos» de la experiencia (donde no hay «puntos»). Cuando el cuerpo ya no puede apoyarse disimuladamente en la «cosa», simplemente se derrumba. Es lo que le pasa al signo lingüístico formalista, ya sea funcionalista, transformacionista o pseudhelmsleviano: es un punto que nunca se encuentra en la experiencia, mientras que el sentido (incluso muchas veces el «significado») nunca se encuentra en la teoría.

En una primera aproximación, la teoría de las ideologías (o más en general de la «falsa conciencia», para no excluir nociones de origen freudiano) señala la dirección para salir de ese callejón. Pero justamente no hay hasta ahora una teoría de la ideología que no postule el éter. Es decir, que no implique un lugar no-ideológico que funda el campo epistemológico de esa teoría. Mostrar cómo ese éter está siempre implícitamente postulado es especialmente complicado en las teorías de la ideología de inspiración marxista. Estas teorías parecen aceptar de antemano que el lugar de su significación es él mismo histórico: que esa teoría es ella misma una ideología. En realidad son ellas las que más se parecen analógicamente a la física newtoniana. También Newton concede que su éter tiene las propiedades físicas (las propiedades de un *cuerpo*) que le son necesarias para que funcione la teoría, pero eximiéndole a la vez de las que mostrarían la insuficiencia de esa teoría. El éter de Newton transmite las fuerzas o energías (que en física relativista lo mismo podrían llamarse ondas o señales) como un «cuerpo físico», pero ni las absorbe, ni las modifica, ni las produce como los demás cuerpos físicos. La irracionalidad

de esta concepción no proviene en realidad de cómo se concibe el éter, sino de cómo se concibe el «cuerpo físico» cuyas propiedades se le atribuyen o se le niegan a ese éter. Mientras el «cuerpo» se conciba como algo que está en el espacio, pero *separado* de él, o sea, que a la vez es y no es ese espacio que lo «contiene» (la *res extensa* que «ocupa un lugar en el espacio» y por lo tanto es espacial sin ser espacio, a menos que sea el espacio el que no es espacial, puesto que no es un cuerpo y puesto que el espacio «no ocupa lugar en el espacio», que es como una *res extensa* menos la *res*); mientras se conciban las cosas así la contradicción tendrá que aflojar en algún punto. Ese punto es precisamente la noción de éter, que es ni más ni menos que el *extensum* sin *res*, o lo físico no-físico.

Pero en una teoría ideológica de la significación las cosas son mucho más oscuras que en una teoría física. En la ciencia propiamente dicha, aunque a veces no sea fácil mantener con claridad la distinción entre lo real y la explicación de lo real, esa distinción sigue siendo en principio posible. La ciencia pone en comunicación un campo óptico con un campo epistemológico que ella tiene que postular como distinguibles. La explicación de lo real no pertenece para la ciencia al campo de lo real, sino al campo del sentido, como podría verificarse aunque sólo fuera por el carácter histórico de esas explicaciones, que no se confunde con la temporalidad de las realidades explicadas, las cuales pueden tener evolución, pero no historia. Mientras que lo que una semiología se propone «explicar» (cuando es eso lo que se propone) no sólo se confunde con el sentido, sino que efectivamente no tiene más que ser sentido. Podríamos decir un poco metonímicamente que las semiologías explicativas consisten en explicar las explicaciones, como se ve nítidamente en las teorías de la ideología. Su circularidad es, pues, absolutamente irrebalsable.

Todo esto se transparenta, si ponemos un poco de atención, en los malabarismos de Althusser. Sus tesis sobre la «última instancia» son la versión semiológica de las tesis newtonianas sobre el éter. El éter semiológico de Althusser tiene en «última instancia» las propiedades que convienen para su teoría, pero las pierde en las otras «instancias», donde podrían estorbarle. No de otro modo concibe Newton el éter: como un «imponderable» que es «en última instancia» un cuerpo físico. El sentido último de la tentativa es por supuesto la reducción del campo de la significación al campo del ente. La «última instancia» es, como era de esperarse, «determinación en última instancia».

Sabemos que, en la concepción metafísica moderna, el ente es lo que está determinado. Esa concepción del ente en sus determi-

naciones es precisamente lo que funda el conocimiento científico, que es a su vez precisamente el conocimiento del ente. Tal conocimiento sólo es posible si se concibe al ente como determinado en *cualquier* instancia y no únicamente en «última instancia». Hay una ambigüedad puramente intuitiva y nada teórica (una ambigüedad de sentido y no de conocimiento) en el término «última instancia» que Althusser hace jugar tan hábil como ilegítimamente. Si un científico dice que los fenómenos tienen «en última instancia» causas físicas, lo que la expresión «última instancia» significa en ese contexto no es que haya una jerarquía en los fenómenos o en las causas de los fenómenos (algo así como unas causas menos físicas en primera instancia y otras plenamente físicas en «última instancia»), que es una aseveración desprovista de sentido científico, sino que hay una jerarquía del conocimiento de los fenómenos y de sus causas. En su forma más simple, una jerarquía temporal: al final, después de muchos trabajos y de muchas depuraciones, se encuentra «en última instancia» una explicación por causas físicas del fenómeno; pero es la explicación la que tarda en llegar, no la causa misma. Y otro tanto sucede cuando la jerarquía no es temporal, sino epistemológica. Las explicaciones por causas puramente físicas son científicamente «últimas» porque son más explicativas y abarcadoras que las otras. Pero decir que una explicación puramente física es más explicativa científicamente no es lo mismo que decir que las causas físicas mismas sean más causales que las otras. Ni más causales ni menos causales: ninguna de las dos co-

sas tiene sentido científico. (Estas cosas nos las dijo con toda claridad Jacques Monod, pero parece que nadie quiso escucharlas.)

Althusser necesita, pues, un éter, una «última instancia» que para el conocimiento científico sería enteramente inútil. La «última instancia» significa que el mundo del ente y el mundo histórico son «en última instancia» el mismo. Esta unificación es necesariamente una reabsorción y necesariamente siempre en la misma dirección: el campo del sentido se reduce al campo del ente, porque la reducción inversa es imposible. Pero esa absorción tiene sus complicaciones. La reducción simple y directa del campo del sentido al campo del ente —o sea, el positivismo— pronto deja ver sus contradicciones y hasta acarrea una paralización de las tareas de la ciencia. Entonces se hace necesario inventar la «última instancia». Es una manera de reducir y a la vez no reducir el campo del sentido (el campo histórico). Como el éter de Newton, lo histórico será una especie de cuerpo material (o sea, en términos modernos, un ente determinado) cuando nos convenga, y será un puro sentido histórico y no determinado cuando sea eso lo que nos conviene: en su «última instancia»

propia, o en su «esfera de autonomía» (que estos filósofos no vacilan en calificar, sin la más mínima sonrisa, de «autonomía relativa»), un sentido histórico (digamos el «encanto eterno» del arte griego) puede ser un no-determinado, lo cual no quita que sea (aunque claro que «en última instancia») un determinado.

Como decía, la aparente sensatez de esta concepción se funda únicamente en el astuto aprovechamiento de una ambigüedad. En el campo del sentido la noción de «instancias» puede en efecto ser significativa. Porque digámoslo de una vez: es en todo caso una significación la que puede entrar en una jerarquía de sentido y absorberse acaso «en última instancia» en otra, pero nunca un ente en una jerarquía de entes. Es la noción de *determinación* en última instancia la que está vacía de sentido. Si es de veras determinación, remite al conocimiento del ente, y en ese conocimiento las determinaciones pueden concebirse en una distribución de posiciones, pero no en «instancias». Las posiciones son epistemológicamente equivalentes y sin jerarquía. Una ciencia que ignore que sus *ordenaciones* no son *cardinaciones* y que el «primero» de una de sus series no tiene nada que ver con el «principal» o incluso el «príncipe» de una instancia humana está perdida. Es la famosa depuración de lo cualitativo en la ciencia. Una «determinación última» sólo es «didácticamente» última; ónticamente todas las determinaciones son de la misma instancia. La única democracia absoluta y efectiva es la democracia de las causas que la ciencia decreta en lo real.

Esto nos va a permitir ahora recurrir a una imagen que por supuesto sólo metafóricamente puede entenderse. La ciencia estudia desde un espacio mental euclidiano un espacio real no euclidiano. El espacio epistemológico de la ciencia es en efecto homogéneo e isótopo (aunque no infinito). Como el espacio físico prerrelativista, contiene unas nociones que lo habitan y se relacionan a través de él sin tocarlo ni mancharlo. Lo que con esta metáfora queremos describir es por supuesto el carácter no ideológico del espacio epistemológico de la ciencia. (El sentido ideológico de la ciencia es precisamente el exterior de ese espacio, o sea, es precisamente sentido.) Las filosofías en cambio se mueven en un espacio no-euclidiano, porque sus representaciones y aquello a que se aplican son de la misma naturaleza y se manchan mutuamente, situación que podríamos comparar metafóricamente con la del espacio-tiempo einsteiniano, donde los «cuerpos» que ocupan el «espacio» y el «espacio» que contiene esos «cuerpos» son de la misma naturaleza y dependen mutuamente en su modo mismo de ser. En la física relativista el cuerpo es un modo de ser del espacio y el espacio un modo de ser de los cuerpos. (O

Fotografía de Eugenio Forcano



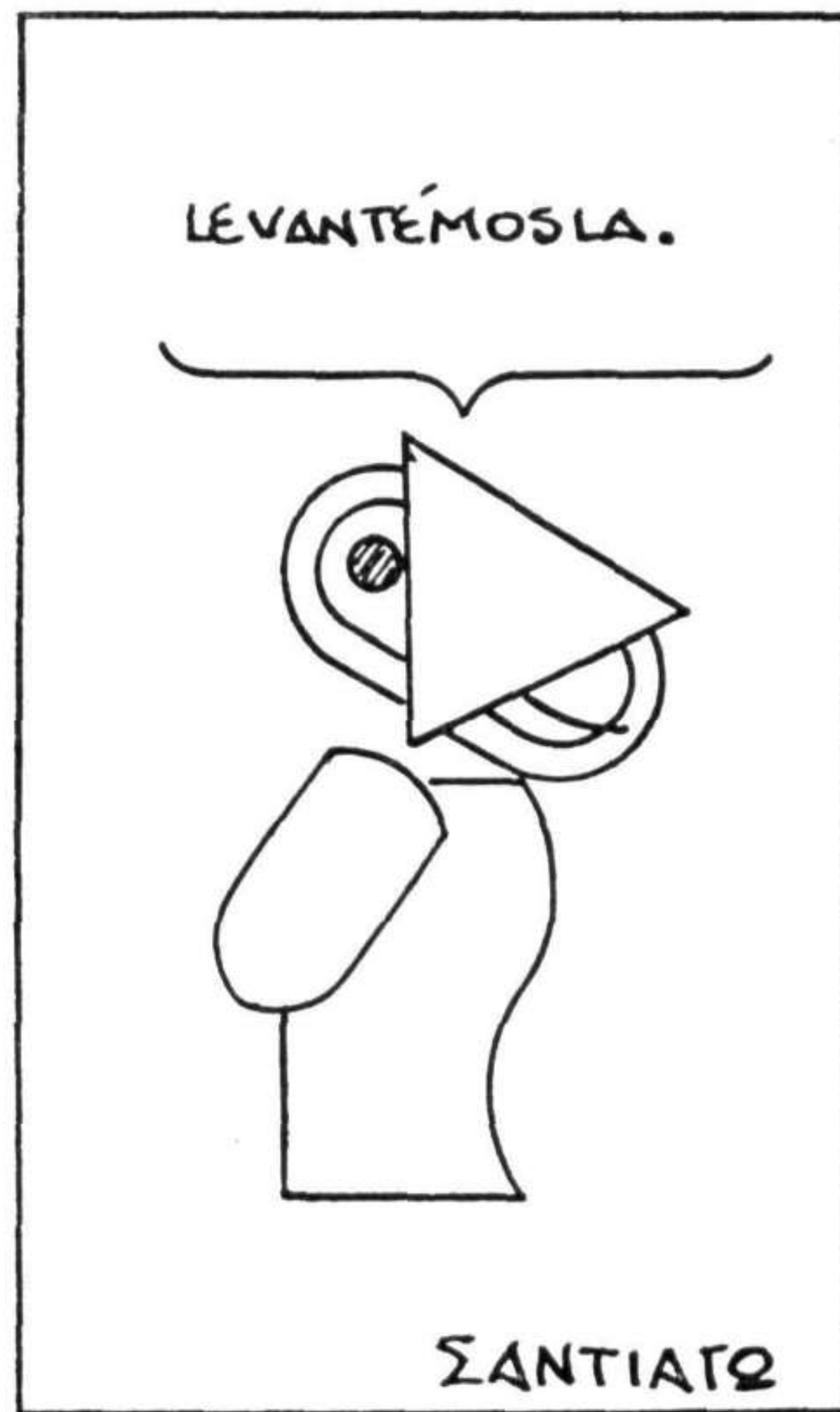
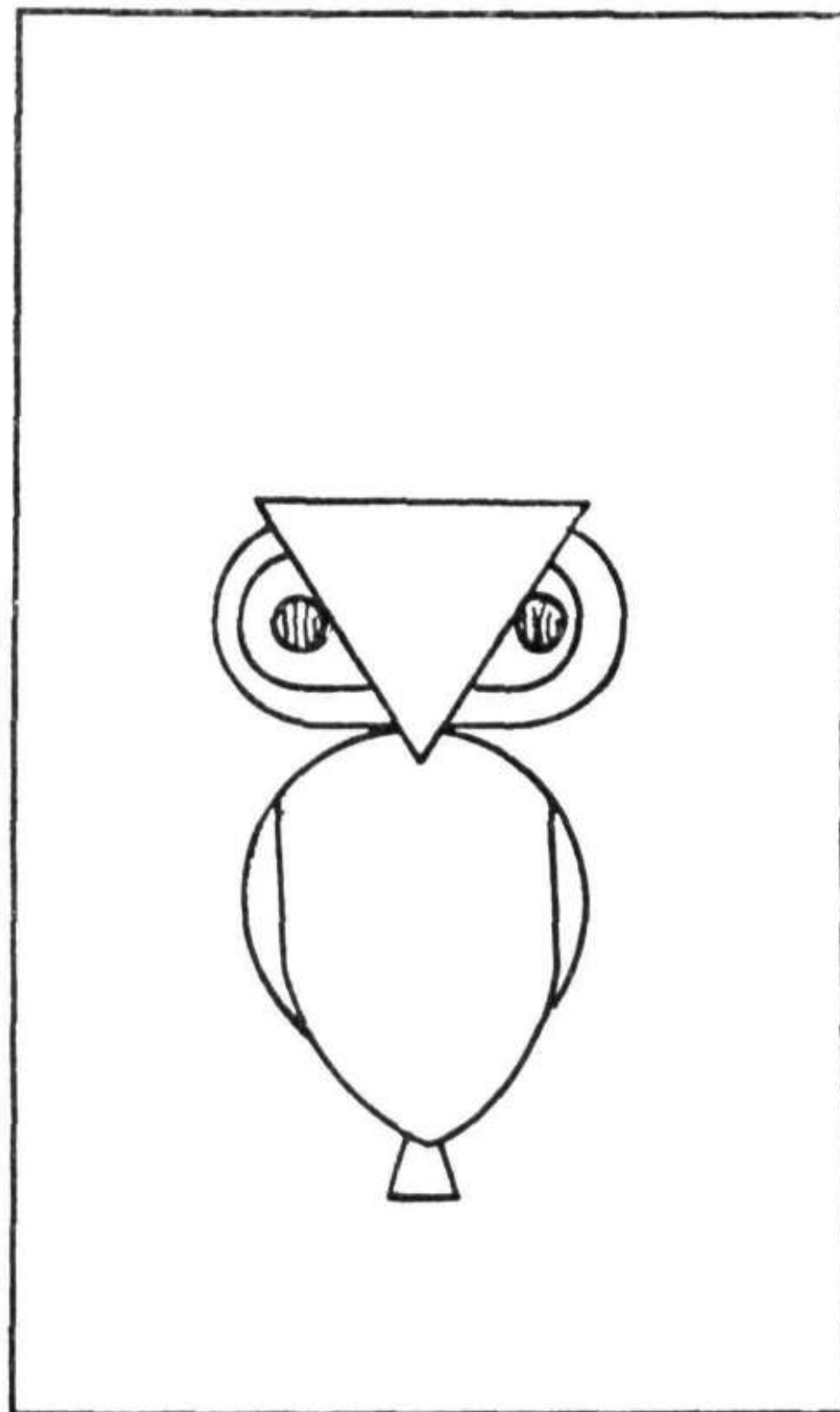
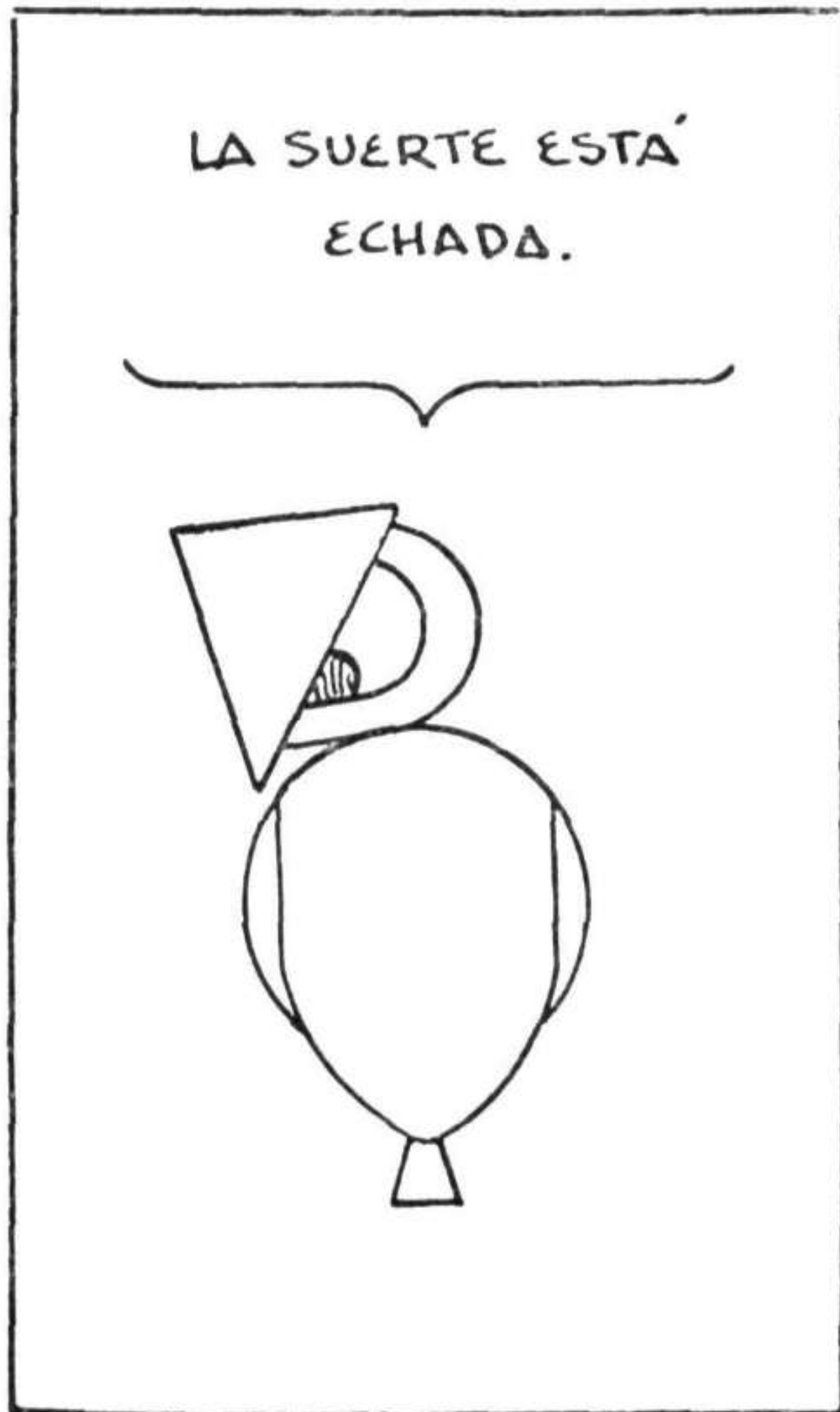
más exactamente el espacio-tiempo; pero prefiero decirlo así porque una perspectiva que ve preferentemente el tiempo en el primer plano me parece más adecuada a la física cuántica, aunque confieso que el sentido de esa física es para mí más misterioso que el de la relativista; la lectura de Bachelard me sugiere por lo menos que en la perspectiva cuántica puede decirse que el evento físico aparece como un modo de ser del tiempo y el tiempo como un modo de ser del evento físico.)

Con esto no hago más que dar una expresión un poco abstracta a una sencilla verificación de la experiencia: que la ciencia busca un sentido de los hechos, mientras que la filosofía busca un sentido de la historia—o sea, un sentido del sentido—. Para volver a la perspectiva que estábamos examinando, en la cual la filosofía (y tantas otras cosas) aparece como ideología, diremos que en este universo del sentido la ideología es un modo de ser de la historia y la historia un modo de ser de la ideología. Pero con ello no queremos decir que la historia tenga otros modos de ser—sería como volver a un espacio físico unas veces relativista y otras veces no, un espacio que podría ser la misma naturaleza que los cuerpos, pero también podría ser de otra naturaleza—. Es claro que esto equivaldría a reintroducir el éter «en última instancia», o el éter «relativamente» autónomo. Esa reintroducción es la que opera la teoría de la determinación en última instancia. La historia no sólo tiene un modo de ser ideológico; también tiene un modo de ser óptico, o sea, determinado («materialmente» determinado, aunque la noción de «materia» en este sentido sea tan imposible de definir como las supuestas determinaciones que opera). Se ve entonces por qué una teoría de las ideologías es necesaria-

mente determinista. Como tal teoría, o sea, como método de conocimiento objetivo, tiene que situarse en un espacio epistemológico euclidiano desde donde da cuenta un espacio «objetivo» no euclidiano. Dicho de otra manera, esa teoría podrá confesar que es ella misma una ideología en primera instancia (o en muchas instancias), pero convencida de que «en última instancia» no es una ideología (o no es una ideología como las demás, que es una manera de decir que sí pero no): en última instancia es una ciencia. Se ve también que la insistencia en la determinación en última instancia no es gratuita: sólo ella puede garantizar que el conocimiento que dice eso es en última instancia científico—incluso es el *único* conocimiento del todo científico, puesto que es el conocimiento de que todos los demás conocimientos son ideológicos.

Y sin embargo la noción de ideología (y más en general la de falsa conciencia y de enajenación) tiene sentido y su perspectiva es a menudo esclarecedora. ¿Cómo es posible tal cosa? Para enfrentar esa pregunta con alguna lucidez es inútil seguir buscando mejores justificaciones de la científicidad de tal teoría. Más esclarecedor nos resultará suponer que esa teoría es entera y realmente una ideología como cualquier otra, y en lugar de plantearnos la pregunta insoluble de cómo es posible, si las ideologías en general ocultan el sentido y enmascaran el conocimiento, que una entre ellas lo revele en cambio, preguntarnos más bien cómo es posible que lo revele siendo una ideología, y si no será que todas las ideologías son revelaciones del sentido, aun cuando posiblemente sean también ocultaciones del sentido. Pero eso, por supuesto, es otra historia—o más bien eso es *la* historia, que, como es sabido, siempre es otra.

Lechu Zen

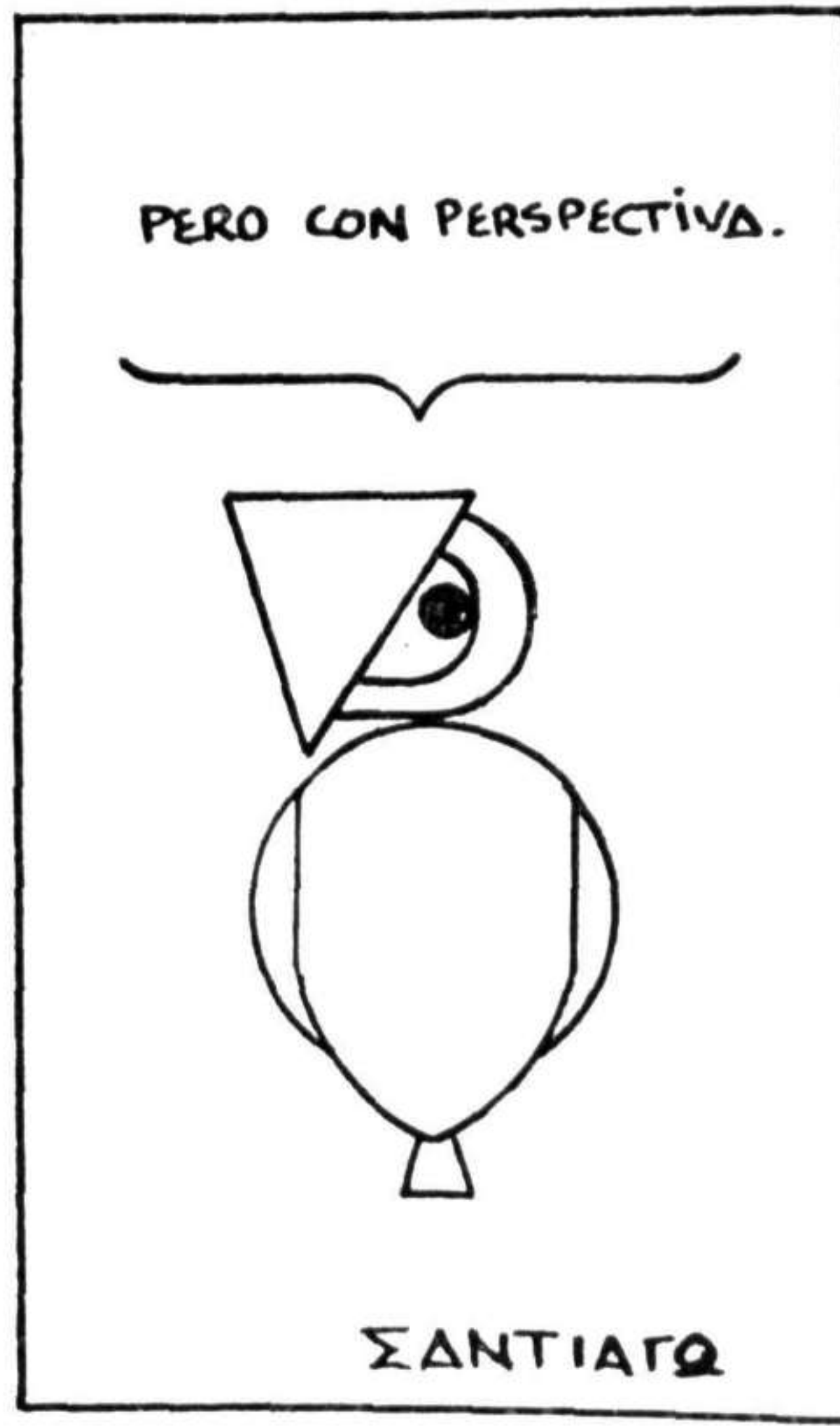
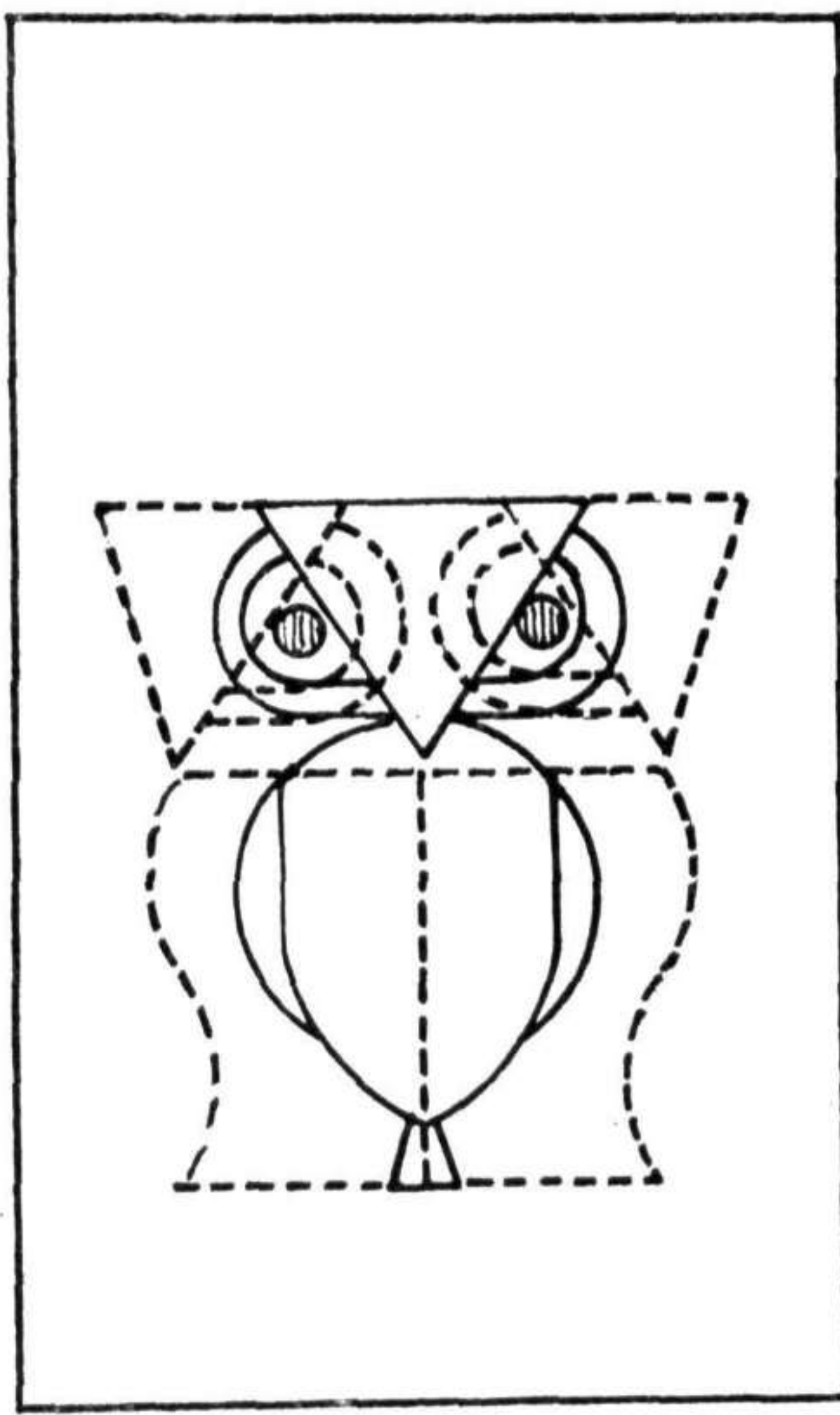
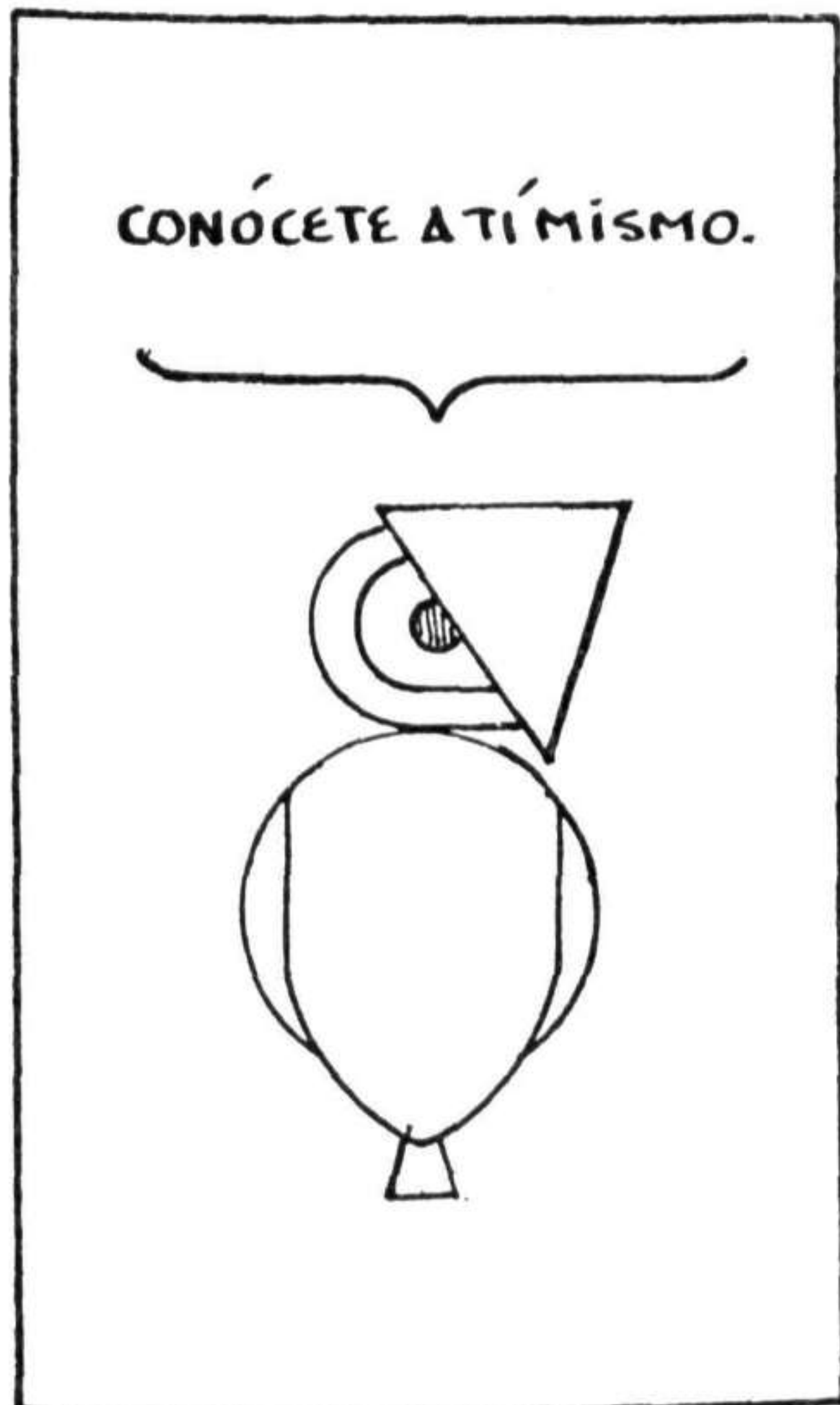


REFRANERO COMENTADO

Hecha la ley, hecha la trampa. Otra ley.

La necesidad tiene cara de hereje. Para el rico.

El buey suelto, bien se lame. Sólo hasta donde puede.



NOMBRAR LAS COSAS EN EL NUEVO MUNDO

FILOTEO SAMANIEGO

ABUNDAR en la empresa poética de la búsqueda de un nombre para cada cosa es la función de cada día, la función de cada escritor porque, en definitiva, no nos queda por lo pronto otro objetivo, y hermosa función, por supuesto, que la de «mentar con las palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado» (Lupe Rumazo, *Rol Beligerante*, pág. 168). «Nuestro mundo, ese mundo de la selva vegetal y mental americana, dice Carpentier, sigue aparentemente siendo mundo de la mentira, de la trampa y de falsos semblantes: allí donde todo es disfraz, estratagema, fuego de apariencias, metamorfosis, mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larva con carne de zanahoria, y el pez eléctrico que fulminaba desde el pozo de las linazas»... Y de «tantos pájaros hechos a todo pincel, que a falta de nombre conocido... fueron llamados "indianos girasoles" por los hombres de armaduras»..., o «pájaro teológico que nos ha gritado: "dios-te-ve", a la hora del crepúsculo» (A. Carpentier: *Los Pasos Perdidos*, página 164).

Ni siquiera nos satisfacen los propios nombres propios y tene-

mos que buscar apelativos más sonoros aunque en ellos ya se esfumen los apellidos de los antecesores y las continuidades familiares. A Neftalí Reyes le entusiasma el nombre del checo Jan Neruda y se inventa su Pablo Neruda; Félix Rubén García Sarmiento prefiere llamarse Rubén Darío y Lucía Godoy y Alcayaga adopta las sonoridades del seudónimo Gabriela Mistral, y como si el poeta francés de nuestras preocupaciones hiciera de su vida un cambio de sonoros apellidos, Marie-René Alexis Saint Léger-Léger se torna con los años en Alexis Léger, en Saint Léger Léger, en Saint John-Perse, para terminar abreviando todo aquello y llamándose, modernamente, St. J. Perse.

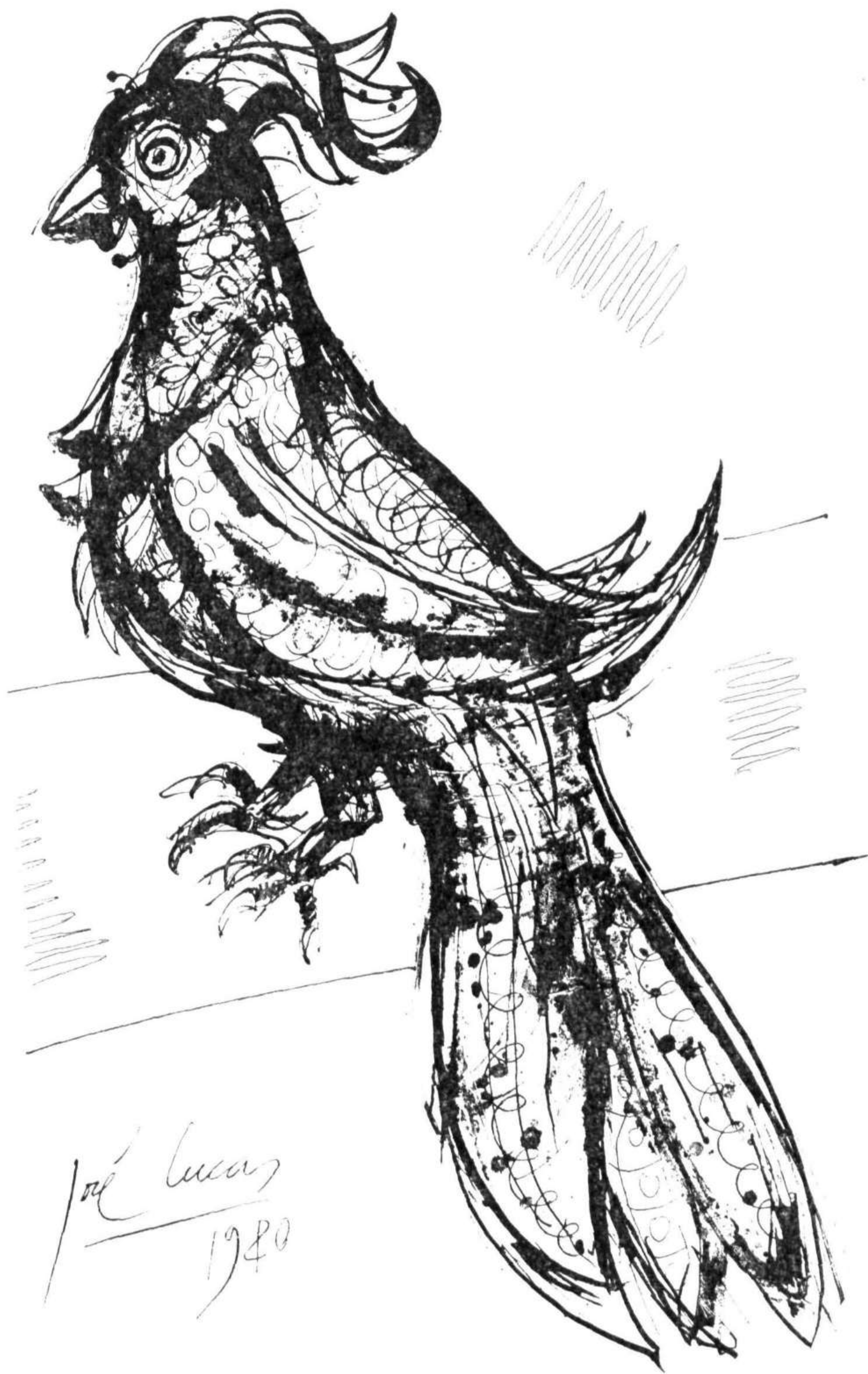
EL DESBROCE DEL LENGUAJE

Ni el lenguaje está, pues, completo. Como los pueblos primitivos, comenzamos por hablar del pájaro-mosca, y sólo después le bautizaremos «colibrí». Estamos todavía en el período inicial, en el instante del sonido, en la elaboración de la frase. La palabra cuenta en su ritmo, en la armonía de su audición: son

tambores los que dicen las frases y son frases las que, como acontece con Miguel Angel Asturias, quieren ser primeramente tambores. Nuestra literatura no puede darse lujos de análisis, como no lo hacen ni nuestra política ni nuestra economía: las soluciones han de ser inmediatas, ecos o réplicas en forma de eco, signos, guías de caminos y trochas recién abiertas por las que no siempre podemos regresar. Y el machete de la selva se repite en ese desbrozar del lenguaje, al que le saltan, en cada corte y en cada intento, unas veces serpientes y otras orquídeas. Hemos orientado toda la literatura hacia el elemento sonoro por sobre precisiones y por sobre lógicas. En siglos pasados y en los presentes lo americano tiene creadores de idénticas intenciones: Bello, Mera, Lugones, Gallegos, Rivera, y ahora, no han cambiado las circunstancias y el poeta escritor entra en la palabra y se regocija en ella: Asturias, Guimaraes, Octavio Paz, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes, Rulfo, Lezama Lima, Carrera Andrade, Neruda o Carpentier.

Estas consideraciones preliminares nos llevan a pensar en que la línea estética americana es la

del panorama verbal y de la función verbal. Y en este sentido es indispensable que, al tocar a uno de los fundamentales poetas franceses, de estricta exaltación sonora, armoniosa y verbal del lenguaje, esto es Saint John-Perse, lo tengamos que considerar entre los descubridores o redescubridores de su propio idioma. Lo que los nuestros hicieron con el castellano, retornar y rebuscar el pasado y restablecer su calidad autóctona, renovar el inventario de los términos y objetos olvidados, ensalzar la naturaleza, no por elevarla hacia la erudición sino por sentirla indispensablemente al lenguaje poético, comunes méritos de la poesía americana, América de la infancia llega a convertirse en compañera permanente de la vida del poeta francés. Elogio, pues, de la palabra, del lenguaje creador y entusiasmo por las calidades intrínsecas de musicalidad de los términos; gusto por la enumeración, por la acumulación de elementos verbales, los mismos que, sin querer, se presentan como el simple escaparate o vitrina de exhibición que es el idioma humilde del cronista o del viajero. Esta fórmula de abundancia no constituye voluntad de erudición sino que es la manera de asegurar la reserva de riquezas, la abundancia de fuentes y la variedad de tratamiento de la poesía. Con la espontaneidad con la que sabía expresarse Pablo Neruda, confía a sus lectores este método suyo: «Yo sigo trabajando con los materiales que tengo y que soy. Soy omnívoro de sentimientos, de seres, de libros, de acontecimientos y batallas. Me comería toda la tierra: me bebería todo el mar...» «Creo en la espontaneidad dirigida. Para esto se necesitan reservas que deben estar siempre a la disposición del poeta, digamos en su bolsillo para cualquier emergencia. En primer término la reserva de observaciones formales, virtuales de palabras, sonidos o figuras, ésas que pasan junto a



uno como abejas. Hay que cazarlas de inmediato y guardarlas en la faltriquera». (*Memoirs*: «La Poesía es un Oficio: la Originalidad», pág. 370).

Es indudable que «pour toute la poésie contemporaine —la véritable— le langage a été, de plus en plus, promu a la qualité de matière de poésie... (*Amers*, de A. Henri, pág. 114). «De la sorte ce surprenant vocabulaire, celui de Saint John-Perse est toujours assimilé, vérifié, garanti, tiré de l'expérience plus que de la culture» (R. Caillois: *Poétique de Saint John-Perse*, pág. 19) [1]. No se trata de ningún modo de tornarse en enciclopédico, sino simplemente de aumentar la reserva, de mantener el material poético inagotables. «Non, certes, que j'eusse dédain de mots communs, mais j'ai toujours senti qu'il y a eu en nous pareil au goût de remonter les âges et les races dans leur semi-anonymat, une instinctive horreur de nommer trop spécifiquement, selon la science et la coutume. Je n'ai jamais aimé nommer que pour la joie très enfantine et très archaïque de me croire créateur du nom. Pensez avec moi à l'extrême différence qu'il y a entre la "mot" et le "nom". Je me souviens d'un long poème sur des oiseaux de mer... qui m'eût paru le fait d'un maniaque ou d'un

[1] «Para toda la poesía contemporánea —la verdadera—, el lenguaje fue promovido más y más a la calidad de materia poética...»

«De esta manera, el sorprendente vocabulario de Saint John-Perse es siempre asimilado, verificado, garantizado, extraído más bien de la experiencia que de la cultura.»

cuiestre en ornithologie, si la plupart de ces oiseaux n'avaient reçu de moi, sans imposture le baptême de leur nom. Je les connaissais pourtant tous fort bien, dans leur réalité comme dans leur appellation et leur classement scientifique» (lettre à Valéry Larbaud, *Pléyade*, págs. 793, 794) [2].

«Pour Saint John-Perse la poésie n'est pas un jeu d'intellectuel. Le poète ne fait que nommer les choses, il les "connaît", il les hante. Il est poète par un contact ininterrompu, nécessaire avec le sol, les arbres, l'air et les vagues...» «Celui que l'on a souvent présenté comme un poète encyclopédique, comme le produit raffiné d'une culture livresque, est en réalité l'homme le plus "naturel", c'est à dire l'homme le plus proche de la nature qui soit» (Pierre Guerre: *Recintre*, *Pléyade*, pág. 1335) [3].

Nada más exacto que las confesiones de uno y las afirmaciones de los otros. Ya que si en la ardua tarea de restaurar, de renovar el propio idioma, Saint John-Perse busca y encuentra su enorme «faltriquera», lo hace

[2] «No se trataba de que desdénase las palabras comunes, sino que existe en nosotros, como el gusto de remontar los tiempos y las razas en su semianonimato, un horror instintivo de nombrar demasiado específicamente, según la ciencia y la costumbre. Nunca me gustó nombrar, sino por el gozo claramente infantil y muy arcaico de crearme creador del nombre. Pensad conmigo en la gran diferencia que existe entre la "palabra" y el "nombre". Recuerdo un largo poema sobre pájaros marinos..., que me hubiese parecido fruto de un maníaco o de un cursi ornitólogo, si la mayor parte de esas aves no hubiesen recibido de mí, sin engaño, el bautismo de su nombre. A todos los conocía bien, sin embargo, en su realidad como en su apelación y su clasificación científica.»

[3] «Para Saint John-Perse la poesía no es juego de intelectual. El poeta no hace sino nombrar las cosas, las "conoce" y se obsesiona. Es poeta por un contacto ininterrompido, necesario, con el suelo, los árboles, el aire y las olas...» «Aquel a quien a menudo se ha presentado como un poeta enciclopédico, como producto refinado de una cultura libresco, es, en realidad, el hombre más "natural", es decir, el hombre más próximo de la Naturaleza que pueda existir.»

de acuerdo con lo que afirma Paulhan (*Pléyade*, pág. 1307), «par hazard», lo que le permite ir incansablemente consultando, investigando, asegurándose de la exactitud de los términos. No duda, pues, en recurrir al botánico, en indignarse, por la inexactitud de la terminología botánica o zoológica, en consultar textos, hasta lograr «l'impeccable exécution d'une entreprise qui ne souffre pas l'innexactitude» (R. Caillois: *Poétique de Saint John-Perse*, págs. 19-20) [4]. Comienza así la enumeración del tesoro verbal del poeta francés, sobre la que apasionada y entusiásticamente han discutido sus lectores: el pájaro Annao, el Anhinga-Anhinga, la almendra de Kako, el grano de café, la hierba de Madame Lalie, la estopa de Indias Occidentales, un drago del Cabo Verde, un Ombú de la pampa argentina, el Jacarandá del Brasil, el enebro de Fenicia, las yucas de México, las grandes lagartijas que «juegan a la iguana», las tortugas, las escolopendras negras de su infancia, la salamanquesa «gekko», la «marbuya»: y todo esto no constituye sino una página de las

[4] «La impecable ejecución de una empresa que no tolera inexactitud.»

maravillosas cartas a Mrs. Henri T. Curtis (Pléyade, 1958, página 1060). ¡Qué cerca estamos de ese Neruda extasiado ante los cactus de su costa, frente a un viejo ágave, o que nos habla de las docas que llevan el nombre griego de aitoaiceae, o de Lezama, que está al acecho de lagartos, coyotes, ceibas, ombúes o hylam-hylams, o del Carpentier que persigue martines pescadores, monos araguatos, pájaros «Dios-te-ve» y paujies «vestidos de noche».

Porque América nos dio eso: nos dio la provisión infinita de sorpresas y la actitud permanente del asombro. Esta costumbre de enumerar se vuelve persistente en Saint John-Perse. Su lenguaje no se agota en ningún instante, sino que progresa y sigue infatigable para que la gota se vuelva río y el poema-río alimente el mar de la poesía. Cuando Octavio Paz intenta definir ese río, esa palabra en acción, ese movimiento perpetuo que es el del himno, el del canto, el del elogio, los vincula con su forma particular de concebir el verso y expresa:

«Decir lo que dice el río, larga palabra semejante a labios, larga palabra que no acaba nunca, decir lo que dice el tiempo en duras frases de tiempo, en vastos ademanes de mar cubriendo mundos.»

¡La enumeración!: tanto se ha insistido en ella y con tanta razón. Antes de llegar al Saint John-Perse que se harta de listas de oficios, de gentes, de profesiones; antes de referirnos a esa «récitation en marche... que guide le poète» (A. Henri) [5], pongámonos, a guisa de ejemplo, en este mundo asombroso y sorprendente que es tan común en los poetas americanos:

«El chorro de agua. La bocanada de salud. Una muchacha reclinada sobre su pasado. El vino, el fuego, la guitarra, la sobremesa. Un muro de terciopelo rojo en una plaza de pueblo. Las

aclamaciones, la caballería reluciente entrando en la ciudad, el pueblo en vilo: ¡Himnos! La irrupción de lo blanco, de lo verde, de lo llameante. Lo demasiado fácil, lo que se escribe solo: la poesía.»

Así suele enumerar su mundo Octavio Paz. Como Pablo Neruda lo hace con su Valparaíso, en recuento de circunstancias y de objetos. Y como Jorge Zalamea, que afectivamente se aproximó tanto a Saint John-Perse, que se contagió gustosamente del estilo laudativo y de la frase río del francés, no dejó de utilizar las listas exhaustivas de motivos y de gentes:

«Nuevas delegaciones llegan a los puertos, correos de la independencia victoriosa, de la soberanía recuperada, negociadores de los tratados de mutua ayuda, portadores de los grandes sellos de la amistad, ministros del diálogo de las lenguas, cancilleres y registradores de los altos negocios del espíritu.»

¿Qué decir de la colección de raíces del agente consular «a veces danzantes, a veces estáticas, o totémicas, o sexuales, entre animal y teorema, juego de nudos, juego de asimetrías», que describe Alejo Carpentier en *El recurso del método*, éste, sí, escarapate admirable, inagotable canción de un mundo vegetal dormido, que despierta a la vida en el lenguaje del cubano?

¡Cómo sentiría suyas estas gozosas enumeraciones Borges, enumerador por excelencia!

LA FRASE DE NATURALEZA VISCERAL

Pero al tratar de este sistema de versos constante, dinámico, infatigable, debemos pensar nuevamente, aunque no fuera sino para insistir en la idea, que ésas son la poesía y la literatura americana; que el desmonte no permite detenerse; que la sorpresa cae de cada liana como palabra o como serpiente. Que avanzamos sin reposo, sin permitir que la hierba cortada crezca anulando la trocha.

«Ahora, hacia el territorio de las tembladeras, con sus lagunas violáceas en perpetuo burbujeo y borborigmos de animales y reptiles ocultos bajo la engañosa quietud de las "victorias regias"... Aquel era un mundo de hibiscos sudorosos, falsos claveles—trampas de insectos—, espumas que de sol a sol enredaban sus volutas, hongos olientes a vinagre, floraciones grasientas sobre troncos podridos», «como ve Carpentier la selva americana» (*Recurso del método*, p. 121).

Sensación de trabazón, de obstáculo vegetal, de angustiosa falta de horizonte, de deseo de abrir luz a través de la «vegetación feraz, entretejida, trabada en intrínquilis de bejucos, de matas, de enredaderas, de garfios de matapalos». Saint John-Perse sufre de la misma sensación mezclada a esa admiración por «cet univers nocturne de l'éclat tropical et l'inquietant ruisselement de cette splendeur restituées» (à R. Caillois, 1953, Pléyade, página 967) [6], que se confunde entre incertidumbres y sombras; entre formas de plantas que sugieren un mundo de fantasmas incógnitos, entre reptiles e insectos de dudosa agresividad; selvas, en fin, que son la naturaleza, en todo su vigor, en todo su terror:

«Guidez, ô chance, vers l'eau verte les grands îles alluviales arrachées à leur fange! Elles sont pétries d'herbages, de gluten, tressées de lianes crotales et de reptiles en fleurs. Elles nourrissent à leurs gluaux le poix d'un singulier idiome.»

«Coiffées de chouettes à présages, aimantes par l'oeil noir du

[6] «Este universo nocturno del esplendor tropical y el inquietante rumor de ese esplendor restituido.»

[5] «Recitación en marcha..., que guía al poeta.»

serpent, qu'elles s'en aillent au mouvement des choses de ce monde, ah! vers le peuplement de palmes, vers les mangles, les vases et les évaselements d'estuaires en eau libre» (*Les Patri-ciennes aussi sont aux terrasses, Vents, LY*) [7].

En ese deslumbramiento y ese temor de lo desconocido, en cada paso difícil, se mezclan, por derecho de presencia y de visión, las raíces humanizadas y agresivas, brazos invasores de muebles, de ciudades, de gentes, que pueblan el mundo interminable de los *Cien años de soledad*, hasta hacernos dudar del camino por seguir, dudar de nosotros mismos y preguntarnos, como el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, «en la noche americana, bajo constelaciones que (me) miran con sus ojos de puma: ¿quién soy en fin de cuentas?» (obra poética completa, *Yo soy el bosque*, CCE, p. 491); o, en fin, entrar en el ensueño y en la espera: «... follajes, transparencias, pies desnudos en el agua, sopor bajo los plátanos y un enjambre de imágenes revoloteando alrededor de mis ojos entrecerrados? Canta el mar de hojas, zumba el sol. Alguien me espera en la espesura caliente; alguien ríe entre los verdes y amarillos» (Octavio Paz: *Libertad para la palabra, El sitiado*, FCE, p. 203).

En todos estos ejemplos hay, sin lugar a dudas, «alquimia verbal» (R. Caillois), pero también debemos entender que a tales naturalezas, alma fuera y alma adentro, tiene que corresponderles una fundamental dignidad verbal, una plenitud, un tejido idiomático que no admiten huecos ni intersticios. Fuimos, desde

[7] «¡Guiad, destino, hacia el agua verde, las grandes islas arrancadas de su fango! Están amasadas de herbajes, de gluten, trenzadas de lianas-crótalos y de reptiles en flores. Ellas nutrían con su vareta el peso de un singular idioma.»

«Peinados de lechuzas agoreras, atraídos por el ojo negro de la serpiente, avancen al movimiento de las cosas de este mundo, ¡ah!, hacia el poblamiento de palmas, hacia los limos y los dragados de los estuarios en agua libre» («Las patricias están también en las terrazas»).

un comienzo, hacia lo exhaustivo, y para ello teníamos que encontrar la palabra, más bien la frase «de nature respiratoire ou viscérale» (R. Caillois) que forme el cuerpo del poema. Hemos llegado al himno, a la exaltación, a la continuidad musical mesurada, pero permanente. Son recitativos formados de versos de cadencias larguísimas, discursos convincentes, himnos que fluyen sin detenerse:

«... mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también se cae y se levanta y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje.»

«... que las palabras depongan armas y sea el poema una sola palabra entretejida, un resplandor implacable que avanza...» (Octavio Paz, *El Dío*).

«Ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches, puertas de entrada y salida y entrada de un corredor que va de ninguna parte a ningún lado.»

«Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre vegetal, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema» (Octavio Paz, *Hacia el poema*, p. 205).

«... Todo poema se cumple a expensas del poeta. Medio día futuro, árbol inmenso del follaje invisible» (Octavio Paz, *Himno entre ruinas*, «La estación violenta»).

Frase y forma, acabadas, completas, logradas por ese lenguaje que se mueve, que es viviente, como un organismo en crecimiento y que, sin embargo, partiendo de la diversidad y de la variedad, llega a una unidad notable, a un auténtico «equilibrio de masses sonoras», como lo quiere Albert Henry, que en ese todo musical y armonioso llega a encontrar una «regularité liturgique». No se trata de una simple experiencia verbal, ni tampoco de un lenguaje clásico que se hubiese «totalment régénéré par la sauvagerie lyri-

que [8], sino que en esta vez, es decir, en la voz de la poesía americana y en la voz de Saint-John-Perse, «la estructura poética hace de caja de resonancia de la estructura lingüística» (Lupe Rumazo, *Rol Beligerante*, página 104).

«Ah! qu'un plus large mètre nous enchaîne à ce plus grand récit des choses par le monde, derrière toute chose de ce monde...» (*Amers*) [9].

UN BARROCO SENSUAL Y PANTEISTA

No es intención americana la de apropiarnos de la entidad poética «Saint John-Perse», pero hay que señalar que un doble elemento, es decir, el nacimiento y el hogar del ancestro por un lado, y por otro, el exilio, dejaron en el poeta francés ciertos gustos americanos. Abundan en su obra las alusiones a estas circunstancias. Y ellas vienen espontáneamente, como cosa propia, como frase impensada. «Errants, que savions nous du lit de l'aïeule, tout blasonné qu'il fût dans son bois moucheté des îles?...»

«Il n'était point de nom pour nous dans l'oratoire des noms de nos mères (bois de Jacaranda ou de cédrat), ni dans l'antenne d'or mobile au front des gardiennes de couleurs» (Chroniques IV). Perseguido por «le beau pays natal... a reconquérir» (*Amers*), se deja llevar por «la ferveur végétale des Antilles», por esas flores que «s'achevaient en des cris de perruches»; siente «la blessure des cannes au moulin»; y todo eso, que lo hace «sans mièvrerie ni retenue» (lettre à Mrs. Curtis, Pléyade, página 1065), no debe confundirse de ningún modo con un exotismo literario, forma de novedad sa-

[8] «Equilibrio de masas sonoras...», «regularidad litúrgica»..., «totalmente renovado por la salvajada lírica».

[9] «¡Ah!, que un metro más amplio nos encadene a ese enorme relato de las cosas del mundo, tras de todos los objetos de este mundo...»



Joe Lucas
1980

lida de autoctonías o de localismos, sino que es auténtico sentimiento, «pour avoir profondément mêlé (son) enfance à la vie animale et végétale des Tropiques, n'en demeurant pas moins pour (lui) de l'essence française et la plus vieille (lettre à A. Mac Leish, 1941, Pléyade, p. 551) [10]. Con esa naturalidad ausente de toda pretensión, se suceden en su vida hechos, cartas, expresiones que dicen, sencilla y llanamente, esta simpatía de sus tendencias: basten unos pocos ejemplos:

«N'est-ce-point la claire leçon du Río (de la Plata) à hauteur de Saint Isidro: en ce point d'alliance entre la terre et l'eau comme point de suture des deux segments d'âme argentine —magnifique ressac, entre flux et reflux d'une force elle même déchirée par le désir et par la nostalgie, par l'audace du vivre et la hantise du vécu?» [11].

No es raro que entre los planes de su vida haya estado un día el de establecerse en Chile o que, en sus recorridos navales de las Antillas, llegase al Orinoco: «J'eus ramassé, sur plus d'une grève, de ces graines flottantes dont nous sommes seuls à partager l'amitié. Elles m'arrivaient sans doute, de l'Orenauque» (carta a R. Caillois, Pléyade, pá-

gina 972) [12]. O que lamente no haber llegado al Brasil, que le atraía por su poderosa vitalidad, «obsesión del Amazonas, de su río y de sus inquietantes selvas» (carta a una artista brasileña). O que nos hable de la coca del Perú; o que confiese su fascinación por la Patagonia. O que pregunte por «L'ocelot nourri de viande humaine devant les dieux de cuivre, par Montezuma» (Eloges) [13]. O que consulte a Prescott en sus páginas sobre México. O que piense y sueñe en las islas de Pascua y en sus esculturas misteriosas. No es tampoco de extrañar que el exilio la haya determinado a publicar varias de sus ediciones originales en Buenos Aires y que allí, en profunda amistad con Victoria Ocampo, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, haya nacido una franca preocupación y un parentesco natural con el mundo americano.

Menos aún ha de extrañar esa vinculación con Norteamérica, país que recibe los años de su exilio y que visita y conoce profundamente. Valéry Larbaud, que comprende ese atractivo geográfico de Saint John-Perse, le escribe en 1911:

«Il y a quelques années je demandais aux jeunes poètes de l'Amérique espagnole de renoncer à l'initiation des écoles françaises et castillanes pour créer une poésie purement américaine. Je me doutais guère que mon vœux était en train d'être réa-

[12] «He recogido, en más de una playa, esas simientes flotantes que sólo nosotros compartimos en amistad. Me llegaban, sin duda, del Orinoco.»

[13] «El ocelote nutrido de carne humana por Montezuma, ante los dioses de cobre.»

lisé, et en langue française par un Français d'Amérique. Car les poèmes que nous donne M. Saint Léger Léger ont bien un caractère local et national. Et ils ne doivent pas ce caractère à leur riche vocabulaire botanique et à quelques noms de choses coloniales: le sirop-de-batterie, l'herbe à Mme. Lalie, etc.; mais à l'intime pensée qui les remplit et au lyrisme qui les dirige.»

«Surtout qu'on n'aille pas faire de Saint Léger Léger un poète colonial! —autant dire local—. Les poètes locaux, provinciaux et coloniaux, ne valent notre attention qu'à titre de curiosité» (Valéry Larbaud, *Etude sur Saint John-Perse*, 1911, páginas 1227 a 1232) [14].

En el fondo, este viajero incansable tuvo un destino dentro de su universalidad, que le llevaba hacia ese azar poético al que siempre estuvo ligado; lo confesó a Caillois (1953, página 967): «Vous avez bien saisi tout cet univers nocturne de l'éclat tropical el l'inquiétant ruiselement de cette splendeur restituée...» [15]. Y se dijo a sí mismo: «Vers les Grandes Iles de l'Ouest s'en vont les hommes d'aventure» («Chant pour un Equinoxe») [16].

[14] «Hace algunos años pedía a los jóvenes poetas de América Española renunciar a la iniciación en las escuelas francesas y castellanas para crear una poesía puramente americana. No imaginé que mi deseo estaba por realizarse, y en lengua francesa, por un francés de América. Pues los poemas que nos entrega el señor Saint Léger Léger tienen evidentemente un carácter local y nacional. Y éstos no deben su carácter a su rico vocabulario botánico y a algunos nombres de cosas coloniales: mieles-de-batea, hierba de madame Lalie, etc.; sino al íntimo pensamiento que los domina y al lirismo que les dirige.»

«¡Sobre todo, que no se trate de hacer de Saint Léger Léger un poeta colonial! —como decir local—. Los poetas locales, provinciales y coloniales no merecen nuestra atención sino como curiosidad» (Valéry Larbaud, *Estudio sobre Saint John-Perse*).

[15] «Usted ha captado bien todo este universo nocturno del esplendor tropical y el inquietante murmullo de este brillo restituido...»

[16] «Hacia las Grandes Islas del Oeste van los hombres de aventura» (*Canto para un Equinoccio*).

[10] «Errantes, ¿qué supimos del lecho de la abuela, por blasonado que estuviese en madera mosqueada de las islas?...»

«No quedaba para nosotros nombre en el oratorio de los nombres de nuestras madres (madera de Jacarandá o de cidro) ni en la antena móvil de oro en la frente de las guardianas de colores...», «el hermoso país natal... por conquistar...», «el fervor vegetal de las Antillas...», «terminaban en gritos de cotorras...», «la herida de las cañas en el trapiche...», «sin afectación su comedimiento...», «por haber mezclado profundamente (su) infancia a la vida animal y vegetal de los Trópicos, no prescindiendo por ello de su esencia francesa muy antigua.»

[11] «No es ésa la lección clara del Río de la Plata. a la altura de San Isidro: en ese punto de confluencia entre la tierra y el agua como punto de sutura de los dos segmentos de alma argentina —resaca magnífica, entre flujo y reflujo de una fuerza desgarrada por el deseo y la nostalgia, por la audacia de vivir y la obsesión de lo vivido.»

En todo este hablar literario hay ciertas permanentes claras y caracterizantes: sensualidad, presencia de la naturaleza, plenitud de follaje y de mar poblado; ausencia de vacíos, no por relleno, sino por normal superabundancia; lluvia y humedad, neblina y vaho completándose. «La lluvia aparece como requerida, dice Lupe Rumazo en su libro: enredadores de palabras y dogma, tanto como podrían serlo de maraña y selva, crean tan poblada vegetación que la lluvia tórnase connatural, cotidiana e indispensable; lluvia que cae sobre la propia tierra, sobre la propia palabra para en mucho borrarla» (*Rol Beligerante*, p. 135). Yo no veo esto así, sino que compruebo el encuentro de la frondosidad, consecuencia de lo vegetal, de la fertilidad congénita e inicial. Aun la selva desbrozada deja el follaje acumulado en los bordes del rastrojo, y el follaje pudre y alimenta la tierra, mientras el rastrojo lucha por mantener la planta sembrada sin que la asfixie la vegetación nueva y sin que la pudra la humedad excesiva. El lenguaje no puede ser sino abundoso e incontenible. Y de la misma manera que creyó Alfonso Reyes que se podría un día «jardinar el mar», el océano entero del idioma poético pudiera «devenir mer de langage» (A. Henri) [17]. El lenguaje poético y literario se vuelve «lenguaje - lenguaje», logrado por la «juntura pródiga de palabras y más palabras», por «la exigencia plenaria de llenar el lleno espacial» (citas de Lupe Rumazo, *Rol Beligerante*, p. 68).

Esta confusión con la Naturaleza, ¿no se acerca a una aproximación religiosa de la tierra, a un cierto panteísmo, que es como la religión hecha para los sentidos?

«Panteïsme?—question énorme!, énorme surtout pour qui ne parle pas. Ce panteïsme, que le critique en moi m'interdit, je le porte encore au plus secret de mon corps. Voila l'irréducti-

ble contradiction» (carta de Saint John-Perse a Gabriel Fizeau, Pléyade, 1908, p. 735) [18].

El crítico Albert Henri comenta esta sensualidad panteísta de Saint John-Perse y le da una definición bastante precisa: «Il mêle intelligence et sensualité, contemplation spirituelle et caresse, exaltation du vivant et lucidité. J'ai dit sensualité mais c'est une sensualité qu'est communication profonde avec toute la vie del l'universe» (*Amers*, A. Henri, pág. 16) [19]. Este contacto íntimo y este íntimo aprovechamiento de la Naturaleza, en su totalidad vegetal y vital, ¿no ha de considerarse como una forma barroca de la literatura? Creo que lo barroco, sobre el que ya se ha discutido suficientemente, tiene ángulos de vista diferentes en Europa y América. En Europa existían vacíos: en lo intelectual el pensamiento estaba sujeto a razonamientos precisos; la arquitectura, a líneas y espacios exactos; la música, a fórmulas constantes. Cuando el barroco nació en Europa, fue reacción anímica y espiritual; fue necesidad de llenar esos vacíos, de ampliar las dimensiones tradicionales, de escapar de lo previsto y de completar una soledad sensual que no se conformaba con la rigidez de lo clásico. Pero en América no existe el vacío: la Naturaleza no se ha desvestido todavía y nos invita constantemente a desnudarla, a desmontarla, a abrir horizontes y penetrar caminos. «El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad—servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en el suple-

[18] «¿Panteísmo?—¡problema enorme!—. Enorme, sobre todo, para quien no habla. Este panteísmo que me prohíbe el crítico que hay en mí, lo llevo en lo más secreto de mi cuerpo. He aquí la irreductible contradicción.»

