

# NUEVA ESTAFETA

Z-44

40

marzo 82



**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 .....      | 1.800 |
| ESPAÑA. Correo aéreo .....       | 2.200 |
| EUROPA. Correo normal .....      | 2.450 |
| EUROPA. Correo aéreo .....       | 2.700 |
| AMERICA. Correo normal .....     | 2.450 |
| AMERICA. Correo aéreo .....      | 4.000 |
| OTROS PAISES. Correo normal .... | 2.450 |
| OTROS PAISES. Correo aéreo ..... | 4.900 |

Edita: Ministerio de Cultura

## sumario

N.º 40 MARZO 1982

|                       |     |   |
|-----------------------|-----|---|
| PABLO ANTONIO CUADRA  | 4   | <i>El indio y el violín.</i>  |
| F. GARCIA PAVON       | 7   | <i>Un vestido beige, hechura sastre.</i>  |
| GÜNTER GRASS          | 14  | <i>Cinco poemas.</i>  |
| JESUS TORBADO         | 19  | <i>La ballena.</i>  |
| JOSE ALBERTO SANTIAGO | 25  | <i>Tangos para intelectuales.</i>   |
| SANTIAGO              | 34  | <i>Lechu Zen.</i>   |
| SOTO                  | 35  | <i>Pintura.</i>   |
| HUGO GUTIERREZ VEGA   | 39  | <i>Dos poetas mexicanos en la sombra.</i>   |
| TIZIANA ROSSI         | 52  | <i>La figura femenina en las poesías de E. A. Poe.</i>  |
|                       | 61  | <i>Caza y/o Casa de Citas.</i>  |
| SOTO                  | 63  | <i>Pintura.</i>   |
|                       | 67  | <i>Críticas y notas bibliográficas (de Ricardo Llopesa, Miguel Bayón, M. García-Viñó, Martín Moreno-Castelli, Francisco Vázquez, César Antonio Molina, Mara Aparicio, José Vázquez Ruiz, Miguel Galanes, Manuel Ríos Ruiz, Enrique Molina Campos, José María Bermejo, José Luis Arias, Jiménez Martos, Luis de Paola, Mariano Baquero Goyanes, Sabas Martín, Arturo del Villar, Juan Emilio Aragonés, A. Sabudo Abril, Julio Llamazares y Fernando Beltrán.</i> |
| <hr/>                 |     |   |
| CARTAPACIO            |     |   |
|                       | 107 | BLAS MATAMORO: <i>Goethe y los demás.</i>   |
|                       | 112 | CARLOS BENITO GONZALEZ: <i>John Le Carré y el cine: sobre la honestidad de un traidor.</i>  |
|                       | 115 | ANTONIO HERNANDEZ: <i>Carlos Edmundo de Ory en su carroza de sueños.</i>  |
|                       | 118 | JUAN EMILIO ARAGONES: <i>«Amadeus», de Peter Shaffer. «La noche de Molly Bloom», de Joyce, con dramaturgia de José Sanchis Sinisterra.</i>  |
|                       | 120 | <i>Destacamos el nombre de... DASSO SALDIVAR: Talo.</i>   |

Portada de José María Iglesias.







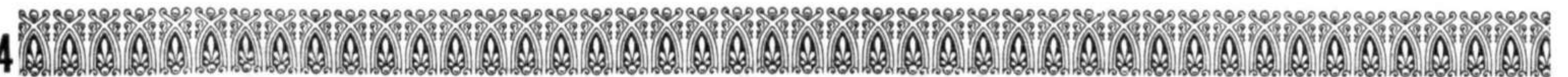
# EL INDIO Y EL VIOLIN

PABLO ANTONIO CUADRA

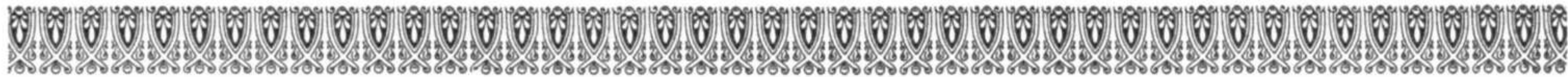
Cuando Mondoy toca el violín  
las nubes de diciembre se desmenuzan en plumas  
y al Este cruzan seres celestes en bandos de Calandrias  
de Paujiles de Jilgueros de Zorzales.  
Mondoy cierra los ojos y ladea la cabeza como los ciegos  
porque la música es una ceguera dulce  
una laguna de aguas azules.

Por su escala  
bajan las siete muchachas, las madrugadoras  
a recoger en su red el lucero matutino  
—coletea entre los juncos en el agua orillera—  
y Tonantzin lo toma de las agallas y lo ilumina el alba.

El aliento de Tonantzin es el país ilimitado  
donde aletea el violín de Mondoy y gira  
volátil con un plumaje de palabras secretas. He oído  
cánticos en las cerámicas chorotegas  
—ocarinas lunares de vientos lentos que levantan  
olas en la laguna como escamas de peces—  
pero no esta lluvia, no esta ternura cuando  
Mondoy toca el violín y llueve  
en Diriomo, en Diriá, en Dirita, en Nindirí.  
(¿Acaso no has tenido en el pecho, empapándote  
en música, el rostro de una mujer que llora?)

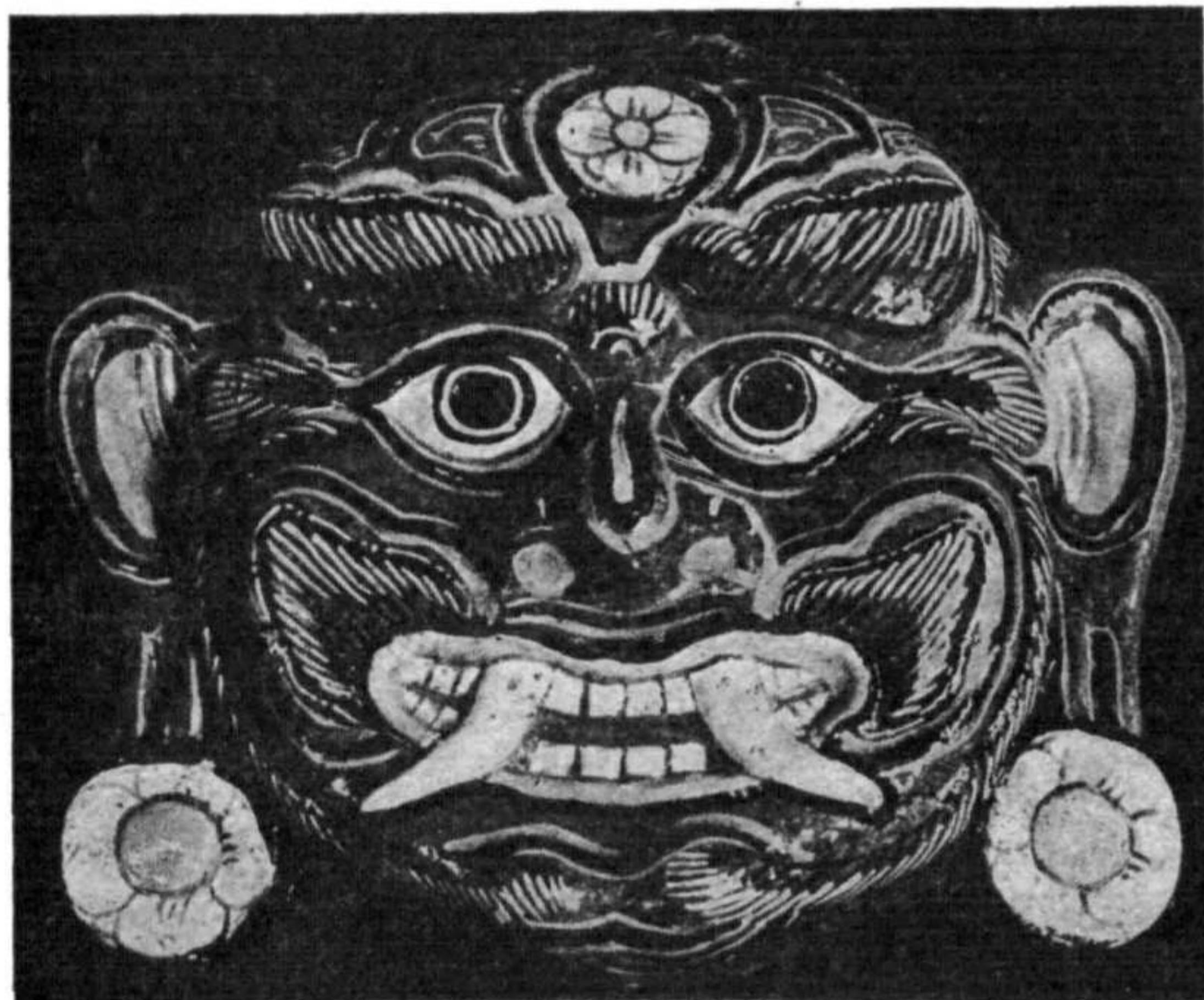








Volverá, tal vez, Agosto, el opresor  
azuzando sus perros de fuego en la canícula.  
Husmean los caminos del sueño. Saben  
que la libertad es un vuelo. O un pensar.  
O un cantar cuando Mondoy toca el violín.  
Pero nada muere. En el aire  
hemos sembrado nuestras estrellas y podemos  
levantar el pensamiento y sostenerlo  
sobre el puro azul. Mondoy  
traza una cruz de música en la constelación  
del Sur. Mondoy toca el violín  
y nuestros pueblos indios peregrinan  
al lugar de la promesa.  
Una línea blanca marca el borde tiernísimo del horizonte.  
Es la hora en que bajan las siete muchachas  
—las soñadoras— con sus sábanas blancas  
a recoger el lucero vespertino  
y Tonantzin lo toma entre sus brazos  
y escuchamos el llanto de un niño  
cuando Mondoy toca el violín.





# UN VESTIDO “BEIGE”, HECHURA SASTRE

F. GARCIA PAVON

**A**L poco tiempo de dejar de vernos me olvidé de casi todo lo tuyo, menos de tu pelo tan rubio, tan distraído y tan extranjero; de tu boca tan grande, tan clara y que tanto aire mío se bebió en sus besos... De tu grupa que entreveo valiente, vibrante, tan simétrica; y de tu pecho duro, de casco de soldado, tan caliente, empujando el mío. Pero, todo ello, tan agresivo e inequívoco entonces, cuando pienso en ti —¿dónde estás ahora?— se queda en líneas... Porque lo tuyo que nunca podré olvidar, que tengo tan gravado en la culata de la memoria, es aquel traje color *beige* y hechura sastre, con el que estuviste conmigo las dos tardes; y lo que me contaste detrás de la humareda del cigarro puro que te fumabas —¿y fumas todavía?— después del cuerpo y el acaricie.

Aquella tarde yo iba muy despacio por el paseo de Recoletos, perdiendo un domingo más, y moviendo la cabeza hacia uno y otro lado... Y, de pronto, con ese aire bailón con que tu andas, te me pusiste delante. Tal vez si no hubiésemos tenido aquel parón tan rozador, en el bordillo de la acera, hasta que se pusiera verde el tiete del semáforo, no me habría fijado. Pero en aquel minuto que te tuve tan cerca, te metiste tanto por mis ojos y por los agujeros de mi nariz —a pesar que de tu cara sólo vi un poco perfil por este lado— que ya no fui mío, y anduve detrás de ti con los ojos clavadísimos en el talle de aquel vestido *beige*, hechura sastre, que al andar con tal brío, se metía entre todos tus bultos mayores.

Cuando después de la cena llegó la hora de la verdad en aquel hotel con las habitaciones tan altas, sólo te pedí una cosa que te hizo mucha gracia: que te quitases las ro-





pas interiores, pero de ninguna manera aquel vestido *beige* y hechura sastre que tan bien y con tanto pliegue me explicaba tu figura.

—Sin el bolso, la camisa, el sujetador, las medias y los zapatos, «pero el vestido hechura sastre, por favor, déjate puesto». ¿Recuerdas?

... Después te quedaste amodorrada. Yo, sentado en el bordillo de la cama, contemplaba tu cara cubierta por la melena rubia, tus pechos asomados por la chaqueta abierta del traje hechura sastre, y tus muslos, bajo la falda alzada color *beige*.

... Qué cabezas más raras, las nuestras. Esa tú, entre *beige*, tumbada y semidescubierta, sí que no puedo olvidar nunca.

Y cuando miraba con mucha minucia la sombra que te hacían las telas *beige* sobre la piel, y tu respiración alzaba rítmicamente una mata del pelo de tu melena, de pronto diste una encogida, sobresaltada, y te pusiste tensa. Te incorporaste y quedaste sentada, apoyada en el respaldo de la cama, y como pensando en algo alemán o más lejano todavía, sacaste un purillo muy fino y muy largo del bolso que tenías sobre la mesilla. Lo encendiste, comenzaste a chupar con mucha sed y a hablar lejanamente, con una voz que se iba... (Otra cosa); tuve la sensación de que el humo de tu puro largo y fino no quería apartarse de ti, de que se quedaba, pesado entre tu pelo, formando una nube azul rojiza, que nublaba lo poco que se veía de tu cara y de tu boca.

... Y empezaste a contarme la primera parte de tu historia, que se me quedó tan fija como tu vestido color *beige*, hechura sastre..., abierto sobre tus carnes suavemente morenas.

La historia de que la Gestapo, en Munich, donde vivíais desde pocos años antes de empezar la guerra, no descubrió que tu familia era de origen judío, hasta diez o quince días antes de que los americanos entrasen. Y cómo se presentaron una noche en vuestra casa, en las afueras de la ciudad, saltaron la valla que la rodeaba y rompieron la puerta a culatazos. Tú creíste que alguien debió denunciaros aquella misma noche —dijiste aspirando más fuerte y más largamente el purillo—. El oficial de la Gestapo que mandaba el grupo debía de estar borracho o loquísimo, por las bofetadas que os dio a todos con la mano vuelta. Y me enseñaste, tras el humo, una cicatriz curvada que había en tu sien, casi pegada a la oreja. Dijiste que te la hizo al abofetearte, con una sortija grande que llevaba en la mano derecha. *Mano como una piedra grande que me cayó varias veces encima desde muy alto.* Sangrando os metieron a los cuatro en un coche grande que aguardaba en la carretera próxima, y con él, hasta una casa antigua que desde meses antes de la guerra la llamaban «El sanatorio» y creíais vacía. A ti y a tu hermano os pusieron separados de vuestros padres, en un «quirófano» pequeño, en el que hacía mucho frío, y no había más luz que la palidísima de la calle que se filtraba por la ventana alta. Agotados por el miedo y el dolor os echasteis en la estrechita cama de operaciones que había en el centro de la sala. Y cómo una hora después, cuando ya dormitabais, se abrió la puerta de golpe, entró el oficial loco o borracho seguido de dos guardias, encendieron una







linterna muy ancha, muy ancha, os enchufaron a los dos a la cara, la apagaron en seguida y sin volverla a encender, se llevaron a tu hermano arrastras —tenía veinte años y tú quince...

(Al llegar hacia esta parte de tu historia noté que fumabas más despacio, que había menos humo alrededor de tu cara.)

—¿«Y qué pasó más»? — me atreví a preguntarte.

—Ya puedes imaginarte —me dijiste muy seria—. Pero yo no lo supe hasta días después.

Apagó la punta del purillo contra el cenicero, se puso la ropa interior y se colocó bien su vestido hechura sastre, color *beige*.

Quedó de pie junto a la cama, y mirándose en un espejo de mano, palidísima y con cara inexpresiva, empezó a ordenarse el pelo, a abrocharse la pechera de la camisa clara y a ponerse las joyas, que tenía en el bolso.

—¿Y después a ti no te hicieron nada? —me atreví a preguntarte, cuando ya parecías dispuesta para marcharnos.

