

NUEVA ESTAFETA.

E-44

27

febrero 81

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

NUEVA ESTAFETA

Director:

LUIS ROSALES

Subdirector: **JUAN EMILIO ARAGONES**

Redactor jefe: **ELADIO CABAÑERO**

Secretario de Redacción: **MANUEL RIOS RUIZ**

Redactor: **FRANCISCO TOLEDANO**

Confeccionador: **JUAN BARBERAN**

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13

Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34

Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16

Imprime: BOE

Depósito legal: M. 1174-1979

SUSCRIPCION ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.100
ESPAÑA. Correo aéreo	1.400
EUROPA. Correo normal	1.500
EUROPA. Correo aéreo	1.800
OTROS PAISES: Correo normal ...	1.500
OTROS PAISES Correo aéreo	2.700

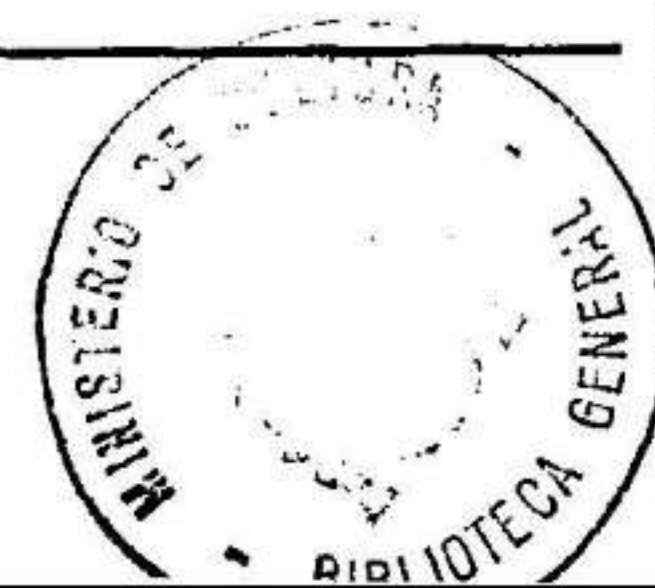
Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 27 FEBRERO 1981

ALFONSO GROSSO	4	<i>Con flores a María.</i>
CASIMIRO DE BRITO	10	<i>Os signos da caça.</i>
MANUEL ALVAR	15	<i>Aguadores/20.</i>
FELIX GRANDE	20	<i>Canciones.</i>
CLARA JANES	28	<i>Cuatro poemas.</i>
SANTIAFO	34	<i>Lechu Zen.</i>
BENJAMIN PALENCIA	35	<i>Pintura.</i>
VALERIANO BOZAL	39	<i>El escultor Pablo Picasso.</i>
MIGUEL REQUENA MARCO	50	<i>Invitación a la lectura de la poesía goliárdica latina.</i>
BENJAMIN PALENCIA	63	<i>Pintura.</i>
67		<i>Críticas y notas bibliográficas (de Jiménez Martos, Manuel Ríos Ruiz, Constantino Bertolo Cadenas, Antonio Domínguez Rey, Julio Huasi, Carlos Murciano, Jesús García Lobato, R. César Montesinos, Joan Cantavella, M. R. R., José Luis Arias, Jesús Gómez Ayet, Manuel Quiroga Clérigo, José María Díez Borque, Eugenio Cobo, Luis de Paola, Enrique Molina Campos, Cristina Lacasa, Arturo de Pinedo, Antonio Entrenas y Velázquez-Gaztelu, Constantino Benito-Plaza y Manuel Camarero).</i>
CARTAPACIO		
107		<i>Destacamos el nombre de... CONCHA GALAN DE MERA: Poemas. RAFAEL FLORES: El búho. JOSE CALA FONTQUERNIE: Poemas. EDUARDA LILLO-MORO: Cinco poemas.</i>
114		<i>Traducciones.</i>
116		<i>Crónicas: JUAN EMILIO ARAGONES: «La señora Tártara», de Nieva, con el TEC en servicios auxiliares.</i>
118		<i>Artículos: ALAN HOYLE: Pascual Duarte y el cementerio de Torremejía.</i>

Portada de José María Iglesias.



CON FLORES A MARIA

ALFONSO GROSSO

*Pasó una mulata de oro,
y yo la miré al pasar;
moño de seda en la nuca,
bata de cristal,
niña de espalda reciente,
tacón de reciente andar.*

NICOLÁS GUILLÉN

EN una de las alcobas de la vieja man-
cebía, la greca añil y oro volvía a
resplandecer en el borde de la jofaina de
porcelana llena de agua caliente. Cayeta-
na Rosado percibió el vapor en la ingle e,
incorporándose, dejó caer con el pesado
jarro de estaño un chorro de agua fría so-
bre la palangana, donde el jabón tornaso-
laba la superficie bajo la luz agria de la
empolvada bombilla pendiente del cielo-
rraso.

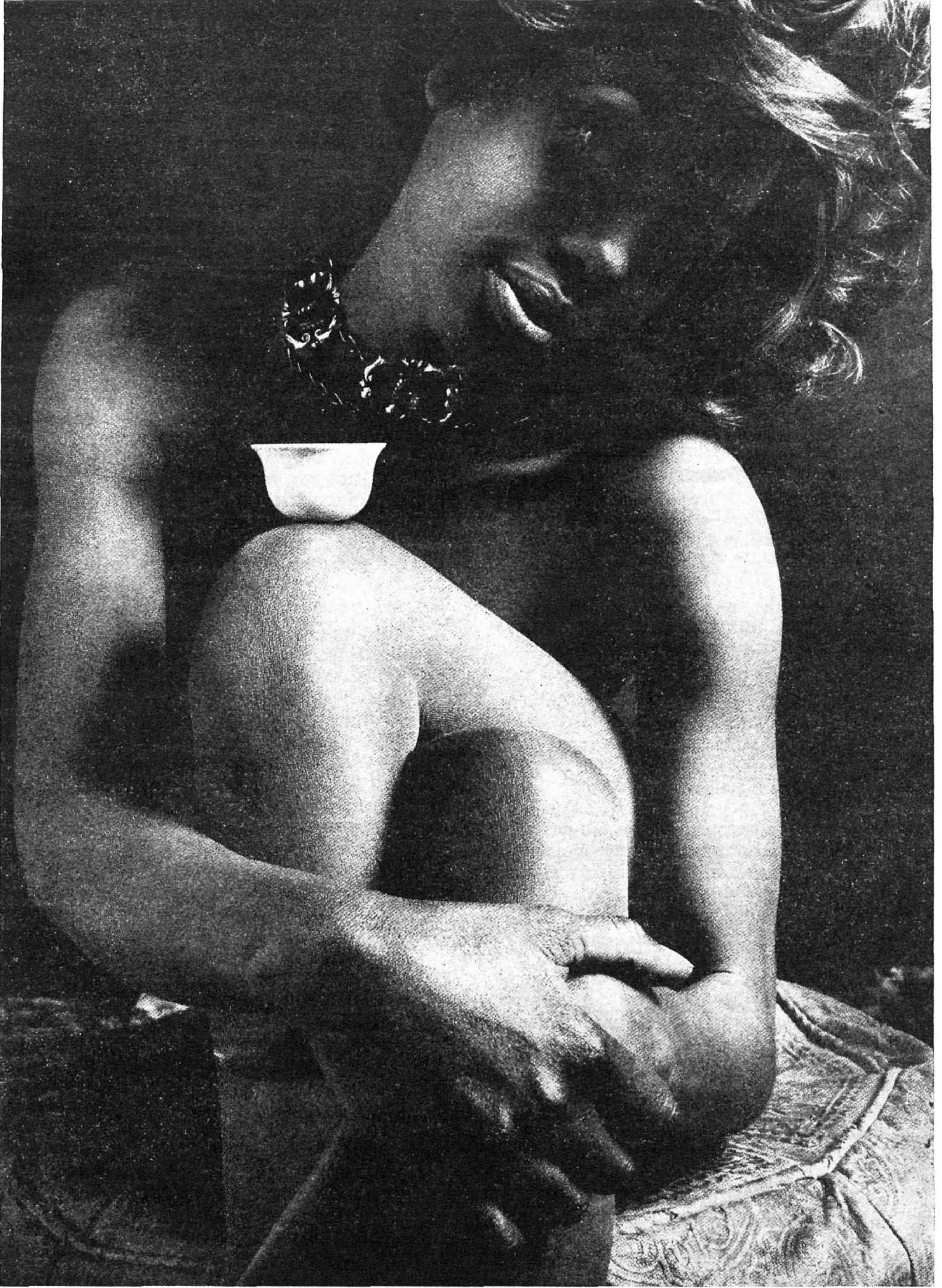
El hombre, con el que había terminado
de hacer el amor mercenario, la contem-
pló por última vez desnuda al fondo de la
leve penumbra azulada y, sentado en el
borde de la cama, comenzó a calzarse sus
sucias botas de becerro vuelto y estameña
elástica. De pronto, pareció volverle el de-
seo y sus manos temblaron al ajustar el
contrafuerte, como arrepentido de haberse
ya calzado. Se puso, no obstante, en pie
después de amarrar las cintas de sus lar-
gos calzoncillos blancos a los tobillos y se
vistió el pantalón de pana tras abotonarse
la listada camisa sin cuello antes de echar
sobre sus hombros la pelliza afelpada.

Cayó de nuevo un chorro de agua fría so-
bre la palangana con un breve rumor vi-
brante y sostenido. Tras los visillos de la

ventana de la alcoba se desdoraban las
lomas de las tierras del Conde-Duque mien-
tras la última luz solar huía tras los oli-
vos, los pinos y los eucaliptos a la altura
de la raya fronteriza de Portugal.

El hombre, calmosamente, volvió a sen-
tarse al borde de la cama deshecha. La
almohada, en un ángulo de noventa gra-
dos, se perfilaba oblicua a la cabecera. Al
descubrir sus botas polvorientas dejó res-
balar con disimulo la colcha de algodón
para limpiar con ella las punteras y los
empeines. Luego, como temiendo ser des-
cubierto —tras el descolorido biombo adi-
vinó la silueta en cuclillas de Cayetana—,
dispuso de nuevo la colcha sobre el espal-
dar y comenzó a liar un cigarrillo de pica-
dura gibraltareña.

Tras encenderlo con su mechero de rue-
decilla, impaciente y a punto de abandonar
la alcoba, Cayetana apareció de repente
ya vestida. Levantándose, dio unos pasos
y se aproximó a ella para tomarla del talle.
Ella le rechazó, pero el hombre se acercó
aún más, intentando, mientras la abraza-
ba, morderla en el hombro izquierdo, a
medias desnudo bajo la fina percalina es-
tampada de su bata.



—¡Arisca te has vuelto! —dijo, casi paternalmente.

—¡Ya me conoces el genio! Contigo estoy ya cumplida. Con encamar a otra estás al cabo de la calle.

—Hasta el viernes, Chana. No estoy por tomarte en consideración los desaires. Sabes que te prefiero.

—Hasta cuando gustes, rabadán. ¿No me regalas hoy nada?

El hombre sacó de la pretina de su cinturón un mínimo y mugriento billete y se lo entregó sonriendo.

—¡Gracias, trigüeño!

La greca añil y oro había perdido de nuevo su brillo en la jofaina. Las sombras se difuminaban tras los visillos. El hombre cruzó la alcoba encalada y abrió la puerta. Sus pasos se perdieron primero en el corredor y luego en los peldaños de la escalera camino del zaguán. La tarde había caído sobre los estores del salón cuando el ama lo cruzó presurosa y diligente para abrir la cancela con celosía y dar al cuñado del alcalde las buenas noches, que noche en efecto, aunque aún clara, era ya.

En la alcoba, ante el espejito de marco color amaranto del palanganero, Cayetana comenzó a peinarse los cabellos crespos y rizados mientras cantaba:

*Arrojóme la naranjita
con el ramo de verde azahar.
Arrojóme la naranjita
y volviómela a arrojar.*

En casual contrapunto, una abeja desorientada golpeaba torpemente la bombilla como si alrededor del globo de luz libara una flor.

* * *

Tras salir de la mancebía, el hombre recorrió a buen paso las callejas del arrabal para desembocar en la carretera, casi enfrente de las tapias del cementerio, y encaminarse ya lentamente hacia el centro del pueblo, llegar a la plaza del Ayuntamiento y entrar en la colegiata, donde ya había dado comienzo el rezo de la corona del rosario vespertino. Atravesando el compás sembrado de naranjos y alumbrado por mortecinas farolas, el hombre se inclinó al cruzar el atrio, ante la hornacina del retablo de ánimas, y penetró en el templo para situarse en solitario bajo el coro en el lugar reservado a los varo-

nes, tras medio centenar de mujeres vestidas de negro que contestaban con voz queda las últimas *Santa María* de los Misterios Dolorosos que dirigía el coadjutor desde el púlpito enaguado de brocado de seda fucsia del Milanesado, antigua reliquia de tiempos idos para siempre, aunque se pretendiera —pensó el hombre— inútilmente resucitarlo, que, como el barroco retablo mayor, las timbradas campanas de la torre, la capilla del sagrario, los grandes óleos de apóstoles, vírgenes y mártires colgados de los lienzos del crucero, el órgano de Flandes y las lámparas de plata, fueran donadas a la parroquia por el Conde-Duque en distintas calendas cumpliendo promesas de victorias guerreras y logradas intrigas políticas o palaciegas en tierras de una Europa que, desde hacía tres años, se hallaba arrastrada ahora en nueva guerra. Eran otros tiempos, en efecto, o debían serlo. Por otra parte, aquellos viejos privilegios tenían al menos como contrapartida las virtudes emanadas de sus propias responsabilidades feudales. Mientras que en los que corrían, en cambio, el nuevo feudalismo había decapitado las obligaciones, aunque les bastara al parecer exigirselas *espiritualmente* a sus siervos.

El hombre terminó por sentarse en uno de los contados bancos de la varonía —que durante las misas dominicales permanecía invariablemente de pie— y relajado, tras el amor furtivo, se adormiló para sumergirse conscientemente en sus recuerdos: de alcalde —después de cinco años y medio de prisiones y campos de trabajo y desde su libertad condicional, seis meses atrás— había pasado a ser cuñado del actual alcalde. Ironías del destino que, sin embargo, le eximían en razón de su parentesco de las periódicas presentaciones al cuartel de la Guardia Civil y de la posibilidad de la revisión de su proceso al haber sido posteriormente identificado como hermano perteneciente a la logia masónica, tras el descubrimiento en Sevilla de los archivos secretos del Gran Oriente; hallazgo logrado gracias a la intercesión del canónigo magistral de la catedral metropolitana y obtenido en secreto de confesión, según se afirmaba, durante el tránsito de un cofrade, doctor cirujano y catedrático numerario de la universidad hispalense que, en la suprema hora, había abjurado de su credo. Sin embargo, según rumores confidenciales, en el archivo se descubrieron las fichas de tantos generales con mando en plaza, tantos jefes de regimiento y tantos políticos instalados

en la nueva situación, que difícilmente se airearía, aunque, naturalmente, fuera —de ser preciso— sutilmente utilizado para desalentar desmedidas ambiciones y obligar a absolutas lealtades.

De alcalde republicano a huraño ex presidiario; de librepensador a bien pensante; de agnóstico a piadoso feligrés: cada mañana la misa, al alba; cada tarde, el rosario. De casa a la iglesia y de la iglesia a casa; puntual como un colegial, almuerzos y cenas entre lecturas de su expurgada biblioteca. Su soltería —al margen de responsabilidades a sus cuarenta años— le liberaba de su antiguo trabajo —del que, por otro lado, fuera expulsado— como director del Grupo Escolar, y con la menguada renta de su hacienda de alcornoques y olivos, que administraba su cuñado, se apanaba para pagar pan, cama y asiento en la lumbre en casa de su hermana; amén de una modesta subvención que él aseguraba emplear en tabaco, devociones y limosnas, aunque terminara invariablemente en el arca de la mancebía que frecuentaba discretamente cada semana, siempre a la misma hora y siempre el mismo día, y también siempre, con la misma mujer, una mulata adolescente que descendía —según era notorio y él había por curiosidad confirmado indagando en los empolvados libros heredados de su abuelo paterno, teósofo y veterinario en ejercicio— de los antiguos esclavos de color de la ciudad de Niebla —donde aún ahora, ya *libres* y mezclados, aunque no definitivamente asimilados y, por supuesto, discriminados, habitan en cuevas a extramuros de la muralla—, distante apenas quince leguas de su blasonada villa en tierras serranas del Andévalo, donde aguarda tiempos mejores esperanzado, desde la

entrada en la contienda de los Estados Unidos, el triunfo de los aliados y, con él, la caída de la dictadura en España.

Vagas e inexactas indagaciones sobre aquella extraña colonia de color, obtenidas a través de pintorescos textos decimonónicos que apenas se aproximaban a una realidad histórica mucho más compleja que ellos ignoraban que la familia Rosado —junto a otro centenar de congéneres— había desembarcado de la fragata portuguesa «Santa Clara», en algún punto de la ría Ilha da Culatra, durante el verano de 1797, tras haber tomado gracias del santoral en una factoría de la costa occidental africana tres años antes. El permiso de residencia en la localidad de Tavira —donde concretamente los Rosado permanecieron cinco años cultivando la tierra— les fue otorgado en virtud de una cláusula testamentaria de don Antonio Rosado Ferrera, comerciante en maderas preciosas, y de su esposa, doña Beatriz Oporto Andrade. Al cristianar, los hijos habían tomado los nombres de Cayetano, Julio Cornelio, Dominica, Trinidad y Sebastián.

En el verano de 1802, Julio Cornelio y Cayetano cruzaron en un falucho la frontera portuguesa por la desembocadura del Guadiana y —como otros de su raza— se establecieron en Gibraltor. A los dos años contraían nupcias con Remedios Suárez y Catalina Díaz, mulatas andaluzas de origen caribeño al servicio de don Justo Pérez de Guzmán y Merry, pasando a la fundación catalana de Isla Cristina, donde trabajaron en las almadrabas y en las factorías de salazón de pescado. Un hijo de Cayetano Rosado casó diecisiete años más tarde con una hija de Trinidad, y tras el matrimonio se trasladaron al *ghetto* de la ciudad de Niebla para trabajar él en el tendido del ferrocarril.

En 1913, veintisiete descendientes del clan Rosado, nueve varones y dieciocho hembras, malvivían en el polígono geográfico comprendido entre Aracena, Río Tinto, Tharsis y Moguer, aunque otros seis no salieran de la ciudad amurallada —para cuya conquista fuera utilizada en Europa por vez primera la pólvora en plena baja Edad Media— y casi sólo ellos siguieron manteniendo rasgos peculiares —pese a su cruce con humildes campesinos blancos—, tanto en su pigmentación como en otros atributos secundarios. Los varones se distinguían por una altura y fortaleza poco común entre los braceros y pescadores de la bajura andaluces; y las hembras por

una rara belleza y una desbordante vitalidad.

Durante los años de entreguerras, algunos burdeles de la Andalucía occidental mantuvieron pupilas de color. Es aventurado, sin embargo, afirmar que se tratara necesariamente de miembros de la familia Rosado. Los navegantes portugueses continuaron el tráfico —ya ilegal— de esclavos hasta el último tercio del siglo XIX, y muchos —tras su libertad— pasaron a ser primero peones agrícolas en ambos predios de la raya fronteriza y, más tarde, a enrolarse como picadores en las minas de cobre de la Real Compañía Inglesa de Río Tinto.

Le devolvieron de su ensoñación la cadencia de los *ora pro nobis* contestados en un consensual murmullo femenino y sibilante que guillotina las eses. Tras la letanía, el coadjutor bajó del púlpito para auxiliar al cura párroco, asistido por dos ensotados monagos, al manifiesto eucarístico. El hombre hincó ambas rodillas en la tablazón crujiente del banco de madera encerada y asistió, falsamente recogido, al acto litúrgico. Al terminar la ceremonia religiosa se sintió tan cumplido como Cayetana quedara con él dos horas antes. Sabía que había sido visto bajo el coro desde el púlpito por el coadjutor, pero —como cada día— era necesario hacer valer también su devoción y su piedad ante el vicario del arzobispado, en cuanto precisamente a través de la mediación del cardenal arzobispo de la demarcación territorial eclesiástica y de la camaradería militante de su cuñado con el gobernador y jefe provincial del Movimiento, pensaba solicitar su readmisión en el Magisterio tras haber dado elocuentes pruebas de la rectitud de su conducta moral por un lado y de su adhesión política por otro. Así y de maneras, pues, que se dirigió a la sacristía, donde el párroco se desvestía de los ornamentos —alba, sobrepelliz, roquete y capa pluvial— y, tras besarle con todo respeto la mano, le encargó —abonándosela previamente— una misa por sus intenciones particulares, dijo. Era la primera vez que hacía oficialmente acto de presencia en la colegiata. Si hasta ahora se había comportado en ella como el publicano, había llegado el momento de transformarse en el fariseo de la parábola bíblica. En la cárcel había aprendido a esperar y a aprovechar en el momento justo las oportunidades. Y, desde su salida de la prisión, había esperado el instante preciso para dar el paso que borraría su pasado, del que,

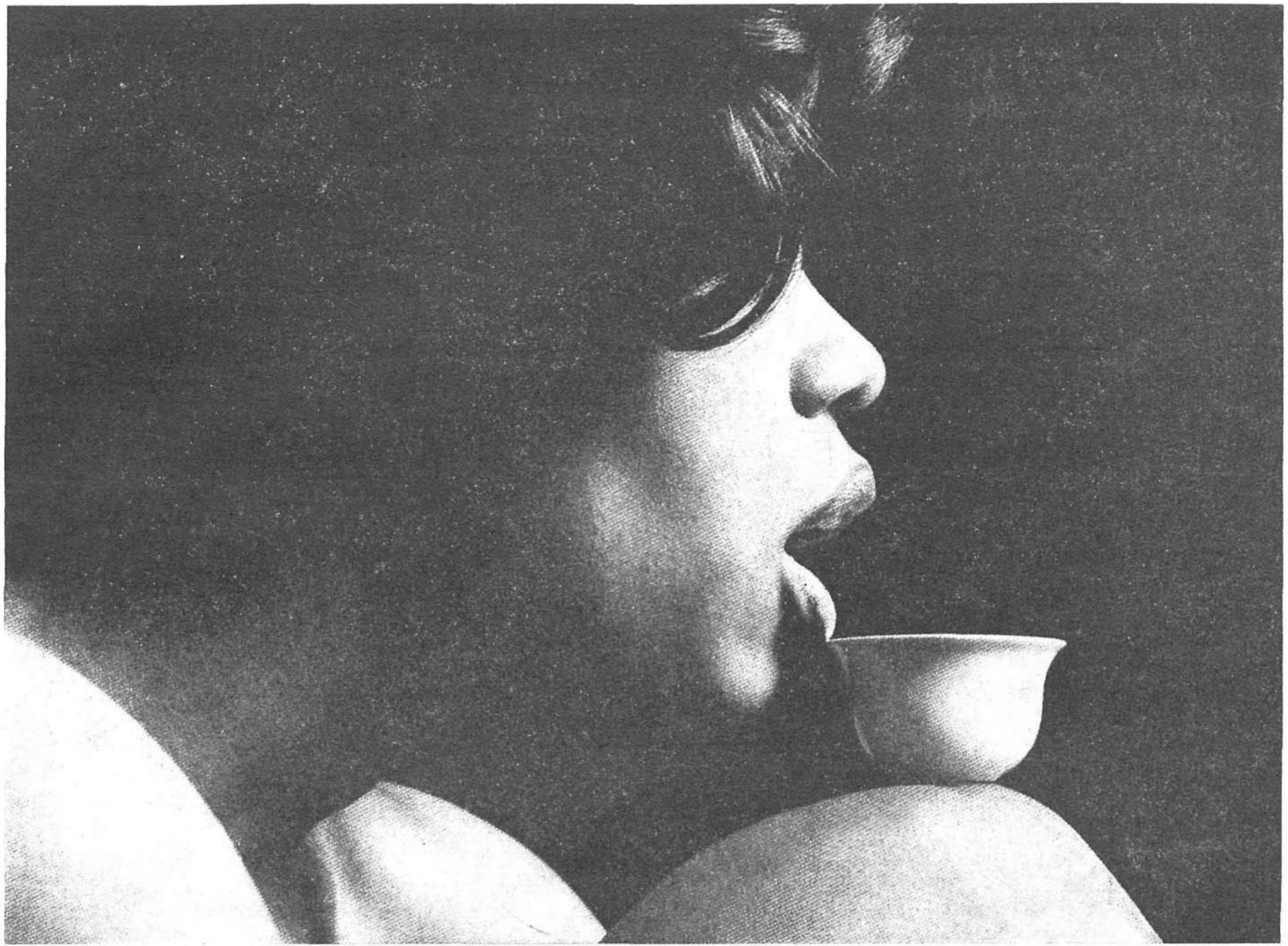
por otro lado, juró no renunciar mentalmente nunca. Aunque ganen la guerra los aliados y caiga el tirano —se había dicho—, la Iglesia española negociará nuevos pactos con los vencedores y abjurará de la sordidez de su historia reciente. Era preciso tener amigos, aunque fuera en el Vaticano.

* * *

El olor de la pucherada de la cena —caldo de gandingas, menudillos y despojos, espesado con un puñado de arroz y aromado con una mata de hierbabuena— llegaba desde la cocina hasta el salón y subía desde él, por el hueco de la escalera, mezclado con el del sudor, el del tabaco y el de la alhucema que perfumaba el cisco de picón de la *copa* de cobre, ardientes ascuas bajo la mesa camilla enaguada de paño de lana roja con la que Cayetana cubría sus muslos y sus piernas, como si el calor del brasero la purificara con más intensidad que el jabón desinfectante de permanganato y el agua caliente que acarrea hasta las alcobas Patrocinio, el ama, con su andar incierto y vacilante de celestina.

En el salón, enlosado de ladrillos rojos y techo cruzado de vigas de madera pintadas de color almagra, de donde pendía una lámpara forrada de descolorido crespón colgada de lágrimas verdes de cristal, se alineaban en los lienzos encalados cromos de *misses* de los años 30 —como escapadas de óleos de Romero de Torres— y viejas litografías de toreros valientes y famosos salidos de las portadas de *La Lidia*. En un ángulo, sobre un juguetero de marquetería, una caracola marina centelleaba de noche los reflejos robados a la bombilla eléctrica y, a medio día al sol que penetraba filtrado por una claraboya desde el zaguán. En ella —como en una escena mitológica y báquica— se bebía el postre trago de vino de La Palma cuando los contrabandistas, reunidos en el burdel, celebraban el paso de un buen alijo navegado por las aguas del Chanza o del Guadiana y remitido desde las estribaciones fronterizas lusitanas de Serra Do Malao a Aroche, Alonso o San Silvestre de Guzmán.

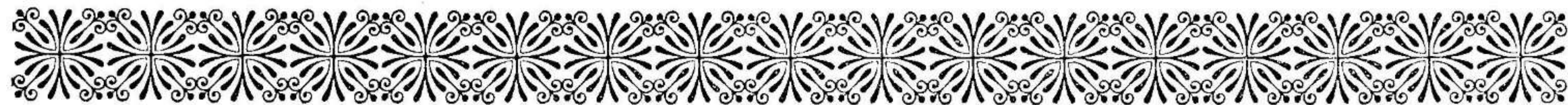
Se jugaba de mentirijillas a los naipes utilizando granos de garbanzos o lentejas como fichas que, naturalmente, no serían cambiadas jamás. Bastaba el triunfo en sí de que ayer ganó la Lola la partida; anteanoche, la *Rubia*; dos anteayer, la Antonia, y ella —la siempre malhumorada ne-



gra Cayetana—, en sólo una ocasión, la pasada semana. De modo y forma que el ama y las cuatro pupilas, entre pitillo y pitillo —de las dos que fumaban—, oros, copas y espadas, sotas y caballos, en el *monte* o en la brisca, encartando o dando julepes, dejaban transcurrir las horas muertas y vacías, de no estar ninguna ocupada, como ahora, hasta que repicó la campanilla en el vestíbulo y Patrocinio se levantó para abrir la cancela encelada después de observar por la mirilla perpendicular a la gatera (ventano abierto a sus correrías del viejo mondongo franciscano del burdel; para el ama, la niña de sus ojos, y para las putillas, el único macho autorizado a chulear a las hembras dentro de la casa) y advertir la llegada de dos desconocidos forasteros, a los que abrió el cancel para indicarles que pasaran al salón. Ambos, sin embargo, al descubrir la rueda femenina de la mesa camilla, señalaron sonrientes la escalera, indicando por señas que preferían elegir sus parejas en las propias

alcobas. Patrocinio, que adivinó al instante que se trataba de extranjeros —aun antes de permitirles la entrada en la mancebía— y bien portados (y discretos, pese a su juventud, correctos en los modales y sin la menor señal de haber tomado ni una copa de más —aún, pensó—; intentaré —se dijo— que descorchen una botella de coñac «Tres cepas» que pagarán al mismo precio de oro que los polvos, o mejor las dormidas, con las niñas, encamadas, de ser posible, de dos en dos—lo que incluía el *francés* y la *tortilla*—para poder echar aquella noche el cierre y dormir ella misma a pierna suelta), tratándoles de *mister*, pese a sus ojos arios, accedió a sus pretensiones y, presidiéndoles, subió la escalera para hospedarles —de momento, juntos— en una sola alcoba donde *pasarían comedor* sus cuatro niñas, a las que llamó desde el rellano.

(Capítulo de la novela del mismo título, de próxima aparición.)



OS SIGNOS DA CAÇA

(fragmentos)

CASIMIRO DE BRITO

*Fraqueza da humana sorte:
Que quanto da vida passa
Está recitando a morte!*

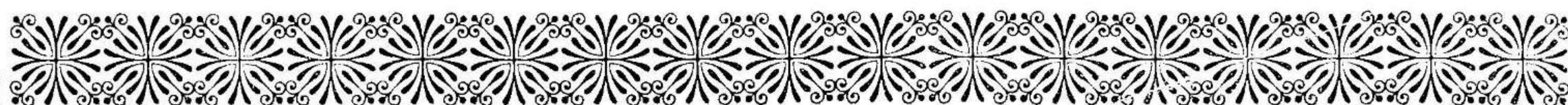
Camões

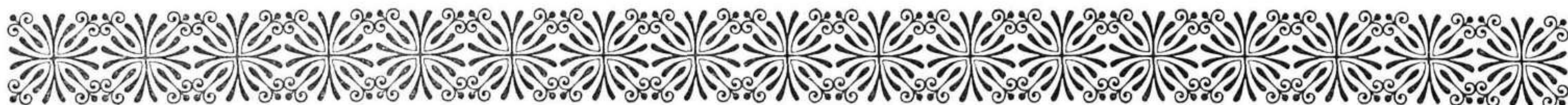
I.

Em Portugal nascido católico me quiseram, ad
Vitam aeternam, com duas gotas de sal e algumas
Moedas Portuguêss porém não sou nem pátria nem
Deuses além do corpo e da língua onde agora me
Concentro tenho. Antes de mim outros o disseram.

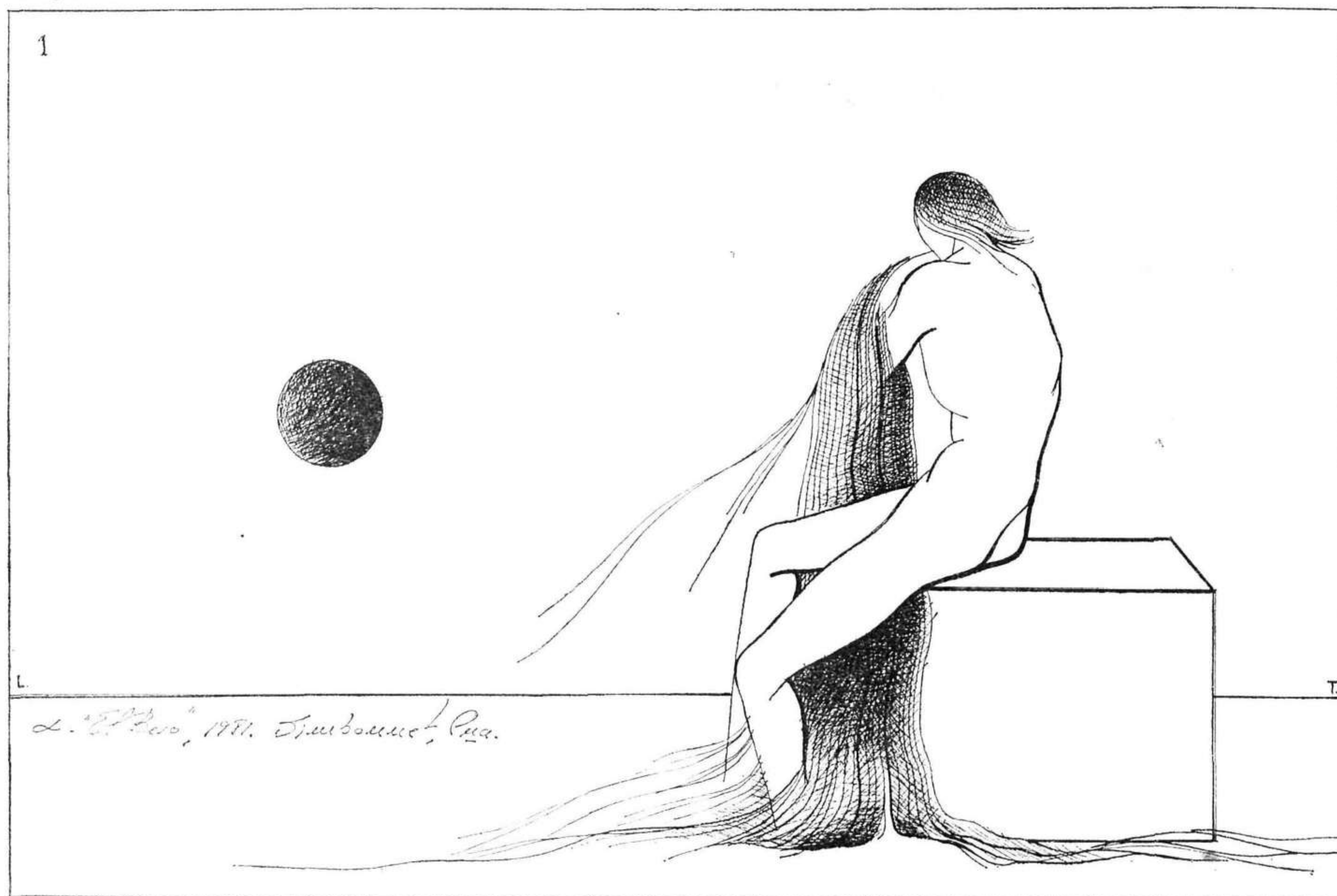
Embora português me descrevam papéis oficiais
Como se rugas severas e velhas cicatrizes de família
Me tivessem transformado em surdas informações
Estatísticas. Português & católico (em minha semi-
Obscuridade) não fui nem sou. Nem essas nem outras

Mutilações incrustadas no tempo que faz de mim
Um cadáver mas onde uma fenda subitamente se
Abre! Húmida fissura entre o meu corpo
E o vosso de cidades desmoronadas. Resposta porém
Não sei para nada. Os mitos da pátria





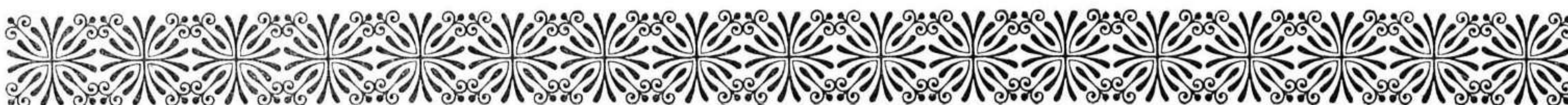
Dibujos de Cristina Simbonnet

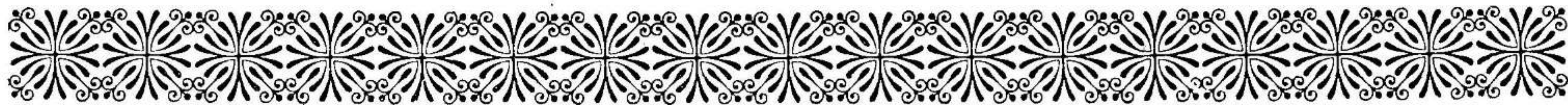


Renego. E deuses. E amigos e tábuas de lei
Se com pátrias e deuses me limitam ou com outras
Filomítias me limitam o corpo, incêndio reconstruído
À sombra dos ossos. Pátria (se pátria ouso
A meus sinais de som chamar) é este canto devastado,

Esta carnívora linguagem por acaso portuguesa
Em que me lavro e gasto e mato — são estes
Pobres e poucos movimentos derramados
Na pedra do sangue; a memória dos mortos, grandes
E pequenos; a febre e o chão macerado

Do meu país de míldio e alcatruzes; e mais a indústria
Do ódio e do ócio — mas também a filha em seu sono
Deitada; e águas distantes, cerimónias de Eros,
Onde me distendo e uma certa vertigem luminosa
Invento. Como se à morte a vida eu pudesse vender





Tropeço em palavras alucinadas, ar espesso através
Da noite mais canina. Nesse pulsar de ruínas
Acumulam-se as cinzas do meu retrato: sangue transfigurado
E sem ogiva! Ávidos dedos, ávida vida que não sabe
De símbolos definitivos, obras de magia

Onde se inscreve o tempo, a morte administrada
Por máquinas imprevisíveis, surdas, subcutâneas
Como ter nascido aqui, praias de Portugal, e não
Onde canto a cal dos ventos, o vazio e o mais seco
Sal. Que dizer porém da luz cicatrizada

Em árvores de cimento? As origens da morte lusitana
Canto: as origens do corpo em seu exercício de salto
Para um sol mais alto. Esse é o lavrar tão débil
Que te mata! Com palavras entaladas na garganta
Canto a morte que me lavra, e nem morte se chama.

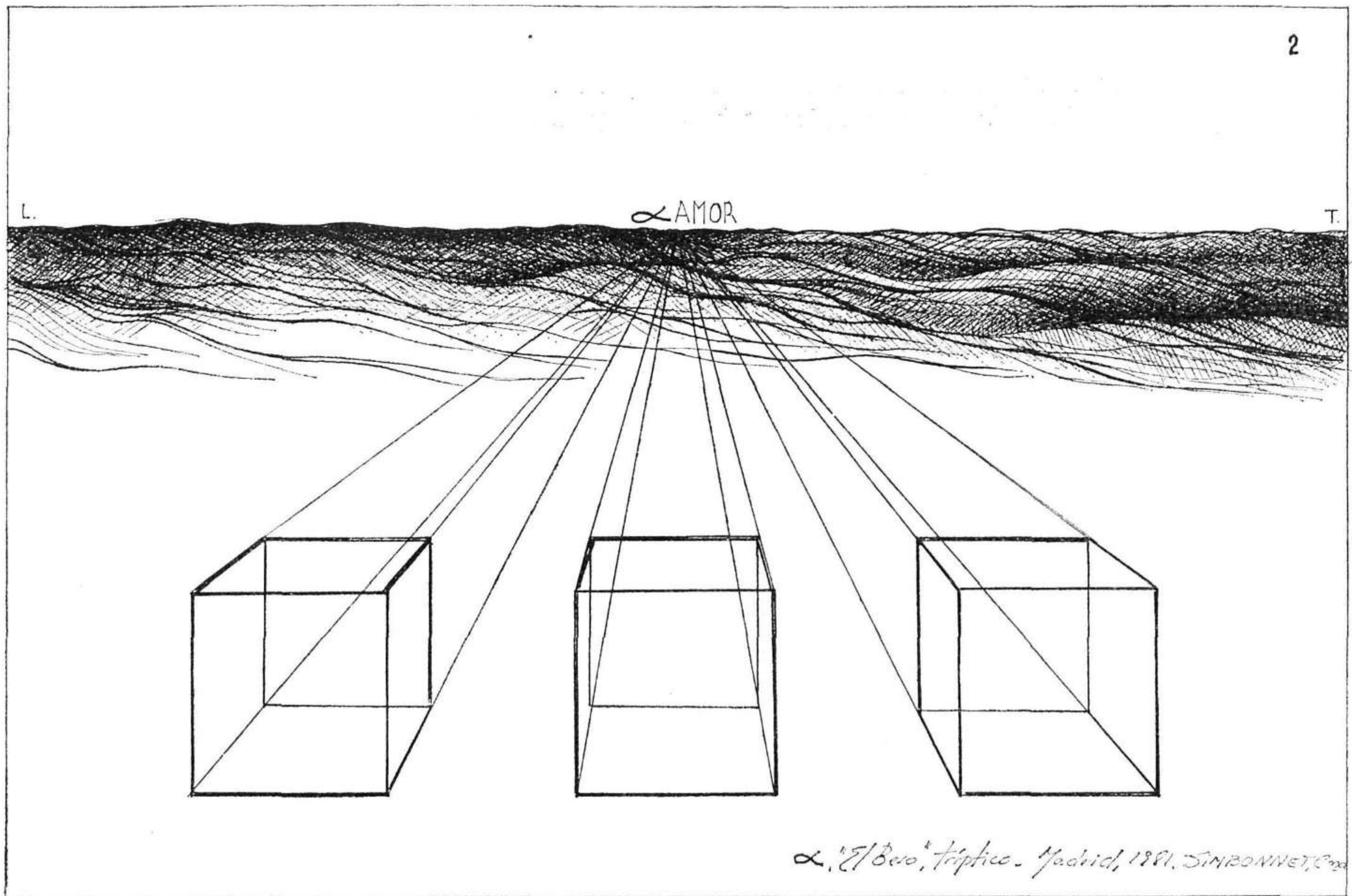
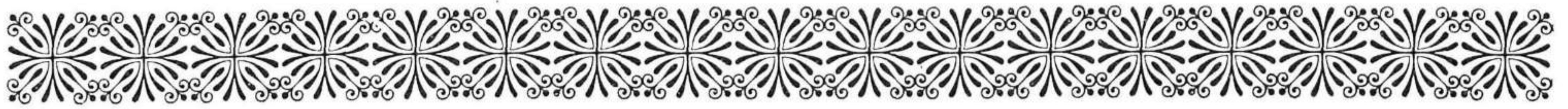
5.

Mudam-se os tempos neste chão cansado
De vãs mudanças; repousam crónicas onde mentemos
Das várias civilizações. Concentro-me
Nas praias do corpo —águas suspensas onde lavro
Um rio de falas ausentes, rosto reflectido num espelho

Onde leio a memória do fogo enfim
Restituído: à matéria, aos mitos, ao saber que fazer
Destas árvores circuncisas por dentro. As estações
Correm-me no sangue. A frescura do óleo e folhas destruídas
Na doença do outono —a que foi denunciada

Por dentes, erosão, estrume de pássaros. Ah como é pobre
A luz deste labirinto! Quem aqui respira
É a morte, os ritmos da febre universal, a que
Sem pudor me respira: Enquanto o produto fôr orgânico
Não pode mergulhar em indiferença. Acompanho-te



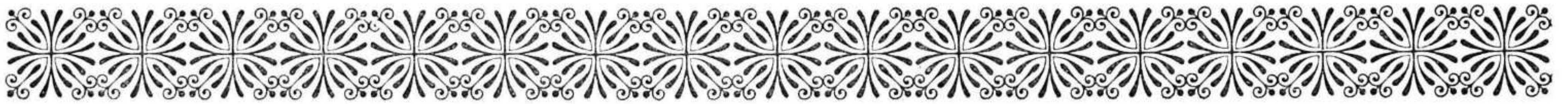


À viola: é um solo misterioso, un ciclo de fábulas
Sem resposta. Reflectem-se hesitantes as águas
Do dia — um povo sem língua mas também o orvalho
Com sua música mineral. Não sei quem busca
O meu desejo; não sei quem perde ou ganha o som

Das coisas: objectos/dejectos... Ness'espço obscuro
Onde o corpo é um cubículo excessivo, aí
Canto. A frescura de árvores transparentes. O
Mínimo rumor. Esse que nunca tiveste nem sabes: olho
Por dente, dente por músculos mal esculpidos

No teu corpo subterrâneo. Amas nele, sofres e consolidas
As lâminas mais límpidas do fogo. Completas-te
Com os teus projectos... Depuras a podridão
De velhos deuses abrigados pela morte que não
Existe. Mais não te cabe fazer neste universo

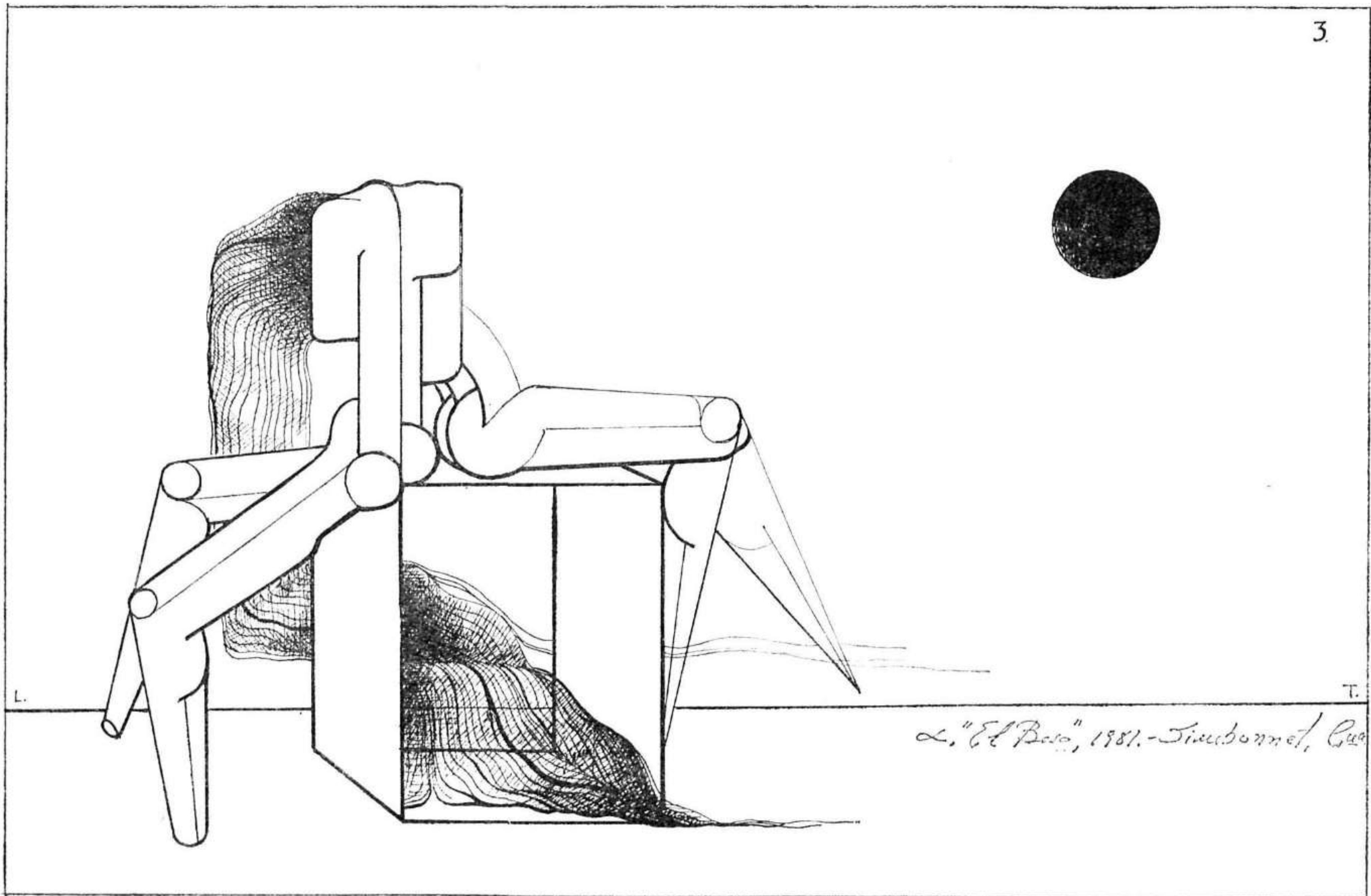




Em estado puro, neste omniverso que foi o mesmo
Dos grandes amorosos e dos sábios que fizeram
A cinza de leis asexuadas; sábios que somos
Destas cerimónias tão solenes como as marés
Em seu movimento onde os dédalos da morte se fundem

Com o tédio e com as águas. Também o poema
Corre. O que talhei ou talho hei-de talhar
Em passado, presente e futuro na terra onde o fogo
Em sal se converte — mármore, música nocturna. O
Excesso respiras quando na página deitado

À fusão ascendes, ao incêndio fugaz de palavras
Subterradas pelo conforto material da
Linguagem. É dentro do poema que te escreves e
Desescreves: reflecta-se pois o rosto nesse rio
Ausente. Noutras águas numerosas como as areias do mar



AGUADORES, 20

MANUEL ALVAR

ESTAS calles se derrumban tediosas. Han pasado tantos años, que las casas caen pesadamente aburridas y no dejan más que un vaho emponzoñado y amargo. El tiempo se ensañó con la vejez decrepita y fue cegando ventanas, y mellando dientes, y difundiendo humedades como costros purulentas. Viejas calles que tenían un dejo artesanal y campesino, cuando la vida urbana se asomaba al campo y eran voces estrenadas en las aceras *ir al tajo, enganchar a las ocho o comprar en la agostera*. Cuando abrían las zanjas para meter la alcantarilla y quitar los guijarros, que cederían su sitio a los adoquines regulares y precisos. Fue entonces cuando salían los huesos entre cascajos y pozos negros. Y la imaginación del barrio soñaba fantasmas. (Mi padre dice que el cementerio de San Pablo llegaba hasta el callizo de la morera. Bien, ¡si son huesos de los muertos de la Inquisición, que estaba en la calle de Predicadores, antes de llegar al mercado! O mi tío, que hace alpargatas con un banco en la calle, sabe más que nadie, y son restos de los moros. O de los romanos. O de los fenicios y cartagineses. Voces sorprendidas con tan largas hipótesis, hasta que la historia mal oída—zas, zas, dos palmetazos para que atiendas—, la historia mal sabida—tortazo y tente tieso—, la historia de perfiles difusos—y esto para que no acompañes a los borrachos—, la historia... Y anda tú si no es historia, por eso le han puesto a la calle la democracia.)

Eran años convulsos y desazonantes: frente al balcón colgaron un trapo rojo

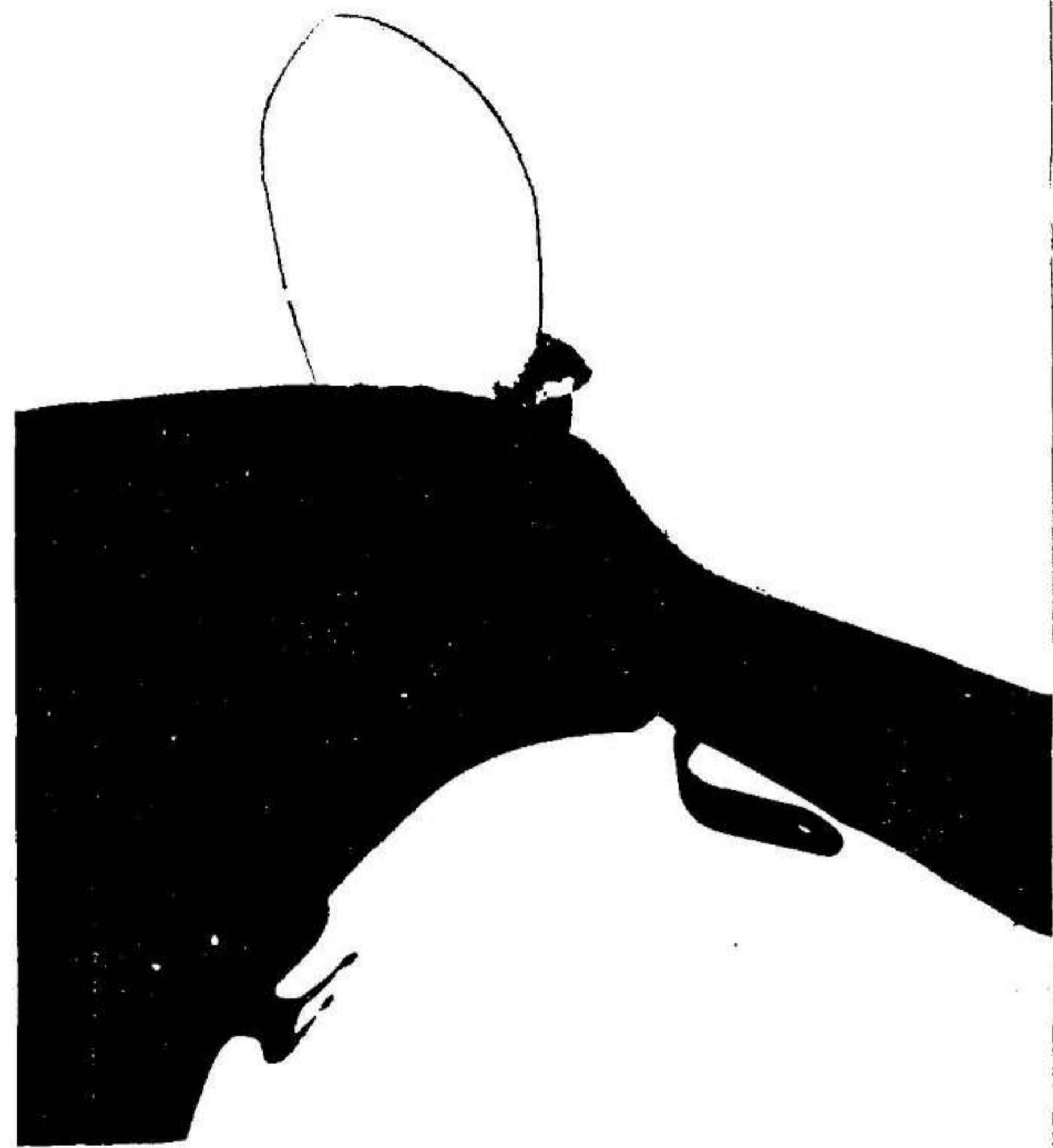
con hoces y martillos, los pistoleros acuciaban (¡por medio de la calle!, ¡los brazos altos!, ¡el crío en medio!). Así, desde la escuela que había en la calle de la Paja, mientras la madre se mordía el llanto entre los dientes y el padre—cuántas veces se habrá oído, se ha oído, se espera oír— ¿en este país nunca podemos vivir en paz? Aquellos años, cuando en una carreta—entre velas—paseaban retratos de Fermín Galán y García Hernández, y un día en la escuela—allí, junto a los bomberos de la plaza de la Victoria; pero, oiga, ¿aquí hubo nunca victorias?—quitaron el crucifijo porque el rey se había ido a Cartagena. (España, España, tu valentía... Tu valentía, España, para matarnos unos a otros; tu valentía para odiar, tu valentía para no olvidar—tirios y troyanos—los rencores.) Desde el balcón de la calle estrecha, cuando la bruja se untaba los pechos vacíos y colgantes con mejunjes, y la harpia buscaba clientes celestinos, y los niños mascaban injurias (... Que para gobernador no vales).

Aquellos años aún permitían ser niños a los niños. Por el barrio pobre, los coches no pasaban y los carros anunciaban su traqueteo renqueante. La cantarilla de la leche y el bordillo de la acera: era la portería. Los once pies. Que te mojas, que los tuyos son más largos, que no pierdas el tiempo, que mi madre me casca si llego tarde, que a los tres cornes, penalti. Y la galera no doblaba entre Cerezo y San Blas y el partido se acababa. Hay que ayudar la rueda para que suba la acera

(¡inútil, que has agarrao por los cagajones!), y hay que desenganchar el primer macho del tiro, y hay que empentar la trasera del carro, mientras horribles votos del jayán (jura más que un carretero) hacían resbalar a las mulas y la herradura era un eslabón contra los adoquines, y los oídos temblaban aterrorizados (en esta ciudad se prohíben la mendicidad y la blasfemia). Cuando al fin, tras hincar sanudamente la vara en los ijares de la bestia, la galera se desatascaba. Años en los que ser niño no tenía melindres, pero sí castigos. No se lo digas a tu madre, ¿eh?, pero frente a San Pablo van a capar un macho. Y la herrería olía a picante (a orín y sangre) olía a humo pegajoso (a callo socarrado) y olía a exceso dominguero (a carne con botones de fuego). El animal jadeaba y lo iban descolgando poco a poco entre espumarajos y resuellos. (Pasaba un cabrero con su atajo y los críos cambiaban de camino: la hilera de cagarrutas se remansaba: sobre la olla caía, blanquísima, caliente, espumeante, la leche que vertían unas ubres peludas y generosas. Era un mundo fascinante en cincuenta metros: el cubero que hacía toneles, con su hoguera en medio de las duelas, y los cellos de hierro que se iban ajustando a golpes de maza y los témpanos del cierre; y el botero que empeguntaba las botanas, y el cordelero que trenzaba la soga, y la procesión con un gancho de plata de cuando rozaban las cardinchas al bendecir los campos.)

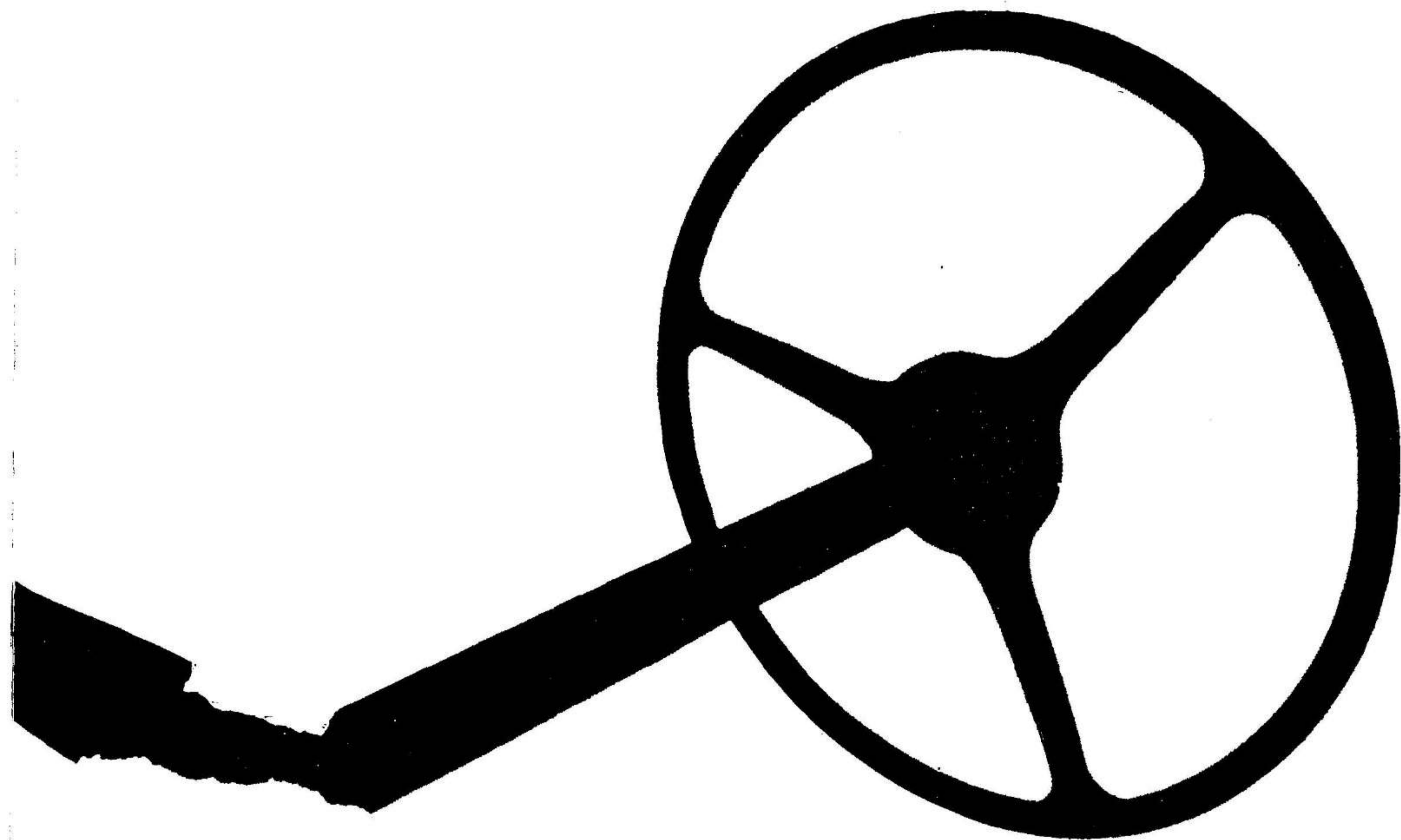
Que si fue y que si vino, y que a estudiar, que todos sois unos pigres, y que don Vicente dice que puedes hacer más (debían ser los pichones del regalo navideño) y que sólo vais a plantar pinos para llevaros la merienda y que ya tendremos que pagar una perra gorda en la cartilla (quince años después, con premio y todo, al salir de la mili, al crío de antes le dieron ochocientas pesetas). Que si fue y que si vino. (Sí, lo que se vino fue la guerra, pero no se mienta la soga en casa del ahorcado.) Que si tu primo estudia en los maristas con beca, porque ese sí que es un talento, que los curas dicen que llegará a maestro de escuela, que le dirán don y que será un hombre de provecho. (El primo no tenía ni media guantada y le daba miedo que los frailes le vieran tirar piedras y que cuando fue a la guerra volvió con diarrea para siempre. Además jugaba a las tabas como las chicas (culo, tripa, rey y verdugo— y le daba miedo la

Fotografías de Angel Ubeda



colica del abadejo porque había cabritos que sacudían con la hebilla y no con la correa.)

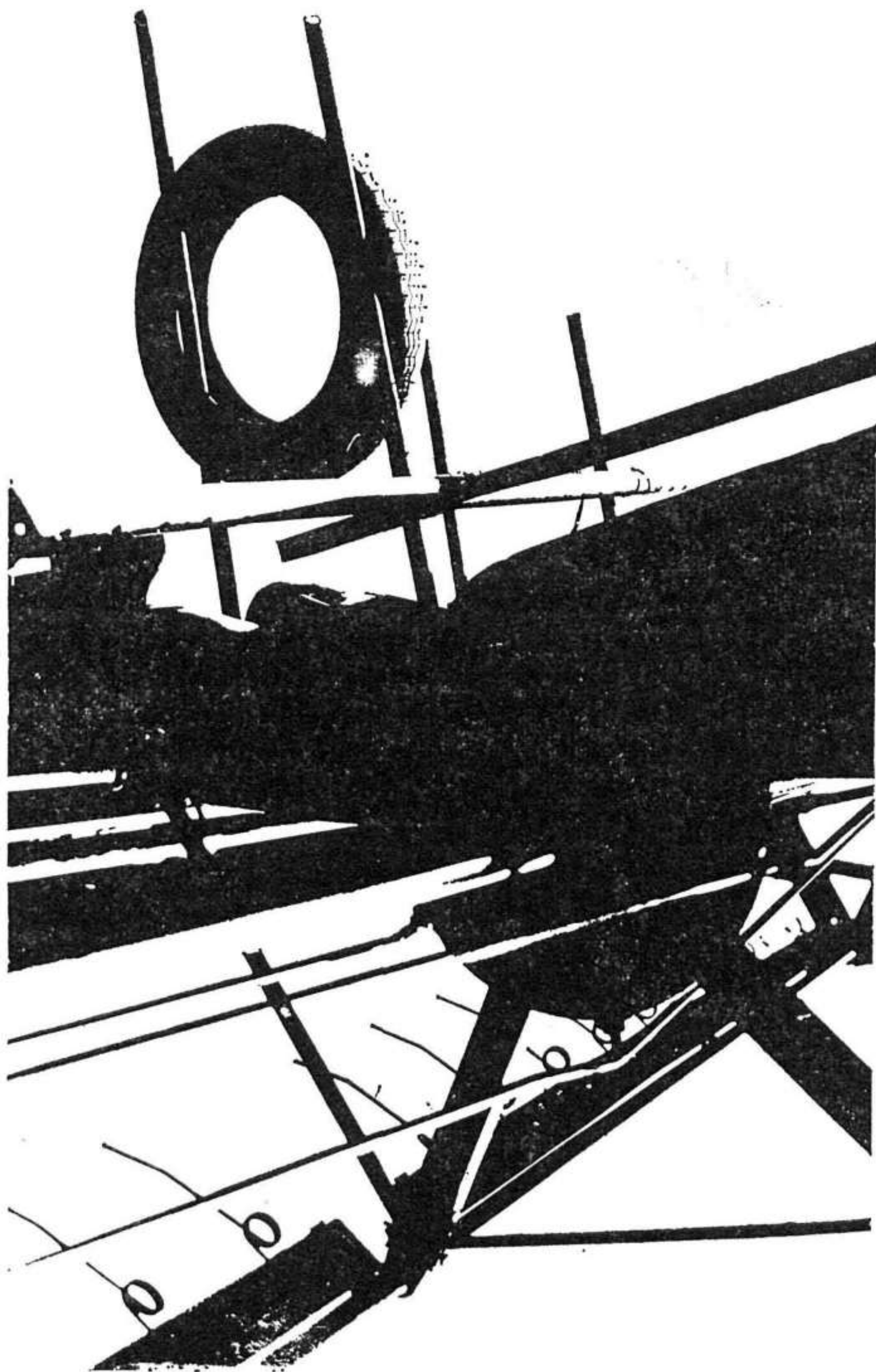
Había que ir a buscar lejía entre mastines bisojos. Se entraba por un carril de tierra; en un alpende, tinas borbotantes —¡no os arriméis, que escalda!— y una goma que, a chupetazos, llenaba la botella y detrás, oiga, me deja asomar, pero ¡no te bajes!, el río con la vaquería, con las cuadras —cuántas— de mulas y caballos y, al otro lado del postigo, ése sí que era sueño, bajábamos a la orilla. Bueno, bueno, a mí no me gusta, pobre gato, pero lo llevaré. Y el gato, dentro de un saco, para echarlo al río; el gato, que no comía



los ratones, y luego el carbón olía en la cocina económica, y el cisco en el brase-ro. Pero, al oscurecer, que nadie os vea, y allí iba el gato, en el sudario de arpille-ra, tras los chopos del río. Los niños tem-blaban, de frío, de congojas, de emociones inesperadas y que se anunciaban temero-sas; río abajo un bulto, sin moverse ya, perdido en las sombras incipientes. El ga-to. Que si habéis tardado mucho, que vaya miedo que he pasado, que si los ejercicios (como era escuela del ayuntamiento, no decían eso tan fino de los deberes). Los críos se agazapaban sobre los libros, pero los ojos se desorbitaban tras un saco, con el gato que rebullía erizando las uñas, con el maullido desesperado, con el glooo, gloo, glo, largo sobre las sucias aguas del río. El miedo era el precio de los juegos prohi-bidos: junto a los chopos, almadieros na-varros. Venían del Roncal y se encontra-ban con los que bajaban por el Aragón, hacia Tortosa. Largas tramadas urdidas con vergas, remera durísima que ordena-ba la marcha, historias entreoídas en la sombra. (Sí, sabes, venía gente y no que-ríamos tirar el gato. Además no lo podía-mos soltar, porque, ya sabes, vuelve siem-

pre a casa. Y un gloo lúgubre, lastimero, retumbaba en los oídos y había un vidrio húmedo que arrasaba los ojos.)

