

# NUEVA ESTAFETA

Z-44



26

enero 81

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

Director:  
**LUIS ROSALES**

Subdirector: **JUAN EMILIO ARAGONES**  
 Redactor jefe: **ELADIO 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 26 ENERO 1981

W. H. AUDEN	4	<i>Alonso a Fernando.</i>
CAPITAN ARGÜELLO	9	<i>El golf de Sant Jordi.</i>
LUIS ROSALES	23	<i>Un rostro en cada ola (fragmentos).</i>
JUAN EMILIO ARAGONES	34	<i>Juguete calcinado.</i>
OCTAVIO CORVALAN	40	<i>Elogio de la máquina de escribir.</i>
PALAZUELO	43	<i>Pintura y texto (fragmento de la monografía editada por MAEGHT, 1980).</i>
PEDRO LAIN ENTRALGO	47	<i>Edad Media resurrecta.</i>
JOSE ALBERTO SANTIAGO	53	<i>Cartas posibles a y sobre Juan José Arreola.</i>
JAVIER MARIAS	61	<i>Ausencia y memoria en la traducción poética.</i>
SANTIAGO	66	<i>Lechu Zen.</i>
PALAZUELO	67	<i>Pintura.</i>

71 *Crítica y notas bibliográficas (de Pilar Gómez Bedate, Manuel Ríos Ruiz, Lucio Yudicello, Jiménez Martos, Carmen Bravo-Villasante, Miguel Bayón, M. R. R., Julio Huasi, C. B. Cadenas, Leopoldo Azancot, Felipe Mellizo, Laila Adib, Juan Emilio Aragonés, Francisco Toledano, Enrique Molina Campos, Arturo del Villar, Ernesto Parra, Beatriz Villacañas Palomo, Carlos Murciano, Joaquín Fernández, Leopoldo de Luis y José María Díez Borque).*

**CARTAPACIO**

107	<i>Destacamos el nombre de... FRANCISCO PASTOR: De la palabra y otras melancolías. GREGORIO MORALES VILLENA: Noche sabática en compañía de Goya. JOSE LUIS PUERTO: Tres poemas de amor.</i>
116	<i>Artículos: JOSE MARIA IGLESIAS: Materia, acción y razón en la pintura de Manuel Felguérez.</i>
118	<i>Crónicas: JOAN DE SEGARRA: A propósito de «Inquisición». CARMEN VALDERREY: El Museo Larreta, una presencia de España en Buenos Aires.</i>
122	<i>Información: Fallo de los Premios «Miguel de Cervantes» y Nacionales de Literatura 1980.</i>

Portada de José María Iglesias.



# ALONSO A FERNANDO

W. H. AUDEN

Querido hijo, cuando oigas vivas de turba ardiente  
con majestad asciende al trono, y con cautela.  
Pues ten presente aguas donde el pez en cardumen  
ve descender los cetos sin desear tocarlos.  
Siéntate regio, erecto; imagina arenales  
donde toda corona vale lo que un tareco:  
un sofá dislocado, o estatua mutilada.  
Recuerda entre el tronar del cañón y campanas  
en loco repicar las frías profundidades  
a las que tú, monarca, no menos frías dejas.  
Recuerda el reino árido, abrasado, abúlico  
donde categoría de objeto alcanza un rey.

No esperes de tu prójimo ni un ápice de ayuda.  
¿Cómo frente a los príncipes cultivar la verdad?  
¿Quitar el velo al tósigo del discurso oficial,  
que señala un granítico Progreso como quien,  
portando un ramillete, va de mano con niño?  
Reales zoológicos no exhiben tiburones  
ni pulpos en loor de la Razón de Estado.  
El tic tac de relojes sincronizados sigue  
al compás de un poder dado; afuera radican  
los yermos oceánicos donde no se celebran  
conciertos por gestión de sociedades célebres,  
el arenal inhóspito donde no sirven lunch.



Fotografias de Ballester



Podrán decirte sólo tus tinieblas lo que  
el espejo lúcido de un príncipe no osa.  
Qué debe amendrentarte más: las aguas del mar  
en que se hunde un tirano trabado en su suntuosa  
vestimenta, entre tanto su favorita vuelve  
unas blancas espaldas a su chapotear;  
o un paraje desértico donde un emperador  
en mangas de camisa oye a hirientes mendigos  
leer pasajes íntimos de su contrito diario,  
y a lo lejos avista, desbocado hacia él,  
con aleteo y brinco un horror inaudito.  
Por tus sueños instruido, suplirás tu ignorancia.

Tal como tus temores ha de ser tu esperanza.  
Cuerda floja es la Vía de la Justicia donde  
no hay príncipe que baile seguro un solo instante,  
a menos que se fíe de sus impedimentos,  
ya que al oído izquierdo cántale la sirena,  
derritiendo la cera, cristalina canción  
sobre noche de paz que gozó toda carne;  
al oído derecho, esfuerzo equilibrista  
le acarrea un vacío de lucidez perfecta  
que le desembaraza de sus limitaciones:  
muchos jóvenes príncipes pronto desaparecen  
para unirse a monarcas injustos, desconfiados.

De prosperar, sospecha de esas resplandecientes  
mañanas en que silbos darás con pecho leve.  
Se te prodiga amor; jamás has visto el puerto  
tan plácido y el parque tan verde, las palomas  
con las pechugas llenas de puro atiborrarse,  
posadas en las cúpulas y en los arcos triunfales.  
Tanto venado y dama bella cabe a canales.  
Recuerda, cuando el goce de un clima te parezca  
que en él has encontrado un fijo asentamiento  
para tu eximio séquito de hombres y de animales,  
qué de calamidades tomaron de sorpresa  
y de rondón a Roma, Babilonia, Ecbatana.

Cuán estrecho el espacio, nimia la coyuntura,  
para edificación civil o trascendencia  
de conjunto, enfrentado como estás a la acuosa  
vaguedad, a arenal baladí, movedizo.



Cuán pronto la jornada vivaz toca a su fin,  
pasando de un disperso anhelo a la aversión  
punzante, de existencia gelatinosa y ciega  
al mundo y mudo hueso; al fin de cada día  
de éxitos coronado, ten presente el lindero  
que fuego y hielo observan dentro de urbes dechados  
de templanza, concordia, garbosa dulcedumbre.  
Del fuego al hielo dista sólo fugaz instante.

Mas si eres incapaz de conservar tu reino,  
y al igual que tu padre antes, recalas donde  
pensar es cavilar y sentir, mofadura,  
haz caso a tu dolor; candente piedra alaba  
por obrar el milagro de desecar tu afán.  
Dad las gracias al rudo trato de la marea  
por arrasar tu orgullo; el aire en torbellino  
podrá tu voluntad esculpir, y el diluvio  
libre la hará, y dará con agua en el desierto,  
con ubérrima ínsula en el ponto perdida;  
donde atrás quedará la tenaz desconfianza  
que estigmatiza igual el ánima que el físico.

Se yergue azul el cielo y canturrea el velamen,  
mientras me hallo sentado cabe a la barandilla  
del barco viendo cómo alocados delfines  
escoltan nuestra estela hacia puerto doméstico,  
cómo mi pluma traza misiva que has de abrir  
cuando quien a mí aluda hable en tiempo pretérito.  
Léela a solas, Fernando. Te da su bendición  
Alonso, ex rey de Nápoles, tu padre, presto ya  
a decir «¡bien venido seas!» al postrer suspiro,  
mas con el regocijo de nuevo amor y paz,  
por haber descendido hasta mí santa música,  
ver moverse la estatua que a la ilusión perdona.

*(Traducción de Rogelio Llopis Fuentes.)*



---

# EL GOLF DE SANT JORDI

CAPITAN ARGÜELLO

*Lo que sigue, capítulo de un libro de viajes a lo largo de las costas de la mar catalana, es, además de un ensayo de descripción geográfica y de evocación de formas de vida y de su relativa imagen del mundo en vías de seria transformación, un intento de recuperación léxica del habla de los pescadores de la Cataluña meridional que conocieron los duros tiempos de la pesca y la navegación aún no mecanizadas y eran los últimos herederos de una tradición milenaria interrumpida ya por el brusco cambio social. Un lenguaje y un mundo semántico cuyos últimos sujetos son ya octogenarios.*

CARLOS BARRAL

*A la Cala de L'Ametlla ja no vull anar-hi més perquè no tenen rellotge i no saben l'hora que és.*

A més del règim de vents i de la seva situació respecte als fons pescables, és a dir propis per a la pràctica de l'ofici del bou, el que ha determinat les particularitats marineres de L'Ametlla és, jo crec, l'exigüitat de l'espai natural on s'ha anat constituint el poblament, voltat de terres seques, que excloïa la possibilitat que el camp fos una activitat subsidiària que contribuís a la subsistència de la comunitat marinera. Amuntegats en una cala on havien de viure els uns penjats sobre els altres, amb les barques d'oficis menors tretes on es podia, en platges pedrenques i empinades, i les grosses entaforades a l'Estany Gras,

els caleros forçosament havien de provar totes les arts possibles en llurs aigües pròximes i perpetuar una tendència a emigrar, transitòriament o definitivament, a altres caladers. Els caleros han estat sempre mestres de tota mena d'oficis i mestres dels pescadors catalans més llunyans. Menys en el palangre de fonera, pràctica que no els permet la batimetria de la seva costa, els caleros ho han provat tot i han estat i continuen essent excel·lents practicants de totes les formes de pesca i de tota mena d'eines marineres. Són, per exemple, els únics pescadors catalans que han fet professió constant de totes les maneres de captura de la tonyina.

Fins fa poc amb l'almadrava i, ara, a les temporades de passada dels tònids, amb peces especials que anomenen tonaires —possible corrupció del italià, més aviat del sicilià, *tonaria*— i a l'ham. Arreu on es pesca eventualment la tonyina es fa referència al mestratge dels caleros. «Els caleros ho fan així» o bé «un calero que vaig conèixer em va explicar que a La Cala...» La pesca de la tonyina a l'ham és no solament difícil sino perillosa. Es cosa d'un parell d'homes amb un bastiment petit i no s'han de menester més que unes quantes sirguetes en bon estat, hams grossos i cametes o empiles d'un filferro que anomenaven corda de piano i que

en els darrers anys ha substituït el nilon. Però enganyar les tonyines no és fàcil i hi ha una secreta forma d'escar—generalment un verat amb la boca cosida i l'ham passat per l'esquena, de manera que sembli viu i que neda—així com de penjar la sirga d'una canya, o de la mateixa pena, d'un fil que faci una mínima resistència quan el peix mossega. Tampoc és cosa gens senzilla d'enganxar les boies a la sirga quan el peix tira molt i fa molt de camí, procurant amorrar-se al fons per arrencar-se violentment l'ham, però el que és un art de veraders experts és la tècnica de cobrar la bèstia ja cansada i d'evitar el perill que en una represa de la seva defensa, les dugues que surten de la cofa no s'emboliquin al canell amb risc d'arrencar la mà. Jo he conegut un manxol per aquesta causa i he sentit parlar—qui sap si serà cert—de pescadors que han estat arrossegats per una d'aquestes estirapassades, potser d'una força de trenta nusos, i s'han negat. Aquests peixos, a les passades d'agost i d'octubre, poden sobrepassar fàcilment els doscents quilos, però no es tracta d'això: son d'una violència increïble, segurament a causa de la forma de la seva cua. Un camarí del mateix pes, o més aviat un tiburó del mateix pes, ben enganxat amb un ham de cadena sembla, comparat amb que tonyina, un lluç de palangre que puja mort de l'aigua fonda.

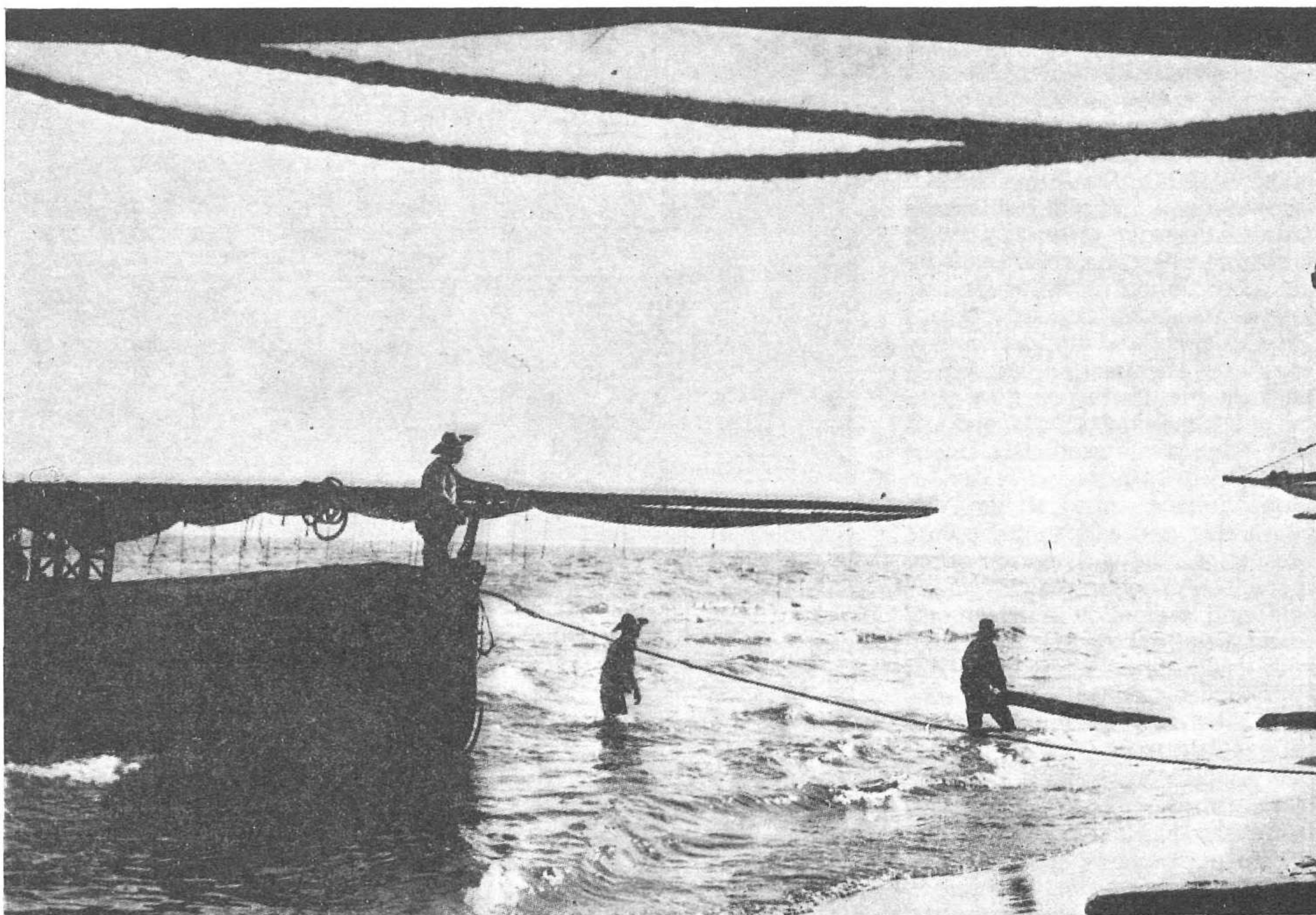
Com ja hem dit, el port de L'Ametlla, definitivament tancat en els anys seixanta, es féu de seguida petit, de manera que, ara, quillats, cintes de llum, bots de l'encesa i barques de tota classe s'amarren unes davant de les altres i han de salpar disciplinadament. En un tal port, és clar, no hi ha gaire lloc per als forasters i els que hi entren per primera vegada el deuen trobar poc hospitalari. A nosaltres ens coneixen i ens fan senyes des de la riba indicant-nos un forat al costat d'una grossa baluerna, espècie d'ex-veler de popa qua-

drada, o de jonc xinés, que després ens explicaran que és casa i taller d'uns mecànics anglesos. A la riba ens espera lo Perret Granero, que és d'aquí però que ni viu ni pesca aquí, i ens demana que li passem l'estatxa per amarrar. Lo Perret riu, complagut de la sorpresa que ens deu causar trobar-lo allí i ens recorda una dita local, o més aviat d'aquestes costes, que diu que quan Colon va arribar a San Salvador, és a dir, a la primera terra americana, ja va trobar un calero a la platja esperant per prendre-li l'estatxa i ajudar-lo a atracar. També ens dóna tota classe d'instruccions perquè no creuem el cap de fondeig amb les cadenes de les barques veïnes que han de salpar de matí, segurament, diu rient, primer que vosaltres.

Aquí, en aquest racó, ens diuen, estareu bé i no fareu nosa. Quan valtros salpereu ja hauran tornat els llums i les barques d'arrastro ja seran fora. El port serà buit perquè no hi quedaran més que els bots i les barquetes.

La sortida de les cintes i els bots de llum, quan ja s'ha fet fosc, del port de L'Ametlla, és un espectacle. Les cintes, des de fa uns anys vaixells importants, generalment de casc metàl·lic i en tot cas de gàlibs afinats que recorden més un creuer que una barca, amb gran luxe de llums que il·luminen la coberta i les caixes perfectament estibades, van sortint per ordre i quan són al mig de l'aigua lliure reclamen llurs bots, amarrats o varats a la platjola que hi ha al final del port, ara encimentada, i de la qual han de sortir obrint-se un difícil camí entremig de tanta fusta arrenclarada, filera rera filera. Els bots sí que són com abans: bastiments de tota mena amb els grossos fanals penjant a la popa. Així que la cinta els passa el cap i comença a arrossegar-los, encara dins del port, els boters es posen a encendre, de manera que quan l'equip guanya la bocana, el conjunt de les tres barques és

una festa de llum i reflexos. L'ofici del llum o de l'encesa, el més modern dels tradicionals que es practiquen a la costa catalana, i que substituï durant els anys trenta l'art del sardinal—barcades de sardinal, se'n deien tant de les barques com de les xarxes—és segurament el que menys ha canviat durant l'últim quart de segle, malgrat que hagi estat afectat per la mecanització que ha substituït els motorets de dotzenes de cavalls, generalments procedents de camions i automòbils, per poderoses màquines i hagi reduït amb les maquinilles de xurrar—en aquest país hom diu xurrar l'operació de llevar les xarxes—bona part de la tripulació que abans calia per llevar a mans. El radar, que és ara qui realment pesca, ha substituït també la ciència dels vells boters. Abans als bots hi anaven els vells de més experiència i més intuïció pescadora. El patró, tant si anava a la cinta com si anava al bot, escollia, a l'atzar o segons el seu bon entendre, l'indret on calia fondejar els bots i on pensava que faria fortuna. Els bots fondejats i amb els fanals encesos a una respectable distància l'un de l'altre, quedaven a l'aguait. La cinta amb els llums apagats, o sense més llum que el de posició, es safava un bon troç i la gent de bord es colgava. Els boters vetllaven. Un home al menys de cada bot es quedava guaitant llargues hores el reflex blau, espiant les bolles, és a dir, les borbolles d'aire que puguen de la mola de peix. A més de les bolles, els boters vigilaven altres signes de la identitat del peix invisible de les aigües fondes. Un peixet surant, extraviat, o la presència casual de bèsties que no tenien res a veure amb les moles de peix blau que es perseguïen, indicaven a l'expert mariner tot allò que havia de saber. Per una cosa i l'altra, el boter sabia al cap d'una estona si hi havia peix, de quina espècie era, a quin fons es trobava i si era probable que pugés. Usant un codi de xiulets, comunicava



al patró el seu pronòstic. Per exemple: seitó, més de trenta caixes, a quaranta braces i pujarà. El patró, naturalment, se'n refiava i decidia el moment de la cenyida. Quan li semblava oportú encenia els seus llums i rodava el bot calant la xarxa al seu voltant. Un dels bots era i és generalment un bastiment amb motor i l'altre un bot de rem. Quan el cenyit era el bot de motor i la cenyida era completa, calia canviar-lo pel de rem, operació per a la qual havien tots dos de salpar el ferros i ocupar l'un el lloc de l'altre. El boter del bot de rem s'havia d'aguantar, fes el temps que fes, contra vent i corrent, al mig del cercle de xarxa fins que aquest es feia molt petit, a mesura que anaven xurrant des de la cinta i començaven a copejar, com es diu de l'acció de treure el peix

amb llargs salabres. Els boters, doncs, havien de ser vells mariners experts i bons vogadors, és a dir, fornits. Els boters eren una mena d'aristocràcia de l'ofici. Tot això ha canviat. Ara és el radar qui assenyala, tot traçant el perfil del fons, l'existència i la densitat de la mola, i també la seva posició. El patró, a la vista de la cinta entintada de l'aparell que porta a la cabina, decideix quan ha de cenyir. Aleshores amolla un dels bots encesos que arrossega i cenyeix. És ell qui ho decideix tot. Ara pot ser boter qualsevol. Tot això passa a grans velocitats perquè les cintes porten motors potentíssims i ràpids. De vegades la barca grossa recull els bots sense donar-los temps de salpar el ferro i els pren amb el fondeig arrossegant. Ara ser boter no és gaire més que ser la banderola

o el gall d'una boia i anar arrossegat, llençat per la mar.

L'espectacle de la cenyida, encara ara, si bé no tant com quan es feia a mans, observat, per exemple, des d'una barca veïna és inolvidable. Els llums del bot que hi ha al mig del rotllo de xarxa durant tota l'operació il·luminen l'escena com un poderós focus de teatre, fent ressaltar els colors de la barca grossa i els de la roba d'aigua dels homes que treballen, aixecant la xarxa sobre l'orla per a la guia de les surades. Sota les poderoses làmpares, tradicionalment anomenades petromax, nom d'una marca convertit en veu comú, les aigües prenen colors fantàstics, blaus i verds quasi increïbles. El peix que va pujant és opac i vermellós mentre neda i rabiosament metàl·lic quan surt de l'aigua. La violència del copejar provoca una gran cascada d'escates que s'enfonsa amb reflexes de nacre. El brillar del peix és diferent segons les espècies, que la gent d'en terra, peixaters i marmelleres, reconeix precisament per això quan les barques s'acosten a port o a les platges, amb les cobertes carregades. El brillar de la sardina és fortament blavós, el del seitó, en canvi, és tenyit de verd fosc i el de la maleta, aquesta espècie que tants desprevinguts de terra endins confonen amb la sardina i no té gust de res, és gris groguenc. Les espècies d'exemplars més grossos—verrats, melbes i vapores—que també es capturen a les cenyides, barrejats amb el peix principal, tenen una lluentó més freda, de metall brunyit. La cenyida és una festa de colors. Sobretot ho era, i també de composició plàstica, a l'etapa artesana. És llàstima que cap gran pintor de les últimes etapes del realisme figuratiu l'hagi vista. Jo imagino sempre un ja impossible Abel Bonnard representant un boter repenjat sobre la soleta de l'orla de popa, guaitant l'aigua de color maragda amb gorra i vestit blaus i enquadrat per ferros vermellosos.

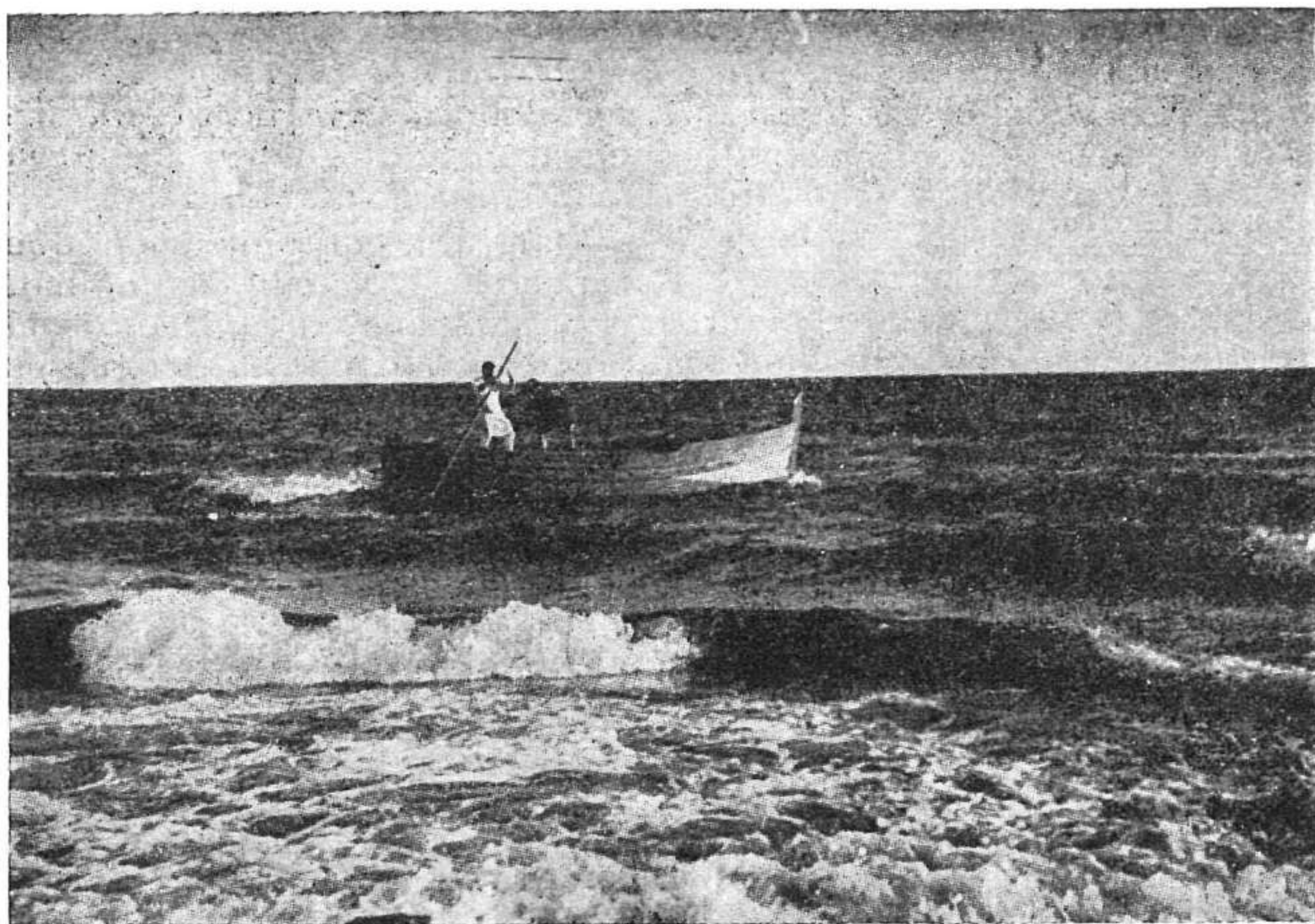


*Bugarró matarà peix,  
ni Carrasca ni qui arrisca  
perquè els pinxos de La Cala  
seran Nas i Torrevisca.*

En altres ports i platges catalanes, l'ofici de llum ha estat un refugi d'emigrants sense feina. A Tarragona i arreu es veuen tripulacions amb molts nord-africans manats, això sí, per patrons i segons del país. A La Cala no. La Cala és país d'emigrants, no d'emigrats. Això fa que aquestes tripulacions caleres tinguin un caire més familiar i domèstic, més tradicional.

L'ofici de llum, ara tant practicat, no té fondes arrels en la tradició calera, en la qual els sardinalers, quan el sardinal era ofici de temporada, durant el temps de les vedes de la pesca al bou, no passaven de catorze o quinze, quan n'hi havia més de cinquanta, per exemple, a Calafell. Els caleros eren gent de l'arrastro i la seva tradició és millor representada pels nombrosos quillats que ara amarren al petit port. Els llinatges mariners tenen aquí noms de patrons de barques de bou, els noms que sonen a les dites populars:

Torrevisca és un nom ben viu i ja no solament a La Cala. Un patró de cal Torrevisca mana a Palamós una majestuosa barca amb un motor de mil cavalls. Torrevisca és el nom d'un fenomen meteorològic d'aquestes costes i de més amunt, fins el Garraf. No sé si originàriament és el nom d'una senya d'en terra; el fet és que designa un grop de característiques molt especials que ve del sudoest; del Montsià, com qui diu. La torrevisca sol presentar-se a mitja tarda, avans de la posta de sol; és una punta de vent furiós que arrossega núvols baixos i arriba a la costa sec, deixant al seu darrera pluja a la mar. Altera els colors de l'aigua, tornant-la verda i brillant i aixeca moltes escumes de la part de fora dels colls. És un fenomen molt teatral. Al cel apareixen mànigues d'aigua que no solen arribar a terra i és freqüent que llampi a l'horitzó. Per a qui es troba amb la torrevisca lluny de la costa, la cosa pot ser bastant compromesa. Ja se sap que tràngol i aigua del cel fant mala parella. La distància entre la ven-



tada terrenca i la pluja a la mar augmenta quan més al nord. A Vilanova ja semblen dues coses diferents.

Aquest extrem del golf és també força castigat pels grops que vénen d'en terra, tant de mestral com de gregal, aconduïts per les fraus de les muntanyes que, de prop i de lluny, encerclen la comarca. Les gropades d'en terra aixequen molta mar i són molt perilloses. A elles s'han d'atribuir molts dels naufragis que es recorden i que no són sempre de pescadors presos per sorpresa quan feien proa a casa. No sé quin any seria el del cas de lo tio Caragol —aquí s'anomenen tios als vells, com més amunt onclos, per contraposició als fadrins, és a dir, als joves—. Lo tio Caragol havia anat amb dos o tres fills i la dona a cercar llenya a una platgeta del Pla de Sant Jordi. Era el temps en què les pinedes, tot al llarg de la costa, d'aquí fins a Vilanova, arribaven fins els madellers de les platges, fent frontera entre els cultius i els sorrals. Un grop terrenca els va abocar molt a prop de la costa i es negaren tots. Fou un cas excepcional. Els naufragis al temps de la vela es produïen mar endins en dies de grosses ventades. Tothom recor-

da el cas del Macià, la barca de bou del qual va quedar cul per amunt en una mala tombada i es negaren sis mariners i un nen, el grumet de bord. O no sé bé si el Macià es va salvar aferrant-se a unes boies. Això és relativament proper, un fet dels anys trenta, mal record de les grans mestralades.

Als anys vint hi havia a La Cala un màxim de vint parelles de bou, com he dit, catorze o quinze barcades de saldinal, tres o quatre palagroners que pescaven tot l'any, sis o set tonyinaires i una vintena de llagostiners que pescaven al trasmall. A més, és clar, dels que practicaven les nanses o els oficis petits. Ara hi ha quaranta barques d'arrastro (com abans), catorze llums, divuit trasmallers i un palangrer. Un total de dues mil set-cents cinquanta tones de registre y quatre-cents tripulants. Excepte el peix de fonera, es pescava quasi de tot en els temps passats i moltes espècies s'agafaven indistintament amb diferents arts. En aquestes coses, aleshores no es mirava gaire prim i es pescaven tranquil·lament llagostins a l'arrastro. En canvi es respectava la veda, com arreu, de la pesca al bou des de principis de maig fins a fi d'agost, que

era la temporada millor pel trasmall. Durant aquests mesos els homes de l'arrastro s'embarcaven al sardinal i a la tonyina.

Com sabem, les barques de bou fondejaven a l'Estany Gras i rarament feien trajo a les platges que vorejaven la població on ara és el port, de manera que quedaven reservades per als bastiments en temporada de descans i per als petits. Les barques grosses només es treien per carrenar o calafetejar. A La Cala no hi havia drassanes, però sí bons calafats —una de les platges pròximes, actualment urbanitzada, s'anomena Can Calafat— i bons mestres velers. També hi havia filadors que feien caps de canem i d'espart amb aquelles màquines sorolloses que anomenaven xixarres. Actualment, si bé no hi verdaderes drassanes, com les de Sant Carles, hi ha un calafat constructor que fa bots magnífics. Una mica carregats de fusta, com era la tradició d'aquí, i, quan són per a platja, un pèl massa alts d'es-cúes, que també és tradicional. Es una manera de fer que té els seus partidaris. Entre la gent de mar és cosa sabuda que aquestes drassanes de ponent produeixen des de sempre bastiments de pesca un xic pesants i quillats, tal com en el temps dels grans velers se sabia que les drassanes barcelonines feien les bricbarques i els bergatins feixucs i les de Sant Feliu caiguts de cinta, al contrari de les de Blanes, d'on surtien vaixells lleugers i de més puntal.

Un altre espectacle de L'Ametlla és el de la subhasta de peix. Les subhastes de peix són un espectacle arreu, però a L'Ametlla han coservat un caràcter més primitiu que en els ports més grans, tot i sent importants pel

que respecta al volum de les captures que es posen a la venda. Normalment hi ha dues hores de subhasta: la de mitja tarda, quan descarreguen els quillats el seu peix de panera i la de bon matí quan arriben els llumbs amb el peix blau, peix de caixa. El peix producte d'altres pesqueres es ven normalment a la subhasta de la tarda. Així és probablement l'Ametlla l'únic indret de Catalunya on, al mig de les paneres de pop i de peix blanc, de llucet, de rates, de rap, etc., es veuen grosses tonyines de quinze o vint arroves i caixes de bonito i tonyineta, sobretot durant la temporada, a les acaballes de l'estiu i a la tardor. Les espècies que omplen les paneres són encara prou variades, però amb el anys en van desapareixent moltes que no fan més que una compareixença testimonial i són ràpidament notades pels vells que immediatament invoquen la mar molt més rica del passat. Un mirall, un caro o un gall, o encara més un panegal, abans tan abundants, provoquen la inevitable reflexió sobre l'empobriment de les nostres plataformes marítimes. I també la disminució proporcional de la presència de certes espècies en el sac de l'art. Les mai-

res, per exemple, o allò que en deien mare de lluç, que en altre temps feien la majoria. Entre les espècies que ja han desaparegut, o quasi, es compten els matiners. Els matiners són peixos llargs, no gaire grossos, com un congre de pam, però aixafats com una morena, de carn blanquíssima i excel·lent. Es deien així perquè, al temps de la vela, es pescaven al bol de matinada, abans de sortir el sol, quan es calava de nit. Potser encara existeixen i no es pesquen des que no es pesca de nit a l'arrastro.

Fa alguns anys, sobretot a l'estiu, els llums baixaven de matinada per vendre el peix de la primera cenyida, carregar gel i tornar-se'n a la mar, i era freqüent, aquí i a totes les platges de ponent, una subhasta a aquella hora, l'una o les dues de la matinada, que tenia un encant especial. Tot es feia sota llums potents que donaven a l'escena una gran teatralitat. A les platges les barques s'amorraven a la sorra, sense treure, i es formava una cadena d'homes que s'anaven passant les caixes que finalment els més forts es posaven sobre el cap per descarregar-les al Pes, on els peixaters, que s'havien llevat de pressa del llit, feien barrila. Si era bon temps, els pescadors més joves que feien l'últim transport de les caixes i que s'havien mullat a l'atracada no portaven més roba que el banyador i els seus cossos colrats sota els llums feien una mena de representació del món antic. Alguna taverna o algun bar ja tancat obria i es despatxaven carajillos i tragos de rom. Aquelles resurreccions de la vida nocturna eran molt agràides pels escadussers turistes i estiuejants de l'època. Ara, durant la nit, al Pes de L'Ametlla el que hi ha són mossos que apilen caixes buides i escombren. Escombren l'aigua bruta i l'observador no pot menys que remarcar que és un gest mariner aquest de fer passar l'aigua amb una escombria, com es fa en les barques, de vegades, per acumular-la a la caseta del pla-

on, llevada la taula de paiol, serà xuclada per la bomba o serà treta a cops de sàssula. És un gest que té a veure amb la mil·lenària feina d'esgotar.

Malgrat les urbanitzacions que l'encerclen i els edificis que han anat creixent en els flancs del turó que l'envolta, L'Ametlla és un dels pobles menys destruïts i desfigurats per la folia turística de la costa catalana i segurament el menys afectat d'aquestes costes meridionals. En part perquè el turisme ha hagut de conviure amb la continuïtat d'un món pescador, que en altres llocs, en canvi, ha substituït. En part, també, per la topografia de l'indret i l'estructura de la població que hauria calgut destruir per convertir-la en un munt de gratacels. Hi deu haver ajudat, finalment, la llunyania i la mala comunicació des de les grans capitals fins que s'han construït les autopistes i s'ha de tenir en compte, tanmateix, l'origen de la colonització turística, que aquí fou, en els anys del «milagro», bàsicament francès i de províncies, és a dir de gent de pretensions modestes i disposada a la convivència amb els costums locals, cosa que no passa on priven les colònies de germànics de variada nació. Els mediterranis amb blue-jeans són respectuosos i promiscües i no han forçat la civilització de l'alumini i l'hamburguesa. Les noietaes de Tarbes o de Tolosa, no es distingeixen de les indígenes sinó per l'accent.

Potser en un altre lloc més castigat per la pressió del turisme durant la dècada dels anys seixanta, l'ajuntament hauria venut terrenys adscrits a les feines marineres a l'ambició dels especuladors o els hauria transformats per propi interès. Aquí no ha estat així per fortuna i l'explanada del secader, ara més aviat nus vial, a peu de port, no ha estat retallada i no conté més que una vella fàbrica, edifici ja pintoresc. Els bars i cafès de la riba han estat inevitablement modernitzats i han canviat les taules de marbre per l'horri-

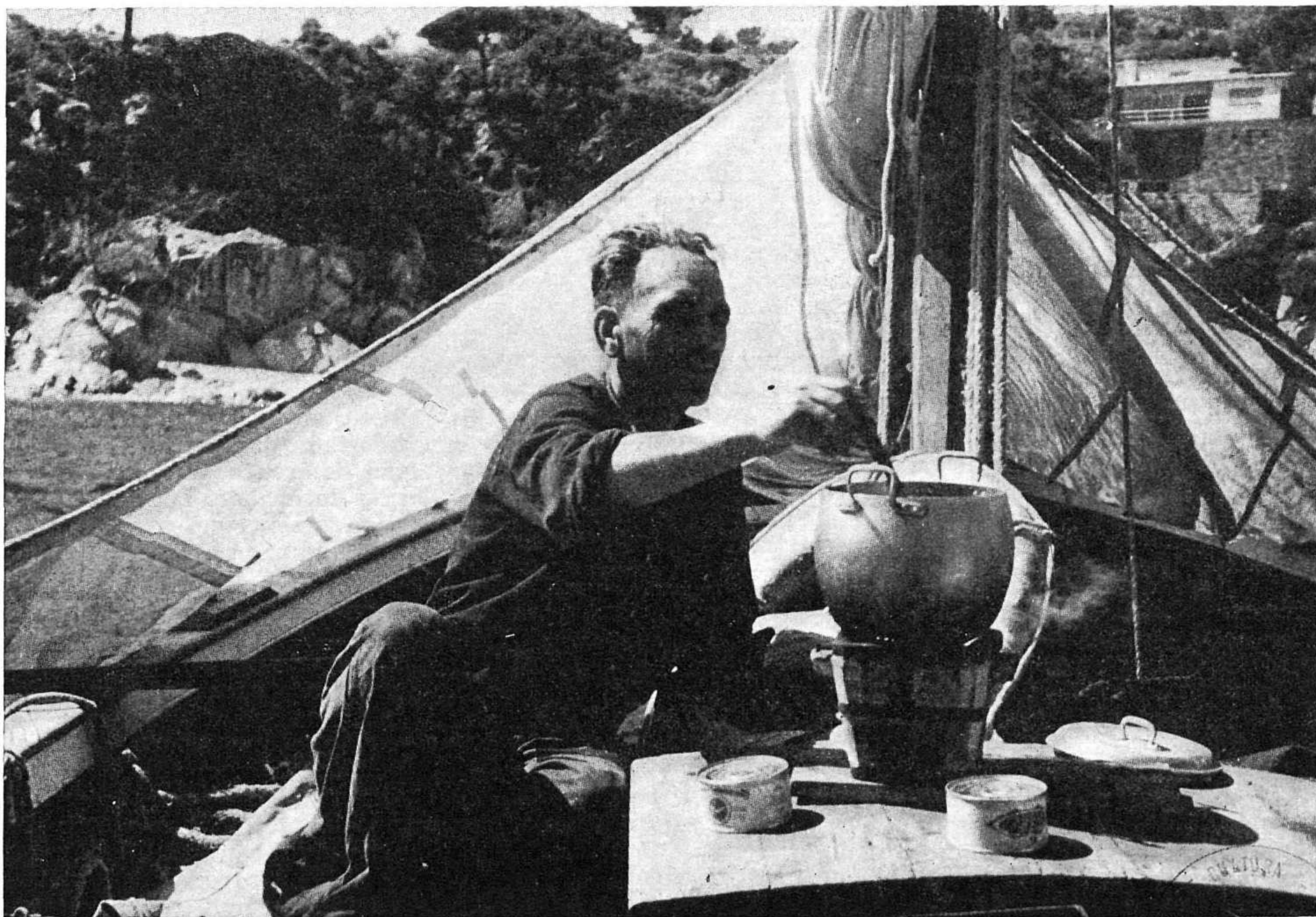
ble fòrmica, però conserven el seu caire tradicional i en ells s'hi barregen els mariners i els turistes en una forma de convivència que ja no és gaire comú en altres indrets costers.

L'Ametlla és un poble de vies empinades en totes les direccions entre mar i muntanya i de carrers transversals, plans i corbats. Sovint els carrerons que puguen es transformen en escales, mentre els altres, que abans es perdien en el camp, ara desemboquen en barris urbanitzats de nou. Però aquests carrers han conservat una vida molt patriarcal i és freqüent trobar-hi rengles de taules de cafès i restaurants que quasi les obstrueixen. La gresca dura fins molt tard al llarg dels mesos d'estiu. També sobreviu un comerç que ha desertat d'altres capitals de la costa: les tendes on es venen

des d'espardenyes i cordam a queviures salats, llegums i fruites seques. Entre aquestes salaons cal destacar com a pròpia dels país o de tota aquesta costa meridional, l'espina. L'espina és la conserva amb sal de l'os, els alots i la cua de la tonyina i serveix per a un guisat molt fort, més aviat d'hivern, que es fa amb patates i altres vegetals i de vegades amb cargols. L'espina té poca carn, però d'un gust fortíssim, com d'una mena d'arengada gegant i concentrada. Es un menjar mariner que no ha passat a la cuina burgesa. Era, de fet, un matafam dels pobres. A Calafell, el barri dels remitgers se'n diu Trajo de l'Espina.

No sé si es pot parlar d'especialitats de la cuina calera. A mi em sembla que el que és típic del país són els mateixos ranxos

mariners del reste de la costa, almenys fins El Maresme i, d'altra banda, els arrossos de tota aquesta part de Tortosa. Entre les especialitats de marisc cal assenyalar com són d'apreciats els bunyols o patates de mar, sobretot pels homes grans, ja que gaudeixen de la reputació d'estimular els instints i incrementar la capacitat genesiaca. Les patates de mar espantosa-ment lletges abans de separar la bèstia del seu fibrós envoltori com de corda podrida, són una vegada netes, una mena de llengua groga, de color de rovell d'ou intents, més aviat groc de cadmi, que cal estovar en un bany de vinagre que, a més, li treu una mica l'aspror. Tot i així té un gust fortíssim, de tempesta al Cap de Fornes. Naturalment, és aperitiu que s'ha de regar amb generositat.



Les nits estivals a L'Ametlla són tranquil·les en terra, on les músiques i el xivarri s'acaben bastant d'hora, obligant els noctàmbuls a emigrar a les discoteques de les urbanitzacions veïnes o de més lluny i, en canvi, no tant assossegades a les aigües del port. Els que hi dormen, els navegants amarrats a les ribes, s'han de fer a la idea que tota la nit sentiran crits de gent que vara barques, o salpa, o de patrons que reclamen la seva tripulació i fins i tot de vells que pesquen al truquet i es comuniquen, tot cridant, de bot a bot les incidències de l'exercici. És un món de gent que no dorm on és probable que no falti un grup de jovenots que canten al so d'una guitarra, asseguts en rotllana a les pedres de l'escullera. I la matinada, amb els preparatius dels vacaires, serà encara més sorollosa. Per als que necessiten silenci, les millors hores per dormir seran les primeres del matí.

Sortir del port de L'Ametlla proa al Nord, vorejant el perfil del golf, era fa uns anys, retrobar una natura encara prou salvatge, domesticada per una agricultura tradicional i sense altres compareixences del món tecnològic i industrial que els trams de carril que de tant en tant es fan visibles des de la costa o alguns trossos de carretera poc transitada i de sobte interrompuda per les frondes d'una pineda que es propagava fins les platges de sorra. L'horitzó llunyà, tancat successivament per les serres, el Pa de Sant Jordi, el Montsant o la Serra de Balaguer semblava, al fons d'aquest món poc colonitzat, molt més remot que avui dia. Ara, la intensa urbanització de la costa i la presència, des molt lluny de construccions tan notables com la central atòmica de Vandellós, han dissipat completament aquella sensació de diàleg amb la natura que el navegant costaner tenia no més vint anys enrera. Sortint de L'Ametlla, a llevant del proper Cap de Term hi havia hagut fins els anys quaranta una almadrava de les més im-

portants de Catalunya i probablement de la costa del llevant des de la de l'illa de Tabarca al sud d'Alacant. Bé, de fet no sé si n'hi havia hagut d'altres, d'almadraves fixes, a la costa catalana. Jo ja no l'he vista parada, l'almadrava del Cap de Term, però en algun viatge de fa anys havia desembarcat a la aleshores solitària platja de La Madrava, sense l'article aràbig, que és com s'anomenava l'indret, una platja de sorra fina i sedosa amb rocams al voltant. Hi havia encara restes d'allò que havien estat instal·lacions i cases dels mariners residents i algun rastre, també, de fusta recremada d'algun gànguil podrit. Es deien gànguils les barques sense corredors que s'utilitzaven per al servei de l'almadrava i per a la captura, a cops de ganxo, del peix engabiat en el recinte anomenat cop. He vist almadraves com la que hi havia hagut aquí, a Sicília. O potser les sicilianes són més petites. L'almadrava consistia en una paret de xarxa anomenada «radera» que conduïa les tonyines que costejaven forçosament el cop. Les raderes eran de xarxa de filat gruixut i es mantenien verticals en tota classe de temps per mitjà de grosses àncores, anclots, que s'havien de vigilar i pariar a diari. La radera de fora del cap de term feia 1.300 metres. Quan n'era l'ocasió les tonyines es treien del cop, fent pujar la xarxa que el tancava per sota, lo qual les acumulava en poca aigua d'on eren tretes amb ganxos de mà aprofitant el seu propi impuls. El copejar de les madraves és molt truculent i espectacular, un espectacle tenyit de sang i violència.

El Moreno sí que havia conegut l'almadrava i me'n parla mentre passem davant de la cala del Vidre, al peu del rocams del cap. A la cala solitària s'hi veu un pescador de canya amb la dona asseguda darrera i a sobre mateix les parets blanques de cases quasi penjades sobre el penya-segat. Passem massa prop d'en terra per saber si les runes del castell es destaquen com quan el cap era feréstec i despoblat. El Moreno creu que encara és així i no sembla gens convençut quan li conto que no fa gaire temps vaig visitar un amic en una de les cases de la urbanització i allò que era salvatge és ara una xarxa de camins i carreteretes asfaltades que es creuen entre les oliveres i els pins, una urbanització, li dic, no pas massa desgraciada i que ha respectat el paisatge. El Moreno posa cara d'incredulitat o d'indiferència, la cara característica d'aquell que no vol saber allò que no l'interessa. Em diu que així que passem el cap veurem a la llunyania la Casa dels Lladres. Te'n recordes? Però jo li recordo, en canvi, que el que immediatament es veurà és la immensa fàbrica de la central nuclear de Vandellós, tancant per llevant la platja de La Madrava, la central que ocupa amb les seves canonades, xemeneies i immensos acumuladors el que les cartes assenyalen com cala Ronyosa, barranc de la Battalla i cala Justell. Li recordo que quand construïen la central la vèiem des del cap de Salou, tan destacada, que semblava al mig de la mar. Em replica despectivament que no és ni serà mai una bona senya.

Efectivament, de llevant del cap allò que es veu és l'horrible dau blanc i mangra de la central atòmica. El vent cada vegada més minso ens ha fet decaure molt i ara caminem, encara que issats, molt prop de la platja on s'hi veu un extranyíssim poblat turístic que recorda una ciutat tradicional subsahariana, de petits edificis blancs de formes arrodonides que fan un conjunt molt compacte i, com





dic, curiosament exòtic. Al centre d'aquest poblament i en un nivell més alt hi ha un edifici important, un hostal que porta el nom de Llorca. El Moreno, gens sorprès, m'explica que els germans Llorca eren els concessionaris de l'almadrava i segurament propietaris del terreny que devien urbanitzar quan va plegar la pescaria. Eren valencians, em diu, crec que de Benidorm. Em senyala els antics edificis incorporats, amb força gràcia, per cert, al complexe urbanístic. Però l'espectador no pot menys que pensar que els clients de l'Hostal Llorca són una mena

d'herois que prenen el sol i juguen a cartes esperant el seu probable accident a la manera de Harrisburg. O són irreductibles incrèduls i partidaris sense reserves del progrés tècnic.

La central bufa i el vent ens ha fet recuperar un xic de mar quen entrem a les aigües de L'Hospitalet de l'Infant. Si orsem una mica més i ens fem més enfora sí que veurem la Casa dels Lladres, ja camí de Cambrils. El Moreno suposa que els lladres havien d'ésser contrabandistes, però davant els meus dubtes a propòsit que els contrabandistes gaudissin de la possessió de castells, rectifica i diu: «Devien ser lladres de corona i espasa, com els de les cartes de joc» i riu amb molta malícia. El que tenim ara al davant, mirant una mica al nord és el castell d'Escornalbou, no gaire visible, perquè muntanyes més altes enfosqueixen la seva silueta. Li dic a en Ramon que quan el castell era dels Llopis, uns rics de Reus que l'havien comprat a l'Eduard Toda, prohom restaurador del monestir de Poblet, vaig assistir allà dalt al casament d'un fill dels propietaris i li explico com és l'edifici per dins i com és decorat i les col·leccions que guardava i potser guarda encara, detalls que no li interessaven gens. Quan li descriu, en canvi, una falsa *loggia* inventada per l'Eduard Toda, des la qual hom veu, com en miniatura, el port de Cambrils s'excita moltíssim i em demana si es veu tan rodó com és quan s'hi entra i si es distingeixen pel color els canvis de fons.

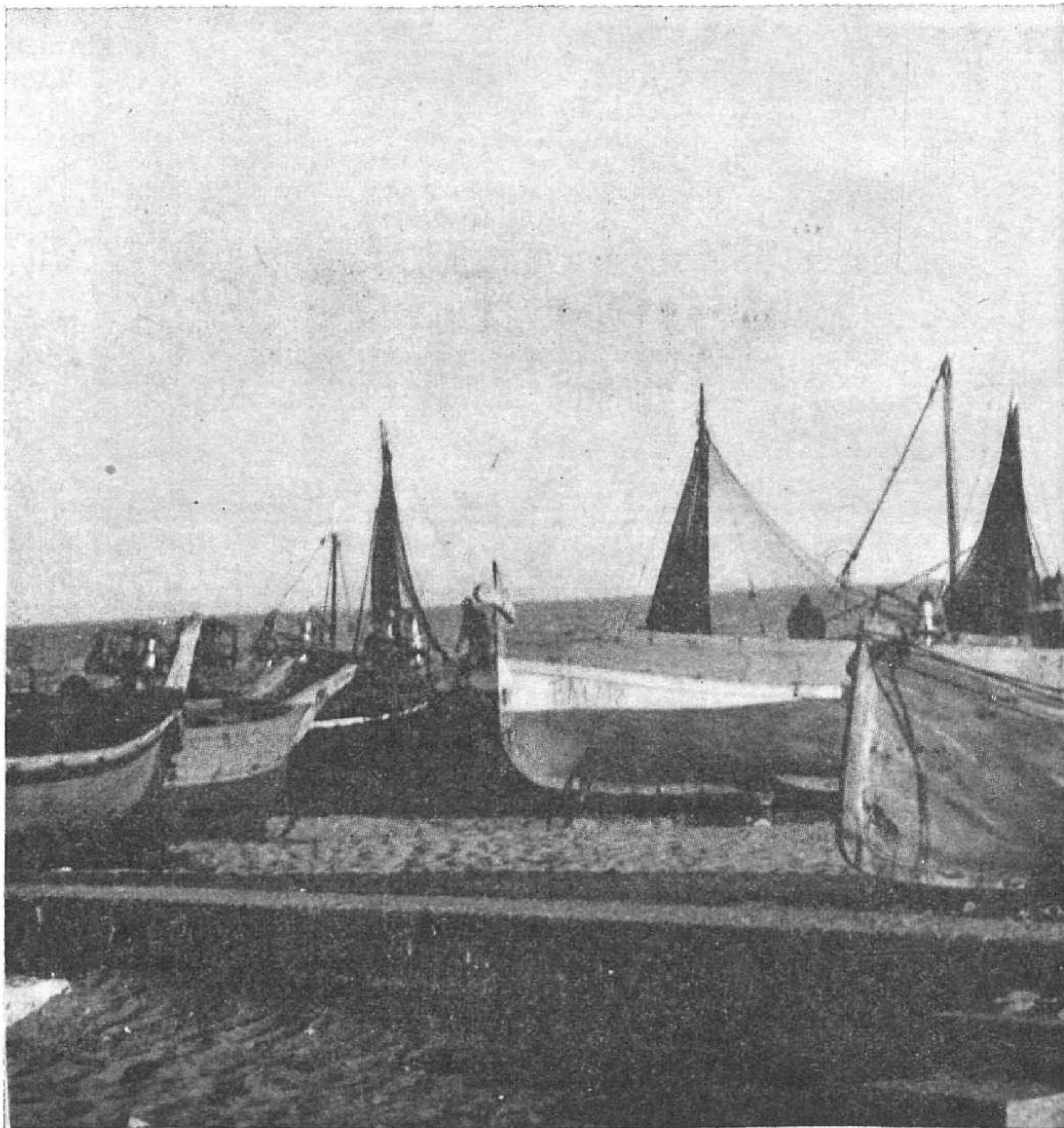
Mentre xerrem, el vent ha caigut del tot i dintre d'un moment quedarem en jòlit. L'Alexis ja se n'ha adonat i augmenta el trepidar de la màquina. Ara, passem davant de L'Hospitalet. Des la mar la població sembla situada al darrera de la grossa baluerna del convent, més aviat una fortalesa, les pedres de la qual semblen formar cos amb les de la riba, de manera que es dibuixen dos falsos plans, aquell que fingeix una extensa fortalesa, que en realitat no existeix, i la po-

blació de debò amb casetes blanques a vora mar i alts edificis escalonant-se cap a l'interior. A L'Hospitalet no hi ha verdadera platja i per això no deu tenir tradició marinera. Els pocs bastiments que hi ha, i que segurament sempre hi ha hagut, penjen de la muralla de la riba de robusts palanquis armats amb ternals o catalines.

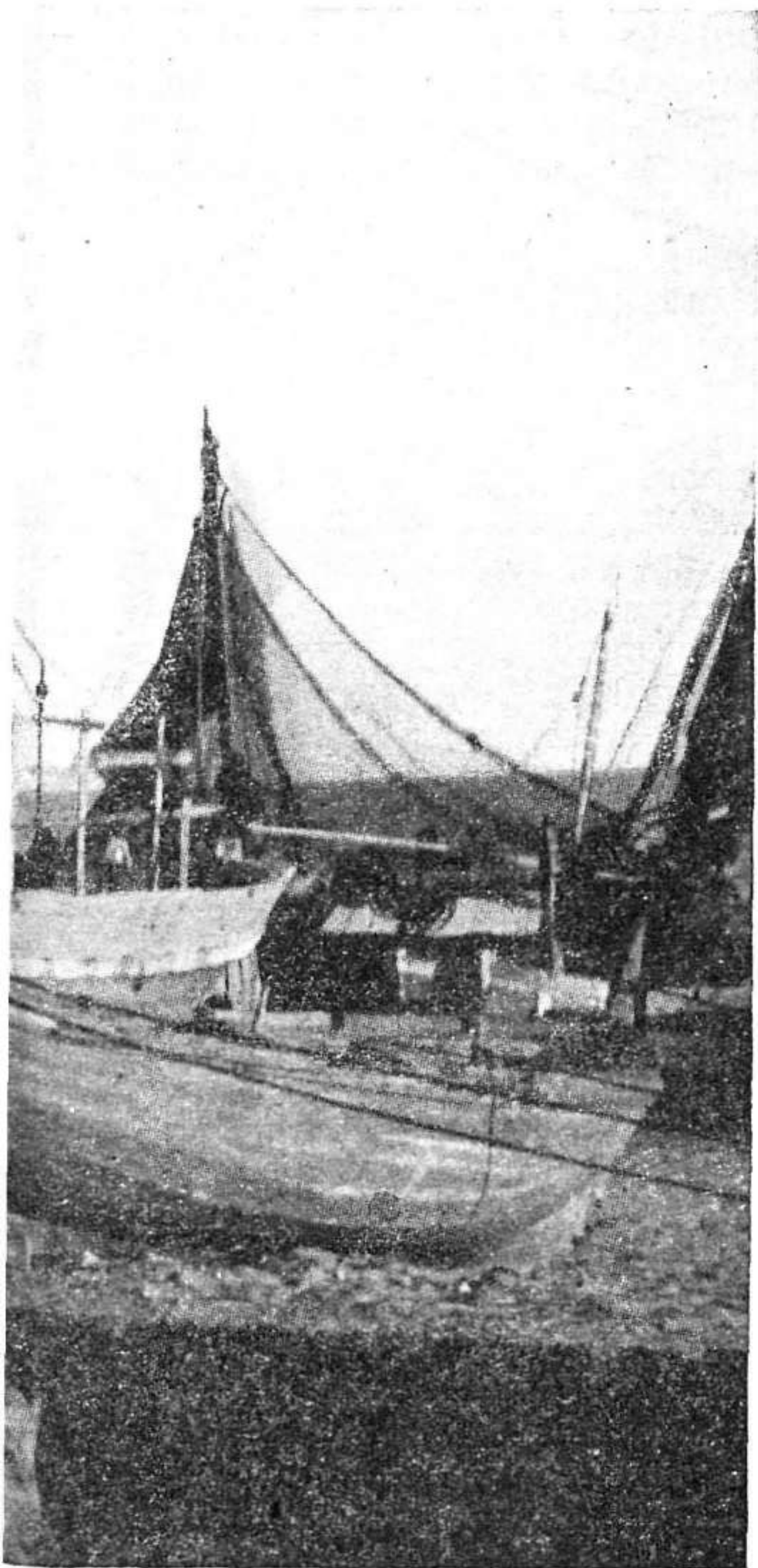
El conjunt urbà de L'Hospitalet s'acaba bruscament a la desembocadura del riu de Llastres, on la costa fa punta i que es distingeix molt bé a causa dels pins i altres arbres robusts que, segurament per por a les avingudes i rierades, han respectat les tales dels urbanitzadors. Aquí comença una llarga platja de sorra fins fa pocs anys deserta i altres platges interrompudes per frontals de pedra a les dues bandes de la Punta dels Penyals i fins a la de la Peixero-ta, més enllà de la qual comença la platja de Rifà. Tota aquesta zona de costa ha estat intensament colonitzada i si han arrenjerat extensos nuclis de població que porten els noms dels municipis de terra endins als termes municipals dels quals pertanyen, tals com Montroig —el que pot enganyar als admiradors del pintor Miró, d'una sensibilitat tan pagesa com poc marítima—, o intolerables noms inventats com Miami —nostàlgia segurament de promotors cubans exiliats arran de la revolució castrista que deuen considerar la Miami de Florida paradigma dels paradisos de vancances. Des la mar, abans, no es veia el campanar de Montroig però sí el de Botarell que servia per establir enfilades amb accidents de la serra de Llaveria que tanca al darrera amb blaus i negres, majestuosament, l'horitzó. De fet, ara, aquest tros de costa és un dels més castigats dels país pel mal gust i la importació de formes de civilització degradants. Mirant de la mar en terra no es nota pas tant, però passant per la carretera que comunica tots aquests barris costers, hom té la sensació de trobar-se als afores d'una

ciutat americana híbrida de Tegucigalpa i de Las Vegas. Bé, deixant per la popa la Casa dels Lladres, que mirada d'en terra anomenen Castell de Miramar, enfilem la bocana del port de Cambrils, el millor dels ports petits de Catalunya, regal del ministre tortosí de la segona República, Marcellí Domingo, que va canviar el destí dels cambri-lencs. Es un port sòlid, ben calculat, sobrat pel servei dels pescadors i com a lloc de refugi. Fins els anys seixanta era pel navegant en trànsit incòmode, perquè generalment calia amar-rar a la part menys acurada de l'espigó entremig de pedres i de fang negrós. Els vaixells de cert port es quedaven en roda al mig de l'ansa. Després s'hi ha construït un port deportiu que ocupa el costat de llevant del refugi, amb tota mena de serveis i co-

moditats. El fet és que Cambrils és ara un dels ports deportius de Madrid i el de Saragossa, i com es diu amb malignitat, un dels dos caus de les flotes de l'Opus Dei. A l'entrada del port deportiu hi ha una estació de combustible on ens aturem per a repostar, mentre el Moreno salta en terra i fa les gestions per demanar amarra. Mentre esperem torn a la bomba de gas-oil, atraca al nostre costat una llantxa curta i lletja, de poderós motor, de la gavina de la qual surt la cua d'una immensa tonyina. A bord s'hi trova un home fort i torrat pel sol, elegantment vestit de blau i amb una gorra gens marinera, com de jockey, i un pescador ja gran que reconec, el patró Zacarias. L'amo de la llantxa, a qui el Zacarias em presenta, empenya una canya amb esplèndid carret,



però el que està realment emocionat per la pesquera és el mariner. Em conta com n'han perdut una altra, de tonyina, ja a les últimes rivafalles, que era més grossa que aquesta, cosa que sembla improbable perquè la que ensenya la cua no deu fer gaire menys de vint arroves. De tota manera, aquesta ja és notable si es té en compte que, enguany, fins i tot els professionals en toquen poques. El Zacarias em proposa que celebrem la pesquera, al vespre, en un bar de la riba. Entretant ha tornat



el Moreno i em senyala l'amarra que ens ha estat assignada, al costat d'una immensa motora de tres ponts, un vaixell d'un d'aquests que manen, diu el Ramon, i flanquejada per l'altra banda per una goleta admirable, de casc de fusta amb mascaró i allò que en deien musiqueries, pintada de blau i amb pavelló italià. La nostra barca de vela farà trista figura entre el noble vaixell i la presuntuosa capsa de galetes motoritzada. Però tindrem *finger* i presa d'aigua i de llum, que vindrà bé per carregar les bateries.

Es ja mitja tarda quan ja estem instal·lats a la palanca i ens disposem a desembarcar, després d'haver penjat la roba molla a les antenes, con a gitanos, perquè es vagi assecant. Un mariner andalús de la motora se'ns ha acostat i, prenent-nos per gent que no mereix massa respecte, ens ha preguntat qui som, d'on venim i on anem. Ens ha explicat que el seu armador és un metge que mana molt a Madrid i que viu a bordo durant el mes de vacances. Li hem preguntat si navega molt, el que més aviat l'ha sorprès. No, no navega gens, no es tracta pas d'això. Ell i els seus dos companys han portat el barco des de Puerto Banús, l'han amarrat aquí i se l'enduran al final de temporada. No m'extranya pas. Al cap d'una estona surt a passejar-se per la immensa banyera de popa un senyor vestit de blau amb corbata i sabatetes i tot, i quasi de seguida arriben dues parelles; les dones guarnidíssimes amb collarets i sabates de tacó i pentinats de sopar de gala. La mar serveix per a tot. I aquest port, sobretot, per a això, per a una vida social en la qual molts dels vaixells més espectaculars són signes de poder i símbols d'influència. Les càmares de cartes i els salonets són llocs a cites de negocis i per rebre importants amics. Però hi ha també vaixells que naveguen, el que es coneix de seguida per una certa improvisació en el plegat de les veles i la presència d'estrís variats a les cobertes. Hi

deu haver força afició a la pesca deportiva, pesca d'altura, i a la moto-nàutica de competició a jutjar pel caire de bona part de les llantxes que omplen els pantalans. Aquesta mar és bona per a la pràctica dels oficis de currican. A més de les grosses tonyines, a la corda del golf s'hi persegueixen, quan és el temps de les passades, la tonyineta i el bonito i s'hi fan pesqueres importants. Els professionals practiquen aquestes captures a l'ham, amb canyes curtes i rígides amb les quals es van treien els peixos, l'un darrera l'altre, sense descans, quan s'ha ensopegat la mola i mentre el bastiment es pugui mantenir en el seu camí. Es pesca amb l'ham net amb la contrapunta llimada sense cap mena d'esquer, perquè les bèsties encegades, mosseguen qual-sevol cosa. Era costum, avans, gromejar amb trossos de vaixel·la blanca, amb fragments de plats trencats, que es guardaven per aquest servei en lloc de llençar-los a les escombraries. Les tonyinetes, engrescades per la lluentor de la ceràmica es posen a fer cabrioles a flor d'aigua donant la impressió que bull.

Al contrari del que passa amb el de L'Ametlla, el port de Cambrils permet que les barques de pesca s'amarrin folgadamente a tot el llarg de les ribes, agrupades per oficis i mesures. Hom pot passejar per tot el perímetre del port contemplant i comparant els diferents bastiments i fent modestes marines fotogràfiques, activitat que ocupa les tardes de nombrosos forasters.

L'actual flota d'arrastrors de Cambrils és important: quillats poderosos que han heretat la tradició de les parelles de bou que varaven a la platja abans de la construcció del port, unes quinze parelles cap a la meitat dels anys vint. Molts dels patrons que ara comanden aquests poderosos quillats de centenars de cavalls de força de motor pertanyen a llinatges del temps de la vela que conserven com a renom noms mítics de mariners famosos: Bagarelles, Vermell,

Parent, Caçapops, Guerrero, Chaparro, Malandando. O algun d'aquests malnoms, designen a famílies armadores. A més de barques de bou hi havia en el Cambrils platjer set o vuit barcades de sardinal, deu o dotze trasmallers, palangrers i nansaires. Palangrers no perquè la mar de palangre, la mar fonda, bona pel palangre de lluç, comença al nord de Tarragona. Els pescadors cambrilencs, segons brames que venen de lluny, han gaudit sempre de sortoses proteccions. No solament de la del ministre Domingo que els va aconseguir aquest port, sinó d'altres autoritats, benèvoles al llarg de la història envers el destí i els problemes d'aquesta comunitat. Als anys quaranta es diu que aquesta gent eren mimats per l'arquebisbe i que, a canvi de col·laborar en obres de l'església, la Seu tarragonina procurava una certa impunitat als transgressors de les lleis i reglaments marítims quan els sorprendia l'autoritat. Quan els agafava «la barquilla», per exemple. Els cambrilencs sempre han estat astuts. Una de les primeres vegades que jo navegava per aquestes mars, creuant precisament pel fondal on arrossegaven les barques d'aquest port, vaig quedar molt sorprès que, indefectiblement, tots els quillats a què m'acostava tenien el número de folio tapat amb velles tendes com casualment penjades a l'amura. Algú em va fer adonar que jo portava una gorra blanca amb galons i de que per si de cas fos un contramestre embarcat, els pescadors que pescaven d'en terra de les milles legals, optaven per l'anonimat.

Jo crec que actualment a Cambrils ja no hi ha drassanes i de fet mai n'hi ha hagut que construïssin barques grosses. En canvi fins fa trenta anys els mestres d'aixa cambrilencs eren famosos com a constructors de bots i bastiments mitjans. El Julià i el Berenguer eren coneguts arreu de la costa. N'hi havia d'altres, com el Totosaus. Però els bots acabats pel Berenguer i

el Julià no solament es coneixien de lluny per la finor del gàlib i l'elegància del tallant sino per la perfecció del folrat. Es deia que ni al cap de vint anys feien una gota d'aigua. El Berenguer es distingia per la mania de fer molt estretes les cintes d'imbornals que, un cop pintades, dibuixaven una línia molt fina de color diferent. Jo he tingut bots del Julià i del Berenguer; d'aquest últim un bastimentó aparellat a la vela que es deia «Manolo» quan el vaig comprar i que jo vaig rebatejar amb el nom de «Fisis», i en el qual vaig aprendre els secrets de la vela llatina. Me'l va vendre un pescador de Torredembarra que anomenaven el Pau Cagón, ja molt vell. El bot devia tenir trenta anys, al menys, quan el vaig comprar i a mi me'n va durar vint i no va començar a fer aigües fins el seu últim hivern i aixó a causa d'una mala atracada.

No sé si ara es construeix aquí però, per descomptat, hi ha d'haver calafats i més d'un.

Les instruccions nàutiques, relativament modernes, perquè les reedicions renoven poc i segueixen descrivint una costa despolblada i selvatge que ja fa anys que no existeix, parlen del *grao* de Cambrils referint-se a l'ansa que conté el port, però jo no sé que els naturals d'aquí hagin dit mai grau per designar la seva platja. El castellà *grao* ve del català grau i aquest del llatí *gradus* i indica un port natural a la desembocadura d'un riu, que fa banc a la bocana, el que no

és el cas de Cambrils. El port és, aixó sí, a l'extrem d'una ampla platja que es devia aprofitar com a trajo avans de la construcció del port i on hi devia haver nombrosos cabristants cada un dels quals concentraria grups de barques varades.

Ara la vida marinera de la vila s'aplega a la riba nord del port, als dos costats de la vella torre de senyals o baluard i en els carrers adjacents. El pòsit no és a la mateixa riba si no ten una plaça propera. A la primera fila d'edificis, el que hi ha són abundants bars, restaurants i botigues, no tots malmesos per la proïja de modernitat. Però l'establiment on m'ha citat el patró Zacarias no és dels que han conservat l'aspecte tradicional. És un cafè impersonal amb barra americana. El més sorprenent és que el vell pescador begui whisky amb aigua i gel, com un executiu. El trobo embarcat en difícil conversa amb un personatge molt pintoresc: un home ja gran vestit de cavallista camarguès, amb una mena d'uniforme de *campero* andalús, tot negre, amb cinturó i cuiros constel·lats de monedes i botes curtes amb pesants esperons d'argent. Tira una mica a mexicà però porta un barret cordobés amb cinta rabiosament vermella. No deu ser ni tan sols camarguès perquè parla un francès molt tancat amb accent del nord del qual el Zacarias no més en recull espurnes, encara que fa veure que l'entén. El francès disfressat de domador de braus deu ser empleat o potser propietari d'un picador on fan veure que ensenyen a muntar els turistes, però parla de grans negocis immobiliaris dels quals ell sembla ser ne el protagonista o l'intermediari principal i posat en els detalls. A part de que no l'entén, el Zacarias se ne'n fot i poc que se'l creu. Li pregunto que si ara es dedica a passejar senyors afeccionats a la pesca d'altura i em diu que, ara, a l'estiu, prefereix donar la barca a manar a un dels fills i divertir-se pescant tonyines amb aquesta gent de Madrid tan deportius i

ben preparats, però que si sortissin sols es neguarien i que no distingeixen ni distingiran mai un nuvolet d'estiu d'un mal grop com una torre. El peix, em diu, es deixa agafar per patriotisme, per col·laborar amb la indústria turística. M'explica que alguns d'aquests ricatxos es venen el peix d'amagat, cosa que els senyors d'abans, prou que ho saps, no haguessin fet sense que els hi caigués la cara de vergonya. I demana un altre whisky. Pregunta que com ha estat això se passar-se del carajillo i l'aiguardent a aquesta mena de begudes i, rient, em senyala el decorat i diu: «Què vols fer-hi si tot és així!». Ja tornaran els carajillos i les barreges de bon matí quan arribi el temps de salpar per a la feina.