—... Estuve un día entero completamente sola en aquella *sala de operaciones*. No se oía ruido ni persona. Todo parecía vacío. Y de noche entreabrí la ventana. Estaba todo oscuro. Me fui hacia la puerta principal, por cuyo montante veía la luz de la calle, abrí sin ninguna dificultad y marché hacia la casa de una hermana de mamá, por la que fuimos a Munich.

Allí sabían que la noche anterior, en las afueras de la ciudad, en un pequeño refugio antiaéreo, arrojaron vivos y enterraron en seguida a los descendientes de judíos que detuvieron aquella misma noche... Cuando hacía mucho tiempo creían desaparecidos a todos los judíos de Munich.





La otra tarde que nos vimos, la última, ella, fiel a mis gustazos, apareció también con su traje *beige*, hechura sastre.

Venía alegre, como totalmente olvidada del capítulo final de nuestra última entrevista, hablaba mucho, contándome no sé cuantas cosas de una excursión que habían hecho por Cuenca, y hasta me pareció que pretendía excitarme más con su vestido hechura sastre, porque lo movía todo muchísimo; andaba a veces con sus pasos de baile, y al reírse, con ambas manos en los bolsillos de la chaqueta, me paypaibeaba con ella y parecía querer darme con sus dos pechos, durísimos, en las narices.

El traje se le notaba limpiísimo y recién planchado, sobre todo por los pechos y las «mejillas» de atrás... Como haciendo hora, o más ganas todavía, dimos un paseo muy largo por Recoletos, aquella tarde de sol viejo y hojas secas... Y me vuelve a ocurrir lo mismo que el primer paseo de hacía unos días; que además del traje, sólo recuerdo su pelo rubio que casi le tapaba la cara, su boca tan grande... ¡Ah! y que siempre ponía la *ge* o la *jota* donde nosotros la *erre*, y decía *tejaza* y *togego* por *terrazza* y *torero*.

Sin decir nada nos acercamos al hotel de siempre, y tan raro en aquellos tiempos moralísimos.

Apenas eché la llave, ella, después de besarme, con mucho salibeo y apretones de boca y de brazos, me preguntó sonriendo:

—¿Me quito el vestido?

—¡No, por favor!

Y nos reímos juntos.

Corriendillo se quitó las joyas, los zapatos, la camisa, el sostén, las bragas y las medias aquellas que entonces se llevaban, y se tiró sobre la cama riéndose otra vez y con gran revoleo de la falda y la chaquetilla, que dejaban entrever las redondeces y lo negro.

—No sabes el trabajo que luego me cuesta planchar este vestido. Ten cuidado.

También recuerdo, otra vez, el vuelo de su vestido sobre su cara, la sombra que la hacía aquella tela *beige* sobre sus muslos, sobre sus pechos, sobre su culo moderado. Sobre su cabeza inclinada, con el pelo tapándole casi toda la cara.

Cuando terminamos, ocurrió al revés que la tarde anterior; yo me quedé dormido, y al despertar, te encontré sentada y apoyada en el cabecero de la cama, fumando el purillo largo, cuyo humo te velaba la cara y la cabeza.

... De verdad que no supe si comenzaste a hablar en el momento de despertarme o hablabas sola, simulándote que me contabas a mí, el otro trozo de tu historia.

«... Mi tía me puso en un colegio. En él me pasaba la mayor parte del día. Era mi gran distracción, hablar con tantas compañeras... Además, la alegría de saber que la guerra estaba prácticamente acabada y que en seguida llegarían los americanos a Munich. Fueron días tan alegres para mí, mi familia y otras compañeras, que alejaban la tragedia.»

«Y fue el tercer día de entrar los vencedores —prácticamente se habían ya normalizado las cosas— cuando al salir



del colegio aquella tarde, notamos que en la calle había muchísima gente parada, y en un silencio grandísimo... Corriendo nos pusimos en primera fila y vimos, como vosotros decís, «una procesión» de los señores de la Gestapo y de las SS que habían asesinado a los últimos judíos unos días antes. Delante iba el capitán alto y fuerte que me pegó la paliza y me hizo esta cicatriz con la sortija. Rodeados de soldados norteamericanos venían en hileras por medio de la calle.»

Respiró muy hondo como para destensar los recuerdos que le oprimían el corazón y chupó varias veces seguidas el purillo. Apenas entre el humo se le veía el pelo rubio, y siguió.

«Ninguno de las SS venía de uniforme, ¿pero sabes con qué sí? Cada uno traía sobre los brazos y pegado al pecho, el cadáver de un judío, o que creía judío, de los que habían asesinado unos días antes, y enterrado en el refugio anti-aéreo. Por lo visto, los americanos, enterados, les habían obligado a desenterrarlos, a tomar cada cual a uno en brazos, y en aquella procesión, llevarlos hasta el cementerio.»

«En seguida me di cuenta. El capitán grande, el fuerte, el que mandaba a los que se presentaron en casa, llevaba el cuerpo de mi madre entre sus brazos. No el cuerpo recto, sino como tronchado, con la cara y las manos negras, negras, negras. Un negro de sangre podrida en la cara y en las piernas desnudas. La reconocí en seguida, porque en uno de sus pies muertos y rígidos, como de madera negra, conservaba el zapato de color con hebilla dorada que yo me sabía... El capitán y todos caminaban con la cara muy fría, blanca y miedosa, en alto, sin atreverse a mirar el cuerpo muerto que llevaban sobre sus brazos.»

«El cuerpo de papá también lo reconocí, porque era tan alto, y por su traje color café, con muchísima tierra, casi barro seco... Llevaba algo, como una piedra, metida en la boca abierta. Sí, como pesaba tanto lo portaban entre dos jovencillos... Como llevaban así en brazos a mucha más gente de la que yo podía esperar, no pude distinguir a mi hermano..., podría ser cualquiera de aquéllos cubiertos de sangre negra y con las ropas rotas.»

«El silencio era total. En toda la calle sólo se oían los pasos y el gemido mal contenido de algunos de los que mirábamos.»

—Fue *hogible, hogible, tan hogible* como cuando los llevaron a matar.

Empezó a llorar, lo que no había hecho nunca, delante de mí.

—*Hogible, hogible.*

Quise ponerle bien la ropa hechura sastre y color *beige* para que no se la viese nada, pero ella empezó a decir que no con la cabeza. Dejó de decir *hogible, hogible*, y después de pasarse el pañuelo por los ojos y tirar el purillo, se esforzó por reír, se desabrochó el traje *beige*, hechura sastre, otra vez y me besó sin parar.

Y ya al final me confesó que se marchaba al día siguiente para Munich.







# CINCO POEMAS

GÜNTER GRASS

I

*Pequeña exhortación a  
abrir mucho la boca.  
Habla la gárgola.*

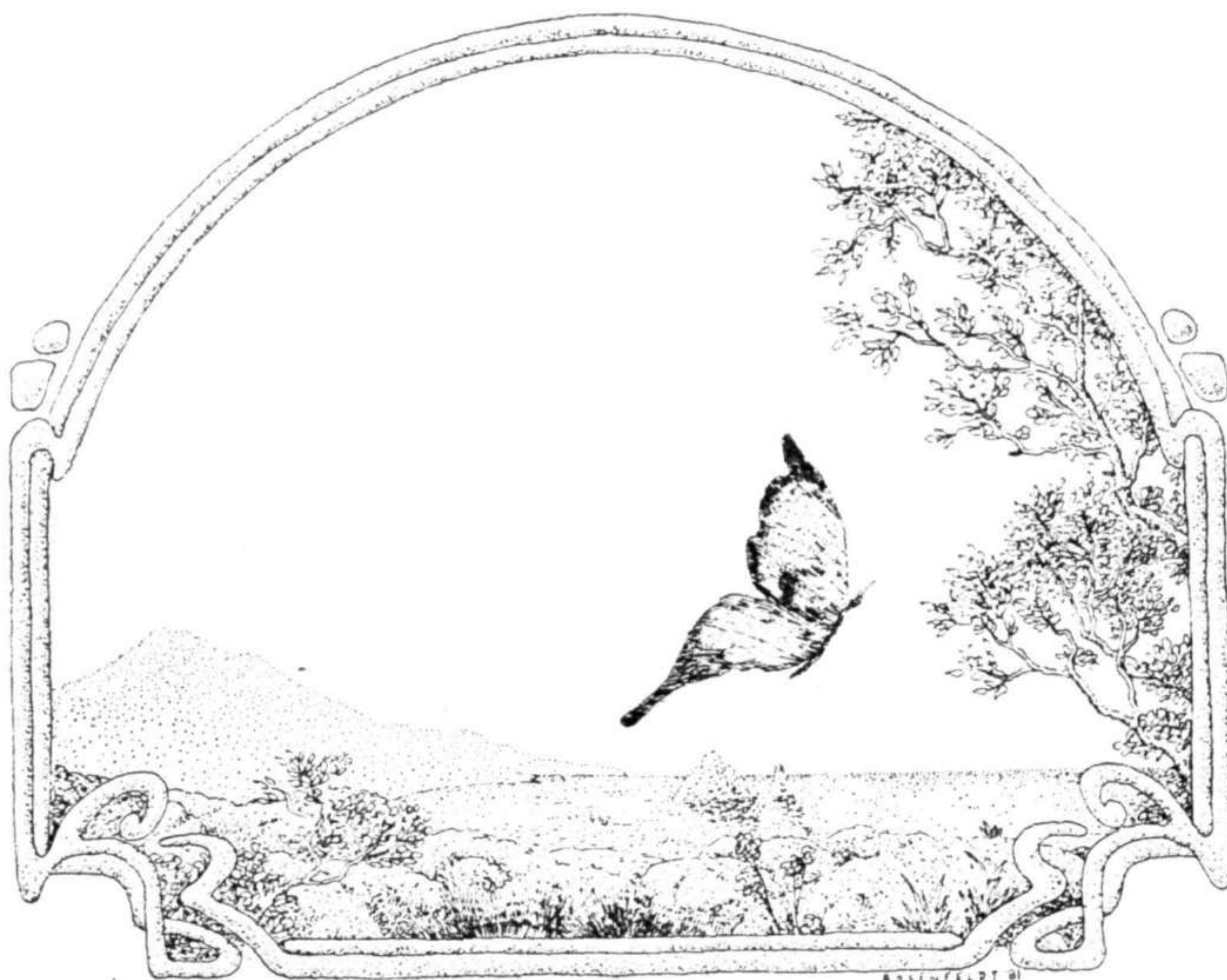
Para que la podredumbre,  
que vivía largo tiempo detrás de la pasta de dientes,  
quiera liberarse, respirar,  
tiene que abrir la boca.

Sólo queremos abrir la boca,  
los malignos dientes de oro,  
que rompimos y arrebatamos a los muertos,  
se los entregamos a los funcionarios.

Para que los padres gordos  
—ahora, ya que también nosotros  
también padres y cada vez más gordos—  
podamos arrojar y escupir,  
se tiene que abrir la boca;

Como nuestros hijos en tiempos  
abren la boca, la gran podredumbre,  
los malignos dientes de oro, los padres gordos  
escupirán arrojarán.





*Dibujos de Rosembergt*

2

## REY LEAR

En el hall,  
en el hall de cada hotel,  
en un sillón islado  
de un club, de cuero, pero nunca de paja,  
entre madrugadores participantes del congreso,  
y sillones vacíos, tienen participación,  
rara vez, saludados después con distancia,  
está sentado él, la isla circunnavegada por camareros,  
y no olvida nada.

La tristeza encuentra placer en sí misma  
y se ríe por un lado con doce músculos.  
Mucho no oye, pero todo  
resbala, el tapiz  
se abstiene del estucado  
y se resiste a sus cejas.  
Hasta que un panel de oro se suelta,  
hablan ángeles barrocos.  
La iglesia envía un confidente;  
le faltan comparsas.  
En vano le imitan demasiados espejos.  
Sus hijas, son anécdotas.



## LA NUEVA EDIFICACION

En las excavaciones,  
 en marzo,  
 nos tropezamos con cascotes,  
 que fueron recogidos por el museo.  
 La televisión filmó la entrega.

En el vaciado de los cimientos,  
 en mayo,  
 un italiano se metió entre el encofrado  
 y se fue lleno de tierra.  
 Se investigó el fallo humano.

En el traslado de las piezas completas,  
 en junio y julio,  
 todos olvidaron cada cual su manillar  
 en los huecos vacíos de las paredes exteriores.  
 El estilo de construcción es un procedimiento aislado de la empresa Schlempp.

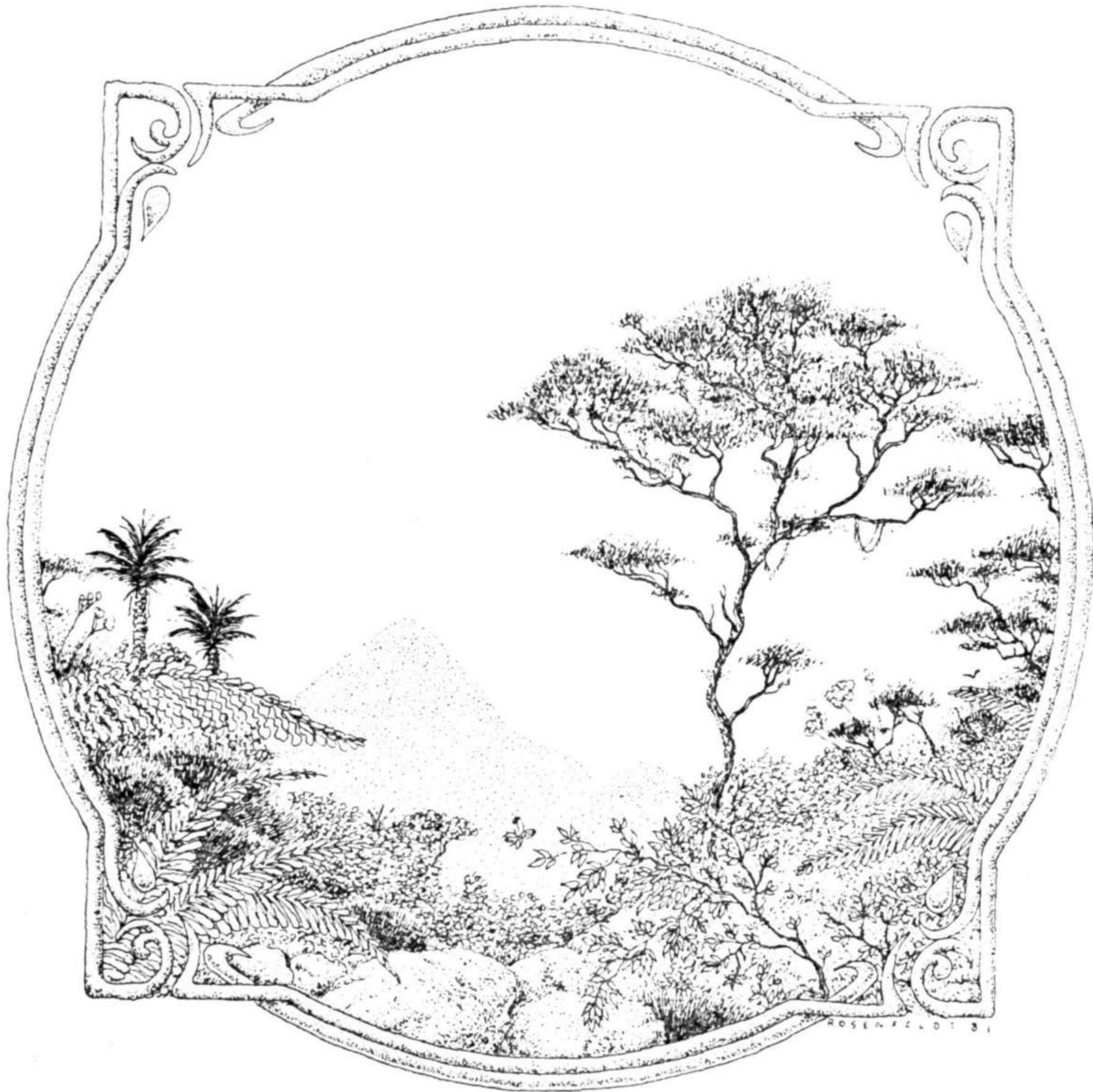
En la instalación de las líneas eléctricas,  
 a finales de septiembre,  
 desaparecieron fotocopias y material semejante de la parte Este  
 detrás del enlucido.  
 La calefacción central fue asegurada con candado.