Hoy buscaba mi vieja casa, con sus ro-llizos abuhardillados y el lucernario sobre la escalera. La reja enseñaba la torre mu-déjar, esbelta, campante, bellísima. La to-rre de campanadas solemnes y amorosas. Toca a muerto, toca a fuego, toca a reba-to. La torre de la infancia: es la más alta de España, ahí va éste: la más alta de Europa; anda, la más alta del mundo. Sí, la torre bellísima de campanas solemnes. ¡Callad! (Y ahora suena como un alborozo dentro del pecho, con un arrebató de palomas. Y al bandearla dando fuerte a

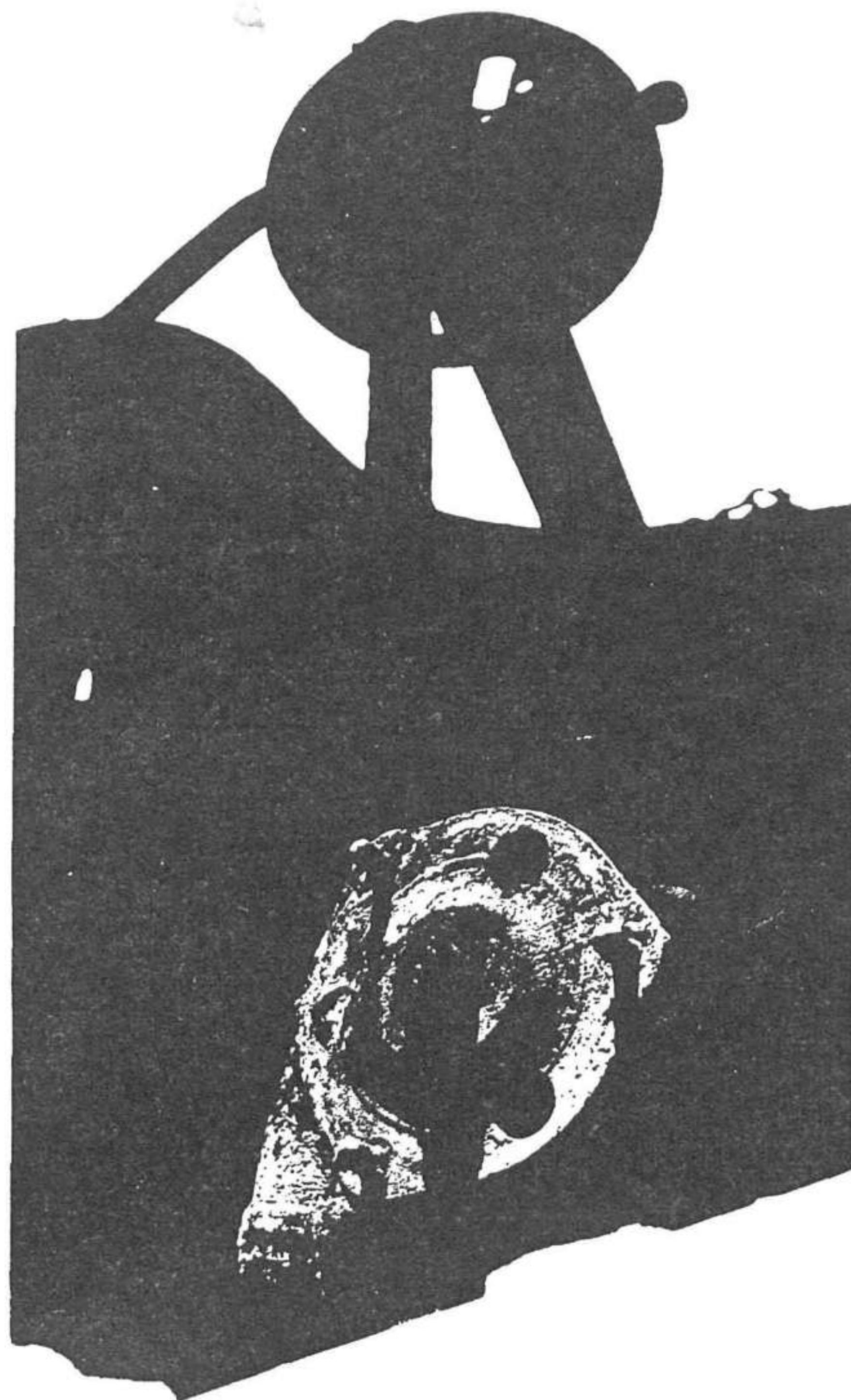


la melena está encanada y voltea ella sola.) La vieja casa (no lo digas, pero he saltado siete escalones sin agarrarme al barandado. ¿De los primeros? No, de esos, no, son muy altos y el pasamanos tiene astillas y se clavan como pinchos de tapaculos y hay que sacarlos con la punta de los alfileres). La vieja casa, con las escaleras sin bombilla, con la cuerda de la que tirábamos cuando —tan, tan, tan, tres golpes de aldabón— cuando llamaban a casa, cuando la señora Rafaela gritaba ¡La Libertad!, y nos regalaba un tebeo atrasado, a ti y a mí, que nunca pudimos comprarnos un tebeo. La vieja casa sobre la que una noche dispararon y a la mañana había sangre en las jambas del portal, aquel día de julio del 36 en que abrieron para que un soldado cayera muerto dentro. Y otro día —ta, ta, ta, ta— las ametralladoras de San Pablo dispararon y todos habíais bajado, menos el padre que tardaba y yo, para eso era el mayor, me quedé en el rellano esperándolo y, de pronto, se hizo de infierno y de noche al mismo tiempo, y el ruido nos enloqueció y hubo un gusto espeso y picante en los labios y los cristales caían rotos sobre aquel hombre que bajaba a abrazarse con el hijo, y se nos hundió el comedor, y todo se tiñó de chocolate desvaído, y sobre la calle —muerta— estaba la chica del 16, la sobrina de la tripicallera, con sus trenzas y todo (se me fue de los brazos cuando la bajaba al refugio). Y en el mostrador de la tienda de despojos, que ya nunca volvió a ser tienda, quedaban unas baldosas —¿serían tan bellas como creíamos?— de un picador citando a varas, mientras el peón —izquierda arriba, derecha arrugando la capa— hostigaba el arranque del toro.

Pero no he visto el balcón donde a la hermanilla —aún tan claramente— la doblaban metida en almohadas cuando tuvo la meningitis; el balcón donde me asomaba entre latín y matemáticas; el balcón abierto si la primavera anunciaba su vicio. Un día Blecua nos lo dijo en el instituto: vosotros sabéis romances viejos. Y me acordé de la hermana que ya llevaba lazos azules en los moñetes, cuando sus voces nos llegaban a lo alto de la calle estrecha: soldadito, soldadito y en sevillá a un sevillano, por los pinos de altamara, gerineldo, gerineldo. Y todas aquellas otras cosas de estaba el señor don gato, yo soy la viudita, madre que oscura no-

che. Todas aquellas cosas que nos ponían un nudo en la garganta o que nos abrían los ojos hacia mundos de ensueño. Porque, fíjate, en el barranco del lobo hay una fuente que mana sangre de los españoles y en sevillá —¿qué será sevillá?— a un sevillano le dio Dios una desgracia porque no tuvo ningún varón, y la linda Altamara —¿tienes una hermana que se llama Altamara? Yo, no. Se llama Pilar. Ah, ya me parecía— sí, la linda Altamara que se sube a los pinos derecha como una espada y aquel rey —¿sólo lo pueden hacer los reyes?— que tenía tres hijas y las metió en tres botijas y las tapó con pez, y...

Pero no estaba mi casa, ni mi balcón, ni el recuerdo del padre que no volvió, ni el de la madre joven, ni el de los cordones azules de la milicia, ni el primer libro que compré a Inocencio Ruiz. Había una tapia cruelmente rematada con culos de botellas rotas, como si fueran para encarcelar a estos recuerdos míos que han empezado a volar, por si quieren encerrármelos. Y en la huida no encontraba la salida, porque habían tirado aquella baldosa que en la hilarza, hacia el mercado, señalaba la dirección única, con un mozo de gorra y blusón, que llevaba un mulo, que arrastraba de un carro, que tenía colores preciosos, y que no era una flecha blanca, ni un redondel rojo, ni un triángulo amarillo. Era un hombre, sí, un hombre con su caballo y su carro. Un hombre que sabía ir a las calles que nosotros llamábamos de los broqueleros, de las armas, del portillo, de la golondrina, del sacramento, del postigo del ebro, de la tripería, de las tenerías, de los cereros, de mayoral... Sí, al doblar por la hilarza cuando se venía de predicadores y se tocaba la esquina de nuestra casa, allí en el barrio viejo, agrícola y artesanal, con nombres de héroes populares de la independencia, con huesos de romanos o de moros, con casas de ladrillos o de adobes, con balcones de hierro o ventanas de madera. Nada tenía resonancias amigas. Estaba solo ante la tapia hostil a mis recuerdos y una mujer me miraba como quien mira a un mochuelo (¿qué verá este bicho raro entre tantas enronas?) y yo sentía que unas uñas largas y enlutadas iban —ras, ras, ras— cortándome los hilos de las añoranzas. Y me había hecho de pronto, y a solas, triste, triste, como el gloo de aquel gato que se fue —apenas un bulto— con las aguas sucias del río.





CANCIONES

FELIX GRANDE

NANAS DE LA METRALLA

Tiene once años.
La vida de mi hija
tiene once años:
una fuente de asombro
con once caños.

Esta mañana
le asombró lo que llaman
la raza humana.

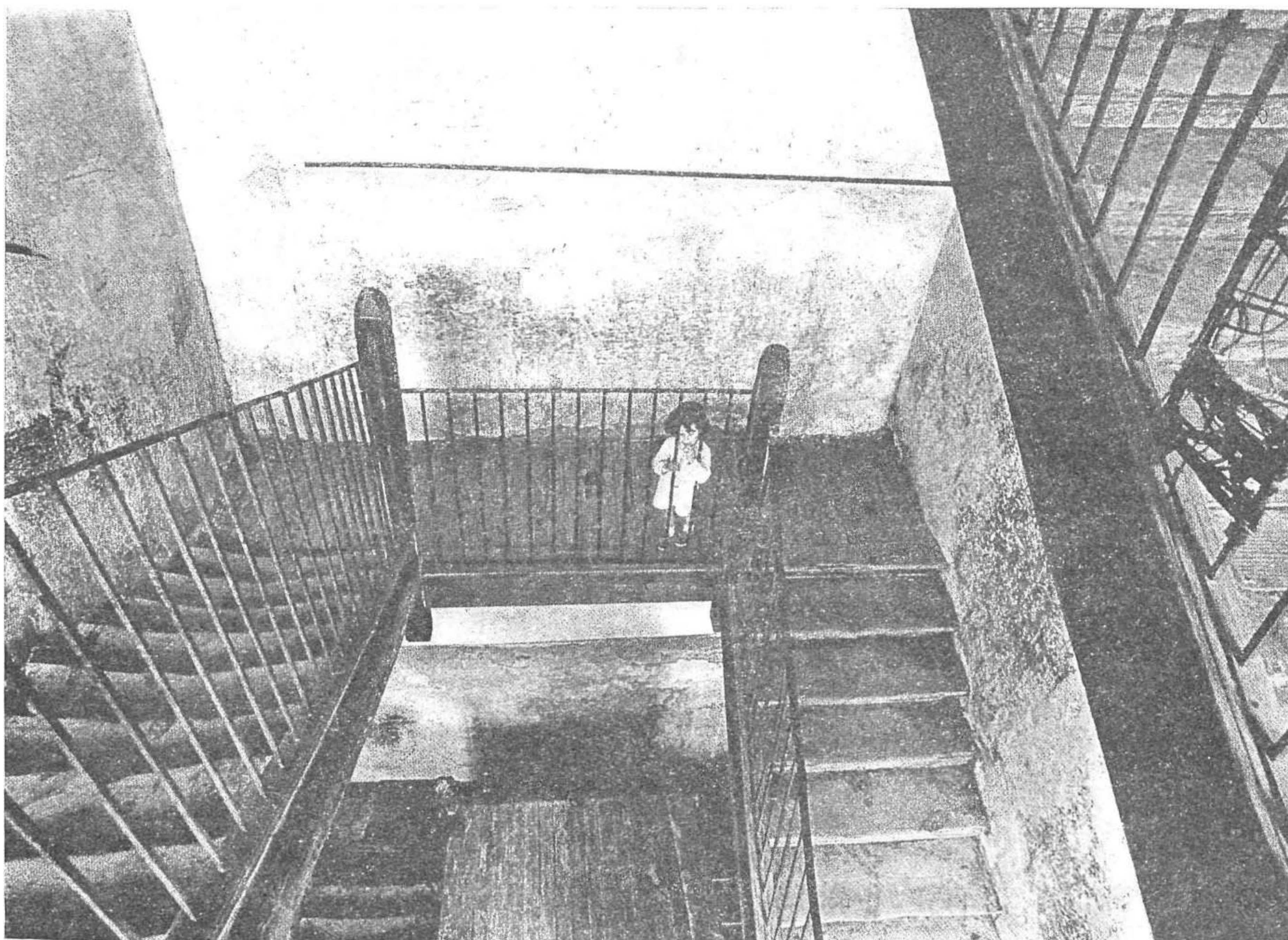
No los comprende.
No comprende a los lobos,
no los comprende:
¡amada esa ignorancia
que la defiende!

De punta a punta
piensa en la mala muerte
y me pregunta.

Ella no entiende el crimen
y yo tampoco.
Hay algo purulento
y sucio y loco.

Pero no puedo
decirle ni siquiera
que tengo miedo.

Trato de distraerla
con gran cuidado.
Después me encierro solo,
desesperado.



Penosa ciencia
la de ir zurciendo rotos
a su inocencia.

De madrugada:
me levanto a mirarla
de madrugada.
Su rostro es un milagro
sobre la almohada.

Beso su pelo
mientras hiede en mi boca
mi desconsuelo.

Camino y fumo.
Por mi largo pasillo
camino y fumo.
¿Voy a llenar la casa
de miedo y humo?

¿Como una perra
va a preñarse de miedo
toda la Tierra?





Hay, hija, una desgracia
llamada España:
siempre frente a la sombra
de la guadaña.

Desde albos soles
van cayendo a la sombra
los españoles.

Me encierro en mi despacho:
libros, carpetas...
¡Ay, pueblo tan llorado
por los poetas!

¡Ay, pueblo inmerso
en tantos epitafios
y en tantos versos!

Mala noche esta noche,
malo este día,
mala historia esta historia
mala, hija mía.

Cuando despiertes
tendré quizá que hablarte
de nuevas muertes.

En la cuna del pánico
tu padre estaba.
Con sangre de tabaco
se amamantaba.

Y el lento horror
de espiar el lento ruido
del ascensor.

Estos últimos tiempos
de mala entraña
un ascensor no deja
dormir a España.

¡Historiadores,
cuánto han de preocuparos
los ascensores!

Mi niña está durmiendo:
tiene en la cara
la verdad más profunda,
la paz más clara:

los dos caminos
que están cegando ahí fuera
los asesinos.

España está llorando
lágrimas viejas
que ruedan y se filtran
entre las tejas.

Los lagrimones
llenar baños, pasillos,
habitaciones.

La vieja y triste España,
tan triste y sola,
otra vez ante el ojo
de la pistola.

Otra laguna
de sangres apagadas
bajo la luna.

Odian el sol, la vida,
los grandes bienes,
el amor que te tengo
y el que me tienes.

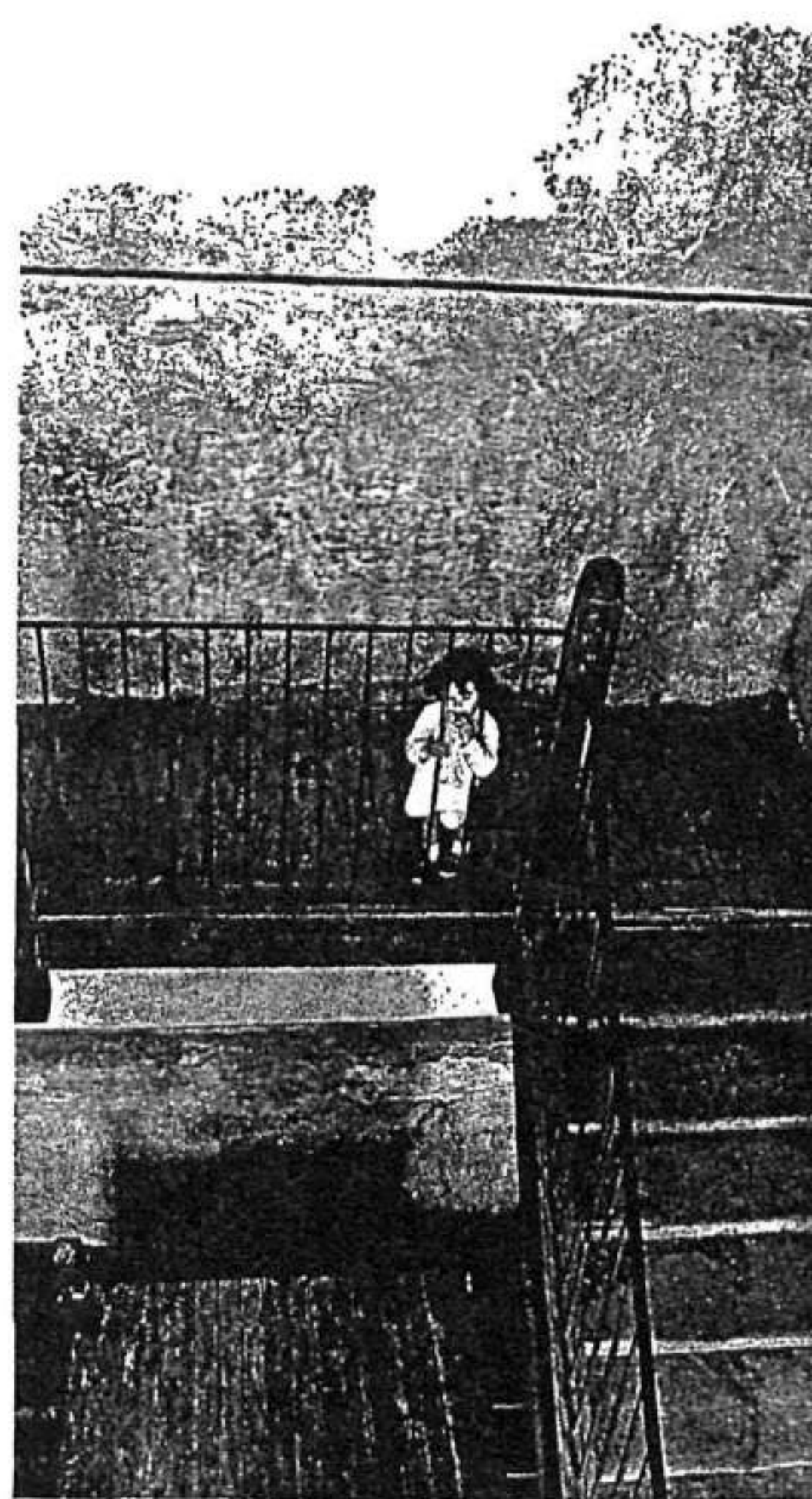
Esto es horrendo.
No lo comprendes, hija.
No lo comprendo.

Duérmete, niña, ea,
duerme, mi niña.
La cosecha de muertes
crece en su viña.

Duerme en tu nido:
tu padre está velando
despavorido.

Duerme tú sola.
Duérmete, niña, ea,
duerme tú sola
mientras pasa esta noche
tan española.

Duerme, amor mío:
mi corazón te arropa
lleno de frío.





DONDE DURA LA VIDA

Están los haces de la mies dorada
sobre un rastrojo de algo más de hanega.
Pan y pienso ha iniciado ya la siega
del trigo y la cebada.

Aún queda sobre el surco algún centeno
y algo de avena. Pronto habrá acabado
la recogida, y advendrá el arado.
Luego, la siembra y la esperanza. Es bueno

mirar el campo. Es bueno. Oh gran septiembre.
En el otoño mágico, el barbecho
se dispone a criar, a darle el pecho
a la semilla que caerá en diciembre.

Es bueno ver que el campo en primavera
alarga en paz y luz su verde mano
hasta tocar el vientre del verano
mientras otoño aún no nacido espera.

Y he aquí el pienso y la harina y el pan tierno
y he aquí la lenta rueda de la vida
que va pasando desapercibida:
primavera, verano, otoño, invierno...

Son palabras antiguas que la gente
no asocia ya a su corazón. Comemos,
vivimos... Y no vemos
que es en el campo donde está el presente.

Pero quién ve el presente, quién da oído
al que cosecha pan. Está el labriego
abandonado a la mitad de un ruego,
dando la vida y recibiendo olvido.

Y entre tanto, un goteo de furia fría
en nombre del pasado y del futuro
va levantando torvamente un muro
en que el presente llorará algún día.

¿Otra vez? Los frenéticos, los yertos
malos labriegos, ¿sembrarán la guerra
sobre esta siempre ensangrentada tierra
ahíta de hermanos enemigos muertos?

Es bueno ver a esta alba mies caída
sobre un rastrojo de infantil tamaño
y saber que es ahí, año tras año,
donde dura la vida.





CONVERSACION

(Para Danielle Lustig)

Mares de verde tierra, mares
de cielo y campo surca el tren.
¡Lluvia y sol en los olivares
por las llanuras de Jaén!

Un golpe de años me conversa
con un susurro fantasmal.
Miro sobre la tierra tersa
pueblecitos de olvido y cal.

¡Surcos y sol, lluvia y olivos,
qué lejanos y hermosos son!
¿Vuelven los muertos con los vivos?,
¿se juntan en el corazón?

Mi infancia campesina araña
lo recóndito de la piel.
Una pena feliz y extraña;
una pequeña amarga miel.

Miro mis manos largas, pienso
en este adulto y este afán.
Miro el campo con amor tenso.
Tantas cosas dónde estarán.

Mis cántaros, mi bicicleta
rodaron por no sé qué abismo.
Es un ayer que se me aprieta
y me hace abuelo de mí mismo.

Me hacía mayor con don Antonio,
y venga fumar y fumar...
¡El tren corre como un demonio,
a dónde nos querrá llevar!

¿Al pasado?, ¿adonde mi abuelo
me miga pan en el tazón?
Ya tengo blanquecino el pelo,
sobresaltado el corazón.

Fuera hermoso que el tren corriera
hacia la pobre Maricruz
... ya asustada por tanta espera
mientras se va yendo la luz.

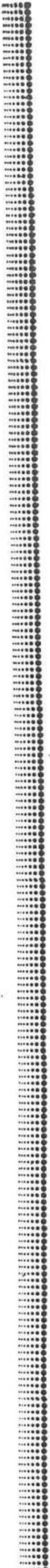
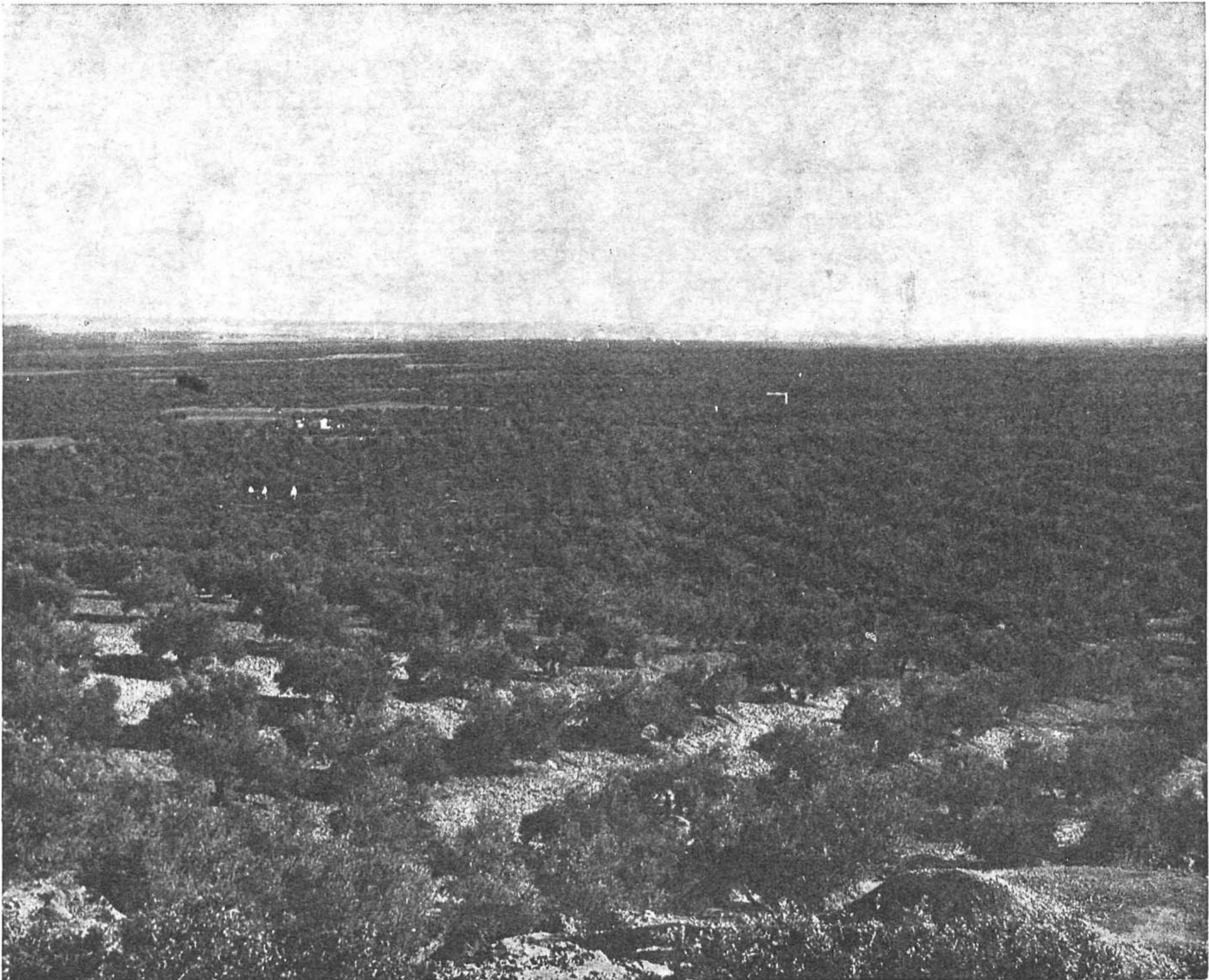
¡Tía Maricruz...! De madrugada
se nos murió en el hospital.
Entró despacito en la nada.
Ahora es silencio universal.

Calla el campo. Calla el recuerdo.
Todo es ya silencio y edad.
Fumo un cigarrillo y me pierdo
por entre mi perplejidad.

¡Adiós! (No sé a quién se lo digo
o a qué ni por qué.) ¡Adiós, adiós!
(Hace rato que hablo conmigo
y no sé cuál soy de los dos.)

Por la ventanilla me asomo:
¡el olivar en el alcor!
Es tan hermoso el campo como
el llanto, la risa, el amor.

¡Adiós, mis muertos familiares
que me arrebuja en el tren!
¡Lluvia y sol en los olivares
por las llanuras de Jaén!



CUATRO POEMAS

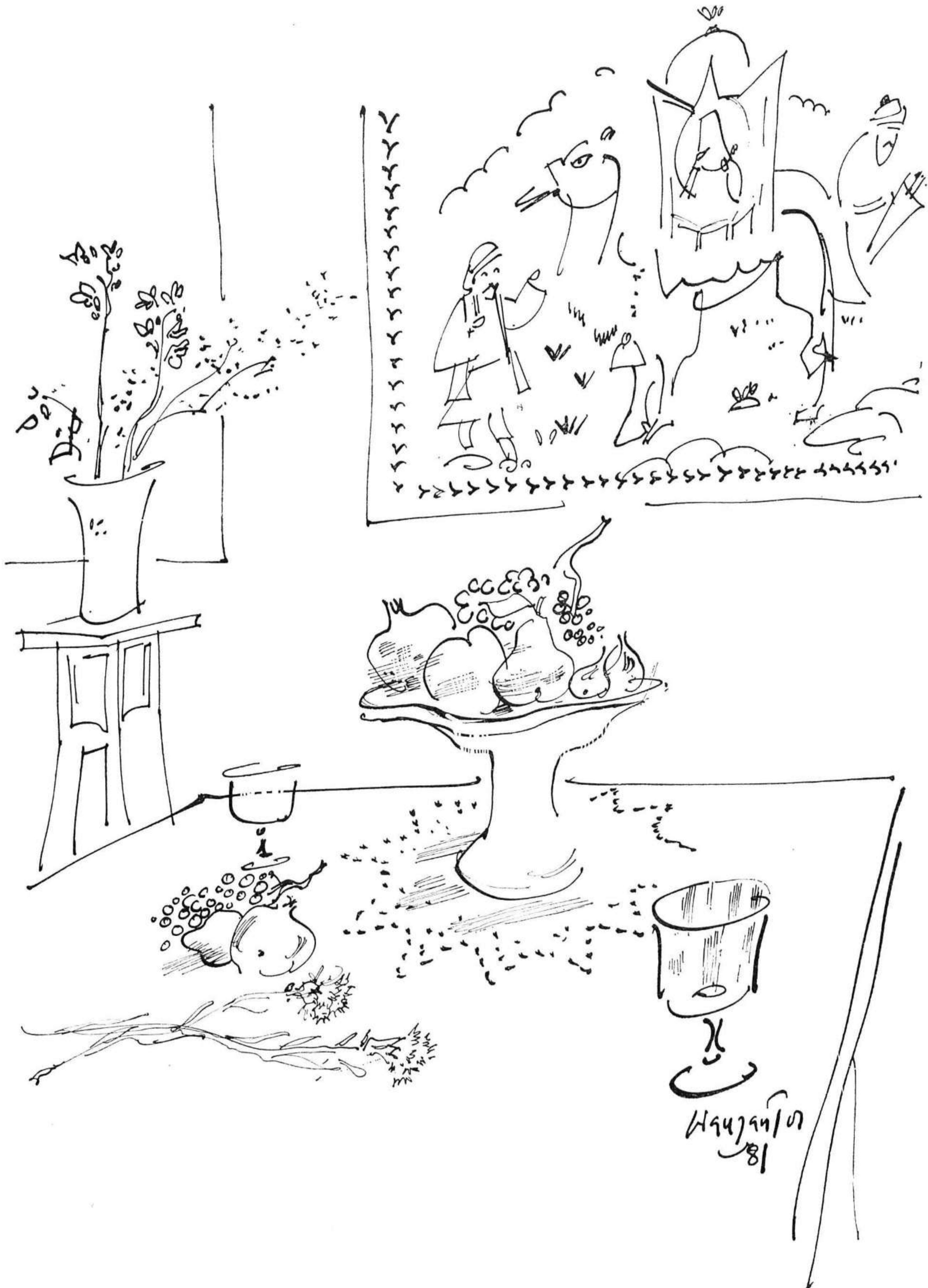
CLARA JANES

VISITANDO A LUIS ROSALES EN SU DESPACHO DE LA «NUEVA
ESTAFETA» DURANTE UN CORTOCIRCUITO ELECTRICO

¿Qué es ser poeta?
Tal vez emitir como el viento la voz
o como la rosa el perfume indetenible.
Tal vez detectar infinitas palabras
en el rumor marino
o vivir en el pulso del silencio.
Tal vez conocer íntimamente el fulgor
y así quedarse a oscuras, inmutable,
recibiendo en tinieblas a desconcertados visitantes
cuando se va la luz,
ya que los ojos ven de todos modos
y el buen aeda no necesita para el verbo
ni de un cabo de vela.
Dícese de Homero...

CASA DE JORGE GUILLEN

Se humilla la ola altiva
al llegar a la orilla
y besa sus dinteles
con mantilla de espuma,
y se recoge luego,
bajo su propia forma,
tímidamente oculta.



18
Hanyan

BURNING BRIGHT

*Tyger! Tyger burning bright
In the forest of the night*

WILLIAM BLAKE

1

Negación de la ceniza

*A Bernabé Fernández Canivell,
tras haberle roto un cenicero.*

Si por un torpe gesto el cristal verde
hice pedazos
y sólo un ave breve salvóse para el vuelo
no es que yo niegue tu terrestre entibo.
No quiero, sin embargo, contemplar las cenizas,
mas recojo el sentido vivo y pleno
de tu ahora:
culminación perfecta de unas manos
amorosas con las letras,
y lúcida bondad de una cabeza.

2

Salmo del tapiz

A Pablo García Baena

Cantemos todos con el rabel más íntimo,
tocados con diademas y brocados,
coronados de pájaros y flores,
es hora de amistad y de alegría.
Bailemos al perfume de tus muros,
a la cítara de oro de Landino,
y en la mesa de mármol con la fruta
llenemos nuestro vaso de armonía,
la riqueza del alma se acomode
a gestos y vestidos.



3

Flores de Grazalema

A Rafael León

Al ranúnculo llaman alegrías;
según otros, arbinas o chapén.
Confunde haramago con mostazo,
carretón y arcodena.

La flor de la cerrada o recijuela o botón de oro
sería aquella
que enriquece los montes entre yerbas.
No sé si el zapatito de Jesús
corresponde, en verdad, al amaranto;
si el jazmín amarillo
lleva además el nombre de Santa María.
La santaura, me dicen, es tal vez esa flor
que se parece al cardo.
También existe, advierten las mujeres,
una especie de rojo tan intenso
que se ha dado en llamar sangre de Cristo.
No hay dudas sobre la dulce alfilerera,
ni la espiria,
ni la tiñiela, que crece en árbol seco,
no sé cómo, por virtud de los pájaros.

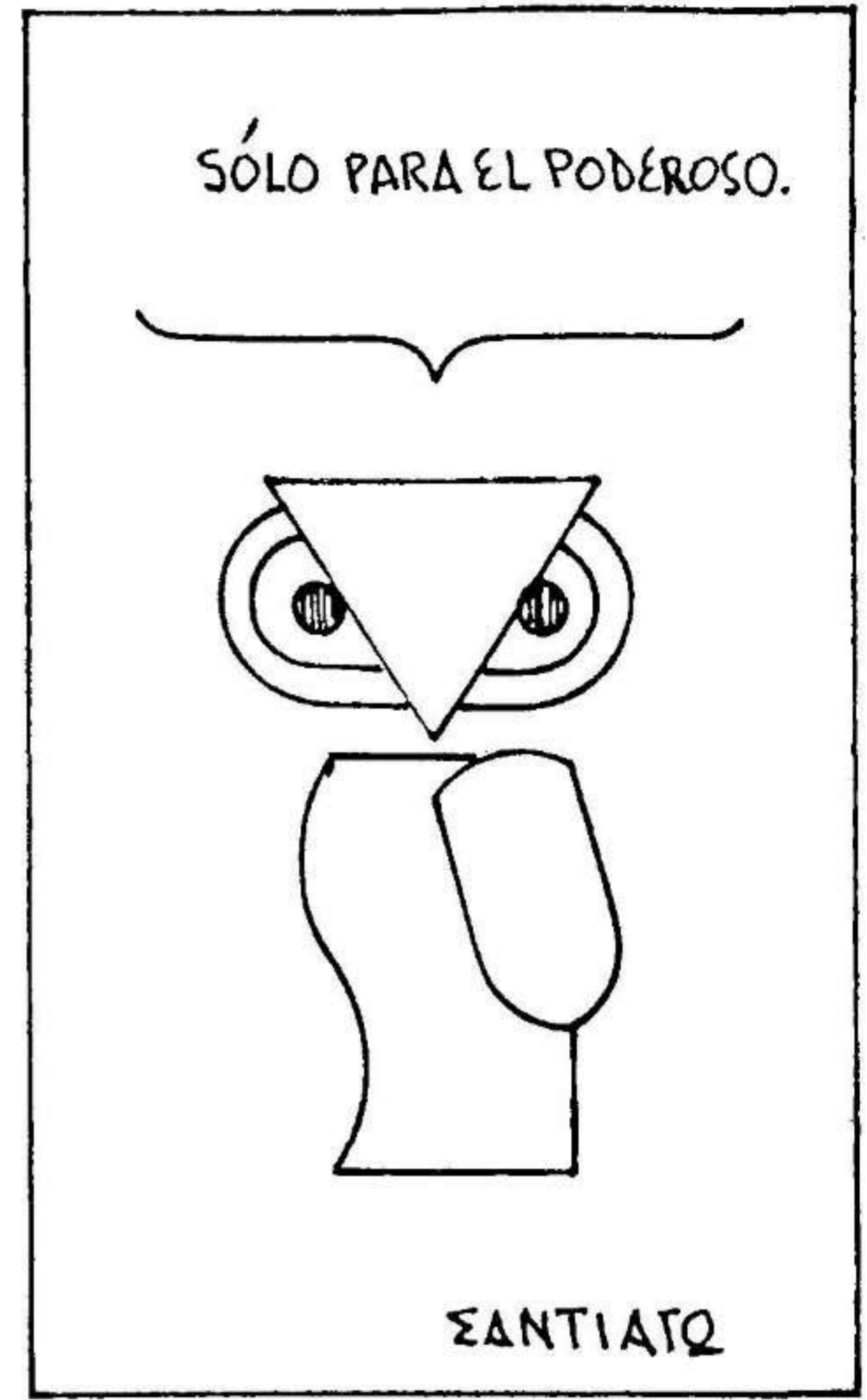
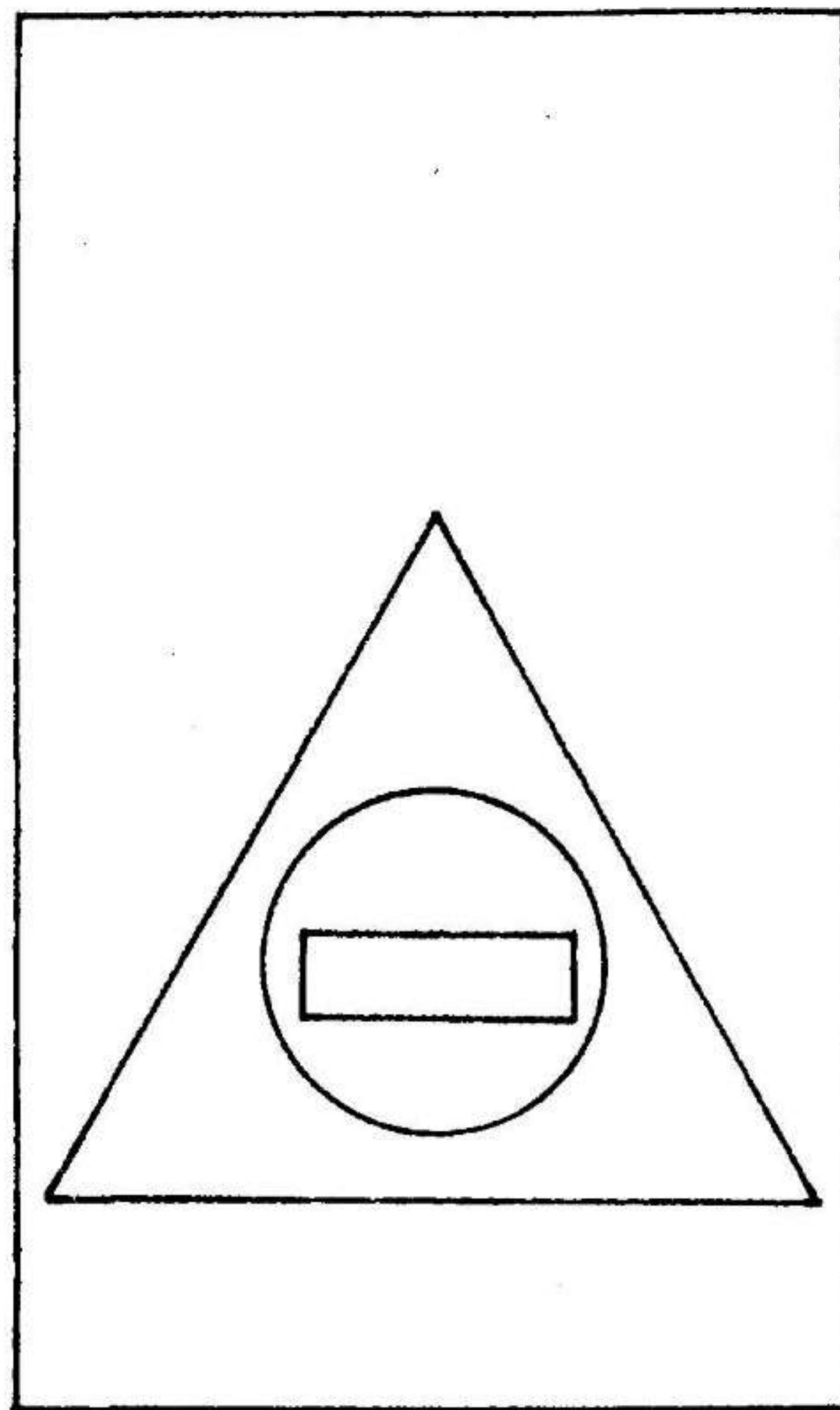
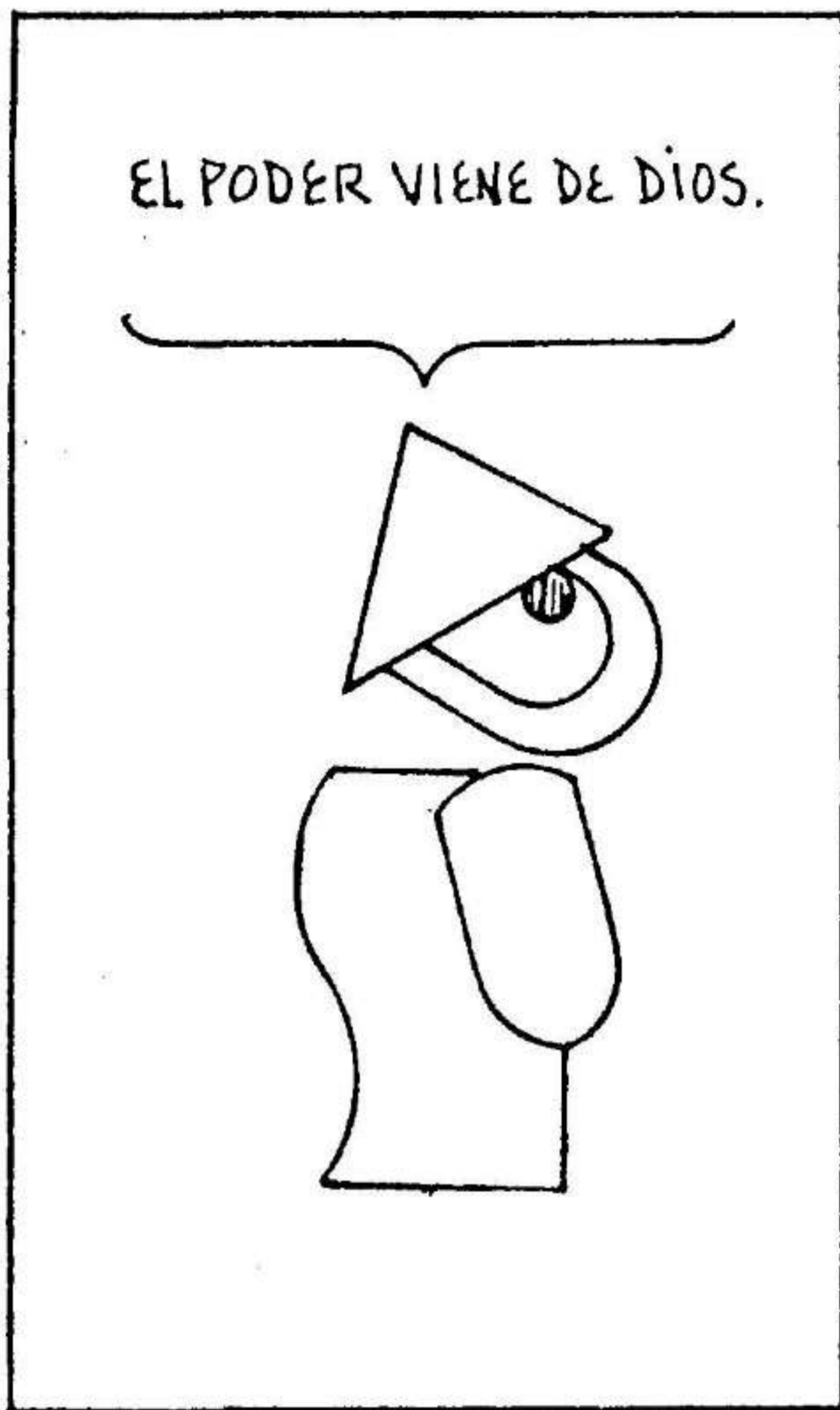
4

Leda cautiva

A María Victoria Atencia

¿Quién de admirarte no se torna cisne,
recoge en sí el más suave tacto,
temeroso ante el enigma,
al abordar las formas de esa triple ecuación
entre Keats y Platón entretejida?
Pues si en ti verdad y belleza son bondad,
su despojada esencia es tan humilde
que por sencilla y pura se hace altiva,
¡mas, ay!, por entregada libre
y a la par cautiva.



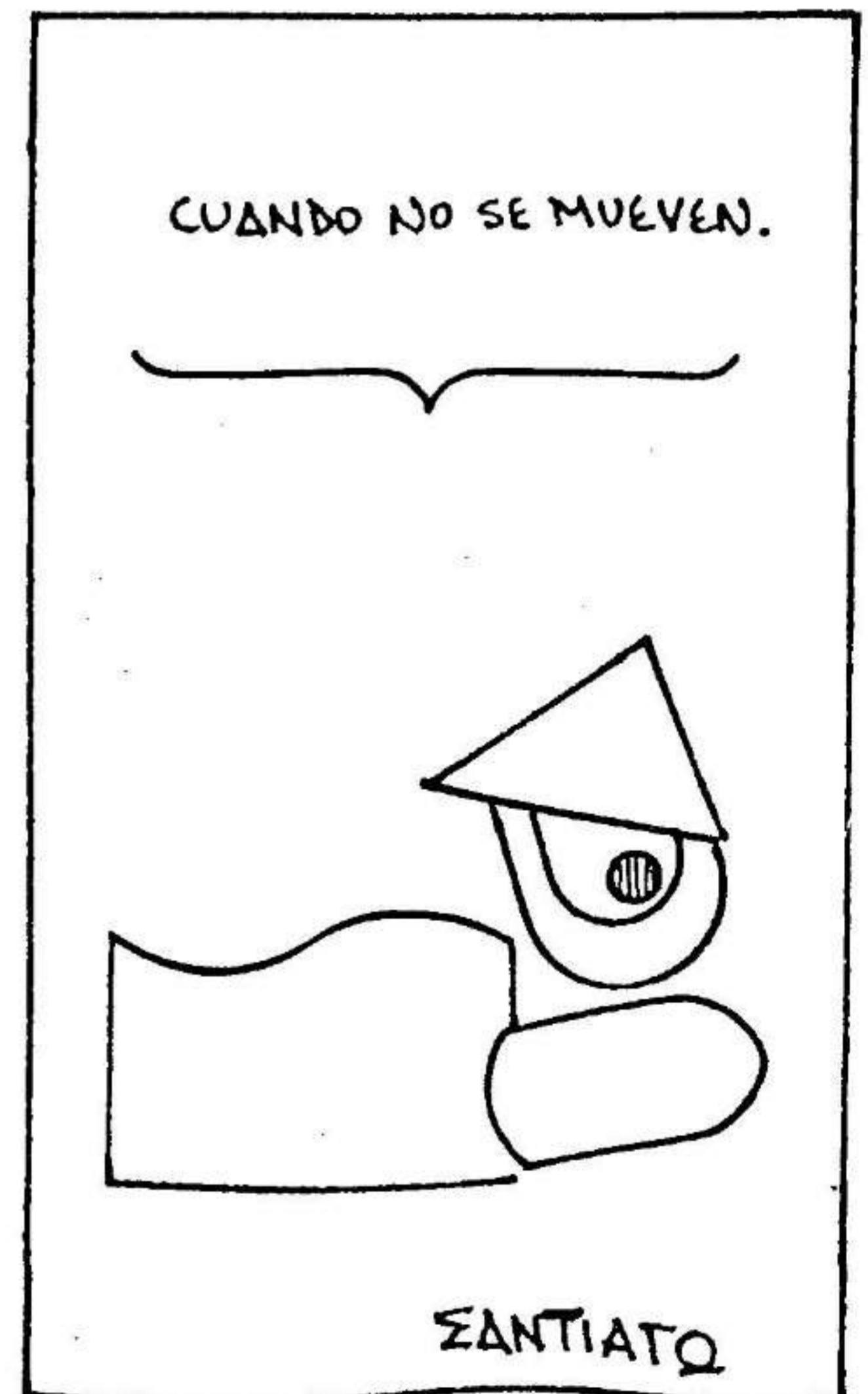
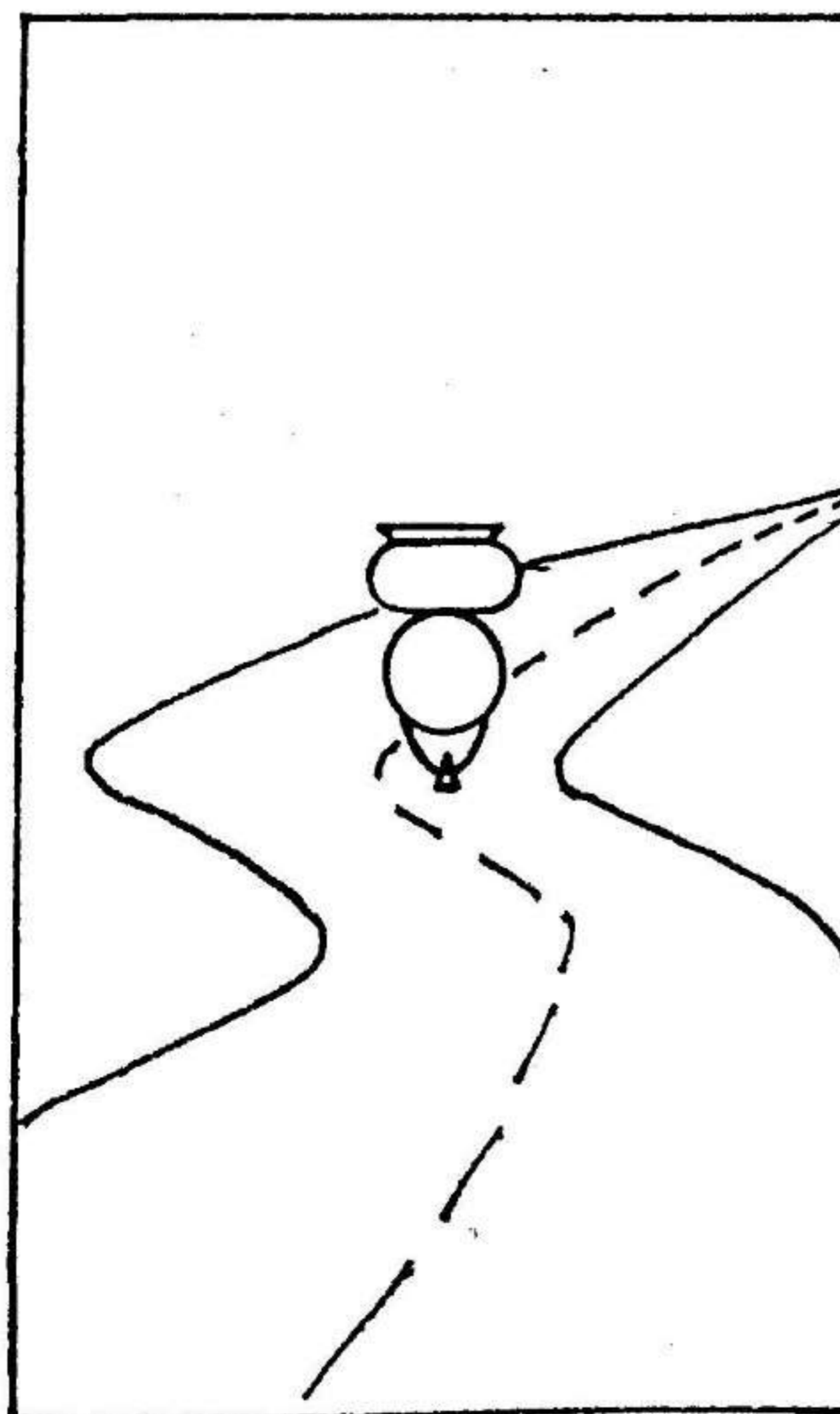


REFRANERO COMENTADO

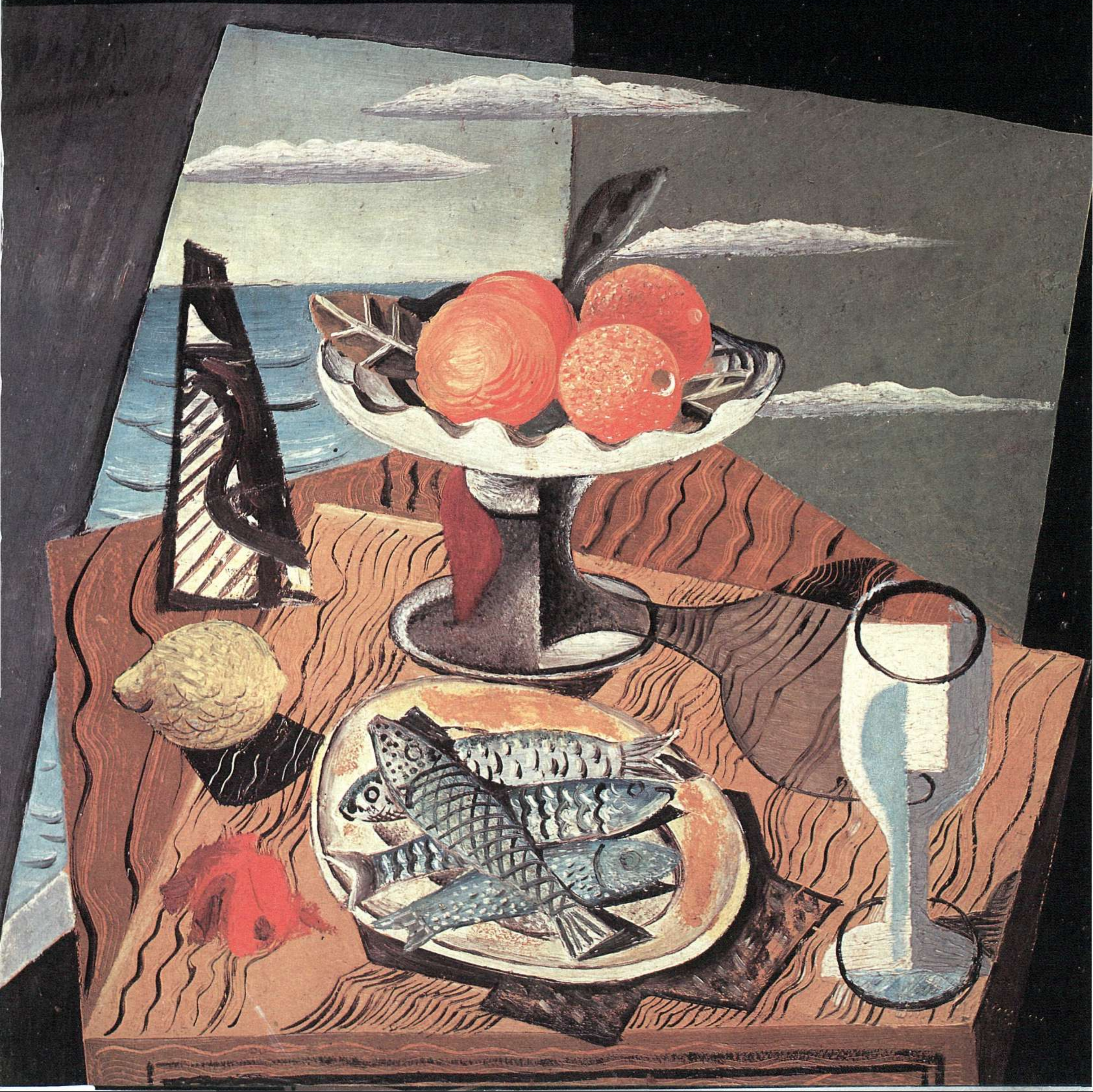
Quien ve mundo, aprende mucho. Excepto el turista.

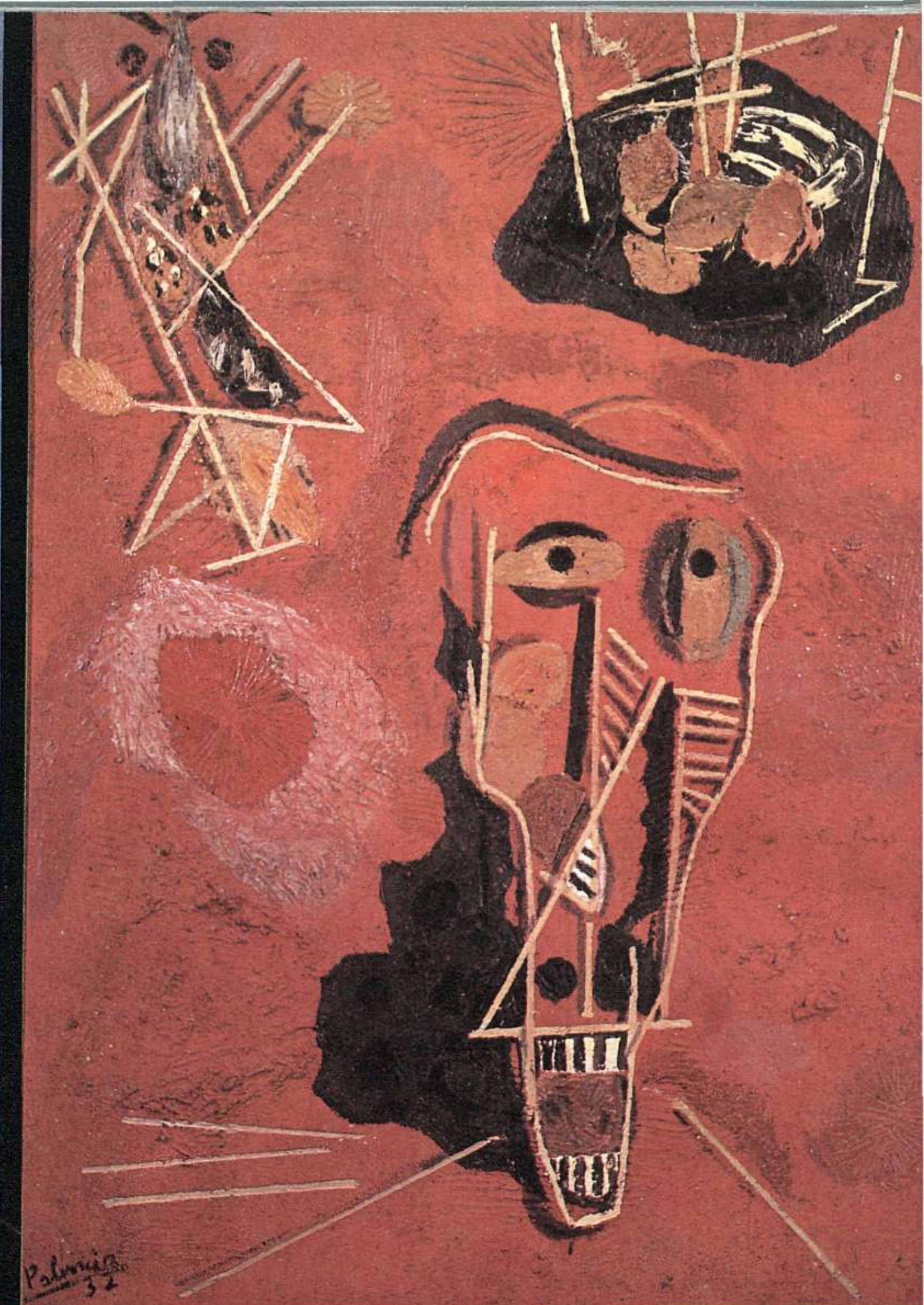
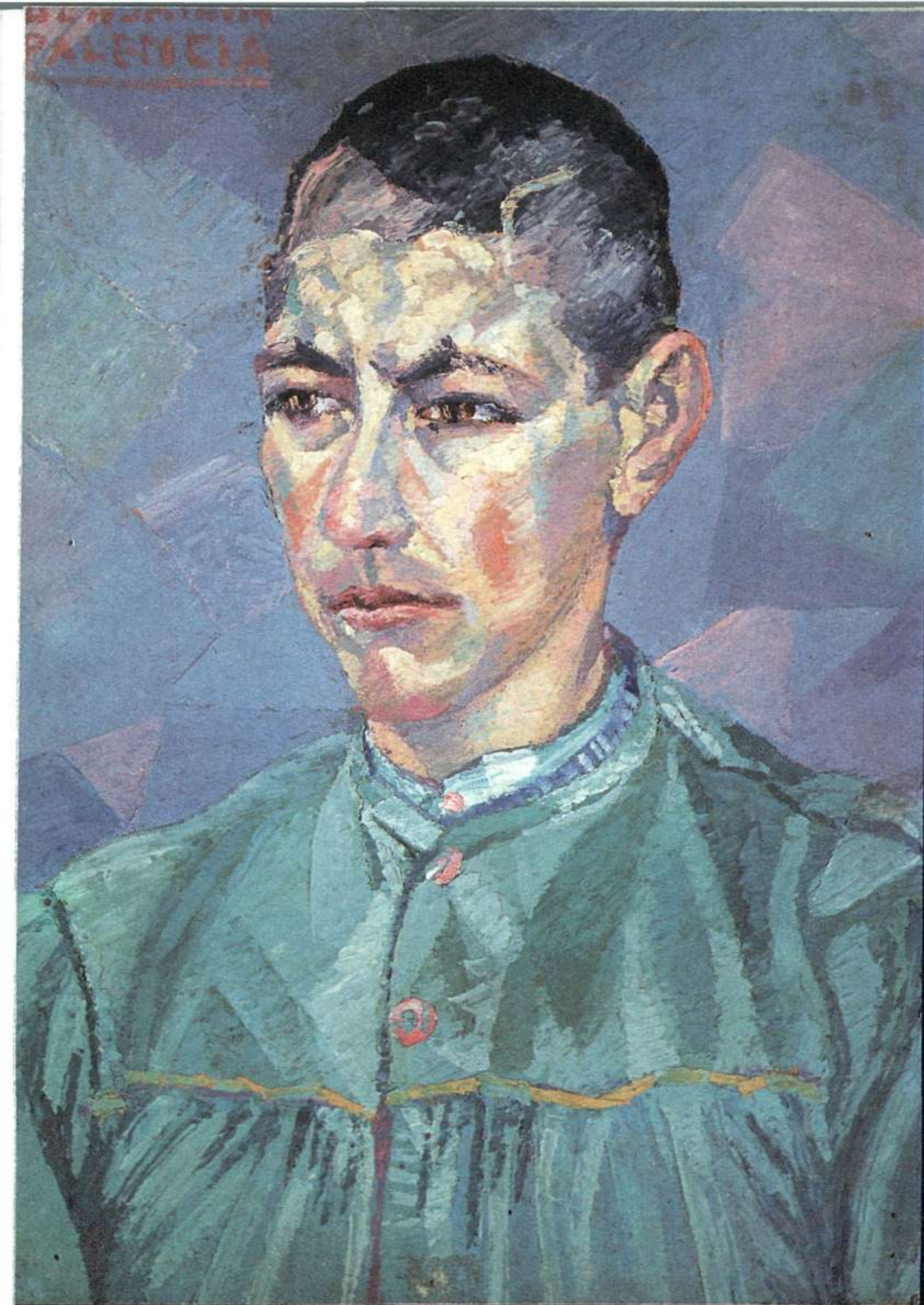
Mientras vas y vienes, vida tienes. Movida.

En el país de los ciegos, el tuerto es rey. O marginado.



BENJAMIN PALENCIA





La batalla para implantar el arte nuevo es larga, lenta y dura. No puede terminarse, sigue en pie, pues la cerrilidad vuelve a nacer. No la derrotas nunca, la desgastas, y pase lo que pase nunca muere del todo. La incomprensión es contumaz pues se funda en la ley del eterno retorno, y nace siendo cada vez más vieja.

* * *

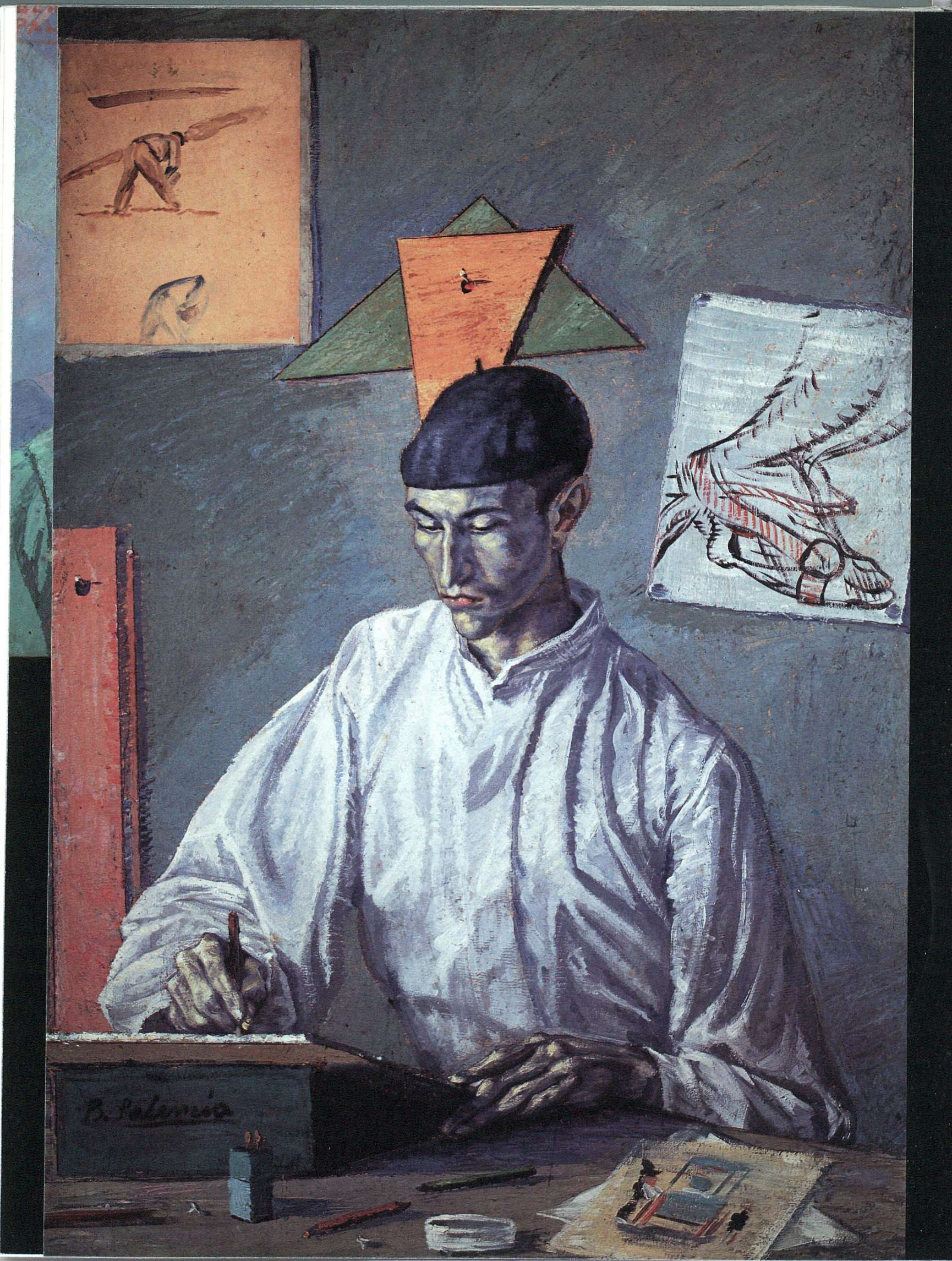
No nos extraña. Somos artistas, y todo artista se enfrenta siempre a un doble riesgo: al silencio de los que le comprenden demasiado y por eso no hablan, y al silencio de los que no comprenden nada y por eso no escuchan.

* * *

La pintura de Benjamín lleva su historia dentro. Es tan orgánica que en todas sus etapas ha asumido la experiencia anterior. La textura de un cuadro de Palencia muestra la evolución artística del pintor, de manera completa y evidente. Es igual que la bola de nieve que al bajar la ladera lleva el camino a sus espaldas.

* * *

En fin, como todos sabéis, el arte auténtico está sujeto a ley. Los cuadros de Benjamín llevan su historia auestas y siguen siendo lo que fueron. Vanguardia, sí, pero por dentro. Algunos representan, en cierto modo, la ley de sucesión de la pintura contemporánea.



B. Salerni

EL ESCULTOR PABLO PICASSO

VALERIANO BOZAL

0

El análisis de la escultura de Picasso ha de hacerse sobre la base de, al menos, dos parámetros: la problemática de la escultura contemporánea y la evolución de la obra global del artista, que es, ante todo, un pintor, un creador de imágenes sobre un plano, no un creador de volúmenes. Este último punto, controvertido y discutible, será abordado en diversas ocasiones, lo que no sucede con el primero, que merece una atención inicial, previa al análisis concreto de la escultura picasiana.

Cuando hablo de la problemática de la escultura contemporánea ¿qué digo, a qué me refiero?

Los manuales de historia de la escultura suelen señalar la penosa evolución de este arte a lo largo del siglo XIX, recogiendo una herencia que era ya visible en la segunda mitad del XVIII. Poco es lo que la escultura romántica aporta al romanticismo, poco lo que la escultura naturalista —si es que puede hablarse de una cosa así— añade al naturalismo, y con el modernismo la escultura parece disolverse en un mundo de objetos

en el que pierde sus características propias, el poder o la capacidad significativa del volumen, convirtiéndose en un elemento de sugestión y encanto, de decoración, una contribución a la puesta en escena general del espacio.

Ciertamente hay esculturas, pero su importancia es siempre cuestionable. Incluso la figura de Rodin es cuestionable en el marco de la escultura contemporánea. Cuando Brancusi alaba a Rodin lo que hace es la negación misma de Rodin; cuando contemplamos la obra de Rodin o de Maillol no sabemos si estamos contemplando el final de una época o el comienzo de la contemporaneidad, pero si la contemporaneidad son Brancusi, Gabo y Pevsner, González,

Moore, Giacometti, Alberto, Chillida, Caro, entonces más me parece final que principio.

No pretendo ahora historiar los azares y el sentido de la escultura contemporánea, solamente establecer unos puntos de referencia que sean lo más nítidos posibles. No se trata de que la escultura del XIX sea mala, sino de que ha perdido su norte, de que ha apostado por lo narrativo, por la pura imagen tridimensional sobre el plano, porque pretende contar cosas como si fuera una pintura en tres dimensiones. El significado de las esculturas del ochocientos no se vislumbra en el juego de las masas y los volúmenes, sino en lo que cuenta la imagen. No hay que quedarse en Daumier o Carpeaux para advertirlo, incluso cuando existe ese juego, como en Rodin o Maillol, el contenidismo tiene tanta fuerza que lo oscurece hasta casi hacerlo desaparecer.

En ese marco, el renacer de la escultura contemporánea se plantea a partir de una cada vez más profunda investigación de los recursos mismos de la estatua. La evolución de Brancusi no es sino el análisis exhaustivo de la posibilidad significativa del volumen en y por sí mismo, la experiencia de Gabo sólo puede entenderse a partir de esa apertura de la estatua que convier-

te el volumen en una combinación de masa y hueco—o vacío—, cosa que sabían ya muy bien los escultores barrocos del xvii, Bernini especialmente. El asunto es bastante sencillo de decir, algo más difícil de comprender y mucho más difícil de practicar: devolvamos al volumen las posibilidades que el xix ha ido quitándole. Y para devolverlo hemos de volver a los orígenes. En este proceder, la escultura no se diferencia mucho de todo el arte contemporáneo, al cual quizá gana en radicalidad, una radicalidad en que se juega su propia existencia.