[19] «Mezcla inteligencia y sensualidad, contemplación espiritual y caricia, exaltación de lo viviente y lucidez. He dicho sensualidad, pero es una sensualidad que es comunicación profunda con toda la vida del universo.»

mento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto», dice, renegando o insurgiéndose contra lo excesivo, Severo Sarduy (*América Latina en su literatura*, UNESCO, Siglo XXI p. 191). No están de acuerdo con ello otros autores, y entre ellos Allen Tate, quien, en su estudio *Mysterieux Perse* (Cahiers de la Pléyade, 1950), afirma que «nous y trouverons l'homme sous ses éléments, et les éléments dans l'homme, que leur cède» [20]. Dice lo mismo, con otras palabras, Roger Caillois (Avertissement, Saint John-Perse, Pléyade, 1954, p. 970): «L'âme s'accoutume sans peine au panégyrique d'un univers qui mérite en fin d'être ainsi glorifié» [21]. Evidentemente, hemos de estar de acuerdo en que sí hay barroquismo en Saint John-Perse, como comenta A. Henri (*Amers*, p. 117), éste «passerait par Rimbaud, contre Mallarmé et toutes ses absences» [22].

Es el sentimiento de movimiento constante, la energía vital, el fervor vegetal los que animan el barroco americano. Las «ausencias» elementales no están en el barroco del Nuevo Continente porque hay presencias acumuladas de elementos naturales, de sonidos propios, de fórmulas verbales, de «energía elemental», de «potentiel vital ou spirituel qui exige d'être dépensé» (*Amers*, A. Henri) [23].

[20] «Encontraremos al hombre bajo los elementos y los elementos en el hombre que cede ante ellos.»

[21] «El alma se acostumbra sin pena al panegírico de un universo que merece por fin de ser así glorificado.»

[22] «Pasaría por Rimbaud, contra Mallarmé y todas sus ausencias.»

[23] «Potencial vital o espiritual que exige un desgaste.»

[17] «Transformarse en mar de lenguaje.»

«El barroco, en tanto inmersión en el panteísmo, se corrige el cubano Sarduy: Pan, dios de Naturaleza, preside toda obra barroca auténtica. Y la exuberancia barroca, añade, refiriéndose a "Gran Serton - Veredas", de Guimarães, es precisamente "superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche"; y "de allí la resistencia moral que ha suscitado en ciertas culturas de la economía y de la medida, como la francesa".»

Dejemos hablar a Carpentier (*Recurso del método*, p. 284): «... un dintel, cerrado sobre el agua de la bahía que nos viene, bajo techo, hasta la extremidad de un piso de tablas que huele a verdos de bijarro, almejas en sombra, medusas encalladas, algas mohosas: ese olor penetrante, de fermentos y agraces, sexo y musgo, escama yerta, ámbar y madera embebida que es el del mar en sus propias destrucciones—olor tan semejante al del lagar dormido tras de la pisa de uvas, en los resabios nocturnos del mosto quedado».

Dejemos que Jorge Zalamea (Cantos ICC) nos diga asimismo: «Sembramos el mar, cultivaremos el mar, y obtendremos del mar cosechas más opulentas.»

Y repitamos, sin nombrarlos, los nombres de tantos autores que, en América, expresaron las cosas de igual manera.

Se habían tocado las coincidencias y las aproximaciones de Saint John-Perse con el mundo americano y su sueño constante surgido no sólo de las Antillas, islas de su nacimiento; pero no se había mencionado todavía que el autor francés, como algún día lo citó Valéry Larbaud, había ejercido a su vez cierta influencia sobre la manera de escribir de los americanos. ¡Y por qué extrañarnos, si a más del conocimiento original que nos dieron de él las editoriales argentinas, y de la devota amistad que en ese país le dedicó el grupo de Victoria Ocampo, surgieron traducciones casi seguidas de todas sus obras! Varias traducciones castellanas de cada una de ellas, que, hecho comprobatorio de es-

te emparentamiento espiritual americano, no lo hicieron los escritores españoles, sino los del Nuevo Mundo: Ricardo Güiraldes, Manuel Álvarez Ortega, traducen *Eloges*; Octavio Barreda, Jorge Zalamea, Jorge Carrera Andrade, *Anabase*; José Lezama Lima, Carrera Andrade, y Zalamea, *Exile*, *Pluies*, *Neiges*, *Poème à l'Etrangère*, y a ellos se suman extractos de esas obras traducidos por Marcelo Mazola y Guillermo Orce Remis. Andrés Holguín, Lisandro Galtier, dan versiones de *Amers*, a las que se suman fragmentos traducidos por Zalamea y F. Samaniego. *Chronique* es llevado al español por los mismos Galtier, Álvarez Ortega, Zalamea, el venezolano Sucre y Samaniego. A más de antologías y traducciones totales, de Zalamea y de Andrés Holguín.

La estadística es convincente. Y algunos escritores no tienen reparo en reconocer que la obra de Saint John - Perse caló en América como cosa propia.

«Savez - vous qu'une phrase d'Éloges a exercé ici pendant quelque temps une véritable tyrannie sur l'esprit des jeunes qui pensent et écrivent: "Je parle dans l'estime". C'était comme une formule de poétique, une définition même de la poésie et qu'on évoquait comme un élément d'appréciation et d'exaltation lyrique, comme une règle possible. Il n'était plus question d'art classique ni moderne mais seulement de choses senties et écrites dans cet "état d'estime"» (decía Güiraldes a Jean Paulhan) [24].

Mas toquemos, sobre todo, el caso particular de Zalamea, poeta originalísimo, pero que, cuan-

[24] «Sabe usted que una frase de *Elogios* ha ejercido aquí, durante algún tiempo, una verdadera tiranía sobre el espíritu de los jóvenes que piensan y escriben: "Hablo en la estima." Era como una fórmula de poética, una definición misma de la poesía que se evocaba como un elemento de apreciación y de exaltación lírica, como una regla posible. No se trataba más de arte clásico o moderno, sino solamente de cosas sentidas y escritas en este "estado de estima".»

do él lo desea, deja que su textura poética se confunda, a través de similitudes claramente confesadas, con Saint John-Perse. No solamente escribe sus variaciones sobre un tema del francés, *Ofrenda*, sino que en ellas sigue fielmente, sin confundirse, el modelo de su predilección; hay palabras de gusto mutuo: axilas, lianas, toisones, maderas, «proas...»; hay frases de idéntico objetivo; Zalamea habla así: «El viento del Este da nuevas del Gran Salto», y Saint John-Perse había dicho: «De province en province, le vent de l'Est pregonne les bonnes nouvelles» [25] Zalamea se place en las elipsis literarias, en los énfasis admirativos, en los ditirambos, en el tono exclamatorio, en el epíteto:

«¡Salta, niña, sobre la basura inútil!

Salta, niño, sobre el desperdicio útil.

¡Salta, mozo, hacia el horno en que se conciertan las poderosas alianzas minerales!

... ..

tras el salto, una nueva sonrisa en cada rostro.»

Mientras St. John Perse dice: «Saute, Homme, jusqu'à la main de l'homme, qui est le saut le plus haut» [26];¹

y luego, fórmulas de advertencia, cambio inadvertido de personajes dentro del discurso, enumeraciones, aliteraciones, alusiones obsesivas del mar, uso de mayúsculas, de superlativos repetidos: «más alto; gran familia; más grandes barcos; altos élitros; más numerosos juncos; mayores salazones; más grandes hecatombes; altas botas; grandes sellos, altos negocios del espíritu; vasta plenipotencia»...

Estas citas no tienen otra intención que la de señalar nexos afectivos que determinan formas similares. Como antes lo hicimos con tantos otros ejemplos que emparentan a los poetas estudiados: las enumeraciones, la ma-

[25] «De provincia en provincia el viento pregonna buenas noticias.»

[26] «¡Salta, Hombre, hasta la mano del hombre, que es el salto más alto!»



raña vegetal, el lenguaje como meta, el barroco con carta de naturalización.

Extraña y dramática circunstancia, también el exilio hizo de Saint John-Perse un viajero constante, al que se sumó otro exilio voluntario, esto es, su vida diplomática. Su permanencia en China nos dio el *Anábasis*, mientras el obligado ostracismo del poeta durante la guerra mundial, en América del Norte, hizo nacer *Exil*, y nos dio la imagen de «un étranger... voyageur, poète nostalgique non d'un passé mais d'un ailleurs» (message à Valéry Larbaud, *Pléyade*, página 560) [27]. El adquirió esa conciencia permanente de la ausencia, del extrañamiento, y si en algo se siente un aire de nostalgia y pesadumbre, es en la comprobación de sus expatriaciones:

«Et qu'est-ce vivre, que d'errer? Nul ne m'enseignera jamais à tirer le trait rouge entre ces deux postes d'un même compte: terre et mer. Une même houle —terre et mer— s'enroule encore au songe de mes nuits. Et de cette mer intérieure elle-même qui m'habite, que faut-il faire?»...

«Sans pouvoir me sentir l'âme d'un terrain, encore moins d'un propriétaire, me voici l'homme d'un lieu mais encore à part entière: égal entre Amérique et France. (Et n'est-ce pas mon sort toujours, de n'être nulle part à part entière?)...» (lettre à Mr. Henry T. Curtis, 1958, *Pléyade*, página 1058) [28].

El poeta no podrá nunca deshacerse de esa Europa a la que no acepta como sitio de estadía

[27] «Un extranjero... viajero, poeta nostálgico no de un pasado, sino de una lejanía.»

[28] «¿Y qué es vivir, sino errar? Nadie me enseñará nunca a trazar la línea roja entre estas dos postas de una misma cuenta: tierra y mar. Una misma ola —tierra y mar— se enrosca todavía al ensueño de mis noches. Y de este mismo mar interior que me posee, ¿qué hay que hacer?»...

«Sin poder sentir en mí el alma de un campesino, menos aún de un propietario, héme aquí el hombre de un lugar, aunque aún por parte entera: igual entre América y Francia. (¿Y no fue siempre mi destino el de estar en alguna parte enteramente?)...»

permanente, pero de la que no desea prescindir por ancestro y por formación: «Sur la langue encore, comme un sel, ce ferment du vieux monde» (Exil VII). «Les grands poètes transhumants... Leurs oeuvres, migratrices, voyagent avec nous, hautes tables de mémoires qui déplace l'Histoire» (*Pour Dante*) [29].

Una de sus páginas más desgarradoras es a la vez una invectiva y un canto de amor:

«Ma chienne d'Europe qui fut blanche et, plus que moi, poète»... «Rue Git-le-Coeur... Rue Git-le-Coeur..., chante tout bas l'Ange à Tobie, et ce sont là méprises de sa langue d'Etranger» (Exil: *Poème à l'Etrangère*) [30].

Destino de poeta y fruto de su poesía; nacimiento circunstancial; permanencia obligada o natural; sentimiento de ausencia y de alejamiento, producen esa obra incomparable:

«A nulles rives dédiée, à nulles pages confiée la pure amorce de ce chant» (Exil II) [31].

La voz es, pues, universal; no puede ni debe localizarse, porque ha cumplido su función esencial. Jean Paulhan le asegura de este cumplimiento:

«Tout l'océan du monde assiège le poète, tous les sentiers du

[29] «Todavía sobre la lengua, como sal, este fermento del viejo mundo» (Exilio VII). «Los grandes poetas tras-humantes... Sus obras, migradoras, viajan con nosotros, altas tablas de memorias que la Historia desplaza» (*Para Dante*).

[30] «Perra mía, Europa, que fuiste blanca como yo y más poeta que yo»..., «Calle Git-le-Coeur... Calle Git-le-Coeur..., canta levemente el Ángel a Tobías, y éstos son los desprecios de su lengua de extranjero» («Exilio: Poema a la extranjera»).

[31] «Dedicado a ninguna orilla, confiado a ninguna página, el esbozo puro de este canto» (Exilio II).

monde lui lèchent la main. Comme si les diverses civilisations n'en faisaient qu'une seule, dont le poète put à sa guise saisir l'origine, les évolutions, les surprises—les surprises cars'il est étrange d'être au monde, plus étrange d'y être de tant de manières, et sous tant de masques» (Pléyade, Saint John-Perse, página 1309) [32].

Saint John-Perse quiere ser claro en esta búsqueda de universalidad, en su logro total de poesía, y sin ofender a sus coteráneos de nacimiento antillés, humildemente se disculpa diciéndoles:

«Des Antillais même pourraient penser, non de mes poèmes, qui sont tout simplement français, ni de mes thèmes, qui furent toujours étroitement vécus, mais de mon attitude humaine, antérieure au songe de la vie, qu'il y a là plus d'océanien, d'asiatique, ou d'africain, ou toute autre chose que d'antillais» [33].

Lo importante de esta obra es que el poeta no ha declinado «l'invitation du siècle: il est le poète de la première époque totale, le poète d'un temps où cha-

[32] «Todo el océano del mundo cerca al poeta; todos los senderos del mundo le lamen la mano. Como si las diversas civilizaciones no fuesen sino una, de la que el poeta pudiese, a su arbitrio, escoger origen, evoluciones, sorpresas—sorpresas, porque si es extraño estar en el mundo, más extraño es estar de tantas maneras y tras de tantas máscaras.»

[33] «Aun los antillanos pudieran pensar no de mis poemas, que son simplemente franceses; ni de mis temas, que siempre fueron estrechamente vividos, sino de mi actitud humana, anterior al sueño de mi vida, que hay allí más de oceánico, de asiático o de africano, o de cualquier otra cosa que de antillano.»

que peintre connaît toutes les poésies, et où chaque civilisation est informée de ce que furent, de ce que sont toutes les autres» (R. Caillois, p. 196) [34].

Saint John-Perse ha logrado, como lo quisiera Borges, cumplir la misión del poeta, esto es, «restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud. Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente como la cercanía del mar». Las palabras han llegado así a ser a la vez «flores, frutos y actos», tal cual deseaba Octavio Paz, que contemplaba con esta excepcional advertencia su voluntad de poesía:

«Toda la noche quiere decir una sola palabra, decir algo en su discurso hecho de piedras desmoronadas»,

... ..
«toda la noche pelea el agua contra la piedra, las palabras contra la noche, la noche contra la noche,

... es un combate a muerte entre inmortales y sea el poema una sola palabra entretejida, un resplandor implacable que avanza.»

Poetas de América, poetas del mundo, con una sola finalidad, la del idioma digno, de comprensión y alcance universales, la de poder decir a la tierra lo que Saint John-Perse dice, sintetizando su obra y dándole una calificación justa y total:

«... Irreprochable, o terre, ta chronique...!» [35].

[34] «La invitación del siglo: es el poeta de la primera época total, el poeta de un tiempo en el que cada pintor conocía todas las poesías, y en la que cada civilización estaba informada de lo que fueron y son todas las otras.»

[35] «... ¡Irreprochable, tierra, tu crónica...!»

JUAN GIL-ALBERT: UN PROSISTA

PEDRO J. DE LA PEÑA

EXISTE una característica que delata un aspecto importante de la personalidad de Juan Gil-Albert: el extremo cuidado que pone en el acicalamiento de su persona. Su retrato físico es hoy en día el de un hombre de cabello blanco, con una frente en la que se marcan los múltiples estupores de quien no ha perdido todavía su capacidad de sorpresa. El bigote recortado cuidadosamente le ha venido acompañando estas últimas décadas. Y todo en su figura, alerta y movediza, tiene el sello de los espíritus inquietos. Su atildamiento se inicia ya en las gafas y se acentúa en el alfiler de la corbata, los cuellos de las camisas siempre más largos y más redondos que los habituales, o el color de sus chalecos, preferentemente azules o amarillos, tonos de cielo y tierra, cretenses, que se conjugan prodigiosamente con su vitalidad.

Este bosquejo de su retrato viene a cuenta como introducción a una obra que se ha dedicado a sí misma toda la atención y todo el esmero. Pero del mismo modo que bajo la envoltura se encuentra lo envuelto, en la prosa de Gil-Albert existe, como en su persona, algo de ascético, de estepario, bajo el extremado refinamiento de su

ropaje. En pocas personas se da como en este escritor tanta identificación entre su apariencia personal y los valores estéticos de la obra. Acostumbrados como estamos a las sorpresas (Balzac no parecía el hombre refinado que se ocultaba en su espíritu; la imagen de Stendhal era la antítesis de su personaje Fabrizio del Dongo), nos introducimos en la obra de Juan Gil-Albert, si hemos sabido previamente captar su personalidad, sin ninguna sorpresa. Conociéndolo a él, se le puede leer en los gestos de sus manos, grandes en

proporción a su figura menuda, o en la vivacidad con que se expresan sus ojos, pequeños frente a unos pómulos asiáticos, tras los lentes.

Su prosa tiene mucho de esa reposada vivacidad y de esa exultante grandeza. Muchas son las cualidades que podrían entresacarse de una literatura como la que nos ocupa, pero en este trabajo nos limitaremos a señalar tres lo suficientemente representativas.

La primera de ellas es su sentido de la orientación. Responde, claro está, a una planificación concreta: sabe a donde va. Por tanto, sabe también por donde quiere ir. Pero este saber tiene en ocasiones planteamientos inusuales. En la prosa de Juan Gil-Albert se da algo de la inspiración poética. No entra directamente de su punto de origen al de llegada. Como esos ríos lentos que lamen alternativamente una y otra orilla, dibujando unas hoces irregulares y grandes, esta prosa se demora en sus objetivos con una lentitud estudiada y perezosa.

Las riendas del texto son llevadas, no obstante, bajo los planes designados. Es como si el río desconociese su curso, pero estuviera irremediabilmente condenado a seguirlo, y esto es

válido tanto para las novelas como para cualquier otra forma de relato de su amplia y variada producción.

Bajo este concepto genérico, nada de lo que Juan Gil-Albert ha escrito es técnicamente una novela. Ni siquiera el *Valentín*, figuración histórica que teatraliza la biografía de un sentimiento y que oculta en él su valor novelesco. Y menos aún *Memorabilia*, o la *Trama inextricable*, en donde el mundo personal y familiar son los evidentes protagonistas del discurso. Quizá lo más novelesco de Juan Gil-Albert sea precisamente lo que no nació con voluntad de novela: sus *Crónicas*. Puesto que en ellas se profundiza en lo irreal posible, desentendiéndose de lo real fabulado (que suele ser su autobiografía).

Es en este sentido en el que cabe hablar de *Crónica general* como de una gran novela abierta cuyos personajes pueden ser indistintamente Montaigne y Greta Garbo, Azorín y los Valois, Tibulo o Kenneth de Bonneville.

Estas *Crónicas* de tan variados protagonistas, donde se mezclan lo cotidiano y lo extraordinario, lo presente y lo histórico, lo principal y lo figurativo, son lo más externo a sí mismo—lo más novelesco por lo tanto—que ha escrito Juan Gil-Albert. Y aunque redactadas en lugares y momentos distintos de su vida, responden como pequeños nexos a una formulación de carácter general que las explica. Son hijas, si se quiere, de una inconsciente planificación.

Cada una de ellas está trabajada como una joya perfecta; se sabía lo que se quería hacer y cuál era su tratamiento idóneo. La sorpresa se produce más tarde, cuando alineadas y expuestas todas ellas en el único escaparate del libro aparecen como algo armónico, como una joya única, cuya identificación nos permite fácilmente desentrañar los gustos del orfebre.

Las *Crónicas* crean el basamento donde se sostiene una innegable personalidad. Nunca son veraces. Nunca son hechos

de historia. Son versiones literarias, desenfoces voluntarios y apreciaciones subjetivas de la externidad. Lo que emerge de ellas es, como ocurre en Saint-Simon o en Michelet, la creación específica de un observador, siendo casi un pretexto, una derivación tangencial de su esencialidad, los elementos observados.

La reproducción histórica es así una manera individual de captar la realidad. De modo que lo real se trasmuta en imposible, tiene el toque mágico de la imaginación; es, en definitiva, una transferencia del narrador que utiliza como ropajes de sí mismo las cosas que nos narra.

La ficción viene a ser así más rica que la historia. Pero también es verdad lo contrario, es decir, que el aparato inventado adquiera autonomía suficiente de su creador para servirnos de historia, de reflejo de un mundo en el cual la naturaleza no animada sería incapaz de reproducirse en todo su esplendor. Por eso *Crónica general* es a la vez, paradójicamente, el libro más novelesco y más autobiográfico de Juan Gil-Albert.

Si el discurso se ha organizado con azar tan preciso en la *Crónica general*, los libros voluntariamente autobiográficos son todavía mucho más precisos que éste. *Concierto en mi menor* es, ante todo, la fabulación de una infancia, de un mundo que se movía en una falsa seguridad paradisíaca. La sombra de este paraíso, como diría Aleixandre, es lo que aquí se relata. De ahí que un sabor elegíaco quede visiblemente impreso en sus páginas. Esta elegía es el verdadero planificador del libro. Y es una elegía que tiene parte de exaltación y parte de égloga. El mundo rural y la oda al pasado se entremezclan y pueden aparentar ser los verdaderos protagonistas. Pero es en realidad un malestar teñido de nostalgia lo que ha movido sus impulsos creadores. Gil-Albert se recupera como en un refugio de lo anteriormente vivido, que confunde con lo anteriormente soñado, dejándonos la imagen de un

idilio sereno con los lejanos ecos de las cosas.

A este mismo impulso, por su lado más práctico, se corresponde la prosa de *La trama inextricable*. Aquí el mundo bucólico de la infancia se ha urbanizado. Juan Gil-Albert no es ya el niño que vive el ambiente de Játiva y Alcoy y el entorno alicantino que media entre ellos, sino el escritor español regresado de su exilio y enfrentado no sólo a la dureza de aquellos años de España, sino a los problemas personales que se produjeron por la misma época en su casa.

La elegía se convierte en estupear dolorido al mismo tiempo que en aceptación filosófica de unas responsabilidades que tuvo que afrontar tras la desaparición de seres para él muy queridos. Y lo más esencial de estas narraciones de Gil-Albert, el verdadero gesto motriz, es el discurso moral, la serenidad nacida del sufrimiento íntimo, revertida en fuerza literaria.

Por eso podemos señalar que, tanto en su ámbito más novelesco como en el más autobiográfico, existe siempre un cauce, una planificación última, en ocasiones invisible, que conduce con seguridad las páginas a su objetivo deseado.

Un modelo de esta organización lo sería el relato primero, titulado «Viscontiniana», de su libro *Los días están contados*. En él se cuenta inicialmente un viaje a Italia. Aparece el autor aguardando una cita en Venecia con sus amigos Magda y Víctor. Ellos viajan desde París; él, desde Barcelona, haciendo escala en Génova. Las escenas se demoran, se habla de una estación de ferrocarril, de la plaza de San Marcos, de unas reflexiones sobre la pintura. ¿Para cuándo Visconti? El lector encuentra antes una referencia a Thomas Mann. Entramos en ambiente: se habla de su novela *La muerte en Venecia*. Tenemos el escenario y la fuente primigenia. El lugar y el origen del acto. Queda personalizarlo. Y Gil-Albert inicia morosamente esta tarea. Algunas personas han visto una película, *Muerte*



en Venecia —entonces aún prohibida en España— y le han escrito desde distintos puntos para señalarle no sólo la maestría, sino la coincidencia de lenguajes y mundos existente entre Visconti y él. Tiempo más tarde, *Muerte en Venecia* se convirtió en un éxito mundial, y Juan Gil-Albert señala la reacción anticipada a la proyección de la película entre un público juvenil y él mismo: «ellos venían a ver una reconstitución arcaica, yo una fotografía de familia»; desde este instante Visconti es el auténtico tema. O lo es el autor en esa fotografía de familia que hubiera querido ver filmada por Visconti. La organización de este planteamiento desde el simulacro de su preámbulo es perfecta. Como Visconti, la escenografía buscada es una suerte de decorado romántico. Un viaje, un elemento mágico del que se nos habla y en el que está cifrada una clave de nosotros mismos, un encuentro posterior con esa misma clave. Se dirá que esto tiene más de teatral que de literario. Pero también Gil-Albert señala que Visconti no es el cine: «ha utilizado el cine, pero no encarna lo que el cine ha venido a dar». Y por ello mismo la ópera, o el drama musicado que se encierra, orquestándose, tanto en la película como en la reflexión gilalbertiana, requería de otros procedimientos en su desarrollo que han sido utilizados en ambos casos con

manifiesta eficacia. El discurso se hace menos visible al requerir procedimientos teatrales para una elaboración que es narrativa e incluso crítica. Pero es que, además, esa individualidad es producida por las frecuentes pausas características en los relatos de Gil-Albert, y entramos con esto en lo que es el segundo punto que queríamos manifestar respecto a su obra: la digresión.

Las digresiones frecuentes, tanto en este relato como en cualquiera de los que proceden de esta misma pluma, están conectadas con el discurso general. Adquieren sin embargo, en ocasiones, espacio e importancia suficientes para formar un estado dentro del estado, un espacio narrativo con luz propia. La explicación de su existencia es en la mayoría de los casos el resultado de un raptó de la imaginación o de la sensualidad. Juan Gil-Albert, escritor capaz de enamorarse de palabras, objetos o citas culturales y filosóficas, es llevado por impulsos de este amor a lo concreto, fuera de la línea esencial que vertebró el relato. Como los relieves de un plano nunca plenamente uniforme, las digresiones van marcando altibajos del ánimo, sinuosidades del terreno, cuyo trazado, por difícil que sea retornarlo, es siempre reconducido a su recta final. Y ello aunque la dimensión de estas fugas tangenciales haya hecho perder su hilo al lector.

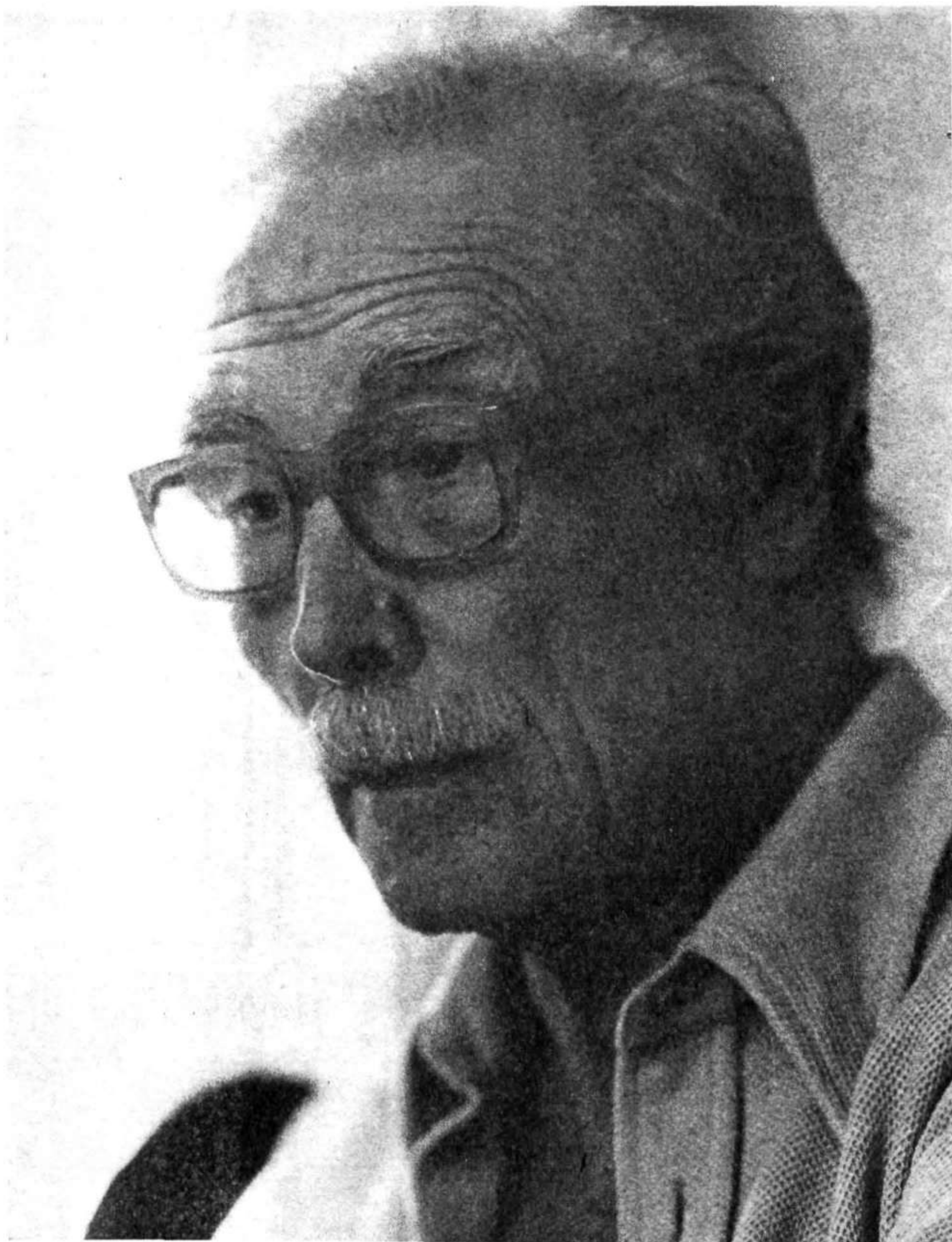
La digresión es algo más que un elemento secundario. En muchos momentos, aunque el hilo central sea otro, la clave de un capítulo o incluso la de un relato íntegro puede encontrarse en uno de esos caminos exteriores. Vale decir que los impulsos que llevan a estas derivaciones del relato no son gratuitos. Además del papel habitual de distraer y descansar de una historia, cumplen otro aún más importante de apuntalarla y explicarla. El énfasis puesto en algunas de las digresiones tiene el objetivo de informarnos de un nudo esencial, no tanto para la continuación de la historia como

para la comprensión del espíritu moral y la filosofía vital desde la que esa historia se nos está relatando. Por eso mismo entran en una forma sabia de organización que no necesita ser precisa si quiere dar con toda la complejidad de sus posibilidades.

Bien claro lo vemos en el último libro publicado por el autor, *Razonamiento inagotable con una carta final*; en este texto casi todo es digresión. Para empezar, unas reflexiones sobre Velázquez y Picasso. Sobre pintura en general. ¿Qué se nos dice en ellas? Que el protagonista es pintor, pero sobre todo que es una forma especial de pintor. Luego, unas reflexiones filosóficas y políticas. Adivinamos que el pintor no es única, sola ni fundamentalmente un pintor. Por este camino paralelo entre la digresión y el relato, se va creando una trama ideo/activa que explica lo que está ocurriendo. Y nada importa si la digresión tiene forma de diálogo o de «carta final». En ella se da un correlato moral que identifica, con gran facilidad para el que lee, la función de cada uno de los protagonistas.

La tercera cualidad esencial de la prosa de Juan Gil-Albert es su sentido del ritmo. Sus párrafos amplios, ondulantes, repletos de fisuras, no pierden nunca su atribución musical. Se mueven con la profundidad de los «andantes», son sostenidos, largos, irrevocables en sus cláusulas. Manejan comas y puntos, adjetivos y partículas atendiendo casi más al sonido que a la idea. Sus formas mezclan sílabas con un rigor de poesía latina. Y en esto se percibe en Juan Gil-Albert una lejana educación modernista. Su sentido de la palabra manejada como una nota musical es equivalente al que pudiera utilizar el Valle-Inclán de las *Sonatas*, y la diferenciación consistiría en que Juan Gil-Albert es siempre menos obvio —menos voluntariamente estilista— que el escritor gallego.

Hasta qué punto la musicalidad entretiene, demora e imita las pulsaciones del ritmo lo vemos claramente en un ejemplo



procedente de *Concierto en mi menor*. En las páginas 56-57 de la edición realizada en Alcoy en 1974 se lee:

«Debió de ser muy avanzada ya la estación: llovía. Y asambleados en el comedor, sin poder salir, mientras las señoras, que habían hecho prender el primer fuego del año, dialogaban cosiendo, jugábamos nosotros con sillas y cachivaches, yendo de vez en cuando a pegar nuestras narices a los cristales cerrados para mirar enfrente cómo seguía manando la lluvia o ver surgir, de un girón de niebla que se levantaba, la silueta

indecisa de los espectrales olivos. Cuando tuvimos que ir a misa, en domingo, el tiempo había recogido sus velas y por el camino que habíamos de recorrer hasta la iglesia lucía un sol recién lavado que daba gloria sentir sobre el silencio de la tierra empapada y sobre la constancia de nuestra misma piel. La visión que conservo es la siguiente: Volvíamos de misa con mi abuela y nos detuvimos junto a un árbol frondoso que bien pudiera haber sido una encina, y bajo cuya protección habían tomado asiento un grupo de gente que se acompañaba de bastones y sombrillas, caminantes, sin duda, de otras heredades, hacia la misa dominical y que se tomaban allí, parecía, un breve descanso. Esto es todo. Y es tan poco que nunca he conseguido, inspeccionándolo, descubrir el secreto de su fragante supervivencia. Veo la hora, el celaje combado de un azul como húmedo, la copa benéfica del árbol, las caras medio sombreadas, de los complacientes; oigo su voz.»

¡Qué mansa, serena y pausada cae la lluvia en este párrafo! ¡Y cómo luego, cuando el sol sale «recién lavado», el ritmo se acelera. Aumentan los puntos. Y vuelve a remansarse con el descanso de los caminantes. Y vuelve, una vez más, a acelerarse en la observación final del autor! Todos los instrumentos rítmicos son utilizados. Por supuesto los de la puntuación y la acentuación. Pero también la sabia distribución de los objetivos, sus diversas colocaciones, antes o después del sustantivo, o su transformación en frase comparativa cuando de demorar el párrafo se trata. Y lo mismo puede decirse de preposiciones y cualquier otro tipo de partículas relacionantes. El estilo de Gil-Albert es una lección de recursos gramaticales y sintácticos. Coordinaciones y yuxtaposiciones son empleadas con matemática solvencia. Y eso ocurre porque una música interior decide la longitud de cada período»

do y la intensidad de cada párrafo. ¿Cómo extrañarse entonces de que este libro tenga un título tan acertado y musical como *Concierto en mi menor*?

Hemos de convenir entonces en que organización, digresión y sentido del ritmo son cualidades fundamentales de este prosista excepcional. Pero ¿cuáles son los contenidos de su obra? Los elementos técnicos, la sabiduría gramatical o verbal son innegablemente esenciales, pero no lo son menos las atribuciones ideológicas comunicadas en ellos.

Entramos aquí en el problema de la vigencia de la obra de Juan Gil-Albert. Y es un problema distinto al de su calidad, que nadie discute. El debate consiste en saber si alguien aferrado a unas maneras literarias y a unos conceptos filosóficos determinados es suficientemente coherente con las necesidades de su siglo y las rutas que dentro del mismo siguen las creaciones literarias del momento.

La acusación más frecuente que se le hace a Juan Gil-Albert es la de reproducir un mundo trasnochado. Sin embargo, a esta acusación caben réplicas bastante contundentes. Es cierto que en Juan Gil-Albert la prosa es lenta. Las ideas pecan en alguna ocasión de excesivamente tradicionales. Su temática es, en efecto, restringida y participa de un universo que sólo puede ser saboreado por minorías educadas. Pero todo esto, que aparece como superado, tiene un nervio interior insuperable.

El nervio al que nos referimos es fundamentalmente la condición moral de su discurso. Gil-Albert mantiene indestructiblemente una suerte de fidelidad a unos principios. Transforma lo tradicional en un clasicismo cotidiano que se renueva desde sus cánones internos, oscilando entre la tensión de la vida (de la que sigue siendo espectador) y el ejercicio del arte, cuyas normas son siempre respetadas.

Vida y obra se funden en un optimismo creador que encuentra frecuente justificación y acomodo en los mitos antiguos.



Juan Gil-Albert se beneficia del pasado aplicándolo a su personal concepción de la contemporaneidad, dando así a ésta un significado más profundo del que tendría por sí misma. Con claridad lo ha visto Francisco Brines, que en su trabajo «La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert» (Calle del Aire, Sevilla, 1977) le dedica el siguiente párrafo:

«Esta capacidad mitificadora de Gil-Albert nos señala el entronque con una determinada tradición que, libremente asumida por él, da a los lectores las claves del entendimiento de esta poesía, el terreno en que ella se asienta para cumplir los fines que le son propios. A unas estructuras poéticas, firmemente sedimentadas por el paso de los tiempos, y a cuyo origen hay que volver para reencontrar los contornos que mejor la definen y revivir así el hallazgo de tan fecundante invención, une la sola condición que podrá darle validez: la sensibilidad del hombre de hoy, de quien vive plenamente su época.»

Sus maestros —Leopardi, Nietzsche, Gabriel Miró, Proust o Maragall— le han enseñado a decir lo que él ya era. Su postura —de un humanismo liberal— se ornamenta así de esos valores estéticos que la avalan, producto de una naturaleza apta y de un profundo aprendizaje. Pero en el último resquicio de esta prosa lo que aletea siempre es una dignidad individualista, una defensa del hombre como mundo cerrado por encima de la sociedad y de las costumbres. En este reto a la colectivización, en esa defensa del derecho a ser alguien privado en un entorno público, radica la modernidad de Gil-Albert, que es consciente del frente de lucha en que se están desarrollando las alternativas vitales del siglo xx.

Una prosa que parece anticuada en su caparazón es, sin embargo, móvil y generativa en su actitud. Hemos sufrido un engaño inicial para embebernos en seguida en un mundo vivificante

y lleno de salud. Lo que ocurre es que esta concepción de las cosas tan de nuestro tiempo se ha arropado de un vestuario como para ir de gala a una fiesta de gran solemnidad. Y este ropaje de cuidadosos detalles, cubierto con esmaltes y metales opacos, ha sido apreciado con metáfora precisa por César Simón, que en el prólogo del libro *Razonamiento inagotable* (Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1979), nos dice:

«*Razonamiento...* exige su lectura. No pierda el lector el tiempo en averiguar si se trata o no de un relato, o de un ensayo, o de unas memorias disfrazadas, porque el libro es todo eso y no lo es. Como toda obra de Gil-Albert, también ésta le proporcionará muy pronto su propia clave. Acuciado por el deseo de saber, tal vez alguno la encuentre en ocasiones digresiva, "golosa de sí misma"; así es el estilo de su autor, lento y a la vez tenso, progresivamente rampante, como esas vegetaciones que invaden los templos.»

«Como esas vegetaciones que invaden los templos»..., y que inevitablemente acaban por convertirse en ellos, por sustituirlos adquiriendo sus formas. De ahí que lo importante en un libro de Juan Gil-Albert sea siempre algo conectado con la intemporalidad. Las manifestaciones temporales son excesivamente concretas. Parecen las más contingentes, las más asibles, pero precisamente por ser hijas de su tiempo y únicamente de él, no poseen más duración que ese instante. Problema que se elimina en una obra donde la modernidad reside en la actitud y la intemporalidad en el lenguaje.

Esto no obstante, no equivale

a inmovilismo estético. Juan Gil-Albert rememora, pero también recrea, y cuando usa de esa fuerza de recreación, sus párrafos se tensan de una firmeza irrenunciable a su derecho a ser y a estar en el mundo. De modo que sus páginas, meditativas y apasionadas a la vez, convergen desde el lenguaje moroso en el peso específico de cada cosa: en el corazón de su interioridad.

En la obra de Juan Gil-Albert, el valor de la modernidad textual ha sido sustituido por el de la autenticidad de lo permanente. Leer su manera de escribir es encontrarse con la madurez de un clásico contemporáneo. Y Jaime Gil de Biedma supo observarlo así en su epílogo a «Valentín», publicado por la Gaya Ciencia en 1974, donde dijo:

«Por la lucidez de su discurso y la agobiante compulsividad del discurrir, suscita en el lector una sensación parecida al insomnio: bruscamente introducidos en esa fluencia, el incesante devenir de los recuerdos al hilo de las ideas nos somete a su ritmo, nos sustituye.»

La ética de lo auténtico es en Gil-Albert al mismo tiempo la ética de la palabra. Por eso cada párrafo suyo, cada línea, está atendida con una pulcritud de orfebrería. Su prosa, que es grande, se trabaja como una miniatura, calculando los colores y dibujos con relación a ese tamaño. Cada detalle se perfila y el trazado es severamente dirigido paso a paso. Esta virtud de hacer un placer de la palabra y de transmitir con ella el placer de la autenticidad es lo que constituye hoy para muchos la única ética posible en el acto de escribir.

A estos efectos la obra de Gil-Albert merece una vigencia permanente. Su andadura está concluida como escritura, pero apenas iniciada como lectura. Su sabiduría, su amenidad, son los avales necesarios para que esa andadura no vaya a clausurarse en tanto exista alguien capaz de paladear las palabras auténticas y bellas.

ALEIXANDRE Y PAZ: EL ESPACIO TEXTUAL

JULIO ORTEGA

EN *La destrucción o el amor* (1935) el texto poético construye un espacio propio y autosuficiente a partir de una práctica que podemos llamar generativa: los enunciados se suceden sin postular un discurso lógico (o sea transgrediendo la lengua natural); y, al mismo tiempo, esos enunciados se organizan fracturando la representación (o sea cuestionando la base referencial de la lengua). Por lo tanto, esta escritura se produce como discontinuidad: los enunciados son variantes que brotan de una percepción dinámica, la que se expande ocupando un espacio inédito. De aquí que la articulación de los enunciados se sustente en su mismo origen: en el acto de la enunciación; en la actividad generativa que los dinamiza. El texto será, por ello, el lugar de un origen sin término, donde el lenguaje reconoce su libertad y también su drama (1).

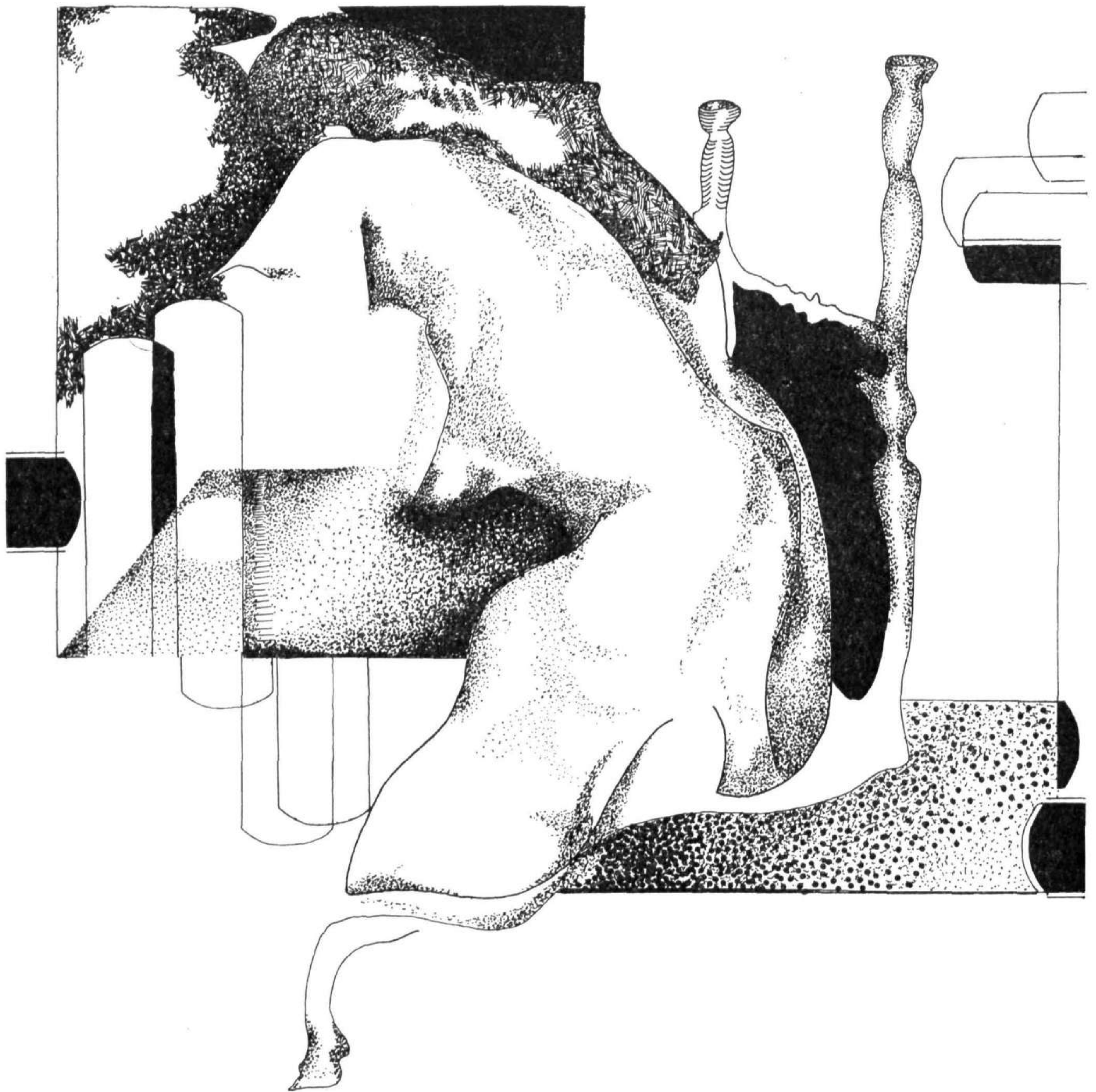
Espacio textual de construcción, el poema está

(1) El discurso superrealista de *La destrucción o el amor* no busca ilustrarse como tal: no es este un libro literario o tributario de cualquier ortodoxia poética. Al contrario, su independencia es evidente y, en todo caso, su relación con el surrealismo es más compleja y válida, más próxima a la actitud subversora y anti-burguesa. Por lo demás, la libertad del lenguaje de Aleixandre se prueba también en el hecho de que no necesariamente todos los poemas transgreden la lógica de la lengua natural; aunque la actitud transgresora sea común a ellos. La crítica ha querido establecer en la obra de Aleixandre un proceso de «depuración»: del superrealismo franco de los primeros libros a la concreción temática y lenguaje lógico posteriores. Es cierto que esta obra reconoce una evolución del discurso poético, pero ello no deduce una jerarquización valorativa en desmedro de la fractura verbal. Creer que la obra avanza hacia su propia claridad es un error de perspectiva. Sobre el carácter superrealista de este libro, consúltese: Darío Puccini, *La parola poetica di Vicente Aleixandre* (Roma, Bulzoni Editore, 1977, pp. 57-84, y Vittorio Bodini: *I poeti surrealisti spagnoli* (Torino, Einaudi, 1963). Carlos Bousoño ha estudiado extensivamente los mecanismos estilísticos de este poeta en su libro *La poesía de Vicente Aleixandre* (Madrid, Gredos, 1968), y es particularmente de interés su análisis de «La estructura interna de la imagen» (c. XIX y XV). Sobre el drama de la elaboración del texto, Luis Felipe Vivanco ha adelantado esta observación: «La estructura idealista ha desaparecido casi por completo y el dramatismo del fondo se ha trasladado, por así decirlo, al primer término»; véase su ensayo «El espesor del mundo en la poesía de V. A.», en su *Introducción a la poesía española contemporánea* (tomo 1, Madrid, Guadarrama, 1971, p. 317).

hecho de la dinámica contrapuntística, expansiva, desiderativa y analógica de los enunciados. Vicente Aleixandre trabaja aquí en una situación textual dramatizada por los materiales polares que emergen y divergen en el espacio ilimitado de un lenguaje transgresor. En efecto, este espacio se nos aparece como un contrapunto de polarizaciones, tensiones y disyunciones. El enunciado no se sustenta en la imagen sino que parte de ella para levantar una trama expansiva de atracciones y fricciones, y no meramente visual. La sintaxis no expresa una lógica natural sino que tiende a proyectarse sobre ésta: el enunciado es sintácticamente lógico pero no requiere serlo en su significación: el sentido es aquí una revulsión de sentido. Incluso el nivel léxico está subvertido por la dinámica generativa del texto: este no es un léxico tradicional, por cierto, pero tampoco es un léxico consagrado por las vanguardias de turno; es, más bien, un léxico exasperado y orgánico, que no rehúye el coloquialismo ni los términos discordantes, y que se rehúsa a cualquier preciosismo o purismo lírico. Así, también el léxico tiende a proyectarse sobre su sentido: tiende a articularse en el espacio léxico mayor del texto. Las polarizaciones crean otra tensión: la suma disyuntiva de los enunciados es, en efecto, un discurso superrealista, pero funciona en verdad como un expresionismo verbal (2).

(2) Vicente Aleixandre se ha referido posteriormente a este libro en los siguientes términos: «La visión del mundo del poeta alcanza una primera plenitud con esta obra, concebida desde el pensamiento central de la unidad amorosa del universo» (V. A., *Mis mejores poemas*, Madrid, Gredos, 1956, p. 57). También, a propósito del poema «A ti viva», incluido en este libro, ha dicho que «la fuerza erótica universal, asumidora del mundo, se ha desplegado unificando a los amantes con la naturaleza circundante» (V. A., *Obra completa*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 1562-1566). Esta es, en efecto, una pista central a la poética del libro, pero naturalmente que en lugar de convertirla en un tema pacificado hay que comprobar la vía conflictiva que aquí supone la pasión unitaria. Es claro que la percepción poética ha trocado el orden natural tanto del lenguaje como del mundo: ambos se funden en un nuevo discurso, y de allí el poderoso aliento de libertad junto a la energía sensorial de estos poemas. Sería simplificar penosamente estos textos creer que la búsqueda unitaria se da a sí misma por resuelta. Es evidente que la fragmentación del texto prevalece como la forma de esa búsqueda.





De este modo, el texto es en primer lugar un espectáculo de su propio acontecimiento: las fusiones y dispersiones de sus materiales ocurren como un acto de agonía y celebración.

Aquí radica el origen de este discurso desasosegado: el espacio del texto equivale a la liberación de los sentidos. O sea que el texto del cuerpo es el lugar referencial del espacio dramatizado del texto poético. Cuerpo y poema se nutren mutuamente en la energía liberada por un lenguaje pre-idiomático, pre-lógico. Lenguaje así impugnador y también fundador. Son las relaciones tradicionales del texto y del cuerpo las que son aquí impugnadas. Es un nuevo espacio de conversión el que

es inaugurado: el espacio de los sentidos que persiguen su reordenamiento de la significación, su reformulación del logos en el eros.

Si el espacio textual de este libro fundador es, en consecuencia, original, ello también supone que se abre como una realización mayor de nuestra poesía, en coincidencia reveladora con la liberación textual que Neruda en la *Residencia* y Vallejo en los *Poemas humanos* están practicando por los mismos años. Que ese espacio no sea derivativo de las vanguardias, sino una prueba de la específica aventura poética del idioma, anuncia también nuestra fundamental diferencia frente a los itsmos de la época: la necesidad, común en Vallejo, Ne-

ruda y Aleixandre, de subvertir el lenguaje para rehacer el sentido del origen. Último día del lenguaje y primer día de la conciencia original (3).

Ahora bien, cuando Octavio Paz publica su primer libro mayor, *La estación violenta* (1958), aquel espacio poético, textualmente constituido, forma parte ya de nuestra tradición moderna, que es de impugnación; y cuyo radicalismo ha situado a la percepción poética como centro de una conciencia originaria y reformuladora. Es sobre ese paisaje que la rica exploración de Paz irá a ejercerse (4).

En efecto, Paz ya no requiere rehacer el camino del origen textual: su drama textual no parte, como en Aleixandre, desde el cuestionamiento del idealismo y la recuperación del cuerpo y su plenitud sensoria. Tampoco requiere rehacer el camino de la percepción poética, que Aleixandre ha debido recorrer desarticulando la lógica natural del lenguaje para que el texto diga más que el habla. Igualmente, la poesía moderna nuestra ha restaurado la materialidad sustantiva de la experiencia. Más bien, es ahora la dispersión del sentido lo que informa al drama de la certidumbre en el poema (5).

(3) A pesar de la abundante crítica sobre la obra de Aleixandre, todavía nos falta un estudio detenido de este libro central. Buena parte de esa crítica ha establecido ya la ubicación histórico-literaria del autor y ha avanzado especialmente en su descripción temática y estilística. Citando por la edición de José Luis Cano (*La destrucción o el amor*, junto a *Espadas como labios*, Madrid, Clásicos Castalia, 1972) sólo anoto aquí algunos rasgos de su producción textual: las tensiones que son desencadenadas por la serie de las negaciones (pp. 122, 146) abren un espacio polarizado; los nombres que se fusionan y se dispersan ilustran el movimiento de una materialidad transitiva (p. 123); las «variantes» que se suceden sin proponerse un referente objetivo (pp. 139, 140, 149, 151) o estableciendo disyunciones (pp. 142, 144) ilustran también la apertura de la percepción trastocadora en el texto, que así actúa como una revelación y captura; los sentidos, en cambio, parecen actuar como «invariantes» o ejes del texto en no pocos poemas: oír en «Noche sinfónica», ver en «Unidad en ella», la voz en «Paisaje», etc.; las transformaciones del cuerpo en el mundo y de éste en aquél, operan como un lenguaje fragmentario que dramatiza la pasión de unidad: así, el poema busca una carne originaria y común (p. 133), y hay una compleja interacción y trastocamiento mutuo del cuerpo y el cosmos (páginas 145, 161, 170, 185, 196, 216), e incluso el «bestiario» del libro (o, más bien, los nombres e imágenes de una fuerza primaria en el escenario de la «selva» primera y el «mar» original) ilustran propiedades de la energía sensorial liberada (pp. 147, 167), y, en fin, el cuerpo y el mundo dialogan como un texto mutuo (pp. 150, 154); de este modo, la unidad se revela como plenitud (pp. 153, 223) en esta subversión del eros y el lenguaje.

(4) Sobre el tránsito del primer Paz al de «Himno entre ruinas» (1948) ha escrito Juan García Ponce: «El poder de la poesía para invocar la realidad le permite ahora, en vez de perderse en ella, obligarla a llevar al creador hacia los orígenes» («La poesía de O. P.», en Ángel Flores, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz*, Méjico, Joaquín Mortiz, 1974, página 21). Sobre *La estación violenta*, véase Ramón Xirau, *Octavio Paz: el sentido de la palabra* (Méjico, Mortiz, 1970, c. II); asimismo los ensayos de Xirau, John M. Fein y José Emilio Pacheco en el tomo citado de Flores, donde Jean Franco escribe sobre «El espacio (pp. 74-87)». Un excelente análisis de este libro en el conjunto de la obra es el de Guillermo Sucre en su *La máscara, la transparencia* (Caracas, Monte Avila, 1975).

(5) Un buen resumen de las relaciones de Paz y el surrealismo es el de Jason Wilson: «Octavio Paz y el surrealismo: actitud contra actividad», en J. Ortega, ed., *Convergencias/Divergencias/Incidencias* (Barcelona, Tusquets, 1973, pp. 229-246). Consúltese, además, Lloyd King, «Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz», *Hispanic Review*, julio 1969, pp. 383-393.

El dilema del texto, la percepción poética, la reconstrucción del sentido, son en *La estación violenta* otra aventura. En primer lugar, el texto se proyecta como un «himno entre ruinas»: la historia irrumpe en el texto como el nuevo origen de la desarticulación. La historia moderna es el ámbito ruinoso: la dispersión del sentido en la erranza del cambio. El texto dramatiza, por ello, su encuentro con esa historia disolutiva: el himno se levanta como la forma de la conciencia desligada, con su agonía y su soledad. De este modo, el texto equivale ahora a la conciencia: en esta analogía, la fe poética y la ironía crítica son la nueva tensión interna del discurso poético.

Sin embargo, el texto de la conciencia no es una respuesta por sí mismo: el poeta sabe que el reconocimiento de la crisis moderna es sólo el punto de partida. Por eso, la conciencia es, primero, la conciencia del propio poema: el texto requiere desplegarse como un texto total, donde el lenguaje discurra y circule en su universo análogo al mundo natural y al mundo histórico; y es de este modo que el espacio del texto es aquí el lugar del mito. El drama del texto no está ya en su construcción disyuntiva sino, más bien, en una aventura más radical y unánime: que pueda acontecer como una supra-conciencia. Esto es, en lugar de los repertorios del conocimiento, las lecciones de la experiencia y los trabajos de la expresión, el texto quiere intentar ahora ser nada menos que un pensamiento propio sobre el mundo (6).

El espacio del texto, por lo mismo, será aquí el lugar de la combinación sin tregua y de la aliación sin final: el lugar analógico por excelencia. Espacio, así, interior del lenguaje: las palabras, las figuras, el discurso, dicen lo que dicen, pero piensan en un código del todo independiente; poseen la lógica de la lengua natural, pero se proyectan en otro orden del lenguaje: en el mito de su totalidad como equivalencia reveladora del mundo. Y lugar, también, exterior del lenguaje: el texto es un objeto anómalo entre los objetos culturales, porque asume el rol insólito de pensarlo todo de nuevo. Objeto, así, contrario a la erranza disolutiva del historicismo alienado; pero también objeto histórico, porque se rebela ante la suerte del sentido en la modernidad.

(6) La conciencia poética es también un signo del propio texto, y acontece como su desdoblamiento: «Se despeñan las últimas imágenes y el río negro anega la conciencia» («Mutra»); «Y mi pensamiento, que galopa y galopa y no avanza, también cae y se levanta / y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje» («¿No hay salida?»); «Yo estoy de pie, quieto en el centro del círculo que hago al ir cayendo desde mis pensamientos» («¿No hay salida?»). Por lo mismo, también la persona poética es otro signo de esta productividad del texto desplegando su circularidad: pero no actúa ella como el eje del texto, sino que, por decirlo así, el pensamiento que el poema construye descubre también al yo poético y lo proyecta en su movimiento reordenador. *La estación violenta* fue publicada en Méjico por el Fondo de Cultura Económica en 1958; «Himno entre ruinas» había sido incluido antes como el último poema de la primera compilación de *Libertad bajo palabra* (1949); «Piedra de sol» había aparecido en forma de libro y en edición limitada en 1957; el conjunto fue luego incluido como la última sección de *Libertad bajo palabra* (Méjico, Fondo de Cultura, 1960).



Desde el poema, el sentido se vuelve un acto subversivo: toda certidumbre es una denuncia; toda interrogación, un reclamo. La poesía abre el camino de la contradicción. Lejos del objeto poético aislado y vuelto sobre sí mismo, este texto discordante y actual no deja de ejercer su disidencia.

De allí el conmovedor arrebatado inquisitivo que recorre estos poemas memorables. Certidumbre y zozobra se traman en el rito circular de una indagación apasionada y crítica. El espacio del poema

es mayor que la percepción del hablante, supone el corpus mismo del lenguaje y se expande como una revelación indócil de la dispersión, en la certeza unitaria que demanda. En un mundo desarticulado, en un tiempo relativizador, en un pensamiento sin centro, el lenguaje se propone construir otra vez la ruta del sentido, su origen y su liberación. La poesía aparece así como la última aventura del sentido. Por eso se despliega ritualmente, en el espacio mítico de su texto analógico, buscando un tiempo perpetuo y un lenguaje total, capaz de sostener el texto del mundo en el del poema desde un diálogo así mismo totalizador (7).

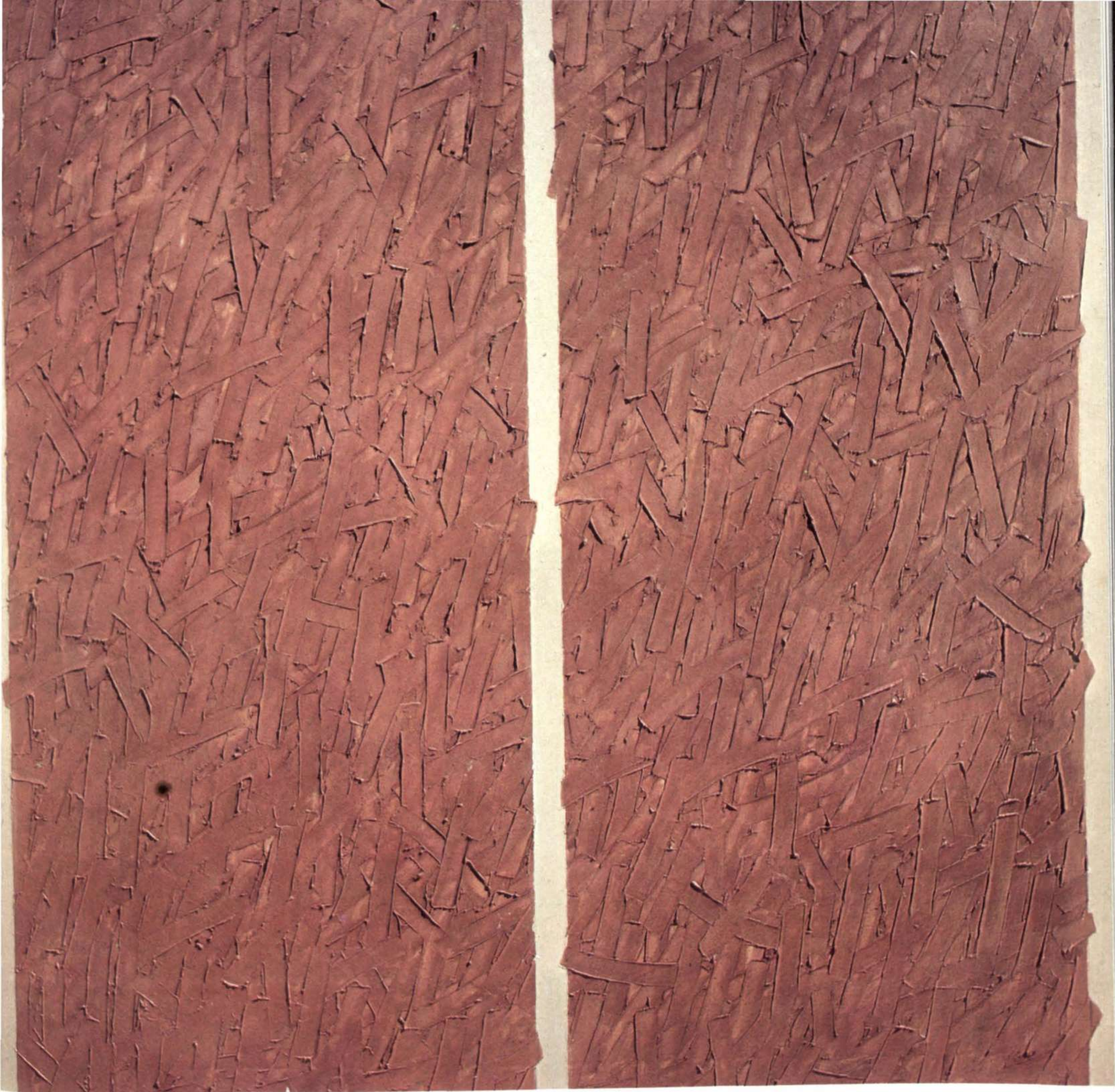
Crítica y comunión, ironía y analogía, se traman de este modo en el texto de las articulaciones, que es, sin embargo, el discurso de una búsqueda intransigente a través del ritual y la celebración. En un tiempo en ruinas acontece, así, el tiempo ceremonial del poema como acto propiciatorio, y por esta razón el drama del texto está en su proyección: en la circularidad del mito del poema como supra-conciencia. El texto es la alianza superior. El centro donde tienen lugar el desamparo y la promesa que ilustran las pruebas de la certidumbre (8).

Así, de Aleixandre a Paz el espacio poético no ha hecho sino dar cuenta del destino moderno de nuestra poesía: proponer para el sentido una ceremonia alternativa a sus incauciones y disoluciones.

(7) Este diálogo, en efecto, parte del desamparo del decir, que es su inicio: interrogar, dudar, cuestionar, desplazan el desconocimiento de la percepción poética hacia la supra-conciencia del poema. De allí que la percepción ceda su lugar a los nombres elementales, que el texto empieza a movilizar y combinar en su dinámica analógica, en su movimiento al origen (retorno) y su espacio totalizado (revelación). Desde el rito de la purificación del no-decir se gana, así el centro de una energía unánime:

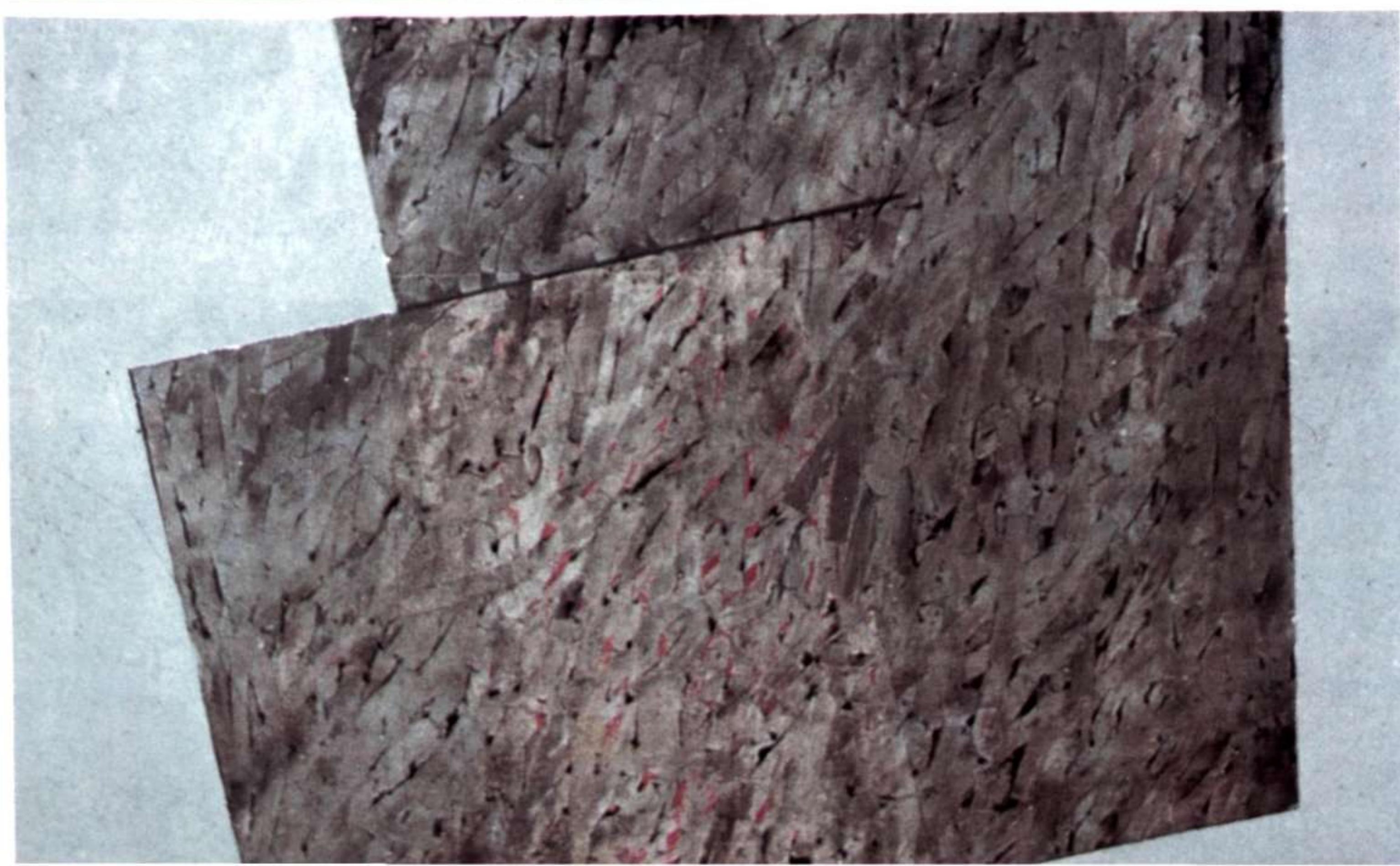
No,
no tengo nada que decir, nadie tiene nada que decir,
nada ni nadie excepto la sangre,
nada sino este ir y venir de la sangre, este escribir sobre
lo escrito y repetir la misma palabra en mitad del
poema,
silabas de tiempo, letras rotas, gotas de tinta,
sangre que va y viene y no dice nada y me lleva consigo
(El río)

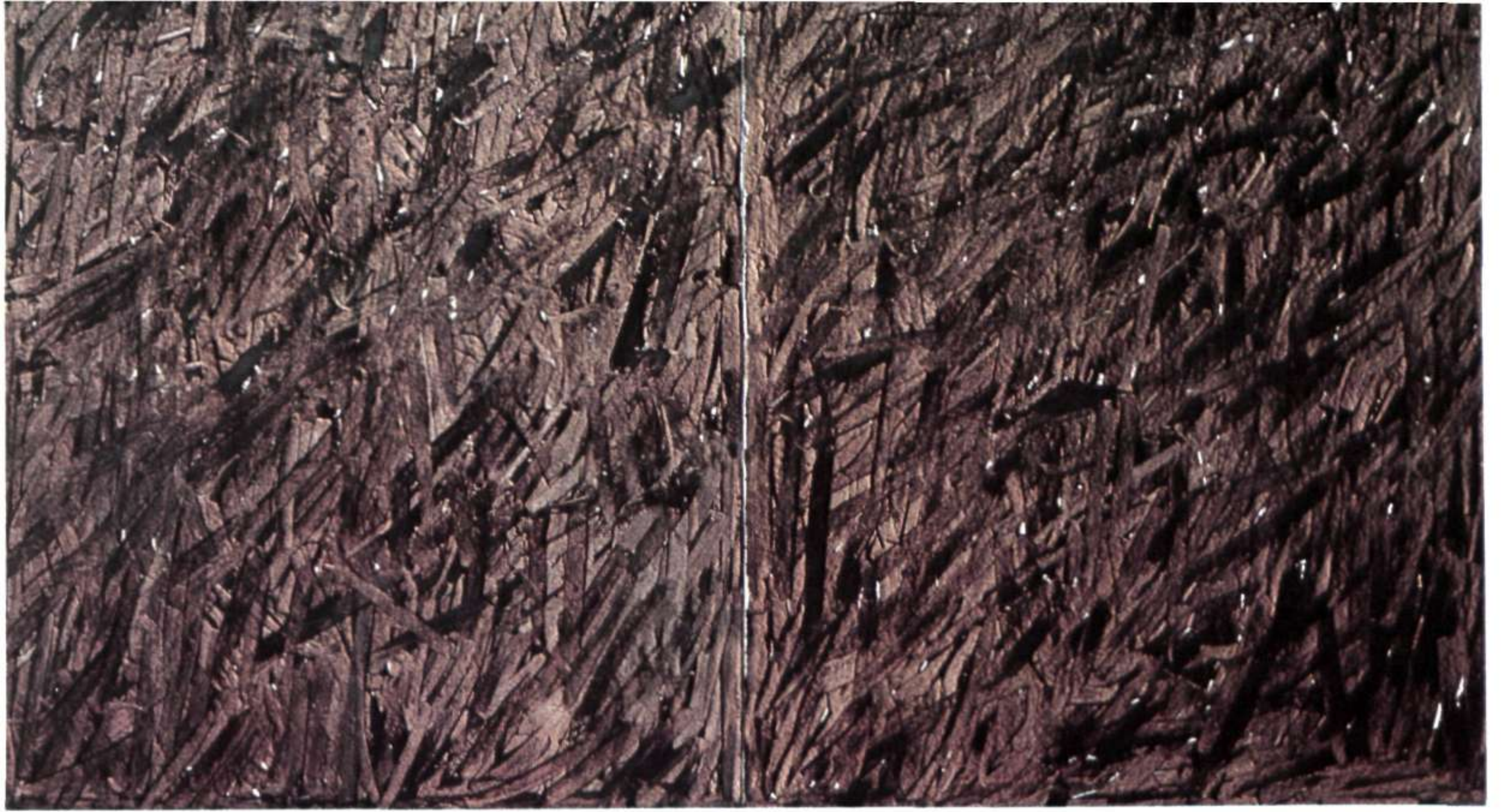
(8) «Piedra de sol», uno de los más altos momentos de nuestra poesía, requiere todavía de un análisis detallado. El propio Paz ha señalado algunos de los círculos analógicos del poema: «El poema está compuesto por quinientos ochenta y cuatro endecasílabos. Tal cifra no se debe al azar: corresponde al número de días de la revolución sinódica del planeta Venus. Piedra de sol es el nombre que se da en México al calendario azteca. Mi poema trata de ser una especie de calendario, no constituido por jeroglíficos grabados en piedra, como entre los indios, sino por palabras e imágenes. Refleja tres preocupaciones. La primera, inmediata, está tomada de mi vida personal; la segunda, más amplia, está ligada a las experiencias de mi generación; en cuanto a la tercera, busca expresar una visión del tiempo y de la vida» (en *La Gaceta*, México, núm. 55, 1959). En la primera edición del poema Paz incluyó un comentario más detallado sobre sus correlaciones míticas (lo reproduce J. E. Pacheco en su artículo sobre «Piedra de sol», A. Flores, *op. cit.*, p. 173). Ciertamente, el otro horizonte análogo del poema es su misma naturaleza textual: su reproducción circular, su indagación totalizadora, su conversión en espacio mítico de mediación y conjunción. El texto es también ese «tiempo total donde no pasa nada / sino su propio transcurrir dichoso». O sea: duración, reconciliación, placer.