Al limpiar el suelo,  
 antes de que vinieran los pintores en noviembre,  
 trasladamos el pasado de Lübke el aparejador  
 bajo los suelos.  
 Más tarde lacramos el parquet.

Ahora,  
 desde diciembre,  
 la nueva construcción está habitada;  
 sin embargo, los inquilinos se lamentan de los ruidos cercanos.  
 Se tendrán que acostumbrar.







4

#### LAMENTO EN LA SUPERFICIE HELADA

Sanna Sanna.  
El seco interior de mi muñeca,  
de mi Sanna, serrín  
extendido, porque afuera en la superficie helada,  
el espejo practicaba la pura naturaleza.  
Porque las tías, que huelen a fruta seca,  
a nuez moscada, a calendario  
también a estuches dulcemente.  
Porque las tías con tiestos de flores  
negros de cuero  
se marchitan y pierden peso.



Sanna, Sanna, porque las tías  
pueden tropezar, porque pueden romper  
sin embargo la superficie helada, sobre el espejo,  
dos veces dobles, tiestos, flores.  
Serán abiertos estuches  
y calendarios, poco después de la Candelaria,  
el vicario de mejillas azules  
bendice las velas y el regazo.  
Astillas no, pero toma la ceniza.  
Sólo porque las tías el inalterable  
seco interior de mi Sanna  
mojan con el sudor del espejo.  
Sanna no. El olor en torno al núcleo  
abierto, el patente amargor  
como si el núcleo fuera la suma  
y la prueba, de que la fruta es ya pecado.  
Abierto, no cierras Sanna  
tu confianza, tu sexo,  
aunque el viento entregue sus riñones,  
su viejo bazo gris  
y su sal sobre ambos caminos.  
Entonces Sanna, podría, la tuya, Sanna,  
esparcida alma de muñeca  
entregar alondras como custodia.  
Sanna Sanna.

y 5

Un portaaviones americano  
y una catedral gótica  
se hunden  
en medio del tranquilo océano  
recíprocamente.  
Hasta el fin  
el joven vicario tocaba el órgano.  
Ahora penden del aire aviones y ángeles  
y *no pueden aterrizar.*

*(Traducción de Ana Isabel Almendral-Oppermann)*





---

# LA BALLENA

JESUS TORBADO

*E*L Pope dijo que él no era un pope y que iba a referirse con palabra grosera a la madre de quien insistiera en ese asunto. Ya le habían demostrado contundentemente el rigor de la sentencia coránica según la cual la verdad planea por encima de los hombres y nunca se deja dominar por nada. Ni por agresiones ni menos aún por el deleznable recurso de la huida. El conocía esa demostración desde hacía mucho tiempo, y en la propia sangre. No necesitaba insolencias de muchachos ni siquiera, a continuación, la tragedia ridícula de una ballena descarriada para tenerlo presente. Los infantiles matones tenían que haberlo sabido.

*El Pope* era un pope desde todos los puntos de vista de aquellos ignorantes que ni eran capaces de imaginar lo que significaba la palabra; sencillamente porque así lo apodaba todo el mundo en aquellas playas.

Y el pope Darío Víctor Hugo Moscoso Hernández, natural de Sololá, Guatemala, descendiente de un obispo conquistador, cincuenta y dos años, acababa de engullir una hamburguesa *Extra Special*, debidamente historiada y guarnecida, en el Pala-

cio de Frank. Frank's Palace, para ser exactos. La guarnición consistía en tres rodajas de cebolla fresca y jugosa, un montículo de cebolla pasada por la plancha en un baño de mantequilla y sal de apio, una montaña de patatas fritas, dos lonchas de tomate en su sazón y dos cucharadas de guisantes de bote, porque en aquella estación y en aquel lugar era imposible conseguirlos de vaina.

La taberna pretenciosamente denominada Frank's Palace en un rótulo colgado en la fachada

a la manera de los reclamos ingleses medievales —palabras semigóticas que se apoyaban en el vigoroso león de los Estuardo pintado en dorado y rojo por artista de paso a cambio de una semana de manutención y posada—, la famosa taberna consistía en una habitación rectangular que apenas daba albergue a ocho mesas de sólida madera oscura, con sus correspondientes bancos corredizos y taburetes redondos diseminados al azar, todo ello fabricado de la misma madera de abedul. Esa era la zona más lujosa y llamativa, aparte del león colgado a la intemperie, algo confuso e incómodo en aquel soleado lugar.

Completaban las instalaciones de la primera planta el territorio laboral del tabernero, que se refugiaba detrás de la barra, apriornado entre ésta y la humilde instalación culinaria, un par de retretes ocultos detrás de puertas mozárabes, la desordenada y sombría despensa, también invisible, en un extremo de la barra construida de ladrillos y maderas ennegrecidas, y, finalmente, una chimenea infame que solía mantenerse alimentada con las vigas del pueblo en ruinas a pesar de que nadie, desde dos mil años antes de la



ocupación de los almorávides, había tenido nunca frío en aquel rincón del mundo. Salvo quizá el perro negro que dedicaba sus días a no moverse de allí. Su cara afilada reposaba a dos palmos de las brasas de coral, pegada al suelo igual que una lagartija. A veces abría los ojos, emprendía un largo bostezo que parecía una sonrisa incierta y agitaba un rabo grueso y aterido como un vergajo. Luego volvía a recogerse en una inmovilidad silenciosa y friolenta.

Frank Mac Dougall había traído aquel perro de su patria, cuando huyó de ella, y lo llamaba *Monty* porque tenía el mismo rostro puntiagudo y sonriente del primer vizconde Montgomery of Alamein. Y porque cuando le puso nombre era tan viejo como

el mariscal. Si alguien protestaba por el calor de la taberna, Frank abría la puerta y respondía:

—*Monty* se alimenta de calor —y echaba otro madero al fuego.

La chimenea, pues, era un adorno tan exótico allí como las reproducciones de antiguas marcas de cerveza de Edimburgo colgadas en las paredes, de avisos en inglés que prohibían el consumo de bebidas alcohólicas a los menores de dieciocho años, de carteles de ceremonias flamencas y corridas de toros celebradas alguna vez en los alrededores, de anticuados bandos municipales y listas de precios corregidas con torpeza evidente dos o tres veces por año. Los gruesos troncos sin desbastar que sujetaban el techo sobre un columnario confuso del mismo material, las tenues lámparas construidas con botellones de güisqui, cerámicas populares y cestillos de mimbre, los gastados manteles a cuadros roji-blancos, los pequeños guardalados de hormigón blanqueado que separaban las mesas y algunos otros detalles de gusto rústico-turístico y coste muy bajo conseguían un ambiente sosegado y grato que el mismo Frank acentuaba con su sola presencia.

Allí había cenado *el Pope*, como casi todas las noches que el Palacio estaba abierto, en compañía de algunos otros clientes, fijos u ocasionales, que reconocían las excelencias de la carne picada del lugar o bien estaban en trance de conocerlas. Uno de ellos, su compañero más asiduo, el músico Serafín Hernández, acababa de largarse sin pagar la cuenta, como siempre, porque era el momento preciso de vigilar la reparación de su Vespa y de llamar por teléfono a un amigo suyo de Madrid que le había comprado, a crédito avalado por el mismo, un piano de ocasión. En vez de encargarse de tan delicados menesteres a su ex mujer, o por lo menos a su hijo Carlitos, Serafín llamaba continuamente a viejos amigos y colegas para que lo mantuvie-

ran atado a su profesión y al escaso rendimiento económico que le proporcionaba. Frank no disponía de teléfono en el Palacio, pero no por ahorrarse las probables llamadas del músico.

Así que *el Pope*, solo, satisfecho y nada sorprendido, miraba alternativamente las dos mesas ocupadas del restaurante, a su dueño y al perro dormido, mientras se acariciaba la achatada nariz que parecía haber robado a un hombre tres veces más corpulento que él.

—Este señor es la primera vez que cena en el Palacio. ¡Crrristo! ¿No ven lo flaco que está? —Frank había recitado la vieja broma con voz suave y cómplice, siempre confusa y arrastrada en las erres, ante los tres muchachos que acababan de acodarse en un extremo de la barra y se habían contentado con pedirle cervezas de importación.

No parecían dispuestos a cenar ni siquiera ante tan sutil propaganda.

—A ese señor lo conozco yo hace tiempo —respondió el mayor de los muchachos alzando la cabeza como un gallo.

Apenas sobrepasaba la veintena; sin embargo, parecía mucho mayor que sus dos compañeros, tal vez por las huellas en la piel del rostro de alguna enfermedad infantil, una viruela benigna o una escarlatina mal curada; por el bigote negro caído en dos ramas alrededor de la boca o por los oscuros ojos turbios. Era hijo de Antonio Toral, el capataz de los tomates, y vivía en Las Almoladeras, en la parte del interior.

Para su desgracia, Frank lo conocía muy bien.

—Ya sé que en verano pasáis buenos ratos en El Caique.

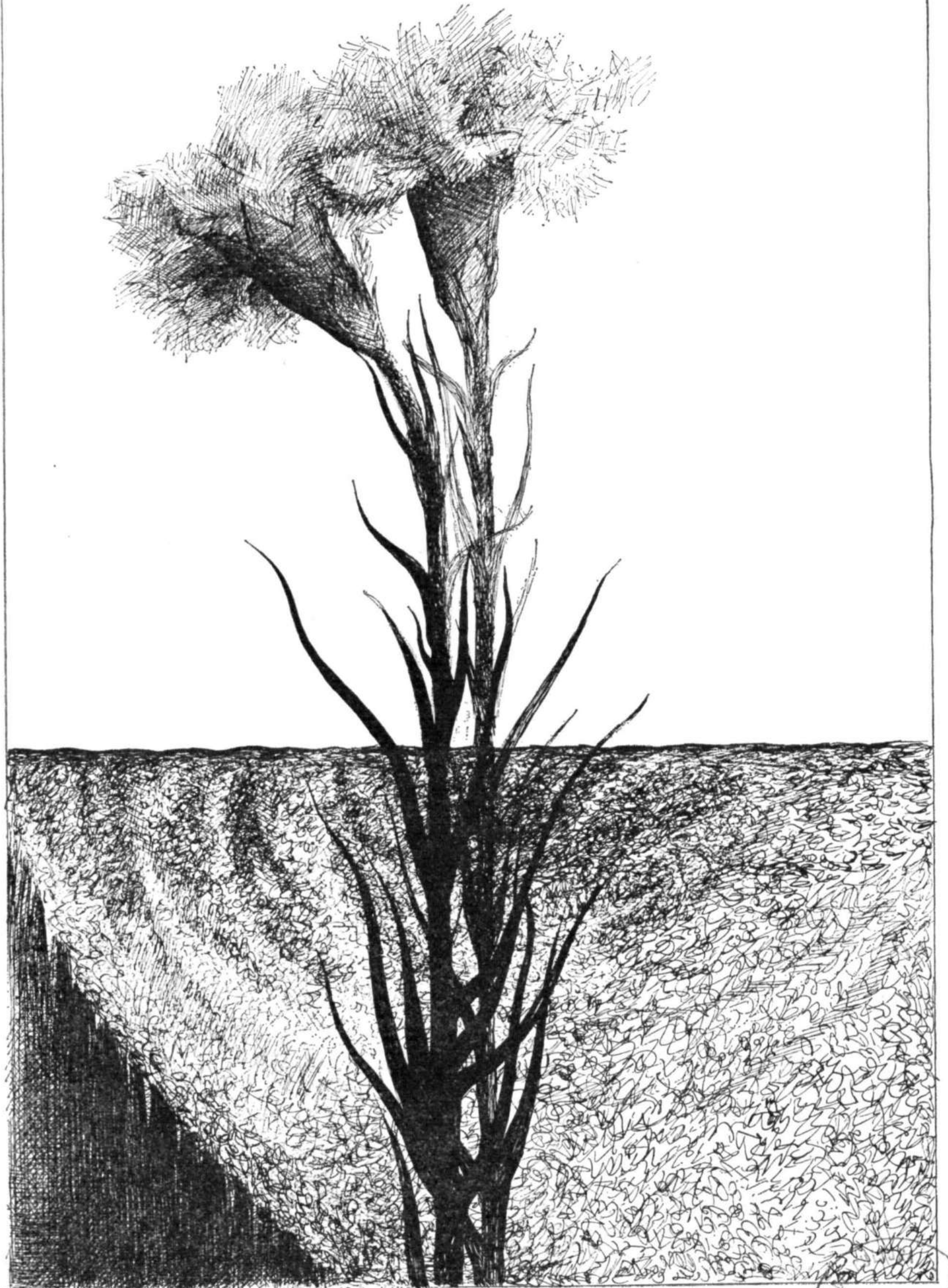
—Mejores que aquí, usted lo dice.

—¿Sólo quieres la cerveza? ¿Unas olivillas?

—Basta y sobra, viejo —respondió el más joven del trío, muy arrogante y orgulloso de su adolescencia tardía.



*Simbonnet, M. Cristina.*



*Dibujo de María Cristina Simbonnet*



El tabernero se alejó de su proximidad maldiciendo entre dientes. Raramente aparecían por el Palacio los amigos del joven tomatero o él mismo, cuyas actividades conocían todos los habitantes en cincuenta kilómetros a la redonda salvo los policías, pero una sola visita era suficiente para ensombrecer un glorioso pasado. De hecho, habían arruinado tres negocios de los alrededores: uno de ellos había sido incendiado, otro fue destruido dos veces y en el tercero no entraban ya más que ellos, pues su apestoso aliento había impregnado de tal modo las paredes y el mobiliario que cualquier despistado viajero se daba cuenta antes de traspasar sus umbrales. Si ahora se aficionaban a las hamburguesas, el Palacio tendría que cerrar antes de la primavera. Claro que siempre le quedaba a Frank el recurso de servírselas, cuando las pidieran, aderezadas con su veneno secreto.

De momento, para endulzarles la cerveza caliente —«es inglesa y allí la toman así», dijo—, sintonizó su lujoso aparato de radio, su mejor riqueza, con la emisora de la BBC. Las noticias a gritos comenzaron a rebotar por el local.

—¿No pueden apagar eso?  
—preguntó en seguida el de las viruelas.

—Quiero conocer la cotización de la Bolsa de Londres —dijo Frank.