Tal es el marco global en que me gustaría situar la actividad escultórica de Pablo Picasso.

1

Aunque pintor, la actividad escultórica de Picasso no es residual, sí puede ser desigual. Hay épocas en que hace muchas esculturas, en 1914-1915, en 1930-1931, en 1948-1950, etc., y otras en que el número de esculturas es muy reducido o ninguno; por ejemplo, en la primera mitad de la década de los veinte, en la segunda de la década de los treinta. Inicia su primera actividad

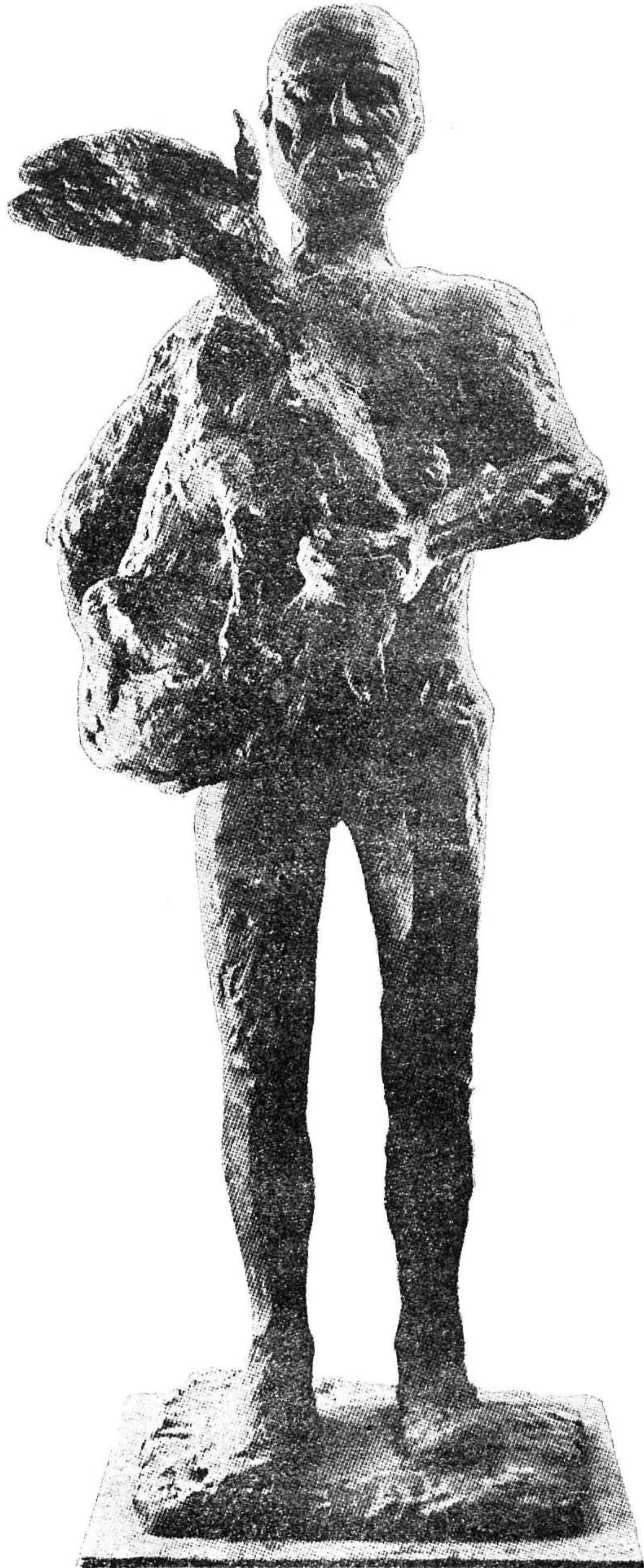
escultórica en París en 1905. En esa fecha hace una *Cabeza de loco* en bronce que si bien revela cierta maestría técnica y una considerable habilidad formal, no supone novedad alguna respecto de los rumbos que la escultura y el arte de vanguardia tienen en esos momentos: la importancia concedida a la expresión, el dinamismo de la superficie a partir de la huella que ha dejado la mano, el dedo, sobre el barro, el abocetamiento nos hablan de Rodin, Degas, de Medardo Rosso, de la herencia de Dautier y Carpeaux. El acentuado psicologismo pone esa cabeza en relación con el «art-nouveau» mezclado de tremendismo, que es uno de los ingredientes de la época, cierto exotismo... Es decir, una obra ortodoxa dentro de la vanguardia, tan cercana a la pintura que Picasso hace en estos años que no aporta nada sustancial a lo que esa pintura dice, un ejercicio valioso, pero no genial (en el campo de la escultura y su problemática).

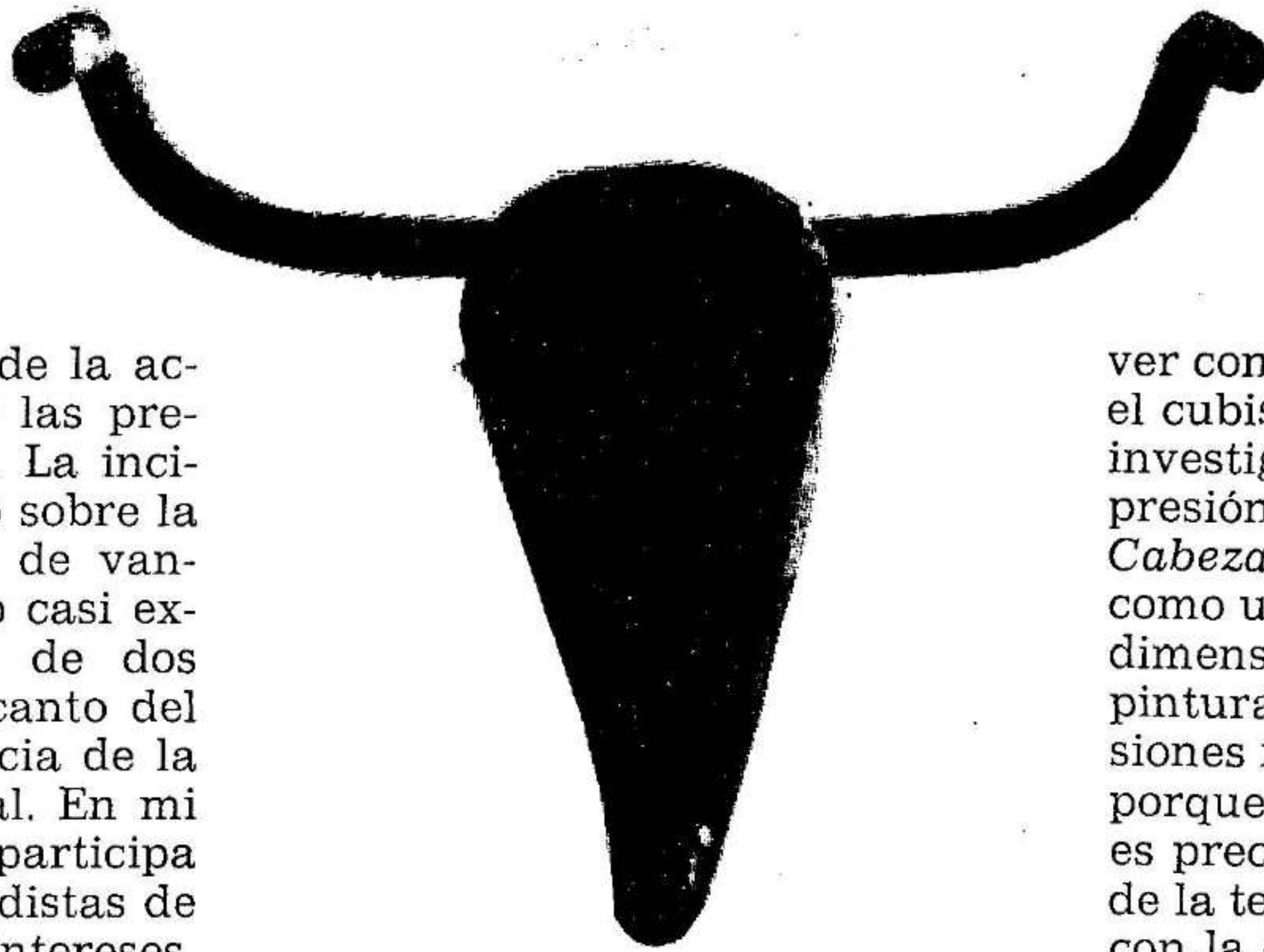
Un año después las cosas empiezan a cambiar. 1906 es un año crucial en la trayectoria de Picasso. En ese momento asistimos a la constante oscilación entre las imágenes expresionistas del llamado «período azul», en las que predomina claramente la linealidad, a veces con un marcado regusto «art-nouveau», y las imágenes clasicistas, casi escultóricas, de hombres y mujeres que culminan en el *Retrato de Gertrude Stein* y su *Autorretrato con paleta de pintor*. En estas obras la linealidad ha sido sustituida por el volumen pintado, cuyo juego produce la articulación y estructura de las figuras, con un planteamiento que recuerda a todos los artistas que desde los griegos a Masaccio y Piero se han preocupado por la geometría y lo que Berenson llamó valores táctiles. La anécdota ha desaparecido o

se ha reducido a su mínima expresión, como si Picasso quisiera olvidar toda la literatura—muchas veces mala literatura (aunque no necesariamente mala pintura, tampoco necesariamente buena) de las épocas llamadas «azul» y «rosa». Aunque todavía no cubistas, estas figuras conforman el marco en que la investigación cubista va a ser posible. La linealidad del «período azul» no se prestaba a este tipo de análisis, la preocupación por el volumen incita a ellos.

Ni qué decir tiene que en un marco semejante el papel de la escultura es—o puede ser—importante. La escultura ofrece volúmenes reales con los cuales trabajar. Dos son las obras que podemos adscribir a ese período, dos *Cabeza de mujer*. La primera, que se cree retrato de Fernanda Olivier, es de 1906, la segunda, de 1906-1907. El supuesto retrato de Fernanda Olivier tiene todavía marcados puntos de contacto con lo anterior: la huella de la mano y la trascendencia de la expresión hacen pensar en la linealidad y expresividad «azul» o «rosa», pero el volumen empieza a cobrar sus derechos y la cabeza impone su masa, mientras que el rostro se estructura según arquetipos que ya no pertenecen a un individuo concreto, que definen un modelo: los arcos ciliares, la disposición de los pómulos pueden ser un ejemplo de esto. Rasgos que se acentúan profundamente en la segunda de las piezas citadas, en la que lo narrativo que ésta todavía conservaba desaparece casi por completo y la estructura del rostro, mucho más simple, es también mucho más perceptible. La relación con las pinturas de ese año, de las que casi parece una ilustración, resulta evidente.

De 1907 son dos figuras en madera pintada, de corte africano, que más que obras definitivas





constituyen un indicio de la actividad, los intereses y las preocupaciones de Picasso. La incidencia del arte africano sobre la pintura y la escultura de vanguardia se ha abordado casi exclusivamente a partir de dos puntos de vista: el encanto del exotismo y la importancia de la nueva estructura formal. En mi opinión, Picasso, que participa como todos los vanguardistas de estas preocupaciones e intereses, no ve en la escultura africana sino la posibilidad de una «liberación». La escultura africana imagina un mundo nuevo que pone delante de los ojos. Picasso también está analizando la posibilidad de crear un mundo nuevo, no como sustitución independiente de éste, sino como traducción del empírico. El juego de volúmenes que tipifica a la escultura africana y a estas dos piezas de Picasso parece tener más influencia en la pintura que en la escultura misma.

El «ciclo», si de «ciclo» puede hablarse, se cierra con una nueva *Cabeza de mujer*, que también se cree retrato de Fernanda, de 1909. Este bronce, que trae a mi memoria alguno de los versos que Paul Eluard dedicará a Picasso en *Capital del dolor*

*Las armas del sueño han cavado
en la noche
los surcos maravillosos que se-
paran nuestras cabezas*

es hasta cierto punto como un resumen de todo lo anterior. Suele caracterizársele como cubista, y lo es efectivamente si del cubismo se tiene una concepción estrictamente anecdótica. La cabeza se ha segmentado en partes, como si de surcos se tratara, y luego se ha vuelto a juntar según un orden que ya no es el empírico, ¿quizá esas armas del sueño de que habla Eluard? El resultado es una deformación casi onírica que más tiene que

ver con el expresionismo que con el cubismo, que poco le deja a la investigación y mucho a la impresión sobre el espectador. La *Cabeza de mujer* está tratada como una pintura cubista en tres dimensiones; ahora bien, una pintura cubista en tres dimensiones no es una pintura cubista, porque lo propio de tal pintura es precisamente la carencia real de la tercera dimensión, carencia con la que trabaja el pintor, que motiva sus investigaciones y sus soluciones, elemento dinámico e incentivo de su imagen. Al hacerla real, la imagen, en este caso la escultura, se hace otra cosa, otros son sus problemas.

La *Cabeza de mujer* pone negativamente de relieve la diferencia entre la problemática del plano pictórico y la del volumen y llama la atención sobre un hecho: Picasso no está trabajando con volúmenes en atención a la capacidad significativa del volumen en sí mismo, sino en atención a la capacidad significativa de la imagen sobre el plano. Sus ensayos con las tres dimensiones escultóricas le permiten comprender mejor el comportamiento de la imagen en el plano (y a la vez, pero esto es por el momento secundario, sugieren problemas nuevos, que escapan a los límites de la imagen plana). Por el momento no es escultor, sino un pintor que hace ejercicios con la escultura, y estas incursiones en un campo nuevo carecen todavía del marchamo genial que su pintura empieza a tener.

2

Como en los seriales podemos decir: «tres años después...». Tres años después son muy pocos, pero en estos años estaban pasando muchas cosas. En 1909, el cubismo ya había estallado, y en 1912, la dinámica cubista, todavía muy acelerada, rompía sus propios límites. Las primeras obras de Brancusi en París son de 1906, pero es en 1907-1908 cuando se perfila muy nítidamente su orientación, y *Musa dormida*, de 1909-1910, pone de manifiesto la capacidad de su arte; *Jeannete V*, de Matisse, se sitúa en el período comprendido entre 1910-1913; el *Desarrollo de una botella en el espacio*, de Boccioni, es de 1912.

En el campo pictórico ésta es también la época de los *collages*, que en la escultura se convertirán en ensamblajes o construcciones. Su *Guitarra* es de 1912 aproximadamente, y en los años sucesivos el número de ensamblajes no hará sino aumentar, los materiales empleados muy diversos y los resultados obtenidos muy dispares. Hasta qué punto un ensamblaje sea una escultura y no un *collage* tridimensional es cosa sobre la que puede discutirse, pero en todo caso no cabe la menor duda de que el ensamblaje implica, entre otros, un cambio fundamental: el volumen no es ni una masa ni una simple representación, sino el resultado de la combinación de masa y hueco, los planos se desarrollan y se abren, de tal manera que la imagen pierde el carácter compacto que poseía, revelando las posibilidades que hasta ahora permanecían ocultas.

Que estas posibilidades iban a ser aprovechadas lo evidencian autores tan dispares como Pablo

Gargallo y Naum Gabo. Si el primero, más en la línea de estos ensamblajes picassianos, utiliza el valor del plano y del hueco para intensificar las posibilidades expresivas —y ocasionalmente narrativas—, el segundo da un salto considerable que le lleva a estudiar las nuevas posibilidades significativas del espacio en sí mismo.

No es mi pretensión situar los ensamblajes picassianos en estos niveles. La presencia de lo pictórico, entendido no como simple huella de color o motivo o signo pintado, sino como una concepción específica de los valores de la imagen, es suficientemente importante como para situarles en contextos diferentes. Pero creo que al hacerlos Picasso es consciente de que el ensamblaje ofrece posibilidades nuevas, que en las esculturas anteriores no se percibían. Que ese reconocimiento no es cosa de un día, también resulta evidente. En 1921, es decir cinco años después de esa serie de ensamblajes, Picasso vuelve a hacer una *Guitarra* en metal pintado en la que el espacio es utilizado como imagen, en claro contraste con la imagen pictórica que cubre el metal, todavía, por tanto, en el marco de un planteamiento que ve la tercera dimensión como un recurso iconográfico sin capacidad significativa propia.

Pero el ensamblaje ofrece otros rasgos que, a diferencia de ese que acabo de señalar —en mi opinión, esencial—, sí han sido más estudiados. El ensamblaje, pone en pie el protagonismo del objeto, lo descontextualiza, casi siempre de forma irónica, adjudicándole otro significado diferente del que habitualmente posee. Dejando ahora a un lado los rasgos contenidistas que el objeto —o sus partes, o su huella, de todo suele haber— presenta en esta nueva concepción del ensamblaje —o



del *collage*, para el caso es lo mismo—, me parece interesante señalar que, al proceder de esta manera, el artista somete al objeto u objetos a una percepción nueva, nos obliga a fijarnos en algo que generalmente usamos, advirtiéndolo ahora sus posibilidades estéticas—que nada tienen que ver con su hipotética belleza decorativa—, y ello es tanto más de señalar en cuanto que la vida contemporánea, según una hipótesis que hoy se ha convertido ya en un tópico ideológico, tiende a reducir la realidad a una suma de objetos, eliminando la universalidad y potencialidades de las cosas (nosotros mismos) en ese proceso de objetualización.

Al conducir nuestra mirada sobre el objeto, pero no sobre su funcionalidad cotidiana y no sólo sobre los sistemas de relaciones paródicos o irónicos que su funcionalidad cotidiana permite o sugiere—el sillín y el manillar de la bicicleta convertidos en una cabeza de toro—, sino sobre la naturaleza icónica del objeto, la propuesta del artista, Picasso o Miró, pero también Duchamp o, en otras latitudes estilísticas, Kienholz, es mucho más radical de lo que a primera vista pudiera parecer: enseñarnos a mirar, a descubrir lo nuevo que hay en lo cotidiano, luchar así contra nuestra propia cosificación perceptiva.

Esta es una de las constantes del arte contemporáneo: es el supuesto y, en gran medida, la contribución de Miró, de Klee, del propio Picasso y, en general, de los grandes artistas de eso que llamamos vanguardia. Si algún punto tienen de común, éste es. Si me detengo en este rasgo y, perteneciendo al patrimonio del arte contemporáneo, llamo la atención sobre su presencia en Picasso, en este Picasso que va de 1914 a 1921, es porque creo que va a convertirse en

uno de los ingredientes fundamentales de su arte posterior, porque, conectando con la investigación cubista, alienta la evolución posterior del artista, no en razón de una sucesión de etapas—rosa, azul, cubista, clasicista, surrealista, etc.—, que me parece el aspecto más superficial del asunto, sino en razón de la misma naturaleza de la imagen picassiana.

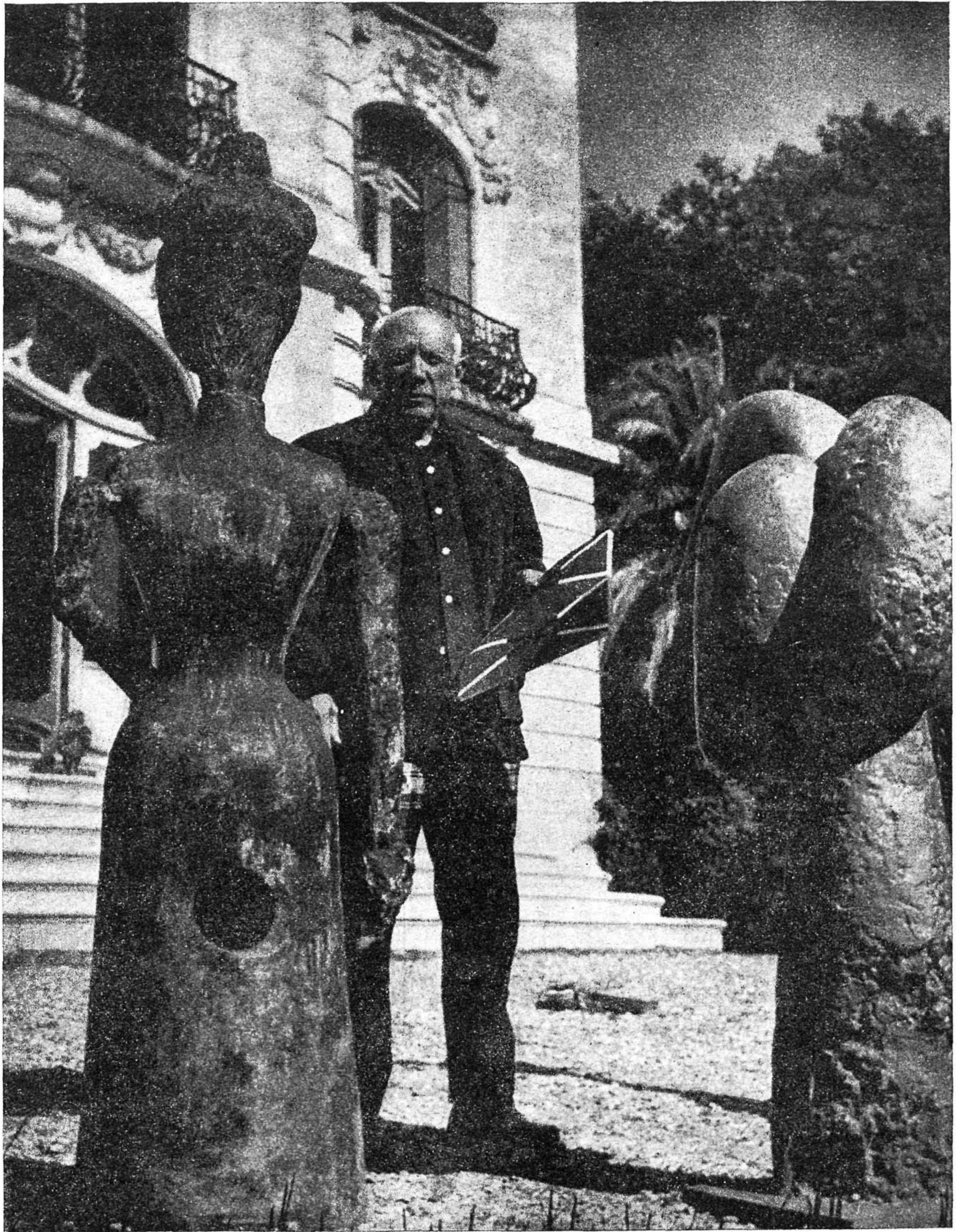
Y sobre este último punto desearía insistir antes de pasar a otro asunto: Picasso no descubre aquí la novedad perceptiva de un volumen, de una escultura, sino la novedad perceptiva de una imagen. Es decir, Picasso se mueve todavía en los parámetros de la pintura y el *collage*.

3

Entre 1928 y 1932 hay una especie de «fiebre escultórica» en Picasso. Aunque la cantidad de esculturas es considerablemente menor que la de pinturas y grabados, la importancia artística de la escultura es tan grande como la de pinturas y grabados. Por si esto no fuera considerable, las obras a las que ahora voy a referirme nada tienen que ver ya con una pintura en tres dimensiones; son esculturas en el sentido pleno de la palabra y se mueven en el marco de los problemas de la escultura, aparte de los que singularmente presenta cada una.

En 1928 realiza *Metamorfosis I y II*, con las que abre una problemática distinta a la que hasta ahora había venido manteniendo en el campo de la escultura. Los volúmenes crecen desmesuradamente, en clara manifestación de un profundo organicismo que se afirma en la deformación de los miembros, de las cosas, como en una especie de ensoñación que pone en contacto todas estas imágenes con el surrealismo, como si las masas estuvieran provistas de una extraordinaria vitalidad, un poder de crecimiento que las pone más allá de lo cotidiano, siempre limitado. Las características no son exclusivas de las esculturas, las encontramos también en algunas pinturas de esos años, y muy concretamente en la serie de bañistas jugando a la pelota, en los que, de manera paradójica, la deformación consigue una mejor referencia a la realidad concreta, no tanto a la realidad física, empíricamente observada, cuanto a lo real significativamente vivido.

En esta perspectiva no sé hasta qué punto esas esculturas



pueden adscribirse al surrealismo ortodoxo. Si por surrealismo se entiende una realidad subyacente, más o menos onírica, entonces dudo mucho de que ese sea el papel de Picasso, cuyas imágenes no niegan lo evidente, sino que lo dotan de sentido, introduciendo un sujeto *vivo* como correlato de la percepción, un sujeto supuesto que deforma y sugiere para así ver mejor.

Estas esculturas conducen directamente a las que realiza en 1931-1934, el conjunto más complejo y completo que define de forma radical el quehacer del artista en este campo. Desde un punto de vista general, designaría a éstas, y ahora mismo explicaré por qué, «esculturas cretenses»; a título particular, me parece necesario atender al menos a las siguientes cuestiones:

— Las aportaciones que lleva a cabo en el campo estricto de la escultura a partir de la deformación y el tamaño.

— La relación con otros escultores de la época que siguen pasos similares, por ejemplo: Henry Moore y Alberto Sánchez.

— El clasicismo picassiano.

Veamos primero, aunque sólo sea sumariamente, la razón por la que hablo aquí de «esculturas cretenses». Naturalmente, no pretendo afirmar con ello que Picasso «reproduzca» lo que los artistas cretenses hicieron en el segundo milenio a.C. La relación entre uno y otros nada tiene que ver con los problemas figurativos. Como todo el mundo sabe, las estatuillas cretenses suelen tener un carácter votivo, en ellas predomina la continuidad de los volúmenes sobre la composición y el esquema—que es, según la tradición, una aportación dedálica—y «cantan» a un hombre que está plenamente inmerso en la naturaleza, que forma parte de la naturaleza y es uno con ella. Los historiadores



explican estas formas a partir de la índole misma de la religión y la concepción del mundo propias de la civilización cretense: lejos de estar alienado de la naturaleza, el ser humano es, antes que otra cosa, un ser natural, y la naturaleza es aquí, a diferencia de lo que sucedía en el mundo egipcio o en el mesopotámico, vida, fecundidad, crecimiento... Las estatuillas cretenses, sus cerámicas, todas sus artes plásticas captan, aprehenden, esa vitalidad que el hombre de la isla percibe en todas partes de la que el mismo participa.

Este es el punto en que la relación de Picasso con el mundo cretense me parece determinante. Un «programa cretense» no sería volver a hacer figuras de adorantes o de sacerdotisas de la serpiente con los pechos desnudos; se fijaría, por el contrario, en esa vuelta, en esa vivencia de la naturaleza que en los últimos tiempos venimos denominando «mediterraneísmo». No el «mediterraneísmo» tópico de los Maillol y Manolo, ensalzado un tanto retóricamente por D'Ors, no el mediterraneísmo como programa estilístico, sino como actitud que subyace a todos y cada uno de los estilos o «momentos» o «períodos» que en Picasso se encuentran. Un «mediterraneísmo» que se anuncia también en Miró, que brilla en las poesías de Espriú, en las mejores narraciones de Miller y de Durrell... Una actitud que aparece, en nuestro mundo, como una alternativa. El gran valor de la escultura cretense no sería sino su capacidad para fijarla como paradigma al que dirigir nuestra nostalgia.

Ahora bien, para hacer esto, Picasso profundiza radicalmente en el proceso escultórico. A lo largo de todos esos años ha descubierto que el volumen tiene consistencia en sí mismo, los en-

samblajes le han enseñado que hueco y masa son factores de expresión significativa y no sólo de representación, que su utilidad de cara a la investigación pictórica no consume sus posibilidades. Sus *Metamorfosis* dan paso a las cabezas y bustos de mujer de 1931 y 1932. Aquí, la deformación no es el resultado de una expresión, sino de un principio: los miembros crecen y se deforman, el hueco ocupa un lugar nuevo respecto del volumen y el espacio en torno, la ruptura del esquema dedálico—cuando ese esquema había sido, precisamente, el motivo y resultado de su investigación cubista—va imponiéndose poco a poco. Ahora bien, la estatua no es una pieza votiva, un mensaje al más allá como toda pieza votiva, sino una presencia del más acá, su tamaño aumenta y la monumentalidad se impone. La importancia del monumento parece cada vez más grande—y muchos de los dibujos de la época, aunque apuntes para sus cuadros, parecen apuntes para monumentos—, pues, perdida la conmemoración que el monumento podía traer consigo, ¿cómo recordar lo hecho en el segundo milenio a.C., su presencia no es sino la pura afirmación de un significado que hay que descubrir, no el contenido de una narración o un matiz pintoresco o exótico (a la manera de tantos pseudokavafis como hoy debemos aguantar). Al plantearse como escultura monumental, al hacerlo una cabeza sugestivamente deformada, un torso, Picasso niega ese valor narrativo que la escultura todavía podía conservar, y que era la única herencia, bien negativa por cierto, del siglo XIX, o, mejor dicho, lo sitúa en una posición subsidiaria: es su presencia lo que se nos impone, lo que hasta cierto punto nos inquieta, no lo que narra—pues narrar una ca-

beza de nadie, poco importa, poca narración es—. Si las comparamos con aquella primera *Cabeza de loco* podemos apreciar el camino recorrido: la huella del artista sobre el barro—y, posteriormente, sobre el bronce—, la expresividad psicológica, la agudeza del plano que se contornea, el mismo encanto modernista, desviaban nuestra percepción hacia cosas distintas de la estatua, eran cosas que permitían nuestra distracción, que la motivaban. Ahora la *Cabeza de mujer* no envía a nada ajeno, su deformación no dice nada fuera de la deformación, no hay exotismo ni maestría, no hay agudeza y psicologismo. El crecimiento desmesurado de los pómulos, de la frente, de la nariz y el entrecejo, como si de una paródica burla del perfil griego se tratase, no es sino el resultado de una fuerza interior que a sí misma se reclama, una vitalidad que podría seguir creciendo, imponiéndose. Nada podemos contar de ella que no sea verla. Como la ve el escultor y su modelo (= su amante, la

amante, la modelo) en esos grabados de la *Suite Vollard* que, como una clave, descifran toda esa trayectoria.

No es Picasso el único que recurre a estos procedimientos. Cuando decía que la cabeza sólo sobre ella misma llama, sobre su vitalidad desbordante y desbordada, pensaba también en Brancusi, y en Moore y Alberto Sánchez. ¿A quién nos envía el pájaro brancusiano si no es a la misma pureza de la forma (del volumen), es decir, a sí mismo, única manifestación de esa pureza? ¿A quién nos envía Moore cuando obsesivamente ensaya una y otra vez los volúmenes de sus figuras reclinadas? Volumen y figura humana se identifican y confunden, como si Moore, jugando, deseara engañarnos: cuando vemos los volúmenes, en ellos se perfila la figura; cuando notamos la figura, en ella se perfila el volumen. ¿Qué decir de la naturaleza trabajada que Alberto pone en pie como columna cuando afirma que *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, cuando enseña que hay una *Escultura de horizonte* o un *Signo de mujer rural, en el camino, lloviendo*? En los tres casos, como en Picasso, la percepción sólo es posible como una exigencia: aceptar una nueva perspectiva en nuestra relación con las cosas para empezar a acabar con ese corte que entre las cosas y nosotros se ha producido. Las vemos como objetos que, en un plano radicalmente distinto del nuestro, se convierten en instrumentos, no sólo los utensilios, sino la naturaleza toda, destino de nuestra apropiación, explotación y uso, testimonio de nuestra mutilación, no de nuestro equilibrio. Por eso resulta tan difícil hablar de Picasso, pues lo que dice es bien simple y se resiste a ser traducido en palabras, no nos cuenta nada que, a

su vez, podamos contar, no nos dice nada sobre esto o aquello, nos ofrece una nueva imagen de cómo estar, de cómo relacionarnos, de cómo ser. ¿Cómo traducir en palabras la sencillez de la línea, la capacidad sugeridora de un garabato, la vitalidad de sus figuras, la coherencia de sus formas incoherentes...? ¿Cómo explicar la lógica de una construcción empíricamente ilógica, que el brazo no salga del hombro o que haya desaparecido una parte de la cara, pero no los dos ojos...? ¿Cómo decir con palabras la presencia de esas formas que perceptivamente nos imponen su presencia, haciéndonos dudar de lo que vemos, poniendo fuera de lugar, de una vez por todas, la pregunta inútil por el parecido...?

Pero si las palabras no pueden traducir el valor de los volúmenes —es otro tipo de comunicación y de conocimiento—, sí pueden decir cosas equivalentes. Uno de los puntos que más ha llamado la atención de la crítica es el «clasicismo» de Picasso. Suele interpretarse a partir de dos claves complementarias: en relación a la moda del clasicismo que estalla en la década de los veinte y primeros años de los treinta, y en consonancia con un período de reposo y serenidad, un detenerse para coger más fuerza y volver a empezar con brío. Tras la investigación y los experimentos rosa, azul, cubista, surrealista, etc., Picasso se recoge en la serenidad que le ofrece el clasicismo: la posibilidad de hacer balance, de mostrar, una vez más, que el experimento y la investigación no han arruinado su capacidad, un verdadero ejercicio de virtuosismo para asombro de todos que, también una vez más, tiene un pretexto en la vanguardia parisiense: ¿no es Cocteau quien ha predicado esta vuelta a un clasicismo que puede ser onírico?, ¿no son los

ballets rusos los que anuncian la imposición de su imagen nueva?

Y toda esta interpretación sería plenamente aceptable si no existiesen dos obstáculos, en mi opinión, insalvables: el clasicismo al que se inscribe Picasso no es el que tradicionalmente entendemos por tal, no es la versión kitsch-vaso griego del minotauro con que nos obsequia Cocteau —y con él buena parte de los ilustradores de la época—, sino las imágenes que nos ofrece la *Suite Vollard*. En segundo término, la obra posterior de Picasso iba a dar pleno sentido, confirmándolo, a este clasicismo. Digamos aunque sólo sea dos palabras sobre uno y otro punto.

En la *Suite Vollard*, Picasso, ya lo indiqué antes, parece haber proporcionado la clave de sus propósitos. Buena parte de los grabados giran en torno a un tema bien concreto —y bien picassiano—, el artista y la modelo. El artista es aquí un escultor, con él la modelo, con ambos la obra, la escultura, a veces descomunadamente grande, ocupando casi la mitad del grabado. El artista mira la cabeza de mujer y con él está la que posiblemente ha servido de modelo..., y obviamente son diferentes. La cabeza de mujer no es un retrato, sus facciones no son las de la modelo; sin embargo, es la obra, esa escultura, lo que da sentido a la imagen del artista y de la modelo. Da la sensación de que en ese escultor Picasso hubiera querido ponernos a nosotros poniéndose él. Somos nosotros los que estamos mirando la obra, debemos mirarla con esa mirada que es, en el grabado, la del escultor. Y éste no es cualquiera, su mundo es el del minotauro y los dioses, pero no los dioses olímpicos, sino los dioses de la naturaleza, los que cantan la exaltación y la fecundidad, el amor como pasión y como sexo

—¿acaso no reaparece siempre la imagen irónica del pintor y la modelo acentuando ese aspecto?—, el movimiento y el baile, el desenfreno... *La alegría de vivir* es el título de una obra de los años cuarenta que, tras la inflexión de la guerra civil y la segunda guerra mundial, recupera y explicita aquel sentido que no se ha perdido y a cuya luz también pueden comprenderse tanto los *Estudios para la crucifixión de Grünnewald* como *Guernica*, pues ambos no son sino la violenta negación de esa alegría, de ese sentimiento pleno de integración y gozo que las piezas de 1931 y 1932 han puesto en pie ya de manera definitiva.



INVITACION A LA LECTURA DE LA POESIA GOLIARDICA LATINA

MIGUEL REQUENA MARCO

EN poco tiempo, en el espacio de ocho años, se han publicado en España tres libros, dirigidos tanto al lector estudioso como al curioso, sobre la poesía goliárdica latina, señal evidente del interés que despierta. Con ellos se ha venido a llenar un hueco en la bibliografía hispana, poniendo al alcance del lector medio, desconocedor o no familiarizado con el latín, una parte del copioso tesoro de esta poesía, tan viva y fresca, gracias a la traducción de que van acompañados los fragmentos elegidos.

El primero de los libros a que nos referimos, *La poesía de los goliardos*, de Ricardo Arias y Arias, apareció en 1970 (1), y es una variada y copiosa (104 muestras) antología de poesía goliárdica latina, acompañada de la traducción en prosa. En 1975, aparece el segundo, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, del P. Ricardo García Villoslada (2), donde se nos da una panorámica histórica, ya desde el punto de vista de los más conocidos autores que la cultivaron y de las principales colecciones que nos la han transmitido, como de los temas en ella tratados, sin dejar de adentrarse en los principales problemas que plantea, como los orígenes y características de la misma. Particularmente interesante es su concepto de lo que debe entenderse por poesía goliárdica. Esta no puede restringirse, como se ha venido haciendo, a la producción desenfadada de unos poetas populares de vida libre y desenvuelta. No, la poesía goliárdica no se puede definir por el modo de vida de sus autores (ya que de los de nombre conocido serían poquísimos los que podrían entrar en esta categoría), ni tampoco por los temas báquicos, eróticos, satíricos y burlescos, ya que éstos no son privativos de este tipo de poesía. Muchos de los autores llamados goliárdicos escriben ya en verso cuantitativo, al modo clásico, ya en verso popular, es decir, atendiendo a la rima y al ritmo de carácter acentual. Por otro lado, muchos de los que escriben sobre temas que hasta ahora se han venido considerando como característicos de la poesía goliárdica, escriben también, en el mismo tipo de poesía, poemas de marcado carácter religioso. Por tanto, concluye el P. García Villoslada, el concepto de poesía goliárdica se deberá extender a «las composiciones escritas en verso rimado, rítmico y acentual» (3). A lo largo de todo este libro se nos ofrecen numerosos fragmentos de poesías de los diversos autores y temas, acompañados de la traducción en prosa, por lo que este libro, además de dar a conocer el mundo en el que nació y se desarrolló esta poesía, también nos la hace conocer directamente. El último, *Carmina Burana*, ha aparecido en 1978 (4). Se trata de una selección (40 piezas) de los *Carmina Burana*, atendiendo principalmente a las composiciones de carácter amatorio y alegre, con traducción en prosa.

(1) Editorial Gredos (*Filología Hispánica*, VI. *Antología Hispánica* 30), Madrid.

(2) Fundación Universitaria Española (*Monografías*, 16), Madrid.

(3) *Op. cit.*, p. 9.

(4) Prólogo de Carlos Yarza y traducción de Lluís Moles, Editorial Seix Barral (Serie Mayor, 38), Barcelona.

Alcanza esta poesía su mayor florecimiento y esplendor en los siglos XII y XIII, y fue cultivada tanto por escolares vagantes, de vida errante y desarreglada, cuanto por hombres constituidos en dignidad, que se dejan contagiar de la gracia y frescura de esta poesía de carácter popular, que se basa en los acentos de las palabras (ritmo) y en la rima, muy distinta de la poesía latina clásica, que atendía a la cantidad de las sílabas (largas y breves).

En cuanto al contenido, en este modo nuevo de poetizar en latín, se tocan todos los temas comunes a la poesía, incluido, como ya se señaló, el de inspiración religiosa, pero tienen especial cabida, al par que las satíricas y burlescas, las amatorias y tabernarias, que son las que, aunque abusivamente, han llegado a caracterizar esta poesía, en la opinión general de la gente.

Entre las colecciones que nos han transmitido este tesoro, destaca de un modo particular la conocida con el nombre de *Carmina Burana*. Por lo que a España se refiere, contamos con una colección, de modesta importancia, a la que se le ha llamado, por el lugar de procedencia del manuscrito, *Carmina Rhipullensia*, o sea, *Canciones de Ripoll*. Alemania y Francia, y en menor medida Inglaterra e Italia, fueron las tierras donde más se cultivó. Buena parte de sus composiciones nos ha llegado con carácter anónimo. Tres nombres descuellan por su importancia entre los poetas de nombre conocido: Hugo de Orleáns, llamado el Primate Aurelianense; el Archipoeta de Colonia, del que no se conoce su verdadero nombre, y Galterio de Chatillón.

La temática que sirve de inspiración a estos poetas es amplísima. Como muestra, que a la vez quisiéramos que sirviera de invitación a la lectura de la poesía goliárdica, daremos una variada serie de ejemplos, en general de forma fragmentada, de algunos de sus temas, traducidos en metro. A continuación de cada fragmento indicaremos las páginas del libro, o libros, de los tres citados anteriormente, donde se halla, adonde remitimos para una mayor información sobre poesías y autores (5).

Como no podía ser menos, las alusiones al vino aparecen abundantemente. Canta un poeta, como si lo estuviera paladeando:

Felix venter quem intrabis,
felix quidquid tu rigabis,
felix lingua quam lavabis
et beata labia.

Feliz el vientre al que tú entrases,
feliz es todo cuanto tú irrigares,
feliz la lengua a la cual lavares,
labios felices.

O quam felix in calore,
o quam fragrans in odore,
o quam placens es in ore,
dulce linguae vinculum!

¡Oh, qué bendito por tu gran calor,
oh, qué fragante por tu buen olor,
qué gusto en boca eres, oh torpor
dulce a la lengua!

(G. V., p. 269.)

El vino es fuente de inspiración:

Cum bene sum potus,
tunc versibus effluo totus.
Cum sicco siccor,
nec in hic, nec in hec, nec in hoc cor.

Cuando empino bien el codo,
los versos me salen solos,
pero cuando estoy a secas,
no hago uno a derechas.

(A. y A., p. 230.)

Sin un buen trago de vino, y a vientre vacío, es difícil que venga la inspiración:

Unicuique proprium
dat natura munus:
ego nunquam potui
scribere ieiunus.
Me ieiunum vincere
posset puer unus.
Sitim et ieiunium
odi quasi funus.

A cada uno ofrece
don propio la natura:
nunca en ayunas pude
ponerme a la escritura;
ayuno, me podría
vencer una criatura;
la sed y ayuno odio
más que la sepultura.

(5) A estos tres libros citados me referiré, respectivamente, con las abreviaturas A. y A., G. V., C. B.

Unicuique proprium
dat natura donum:
ego versus faciens
bibō vinum bonum
et quod habent purius
dolia cauponum;
tale vinum generat
copiam sermonum.

Sus dones la natura
en cada uno alterna:
yo tomo, si hago versos,
savia de vid falerna,
la mejor que en sus cubas
conserva la taberna;
tal vino me genera
inspiración eterna.

(G. V., p. 85.)

Cántase también la naturaleza llena de vida:

Hic turtur gemit, resonat hic turdus,
pangit hic priscos merula sonores;
passer nec tacet, arridens garritu
alta sub ulmo.

Canta aquí el tordo, la tórtola llora,
cántica el mirlo su canción de otrora,
del alto olmo el gorrión toda hora
ríe chirriando.

Hic leta canit philomela frondis,
longas effundit sibilum per auras
sollempne; milvus tremulaque voce
ethera pulsat.

Aquí el ruiseñor gárrula contento,
da al ancho espacio su solemne acento,
del milano aquí la voz hiere el viento
trémulamente.

Ad astra volat aquila; in auris
alauda canit, modulos resolvit,
de sursum vergit dissimili modo,
dum terram tangit.

La águila el vuelo a los astros guía,
la alondra en vuelo da su melodía,
de una manera en el aire pía,
de otra en la tierra.

Velox impelli rugitus hirundo,
clangit coturnix, graculus fringultit;
aves sic cuncte celebrant estivum
undique carmen.

La golondrina lanza su chirrió,
grajo y codorniz grajeo y cuchichío;
doquier celebran su canto de estío
todas las aves.

(A. y A., p. 26.)

Pero también cuando se amortece por la llegada del invierno:

De ramis cadunt folia,
nam viror totus perit;
iam calor liquit omnia
et abiit;
nam signa celi ultima
sol petiit.

De las ramas caen las hojas,
todo el verdor pereció;
ya el calor dejó las cosas
y emigró,
pues que a la última zona
fuese el sol.

Iam nocet frigus teneris,
et avis bruma leditur,
et philomena ceteris
conqueritur,
quod illis ignis etheris
adimitur.

Daña a lo tierno el helor,
las aves la bruma aqueja;
con todas el ruiseñor
da su queja
porque del aire el calor
ya las deja.

Nec lympha caret alveus,
nec prata virent herbida;
sol nostra fugit aureus
confinia;
est inde dies niveus,
nox frigida.

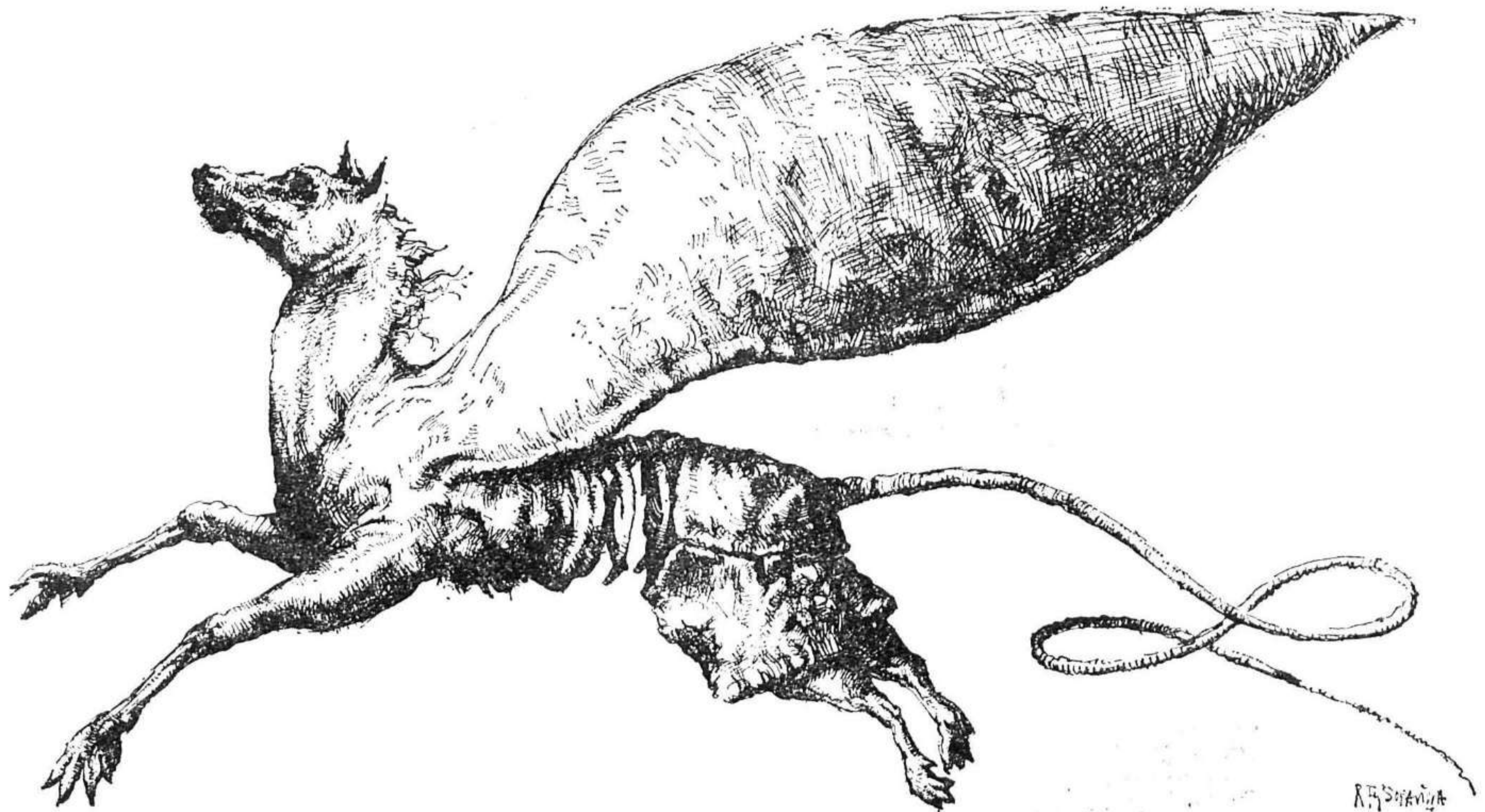
Lleva el río agua sobarrera,
el prado hierba no cría,
y ya el sol de nuestra esfera
se desvía;
día de nieve es a la espera,
noche fría.

(A. y A., pp. 250-252; G. V., p. 237.)

El tema del amor es uno de los más recurrentes. He aquí una piececita deliciosa:

Exiit diluculo
rustica puella
cum grege, cum baculo,
cum lana novella.

Salió de mañana al prado
una joven aldeana
con su hato y su cayado
y manto de blanca lana.



Sunt in grege parvulo
ovis et asella,
vitula cum vitulo,
caper et capella.

Conspexit in cespite
scolarem sedere:
«quid tu facis, domine,
veni mecum ludere».

Lleva en el rebañito
una oveja y una asnilla,
una cabra y un cabrito,
su ternero y ternerilla.

Divisó en la pradera
sentado a un escolar:
«¿Qué haces ahí de esa manera?
Ven conmigo a retozar.»

(A. y A., p. 184; G. V., pp. 241-242; C. B., p. 154.)

El amor se asocia frecuentemente a la primavera:

Aprilis tempore, quo nemus frondibus
et pratum roseis ornatur floribus,
iuventus tenera fervet amoribus.

Fervet amoribus iuventus tenera,
pie cum concinit omnis avicula
et cantat dulciter silvestris merula.

Amor tunc militat cum matre Venere,
arcum eburneum non cessat flectere,
ut matris valeat regnum extendere.

Allá en el mes de mayo, cuando de hojas los
bosques
y los prados se visten de variopintas flores,
la tierna juventud inflámase de amores.

Inflámase de amores la juventud sencilla,
cuando cantan suaves todas lasavecillas
y en la selva los mirlos gorjean sus
cancioncillas.

Amor con madre Venus saltea los caminos,
el arco de marfil lo tensa de contino
para extender así el reino venusino.

(A. y A., pp. 96-98; G. V., p. 123.)

Aunque el tiempo sea frío, el poeta enamorado se rescalda en el fuego de su amor:

Virginis egregie
ignibus calesco
et ius cotidie
in amore cresco;
sol est in meridie,
nec ego tepesco.

De una moza de valía
en el fuego me caliento,
y en mí su amor cada día
que va aumentando yo siento;
está el sol en Mediodía,
pero yo no me resiento.

(C. B., p. 148.)

Tampoco este otro poeta, con una llama de amor que tiene un pabulo tan ubérrimo como es su amada, no teme las inclemencias del tiempo:

Modo frigescit quicquid est,
sed solus ego caleo;
immo sic mihi cordi est
quod ardeo;
hic ignis tamen virgo est,
qua langueo.

Mientras que todo se enfría,
yo de calor estoy lleno,
tanto, que decir podría
que me quemo;
mi fuego una moza cría,
por quien peno.

Nutritur ignis osculo
et leni tactu virginis;
in suo lucet oculo
lux luminis,
nec est in toto seculo
plus numinis.

El beso de esta chiquilla
y el tacto nutre mi llama;
única en sus ojos brilla
blanca flama;
no hay otra tal maravilla
según fama.

Ignis grecus extinguitur
cum vino iam acerrimo;
sed iste non extinguitur
miserrimo;
immo fomento alitur
uberrimo.

El fuego griego se apaga
mediante vino acérrimo,
pero el mío no lo acaba
ni el misérrimo,
como buen cebo la haga
más ubérrimo.

(A. y A., pp. 250-252.)

La crítica de los vicios de la sociedad también afila la pluma de los goliardos:

Ecce torpet probitas,
virtus sepelitur;
fit iam parca largitas,
parcitas largitur;
verum dicit falsitas,
veritas mentitur.

La bondad es ya torpeza,
la virtud es sepelida;
se hace parca la largueza,
la codicia es desprendida;
la ficción habla nobleza,
la nobleza habla fingida.

Regnat avaritia,
regnant et avari;
mente quivis anxia
nititur ditari,
cum sit summa gloria
censu gloriari.

Ya domina la avaricia,
dominan los codiciosos,
y todos tras la divicia
se desviven acuciosos;
la gloria que se codicia
estriba en ser facultosos.

Multum habet oneris
do, das, dedi, dare;
verbum hoc pre ceteris
norunt ignorare
divites, quos poteris
mari comparare.

Hoy tiene un peso imponente
el uso del verbo *dar*;
este verbo especialmente
lo acostumbran olvidar
los ricos, que justamente
puedes al mar comparar.

Cunctis est equaliter
insita cupido;
perit fides turpiter,
nullus fidus fido,
nec Iunoni Iupiter
nec Enee Dido.

A todos por semejante
es insita la cupido;
muere la fe vergonzante,
no hay fe para el que es cumplido,
ni a Juno Jove Tonante,
ni a Eneas la reina Dido.

(C. B., pp. 46-48.)

Galterio de Chatillón hace vibrar su azote sobre los clérigos corrompidos:

Umbra cum videmus
valles operiri,
proximo debemus
noctem experiri;
sed cum montes videris
et colles cum ceteris
rebus obscurari,
nec fallis nec falleris,
si mundo tunc asseris
noctem dominari.

Cuando ya los valles vemos
que la sombra ocupa y tiene,
todos sin duda sabemos
que la noche cerca viene;
pero cuando las colinas
e incluso las altas cimas
de tinieblas son cubiertas
asegurar bien podrás
—ni engañas ni lo serás—
que al mundo la noche es cierta.

Per convalles nota
laicos exleges,
notos turpi nota
principes et reges,
quos pari iudicio
luxus et ambitio
quasi nox obscurat,
quos celestis ultio
bisacuto gladio
perdere maturat.

Por los valles sabe y nota
los laicos fuera de ley,
al que es de mala nota
príncipe malo y mal rey,
a quien placer y ambición
sin ninguna distinción
como noche los ofusca,
y la justicia del cielo
con espantoso flagelo
de castigarlos ya busca.

Restat ut per montes
figurate notes
scripturarum fontes:
Christi sacerdotes
colles dicti mystice,
eo quod in vertice
Sion constituti
mundo sunt pro speculo,
si legis oraculo
vellent non abuti.

Por los montes, en figura
se entiende, quiero que notes,
las fuentes de la Escritura;
de Cristo los sacerdotes
son las místicas colinas
porque, puestos en las cimas
del sacro monte Sión,
para el mundo son espejos,
de los divinos consejos
si no hicieran irrisión.

Iubent nostri colles
dari cunctis fenum,
et preferri molles
sanctitati senum,
fit hereditarium
Dei sanctuarium,
et ad Christi dotes
preponuntur hodie
expertes scientie
presulum nepotes.

Ya nuestras colinas quieren
el dar paja en vez de grano,
y la muelle edad prefieren
al recto y austero anciano;
el divino santuario
se ha hecho hereditario,
y los oficios sagrados
se entregan con preferencia
a desprovistos de ciencia,
parientes de los prelados.

Si rem bene notes,
succedunt in vitium
et in beneficium
terreni nepotes.

Si en esto bien paras mientes,
advertirás que en el vicio
y en el mismo beneficio
les suceden sus parientes.

(A. y A., pp. 84-86; G. V., pp. 103-105; C. B., pp. 230-234.)

También la mujer tiene sus detractores. Un poeta la llena así de dicterios:

Femina perfida,
femina sordida,
digna catenis.
Mens male conscia,
mobilis, impia,
plena venenis.

Vipera pessima,
fossa novissima,
mota lacuna.
Omnia suscipis,
omnia decipis,
omnibus una.

Horrida noctua,
publica ianua,
semita trita.
Igne rapacior,
aspide surdior
est tua vita.

Mujer fementida,
fémica perdida,
digna de cadena;
ánima de harpía,
voluble, impía,
de veneno llena.

Víbora rabiosa,
funeraria fosa,
movida marisma.
A ninguno apartas,
a todos enartas,
con todos la misma.

Lechuza espectral,
puerta comunal,
vereda batida;
voraz más que el fuego,
sordo áspid y ciego,
así es tu vida.

(G. V., p. 221.)

El anónimo autor de las *Canciones de Ripoll* también se mete con ellas:

Quisquis eris,
qui credideris
fidei mulieris:
Nonne vides
quam curta fides
manet in muliere?
Crede mihi,
si credis ei
quia decipere.

Seas quien fueres
quien creyeres
en la fe de las mujeres
¿es que no ves
qué poca es
la fe que hay en sus haberes?
Escúchame:
si les das fe,
engañado verte quieres.

(A. y A., p. 118; G. V., pp. 221-222.)

En descargo de toda esta malevolencia hacia la mujer, para el poeta enamorado su amada vale más que el oro:

Preciosior auro
alioque thesauro:
magis placet quan aurum,
omnem vincens thesaurum.

Hanc puellam amabo,
solam hanc conservabo:
deprecor Cithaream
mihi quod servet eam.

Es más preciosa que el oro
y cualquier otro tesoro:
Más me gusta que una alhaja,
toda riqueza aventaja.

A esta doncella amaré
y a ella sola serviré;
rogaré a Citerea
que ella mía siempre sea.

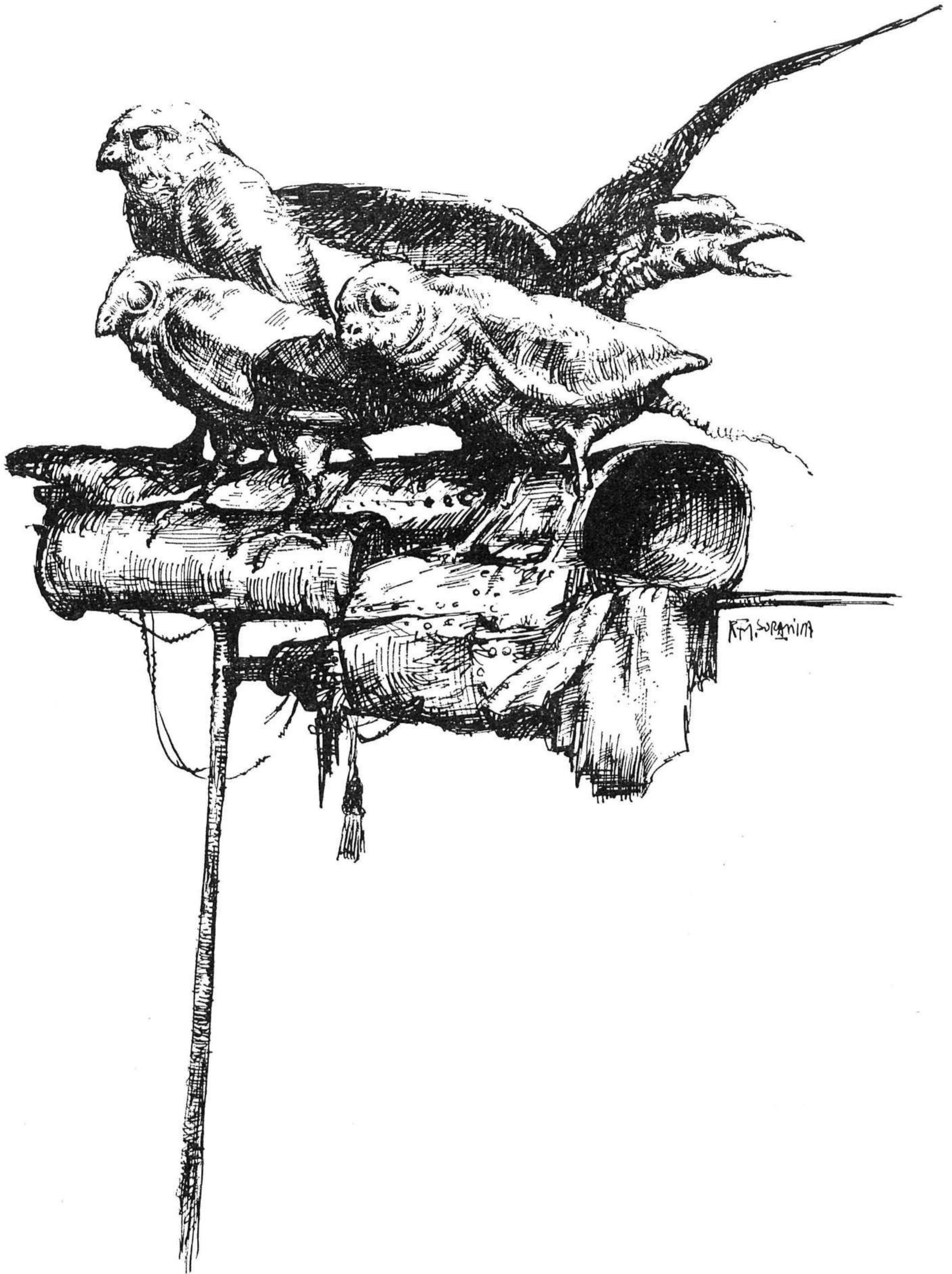
(A. y A., p. 110.)

Desde luego, tampoco le parece nada fea a este poeta:

Tibi dentes
sunt candentes,
pulchre sedent labia,
quae si quando
ore tango,
mellea dant suavia.

Son tus dientes
esplendentes,
tus labios como un clavel,
y a mi boca,
si los toca,
son más dulces que la miel.

(G. V., p. 127.)



R.M. SORANINA

Tampoco en esta ocasión le parece mal al poeta:

Quis suorum
oculorum
singularem speciem
non miratur,
si cui datur
videat ut faciem?

Candet gula
sicut pura
nix cum primum cecidit;
candent dentes
renitentes,
quod iuventus exigit.

¿Qué mortal
su especial
belleza de ojos no admira,
si por hado
afortunado
su cara de cerca mira?

Su garganta
es más blanca
que nieve recién caída,
y sus dientes,
esplendentes,
blasón de su edad florida.

(A. y A., p. 114.)

La veleidad de la Fortuna hace que sus plumas escriban con amarga tinta:

O Fortuna
velut luna
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus
semper dissolubilis,
obumbrata
et velata
michi quoque niteris,
nuc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.

Sors salutis
et virtutis
michi nunc contraria,
est affectus
et defectus
semper in angaria;
hac in ora
sine mora
cordis pulsum tangite,
quod per sortem
sternit fortem
mecum omnes plangite.

Oh Fortuna
cual la luna
en extremo variable,
siempre creces
o decreces;
esta vida miserable
tontamente
de la mente
la agudeza quita o vuelve
la pobreza
y riqueza
como al hielo las disuelve.

Suerte inmane,
suerte inane,
tú eres rueda voluble;
la sanidad
y enfermedad
siempre es disoluble;
airada,
recatada,
también contra mí eres cruda;
por tus gracias
y falacias
llevo la espalda desnuda.

En salud
y virtud
esme la suerte contraria;
el tener
y el perder
tienen natura precaria.
Ya ahora
sin demora
líricas cuerdas sonad;
pues la suerte
vence a un fuerte,
todos conmigo llorad.

(A. y A., p. 220; C. B., pp.70-72.)

Y lloran amargamente sus golpes:

Fortune plango vulnera
stillantibus ocellis,
quod sua michi munera
subtrahit rebellis.
Verum est, quod legitur
fronte capillata,
sed plerumque sequitur
Ocassio calvata.

In Fortune solio
sederam elatus,
prosperitatis vario
flore coronatus;
quicquid enim florui
felix et beatus,
nunc a summo corruui
gloria privatus.

Fortune rota volvitur,
descendo minoratus;
alter in altum tollitur,
nimis exaltatus.
Rex sedet in alto:
caveat ruinam!
nam sub axe legimus
Hecubam reginam.

De la Fortuna los palos
lloro hechos fuentes los ojos,
porque todos sus regalos
me retira con enojos.
Es verdad lo que se lee:
delante tiene un mechón,
pero luego atrás se ve
que es calva la Ocasión.

Fortuna en su trono excelso
me tenía aposentado,
con las flores del suceso
la cabeza coronado.
Cuanto más yo florecí
bienafortunado y dichoso,
más alta caída di
a un estado deshonoroso.

Fortuna su rueda gira
y yo desciendo menguado,
de otro hacía lo alto tira
hasta lo más encumbrado.
Los reyes que están supremos
guárdense de la ruina,
que bajo el eje, leemos,
Hécuba está, la reina.

(C. B., pp. 66-68.)

La fugacidad de la vida les hace escribir con tintes negros:

Sicut umbra, cum declinat,
vita fugit et festinat,
claudit meta funeris.
Terram teris, terram geris,
et in terram reverteris,
qui de terra sumeris.

Como sombra que declina
la vida veloz camina
y llega a la meta triste.
Tierra eres, sobre ella estás,
y tierra un día serás,
de la cual formado fuiste.

(G. V., p. 175.)

La consideración de las locuras de la juventud y el juicioso cambio de vida, son motivo de inspiración:

Dum juvenus floruit,
licuit et libuit
facere quod placuit,
iuxta voluntatem
currere, peragere
carnis voluntatem.

Juventud mientras vigía,
admitía, permitía
hacer lo que apetecía:
a toda mi voluntad
libre ser, satisfacer
la propia carnalidad.

Amodo sic agere,
vivere tam libere,
talem vitam ducere,
viri vetat etas,
perimit ex eximit
leges assuetas.

Llevar tal modo de vida,
tan vivida sin medida,
seguir aún esta partida,
la edad madura lo veta;
ella abroga y deroga
la costumbre más consueta.

Etas illa monuit,
docuit, consuluit,
sit et etas annuit:
«Nichil est exclusum»;
omnia cum venia
contulit ad usum.

Volo resipiscere,
linquere, corrigere
quod commisi temere,
deinceps intendam
seriis, pro vitiis
virtutes rependam.

Aquella edad incitaba,
enseñaba, exhortaba
y hasta incluso así hablaba:
«Nada te sea excluso»;
obsequiosa, toda cosa
admitíala al uso.

Quiérome ya arrepentir,
rehuir y corregir
lo que obré sin discernir;
de lo serio me pondré
al servicio, por el vicio
ya la virtud seguiré.

(C. B., pp.74-76.)

El arrepentimiento puede hacer prorrumpir en amargos lamentos:

Cum recordor quanta cura
sum sectatus peritura
et quam dura sub censura
mors exercet sua iura,

in interiori meo,
quod est patens soli Deo,
dans rugitum sicut leo,
pro peccatis meis fleo.

Cuando veo con cuánto esmero
seguí lo perecedero
y con qué rigor severo
la muerte ejerce su fuero,

en mi secreto interior
(sólo es Dios su sabedor),
como león rugidor
mis culpas lloro y mi error.

(G. V., p. 146.)



La inspiración religiosa ocupa un lugar de no pequeña importancia. Una fervorosa plegaria al Salvador aflora a los labios de este poeta:

Nobis horrendum mitiga mundi mare,
et duc ad portum patriae praeminentem;
victimam effice nos tibi placentem,
cor tibi nostrum dedicans in altare.

Mitíganos del mundo los terroríficos mares,
y llévanos al puerto de la patria eminente;
haz de nos una ofrenda a tus ojos placiente,
convierte nuestros pechos en místicos alta-
res.

(G. V., p. 186.)

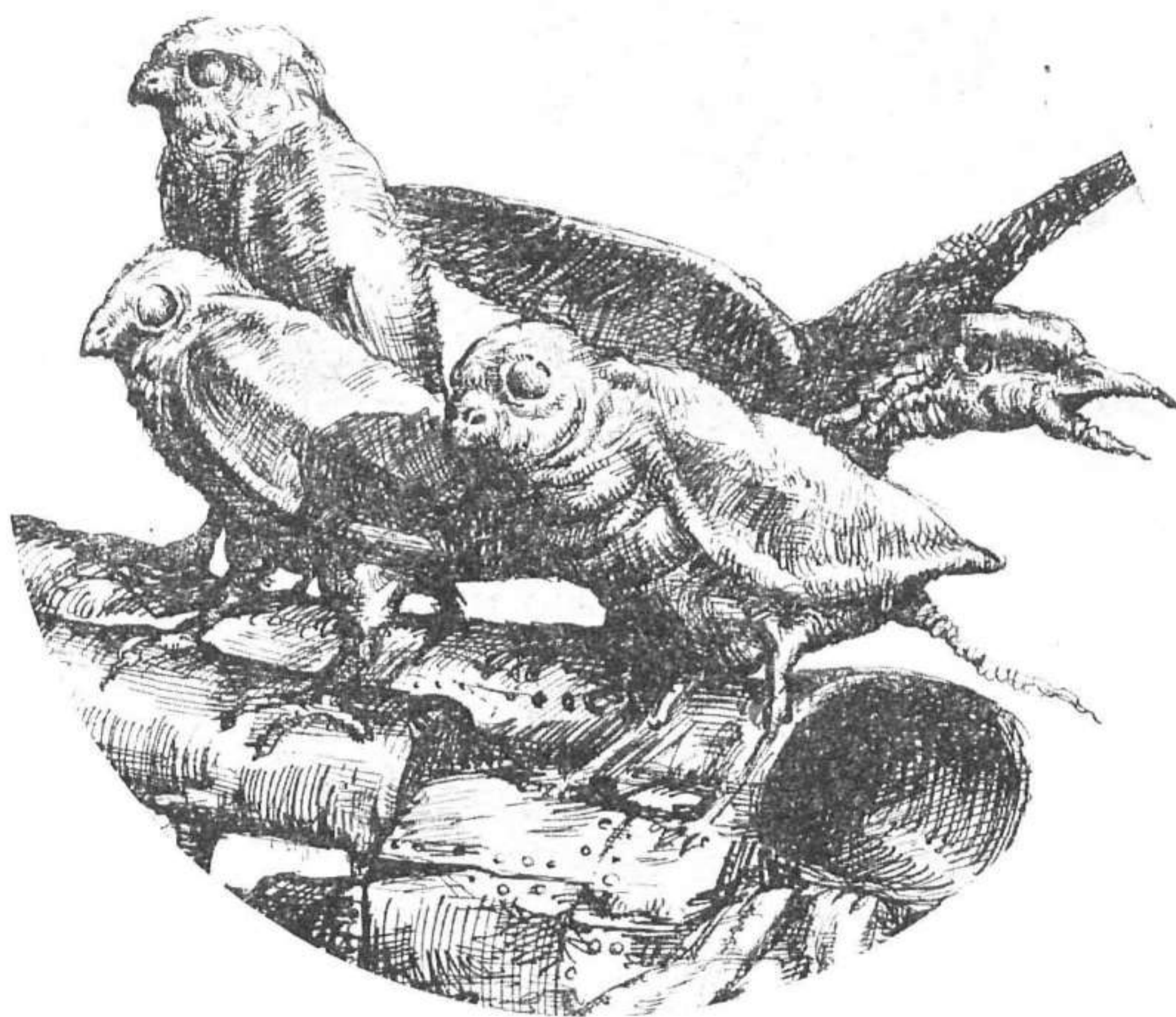
La mística también inspira delicadas canciones, como se puede ver en estos versos, transidos de un profundo lirismo:

Philomena, praevia temporis amoeni,
quae recessum nuntias imbris atque coeni,
dum demulces animos tuo cantu leni,
Avis prudentissima, ad me, quaeso, veni.