El del Zacarias no és un cas típic. La major part dels mari-

malgrat la ben guanyada reputació dels restaurants de peix cambrilencs, no es fia gaire de l'autenticitat de la seva cuina o, almenys, de la seva fidelitat als ranxos tradicionals i no li fan cap il·lusió els decorats d'allò que ell titlla de fondes de rics.

La gastronomia cambrilenca gravita entorn de la família Gatell. Hi ha al menys tres grans restaurants portats per membres d'aquesta família, casta sacerdotal de la cuina de peix d'aquesta costa de ponent. A casa dels variats Gatell, es menja, és innegable, esplèndidament, des de suquets i romescos a tota classe de guisats de peix de peça i de marisc local i forani. Jo havia conegut la primitiva fonda de cal Gatell, els anys quaranta, on em portava un parent molt afeccionat a la pesca de canya a les vacances de prima-

vera. Era una casa blanca, d'interiors nets i polits i cambres modestes amb un menjador familiar on ja es menjava extraordinàriament bé. Fora de la temporada d'estiu era refugi de fi de setmana dels *enragés* de la canya, que encara no eren molts. La pesca de canya amb carret, el llançat, va començar a introduir-se a Catalunya als anys trenta. La pesca al llançat i al *casting*. Els carrets o molinets, encara que amb frenos i reductors, eren de cilindre horitzontal, el que exigia molta perícia perquè el retrocés enredava la llença de cotó, fent garrutes i enredos que s'anomenaven «perruca». Després de la guerra civil es van introduir carrets francesos amb el cilindre invertit i aquest art de pesca es va anar fent popular. Els professionals, però, encara pescaven amb canya habanera i fil fixe, o bé amb piocs que s'enrotllaven en una botella buida. Els primers practicants d'aquesta pesca a la canya perfeccionada, establien vora mar verders campaments amb taules i cadires i llums de petroli, perquè es pescava majorment de nit. Cada pescador calava quatre o cinc canyes, de manera que entre uns quants ocupaven quilòmetres de platja. Aquesta zona de Cambrils i de L'Hospitalet era una de les més cobejades per aquests matadors de llobarros, orades i sards, d'en terra estant. Encara no hi havia comerç d'esquers —cucs especials o tites— i els pescadors es valien de peix blau, calamarsos, popets i orelluts. El *casting*, que és un art de riu, consistia en fer corre una cullereta o un devó de ploma llançant i recollint, però es va acabar de seguida, així que el peix terrenc, llobarros i lliris, va començar a minvar.

L'ancestral entreteniment que és la pesca de canya i que fins els anys de la guerra civil es practicava per les classes populars exactament igual que durant el temps dels romans, o com el dissortat Palamedes de la *Iliada*, i no més amb aparells sofisticats per una minoria de de-



ners de més de cinquanta anys no s'han adaptat al canvi social i a la catàstrofe cultural que ha produït el turisme, sobretot estranger i *mesetario* i viuen dins d'un cercle d'autodiscriminació o de despectiva indiferència. Ni tan sols el meu interlocutor és perfectament adaptat. Refusa la meva invitació a sopar perquè,

portius aristocràtics, informats per catàlegs i revistes especialitzades estrangeres, es va fer amb pocs anys un esport nacional que emprava massivament material tecnificat sobretot des l'invenció del fil de nilon, creant fins i tot una considerable indústria local. Des dels anys quaranta, platges i rocams de tot el litoral català són els dies festius plenes de pescadors que rivalitzen en qualitat de canyes, generalment fetes de material sintètic, carrets de llençat i complicats ormeigs. El secret d'escar, amb què i com, i el de triar els caladers propicis, segons la pinta del temps, pertany a una ciència invariada des del temps dels íbers—en aquests paratges, diguem dels cosetans.

Al nord de Cambrils, les platges, interrompudes per la riera de Riudoms, la Punta de l'Esquirol i la pineda de Vilafortuny que arribava als madelers de voramar, eren indrets despolats, visitats de tant en tant per pagesos dels municipis propers d'aquesta zona marítima del Baix Camp. No hi havia res fins a la platja de Salou al redós del cap. Actualment tot plegat constitueix les afores del casc urbà de Salou, els barris de la qual han escalat i devorat també la part alta del cap i les seves nombroses cales. Salou és ara una immensa i extensa capital turística, la platja d'Aragó a més d'una de les platges de Madrid. De fet sembla una ciutat espanyola ben urbanitzada i ben mantinguda i en res recorda un port català. A Salou sempre hi ha hagut certs rudiments d'instal·lacions portuàries, si bé era una platja amb antiquíssim tràfec mercantil. Des de poc després de l'ocupació cristiana de Tarragona, en temps de Berenguer III, la platja de Salou es va convertir en port competidor del de Tarragona, ja que els mercaders i navegants s'estalviaven, usant-la, els drets i arbitris feudals que s'havien de pagar al port de l'arquebisbe. Per ella passava una part important del comerç agrícola, sobretot de vins, de les comarques

tarragonines. També va ser en els segles XVII i XVIII cau principalíssim de pirates mediterranis. En el segle XIX comença la seva vida de platja d'estiuejants de Reus i s'hi instal·laren uns quants pescadors. La literatura catalana contemporània, des del novel·lista Puig i Ferrater al poeta reusenc Gabriel Ferrater, és plena d'allusions a aquest passat que es prolonga fins els anys cinquanta. Ara Salou, aquesta megàpolis de vacances, té port, un minúscul port deportiu on hi vaig fer nit una vegada i que dona la impressió curiosa de trobar-se al mig del casc urbà, com si a Barcelona hi hagués un port al Passeig de Gràcia. Les relacions de Salou amb Reus són menys cordials que en el passat. He llegit que, recentment, de la toponímia salouenca ha desaparegut el nom de Carrer de Reus, com a venjança de no sé quines malifetes de la capital comarcal envers la platja. Deu ser cosa dels edils castellano-parlants, de origen emigrant, poc fets a aquests pleits de veinatge. La part arredosada de la platja, sota la part septentrional dels penya-segats del cap, té molta història, tan gloriosa com tràgica. Es aquí on van embarcar les hosts de Jaume I per a la presa de Mallorca. Era segurament un bon lloc per establir-hi campaments i esperar els vents favorables del primer quadrant que mouen tràngol a la costa oberta i no pas aquí, i que afavoririen el viatge de les coques i carraques cap a les illes del moro. També és aquí on van naufragar nombroses barques de bou durant el tràgic temporal de la Candelera de 1913. Els

mariners que s'havien refugiat sota el cap fugint del llevat, no pogueren resistir el foranasso, el furiós migjorn, o llebeig, que els va enviar contra les pedres. Tota la costa catalana, del Maresme fins a Castelló, recorda aquella funesta data.

Les cales, pròpiament les cales, d'aquest vessant del cap, i les comes que les coronen, Cala del Pinatell, de la punta Grossa, Cala del Cranc, eren llocs feréstecs fins que es va produir l'eclosió turística a finals dels cinquanta. Ara, tan a voramar com en les altures boscoses, s'ha instal·lat una densa i ordenada civilització de ciment. El cap és un barri aristocràtic circumdat per una elegant carretera de *corniche*. Una ciutat amb luxosos afores.

Des l'altra banda de la punta, la mar fa un si generós, que mor a la silueta de la Tarragona antiga, una entrada de golf fins fa pocs anys mansa i solitària i que ara imita una anteport del golf Pèrsic. Tarragona al fons, proa a gregal.

El Moreno que es manega per la coberta pariant els caps de fondeix i d'amarrar es tomba cap a mi, cara a popa, i, senyalant l'espigó de ponent encara llunyà—que s'endevina més que es veu darrera dels pantalans de descàrrega del cru dels petrolers, sobre un paisatge de xemeneies fumants—encara que sap molt bé que el moll del Club Nàutic es troba davant del pont de ferro, tocant al barri pescador, diu amb molta malícia històrica: «Vols amarrar al peu de la ciutat o al Serrallo?», com si es tractés de poblacions separades i independents i des del barri mariner a la ciutat històrica si hagués d'anar per camins, entre vinyes i camps. Com en el vers de Carles Riba: «Un port daurat de vinyes al voltant».

Darrera de nosaltres, darrera de naltros, per dir-ho amb la llengua dels país, quan fem proa al port es van allunyant les siluetes de tres immensos vaixells que esperen torn per atracar als molls petrolers.

---

# UN ROSTRO EN CADA OLA

*(fragmentos)*

LUIS ROSALES

## *LA GUERRA SIGUE HABLANDO EN PRESENTE DE SUBJUNTIVO*

CUANDO ÉRAMOS PEQUEÑOS SE CANTABA JUGANDO AL CORRO:

*Mambrú se fue a la guerra  
qué dolor, qué dolor, qué pena*

ahora esta pena se ha acabado,  
ya no es preciso ir a la guerra porque la guerra nos persigue,  
hasta dejar expuesto al sol  
un muerto repartido entre dos bocas que se lo vienen disputando desde  
hace muchos años.

El terrorismo ha demostrado que hay algo odioso en la justicia reivindicativa,  
pero es un sucedáneo tan económico de la guerra civil  
que su interés, por muy alto que sea, siempre es amortizable.

Hay que tener en cuenta que una paz sin victoria es imposible,  
la paz no es anterior a la victoria,  
y como el terrorismo es una consecuencia de la guerra fría,  
se mantiene y se extiende como una forma de sabotaje sumamente especializada  
contra el poder político enemigo.

---

YA SE SABE QUE HAY GUERRAS QUE FINALIZAN SIN TERMINAR;  
creo que el mejor ejemplo fue la Segunda Guerra Mundial que algunas  
veces he llamado la guerra *interminable*,  
pues como estaba abierta al acabar nos dejó una secuela:  
la escarcha del terror, la guerra fría,  
y el progresivo encharcamiento de las raíces del vivir.  
Hace ya muchos años la guerra es una cárcel,  
y en cualquier parte a donde vayas siempre encuentras lo mismo:  
una guerra indistinta, un odio casual, y una cárcel sin muros.  
Esto es todo.

No hay más.

Cruza las manos.

No puedes hacer nada,  
pues a partir de su terminación la guerra está domiciliada en todas partes:  
si abres de par en par los ojos en la noche  
tal vez no vuelvas a cerrarlos

ya que la guerra nos persigue,

nos muerde

y nos agujerea,

nos busca de uno en uno,

parece que nos va delectando.

El ángel exterminador señala las puertas con tu sangre,

y en ese asesinato proporcional,

en ese asesinato a escala reducida en que consiste la guerra fría,

nuestra muerte no es más que un porcentaje,

un número sin voz,

pero no salgas a su encuentro.

No es preciso,

llegará cuando menos lo esperes y ya parece que ilumina nuestro espejo final.

Escribo estas palabras padeciéndolas

y al pronunciarlas siento que la lengua se me pudre en la boca,

un poco nada más,

es suficiente,

ya que la pudrición no cicatriza nunca.

Esto no nos pasaba cuando éramos pequeños y había guerras civiles todavía,

y las niñas cantaban en las plazas:

*Mambrú se fue a la guerra.*

Ahora todo ha cambiado

porque Mambrú no sale a guerrear,

se queda en casa quieto,

muertecito,

y mediada la noche se acerca a la ventana para temblar mirando las estrellas.





COMO TODAS LAS NOCHES AGONIZA LA TIERRA ANTES DE AMANECER,  
la quietud es suicida,  
si te quedas inmóvil algún tiempo serás un muerto propiciado,  
un telegrama escrito en música,  
un invite de huesos,  
pero no vayas a la guerra.

No es preciso que vayas.

Va contigo.

---

La guerra es una cárcel exterior e interior  
y en un momento dado va a nacionalizarse en tus entrañas,  
va a encadenarte con tus huesos,  
va a hacer que tu cerebro se convierta en un campo de concentración  
donde tu misma sangre se vuelve en contra tuya y te persigue.  
Y no lo puedes comprender,  
y no lo puedes evitar:  
serás persecutor y perseguido hasta el fin de tus días.

Ya lo sabes, hermano, la cárcel te acompaña,  
donde quiera que vayas irás encarcelado, pues la guerra persigue per-  
sonalmente a cada hombre,  
tiene un cupo de muertos arrendables,  
por eso sale al mundo con los ojos vendados,  
con los ojos columpios,  
y su presencia es tan activa que al sentirla llegar se nos quema el pe-  
riódico en las manos.

TAMPOCO SÉ POR QUÉ RAZÓN LA GUERRA SIGUE HABLÁNDONOS  
EN PRESENTE DE SUBJUNTIVO;

se dirige a nosotros pidiéndonos ayuda para humillarnos más;  
ella es nuestra frontera,  
y cuando se equivoca tropieza con nosotros,  
se equivoca de diente, se equivoca de odio, se equivoca de hombre,  
pero el orden de sus errores no altera el producto:  
el muerto llega siempre y llega muerto.

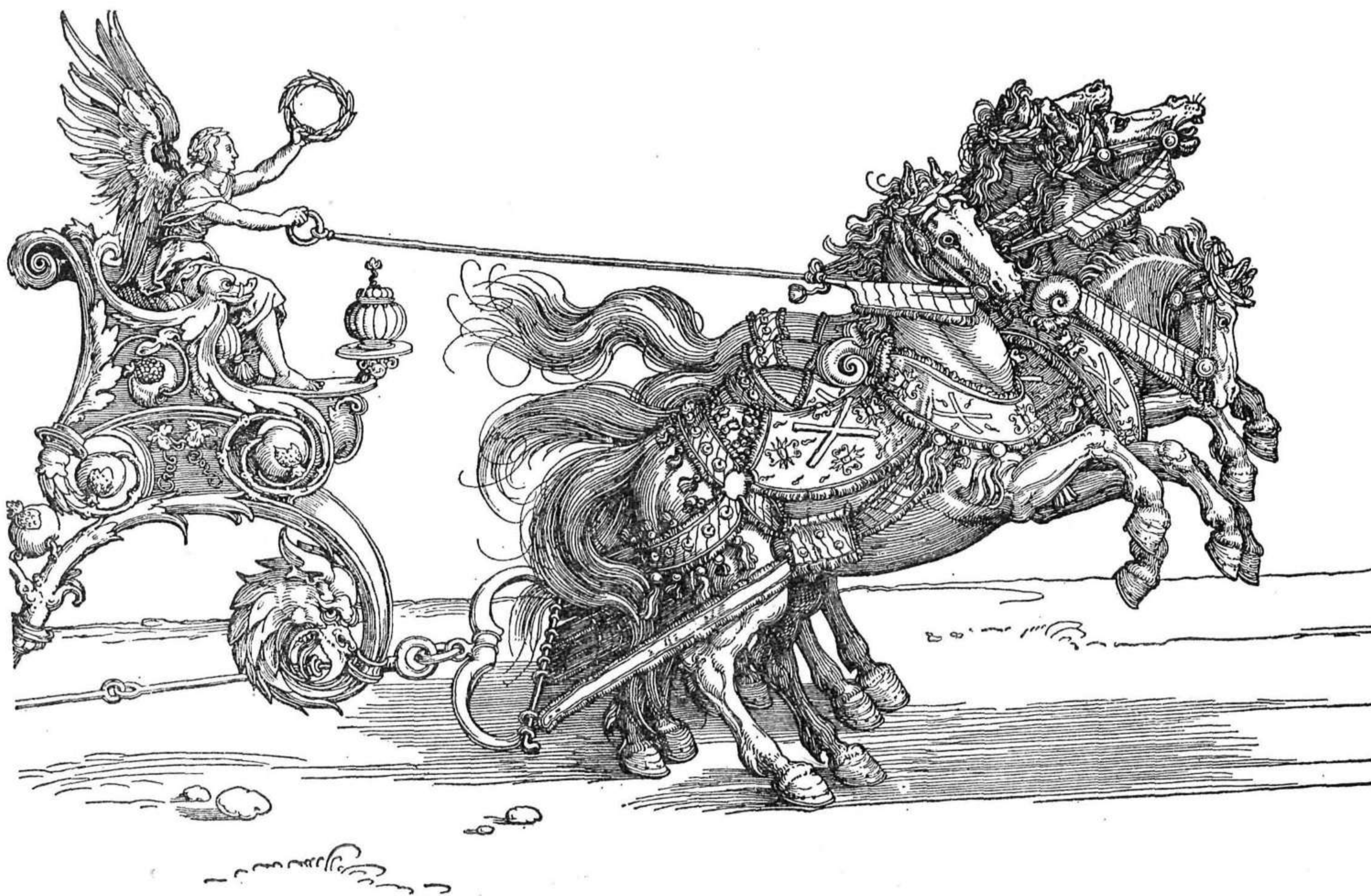
Ya lo sabes, hermano,  
dada la variedad de su sistema conjugatorio y sus disfraces de ocasión,  
nadie suele pensar que estamos siempre ante la misma guerra;  
nuestras propias razones nos engañan;  
las cosas son así:  
también el muerto quiere ser viudo,  
y en los lugares más distantes del mundo siempre hay hombres que  
luchan por una causa justa.

Esto es incuestionable e imposible,  
ya no hay guerras internas, inherentes y fraternales,  
nuestras guerras no las promueven los que luchan y son guerras civiles  
de arrendamiento tolerado,  
y todos los enfrentamientos que conocemos son episodios de la guerra fría,  
y todos los que mueren en guerras tan distintas están dando su vida en  
una guerra ajena.

---

## ASI DESDE AQUEL DIA LOS MUERTOS FUERON MI ENSEÑANZA LIBRE

SEGUN HE COMPROBADO EN DIFERENTES OCASIONES  
las ciudades sitiadas se abandonan de noche y se ocupan con las claras del día;  
esto lo confirmamos en la toma de Alhama  
y también observé, con extrañeza, que el temor se concentra en un lugar vacío,  
y el abandono de la ciudad, en vez de darnos confianza, nos siguió  
pareciendo una forma de acoso,  
por lo cual avanzábamos en las calles desiertas, precavidos y heroicos;  
los dedos percutores en el gatillo del fusil y los ojos en alto;  
cada ventana abierta era un peligro  
y cada paso un deslizamiento por las aceras de la calle.  
Y recuerdo muy bien que en la ciudad abandonada,  
entramos de manera gloriosa y sigilosa con la primera celestía.



---

*Paseábase el rey moro  
por la ciudad de Granada  
desde la puerta de Elvira,  
hasta la de Bibarrambla.  
¡Ay de mi Alhama!*

Asentada en un alto, Alhama era la base que nuestro ejército necesitaba para emprender la campaña de Málaga, y conseguir un puerto de valor estratégico en el Mediterráneo. Cuando se pierde alguna posición siempre se intenta recobrar y la conquista suele promocionarse en los partes de guerra, pero esta promoción es sumamente cara: cada cambio de mano de una misma trinchera es como un cheque en blanco: nunca se sabe lo que va a costar.

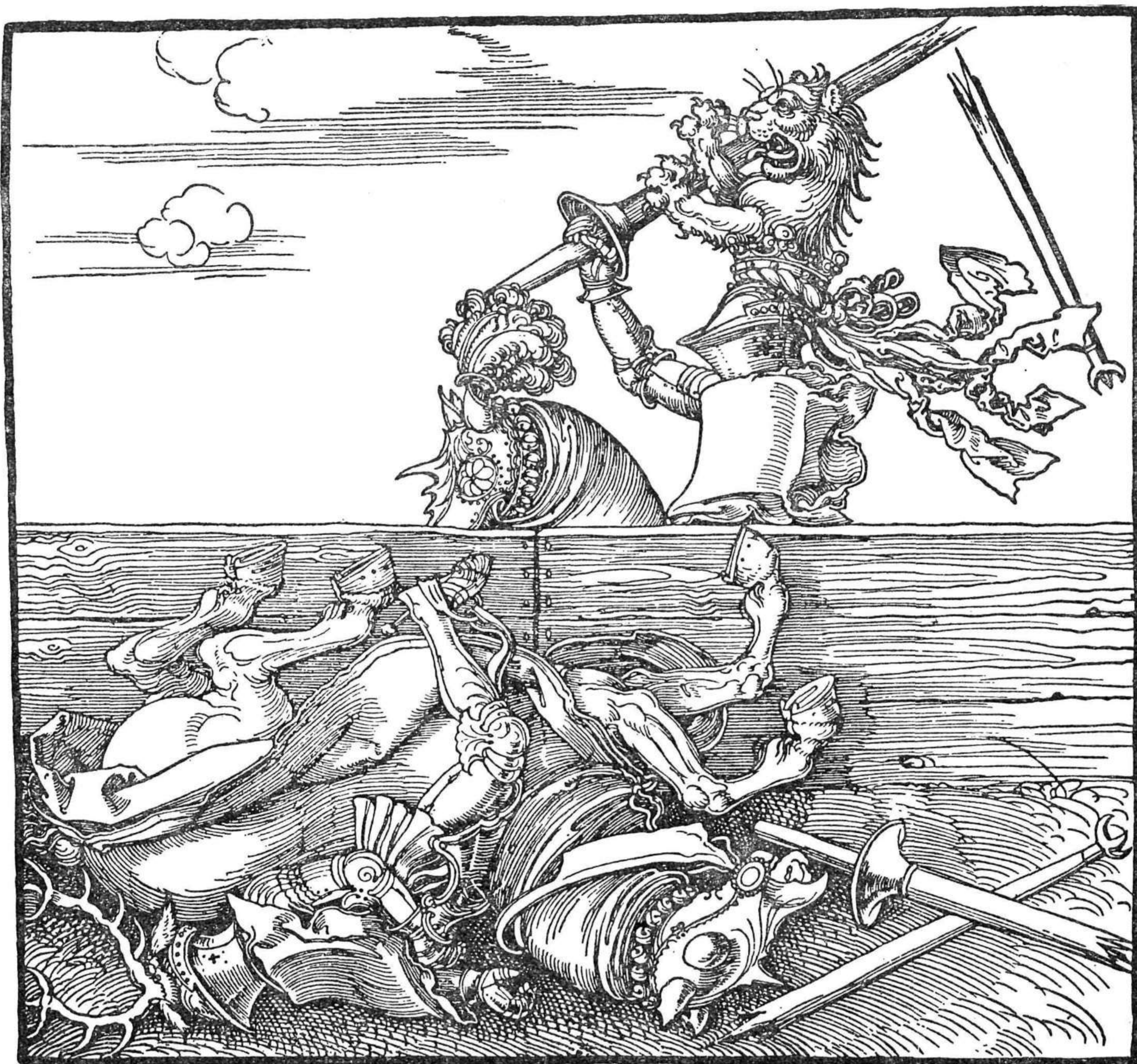
Aunque esto importa poco, al terminar cada jornada, los muertos del ejército enemigo son muertos preventivos, casi inmunizadores, que no importan a nadie: suma y sigue.

*Cartas le fueron venidas,  
de que Alhama era ganada;  
las cartas echó en el fuego  
y al mensajero matara.  
¡Ay de mi Alhama!*

La victoria siempre es barata, pues nuestras propias bajas parece que no acaban de darnos la debida inseguridad: basta cerrar las filas y los huecos no existen, pero los muertos enemigos se cuentan como un saldo favorable, son simplemente un añadido, la guerra tiene hambre y esto es todo; sin embargo me duelen

no los sé conjugar en voz pasiva y para no promocionar la muerte y resistir los contraataques del enemigo, hicimos un triángulo defensivo del cortijo a las eras aprovechando, como siempre, las trincheras abandonadas, ya que justo es decir que el ejército republicano es sumamente trabajador, se pasa el día cavando, y como su labor es insuperable se suele aprovechar para el descanso su incansable faena.

*Descabalga de una mula  
y en un caballo cabalga,  
por el Zacatín arriba,  
subido se había al Alhambra  
¡Ay de mi Alhama!*



Llevamos los heridos a la ciudad y no pudimos enterrar los muertos porque no hay tiempo para todo.

Mañana será otro día.

No me puedo quejar, al fin y al cabo tengo suerte :

estoy de centinela en el primer turno de guardia que suele ser el más tranquilo,

y al mirar el trigal recuerdo unas imágenes que alucinaron mi niñez :

cuando las mozas siegan y el calor del verano las empuja,

se inclinan sobre el suelo para dejar la hoz,

y ya en esta postura se levantan la falda y la remueven varias veces por el centro del mundo ;

---

la levantan, la ahuecan, la promueven,  
para descalentarse  
y alegrar un poquito la oficina de recepción.

*Como en el Alhambra estuvo,  
al mismo tiempo mandaba  
que se toquen sus trompetas,  
sus añafiles de plata.  
¡Ay de mi Alhama!*

Siempre que estás de centinela el corazón se llena de hojas secas  
y cruje;  
son recuerdos pisoteados por el temor, presentimientos que nunca ocurrirán,  
cada minuto que vivimos tiene su valor propio y es un huérfano tuyo.  
Mientras dura la guardia cada minuto es intensivo:

—se espera el contraataque  
con el alba—,

y cuando sientes miedo la sangre toma una pendiente y comienza a ligerear  
y sólo se detiene descansando,

tal vez descansa por vez última  
para hacernos saber que el placer sexual, el infarto y el miedo tienen  
el mismo grado de precipitación sanguínea.

*Y que las cajas de guerra  
aprieta toquen al arma,  
porque las oigan sus moros  
de la Vega y de Granada.  
¡Ay de mi Alhama!*

El miedo dura poco y ahora mis ojos de repente se convierten en llagas;  
la muerte está conmigo,  
no es la muerte civil visitadora de los pobres, es la muerte real, ya que  
los muertos me circundan,  
ponen franjas de luto sobre el campo  
y comienzan a hablarme en voz muy baja todavía, porque los muertos  
son pundonorosos;  
pensad un poco en ello:  
un muerto nos da siempre la impresión de estar cumpliendo su palabra.

*Los moros que el són oyeron  
que al sangriento Marte llama,  
uno a uno y dos a dos  
juntado se ha gran batalla.  
¡Ay de mi Alhama!*

Los soldados que mueren se cuentan solamente como bajas en los partes de guerra,  
y ahora las bajas definitivas del combate de ayer,

---

los muertos de ambos bandos me acompañan,  
me sostienen,  
me duelen,  
me llaman por mi nombre  
con los brazos más o menos en cruz;  
no sé por qué razón la muerte sobre el campo de batalla se presenta  
a nosotros con los brazos abiertos.  
No es preciso entender lo que estoy viendo.

No necesito más :  
a partir de aquel día los muertos fueron mi enseñanza libre.

*Allí habló un moro viejo,  
de esta manera hablara  
¿Para qué nos llamas, rey?,  
¿para qué es esta llamada?  
¡Ay de mi Alhama!*

Se nota que murieron porque tienen ahora una vida distinta,  
y yo los estoy viendo sin querer,  
y no puedo apartar los ojos de ellos porque los miro inextinguiblemente,  
los miro sin querer, pero los miro,  
y empiezo a descubrir el otro lado de la verdad :  
*Los muertos sobre el campo de batalla pertenecen al mismo bando.*

*Allí habló un Alfaquí  
de barba crecida y cana:  
Bien se te emplea, buen rey,  
buen rey, bien se te empleara.  
¡Ay de mi Alhama!*

Los muertos ya están muertos,  
quiero decir que están neutralizados  
y su neutralidad les concede el derecho de sostenerse mutuamente :  
un muerto ya está en claro y no permite confusión alguna :  
un muerto sólo vota por la totalidad.  
y ahora las bajas definitivas del combate de ayer son lo único que habla.  
Los oigo y los comprendo :

todos dicen lo mismo,  
todos están diciendo que ya no pueden dividirse,  
que ya no pueden negociarse,  
que ya no pueden sustraerse en ningún bando y sólo muestran su identidad ;  
ellos están viviendo a ciegas muertas lo que yo empiezo a ver a ciegas vivas,  
pues los ojos no mienten  
y las sangres que fueron enemigas se han empezado a unir sobre la arena.

---

*Mataste los Abencerrajes  
que eran la flor de Granada,  
cogiste los tornadizos  
de Córdoba la nombrada.  
¡Ay de mi Alhama!*

Escribo lo que he visto :  
al salir de la herida la sangre recobraba la libertad para seguir su  
propia inclinación.

No es preciso entender lo que estoy viendo,  
si pudieron unirse es porque se buscaban.  
Cada gota de sangre es de un muerto distinto  
de un muerto igualitario,  
y la vi caminar sobre la arena de una manera ritual,  
y era increíble que la sangre al salir cicatrizara las heridas.  
Esto es todo.

No hay más;  
de mañana y de noche, de manera continua y dirimente  
sigo viendo esta escena.  
No la puedo olvidar,  
y cada vez que la recuerdo se va haciendo más clara,  
se va haciendo más mía  
porque la sangre colectiva se ha convertido en una lágrima que tengo ya  
en el párpado  
y una lágrima basta para cegar el ojo.

*Por eso mereces, rey,  
una pena muy doblada:  
que te pierdas tú y el reino,  
y aquí se pierda Granada.  
¡Ay de mi Alhama!*

Abre los ojos bien : hay un pájaro quieto sobre el mundo,  
hay un pájaro muerto que se sostiene aún con las alas abiertas en el aire,  
y su inmovilidad viene a decirnos que todas las batallas volverán a per-  
derse en el mismo lugar,

en el mismo lugar sacrilegiado,  
pues seguimos luchando en una guerra sin victoria posible,  
y no sentimos extrañeza alguna,  
no podemos sentirla :  
abre los ojos bien y ven conmigo.

No preguntes por qué.  
No es necesario.

Llora por ti, por mí.

Llora por todos.

Desempeña las lágrimas ;



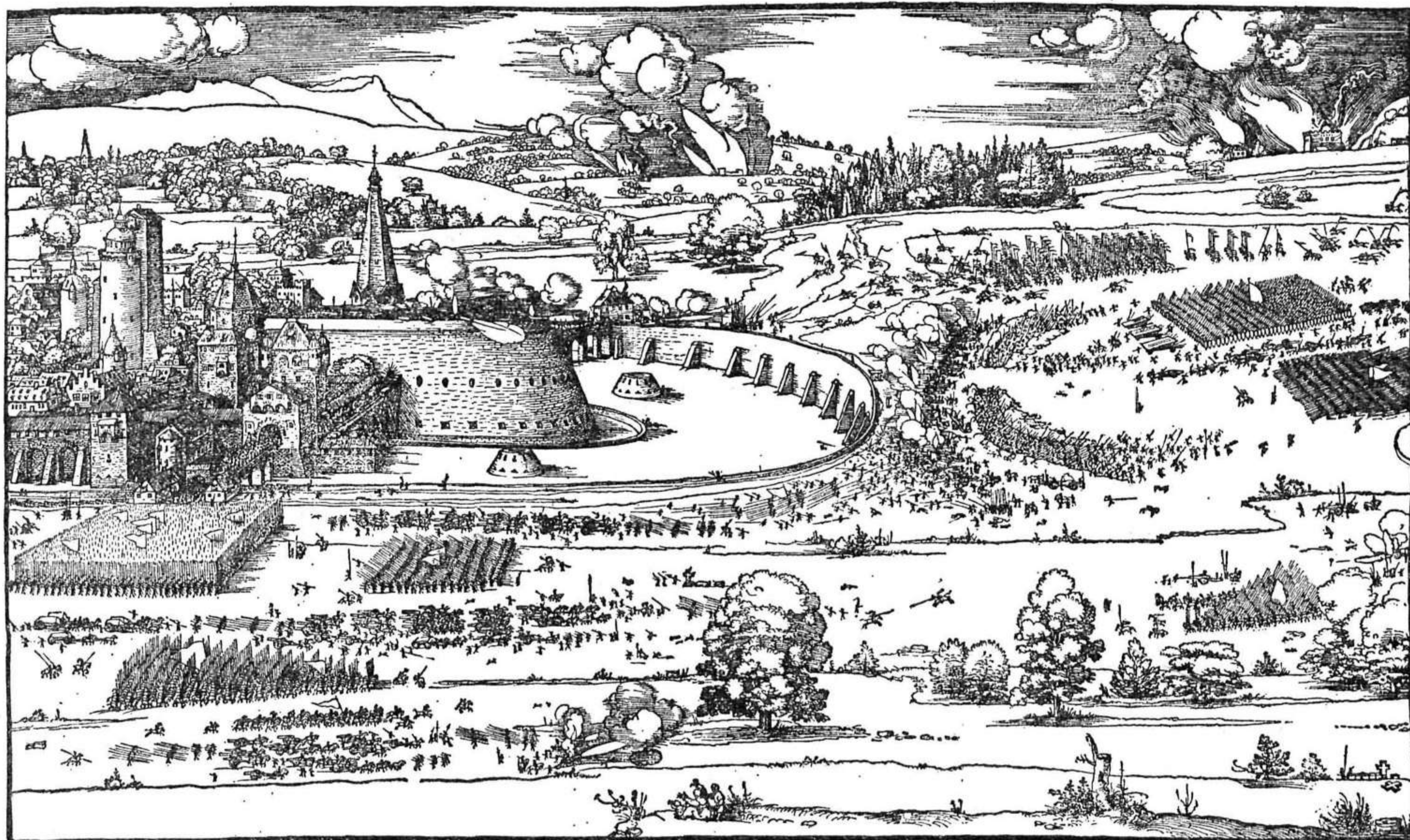
no pierdas un minuto porque lloramos con retraso ;  
lleva un hijo que te pueda ayudar en estas preces,  
y abre los ojos bien :  
desde que se firmaron los tratados de paz en el año mil novecientos  
cuarenta y cinco se  
estableció la guerra fría.

No olvides esa fecha.

No la olvides :

es la hora interminable.

Lleva auestas tus lágrimas :  
a partir de esa hora el mundo no ha tenido un minuto de paz,  
a partir de ese día todos los años son un mismo año,  
todos los muertos son un mismo muerto,  
todas las guerras son la misma guerra ajena,  
el mismo plato que nos sirven frío,  
y todas las heridas de los hombres siguen sangrando aún hasta que su  
simiente de identidad fertilice la Tierra.



---

# JUGUETE CALCINADO

JUAN EMILIO ARAGONES

NADIE parecía advertirlo. En la batahola ritual y mágica de la Noche de San Juan, ¿quién iba a parar mientes en un chiquilicuatre que *celebraba* —un acento de ironía para el verbo, por favor— de consumo santo y cumpleaños: para ser preciso, su catorce cumpleaños?

Corvas juveniles brincaban una vez y otra sobre la pira que en la noche inmersa en predios amorosos, y ante la inminencia del traslado familiar, no sólo quemaba arbustos del contorno, como aulagas, bojés, etc., sino también cachivaches arrumbados en la bodega por inservibles o que no iban a ser de utilidad en la nueva residencia, según se acostumbra. Al zagal se le iban los ojos tras el patín automático que, en lo alto del resplandor aquelarresco, se consumía en brujeriles crepitares, con socarramiento atroz en el que su infancia misma se calcinaba.

De ahí que no cayese en la cuenta de que el mocerío había dejado de saltar. Ahora daba vueltas y más vueltas, en rolde que anillaba la hoguera, ellas y ellos cogidos por las manos, entre canciones y cómplices risas. De vez en vez, algún chillido histérico de chavala calentorra que rompía la rueda para ir a comprobar si había florecido el cardo puesto bajo la cama: inequívoca señal de que habría casorio antes de finalizar 1940.

Porque en tal año estaban y sin este dato nada iba a tener sentido: aquella sanjuanada era la inaugural del primer año entero en paz, tras la incivil y fratricida guerra en la que Juan fue más —mucho más— que un mero testigo infantil: también él salió de la *riñica*, como socarronamente la llamó un soldado aragonés, con irreversibles mutilaciones, recordadas allí, en el sortilegio de la noche sanjuanera. Y no hallaba frases ni tenía el ánimo propenso para avisar a la gente moza de su desasosiego, de la manquedad que le producía la combustión de quisicosas constitutivas de su niñez; de contemplar, muy en primer y pesaroso plano, las cenizas sin posible cálibo de su primer patín automático...

Se lo compró el padre justamente el 24 de junio pasado, casi a los tres meses del último disparo, del «parte» que concluía el fratricidio aquél. Y ahora que, con el buen tiempo, hubiese podido fardar del artilugio otra vez, asistía impotente a su calcinación.

Con el patín automático reducido a cenizas, Juan padecía mutilación de infancia —*caballero mutilado*, ja, ja—, con carencia a cercén. De haber estado su padre, quién sabe... Mas se hallaba en Madrid, disponiéndolo todo —piso en alquiler y otras garambainas— para el traslado de la familia.



Con certeza fue cosa de la hermana (Neus la llamaban los padres, barcelonés y alcoyana, y Nieves en voz de Juan, aragonés de nacimiento, ejercicio y vocación). Ella, nueve años mayor que el chico, sólo estaba pendiente de si le florecía o no el cardo; lo hizo, aunque débilmente: quizá por eso no hubo casorio hasta 1941, con cierta demora sobre el lapso que fija la leyenda.

Recordaba Juan la mayúscula sorpresa de las palabras del padre, meses atrás, durante una cena. Había podado los aligustres después de la jornada laboral, con el cuidado de siempre, hasta dejarlos en correcta alineación de volúmenes. Se sentaron a la mesa sin presagio alguno. Entre dos platos, de súbito y en la silente presencia de la esposa paralítica, preguntó a los hijos sobre qué ciudad preferirían para residir.

—¿Barcelona o Madrid?

Juan optó por las Ramblas, sin pensárselo dos veces. Nieves, sabedora de que en Madrid tenía la Empresa su domicilio social, eligió mejor. Y a la nueva vecindad madrileña vinieron todos el 30 de junio. Ya nada podía mantener su identidad a partir de entonces: hombres, animales, cosas, paisaje... ¡y hasta niños! Nada era igual. Cruz y raya. Y menos que cualquier otra cosa, el patín automático, reducido a cenizas tras el auto de fe para un juguete. Para una infancia, también.

De pronto, reparó en los aligustres, por conexión acaso con la ausencia del padre o dios cercano, a quien tanto quería parecerse: ya no estaban alineados. La poda había sido impecable, pero las llamas producían en ellos la sensación de un ¡rompan filas! y los arbustos, por efecto de la pira, va-

riaban de tamaño y disposición, unos por aquí, otros por allá, a la mala del diablo; de igual modo quedaba alterado por la crepitación penúltima de las llamas el verdor del terreno, uniforme al empezar la sanjuanada, hasta trocarlo en bandera de una acaso esperanzada autonomía. Bandera en franjas contrastadoras de toda la gama en verdes: del estival y amarilleante en las zonas inmediatas a la hoguera al húmedo y oscuro de las más lejanas y, entre ambas, otro verde azulenco, como los carlos de la hermana Nieves, tímidamente azuliscos bajo el lecho.

Un coro de voces volvió al chicuelo a la realidad desde sus cromáticas digresiones; mocetas y mocés canturreaban una letrilla sanjuanera: ¡Ay!, *San Juan / que van, y van y vienen. / ¡Ay!, San Juan, / que vienen y se van.*

Se olvidó de cómo sigue, pero aquello de *que vienen y se van*, cantado en tal ocasión. ¿Podría no recordarlo con lacerante memoria? Frente a semejante acuciamiento, poco—por no decir nada—pudo hacer la esponja limpiadora de ayeres poco gratos que es el tiempo.

Tampoco iba a olvidar nunca la acacia aledaña a la hoguera y que en época de paz lo había surtido del mejor pan-y-quesillo de la redolada. Ya en guerra, cuando el primer bombardeo, fue bajo sus ramas desde donde el padre, que era de Acción Ciudadana porque pasaba de los cuarenta, había disparado con el mosquetón de sus misiones de vigilancia en retaguardia al trimotor. (Por el matiz oscuro de su fuselaje, los críos lo llamaban «El Negus».) Mientras esto sucedía, Juan estaba de vuelta de la «Coope», a la que había ido a mercarse unas esparteñas; era el otoño del 36, una mañana aún tibia, quizá de octubre. El mocé aguzó la mirada con igual curiosidad que la de todos a su alrededor hacia el gran pájaro atiesado y negruzco... hasta el silbido precursor de la horrisona explosión primera. A la curiosidad inicial siguieron un sentimiento de impotencia y un desvalimiento tales que Juan fue incapaz de correr los apenas cien metros que lo separaban de casa. Tumbado en una cuneta estuvo, su rostro pegado al aroma acre de una tierra con sobrecarga de pirita quemada;

mediante ella, la industria allí asentada aplanaba barrancos y hoyos hasta dejar el pueblo y sus alrededores del valle prepirenaico lisos y en condiciones de mejor habitabilidad; y allí se estuvo hasta que el trimotor puso rumbo a su base catalana.

(A partir de entonces, los críos dieron en cantar durante los recreos escolares, con deficiente sintaxis y expresividad sobrada: «*Si veis un avión / que vuela por los aires, / no preguntéis quién es, / que es de los trabucaires*».)

\* \* \*

Pero, a decir verdad —y en eso estamos—, lo de la sanjuanada no fue sino la consumación de algo que comenzó antes de la guerra, cuando al chico lo metieron interno en los escolapios de Jaca, después de la huelga general del 34, con paralización laboral del pueblo y un incendio provocado en la casa habitada por dos ingenieros franceses.

Olvidado del rolde mozo, de las cenizas de la ritual hoguera y hasta —momentáneamente— del patín automático calcinado en un casi jubiloso auto de fe, el chico dio en evocar aquel tan bienintencionado como lastimoso exilio del país de sus juegos infantiles que el padre decretara, llevándolo a los escolapios jaqueses... para hacerle volver a casa después de las elecciones del 36, acaso por temor a una reedición de —así decía él— «desmanes comecuras» de la que podría salir malparado el hijo.

Año y medio perdido en acumulación de ausencias: le faltaron los pasos de su madre, torpes de parálisis y por eso inconfundibles, volviendo de la iglesia, y la ternura ambigua de la hermana Nieves; le faltó, sobre todo, la voz ordenadora de su padre, y también los tebeos, los amigos y su primer balón de reglamento, regalo del tío Jorge.

Todo empezó a quedar a 18 kilómetros de distancia o, por mejor decir, a lejanía de carta semanal, cuando empezó a cursar la asignatura del porvenir. (Su antiguo porvenir, el de antes de la guerra, el que después no fue.) Era el menor de todos los internos: entre ellos hablaban de política, del Negus y del Duce, José Antonio y Azaña, de Casares Quiroga y de Gil Robles. Una tarde medió Juan, diciéndoles que en su pueblo, industrial y de aluvión, también había huelgas. Su voz cobró, al aducirlo, un tono de cierto ingenuo orgullo. Era verdad, y no le hicieron caso, aunque el Padre Ventura lo miraba sonriente con pupilas casi cómplices, tras los vidrios muy gruesos de las gafas. La cuestión quedó en tablas porque, entre embuste y verdad, mucha duda cabía por entonces.

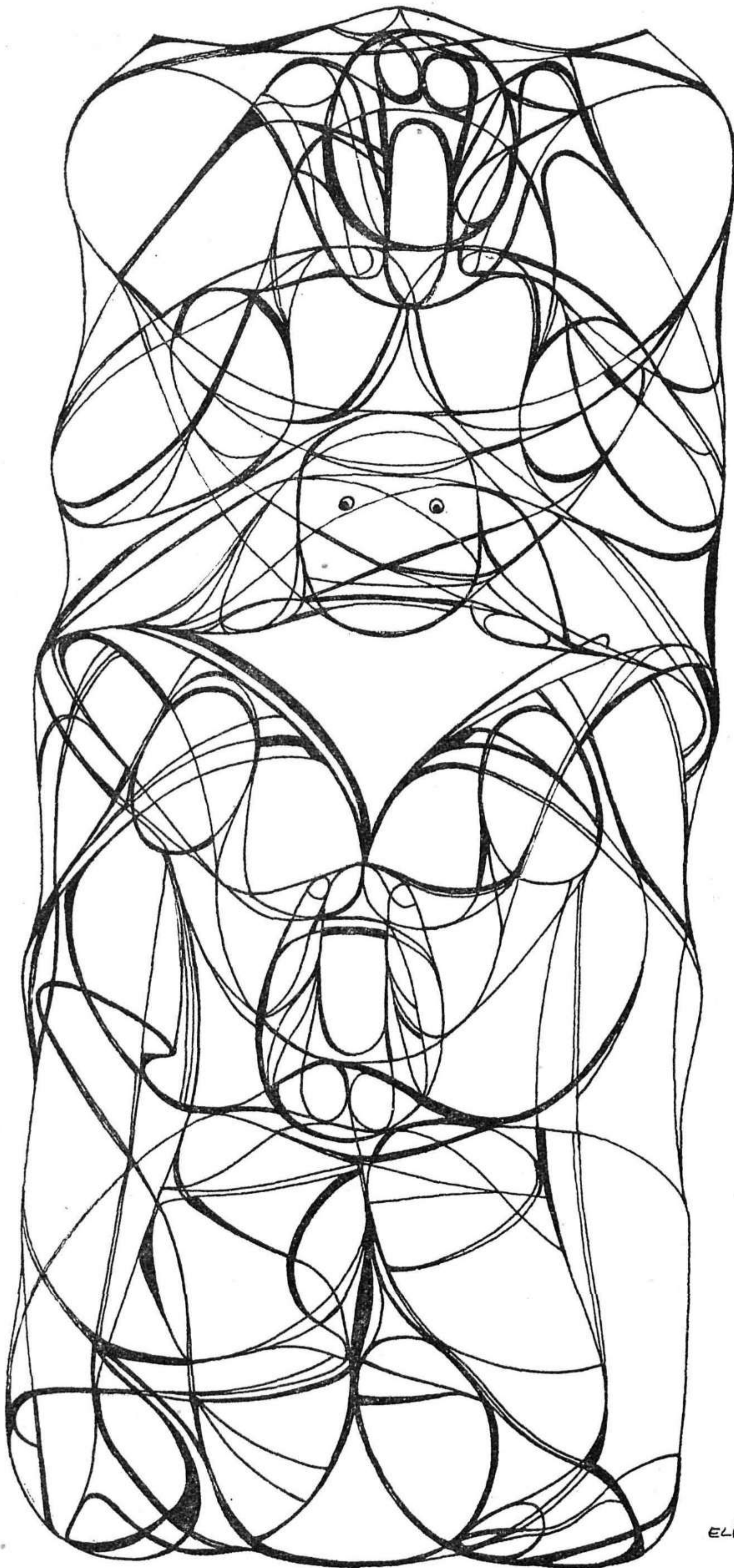
Después... en los campos de España la cosecha fue de incesante duelo en tres añadas. Y otra puerta se cerró ante el crío: ya el futuro no le pertenecía; para volver a ser el mismo Juan que jugaba a terrorista con botes de carburo sobraban muchos muertos veinteañeros y demasiadas madres con el planto de su alucinada supervivencia. Antes de catarlo, se le arguó su antiguo porvenir.

El 14 de julio tuvo el primer aviso: hallándose junto a su hermana en el jardín, pudo escuchar a una vecina.

—Nieves, han asesinado a Calvo Sotelo, acaba de decirlo la radio.

Más que la noticia en sí, impresionó al zagal el tono en la voz de doña Irene, desasosegado, presagiador de inminentes catástrofes.

Y el domingo día 19 supieron que España estaba partida en dos mitades. Hasta el 25, el pueblo fue tierra de nadie. Por Santiago Matamoros entraron las tropas de Jaca y días después compraron a Juan en «El Barato» un mono azul idéntico al de todos sus amigos. Desde entonces y durante



ELISA RUIZ-80

treinta y dos meses poblaron sus pupilas de sangre y mortandad y vio condecorar a algunos jóvenes. (El muy fato soñó con merecer una medalla.) También cantaban himnos. Juan se mondaba cuando caía en la formación —que era muy a menudo: cuestión de estrategia posicional— al lado de la hija de los Coureleau, nacida y educada en Francia, porque no había conseguido domeñar la erre celtíbera y entonaba, con el mayor ardimiento:

—Caga al sol con la camisa nueva...

Durante muchos meses—hasta lo del Ebro— el pueblo fue primera línea y objetivo militar. El padre, cuando venían mal dadas, enviaba a la familia a lugares con mejor resguardo —Tiermas, Cartirana, Jaca por dos veces y Bailo— y él seguía a pie de obra, en tareas de oficina. En consecuencia, nunca sabían dónde iban a estar mañana.

Tantos ires y venires (*¡Ay!, San Juan, / que vienen y se van*) y tanto odio acumulado le rasgaron la piel de la esperanza, dejándole el dolor en carne viva y el alma sin edad. Se iniciaba como niño-adulto, que iba a conocer prematuramente el sexo infantil femenino en Tiermas, groseramente ratificado después en copla coreada por soldados convalecientes; en el atardecer jacetano, la copla llegaba nítida desde el tugurio a la casa donde residían: *Todas las mujeres tienen / en la rodilla un pegote / y un poquito más arriba / un sargento con bigote*, junto a otras malsonancias de mayor calibre que, según avanzaba la noche, iban a sus oídos para interrumpirle sueños. Y es que, en guerra,

todo les está permitido a quienes pueden morir al día siguiente...

En Bailo estuvieron más alejados del frente. Allí pudo Juan leer *Las mil y una noches* y, en las eras, iniciarse en el solitario vicio / goce de Onán.

Y también allí, cuando iba a comprar tabaco para el tío Jorge, se enteró de la muerte de Mola. La estanquera comentaba el accidente:

—Supone una gran pérdida para España.

Al filo de esta evocación rememoró el chico su primer encuentro con la muerte. Fue en *La Vanguardia*, donde venía el retrato del avi Maciá en su ataúd. El siguiente enfrentamiento no fue tal, sino atroz topetazo: de nuevo en Jaca, estaban los chicos haciendo ejercicios —mañana dominguera— en los glacis, cuando surgieron bandadas sucesivas de nueve más nueve bombarderos. Desde arriba, los zagales pudieron ser tomados por tropa en formación. (La aldea ciudadela era un seguro objetivo.) Lo cierto es que las bombas merodeaban y, como por ensalmo, todos corrieron a refugiarse —es un decir— bajo los chopos. Pasado el angustioso trance, vino el tope-tazo: a orillas del Aragón, tuvo que brincar sobre el cadáver destripado de uno que fuera hombre. Juan nunca olvidó la expresión interrogante y asombrada de sus ojos, desmesuradamente abiertos a un final tan injusto y necio. Dijeron que si era el molinero... Daba igual: los muertos sólo son eso, muertos, sin oficio que los distinga, y más de cien hubo aquel domingo en Jaca.

\* \* \*

Un silencio inabarcable hizo al mocé volver a la realidad desde el recuerdo. Amanecía. El seguimiento de sombras había exigido galopares memorísticos en la noche sanjuanera, pero ya se venían, aún lívidas, las tempranas claridades diurnas, al tiempo que el mocerío iba dispersándose; cesaron cánticos y bailoteos y de la pira sólo quedaron un círculo de abrasado césped y los restos calcinados de cuanto en ella ardió, incluido el patín automático, símbolo ya de desvalimiento en su incipiente hombredad manca de infancia: sacrificado en un paradójico auto de fe en el que vino a parar la mágica noche sanjuanera.

# ELOGIO DE LA MAQUINA DE ESCRIBIR

OCTAVIO CORVALAN

LA familiaridad con la máquina de escribir nos hace pasar por alto el prodigio que encierra: el de traducir nuestro pensamiento y posibilitar la multiplicación de nuestras palabras infinitamente. Pero a poco que le prestemos atención, que intimemos y dialoguemos con ella, empezaremos a comprenderla mejor y descubrirle todas sus virtudes. El pobre aparato, puro mecanismo en apariencia, existe en cuanto nuestra relación con ella se hace más estrecha, y al hacerse evidente su existencia ya no es sólo una proyección del que la maneja, sino que ella se proyecta

en uno. Por ejemplo, fue la máquina de escribir quien le puso nombre a una obra de autor argentino: *Teatro Qwertyuiop*. Pero aparte de estos descubrimientos eruditos, está llena de belleza, de humor y de melancolía una máquina cuyo teclado,

Tiene una escalera a la que sólo le queda un escalón: H;

Con el uso se le aflojaron los parantes y quedó reducida a una A;

Un gato lamiéndose una mano herida: Q (vista posterior);





Fotografías de Barberán



Una margarita: \*;  
 La margarita pierde un pétalo:  
 ' ; luego otro: ' ; luego dos más:  
 ' ;

Finalmente sólo queda uno  
 prendido a su centro: ¡ ;

Pero también éste cae y queda  
 un .

Que las moscas no tardan en  
 imitar: ...

Cuando la M se refleja en el  
 agua se cree W,

pero la N estaba recostada al  
 borde del lago y se veía Z.

Cuando aparece la luna nueva  
 el teclado la dibuja: (   
 y la luna llena, naturalmente,  
 es la o.

Los indios inventaron la K  
 (cuando ataron el primer cau-  
 tivo a un poste).

Luego los árabes pusieron arri-  
 ba de todo estos raros signos:  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9,

y los ingleses se dejaron su lla-  
 ve epónima: F.

Además, tiene ese juego de es-  
 pejos donde no se sabe quién  
 refleja a quién: db,

y un niño que trata de chupar-  
 se el dedo grande del pie: &,

y sus instrumentos de tortura:  
 ¿ ( ) \$ T X,

y hasta su propio cementerio:  
 + + + + + + + + + +

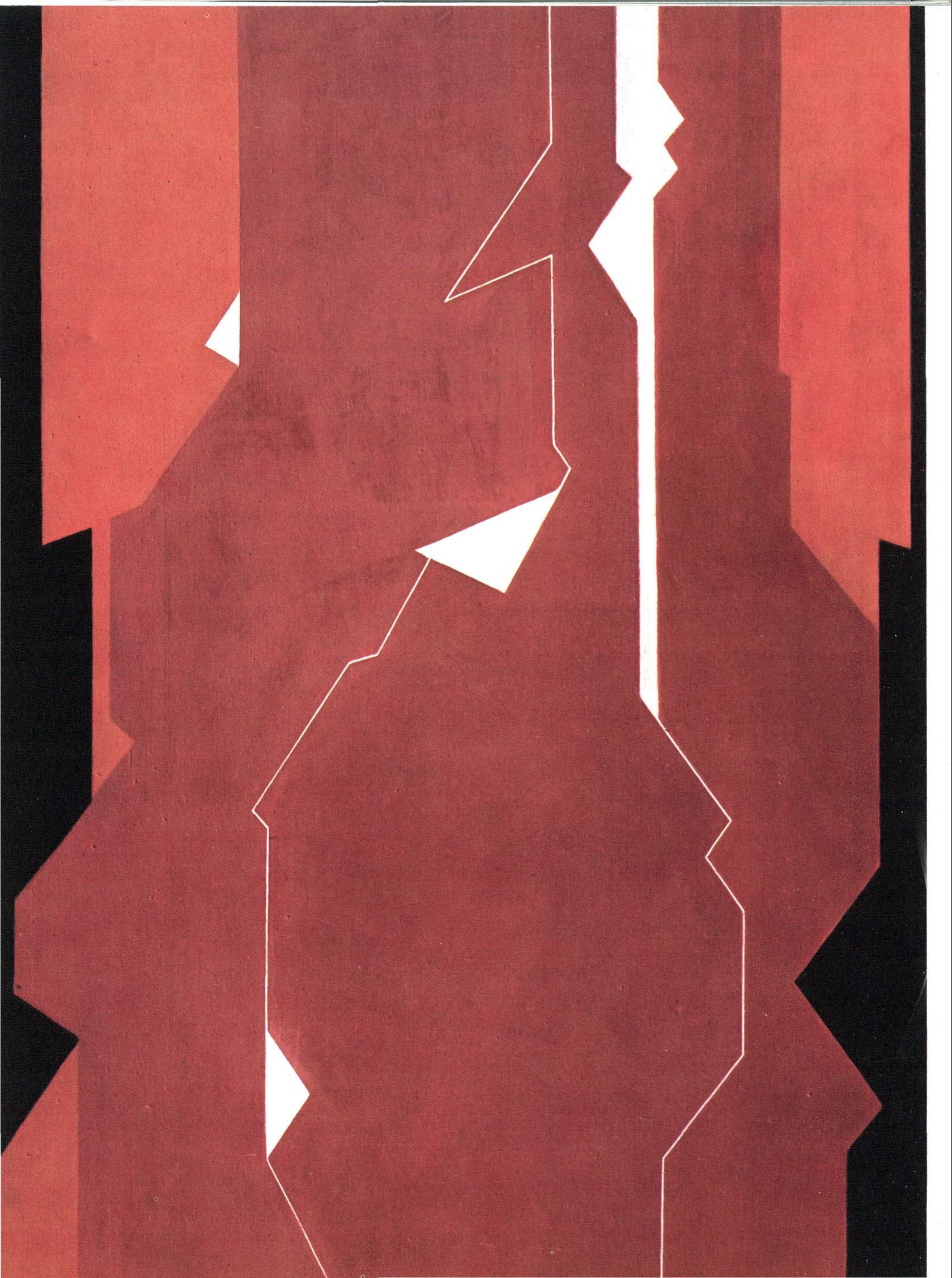
# PALAZUELO





Podemos imaginar un color  
que como una perpetua efusion  
resplandeciente, como un sonido  
sin fin impregnase todas  
las direcciones del espacio  
toda la extension sin limites,  
sin horizontes. Pero alli nuestra vision  
comienza ya a oscurecerse  
con el avance de las sombras  
de un crepusculo en aumento  
que surge alrededor nuestro  
fundiendo poco a poco el color  
en el seno aquietado de la noche  
En el negro regazo de todos los colores

Pablo Palayuelo



# EDAD MEDIA RESURRECTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

PARA ponerme de golpe en situación, y tomando el viejo arabismo no en buena, sino en óptima parte, comenzaré diciendo que, pidiéndome una glosa pública de *El siglo XI en 1.ª persona* (\*), los coeditores de este precioso libro han querido acercarse a mí con deliberada zalema, con bien notorio gesto amistoso; pero acto seguido debo añadir, contrahaciendo al caso al architópico arranque del soneto famoso: «Una glosa a ʿAbd Allah se me ha pedido / y en mi vida me he visto en tal aprieto.» Porque de ese ʿAbd Allah, último rey zirí de Granada, y de las vicisitudes de los reinos de taifas en la Andalucía del siglo XI, y de los reinos de taifas *in genere*, e incluso de toda la historia política de la Edad Media islámica, ¿sé yo mucho más de lo que pueda saber un bachiller de tres al cuarto? Y puesto que un improvisado acarreo de erudición de pacotilla sería, como remedio, peor que la enfermedad de mi ignorancia, sólo un resquicio veo a mi alcance: declarar abiertamente las dos razones principales por las cuales estoy aquí—esto es, lo mucho que admiro el preclaro talento, el riquísimo saber y la pluma exquisita de Emilio García Gómez, más la excelente amistad que con él me une—y poner luego sobre el pavés los motivos que me han hecho tan sabrosa la lectura de las memorias de este remoto monarca granadino.

Después de unos años en que la suerte de nuestro ʿAbd Allah había sido floreciente, los negocios de su reinado comienzan a torcerse, hasta que al fin, corriendo el año 1090, es depuesto de su trono por los arrolladores almorávides y deste-

rrado a la ciudad beréber de Agmat. En ella escribe las memorias que Lévi-Provençal descubrió y a retazos comenzó a publicar, y que ahora, para bien de nuestra historiografía y nuestras letras, felizmente ha traducido al castellano, íntegras, Emilio García Gómez.

«Fuente histórica de primerísimo orden», las llama su traductor. «En el terreno de las historias por tan estrecho modo unidas de la España musulmana y cristiana del siglo XI, el documento más completo y más lleno de vida de que disponemos hasta ahora», ha dicho poco antes. Ojalá tan excepcional cantera sea pronta y debidamente utilizada por arabistas y medievistas. Mas, como ya he dicho, sólo con mi buen deseo puedo acompañarles yo por ese camino. Otros han de ser, pues, los que hoy sigan mi glosa.

Obvio y mostrenco, uno se me abre en primer término: el que nace de haber descubierto una vez más cómo cualquier documento histórico se nos hace incitante, acaso apasionante, tan pronto como su letra nos permite la experiencia de «tocar fondo». Quiero decir: tan pronto como el texto leído nos pone en comunicación patente con la vida de quien lo escribió y de quienes fueron sus más inmediatos destinatarios. Tomada en sí misma, una relación de los precios del trigo en la Castilla del siglo XVII nos deja fríos, como no seamos economistas de profesión. Pero si alguien, un verdadero historiador, nos hace ver el drama manso o encrespado subyacente a las oscilaciones de tales cifras—los trabajos, las bienandanzas o las hambres, las esperanzas o las decepciones de quienes cultivaron y vendieron ese trigo—, pronto, como diría fray Jerónimo de San José, los «huesos secos de cuerpos enterrados» se truecan en hombres «que bullen

(\*) Palabras pronunciadas en la presentación del libro *El siglo XI en 1.ª persona. Memorias de ʿAbd Allah, último rey zirí de Granada*, traducidas y comentadas por E. Lévi-Provençal y Emilio García Gómez (Alianza Editorial, Madrid, 1980).

y se menean», y el lector siente que hiriente o acariciadora, conmovedora siempre, llega a su alma la velada voz de un hombre que fue, una voz secreta que por un momento le hace suyos dos estupendos versos del soneto de Quevedo a la lectura: «Vivo en conversación con los difuntos / y escucho con los ojos a los muertos.»

¿Cuánto más no sucederá esto con las memorias de un sujeto que nos cuenta sus glorias y sus desventuras, sus astucias y sus yerros, que recordando las vicisitudes de su vivir dialoga sinceramente consigo mismo, y que en sus palabras cede tanto a la arrogante ostentación de sus talentos, que algunos tuvo, como a la confesión lastimera de sus flaquezas? «Todo ello —<sup>c</sup>Abd Allah está hablando de las amenazas con que le intimida Garur, general almorávide— me hizo concebir grandes temores... y acrecentaba mi inquietud, tanto más cuanto que la desazón y la melancolía siempre me dominaron y las encontraba en la raíz de mi carácter.» Se nos muestra así nada menos que todo un pobre hombre, hartos menos valioso de lo que él pensaba, taimado casi siempre, osado algunas veces, cobarde las más, un político musulmán hábil en el arte de jugar con los conceptos de guerra santa y guerra de conveniencias, pero que en medio del torbellino de luchas, tratados e intrigas que fue su reinado no puede o no quiere ocultar su verdadera personalidad. «El reyezuelo, grotesco y vacilante —escribe para presentárnoslo García Gómez—, iba a sufrir la estrecha tutela de su madre y de las mujeres de palacio, y a vivir en perpetua tirantéz con su hermano mayor, el principillo de Málaga... Era un fante, siempre alerta, luchando sin tregua, ojo avizor, por escapar entre las apretadas mallas de las mil redes de intriga que se tejían en su propio palacio; un tiranuelo impopular, detestado por sus propios vasallos, y que, aunque daba muestras de una piedad exterior hartos espectacular, no sabía hacer frente a sus pasiones, y gustaba de beber y armar fiesta, aunque no fuese más que para olvidarse de Alfonso VI...» Sepamos o no sepamos gran cosa acerca de los reinos de taifas, el relato de <sup>c</sup>Abd Allah nos llega a los entresijos del alma, y remueve el variopinto cañamazo de que el alma del hombre siempre está hecha. «Tú y yo somos de la misma lengua», se decían entre sí, para declararse su mutua comunidad, los habitantes de la jungla de Kipling. Más radicales que ellos, a través de lenguas, siglos y culturas, los descubridores del nervio básicamente humano de un documento histórico dicen a quien lo compuso: «Tú y yo somos de la misma

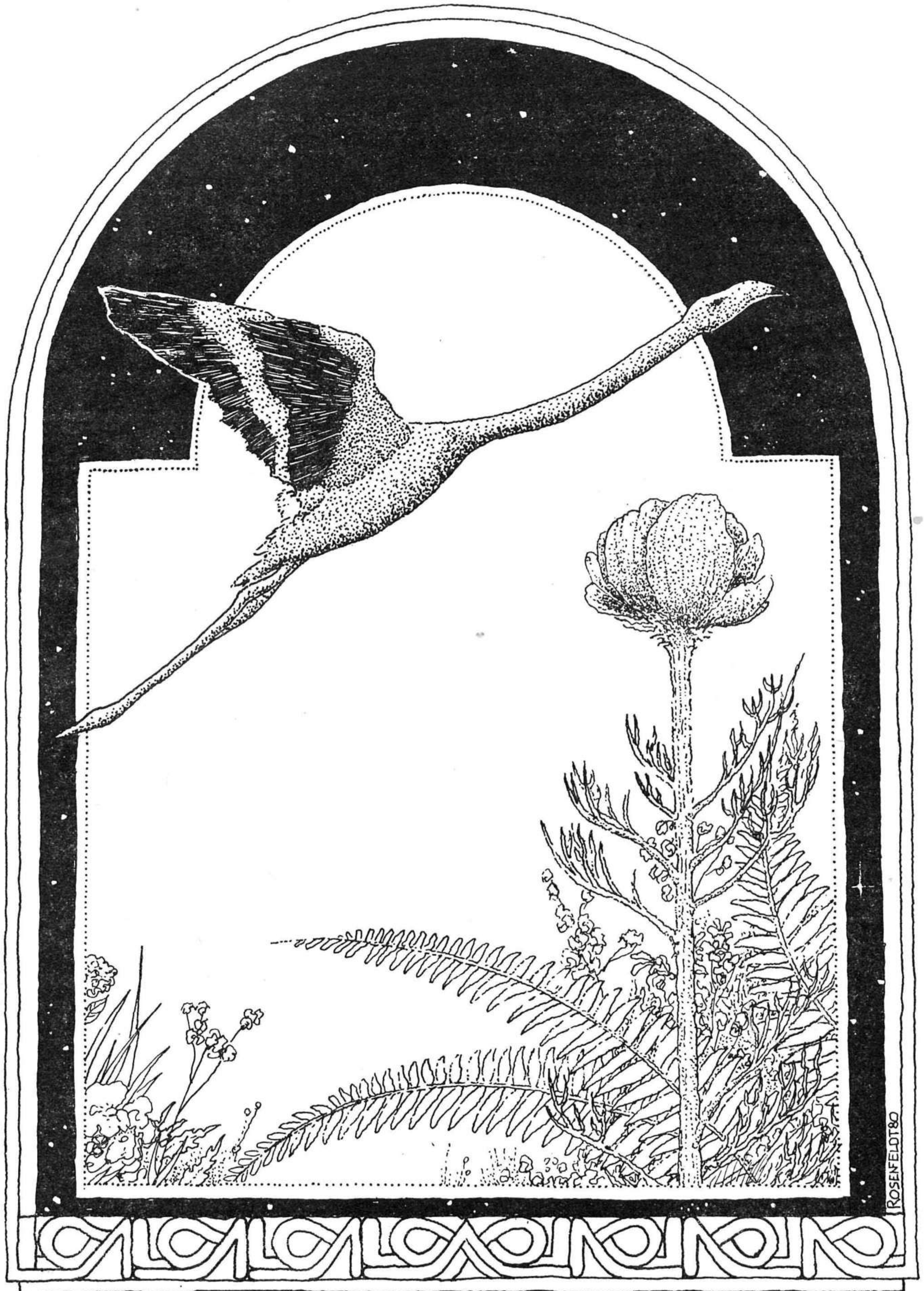
estirpe, de la estirpe de Adán»; y ésta es la más profunda clave del interés que en nosotros despiertan las aventuras y las desventuras, las confidencias y los silencios, las jactancias y las resignaciones del lejano <sup>c</sup>Abd Allah de Granada.

Un segundo camino ofrece a mi glosa el sugestivo, brillante título con que Emilio García Gómez ha bautizado las memorias de <sup>c</sup>Abd Allah, *El siglo XI en 1.ª persona*. Por supuesto que no es el siglo XI el que nos habla, porque sólo a través de las bocas y las manos de los hombres que durante ellos vivieron logran tener voz los siglos pasados. Por supuesto que quien ahora habla es el cuitado reyezuelo zirí, para contarnos los avatares de su fortuna, y con ellos muchos de los eventos que agitaron la España musulmana del siglo XI. Pero a la luz del título emilianense, una y otra salvedad proponen al lector dos cuestiones que acaso llamara Ortega bicornes y morrocotudas: qué es, en qué consiste esto de escribir para los demás en primera persona; cómo a través de la persona de <sup>c</sup>Abd Allah nos está hablando el siglo XI de Al-Andalus, y con él la España de Alfonso VI y el Cid.

¿Qué es, en qué consisten el empeño y el acto de escribir en primera persona para que sean otros hombres, un público, en principio, quienes lean lo escrito? ¿Qué está haciendo nuestro <sup>c</sup>Abd Allah cuando en Agmat da a sus recuerdos forma legible? Puestos ante esas interrogaciones, cuántas cosas profundas y sutiles dirían algunas descollantes figuras intelectuales de nuestro siglo XX: Unamuno, a quien tanto desazonó el problema de la personalidad propia y de su comunicación con la ajena; Antonio Machado, caviloso de la otredad del hombre y descubridor de «los complementarios» de sí mismo; el Ortega del «yo soy yo y mi circunstancia», el Goethe desde dentro y *El hombre y la gente*; el Zubiri de la ascendente distinción antropológica entre el «me», el «mi» y el «yo», el analista de cómo cada hombre es a la vez agente, actor y autor de sí mismo, el conceptuador de la voz de la conciencia. Recogiendo a mi modo y desde la llanura esa varia tradición egregia, tácita y no morosamente apoyado en una pequeña parte de la copiosa literatura a que desde hace dos siglos, y más en el nuestro, con Georg Misch a la cabeza, viene dando lugar el género autobiográfico, trataré de enunciar sin fárrago mi personal respuesta a las dos interrogaciones precedentes.

El género literario «autobiografía», y por tanto el empeño de poner negro sobre blanco y en primera persona algo que di-





rectamente atañe a la vida propia, se realiza en cuatro especies distintas, cuya respectiva peculiaridad queda nítidamente expresada en las palabras que las nombran: las memorias, la crónica, el diario íntimo y las confesiones. Bajo la prosa de estas cuatro especies del género autobiográfico laten muy diversas intenciones en el alma del autor; pero—tras señalar lo que ahora es obvio: que la autobiografía de nuestro 'Abd Adallah pertenece por igual a las dos primeras especies, las memorias y la crónica—tal vez convenga indicar, al margen de cualquier denominación taxonómica, las varias razones por las que un hombre se decide a escribir para los demás en primera persona. Sin la menor pretensión sistemática y con bien simpática y desenfadada sinceridad, hasta cinco señaló un eminente biógrafo de sí mismo, Benjamín Franklin: satisfacer la curiosidad de los propios hijos, dar un ejemplo de cómo un hombre puede pasar de la oscuridad a la fama, saborear el placer de revivir la propia vida, abandonarse al gusto senil de contar los recuerdos personales y ceder a la vanidad. La vanidad, cimbel permanente de los hijos de Adán. «Ah! le subtil démon que celui de la vanité! Aurais-je, par hasard, été sa dupe?», escribe Renan al término de sus *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Vanidad, vanidad, bajo cuántos disfraces te ocultas.