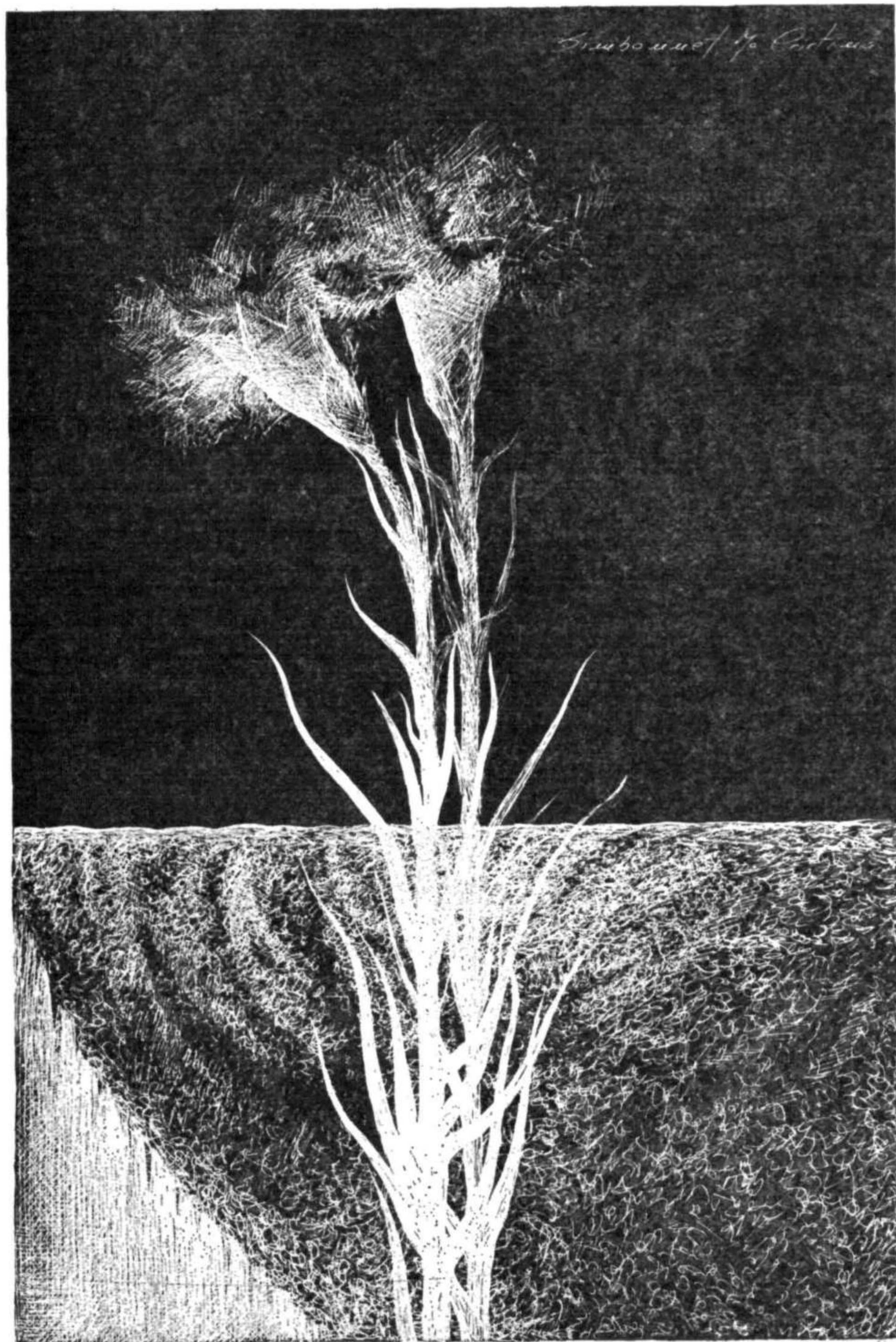
Estaban hablando de la inminencia de un golpe militar en Botswana. Los cuatro ocupantes de otra mesa se levantaron en silencio, hicieron educados gestos de despedida y salieron. Sólo quedaban allí, además de los matones, *el Pope*, *Monty*, Frank y dos parejas abstraídas en sus particulares confidencias.

—Pues más bajo.

—Anda un poco duro de oído —comentó *el Pope* desde su mesa.

—En seguida —dijo Frank.

22 Manipuló los mandos del receptor, pero el vocerío de los lo-





cutores ingleses continuó en el mismo tono.

—A usted nadie le ha preguntado —el jovencito estiraba el cuello en perfecta imitación de su jefe natural. No tendría más de diecisiete años, pero esgrimía tanta arrogancia como si hubiera pasado medio siglo en la Legión.

*El Pope* arrugó su delgado pecho y se puso a limpiar el jugo de cebolla que quedaba en su plato con un migajón de pan. Si nadie le había preguntado, no tenía por qué haber dado una respuesta. Frank, desde su cubículo, lanzó por encima de las espesas cejas una mirada entre acongojada y risueña. Se sentía seguro detrás de la barra, tenía a su alcance una notable colección de cuchillos, botellas y sartenes, y ningún jovenzuelo había conseguido jamás atemorizarlo. Únicamente temía por el Palacio, que no estaba asegurado.

En el secreto de las alcobas, en la intimidad de los aposentos, en la soledad de los caminos se conocía al hijo de Antonio Toral como *el Lepra*. Nadie del que hubiere noticia se había atrevido nunca a pronunciar ante él esta palabra. Tampoco ante sus compañeros; y como éstos eran normalmente temporales aunque muy fieles, fanáticos, peligrosos y advenedizos, era preferible guardarse el apodo para ocasiones muy seguras. *El Lepra* llevaba el pelo muy corto, muy ostensibles los músculos del tórax y de los brazos —*el Pope* había comentado una noche en El Caique que aquel muchacho tenía músculos hasta en el cerebro—, unos tejanos tan ajustados y negros que parecían su propia piel y un extraño y voluminoso anillo en el dedo medio de la mano izquierda; su cara superior era una miniatura exacta de la Cruz de Hierro que, según todas las informaciones, habían concedido los alemanes a su padre en la campaña de Rusia. El acero pulido brillaba bajo la lámpara de luz rojiza del techo cuando el joven apoyaba la mejilla sobre los dedos recogidos de la mano.

También sus compañeros vestían tejanos negros y camisetas de algodón de media manga, muy adecuadas para resaltar su musculatura.

—¿Buenas noticias de la Bolsa? —preguntó *el Pope* mientras hacía señas a Frank para que fuera a cobrarle la cena.

—He ganado siete peniques y medio.

—Algún día me invitarás a cenar.

—Como invite usted a cenar a ese pope, le prendo fuego a todo esto —dijo en medio de una carcajada el muchacho del anillo.

—Yo no soy ningún pope y si alguien lo repite va a escuchar algunas referencias desagradables a su madre.

—¿A que no repites lo que has dicho?

—*Nollo contendere.*

—¿Qué es eso?

—Está hablando en latín. Yo no entiendo.

—Repite eso último en cristiano —dijo el más joven del trío.

—Que no quiero peleas. Pero yo no soy un pope.

—Eres un pope como mi padre se llama Antonio —dijo el hijo de Antonio.

—Pues tendré que referirme a tu puta madre, a pesar de todo.

A pesar de todos los riesgos. Claro que Darío Víctor Hugo Moscoso Hernández, guatemalteco, romano, athonita, cadimano, había estado husmeando el peligro desde mucho antes de concluir su doble ración de cebollas, apenas advertida la presencia de la Centuria Negra; tenía calculado el peligro y meditado el mejor modo de salir airoso de la inevitable gresca, hasta el punto de que no le importaba demasiado ser él quien organizara sus cimientos. Los muchachos habían arruinado el último de sus espectáculos en El Caique y si no les ponía freno acabarían la temporada próxima con su cuitado y dudosamente moral medio de supervivencia. Así que adivinó la distancia que lo separaba de la portezuela que conducía a la parte superior del edificio, donde Frank vivía, recordó el cerrojo de aldaba que la atrancaba cuando el escocés se refugiaba a emborracharse en secreto, hizo memoria de la ventana que se abría a la escalera, seguramente abierta a esas horas y en todo caso muy fácil de abrir desde el interior, calculó la escasa altura que desde ese hueco había hasta la calle trasera, que se empinaba hacia la cúspide de la pirámide en que el pueblo estaba construido; y cuando tuvo elaborados todos los pormenores, cuando hizo de su decisión una ficha de computadora perfectamente agujereada decidió demostrar en público, y ante el peor auditorio, que él no era un pope más que para sus íntimos, que ese nombre le resultaba insultante y que no le importaría pagar con igual moneda a quien se atreviese a proclamar una verdad que, por otro lado, nadie mejor que él conocía.



En fin, antes de que los tres muchachos que se consideraban a sí mismos centuriones de hierro e hijos legítimos de Klara Pölz, a la que aquel tipo escuálido e innoble había calificado de tan desgraciada manera; antes de que terminaran de levantarse de sus taburetes al modo en que solían hacerlo cuando los dominaba la ira, es decir, lanzando por tierra asientos y cuanto tenían en las manos o cerca de ellas, *el Pope* había alcanzado ya la puerta salvadora y corría el cerrojo desde el otro lado a una velocidad que sorprendió a sus propios dedos. Una lata de cerveza semivacia fue a estrellarse contra la madera y cuando saltaba por la ventana oyó golpes más vigorosos y secos; probablemente estaban utilizando las banquetas más accesibles como arietes. Golpes a los que respondió con parecido argumento:

—¡Vuestra puta madre, sopla-pollas!

Frank levantó una porción de la barra y apareció en medio del comedor con las manos en alto. Pedía calma o demostraba con mucha claridad que estaba desarmado, pero antes de que pudiese esclarecer sus intenciones *el Lepra* le atizó con la mano anillada un golpe certero en la mandíbula. Mientras el escocés se golpeaba los riñones contra uno de los pretiles y sentía un calorillo repentino en el cuello, exactamente por la línea de la yugular que sin él advertirlo estaba hinchándose y adquiriendo un color azulado, pudo observar cómo empezaban a caer al suelo las primeras mesas y los primeros platos. Los dos hombres que hasta entonces habían hablado en susurros a sus compañeras en la mesa más alejada de la chimenea, también se levantaron y se pusieron a pedir de forma nerviosa y cortés un poco de calma. Uno de ellos, con un abultado estómago que cubría la hamburguesa medio consumida, abrió también los brazos, como Frank, pero con la pretensión de salvaguardar la fragilidad de las mujeres.

—¡Pero oigan, oigan...! —decía, aún con la boca llena.

Frank había conseguido retroceder hasta la cocina y desde el otro lado del mostrador blandía un cuchillo de matarife, ancho y brillante. El muchacho jovencito le arrojó con fuerza un bollo de pan que le dio en la mejilla indemne, debajo del ojo.

—¡Cristo!

—¡Viva Cristo Rey! —gritó *el Lepra*, con el bigote erizado—. ¡Vamos, repetirlo, vosotros!

Los cuatro comensales se miraron un momento y obedecieron la orden. Sus voces resultaron tímidas y poco convincentes. El tercero de los jóvenes acababa de pasar por delante de ellos camino de la calle.

—¡También tú, rojo escocés! ¡Viva Cristo Rey! —insistió *el Lepra* mientras levantaba una mano armada con un pesado cenicero de barro y se acercaba al tabernero.

Frank continuaba con su cuchillo en la mano, pero no sabía cómo utilizarlo. El neófito de la centuria, enrojecido por la pasión y por la furia, se dedicaba a volcar los objetos que tenía a su alcance; desarbolaba la tienda de adornos, lámparas y carteles. Frank lo miraba indeciso; parecía querer salir de su refugio pero no terminaba de atreverse. Aquellos muchachos eran realmente agresivos. Por otra parte, no parecía muy convencido de sus dotes como lanzador de cuchillos de cocina.

Cuando entraron en el Palacio los dos guardias acompañados del muchacho que había ido a buscarlos, le apuntaron directamente con las metralletas y el escocés dejó caer su arma, más abatido que nunca.

—Han sido ellos, han sido ellos —dijo el hombre gordo.

—¡Usted se calla!

—Quería agredir con el cuchillo a todos los clientes. Ese tipo está loco —dijo *el Lepra* mientras uno de los guardias se acercaba a Frank con las esposas preparadas.

(Comienzo de la novela del mismo título que próximamente publicará Editorial Planeta.)



---

# TANGOS PARA INTELECTUALES

JOSE ALBERTO SANTIAGO

## TANGO DEL ADOLESCENTE

Che  
Marcuse  
oí  
no te fíes de nadie mayor de treinta años  
por ejemplo  
de mí  
que oigo  
las voces voluntariamente agrias  
de los cantantes blancos y peludos  
sus gritos que modula la electrónica  
emergiendo crispados  
de la ululante espectación sagrada  
en donde el llanto histérico  
es igual a la risa  
y nada importa sino la plenitud  
como un orgasmo  
que disolviera el mundo  
colectivo.

Porque uno entiende  
otro modo distinto de ser joven  
cómo duele no serlo  
la educación sentimental año setenta  
el musical estilo  
que por mi adolescente año cincuenta  
fue estilo literario  
oh padre Sartre  
el existencialismo  
la infatigable discusión



supersticiosa cura de saliva con tendencia a los sótanos  
placentas de repuesto  
donde nos complotábamos disfrazados de jóvenes  
jersey de cuello alto  
la barba descuidada para ejercer de lúcidos  
contra una sociedad cuya neurosis  
alienación  
escepticismo  
miedo  
le vedaba ser libre.

Y uno  
con vergüenza de intruso  
casi envidia  
tus contorsiones bailes abstraídos  
bailar la soledad  
tus canciones protesta de folklore  
cuánto dolor la gente que no olvida  
tu libertad pura indolencia  
se trata de exhibirla al sol  
tu sexo  
al natural  
gozando el pasto  
no una razón coherente  
y tu proyecto vital en otro mundo  
comunidad  
pacientes artesanos  
con un hindú respeto hacia las flores  
porque la realidad es experiencia  
aunque sea una droga  
de que la vida ocurre en otro lado.

Para nosotros  
la libertad era entender  
y lo moral comprometerse  
nunca más Hiroshima  
ni genocidios de judíos  
ni culto a Stalin  
Churchill  
Roosevelt  
la historia no debía repetirse  
la honestidad era conciencia  
no represión  
analizábamos  
para que el mundo fuese transparente  
las intenciones con su Freud  
las causas con su Marx  
y los efectos debían asumirse  
incluido el sexo  
seriamente  
filosóficamente  
como elección y no por alegría  
no por ritmo.

Porque uno  
sí  
Marcuse  
sí  
no te fíes de nadie





Collage de J. Esteban



existencial o hippie  
comprende  
son veinte años de oficio  
oh padre Sartre  
que todavía ser joven a la moda  
es jugar a un mañana  
seguro por lejano  
comportarse de limpio  
de inocente  
seguir dando valor a los muy pocos  
colgar al Ché Guevara entre cuatro paredes  
un síntoma  
no un símbolo.

La historia es otra gente.

### TANGO DEL CESAR VALLEJO

Ceniza de volcán  
mudo  
apaleado  
sin fronteras  
con un tiempo mejor en cada mano  
viene César Vallejo  
jueves húmedo  
a su Madrid que crece de hormiguero  
la España que cayó  
digo  
es un decir  
que cae  
entre tanta esperanza desangrada  
milicianos con nietos que no entienden  
volubles drogadictos  
burócratas electrodomesticados  
seguridad de desempleo  
calles desarboladas  
hacinamiento de automóviles  
cae  
hacia la especulación demoledora  
el fraude cínico  
la industria nacional pornográfica  
la polución suicida  
y las brigadas internacionales de exiliados  
cenizas de volcán  
mudos  
apaleados  
sin fronteras  
otra vez la América en huesos  
reclamada por torturadores  
cárceles de nazis made in usa  
escuadrones paralelos de verdugos  
coroneles triunfantes de golpe  
llega César Vallejo  
en busca del pueblo de Madrid  
la resistencia heroica que no cesa  
con casas del tamaño de su puerta  
estruendoso vino cordial  
desmadejados abrazos entrañables



y lo encuentra  
y los niños sin dos  
con su cuaderno ajado pero vivo  
cesados de crecer por hambre  
medallas enllantecidas  
degradados de alfabeto hasta la letra en pena  
el trabajo emigrante  
la represión adusta  
continúan  
pese a todo  
a la altura solidaria de su verso  
hombres ya  
pluriempleo  
cansancio  
frustraciones  
y garantizan créditos de viajes  
para huir del horror  
ceden habitaciones  
apretándose  
inventan vacaciones compartidas  
para aventar nostalgias  
avalan a personas abrumadas  
frente a ventanillas inquisitoriales  
y están a mano  
a voz  
a depresiones  
y hacen café cuando la carta triste  
o compran bisutería prescindible  
muñequitos de miga de pan  
canciones en los túneles del metro  
a los niños del mundo  
desterrados  
con lápices sin punta  
con llanto en cada tema  
asustados de noche sin regreso  
susceptibles de angustia  
desvalimiento  
férulas  
porque  
César Vallejo  
ceniza de volcán  
mudo  
apaleado  
sin fronteras  
si España cae  
digo  
es un decir  
si cae  
siempre cae en su pecho.