Ven a mí, ruiseñor, nuncio del tiempo
ameno,
que pregonas el fin de la lluvia y del cieno,
y alegras los espíritus con tu canto sereno;
ven, ave prudentísima, por favor, a mi seno.

Veni, veni, mittam te quo non possum ire,
ut amicum valeas cantu delinire,
tollens eius taedia voce dulcis lyrae,
quem, heu, modo nequeo verbis convenire.

Ven a mí, te enviaré donde está mi con-
tento,
a que alegre a mi Amigo tu dulcisono
acento,
quitándolo tu lira de todo pensamiento,
con quien yo estar querría en tierno parla-
mento.



Ergo, pia, suppleas meum imperfectum
salutando dulciter unicum dilectum,
eique denunties qualiter affectum
sit cor meum iugiter eius ad prospectum.

Suple, ave piadosa, la a mí imposible acción:
saluda dulcemente a mi única Afición,
y dile en qué manera y con cuánta pasión
ansía su presencia siempre mi corazón.

(G. V., p. 191.)

Terminaremos con un poemita, que nos puede ilustrar lo que sería la vida de muchos de estos poetas goliardos:

Aut lego vel scribo, doceo scrutorve so-
phian:
obsecro Celsithronum nocte dieque meum.
Vescor, poto libens, rithmizans invoco Mu-
sas,
dormisco stertens: oro Deum vigilans.

Conscia mens scelerum deflet peccamina
vitae:
partice vos misero, Christe, Maria, viro.

Leo, escribo, enseño, busco sabiduría:

ruego al Altisedente y de noche y de día.
Como, bebo de grado, poeta invoco las mu-
sas,
duermo a pierna suelta, despierto hago
oración

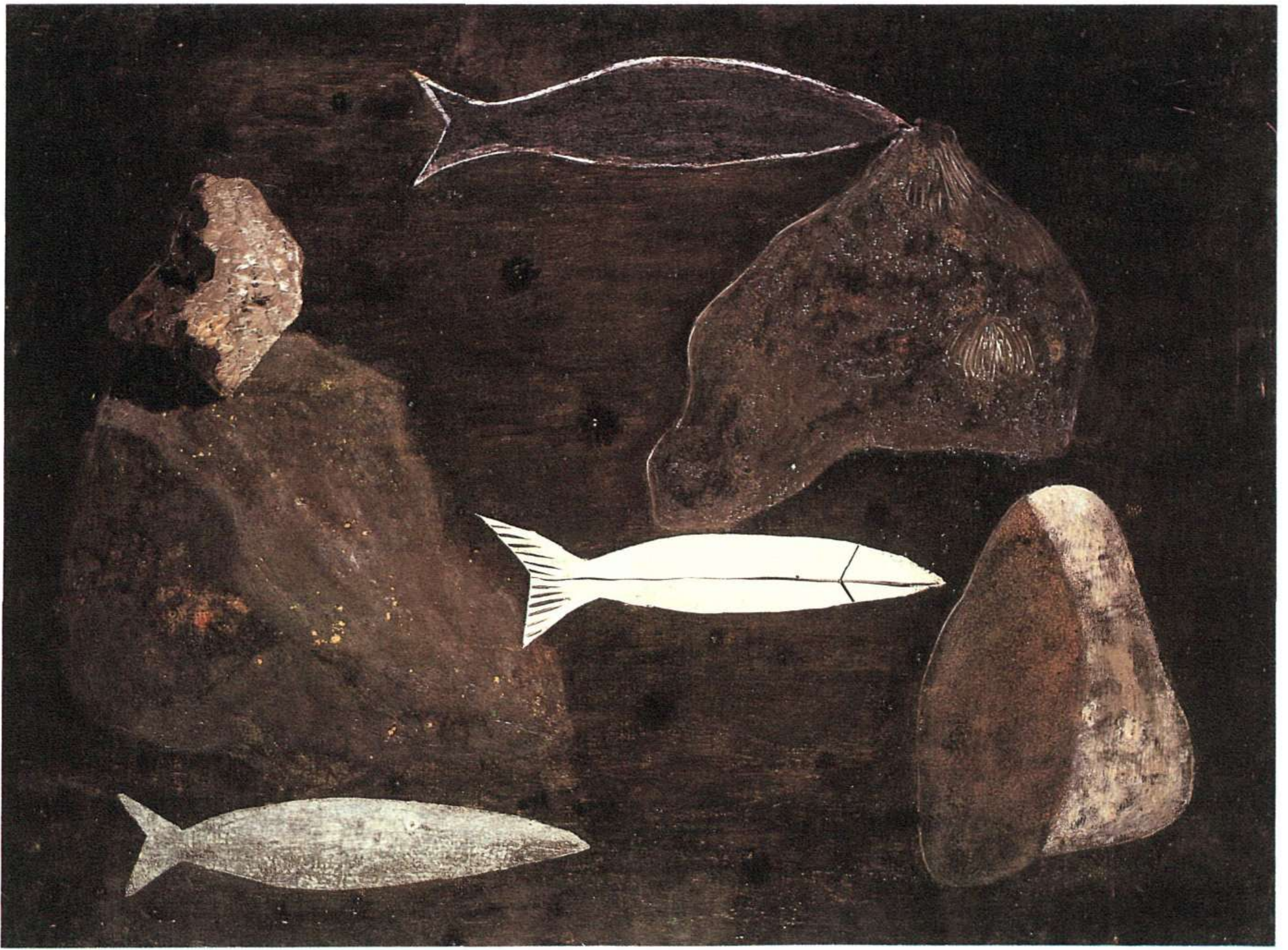
Consciente de pecado, mi alma llora sus
culpas.
A este mísero dadle, Jesús, María, el perdón.

(A. y A., p. 22.)

Quizás el haber presentado, aunque en general fragmentariamente, esta serie de muestras de algunos de los temas principales de la poesía goliárdica latina a los que todavía no la conocen (con los que ya la conocen, no vale la invitación a la lectura; si acaso, a la relectura), quizá, repito, haga que alguno no se quede sólo en los umbrales, es decir, en este fragmentario y superficial conocimiento de la misma, sino que entre y se adentre en el siempre lujurante jardín de la goliardía, que no otra cosa es lo que con esta invitación se ha pretendido.



**BENJAMIN
PALENCIA**







B. Palencia 32.

SIGUE EL PLEITO DE LAS ANTOLOGIAS (una general, otra de andaluces)

Siempre hay alguien haciendo una antología, extensa o breve, monográfica o múltiple, de clásicos, modernos o actuales. La faena recolectora se desenvuelve con la regularidad de la que tiene por escenario la madre naturaleza. El cosechón —las mil mejores poesías o las cien— alterna con la recogida de materiales más selectos. Y así, casi desde el principio de las calendas, paralelamente al trabajo inventivo, cunde ese balance que origina, por lo común, efectos y apreciaciones disímiles.

El antólogo, con más o menos envidia crítica, es un ser dispuesto al holocausto, aunque le impulse la generosidad, según suele suceder. Ningún censo resulta completo y, aun los convincentes, poseen lunares. Yo no se si se llegará al refitolamiento de la antología pergeñada con ayuda de una computadora, pero si ello ocurre ¡las cosas que va a oír la máquina!

No existe ninguna duda de que la faena del recopilador es absolutamente necesaria. Tiene mucho de empeño en detener la corriente tras haberla seguido. Tiene mucho de fijador de un marco y de montador de un museo. También se da un aire de jefe de aduana (cuando es pretencioso). No se despinta del juez que sabe de antemano van a discutirle la sentencia. El antólogo comprende que si incluye dos mil autores y pico, quien debió ser el dos mil uno o el dos mil diez, será atacado inmediatamente por la vanidad. La vanidad y la sutileza son incompatibles.

Permitidme este preámbulo de un experimentado en el género —¿ven cómo asoma la vanidad?— cuando voy a disponerme al calado de dos recientes florilegios, que se decía antes más bien que ahora: *Antología de la poesía española* (1900-1980), de *Gustavo Correa* (1), en dos volúmenes que comprenden 1.210 páginas y *Antología consultada de la nueva poesía andaluza* (1963-1978) (2), de *Manuel Urbano*, contenida en 366 páginas.

La coincidencia de su aparición me parece afortunada. Después de estas dos fuertes dosis recapituladoras, lo conveniente es que hubiera un pequeño descanso, porque emociones tan seguidas no resultan aconsejables. Estoy convencido

(1) GUSTAVO CORREA: *Antología de la poesía española (1900-1980)*. Antología hispánica. Gredos, Madrid, 1980. 1.210 pp.

(2) MANUEL URBANO: *Antología consultada de la nueva poesía andaluza* (1963-1978).



Dibujos de Payró

de que no va a ocurrir así, y tampoco es como para echarse a temblar, conste.

Me considero, en principio, solidario de todos los antólogos habidos y por haber. Los considero como si fuesen de mi familia. Envío a estos colegas mi expresión de condolencia por los desperfectos morales que van a sufrir. Sin antologías, sin estas *fotos* que salen fatalmente movidas, no habría salsa ni tampoco pausa para mirar el horizonte poético y discutir un poco, siquiera un poco, sobre si es de esta manera o de la otra.

Las antologías, aun las más modestas, nacen con la intención de ser archivos manejables, instrumentos de trabajo y estímulo de los nunca dispuestos a escarmentar en cabeza ajena. Vendrán otros tomazos o tomitos con ese nombre. No hay que perder la esperanza. Generalmente no nos la suelen devolver.

POESIA DEL SIGLO XX EN DOS PARTES

Sin prólogo cumplido, esto es, que apure las posibilidades de la materia encuadrada, un volumen antológico queda siempre a medias. Limitarse a la llamada nota preliminar donde se exponen las razones justificativas de la publicación, obliga a suponer que el responsable de la



misma carece de mimbres críticos. A mí que no me digan. A lo mejor es que el esfuerzo de ordenar ha dejado exhausto al que da la cara. Hay prólogos que son mucho mejores que las antologías. Y viceversa. De cualquier manera, la entidad del preámbulo es nota decisiva a la hora de apreciar el resultado. Sin un buen guía, ¿cómo vamos a caminar por la espesura o por donde sea? Eso de que los poetas y los poemas se defienden solos es mucho decir.

Procedamos a identificar al firmante de la primera de las antologías en cuestión. De él se nos dice textualmente: *Gustavo Correa, catedrático de la Universidad de Yale, ha publicado La poesía mítica de Federico García Lorca y dos libros más sobre las novelas de Pérez Galdós en la Editorial Gredos, y numerosos artículos sobre literatura española e hispanoamericana en diversas revistas del hispanismo internacional. ¿Dónde nació? ¿Qué edad tiene? A ver si en la segunda edición se completan estos datos.*

Ejercer como profesor en universidad extranjera implica dos y nada desdeñables ventajas: servirse de una documentación a tope y eludir, con mayor facilidad, esas presiones que rodean al antólogo —si va a incluir autores vivos, claro—, presiones directas o indirectas. No quiero decir que se halle libre de todas. [En *La Estafeta Literaria* publiqué una prosa de humor, poco después insertada en mi libro *Tientos de la pluma y el plumero* (3), sobre lo que es normal ocurra al antólogo desde que decide arrostrar su tantas veces quijotesca aventura hasta que la da a conocer.]

Antología de la poesía española —y va de imprescindible información— comprende dos etapas: una, que va desde 1900 hasta 1936, y otra, desde esa fecha hasta hoy. El primer tomo selecciona 17 nombres, y el segundo, 38. Esta aparente incoherencia —lógico sería que figurasen más autores definitivamente sedimentados que sujetos a un proceso creador en marcha— se explica porque algunos poetas —*Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre*— figuran con un número especialmente amplio de poemas. El total de éstos es *Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Antonio Machado, Ramón del Valle-Inclán, José Moreno Villa, León Felipe, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Vi-*

cente Aleixandre, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda. Y en el segundo tramo, *Carmen Conde, Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Gabriel Celaya, Luis Felipe Vivanco, Germán Bleiberg, Blas de Otero, Rafael Morales, José Luis Hidalgo, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, Ricardo Molina, Eugenio de Nora, Carlos Bousoño, Pablo García Baena, José Hierro, José María Valverde, Gloria Fuertes, Alfonso Canales, Manuel Durán, Tomás Segovia, J. M. Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Ángel González, Eladio Cabañero, Carlos Sahagún, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, Félix Grande, Manuel Vázquez Montalbán, Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero, Antonio Colinas y Pureza Canelo.*

Esta lista despeja enteramente la curiosidad que se despierta ante cualquier antología. Ahí está el cuadro de los aprobados, notables, sobresalientes y matrículas de honor —el cuarteto aludido—. Se abre la veda para la continuación del pleito, que Guillermo de Torre dijera.

ANÁLISIS DE CRITERIOS Y OTRAS PARTICULARIDADES

Es evidente para mí, y supongo que para cualquiera al que importe ser objetivo, que en la primera tanda de la antología no existe ningún nombre rechazable de plano. Valle-Inclán y Moreno Villa son, a mi entender, los dudosos. No aparece Villaespesa, arquetipo modernista y del que bebieron Juan Ramón y Antonio Machado. No aparece *Domenchina*, y hubiese sido una buena ocasión para colocarlo en su sitio. Venga a hablar de los exiliados y, después, en llegando las maduras, se les excluye también. Algo semejante puede decirse de *Juan Rejano*.

Es un acierto la valoración de Unamuno, tan regateado como poeta por los de siempre —cambian en cada época, eso es todo—, valoración que, por otra parte, no constituye una absoluta novedad. Ya se inició Luis Felipe Vivanco al principio de los años cuarenta, y en mi *Informe sobre poesía española (siglo XX)* (4), que en la bibliografía de esta obra se titula *Informaciones sobre poesía española*, Unamuno forma parte del capítulo *Tres poetas fundamentales*, junto con Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

El prólogo revela en seguida que nos hallamos ante un especialista dispuesto a la práctica de la ponderación. Seguir el curso temporal, pulsando sus variaciones, que, a mi juicio, se acusan en cada década, es un modo más seguro de reflejar los avatares de la poesía que acudir al recurso de las *generaciones y promociones*, sobre todo a la vista de la alarmante proliferación de éstas, abuso debido al deseo de resaltar haciendo rancho aparte y, a ser posible, con membrete propio. Ello no implica que instrumentalicemos, si es preciso, el método generacional o el promocional, a condición de no tomarlo nunca como artículo de fe. Ya dijo Rubén aquello de *no hay escuelas, hay poetas*. No deja de haber escuelas, claro, pero cada uno es cada uno. El grupo constituye una situación preliminar buena para el lanzamiento.

Gustavo Correa, como ya digo, prefiere acogerse, y le alabo el gusto, a la temporalidad y a las líneas generales de orientación. La ventaja sustancial de este procedimiento es, entre otras, que permite percibir la multiplicidad de la creación poética, rehuyendo así el esquema de los compartimientos estanco por tendencias, siempre más falibles. Ayuda a una reconstrucción de ese fluir en el que siempre participan los poetas de distintas edades y estilos.

Si comparamos el preámbulo que fija el primer trayecto —desde 1900 a 1936— y el del segundo, se percibe una diferencia: este último contiene menos concreciones y matizaciones. El estudio es inferior, y se comprende que las dificultades sean mayores para lograrlo. Correa atiende a describir. No se detiene a valorar. Su jerarquización hay que deducirla del volumen de los poemas representativos de cada autor. No hace referencia a nombres que se hallen fuera de la antología. Con una salvedad: la de *José García Nieto*, al que dedica unas líneas, no obstante ser excluido.

El turno del comentario de las omisiones nos llevaría mucho espacio. Correa ha realizado el esfuerzo de abarcar la trayectoria que marcan las cifras de los subtítulos de su obra, y este objetivo lo cumple a costa de algunas y muy visibles mutilaciones. Me ha alegrado ver en esta antología a Gloria Fuertes y Carlos Edmundo de Ory, poetas que no han sido, por lo común, considerados en los balances de cierta importancia. Pocas mujeres en el amplio resumen. El primer tomo no alinea ninguna. Entiendo que ahí debería haber figurado *Ernestina de Champourcin*. Y, en el segundo, *Angela Figuera*. El antólogo ante estas objeciones naturales, podrá decir, como cualquiera que aborde este género: soy yo quien elige. El desmoche absoluto de poetas andaluces, a partir de los años cincuenta, lo comentaré más tarde.

Una antología, aun la menos pretenciosa, nace con la intención de ser archivo manejable, instrumento de trabajo, motivo para la lectura conjunta. Aparecerán otros tomazos o tomitos bajo ese nombre incitante.

Antología de la poesía española (1900-1980) pasa a figurar en la lista de libros indispensables, y es justo felicitar a *Gredos* por su esfuerzo para editarlo en la famosa *Biblioteca Románica Hispánica*, bajo la dirección de Dámaso Alonso. Desde Miguel de Unamuno a Pureza Canelo ha discurrido aquí el gran río de la poesía que nunca sufre estiaje. Es una gloria comprobarlo nuevamente. Comprobar también que el tejido de la poesía se va haciendo entre todos y que la orografía lírica no se mide sólo por las cumbres.

ANDALUZA Y CONSULTADA (A MEDIAS)

El título, que ya anticipé, es *Antología consultada de la nueva poesía andaluza (1963-1978)*. Manuel Urbano, su responsable en portada, nació en Jaén en 1940. Ha desarrollado su actividad como poeta, crítico, flamencólogo, jurista, conferenciante... *Andalucía en el testimonio de los poetas* (Akal, Madrid, 1976) fue cometido por mí en *La Estafeta Literaria*.

Urbano ha querido repetir la fórmula que dio lugar a una recopilación hecha con fortuna: la *Antología consultada*, de Francisco Ribes, según



la cual el recopilador se convierte en mediador. Lo fue Ribes al elegir los poemas correspondientes a los nueve nombres más votados, si bien el propósito fuera darle cabida a diez. *Jacinto López Gorgé* reveló algunas circunstancias de ese empeño original.

En este caso se han producido ciertas diferencias en relación con el modelo adoptado. Ribes publicó, como es correcto, la lista de consultados. Urbano la oculta, lo que puede prestarse a ciertas interpretaciones. Ribes, repito, asumió la tarea de seleccionar los textos de los autores más votados. Urbano encomendó ese difícil menester a los propios poetas, procedimiento comodísimo, limitándose a pedir que fuesen seis por barba. Luego su responsabilidad, aparte la iniciativa y la tarea de escoger a los consultantes, reducidos al anonimato, se cifra en el prólogo. Las poéticas, siguiendo la costumbre ya establecida por Gerardo Diego, corrieron, lógicamente, a cargo de los autores.

A propósito de éstos, transcribimos la lista de los mismos: *Carlos Alvarez, Francisco Bejarano, Antonio Carvajal, Angel García López, José Heredia Maya, Antonio Hernández, José Infante, Juan de Loxa, José Lupiáñez, Joaquín Márquez, Juan Mena, José Luis Núñez, Rafael Pérez Estrada, Manuel Ríos Ruiz, Alvaro Salvador, Juvenal Soto*. En esta cuenta, ningún poeta de Córdoba, ni de Jaén, ni de Almería, ni de Huelva. Es decir, que con arreglo al procedimiento democrático aquí seguido, cuatro provincias andaluzas quedan sin representar. Media Andalucía. No se olvide que M. V. escogió algunos nombres.

Manuel Urbano se lanza con ardimiento y documentación al examen de casi medio siglo de transcurrir histórico de España y, claro es, de lo que atañe al hecho poético. Habla de *ocupación policial de la cultura* y repite conocidos argumentos sobre el particular. Por cierto que esa ocupación a la que alude no fue obstáculo para que la poesía —véase el segundo volumen de la obra comentada de Gustavo Correa— se desarrollara por el Norte, por el Sur, por el Este y por el Oeste. Ningún centralismo pudo atajarla ni oscurecerla. Ahora nos hallamos en absoluta disposición de apreciar esta afortunada incidencia y de repartir justicia y clarificaciones.

Centralismo y marginación son términos que Urbano utiliza con frecuencia. Las etapas de la poesía andaluza, o sea la escrita por andaluces, son tres, partiendo de 1939. En la inmediata posguerra hubo una ausencia de nombres renovadores si exceptuamos a *Rafael Montesinos, Cernuda, Alberti, Prados y Altolaguirre*, entre otros

sureños, sufrían el exilio. *Aleixandre* reapareció con *Sombra del Paraíso*, y *Luis Rosales*, con *La casa encendida*, dos ejemplos decisivos. Estaban también *Adriano del Valle* y *Rafael Laffón*, que venían de atrás.

Próximo al medio siglo, surgen los poetas del grupo *Cántico*. A partir de 1950 empezaron a proliferar en Andalucía una serie de revistas, fenómeno irrepetible y de auténtica importancia, y esas revistas tuvieron eco nacional a través, sobre todo, de *Poesía Española*, que se encargó de reseñarlas puntualmente. He aquí cómo una publicación paraestatal y centralizada puede servir para algo. Sin ella, esas pequeñas y alentadoras señales hubiesen reducido su ámbito a las ciudades y pueblos de las que surgieron. O poco más. Reconozcamos el feliz cometido de esos papeles, tan frágiles pero significativos, desempeñado durante los años más duros en todas las dimensiones. Una de esas revistas, *Arkángel*, con la que tanto tuve que ver, organizó en Baeza, en 1954, el primer homenaje público a *Antonio Machado* en la España de la posguerra. Fue en Baeza y con la intención declarada de ensalzarle como poeta andaluz.

¿Y qué ocurrió en la poesía andaluza o de los andaluces desde 1963, arranque de esta antología? Para mí, y para cualquiera que no anteponga las ideas a las realidades, lo que pasó fue que algunos poetas del Sur —Urbano cita a José Luis Núñez, malogrado, promotor de este volumen— adquirieron una creciente conciencia regional. *Julio Mariscal Montes* fue un adelantado en este punto, aunque no estuviese solo en su empeño. Realmente, esas revistas y quienes las sosteníamos respirábamos Sur por todas partes. *Manuel Mantero*, ya en Madrid, dio su batalla en este orden. Mi antología *Poetas del Sur*, que Urbano cita en un párrafo donde deben faltar algunas palabras, resumió las aportaciones de una hornada.

Bien. El comienzo de los años sesenta supuso que el régimen político vigente emprendiera la denominada apertura. Todo es relativo. El reproche a los de *Despeñaperros para abajo* consistía, machaconamente, en echarles en cara su ausencia de compromiso político, etc. *Celaya*, en uno de sus libros, se había marcado un número de esa guisa, que fue replicado inmediatamente. *Carlos Álvarez* es el poeta sureño más expresivo de esta actitud. *Manuel Ríos Ruiz*, en *Dolor de Sur* y *Amores con la tierra*, verificaba, ya desde Madrid, el encuentro con las raíces —la cultura agrícola, que dijo Ortega— y el sentimiento a través de un cauce verbal barroco. *Angel García López*, en *Elegía en Astharot* y *Mester andalusi*, volvióse hacia sus orígenes personales y los de la propia Andalucía arábiga.

Mientras tanto, un núcleo malagueño, personificado, en especial, por José Infante, con los nombres también de *Juvenal Soto* y *Rafael Pérez Estrada*, emprendería el camino hacia una visión melancólicamente hedonista. En los últimos años, *Antonio Hernández* se sumó a la corriente andalucista con *Donde da la luz*, aunando la preocupación regional y la existencial. Otros poetas, como *Joaquín Márquez*, en la Sevilla otra vez activa en cuanto a publicaciones revisteriles, ha acreditado su dominio del lenguaje y su capacidad imaginativa. Los granadinos *Antonio Carvajal* y *José Lupiáñez* se diría que, con algunas di-

ferencias entre ellos, heredan algo del mundo gongorino de *Soto de Rojas*. *Juan Mena* es un ejemplo de poeta reflexivo y hondo, que no olvida, lo mismo que sus compañeros, otorgar a la palabra todo su valor.

Ensayo, sumariamente, esta caracterización de la mayoría de antologados, que, a mi juicio, debió efectuar *Manuel Urbano* con la atención deseable. Alguna inclinación muestra al batiburrillo.

Al prologuista le interesan, en mayor grado, otras cuestiones, que sin duda son importantes: el estado de subdesarrollo cultural de Andalucía, la dispersión de los esfuerzos para darle color y sabor radicalmente foráneos al orbe poético. Hay que señalar en este punto la aportación de *Juan de Loxa*, dotado con la virtud tan infrecuente de la originalidad, y de *Heredia Maya*, fiel al entrañamiento calé. *Francisco Bejarano* se mueve en el neocernudismo, y *Alvaro Soto*, en la rebeldía de los *beet*.

Manuel Urbano lamenta que en este tiempo no haya dado Andalucía su *Gabriel y Galán* (es un decir), su poeta autóctono y, por ende, diferenciado. No comparto ese deseo. Lo que sí comparto es culpar al espíritu de taifas de la ausencia de un frente de cara al exterior. Pero si la poesía andaluza, como tal, no existe, ¿cómo va a crearse algo así como una cooperativa? También comparto la idea de que realizaciones de este orden exigen un lanzamiento editorial —véase el asunto de *los novísimos*— y el apoyo decidido de algún que otro patriarca de la lírica. Un propósito de ese orden necesita padrino. Y bueno. Y asomar en el momento justo. Y no repetir actitudes ya sabidas.

Que *Gustavo Correa* haya prescindido de poetas andaluces en el tramo último de su antología, ¿tendrá que ver con esos fallos? Parece que sí. No creo, por descontado, que el regionalismo poético, *per se*, lleve a ninguna parte. Me suena mejor, me suena muchísimo, la posible coincidencia en lo andaluz-mediterráneo.

Antología consultada de la nueva poesía andaluza —¿no estamos abusando con lo de *nueva* por aquí y *nueva* por allá— sirve, como toda recopilación digna, para leer poemas buenos o menos buenos —aquí abundan los primeros, conste— y para obtener una visión de conjunto y de las incorporaciones habidas, por lo que hace a novedades de aparición, en los tres últimos lustros. Es secundario que la poesía apunte al Norte o al Sur. Lo que importa es que apunte bien.

Sigue el pleito de las antologías.

JIMENEZ MARTOS



LAS "AVENTIS" DE JUAN MARSE, EL NOVELISTA DE NUESTRO TIEMPO

Hacía tiempo, bastante tiempo, que deseábamos repasar, releer y glosar la obra novelística de Juan Marsé, a quien consideramos, desde hace algunos años, uno de nuestros más cualificados narradores. Y la ocasión la pintan calva: acaba de publicarse en una de las colecciones populares de la Editorial Bruguera, en la denominada «Libro Amigo», la que estimamos su mejor novela, *Si te dicen que caí*. Esperamos que dado el precio del ejemplar —doscientas pesetas—, sea asequible para un público amplio y que se posibilite así el conocimiento mejor de un novelista singular, que con *La muchacha de las bragas de oro* (Premio Planeta 1978) alcanzó la popularidad que le correspondía desde que, en 1959, se iniciara en la literatura. (A Juan Marsé lo conocimos personalmente en los primeros años sesenta, durante un viaje que hizo por Andalucía, mochila al hombro. Recuerdo que Manuel Barrios le indicó en Sevilla que visitara en Jerez a determinados escritores. Y nos encontró en el local de la Cátedra de Flamencología. No creo que la entrevista resultara muy sustantiva, pues por aquel entonces allá estábamos totalmente concentrados en la imperativa tarea de revalorizar el cante de nuestro pueblo y supongo que le daríamos la tabarra con los tercios y las melismas. No sé qué pensaría de nosotros, si es que llegó a pensar algo, tal vez que éramos unos tortas del folklore y que vivíamos ajenos a lo que de verdad se cocía en el mundo en torno a la literatura y las ideas. No nos hemos vuelto a ver, pero por nuestra parte hemos seguido su evolución novelística con verdadero interés desde la publicación de *Encerrados con un solo juguete*.)

De entrada debemos decir que Juan Marsé (Barcelona, 1933) es un hombre de esos que se forjan solos, característica que se denota, más que por los datos biográficos —operario de joyería desde los trece a los veintiséis años—, por su manera de afrontar la literatura, por esa suerte de falta de prejuicios que está latente en todos sus escritos, y también en su conocimiento de las cosas desde abajo, por pura vivencia intuitiva y observadora, pese a que la cultura asimilada haya ido complementando, nada más que complementando, sus ingénitos saberes y sus vitales experiencias, que para sí quisieran muchos intelectuales de relumbrón.

Y si se nos exigiera una definición de Juan Marsé como escritor habría que inclinarse por la de *sumamente crítico*; pero no bastaría, sería verdad, lo es, sí, mas demasiado escueta, porque su actitud crítica, inquisidora, de la burguesía, con ser básica en su médula temática, y apasionada y sentida por razones que responden a su condición social y a su postura ante la sociedad de nuestra época, frente a la rutina y al alineamiento que la envolvió —¿y que la envuelve todavía?— durante años, está requintada —la actitud crítica que apuntábamos— por unos valores estéticos cifrados en la objetividad, en una



objetividad naturalísima que otros narradores de su promoción y tendencia no suelen tener generalmente. Y esto es uno de los matices que distinguen a Juan Marsé, un equilibrio y un objetivismo que seguramente le nacen, al escribir, de un profundo conocimiento de causa. Es decir, Marsé no escribe de oídas, ni por figuraciones; Marsé escribe de lo que escribe por sapiencia acumulada. De ahí que nos parezca siempre verdadero, auténticamente testimonial, sin ficciones de ninguna clase, incluso cuando más confabula. En este aspecto es aplastante. Y en su estilo es sólido. Y al decir sólido, queremos decir también personal. Su prosa es densa, sobre todo en *Si te dicen que caí*, que es un culmen de riqueza expresiva, y donde Marsé consigue algo que se nos antoja virtud espléndida y aspiración de todo escritor que se precie: una conjunción perfectamente entreverada de la divagación con la precisión. Y dentro de este meollo jugoso, de tan difícil nudo literario de conseguir, lirismo y realismo abrazados, una calidad de página permanente, unos «solos de pluma» que no le restan a la acción ni un ápice de trasiego, ni de recorrido, pues la fluidez de la historia acontece y acaece como borbotón de fuente, es un chorro que arrastra al lector y le va enriqueciendo al someterlo al bordón de su tono narrativo, lleno además de un gran capital de voces y de jerga, sumergiéndolo en su «ten con ten», en el talante ceremonioso de su arte de contar, donde se recrea, donde disfruta con mantener el envilo, la suposición, la invitación a asomarse a un cúmulo de posibilidades de solución que, en definitiva, están en su poder, y que sin piedad, y cuando llega el momento crucial, resuelve con una maestría tan natural que resulta lógica, dejándonos tan perplejos como convencidos de sus razones. Si quien así procede no es un gran novelista, que venga Dios y lo vea.

Y hechas estas premisas habría, hay, que situar a Juan Marsé en el contexto novelístico de su momento. Lo vamos a hacer utilizando la definición al

uso y al abuso. Está inmerso en el realismo social. Y tamaña y manoseada afirmación lo ubica entre un amplio grupo de sus colegas. Y podrían añadirse un puñado de adjetivos comunes: comprometido, disidente, analítico, etc. ¡Qué tontería de verdad! ¿Por qué? Porque Juan Marsé no tiene tanto en común con Caballero Bonald, López Pacheco, Goytisolo, Ferrer, López Salinas, Nieto, Grosso, García Hortelano, Martín-Santos, Martínez-Menchen, etc., como han considerado continuamente los estudiosos. ¿Por qué? Pues sencillamente porque es más genuino, porque lo mueve la más abrumadora y clamorosa necesidad de respirar y explayarse. Y el que no entienda lo que casi metafóricamente indico, que proteste. Pero será una señal de falta de conciencia sobre unas situaciones dolorosas, sobre unas circunstancias vitales, desde donde muchos otros escritores españoles han levantado la palabra. Y no es cuestión de dar detalles, ¿pero por qué no nombres?: Eladio Caballero, Félix Grande, Paco Umbral, Fernando Quiñones, Eduardo Tijeras, Antonio Hernández, etc., que como Juan Marsé se han debatido en un contexto más difícil que el de sus compañeros de años y de tendencias, al no surgir de la burguesía, sino de más al fondo de la sociedad española, de lo más afectado por los estropicios de la guerra y de la posguerra, y porque son un ejemplo de lo que nos gusta llamar «la bazarra de los pobres». De ahí le viene a Juan Marsé su partidura y su partitura. De ahí, repetimos, su distanciamiento, dentro del realismo crítico del resto de los novelistas que lo componen, casi todos universitarios e hijos de papá, que por mucho que se esfuercen en rebelarse contra su casta, y por muy loable que sea su toma de conciencia, nunca pueden darnos la visión de lo padecido como lo hace Juan Marsé, porque él lo ha vivido en su carne, lo ha palpado desde dentro, y eso se nota.

Sí, la posguerra española, con toda su carga de efectos sociales de distinta índole, protagoniza toda la obra de Juan Marsé. Es su cronista fiel, reflejando ambientes y retratando personajes. Y, a su crónica, una atmósfera contaminada de hastío la envuelve. De ella dimanan la falta de horizontes y el falso destino de un país sin libertad, pesando sobre los sentimientos. Todo esto aparece ya en su primera novela, partiendo del desconcierto que invade a familias enteras vapuleadas por la contienda civil. *Encerrados con un solo juguete* es un relato centrado en una juventud desilusionada, sin espejos de donde tomar ejemplo y sin sirenas que le atraigan anímicamente. Una juventud que se refugia en el sexo y de la que son prototipos Andrés, Tina y Martín, el trío central de la historia, unidos por la abulia, el aburrimiento íntimo y el erotismo consolador. Entre la pereza, la carencia de ideas y la sexualidad, estos tres personajes son llevados y traídos, perfilados por Marsé con instinto de naturalista, con verdadera capacidad creativa, y con indudable regusto al zambullirlos en un destino anónimo y sombrío, contra el que tendrán que luchar denodadamente para salvarse, una vez consecuentes con la realidad que les rodea. Dilema que queda en el aire al finalizar la narración, a semejanza de una especie de rendija hacia el futuro.

Esta cara de la luna, la segunda novela de Juan Marsé, es quizá la menos divulgada de las suyas. Sin embargo, es tan importante como cualquiera de las demás. En ella se robustece su estilo y se confirma su inclinación crítica, sobre todo en lo concerniente a la falta de entendimiento entre padres

e hijos y al desequilibrio moral de la burguesía catalana. Su personaje principal, un joven periodista, vive un periplo vital desencantador, que pasa de la rebeldía a la sumisión, rodeado de presuntuosos ejecutivos y de mujeres que buscan, sin saber bien lo que quieren, algo que las salve. Una trama hábil, con variedad de personajes y situaciones, que sin duda proporcionó a Marsé dominio del oficio y experiencia de escritor.

Con su siguiente novela, con *Últimas tardes con Teresa*, Juan Marsé se situó en primera línea del panorama narrativo español. Había ganado con ella el Premio Biblioteca Breve de 1965 y la crítica la acogió con la atención que merecía. En su obra *Novela española de nuestro tiempo*, Gonzalo Sobejano se ocupa ampliamente de ella, y de su juicio transcribimos algunos párrafos que consideramos definidores de la excelente obra marseliana: «Con inexorable befa y a soberana distancia de sus personajes (salvo cuando expresa los delirios de la moribunda criada, los sueños infantiles del ratero y la enjaulada soledad de la señorita), Juan Marsé hace ver, con la aguda y centelleante prosa de esta novela ingeniosa, la zanja que separa una clase de otra, para suprimir la cual el deseo de bajar no representa aquí más que el salto caprichoso y el ansia de subir, una audacia temeraria. Parecerá, pues, como si dominase la mentalidad del autor un pesimismo absoluto acerca de la posible atenuación de las diferencias sociales, pero, en verdad, por encima de cualquier conclusión fatalista, lo que sobresale es la crítica mordaz de la primera generación universitaria subversiva: no por su aspiración democrática, claro es, sino por su inseguridad, confusión, esnobismo y señoritismo, por su inautenticidad en último término (...). Era oportuno que un escritor joven, participe en ese frente, examinase a conciencia, sin recato y aun con cierta crueldad, el sentido real de aquella acción juvenil, pues de un reconocimiento tal de los móviles, supuestos sociales e ideológicos, consistencia y finalidad de aquella campaña, sólo claridad puede venir hacia quienes más tarde han seguido batallando por los mismos objetivos.» Indiscutiblemente, *Últimas tardes con Teresa* es una de las novelas más destacadas de los últimos cuarenta años, en la que junto a su valor testimonial, a su sarcasmo, a sus personajes tan variados de condición, hallamos la fórmula de novela actual que posiblemente resulte más ajustada y válida, en la que no se renuncia a lo mejor de la tradición y en la que se aporta modernidad de forma. Un acierto en todos los sentidos y la confirmación, por lo tanto, de un gran narrador.

Después de *Últimas tardes con Teresa*, Marsé publicó *La oscura historia de la prima Montse*, donde continúa su vivisección de la sociedad catalana. Un halo satírico se esparce por el relato de principio a fin, acentuándose en las páginas donde se describen unos cursillos de cristiandad, y en cuantas alusiones se hacen a la caridad organizada de los centros parroquiales, por los que pululan y manipulan personas cuyo celo apostólico revierte en un descarado lucimiento personal, con el consiguiente aprovechamiento coyuntural para situarse social y políticamente. Con este ambiente y otras circunstancias de tipo clasista—burguesía con ínfulas de aristocracia—, Juan Marsé desarrolla una historia tan desenfadada como trágica, la de una joven de buena familia, cuyo carácter de *Hija de María* sufre un singular cambio al enamorarse de un presidiario e

intentar redimirlo una vez en libertad, lo cual la convierte en víctima de la incompreensión de los suyos, por un lado, y, por otro, en víctima también de la calculadora mentalidad de su protegido. Y lo que así expuesto puede parecer folletinesco, resulta por su tratamiento literario una muestra pletórica de lo que un narrador con talento puede conseguir con cualquier argumento: una extraordinaria novela, donde cobran inusitado interés, además de la apasionada e inquietante Montse—cuyo rostro no deja de ser, pese a lo mucho que sobre ella se insiste en el relato, una nebulosa, y también una casi corpórea preocupación de los demás—, personajes de distintas idiosincrasias. E igualmente interesa grandemente la manera evocativa que emplea Marsé, tratada con unos encuadres o intermitencias que escalonan la acción y dosifican los acontecimientos, aprovechando al personaje evocador y casi protagonista real, quien comparte con los demás una dolorosa pesadilla: el peso culpable de una frivolidad colectiva. Esta novela, a ratos poemática, es personalísima, original, propia de un narrador consumado, ya seguro en su trayectoria.

Si te dicen que caí es el cenit de todo un gran escritor. Una cota altísima en calidad y en sentido social. Una novela extraordinaria y un testimonio rotundo. Obtuvo el Premio México en 1973 y no apareció en España hasta 1977, por trabas de censura. El maestro Dionisio Ridruejo escribió un artículo, conmovido y admirado, en la revista *Destino* (26 de enero de 1974), y en esta edición popular se estampa a modo de prólogo. De él entresacamos párrafos reveladores de la categoría de tan magnífica obra: «Los elementos temáticos y ambientes de esta novela de Marsé no difieren mucho de los manejados anteriormente. Pero su experiencia del mundo se da ahora en un grado más avanzado de desmitificación y, por ello, de compasión. La toga de juez desaparece. La acusación se diluye en la evidencia de lo irremediable. El moralista gana nitidez espectacular. Todo ello se hace evidente a través de una serie de novedades técnicas operantes en el relato. La narración se hace en primera persona, pero desde un yo plural. Los narradores sucesivos o entrecruzados no practican el monólogo interior, sino la confesión o confidencia ante un interlocutor, ignoto a veces, otras tácitamente conocido, otras real y amenazadoramente presente, pues aquí todos son jueces de todos para que el novelista pueda no serlo de nadie... Los



personajes de sus otras novelas (burgueses con perversiones secretas y niños apicarados) traman en ésta sus vidas con la de un grupo de hombres de otra índole que enfrentan una circunstancia dramática: la de la última esperanza de invertir el resultado de una guerra perdida. Es el grupo que las muelas históricas trituran o la viscosa desesperanza va a corromper. Ese mundo ha existido y testificarlo es ya una hazaña imaginativa de gran empeño... Para lograr una representación vigorosa y penetrante Marsé sabe que hay que sonambulizar la materia, e intuye que la imaginación en presente de un niño puede servir de lente de condensación esencializadora más aún que la memoria, un poco vaga, de un adulto. Para lograr que la historia narrada alcance dignidad trágica y conserve, al mismo tiempo, toda su crueldad original, acude a un recurso muy inteligente: las "aventis", que es como el más imaginativo de los niños testigo llama a sus relatos que no son mentiras, sino interpretaciones o recomposiciones (a la luz de una lógica imaginativa más coherente que la de la realidad) de lo que podrían ser o haber sido las cosas que sólo se han contemplado a medias, como tras la fisura de un tabique. Estas "aventis" hacen leyenda, con sentido trágico, de los hechos reales que, descritos en su anecdótico verismo, serían *demasiado humanos*... Creo que Marsé—opina Ridruejo—ha logrado volver imaginativamente de su viaje al olvido cargado de un mundo redivivo que algunos hemos descrito en teoría o en análisis, sin calar su fondo estremecedor, y que otros ignoran, porque la ignorancia forma parte de la estrategia del vivir. Pero lo que más me impresiona de esta evocación de aquellos años, con su entraña terrible y alucinada, es que Marsé pone en su foco selectivo una enorme cantidad de amor. Ya lo dije antes. El juez queda *repartido* entre los acusados. Todos culpables o todos inocentes. Todos dignos de pena. El título de la novela es menos satírico de lo que pudiera parecer a primera vista. Marsé lo reivindica como la clave de su enorme compasión. Para mí esta lectura ha sido un regalo. Doloroso, claro. De los que hacen crecer.» Valía la pena hacer esta transcripción, ¿a que sí? Después de lo catado y glosado por Ridruejo, ¿qué podríamos añadir? Muy poco. Quizá simplemente la sensación más primigenia. Y para expresarla no hallamos, ante la portentosa «aventi» de Marsé, nada mejor que la expresión popular, esa que dice: *apaga y vámonos*. ¿Es el novelista de nuestro tiempo? Digamos que sí y nos quedamos más tranquilos que un bizcocho.

La última novela de Juan Marsé hasta la fecha es *La muchacha de las bragas de oro*. Ganó un Planeta. Y empezaron los «exquisitos» a ponerle pegas por eso de las «miras a la galería». ¿Pretextos para ocultar envidias? Pretextos y sólo pretextos. Marsé sigue siendo en esta novela Marsé, incluso con posibilidades nuevas. Leopoldo Azancot, con entendimiento justo de las necesidades de un novelista profesional y de las carencias de nuestra novelística de hoy, salió en su defensa. Lo hizo en estas mismas páginas, remitimos, pues, al lector, al número 2 de esta revista, página 85, enero de 1979. El artículo de Azancot no tiene desperdicio, después de justificar razonadísimamente por qué Marsé es en esta ocasión, en *La muchacha de las bragas de oro*, más novelista que nunca al abrirse a un público mayoritario, nos da en síntesis lo que es la novela en cuestión: «Importante por su enjundia novelesca, *La muchacha de las bragas de oro* también lo es por el

tema que aborda: el cambio de chaqueta política, practicado en los últimos tiempos. Marsé —y ello constituye una prueba más de su altura en cuanto novelística— no trata este tema clave de nuestra vida comunitaria de hoy al modo superficial y periodístico— como algún fugitivamente célebre narrador *amateur* de la extrema derecha lo viene haciendo—, ni con el sectarismo simplificador propio de la izquierda consensual y respetuosa, sino que lo toma como punto de partida para una reflexión en imágenes sobre lo real y lo imaginario, sobre la naturaleza de la novela, sobre el papel del *doble*, que asegura la trascendencia de su libro.»

Y para terminar estas líneas —menos de las que nos hubiera gustado escribir—, este modesto trabajo decididamente exaltativo sobre el más justificado representante de la novela española de nuestro tiem-

po, volvamos a Dionisio Ridruejo, a sus sentenciosas palabras escritas: «Me parece que el genuino realismo, cruel y ejemplar, ha encontrado en Marsé su mejor pluma actual (...). Las novelas de Marsé se parecen muy poco a aquellos desahogos de los señoritos culpables, aduladores de la clase amenazadora, o de los ideólogos flagelantes de las clases odiadas.» O sea, Juan Marsé está fuera de cacho, al margen de las posturas convenientes en determinados momentos. Es más puro, responde más que a una doctrina espolvoreada, o que a una moda elitista, a una necesidad intrínseca. Sus «aventis» son auténticamente verídicas para él, son su respiración. Ni más ni menos. En eso estriba su poderío literario. Qué satisfacción reconocerlo, decirlo y rubricarlo.

MANUEL RIOS RUIZ

EL LUGAR DE ANXEL FOLE EN LA NARRATIVA GALLEGA

La trayectoria de la narrativa gallega conlleva, entendemos, una larga y difícil búsqueda de su propia identidad, de su razón de estar, de su propia existencia. Los condicionantes sociopolíticos que actuaron, y siguen, sobre la propia lengua (1) sirven, en gran parte, para explicar los magros resultados que un balance global de lo realizado hasta el momento en el campo narrativo, nos ofrece la literatura gallega, en oposición chocante con los más que destacados resultados que aparecerían por la banda de lo poético e, incluso, de la ensayística. Magro balance, aunque pueda hablarse, sin necesidad de caer en el acostumbrado triunfalismo, de un esperanzador presente, tanto por la considerable presencia, en cantidad y calidad, de la narrativa actual, como, y sobre todo, por lo que de promesa hacia el inmediato devenir representa.

La narrativa gallega, al tiempo que se descubre a sí misma, está descubriendo su público y es descubierta por éste; la proliferación de libros narrativos, y en general de libros en lengua gallega, nos pone en aviso de que la narración está dejando, o al menos está en condiciones de hacerlo, de ser el género pobre y segundón en que, hasta la época y en rotundo contraste con el relativo esplendor de lo poético, se le había situado. Hay que anotar que este momento narrativo carece de resonancias amplias (2) dentro del raquíptico mundo cultural español que algunos, a estas alturas, todavía siguen consciente e inconscientemente identificando con la cultura en castellano. En todo caso, es claro que la atención que existe hoy hacia

el mundo literario catalán no puede compararse con el que se le presta al gallego, y ello debido a causas tan complejas pero a la vez tan claras, que espero sepa disculpárseme su soslayamiento. Para un lector español medio, una abstracción que por supuesto es difícil caracterizar pero que puede resultar válida como punto de referencia, la literatura gallega coetánea se limitaría a dos figuras: Alvaro Cunqueiro, en narrativa, y Celso Emilio Ferreiro, en poesía, y es fácil comprender, sin negarles a ambos su lograda categoría, que ni la poesía ni la narrativa gallega pueden descansar sobre la pluma de dos únicos nombres.

Los historiadores que hasta el momento ha sufrido la literatura gallega, y que no han sido pocos contra lo que pudiese parecer y siempre hablando en términos relativos, dan la impresión de no saber qué hacer con la narrativa. Si la memoria no engaña, la impresión a que uno llega de los panoramas al respecto se centran en dos puntos: la existencia de una época, que dicho sea sin ningún ánimo profesoral, parecería una Edad Clásica, en la que se encuadrarían los nombres de Vicente Risco, Castelao y Otero Pedrayo, y de la que se pasaría, deteniéndose largamente en Cunqueiro, al momento actual que, sin duda por los mimetismos que la cultura central impone, se tiende a ver como eclosión y triunfo final, teñido con lenguajes seudocríticos en los que no falta la originalidad de acuñaciones como nueva narrativa, ni novísimos descubrimientos de narradores novísimos, entre los que, sin responsabilidad por su parte en el montaje, se nombran, justamente, a autores como X. I. Méndez Ferrín, Carlos Casares, María Xosé Queizán o Xohana Torres. Entre los clásicos y los novísimos, con la excepción de Cunqueiro, repetimos, parecería que habitaran la literatura gallega una serie de escritores esforzados, buenas personas, que escribieron en gallego en aquellos duros años, y

ese fuese su único mérito, al que se les recuerda de cuando en vez y, eso sí, siempre con adjetivos aprobatorios o amistosos. Uno de estos narradores, olvidados a base de encomios y superficialidades sobre su obra, es Anxel Fole, nacido en Lugo a principios de la primera década del siglo y a cuya obra hoy nos acercamos con la esperanza de develar algunos de los valores que en ella se encuentran y que sitúan al autor en una posición clave dentro de la literatura gallega.

La narrativa de Anxel Fole abarca hasta el momento tres libros: *A lus do candil*, subtítulo «Contos a carón do lume», aparecido en junio de 1953 en la Editorial Galaxia; *Terra Brava*, Editorial Galaxia, 1955, y *Contos da Néboa*, Edicións Castrelos, 1973, y aun cuando otra gran parte de su obra está repartida por periódicos y revistas, serán estos tres libros de narraciones el bloque sobre el que centramos la mirada.

A lus do candil, que ha sido reeditado en mayo de 1967 y junio del 79, contiene una serie de relatos o cuentos que se hilvanan siguiendo la técnica tradicional de juntar durante una jornada un grupo de personas cada una de las cuales dará lugar a un cuento o varios, algunos de entre los cuales, como «Os lobos» u «O traxe de meu tio», son auténticas pequeñas obras maestras en su género, siendo importante destacar la desigual condición social de los partícipes de la reunión, criados e hidalgos, puesto que en el lenguaje de cada relato se marcará esta distinción. El segundo libro de narraciones, *Terra Brava*, reeditado en 1976, engloba también una serie de cuentos que surgen a través de otro recurso tradicional, el «Cide Hamete», de Cervantes, sería el paradigma, el encuentro de un manuscrito, pero en este volumen la serie va precedida de una contextualización narrativa que cobra gran valor, en cuanto que a través de una reunión y discusión, cercana a los diálogos pla-

(1) Merece citarse al respecto las obras: *Idiomas y Poder Social de Pi Ninyoles*, y el *Informe dramático sobre la lengua gallega*, de Alonso Montero.

(2) Como excepción destacamos la aparición reciente de un número de la revista *Camp de l'arpa*, dedicado a la literatura gallega contemporánea.

tónicos, se pasará revista a una serie de problemas tanto de carácter general como, y éstos son los de mayor interés para nuestra tarea, de carácter concreto sobre temas latentes en el mundo cultural gallego, entre ellos el problema de la lengua y la literatura. Tanto en el libro anterior como en éste, predominan los cuentos sobre sucesos extraños, misteriosos o célebres, si se otorga a este adjetivo la connotación de curioso, normal en el mundo parlante galaico. En su último libro *Contos da Néboa*, prologado por el mismo autor, las narraciones siguen girando alrededor de temas semejantes, pero entiendo que la temática se traslada desde el mundo rural de la parroquia gallega al de la villa o ciudad, traslación que de forma clara se refleja tanto en el lenguaje como en el tratamiento de los personajes.

Estos datos ofrecidos escuetamente son la base de la mala comprensión, que a nuestro entender soporta la obra de Anxel Fole, ya que bajo esta apariencia subyacen unas aportaciones literarias de largo alcance, en las que no se ha hecho hincapié, a pesar de que existe consenso a la hora de reconocerle a Fole su carácter de gran prosista, gran estilista y, en fin, toda esa serie de manidos adjetivos con que suele enterarse una obra que reclama mayor rigor en su aproximación y que, además, por sí sola y pese a la incompreensión crítica acaba por soltarse de los encasillamientos rutinarios, como viene a probar el interés del público por sus libros y la inclinación de las nuevas generaciones hacia ella.

Y es que en Fole existe algo mucho más hondo que su aparente faceta de recopilador de historias populares e inventor de cuentos; existe, ni más ni menos, un poder creativo lingüístico de un orden tal, que sus escritos desempeñan una función necesaria para entender el proceso histórico y cultural que la lengua gallega ha de seguir para alcanzar su plena normalización, y esta función, imprescindible, consiste en el difícil arte de transformar el habla en lengua, la voz en literatura, la vida en cultura. Una lengua como la gallega que reside, básicamente, en el ámbito rural, necesita si quiere retornar a la normalización lingüística, trasvasarse desde el espacio agrario al espacio de la cultura que, sin duda, es mucho más amplio que el anterior. Y ese es el papel que la obra de Fole supone, una tarea que no significa como algunos comentaristas parecen entender, registrar las hablas campesinas y pasarlas al papel, otorgándole al autor un mérito magnetofónico, sino en reelaborar literariamente el habla y acrecentar por tanto el idioma. Ferdinand de Saussure, el padre de la Lingüística, decía muy claramente en su «Principios Generales» que: «no basta con encontrar, es necesario saber situar». De las obras de Fole se desprende una intención, un logro, que por otra parte él ha manifestado reiteradamente: «Unha das funcións e misións da literatura actual gallega é a de restaurá-la pureza do galego. Restaurá-lo galego, simplemente. Mais isto non é nada doado. Antre outras cousas, porque non se entende ben a cuestión. O que é arcaico ou crásico nunha comarca non é o arcaico ou crásico na outra. Tan arcaico é o lóstrego ou lóstrego da terra luguesa com o é o alustre do



Caurel» (3); actitud que ya Fole había plasmado en *Terra Brava* por medio del personaje de D. Gasparo: «A literatura ha de salvarla fala. Mais pra iso requerese que se achegue máis o galego escrito ó falado. Hai milleiros de voces e centos de xiros da fala popular que inda non entraron no galego literario. Iste, moi arredado de aquil, faise requintado, formulario, rixo. Se ha de requichar, fai falla que se mergulle na fala do pobo. Debemos traballar con teimosía. Non intresa un galego moi puro, moi antergo, formado i adubiado por trasfega de libro a libro, coma o latín de Renascencia, senón un galego vivo, falado, de todos e pra todos. I hase chegar a iso, agás que os nosos escritores non queiran ser populares.» Frente a la tentación de reivindicar la lengua, una tentación siempre latente en muchas zonas de la intelectualidad gallega, Fole propone—y además con hechos, sus escritos—su restauración a partir de los verdaderos depositarios de esa lengua: aquellos que la hablan. En este sentido su obra, a nuestro entender, no admite parangón y ha de verse, además de por sus propias virtudes literarias, como un modelo a seguir por quien quiera sacar la narrativa gallega del grupo minoritario en que todavía se mueve. Estamos convencidos de que Fole está llamado a ocupar un lugar semejante al que desempeñaron don Juan Manuel o Bécquer en la literatura castellana, es decir, revolucionar un idioma en su momento dado, acercando lo literario a la realidad lingüística, cualidad que muy pocos son capaces de utilizar y que explicaría la naturalidad que el lector percibe en sus obras. Es cierto que el interés de escritores hacia el ámbito rural es una constante de la literatura gallega, existe en ella cantidad de cuentos de tema rural, cientos de típicos personajes de aldea, puñados de historias de labriegos, pero por desgracia esa inmensa cantidad de hojas escritas no son más que

(3) Prólogo del propio autor en su libro *Contos da Néboa*.

antropología mal hecha, paternalismo disfrazado de nostalgia y folklore para ser consumido después del lacón y la queimada. El mundo rural que nos ofrece Fole no es un museo del subdesarrollo, ni unos coros y danzas para recreo de élites, es un mundo rural vivo—y en el que, por tanto, está muy presente la muerte—, un espacio conflictivo con una forma propia de estar en el mundo o contra el mundo, y que cada instante está más cerca de lo nuevo, de lo urbano, así como en cada libro de Fole la ciudad muestra más claramente su presencia, y esta cualidad de transformar la vida en cultura, en literatura, se basa en las capacidades del autor para encontrar el lenguaje apropiado a cada situación, a cada atmósfera.

Existen otros muchos hallazgos en la obra del escritor lucense, que por cierto permanece inédito en lengua castellana, y que merecería una labor crítica de más largo alcance que este trabajo que no tiene otra meta que la de sacarla del pozo de lugares comunes donde se le sitúa muchas veces, pero quisiéramos también poner el acento en otras de sus características mayores: su capacidad de creador de ambientes. Inevitablemente todos están de acuerdo en que Fole refleja muy bien el paisaje de sus tierras, al pobre además del sambenito de magnetófono excelente se le cuelga el cartel de eximio fotógrafo. Lo que ya no se indica tan a menudo es el tratamiento peculiar del paisaje en la obra de Fole, su poder contextualizador, su relación interna con aquello que nos narra: «Parouse a encender un pitelo in antes de chegar á lindeira da devesa de Bonxa. Mais de ahí a un pouquichiño ouvíu patuxar nun trollo. Xa sabedes que é terreo fondal ondia se encora a i auga»; el uso del paisaje en la narrativa de Fole nada tiene que ver con el adorno, el pastel o el lugar común de los mil matices del verde en Galicia, y sí con la creación de un espacio narrativo real y a la vez sugerente que se transforma en una especie de visualización y sonorización literaria merced a la introducción de un tiempo narrativo cercano al de la narración oral que se resuelve en la sensación, para el lector, de estar viendo y escuchando el texto, es decir, viviéndolo.

Es, por tanto, su capacidad creadora para elaborar con materiales de la lengua hablada una lengua narrativa, su sensibilidad para captar la transición desde la sociedad gallega rural a la cultura urbanizada, la fuerza imaginativa de sus paisajes externos e internos, así como su dominio de la técnica y del ritmo narrativo, lo que le permite convertir «o conto» en texto, la anécdota en síntoma develado y la Galicia rural en un espacio narrativo, que desconoce fronteras, y todo ello, repetimos, a partir de un uso sugerente y ajustado de la lengua, «esa aduana que transforma lo imaginativo en real, lo real en literatura y al lector en testigo» (4), y que sitúa a Fole muy por encima de esa imagen de escritor costumbrista que algunos parecen empeñados en ofrecernos.

CONSTANTINO BERTELO CADENAS

(4) *Literatura y sensación*. Jan-Pierre Richard. Edit. Paidós.

EL NEORROMANTICISMO DECANTADO DE ANTONIO COLINAS Y BREVES PINCELADAS SOBRE LA POETICA RECIENTE

El último libro de Antonio Colinas, *Astrolabio* (1), se sitúa entre los vértices tensores de *Sepulcro en Tarquinia*, su obra precedente (2): arte, vida e historia. El primer concepto, el del arte, abre paso a los otros dos, sobre todo al segundo, que preside, con su contrario la muerte, gran parte de sus composiciones. Colinas quiere detener el tiempo, analizarlo, afirmar lo vivo sobre lo muerto, soñarlo. Hay en él un leve ascenso primitivo a la cima de lo desnudo, a las montañas, donde sufre una transfiguración en cierta medida nietzscheana, pero de efectos diferentes: descubrimiento del vacío integral y —aquí está la diferencia— sentimiento de piedad por cuanto existe. Como veremos a través de este comentario, Colinas profundiza en la temporalidad de la experiencia y el mundo le descubre, con sus sensaciones, como a Sempronio cuando considera los atributos vitales del tiempo y el ardor amoroso de Calixto, que «cuanto más fuere andando, tanto más disminuyendo», tanto más en las praderas del olvido. Su *Astrolabio* indaga el espacio infinito de la Vida y de la Historia para descubrir el vacío y la nada girando en el centro del cosmos. La metáfora subyacente es renacentista, pero sin la confianza ni la frescura del espíritu que descubre lo nuevo, sino las viejas verdades del escepticismo.

A esto hay que añadir un doble flujo romántico: la distancia en cuanto perspectiva embellecedora y sus efectos lumínicos. Podemos centrar tal aspecto en la «Carta a Theodor E. H. Huygen». Mientras su amigo, del Norte, ve y presiente en Iberia un espacio distinto, Colinas experimenta idéntico espejismo, no sin razón, en cuanto a Europa. El *quid* estriba en remontar los círculos vitales, en alejarse de las raíces genuinas por imperativos de reclamo estético. Pero esta topofobia se resuelve en topofilia —usando términos de Unamuno— cuando el espacio descubierto, actual o histórico, cifra en sus límites la plenitud o caducidad de la vida, abierta, en cualquier caso, al circuito recurrente de las sensaciones.

En tal sentido, se pretende ver en la «Suite castellana» una topofilia autóctona, claramente sesgada de la correspondiente *novísima*. Efectivamente, Colinas blande una lanza por el cielo y la vida seca de Castilla. Sin embargo, no hay en este gesto ningún giro noventayochista. Tampoco asoma en él la clarividencia aérea, esencialista, de J. Guillén, ni el aire humanizante de Claudio Rodríguez. La Castilla de Colinas es azar de viajero, lugar de infancia y crecimiento. No la proyecta sobre un marco histórico, como hizo, por ejemplo, Octavio Uña Juárez en *Antemural* (3), defendiéndola contra el olvido y la demagogia necia. Castilla es testimonio. El temor a la muerte, el sentimiento de frustración y la ausencia de libertad invaden el campo entorno de su infancia: horizonte de lejanías, de emigración tal vez, nunca revertido, heraldo de muerte segura. De esta experiencia puede arrancar el vuelo explorador de su poesía. Dice Unamuno en *Niebla* que «el que viaja mucho va huyendo de cada lugar que deja y no buscando cada lugar a que llega». De aquel ambiente perduran los gestos afectivos, el «agua profunda» de las fuentes —tan apreciada por Machado—, su sabor ferruginoso, a líquenes, la naturaleza virgen y en expansión. Castilla es una memoria, una etapa, como más tarde lo serán también Italia e Ibiza. Una confirmación estética de la mutabilidad humana, mortalizante.

En el «Vacío de los límites» encontramos una formalización antiintelectualista que contrasta con las elucubraciones de Carnero, quien, a pesar de la aceptación del irra-

cionalismo, se mueve en el más estricto de los cartesianismos, entre el mundo de las ideas —las *variaciones*— y su explicación práctica, material, las *figuras*. Es cierto que Colinas hereda también un contrabalanceo entre la dinámica de lo concreto y lo abstracto, pero este movimiento pertenece a la entraña de la poesía y del mismo lenguaje. Ahora bien, nuestro poeta reniega del mundo estrictamente genérico en razón propia del sensible: «Muerte, muerte a la mente que razona y ansía / puesto que el mundo habla con el lenguaje fiel / de la materia y de las sensaciones plenas.» Más adelante analizaremos este proceso.

A pesar de tales propósitos, Colinas se mueve también entre *variaciones* y *figuras*, carnalizando o descarnalizando las ideas resumen de la existencia: Vida, Tiempo, Sueño, Nada, etc.

Tampoco debemos dar demasiado crédito a las formulaciones de Carnero. De seguirle, su poesía, como la de Gimferrer y Colinas, es mera *figura*, simple análisis de la sensación, fluencia de lenguaje, porque éste es, en sí, un juego entre lo común, lo social, lo genérico y lo individual, lo concreto, la *figura*. Establecer «variaciones» en lo genérico alude sólo a perspectivas, porque el conocer siempre oscila entre «lo concreto y lo abstracto», aunque su expresión procure encubrirlo (4). Carnero trata probablemente de definir el poema como la variación que el poeta establece en el marco convencional de las ideas madres, lógicas, comunes a todos. En esto consiste el estilo. Pero entonces, podríamos decir, *variación* y *figura*, síntesis y análisis, coinciden. Cosa distinta será la consideración de tal dialéctica en cuanto antídoto de la «hipóstasis de conceptos generales». Bien. Las preceptivas clásicas hablaban de sensibilización de ideas. Carnero piensa en la «univocidad» y en la «incertidumbre», dos extremos, lógico y estético, del mundo cognoscitivo (5); dos vicios, evidentemente, el de los lenguajes formalizados en cuanto preensores de realidad y el del irracionalismo, en cuanto absurdo. Por contra, él propone la corrección aristotélica de lo abstracto y lo concreto, sin creer, por supuesto, que es aristotélica. Las sustancias son las de siempre. Se renuevan con las formas periódicas de la vida, pero van hacia el mismo océano. Es cuestión de palabras, de redefiniciones, de relecturas. Con todo, poéticamente hablando, y en España, lleva toda la razón. Me refiero a parte de cuanto le precede, y no sólo en el campo de la poesía. Estos poetas, los tres citados, intentan una reforma del conocimiento poético. Quieren dar otra imagen de la poesía, más europea, al margen del manido y estrecho uso que de ella se hace, sobre todo en el rutinario y falsamente «inspirado» realismo, así como en el tópico auditivo de los neobarrocos.

Metámonos ahora en el mundo de Colinas, sin olvidar los planteamientos precedentes, a los que volveremos más tarde.

La visión sentiente de la realidad le proporciona una imagen simple, pero profunda, del hombre, «entre las labores necesarias y el destino iracundo», con un cierto clasicismo tamizado. Al mismo tiempo, un sentido tribal de sentimiento religioso naturalista, cuyos ingredientes rezuman piedad, ansia y pasión. Se trata de una naturaleza velada en la que más bien se intuye el hálito de los orígenes. Rechaza la técnica —el sentido técnico de la vida— y aboga por un regreso a la magia de la existencia. De cualquier forma, este estadio de presentimientos, herencia de lo primitivo,

(4) Conf. «Discurso del método», en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*. Madrid, 1974.

(5) C. Bousño advirtió la «baja cota» de irracionalidad en Carnero, frente a Gimferrer, por ejemplo: La verdad es que Carnero rechaza, por igual, el logicismo y la irracionalidad extrema, centrándose en los constitutivos inmediatos del lenguaje, genéricos y concretos. C. Bousño: Prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión*, de G. Carnero. Poesía Hiperión, Madrid, 1979, p. 52.

(1) Antonio Colinas: *Astrolabio*. Colec. Visor. Madrid, 1979.

(2) He hablado sobre él en estas mismas páginas, cuando la revista se titulaba *La Estafeta Literaria*, núm. 605.

(3) Octavio Uña Juárez: *Antemural*. *El toro de barro*. Madrid, 1979. Conf. mi reseña en *Arbor*, núm. 412.

se anega en el sinsentido total de lo existente: la imagen del faro devorado por las aguas. En Colinas la luz es sensual, contemplativa, melódica: el conocimiento descriptivo. De ahí que seleccione los objetos del campo en pro de una poesía objetiva y objetivizante. Todos ellos designan espacios familiares o íntimos, así como dimensiones temporales asépticas, universales: un tiempo a la par genérico y vivo, trascendente en suma, si bien no sobrepasa la esfera en cuyos límites arde. Un tiempo contemplativo. Para él, el conocimiento es un don, una dulzura otorgada al hombre. Y tal don le confirma en su paso por el mundo, al tiempo que deja aroma de hierba segada: la impresión que el sensible descubre en cuanto plenitud perentoria.

La intencionalidad de este conocimiento contemplativo prefiere espacios de reminiscencia clásica: un tiempo medio dormido en la quietud fulgente de las formas equilibradas, por donde pasa el hombre perdiéndose en el misterio. Otras veces se inclina, en el mismo marco, por la contemplación de los restos históricos. Lo caduco vicia la claridad durable de la tarde o del día, del aire, de la existencia. Sin embargo, la belleza sensitiva del poema detiene esa duración perentoria, en la que el poeta se explaya: «nuestros cuerpos jóvenes, / ... son lentos / como ríos de lava».

Entre la retención expresiva y el acto sensitivo media el espacio creador. Nos enfrentamos aquí con la distancia crítica y transformadora que aleja o aproxima las estructuras profundas y superficiales. El poema es testimonio vital de concepción expresiva: «¿Cómo hacer duradera con el verso / la impresión absoluta?» Además el lenguaje escrito es insuficiente: «Pobre prueba de la palabra escrita» (6). Como ocurre en todo lírico, y Colinas lo es, el lenguaje dice con su presencia la insondable ausencia de cuanto nos falta e intuimos.

A la par de estas lamentaciones, su poesía se va engrandando rítmicamente, inmersa en un paganismo estetizante que oscila entre «los dioses naturales» y la revivencia lírica del estilo clásico. La tendencia narrativa de los poemas se remansa en apartes de reciedumbre lírica: «El bravo se remansa en apartes de reciedumbre lírica: «El bravo aroma de los enebros desangrados.» Tal precisión de sintagma se pierde a veces en la fluencia de los metros endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos u otros intermedios, según las exigencias del tono y la más estricta libertad en las transiciones de los términos y sílabas, concretamente de la sinalefa y el hiato.

La estructura narrativa traduce a menudo el errante giro de una existencia monótona, quebrada de pronto, hacia el final de los poemas, por la consideración lírica de la contemplación. Este movimiento orgánico no sobrepasa el límite de las sensaciones, que, en sus extremos, justifican la nivelación de las diferencias naturales. En una palabra, cuanto vivimos es sensación. Más allá está el abismo y de él



(6) Esta insuficiencia la destaca también C. Bousoño en la poesía de Carnero; *op. cit.*, p. 25.

nada sabemos. Somos animales ante la luz de las cosas. Si éstas desaparecen, la mirada carece de sentido. Así el hombre ante la inmensidad del Abismo. La mecánica que en otras ocasiones le sirve para identificar lo diferente, desnuda aquí el contenido de las vivencias en progresión sabiamente encadenada. Pero sobre la narración está el narrador, la batuta del poeta dirigiendo el espacio acotado: el aroma anula la memoria, el fuego al aroma, la luz al fuego —contraposición evidentemente intelectualizada—, el silencio a la luz y, en él, a cualquier otra sensación, porque sólo se busca el centro vacío, resonante, de la existencia desplumada. Y entonces, sobre el Abismo, toda vida es igual: erizo, conejo, gaviota, hombre..., la misma sustancia colgada entre el blanco y el azul inmenso.