A mi modo de ver, distribuidos por modo desigual entre las cuatro especies de la autobiografía, cinco son los propósitos cardinales del escritor acerca de sí mismo: la fruición de saber y afirmar que se ha vivido (*Confieso que he vivido* es el ingenioso y cínico título de unas memorias muy leídas hoy); el regusto o el dolor—dolor hay en quien denuncia y en quien advier-

te—de narrar lo que se ha visto, se ha oído o se ha sufrido; un larvado u ostentoso afán de elogiar lo que uno ha sido y lo que uno es; el íntimo deseo de justificar ante el lector, por tanto ante el mundo, la conducta propia (*Je est un autre*, escribió Rimbaud); y, en fin, una resuelta e insoportable voluntad de autoanálisis y auto-comprensión, con el tácito o el expreso designio de confesar el resultado de uno y otra, bien ante uno mismo (el yo que escribe, como receptor inmediato de la voz de su conciencia), bien ante aquel o aquello en que la voz de la conciencia tiene último fundamento (ante, como diría Claudel, *quelqu'un qui soit en moi plus moi-même que moi*). Desde los versos en primera persona de Hesíodo y la Carta séptima de Platón, hasta las memorias que hoy tanto proliferan, pasando por las cimas del género que San Agustín, Rousseau y Goethe respectivamente compusieron, centenares y centenares de hombres han tomado la pluma para cumplir, muchas veces indiscerniblemente mezclados entre sí, los cinco propósitos que acabo de enunciar.

Se trata ahora de saber cómo 'Abd Allah se conduce ante ellos en sus memorias. Convirtiendo en letra sus recuerdos, 'Abd Allah siente vivamente la fruición de haber vivido, de vivir, de estar viviendo. En las últimas páginas de su relato, dice a quienes acaso le contradigan y difamen: «¿Es que me reprochas haber heredado de nobles antepasados un reino, del cual un solo día vale por toda tu vida?... Ese reino... duró para mí cerca de veinte años, que valen por muchos años [de oscuridad], como la Noche de la Revelación vale más de mil meses... Gracias a Dios, no he perdido con el reino ni mi razón ni mi fe, ni mi reino ha terminado al mismo tiempo que mi vida.» No hay duda: 'Abd Allah fue un gozador de su vida, y el afirmarlo mediante el recuerdo de ésta—mediante el empleo del pronombre de primera persona para el ejercicio de la actividad memorativa—le depara una realísima fruición secreta. No menos evidente es su gusto por narrar lo que ha visto y vivido; tanto, que se excusa de ser breve en el relato de lo que no vio, aunque esto fuera importante y se lo hayan contado, y considera virtud historiográfica «la elocuencia en describir los negocios ajenos de que se ha sido testigo», y hasta el emplear en ello—dice textualmente—«un poquito de exageración», o traer a cuento un refrán que adorne el discurso, o dar vueltas en torno a la verdad por medio de perífrasis. Salta asimismo a la vista el afán de 'Abd Allah por ostentar y aún magnificar el talento y los



aciertos de su persona. Como único botón de muestra, he aquí las palabras que pone en boca de los habitantes y los guerreros de Málaga, en elogio de su manera de liquidar el pleito con su hermano: «No hay en el mundo nadie más avisado que tú...» Con lo cual queda dicho que nunca falta en sus páginas el propósito de justificar ante el lector su conducta, aun cuando ésta en tantas ocasiones se apartara notoriamente de la virtud coránica. «Por lo demás —escribe—, también busqué a veces diversiones frívolas, y me entregué... a esas distracciones que suelen tomarse a hurtadillas, al acabar el trabajo, para cobrar ánimos y consolarse de las dificultades que nos rodean. Los sabios sostienen, en efecto, que prescindir en absoluto de los placeres es causa de indigestiones, de enfermedades de la piel y de otras perniciosas dolencias.» Y si algún lector malévolo dijera: «El rey

de Granada no deseaba más que amontonar riquezas, amar a las bellas mujeres y convidar efebos», él, °Abd Allah, sabe responder punto por punto, como rey y como hombre, a tales imputaciones, y es capaz en último término de arrepentirse ante Alá, como buen musulmán, de la pizca de razón que en ellas pudiera haber. «En cuanto a que yo invitaba a efebos en mis fiestas, dado que era fuerza hacer un uso moderado del vino —cosa de la que ya Dios me habrá perdonado—, ¿por qué tú lentrometido lector! tienes que ocuparte de mis libaciones y mis convidados?»

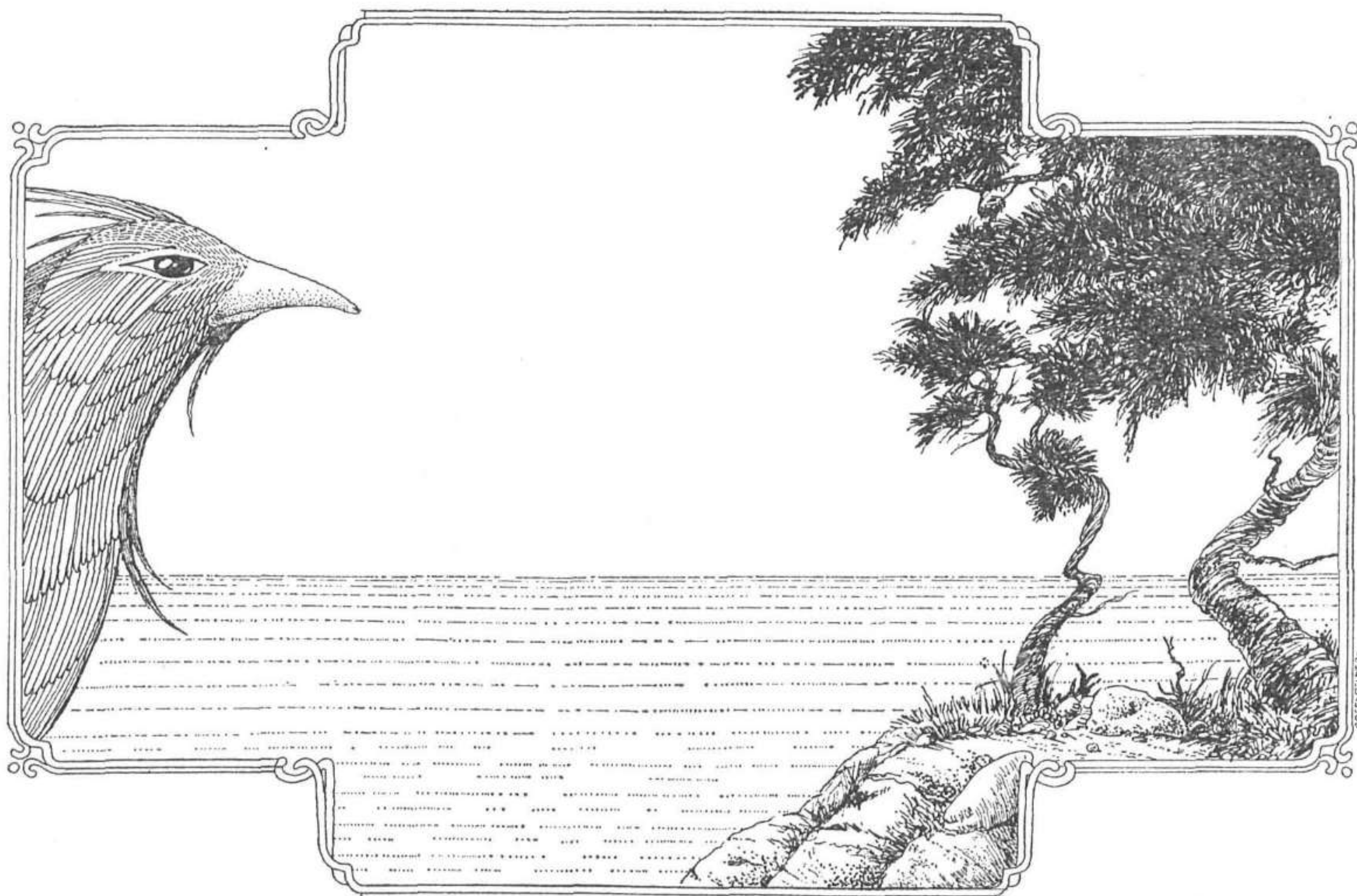
Más delicado problema hermenéutico es discernir la parte de confesión *sensu stricto* que haya en estas memorias. De uno de los requisitos previos para que la autobiografía sea confesión, la memoración autoanalítica y autocomprensiva de lo que uno ha hecho y ha sido —el agustiniano *quaes-*

*tio mihi factus sum*, para decirlo con la más señera y más profunda fórmula del género autobiográfico—, hay repetidos indicios en el libro de ‘Abd Allah: «Me dije para mis adentros...», «Yo rumié para mis adentros...», «Estas gentes, me dije...», son, tomadas al azar, algunas de las expresiones de ese ejercicio; pero la verdadera finalidad de ellas, la real intención del que las escribe, ¿no es más bien el lucimiento que la confesión, sea uno mismo o alguien «más uno mismo que uno» el destinatario de ésta? Se impone la respuesta afirmativa, por frecuentes que en la pluma que ‘Abd Allah sean las invocaciones al Señor de su propio nombre. De la fidelidad última del autobiógrafo al Dios de los musulmanes, no cabe dudar; pero tampoco de su resuelta mundanalidad—un poquito premaquiavélica, si se me permite la expresión—en la aventura de hacer y contar su pequeña vida. No, no se halla próximo el creyente ‘Abd Allah de Granada al creyente Agustín de Tagaste, aunque termine su autobiografía poniéndose ante Alá y proclamando que «no hay Señor sino El, ni Dios de verdad más que El».

A través de las memorias de ‘Abd Allah, el siglo xi de Al-Andalus nos habla en primera persona. A través de la traducción que de ellas nos ha ofrecido Emilio García Gómez, una joya literaria, y de la introducción que para ellas ha compuesto, una joya historiográfica, ‘Abd Allah y el siglo xi de Al-Andalus han resucitado ante

nosotros. «Entusiasta ensayo de resurrección», dijo Ortega que debe ser la historia escrita; y no mero ensayo, sino logro magnífico es la que ahora, como tantas veces en su vida, acaba de regalarnos nuestro eximio arabista. Siempre que leo alguna de sus páginas o le oigo hablar de lo suyo, una frase de nuestro amigo común Eugenio d’Ors me viene a las mientes: «También moscas caza el águila»; y Emilio García Gómez, águila del arabismo, no deja mosca por cazar—y por resucitar, si estaba muerta—en el campo sobre que aguileñamente vuela. Compruébelo el lector de este libro examinando con atención el enjambre de sus notas.

En la última línea de su «Advertencia» inicial, y después de afirmar su coloquiante fidelidad a los grandes maestros de su escuela—«Como don Juan Tenorio, tengo con sus efigies ideales y con tantas otras un panteón junto a un Guadalquivir de ensueño, al que me gusta ir para hablar con ellos»—, termina así: «Porque hay terrenos científicos en los que hoy es preferible conversar con los muertos.» Conversar con los muertos: para todo hombre sensible y bien nacido, una dulceamarga necesidad del alma. Pero teniendo junto a sí, vivo y coleando, al maestro Emilio García Gómez, alguna salvedad tendrán que hacer a su frase, pienso yo, todos los arabistas actuales. Y con ellos nosotros, admiradores y amigos de este gran resucitador de moros muertos.



# CARTAS POSIBLES

## A Y SOBRE

# JUAN JOSE ARREOLA

JOSE ALBERTO SANTIAGO

1. *Carta privada del compilador.*

Señor  
Juan José Arreola  
ZAPOTLAN EL GRANDE  
Estado de Jalisco  
México

Estimado señor:

Permítame que hable de usted como si fuese otra persona. Evitará turbaciones a su humildad que se acusa de no haber dedicado suficiente tiempo a la literatura por ocuparse en una variada serie de oficios para sobrevivir e impedirá que mi admiración embote la inteligencia necesaria para el deleite detallado de su obra. Si la admiración fue origen del conocimiento cuando la literatura vivificaba la sociedad, ahora que escribir resulta un desolado ejercicio de la marginación parece mejor el extrañamiento. Sin contar que desde Descartes, toda reflexión contiene más duda que entusiasmo.

Y otro respetuoso pedido. Usted conoce que los críticos modernos han desarrollado un sistema que les permite estructurar las más contradictorias aunque rigurosas teorías sobre un libro o autor: las lecturas. Primero —según aseguran— se leen los espacios entre palabra y palabra, lo que posibilita una interpretación vacía de adherencias históricas, sociales, anecdóticas y subjetivas. Luego se aíslan aquellas palabras que la primera lectura detectó esenciales y se las relaciona entre sí mediante casillitas, flechas, líneas continuas o de puntos, círculos concéntricos y cualquier otro despliegue

gráfico que augure infarto al honrado cajista de la imprenta: este esquema le explicará, con la instantánea facundia de la imagen visual, lo que usted escribió demorada y discursivamente. Como es notorio, saber escribir no implica necesariamente saber leer. A partir de este momento, el crítico modernoso debe hacer nuevas e iluminadoras lecturas sucesivas de su obra. Por ejemplo: frecuencia y tipos de erratas en sus libros como posibilidad de rechazo inconsciente del corrector de pruebas a sus textos, etc. Pues bien, permítame que sea incapaz de escribir un brillante ensayo modernoso sobre usted. Todavía tengo la ingenuidad de suponer que los autores de textos esperan ser gozosamente comprendidos por lo escrito.

Espero que su natural bondad de maestro sin proponérselo, disimule las molestias que mis pedidos puedan ocasionarle. Ha elegido el magisterio más difícil: la falta de respeto a lo literario por reverencia a la literatura; el amor con pudor, esto es, la comunicación por íntima entrega total y no como uso o exhibición. Para usted, desde el panfleto a la ornamentación retórica, hay una pornografía literaria que también fomenta un vicio solitario, la solemnidad, ortopedia común a escritores y críticos con y del sistema. De manera que, con la misma sonrisa de ironía melancólica transparente en sus escritos, reciba mi empecinada adhesión juguetona, pues me propongo un poco más que explicarlo: suscitar su lectura. Como dice el proverbio chino: «Sé audaz con amabilidad.»

José Alberto SANTIAGO

Bachiller  
(Ciclo Básico)

2. *Carta de Nabónides a Julio Torri, traducción probable del acadio corriente en el Imperio Neobabilónico, 625-539 a. C.*

(Nota del traductor: curioso destino el de las tabletas cerámicas escritas en acadio o sumerio con caracteres cuneiformes: sus interpretaciones más esclarecedoras generalmente han sido realizadas por aficionados. Georges Smith, nombre apropiado para un autodidacta mezcla de detective y genio, logró traducir algunas tabletas procedentes de la biblioteca de Nínive, fundada por Asurbanipal —Sardanápalo para el inexplicable oído del castellano renacentista traductor del griego—, con lo que el mundo recobró una de las primeras, complejas e influentes culturas escritas de Occidente: la acadio-sumeria. Nuestro día tiene veinticuatro horas porque la numeración sumeria era duodecimal, por ejemplo.

Juan José Arreola, otro aficionado a la traducción autodidacta, difunde la historia de Nabónides de Babilonia, en su libro *Confabulario*, pero tal vez por el fragmentario estado de las tabletas —las de Nínive, por ejemplo, sufrieron más daño en el barco de guerra que las transportó a Londres siguiendo la acendrada tradición piratesca de la Real Armada Británica, que en la destrucción de la propia biblioteca durante la invasión de los medos en el 612 antes de Cristo—. Arreola no recoge ciertos datos: que el nombre acadio de Nabónides era Nabónid, el rey arqueólogo, 555 a 539 a. C., miembro de la casta de los sacerdotes de Samash, dios del sol, juez de la tierra y el cielo; que fue destronado por intrigas de los sacerdotes de Marduk, colérico dios determinante, entre otras cosas, del destino de los hombres, y desterrado a la ciudad de Carmania, donde terminó sus días, como sugiere al final de su semblanza Arreola; y, sobre todo, que al encargarse de la regencia de Babilonia su hijo Belsharrussur, evitó a Nabónid el suicidio por delegación a manos de un esclavo —teoría que también propone Arreola siguiendo a Jenofonte—, cuando poco después Babilonia fue conquistada y transformada en una provincia del imperio persa por el aqueménida Ciro II, recibido como liberador y divinizado por los contumaces sacerdotes de Marduk, cuyo atributo era el *marrrú* (la azada) y se ocupaba, entre otras cosas, de organizar el mundo fuese como fuese.

Aunque no estoy seguro —quién podría estarlo— de que los fragmentos que ahora traduzco pertenezcan a las mismas tabletas interpretadas por Smith —Nabónid trabajó en la biblioteca de Babilonia, cuyo transporte no fue tan accidentado como el de la de Nínive, aunque los trabajos de Arreola o míos lo hagan suponer— modestamente quisiera justificarme con la observación de que la carta de Nabónid a Julio Torri, más que real parece posible: Alfonso Reyes caracterizaba a Torri, 1889-1970, como capaz de conseguir «fuegos de artificio con las llamas de la catástrofe». Visible antece-

dente de Juan José Arreola en la literatura mexicana, la escasa, original y decantada obra de Julio Torri es crítica hasta llegar a la poesía, porque la mueve «el gozo irresistible de perderse, de no ser conocido, de huir», según cita Octavio Paz. Y desde este punto de vista, Nabónid se puede dirigir, lógicamente, a Torri: para los acadio-sumerios, los *edimmú*, las almas de los muertos, se confunden en un caótico montón donde «el polco es su alimento y el barro su comida». Sólo los *edimmú* privilegiados son distinguidos y gozan de lecho y agua pura, como el mismo Torri consignó: «En los camposantos se adquieren buenos camaradas. En la pertinaz llovizna de diciembre charlan agudamente los muertos.» Por otra parte, Julio Torri había conseguido comunicarse a través del tiempo y el espacio en sus *Ensayos y poemas*, desde la Universidad Autónoma de Méjico, donde era profesor de letras españolas, hasta la isla de Aea, donde ejercía sus purificadores hechizos, Circe, la enamorada de Odiseus: «Circe, noble diosa de hermosos cabellos. Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.»

Finalmente, cometería una imperdonable injusticia si no reconociera la inestimable ayuda, especialmente en los más desorientados momentos de mi traducción, de Homero Santos, doxógrafo del propio Juan José Arreola, que afirma en *Palindroma*: «Los habitantes de Ficticia somos realistas. Aceptamos, en principio, que la liebre es un gato.»)

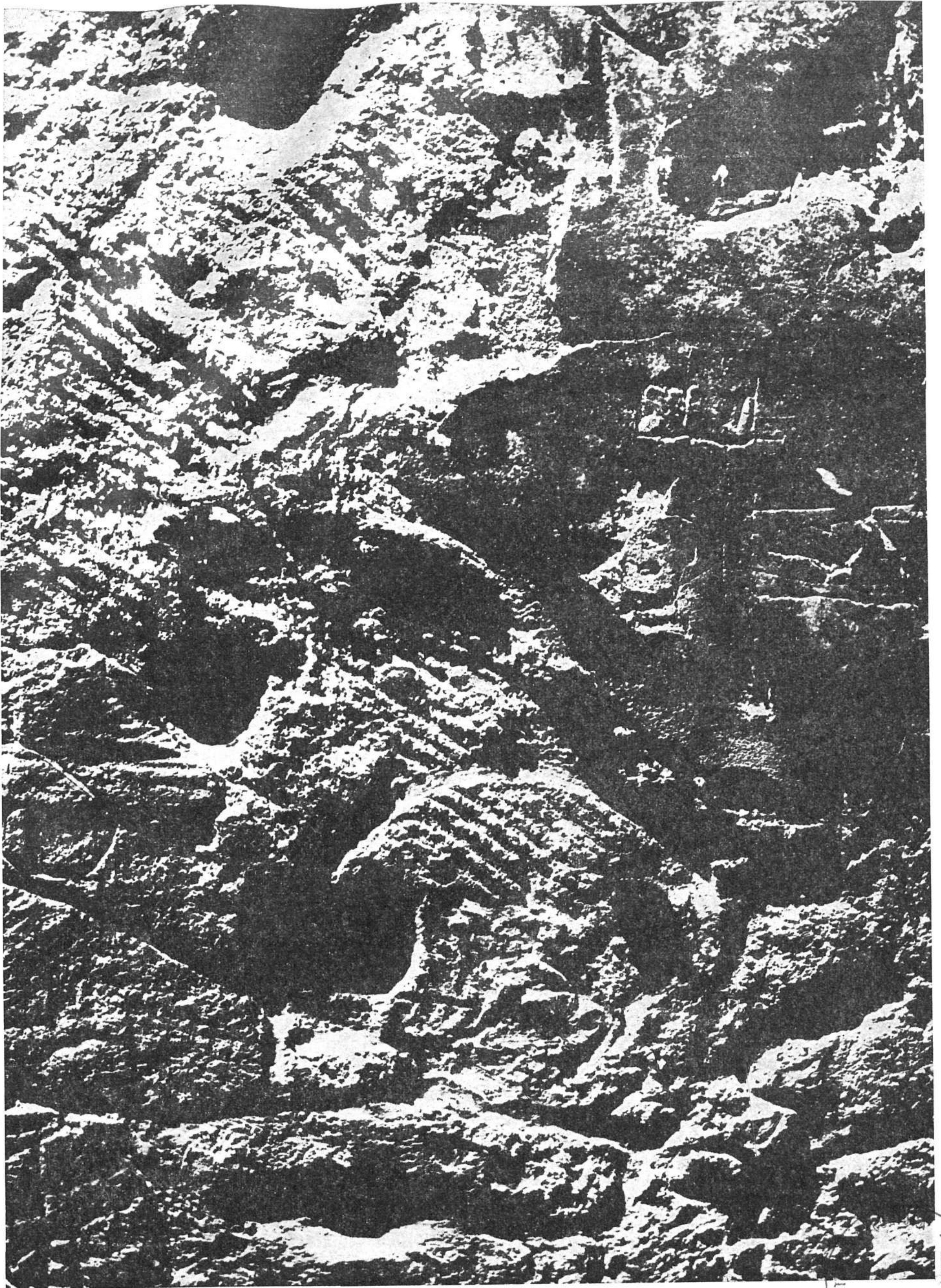
## DE NABONID A JULIO TORRI

«Yo, Nabónid, según los difusos investigadores ingleses, convertido por tu Juan José Arreola de Zapotlan el Grande, en *lamassú*, espíritu bueno, te saludo.

»Yo, Nabónido, según los profusos tratadistas franceses, transformado por el uso irónico de la retórica de tu Juan José Arreola de Ciudad Guzmán, en *shedu*, genio bueno, te envío mi mejor deseo: que la variada obra de Arreola siga renovando el recuerdo de tus parques escritos.

»Yo, Nabónide, según los confusos comentaristas italianos, lectores de Berosio, que fui tra-

Fotografias de Angel Ubeda



ducido literalmente —*lugal*: hombre grande en vez del simple rey de los traductores normales— por tu Juan José Arreola de Zapotlan del pintor volcán José Clemente Orozco, te agradezco que hicieras poema la prosa, poesía la crítica y crítica el poema.

»Tu Juan José Arreola, que Sin, dios de la luna servido por mi madre Addaguppii, proteja siempre, habla de su mundo vitalísimo, contundente, iconoclasta y, muchas veces, contendidamente dolorido, a partir de lo literario en su acepción más extremada: géneros ya impracticables, como la patrística; subgéneros reducidos a esquemas retóricos, como el retrato; estilos anquilosados en una vacía repetición de sí mismos, como el manierismo; estructuras de redacción momificadas por el desvarío de la eficacia, como los prospectos de propaganda o las noticias periodísticas, Samash el justiciero nos proteja.

»Vuestro siglo que ha visto caer tantos imperios como el mío —dónde el león británico de marina aplastante; o el de los asirios inventores de armas desconocidas como la caballería; o el de los mil años alemanes de raza elegida; o el de Bab-i-li, Puerta de Dios, Babilonia, que yo mismo perdí bajo la lluvia de flechas de los persas; o el de los franceses con brillantes generales sanguinarios derrotados mientras pronunciaban frases célebres— también vuestro siglo ha conseguido la contemporaneidad de las literaturas y Gilgamesh reposa al lado de Bretón, en el anaquel de los poetas mexicas están las obras de Poe y junto al Mahabharata se encuentran los poemas de Vicente Huidobro. Tu Juan José Arreola fija en la mayoría de sus libros un resumen irónico, personal y homeopático de esta situación de abundancia, de esta avenida inabarcable de palabras, porque la verdadera reverencia no es mecánica sumisión sino

liberadora creatividad, y el respeto obsecuente, máscara de la indiferencia cortés y calculadora, pues ser moderno es poner la tradición al día, no intentar una nueva tradición; Utanapi-shtin, el que salvó a la humanidad del diluvio, prosiga su tarea: en vez de arca use estantes de cedro.

»Tu Juan José Arreola se declara deudor de Giovanni Papini, el de las estatuas de humo y las cartas apócrifas de un papa ficticio a los hombres; y de Marcel Schwob, el rabínico converso al catolicismo, apasionado por la poesía de un ladrón profesional, Villón, y especialista en sánscrito. Pero además se declara influido por otro medio centenar de escritores más o menos ilustres, de manera que me atrevería a señalar al argentino Oliverio Girondo, el de los *Espantapájaros al alcance de todos*, donde el olvidado destino de la propia sombra recobra su merecida ternura; al venezolano José Antonio Ramos Sucre, el que descubrió con su suicidio la insomne vida atormentada que esconden los mitos estéticos; al español Francisco de Quevedo, el de los sueños mordaces y la angustia estoica; al argentino Borges, el de la admiración pretérita y el presente ciego; al mejicano Gilberto Owen, acaso demasiado cerca en el tiempo de Arreola, pero que constató: «Queda un montón de palabras secas en los rincones de los libros», etc. Porque en un verdadero escritor, las palabras, las frases, las imágenes suenan personalísimas, propias, irremplazables, pero invaden al lector cargadas con las significaciones que otros creadores han ido acumulando a través del tiempo, las lecturas, el entusiasmo, el deslumbramiento, el goce repetido; Nabú, el inventor de la escritura junto con su esposa Tashmetum, proteja sus libros que hablan con una voz más fuerte y duradera que la suya propia.

»Pero acaso tu Juan José Arreola tenga tanta capacidad de homenaje —desde Sinesio de Rodas a Kafka, de Dulcinea a Baltasar Belsharussur—, como mi hijo —Gerard, de las hormigas a los insumisos, de Eva al oscuro discípulo de un taller florentino del renacimiento, de Ronsard a la hiena—, tanta aptitud para la comprensión y tanta facilidad para la total adhesión interior, debido a su dedicación al teatro: solamente a los comediantes —como el *shedu* Shakespeare— les es dada la posibilidad de despersonalizarse para ser claramente ellos mismos. Solamente los actores pueden revelar su yo en la medida en que consiguen ser otros, alabado sea Zakar, el mensajero de Sin e inspirador de sueños.

»Por otra parte, tu Juan José Arreola tiene un yo profundamente, mejicanamente, latino-americanamente popular. No sólo porque las improvisaciones verbales que juegan con el doble sentido del discurso son una creadora costumbre del pueblo mejicano —el albur—, técnica de declaraciones audaces, proposiciones encubiertas, citas disimuladas, mensajes margi-



nales, que explica la facilidad con que un parte de guerra puede ser al mismo tiempo un mensaje de amor: Con fecha de hoy retiro de tu vida mis tropas de ocupación. Me desentiendo de todos los invasores en cuerpo y alma. Nos veremos las caras en la tierra de nadie. Allí donde un ángel señala desde lejos invitándonos a entrar: se alquila paraíso en ruinas (de Bestiario), sino también porque lo que siempre está detrás de la fabulación de personajes: yo mismo, Nabónides; de las anécdotas simuladas: De balística; de los falsos estudios: Los Monos; de los anuncios caricaturescos: De L'Osservatore; de tanta burla inmediatamente ingeniosa, mordaz o dolorida, es una persona instalada en la cotidianidad, el sitio donde se padecen tantas grandes palabras de significación contradictoria, como Historia, Amor, Sociedad, Libertad y otras que ocultan, tras la altura de sus mayúsculas, la ignorancia de quien las pronuncia, los aniquile Istar, la diosa del amor, cuyo templo es el mundo entero, liberada de los infiernos, «la tierra sin vuelta, la casa de la que al entrar ya no se sale», con la ayuda de Asushunamir, el afeminado.

»Tal vez el que tu Juan José Arreola no sea *muskenum*, siervo de palacio, la casa donde se dan las órdenes para que la gente no piense, explique su permanente conciencia del sentido común inherente a la vida concreta, la vida de todos los días y de mucha gente sin nada especial sino ella misma, que le permite agrietar la cristalización de lo literario para que la cambiante realidad se asome entre las tabletas de lo escrito.

»Acaso también su clase social, *marbanuti*, artesano libre, justifique su explícito amor por un paciente lenguaje de orfebre que le hace sentirse ante la literatura como el pequeño escriba en la casa de las tabletas: '¿Por qué llegas tarde? Yo estaba asustado, mi corazón latía fuertemente. Me acerqué a mi maestro.' Siempre, la pasión por el lenguaje ha arrasado los canales fangosos de la preceptiva ortodoxa.

»Y puede que no ser *shirku*, sirviente del templo, obsecuente seguidor de displicentes sacerdotes, caracterice su ejemplar actitud de asumir críticamente —con la crítica tierna pero distanciada del humor creador— el meandroso río de la multiseular literatura europea para incorporarlo en el naciente río tumultuoso de la literatura latinoamericana, rompiendo, desechando, juzgando cuanto hay que juzgar, desear, romper, hasta alcanzar los cimientos del pasado que siempre esconden los del futuro: tradición sin genuflexión, europeísmo sin dependencia estupefaciente, nacionalidad sin excluyente ignorancia empobrecedora. Así procedía yo cada vez que restauraba un templo: buscando con pasión las piedras fundadoras. Por ello, los traductores modernos me llaman el rey arqueólogo, los dioses del templo de Kharan que yo reconstruí, los confundan todavía más.»

(Algunas de las frases anteriormente transcritas han sido contempladas por el traductor, buscando aquellas que más obviamente se adaptaran al significado del contexto. La fragmentación parece una característica ineludible, tanto de las tabletas cuneiformes como de los textos del propio Juan José Arreola, de manera que a los múltiples géneros que Arreola utiliza para compartir la pluralidad de sus inquietudes y entusiasmos, convendría agregar uno nuevo: el género fragmentario, donde lo definitorio sería justamente, la actitud de irreverente asimilación de los géneros, hasta transformarlos en uno sólo, la literatura, donde cada texto apenas si resulta la afloración concreta de un profundo, complejo y vasto continente sumergido, tendencia visible en otros autores modernos, especialmente latinoamericanos, como, por ejemplo, Cortázar o Lezama Lima. En ellos, el objetivo de la obra abierta no es sólo una invitación a participar en la clarificación de un significado que el autor voluntariamente propone ambiguo, sino que se intenta comprometer al lector en la creación de un nuevo género: la vida como experiencia de la literatura, algo que transmita realmente el verdadero conocimiento del escritor, su gozo más inefable, su pasión más auténtica. De ahí la modernidad sin «ismo» de Cortázar, Lezama Lima o Arreola. En vez de un experimentalismo, concepto que, como la imagen invertida de un espejo mecánico y voluntarista, opone la ciencia al azar y lo determinado a lo accidental, estos autores proponen que el lector realice la misma experiencia que funda-

menta sus vidas, una situación fluyente e imprevisible, pero concreta y gratificante: de algún modo crear literatura. No fue otra la pasión final de Nabónid, según atestigua Juan José Arreola: «Hizo redactar también —Rabsolom dice que la redactó él mismo— una historia de sus hipotéticas hazañas militares, él, que abandonó su lujosa espada en el cuerpo del primer guerrero enemigo. En el fondo, tal historia era un pretexto más para esculpir tabletas, estelas y cilindros.»)

3. *Carta de J. P. Mansfield, Baby H. P., a su profesor.*

Mr. Joshua Burns, Profesor  
Minnesota University  
Saint Paul  
Minnesota State. USA.

Estimado profesor:

He visitado al arqueólogo Juan José Arreola y sus excavaciones del campamento de Nobílior, en Confabulario, tal como usted me recomendó.

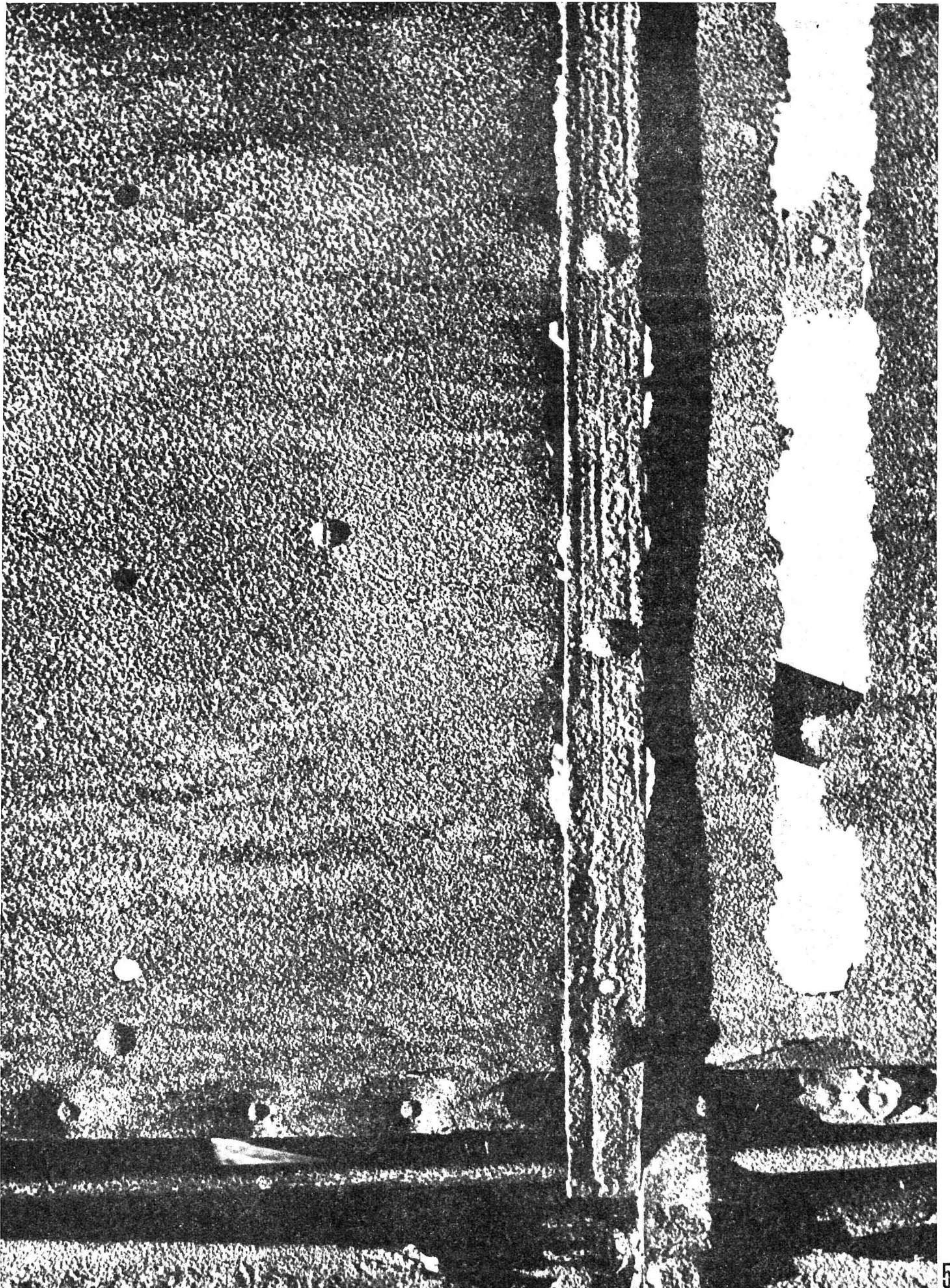
58 Tengo en este momento ocupada buena parte del estrecho cuarto de mi pensión —calle del

Prado, Madrid de los Austrias— con un proyectil de veinte (20) kilogramos de peso aproximado que me regaló el señor Arreola tras asegurarme que fue disparado por un artillero de Escipión Emiliano, 185-129 a. C., durante el asedio a Numancia. La patrona, por razones de higiene —llama al proyectil peñasco— y los otros huéspedes, por razones de seguridad —la pensión ocupa una planta de un edificio construido hace varios siglos con una estructura de vigas de madera— me observan con impaciente inquietud y, francamente, no sé qué hacer. La patrona es viuda, con bigotes —supongo que en recuerdo de su difunto esposo— y los huéspedes, o son exiliados latinoamericanos un tanto agresivos conmigo, aunque les he jurado que no trabajo para la CIA, o son provincianos españoles —no comprendo por qué la dueña los llama paletos, cuando esta palabra designa un Cérvido: el gamo— dispuestos a la conquista de Madrid, empezando por los teatros de revistas. Todo es muy confuso.

Aunque tengo una autorización del señor Arreola para sacar el material arqueológico sin dificultades con la aduana española, temo tener problemas en la de Nueva York: sólo estoy autorizado a introducir catapultas de cualquier clase o tamaño —litóbolos, petrarias, políbolos, balistas, etc.—, pero mi beca no contempla el transporte de material peligroso, especialmente proyectiles —los provincianos españoles han apodado mi proyectil «Peñón de Gibraltar», y los latinoamericanos, «Doctrina Monroe»—, y además están las medidas de seguridad de los aeropuertos para prevenir secuestros de aviones. Preveo dificultades.

Sin embargo, no le escribo para que me gestione los permisos correspondientes, pues estoy seguro de que su entusiasmo por la balística romana le llevaría hasta nuestro presidente o, por lo menos, al representante de Minnesota en el Congreso para conseguirlos, sino para confiarle una extraña sensación de inseguridad que me asalta cada vez que contemplo el proyectil o roca, como resultado de mis investigaciones sobre el señor Arreola: mi tesis doctoral sobre balística contendrá, naturalmente, una exhaustiva bibliografía y un prólogo con los agradecimientos pertinentes a las personas sin cuyo consejo y experiencia no la hubiese podido hacer.

Y he aquí los datos del señor Arreola que no acierto a compaginar con el especializado rigor universitario de mi trabajo: nació en Ciudad Guzmán (antes Zapotlan), Estado de Jalisco, México, el 18 de septiembre de 1918. Estudió teatro —fíjese: teatro— en México D. F., con Rodolfo Usigli, gran autor entre otras obras de la sátira *El gesticulador*, y con Xavier Villaurrutia, renovador también del teatro mejicano, pero especialmente poeta alucinado y emocionante. En lo demás, se confiesa autodidacta y menciona haber desempeñado más de veinte oficios: vendedor ambulante, mozo de cuerda, periodista, cobrador de banco, aprendiz de encuader-



nador, impresor, actor en Francia con Louis Jouvet, panadero, filólogo y gramático para corregir pruebas de imprenta, etc. Pero, y esto es extrañísimo en un país con tantas posibilidades como el suyo, no menciona la arqueología. ¿Qué hacía entonces en el campamento de Nobilior?

Prosigo. Con Antonio Alatorre fundó en Guadalajara, capital del Estado de Jalisco, la revista *Pan* —no *Excavaciones y Numismática*— hacia 1945. También editó las colecciones *Los presentes*, *Los cuadernos del unicornio* y *Mester*, todas para divulgar jóvenes escritores mejicanos, no estudios sobre máquinas de guerra romanas u otros temas de verdadero interés universitario. Incomprensible.

Y llego a su bibliografía, que acrecienta mi desasosiego hasta el estupor: *Varia invención*, 1949; *Confabulario*, 1952; *Bestiario*, 1959; *Confabulario total (1941-1961)*, 1962; *La feria*, 1963; *Palindroma*, 1971. Aunque esta lista es incompleta, pues en España sólo puedo consultar *Confabulario personal*, 1980; selección de su obra realizada por el propio Arreola, hay dos datos que por lo menos son extraños en el arqueólogo que usted me recomendó: a) *Confabulario total* incluye una pieza de teatro cómico, «La hora de todos», y b) este *Confabulario personal* va precedido de un prólogo titulado «Memoria y olvido», parece que escrito para la edición de sus *Obras de Juan José Arreola*, 1971, donde confiesa que altera tanto el orden de publicación como la composición o estructuración de sus libros, actitud totalmente impropia en un arqueólogo. Desdeñar voluntariamente la estratigrafía, sólo puede ser lógico en quien se proponga comprobar el valor artístico de una pieza, pero jamás en un tratadista mínimamente serio. ¿Y la datación exacta? ¿Y la disposición de las piezas acumuladas en el estrato? ¿Y los cuadernos de campo?

De manera que me siento en la obligación ineludible de preguntarle, en vista de que el proyectil con que me obsequió fue recogido del camino que ocasionalmente recorriamos —no extraído de un zanja con cuadrícula y testigos— y antes de denunciar una probable impostura académica: ¿está usted seguro, profesor Burns que este Arreola, cuyos datos consignó arriba, es el arqueólogo que usted me propuso para ampliar mi tesis sobre balística romana?

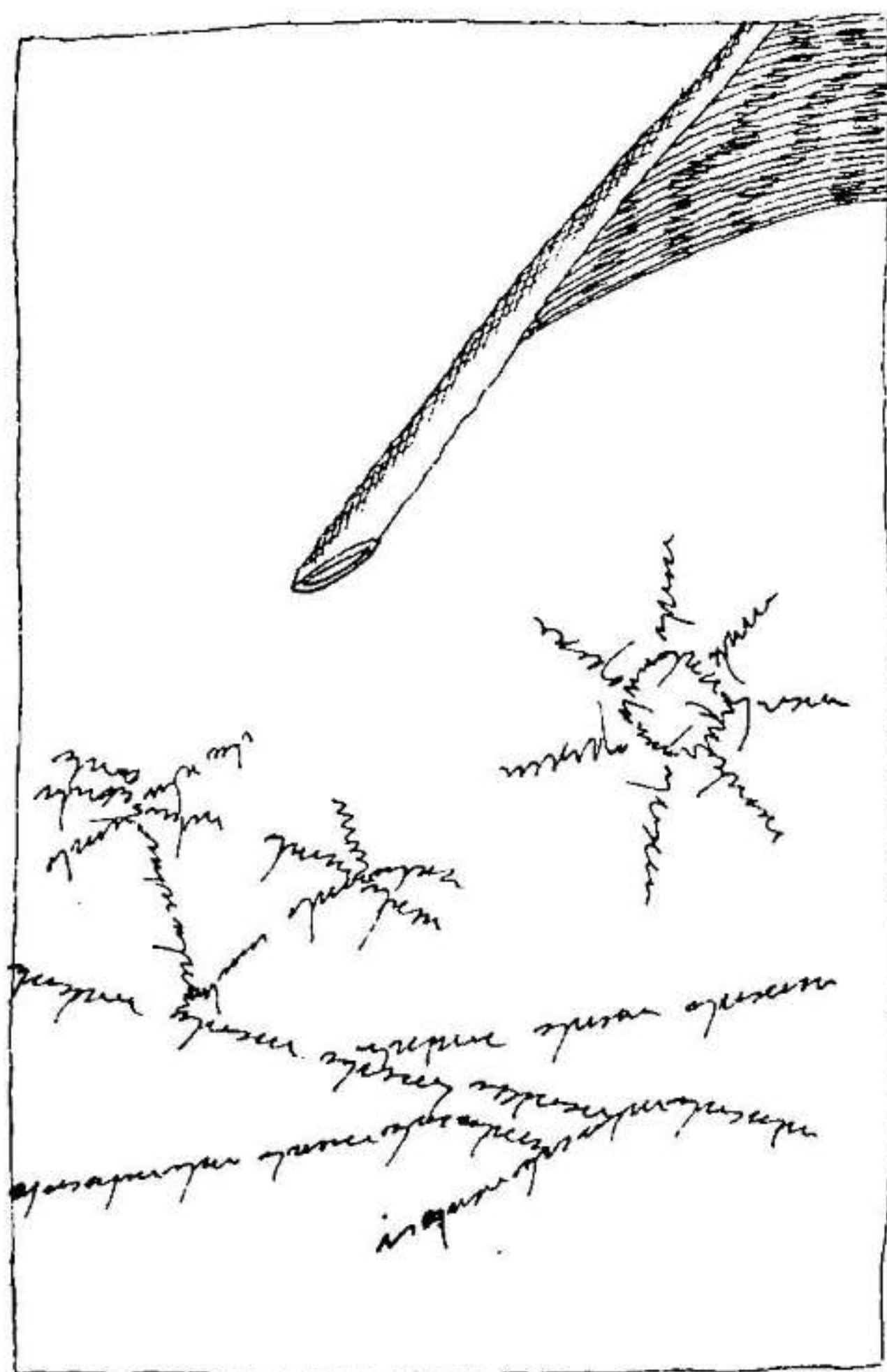
Su afectísimo aunque desconcertado discípulo,

J. P. MANSFIELD  
BABY H. P.

*Post Scriptum:* En el proyectil o roca ha aparecido una inscripción insultante: «Yanqui, go home». Mi primera y superficial atribución fue a los exiliados latinoamericanos, culpables de todo lo malo que ocurre en Madrid según aseguran algunos. Una segunda investigación más profunda me llevó al descubrimiento de que los provincianos españoles provienen de Zaragoza, Rota y Torrejón de Ardoz, lugares donde algunas de las manifestaciones del sistema americano de vida no han sido valoradas positivamente por los profesionales del inconformismo europeo. No obstante, una tercera inquisición, dada la indiferencia de latinoamericanos y provincianos españoles por mi contribución al progreso de la ciencia, me ha enfrentado con una última y espeluznante pregunta: ¿no será autor de esta inscripción el propio Juan José Arreola, con su capacidad para transformar el lenguaje en una bomba de tiempo? Ya no sé qué pensar.

# AUSENCIA Y MEMORIA EN LA TRADUCCION POETICA

JAVIER MARIAS



Dibujo de Sycet

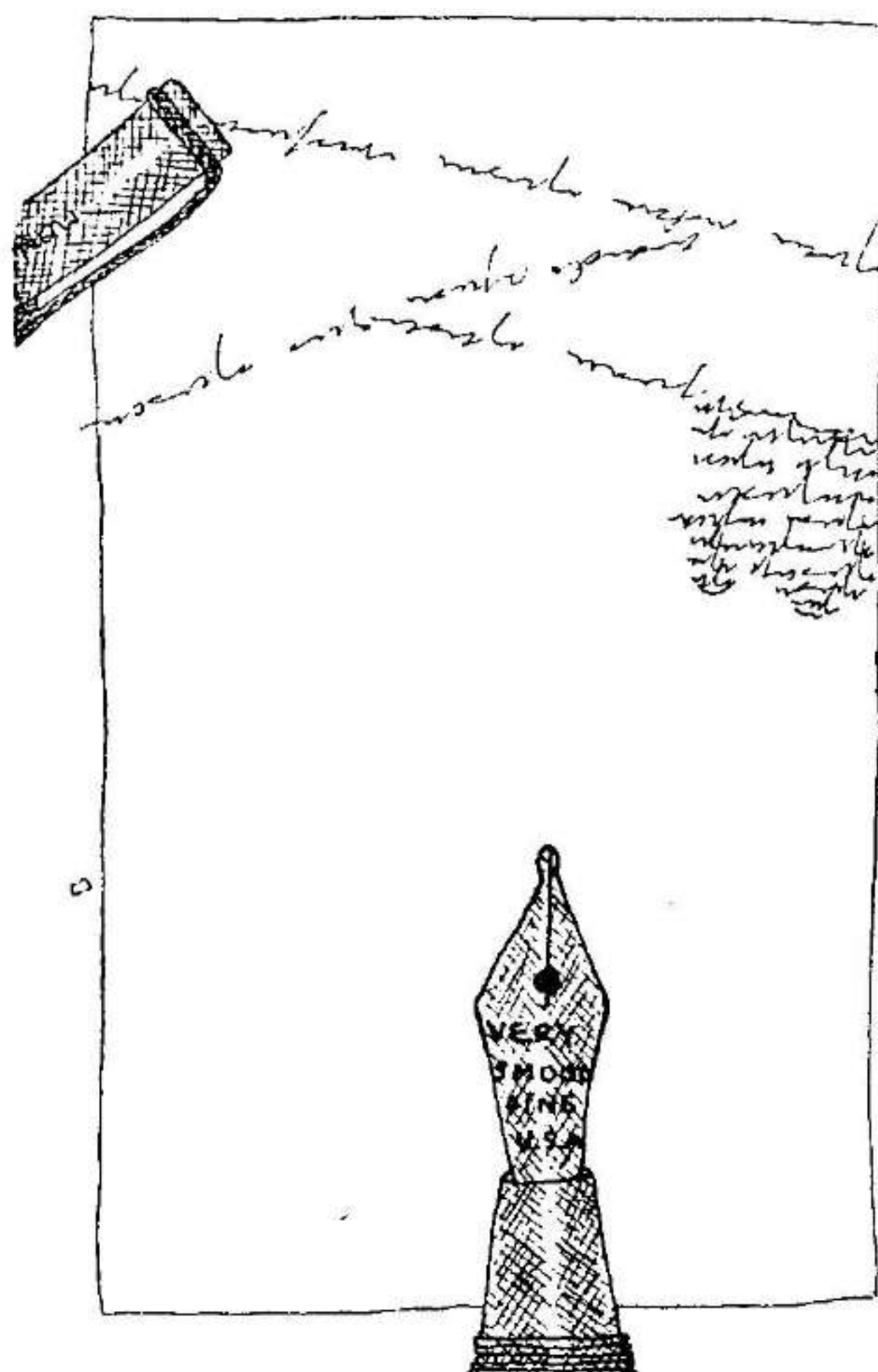
EN el planteamiento de las numerosas reflexiones que acerca de la traducción se han ido produciendo a lo largo del presente siglo, con aportaciones tan notables y valiosas como las de George Steiner, Ortega, Benjamin, Nabokov, Hermann Broch u Octavio Paz, nos encontramos, explícita o implícitamente, con una aseveración o convicción —en algún caso es sólo un sobreentendido— casi invariable por mucho que difieran sus formulaciones y el contexto en que se hallen. A saber: que la traducción existe como actividad concreta, precisa, delimitada, inequívoca, y, desde luego, distinta de la creación. Esto es lo que asimismo opina el sentido común, y quizá, aparentemente, nada haya que oponer a semejante asunción cuando se trata de verter de una lengua a otra un manual de química o una enciclopedia de bricolage. Pero sin duda sería oportuno revisarla si nos centramos en la traducción de literatura, y más específicamente en la traducción poética, por la simple razón de que la poesía es el terri-

torio donde todas las fronteras, de la índole que sean, se hacen más difusas y en ocasiones invisibles.

Tal vez sean Paz, Steiner y Benjamin los autores que han rondado más de cerca la idea de una posible indiferenciación entre traducción y creación literarias. El primero ha llegado a afirmar que «son operaciones gemelas» (1), pero, al hacer tal concesión, no puede por menos de dar por descontado que son *dos* y, en consecuencia, aunque idénticas, no la misma. Steiner ha postulado el carácter translaticio no ya de toda obra literaria, sino de todo acto de lenguaje: sin embargo, al manifestar, por ejemplo, que «un ser humano lleva a cabo un acto de traducción, en el sentido cabal de la palabra, al recibir un mensaje verbal (*speech-message*) de cualquier otro ser humano» (2), lo que está obrando es una reducción que, fuera del campo teórico y especulativo, deja las cosas exactamen-

(1) PAZ, Octavio: *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, 1971.

(2) STEINER, George: *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford, 1975.



te igual que estaban; es decir, su espléndida convincente hipótesis —coincidente en algunos puntos con el propio Paz y con Jakobson— enriquece sobremedera la idea de la traducción, le confiere una nueva dimensión, de hecho la hace inseparable de la condición humana, pero a costa de convertirla en una categoría universal, casi en sistema; así, le hace perder su inveterada misión subalterna sólo en función de su capacidad abarcadora. Y en ese caso, si todo es traducción —podría decirse—, si ésta engloba todo fenómeno verbal, lo que hasta ahora hemos llamado de ese modo, la traducción propiamente dicha, la más cotidiana, tangible y real, tal y como se la ha entendido a lo largo de los siglos, permanece intacta, inmutable, con las mismas diferencias que siempre le han sido imputadas respecto a otras operaciones literarias, en el mismo plano de tradicional servidumbre, aun cuando ahora forme parte de un sistema más amplio cuyo carácter esencial es translaticio. La particularidad de la traducción es elevada a generalidad, pero, dentro de esa generalidad que ella posibilita, sigue ocupando el

mismo lugar, el sesgo de sus relaciones no ha cambiado. Walter Benjamin, finalmente, habló de la implicación de una tercera presencia activa en el proceso de traducción de un texto, viendo en ella un atisbo, una intervención, una manifestación del substrato común a todas las lenguas, del habla universal, del «habla pura» (3); intuyó los aspectos mágicos y originarios de la actividad de traducir, y en la traducción vislumbró, oculto, el lenguaje verdadero, el lenguaje de la verdad, la luz remota del sentido auténtico y fundacional. Pero, con todo, no puede decirse que por desarrollar una metafísica exaltadora de la labor traductora dejara de considerarla algo inequívocamente distinto de la creación. Benjamin probablemente juzgaba la *Antígona* traducida por Hölderlin más profunda, más verdadera que cualquiera de sus poemas, pero, indudablemente, le parecían dos cosas diferentes.

Este, por ocioso y disparatado que pueda parecer a primera vista, es el tema que me interesa, ¿Es la traducción, en efecto, algo

(3) BENJAMIN, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. Heidelberg, 1923.

esencialmente distinto de la creación? ¿O bien cabría considerar la posibilidad de que *en el fondo* fueran una y la misma cosa —o cuando menos modalidades de una misma cosa— y que sus aparentes e insalvables diferencias fueran meramente de orden cuantitativo y, por consiguiente, secundarias e irrelevantes?

Mucho me temo que ni el sentido común ni los editores lo crean así. Vaya por delante, para tranquilidad, sobre todo, de los segundos, que, a mi modo de ver, prácticamente sólo sería dable una respuesta afirmativa al interrogante planteado en las traducciones espontánea y libremente escogidas; en ocasiones, quizá, en algunas así aceptadas, y muy rara vez en aquellas que se llevan a cabo maquinalmente, por puro encargo mercantil y con el solo ánimo de subsistir en el espíritu del traductor.

Una definición posible de la traducción, rudimentaria y apresurada, que sin embargo suscribirían seguramente tanto el sentido común como los editores, sería la de una operación consistente en trasladar un significado dado de unos significantes a otros sin que lo primero se pier-

da o cambie, o lo haga en el grado menor posible: de tal manera, en cualquier caso, que ese significado original o inicial, tras la fabulosa modificación que supone su paso de una lengua a otra, siga siendo, empero y paradójicamente, el mismo; siga siendo, por expresarlo así, *reconocible*. (Dejo de lado las melindrosas variantes amparadas en matizaciones insignificantes respecto a si en una traducción se da primacía a la conservación o representación del significante sobre la del significado, así como aquellas otras que toman en consideración, suponiéndole connotaciones diferenciales, la existencia de lo que se ha dado en llamar «versión»: ni las unas ni las otras son, a mi entender, sino una más entre las ilimitadas formas de traducir.)

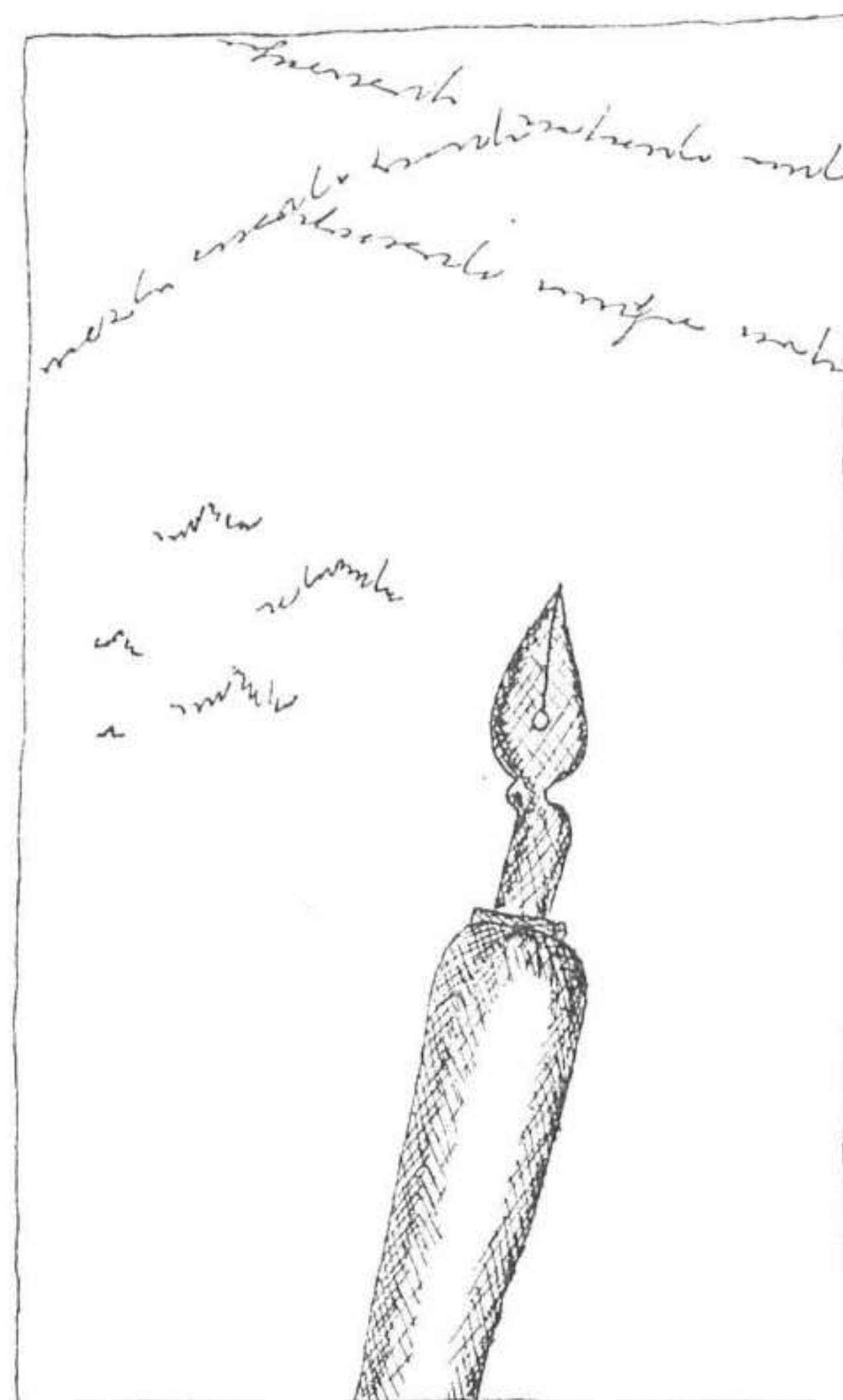
Pero examinemos los elementos que, dentro de esta posible definición, actuarían como factores decisivos a la hora de establecer diferencias entre la traducción y la creación.

Tal vez el primero sería el hecho de que no hay «originalidad», de que no hay «descubrimiento» o «revelación» en el texto traducido: lo que éste dice ha sido ya dicho, y además «pertenece a otro». Para advertir las grietas de semejante planteamiento quizá bastaría con recordar a aquellos autores que se traducen a sí mismos de una lengua a otra, como Beckett o Nabokov, sin que importe mucho para su «originalidad» en cuál redacten su obra antes (cosa que ni siquiera se sabe a veces, como frecuentemente sucede con Beckett). Pero olvidémonos de eso de momento.

El factor mencionado sería muy discutible, pero aceptable en primera instancia, en la novela o el ensayo, por ejemplo. En ambos suele haber un argumento (al menos lo había en la novela tradicional), una línea de imaginación o de pensamiento que impone una determinada sucesión narrativa o conceptual en el texto traducido. Pero en la poesía esta imposición es, cuan-

do menos, mucho menor —y quizá de distinta índole— y es en su cenagoso terreno donde vamos a plantearnos la existencia de esa supuesta originalidad.

La creación de un poema es, por decirlo de alguna manera, la cristalización de una experiencia, en el sentido más amplio de esta palabra. Esa experiencia puede ser un sentimiento, una vivencia, una idea, un pensamiento, una visión, un impulso, un instante, una lectura, el hacerse mismo del poema o cualquier otra cosa, sin que las tales se diferencien esencialmente entre sí en tanto que origen del poema. Pero voy a traer a colación un ejemplo, de entre los muchísimos posibles que ilustra lo que quiero decir: en su famosa novela *Sanctuary*, William Faulkner escribió, muy al principio, lo siguiente: *He smells black, Benbow thought; he smells like that black stuff that ran out of Bovary's mouth and down upon her bridal veil when they raised her head.* («Huele a negro, pensó Benbow; huele como aquella sustancia negra que salió de la boca de la Bovary y cayó sobre su velo nupcial cuando le levantaron la cabeza.») El símil suele emplearse en literatura como referencia o alusión a una experiencia que *puede* ser común a escritor y lector, y que —sobre todo si éstos, efectivamente, la comparten— hará más vívida e inteligible la visión, comprensión o imaginación de lo que se pretende decir, relatar o describir. Es una figura que apela eminentemente al recuerdo, a la memoria, que trata de suscitar un *reconocimiento* —en este caso concreto, de hacer reconocible un olor—. Faulkner, en el párrafo citado, se vale para ello de una referencia, de una experiencia estrictamente literaria. Es evidente que el olor mencionado no podrá ser concebido cabalmente más que por aquellos que también hayan olido el olor del líquido negro surgido de la boca de Madame Bovary ya muerta. Pero un hombre de tierra adentro tal vez no logre saber en ma-



yor medida cómo era el cielo encapotado de una noche determinada si se le dice que parecía un océano mate, por ejemplo. El símil de Faulkner no es de índole distinta a la de cualquier otro y tiene tanta validez como el que más; y no por recordar una experiencia literaria resulta menos eficaz, auténtico, vívido, creativo u original. Y, en tal sentido, me atrevería a afirmar que, de igual modo (y a no ser que cayéramos en la trivialidad y la grosería de reducirlo todo a un problema de propiedad intelectual, asunto que, dicho sea de paso, nada tiene que ver con la literatura), la traducción de un poema es un acto de creación que toma como motivo, inspiración, fuente, causa, impulso o recuerdo una experiencia literaria que hace *reconocible*.

Podrá argüirse, quizá, que el recurso de Faulkner es muy distinto porque no cubre un todo, un conjunto acabado, como hace una traducción. Pero, ¿no es ese un argumento de orden cuantitativo y, en consecuencia, prácticamente superfluo? ¿Dónde establecer, en tal caso, el límite de

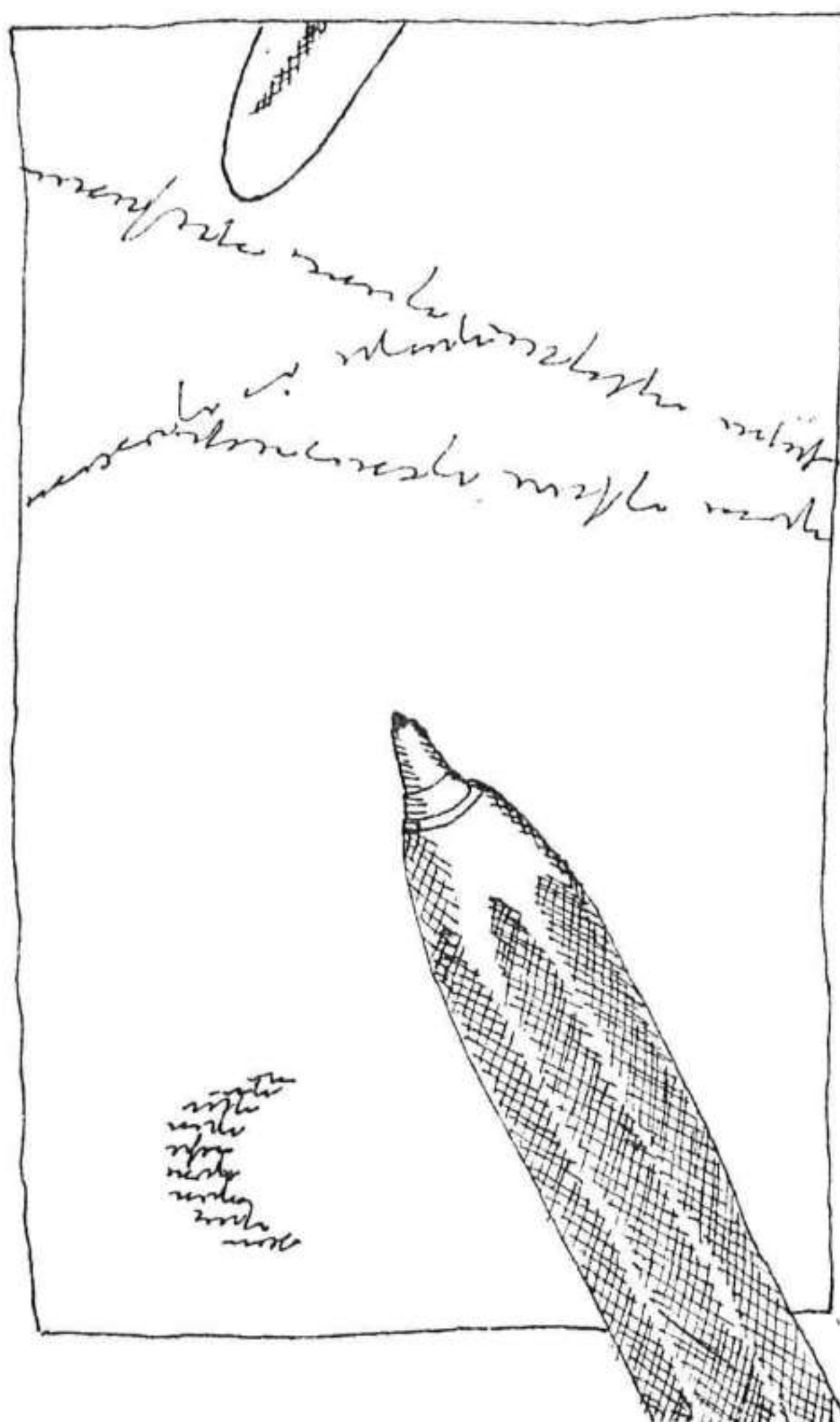
lo «permisible»? ¿Qué cantidad de material «ajeno» puede utilizarse o traducirse antes de que la obra que así se haga deje de ser creativa? ¿Cómo considerar los poemas de Eliot plagados, más que de citas, de versos traducidos del Dante o de Jules Laforgue? ¿Acaso son remedo, imitación, plagio las poesías de *Prufrack*? ¿Son traducciones del francés? Desde luego que son traducciones, pero —esto me parece obvio— no por ello dejan de ser creaciones.

Si convenimos en que cualquier motivo, de la índole que sea, es válido como origen de un poema, también lo será el motivo de un poema completo en otra lengua.

Pero aquí podría hacer su aparición un segundo factor supuestamente decisivo a la hora de juzgar la traducción cosa distinta de la creación, a saber: el hecho de que en la primera el motivo es realización de un motivo anterior, está ya dado, no precisa ser plasmado al ser él mismo ya plasmación, encarnación. En otras palabras, el motivo está presente, y, en consecuencia, no hay que hacerlo presente ya, no hace falta re-presentarlo. En efecto, es cosa del sentido común considerar que la traducción depende, se basa y tiene su razón de ser en la presencia del texto original, que la posibilita y esclaviza a un mismo tiempo. Esa presencia activa la priva de una existencia libre; es abrumadora e ineludible; impone pautas, más aún, reglas, leyes, modelos de los que el traductor no puede ni debe apartarse. La traducción no es paráfrasis, ni recreación, ni adaptación —cosas todas ellas que sí podrían admitirse como creaciones—; no obra como estímulo, inspiración, acicate, ni siquiera como reminiscencia, porque hay una presencia. Pero, ¿la hay realmente? O, mejor dicho, quienes así opinan, ¿aciertan al ver dicha presencia como característica esencial de la traducción? Yo creo, por el contrario, que lo que prima en la actividad de traducir no es la presencia

del texto original, sino justamente su ausencia o carencia. Porque la traducción no es tampoco fotografía, copia. No puede serlo. Un texto, por el hecho de pasar de una lengua a otra, sufre ya una transformación objetiva de tal carácter y magnitud que nunca podrá ser idéntico, ni será *el mismo* en ambas; aunque, como rezaba la posible definición de la traducción que manejábamos, sí se lo podrá *reconocer* como el mismo, de igual o parecido modo que el olor descrito por Faulkner en el párrafo antes citado de *Sanctuary* podrá ser reconocido como el mismo que el de la negra sustancia vomitada por el cadáver de Emma Bovary cuando le movieron la cabeza, a pesar de no ser, evidentemente, el mismo.