CANOGAR









El juego del apotegma

DISCURSO Y CEDAZO

NOS está interesando el pensamiento condensado en una frase que, incluso fuera de contexto y fuera de tiempo, aislada en su dinámica propia, sigue vigente y señala al hombre contemporáneo que, pese a las transformaciones continuas inducidas por el progreso y al discurrir abrumador de los acontecimientos, hay otra «actualidad» intemporal—valga el relativo contrasentido— más profunda, constante y quizá más esclarecedora y que se acredita desde el momento en que ningún cambio tecnológico, político, científico o social puede vaciarla de sentido. La prueba irrefutable es que ha llegado hasta nosotros cargada de ricas e inagotadas connotaciones.

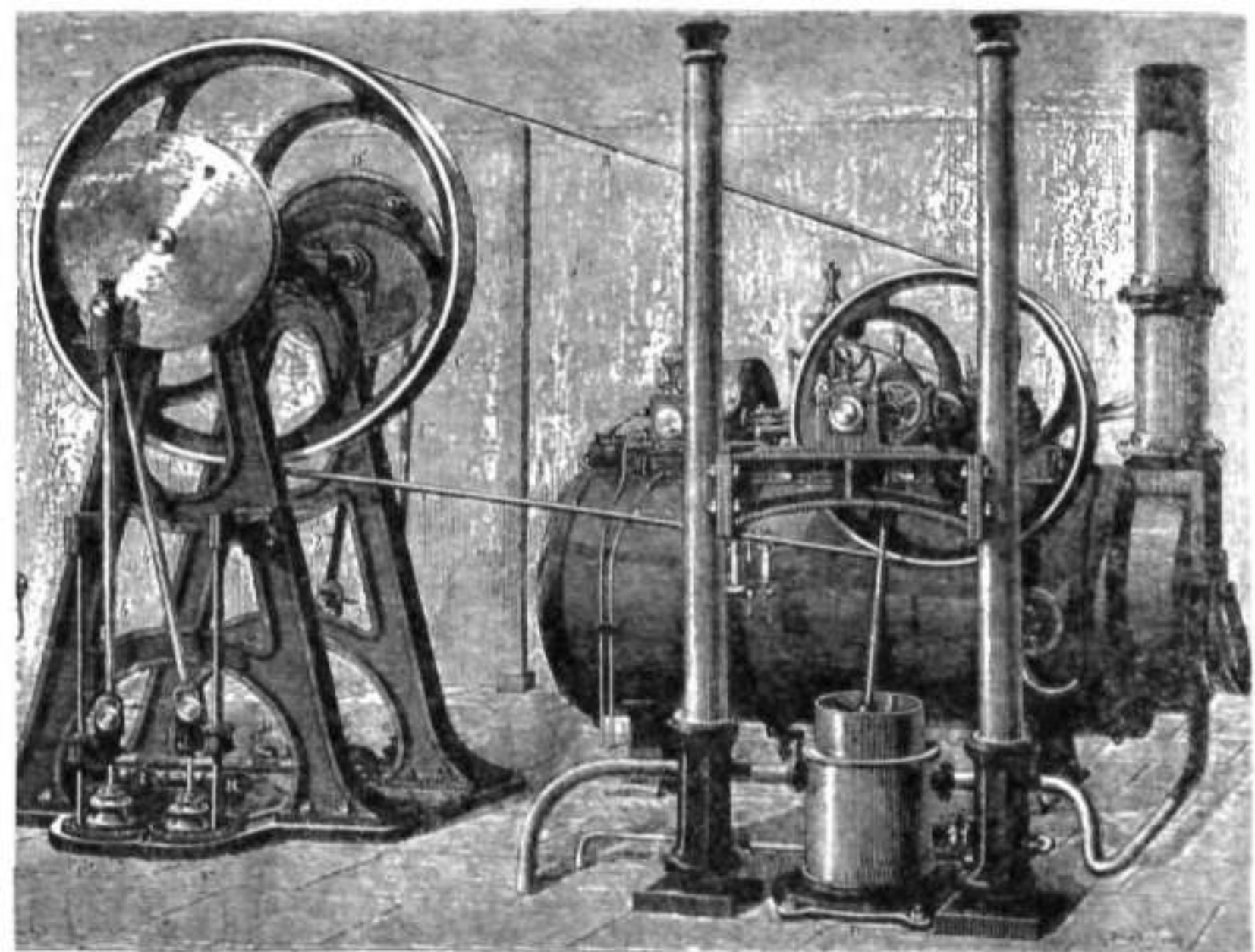
El hecho de que el pensamiento concentrado en una frase tenga sentido intemporalmente, sirva de y para siempre, elimina la necesidad perentoria o el interés didáctico de hacer especial hincapié en la cronología de su formulación. De manera que a estos efectos lo mismo importa una frase esculpida mil años antes de Cristo que otra grabada ayer. Lo único que interesa precisamente es que el sentido, o el misterio, o la brillantez, o la belleza, excedan los pormenores de su época, para empezar a ser indistintamente de todas las épocas.

Desde luego, existen manuales y diccionarios de frases. Destacar la oportunidad, la agudeza y el ingenio de un dicho es práctica común en textos escolares, almanaques de mesa y encabezamientos de libros. No lo repudio. Pero aquí se tratará de un repertorio esencial y de una compilación «privada», por cuanto la compilación ha de responder a los demonios personales del compilador y a la oportunidad que él mismo se brinda para desleír conflictos de expresión y conocimiento.

La cultura es un discurso ininterrumpido, quizá coherente y no siempre original. Abarcar el discurso entero es contar los granos de arena del desierto. El discurso es como el mar, y la frase, el proverbio, el apotegma, son como el cedazo para la arena o la baliza para el agua, iguales al pomo de perfume denso que de pronto resume madejas de olor, ciclos de verbosidad, cadenas de conceptos. El discurso de la cultura es inmenso,

ambiguo y hostil, como puede ser hostil una chumbera cubierta de espinas en la seca tierra medida por el sol. La chumbera, la higuera chumba, que es el nopal mexicano, echa en primavera una flor rabiosamente amarilla o morada. Valiéndonos de un símil tan rotundo, la chumbera en flor contiene discurso y apotegma, brote rabioso y bello en la textura áspera armada de espinas y que, además, comporta un fruto que a veces—ya se sabe qué pasa con los higos chumbos— resulta completamente indigesto, como el abismo de incertidumbre cavado por Eurípides: «Puede que la vida sea la muerte y puede que la muerte sea la vida.»

Indigestión o enigma, maravilla de perspicacia, resumen de largos y penosos saberes latentes, el caso es que el proverbio, el apotegma, el adagio, el dicho, la sentencia, el aforismo o la máxima—a veces, con frecuencia, una simple frase extraída de texto y que ha cobrado carta de naturaleza por su estructura y significación—nos están diciendo en atardecidas apáticas algo de su de-



cantada sabiduría, y son, ya digo, como el hallazgo de la flor carnosa entre los pinchos del noal, como los cangilones de una draga, como el intento de combatir la verborrea probablemente inútil en que nos sumerge día tras día el estrépito de una civilización aturdida y babélica y que dan ganas de definir con la típica oscuridad de Heráclito: «La cultura nace en la oralidad y la oralidad será su tumba.»

EL «CARPE DIEM» HORACIANO

Cerca de dos mil años arrastra ya el famoso *carpe diem* del poeta latino Quinto Horacio Flaco, que murió en el año 8 a. de C. y cantó en sus odas y epístolas la melancolía por la fugacidad de la juventud y el ritmo irreversible de la muerte. Veinte siglos y el fragmento de estrofa de su célebre oda, *carpe diem*, traducido como «Coge la flor del día», sigue llenándonos de clarividencia e inquietud. El sentido está claro, pero la realización es inconmensurable. Coge la flor del día, vive el presente, desdeña el pasado que ya no existe, descuidate del futuro que aún no ha venido y vive lo único que en realidad posees: el presente. La flor de ayer se ha mustiado en su ánfora abstracta y la de mañana aún no nació ni se sabe si nacerá. Sólo la flor de hoy es la verdadera. Coge la flor del día.

El *carpe diem* es inquietante porque en realidad aún no hemos aprendido a oler esa flor. Quien no viva de esperanza y recuerdo que alce la mano. Nuestro tiempo se condiciona al proyecto de futuro con raíces en la siempre modificable estructura del pasado, que ya se sabe que cambia en función de los mitos venideros (de esto, que recuerde ahora y entre otros, han hablado Quevedo, Machado, Ortega y Rosales). Esperamos siempre. Nos sorprendemos esperando. La mediana realización del ser parece que cuenta con el complemento de algo que está por verificarse. Dicho heraclíticamente, esperamos porque tenemos la conciencia lúcida de que la falta de sentido del presente nunca va a adquirir sentido y, si nunca va a adquirir sentido porque el mito del futuro acaba por hacerse presente para diluirse en «otro futuro» y ostentar siempre la misma atroz y mercurial mecánica, entonces podemos seguir esperando, o sea, que la garantía de la falta de sentido eterna permite esperar. Dicho llanamente, esperamos el nacimiento de un hijo, las vacaciones, la jubilación, el premio de la lotería, la paga del mes, la cita con una amante o la publicación de un libro. Y la flor del día es irrisoria. La flor del día es el lumbago con el que estoy escribiendo. El presente no cuenta, es transitivo y vulgar, sirve sólo de cópula o nexa para otros asuntos que forzosamente—en la connivencia falaz estipulada—han de ser más trascendentales y definitivos. La flor del día es infinitesimal. No se sabe nunca cuándo «es» porque el presente está condenado a pasar infinitesimalmente.

Pero sabemos, y aquí la reiteración se hace necesaria, que lo único objetivo y que existe de verdad en nuestra vida es el presente, la flor de un segundo volatizado y despreciable que nadie puede amar como realización absolutizada, ya que la flor del día es un fracaso precisamente por su propia naturaleza y porque la podemos poseer. La posesión de cada segundo engendra el mito vacío

del segundo siguiente. Sabemos que todo se hace imposible: el presente y la meta. «Haga lo que haga, siempre me habría gustado hacer otra cosa», dijo el pintor Géricault. Y tal romanticismo profundo, es decir, tal esquizoidismo de la condición humana, es una desdicha, una servidumbre y un estímulo, todo a la vez, y sólo se puede curar—aunque hay que tener cuidado con la terapéutica—con la sabiduría de la experiencia, con el escepticismo virtuoso y moderado de quien conoce el desleírse de la existencia, justamente la preparación hacia otro tipo de existencia donde ya ha desaparecido la conciencia del ser que se es (mi concepto del panteísmo heterodoxo y la única *inmortalidad* que me brindo), y entiende que el futuro es una ilusión y sentencia: «coge la flor del día», aunque sea una flor artificial, y valora la fugacidad del instante, no esperes a que la pérdida y la añagaza del destino te conduzcan en su juego de espejos cóncavos hasta la estupefacción de la muerte. Quince siglos más tarde dirá Quevedo: «Como el que, divertido, el mar navega, / y, sin moverse, vuela con el viento, / y antes que piense en acercarse, llega.»

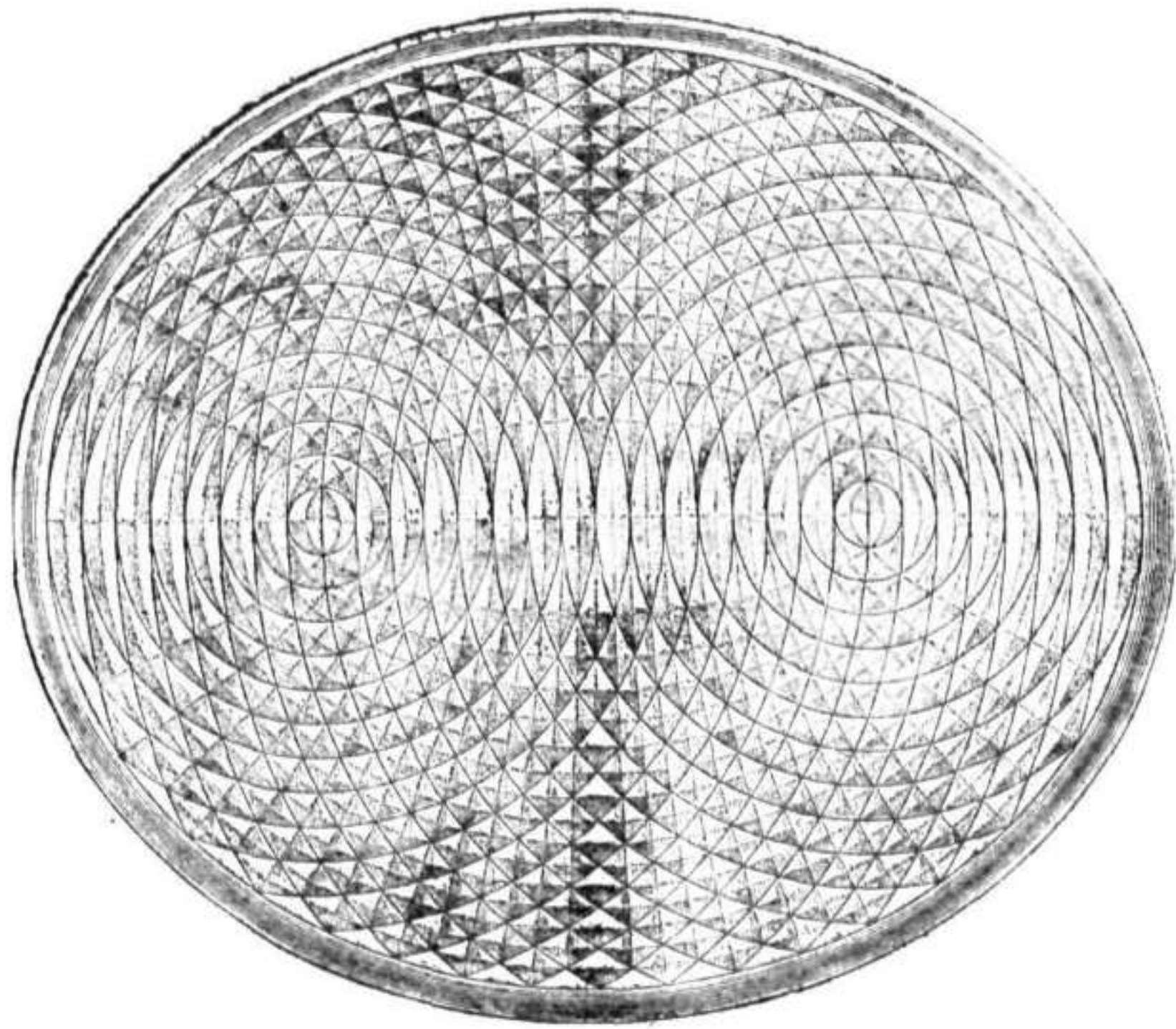
La sabiduría anticipada de la oda horaciana es grande, pero los problemas que presentan la fugacidad y el goce del momento son mayores. Igual que Hart Crane veía los ojos alucinados y alcohólicos de Poe en el metropolitano neoyorkino, yo veo a Horacio frente al televisor y me parece oírle decir: coge el cardo de ayer.

EURIPIDES, GENIO DE INCERTIDUMBRE

Eurípides, que en su juventud hizo prácticas de atletismo y fue desdichado en sus dos matrimonios, mereciendo el calificativo de misógino, no tuvo mucha participación en la vida pública y vivió retirado en la costa de Salamina, donde seguramente concibió el extraño pensamiento que hoy, al cabo de veinticuatro siglos, le confiere aureola de relativista, sutileza y puro genio de incertidumbre. El autor de *Las bacantes*, en la soledad del mar, acaso mirando las olas que necesitan romper en la orilla para volver a ser olas y romper de nuevo, pensó lo siguiente: «Puede que la vida sea la muerte y puede que la muerte sea la vida.»

La significación puramente cristiana, aun siendo el cristianismo tan posterior a Eurípides, pero el que más entiende de inmortalidades—en su versión esquemática, la vida como tránsito inocuo o doloroso para acceder a la trascendencia—, simplificaría el problema. La significación agnóstica o pragmática—la vida es ahora y aquí, con justicia y pan y libertad y signos de identidad—también lo simplificaría, en el sentido de que ningún dogma o afirmación absoluta podrían arrostrar la complejidad del caso, envuelto en una luz indecisa e incolora, a medio camino de los extremos e incapaz de excluir ningún término de la contradicción, ya que no trata de suplantar vida por muerte ni muerte por vida, sino que imbrica en una propuesta extenuante la estupefacta posibilidad de que quizá la vida sea lo que entendemos por muerte y lo que entendemos por muerte sea la vida.

Lo que entendemos por muerte. Aquí hay que poner atención. Probablemente es la única grave fisura. Si la vida es «algo» que tenemos y que



EL ORACULO DE DELFOS

El desarrollo de los medios de comunicación, audiovisuales y de transporte, basado en el despliegue asombroso y falaz de la técnica y la ciencia, ha creado lo que entendemos expeditivamente por «cultura de masas». El centralismo, la imitación despersonalizada, las multinacionales, el éxodo rural, la concentración de la riqueza, los modos de vida foráneos, el gregarismo y la violencia son fenómenos, en cierta medida, relacionados con la cultura de masas, que en su peor dimensión tiende a desfundamentar al individuo de su propia personalidad (suponiendo que la tenga) y protagonismo íntimo. El colmo es que no podamos ser ni protagonistas de nosotros mismos, que vivamos en una indiscriminada y permanente succión prefabricada y sistemática, hasta que de pronto descubrimos aterrados que «teníamos» un yo y que este yo se diluye en los labios de esa locutora de televisión, en el *best seller*, en el personajillo a la moda, en las latas de conserva y en los relojes despertadores.

da dolor y alegría y que, en cualquier caso, conocemos, aunque sea superficialmente, porque la gozamos, la padecemos o la admiramos, ¿no es fraudulento en la idea de Eurípides comprometer la «realidad» de la vida—amor, hambre, dolor, vejez, envidia, ansias—con la plena ignorancia que tenemos de la muerte? Una podría parecer la otra y la otra podría parecer la una, ¿pero de dónde se nutre nuestro conocimiento de la muerte para sostener la *verosimilitud* de la sospecha? No hay caso, y quizá éste es el descubrimiento de Eurípides, desmitificándolo: apuntar que la muerte no es tan horrenda y misteriosa ni la vida tan alegre y familiar.

Ya sabemos que Delfos era el lugar griego y milenario donde se alzaba el templo dedicado a Apolo, a través de cuyo oráculo se expresaba el dios. La más difundida sentencia del oráculo, «Conócete a ti mismo», probablemente es aplicable al *homúnculo* estandarizado y gestado en los círculos concéntricos del Poder. «Conócete a ti mismo». ¿Por qué y para qué? Es evidente que la fórmula evoca un sentido de introspección e identidad personal. El conocimiento de sí mismo carece de validez si no se traduce en pautas de comportamiento. Si todo el mundo se conoce a sí mismo y tiene pautas de comportamiento personales, ¿no desembocamos en un caos peor que la nulidad masificada? La sentencia del oráculo de Delfos es en el fondo una invocación ácrata. Un individuo que se conozca a sí mismo frente a otro individuo que igualmente se conozca a sí mismo lo más seguro es que desemboque en la guerra. Pero en eso ya desemboca sin necesidad de conocerse. Luego la fórmula delfica no está tan clara. Nada que requiera pensar es fácil. Si soy un canalla y me aplico la recomendación oracular, llego a conocer que soy un canalla. Entonces, si en el «conócete» no va implícita la función del conocimiento propio, la «utilidad» que el oráculo quiso deducir, este conocimiento no sale de la sombra.

Puesto que la muerte no es manejable *desde ella misma* y sólo se puede decir que es el doloroso final de la vida (doloroso relativamente: hay suicidas para quienes el verdadero dolor sería seguir viviendo), yo prefiero descargar el pensamiento de Eurípides de cualquier connotación trascendente. Puede ser una indagación metafísica y puede ser la noticia cultural y filosófica de que todo lo que nos rodea *en vida* es el fracaso de lo absoluto y el reinado de la ambigüedad. Puede que la derecha sea la izquierda y puede que la izquierda sea la derecha. Puede que la felicidad sea la infelicidad y puede que la infelicidad sea la felicidad. Puede que el amigo sea el enemigo y puede que el enemigo sea el amigo. Con frase tópica, es la ceremonia de la confusión (sólo que no hace falta esperar hasta Borges, empieza con Eurípides y Lao Tsé). Puede que el hipócrita sea sincero y puede que el sincero sea hipócrita. Puede que la locura (con Laing) sea la cordura y puede que la cordura sea la locura (Hölderlin loco, Nietzsche loco, Schumann loco, Hitler que asciende como hipercuerno a jefe de Estado, ¿quién se atreve a invocar designaciones tajantes?). Puede que la vida sea sueño (con Calderón) y puede que el sueño sea la vida.

Pero dejemos ya de dar palos de ciego. A la problemática del oráculo va íntimamente unida la personalidad de Sócrates. El viejo y gigantesco suicida, que prefirió la cicuta a la falta de integridad, interpretó la sentencia con su obra. El mismo se sentía comprometido con la réplica del oráculo. A través del interrogatorio socrático legado por sus discípulos Platón y Jenofonte, que pretendía extraer del individuo el mejor yo, la más grande capacidad para el bien, advertimos que el «conócete» tiene este carácter moral. Dice Zeller: «Todo lo que podía hacer era suscitar la incertidumbre de los hombres y conducirlos a la perplejidad.»

Para evitar confusiones cabe una última apostilla. Ni la enfermedad, ni la injusticia, ni la explotación, ni el enamoramiento, ni el crimen se pueden en verdad permitir el lujo de jugar con el descubrimiento de la ambigüedad euripidiana. Nada que corresponda a una situación límite y elemental. Son los resortes sutiles de la situación cotidiana, profunda y rutinaria los únicos que no saben si la vida es la muerte o la muerte es la vida. Esa aventura sólo le es dada vivirla al pensamiento descarnado.

«Conócete a ti mismo» como la única posibilidad de adquirir por la incertidumbre y la perplejidad una moral que, a ser posible, esté más allá y sea más inviolable que la simple moral determinada por las leyes y la conveniencia. Conócete a ti mismo en función de esas leyes, las costum-

bres, el sentido del honor, las posibilidades de la cultura y la legitimidad del deseo.

La normativa délfica no está exenta de cierta soberbia o de un punto de pragmatismo, ya que de lo que verdaderamente podría tratarse es de la felicidad personal y del contentamiento propio del vivir, en cuyo caso el conocerse bien a sí mismo se presenta como la garantía de un comportamiento que elimina el error y los equívocos que conducen al autoengaño capaz de generar infelicidad y trastorno, como si aplicáramos el proverbio árabe «Siéntate a la puerta y verás pasar el cadáver de tu enemigo», o sea, sabe por dónde andas y triunfarás, verás el error de los demás pasar como un cadáver frente a la serenidad de tu sabiduría.

Pero modernamente el «conócete a ti mismo», que, por cierto, entre otros muchos, también recomendara Cervantes («Que vuestra ocupación sea vuestro conocimiento, pues tal es la lección más difícil del mundo»), alcanza una dimensión no ya de matiz moral y filosófico, sino específicamente científico y material, en amplio espectro que afecta a la biología, la química, la psicología y a la neurocirugía, amalgamadas en el empeño común de investigar, explorar, manipular y controlar la fuente primera y física de cualquier posible autoconocimiento, la composición «orgánica» del alma, el cerebro, «ese mágico kilo y medio de gelatina gris rosácea que llevamos alojado en el interior del cráneo», según la defini-

ción recogida por Maya Pines en el libro *Los manipuladores del cerebro* (Alianza Editorial) y que viene a sumarse a otras considerables divulgaciones, entre las que destaca la de Leonard A. Stevens. Nos ponen al tanto de la encefalología y del mecanismo de los sistemas nerviosos que están a la cabeza del enorme ciclo casi inocentemente iniciado en el viejo templo griego.

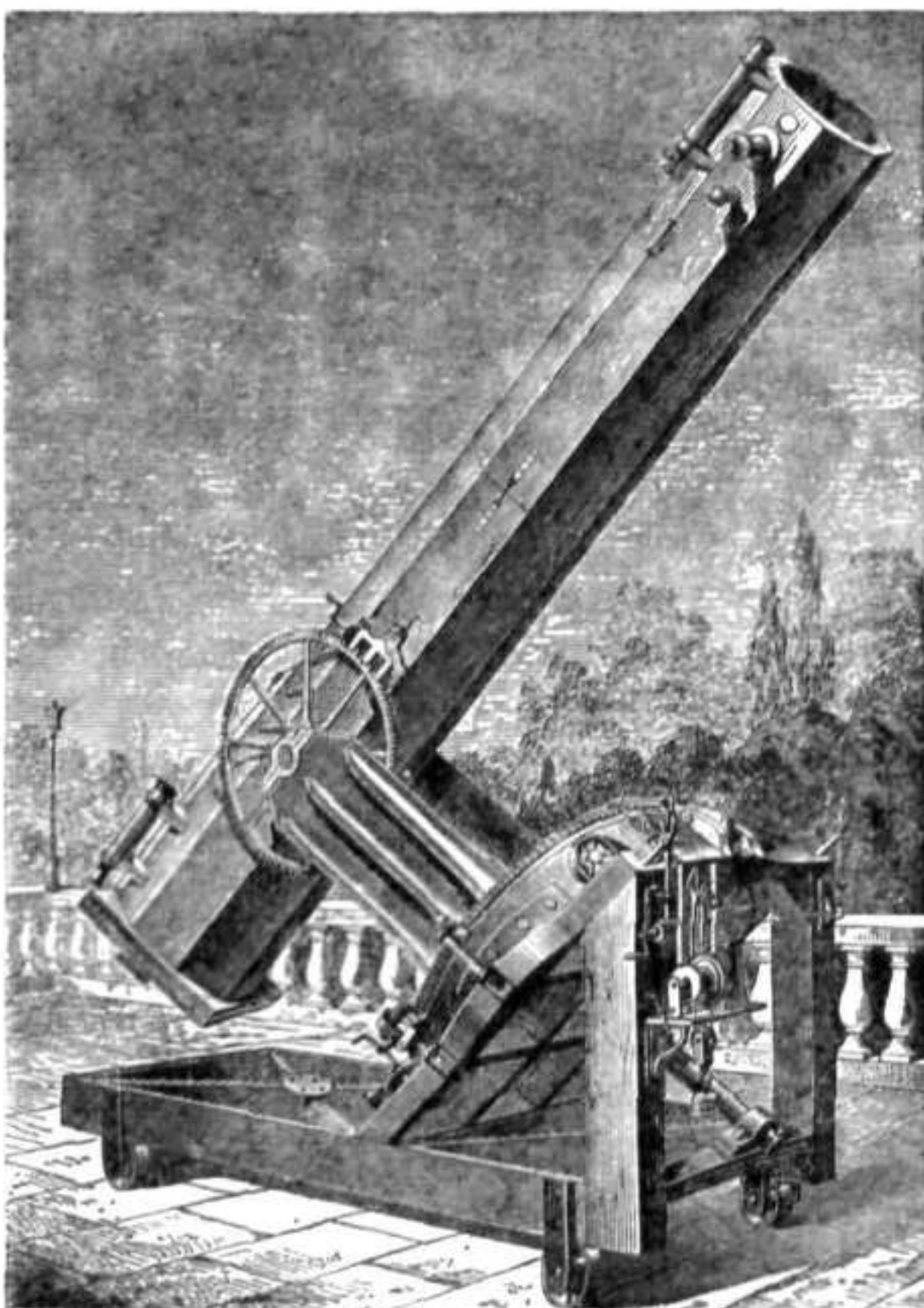
Ya no se trata de que el animal humano conozca sus «apetencias», sus «gustos», sus inclinaciones vocacionales y éticas según la consigna délfica y de adopción socrática, sino que aprenda a determinar la base molecular donde el cerebro «almacena» la memoria, la composición «neuronal» de la inteligencia y los vericuetos celulares provocadores del compuesto entero de la personalidad. Y el tema, pese a los cobayas que lleva sacrificados en los laboratorios del mundo y a los tratados que describen la lucha experimental, sigue siendo un misterio. Estamos al principio del «conócete a ti mismo», sólo que ni en la gran aurora de la cultura griega se podía sospechar la profundidad de la requisitoria.

Hoy el oráculo de Delfos lleva irresistiblemente al conocimiento de la composición «física» del recuerdo, de la memoria, del alma. Conozcamos a fondo ese kilo y medio de gelatina que llevamos alojado en el cráneo. Supongo que es la revolución que está al final de todas las revoluciones.

EDUARDO TIJERAS

el ocio atento

HENRY MILLER O EL FIN DE UN SANTO LAICO



Cada vez creo menos en la casualidad y más en la causalidad. Por lo que he podido observar, sospecho que nadie viene solo a este mundo ni se va solo de él, sino en grupos de semejantes que se complementan entre sí. La muerte casi simultánea de Sartre, Alejo Carpentier y Henry Miller así me lo sugiere; recuerdo también que en relativamente corto espacio de tiempo desaparecieron Picasso, Neruda y Casal; en algún lado leí que Shakespeare y Cervantes murieron el mismo día...

Paralelamente, en orden de conjuntos humanos, creo que estamos asistiendo al fin de los artistas y pensadores elevados a la jerarquía de mitos, representativos de una actitud, con la cual los jóvenes pudieran sentirse identificados. Quienes hoy rondamos los cuarenta años teníamos, a los veinte, guías capaces

de orientarnos (o desorientarnos aún más) en el laberinto ideológico de nuestro tiempo. Aparte de algunos de los mencionados estaban Heidegger, Camus, Bertrand Russell o Malraux.

Veo que los jóvenes de hoy, especialmente los que comienzan a escribir, no tienen ese amparo; es decir, no tienen maestros. Aparte de que hoy la realidad es menos inteligible y controlable, los jóvenes ya no esperan, como los de un par de décadas atrás, la última declaración o el último ensayo de Camus o Sartre, pongo por ejemplo, para explicarse ciertos desajustes de la vida contemporánea. No hay oráculo ni simulacro de oráculo de Delfos, no hay maestro que ostente credibilidad ni autoridad moral para ser escuchado con veneración por nuevos discípulos. La época en que detrás del

artista había un pensador, y detrás del pensador una conducta, se ha terminado. Por eso, con la muerte de Sartre y Miller, lo que ha muerto es también una época.

Acaso el único mito sobreviviente de la literatura sea Borges; pero se trata de un mito con zonas vacías, porque por mucho que la juventud lo admire (y aunque más no sea que por una simple razón de edad), no puede conformarse con una revolución de la sintaxis. Miller representaba, además de una nueva manera de concebir la literatura, una nueva manera de concebir la moral.

La fama le llegó tarde. Sus más heroicas batallas las libró cuando era un vagabundo de las calles de Nueva York o París. No encontraba editor para sus novelas, y cuando lo encontraba, la censura lo perseguía con más rigor que si se tratara de un terrorista. Ya su admirado Nietzsche había dicho que el hombre no soporta durante mucho tiempo el peso de la verdad. Así pudo comprobar que a los aparatos del poder le molestaban menos los textos políticos revolucionarios, ya que después de todo exaltan una utopía, que las novelas donde se trata sin circunloquios la cuestión sexual como determinante de la conducta humana.

Hay quienes afirman, y respeto esa afirmación, que Miller fue un pornógrafo genial; pero la frase me parece más ingeniosa que verdadera. En la subliteratura pornográfica no existen escalas estéticas ni éticas: todo aquel que la ejerce es un sinvergüenza que no repara en medios para ganar dinero; eso aparte de que en ningún tiempo y lugar le faltará editor. En este sentido, hay que reconocer que si Miller hubiera sido un pornógrafo no hubiera dado su vida—como la dio—por la literatura, ni se habría negado a modificar sus textos para complacer a editores temerosos de la censura. En otros términos: nadie que no tenga vocación y fe en su obra puede dar su vida, condenarse a la marginación y la miseria con tal de no traicionarse, como hizo Miller.

Víctimas anteriores del puritanismo, ya Oscar Wilde y Lawrence (el de *Women in Love*, no el de Arabia) sufrieron similares condenas. Pero Henry Miller, aunque más brutalmente, expone la cuestión sexual desde un ángulo más claro: es una especie de animal purísimo que no consiente que las convenciones sociales limiten sus expansiones. No hay en los *Trópicos*, como en *El retrato de Dorian Gray*, *Mujeres enamoradas* o *Muerte en Venecia* ninguna vedada apología de conductas sexuales poco ortodoxas en el sentido de normalidad biológica: lo que sí hay es una

sinceridad concluyente, una vehemencia verbal que llama a cada cosa por su nombre.

El pecado de Miller, para mí, no fue tanto un asunto moral como social. Miller, en una sociedad masificada y despersonalizada, es el desobediente que reivindica para el individuo la libertad de ejercer un estilo de vida propio. Era un dionisiaco químicamente puro, y se sobreentiende que a semejante individuo no se le podían abrir buenamente las puertas de una sociedad utilitaria, encuadrada en el juego pendular de la producción y el consumo. Aceptar a Miller no significaba simplemente aceptar a un escritor; significaba aceptar una revolución en el comportamiento del hombre en tanto integrante de una sociedad.

La potencia vital y creadora de Miller fue a las costumbres del inmediato medio siglo pasado lo que un chorro de agua limpia, irrefrenable, a una tubería: lo desatascó, expulsando desperdicios estancados. Esa obstrucción hedionda, por supuesto, estaba compuesta por una larga acumulación de hipocresías.

Más o menos así lo vio también Georges Simenon:

«Me siento feliz y orgulloso—afirma—de la amistad de Henry Miller. Personaje fuera de serie, se ha sublevado como nadie contra el conformismo y contra la moral establecida. Sin hombres como él, nunca hubiera existido el progreso. Su obra es una especie de *canción de gesta*, la *canción de gesta* de nuestra época. Tiene mucho que ver, sin duda, con la revolución contra el puritanismo, la hipocresía y la mentira... Debo añadir—y seguramente escandalizaré a más de uno—que, en mi opinión, Henry Miller es un santo laico. Ha vivido mucho al margen y sólo unos pocos amigos reconocían su genio. Hoy sus amigos o, mejor dicho, sus "adeptos", se han multiplicado por todo el mundo... Hay miles de jóvenes que ven en él a su libertador...» (1).

No ignoro que cuanto vengo exponiendo es discutible. Y puede serlo aun para personas que, conociendo bien la novelística de Miller, quizá no lo consideren, como Simenon, un santo laico, ni mucho menos.

Sobre este particular opino que hay personas dotadas de una vitalidad titánica, y que por eso necesitan vivirlo todo con más intensidad que el común de la gente. Seres excepcionales, rabelesianos, que se encuentran en la vida como en medio de un banquete. Al revés de Borges, que es un inapetente de la sensua-

(1) Citado por Brassai en *Henry Miller, duro, solitario y feliz*. Ediciones del Cotal, S. A. Barcelona, 1979.

lidad y la acción, Henry Miller era un ser estremecido por las corrientes de más alto voltaje del instinto, más o menos como algunos venerados patriarcas bíblicos, concretamente Salomón y David.

Siguiendo la idea de Simenon, y a riesgo a mi vez de escandalizar, diré que, salvando las naturales circunstancias de tiempo y lugar, Henry Miller hizo lo mismo que los dos viejos reyes de Jerusalén: cantar y contar sus amores sin ocultar nada, absolutamente nada. Claro que no sentía, como ellos, crujir sus huesos en el profundo instante del arrepentimiento, porque no creía en la existencia de un pecado original. En todo caso creía, con Nietzsche, que el único pecado original del hombre es el de no haber reído lo bastante, no haber descubierto la alegría en toda su dimensión.

El amor en su exteriorización física es ensalzado con alegría salomónica por Miller, al tiempo que sus textos—como durante siglos lo fueron los de *El cantar de los cantares*—, para los moralistas profesionales, representaron una apología del libertinaje. (Debo recordar que a Fray Luis de León le costó la cárcel traducir el insuperable poema amoroso del Libro de Libros.)

Es posible que hasta hoy nadie haya deslindado mejor que Wilde las áreas que comprenden la literatura y la pornografía. Todos conocemos su definición según la cual no hay libros morales ni inmorales, sino libros bien o mal escritos. Los libros bien escritos, aunque salten por encima del cerco de la moral oficializada, dejan de ser inmorales desde el momento que dicen con belleza lo que los otros dicen con grosería y descuido. La belleza encierra una majestad que convierte en venerable todo lo que toca, lo cual explica que las novelas de Miller o los desnudos renacentistas sean obras de arte, y los textos e ilustraciones de las revistas pornográficas no. Porque sólo hay arte donde hay espíritu.

El Henry Miller esencial, para mí, es el de algunos monólogos que solía intercalar en sus narraciones. Hay en ellos una elevación poética y una lucidez que permiten a su ser metafísico librarse del físico, y es en tales trances como «el loto en flor entre la tierra y el cielo que hunde profundamente sus raíces en el cielo de la orilla».

Herederó, filosóficamente hablando, del misticismo individualista (tan norteamericano, por lo demás) de Ralph Waldo Emerson y de Walt Whitman, Miller sabía que todo cuanto el hombre puede conocer está dentro de sí mismo, y que la revelación de los grandes misterios no llega por los buenos oficios de in-



termediarios, ya que los líderes espirituales de todos los tiempos tampoco habían necesitado de ellos. «Miller, como Whitman—dice Brassai—, a pesar de detestar las religiones y las creencias, cargándose a los curas, se sentía atraído por los fundadores de grandes religiones. Soñaba convertirse él mismo en un chaman, un guru, un mago, un hechicero. Lamentaba no haber conocido la Santa Rusia del siglo XIX, con sus novelistas, sus audaces pensadores, sus visionarios; también ei no haber vivido en la época de Cristo» (2).

No era, claro está, lo que conven-

(2) Brassai: *Henry Miller, tamaño natural*. Ediciones del Cotal, S. A. Barcelona, 1978.

cionalmente llamamos un ciudadano religioso. Pero tenía sus contactos directos con el Más Allá, exclusivamente personales. Por experiencia propia consideraba el acto de crear como un acto de videncia, y al artista, como un simple médium o, eventualmente, un escriba endemoniado. La vieja historia de las Musas, en otras palabras. Según confiesa en *Big Sur*, escribía los pasajes más truculentos bajo el dictado de una Voz:

«No daba crédito a mis oídos. ¿Qué es esto?, le preguntaba (...). Y suplicaba a la Voz: "¡No me pidas que ponga eso, por favor! ¡Me dará aún más problemas! ¿Y yo tengo que firmar eso? ¡Y la censura! ¡Y la policía! ¡Y la cárcel!" (...). Algunos

años más tarde, ante el triunvirato judicial que me acusaba de ser un horrible pornógrafo y escribir tales obscenidades con afán de lucro, ¿cómo hubiera podido contestarles: "No he sido yo quien ha escrito todas esas palabras (...)"»

Ignoro si con Henry Miller ha muerto un santo laico, que diría Simenon. En todo caso se consumió y purificó en otra hoguera: la de la incompreensión ajena y las pasiones propias. De lo que sí estoy seguro es que ha muerto uno de los mayores novelistas del siglo y con él toda una época.

A su paso por este mundo vivió muchas veces y murió una sola.

LUIS DE PAOLA

JOSE LUIS NUÑEZ: UN POETA PARA ANDALUCIA

La inesperada, increíble noticia de la muerte de José Luis Núñez, ocurrida el 7 de mayo pasado, cuando estaba cerca de cumplir treinta y siete años (nació en Espartinas, Sevilla, el 15 de junio de 1943), nos anima a repasar su obra poética, compuesta de siete títulos. Es una obra lo bastante valiosa para poder hablar de un estilo. Es posible examinarla como una sucesión de poemas hacia la descripción total del mundo del poeta, con inclusión de los temas que afectaron a su infancia, su adolescencia, su vida familiar y su entorno ambiental, que en este caso es Sevilla en representación de Andalucía, ya que en esa ciudad se ha desarrollado casi toda su vida.

En su primer libro, *Las fronteras del desertor* (Barcelona, Peñíscola, 1965, 63 págs.), hay una especie de acumulación de los asuntos poéticos que se ampliarían en obras posteriores al irse consolidando cada uno de ellos para ampliar su acción. Es frecuente que los poetas procuren olvidar su publicación inicial, y a Núñez no le satisfacía mucho este libro, que fue editado por el empeño de sus amigos barceloneses cuando el incipiente poeta soñaba con ser actor dramático y debía contentarse con ser recitador en teatros de poca categoría. Por eso no existe unidad temática ni se advierte una inquietud predominante por un tema, sino que más bien resulta una selección de los poemas primerizos que más satisfacían a su autor. Se trata de un libro digno, aunque sin la personalidad que después iba a conseguir su voz.

Encontramos en este libro versos de amor, de homenaje a otros poetas, de cuestiones diarias del vivir, y también una poética inicial a la que se mantendría siempre fiel: «Quisiera hablaros claro. Decir lo que me callo. / Pero temo—os confieso—la censura del fruto», dice al comenzar el poema titulado «La verdad callada», y así iba a ser, en efecto, su poesía posterior, un hablar claro sin callarse nada, para denunciar situaciones injustas. Otro poema, «Retorno», empieza asegurando: «Hay que volver al pueblo, si

no, amigos, / desmadejad el pecho y lo sabréis», y una buena—la mejor—parte de su poesía estuvo dirigida al pueblo en su doble sentido geográfico, que en su caso fue Andalucía, y político, que está constituido por los parias de la tierra. *Las fronteras del desertor*, pues, posee el valor de presentar un programa de acción poética desenvuelto en seguida con personalidad y honrada estética.

Los dos libros editados a continuación no dieron todavía el tono propio capaz de constituir una poética. *Los motivos del tigre* (Madrid, Rialp, «Colección Adonais», 1971, 71 págs.) obtuvo uno de los accésit del premio Adonais de 1970, que fue una de las decisiones más reñidas y discutibles del jurado. La expresión sencilla del poemario anterior se adorna en éste con exceso, en un lujo barroco muy bello, pero no siempre eficaz. Se ponía Núñez al lado de otros poetas andaluces en su visión de la realidad cotidiana, pero esta visión era más descriptiva que crítica, a diferencia de lo que sucedería más tarde. Sin embargo, algunos poemas, como el titulado «En la red», apuntan a la denuncia de la sociedad, dispuesta a atrapar al ser humano en la red de la burocracia y de la sinrazón.

Publicó después *Luz de cada día* (Sevilla, Angaro, 1972, 55 págs.), dedicado «A mi hija María Belén, dueña legal de tanta travesura...», palabras que justifican el tono distraído de muchos poemas. Núñez hablaba entonces de su casa y de su familia, de su vivir diario en una felicidad hogareña que había de durar hasta su muerte. En un soneto, «El trapecio de la mariposa», se vale de una imagen múltiple para presentar el silencio de la casa, el sueño, la sombra de las persianas bajadas y el amor en forma de beso: una concatenación de elementos dispares, unidos en su mente con aspecto de mariposa para diseñar lo que era su casa.

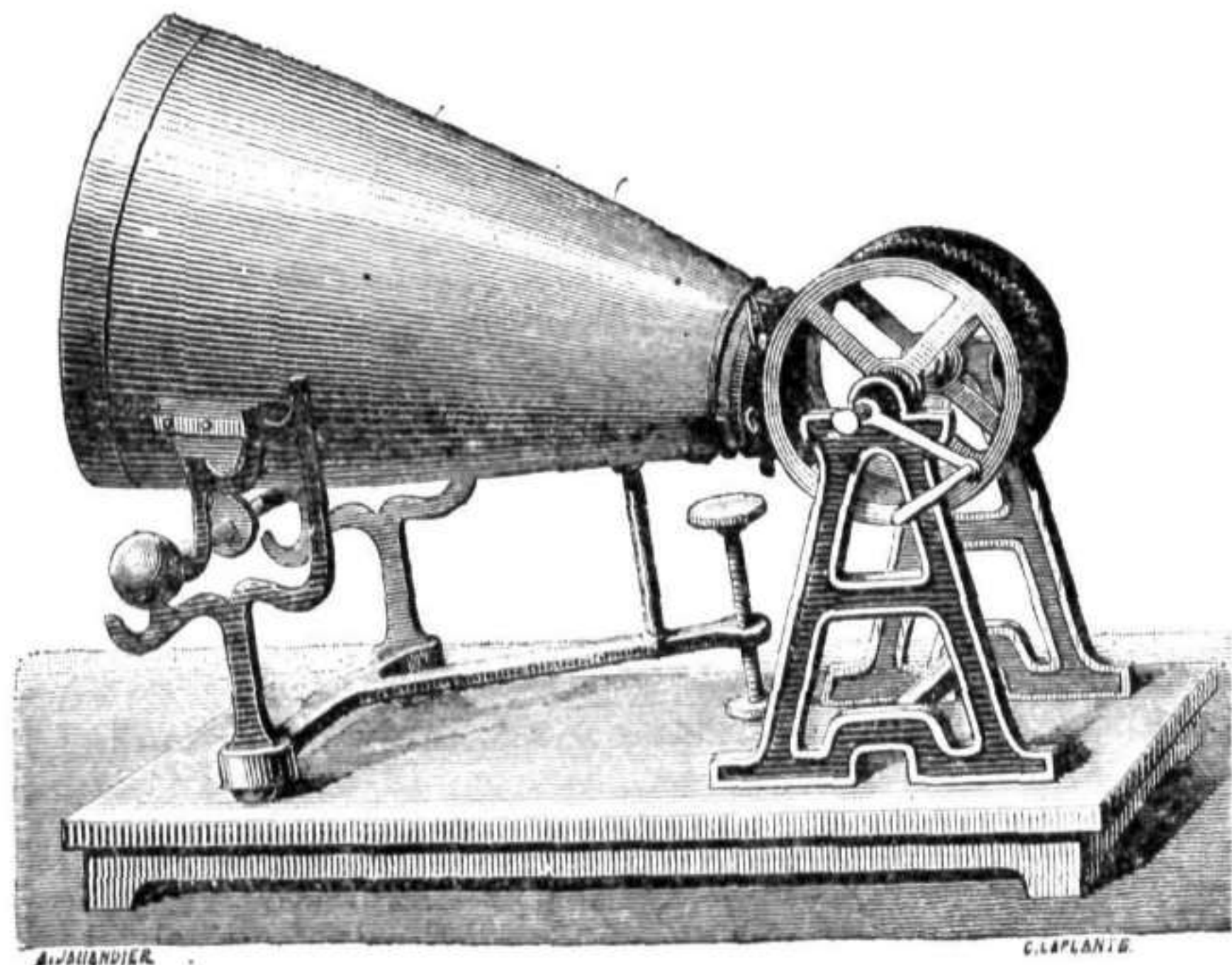
«El crepúsculo de las sirenas» se titula el poema central, eje del libro, dividido en cinco partes, que puede ser considerado el pórtico de la

que sería su preocupación inmediata. Es un intento de recobrar el tiempo perdido, que en este caso no viene sugerido por el sabor de una madalena mojada en té, sino por la visión de los objetos antiguos y el olor de las plantas mojadas por la lluvia. El título advierte que va a producirse un cambio, puesto que deja de oírse el canto de las sirenas. La infancia suele ser feliz, «Arcadia cenicienta / de los sueños», leemos aquí, pero el poeta va a someterla a revisión, va a replantearse inmediatamente las herencias y las palabras recibidas, para observar si obedecen a una realidad: «Oh historia mía, confusa. / Cuánta herencia del Sur / burlando este presente silencioso», dice, mientras se propone deshacer la confusión de esa historia por completo, hasta alcanzar la verdad más allá de los mitos. El barroquismo semántico empieza a desvirtuarse, con objeto de lograr una claridad expositiva nunca exenta de belleza por el cultivo de las imágenes, pero mucho más directa y asequible: «Así el futuro, / fuera el presente otro cantar», por decirlo con su misma voz.

VISION SOCIAL DE ANDALUCIA

Con los tres libros siguientes cabe afirmar que José Luis Núñez alcanzó el tono definidor de su poética, y se convirtió en el primer exponente de un modo de ver a Andalucía en contra de todos los tópicos usuales, y con una intención que bien puede calificarse de social. La Andalucía de pandereta y toros, de mantilla española y hambre, de gitanos y paro, queda reflejada en estos tres libros que constituyen la parte fundamental de la obra dejada por Núñez.

Una amplia dedicatoria a los andaluces des preocupados abre *La larga sombra del eclipse* (Sevilla, Aldebarán, 1972, 61 págs.), título ya indicador del contenido. Andalucía está promocionada turísticamente por el sol, además de las corridas de toros y el baile flamenco; pero Núñez la contemplaba sumida en un eclipse social que convierte al sol en un indiano que va y viene cargado de oro para algunos; mi amistad con el poeta me hizo saber que los otros dos atractivos turísticos, los toros y el baile, eran igualmente despreciados por él, seguramente debido a lo que tienen de ensombrecedores de la realidad andaluza, culpables de empujar a la región a esa zona de eclipse. Repárese en que este título



sigue a *Luz de cada día*, y que los dos libros se imprimieron con sólo cinco meses de distancia. Que el eclipse se mantiene históricamente lo demuestra el poema «A la sombra de Al-Andalus», donde encontramos a un terrateniente actual en la situación de un reyezuelo moro.

Aparecen aquí los gitanos porque son una realidad andaluza, más que en otras provincias españolas; pero no los gitanos folklóricos que tocan la guitarra, baten palmas y bailan con mayor o menor fortuna para los turistas amantes de los tópicos típicos, sino una familia gitana que es apaleada en las calles de un pueblo. «Ven a bailar conmigo esta tristeza», propone en un verso.

Dejando aparte los poemas que sirven de prólogo y epílogo, el libro quedó dividido en tres partes: la primera es una evocación de temas infantiles, que son recurrentes en toda su obra, como estamos viendo, presentados aquí por medio de aviones de papel, cometas o pelotas; la segunda se adentra en la cuestión sureña, describiendo tipos y lugares ambientales, y la tercera, titulada «S. O. S. Sur», marca el tono mayor de la denuncia, la señal del eclipse. Todo el libro traduce el amor y el odio conjuntos que dominaban al poeta, odio a lo que amaba porque deseaba sacarlo del tablado desmoralizador del tipismo a costa del hambre y la incultura, exponerlo a plena luz para buscar remedio. Aún no era imaginable pretender una autonomía regional, por supuesto: ya era bastante denunciar en verso.

En esta ambivalencia las palabras son protagonistas: un doble sentido sirve para decir lo que no se dice, y el poeta flagela mediante las paronomasias una realidad que no le parece justa; esas palabras se imprimen en cursiva en el libro, lo que en aquellos tiempos que hoy nos resultan lejanos ya era suficiente. Otra característica es el empleo de vocablos populares andaluces, así como la anteposición del adjetivo al sustantivo para reforzar la intencionalidad: «Sulfatados, dispersos almiarés / rumiando al horizonte como rubias ballenas, / largas colas de monjiles vencejos / sobre el alambre erguidos, soportando / el pálido orfeón de la demora». El poema titulado «(Y...)» se sirve de esta letra para compararla con un árbol visto desde el tren, y hacer que el poema concluya repitiéndose de acuerdo con el ritmo monótono de la marcha de los vagones.

Los poemas suelen ser descriptivos. Las reflexiones se apoyan en unas circunstancias concretas que van presentándose por acumulación de datos. Otra nota peculiar de *La larga sombra del eclipse* es la abundancia de exclamaciones: «Ay» aparece en ocho de los veinticuatro poemas del libro, un exclamación habitual en el canto flamenco, que en estos versos adquiere un tono completamente doloroso.

El mismo título dado a la tercera parte de ese libro le sirvió para titular su quinta publicación, *S. O. S. Sur* (Sevilla, Aldebarán, 1974, 56 páginas), premio Guipúzcoa de poesía castellana correspondiente a 1973. «Ay, amigos, / que se nos muere el Sur y no dispone / siquiera de un cadáver a propósito», exclama en el poema que da título al libro. De nuevo tropezamos el tema

de la niñez, que ahora ya cala más hondo que en las ocasiones precedentes y no se queda en la beatitud tranquila de los juegos y la confianza, sino que trasciende al fondo de la situación social en la posguerra: «Niño apenas / con un aire de cárceles. / Campanas, espadañas. / Simétrico paseo el de los jueves / por la Sevilla rota...», tal es el «Legado adolescente».

Hay en el pórtico del libro una cita de Alberti, y diríamos que todo él es una respuesta a su pregunta sobre qué cantan los poetas andaluces de ahora: José Luis Núñez cantaba aquí el dolor de ser andaluz en la España triunfalista que sólo veía estadísticas amañadas para mantener una idea imperial que nació inviable: «Acógete a la rabia, amigo, / pues para este nuevo oficio / te sobran brazos, / axilas que engrasar», dice un poema sin título. Núñez, en efecto, se acogió a la rabia para lanzar su llamada de socorro, a sabiendas de que era inútil su empeño: «No quedan ya gargantas, ni cóleras, ni vino / capaces de violentar las puertas / de este alto silencio», pensaba con razón entonces.

EL DESTINATARIO DE SUS VERSOS

En la tercera parte de *S. O. S. Sur*, significativamente titulada «Vestigios del templo de las castas», es donde se profundiza más en la crítica de la situación social andaluza. Núñez había empezado a escribir cuando la poesía dominante en España era definida como social y pretendía ser un instrumento para cambiar el mundo, según la conocida definición de Gabriel Celaya, uno de los poetas predilectos de José Luis Núñez: citas del vasco aparecen en el primero y en el último de los libros editados por el sevillano. Estos poemas son herederos de la intención que dominaba a aquellos escritores en los años sombríos en que la llegada de los turistas y la emigración de los campesinos y obreros colocaron a la España oficial en una situación cómoda; pero su estilística es diferente, por cuanto Núñez no buscó la facilidad del lenguaje, rayana en el mero reportaje periodístico muy a menudo, sino que prefirió el cultivo de la imagen y de la expresión indirecta, por lo que nunca dejaron sus poemas de estar cargados de estética por más intención crítica que los inspirase. También Juan Ramón Jiménez está citado al frente de dos de sus libros.

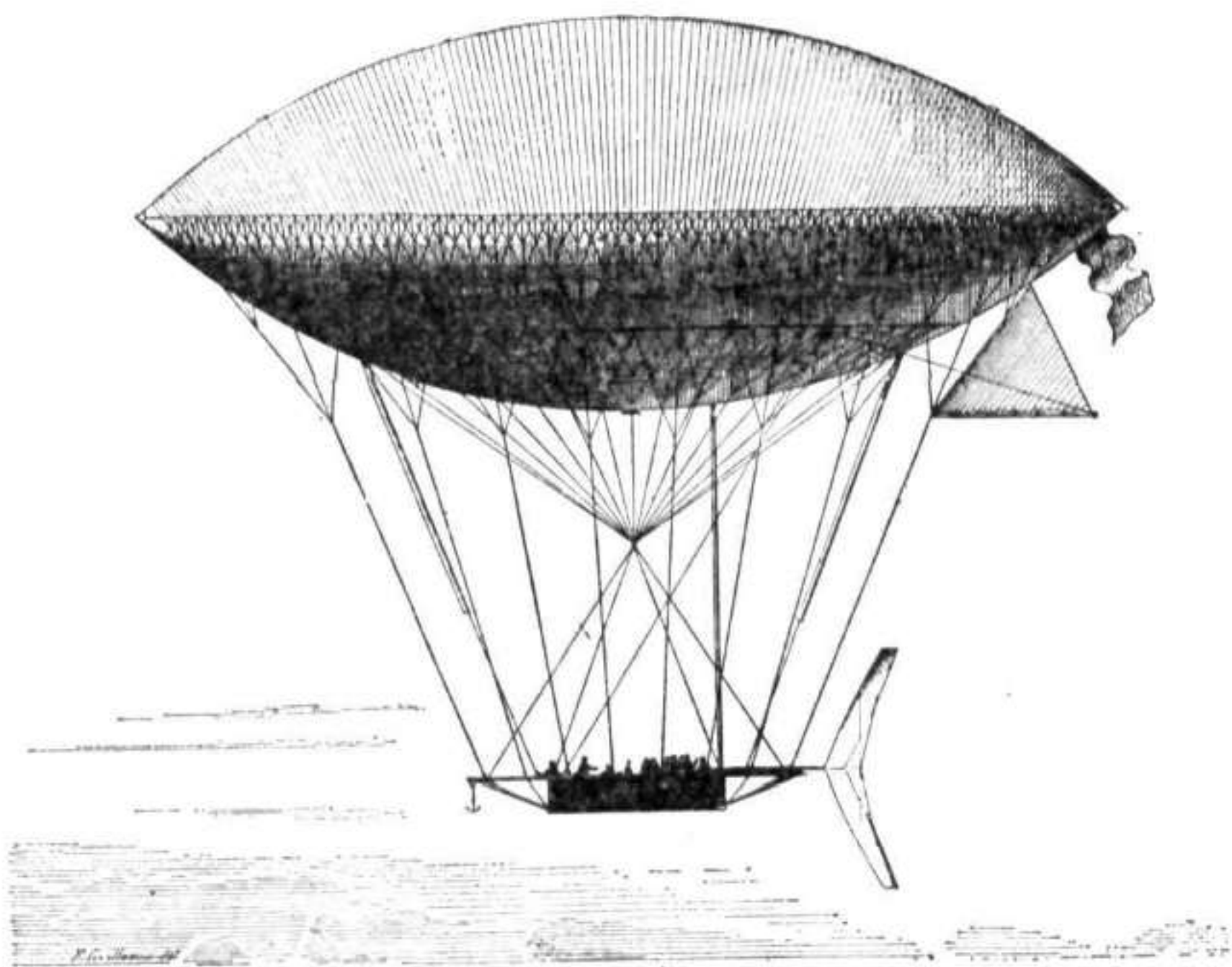
En uno de los fragmentos antes copiados se advierte que el poema está dirigido directamente a una persona, llamada con sencillez amigo. Esta tercera parte de *S. O. S. Sur* comienza con la misma invocación: «Amigos: éste fue el templo de las castas», con lo cual se refuerza el interés del poeta en ser claro y hablar a un destinatario anónimo, pero concreto, el amigo que siente como él la misma inquietud por los problemas andaluces. Continúan apareciendo las exclamaciones «Ay», como en el libro anterior, y en algún caso se diría que se tiñen de un tono admonitorio semejante a las imprecaciones de los profetas bíblicos; Núñez anunciaba la posibilidad de que el andaluz despertase de su letargo: «Ay del día que el guerrero / ... / reclame su estatua. / La historia o la leyenda—os adelanto— / se ha de repetir.» En este sentido, el libro es elegiaco y esperanzado.

La trilogía andaluza concluyó con *Dormido paraíso* (Madrid, Azur, colección «Pliegos del Sur», 1978, 16 págs.). No hace falta decir que se trata de una imagen de Andalucía. El adjetivo le hacía pensar en el cuento infantil (siempre la niñez presente) de la Bella Durmiente, embrujada hasta que un príncipe acertase a despertarla con un beso. El poema final, «Fábula de la Bella Durmiente», presenta a Andalucía adormecida y visitada sin parar por los curiosos, los turistas, mientras negocian con ella y ella envejece a pesar del hechizo: tanto es así que la relacionaba con otro cuento célebre al decir: «Dormida Cenicienta, bellamente exornada para mejor muestra, / sólo el oro se salva», porque el Príncipe Azul no llega nunca.

Tal ambiente fabulador se relaciona con el primer poema, «Encuentro con la Hechicera General», que proporciona la clave del sueño secular andaluz. El poeta visita en Madrid a la Hechicera General en una de las torres que adornan la capital del reino; alude a «mi estupor provinciano» ante todo lo que ve. Esta Hechicera residente en Madrid es la que ha causado el sueño de la Bella Durmiente o Cenicienta de Andalucía, ya que es la «única nigromante con diploma», la que programa el juego general. Traducido esto al castellano corriente, la Administración centralista no sólo causó hace siglos el atraso andaluz, sino que lo mantiene y fomenta a su antojo: «Ah—me advirtió, finalmente—, ten presente, al partir, / que la escoba sólo obedece a mis conjuros», que es tanto como decir que sólo ella es capaz de remontar los aires.

En la brevedad de este pliego se encuentran algunos poemas espléndidos. Por ejemplo, «A la sombra del guindo», en el que se presenta al Sur «como un tigre ya viejo, / adjudicado al circo de la pena», que «se acostumbró a esta gloria que es historia / fosilizada». En *Los motivos del tigre* leíamos un primer poema en que se describía al tigre en imagen de la vida libre, impedida por la sociedad. En este otro poema de *Dormido paraíso* se van describiendo los atributos del tigre sureño, sus fracasos, su situación actual, con una serie de imágenes encadenadas muy vigorosas, y aumentando el ritmo narrativo hasta el «lento» del verso final. A lo largo de sus 42 versos se acumulan los matices que acaparan directamente la atención del lector, convertido casi en espectador de un circo inmenso. Siguiendo la costumbre anterior, el poema está dirigido personalmente a esos lectores anónimos desde el primer verso: «¿Bajo qué guindo, amigos, / dormita el Sur?»

Semejantes son las sucesiones de imágenes que retratan al baile y a la guitarra en dos sonetos que demostraban una vez más el buen hacer de Núñez en busca de una expresión nueva y actual, la que necesitaba para lanzar su grito de ira. En el soneto que dedica al rebuscador de aceitunas insiste en los mismos tropos y concluye con una paronomasia divertida, basada en la similitud del hombre que salta a tierra con la cesta cargada de frutos y un canguro australiano: «Cuando el fruto le colma la cintura, / salta con el macaco hasta los suelos, / canguro de una vieja *Australucia*.» Este juego de disfraces se mantiene en otro poema, «Máscaras comprometidas», en el que se ve a los andaluces en ese



baile sin fin que espera conocer su identidad real, cuando la justicia sustituye a la costumbre, su compañera habitual.

DENUNCIA GENERACIONAL

Este título iba a conectar con el libro siguiente, ya que había pensado titularlo en un principio *Juguetes comprometidos*, pero después lo cambió por *Médiums* (Sevilla, Aldebarán, 1978, 68 págs.), y con él obtuvo el accésit del premio Alamo de 1976. Se inauguraba en él una nueva manifestación poética de las inquietudes de Núñez, que podríamos denominar generacional, y que tiene su continuación en el libro inédito *Al paso alegre de la paz*, título tomado del himno falangista que tantas veces hubimos de cantar en la posguerra.

Médiums fue escrito entre 1973 y 1976, fechas que dejan en medio el cambio político español. Vuelve a ser importante el tema de la infancia, contemplada desde el sistema político que nos tuteló y amparó bajo sus alas triunfales, mientras nos impedía asomarnos al exterior porque era peligroso, tal como advierten las ventanillas de la Renfe. Núñez quiso recuperar esos años de nuestra generación, y para ello se sirvió del verso una vez más. Pasan por sus páginas los juegos, las lecturas de los tebeos racistas de la época (de los que era un apasionado coleccionista), los cantos de victoria de cara al sol y con el estómago vacío. Pero, dice el poeta, un día los muertos se levantan y denuncian la situación, descubren el pasado y señalan el porvenir. Y entonces el poeta se convierte en un médium y escribe lo que ellos le dictan.

Así, en «Regreso a la ironía» se descubre que el héroe oficial de la familia fue todo lo contrario, pero «no hay que hablar mal de los muertos». En «Espectros» se desarrolla en romance la misma idea de la vuelta de los muertos, aunque tal vez no estén muertos en realidad y sólo lo parezcan por sus palabras al margen de la exactitud. No se sabe bien quiénes tenían razón, porque la verdad oficial no la cree nadie, de modo que es lógico que un poema se titule hamletianamente «Ser o no ser». Como un espectro también aparece la figura de «El Rojo», un hombre marcado por su ideología al que los niños de la posguerra no podían ni acercarse siquiera para

evitar que se contaminaran. Como en las historietas dibujadas, los malos eran los que perdieron la guerra.

Es significativo que la palabra recurrente en *Médiums* sea paz. Por dos veces se repite un verso: «Niños para la paz», y expresiones como «Apto para la paz», «Rezos en paz», o incluso «Paz odiosa». Hasta que la indignación del poeta le hizo exclamar. «Dejen en paz la vida, el tiempo ya no es suyo. / Ni las guerras se heredan ni el tiempo se traspasa.» Por eso José Luis Núñez, nacido en la paz oficial del éxodo y las cárceles concluyó su último libro con el soneto titulado «El poeta pide a su hija que le enseñe a jugar».