Esta trayectoria implica dos ejes. Uno de avance, preciso y dilatado. Otro de retroceso, anulador y lentamente saboreado. En la poesía actual cada parte tiene su maestro. Brines en el primer caso y Bousoño en el segundo, aunque en éste se verifican los dos por partes iguales, sin la sensualización del primero. No obstante, el marco colorista y la ambientación discursiva son constantes de los mejores ejemplos de la poesía novísima, es decir, de Gimferrer y Carnero. Colinas se inscribe en esa factura inicial, pero pronto se desvía por imperativos más reales, sobre todo a partir de esta obra, porque en ella son los objetos vivos, de infancia o actuales, en mutua correspondencia —el tiempo, como en Azorín, se corresponde a través de las cosas y hasta se detiene como una estructura eónica—, los que disparan la acción poética. El cielo de Colinas denota espacios reales y connota vivencias culturales. Las ovejas de hoy —en León o en la ribera mediterránea— son, de algún modo, los rebaños de nuestros poemas al leer, cuando más jóvenes, a Virgilio, como las fiestas populares encierran en sí el aire anacreóntico u ovídico de épocas clásicas, ya que sus fuegos son el fuego siempre interpretado por la conciencia. Sabido esto, nos resta el ser noticia sensible, antorcha olímpica de cuanto acontece, de sus metamorfosis. Y así encontramos, de nuevo, las rosas, si bien pronto se cruzan de rayas y borrones, porque el tiempo no corre en vano y la conciencia moderna está traspasada por las varillas desapacibles de la muerte y sus misterios. Con él, los grandes resúmenes vitales crecen y se elevan, según dijimos, en mayúsculas, como estatuas: el Abismo, la Sombra, el Tiempo, la Vida, la Moral, la Forma, la Nada, igual que en un parque renacentista enfilado por bustos mitológicos, es decir, por conceptos de mármol capaces de darnos la vida en otra manera, para contentarnos.

El espacio creativo es todavía el de Proust, pero dilatado: «Hoy se sueña lo cotidiano hermoso / del ayer»; «Nunca había pensado en recuperar aquel tiempo, / mas aquí está tu carta desvelándolo». Dilatado porque las magdalenas del presente actualizan el sueño, la visión remotospectiva de cuanto por la historia sabemos que fue y, en la distancia, creemos que fue hermosamente. Sin embargo, tal perspectiva revela la condición temporal del vidente: «ni es el mirar de hoy aquel de entonces». Se nos presenta el mismo por efectos de la *música* adormecedora que invade lo real, pero el acto puro de sensación, la vida propia, se va camino «del Orco». Las estatuas nos abandonan en la llegada.

Descubierto el don negativo de la vida ante los restos de Pompeya, con el psicoanálisis en la mano y la efervescencia vital en las entrañas, Colinas apunta en su cuaderno las gemas de las dos pulsiones freudianas, aunque no le sirven: cuanto amanece y cuanto anuncia en su luz el acto mismo de la sombra. De ahí un gusto exquisito por lo vivo moribundo, tierno y pálido, en el medio preciso de las verdades románticas: «unos labios / tan mortales y delicados, una música / como el tiempo sentenciado de las recolecciones, / como la aureola del sol de cobre enfermo», estampa propicia para recibir la distanciadora presencia —tan cara a los novísimos— de nombres o bustos del pasado, que funcionan, según vio C. Bousoño, como «correlatos objetivos» (7). En este caso, Ficino y Poliziano. Colinas penetra las profundas razones de la poesía en la búsqueda o hallazgo de lo vivo-muerto. Sin embargo, en la talla, en la orfebrería, deja esquinas y estridencias que impiden, en el

(7) C. Bousoño, *op. cit.*, pp. 36, 41.

lector, un reposo demasiado complaciente: irregularidad métrica, asonancias internas —innumerables—, escarceos rítmicos constantemente frustrados al lado de otros impecables. No es la piel del fruto, la superficie del mármol, la que aquí esplende. El ritmo va por dentro. Habrá que buscarlo en las imágenes y en el contrarritmo de las descripciones preparatorias de períodos plenos, como éste que tal vez defina, en sustancia y expresión, el contraste de la obra: «¿Qué mirada hay más fiera que la de aquel que mira / sin ojos, con los ojos mordidos por las lluvias?» Se refiere, como cabe imaginar, a una «Estatua mutilada». Así somos nosotros en su verso, unos seres tan hermosamente mutilados como el cuerpo de las estatuas astilladas. En sus ojos vacíos se ahuecan las imágenes mayúsculas, como al final de una meditación kantiana. Estos signos de muerte suelen establecer una comparación entre dos objetos cuyas relaciones nada tienen que ver, pero que, sin embargo, se suman al tema por cuanto el segundo término introduce una nota discordante, manifiesta en alguno de sus semas, y que, al final, coincide con el significado perturbador de toda la acción, en contraste con el clima calmo y apacible que previamente manifiesta. Veamos: «Estaba entreabierta la ventana, entreabierta / la noche como un fruto golpeado y un vaho / de algas y de azahar penetraba en la estancia.» Otro del mismo poema (8): «saberte vaciado, envuelto en una música / nunca oída y soñando / como sueña una barca destrozada en la tierra».

Si el ojo dilata su alcance, en proyección telescópica —la «Ensoñación de Fabrizio»—, el resultado es idéntico: hueco el amor, hueco Dios, huecas las Ideas. Entre el hombre y la sombra no hay mediación posible. El único dictado permitido se cierra en el campo de las vivencias. No hay apertura del ser ni de la palabra, porque uno y otra revierten sobre sí mismos.

También coinciden en esto, si bien por caminos diferentes, poetas actuales muy enamorados de la palabra —a veces en demasía, para disfrazar el vacío que ocultan—, de la imagen y del concepto concluso. Reciben, de lleno, la constante lírica abierta por V. Aleixandre, cuyo techo revierte también sobre sí mismo, como una paloma inquieta en un salón de amatistas y mármoles rosados. Cada uno lo interpreta luego a su manera: con la historia, con la familia, con una seudorruptura vital —jugando al malditismo de café caro—, con reinterpretaciones del espacio lírico, tratándose a menudo de un espacio de oídas o de escuchas.

¿Cómo definir tal constante? No es nihilista, aunque lo parece. Su nada es nada del sentido. Gimferrer lo afirma interrogativamente en un poema de *Hora oscurecida*, el titulado «Luz de otoño»: «¿de qué habláis, / sino de muerte, oscuras cualidades / del sentido... / ... Los sentidos no pueden resistir por demasiado tiempo ver / la verdad. Comprended: no me refiero a verdades intelectivas...» (9).

¿Vitalista, tal vez? Tampoco, según creo. Dan únicamente el cristal de la vida y sus ruidos, más o menos melódicos. No invitan a ella. La celebran, la cantan, pero la saben hueca: «... ¿cómo negar mientras hay vida / el carácter divino de esta música / que con la última luz va descendiendo / en la espesa ceniza de los rostros?» O también: «Aquí toda la luz llega de arriba, / aquí toda verdad viene del cielo.» Sí, como en Claudio Rodríguez. No obstante, la reverberación de tales luces difiere. La de Claudio deja tras sí el resplandor de la voz que la alumbró. Siembra un calor de boca, como el del sol, o un frío terso empañado por la respiración temprana de los pulmones. Es luz de hombre. En cambio, esta obra, aunque cercana, se aleja de nosotros. Nos contempla. Nos amenaza. Nos dice. Está ahí, clavada. Colinas quiere inyectarle emoción, empañarla con el vaho de su aliento. Y ella aparece nítida, azul, verde, plateada..., pero apenas sueña, apenas enciende. Dice el sueño, la hoguera. Es palabra que designa.

Gimferrer ha definido muy bien este momento del arte actual, en cuya cabeza figuran, con él, los galvánicos —diría yo— Carnero y Colinas. «Las palabras no son: designan» (10). El arte poético ha recuperado su carácter discursivo. De tan en venta, la palabra perdió eficacia y se

pone al servicio, como un útil más, de las necesidades cotidianas, aunque contando con todos los artificios de que dispone, sin desperdiciar ninguno. El arte regresa —caso curioso— al objetivismo lírico, a la precisión del detalle... sentido, de la experiencia, de su formación en el poeta. El referente no es, por tanto, la piedra, el «pino de Epidauro» o el oro fundido. La vivencia considerada como un objeto se convierte en el designado. Los demás seres testifican, asisten, seleccionados, al espectáculo de la experiencia vital, trillada, embellecida, solemne, cadavérica, pero no en exceso. Podríamos usar el concepto zubiriano de la «inteligencia sentiente», aunque tampoco le conviene en todos sus términos (11). Zubiri salva la aprehensión objetiva de la realidad. En estos autores no hay más realidad poética que la que vibra en el sensible o en la inteligencia inmediata, impresiva, hija de la historia, es decir, de la palabra, a pesar del evidente intelectualismo de sus construcciones, calculadoras y destructivas, en contraste con el irracionalismo metodológico y la denominada crisis «de la razón racionalista» (12). El irracionalismo es en manos de estos autores otro recurso de la razón racionante. Al no poder traspasar las fronteras de sus contenidos, carentes de «intuiciones» más allá de la plenitud manifiesta de los objetos, se encierran neokantianamente, como en otra torre de marfil, en el espacio constructor del poema. El dictado les viene del mismo lenguaje, de sus leyes, insuficientes, pero las únicas disponibles.

Podrán argüir que tal referencia es común a la lírica, que su sujeto, con Hegel, es el individuo (13). Sin embargo, los modos sí que difieren. En Claudio, por ejemplo, las cosas no se distancian de sus vivencias. Las agrupa, las hermana. Presenta un sentido en el acto de vida. Otro poeta que también puso en la retina y en sus capas celulares la razón del canto, Angel García López, lo eleva a evocación familiar, a raíz étnica, lo distiende y acerca con ritmos que siempre se reclaman (14). Por contra, los poemas transcurren aquí dejando, como huellas, un cementerio de estatuas, nombres apolillados entre las páginas de los libros, flores encendidas en el momento de su palidez, cielos en pugna con la tierra, sedas rasgadas, aromas de un instante, lecturas... Son poemas discurso, elaboraciones. No cabe duda que también ellos reinterpretan el tiempo. Los espacios se suceden como si Roma fuera a arder de nuevo, como si la guerra de Troya estuviera a punto de estallar. Bousoño analizó muy bien estos cuadros. El poema, dice Carnero, es una historia de «viejos estandartes / llamados a contar siempre la misma hazaña» (15). Sabemos del pasado. Vamos sabiendo del presente. ¿Qué ha de ser el futuro si no pretérito recordado un día en palabras? ¿Que se lo pregunten a J. Manrique! También podemos interrogar al Teseo de Colinas, el mismo de Delfos, cuya historia actualiza para recordarnos, medievalmente, que, a pesar de su triunfo, «corrió un día y medio / veloz, inútilmente, hacia la Muerte». Verdad es, con todo, que *Atenas dura*, por lo menos en nuestra memoria.

El papel de esta memoria tiene, según Bousoño, una misión de recorte. El ilustre poeta y crítico reconoce que en estos poetas no hay objetivismo, pero tampoco, propiamente hablando, contra lo que decimos aquí, impresionismo. Se trata, más bien, de una *deformación* sufrida por las impresiones en el tiempo, de las variaciones de la experiencia al actuar sobre ella, como *aprioris* acumulados en la persona, las insuficiencias y limitaciones tanto individuales como de grupo (16). Pero esto es sociología del conocimiento. Ocurre en cualquier individuo. Bousoño se refiere al gesto expresivo de esta conciencia, a los elementos conformadores de realidad, que, al fin y al cabo, serán siempre su realidad, su experiencia, tamizada, de lo realmente fugaz y perecedero, ya que la inteligencia no registra nada objetivo, ningún apoyo fundante.

¿Inutilidad de las acciones, de los gestos, de la historia, en una palabra? También aquí existen diferentes tonos. La

(11) Xavier Zubiri: *Inteligencia sentiente*. Alianza Editorial. Madrid, 1980.

(12) C. Bousoño, *op. cit.*, pp. 25, 33.

(13) Hegel: *Esthétique*. Flammarion, París, 1979, p. 178.

(14) Estos ritmos también determinan a veces espacios autónomos.

(15) «Variación I» de *Variaciones y figuras...*, *op. cit.*

(16) C. Bousoño, *op. cit.*, pp. 59, 60.

(8) «Vigilia», *op. cit.*, p. 81.

(9) Gimferrer: *Poesía 1970-1977*. Ed. bilingüe. Colec. Visor. Madrid, 1978, p. 95.

(10) *Ibid.*, p. 85.

historia es lección grabada en piedra, lección emotiva, de campo, de fiesta humana, en la poesía de Claudio. Es, por otra parte, lección ética, de dignidad ante los rostros mendaces en el caso de García López. Aquí, en esta galvanoplastia, se recubre de esplendor —Colinas—, se ridiculiza o reduce en sus atributos —Gimferrer—, como se abre, inútil, elusiva, seca y sin voz, en Carnero.

Me quedo con la galvanoplastia. Estos poetas galvanizan la realidad con el discurso de su experiencia descarnada. La cubren con signos, con gestos, con ritmos, con emblemas. Cuanto más la encienden, más abunda en ceniza. Después le roban sus atributos. Sólo fueron luminarias, centellas, ocasos. Tal es, en definitiva, su poética. En el prólogo de la obra de Colinas leemos: «Y pensar que lo que hoy es testimonio, fruto, está también en vías de ser ruina.» Nada podemos contra el tiempo. Ni libros, ni cosas, ni seres, ni el sentir inteligente. La mecánica del universo, única verdad rotativa, se lo traga todo. Vamos de sombra en sombra, en puro juego de seres y no seres. Tal es la visión planetaria de *Astrolabio*. Ante ella, Colinas encarece laudatoriamente, como los clásicos griegos y romanos, los atributos juveniles, en consonancia también con los románticos. Pero tampoco basta con esto. La última imagen se la lleva el sueño presocrático, la fusión de los cuatro elementos, porque, tal

vez, el mundo se reduce a una amalgama de partículas rotatorias, como querían Leucipo y Demócrito. El polvo enamorado de Quevedo, la esperanza vital del amante y del amado se la traga igualmente la muerte, señora absoluta de la vida. El amor agujerea la realidad, la siembra de lámparas, pero no vence. Une y desune, con la misma fuerza en remolino —pensamos— de Empédocles.

La última esfera de *Astrolabio* es un cúmulo de semen, rosas y dolor. He aquí la imagen definitiva, triangular, del observatorio experimental de la conciencia humana reducida al flujo sensitivo. Su evidencia consiste en revelar al sujeto el estado constante de naturaleza quebradiza y, en consecuencia, la negación de cualquier trascendimiento vital, histórico, filosófico o religioso. Sin embargo, la misma evidencia derrama mieles musicales sobre el poema. Como dije ya más de una vez, esta actitud «religiosa» de la nada, analítica y melódica, penetra en nuestro tiempo con la poesía de Carlos Bousoño, aunque en él menos melódica. Su influencia alcanza también a recursos técnicos y a «visiones» del poema. Colinas las endulza con su extremada sensibilidad contemplativa. En tal sentido, es uno de nuestros mejores poetas del momento.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

LOS OROS Y FLECOS DE GÜNTER GRASS

La escritura de Günter Grass ha provocado hasta el presente las más opuestas reacciones críticas, con la circunstancia adjunta de que, en todo caso —o en todos los casos— sus obras han sido siempre tenidas en cuenta, sea para el ditirambo o el rechazo, parcial o total. En ambas vicisitudes extremas, la recepción y percepción de su obra transitó por los márgenes de lo abrupto, quizá impulsadas por el aire de sus propios textos, que parecen ascender laboriosamente por tortuosos desfiladeros.

Grass encarna una de las vertientes de la literatura germánica en que el expresionismo adquiere una versión, una exposición del material en estado crudo, crudamente sometido a la visión ajena con la más consciente de las deliberaciones. Nacido (1927) en la actual —y también en otrora— histórica ciudad polaca de Gdansk, que en otro de sus avatares padeció el dominio alemán y se llamó Danzig, Grass asume como pocos esa forma de identidad de las letras alemanas.

Más allá de la estrechez de los diafragmas sectoriales de la literatura, las narraciones de Günter Grass —y es también un mérito— reconocen un parentesco más carnal con cierto tipo de teatro, incluso *music-hall* alemán, que con la narrativa en sí de su país. El caldo de humores del sarcasmo al estilo de *La ópera de dos centavos*, de Bertolt Brecht —donde ese sarcasmo, que arroja trozos de hígado crudo y sangriento de la época a su propio rostro, es sólo uno de sus elementos— discurre como líquido ácido —no lubri-

cante— entre los miembros de su organismo literario.

Ese tratamiento se convierte en tono dominante de su pintura escrita. Una corrosión sistemática, de visible filiación, en sus propósitos, *a-lírica*, circula y burbujea ostensiblemente entre sus letras. En el árbol reconocible de la novelística alemana, la rama —aún no plena— de Grass dibuja más diferencias que afinidades con el resto de la múltiple copa.

Una copa siempre verde en la que esplenden los amargos, hondos frutos de Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Alfred Döblin, hasta llegar al arte de calado superior de un Heinrich Böll. Escritores de una Alemania en el más tormentoso y trágico de sus siglos, en que el crimen y la muerte anegaron, en avalanchas y revanchas, a toda la sociedad germánica. El advenimiento atroz del nazismo inunda el tiempo de Grass en pleno albor de su infancia, sus cruentas derivas sacuden el mimbre de su cuna hasta que finalmente emerge de la tempestad asido al madero de sus novelas, moisés salvado de las aguas.

Poco espacio dejó ese diluvio al lirismo en la sensibilidad de Grass. Su expresión neonaturalista, apoyada en los pilares de un *grotesco* intencional e intencionado, es la herramienta extrema a la que acude para desarrollar las luces que trae en su papiro. La apelación grassiana a esas voces, colores deformes, no alcanza empero la hondísima luz oscura del esperpento goyesco. Su mirada a la época que le rodea es más dolida que

dolorosa, punzante que desgarrada, en un ángulo de observatorio situado en escorzo y bajo la posición de Boll, quien es capaz de ensartar sus ojos entre sus manos, donde porta ya la pasión estremecida de su cosmovisión del y los viacrucis humanos.

Ya en su *Trilogía de Danzig*, y su obra más conocida, *El tambor de hojalata*, revelará Grass las constantes invariadas de su estética. Entre ellas, la de ceñirse a la particularidad espacial de aquel entorno. En este plano, se instala como posibilidad expresiva alterna a la de otros trípticos novelísticos, verbigracia a la universalidad proteica de la Trilogía USA del norteamericano John Dos Passos.

Las reiteradas recurrencias de Grass a la analidad por defecación no hacen sino recoger lo que puede constituir una tradición del naturalismo alemán, exaltado al relieve incluso por el arte del *cabaret* musical-literario que floreció durante la primera gran posguerra europea de este siglo, aunque en su pluma no alcance a convertirse en un *mecagoentupadre* o en el *merdeallors*, sino en un mecanismo cortante, instrumento expuesto en la mesa de carnicería del cuadro.

Toda esta identidad reaparece, como esqueleto intocado, en la arquitectura de *El rodaballo* (*Der Butt*, Alfaguara, Madrid, 1980), densa novela que, como todas las de Grass, gozan de la tipografía periodística más que las de un Boll o un Handke, sea en reseñas o entrevistas.

En *El rodaballo* resulta manifiesto el objetivo de apoderarse de la magnitud de todo el espacio y el tiempo, desde sus presumibles orígenes históricos, de su obsesiva saga sobre Danzig. En más de quinientas páginas prietas (resaltadas por una tersa y creativa traducción de Miguel Sáenz) Günter Grass, no obstante, no traspasa las alturas que escalara en más de una página y capítulo con sus relatos del niño monstruo del tambor zanjante o de *Años de perro*.

Por otra parte, en *El rodaballo* devienen protagónicos los canales autobiográficos del propio autor, hasta niveles que incurren más en lo francamente testimonial que en la transfiguración del arte. Y es precisamente por esos vertederos por donde aparecen goteras—incluso rumbos—

en la novela, hasta llegar a debilitar estructuras y superficies de su edificio. La culpa no es del material autobiográfico, sino de su procesamiento insuficiente y su acabado—o exhibición—en estado agraz, prematuro, más chicha que vino.

De este material, llamémoslo personal, se rescata por sí misma la relación sobre Ilsebill, por su propia literatura y por su conexión connatural a la historia contada. El personaje, entonces, se inserta sin costura alguna en el cuento general y, más aún, en la disposición orgánica del texto escogida por el autor.

La historia transcurre arduamente por los nueve capítulos del embarazo de la mujer del autor—como admite la presentación editorial—desde el pórtico del neolítico hasta poco antes de hoy. Grass utiliza el referente de la fábula de los hermanos Grim, *El pescador y su mujer*, para sumergirse en las bálticas olas de superpuestas historias irradiadas desde y hacia Danzig, nueve cocineras límites, encarnadas y reencarnadas a lo largo de los siglos y otras capas de un vasto hojaldre.

La atracción, la necesidad recíproca entre el hombre y la mujer, y su explotación alternada del uno por el otro—o la otra—, es una de las coordenadas de la novela. Para el caso, Grass recurre en exceso a la persistencia de ese *leitmotiv* y otros, hasta que, por momentos y tramos, se torna machacante, inoportuna, llanamente evitable y plúmbea, hasta el punto de descompensar la física elemental y los campos de gravitación de la obra, a la que no hubiera hecho daño destibar algunas cargas.

La parábola—en torno a Grass es preferible no hablar de metáforas—asciende morosamente no sin tránsitos—y *tempotránstos*, según la atenta versión del traductor—repetitivos, sonsonetes por volutas ya recorridas en demasía en la espiral trazada por Grass. El autor deja su huella dactilar en el texto, más de lo que la autonomía de cualquier producto estético puede tolerar.

Si, pese a la alusión, al fugaz viaje (de ida y vuelta) a una zona oprimida y hambreada de Asia, la visión general de Grass puede parecer eurocéntrica, en *El rodaballo* se torna excesivamente *germanocéntrica*. Ello es descubierto por la misma historia (no se trata de una mera óptica geográfica de la letra, sino de los humos y jugos que la trascienden). Y, junto a ese abismo, pía sorda y sórdidamente, entre tanta gastronomía historiográfica, la alienación interferente y cegante del guiso geopolítico.

La cultura polaca de Gdansk, pese a las protestas sobre el origen materno del autor, se disipa hasta la omisión, lo que deja en la sombra la otra faz de las nueve lunas del esquema montado para *El rodaballo*. El probable argumento de que Günter Grass es un escritor alemán y no polaco resultaría poco feliz para el caso: Shakespeare no era danés para jugar su dialéctica genial con la calavera, Lorca no era norteamericano en New York, Einstein no era mexicano.

En la novela, el Gdansk polaco aparece nítidamente como la capa superior, donde estarían la nata y la guinda, de ese gran barroco de palimpsestos, sólo en el relato de Grass sobre los sangrientos sucesos antiobreros de diciembre de 1970.



¿Y el Gdansk asolado por diversas hordas germánicas, entre ellas la prusiana? Todo el entretejido de esta capa de *El rodaballo* destila una mirada—involuntaria pero igualmente superficial—paternalista y exterior del narrador.

Ese paternalismo, quizá por descenso poco hondo a los infiernos humanos, se torna más esquemático en la antes citada incursión, *raid fulmineo*, al *tercer mundo*. Pero puede llegar a la irrisión, que con frecuencia roza lo demagógico, con que trata a supuestas feministas, y las inconscientes secuencias de su Tribunal (el Feminal) y juicio al rodaballo. Una novela que navega por evidentes alturas literarias se precipita, en esos meridianos, en la jocosidad más simplista, cuando no simplona, en una caricatura con más torpeza en el puso que acierto en el trazo.

El rodaballo, preso en la pecera blindada ante el tribunal feminista, cae en un vacío insostenible en el discurso del libro, hueco de una pobreza prescindible, con el agravante de que una opaca ironía de chiste soso comete el desliz *nuevorrico* de abordar la complicidad del lector. Quizá Grass pague, sin proponérselo, el precio del contexto de su mundo superdesarrollado y de altísimo consumo, mundo posible merced a la existencia de otro mundo, remoto en la novela, de hambres y aflicciones, al cual se mira de pasada.

Es advertible la preocupación de Grass, un gran escritor en más de una página, por no asomar a lo bien pensante, su esfuerzo por resistir la pontificación ampulosa y huera de quien intenta endilgar su palabra con los énfasis del *ethos*, cuando no asumió estéticamente las raíces del dolor y la humillación humana, y no intenta descuajarlas. Empero, en cada denuncia unilateral, se le escapa la denuncia de su propio entorno, en el que la riqueza malhabida, el racismo, la anulación del espíritu y todos los soplos libres del individuo-sapiens por las dictaduras informáticas, nucleares y trasnacionales parecen haber llegado a un clímax. O sea, todo lo que sí se puede hallar en Heinrich Boll, quien curiosamente parte de un cristianismo primitivo sin veleidades.

Lo bello en la obra de Grass —en esta obra— es la metempsicosis fluida de los personajes, hombres y mujeres, injertados a veces en el sexo disímil, ya que no opuesto, con la que asciende laboriosamente —es una dura labor— a través de milenios, desde el pobre pescador del Báltico hasta el líder revolucionario socialista August Bebel, pasando por las huestes napoleónicas.

Se utiliza, al presente, hasta el hartazgo más desbordante la moneda profusa de decir que determinada obra es una «parábola sobre la condición humana». Todo el arte lo es, cuando lo es. En *El rodaballo*, Günter Grass ofrece una trenza de metales ora genuinamente áureos y ora bastos. Estos últimos padecen la carencia de una fundición *de profundis*, realmente artística. Lo cual, además de apelmazar un barroco con un *magnificat* y un ripio de banquetes, con pretensión de copla, desliga las aleaciones clamadas por la obra.

Todos los fuegos, ollas, búsquedas de alimento, el drama cotidiano de existir que desfila en el tiempo de la novela desde el neolítico —su auténtica creación y belleza— compaginan en realidad la sonata de cuánto y siempre costó a los pobres les costó comer, vivir. Ese sino trágico perdura hoy, hasta el raquitismo, en otro mundo periférico donde más muere que vive la mayor parte de la humanidad, reina de la creación convertida en esclava.

¿De dónde surgen los gamberros de *El rodaballo*, violadores de mujeres, lesbianas o no, bien comidos, vestidos con cueros negros relucientes comprados a precio de nada en puertos muy lejanos, montados —nuevos atilas— en refulgentes motos. De dónde mana su impulso de utilizar el cuerpo —todo el ser— violado de Sibylle Miehlau, «Billy», como pavimento a hollar y acabar de reventar con sus máquinas privilegiadas, cuando su historia y su crisis la transportaban hacia la pareja humana, hacia el amor humano, hacia el destino y el futuro de la especie?

Montar tales motos o un sofisticado tanque de guerra o un ultrasónico avión o submarino atómico da igual: es la convocatoria al genocidio, a la tortura del semejante, única ribera que puede alcanzar la autodefensa de un poder cimentado en el latrocinio de los mejores sueños, gemas, peces y panes del humano. Una fuerza que, si no puede atravesar por el ojo de una aguja, es capaz de arrancar los ojos del inocente, el indefenso, el humilde y humillado, aunque sea a máquina, como hacen los motoristas nibelungos con la joven Sibylle.

Crucificada sin solidaridad alguna en medio de una masa atontada, bestializada por ese mismo poder y su estentóreo dominio audiovisual que aturde con sus bandos de venta para mercar así otros pillajes y acumular las montañas de oro donde no se permite pastar a los corderos.

Esa luz penetra por puertas y ventanas entornadas de *El rodaballo*, más allá de las máscaras de la jocosidad gástrica de un mundo que se torna cada día más adiposo en su sobresqueleto, pero más raquíca y pavorosamente extenuado, oprimido y exprimido en su alma en subasta.

JULIO HUASI



SENDER Y SU NANCY

La primera edición de *La tesis de Nancy*, de Ramón J. Sender, ve la luz en 1962, y corre a cargo de la editorial mexicana Atenea, que, cuatro años antes, había dado a conocer también su novela dialogada *Los laureles de Anselmo*. Nadie piensa, ni aun el propio autor—y es una opinión personal—, en el eco—en la cola—que esta obra, al correr del tiempo, va a traer consigo. Cuando nuestra compatriota Josefa Rivas se doctora en la Universidad de Valencia con un estudio crítico-literario sobre la producción senderiana (1964), apenas dedica siete líneas en su tesis a la de Nancy, a la de Sender (1). Esta «graciosa novela» es, para ella, «una hermosa muestra del ya llamado *estilo codorniz*... y es la mejor ilustración del humor saludable de Sender» (2). Poco después, Marcelino C. Peñuelas, en su *Conversaciones con Ramón J. Sender* (3), se limita a encajar *La tesis de Nancy* en el último de los siete apartados de su clasificación provisional de la bibliografía del aragonés, apuntando: «humorística, intrascendente, la única de este tono en toda su obra»; lo que repetirá en *La obra narrativa de Ramón J. Sender* (4), datada un año más tarde, añadiendo este calificativo: «desenfado». Eso es todo.

Quiero decir con cuanto antecede que los propios estudiosos y conocedores de su obra, eluden detenerse en el personaje que hoy me mueve a escribir, pese a que, como en el caso de Peñuelas, cuando su segundo estudio se publica, han transcurrido nueve años desde la citada edición de Atenea. Decisiva en la explosión popular que se avecina, es la incorporación de *La tesis de Nancy* a la colección «Novelas y Cuentos», en 1969 (5). A partir de ese instante, las ediciones se multiplican, y Sender se pone a considerar seriamente la posibilidad de retomar tema y personaje, y tornar con ellos a la palestra. Es lo que hace en 1973, año en que culmina, en San Diego de California, *Nancy, Doctora en gitanería* (6), editada en España en 1974. En una nota de presentación, se alude a la citada catalogación de Peñuelas, señalándose que *La tesis de Nancy* «debió de merecer de la perspicacia del agudo comentarista un juicio más detenido», ya que Sender «se encariñó... con su criatura», alumbrando el segundo volumen y anunciando aun otro, que pondrá fin a la trilogía. Uno piensa que el cariño de Sender por su Nancy se lo despierta el inesperado éxito de ésta entre sus amigos españoles; de aquí que, tras un paréntesis de once años, no vacile ahora, y, en 1974, feche en la Baja California ese tercer volumen, que, con el título de *Nancy y el Bato loco*, edita la colección de sus éxitos (7).

No cabe duda de que la intención de Sender era consagrar a Nancy tal trilogía. En efecto, tras treinta

(1) Manejo la segunda edición de este libro, titulado *El escritor y su senda*, hecha en México en 1967, por Editores Mexicanos Unidos. Vid. p. 285.

(2) No he conseguido concentrar las características de ese estilo tan singularmente definido por Josefa Rivas.

(3) Marcelino C. PEÑUELAS: *Conversaciones con Ramón J. Sender*, «Novelas y Cuentos 59». Editorial Magisterio Español. Madrid, 1970. Peñuelas agrupa *La tesis de Nancy* con *Madrid-Moscú*, *Narraciones de viaje* (1934), *Contraataque* (1938), *La luna de los perros* (1962) y *El bandido adolescente* (1965).

(4) Marcelino C. PEÑUELAS: *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, «Biblioteca Románica Hispánica 153». Editorial Gredos, Sociedad Anónima. Madrid, 1971. Vid. pp. 74 y 254.

(5) Ramón J. SENDER: *La tesis de Nancy*, «Novelas y Cuentos 25». Editorial Magisterio Español. Madrid, 1975. 321 pp. Cito la edición que manejo, que es la undécima. En estos últimos cinco años, tales ediciones no han dejado de sucederse.

(6) Ramón J. SENDER: *Nancy, Doctora en gitanería*, «Novelas y cuentos 144». Editorial Magisterio Español. Madrid, 1978. 285 páginas. Cito la edición que manejo, que es la quinta.

(7) Ramón J. SENDER: *Nancy y el Bato loco*, «Novelas y Cuentos 154». Editorial Magisterio Español. Madrid, 1978. 238 pp. Cito la edición que manejo, que es la tercera. He nombrado a los «amigos españoles» de Nancy y he recordado unas palabras de

y seis años de ausencia, el fecundo novelista regresa a España, invitado por la Fundación General Mediterránea a dar una conferencia en Barcelona, y pone pie en el aeropuerto del Prat el 29 de mayo de 1974. Le acompaña su amiga y discípula Luz C. de Watts, quien va a escribir un libro titulado *Veintiún días con Sender en España*, que editará Destino (8). En él hallaremos los testimonios de tal propósito, pues con motivo de la réplica que da a un colaborador de la revista zaragozana *Andalán*, quien se refiere a *La tesis de Nancy* diciendo que es «una tontería», Sender puntualiza: «No es una tontería—aunque eso no quiere decir que yo no sea capaz de caer en ellas—sino una broma. Pero mis bromas suelen ser pesadas. Y, para afianzarme en la primera, he publicado una segunda parte titulada *Nancy, Doctora en gitanería*. Por si esto no bastaba, dentro de algunas semanas saldrá en Madrid, en la misma editorial, *Nancy y el Bato loco*, que es la tercera y última parte. Se trata, pues, de una trilogía sobre Nancy. Supongo que ese lector, que me acusa de haber hecho una tontería, tendrá que acusarme de haber hecho tres. Parece que a ese señor le gusta la solemnidad. Claro es que hay tontos de solemnidad también. Pero, como digo, no se trata de tonterías, sino de bromas pesadas, lo que no quiere decir que no las toleren mis lectores porque, según la casa editorial, se han vendido más de cien mil ejemplares del primer título, y el segundo se está vendiendo mejor. Del tercero, ya veremos. Espero que ese crítico áspero y malhumorado se dé cuenta, al final, de que la tontería tiene sus pretensiones de gravedad. Incluso de gravedad trascendente. Al menos en la intención del autor, que puede fallar, lo mismo que la del crítico. Al decir trascendente, quiero decir nada más que substancial. Nada de filosofías». La larga cita no sólo viene a confirmar lo que digo, sino a probar el éxito editorial referido y cómo le duele a Sender el ataque a esa parcela de su creación que el público refrendara.

¿Es acaso esa sacudida la que le hace cambiar de idea y recuperar de nuevo tema y personaje? En Los Angeles, en 1977, va a dar fin al cuarto tomo, *Gloria y vejamen de Nancy*, que ese mismo año editará «Novelas y Cuentos» (9).

NANCY EN ANDALUCIA

Nancy viene a Sevilla, a estudiar en su Universidad, y se aloja en Alcalá de Guadaíra. Prepara una tesis filológica-lingüística-literaria sobre los gitanos (10). En una «Nota previa», Sender dice haber conocido a Nancy cuando tenía dieciocho años, animando y dirigiendo los gritos de los espectadores de los partidos de rugby en los que intervenía su equipo favorito. No

Manuel Cerezales, quien, comentando en «ABC» la última novela de la serie (19-1-1978), escribía: «Nancy es un puente que el escritor tiende entre España, su patria de origen, y Norteamérica, su patria de adopción... A Nancy le atraen y le gustan los españoles y a los españoles les interesa y les resulta agradable la muchacha norteamericana. Fluye entre ellos una corriente de simpatía mutua, a la que no es aventurado suponer que Sender confía un sentido simbólico de acercamiento, de confrontación de una cultura vieja con una cultura nueva.»

(8) Luz C. DE WATTS: *Veintiún días con Sender en España*, «Ancora y Delfín 480». Ediciones Destino. Barcelona, 1976. Vid. pp. 34 y ss.

(9) Ramón J. SENDER: *Gloria y vejamen de Nancy*. «Novelas y Cuentos 207». Editorial Magisterio Español. Madrid, 1977. 207 pp.

(10) Josefa RIVAS, en su libro citado en la nota (1), dice: «... viene a Sevilla a escribir su tesis sobre los tartesos». Para Nancy, «esa gente calé es más complicada, difícil y oscura que los lamas del Tíbet. Aunque más alegre, por fortuna» (I, 52).

la describe, pero cuando inicia su novela, es decir, cuando Nancy estudia Antropología y Literatura Española, y anda entre Alcalá de Guadaíra y Sevilla a vueltas con su tesis, tiene unos veinticuatro años. Los andaluces la piropean. «Canelita en rama», le dice uno al pasar; otro: «Está buena». Los hombres se la disputan, pero el novelista no se detiene a especificar sus encantos, sólo a mencionar sus «delicados atractivos naturales» (II, 60). Hacia el final de su segunda obra (II, 257) (11), apunta: «Yo pensaba en Nancy, muchacha de veras atractiva. Tenía una especie de inocencia perversa como suele ser la de los niños a los siete u ocho años, cuando comienzan a enfrentarse en el embuste y la bellaquería. Con la ventaja de que Nancy no era ni embustera ni bellaca. Un poco desenfrenada, quizá». De todas formas, Sender debió sacar a su personaje de la realidad, como parecen probarlo las palabras de Luz C. de Watts, quien hablando de su amistad con el novelista, puntualiza: «Nuestras relaciones nacieron en la Universidad, yo era estudiante y alumna de Ramón Sender. De allí nuestra amistad desde hace ya diez años. Allí conocí a los protagonistas de algunas de sus obras, por ejemplo a Nancy. La de la famosa tesis sobre los gitanos» (12).

Esta Nancy, joven, vital, atentísima a cuanto la rodea, subyugada por los misterios de la raza gitana, va a convertirse en la novia de Curro, el acompañante de su amiga holandesa, Elsa. Curro es «un gitano fino de Alcalá» (p. 65); poco después, Nancy escribirá a su prima Betsy (la novela es epistolar, y la traducción de estas cartas por Sender acabará conformándola) que Curro «no es gitano en realidad. Tiene sólo un cuarto de sangre gitana, por su abuela» (p. 73). Ese cuarto pasará a ser luego «dos quintos» (p. 142) y, hacia el final, «un octavo» (p. 309). Ello provocará la reacción del amigo aristócrata de Nancy—el duque de los Gazules, al que ella llama el príncipe—, quien sentencia: «Curro tiene ocho octavos de gitano y uno de *son of a bitch*».

Con ese controvertido Curro como guía, Nancy iniciará su aprendizaje gitanoandaluz, que va a acabar cuajando, primero en sus cartas, luego en su tesis. Un tercer personaje masculino va a entrar en juego: se trata de Joaquín Gómez Qin, poeta, gitano rubio, de ojos azules, amigo de Clamores, una bailarina. Como el duque, va a sentirse atraído por Nancy, creando una tensa situación, que se prolongará a lo largo de toda la novela. Con Quin, a quien Nancy llama «el abejorrito rubio», acabará chocando Curro, tras diversos enfrentamientos de menor importancia. Nancy, coqueta, confesará a su prima: «No pienses

(11) Cito en adelante las cuatro obras senderianas en torno a Nancy, por orden de aparición, como I, II, III y IV, seguidas de las páginas correspondientes.

(12) Luz C. DE WATTS: *Ob. cit.*, p. 180.



mal, Betsy. Yo amo a Curro, me intriga muchísimo Quin y admiro al príncipe. Esa es mi situación por el momento». Pero a raíz de un telegrama de Richard, su «novio de *college*», que conoce sus cartas a través de Betsy y que le propone matrimonio, Nancy reflexiona y decide aceptar y regresar a Pensilvania, tras hacer balance: «Betsy, las cosas llegan a ese nivel en que parecen comenzar a mostrar su reverso grotesco. Curro tenía un ojo negro. Quin, otro color violeta. El duque usaba bisoñé... Por mi parte, insisto en que estoy un poco demasiado vista aquí en la Bética. Todo parece que comienza a ir hacia abajo, menos mi tesis.» Nancy, orgullosa de que sus datos no han salido de los libros ni de los archivos, sino que son todos de primera mano, reconoce que Curro estaba haciéndose demasiado posesivo y que, «bajo la influencia de su erotismo tarteso», ella se afeminaba. «No importa—concluye—. En definitiva, mi tesis habrá valido la experiencia».

LA GRACIOSA INGENUIDAD

¿Vale también para el lector? Para el no exigente, para el que busca en la lectura distracción y alivio de preocupaciones, para el que pretende poco más que pasar el rato, sí. Sus páginas le arrancan la sonrisa, incluso la risa. Y si ese lector es andaluz, hallará un clima que le es familiar, y por ello grato, pero también una contemplación tópica de sus esencialidades, amén de una sucesión de anécdotas y chistes manidos, que constituyen la principal apoyatura humorística del volumen. «Lo que ignora Nancy—escribe Sender— es que para un aragonés Andalucía es casi tan exótica como para ella misma, idioma aparte» (III, 16). Esto se nota. Como se nota en muchos instantes que Sender habla de una Andalucía de la que lleva alejado al menos cinco o seis lustros. «Aquí la gente es de una ignorancia muy sabia», apunta, y ahí sí que atina (I, 120). Su despliegue de graciosas ingenuidades haría interminable la lista de ejemplos: esos toros «reberendos en negro», esos moros almohades inventores de la almohada de plumas, esa relación de los bártulos con los etruscos, esa «caravela» que deduce derivada de «carajo a la vela», ese capataz que debe ser el que en las tientas torea siempre de capa o ese cazurro cuyo apelativo deriva de su habilidad para la caza, se suman a un sin fin de equívocos—así el de la golfería y el juego del golf, o el de las «estudiantes» que hacen de noche la carrera—y a un pertinaz juego de palabras, en el que se solaza: «—¿No nadas nada? —No traje traje... ¿Vale el vale? —Sí, pero no vino el vino... «¿Cómo como? Como como como» (I, 160, 173)... «El entrar en un censo es censurable y el catastro catastrófico» (II, 77)..., juego que culmina en disparates de otra índole, como cuando dice que Ronda tiene «un barranco donde desemboca el Tajo, río famoso que pasa por Toledo» (II, 151), o cuando escribe: «Pasamos por Tarifa y nos acercamos a la alcazaba, en donde nos mostraron el adarve—un corredor detrás de las altas almenas— desde donde un capitán famoso arrojó un puñal, recuerdo de familia, con tan mala fortuna, que se lo clavó en el pecho—en el mismo corazón— a un hijo suyo que estaba abajo jugando con un moro que se llamaba Yebel Tarik, de donde vino el nombre de Gibraltar. La pena del capitán fue grande, y para consolarlo, el Municipio le dedicó un monumento en el alcázar de Toledo. La verdad es que no veo el motivo. En los Estados Unidos le habrían hecho pagar a ese capitán su imprudencia» (I, 144).

EL HABIL JUEGO

En su planteamiento novelístico, Sender recurre a (o se encuentra con) un hábil juego. ¿Escribe él, escribe Nancy? «Yo no soy una escritora profesional, ni lo pretendo, claro», confiesa la muchacha ameri-

cana (I, 47); y en otro momento: «Soy sólo una pobre turista universitaria trabajando en su tesis» (I, 201). El autor va a aludir a su «torpeza graciosa» (II, 26), y va a apostillar en otra ocasión: «Nada hay más obstinado que esos estudiantes medio leídos que esbriben tesis medio lógicas» (II, 107); y en otro momento: «Yo leía y retocaba la tesis de Nancy con placer, dejando sin explicar algunos de sus errores porque le daban atractivo» (II, 258). También cuando inicia su tercer volumen, cúrrese en salud, recordando: «Según mi costumbre publico las cartas tal como llegan, es decir, retocando un poco el estilo para que sus ideas resulten más directas y claras. Como se verá, sigo sin corregir los errores y *quidproquos*, que creo que tiene alguna gracia» (III, 18); y otro tanto hará en el cuarto y último: «Sigo recibiendo en Los Angeles las cartas de Nancy, esta vez desde Las Palmas. Los lectores están acostumbrados a leerlas y seguiré dándolas como llegan, retocando un poco el estilo para evitar, como vengo haciendo, los errores ocasionales en la sintaxis. Y es que su doctorado en gitanería no la obliga a saber tanto español como Menéndez Pelayo» (IV, 7). El juego, como digo, es hábil, y aun cómodo, pero arriesgado. En algún instante el autor parece preocupado por la responsabilidad, y se apresura a aclarar que no corrige la «inocente expresión de Nancy» (IV, 92), pero por lo general se olvida de ello, y las imprecisiones se suceden, sin que el lector sepa en ningún caso a quién atribuírselas. Así, v. g., cuando recurre a la conocida canción albertiana «Se equivocó la paloma» —que reproduce, por cierto, con una incorrecta repetición de estribillo—, escribe: «Parece que es una canción de un poeta rubio también (como Quin) de Sanlúcar, que se casó con una mujer hermosísima que había sido antes abadesa o cosa así en un convento de aristócratas rusos emigrados en Checoslovaquia, y se fue a Roma a pedir la dispensa del papa, digo, por lo de la abadesa y la boda» (III, 77). Dudo que Sender confunda a María Teresa León con la abadesa emigrada, pero no que escriba Sanlúcar en lugar del Puerto de Santa María. (Sobre lo que llamo «descuidos» de Sender volveré más adelante.)

NANCY EN AMERICA

Tras su aventura española, Nancy retorna a su país con las doscientas páginas de su tesis, que Sender se apresura a calificar de *borrador* —ella no lo cree así— y de especificar que como tal lo ofrece. Es esta segunda novela (6) la que debiera nominarse *La tesis de Nancy*. Tesis a la que la autora ha buscado título: «El gitano como entidad frenética», y subtítulo: «Percepciones internas», si bien éste acaba siendo suprimido por consejo de uno de sus profesores: el finlandés Blacksen, presidente del Comité que va a conducir, y en su caso, a aprobar, la tesis

en cuestión. El otro profesor de Nancy es el propio Sender, que si ya había aparecido tímidamente en el primer volumen, aquí se hará más presente, dando paso también a un tercer personaje, Lauri, estudiante de literatura inglesa, «obscuramente rico», cuya secundariedad será superada en las dos novelas siguientes.

Sabe Sender que está escribiendo un libro «tan diferente del primero», que trata de justificarlo a través de los dos mundos de su protagonista: el de sus actividades externas, en un país extranjero, y el de su interioridad, ubicada ella de nuevo en su propio país (II, 174). Pero yo diría que la diferencia entre ambos libros nace del agotamiento de un filón: el del choque directo de una joven gringa con la realidad —y la irrealidad— gitanoandaluza, que, si prolongado en lo circunstancial de unos escritos donde esa realidad espejeada parece continuar latiendo, va a discurrir a partir de aquí por cauces librescos, en los que el autor acabará imponiéndose en detrimento de su personaje. (Regresará Nancy a España, en las novelas siguientes, pero no recuperará ya la gracia y la frescura de su experiencia primera.) Digo *librescos* y aludo no sólo a la tesis que Nancy perfila, sino a las lecturas de las que van a servirse ella y sus profesores a lo largo de esta segunda novela. «Para sacar mi tesis de los libros no necesitaba venir aquí», dice Nancy en su segunda carta (I, 60) y ya he apuntado más arriba cómo se enorgullece de que su material sea de primera mano; pero su propósito de alejarse «lo más posible de las frivolidades del libro *La tesis de Nancy*» (II, 72), es quizá una de las razones que hacen poner en danza obra y nombres diversos. *The Zingali*, de Borrow; *Catálogo de las lenguas*, de Hervás; *Malice*, de MacOrland; *Historia de la nigromancia y del satanismo*, de Summers; *De los hombres y las estrellas*, de Shapley, y otras de Vonnegut, Huxley, Wolfe y Andrey, enlazan aquí sus textos con el propio de Nancy, cuyo núcleo central pretende probar cómo los gitanos, sabios a su manera, *crean* una realidad muy distinta a la nuestra, «con una serie de embelecocos adecuados a la situación del momento», siendo, a su vez, capaces de influir con sus conjuros en el mismo curso de la Historia (véanse sus ejemplos relativos a Carlos II y la caída de los Austrias, la desgracia de la familia real portuguesa de los Braganza y el derrumbe de Hitler y sus ejércitos).

LOS AGENTES PROPICIOS

Adentrándose en los recovecos de la ciencia *bají*, y sirviéndose del calé, Nancy (Sender) se apresta a relacionar y analizar los agentes propicios que, por medio del cante y/o la danza, modifican la realidad circundante. Entiendo que hay materia para un trabajo independiente, propio de un experto en flamenología. Pero trataré de resumir cuanto se apunta sobre el particular, comenzando por el *garrotín*, productor de «manuses ambivalentes», tendentes a conjurar el garrote. Las *peteneras*, en cambio, son un excelente *duende transmisor*. El *pretensor*, piedra angular del edificio del brujeo, lo da mejor que nada al *fandanguillo*. La *seguiriya* levanta al duende *solícito*, los duendes *güenos*; la *bulería*, el *entablador*, que convoca a la generosidad y al desinterés, y viene a ser el duende de la neutralidad, si bien hay otra clase de bulería de la que nace el *velador*; la *farruca* despierta al duende *batidor*, cuya misión es causar una pasión violenta; la *granadina* origina el *gordo cerbatano*, duende mayor que tiene poder con las autoridades y aun con los animales y las cosas de la naturaleza; la *soleá* alumbra al *sarnoso*, como la *malagueña* al *flaco* o *puntillero* («el que interviene para arreglar una cosa y la deja peor») y la *rondeña* al *moro conciliante*, chiquitillo y sospechoso; el *bolero* da un *retardador*; la *carcelera*, un *diligente*; las *tarantas* y el *zorongo*, un *tentativo* («un emisario que va a descubrir el campo enemigo»).



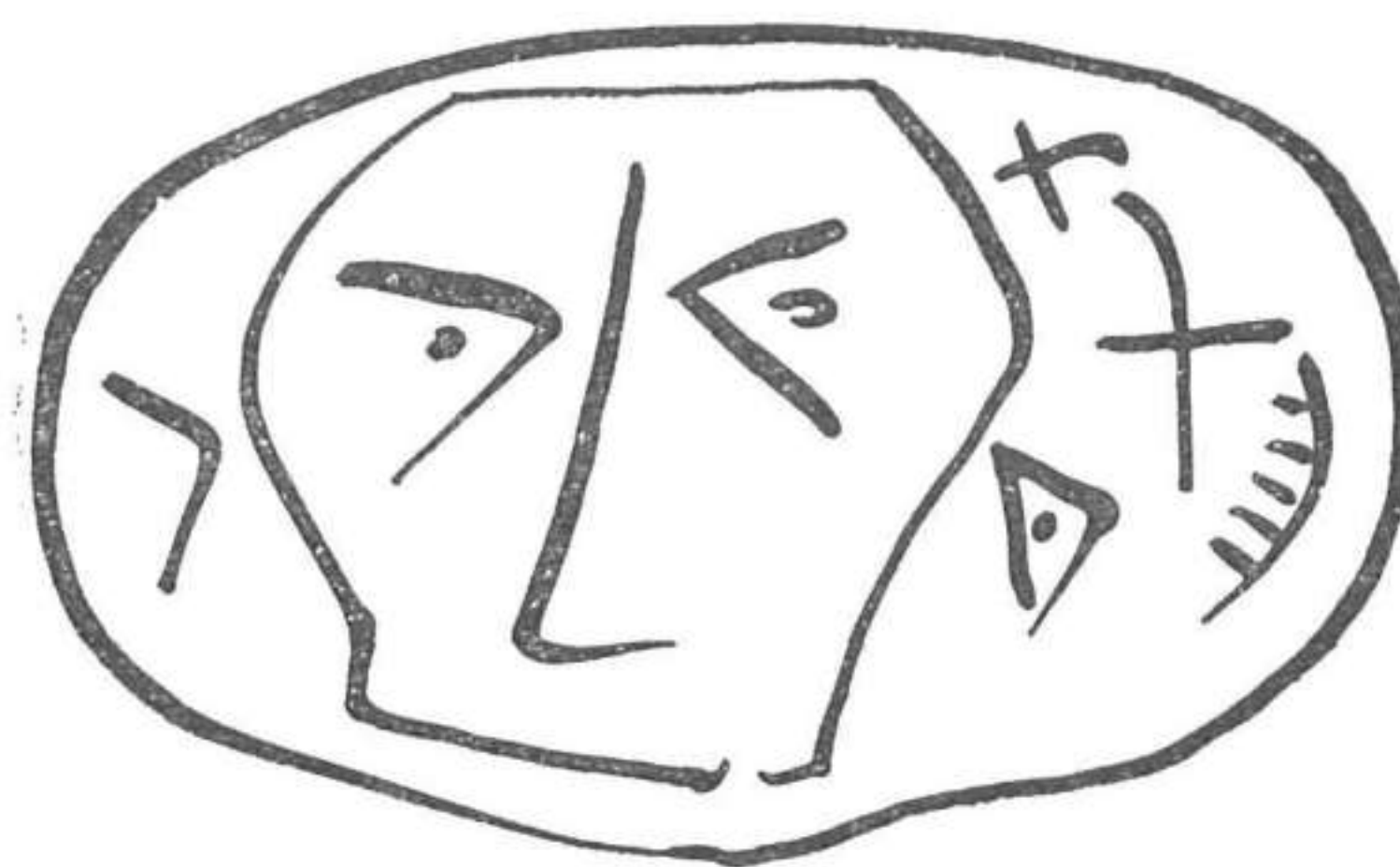
Cuanto antecede puede resultar curioso y divertido, lo que no sucede en lo referente al cante y al baile flamencos (Sender separa *flamenco* de *hondo* o *jondo*, pero no dice por qué ni cómo), susceptibles de largas controversias, dadas las peculiares opiniones del autor. Sin agotar, por supuesto, el tema, me atrevería a destacar su concepto de la *seguiriya*, que, a su juicio, es siempre benéfica, inocente, contentadora de todos, sugeridora de cosas alegres, «y suele ir ligada al abuso de la manzanilla»; es «hermana de leche» de las sevillanas «y las dos crecen juntitas y de ellas salen otros cantes y bailes más flamenquillos», constituyendo «lo que llaman en La Mancha la madre del cordero»; las hay cultas —sigue diciendo Sender—, como la de García Lorca («el de la mula blanca, mamita mía, / es mi marido...»), y cortas, como ésta: «Vayamos poco a poco, / moreno mío, / porque los dos vengamos / a un tiempo mismo. / No te apures, / que el camino es gustoso / y el final dulce». Pienso que no se pueden decir más cosas peregrinas en menos palabras. Sender ignora por completo la esencia de la *seguiriya* gitana, ese «grito desesperado y existencial del hombre inmerso en cuerpo y alma en situaciones límites, esto es, en esos callejones sin salida que son la muerte, el amor, el dolor, la culpa»... (13); como ignora la de la *malagueña*, que él considera hermana nada menos que de la *soleá* y de la que reproduce el siguiente ejemplo: «Ay, mi barquito velero / que cruzabas la bahía / con mi corazón abierto / por la navaja bajía / y te acercabas al puerto, / Puerto de Santa María». Para Sender, la *cartagenera* es la *carcelera*, el *polo* es una copla ligera, y la *saeta*, «el estilo de cante más gitano que conozco», nombrando a los intérpretes *cantador*, *bailador* y *tocador*, con tres *d* como tres cuchillos de *esaborisión*.

DIVAGADORA Y CONFUSA

Tales son los calificativos que merece la tesis de Nancy al profesor Blacksen, quien terminará, pese a todo, aprobándola (II, 276). Calificativos en verdad certeros y resumidores. Sender sabe con los bueyes que ara y pone el parche antes de que salga el grano (y hablo así seguro de que a Nancy, de leerme, le agradaría). y aún insiste en su punto de vista, en el desmoronamiento de la bienintencionada doctora: «Naturalmente, se puede siempre preguntar a dónde va a parar Nancy con su tesis. Pues... bien. Ella, el profesor finlandés, el estudiante Laury, yo mismo, parecemos vivir en un aeropuerto muy complicado (tiendas, hoteles, peluquerías, bares), cuyos aviones no van a ninguna parte o al menos no saben a dónde van» (II, 65); y en ello abundará en otro lugar (III, 176), al citar un oportuno proverbio chino: «Cuando uno no va a ninguna parte cualquier camino le lleva». ¿Valdría, tras sus palabras, apuntar nuestro propio juicio?

LA VUELTA DE NANCY

Doctorada ya, y casada, Nancy regresa a España cuando se cumple un año de su salida. Su marido no es Richard, su novio de *college*, sino ese amigo de Blacksen y del propio Sender, Laury, reidor y polémico, «fuerte como un tipo del friso del Partenón», cuya risa constante y desconcertante compara el autor con la de un «fraile trapense que va a poner una bomba debajo del sillón del abad». «Laury es nada más un chico mimado», resumió Nancy un día (II, 179). Pero su boda con él parece llenarla de felicidad, y aun de amor verdadero, lo que aparentemente no se repite en el varón, que considera su relación como una mera «amistad con sexo» (IV, 188). Sender advierte que incorpora el nombre de *Bato loco* al título de este ter-



cer volumen (7), «porque se refiere más a Laury que a ella». (*Bato* designa entre los gitanos al poderoso, y *loco* viene de su risa incontrolada y orgiástica.) Para Nancy, Laury es «un supermarido asistido por una legión de superduendes». No le importa, pues, tornar de su brazo al círculo donde se desenvolvió durante su primera visita, ni enfrentarse con los hombres que la amaron: Curro, Quin y el duque. Curro ha sufrido un extraño accidente —una paloma le ha clavado su pico en la sien, perforando el cráneo y rompiéndole parte del nervio visual— y, aunque Nancy lo visita, su interés por él ha desaparecido. («Si se muere, ya se lo dirán de misas», comenta.) Quin y el duque no cuentan. Laury va a trabar con éste una estrecha amistad, dada su pasión por un mismo tema: la Atlántida y cuanto a sus enigmas concierne. Pero el lance principal de esta novela va a cifrarse en la pareja Clamores-Lagartijo III, bailarina y torero, que en su deseo de darse celos y achaques, desembocará en la muerte casual de la primera —oculta en un baúl que se cerrará herméticamente— y la ejecución del segundo, condenado, pese a su inocencia, por la justicia. Ello traerá a nuestra memoria una frase inicial de Nancy: «Las cosas de España son así: horribles y sublimes» (I, 201).

Con tan dramático broche, Sender dará un giro notable a sus finales anteriores, uno de los cuales —el primero— no vacilará él mismo en calificar a posteriori de «absurdo» (IV, 159). En efecto, Sender culmina la experiencia tartesa-turdetana-bética-flamenca de *La tesis de Nancy*, introduciendo a ésta y al duque en una estrecha y lujosa cabina telefónica, tapizada de rosa y con techo pompeyano, y prolongando la ridícula situación hasta la llegada de la esperpéntica duquesa madre, quien no se escandalizará del hecho, y continuará danzando su minuetto nocturno, como una lechuza hechizada. Nancy, doctora en gitanería, la rematará, en cambio, metiendo a Nancy, no en una cabina, sino en la cama, con el viejo profesor Blacksen, quien se sentirá, por supuesto, rejuvenecido, reconfortado de su depresión y muy a gusto, no así el lector, que habrá de convencerse de la lógica de tal evento recurriendo a la particular idiosincrasia de la mujer norteamericana, tan liberada de caducos prejuicios.

ULTIMA ETAPA

En la última etapa de su tetralogía, Sender va a volver al final disparatado e inocente. Laury, Nancy, el duque, su madre se trasladan a Canarias y acaban aposentándose en La Orotava tinerfeña, entregándose los dos hombres por entero a sus investigaciones en torno a los mitos de la Atlántida, ese continente que vino a quedar en una isla situada frente a la entrada del Mediterráneo, y que fue cuna de las culturas arias indoeuropeas, semíticas y aun turanias. El tema atlante ha preocupado siempre a Sender, quien, cuando regresa a España tras su larga ausencia, lo elige como base de su conferencia barcelonesa. Confesó entonces: «Para mí, la Atlántida no es ninguna broma. Tampoco para Nancy, como verá el que leyese

(13) Ricardo MOLINA, Antonio MAIRENA: *Mundo y formas del cante flamenco*, «Revista de Occidente». Madrid, 1963. En este caso, los autores citan a González Climent. Vid. pp. 169 y ss.

el tercer volumen» (14). Pero iba a ser en el cuarto donde volcaría todos sus conocimientos al respecto, eludiendo el ensayo y cargando a Nancy con la responsabilidad de hacerse eco de los estudios de su esposo y del duque. La erudición libresca es, pues, aquí más acusada, y no deja de aparecer Velikovsky y su *Worlds in colision* —esa debilidad senderiana—, tan traídos y llevados en otros escritos suyos, y, por supuesto, en esta serie, en la que no falta algún momento en donde se sugiere su posible conexión con los gitanos (15).

Porque el autor procura no perder demasiado el hilo justificativo, y convierte en semicalé a Cleta, la compañera de Engidu, el extraño indigente que cruza por estas páginas arrastrando la sombra de su cabestro *Baltasar*, símbolo cornudo condenado al sacrificio del fuego. De todas formas, Nancy no deja de ser un pretexto, y ese final al que nos referimos, quizá resulte excesivamente grotesco para quien, con mayor o menor pujanza, ha protagonizado cuatro libros. Se trata, sencillamente, de una de sus confusiones verbales; al pedir melocotones en conserva, Nancy utiliza la palabra inglesa *peaches*, pronunciando la última *e* como *a*; de donde viene a insistir, en un supermercado tinerfeño, en que le sirvan *pichas* en lata, provocando el desmayo de la cocinera que la acompaña, un escándalo en la ciudad, la huída de la duquesa y el regreso a la península de todo el equipo investigador. Demasiado, ¿no?

LOS DESCUIDOS DE SENDER

En sus *Conversaciones* con Peñuelas (3), Sender hace revelaciones acerca de su obra, su estilo y su proceso creador, verdaderamente esclarecedores. Por ejemplo, que él mecanografía en un día, a toda prisa, de treinta a cincuenta páginas, «con un tipo de reflexión casi automática, y sin releer»; o las dicta. Luego, corrige, y lo da a la imprenta. Cuando Peñuelas le pregunta por qué hace eso, dice que es por impaciencia, porque las cosas se le atropellan, empujando por salir; y reconoce que no podría escribir como otros —Azorín, v. g.—, «línea a línea, con la idea de que están haciendo algo definitivo en cada frase»... «Yo no busco las perfecciones deliberadamente. Evito las torpezas; eso es todo». Sender tiene la honestidad de reconocer que si reescribiera sus libros, serían mejores. Y explica acerca de su facilidad fabuladora: «... yo puedo escribir trescientas páginas sobre la relación de esta lámpara con la sombra de ese árbol y con los reflejos de Sirio en el cristal, o bien sobre ese gatito que juega en el césped. Trescientas páginas, y empezar mañana. Y estoy seguro de que cuando las leyeras estarías interesado, y las leerías con gusto. Es decir, hay una profesión, un oficio» (16).

Es así como surgen libros de tan escasa entidad como *El mechudo y la llorona* o *Adela y yo*, por limitar los ejemplos. Comentando en estas páginas dos novelas suyas, decía yo que hacer de la escritura un oficio puede conducir a lo rutinario, a rellenar tantos folios cada tantos días y, en el caso del novelista, a privar de entrañamiento, de «necesariidad», a la obra con la que batalla y en la que se realiza; y añadía que Sender es el hombre que escribe para vivir —pienso, más que en el aspecto económico, en la escritura como vida—, pero al que no preocupa demasiado el tema —su trascendencia, su raigambre— con tal de

(14) LUZ C. DE WATTS: *Ob. cit.*, p. 36. En *La tesis de Nancy*, Sender deja ya sentir su preocupación por el tema. Escribe, v. g., en la página 105: «Qué equivocados estamos todos con este país, Betsy. No es sólo esta tierra de castañuelas. Es el misterio mayor de Europa. Eso es. Andalucía era la Atlántida hace tres mil años.»

(15) «Velikovsky debe tener algo de gitano. Sólo así puedo explicarme algunas cosas, por ejemplo, que tenga razón y se la hayan negado durante tanto tiempo» (II, 224).

(16) Marcelino C. PEÑUELAS: *Ob. cit.*, pp. 99, 216 y 109.

que dé de sí los folios suficientes (17). Dice Peñuelas que «en calidad artística, en profundidad y rigor, no hay apreciables diferencias entre las narraciones que Sender escribía hace cuarenta años y las que salen hoy de su pluma». Con todos los respetos, uno cree que Peñuelas se deja llevar por la amistad y la admiración, y que entre el *Réquiem*, el *Epitalamio*, la *Aventura equinoccial* o la *Crónica*, y las novelas de la última década hay un abismo. (Bien es cierto que su juicio data de 1970 y no abarca, por tanto, la producción de los años presentes.)

Pero tornando a lo que el título de este epígrafe señala, considero que los que llamo descuidos de Sender son fruto precisamente de esa prisa. Y espigo algunas muestras.

Hay en *La tesis de Nancy* un capítulo importante, «Nancy y el abejorrito rubio», en el que los celos de Curro están a punto de provocar una tragedia. Nancy le dice que, en su ausencia, la ha visitado cada tarde un abejorro rubio, y Curro cree que se trata de Quin, a quien se le conoce por ese apodo; cuando el abejorro regresa, y el malentendido se aclara, Curro persigue al animal y lo derriba con un pañuelo de Nancy, rompiéndole «el ala grande del lado derecho». Nancy encuentra luego a Quin con el brazo derecho en cabestrillo, y lo atribuye a brujería, a los poderes mágicos de su amante, pese a ser éste «un gitano muy adulterado». Pues bien, al mencionar posteriormente este asunto (II, 51), Sender va a decir que Curro rompió el ala del abejorro «de un manotazo» y que Quin llevaba en cabestrillo «el brazo izquierdo». Insistirá luego en este último extremo (II, 75), pero volverá a mencionar el pañuelo como instrumento del golpe (II, 208); y lo que es más extraño, a Quin lo llamará *Amin* al referirse a la pelea que más tarde sostendrá con Curro (II, 162).

Otro interesante capítulo del mismo libro, «El patio, la rivalidad y el pozo encantado», sitúa a Nancy en un típico patio sevillano, propiedad de una viuda con siete hijas, tres de las cuales están con sus novios, cada una en su reja; «las otras cuatro, que andaban por allí —dice— eran como frutas un poco ácidas, pero fragantes». No cabe duda, pues, en cuanto al número de hijas. Pero en el volumen segundo, Nancy (Sender) mencionará «el patio andaluz de las seis niñas» (II, 239), e igual hará en el tercero, esta vez sin posibilidad de error de escritura: «Cuando fui, supe que las dos hijas mayores se habían casado. Sólo quedaban cuatro» (III, 105). Otro pequeño equívoco surge tras el relato de lo acontecido al torero Pérez, a quien alguien da una bofetada, «de parte de Lagartijo III», cuando estaba asomado a la ventanilla de un tren, «en una estación»; Pérez hablará de volver «a aquel pueblo y matar al que se la dio»; pero en *Nancy y el Bato loco* se recordará ese hecho como ocurrido en «la estación de Sevilla» (III, 36). En un rasgo de sinceridad, no raro en él, Sender (Nancy) confiesa: «El orden lógico no ha sido nunca mi fuerte. Es mi cabeza, como creo haber dicho en otra ocasión, más iluminativa que discursiva (¿discernitiva?) y me dejo llevar por las luces de cada momento» (IV, 123). De aquí que, en algún caso, olvide quién narrar (en *Adela y yo* hay ejemplo claro de esto), lo que le lleva a poner en boca de Nancy las palabras que siguen: «Estas cosas yo se las oculto a Laury y no se las envío al profesor Sender para que no haga como hizo con anteriores cartas mías, que las publicaba» (IV, 20). Es obvio que si Nancy no se las envía a su profesor, éste no puede reproducirlas, y, sin embargo, está haciéndolo.

Distinto carácter tiene su cita de Hervás como un escritor «francés» autor de *Catálogo de las lenguas* (II, 73). Naturalmente, Sender se está refiriendo a nuestro compatriota Lorenzo Hervás y Panduro, na-

(17) Carlos MURCIANO: *Sender, suma y sigue*, «Nueva Estafeta», mayo de 1979, p. 91.

cido en Horcajo de Santiago (Cuenca) en 1735 y muerto en 1809, jesuita sabio, de obra tan vasta y sorprendente como olvidada (18).

FINAL

Cuando Peñuelas complete su clasificación de la producción senderiana, incorporándole su bibliografía de la última década, valdrá la pena comprobar dónde encaja la tetralogía de Nancy. El humor y la intrascendencia que cifraban, a su juicio, el primer volumen, se han diluido en buena parte en los restantes, dando paso, sobre todo en el último, a materias «más graves e importantes», si bien no deje de tratarlas «con un acento deliberadamente ligero»: el de su protagonista. Tampoco nos sorprendería que el autor mantuviera abierto el ciclo y volviera a servirse de

(18) El detalle de la obra citada por Sender (sus diferentes volúmenes y características), así como otros datos sobre el autor pueden verse en *Estudios sobre Lorenzo Hervás y Panduro*, de Julián Zarco. Librería Enrique Prieto, Madrid, 1936. Vid. también mi libro *Hervás y Panduro y los mundos habitados*. Cándil. México, 1971.

su alumna norteamericana para seguir contándonos las cosas que le poecupan. Claro que el eco de su Nancy primera ha disminuido notablemente, y no creemos que *Gloria y vejamen de Nancy* alcance ni por asomo las ediciones de *La tesis*; de todos modos, si ello llegara a suceder, vendría dictado por muy distintas razones de las que movieron al público hispano a hacer de Nancy —de la Nancy *scholar*— su preferida.