El traductor, al encararse con su tarea, siente el texto original como una ausencia. Lo que cuenta para él y para su labor es la ausencia de ese texto en su lengua, en la llamada lengua receptora, y, por ende, en el sistema de pensamiento de dicha lengua. El traductor no reproduce, no copia, no calca, entre otras cosas

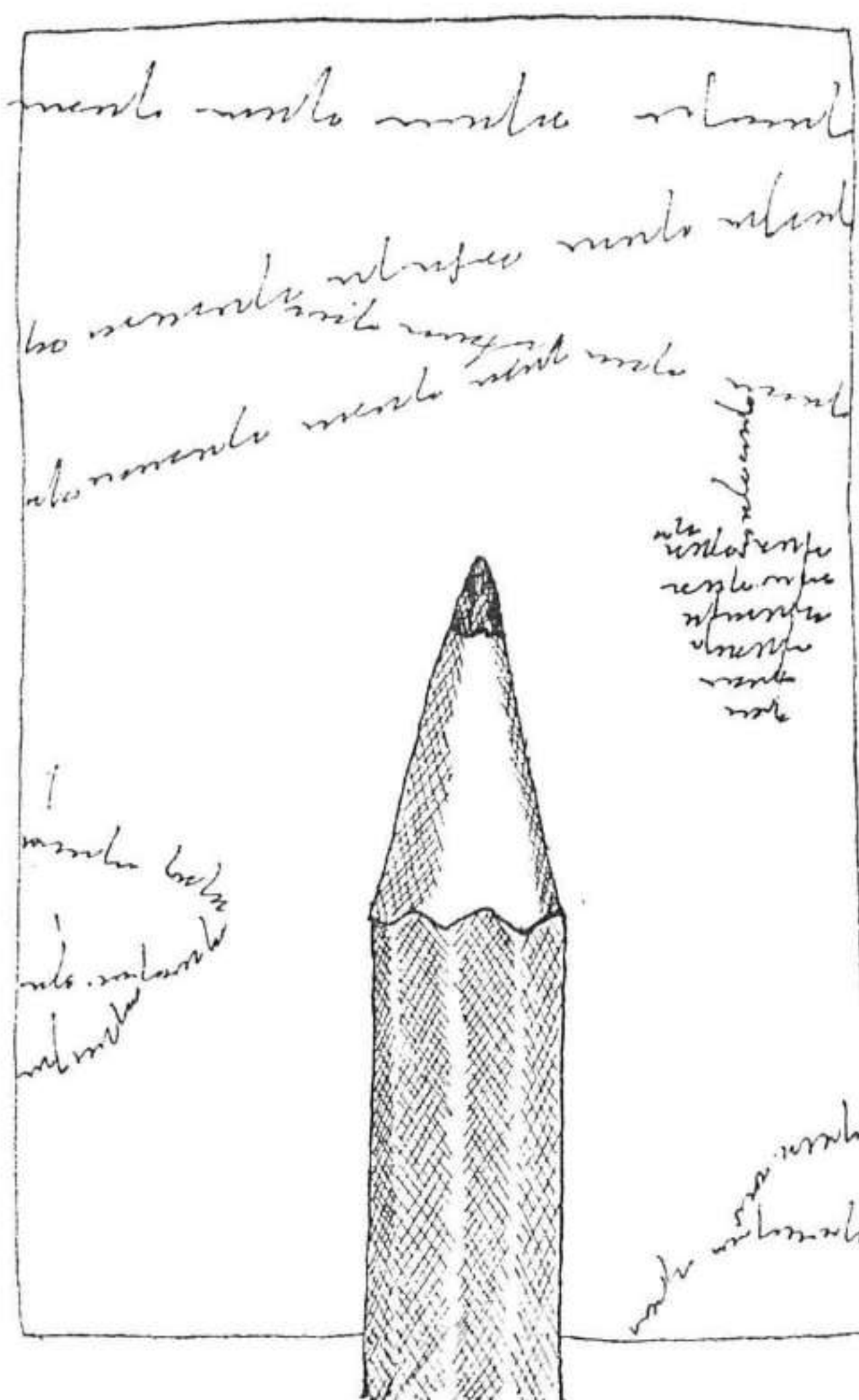


porque no está en su mano hacerlo, porque no se halla capacitado para ello. Plasma siempre por vez primera una experiencia única, irrepetible e intransferible; crea en su lengua lo que en su cabeza se encuentra en otra lengua. Y digo 'en su cabeza' en lugar de 'en el texto original' muy a conciencia, pues ese texto por sí solo, dentro del ámbito de la traducción, no es nada: es como un rumor de olas que ningún poeta escucha. Vladimir Nabokov, en el prefacio a su versión del poema épico del siglo XII *La gesta de la campaña de Igor*, dice, al exponer los criterios que ha seguido para su traducción: '... he intentado dar una versión literal (*a literal rendering*) del texto tal y como yo lo entiendo'. Esa declaración me parece clave. Se trata de *La gesta de Igor* tal y como la entiende Nabokov, sólo de esa. Aunque tal vez debería haber dicho, más propiamente, 'tal y como yo la recuerdo'. Pues con su 'versión literal', con su traducción, está haciendo presente algo ausente, algo que se ha convertido en pasado en el momento de atravesar la mente del traductor y sentirlo éste como carencia. Lo siente como tal a través de la memoria. El traductor no posee del texto original más que su recuerdo. Ha de reconstruir lo que en su memoria está deshecho, es fragmentario —toda lengua aislada, como el propio recuerdo, como el olvido, es *per se* fragmentaria, parcial—, y ha de darle una forma particular que sólo él, cada traductor personalmente, puede forjar, sintiéndola como necesaria, como necesariamente *esa*, y con entera independencia de que el origen del recuerdo concreto pueda ser común a un número indefinido de traductores (por eso cada época vuelve a traducir). La traducción es una actividad de la memoria, y si hubiera que encuadrarla dentro del espectro de la literatura de creación, habría que decir que es uno de los actos o procesos creativos que origina el recuerdo, en el mismo sentido



en que, por ejemplo, 'À la recherche du temps perdu' tiene el origen de su formación en el recuerdo encarnado en el aroma de la famosísima magdalena de Marcel Proust. Digo en el mismo sentido, y habría que agregar, por supuesto, que en muy distinto grado. Pero esa puntualización sólo supone, también aquí, una diferencia de orden cuantitativo: evidentemente, el recuerdo, en una traducción, es más claro, más fiel, más nítido, está más fijado; pero, en contra de lo que tal vez se tendería a pensar por la presencia física del texto original, no puede ser revivido como algo presente, porque el recuerdo no es exactamente ese texto original, sino lo que de él queda en la memoria del traductor. Lo que sí resulta posible, como es natural, es que dicho recuerdo se vaya modificando y alterando infinidad de veces, al igual que acontece con cualquier otro recuerdo, sea de la índole que sea. Pero, esencialmente, la memoria del texto no es diferente del aroma de la magdalena.

No hace falta subrayar, tras lo que acabo de apuntar, la importancia del quién traductor a la hora de juzgar, desde un punto de vista valorativo, los resultados de esa actividad plenamente creadora. 'Tal y como yo entiendo en ruso este poema anónimo del siglo XII, así lo pondré en inglés', venía a decir Nabokov. En esa frase suya, aparentemente perogrullesca, está encerrado el misterio todo de la traducción. Las versiones de un mismo poema —quizá fuera más adecuado decir: las creaciones suscitadas por el recuerdo de un mismo poema— podrán hacerse en número ilimitado; unas seguirán determinados criterios y otras otros distintos, a veces opuestos; unas serán mejores y otras peores, unas conmoverán más y otras menos, pero ninguna dejará de ser creación literaria, ni aun la más literal, ni tampoco se podrá acusar a unas de ser menos 'fieles' que otras. Todas lo serán por igual, no al texto original



tal vez, que, como antes dije, no es nada en sí, sino al recuerdo que de dicho texto se haya impuesto en cada una de ellas. Es ésta una cuestión que Borges ha visto con singular penetración en su escrito *Las versiones homéricas*, donde explica cómo para él la *Odisea* es un vasto conjunto de diferentes textos en distintas lenguas ('una librería internacional', en sus propias palabras), firmado por Chapman, Morris, Lang, Bérard, Pope, Buckley, Cowper, Butler, abierto a nuevas firmas y donde ninguna niega ni estorba a las otras...

Pero esto nos lleva a un penúltimo reparo: ¿no será la traducción, en realidad, en definitiva, una interpretación, en el sentido amplio de la palabra, pero sobre todo en el musical del término? En efecto, se ha establecido con frecuencia esta comparación, en verdad muy seductora. ¿Se puede considerar la partitura de una pieza musical como equivalente del texto original en una traducción? Es cierto que una partitura puede ser interpretada de innumerables formas sin dejar por ello de ser la misma —o de poder ser reco-

nocida como la misma—, y en este sentido la comparación parece afortunada y no va por mal camino. Sin embargo, parte de equiparar algo ideal, algo no encarnado (la partitura), con algo real, ya encarnado (el texto original de un poema). Porque, efectivamente, cabría preguntarse, con George Steiner (4), en qué sentido existe la música no interpretada. A mi modo de ver, establecer esta comparación sería como poner en un mismo nivel los planos que el arquitecto traza para la construcción de un edificio y el edificio mismo. Sin mucho tiempo ya para ahondar en ello como es debido, más plausible me parecería, a primera vista, puestos a buscarle a la traducción un equivalente musical, que se la equiparara con las variaciones. Téngase en cuenta que en ellas lo que varía es el tema: las variaciones musicales no son, de hecho, 'sobre tal o cual tema', sino que son el tema variando; el mismo tema, siempre reconocible, variando tantas veces y de tantas maneras como lo permitan los diversos entendimientos o recuerdos que dicho tema suscite en el autor de la nueva pieza. ¿Y podría decirse que, por ejemplo, las 25 variaciones sobre un tema de Haendel, de Brahms, no son creación? Creo que huelga la respuesta.

La tarea del poeta y la del traductor de poesía es una y la misma. La misión de ambos —si es que alguna tienen— es ver. Ver por sí mismos, con independencia del contenido, la índole y el aspecto de su visión.

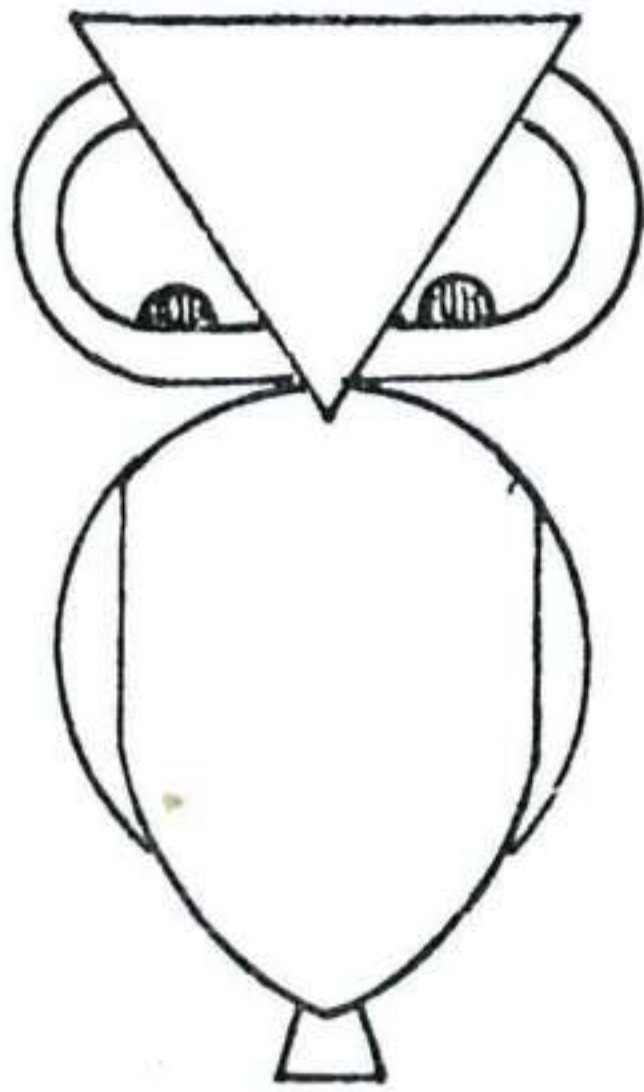
Sólo me queda hacerme una última objeción, de orden estrictamente empírico: ¿por qué no se traducen las traducciones? Tengo que confesar que a eso sólo puedo responder con una cita, no menos enigmática que la pregunta, de Walter Benjamin: '... en algún grado, todos los grandes escritos ... contienen entre líneas su traducción virtual' (5).

(4) STEINER, George: *After Babel*.

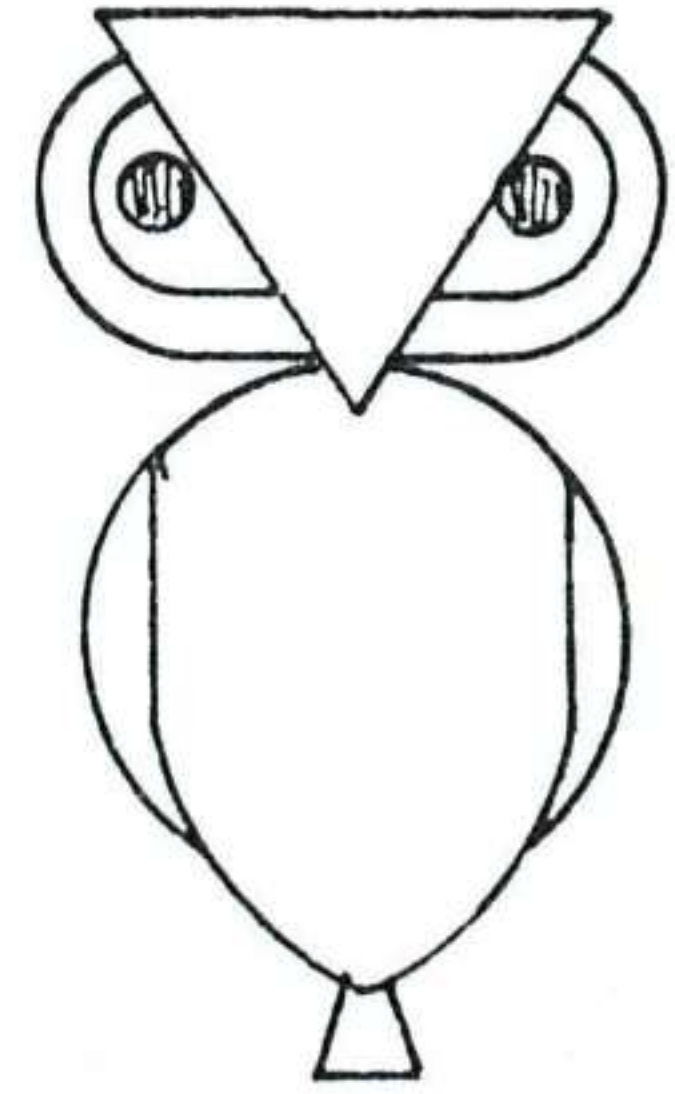
(5) BENJAMIN, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*.

# Lechu Zen

EL CONOCIMIENTO PA-  
SA POR LOS SENTIDOS.



ESPECIALMENTE, POR  
EL SENTIDO COMÚN.



SANTIAGO

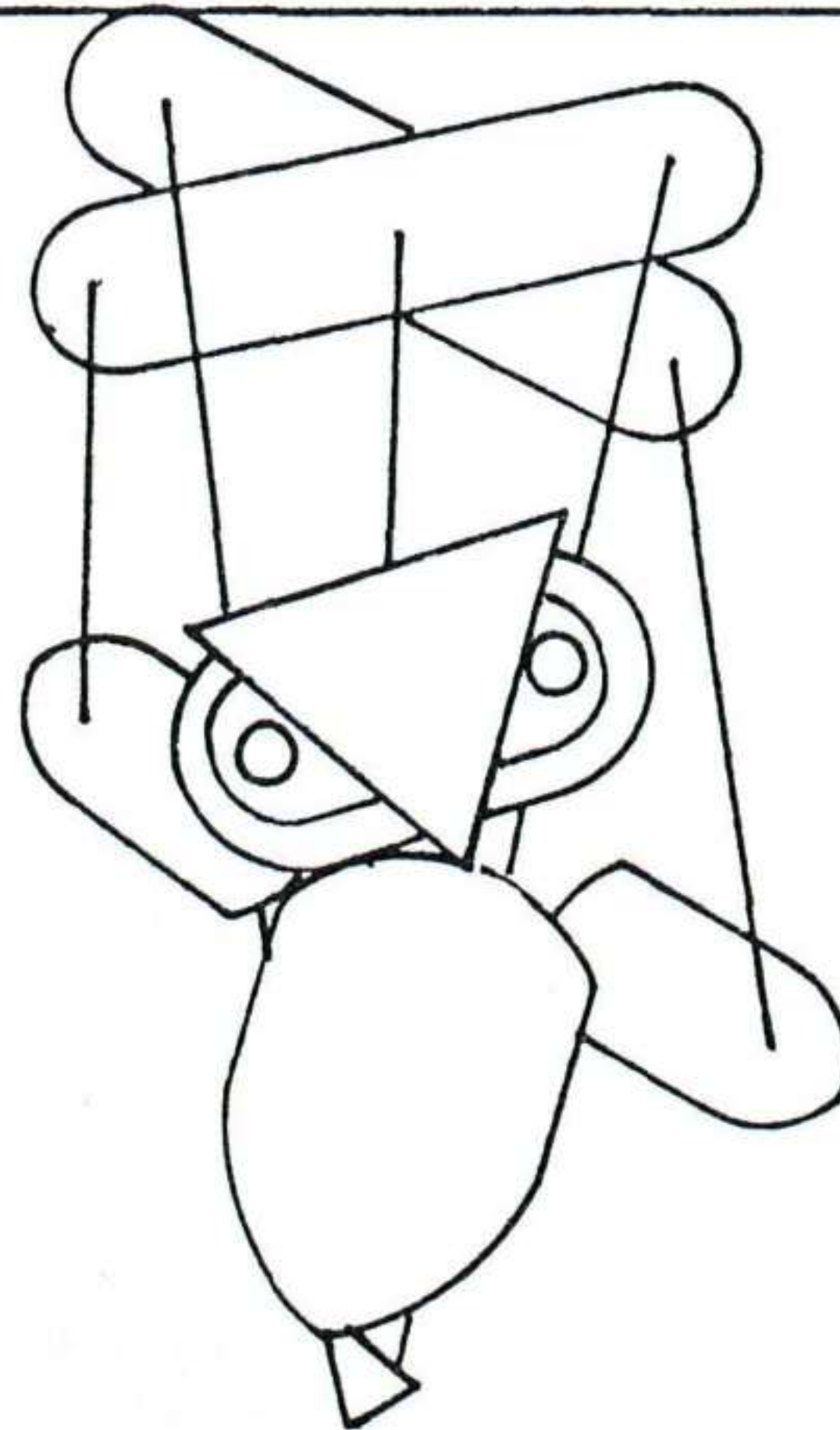
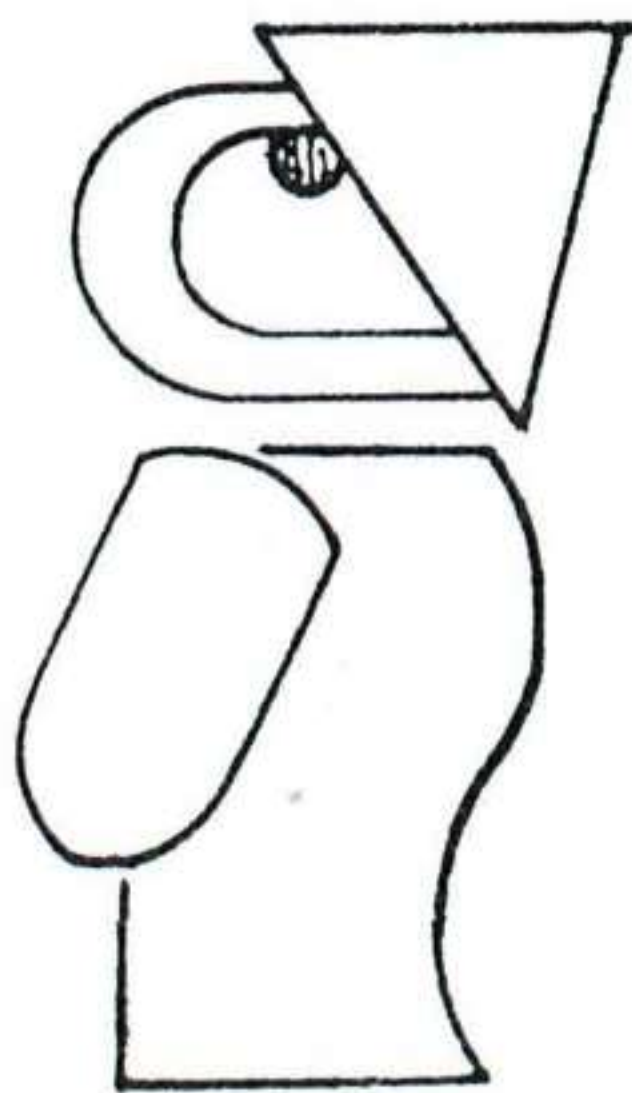
## REFRANERO ATRIBUIDO

Aunque la mona se vista  
de seda, mona se queda.  
Darwin.

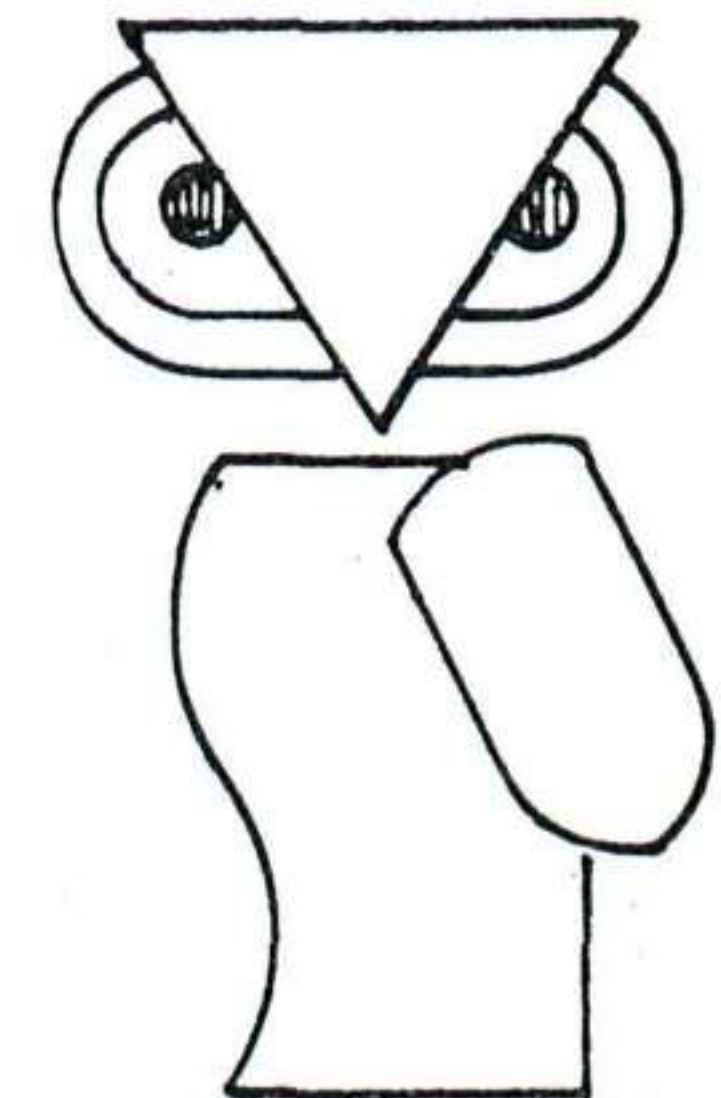
Fingir no es mentir. Ma-  
quiavelo.

En vender y comprar, no  
hay amistad. Adam Smith.

TODO PARA EL ESTADO  
Y NADA FUERA DEL ESTADO.



EXCEPTO EL HOMBRE.

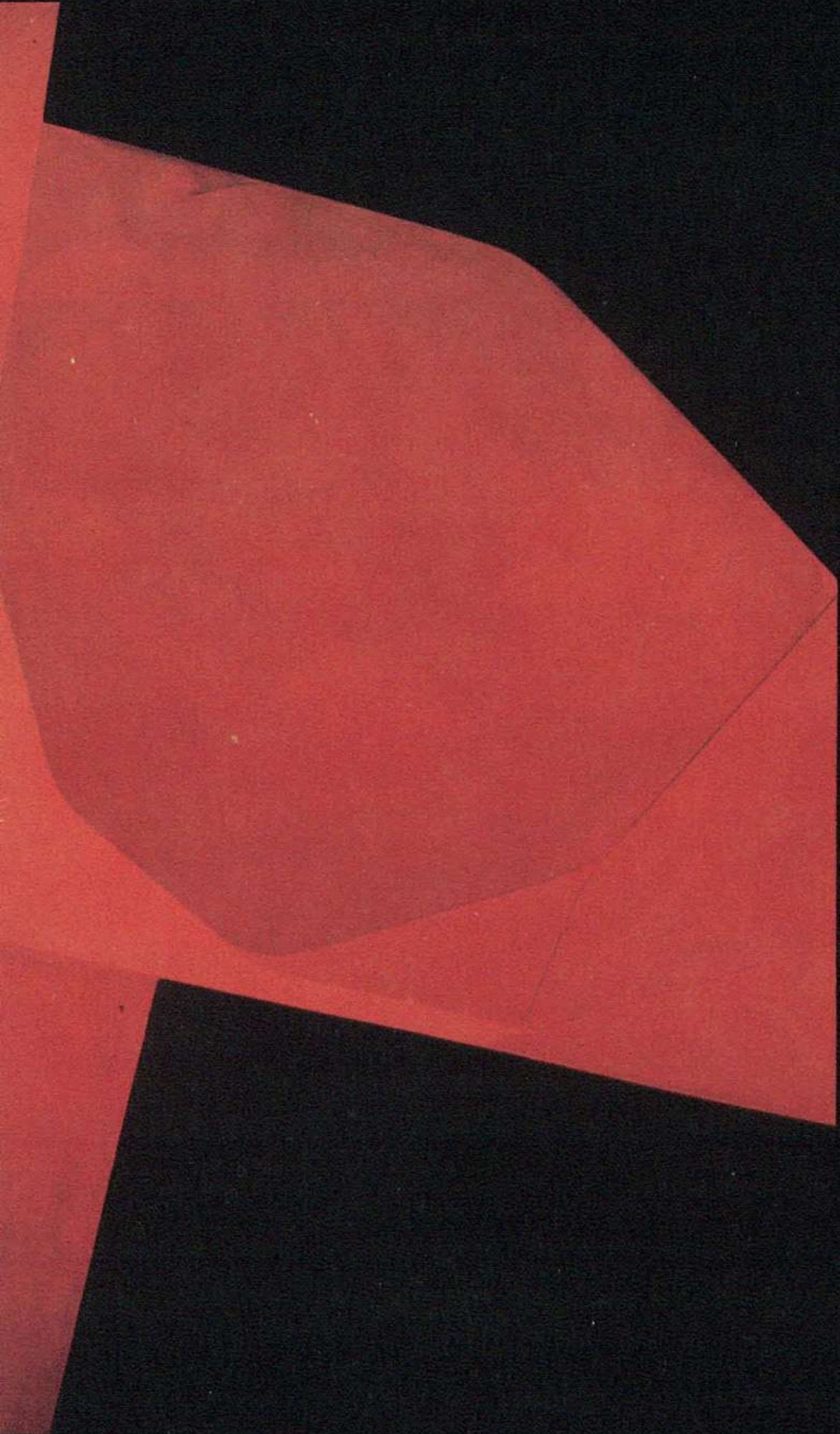


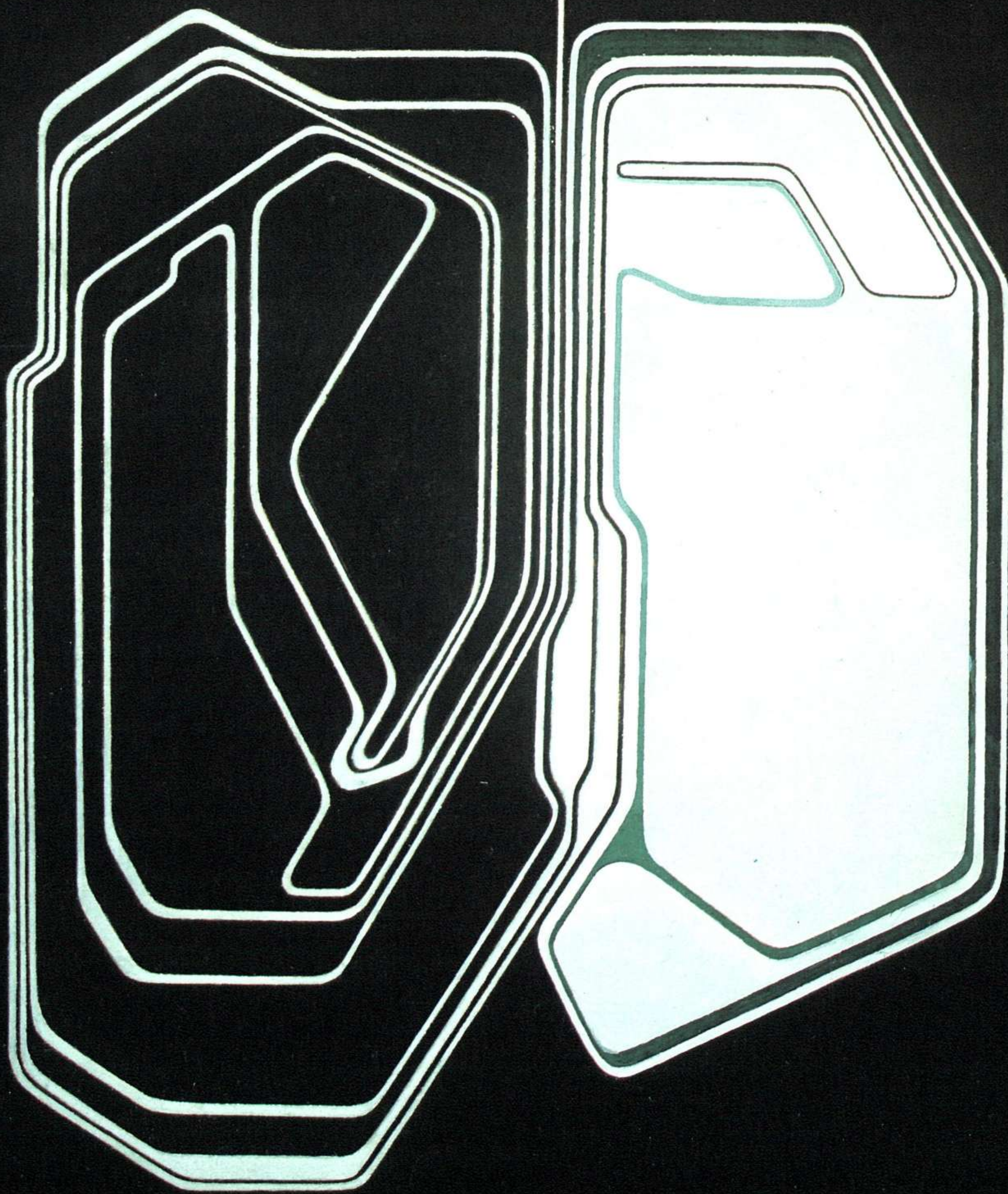
SANTIAGO

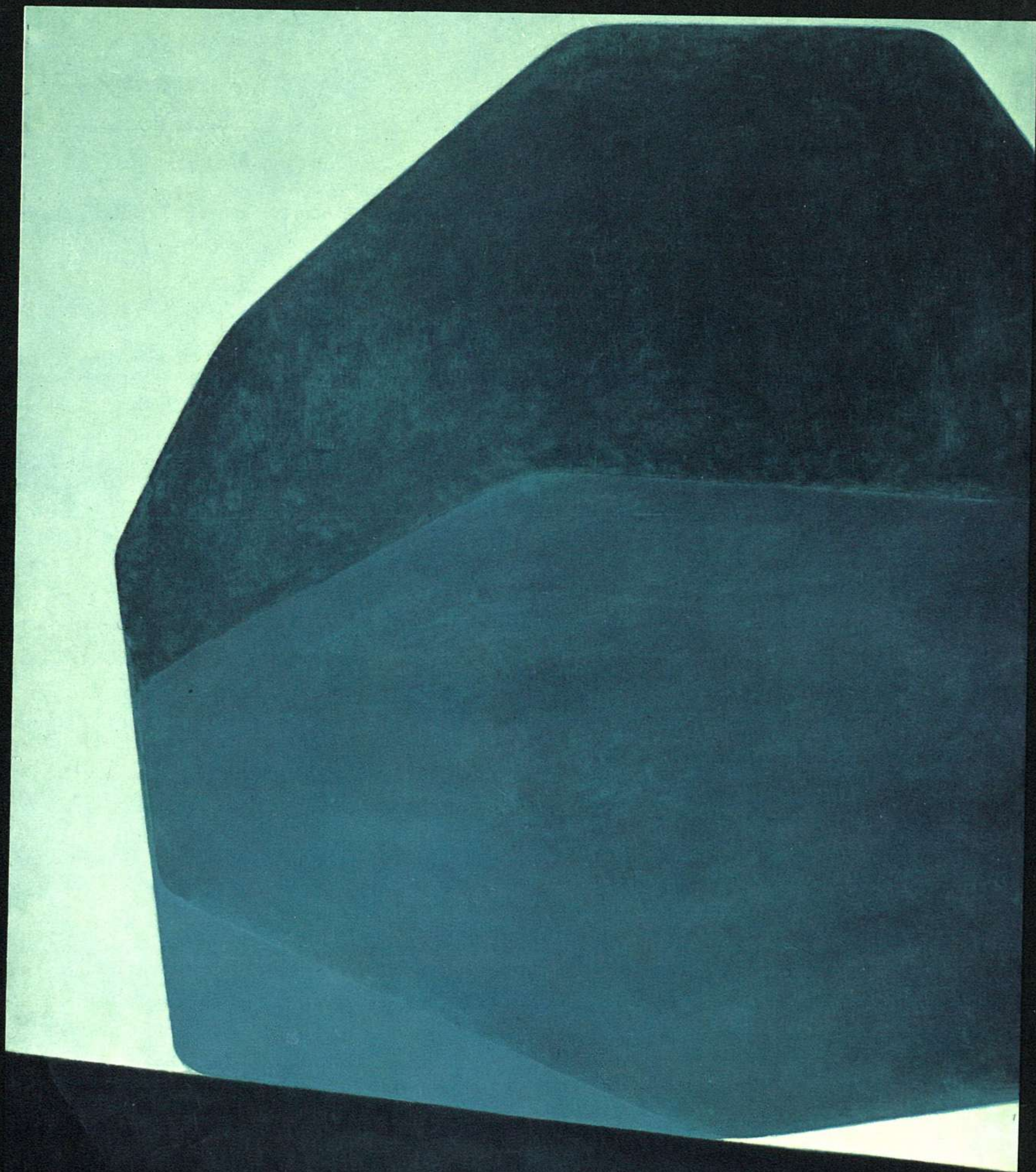


# **PALAZUELO**









## LA PROSA NARRATIVA RETORROMANA

LA narrativa retorromana se ha caracterizado, a través de su corta historia, por su constante compromiso con los valores tradicionales y religiosos de las comunidades grisonas y por la consiguiente tendencia a la moralización, consecuencia inevitable no sólo del aislamiento agreste y secular en que estas comunidades han vivido (roto, es cierto, de vez en cuando, por los contactos con los pueblos italianos y centroeuropeos que desde antiguo han querido controlar los ventajosos pasos alpinos de la Recia), sino también de que hayan sido hombres de iglesia quienes asumieran en primer lugar la defensa de sus lenguas vernáculas minoritarias y constantemente amenazadas por los idiomas circundantes más poderosos, especialmente por el alemán y el italiano. Desde la lejana fecha del sínodo de Tours del año 813, y desde la época en que Rabano Mauro fue arzobispo de Mains, la jerarquía eclesiástica aconsejó a los párrocos que se dirigiesen a sus fieles en la lengua materna, y, a partir de entonces, ni la Iglesia católica ni las reformadas han abandonado la dirección cultural de las pequeñas comunidades romanches, por lo que nada tiene de extraño que los textos de sus lenguas, entre los siglos XVI y XIX, sean casi exclusivamente catecismos, biblias, salmos y libros de devoción, en cuya composición rivalizaron, desde la época de la Reforma, protestantes y católicos empeñados en una larga lucha de captación doctrinal.

Durante el siglo XVIII las literaturas romanches se encontraban en una fase de su desarrollo tan peculiarmente medieval que, por lo que se refiere a la prosa narrativa (que es el objeto de estas páginas), los manuscritos que se copiaban eran: vidas de santos como las de Santa Genoveva, San Valentín y San Alejo, y nada menos que una versión de Barlaam y Josafat, en sursilvano; historias del emperador Tiberio y otras procedentes de Oriente a través de la Europa medieval, en ladino valader; y en puter una colección de leyendas ovidianas entre las que se encuentran la de Píramo y Tisbe, Teseo y Ariadna, Faetonte, etc., mezcladas con algunas narraciones de tema más moderno, como aquella sobre la vida de un Cosme de Médicis y otra sobre la tiranía española en las Indias Occidentales que seguramente procede de la época en que españoles y franceses se disputaban la influencia en la República de las Tres Ligas. Todo esto es natural si pensamos que en el siglo XVIII el actual cantón suizo de los Grisones, no incorporado aún a la Confederación Helvética, pertenecía prácticamente por completo a la parte agrícola y montañesa de Europa donde los ideales del

Siglo de las Luces eran todavía extraños y donde se continuaba sin interrupción la tradición medieval de religiosidad y fe en la escala ordenada de los seres, aunque existiesen individuos de la clase media alta que habían hecho viajes a París y a Londres y que, lentamente, durante el siglo, iban a ir arrojando en su patria las semillas del pensamiento ilustrado que florecerían en el siglo XIX —empujadas por el renacimiento romántico animador de las literaturas nacionales— en el llamado *tschentaner ded aur* por los eruditos romanches, el Siglo de Oro. Cuando Joseph a Planta de Suschs, primer bibliotecario del Museo Británico de Londres, pronunció ante la Royal Academy of Sciences una comunicación sobre la historia de su lengua materna suscitó un movimiento de interés entre los apasionados fundadores de los estudios lingüísticos que, unos años más tarde, iba a repercutir en los que sobre el romanche hicieron el P. Placidus Spescha, benedictino de Muster (uno de los monasterios más importantes en el desarrollo cultural y político de los Grisones y centro indiscutible de la Surselva católica) y Mattli Conradi. Este último, impulsado por Von Humboldt, se dio a la tarea de escribir una gramática y un diccionario alemán-romanche que sentaron el precedente de una serie de pequeños diccionarios y de la fijación de la ortografía: fue el principio de la *renaschientscha*, que iría pronto acompañado del surgimiento de una poesía de gran calidad (sobre la que tenemos en castellano la espléndida antología de Angel Crespo *Un siglo de poesía retorromana*) y del nacimiento de una prosa narrativa autóctona y profana interesada en las realidades lo-



cales cuyo principal resultado artístico habría de ser entonces la fijación escrita de un lenguaje popular extremadamente rico y coloreado que, a causa de su peculiar destino entre las lenguas románicas (de haber escapado a la influencia germánica medieval —ya que la Recia fue territorio no invadido— y a la latinización depuradora del humanismo, puesto que entonces se seguía escribiendo en latín en la República de las Tres Ligas), había conservado toda la gracia ingenua de los dialectos neolatinos hablados durante siglos en la multitud de pequeños y aislados pueblos que los habían dotado de variantes llenas de vivacidad y fuerza expresiva. Tales narraciones empezaron a publicarse en los periódicos en romanche que iban surgiendo como fruto de iniciativas religiosas, y también ya laicas, de entre los que han sobrevivido hasta el día de hoy, con gran éxito, *La Gassetta Romontscha* en la Surselva y *Il Fögl Ladin* en la Engadina, que tienen numerosos suscriptores y que el viajero encuentra indefectiblemente, atados a un cordel y colgados de un clavo, en las numerosas hosterías grisonas, tapizadas de cálida madera, donde se come la sabrosa cecina de los Alpes acompañada de cerveza Calanda o de buen vino tinto de la Valtelina.

Periódicos, calendarios voluminosos y algunas colecciones de libros distribuidas por suscripción han sido los principales vehículos de difusión de la creación literaria romanche, y el espacio reducido que podía ofrecer uno de los factores determinantes para que la novela larga no haya proliferado y sin embargo sean muy numerosos los relatos y novelas breves. En cuanto a los temas, han dependido sobre todo, hasta muy recientemente, tanto del interés del público campesino e iletrado en los asuntos locales y las emociones melodramáticas como de la visión de la literatura como medio educativo que han tenido los principales escritores, casi todos ellos párrocos, maestros o médicos rurales muy compenetrados con la vida labradora y pastoril de sus convecinos e integrados en ella. Los comienzos de la narrativa, con el P. Maurus Carnot en la Surselva (1865-1935) y con Blas Puorger en la Engadina (1864-1942), se derivan directamente de la novela romántica: de la histórica-tradicional walterscottiana en el caso del P. Carnot (cuyas obras más famosas reviven el mundo medieval de la vida monástica —*Monas e minas*, 1910; *Roswitha*, 1908— o algún caso particular de la historia como *Il pelegrin de Milaun*, 1924, sobre la visita a Muster de S. Carlos Borromeo) y del romanticismo realista en el de Puorger, engadinés cosmopolita a quien Reto Bezzola —en su reciente y exhaustivo libro *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins*, Cuera, 1979, del que he tomado algunos datos para este artículo— compara con Tolstoi en la manera de integrar las vidas individuales de gentes contemporáneas en grandes narraciones históricas de interés general como las guerras entre Austria y Francia o la liberación de Italia, y de determinados acontecimientos industriales, como el establecimiento del ferrocarril entre Inglaterra y Bélgica, etc. Habría que ver también, en mi opinión, un acercamiento al realismo francés en novelas como *La gliued da Schilana* (1935) y *Una famiglia engadinaisa* (1936), donde la crónica familiar se intercala con cuestiones industriales y financieras.

Aproximadamente en los mismos años aparece un género que, según los esquemas del romanti-

cismo europeo, deberíamos clasificar como costumbrista, pero que, por proceder directamente de la experiencia de la realidad rural y no de su contemplación, escapa al sentimentalismo y al excesivo uso del color local: Gian Michel Nay (1860-1920) en la Surselva y Schimun Vonmoos (1864-1940) en la Engadina son sus iniciadores con diversos relatos de gran intuición psicológica y enorme éxito entre los lectores, sobre la vida del campo, las ferias de ganado, las astucias de los vendedores, las *cargadas* o subidas de vacas al alpe cuando comienza la primavera y lo que estas ocasiones tienen de ceremonia colectiva, etc. En los dos narradores se transparenta el espíritu socarrón y testarudo de los campesinos, cuyo mundo se contempla con benevolencia y humor.

El género histórico y el costumbrista no son hoy realidades desaparecidas y pocos autores no los han cultivado en alguna ocasión, en novela larga o corta; varios de los escritores más famosos actuales como los sursilvanos Ludovic Hendry (1920), Gion Desplazes (1918) y Toni Halter (1914), el surmirano Peder Cadotsch (1922), o el engadinés Artur Caflisch (1893-1972) tienen en su haber novelas históricas muy estimadas por sus paisanos, e incluso Hendry (que ha escrito *Paun de Spagna*, sobre un viaje a nuestro país) cultiva el toque exótico en *Ils Sarracens vegnan* (1974), donde se refiere a las invasiones árabes del siglo X en el sur de Francia que llegaron hasta los Alpes grisonos del Valais, y al amor de un grison por una bella mora por quien reniega de su fe y se exilia al Al-Andalus. Se podría pensar que, del mismo modo que la literatura del siglo XVIII era medieval en los Grisonos, es romántica la del siglo XX y que la cuestión se reduce a un retraso de un par de siglos con relación a la evolución de la literatura occidental europea, pero esto sería una simplificación engañosa porque lo que sucede es que las literaturas romanches, como todas las minoritarias, siguen estando empeñadas en la lucha por la supervivencia de sus lenguas y que sus autores continúan recurriendo a los géneros románticos como de seguro atractivo para un público que, como recuerda Bezzola, es popular porque «entre nosotros no existe una clase de intelectuales ni una sociedad cultivada de salón separada del pueblo que pudiese ser tenida en consideración por una literatura con valores más difícilmente accesibles al pueblo», para el que sigue teniendo vigencia el conflicto de unos amantes a quienes la fe religiosa separa (por ejemplo) porque están muy vivas en su recuerdo las ocasiones en que ello ha ocurrido entre católicos y protestantes de las comunidades vecinas y el caso ha sido sentido como una tragedia. Lo mismo podría decirse de los temas de la emigración a civilizaciones extrañas, la añoranza del lugar natal, la muerte del emigrante lejos de su patria y el amor encendido por los sublimes paisajes de la naturaleza alpina: todos ellos tópicos románticos pero en los Grisonos, también, realidad cotidiana.

En todo caso, y a partir de la época intermedia entre las dos guerras europeas, durante la cual el flujo de refugiados intelectuales y artistas tanto contribuyó a la internacionalización de la cultura suiza, los escritores romanches han buscado maneras más satisfactorias para la expresión personal y artística no sólo en la poesía (como ya venían haciéndolo desde la *renaschientscha*), sino también en la narrativa, lo que, unido a la necesi-



dad de no abandonar los intereses colectivos, les ha llevado a cultivar paralelamente dos géneros diferentes, según sea el fin de sus distintas obras. Esto es lo que hacen Tista Murk (1915), Men Rauch (1888-1958), Andri Peer (1921), Cla Biert (1920), los ya mencionados Peder Cadostch y Toni Halter, y otros varios escritores, muchas veces también autores de poesía lírica que relatan recuerdos de una manera impresionista, o sueños, o distorsiones de la realidad de tipo satírico, como sucede al engadinés Reto Caratsch (1901-1978) en sus libros *La renaschenta dals Patagons* e *Il comisari de la cravatta verda*, que versan sobre las interrelaciones culturales, económicas y lingüísticas de los países romanches y que son comparados por Bezzola a la prosa de Rabelais.

La expresión de experiencias religiosas, como lo que hace Toni Halter en *Diari suentier Messa* (1977) o la discrepancia con las normas morales establecidas vienen a ser distintas formas de manifestar actualmente la participación en la vida comunitaria, lo que el escritor siente como parte de un deber de oficio y que, en algunas ocasiones, le lleva a comprometerse con la lucha de un partido político, como a Donat Cadruvi (1934) en *Il socialist de Seglias* (1951), o con cuestiones tan fundamentales desde el punto de vista ético como el modo de aplicar la justicia en la sociedad actual, tema del que se ocupa el mismo Cadruvi en *La famiglia Danton* (1972), Theo Candinas en *Rest Tschalauer* (1967) y el antes mencionado Ludovic Hendry en *Discours cugi assassin* (1970), libro que fue fruto de una experiencia de vida como prisionero que el escritor se impuso voluntariamente para explorar la realidad carcelaria y en el que, como en los de sus colegas, se manifiesta una profunda incredulidad en la justicia burocratizada de la sociedad actual y late una reivindicación de la libertad, de sabor muy anarquista.

Los breves cuentos de Theo Candinas que he traducido y que se publicaron en el número 25 de

esta revista pertenecen a las *Historias da Gion Barlac*, que aparecieron en 1975 y causaron un gran revuelo en la católica Surselva. En ellas se advierte no sólo la expresión internacional, pasada por el surrealismo y la literatura del absurdo, sino también un parentesco estilístico con algo que no he mencionado hasta ahora porque no pertenece propiamente a la literatura escrita pero que ha constituido el contrapunto al didactismo de la clase culta durante toda la historia romanche: me refiero a la literatura popular, anónima y riquísima en la Recia (de la que existen varias recopilaciones modernas), compuesta por canciones, proverbios, «praulas» o consejas, «degts» o patrañas, fábulas fantásticas y toda clase de cuentos que han sido el refugio de la necesidad de fantasía y magia de las generaciones sucesivas. Las historias de Gion Barlac tienen el carácter incisivo y esquemático de las «praulas» y su especial humor rudo y agresivo (del tipo del medieval de «fabliau») y a través de ellas se dibuja muy bien el personaje que «no es un héroe de la historia local, ni un dignatario de una u otra parte. Es como tú y como yo», confuso y desorientado entre el mundo rural y el industrial, que le oprimen cada uno con peso distinto como le oprimen las nociones recibidas y las nuevas que su experiencia le proporciona. Gion Barlac ha ido directamente al corazón de sus compatriotas, no sólo porque la conversación viva del folklore no les ha hecho olvidar el modo de captación intuitiva de las verdades de tipo poético sino también porque, sin duda, han reconocido en él un símbolo de los conflictos a que, muy a su pesar, les ha llevado el mundo moderno. Como mezcla de valores cultos y populares me parece un buen ejemplo del tipo de narración a que se dirigen actualmente los escritores retorromanos y una manera conveniente de aproximarse a su literatura.

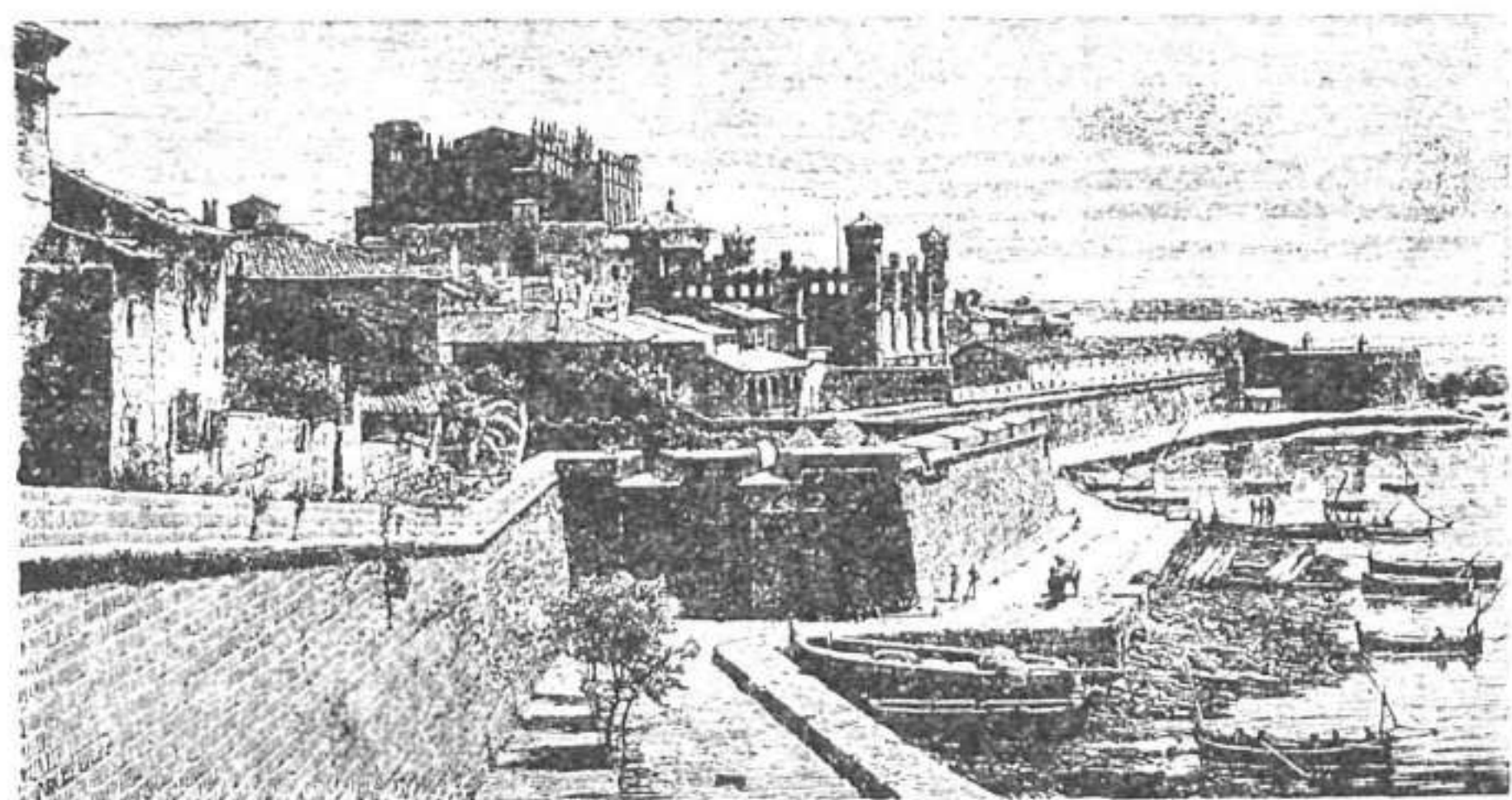
PILAR GOMEZ BEDATE

## *el ocio atento*

# ANTE TRES "BEST-SELLERS" DE AHORA MISMO

Nos hemos puesto a leer lo que normalmente lee la gente, esos libros que invaden los quioscos y los anaqueles de las librerías, esos que alcanzan tiradas de asombro, esos, sí, los que se publican simultáneamente en varios países y en distintas lenguas apenas terminan de ser redactados, en la seguridad de que es una rentable inversión económica editarlos. Hemos querido indagar, leyéndolos, el porqué de ese rápido favor que les presta el público masivo. Y durante unos días, hemos dedicado nuestro tiempo de lectura a tres novelas *best-sellers* norteamerica-

nas, pues generalmente, y salvo excepciones, estos libros «más vendidos» nos llegan desde los Estados Unidos. Allí se fabrican o se escriben y allí se les inyecta un lanzamiento propagandístico para su venta en el mundo entero, basado en esas frases-juicios sumamente grandilocuentes, altisonantes, rotundas, ampulosas, determinantes, que escriben sobre ellos sin recato alguno, sin sonrojo, y con la mayor osadía periodística, los señores «críticos» de *New York Times Book Review*, *New West*, *The Literary Guild*, etcétera, y que se convierten en gritos propagand-



dísticos comerciales. Y por lo atiborradas de propaganda y de frases comunes sobre su calidad y contenido, hemos escogido tres narraciones amplias en páginas y plusmarquistas en ventas: *Los aventureros*, de Harold Robbins (dos tomos de bolsillo con un total de setecientas páginas impresas en cuerpo seis); *Tan bueno como el oro*, de Joseph Heller (cuatrocientas cuarenta y tres alargadas páginas en cuerpo ocho), y *La canción del verdugo*, de Norman Mailer (quinientas setenta páginas tamaño cuartilla en cuerpo ocho).

Pero antes de entrar en el comentario de estas tres voluminosas obras, creemos conveniente hacer algunas apreciaciones que nos ayuden a situarlas en su lugar preciso. E indiscutiblemente hay que convenir en que las letras norteamericanas llevan mucho tiempo, ¿más de un siglo?, demostrando continuamente su fuerza y su vigorosidad. Cualidades que siempre estuvieron apoyadas en la propia historia del país, en la intrahistoria del mismo, época tras época, y sobre todo en la creación de una especie de mitología indígena, la que nace en los campos de la parte alta, con sus mansiones y sus clanes de casta, sus esclavos y sus deseos de erigir un señorío, por un lado, y por otro, en la odisea del Oeste —oro, petróleo, ganado—, así como en la Guerra de Secesión, en los talantes de los hacendados sureños o de los industrialistas del Norte, en el problema de la negritud, en la epopeya de los pieles rojas, sin olvidar las características vitales del trampero o del cazador de búfalos, del tahúr, del cuatrero, etc., ni los tópicos ¿reales? de la chica en disputa por el bueno y el malo, del gángster y el detective, del chaval alucinado por la aventura..., mundos donde lo canalla y lo puritano, donde el bien y el mal se debaten en continua ebullición, y que por su naturaleza de configuración en ciernes, dan lugar, al ser descritos con envergadura literaria ambientes y personajes, a una literatura de fundación, llena de atractivos en todos sus variados aspectos. Una literatura que ofrece sus mejores colmos con la llamada «generación perdida», con las extraordinarias novelas de William Faulkner, Scott Fitzgerald, Elmer Rice, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Sinclair Lewis..., al responder a una imperiosidad, a un concepto real, a los agudos problemas sociológicos que encontraron latentes en Nortemérica y que res-

ponsablemente pusieron de relieve, denunciándolos en toda su crudeza. Y de éste llamémosle realismo norteamericano se ha escrito tanto, que huelga intentar descubrir algo nuevo sobre ello, pero recordemos que Javier Coy, uno de sus estudiosos, opina, con razón, que el conflicto entre la acostumbrada posición oficial de optimismo, tan norteamericana por demás, y la inquieta y peligrosa realidad, produce una literatura que señala lo anormal de una sociedad. Este cuestionamiento de la vida norteamericana que hacen los escritores antes citados, continúa con Carson McCullers —la novelista del fatalismo—, por ejemplo, y con los más actuales, Bellow, Salinger, Malamud..., porque como bien ha escrito Víctor de Pange, «no vivimos tiempos de frivolidad; vivimos tiempos de angustia», y el verdadero escritor tiene el deber de ser fiel a su momento y a su entorno. Así, pues, la industria editorial norteamericana, tan enormemente rica y bien montada, efectiva, poseedora del más cavilado *marketing*, ha puesto en marcha con todos los resortes necesarios para la persuasión de los lectores, una producción dirigida al que se ha dado en llamar «público medio» o «público de cultura media», por muy inconcreto y equívoco que nos resulten ambos términos, promocionando una narrativa que contiene, en cierta medida, los ingredientes temáticos de los grandes novelistas que hemos aludido más arriba, pero que literariamente deja mucho que desear en todos los órdenes. Los resultados generales son historias entretenidas, sin profundizar demasiado en sus motivaciones y efectos sociales, presentadas simplemente, cuidando, eso sí, de que tengan mucha intriga y que sigan, en todo lo posible, los asuntos y acontecimientos que atraen momentáneamente la atención de la gente. Y esta seudoliteratura, nacida para explotar los caminos abiertos por los grandes autores, mas desprovista de las dificultades propias de una estética artística esencial para facilitar su asimilación y entendimiento, va de la política al sexo, pasando por el sensacionalismo de un crimen o la epatante vida de un personaje rutilante, procurando que todo ocurra y se describa de modo directo, escueto, fácil de asumir por el lector cazado, sin que este se encuentre, ni por casualidad, con una meditación consustancial sobre lo que se le está contando, por muy trascendente que sea. Y aunque dudamos que esta manera de novelar sea tan sencilla como aparenta, lo que sí es verdad es que carece por completo de legítima creatividad, dado que resulta tan pedestre y reporteril en ocasiones, que no cumple casi nunca la función cultural que lógicamente debe ocasionar todo libro.

Hechas estas consideraciones acerca de esta clase de novelas norteamericanas que nos avasallan, que «se venden como churros» y que suponemos se leen con fruición por personas de todas las razas y hemisferios, vayamos al con-

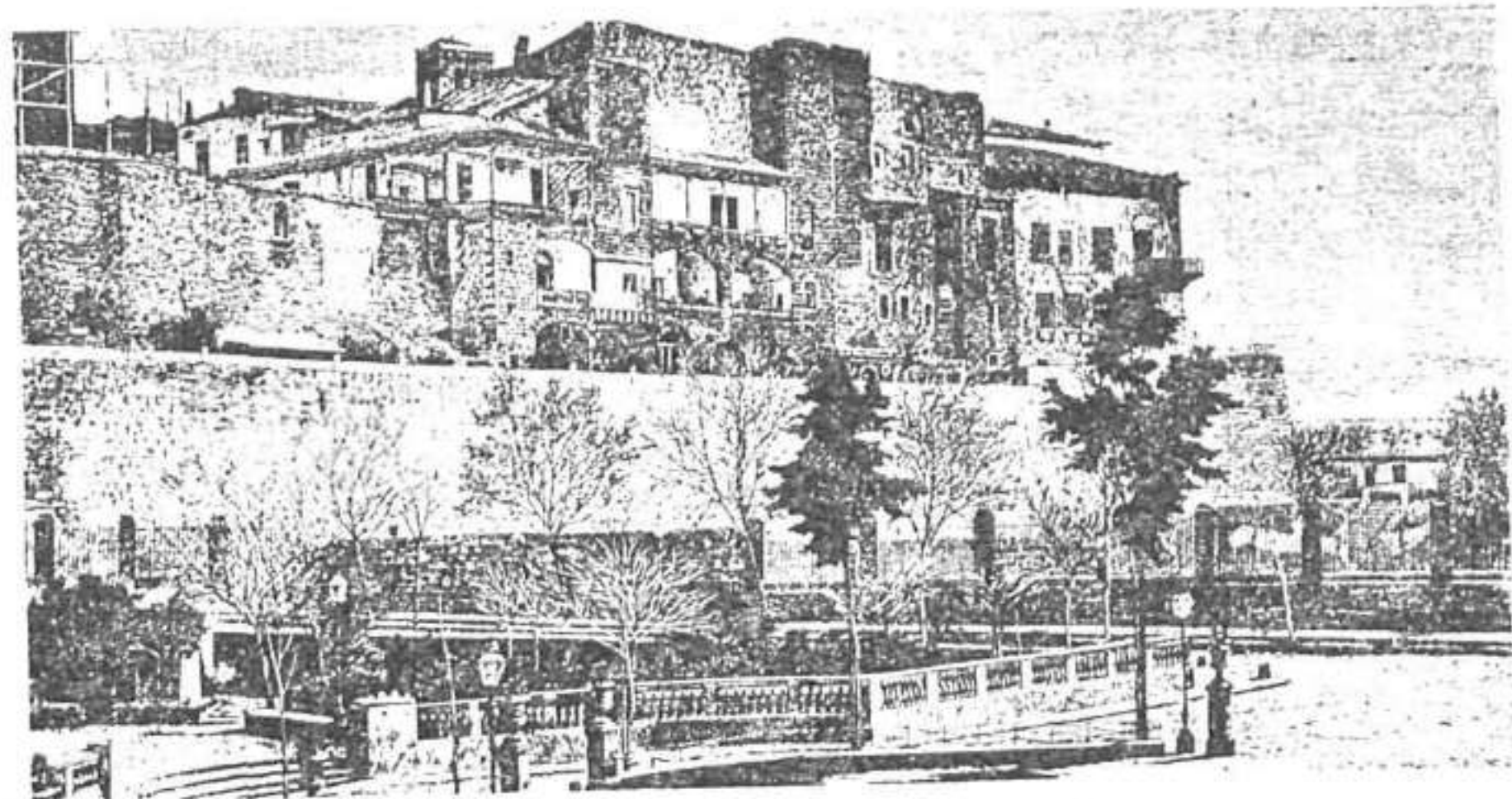
ciso comentario de las tres que hemos leído, con el deseo de hacer una cala en el género, en el género que ahora mismo bate récords de ediciones, tanto en rústica como en encuadernación de lujo.

*Los aventureros* (1) es de una oportunidad máxima. Harold Robbins, que ya había conseguido éxitos aparatosos de público con sus obras anteriores —*El precio del placer*, *Los profanadores del amor*, *Los insaciables...*—, aprovecha la actualidad del proceso político centroamericano, para levantar acerca de la opulencia y tiranía de un dictador y el acaecer de su derrocamiento, una trama trepidante, un argumento estiradísimo que salta desde la guerrilla rural al estrambótico y confortable ámbito de la aristocracia, pasando por los turbios negocios de armas, las artimañas de los diplomáticos, de los magnates y de los ejecutivos, los amores más caprichosos y superficiales, los crímenes realizados en la impunidad más sorprendente, etc., a través de un continuo cambio de escenarios europeos y americanos, y de la ajetreada existencia de un singular protagonista, entre «superman» y granuja, entre héroe y «play boy», tan audaz y temerario, tan puro campesino como realizado universitario, que de ser posible su vida nos sentiríamos todos unos seres sumamente tarados en comparación con sus excelencias y dotes personales. De tebeo. Y es que todo es en la novela tan increíble y diabólico, que con su neta exageración total consigue interesar, por paradójico que resulte. Pero la crítica social y política que se intenta en ella sin reflexión alguna, sino reflejada solamente en aras de la acción relampagueante, repleta de múltiples peripecias, queda plasmada de forma completamente lineal, sin sopesar las motivaciones de los hechos, sin analizar en ningún instante sus nefastos resultados. Diremos también que la abundancia de prototipos que circulan por la historia, aplastan con sus procederes casi automáticos el meollo de la cuestión planteada. Terminada la lectura de *Los aventureros*, nos queda flotando la duda de si Harold Robbins, con la supercapacidad de fabulación que hay que reconocerle, sería un notabilísimo novelista con sólo un poco de más exigencia estilística y un punto de profundización en los condicionamientos y en los sentimientos del hombre.

El ansia de poder y los intrínquilis de los administradores públicos, son los incentivos de *Tan bueno como el oro* (2), la novela de Joseph Heller, autor que ya conocía las mieles del triunfo, la popularidad, con la publicación de sus narraciones anteriores: *Trampa 22* y *Algo ha sucedido*. En *Tan bueno como el oro*, trata Heller de hacer una autopsia a la burocracia. Y la lleva a cabo contándonos con pelos y señales

(1) HAROLD ROBBINS: *Los aventureros* (2 tomos). Quinta edición. Ed. Caralt. Barcelona, 1979.

(2) JOSEPH HELLER: *Tan bueno como el oro*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.



la ascensión política de un hombre que para ello decide cambiar aparentemente su personalidad. Todo un juego fabulístico, una metamorfosis, difícilmente convencional a la vista de lo conseguido, aunque Heller es habilísimo redactor y tiene una comicidad *sui generis*, crea el *gang* a veces con algún ingenio y pone en la pluma —o en el teclado, o en el dictáfono, vayamos a saber cómo procede al escribir— cierta ironía, pero está muy lejos de ser «un genio de la comicidad desesperada», tal le han dicho que es en *The New York Times Book Review*, elogio que naturalmente reproducen los editores de acá en la contraportada. En definitiva, la novela se lee sin pesadumbre, porque cuenta y dialoga con bastante precisión, pero de ahí no pasan sus méritos, pues aunque en esta ocasión, Heller cuenta con el protagonismo de un judío —con quien quizá quiera identificar a alguien— abriéndose paso hacia la magnificencia norteamericana, en medio del artilugio burocrático y de sus manejadores, inmerso en una encrucijada de intereses, solamente logra forjar una trama con matices sociológicos. En suma, una novela un tanto distraída e informadora.

«Una novela verídica» es el subtítulo de *La canción del verdugo* (3), de Norman Mailer, pues recoge la biografía de un criminal famoso, Gary Gilmore, y en parte la de sus allegados. Hemos dejado su comentario para el final porque en ella cambian las tornas. Mailer es muchísimo mejor escritor que Robbins y que Heller —para botón de muestra, su libro sobre Marilyn Monroe—. Esto para empezar. Y por otra parte, el argumento en sí, tal vez por su condición de caso verídico, nos atrapa de entrada: es la recreación de la vida y los pensares, de los procederes vitales de un tipo irreplicable, entre romántico y psicópata, al que es imposible comprender en toda su dimensión humana y en toda su inquietud espiritual, pues no carece de una espiritualidad de difícil denominación, pese a su amoralidad y su desequilibrio mental. La narración de Mailer, realizada sobre la abundante documentación que le fue facilitada —entrevistas grabadas con el homicida, cartas del mismo, versiones de su conducta y de sus hechos relatadas por sus amigos y parientes, documentos judiciales, etc.—, tiene calor y color, emoción y retazos literarios de altura, principalmente

(3) NORMAN MAILER: *La canción del verdugo*. Ed. Argós Vergara. Barcelona, 1980.

en la primera mitad, donde juega un papel importante otro personaje singular, Nicole, extraña mujer con la sexualidad a flor de piel, que se enamora un tanto místicamente del asesino, hasta el límite de intentar el suicidio, y en cuya personalidad Norman Mailer ahonda con maestría. Desde la mitad, el libro se hace un poco fatigoso por la acumulación de detalles anecdóticos y técnicos extraídos de los pormenores judiciales. Pero a pesar de esa densidad documental, se mantiene el interés ante la insólita historia de Gary Gilmore, del hombre que se empeñó en que se cumpliera la sentencia de pena de muerte que le había sido aplicada, y que tras no pocos obstáculos de diversa índole, fue consumada por fusilamiento el día 17 de enero de 1977, en la penitenciaría estatal de Utah. El gran logro de Norman Mailer en este libro, en esa novela verídica, aparte de los ya apuntados, es la configuración del trasfondo de los sucesos, del corrompido hábitat. de la otra cara del actual Oeste americano, tan distinto al brillante y plácido que se nos presenta habitualmente, toda una visión deprimente y trágica, casi de país subdesarrollado, por la que pululan unos seres desquiciados, que se arrastran desde la droga al alcohol, viviendo mezquinamente, faltos en una palabra de horizontes y carentes de plenitud sensorial, quemándose en una insalvable infelicidad. No cabe

duda de que Mailer ha cumplido con creces el encargo editorial de la Scott Meredith Literary Agency, el aprovechamiento literario de tamaño escándalo, de acontecimiento tan especial de cara al público masa, lo ha hecho con una gran dignidad, pero pensamos que con más libertad creativa sobre el argumento dado, hubiera escrito una novela más a tono con sus posibilidades, una obra con mayor enjundia. Claro que esto, a lo peor, le hubiera restado tirada.

Y como última puntualización sobre estos *best-sellers* que nos llueven desde las funcionales editoriales norteamericanas, es obligatorio denunciar la pésima calidad de las traducciones, siendo la de *La canción del verdugo* verdaderamente lamentable, de una torpeza que nos deja perplejos. Y es algo que podría evitarse en estos libros, es lo menos que podemos exigir a las editoriales españolas a la hora de su publicación en nuestra lengua, que se utilice un español siquiera correcto. En fin, confiemos en que estos *best-sellers*, estas novelas más o menos redactadas con habilidad y corrección y de temática palpitante, consigan crear cierto hábito de lectura entre nuestros compatriotas, una costumbre que los mueva a la curiosidad por una literatura más formativa culturalmente, por la única literatura válida, la verdadera. Tal vez sí, mas no sé.

MANUEL RIOS RUIZ

## PREOCUPACION METAFISICA EN LA NARRATIVA ARGENTINA

Dos notas fundamentales han caracterizado la literatura argentina desde sus comienzos a la actualidad. La primera: esa preocupación recurrente, a veces obsesiva —es el caso de Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo Mallea—, en torno a la identidad nacional; la segunda: esa tensión metafísica que inexorablemente, y en casi todos sus momentos, la lleva a desbordar los cánones del realismo. Aunque quizá sea inexacto hablar de dos notas; quizá no se trate sino del anverso y el reverso de la misma inquietud. Porque los cambios que se operan en el país a lo largo de su historia van adquiriendo una complejidad tal que todo propósito de lograr una transcripción casi fotográfica de la realidad se ve condenada al fracaso. De lo que es fácil deducir que las constantes experimentaciones y rupturas no obedecen solamente a las razones expuestas por Alejo Carpentier con respecto a Latinoamérica en general (recepción en bloque de corrientes culturales diversas, su acumulación, la amalga-

ma final), sino también al imperativo de compensar las insuficiencias de una corriente en particular. Y así vemos, por ejemplo, que cuando Eugenio Cambaceres publica en 1885 su libro *Sin rumbo* está utilizando las fórmulas costumbristas en vigencia (al describir algunas escenas del campo); está introduciendo el naturalismo en Argentina, y está, por último, proyectándose a nuestro siglo merced a la influencia de Nietzsche (que posteriormente habría de incidir en la poesía de Alfonsina Storni, en la narrativa de Roberto Arlt y en los ensayos de Ingenieros).

### LA LITERATURA URBANA

Si tomamos como punto de partida la llamada «generación del ochenta» y observamos el período que media entre ésta y 1926—año en que es publicado *El juguete rabioso*—, hemos de advertir el comienzo de algo, que más tarde se convertirá en otra de las características más señaladas de la literatura argen-

tina: su vertiginosidad. Porque mientras para cualquiera de los hombres más destacados de la citada generación—Cané, Eduardo Wilde, Mansilla—, la literatura no es sino un complemento de sus actuaciones públicas, para Roberto Arlt es la vida misma. ¡Cuánta diferencia entre el amable *Juvenilia*—libro muy representativo de aquella época— y el terrible *Los siete locos!* Es más o menos la diferencia que media entre la nostalgia y la angustia. Pero del mismo modo que una emoción puede llevar a la otra a través de sucesivas transformaciones; a través de sucesivas transformaciones el optimismo de estos hombres frente a la patria joven, deviene con Arlt en el brutal enfrentamiento contra la sociedad urbana. Claro que el cambio no es tan brusco... A más de Cambaceres y su intenso pesimismo—que va a ser, aunque con intervalos, otra de las constantes—, hay que mencionar a Leopoldo Lugones, iniciador de una corriente a la que es necesario destinar una atención aparte: la literatura fantástica. Hay que mencio-

nar también la capacidad crítica y el sentido del humor de Roberto Payró, el ingenioso costumbrismo urbano de Fray Mocho y, desde luego, a ese gran escritor—injustamente olvidado—que es Manuel Gálvez. Naturalmente hemos omitido en esta es-cueta enumeración (que en modo alguno pretende ser taxativa), nombres como el de Leguizamón o el de Lynch, pero seguimos, en cambio, cierto apretado itinerario, que nos lleva a sorprender algunas de las componentes más significativas de la narrativa argentina. Y bajo este aspecto, creo importante hablar de Gálvez en particular; especialmente de una de sus obras: *El mal metafísico*.