También en este libro el lenguaje se apoyaba a menudo en la ironía, con frecuencia por trasposición de situaciones; así, el hambre disimulada con los rezos mezcla los lexemas para decir: «Los recursos / ambiguos del puchero recitando / su epístola de fe frente a nosotros, / acólitos imberbes sosteniendo / la unción de las especias / en diminutos cofres.» En determinados momentos llega al borde la greguería, como en estos versos que hubieran encantado a Ramón: «Y estaba allí la percha, componiendo / el pentagrama obscuro de las prisas / ... / Los paraguas, / extáticos buitres de la lluvia...»

La poesía de José Luis Núñez se ha configurado en formas muy variadas, desde el soneto al verso libre, pasando por las silvas, el verso blanco, el romance, el terceto encadenado... También utilizó versos muy largos, si bien solían ser reducibles a medidas normales: veintiún sílabas son tres heptasílabos, por ejemplo. No fue poeta de retóricas ni le interesaron las preceptivas: su conocimiento de la composición poética era intuitivo, y apenas si se preocupaba por leer los manuales que explican metódicamente sus leyes. El verso de su preferencia era el blanco, mezclando endecasílabos y heptasílabos sin sujeción a reglas. De su dominio formal sirve para dar idea un libro de sonetos jocosos que tal vez no llegue a editarse nunca, en el que un mínimo asunto se convertía en soneto perfectamente trabado, que nada tiene que envidiar a las mejores sátiras de Quevedo.

En cuanto a las rimas, hay que señalar una característica que nos sorprende a los castellanos, pero que también es usual entre los hispanoamericanos: aconsonantar tal como ellos pronuncian las sílabas. Así, por ejemplo, un soneto de *Luz de cada día* rima casa, caza, gasa y calabaza, cosa que en labios andaluces tiene disculpa.

Con José Luis Núñez la poesía joven andaluza consiguió una voz profundamente auténtica, capaz de compensar la existencia de tanto cultivador de juegos florales como da el Sur. Era un gran poeta que ha dejado una obra notable y merecedora de atención. Puede decirse que su vida se acabó cuando mayor era su conocimiento poético y más enervada su tarea; pero de ninguna manera cabe afirmar que sea un malogrado, porque sus siete títulos son nada menos que toda una obra, y su breve paso por la tierra ha dejado una huella literaria que no se perderá. Como no se olvidará su recuerdo entre los que tuvimos la fortuna de ser sus amigos.

LARRA

Y LA NOVELA

Mil ochocientos treinta y cuatro fue un año notable, casi se podría decir trascendental en la historia de la novela española. Aunque no fue el motivo único, sí tuvo especial incidencia en ello la reciente existencia de la «Colección de novelas históricas originales españolas», de Delgado y Repullés (si bien no cabe olvidar la precedencia en el tiempo de otro editor, Cabrerizo, que ya publica en 1830 *Los bandos de Castilla*, de López Soler). La mencionada «Colección», que se inicia en 1833 con otra obra de este mismo autor, *El primogénito de Alburquerque*, edita al año siguiente no menos de cuatro novelas, entre ellas tres fundamentales: *El doncel*, de Larra, en cuatro volúmenes; los seis del *Sancho Saldaña*, de Espronceda, y los tres de la traducción de la muy reciente *Notre-Dame de Paris*, de Hugo, realizada por el mismo López Soler. (La cuarta de las obras de Repullés es *Zulema y Gazul*, de Estanislao de Koska Vayo.)

Sin duda, la obra original más importante de entre ellas, y aun cabría decir de todo el género de novela histórica española, era la de Larra. Relegada, por lo general, ante la indiscutible importancia de su labor como articulista, es hora de considerarla en todo su valor, y a ello debe contribuir esta nueva edición (1), realizada por un especialista en la obra larriana como es José Luis Varela. El prólogo que ha escrito para esta ocasión, en lugar de la consabida lista de «grandes fechas» de la vida del autor y del tópico esquema de «características generales» de sus escritos, que muchas veces son una simple copia de los lugares comunes que proporciona cualquier manual de historia literaria, se centra desde la primera línea en la consideración de la novela que edita y las circunstancias en que se compuso, dando por supuesto, con muy buen criterio, que los datos generales sobre Larra, su biografía y su tiempo deben ser ya conocidos por todo aquel que se apreste a leer *El doncel de don Enrique el Doliente*.

Tras una rápida sinopsis de la trama de la novela, Varela analiza las fuentes históricas en que se basó el escritor para documentarla y observa su cuidado en dar verosimilitud al relato, lo que le llevó a sentar de entrada la no existencia de una «crónica» o «leyenda antigua» como

(1) Mariano José de Larra: *El doncel de don Enrique el Doliente*. Edición de José Luis Varela. Cátedra, Madrid, 1978.

base de su ficción, aunque aluda luego varias veces, en el cuerpo de la fábula, a los cronistas y las leyendas que hablan del caso. A idéntico fin tienden las referencias eruditas y las alusiones cultas que Larra incluye, si bien no en número excesivo, con lo cual pretende enmarcar la novela, dice su moderno editor, «en un campo arqueológico» (p. 21), término que pudiera resultar más adecuado a algunas páginas concretas que a la obra como un todo. En cualquier caso, el novelista sólo emplea ese tono para construir el marco de un pasado, de un tiempo lejano en el que desarrollar una invención casi totalmente original sobre los amores de Macías. Pero Larra evita la caída en la trampa de la nostalgia hacia el pretérito. Hijo y heredero del Siglo de las Luces, como él era, al fin y al cabo, hasta el punto de ofrecer su obra al lector, al final del capítulo primero, como un conjunto de páginas «tan fidedignas como útiles y agradables» (p. 57), sabe que no puede embellecer en demasía aquellos siglos primitivos, y no lo hace, en efecto. A vueltas con la ironía y el doble sentido, no deja de mencionar ya en las líneas iniciales de su obra «la adelantada civilización de la culta Europa» del XIX. Podrá haber «descontento ante la sociedad de su tiempo» (prólogo, p. 27), pero la del pasado no se ofrece con una perspectiva idílica, antes bien ya al principio la define con una palabra clave, representativa para él de lo más negativo: «un caos confuso» (véase al respecto lo que sobre «El mundo como confusión» escribe el mismo José Luis Varela en *Larra ante España*, Madrid, Universidad Complutense, 1977).

Por lo que se refiere al tema de las posibles influencias literarias recibidas por el Larra novelista, la tan mencionada de Walter Scott es llevada en esta edición a sus justos términos. Que Larra lo tuvo presente no admite duda, pero también parece bastante claro que «no reconoce su grandeza o importancia» (p. 31). Además, si en el inglés pudo advertir Lukács una oposición de clases, una cierta tensión social, representada por sus «héroes medios», el aristocratismo elitista de Larra (aunque lo limitemos al terreno cultural) le veda la apertura a esas significaciones. Repárese, simplemente, en estas palabras del capítulo IV, en que alude a «la educación ignorante que había recibido en la clase ínfima de la sociedad» cierto personaje, lo que le imbuyó «de preocupaciones y supersticiones vulgares» (página 92).

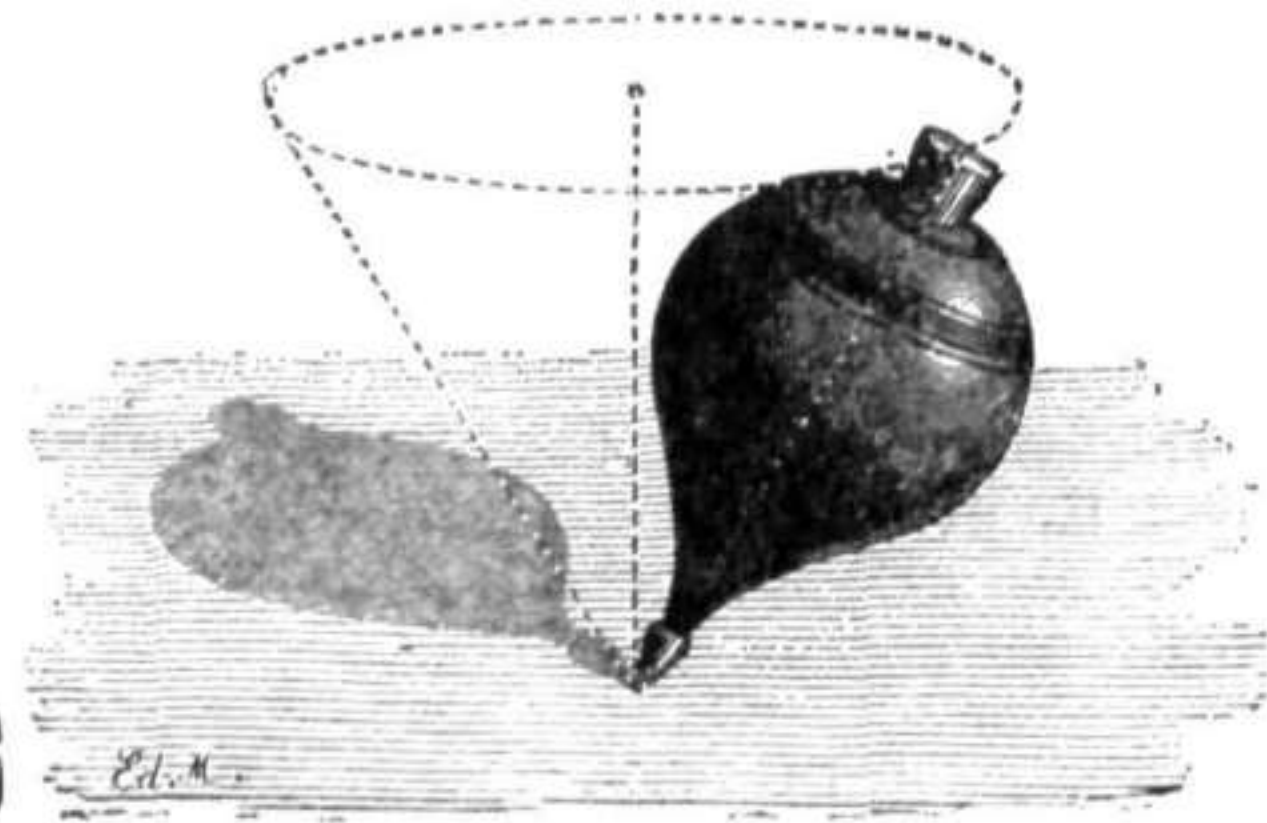
En cambio, aparece avasalladora la influencia de Cervantes. No se trata tan sólo de la utilización de palabras, giros, frases de cuño inequívoco (por cierto. Larra no comete el error de tantos «hablistas» a la cervantina, y si quiere remedar el conocido comienzo del capítulo IV del *Quijote*, escribe: «La hora del alba sería cuando...», p. 138). Esto, que ya es notable, unido al recuerdo o *misreading* (si queremos decirlo a la moderna) de algunas situaciones clásicas: la cabeza parlante, la venta, no es lo más importante. Pues, en efecto, Cervantes proporcionó a Larra algo más, mucho más: el más seguro marco narrativo extenso al que acogerse para crear su propia obra. De ahí provienen las referencias al carácter de «narración fidedigna» de la fábula, la repetida alusión a los fueros

de lo verosímil, el incesante recordatorio de que aquello es una «cosa contada» a unos lectores, a quienes se menciona prácticamente en cada capítulo, con una insistencia, desde luego, que está muy lejos de la sutileza cervantina y sí, en cambio, cercanísima a lo que Montesinos llamó alguna vez el «charloteo con el lector». También tienen el mismo origen el gusto por acabar los capítulos «suspendiendo los ánimos», esto es, relegando para después la causa de un acontecimiento inusual o misterioso que se acaba de producir; las referencias, ya aludidas, a los historiadores o cronistas del caso; la atención alternada a hechos cuyos protagonistas están separados, procedimiento derivado de la tradicional técnica del *entrelacement* («dejemos, empero, a los emisarios... y volvamos a seguir...», p. 225). No deja de ser notable, en estos momentos en que la novela decimonónica está dando aún pasos aurorales, el advertir cuán amplia y profunda es la huella cervantina, en indudable antecedente de lo que va a ocurrir más tarde, y no sólo en Galdós.

La «Introducción» a esta nueva edición incluye también unas observaciones muy justas sobre lo equivocado que resultaría buscar en la obra ningún tipo de análisis psicológico. Por el contrario, los personajes son caracteres dados, previos, vistos además desde una perspectiva que engloba toda la historia y, por tanto, también su final (de Villena se dirá casi al principio que su ambición y su sensualidad «tenían igualmente dividida su alma ardiente, y... ocuparon exclusivamente todo el transcurso de su vida», p. 72). Macías es la pasión; Elvira, el amor coartado por el deber; Villena, la ambición, y así sucesivamente. Lo cual no supone la inexistencia del conflicto, que se produce cuando los intereses de cada uno de los personajes chocan con los de los demás. Son, pues, fuerzas unidireccionales, monolíticas. «Elvira es, sin duda, el personaje que nos permite entrever mayores posibilidades psicológicas, en las que el autor no entra» (prólogo, p. 38). Todo parece, por tanto, guiado por un destino que camina implacable a su fin catastrófico: «nadie puede más que su destino» (p. 104); «no hay hombre más fuerte que su destino» (p. 238). La insistencia de Macías en la existencia de su «negra estrella» (p. 233) previene bien a las claras sobre cuál va a ser su suerte. El es, en efecto, «de aquellos hombres en quien el amor es siempre precursor de la muerte» (p. 184).

Respecto al autobiografismo de la novela, resulta muy justa la observación de que, pese a la verosímil inexistencia de reflejos directos de la vida de Larra, tampoco cabe ignorar, como alguna vez se ha hecho, el paralelismo de base entre la situación de Macías y la de su creador. Hay posiblemente en la obra referencias a la intimidad de Larra y, sin duda, sus opiniones sobre algunos temas están presentes en su texto. Sus juicios sobre la mujer, a veces muy negativos; su desengaño ante el matrimonio, tumba segura del amor (p. 74) y suscitador inevitable del hastío (p. 120), coinciden perfectamente con lo que vemos en otros escritos suyos.

José Luis Varela anota en varias ocasiones la existencia de «situaciones escénicas» en la novela (p. 36), la utilización



de monólogos (p. 38) y cierto carácter operístico en algunos momentos, para concluir que *El doncel* se inclina hacia fórmulas dramáticas. La observación es exacta y merecería un estudio aparte. Excepto en el primer capítulo, que es una introducción, el diálogo se convierte en el elemento abrumadoramente predominante, muy por encima de la narración y, por supuesto, de la descripción, casi inexistente (al respecto es notable la aparición, p. 77, en la figura femenina de Elvira, de los rasgos tópicos de la belleza «novelesca»: tez blanca y suave, cabello negro, ojos oscuros, labios más bien gruesos y, por tanto, voluptuosos, etcétera. El canon femenino de la novela estaba ya formado. Algo similar podía decirse del masculino, respecto al personaje de Macías, p. 109). Se diría que Larra llega a imaginar que la novela *debe* ser diálogo, por lo que, cuando se ve precisado a narrar los antecedentes de un personaje, casi se siente obligado a pedir disculpas: «Con esta pequeña digresión, que en vista de su importancia nos perdonarán fácilmente nuestros lectores...» (p. 95). Si tiene que referir un hecho omitido, hace que alguien lo cuente, reproduciendo incluso entonces los diálogos (cfr. p. 168). Si un personaje queda solo, recurrirá inmediatamente al monólogo, en el que, al igual que en el teatro, irá dando los pormenores: «Id con Dios. Ya se fue...» (p. 86). «Pero... alguien viene... ¡Ah!» (p. 226).

Y es que, en todo momento, Larra imagina las circunstancias no como las evoca un lector, sino como lo hace un espectador: «no otra cosa hubiera parecido el conde al espectador que le hubiera mirado...» (p. 83). Desde esta perspectiva resulta significativo que el narrador hable del lugar que «acababa de ser *teatro* de una muerte» (p. 137), o de «las maquinaciones de que era *teatro* la parte del alcázar...» (p. 225). La mayor parte de la obra resultan ser *cuadros* teatrales, *escenas* que se suceden unas a otras en el tiempo o que a veces son simultáneas. Esto explica la lentísima andadura de la fábula, pues desde que la acción comienza en el capítulo II, cuando está declinando el sol de un día de mayo, hasta que en el capítulo XVI se asiste a la cena del rey, han transcurrido apenas veinticuatro horas, tan plenas de acontecimientos, que el mismo autor parece haber perdido un tanto la cuenta del tiempo. Así, cuando en el capítulo XVIII se habla de las preocupaciones de Fernán Pérez, se alude al «músico de la noche anterior a la des-

aparición de la condesa» (p. 209), como si hubiera habido desde entonces varias fechas, cuando en realidad sólo ha transcurrido una.

No cabe duda de que esta clarísima preferencia por el diálogo y el gusto por lo escenográfico contribuyen a hacer más grata la lectura de la obra, al conferirle una impresión de realidad vivida, presenciada directamente por el lector. La novela tiene así una inmediatez de que carecen muchos otros textos decimonónicos, incluso algunos de entre los más estimados. Unido esto al vértigo de la acción, que no se remansa apenas un momento, muy de acuerdo con el impetuoso carácter del protagonista, se produce un conjunto de circunstancias que revelan el arte de Larra en el terreno narrativo, en el que no sabemos dónde habría llegado de haber contado con más tiempo. Que él mismo no se sentía inseguro en este campo lo muestra su compromiso con el editor Delgado para componer en 1835 otra novela en cuatro tomos, que al poco declaraba tener muy adelantada («no he enviado a usted nada de la novela: llevo escritos cerca de dos tomos, pero no quiero enviar nada, sino acabado. La calculo de mucho efecto»; carta de 20 de agosto de 1835 en BAE, vol. CXXX, p. 276). Es posible que nunca hubiese escrito nada de ella—sus palabras pueden ser una disculpa ante las urgencias del editor—, y aunque es de suponer que se trataría de otra obra histórica, nada nos impide imaginar lo que hubiera sido la evolución de la narrativa española moderna si la afilada pluma de Larra hubiera completado una producción sobre tema contemporáneo, en la que hubiese observado la sociedad con la misma agudeza y profundidad que vemos en sus artículos.

No lo hizo, sin embargo, y la novela española tuvo que esperar todavía bastante. Pero *El doncel* queda como un ejemplo de las posibilidades que había en él como narrador. Incluso podría señalarse cómo intuía que el autor de una ficción debe proporcionar al texto su autonomía y no llevar de la mano al lector, sino ofrecerle los datos para que él obtenga sus conclusiones, aunque lo expresase con torpeza un tanto ingenua: «Difícil nos sería decir si era o no religioso; nos contentaremos con exponer a la vista del lector varios rasgos que pueden caracterizarle cumplidamente bajo este dudoso punto de vista, y él más que nadie podrá juzgar si era la religión para él un instrumento o una preocupación» (p. 108). Pero, aparte de esta indudable y temprana

preocupación por la posición del narrador ante su historia, es también evidente que sabe dosificar el relato, que se anuda en torno a dos triángulos centrales que justifican las relaciones entre los personajes: de un lado, el conflicto de Villena con su esposa a causa del maestrazgo de Calatrava, y de otro, la oposición entre Macías y Vadillo a causa de Elvira. Las dos intrigas se combinan de tal manera, que Macías, aparente centro de la obra, puede perder su protagonismo en favor de Villena, como observa Varela (p. 20). Pero—y ello es otra indudable muestra de finura artística en Larra—en lugar de hacer de don Enrique un cúmulo de notas negativas, alterna en él éstas con otras que lo humanizan. Y en realidad, en toda la obra los personajes combinan ambas facetas, formando así un complejo retablo mucho más atrayente que el que puede verse en el *Macías*, casi siempre privilegiado por la crítica en comparación con la novela, cuando sin injusticia podría decirse que la voluntad de Larra de someterse en lo posible a las unidades—otra vez sus resabios neoclásicos—construyen el drama hasta límites que lindan con la exageración.

No queremos dejar de señalar en la reciente edición de *El doncel*, que nos ha sugerido estos comentarios, la existencia de una escogida bibliografía, centrada en la novela y no en el autor, lo que la hace más útil. Para tratar de aumentar este carácter, quizá sería oportuno añadir en una reedición futura la mención de dos trabajos: el capítulo «Estructuras de *El doncel de don Enrique el Doliente*, del libro de Benito Varela Jácome, *Estructuras novelísticas del siglo XIX* (Barcelona, col. «Aubí», 1974), y las páginas 47 a 52 del de Tomás Navarro Tomás, *La voz y la entonación en los personajes literarios* (México, Col. «Málaga», 1976), también dedicados a nuestra obra. Pero, desde luego, lo que en una nueva salida de esta edición habría que corregir es la profusión de erratas que afean prólogo y texto. Por sólo aludir a las páginas iniciales, ellas convierten a Carmen de Burgos en una imprevisible C. de Barcos (p. 12); sitúan en la página 118 del libro de ésta una referencia que está en la 148 (p. 11), y trasladan a 1928 una edición de *La Pastora de Lammermoor*, que es cien años anterior (p. 13). Una editorial como Cátedra debiera cuidar más este aspecto, que si no las desvirtúan, sí deslucen ediciones tan provechosas como la presente.

LUIS IGLESIAS FEJOO

EL SENSUAL LAWRENCE

Recientemente, el nombre de David Herbert Lawrence es uno de los más repetidos en los escaparates de las librerías españolas. En vuelta de dos meses hemos visto aparecer dos ediciones de *El amante de lady Chatterley* (Alianza Editorial y Editora Nacional), otras dos de *Mujeres enamoradas* (Planeta y Alianza), la edición de *El arco iris* y de la serie de cuentos *El oficial prusiano* (Bruguera), así como del conjunto de relatos *Historias de lo oculto* (Fon-

tamara). Al parecer, la caducidad de los derechos de autor tiene algo que ver con este resurgir de Lawrence en series populares y en excelentes traducciones, que intentan divulgar la narrativa de tan singular escritor inglés. Y en esta revista hemos publicado, concretamente en nuestro número anterior, unos valiosos poemas suyos. Todo ello nos lleva a la justa revalorización de un creador muy importante, un tanto desconocido quizá para las nuevas 77

generaciones de lectores y que últimamente sólo circulaba en las ediciones bonaerenses de Losada, sin la debida atención y tratamiento crítico. Ahora todos pueden comprobar el por qué de su fama y por qué opinaba Gabriel Marcel que el mundo de Lawrence no es esencialmente un mundo de personas, sino «un mundo de temperaturas, de presiones, de tensiones, de fulguraciones».

Tal vez sea necesario recordar, a la hora de comentar sus novelas—aunque sea en cortopaginaje y a vuela pluma—, su teoría personal en torno a la existencia. Lawrence escribió: «Mi gran religión es el convencimiento de que la carne y la sangre son más juiciosos que el intelecto. Nuestro espíritu puede equivocarse. En cambio, siempre es cierto lo que la carne grita y dice.» Desde estas premisas escribió D. H. Lawrence a contracorriente de los prejuicios de la sociedad de su tiempo, como reconocía J. W. Beach al decir que frente a las ideas y la escritura de Lawrence, los psicólogos profesionales opinaban que su psicología teórica estaba equivocada. Y afirmaba el crítico: «esto no impide que sus libros estén llenos de verdades psicológicas—actitudes reveladoras, situaciones, estados emotivos— tan ricas y convincentes, que la mayor parte de los escritores de su tiempo, comparados con él, parecen sin importancia y casi pueriles». Como está patente en tan rotunda afirmación, el entusiasmo de Beach por Lawrence no tiene vuelta de hoja. Pero no olvidemos que incluso A. Huxley ha llegado a elogiar así al escritor de Eastwood (Nottinghamshire): «Ninguna de sus obras había de ser *voluntaria*. Les permitía florecer como ellas querían de las profundidades de su ser y no aprovechaba nunca su intelecto consciente para darles un aspecto de perfección más humana o de sobrehumana universalidad.»

D. H. Lawrence, huesudo y barbudo, de mirada pupilifina y aguileño perfil, nació, como ya hemos apuntado, en Eastwood. Fue en 1885. Aunque hijo de minero, cursó estudios universitarios gracias a una beca y ejerció de maestro durante dos años en una escuela elemental. Contrajo matrimonio en 1914 con una alemana divorciada, Frieda von Richthofen, cuando ya había publicado, al menos, tres o cuatro novelas. Después de la Primera Guerra Mundial abandonó Inglaterra y viajó por diversas partes del mundo, viviendo en Italia, Alemania, México, Oceanía..., lugares donde ambientó nuevas narraciones y reflejó en sus libros de viajes, en los que se encuentran páginas magníficas (*Lugares etruscos, Mañanas en México, Mar y Cerdeña*—su descripción de Tarquinia es colosal—...). Murió tuberculoso en Vance (Francia) a los cuarenta y cinco años de edad, y por deseo suyo fue inhumado en México, país del que había quedado enamorado y escenario de una de sus mejores historias: *La serpiente emplumada*. Prolífico, inspirado, profesionalísimo, asombra pensar la amplitud que habría alcanzado su bibliografía de no morir prematuramente y mantener su ritmo de creación, que iba casi sin transición del poema a la novela o del cuento al relato viajero. Ahora, junto a la publicación en España, y en estos días, de las obras que ya hemos indicado, esperamos que se reediten otros títulos suyos; por ello nos parece oportuno dar noticia, aunque sea de forma escueta, de la novelística de este gran escritor, uno de los grandes de nuestro siglo, con el propósito de informar a los posibles lectores interesados.

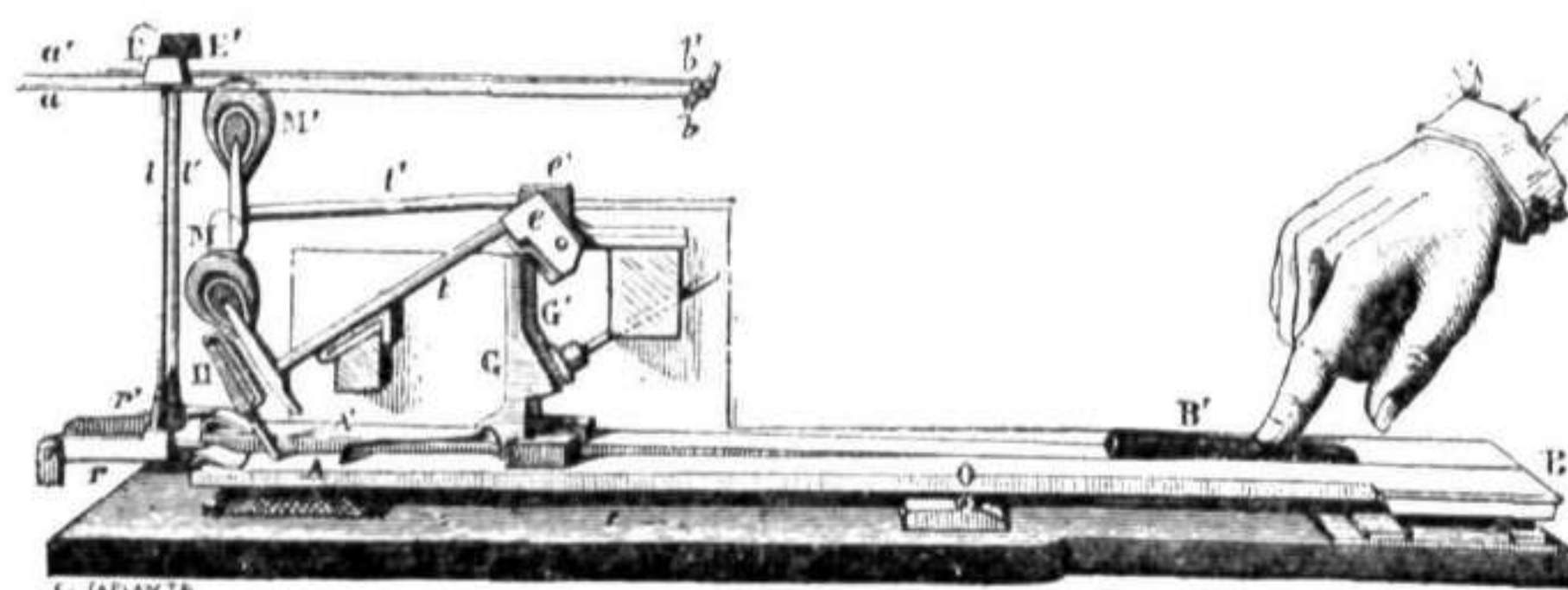
La primera obra con que Lawrence atrae la atención del público es *The white Peacock* (*El pavo real blanco*), impresa en 1911, cuando contaba veintiséis

años. Es una densa acumulación de aventuras y amores, ambientada en su arranque en el valle de Nethermere, cuando de él han desaparecido las industrias y sólo queda añoranza y desolación en sus habitantes; y lugar que los protagonistas abandonan para hallar nuevos horizontes, cuando ya todos han atravesado el «luminoso mar de la juventud». Lawrence inicia en esta novela, agitada y buceadora del alma humana, los perfiles de toda su narrativa posterior.

Romántica, trágica y poética, *The Trespasser* (*El transgresor*) data de 1912. Es la novela donde Lawrence trata el juego complejo de las relaciones amorosas con más exaltación lírica, sin deformarlas con disquisiciones polémicas, al contar la triste vida de un músico, fracasado en su matrimonio, incluso en la convivencia con su amante, que termina suicidándose. En esta narración el escritor inglés logra páginas de verdadera belleza, descripciones de gran altura poética, principalmente en las dedicadas a contar los momentos de éxtasis y pasión que el protagonista vive con su amada en las playas de la isla de Wight.

Hijos y amantes (*Sons and Lovers*), de 1913, es para algunos estudiosos, para A. Piloian, por ejemplo, la «más hermosa novela de Lawrence». En ella no se preocupa de defender tesis ni de suscitar polémicas, sino que se limita a narrar numerosos elementos autobiográficos, «una experiencia humana, dolorosa e intensamente vivida», porque, no lo olvidemos, el autor, hijo de minero, tal hemos puntualizado antes, cuenta en sus páginas los avatares de una gente de su misma clase social, el drama que se cierne en torno a Pablo Morel—obrero con inquietudes y actitudes artísticas—y de las tres mujeres que alientan en su vida, da lugar a una historia casi sublime, edificada por Lawrence posiblemente con más sentimiento que ninguna otra de las que alzó sobre el papel.

Women in love (*Mujeres enamoradas*) es estilísticamente un emprendimiento formal de la narrativa del autor, una consumación del oficio que en su posterior producción se configura en técnica personal. Se plantea en esta novela algo que el escritor hizo motivación constante a lo largo de su trayectoria, el desencanto que la civilización moderna siente con el avance del desarrollo industrial. Bajo un enfrentamiento de las sensaciones ingénitas y los institucionalismos, el amor persiste en el hombre con toda su carga de intuiciones y arrebatos, representado por la historia de dos mujeres, de dos hermanas, que con un entendimiento progresista superior a la normativa de su clase social luchan, con ahínco y tesón, por hallar la esplendidez vital junto a los hombres que aman, cada una de ellas con su personalidad y procedimiento. Novela apretada y sim-



bólica, pero novela, como todas las de Lawrence, que engulle la atención del lector rápidamente y hasta el final.

La primera edición de *The Rainbow (El arco iris)* apareció en 1915. Lawrence intenta aquí una interpretación lírica del fenómeno erótico, a través de las experiencias amorosas de los miembros de tres familias, narradas con detenimiento, con detalles de miniaturismo descriptivo, con embelesamiento y regusto literario, tanto en los pasajes de mayores atisbos sádicos como en los momentos donde se plasman sensaciones espirituales, casi oníricas, por ejemplo, cuando Ursula (una de las protagonistas) se siente renacer tras una grave enfermedad y, en su serenidad alcanzada, al contemplar un arco iris después de una tormenta, cree descubrir la verídica realidad del mundo, de un mundo alzado en una viva construcción de realidad adherida a la bóveda del cielo. Con esta exaltación de la naturaleza termina esta novela, en la que encontramos una oscura e hiperbólica morbosidad psicológica a veces rayana en lo enigmático.

The Fox (El zorro) fue escrita en 1923. El clima sensual de esta novela, a juicio de G. Alliney, está moderado por una realista pintura de la campiña inglesa, llena de las acechanzas de los zorros, cuya maliciosa astucia parece en ciertos momentos reflejarse en la persona del joven protagonista, Henry, personaje rudo, pero de maneras agradables, que se introduce en la vida de dos hermanas que viven solas, convulsionando sus vidas y promoviendo la pasión y la tragedia. Esta obra es considerada por algunos críticos como de las más logradas de Lawrence, por su espontaneidad y su fluidez narrativa.

También de 1923 data editorialmente *The ladybird (La mariquita)*, breve narración con acentos misteriosos, atmósfera sensual suma y excelente agilidad de imágenes. G. Alliney, profundo estudioso de la obra de Lawrence, considera este relato como muestra de sus mejores páginas y como una obra maestra en su género. En ella se pormenoriza la capacidad de amor que puede darse en una mujer. La protagonista, que se siente colmada por la virilidad de su amante, no deja por ello de vivir junto a su marido, recibiendo de él una especie de adoración esplendorosa, y permitiéndose conservar su femineidad para quien supo darle por vez primera sentido divino a su sexo.

Quizás en *St. Mawr (La mujer y la bestia)* encontramos en cierto modo el antecedente de la moderna obra teatral «Equus», de Peter Shaffer, que hemos presenciado hace poco tiempo en Madrid. Apareció esta novela en 1925. *St. Mawr* es un caballo semental que Lady Carrington regala a su esposo, un vacuo joven pintor con aires de intelectual, que goza de las simpatías de las mujeres pese a sus maneras afeminadas, en contraposición con el carácter enérgico de ella. Lady Carrington no encuentra en la compañía de su marido, ni en el contorno en que viven, ningún atractivo vital o amoroso, llegando en sus cavilaciones a enamorarse del caballo, idealizando en su apostura la encarnación de un esplendor que podría dar sentido a la vida, llegando por esta idea a la separación matrimonial y marchar con *St. Mawr* a su tierra natal. América, donde termina consagrándose al noble bruto, después de algunas experiencias con mozos de cuadra y caballerizos, como una vestal de la naturaleza. Lawrence, de paso que hace una satírica crítica de la sociedad inglesa y de su decadencia, se reafirma como siempre en sus tesis naturalistas y sensuales en este libro de vivaz y rítmica redacción.

En *Kangaroo*, Lawrence propicia una verdadera gala de riqueza descriptiva, paralela a la desplegada en *El arco iris*, así como de un cúmulo de imágenes sorprendente. Son los envoltorios literarios de una caterva de curiosos personajes, que aunque no están fuera de la realidad, sí resultan un poco singulares por regla general. Es la novela del desencanto, de la perplejidad y del continuo interrogante, escrita con mordacidad, con desesperación, con cinismo y con inteligencia. Se desarrolla en Australia, a donde un joven poeta inglés y su esposa llegan para renovar su vida, en busca de nuevos aires y huyendo de la tierra natal y sus problemas sociales, pero se ven envueltos en la política y sus intereses partidistas, en sus liderazgos y dependencias, ante lo que el poeta piensa y se preocupa, rememorando entonces los sucesos de la guerra del catorce y cuanto ésta le afectara, y no obstante su resistencia a participar en los acontecimientos australianos vuelve a sufrir los efectos trágicos de los enfrentamientos, para decidir finalmente partir hacia América, huir otra vez, aunque sin ninguna fe y solamente siguiendo los dictados de un destino indescifrable.

The Plumed Serpent (La serpiente emplumada), publicada en 1926, es posiblemente la novela más rutilante, más espléndida de Lawrence. De esta obra escribió el mismísimo Chesterton: «Con inexplicable talento Lawrence ofrece un auténtico ejemplo de diabolismo: de una vocación subvertida. Lo que sus novelas tienen de más extraordinario es el fervor moralista y místico con que es sentido un evangelio bestial. Lawrence es una especie de Rabelais en negro. La sexualidad le obsesiona hasta el punto de que en toda figura humana él percibe las orejas puntiagudas y los cuernecitos del fauno (o del diablo). Sus mejores libros son los dos sobre México. En México ha encontrado el ambiente que más le convenía y él se hubiera sentido mejor todavía en su elemento en tiempo de los aztecas, con los teocallis y sacrificios humanos.» La historia de Kate Leslie, la irlandesa que halla en México un mundo fascinante y la plenitud del amor, hasta el límite de encarnar, en el panteón mexicano, a Malintzi, principio humano de la religión de Quetzalcoatl, y convencerse de que la relación carnal entre hombre y mujer es precisa para formar un alma, y que un alma «es la estrella de la mañana que emerge de los dos». La novela es en verdad atrapadora, a pesar de sus complejidades y simbolismos, y la ambientación mexicana y un fatalismo decantado están patentes en sus páginas como un hervor continuo, como la respiración de una tierra y una raza. Tal vez donde Lawrence no profundiza, sino que ironiza sin más, es en la descripción de la corrida de toros que da lugar al encuentro de la protagonista con el joven general mexicano, el hombre destinado a cambiar definitivamente su sino, momento capital del relato.

De su etapa mexicana es también la novela corta *A woman who rode away (La mujer que se fue a caballo)*, que se imprimió en 1928. Quiere Lawrence en esta narración reflejar algo que le preocupaba en demasía: la decadencia de la raza blanca a causa de un excesivo intelectualismo. Y describe la aventura de una californiana que, hastiada de su existencia rutinaria, abandona hogar, marido e hijos, cabalgando hasta encontrarse con los indios, quienes la convierten a sus creencias y, finalmente, la sacrifican a sus dioses. El quid de la historia, su encanto, su originalidad en una palabra, es que la mujer blanca no aparece ante el sacrificio como una desgraciada, sino como una heroína que acepta la muerte con naturalidad, con una lógica primitiva.

Es posible que la novela más leída de Lawrence sea *El amante de lady Chatterley*, ya que fue muy difundida en su traducción francesa, al año siguiente de su publicación original, en Florencia, en 1928. Fue escrita en Italia, donde su autor vivió sus últimos años. En esta ocasión Lawrence hace hincapié continuamente en su idea del amor como el mejor medio para vivir con plenitud las fuerzas instintivas y naturales que mueven al hombre. Conocedor de todos los pormenores y características de la sociedad inglesa, Lawrence nos presenta una historia extraña y bella a la vez, triste en su fondo: un aristócrata que a consecuencia de una herida de guerra vive en una silla de ruedas, dedicándose a escribir con un incontenible deseo de popularidad y de suplir con la actividad espiritual la falta de actividad física, rodeándose además en su mansión de amigos intelectuales, que le acompañan con charlas interminables y divagatorias sobre problemas estéticos y morales de la más diversa índole. Mientras tanto, su mujer, una criatura con distintas inquietudes, languidece escuchando las conversaciones de aquellos hombres presuntuosos, empeñados en explicar unas razones que justifiquen las teorías que defienden en torno al arte y a sus formas de entender la vida y las funciones del sexo, encontrándolos insulsos y faltos de auténtica pasión vital. Y en medio de esta situación angustiosa, esta mujer, que necesita fisiológica y espiritualmente consumarse en todos los sentidos, conoce a un guardabosques de su finca, un ser meditativo y solitario, amargado y desengañado por los acontecimientos que ha vivido, en el que encuentra, tras superar todo complejo púdico, el amante ideal, pues llegan a una compenetración sexual rotunda, con el complemento de una afinidad sensible que los hará inseparables, pese a los obstáculos naturales que imponen sus respectivos cónyuges. Una historia naturalista, a ratos mística, y sin duda una de las primeras manifestaciones contra el intelectualismo que tuvo más divulgación en la primera década de nuestro siglo. La novela estuvo prohibida hasta 1959 en Inglaterra y Estados Unidos, acusada de obscenidad, y de ella se publicó en Buenos Aires, en 1946, una primera redacción con el título de *La primera lady Chatterley*, muy distinta a la que Lawrence dio a la imprenta en Florencia.

Con el rótulo de *The Escaped Cock* (El gallo escapado) se publicó en París, en 1930, año de la muerte

de Lawrence, la novela que al siguiente apareció en Londres titulada *The Man who Died* (El hombre que murió). Esta obra es la más misteriosa y complicada de Lawrence. La protagoniza la figura de un cristo transterrado, de un salvador que desciende a la tumba sin haber verdaderamente pasado por su propia vida, porque su misión evangelizadora le impidió ser él mismo. Este ser sobrenatural encuentra en su resurrección una soledad aplastante, y en su búsqueda de la felicidad halla, en un mítico país, a una sacerdotisa cuya posesión le razona la existencia. Tan irreverente argumento proporciona al autor la posibilidad de ofrecer una teoría del sentido profundo de la vida, algo inefable, más allá de los intereses inmediatos, de las luces cegadoras del espiritualismo a ultranza. Lawrence, según Huxley, «desconfiaba de estas luces, sospechando que falsificaban lo que era, para él, la realidad inmediatamente percibida: las tinieblas del misterio».

Póstumamente, en 1932, se publicó *The Lost Girl* (La mujer perdida), la novela donde Lawrence conjuga pasajes autobiográficos—primera parte—con un clima de aglutinada poesía—últimos capítulos—, para poner de manifiesto con fuerza el tema que persistente atraviesa la mayoría de sus historias y fabulaciones: la victoria de la sensualidad irreprimible, arcaica y atávica, frente a todo intelectualismo moderno. Como de costumbre en Lawrence, la trama del relato contiene aspectos aparentemente románticos, pero en la pasión que el protagonista, un cómico italiano, despierta en una inglesita de provincias, hasta el punto de abandonar ella su ambiente, casa y familia para vivir con él en los Abruzzos, hay algo más: la engalanadura de la carne, la atracción de los cuerpos y, como resultado, el incendio del placer.

El incendio del placer, hemos escrito, y posiblemente esto era lo que D. H. Lawrence se proponía especificar, analizar y glosar en el trasfondo de toda su escritura, aunque para llegar a ello se valiera, en cada uno de sus libros, de muy diversos caminos literarios y de muy distintas actitudes humanas. Para él, la dicha del puritanamente llamado acto sexual contiene no solamente la eclosión y la esencia de la vida, sino también la razón primera y única de la humanidad, su perifollo y su tuétano.

MANUEL RIOS RUIZ

ALEJO CARPENTIER O LA MODERNIDAD DE DANTE

No todos los episodios de la *Divina Comedia* han gozado y gozan de la misma difusión y fortuna, algunos debido a lo restringido de su temática, otros a las dificultades de interpretación. Sin embargo, los nombres de Paolo y Francesca se han inscrito en el palmarés de amantes célebres, junto a Marco Antonio y Cleopatra, Otelo y Desdémona, Romeo y Julieta y muchos más que, protagonistas o no de amores adúlteros, encontraron en la muerte el fin a su encendida pasión.

El canto V del infierno se inicia con la llegada de Dante precedido por su guía, Virgilio, al segundo círculo infernal. Allí, Minos, rey de Creta, en funciones de juez examina los pecados de las almas condenadas y según la gravedad atribuida decide cuál de los ocho círculos le corresponde. (El infierno de la *Comedia* consta de nueve círculos; pero en el primero se encuentra el Limbo donde permanecen los que, nacidos antes de la venida del Salvador, no pueden ser condenados.) En el segundo

círculo hallamos a los *lujuriosos*, los que se han dejado llevar por el instinto pasional. En el infierno dantesco todo pecado tiene su pena (*contrappasso*) y así como en vida no pudieron éstos contener el vendaval de sus pasiones, así se ven ahora violentamente arrastrados por el huracán infernal que jamás cesa.

Entre los lujuriosos encontramos a quienes la incontrolada pasión amorosa condujo a la muerte: Semíramis, Dido, Cleopatra, Aquiles, Paris, Tristán. Junto a las som-

bras de tantos aislados personajes, empujados incansablemente por el huracán, aparecen ante los ojos de Dante dos sombras entrelazadas que se mueven más veloces y ligeras que las demás, como si la fuerza del viento las empujara más rápida y violentamente que a las otras. Son Paolo y Francesca.

En el año 1275 y como garantía de la paz restablecida entre los señores de Rávena y Rimini, el primero, Guido da Polenta, concedió la mano de su hija Francesca al segundo, Gianciotto Malatesta, hombre rudo, cojo y deforme. Siendo ya esposa de Malatesta, Francesca se enamoró de Paolo, el hermano de Gianciotto y éste, al descubrir la traición, los mató. Su castigo es mayor, porque, al ser cuñados, su falta fue mayor. Sin embargo se diría que Dante mira casi con benevolencia a la pareja. Lo demuestra el hecho de no haberlos separado en el infierno y además las palabras que pone en boca de Francesca:

«Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende...»

clave de la doctrina amorosa del *Dolce Stil Novo*—movimiento literario entre cuyos exponentes se encuentra Dante—que teoriza la perfecta fusión del amor con el corazón noble porque, «amor y el corazón gentil son una misma cosa...». «La irresistible fuerza del amor» es la causa de su pecado, dice Francesca, y el origen, la lectura del libro de *Lancelote del Lago*, texto literario muy en boga en las cortes medievales junto al *De Amore* y al *Roman de la Rose*.

Todo sucedió así: un día Paolo y Francesca leen una escena en la que Lancelote, lleno de amor, besa a su amada Ginebra y la escena literaria se actualiza:

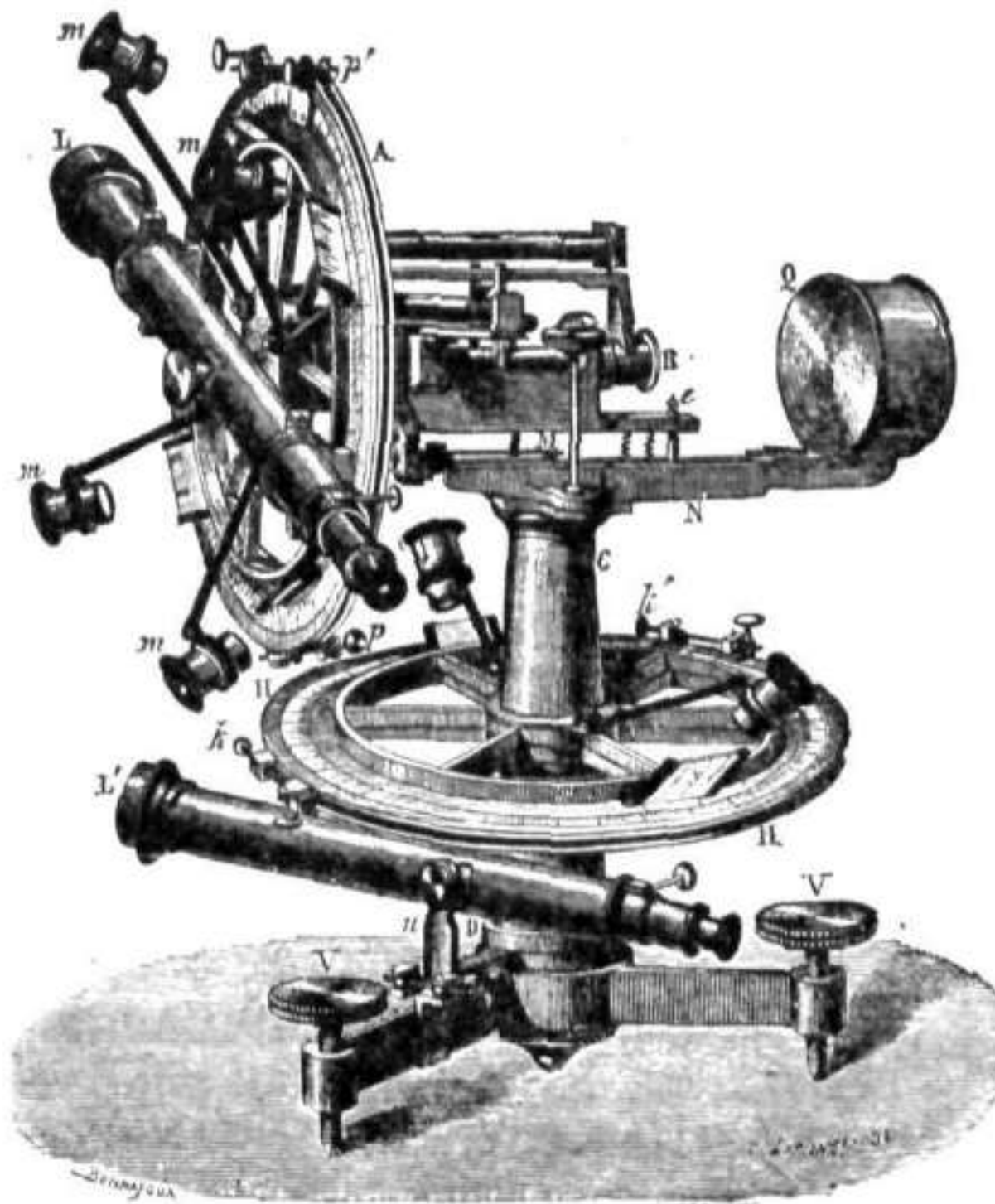
«...questi, che mai da me non fia diviso, la bocca mi baciò tutto tremante».

y añada escuetamente:

«...quel giorno più non vi leggemmo avante».

El fuego de amor que ha prendido en los dos cuñados los conduce al fin, a la muerte y al eterno castigo infernal merecido por aquellos que «la razón a la pasión someten».

Dante, el juez implacable de emperadores, papas y hombres ilustres contempla con ternura a estos amantes y, condescendiente en la ficción literaria, consiente que sus almas expíen juntas el pecado que en vida juntos cometieron.



Una situación parecida, aunque sin infierno ni condena, es la que presenta Carpentier en su cuento *El derecho de asilo* (1).

La personalidad y la universal cultura de Alejo Carpentier son de sobra conocidas. En el autor cubano, hijo de un arquitecto francés y de una profesora de idiomas rusa, se dan ciertas circunstancias que lo convierten en escritor de muy especiales matices. De su padre y de los estudios secundarios realizados en Francia recibe la herencia del pensamiento cartesiano, presente en toda su obra. Parafrasea a Descartes en el título de su novela *El recurso del método* (Méjico, 1974) y suyas son las citas que conforman los epígrafes de cada uno de los capítulos. Por parte materna entra en contacto con el mundo ruso, el filón de la literatura y de la música. Una de sus últimas novelas se titula *La consagración de la primavera* (Méjico, 1978) y la elección del título no se debe al azar.

A su sólida formación de musicólogo no son ajenas obras como *Los pasos perdidos* (Méjico, 1953) donde, en busca de ciertos instrumentos musicales primitivos y, con la esperanza de poder hallar el refrendo a su teoría del «nacimiento de la expresión rítmica primordial por el afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves», el protagonista se interna en la selva; ni tampoco el *Concierto barroco* (Méjico, 1974) ambientado en Venecia a princi-

(1) Carpentier, Alejo: *Cuentos completos*. Barcelona. Bruguera, 1979. (El derecho de asilo, pp. 181-219). Las citas pertenecen a esta edición, aunque la primera es: *El derecho de asilo*. Barcelona. Ed. Lumen, 1972.

pios del setecientos, en el que un noble mejicano disfrazado de Montezuma inspira al *prete rosso* su famosa ópera homónima. Vivaldi, Domenico Scarlatti y Haendel, acompañados por el noble de Coyoacán y su criado negro Filomeno, después de haber improvisado un alegre concierto con las pupilas del *Ospedale della pietà* desayunan en el cementerio de Venecia cerca de la tumba de Igor Stravinsky. Carpentier perfila aquí una línea de interpretación instrumental que desde la *Catterina del cornetto*, a través del negro Filomeno, entronca con el «cobre impar de Louis Armstrong». Es su *leitmotiv*: la unión cultural del Viejo y el Nuevo mundo.

Desde *El reino de este mundo* (Méjico, 1949) hasta *El harpa y la sombra* (Méjico, 1979) se persigue un objetivo: «la simbiosis de culturas», deplorando siempre la ignorancia que el Viejo continente muestra por la cultura del Nuevo mundo. En éste encontramos todavía la pervivencia de «una conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo vivo de ciertos mitos que eran, en suma, presencia de una cultura más honrada y válida, probablemente, que la que se nos había quedado allá. Para un pueblo era más interesante conservar la memoria de la *Canción de Rolando* que tener agua caliente...»

Sólo poseyendo el conocimiento de la cultura del mundo antiguo, toda la cultura del Viejo mundo, analizándola y comprendiéndola a la luz de las recreaciones que de ella ha hecho el Nuevo mundo, se llega a esa anhelada «simbiosis de culturas». Y, a veces, el camino no es fácil.

De ciertos mitos se ha conservado memoria mediante la literatura de recepción. Antes de que Alejo Carpentier realizara su magistral simbiosis, el episodio de *Francesca da Rimini*, a través de la interpretación dantesca, había inspirado a poetas como Alfred de Musset,

«Dante pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère qu'un souvenir heureux dans un jour de douleur...»

(Souvenir, 1841)

a escritores como Silvio Pellico y el gran «Imaginifico», a músicos cuales Ambroise Thomas y Tchaikovsky.

En el cuento *El derecho de asilo* Carpentier inventa una variación dotada de un contexto temporal y geográfico, a la vez, ambiguo y concreto. La acción se desarrolla en un lapso determinado, los dos años necesarios para que el asi-

lado se acoja a la nueva nacionalidad. Sin embargo, esos dos años —conociendo la reciente historia de Hispanoamérica— pueden enmarcarse por igual hacia las primeras décadas del siglo que situarse en momentos bien próximos a nuestros días. Otro tanto sucede con el contexto geográfico. Sabemos que el discurrir de la acción se emplaza en un país centro-suramericano de habla hispana, pero cualquier capital comprendida entre el Río Grande y el Cabo de Hornos se presta a darle cabida.

Al igual que en el episodio de Paolo y Francesca se da el adulterio y también dos personajes centrales, la embajadora y el asilado que, si bien no pueden definirse dentro de las coordenadas del *Amor gentil*, pues pertenecen a nuestro siglo, poseen en común el desparpajo, la chispa y las ganas de vivir que son ajenos al señor embajador. Aquí la causa no está en la «razón de amor» sino en la «razón de forzado cautiverio». El asilado, anterior secretario de la Presidencia y del Consejo de Ministros de un país centro-suramericano, se ve obligado, ante el «golpe» de un general, a buscar asilo político en una embajada extranjera —también centro-suramericana— y a permanecer allí dos años con objeto de poder adquirir la nacionalidad del país que lo cobija.

La embajada dispone de una biblioteca propiedad del anterior embajador en la que únicamente se encuentran Romances de Caballería. Cecilia, la embajadora, se la enseña al secretario glosándola de esta manera: «Amadís de Gaula, un plomo; Palmerín de Hircania, otro plomo; El Caballero Cifar, dos plomos». Tomé el tomo de *Tirante el Blanco*. «¿Y éste?» «tres plomos». «Acaso porque nunca entraste en el mundo del personaje llamado «PlacerdemiVida», aquella que, habiendo escondido al caballero en un cofre entreaabierto, le enumera y muestra las maravillas físicas de una princesa desnuda. Y le dice... (abriendo prestamente el libro en golpe de efecto):

¡Oh, Tirante señor! ¿Dónde estás tú ahora que no eres aquí cerca para que pudieses ver y tocar la cosa que más amas en este mundo? (2).

Los versos que transcribe Carpentier tienen más cuerpo y son más sensuales que los de Dante y desembocan en una situación fácil

CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE SEAN O'CASEY: IRLANDA MAS ALLA DE SU PROPIO MITO

Siempre ha habido cierta confusión con respecto al año del nacimiento de Sean O'Casey, confusión que él mismo nunca pareció estar demasiado interesado en aclarar. En el primer libro de sus autobiografías, *Llamo a la puerta*, nos cuenta que nació «en los primeros años de la década de los ochenta», lo que ha dado lugar a que en nuestro país algunas enciclopedias y tratados de literatura den fechas distintas a la que aparece en la partida de su nacimiento, que nos saca de dudas al respecto: O'Casey nació en Dublín el 30 de marzo de 1880.

Hace cien años Irlanda vio cobrar un vigor inusitado a ese nacionalismo suyo tantas y tantas veces reprimido por la fuerza, y la convertida figura de uno de sus grandes líderes, Parnell, víctima de la estrechez moral de sus católicos compatriotas, fue una de las estrellas que iluminaron la juventud protestante de O'Casey, a quien, por otra parte, el ser protestante no redimió de habitar en uno de esos oscuros suburbios dublínenses tan llenos de vida como de pobreza. Pobre y protestante, y también miembro de la Liga Gaélica, que fundara Douglas Hyde, aprendió con sorprendente facilidad y rapidez el idioma irlandés original, mas con la misma rapidez se dio cuenta de que los gaélicos de la Liga eran presa fácil del encanto de los mitos que arrojaban a Irlanda, que preferían verla así, como la hermosa Kathleen ni Houlihan, acompañada de todos los héroes de la mitología céltica. Pero los barrios bajos de Dublín contaban otra historia y Sean encontró muy difícil aceptar la que marcha al compás de

idílicas flautas cuando, desde su húmeda habitación, esforzado en una casi imposible concentración intelectual, oía el griterío de los chiquillos de al lado (que parecía que hubiese cien y probablemente eran todos hermanos), los tumbos del páter familiae que llegaba de la taberna, o bien la tos de algún muchacho tuberculoso. Nada, pues, tenía la Liga Gaélica que ver con esto y O'Casey, formando parte del naciente movimiento obrero irlandés, se quedó en los suburbios para encontrar su inspiración y su temática.

En sus dramas vive esa gente agresiva, inculta y, a la vez, sorprendentemente imaginativa que nos muestra una realidad ciudadana demasiado incómoda para la mayoría de los bardos del nacionalismo irlandés, de raíz conservadora, más a gusto con la idealización del país y con los preceptos del más rígido catolicismo que con la realidad del hombre de la calle, frustrado por la miseria y la falta de horizontes, que se refugia en la bebida y en ese romanticismo patriota tan característico de los países deprimidos.

Sus primeras y acaso más logradas obras, *Juno y el pavo real*, *La sombra de un pistolero* y *El arado y las estrellas*, son puertas que se abren a esas casas de vecindad donde familias enteras viven en una sola habitación. Son tres tragedias de la desintegración de las relaciones amorosas y familiares del proletariado urbano irlandés, víctima de su pobreza y de su ignorancia.

Entre tanta sordidez vivida y escrita, uno se pregunta cómo este autodidacta irlandés de pala y pluma habría podido seguir adelante de

de imaginar, de la que son sujetos el asilado y la embajadora, y el secretario pone fin a la lectura: «Y aquel día, a fuer de parecer pedante, diré "que no leímos más allá..."» No sólo la recreación del ambiente es análoga —ambas parejas beben en las mismas fuentes de los poemas caballerescos— sino que el cierre formal es idéntico. Al autor no le preocupa la pedantería y lo prueban sus frecuentes y acertadas referencias a Dante. De entre todas ellas citamos ésta

también relacionada con el canto V. En la obra recientemente publicada *El arpa y la sombra* (3), cuando Cristóbal Colón dirige su mirada a una pintura que relata el martirio de San Sebastián, al ver las saetas que laceran la carne del santo, piensa en otras saetas «—cruelas y deleitosas saetas— que, desde los tiempos mitológicos, fatídicamente hieren a sus electos, dejándolos en la inefable

(3) Carpentier, Alejo: *El arpa y la sombra*. Madrid, Siglo XXI, 1979.

no haber sido por su humor. Hay varias, muchas situaciones divertidas dentro de sus tragedias, allí aparecen esos personajes locuaces, ignorantes y, a la vez, llenos de sabiduría popular y de una vitalidad a prueba de cualquier cosa, hasta de la misma tragedia, y muy en la línea de esos pícaros ingenuos de la tradición cómica irlandesa recogida por el autor-actor Dion Boucicault: anti-heroicos, fanfarrones, pero maestros en las artes y artimañas del lenguaje (el arte de la recreación del lenguaje es una característica tan irlandesa como los *pubs* o el verde de los campos). Y es que, como Shakespeare, uno de sus grandes maestros, O'Casey deja mezclarse en sus obras lo trágico con lo cómico, salpicándolas casi siempre de canciones y de versos en la más exuberante tradición isabelina. Es, pues, tragicómica su musa, pese a los puristas que abogan por la tragedia pura y la comedia auténtica. Con O'Casey, lo cómico no está sólo para aliviar la tensión desintegradora de la tragedia, sino porque también forma parte de la realidad de la existencia humana. Explicablemente, esta visión del carácter nacional, más irónica que idealista, no gustó mucho a sus paisanos, que, azuzados por los nacionalistas de turno, vieron en O'Casey un detractor de las tradicionales virtudes irlandesas. Cada vez que el Abbey Theatre, el teatro nacional, estrenaba una de sus obras, se organizaban tales disturbios que se hacía necesaria la presencia de la policía, y Yeats, uno de los fundadores y durante largo tiempo director de este teatro nacional, no se libró de ser mirado con recelo por aceptar dramas como los de O'Casey y Singe, el otro gran dramaturgo de Irlanda que los nacionalistas a ultranza («los del sombrero de copa») deseaban ocultar. El propio Abbey Theatre, todo hay que decirlo, nunca le facilitó demasiado las cosas.

El autoexilio se hacía inevitable, como anteriormente se había hecho

para Joyce. Shaw se había marchado hacía tiempo. Otra vez el genio irlandés, no comprendido y rechazado en su tierra, encontrará, paradójicamente, en Inglaterra el ambiente propicio para su desenvolvimiento, y vendrá a enriquecer y rejuvenecer la literatura británica con su impetuosa inspiración y su vigoroso lenguaje.

El realismo formal de los tres primeros grandes dramas de O'Casey abre camino a otros que, si bien mantienen su realismo temático, son búsqueda de unas nuevas vías que van hacia un expresionismo simbólico que recuerda a Brecht y a las medievales *Morality Plays* inglesas, desembocando, por último, en las comedias de la etapa final. Aquí, el viejo O'Casey abandona definitivamente la tragedia y se zambulle en el colorido y desbordante humor, del que es exponente máximo *Cock-a-Doodle-Andy*, que hace algunos años adaptó Antonio Gala bajo el título *Canta, gallo acorralado*.

Las comedias de esta última etapa artística y vital son una catarsis del autor que, en su ostracismo, no dejó nunca de ver a Irlanda de cerca. Son estas comedias, a la vez, profecías simbólicas (¿qué artista no se cree profeta alguna vez?), que nos hablan de un camino a seguir, camino de libertad que los irlandeses, y los demás también, han de abrirse entre la opresión y la estupidez del orden establecido.

O'Casey fue un ardiente nacionalista, siempre deseó la libertad para su patria, pero a través de una verdadera libertad individual de los irlandeses, que él supo ver no sólo como siervos de Inglaterra, sino como siervos de esa miseria física y espiritual que el más pacato de los catolicismos se esforzaba en mantener. No reverenció nunca a los héroes de la Irlanda mítica, a los héroes de la guerra: ni él ni las mujeres de sus obras creen en ella. Los héroes de O'Casey, mujeres casi siempre, aman la vida, el amor y el pan sobre la mesa, y luchan por mantenerlo

contra el heroísmo huero de los hombres del país, sus propios maridos, padres e hijos, que hablan de morir por la nación mientras discuten y beben cerveza.

No nos sorprende encontrarnos estas figuras femeninas cuando sabemos por sus extraordinarias autobiografías que la propia madre del escritor, viuda desde muy joven, intentó sacar valientemente adelante a su numerosa descendencia, fue testigo de la muerte de varios hijos que sucumbieron a la miseria y supo tener siempre una canción y una sonrisa en los labios, levantando así el espíritu de Sean y de sus hermanos; una mujer que lavó y tendió ropa hasta el mismo día de su muerte, con más de ochenta años, y que no tiene nada que envidiar a las figuras maternas de un Brecht o un Gorki.

Ya no andan por Dublín los chiquillos descalzos como hace cien años (y algunos menos también), y la Iglesia católica ya no condena a los obreros por organizar o secundar huelgas como la del año 13, que provocó el gran cierre patronal que duró varios meses; pero autores como Sean O'Casey fueron necesarios entonces y lo son ahora. Sus dramas, centrados en un momento histórico efervescente, nos hacen vivir a los irlandeses y a nosotros momentos de la historia de Irlanda, porque en ellos fluye esa intrahistoria unamuniana que se hacía en las casas de vecindad dublenses.

En el centenario de su nacimiento, O'Casey, otra vez, nos salva de los mitos, porque siempre consideró que para transformar la realidad había que asumirla primero, sin mitificaciones ni fanatismos. A él le tocó ser uno de esos escritores de países que necesitan de una historia mitificada para afrontar su debilitado presente. Siempre hay realidades nacionales que se prefiere ignorar. O'Casey, y otros como él, son incómodos para muchos, pero siempre necesarios.

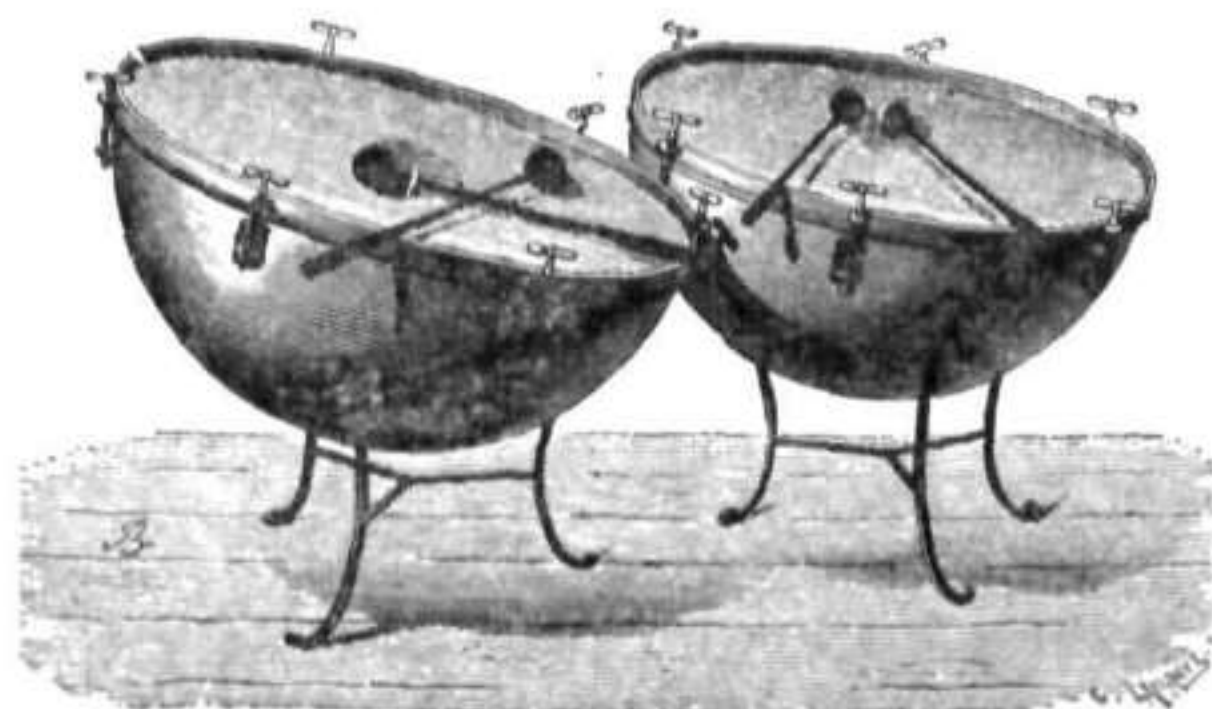
BEATRIZ VILLACAÑAS PALOMO

agonía de quienes son arrojados al "huracán infernal" que por siempre arrastrará a los Paolo y Francesca de ayer, de hoy y del futuro» (4).

A modo de conclusión diremos que, a pesar del paralelismo de estos dos episodios, Carpentier se aleja notablemente del original, porque él es autor original y el desenlace tiene connotaciones bien distintas. Cecilia y el secretario no expían su pecado, al contrario: el

secretario, una vez en posesión de la nueva nacionalidad, es nombrado embajador de su país de adopción en el que fuera su país de origen; el embajador es trasladado a Europa y Cecilia permanece en la embajada en calidad de secretaria. *Morale della favola*: siete siglos separan estos dos relatos tan semejantes en la forma como distintos en el contenido.

MARIA TERESA NAVARRO SALAZAR 83



(4) O. cit., p. 218.

MARIO BENEDETTI EN LA POESÍA ACTUAL

Resulta muy poco prometedor iniciar un artículo sobre un escritor diciendo que es un «escritor comprometido». Audacias, ignorancias y rutinas han agrisado o traicionado el contenido de esta expresión. Muchas veces un público aburrido de panfletos sólo puede ser conmovido por el *compromiso* verdadero de un escritor cuando éste da la definitiva prueba de morir por una causa. Antes, lo había ensalzado en su vertiente más fácil, o lo había rechazado sin leerlo.