Por supuesto, uno sabe que estas cosas a Sender ni le van ni le vienen (aunque bien se alteró cuando el colaborador zaragozano de *Andalán* trató desconsideradamente a su Nancy). El escribe y escribe, infatigable, torrencial, arisco, solitario y rebelde; y lo seguirá haciendo hasta que las fuerzas y la clarividencia le falten. Puntualizó: «Nadie se considera obligado en Sevilla a creer lo que le dicen, y si escucha con interés es sólo atendiendo a la gracia o a la falta de gracia del que habla. Tampoco pretende nadie ser creído, sino ser escuchado» (I, 213). Ser escuchado: he ahí el propósito de Sender, quien lleva medio siglo (*Imán* data de 1930) diciendo y diciéndose, con voz recia y diferenciada. Nadie podrá quitarle su entrega, su tesón y su verdad.

CARLOS MURCIANO

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

ELEJIAS ANDALUZAS: ELEJIAS DE LA INFANCIA ETERNA Y EL DESTIERRO

JUAN RAMON JIMENEZ: *Elejias andaluzas*. Selección e introducción de Arturo del Villar. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

Para la crítica supuestamente erudita, la del seudocientifismo seco y anquilosado, la que pide textos monolíticos —esos textos para libros de texto—, Juan Ramón Jiménez siempre será un autor escurridizo, porque pertenece a esos grandes artistas que no pretenden crear el gran libro (estática obra maestra), sino darnos una visión de su mundo a través de una obra literaria en continua evolución. Este es el punto básico para llegar a entender la esté-

tica juanramoniana: una poética viva y dinámica, frente al gran hito marcado por las grandiosas y perfectas obras cerradas. Siguiendo esta pauta, Arturo del Villar ha querido «ser lo más fiel posible» al espíritu de Juan Ramón, consiguiendo que *Elejias andaluzas* sea una edición seria y consecuente con las ideas del *niñodios* de Moguer.

Arturo del Villar afirma modestamente al final de la introducción: «Insistimos en que todo es provisional en las ediciones juanramonianas. Han de pasar muchos años antes de que se consiga contar con una edición crítica. Mientras eso acontece, nos conformaremos con facilitar la lectura de su obra...» (pp. 35-36). El dinamismo de la obra de este magnífico y extraño poeta hace que cualquier estudio sobre ella sea dificultoso y provisional. Por este motivo, no se puede considerar como algo mínimo la excelente introducción y el gran esfuerzo antologizador de Arturo del Villar. Cotejar ediciones y manuscritos, elegir la variante exacta, y estructurar y hacer coherente el libro —sobre todo si se tiene en cuenta que el poeta objeto de estudio es el complicado esteta Juan Ramón Jiménez—, es equiparable a la labor de una edición crítica de bastantes autores de la Literatura española.

La presente edición de *Elejias andaluzas* es un proyecto querido y jamás llevado a cabo por Juan Ramón. Los textos en prosa que integran el libro aparecieron publicados, en vida del poeta, en diversos cuadernos y revistas, que hoy se consideran auténticas joyas entre los bibliófilos, o en ediciones póstumas. Aunque los textos carezcan de uniformidad estilística, al ser escritos en diferentes épocas y al no poder ser revisados por el propio Juan Ramón —hecho advertido por el prologuista—, *Elejias andaluzas* es una obra sin resquicios, porque sus prosas se encuentran perfectamente ensambladas por la coherencia temática.

En este sentido, Arturo del Villar nos irá dando acertadamente las pautas esenciales de todos los textos: la poética de Juan Ramón está marcada por el destierro, y «Andalucía representa en su obra el paraíso perdido, y Moguer es el jardín del edén» (p. 6). Este sentimiento arcádico, tan común en la poesía andaluza, tendrá una de sus máximas expresiones en la elegíaca prosa juanramoniana. Sin embargo, Arturo del Villar ha sabido acercarnos al verdadero significado que lo elegíaco tiene en Juan Ramón, que no nace como mero producto estético, sino de la soledad, de la tristeza y del anhelo de regresar a su tierra y a su infancia. Recuérdese cuando en *El campo de Longo* el poeta de Moguer nos dice:

PROFUNDIDAD Y RIGOR DIDACTICO

EMILIO LORENZO: *El español y otras lenguas*. SGEL. Madrid, 1980.

El profesor Emilio Lorenzo, académico electo, presenta en este volumen una serie de ensayos que, en su mayoría, ya vieron la luz en diversas publicaciones especializadas, pero que, a buen seguro, su recopilación, amén de facilitar las tareas de investigación, servirá de estímulo y contraste al público interesado en los temas que en él se abordan.

En el *Prólogo*, tras justificar la presencia de los diversos ensayos —quince en total— que componen el volumen, reafirma la finalidad didáctica que los alienta, sin duda alguna fruto de su quehacer diario en la cátedra: «... Común también a todos los textos recogidos aquí es la nota didáctica, unas veces dominante y explícita en el título; otras veces más velada y sólo detectable en el tono explicativo de la exposición.»

No olvida, asimismo, esbozar su posición ante el fenómeno lingüístico, y reconocerse deudor de los postulados de Meyer-Lübke, Saussure, M. Pidal, D. Alonso..., sin que ello signifique desdén u olvido hacia otras corrientes lingüísticas. «Pero aunque el chomkismo ha sido sanamente asimilado por otros españoles no mucho más jóvenes de nuestra generación, acaso nuestras células cerebrales estaban ya condicionadas por estímulos previos para sentirse deslumbradas por estructuralismo o generativismo» (pág. 7).

Ante una difícil selección de los artículos para su recensión, el autor de estas líneas ha optado, quizá por afinidad, por entresacar los ensayos titulados: «Sobre el talante y el semblante de la lengua española» (inédito), «Dimensión social del lenguaje» (1969) y «Asociaciones verbales en inglés y en español» (inédito).

El resto de los ensayos que componen el volumen se titula: «La lingüística y la enseñanza de las

lenguas modernas», «La gramática generativa y la enseñanza de las lenguas modernas», «Lingüística de contrastes y estilística multilateral (italiano y español)», «Verbos de cambio», «Libros de texto y selección del vocabulario», «Descripción y norma en dos lenguas supranacionales», «Dos lenguas transplantadas: el inglés y el español en América», «La oración interrogativa en el inglés hablado», «Sobre el menester de la traducción», «Algunos problemas en la traducción del "Cantar de los nibelungos"», «La nueva fisonomía de la lengua alemana» y «Vocales y consonantes geminadas».

Sobre el talante y el semblante de la lengua española

Partiendo del concepto de que una lengua «sólo ha de juzgarse en términos de valoración intrínseca, ateniéndose a la eficacia con que desempeña las funciones que le confiere la comunidad lingüística que la usa» (pág. 9), el profesor Emilio Lorenzo va desvelando las claves que, a su juicio, constituyen la idiosincrasia —«talante y semblante»— de la lengua española. Por sus sugerencias, destacamos:

a) «Tangencialidad del acontecer.» Expone la relación sujeto-verbo y deduce que el español hace al sujeto hablante menos protagonista que otras lenguas culturalmente colindantes.

Tras analizar la relación gramatical sujeto-verbo —la desinencia verbal garantiza casi siempre la identificación de la persona sujeto—, el autor nos ofrece un muestrario, lo suficientemente amplio, de construcciones por las que el español muestra especial predilección, y en las que ve un mayor distanciamiento entre el sujeto agente, activo y protagonista y la acción que ejecuta, debido a que tales construcciones presentan una muy extendida oblicuidad con la que el significado verbal incide en el llamado «sujeto lógico». Así, *se me ocurre, me salió un grano, me da miedo, me da la gana, le da*

«No quiero vivir muriendo como tú, Salvador colorista, en una Grecia de museo de reproducciones» (p. 67). Es una elegía creada a través de la mirada infantil que contempla un tiempo perdido, y que la escritura intenta recuperar. Moguer será el castillo que Juan Ramón encantó, dejándolo fuera del espacio y del tiempo. Allí el *niño-diós* era feliz; la cotidianidad se convertía en un asombro constante, y sobre todo, desconocía la muerte. A veces, aquel pueblo de la infancia también puede ser amargo y triste, pero continuará siendo un castillo encantado.

Arturo del Villar señala dos vías temáticas que Juan Ramón emplea para acercarnos al Moguer de su niñez y primera juventud: la de la naturaleza más fugaz y la de ese costumbrismo íntimo, mágico, lírico y melancólico descrito con ojos de niño. El primer grupo temático está integrado por los *Diálogos* y *Las flores de Moguer*. Si en los *Diálogos* los prosopopéyicos seres (flores, árboles, alondras o mari-

posas) recrean con su conversación la vida íntima del pueblo, en *Las flores de Moguer* lo lírico priva sobre lo narrativo. Para Arturo del Villar estos últimos textos constituyen los *Diálogos con el tiempo*, que son los «más próximos a su poesía en verso» (p. 30), y en donde el proceso literario de inmortalizar el escenario de la infancia, paradójicamente, se logra a través de la naturaleza más efímera: las flores. Estos delicados seres serán como rápidos instantes, de los que se servirá Juan Ramón para entablar un diálogo con el tiempo y «salvar las distancias temporales para retornar al edén...» (p. 30).

El segundo grupo temático se halla constituido por *Josefita Figuraciones*, *Entes y sombras de mi infancia* y, en menor medida, *El poeta en Moguer*, conformando lo que Arturo del Villar designa como la «autobiografía lírica» del siempreniño Juan Ramón. Josefito, gracias a su calidoscopio, falseará la realidad; pero la sátira, la ironía y lo grotesco siempre estarán supeditados

al tono lírico-melancólico. Arturo del Villar observa que la finalidad de estas prosas no es resaltar el lado negativo de los personajes, sino que éstos sostengan con su presencia la imagen de Moguer. En *Entes y sombras de mi infancia*, el prologuista nos dice que las «"caricaturas líricas" de unos personajes reales o ficticios (...) quedan en la sombra del mundo y no tienen valor nada más que para el poeta, como lo tuvieron antes cuando era un niño y convivía con ellos en una realidad más o menos supuesta» (p. 31).

Elejías andaluzas adquirirá su auténtico valor con *Sevilla* y *Olvidos de Granada*. Traspasados los límites del Moguer edénico, Juan Ramón depositará su anhelo de poeta desterrado en la Arcadia andaluza, lo cual quedará plasmado perfectamente en su idea de «exaltación de Andalucía a lo universal». Arturo del Villar, al igual que los auténticos estudiosos de la obra juanramoniana, señala la importancia que para el poeta tuvo la Andalucía secreta y sombría, frente a la de tore-

rabia..., le llegó la hora, me toca a mí, les tocó la lotería...

b) «Continuidad.» En donde, por medio de ciertas perífrasis —llevar (+ complemento temporal, + gerundio, y + participio), ir (+ participio) y venir (+ gerundio)— analiza lo que llama la «desperfectivización» de las acciones verbales. «Tal hecho reforzaría, sin duda, una posible hipótesis de que el talante actual de la lengua posee una especial predisposición a presentar el mundo como no perfecto o no acabado y las acciones de los hombres como pendientes de remate final» (pág. 23).

c) «¿Vaguedad o abstracción?»

«... Una lengua como la española, cuyos usuarios no son por lo general dados a abstracciones ha desarrollado un recurso gramatical, semejante al alemán, pero más perfeccionado, que le permite, como a éste, convertir todo adjetivo, sea cual fuese su procedencia, en un abstracto absoluto que no tolera la concretización de los plurales; *lo bueno* no admite plural como *la bondad*, como tampoco *lo bello* o *lo sublime* según la acertada traducción del famoso ensayo kantiano» (pág. 15).

Dimensión social del lenguaje

El artículo, dada la fecha de publicación (1969), posee un innegable valor desde nuestra perspectiva de hoy, ya que la sociolingüística —como ciencia dentro del tronco común de la lingüística— se ha desarrollado vertiginosamente en el último decenio.

En él, tras plantear aspectos terminológicos con relación a la nueva ciencia, se inclina por el término de sociolingüística, frente al entonces más propagado de sociología del lenguaje, y aborda, de manera sugestiva, los problemas y objetivos que la nueva ciencia persigue.

Rastrea las implicaciones religiosas, históricas, geográficas, culturales, etc., en el hecho social del lenguaje: «Lo interesante para nosotros es observar que, independientemente de las barreras impuestas por la geografía, la raza o las decisiones políticas, que determinan una segregación más o

menos tajante o permanente de estos grupos, que desemboca a la larga en diferenciaciones idiomáticas, que calificamos de lenguas o dialectos, según la calidad o importancia de su producción literaria, según la virulencia de los sentimientos nacionalistas o según el grado de diferenciación entre sí, existen también dentro de las comunidades nacionales comportamientos más o menos permeables determinados por clase social, dominio político extranjero, profesión u oficio, religión, sexo o edad, que a su vez condicionan la especial fisonomía idiomática de los individuos incluidos en cada compartimiento» (página 184).

Asociaciones verbales en inglés y en español

El ensayo refleja críticamente los caminos, y posibles hallazgos, que la psicolingüística puede aportar al ser aplicada rigurosamente a la parcela semántica de la lengua. Parte del trabajo «respuestas españolas al test de asociaciones verbales de Kent y Rosanoff», llevado a cabo por el Departamento de Psicología General de la Universidad Complutense de Madrid.

El profesor Emilio Lorenzo compara los resultados obtenidos del test aplicado al campo de la lengua española con el realizado en Estados Unidos basado esencialmente en las 100 palabras seleccionadas de la lista de Kent y Rosanoff.

Tras un minucioso contraste (español-inglés) de los datos que aporta el test, Emilio Lorenzo concluye: «... No todas estas relaciones o asociaciones son atribuibles a la ordenación léxica de cada lengua, sino sólo explicables en virtud del conocimiento de la realidad extralingüística, la cual, en estos experimentos, no se puede aislar totalmente de la reflejada en la estructura léxica de la lengua» (pág. 97).

El conjunto de los ensayos, que componen el presente volumen, tienen en común profundidad en los temas tratados y rigurosidad didáctica. La prosa, como es habitual en el autor, constituye el mejor vehículo expositivo.

JESUS SANCHEZ LOBATO



ros y panderetas, y también frente a la apología que los escritores del 98 hicieron de Castilla.

Elejías andaluzas, publicado en una edición de bolsillo bastante asequible, es un libro fundamental por lo que representa Juan Ramón Jiménez en la Literatura universal contemporánea, y por la cuidada presentación y el espléndido prólogo de Arturo del Villar.

R. CESAR MONTESINOS

LA CULTURA CATALANA, DESDE ESTADOS UNIDOS

PORQUERAS-MAYO, BALDWIN Y MARTI-OLIVELLA: «Estudio de lengua, literatura i cultura catalanes» (Actes del primer Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica; Urbana, 30 de març-1 d'abril de 1978). Publicaciones de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca «Abat Oliba». Barcelona, 1979.

La divulgación de la lengua, literatura y cultura catalanas es una actividad a la que consagran importantes esfuerzos un gran número de catalanes y de estudiosos de tales materias. Se trata de una

siembra tenaz de la que ya se recogen los naturales frutos, porque en Universidades y centros de investigación de todo el mundo se trabaja denodadamente: la labor que puede efectuarse es muy amplia, tanto a nivel de estudio como de docencia.

Hace ahora un par de años se reunieron en la Universidad de Illinois un centenar de profesores y estudiosos de temas catalanes, que ejercen como tales en Estados Unidos y Canadá, para celebrar el I Coloquio de Estudios Catalanes de Norteamérica, bajo la presidencia del rector de la Universidad de Barcelona, Antonio M. Badia Margarit. Al mismo tiempo se celebró una exposición de más de un millar de libros catalanes, cedidos por organismos oficiales españoles y editores de Cataluña, que fueron entregados más tarde para aumentar el fondo catalán de la Universidad que actuaba como anfitriona. Y como último dato informativo sobre los citados coloquios, diré que éstos permitieron la creación de la North American Catalan Society.

Veinte ponencias, de las treinta y ocho allí presentadas, se reúnen ahora en este volumen. Ya se ve que no son todas las que fueron leídas. Las ausencias se deben, según los recopiladores, a compromisos previos de algunos autores y a que «no todas las informaciones aportadas oralmente eran lo suficientemente maduras para su publicación fuera del contexto americano». Se agradece la sinceridad, porque de esta manera se revaloriza el interés del índice, francamente importante.

Cuatro ponencias se ocuparon de aspectos concretos de la lengua. Son: «Algunos problemas cronológicos de las sibilantes catalanas» (Rasico, Indiana); «Notes on the phonology of Catalan clitics» (Wanner, Illinois); «Pronouns as articles: evidence from Catalan» (Lunn, Indiana) y «Catalan causatives» (Saltarelli, Illinois).

Once ponencias se explayaron en torno a la literatura, tanto medieval como moderna y contemporánea. Nada menos que tres se concretaron al tema luliano, por parte de los profesores Duran (Yale), Dagenais (Illinois) y Polit (Utah); dos centraron su atención en el valenciano Ausias March: Marchand (Illinois) y McNerney (Michigan), y una al padre Francisco Moner. Aspectos de la literatura del siglo XIX fueron estudiados por Gilabert (Arizona), «La febre d'or», de Narcís Oller, y «Miau», de Galdós; dos visiones de la realidad social en la España del siglo XIX, y Solanas (Ontario-Canadá): «Las estructuras narrativas en la obra de Miguel de los Santos Oliver».

En cuanto a la literatura contemporánea, lo estudios presentados hacen referencia a los siguientes temas: «Paralelos evolutivos en la obra de Sartre, Camus y Pedroló», por Martí-Olivella (Barcelona); «La poética dramática de Maria Aurelia Capmany en "Vent de garbí"» y «Una mica de por», por Valdivieso (Arizona), y «Dos poetas catalanes de los años sesenta: Vicent Andrés Estellés y Gabriel Ferrater», de Rosenthal (Nueva York).

Intencionadamente he dejado para el final la cita de dos ponencias muy importantes que rebasan el marco del Coloquio para insertarse en un cuadro más amplio de esta cultura. Me refiero a las presentadas por el profesor Badía Margarit sobre el estado presente de las investigaciones sobre la lengua catalana, y la de Roca-Pons, sobre la proyección exterior de la cultura catalana.

La lingüística catalana, objeto de numerosos y profundos estudios por parte de Badía Margarit, es analizada ahora desde una primera etapa entre 1900 y 1936 hasta la época actual que delimita entre 1939 a nuestros días, pasando por el colapso que supuso para esta labor nuestra guerra civil. Al final de su trabajo hay unas palabras recapitulativas que son verdaderamente esperanzadoras. Dice textualmente: «Sin triunfalismos, me parece objetivo reconocer que los resultados de ochenta años de lingüística catalana son francamente positivos, sobre todo si tenemos en cuenta que la cultura catalana ha tenido que desenvolverse prácticamente sin instituciones, sin medios y en circunstancias difíciles, a menudo adversas, incluso en la clandestinidad.» Y subraya el trabajo realizado desde 1939 porque, «a pesar del enmudecimiento de nuestra cultura por la repre-

sión de la dictadura, la lingüística catalana no murió, sino que ha conseguido ensanchar el abanico de las materias cultivadas hasta 1936, incorporando nuevas materias, sin abandonar las tradicionales que, además, se han renovado a fondo».

Realmente es una conclusión optimista y halagadora.

JOAN CANTAVELLA



CINCO RELATOS, CINCO

RAFAEL GARCIA SERRANO:
Las vacas de Olite. Colección Fábula. Ed. Planeta. Barcelona, 1980.

... y es una pena que no sean seis para hacer una corrida. Tampoco era preciso llegar a la media docena, a fin de completar nada. Aquí están los cinco haciendo un libro que se lee fácil, que se entiende claro y que nos

LAS IDEAS EN EL TIEMPO

JOSE MARIA VALVERDE: *Vida y muerte de las ideas* (Pequeña historia del pensamiento occidental). Ed. Planeta. Barcelona, 1980.

Cuando se termina la lectura de *Vida y muerte de las ideas*, complace releer un párrafo de las palabras preliminares de este ensayo, las últimas, las que dicen: «Al final de nuestro trayecto descriptivo y crítico —en que hemos mantenido un tono informativo, con la mayor claridad posible, servicial e incluso pedagógica, de modo que este libro también puede leerse sin desdoro simplemente como un manual de divulgación, aunque no quepa agotarlo en ese nivel de lectura—, nos limitamos a esbozar nuestra situación actual, sin ofrecer profecías de salvación ni fórmulas de vuelta a empezar. Y, sin embargo, hubiera sido muy tentador proponer la palabra poética, al modo heideggeriano, como fuente de nueva vitalidad espiritual, pero la verdad es que la actual voz literaria —lo que de modo nefastamente significativo es moda llamar *escritura*— parece corroída desde dentro por una autoironía que la reduce a *collage* de referencias y citas, cuando no a discurso sobre el discurso. A pesar de todo, no sacamos ninguna consecuencia pesimista ni optimista hacia el porvenir de la mente y la palabra, limitándonos a invocar la coplilla machadiana: *Confiamos / en que no será verdad / nada de lo que pensamos*». A tamaña conclusión no puede llegar nada más que un gran poeta, que es además catedrático de Estética de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona y que al margen ¿o dentro? de su quehacer lírico ha desarrollado su tarea magisterial profundamente en el terreno de la historia de las ideas, apoyándose siempre en una teoría fundamental en nuestra época, en la que proyecta la estética como costura —más que hilván— entre el plano diverso de las cábalas filológicas y el acontecer variadísimo de las mismas en el tiempo, y esa otra asignatura imperativa actualmente: la depuración de lo literario y de lo artístico igualmente historiado, sin olvidar que todo acontecer intelectual en estas materias tiene su incidencia en cada época y en el talante de quienes la viven.

Partiendo de estas premisas, José María Valverde ha escrito un libro clarificador, a momentos desenfadado en su discurso, donde se plasma el suceder del pensamiento teórico occidental desde los griegos hasta los estructuralistas, repasando y puntualizando los más representativos autores y las tendencias más ricas, elaborando por consiguiente un original estudio interpretativo del devenir filosófico, de su gravedad y dramatismo intrínsecos, pues lo considera finalmente en un actual estado de crisis difícil de remontar, puesto que la creencia en lo superior ha dejado de estar presente, o ha pasado por encima de la condición humana, aunque se haya resistido siempre en el hombre una idea de divinidad.

hace sonreír, recordar, pensar... ¿Qué más? Frívolo, superficial, trivial, como ese par de banderillas que queda suelto, prendido por el pelo y que se va a la arena al primer muletazo; transido, profundo, emocionado, como ese natural que Manolete —«es como la cuarta persona de la Santísima Trinidad»— realizaba para delirio de Rafael, nombre de torero del campo andaluz, pamplonica por nacimiento y manoletista por devoción. García Serrano, en esta obra, hace un ejercicio de memoria en el que se nos dan las claves de unos recuerdos que hoy no se llevan. Y al hacerlo ha dejado a un lado estilos y cuidados. Casi nada más empezar sale al paso de sí mismo en una divagación para decir: «... cada día soy más finolis. Debe de ser cosa

del posconcilio, que a todos nos ha limado las uñas, aunque a algunos se las haya afilado, como a los curas con metralleta, los financieros piadosos, los católicos-marxistas y otros muchos hijos de Dios». Ironía, sarcasmo en ocasiones, lirismo casi siempre. «Dos cohetes pusieron su banderilla blanca en la piel de la mañana.» «... las coquetas cuando nos niegan un beso después de haber autorizado los dulces pensamientos», que es como si mezclara la austera y periodística notificación de hechos con evanescencias de ideas más allá de los sucesos orbitados en poesía. En cualquier caso, el autor dice lo que quiere decir, expone lo que quiere exponer y el lector no puede llamarse a engaño, porque todo está claro, concreto y evidente, y en

ningún momento una frase o una confesión ofrece la menor duda sobre su contenido e intención.

Las vacas de Olite, título general del libro, es el del primer relato. «Las vacas de Olite eran emboladas (...), ribereñas, de pastos tudelanos (...), y con esto quiero decir que al considerarse de casa ponían en la pelea ese encono fraticida que tanto distingue a las vacas españolas, lo mismo si son vacas de izquierdas que si son vacas de derechas.» «Las vacas de Olite eran muy vacas.» En esta descripción Rafael García Serrano nos presenta, con un humor de superficie, una intención de profundidad. Quizá fuera exigible una ironía de mayor calidad, posiblemente el autor podría haber alcanzado mejores niveles en la burla; mas, no cabe duda, el escritor elabora, pule y cuida su obra, y ésta será siempre lo que su pensamiento e imaginación quieran que sea.

José María Valverde ha afrontado una tarea de dilucidación de las ideas a lo largo de nuestra civilización, verdaderamente loable, intentando desde el ángulo literario la máxima amenidad, para acercar a un posible público mayoritario —sin que esto quiera decir que su libro no tenga un interés enorme para universitarios y profesionales, para intelectuales en suma— lo que ha sido y es la vida mental por los siglos de los siglos, la vida que en definitiva ha movido, ordenado y regido al mundo. Su libro es en este aspecto de los más prácticos que recordamos, aparte de que su lectura resulta auténticamente atractiva.

Desde el escenario clásico, donde surge el pensar filosófico, va Valverde dándonos razón y consecuencias: «los primeros filósofos, aunque pertenecen a la dinámica burguesa comercial, exploradora y progresiva, parecen asumir una actitud un tanto nobiliaria —hoy se diría reaccionaria—, incluso reprimiendo —así, Parménides—, auténticas rebeliones populares, quizá porque escaseara la base inerte de esclavos sobre la cual el ciudadano ateniense aparece como clase media». Y en este tono y en esta tónica de historicismo y de reflexión transcurre su relato, partiendo de la constitución de la ciudad-Estado, del asombro del hombre ante la naturaleza, del pensamiento jónico y del número como clave del mundo. Pero más que hacer un recorrido, por el contenido de la obra valverdiana, nos interesa en esta reseña hacer hincapié en lo que el autor considera capital en nuestros días, la «irrupción de la conciencia lingüística», porque si «en el principio estaba la palabra», ahora volvería a estar en el final de un proceso, a lo largo del cual tantos pensadores han creído en las ideas como clave y solución para los problemas culturales y vitales de cada época: «La toma de conciencia del lenguaje —escribe Valverde— la hacen algunos lingüistas, que sólo tardíamente serán escuchados por filósofos e intelectuales en general, aunque su punto de vista se haya usado en la literatura». Y nos ofrece a Joyce y su «Ulises» como ejemplo de palabra interior y vanguardista. E igualmente piensa que «hasta el habla periodística y vulgar de nuestros días empieza a estar empapada —corroída, quizá, sería mejor decir— por la conciencia del lenguaje mismo, como manera efectiva y única de existir el pensamiento».

Cerrado el libro se puede estar de acuerdo con el autor en que es posible que «por más que se quiera reconocer valor a lo formalizable y clasificable, el hombre sigue siendo alguien que *habla*, que narra, que vacila entre el bien y el mal, que espera, ama y tal vez cree...» y que «la gran tendencia formalizadora de la civilización actual puede verse, en cierto modo, como una rebelión contra el lenguaje, que es también una rebelión contra el limitado y concreto ser del hombre». En definitiva, *Vida y muerte de las ideas* es un ensayo analítico del pensamiento en el tiempo, pero, a diferencia de lo tradicional, proyectado al hoy y con una trasfondada inquietud hacia el mañana.

M. R. R.

Este primer relato es mucho más amplio en su dedicación. En él se cuentan «las historias ciertas del torero Gabarí y el torero Gilito», la de «El Rajao», «así llamado por un corte que tenía en la cara, no por otra cosa», y de los encierros de Olite, que empezaban «a horas civilizadas; nada de madrugones, como en Pamplona». En un par de docenas de páginas deja para sentencia la estampa de los dos lidiadores, la del «caballero en plaza» que pedía la llave en las corridas, la de los encierros y la de las vacas. En él se advierte, en su redacción, la prisa y la concisión del periodista, el cual busca más la precisión que el preciosismo, con lo que, si en el diario es elogiado, en el libro suena a escaso y carencial.

Viene a continuación «Los tranquilos veranos de Manolete». Es el segundo relato, que sale peleador, bravucón, desafiante. Son memorias del año sesenta. Trece atrás, Manolete ha caído atravesado por el puñal de la fiera. Los hermanos toros, cuyo protagonismo es constante de la portada al final —acaba el libro: «Como una caricia a los toros de Iberia»—, han sido vengados, bárbaramente, bestialmente, injustamente. «No nos lo merecemos, Señor, no nos lo merecemos», clamaban los cofrades de los «Humildes Siervos de Manolete». García Serrano recuerda con grande complacencia el invento de una placa que rezaba: «Torearé al natural en todas las casas donde mi imagen sea venerada y honrada», y cuenta con fruición el comentario de Indalecio Prieto: «Es el único español que no ha hecho el ridículo en Méjico desde la muerte de Hernán Cortés», dicho después de que el torero arrancara la bandera contra la que luchó durante la guerra civil. Añoranzas de un genio al que «ni la muerte le faltó para ser perfecto».

«Cronicón de "Borrego" Tenorio» sale el tercero, «largo, bonito, hermoso», en busca de la «Vaca Blanca». El autor pide perdón porque salen hombres en un relato que él se propuso que fuera decente... «"Borrego" (...) apuntaba con el cuerno a la luz como quien apunta al destino. Sentía en la sangre

esa impaciencia que es el augurio de la aventura.» Con cinco compañeros más está en el pasto, en espera de la muerte. Llegan los cabestros, los mayores, para conducirlo a los corrales de la plaza. De camino, «Borrego» escoge la libertad. Llegan unas páginas estupendas describiendo los descubrimientos del animal en su estado libre, sus apetitos, sus goces..., hasta que huele el establo. «El que gana su libertad siempre encuentra la manera de renunciar a ella», nos lo dice Rafael García Serrano y parece clara alusión, como es todo el libro, o casi todo, al hogaño y al antaño del ser vivo de España. Allí, en el establo, le toman por buey; de allí sale, vuelve a huir, a recobrar la libertad... «¡Je, toro!», le citan. Y el romántico aventurero recuerda su ser de lidia y embiste y derriba y durante unos meses «Borrego» se divertía de lo lindo. «Volteaba paisanos, se disfrazaba de buey, daba sustos en las encrucijadas...» «Borrego» Tenorio, cuando encuentra su «Vaca Blanca», la Guardia Civil perfora su piel de galanteador. «... entonces se dobló al destino y agotó la vida rodando hasta la cuneta». Seguro que es el mejor de los cinco.

Llega el cuarto. «"Diosecito" rapta a Europa». ¿Quién es Europa? García Serrano se lo pregunta constantemente por boca del acompañante en San Fermín. Hay que aclarar que cuando se dice «en San Fermín» es en Pamplona, es en julio, es en la calle de la Estafeta, es en el encierro. Todos los países del Viejo Continente desfilan pretendiendo símbolos en la bella forastera. «Diosecito», «educado por los ayos del Olimpo», es un torete andaluz que corre tras el mozo, que se planta ante Europa... «Si hace por ella, la mata.» «Es la providencia.» «San Fermín, lo que sabe San Fermín...» «¿Tienes miedo?», le pregunta él. «No. Lo consumí todo», replica ella. Mitos y leyendas se entrecruzan sobre una guapa invitada y el azar de un toro al que se acusa de intento de rapto...

«Los toros de Iberia» cierra plaza. El más pretencioso, donde la realidad y la fantasía buscan rematar la tarde —el libro— con una faena memorable. Orison, el ibero, ha de frenar a los invasores cartagineses. Ata leña y sarmientos a los cuernos de los toros, los embetuna con barro inflamable —«con la leña entre el testuz y los cuernos parecían señoritas "fin de siglo" un viernes de moda»—. El suceso es dramático; en la escena se va a decidir la suerte de Iberia. Pero los toros, unos a otros, se burlan... «Los mugidos eran sardónicos, elegíacos, desafiantes.» Con acierto, el autor presenta los preliminares de la batalla y su desarrollo. «Ardía la noche. Ardían los animales. Ardían los hombres y las estrellas...»

Con esto se llega al final. La fiesta, amena, divertida, con sus momentos de emoción y algún breve tedio roto por un lance brillante, ha terminado.

PARA AMAR LA LIBERTAD

JOSE AGUSTIN GOYTISOLO:
Palabras para Julia y otras canciones. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Laia. Barcelona, 1980.

«Me lo decía mi abuelito, me lo decía mi papá, me lo dijeron muchas veces y yo lo olvidaba muchas más. Erase una vez un lobito bueno al que maltrataban todos los corderos, y había también un príncipe malo, una bruja hermosa y un pirata honrado.» Etc. Estoy tratando de recordar de memoria ese montón de canciones que tantas veces hemos escuchado con la voz de Paco Ibáñez, pero que quizá ya empezaba a hacer demasiado tiempo sin tenerlas en cuenta. Poesía pasada de moda, por supuesto que no. La voz de un cantante que nunca fue mayoritario es más posible. La poesía nunca fue consumo para las masas, aunque sí producto para el pueblo. Quien pueda entender, que entienda. Quien quiera escuchar, que escuche. Hacía ya tiempo que no escuchábamos a Paco Ibáñez. De repente nos llega este libro con las *Palabras para Julia* y le recordamos maravillados. A Paco y a José Agustín Goytisolo. Y las palabras para Julia, por supuesto, aquellas que el poeta le dedicara a su hija hace ya un montón de años y que es una de las mejores canciones de amor que Paco Ibáñez cantara nunca: «Te sentirás acorralada, te sentirás perdida o sola, tal vez querrás no haber nacido. Yo sé muy bien que te dirán que la vida no tiene objeto, que es un asunto desgraciado. Entonces siempre acuérdate de lo que un día yo escribí pensando en ti como ahora pienso.» Y sigo citando de memoria (son muchas las veces que he oído cantar esto a Paco Ibáñez): «Tu destino está en los demás, tu futuro es tu propia vida, tu dignidad es la de todos. Nunca te entregues ni te apartes, junto al camino nunca digas no puedo más y aquí me quedo. La vida es bella, tú verás cómo, a pesar de los pesares, tendrás amor, tendrás amigos. Y siempre, siempre acuér-

date de lo que un día yo escribí pensando en ti como ahora pienso.»

La poesía de José Agustín Goytisolo está llena de amor, llena de esperanza, llena de fuerza para el intento de recuperar el patrimonio perdido, aquel pedazo de tierra arrebatado por los otros, aquellos que no son capaces de creer en el paraíso. Terrenal o no, el paraíso soñado por José Agustín es muy contrario al mundo en que se vive. Pero el dolor de verlo así no anula la alegría de sus canciones, aquellas que a primera vista nos puedan parecer menos trascendentes. Los lobos buenos existen, y las brujas hermosas están al alcance de la mano. Pero esto importa menos. El triunfo definitivo estará, seguro, en las plumas flotando sobre el aire, y en el campo de margaritas donde puedan retozar las damiselas, brujas o no. «Otros esperan que resistas, que les ayude tu alegría, tu canción entre sus canciones»: éstas son también palabras para Julia. Pero su sentido nos llega directamente. Es la voz del poeta que grita al unísono de la vida, allí donde ésta permanece. Porque la vida está más allá de los asfaltos, las vías de acero y los cánones establecidos. La vida está sometida en este mundo, pero libre entre los versos. Sus versos se respiran y se huelen, se escuchan y se cantan, y quizá mucho antes de lo que la mayoría de nosotros se pueda imaginar también se viven. Y es que la poesía de José Agustín Goytisolo nos apasiona, porque nos habla de la libertad. «La libertad es más que una palabra», dice Goytisolo. «La libertad es una chica alegre, es una parabéllum o una flor, es tomarse el café donde uno quiere, es una perdiz herida, es negarse a morir en una cama de hospital, es real igual que un sueño.» Y todavía más: «La libertad aparece y ya no está, hay que inventarla siempre, puede ser del esclavo y fallarle al señor.» Y más: «La libertad es gritar frente a la boca gris de los fusiles, es amar a quien te ama, es comer y repartir el pan, es no ocupar asiento en el festín de la ignominia.»

Amamos a Goytisolo porque amamos la libertad, sin reducirla a más esquemas. Para qué más averiguaciones. Ya sabemos que *Palabras para Julia* es un proyecto de vida, que *Como la piel de un fruto* puede muy bien referirse a lo efímero de la vida y de la felicidad, y que los recuerdos de *Siete años* nos hacen pensar en una butaca de mimbre frente a las llamas de una chimenea. «Yo era entonces muy niño todavía —confiesa Goytisolo—, pero sentí el amor de lo precedero, de lo que pasa y pasa como pasó aquel día debajo del almendro.» Desesperación de lo íntimo, qué va. En *Secreto* nos lo confiesa: «Antes yo no sabía por qué debemos todos —día tras día— seguir siempre adelante hasta, como se dice, que el cuerpo aguante. Ahora lo sé. Si te vienes conmigo te lo diré.» La poesía de Goytisolo es una aproximación a la realidad desde el punto de vista meramente humano, anulando del adverbio su posible connotación diminutiva. Es, diríamos, grandiosamente humano. Ha logrado evitar la confrontación ideológica directa, aunque por supuesto ésta sea detectable, y más para quien co-



nozca a su autor. Su amor por la vida no es partidista. Su amor por la libertad no es partidista. Es un amor que parte para todos, que luce para todos, que escribe para todos. Que arroja voz y toques de guitarras para que escuchen los que quieran, los que aún tienen la capacidad de encontrar una posibilidad de camino hacia adelante. Siempre tomando como base el reconocimiento de la propia voz. La voz de este poeta, que canta estas palabras, no es sólo para Julia, no es sólo para un público de concierto o recital, no es sólo para imprenta de ediciones baratas o de discos poco radiodifundibles.

Es, sobre todo, para aquel que está solo, aunque *Nadie está solo*: «En este mismo instante hay un hombre que sufre, un hombre torturado tan sólo por amar la libertad (...). Un hombre solo grita maniatado, existe en algún sitio. ¿He dicho solo? ¿No sientes, como yo, el dolor de su cuerpo repetido en el tuyo? ¿No te mana la sangre bajo los golpes ciegos? Nadie está solo. Ahora, en este mismo instante, también a ti y a mí nos tienen maniatados.»

Contra los que atan, golpean, encierran, maltratan, castigan, persiguen,

arrastran y matan a los hombres están hechos estos versos. Contra aquellos que no entienden que su poder está pronto a transformarse en nada porque ha sido solo muerte y sangre que demasiadas veces ha llegado al río. Contra los que piensan en la fuerza y la violencia de las armas. Etc. José Agustín Goytisolo se atreve a denunciar. Pagó por ello muchas veces. Seguramente muchas veces se sintió solo, acorralado, deseando tal vez no haber nacido. Pero encontró la energía suficiente para decirse a sí mismo. No estoy solo. Tengo amor, tengo amigos. Quiero ser feliz. Que todos canten conmigo al más allá de esta propia tierra, en el sueño que nace de ella misma y que nos envuelve a todos nosotros. Y probablemente dijo alguna vez «dejadnos en paz y marchaos a la mierda», pero hasta ahora no le hemos oído más que repetir «nunca te entregues ni te apartes, junto al camino nunca digas no puedo más y aquí me quedo». Contra los que atan, golpean, encierran, maltratan, castigan, persiguen, arrastran y matan a los hombres están hechos estos versos: «Madre, dicen que debemos

ir a matar o a morir, y los que lo dicen, madre, y los que lo dicen, madre, nos están matando aquí. Frente al tirano y sus leyes, yo mi corazón pondría para que volviera el aire, para que volviera el aire por tu casa y por la mía» (Esto no lo cantaba Paco Ibáñez, pero sí Francisco Curto en su disco *La guerra civil española*.) En tiempo de silencio oímos la voz de Goytisolo y la voz de Paco Ibáñez, a quien está dedicada esta última selección de poemas y canciones. En tiempo de silencio seguimos escuchándola y la recuperamos ahora, temerosos quizá de que algún día recibamos el zarpazo definitivo de la poderosa mano capaz de instalarnos en un silencio para siempre: «La libertad es cantar en tiempo de silencio, la libertad si quieres será tuya, pero sólo por un momento, porque cuando la tengas se escapará riendo entre tus manos y tendrás que buscarla y perseguirla por las calles, ciudades, praderas y desiertos de todo el vasto mundo, porque se deja amar únicamente por amor, por ganas, porque ella es más hermosa que una pluma al viento.»

JESUS GOMEZ AYET

RELATO PARA UN RELATO

FELIX GRANDE: *Las calles*. Ambito Literario. Barcelona, 1980.

Y luego estos tedios, o sea, las calles completamente vacías, la gente medio helada escondiéndose en las esquinas, inventándose refugios en el Metro o al borde de un quiosco de periódicos, uno de esos quioscos repletos de la mejor literatura erótica y deportiva, inteligente aliciente para un pueblo tan subalimentado como el nuestro. O sea, desazón de saber que nada será ya posible después de cualquier agonía o de esos crímenes perfectos disimulados en atropellos, despidos fraudulentos, venganzas sustanciosas, amenazas claramente desveladas, envidias arrinconadas, utilización del sexo para la obtención de algunas graduaciones, etc. Esa llegada de Félix a esta ciudad, que puede ser cualquier otra ciudad, con más o menos humos, con más o menos sinvergüenzas en las esquinas o/y en los despachos: la teoría de la pobreza sofocando cualquier ilusión o, tercamente, imaginando más libres espacios. ¡Qué densa, extensa, intensa, inmensa, reflexión sobre el fracaso, todos los fracasos de esa maravillosamente núbil señorita Eloísa! Nubilidad, desde luego, tan quebrada como ese desamor por las habitaciones que podrían contemplar el sosiego modestamente satisfecho del protagonista en su deambular por las ajenas propiedades y las despintadas paredes. Y, sin embargo, queda la ingrátida sensación de un profundo amor por la ciudad. Dice Félix: «Ahora suelo decir a mis amigos que amo a esta ciudad.» Yo diría «¡qué remedio!», después de sortear los humos, charcos, insultos, escaparates, autobuses malolientes, taxis con olor a tabaco podrido, etc., urinarios pestilentes o tantos coches de policía con las lucecitas azules en función. Félix, en definitiva, nos viene a hablar de una oficina relativamente siniestra; sucede mucho. Y podría parecer lo contrario, desde fuera, desde el tren arribando por entre bosques de

pinos, que ocultan (por supuesto) inmensos basureiros, avanzando en aviones de línea por cielos infinitamente azules que ya han eliminado todo resto de oxígeno, avistando la ciudad por esas carreteras casi correctas (el mal olor está a unos pasos), podría parecer, digo, que eran oficinas magníficas, con gente amable, con sueldos cuantiosos, con aire acondicionado y otras ventajas civilizantes. No. Capítulo tres precioso; preciosa esa imagen del apoderado-perro, muy habitual en los pequeños negocios en los que la juventud tiene que perder sus primeros años, mientras busca un empleo más digno, ese apoderado-perro con una gran capacidad para asimilar la idiotez aunque no tanto el masoquismo (advierte Félix: «para masoquista le faltaba imaginación»), sufrir estas autoridades mientras por encima de la ventana se eleva la mañana, mientras que a unos pasos, en la calle, bulle la vida..., eso tiene su mérito. ¿Qué no? Luego viene lo que podríamos llamar, en tono francamente patético, la historia de una humillación. María, esa joven poco agraciada, compadeciéndose de la soledad de Eloísa, tal vez presintiendo su propia soledad futura, y Martínez, el chivato ejemplar, abusando de su cierta preeminencia para humillar a la muchacha. ¡Qué historia! O, por ejemplo, el relato de Angel y esa guitarra arrojada, casi despreciativamente, a un rincón, «siendo así que la guitarra podía ser una posibilidad, si la agarraba con coraje», dice Félix. Bueno, el escenario sigue siendo la oficina pero ahora ya está al rojo vivo. El jefe siempre huye en su «Mercedes», el apoderado-perro ladra, el madurete Martínez pelotea, Eloísa se hunde en sus recuerdos nulos, Angel sofoca su decisión, María es humillada de nuevo y surge la valentía de Luis, Luis-veinte-años, al decirle al apoderado-perro lo que los demás piensan y verse, así, en la calle. «—El dinero que me corresponde por los días que van de mes, mándemelo en cheque». En esta batalla, el pensamiento, tenaz, de encontrar algún día la liberación, respirar, ver un aco-

modo social y una remuneración menos indecente. Al fondo, creemos, la ciudad. Sí, efectivamente, la ciudad de nuevo y algunos asuntos hipócritas y absurdos, como, por ejemplo, el intitulado capítulo seis. El chivato Martínez aterriza en los preludios de una Nochevieja, esas vagas historias de amores reservados, al margen, lógicamente, del sagrado amor conyugal («Simplemente, mantenían a su mujer y a sus chicos y, con el dinero que de un modo u otro se conseguían, alternaban con otras mujeres para neutralizar la monotonía de sus matrimonios»), mientras el frío hace mella en la vía pública y todo se enerva a través del alcohol y de circunstancias francamente histéricas, con ese final del chivato huyendo hacia su esposa, el calor familiar, minutos antes del Año Nuevo, y el poeta perdido, escritor en ciernes más bien, termina a guitarrazo limpio en medio de un lío de flamencos adulterados. Casi al margen las calles siguen existiendo, engendrando todo el amor y todo el odio que es posible ofrecer a quien vive de la soledad, en la soledad y para la soledad, esas calles de las cuales viene a decir Félix, en plan reflexivo: «Me pregunto cuál es la verdadera causa de que me guste tanto recorrer las calles de la ciudad. Es una especie de fidelidad. Paseaba mucho entonces. He seguido haciéndolo. Tal vez ya no exista nada en el mundo que me detenga.» Pero, bueno, no adelantemos acontecimientos, ya que esto corresponde al capítulo nueve y hasta entonces queda mucho por andar, no sólo calles, sino pensamientos, indagaciones, temores casi a flor de piel, violencias varias. La oficina más o menos siniestra cobra nuevos colores: tras la marcha, precipitada aunque reflexiva de Luis, la compañera sosita se hace novia de Angel, el incapaz de dar vida a su abandonada guitarra. Martínez sigue por allí chivateando. Algo que queda en «off», la ciudad repleta de tranvías y de humildes obreros portando su tartera camino de un trabajo más o menos humillador, las calles enseñoreándose de las conciencias y de los pasos, unos pasos recuperados a veces para el dolor, a veces para esa angustia perfecta y taciturna... Volvemos a lo nuestro. Tras la ración de guitarrazos, el aspirante a escritor recuerda a su compañero-casi-amigo Luis y abriga el deseo de pasar un rato con él, deseo que permanece inédito de cara a la realidad. Mientras tanto, el reloj galopa y los andenes de Metro observan a ratos un bullicio atronador, a ratos una soledad angustiosa y sucia; el año viejo se arruina del todo, con los viandantes embufandados, pobre y ágilmente embufandados, y el nuevo año desperézase lentamente... Tonos grises se ciernen sobre el huérfano probador de mil fortunas, el futuro se agazapa, aparece como agobiantemente quieto, inconvolucionado. Bueno, la historia de Luis es otra historia de abandono. Tras algunas incertidumbres un día emigra a Venezuela. Antes ha indagado en la pasión del incipiente literato comunicándole sus ideas sobre lo divino y lo humano. Así es como, las calles permanecen, el horizonte se estiliza, se reduce o, tal vez, se hace inmenso. Félix dice casi al respecto: «Mucho tiempo había soñado con una venganza, había imaginado frases hirientes, comentarios sarcásticos. Ahora me limité a despedirme cordialmente de todos»; lo cual tiene lugar cuando un amigo del Luis marchito le proporciona un trabajo, «el primer trabajo dentro de la literatura: se trataba de llevar una sección mensual de pequeñas reseñas críticas, y hacer algunas correcciones de pruebas». El hombre es capaz de inventar hasta la riqueza

con los simples cimientos de la ilusión, el amor a base de una sonrisa no dirigida a él, la paz en la vuelta de la esquina de un tiroteo o la comodidad minutos después de verse morir de hambre. El hombre es el más formidable caos que se ha configurado a lo largo de los siglos, la esperanza más absurda y perfecta, la vitalidad menos corruptible, la alegría más cierta. Incluso en medio del vendaval que a veces azota las calles. El capítulo séptimo enlaza con la amargura. El escritorcito decide ir a ver a la solterona Eloísa, sin más rumbo que su soledad, sin más pretexto que una leve herida producida por la ración de guitarrazos, prelude no demasiado festivo para encarar el nuevo año. «¿Qué quieres?», pregunta la núbil negada. «Que me invites a una copa.» Obsérvese que es la noche última del año, y las calles andan perdidas de alcohol y de tristeza. «¿Es que te has caído? Tienes sangre en la frente». El muchacho explica el asunto de los guitarrazos, sin nombrar la guitarra. «¿Tienes alcohol?, no de beber, sino de curar». «Sí: aquí, en el lavabo; pasa. También hay agua oxigenada. Y... tiritas.» Cura semicariñosa. Revulsión en el joven ante la proximidad de un cuerpo del sexo opuesto, tal vez una virginidad apollillándose estúpidamente gracias a los prejuicios sociales y a las contemplaciones inútiles. El intento seductor, entre fisiológico y compasivo, se torna en algo dramático. Otra huida, ésta la de Eloísa hacia sí misma, hacia nada. «¡Estás loco, yo soy una mujer honesta!». El clásico rollo lamentado minutos después, masturbaciones, lágrimas, etcétera: un hombre es un hombre, señoras, señoritas, equis. «¡Tu cuerpo es un cuerpo! ¿Eres virgen? ¿Eres virgen, Eloísa? ¿Sigues viviendo aún sin cuerpo?» Qué lastimidades. «¡No te consiento que me insultes! ¡Estás en mi casa!» «¡Una casa se hace entre dos! ¡Esto no es una casa, es una cárcel!». Reconozcamos, recuerdo aquella película americana de una señorita arrojándose por la ventana, que una casa no es un hogar. «Eloísa, me gustaría justificarme, pero temo que no entiendas nada de esto. Estás tan acuartelada. Verás... ¿Cuántos habitantes hay en esta ciudad? ¿Dos millones? Estoy solo entre dos millones de habitantes... ¿Y cuántos de estos dos millones están solos a su vez?» (Telón). «Y llevo mucho tiempo sin sentir el calor de una mujer... No me refiero sólo al calor de su cuerpo, quiero decir que hace mucho tiempo que no miro unos ojos de mujer que me miren, que no tomo unas manos para besarlas... No me propongo seducirte despertando tu lástima, sino que me oigas y pienses en ti... Qué sola estás». Y contesta la sola: «Yo soy una mujer soltera.» Capítulo nueve: nueva desolación. El ex-oficinista encuentra por la calle a María embarazada y confiesa que su marido la pega. «Le pregunté si él le pegaba también ahora que estaba embarazada. Con timidez y defendiendo torpe y desesperadamente a su marido me respondió que sí. Le dije que a pesar de su defensa aquello me parecía mal. Insistió en que estaba segura de que Angel la quería, la necesitaba. Repetí que no era esa la cuestión...». Hace unos años, desde luego, decían en la OJE de Tetuán de las Victorias que lo mejor era pegar una paliza noche sí noche no a la mujer durante los tres primeros meses de casados, al menos yo lo oí. Respecto a las Eloísas que hay por ahí, conozco yo a una que... bueno, que llora, pero sólo llora. Félix Grande hablaba sólo de las calles. «¡Las calles!».

MANUEL QUIROGA CLERIGO

OTRO LIBRO SOBRE EL CANTE JONDO

MANUEL URBANO: *Pueblo y política en el cante jondo*. Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1980.

Empieza a darme un poco de vergüenza comentar tantos libros flamencos y tener que decir de casi todos lo mismo. Eso de tener que repetirse, además, resulta abrumadoramente aburrido. Y no deja de tener cierta gracia, a pesar de todo, que a mí me corresponda escribir de flamenco comentando libros que no tienen nada o casi nada que ver con el flamenco, y de autores que no tienen, no ya conocimientos del tema, sino ni siquiera una mínima afición. Y todos dicen lo mismo, esto es, nada, y todos se repiten y se copian, y yo, comentándolos, también, lógicamente, he de repetirme, he de copiar.

En principio, el libro parece un extracto de otro trabajo mayor del que sólo han quedado las citas, sin que éstas, por otra parte, tengan relevancia ni nos enseñen nada nuevo. Porque su bibliografía es francamente pobre.

Se sigue usando y abusando del tremendismo. Frases que ya citara recientemente Félix Grande, que ahora cita Manuel Urbano, como la recogida por José Caballero de tía Anica, me dejan verdaderamente asombrado. Asombrado, quiero decir, que se citen tanto y que por encima se quieran sacar conclusiones. No quiero poner mucho en duda que en algún momento tía Anica le haya dicho: «Cuando canto a gusto me sabe la boca a sangre»; no, no tengo por qué poner en duda la credibilidad de Pepe Caballero. Y además porque de tía Anica me lo creo todo. Las veces que he podido estar con ella las ha gastado, en gran parte, en impresionarme a todo trance (epatar, como dicen ahora los galicistas). Y me consta que no sólo lo hace conmigo. Tomar en serio una frase, que ya por principio pretende ser insólita, me resulta un disparate. Tomar en serio las frases geniales de tía Anica hablando en plan de sacerdotisa no deja de ser realmente divertido.

Se sigue hablando con una tranquilidad y un desparpajo pasmoso de «pueblo andaluz», de «auténtico latir y sentir de su pueblo», y todos esos conceptos paralelos, como si el pueblo andaluz fuera homogéneo y tuviera un auténtico sentir. Eso quiere decir que los otros sentires que existen, y que yo he visto en Andalucía, son mentira. A lo que parece. Por ejemplo, una cosa es que no nos guste la Andalucía quinteriana, que queramos combatirla, y todo eso. Hasta ahí podemos estar de acuerdo. Ahora, de que es falsa, ni hablar. Yo la he visto, y muy frecuente-

mente, y desde luego no me pueden seguir engañando estos señores presuntamente sociales, cuya primera virtud, por cierto, es un paternalismo rayano en la insolencia. Paternalismo, desde luego, infinitamente más perjudicial para su Andalucía que el quinteriano. Y en vez de querer quitar caretas imaginadas, han de comenzar por quitarse la careta ellos mismos.

Bueno, pues aparte de la Andalucía quinteriana y de la de Manuel Urbano existen otras, de verdad que sí, hombre, que parece mentira que viviendo en la región no se salga a la calle con los ojos abiertos. Y es que el que no quiere ver no verá nunca. Y así seguirán fabricándose su Andalucía, la que ellos quieren, con proposiciones de sentimiento tremendista. Y naturalmente que la Andalucía del llanto existe. Estoy perfectamente de acuerdo. Existen también la Castilla del llanto, la Galicia del llanto, la Portugal y la Francia del llanto, y no es cuestión de repasar



ahora la geografía. ¿O no es verdad que existen? ¿Es que Andalucía monopoliza el llanto del universo?

De esta manera, toda la fuerza se les va en hablar de sonidos negros, es decir: literaturizar, literaturizar, literaturizar. Pues así se tapa la ignorancia más absoluta. (Por cierto, Federico, los sonidos flamencos no son negros, sino rojos, porque son de violencia y no de sombra.) Y otras expresiones efectistas que parecen sacadas de algún mitin, como lo de que «hay que arrancar la careta de sonrisas que el andaluz se colocó para ocultar su rabia», cuando lo cierto es justamente lo contrario: esa careta de sonrisas (que por otra parte la tenemos casi todos, seamos o no andaluces) le ha servido al andaluz no para ocultar, sino precisamente para desvelar la rabia. En muchísimos casos, la sonrisa ha sido su expresión, y todos o casi todos sabían lo que quería decir esa sonrisa, y que por otro medio de seguro que lo hubieran expresado peor. Yo, por mi parte, voto porque no se quiten esa careta. Y para abundar más en ello, el mundo quinteriano es más trágico de lo que la mayoría piensa. Todos se esfuerzan en hablar del tópico o tópicos, combatirlo, combatirlo, y resulta que han formado a pesar suyo, o quizá no tan a su pesar —lo que sería más grave—, el tópico del tópico. A fin de cuentas, rizar el rizo, o sea, salirse del campo, en este

caso, flamenco. Suponiendo, claro, que alguna vez hayan estado dentro.

Porque, después de todo, hablar del alma de Andalucía como hablan ciertos andalucistas modernos —¿y qué es el andalucismo?— es el gran tópico de la época. En otra anterior también existía ese tópico, pero al menos se hacía con gracia. Ahora sigue siendo igual de falso que antes, con la desventaja de que ya resulta aburridísimo.

Y es que en torno o estos conceptos gira todo el ensayo. Decir que el flamenco es «la más pura y genuina expresión de todo el jondo Sur» es, en el mejor de los casos, no decir nada. Suponiendo que eso de la comunidad andaluza quiera decir algo y no esté vacía de significado, su expresión no es en absoluto el flamenco. El flamenco no es la expresión de Andalucía. Si lo fuera, tendría una aceptación que no tiene. La afición al cante es muy, muy minoritaria. Y creo conocer bastante las dos provincias fundamentales del flamenco, Sevilla y Cádiz. Yo, y sé que muchos otros también, no he encontrado, por desgracia, esa afición que, desde luego, todos nosotros deseáramos. ¡Qué más quisiéramos! Y si ni siquiera hay afición, mucho menos puede ser su expresión.

Manuel Urbano nos asegura tan tranquilamente que, si las coplas de amor suponen una mayoría grande con respecto a las históricas, se debe a la persecución de las ideas y al aplastamiento de todo el pueblo andaluz por una oligarquía caciquil y terrateniente. Es, sencillamente, de risa. Esto es, un folletón por entregas. En primer lugar, metodológicamente es, cuando menos, arriesgado, por no decir con llaneza que es un disparate. Una cosa que es sólo especulativa no puede ser colocada como una incontestable conclusión. Aventurar lo que pasaría en otro estado de cosas es eso: aventurar; y me parece excelente aventurar, y es necesario hacerlo, pero es eso: aventurar. Lo otro metodológicamente no es serio. Eso en principio. Pero además sería bueno hacer otras consideraciones. Ha habido períodos en el diecinueve (que será más fácil referirse a él) en que la crítica política estaba absolutamente tolerada. De los períodos de Sagasta y Cánovas, por ejemplo, se reían todos los periódicos de la época (todos los que querían, naturalmente). Y escritores hubo que hicieron fortuna con ello. Quiero recordar a Antonio de Valbuena, cuyo éxito se debió en gran parte a esto mismo, a que se reía de la política del momento más que en el circo. No veo abundantes letras flamencas de ese tiempo que sean históricas. O podemos poner el caso contrario, el de la represión. En el 2 de mayo y fechas adyacentes la gente salió a la calle sabiendo que iba a morir. Se jugaban la vida y muchos, por desgracia, la perdían. Es mucho menos arriesgado hacer coplas. Y precisamente la gente andaluza no fue de la que se echó para atrás con los franceses. Después, con Fernando VII, la represión se hizo muy dura. El primer actor del teatro español, Isidoro Máiquez, del que por cierto tengo escrita una biografía aún inédita, fue encarcelado dos veces. Intelectuales tan señalados en la época como Quin-

tana y Saviñón (y puedo tirar de la lista y abrumar a fuerza de nombres, si Urbano lo desea, porque documentación no me falta) fueron asimismo encarcelados. En la escena de la época sí se hizo teatro político. Asumieron el riesgo para levantarse contra la tiranía. Los andaluces nunca me parecieron nada cobardes. Si no asumieron el mismo riesgo es porque tenían el pensamiento en otro lugar. (En cuanto a la creación de coplas me refiero, pues por lo demás lucharon como los otros.) Y si hay letras políticas, pero pocas en comparación con el total.

Y, por último, no puedo comprender que el tema del amor pretenda relegarlo. He escrito ya bastantes veces sobre el tema y no voy a repetirme. Sólo diré una vez más que a mí el amor me parece el motor más importante de la emoción, y, en resultas, de la vida del hombre. Por tanto, tiene que ocupar el primer lugar siempre en su expresión.

Bueno, y además no se puede identificar copla con cante flamenco. La copla popular abarca más que el flamenco. Y otra indicación que ya sale de esto, pero que por el carácter del libro no me parece ociosa, es que la copla popular no es privativa de Andalucía. Ya supongo que lo sabe, pero por si acaso.

Otra cosa un tanto discutible que afirma es que el flamenco no es teatro. Incluso parece que lo dice de forma airada. Para comenzar, que haya un concepto peyorativo del teatro me parece una grosería mental y un insulto intolerable. Y, en su significado, el teatro es una representación e interpretación de la vida por medio del gesto, de la palabra, de la voz, del decorado. El flamenco también. Al menos para mí. Y el teatro, aunque evidentemente no podamos tener pruebas, es presumiblemente la expresión, estética o no, más prístina de la vida del hombre. Y de él, seguramente, han surgido las demás expresiones del gesto y la palabra.

Y hablando de esa fiebre del academicismo musical sigue, como tantos y tantos (porque incluso se permite aportar citas de otros compañeros actuales, claro está, y que desconocen el fenómeno flamenco igual que él), creyendo que llega a escena con los cafés cantantes e inaugurado por Silverio. Y es que ni siquiera se molestan en leer al Solitario, lo cual raya ya en una abierta deshonestidad de investigador. Si no leen al Solitario, ¿a quién leen? El Solitario, tan poco estudiado, es precisamente de los pocos escritores que han conocido, por mor de su afición, el flamenco, no ya de cerca, sino desde dentro. El Solitario en una sola semana había estado en más fiestas flamencas que la mayoría de los escritores flamencos actuales en toda su vida. Y, de verdad, vamos ya de una vez a leerlo, porque es que, además, ¡escribe tan bien! Pues bueno, el Solitario, en su artículo (o escena andaluza, que lo mismo da) «Asamblea general de los caballeros y damas de Triana, y toma de hábito en la orden de cierta rubia bailadora», publicada creo que por primera vez, aunque de este dato no estoy completamente seguro, en 1845 en la revista *Siglo Pintoresco*, y después impresa en folleto aparte en Madrid al

GALDOS: TEATRO Y SOCIEDAD

STANLEY FINKENTHAL: *El teatro de Galdós*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1980.

Es evidente que la crítica no se ha ocupado del teatro de Galdós con la misma dedicación e intensidad que lo ha hecho de sus novelas. La valoración global de su teatro no ha alcanzado la coincidencia positiva de que disfruta globalmente su producción novelística. Ciertamente, tampoco el Galdós crítico, literario y teatral es demasiado conocido a un nivel no especializado. Este estado de cosas hace que el libro de Finkenthal tenga una voluntad de hacer justicia con un dramaturgo importante y renovador y cuyo teatro —según él— no sólo cumplió un papel importante de renovación del género, sino que se concibió con una intencionalidad sociopolítica que nace de la actitud de Galdós ante la intolerancia, abuso de poder, desigualdad social, etc. Llega a afirmar Finkenthal que «Galdós creó una serie de obras de una problemática acusada, que eran, en definitiva, actos políticos» (p. 13), y quizá esto parece excesivo formulado así, pero es un indicio de la actitud de Finkenthal, quien —siguiendo a Lukács, como él mismo nos recuerda— pone en relación las piezas dramáticas con la historia y sociedad del momento para llegar a una serie de conclusiones sobre la génesis de este teatro, sus características y función social.

Siempre he insistido en la necesidad de contrastar la actitud teórica de un escritor en su labor crítica y los resultados en su obra de creación. El autor del libro que comento analiza la postura «teórica» de Galdós en su teatro, lo que le permite pasar al análisis de sus obras dramáticas, agrupadas en períodos que muestran una evolución, pero también con atención pormenorizada a algunas piezas sobresalientes: *Realidad*, *La loca de la casa*, *Electra*, *Santa Juana de Castilla*, que enfoca desde motivos significativos globalizadores. El resto de la producción dramática galdosiana es agrupada en tres períodos: 1892-1896, 1901-1910, 1913-1918. En cada uno de ellos estudia las características de las piezas, dentro del sentido global del teatro de Galdós en ese espacio de tiempo, lo que le lleva a algunas generalizaciones ideológico-sociológicas, que no siempre se nos muestran con el mismo grado de certeza y aceptabilidad. Con todo, el autor muestra una importante habilidad en los planteamientos ideológico-sociales más que en los de técnica dramática, valores formales, etc.

Los análisis de conjunto y los de alguna obra en particular, como decía, le llevan a una insistencia en la consciente voluntad de Galdós de «con-

año siguiente, nos transcribe la siguiente conversación del Fillo con el Planeta. Habla este último:

«—Te digo, Fillo, que esa voz de Broncano es crúa y no de recibo; y en cuanto al estilo, ni es fino, ni es de la tierra. Así te pido por favor—en esto daba mayor autoridad a su voz, marcando mejor la entonación de imperio— que no camines por sus aguas, y te atengas a la pauta antigua, y no salgas un sacramento del camino trillado.

—Ya estaba yo en eso, señor Planeta—respondió el Fillo—. Aunque me separe así y por allá alguna pizca de los documentos (*sic*) de la gente buena, en cuanto me hace seña la capitana, entro en el rumbo y me recojo al convoy.»

Creo que la cita del Solitario no necesita explicación mayor. Y si leyeran al Solitario se darían cuenta de una vez de la capital importancia del rito, que tantos siguen negando. Y recuérdese que pertenece el texto a la primera mitad del siglo XIX.

Y terminamos siempre a cuestras con el aburguesamiento del cante y la ópe-

ra flamenca arriba y abajo. La ópera, con la masificación que llevó consigo, tuvo que cambiar un tanto ciertas bases. En eso estamos conformes. No es igual cantar en el teatro, con centenares de personas en las butacas, que en un reservado o en una casa particular. Ese inconveniente existe igualito hoy; lo recalco porque parecen no darse cuenta. Si un festival de verano suena a flamenco, yo soy de Estrasburgo. Y he presenciado muchos festivales. La ópera consiguió un acercamiento del flamenco, y a fin de cuentas una grandísima afición que hoy se ha perdido. En cierto modo, la ópera flamenca, esto es, los empresarios, con Vedrines a la cabeza, resucitó el flamenco. Más, desde luego, que el concurso de Córdoba de 1956. Además la ópera flamenca posibilitó la vida artística de Chacón, Manuel Torre, Pastora y Tomás Pavón (aunque Tomás menos), Manuel Vallejo, Centeno, Ramón Montoya, Niño Ricardo... Supongo que alguno de estos nombres le parecerá relevante a Manuel Urbano. Cada época tiene su modo de difusión, y tiene que agarrarse el

AZUELA O EL PRIMER DESENCANTO

MARIANO AZUELA: *Los de abajo*. Ediciones Cátedra, S. A. Prólogo de Marta Portal. Madrid, 1980, 224 pp.

cienciar» a un público y en el valor de su teatro como experimentación y renovación: «Por medio de caracterización, temática y argumento, Galdós presentaba una serie de dramas problemáticos para el público español, que estaban basados en la percepción del entorno y de la sociedad, y que intentaba comunicar a los españoles por medio del incremento de su estado de concienciación» (p. 55). Finkenthal acierta, a mi juicio, al mostrar los elementos esenciales en cada uno de los tres períodos, concebidos articuladamente para enmarcarse en un proceso evolutivo. Nos lleva de la lucha contra el absolutismo y «relatividad de las ideologías», en el primer período, a la insistencia en la justicia y libertad con distanciamiento histórico, en el tercer período, pasando por las consideraciones de la estructura social, «bondad» del poder, etc., en el segundo período. Y todo sometido a la voluntad de mostrar que Galdós «trajo el drama moderno a la escena española» (p. 216), lo que significa que al autor del libro que comento no solamente le interesa el valor del teatro de Galdós como «teatro comprometido», sino que le preocupa también la capacidad de introspección, la renovación técnica, la importancia—por ejemplo—del monólogo, al que Finkenthal concede un importante papel en el teatro galdosiano y en la renovación del drama: «El hecho de que decidiera pasar del diálogo al monólogo, de acuerdo con la teoría moderna de la alienación, es un reflejo de la desaparición de la confianza en un mundo donde ha llegado a ser imposible el hecho de que un hombre llegue a comprender perfectamente a otro» (p. 217).

Me parece importante el que Finkenthal insista en la postura antiabsolutista de Galdós y en el papel de la clase media, llevándole a una actitud perfectamente definida: «Mientras que otros escritores y pensadores contemporáneos huían del contexto social para estudiar el "alma" de España, Galdós no dejó que preocupaciones metafísicas sustituyeran al compromiso social» (p. 217). Pero sabido es lo resbaladizo, a la par que apasionante, de todos los planteamientos de la función social del teatro, de su capacidad de incitar a la acción, de la articulación provecho-deleite... Casi siempre, lo más arriesgado es más gratificador, y de ahí que, aunque resulten más fáciles las «disidencias», siempre atraigan más los esfuerzos de interpretación que la facilidad de otro tipo de crítica, sólo en apariencia más objetiva.

Hay otro aspecto que no quiero dejar de mencionar con valoración positiva. Me refiero al estudio de varios manuscritos de piezas teatrales de Galdós para demostrar—no en una fría crítica inoperante de variantes—que Galdós se preocupó tanto del teatro como de la novela, que reelaboró sus piezas y que hay que tenerlo presente en una cuidada edición. Buen complemento éste de libro tan sugestivo.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

artista a lo que sea. El proclamar la «heroicidad» de los que no subieron al teatro a cantar es una crueldad para con los demás. Imagino que Urbano prefiere que se hubiesen quedado de zapateros, o tal vez padeciendo inanición. Yo, desde luego, no. Y estamos a un paso de decir, aunque él no lo indique explícitamente si lo apunta, que cuánta más hambre y fatiga, mejor se canta. Es lo mismo que dicen muchos de los lectores de Dostoievski, que se alegran que lo pasara tan mal en su vida porque así tenía necesidad de escribir mucho más. Es, sencillamente, una crueldad incalificable. Y claro que las condiciones de vida han cambiado ciertos sentidos del flamenco. Juan Lebrija me decía en su calle de Lebríja: «¿Cómo voy a cantar yo hoy igual que los de hace un siglo y más, si tengo una casa que vale tanto, y un coche a la puerta, y esto y lo otro? Pero, si por vivir mejor, tiene que desaparecer el flamenco, yo, que me considero aficionado, elijo el vivir mejor, el que todos vivamos mejor. Es como decían algunas damas "caritativas" de no hace



demasiado tiempo: si no hay pobres, ¿con quiénes vamos a ejercitar la caridad? Es un caso límite, por supuesto: el flamenco no va a desaparecer en absoluto por esa causa. Lo que indudablemente sí sucede es que varía según la época.»