#### TANGO DEL PERRO ESTUPIDO

El Moro o Chili  
perro estúpido  
su indocumentación movía el rabo  
sin reparar en nombres  
ha muerto por comer  
un pedazo de pan  
lleno de agujas.



---

No ignoro que un poema  
por la muerte de un perro  
imbécil  
vagabundo  
es por lo menos desproporcionado  
en este mundo nuestro  
donde ocurrió Hiroshima  
Vietnam  
o Bergen Belsen  
se asesina a la puerta de la casa  
los repentinos golpes en la noche  
estallan bombas en los bares  
entre el vaso y la boca  
balean automóviles  
encerrona de frenos chirriantes  
este siglo de muerte por sorpresa  
de súbito desastre  
que nos toca vivir  
o lo que sea.

Aunque este perro idiota  
de raza indefinida  
incapaz de ser símbolo de status  
demuestra el servilismo  
otra reacción probable frente al hambre y los palos  
pese al esquema clásico de las revoluciones  
con que nos adoptó  
perro mugriento  
mediante gimoteadas despedidas  
retozonas recepciones  
lacerantes aullidos teatrales  
perro payaso  
para adquirir  
merecer  
asegurarse  
un poco de comida  
juegos con mi mujer  
abrigo algunas noches escarchadas  
carreras con mis hijos  
refugio de los truenos  
mis escasas caricias distraídas  
ser mirado  
sin resignar su vida callejera  
su familia de pulgas  
los puntapiés que erraban en el negro  
era negro  
perro infeliz  
su terca libertad insobornable.

Qué importa  
un pan lleno de agujas  
una carta explosiva  
los fusiles con mira telescópica  
una bomba incendiaria contra un libro  
en nombre de un pasado  
amnesia idílica  
o un futuro científico  
la tierra prometida  
si apenas soy un hombre común  
quiero estar vivo





Collage de Estruga

comer sin miedo  
libre  
no morir como un perro  
como un cachorro tonto  
que resistió a la muerte como pudo  
hasta nuestra llegada  
para mirarnos casi alegremente  
mover casi la cola  
tratando casi de decir  
dar testimonio



---

me imagino  
de su agradecimiento  
servil  
analfabeto  
perro alienado  
anárquico  
que para siempre ya  
sin duda alguna  
dejó de preocuparse por mañana.

#### TANGO ALEMAN

Mansamente  
impalpable  
silenciosa  
encandilando el niño  
de mi argentino de tierra árida  
donde llover  
convence  
de que también es un fenómeno meteorológico  
cae la nieve en plumitas sobre Nuremberg  
en la ondulada llanura de Baviera  
bosques previsores  
cuidadosos sembrados  
que Alberto Durero  
pintó en su autorretrato juvenil  
hace cuatro siglos  
cuando el renacimiento recuperaba  
equilibrio  
armonía  
luminoso  
mi tierra pedregosa  
era sojuzgada por el imperialismo inca  
para socializar la sumisión  
a una burocracia de aristócratas  
y todavía no era museo  
su casa típica  
con el frente entrelazado de maderas  
estructura de lencería  
junto a las metódicas murallas  
antes que agresivo arte militar  
compacta barricada ciudadana  
protectoras de Nuremberg durante siete siglos  
entre alemanes indiferentes  
acostumbrados  
a la nieve encanecida  
revoloteante  
juguetona  
que los recorta en figuras medievales  
contra el páramo blanco como de veinte siglos  
donde los arbustos rayan un grabado  
de Alberto Durero  
naturalmente  
en mi tierra áspera  
ya se había superado el nivel de las incisiones  
y las cerámicas se decoraban con variados zigzagues



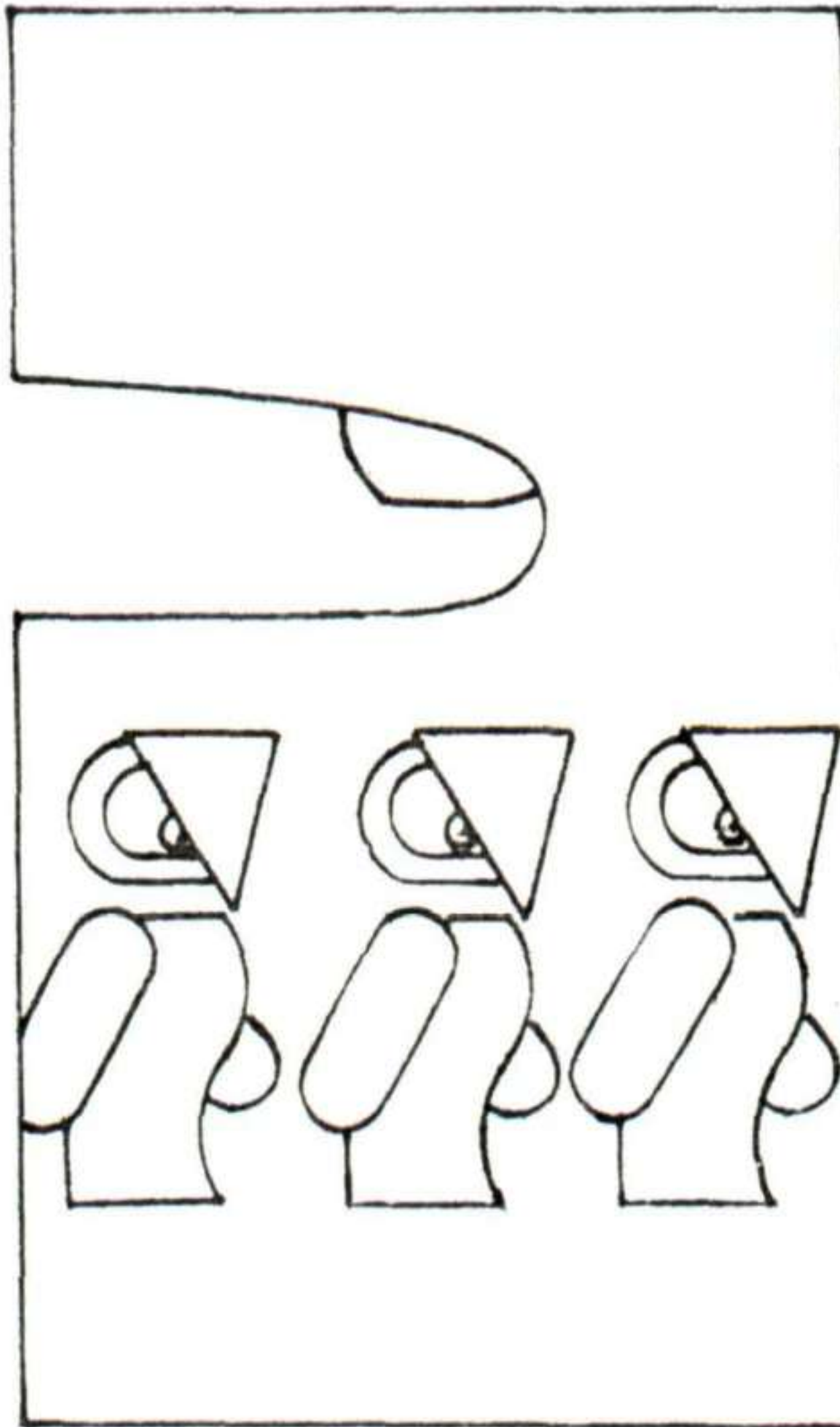
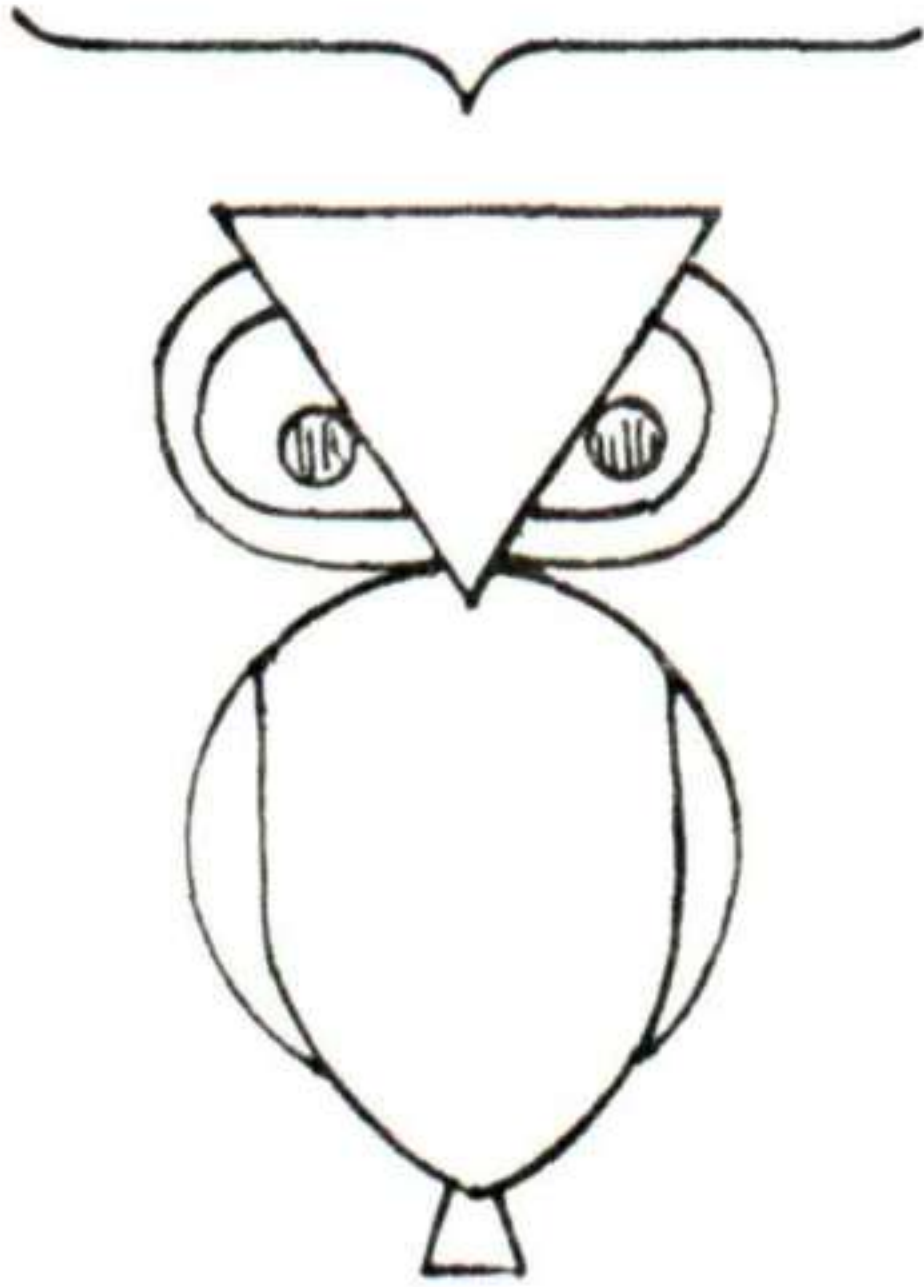
aunque en Núremberg nacía  
escribía  
cantaba  
el maestro Juan Sachs  
conciencia de gente jocunda  
degustadora de fuentes de carne picante  
monumentales jarras de cerveza  
coloridos caldos cremosos  
mi tierra reseca  
era sojuzgada por el imperialismo español  
para que el oro fuese occidental  
capitalista  
industrioso  
opulentas mujeres de redondeces nacaradas  
con las que el maestro cantor de Núremberg  
festejó el fuego crepitante  
cómplices edredones abrigados  
tabaco fuerte y lento  
saboreando la gloriosa alquimia de los sentidos  
tibieza de la seda  
manar de clavecín  
ensoñación del pelo  
mi tierra salitrosa  
era civilizada con estafilococos  
porque la carne es débil  
para luego poder solazar a Dios  
con su arrepentimiento  
y el alegre maestro cantor Juan Sachs  
escenificaba que la vida era vivible  
gratificante  
plena  
la vida como lujuria y gula  
los únicos pecados perdonables  
aún en Núremberg  
según descubre mi argentino  
infantilmente asombrado  
por la sucesión del tiempo  
cuatro  
siete  
diez siglos extranjero  
amargo  
entristecido  
con la furia  
de que mañana haya sido diferente  
de siervo de la gleba  
a burgués rozagante  
de obrero revolucionario  
a ciudadano con derechos  
cuando mi tierra polvorienta  
es sojuzgada por el imperialismo yanqui  
para que su producción de democracia  
se asegure carne de cañón  
mientras cae la nieve sobre Núremberg  
calmada  
minuciosa  
blancamente.

No es justo.

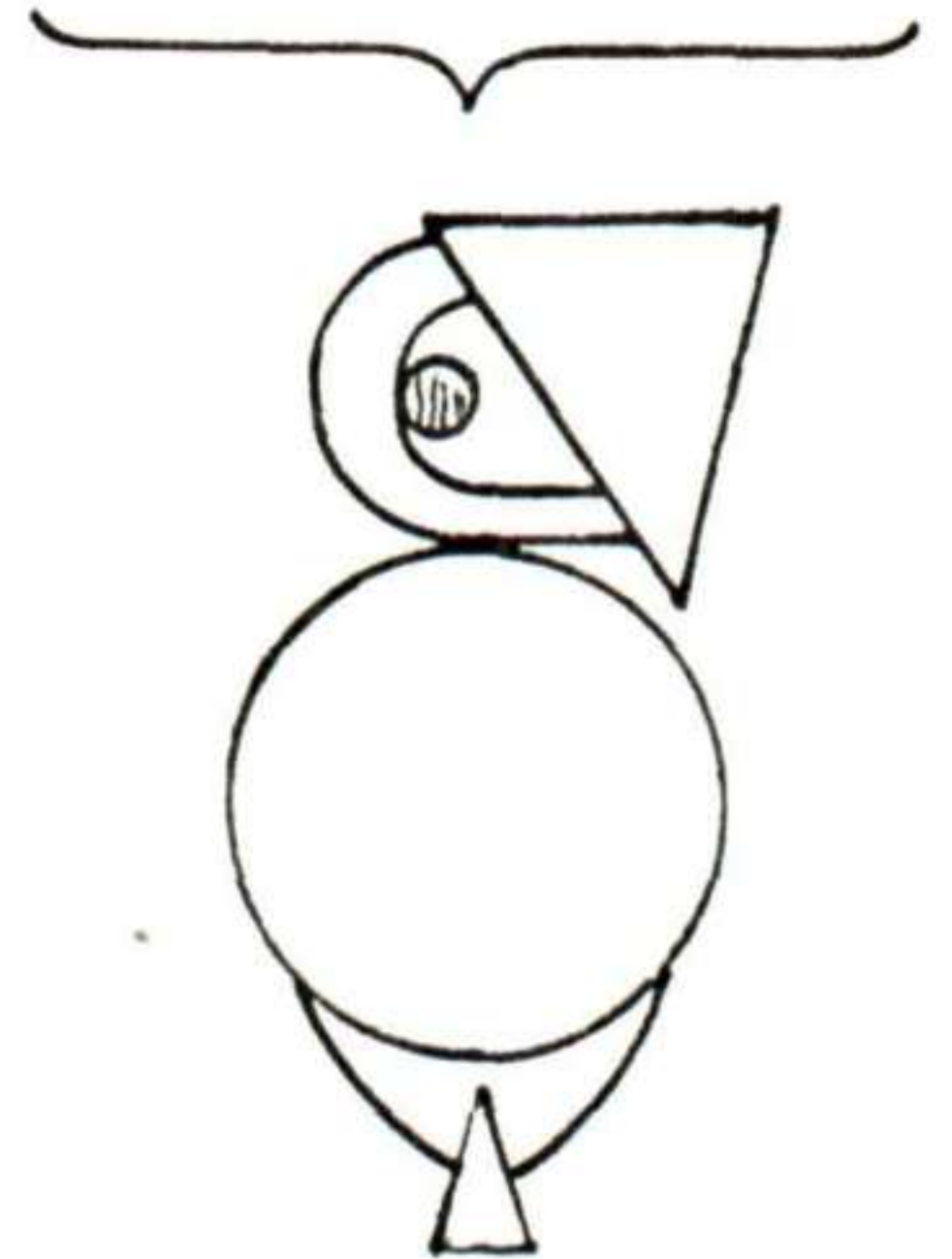


# Lechu Zen

EL MUNDO ESTA CONSTITUIDO POR ELEMENTOS SIMPLES.