Aunque tal vez sea verdad que parte de la numerosa producción de este autor—en su momento considerado por algunos como el Galdós argentino—está sufriendo las embestidas del tiempo, no lo es, por el contrario, que esta apreciación pueda hacerse extensiva a *El mal metafísico*.

Aparece esta novela en 1917, transportándonos aun Buenos Aires —parcial—de principios de siglo: al Buenos Aires de las tertulias literarias, de las diferentes corrientes culturales, de la fascinación por Europa (París, sobre todo), y fundamentalmente, del violento contraste entre los ensueños poéticos y el tremendo pragmatismo de un país joven y materialista.

Comienza el libro con las primeras ilusiones literarias de un poeta de veinte años—Carlos Riga—, aquejado de aquella enfermedad de soñar, a la que otro personaje—Jacinto Viel—definirá como «mal metafísico»; concluye con la muerte de Riga; derrumbado por el fracaso y la tuberculosis. En el camino, irán apareciendo, apenas disfrazados, los literatos de la época: Almafuerte, Gerchunoff, Ingenieros, etc.

La honestidad radical de Carlos, su fervoroso lirismo, serán heredados varios años más tarde por el Adán Buenosayres de Marechal (aunque aquí el personaje alcanza otra estatura) y también por el Martín de Sábato (tan candoroso y noble como Riga, tan agraviado por la realidad). Y no es solamente éste el paralelismo que podemos establecer con Marechal: también Adán Buenosayres es poeta; también Marechal nos va presentando a los escritores de su época (Borges entre ellos); también Marechal va mostrando su ideario estético, moral, filosófico a través del relato. Esto último es perfectamente trasladable a Sábato, a sus tres novelas, al *Abbadón* en particular. Y no son ajenas a este rasgo *Los premios* o *Rayuela*,



de Cortázar; por lo que cabe observar aquí una cualidad que parece inevitable en los picos más altos de la novela argentina: su densidad reflexiva.

Sin embargo, no es Gálvez sino Roberto Arlt el llamado a inaugurar «definitivamente la literatura urbana con proyección universal» (según palabras de Noé Jitrik). Pero Roberto Arlt fue, desde luego, mucho más que eso.

Este asombroso escritor (relegado a veces por la crítica; considerado como un genio por Borges y Sábato; como un «extraño, gran artista» por Onetti) irrumpe en las letras argentinas con *El juguete rabioso* en 1926. Irrumpe y acribilla: las dos cosas; porque a partir de allí la vieja tradición realista y naturalista presentará mil huecos, por donde habrán de filtrarse las obras más significativas de la narrativa argentina. Silvio Astier, el personaje principal, inequívocamente autobiográfico, como también lo será el Erdosain de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (Arlt es demasiado joven, demasiado impetuoso, demasiado ávido de vida—lo será siempre—para establecer grandes distancias entre sus invenciones y él), es uno de esos personajes inmersos en aquella lúcida y temible marginalidad, que varios años más tarde alcanzará patético esplendor en el Fernando Vidal Olmos de Sábato. Empujado a vivir miserablemente, hostigado por una sociedad innoble, se revuelve constantemente contra su destino, hasta llegar a cometer ese acto final, aparentemente gratuito: una traición que carece de explicaciones prácticas, pero que no es otra cosa que la necesidad de romper de algún modo el centro de equilibrio donde reposa todo aquel universo monstruoso y asfixiante. Porque luego de la infamia, luego de sentirse abyecto y despreciable (la idea se repite y

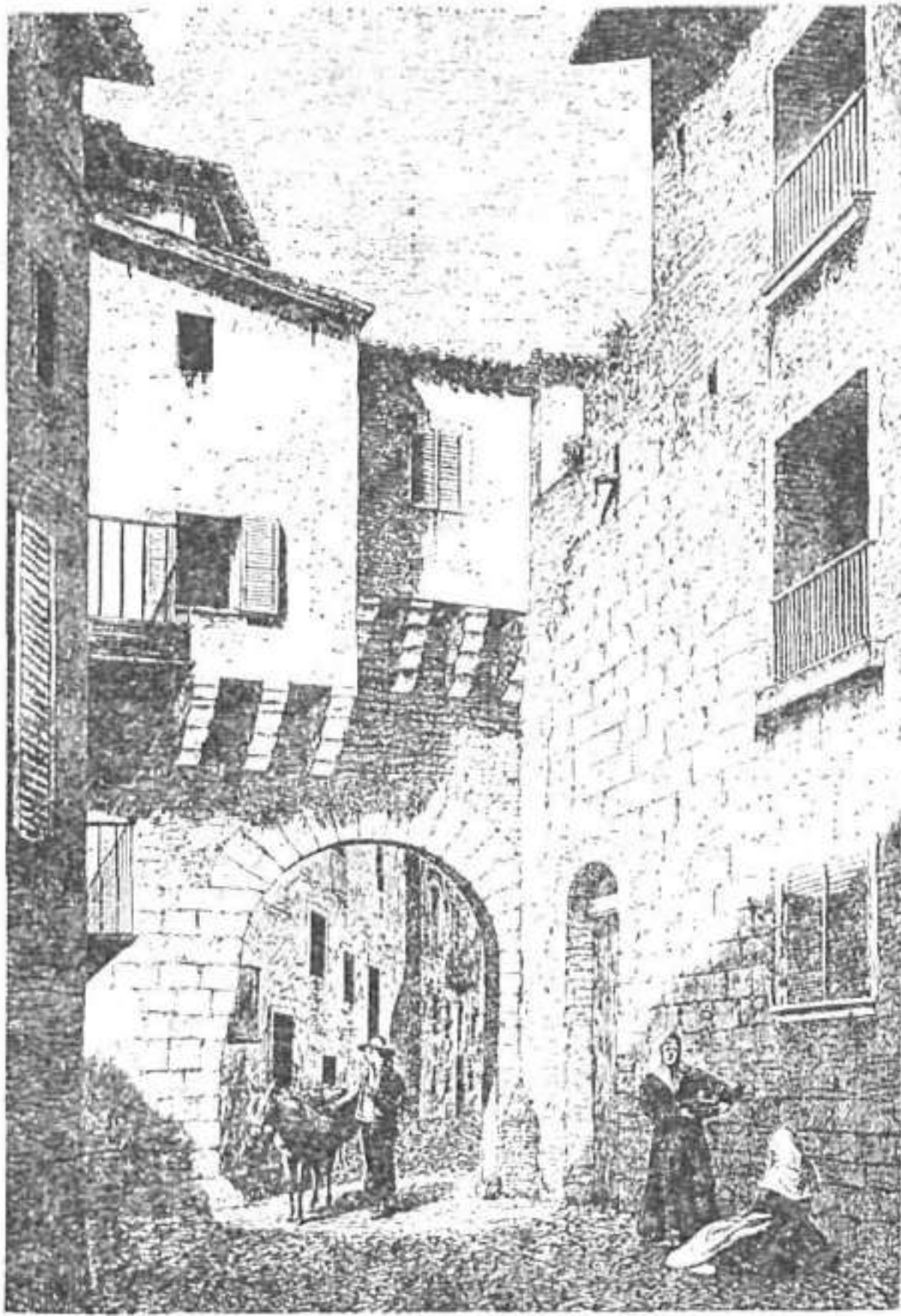
desarrolla obsesivamente en *Los siete locos*), recuperará la libertad, habrá encontrado su propio centro, su propia fuerza de vida. Y entonces, dice Erdosain en *Los siete locos*: «Sé que existo así, como negación»; y hacia el final: «Usted comprende, ciertas determinaciones lo convierten a uno en un dios» (aludiendo a su «honradez criminal»). Expresiones éstas, que con diferentes matices, van tejiendo el hilo conductor de los monólogos de Erdosain, su angustiosa tensión metafísica, su religiosidad subvertida. Respecto a lo cual ha observado Mirta Arlt (refiriéndose a los personajes): «a ellos les toca afirmar el mal y provocar, a través de la catástrofe, la afirmación del bien y los esplendores de la felicidad futura. Alguien ha de ser más santo que los santos eligiéndose voluntariamente el «hombre de la iniquidad», poniendo en funcionamiento la función positiva de la negación que ya afirmaron con genial clarividencia primero San Pablo y luego Hegel. Lo que nos proporciona la razón última de esta secta extravagante de «lanzallamas», que al estilo de los dinamiteros de Chesterton son revolucionarios más bien en un sentido filosófico, que en un sentido social.

El mismo año de publicación de *El juguete rabioso* se edita también *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes, creador de un verdadero mito en Argentina. No obstante, dadas las particularidades de este libro, no tiene seguidores, abriendo así una vertiente que en cierto modo se cierra en sí misma. Lo que no ocurre con Arlt, puesto que a partir de él Buenos Aires y su agobiante conflictividad tendrá un protagonismo que llega hasta el presente y que imprime a la narrativa argentina (sobre todo a la novela) un signo característico.

#### LITERATURA FANTASTICA: ESA HERMANA DE LA METAFISICA

Aunque este género fue cultivado y defendido principalmente por escritores del grupo de Florida—muy sensible a las influencias de Europa—, acaba convirtiéndose en una de las expresiones más importantes de la literatura argentina. Y aunque injuriado cada tanto con los mote de «literatura elitista» o «literatura de evasión», su popularidad, su innegable permanencia, parecen indicar el error de sus detractores.

Tal vez la explicación sea sencilla: la literatura de un pueblo no necesariamente es como ese pueblo—o algún sector del mismo—quiere que sea, sino como ese pueblo es. Y el argentino debe haber encontra-



do en este tipo de relatos algo íntimamente ligado a su sensibilidad, porque desde Horacio Quiroga (que publica sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, en 1917) a los narradores más conocidos de las últimas promociones (Di Benedetto, Conti, Moyano, Saer, Castillo, entre otros) siempre gozó de numerosos adeptos.

Podrían arriesgarse respecto a esta devoción unas cuantas hipótesis, pero la más inmediata que se me ocurre es la siguiente: el argentino, ese individuo obsesionado por su esquiva identidad (preocupación que antes o después aparece en casi todos los escritores de este país), al no encontrarse a sí mismo en las laboriosas metamorfosis ciudadanas, se busca en la laceración de lo cotidiano, en el intento de traspasar esa realidad que lo ofusca y entristece. No con propósitos evasivos; más bien por el contrario: como si ensanchando los horizontes de esa realidad pudiera sorprender una región más firme, más íntima que aquella que le niega el conocimiento de su propia naturaleza. Y quizá por ello, los dos grupos literarios de los años treinta (el de Florida y el de Boedo), aunque enfrentados en ardorosa polémica, concluyeron hermanándose con el tiempo en obras que superaban su aparente enemistad. Por lo demás, ciertos caracteres del hombre argentino—su pesimismo, profusamente registrado en el tango; su melancolía: de la que habla Scalabrini Ortiz—le vuelven proclive a desconfiar del tiempo, de las apariencias, del presente... Y de allí a la literatura fantástica hay sólo un paso: en la soledad y en la espera la imaginación se enardece.

Con Jorge Luis Borges (que publica su *Historia universal de la infamia* en 1935), el cuento fantástico alcanza una dimensión inesperada: inaugura un nuevo tipo de ficción. Para ello ha de crear sus propias imágenes: laberintos, dagas animadas, tigres, espejos, evocaciones, libros inexistentes; su propio lenguaje: preciso, laborioso, deslumbrante; sus temas preferidos: la inmortalidad, la simultaneidad de todos los tiempos o la convergencia de todos los espacios, lo infinito. Respecto a esto último, Sábato desliza a través de uno de los personajes de *Sobre héroes y tumbas* (el padre Rinaldini) la siguiente observación: Borges confunde en sus cuentos distinciones más o menos elementales de filosofía. Por ejemplo (señala dicho personaje), en *La biblioteca de Babel*, confunde la noción de infinito con la de indefinido, a partir de lo cual se puede inferir cualquier cosa. Lo que no deja de ser cierto, evidentemente, pero no obstante ser cierto, tampoco deja de manifestar una concepción de Borges respecto a la literatura, y también—sobre todo—, respecto al mundo. En otras palabras: esos juegos pseudofilosóficos, tan frecuentes y polémicos en la obra de Borges, son producto de su escepticismo. El no lo niega: confiesa que de las corrientes filosóficas o de las religiones lo que más le atrae son sus aspectos puramente estéticos. Y en última instancia, del mismo modo que se reconoce conservador por escepticismo, por escepticismo se permite jugar con la filosofía. No sería razonable, por ende, exigirle un grado de rigor, que le haría llegar inexorablemente hasta aquellas doctrinas en las que no cree, o a inventarse su propio sistema conceptual, en el que tampoco creería. Porque si en algo se ha mantenido Borges rigurosamente invariable, es en este escepticismo, que a él le ha permitido, sin embargo, defender a todo trance dos magníficos tesoros: el placer de crear; la libertad de crear.

Con relación al difundido tópico de que Borges es un escritor inglés escribiendo en castellano, creo que conviene hacer notar un detalle que a menudo se olvida: si algo caracteriza al argentino es su malicioso recelo, su desconfianza metafísica.

Pocos años después de la aparición de *Historia universal de la infamia* (recién en la siguiente década se editarían *Ficciones*—1944—y *El Aleph*—1949—), en 1940, Adolfo Bioy Casares—cuya obra y cuya vida siempre han estado estrechamente ligadas a Borges—publica *La invención de Morel*. Borges, su prologuista, dice de ella con su peculiar

estilo: «...; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta». Mallea, a su vez, la juzga una «pequeña obra maestra», y el mexicano Reyes la considera «acredora de la fama». Esta novela introduce—como destaca el prologuista—un género nuevo. La serie de prodigios, que en ella se cuentan, reciben una solución fantástica; esta solución está acompañada de una serie de razonamientos: ambas series están inspiradas en la filosofía idealista. El gran mérito de Bioy Casares consiste en haber logrado una admirable novela de aventuras, en base a postulados que generalmente se creen privativos de la filosofía.

Con *Bestiario* (publicado en 1951), y los relatos que a partir de allí Julio Cortázar irá compendiando en diversos libros, esta corriente afianza su validez e importancia. Algunos cuentos ya clásicos: *Lejana*, *Casa tomada*, *La noche boca arriba*; uno memorable: *El perseguidor*, inspirado en el jazzman Charlie Parker.

Si la eficaz descripción de lo cotidiano es requisito indispensable en el cuento fantástico—para facilitar la intromisión del prodigio—, en Cortázar tal virtud está doblemente desarrollada: la presencia fantástica queda incluida en lo cotidiano, forma parte de lo cotidiano. Cualquier hecho, cualquier circunstancia, por trivial que parezcan, puede tener un misterioso perfil. Desde este punto de vista, habría que mencionar también aquella primera novela (*Los premios*), curiosamente echada al olvido—según parece aun por el autor—, a la que me referiré más adelante.

Como en el caso de Borges, Cortázar inventa un estilo, que ajusta a lo que quiere contar. Se trata de un estilo fluido, lleno de pequeños detalles—un paseo aparentemente intrascendente por lo cotidiano—, juegos de palabras, referencias que van creando en el lector una extraña familiaridad; y de pronto advertimos: esta familiaridad nos ha hecho seguirle por un itinerario imprevisto; hacia un universo que nos resistimos a creer es el nuestro, pero sí, ahí tenemos la prueba: ¿cómo no ha de ser el nuestro si está construido con elementos que conocemos hasta el hartazgo? Aunque no siempre es así, porque en el caso de *El perseguidor*, por ejemplo, ocurre otro fenómeno: intuimos en la música de Johnny, en su vida, un mundo dotado de sus propias reglas, sus claves; no alcanzamos a descifrar, sin embargo, cuáles son esas claves: un muro sutil e inquebrantable se ha levantado en nuestras narices.

Un libro bastante reciente —*Alguien que anda por ahí*— ha confirmado algunas de estas cualidades. De él conviene recordar un cuento particularmente interesante: *Segunda vez*. Sin perder por un momento su calidad literaria, está denunciando algo que ocurre en la Argentina actual. Aunque el corolario resulte un poco infantil, me arriesgo a exponerlo: el relato demuestra la posibilidad de una denuncia literaria que no excluya la imaginación. Frente a este problema, muchas obras se han malogrado.

Dos escritores más para concluir esta semblanza —que solamente pretende mostrar algunas orientaciones—: Marco Denevi y Mujica Láinez. En ambos la historia juega un gran papel. En Mujica Láinez sus cuidadosas reconstrucciones sirven de escenario a su imaginación; en Marco Denevi, los hechos históricos admiten curiosísimas inferencias (siempre provistas de un gran sentido del humor).

Estas orientaciones habrán de insinuar en escritores más recientes un rasgo que señala Luis de Paola (en una selección editada en 1977): «Pese a sus naturales diferencias, hay un punto en que casi todos los nuevos escritores argentinos se congregan: la realidad, a menudo brutal, se entrecruza con lo fantástico en sus obras de ficción.»

#### LA ILUSION OMNICOMPRESIVA

En 1940 Leopoldo Marechal publica su primera novela: *Adán Buenosayres*. La crítica se llena de estupor: ¿qué clase de disparate es este? Julio Cortázar, bastante joven entonces, la defiende apasionadamente. El hecho no parece casual.

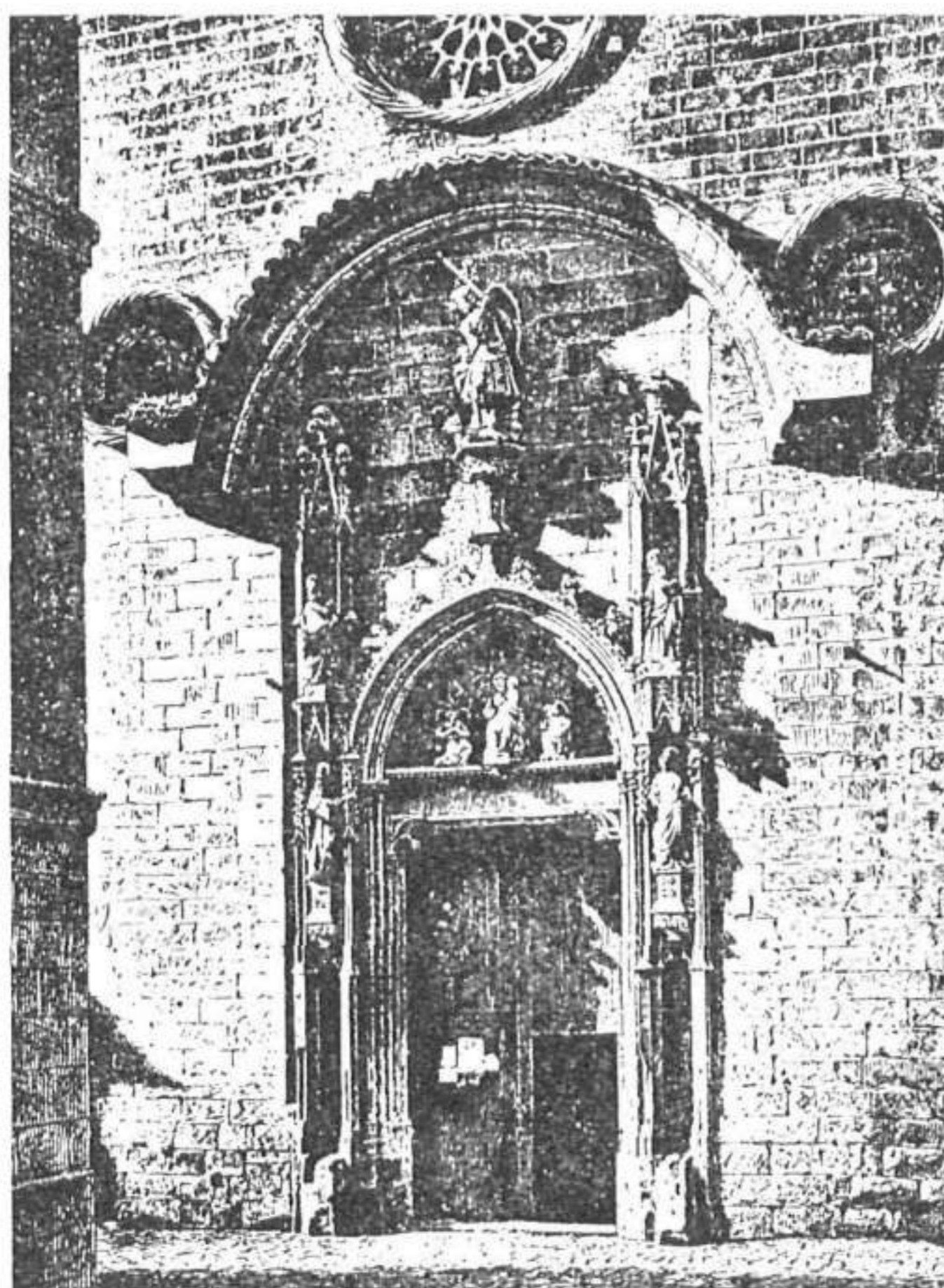
Es esta obra un inmenso fresco donde vemos al argentino—sobre todo al porteño—haciendo palpar un Buenos Aires cosmopolita y pintoresco; lo vemos descender a los infiernos de Schultze (el astrólogo), donde repetirá indefinidamente sus tics ciudadanos; lo vemos librando, a través de Adán, su lucha metafísica, donde ángeles y demonios disputarán su alma. En cada uno de estos planos descargará Marechal una región de su propio espíritu: en el primero su ardoroso lirismo; en el segundo su capacidad para la sátira (advirtiéndolo, sin embargo, en el prólogo, que gracias al «humorismo angélico» —según denominación de Adán— «también la sátira puede ser una forma de caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres»; descargará, por fin, en el tercero, sus intuiciones metafísicas.

Siete libros integran esta alegoría del universo visto desde Buenos Aires; más de setecientas páginas en la edición que tengo en mis manos. El contrapeso de semejante longitud es ese benévolo y mordaz «humorismo angélico», que convierte la novela en una de las piezas más encantadoras (aunque complicada, claro) de la literatura argentina.

Con este libro nos encontramos ante un nuevo punto de partida: volvemos a la cuestión inicial, la de la identidad esquiva, la del desarraigo. Frente a ese agresivo pragmatismo, del que también hablaron Gálvez y Arlt, Marechal le hace decir a Adán: «Soy un argentino en esperanza.» La esperanza consiste, aparentemente, en encontrarse a través de esa visión totalizadora.

Ese mismo año (1948) de la publicación de *Adán Buenosayres*, Ernesto Sábato da a conocer *El túnel*, aquella novela breve exaltada por Camus y por Greene. El hecho no vendría a cuento si se considera esta obrita en sí misma; se justificaría, en cambio, su mención si consideramos de manera unitaria la narrativa de Sábato (como un extenso argumento que comienza en *El túnel* y concluye en *Abbadón*).

En 1960 Julio Cortázar (cuya defensa de Marechal parecía indicar que consideraba digna de elogio una novela trabajada en diferentes planos) publica *Los premios*. También él acude a este recurso: al desarrollo lineal, anecdótico —que congrega a un variado grupo de integrantes de las distintas clases argentinas, contando sus relaciones mediante una idea sencilla pero eficaz—, le añade lo que el mismo Cortázar define como «una suerte



de supervisión de lo que se iba urdiendo o desatando...». Se trata de los monólogos poéticos de Persio: un lenguaje que —según el autor— sugiere otra dimensión, o en términos más humildes: «apunta a otros blancos». Persio es un poeta y un astrólogo (¡curiosa devoción a los astrólogos!: primero Arlt, después Marechal, ahora Cortázar); su visión es la visión de Cortázar; su universo es el universo hermético de la novela; lo que cuenta es la misma novela, narrada desde el interior del hecho de su creación; su conciencia es una conciencia omnicomprendensiva dentro de la novela: su síntesis ontológica.

Pero creo que es en 1961, con la publicación de *Sobre héroes y tumbas*, cuando este tipo de literatura alcanza su más ambicioso exponente. Porque, consideremos o no las tres novelas de Sábato como una o varias novelas, *Sobre héroes y tumbas* es en sí un terrible universo: los pasos envolventes de una conciencia tentacular. También aquí esta conciencia se manifiesta a través de uno de sus personajes: el contemplativo Bruno. No conforme con lo cual, en *Abbadón* Sábato se incluye como personaje, con lo cual el creador se ve limitado, metido en la creación, en el pensamiento rector, que hacia el final del libro —luego de innumerables exploraciones— se devorará a sí mismo, precipitándonos en el más horrible caos. Sin embargo, lo hará después de haber desarrollado una gigantesca metáfora (en el sentido en que Sábato concibe la metáfora: acción de alumbramiento —no de deslumbramiento— de las capas más profundas de la realidad): la metáfora de un universo que se desmorona, que excluye la voluntad del hombre, y le empuja a su disgregación.

Desde luego que, respecto a este tipo de novela, no es posible hacer la fácil predicción de supervivencia —a través de otros narradores, quiero decir— que hicimos hablando del relato fantástico. Suponer la aparición de un nuevo «demiurgo» en la novela argentina sería tan insensato como excluir semejante hipótesis. No obstante, se me ocurre que con *Abbadón* se cierra —en algún sentido— un ciclo de la narrativa argentina.

#### DOS REFERENCIAS FINALES

Hasta aquí he omitido cuidadosamente toda alusión al legendario Macedonio Fernández. Las razones son sencillas: su influencia personal es holgadamente superior a la obra que nos ha legado (al menos si juzgamos esta obra desde la literatura). Sus *Papeles de reciénveni-*

do o *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, por ejemplo, no parecen justificar —a pesar de su ingenio— el haberse convertido en una especie de mito entre los escritores porteños. Según Borges, jamás trabó él conocimiento con un gran conversador tan lacónico como Macedonio: sus pausas, silencios y miradas debían ser, sospecho, por lo menos tan elocuentes como sus medidas palabras. Su obra, vista a distancia, le parece a Borges demasiado «intrincada e inextricable». Sus ideas no cuajaron en una labor literaria fecunda, pero ahí sigue instalado en la memoria de viejos escritores y, seguramente también, escondido en sus obras. Quizá ocurrió que Fernández no era un literato con preocupaciones metafísicas, sino un metafísico con una preocupación literaria particular (esto último me fue sugerido por Pedro Ballester, un estudioso argentino): perseguir un lenguaje literario-filosófico nacional, que arrancara a la filosofía argentina de su estado embrionario. Si hasta entonces el pensamiento argentino sólo logró expresarse a través de la literatura, por carecer de un lenguaje propio, Macedonio Fernández aspiró a seguir el camino inverso: extraer de la literatura las herramientas expresivas que permitieran algo aún hoy inconquistado: transformar el «pensamiento argentino» en la «filosofía argentina».

La segunda referencia es una lectura reciente: *El cerco* (1977), de Juan Carlos Martini. Se trata de un narrador joven —aunque ya conocido por libros anteriores— y de una novela corta. En ella encuentro las virtudes consignadas respecto al cuento *Segunda vez*, de Cortázar: la calidad literaria, la imaginación —medurada, exacta— zambulléndose en la dolorosa realidad actual. Detrás, un sutil planteamiento metafísico: la violencia, la muerte, conducidas por fuerzas que operan al margen de la comprensión del protagonista —Stein—, van quebrando su seguridad, su voluntad, su libertad de elección; reduciéndolo, empujándolo a la impotencia y a la complejidad. Un cerco progresivo, inexplicable, aunque regido siempre por un oculto poder, concluye sumiéndolo en la desesperación. El estilo es parco, minucioso, lineal, ajustado a esa realidad inexorable que describe: a esa realidad que ha sido la realidad —la locura— de los últimos años en Argentina.

El cuento de Cortázar y la novela de Martini me parecen hechos venturosos: casi la inauguración de un flamante sendero.

## “ESPADAÑA”, DE PUNTA A PUNTA

(Al margen de una reedición fascimular)

### UNA AFORTUNADA OCURRENCIA

Gonzalo Torrente Ballester ha dicho hace poco que lo que hace falta es gente a la que se le ocurran cosas, es decir, no atendida a las habas contadas del conformismo y a la espera del maná del Estado. En 1944, cuando crujía mucho la posguerra y una guerra mundial a las espaldas, ese instinto de la ocurrencia tuvo que ver directamente con el hambre física y el hambre intelectual, dos necesidades que aguzan el ingenio. Mientras unos trataban de reconstruir lo abatido durante la lucha feroz, otros procuraban poner en pie, asimismo, los destrozos incalculables de una situación donde las expresiones del espíritu, digamos ampliamente, se hallaban sometidas a cuarentena.

Por entonces surgió *Espadaña*, revista de poesía y crítica, igual que otras, y aún escasas, publicaciones a cargo de un grupo, señales de alerta, con diversos signos, llamadas de SOS para indicar que no todo se hallaba muerto. En el León de la catedral gótica —flecha alzada en el aire transparente— y del Quevedo aherrado, se hizo realidad una empresa literaria que tuvo vida, entre mayo de 1944 y enero de 1951, a través de 48 números que constituyen una materia indispensable para documentar y entender un período de nuestra poesía.

Urge recordar a los hacedores del empeño: Antonio González de Lama y Luis López Santos, sacerdotes ilustrados; Victoriano Crémer, tipógrafo, de procedencia anarcosindicalista; Eugenio de Nora, estudiante, entonces residente en el Colegio Mayor Cisneros, de Madrid. Junto a éstos y principales animadores, debe citarse a Luis López Anglada, militar y poeta; José Castro Ovejero, que hizo el siempre delicado trabajo de administrar unos fondos más bien nominales; Eloy Terrón; José Vega Merino; J. L. Leicea; R. S. de Castro; J. Rodríguez y, en la etapa final de la revista, como precisa Nora, Antonio Gamoneda y Antonio Pereira. En la etapa inicial, junto a López Santos, es obligado poner el nombre del catedrático Manuel Rabanal, así como los de Josefina Rodríguez y Pilar Vázquez Cuesta, a las que Crémer cita. Esta es la nómina de fundadores y más cercanos colaboradores.

*Espadaña* cumplió con creces una función decisiva desde su ámbito provincial, proyectada de inmediato al de la España del hervir lírico. Cuando entra en la historia, a la vez que el siglo se doblaba por su mitad, entra también en la mitología que, según costumbre, el tiempo se encarga de acrecer. Aquellos papeles salidos de la *Imprenta Casado*, Legión Cóndor, 3 y 5, donde Victoriano Crémer trabajaba, supondrían una referencia imprescindible para encuadrar lo que sucedió poéticamente en los años más duros de una colectividad cogida entre dos fuegos.

Esa misma circunstancia, traducida en su incorporación al interés de los estudiosos, fue creando, al hilo



de la mitología, una imagen hecha y con aire de convertirse en definitiva. *Espadaña*, rival de *Garcilaso*, el Atlético y el Madrid de la contienda del verso. La poesía comprometida frente a la poesía evasiva. Gran y continuo *derby*, etcétera. Bien es verdad que algunas aproximaciones, apoyadas en la verdad de los textos, permitían poner en duda ese lugar común (por ejemplo, la atenta auscultación de Víctor G. de la Concha o de Fanny Rubio). Pero tales esclarecedores trabajos no dejaban de ser muy fragmentarios y, por supuesto, limitados al terreno de los especialistas.

Hasta que aquella ocurrencia de 1944 fue a enlazar con la de emprender la reedición facsímil de la revista. Fuera hipótesis, aunque éstas, claro es, puedan seguir siendo mantenidas. Las 1.060 páginas de este volumen (\*) invitan a *coger el toro por los cuernos*, a dar o quitar la razón a quienes sostuvieron tales o cuáles ideas sobre el contenido y la significación de la obra espadañista.

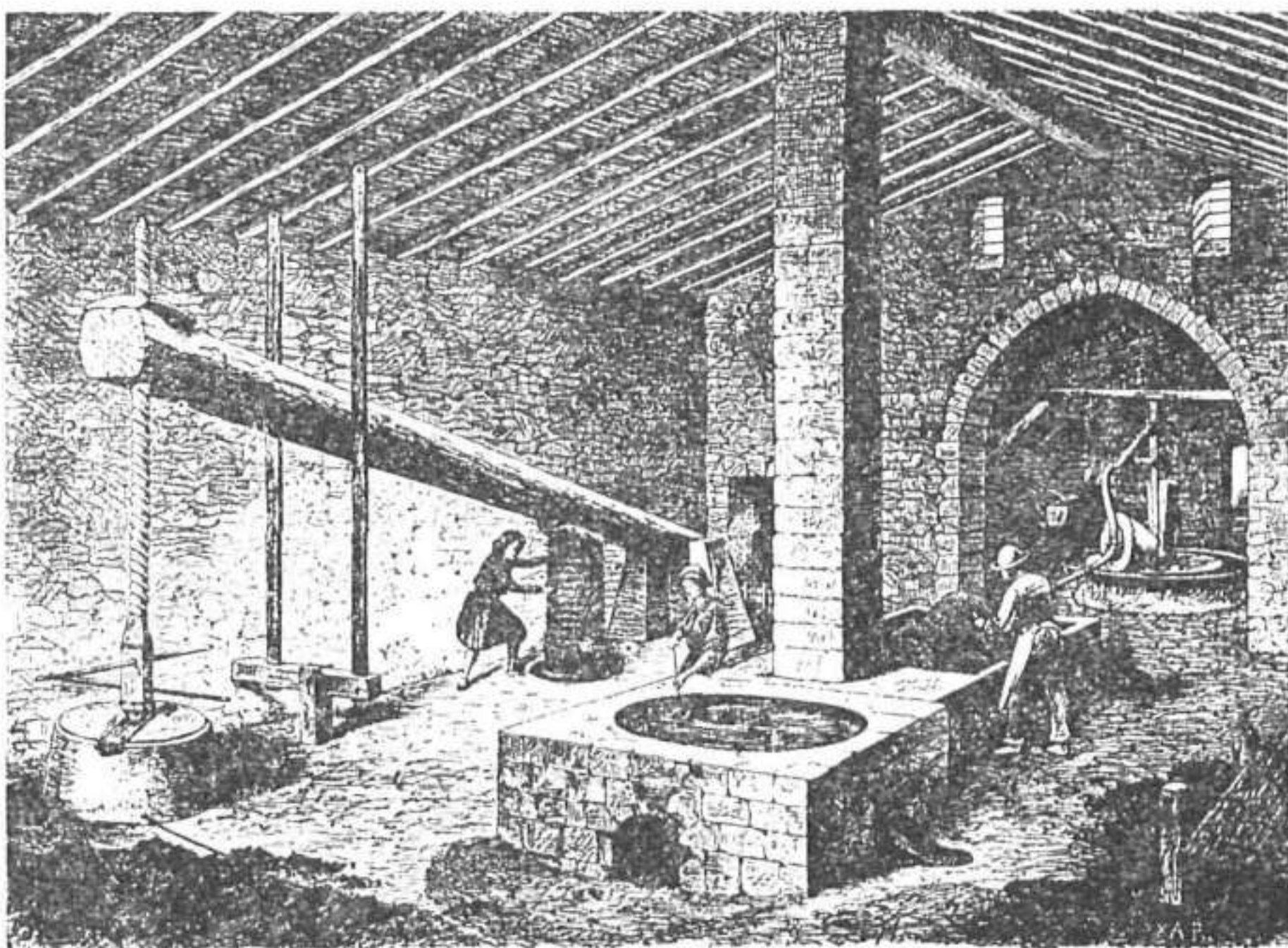
Lo que fue ésta, su letra inamovible, se halla aquí de forma abrumadora, por su volumen y por el alcance de la misma. Ahora, al fin, nos es dado comprobar, número a número, la trayectoria de *Espadaña*. Este libro monumental apareció en 1978, y es sorprendente que hasta el día no haya obtenido la resonancia que sin duda merece. Pero esa es otra cuestión.

#### LOS TESTIMONIOS DE NORA Y DE CREMER

Naturalmente, no bastaba imprimir con absoluta fidelidad el *corpus* de *Espadaña*, sino que eran precisas algunas explicaciones de cara a la historia y a la claridad de la intención de los responsables de la revista. Treinta años después, la perspectiva propende por fuerza a la objetividad.

Eugenio de Nora, que tenía en 1944 veinte años, abre el turno de los preliminares firmados. Y, a toque pronto, alude a la situación española de aquellas difíciles calendas: *De lo que se trataba era... de vivir. De sobrevivir, para ser más exactos, en un medio cerradamente hostil*. Primera de las motivaciones para actuar con el instrumento, tan frágil siempre, de los poemas y los comentarios críticos, en las también regiones devastadas de la literatura.

(\*) *Espadaña* (revista de poesía y crítica). Espadaña editorial. León, 1978. 23 x 29 cm. 1.062 págs.



Nora cree conveniente ir en seguida al nudo del tema, y dice: *Si aceptamos, por ejemplo —como tantas veces se ha hecho—, que Espadaña surgió frente a Garcilaso, dejamos pasar una verdad a medias, trivial y anecdótica (nuestra irrupción, en efecto, en mayo de 1944, tiene lugar exactamente un año después de iniciada la publicación de Garcilaso, y en abierta disensión con lo que ésta significaba). Pero, por una parte, las manifestaciones de desacuerdo son anteriores, y podían haber tenido otros cauces (de hecho empezaron ya en Corcel, de Valencia, y en Cisneros, revista del Colegio Mayor en el que, llevado por mi paisano González Álvarez, habitaba yo entonces); y recíprocamente, todo lo que aflora en las páginas de Garcilaso existía ya años antes, y habría suscitado, sin esa revista, la misma o parecida reprobación. No se trató, pues, de un enfrentamiento de revistas, ni de grupos poéticos agrupados en torno a ellas. El debate, al final de las ideas, era el de la inacabable controversia entre poesía alusiva, halagadora, formalista, elaborada por poetas-artifices, y poesía de contenidos, comprometida, expresionista, patética: concorde (pensábamos todos) al tiempo en que vivíamos.*

Puede la controversia continuar, pero Nora precisa hasta el límite su juicio. Según él anticipa, antes de caracterizar a cada uno de los integrantes del impulso que determinó *Espadaña*, *no empezamos formando, ni llegamos a formar nunca, un grupo homogéneo y compacto*. Y, en verdad, resulta sorprendente que dos clérigos conservadores; un obrero que había sufrido prisión en San Marcos, como acaba de contar detalladamente en un libro; un joven estudiante de origen campesino, un militar y un catedrático de ideas nacionalistas, etcétera, coincidieran en la puesta en marcha de un objetivo decididamente antioficialista, aunque esta nota no fuese la de mayor relieve. *Unico enlace: el amor por la poesía.*

Ese amor, a prueba de disensiones, producidas a lo largo de siete años, se unía a la voluntad del logro de una suerte de rehumanización poética mediante la síntesis de fondo y forma. Nora traza el esquema de *Espadaña* en cinco puntos: 1) *existencia de una reflexión constante acerca de la poesía*; 2) *apreciación crítica de los libros más significativos*; 3) *carácter parcial, comprometido y combativo de la actividad y preferencia por el verso libérrimo*; 4) *conciencia clara de enlace con lo mejor de los poetas del 27*; 5) *apertura a Europa*. Y en resumen: *clima existencialista, primacía de la moral sobre la estética y voluntad de poesía social, pero también de clasicismo.*

El prólogo de Victoriano Crémer, donde se trasparece el cálido brío que le es habitual, se apoya en detalles muy concretos. Y así recuerda que *Espadaña* empezó a nacer en la tertulia que se reunía en la Biblioteca de Azcárate, frente a la catedral. *Todos podíamos ser incluidos, sin excesivas reservas mentales, entre la agitada especie de los inadaptados*. A propósito de ello, no admite el concepto del desarraigo debido a Dámaso Alonso. Crémer empezó por obligarse a componer gratuitamente la revista, lo que le convertiría en director real de la publicación. También, como acabamos de ver en Nora, afirma que *en ningún caso cabe sostener por más tiempo la idea simple de que Espadaña se pudiera haber creado como mera publicación opositora a Garcilaso... El grupo carecía de información sobre la revista madrileña.*

Hay un punto de máximo interés que Crémer aborda: el de la estrategia, a base de incorporar eclesiásticos de subida consideración en el medio para conseguir

que la revista pudiese ser autorizada. A la hora de solicitar el permiso, éste fue extendido a nombre de Eugenio de Nora, colegial en el Cisneros desde 1942. Con viva prosa, y como si los hechos hubieran ocurrido ayer mismo, el autor de *Caminos de mi sangre* describe el proceso espadañista, las enormes dificultades de su desarrollo y los cambios, por mor de las personas o de las ideologías, que desembocaron en el trance final: Lama, Ovejero y el propio Crémer solos frente al peligro, ya inminente, tras el experimento de *poesía total* y el de *poesía social-presencia* de Celaya y de Juan Martínez, o sea Nora, polemizados por don Antonio, el cura encargado de la crítica.

El nombre de la revista fue votado democráticamente y obtuvo la victoria el que había propuesto Crémer, quien deja dicho: *Espadaña era tanto —y lo es en su permanencia impresa— un modo de entender la cultura que convenía al hombre de nuestro tiempo, como una forma de participación en la vida misma, aunque desde posiciones de tensión de signo distinto al predominante. Y remacha: Ni poesía social, ni tremendismo, que fueron y son —hasta que Dios quiera— las tendenciosas calificaciones con que los oscuros moradores de la Casa de la Culpa intentaron cubrir el claro y terminante humanismo, o, si se prefiere, rehumanización de la cultura y de la vida, sobre todo después de un período desintegrador como el que los españoles y el mundo habían sufrido en la más amplia y bestial de las confrontaciones.*

#### ANTONIO GONZALEZ DE LAMA, CRITICO EN ESTADO PURO

El padre Lama, lector de Maritáin y Bergson, afín a ciertos predicados de la revista *Cruz y Raya* y su personalismo cristiano, no creía en los poetas que hacen la crítica de los poetas, por entender que éste era un modo de contemporizar. De su pluma partió el anuncio de *Espadaña* y sus orientaciones. El artículo *Si Garcilaso volviera*, aparecido en el número de *Cisneros*, en 1943, puso la mecha de una actitud que iba a producir ruido, fuego y humo. Cuatro números de *Garcilaso* son pretexto de sus palabras. Tras reconocer que estamos ante una gran época para la lírica y que el nombre del poeta toledano es buen signo para presidir el verso joven, en un nuevo Siglo de Oro, recuerda cómo ya antes de 1936 se dibujaban dos líneas muy visibles: la clásica y la romántica, en versiones renovadoras, y la segunda con el superrealismo a modo de salida natural.

González de Lama advierte que, siete años más tarde, esos rumbos siguen estando en línea. De un lado, *Gerardo Diego, Rosales, Vivanco, Adriano del Valle*, a quienes siguen, más o menos, los del nuevo trinar. Pero —y ahí le duele a González de Lama— *la tendencia romántica, que tiene entre nosotros un excelente cultivador y maestro en Aleixandre, está bastante olvidada en Garcilaso. Y, sin embargo, hay que esperar de ella más que de cualquiera otra.*

Ante la amenaza de un academicismo sin academia, el crítico no duda en hacer una formulación a la medida de su deseo: *Por eso, es apetecible hallar en la poesía moderna un poco menos de forma y un poco más de vida. Menos metáforas y más gritos. Menos perfección estilística y más vibración anímica. Vida, vida, vida. Que, sin vida, todo está muerto (axioma de Perogrullo). Lo conveniente es fundir el impulso romántico y, por ello, rebelde, con el impulso clásico.*

*Puede volver Garcilaso. Pero me parece que, hoy por hoy, no tiene nada que hacer... Si Garcilaso volviera, yo no sería su escudero, aunque buen caballero era.*

Nora y Crémer aseguran que *Espadaña*, un año después de este escrito, no fue, simplemente, una reacción contra *Garcilaso*, un episodio de la rebelión de las provincias contra Madrid, según la idea orteguiana, pero el caso es que el artículo de Lama, reproducido al frente de esta edición, tiene muchísimo de arranque del movimiento decidido a frenar la expansión garcilasista. Lama conocía bien los efectos de ésta. Crémer da por sentado que el grupo leonés no tenía suficiente información sobre la revista matritense. Empieza el baile de las confrontaciones.

Desde el principio resulta claro que el padre Lama, con sus editoriales y con sus críticas a obras concretas, se erigiría en señalador. Para empezar, o sea, en el número uno, plantea una pregunta de aquí te espero: *¿Qué es la poesía?* Y la contesta: *Pobre de aquel que intente definirla. Y más desdichado aún aquel que logre definirla. Porque la poesía no se define. La poesía es.*

A mí no deja de parecerme curioso, tras estos juicios, que el poeta extranjero al que *Espadaña* presta inmediatamente atención es *Paul Valery*, representante de una lírica sin gritos. Gesto antidogmático. Es expresivo, además de coherente, que el crítico titular dedique su comentario a la nueva poesía de *Dámaso Alonso* y, en seguida, a *Sombra del Paraíso*. Los del 27 renovados van a ser maestros de esta hora, desviando, lógicamente, la atención hacia la obra de los discípulos del 27 sin renovar. La apuesta es por los románticos, lo que no quiere decir que la revista cierre el paso a quienes no lo son.

González de Lama arriesga lo que haga falta. *No tenemos una crítica digna de tal nombre.* Hace la salvedad de *Dámaso Alonso*, pero le reprocha que eluda los juicios de valor. Otra vez, al ocuparse de la poesía religiosa, observa que ésta no ha existido entre nosotros desde la muerte de Calderón (?). Declara que la poesía actual que él prefiere es la que implica pasión y misterio, y casi al punto elogia a Pérez Clotet. La muerte de Paul Valery —ni pasión ni misterio, por descontado— le dicta una encendida loa. El clasicismo mediterráneo tiene sus derechos.

Ante otra clase de clasicismo, la opinión del padre es muy distinta. Así, *Dionisio Ridruejo* motiva un comentario donde nada hay salvable. Este *palo* se reproduce a propósito de *Del campo y soledad*, de *García Nieto* —véase número 21—, aunque, página con página, el poeta asturiano publique *Medianoche ante la puerta cerrada*, donde la muerte es protagonista y no en forma de décima o soneto. *Hidalgo* y *Maruri* son juzgados de forma positiva.

El número 22 incluye una nota de condolencia por la suspensión temporal de *Garcilaso*; incluye un original de *César Vallejo* y un elogio de *Las Flores del Bien*, de *Pemán*, que firma Crémer.

Pero continuemos con la tarea de Lama. La antología hecha por *Alfonso Moreno* le merece abundantes objeciones. Observa que, en *Alegría*, de *José Hierro*, premio Adonais 1947, los poemas son *todos breves, todos como si estuvieran sin terminar*. En cuanto a *Los años*, de *Maruri*, resulta un libro monótono y pesado. Considera que *Ricardo Molina* —autor de *Elegías de Sandua*— es un poeta interesante, pero le reprocha sus asomos de vulgaridad y sus caracteres de poeta menor. A *Corimbo*, premio Adonais 1949, le dedica un vapuleo a la antigua usanza, lo mismo que a *Dama de*

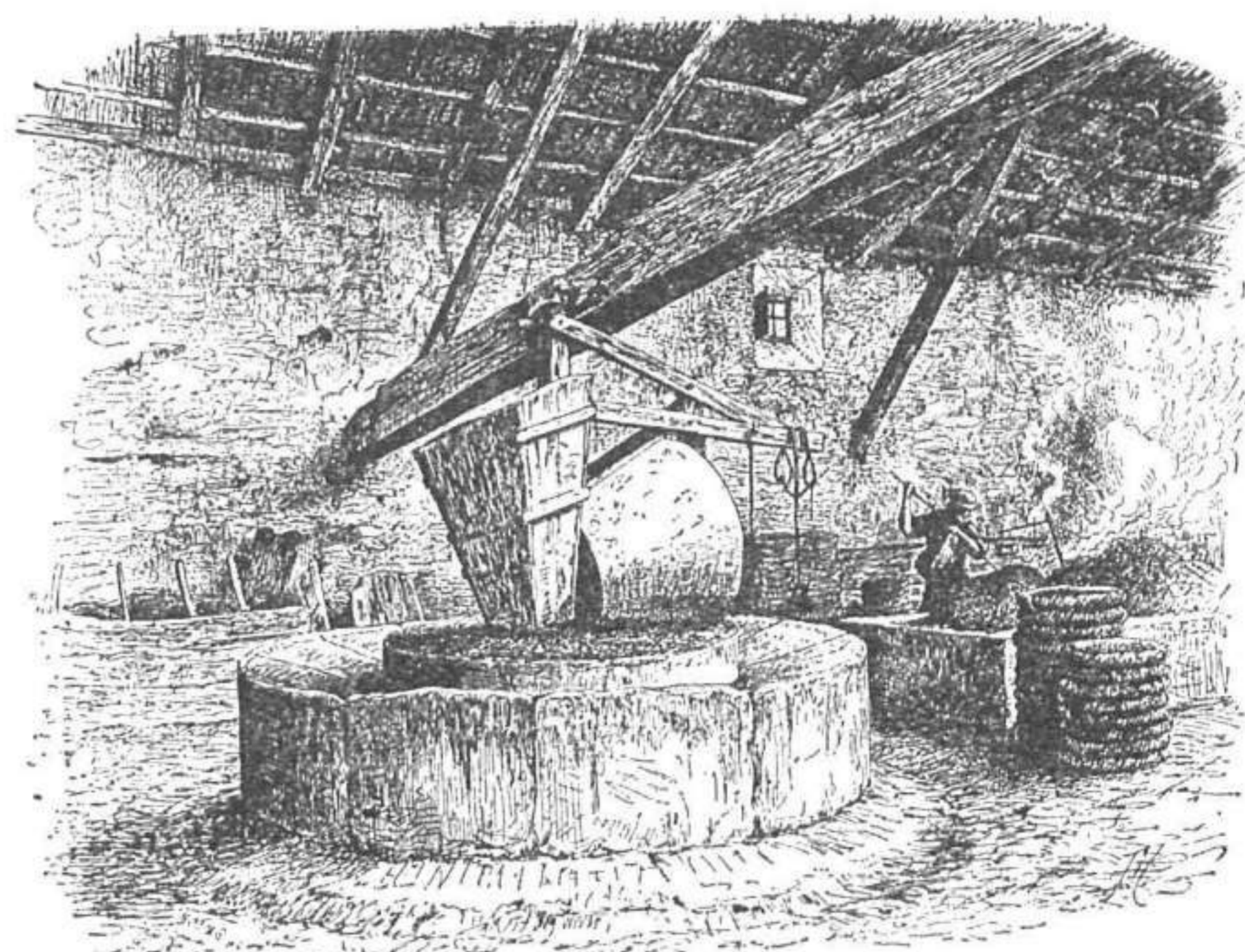
soledad, premio Adonais 1950. Siguiendo con este tema, que no era precisamente de su devoción, da su asentimiento a la poesía de Ruiz Peña y rechaza del todo la de Garcíasol. (Se refería a *Vida del poeta y Defensa del hombre*.)

Lama suele mostrarse coherente respecto a sus propios postulados, si bien no libre de algunas fobias. Considera que hay que exigir a quienes han demostrado sus buenas cualidades y, en este sentido, es necesario entender las críticas decepcionadas a libros de Rafael Montesinos y Rafael Morales. Entiendo que el padre Lama cometió un grave error: comentar las obras de los poetas de la revista—Nora, Crémer, López Anglada—, pues esa dependencia le hacía comprensiblemente parcial. Hay que poner en su columna positiva el hecho de ocuparse de Emilio Prados y Juan José Domenchina cuando los poetas del exilio estaban aún en la zona de sombra absoluta. Su contribución al experimento de *poesía total* fue escribir sendos y atinados artículos sobre *La casa encendida*, de Luis Rosales, y *Escrito a cada instante*, de Leopoldo Panero. Intervino en la polémica sobre la popularidad de la poesía, iniciada por Juan Martínez, enfrentándose a lo argumentado por éste, y su última muestra de crítico veraz fue un duro juicio sobre *Las cosas como son*, de Celaya.

Iba siempre al grano de la valoración, sin regodeos estilísticos ni alardes de ensayista. Era más bien de la escuela de Menéndez Pelayo, pero dentro de algún talante liberal. *Espadaña*, sin sus notas, editoriales y críticas no hubiese tenido el signo que tuvo, iniciado, como ya se dijo, en *Cisneros*, publicación oficial y madrileña. Lama bajó de este modo, o le bajaron, desde la paramera leonesa para dar su voz de alertamiento. Buena táctica la de quienes le proporcionaron el modo de ser adelantado de una nueva actitud. En uno de los últimos números de la revista se alude a un libro inédito de poesía del padre Lama. ¿Qué ha sido de ese original? Al cabo, pese a sus sabidas afirmaciones, era un poeta quien analizaba a los poetas. Tener el valor de dar aire a su verdad es siempre una excepción, aunque las sentencias, a veces implacables, del que no se privaba de este gusto y deber fueran, en algunas ocasiones, muy discutibles. Se atrevió a ir ofreciendo una antología de la poesía de entonces que algunos tomaron como una ofensa a ellos—no incluidos, claro—e incluso a sus progenitores.

#### LA TRAYECTORIA DE ESPADAÑA

Entrar en el examen pormenorizado de los cuarenta y ocho números de la revista sería una tarea aquí y ahora imposible, pero sí cabe anotar y valorar algunas cosas contenidas en ese trayecto de casi ocho años. Abrió el camino un poema en tercetos blancos que lleva el título de la publicación y fue escrito por Crémer, aunque no figure a su pie ninguna firma. El poema inaugural es de Vicente Aleixandre. El segundo, de Gerardo Diego. Tras estos apoyos magistrales, Crémer insertó una prosa—*España limita al Este...*—, que vale por otro manifiesto, cuya conclusión resulta muy indicativa: *Va a ser necesario gritar nuestro verso actual contra las cuatro paredes o contra los catorce barrotes soneteriles con que jóvenes tan viejos como el mundo pretenden cercarle, estrangularle. Pero nuestro verso, desnudo y luminoso. Sin consignas. Y sin necesidad de colocarnos bajo la advocación de ningún santón literario: aunque se llamen Góngora o Garcilaso.* (Si esto no iba por los de la llamada *Juventud Creadora...*) El conjunto de



poetas franceses integra a Valery, Claudel, Supervielle y Cocteau. Sensata manera de no asustar. Sigue un poema de Nora y, a seguido, un trabajo de Luis López Santos, más teorizante, por lo común, que Lama. La última línea reza así: *Poesía—creación—y Crítica. Dos ruedas que también las provincias queremos mover.* La adscripción a *Espadaña* de este crítico y sacerdote no duró mucho. Este número se completa con *Poemas granadinos*, de Manuel Rabanal, y *Con paso seguro*, de José Félix de Vega, y lo cierra *Tabla rasa*, una sección fija y anónima, cuyo primer texto es una humorada impresión sobre *Canciones del suburbio*, de Pío Baroja.

La estructura de estos papeles poéticos varió muy poco. Según Eugenio de Nora cabe establecer cuatro etapas en su desenvolvimiento. La primera abarca diez o doce números. En efecto, como dice el autor de *Cantos del destino*, se nota mucho en ella el pensamiento de Lama. A mi entender, se notó siempre, en uno u otro sentido. La segunda, o de plenitud, abarca desde 1945 a 1949 (números 12 al 18) El ensayo de *poesía total*—del 39 al 43—merece que nos detengamos en ese período. *Poesía—define José María Valverde—que sin perder nada de las conquistas de la técnica poética y del prodigioso aguzamiento de las dimensiones particulares de sensibilidad, inteligencia, etc., logrados por los que, en un sentido muy amplio, llamamos los ismos, comience por arrancar del hombre entero, dado en la palabra entera, sin eliminar ni abstractar nada de lo contenido en su fluir real.*

Los colaboradores de la entrega que abre esta etapa fueron, aparte de Valverde, José Luis Aranguren, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Lama, Nora y Crémer. Incluyó también cinco poemas de *Unamuno*, un cuento de *Felicidad Blanc* y un poema de Pablo Antonio Cuadra. Es aquí donde se insertaría el famoso recuadro de homenaje y recuerdo de César Vallejo. En este mismo número apareció una *Carta abierta a Victoriano Crémer*, de Gabriel Celaya, origen de la polémica sobre el prosaísmo y la poesía para el pueblo. Sin duda *Espadaña*, consciente de que era precisa una evolución acorde con el espíritu del tiempo, quiso reflejar dos fenómenos entonces en carne viva: la presencia del grupo nuclear de la *Generación del 36* y el giro inminente de la poesía socializada. Atender a ambos frentes quebró la línea antes mantenida, precipitando que la revista desapareciera pronto entre discusiones de sus propios protagonistas—Nora, Lama, Crémer.

El número 48, como el primero, incorporó a Vicente Aleixandre. ¿Ha sido apreciado el influjo, subterráneo o expreso, de nuestro más reciente Premio Nobel en la aventura de *Espadaña* y en otras semejantes? Téngase por gesto de fidelidad aparecer en la hora primera y en la postrera.

Que *Espadaña* no fue hecha por un grupo homogéneo se demostraría, especialmente, en lo que fueron sus estertores. Estaba lejos el propósito de Lama—fundir clasicismo y romanticismo—desbordado por la realidad. La rehumanización empezaba a denominarse poesía comprometida, al término del túnel de los años cuarenta. Poemas de *Neruda* y *Miguel Hernández* atestiguaron un deseo inconfundible de ensanchar los límites habituales y de caminar en una dirección favorable a la corriente, aunque esos poetas fuesen aún *malditos*. *Espadaña* sucumbió cuando no poco de lo que propugnaba iba a ser el pan nuestro de cada día. Los adelantados suelen pagar su atrevimiento con el sacrificio.

La lectura de esta revista fundamental—propuesta y

cauce—se carga de mayor interés en los textos críticos que en los poéticos. Así lo pienso y así lo estampo. Aunque dimitido de la dirección colectiva, por causa de un soneto de *Blas de Otero*, la figura del padre Lama se extiende, de principio a fin, como mantenedor de unas ideas sobre la poesía y aplicador, casi siempre riguroso, de las mismas. Junto a él, un esfuerzo formidable: el de Victoriano Crémer, manual, dinámico y creativo.

La contextura de *Espadaña* fue imitada. Supuso, por tanto, una lección. Sería muy conveniente que, por ejemplo, *Garcilaso* y *Cántico* tuvieran la fortuna de ser objeto de una edición facsímil. Es el modo de contrastar lo que se piensa, a distancia de años, y lo que es. Las especulaciones caprichosas se disuelven con la letra exactamente reproducida.

En el número 48, *Espadaña* deseaba a sus lectores y favorecedores un feliz año 1951. Esto se llama morir sonriendo.

JIMENEZ MARTOS

## KATHERINE MANSFIELD OTRA VEZ

«Mi espíritu tiene una sensibilidad excesiva que recibe todas las impresiones», dice de sí misma Katherine Mansfield.

Hace bastantes años los lectores españoles leían los cuentos cortos de Katherine Mansfield y comentaban la lírica sutileza de *The Garden Party* y el patetismo fugaz del evanescente relato. La imagen del peral que mueve sus ramas floridas en la primavera, el jarrón de lilas, la taza de té, el viento en la noche, una sonrisa entrevista, impresionaban la sensibilidad de un lector que todavía no estaba deformado por el lanzamiento de los *best sellers*.

Katherine Mansfield era como una flor exquisita, como un Chejov inglés, al decir de los críticos, aunque el tópico de la comparación podría destruirse, ya que Katherine Mansfield es brevísima, sucinta, y en Chejov la profusión es predominante. Entonces alguna joven escritora española deseaba escribir como Katherine Mansfield. ¡Parecía que aquellas impresiones eran tan fáciles!

La afinidad de la sensitiva Katherine Mansfield con los poetas daba un tratamiento poético a su prosa. Apenas si había argumento diestro o artificioso ni incidentes violentos; todos los relatos de la autora, aparentemente, estaban hechos de pequeñeces. Matices tenues del sentimiento traspasaban los relatos en su dramatismo oculto, como pequeñas puñaladas. La finura expresiva, el diálogo brevísimo y rápido, exclamativo, coloquial, hecho de las naderías diarias, hacían que alguna vez el lector se preguntase: ¿esto es todo?

Katherine Mansfield era autora de interiores y de jardines vistos desde una ventana. En ella había reminiscencias de un esteticismo prerrafaelista depurado, de un incipiente simbolismo, y si Azorín hubiese sido inglés, diríamos que era azoriniana, por el amor a las cosas menudas y la claridad diáfana de su lenguaje.

Exquisita, delicada, femenina, aunque su biografía nos desconcierta por su complejidad, toda su literatura está formada de toques impresionistas, casi puntillistas, y tanto sus cuentos como sus car-

tas, diarios y apuntes tienen algo del *hai-kai* japonés. Penetrante y clarividente—Bertrand Russell decía de ella que le interesaba más su mente que su corazón—, Katherine Mansfield posee una fina ironía, diríamos humor idealizador, que la lleva a decir en una de sus cartas, al final de su corta vida: «Aquel día empecé diciéndole cuán poco satisfecha estaba con la idea de que la vida tiene que ser fatalmente inferior a lo que nosotros somos capaces de concebir», y más adelante: «He renunciado. Esto no es lo que quiero. Si esto es todo, entonces la vida no vale la pena de ser vivida.»

Inteligente e inescrutable para algunos, la que se considera «primero escritor y mujer después», Katherine Mansfield, a pesar de la adoración que sienten por ella los ingleses, todavía está en las historias de la literatura señalada sólo con un asterisco a pie de página, como apéndice de figuras mayores, cuando si Virginia Woolf no hubiera leído *The Garden Party and other Stories*, lo más probable es que no hubiera escrito *Miss Dalloway*. La estrella menor que, en apariencia, fue Katherine Mansfield iba a ser maestra de Virginia Woolf, ese monstruo sagrado, que confesaría después de la muerte de Katherine, que su «manera de escribir era la única de la que se sentía celosa» (*the only writing I have ever been jealous of*), añadiendo después en una carta a lady Ottoline Morrell que, mientras Katherine vivió, nunca pudo leer sus libros, a causa de



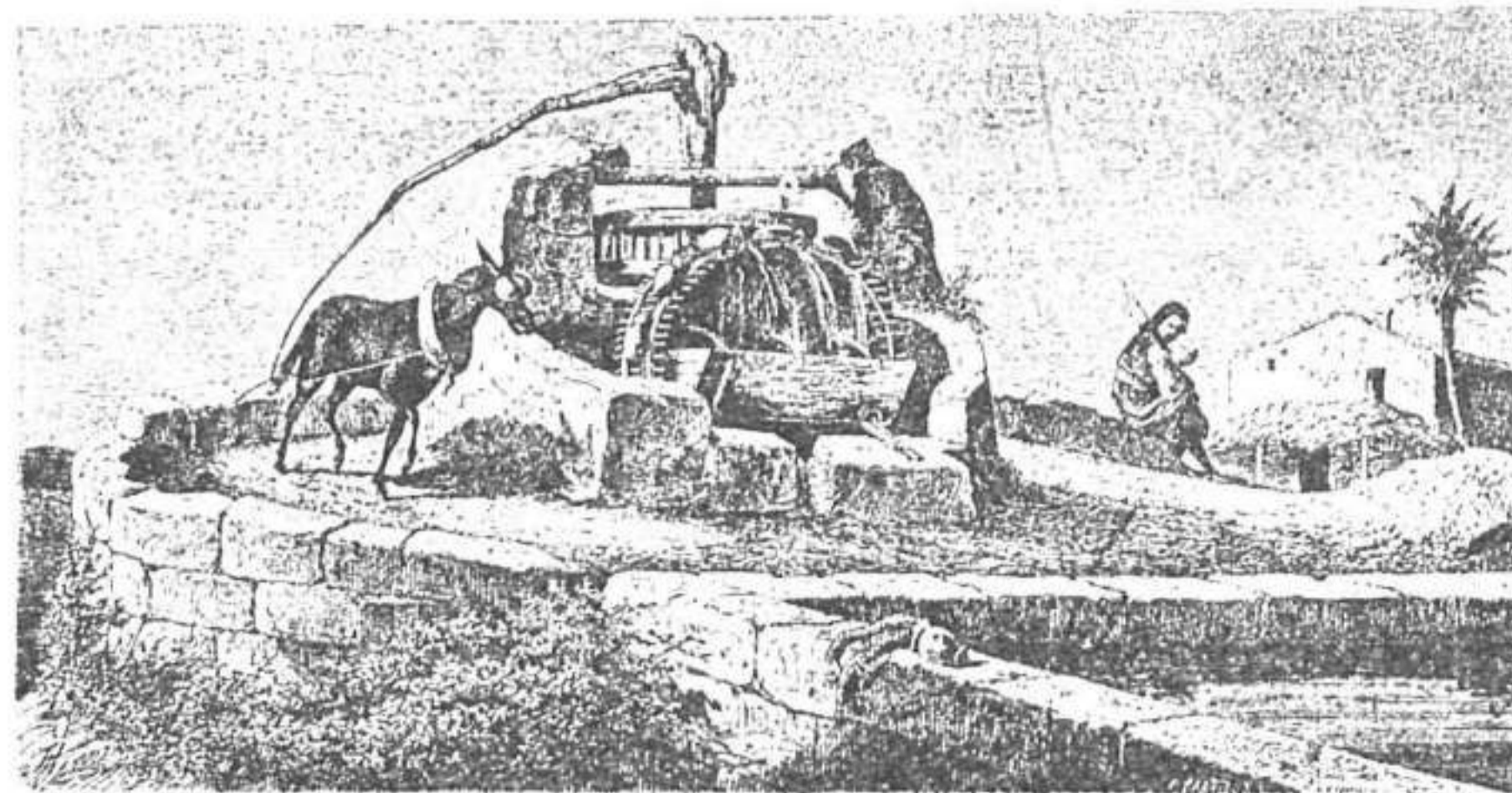
la envidia que sentía. Virginia se daba cuenta, por las conversaciones sostenidas con Katherine Mansfield, a la que invitaba a tomar el té, que en su aparente facilidad Katherine estaba utilizando nuevas técnicas y un extraño sentido del tiempo, que iba a ser el tema de las novelas posteriores de la propia Virginia Woolf.

Amiga del novelista francés François Carco, Katherine Mansfield aparece descrita por él, después de una de sus largas estancias en París: «Lo que contaba en nuestra amistad era el gusto profundo y natural que Katherine Mansfield sentía por la poesía de la noche, de la lluvia y de las absurdas y peligrosas existencias; en una palabra, una especie de dolorido romanticismo en el que lo exótico se mezclaba con lo maravilloso, no sin un toque de humor o desilusión.»

Al publicarse ahora parte del *Diario* de Katherine Mansfield y dos de sus más famosos cuentos, *Preludio* y *En la bahía*, así como *The Life of Katherine Mansfield*, esa monumental biografía de Antony Alpers (1), Katherine Mansfield vuelve a la actualidad española y es como una recuperación que tiene algo de resurrección feliz. Mientras, en Inglaterra, se suceden año tras año, en Penguin Modern Classics, las ediciones de sus obras.

La lectura de *Preludio* y de *En la bahía* nos hace manifiesta una vez más la magia de la autora, que, prescindiendo del narrador, enfoca a cada personaje o figura para darnos sus pensamientos más íntimos, sin inmiscuirse ella, y así lograr una intensidad que no tiene nada que ver con el argumento.

El *Diario* de Katherine Mansfield es una autobiografía personal y literaria, no obstante su apariencia de retazos, y para quien conozca su vida y su obra, del mayor interés, aunque sin conocerlas, también las tendría. Si la publicación de este *Diario* reducido y de estos dos cuentos magistrales nos atraen y forman parte del acontecimiento de la resurrección de Katherine Mansfield en España, suponemos que se sucederán otras traducciones mejores (pues éstas son desiguales. No se puede traducir: «llevaba una corbata a topos», por lunares). La biografía de Antony Alpers es apasionante. En ella está toda Katherine Mansfield, a la luz de nuevos documentos, cartas, papeles y conversaciones con amigos y conocidos que ha sostenido el biógrafo, con las posibilidades de sinceridad que ofrece nuestra época. Una Katherine Mansfield que desde su origen, Wellington (Nueva Zelanda, 19 de octubre de 1880), hasta su muerte de tisis en Fontainebleau el 14 de febrero de 1916, aparece en toda su extraña ambigüedad, en un entorno literario que es nada menos que el grupo de Bloomsbury. Día tras día, año tras año, con una minuciosidad prolija, aunque no cansada, A. Alpers va siguiendo la vida de Katherine Mansfield, y si en algún momento tiene algo de *gossip* (cotillería), pronto comprobamos que todo está en las cartas de la propia Katherine, que sólo si contamos lo que escribió a su marido, John Middleton Murry, durante más de diez años, el volumen es superior al de todos sus cuentos reunidos. La obra epistolar tendría que ser tenida en cuenta como obra literaria a partir de ahora, así como la totalidad de su *Diario*, no obstante la pérdida de su *Diario de quejas*, que la propia autora destruyó para que no quedase de ella



más que lo que ella quería que permaneciese. Middleton Murry, inteligente crítico y editor, guardó todo, y gracias a él tenemos esta parte de su obra.

En la biografía de A. Alpers se nos cuenta cómo la joven Katherine Beaucham, luego Mansfield, estudiosa en Queen's College, descubridora jovencísima de Ibsen, Verlaine y de Oscar Wilde, escogerá vivir en Londres, lejos de su lugar de origen, y durante toda la vida recibirá una pensión de un padre riquísimo, que no aprobará la decisión de la hija de ser escritora, y la condena de una madre que llegará a desheredarla a causa de su vida irregular y extraña. El secreto de Katherine Mansfield, aunque no tan evidente como el de Virginia Woolf, es desvelado en esta biografía. Sorprendente es la boda de Katherine Mansfield con George Bowden, al que deja el mismo día, y se va con su anterior novio, Garnet Trowell, y la declaración de Bowden, años después, de que la mujer con la que se casó tenía tendencias perversas. No obstante lo cual, el propio Bowden, al leer sus cuentos, será el que la recomiende a la revista *The New Age* para que se publiquen.

Por aquella época alguien la recuerda como «una joven señora fría y con un cínico punto de vista acerca del amor». Unida más tarde, desde 1911, con el que será su segundo esposo, John Middleton Murry, escritor y reseñista en el *Times Literary Supplement* y fundador de la revista *Rhythm* (1912), los Murry cambiaron constantemente de domicilio para favorecer la incipiente enfermedad de Katherine. Entablan relaciones literarias con los escritores más conspicuos del momento. Pasan temporadas en el «manor» de Garsington, de la famosa lady Ottoline, amiga de Bertrand Russell, con Aldous Huxley, Litton Strachey, el autor de *Eminentes victorianos*, y con la pareja de T. H. Lawrence y Frieda, y con Virginia y Leonard Woolf. Las conversaciones, las disputas, las réplicas, forman el fondo de esta interesantísima biografía.

La trayectoria de la amistad de los Murry con los Lawrence abre nuevas perspectivas para la interpretación de la obra literaria. En 1916, las dos parejas pasan juntas una temporada en Cornualles. De ahí procede la polémica novela *Mujeres enamoradas* (*Women in Love*), de la que ahora hay cuatro ediciones en el mercado español; la de Editorial Turner, magníficamente traducida por Antonio Escohotado. Parece ser que los personajes Gudrun y Gerald están inspirados en Katherine Mansfield y M. Murray, y las conversaciones también parecen reflejar las de las dos parejas. Por aquel entonces Frieda se quejaba de que Lawrence solía a veces «taking her as a dog does a bitch». El prólogo de esta novela se quitó y no se publicó hasta 1968, a causa de su ambigüedad.