Y más, y más cosas. Pero esto se convertiría en un sermón. Hay errores hasta de grafía, como todas las veces que tiene que decir «obsta» pone «opta». Como siempre, le echaremos la culpa a la imprenta. Es mejor.

EUGENIO COBO

La revolución mexicana no tuvo una canción de gesta, pero sí una novela que cumpliera con las exigencias del relato épico: *Los de abajo*. La prosa, de esta manera, una vez más reemplazó al poema fundacional, como centurias atrás ocurriera con las *Crónicas* de Bernal Díaz del Castillo. A sesenta y cinco años de su primera edición, y por muchos conceptos, puede calificarse a la obra de Azuela con el adjetivo de clásica.

Novela realista por excelencia (que no significa fotográfica ni periodística, sino *verosímil*), tiene la virtud cardinal de abrir la puerta grande de la ficción a personajes reales, con su particularísimo vocabulario local, que eran, como dice el mismo Azuela, «soldados carne de cañón, pobre gente que no fue dueña siquiera del nombre con que los bautizaron» (1). Además de ser la primera con el tema de la revolución, *Los de abajo* es el embrión de toda la narrativa posterior, porque sin su existencia difícilmente habrían tenido una plataforma de despegue artistas de la jerarquía de Yáñez o Rulfo. Azuela es, en la novela, lo que Ribera y Orozco en la pintura: el gran muralista de una época (y una épica) de México.

En su momento se dijo, con más irresponsabilidad que rigor, que *Los de abajo* era un ejemplo de literatura revolucionaria. Toda aquella que presente una revolución en el lenguaje y la temática, en efecto, es de algún modo una literatura revolucionaria, lo cual es igualmente válido, por ejemplo, para escritores de ideologías tan dispares como Borges y Carpentier. Pero encuadrar, como se intentó, a la novela de Azuela dentro de los márgenes del realismo socialista, revela una ligereza de criterio no escasa en aquella época. Si comparamos *Los de abajo* con una buena novela del realismo socialista (quizá la única perdurable ha sido *Así se templó el acero*, de Nikolai Ovstrovski), veremos no sólo una conclusión totalmente opuesta en cada obra, sino también una actitud diferente en cada autor.

Los personajes de Ovstrovski, aunque no lleguen a verlo, luchan por imponer un orden social nuevo; los de Azuela se rebelan por instinto, por hambre, ignorando para qué fin político específico. Ovstrovski, aunque ciego, verá la salvación de Rusia en el movimiento bolchevique instalado en el poder; Azuela, después de participar en la guerra como médico de las filas vi-

(1) Citado por Marta Portal.

lísticas, y después de publicar su novela, experimentará un profundo desencanto:

«Se me acusa—confesará con ironía—de no haber entendido la revolución; vi los árboles, pero no vi el bosque. En efecto, nunca pude glorificar pillos ni enaltecer bellaquerías. Yo envidio y admiro a los que sí vieron el bosque y los árboles, porque esta visión es muy ventajosa económicamente» (2).

Con mucho más fundamento, en cambio, otros consideraron a esta novela, junto con *Don Segundo Sombra* y *La vorágine*, como «una obra definitiva de nuestro tiempo y nuestra América», al decir del poeta colombiano Porfirio Barba Jacob (3). La diferencia básica entre *Los de abajo* y *Don Segundo Sombra* no es otra que la diferencia de momentos históricos en las vidas agrarias de México y Argentina; pero tanto Azuela como Güiraldes coinciden, como testigos lúcidos de sus respectivas sociedades, al dejar sendos testimonios de cambio.

Don Segundo Sombra es una larga elegía en prosa, un canto novelado comparable a la poesía aldeana de Serguei Essenin, quien se lamentaba de «la Rus que se va»: en ambos casos se observa aflicción motivada por un estilo pastoril de vida que termina para dejar lugar a una nueva era de industrialización. *Los de abajo*, por su parte, es un testimonio violento y desencantado, una denuncia de incipientes vicios que con el tiempo pueden llegar a corrupción institucionalizada, y en tal sentido la ira y la honradez de su autor recuerdan las de José Hernández. Así como en el *Martín Fierro*

(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*

Hernández habla de «males que conocen todos pero que nadie cantó», Mariano Azuela, con ocasión de recibir el Premio Nacional de Literatura en 1950, revela: «Descubrir nuestros males y señalarlos ha sido mi tendencia como novelista» (4).

Pero descubrir y señalar los males representó, para el humanista que había en él, un exilio de la vida política, aunque haya significado su consagración como artista. Médico en la vida cotidiana, señaló y describió los males del país y su nueva sociedad objetivamente, como lo habría hecho con los de un organismo enfermo. Y así como la enfermedad es la degeneración del cuerpo sano, la barbarie y el pillaje lo eran de la revolución.

Azuella sufre por los males de México, entiende que no puede existir una práctica revolucionaria coherente donde no hay un ideal inequívoco, un tratamiento planificado a largo plazo para extraer los tumores y sanear el organismo social. En este sentido es también el precursor, el primer desencantado de una extensa nómina posterior, escritores que hablarían de «la revolución traicionada».

Ya en *Los de abajo* están los personajes que harán después frecuentes apariciones en la escena de la narrativa mexicana: el cacique cuya palabra es la ley, quitando y adjudicando bienes en forma arbitraria y violenta; el oportunista, y, como siempre, el multitudinario desamparado, el que sabe, como diría un personaje de Rulfo, quién es el gobierno, pero ignora «quién es la madre del gobierno». En este aspecto, repito, algunos personajes de Azuela regresarán en páginas de Yáñez, Rulfo, Fuentes o Valadés.

(4) *Ibid.*

Demetrio Macías, el héroe del relato, se diferencia del héroe clásico tanto como nosotros, angustiados habitantes de un mundo caótico y degradado, podemos diferenciarnos de los antiguos griegos veneradores de la armonía y la inteligencia. Básicamente, Macías es un hombre justo, y ama la libertad de su pueblo tanto como los viejos héroes míticos; pero al revés de Ulises, de Eneas y hasta de Don Quijote, no sabe ni puede saber lo que quiere, sabe únicamente lo que no quiere. La historia, para él, es una pendiente por la que el hombre, una vez metido en ella, rueda como una diminuta piedra:

«—¿Por qué pelean ya, Demetrio?»

Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero, y dice:

—Mira esa piedra cómo ya no se para...» (p. 207).

Este campesino analfabeto, dotado de un profundo sentido de la realidad y hecho con la madera de los líderes, es en muchos aspectos equiparable a otros héroes de novelas contemporáneas, aunque éstos vivan en metrópolis kafkianas: es un Roquentin o un Erdosain en versión rústica, y las guerras agrarias lo llevarán a la incertidumbre, a la duda metafísica. Hombre de este tiempo, condenado a tomar decisiones de resultados imprevisibles, ya no existirá para él el retorno a la paz del campo originario, primer y único objetivo de su guerra particular. Sabe que ya terminó la era de los héroes resplandecientes, que no hay héroes, sino hombres de valor atormentados por la duda y la confusión, que Itaca es un recuerdo, no un final glorioso.

LUIS DE PAOLA

LA POESÍA DE JOSÉ BENTO

JOSÉ BENTO: *Sequência de Bilbao*. Coleção O Oiro do Dia. Porto, 1978.

JOSÉ BENTO: *In Memoriam*. Coleção O Oiro do Dia. Porto, 1979.

Falta muy poco, quizá sólo unas semanas, para que aparezca, en edición bilingüe portugués-castellano, dentro de la ferrolana colección «Esquíu», el que será tercer libro de poemas de José Bento. Si no estoy mal informado, el hecho tendrá carácter de novedad absoluta: por primerísima vez, un poeta portugués publicará en España una obra suya inédita. No cuento el siglo, más o menos dorado, en que las letras españolas y las portuguesas vivían en continua y fecunda comunicación o, más precisamente, en particular simbiosis. Y aun entonces, me parece, nunca un poeta portugués publicó en España, antes que en Portugal, una obra en portugués. Por lo demás, igual carácter de novedad tendría la publicación en Portugal de una obra poética española inédita (me refiero a libros, a poemarios

completos, porque para los poemas sueltos o en grupo—incluso sin acompañarlos de su traducción—las revistas portuguesas dan pruebas de una espléndida hospitalidad, de la cual yo mismo, entre otros, soy, y espero seguir siendo, agradecido beneficiario). En el caso de José Bento, la ruptura de la tradicional «impermeabilidad» cultural luso-española tendrá, además, entidad de reparación, porque Bento es no sólo profundo conocedor de la poesía española e hispanoamericana, sino excelente traductor, al portugués, de San Juan de la Cruz, Bécquer, Antonio Machado, Neruda, Vallejo, Borges, Vicente Aleixandre, etc. Y más todavía: autor, en precioso y fidelísimo verso portugués, de una impresionante *Antología de la poesía española contemporánea* que abarca desde Unamuno hasta Guillermo Carnero, y que permanece inédita—confiemos en que por poco tiempo—a causa del consabido desvalimiento de las empresas culturales en nuestro mundo de *marketing* y rentabilidades. He escrito «reparación», y lo ratifico; en carta del 22-6-80, Bento me decía con desenfadada amargura: «Uma nota de meia-dúzia de linhas, anónima, na-



quela parte de "Insula" feita em papel de embrulhar mercearias, foi o máximo (e tudo) que conseguí até agora em Espanha com os meus trabalhos de tradutor.» La frase no tiene desperdicio, y la deixo sin traducir no para disimular su sarcasmo, sino justamente para respetar su expresividad original. Por fortuna, un breve pero sustancioso artículo de José Antonio Llardent en *El País* vino, hace algunos meses, a desfacer, siquiera en aceptable medida, el entuerto. Ahora comentar la poesía de Bento—lo cual ha de ser a la vez presentarla—puede y debe contribuir a consumir la reparación y también a que el libro de *Esquíu* sea, a su publicación, recibido por más anchas vías de conocimiento y entendimiento.

Nacido en 1932 en Pardilhó, pueblecito costero al sur de Oporto—«com muito já de Galiza», me dice él mismo—, José Bento, de profesión asesor financiero de empresas, publica poemas en revistas y diarios desde 1951, pero no se decide a dar a la estampa un *corpus* poético hasta 1978, año en que aparece el primero de los dos consignados en la cabecera del presente comentario. Nótese, de una parte, la larga renuencia del poeta a la publicación de su obra sucesiva en contextura de libro, renuencia finalmente vencida por la amistad de Vasco Graça Moura, director de la colección «O Ouro do Dia», y de otra parte, en aparente contradicción con lo anterior, la presencia de José Bento en las principales antologías de su ámbito idiomático (incluida Galicia) en todo el lapso señalado, entre las cuales cabe destacar la muy prestigiosa *Líricas Portuguesas*, que en su *Quarta Série* (Portugália Editora, Lisboa, 1969), preparada por António Ramos Rosa, le dedica un espacio considerable, si bien consignando, por boca del antólogo, la general perplejidad ante el desinterés del poeta por lo que llamaríamos su solemne investidura editorial. Contándome con cierta emoción (Bento es hombre que gusta de frenar sus sentimientos con un hábil renegade de ironía), cómo, en uno de sus viajes profesionales, había sido reconocido por un oscuro oficinista provinciano, que incluso se sabía de memoria bastantes de sus versos, termina diciendo: «sendo eu um poeta tão "clandestino", e com muito prazer em sê-lo» (carta del 11-12-80). En estas palabras, que retratan a la persona y casi definen al poeta, está la clave de una actividad creadora que se caracteriza por un peculiar modo de abnegación: la entrega a sus trabajos de traductor y antólogo, en consciente detrimento de su obra propia, tal como él mismo confiesa: «Tudo isto [los trabajos recién mentados] é muito agradável de fazer, mas parece-me que tenho de pôr em primeiro lugar, finalmente,

os meus versos» (carta del 17-5-80). Los orígenes y la trayectoria de estos versos, muchos de ellos en dispersión, otros por fin reunidos en libro, hay que buscarlos, pues, a mi entender, en los propósitos y orientaciones de las revistas poéticas en que, desde 1951, han venido apareciendo con esa irregularidad que ha hecho temer por la perseverancia del poeta. Las pistas no son muy claras, pero incitan a un seguimiento.

Hasta 1950, las revistas *Távola Redonda* y *Graal*, neoclásicas y conservadoras, significaron una reacción contra el neorrealismo de *Novo Cancioneiro*, que había dominado la década anterior. Pero, junto a ellas, *Árvore* asumía lo más valioso de la herencia neorrealista y le sumaba las varias aportaciones de la otra gran revista de los años cuarenta, *Cadernos de Poesia* (Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andersen), más las conquistas de poetas «intemporales» como Eugénio de Andrade y surrealistas como António Pedro. Pues bien, ha sido cabalmente con los poetas de *Árvore* (Raul de Carvalho, Egito Gonçalves, António Ramos Rosa) con los que un crítico de la talla de Luis Miranda Rocha ha relacionado, de entrada, a José Bento. Y, de hecho, en *Árvore* están los primeros poemas impresos de Bento (tras un fugaz debut en *Sísifo*). Y no sólo en *Árvore*, sino en otras revistas que de alguna manera la prolongan: *Cassiopeia* (empresa más que efímera en la que José Terra—también originario de *Árvore*—intenta, con Ramos Rosa, la incorporación de los más jóvenes: João Rui de Sousa, Papiniano Carlos y el propio Bento) y *Cadernos de Meio-Dia* (en la que el mismo Ramos Rosa pretende abiertamente continuar, junto a los jóvenes, la experiencia de *Árvore*). En las dos décadas siguientes, Bento publica en dos tipos de revistas: las que podríamos llamar *acreditadas* o *conspicuas* (*O Tempo* e *o Modo*, de cuyo Consejo de Redacción forma entonces parte; *Colóquio/Letras*, al frente de la cual está Luis Amaro, fino poeta procedente de *Árvore*; *Loreto 13*, órgano de la Asociación de Escritores, y los académicos—en el buen sentido del adjetivo—*Cadernos de Literatura*) y aquellas otras que, animadas por grupos jóvenes podrían ser calificadas, *grosso modo*, de *vanguardistas*, y que acogen a Bento, digámoslo así, como a poeta magistral: *Movimento*, *Nova* y *Sema*. Aquí nos interesan, obviamente, las revistas que marcaron la dirección inicial de la poesía de Bento, esto es, *Árvore* y sus prolongaciones, lo cual no quiere decir que excluyamos la evolución—o, más exactamente, el enriquecimiento—posterior de dicha poesía. Y se puede afirmar que los elementos constitutivos del heterogéneo contenido de *Árvore* son fundamentalmente tres: neorrealismo, surrealismo y esteticismo, en la proporción y por los caminos confluyentes que más arriba he apuntado. Los tres están presentes en la obra poética de Bento. Pero dejemos que el poeta mismo, desde la altura de su madurez, nos precise el punto y el modo en que tales elementos configuran su obra: «Quanto à tradição en que se inserem os meus poemas, creio que é a de uma reflexão emocionada sobre o homem (entre os outros, eu mesmo) e o mundo, condicionada pelo que sei que tem ocorrido no meu tempo, procurando transformar a matéria com que trabalho e é a minha língua, no estado em que me foi legada após séculos de labor dos que me antecederam. Julgo que é a tradição que—na poesia portuguesa—vem de Camões a Fernando Pessoa e Jorge de Sena» (en «Jugar con Fuego/Poesía y Crítica», X). La lucidez del

autoanálisis bien vale la extensión de la cita, que completaré con otra, tomada del mismo texto: «*A demora em publicar um livro tem sido também uma forma de mostrar quanto não estou aqui, isto é: quanto me repugna e afasta muito do que é dominante na sociedade em que vivo e é avaliado por uma escala de falsos valores, inclusive no aspecto literário.*» La historia, la sustancia y los motivos de la poesía de José Bento me parecen ya suficientemente dilucidados. No estará de más, sin embargo, añadir que el poeta, también en el mismo texto, distingue dos especies de influencia sobre su obra: una primordial, de revelación de la poesía en cuanto tal (Camoës y Hölderlin), y otra directa, de lenguaje y de visión del mundo (Rilke, Aleixandre y Eliot).

Ya es hora de abordar los dos libros que han dado origen al presente comentario. Libros, y no *plaquettes* (aunque, como el poeta lamenta, este último nombre les haya sido dado, sistemáticamente, hasta ahora, por quienes de ellos se han ocupado), pues, pese a su aparente brevedad (nueve poemas *Sequência de Bilbao*, cinco poemas *In Memoriam*), pese a su liviano porte editorial, en realidad forman dos notables cuerpos poéticos: de más de quinientos versos la *Sequência*, de unos trescientos *In Memoriam*; si hubiesen sido editados con el aparato tipográfico y el lujo de espacio que hoy es frecuente en los libros de poesía, compondrían dos volúmenes de grosor muy regular. Porque una de las singularidades de la obra poética de Bento que conviene anotar es su confirmación en poemas largos (a veces muy largos: hasta pasar de los noventa versos), singularidad tanto más meritoria cuanto bien sabida es la dificultad de *sostener* un poema de tal extensión (y ningún poema de Bento, ni aun el más abundoso por la longitud misma de sus versos, se cae, o siquiera descaece o declina, en ningún punto de su recorrido textual).

Tengamos en cuenta, primeramente, que *Sequência de Bilbao*, publicado en 1978, fue escrito entre el 21 de octubre del año anterior y un día de marzo del año de publicación, en tanto que *In Memoriam* (cuyos poemas no aparecen fechados) data de 1972 y es sacado a luz en 1979. Parece evidente que la experiencia editorial de la *Sequência* animó a Bento a romper de nuevo, con un texto poético de años atrás, su propia resistencia a la publicación en hechura de libro. Pero no deduzcamos de esto la menor idea de progresión. Ambos libros corresponden a la madurez del poeta, y cada uno de ellos, dentro de la *natural* unidad cosmovisionaria, corresponde a una diferente y concreta motivación y crea una diferente atmósfera poética. De *In Memoriam* dice el poeta, en las mismas declaraciones a que pertenecen las dos últimas citas de más arriba: «*e um poema dedicado à memória de alguém a quem devo muito do que sou e publicá-lo foi revelar o quanto essa pessoa foi e é para mim e querer que ela continue a sua vida em mim e nos que lerem esse poema*». Refiriéndose a *Sequência de Bilbao*, Bento me hace, en carta del 15-III-80, preciosas revelaciones, de las cuales sólo puedo aquí entresacar, fragmentariamente, las más importantes. Por ejemplo: «*...devo confessar que não procurei... dar uma visão local... Como recordo com o verso de Unamuno, que felizmente eocontrei, depois dos poemas escritos, 'El mundo entero es un Bilbao más grande', eu procuro partir para uma visão do mundo, que se me proporcionou escrever, em parte, em Bilbao. Porque assim foi, quis que aqueles poemas tivessem aquele título geral... Que fi-*

caria de vasco nos meus versos se eu substituisse o título da sequência e o local onde foram escritos a maior parte dos poemas? Aliás os poemas que no foram escritos em Bilbao foram aí nascidos, nebulosamente, ainda sem palavras, até que aqui os escrevi, excepto el n.º 8 que surgiu inesperadamente (mas, quanto a mim, na sequência dos anteriores).»

In Memoriam es una ancha elegía que, en el sentido señalado por el propio poeta, avanza desde la naturaleza hasta el destino, es decir, de la mirada a la reflexión, pasando por la muerte y por la humanidad (quiero decir por la *hombredad*, en término unamuniano). El poema (pues de un solo poema se trata, partido en cinco áreas poéticas acotadas tipográficamente) va adensándose y enturbiándose, y al mismo tiempo agravándose de tono y timbre. El verso, libérrimo, aunque con irregulares apoyaturas en los ritmos heptasilábico y endecasilábico, es, al comienzo, leve, transparente; fiel situador de un delgadísimo diálogo entre la muerta y el superviviente, ambos mutilados en su ser mismo por la irrefragable separación. Después se espesa en la constatación de la realidad material («*Sob raízes, flores profanadas, chuva, chuva*»), del tiempo de la muerte común («*Há quantos anos estamos os dois nesse terraço!*»), de la vida como fue y como ahora es evocada desoladamente («*Somos desse lugar, hoje mais do que nunca: / a casa clama por ti com a escuridão em que a deixaste / e respondes com este ermo que se entorna e me corta*»). La ternura y el sentimiento de la naturaleza, que han estado fundidos (más exactamente, confundidos), dejan el sitio a la áspera consideración del «ser en el mundo», y en un mundo despojado de toda pureza, envilecido y sórdido: «*Regresso ao mundo convulso a que pertença / ... / participo em tarefas impuras e servis, / enleio-me nas ruas, vagabundo, abandono-me / a decifrar as manchas que murmuram nos muros...*» La bellísima elegía termina con el rescate de la muerta en una *muerte pensada*, a través de la naturaleza cósmica compartida, por el superviviente poeta: «*Deito-me na terra e peço-lhe o torpor do ponente. / ... / Vazam-se-me os olhos e tenho-te, como se não vivesse.*»

En *Sequência de Bilbao* (libro menos unitario en cuanto a su organización, pero perfectamente coherente y cohesionado), Bento se mueve entre el realismo y la preocupación metafísico-existencial. Entendámonos. Los orígenes neorrealistas de la poesía de Bento, rastreados aquí, quedan muy atrás en lo que tienen de testimonio directo y/o reivindicación. Ahora se trata de una atención apasionada hacia el hombre concreto en cuanto sujeto agente de un acontecer colectivo, miembro de un cuerpo de convivencia, pero finalmente sujeto pasivo, y aislado, de un ineluctable proceso de destrucción. De todo lo cual se sigue, por una parte, la consideración radicalmente ética de los factores de degradación de la convivencia, y por otra parte, la expresión patética de lo que Angel Crespo (en «Sobre el poeta portugués José Bento», revista *Cal* núm. 32) califica de «drama humano en el que el tiempo y el amor son protagonistas, tal vez inocentes, pero no exentos de una indefinible crueldad». El paisaje es visto en su virtualidad objetiva: «*O dia inteiro é um crepúsculo de cinza.*» Pero también en sus concomitancias existenciales: «*...a noite já te pesa em cada movimento, corrompe o teu hálito / com o sedimento de uma fadiga maquinal*» y «*Tudo aquilo são pedras. Um espaço ocupado por pedras / onde as janelas têm uma pulsação humana ao acusar / na*

sua ruína o atrito do tempo.» La soledad y la extrañeza son los sentimientos inmediatos. Y al fondo, más allá de la repulsa a cuanto corrompe la humana creación comunal («*cambiando por moedas de ouro pútrido / o que fora vinho, música, arados e bigornas*»), una obstinada excitación a la esperanza tras el descubrimiento de la prístina unidad de los hombres: «*Talvez são lágrimas, mas de alegria clamorosa. / Por te haver encontrado / e descoberto o que és e, no que és, quanto fui, quanto sou.*» El verso de *Sequência de Bilbau*, «versículo de amplio y sostenido aliento, matizado por unidades rítmicas y temáticas que le proporcionan una es-

tructura frecuentemente musical» (Angel Crespo, *loc. cit.*), comparte su imaginería entre lo que yo llamaría «comparación moral», la asociación irracional, muy próxima al surrealismo, y una deliberada especie de acumulación feísta. El conjunto resulta de una extraña grandeza crispada. La abundancia de interrogaciones (hay poemas que son estrictamente una sucesión de ellas) realza la tensión inquisitiva de esta poesía cruda, pungente, y sin embargo tan grata en la conforme disposición de su lenguaje.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

REALIDAD Y ALUCINACION

ELENA ANDRES: *Trance de la vigilia colmada*. Col. «Ambito Literario». Barcelona, 1980.

Con una cita de Husserl sobre la sensibilidad y otra de Antonio Machado definiendo la relación entre el éter y el pensamiento se inicia esta entrega poética de Elena Andrés, que responde plenamente a esos dos presupuestos con una sensibilidad nada común, y con los temas que, a menudo, parecen inasibles, etéreos, rondando lo esotérico.

Su sangre desconcertada declara en el primer poema: «marcha hostigada por la pesadumbre / de vidas microscópicas reñidas», por su «Mapa interior» en que, con impulsos anónimos, es sólo una conciencia encima de lo ajeno, cubriendo el miedo con sus pulsos y sus párpados.

No sólo el miedo, sino la angustia, la sensación de caducidad, una tenaz incertidumbre de ser ella misma u otra, o ambas a un tiempo, de emerger ave fénix de las ruinas del tiempo y del desamor, o de quedar atrapada, rotas las fronteras frágiles que la unen a la vida, entre los muertos de otra época, bebiéndose grandes vasos de niebla espectral, que es una especie de vino de sangre:

*¡Ya todos solidarios!
Mis amigos los vivos,
mis amigos los muertos,
nos cogemos las manos.*

*Llegue una borrachera y nos trencemos
las manos con ardor vivos y muertos.
Muertos y vivos.
Muertos y semivivos.
Vivos y semimuertos.
Vivos y vivos.*

En estos poemas se repite alguna vez la expresiva inversión comparativa:

*...de sangre como vino,
de vino como sangre!
...pasos como miradas,
miradas como pasos.*

*Dos angélicas y una demoníaca,
una angélica y dos más demoníacas.*

*Matarlo no debemos.
Tarloma no mosdebe.
Malotar on demosbe.*

Elena se sumerge en la desesperanza de sentirse obvia y fatalmente un ser humano con «el yo como un letrado», que amarra el nombre al cuerpo y a su sombra, como una íntima cadena pegajosa, un letrado demasiado chico para el cosmos sin límites que siente.

*Con sus nidos, parásitos de envidia,
individualidad avara y terca,
cerrada, tan ridícula ante el mar.*

Un ser humano, con su limitación y su desasosiego, con su cupo de lucha, soldado a la fuerza, entre sus congéneres, competición, odio, cansancio, hastío, explotación, rictus despectivos. Con su cadena. Siempre Prometeo sin posibilidad de redención de vuelo. Por ello desearía ser endriago, aunque tuviera que esconderse. Pero no le importaría convertirse en el monstruo mitológico si conseguía tener alas. Viejo anhelo, rotundo simbolismo. El poema tiene algo de alucinante y de terrible, mitad realidad, mitad espejismo:

*En este peligroso límite de la noche
noto que me palpitan los omóplatos.
¡Algo me va a pasar, ansiedad, vértigo!
Me fosforean las uñas
como escamas de hierro y hueso vivo.
Y pálpitos de impulsos inauditos
me hacen vibrar atroces las entrañas.*



Pero no. La poetisa no consigue la metamorfosis (simbólicamente, huir de este mundo incomunicado, cruel y trivial), y ha de confesarse desalentada que no alcanzará su estrella de locura:

*Tengo en mis hombros secas las raíces
desde antes de nacer,
de las alas que ansío, y fatalmente
mi linaje refrena los impulsos,
y límites me marco siempre, siempre:
consciencia que anonada, lastre grá-
vido.*

O, simplemente, huir de la propia individualidad, ser otra u otra cosa. Y no. Fósil petrificado desde el génesis, lleva en sus hombros cicatrices y capas y costras de estoicismo, por lo que

*No sangraré mi mito deseado
y seré un monstruo más entre los otros,
pensante y paseante, catalogado ente.
Un monstruo humano más, ¡y qué res-
peto
por los congéneres que pasan!*

La imagen de la cadena, el fósil, la imposibilidad y la impasibilidad la atezan tanto que, intentando huir de esas muertes, se adentra en el misterio de otros mundos (acaso también muertos, o quién sabe si vivos), vaga entre los llamados difuntos, traspone esquinas de otro tiempo, tropieza con imágenes sonámbulas y llamadas sin fecha, con una antepasada que le sonríe como dándole la bienvenida, con enigmas rutilantes y sombríos rincones, donde enciende la candela de la magia y de la poesía.

Esa sensación de desdoblamiento o doble personalidad, de recuerdos de otras estancias, otras mansiones, otros ámbitos, otras vidas, se halla bien descrita en el poema titulado «En otra dimensión de la memoria»:

*Vibran casi en su sueño milenario;
los posos de mis vidas anteriores.
Sedimento infinito forma el ser.*

Es la memoria fosca, genesiaca, resucitando, horadando su cráneo hasta encontrar el fondo de sus fosas antiguas.

Parecido clima esotérico tiene el poema «La visita», aunque responde a una doble vertiente espectral: el fantasma de otra u otras vidas y el fantasma de

una adolescencia de nácar y de guinda que ya también murió, aunque su realidad pasada se grabó en la memoria, esa memoria que es parte viva actual y que responde al nombre de Elena Andrés, con más fuerza por encontrarse más cerca en el tiempo, realidad vivida por su individualidad vigente.

Aunque en algunos poemas resalta más que en otros, esa atmósfera de misterio y alucinación, esa exploración de los itinerarios de lo esotérico se encuentran a lo largo de todo el poemario. Pero a pesar de que el clima podría calificarse de etéreo e irreal, el vigor de las imágenes, la eficacia del lenguaje poético, rico en sugerencias, lleno de expresividad, proporciona a

este libro de Elena Andrés un sello muy personal, en su doble faceta de denuncia de un mundo humano que está cayendo en lo inhumano y la recóndita realidad posible que cerebro y espíritu (tan inexplorados aún) pueden aportar para enriquecer no sólo el ámbito de la poesía, sino el total ámbito de la vida de ese repetido ser humano.

Al palpar ese mundo de insensibilidad, brutal y en pleno caos, la voz de la poetisa clama con desaliento:

*Otórganos de nuevo
un leve rayo al menos, Prometeo,
de la total conciencia
que ilumina infinitos, infinito.*

Con todo, y aunque sea tan sólo como un pétalo de luz, Elena Andrés espera el alba con un gesto lúdico:

*¡Alba de cada día,
seas bienvenida, aún
hay terrones de azúcar
lúdicamente puestos
encima de la hiel de mis ideas!*

Este libro obtuvo el II Premio Ambito Literario 1980 y es posiblemente el libro más importante de los publicados hasta ahora por Elena Andrés. Un poemario al que hay que prestar verdadera atención.

CRISTINA LACASA

novedades editoriales

- JULIUS Y BARBARA FAST: *Hablando entre líneas*. Ed. Kairós. Barcelona, 1981.
- ALBERTO MONCADA: *Los usos de la sexualidad en la España actual*. Ed. Kairós. Barcelona, 1980.
- JOSE LUIS DIAZ GRANADOS: *El laberinto*. ECOE. Bogotá, 1980.
- FERNANDO MENENDEZ: *Oquedad*. Aeda, Cuadernos de Poesía. Gijón, 1980.
- VICTOR POZANCO: *Segunda antología del resurgimiento*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.
- VARIOS AUTORES: *Grandes niños*. Publicación del Servicio Nacional de Loterías. Madrid, 1980.
- REMIGIO GONZALEZ «ANDARES»: *A Quevedo y tierno amor de lilo...* Imp. Kadmos. Salamanca, 1980.
- FRANCISCA S. PEIRO: *Sonata de Sirio*. Imp. Perruca. Teruel, 1980.
- CARLOS RIVERA: *Diario a bordo de una isla*. Ed. Angaró. Sevilla, 1980.
- HERMINIO RAMOS PEREZ: *Cerámica popular de Zamora desaparecida*. Gráficas Andrés Martín, S. A., Valladolid, 1980.
- CANDIDO GERON: *Canto triste para una niña que nunca conocí...* Editorial Santo Domingo. Santo Domingo, 1980.
- LUIS E. GABALDONI: *En momentos de ocio*. Perugraph Editores. Lima, 1980.
- FRANCISCO DEL PUERTO ALMAZAN: *La nieve prematura*. Imp. Gómez Menor. Toledo, 1980.
- PERE FONT: *Entorn de la teva presència*. Grafiques Colom. Ciutat de Mallorca, 1980.
- JOAQUIN BROTONS: *La soledad de la luna*. Libros Dúo. Madrid, 1980.
- PABLO DEL BARCO: *14 x 14 sonetos*. Arrayán Ediciones. Sevilla, 1980.
- ISAAC HALEGUA: *Máximas*. Ed. Farsela. Montevideo, 1980.
- ISAAC DEL VANDO-VILLAR: *La sombrilla japonesa*. Col. Dendrómeda. Sevilla, 1980.
- PIO BAROJA: *Laura*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- THOMAS N. SCORTIA y FRANK M. ROBINSON: *Proyecto Prometeo*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- JOAN F. MIRA: *Vivir y hacer historia*. Ed. Península. Barcelona, 1980.
- JAMES JOYCE: *Exilados*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- STENDHAL: *Rojo y negro*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- MONTSERRAT ROIG: *¿Tiempo de mujer?* Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1980.
- D. H. LAWRENCE: *Mujeres enamoradas*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- RAFAEL MARIA ROSALES: *Sombra para una luz*. San Cristóbal (Venezuela), 1980.
- ANTONIA WHITE: *Helada en mayo*. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- MIJAIL BULGAKOV: *El maestro y Margarita*. Alianza Tres. Madrid, 1980.
- ISAAC ASIMOV: *Lucky Starr. Las lunas de Júpiter*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- MAXIMO GORKI: *Días de infancia*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- H. P. LOVECRAFT: *En la cripta*. Alianza Editorial. Madrid, 1980.
- G. TOMASI DI LAMPEDUSA: *El gatopardo*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- BORIS PASTERNAK: *El doctor Jivago*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1980.
- MANUEL ESCRIBA DE ROMANI: *Una crónica de los sesenta*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1980.
- FRANCISCO GARCIA PAVON: *Los liberales*. Ed. Destino. Barcelona, 1980.
- LA OBRA DE JOSE MEDINA ECHEVERRIA. (Selección y estudio preliminar de Adolfo Gurrieri.) Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1980.
- GRAHAM GREENE: *El americano impasible*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- ANTONIO NAVARRETE: *Por los claros caminos*. Edita Diego Sánchez del Real. Barcelona, 1980.
- ANTON CHEJOV: *La cerilla sueca y otros cuentos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- MARTA PORTAL: *Proceso narrativo de la revolución mexicana*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1980.
- FRANCISCO DE QUEVEDO: *Sueños y discursos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1980.
- GABRIEL G. BADELL: *De Las Armas a Montemolín*. Ed. Destino. Barcelona, 1980.
- JOSE MARIA DE PEREDA: *La Puchera*. Edición de Laureano Bonet.) Ed. Castalia. Madrid, 1980.
- MANUEL CALVO HERNANDO: *La crisis de la tecnología*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- HEINRICH BÖLL: *Opiniones de un payaso*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- JOHN DOS PASSOS: *Manhattan Transfer*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.
- J. LOCKE: *Ensayo sobre el entendimiento humano (dos tomos)*. Edición de S. Rabade y M. Esmeralda García. Editora Nacional. Madrid, 1980.
- ANTONIO RUBIO HERRERO: *Itinerario rural de excéntricos*. Col. la Troje. Madrid, 1980.
- MARILYN FRENCH: *El corazón herido*. Ed. Argos/Vergara. Barcelona, 1980.
- JIM THOMPSON: *La sangre de los King*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1980.

LA LITERATURA INDEFINIBLE

ANDRÉS AMORÓS: *Introducción a la Literatura*. Editorial Castalia. Colección «Literatura y Sociedad». Madrid, 1979.

Parafraseando la ya tan manida anécdota de San Agustín y el ángel, habría que decir que es tan difícil meter todo el agua del mar en un hoyo hecho en la arena como poner etiquetas a la literatura. Y es precisamente el objetivo de demostrar tal aseveración lo que parece haber movido a Andrés Amorós a la realización de esta obra.

Ante la necesidad de acercarse a un público lo más amplio posible, a ese lector medio que suele temblar ante la idea de enfrentarse a un ensayo de árida apariencia, Amorós ha elegido la vía de la claridad y la sencillez expositivas. Fruto de este laudable intento es la inexistencia de notas a pie de página y de una terminología excesivamente científica, lo que a ojos de los idólatras del oscurantismo científico puede camuflar una cierta ignorancia del tema tratado. Apoyar tal tesis es desconocer dos puntos esenciales. Primero, la fecunda trayectoria de este profesor de literatura en el campo de la crítica literaria, con obras como *Sociología de una novela rosa*, *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*, *Eugenio d'Ors, crítico literario*, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, *Subliteraturas y Análisis de cinco comedias*, concluyéndose esta primera etapa con la obra objeto de este comentario. Y segundo, la importancia del título como explicitación del contenido. Pretender que se haga una introducción a la literatura para los ya iniciados es, evidentemente, un absurdo.

El interés pedagógico de este libro se explica de la misma manera. En esta línea, en la contraportada se nos anuncia éste como el prurito de dar respuesta a las preguntas que todo amante de la literatura se plantea ante un libro: qué es la literatura, su utilidad, cómo se relaciona con el mundo, cuáles son sus límites, etc. Y, efectivamente, los distintos capítulos abordan una a una estas fundamentales cuestiones.

No se puede hablar, a pesar de todo, de contestaciones dogmáticas o, simplemente, concisas. Cada capítulo es una amalgama de citas de escritores y críticos, así como de opiniones personales del autor, muchas de las cuales figuran en sus anteriores obras. Junto a todo ello, irrumpen lógicos razonamientos conocidos *a priori* por cualquier amante de este arte.

De esta forma, las contradicciones son abundantes, contrastándose opiniones divergentes y obteniendo el autor de todo este material conclusiones poco especificadas, como si le invadiese un temor a definir, a delimitar la literatura, que se aparece así desde las primeras páginas del libro como algo misterioso, inmenso y rico. ¿Es la docta ignorancia cusana? No lo creo. Sería pueril pensar en un amante que no conociese a su amada, y eso mismo es lo que le ocurre a Amorós con la literatura. El mismo nos da la

razón de aparente imposibilidad de definición: «No me parece justo imponer un esquema ideológico previo, sea el que sea, a la realidad plural de la literatura. Insisto en proclamar algo que es obvio, pero que se olvida con demasiada frecuencia: existen muchas clases de obras, de autores, de lectores, de técnicas, de realizaciones estéticas, de funciones que puede desempeñar una obra literaria.»

Evidentemente, esta pluralidad no puede ni debe analizarse al unísono. Por esa razón, y muy acertadamente, el autor ha dividido su obra en cinco partes generales, en las que se incluyen los puntos más concretos. La primera, titulada «La literatura», avanza en aras de esa inalcanzada definición, investigando a fondo la figura del escritor y de los receptores, navegando entre las oscuras motivaciones del acto de escribir y de leer.

La relación de la literatura con la vida, tema de fondo de la obra según su autor, es tratada en su segunda parte—«Literatura y visión del mundo»—, explicando la literatura como portadora de ideas sobre el mundo y la vida, y en la tercera, «Literatura y sociedad», tal vez la más interesante del libro, donde se estudia la interacción recíproca de ambas.

En su cuarta parte, la titulada «Los límites de la literatura», Amorós hace saltar por los aires las etiquetas de archivo que toda obra lleva colgadas irremediabilmente en su solapa—estilos, géneros y generaciones, periodización...—, que de simples referencias para el estudio han pasado a convertirse en verdaderas celdas donde es encerrado este arte de la palabra. Un párrafo de este apartado, a la vez que revela la indudable importancia de los géneros, abre las puertas del último capítulo del libro: «La sociedad literaria».

«La obra nace y es recibida por el lector dentro de un molde determinado: el género literario escogido, y eso condiciona nuestras expectativas.»

Irrumpe, pues, el problema de la difusión de las obras, que Andrés Amorós, expone desde la idea de la globalidad de la literatura: «Arte y venalidad, el deseo de salvación mediante palabras y el comercio.»

Es éste un capítulo importante en el que descubre al lector la realidad del

mundillo literario, en el que no todo es belleza, lirismo y creación. Muestra los problemas económicos que esta actividad plantea, las intrigas de café o salón que suponen los premios y las críticas, etc. En resumen, desmitifica: «La literatura no la hacen superhombres, sino hombres sin más; por eso lleva, a la vez, el sello de todas las posibles miserias y grandezas.»

Todo el contenido de la obra es, «en fin, literatura», en palabras del autor. Literatura entendida como una diosa de infinitos brazos, todos miembros inseparables y carentes de sentido fuera del tronco común.

ARTURO DE PINEDO

REBELDIA Y HUMANIDAD

M. MARTINEZ REMIS: *Angel rebelde*. Col. Niágara. Madrid, 1979.

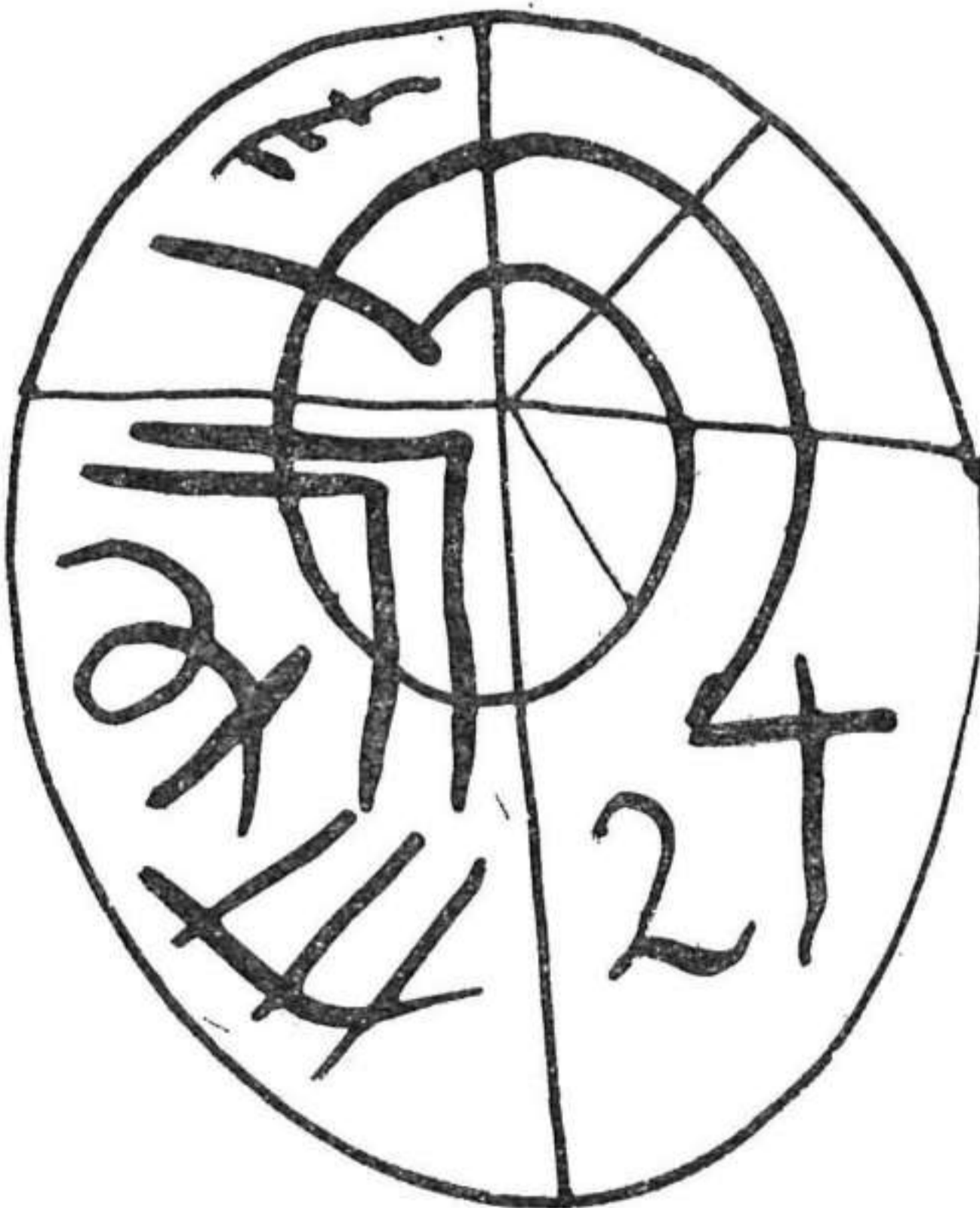
La mayor parte de estos poemas—nos confiesa el poeta en palabras iniciales—fueron pensados en la cárcel; algunos, hasta escritos en ella. El poeta actual sigue con las mismas viejas preguntas del prisionero, que nadie, aún, le ha sabido contestar. Todos estos interrogantes zarandean el espíritu de Martínez Remis, aún. Este nuevo «ángel rebelde»—¿quién, que es, no es rebelde?—halla, al fin, un extraño personaje, rebelde también, pero de forma distinta, al que sigue el poeta, de muerte en muerte, porque encuentra, desde su cárcel, una gran similitud con su trayectoria: Jesús de Nazaret.

Se siente perdido el poeta en la vida. Ignora la razón de estar en ella, sin saber, ni siquiera confusamente, al igual que el poeta de *Lo fatal*, «adónde vamos / ni de dónde venimos». «De sombras salgo y en las sombras entro», testifica nuestro poeta. Desalentador verso penúltimo, en la línea del mejor existencialismo—«Del nacer al morir, de nada a nada»—, atenuado por la duda final, esperanzada. El poeta al menos duda, que ya es algo en la vida. A lo mejor la vida—intuye—es un partir «de todo a todo». (Soneto I.)

Fue lanzado a la vida a la fuerza, sin su consentimiento, «por qué me obligaron a este viaje». Es el delito más enorme del hombre, como en Calderón, como en San Manuel Bueno: haber nacido. Y todo, para nada. Un caminar alucinante tras un sin sentido: «Sólo para enterrarme cualquier día.» (Soneto II.)

Nos figuramos al poeta en la cárcel, víctima de un aburrimiento atroz y monótono. Como una aplastante plomada sobre el alma. Y así un día y otro y otro... «He de morir en el aburrimiento». Pero, como en el episodio bíblico que encabeza el poema, también aquí baja una paloma en forma de mañana clarificadora. No importa que sea sólo un espejismo de luz. Al fin y al cabo, el hombre es solamente eso: una pugna por la claridad, «una mano / extendida a la gracia de la nube». Una mano ansiosa de atrapar desesperadamente la esperanza. (Soneto III.)

Pero los pasos del hombre tiran hacia la tierra porque son tierra. Es tan honda la soledad del poeta que teme disolverse en tierra en cada pisada. Su des-



LA HIPOCRESIA QUE NOS ENVUELVE

MERCEDES SALISACHS: *La estación de las hojas amarillas*. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1980.

Como en la vida, en el variopinto mundo de la crítica pueden existir equivocaciones. Equivocaciones que pueden conducir —si a ello se presta el diálogo— al célebre «punto de vista» que inventara y difundiera Henry James. Ciertamente que si no son escritas, difícilmente deben motivar actitudes de testigos de cargo: que pretendan achacar esos pensamientos a la inmadurez del que comienza, o al desmedido afán de protagonismo de quien las escribe, simplemente por ir «a la contra», en una especie de egocéntrico romanticismo. Tal vez tuviera razón Pierre Veron al afirmar que «el símbolo de la crítica es la avispa: el aguijón sin la miel», o Mark Twain cuando dijo que «el oficio de crítico de literatura, música y teatro es el más degradado de todos». No lo sé. De lo que sí puedo dar fe es que, no hace muchos meses, después de concluir *La gangrena*, me vi a mí mismo imposibilitado de alabarla. Impedido de ser uno más de esos 200.000 lectores, que dicen que tiene el Planeta.

Por ello, si en cualquiera de los días anteriores a la lectura de *La estación de las hojas amarillas* me hubieran preguntado mi opinión acerca de Mercedes Salisachs, hubiera respondido con esa dejadez característica de la indiferencia, sin entusiasmo —y es que uno, en verdad, carece de culpa de haberse criado entre el *Quijote* y los descendientes del *Beowulf*—, casi con acidia. Hubiera dado a entender que era, que se trataba de una reconocida autora —acaso de esas a las que se les suele catalogar por las sugestivas portadas de sus ediciones (la que me trae al caso es un magnífico ejemplo) o las ventas de las mismas—, que le faltaba algo; algo que no hubiera podido definir al momento, pero que generalmente suele ser lo que diferencia en cada ámbito o estrato a alguien de Alguien: en este caso,

a un escritor de un gran escritor. La hubiera englobado, clasificado, dentro de esa pléyade de novelistas bibliográficamente pequeños —más o menos afortunados— dentro del contexto de nuestras Letras; a mucha distancia de un Cela, un Luis Rosales, o del —¿por qué no?— barroco/joven/catastrófico/romántico Umbral; y sin la suficiente categoría como para perdurar mucho tiempo en los libros de «Literatura Española Contemporánea».

Sin embargo, al dar por terminada su lectura, la primigenia —pero razonable y razonada— idea ha dejado paso a otra tan distinta como elogiosa; aunque ésta sólo abrace la unicidad, y no la universalidad. Casi se podría exclamar: «Ad futúram memóriam»; y es que *La estación de las hojas amarillas* basta por sí sola para encumbrar —dentro de ciertos límites— al escritor menos capacitado.

Nada tiene que ver, ciertamente, que la obra date del 63, que se trate o no de una reedición o una reimpresión, o que sea inmediatamente anterior a las que le han otorgado ese atrayente cartel anunciador: ..., por la autora de *La gangrena* y *La presencia*. Para mí —todo ello es muy personal, susceptible de inexactitud—, es su mejor obra, su arribada a esa barrera imposible de traspasar.

En principio, la intención de mezclar, de hacer miscelánea entre clase dominadora/pueblo/Guerra Civil, parece presea bastante ajada por el continuo uso-abuso; camafeo que ha ido pasando de unos a otros, con más petulancia que estuosidad. Empero, la autora —en medio de otras luchas de mayor relieve: las de Cecilia, la protagonista— enfrenta tan acertadamente a una y otra que no queda más remedio que congratularse del extraño hallazgo. Por un lado, la aristocracia —inherente enemiga de la demopedia—, que se defiende argumentando *ex abusu non arguitur ad úsum*, no hallándose dispuesta a ver destruido un hecho, un derecho, establecido por la costumbre: el Poder; por otro, los desamparados, los humildes —aquí encarnados por Oto, el primo «pobre» de Cecilia, que salva su vida

tino, el del hombre, es la soledad y la tierra. ¿Sólo esto? Sólo esto: «Ser hombre / es estar solo. Cuando nace / nace a la soledad.» El poeta se va deshaciendo, notando que su soledad sólo tendrá fin de esa manera: retornando a la tierra. «Y me vuelvo de tierra cuando piso.» (Soneto VI.)

Hace el poeta un recorrido por su propio ser y encuentra viejos conocidos: su cabeza, sus ojos «niños perdidos», sus manos, los labios para el amor. Ya todo, soledad o espejo sin azogue, reflejando «el puzzle extraño», provisto de alma, «que habla, piensa, desprecia, sueña y ama». (Soneto XI.)

Hasta la cárcel en donde el poeta muere llegan ráfagas y aromas de libertad, *hosannas* por el aire, atisbos de cielo azul... Hombre siempre, el poeta cree descubrir un indicio de esperanza cercana, de libertad entrevista... Pero tampoco acierta esta vez. Una mezcla de muerte deseada, de agonía mortal resuelta en sangre y lágrimas, se apodera del espíritu del prisionero. La sombra de Cristo, martirizado también, asoma, una vez más,

por entre los olivos de Getsemaní, por entre los barrotes inflexibles. (Soneto XIII.)

El poeta se alimenta de su soledad, de su carne en soledad. Su carne verdaderamente es comida, como la del Maestro. Piensa por un instante en los suyos, en los otros... Pero no hay nadie en torno. Fue como un sueño kafkiano metamorfoseado diabólicamente de pronto: «Retrato sin mujer, fuego sin leño, / agua sin manantial, vuelta sin ida.» Las puertas carcelarias, como fieros, delgados y fríos cuchillos, «asesinando corderos y rosales». (Soneto XIV.)

En el soneto XVI se materializa la absurda trayectoria de la existencia. El poeta, en la mejor línea existencial, confianza a su esqueleto lo que la vida fue para él: «vagón de inútil mercancía», «viaje aburrido y sin objeto», con una alocada brújula por orientación. El hombre, así zarandeado, no ha derivado sino en esta cruda imagen: un dominó desparramado y en desorden, testimonio de una partida perdida antes de iniciarse. Desoladora estampa, sincera y cruel. Ha

sido como el cáliz de amargura, que el destino le ha hecho tragar contra su voluntad. (Soneto XVI.)

Pero no son todo sombras y desolación en este cuadro tenebrista de la rebeldía y del abatimiento. Zigzaguean luces espléndidas que, a mi juicio, magnifican la poesía de Martínez Remis y vertebran de luz su pesimismo. Son, por otra parte, los sonetos más rotundos y brillantes del poemario, penetrados de hondura y humanidad, que hacen que el poeta-hombre no se hunda finalmente.

Porque el poeta, para no hundirse del todo, guarda aún su palabra. Emocionado y sugestivo soneto en elogio de la palabra. Testamento a los hombres con un único ruego pero tremendamente vivo y exigente: «Que me salven la voz cuando me muera.» Su voz, «maciza y verdadera», plantada entre los juncales de la orilla, será como una ramita reverdecida en otras voces, en otros ecos... (Soneto VI.)

Guarda aún la ternura para su salvación. El infierno sartreano de los otros es aquí cierto. «La ternura es inútil, lo sabemos.» Pero el poeta —y hace bien— no

rescatándola de las manos de sus compañeros, llevándola a un pueblo perdido en donde se entregan el uno al otro: desesperados, creyendo próxima la «débâcle»—, sin más guía que la equidad: la dulce e irrealizable quimera de la igualdad social.

Ya se columbra desde la primera página un estilo ampuloso, alambicado, hinchado —muchas veces revuelto, desordenado, como corresponde a las evocaciones—, que conlleva la intención de retratar, de fotografiar fielmente personajes, sucesos y enclaves. Ante nuestros ojos comienza a desfilar una sociedad putrefacta, demasiado hedonista como para apercebirse de su caída sino cuando es irremediable —en plena República, en los estertores inmediatos a la sublevación de las tropas «nacionales»—, corrompida, ociosa de tés y tertulias, una clase que rememora su bibelot de los tiempos de la monarquía de Alfonso XIII; asistimos a una guerra cruel y devastadora, y con ella a las venganzas, la quema de iglesias, el perseguimiento —los cánticos de unas gentes soñadoras, que creen que ha llegado la hora de arrojar los harapos—, la pobreza, la huida, la muerte acechando; y por fin, a una conclusión a la que contribuye la Historia: el restablecimiento de la paz para un pueblo que está harto de padecer y ver morir, sin saber a ciencia cierta por qué lo hace. Con la victoriosa entrada de los azules, el exilio de los vencidos, las tómbolas, las obras de caridad..., la vuelta a empezar de un grupo que recupera sus perdidos privilegios.

Es esta novela amarga, narrada en primera persona, en la que Mercedes Salisachs, con una madurez intraspasable, describe la debilidad y entereza del alma humana. Como en sus anteriores —pero únicamente llega aquí a su punto álgido, a la morbosidad elegíaca—, se recrea con el personaje, juega, se deja llevar por él haciendo del contorno algo crudo y descomunal que sólo sirve de mero escenario para que por él camine Cecilia; un itinerario que ha de seguir, a muerte lenta y naufragada. Porque se traslade a donde se traslade la acción, Cecilia siempre será una vencida, una tristeza prematura, una mujer abortada, la eterna sombra de la Fela freudiana: una hermana, que

le ha ido robando uno a uno todos sus sueños: el cariño de la madre, de Nicolás, de Pablo...

Fela —que es a quien Cecilia remite, figuradamente, el contenido de esas cartas—, es ante todo el arquetipo de la narcisista del psiquiatra vienés: «Tales mujeres sólo se aman en realidad a sí mismas y con la misma intensidad con que el hombre las ama. No necesitan amar, sino ser amadas, y aceptan al hombre que llena esta condición» (Sigmund Freud, *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Alianza Editorial, pág. 23): un personaje que crece a la luz de una semiescondida hiperestimación sexual, del capricho, del engreimiento, de ese fracaso interior que la lleva al intento de suicidio.

No acompañó nunca el éxito social a la protagonista. Fela lo acapara todo, Fela es la que triunfa, la que domina, la que deslumbra. Al cabo de los años, ya perdido Nicolás —su único amor, que es destruido a su vez por Fela— y Pablo —el hijo de Nicolás e hijastro de Fela—, es considerada la virtud personificada. Mas lo que le ha llevado a la soltería no es precisamente eso.

Pasada la guerra, las Fiestas de Beneficencia sustituyen a los tés y tertulias. La mansión de los Vandraite vuelve a lucir como antes. En un último intento de que se le considere mujer, de incendiar esa pretendida virginidad inmaculada, Cecilia se desnuda delante de todos... Una rebeldía que llega demasiado tarde, y que es su fin, su internamiento en una clínica, su recuento de toda una marchita vida.

La estación de las hojas amarillas es asimismo una pequeña historia de nuestra reciente Historia, de la hipocresía que nos envuelve, del antagonismo fraternal —Cecilia y Fela—, de la aristocracia caduca —el conde Vandraite—. Una historia de reacciones, de esperas, de agonía lenta y satisfecha. Una historia, en fin, para leer sin premeditaciones negativas. Y como apuntaba Ortega y Gasset: «No en la invención de acciones, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco.»

ANTONIO ENTRENAS Y VELAZQUEZ-GAZTELU

se quiere desprender de ella porque por obra suya «oigo la voz de Dios entre la arena». (Soneto VII.) Ni de la alegría. La alegría del hombre preso. Formidable canto al gozo íntimo, inarrebatable. Porque la esencia del preso es la tristeza, la desesperación por la pérdida de la libertad, «estar alegre es una rebeldía» que los guardianes tratarán de sofocar. Estar alegre es un heroísmo para un preso, «con rejas en la tierra y en el cielo». (Soneto VIII.)

Dos oraciones enfervorizadas, como la del ladrón en la cruz, como la de Cristo abandonado del Padre. Clavos de duda y miedo sujetan el alma a la cruz del existir. En este instante decisivo, del ladrón y del poeta, ofrece a Dios, moribundo como él, «el dolor infinito / de saber que, a pedazos, me voy quedando muerto». (Soneto XX.) Patéticamente desamparado, el poeta se afianza a la esperanza del Hombre-Dios igualmente agonizante: «Porque esta misma muerte nos ha unido, / estoy cerca de ti.» (Soneto XXI.)

Me quedo, de tener que elegir, con estos dos sonetos sobrecogedores: el XV,



el XXII. En el primero trata de buscar las raíces profundas y metafísicas de la tristeza. ¿Por qué se pone triste el hombre? Quizás la esencia del hombre sea estar triste, serlo. «¿Estar triste es ser hombre y darme cuenta / de la amarga tristeza de ser hombre»? Al fin, la acepta sumisamente porque «la tristeza, por dentro, me madura.» (Soneto XV.) El soneto XXII es un grito imponente, casi físicamente doloroso. El poeta quiere morir gritando por ver si con el alarido des-

pierta a Dios. «Daré un grito al morir por si despierta / Dios.» En ese grito se condensará la agria existencia del «hombre frustrado». (Soneto XXII.)

Sólo al final del poemario, en la desembocadura de tanto abatimiento, brota la esperanza en unos versos optimistas y azules: «Siempre hay una ventana que se enciende / y una barca amarrada a la ribera. / Esperar es vivir lo que se espera.» (Soneto XXV.) A fuerza de descubrir lo demás: la soledad, las cosas mínimas, la estrella lejana, el perfume barruntado, el milagro de la semilla en el surco, Martínez Remis, entre dolores, ha descubierto a Dios mismo. Lo ha descubierto en veintiséis robustos y rotundos sonetos; una docena de ellos, magistrales. Este retrato final y de memoria de un hombre sencillito, que avista la luz tras el martirio y el abandono total, es, quizá, el mensaje cálido y humano, que nos quiere transmitir el verso atormentado, rebelde y, al final, cálidamente luminoso, de Manuel Martínez Remis.

CONSTANTINO BENITO-PLAZA

“EL ROMANTICISMO” DE ALBORG

JUAN LUIS ALBORG: *Historia de la literatura española. IV: El Romanticismo.* Madrid, Gredos, 1980. 934 págs. Ø 25 × 16 Ø.

Hace pocos meses ha sido puesto a disposición del público el cuarto volumen de la *Historia de la literatura española*, de Juan Luis Alborg. No es éste el lugar oportuno para considerar la importancia de estos cuatro tomos; baste con señalar que la empresa de Alborg tan sólo es comparable a la que acometieron en otros tiempos, con mayor o menor fortuna, José Amador de los Ríos, Julio Cejador, Valbuena Prat o Angel del Río, precedidos todos ellos por aquella *Historia* que redactó hace ya casi doscientos años el insigne erudito George Ticknor. Ningún otro historiador de la literatura española, en estos años más recientes, ha alcanzado el éxito ni el reconocimiento que ha merecido el impresionante esfuerzo realizado por Alborg. Este volumen, como veremos, agrega nuevos motivos para encomiar la labor que se iniciara en 1966 con la publicación del primer tomo.

Alborg ha modificado una vez más el plan primitivo de la obra, como ya hiciera con el volumen anterior sobre el XVIII, dividiendo en dos el XIX. Titula a esta primera parte *El Romanticismo*, lo que más adelante nos obligará a hacer algunas consideraciones.

En el primer capítulo entra de lleno en el problema de la definición del romanticismo, discutiendo luego la tan debatida sinceridad de los románticos españoles. Al estudiar el desarrollo histórico del movimiento en España, en el capítulo segundo, repasa la primera etapa, cuando se produce la célebre polémica entre Böhl de Faber y Mora, la publicación de *El Europeo* y la llegada tras la muerte de Fernando VII de los liberales exiliados; trata a continuación de los que él llama «críticos mayores»: Gallardo, Durán, Alcalá Galiano y Ochoa; se ocupa después casi con minuciosidad de Larra, en el tercer capítulo, y en el cuarto, de Espronceda, también extensamente, y de los líricos menores, entre los cuales nos ha sorprendido la inclusión de García Villalta y aun la de Ros de Olano. El capítulo siguiente, sobre el teatro romántico, está subdividido en varios apartados, que se refieren a los dramaturgos mayores (Martínez de la Rosa, duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch y Zorrilla), los menores (Escosura y Gil y Zárate) y la comedia moratiniana durante el romanticismo (Bretón y Ventura de la Vega); es éste el capítulo más amplio de los ocho que componen el volumen y uno de los que parece mejor trabajados, aunque en ciertas ocasiones se demore con citas que quizá sobran.



En el capítulo sexto estudia la evolución de la novela romántica: desde la histórica de López Soler, Trueba, Vayo y, sobre todo, Gil y Carrasco —de quien además destaca su importante obra poética y sus artículos de crítica literaria—, y su desarrollo posterior con la Avellaneda, Navarro Villoslada y Fernández y González, hasta la novela social de Ayguals de Izco; en esta sección hay otra sorpresa: la inclusión de Martínez Villergas, cuya obra novelística tiene muy «escasa importancia», según reconoce el propio Alborg, que apenas si le concede cuatro renglones, para prestar mayor atención, como es natural, a su poesía satírica.

El séptimo capítulo está dedicado al costumbrismo y el último, que imaginamos provocará cierto desacuerdo entre los críticos, a la evolución de la lírica romántica; se ocupa aquí de Bécquer, en especial de su prosa, cuyo estudio le lleva la friolera de cuarenta páginas (mientras que sobre las *Rimas* no escribe ni ocho), y también de Campoamor.

Digamos, en conclusión, que nos ha sorprendido favorablemente la inclusión en este volumen de autores como Gallardo, Agustín Durán, Alcalá Galiano y Eugenio de Ochoa, tratados todos con detenimiento; nos ha alegrado sobremanera la exhumación de escritores olvidados, tal Telesforo de Trueba, Martínez Villergas, Miguel de los Santos Álvarez, Ros de Olano, etc., y la atención que merecen algunos despreciados, como Ayguals de Izco; nos ha interesado el diferente enfoque sugerido a propósito de Zorrilla, tantas veces esquemática o tópicamente estudiado; nos ha tranquilizado la recuperación de quienes venían siendo comentados con parcialidad e insuficiencia (es el caso de Hartzenbusch o Gil y Carrasco); pero nos ha preocupado la ausencia de algunos, como Carolina Coronado, y hasta la presencia de otros: no tanto la de Bécquer, por tradición considerado «epígono del romanticismo» (así lo califica José Pedro Díaz) o ecléctico (según la terminología de Allison Peers), pese a que ciertos investigadores van sugiriendo la conveniencia de estudiarlo como principal renovador, con Rosalía de Castro, de la lírica peninsular; pero sí la de Campoamor, cuyo romanticismo (no se olvide el título del tomo ni el del capítulo) nos permitimos no sólo dudar sino incluso negar; ser contemporáneo de Zorrilla, por otra parte, no es motivo para hablar aquí de él, puesto que también lo fueron Rodríguez Rubí (que nació en 1817, como los anteriores), Ruiz Aguilera (en 1820) y hasta Valera (en 1824), naturalmente excluidos todos y suponemos que estudiados en el próximo volumen. No hubiéramos negado ni siquiera la estrecha relación de Fernán Caballero con el romanticismo, en cuyo período están escritas algunas de sus obras principales, pero sí la de Campoamor, por lo demás aislado inexplicablemente de su círculo poético, como si de un fenómeno solitario se tratase.

Por último, señalemos que Alborg ha resumido las opiniones fundamentales de la crítica, recogiendo aún las más actuales, a veces hasta en urgente nota a pie de página; en ocasiones, se sirve de ellas para apoyar su propia opinión y, en otras, para discutirlas con muy buen criterio, pero con tal amplitud, con tal exhaustividad, que roza peligrosamente la prolijidad.

En cualquier caso, bienvenido sea este tomo, que nos deja anhelando el próximo.

MANUEL CAMARERO

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

CONCHA GALAN DE MERA

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

POEMAS

IRA

Las paredes de la casa
se habían humedecido.
La cal estaba sudando.
El odio había cubierto
las sillas dónde estábamos sentados.
El suelo torcido,
tumbado hacia un lado.
Y nosotros permanecíamos blancos...
...absortos...
...asustados...
(Se oían gritos y voces)

TRES

I

Cuando una persona cruje
es porque el viento la empuja.
Cuando un hombre ama
es porque Dios lo empuja.
Todo se mueve a empujones.
Todo. Menos el recuerdo,
que permanece inmóvil y labrado,

Dibujos de Pepi Sánchez



esperando que un paño lo socorra.
Mientras vive nos detiene hacia un futuro.
Un futuro violeta.

II

Acabo de encontrar
el ascensor que se me había perdido.
En el silencio;
en el silencio, donde se oye la locura
de los cuerdos. Yo también me escucho
en el silencio.

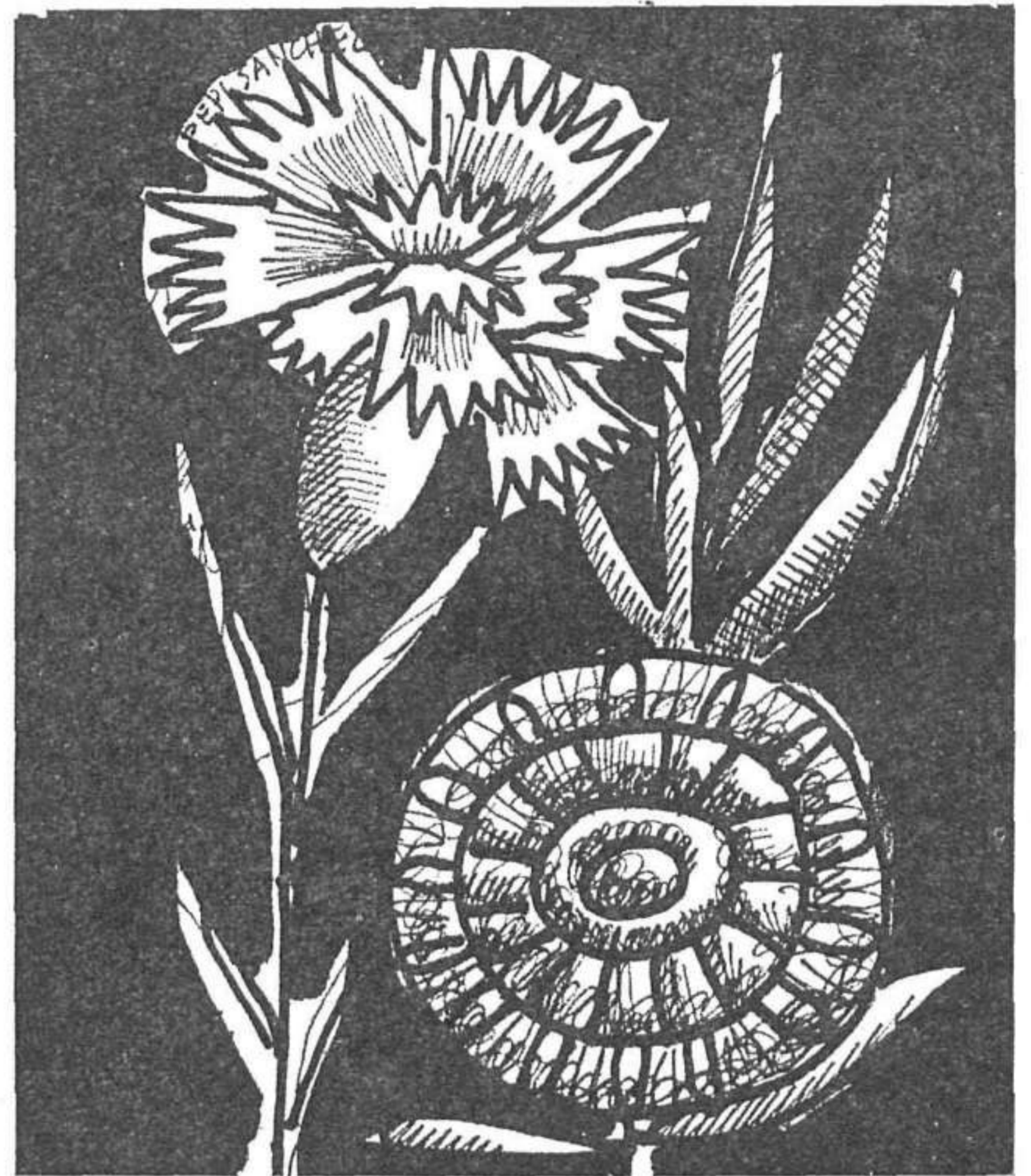
El ascensor
en el sencillo mundo sencillo
que estaba
callado.
He pulsado un botón y ha cantado.
los niños montaron primero.

y III

Dos niños mofletudos
hacen sus deberes
con un hombro encogido.
Sus corazones no sienten lo que escriben
porque eso es tarea de la señorita.
(¡ Vagos!)
Siete cuellos de avestruces
han sustituido
a siete cuellos de cisne,
para convertirse en una jirafa enviciada
que usa un estropajo como gorra.
Y el gusano de seda
se ensimisma en su capullo.
Amarilla casa amarilla
que no le preocupan las pipas de girasol.
Mientras tanto,
los anticonceptivos
no dejan lugar para que se instalen
las viejas almas suspensas.
Pensaré en que una tortilla de patatas
conversa con una niña joven
que hace ganchillo.
¡Benditos cementerios!,
custodiados por las sombras de los cipreses,
oscurecen el blanco intenso de los mármoles.
Uno escribe,
otro sueña,
y otro... ¡ladrón trabajador!
SIN AMEN.