QUE OBEDECEN...



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

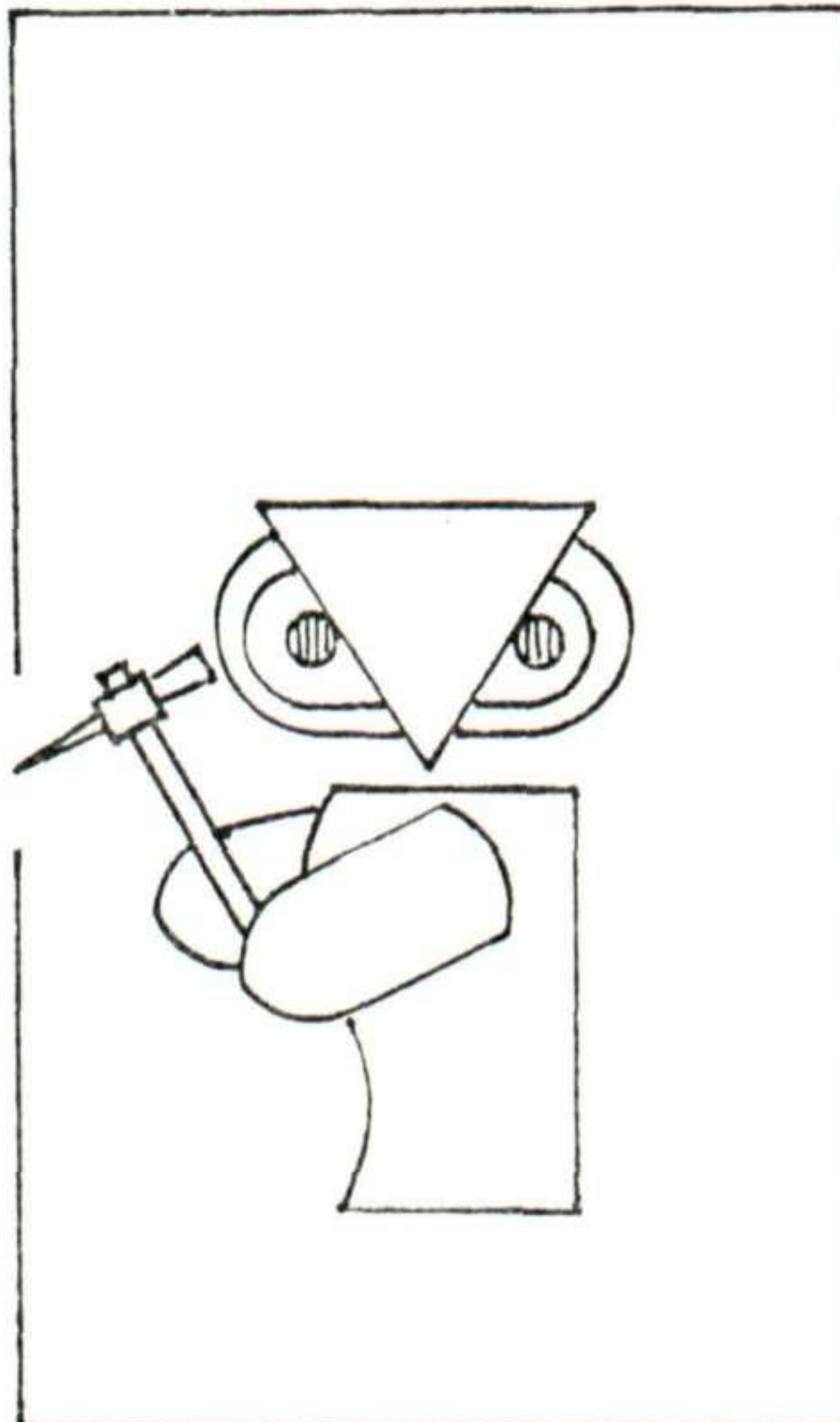
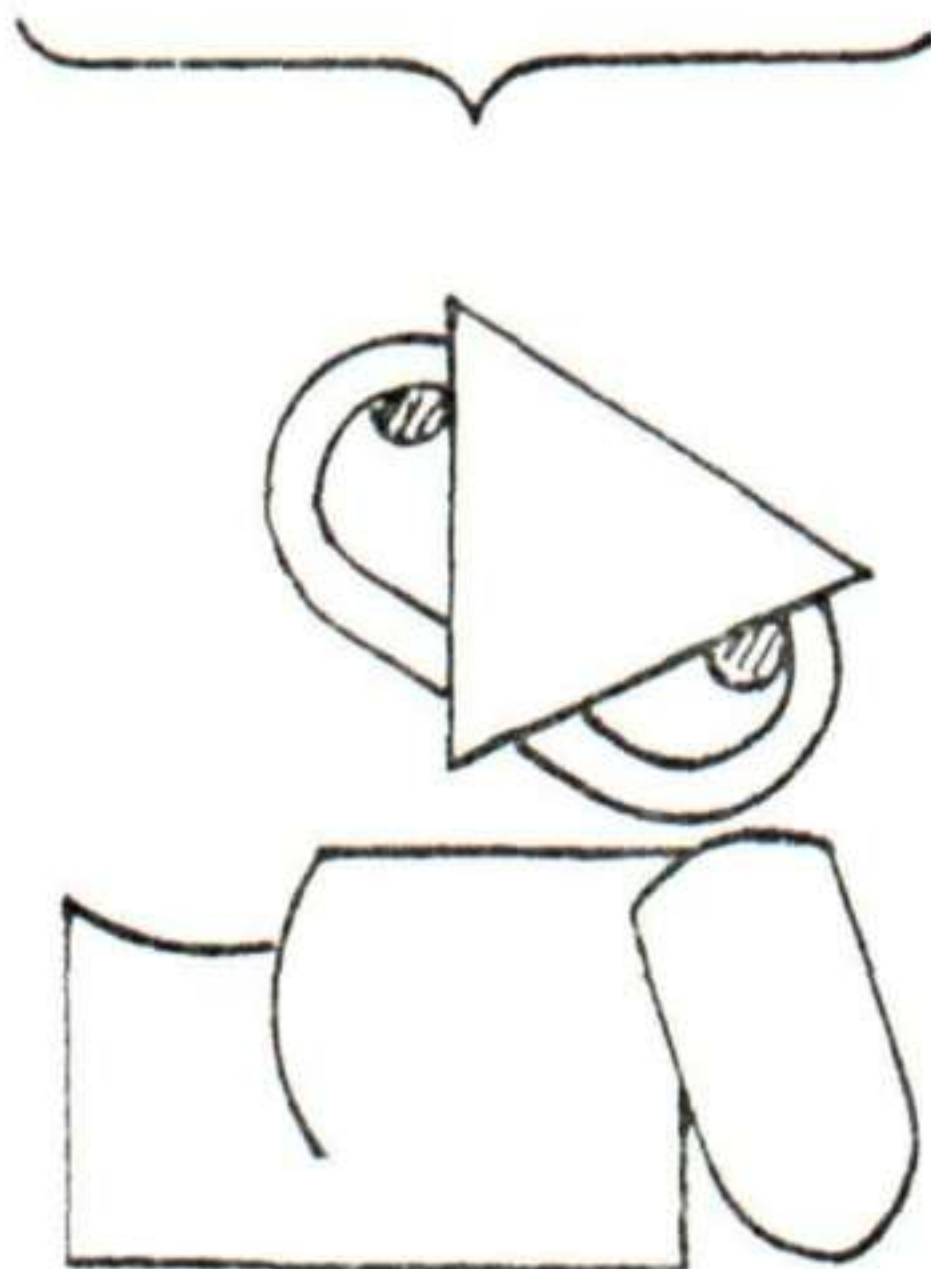
## REFRANERO COMENTADO

El amor no hace cobardes. Sólo la guerra.

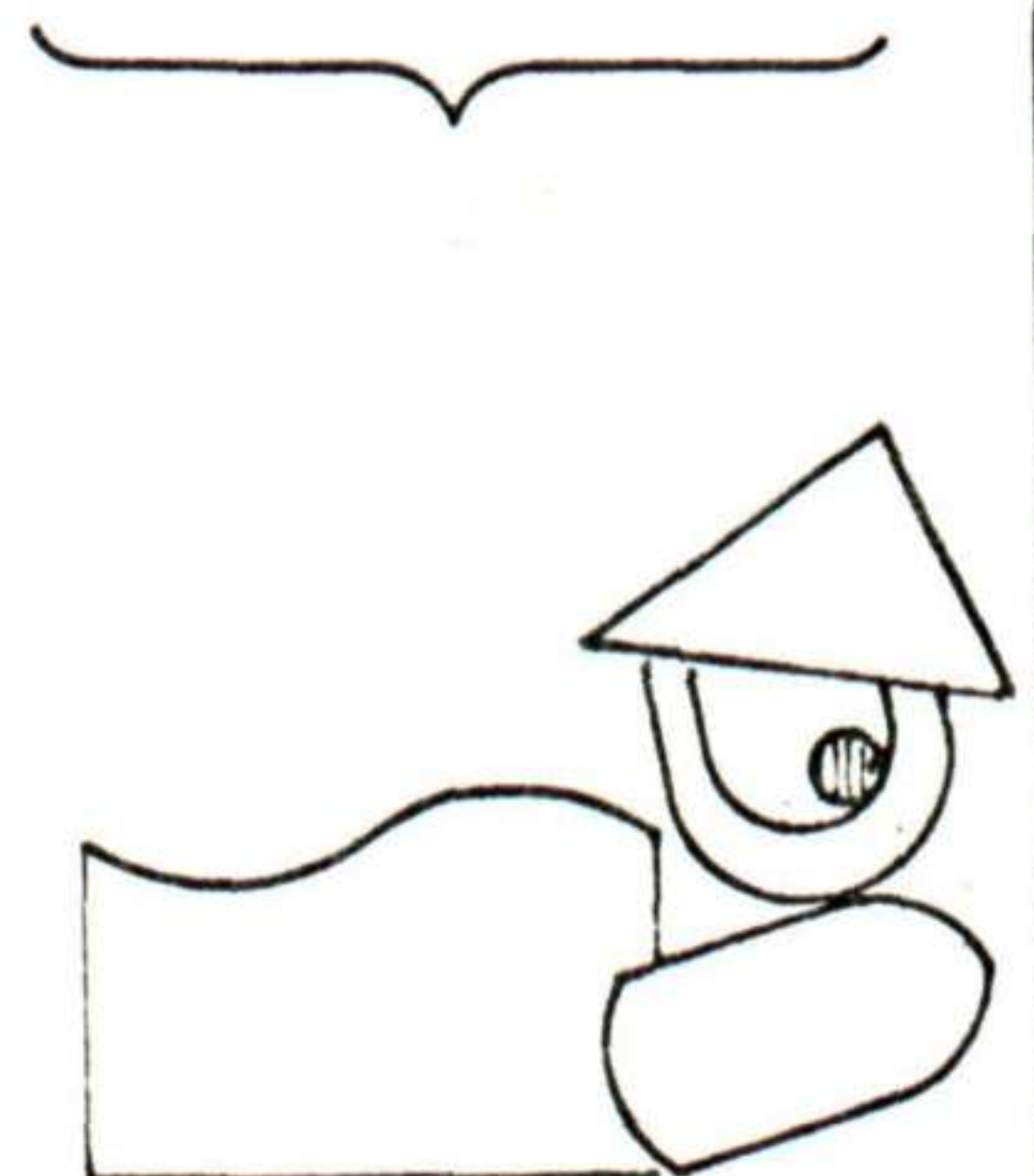
Al cabo del año el perro se parece al amo. Cuando pone cara de perro.

Vivir para ver. Poco.

EL TRABAJO HACE AL HOMBRE.



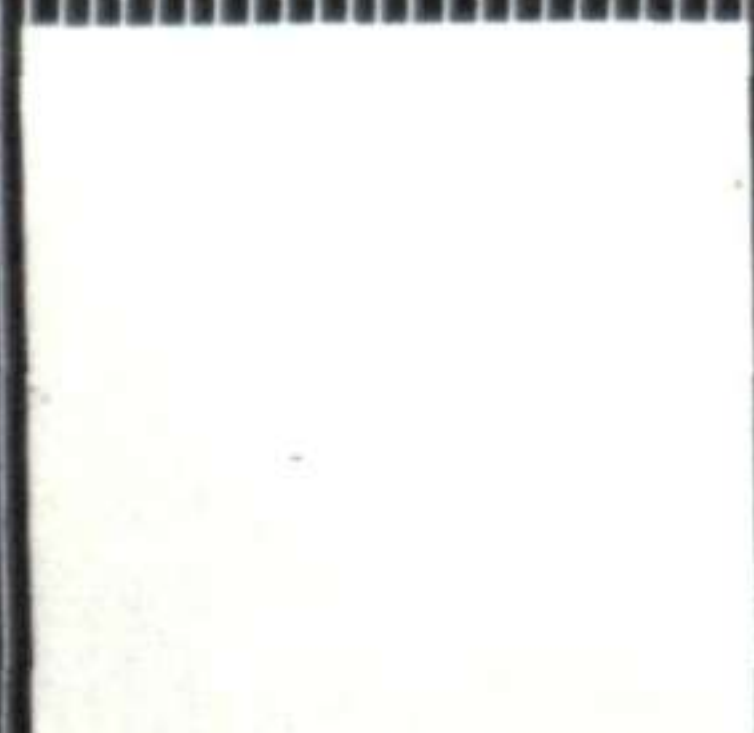
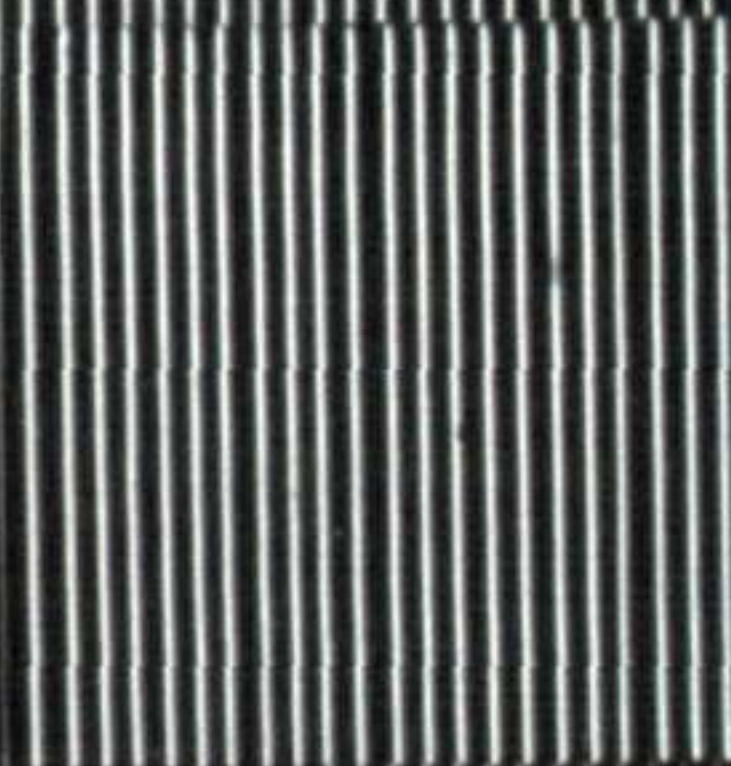
CAUSADO.