Según una carta de Katherine Mansfield a una amiga, refiriéndose a Lawrence, dice: «Yo no veo

(1) Katherine MANSFIELD: *Diario*. Prólogo de J. Middleton Murry. Ediciones del Cotal, S. A., Barcelona, 1978. Katherine MANSFIELD: *Preludio*. *En la bahía*. Editorial Fontamara, Barcelona, 1980. Antony ALPERS: *The Life of Katherine Mansfield*. Jonatan Cape, Londres, 1980.

sexo en los árboles, en los arroyos que corren, ni sexo en las piedras y sexo en todo», y más adelante, en 1920, dice que Lawrence «niega su humanidad, y que sus héroes y heroínas no son más que animales en acecho», aunque con su gran perspicacia crítica reconoce que «lo que hace a Lawrence un verdadero escritor es su pasión..., pero Lawrence creo que está equivocado... Estoy completamente convencida de que sólo el amor será lo que salve al mundo. Pero ese torturado y satánico y demoníaco amor creo que es una equivocación». Asimismo Murry, al hacer la reseña del libro, lo califica de «subhumano y bestial».

¡Qué brillante es la época inglesa que bordea la guerra mundial! Lo muestra ese *annus mirabilis*, que es el de 1912, cuando Katherine Mansfield pu-

blica *The Garden Party*; E. T. E., *The wasted Land*; Virginia Woolf, *Jacobs Room* (2), y James Joyce, el *Ulises*, por cierto, del que el propio Joyce decía que lo entendía mejor Katherine Mansfield que su marido, después de leer su reseña.

Habría que traducir todos los cuentos admirables de Katherine Mansfield. Hace años, *Felicidad y otros cuentos* fue traducido por José María Souvirón en la Editorial Zig-Zag, de Chile. Después de leer en el original inglés *The Lady's Maid*, *The daughters of the late Colonel* y *The Stranger*, sentimos como una necesidad que un buen traductor los vierta al castellano.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

(2) *El cuarto de Jacob*. Ed. Lumen, 1980.

## THOMAS MANN, CERRADOR

En vista de que parece ser que ya dejan que cada cual se divierta como pueda, nada cuesta—caído en el olvido el whist, hortera en demasía el bingo—proponer a la atención de la extraña fauna lectora de literatura sobre la literatura un suave juego de sociedad. Consideremos, pues, que los autores son susceptibles de ser divididos críticamente entre «abridores» y «cerradores», y veamos qué sale de ello. Si por «abridor» entendemos un artista capaz no sólo de, como Ali Babá, deducir de los indicios flotantes en el ambiente el inédito conjuro, sino sobre todo aquel artista que deja tras de sí bien expedito el camino, por «cerrador» cabrá tener al que, ahíto de tanto parchear y tanto grito y dotado de exacto olfato para percibir la oxidación y el resquebrajamiento en derredor, opta por la faena a la antigua usanza y la ejecuta tan irreprochablemente que logra, ya, sembrar la duda de si está recargando la suerte únicamente para que la retórica ponga en evidencia el truco del almendruco: un apaga y vámonos a la par guapo e irrevocable.

De éstos, según las reglas de nuestro juego, fue Thomas Mann. Su viuda, Katia, va por ahí cuando opina:

«Su elemento propio era la novela, era la prosa; probablemente tenía la impresión de ser uno de los últimos grandes narradores alemanes. Comprendía que la época burguesa había pasado y que había de venir algo diferente. Pero él pertenecía aún a esa época, aun cuando se mostrase inclinado a parodiar los defectos de la misma (...). Siempre habló con extraordinaria benevolencia de las cosas que probablemente sucederían, sin que pudieran preverse en detalle. En realidad, hablaba de la época burguesa sin ninguna especie de nostalgia.»

Una poco común tensión dialéctica se manifiesta en la obra de Thomas Mann; obra que no es ninguna tontería considerar hasta en el más ínfimo de sus pormenores como unitaria: ni siquiera se trata de una hipótesis a posteriori, sino que la manera misma de producir del escritor nos lo muestra yendo y viniendo entre relatos simultáneamente elaborados por más que fueran concebidos en etapas muy alejadas, emprendiendo el «Doctor Fausto» por no dejarse llevar demasiado hacia la ligereza que hubie-

se supuesto, según él, lanzarse definitivamente al «Félix Krull» después de la tetralogía de «José y sus hermanos», o bien partiendo de la idea de un contrapunto irónico a «La muerte en Venecia» y comprendiendo a tiempo que no hay remedio, que aquello se le vuelve una novela y más que una novela, entregándose en fin con armas y bagajes a «La montaña mágica».

La tensión dialéctica de Mann nace bien a las claras, y la expresa hasta decir basta, de la época-gozne en que anduvo irremisiblemente metido. En «Doctor Fausto» o «La montaña mágica» resulta inescapable el proceso de irrupción y contaminación de la antigua atmósfera social por parte de bacterias extrañas que, paulatinamente, van convirtiéndose en el único aire posible que respirar. Pero esa degradación, ese cultivo, informan cualquier rincón de la obra manniana: son perceptibles en esa novela de juventud compuesta con casi monstruosa solidez, «Los Buddenbrook»; en las silentes miasmas de «La muerte en Venecia»; en la histeria reptante de «Mario y el mago»; en el socarrón cinismo de «Confesiones del estafador Félix Krull»; en la voracidad secreta del amor y la muerte en «La engañada»; en los desgarrados avatares de la estirpe de José; en las dubitaciones a, ante, bajo, con, contra Goethe en «Carlota en Weimar»; en las incertidumbres y encanto del joven Tonio Kroger; incluso en los claroscuros cortesanos de «Alteza real».

### IMAGENES, HECHOS, IDEAS

No pocas veces se encasilla a Thomas Mann como «novelista filósofo». La abrumadora presencia de digresiones o debates ideológicos en su obra nos le presenta, en efecto, como autor pertrechado de decimonónicas maneras a la hora de mostrarnos lo que sucede; pero quizá ahí reside algo de importancia: eso está «sucediendo»: para Mann, como para Flaubert, «las ideas son hechos». Los personajes mannianos no suelen hablar por hablar; reflexionan, buscan las vueltas a la controversia: exactamente como el propio autor deja, de cuando en cuando, ver qué hacer.

Mann es conscientemente decimonónico en cuanto a la acción. El tiempo progresa en su prosa en aluvión, arrastrando cantidad de acontecimientos: su obra desborda de nacimientos, muertes, desdenes,

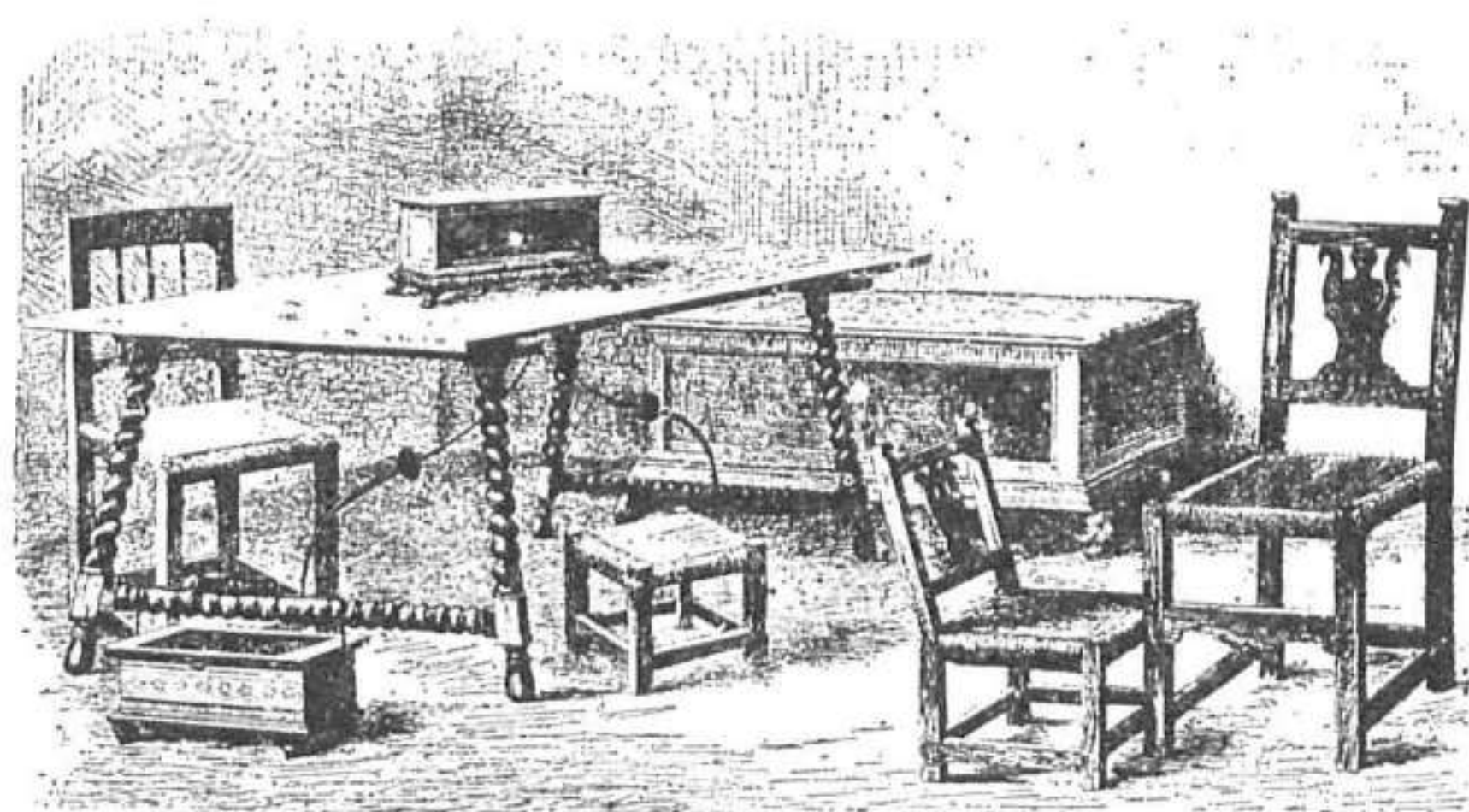
embelesos, traiciones financieras, duelos al amanecer, lujo, amenazas, obsesiones, pastorales. En ese sentido los relatos de Mann compendian triunfalmente tradiciones y logros acarreados por ese XIX que, en novela como en Historia, acaba en el 1900.

La grandeza del estilo de Mann acaso derive de la increíble fusión entre estructura y cáncer que palpita en su prosa. Sus novelas no pueden estar mejor urdidas; cada capítulo responde a un medido planteamiento y al desarrollo de un tema que engarza sin fisuras con la melodía-atmósfera base. Ahí trabajamos contacto con paisajes, con gentes, con objetos, y todo se las arregla de un modo u otro para concordar. Y por debajo, a la zapa, late lo canceroso, lo que en la exuberancia misma (ya sea exuberancia del arrebatado, o de la contención) brota y va infectando de sinceridad y de ironía el entero universo de la obra. Diríase que la forma decimonónica llevada al límite, nos estalla en las manos: como en el cáncer, lo voraz es la propia vitalidad de las células, del sistema celular.

De ahí, quizá, la recurrencia manniana a la enfermedad como «leimotiv». Y de ahí esas imágenes (que, dicho sea de paso, rompen cualquier acusación de carrocidad en torno a su literatura) repentinas, terroríficas, por lo que, en su minucioso fulgor, suponen para el discurrir de la obra; imágenes que, despuntando aquí y allí, advierten sibilinamente al lector de el pulso del relato se acelera, por que el cáncer está ahí. Cuando, de pronto leemos: «Circulaban los retratos de personas que, sorprendidas por el relámpago del magnesio, con los ojos fijos y los rostros convulsos, parecían cadáveres de gentes asesinadas que hubiesen sido puestos de pie y se les hubiesen abierto los ojos»; o: «y por fondo tenía un prado de color verde venenoso»; o: «la oscuridad prematura y creciente del cielo, que se extendía como una vela gris sobre la comarca» (con lo que se nos indica que es inminente zarpar, pero hacia dónde, hacia dónde); o cuando el humo de un cigarro flota detrás como una bandera, o cuando se nos pinta el cortejo de un viático a la luz de «una linterna que uno de ellos llevaba delante, como un sombrero chino al frente de una música de jenizaros».

## LO DEMONIACO

La reflexión sobre la identidad del arte, que la eclosión burguesa del XIX sitúa en primer término, letalmente combinada en la primera mitad del XX con la constatación de la crisis del individuo, tiene en la obra de Mann su más cumplida formulación y



acaso su cancelamiento estético al menos en lo que se refiere a la oposición valores burgueses-esencia artística. Mann, en esto, es a la vez aterrador y burión: lo artístico, viene a decir, es lo demoníaco, la infracción de todo código moral; y a la par, como suprema ironía, es un artista quien premeditada, alevosamente nos lo dice. Y nunca mejor que cuando habla de la música, el arte más inasible y a la vez el más codificable matemáticamente: más allá de la copiosa documentación técnica—Mann espinzó de Schönberg, de Adorno, de Walter—que cimenta no pocos pasajes de «Doctor Fausto», la novela es una obsesiva refriega del artista con el carácter diabólico de su condición; y no mencionemos la insistente concepción de Settembrini en «La montaña mágica»:

«... amo el verbo, el vehículo del espíritu, el instrumento, el arado resplandeciente del progreso. La música es lo informulado, lo equívoco, lo irresponsable, lo indiferente. Tal vez ustedes van a objetarme que puede ser clara, pero la naturaleza también puede ser clara y el arroyuelo también puede ser claro, ¿y de qué nos sirve eso? No es la claridad verdadera, es una claridad de ensueño que no significa nada y no compromete a nada, una claridad sin consecuencias y, por lo tanto, peligrosa, puesto que nos lleva a contentarnos... Dejar tomar a la música una actitud magnánima. Bien. Ella inflamará nuestros sentimientos. ¡Pero se trata de inflamar nuestra razón! La música parece ser el movimiento mismo, pero a pesar de eso sospecho en ella el quietismo. Déjeme llevar mi tesis al extremo. Tengo contra la música una antipatía de orden político (...). Una influencia diabólica, señores (...). Hay algo inquietante en la música, señores. Sostengo que es de naturaleza ambigua. No voy muy lejos al calificarla de políticamente sospechosa.»

Ahí está la gran finta de Mann. Settembrini y, al tiempo, el diablo. Irónicamente contrapone a la música el «verbo», y sabe que nada más ambiguo—ni más necesario, sobre todo en el gozne del tenebroso portón, al borde del abismo—que la palabra.

## LA DISCIPLINA

Satán sólo puede ser mantenido a raya más allá del foso mediante la más severa disciplina. Un instante de relajamiento—en ello coinciden místicos, ascetas, empresarios hanseáticos—provoca el desastre: en brazos de esa mórbida fascinación arrojóse Adrián Leverkühn, y sólo a la renuncia y fortaleza moral del amigo-amanuense debemos crónica de tal destino. Un sentido de la propia estima y vergüenza, no exento de matices castrenses, impide a Hans Castorp deslizarse pendiente abajo hacia la inercia en el sanatorio Berghof. El propio Thomas Mann—de quien todos los testimonios afirman que no es que fuese Adrián, ni Hans, ni Tonio, ni ese otro disciplinario de la superficialidad llamado Félix; ni siquiera llegaba a ser su personaje favorito, José—aplicó cotidianamente la más precisa de las disciplinas a la vida y al trabajo:

«Escribía muy despacio —recuerda Katia—. Pero lo que escribía, quedaba fijo. Puede decirse que no cambiaba nada. Siempre se preparaba mucho antes de escribir. Sólo trabajaba por la mañana, cuando su cabeza estaba completamente despejada. Su jornada transcurría muy disciplinada, sencilla y siempre igual. Todo lo escribía a mano, y si en un día escribía dos páginas, ya era mucho.»

Von Aschenbach, que no era Mann, ni Mahler, pero cuyo viaje a Venecia fue en casi todas las anécdotas similar a uno que los Mann hicieron allá, ilustra como pocos este batallar, destinado al fracaso, entre disciplina y fatídica belleza: «Un fino observador decía por aquel entonces, hablando de él en sociedad: 'Aschenbach ha vivido siempre así', y cerraba fuertemente el puño de la mano izquierda, 'nunca así', y dejaba colgar indolente la mano abierta.» Arte y disciplina; anatomía del cáncer inesquivable:

«Nada tienen que ver con eso la amable apostura al servicio vacío y severo de la forma, la vida artificial del falsificador nato. Considerando estos aspectos y otros semejantes, uno llega a dudar de que haya otro heroísmo que el de la debilidad. Y, en todo caso, ¿qué especie de heroísmo podría ser más de nuestro tiempo que éste? Aschenbach era el poeta de todos los que trabajan hasta los bordes del agotamiento, de los abrumados, de los que se sienten caídos aunque todavía se mantienen erguidos, de todos esos moralistas de la acción que, pobres de aliento y con escasos medios, a fuerza de exigir a la voluntad y de administrarse sabiamente logran producir, al menos por un momento, la impresión de lo grandioso. Estos hombres abundan en todas partes, son los héroes de la época.»

Disciplina que, pese a las apariencias, abomina de la concepción militarista, «mera forma» y de los formulismos que en el fondo benefician sólo a la injusticia establecida:

«Hans Castorp hablaba con el tono que convenía, con el de la disciplina y la sumisión. Pero era sorprendente —sorprendente en un sentido naturalmente favorable— el ver que, precisamente, esos principios sacrosantos coincidían con los intereses financieros de los dueños y potentados, mientras se cerraban voluntariamente los ojos ante los que no respondían a esa coincidencia.»



Un Aschenbach, un Leverkühn, antes y después de la caída, aplican a rajatabla esa «exigencia» incoercible: en ellos, y he ahí lo sarcástico y lo humano, fúndense en devorador cáncer lo ascético y lo demoníaco. Ellos son los que, con metódica pasión, con enferma lucidez, acceden/sucumben «doblando esquinas rezumantes.»

## DISFRAZ

Todo Thomas Man es un disfraz. Pululan en sus páginas uniformes, mascaradas, miradas de reojo en los espejos, mutuas fascinaciones entre lo encumbrado y lo vulgar. Aschenbach se acicala para mejor enfangarse. Castorp aprende a enrollarse en las mantas para reposar como los inquilinos del sanatorio. El mago Cipolla es el pez que nada con más habilidad en las mefíticas aguas de la impostura. Krull, guapo y listo, es muy consciente de que la vestimenta es el hombre y el hombre la vestimenta; ¿quién nos asegura que el frívolo Krull, si es que él no lo vivió, no pudo al menos describir así lo atroz de hallarse a la intemperie en medio de esa mendacidad que llamamos mundo?

«... cuando, a la caída de la tarde, lo seguía infamemente por callejuelas donde la muerte repugnante escondía en secreto a sus víctimas, todo lo monstruoso le parecía posible entonces y toda moralidad parecía abolida.»

Alemán de arriba abajo, Mann construye personajes que cumplen viaje vital, entregándose si son jóvenes con avidez e impertinencia al aprendizaje y, si viejos, con certidumbre al destino que ha mucho, entre quiebras y vislumbres, reconocieron como propio. El diletante, el humorista, el oficiante: todos disfraces del peregrino. Un peregrino que no ignora que la belleza y la muerte le herirán al crepúsculo. El luminoso Settembrini (contrapunto de esa podredumbre, esa dureza del Sur que Mann olía a distancia) lo expresa con tersura: «Tal vez debería razonar un poco más y no aceptar las cosas tal como se presentan.» Aschenbach se sumerge en la «tentación monstruosa» de lo bello: «Jamás había sentido con tanta dulzura el placer de la palabra, nunca había visto tan claramente que Eros alienta en ella.» Y el propio narrador desea «un cerebro libre y un corazón piadoso», antes de exclamar: «¡Abiertos, abiertos! ¡Los ojos abiertos!»; finge, naturalmente, ser uno de los personajes: uno de los personajes fingiendo narrar.

En esa meticulosa zarabanda de lo equívoco, Mann nos convoca a la clausura de una época. Todo se ha cumplido. El mundo ya no podrá ser mirado con esos ojos. La medida es mórbida; el caos, implacablemente urdido. Todo ha sido dicho. Día a día, la exigencia ha sido acatada.

Cuando apareció «Los Buddenbrook», Samuel Lublinski debió de ver algo de eso, porque fue el único que escribió: «Este libro crecerá con los años, y será leído aun por generaciones.» El jesuítico, tétrico León Naphta, pocos años después, compitiendo con Settembrini por el alma del joven Hans Castorp, diría: «Perdone, pero recurro a la idea de lo clásico allí donde se encuentra en su lugar, es decir, en todas partes donde una idea llega a su cúspide. La antigüedad no ha sido siempre clásica.»



# Si no siempre entendidos, siempre abiertos

## LA PARAPSIKOLOGIA Y LAS NUEVAS BRUJAS DE SALEM

V. N. PUSHKIN, A. P. DUBROV: *La parapsicología y las ciencias naturales modernas*. Traducción A. Hernández Barrenechea. Akal editor. Madrid, 1980.

La parapsicología—en su enfoque científico—transita ya en los finales del siglo XX por los mismos bosques de espinas y celos que en otros momentos límites hirieron a los Galileo, Giordano Bruno y otros «herejes» que pasaron y enfrentaron a sus épocas con sus descubrimientos.

El núcleo esencial de *La parapsicología y las ciencias naturales modernas*, de los científicos soviéticos—la edición no aclara su origen—el psicólogo V. N. Pushkin y el biofísico A. P. Dubrov, radica en que rompen todas sus lanzas en favor de una comprensión—y aceptación—científica de esta rama aún marginal de las ciencias naturales.

En un mundo caótico, estremecido por los avances abruptos de la tecnología—principalmente con objetivos bélicos o de acumulación de energía industrial y alimentos—resulta asaz anacrónico, como demuestran los autores, el cerco de prejuicios y beatitudes «seudocientíficas» que saludan a los fenómenos parapsicológicos. Es evidente que los dardos de Pushkin y Dubrov no se dirigen sólo contra los científicos de filiación filosófica idealista o irracionalista en general, sino, específicamente, a quienes se creen depositarios de ese espíritu dialéctico que desde Heráclito se erigió como ideología para el avance de las ciencias.

Es curioso advertir cómo, en cada estadio de su desarrollo, le cuesta a la humanidad—o a sus vanguardias eventuales—aceptarse como algo inconcluso, no definitivo, en continuo movimiento y desarrollo, relativo, un asunto eternamente inacabado que carece de los llaveros tóricos para encerrar el/los futuros, someterlos a sus hipótesis.

No es causal que un Albert Einstein—ese ser tan sencillo quizá por profundamente genial, y por haber entrevisto la insondabilidad-penetrable del universo—acuñara un bellísimo aserto que pareciera creado por un azorado, maravillado recién nacido:

«Lo más hermoso que podemos experimentar es el misterio. Este es el sentimiento fundamental que

se halla en la cuna del verdadero arte y de la ciencia.  
(*Mein Weltbild, Amsterdam, 1934*)

Pero no todos los científicos tienen la disponibilidad espiritual de un Einstein, quizá el máximo poeta algebraico, el otro rostro que se acopló en el espacio de las épocas al astrónomo Khayyam. No en vano Einstein se conmovía profundamente con el arte de Chaplin. Pasaron ya dos siglos desde que Mésmer expuso su teoría sobre el magnetismo animal, y una centuria desde que el químico Mendeleiev se preocupara de ciertos fenómenos mediúnicos.

Empero, contra vientos y mareas, en pleno presente de investigaciones cósmicas, cada vez con mayor asiduidad y concentración de equipos, la ciencia se ocupa de los fenómenos parapsicológicos, y los trasplanta del terreno de la superchería y la incredulidad al de las comprobaciones. De la literatura, a veces más que baja, al de la investigación de las otras formas que asume la energía que desprende y traspasa todo lo viviente (la materia en suma), los campos eléctricos y magnéticos animales, vegetales, los contactos bioinformativos que constituyen toda una masa nerviosa en nuestra esfera.

Si bien no lo dicen explícitamente Pushkin-Dubrov, no está lejano el momento en que la propia locución «parapsicología» se desprenderá del prefijo marginador, como un cohete espacial de sus espoletas, para recibir, con todos los honores, el bautismo preciso para el estudio de los fenómenos no comunes o menos conocidos y sistematizados de la psique.

La telepatía, la psicokinesis, la telekinesis, ciertas formas de curación (la acupuntura oriental ya ha sido aceptada, no así las manos energéticas de los llamados «médicos populares» filipinos) experimentan ya progresivos e intensos análisis y comprobaciones científicas positivas. Los autores se niegan a contraponer «los hechos y fenómenos inusuales e insólitos, pero completamente reales de la psique humana, a los objetos comunes de las ciencias naturales, a aquellos procesos y fenómenos que se investigan en el sistema de la psicología científica». También a la acupuntura se la consideró como una «paramedicina», agregan.

Con toda energía reclaman la inserción de la parapsicología en el sistema de las ciencias naturales y definen por su nombre al influjo informativo y energético a distancia de un hombre sobre otro, a la influencia de un hombre sobre los objetos circundantes, su capacidad para reflejar los objetos fuera de los límites a su alcance». No merodean el hueso polémico y atacan: «A pesar de los enormes éxitos de la física y la biología, las ciencias naturales aún experimentan una con-



siderable influencia de cierta tradición mecanicista.»

Sostienen, además, que la compleja realidad que envuelve al ser humano va ciertamente un poco más allá del conocido esquema «estímulo-reacción» que subyace en la teoría de los autómatas, base de las modernas computadoras.

Para ambos científicos, fuera de tal esquematismo quedan «procesos extraordinariamente importantes contenidos en la actividad psíquica humana, procesos relacionados con la modelación, el reflejo del ambiente exterior que rodea al hombre. Por ello, el hombre resuelve algunos problemas con un éxito considerablemente mayor que las computadoras modernas». De paso, se mofan de los «sabios (para quienes) la negación de estos fenómenos (parapsicológicos) se considera atributo de buen tono, condición indispensable para su respetabilidad científica (...). Así, la ciencia—agregan, en una traducción con alguna traición sintáctica—surgida y fortalecida en la lucha contra la superstición y los prejuicios, ella misma comienza a crear sus propias supersticiones y prejuicios. Los sacerdotes de la ciencia se transforman en verdaderos sacerdotes, que crean barreras en el camino del conocimiento humano».

Lo más hermoso de este libro es su condición vívida de defensa científica contra la burocratización de la propia actividad científica, de su acorralamiento por la suficiencia, la falta de humildad, que hace que cada hallazgo quiera ser sacralizado como techo último e inviolable del conocimiento. Tal espíritu, proyectado a otras palancas y llagas del devenir humano (el arte, la política) propiciaría esa imprescindible *primaverización* vivificante que reclaman estas postrimerías del siglo, los ignotos, pero ya olientes umbrales del próximo.

Los fantasmas de Esquilo y de Shakespeare—entre otros—rondan siempre por

esa especie de sino empecinado, recalitrante, que reedita las fatalidades de la tragedia, la milenaria tragedia histórica. Incluso, y más de una vez, los más avanzados de los seres humanos niegan a sus propias pupilas, otrora descubridoras de nuevos horizontes, y se ciegan. Aquel descubrimiento—si lo vivieron—les resulta definitivo, de una vez y para siempre, los deslumbró hasta dejarles las cuencas estériles.

Lo que proponen, en el fondo, ambos científicos soviéticos, en su proyección filosófica, es ni más ni menos el *ello* tan simple y entrañable de saber negarse, tocarse la finitud en la infinitud, ser humildes ante el universo, el prójimo, o sea, ante el desarrollo, el futuro. En los hechos, se trata de una llamada contra la cristalización grisácea del conocimiento y sus búsquedas, contra la estatuarización de los agentes científicos exitosos, para vivir en constante estado de abordaje hacia las densas zonas de nuestra ignorancia, de nuestras miserias.

«Los enigmas de la mente humana se promueven en una serie de cuestiones de primer orden de la investigación científica, del mismo modo que hace muy poco tiempo se convirtieron en fundamentales problemas científicos aquellos relacionados con los enigmas de las posibilidades del núcleo atómico.» Aún no totalmente develados, se puede acotar, ya que casi hora tras hora convergen nuevas teorías, investigaciones y descubrimientos acerca del microcosmos.

Los autores reconocen que son «incomunes» las personas «fenómeno» con las que pueden contar en su laboriosa comprobación científica de la fenomenología parapsicológica. No obstante aseveran, después de numerosos testimonios y testigos científicos, la capacidad de clarividencia de una mujer investigada, quien les describió, por teléfono, el mobiliario del cuarto en que ellos se hallaban, cuarto que la «paciente» jamás había visto, incluyendo una composición de corales traída desde Vietnam. La clarividente nombró hasta el contenido de un grabado colgado en la pared, el metal en que fue pujado, las particularidades de la imagen.

Una de las características de sus métodos de investigación consiste en confiar las pruebas a distintos equipos de científicos «escépticos», que inventan y cambian a placer los *tests* hasta darse por vencidos. Los científicos Pushkin y Dubrov se niegan airadamente a repetir aquel ufanismo de una comisión de la Academia de Ciencias de Francia, grupo que presidió el célebre Lavoisier, en relación con la existencia o no de los meteoritos.

Su veredicto fue que «... desde el cielo no pueden caer piedras, porque éstas no están presentes en él.» Les faltaba descubrir que los astros podían desprenderlas. ¿Cuánto falta aún por descubrir en la fenomenología de la psiquis? El único camino para irlo revelando parece ser el que proponen Pushkin-Dubrov, *abierto al andar*, en lucha incesante contra las telarañas.

El mejor espíritu científico, la mejor linterna para los exploradores del alma, es la relativización de cada ascenso cognoscitivo. A dos décadas del año 2000, Pushkin-Dubrov afirman que «conocemos sólo de modo muy indirecto el universo y sus leyes. En relación al micromundo

## UN LIBRO DE ARTE IRREPETIBLE

MIGUEL FERNANDEZ-BRASO: *Gabarrón, trece apuntes y un epílogo*. Colección «Poliedro». Ed. Rayuela. Madrid, 1980.

En lo primero que pensamos después de leer *Gabarrón, trece apuntes y un epílogo*, es en un verso de Guillermo Apollinaire:

*y que todo tenga un nombre nuevo.*

Y es así porque Miguel Fernández-Braso ha querido, ante la pintura de Gabarrón, buscar una nueva fórmula para un libro de arte, para la ¿monografía? de un pintor, salirse de la manida retahíla de la verborrea al uso y al abuso, a que nos tienen más que acostumbrados, saturados, los profesionalísimos críticos de arte que han construido y amalgamado toda una literatura contraceñida y tecnicada, para aplicarla a cada artista apenas sin variantes, y tan sin matices originales que en definitiva no favorece ni a los pintores ni a lector alguno, pues además caen en una monotonía estilística y formal que aburre a las ovejas.

Miguel Fernández-Braso, que es un escritor que debería prodigarse mucho más, porque tiene mimbres y registros para ello, se ha planteado ante Gabarrón y su obra, el dilema latente, la disyuntiva de escoger entre lo trillado y lo original, entre la comodidad y el riesgo. Y acertó al elegir el compromiso, porque ha salido de la prueba con éxito y ha escrito del arte simbólicamente con «nombre nuevo», ha redactado un libro sobre un artista de manera singular, tanto que se nos antoja irreplicable en su manera y temblor.

Situándose entre el quehacer pictórico de Gabarrón y una serie de textos —versos, pensamientos, descripciones, etc.— de Goethe, Valente, W. H. Auden, Antonio Machado, J. R. Jiménez, Celine, Luis Rosales, Marañón, Severo Sarduy, Octavio Paz, Navokov, Cioran y González-Ruano, Miguel Fernández-Braso ha penetrado en el mundo artístico del pintor, en sus motivaciones y resultados, llevado de una suerte de extrañeza preguntadora, admirativa y sensible, que mismamente crea la respuesta, la capacidad que posibilita una explicación consecuente, entre lo reflexivo, lo perplejo y lo poemático. Y siempre más allá de la simplicidad, pues en todo

físico las posibilidades cognoscitivas del hombre son aún más limitadas. Todo esto es lo que crea las barreras psicológicas, que impiden la penetración en el fundamento material de la mente humana. Pero no tenemos otra salida: es indispensable superar estas barreras».

A pesar de sus resonantes éxitos recientes, ni siquiera la biología molecular ha podido descubrir los profundos secretos de la vida, y menos aún los secretos del fundamento material de la psique. El «alma», conforme a las investigaciones de los antiguos sabios hindúes, es la manifestación de una única sustancia, y representa en sí la variedad más sutil de la materia, recuerdan los científicos. Esta posición, expresada en parte en el sistema filosófico de Samkhya, permitió a aquellos sabios, a lo largo de los siglos, aplicar el enfoque científico-naturalista y experimental a la psicología.

«Las investigaciones psicofisiológicas —dicen— mostraron que los ejercicios de dominio sobre la respiración, los ejercicios *pranayama*, en realidad influyen positivamente sobre el sistema nervioso central.» *Prana*, en lengua hindú, significa *energía*. Fenómeno a fenómeno —cuyo relato pormenorizado apasionaría más al lector que a este glosario— parapsicológico en apariencia, es enriquecido por el binomio citado con su comprobación y fundamentación científica experimental. Con la lectura abierta que realizan Pushkin-Dubrov, el universo se ensancha, no es

una mera cartografía enrejada entre meridianos supuestamente aprehensibles, el espacio no es un asunto turístico, el tiempo se embaraza a su vez. Analizan y desmenuzan también las arduas investigaciones del norteamericano C. Bakster, un criminalista especializado en detección de mentiras, acerca de la reacción dermogalvánica de las plantas, «testigos» de los lanzamientos de energía humana. Pushkin-Dubrov indican que la raíz de los fracasos de los experimentos de Bakster fue la «ausencia del dominio sobre la psicoenergía», que le impidió comprobar efectivamente los contactos bioinformativos hombre-planta, logrados después por otros medios.

Asimismo, refrendan —después de agobiantes investigaciones— la existencia de la «visión dérmica», que ellos rebautizan como «percepción a través de la piel (humana) de las interrelaciones de los campos biológicos con la energía radiante de la luz», o «transformación del biocampo en canal de percepción».

Los experimentos, verbigracia, el caso de Rosa Kuleshova, refirieron que ésta percibía (por sus manos, sin conocer qué se proyectaba en ellas a través de una maquinaria y filtros especiales, inmunizados contra toda truhanería) el color rojo «como crucecitas o una línea sinuosa». El amarillo era «una aspereza de determinado género»; el verde, «unos palitos verticales»; en fin, el espectro todo se

momento de su discernir, de su afrontar y dilucidar las cualidades de un arte, el escritor rehúye todo lugar común, todo tópico en seco, queriendo y consiguiendo originar cuanto misterio y claridad detecta en la pintura gabarroniana, buscando su razón hasta en lo que aparentemente pueden parecer sinrazones.

Y hay que apuntar que Fernández-Braso alcanza una tensión y una calidad literaria en algunos de sus apuntes, por no decir en casi todos, que en sí mismos nos valen como textos precisos y diferenciados en torno al arte, aunque naturalmente estén suscitados por la pintura de Cristóbal Gabarrón; por ejemplo, cuando afirma: «El artista que no duda, el que no plantea y replantea, el que no se mancha alguna vez las manos de indecisión, es que no vive, es que tiene firmada su partida de defunción estética.» O: «El arte, el verdadero arte, quizá no sea otra cosa —en cualquiera de sus manifestaciones— que una fuga de la realidad contaminada y un intento de llegar a otro estadio de belleza y de racionalidad menos fría y menos manchada de tiniebla.»

Indiscutiblemente, Miguel Fernández-Braso ha conseguido, con intuición, lucidez y poesía, interesarnos en la pintura de Gabarrón, quien al final de este libro, magníficamente confeccionado y profuso en láminas, nos ofrece un escrito en el que teoriza su pintura, su forma de ejercerla y cómo lleva a cabo, etapa por etapa, la realización de un cuadro. La pintura de este artista, nacido en Mula (Murcia), uno de los más cualificados de la nueva promoción, está inmersa en una búsqueda estética que aspira a la sugereancia continua, sus cuadros plasman visiones rítmicas, dobladas o sobrevoladas, que incitan la imaginación a partir de los detalles sumamente cabalísticos y sinuosos en su expresión, así como por un color tamizado, casi huido, inaprensible, propio, que le presta un trasfondo de naturaleza onírica y naciente. El óleo, el ácido, la tomiza de abacal o de cáñamo, el rayado o raspadura, todo lo material y físico, es en la pintura de Gabarrón puro accidente, lo que de ella importa es la sensación que produce y la fantasía que alimenta al mirarla. En ello radican su mérito y su calidad.

Y una pintura así reclamaba un tratamiento específico en el plano literario, posiblemente el que Miguel Fernández-Braso ha sabido encontrar, escribiendo un libro de arte personalísimo. Repetimos, un libro irrepetible de enfoque y de tono en su género.

M. R. R.

transformaba en una clara textura entre sus dedos.

Resulta imposible no recordar la poética de los colores y las vocales de Rimbaud y, por qué no, comprobar que la poesía es —al serlo realmente— una bella anticipación, aunque sus portadores o eclosioneros suelen padecer las de Galilei y Bruno.

Luego que Newton formulara, al cabo de un afortunado manzanazo, la ley de gravitación universal, y que los sabios y poderes constituidos se lo aceptaran —no podían negar que todo se les caía en sus vanidades temporales— todo, entonces, debía caerse sin más ni más remedio.

Ocurre, sin embargo, que los psicokinetos superan el fenómeno de la gravitación y son capaces de mantener suspendidos —en este terrenal, contaminado

aire— algunos objetos mediante la energía de sus manos, sin recursos prénsiles de ninguna índole. «Esto es tan inverosímil que sobre la psicokinesis los científicos prefieren callar incluso los escritores de ciencia-ficción. Este fenómeno se sale, por consiguiente, de los límites de la fantasía científica. Este fenómeno no debe tener lugar, y, por tanto, no puede existir.»

Una vez más, los dos autores lo comprobaron con su acostumbrado corro de científicos «escépticos» y el testimonio filmográfico. Desde la electromagnética, los campos informativos interconectados entre las especies y la materia toda, las ondas y la ionización del aire, Pushkin-Dubrov insertan la parapsicología en la psicología y las ciencias naturales. Lo atestiguan con sus verificaciones y su fundamentación irrefutable, por ahora al menos, mientras no se alcance una explicación científica más correcta o aproximada a la verdad, que más de una vez se suele presentar como un coro de verdades bajo una sola máscara. La pluralidad —se nos ocurre— es también una de las leyes de la existencia misma, desde el momento en que hasta la propia reproducción, orgánica o inorgánica, es imposible sin pareja, una aunque sea.

Al inmenso Einstein se le tuvo que ocurrir que la mecánica cuántica admite «la telepatía de las partículas», que se encuentran entre sí a enorme distancia. La

ley de la gravitación universal, base existencial del universo, sería incompleta sin la ley de la interacción informativa general. «Todo lo vivo representa en el aspecto informativo un sistema único —afirman los autores— en el que todos los elementos (células, organismos) interactúan entre sí. La interacción informativa a distancia, que en parapsicología se denomina telepatía, de hecho debe serle propio a todo lo vivo, a la biosfera, como a un sistema único...»

Parafraseando a Hegel en su ley dialéctica de «negación de la negación», nos negamos con síes encontrados, y regresamos a puntos de partida en un transcurso más arcano y elevado de la espiral, puntos de partida de otros seres. La vida es, entre otras retóricas inevitables como ésta, también una manifestación cósmica, aparte de una serie cruenta de mudanzas. Y siempre habrá una sola pregunta, proferida por un niño de pecho, acerca de los orígenes, que ninguna ciencia responderá.

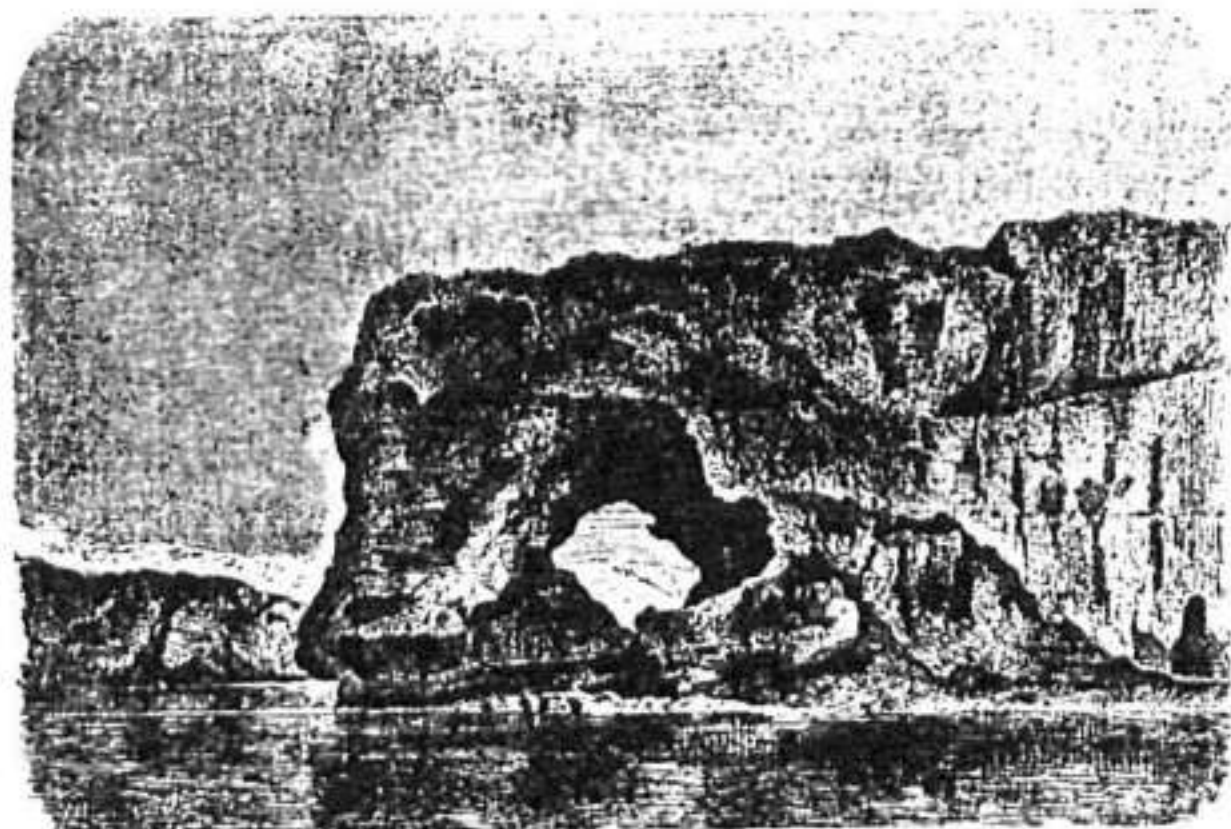
Pero es saludable no olvidar, más acá del conmovido misterio einsteiniano, para quienes nos identificamos con su dulce, escabrosa, subversiva humildad, para quienes hoy sólo pueden retener de él la ternura de su sonrisa fotográfica, que el buen sabio debió soportar —y quizá soportará aún— diversas cacerías de brujas. Cuando el moreno Albert expuso su teoría de la relatividad, algunos, como Max Planck y otros como él, lo comprendieron inmediatamente. Pero una inabarcable y apilada multitud de profesores y eruditos marmóreos lo denostó, indignada, ofendida en lo más íntimo de su mediocridad. Se trata, quizá, de una ley de regresión universal, criatura del destino que afila las espadas y agallas de las otras leyes, viscerales, maternas, benditas y malditas leyes.

JULIO HUASI

## UN CADAVER EN DANZA

ALFONSO ZAPATER: *Viajando con Alirio*. Editorial Planeta. Barcelona, 1980.

Nuestro pequeño mundo literario está, geográficamente, desequilibrado. La producción y comercialización se realiza básicamente desde dos focos: Madrid y Barcelona, que no sólo acaparan el mayor tanto por ciento de ediciones, actos culturales, conferencias o recitales, sino que, al calor de este trasiego, da alojamiento a gran parte de los personajes o personajillos que constituyen lo que en términos de antaño llamaremos la sociedad literaria. La capacidad de creación, sin embargo, no está de forma tan rígida sometida a este proceso de concentración, y así una ancha zona de nuestra narrativa contemporánea proviene de escritores residentes en provincias, término éste, claro está, sin ninguna relación con el de escritores provincianos. Los nombres de Miguel Delibes, Alvaro Cunqueiro, Fer-



nando Quiñones, Gil Albert o Camilo José Cela son constancia suficiente del poder creativo periférico y nos señalan la necesidad de permanecer atentos a la literatura que desde allí se nos ofrece. De tierras aragonesas, tierras de Benjamín Jarnes, Ramón Sender o Buñuel, y por vía de la Editorial Planeta, nos llega hoy a las manos la última novela de Alfonso Zapater, *Viajando con Alirio*, galardonada con el premio «Ciudad de Jaca» 1980.

La acción narrativa descansa en un doble viaje, a través del cual discurre el texto: por un lado, el transporte del cadáver del personaje-eje, Alirio, desde la ciudad a su lugar de origen, efectuado por Enrique y su ayudante, y por otro, el viaje primario de aquel mismo personaje desde su núcleo familiar hasta su encuentro con la muerte. La estructura bipolar que el doble viaje ocasiona se pone al servicio del encuentro y póstumo reencuentro de Alirio con los paisajes, hechos y hombres que de alguna forma conformaron su vida y sobre los que a su vez el protagonista dejó caer su semilla: «No pasamos por la vida, no somos viajeros circunstanciales, aunque intenten demostrarlo así algunos principios religiosos; hemos venido a sembrar y actuamos como sembradores permanentemente, derramamos la semilla de la que somos portadores en cada surco de nuestra existencia, y esa semilla germina tarde o temprano, se multiplica, se sucede a sí misma y nos eterniza por los siglos de los siglos.» Este viaje de ida y vuelta se resuelve técnicamente con una alternancia paralelística entre los contenidos de cada viaje, que, si bien rompe el tiempo cronológico narrativo tradicional, pierde, a la larga y por su reiteración, capacidad de avivar el desarrollo de la historia que, por otra parte, está lo suficiente bien tratada como para que en su lectura se mantengan la atención y el interés del lector, y ello a pesar de que el equilibrio entre el lugar de cada uno de los viajes, equilibrio que parecería estructuralmente aconsejable, se mantiene durante pocas páginas a causa de la invasión que el personaje de Alirio Pérez Lafita efectúa sobre todo el texto. En este sentido podría parecer que el personaje se ha escapado del control a que debiera haberlo sometido su propio creador.

Alirio Pérez Lafita, eje, pilar y pedestal de la novela, se nos ofrece desde dos perspectivas complementarias: una subjetiva, que corresponde al viaje de ida y en la que el propio Alirio nos da a conocer su paso—triumfal—por distintas experiencias hasta llegar al desastre de la ciudad—la mala tierra por donde no crece la semilla—, y otra objetiva, propiciada a partir de las peripecias que le surgen al transportista que, demasiado novelescamente y como ordenado por el difunto, parece desandar el camino recorrido por aquél, tropezando con los testigos, los amores, las semillas y los frutos que Alirio había dejado a lo largo de su trayectoria vital y humana. La conjunción de estos dos planos sitúa al lector frente a unos materiales que le permiten reconstruir el personaje de Alirio, juzgarlo, amarlo u olvidarlo. Los riesgos de hacer des-

# ALFONSO GROSSO Y LA NOVELA POPULAR

ALFONSO GROSSO: *El correo de Estambul*. Editorial Planeta. Barcelona, 1980.

Hasta sus detractores —que los tiene, aunque por causas en buena parte extraliterarias— tendrán que convenir en que Alfonso Grosso es uno de los escasísimos novelistas españoles de hoy con personalidad propia y claramente diferenciada. Muy andaluz, muy sevillano —para hablar con exactitud—, posee una vocación de universalidad que lo lleva a intentar hacer suyo todo aquello que guarda concomitancias con el espíritu del Sur: la Cuba casi gaditana, ayer; el Mediterráneo y sus culturas, hoy. Apertura y afirmación de sí son, en consecuencia, los movimientos espirituales que rigen su actividad creadora, que aseguran a ésta una —inusitada aquí— capacidad de metamorfosis.

Las tres últimas novelas de Alfonso Grosso —*La buena muerte*, *Los invitados*, y la recién aparecida que ahora nos ocupa: *El correo de Estambul*— han molestado al nuevo *establishment* cultural, a ese por ahora postrer avatar de las clases medias de la cultura cuya aspiración de siempre consiste en romper los vínculos entre la literatura y la vida, cosificando a la primera. ¿Se extrañará alguien de que yo considere que ello honra al escritor a quien se deben tales libros? Pues ser rechazado por quienes rechazaron y rechazan a Galdós y a Baroja la condición de artistas supone una especie de elección a la inversa... Curiosamente, el argumento con más frecuencia utilizado en su contra es su reciente relación con una editorial (Planeta) que ha puesto los medios para que su obra pudiera llegar a un máximo de lectores, como si el hecho de volver las espaldas a un elitismo de quiero y no puedo, de perpetuos alumnos de BUP, pudiera ir en desmedro de nadie. Pero olvidemos a esa fauna medrosa y sar-



cansar la base de una novela sobre la sola personalidad de un héroe son evidentes, aun cuando la historia de la literatura está llena de ellos, y en este caso algunos riesgos no han sido solventados, lo que contribuye decisivamente a restar calidad al texto. Los monólogos de Alirio, entre existenciales, pedantes o al estilo de la sabiduría popular, llegan a cansar, y su contraplano, hechos y testigos, salvo en muy raras ocasiones, hacen el papel de meras comparsas, de ahí sin duda que los mejores momentos de la novela, elaborados además con una economía narrativa y en lenguaje sobrio, que hacen destacar las posibilidades de Alfonso

Zapater, sean aquellas en que Enrique, el transportista, parece estar a punto de erigirse en afortunado contrapunto, sin que en realidad la apariencia llegue a confirmarse.

Los méritos presentes en la novela, a pesar del desequilibrio funcional que el protagonista desencadena, despiertan interés suficiente por el texto y curiosidad del lector hacia otras antiguas o próximas novelas de un autor como Zapater, que deja en este *Viajando con Alirio* pruebas eficaces de sus posibilidades narrativas que esperamos ver confirmadas.

C. B. CADENAS

treanamente respetuosa frente a una cultura que, por ser incapaz de digerirla, regurgita de continuo, y vayamos a lo esencial: lo que Alfonso Grosso viene haciendo en sus tres últimos libros.

Y ello es tratar de conectar —como antes lo hicieran Galdós y Baroja— con la novela popular. Lo que yo considero perfecto, por tres razones.

¿La primera? Que la novela de nuestro siglo —y hablo en términos generales— tiende a ser cada vez más intelectualista, esteticista y elitista, traicionando así su esencia. Razón por la cual todo intento de invertir dicho proceso merece nuestro aplauso.

¿La segunda? Que frente a esa novela que ya casi no lo es, y que leen pocos, sólo existe otra hecha en cadena, manufacturada, industrial, que entontece a muchos. Por lo que cualquier iniciativa que tienda a buscar una tercera vía entre ambas es altamente loable.

¿La tercera, en fin? Que la independencia del novelista —esa independencia que cuenta con tan pocos partidarios entre los escritores españoles, con vocación de funcionarios por lo común, nostálgicos del mecenazgo— sólo puede venir a través de la profesionalidad, del diálogo con el lector elemento clave en la estética novelesca: las exigencias virtuales del lector impiden al novelista abocarse al callejón sin salida de la subjetividad absoluta.

La profesionalidad implica también dominio del oficio; y a este respecto, Alfonso Grosso da en *El correo de Estambul* claras muestras de que acepta la coacción de lo establecido por tradición, de lo autenticado por el diálogo de otros con las necesidades del lector. En efecto, esta novela respeta rigurosamente las leyes del relato de espionaje, juega sin falsos pudores aristocratizantes la carta de lo popular. Así, su búsqueda del suspense, a través sobre todo de una estructura novelística mucho más compleja de lo que parece a primera vista. O su voluntad de crear una atmósfera sórdida y sofisticada a la vez. O, por último, su modo de caracterizar a los personajes en grandes bloques apenas des-

bastados, pero signados por una inquietud más colectiva que individual. Y todo ello, con un distanciamiento irónico que contrapesa el necesario candor que el género abordado requiere.

Existen críticos de poco pelo que acostumbran a confundir los libros con sus reflejos, y que, de tal modo, caen en éxtasis cuando en una obra mostrenca y apagada, fruto de la copia laboriosa, distinguen el rebrillo procedente de otra, grande: de Faulkner, de Borges, por ejemplo. Esos críticos además se sirven del culturalismo como de un muro tras el que proteger sus insuficiencias, y así, abominan de lo que no es trascendente *a priori*. Yo recomendaría a los lectores que se olvidaran de los dictados de esos dómines irrisorios y abordaran la lectura de *El correo de Estambul* sin prejuicios.

Descubrirán entonces que, bajo el esquema de la novela popular, el Grosso de *Florido mayo* sigue siendo quien coordina y ordena los elementos integrantes de *El correo de Estambul*: el Grosso amante del estilo, que adorna barrocamemente aquí sus oraciones cada vez que las prioridades del relato de acción lo permiten; el Grosso demorado en la evocación de ambientes de los cuales se sirve en estas páginas para afirmar subrepticamente su presencia; el Grosso que gusta de equilibrar las masas novelescas como un pintor los colores; el Grosso que se busca incansable, tanto en sus obsesiones de siempre como en los mitos culturales que dominan su obra total.

*El correo de Estambul* muestra la confrontación entre el Este y el Oeste sobre el telón de fondo del conflicto árabe-israelí. Grosso mantiene, en cuanto narrador, su objetividad frente a todo ello. Pero, ¿quién podrá negar que su entendimiento de la realidad política del presente le mueve a simpatizar con el joven Estado de Israel, cuyas reservas de libertad y de eficacia le reveló la propia dialéctica de su novela? En momentos como el presente, cuando el fascismo refulge oscuramente de nuevo, esta actitud del novelista sevillano posee un valor ético que considero inequívoco.

LEOPOLDO AZANCOT

## TEMPORADA EN EL INFIERNO

EMMA DE CARTOSIO: *Automarginada*. Dibujo de Aida Carballo. Ediciones Casa Pardo. Buenos Aires, 1980.

Esta poeta argentina, nacida en la provincia de Entre Ríos, que viene publicando desde 1948 (*Madura soledad*) y que desde esa misma fecha cosecha con cierta regularidad premios, tanto en Europa

como en su propio país (en Madrid obtiene el accésit «Leopoldo Panero» por su libro *Criaturas sin muerte*, ofrece hoy al lector de poesía, o, mejor dicho, intenta ser acogida «sorprendido o con naturalidad / si es poeta, poeta sin versos, poeta de adentro» por aquellos a quienes lleguen sus versos. Pero nuevamente un libro suyo viene precedido de premios; esta vez son dos: «La Fleur de Laure 1980», del Centro Internacional de Estudios sobre Petrarca, Fontaine de Vaucluse, Francia, y por el «Pluma de Plata», del Pen Club Internacional.

Con este libro, Emma nos invita a asomarnos a su «temporada en el infierno»; es decir, asomarnos a su soledad y a su

perspectiva del mundo desde ella, sin dejar de lado su intención de solidaria mano para los que se encuentran en un momento similar en sus respectivas vidas, apelando a la comprensión de los seres que la rodean. También implica la proposición de revisión por parte de los especialistas, de los conceptos «normalidad» y «anormalidad» o, dicho de otro modo, la división entre «los que están afuera» y «los que están adentro».

Dejando esta tarea a los entendidos en la materia, aboquémonos al desciframiento de la significación del término «marginada» y, en consecuencia, el de «automarginada», según el itinerario poético a nuestra vista.

En principio aparece definido como una incapacidad de compañía por «no saber» o «no poder» acompañar, amar. En otro momento, como miedo ante el mundo circundante que se le presenta indiferente. Más adelante, por la imposibilidad del olvido. Pero dentro de todas esas tentativas de aproximación cabe la temática del paraíso perdido, sinónimo de infancia y compañía, de tiempo con madre, objetos familiares y vecinos, de tiempo en «su» ciudad (Concepción del Uruguay) y en el paisaje abierto de «su» provincia. Un tiempo opuesto al presente: de viajes hacia el desarraigo y la soledad; hacia Buenos Aires o París o cualquier ciudad de Europa o institutos psiquiátricos dondequiera que estén. Un ir permanente hacia:

...«los vertiginosos espejos simultáneos que enfrento y me enfrentan, que rompo y me trizan.»

(p. 69)

...«la aparente verdad de la materia expuesta a la mirada.»

(p. 24)

...«la hora de las renunciaciones porque hemos dinamitado al tiempo hacedor de estas horas que alternan posibilidades, que nos invitan al galope de la libertad del viento pampa y luego nos esclavizan a ser no potros, sino caballos domados.

Para todos para los de afuera para los de adentro es la hora de la prisión que nos enreja desde la sangre»

(p. 26)

...«criaturas que todos llevamos —vivos o muertos— pero dentro porque el hombre es una triste resignación de sepulturas.»

(p. 29)

Y en ese buceo interior, de intento de olvido y de no querer olvidar, se da el reconocimiento, el volver a conocer y conocerse. Así de las imágenes que configuran ese paraíso se pasa por un lado, a la aceptación de su realidad pero con lógicas reservas; esto se percibe a partir de «Mariposas» (p. 41) —en la que el poema es la ampliación en dimensión humana del destino de vuelo que lleva dentro—, y que remata en el poema siguiente, «Condenas» (p. 43).

... «que cada uno trate de soportar como pueda su condena perpetua.»

Y por el otro, trata de incorporar —por un proceso analógico— ese paraíso perdido en su situación actual de no negación del mismo, en «Nosotros» (p. 54).

... «Nosotros, los niños crueles y puros gritamos con voz o silencio pero jamás aceptaremos el infierno de los profesionales de negar el paraíso»...

Así, desde las reservas del primer caso y de la actitud del segundo lanzará su horror ante el mundo circundante, que es una secuencia de «asesinatos» —del amor, la ternura, las palabras y el sexo—, y que finalmente inducen a la muerte de

la criatura; y de «desencuentros» —donde se revivifican los de Kafka, Nietzsche, Van Gogh, Quiroga, Arlt, Lugones y que llevan al gran desencuentro de Dante con Beatriz y el consiguiente «infierno», de donde se toman los versos puestos a la cabeza del poemario—, productos de la ausencia de comprensión humana y del exceso de análisis. En ambos casos, sea por el asesinato de los sentimientos o por el desencuentro terrenal de los espíritus, el destino final es «Esta soledad» (p. 49).

... «Esta soledad es una cuneta que re-  
vuela bolitas  
hacia un hoyo que nunca será el del  
acierto porque  
ser solo es una sonrisa triste que se  
otorga callado  
a quien insulta o grita o golpea o  
mata»...

Soledad que es también lo matado por el tiempo y

... «la certeza de estar  
y ser solos aunque hayamos jugado al  
amor, a la amistad, al encuentro».

(p. 54)

y que son el trasfondo de imágenes desgarradoramente logradas y de climas de angustiosa y enérgica lucidez junto a su experiencia vital de aislamiento y rechazo. En el olvido imposible y a través de la recuperación de los recuerdos declara su fe de vida, su voluntad de ser, de Luz y de libertad, porque

... «aquel que cree en la Luz tiene des-  
tino de libertad,  
la enloquecida libertad de la poesía».

(p. 57)

Es una fe de vida vividora y no vivida por la capacidad de transformación de la experiencia de la muerte-vida. La Muerte se convierte en ella en sinónimo de vida, ya que, bordeando los abismos de la nada existencial arriba al reconocimiento del amor y a la esperanzada compañía, a la ruptura de la incomunicación que implica la soledad y el olvido de sí y de su mundo primero y provinciano. Olvido que es negación de los recuerdos, pero que se convierte en guía de recuperación, aunque

... «es el recuadro que dejan los rostros que alguien retira de sus sueños es esa huella que nos guía hacia nosotros aunque la destruyamos; asesinato sin condena ni indulto, asesinato ignorado y lacerante milagro de un espejo que miente a alguien que ya no se refleja...»

(pp. 64-65)

A lo largo del libro podemos marcar dos tiempos: un ayer y un hoy. En el ayer, un pasado perdido y lejano —su paraíso—, y otro próximo: el de la orfandad humana —soledad y olvido—. En el hoy, el regreso de ese segundo pasado donde se ubica «su infierno». Un regreso desde el «desdormirnos hacia el estar despiertos» que la devuelve «intensa pero silenciosa por fuera», en el que asume «su realidad» sin reservas ya y con intención de proyección hacia un

intuido tercer tiempo: el futuro. Caben en éste todas las preguntas y todas las incertidumbres, todos los silencios plenos de ellas sobre: el sentido de los sueños en su vida, el de querer saber la forma que adquirirá en el regreso en «este infatigable devenir del espíritu hecho materia» y, hasta el lugar que ocupa su manera plena de vivir y la transmisión (¿posible?) de esa fuerza-música que la sorprende interiormente y que no puede explicar con palabras. Y todo ello porque acepta en el presente que hubo algún error en el pasado, no sabe «¿Dónde?» (página 71) y que «La vie, c'est pas un truc pour tout le monde», según la cita utilizada y que pertenece a Emile Ajard.

## EN BUSCA DE LA LEY

ROY P. MACKAL: *El monstruo del Lago Ness*. Ed. Bru-guera. Barcelona, 1979.

Pues ya ven ustedes lo que son las cosas: he aquí un magnífico libro. Para el que prefiera las hazañas noveleras o los escándalos brujeriles, las librerías ofrecen, sin duda, títulos mejores, dónde va a parar. Bastará que esos lectores vean en este título el nombre del viejo «monstruo» del Loch Ness para que una sonrisa pedante y misericordiosa ilumine sus mofletes. Y se quedarán sin leer lo que aquí se dice. Bien mirado, tampoco importa mucho, porque lo más probable es que, si lo leyeran, no se enteraran.

Roy P. Mackal es un bioquímico de la Universidad de Chicago, no un glosador de truculencias. En 1965 tuvo la ocurrencia de pasar unas vacaciones en Escocia y así entró en contacto, no con el célebre y esquivo «monstruo», sino con los hombres que lo buscan integrados en una entidad que lleva por nombre «Loch Ness Phenomena Investigation (Bureau)». Había, dice, *agricultores y comerciantes, maestros de escuela y amas de casa, estudiantes de procedencia varia y oficinistas...* Por encima de todos ellos, como espíritu y motor, David James, miembro del Parlamento, ex comandante de una torpedera durante la II Guerra, héroe de la fuga de un campo de concentración alemán y, por supuesto, escocés a machamartillo. No fue el «monstruo» quien

Si hubiéramos de señalar un símbolo que sintetice la marginación, es de destacar el color amarillo que reúne en la obra de Emma de Cartoslo, la constante de la marginación causada por los otros como por sí misma, que incluso es inductora de la muerte (poema «Van Gogh», página 66). También confluyen en él el significado del estallido de las propias fuerzas, tanto en la infancia como en la locura o el recuerdo («Amarillo», p. 33).

Ahora bien, si la marginación comprende todos los elementos arriba señalados, el padecerla no es un azar. Recordemos que en «Nosotros» anotaba:

... «Nosotros somos fieles a las leyes naturales de la vida.»

Aquí está la clave de la nueva actitud de la que se siente imbuida y que sirve para entender las palabras de «Van Gogh»:

... «Nadie podrá convencerme ahora de su muerte por decisión de sangre propia, ante tanta desolación y rechazo de la gente

(p. 66)

y captar en su dimensión las de «Tortugas milenarias» (p. 72).

... «Hay que haber tenido ante sí todas las puertas herméticas

y aún abiertas a nadie y a nada, hacia la mentira de convivir para llegar a este amor sin preguntas...»

Así, abierta definitivamente hacia el futuro establece la comparación entre su vida y la de «este pedazo de tronco petrificado», en «Máscaras» (p. 74), que son

... «Carbono ambos, carbono empecinado en perdurarse en máscaras obedeciendo ancestrales y secretas leyes que nadie descifra.»

Si «marginación» es desolación y rechazo, ya podemos ahora descifrar qué es esta *Automarginada*, escrita a punta

enamorado a Mackal, sino la tenacidad y la honradez de estas personas que, con un equipo menesteroso de *roulottes*, cámaras fotográficas, prismáticos y tomavistas, trataban de racionalizar la fantasía buscando a *Nessie* sin esperar revelaciones mágicas.

¿Qué se sabe entre nosotros, en verdad, de este asunto? Mucho me temo que apenas nada, salvo la siempre extravagante e irónica información contenida en algunas gacetillas estivales. La historia es bastante más seria y atractiva. Para empezar, el primer testimonio escrito de la existencia de un animal raro en las aguas del Loch Ness (aunque los hay también en otros lagos escoceses e irlandeses), es en un libro escrito en el año de gracia de 565: *La vida de San Columbano*, un manuscrito en latín que se encuentra en la Biblioteca de Schaffhausen, en Suiza. El viejo Santo en persona se vio obligado a exorcizar al «monstruo» haciendo uso de sus atribuciones como obispo de Iona. Desde aquel instante del siglo VI hasta hoy, miles de pernas vieron cosas inexplicables en el Lago y, desde que se inventó la fotografía esos testimonios han venido acompañados, casi siempre, de placas y de películas. En el libro se ofrece una relación cuidadosamente anotada de todas las observaciones documentadas desde San Columbano hasta ahora.

Ha sido bastante fácil desestimar algunos de estos testimonios. Leños flotantes, rápidas nutrias, olas súbitas y la vulnerabilidad al error de los objetivos ópticos fueron responsables de las equivocaciones. Pero la mayor parte de los testimonios gráficos existentes —y Mackal da en su libro una

suficiente colección fotográfica— es fidedigna y deja perplejo al observador de buena voluntad. Viendo yo en el Reino Unido tuve la oportunidad de ver uno de estos documentales: la película filmada por el ingeniero Tim Dinsdale el 23 de abril de 1960. Quince metros de película tomada, en blanco y negro, con una Bolex de 16 milímetros, armada con teleobjetivo, a unos 1.200 metros de distancia de «la cosa». Para evitarse líos, Dinsdale sometió la filmación al juicio de la institución más capaz de Europa, sin duda, para interpretar estos fenómenos: el Centro Conjunto de Inteligencia y Reconocimiento Aéreo de Gran Bretaña. Los científicos y militares que trabajan en ese Centro tienen el mismo parecido con un iluso que el que yo tengo con Marilyn Monroe, y, sin embargo, afirmaron que «la cosa» no era un embarcación, sino un ser animado y de grandes dimensiones que se movía sobre la superficie del Lago a unos 17 kilómetros por hora.

A partir del momento en que Mackal se decidió a jugarse el prestigio en la búsqueda de *Nessie*, se consiguieron más películas fascinadoras, se movilizaron, gracias a los dólares y las ayudas de instituciones científicas, casi siempre americanas, docenas de expertos; se lanzaron submarinos, se exploró el fondo del Loch con *sonar* y se dieron numerosas ocasiones a los periodistas presurosos para que gastaran sus conocidas bromas. En este libro se narra esa estupenda aventura sin una sola concesión al escándalo y también sin un titubeo en sus conclusiones: viven en el Lago animales hasta ahora no conocidos, de grandes dimensiones y perfectamente adecuados a su

medio. Gracias al *sonar* se consiguieron imágenes asombrosas de las aletas de estos animales e incluso de un fragmento impresionante de uno de ellos—el cuello, parte del pecho y dos protuberancias subclavias—. Mackal ha repasado con celo y perfecta información todas las posibilidades que las especies naturales ofrecen, desde los invertebrados hasta los mamíferos, desde los sirénidos hasta los grandes reptiles que consideramos extintos. Un biólogo disfrutará con la precisión y seriedad de esta parte del texto.

Y ha llegado a una conclusión final: *Nessie*, que algún día será llamado *Nessiosaurus O'Connori*, o tal vez *Nessiteras Rohmbopteryx*, es un animal identificable. Guardo el secreto de su identificación para que lean ustedes el libro.

Todas las demás preguntas han sido ya enfrentadas con respuestas científicas. Y, sin embargo, ¿por qué la actitud negativa de la ciencia oficial? Pues por una razón psicológica. Nuestros malos modos racionalistas nos llevan a aceptar como un principio divino que «no existe lo que no puede ajustarse a leyes conocidas». Este terrible prejuicio dogmático es el peor enemigo de *Nessie*, porque la ciencia oficial es burocrática y se limita a aplicar la ley. Mackal y sus compañeros biólogos, físicos, marinos, meteorólogos, químicos y expertos en electrónica han hecho otra cosa, más humana y más noblemente libre: buscar la ley.

No puedo cerrar esta nota sin añadir que la traducción de Carlos M. Sánchez Rodrigo es perfecta. Menos mal, caramba, que leo un libro.

FELIPE MELLIZO

# EL HOMBRE DE TEATRO QUE ES MAX FRISCH

MAX FRISCH: *Obras escogidas*. (Prólogo de Jaime García de Bustamante.) Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1979.

El volumen que Aguilar dedica a Frisch en su «Biblioteca de Autores Modernos» resulta, de entrada, prodigioso de exactitud en cuanto a dar fiel testimonio de la condición del autor suizo-alemán como absoluto hombre de teatro. Libros tan cuidados hasta en sus mínimos detalles como éste acreditan a una editora como empresa preferentemente cultural. Nada más justo que el buen resultado económico de la edición le venga dado por añadidura.

Desde el prólogo de Jaime García de Bustamante —también traductor de la pieza *Cuando la guerra terminó*—, mucho más preciso y mesuradamente analítico en el estudio de la producción de Frisch que, por ejemplo, la simplista división que de sus obras formula George E. Vellwarth en «dramas del individuo» y «dramas de la masa», resultante del ensayo que le dedica en su, por lo demás, lúcido *Teatro de protesta y paradoja*, hasta la inserción en el volumen de Aguilar, junto a las diez obras más representativas del dramaturgo, de una selección de textos no teatrales del mismo..., que vienen a corroborar hasta qué punto es Frisch un total hombre de teatro..., incluso cuando ejerce de arquitecto, que tal fue su primera profesión, todo en el libro de Aguilar es materia de lectura apasionante —y alocucionadora— para cualquier lector interesado por la dramaturgia actual, con fehaciente comprensión de uno de sus cimeros hitos..., y hasta puede contribuir al desvelamiento del proceso creativo de una obra teatral desde su primigenia concepción hasta su definitiva forma escénica, tal como acontece con el drama que la literal traducción de Manuel Noales Collado titula *El conde*

*de Tierradesierta*, aunque en la generalidad de los países en los que se ha representado lo ha hecho como *El conde Öderland*.

Pues bien: el borrador de este drama, en siete escenas, comprende las páginas 882 a 923 de su *Diario* en el período 1946-49, en tanto que la primera versión escénica, estrenada años después, en 1951, fue seguida de otras dos, de 1956 y 1961, juzgada la última como definitiva, es la que figura en el volumen de Aguilar, de la página 311 a la 399.

Quizá resulte una experiencia enriquecedora para el curioso lector la de ir primero a las páginas del *Diario*, leer las siete escenas del embrión de la obra... y volver luego a la página 311, a fin de comprobar variantes y enriquecimientos posteriores entre la concepción del tema y su definitivo desarrollo escénico en doce actos.