NIHILISMO

Todo esto se transforma en nada.
Las patas de la mesa
se encogen hasta anularse;
y los quebrantos se sumergen
en humo
hasta que se aniquilan.
Los tapices coloreados,
desvanecidos ya, en hebras,
transcurriendo en un azúcar
podrido
que quebranta los huesos
de los pies.
Por eso no podemos andar.
Y nada construye,
nada acontece,
nada es un mueble
soportando libros
que dejaron de leerse.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

RAFAEL FLORES

EL BUHO

MI amigo es más bien gordo, algo mofletudo, gordinflón y, tiene vergüenza de ello, porque yo sé que está al salto de lo que los otros piensan de él. De su gordura. Hasta cuando habla con la lengua medio trabada, que parece medio corta o demasiado larga, pero que no lo es. Sin embargo, le va al cuerpo el mono azul, y sabe manejar pinzas y destornilladores con mucha habilidad. Hacer cálculos de amperajes y voltios, viajar sibilinamente en flujos de electrones, hacer la luz. Y pasar de ella en circuitos de relojería y pasión súbita. Cuando trabajamos en el taller, me gusta verlo funcionar, y pongo empeño en sincronizar mis operaciones a las suyas. Sé mostrarle que sería un colaborador inteligente en otras obras, porque también tengo experiencia de electricista, cosa que, parece le cuesta admitir. Por ahí, para caer en cuenta de golpe, en que no está pensando y obrando solo, se me ocurre. Aunque debo confesar que lo más lindo que sentí de él, fue la curiosidad de sus ojos relampagueando sobre un libro que llevaba en la mano.

—¿Estás leyendo a Roa Bastos?

—Sí... y todo lo que hice fue, displicentemente, poner de frente *Hijo de hombre*.

Entonces me dijo que años atrás lo llevaron al cine, pero que tuvo menor suerte que el libro.

—Ah sí, —contesté, dejando sentado el reconocimiento a sus gustos literarios, como una cosa perfectamente natural. Con esta punta hilaria después, digamos, para enterarme que le gustaba

más la poesía que la novela y que los mismos cuentos. A él le debo en estos días la consideración por la poesía como un arte mayor a otros. Y por eso digo que, ahora, a Paco le llamo mi amigo, cuando antes era una persona más, un compañero, un transeúnte en el metro, un número en la serie de la parada del autobús que todos esperamos para viajar a la Argentina fantástica, irremediablemente lejana, hoy. Porque uno puede conversar de las mismas muertes que hubo, discutir si se trata de la derrota del movimiento obrero o su profundo retroceso, que hay que hacer cosas y valorar a la gente que, aun sin bregar en la tarea cotidiana, concurre a actos de solidaridad, echa una mano cuando se le necesita. Pero que no está ideológicamente quebrada, rodando en el arte de recomponer y vivir creciendo en planos, algún día útiles a la Argentina, humanidad del mañana. Y porque pudimos contarnos que vivimos en una precariedad existencial que a la hora de parar la pelota, nos hace sentir que no hicimos nada, dije yo. Y él me dijo —él que lleva unos cuatro años de exilio—, es más terrible aún, porque no es de un día esa sensación, sino que uno la puede vivir pensando en semanas, rebobinando meses y años. Entonces convenimos que a veces me pasa, y él estuvo sinceramente de acuerdo: uno se cansa, de pronto, de andar sólo entre argentinos exiliados. Que tiene fervor por fundirse con los españoles, mezclarse en este mundo para dejar un poco de sentirme en precario.

Habíamos puesto la cañería para embutir los cables y la caja de interruptores. Quedaron lindas las rectamente tendidas líneas negras de caños sobre paredes blancas. Nos teníamos que encontrar ayer a mediodía para colgar artefactos fluorescentes y distribuir cañerías. Yo iría. Fui más temprano para modificar unas cajas de paso, que por distracción de mi amigo, pusimos equivocadas. Luego de hacer esto, él no había llegado; entonces, cuidadosamente, comencé a colgar los artefactos que, verdaderamente quedaron como de mano perita. Cuando terminé el trabajo que un oficial electricista, un oficial, digo, podría hacer solo, cerré el portón del taller y marché a la parada del autobús rumbo a casa.

Una media tarde habrá pasado, hasta que mi amigo llamó por teléfono.

—Hola, Paco. Estuve trabajando esta mañana, y como no venías...

—Sí, ya sé —se apresuró a decir. Fui a las tres y media.

—Ya, cambié las cajas de lugar y colgué nomás los artefactos.

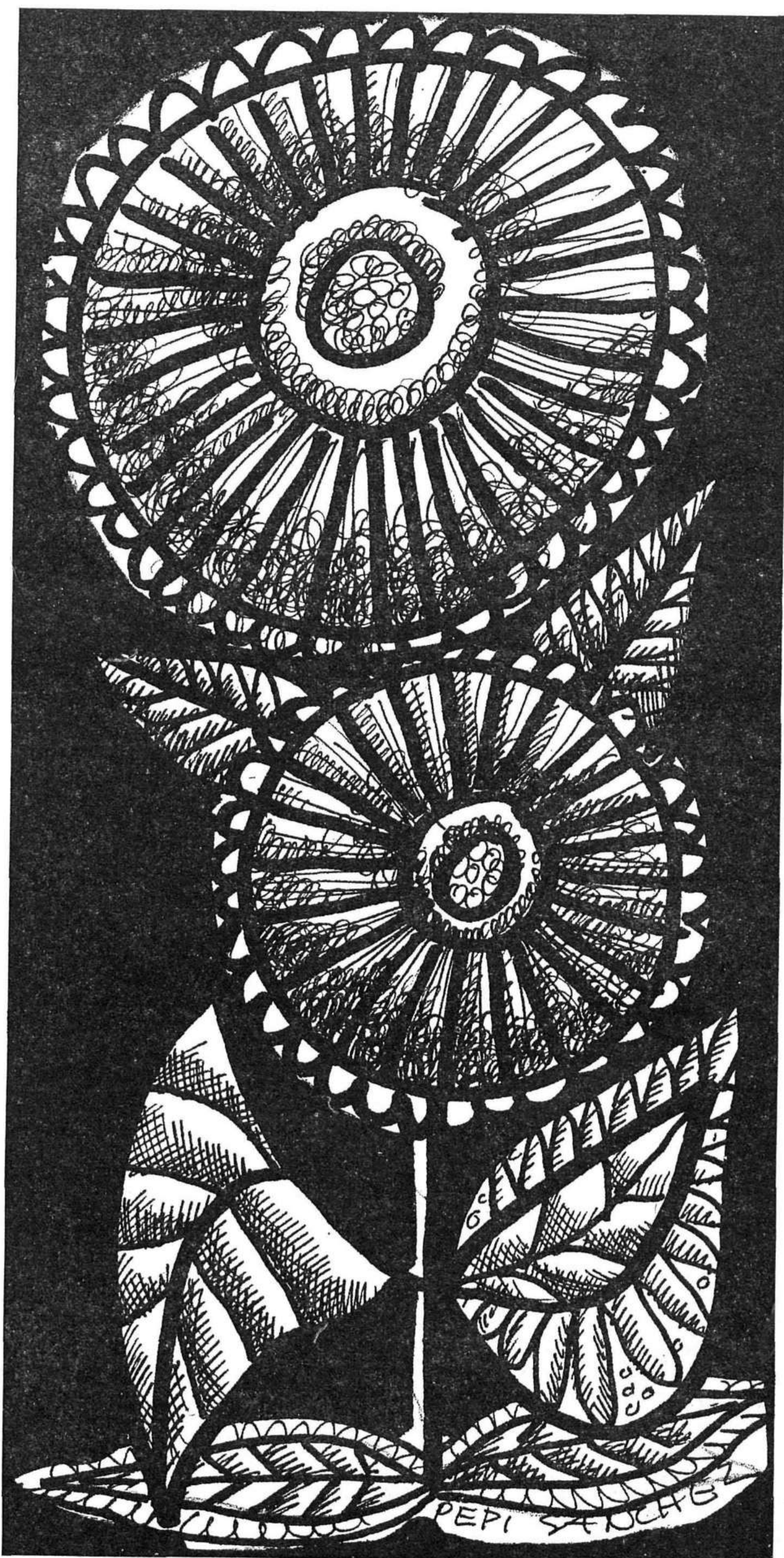
—Sí, ya lo vi. Estuve mirando por un agujerito del portón.

Instantáneamente sentí la imagen de él, semiagachado, observando los artefactos fluorescentes en el techo, y sentí un dejo de frustración, de que nunca se me hubiera ocurrido mirar dentro del taller por algún agujerito del portón. ¿Los había? Convenimos en vernos dos días después para dar fin a la obra.

Hoy de mañana. Fui a buscar una herramienta al taller. No recuerdo si el autobús iba con mucha gente, si llegó pronto o hizo varias paradas, quién viajaba a mi lado. Iba leyendo un libro de cuentos; leí dos, pero también pensé, di volteretas por el aire en las volutas de humo de una fantasía suelta, casi rumorosa, que me proponían las lecturas y quizá las sensaciones de otras vidas imaginarias. Cuando bajé, camino del taller, pensé en Paco. Tal vez tuve ganas de caminar con él, doscientos metros, y nada más. Había el sol luminoso de los cielos de Madrid como una bocacalle de infancia y alegrías proletarias en los barrios suburbanos. Vi obreros en mono blanco, y otros de azul al lado de un camión, conversando. Vi un sauce joven, bamboleando la cabellera sedosa, que tengo en una esquina. Cuando estoy un poco podrido, sintiendo subir el tedio del trabajo en el taller desde las piernas, salgo a mirarlo al fondo de la calle, tomarnos revanchas de un mundo que transcurre entre horarios, carreras por el andén, cablerías, cálculos de gastos y deudas al acecho, embotellamientos de la pasión. Salgo, y mis baterías agotadas vuelven a dar luz.

Caminé por las calles con los negocios abiertos y escasa circulación de vehículos. Pasé frente al que está a pocos metros del taller y no pensé si tenía ganas de beberme una caña. Fui derecho al taller. Mientras tanteaba las llaves en el bolso, como un espía azorado, busqué algún agujerito en el portón. Exactamente, al medio, había uno. Miré adentro. Estaba el coche para arreglar, y los artefactos colgados al techo como yo los había dejado. Y en el techo del baño, que es más bajo que el taller, había un búho. Redondo de grande, enorme para el tamaño que suelen tener, con los ojos negros, bien abiertos, brillosos como un vidrio. Y no pensé si era una ilusión de mis sentidos o si estaba alucinado.

110 Creo que lo miré un rato.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JOSE CALA FONTQUERNIE

POEMAS

NEONROMANTICA

A Maria Antonia Blesa Herrera

*Escrito está en mi alma vuestro gesto
Garcilaso de la Vega*

con tu gesto cansino
y tu ensueño de terciopelo celeste
tu flor marchita
como salida de un libro
«monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada»
con tu gesto cansino
y tu ensueño de terciopelo celeste
te me apareces irreal
como la vida misma

MUÑECA PRECIOSA

muñeca preciosa
como salida de las páginas
de «Vogue» o de «Elle»
pero hablando español
eso sí más bien poco

ACTOR'S STUDIO

*A Javier Salvago Calderón
buen actor del gran teatro
del mundo.*

a veces
me siento cansado
de la farándula
me siento tentado

de hacer mutis por el foro
sin tan siquiera
escribirle una carta al señor juez
soy un mal actor
de esta mala y triste gracia (1)
que llaman vida

ERES COMO UN PAIS LEJANO

eres como un país lejano
cuyo camino he perdido
allí donde te encuentres
está mi pensamiento
en la noche lluviosa
en el día soleado
eres como un país lejano
cuyo camino he perdido
cuyo camino me ha perdido

DE VITA BEATA

A Horacio, Fray L. de L. y J. L. B.

dejo al mundo
desde mi soledad rectangulada
de libros y de cartapacios
de bibelots y de revistas
de recuerdos y de olvidos
de músicas y de canciones
dejo al mundo
estérilmente estéril
ruidoso y vano
al otro mundo
tras de mi ventana

(1) tragicomedia

ALTAMENTE HERMOSA

altamente hermosa
hermosamente alta
silente
gracia pensativa
paseas tu delgadez grácil & tu grácil delgadez
de luz de luna azul
bajo la pálida acera de neón
parpadeante
del snack
asombrada
de este happening
actriz-espectadora
espectadora-actriz
silente
teen-ager
pensativa gracia
excitantes tímidas tetas leves incitantes
acariciadas por una afortunada camisa canaria
a-mar-a-ma-ra
si-ma-ra-me-a-ma-ra
a-mar-a-ma-ra
...y una noche propicia
sentir el gusto
de tu sexo (1)
ángel fieramente femenino

DE MADRUGADA

de madrugada
parapetado tras la barra
de un bar penúltimo
donde los embates se alivian en vano
burladero de la vida
«en el fondo de la copa (2)
siempre hay una pena»
repito tu nombre

DAILY MIRROR

*A Verónica Pedemonte Morillo-Velarde
que a veces ignora a qué lado está del
espejo.*

los mágicos espejos
me devuelven mi imagen
de azogue luminoso
espejos bishelados
del café ya perdido
espejos cóncavos
espejos con besos
espejos esféricos de feria
espejos de luna soleada y solitaria
en los armarios antiguos
espejos de ascensores
espejos desvaídos por el tiempo
espejos sucios
espejos rotos
espejos de mirada triste y sola
espejos triplicados de los sastres de antes
espejos de galeno donde se ve el dolor
espejos de camerino
espejos de hotel
espejos de teatro
espejos de salones vanos y cortesanos
y
narciso se mira
en mi cuarto de baño

...IN DER WELT

mi germánico destino wagneriano
impasible el ademán
impasible el alemán
mi wagneriano destino germánico
impasible el alemán
impasible el ademán
carmen über alles in der welt

HAIKU

es mejor la soledad encristalada
del invernadero soleado

IN MEMORIAM

A J. R. J. (1881-1958)

ya no estás con nosotros
ay
ya no estás con nosotros
te fuiste
cuando yo andaba a vueltas
con la hortografía

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

EDUARDA LILLO-MORO

5 POEMAS

CASIDA DEL TELAR

A mi madre. Siempre mi Otra Eduarda.

De la silueta de un árbol nunca en flor
cuelga deshilachada la memoria.
He formado de estos hilos copos de algodón
Los he soplado y han caído despacio
sobre un cuerpo dormido
sobre unas manos posadas en la sombra.

Deja caer sus formas a veces el dolor
Lentas flotan sus semillas hacia el olvido.

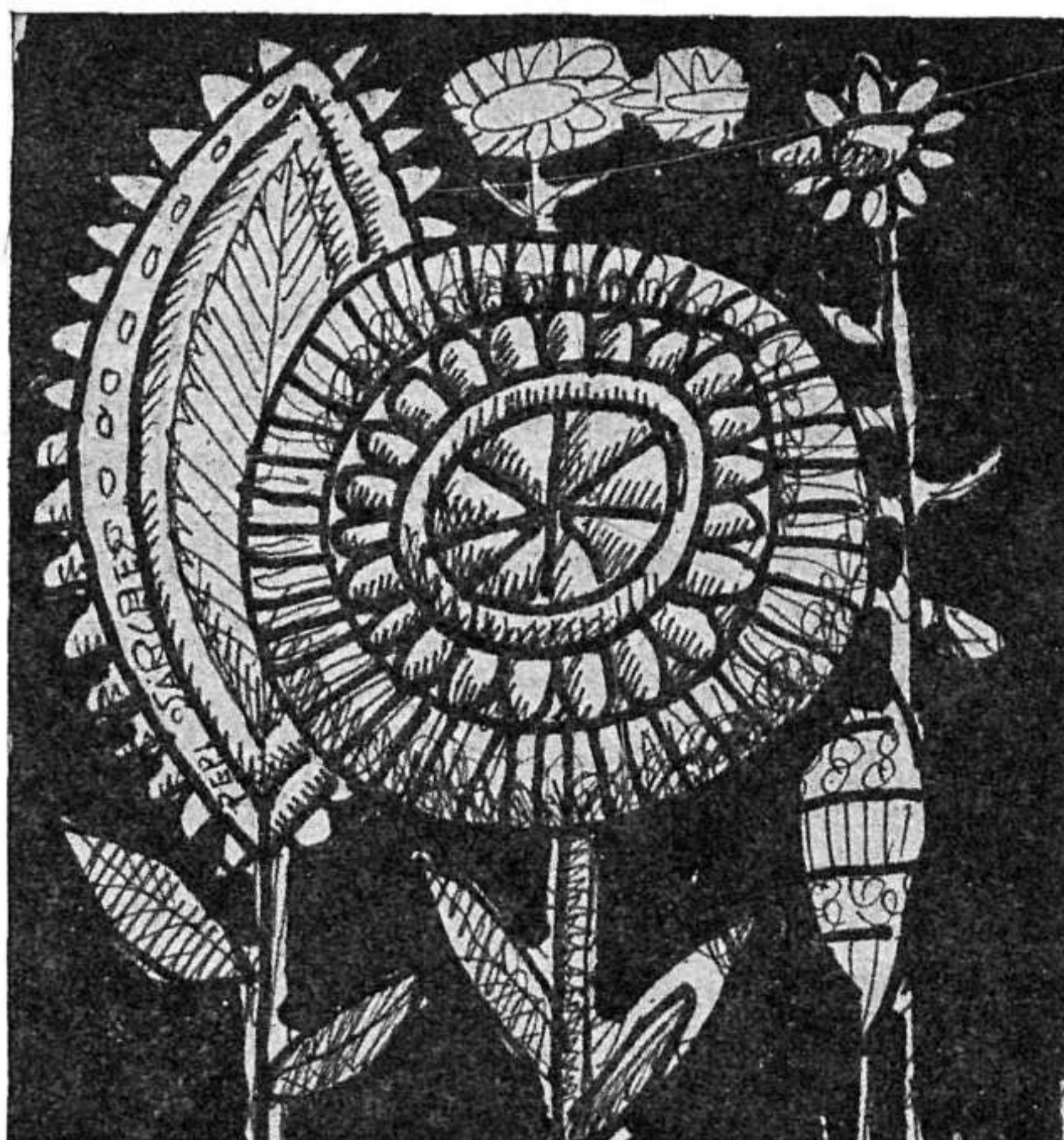
POEMA NUEVO DE AMIGO

Llena de tí se ha detenido el alba
en mi alma.
En ella escrita su luz filtra
tu presencia añorada
en claridad.
Ésta es alba sin fin,
aquí nunca amanece
porque temo
que en vez de presagiarte
prefiera su deseo,
se suspenda en preludio enamorado
—espejo de albas—
dibujando en sí misma tus manos,
o tu boca, o tus ojos, en sus nubes.

EL OTRO SILENCIO

Hay presencias calladas
tienen peso
y se mueven cruzando como en curva la calma
de los días
sitiando nuestros ojos
reencarnando en reserva sigilos anteriores.

Aparecen de pronto sin aviso
situándose en rincones



o en el centro de todo
arrastrando sus alas
o volando tranquilas.
Si alzo los ojos hacia un punto vacío
si entre nosotros hago lugar a un hueco
si me aparto
si ando como buscando otras palabras
es que están frente a mí
con un dedo en los labios
pidiéndome silencio.

HAY OJOS

A Sultán.

Hay ojos
que se lanzan al aire
como pájaros infantiles
y en días de alegría
lo visitan todo por primera vez.

A menudo hay ojos que rozan
con caricia de ala hacia otros mares.

Hay a veces parejas
que a destiempo
comparten un ala en el vacío
planeando despacio en plumas de calor
ascendiendo en silencio
por sus miradas nuevas.

COMO SI PALPITAR FUERA TENER

Para Gustavo Correa.

Como si palpar fuera tener
los ojos se detienen en la hoja
vibrando al borde mismo de su propio color.
Y al inclinarnos su aroma florece en la piel
aunque luego el verano aunque el verano
siempre
pruebe la violencia de la promesa misma.

Y porque al borde mismo de los labios
la palabra
al intentar aromas reproduce una ausencia
nombra un fantasma
o condensa un deseo.

Cuántas veces cuando una hoja nos roza en
su caída
cuando cruje a los pies
cuando de oro y de bronce nos infunde los
ojos
cuando desnudo el árbol señala el gesto mis-
mo

promesa desnudada
corpórea expectativa
cuántas veces entonces no negamos por ne-
gar nada más
que la deseada intensidad no tiene bordes
ni límites
ni nombres
y es por lo tanto siempre una promesa
anuncio solamente.

traducciones

LOS SIGNOS DE LA CAZA (fragmentos)

Traducción del portugués de los poemas de Casimiro de Brito (pág. 10), realizada por Marcial Suárez.

Flaqueza de la humana suerte:
Que cuanto de la vida pasa
Está recitando la muerte!
Camões

Dioses más allá del cuerpo y de la lengua en que
ahora me
Concentro tengo. Antes que yo otros lo dijeron.

Aunque portugués me declaren papeles oficiales
Como si hondas arrugas y viejas cicatrices de fa-
milia
Me hubieran transformado en sordas informa-
ciones
Estadísticas. Portugués & católico (en mi semi-
Oscuridad) no fui ni soy. Ni esas ni otras

1.
En Portugal nacido católico me quisieron, ad
Vitam aeternam, con dos gotas de sal y unas
Monedas. Portugués sin embargo no soy ni pa-
tria ni

Mutilaciones incrustadas en el tiempo que hace
Un cadáver pero donde una hendidura súbita-
Abre! Húmeda fisura entre mi cuerpo
Y el vuestro de ciudades desmoronadas. Respues-
No tengo para nada. De los mitos de la patria
Reniego. Y de los dioses. Y de amigos y de ta-
Si con patrias y dioses me limitan o con otras
Filomítias me limitan el cuerpo, incendio recons-
A la sombra de los huesos. Patria (si patria me
A mis señales sonoras llamar) es este canto de-

Este carnívoro lenguaje por azar portugués
En que me labro y gasto y mato — son estos
Pobres y pocos movimientos dispersos
Por la piedra de la sangre; la memoria de los
Y pequeños; la fiebre y el suelo macerado

De mi país de mildiu y zuecos; y además la in-
Del odio y del ocio — pero también la hija en su
Acostada; y aguas distantes, ceremonias de Eros,
Donde me distiendo y un cierto vértigo luminoso
Invento. Como si a la muerte pudiese yo vender

Tropiezo en palabras alucinadas, aire espeso a
De la noche más de perros. En ese latir de ruinas
Se amontonan las cenizas de mi retrato: sangre
Y sin ojiva! Avidos dedos, ávida vida que no sabe
De símbolos definitivos, obras de magia

En que se inscribe el tiempo, la muerte adminis-
por máquinas imprevisibles, sordas, subcutáneas
Como haber nacido aquí, playas de Portugal, y no
Donde canto la cal de los vientos, el vacío y la
Sal. ¿Qué decir sin embargo de la luz cicatrizada
En árboles de cemento? Los orígenes de la muer-
Canto: los orígenes del cuerpo en su ejercicio de
Hacia un sol más alto. Ese es el labrado tan débil
Que te mata! Con palabras atascadas en la gar-
Canto la muerte que me labra, y ni muerte se
(...)

5.
Mudan los tiempos en este suelo cansado
De mudanzas vanas; reposan crónicas en las que
De las distintas civilizaciones. Me concentro
En las playas del cuerpo — aguas suspendidas
Un río de ausentes hablas, rostro reflejado en

Donde leo la memoria del fuego al fin
Restituido: a la materia, a los mitos, al saber
De estos árboles circuncisos por dentro. Las es-
Me corren por la sangre. La frescura del óleo y
En la dolencia del otoño — la que fue denunciada
Por dientes, erosión, estiércol de pájaros. Ah, qué
La luz de este laberinto! Quien aquí respira
Es la muerte, los ritmos de la fiebre universal,
Sin pudor me respira: mientras el producto sea
No puede hundirse en indiferencia. Te acompaño
A la viola: es un solo misterioso, un ciclo de
Sin respuesta. Vacilantes se reflejan las aguas
Del día — un pueblo sin lengua pero también el
Con su música mineral. No sé quién busca
Mi deseo; no sé quién pierde o gana el son

De las cosas: objetos/desechos... En ese oscuro
Donde el cuerpo es un cubículo excesivo, ahí
Canto. La frescura de árboles transparentes. El
Mínimo rumor. Ese que nunca tuviste ni sa-
Por diente, diente por músculos mal esculpido
En tu cuerpo subterráneo. En él amas, sufres y
Las láminas más límpidas del fuego. Te com-
Con tus proyectos... Depuras la podredumbre
De viejos dioses defendidos por la muerte que no
Existe. No te cumple hacer más en este universo

En estado puro, en este omniverso que fue el
De los grandes amantes y de los sabios que hi-
La ceniza de leyes asexuadas; sabios que somos
De estas ceremonias tan solemnes como las
En su movimiento donde los dédalos de la muer-
te se confunden

Con el tedio y con las aguas. También el poema
Corre. El que tallé o tallo he de tallar
En pasado, presente y futuro en la tierra donde
Se convierte en sal — mármol, música noctur-
Exceso respiras cuando en la página echado

A fusión asciendes, al incendio fugaz de palabras
Soterradas por el confort material del
Lenguaje. Es dentro del poema donde te escri-
Describes: se refleja pues el rostro en ese río
Ausente. En otras aguas numerosas como las
arenas del mar.

6.
Labrarás. (...)

“LA SEÑORA TARTARA”, DE NIEVA, CON EL TEC EN SERVICIOS AUXILIARES

JUAN EMILIO ARAGONES

Que nadie vea, por favor, matiz peyorativo alguno en esa adscripción del TEC a servicios auxiliares; por el contrario, lo resalto en el título como homenaje a la comprensiva humildad de que dan testimonio los excelentes profesionales que componen el Estable Castellano. Sin que lo sepa a ciencia cierta, supongo que sus miembros han reunido buen acopio de concesiones para dejar en manos y mente de Paco Nieva la responsabilidad absoluta, muy personal y subjetiva, del trabajo teatral que es basamento del estreno de *La señora tártara*. Igualmente habrá que considerarlos suficientemente compensados al advertir cómo su renuncia a muy firmes convicciones estéticas tenía como consecuencia uno de los espectáculos de más brillante teatralidad que hoy por hoy pueden verse en un escenario español.

No deja de ser significativa al respecto la ausencia en el programa de dos directores escénicos del TEC: Narros y Plaza. Figuran, en cambio, como «equipo de dirección» William Layton, tan eficaz como flexible en la coordinación interpretativa, y Arnold Taraborrelli, que habrá indicado a Nieva posibilidades coreográficas para la música del propio autor y de su ¿hermano? Ignacio Nieva.

Los demás, desde la creación de un lenguaje pletórico de hallazgos poéticos, humorísticos y abundantes en manifestaciones de un extremado dominio del léxico culto-popular, hasta la idea de que el decorado suponga una intemporal

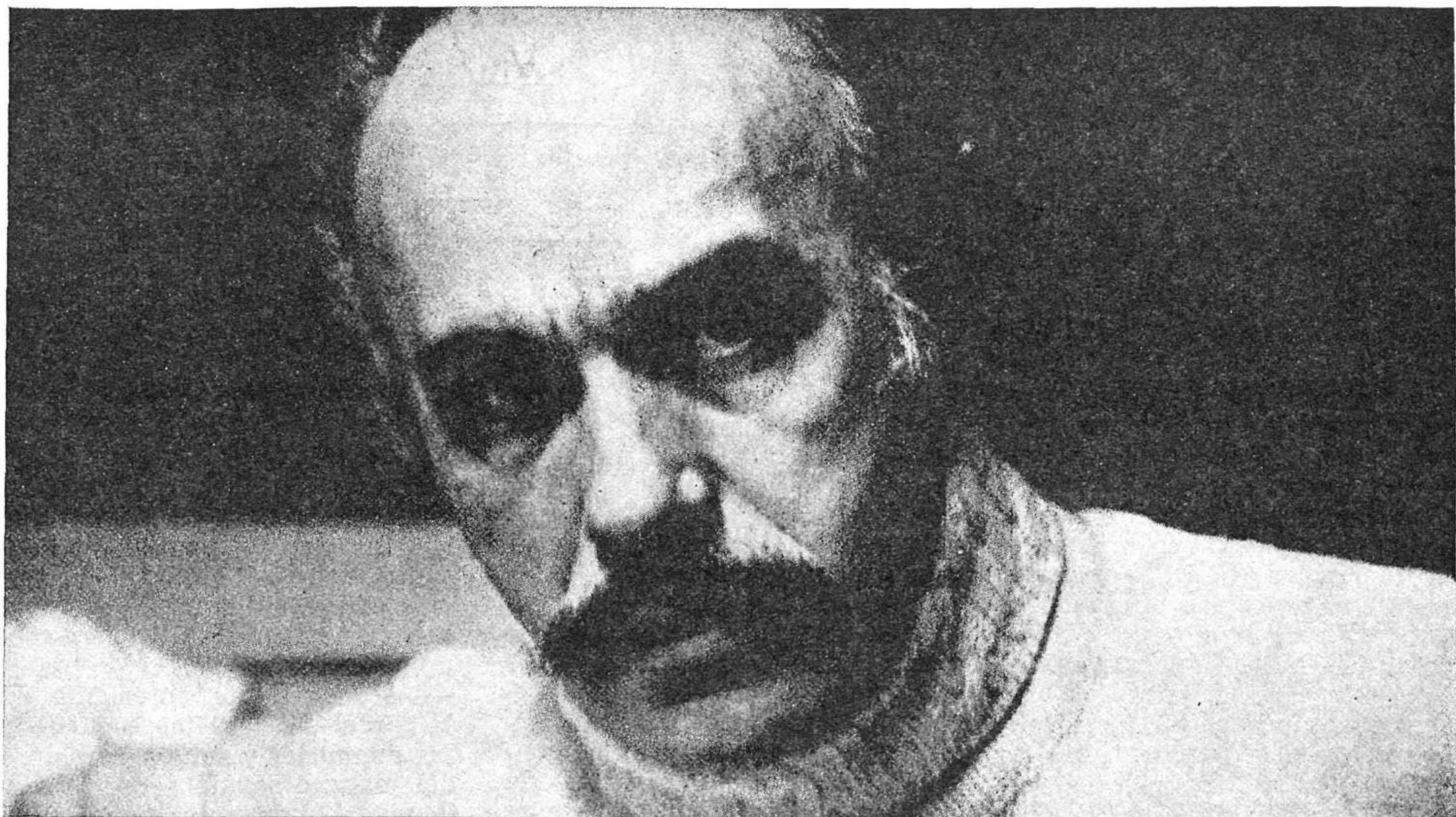
—que no anacrónica—figuración armónica en blanco y negro, encomendada al fotógrafo Angel Ubeda —bien conocido de nuestros lectores—, con muchos metros cuadrados de sugestiva creatividad, pasando por el prodigioso sillón de parálitica usado por la madre del protagonista, con vestigios decimonónicos y audacias de anticipación científica en sus líneas, todo es obra de Francisco Nieva, cabal hombre de teatro en las varias facetas que constituyen el hecho escénico.

Y bien, se preguntará el lector: ¿qué hubiese ocurrido de no haber prescindido el TEC de sus criterios estéticos? ¡El desmadre!, respondo. Habríamos contemplado un espectáculo sometido al rígido corsé del método Stanilavski, que no le va en absoluto a esta farsa. La escenografía pudo simbolizar conceptos que el texto deja suficientemente explícitos..., y todo así: o desviación de la idea matriz, o enfadosas —por innecesarias—reiteraciones.

Frente a uno y otro riesgo, se ha impuesto la firme voluntad de Nieva, para bien del espectáculo y respiro de espectadores; su concepción de hombre de teatro responde sólo a exigencias subjetivas y de un individualismo tan pleno, que en ocasiones bordea la acracia..., aunque impide que caiga en ella su sentido del orden artístico, mediante el cual consigue la primacía de la palabra sobre el complicado y barroco artilugio escenográfico. Es como si tratara de echarse un pulso a sí mismo, para

lo que se sirve de la previa invención extorsionada de elementos visuales —títeres, trebejos, artefacto crepuscular, vestimenta— y un espacio escénico en el que participa como factor esencial la macrofotografía de Angel Ubeda, ya citada. Un pulso en el que vence —y convence— el léxico coloquial, lírico, sarcástico y bienhumorado de Nieva, que en esta farsa de calamidad alcanza cimas de comunicación muy lúcidas y cautivadoras para el auditorio, mediante el bien medido uso de paradojas, perífrasis y otras figuras de dicción —échenle hilo a la cometa—, a la vez que voltea los lugares comunes y nos los brinda desde una perspectiva tal, que es susceptible de modificar su significado..., o lo trastrueca, sin más, ensanchando las fronteras comunicativas del lenguaje hasta límites de infrecuente/lógica expresividad.

Ahora bien, tras el chisporroteo verbal, pródigo en hallazgos coloquiales y más allá de lúdicas e irreales situaciones, carentes de toda verosimilitud que no sea la que les otorga la eficacia coloquial de Nieva, revolotean y se ciernen sombras de protesta, pajarracos de disconformidad y sintomáticos indicios de acritud denunciadora. En el pulso al que ya hice referencia, Nieva no pierde de vista en momento alguno que el ingenio expresivo se queda en poco si no es heraldo de verdades que es conveniente hacer públicas, de anómalas realidades que han de ser objeto de la consecuente denuncia, a ser posible con algarabía, para



que llegue lo más lejos posible y a toda suerte de espectadores.

Para expresarlo, el autor no se para en más barras que las que su seguro instinto de la medida le señala y recurre al teatro en el teatro, a cierto suicidio de inequívoco cariz romántico en el que el candidato a difunto disfruta de salud cara al futuro y a un contrastador personaje femenino, Laura, cuya rozagante ingenuidad es vehículo para alertar a los espectadores de más reacias entendederas.

Y, por supuesto, a la muerte: la señora tártara —asexuada o bisexual, según el criterio y la óptica de cada cual— simboliza y es contrafigura de Thánatos.

¡Qué amalgama de estéticas varias o, acaso mejor, qué sucesiva a la vez que coetánea compilación de estilos varios y uso de elemen-

tos disímiles para llegar con bien a la meta del teatro total, que Nieva persigue y logra!

Como ya queda escrito, la zambullida en el nihilismo resulta eludida en esta portentosa pieza dramática por el sutil sentido de la medida que en momento alguno abandona al autor y que hace posible la autolimitación dentro de la comarca creativa más barroca que imaginarse pueda, balanceándose de la sátira al humorismo y del sarcasmo al ingenio, hasta conseguir, como quien lava, el fiel de la comunicación deseada, fiel —y fin— que no hubiera sido factible sin la obediencia de los actores del TEC a la batuta autoritaria/flexible del autor y director escénico.

INTERPRETACION

Puesto que ya queda analizada la contribución de los restantes factores expresivos del hecho teatral —escenografía, ilustraciones musicales, sonidos al paño, etcéte-

ra—, será de estricta justicia resaltar de manera explícita ahora el quehacer de los cómicos del TEC, desde la insuperable expresividad de Ana María Ventura, que suple y hasta aventaja con la amplísima tesitura de su voz el apoyo corporal —físicamente inerte en su sillón de paralítica—, al impecable Nicolás Dueñas, clarificador del propio confusionismo en el que está inmerso su Aryston. Junto a ellos, y a igual nota de sobresaliente actuación, Tina Sáinz, en una corporeización de la dulce, irreflexiva y emocional Leona; Manuel de Blas, prodigioso y convincente intérprete de la señora tártara, y todos los demás: Carlos Hipólito, Francisco Vidal, Amaya Curieses, José Pedro Carrión, Juan Carlos Sánchez y Roberto Quintana.

Todos ellos, sin más método que el de su profesionalidad ni otra sujetadura que la que señala fronteras a su función creadora, coadyuvan a la memorable perfección escénica del invento teatral de Francisco Nieva.

PASCUAL DUARTE Y EL CEMENTERIO DE TORREMEJIA

ALAN HOYLE

EL cementerio viejo de aquel «pueblo perdido por la provincia de Badajoz» (1) se encuentra hoy en un estado tan ruinoso que existe el proyecto de demolerlo para hacer una zona verde (2). Lo cual sería una pena porque desaparecería el escenario real de dos episodios importantes en la vida ficticia de Pascual Duarte. Para llamar la atención sobre la conveniencia de salvar lo que podría ser un monumento literario de gran interés y para subrayar a la vez la necesidad de un enfoque crítico más honesto quiero estudiar aquí el papel que juega el cementerio en los capítulos 5 y 17 de la novela.

Recuérdese que en el capítulo 5 asistimos al entierro de Mario seguido de la violenta desfloración de la novia, sobre la tierra recién movida de la tumba, del hermano anormal. La violencia sexual de Pascual tiene un aspecto indudablemente primitivo e incluso sacrílego (3), re-

(1) *La familia de Pascual Duarte*, ed. J. Urrutia, Planeta, Barcelona, 1977, p. 15. Cito en adelante por esta edición con la página entre paréntesis.

(2) Según me dijo el alcalde, Benito Benítez Trinidad, en una entrevista que tuvo la amabilidad de concederme en agosto de 1980. También quiero agradecer al anterior alcalde, Francisco Gallardo Sánchez, las entrevistas que me concedió en agosto de 1977 y 1980. Visité el pueblo por primera vez en agosto de 1971, cuando el cementerio viejo estaba todavía en buen estado.

(3) Según Marks, el traductor inglés, fue la inmoralidad de la escena del cementerio el motivo oficial de la retirada de la segunda edición, *Pascual Duarte's Family*, Londres, 1946, p. V.

forzado además por las alusiones que hace Pascual al odio que sentirá después por su madre y su mujer. Pero puede pasar inadvertido bajo la sombra negativa del porvenir lo que tiene de positivo este momento tan tremendo de su vida. El mismo Pascual intenta destacarlo haciendo hincapié en la virginidad de Lola y el orgullo que siente al poseerla. Efectivamente la copulación con la novia permite a Pascual afirmarse como hombre y rebatir la acusación que le hace de ser como su pobre hermano. Así adquiere un sentimiento del honor que hace mucho por borrar la deshonra heredada de los padres (4). Y esto es lo que simbolizan las manchas de sangre del himen roto sobre la tumba que se le figuran a Pascual unas amapolas en recuerdo de Mario: la capacidad que tiene de sobrepujarse al estigma social y genético asociado con la existencia del hermano anormal. Tal como se ha venido desarrollando su personalidad en los capítulos anteriores el lector ya sabe que Pascual tiene varios

(4) Ilie destaca en este episodio sólo el punto flaco de Pascual, su inseguridad varonil, *La novelística de C. J. Cela*, Madrid, 1963, p. 52. Para Bernstein, la virginidad de Lola la convierte en figura tabú parecida a la madre y la hermana, «The matricide of Pascual Duarte», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, vol. 1, Madrid, 1966, pp. 79-80. Sobre la relación del honor con el sexo y la violencia, véase J. Pitt-Rivers, «Honor y categoría social», en *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, ed. J. G. Peristiany, Labor, Barcelona, 1968, pp. 43-54, especialmente,

complejos derivados de sus instintos primarios, su sentido muy quisquilloso del honor y su preocupación obsesiva con lo bueno y malo de su caso. Pues bien, este episodio del cementerio pone fin —justo antes del interludio en la cárcel— a la primera parte de las memorias y señala el triunfo del instinto sexual sobre la violencia, el honor sobre la vergüenza, y el bien sobre el mal. Así inaugura un corto período optimista en que Pascual se realiza como hombre y queda integrado en su comunidad, prueba de lo cual es la consagración del acto sexual por la iglesia mediante el matrimonio.

Aunque se barrunta, o ya se sabe, el fracaso de Pascual en el intento de crear su propia familia, es importante recordar el esfuerzo que hace por superar sus orígenes y alcanzar el respeto de los demás. Sólo así se puede levantar el velo de fatalismo que parece envolver su vida para atenerse un poco más a la manera en que ocurre la desintegración de su personalidad. Ni el factor hereditario ni la miseria son suficientes para impedir que Pascual logre cierta adaptación a la sociedad (5). Es la muerte del hijo —el eje al centro

(5) M. A. Beck, sin descartar del todo el factor hereditario, subraya que Pascual es responsable de elegir el mal, olvidando que también consiguió elegir el bien en el pasado y en el presente, «Nuevo encuentro con *La familia de Pascual Duarte*», *Revista Hispánica Moderna*, 30 (1964), p. 285.

de la novela— y la supuesta imposibilidad de ser padre lo que llega a trastornarle obligándole a recurrir primero a la huida y luego a la violencia.

Aún no se ha estudiado en todo su alcance el complejo de virilidad, o de familia, que padece Pascual. Baste decir aquí que la angustia que produce vuelve a estar presente en la otra escena del cementerio, en el capítulo 17, cuando Pascual recuerda al hijo muerto al pasar por delante del sitio «donde descansaba mi padre de su furia; Mario, de su inocencia; mi mujer, su abandono, y el Estirao, su mucha chulería. El cementerio donde se pudrían los restos de mis dos hijos, del abortado y de Pascualillo, que en los once meses de vida que alcanzó fuera talmente un sol...» (pág. 118). El estado neurótico de angustia de

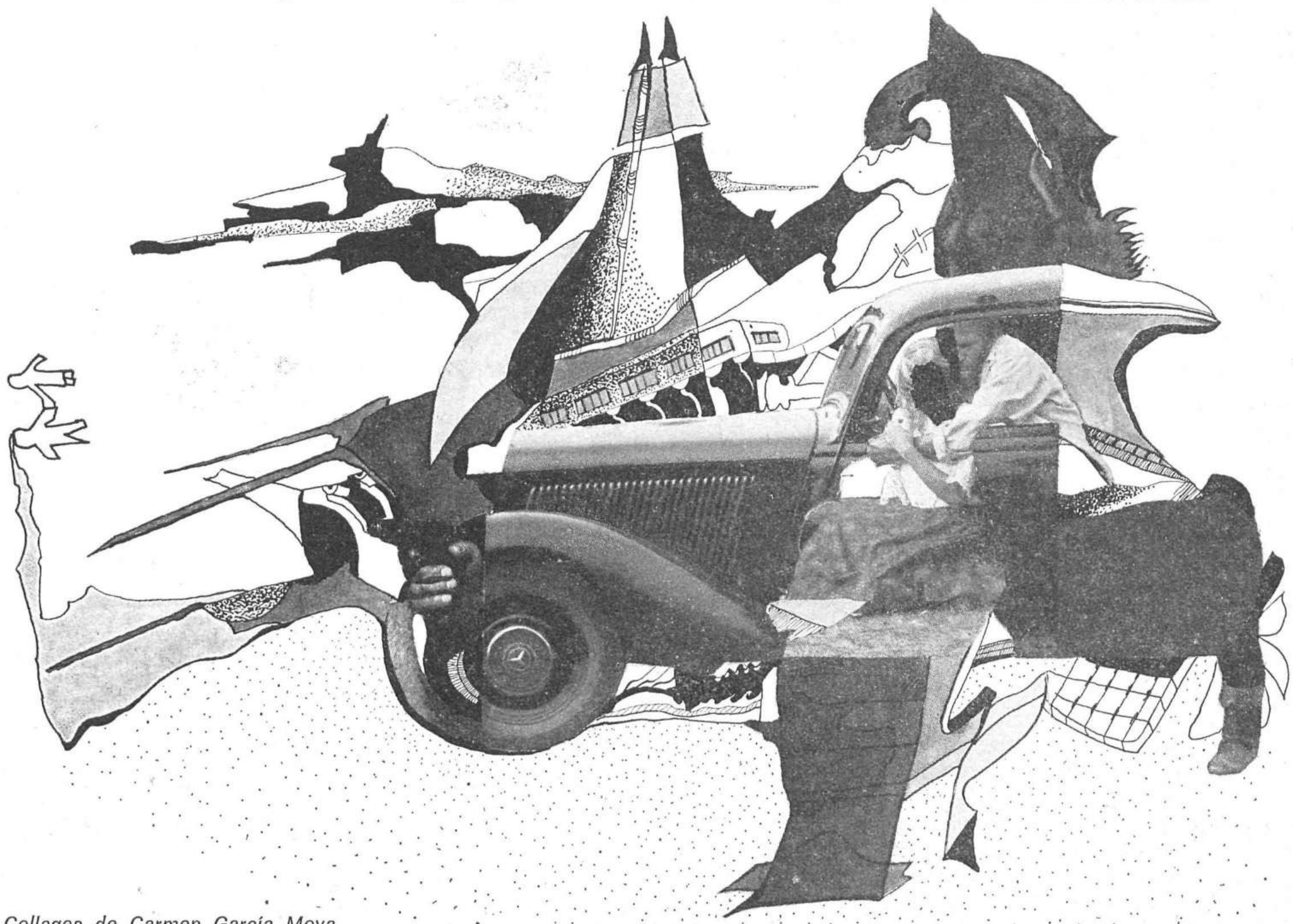
Pascual se traduce en el «resquemor» que siente contra la «Providencia», en la visión alucinante de su sombra «subiéndose a la tapia del cementerio, como queriendo asomarse», y en el «miedo inexplicable» que coge al imaginar «a los muertos saliendo en esqueleto a mirarme pasar» (ibíd.). Y es porque el cementerio ofrece en resumen la dolorosa imagen de su vida fracasada y parece confirmar la imposibilidad de enterrar el pasado, el cual revive en su conciencia, igual que «esa fatalidad, esa mala estrella que», como dice al principio de este capítulo, «parece como complacerse en acompañarme» (pág. 112). No hay que dejarse despistar por la vaguedad del término abstracto empleado por Pascual: lo mismo ahora que antes, la situación que provoca su angustia era y

es muy concreta y por eso susceptible de definición (6).

Pero, aunque podamos definir la mala suerte que pesa tan implacablemente sobre su vida, no por ello dejamos de compartir, hasta cierto punto, el recelo de quienes consideraran esto como un intento tan sensiblero como descarado por parte de Pascual de suavizar su propia maldad presentándose como víctima inocente del destino (7). De ahí la duda que surge sobre si el indudable patetismo de corte román-

(6) C. Busette incluye esta escena en una enumeración superficial de las imágenes de la fatalidad, «La familia de Pascual Duarte and the prominence of fate», *Revista de Estudios Hispánicos*, 8 (1974), p. 66.

(7) Véanse por un lado la simpatía de Castellet, «Iniciación a la obra narrativa de C. J. Cela», *Revista Hispánica Moderna*, 28 (1962), p. 128, y por otro el recelo de Beck, p. 288. Las dos actitudes están contrapuestas en las cartas al final de la novela, y en el prólogo que puso Marañón a la cuarta edición de 1946.



tico que reviste la descripción del cementerio responde a una emoción auténtica o a una retórica falsa. Y esta duda refuerza la idea que se nos ocurre de que el cementerio representa no sólo la imagen de la vida desgraciada del protagonista sino el problema difícilísimo de su explicación. La lista, por ejemplo, de los muertos es más compleja de lo que parece a primera vista. El padre y el hermano mueren víctimas de un medio de que es también víctima el mismo Pascual; los dos hijos son víctimas, como Pascual, de la mala suerte; la mujer y el Estirao son víctimas de Pascual pero son ellos los que le provocan con la deshonra. También cabe la posibilidad de que Pascual reconozca su propia parte de culpa no sólo por la ambigüedad de la palabra «abandono» —él abandonó a la mujer— sino por el énfasis dado al papel activo de su propia sombra «queriendo asomarse» a la tapia. Excepción hecha del rasgo psicótico que aparece en cierto modo en las muertes de la perra y la yegua (cuyos restos no estarían aquí), la imagen del cementerio ofrece una síntesis, pues, de los varios motivos que inducen a Pascual a cometer sus crímenes: medio heredado, mala fortuna, provocación ajena, y propio impulso.

Ahora bien, faltan sólo dos capítulos para que todos estos motivos vuelvan a reunirse en el asesinato de otra persona —la madre— cuyos restos seguramente descansan también en el mismo cementerio. Que Pascual escriba con plena conciencia de lo que ocurrió después, o sea desde una perspectiva posterior al matricidio, está doblemente comprobado: uno, por decir que si le hubieran encerrado más tiempo en la cárcel su madre «se hubiera muerto de muerte natural» (pág. 112), y, segundo, porque el robo de unas cuartillas (página 113) le ha obligado a volver a escribir no sólo éste sino los dos últimos capítulos. Esta

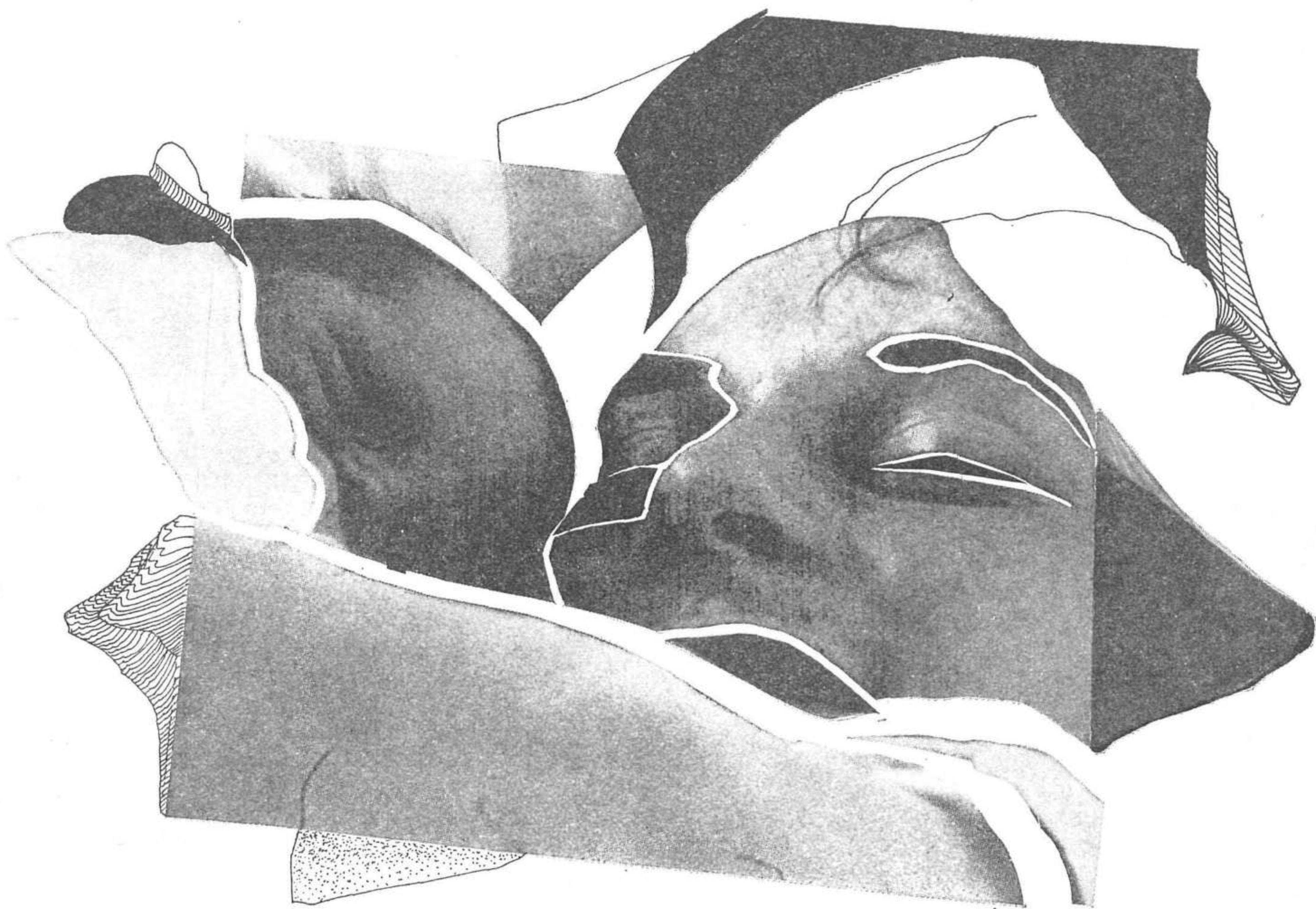
perspectiva, claro está, no puede menos que reforzar las «funestas ideas» y los «presagios desgraciados» (pág. 117) que Pascual recuerda haber sentido junto al cementerio y la referencia angustiada a «esa fatalidad» (página 112) que le acompaña aún en el presente. Pascual recuerda el cementerio tan intensamente como símbolo vivo de la muerte que llena su vida porque sabe no sólo que su madre debe de estar allí enterrada sino que él está también en inminente peligro de morir. Es más: no es por el matricidio por el que teme ser ejecutado sino por otro de los «nuevos delitos de sangre» (pág. 112) que según dice habría evitado de no haber sido puesto tan pronto en libertad. Como este nuevo delito de sangre no puede ser otro que el asesinato del Conde de Torremejía, don Jesús González de la Riva, hay que añadir entonces un nombre más a la lista de las víctimas que están enterradas, se supone, en el cementerio del pueblo. Este último crimen es el que determina la perspectiva final, dando pues todo su alcance a la angustia que siente Pascual por la fatalidad y la poca compasión que «en usted y en la sociedad es capaz de provocar» (pág. 113). Visto desde la perspectiva de su celda de condenado a muerte el recuerdo del cementerio debe tener para Pascual una especial, aunque encubierta, resonancia —y también la tiene para el lector avisado que sepa emplear su imaginación en reconstruir la parte final, tal como le invita a hacer el propio Pascual en la carta introductoria (pág. 8).

Aunque no se sabe exactamente si Pascual todavía espera conseguir el indulto escribiendo su confesión, otra finalidad indicada por el empeño en terminar el manuscrito y la consiguiente indignación ante el robo del mismo podría ser la de conseguir para el espíritu lo que la fatalidad parece negar: un margen de libertad para crear algo que

le sobreviva (8). Sea cual sea la finalidad del texto, toda lectura que no intente reconstruir el punto de vista del personaje —y no digamos del autor— perderá de vista parte del texto y gran parte de su ambigüedad. Por eso he sostenido que la significación del cementerio en la mente del narrador no se limita a la lista de los muertos nombrados en el capítulo 17, sino que se extiende por asociación latente a las dos muertes más importantes del libro: la que se narra después y la que queda sin narrar. Ninguna interpretación rigurosa puede pasar por alto esta última, que es la que determina la situación espacio-temporal del narrador-protagonista, su estado de ánimo y por lo tanto *todo* el texto que escribe. «La laguna que al final de sus días aparece» y que destaca el transcriptor (página 135) forma parte esencial del texto, es el hueco hacia el que fluye y en el que desemboca toda la narración. Por eso es imprescindible la colaboración del lector para que se llene. Esquivarla diciendo que se trata de un modo de evasión histórica adoptado por el autor me parece una pura evasión por parte de la crítica. Precisamente porque esa laguna señala, a la vez que encubre, el punto de vista histórico es por lo que el crítico se ve obligado a «deshacerse en conjeturas» (9). Sobejano es el que más ha hecho para impedir que se sortee el fondo histórico - so-

(8) Coincido con Dougherty en la importancia que da a Pascual como escritor. «Pascual en la cárcel: el encubierto relato de *La familia de Pascual Duarte*», *Insula*, 365 (1977) pp. 5 y 7.

(9) Se hace eco crítico aquí de la postura de Beck, p. 288. Al quitar importancia a, o hacer caso omiso del último crimen coincide con el planteamiento ahistórico adoptado por Ilie, op. cit., Spires en su «Systematic doubt: the moral art of *La familia de Pascual Duarte*», *Hispanic Review*, 40 (1972); Dougherty y Thomas, «Narrative tension and structural unity in Cela's *La familia de Pascual Duarte*», *Symposium*, 31 (1977). Aunque estos dos últimos hacen bien en estudiar el estado de ánimo de Pascual mientras escribe, parece mentira que lo puedan hacer sin mencionar siquiera el nombre de don Jesús.



cial (10). Pero hasta ahora ningún crítico ha intentado desentrañar el lío que resulta del choque entre el texto subjetivo de Pascual y el contexto histórico objetivo en que se encuentra (11).

(10) «Cuántas interpretaciones prescindan del fondo histórico-social denotado por *La familia de Pascual Duarte* podrán ser... explicaciones de alto valor, pero incompletas.» G. Sobejano, «Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*», *Papeles de Son Armadans*, 48 (enero de 1968), página 40.

(11) D. M. Feldman fue el primero en afirmar que la muerte de don Jesús es «the most significant event in the novel», en *Hispania*, 44 (1961), p. 658. Muy variadas han resultado las conjeturas sobre su significado hechas por Zamora Vicente, Entrambasaguas, Sobejano, Bernstein, McPheeters y Marban. Ultimamente E. Escapa lo ha vuelto a asociar con un reductorismo fascista, Equipo Reseña, *La cultura española durante el franquismo*, Mensajero, Bilbao, 1977, p. 21, mientras que J. M. Marín Martínez sigue más o menos la línea reivindicativa contra el destino social, «Sentido último de *La fa-*

Dado el sesgo literario-histórico que atribuyo a la novela me parece una extraña casualidad, pues, que el cementerio viejo

milia de Pascual Duarte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 113 (1978), pp. 90-98. Urrutia, en su edición citada, pp. XXXIV-XLIII, a pesar de hacer una aclaración muy atinada sobre el propósito judicial del manuscrito, añade a la confusión porque quita importancia a la posibilidad de que don Jesús sea «el verdadero destinatario de las memorias» (pág. XXXV) y niega que haya una relación directa entre su muerte y el comienzo de la guerra —basándose en una clara equivocación sobre la fecha de salida de la cárcel de Pascual y en un aserto poco convincente sobre el uso del garrote vil (cf. D. Sueiro, *Los verdugos españoles*, Madrid, 1971, páginas 258 y 303). Lo que todavía falta por hacer es compaginar el fondo histórico con el comportamiento pasado y el punto de vista presente de Pascual. Semejante síntesis asoma al final del artículo de A. Yates, «The first-person narrative mode in *La familia de Pascual Duarte* and *Nada*», *Vida Hispánica*, 24 (agosto de 1976), p. 19: «The apparent centre of gravity of *La familia de Pascual Duarte* is the matricide. Its true centre of gravity is the confuse revolutionary who in 1936

de Torremejía haya constituido hace poco un tema muy polémico en la vida real del pueblo, y eso a raíz del mismo fondo histórico: el de la guerra civil. Varios periódicos (12) han informado del juicio seguido contra el actual alcalde —joven jornalero en paro y miembro del PTE— por la exhumación y traslado de los restos de 33 republicanos fusilados el 14 de septiembre de 1936 y enterrados en el cementerio en fosa común. Estos, igual que los

murders don Jesús González de la Riva and the schizophrenic mind which, shortly after this 'social crime' is revealed on the surface and in the unconscious depths of Pascual's confession.» Esa síntesis también ha sido abordada por mí en un largo estudio todavía inédito.

(12) El señor Benítez Trinidad me ha facilitado recortes de reportajes aparecidos en junio de 1980 en *Hoy* (Badajoz) y *El Periódico* (Barcelona), ambos del día 17, en *El Imparcial* (Madrid), del día 18, y en *El País* (Madrid), de los días 22 y 25.

demás restos, ya están dignamente sepultados en el cementerio nuevo, salvo los restos de unos legionarios muertos en la primera campaña decisiva que hicieron las tropas nacionales, abriéndose camino desde Sevilla hasta Mérida por la carretera en que se encuentra aquel pueblo no ya tan «perdido por la provincia de Badajoz» en lo que se refiere a la historia por lo menos (13). La tumba de los legionarios es el único obstáculo que retrasa la total destrucción del cementerio viejo (según parece, sólo falta que la Bandera se ponga en contacto con el Ayuntamiento). Me parece natural, entonces, que los habitantes de Torremejía anhelan borrar un sitio que hace revivir los antiguos odios de la guerra, además de afean la vista del pueblo. Asimismo me parece natural que ellos se nieguen a ver alguna relación directa entre su pueblo y el personaje inventado por Cela (14). Admiten, sí, que Cela conoció Torremejía durante la guerra (15) y que supo retratar bastante fielmente el aspecto físico del pueblo, salvo en algunos detalles (por ejemplo, la novela sitúa el cementerio a mitad de camino entre la estación y la choza de Pascual, según se entra desde Almendralejo, cuando en realidad está al otro lado del pueblo a la salida hacia Mérida). Pero, repito, niegan rotundamen-

(13) Sobre esta campaña véase por ejemplo H. Thomas, *The Spanish Civil War*, 3.^a ed., Penguin, Harmondsworth, 1977, capítulo 22.

(14) T. Martín Gil, «Opiniones de un provinciano», *El Español*, 20 de octubre de 1945, ya criticó «la mala faena de localizar demasiado la acción» —además del «mal gusto» del primer episodio en el cementerio—, y otro artículo también niega el extremeñismo de la novela, J. J. Poblador, «¿Pascual Duarte extremeño?», *Hoy*, 6 de mayo de 1975 (ambos citados por Urrutia, p. XXXII).

(15) Escasean datos sobre esta época de su vida. Según Zamora Vicente, *C. J. Cela (acercamiento a un escritor)*, Madrid, 1962, p. 15, al comenzar la guerra «Estuvo en Madrid una temporada (unos catorce meses), y luego pasó a la zona nacionalista». Según Ruiz Iriarte, «Cela anduvo, años atrás, entre legionarios, por estos campos de Extremadura; conoció de cerca estos lugares aldeanos...», *Juventud*, 25 de febrero de 1943 (también citado por Urrutia, p. XV).

te que existiera alguna vez en el pueblo ningún trastornado como Pascual ni que se matara al Conde al estallar la guerra. En realidad no hubo un Conde de Torremejía: según mis informes (16) el terrateniente y dueño de la casa solariega se llamaba el Conde del Alamo y, habiendo estado ausente al comenzar la guerra, murió unos años más tarde. Es decir que en comparación con otros sitios —por ejemplo Badajoz o Almendralejo— pasó muy poco «durante los quince días de revolución que pasaron sobre» Torremejía (página 135). Los fusilamientos vinieron después.

Sin embargo, esto no impide plantear la hipótesis de que Cela se sirviera del marco geográfico de Torremejía para encajar en él un drama histórico muy extendido en todo el país —asesinatos revolucionarios seguidos de una dura represión carcelaria. Al enfocarlo desde la vida pasada de un caso psicopatológico Cela creó una distorsión esperpéntica (17), la cual plantea al lector una compleja tarea de reconstrucción tan histórica como psicológica. A quienes objetan que se trata de un juego cínico por parte de Cela sobre las tumbas de las víctimas del fascismo no sólo en este caso concreto sino en general, les sugeriría que viesan su peculiar estructura narrativa como intento de crear un punto de vista ambiguo y una confusión moral que tal vez sirviese de revulsivo irónico ante la polarización histórica de buenos y malos, vencidos y vencedores (lo cual parece colegirse también de la dedicatoria que puso Cela a su *Visperas... de San Camilo...*). Ya lo dijo Pérez Minik: «La familia de

(16) Entrevista con el alcalde en 1977. El Conde del Alamo, don Manuel Losada y Lazo, murió al parecer en 1951 según el *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, ed. A. Alonso y López, Madrid, 1977, p. 29. El actual dueño de la «casa palacio» es el Conde de la Lastra.

(17) Cela aceptó el esperpento como antecedente en una conversación con A. Amorós, *Revista de Occidente*, 33 (1971), página 272.

Pascual Duarte es uno de los libros más subversivos que se conocen. Casi parece decirnos que si su héroe se toma la justicia por su mano, haciendo lo que le viene en gana, es porque todos antes se la habían también tomado» (18).

En suma, lo que creo haber mostrado al aprovechar el tema del cementerio, con la cara y cruz que manifiesta del drama vital de Pascual, además de una capa de significación oculta bajo la superficie de sus memorias, ha sido la doble necesidad de entender mejor, por un lado, la psicología del contradictorio personaje, y, por otro, la laguna textual que media entre su envés existencial y su revés histórico. Esperemos que nos ayude el mismo autor cuando se decida por fin a añadir lo que tiene que añadir sobre la realidad histórica del libro (19). Mientras, hay que conformarnos con lo que dijo en 1943: que efectivamente Pascual había nacido de la guerra civil (20).

Y a la buena gente de Torremejía, si quieren hacer algo por la historia cultural del país, les ruego conserven las tapias del cementerio viejo y pongan dentro un césped con unas amapolas en memoria del personaje que quiso triunfar sobre la muerte dando a luz una obra que contagiara, y purgara, sus sentimientos de amor, de odio y de culpabilidad.

(18) *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1957, p. 267.

(19) «La historia de mi libro la conté cien veces —nunca completa— y no es cosa de repetirla ahora tal cual ya se conoce. La volveré a contar, entera y verdadera y sin dejarme fechas, ni documentos, ni nombres propios en el tintero —también sin ira y ni siquiera dolor—, cuando a la ocasión pinte propicia, que para la verdad no cuenta el calendario», Cela, «Inevitable, rigurosamente inevitable», *Papeles de Son Armadans*, 48 (enero de 1968), p. 6.

(20) «El personaje, el prototipo, creo que sí ha nacido de nuestra guerra para la novela... José M.^a Alfaro y yo lo hemos intentado cada uno de nosotros con el antipersonaje del otro. *Leoncio Pancorbo* y *Pascual Duarte* ya han sido paridos...», encuesta en *Arte y Letras*, agosto de 1943 (citado en parte por J. M. Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid, 1973, p. 139).

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 Jaúregui. Edición de Melchora Romanos
147 págs. 175 ptas.

EL MUNDO POETICO DE JUAN JOSE DOMENCHINA; de C. G. Bellver
356 págs. 250 ptas.

TEXTOS DE CRONISTAS DE INDIAS Y POEMAS PRECOLOMBINOS, de Roberto Godoy y Angel Olmo
346 págs. 300 ptas.

PASION Y ABSTRACCION EN "VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA" DE PABLO NERUDA, de Aroní Yanko
216 págs. 200 ptas.

Colección "Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales e hispánicos"

LEVIATAN, de Thomas Hobbes. Edición preparada por C. Moya y A. Escotado
2.^a edición. 744 págs. 550 ptas.

ESCRITOS SOBRE MUSICA, de Robert Fludd. Edición preparada por Luis Robledo
236 págs. 200 ptas.

DEMANDA DEL SANTO GRAAL. Anónimo. Edición preparada por Carlos Alvar
342 págs. 250 ptas.

ENSAYO SOBRE EL ENTENDIMIENTO HUMANO, de J. Locke. Edición preparada por S. Rabade y M.^a Esmeralda García
1 080 págs. 900 ptas. (obra completa)

POEMA DE GILGAMESH. Edición preparada por Federico Lara
278 págs. 275 ptas.

CARTAS MARRUECAS, de José Cadalso. Edición preparada por Rogelio Reyes Cano.
2.^a edición. 284 págs. 200 ptas.

GUIA Y AVISOS DE FORASTEROS QUE VIENEN A LA CORTE, por A. Liñán y Verdugo. Edición preparada por Edisons Simons.
292 págs. 250 ptas.

TEORIA DE LAS CORTES, de F. Martínez Marina.
Edición preparada por J. M. Pérez Prendes
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

ESPAÑA, AÑOS Y LEGUAS. Varios autores
258 págs. con ilustraciones a todo color. 3 500 ptas.

GUIA DE LOS ALFARES DE ESPAÑA, de R. Vossen-N. Seseña y W. Köpke
2.^a edición. 298 págs. con fotografías. 700 ptas.

TRATADO DEL HOMBRE, de Descartes. Edición y traducción de Guillermo Quintás.
158 págs. 250 ptas.

BOSQUEJO DE UN CUADRO HISTORICO DE LOS PROGRESOS DEL ESPIRITU HUMANO, de Condorcet. Edición preparada por A. Torres del Moral
258 págs. 400 ptas.

OS LUSIADAS, de Luis de Camoens. Edición bilingüe. Traducción de Aquilino Duque. Edición numerada.
627 págs. 2.000 ptas.

EDITORIA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Gran Vía, 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

EDMOND VANDERCAMMEN

KATHLEEN RAINE

ANTONIO PEREIRA

KOSTAS G. VALETAS

EDUARDO ZEPEDA - HENRIQUEZ

LEOPOLDO MARIA PANERO