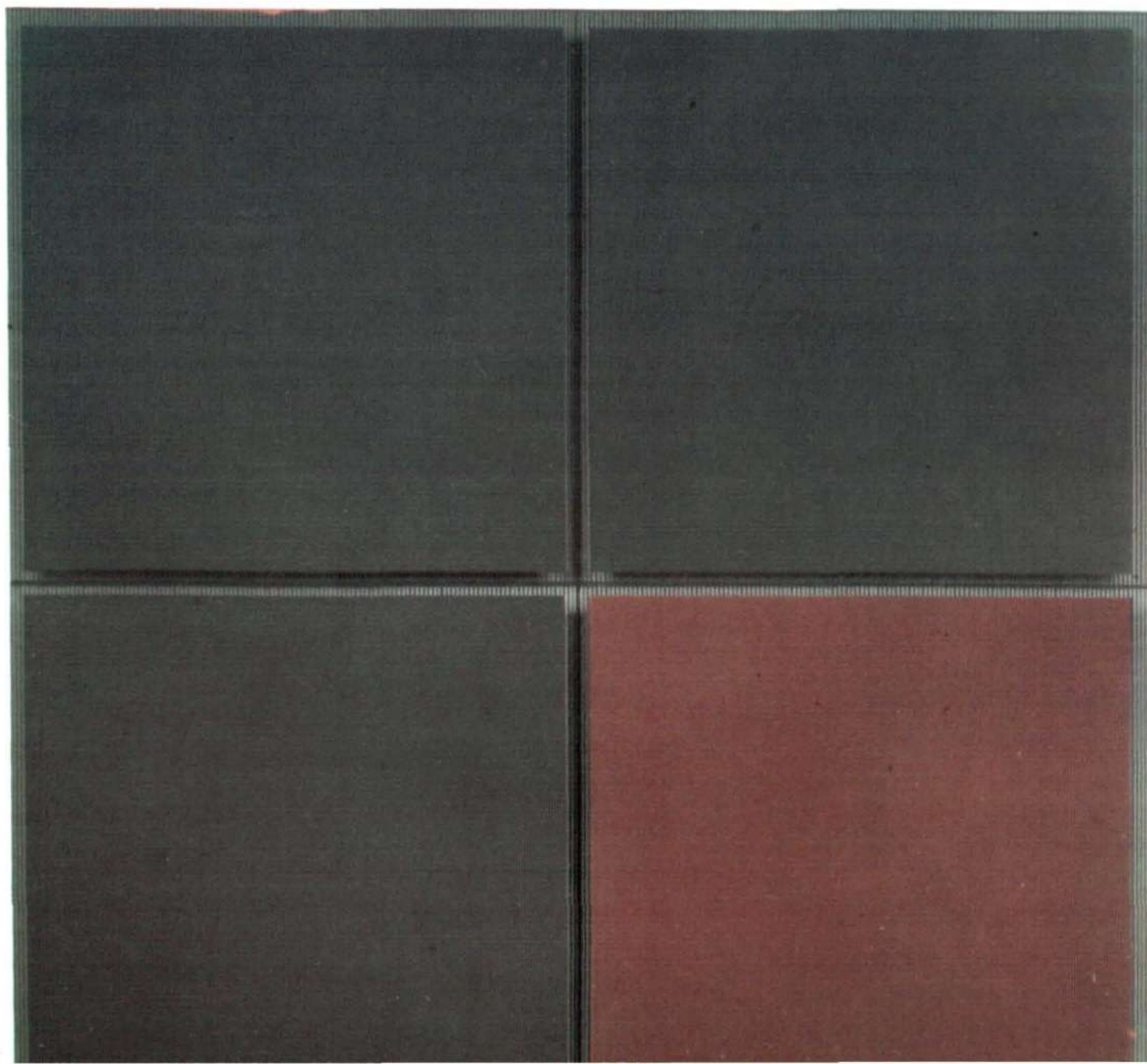
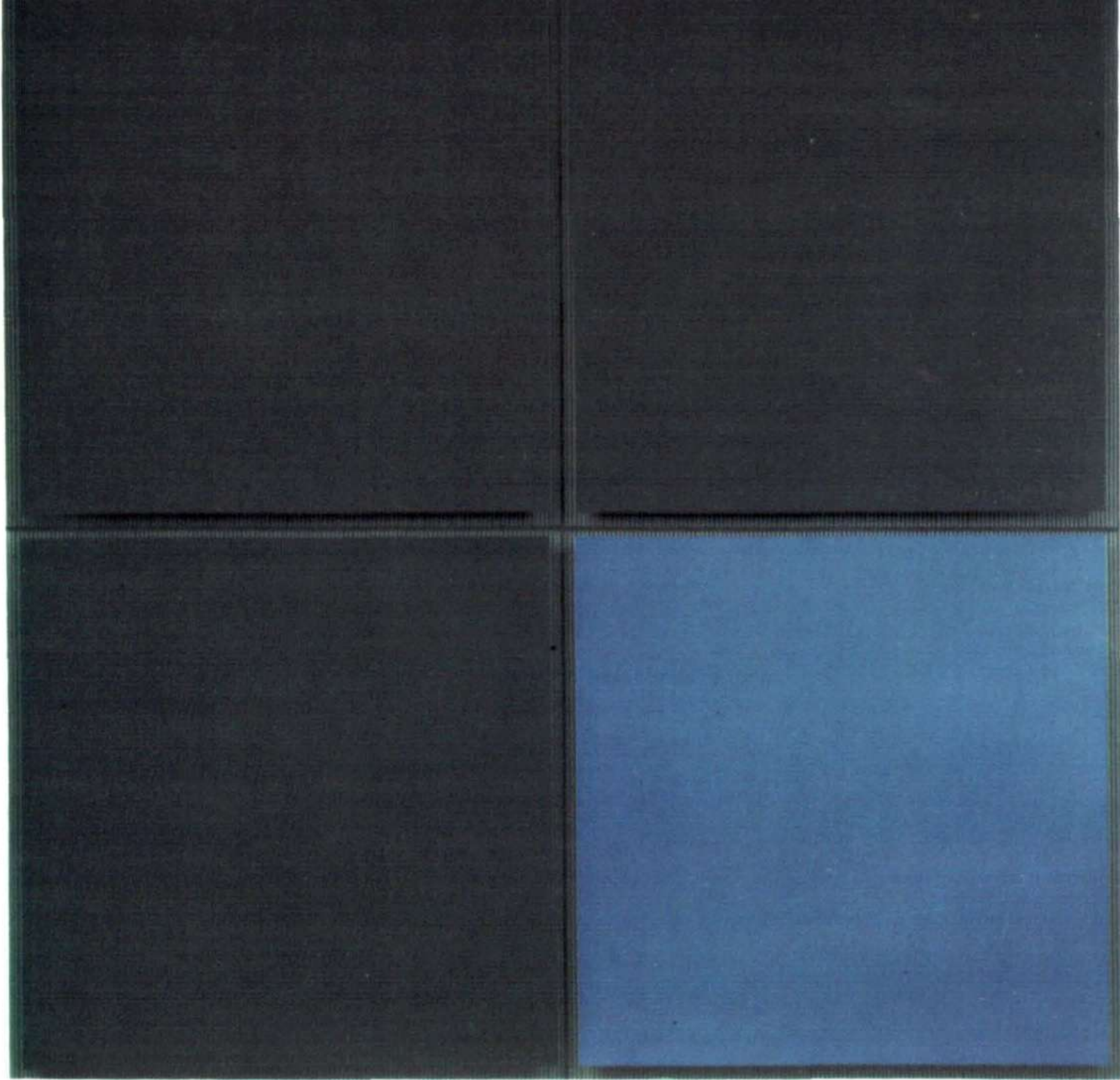
ΣΑΝΤΙΑΓΟ



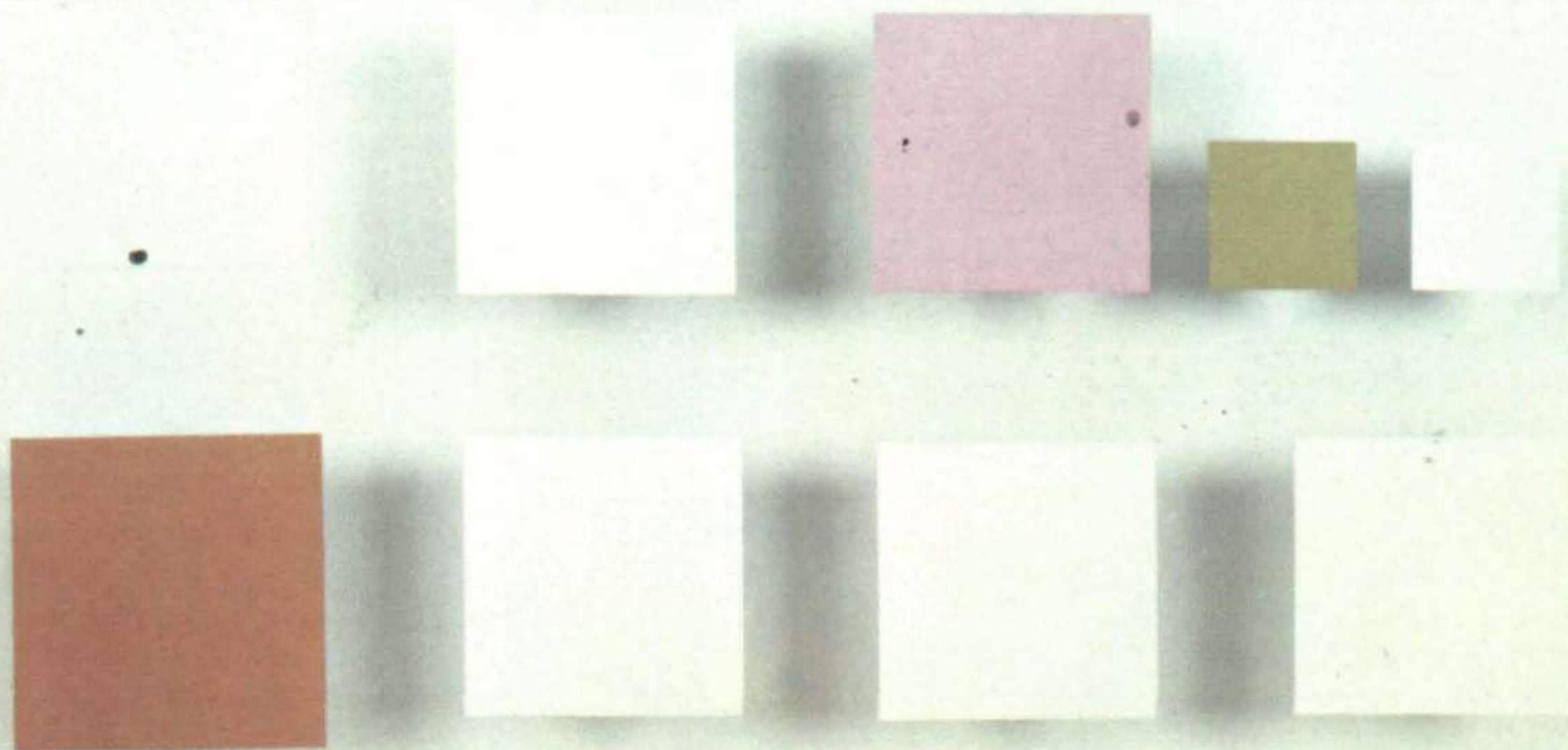
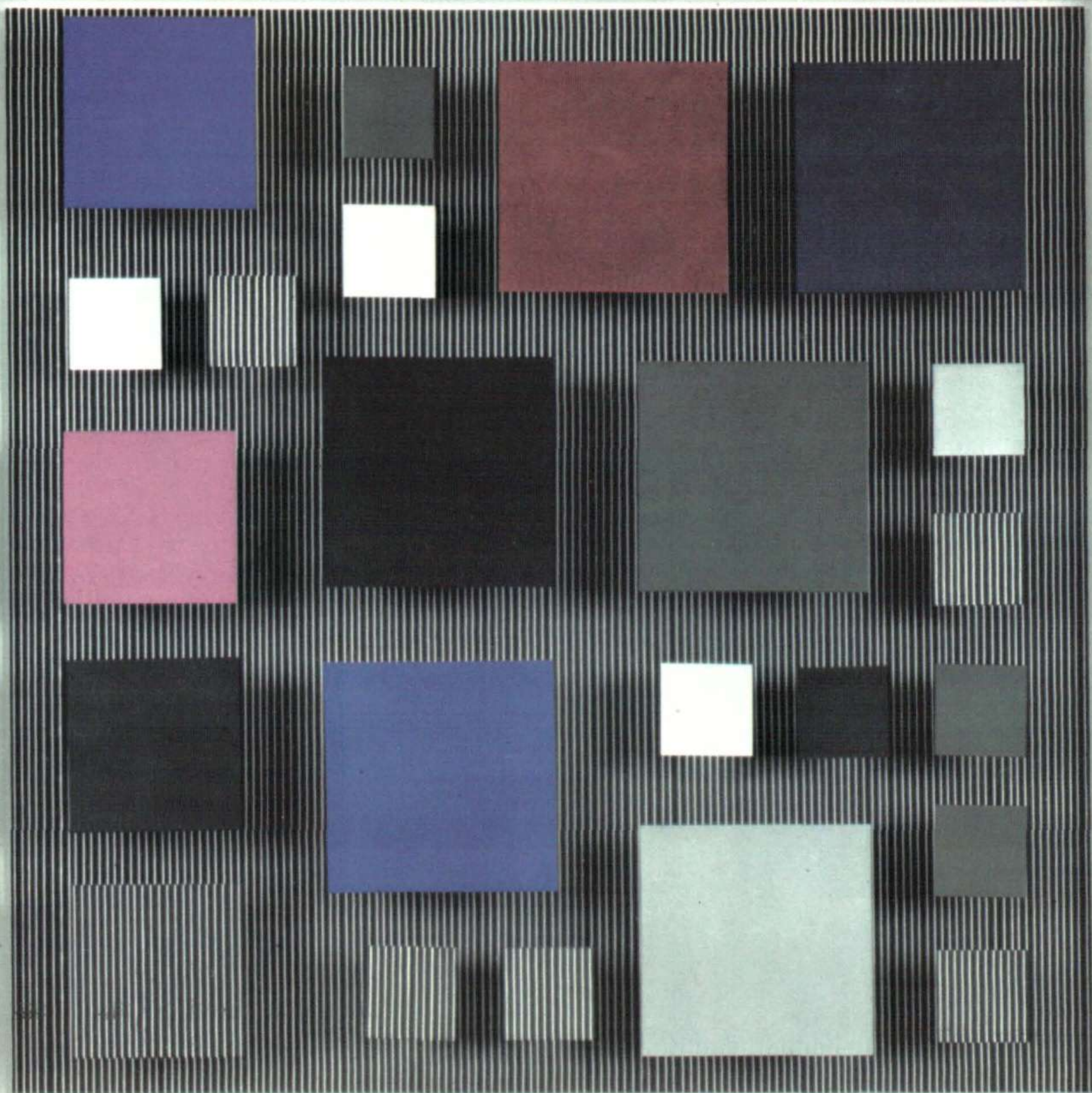
# SOTO