Sin embargo, diré que Mario Benedetti ha desarrollado durante toda su vida un profundo compromiso con su realidad. Esta declaración matizada corresponde a la compleja evolución del escritor. La adscripción a un determinado ideal político y social que se detecte en su obra sólo se dará en la etapa más reciente de su producción, y esto no responde al capricho, sino a las necesidades expresivas de quien iba acompañando un proceso, exterior a sí mismo pero ineludiblemente ligado a su ser social, a su ser sin más.

Benedetti sigue las pulsiones de su realidad, que significan una provocación y tienen como consecuencia la modificación de la obra que va desarrollando el escritor. Pero esa realidad está hecha de las posibilidades de expansión de él mismo y de los demás, de *los otros*. Una significativa cita de Octavio Paz encabeza uno de sus últimos libros, *Poemas de otros*:

*Para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia.*

Pero ese esencial concepto de la *otredad* definiendo el propio ser, Benedetti ya lo había asumido en su dimensión colectiva cuando desde la década de los cincuenta va modulando su obra a partir de la preocupación por su entorno humano, de la relación más que de la soledad. En ningún momento ha insinuado la *generosidad* —que implica un sentimiento de superioridad— del guía o el *adelantado*, sino más bien la urgencia de reconocerse en los demás, de compartir búsquedas, de deshacer hábitos. Unos versos de su último libro de poemas (1) vienen a resolver verbalmente la innecesaria contradicción:

*Nosotros
es decir nuestros otros
venimos
vienen
a explorar la memoria milagrosa y austera*



La obra de Mario Benedetti es muy amplia, sus más de cuarenta libros de narrativa, poesía, teatro y ensayo nos ofrecen diferentes soluciones creativas para una misma preocupación. Pero, indudablemente, el instrumento condiciona en cierto sentido el énfasis que el autor pone sobre los temas. En los cuentos y en la poesía resulta más claro seguir la evolución que acompaña al proceso político-social de Uruguay. Las novelas delimitan una época. Los ensayos esclarecen las motivaciones exteriores del acto creativo propiamente dicho.

CON EL AMOR A CUESTAS

El fundamento sentimental válido para toda la obra de Benedetti es el amor. No es ésta una definición fácil que atienda a la difusa actitud de todo poeta de apertura, de necesidad de comunicación. Incluso va más allá del axioma que el escritor anota en «Epílogos míos» de *Poemas de otros*: «La política es una forma del amor».

Todo acto de vida —del que la creación artística es privilegiada expresión— es un acto de amor, o de desamor. Pero en Benedetti hay una progresiva afirmación de esta fuerza: desde las obras de hace veinte años en las que diagnosticaba el desamor como causa del hastío y la mediocridad —*La tregua*, *Gracias por el fuego*— hasta las de la última década, en las que se enriquece su concepción, ampliando la esfera del erotismo hacia nuevas formas de acción. El mismo intentará encontrar, tal como decía en 1969 de los recientes poetas latinoamericanos, «nuevos modos de asumir no sólo el amor, sino también una realidad que incluye el amor». Esa realidad cada vez se hará más trágica y el hombre llegará a encontrarse, en situaciones límite, a solas con la fuerza que de sí mismo pueda extraer. Así Pedro, al final de la obra teatral *Pedro y el Capitán*, se considera *muerto*, su ser físico está aniquilado pero su último discurso amoroso constituye el golpe definitivo a la máscara del poder cruel, absurdo y falso que representa el Capitán.

La poesía del escritor uruguayo será el sector de su obra que más ampliamente exhiba la fragmentación de lo amoroso a que nos hemos referido. Encontramos el clásico poema de amor, con un *amante* identificándose con el objeto amado —mujer, padres, compañeros, patria—, en presencia o en ausencia, lo cual ya representa una amplísima variedad temática que va desde la mítica erótica a los poemas de exilio, desde la exaltación del mártir a la nostalgia de un gesto. Pero también aparecen los poemas en que lo amoroso está difuso y germinante, casi sin sujeto y con una potencialidad sin límites. Representan una proclama de vida, más que un proyecto de acción. Las composiciones «Lento pero viene» y «Defensa de la alegría», del libro *Cotidianas*, son buenos ejemplos de un estado de espíritu, de un amor al futuro que no es un optimismo ciego pero que participa del mismo grado de fe.

*Lento
viene el futuro
... ..
lento y no obstante raudo
como una estrella pobre
sin nombre todavía.*

(1) Mario Benedetti: *Cotidianas*. Ed. Siglo XXI, México, 1979.

UNA APASIONADA FIDELIDAD

Como señalaba al principio, la poesía de Benedetti también será buena guía para observar la receptividad que puede tener la literatura ante el mundo exterior.

En 1956 *Poemas de la oficina* constituyó una ruptura del punto de vista temático en la tradición literaria rioplatense que puede ser un interesante caso de estudio de la sociología de la literatura. De la misma manera que Juan Carlos Onetti introdujo por primera vez ambiente y personajes urbanos en la narrativa uruguaya, Benedetti fuerza la entrada en la poesía de un sector social considerado «poco poético», la clase media montevideana, con lo cual logra, entre otras cosas, una mayor armonía y entendimiento entre el poeta, el lector y el contexto inmediato a ambos. Una poesía eminentemente «de contenido» —aunque con cambios formales, como la utilización en el poema de técnicas narrativas—, lograba una relación de identificación en el público que, mayoritariamente, veía su mundo reflejado en esos versos.

A pesar de que en su labor ensayística el autor de *Inventario* tiene una visión abarcadora de lo latinoamericano, su obra poética —y también la narrativa— se concentra en Uruguay, exclusivamente en Montevideo. Ni siquiera el exilio, del que ya tenemos siete libros, ha variado sustancialmente el enfoque: serán montevideanos los protagonistas aunque en *Cotidianas* se introduzca el paisaje ajeno. Esta limitación no es tal: el poeta aprehende con amor y modestia la imagen de su comunidad para luego restituírsela a través de la poesía. Así se cierra un círculo de la comunicación para inmediatamente abrirse otro, en el momento en que, por ejemplo, se empieza a cantar un poema.

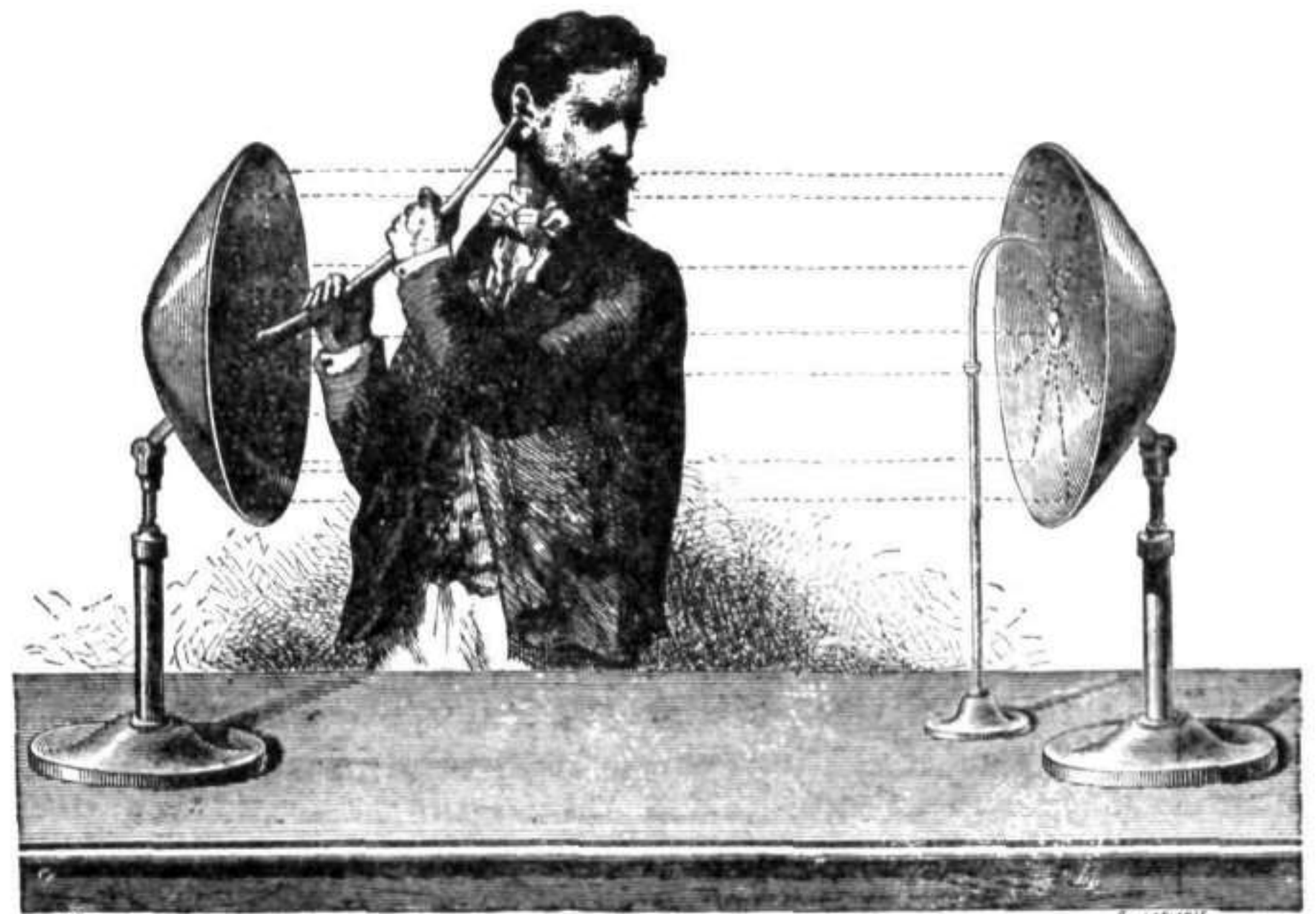
Entre 1968 y 1973 para Benedetti la política dejó de ser sólo una preocupación para convertirse en una acción concreta. Su literatura no queda atrás ni a un lado porque asume que «el instrumento literario podía llegar a ser, en el plano político, un eficaz impulsor de ideas, siempre y cuando fuera, además, el costo exigido por la imaginación para transmitir una convicción profunda». Así nace una literatura «de emergencia» que cesará con el exilio.

Este período, que aún continúa, de «patrias interinas», ha marcado decisivamente, como no podía ser de otra manera, la literatura de Benedetti. En uno de sus mejores libros, *La casa y el ladrillo*, descubre la ruptura y la nostalgia, vislumbra la esperanza y la abolición definitiva de la soledad. Como Bertold Brecht, el hombre que parte hacia el exilio lleva un ladrillo consigo «para mostrar al mundo cómo era su casa». Pero no se puede inaugurar constantemente la vida, hay que acostumbrarse a ella aunque sea esquinada, cortona y un poco engañosa.

El último libro de poemas —*Cotidianas*— inicia, a mi parecer, una nueva veta en la obra del escritor uruguayo. Mediante estructuras poemáticas sencillas el autor expresa una estética de lo cotidiano que en modo alguno debe confundirse con lo rutinario, aunque también aparezca lo recurrente, ni con lo simple, que también está junto a lo trascendente.

El yo lírico, muchas veces expresado en una reveladora primera persona del plural, se instala en un hoy acuciante que se impone al futuro cargado de la certidumbre de la victoria pero también de la duda personal:

*quién sabe dónde quedan mis próximas huellas
ni cuándo mi historia va a ser computada.*



Aunque abunden los pequeños objetos, los gestos de la costumbre, estos poemas están alejados de las *Odas Elementales*, de Neruda. En Benedetti no hay conflicto entre la ética y la estética, puesto que ésta implica necesariamente a aquélla, no hay despersonalización, no hay objetivismo, el poeta reivindica su parcialidad tanto en la vida como en el arte y es por eso que sus versos no pueden ser neutros.

Paralelamente, *Cotidianas* es uno de los libros en que está más presente el problema existencial, y la exaltación del momento responde fundamentalmente a un ansia, discretamente velada, de eternidad:

*cada hombre abraza a alguna mujer
como si así aferrara la eternidad.*

y sobre todo:

*y vale la pena cualquier sacrificio
para que ese abrir y cerrar de ojos
abarque por fin el instante universo
con una mirada que no se avergüence
de su reveladora
efímera
insustituible
luz.*

Contra la muerte, la intensidad. Y una de sus principales formas es la comunicación, obsesión del poeta que, obviamente se traduce en imágenes como las que dan nombre a dos partes del libro: «Piedritas en la ventana» y «Botella al mar».

Con estas notas sin sistematizar he intentado discernir en una obra tan rica y aparentemente divergente, ciertas constantes que desembocan en el hasta hoy último libro de poesía de Mario Benedetti. En él hay muy pocas definiciones teóricas acerca de su poética, tal vez porque ha llegado a un alto grado de armonía entre sus principios éticos y estéticos y, en último término, la decisión final está implícita en la continuidad de su poesía, porque «la primera tarea de un escritor es escribir».

*cantamos porque llueve sobre el surco
y somos militantes de la vida
y porque no podemos ni queremos
dejar que la canción se haga ceniza.*

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

ANTOLIN IGLESIAS, EN LAS AFUERAS DEL EDÉN

Antolín Iglesias Páramo, nacido en Pedrosa del Río Ubel (Burgos) (1934) asomó a la poesía española editada al conseguir un accésit del Adonais de 1975 con su poemario *Afuera del Edén*. Su nombre vino a engrosar la lista de poetas-profesores (continuo y fertilísimo semillero de la vocación lírica). Cuando fue premiado era Lector de Español en la Universidad de Rouen (Francia). Desde hace algún tiempo ejerce la enseñanza entre nosotros. Tiene los signos exteriores del hombre reflexivo y, por tanto, consciente, que acostumbra a usar la crítica y la autocrítica. Parece negado—*laus Deo*—a cualquier frivolidad. Asiste al espectáculo de la poesía con un gesto entre comprensivo e irónico. Aventuro que el espíritu deportivo no es su fuerte.

Afuera del Edén (1) arranca del soneto *Adán y Eva* (nada más lógico) donde se describe la salida del Paraíso, el desencanto par y concluyente tras una ráfaga de ilusión: *Al verse envueltos luego en luz temprana / se creen un momento sin condena / y el mundo recupera su mañana. / Mas un silbido de áspid pronto sueña, / gusano que les pudre su manzana, / y todo es como ayer, menos su pena.*

Este terceto es como una letra capitular de la escritura de Antolín Iglesias Páramo (tan burgalés por el nombre y los apellidos); condensa una imagen de la condición humana sucesiva y muy rastreable en la aún breve obra de este poeta nuevo. Imagen que se completa, en el soneto siguiente, «Segundo principio», cuyo protagonista es Caín, quien *No hallando al viejo Adán, tomó el acuerdo / de extirpar por lo menos su recuerdo, / y árbol y paraíso incendiaría*. La soledad del hombre—Dios al fondo—empezaba.

Al internarnos por ese primer y afortunado libro, hallaremos lo que podríamos llamar el tema del ídolo, con sus variantes, es decir, la sustitución de lo sacralizado, en su origen, por una serie de pseudodivinidades muy visibles, cotidianamente visibles, en el mundo contemporáneo. Son objeto de adoración otros dioses, emblemas del poder; hay ruinas de aquellos que concitaron el frenesí; la nostalgia paradisiaca—admitida incluso por el agnosticismo—inventa veneraciones; y el poeta las enumera poniendo en juego su ironía. De esa actitud se deriva, a veces, un tratamiento colectivo de la realidad que, por supuesto, nos embarca en sus poderosos imperativos. Antolín Iglesias no duda en recurrir a una pluralización de lenguaje y de sentido. Lo que no obsta a que se exprese desde sí mismo y la emoción humana—así en el magnífico

«A mi padre, in memoriam»—y de cara a Dios, antropomorfizado, por ejemplo, en «La visita», para decir: *le invitaré a sentarse sentándome yo mismo, / le ofreceré tabaco, una copa de coñac, / observando a distancia su reacción ante esos usos / que uno en su posición no puede menos de aceptar*. Es obligado aludir a otra veta de este libro: la concretada a través de «Ahora, en esta tarde», con su final-norma de conducta: *Vivamos modestamente, pero hoy. / Tomemos nuestra merienda, / pobres y contentos, / sentados en el borde de esta tarde*.

He creído conveniente recordar algunos rasgos de *Afuera del Edén*, como faena previa al comentario de *Indagaciones* (2). El enlace entre ambos se percibe en el primer poema, de sedimento ético, desdramatizado: *dormir, soñar... no sentir deseo ni extrañeza*. Es la invitación a un cierto orientalismo del espíritu. Dios aparece en seguida, y *El número equivocado* recuerda al punto la manera de *Serrano-Plaja* en *La mano de Dios pasa por este perro*, sólo que Iglesias no se apunta a ningún patetismo ni fuerza la originalidad, como procura el poeta escurialense. La vida es una sorpresa digerible. Por otra parte, es indudable que existe un esfuerzo formal para que dicha sorpresa sea sometida a un orden. Un poema muy concluyente, resuelto en romancillo, aclara: *No sabemos la materia / de la que venimos hechos, / ni conocemos el polvo / que sostiene los cimientos... Empezamos*

(2) Antolín Iglesias Páramo: *Indagaciones*. Libros Dante. Madrid, 1980.

ignorando, / terminamos no sabiendo. La rima, que Antolín Iglesias emplea, más que en su empeño anterior, es un modo de amarrar concepto y son y, también, de proponerse las clarificaciones. Sus ideas persiguen ser transparentes. Hay, antes y ahora, no poco camelo que, a cuenta de un prurito de profundidad, se enreda en la sintaxis y en todo lo que haga falta. Rilke—sin querer, claro—desencadenó malos ejemplos de gratuita oscuridad. Iglesias Páramo opta por la luz y las cartas boca arriba. Con esto no quiero indicar que sea irrefutable.

Opta, asimismo, por lo que refleja al comunicarnos: *Estoy sentado / en el vacío. / No necesito red. / No tengo tiempo de caer. / Estoy. / Esta tarde vivo / simplemente. Vivir es estar*, resume la filosofía de un alto poeta de Castilla: Jorge Guillén. Sólo que este genera su visión desde el entusiasmo e Iglesias desde el remusquillo decepcionante: *No me encontraba los labios / con que pensé hablar a Dios. / Y quise salir de nuevo / a mojar-me de materia*. La conciencia rebulle, propende a lo que el poeta llama, justamente, estancamiento. Este es momentáneo. El aprendizaje de vivir se impone. Y lo guilleiano, libre de mimesis, es perceptible en el romanceado, con rima aguda, cuyo remate—*Para no desengañarme, / tengo que engañarme así*—ajusta, tan sobria y bellamente, el signo nuclear de un poeta que se resiste a la desesperación de la orfandad metafísica.

A partir de este instante (página 35), observo que Iglesias Páramo apunta a la simbología, esto es, añade imaginación a su propósito, bien patente, de no sumirse en las nieblas del lenguaje. Ya en *Afuera del Edén* había ensayado en *La serpiente*, *Los buitres* y *El tigre* hacer intervenir a la animalia poética. En este punto, *León en el parque* despliega técnica descriptiva y analizadora, buscando, sin duda, la semejanza humana, como en dibujos de tebeo, aunque por sí misma valga la imagen ofrecida, consecuencia de un impulso de objetivación.

Su antípoda es la ternura. Si en el poemario precedente, la memoria del padre significó una pausa en el sabor escéptico de este poeta, ahora, *Maternidad* da motivo a un hallazgo de invención que se diversifica en esas *cinco madres necesarias para vivir*, la última de las cuales se llama *muerte* y *nos cierra* y *nos guarda*. Antolín Iglesias, apartándose de sus esquemas mentales, toma el camino de la recreación de una cierta mitología de raíz religiosa y que se patentiza en *Naim*, *Me llamo Jonás* y *El Profeta*, verbigracias de una afición al simbolismo y al modo de hacer muy empastado y distanciado. Surgen esas figuras, en las que hay grandeza, y, como suele ocurrir en estos casos, unas más o menos subterráneas relaciones.

La conclusión se apoya, por último, en la desnudez del yo. La andadura indagatoria le mueve a comunicarnos: *Acaso la verdad no está al alcance, / es comida*



golosa de los dioses, / que acaba su mirada silenciosa / y les infunde gravedad de mármol, Y al punto: Ando buscando un libro / que hace innecesario los demás... / Ando buscándolo para destruirlo. En cada poeta, por ser hombre, reencarna el Adán que fue arrojado del Paraíso junto con su compañera. Iglesias Páramo trata de acomodarse a esta situación; trata de vivir como si aquel episodio no hubiese de alguna manera ocurrido. Huye de la tragedia; huye también de la sensualización tan frecuente hoy a distintas bandas. Reflexiona, pero no desea tampoco estacionarse en su meditar. Pasa por un trance difícil, del que participa, como es lógico, su expresión, no exenta de vacilaciones: el estilo prosaico; el clásico; la textura objetivada; la emoción sin más. La unidad presente en todo esto es punzante inquietud, instrumento para la búsqueda de la verdad. Antolín Iglesias, en sustancia, es un poeta religioso que no se limita a la glosa de las herencias recibidas. Conoce la tortura, nada espectacularizada, de aspirar al encuentro con el esencialismo. Por otra parte, se quiere convencer de que le basta vivir, estar, existir. Antolín Iglesias, castellano que, como tal, se apoya en los verbos, como un antídoto contra la retórica, merece ser señalado entre quienes no aceptan, en ningún sentido, seguir la corriente.

JIMENEZ MARTOS

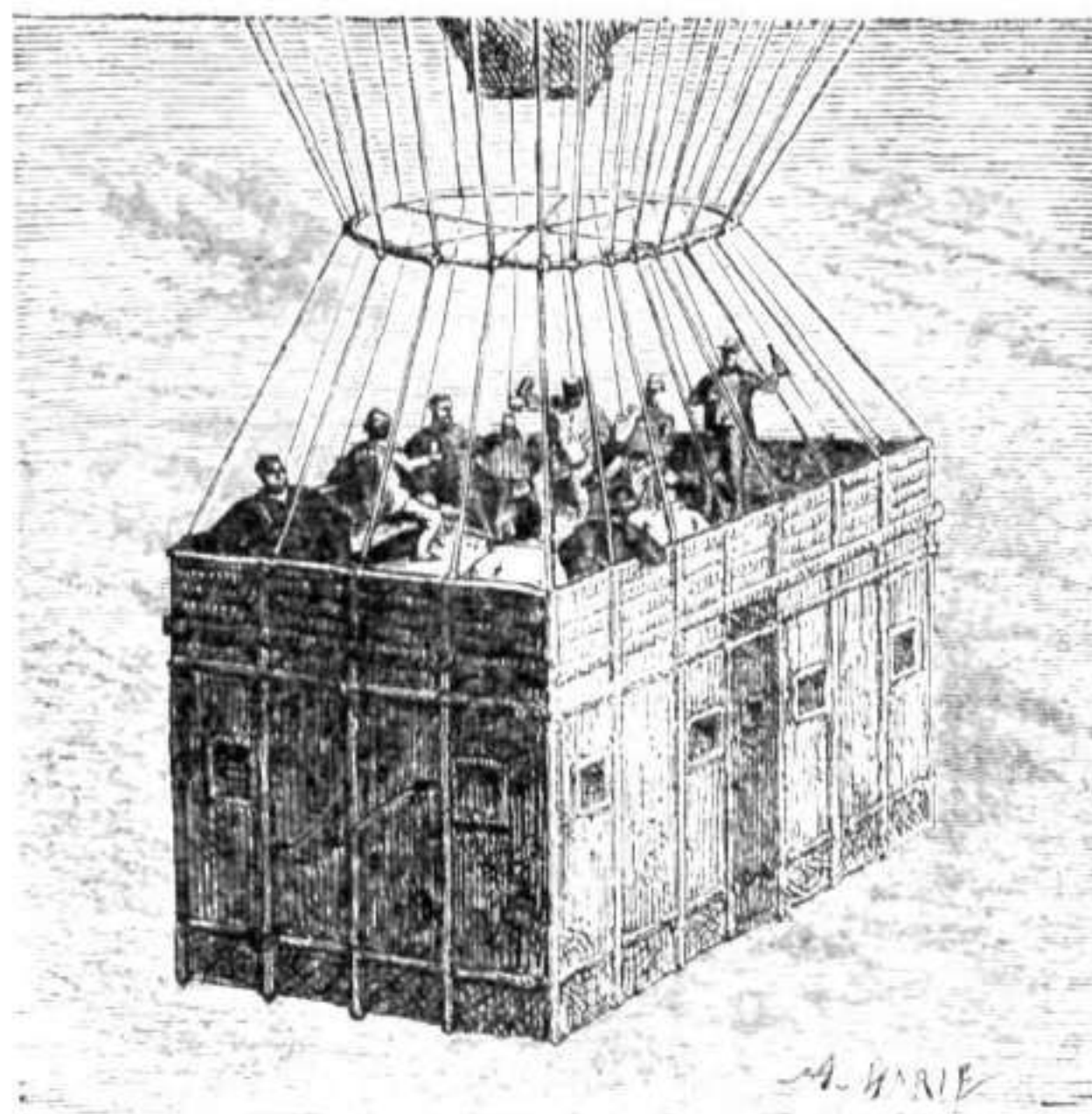
LA REIVINDICACION INTELLECTUAL DEL NACIONALISMO ESPAÑOL

JOSE LUIS ABELLAN: *Historia crítica del pensamiento español*, dos tomos: I. *Metodología e introducción histórica*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979; 446 pp. II. *La edad de oro (siglo XVI)*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979; 698 pp.

Hay dos modos de entrega a la filosofía. Uno de ellos se propone la evasión de este mundo para cultivar exclusivamente el trato incontaminado de las esencias; el otro, en cambio, consiste en aceptar la mundanidad de la filosofía y del hombre que filosofa, asumiendo el compromiso social e histórico que en dicha actitud se implica. De este último modo entiende José Luis Abellán su dedicación a la filosofía, a juzgar por los dos primeros volúmenes de su *Historia crítica del pensamiento español*, recientemente editada por Espasa-Calpe. Más aún, con este libro, Abellán asume plenamente la responsabilidad que, en la reconstrucción de la conciencia colectiva, incumbe a los intelectuales españoles.

LA FUNCION LIBERTARIA DE LA FILOSOFIA

En esta obra, el autor confiere a su compromiso filosófico con la sociedad un doble carácter libertario. Por una parte, considera que la liberación del



pensamiento histórico es una tarea ineludible del historiador; por otra, estima que esa liberación es un factor condicionante para la liberación de la sociedad actual y futura. «Contribuir a esa liberación de prejuicios, de tópicos, de malentendidos, de falsedades, es uno de los objetivos de nuestro estudio, que esperamos nos permita un acercamiento fecundo a los problemas de la actual sociedad española, sometida a profunda crisis de valores».

Este acercamiento a la sociedad actual no sólo viene exigido por el compromiso social de la filosofía, sino apremiado también por nuestras carencias colectivas. A juicio de Abellán, éstas se acentúan hoy por un claro proceso de despersonalización y desespañolización propiciado por confusiones ideológicas, por la invasión turística, la emigración obrera y un desarrollo económico indiscriminado y arbitrario. Todo ello está conduciendo a nuestra juventud a un cosmopolitismo híbrido, indiferenciado y superficial.

Ante esta situación, la función libertaria de la filosofía tiende a «recuperar el sentido de nuestra personalidad colectiva y de nuestra identidad como pueblo».

Para lograr este fin, Abellán se propone principalmente dos tareas. En primer lugar, destacar los valores que pueden darse en la decadencia española; después, superar esa decadencia sustituyendo por auténticos valores nacionales los antivalores que a dicha decadencia caracterizan en cuanto tal. En resumidas cuentas, el autor expone la motivación última de su obra en los términos siguientes: «pretende ser un aldabonazo en la conciencia nacional, si es que ésta todavía tiene fuerzas para responder.»

LA FILOSOFIA ESPAÑOLA Y EL CARACTER NACIONAL ESPAÑOL

¿Cómo es posible lograr este propósito mediante una historia crítica del pensamiento español? Abellán hace un sutil análisis de las connotaciones básicas de dicha historia crítica que le permiten conectar la labor histórico-filosófica con la toma de conciencia de nuestra personalidad básica o, si se quiere del «carácter nacional español»: «conocer nuestro destino como

pueblo, su razón histórica, la significación ideal de la nación en que vivimos y a la que pertenecemos, que al fin y al cabo es nuestro modo propio de inserción en la comunidad humana».

Esto es posible porque, para el autor, la filosofía es el momento de máxima conciencia intelectual que de sí adquieren determinadas culturas, grupos, clases sociales o individuos; una definición que, hasta cierto punto, Abellán apoya en Sartre, quien asigna a la filosofía la tarea de «dar expresión al movimiento general de la sociedad».

De este concepto de la filosofía extrae Abellán importantes conclusiones, que constituyen otras tantas directrices determinantes del esquema a que su obra responde. Son éstas:

1.^a Hay filosofías nacionales y, por tanto, hay una filosofía española.

2.^a Ocuparse de las filosofías nacionales es la forma más legítima de hacer historia de la filosofía.

3.^a La única forma de hacer filosofía es a través de las historias filosóficas nacionales.

4.^a El estudio del pasado histórico-filosófico es el único medio que posee un pueblo para formar su propia conciencia colectiva.

5.^a La historia del pensamiento español permite así recuperar nuestra personalidad colectiva, nuestra conciencia nacional y «anclar en esas raíces como impulso orientador de nuestro quehacer colectivo en el futuro».

LA FILOSOFIA NACIONAL Y EL NACIONALISMO

Estas conclusiones a que llega Abellán, en su concepción de la filosofía y de la historia filosófica, constituyen otras tantas condicionantes de la obra a realizar. Constituyen también las bases doctrinales para la solución de los problemas que esta disciplina tiene planteados: el de las filosofías nacionales, el de la concepción del nacionalismo, el de la incidencia de la tradición en la vida de los pueblos, el del contenido de la filosofía, el de nuestros orígenes filosóficos...

La concepción nacionalista de la filosofía plantea a José Luis Abellán el problema de su justificación ante dos posibles reproches: la frivolidad o el reaccionarismo. Si la época histórica actual se ordena a la construcción de comunidades políticas supranacionales, reverdecer la cuestión nacionalista puede parecer un quehacer baladí, cuando no retrógrado. Sin embargo, según Abellán, estos reproches sólo pueden sustentarse sobre el falso concepto de nacionalismo que, aquí y ahora, han planteado las fuerzas políticas. Y advierte esta actitud paradójica, contradictoria incluso: «es sorprendente, sin embargo, que quienes hacen el planteamiento de la "superación de los nacionalismos" sean los mismos progresistas que afirman y reivindican los valores peculiares de nuestras regiones y nacionalidades, cayendo en contradicción al negar a nivel nacional lo que afirman en el regional».

Ateniéndose al positivismo histórico que metodológicamente emplea, Abellán constata el hecho incontrovertible de las peculiaridades nacionales. Las

naciones son realidades que no es posible negar. Para el autor, el problema sólo surge cuando estas realidades son revestidas de carácter absoluto. En cambio, cuando son despojadas de éste, la afirmación de las realidades nacionales se manifiesta como el medio único y más idóneo para crear las comunidades políticas supranacionales, así como la realidad nacional surge de la integración de las diversas realidades regionales que la integran sin absorberlas o anularlas. «Se trata —dice— de encontrar así el punto medio entre un nacionalismo que absolutiza la nación, considerándola como fin último de toda acción política y un internacionalismo que ignora la realidad y la empobrece.»

Todo esto implica un concepto continuista de la historia. Por eso el autor, a la hora de determinar nuestro nacionalismo filosófico, tiene también que enfrentarse con el problema de la tradición o el progreso. Es ésta, de José Luis Abellán, una historia que no ha hurtado el cuerpo a ninguno de los problemas que el historiador riguroso tiene que plantearse.

Y también aquí adopta una postura intermedia entre la derecha, que pretendió monopolizar nuestro pasado histórico en nombre de la tradición, y la izquierda, que pretendió borrarlo en nombre del progreso. Entre otras cosas porque, según conclusiones a que llega el autor, ni la corriente tradicionalista es tan fiel al pasado como pretende, ni la corriente progresista deja de estar influida por ese pasado que pretende negar.

LOS CARACTERES DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

Ahondando en esta tradición, Abellán emprende la tarea de establecer los caracteres determinantes del pensamiento español. Una tarea difícil que el autor aplaza hasta el final de su obra para contar con suficientes elementos de juicio. A pesar de ello, en la introducción anticipa algunos que perfilan ya las peculiaridades de nuestro pensamiento.

Entre dichos caracteres destaca un movimiento pendular que oscila entre *el aislamiento y la comunicación*, traducción caracterológica del problema de la tradición y el progreso. Hay períodos históricos de cerrazón e intranquilidad, aferrados a la tradición nacional, que alternan con períodos de afán innovador, abiertos a tendencias foráneas y modas extranjeras.

A pesar del sentido que se imprime a la tendencia tradicionalista, Abellán establece que tanto ésta como la innovadora se distinguen por su *insolidaridad con el pasado*, otro de los caracteres constantes del pensamiento español. La tendencia innovadora, por principio, renuncia a la tradición intelectual española; la tendencia tradicionalista, a pesar de su confesión expresa, combate las innovaciones iluministas utilizando los argumentos absolutistas de la Europa contemporánea, no acudiendo al pensamiento tradicional español.

88 En estrecha relación con esto último, Abellán afirma que la *conciencia de*

cadentista, sobre todo a partir del siglo xvii constituye otra de las características del pensamiento español que es común a tradicionalistas e innovadores. Estos atribuyen el decadentismo a todo el pensamiento español, por eso intentan renovarlo acudiendo a fuentes extranjeras; a su vez, los tradicionalistas atribuyen dicha decadencia al olvido o la preterición de los principios tradicionales. Unos y otros coinciden en aceptar el concepto de decadencia como factor integrante de nuestro pensamiento. Y Abellán estima que la aceptación o negación de este decadentismo depende de la escala de valores que se aplique a la historia de nuestro pensamiento; y que, en todo caso, la posibilidad de cambiar esos valores y de superar la conciencia cadentista es «una evidente llamada a nuestra responsabilidad de intelectuales españoles».

Sin entrar en su análisis, el autor considera que uno de los caracteres predominantes del pensamiento español es la *elaboración de mitos*, entendidos éstos como «relato alegórico participado colectivamente y referente a un aspecto esencial de la condición humana». En este sentido, Abellán alude a los grandes mitos creados por el pensamiento español: Santiago, el Cid, la Celestina, don Juan, don Quijote y, sobre todo, el mito de Cristo, «que recorre de arriba abajo toda la cultura española».

ORIGEN Y CONTENIDO DE LA HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

Esta referencia a los mitos determina la amplitud con que Abellán concibe su «historia crítica del pensamiento español», una concepción que es fruto de detenidas reflexiones. Considerada la filosofía como conciencia colectiva, no puede el autor desechar de ella cuantas creaciones intelectuales han contribuido a la formación de dicha conciencia. Por eso, para Abellán, este quehacer histórico se propone la elaboración de una historia de la filosofía española concebida como una historia de las ideas. Esta concepción, a juicio del autor, permite salvar muchos escollos y sirve de un modo más eficaz al fin propuesto: «recuperar el sentido de nuestra personalidad colectiva».

En esta transmutación de la historia de la filosofía en historia de las ideas, Abellán descubre, entre otras, la ventaja de incorporar toda la gama de las ideas políticas, literarias, estéticas, etcétera. Además, la historia de las ideas, de una parte, presenta un carácter más testimonial de la historia intelectual del hombre; y, de otra, presta a las situaciones existenciales concretas mayor atención que la historia de la filosofía, más atenta al juego de las abstracciones.

Para lograr este anclaje en el curso de la historia real, Abellán se propone en su obra destacar más los movimientos y tendencias que los autores. De éstos, atenderá, sobre todo, a los auténticamente representativos de esas tendencias y esos movimientos.

Determinado así el objeto historiográfico, Abellán es consecuente con sus

propios presupuestos cuando hace coincidir el origen del pensamiento español con la creación de la nacionalidad española. Para el autor, todo el pensamiento anterior a esa fecha constituye la «prehistoria de la historia de la filosofía española», que comprende desde los pensadores romanos hispánicos hasta el primer humanismo castellano. «Esa 'Prehistoria' —dice— influirá, desde luego, en la peculiaridad de tal ente [Español], pero creemos que sólo a partir del siglo xv, con el reinado de los Reyes Católicos, podemos hablar de una auténtica y verdadera 'Historia de España' y como consecuencia de una historia de la filosofía española.»

Junto con una introducción metodológica, esta prehistoria es recogida en el tomo primero de la «Historia crítica del pensamiento español», de José Luis Abellán; el segundo —el otro tomo publicado— lo dedica íntegramente a «la edad de oro (siglo xvi)», distribuido en tres grandes rúbricas que tratan, respectivamente, del renacimiento, el descubrimiento de América y la escolástica española.

Hace ya años, desde una revista especializada, propuse a los departamentos universitarios la conveniencia y aun la necesidad de elaborar la historia de la filosofía española. «He ahí una labor inexcusable —decía— con la que habrán de enfrentarse nuestros departamentos universitarios de investigación.»

Esta tarea, que no ha sido capaz de emprender la investigación colectiva de nuestras Universidades, fue acometida por este hombre en solitario, por José Luis Abellán. Y ha sido acometida con rigor y con profundidad, revisando críticamente los supuestos básicos de la historia filosófica, lo cual requería no pequeña dosis de entusiasmo. Es este un mérito que nadie podrá regatearle, como nadie podrá negar la valiosa contribución de este libro a la historiografía de la filosofía española.

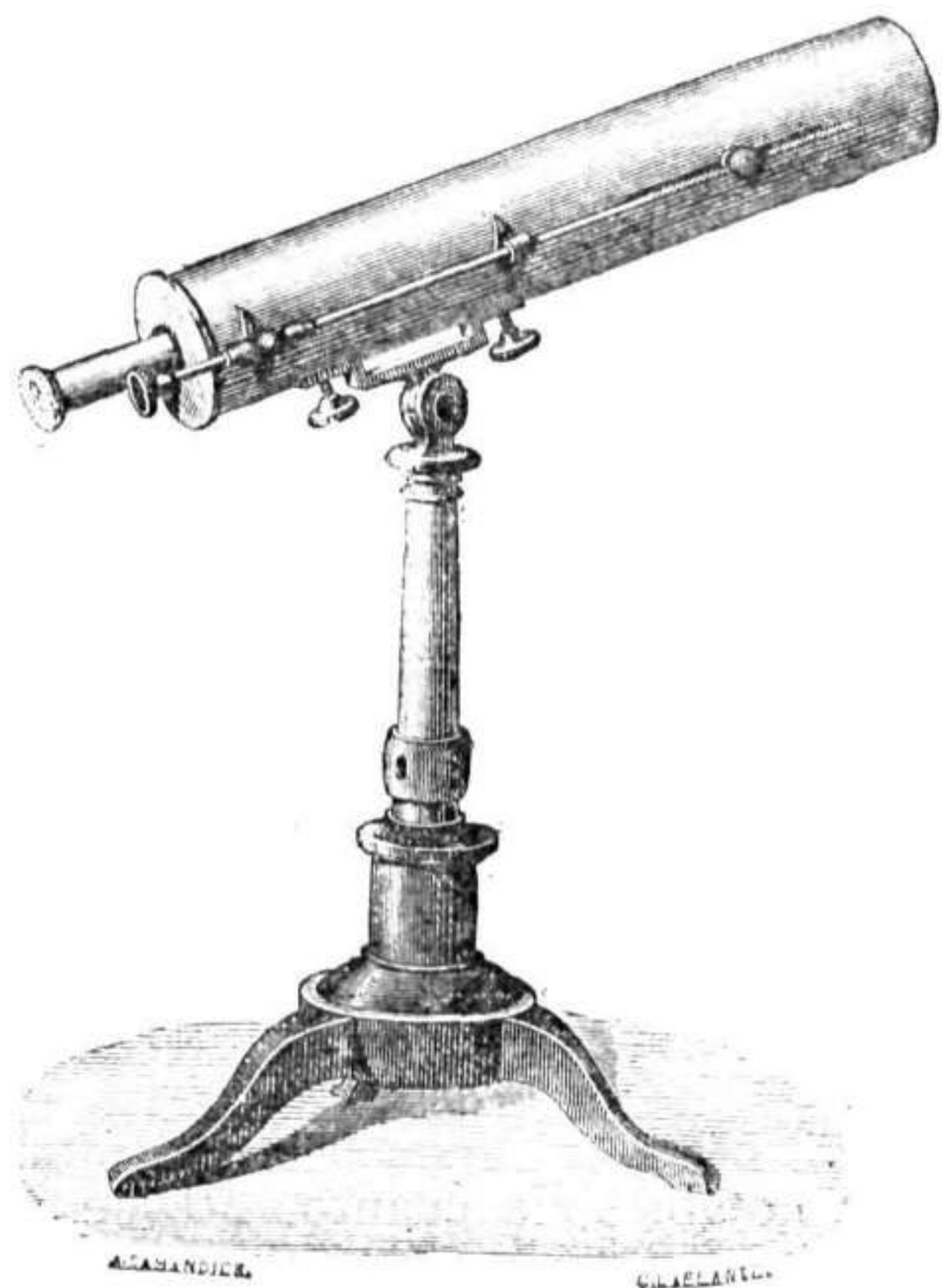
ANTONIO AROSTEGUI

DONDE LOS SILENCIOS VALEN TANTO COMO LAS PALABRAS

MARIA INES URE: *Dunas*. Ediciones Botella al mar. Buenos Aires, año 1978.

Una fresca motivacional, no muy frecuente en los tiempos que vivimos, y un lenguaje dinámico, singularizado por sorprendentes logros de carácter plástico, configuran, sin duda alguna, los principales atributos de este nuevo libro de María Inés Ure.

Tal como ya se evidenciara en *Oscuridad y espacio* —obra inicial de esta autora, editada en 1975 con el sello Trilce—, la poesía surge desconcertante, con la prestancia de un fértil ejercicio destinado a respaldar la perdurabilidad de to-



do aquello que la hiere o la fascina con trascendencia verdaderamente inolvidable. Dicho de otra manera, estamos en el examen de una desacostumbrada concepción creadora, en cuya trama, simple y a la vez perfecta, se entremezclan perceptiblemente, los hilos sutilísimos del temor y el temblor.

Muestra testimonial de cuanto afirmamos podría ser la expresión que da título al poemario, y que dice, como en una íntima y necesaria actitud de justificación:

*Enhebra la memoria
Húndete en las arenas movedizas del
[tiempo
Empápate en sus alas con los vinos mo-
[rados
Reconstruye los ciclos del leopardo
La elíptica promesa del amor
La máscara del mal
La sombra infatigable del pájaro de fuego,
Resucita el recuerdo:
En el viento que tristemente pasa
Descubrirás tu imagen.*

Manifiesta María Inés Ure una melancólica destreza que campea a lo largo y a lo ancho de su hacer poético. Todo cuanto nos entrega, celebrado por la búsqueda de su palabra, aparece sostenido por una densidad misteriosa, y rematado casi siempre, en una parábola de fascinación grata e inesperada.

Siguiendo el ejemplo de numerosos creadores universales, como Kabir, Michaux, Salmón o Bloem, nuestra poeta busca, antes que nada, descubrirnos el encanto de lo efímero, como si una escultura eólica esculpida entre las aguas, o la estremecedora maravilla de un relámpago, fueran capaces de conmoverla más intensamente que cualquier otra de las evidencias cotidianas del asombro.

Particularmente notorio en esta selecta conjunción de cantos es el influjo que ejerce la metáfora, la cual, avasalladora e inmediata, va integrándose armónicamente y con una precisión deslumbradora; construida mediante la palabra justa e irremplazable, tal como ocurre en el poema denominado *Arquitectos del amor*.

*Gotas de ternura sobre la soledad
En la hora del amanecer
Cuando la voz los nombra
Mientras crece el milagro
Como una flor perpetua
En un puente de pájaros.*

Conviene subrayar que, al estructurar sus trabajos, María Inés Ure concede tanta importancia al vocablo acústico, como a los propios silencios; éstos, en efecto, se hacen acreedores de un atento interés.

Dunas es un fresco memorial de adolescencia; una invitación de la palabra en libertad, para correspondernos o gratificarnos, con una sutil expresión de auténtica belleza.

La temática de la colección es de lo más variada, pero en ningún caso llega a desbordar las exigencias de una indispensable unidad.

Cuarenta y cuatro composiciones, de breve pero substancioso contenido, conforman el texto, alumbrado en todos sus tramos, por el atractivo resplandor de la ternura.

María Inés Ure no olvida completar este cuadro de sensibles vivencias, con un itinerario ecuménico de viajes y lugares, cuyo recuerdo ha logrado perpetuarse en su memoria, con la fervorosa marca de una obstinación melancólica. Son las latitudes de la cartografía del corazón, que para ella evocan sus emociones más endebles. Así hace desfilar las heladas luces de la Ushuaia austral, anclada en el misterio final de Sudamérica; el petrificado bosque patagónico, tan exótico como inverosímil; de la misma manera que conjura los socavones increíbles de Altamira, o reinventa, a su aire, otro desciframiento de la Piedra de Rossetta.

Tal como Hoelderlin lo requería en su magistral ideario estético, nuestra poeta posee el inefable don de saber y poder colocar «nombres fundadores» a los elementos de la creación, ésos que buscan en el tiempo y en el espacio las mejores fructificaciones humanas.

Dicha capacidad está presente una y muchas veces en la dimensión de esta obra que comentamos. Lo pone de manifiesto con claridad en la página titulada «Del amor».

*Yo soy la luz
Por los caminos de la sangre
Un río de sonrisas
A borbotones
Canta.*

Como bien dice Alfredo Veiravé en la foja de presentación de la autora: «El espacio histórico o personal de sus poemas, ejemplifican el ejercicio de una búsqueda de la permanencia y la fugacidad. El equilibrio de estos dos términos opuestos ofrece una coherencia infalible dentro de una unidad que sosiega, como una leve alfombra que transporta al lector a zonas donde resuenan voces plenas de atisbos sustanciales, que indican en *Dunas* el camino de un destino poético.»

El poemario lleva una ajustada ilustración de Angélica Laredo, y ha sido confeccionado con la habitual calidad que caracteriza las ya famosas ediciones «Botella al mar», ésas que viene irradiando desde Buenos Aires, a partir de los primeros años de la guerra civil española, el poeta Arturo Cuadrado.

ARIEL FERRARO

DEL DESESPERO COLECTIVO

RAMON AYERRA: *La tibia luz de la mañana*. Edit. LAIA. Barcelona, 1980.

Sin duda puede ser deformación profesional el intento por parte del crítico de insertar, que no ensartar, una obra narrativa concreta dentro del panorama literario nacional. En alguna ocasión se ha dicho que la no existencia de tendencias claras, dentro de nuestra novelística actual, lejos de constituir un mal, mostraría evidentes virtudes positivas, y si bien es cierto, que mirado el tema desde este enfoque, la argumentación es impecable, no lo es menos que dicho enfoque resulta inútil e incorrecto, tanto porque no se trata de un problema moral: lo bueno contra lo malo, como a causa de que innegablemente toda novela aparece en un contexto que de alguna forma conforma —y perdón por el juego de palabras— su significado, su carácter e incluso o, sobre todo, su lectura. Algunas novelas, en general las de mayor interés crítico y literario, provocan esta necesidad de ser situadas en relación al espacio literario en donde se han producido, siendo esto lo que ocurre con *La tibia luz de la mañana*, puesto que, dejando aparte por el momento su valoración propia, es obra que acarrea un interés insoslayable de cara a indagar que sea lo que en el campo de la novelística está sucediendo en nuestro país. A este respecto conviene señalar algunos de sus rasgos pertinentes: un lenguaje novedoso, fresco y variado que, por inusual, nos recuerda a Quevedo y al que en nuestra literatura contemporánea sólo encuentro parangón en los registros de García Calvo; unos diálogos eficaces y agudos, empapados de hablas y lenguajes de hoy, y el tratamiento, por el lado del contenido, de una realidad cotidiana que el poder literario del autor sitúa muy lejos de cualquier realismo pedestre. Precisamente este lenguaje y la presencia de ese contenido aparentemente, y sólo aparentemente, costumbrista, nos muestra que estamos frente a una novela y un novelista peculiar y significativo, capaz de aunar el rigor estético con la búsqueda de caminos orientados al logro de que la novela deje de ser algo ajena a los intereses de un público más amplio que aquel al que, consciente o inconscientemente, parece dirigirse la mayoría de nuestros novelistas «de calidad» y que, al margen de otras consideraciones, «han alcanzado» el objetivo, querido o no, quizá indiferente, de que al igual que hace años sucedió con la poesía, las novelas corran el riesgo de solamente ser leídas por los novelistas y aledaños.

Entendemos, aun siendo conscientes de poder estar confundiendo deseos con realidades, que en *La tibia luz de la mañana* existe deseo de encontrar lectores, deseo de no quedarse en escritor de cámara y cenáculo, de conectar con eso tan abstracto y contingente que llamamos público, ya sea mayoría inmensa ya inmensa minoría, y que de forma más o menos clara responde con su abstención —no compra, no

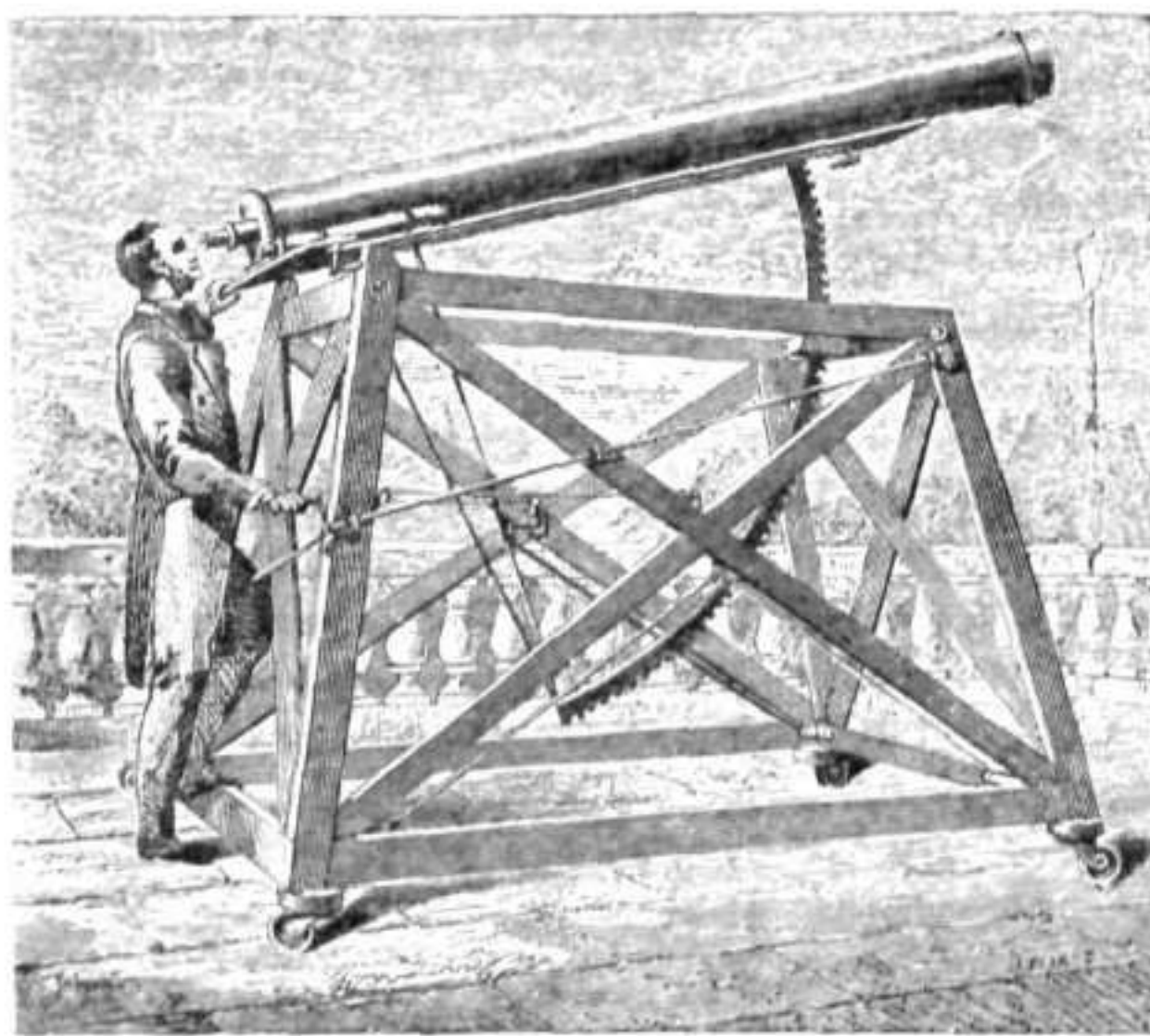
BIBLIOGRAFIA COMENTADA SOBRE LA NOVELA PICARESCA

J. V. RICAPITO: *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*. Madrid, Castalia, 1980.

Antes de nada diré que un libro como el que acaba de darnos Ricapito merece gratitud y, por de pronto, reconocimiento del esfuerzo necesario para llevarlo a cabo. La interpretación de la novela picaresca está llena de problemas de todo tipo, que van desde la fechación y filiación de textos a la interpretación y sentido del género, pasando por la siempre compleja y oscura cuestión de las relaciones literatura-realidad, que ha llevado a adoptar algunas posiciones radicalizadas. A un libro como el de Ricapito no puede entrársele desde las cómodas posturas de las ausencias. En primer lugar, porque ninguna bibliografía puede ser exhaustiva, y en segundo—y más importante—, porque el libro que comento no es una bibliografía al uso, sino «una recopilación, clasificación y anotación» (p. 19) de las aportaciones fundamentales sobre tres obras maestras de nuestra picaresca (*Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón*), así como sobre el sentido general y características de este género narrativo. Eso que viene denominándose «estado de la cuestión» y que no por su valor precedero deja de tener interés y cumple una función en el panorama de los estudios literarios. Con todo esto quiero señalar que Ricapito, a la par que resume las aportaciones de un muy elevado nú-

mero de estudios (libros, artículos, monografías...) sobre picaresca, ensarta estas conclusiones en un panorama global, en una visión de conjunto, que—en cuanto tal—tiene ya un valor de aportación original, de panorama global, más importante que una mera «historia de la crítica» de la novela picaresca.

Creo que casi todos los temas esenciales que plantea la novela picaresca son abordados en el libro de Ricapito. El modo de actuar del autor es establecer unos apartados significativos y de gran alcance y citar en cada uno de ellos estudios importantes, resumiendo sus aportaciones, pero también mencionando simplemente el título, aunque su inclusión en un determinado apartado ya prejuzgue sobre su contenido. Aunque no siempre le resulta posible evitar la yuxtaposición, creo que hay que destacar la articu-



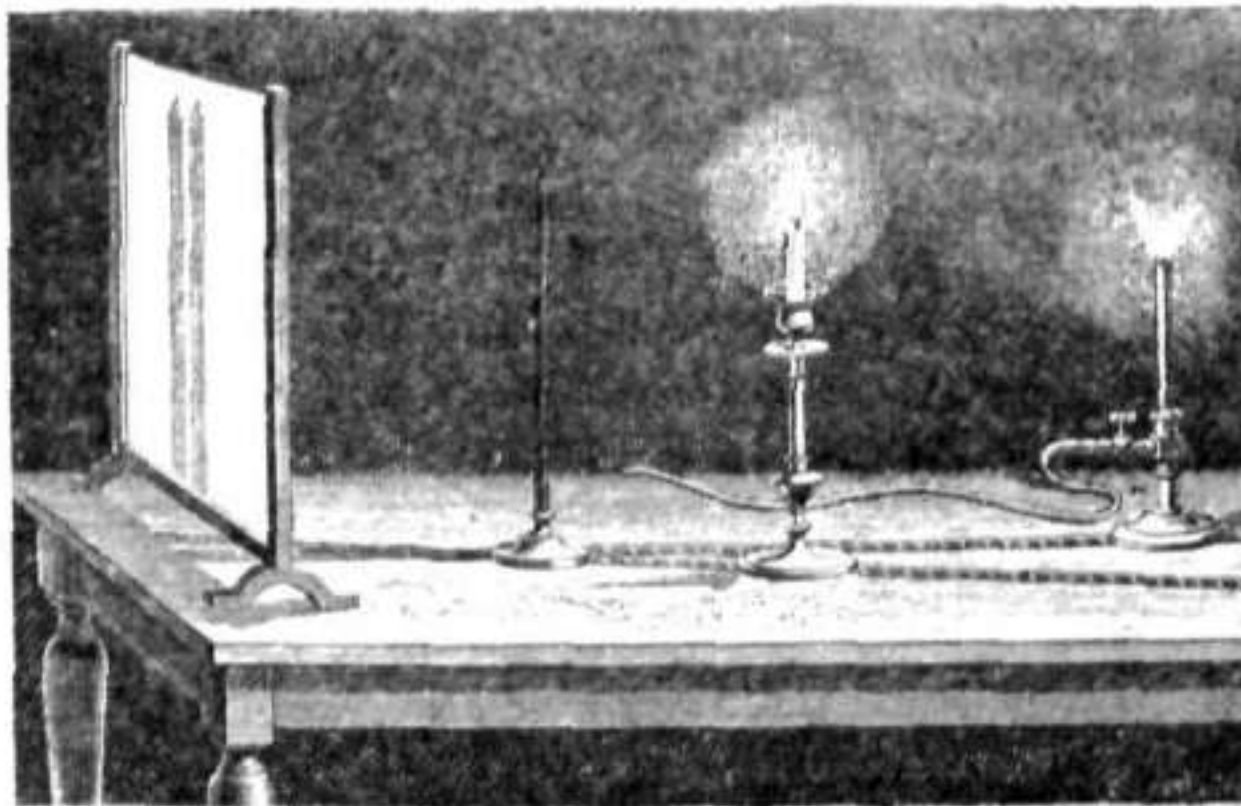
lación de los estudios en una visión orgánica, mérito del autor en cuanto a la selección, ordenación y síntesis con el interés añadido de que suele dar la relación de reseñas sobre las obras seleccionadas. Y todo esto no desemboca en una incitación a la pereza, pues a su vez se plantean discrepancias, sugerencias de lectura y personales síntesis. Con todo, éstos no son los fines primordiales de un libro como el que comento, sino el de servir de útil de trabajo introducción y orientación en tan resbaladizos terrenos como son los de la picaresca.

Obviamente es imposible dar cuenta de la multitud de aspectos reflejados en el estudio de Ricapito. Como mera orientación sintomática recogeré algunos: la autobiografía, el fondo económico y social, fuentes, el problema del realismo, la difusión e influencia del género fuera de España, la sátira social, el humor, la relación con otros géneros, etc. Quizá, y a pesar de lo que decía anteriormente, no se articulan siempre los distintos subtemas con la necesaria coherencia en temas orgánicos más amplios y englobadores. Lo que no suele ocurrir, pienso, al tratar en particular de las tres novelas picarescas seleccionadas. Por otra parte, los problemas específicamente literarios del género en cuestión no siempre son tratados con la necesaria detención: pienso en el *lenguaje* de la picaresca, en las estructuras..., pero he de decir que, en buena medida, se complementa esto en los apartados dedicados a las tres novelas en particular, aunque no podemos olvidar la complejidad de un género que tiene obras

lee— a la oferta que nuestros escritores y editores ofrecen. No quisiéramos resucitar la vieja polémica del para quién o para qué o por qué escribir, pero son preguntas que, aun cuando el escritor no se formule en apariencia, acompañan a toda novela, y ahora, cuando está de moda no tener objetivo alguno—nuestros escritores repiten a modo de ingenio lo que ya es manido tópico: gozo escribiendo, me divierte, me lo paso muy bien; respuestas brillantes, con las que usualmente se esconde la falta de talento, y que provocan ansias de preguntarles si también gozan buscando editor, se divierten con la dificultad de encontrarlo o se lo pasan muy bien acariciando sus inéditos (escritos, por supuesto)—, ahora, repito, cuando pulula tanto Flaubert de vía estrecha o tanto leño disfrado de Stevenson, una novela como *La tibia luz de la mañana* anuncia que algo se está moviendo en nuestro estrecho y privatizado mundo narrativo. Y no se trata de que el crítico esté interesado en buscar tendencias, sino de la necesidad de recordar que el público debe ser atendido, y de la urgencia en que deje de considerarse como el colmo de la lu-

cidez, la ausencia total de ideas sobre lo que se hace.

En *La tibia luz de la mañana* se traza un mapa literario del cotidiano desespere colectivo, de la mediocridad, corrupción, estupidez y tristeza de una parcela de la sociedad madrileña, el mundo de la burocracia oficial, al tiempo que se retratan bajo una óptica ajustadamente deformante, vidas, historias y acontecimientos de múltiples personajes, ciudadanos de la Corte de los Milagros y el Desarrollo Español. La novela se mueve a través de la contra-



posición entre el deseo y la vida cotidiana, entre el sexo y la impotencia, y el gran acierto de Ramón Ayerra está en presentar, sin metafísicas ni estridencias, el trasfondo del vivir de cada día merced a la *irrupción del deseo*—que éste se centre en lo genital entendemos que es accesorio— como elemento capaz de romper las costras, desmontar las apariencias y ofrecernos, en resumen, la otra cara—la no maquillada— de nuestra seria e hipócrita escala de valores. Ramón Ayerra maneja la crueldad, la gracia, el cinismo y la ternura con una eficacia manifiesta y admirable. De su afilada pluma nadie escapa; todos salen, salimos, en este goyesco y nuevo retrato de familia. Algunas veces, bastantes a nuestro entender, esta acumulación de sucesos, historias divertidas, sangrantes biografías o guías secretas torna pesada la lectura, el autor se recrea demasiado en su torrente de hallazgos, y esta falta de medida, ya presente en su anterior entrega *Los ratones colorados*, resta fuerza a su novela. Dar consejos es, aparte de un vicio, un riesgo para el crítico, entre otras cosas porque nadie se los ha pedido. Nosotros, sin

menos afortunadas que estas tres de elección, y ello complica abundantemente las cosas y lleva a la debatida cuestión del género literario. Pero no soy partidario, por sistema, de buscar en los libros lo que voluntariamente no hay, y más en esta concreta ocasión, en que sobrado es el esfuerzo y cumplido el propósito para dar lo que hay, con resultados en la línea de esa excelente bibliografía sobre *El Quijote* de Dana B. Drake. Obras de este tipo son necesarias y ¡ojalá vayan haciéndose extensivas a esos otros autores y manifestaciones fundamentales de nuestra literatura! Naturalmente esto no entra en colisión con la reunión de artículos en libro sobre un escritor, un género..., también muy útiles. Estamos, en todo caso, ante formas complementarias.

Ricapito adopta unas pautas semejantes para enfrentarse con la bibliografía sobre *Lazarillo*, *Buscón*, *Guzmán*. Esto me parece positivo en cuanto a la construcción de un modelo crítico, pero sabe a su vez evitar el escollo de este esquematismo, incorporando en cada caso las peculiaridades de cada obra. Así, por ejemplo, hay aspectos comunes, como la relación con la literatura clásica, con el pensamiento judaico, la difusión e influencias fuera de España, el humor, el hambre, la sátira social. Pero hay, como digo, aspectos privativos marcados por las propias características de la obra y la bibliografía en torno a ella. Esta necesaria pluralidad, a la par que enriquece el libro de Ricapito, nos sirve como testimonio de su modo de proceder y aumenta la utilidad, valor esencial de este libro, que también es una interpretación de la picaresca, porque hay un *modelo* que articula la bibliografía sobre el tema, como dije.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

historia de la literatura, sí puede ser la de inquirir los motivos por los cuales un escritor—valga el término en su acepción genérica, abarcadora de la especie poeta—elige crear un personaje al que atribuir la totalidad o una parte, muy caracterizada, de su propia obra. Las diferencias entre el pseudónimo y el apócrifo son principalmente estas tres: 1.^a, en el apócrifo el personaje al que se le atribuye un determinado texto ha tenido existencia histórica (más o menos probada) y posibilidad de autoría del texto; en el seudónimo, el personaje puede haber tenido existencia histórica (o literaria: «Fígaro», «Cándido»), pero su relación con el texto nunca es de autoría, sino de cierta afinidad; 2.^a, en el apócrifo, el autor ficticio deviene, por el hecho de la atribución, por virtud de la entidad de lo atribuido, criatura del escritor; éste, efectivamente, lo crea, nuevo y otro: el bardo escocés al que Macpherson ahijó el *Fingal* y la *Temora* que él mismo escribió, no tiene en común con Ossian, hijo del rey Finn Mac Cumhal, más que el nombre y algunos datos biográficos; en el seudónimo, el escritor no crea ningún personaje: el que tuvo existencia histórica con igual nombre no recibe del escritor ni una sola cualidad modificativa, transpersonalizadora, y 3.^a, en el apócrifo, la «ocultación» que le es propia—etimología: del griego *apokrypho*, «yo oculto», derivado de *krypton*, «gruta»—parece buscar el engaño, por lo menos a ojos del mero «legalismo historicista», y de ahí las acusaciones de «superchería» con que el doctor Johnson pretendió descalificar los poemas ossiánicos de Macpherson (acusaciones que, como es bien sabido, sólo han hallado eco en el lado más externo y «documental» de la historiografía literaria); en el seudónimo, la ocultación del nombre del autor, por el autor mismo, obedece a razones de modestia o de presunción estetizante (más frecuentemente lo segundo: «Fernán Caballero», «Azorín», «El Caballero Audaz»), o bien de necesidad (caso del adolescente Neftalí Ricardo Reyes, supuestamente forzado por su padre a abandonar la poesía por los estudios serios) o de conveniencia (no quiero dar nombres de quienes adoptan un seudónimo para actividades literarias menos nobles que las conocidas y celebradas en ellos; tal proceder me parece el colmo del engreimiento y de la afectación).

Las tres diferencias apuntadas delimitan el apócrifo en sus modalidades más frecuentes, pero no lo abarcan en otras más sutiles y yo diría que más modernas. Por ejemplo, poco después del éxito del Ossian macphersoniano, un poeta inglés casi niño, Thomas Chatterton, «crea» a Thomas Rowley y, «situándolo» en el siglo xv, le hace autor de un considerable número de poemas que, naturalmente, el propio Chatterton ha compuesto; esos poemas poseen una calidad muy notable, pero su publicación no suscitan el menor entusiasmo, y el sensible Chatterton, que aún no ha cumplido los dieciocho años, se suicida. ¿Acaso no había entre el poeta y sus poemas la distancia que él había buscado en el apócrifo?

¿Por qué Chatterton se siente irremisiblemente fracasado por el fracaso de unos poemas que ante un público más o menos crédulo y, sobre todo, ante su propia voluntad de creador, pertenecen a Rowley? Pregunta final y definitiva: ¿qué modo de dislocación de su personalidad y qué específica proyección de sí mismo se había propuesto Chatterton al «crear» a Rowley (porque lo que parece evidente es que en ningún momento—por lo menos, en el decisivo de la publicación—había tratado de engañar a sus contemporáneos en el sentido de hacerles tragar la patraña de «su» poeta del siglo xv)?

Con esto llegamos a la modalidad de apócrifo, que, con toda certeza, el lector del presente comentario tendrá por la más próxima en el tiempo y en la sensibilidad. Seguidor devoto y atento de la obra de don Antonio Machado, el lector—como quien esto escribe—habrá pensado en Juan de Mairena, en Abel Martín, en Jorge Meneses, etc., esto es, en los abundantes y admirables apócrifos de don Antonio. Y, por supuesto, con el convencimiento de que el autor de *Soledades* y *galerías* no utilizó jamás para atribuirles poemas (y prosas) de su propia cosecha, personajes históricos o parahistóricos, y de que los ficticios personajes poético-literarios del universo machadiano sólo son (¡y nada menos!) *modos*—aspectos, facetas, momentos—de don Antonio, quien no se oculta tras ellos, sino que precisamente se hace visible, en su íntima pluralidad y diversidad, a través de ellos. A diferencia del Octavio de Roméu orsiano, que es a la vez *alter ego* y portavoz, los apócrifos machadianos son multiplicación, gnoseológica y creadora, de un Antonio Machado posible que, además de expresarse por ellos, establece con ellos una vivaz y fecunda relación dialéctica. Hay, pues, en Juan de Mairena y sus congéneres—a cuyo estudio obviamente no nos podemos dedicar aquí—un tipo de apócrifo proyectivo, sustantivamente creador, radicalmente aliterario (pese a lo que de literario tenga el «artificio» de su puesta en funcionamiento). En sus aledaños, pero—a mi entender—menos gnoseológico y discursivo, más fruto de complejidades psicológicas, está el conjunto de «heterónimos»—término que ha hallado fortuna y que a mí modestamente me parece impropio—, del estupendo Fernando Pessoa. También en sus aledaños, pero del lado que seguidamente voy a intentar determinar, está el Fedro que ha dado razón de ser a estas líneas y para cuyo cabal entendimiento no me parecen inútiles las consideraciones precedentes.