Ejercicio éste recomendable en grado sumo, por tratarse de un drama en el que Frisch hace intervenir a dos de los temas esenciales del teatro contemporáneo: la soledad y la protesta. De hecho, el tratamiento de ambos temas, antipódicos en principio —sólo en principio, que también la soledad engendra protesta—, justifica bien el análisis nada contradictorio, pero desde su raíz complejo, del prologo, cuando advierte de que, en su producción, el dramaturgo es al tiempo indeterminado y comprometido: indeterminado porque el hombre sólo puede ser averiguado en su relación con los otros, y un ser en soledad es necesariamente poco más que un cúmulo de vacilaciones y de perplejidades. Y comprometido, en razón de su protesta. Por eso Max Frisch resulta absurdo como el primer Ionesco —*La gran cólera de Philipp Hotz*— y casi tan dogmático como Bertolt Brecht; para serlo tan absolutamente como éste, le falta militancia; de igual modo lo aparta de la tesis brechtiana del teatro épico el hecho de que Frisch sea, ante todo, un humanista: expone temas conflictivos y situaciones subversivas, y lo hace re-

curriendo a todos sus saberes de hombre de teatro, pero no da respuestas; deja la solución —cuando la hay— al libre juicio de cada espectador. Y esto es así incluso en *La muralla china*, su pieza más dialéctica, crítica y pesimista, que finaliza con la premonición —sólo premonición y no diagnóstico— de una catástrofe, que puede ser la última para la humanidad.

En todo caso, los personajes de Frisch se comportan como seres de identidad comprobada, y sus tramas son o pretenden ser llamamientos desesperados, con cierta ironía implícita, al logro de un esfuerzo comunitario hacia la consecución de un mundo mejor, de una solidaria convivencia.

Pero, con ser importante la traducción al idioma español de diez piezas dramáticas de Frisch —no estrenadas aquí en su mayoría—, lo que de veras da al volumen de Aguilar marchamo de acontecimiento editorial es la transcripción de fragmentos de su *Diario*, correspondientes a lapsos tan cruciales como los de 1946-49, cuando todavía era arquitecto en ejercicio —abandonó dicha profesión en 1955— y 1966-71, ya dramaturgo de primera fila entre los mejores del teatro actual. Una *Nota del editor* advierte que la selección de textos «ha sido realizada con el consentimiento del autor...», relativos en su mayor parte a temas relacionados, así como otros que el propio Max Frisch ha considerado de especial interés».

Y sí, lo tienen, por cuanto contribuyen a dar una visión del profesional del teatro que hay en Frisch, desde múltiples facetas complementarias. El llamado *Diario* se compone de una sucesión de vivencias, y hasta aquí el término responde a las generales de la ley, pero también de invenciones y tareas creativas en borrador, de modo que sus páginas resultan reveladoras de los sucesivos estados de ánimo del dramaturgo, tanto en función de circunstancias personales como en lo concerniente a sus recursos de creador

de imágenes humanamente fuertes, encadenadas en enumeraciones que se apoyan con bastante frecuencia en anáforas y que configuran un clima de tensión sostenida a lo largo de la obra.

Dentro de una marcada predilección por el verso libre, que en la mayoría de los casos tiende a la prosa, la intercalación de versos breves, brevísimos a veces, señala la honda preocupación por la soledad y el desamparo, a modo de *leitmotiv*. «Diligencias» (p. 19), como «Renuncia» (página 26) o «Días de salida» (p. 28) o el ya mencionado «Van Gogh» son claros ejemplos de esto. Su poética rompe con

otras de golpe y sin darme vuelta, arrastrada por el ventarrón».

pero adelanta con impecable estilo la emoción a la palabra, siendo ésta la forma rotunda de lo anticipado por aquélla. Quizá la mejor manera de definirla sea con sus propias palabras:

... «No me importan los ismos, no me interesan las modas, nada sé de retórica detesto las relaciones públicas y sociales; me quemo en mí misma y ardo delante de toda la gente que me rechaza, se burla o niega...» (p. 56)

LAILA ADIB

## EL GIGANTE Y LA URBANIZACION

JOSE LUIS GARCIA SANCHEZ y MIGUEL ANGEL PACHECO: *El gigante analfabeto*. Ilustración: Miguel Angel Pacheco. Ediciones Altea. Madrid, 1980.

Los libros que, desde hace tiempo, vienen publicando en colaboración José Luis García Sánchez y Miguel Angel Pacheco son dignos no sólo de ser re-



frente a las situaciones sociopolíticas que le rodearon. Cuando describe a Marion en su labor de talla de títeres, es lícito pensar que en el marionetista ha querido esculpir su propia contrafigura de autor en la elección de personajes de buena madera escénica, maleable y dúctil, pero independiente del tallista. Un año después, en 1947, lo dirá explícitamente: «Los enanos de madera, mientras actúan, encarnan en cierto modo nuestra vida. Llegan a ser más reales que nosotros, y hay momentos en que son realmente mágicos; estamos literalmente fuera de nosotros.» Es difícil dar, en menos palabras, con el meollo de la relación entre personajes y creador, ya plásticamente probada por Pirandello.

Tanto cuando se refiere a una obra de Dürrenmatt —su próximo rival— y da el aviso de que se trata de «un nombre que está por conocer también en Alemania», como si describe sus impresiones ante un cuadro de Böcklin contemplado en un museo de Basilea, sus consecuentes precisiones tendrán siempre final residencia en el mundo del teatro.

Por el contrario, al tratar de gentes y cosas de la profesión, perfila de ellas una imagen doméstica y hasta, en casos, desmitificadora. Por ejemplo, Brecht, cuya relación, «tirante como todo trato con un superior, sólo duró entonces medio año». Y es Brecht quien «siempre amistoso, con su manera seca y algo reprimida,



señados, sino de estudiarse detenidamente, porque creemos sinceramente que suponen una aportación al acervo de la literatura infantil y juvenil. Los textos son redactados unas veces por García Sánchez e ilustrados por Pacheco; otras, son ellos los redactores y otro profesional, el ilustrador. Y las más, pertenece el texto a ambos y la ilustración a Pacheco. Es el caso de *El gigante analfabeto*, cuento destinado a niños de siete a nueve años.

Hablando concretamente de Miguel Angel Pacheco, hemos de destacar su técnica inconfundible, su hermoso lenguaje sugerente y su bien administrado sentido del humor. Si recurrimos a la manoseada y no del todo convin-

pregunta si se tiene una tarde libre». Frisch nos deja un retrato incisivo y tertuliano, no exento de admiración, del creador del teatro épico, hasta llegar al efecto-sorpresa: «Pero, en el fondo, yo creo que Brecht, por su parte, está contento cuando no tiene que catequizar»; de un papirotazo dialéctico echa abajo el catecismo teatral brechtiano, contenido en *El pequeño órgano para el teatro*, escrito justamente en aquel 1948, y que da a leer a sus amigos. Max Frisch, tras la precedente cox, no omite testimonios de su admiración por el que llama «un poeta sin incienso». «Brecht quiere saber lo que opinamos (del manuscrito). Hasta nuestra equivocación la considera útil, le sirve de advertencia.»

Un examen pormenorizado de las múltiples incitaciones halladas en los fragmentos del *Diario* en las etapas dichas, obviamente, no es posible. Habrá que decir, sin embargo, y a título indicativo, que nada teatral le es ajeno, en los plurales factores del arte escénico, desde el encuentro con Thornton Wilder hasta su visión sobre la dificultad de ser crítico, cuya sutil ironía jamás traspasa la linde del resentimiento; o su ahondador descubrimiento de la paradoja de los intérpretes: «Un actor puede ser quizá estúpido y grande; un poeta, temo yo, no puede ser ambas cosas a la vez.»

No es de recibo concluir estas líneas sobre un volumen que nos proporciona muy fehacientemente la semblanza del total hombre de teatro que es Max Frisch, sin recabar especial atención lectora de la serie de *Cuestionarios* en los que el dramaturgo trata de temas esenciales —humor, dinero, Poder, esperanza política, Patria, propiedad y muerte—, suscitándolos mediante la formulación de interrogantes cuyas respuestas deja en el aire... aparentemente: de un lado la perspectiva sociopolítica, y de otra parte, el particular criterio de cada lector darán distintas interpretaciones, al margen o no de la implícita para cada concepto en el esquema ideológico de Frisch. Es otra proposición casi desafiante incluida en el libro.

JUAN EMILIO ARAGONES

cente frase de que «una imagen vale por mil palabras», el dicho encaja a la perfección en la obra de Pacheco. Cada dibujo suyo es una puerta abierta a la imaginación, a la múltiple interpretación y a la sonrisa. Ya dijimos otra vez aquí que, para nosotros, Pacheco es un maestro en este difícil arte. Y que la nitidez, limpieza y pulcritud de su línea son impecables.

En cuanto a la parte literaria de *El gigante analfabeto*, recordemos que Pacheco colabora con José Luis García Sánchez en la redacción del texto. Y hemos de reconocer que su labor conjunta está dando buenos resultados. Como prueba el presente relato, llevado con mano segura y contado ade-

más con humor, desenfadado y modernidad, sin abandonar nunca la línea de la cuentística tradicional. «Hubo una vez un gigante que vivía en un bosque. Era un gigante bastante normal: un poco calvo, porque ya tenía trescientos cuarenta años; con una estatura de casi cincuenta metros, es decir, ni muy alto ni muy bajo... Un gigante de lo más normal que uno puede encontrarse por la calle...»

A lo largo de sus páginas se cuenta la historia de Máximo, que llega a un bosque, que luego se convierte en moderna urbanización, y en la que el gigante es como la creación colectiva y la sombra bondadosa de todos sus moradores, el proyecto en común y como el hada buena de todos. Hasta que un buen día decide ausentarse para siempre «a otro bosque donde pueda vivir tranquilo».

La narración, montada sobre un argumento sencillo, se destaca por su estilo llano, asequible, sin complicaciones léxicas, con miras a que el lector infantil no tropiece con dificultades de interpretación y sí cuente con los elementos precisos para que empiece a enriquecerse su caudal de conocimientos.

Pero más importante todavía es, si acaso, este hecho: que desde el primer momento despierta el interés del lector; desde el primer momento le hace participe de los problemas —unos problemas muy de hoy— que allí se plantean.

Este hecho —repetimos— nos parece decisivo. Y hay que considerarlo, creemos, como un logro de sus autores.

La ilustración en particular de *El gigante analfabeto* nos parece la apropiada a la línea argumental del relato, dentro de la técnica ya conocida de Pacheco: viva, imaginativa y dinámica.

*El gigante analfabeto* es la obra, en definitiva, de dos autores que se han comprometido en su trabajo y que dan muestras de bien hacer en su labor conjunta.

Hemos de hacer constar, finalmente, que Miguel Angel Pacheco ha sido distinguido recientemente con el Premio Nacional de Literatura Infantil a la mejor labor de ilustración, galardón que el Ministerio de Cultura viene concediendo anualmente desde 1978. También obtuvo en su día el premio «Lazarillo».

José Luis García Sánchez es, además de hombre de cine, que ha dirigido ya varias películas conocidas, un experto en literatura infantil y juvenil y autor, juntamente con Pacheco, de la hermosa colección de Altea «Los Derechos de los Niños», declarada por UNICEF «de interés especial» para la celebración del Año Internacional del Niño y distinguida con el premio internacional «Jane Addams», de la Asociación para la Paz, de Nueva York, y con el «Janusz Korczak», por sus valores artísticos y humanos.

FRANCISCO TOLEDANO

# HOMENAJE Y GLOSA A UN POETA SILENCIOSO

VICENTE NUÑEZ: *Poemas ancestrales*. Séptimo suplemento de Calle del Aire. Sevilla, 1980.

El presente comentario, que yo habría querido especialmente brillante y atinado, va a carecer, por lo pronto, de la cualidad que parece ser inexcusable en trabajos de esta especie y a la que, para entendernos, llamaremos «objetividad». Tal aviso no viene a justificar ni a disimular otras carencias, sino a establecerme, de entrada y a las claras, en un terreno intermedio entre la obligación y la devoción, terreno del que no podré, ni querré, salir. Si la obligación—perspicacia, rigor, propiedad—resulta, en ésta y en cualquier otra ejercitación crítica, de razones obvias, la devoción—el peso y la fuerza del afecto—se debe a esa suma de días, afanes, ilusiones y decepciones, venturas y adversidades, pasiones y reflexiones, que constituyen la vida, nuestro precario caudal, nuestra única gala. Del versátil rodar de la vida nos queda, por poco fieles que seamos o hayamos sido a la sucesiva proximidad de otros humanos, un cierto sabor a verdad que el tiempo no extingue, antes bien perpetúa purificándolo. Y la madurez es, más que la conciencia y aceptación de la muerte—como pensaba Unamuno—, el reconocimiento de la verdad que mancomunadamente se acertó a crear, de una vez para siempre, en los años en que la vida era una ininterrumpida creación, proporcionada a las dotes de cada cual pero de igual sostenida continuidad. Creación o invención, porque a la vez descubrimiento, fábula e instauración. «Vivir es ver volver», ha escrito Luis Rosales. Yo diría, modificando el sentido pasivo de esta idea, que vivir es reconocer. Pues reconocer significa actividad, acaso la exclusiva actividad que resta tras el acabamiento de la invención, a saber, tras el acabamiento de la juventud. Más aún: yo diría que la alegría del reconocimiento es la señera alegría sustantiva de la madurez.

Esta alegría, perfectamente personal e intransferible, es la que siento

ahora, al tener en mis manos el libro de poemas que Vicente Núñez se ha decidido a publicar después de veintitrés años de un silencio casi absoluto—tan sólo «algunos [poemas] publicados en revistas, otros leídos en ocasiones solemnes (Córdoba, centenarios de Ibn Hazm y del duque de Rivas)», dice Pablo García Baena en su hermosísimo prólogo—. Esta alegría es, pues, la que instala de primero las presentes líneas en un ámbito confesada y voluntariamente subjetivo. No me importa si por ello desatiendo o desenfoco los méritos del libro, que, siendo muchos y muy altos, sabrán abrirse por sí mismos camino en el arduo espacio de la comunicación y el entendimiento poéticos. Me importa, en cambio, hacer historia, hacer la historia que explique y autentifique mi reconocimiento—al cabo de veintitrés velocísimos y densísimos años—de estos *Poemas ancestrales*, de la poesía de Vicente Núñez, del poeta Vicente Núñez, indeleble amigo mío. Y después, si alguna objetividad me acude por mor del «oficio», intentar la aproximación crítica, el análisis, la elucidación; en suma, intentar el cumplimiento de mi obligación.

Vicente Núñez era, a la mitad de los años cincuenta, la más vivaz, inquieta, inquisitiva y profunda personalidad poética del grupo (Núñez, Alfonso Canales, Rafael León, María Victoria Atencia, más el tutelar «cónsul»—pero no poeta convicto—Jernabé Fernández-Canivell) que, a mi llegada a Málaga desde Barcelona, sorprendí en el feliz momento en que se hacía dueño de los destinos de la revista «Caracola», folklóricamente acaudillada hasta entonces por el bueno de José Luis Estrada y convertida luego por el grupo en la mejor revista de poesía española de, por lo menos, toda la década. Si Alfonso Canales, unos años mayor en edad, abogado ya prestigioso, ya padre de familia, era también el mayor en saber y gobierno (a su incipiente madurez poética unía pasmosos saberes humanísticos), Vicente Núñez, eterno estudiante de Derecho, noctívago contumaz, desparrramado lector incesante, era, en la poesía y en la vida (el orden de estos factores sí alteraría el producto), la aventura y la intuición juntas,

la pasión y el conocimiento fundidos, el temor y el temblor mejor dispuestos en armonía comunicativa. Y una inmensa simpatía (en la poesía y en la vida, repito, y según todas las acepciones de aquel término). También—trasunto rimbaudiano habitando entre nosotros, de la imprenta Sur a Villa Angelita, del café «Duque» al «Arizona»—, un cierto *déréglement des sens* y una delicadeza por la que, si no ha perdido su vida, sí la ha recogido y silenciado a la par que su poesía. Añádase a todo esto, para continuo asombro y gozo de los amigos, el poder de transfigurar mágicamente la realidad cotidiana, los menudos sucesos de la convivencia, por fuerza de la imaginación, el ingenio y el donaire. En los años que siguieron, durante los cuales estuve incorporado al grupo, Alfonso Canales era para mí la seguridad del talento, y Vicente Núñez la expectativa del genio (Rafael León andaba aún procurando conjugar galanura y exactitud, y María Victoria Atencia empezaba, tímidamente, a descubrir la delgada, translúcida vena de intimidad con que hoy anima y colorea la poesía femenina más interesante, para mí, de expresión castellana en la Península). Cuando, tras una larga estancia en Madrid, volví a Málaga, «Caracola» ya no estaba en manos del grupo, que se había dispersado, y Vicente Núñez se había ido a Aguilar de la Frontera, su pueblo natal. Todavía sigue allí, y todavía—absurdas y fallidas búsquedas por la estación y por las calles, al paso en tren o en coche por Aguilar, a horas intempestivas—no le he vuelto a ver. Ahora—«veinte años no es nada», dice el viejo tangazo—me encuentro de nuevo con su poesía.

Poesía que yo ya me sabía. Porque buena parte de los *Poemas ancestrales* data del quinquenio 1955-1960. Y el resto es pura prolongación de la mejor línea de *Los días terrestres*. Mi lectura de ahora es, por tanto, *reconocimiento* tanto como *relectura*, y de ahí su doble hechizo de recorrido temporal y poético por un ámbito ya respirado. En realidad, la cuestión es celebrar, no el retorno de Vicente Núñez a la poesía, sino el retorno de la poesía de Vicente Núñez. Poesía retraída, música callada, que ahora, por obra

de «Calle del Aire», regresa a la circulación y al sonido natural. Poesía que probablemente —¡ah, el farrago y la barahúnda de las palabras de nuestra tribu en los cuarenta famosos años!— es ignorada por los más jóvenes y olvidada por los más o menos viejos. Poesía, en fin, que hay obligación de rescatar porque —ya algunos jóvenes respetuosos se han dado cuenta de ello y no tardarán en pregonarlo— está prodigiosamente cerca de las más vivas y frescas experiencias de sensibilidad y de lenguaje realizadas tras las poesías de consigna (de consigna política y de consigna superferrolítica). Poesía que, en consecuencia, conviene historiar.

El primer libro de Vicente Núñez es una *Elegía a un amigo muerto*, largo poema indiviso que aparece, en 1954, en la tan minoritaria (¡80 ejemplares!) como bellísima colección malagueña «A quien conmigo va». Abren el volumen un amplio párrafo de una carta de Vicente Aleixandre al poeta, y un prólogo de Alfonso Canales que ocupa la mitad de páginas que el texto poético. Canales, en su prólogo, y conforme a su particular cosmovisión de entonces (seguramente, muy parecida a la de ahora, pero más esquemática), sitúa la *Elegía* en unas coordenadas existencialistas que la convierten en una sostenida y aparentemente objetivada expresión de angustia por la propia finitud. Releída hoy (y no por primera vez en todos estos años), la *Elegía* me parece inscrita en otro orden de traslaciones y, sobre todo, abierta a una novedosa y rica utilización (más bien, instrumentalización) del lenguaje, el cual se presenta concadenado y a la vez ramificado —«versos lentos, abrazadores», dice Vicente Aleixandre— en deslumbrantes secuencias vocativas

y evocativas. Originalísima en su motivación y en su planteamiento, la *Elegía* conserva perfectamente su fuerza y su lozanía verbal, a salvo de cualesquiera condicionamientos e inconsistencias generacionales.

*Los días terrestres* (Adonais, 1957), «en unidad y cuerpo, su primer libro» —según se dice en la solapa—, nos muestra un Vicente Núñez deudor de los temas y los modos expresivos de sus paisanos y amigos los poetas de «Cántico»: concretamente, el mundo rural cordobés y familiar-filial del Ricardo Molina de las *Elegías de Sandua*, y el aparato sensual-suntuario, litúrgico y doméstico del Pablo García Baena de *Mientras cantan los pájaros y Antiguo muchacho*; de ambos poetas, el sentimiento amoroso como frustración, lejanía y nostalgia; de ellos, también, la peculiar andadura del alejandrino elegíaco, regularmente construido en hemistiquios de acentuación en las sílabas tercera y sexta. He dicho «deudor» y debo precisar que hasta un cierto límite: el que marca el poema «El capitán Calandria», a partir del cual los elementos recibidos son filtrados a través de vivencias personales adultas y de un lenguaje más exacto, más ceñido y más enfático, que articula un tipo de imagen veteada de irracionalismo. Hasta «El capitán Calandria», los poemas de recuerdos infantiles y adolescentes se suceden con cierta desmaña sentimental; en adelante, la intimidad, la memoria, el mundo circundante (la Granada de estudiante, Málaga) y la reflexión conforman un universo poético de pungente patetismo, contenido en sabia trabazón de congoja e ironía. Al final del libro, dos poemas verdaderamente admirables, «Carta de una dama» y «La casa vacía» nos orientan hacia otro tipo de sensibi-

lidad, más refinada y más abstrusa, de indudable raíz sajona, que alza la cotidianidad conmovida a un plano de lisa consideración del existir como opción desesperada.

Los tres primeros *Poemas ancestrales* fueron publicados con ese mismo título, en 1955, formando uno de los primorosos «Cuadernos de María Victoria y Rafael León». Son poemas breves, en verso libre con apoyaturas endecasilábicas. Las referencias a lugares rurales o urbanos han desaparecido. El poeta busca una abstracción trascendentalizadora, incluso en la imaginería, que se sucede y se imbrica vertiginosamente con ayuda del anacoluto. La impresión de frialdad que estos poemas dejan, se corrige inmediatamente con la serie segunda, en la que reaparece el «estilo cordobés», en maneras muy semejantes a las de *Los días terrestres*. Esta serie (única que yo no conocía) vuelve al alejandrino de construcción ya reseñada aquí, especialmente apto para la transmisión de esa especie de lujosa aflicción derramada sobre determinados paisajes (o recogida de ellos) como una unción de asumido desastre íntimo. Sin embargo, el poema «Isla», homenaje al duque de Rivas, enlaza más bien con la serie tercera y última, cuyos siete poemas aparecieron en «Caracola» durante el postrer período de «dirección colegiada». Son, los de esta última serie, poemas largos, en verso libre pero bien sujeto al ritmo endecasilábico, heptasilábico y alejandrino. Construidos en períodos largos, con abundancia de incisos y subordinaciones redondamente sometidos a riguroso control sintáctico, estos poemas organizan un orden de poesía discursiva, racionalizadora, conceptual, con ayuda de un léxico denotativo y enunciativo, salpicado de apóstrofes y notablemente solemne. Se trata, creo yo, de un serio intento de establecer la relación poeta-mundo desde una perspectiva no patética, distanciadora de la final, recóndita negación que la existencia acumula. Poemas de factura impecable, que parecen ser los últimos salidos de la pluma del poeta. ¿O los últimos son los elegíacos de la serie segunda? Esperemos a *Ocaso en Poley*, libro que Pablo García Baena anuncia, un tantico sibilamente, al término de su prólogo. Sé que no vamos a estar solos en la expectación.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS



# ENTRE EL AMOR CORTES Y LA HEREJIA CATARA

DENIS DE ROUGEMONT: *El amor y Occidente*. Traducción de Antoni Vicens. Ed. Kairós. Barcelona, 1979.

Aparecido en 1939, poco antes de que comenzase la hasta ahora última gran guerra, *L'Amour et l'Occident* tuvo una gran repercusión en Europa y en América, dando lugar a numerosas discusiones en torno a sus tesis. Los lectores castellanos disponíamos hasta ahora, por lo menos, de la traducción realizada por Ramón Xiráu en 1945, editada en México, bien difundida por el ámbito de nuestro idioma. Cuando ya las tesis del escritor suizo han quedado relegadas por las investigaciones recientes y apenas se cita su libro, aparece ahora una edición española, traducida por Antoni Vicens con bastantes desajustes gramaticales, hecha sobre la edición francesa de 1956, revisada posteriormente. En un *post-scriptum* pasa revista el autor a los diversos comentarios que en su día originó el libro, y se preocupa por insistir en que las nuevas investigaciones le dan la razón.

La tesis central del libro consiste en asegurar que el amor cortés, origen de la poesía amorosa europea, mantuvo unas relaciones estrechísimas con la herejía cátara, y que son inseparables. Para demostrarlo comienza por analizar un tipo de pasión tal como la viven los occidentales de una forma extrema, excepcional en apariencia: el mito de Tristán e Isolda. Según Rougemont, los mitos traducen las reglas de conducta de un grupo social o religioso, ya que proceden del elemento sagrado alrededor del cual se constituyó el grupo. Su origen es oscuro y su mismo sentido lo es en parte, presentándose como la expresión anónima de realidades comunes. Su carácter más profundo es el poder que ejercen sobre nosotros, generalmente, sin que lo sepamos.

Muchos de los rasgos de la leyenda de Tristán son característicos del mito. Se conocen cinco versiones «originales», todas ellas manipulaciones artísticas de un arquetipo desconocido. Utiliza un elemento sagrado, siguiendo un conjunto de ceremonias que son usanzas de la caballería medieval. Su éxito consistió en ordenar la pasión dentro de un marco simbólico. Aunque desaparezca el marco, la pasión continúa y tiende a provocar en la sociedad un ordenamiento equivalente. De ahí la exigencia mítica a que respondía el *Roman de Tristan*; esa permanencia de un tipo de relaciones y de las reacciones que provoca es lo que Rougemont denomina mito.

El análisis de la leyenda presenta numerosos enigmas; por ejemplo, Tristán entrega a Isolda al rey, cuando bien podía raptarla; cuando los encuentran durmiendo en el bosque, ven una espada entre sus cuerpos, etc. La respuesta, según el autor, se halla en que el *Roman de Tristan* ilustra el conflicto de la caballería y la sociedad feudal. Por ejemplo, los cortesanos que denuncian al rey

los amores adulterinos de Isolda deberían ser considerados leales vasallos, y sin embargo el autor los considera felones: hay otra óptica, pues, que no es la de la caballería, sino la de las cortes de amor de Gasuña, que considera un delito desvelar los secretos del amor cortés.

Por otra parte, Tristán e Isolda no se aman, sino que aman al amor; por eso pueden colocar una espada entre sus cuerpos cuando duermen. Si son las circunstancias sociales las que amenazan a los enamorados, Tristán pasa por encima de ellas; en cambio, su actitud es muy otra cuando nada exterior se opone a sus amores: entonces él mismo coloca la espada para que no se unan sus cuerpos en el lecho. Y él también se impone nuevas pruebas, llegando hasta casarse con una bella joven para no consumir el matrimonio, por fidelidad al amor ideal de Isolda. Se trata, pues, de obstáculos queridos que constituyen un progreso hacia la muerte por amor.

Se pregunta Rougemont los motivos de que el amor imposible goce de tanta aceptación en Occidente. Y comenta que el romántico occidental es un hombre para el cual el dolor, y especialmente el dolor amoroso, es un medio privilegiado de conocimiento. El amor feliz carece de historia en la literatura occidental. El gran hallazgo de los poetas europeos es haber descubierto el secreto del mito de Tristán: el amor recíproco desgraciado.

Pues bien, los cátaros, llamados también albigenses y a veces Iglesia de Amor, son contemporáneos de esa lírica surgida en el siglo XII y se extienden por las mismas provincias. La Iglesia de Roma vio en ellos un peligro y los persiguió ferozmente en el siglo XIII, aunque parece ser que muchos cátaros mantuvieron secretas sus creencias durante los siglos posteriores. A semejanza de los poetas provenzales, condenaban la sexualidad, y sólo el grupo inferior de los adeptos podía casarse, mientras que el grupo superior, el de los perfectos, tenía prohibido el matrimonio.

A Rougemont le parece muy extraño que dos movimientos surgidos al mismo tiempo y en el mismo lugar estén desprovistos de algún vínculo. Por de pronto, es sospechoso que trovadores y cátaros glorifiquen la castidad respecto al sexo opuesto, ya que las relaciones homosexuales no entraban en la prohibición, según está documentado. Además, coinciden en varios rituales y también en numerosas expresiones literario-religiosas. Pero, como es natural, una demostración absoluta sólo podría hacerse con documentos que señalasen esa interrelación, por lo que hoy en día todo se queda en hipótesis y teorías más o menos creíbles.

Lo cierto es que algún trovador se jactaba de poner en sus versos dos o tres palabras de sentidos diversos, como Alegret, y Marcabré decía que era preciso adivinar el sentido de cada palabra de su canto. Esto se debe, según el autor, a que los poemas trovadorescos tienen un doble sentido, desdoblado el símbolo con una alegoría para que tome un sentido criptográfico: es el «trobar clus», muestra de poesía hermética reservada para los iniciados, los cátaros.

En conclusión, y sin atreverse a una afirmación categórica, dice Rougemont que el lirismo cortés fue al menos ins-

pirado por la atmósfera religiosa del catarismo. Pero aún hay más: una corriente maniquea salida de Irán llega en esa época a Francia, aportando la doctrina esotérica de la Sofía-María. El sufismo, por su parte, llega a la España musulmana, y ya en el siglo X era objeto de literatura en al-Andalus el amor de Bagdad, con su rechazo de las relaciones sexuales con el sexo opuesto. La tesis de Ribera de que la poesía arabigoandaluza influyó en la provenzal es aceptada, pues, por Rougemont, aunque no cite al arabista español.

Por consiguiente, podemos resumir la teoría del escritor suizo diciendo que, en su opinión, el amor pasión glorificado por el mito fue en el siglo XII una verdadera religión en toda la plenitud del término, y especialmente una herejía cristiana históricamente determinada, la cátara. De donde deduce que la pasión no es sino el reflujo en nuestras vidas de una herejía espiritualista cuya clave se ha perdido, y que el origen de la actual crisis del matrimonio radica en el conflicto de dos tradiciones religiosas.

Desde el *Roman de Tristan* hasta nuestros días ha debido pasar el mito por varias etapas, por Petrarca, por la tragedia clásica, por el romanticismo, hasta que Wagner pone música al mito de Tristán y consagra el amor recíproco desgraciado, ahora mismo llevado al consumismo por las fotonovelas o la televisión. Y es que las épocas de crisis y los momentos de temor bélico hacen que afloren los sentimientos nunca apagados del todo en la humanidad, tendentes a un perfeccionismo vital que sublima las miserias cotidianas. Hay dos morales hoy en día, que a veces chocan entre sí y dan lugar a un estado de desmoralización general: una es la heredada de la ortodoxia religiosa, que ya no descansa sobre una fe viva, y la otra deriva de una herejía cuya expresión esencialmente lírica en los orígenes nos llega profanada, es decir, desnaturalizada.

*L'Amour et l'Occident*, poco citado ya por los estudiosos, aporta numerosas teorías en torno a este asunto central que acabamos de exponer. Puede admitirse o no su hipótesis, a falta de pruebas documentales, pero lo cierto es que se trata de un bello libro que merece la pena leer con atención.

ARTURO DEL VILLAR

## COCINAS DE PLACER

RICHARD BRAUTIGAN: *Willard y sus trofeos de bolos. Un perverso misterio*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1980.

Ya en otra ocasión me encontré en el brete de referirme a una novela (?) de Richard Brautigan, y en semejante circunstancia uno puede experimentar la sensación de ser una pulga en un horno caliente, como diría el reverendo James Hadley Chase.

Sin embargo, quiero decir que su escritura es la consecuencia más próxima a militar como cliente simultáneo entre las terapias de David Cooper y la cocina de Mayte. Y tal combinación, en la fecha presente, es de agradecer.

De entre los más recientes narradores norteamericanos, Brautigan podrá ser el más sencillo, el más lineal, pero su humor tiene el toque de una pizca de cayena en el interior de las fosas nasales. John Barth es ya un clásico. Pynchon posee otra intensidad de humor, es más hermético, y su obra más cerrada. Y, aunque Frederic Tuten tiene muchos elementos en común, sigo apostando por la *inmediatez* (no *gratuidad*) del mencionado Richard Brautigan.

Intentar explicarle, amable lector, lo que pasa en *Williard* y sus trofeos de bolos sería tanto como jugar una partida de dardos con huevos frescos. Y no es que su lectura entrañe la menor dificultad, tampoco las entraña el filme de Buster Keaton *Seven chances*, en una de cuyas secuencias se ve a Buster perseguido por una multitud de novias, ataviadas *ad hoc*, dispuestas a todo. Y es entonces cuando del texto o de la pantalla se desprende el gas hi-



larante para, después, una vez en calma, reseñar la sabiduría infalible del refrán: «quien bien te quiere te hará llorar».

No quisiera desvelar el perverso misterio con que Brautigan subtitula su charada, ni tampoco el final, una pizca más trágico que el de su otra novela (?): *El monstruo de Hawklina* (\*). Pero, desde luego y *comm'il faut* paso a denotar las intenciones *erotronómicas*

(\*) RICHARD BRAUTIGAN: *El monstruo de Hawklina*. Ed. Anagrama.

que la disímil cosecha de personajes hizo patente.

No cabe la menor duda de que al menos en *Williard*... (el personaje en cuestión es una especie de *Monalisa* en pájaro) la urdimbre argumental se desarrolla en una estrategia de *recetas*, a saber: dos parejas vecinas y ajenas: Bob y Constance, quienes, a raíz de unas verrugas vaginales altamente contagiosas de las que en su debido momento Bob será usufructuario, serán llevados a interpretar, como variante de fuerza mayor, la historia de O en andante con moto *cantabile* e *compiacevole* e preservativo. Claro que en esta ocasión tan accidental mademoiselle O (novelista de veintitrés años, recién fracasada) compartirá sus *recetas* de placer con un híbrido de Silvestre Tornasol y Paganini que, además, enriquece los *impasse* eróticos con la lectura obsesiva de la *Antología griega*. Y todo eso, para acabar como acaban.

La otra pareja (John y Patricia) posee una cocina de placeres absolutamente acorde con el *american's way of life*. En su vida no incide la *Antología griega*, pero en cambio les gustan por igual los sandwiches de pavo y Greta Garbo, amén del *show* de Johny Car-

## novedades editoriales

ALAN WATTS: *Nueve meditaciones*. Ed. Kairós. Barcelona, 1980.

JOSE JAVIER GONZALEZ PAZ: *14 poemas*. Academia N. Politécnica. Madrid, 1980.

GUILLERMO OSORIO: *Veinticinco sonetos*. Aguacantos. Madrid, 1980.

JUAN MOLLA: *Milenios*. Col. Arbolé. Madrid, 1980.

MAITE LARRAURI: *Conocer al Faoucaolt y su obra*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1980.

J. M. INFIESTA: *Contra la moral del esclavo*. Ed. Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1980.

JORGE A. MARFIL: *Filosofía de la magia*. Col. Aucia. Ed. Vascas. San Sebastián, 1980.

JOSE ROMERA CASTILLO: *Estudios sobre «El Conde Lucanor»*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1980.

MARGARET MILLAR: *Pagarás con maldad*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

ANTOLIN IGLESIAS PARAMO: *Perduraciones*. Col. Vasija. Sevilla, 1980.

MANUEL LEGUINECHE: *La tribu*. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1980.

CESAR M. ARCONADA: *La guerra en Asturias*. Ed. Ayuso. Madrid, 1980.

OSCAR ZANDER: *Regencia Coral*. Ed. Movimiento. Porto Alegre, 1980.

JEFFREY ARCHER: *Kane y Abel*. Editorial Pomaire. Barcelona, 1980.

HERMANOS MARX; *Sopa de ganso. Naderías*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1980.

NAZARIO ROMAN: *Ciudad junto al río*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1980.

VIOLETA LUNA: *La sortija de la lluvia*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1980.

ALVARO SAN FELIX: *Caudillo en llamas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil, 1980.

JOSE RAMON BLANCO: *Persefone desde el río*. Col. Rocamador. Palencia, 1980.

WILLIAM FAULKNER: *Santuario*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1980.

CARLO LEVI: *Cristo se paró en Ebo-li*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1980.

GUY DE MAUPASSANT: *Mi tío Jules y otros seres marginales*. Alianza Editorial. Madrid, 1980.

BLANCA LOMBARDI: *Crónica de una señora*. Ed. Pomaire. Barcelona, 1980.

IRIS MURDOCH: *El castillo de arena*. Alianza Tres. Madrid, 1980.

ELENA THIEL: *Y las horas callaron...* Ed. Clamor. Buenos Aires, 1979.

JOSE MARIA GIL ROBLES: *La aventura de las autonomías*. Ed. Rialp. Madrid, 1980.

RICARDO ADURIZ: *Memoria y alabanza*. Fundación Argentina para la Poesía. Buenos Aires, 1980.

WESCESLAO FERNANDEZ FLOREZ: *Volvoreta*. (Edición de José Carlos Mainer). Ed. Cátedra. Madrid, 1980.

CIRO ALEGRIA: *7 cuentos quirománticos*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.

CIRO ALEGRIA: *El sol de los jaguares*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1980.

GUSTAVE FLAUBERT: *La educación sentimental*. (2 tomos). Ed. Losada. Madrid, 1980.

VICENTE GAOS: *Ultima Thule*. Colección Provincia. León, 1980.

YUKIO MISHIMA: *El marino que perdió la gracia del mar*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

RAYMOND CHANDLER: *Viento rojo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ: *Los funerales de Mamá Grande*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

JUAN MARSE: *Si te dicen que caí*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

son, que tiene la misma gracia que las risas grabadas para tales eventos. Además, en su apartamento habitan Willard y sus trofeos de bolos, que el pájaro guarda como Gizé al faraón.

Y, ¡confesión!, los Logan (tres her-

manos, tres), que son: el que habla por teléfono; el que lee el tebeo, el que bebe cerveza, a quienes pertenecen el medio centenar de trofeos de bolos, porque son unos ases y hasta sus padres lo saben. Después, en su odiseico

viaje, practicarán con éxito envidiable el robo de alfombras y de gasolineras.

Pregunta: ¿Y las hermanas Logan?

Respuesta: Olvídalas.

ERNESTO PARRA

## DE LA CRÍTICA A LA TRAGEDIA

THOMAS HARDY: *Tess, la de los D'Urberville (Una mujer pura)*. Alianza Tres (Alianza Editorial). Madrid, 1979.

Esta novela fue publicada en el año 1891 y es, en principio, una novela que cuenta una historia. Los experimentos novelísticos de nuestro siglo, la búsqueda de formas más originales (y digo «formas», que en el asunto del contenido es mucho más difícil encontrar algo nuevo), nos han hecho perder la costumbre de enfrentarnos a una historia con un principio y un final. Preparémonos, pues, a leer una novela de forma «tradicional». La originalidad y el interés de *Tess, la de los D'Urberville* radica en el denso complejo de acciones e ideas que Thomas Hardy, su autor, nos presenta y también, cómo no, en lo que todo esto supone hoy para nosotros. Thomas Hardy, figura monumental dentro de la literatura anglosajona, fue en su tiempo duramente atacado por no pocos críticos, que miraban con disgusto su tratamiento, demasiado abierto y no muy ortodoxo, de ciertos temas (¡aque- llos victorianos!), y porque no esperaban ni deseaban encontrar lo que encontraban en sus mejores novelas: una crítica y una tragedia.

La novela que nos ocupa es ambas cosas a la vez, además de ser la historia de una hermosa lechera del valle de Thalbotays, Tess D'Urbeyfield, que vive para mostrarnos que la virtud, sobre todo la de una mujer, si no coincide con los cánones que una sociedad impone, no es recompensada ni reconocida. Y ella (que es una mujer pura), cuya virtud no sólo no coincidió con la de dichos cánones establecidos, sino que además se opuso a ellos, es aniquilada por el engranaje social, mientras la naturaleza asiste impasible a su dolor y a su muerte. Y es que Tess es pobre y es mujer, y Hardy, que nació pobre y así vivió antes de que le llegara el éxito, piensa, como nuestro Galdós, que es muy fácil caer en la deshonra cuando agobia la pobreza. Por otra parte, aunque hombre, este soberbio novelista —desgraciadamente tan poco traducido y conocido en España— nunca deja de interesarse

apasionadamente por la mujer y su lugar en el entorno humano y en el natural; es ella casi siempre el eje de la novela—y de la poesía, que siempre fue poeta—de Hardy, autor cuyo temperamento, sumamente complejo, es en muchos aspectos femenino también.

Volviendo a Tess, su historia es la de una muchacha del llamado pueblo llano, cuyo padre es informado, por casualidad, de que es descendiente de una noble familia de linaje normando, los D'Urbervilles (que no en vano ellos se llaman Durbeyfield, más o menos lo mismo pero con forma inglesa). Es la doncella enviada por sus progenitores al encuentro de sus parientes ricos, y es seducida por uno de ellos, Alec D'Urberville, que se aprovecha de su juventud e indefensión, hecho este que va a condicionar su vida de manera absoluta e irreversible. Sin duda, un melodrama. Pero el melodrama, que va más allá de ser un mero pretexto para excitar sentimientos mórbidos, es en realidad un vehículo excelente para que un escritor se manifieste como artista y como pensador—y Hardy es ambas cosas—. Hay una profunda crítica en *Tess* de la doble moral, esa que es distinta para el hombre y para la mujer. Es una muestra patética de lo que la pobreza y las condiciones semiesclavistas en que trabajaba el campesino del XIX pueden hacer en la mujer más víctima aún que su compañero varón, por su sometimiento sexual. Tess es hermosa e inteligente, con esa sabiduría natural mezcla de profundidad y sencillez. Es una mujer de espíritu. Sin embargo, en el ambiente de miseria y prejuicio en que vive, sus prometedoras cualidades, más que una ventaja, son su perdición.

Sin embargo, la complejidad y riqueza de la novela es tal que no ha de tomarse simplemente como una obra de crítica social y tono feminista. Es una obra de dos vertientes distintas. La temporal e histórica, la que se ocupa de los factores sociales y su repercusión en el hombre, por una parte. Por otra, la vertiente ahistórica y, en consecuencia, constante, porque la obra es, y yo diría ante todo, una visión del mundo y de la vida humana que se expresa en un lugar y un tiempo determinados. Ciertamente es que Hardy cuestiona las bases fundamentales sobre las que se asienta la máquina social, los va-

lores, el progreso; pero en última instancia, y de manera envolvente, cuestiona la benevolencia del poder que rige el universo. Y ante este poder cósmico, Hardy se nos muestra pesimista. Los humanos no son sino juguetes en manos del destino. Pese a su deseo de superación y a su voluntad, el hombre está constantemente sometido a los caprichos del azar. El Destino, o mejor la Fatalidad, siempre tiene la última palabra. Es el de Hardy un sentimiento trágico de la vida, y por eso su melodrama casi siempre desemboca en tragedia. Su arte, como el de la tragedia griega, es de un poder estático e inmutable. No en vano se centra en el mundo rural, eternamente sujeto a los ciclos de la naturaleza, y sus personajes, como los del mundo clásico, con todas las pasiones, gozos y dolores humanos, son arquetipos a la vez que individuos. No obstante, a diferencia de la tragedia griega y de Shakespeare, los hombres y mujeres de Hardy no sufren como castigo a su mal obrar y sus pecados; son simplemente las víctimas sin culpa de ese espíritu maligno que rige el universo.

No es Hardy pesimista con respecto a los hombres. Sí lo es con respecto a los dioses, que los crean para jugar con ellos a capricho. Así, cuando Tess, en un arranque de desesperación infinita, mata a su seductor y es llevada a la horca por ello, la desolación es total al leer estas palabras: «Se había hecho "justicia", y el Presidente de los Inmortales, según la frase de Esquilo, había ejercido su siniestro deporte. Los mudos espectadores de aquella aparición arrodilláronse silenciosamente en tierra en actitud de plegaria, y así permanecieron largo rato en inmovilidad completa. La bandera seguía ondeando en silencio, tan pronto como tuvieron fuerzas para levantarse cogiéronse de la mano y continuaron su camino» (p. 500).

Pero no nos asustemos. Es una novela para leer con amor y valentía. Enfrentémonos a este singular producto artístico como hombres de la segunda mitad del siglo XX, curados ya de espanto y de fe tras todos estos años de progreso y positivismo, porque seguro que terminaremos creyendo en algo: quizá en el hombre; sin duda en que Tess, la de los D'Urberville, es una mujer pura.

BEATRIZ VILLACAÑAS PALOMO

# LA HISTORIA COMO SEÑUELO

ANTONIO LARRETA: *Volaverunt*. Editorial Planeta. Barcelona, 1980.

Los consabidos denostadores de los premios literarios se encuentran, en ocasiones, con ciertos fallos que echan por tierra sus turbias teorías, sus mendaces murmuraciones, en las que suelen hacer de su capa un sayo y de la honestidad de los demás, venalidad y vileza. De repente, un joven desconocido, profesor en San Pelayo de Navia, escribe un cuento, decide presentarlo —por vez primera en su vida— al certamen de la «Hucha de Oro», y lo gana. De repente también, un uruguayo exiliado, no tan joven ni tan desconocido, aprovechando los dos meses de sus vacaciones, inicia y concluye una novela —por vez primera en su vida— y se lleva de calle el «Planeta», con galardón adicional y todo. De Antonio (López Álvarez) a Antonio (Larreta), la aventura y la aventura se repiten, y la versátil bolita —todo concurso es una lotería, un juego de azar— se detiene en esa casilla, en ese número por el que nadie, a excepción del propio autor, apostara. No estoy santificando al «Planeta», el premio que más daño ha hecho a los premios y más felices a unos cuantos escritores, sino tratando de decir que no es cobre todo lo que reluce y que la liebre, una vez más, puede saltar —miradla— de donde menos lo espera el malévolo cazador.

Larreta, hombre de cine y de teatro, guionista, crítico, se encontró un día entre las manos con unos materiales en torno a Goya, destinados a una frustrada serie televisiva, y trató de hacer realidad su viejo proyecto de culminar una novela. Aludiendo a aquella serie, escribe: «El plan abortó en sus comienzos, pero me quedé prendido de algunas imágenes: Goya maquillando en su taller a la duquesa de Alba, la duquesa poniendo fuego a su palacio en medio de un sarao, Godoy decrepito, pobre y olvidado en su destierro de París. De esos fantasmas, que me habitaron con insistencia, nació, al fin, *Volaverunt*».



Uno recuerda a Rojas —Hitler, Azaña, José Antonio, García Lorca— y su búsqueda de la intrahistoria, de la otra historia, al enfrentarse con estos fantasmas que Larreta pone de pie sobre un escenario fascinante, y en el corazón de una época que —si azarosa— no lo es menos: «el alegre y despreocupado fin del XVIII y los albores trágicos del XIX.» Hay hallazgo de manuscritos —una «Memoria breve y secreta de don Manuel de Godoy»—, anotaciones de quien primero lo descubriera —el marqués de Peñadolida— y de quien definitivamente decidiera su publicación —el autor—, así como cartas y testimonios que van perfilando el núcleo central del relato: la muerte, el 23 de julio de 1802, de la duquesa de Alba, a raíz de la cena que ofreciera a quince comensales de distinta clase y condición, entre los que se contaban el mismo príncipe de Asturias, Goya y don Luis de Borbón, así como Godoy, su esposa —la condesa de Chinchón— y su amante —Pepita Tudó—. Cuando Godoy redacta tal documento (1848), han transcurrido seis años desde que diera fin a sus *Memorias* y cuarenta y seis de aquel infausto acontecer; en el umbral de los ochenta, el controvertido Príncipe de la Paz confiesa ser «el único ser viviente que puede todavía ofrecer de él una crónica pormenorizada y veraz, sin ánimo de escándalo, ni de calumnia, ni de ajuste de cuentas con nadie, como no sea con mi propia conciencia».

El informe del Ministerio de Policía, realizado tras la muerte de Cayetana, rechaza de plano los rumores de envenenamiento que circularon insistentes por la Corte. El relato que Goya —«anciano necio y declinante», le llama Godoy— hace a éste de lo sucedido, desemboca en la teoría del suicidio. «Yo callé —dice el pintor— por una razón sola, que para mí era irresistiblemente poderosa... porque su muerte era un secreto entre ella y yo. El último. Acaso... el único.» El relato de Godoy habla rotundamente de asesinato y nombra al ejecutor: Fernando, príncipe de Asturias, con quien Cayetana finge conspirar, para hacerse de una información vital para Godoy y para la Corona. Pero la clave vendrá a darla una carta de don Luis de Borbón, cardenal-arzobispo de Toledo, hermano de la condesa de Chinchón y, por tanto, cuñado de Godoy; en ella, don Luis le confiesa que fue su hermana Mayte la que puso el veneno en la copa que bebería Cayetana (mítica copa que reaparece aquí y allá, como un retornado), pero que su intención era acabar con la vida del propio Godoy, esposo distante y humillador de aquella mujer reconcentrada y enfermiza. «Al fin y al cabo —reconoce Godoy tras su lectura—, todo mi error nace de un juego de manos: el frasco de sales pasó, sin que yo lo supiera, de las del príncipe a las de Mayte, y ese solo insignificante detalle invalida lo que fue casi treinta años mi convicción profunda, lava de culpa al príncipe, me arrebató ese triunfo que yo podía jugar —y nunca había jugado— de cara al juicio de los siglos.» Y termina preguntándose: «¿Dónde empiezan los crímenes en esta historia diabólica?» (Ese frasco de sales cae al suelo cuando la duquesa y Godoy, huidos de la fiesta, intercambian besos y papeles comprometidos; cae al suelo, digo, por un error del asesino, que los espía. Godoy lo encontrará y lo devolverá al príncipe, su dueño; de ahí que le atribuya el crimen. Pero el príncipe lo ha ofrecido a Mayte, que simula un malestar para llevar a cabo

su propósito. Don Luis lo revelará en esa carta, que llega a su destino cuando él y Mayte han dejado de existir.)

Al hilo de la concesión del premio, los miembros del jurado dijeron a la prensa que el lenguaje utilizado por el autor había influido en su decisión favorable. Larreta ha puntualizado cómo intentó que ese lenguaje, sin llegar al *pastiche*, «evocara de alguna manera la retórica y el alambicado estilo de las letras españolas de aquel tiempo»: una gran dilocuencia «a caballo entre el barroco y la ilustración francesa». No brilla por igual, ni con igual eficacia, la prosa de Larreta a lo largo de toda su novela; ello unido a su exposición troceada, quiero decir atribuida a plumas diversas, y a la profusión de notas que contraponen eruditamente los textos, proporcionando al creador un original recurso estilístico, hacen la lectura un tanto fatigosa, si bien es cierto que en las últimas cien páginas —concretamente a partir del relato godoyano— la expresión parece afinarse y la peripecia también, arrastrando en mayor grado al lector, ganándosele resueltamente. Lo que debe ser en justicia anotado en el haber de Larreta, menos atinado antes al reproducir el soliloquio goyesco: «su fluencia, su desorden, su emoción».

Me queda por hablar de ese motivo y esa palabra que dan título a la novela, y que aparecen en distintos instantes con distintas significaciones. Hay un dibujo que Goya envía a Godoy y que éste acaba extraviando, en el que alude a la muerte de Cayetana y que titula «¿De qué murió la cuitada?»; ese dibujo, «pese a diferencias anecdóticas recuerda tanto al célebre *Volaverunt...*». Pero Godoy volverá a referirse a este «capricho», que describe, y que relaciona con los polvillos de opio que

la duquesa se habitúa a tomar, para su daño. «Esos terribles polvillos —dice— nos llenan la cabeza de maravillosas mariposas multicolores, pero al fin nos sumen en el horror gris de los demonios. Esa es la idea del *Volaverunt*.» Finalmente, don Luis de Borbón retomará el tema en su carta a Godoy, y verá reflejada en esos trazos goyescos el alma atribulada de su hermana: «¿Conoces —dice— un capricho de Francisco que él ha llamado *Volaverunt*? Una mujer va por los aires, con una mariposa en la frente, como una gran estrella luminosa, y un montón de monstruos agazapados a sus pies. Cada vez que lo veo pienso en el alma de Mayte, que siempre cifró su vuelo en el tenue aleteo de las mariposas de su infancia, en el suave, tibio y susurrante misterio de nuestra adolescencia compartida, y no pudo, por más impulso que tomara para despegar del suelo, conjurar los monstruos de su camino: el mundo, el demonio, la carne, todo lo que tú convocaste en su vida sin proponértelo.»

Proponiéndoselo, Larreta ha convocado aquí una cohorte de fantasmas y la ha hecho desfilar ante nuestros ojos con vario pulso e innegable ingenio. Su logro, si no pleno, merece reconocimiento. Porque se ha esforzado por hacerlo bien, y si no fue en vano, que buena compensación tuvo, no le quedaron deseos de reincidir. «Creo que *Volaverunt* —ha dicho— es una experiencia solitaria, irrepetible. La verdad es que no me veo escribiendo otra novela histórica.» Pero otra novela sí. Su premio lo exige, y desde ahora se la debe a sus lectores.

CARLOS MURCIANO

## NARRATIVA CIRCULAR

PEGGY LYNNE TUCKER: *Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and «Tirano Banderas»*. Albatros Ediciones. Hispanófila. 1980.

De original puede calificarse este libro, que aborda uno de los aspectos menos estudiados de la narrativa de Valle y probablemente uno de los más necesarios para su «actualización», con independencia de los valores puramente literarios. Nos referimos, naturalmente, al «tiempo», que si en toda la obra del escritor gallego representa un papel fundamental, en las llamadas novelas históricas se adelanta a un primerísimo plano que comparte con los personajes y la acción.

Antes de introducirse densamente en el estudio del tiempo, la autora del ensayo pasa revista a las opiniones de distintos autores (Avrom Fleishman, Hebert Butterfield y Käte Hamburger, entre otros) acerca de las características de la novela histórica, refiriéndose a la exaltación del héroe en la novela histórica romántica (Walter Scott, Hugo, Dumas), concediendo especial atención a Galdós por referirse en sus *Episodios* a una historia «reciente», lo que le distingue de otros novelistas históricos que suelen referirse a un pasado más remoto.

Se inicia el ensayo con el estudio del tiempo circular y la estética en *La lámpara maravillosa*. Para Valle el tiempo es

circular, algo así como un proceso cronológico que se cierra en sí mismo. La noción de tiempo lineal es simplemente una ilusión: «Quien sabe del pasado, sabe del porvenir. Si tiendes un arco, cerrarás el círculo...» Son palabras del propio novelista, quien niega el valor de cualquier filosofía basada en la idea de progresión cronológica. Hay en esta idea del creador del «esperpento» influencias platónicas. Con referencia a estas ideas, *La lámpara maravillosa* manifiesta una preocupación similar por superar lo efímero para descubrir lo eterno.

El concepto que Valle tiene del arte no difiere mucho del de Schopenhauer. La Voluntad es la causa del aumento del mal en el mundo, puesto que cada indi-

viduo es prisionero de la Voluntad y resulta dominado por el egoísmo. Para el hombre, sin embargo, hay un medio de temporalidad que escapa del sometimiento a la Voluntad. Este medio es el arte.

En el análisis de la estructura de las novelas históricas de Valle, y con referencia a la trilogía que compone *La guerra carlista*, se señala que en la primera de las novelas, *Los cruzados de la causa*, todos los sucesos narrados constituyen una unidad de acción, en tanto que la naturaleza simultánea de la presentación de los sucesos se hace mucho más pronunciada en *El resplandor de la hoguera*, mientras que en *Gerifaltes de antaño* la técnica de simultaneidad se resuelve en una fragmentación más extrema que en las dos anteriores.

En cada una de las novelas que conforman la trilogía, Valle presenta, pues, la «visión cíclica» de un momento de la guerra civil, de manera que al ser el tiempo cronológico prácticamente inexistente se crea la atmósfera de una guerra civil en general y no en sus momentos episódicos.

*El ruedo ibérico* se caracteriza por una total fragmentación entre los diversos libros, y dentro de ellos, con arreglo a la técnica de la presentación simultánea de sucesos. Visión «aérea» ha sido llamada por algunos críticos, como ejemplo de pura técnica cinematográfica, el «arte de la simultaneidad». Esta técnica de la simultaneidad halla su máxima expresión en *Tirano Banderas*, cuya acción transcurre en menos de cuarenta y ocho horas, desarrollándose la «repetición» de incidentes y la estructura circular (la naturaleza cíclica del tiempo) como técnica de presentación de un «todo» único y coherente.





Sigue el estudio del tiempo en el capítulo dedicado al análisis del estilo y las imágenes. La «visión cíclica» que reproduce solamente un «momento de la historia», emparejada con las estructuras circulares y la repetición cuya función disuelve las diferencias entre pasado, presente y futuro son importantes ardidés tendentes a la intemporalización de las novelas históricas de Valle. Pero igualmente importantes, sin embargo, son los elementos estilísticos que sirven del mismo modo para abolir el tiempo. Estos elementos son las «técnicas de inmovilización» que Valle logra, en primer lugar, mediante hábiles recursos sintácticos. En *La lámpara maravillosa* escribe el novelista: «El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible para comprender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser». Sólo buscando la suprema inmovilidad de las cosas puede leerse en ellas el enigma bello de su eternidad.

La proliferación de adjetivos y frases adjetivas logra un claro efecto de inmovilización. La presencia de las artes plásticas (el gusto de Valle por lo pictórico, por lo escultórico, por lo ornamental) contribuye también a la inmovilización de personajes y ambientes, a la intemporalización.

El método épico de representación de Valle (tratado en otro capítulo junto con la mítica y los arquetipos) contribuye a la intemporalización de las novelas de carácter histórico, sacándolas del campo de la propia historia e introduciéndolas en el mundo intemporal del mito. Muchos personajes viven en un mundo en el cual el mito forma todavía una parte de su herencia cultural. El paralelismo con los antiguos poemas épicos no es sólo temático, sino también estilístico. El método épico de caracterización está relacionado con la apariencia de leyenda. Pero hay que advertir que, en muchas ocasiones, el prestigio de los antiguos poemas épicos está fundado en actos heroicos y no en las virtudes morales de los personajes.

Característico de Valle es el retrato de arquetipos. El propio novelista relacionó estrechamente el uso de arquetipos con la épica, y ambos con la «visión cíclica»: «Esta teoría o sensación del tiempo me lleva a pensar que el artista debe de mirar el paisaje con "ojos de altura"... Por eso hay que pintar a las figuras quitándoles aquello que no hayan sido. Así un mendigo debe parecerse a Job y un guerrero a Aquiles.»

Esta representación arquetípica es más acusada en *Tirano Banderas* que en las demás novelas de fondo histórico, sobre todo en la figura del tirano, conocida en todas las mitologías y que se repite a lo largo de los siglos.

Valle acentúa la noción de eternidad (la eternidad como duración infinita) empleando una gran variedad de recursos para crear un mundo inviolado por el paso del tiempo, para lo que recurre, entre otros instrumentos, a la tradición, aunque no sea la tradición *per se* lo que interesa al novelista: «Amemos la tradición, pero en su esencia y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir.»

JOAQUIN FERNANDEZ

# ANSIA BAJO PALABRA ENCENDIDA

JUAN MENA: *Fiebre de verano*. Edición del Ayuntamiento de Córdoba. V Premio de Poesía «Ricardo Molina». 1980.

La poesía vuelve por los fueros de la belleza. Esta es ya una realidad, confirmada en la obra de las nuevas promociones. Si todas se muestran atraídas por el lenguaje, en algunos poetas la preocupación es de índole expresiva y, por tanto, relacionada con la función social y comunicadora de éste, mientras en otros es de índole estética y entusiasmada por su lujo verbal.

El nuevo libro de Juan Mena, poeta gaditano todavía joven, pertenece a este último grupo. Su escritura poética es muy bella y su verso ofrece rica musicalidad. Ha obtenido el premio «Ricardo Molina», lo que nos hace recordar, ya que de un tema amoroso se trata, las famosas *Elegías de Sandua*. Mena, mucho más sensual, no tiene el romántico y herido tono elegíaco del gran poeta cordobés, aunque se aproxima en algún punto de la segunda parte de su *Fiebre de verano*. El motivo sí se asemeja: es un ciclo amoroso —encanto, exaltación y pérdida— lo que se describe a lo largo de sus veinticinco poemas. Pero los mejores aciertos de Mena están en los poemas de plenitud, donde canta conjuntamente a la amada y al mar. Los poemas de nostalgia y soledad bajan un poco, en relación con los anteriores, lo que no impide que se cierre con una de las mejores piezas.

La sensualidad de esta poesía somete el cuerpo amado a una comunicación física —erótica también, diríamos— con el mar. «El mar pone un anillo de música a tu cuerpo». «te hace un coro de olas el mar y te modela, venus carnal, con sus manos viriles de salitre». El mar, a su vez, puede ser un sumiso animal, «perro fiel y jadeante» o figura casi mitológica: «herrero en lontananza, martillea las duras corazas de las olas». Imaginar las olas como *duras corazas* es, como se ve, una concepción de belleza estática y arquetípica. En cambio, la vida se considera «un golpe de espuma», sobrevolando aquí lo superficial y bellamente pasajero. En cuanto al amor: «la ola que estalla de repente». Y el tiempo: «instantes de oleaje y besos».

Esas mismas referencias a motivos del mar, sirven para expresar el encuentro amoroso: «Amémonos ahora, anudemos las vidas como fieles sargazos», porque: «somos dos algas anudadas». Y la imagen se repite: «nuestros brazos son dos algas remotas, confundidas y de nudos ya irrenunciables». En definitiva: «pasión maniatada por algas». Y es que, en realidad, el motivo obsesionante de estos poemas es el mar. Más que un canto de amor cantado junto al mar, parece en algunos momentos un canto al mar, cantado desde el amor. Un mar musical, un mar sobrevolado de gaviotas, o el pequeño mar de los esteros o el oscuro en los sucios malecones. Aquietado en el crepúsculo o latiendo en la noche «ahíto de siglos y naufragios». El mar impasible ante nuestra muerte. Siempre, y en todo caso, un mar para las confidencias, para hablarme de un amor que en él encuentra contrapunto y compañía. O, como expresamente dice un poema, «rumoroso testigo», junto al que el amante irá a gritar el nombre de la amada en la hora de la soledad, cuando remite la *fiebre del verano*. Las más originales denominaciones son para las múltiples contemplaciones del mar: «madero onírico de mi naufragio», «dinosaurio de agua», «búfalo ciego y verde».

El mar, el verano y el amor trenzan, pues, el recamado tapiz de una poesía apasionada y sensual, donde hasta el paisaje adquiere corporeidad y calidades táctiles con escalofríos eróticos, donde la tarde es una «cárdena mejilla». «Aprovecha el día», parece que, con Horacio, escuchamos al fondo de estos poemas, conforme avanzamos en su lectura. Y, en efecto, el poeta canta su *Carpe diem*, porque «arden antorchas de alegría efímera», porque «hay que burlar la amenaza de la espada de Damocles del tiempo». La fiebre de esta historia de amor, en el esplendor del verano, se carga de esteticismo, un poco por encima de la sinceridad del sentimiento, porque el mismo poeta piensa que «amar es un lujo» y «mucho más suntuoso en el atardecer». La primacía de los sentidos culmina en la valoración aislada de éstos, especialmente del tacto, que cobra condición independiente de animal vivo: «entra furtivo este animal que tiembla de ternura que es mi mano», o «mira cómo mi mano se hunde como una mansa ardilla».

A veces, el preciosismo con que Mena escribe su poesía viene a ser una especie de neomodernismo, en imágenes como «los corceles de fuego del ocaso» o en versos alejandrinos como: *Alcandoras lejanas desde almenas de estratos / avisan que se acercan batallones de sombras*. A ello contribuye el verso largo, de veintiocho o treinta y cinco sílabas, obtenido por yuxtaposición de heptasílabos. La acumulación de palabras poco usuales, muy escogidas, resta en algún punto frescura al poema, sobre todo cuando no son términos propios del mar, sino voces tomadas por mera razón estetizante. Con todo, esto no es frecuente, y prevalece la impresión de belleza.

Con su lujo verbal, con su sensualidad cálida, con su música de verso dilatado, se alía en este libro una poética verdad que tiene fondo patético: la salvación de lo fugaz, el goce breve del instante feliz. Esa es la verdadera *fiebre del verano* que somos en la juventud. Juan Mena lo sintetiza en la pieza que cierra el volumen. Cuando la belleza del día, el esplendor de estío, la inmensidad acompañadora del mar y el placer del amor y de los sentidos han pasado, poema tras poema, el poeta mira dentro de sí y comprueba esa sed que nos sostiene y que él llama *el ansia*. «No hay nieve que la enfríe ni agua que la apague», es «de múltiples brazos e innumerables ojos»; dentro del corazón nos redobla «su tambor intangible» o, volviendo al mar, nos «empuja con su oculta marea». Tal es para mí la esencia última de esta poesía: El hombre vivo, en definitiva.

LEOPOLDO DE LUIS

ción con la sugestividad de llevar el problema hasta nuestros días, y así esas páginas sobre «escritores alemanes del exilio en España», el renacer de la novela picaresca en nuestro siglo, la llegada a Alemania de la novela latinoamericana, etc.

Una metodología que entra en los límites de lo que Wellek Warren llamaba «historia literaria comparada», frente a crítica y teoría literaria comparadas, no deja de ser útil y no tiene por qué excluir el estudio de la imagen que un país tiene del otro. Cumple con este cometido Hoffmeister, aunque no atiende tanto a las otras necesidades que para el comparatismo señalaban los estudiosos que mencionaba anteriormente. Por otra parte, la rica erudición del libro que comento, con la inclinación hacia el dato más que a la construcción conceptual de carácter global, no es aspecto desdeñable, en cuanto que nos traza un documentado panorama de unas relaciones que fueron importantes desde la Edad Media.

El estudio diacrónico de las mutuas relaciones entre la cultura en lengua española y la cultura en lengua alemana planteaba de entrada un problema que Hoffmeister intenta solucionar. Me refiero a las relaciones fuera de la coincidencia cronológica, por ejemplo: escritores actuales que reciben un importante influjo de escritores del pasado. Creo que estos planteamientos son intrínsecamente dificultosos, y por ello pueden resultar más visibles las lagunas, y siempre se corre el peligro de buscar fuentes para negar originalidades, cuando el acto de la creación puede ser y es mucho más complejo. A pesar de la dificultad a que aludo me parece, por ejemplo, bien tratada la influencia de Gracián en Schopenhauer y Nietzsche (pp. 60 y ss.), aunque debería haber ahondado en las peculiaridades individuales y su razón, y lo mismo cabe decir de la influencia de Goethe en Ortega (pp. 167 y ss.), aunque —en este caso— en breve juicio resume una actitud: «En el fondo, Ortega interpretaba en esta ocasión sus propios problemas existenciales, sirviéndose de Goethe como ejemplo para proyectar luz sobre su propia oscilante posición entre determinismo y libertad plena» (p. 166).

No hace al caso referirse a cada uno de los apartados en que subdivide su libro Hoffmeister dentro de bloques globales más amplios y que siguen un reparto cronológico, como ya decía, desde la Edad Media al siglo XX. Pero sí quiero hacer referencia a que en la forma de repartir los «materiales» conviven criterios distintos: desde las clasificaciones genéricas (la lírica, la novela picaresca...) a los movimientos culturales, pasando por las individualidades («Lope de Vega y Calderón»; «Goethe y Calderón...»), los temas («El tema de Don Juan») o la recepción de un escritor («Nietzsche en Hispania»). Es una forma de articular distintos procedimientos usuales en una determinada forma de concebir el comparatismo, que también exige otros planteamientos como los mencionados al principio.

No podría dejar de aludir a la riqueza bibliográfica del libro de Hoffmeister, que acrecienta su valor muy importante y útil de trabajo y consulta.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

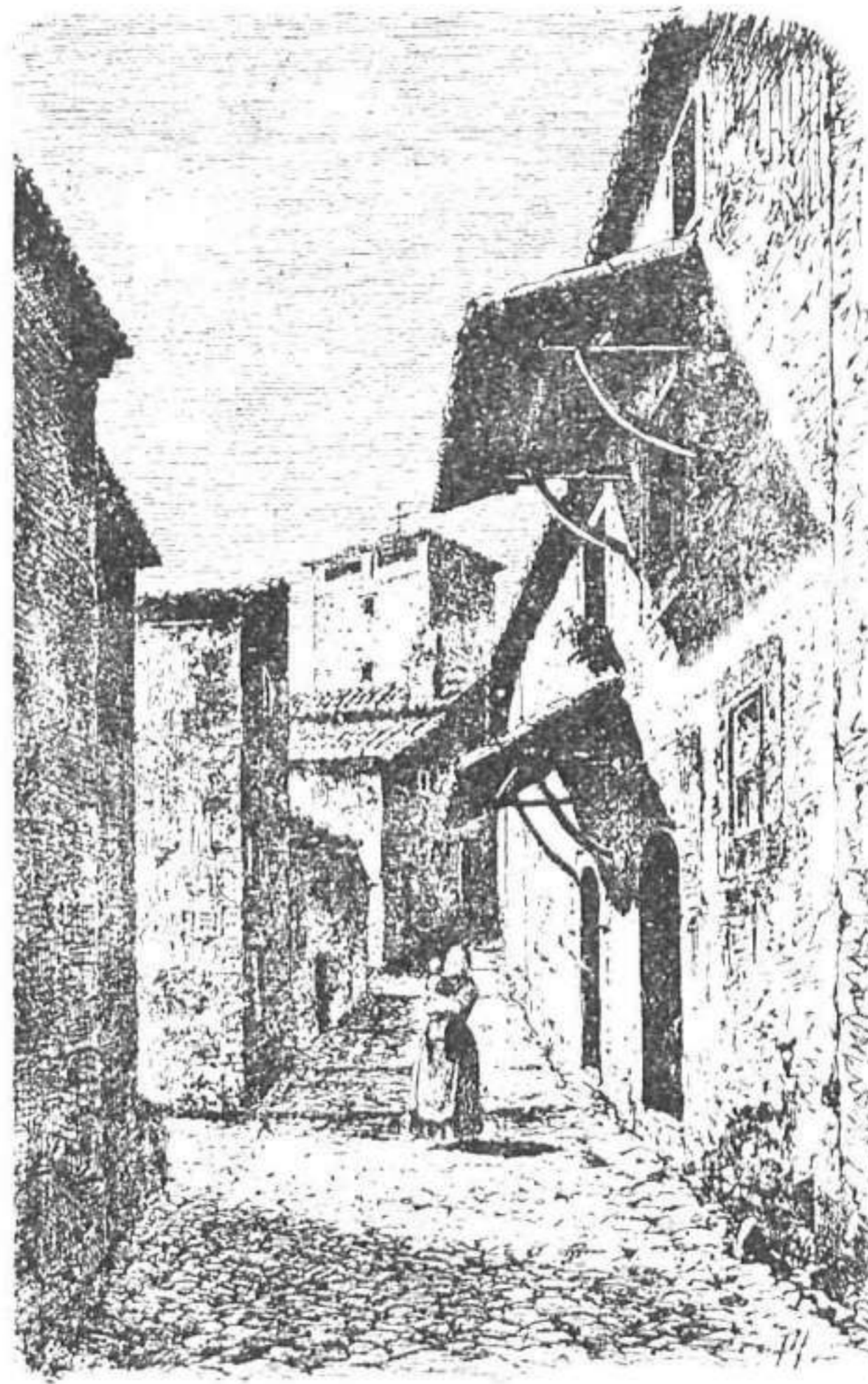
## LOS PROBLEMAS DEL COMPARATISMO

GERHART HOFFMEISTER: *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*. Gredos. Madrid, 1980

Un libro como el de Hoffmeister es, de entrada, un testimonio de las dificultades y limitaciones de una determinada forma de concebir el comparatismo, y es también una muestra de los logros que pueden conseguirse en ese campo; logros que, a su vez, habría que juzgar desde su utilidad en el conjunto de métodos para afrontar el análisis de la literatura. Evidentemente, dentro del comparatismo —y precisamente por sus intrínsecas dificultades— existe ya una rica teoría sobre sus posibilidades y, a la vez, una variedad de métodos en los que subyace el problema de superar los riesgos de elaborar modelos generalizadores, de superar nacionalismos y negaciones de originalidad. Ciertamente, el comparatismo erudito y de cortos vuelos ha ido enriqueciéndose con valiosas construcciones teóricas (aunque siga planteando problemas su aplicación concreta), como las de Weisstein, Etiemble, etc. Precisamente Weisstein, y también en otro sentido Etiemble, nos pone en el camino de la superación teórica de la reducción del comparatismo a historia de la literatura; nos recuerda la necesaria construcción de modelos conceptuales y formales, la obligada necesidad de superar los planteamientos diacrónicos exclusivistas y la gran utilidad del enfoque genético no desvinculado de las condiciones sociales, políticas, etc. Claro que —frecuentemente— es más sencillo superar las limitaciones en la teoría que en la prác-

tica, y puede resultar más fácil apuntar la necesidad de construir modelos que su construcción concreta.