Es asombroso—pero rigurosamente cierto—que lectores muy cualificados hayan tomado estos doce espléndidos poemas de José Antonio Moreno Jurado por traducciones de textos griegos cuyo autor sería el Fedro que mantiene con Sócrates uno de los más famosos y jugosos diálogos platónicos. Si el propósito de Moreno Jurado, al ofrecer estos apócrifos, hubiese sido solamente chasquear y dejar corridos a tantos «jóvenes lapislázuli» (reciente e incisiva expresión de Pablo Corbalán) como hoy practican un heteronismo—y

embargo, osamos dar dos, uno al autor: que embride su chorro creativo; otro a los lectores: que lean *La tibia luz de la mañana*.

C. B. CADENAS

SENTIDO Y FORMA DE UN APOCRIFO

FEDRO: *Poemas*. Traducción, prólogo y notas de José Antonio Moreno Jurado. Endymion, Editorial Ayuso. Padilla Libros. Madrid, 1979.

Quizá no esté de más empezar diciendo que empleo el adjetivo-sustantivo «apócrifo» en su significado más extenso de «escrito que no es de la época y/o del autor a los cuales se dice que pertenece». Pues bien, si, desde luego, ésta no es la ocasión de hacer inventario de los grandes apócrifos de la



neohelenismo alejandrino—de tres al cuarto, a fe que lo ha conseguido con creces. Pero yo quiero pensar que, por encima o por debajo de este resultado (que él prevé y redomadamente goza de antemano en el prólogo), Moreno Jurado ha tenido motivaciones serias, radicales, creativas, para montar, con un aparato crítico nada desdeñable (no en vano está especializado en lenguas y literaturas clásicas), la ficción de un hallazgo textual y de la trabajosa traducción del mismo. Bien es verdad que, por si la absoluta modernidad del aparato imaginístico, métrico—no digamos del universo poético mismo, entero—, etcétera, no fuera bastante, Moreno Jurado ha dejado sueltos, para divertido aviso de incautos, algunos llamativos cabos documentales, como el del «códice medieval» con «grafía medieval» y «salpicaduras y borrones». Ello nos indica que tal presentación de unos poemas muy vividos y muy elaborados tiene como fin *secundario*, un tanto venido a las manos, la burla de quienes, engrosando la inmemorial columna de los gregarios, se pierden por los decorados grecoideos lo mismo que sus antecesores se perdían por las *chinoiseries* o por las princesas con derecho a cisne. Guiños de inteligencia aparte, el prólogo, más de veras que de bromas, aporta muy sugestivos enfoques del mundo platónico, de la personalidad de Fedro, del pensamiento heleno e incluso del trabajo de traductor; su lectura es, cual querían los preceptistas clásicos, deleitosa y provechosa.

Ahondemos en el sentido del apócrifo. Desechada, por totalmente inconsistente, la tesis de la mistificación, reducida a sus proporciones secundarias, la constatación de un propósito satirizante, interesa saber *por qué*—y después *cómo*—José Antonio Moreno Jurado ha elegido el apócrifo para vertebrar todo un poemario, reducido, sí, pero muy significativo. El experimento, al contrario que los «mairenas» machadianos, se presenta como irreplicable, es decir, no hay posibilidad, salvo que Moreno Jurado forzase bastante el procedimiento—a lo que, por su natural equilibrado y ponderado, no parece inclinarse—, de que surjan más «poemas de Fedro». Por otra parte, en Moreno Jurado no hay, a primera vista, una pluralidad gnoseológica-creadora constituyente, de modo que, aparentemente, no le son necesarias varias, diversas, vías de expresión; tampoco hay un doblete filosofante o teorizante que exija un constante y paralelo vocero. Sigamos ahondando. El poeta, de ancha y honda formación grecolatina—ya lo he dicho—, ha recurrido en otras ocasiones a planteamientos que tienen su base en el entendimiento «vivido» del mundo clásico. Así, en su primer libro (hay uno anterior que es pura «prehistoria» poética, «borrador silvestre»), *Ditirambos para mi propia burla* (1974), ganador, con todo merecimiento, del premio Adonais. Este magnífico poemario, en el que nos habríamos de adentrar si tuviéramos más espacio, está sabiamente dispuesto sobre el significado prístino del término *ditirambo* en tanto que origen de la tragedia, entusiasmo y reflexión, apoyatura del crudo recuento del vivir.

Un libro posterior al *Fedro*, aún inédito, y cuyas capillas he podido leer, se titula *Daimon de la niebla*; he aquí, pues, otro elemento del mundo clásico—más exactamente, griego; y todavía más, y precisamente socrático—, organizando una efusión del poeta enfrentado a su contorno existencial. Hay otro libro, *Razón de la presencia* (1977), interesantísimo por su peculiar manera de asumir la andalucidad en su inesquivable vertiente problemática y aflictiva, pero que está potencialmente al margen de este sistema de referencias a conceptos y paradigmas grecolatinos. Queda claro, sin embargo, que la línea de seguimiento y fidelidad a numerosos aspectos de la cosmovisión clásica persiste y avanza en esta poesía joven y ya tan segura. Ahora bien, en los «poemas de Fedro» hay más que una sustentación, que una toma de corriente, que una iluminación a partir de una idea infusora de sentido. Hay una necesidad de incorporar la totalidad de un modo concreto de vivir y de estar, y también una absoluta comunión con los principios que informan cada acto y cada anhelo de esa vividura y esa presencia. Por eso era imprescindible el fingimiento total, que no es un fingimiento de situaciones o de escenarios (cual lo son los apócrifos «tradicionales», con su cuota de «superchería»), ni un fingimiento de meros nombres adornados de circunstancias más o menos caracterizadoras (caso de los apócrifos machadianos), ni un fingimiento de biografías alumbradoras de distintos entendimientos del mundo (tal se ve en los «heterónimos» de Pessoa). Es un «fingimiento de ser»—en la acepción más estricta del segundo sustantivo—que *realmente* no es un fingimiento, sino un modo de poetizar. Yo no lo encuentro muy lejos del poema «objetivado», con sujeto histórico, con «protagonista» que expresa al poeta justamente porque se distancia de él; poema que con tanto acierto como belleza y gravedad cultivó frecuentemente Cernuda.

El endecasílabo, en muchas ocasiones sabiamente partido, el alejandrino, el heptasílabo, combinados con raro ritmo musical, proporcionan una andadura pausada y melancólica a estos versos que combinan el tópico (entiéndase en su acepción aristotélica y nada peyorativa) con la imagen; ésta va de la sinestesia a la asociación surreal, y tiene siempre un carácter digamos sensual, es decir, no mental, sino expresiva de funciones de los sentidos. El léxico, transparente, flexible, contribuye a la blanda claridad del conjunto; con una sola quiebra, a mi juicio: el *collage* del poema III.

La belleza y el amor, la gloria de discurrir (pensamiento y paseo) al aire libre, la noción y la sensación del deseo, la pasión como delirio y el delirio como creación y como don de la palabra, la conciencia de la inmortalidad: sólo un personaje de Platón podría hoy decir todo esto con conciencia y hermosura. José Antonio Moreno Jurado se ha dado cuenta y ha creado a Fedro otra vez, en una docena de poemas memorables, precedidos de un prólogo lleno de saberes y de viejas malicias.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

AIME CESAIRE, EL POETA DE LA NEGRITUD

AIME CESAIRE: *Poemas*. Versión de Luis López Álvarez. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1979.

Ya desde un principio se entrega al quehacer de nombrar las cosas. Nombrándolas restituye a cada una su valor. El poeta había declarado: «Al nombrar los objetos hago surgir de la masa gris mal diferenciada del mundo un mundo encantado, un mundo de *monstruos*, un mundo de *potencias*, que intimo, invoco y convoco.» Aún querrá añadir que, nombrando la flora y la fauna en su rareza, siente cómo participa, comparte su poderío.

He aquí lo que subraya Luis López Álvarez, autor de la versión en lengua española: un estilo eminentemente *mágico*, mágico en la utilización del lenguaje, análogo al de las creencias del Africa Negra. «Al conferirle esa función a su palabra poética, Aimé Césaire es más africano que nunca, aunque no evoque los pesares y anhelos del continente negro.»

A ras de tierra, la palabra aparecerá potenciada por una extraña transmutación. Se ha insistido en que Aimé Césaire puede resultar hermético. A fuerza de realismo. El misterio se convoca al sol, bajo el eucalipto gigante, al pie del agua, de la piedra, de los rebaños y semilla del fuego.

Las anáforas van intensificando, ritmando la invocación. Todo adquiere un extraño poder. Se adivinan inusitados conjuros. En el principio fue el ritmo. A punto de hechicería. El vocabulario con una riqueza insólita. Galopa que galopa. Se precipita. Torrencialmente. Oleada vida de la sangre, del pecho, de la tierra, del mar. En cataratas.

El poeta es un brujo-pájaro. En plena Naturaleza. No cesa de arrojar centenares de imágenes, imágenes desbocadas. Rítmicamente. Un ritmo sin cadenas. Y todo estalla. Fulgurantemente. Más que resonar, restalla. Recién creadas las fórmulas del conjuro. Vibran tal la hoja de un cuchillo que salta. «Conquista del alba», «Blues de la lluvia», «La rueda», «Sol y agua», «Cuerpo perdido», «Cadáver de un frenesí», «Paciencia de signos»... Césaire lanzó también los poemas «Lejos de días ajenos» y «Para saludar al Tercer Mundo».

En cuanto al lenguaje del creador de «Les armes miraculeuses» («Las armas milagrosas») y «Soleil coupé» («Sol degollado»), le manó surrealista; incluso con anterioridad a conocer el manifiesto y la obra de Andrés Breton. Se ha llegado a la evidencia de que dicho lenguaje le ofreció la posibilidad de liberarse «de esquemas occidentales de pensamiento, de hábitos y valores que habían ahogado a los hombres de su raza.» El surrealismo, movimiento subversivo, iba a conferir al poeta Aimé Césaire la posesión de un instrumento «que dinamitaba al francés».

A partir de este momento, este hombre antillano, de sangre africana, no perdona a aquéllos que decretaron el destino de sus hermanos; cazados a hierro y fuego, cargados de cadenas, torturados, carne de esclavitud.

Aimé Césaire nació en Martinica. Era el año 1913. Su niñez transcurrió en la isla. En 1932 se traslada a París. Ingresa en la Escuela Normal Superior. Entre sus condiscípulos, el poeta senegalés Léopold Sedar Senghor. El autor de *Cahier d'un retour au pays natal* (*Cuaderno de un regreso al país natal*) bebe con fruición en los grandes clásicos. Sus preferidos de las letras francesas, Lautréamont, Rimbaud y Mallarmé.

Pero tendrían que ser las obras de los nuevos antropólogos europeos, así como la de los poetas negros, muy particularmente el norteamericano Langston Hugues, las que le dieron la conciencia del África de sus antepasados.

Al poco, en unión de Léopold Senghor y del guayanés León Gontran Damas, fundó Césaire la revista «L'Étudiant Noir». E iba a surgir el neologismo *Négritude*, *Negritud*. «Partiendo de la conciencia de ser negro, lo que implica asumir su destino, su historia y su cultura, la Negritud —palabras del propio Césaire— es el reconocimiento de ese hecho y no comporta ni racismo, ni renegar de Europa, sino una fraternidad con todos los hombres.»

Y todavía tendría que declarar a renglón seguido: «Existe, sin embargo, una solidaridad más grande entre los hombres de raza negra; no en función de su piel, sino de una comunidad de cultura, historia y temperamento.»

Aimé Césaire tenía que cantar. No pocas veces en actitud de reto. Sus versículos se clavaban igual que un desafío. Voz de imprecación. Y el ritmo siempre por la sangre. Le obligaron a comunicarse en la lengua impuesta por la fuerza de sus colonizadores. Nadie como Césaire iba a consagrar tanto su vida como

su obra a la Negritud. Canta con dolor, con rabia; pero con el orgullo de sus orígenes.

FRANCISCO SALGUEIRO

JANES, EL POETA, EL EDITOR

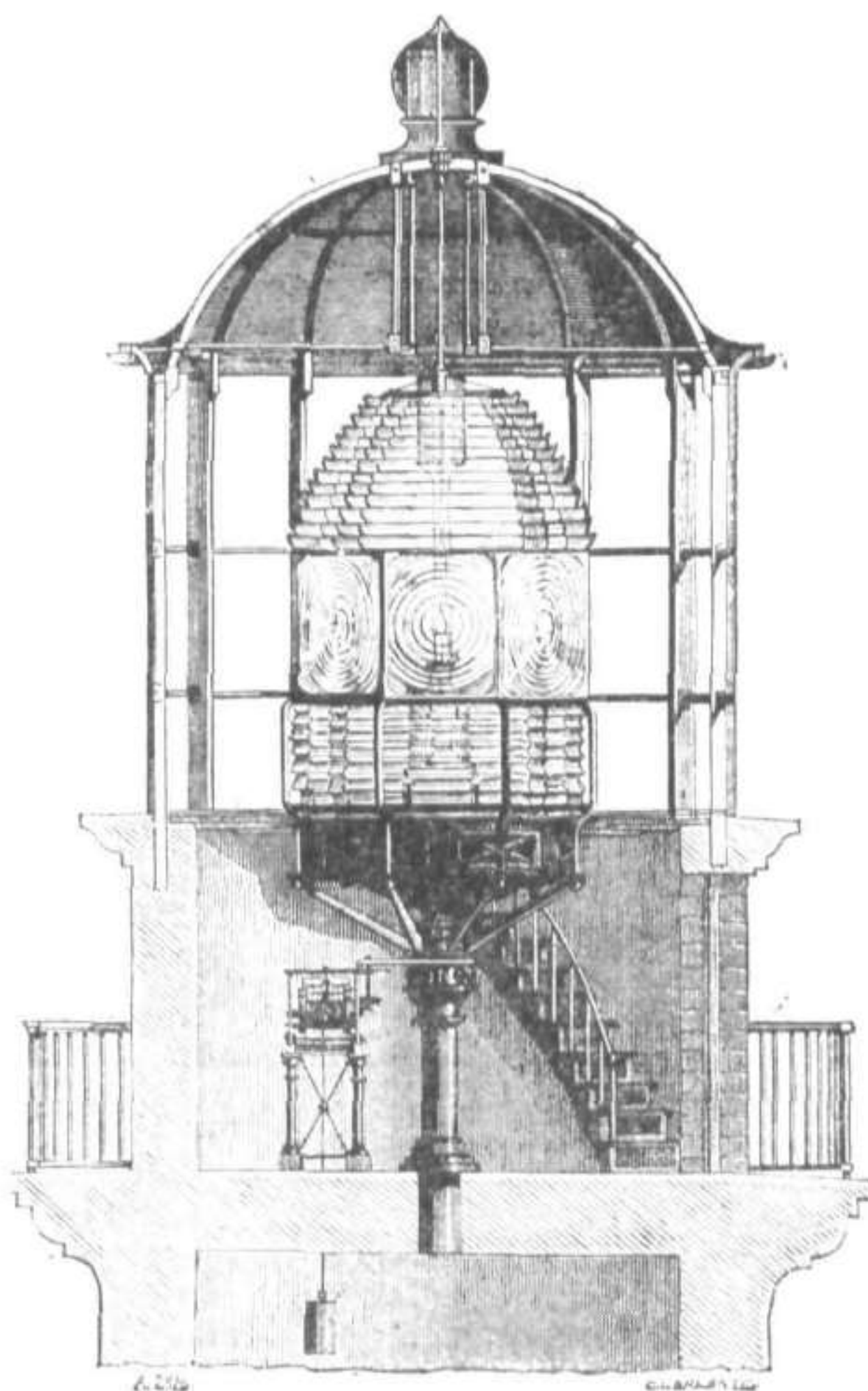
JOAN RIUS I VILA: «*El meu Josep Janés i Olivé*». Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona).

Siempre he concebido la literatura como un gran palacio con variadas estancias, desde los suntuosos salones a los sencillos dormitorios para la servidumbre, siendo tan necesarios éstos como aquéllos, ya que sin las dependencias menores no podrían existir ni funcionar las estancias más importantes, todo lo cual, traducido a escritores y obras concretas, viene a significar que no sólo los nombres consagrados y de primera fila alimentan la literatura de un país o de una lengua, sino también los escritores de segunda y tercera fila, ya que todos juntos componen el rico y complejo edificio. El símil viene a cuento por el libro que hoy nos atrae la atención, debido a un escritor de no demasiado relieve y autor de un libro que ni siquiera está en el catálogo de una editorial, si bien ha gozado de buena difusión en las librerías. Obra publicada por la Ponencia de Cultura de un Ayuntamiento —el de Hospitalet de Llobregat—, correspondiente a la población más decisiva de Cataluña, después de Barcelona, por el doble concepto de su densidad demográfica y por ser el más representativo crisol en que se funden lo autóctono catalán y el ma-

yor alud de inmigrantes que darse pueda. El prologuista dice, con razón, que Hospitalet de Llobregat es no sólo una ciudad inquieta e inquietante, sino que su modo de comportarse social y políticamente influirá sobre el destino total de Cataluña, pues ahí se ventila no solamente el grado de injerto de la inmigración con lo indígena, sino también las relaciones entre la clase media y el proletariado. Nada más y nada menos, ese valor de símbolo ha adquirido una ciudad de monstruoso y rápido desarrollo, que en realidad es el mastodóntico suburbio de la bella y antigua capital catalana: Barcelona.

El Ayuntamiento de esa urbe-símbolo, urbe-crisol y urbe-laboratorio ha publicado la biografía del eminente editor Josep Janés por una razón muy sencilla y entrañable: porque en una de sus casas nació dicho prohombre. Es bueno y honroso que los núcleos humanos honren a sus mejores ciudadanos, y dudo de un homenaje superior, tratándose de un editor doblado de poeta, que lanzar al viento su vida y milagros. Y nunca mejor dicho lo de milagros, puesto que milagro fue que un individuo tan escasamente dotado para lo administrativo y lo financiero como Janés y tan brillante cultivador de lo literario —fue periodista, poeta, autor de teatro y traductor, siempre bajo el signo de la calidad, del rigor intelectual y de la más auténtica formación humanista— sobresaliera en el mundo de los negocios de la edición y, pese a fallecer a los cuarenta y cinco años, no haya sido superado por nadie en el número y categoría de libros que publicó y colecciones que creó. Claro que el milagro tal vez se deba a que era un poeta, y sabido es que los especímenes de tan noble fauna poseen incalculables energías interiores, están dotados de prodigiosa intuición y son capaces de las más insospechadas aventuras del espíritu. Contrariamente a lo que cree una idea superficial y roma, los poetas son seres de enorme fuerza y de inspirado empuje. Por eso se ha dicho que a los pueblos sólo los dirigen, los mueven, los impulsan, quienes tienen alma de poeta.

José Janés fundó en su Hospitalet natal, a los diecisiete años de edad, una revista titulada *Bandera*, lo que no deja de ser simbólico. En este hijo de su mente hallamos lo que será una constante suya: la vibración y el entusiasmo, dentro del sentido del equilibrio. Su lema será: «Ni monarquía ni república; ni derechas ni izquierdas. ¡Cataluña!» Como se ve, era un ferviente catalanista, sentimiento que le valió la cárcel al término de nuestra guerra civil, si bien en la zona republicana, en la época de dominio de las llamadas patrullas de control —en realidad, unos incontrolados—, fue perseguido y se libró por la mínima de ser fusilado. A los hombres como José Janés, buscadores de la perfección y de la razón, de lo noble y de lo digno, suelen acontecerles cosas por el estilo en las salvajes riadas de un enfrentamiento entre hermanos. Están un poco en los dos bandos, pues en ambos lados existe una parte de razón y de desec-



de perfección, mas no están por completo en ninguna de las dos orillas, ya que les repugnan los abusos, sinrazones y desequilibrios de los grupos contendientes. Y, por descontado, la desbordada corriente los coge en medio y se los lleva. Nuestro hombre salió, al cabo, bien librado de unos y otros porque contó con poderosos valedores. Por eso, durante la guerra, estuvo adscrito a la Conselleria de Cultura de la Generalitat, cuidó de las Bibliotecas del Frente y siguió con sus célebres *Quaderns Literaris*, publicación semanal de alguna obra maestra de nuestras letras o de las literaturas extranjeras. *Quaderns Literaris*—en rústica—ha quedado como paradigma de esfuerzo editorial. Por eso, después de la guerra y el encarcelamiento, fundó la editorial de su nombre, lanzó colecciones como «La Gacela», «Anfora», «Ave Fénix», «Manantial que no cesa», «El monigote de papel», etc. Sobrepassó los mil títulos, verdadera epopeya si se tiene en cuenta que luchó con todas las circunstancias en contra, siendo la peor de ellas la continua falta de dinero y el permanente peligro de embargo. Muchas veces se dio por cierto que la editorial quebraba, mas nunca se cumplió el pronóstico. José Janés fue un ave fénix y un manantial que no cesó. Algunos títulos de sus colecciones sirven para titularle a él.

Pero fue más aún lo que ese hombre de rostro bondadoso, modales correctos y estampa de poeta hizo por el libro: no sólo lo difundió en cantidad, sino que revolucionó su forma, su cuerpo material. Entre nosotros, nadie antes de él se preocupó tanto y se rodeó de una corte de colaboradores para hallar bellas portadas, gratas maquetas y atractivos caracteres tipográficos, sin que todo ello significara un encarecimiento del volumen. Aquí está otro de sus milagros: crear hermosos libros al alcance económico de todo el mundo. Su obsesión era la calidad de contenido y la belleza formal—¡poeta tenía que ser!—al servicio del gran público. Y lo consiguió plenamente. Bastará contar una anécdota, que, por cierto, no consta en esta anodina biografía. En una asamblea internacional de libreros, cuando se anunció el nombre de José Janés, todos los reunidos, con Gallimard a la cabeza, enmudecieron de pronto y miraron con asombrosa admiración a quien—catálogos cantaban—les había sobrepassado. En efecto, en su momento, ninguna editorial europea barajaba tantos títulos importantes, tantas colecciones y tanta variedad de autores, desde los clásicos o el Corán a Lajos Zilahy o Somerset Maugham.

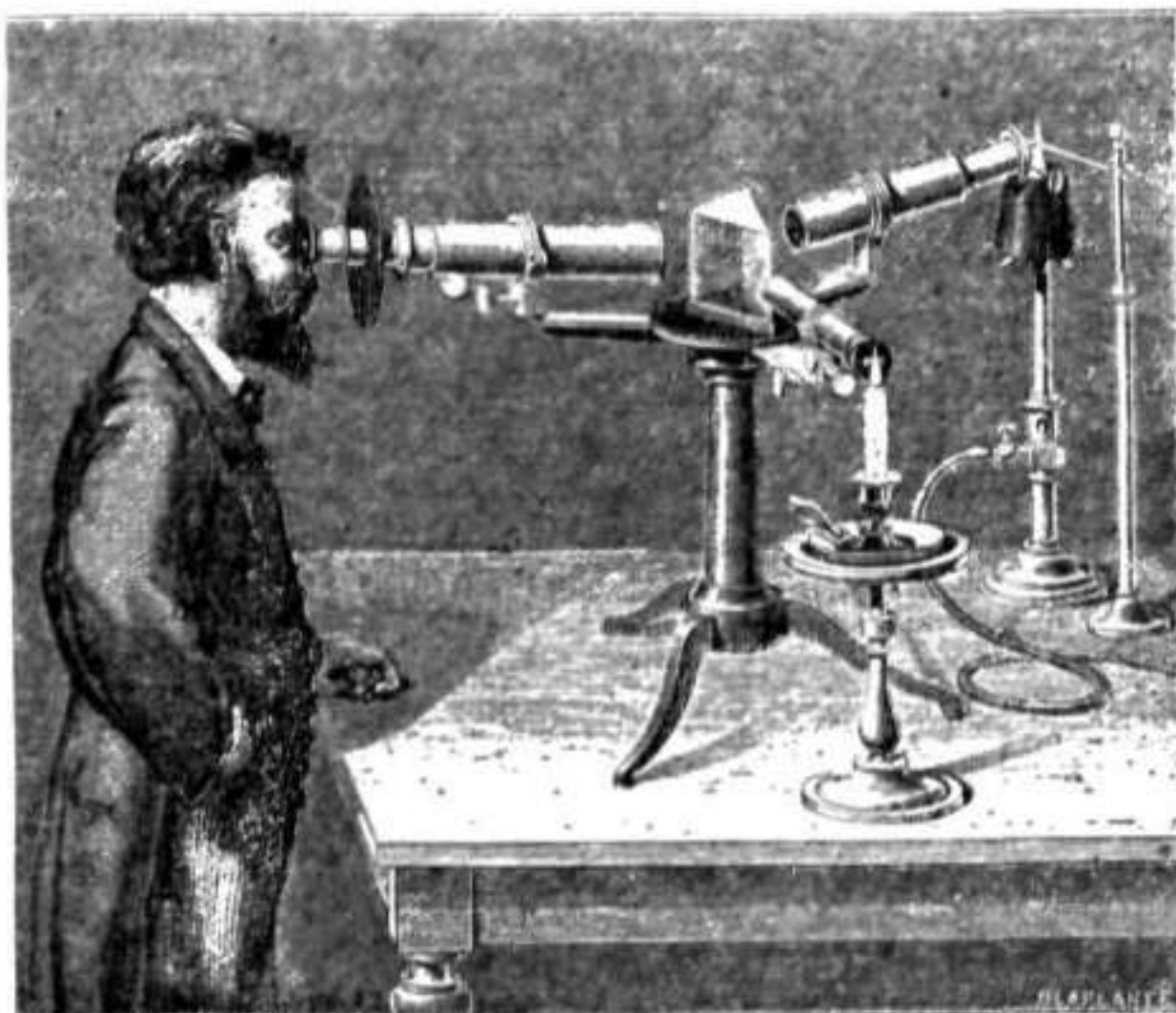
En 1934 ganó la Flor Natural en los Juegos Florales de Barcelona, presididos nada menos que por Pompéu Fabra. El libro de versos se denominaba *Tu. Poemes d'adolescència* y fue muy bien recibido por la crítica y los lectores. En plena guerra publicó otro poemario: *Combat del somni*. Se había consagrado como lírico catalán. No menor era su prestigio como articulista y como traductor, sobre todo del francés. La guerra truncó su carrera como escritor, en la que habría seguramente alcanzado altas cotas. Desde luego, al

término de la contienda, con la prohibición de la lengua catalana, era ya un nombre de prestigio. Precisamente hace unos meses la Editorial Plaza & Janés—así llamada porque el editor Plaza se quedó con el fondo editorial de Janés al morir éste y la viuda impuso como condición la perpetuación del nombre de su marido—ha publicado la obra poética completa de Josep Janés i Olivé, con un admirable prólogo de otro hombre entusiasta y de empuje, lleno de bondad y de talento, excelente poeta en castellano y finísimo articulista: José Cruset. José Cruset aquilata los méritos de Janés como poeta.

Josep Janés fue, además, muy amigo de sus amigos y muy enemigo de sus enemigos. Prueba de lo primero: la ayuda que prestó a cuantos sabía en la pobreza o en la cárcel, hasta el punto de que entregaba dinero por traducciones u otros trabajos editoriales que aún estaban por hacer. Se comprende fácilmente que, como negociante, fuera un desastre. Demostración de lo segundo: cuando ya se había situado, se presentó un día en sus oficinas quien le había delatado y era, por consiguiente, culpable directo de su encarcelamiento, y le mandó decir, a través de su secretaria, que le perdonaba de todo corazón y que su venganza estaba en dejarle con el remordimiento.

Desastre como negociante, sí. Empero un as, un primer espada como creador editorial. Amó los libros como obras del espíritu, como fruto de lo más elevado del hombre y no como producto comercial. Legó abundantes y notables títulos. Legó un ejemplo extraordinario como hombre y como editor. Quedó truncado como poeta. ¿Truncado? Su mejor poesía fue su eximia labor editorial. Como decía en los inicios de este artículo, en el palacio de la literatura—como en la Casa del Padre—hay muchas estancias. Josep Janés—editor—ocupa y llena por sí solo una de ellas, lo que no es poco. Josep Janés i Olivé—poeta—tiene reservado un asiento en algún salón más o menos importante, lo que tampoco es cosa de poca monta. En uno y otro caso, Josep Janés «ha sido». Sobre todo, en un caso. Y porque «ha sido», «es». Su nombre queda inscrito en la vida, en la aventura y en las peripecias de la vida literaria y cultural de Cataluña y de España.

JOSE CAROL



LA MONEDA AL AIRE

FRANCISCO TOBAR GARCIA:
Pares o nones. Col. «Fábula». Editorial Planeta. Barcelona, 1979.

Francisco Tobar, poeta quiteño de amplia bibliografía, autor teatral, ensayista, periodista y autor de una novela, *La corriente era limpia* (1977), prueba fortuna en este último género con *Pares o nones*, recogida por «Fábula», una colección que pretende hacer sitio, frente al inmovilismo al uso, a la imaginación creadora y anticonvencional. Nos dice, pues, la propia clasificación editorial que estamos ante una obra en cierto modo diferente. Empero su posible protagonista (¿antagonista?), Leónidas Drouet, empeñado en llevar a cabo la biografía de tres discutidas personalidades ecuatorianas—Pablo Palacio, el dictador Velasco Ibarra, el «escritor absoluto» Miguel Hurtado—y consciente de que el arte de la novela se ha vuelto arbitrario y de que el narrador no hace sino destruir, pretende novelar la vida de esos hombres, en este caso la de Hurtado, de forma ortodoxa, clásica, «con observaciones pertinentes». Esta declaración, que leemos en la página 45, aparece desvirtuada en la 153, donde Drouet afirma respecto a la novelización de una vida: «Descarto semejante atrevimiento» (líneas antes ha descartado también la corriente que él llama «del ojo insomne», acumuladora de datos, fechas, incidentes). De donde la combatida arbitrariedad acaba imponiéndose como sistema y el autor, «mezclando los hechos de manera totalmente arbitraria» (p. 332).

En efecto, lo que en principio parece ser una exposición alternativa, ciertamente interesante (un capítulo a cargo de Drouet y otro a cargo del propio Hurtado), fúndese luego o, por decirlo mejor, resuélvese en una ausencia de sistema, lo que hace a la novela crecer por acumulación de páginas, un tanto caóticamente hilvanadas, hasta el punto de que en determinado momento, exactamente en la 288—hablo del ejemplar que he manejado—, la paginación comienza a dar saltos atrás y adelante, tardando un poco el lector en apercibirse de ello. Que Tobar sabe narrar es cosa que uno comprueba fácilmente; hay capítulos aislados de muy buena factura. Ahora bien, ¿por qué la ironía entra en juego rompiendo esquemas, por qué el esperpento sustituye a la figura equilibrada? Es como el zorro que destruye con la cola lo que crea con el hocico. Y ello queda bien claro al hilo de ciertas frases redondas, a las que Tobar se apresura a apostillar con otras como éstas: «¡Oh, este ejemplo de la ola! Me ha salido bordado» ... «¡Oh, qué satisfacción la de haber hallado esta frase que me immortalizará!» ... «¿Y qué me dicen de esta metáfora, ah?» ... Está mofándose de sí, descontrolando y desorientando al lector.

AGUSTIN DELGADO: PASION Y REBELDIA

AGUSTIN DELGADO: *Antología*. Colección de poesía «Nos queda la palabra». Madrid, 1979.

La lamentable brevedad de esta *Antología* de Agustín Delgado —selección de *El silencio* (1964), *Nuevas rayas de tiza* (1968), *Cancionero civil* (1970), *Aurora boreal* (1971) y *Espíritu áspero* (1974)— queda vengada por la intensidad y la lúcida coherencia de los poemas. Una lucidez siempre amarga, a veces seca, a veces jocosa, entrañablemente humana y denodadamente insumisa. No es Agustín Delgado poeta de blandas y resignadas evasiones, ni se recrea en virtuosismos verbales más o menos lícitos. Pero tampoco cae en la trampa de una protesta calculada o forzada por la mala conciencia. Su verso, más bien bronco e irónico, lleva siempre la marca de una autenticidad desesperada y de una solidaria resistencia civil que la fecha de sus libros hace aún más valiosa (pasada ya la necesidad consentida de la poesía social, en plena ebullición de las bellas palabras evasivas). La historia de *Claraboya* —la revista leonesa de poesía que fundara en 1963, junto a Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas— no es más que la prolongación de una actitud crítica y dialéctica, no excluyente pero sí exigente, nada sospechosa de provincianismo o de sometimiento a modas impuestas. *Claraboya* fue uno de esos raros impulsos que sólo la amistad y el rigor, el entrañamiento y la independencia, son capaces de alentar y alumbrar, de cuando en cuando, de manera fecunda y atípica.

Sólo en ese contexto generacional —más amplio que la propia obra, pero intensamente reflejado por ella— cabe leer a Agustín Delgado con un mínimo de rigor, y ésa es la lectura que el propio poeta reivindica para sí y para su generación. No es que la obra necesite de arrimos teóricos o de intenciones programáticas. Es que esa obra es estricta autobiografía y no puede desentenderse de la historia que la hizo nacer. Ambas aventuras —la de *Claraboya* y la de la poesía de Agustín Delgado— se explican y fecundan mutuamente, como un jaque mate al convencionalismo, al mimetismo, a la resignación y al orden establecido. Delgado pertenece a esa raza de artistas insobornables e irreductibles que reivindican para la palabra una libertad intrépida, que conectan esa palabra con la vida —sin fisura posible— y logran llegar, sin mediaciones espúreas, al corazón humano. Este «ciudadano ácrata apacible» tiene una veta esencial de rebeldía campesina, la huella de «un símbolo dialéctico permanente: la borrachera y el empozamiento, la floración y la esterilidad».

Poesía sobria, de una nostalgia irónica, bullente y combativa, fértil de lecturas bien asimiladas pero no reducible. La alergia de Agustín Delgado por los circuitos comerciales es una forma más de su coherente resistencia civil, pero ha limitado su voz, si no en intensidad sí en alcance. Sería deseable la edición de todos sus libros completos, ensanchando esta valiosa y restringida muestra que ahora nos llega gracias a la colección «Nos queda la palabra». Supondría una justa reparación y un enriquecimiento colectivo frente a la desafortunada proliferación de tanta poesía mediocre.

JOSE MARIA BERMEJO

Mas no por ello la novela deja de crecer. De las indagaciones de Drouet —amigos, enemigos, conocidos, amantes— y de las confesiones de Hurtado va perfilándose la contradictoria imagen de éste: traidor, apasionado, mezquino, héroe, miserable, revolucionario, hipócrita, raro, cristiano equívoco («calcomanía de católico»), príncipe de los burdeles. Hurtado adora a James y a Lowry, detesta a Cortázar, venera a Sender, aborrece a Lezama Lima. Ha abandonado a su esposa y a sus hijos

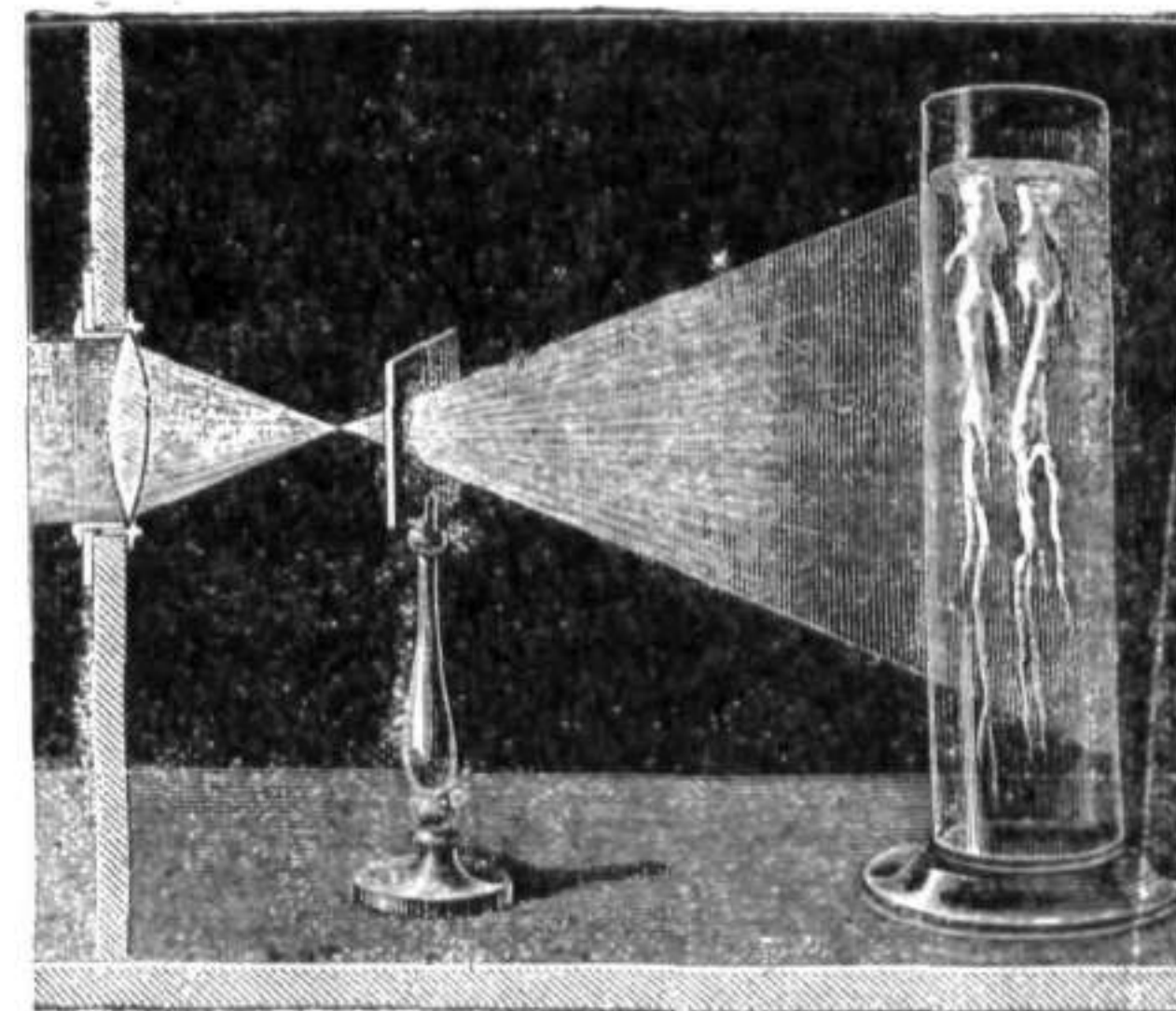
y ha huido con Dhanu, una mestiza hindú (*Dhanu* es, por cierto, el título de un libro de versos de Tobar, aparecido en 1978); tal acto, para unos, es legítimo, en tanto que realizado por un hombre que no puede vivir en la mentira: un apóstol, predicador de la locura; para otros no es sino el proceder de un descastado, villano y cobarde, que se ha burlado de su familia y de la sociedad. ¿Impostor? ¿Genio?

No se pronuncia Tobar. Su labor es

el péndulo, la moneda al aire. Juzgue quien leyere. Mas ¿importa? La intención esencial no es, a mi juicio, sacar una conclusión definitiva sobre ese poeta loco, bebedor y mujeriego, sino completar una novela. Hurtado repite una y otra vez que quiere, que debe hacer una novela. Drouet la hace. Pero Drouet es Hurtado, lo que, tras el primer amago de la página 294 («soy un Drouet», dice el singular biorradiografiado), se nos confirma en las 301 y siguientes, tras asegurársenos poco antes que Hurtado nunca existió, sino en la imaginación de su biógrafo. Drouet-Hurtado-Tobar (¿añadiríamos, con otro guión, a Palacio?) remata así su pirueta, en un salto mortal sin red, del que uno no sabe si sale mal o bien parado; pero sí que, en todo caso, arriesgó demasiado.

Puede que a Tobar le venga su gusto por la antítesis y la paradoja de su mismo ser quiteño. El no vacila en afirmar que «todo ecuatoriano es enemigo de sí mismo: una mitad española contra la otra mitad, indígena, devorada por los piojos». A tres mil metros de altura, todo cambia (todo tiene también que ser absoluto): no se puede conocer la verdad ni conversar con cordura, está prohibido amar y las cartas se convierten en pañuelos. Acaso ello explique que un hombre tan dado a la prestidigitación verbal (a veces tan ingenua como «el juriconsulto consulta» o «una esquila a la escuela», o «el padre León no se turbaba nunca, no se mezclaba con la turba»), un hombre que está sorprendiendo a cada paso con expresiones extrañas a nuestros oídos («amores de arrepiso»..., «el adulo de la patria»..., «ceniza agorante»..., «azul de negrura»..., «vieja nigüenta»..., «estamos a fojas uno»...), con verbos desusados (baldonear, aguaitar, nonear, embair) o con curiosos ¿neologismos? («la devoraba con *gololenta* mirada), y que asevera que «para escribir en español se necesita haberlo aprendido, tomado de los pechos maternos»; un hombre, en fin, preocupado por el idioma y devoto de él, exclame: «Padre, yo gustosamente habría dado lo que quiera por comprenderte»...

Pares o nones —porque da igual— parece novela escrita a lo largo de mucho tiempo, por sus cambios de tono, de clima, de ánimo, por sus vaivenes, por sus desconcertantes zigza-



gustos. Una novela que, concluida, habrá hecho recordar al autor aquellos versos suyos de ayer:

*Estoy cansado y necesito tiempo,
un largo tiempo
para cantar de nuevo...*

CARLOS MURCIANO

EL ANGELISMO DE ALAIN FOURNIER

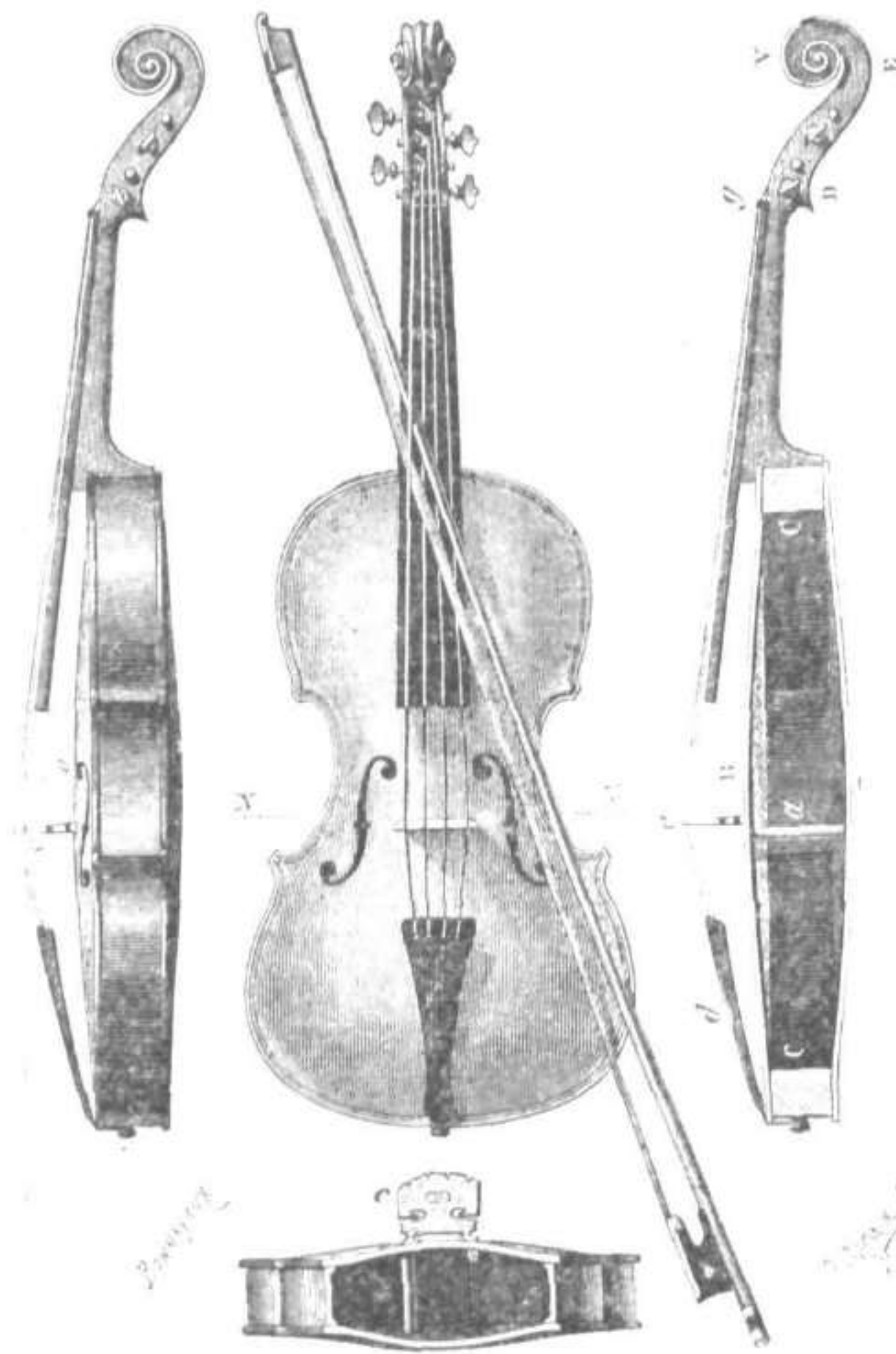
ALAIN FOURNIER: *El gran Meaulnes*. Colección Narrativa, de Editorial Planeta. Barcelona, 1980.

He aquí una extraordinaria novela, hoy poco conocida más allá de las parcelas de iniciados y que, sin embargo, debiera ser pródigamente difundida, la única escrita por Alain Fournier, considerado uno de los clásicos de la literatura francesa contemporánea, autor muerto, a los veintisiete años de edad, en el frente de batalla, durante los primeros meses de la guerra del 14, cuando se esperaba todo de él.

Fournier fue amigo y discípulo de Jacques Rivière, fundador y director de *Nouvelle Revue Française*. En esta revista publicó fragmentariamente su otra inacabada novela, *Colombe Blanchet*, que, junto a un libro de poemas y relatos titulado *Miracles*, constituyen toda su obra de creación, aparte las colaboraciones literarias en el *Paris-Journal*, donde firmó una sección fija desde 1909 a 1912.

Pero *El gran Meaulnes* (que aparece ahora en la Colección Narrativa de Editorial Planeta) es pieza suficientemente importante como para definir a un escritor y hacerle perdurar en el tiempo, por mor de su exquisita capacidad de sugerencias, su hálito poético y el profundo atractivo de lo que es recreación afortunadísima de vivencias infantiles, de elevadas ansias de amistad y amor reflejados en una historia mitad ensueño, mitad trasposición de sus ideales, con una técnica, estilo e intención encuadrados de lleno dentro de lo que se ha llamado el angelismo, que literariamente representa la exaltación del bien, de la belleza espiritual, de la trascendentalización de los ideales más puros. «Ismo» tan en desuso como estimable.

Aquí Fournier, arrancando de una entrañable experiencia personal como es la de su enamoramiento, a los dieciocho años, de una hermosa joven que más tarde se casaría con otro, recurre al mundo de su infancia, que tan profundas huellas dejara en él, para inventar una peripecia similar y modelar el personaje Agustín Meaulnes, que da título a la novela. Un muchacho fantástico, capaz de convertir cualquier cotidianidad en aventura; un atractivo y vital idealista que subyuga a sus compañeros de escuela; una parte, en definitiva, del propio Fournier, como es otra parte su íntimo camarada, François Seurel, admirado espectador inseparable del gran



Meaulnes, por el que siente apasionada amistad y con el que —tal vez sin saberlo— comparte un adolescente, velado y definitivo amor hacia Yvonne de Galais, personificación de la hermosa Yvonne de Quievrecourt, frustrada pasión de Fournier desde que la encontrara en cierto salón de pintura parisino.

Seurel y Meaulnes completan la personalidad de nuestro novelista y protagonizan una bella sucesión de episodios clásicos de la adolescencia, en los que, sobre la exaltación de la naturaleza, la pasión por lo misterioso inalcanzable, aunque se alcance; por lo desconocido y el ansia de aventuras, en línea de ese angelismo que apuntábamos, se adentra en el terreno de la inquieta búsqueda de la felicidad, del amor, trasponiendo los límites entre realidad y onirismo confundidos en la angustia de unos muchachos predispuestos para el sacrificio y el asombro.

Agustín Meaulnes, con su arrolladora personalidad, transformará la vida de sus compañeros de escuela, instituyéndose en protagonista, creando en ellos inquietudes insospechadas, sacándoles de su monotonía diaria y real para hacerles participar de lo extraordinario, de lo asombroso; porque el espíritu de Meaulnes influye fuertemente en cuanto le rodea de forma honda e inevitable, y muy especialmente turba la normal trayectoria de Seurel, el hijo del maestro en cuya casa se hospeda, que, como queda apuntado, es el complemento de la soñada personalidad del propio Alain Fournier.

Se ha dicho de esta novela, narrada en primera persona, buena parte de la cual nos lleva a la mansión misteriosa con su extraña fiesta, que es como un cuento que transporta a un mundo de ensueño en el que habita el propio lector y luego será constante del relato, se ha dicho, digo, que viene a representar el proceso del fin de la

adolescencia. Pero es mucho más que eso, porque también es una suerte de manifiesto espiritual de Fournier, en el que laten a grandes dosis la ternura, la nostalgia y el ansia de liberación, y supone el planteamiento de una serie de conflictos y contradicciones en torno a la realidad y la ilusión, al amor y a la amistad, a la esperanza y al destino de los hombres que persiguen la realización de sus ideales con vistas a un futuro que no sabrán nunca si depende de su esfuerzo o está movido por los de un misterio en el que se confunden la realidad y el sueño, la imaginación que, resulte lo que resulte al final, es el más bello motor del género humano.

Modélica novela a todos los niveles: por su concepción, por el lenguaje, por la estructura formal y por la enorme belleza y emoción que encierran sus páginas. Simbolismo y verdad a través de la fantasía adolescente repleta de amor y nostalgia.

Nos parece muy buena la traducción de María Teresa Arbó, autora además de un breve prólogo-ensayo sobre Fournier y *El gran Meaulnes*, esclarecedor de muchos extremos sobre la personalidad del autor y del contenido de la novela.

ALFONSO MARTINEZ-MENA

EL ALFABETO AMORTAJADO

JUSTO RODRIGUEZ SANTOS: *Los naipes conjurados. Poemas (1975-1976)*. Editorial Playor. Madrid, 1979.

Desde que Lautréamont elevó a categoría de belleza el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas, el espacio literario, como lugar en el que son posibles las más inverosímiles y osadas relaciones, se convirtió en terreno propicio para el despliegue de una absoluta libertad. Los surrealistas se pasaron la contraseña con lúdico placer y desde entonces la literatura ya no fue la misma.

Pero ya algunos años antes, Salvador Rueda y Rubén Darío habían reivindicado para la poesía un terreno nuevo bajo el sol de la imaginación, encomendando a la música la tarea de conducir el asalto marcial y sonoro a las entrañas del lenguaje, para ver qué secretas melodías podían acercar al hombre de principio de siglo hasta los mausoleos sagrados de la belleza y a los paraísos verbales en los que nada que no fuera palabra bien dicha, eufónica expresión de un universo subjetivamente matizado, tenía cabida. De esta forma el modernismo recogía los despojos de un romanticismo sometido a acoso y derribo por la infatigable cabalgada realista, tópica ya en la literatura hispánica, y propiciaba, como dijo Juan Ramón «un encuentro con la belleza sepultada durante el siglo XIX». La moda pasó, pues tal es el destino de todas las modas, pero quedó su huella en el camino; un rastro de libertad, de valoración de las formas, de exaltación de lo imaginario, de sensualidad y estética rotundas, que posibilitaba, cómo no, los derro-

teros viciosos por los que no pocos caminantes, más o menos fosforescentes, habrían de perderse: frente a la sonoridad, el soniquete; frente a la libertad y la imaginación, el tópico neblinoso; frente a la sensualidad, el *senseround*.

Los naipes conjurados, extenso poemario del que es autor el poeta cubano afinado en Nueva York, Justo Rodríguez Santos (autor asimismo de otra media docena de libros de poemas), tiene una indudable filiación modernista, rubeniana más exactamente, como queda bien claro ya en el primer poema, en el que cita a Darío explícitamente, y en otros en los que alude a doncellas que vieron caer estrellas durante varias generaciones, a rezos de padrenuestros azules y a toda una imaginaria propia, que no exclusiva, de la poesía hispanoamericana de principios de siglo. El mismo poeta se considera «huérfano precoz, suponemos que del poeta nicaragüense, lo que no es óbice para que en su obra convoque la presencia de autores como Quevedo (al que reconoce por «la guadaña fiel que está a su lado»), Garcilaso (del que dice pura y llanamente que es «agua»); ni para que dedique poemas a una extensa nómina de contemporáneos, desde Rafael Alberti a Luis Rosales, pasando por Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Morales, etcétera. Tal abundancia de nombres, unida a las citas pretextuales de Neruda, Lezama Lima y otra vez Quevedo, parecen situar el libro como deudor de una heterogénea muestra de escritores. Sin embargo, una primera lectura ordena ya perfectamente el campo de referencias: todo está visto desde una atalaya modernista que, como actitud literaria de señas bien definidas, es el estilo que el autor adopta premeditadamente. Y con él, sus fórmulas propias, esto es, endecasílabos de gaita gallega, alejandrinos de cuaderna vía, rima consonante..., para componer una larga sucesión de sonetos, sonatas, madrigales, liras... Todo un muestrario de preceptiva literaria, según los modelos de renovación métrica que los modernistas solicitaban para el poema.

La pretendida y, en principio, hermosa finalidad del libro es «organizar la tribu de los sueños» del autor. Pero resulta que los elementos oníricos están extraídos casi por completo de la mitología literaria más al uso entre los modernistas y otros fabuladores semejantes; y no sólo extraídos, sino desvinculados, reducidos a nombres y adjetivos que, ausente el secreto de su ubicación dentro de un conjunto literariamente coherente, se deshacen como esas pompas de jabón que pretenden disimular el vacío interior con el irisado tono de su redondez. No se trata de una carencia de contenido, sino más bien de que el continente se toma por isla, y el precio de tal confusión es el naufragio de significados y signos, precipitados sobre el poema desde un cataclismo de lecturas. Y acaso porque siente que «la organización» se le escapa en la entraña del texto, el poeta recurre obsesivamente al oficio de la rima, para tratar de apuntalar por ahí el edificio; y sea por ligereza, sea por el abuso inherente a todo uso desmedido, los resultados son en ocasiones excesivamente «audaces», como cuando no duda en atribuir (negativamente) «condiciones» al olvido para rematar las «cicatrices» del verso correspondiente.

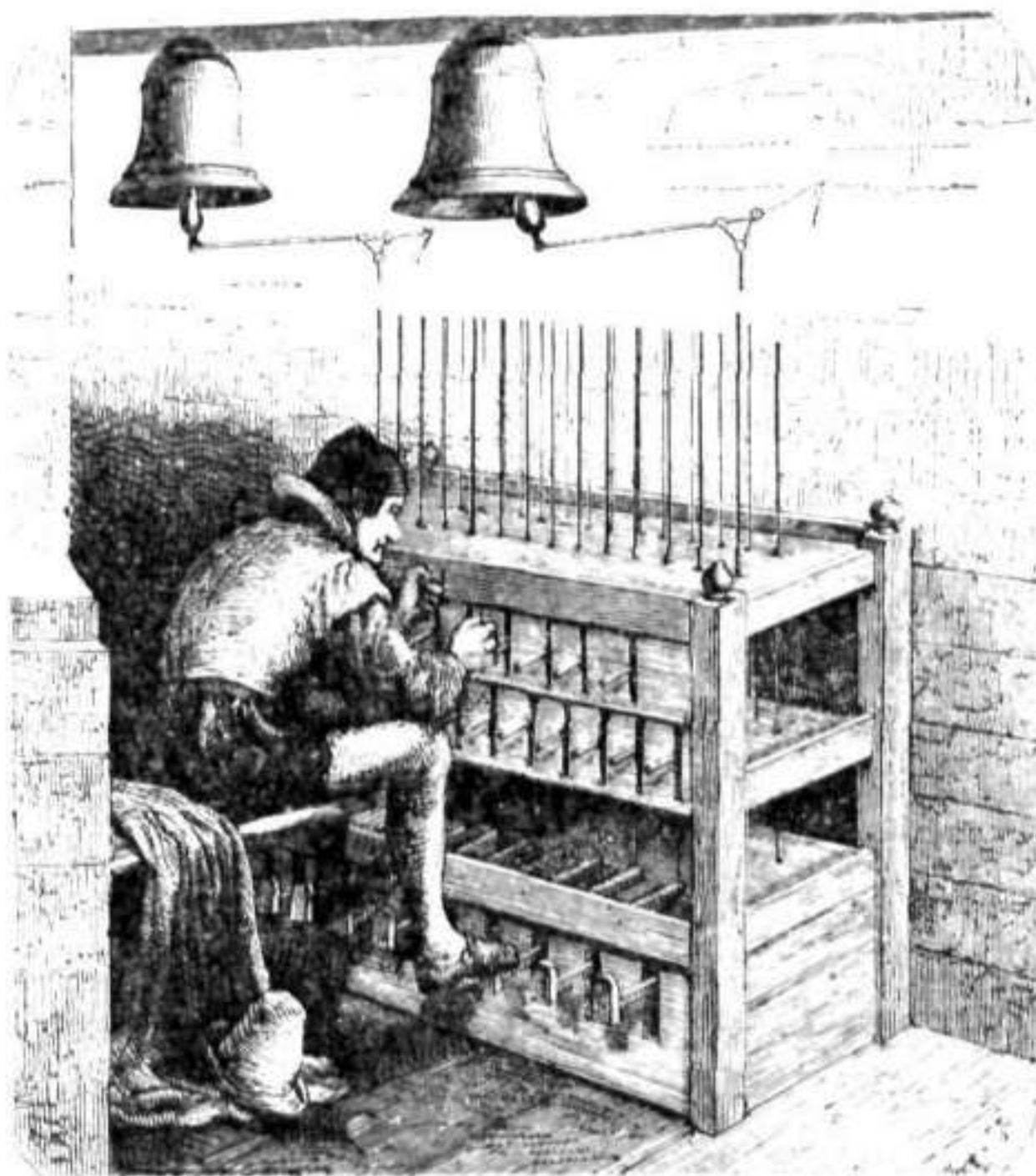
En su conjunto el libro es una especie de bestiario por el que fluctúan toda clase de seres mitológicos y nocturnos, cuya presencia se impone al poeta, pues por más que intenta controlarse y promete no volver a pensar en musarañas, grifos, hipocampos, gigantes chipojos, ángeles cancerberos, sierpes, esfinges, lagartos, lechuzas, neblíes, etc., retornan una y otra vez en avalancha irremediable. Rodríguez Santos aspira a lograr la transparencia mediante la acumulación. Es una operación de vaciado, rito esotérico que convoca toda clase de fantasmas para llevar a cabo un conjuro, a través del cual se buscan los perfiles nítidos de una identidad amenazada:

*Perderé la memoria y la sonrisa.
Se vaciará mi cuerpo de repente,
¡y se verá una forma de ceniza,
de donde sale un hombre transparente!*

Lo verdaderamente significativo de *Los naipes conjurados* es que el poeta se da perfecta cuenta de la invasión y se queja continuamente porque su imaginación desbordada le lleva a percibir cómo tantos símbolos de lo oscuro terminan por amortajar su alfabeto. La escritura se experimenta así como una condenación y el poema pierde su libertad, afirmándose reiteradamente como lugar de cita de elementos retóricos. En este sentido, hay por lo menos ocho o nueve poemas que son exhortaciones que el autor se dirige a sí mismo al reflexionar sobre su labor creativa y sobre sus excesos: *Dice palabras que son un eco / de sigilosas voces perdidas, / vago lenguaje que se propaga / como corrupta niebla de sílabas*. Pero lo más extraño de todo es que, una vez percibido el exceso, no se le ponga remedio. Quizá quien se siente «pastor de fantasmas y gaviotas» esté fatalmente abocado a apacentar tan heterogéneo rebaño, sin posible salida.

Rodríguez Santos maneja bien ciertos resortes retóricos, conoce amplias zonas del mundo de los sueños, tiene gran facilidad para la versificación. Habría que pedirle, no obstante, mayor contención porque corre el peligro—y este libro es buena muestra de ello—de ser sepultado bajo una barahúnda de sombras. Y el poeta debe ser siempre el hacedor, nunca la víctima. Precisamente ahí reside la belleza de los encuentros fortuitos dispuestos por Lautréamont.

ALFREDO RAMOS



LOS HERMOSOS CUENTOS DE WILDE

OSCAR WILDE: *Cuentos*. Traducción, prólogo y notas de Miguel Mur Allue. Novelas y Cuentos. EMESA. Madrid, 1978.

No por conocidos dejan de ser sorprendentes los cuentos de Oscar Wilde. En primer lugar, están conscientemente dedicados a un público culto. Lo están por su estilo, maravilloso y flexible, pero de ritmo lento, rico en metáforas delicadísimas que invitan más a detenerse en las volutas del texto que a ese apasionado galopar desenfrenado del relato que busca un público. Las divagaciones no son ese suspender un momento la mano para mantener aún más anhelante la atención, sino un deliberado perderse en las delicias de una literatura que se sabe y se predica más importante que la historia narrada. Y lo están por su tema: apenas pasa nada. Una leve anécdota, refinada y sensible, que da lugar al esplendor de la prosa. Constantes alusiones culturales, una crítica tan estilizada, tan sutil, tan levemente irónica, que es más un guiño que un alegato. No recoge en absoluto elementos tradicionales: fuerzas malvadas unidas a fuerzas naturales, identificación del sueño con el mal, paganismo más o menos explícito de los personajes fantásticos..., todo eso está alejado de su pluma. Escribe desde sí mismo, desde la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIX. Su fantasía tiene de glorioso el no mendigar colores en un exotismo fácil, sino sacar lo maravilloso de lo cotidiano mismo, no huyendo de ello, sino profundizando más, sabiéndolo mirar con los ojos vitalizadores de una encantadora sensibilidad. No hay jamás un «érase que se era» que localice los personajes en el pasado mítico de la fantasía, sino que, sea cual sea la época en la que Wilde sitúa su escenario, nos sabemos ante un relato inconfundiblemente suyo, que lo transparenta a él y a su mundo tras la celosía maravillosamente labrada de su estilo.

Para Oscar Wilde, el hombre inmerso en la estructura social ha perdido la gracia divina, la inocente alegría, la feliz inconsciencia. Ese es el precio que hay que pagar por el conocimiento y por las ventajas de la civilización. En el mundo de los hombres, absolutamente separa-

do de la naturaleza por su definición misma, no hay bondad posible. El *homo sapiens* contamina todo lo que toca, lo contagia de su orgullo y de su pedantería. Las flores de los jardines son jactanciosas; las del bosque, felices e inocentes.

El hombre, al separarse del curso de lo natural en el nacimiento de la autoconciencia, ha secado su alma. Es un muñequito ridículo, sujeto a normas de comportamiento tan rígidas como absurdas. La sociedad que pinta Wilde es un baile de máscaras vacías. Es así como nace el mal. Lo cósmico es inequívocamente bueno. La injusticia, la dureza de corazón, la crueldad, el egoísmo y la malicia son sólo consecuencias del orgullo del hombre consciente, que se ha expulsado a sí mismo del paraíso terrenal. Es una maldad sin motivo, inútil; más una fatalidad (el hombre sin alma, simplemente, es así y se comporta de esta manera) que un pecado. La sociedad es injusta por definición y los intentos de cambiarla son inútiles. Véase, si esto se duda, el estremecedor final de *El niño de las estrellas* o los sabios consejos que el hombre pobre da al joven rey, quien, según este pesimista esquema, imagino que no tardó en morir.

Pero si la sociedad es reflejo del orgullo humano, la naturaleza sigue siendo el reino del bien. Por eso los niños pequeños, aún más cerca del animal que del hombre, son buenos y el jardín se llena de flores a su paso. Los únicos personajes buenos de la obra de Wilde son los niños que aún no saben o los seres que, apartados de la sociedad, no han aprendido nada, no son conscientes, como el pequeño Hans en su jardín de velloritas o el enano de *El cumpleaños de la infanta*, que nunca se había mirado en un espejo. Por eso, en estos cuentos, Dios sólo se manifiesta al hombre en la inconsciencia, sea ésta la del sueño, como ocurre en *El joven rey*, o la de la muerte.

En este sombrío panorama deja Wilde, sin embargo, una posibilidad abierta. La salvación está en la vuelta a la inconsciencia de la infancia. El *homo sapiens* debe convertirse en *homo ludens* mediante una renuncia al mundo y a sus atributos de crueldad, injusticia, orgullo y egoísmo, que dejarán paso a la humildad y el amor. Así se redime el gigante jugando con los niños, y el príncipe feliz llega al cielo sólo después de haberse despojado de su vestidura de escamas doradas y pedrería. Pero esta conversión debe realizarse a tiempo: el mal endurece, y a poco que se permanezca en él, jugando el juego injusto

BELLOW, HUMANISMO

"MA NON TROPPO"

SAUL BELLOW: *La víctima*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

En esta novela, Saul Bellow, Premio Nobel de Literatura 1976, vuelve a desplegar el arco de sus virtudes narrativas —por momentos virtuosidades— reconocidas ya por crítica y lectores, aunque sin remontar a los niveles de otras obras suyas, *Herzog*, verbigracia. Bellow es ese tipo de escritor del que jamás se podrá leer una sola mediocridad (hasta ahora al menos), un novelista de raza que muy probablemente podría dictar sus libros ebrio o dormido.

Sus arranques, sus desarrollos, así lo atestiguan. Le basta un ser humano y una frase donde aquél se mueva: lo demás es desarrollo, como en la música. Sin embargo, en *La víctima* (traducción de José Luis López Muñoz), el lector —éste al menos— verifica en su interior que el asunto —terrible asunto— daba para un desarrollo más intenso, un calado mucho más profundo. No estamos en condiciones de saber si al escritor lo limitaron ciertas murallas propias de la industria editorial moderna, en general, y norteamericana en particular. Tantos meses de plazo para entregar, contratos firmados, necesidades crematísticas o «no más de tantos folios».

de los hombres, apretará más y más sus nudos, borrarán las huellas y no será posible retroceder. Por eso, la mayor parte de las personas que pinta Wilde no son malas conscientemente. Lo que pasa es que llevan tanto tiempo inmersos en la malvada sociedad que han perdido el sentido de los valores y llegan a creer de buena fe que las normas de comportamiento social son verdaderas virtudes.

El propio Wilde, cultísimo, sabía que el curso de la civilización es irreversible. Su lucha no fue por volver a una inocencia que estaba ya lejana, destinada al universo dorado de la ficción fantástica, sino por emplear la inteligencia en favor de un hedonismo culto, en vez de ponerla al servicio de una crueldad estúpida. Su trágico destino fue caer víctima de la más estúpida de las crueldades.

La edición que ha motivado este comentario es recomendable por varias razones. En primer lugar, la traducción es muy bella, tiene un ritmo fluido y buen gusto en la elección de términos castellanos. Además, la selección de cuentos está

Pero todo esto, poco conocido por la masa de compradores de libros, sólo es mera —y muy aventurada— especulación. Porque esta novela tuvo su primera luz en 1947, cuando Bellow era virtualmente un «John nobody» de la literatura, un excelso desconocido en un país maravilloso con las maravillas de Fitzgerald, Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, Wolfe, Hemingway, Dreiser, Sherwood Anderson, Gold, James T. O'Farrel, Erskine Caldwell y muchos más, demasiados grandes escritores que copaban las prensas editoras.

El periodista Asa Leventhal —de origen judío, como casi todos los protagonistas de Bellow— comienza a padecer una hiriente persecución por un fantasmal Kirby Allbee —no judío— que le acusa de haberle hecho perder un trabajo y, a partir de ello, maldecirle el destino. La persecución se convierte en asecho y acecho, una cacería espiritual, un revelador que comienza a capturar en las hoyas subconscientes de Leventhal culpas y semiculpas, enajenaciones más o menos universales, en suma, las mil y una llagas selváticas de cualquier criatura que boya y bogue en el *struggle for life*. Ese feroz darwinismo social norteamericano sobrevuela el texto, con sus fulmineas ascensiones de la pirámide y sus horribles descensos, socialmente mortales, como le ocurre a Allbee. Pero la dialéctica Leventhal-Allbee es demasiado compleja para re-

bien hecha, no sólo porque los relatos que recoge pueden contarse entre los más hermosos de Oscar Wilde, sino porque, además, son ejemplos representativos de los diversos tipos de narraciones que componían su repertorio. Hay que añadir que cuenta con una breve introducción biográfica que, en pocos rasgos, sabe darnos un retrato de ese escritor extraordinario que supo, contra su propia teoría acerca de la naturaleza de los escritores, ser además un hombre encantador.

ANA MARTINEZ ARANCON

LA MUJER, ¿SEGUNDO SEXO?

MARIE CARDINAL: *Una vida para dos*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1979.

El relato se estructura a partir de dos narradores: una primera per-

solverla, como lo resuelve Bellow, con una especie de empate moral, un amortiguado pero imposible *happy-end*.

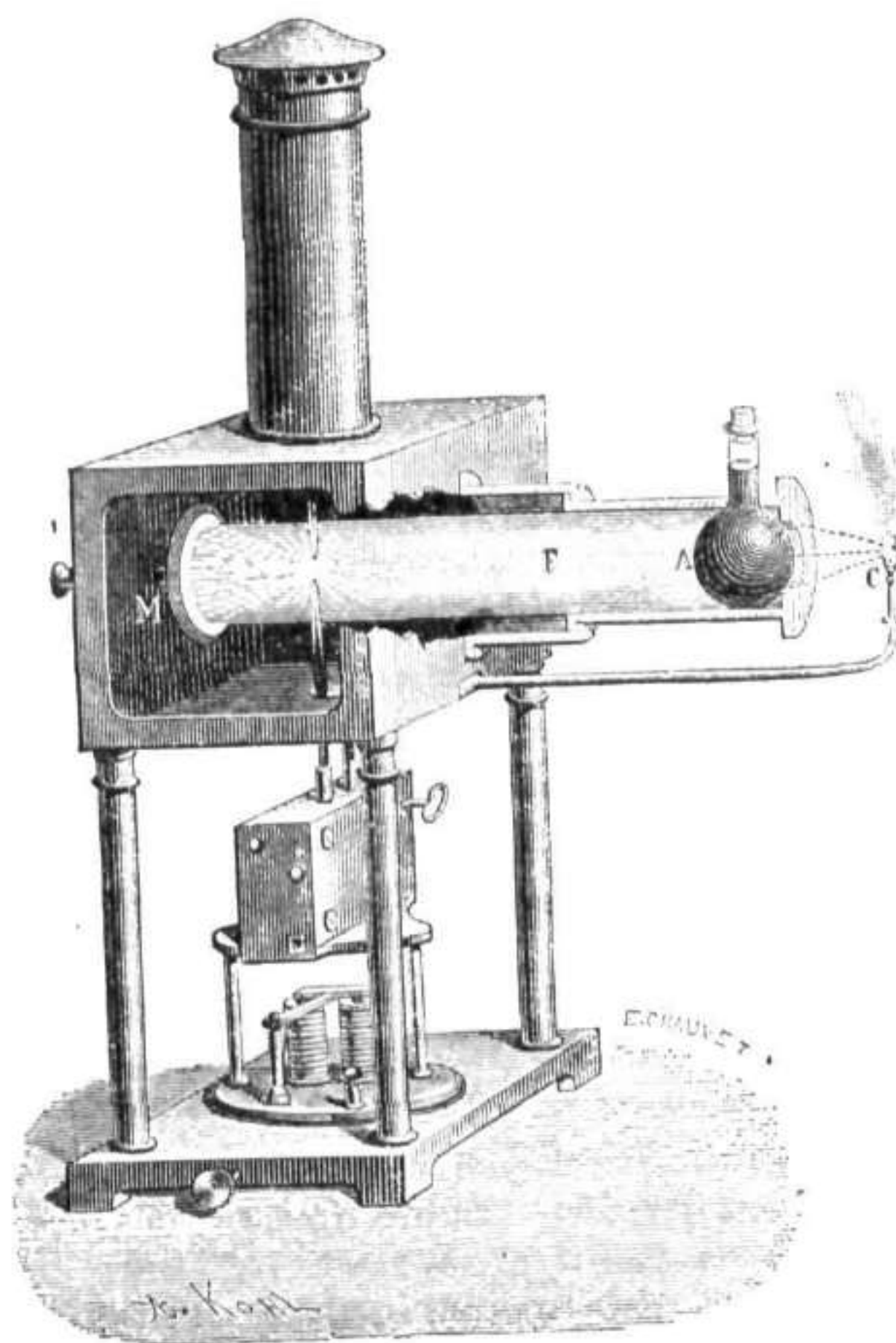
Una pluma como la de S. B. —presiente el lector, atrapado por el desafío del planteo— pudo convertir el tema en una obra maestra, en un desollamiento implacable, sin temor a lo *maldito*, de ambas criaturas, recíprocamente corderos y lobos en la historia. Pero no se atrevió quizá, zajó la piel pero no hundió sus manos en las entrañas. Y para una pluma de su nivel, el precio es caro.

Las últimas páginas —que en una novela como la que pudo ser no pasarían de un espejismo preliminar al estallido de la crisis— resultan débiles, empalidecidas, francamente cinematográficas a lo Hollywood, aun para el propio decurso de la trama. Al parecer, la temática de los judíos norteamericanos —mejor sería decir neoyorquinos— absorbe, aliena en demasía los focos perceptores de Bellow, que no parece lanzar sus rayos lumínicos con igual intensidad a toda la sociedad yanqui. Nos muestra un mosaico, una pequeña losa que no resume los puñales y víctimas de toda la caldera blakeana del feroz mundo norteamericano, siquiera de su infernal mundo urbano.

No obstante, no hay una sola línea sobranante, mal escrita, y, comparativamente, no deja de ser lo que en el idioma del inevitable lugar común se conoce por «buena novela». Pero los personajes y sus dramáticas oposiciones están allí, claman por el desnudamiento atroz de sus almas, por una confesión plena de crímenes, sueños, frustraciones, terrores, caricias, notatas, besos ansiados e inconseguibles. Pero Bellow nos quiere demostrar quizá

que es un buen novelista, no un demiurgo, un manipulador de laceraciones como Faulkner, James Baldwin o el mismísimo Michael Gold de *Judíos sin dinero*.

No es el Bellow —dijimos— de *Herzog*, de *Dangling Man* (1944, publicada en 1973 en España como *Hombre en suspenso*) o la picaresca *The Adventures of Augie March*. *Te victim* es su segunda obra y resulta evidente que el narrador, nacido



en 1915, no había aún aserrado los huesos de su mundo literario como lo hiciera en los 60.

Borges se permitió decir en 1976, cuando Bellow recibió el Nobel, «quién es, no lo he oído nombrar». No es Bellow un escritor de gran mercado, aunque sea, hoy por hoy, uno de los mejores de su país. Pero tampoco su generación es la de la última preguerra ni la de un incesante vomitador de lavas como Henry Miller. Es Bellow, no más, un autor de buena literatura, pero no un genio, un provocador de almas como Joyce, Mann, Onetti, Pratolini o Laxness.

Por qué tiene que echarme a mí la culpa (dice Allbee a Leventhal), esa es la razón. No puede suponer que no sea yo el responsable total. Necesita creer que merezco lo que me pasa. No le entra en la cabeza que un hombre no pueda evitar que le hundan (...). Si sufre está siendo castigado. En la vida no hay males gratuitos (...). Es un punto de vista judío. Lo encontrará en la Biblia por todas partes. Dios no se equivoca. Es el departamento de pesas y medidas.»

Es Allbee, el frustrado, el más débil, reventado por fantasmas y borracheras, marginaciones y malicias propias, el personaje nuclear, el verdadero sujeto conductor de la historia. Lamentablemente ello se le escapó a S. B. y quizá sea por ese flanco donde cojea lo que pudo ser un gran *match* novelístico. No basta con un solo cristal precioso, en las postrimerías del siglo, para aprehender las fisiones del ser, es preciso un ojo poliédrico en constante rotación.

JULIO HUASI

sona, que participa de la historia y la constituye en autobiografía, y una tercera impersonal, que complementa e interpreta la anécdota y llega a niveles de conciencia a los que aún no ha accedido Simone, pero como simple anticipación textual, ya que ambos concluirán teniendo el mismo grado de lucidez.

En el ordenamiento de las acciones, las «vacaciones» pertenecen al pasado. Simone conoce las consecuencias, cuáles son sus conclusiones, aunque en la exposición las va graduando en la medida del desarrollo de los acontecimientos. Con todo, el narrador omnipotente es la tercera persona. Su visión mantiene la perspectiva de Simone, pero es más comprensiva que la de ella.

La historia es sencilla; plantea los hitos más importantes en la vida de una mujer de clase media intelectual, conflictuada por la educación católica tradicionalista que la conforma como mujer-para-el-matrimonio y por la realidad que se encarga de demostrarle que ni ella misma cumple con el ideal.

Desde el punto de vista técnico, Simone-personaje-escritor, revela su

conciencia de tal, ya que se vale de la historia para indicar que como narrador determina los parlamentos de Simone-personaje: «Es fácil ahora que estoy ante mi cuaderno escribir la historia, hacer que la mujer dé esta estúpida respuesta: "Le quiero porque tengo miedo de perderle." Es fácil, cuando ya se sabe la continuación de la historia...» (página 51).

Mediante el procedimiento del relato dentro del relato, con alternancia de capítulos, se desarrolla otra biografía: la de Mary. El narrador es impersonal y su historia se corresponde con las notas contenidas en el cuadro de Simone. De las acciones de Mary se pretende que son síntesis de las fabulaciones de Simone y Jean-François; en rigor ella conforma, él acota.

El paralelismo entre Simone y Mary se reitera a lo largo de distintas secuencias; también se le puede percibir con respecto a Jean-François, pero disminuido en la medida del papel de segundo protagonista que se le asigna. Mary sirve, justifica, representa la proyección de sus respectivos conflictos, que

resultan más fácilmente analizables en la medida en que se personalizan en una alteridad.

La relación fundamental que se establece entre Simone y Jean-François durante estas siete semanas es la de la comunicación. A partir del hallazgo del cadáver de Mary, logran transferir aquello que ha sido esencial en sus vidas durante esos veinte años de matrimonio y que se han ocultado o simplemente negado; a la vez logran interesarse en el otro, sin los supuestos que rigieron las interpretaciones en el pasado. Se descubren como «otros».

En el predicado de base, que Todorov denominara deseo en representación genérica de las relaciones amorosas, los personajes afirman quererse (Simone ↔ Jean-François); sin embargo, no saben por qué; su certidumbre la remiten a que se quedan con el otro o temen perderlo. La estructura lógica que se derivaría de esta relación no se realiza en su totalidad, es decir, la participación, la función de ayudantes mutuos, ya que son sujeto y objeto recíprocos del predicado anterior, se plantea en las situaciones actuales

que no conciernen a Mary. Mary es el personaje desencadenante del conflicto, los vuelve antagonistas, y si bien debe compartirla (el juego es impuesto, propiciado por Simone), luchan hasta que Simone triunfa.

Con relación a Mary, Simone y Jean-François son opositores porque es objeto de deseo de ambos, los dos la quieren para sí. De este modo el triángulo amoroso tradicional encuentra una variante novedosa: la pareja, más una mujer muerta a la que inventan una vida a partir de algunos detalles significativos. En el triángulo de relaciones, Mary es un personaje poco molesto, aunque el matrimonio juega a recrearle una biografía, sabe que está muerta, de tal modo que en esta condición es absolutamente maleable, o por negación, por pura pasividad, no es un antagonista real, sino un ayudante en la solución del conflicto que la pareja, en especial Simone, arrastra desde el pasado.

En el nivel de las relaciones que conciernen al ser y al parecer, las que ofrece Jean-François, tanto por lo que de él manifiesta Simone, como el narrador impersonal, no parecen ofrecer duplicidad; se podría destacar que en el pasado no fue confidente de su mujer; sin embargo, no ocultó sus «infidelidades» matrimoniales, ya que éstas se manifestaban en sus ausencias del «hogar». Por el contrario, en Simone se observa una primera etapa de ingenuidad, luego un darse cuenta, que se sigue con la hipocresía mantenida hasta las vacaciones: de pequeña las muñecas le resultan artificiales, odia las tareas «femeninas»

del hogar, pero las asume, porque a través de ellas se puede evadir y para que no la molesten; cuando adolescente repudia pasar las vacaciones con las guías, pero las usa como medio de disponer un tiempo con su «amado»; en su primera maternidad siente que su relación con el hijo excluye al marido, pero se lo oculta; tentada por tantas infidelidades, por tantos abandonos, termina dejándose «llevar a la cama de un hombre». Resulta desagradable, culposo, pero lo usa como venganza, para saber qué se siente, para liberarse de la dependencia. Su equilibrio llega a partir de la negación de sus ideales: «El hecho de ganarme la vida, el hecho de no poder reprocharle a Jean-François sus calaveradas, puesto que yo también las hacía, me daba equilibrio, serenidad. Era menos intolerante, menos rigurosa cuando pasábamos juntos las vacaciones» (pág. 78).

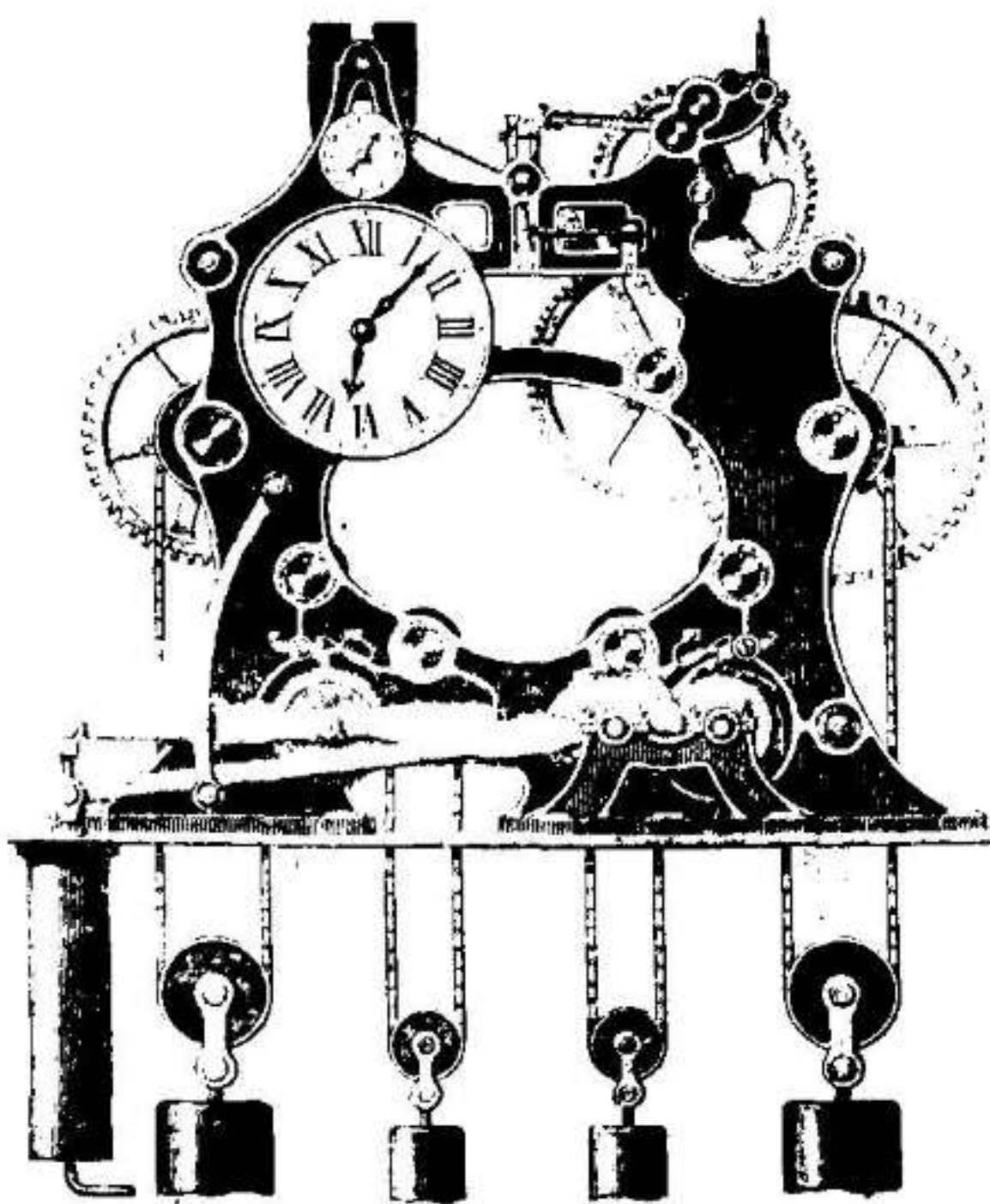
El conflicto de Simone tiene como polos los roles femeninos y masculinos, arquetipos de una sociedad tradicional que los fija en un inmovilismo idealista, y la realidad en la que tanto el hombre como la mujer representan esos papeles, pero en esencia nada tienen que ver con ellos. Así descubre que la tan mentada inferioridad en la fortaleza y vitalidad de la mujer no es tal; que el cuerpo de una mujer puede ser objeto de deseo por parte de otra (desea a Angèle); que no sólo la mujer es víctima en el matrimonio («¡Tantos años para empezar a comprender que Jean-François no tenía más certidumbres que yo, y que era tan poco dueño de su destino como yo!») (pág. 101).

Existe una reiteración temática en especial, que en la medida en que se comparan sus distintas presentaciones cobra auténtico relieve en la obra: se trata del tema de la muerte y cómo lo vivencia Simone. Primera presentación: Durante las vacaciones con las guías se ofrece como voluntaria para matar una gallina; justifica esta acción diciendo: «... me esforzaba en hacer cosas que me repugnaban. Era cuestión de ejercitar mi voluntad, de obligarme estoicamente» (pág. 36). Las consecuencias son las previsibles: vomitar a escondidas y no comer de aquella carne. Segunda presentación: Concierno a la caza del anta en Canadá, descrita por Nicole a petición de Simone: «Necesitaba hacerle esta petición porque hacía mucho tiempo que me hablaba de su campo leñoso..., pero sin hablarme nunca de la caza en sí misma» (página 103). La descripción detallada del reclamo amoroso por parte de la cazadora y de la muerte del anta

justifica una exclamación posterior en la que Simone se rebela en contra de lo instituido, de lo aceptado: «Nicole mató a su anta después de haberle hecho creer durante tres días que le amaba. ¡Tiene que ser así! ¡No, no tiene que ser así...!» (página 258). Tercera presentación: Se da en todo el texto, ya que concierne a la muerte de Mary. Cabe distinguir por lo menos cinco aspectos: a) Su utilización para la estructuración de la novela. b) La conciencia de la muerte que Simone atribuye a su marido. Jean-François encuentra el cadáver en la playa, y Simone descubre en él una faceta ignorada: «Lo que había encontrado no era la belleza, era la muerte. Simone no pensó nunca que Jean-François pudiese tener a la muerte dentro de su mente. Le creía ajeno a la muerte, muy alejado de ella... Simone estaba segura de que Jean-François nunca pensó en la muerte» (página 108). c) El razonamiento que la muerte de Mary produce en Simone: «¡La muerte es tan grande, tan alta, tan viva! ¡Es ella quien orla la vida, quien la festonea, quien la franjea, quien la termina con hileras de días!» (pág. 109). Pero Simone en este momento sólo actualiza el miedo obsesivo que siente por la muerte, miedo que se hizo evidente con el nacimiento del primer hijo. d) El narrador impersonal también participa de este ciclo de exposiciones desencadenadas por el hallazgo: «En aquel instante, lo que había de común entre Jean-François y Simone sólo era la muerte (...); Mary MacLaughlin estaba con ellos. Se había revestido con el amplio manto de la Pelona, y como ella, como la Segadora, esperaba que sus vidas estuviesen maduras» (página 110). e) La muerte también estigmatiza la vida de Mary: su primer novio muere en alta mar; el paciente que asume como caso personal, se suicida; por fin, ¿su propia muerte es accidental o voluntaria, símbolo, como cree Simone, de su fracaso?

Conclusión: tanto por su estructura como por su desarrollo temático, es una novela actual. El individualismo, el sentimiento existencialista de la vida, la constituyen en un ejemplar más de la literatura burguesa. Hay una red de conflictos que se pretende solucionar con el solo ejercicio del razonamiento. Cabe preguntarse si esta nueva conciencia obtenida en siete semanas de vacaciones puede ser el engranaje que mueva las conductas en el sentido de una auténtica integración de la pareja.

MARIA VICTORIA REYZABAL



JOSEPH ANDREWS: VARIACIONES SOBRE EL TEMA CERVANTINO

Tras la expulsión de los Estuardo por Guillermo de Orange, etapa denominada como la «gloriosa revolución», el poder de la monarquía se verá restringido por las cámaras parlamentarias. La renovación afectará también al terreno religioso, aunque si bien se tendrá con los católicos una cierta tolerancia, no debe el término ser interpretado como sinónimo de veneración. Los valores filosóficos y políticos entrarán en crisis. Las nuevas creencias sustentadoras darán paso a la vida imaginativa y a la razón. Una vez más coinciden en la historia los períodos de inestabilidad y el fortalecimiento (por diversidad) de las actividades intelectuales. Es Locke, intérprete de la tendencia científica representada por Newton, uno de los principales apologistas de la «gloriosa revolución», cuyos sucesos, como advierte Cernuda, contienen los principios de la democracia contemporánea. Y su obra (la de John Locke), una profunda revisión del conocimiento humano. Hobbes, con planteamientos antípodas, analizará el apriorístico fracaso de la sociedad: *homo lupus hominibus*. Pero la lista se irá dilatando: la mística lucidez de Blake: «sólo un poder hace al poeta: la imaginación»; Pope, Swift, Fielding, Sterne, Defoe... Inglaterra ha estrenado la modernidad.

Defoe representa la tendencia más reaccionaria, también es el más maduro, pero tanto *Robinson Crusoe* como *Moll Flanders* apuntan modificaciones en la estrategia de escribir, cuyo hito alcanzará Sterne con el *Tristram Shandy*. Swift, sarcástico y desesperado genio, aportará Gulliver y sus enanos liliputienses. Pope retomará la tradición para elaborar una obra de singularidad *sui generis*... Como se puede ver en esta precipitada síntesis, las opciones son múltiples. Pero, ¿y Fielding?

Henry Fielding, autor de *Tom Jones* (1), *Amelia Booth* (2) y *Joseph Andrews* (3), se proclamará imitador de Cervantes. Su escritura adopta la parodia y su estrategia será el humor.

(1) *Tom Jones*. Henry Fielding. Editorial Bruguera.

(2) *Amelia Booth*. Henry Fielding. Barral Editores.

(3) *Joseph Andrews*. Henry Fielding. Clásicos/Alfaguara.

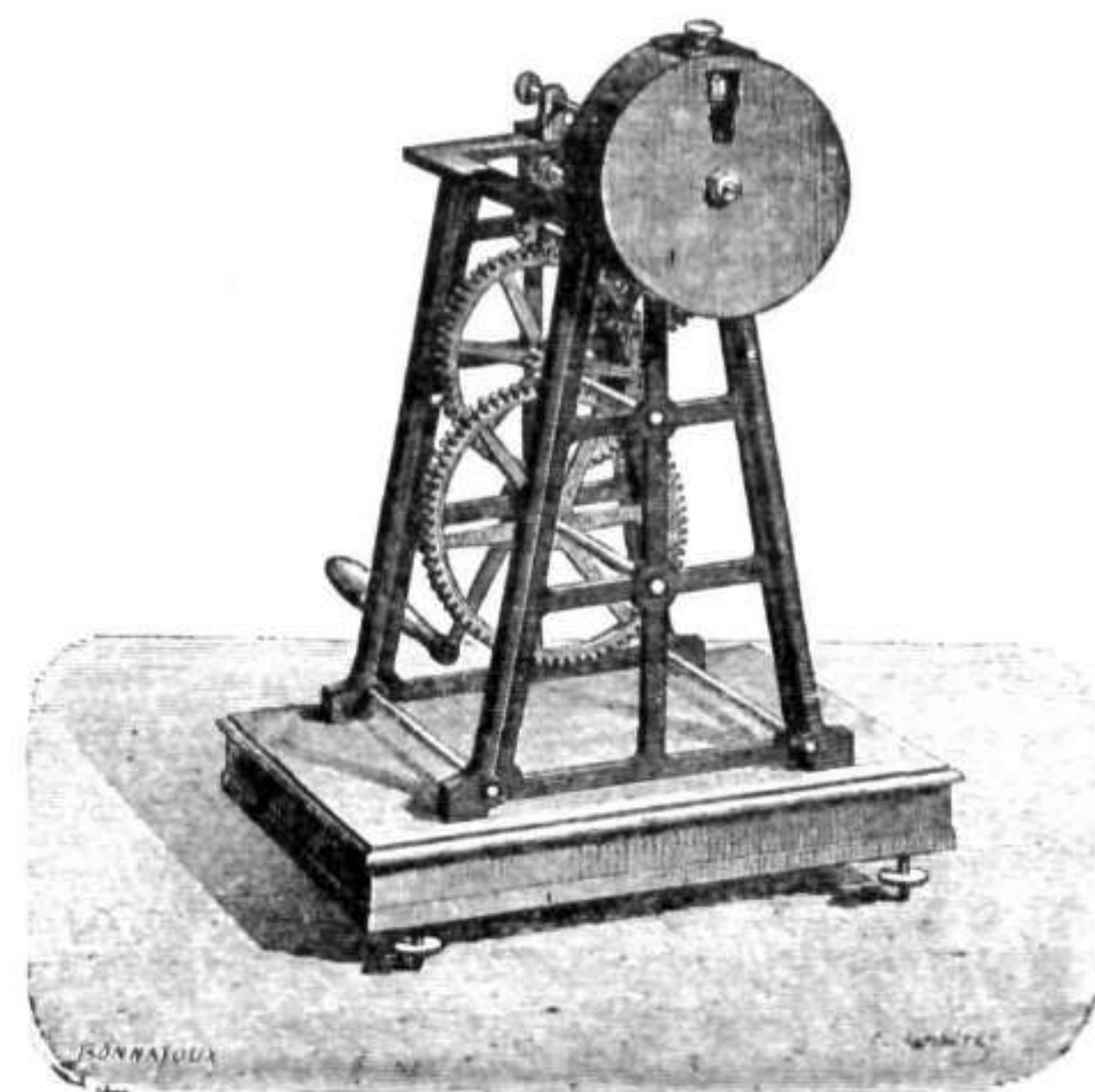
Fielding, como Sterne, ha recibido una poderosa influencia cervantina. En el caso de Sterne se confirma una más profunda asimilación de *El Quijote*, que propiciará una mayor renovación, una total *transgresión* de las formas creativas, como en *Tristram Shandy*, sin que por ello se borre la huella patente de Cervantes (como tampoco de Rabelais), y facilite posteriormente las bases de otros futuros renovadores, como Joyce o Nabokov.

Fielding propone su teoría de que «las grandes obras de ficción (*El Quijote*, por ejemplo) describen la naturaleza humana con más veracidad que los relatos históricos». Y, a partir de don Alonso Quijano, parodiar unos personajes tan virtuosos como extravagantes, y esto en parte por ser víctimas de sus lecturas (Quijano y Mr. Adams vuelven a coincidir). Ahora bien, la «locura» del caballero o la ingenuidad sin par del pastor Adams son una constante que propicia las empatías del lector intemporal.

Así como Cervantes aborda en su novela la parodia de los libros de caballerías, Fielding parodia la indigencia intelectual de su tiempo, de manera que en *Joseph Andrews* recoge la «variada dialéctica» con que se abordan las cuestiones de su tiempo, que irán desde los peliaguados temas religiosos o filosóficos, revisados por Mr. Adams al ritmo de las *conversaciones del caminante* hasta otros de índole más frívola, lances con mojigatas, peleas a puñetazos, encuentros con salteadores, un juicio en el que el juez mejor hubiera hecho cantando himnos litúrgicos en el retrete, como la tía-abuela de los Durrell. Y así, culminar en el libro cuarto, con un episodio de ensoñaciones y equívocos de tálamo que, por su argumentación y desenlace, recuerda al cervantino trasegar de Maritornes.

Cervantes y Fielding coinciden, pues, en un peregrinar semejante por una escuela de vida, donde una sola moraleja es viable: *el desaprendizaje*. Aunque la escuela picaresca, tanto para Fielding como para Sterne y otros escritores ingleses, no fue conocida más que por traducciones, lo que justifica la ausencia de un entorno más grotesco y una sátira más descarnada y vital que aporta el pícaro con su *joie de vivre*, elementos que se encuentran no tan acusados en Scarron.

Advierte oportunamente José Luis López Muñoz en el prólogo a la obra de Fielding que en *Joseph Andrews* «como en la música, la repetición y la variación son la clave del des-



arrollo narrativo». Y esta óptica de López Muñoz es más adecuada en tanto que los planteamientos estilísticos de la prosa de Fielding parecen devenir del caos a una sinfonía contundente y machacona hacia el «crescendo» reunido en el cuarto libro que condena la novela, en una progresiva intensidad requerida por el tono y dinámica que enfilan las cuentas engarzadas de los distintos episodios. Podría, acaso, evocarse la ortodoxia del bolero de Ravel.

Así pues, las *variaciones* sobre el tema cervantino que *Joseph Andrews* aporta se rigen de una doble y ambigua connotación, musical y lingüística. Su escenificación de la parodia en el tiempo presente (al de Fielding) es absolutamente *ejemplar* hoy día.

Ojalá que mediante la traducción de novelas como *Joseph Andrews* se ayude a un mejor conocimiento de la historia, sin «hazañas», con minúscula y de grande rutina, de donde, y sólo *ahí*, puede surgir la figura de Alonso Quijano o de Mr. Abraham Adams.

ERNESTO PARRA

MEMORIAL DE UNA EXISTENCIA REALZADA POR OBRA DEL ARTE

JOSE DE CASTRO ARINES: *El libro de la vida de Manuel Ribal*. Ediciones Rayuela. Madrid, 1979.

He aquí un libro elaborado bajo el franco influjo de la confianza. Una obra realizada mediante la trama que

nace de la conjunción conversacional de varias entrevistas entre un interlocutor valioso: el pintor Manuel Ruibal, y su biógrafo acucioso y ocasional, el crítico José de Castro Arines.

La peripecia y la satisfacción creadora se conjugan solidariamente a través de las páginas de la obra, cuya intención es la de mostrarnos, por encima de cualquier otra iniciativa de fascinación literaria, la dimensión artística y humana de Ruibal, hoy por hoy una figura consular en los anales de la pintura española contemporánea.

Sorpresivos y fulgurantes como la irrupción de un meteoro sobre un cielo tranquilo, los sustanciosos tramos de la existencia del biografiado, van surgiendo en toda su plenitud, como desde un espontáneo milagro de la comunicación, con contornos sinceros y emotivos.

—*Mi familia*—dice Ruibal, abriendo el fuego de la jugosa charla—*es humilísima, mi madre era jornalera y yo nací en la cárcel de Pontevedra. ¿Usted recuerda el tiempo del estraperlo? ¡Cómo no va a recordar los años del hambre! Pues sucede que mi madre, para poder comer, se dedicaba al estraperlo que era el pan de los pobres: se compraba aquí y se vendía allí, lo que fuese: aceite, maíz, harina, patatas, habas, azúcar... Mi madre vendía lo que daba la tierra del país, y compraba lo que no daba, ya sabe usted. En una de estas la pillaron los carabineros y como no podía pagar la multa, pues, lo de siempre, la chirona por tres meses, y como estaba de ocho meses, al siguiente mes, el 28 de noviembre, nací yo.*

Como se desprende de la propia confesión, la vida de Ruibal se nos aparece como predispuesta a sortear cierto evidente estigma de tragedia. Y las afirmaciones anteriores se complementan certeramente cuando De Castro Arines prosigue extrayendo de las memorias de su personaje los constitutivos esenciales de este atrayente inventario; o, dicho de otra manera, recomponiendo—como diría el filósofo—los fragmentos del espejo roto y obsoleto, donde una y muchas veces se viera reflejado ese hombre. El mismo que, retomando el diálogo, añadirá luego:

—*Bueno. Una familia pobre. Mi padre también andaba en el estraperlo, pero supo deshacerse a tiempo, como supo deshacerse de mi madre, aunque mi madre siempre nos dijo que había sido ella la que rompiera las relaciones del amor; yo así lo creí, pues era mujer de gran temperamento, capaz de salir adelante sin ayuda de nadie. Era un temperamento como el de mi abuela, que tuvo seis hijos sin casarse. Como usted ve, una mujer de mucho genio, o sea de mal genio, aunque era grande la querencia que me tenía. El año cuarenta y dos fue, como usted sabe, para los pobres, que no le voy a cansar con calamidades que pasaron en mi casa mi madre, mi abuela, mi hermano y todas las demás gentes de la clase puñetera gallega. Y había que continuar en el estraperlo, o no se comía, como mi madre hizo, que ahora ya estaba yo también para ayudar al hambre y aquello se había convertido*

en un modo natural de vida para los pobres. Usted me entiende.

Y así van desfilando, conmovedoramente, las azarosas alternativas que se eslabonan en la trayectoria del artista de Porranes, a quien veremos tiempo más tarde, convertido en un típico rapaz de su aldea nativa; concurrente más o menos asiduo de la escuela del predio donde, a poco de andar, comenzaron a ponerse al descubierto sus inquietudes por las cosas del dibujo y la pintura. Por el mismo camino nos lleva a describir las diversas actividades que le tocó desempeñar en esa infancia con mañanas más neblinosas que soleadas, y ahonda con lujosa minuciosidad en las cambiantes circunstancias de las mismas, o en las características de los múltiples y subordinados oficios que hubo de realizar para contribuir, a su manera, al

sostenimiento de las casas; de esas casas que el cada vez más diezmado grupo familiar, también iba cambiando por inconvenientes o por una mejora temporal. Simultáneamente, recuerda sus primeros contactos serios con el mundo de la pintura mayor, las instrucciones que recibió, a golpe de simpatía, de un viejo militar que distraía sus ocios estivales en la aldea de Cangrallo, de la cual era ahora residente.

Sin resignar ni uno solo de esos momentos trascendentales de la vida de Ruibal, De Castro Arines se preocupa por extraer de la misma aquella que trasunta esa dimensión ejemplificadamente espiritual que ha singularizado al personaje elegido. Así, pues, nos informa, con lujo de detalles, de su titubeante viaje y su correspondiente peregrinaje madrileño, con sólo con-

novedades editoriales

BORIS VIAN: **La hierba roja.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

RAFAEL ALBERTI: **La arboleda perdida.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

JULIO CORTAZAR: **62 / Modelo para armar.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

JOSEPH CONRAD: **La línea de sombra.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

JOHN STEINBECK: **La perla.** Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

JAVIER VILLAN: **Nocturno, amor y mar.** Las Ediciones de la Banda Moebius, S. A. Madrid, 1980.

ESTEBAN CONDE CHOYA: **Agua viva.** Ed. Rodas. Barcelona, 1980.

FRANCISCO GARCIA MARQUINA: **Guía de los castillos de Guadalajara.** Diputación Provincial. Guadalajara, 1980.

AMALIA GOMEZ: **Visitas de la Real Hacienda novohispana en el reinado de Felipe V.** Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1979.

FERNANDO BURBANO GARCIA: **Resistencia a la rodadura.** Ed. del Autor. Zaragoza, 1980.

JESUS LALINDE ABADIA: **La administración española en el siglo XIX puertorriqueño.** Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1980.

J. A. MORAL SANTIN: **El capitalismo en la encrucijada.** Ed. Akal. Madrid, 1980.

GREGORIO CEDILLO MENCIA: **Gritos de silencio hacia ti.** Comunicación literaria de autores. Bilbao, 1980.

MARIA DEL PILAR BERNAL RUIZ: **La toma del puerto de Guayaquil en 1687.** Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1979.

ENRIQUE DE LA MATA RODRIGUEZ: **El asalto de Pointis a Cartagena de Indias.** Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1979.

ANTONIO GARRIDO ARANDA: **Organización de la Iglesia en el reino de Granada y su proyección en Indias.** Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1979.

ANTONIO DEL CAMINO: **Segunda soledad.** Col. Melibea. Talavera de la Reina, 1980.

CESAR ALLER: **Signos en fuego vivo.** Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1980.

FRANCISCO DE QUEVEDO: **El Buscón** (Ed. de Domingo Induráin). Ediciones Cátedra. Madrid, 1980.

LEONARDO SCIASCIA: **El mar de color de vino.** Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

JESUS FERNANDEZ SANTOS: **Labirintos.** Ed. Argos/Vergara. Barcelona, 1980.

JOSE AGUSTIN GOYTISOLO: **Palabras para Julia y otras canciones.** Laia Literatura. Barcelona, 1980.

JOSE M. ALVAREZ CRUZ: **Elogio de la URSS.** Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

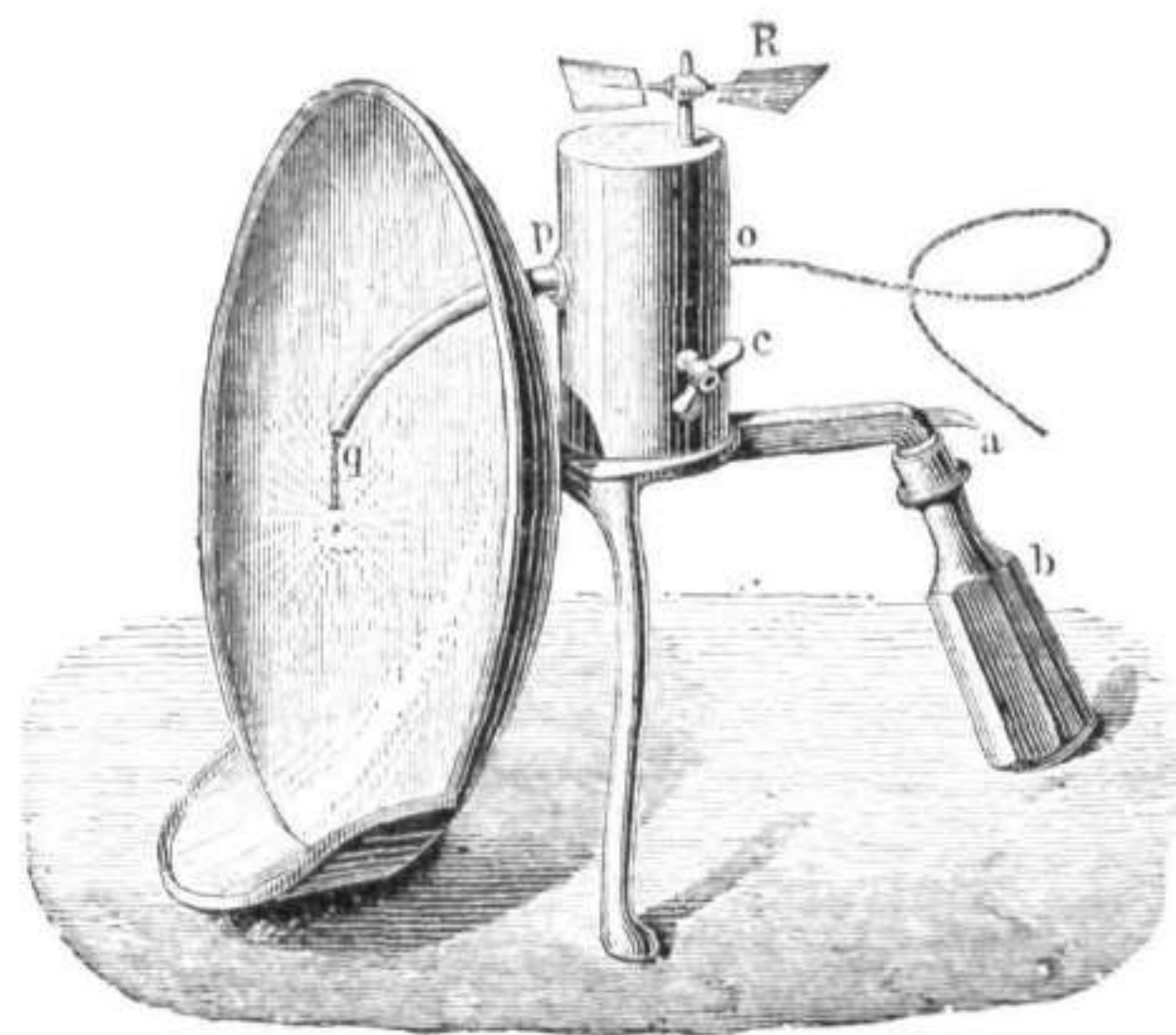
PROPERCIO: **Elegías.** Balneario Escrito. Valladolid, 1980.

JOSE MARIA GIRONELLA: **Un hombre.** Ed. Destino. Barcelona, 1980.

GONZALO TORRENTE BALLESTER: **La saga/fuga de J. B.** Ed. Destino. Barcelona, 1980.

cuentaduros de capital; y la sobrevivencia dura de un andar a trancas y barrancas, entre el vive como puedas y las pensiones de mala muerte. Pero este acertado desplazamiento capitalino, como aquellos otros que se sumarán más tarde, servirán para descubrirle ventajosamente, y dentro del ámbito más auténtico, a mentores imprescindibles, como El Greco, Murillo, Zurbarán, Rivera o Goya, los cuales, como lo expresará más tarde el propio Ruibal, «estaban allí, y no en las hojas del calendario».

Con el aval de los descubrimientos surgidos de estas reiteradas frecuentaciones, principalmente al Museo del Prado, las que a la postre servirán para consolidar su tesitura pictórica, Ruibal realizará más tarde su primera exposición, que tuvo lugar en Murcia. Alentado por los prometedores resul-



tados de aquella positiva aventura, el todavía primerizo artista viaja, haciendo auto-stop, a París, en donde enfrenta la vida nada llevadera de la Ciudad-Luz. Vuelve a aposentarse en hostales mezquinos, oficia de descargador ocasional de mercancías y hasta, impelido por los apremios de la pobreza irremediable, debe dormir bajos los puentes del Sena, arrojando su temblor inevitable nada más que con providenciales hojas de periódicos. Sin embargo, ¡qué importaban esa y otras muchas continuas penurias!, puesto que, como anteriormente había sucedido en la capital de su país, la metrópoli, en compensación de tantos sufrimientos, se mostraría plena de generosidades, al mostrarle el arte universal en la amplitud de su expresión más pura, las realizaciones de los más insignes maestros del mundo impre-

HERMAN MELVILLE: **Bartleby, el escribiente**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

El Abencerraje (Ed. de Francisco López Estrada). Ediciones Cátedra. Madrid, 1980.

LEONARDO SCIASCIA: **Cándido o un sueño siciliano**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ROSA CHACEL: **Barrio de maravillas**. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

A. ESCAÑO, J. M. CHACON, S. HERRANZ, A. MOLLEDO: **Antología poética**. Ed. de los Autores. Madrid, 1979.

GIORGIO SCERBANENCO: **Muerte en la escuela**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ANDRE MALRAUX: **Los conquistadores**. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1980.

JAMES BALDWIN: **El cuarto de Giovanni**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

PABLO NERUDA: **Navegaciones y regresos**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

LUIS DE GONGORA: **Antología poética**. Ed. Losada. Buenos Aires, 1979.

JUAN PASTOR: **«El» y la sombra del último viaje**. Tesis Editorial Juárez. México, 1980.

PABLO LUIS AVILA: **El cazador de islas**. Col. Anade. Granada, 1979.

WILLIAM BURROUGHS: **Nova Exprés**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

CARLOS FUENTES: **Una familia lejana**. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ANTONINA ABAD SANZ: **Tres amigos inseparables**. Col. Savia. Barcelona, 1980.

MARIA LUISA IMBERNON: **Aventureros sin patria**. Col. Savia. Barcelona, 1980.

CARMEN KURTZ: **Veva**. Ed. Cuatro Vientos. Editorial Noguer. Barcelona, 1980.

ALFONSO PACHECO: **La cría del cachorro**. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.

VITORIO MANASSE: **Los papagayos**. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.

ANNETE Y PATRICK MIOULANE: **Las plantas de interior**. Ed. de Vecchi. Barcelona, 1979.

LUIS PEREZ BELTRA: **Oscuras huellas**. Publicaciones Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1980.

CLEMENTE GUIDO: **Noches de tortura**. Ed. Nicarao. Managua, 1980.

J. MARTINEZ MATAIX: **Retazos tau-rinos**.

RICHARD SENNET: **Narcisismo y cultura moderna**. Ed. Kairos. Barcelona, 1980.

JEAN GIONO: **Jean le bleu**. Ed. Trieste. Barcelona, 1980.

WIM WENDERS: **En el curso del tiempo**. Ed. Trieste. Barcelona, 1980.

J. J. ROUSSEAU: **Ensayo sobre el origen de las lenguas**. (Edición de Mauro Armiño). Ed. Akal. Madrid, 1980.

ALEJANDRO SENDRA y Asociación Cultural Rellu: **Rellu (conocer un pueblo)**. Publicacions de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1980.

RICARDO BELLVESER: **Manuelaes**. Fdo. Torres, Editor. Valencia, 1980.

ALTHUSSER, MACHEREY, BALIBAR: **Filosofía y lucha de clases**. Editorial Akal. Madrid, 1980.

JOSE VEGA MERINO: **Lo que a mí me pasa**. Col. Provincial. León, 1980.

LUIS MARTIN SANTOS: **El combate de Santa Casilda**. Ed. Akal. Madrid, 1980.

JENARO TALENS: **Otra escena Profa-**

nación (es). Hiperión. Madrid, 1980.

RAFAEL GARCIA SERRANO: **La fiel infantería**. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.

JUAN MENA: **Fiebre de verano**. Impenta San Pablo. Córdoba, 1980.

JOSE RIOS: **Escritos**. Ed. del Autor. Montevideo, 1980.

WALTER GONZALEZ PENELAS: **Poemas de amor y otros dolores**. Editorial Angaro. Sevilla, 1980.

JORGE MARETTA: **Alusiones**. Ed. Angaro. Sevilla, 1980.

PABLO BARRIGA: **Cuentos**. Casa de la Cultura. Quito, 1979.

EMILIO ROMERO: **Crónicas malditas**. Ed. Planeta. Barcelona, 1979.

HONORATO DE ARCE: **Las piedras de Cantarranas**. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1979.

JOSE LUIS ABELLAN: **Historias de posguerra**. Ambito Literario. Barcelona, 1979.

ROSA CRUCHAGA DE WALKER: **Bajo la piel del aire**. Ed. Nacimiento. Santiago de Chile, 1978.

AGUSTIN GARCIA ALONSO: **Destellos**. Agrupación Hispana de Escritores. Mataró, 1979.

LUIS FELIX: **Los designios**. Casa de la Cultura. Quito, 1979.

EDUARDO MORAN NUÑEZ: **Muchacho majadero**. Casa de la Cultura. Quito, 1979.

VICTOR MANUEL RENDON: **Lorenzo Cilda**. Casa de la Cultura. Quito, 1979.

MANUEL ABREU ADORNO: **Llegaron los hippies**. Ed. Huracán. México, 1979.

CARLOS CARRION: **Los potros desnudos**. Casa de la Cultura. Quito, 1979.

sionista, a los que volvió todas las veces que le fue posible, lo mismo que a los museos o pinacotecas donde exhibían los *fauves*, que tanto influirían en sus creaciones del futuro.

Todo esto resulta perfectamente consignado a través de este texto vital, junto a los positivos residuos emocionales que le depararán otros viajes que Ruibal realizará a Berna, o a Roma, tan preponderantes para su trayectoria, como aquel otro que se traducirá más tarde en la reimplantación en sus lares galaicos. En todas y en cada una de estas andanzas está presente y latente una renovada aportación que va situando y decantando más espectacularmente, y en la plenitud precisa, la figura de uno de los valores más auténticos y originales de nuestra plástica actual.

Mediante un estilo limpio, dialogal y directo, De Castro Arines—tan solvente crítico como excelente expositor—nos ha legado un estudio que conforma un prolijo y ejemplar volumen, en el cual no se prescinde de la apreciación rigurosa que la labor de Ruibal merece.

El texto está complementado por una numerosa serie de ilustraciones, en blanco y negro, de acertada elección, que son imprescindibles, para interpretar con fidelidad y acierto la trayectoria del admirable maestro gallego.

ARIEL FERRARO

UN ACERTIJO ARTIFICIAL

CLAUDIO BASTIDA: *Constitución sobre la tierra*. Fondo Editorial Heliodoro. Madrid, 1979.

En su día, el fallo del Premio Heliodoro tuvo la virtud de provocar la duda cartesiana, hiperbólica y universal, ya que abarcó no sólo la realidad concreta del Jurado, la verdad efectiva de la entrega del premio, el más suculento, con sus diez millones de pesetas, anunciado y prometido, sino también la existencia misma del autor premiado.

Al publicarse por el Fondo Editorial Heliodoro la novela ganadora (diciembre/79), si bien no se disipan con ella algunos interrogantes, al menos se nos develan datos biográficos de Claudio Bastida; aunque, por fuerza de un daimon posible, genio maléfico engañador, como en Descartes, incluso este Claudio Bastida—para algunos— puede ser nada más que un seudónimo que oculta otra identidad en sombras.

Sea de esto lo que fuere, he aquí algunos hitos que de la *vida* de Claudio Bastida, ganador del Premio Heliodoro, se nos anticipan: Nació en un pueblecito minero de la provincia de Huelva, Tharsis, del que habla la Biblia, en 1933. Huérfano desde los tres años por causa de la guerra civil, ha vivido en Sevilla, Toledo,

UNA LUCIDA ENCARNADURA POÉTICA

MARIO TREJO: *El uso de la palabra*. Editorial Lumen. Barcelona, 1979.

En la contraportada de este libro de Mario Trejo, poeta argentino, ya se nos advierte que se trata de «una obra coherente, despojada, límpida y fiel a sí misma como un fenómeno biológico». Efectivamente, los poemas de Trejo exigen un lenguaje particular cada uno de ellos. Lejos de fiar su trabajo a esbozar lo que suele denominarse una «unidad de conjunto» o bien una «unidad temática» (ejercicio que salvo extremos geniales suele subordinar la calidad poética al desarrollo del asunto que trata) el autor deja que cada poema dicte su propia Ley. La unidad de la voz se consigue así por el nivel de calidad que cada poema—y el conjunto—expone. La tensión unitiva de cada libro (son tres reunidos en este volumen) por la entrañable veracidad con que Trejo escribe. Y lo hace sin ejercer el muy difundido e impune truco de escribir en base a una *receta*, a un *molde* preconcebido, a un *tratamiento del tema* estructurado de tal modo que el efectismo se confunda con inteligente soltura. Esto suele ocurrir a menudo con aquellos poemas que se cronican a sí mismos y que, por lo general o casi siempre, no detentan esos versos aislados en los que se reconoce el riesgo del verbo, en definitiva, el riesgo del poeta.

Madrid, Barcelona, México, Buenos Aires y Atenas, desempeñando los más diversos oficios. Desde 1960 reside en Francia. En cuanto a su «currículum» literario, *Constitución sobre la tierra* viene a ser su primera novela (aunque posea otra inédita, *Cuestión de milenios*, que, según parece, aborda un tema similar, si bien desde otra perspectiva), ya que Bastida viene del ámbito de la poesía por haber incursionado en ella con dos poemarios: «Silogismo en bárbara» (1977) y «Descripción de Grecia» (1978), finalista del Adonais.

Constitución sobre la tierra intenta ser una *alegoría apocalíptica*, con utilización de símbolos crípticos de catástrofe. Y, que oscura y laberínticamente parece apuntar a una degradación universal de valores como ponderación del mundo contemporáneo. Adrede se utilizan aquí términos de tanteo (intenta, parece) porque, en definitiva, todo resulta tan oscuro, oscurecido al máximo, enredado, complicado, que no es fácil hacer afirmaciones más taxativas.

Lo que sí puede asegurarse con mayor precisión, con menor temor a equivocación, es que la novela se basa en dos captaciones o intuiciones fundamentales.

Tres obras: *Critica de la razón poética*, *El amor cuerpo a cuerpo*, *Lingua franca* y otros poemas aislados reúnen así treinta años de la poética de Mario Trejo, un nombre que generacionalmente se une en la Argentina a los de Juan Gelman, Francisco Urondo, Alfredo Veiravé, Walter Adet, Juan José Hernández, Jacobo Regen, Miguel Ángel Pérez y Holver Martínez Borelli, entre otros.

A lo largo de las tres está presente este matrimonio de dos solitarios: Mario Trejo y la historia de su época. En ella fue parido para contemplarse, por eso en sus poemas hablan, unidos, el testigo y la víctima. Y lo hacen con una indeclinable apuesta vital:

*Ciudadela de la oscura verdad que
[desampara al
hombre: yo soy tu prisionero y soy tu
[fugitivo.*

¿Mi contraseña?

*Ejercer tu silencio, solicitar tu es-
[truendo.*

*Porque, ¿qué es entonces la poesía
[sino una
fanática consigna, una tensión entre los
muertos y las profecías?*

Una poesía en pleno ejercicio de libertad expresiva, escrita con un lenguaje que no admite otro término, otro condicionamiento que la naturaleza de su verdad, otra ideología que su salto mortal. Y es ése su poder. Su atmósfera, esa «Breve vida feliz / Breve muerte feliz» de la que nos habla Mario Trejo.

Una primera: *La significación cósmica de los actos humanos*. Su repercusión benéfica o maléfica en todas las instancias, tanto sociales cuanto naturales. El obrar del hombre adquiere una resonancia tal que trastorna no sólo las relaciones humanas, las interacciones grupales, sino que trastrueca también el orden de la naturaleza en cuanto tal. «Comprendía la desproporción existente entre la ruín vulgaridad de sus faltas y las descomunales transformaciones planetarias que sin razón presentía, pero se dijo que tal vez no era ella el único testigo y que algún pecado había de ser el último, el que pulsara el botón que pusiera en marcha el motor del cataclismo. Último, pero no más grave; último, pero no nuevo ni distinto; último solamente. La ultimidad era el venero y la razón de sus poderes destructores» (p. 50). Esta verdad básica adviene visualizada a *nivel humano*, en un conjunto de rupturas, de antiguos y actualizados odios y divisiones familiares [(los hermanos José, Margarita (Ninfa), Luisa y Mauro, de la casona maldita, signados por la disensión, crimen y tragedia; el matrimonio morganático de Mesalina; el castigo y la degradación del abate Nepomuceno)], de desencuentro social (los ha-

Así el amor, la revolución, la realidad con sus terribles pasajeros, los inviolables ojos del que recuerda el mundo van desgarrando este fresco donde Trejo queda «clavado a mediodía / solo a solas con el Solo».

Así su lenguaje es dictado por esas experiencias. Cada una (la realidad, la revolución, el amor) legisla con su particular expresión, lo que es más con su *particular intimidad*, sobre el poema, dándole también su personal cosmogonía, de tal manera que la poesía de Trejo goza de una feliz anarquía de enfoques en los distintos trabajos, desvirtuando el facilismo del poema trucado al que me refería al principio. Trejo no subordina tanto el tema a su lenguaje como escritor, como escribe —internalizando su visión— al ritmo que el lenguaje del tema (los elementos como materia expresiva) le imponen.

Articulada fundamentalmente por el pensamiento, conmovida siempre, la poesía de Mario Trejo avanza desde *Crítica de la razón poética* —su primer libro— hasta *Lingua franca* y aquellos poemas por los que obtuvo el Premio Casa de las Américas 1964, sin altibajos, con una contundencia que, acertadamente, elude lo apodíctico y se afirma en sufrientes evidencias interiores. La poesía de Trejo le va tejiendo su historia, en ningún momento deja de ser uno con lo que nos cuenta. Tal vez ese sea un modo, que el poema se parezca a un hombre, que la identidad literaria sea una criatura. Tan parecida a sí misma, y por ello mismo capaz de crearse, capaz —creo que la poesía lo puede— de transformarnos.

Hay algo de los poemas de Mario Trejo que nos deja la misma impresión que tenemos luego de haberlo leído a

Raúl González Tuñón o a Carlos Drummond de Andrade, ese altísimo poeta contemporáneo que muchos olvidan y a quien Mario Trejo bien reconoce como un maestro (de muchos). Ese algo tal vez sea la «actividad» —entendida más como *acto* que como *acción*— de la época en el poema. La anécdota se borra como tal, pero deja su ser intacto, su significado. No sus interpretaciones. Y por eso perdura, porque no fue «usada».

Esta fidelidad del alma a la memoria salva la escena y el poema, la anécdota deja de ser tal porque ha encontrado un cuerpo, una dolorosa dependencia. Ya tiene origen para morir.

El uso de la palabra no transgrede esa fidelidad. En algunos poemas de amor a una mujer el tono de Trejo quizá ceda un tanto al ritmo emotivo, pero concluye siempre con plena poesía: «Ella, que tiene la debilidad de esperarme / Y la manía de quererme / Tú, donde el error se hace acierto o belleza / Tú, que tienes la delicadeza de existir.»

Ante el embate de sentimiento y los riesgos de un lenguaje «natural», Mario Trejo logra penetrar sus medios expresivos, transminarlos y, sin que exceda su significado, lo que cuenta alcanza gravitación, soledad y grandeza.

El uso de la palabra se lee, reconociendo verso a verso, lo que la poesía significa en lúcida carnadura y es, sin exageraciones, uno de los pocos libros que, en los diez últimos años, pueden mostrar en lengua castellana una obra fundada en una voz entera. Un poeta de pie, claro y verdadero.

LEOPOLDO CASTILLA

bitantes del pequeño pueblo innominado, despavorido; la lapidación de Mauro asumida en forma colectiva, etc.); y a *nivel de naturaleza*, en el incesante diluvio que todo lo inunda en su vorágine, los charcos verdes, los charcos amarillos del azufre pestilente, los charcos rojos de la hemorragia inextinguible; en el terremoto que abre grietas de catástrofe, precipicios hondos, densa niebla, grutas y cavernas imprevistas; en la persistente inclemencia terrorífica del meteoro desolador, etc.

Una segunda: *El sentido mítico y paradigmático, reiterativo y ejemplar, de los acontecimientos*. Lo que acontece a esa gente, a ese pueblo miserable, ya ha sucedido, y sucederá inexorablemente a la humanidad entera. Tiene, pues, un sentido intemporal —«in illo tempore»— originario y ejemplificador, a la vez premonitorio y reiterativo. La novela quiere ser, pues, simultáneamente, crítica y profética. Esta intencionalidad puede visualizarse en el juego continuo de un tiempo congelado, detenido (esa cronología sin reloj de los «quince años» que se reitera puntualmente y «al mismo tiempo», sin alternativas de pasado-presente-futuro; los hechos soñados-vividos; las pesadillas-rea-

lidad; las visiones-telepatía, etc.) y también a nivel religioso, en unas aproximaciones reiterativas con lo bíblico y lo cristiano, en un cierto paralelismo inevitable de Mauro-Caín, por ejemplo, de el alcalde-Mesalina, su esposa, con Pilatos y su mujer; José y los doce emisarios con Jesús y sus apóstoles, además de reiteradas frases evangélicas repetidas.

Por otra parte, el pueblo aislado por el agua, como una isla flotante, sin comunicación alguna, con un entorno de olas renegridas, es lo «separado» del resto del universo y a la vez el «axis mundi», «centro del mundo o nuevo paraíso, la promesa de una nueva dimensión para la especie humana» (p. 154).

No obstante la densidad y exhaustiva riqueza de estas intuiciones centrales, los oscuros símbolos utilizados (alucinaciones, parasicología, cataclismos), el estilo literario, con frecuencia, demasiado altisonante, el tono desmesurado y catastrofista que desea impresionar o apabullar, el oscurecimiento de la acción adrede complicada y laberíntica, hacen que la obra se frustre en gran medida, se reduzca a un acertijo artificial, inflado, que no impresiona y acaba por no convencer. Pese a que —justo es reconocerlo— exis-

ten páginas de una gran plasticidad e incluso de auténtica vibración dramática (como aquellas que describen la multitud que se agolpa en el viejo templo del abate Nepomuceno).

La impresión final, un balance último, resultan, sin embargo, desazonantes: una excesiva pretensión abarcadora con una equivocada elección de medios expresivos y simbólicos. Una alegoría, en suma, que padece también las consecuencias del cataclismo apocalíptico.

ROLANDO CAMOZZI

LA NOVELA ESPAÑOLA DEL XIX Y XX

Perspectivas de la novela. Ensayos sobre la novela española de los siglos XIX y XX. Varios autores, con una nota introductoria de Alva V. Ebersole. Cuaderno 5. Col. Albatros Hispanófila. Ediciones Albatros. Madrid, 1979.

El contenido de este número limita la extensión de su título general, *Perspectivas de la novela* (sin ignorar su más preciso subtítulo), en favor de la densidad de contenido. Lejos de recoger un panorama sintetizador, ofrece primeros planos, cuyo aglutinador no es lo estructurante de la novela, sino un valorativo factor estructurado: el *concepto* manipulado por la palabra, en diversos autores de las dos últimas centurias.

Al enfrentarse Mariano López al naturalismo *sui generis* de Galdós, ha elegido *La desheredada*. El interés de este estudio reside en las reservas con que se enjuicia la asimilación del zolismo por el novelista canario: invita a una meditación sobre la difícil y siempre hispanizada aclimatación del naturalismo a nuestra mentalidad. En todo momento, un poso de esperanza restañó el tumor lacerante del *determinismo* de esta escuela; una fe en el hombre trascendió la sentencia condenatoria dictada por el manifiesto naturalista; un sentimiento lúdico, creativo, estético, fundió la niebla pesimista de una filosofía desesperanzada. Por ello, nuestro naturalismo —como *nuestro* fue el plateresco, *nuestra* la maurofilia, *nuestro* el barroco— se metamorfoseó y vino a dar de pensamiento en *ismo*, de escuela en genialidad, de corriente en moda. La fórmula fue la *lucha por la vida* y dos variantes: el aniquilamiento del antihéroe a manos de sus propios errores o agotado por la lucha misma, que, sin sospecharlo, actúa en él de *catarsis*. Estructura libre, a la postre, frente a *fatum*, determinismo.

Gabriel H. Lovett, por su parte, prefiere enfrentarse a Galdós. Y lo hace

desde distinto ángulo: la motivación que lo impulsó a incluir en un mismo episodio dos eventos históricos de diferente cuño: el motín de Aranjuez y el levantamiento del Dos de Mayo. Tras de algunas lucubraciones que le llevan a considerar como lo más posible la oportunidad que este método le brindaba de enfrentar dos sublevaciones populares, el crítico ilustra su teoría con el análisis argumental de ambos movimientos. Ello le ofrece ocasión para sondear la postura de Galdós frente a las dos reacciones. El tratamiento literario denotaría una reserva del escritor ante los hechos del 19 de marzo, evidentemente denostados por el protagonista, Gabriel Araceli, y una respetuosa simpatía por los acontecimientos que asumieron las mismas figuras —el pueblo— ante distintos móviles. Su lectura despierta el interés que frecuentemente reclaman los enfoques aislados de sus contextos, por demás necesarios para completar la totalidad del objeto investigado. El riesgo de partir de lo particular está no en su método, perfectamente válido, sino en lo mucho que coarta la posibilidad dialéctica histórica. Es sugestiva la tesis, sí, pero tesis al fin que no descalifica otras posibles causas. La concepción misma de los *Episodios* suponía una ordenada revisión de todos los acontecimientos históricos cronológicamente, pero no todos habían de configurarse necesariamente a los requerimientos de una novela. ¿Fue, acaso, este otro el motivo del ajímez argumental del *Tercer Episodio*? Cualquiera puede ser válido con tal de que tenga rigor científico, sea útil como presupuesto de trabajo y ofrezca unas conclusiones de cierta universalidad. Todo ello se sugiere en este trabajo que añade el incentivo de invitar a participar en él con aportes personales.

Un estudio comparado de dos novelas galdosianas —*La de Bringas* (novela contemporánea) y *La de los tristes destinos* (Episodio)— permite a Denah Lida, a su vez, adentrarse en la postura del escritor canario ahora ante un hecho histórico: la revolución del sesenta y ocho, sus circunstancias precedentes y sus consecuencias. Aparte del interés objetivo del tema —en él se distinguen dos enfrentamientos ante una misma realidad: el derrocamiento de Isabel II—, es mención oportuna el que se desprende de su tratamiento. Simultáneamente se van contrastando pasajes correspondientes a las dos narraciones con el fin de destacar sus opuestos emplazamientos, pero las consecuencias no se demoran reservándolas para un inventario final de las tradicionales conclusiones: las tesis van desprendiéndose escalonadamente según avanza la investigación.

En resumen, se comienza por un presupuesto de trabajo en el que Galdós se enfrentará al contenido político del sesenta y ocho —prudente en la *Novela contemporánea* y decidido en el *Episodio*— y la demostración de dicho presupuesto se irá jalonando en ejemplos pertinentes.

Otros autores merecen la atención del resto de los comentaristas: a Cyrus de Coster es Valera y su tratamiento del neologismo lo que le atrae. Espe-

cial actualidad cobra este aspecto lingüístico en un momento en que, como el del autor de *Pepita Jiménez*, la importación del término foráneo está harto dispuesta a su lexicalización en detrimento de su correspondiente vernáculo. De Coster no ve en este uso un fin estilístico del que, no en balde, fue agudo crítico: hay una sátira de la xenofilia de los personajes que la ejercen.

Con frecuencia se escucha la anécdota que refiere cómo personajes mitificados han considerado el uso de distintas lenguas de acuerdo con los referentes: todos coinciden en utilizar una para hablar de Dios, otra del amor y el resto según las afinidades entre su fonética y cualquier aspecto sinestésico asociable a ella: esto es lo que se atribuye al bien informado parecer de dos comentaristas —A. Rodríguez y J. Guttmann— a doña Emilia Pardo Bazán en el estudio que de este aspecto hacen en *Los pazos de Ulloa*. Ciertamente pueden señalarse especializaciones de acuerdo con la calidad de los mensajes a lenguas que avatares históricos (no menos que las modas y, en exceso, el tópico) han calificado expresamente para ciertos contenidos. El francés, por su eufonía y la concepción amorosa que a su país más se le atribuyó que se le enjuició, fue lengua altamente prestigiada para expresar mensajes sentimentales. Modas, gustos de época, encasillamientos, a los que, se ve en este estudio, no fue ajena la escritora gallega.

Aspectos de la obra de Unamuno, Azorín, Goytisolo, ofrecen en otros análisis, material interesante para provocar la atención sobre la novela española. Mención especial me merece el tema que atrajo la atención de Phyllis Zaflin B.: la novelística femenina de los últimos años en España es fenómeno que por su especial característica, su producción generosa y su calidad está reclamando un trabajo monográfico, apuntando a los hallazgos de su estética, temática, tratamiento y sensibilidad.

Número, pues, sugerente que viene a sumarse a los frecuentes trabajos que los hispanistas rinden a nuestra literatura.

MARIANO DE ANDRES

SERES QUERIDOS Y NO CREIBLES

JOSE ELGARRESTA: *El suplantador de personalidades y otros cuentos*. Ediciones de la Participación. Carlos Carballo Editor. Madrid, 1979.

Este libro de José Elgarresta (Madrid, 1945) constituye su primera incursión en el campo de la narrativa. Reúne un conjunto de cuentos cortos que, aunque son absolutamente independientes entre sí, de alguna manera se podría decir que existe

en ellos cierta cohesión de sentido en cuanto a las reflexiones que ellos sugieren. Cuestiones de carácter formal también permiten identificarlos, pero básicamente se caracterizan por sus concisas ideas y breve extensión.

Determinadas motivaciones reales del individuo y de la persona en general impulsan a la voz narradora a sintetizar situaciones y experiencias originales, donde se conjugan en contextos de sueños y de muerte («Origen de la dinastía reinante»), de amor y soledad («Prólogo para un epitafio»), de teología y existencia («La hora tercia») y de frustración y sexo («La última oportunidad», «El desarraigado») entre otros muchos temas, sobre todo históricos, que adquieren gran relevancia imaginativa, como «Visión en la hoguera» y «Lem».