Venían motivadas las líneas precedentes por el deseo de enmarcar el libro de Hoffmeister en el panorama del comparatismo, en cuanto a la metodología adoptada por el autor. Se trata de un planteamiento diacrónico de las relaciones mutuas entre la literatura española y la alemana, entendiendo por tales las escritas en estas lenguas, lo que le permite tener en cuenta la literatura austriaca y latinoamericana. Aunque sale de los límites estrechos de lo exclusivamente literario —pienso, por ejemplo, en el análisis de las relaciones culturales y políticas en el Renacimiento y Barroco (páginas 30 y ss.)—, el estudio de Hoffmeister atiende básicamente a la recep-



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

## FRANCISCO PASTOR

*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*

DE LA PALABRA Y OTRAS MELANCOLIAS



### RESTITUCION DE LA SOLEDAD

Desmesurada y solemne  
encuentras tu equidad  
en las vidrieras emplomadas.  
Lúcida en tu turbulento silencio  
palpita tu contingencia de sombra  
en los reflexivos ventanales.

Agua muerta  
sin haber sido agua:  
no hallarás redención en la palabra.

Nunca sin ti.  
Nunca fuera de ti.  
Nada lejano a ti.

Piedra sorda y ciega  
ajena a otras inclemencias,  
no renuncies a tu condición de ave  
picoteando las entrañas de tu aurora.

## RESTITUCION DE LA TRISTEZA

No. No tiene color.  
Fúlgida  
no tiene color.  
Prevalece su afán  
en la memoria ya acostumbrada.

(Cierta siempre en tu luz  
desdeñarás otra luz:  
aroma sin llanto  
convocando la descripción de tu mutismo.)

Restituida tristeza:  
viviré tu ambigüedad  
y tu tacto de dormido terciopelo.

## RESTITUCION DE UNA IDENTIDAD

Ahora no deseo tu silencio amurallado,  
la castidad de tus piedras  
ni el frío de plata de tus custodias;  
la equívoca grandeza de tus hazañas  
o el lunes puntual de tu tristeza:  
Castilla exaltada por lo más herrumbroso de tu piel.

Quede el roquedal para el ave de presa.  
El páramo, para el asceta.

Mediterráneo de azul sabiduría abotonado,  
el sonido de tu luz restituye mi biografía.

Ecuménico Narciso,  
aristófanos de espuma  
grabaron su cárcaba en tus playas.

Palpitante animal,  
aún se estremece en tus aguas tu dolor de inteligencia,  
la sal recobrada de la nostalgia  
y tu voluntad de madrugada.

## RESTITUCION DE LA ESPERANZA

*A Manolo Millares*

Desde el rincón más oscuro  
canta la vida.

Rota arpillera,  
rojos y negros golpean su clamor  
en tus despojos.  
Acuchillado mutismo,  
aún florecen epitafios de cal  
en tu asombrada textura.





Porque hay siempre un deseo no formulado  
de subyacer en las ruinas,  
de contravenir el equilibrio de la química  
o restituir la oscura aventura de las abejas.

El corazón es un toro sin astas  
embistiendo su locura.

... Y hay que desenredar hilo a hilo  
el viento de las veletas,  
gota a gota la lluvia de los paraguas,  
y darle ocasión al espíritu que alienta  
en las pulcras orugas de la tierra.

Una ambición sin arrebatos.  
Una esperanza.

#### RESTITUCION DE UNA POETICA

Palpita la palabra  
despegada como un ala,  
única, tensa,  
que volara desgajada,  
sola, única.

Y duele.

Duele entonces la palabra  
como una pequeña estrella,  
adherida, deslumbrante, a la retina.

Y choca con tu mirada presentida.  
Y la penetra tibiamente, profundamente,  
llenándote de mí.

Ahora. Aquí. Junto al pino oscuro  
y al sueño por venir,  
mis palabras no pronunciadas,  
sino dentro de mí,  
para ti.

Porque la palabra no es apta  
para significar o describir:  
y todo será confusión  
y peso muerto de sonidos  
ocultando el otro lado de la lluvia.

La rosa es menos rosa si se la nombra.

Sólo aquí. Ahora. Junto al pino oscuro  
y al sueño por venir,  
mi palabra sin voz,  
ala dentro de mí.

---

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# GREGORIO MORALES VILLENA

## NOCHE SABATICA EN COMPAÑIA DE GOYA

### *Nota del autor*

No voy a decir cómo ni de qué manera, pero lo cierto es que llegué a contactar con Goya para dilucidar ciertos asuntos que me inquietaban. Hablamos de lo habido y por haber (él leía en mi boca a causa de su sordera). Le comenté cómo el hombre de mi tiempo, hastiado de tanto progreso consumístico y de tanta máquina enajenante, comenzaba a mirar de nuevo a la naturaleza; y comenzaba, igualmente, a creer más en su poder interior y menos en el de los aparatos; le dije que una consecuencia de este importantísimo hecho era la resurrección de lo oculto, de la magia, de la hechicería (con una ciencia que, incluso, se dedicaba a su estudio, la parasicología). Ofreció a mis palabras una sonrisa que expresaba a la vez suficiencia y compasión. Porque —me dijo— «el hombre siempre ha equivocado sus caminos, entreteniéndose con rodeos estúpidos y fatales. Sin ir más lejos, el "Deseado" y sus acólitos (entre los que está la mayor parte de la población) persiguen insaciablemente la brujería, y vosotros, después de tres siglos, volvéis a ella como a un camino de liberación; el "Deseado" y sus acólitos pisotean la constitución liberal, y vosotros, todavía hoy, os afanáis en crear y sacar a flote algo semejante... ¡El camino que en mi tiempo se inicia lo veis como falso trescientos años después!...» La conversación siguió derroteros que no viene al caso señalar aquí. Lo que sí interesa decir es que, en su transcurso, Goya me invitó a asistir a un aquelarre, «porque —me confesó— yo admito la brujería como potenciadora de las fuerzas psíquicas humanas, pero en modo alguno puedo tolerar las atrocidades que se perpetran en el sabbat». Lo cierto es que asistimos, mezclados entre alguaciles inquisitoriales (Goya conocía a varios de los jefes), a una satánica reunión. Reunión que describo más abajo de una forma minuciosa

e impersonal (para ofrecerla libre de impurezas). Pero antes, debo de exponer una conclusión que me asaltó clarificadora al final de aquel aquelarre: Goya no llevaba razón; el hombre nunca vuelve sobre sus pasos para sumirse en el tiempo que abandonó; en todo caso, lo incorpora al suyo, lo sintetiza, lo comprime; en todo caso, enfoca hacia atrás con su mirada de ahora, enfoca el pasado *nuevamente*, y por eso el hombre está abocado a pensar siempre con novedad, con originalidad; la historia no es un péndulo, sino una serie de infinitas retortas por las que el tiempo y las ideas se destilan y se destilan, tratando en todo momento de encontrar la piedra filosofal de la existencia...

### *El sabbat*

Era aquella la noche instituida, las horas prefijadas periódicamente para la reunión y concentración de los plutónicos adeptos. Los soldados de la fe se dirigieron silenciosos y escurridizos en dirección a los puntos más sospechosos de la ciudad y, principalmente, hacia el enorme descampado donde se suponía que tendría lugar el aquelarre de las fuerzas diabólicas. Cuando la medianoche se hizo patente, el aire agitó de forma ensordecedora sus partículas vibrantes. Los rostros de los esbirros observadores palidecieron; una mueca de incoherencia soñolienta los poseyó a todos, inmóviles al mismo tiempo ante el cuadro bizarro, abigarrado, lunático y desconcertante que se presentaba a su vista.

Los observadores situados en los arrabales de la urbe fueron los primeros en asistir a la extrañísima ceremonia, contemplando cómo misteriosamente aquellos humanos infernales se hacían semejantes a dioses. En efecto, lo primero que escrutaron los espías que acechaban fue la llamada de los nigromantes al punto de reunión. Pero esa apelación se hacía



de una forma especial, sorprendente y repugnante. Repugnante, sí, porque los bellerifes observaron aturcidos cómo una vieja y flácida bruja (más bien pellejo amojamado y huesos pugnando por salir) producía horrísono y estruendoso sonido al batir en forma de fuelle las piernas delicadas de un niño, de modo que vendavales rapidísimos y silbantes de aire se precipitaban de su ano maltratado.

Al escuchar la señal, los hechiceros y las sorguiñas se aprestaron para la salida, y los pasmados galafates tuvieron la ocasión de asistir—entre atónitos y arrobados— a los preparativos del vuelo aquelárrico. Otearon con dificultad, en la oscuridad progresiva de la noche, cómo dos meigas pellejas y deformadas (una de ellas ya casi metamorfoseada en cabra) untaban de sustancia mágica y demoniaca, con suma paciencia y esmero, a un chivo encabritado, con el fin de que a la media noche—tal como sucedió—, iniciara su vuelo sideral portando sobre el lomo la crica cálida y húmeda de una joven bruja no enseñada todavía a flotar en el éter. Y los alguaciles de la fe la vieron, admirados por la belleza y perfección de su blanquísima y esti-

mulante piel, remontar el curso ascendente para perderse en el azul infinito—blanqueado por la cerúlea luminosidad lunar—, rumbo al lugar de la cita.

Pero sus ojos ensimismados no sólo pudieron atalayar ese grácil vuelo, sino que, en el curso de la vigilancia, sus vistas advirtieron igualmente otros elementos erráticos y disformes, todos con la misma dirección: una vez fue la extraña figura de un animal portentoso, híbrido de ave gigantesca—de la cual tenía la cabeza y las alas— y de caballo indómito—del cual poseía la parte trasera—; el extraordinario vestigio—émulo quimérico de los centauros—portaba sobre su cuerpo macizo y abultado un jinete que se agarraba con toda su fuerza a una mujer montada delante de él (y a la que tal vez llevaba presa, a juzgar por sus gestos de dolor y desesperación). Otra vez polarizaron sus miradas, progresivamente más catapléxicas y aturcidas, hacia un amorfo bulto que, a la luz metálica del astro planetario, emitía destellos granates y fluorescente olivino; a medida que la masa informe se iba acercando hacia ellos, pudieron diseccionar sus diferentes partes: un

conjunto espeso de ropajes y de túnicas —más bien mullido colchón flotante— envolvía completamente a los que deberían de ser, sin duda, dos hombres corpulentos y de rasgos angulosos —tez aceituna o cobriza—, uno de los cuales señalaba con gesto impasible y tranquilo el lugar de la maléfica asamblea (que se distinguía al fondo, en la falda de una alta y cuadrada montaña); el paso del hatillo volante fue rapidísimo, dejando tras de sí una estela de color escarlata.

Y aguzaron mucho más los sentidos en el momento en que, a varios metros de ellos, casi rozándoles, una figura obesa y blancuzca levantó el vuelo desde una casa próxima. No era sino una mujer hidrópica, de carnes lacias y colgantes, que había salido por una ventana de su vivienda. Pero lo más espantoso y petrificante del caso era que la gangosa figura, que seguramente no sabía volar por sí misma, se sostenía en el aire gracias a los más variopintos y horribles seres: entre estertores de placer y de felicidad, descansaba su voluminoso trasero sobre la jorobada espalda de un ente animalesco —que también le agarraba una de las rollizas jambas—, cuya cabeza emergía de la mitad del pecho (orejas de murciélago, cejas enarcadas al máximo, nariz colgante, boca desdentada e inexpresiva) y que, mostrándose completamente desnudo, exhibía a modo de genitales un bulto hierático y espeluznante. Las muelas nalgas se veían abarcadas también por los brazos huesudos y sombreados de otro pavoroso engendro —sobre cuya espalda la masa de carne femenina dejaba descansar el brazo izquierdo—, engendro que lanzaba hacia la celulítica bruja una mirada grotesca de amor y complacencia (la baba espesa meciéndose fluctuante en las comisuras de su abertura bucal). Y no contenta con esto, la matrona satánica se dejaba sostener la espalda por un monstruo inconcebible e inimaginable: el rostro —que esbozaba hipócrita, cruel y sardónica sonrisa— se rodeaba de un pañuelo apretado y mugriento; con una mano acariciaba los pelos hirsutos de la mole bruja, mientras extendía al aire sus espatarradas piernas (pero —y aquí radicaba lo fantástico del fenómeno— sus extremidades estaban situadas en contra de la posición normal, como si alguien hubiera retorcido a la diabólica figura). Y todavía más: la obesa y volante mujer no había olvidado su sombrilla —¿afán de presunción, tal vez la costumbre?—, siendo portada por un negro y aéreo gato, cuya piel aparecía puntiaguda y lacerante. Mientras este bizarro vuelo tenía lugar, las tinieblas se cerraban cada vez más, ya que las negras nubes se interponían en el camino de la luz lunar, y la azabache oscuridad comenzaba a invadirlo todo.

Los afortunados soldados de la fe que habían elegido como lugar de espionaje la vasta y plana extensión donde tendrían lugar las ceremonias aquelárricas, pudieron contemplar —aun a pesar de la oscuridad total y de no estar encendidas todavía las hogueras rituales— las llegadas de la diversas partidas brujeriles y los juegos, conversaciones y comportamientos previos a los infernales actos. Asistieron, por ejemplo, a los lascivos escarceos desarrollados entre un fabuloso grupo de seres alados —mitad pájaros, mitad hombres— y una joven —sin duda pretendiente a hechicera— bella y hermosa. Los volantes animales no dejaban de acosarla, rodeándola en un girar sinuoso y envolvente, mostrándole sus caras solícitas y lúbricas (algunos con figura de lechuza deseosa, más bien prestos a la rapiña carnal y orgásmica que a la contemplación presemínifera); y ella, la sorguina principiante, la meiga cándida y novata, medio complacida y alegre por la porfía de sus pretendientes, trataba débilmente de zafarse de ellos, esbozando delicados movimientos, posturas ondulantes y etéreas más propias de la danza que de la defensa, piruetas enervantes y provocativas, saltos que dejaban al descubierto una figura labrada exquisitamente, giros que hacían presentir la redondez armónica de sus senos intocados y de su pulpa virgen y aterciopelada.

También pudieron contemplar los boquiabiertos verguetas una escena que los dejó suspensos y anhelantes de una respuesta razonable (tan ilógico, tan irracional y lunático era aquel cuadro): una espantable malformación compuesta de tres mezclas —la cabeza y los pies de primate, el torso de humano, los brazos transformados en gigantescas alas de vampiro— y montada sobre un gato que chirriaba agudísimo y lastimero sonido, soplaba certeramente sobre las acongojadas y atormentadas figuras de unos hierofantes (¿tal vez brujos metamorfoseados, tal vez subterráneas sombras irreverentes?), los cuales tapaban con fuerza sus oídos lastimados. Y no escaparon a las turulatas miradas de los atentos vigías otros sucesos y prácticas incoherentes: de este modo, cuando algunos de ellos miraron casualmente hacia arriba, escrutaron mediocujados una reunión de seres fantasmales que tenía lugar en la rama de un árbol, donde una figura cubierta misteriosamente con anchísima y holgada manta —de la que asomaba una mano ratificante y sugerente—, exhortaba a un promiscuo grupúsculo de arpías avejentadas y cadavéricas, utilizando para ello cabalístico lenguaje, incomprendible de todo punto para los simples y expectantes alguaciles.

Pero todo palideció cuando las previas ceremonias dejaron paso al rito final, al aque-



larre esplendoroso y magnificante que justificaba la reunión de los seres diabólicos y semidivinos.

Al encenderse las piras gigantescas, un amarillo cadmio entre naranja y limón horadó la espesa oscuridad, tomando la forma de ancha campana con la que la negrura chocaba fatalmente. Junto a las teas de combustión crepitosa se fueron asentando progresivamente las brujas y hechiceros que habían acudido al lugar. Reunidos todos —casi apelmazados en una montaña de humanoides y traspuestas sombras—, se hizo un silencio total, tan sólo estorbado por el estrepitoso crujir de las hachas inflamadas. Débil y monótona plegaria ascendió entonces de las bocas brujeles; el rezo fue al principio casi ininteligible, con vibración queda y silenciosa, apenas perceptible a los atentos y helados sayones; pero después el rumor creció cada vez más, las voces de los reunidos emitieron gradualmente notas más altas hasta que el tole llegó a ser estruendoso aunque acompasado; las manos de los asistentes al *sabbat* se elevaron rítmicamente hacia el infinito, acompañando de este modo la oración misteriosa e indescifrable. Así estuvieron durante unos momentos, mientras el resplandor de la hoguera iluminaba desde abajo sus rostros, produciéndoles duras sombras, rasgos abominables y telúricos, facciones angulosas que metamorfoseaban su verdadera identidad.

Cuando los ecos de la monocorde canción se perdieron en la atmósfera, los ojos bruje-

riles se abrieron al máximo, pintándose en ellos una mueca de deseo potencial, el anuncio de algo inminente y próximo. En efecto, aguardaban con suma impaciencia la aparición de la máxima figura diabólica, del supremo dios de las sombras infernales y profundas...

Estige no se hizo esperar. Poco a poco se materializó ante las miradas placenteras de sus esbirros, mas no lo hizo con su forma habitual, sino transformado en gigantesco macho cabrío, con cuernos retorcidos y enormes, el cuerpo cubierto por un holgado ropaje del que sobresalían las patas traseras. Se había colocado frente a sus súbditos, de modo que los corchetes vigilantes sólo pudieron atisbar su inmensa y negrísima silueta.

Instantes después de la aparición de Estige, los miembros del conventículo comenzaron a adorarlo y a profesarle señales de sumisión. Acto seguido, ante la mirada expectante de los congregados, se irguió a duras penas una hechicera carcamal y jorobada, la piel de pergamino arañado, los labios abultados y salientes como platos, la flácida papada colgando desde ellos. Portaba en sus manos la figura gimiente de un retoño recién nacido, delgado y totalmente desnudo. La anciana, con paso zambo y destartalado, consiguió llegar hasta Estige, y arrodillando ante él su cuerpo —más bien saco de huesos, masa amorfa e indescriptible— le entregó con gesto de obediencia al tierno y lloroso infante. Y cuando el divino maestro se dignó tomarlo en sus manos, significando con ello que aceptaba el obsequio, un murmullo de alegría sacudió a los presentes. Se iba a realizar el sacrificio colectivo, la cruenta inmolación de la jovencísima víctima, para loor y gloria de las hordas satánicas y plutónicas.

Estige fue el primero en iniciar la ceremonia. Acercó el vástago a su aserradas mandíbulas e, hincando sus afilados caninos sobre la mano izquierda de la criatura, se la desgarró de un solo bocado. Los berridos del pequeñísimo ser se hicieron insoportables, al tiempo que la sangre manaba roja y pura de su herida (y mientras, la concurrencia aque-lárrica babeaba espasmódico placer). El dios infernal entregó entonces el infante a sus súbditos. Unos y otros se lo fueron pasando, y cada cual le infligía la señal de su posesión: uno le privaba de los ojos, el otro de la nariz, aquél de los genitales, el de más allá de los pies... Al final, tan sólo quedó el armazón de la víctima, manchado con la sangre refañosa y adornado por fibrosos colgajos de carne y pellejo. Aquellos restos del sacrificio fueron vertidos en la pira ritual, y acompañada su incineración por cánticos y plegarias ululantes (los alguaciles habían



contemplado el asesinato con el máximo horror y con la más grande indignación, y trataban de memorizar los rostros de los asesinos para lanzarse sobre ellos cuando, acabado el aquelarre, se dirigieran a sus casas).

Una vez que los despojos del recién nacido se habían transformado en ceniza, otra momia bruja se levantó, llevando de la mano a la hermosa joven que momentos antes había sido asediada por las monstruosas y compuestas figuras. Se trataba de una principiante que, para entrar de lleno en la corte del Hades, necesitaba cumplir los requisitos y ceremoniales propios del caso. Frente al gigantesco macho cabrío, y ayudada por la amojamada vieja, la perfecta y núbil doncella se despojó de sus ropajes. Un cuerpo inmaculado —más bien armiño hecho mujer— se mostró en todo su esplendor, avivado su natural influjo y atracción por el reflejo que en la cándida materia producían las ardientes llamaradas. Siguiendo las indicaciones de La Celestina, la joven se puso de espaldas a Estige, y colocándose en el suelo a cuatro patas, abrió sus muslos gráciles semejantes a delgados y firmísimos basamentos, hábiles extremidades torneadas en el molde de la más exquisita perfección. Y mostró entonces una vulva profunda, rodeada de carmíneos pliegues y cabellos azabaches, lubricada ya por el líquido acuoso y anhelante. Gigantesco bramido mostró la excitación del irasco que, súbitamente, tiró la manta que cubría su cuerpo y, piafando de forma indómita, mostró a los presentes cómo su pene crecía poderoso y turbulento. Con aquella erección increíble e impensable, el igüedo avanzó hacia la virgen y con errático gesto de placer la penetró, rompiendo impetuoso el velo de su impericia, haciendo surgir los frescos y vivificantes eritrocitos, fruto siempre de la primera posesión. Y cuando los gemidos del clímax llegaron a su fin, un brujo tomó entre sus hombros a la novicia —que todavía respiraba entrecortadamente, satisfecha de su diabólica fornicación— y, elevándola por los aires, la condujo hacia dos esbirros que se asentaban en el éter sobre un águila enorme. Los volantes sacerdotes de las fuerzas subterráneas sostenían con tenazas un libro abierto en el que se veían escritas un conjunto de fórmulas. Ante el mamotreto, la joven recitó estas solemnes palabras (mientras ambos ceremoniantes la acompañaban con cánticos):

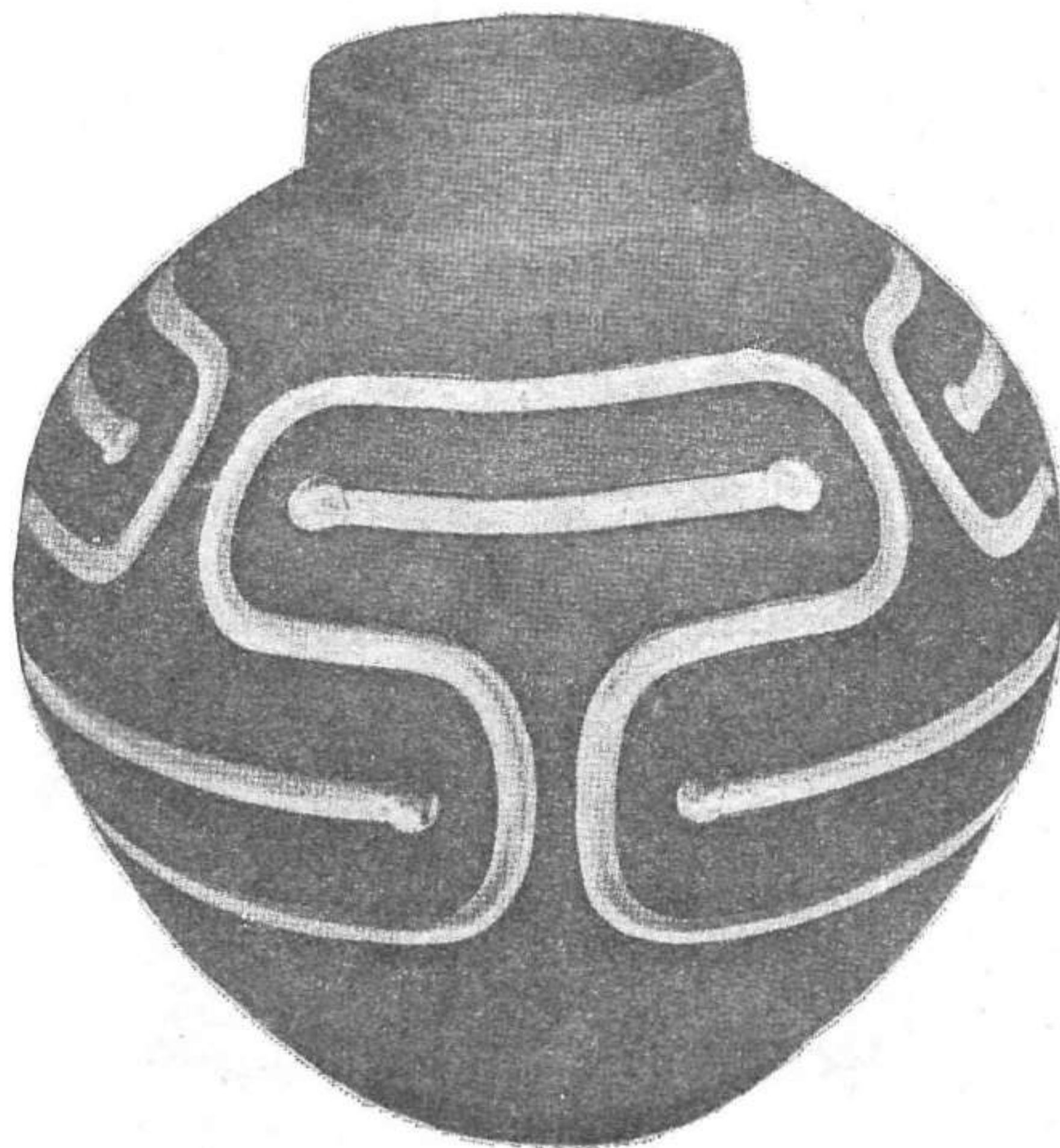
«Juro obedecer a mis maestros y superiores. Barrer desvanes, hilar estopa, tocar sonajas, aullar, chillar, volar, guiar, untar, coser, soplar, freír cada y cuanto se me mande.»

Y entonces los oficiantes, satisfechos y alegres, le dijeron a dúo:

«Pues hija, ya eres bruja. Sea enhorabuena.»

Un clamor de orgullo y de contento emergió del aquelarre. Las huestes infernales se veían engrosadas por una bruja más. El ejército crecía y crecía sin descanso. Fue en este momento cuando, en parte como festejo por la investidura del nuevo miembro, en parte para dar salida a los ardientes deseos producidos por el pasional espectáculo de la pública cópula, todos los asistentes se entregaron a una violenta orgía, donde las más variadas aberraciones eran practicadas ante la supervisión atenta y regodeante del gran maestro y máxima divinidad de las fuerzas soterráneas.

Amanecía ya cuando los servidores de Estige, sudorosos y molidos (pero satisfechos), regresaban a sus hogares, ansiosos del descanso relajante. Mas éste no tendría lugar para muchos: los soldados de la fe —no sin cierto temor— les esperaban para prenderlos y conducirlos a las húmedas criptas donde aguardarían el comienzo de su proceso.



---

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# JOSE LUIS PUERTO

## TRES POEMAS DE AMOR

*A María, siempre*

Yo quiero una mujer como la vida.  
Que me diga cariño entre las sábanas manchadas  
De la sangre claveles.  
Que esté todos los pájaros conmigo  
O se esconda detrás de los castaños.  
Y bajar a lo inmenso de su carne  
En busca de amapolas.  
Una caricia abrasa las montañas  
En la encrespada tarde de sus labios.  
Paloma incalculable  
Por mi látigo pecho.  
Si llueve sus abrazos cercarán de nostalgia  
Los vástagos ocultos de mis rosas.  
Yo quiero estar enamorado.  
Que desnude los pies sin ruisseñores  
Tras cálidos caminos.  
Que encienda las pirámides del alba  
En mi carne dormida  
O me llame de veras compañero.  
Cuando llegue la noche con sus besos  
Mi piel inundará las avenidas  
Telúricas del sueño.  
Mi deseo es un tren descarrilado  
En las vías fecundas de su sangre  
Y los niños dirán las palabras más bellas  
Donde el amor nacido carne  
Haya de ver los fértiles futuros.  
Si he de querer la vida  
Avida como el hombre que me puebla:  
Yo quiero una mujer. Como la muerte.

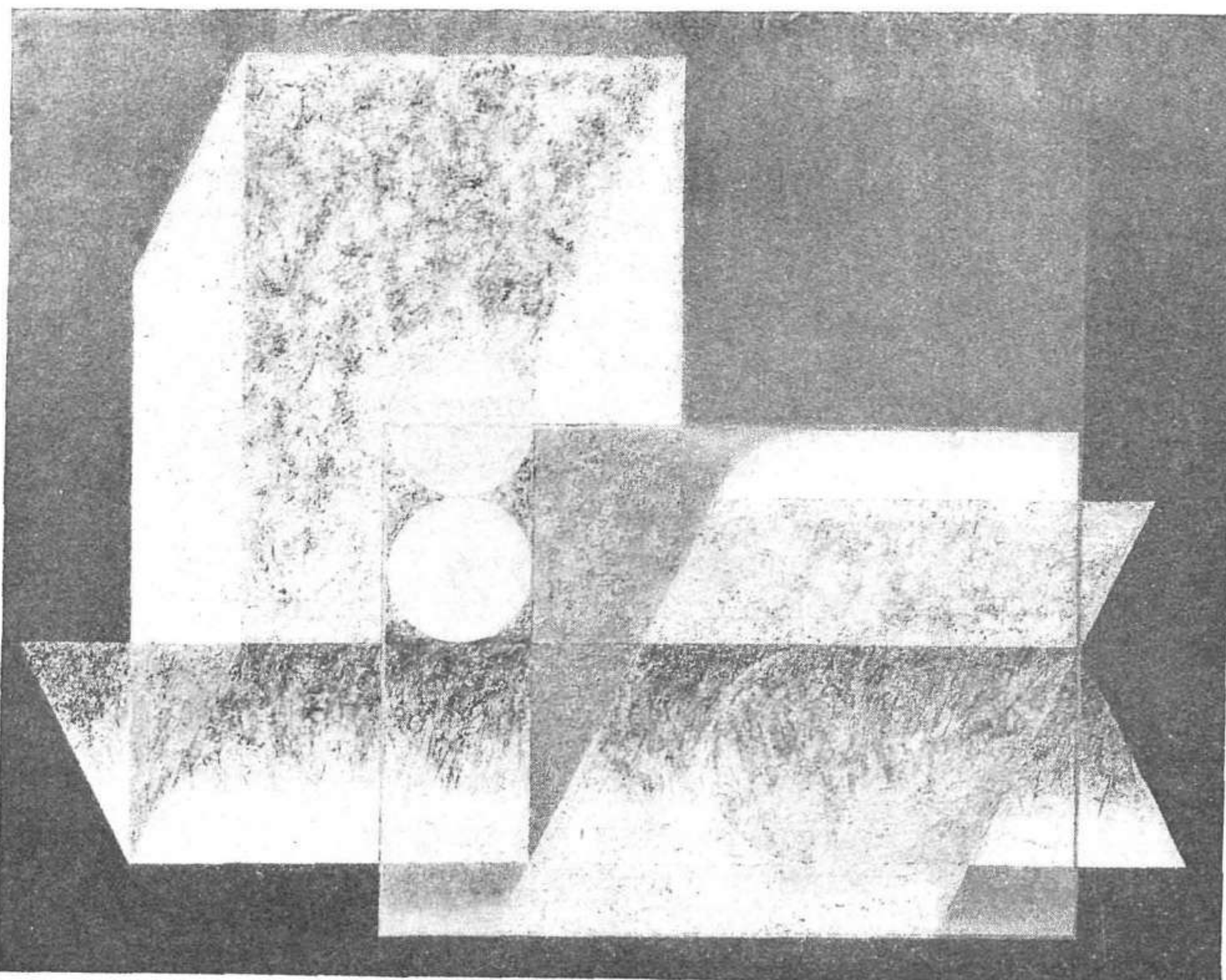
De las ruinas emerge  
Tu indescifrable rostro.  
Hay estelas, naufragios, relojes infinitos,  
Calles sin transeúntes en las horas hostiles,  
Sólo una rosa alerta por las encrucijadas.

Otras veces la prisa,  
Las fachadas, el légamo,  
Una mujer que busca océanos sin nombre  
Cuando de los edictos se columpia la aurora.  
Todo es tal vez amar  
Los tenaces susurros que habitan en los otros,  
Despertar las caricias que duermen en tu cuerpo.  
Después los mostradores,  
Los tranvías perpetuos se pierden entre risas  
De ese dios que nos mira oculto en los despachos.  
Los directores sueñan con Marilyn desnuda  
En lacerados lechos de habitaciones tenues.  
Una vez más la sombra,  
Los ujieres, los cines,  
El vuelo impenetrable de las muchachas húmedas  
De entre las ruinas surges  
A poblar esta nada.

Derramas pétalos de risa  
Al poniente. La sombra se hace noche.  
Estatuas de silencio desparraman sus miembros  
Sobre las últimas fachadas.  
Apareces desnuda  
En el umbral de mis caricias.  
Azoteas, naufragios, semidioses  
Recubren la ciudad donde palpito  
Bajo remotos puntos cardinales.  
Acecha los secretos el perfil de las horas.  
Desde húmedos cuartos te muestras, apareces  
Entre infieles carteles de esa estrella de cine.  
La clepsidra despierta  
Los escombros del llanto,  
Leves pasos de arena derramada  
En las caderas de los besos.  
Vienes. La noche cerca  
De murmullos el lecho (dime, dime)  
Sediento de tu voz en que naufrago.

# MATERIA, ACCION Y RAZON EN LA PINTURA DE MANUEL FELGUEREZ

JOSE MARIA IGLESIAS



ES posible que los pintores mexicanos actuales corran la misma suerte —la misma desgracia— que nosotros los españoles. Quiero decir que si en nuestras obras se pretende encontrar, y no falta quien lo consigue, olor a chamusquina inquisitorial, en las de ellos se busca algo del cuchillo de obsidiana.

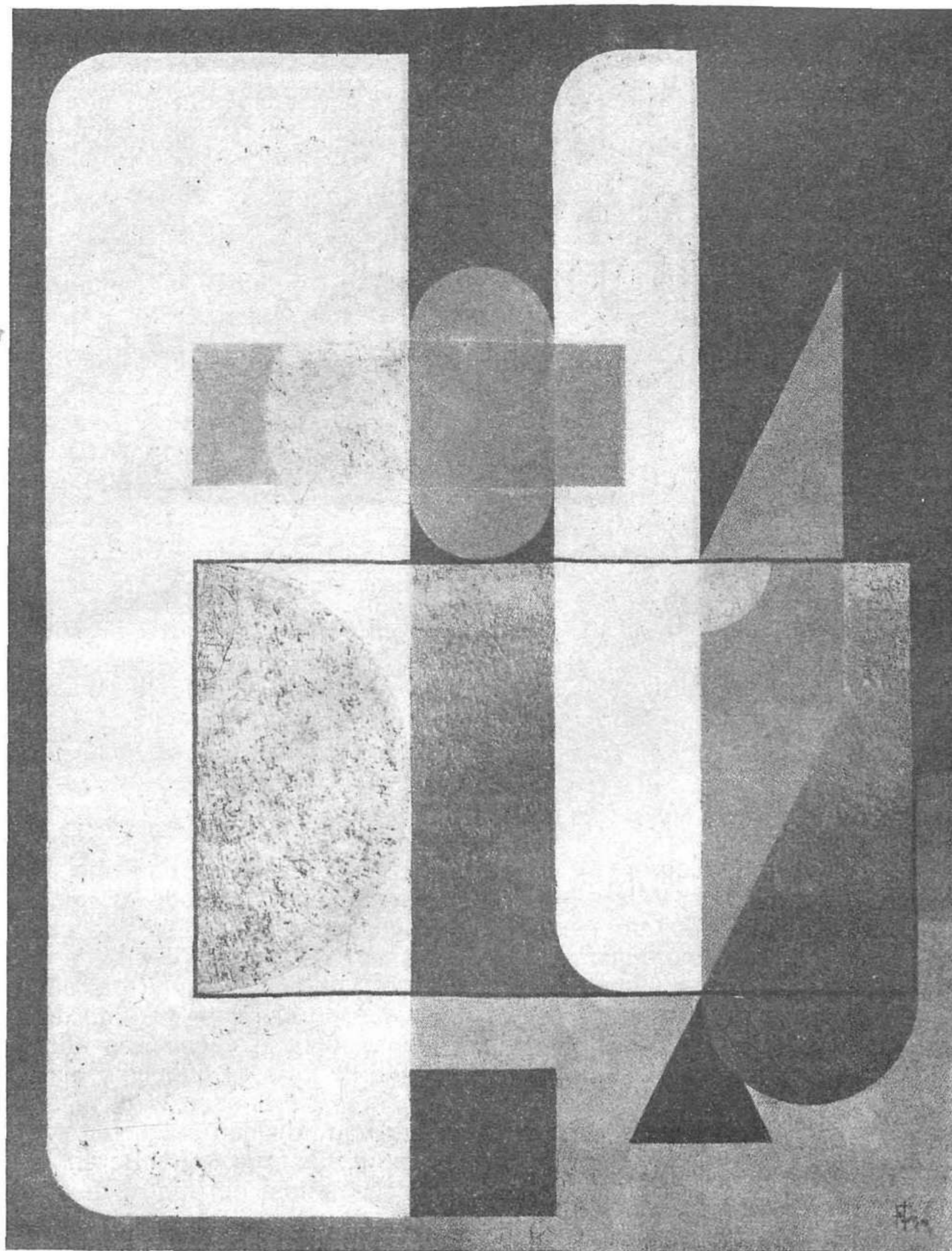
También suelen remitirnos, generalmente los mismos eruditos poco sensibles, a Velázquez, Zurbarán y Goya, a los españoles, y a los inevitables Rivera, Orozco y Siqueiros, a los mexicanos. Puestas así las cosas será difícil entender mínimamente no sólo la obra de Felguérez, sino de gran parte

del arte mexicano de su generación. Y no es que no se pueda hallar el rastro de ciertas constantes de la pintura mexicana en su obra, es que han sido elaboradas, asimiladas y, en definitiva, dominadas por el pintor. Al menos en la extensa serie de obras que con el título *la superficie imaginaria* nos ha presentado en el Museo Español de Arte Contemporáneo.

La primera presencia de esta pintura es la primordial de la materia, la pintura misma, el cuajarón arenoso, la estría estridente, la materia accionada en partes, batida incluso por grafismos a modo de signos de furor. Renace, o permanece, el pasado informalista de Felguérez. Pero la razón se impone. Asume todo el hervor, dispone los elementos dispersos o a punto de dispersarse, las rugosidades se tersan en partes, los fondos y las formas se delimitan y potencian y todo va logrando su lugar preciso y exacto. Nada se desvirtúa, todo se aglutina. Opacidades se tornan transparencias. En el juego lineal predominan las rectas, pero las curvas suavizan las aristas; el paralelogramo pone ritmo en el cuadrado; el ángulo estricto encuentra el quiebro cromático que le dota de tercer lado y al triángulo le lleva.

No, no creo que sean imaginarias estas superficies tan reales, tan tangibles en su fisicidad. El papel de la imaginación es aquí más importante, es el papel que la imaginación tiene reservado en la obra de arte. El de dictar la ley que va a someter a la materia bruta, el de estructurar cada obra, el de responder a las necesidades internas trabando y, en definitiva, encarnando todo.

Los elementos que componen una obra de arte poseen al menos dos maneras de comportarse. Primero como elementos autónomos, después su relación con los demás, esto es, su individualidad y su, digamos, sociabilidad. Una superficie de color, por ejemplo, debe mucho de su presencia final en la obra a la vecindad de las otras superficies de color. Igualmente una línea, una forma geométrica... Ensamblar todo ello de manera armónicamente nue-



va, coherente, económica. La riqueza de la pintura depende de las relaciones entre sus elementos, de la posibilidad de variaciones y combinaciones entre pocos, antes que entre un número elevado de ellos.

Curiosamente en una pintura de cuerpo tan carnal como la de Felguérez, una cualidad a destacar es lo cristalino del conjunto, lo transparente de amplios sectores de cada obra que permiten apreciar el todo sin perturbaciones, que nos deja asistir al funcionamiento de cada una como si estuviésemos ante una máquina perfectamente engranada y engrasada. Alude Octavio

Paz, en un texto del catálogo de la muestra, al *Concamín*, obra de la que dice: «Es un vasto e intrincado juego de palancas, tornillos, ruedas, tornos, ejes, poleas y arandelas. Sorprendente imagen del movimiento en un instante de reposo, ese fantástico engranaje evoca inmediatamente el mundo sobrecogedor de la *Oda triunfal*, de Alvaro de Campos.» No conozco la citada obra, pero en la pintura actual de Felguérez hay un elemento de precisión y perfección mecánica. Como en el viejo ideal purista de Ozenfant y el Jeanneret, que llegaría a ser Le Corbusier, se renuncia

a toda banalidad, el arte se asienta sobre la estructura psicológica del ojo, pensamiento y cuerpo en respuesta a forma, línea y color. Hay algo de funcional, mucho, en estas fantasías estructurales que son las pinturas del Felguérez actual. Fantasías coherentes consigo mismas y con el momento del arte, con el momento en que se producen.

Varias son las lecturas que estas pinturas nos permiten. La primera la de su mismidad, la de su entidad y los medios de que se vale el pintor para lograrla. La segunda la de esta entidad inserta en su tiempo, la de su vigencia o no, la de la pertinencia de su existir y su relación con el entorno artístico. Y no es menos importante la de su procedencia.

La Revolución mexicana, política, social, coincidió casi exactamente con la revolución artística del mundo occidental. Nada tiene de extraño que se tomase como revolucionaria una pintura que tuviera la Revolución como tema. De ahí las falsas interpretaciones, el malentendido que seguramente retrasó la normal evolución del arte mexicano. Fueron precisos años para caer en la cuenta y convencer a muchos que, seguramente, no querían ser convencidos. Sólo desde esta perspectiva podemos valorar en toda su importancia obras como la de Rufino Tamayo o Carlos Mérida, precursores de lo que iba a ser el nuevo arte mexicano.

El arte de hoy es internacional. Las barreras nacionales hace tiempo que han desaparecido. La facilidad de información que hoy tienen los artistas ha contribuido a ello tanto como su curiosidad como su afán de estar al día. La segunda guerra mundial llevó a América a grandes artistas europeos fugitivos del terror de la utopía nazi. Entre ellos una figura de la dimensión del alemán Josef Albers, que ha formado generaciones enteras de artistas norteamericanos, que antes de su marcha fue profesor en la Bauhaus y que visitó periódicamente México entre 1936 y 1955. Su teoría y su práctica de la interacción del color, la plena libertad que confiere en el uso de los elementos plásticos, así como la obli-

gatoriedad del ejercicio, de la verificación de efectos, del empirismo del método, se me aparecen en el fundamento de las obras de Felguérez. Una obra titulada *El día que murió Albers*, de 1979, parece venir a corroborar la admiración que adivino en el pintor mexicano por el maestro alemán. Como en él, la obra de Felguérez es abundante en diálogo, en interacciones, en equilibrios que a primera vista aparecen como imposibles. Posee además la obra de Felguérez ese pulso de pintor ante todo, ese amor por la materia, por el medio de su expresión, que en ocasiones llega a interferir el discurso de las formas. Parece como si se percatara el pintor de un cierto peligro de decorativismo que viniese a enturbiar lo tan sañudamente encarnado. Se establece así la dialéctica entre materia y razón, dialéctica que la acción del pintor, su huella profunda y evidente, se encarga de dilucidar, de equilibrar. La materia es sometida pero canta en su parcela, o grita; es conformada, pero su libertad apunta al horizonte; es seducida por el sutil juego lineal, por el sabio y laborioso entramado en que el pintor la encierra para siempre. Su cálida presencia enriquece la superficie, esa «superficie imaginaria» tan real, tan auténtica, tan de aquí y de ahora, de este momento plástico en el que el descrédito de lo que fue vanguardia, de los ismos, de todas las versiones y asimilaciones de cada movimiento, parece hacer especialmente arduo para el artista creador, para el pintor inconformista que tiene algo que decir y que quiere decirlo, precisamente, dentro y desde la pintura. Agotadas, agostadas, más bien; las expresiones incontroladas, las falsamente feroces expresividades de la mancha y el chafarrinón, los espacios inmanentes sugeridos por el puro azar y la mera casualidad; la pintura ocupa ahora lo que es su propio ambiente: la superficie plana; recupera sus medios, el color, la línea, la sugerida luz de los contrastes con la siempre sutil geometría que como en la pintura origen de este comentario a veces se oculta, pero vigila desde el fondo.

## A PROPOSITO DE "INQUISICION"

JOAN DE SAGARRA

El día primero de octubre de 1980 se estrenó en la Sala Villarroel, de Barcelona, *Inquisición*, de Fernando Arrabal. Un estreno mundial. Un par o tres de semanas antes llamé a Angel Alonso, el director del montaje, y le pedí si me podía facilitar una copia del texto. Entre paréntesis: tengo la costumbre de leerme, siempre que puedo, los textos de los espectáculos que luego debo comentar, vamos, escribir «la crítica». Estimo que ya es bastante bestia el tener que escribir, improvisar, dos o tres holandesas sobre un espectáculo que acabas de ver, que no has tenido tiempo material de paladear, de digerir —aunque también es posible que no llegases a digerirlo por más tiempo que dispusieras—, como para encima despreciar la oportunidad de previamente leer el texto y así poder contrarrestar —y disimular mejor—, con unas cuantas citas bien escogidas, la sensación de desamparo y de estar haciendo el ridículo que necesariamente debe experimentar cualquier cronista, perdón, cualquier crítico teatral de un periódico.

Pues bien, Alonso me dijo que sí, que me facilitaría una copia. Me

leí el texto y, la verdad, me dejó bastante frío. Comprobé, sí, que había un personaje, Nínive, de carne y de sangre, fuerte y débil a la vez, un gran personaje, muy *teatral*, dicho sea en el mejor sentido de la palabra, pero que quedaba diluido en una historia de buenos y malos, un tanto folletinesca, y cuya trascendencia no alcanzaba a ver. Alonso me presentó a Angel Berenguer, un especialista del teatro de Arrabal, autor de la dramaturgia que el lector encontrará en un próximo número y que, entre nosotros, es la mejor crítica, vamos, lo que debería ser una crítica, que yo he leído sobre *Inquisición*, y nos pusimos a hablar de la obra.

Berenguer me puso al corriente de una serie de cosas que yo desconocía. Me hizo ver la parte autobiográfica, esencial, que había en *Inquisición*. Me facilitó un ejemplar de los *Entretiens avec Arrabal*, de Albert Chesneau y el propio Berenguer (Presses Universitaires de Grenoble, 1978), así como su tesis sobre el primer teatro de Arrabal (*L'Exil et la cérémonie*, Union Générale d'Éditions, París, 1977). Gracias a esas lecturas, amén de la dramaturgia elaborada por Beren-



Jesús de Haro, A. Berenguer, Arrabal, Luce Arrabal y Joan Berenguer

guer, empecé a darme cuenta de que toda aquella historia de buenos y malos, y en especial la relación entre Carioth y Nínive, tenían un sentido.

Tal vez el lector se asombrará de que un crítico le descubra tan ingenuamente su ignorancia y le dé puntual noticia de las ayudas recibidas para subsanarla. Pues bien, lo asombroso, lo realmente asombroso, hubiese sido que yo le dijese que no más leer el texto me di perfecta cuenta de todo lo que allí ocurría y por qué ocurría. Porque, y no creo hacer ningún descubrimiento, la triste realidad es que en este país la obra de Arrabal *no se conoce*; se conoce poco y mal, por pura ignorancia y también porque no se ha hecho nada o casi nada para remediarlo o, si se prefiere, se ha hecho todo lo posible para que nadie lo remediasse. Arrabal, afortunadamente, es todavía un ser incómodo para muchos españoles, demócratas de toda la vida, claro, y lo mejor es mantenerlo ignorado.

Antes de la noche del estreno, yo *conocía* ya *Inquisición*, la había, me la habían descubierto. Y me ha-

bía, como suele decirse, enriquecido. Enriquecido en cuanto me había despertado una curiosidad por conocer la *totalidad* del teatro, de la obra de Arrabal, de abandonar la condición de españolito intelectual y listo, es decir, que esconde sus vergüenzas despreciando cuanto ignora, y despreciándolo con argumentos prestados, argumentos «culturales», de la cultura de los que quieren silenciar a Arrabal. Ese españolito intelectual y listo, tan listo, que a mí siempre me hace pensar en aquella frase, creo que de un gran periodista francés: «Un imbécil sin cultura no será jamás un perfecto imbécil.» Terminada la representación de *Inquisición*, una memorable noche, una gran noche de teatro, escribí para *La Vanguardia* unas líneas, parte de las cuales a continuación reproduzco, con algunos ligeros cambios.

En las breves indicaciones escénicas que Arrabal formula en el manuscrito de su obra, al referirse al lugar donde transcurre la acción, leemos lo siguiente: «La estepa, a lo lejos la sierra. Una tienda de

campaña en la que vive retirada desde hace años, solitaria, Nínive, dedicada a sus investigaciones históricas. Presencia impresionante durante las noches del firmamento, con los infinitos puntos, brillantísimos, en el cielo de las estrellas.» Esta estepa en que transcurre la acción no está en el mundo; es un paisaje onírico y lo que allí ocurre tal vez no sea más que eso, un sueño. Un sueño centrado, inmovilizado en el pasado, en la nostalgia. El mundo real, la vida, está fuera del escenario. Los únicos contactos entre el mundo onírico y el real se llevan a cabo mediante una vieja motocicleta en la que Carioth —añadándole una «e» a la última letra del nombre y asomará, inequívocamente, el traidor— visita y abastece, material y espiritualmente, a Nínive, y mediante el teléfono de campaña incorporado a la moto y con el que Carioth conversa, breve y acaloradamente, con los inquisidores. También hay otro contacto: el avión que sobrevuela el territorio de Nínive dejando caer unos extraños mensajes —canciones, viejas canciones— en paracaídas. Y, si me apuran, tal

vez exista un cuarto contacto entre ambos mundos: la presencia de un pastor, «venerable anciano de aspecto misericordioso», y su rebaño; un pastor que muy bien podría ser un enviado de los inquisidores con los que habla Carioth por teléfono, o bien representar otra alternativa inquisitorial, la suya propia, porque inquisiciones e inquisidores los hay de muy diverso pelaje. Eso es al menos lo que pretende decirnos Arrabal.

Lo primero que sorprende en este montaje, en este espectáculo, es la presencia, la fuerza y la presencia de ese mundo onírico y la no menor e inquietante presencia, irrupción, del mundo real y exterior a aquél. Desde el inicio de la función, se crea en el escenario un espacio y un *tempo* realmente mágicos, inconfundiblemente arrabalianos. Y se mantienen. Por obra y gracia de la espléndida escenografía de Jesús de Haro, de la iluminación, y de los movimientos precisos, de una rara y rica economía de gestos de los tres intérpretes. En este sentido, las apariciones —porque los personajes no entran, *se aparecen*— de los personajes y la última, definitiva e irrisoria desaparición de Túbal, el pastor, es de antología. Por sólo haber sabido crear, materializar esa magia —que a mí me recordaba los primeros Ionesco de Serrau—, el espectáculo merece un caluroso aplauso.

Como bien señalaba el dramaturgo Angel Berenguer, la obra de Arrabal es un ejercicio, una lección de lucidez. Relato autobiográfico, montado sobre tres personajes —Nínive, Carioth, obrero tornero, confidente y antiguo compañero de Nínive, y Gálgala, intelectual como Nínive y su antiguo amante—, presenta un muy bien estructurado triángulo sadomasoquista. A lo largo de la obra vamos a asistir al desarrollo de las contradicciones internas de Carioth y Nínive, desarrollo que, en ocasiones, es frenado voluntariamente por Nínive, que se aferra a los viejos juegos y canciones nostálgicas de su mocedad. Contradicciones que abarcan desde la realización erótica, libre y plena, del individuo hasta su inserción en un mundo real, de lucha, de lucha radical, por la consecución de un

sistema no dogmático, no cerrado, no inquisitorial, con una *auténtica* opción de futuro. Al final de la obra, el recuerdo de Gálgala, ahora convertido en *presencia*, actúa sobre Nínive, de manera erótica —¿pero sólo erótica?— haciéndola abandonar en compañía de Carioth, el mundo onírico de su autoexilio, porque de un autoexilio más que de un exilio se trata.

¿Ha asumido Nínive sus contradicciones, su pasado? ¿Críticamente? ¿Vuelve tan sólo al mundo para realizarse eróticamente con Gálgala? ¿Se integra al aparato intelectual de los inquisidores ortodoxos o heterodoxos —del este o del oeste— bajo cuya sabia tutela se desarrolla la «grandeza y bajeza del proletariado tuberculoso» personificado por la panza del obrero tornero Carioth? ¿Vuelve para luchar, marginadamente, desde su postura radical? Lo ignoramos. Aquí, en definitiva, lo que cuentan, lo que importa son las preguntas y no las respuestas. Hablando de la Inquisición, la de ayer, la de hoy y la de mañana, Arrabal escribe en su obra: «El crimen a mansalva sólo se puede ordenar cuando se construye sobre cimientos ideológicos...» Por su lado, el profesor Marvin Harris (*Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Alianza Editorial, 1980) escribe lo siguiente: «El sistema de caza de brujas estaba demasiado bien diseñado, fue demasiado duradero,

severo y tenaz. Y sólo se pudo sostener gracias a intereses duros, severos y tenaces (...). Preocupadas por las actividades fantásticas de estos demonios, las masas depauperadas, alienadas, enloquecidas, atribuyeron sus males al desenfreno del diablo en vez de a la corrupción del clero y a la rapacidad de la nobleza. La Iglesia y el Estado no sólo no se libraron de toda inculpación, sino que se convirtieron en elementos indispensables. El clero y la nobleza se presentaron como los grandes protectores de la humanidad frente a un enemigo presente, pero difícil de detectar. Los esfuerzos de las autoridades para hacer la vida algo más segura eran hechos palpables, se podían oír realmente los gritos de las brujas cuando bajaban al infierno.»

Luego de transcribir parte de esa crítica, escrita a vuela pluma, pienso que, con todo, queda reflejada en ella el asombro y la satisfacción por la realidad mágica del espectáculo que, para mí, sigue siendo lo fundamental del mismo. En cuanto a la lección de lucidez, creo que ésta se hubiese puesto aún más, si cabe, de manifiesto si la obra no hubiese sido retirada del cartel por unos compromisos anteriormente adquiridos. Pienso que las actuales Inquisiciones, tal y como las pinta Arrabal, de esa manera tan poco «elegante», mezclando estalinistas y fascistas, se hubiesen podido beneficiar, hubiesen salido mucho más enriquecidas, en función de unos hechos que se produjeron poco después de que se quitara la obra. Me refiero a los hechos que se han desarrollado en el seno del partido de los comunistas catalanes. Mira por dónde, los inquisidores del PSUC, los prosoviéticos y los leninistas, han caído en unas contradicciones que aclaran suficientemente el sentido de la obra de Arrabal y vuelven ridículas algunas de las críticas que desde sectores comunistas declarados se han hecho a la misma. Me refiero, entre otras, a la contradicción que supone creer en la democracia y en la libertad y, a la vez, ponerse al lado de la política imperialista de la URSS.



# EL MUSEO LARRETA, UNA PRESENCIA DE ESPAÑA EN BUENOS AIRES

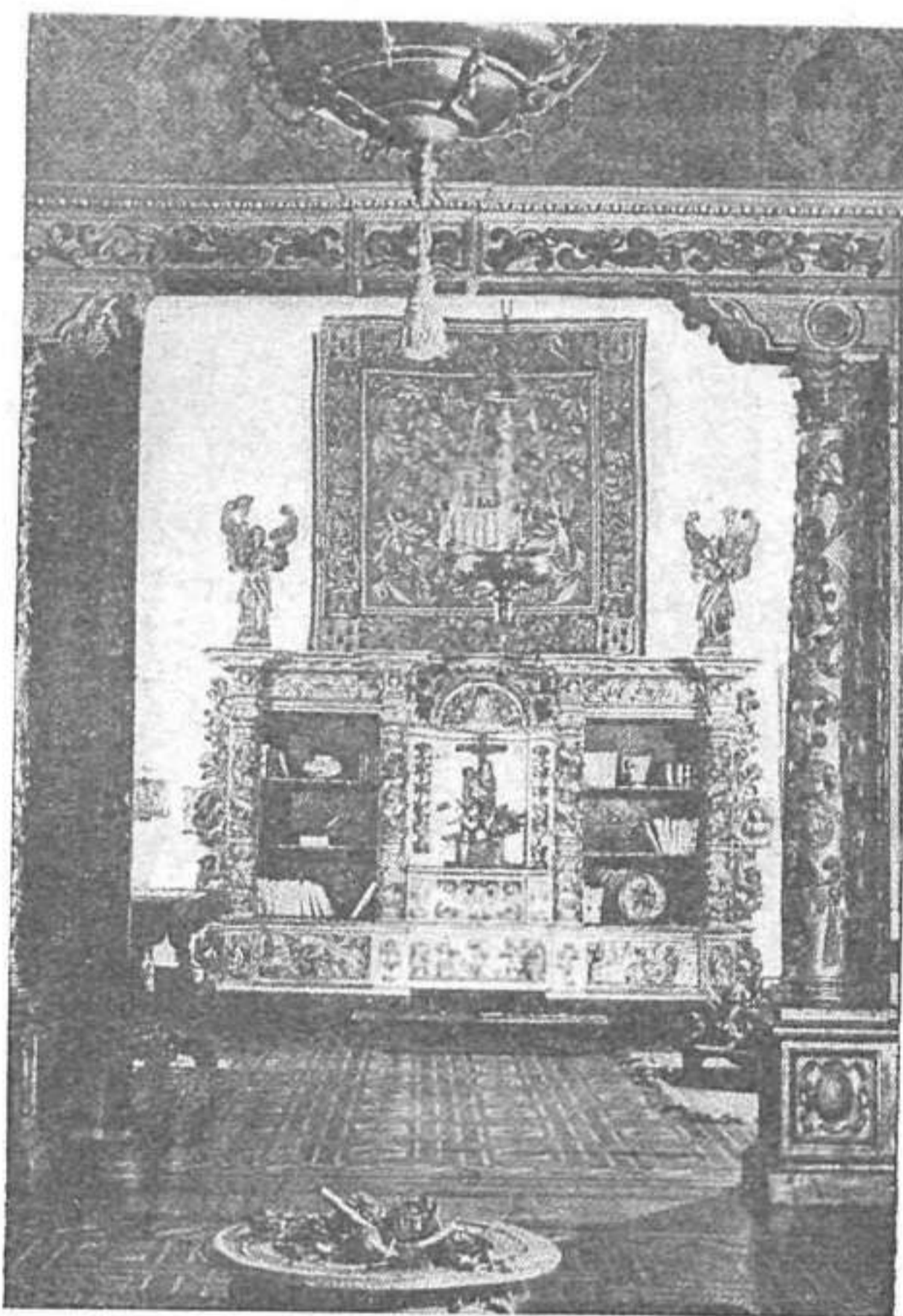
CARMEN VALDERREY

EN el tradicional barrio de Belgrado, uno de los lugares residenciales de la capital argentina, hay una manzana que sorprende al caminante por el particular estilo de su arquitectura y el sugestivo encanto de sus jardines. Se trata del «palacio castellano» en el cual vivió y murió el más español de los escritores argentinos, don Enrique Larreta.

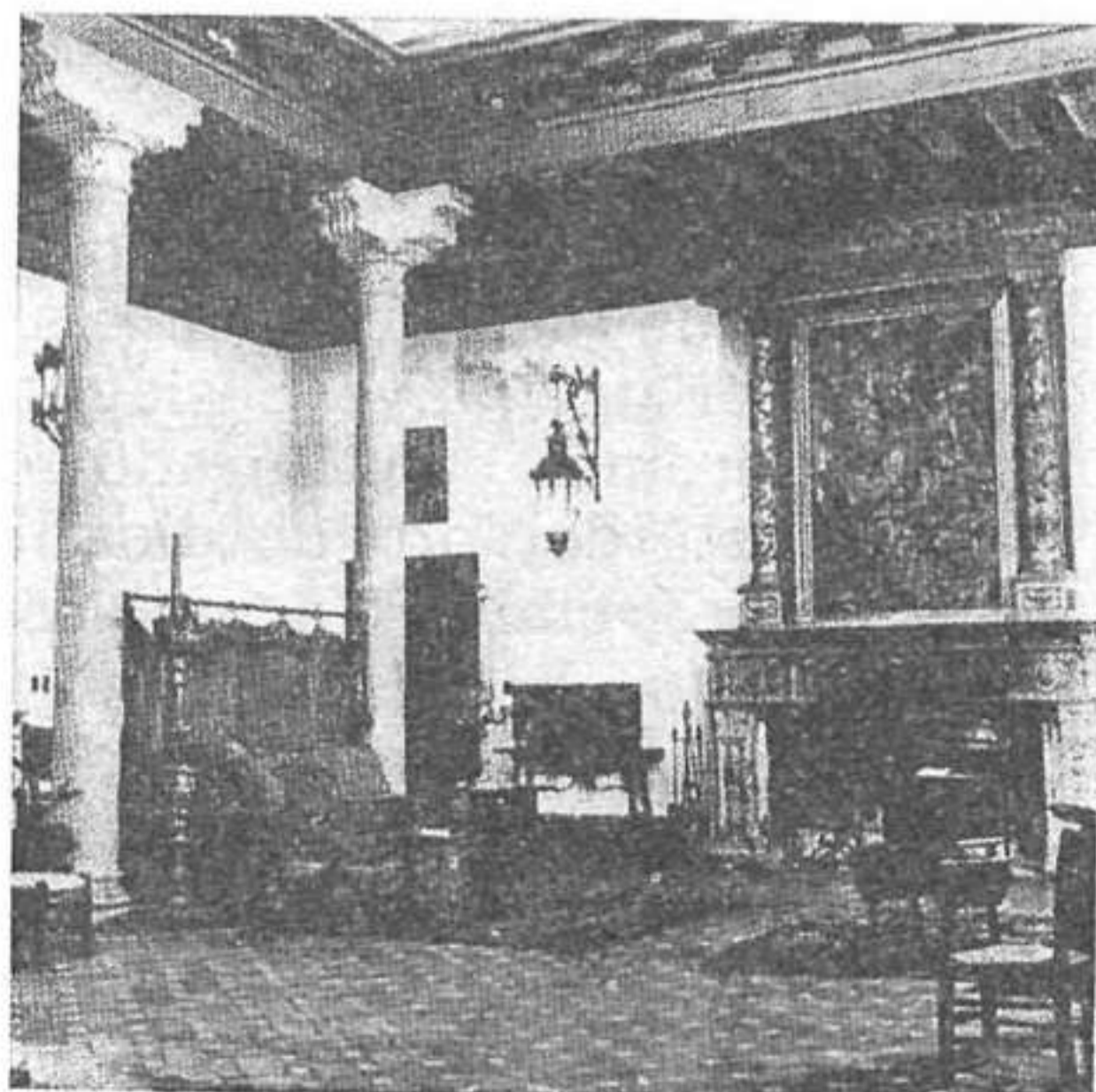
Adquirida después de la muerte del escritor por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, la propiedad ha sido convertida en Museo de Arte Español, contando como patrimonio artístico inicial, con las obras de arte que Larreta adquirió en España y luego introdujo en la Argentina, las cuales fueron donadas al Municipio por sus herederos.

La casa conserva primitiva disposición y en sus doce salas alberga obras representativas del arte español comprendidas entre los siglos xv y xviii.

Abundan las tallas de madera, imágenes religiosas y retablos policromados, obras de los imagineros que constituyen una de las manifestaciones más castizas y originales del arte español. Entre los retablos, uno de los más importantes es el de la «Sagrada Familia», de Juan de Juni, que preside el gran salón central. En otra de las salas se exhibe el retablo de Alonso Berruguete que representa a «Jesús en el Huerto de los Olivos»; está tallado en madera, en altorrelieve, policromado y dorado, y procede del Monasterio de San Benito de Valladolid.



*Un aspecto del despacho de E. Larreta*



*Salón central*

En el salón rojo, entre las ventanas que dan al jardín, un «Descendimiento» hispano-flamenco de fines del siglo xv muestra el tema apasionante que, como en los «Pasos» que recorren las calles españolas en Semana Santa, ha sido tratado con singular maestría y verismo.

Junto a esta sala, en el Oratorio, se encuentra el retablo dedicado a Santa Ana, fechado en el año 1506, una de las obras más importantes que posee el Museo. Procede de una pequeña iglesia situada en el pueblo de Sinoves, Aranda de Duero, provincia de Burgos. Está formado por diez tablas pintadas con escenas de la vida de la Santa a la manera de los primitivos castellano-flamencos. El marco, realizado en madera tallada y dorada, corresponde al gótico florido mientras que las pinturas son renacentistas.

El comedor, tapizado en damasco de seda, enriquece sus ventanas con cortinas de antiguo terciopelo bordado, telas de repostero que pertenecieron a la Catedral de Jaca, en Huesca, y datan del siglo xvi; y, sobre la chimenea, «La Virgen» y «San Juan Evangelista», dos imágenes, también del siglo xvi, de madera tallada y dorada, donadas al Museo en 1965 por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

Sillones fraileros, muebles y braseros, cerámicas, cuadros, alfombras y tapices enriquecen las distintas salas.

Entre las obras contemporáneas sobresale un óleo de Ignacio de Zuloaga, pintado en París en 1912, que muestra a Enrique Larreta con la ciudad de Avila en el fondo.

Una parte del Museo está dedicada a la obra literaria del escritor argentino, donde se exhiben manuscritos, primeras ediciones, traducciones, recuerdos personales, cartas donde pueden leerse las firmas de Unamuno, Azorín, Ortega y Gasset, Marañón y muchos otros personajes importantes de la época.

La arquitectura sobriamente castellana de la casa armoniza con la gracia andaluza de sus jardines, que evocan en sus rincones floridos y en el susurro de las fuentes, toda la sugestión de la Alhambra y el Generalife. En el marco recatado e íntimo de este jardín español tienen lugar, en la temporada de verano, representaciones de teatro, recitales, conciertos y espectáculos de luz y sonido.

El Museo no se limita sólo a conservar y exhibir sus colecciones, sino que, además, consciente de su misión educativa, extiende sus actividades tratando de cumplir con su objetivo de hacer conocer al público todo lo que se refiera a la cultura española y su particular relación con la Argentina. Para ello se organizan periódicamente cursos, exposiciones, conferencias, conciertos, recitales, audiovisuales y, en general, cuanto contribuya a la difusión de las distintas manifestaciones de la cultura española.

La Biblioteca «Alfonso el Sabio» es dependiente y, por lo tanto, complemento del Museo, y está especializada en literatura y arte español.

El Museo realiza también una importante labor pedagógica orientada a iniciar a los niños en la contemplación y creación de la belleza, mediante la valoración de las obras del arte español. A tal efecto, funciona un curso de «Iniciación plástica», un coro de niños —«Los Pequeños Juglares del Museo Larreta»— especializado en música española e hispanoamericana, y una Biblioteca Infantil que cuenta, a su vez, con sesiones narrativas y un taller literario.

En medio del vértigo de la gran ciudad porteña, la Casa-Museo de Larreta es una invitación a la contemplación silenciosa y serena de las grandes obras del espíritu. Presencia de España, a través de la gracia y la belleza de su arte, en el corazón de una de sus más caras ciudades.



Juan Carlos Onetti

## JUAN CARLOS ONETTI, PREMIO "MIGUEL DE CERVANTES" 1980

LOS NACIONALES DE LITERATURA FUERON  
CONCEDIDOS A CARLOS SAHAGUN, ALONSO  
ZAMORA VICENTE Y ANDRES AMOROS

El ministro de Cultura, don Iñigo Cavero, presidió el jurado que adjudicó el Premio «Miguel de Cervantes» 1980 al escritor uruguayo, residente en España, Juan Carlos Onetti. Este premio, considerado como el Nobel de la letras hispánicas, está dotado con diez millones de pesetas.

Los Premios Nacionales de Literatura 1980, dotados con un millón de pesetas cada uno, fueron concedidos a Carlos Sahagún, por su libro de poemas *Primer y último oficio*; a Alonso Zamora Vicente, por su obra narrativa *Mesa, sobremesa*, y a Andrés Amorós, por su ensayo *Introducción a la literatura*.

# editora



# nacional

les ofrece sus nuevas colecciones de bolsillo

## 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 ABSTRACION EN "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA DE PABLO NERUDA"**, de Aroní Yanko.  
216 págs. 200 ptas.

## Colección "Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos"

**ETICA**, de Baruch de Espinosa. Edición de Vidal Peña  
3.ª edición 392 págs. 300 ptas.

**TRATADO DE PINTURA**, de Leonardo da Vinci. Edición de Angel González García  
3.ª edición 512 págs. 450 ptas.

**EL CORAN**. Edición preparada por Julio Cortés. Introducción de Jacques Jomier  
Reimpresión de la 1.ª edición. 808 págs. 500 ptas.

**ENSAYO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO**, de J. Locke. Edición preparada por S. Rabade y M.ª Esmeralda García  
2 vols. 1.080 págs. 900 ptas. (obra completa)

**POEMA DE GILGAMESH**. Edición preparada por Federico Lara  
278 págs. 275 ptas.

**CUZARY**, de Jehuda Ha-Levi. Edición preparada por Jesús Imirizaldu  
264 págs. 200 ptas.

**GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE**, por A. Liñán y Verdugo. Edición preparada por Edison 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.

**ANTOLOGIA DE HUMANISTAS ESPAÑOLES**. Edición preparada por Ana M. Arancón  
511 págs. 400 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 SACROMONTE**. 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. 2.284 págs. 3.000 ptas. (obra completa)

**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.

**GUIA DE LOS ALFARES DE ESPAÑA**, de R. Vossen-N. Seseña y W. Köpke  
2.ª edición. 298 págs. con fotografías 700 ptas.

**LAS COMUNIDADES AUTONOMAS**, de Enrique Alvarez Conde  
260 págs. 500 ptas.

EDITORIA NACIONAL  
Torregalindo, 10  
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION  
Avda. José Antonio, 51  
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS  
Muntaner, 221  
BARCELONA-36

LIBRERIA ESPAÑOLA  
Florida, 939  
BUENOS AIRES (Argentina)

*NE*

*mC*

---

En nuestro próximo número, trabajos de

CASIMIRO DE BRITO

KOSTAS G. VALETAS

MANUEL ALVAR

VALERIANO BOZAL

FELIX GRANDE

CLARA JANES

MANUEL REQUENA MARCO