Pienso que algunos de estos cuentos se agrupan por la tendencia del autor, que quiere rescatar el valor implícitamente humano de las situaciones que describe. La incompreensión, la soledad, la marginación las aborda con mucha observación José Elgarresta, quizá obedeciendo a lo que él mismo describe al comienzo de su obra: «Si se llega a conocer a esos seres marginados que somos los hombres puede incluso llegarse a quererles, pero nunca a creerles» (pág. 5). El sentimiento poético de algunos de sus cuentos, como «Ficias» y «El zapatero del Zar» tal vez en alguna medida remitan a sus pensamientos de «Monólogos» y «Grito y Piedra», obras suyas realizadas antes de ésta. En cualquier caso la conexión con la poesía creo que se nos presenta sugerente por la multiplicidad de temas que se agrupan en este libro. En el propio cuento «El suplantador de personalidades» se refleja una rica conexión de lo humano con lo lúdico, principalmente por la variedad de figuras y existencias que de alguna manera pretende encarnar un paciente que «descubrió que todos estaban locos menos él» (página 45).

También se inquieta el autor por la muerte y por las situaciones desesperadas del hombre. Fundamentalmente en «Prólogo para un epitafio», «Homenaje fracasado», «Visión en la hoguera», «La edad de madera», «La deserción imposible» y en «El héroe» se perciben experiencia y contextos que señalan una radical situación en la persona. Esta se sitúa muy estrechamente con la finitud propia del hombre indigente, caracterizado así por determinadas circunstancias humanas. Por lo general la salida a estos problemas quedan resueltos intramundamente, aunque el cuento «La hora tercia» nos señala la apertura a lo absolutamente otro.

El recurso literario que encontramos en la construcción de algunos cuentos, que consiste en hacer hablar a un segundo personaje, encarnando el autor a un primero, protagonista y actual, evoca una interesante forma de comunicar al lector una realidad participada de una manera plural. Es decir, nos abre a una perspectiva temporal y espacial muy clara y efectiva para sus descripciones existenciales. Todo esto encierra una característica más de Elgarresta, autor que se abre paso dentro del mundo de la literatura poniendo de manifiesto valores y símbolos que reflejan la claridad propia de los sueños y los momentos más especiales de la vida.

MARIO BOERO VARGAS

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

IGNACIO COBETA

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

COMO PODRE AGRADECERTE

Cómo podré agradecerte que sintieses tan hondo
todo lo que me ha traído hasta aquí,
hasta esta orilla en la que casi te he perdido.
Cómo podré agradecerte que te manchases
hasta las cejas por seguir mis pasos
y desgarrarte la piel y ensangrentarte toda
por consolarme cuando me encontraba más triste.
Cómo podré agradecerte tanto dolor
por aprender el momento exacto
en que de mi boca iba a salir el grito de hastío
y tapparla con la tuya para que me sintiese más comfortable,
vuelvo a repetir comfortable
porque ni siquiera esperabas que me enamorase de ti.
Cómo podré agradecerte el que aprendieses
los viejos cantos de mis poetas preferidos
para decírmelos justo cuando yo los iba a decir.
Cómo podré agradecerte
el que dejases atrás, por mí, tantas cosas
sabiendo que yo no lo hubiese hecho por ti.
Cómo podré agradecerte el que me esperases siempre,
incluso en aquella esquina, aquella tarde,
cuando te maté.
Cómo podré agradecerte aquella sonrisa tuya
mientras morías dulcemente en mis brazos.

LAS SOMBRAS

Hay un momento en la noche, un instante únicamente,
después del regreso de las brujas,
en que las sombras emergen y caminan con lentitud.
Cansadas de girar al ritmo que el sol les marca
también se rebelan en la luz de la Luna
y en silenciosa procesión
carcomen los cimientos de nuestras casas.
Las gargantas de los lobos se han vuelto afónicas
de tanto aullar a las estrellas,
y ahora sus ligeros cuerpos reposan alrededor de las cenizas
del fuego que los hermanó.
También los amantes reposan, ebrios de jadeos,
sobre el ya frío sudor de sus cuerpos.
Más silenciosas que las serpientes las sombras caminan.
Se aproximan a todos los lugares.
Apenas son vistas, y ni el más cruel puede sentirse seguro.
Algunos que las vieron, desde sus locuras,
dicen a gritos que había perfiles de árboles, de rocas,
de animales horrorosos. Las sombras. Las sombras.
Todavía pegadas sobre el suelo esperan la oportunidad
de ponerse en pie, de ser ellas la opacidad.
Hay un momento en la noche, un instante únicamente,
en que me aterra ver una sombra penetrar bajo la puerta.

¡QUE VERGÜENZA DE POEMA!

¿Qué realidad es tuya entre tantas cosas que se destruyen?
Ahora reniegas de aquello, aún en pie,
hermoso, arrogante,
porque muchos más lo aceptaron.
Y buscas desesperadamente alguna señal
que te confunda la vida
con la pirueta difícil y extraña
de morir lentamente como los días en verano.
A polilla huele tu viejo drama de hallarte a ti mismo,
pero tiene la seriedad de lo que puede acabar en muerte.

¿Cabe en tu maleta el esqueleto de una lágrima?
Es mi excusa para reafirmar el poema,
destrenzado poema sin la audiencia de levíticos seres.
Pero vas en pos de tantas esperanzas rotas
que te reconozco en todos los rostros,
y a ellos les sorprende mi mirada de complicidad.

EL RECUERDO

El recuerdo: ese pan que tanto cruje en noches como ésta,

(Continuad vosotros, porque cuando el recuerdo:
ese pan que tanto cruje en noches como ésta,
asalta,
todo se tiñe con la melancólica ausencia de las palabras
y un tumulto de burbujas sale como sonidos
y revientan y sólo es aire.)



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

CARMEN SALVADOR

EL GLOBO

A lo largo de colinas de instantes fue transcurriendo el tiempo. Pequeños repechos de partidas sin adioses, dunas, baldíos y polvareda. La geología clara de los años se vertía sobre su cuerpo llano y lo iba configurando en cóncavo y convexo. Repleto ahora de formas, iniciaba con dificultad el primer paso hacia la puerta del mundo. El cuarto estrecho y oscuro que había guarecido su lisura le daba vueltas en la cabeza, y bajar de la cama, pertrechado con todos aquellos bultos, se hacía demasiado pesado. Sin pensarlo, maldijo haberse hecho cargo tan rápido de un pasado que no quería reconocer como suyo. ¡Cómo añoraba su antigua elasticidad: el tronco resbaladizo por el que corría ligera la lluvia y sobre el que chocaba el granizo sin causar daños! Ahora aquel vientre combado y blando era tan frágil, que cualquier inclemencia lo azotaría sin piedad.

Dos pasos con aquella carga suponían un esfuerzo al que no estaba acostumbrado. ¡Y pensar que antes, de un salto, estaba en la puerta de la habitación y con dos o tres más me hallaba saludando a la portera y abriendo el portal! ¿Y qué dirá ella de mi nuevo estado? Es de todo punto imposible decirle que ayer me atraqué de asado; evidentemente, en un día no se engordan diez o doce kilos. ¿Doce o más? Muy despacio, arrastrando los pies dentro de las zapatillas, entra en el retrete y, queriendo imitar

sus antiguos movimientos, inicia hacia la báscula un paso decidido que inmediatamente se vuelve torpe. ¡Quince! Se miraba asustado de arriba abajo: los músculos de los brazos, la robustez de los muslos, el pecho de atleta. Asimismo sentía la espalda duplicada en anchura y los pómulos rellenos. Pero también los huecos debían ser más profundos. El espejo le reveló unos ojos hundidos, casi cadavéricos, y una boca agrandada por las comisuras.

Le faltaba valor para salir a la calle y soportar el asombro de los compañeros. Las preguntas chorreando por el cerebro, acosándole, arremetiendo contra su ignorancia, o acaso contra su falsa ignorancia, porque él sabía, lo recordaba emergiendo del sueño: la carne crecía y crecía por cada minuto añorado, por cada derrota aprendida. En la noche, en la inconsciencia, habían desfilado ante sí sus treinta y dos ásperos años. Pero no puede ser; esta misma tarde pediré hora para el médico; sin duda, se tratará de un problema de tiroides.

Baja en ascensor por primera vez en seis años y a la sensación de claustrofobia suma la opresión de la camisa, tan ceñida, que las costuras y los botones amenazan con estallar. Se siente ridículo embutido en la chaqueta de cuero que heredó de su padre. Nunca pensé que llegaría a ser más grueso que el viejo: la pancita benévola chocando contra los estantes y la sonrisa su-

misa de comerciante honrado. Lo rememora tendido en la losa con las manos entrecruzadas por debajo del pecho con la misma beatitud con que atendía a los clientes. ¡Caramba, papá!, debiste estar gracioso desafiando a la muerte con tu simpleza, fuiste simple hasta para morir con un cajón de fruta en los brazos y un montón de naranjas rodando burlonas por el pavimento. ¡Vaya cuadro!

Los cuadros desconchados pasan rápido, dejándole constancia —por los números en negro— de que se acerca al rellano de la portería y de que tendrá que dar explicaciones lo más coherentes posible. Jorge Pereda, el muchacho flaco del quinto, ese loco que sube las escaleras de dos en dos y al que nunca se le saca palabra de su familia, se aproxima a la lógica del absurdo. El loco Peredita, como le llama Chanco, sale del elevador pensando aún irremediablemente —no en un momento oportuno— en el viejo y en la madre llorando quedamente al viejo y en él mismo odiando ese llanto.

La comadre gorda y despeinada, ciñéndose, como siempre, la bata guateada, le tiende con un buenos días la correspondencia. Ni una sola palabra más, ni un gesto de sorpresa, nada que denote un cambio. Cuando el sol le obliga a entrecerrar los ojos, con una mano en el pomo de la puerta y la otra en las cartas, se siente mareado y confuso y espera aún la voz de la mujer.

No entiendo, debería haberlo notado; ella me pasa revista todas las mañanas y observa si arrastro restos de borrachera o si llevo la corbata torcida. Ni siquiera me ha hecho referencia a la carta de mamá, incitándome por enésima vez a que le cuente algo. Jorge supone vagamente que deberá tomar el autobús, pues los pies no le obedecen. A menudo le suele suceder que cuando más ocupado tiene el cerebro en un asunto importante, se le entrecruza un pensamiento insignificante que solventa rápida y eficazmente con la mayor lucidez.

No fue culpa de la niña que la abuela hubiese dejado esa mañana las macetas al borde del alféizar y que aquel señor gordo pasase por debajo justo en el momento en que ella se asomaba. Andaba preocupado haciendo mil cábalas de por qué ella no había advertido su metamorfosis, cuando la semilla cayó del cielo y le brotaron geranios y claveles en los brazos, y la tierra fértil le sembró el pecho. El barro había caído misteriosamente entero en sus manos, tras deslizarse alegre por su abultada y pulida barriga de buda benefactor. Lucía ahora como una nueva repisa de flores, desconociéndose en la risa larga que le rasgó los labios afeminados. Con un giro exagerado del cuello miró a la pequeña asustada con un candor inusitado en él, que tenía fama de peleador con los adultos y de amedrentar con su seriedad y de mal genio con los niños. Gracias, criatura, parecía decir Jorge con la boca entreabierta y los ojos brillantes, y comenzó a andar sin advertir que la tierra se resistía a caer del estómago y los hombros, feliz de haber encontrado un nuevo soporte para cobijar quién sabe qué simiente. Y también sin darse cuenta, Julia volvió a adueñarse de su pensamiento.

Julia y aquella extraña costumbre suya de acabar los libros unas veces a dos páginas del final y otras a dos líneas del principio. ¡Para qué quiero más!, nadie me va a obligar a aceptar



sus finales, yo los pongo donde me gustan más. Julia cubriéndose los ojos con aquellas extravagantes gafas negras cuando se sentía demasiado triste para que el sol la incitase a la despreocupación. Julia, siempre cambiante y siempre ella, amando hasta el frenesí, pero no dejándose amar, desdeñándonos a todos los que osábamos comunicarle nuestro fervor. Hacía tres años que venía alimentando su memoria de olvido y la muchacha había desaparecido de su vida sin dejar nostalgia ni rencor —a la postre otro tipo de nostalgia—. Llegó discretamente hasta mí,

abriéndose camino lenta pero afanosamente y, al final, con el mismo cuidado, borró todas las huellas y la tierra abrupta invadió de nuevo el sendero.

El diario del vecino de asiento pugna por meterse en los ojos de Jorge a cada frenazo del autobús, y no le queda más remedio que capitular ante las declaraciones en exclusiva del títere de turno. Al intentar sostener con mayor comodidad la esquina de la página, advierte entre divertido y asustado que los nudillos de su mano derecha se han convertido en cuatro prominentes montículos, realizados por la ma-

yor profundidad de los huecos que los separan. Unos minutos antes, al entregar el dinero al cobrador, no observé nada anormal. Debe haber sucedido cuando comencé a recordar a Julia. Sin él quererlo, la historia, su historia iba ganando terreno en su cuerpo, que emergía de la amnesia a la par que su cerebro.

¡No discutas!, te he dicho que no discutas. Alberto, haz el favor de decir a tu hijo que no me levante la voz. ¡Por Dios, es que no eres capaz de imponer autoridad a tu propio hijo! Sí, ya sé que siempre fuiste un asqueroso cobarde; tú llamas a eso educación liberal, pero dónde se ha visto que un mocoso se atreva a contradecir a su madre. Y mamá después comenzaba uno de sus interminables ataques de histeria: días de lágrimas y arrebatos y noches de insomnio, sentada en la cama con la espalda bien recta, pegada a la cabecera, los ojos extraviados. ¿En qué pensabas, madre? ¿en el liberador tubo de píldoras o en el remanso que encontrarías en el pozo del patio? Llorabas ante el cadáver del asqueroso cobarde no sé bien si porque ya no te irritaría más su sonrisa conciliadora o porque incluso muerto la exhibía sin reparos. Me dices ahora con una letra menuda y cansada que estás bien —Querido hijo: me hallo en buen estado de salud—, no tienes ya fuerzas para gritar y con la ausencia de la ira tu rostro se ha vuelto céreo y los ojos acuosos —viejitos, como dice Chanco, mi sabio argentino—. Espero que al recibo de ésta te encuentres bien y hayas engordado un poco, pues la última vez que viniste a casa eras todo huesos. ¿Qué te parecen quince kilos de golpe, mamá?

Al llegar a la firma —una rúbrica temblorosa—, dobla cuidadosamente la carta, demorándose en hacer coincidir los nuevos dobles con los antiguos, imprimiendo a esta labor un carácter sagrado que le redime del odio adolescente y del olvido de los últimos años. No se preocupa ya de comprobar si algo en

él ha crecido, porque está convencido de que así habrá sido o porque, simplemente, nota más tirante la tela en los brazos.

Entre tanto, el periódico ha ido esparciendo sobre su indiferencia las noticias del día hasta que la información cultural prende en su ánimo resignado. Por fin le concedieron el premio al viejo Borges, a pesar de sus contradicciones, su genialidad es indiscutible. Le descubrí tarde, mucho después que a Julio —antes al discípulo que al maestro—, pero el hallazgo fue absolutamente determinante: dejé de escribir y decidí estudiar literatura clásica y mitología. Cuando tenía diecisiete años, y escribía febrilmente aquellos poemitas de amor y desolación, pensaba que si algún día llegaba a abandonar mi actividad-escape se cerniría sobre mí la diosa maligna de la vulgaridad. Lo cierto es que la negligencia que cometí con mis escritos no provocó en mí ningún cambio sustancial. He seguido viviendo como antes, sin entrar en consideraciones sobre la ausencia o presencia de originalidad en mi vida y, a lo peor, esta desidia sea un claro reflejo de que me he vuelto vulgar y no puedo culpar de ello a mi rutinaria profesión.

Si los dos escalones que le separaban de la acera le habían supuesto un tremendo esfuerzo, tanto por su falta de agilidad como por los empujones y forcejeos de los otros viajeros que luchaban por apearse a tiempo, los primeros pasos por San Vicente Ferrer, camino de Santa Lucía, se asemejaban a la operación de arrastrar una mole de

varias toneladas pendiente arriba. La distancia hasta la oficina era corta, apenas unos metros. Ya falta poco, doblo la esquina y veo el mostrador de «La Perla» con las tazas del café alineadas esperando a los empleados de la Compañía Naviera y a las dependientes de la mercería «Juanita». Nada más que una manzana. Me pesan los pies, los noto hinchados como la noche del velatorio de papá, y en las manos la piel se ha atirantado sin dejar una sola arruga, borrando de las yemas de los dedos el dibujo laberíntico de la huella: ¡soy impune para la ley!

Sí, gendarme, todo sucedió en un momento. Recién salía de mi oficina a tomar café, caminando distraído por un chiquito que agachado en el suelo empujaba con dos dedos una bolita de vidrio, cuando, repentinamente, choqué con un gran bulto. El pobre hombre rodó por el asfalto como una esfera, ya ve usted que era bastante grueso. ¿Mi nombre? César Vidal. Llegué hace dos meses de Salta, al norte de Argentina. Como le decía, cayó dando vueltas de una forma increíble... No, nunca le había visto antes. No más debía ser un roto, porque el traje le quedaba muy estrecho y los dedos de los pies le asomaban por los laterales de los zapatos. Le detuvo aquel auto rojo. Cuando me acerqué a él tenía el rostro resplandeciente y le colgaba de la boca un hilillo de líquido blancuzco. Le aseguro, señor, que no pudo morir del golpe porque no tenía sangre y, por otra parte, es imposible que sufriera daño en el cerebro, pues al rodar llevaba la cabeza escondida en el vientre y cubierta por los muslos. Todo su cuerpo iba enrollado en espiral. Además, esa sonrisa tan extraña...

El cuerpo avejigado de Jorge, deforme e irreconocible hasta para su amigo Chanco, yacía como una pelota vieja abandonada al borde de la acera o, aún más exactamente, como un globo inflado de sueños infantiles. El tiempo, por fin, se sentía satisfecho.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

ANA MARIA URIA

TARANTULA VIVIENTE

*Y llena de sus flores el jardín,
fuego apacible.*

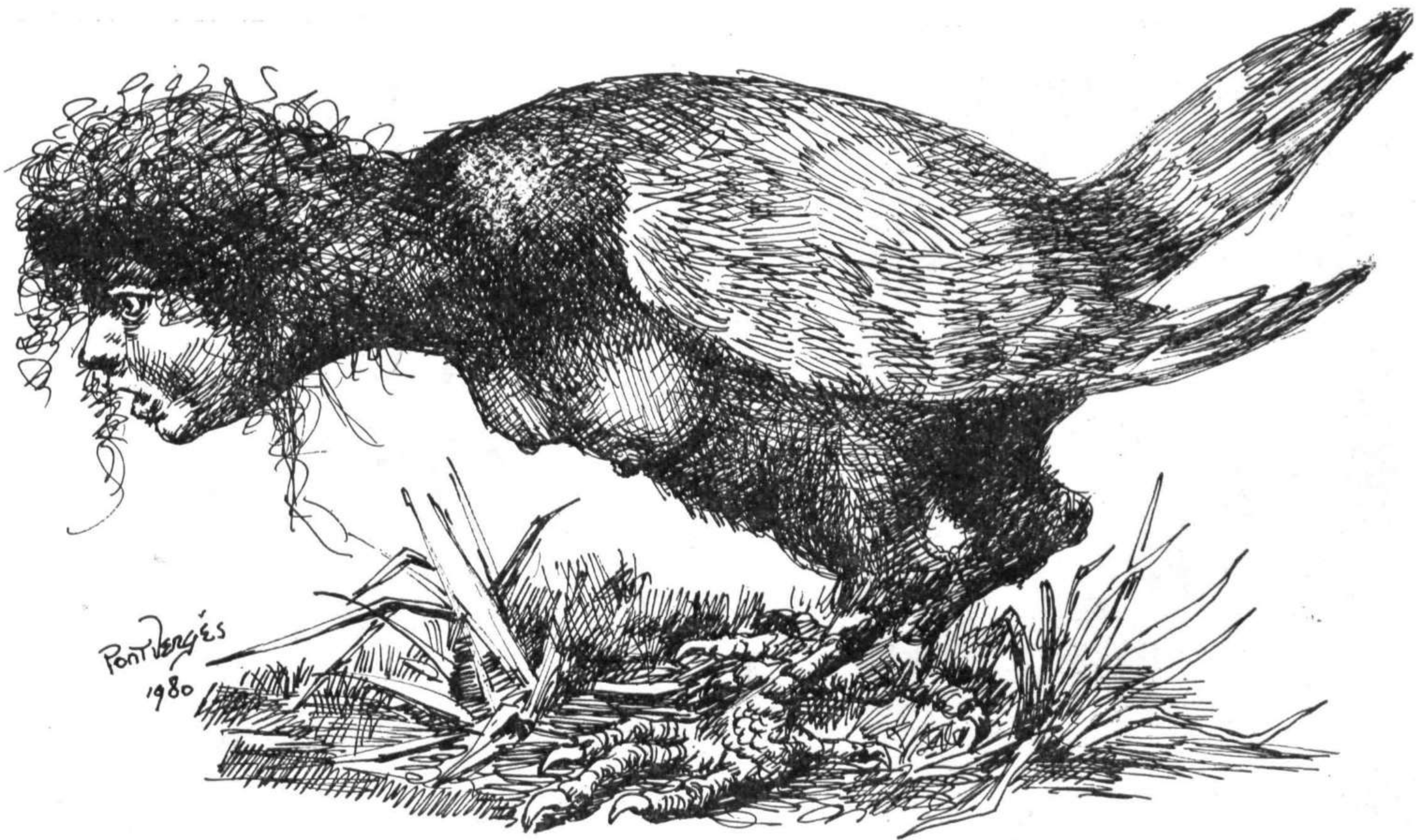
HÖLDERLIN



CADA mañana el aire acaricia el escaso pedazo del cuarto en donde paso horas. La luz llega en ramalazos dispares y parece que algo del arte que quizá es simple sueño me llega en bandadas de gaviotas oníricas. El cielo limpio y esperanzado. Hölderlin descubierto. Su «Hiperión» en la mañana bella y sosegada. Nunca, nunca... El tic-tac de un reloj cercano amortigua mi negación. Quizá, quizá... alguna vez mi pluma enfilará el abismo redentor. Mis papeles sobre la mesa desordenada. ¿Alguna vez? Siento la ilusión agazapada en el alma. Es hermoso leer cosas así. ¿Escribir? Como un reto, un alimento, una motivación, una vida toda. No sé hasta cuándo ni hasta dónde. Mi vida envuelta en palabras. Cada día el sol repone sus fuerzas y yo me alzo en él y cabalgo en su ruta intentando descubrir lo ya descubierto y ambos en busca de un alba encandilada de furia. Leo a Carpentier. Me embriaga y apabulla. La música está en mí y me redime y me empuja en los días creativos. Un músico muere y su obra reemprende un vuelo como sin brújula. Oscilante y universal. Hay un gato despeinado en un tejado cercano. No me gusta pero allí está. Enfrente. Quieto, quizá aguardando su estrofa redentora o su marcha triunfal. A los gatos hay que darles sentido, como a todo. Mi sentido y el mar se embriaga de viento y espolvorea su ceniza caracoleante hasta los riscos de aparente eternidad. Cuando ruge el acéano se te paraliza el tiempo y la euforia y todo queda como embaurnado de pálida apariencia porque te haces mínima y la competencia se queda en una mota invisible. Pronto volveré al mar. Los personajes de Carpentier merodean apabullando. Bello Carpentier. Lorca gime en su muerte adelantada: «Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros». Alguna vez merecerá la pena morir. Lo importante es que lo inevitable tenga un sentido. En el teatro hay como una atmósfera de palomas expectantes. Todas quietas y rumian-

tes. La paloma que rumia o es inteligente o tiene dolor en el alma. Las candilejas operan en su fanal disimulado. El estoico busca el sueño entre espigas atarantadas. El carnaval surge de sus cenizas y lastima al puritano y embelesa al saltimbanqui con ansias de sueños ondulantes. Los ojos se ocultan en un huracán de colores y las gentes se hacen olvido de sí mismas y se ofrecen como víctimas de un viento cambiante. Todo queda en disimulo histriónico y el carnaval recupera su razón de ser. Como un gran poema de lascivia colorista. «El poema debe quedar siempre abierto». Juan Ramón Jiménez en su musa vertido. Un poeta come ideas en su balcón de fríos invernales. La mujer cuida las plantas y las plantas tienen el color del sueño compartido y se abren hermosas con el color incendiado. Crecen y mueren y sus retoños empujan en el canal existencial donde baja la luz conquistadora. Su voz rasca el silencio y la hoja se hincha voraz y tiene algo de idealismo de terraza. La mujer. El jardinero paciente y añorado. Si yo fuera esqueje le intentaría ofrecer un poema. Un poema suavemente forjado en la hora del agua redentora. Habla de las plantas con las plantas y filosofa ligeramente con las manos doradas de tierra fecunda. «La tierra le dio su cálido abrazo. Por sus venas la sangre ya no fluía, no tenía alma, pero sí más fuerza que nunca». Leopoldo María Panero divaga en su pompa inexpugnable. Las velas encendidas de sebo lacrimoso. La partitura crece y crece y el músico va dejando sus pupilas en pergaminos manoseados. Un día la oscuridad se hace imposición y el hombre pierde el relieve y la tonalidad. «La música está en todas partes, es decir en ella misma». (Bach-Oliver Alain). La ceguera azota el viento. El cielo está llanamente hermoso. Queda como un proemio literario y un sueño utópico. Allá va el corazón y el alma toda en busca del aquí y ahora con sentido. Allá nos lanzamos, forjadores de sendas levitantes al conjuro del espíritu inquietado y voraz. La Habana de Carpentier, el vals de Listz. El gato continúa aletargado. Espera. La inmortalidad es esperanza caduca. Una isla al sol puntual. El azote cotidiano del mar y los cuerpos esponjados al envite de la naturaleza. Iré pronto. Costa blanqueada en el día fogoso y prometedor. La calle hierve con su oleaje ciudadano. Algas metropolitanas resignadas al plagio. Los girasoles en la retina hinchada. Van Gogh en la magna explosión de su espíritu indomable. Sangre y dolor en la existencia de los hombres creativos. Un día surgirá el rayo intimista e individual. Cada cual en su línea irisada. Los girasoles tienen mucho más que un simple sentido estético. En las paralelas se pierde el cuerpo en espirales como falsificadas. El sudor y el equilibrio y todo es como un impacto premeditado. La armonía en la danza de miembros castigados. «Yo trabajo de noche / Rodeado de Ciudad, de pescadores, de alfareros, de

difuntos quemados...». Neruda explota en estrofas desoladas. Chile arropa su alma. El mundo vela su sueño. Luego se te llegan las otras personas que viven a tu alrededor y a las que no siempre te confías. La calle hierve. Es confuso el mecanismo de encuentro y nos deshilvanamos muy a nuestro pesar. «Mientras tanto crece a la sombra / del largo transcurso en olvido / la flor de la soledad, húmeda, extensa, / como la tierra en un largo invierno». Neruda espolea su caballo de mil crines. Los oropeles en su procesión invalidada. El hombre resurgirá de su cráter de disfraces. Toda pluma ejerce su función de atleta imparable por la lámina paciente. Cantará el jilguero su cantata ancestral y su gorjeo inunda de luz el macilento rumiar cotidiano. Hambre, hay hambre. El ansia de pan forja estrofas y notas y pinceles danzantes mientras muere el cuerpo y se pliega la conciencia. París me aguarda. Quieto y mayestático. Pronto... El Sena, impulso y musa, sueño y suicidio. Al bajar a la tierra la vida recobra su simetría, su identidad. Dejas de ser pájaro falso y reclinas tus espolones en suspiro inigualable. El hombre-ave se disuelve en la memoria. Todo es un torpe engaño. El cosmos nos aprisiona y fomenta el ansia de un más allá incuestionable. «Corro, corro con el ruido / Y arrullándome el barullo / Se me sosiega en murmullo. / Todo marcha hacia su olvido». Jorge Guillén y su diamantina melodía. Guillén poeta del hombre. Guillén vitalista y amante eterno del ser camino de su propia dignidad. Joven Werther tendido en el suelo. Agonizante y bañado en lágrimas. Joven Werther en sepulcro de amores frustrados y dolor en romántica cantata. Su existencia se cuelga veloz en las tardes pacientes. Su ansia de amor en la tumba de pasiones trocadas. Joven Werther de mirada infinita y manos vaciadas. La calle hierve. Quizá los Wertheres de este complejo siglo (XX) vayan cayendo pulverizados de desencanto, de indiferencia. La noche encoge los pechos asaeteados y encubre la solitaria cantiga del ser impotenciado. Quizá el gato despeinado, estático y como expectante rumia hacia su sima intocable el dolor de un impulso descoyuntado. «Hemos perdido aún este crepúsculo. / Nadie nos vio esta tarde con las manos unidas / mientras la noche azul caía sobre el mundo». Neruda y su juvenil espasmo poético. Su ritmo en el diapasón de los sueños erectos y como llenos de futuro. Al acantilado llega el espaldarazo del averno. Castigado e indolente recibe el envite oceánico y su dureza tenaz y eternizante. El ser humano recibe oleadas secas y punzantes. «Naturalmente, las cosas no encajan tan bien en la realidad como las pruebas en mi carta; la vida es algo más que un rompecabezas que hay que resolver; pero con la corrección que resulta de este escrito, una corrección que no puedo ni quiero entender hasta el detalle, se ha logrado en mi opinión algo tan próximo a la verdad, que puede tranquilizar-

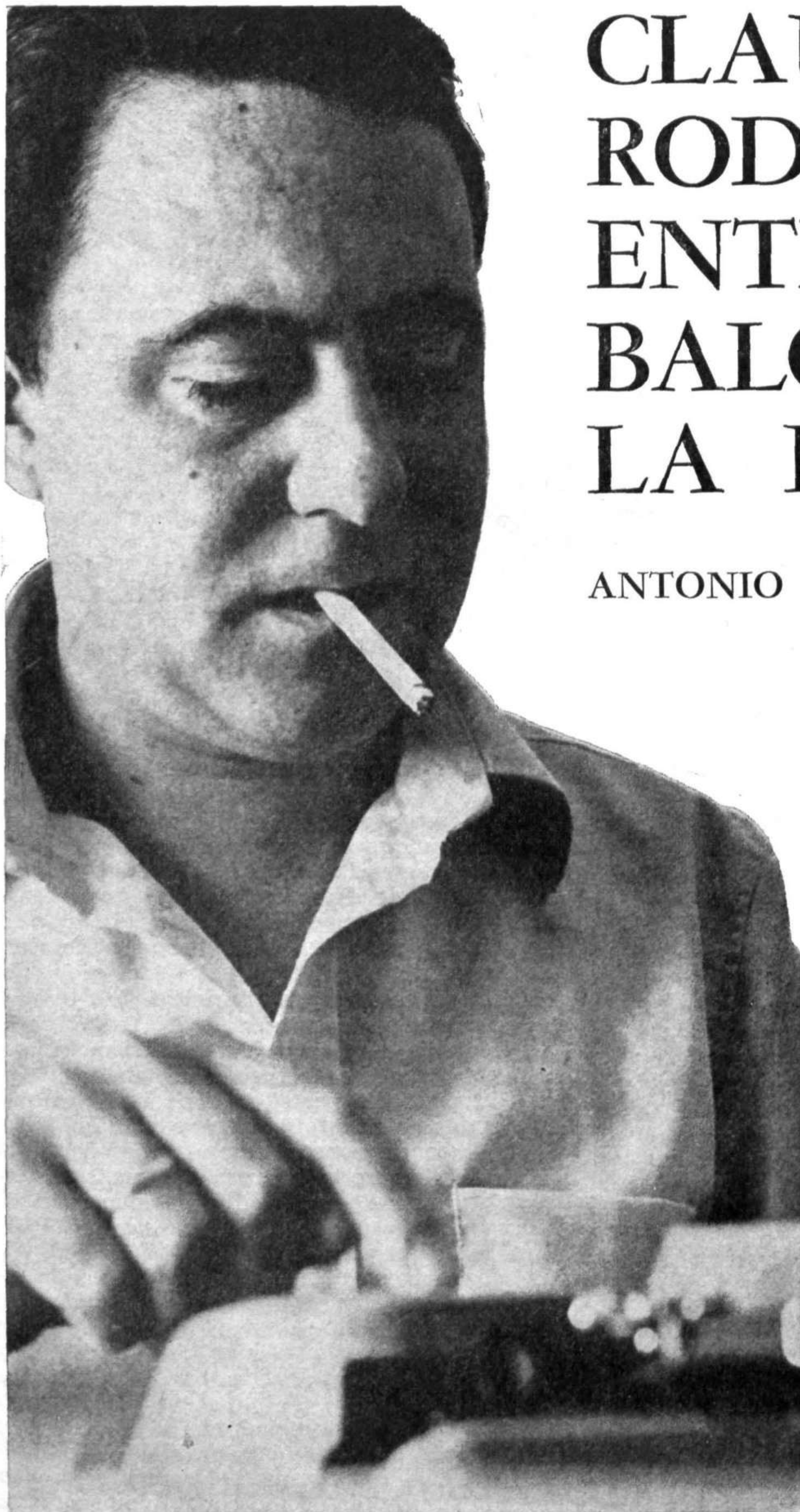


nos un poco a ambos y hacernos más fáciles la vida y la muerte». Final —Carta al Padre— Franz Kafka. Kafka en confidencias roto. Kafka literato atormentado e hijo acusante. Los libros me arropan en la habitación con luz propia. Lomos alineados e ideas pululantes y con suficiente identidad. Un reloj cercano caracolea varias campanadas. Es hermoso el péndulo sin partidismo ni historia. El dorado lomo en la canal del hombre atosigado. La mecánica empujando el espíritu con principio y fin en la ciudad aglomerada y compacta en donde el cuerpo encapota sentimientos y atrofia mentes. Huir, huida, partiendo hacia sí mismo. «En aquella época encontré un extraño refugio. Por 'casualidad', como suele decirse. Pero esas casualidades no existen. Cuando alguien necesita algo con mucha urgencia y lo encuentra, no es la casualidad la que se lo proporciona, sino él mismo. El propio deseo y la propia necesidad conducen a ello». Demian —Hermann Hesse y su «gran guerra»—. La guerra eterna y manipulada. El caos y la impotencia. Un hombre cae destrozado. Todos vamos hacia algo. Queda como un último eco de campanas introvertidas. El cielo está hermoso, auténtico. El instante de cada cual gimotea por el espacio infinito. Piezas desencajadas en una especie de farándula vitalista. Tiempo, tiempo, habilidad. Los antifaces caen carcomidos. En su justo momento. Cara a la luz. Desnudez y es-

pasmo. «Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es». Jorge Luis Borges —Evaristo Carriego—. Barrio de Palermo. Arrabal bonaerense donde Carriego trenza sus hilos poéticos. «¿Yo...? Vivo con la pasión / de aquel ensueño remoto / que he guardado como un voto, / ya viejo, del corazón. / Y sé en mi amarga obsesión / que mi cabeza cansada / caerá recién libertada / de la prisión de ese ensueño / cuando duerma el postrer sueño / sobre la postrer almohada». Hay como una aureola pastel en las colinas lejanas. Allí donde el viento forja su propia sinfonía y el hombre apenas tiene aliento para escuchar el rumor del siempre inalcanzable. El monte erguido y fiero en su fanal de lunas amantes y estrellas desenmascaradas. Un auto rompe el hechizo. El monte permanece en mi recuerdo, allí donde las brujas runrunean su hechizo de siglos. El fuego fatuo y la túnica impalpable. Un zorro veloz y huidizo. Atosigado y luciente como un cometa sin dueño. El hombre-zorro bailotea su vals por la tierra. Huida y retorno. Cima y abismo.

Oigo trompetas anunciadoras.

La tarántula no cesa en su vagar constante. El cielo está limpio y suave. Un momento, sólo uno y la luz brotará como caudal embriagante.



CLAUDIO RODRIGUEZ, ENTRE EL BALON Y LA LIRA

ANTONIO HERNANDEZ

SE queda mirando con el asombro eterno de los niños si se le dice algo que no entienda o con lo que no esté de acuerdo. Su única contestación es un monosílabo, un monosílabo interrogante que escolta su mirada: «¿Qué?» Un monosílabo que arrastra en desacuerdo o con la desorientación propia de quien es asaltado de improviso. E inmediatamente apostilla, recalcitrante en parquedades y asombros: «¿Por qué?» Si al final se convence, impone algún matiz, y si no está de acuerdo, acuña un «No, señor», enfadado, extendido a lo largo de la barra lo mismo que las copas. Y con una dialéctica perezosa, lentísima, traza sus argumentos de ejemplos populares. Lo más seguro es que la disquisición tenga como motivo a Guruceta o Paolo Rossi, como jugaba en espiral, según sorprendentemente explica, la selección brasileña, o con cuántos minutos de ventaja ganó Bahamontes el Tour de Francia en 1959. Claudio es así, una acumulación de sorpresas para quienes no lo conozcan y piensen

en el profesor estirado de Cambridge, el profesor universitario español o el poeta culto, imposiblemente amartelado en Blake, Holderlin, Sandor Petoffi y Paul Claudel, de quienes, cuando hay que hablar, también habla, igualmente seguro, pero más molesto que cuando se trata de Santillana, Pirri, Gárate o Iríbar. Lo suyo es el deporte, y por la noche, cuando se acuesta como un ángel gimnástico, más que cavilar sobre la clase del día siguiente, sueña con la camiseta nacional española, Luis Suárez evolucionando por el rectángulo blanco de las sábanas, técnico y goleador, preciso en el pase al compañero desmarcado. Me lo ha contado él: que lo suyo es el fútbol o la pelota vasca, y que más de una vez, por la madrugada, Clara ha sufrido en sus carnes el patadón, la volea, la palma de su mano como un hierro. Debe de ser verdad, porque «yo nunca miento, carretero». Lo de «carretero» es un estribillo constante en la parla de Claudio, extraído de la rotunda y solar canción de Alberti en la que alguien tiene cuatro mulas tordas y un caballo delantero, y posiblemente, para Claudio, delantero centro: «Yo nunca miento, carretero.» Cuando añade lo de *carretero*, es que está de buen humor, que todo está bien o que hay que quitarle importancia a la cosa. Si no lo hace, es que se ha pegado media vuelta, como un goleador desdeñoso, y ha abandonado provisionalmente la conversación. Pero Claudio siempre vuelve.

MI COMPADRE

Con Claudio me unen demasiadas cosas como para que no lo quiera con carácter familiar. Nos une, antes que la poesía, sobre la que apenas hablamos, nuestra afición al fútbol y a los toros, nuestra devoción intensa al vino, la vecindad en el barrio de Salamanca, el compadrazgo, al ser padrino de mi hijo. Desde hace algún tiempo decidimos que nos íbamos a hablar de usted como los compadres gitanos: con respeto. Pero con respeto cachondo para que no se

nos enserie la copa en «La Bodega» de Claudio Coello, tasca con honra de Madrid goyesco a la que acude puntual todos los días laborables de dos a tres, tras la salida de la clase, para cumplir el rito de la amistad y el vino tinto con unos contertulios de fábula: el portero del 21 de la calle Serrano, que es carrillista convencido, y un practicante que vive en mi casa, con carné de Fuerza Nueva. Tal parlamento insólito a veces lo engroso yo, que, estupefacto, oigo cómo el portero de Serrano colecciona tebeos y el practicante de Fuerza Nueva, estampitas de actrices americanas. Y es que la sangre no llega al río porque, como dice Claudio, allí se va a hablar de cosas serias, *carretero*, las que traen el *As* y el *Marca*. Víctor, el portero, que es de Lavapiés, como el chotis, dice con su voz de aguardiente iletrado y chulapón, que sí, y el practicante que faltara más, que hace mucho tiempo que la guerra pasó, aunque en su fuero interno alimente otra, como Víctor.

Yo, por lo general, observo a las tres Españas pacíficas: la republicana del portero, la nacional del practicante y la que no tiene más fronteras que las que impongan la expansividad y el afecto: la de Claudio.

SIETE DIAS EN CANARIAS

Hará poco más de un año nos fuimos en un avión cargado de escritores para participar en un Congreso sobre Literatura, celebrado en Las Palmas. Ya en el aeropuerto de Barajas, Claudio dio muestras de su disponibilidad cara a lo insólito al dialogar con Luis Rosales sobre los juegos de mesa, el póquer concretamente. Entre maestro y maestro se elevaron las teorías, los sistemas personales y las tácticas más hamponas. Rosales concluyó en que Claudio—tan bueno—no podía jugar bien al póquer, y el reto se hizo: cuando llegáramos a Canarias se celebraría la partida que habría de darle, a uno o a otro, la razón. Claudio dijo que claro, que sí, cómo no, que

en el tapete es donde se ve la sabiduría. Pero nos dejó turulatos al imponer una condición *sine qua non*: «Tiene que ser con dinero, eh.» Su alma se posó en su nido empíreo una vez más.

En Canarias fue el protagonista del Congreso, aparte de por Claudio Rodríguez, por otras muchas cosas. Su única intervención fue calificada por un periódico madrileño como *surrealista*, sin que yo vea por ningún lado el automatismo o el dislate, sino la honestidad, la sinceridad y la valentía. La anécdota, siempre comentada inexactamente, sucedió en un pleno y ocupaban la mesa un grupo de escritores mayores, los cuales hablaban de la escritura en libertad, la democracia y el escritor y otros temas en esa línea. A Claudio le debió parecer aquello un poco retórico y, nada incoherente, interpeló a la mesa borrascosamente, en los siguientes términos: «¿Por qué...? ¿Quién convive con el pueblo? ¿Algunos de ustedes conocían al guardia municipal que asesinaron aquí, en Las Palmas? ¿Alguno de ustedes conoce a mi amigo el legionario...? Bobadas, ésas son bobadas. Y no digo más, me voy.» El jarro de agua fría cayó sobre la mesa presidente, sobre los congresistas más solemnes, sobre las autoridades y los organizadores consternados. El grupo de los jóvenes comenzó a aplaudir más claudista que nunca, y cuando alguien, preocupado por Claudio a quien creyó demasiado preocupado y nervioso, me preguntó que adónde podía haber ido, le contesté que no se preocupara, que yo sabía dónde estaba brindando por su amigo el legionario, por el guardia asesinado, por su riqueza de estar vivo y sonámbulo en la tierra y ebrio de claridad solidaria.

No había que buscarlo demasiado, y cuando lo encontré, con una rosa de alcohol en la mano, decía: «No, señor, nadie le presta atención al pueblo. A mí no me importa que murmuren.» Y en francés, aquello de «Por delicadeza yo perdí mi vida».

YO, CLAUDIO

El que Claudio vaya por ahí diciendo que fue apoderado de un torero no empaña su prestigio de poeta inconmensurable. No empaña tampoco su prestigio de profesor eficaz el que nos relate aquello de los Guerrilleros del Cid y en su conclusión suenen campanas. Nos lo contó en Canarias con su inocencia de niño en comunión: «Vinieron a verme para que yo los avalara y les dije que si ya tenían los caballos.» A lo mejor es su buen humor apenas delatado, que no creo, como tampoco se lo creía él, cuando jugando a los chinos con José Agustín Goytisolo, en la más larga partida de la historia, el catalán le dijo: «Me debes ochenta y cinco mil pesetas.» Claudio está en paz, como obligadamente tenía que terminar la partida de chinos, con los otros, aunque los otros le debamos mucho: su calidad poética, su bondad, el sufrimiento que lleva con lisiada alegría. Lo suyo es decirnos *no seas bobo, carretero, hostias, Pedrín, dijo la puta, etc.*, y sonreír llevado por sus alas de vino tinto. Este poeta, que en medio de su arrastre popular de vez en cuando nos sorprende con las más agudas teorías sobre la mística, Baudelaire, Yeats o Antonio Machado, logra lo que nadie: que se le respete en el cachondeo más desmadrado y que se le atienda en la seriedad más conclusiva. Ultimamente, y por intercepción de un arrechucho no demasiado incordiante, le había dado plantón relativo al copeo y estaba como un muchacho norteño otra vez, frontonista y atlético, como en un relato de Ignacio Aldecoa, uno de sus grandes amigos, al que, por las noches de Oliver o el Café Gijón, recuerda, des-acostumbrado a su muerte: «Lo dijo el gran Iñaqui, carretero.» Lo que sea, de lo que se trate, no está muy seguro de que lo dijera el gran Iñaqui, pero siendo acertado vale para que el inolvidable Aldecoa, sin comerlo ni beberlo, usurpe derechos de autor. «Yo nunca miento, carretero.» Y es verdad. Claudio nunca miente. Sólo que, en él, la verdad tiene una gran imagina-

ción. Porque ¿quién nos dice a nosotros, homínidos del asfalto y la polución emperrada, que irse caminando de noche por veredas y trochas con los ojos puestos en el cielo y sus signos estelares es verdad? Claudio lo hace en cuanto puede y, laico San Francisco de Asís, oye a las aves nocturnas y a los perros, habla con los campesinos deslumbrados y recuerda a la noche y los astros su día de nacimiento. De esta ebriedad, no es raro que su poesía conecte con lo latente: lo percible y lo oculto, porque, con Machado, suele repetir que «Toda la imaginería / que no ha brotado del río / barata bisutería», y con San Juan de la Cruz, lo sugerente de «un no sé qué que quedan balbuciendo».

SOBRE SUS CONCEPCIONES

Según ha dicho, escribió, y vivió, la poesía siendo un adolescente. Hacia los dieciocho años iba al *Don de la ebriedad*, su primer libro, «sin presupuestos intelectuales». Esto es, sin demasiadas lecturas, «sino conviviendo con la luz, el aire, la tierra, las gentes, etcétera, centrado en el camino, llanamente». Claudio piensa que el entusiasmo entrañado hacia lo existente origina el estilo, aunque la elaboración de sus poemas no la puede explicar con absoluta precisión. Más de una vez me ha dicho que en su poesía hay una aventura controlada y que dicha aventura, amasada con la experiencia expresiva, conforman la unidad creadora. Entre sus matizaciones, o interpretaciones teóricas agudas, por propias de un gran poeta, recuerdo la referida a la elaboración del poema —y a la reelaboración— sobre lo que Claudio opina, como respuesta, que «el lenguaje mal denominado popular, o la canción infantil, ofrecen un grado de intensidad y de sorpresa expresiva superior al del lenguaje coloquial, científico o académico establecido». En cuanto a la tan traída y llevada capacidad de emoción, nos deja una de las suyas: «Depende de la capacidad del sentimiento.» Se ha especulado mucho sobre la parquedad expresiva, o sobre la economía de lenguaje, de este poe-

ta con pinta de forastero procedente de las nubes. Por supuesto que hay respuesta de su puño, conocedor de lo que es sustantivo: «¿Para qué decir lo que he dicho ya?» La sequía, en su caso, «puede ser manantial sin tiempo» o barbechera esperando. «Se trata de una renovación sin pérdida, sin ausencia del pulso del estilo, de la vida.» A él no le gusta *lo que se deshilacha*, y seguramente, para que la cosa no tome caracteres de charla doctoral apelmazada, terminará diciendo que «poco a poco hila la vieja el copo». Como en él el poema hasta que ya es la rosa.

EN ESTOS DIAS

En estos días del verano joven ya andará por Zarauz noqueando chiquitos por las tascas o apaleando balones y pelotas por las playas. Durante un mes o más, Claudio se larga al norte para recobrar su pulso de naturaleza ordenada en huesos, venas, piel y corazón junto a quienes, fundamentalmente, conciben la vida como una alegría del esfuerzo. Cuando vuelva me contará los litros de sudor o de lluvia, no de vino, derrochados, y cuando intente emboscarlo en la poesía, me contestará: «No seas bobo, carretero. Lo que importa es la vida.» Traerá en su rostro de niño rejuvenecido la huella de la sal como un saludo y me relatará a medias alguna experiencia confesable o no. Si el reencuentro es un domingo, por las tardes pausadas de Lagasca, ahora que no hay fútbol en Madrid, estará deseando que amanezca el lunes para comprarse el *As*, el *Marca* y el *Dicen*, notificadores de su Pirri, su Pereira o su García Remón, emplazados en las giras sudamericanas o en los torneos veraniegos. Porque dentro de poco habrá de vérselas en la Universidad con otros personajes menos musculosos y más sesudos: con Galdós, con Baroja, con Clarín, al explicar en ella la novela del XIX y del XX. Y me dirá, con un punto de recuerdo contemplando las olas: «Compadre, si al menos fuera poesía...»

Como un ángel gimnástico sancionado por la Federación.

INUSITADA ACTIVIDAD TEATRAL EN JUNIO

JUAN EMILIO ARAGONES

EL desconcierto en nuestro teatro aboca a circunstancias tales que no sólo no hay rebajas por fin de temporada, sino que en el cálido junio acrecen a la vez el número de estrenos y la calidad de éstos, de modo que el cronista las va a pasar canutas para dejar constancia de las novedades más descollantes, con exigido eco en estas páginas.

Y no queda ahí la cosa: en la última semana del mes están anunciados estrenos. Dos de ellos, al menos, con garantía de interés escénico; su análisis queda para el número doble de verano. Son *El balcón*, de Jean Genet, y *Pim-pam-pum*, de Ionesco. Dos piezas capitales del teatro absurdo francés.

Si habitualmente no hay problemas, pues rara vez acaece más de un estreno importante en el transcurso de un mes, el aluvión de junio requiere que sean no menos de tres las obras comentadas en esta crónica.

LO DEL TEATRO ESPAÑOL

Con el estreno de la obra *De San Pascual a San Gil* tuvo efecto la auténtica reapertura del Español tras el incendio y la incuria subsiguiente. Ciertamente que antecedieron representaciones a modo de aberrante y sietemesino contrahomenaje a Calderón, cuyo tercer centenario conmemoraremos el año que viene. El menopáusico antojo de una actriz hizo de la obra de

nuestro clásico *El José de las mujeres* una adaptación tan libre como soporífera, titulada *La dama de Alejandría*, echándole al invento muchos cojines —con i, claro—, y en acopio tal de insensateces como para que los Reyes de España comiencen a detestar el teatro..., aunque su buen criterio les habrá hecho comprender que «aquello» no era norma, sino excepción.

Y vamos con la real, aunque sin Rey, reapertura del teatro.

Domingo Miras, autor que obtuvo el Lope de Vega de 1975 con *De San Pascual a San Gil*, tiene escritas otras cuatro obras, tres de ellas también premiadas: *La Saturna* —un crítico y estremecedor fri-

so de la sociedad española en una de sus etapas más oscuras—, *La Venta del Ahorcado* —estrenada en la corajuda sala Cadarso—, *Las brujas de Barahona* y *Las alumbradas de la Encarnación Benita*.

La compañía teatral El Búho, que ahora la ha estrenado en el Español, lo hiciera ya el año pasado en el Real Coliseo Carlos III, de El Escorial. Pero, si el conjunto es el mismo, sus circunstancias difieren: Lola Gaos, la actriz encargada de corporeizar a la milagrera «monja de las llagas», Sor Patrocinio, se ha quedado sin voz en el entre tanto, según creo por una torpeza quirúrgica.

Bien comprendo que, por solidaridad en el infortunio, tanto el autor como sus compañeros de El Búho no hayan querido sustituirla en la ocasión grande del Español, mas ignoro hasta qué punto los espectadores han de sufrir las deficiencias que tal lealtad conlleva. Estaba en las primeras filas de butacas, y ni la ayuda del micrófono inalámbrico logró que los párrafos de la actriz resultaran audibles. ¡Cómo la iban a oír los ocupantes de los pisos altos!

Considérese, además, que el personaje apenas sale de escena en toda la representación, pues entre el convento de San Pascual, en el que residía la monja, y el cuartel



artillero de San Gil y su «sargentada», con esporádicas escenas palaciegas, en las que también Sor Patrocinio estaba presente para «aconsejar» a la Reina Isabel II, transcurre el penoso período de nuestra historia, en el que Miras ha fijado su denuncia dramática, como antes lo hiciera, por ejemplo, Valle-Inclán en su *Farsa y licencia de la Reina castiza*, más comedia grotesca que esperpento, mientras que *De San Pascual a San Gil* quiere ser esperpéntica, y lo consigue en muy contadas escenas, eficazmente ayudada por la goyesca escenografía de Gerardo Vera.

Por lo demás, Antonio Valencia, miembro del Jurado que premió la obra en 1975, nos confesó a Haro Tecglen y a mí veinticuatro horas después del estreno, que apenas la reconocía, por la añadidura de ingredientes —sobre todo en la acción—, tales como magreos consentidos con visible complacencia por Sor Patrocinio, etc., inexistentes en el texto primigenio y en las acotaciones al mismo.

De 1975 a hoy, España es otra, y otro ha de ser su teatro. Por tanto, nada que objetar al respecto: El Búho, con su causticidad recargada plásticamente, y el autor consintiendo tal exacerbación en los síntomas expresivos de la denuncia, han actuado según requerían las normas de la sociedad española, cambiantes a una velocidad impensable cinco años atrás..., a pesar de los pesares de núcleos inmovilistas, que tampoco faltan. Todo ello sin desdeñar la tesis de que la obra representada ahora tal y como se ha hecho resulte más próxima a la concepción inicial del autor, aunque entonces la presentase atemperada con algodones para eludir las que eufemísticamente se conocieron durante muchos años como «trabas administrativas».

Los componentes de El Búho rinden muy satisfactoriamente. Lola Gaos, aun sin voz, es actriz de comunicativa expresividad. Gerardo Malla dirige con plausible sentido de la coordinación general, y actúa en buen intérprete, al igual que el

resto del conjunto; casi todos los cómicos desempeñan con notable acierto sus tres o más caracterizaciones distintas, sin que por ello padezca el ritmo escénico.

Tanto el vestuario como la escenografía que Gerardo Vera ha realizado como una aproximación a la concepción artística de Goya —sobre todo en las escenas de las barricadas—, son coherentes con la acción y el contenido de una pieza como la de Domingo Miras, con la que —toda insistencia parece poca— se debió verificar la reapertura del Español.

Otro siglo será.

QUEDITO, QUEDO..., ¡QUEVEDO!

Humildemente, sin apenas publicidad, y en la reducida Sala II del Centro Cultural de la Villa de Madrid, se presenta en este insólito junio de fin de temporada teatral el espectáculo *Inmortal Quevedo*, ideado por un Díezhandino que, según revela Jesús Fernández Santos, no es otro que el director y protagonista de la invención, Antonio Medina.

Ha llegado sin alharacas el primer homenaje teatral que se tributa a Quevedo en este año conmemorativo del cuarto centenario de su nacimiento, y a fe que es buen principio: en el espectáculo se han elegido con sumo acierto los textos más definitorios del polígrafo, y en la personificación que del mismo hace el director y actor citado llegan al público los rasgos esenciales del más caudaloso de nuestros escritores: la satírica, desvergonzada y procaz, que llevó al propio Quevedo a definirse como «un escorpión maldiciente», y la del sentencioso moralista que habría de conducirlo a las mazmorras de San Marcos de León.

Sobre la escena se nos ofrece la demoleadora sátira de los grotescos retratos —*A una nariz*, las burlas a Alarcón y las parodias de Góngora—, junto a las éticas radiografías —el célebre *Memorial* a Felipe IV: «Católica, sacra y real majestad...», la *Epístola satírica y censoria*—, para concluir en la serena y hasta en cierto sentido triun-

falista espera de la muerte: «polvo serán, más polvo enamorado».

Todo ello admirablemente coordinado por Antonio Medina —impeccable, además, en la dicción del verbo quevediano—, con sólo cuatro trastos imprescindibles, porque allí la palabra se erige, de principio a fin, en protagonista absoluta. En réplica a Medina, Asunción Sancho corporeiza a la Muerte con muy contenida y exacta emoción. Junto a ellos, no desmerecieron en nada Víctor Fuentes en su triple cometido —Alguacil, Alarcón y Recitador 1.º— y Teófilo Calle como Repartidor de pliegos de cordel y Recitador 2.º.

Gran espectáculo de teatro pobre por sus medios y fulgurante de contenido, logra aproximar a los espectadores del siglo XX a un Quevedo de tan compleja y varia personalidad, vorágine creadora en la literatura española de todos los tiempos, a la vez escatológico y pensador incansable, por más que adujera «soy un Fue, un Será y un Es cansado».

«HAMLET», GRAN COMIENZO DE LA CULTURA CATALANA EN MADRID

Medrado es el espacio de que dispongo para comentar este *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, que en esmerada y bien entendida versión catalana de Terenci Moix nos ha sido dado contemplar en el escenario de la Comedia por breves días, poco antes de la inauguración en el Retiro de la muestra *100 años de cultura catalana*, a manera de ejemplar anticipo.

La escenificación es del Teatre Itinerant Català, con aportaciones fundamentales provenientes del Teatre Lliure, cuyas actuaciones en Madrid meses atrás fueron cabales lecciones de inusual calidad artística, tanto en la sala Cadarso como en el María Guerrero, ya que el director de este *Hamlet* lo fue entonces de *Abraham i Samuel* y *La bella Helena*; de los intérpretes, Muntsa Alcañiz intervino en *Titus Andronicus*, *Leonci i Lena*, *La nit de les tribades* y *La bella Helena*; Juanjo Puigcorbó actuó en las mismas



obras, exceptuada la tercera de ellas, y el mismo protagonista, Enric Majó, hizo con el Lliure *La cacaúa verda*, de Schnitzler, aunque ésta no fuese representada aquí.

Cabe deducir en consecuencia que el Teatre Itinerant Català es algo así como un retoño del Lliure, con su mismo afán perfeccionista e idénticas cualidades creadoras puestas, comunamente, al mejor logro de su misión. Un discípulo aventajado, vaya; tanto como para merecer el patrocinio —y los consiguientes dineros— de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, mediante su Obra Cultural, signada Culturàlia.

El grupo catalán corresponde a tal patrocinio con un espectáculo de tres horas y media en el que nada esencial falta del texto de Shakespeare, aunque en su integridad hoy no le es posible darlo ni al propio sir Laurence Olivier.

La minuciosa y desentrañadora versión de Terenci Moix, a la que, según confiesa, ha dedicado dos años, bastaría para justificar el éxito ante un público de habla catalana, pero no en Madrid. Aquí es necesario más para el triunfo ante espectadores que, en su mayoría, no entienden el catalán como para seguir una tan larga representación. Y ese más se lo ofrece cumplidamente el Teatre Itinerant Català, desde la concepción desmitifica-

dora que Pere Planella ha dado de la obra, en magistral quiebro a la rutina para proporcionar la real esencia de un personaje que, en cuanto prototipo de la duda, ha de ser en gran medida un intelectual y razonador, con ramalazos de ironía, como bien lo ha comprendido Enric Majó. Y, junto a él, sus compañeros de reparto, avezados profesionales que se adaptan armoniosamente al ritmo que les señala la batuta coordinadora de Planella.

Los componentes del grupo catalán se han tomado muy en serio y con sentido de la responsabilidad lo arriesgado del empeño; así lo acredita la serie de notas previas del director, de los escenógrafos e intérpretes que acompañan a los textos ajenos incluidos en el programa de mano. No sólo han leído el *Hamlet* de Shakespeare con mentalidad virgen, en lectura propia y distinta, sino que luego han querido comparar sus intuiciones con las glosas de diversos e ilustres comentaristas del drama shakespeariano, para proceder a un siempre enriquecedor cotejo.

El producto ha sido un *Hamlet* que podría ser nuestro vecino, y no el héroe romántico de otras versiones, dado que Moix procura trasladar al catalán coloquial de hoy los diálogos de Shakespeare, y lo consigue en muy alto porcentaje.

Montse Amenós e Isidre Prunés —escenógrafos ya conocidos aquí

por sus trabajos en *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* y en *Las bragas*— han ideado con encomiable sobriedad tanto el espacio escénico como el vestuario. Y se constituyen en sendas bazas aproximadoras más.

Enric Majó corporeiza a un *Hamlet* irónico, fogoso, calculador y, claro, dubitativo, con ductilidad histriónica de alto copete, en que hacer profesional sólo superado por Muntsa Alcañiz. ¡Qué Ofelia la de esta cómica de tan varios registros! (En el mutis tras su soliloquio de la segunda parte, debió ser ovacionada; los castellanohablantes no lo hicieron al observar la abstención de los catalanes, y así lo hice notar a espectadores próximos, atribuyéndolo a cortedad ante un idioma ignorado. Sin embargo, la sensibilidad del público estrenista compensó a la actriz al final, dedicándole ¡bravos! y palmas en cuantía e intensidad superiores al resto del conjunto); merecen en él especial mención Lluís Torner —veteranía y eficaz dicción—, Juanjo Puigcorbé, Montserrat Salvador, Pep Munné, Daniel Esteban, Enric Casamitjana, Jordi Bosch, Joan Oller y Francesc Balcells.

Ellos y los que en cometidos menores representaron *Hamlet, príncip de Dinamarca*, contribuyen a darnos una nueva imagen del personaje hasta hacer de él un hombre comprometido: nuestro contemporáneo.

SOBRE UNA EXPOSICION DE TEATRILLOS DE PAPEL

Cuando parecían difuminados, perdidos para los restos aquellos inolvidables juguetes que para quienes hemos sobrepasado el medio siglo supusieron los teatrillos de papel o cartulina —en no sé qué fecha desaparecieron como por ensalmo de las jugueterías—, Mariano Bayón, un joven arquitecto, expone en Madrid maquetas escénicas de papel con la añadidura de personajes, elementos escenográficos

y efectos lumínicos, procedentes de una propia colección pacientemente reunida durante años, hasta sumar las más de doscientas piezas, que durante el pasado mes de junio ha expuesto en la sala abierta por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid en Augusto Figueroa, esquina a Barquillo.

Allí pudimos contemplar una miniaturizada muestra de edificios teatrales y escenarios eu-

ropeos, con decorados y personajes de obras clásicas y coetáneas, entendiendo por éstas las representadas entre 1820 y 1940, lapso al que pertenecen las arquitecturas de papel que se exponen. Ante el insistente, porfiado esfuerzo recolector de Bayón, no parece justo hacer hincapié peyorativo en el hecho de que abundan en demasía piezas procedentes de la iconografía popular de Epinal, tanto porque la celebridad de esta ciudad francesa se origina en buena parte en la tradicional dedicación de sus habitantes a tal arte, como por la necesidad de seleccionar entre lo escaso que hay en parcela artística cultivada por muy pocos con los requisitos mínimos exigibles de calidad. Por otra parte, el protagonismo de Epinal queda compensado con las también plurales muestras de las minuciosas reproducciones del danés Alfred Jacobsen.

En lo que concierne a España, el testimonio mejor —y casi, casi el único— puede hallarse en antiguas láminas y miniaturas tridimensionales editadas por Seix Barral en el primer tercio del siglo.

Hay que decir pronto, para aviso de aficionados al arte escénico, que esta gratificante experiencia no podía tener raigambre sino en la sensibilidad de un profesional que, como Mariano Bayón, ha advertido la importancia que la arquitectura tiene como factor plena y vitalmente integrado en la ciudad y en el enriquecimiento cultural de sus habitantes.

De niños lo intuíamos mediante jugueteos con teatrillos de cartulina; les faltaba la palabra, claro, mas no tardaríamos en agregársela reinventando el teatro de títeres, en el que hacíamos perdurables las inocentes ocurrencias de tramas cuya invención conecta con impensadas vividuras, hasta llegar a ser reales como la vida misma o más.

Con la muestra al público de

su colección de recortables, el arquitecto Bayón rebrota esperanzas e ilusiones y da vigencia a lo que de niño hay en cada adulto, al extremo de que espadas habilidosamente recortadas

en papel que empuñan personajes de tragedia —o de comedia de capa y espada—, igualmente recortables, pueden atravesarnos de inocentes memorias. Por ello, gracias le sean dadas.

PRIMERA MUESTRA DE TEATRO DE BARRIO

Para que no haya engaños, para evitar que los espectadores habituales de la sala El Gayo Vallecano puedan suponer que el acceso de sus componentes al Centro Dramático Nacional en el teatro Bellas Artes, con Juan Margallo a la cabeza, equivale a una deserción en bloque de sus iniciales voluntades descentralizadoras y, en suma, para eludir semejante despropósito, los rectores de dicha sala vallecana han resuelto clausurar la temporada cediéndola a grupos teatrales de diversos barrios madrileños, que en su escenario han podido representar, del 19 al 29 de junio pasado, algunas de sus más conseguidas dramatizaciones.

A la generosa convocatoria de los responsables de la sala han respondido grupos vecinales de teatro aficionado. Pero, en casos como éste, el adjetivo «aficionado» ha de quedar desprovisto de la menor acepción peyorativa, pues nada tienen que ver los juveniles grupos de aficionados de hoy con los de antaño, sin finalidad cultural alguna.

Entre aquellas pandas de amiguetes que se concertaban para representar ante un público adicto pedestres obras de repertorio y estos arriscados grupos de ahora, que entienden su misión como un medio de contribuir al enriquecimiento cultural de amigos y gentes del barrio, media un abismo, según es fácil deducir de los «datos exactos» que a continuación se dan.

Han participado en esta Primera Muestra de Teatro de Barrio animosos grupos de Lavapiés, callejón Pedro Laborde, Centro Social

de la Uva, de Vallecas —con su filial Taller de Teatro Infantil—; colectivo de teatro El Tirso, del Instituto Tirso de Molina; Cronopios, del García Morente; Teatro Rito —Centro Social de Entrevías—; El Astuto Romerales, colectivo de teatro de Palomeras; Lejanía —barrio de Malasaña—, y Teatro Tempo, que, sin barrio identificador, ha escenificado ya dos docenas de obras espigadas en la producción de autores como Molière, Sastre, Arrabal, Calderón, García Lorca, Adamov, etc.

Las piezas representadas en esta Muestra han sido —según programa— *Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe*, de J. Savary; *La multa*, de Carlos Mauchó Arce; *Farsas del pelele*, creación colectiva del Teatro de Barrio Obrero (Centro Social de la Uva, de Vallecas); *Lisistrata*, de Aristófanes; *El generalito*, de Jorge Díaz; *El payaso de las bofetadas*, de León Felipe; *El enfermo imaginario*, de Molière; *El foráneo*, de Carlos Mauchó Arce —autor que figura en la Muestra por partida doble—; *El jardín de huelebién*, adaptación sobre un texto de Joaquín Carbó, y *Anastas o el origen de la Constitución*, de Juan Benet.

Desde los clásicos hasta piezas de invención colectiva, los grupos de Asociaciones de Vecinos, Institutos de Enseñanza Media y Centros Culturales de los barrios que han acudido al llamamiento de El Gayo Vallecano ofrecen una muy variopinta y exigente gama escénica en la que acaso la única constante sea el carácter popular y lúdico: buen norte para el fomento de aficionados.

editora nacional

les ofrece sus colecciones

Colección "Alfar" de poesía

LA POESIA DE NERUDA, de Luis Rosales

276 págs. 250 ptas.

DISCURSO POETICO, de Juan de Jáuregui. Edición de Melchora Romanos.

147 págs. 175 ptas.

EL MUNDO POETICO DE JUAN JOSE DOMENCHINA, de C. G. Bellver.

356 págs. 250 ptas.

TEXTOS DE CRONISTAS DE INDIAS Y POEMAS PRECOLOMBINOS, de Roberto Godoy y Angel Olmo.

346 págs. 300 ptas.

PASION Y ABSTRACCION EN "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA" DE PABLO NERUDA, de Aroni Yanko.

216 págs. 200 ptas.

Colección "Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos."

LEVIATAN, de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escohotado.

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.

DEMANDA DEL SANTO GRAAL. Anónimo. Edición preparada por Carlos Alvar.

342 págs. 250 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 Jehudá Ha-Levi. Edición preparada por Jesús Imirizaldu.

264 págs. 200 ptas.

GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE, por A. Liñan 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. 1.704 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.

PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL FIN DEL MUNDO, de Luis Aldrete y Soto. Edición de José Manuel Valles.

456 págs. 400 ptas.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. Proclamas Bandos y Combatientes. Edición de Sabino Delgado

422 págs. 400 ptas.

LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACRAMONTE. Edición de Miguel José Hagerty.

316 págs. (con 13 láminas). 300 ptas.

Otros títulos

LAS CONSTITUCIONES EUROPEAS. Edición preparada por Mariano Daranas 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.

ESPAÑA AÑOS Y LEGUAS. Varios autores.

258 págs. (con ilustraciones a todo color). 3.500 ptas.

I ASAMBLEA REGIONAL DEL BABLE-Actas (al cuidado del Dr. Francisco García González)

226 págs. 400 ptas.

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. José Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
BUENOS AIRES (Argentina)

NE

nC

En nuestro próximo número, trabajos de

G. K. CHESTERTON

ROSA CHACEL

PETRO JARIS

CARLOS EDMUNDO DE ORY

MARIANO ROLDAN

LUIS IZQUIERDO

MIGUEL ESPEJO

HUGO GUTIERREZ VEGA

ARNOLDO LIBERMAN

100 pesetas