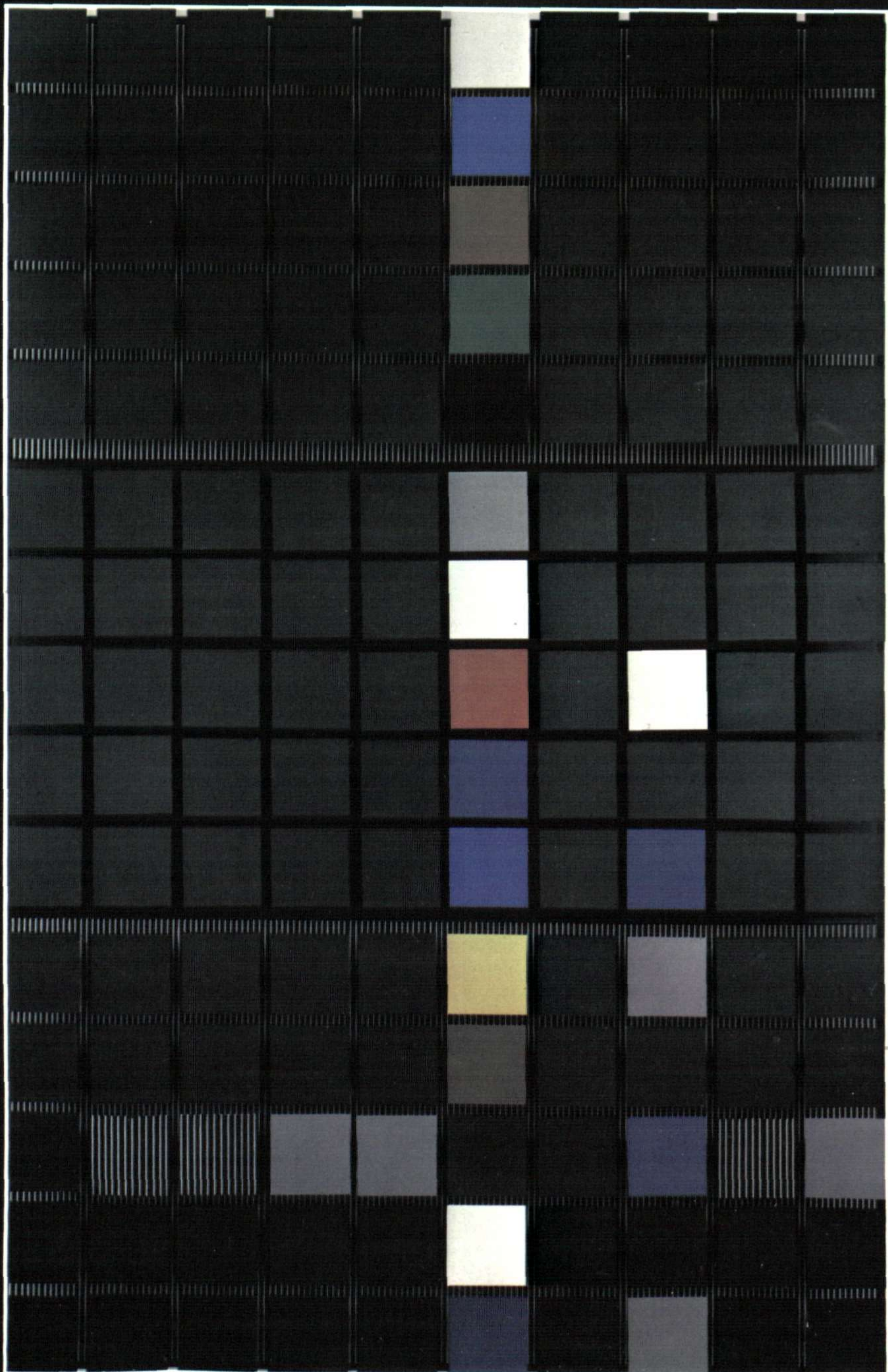














---

# DOS POETAS MEXICANOS EN LA SOMBRA

HUGO GUTIERREZ VEGA

*Por ese parentesco  
que tengo con la tarde  
y porque el alma  
ya se me ha quedado inútil  
en su afónica tristeza,  
con el ademán callado  
de quien se encuentra apoyado  
a la orilla de una mesa  
pensativo y olvidado...*

Así escribía, pocos años antes de su muerte, el poeta Francisco González León, boticario de la pequeña ciudad de Lagos de Moreno, punto en el que terminan los secos, dramáticos Altos de Jalisco y comienzan las tierras llanas y fértiles del bajío de Guanajuato. La biografía del poeta puede decirse con unas cuantas palabras: Nació en 1862, en Lagos de Moreno, estudió Farmacia en Guadalajara, regresó a su pueblo y ya nunca salió de él. Su farmacia, situada frente a la gigantesca parroquia de la ciudad, fue centro de reunión de los escritores locales y de algunos intelectuales de paso. Dio clases en el Liceo, escribió algunos libros que se publicaron no porque a él le interesara su aparición, sino por los buenos oficios de algunos amigos y compañeros, particularmente Ramón López Velarde y Pedro de Alba; ganó, en 1903, los Juegos Florales de su ciudad; leyó mucho, especialmente a los simbolistas franceses, a Machado y a Unamuno; habló poco; se casó (llamaba a su esposa, con afecto y condescendencia: «la insubstancial Petra»); no tuvo hijos; mantuvo una esporádica correspondencia con Rodenbach y murió en 1945.

Yo lo ví una vez, de lejos. Mi recuerdo tiene mucho de sueño: Era de mediana estatura, muy delgado, de rostro afilado y frágil, gafas redondas en precario equilibrio sobre la nariz ligeramente corva. Vestía siempre de negro con camisa de cuello de palomita y corbatín oscuro. Su único lujo era un sombrero de alas anchas que usaba más para las manos pálidas que para la cabeza cana. Lo veo en el recuerdo-sueño, sentado en una banca de la plaza, frente a la parroquia; rodeado de amigos y, más tarde, tal vez a la hora de la comida, lo veo caminar despacio rumbo a la botica, mientras el reloj decretaba las dos de la tarde desde lo alto de la torre parroquial.

Lagos es una ciudad hermosa y extraña. Sus colores son tenues y las vidas de sus gentes se dan, casi siempre, en un complicado tono menor. La enorme parroquia, construida con cantera de un suave color rosa, es el centro de la ciudad, su dato esencial de identificación cuando, desde lejos, se le ve en el corazón de un valle rodeado por la



atormentada sierra de Comanja y las caprichosas formas de los montes conocidos con los nombres de «Mesa Redonda» y «Mesa Larga». Las amanecidas y los crepúsculos del valle de Lagos tienen colores tenues e ignoran las estridencias. Sus viejas casas, cerradas a piedra y lodo, ocultan las vidas de sus moradores tras gruesas cortinas y delicados visillos de tela bordada. Por las habitaciones inmensas circulan las voces pasadas y las horas marcan los cambios de la sombra, acentúan o disminuyen los efectos de la luz sobre los muebles, los pisos pulidos, las paredes desnudas y los cielos rasos que ostentan respiraderos finamente labrados. Por las azoteas anda el sol jugando con vidrios puntiagudos y los gatos duermen la siesta. De noche, la ciudad calla y las soledades se dan a la tristeza o a la desesperación.

En 1922, la publicación del libro de González León, *Campanas de la tarde*, con prólogo de Ramón López Velarde, despertó la atención de algunos críticos de la «ojerosa y pintada» ciudad capital. López Velarde llama al boticario de Lagos: «Monje de emociones intermedias» y al entregarlo a la «popularidad» le da el título de «poeta consanguíneo» y afirma su creencia en la absoluta originalidad de su poesía: «Su originalidad poética; la de las sensaciones...» «González León nunca se ha desviado, él sabe que la poesía es el pasmo de los cinco sentidos...» «La originalidad, en mi concepto, es el sexo mismo del poeta...» «Su simplicidad tiene paréntesis laberínticos...»

González León, a pesar de los esfuerzos de sus amigos, nunca quiso pelear para conquistar la fama. No era ese su proyecto. Después de la temporada de estudios en Guadalajara regresó y ya nunca salió de su ciudad. Así lo reconoce en una carta: «Me resigné, entonces, a la penumbra, a esta sordina, a las costumbres inalterables de mi pueblo.» Ahora, son más los que lo olvidan que los que lo recuerdan. Su obra es aún escasamente conocida. Así debe ser. Al poeta le gustaba el silencio, y su constante perplejidad no admitía los elogios enfáticos, ni el barullo de la crítica superficial. Libre Dios a su obra poética del entusiasmo de los mitificadores, del engañoso elogio de los que no leen poesía.

Sin embargo, trataré de buscar las razones de tanto olvido, tanto silencio, tanta penumbra.

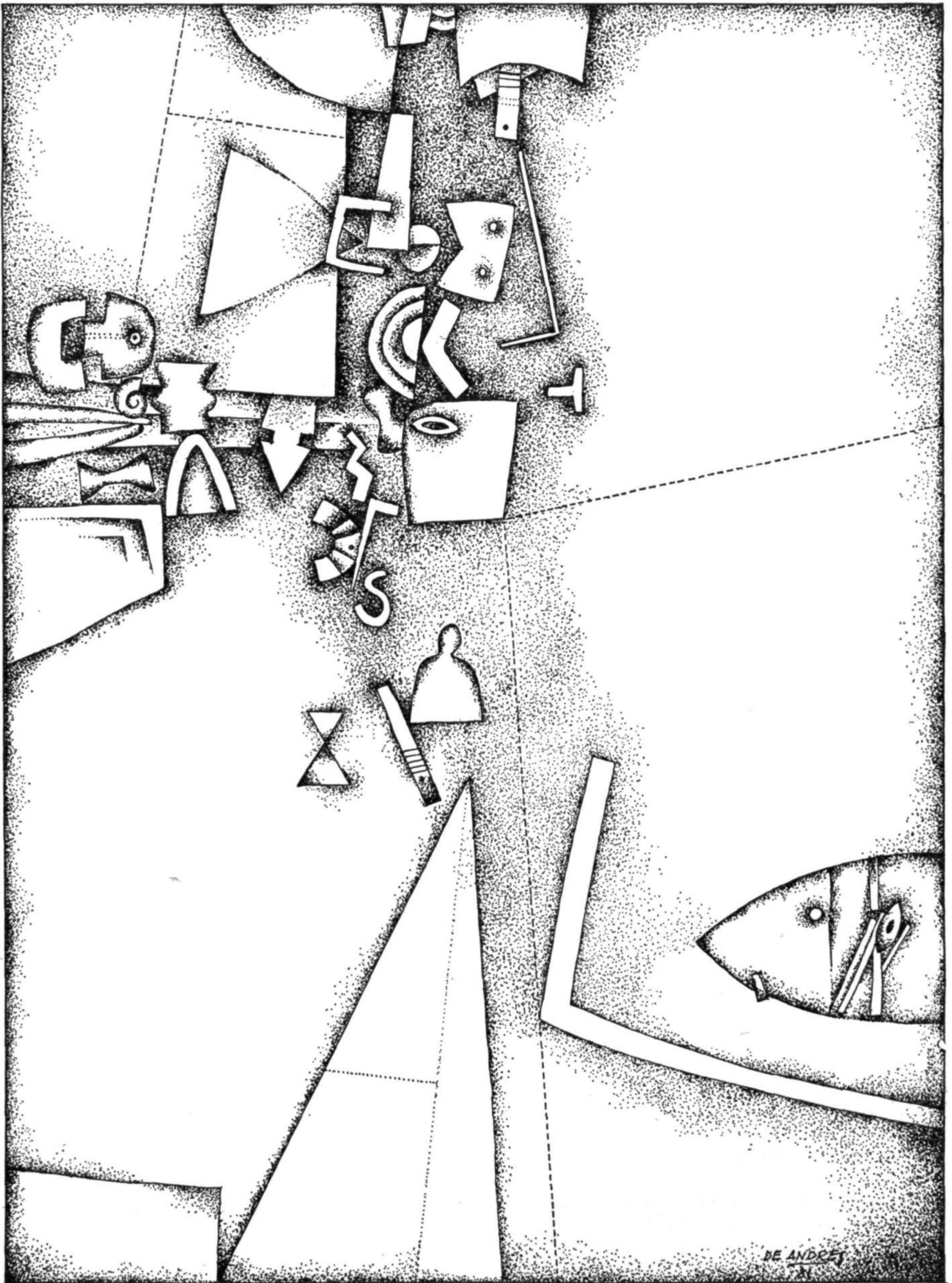
El centralismo cultural mexicano ha sido responsable de muchas pérdidas literarias y de incontables olvidos. La capital exige a los escritores de todo el país que se trasladen a ella y, cuando los tiene atrapados, les impone las reglas de su juego, obligándolos a cumplir los ritos y las ceremonias de un poder literario dividido en bloques y capillas que se pelean entre sí, niegan el valor del adversario y, en los casos extremos, lo ignoran y lo expulsan del parnaso. En suma, lo «ningunean» (el ninguneo es la más refinada forma de estar muerto en vida). Y no es que González León haya sido ninguneado del todo. Como no participaba en las contiendas del poder literario no era conside-

rado peligroso. Además, él nada hizo para dar a conocer su obra y demostró claramente un vago deseo de permanecer en la sombra y el silencio. Lo que sucede es que muy pocos se dieron cuenta de que, en esa sombra propicia, se estaba escribiendo una poesía de refinada originalidad, y algunos de los que se percataron de este hecho se apresuraron a clasificarla a la ligera y a descargar sobre ella un cúmulo de lugares comunes que estuvieron a punto de minimizarla, de asfixiarla. La poesía de González León despide un perfume extraño, hay en ella una esencia que no puede producir el entusiasmo de los acostumbrados a los grandes perfumes conocidos. No es su obra una enorme catedral, de naves vertiginosas, tremendas nervaduras y vitrales resplandecientes. Es una iglesia pequeña, disimulada entre los árboles de una plaza vieja, entrevista en el claroscuro de una tarde de otoño. Una de esas iglesias que uno contempla sentado en una banca de piedra, mientras los pájaros hablan comedidamente en las ramas y no hay nadie por esos rumbos. El crepúsculo llega y todo empieza a difuminarse. Los colores se mezclan y suavizan. Todo es imprecisión y vaguedad. La poesía de González León es como un pequeño cuadro de Rembrandt, como una pincelada en un rincón de un cuadro de Zurbarán. Puede ser, también, algo como un fragmento de adagio de un barroco italiano poco conocido o como un soneto perdido entre las páginas de una de tantas flores o silvas de varia poesía del siglo de oro. Tanta vaguedad corre el riesgo de pasar desapercibida, pero esto no la afecta. Está ahí, viva y latiendo, para que la descubran los buenos buscadores. Los que no sepan buscar pagan el precio de perderse.

Repito que no fue ignorado del todo, pero su obra fue vista con descuido y rápidamente catalogada. Ya hemos visto que sólo López Velarde se dio cuenta de lo que representaba la poesía del viejo boticario. Pedro de Alba la trató con simpatía e ineptitud crítica; Castro Leal, tan dado a las generalizaciones, la llamó pequeña y la envió al apartado de las voces provincianas; Alfonso de Alba la minimizó al verla como militante a favor de la sencillez de la provincia; José Emilio Pacheco la ha reivindicado en parte y Elizondo y otros críticos capitalinos no han salido de su perplejidad frente a los refinamientos teñidos de ingenuidad que dan y quitan forma a esta poesía y, amedrentados, han caído, de nuevo, en la alabanza de la poesía aldeana que se da por milagro y no por el esfuerzo lírico y el infatigable laboreo con sensaciones y palabras que el poeta ha tenido que gozar y sufrir. Tal vez, Phillips, el gran crítico norteamericano, sea el que más se ha aproximado al pozo oculto de donde manan las aguas de esta rara poesía.

Ingenuidad, simplicidad, amor por las cosas pequeñas, por las emociones mínimas. Tienen razón los críticos. Esos elementos son los esenciales de la poesía de González León, pero hay mucho más que eso. Su ingenuidad es producto de una amargura que fue violenta y se arremansó con el paso





Dibujos, De Andrés



de los años. Su fe católica está hecha de dudas y, como dice Ernesto Flores, sufre de una permanente erosión. Era demasiado sensual para aceptar la renuncia de los sentidos. Y pensar que algunos críticos despistados han visto en él una especie de poeta místico. Su poesía es simple porque viene de regreso del mundo de las formas barrocas. No le interesaba el paisaje, sino el efecto de la luz sobre los seres y las cosas. Por eso es un impresionista, obsesionado por las vibraciones del color y por el clima espiritual —o, más bien dicho, sensorial—, que producen y alientan. Los colores firmes y los rasgos precisos no eran de su agrado. Como un pintor japonés, difuminaba los tonos y gustaba de los trazos pálidos, apenas esbozados. Más que las figuras, le importaba el halo que las rodea, la sensación lumínica que de ellas se desprende:

«Aquella iglesia con el alma oscura».

Veía el mundo con ojos anestesiados y en su poesía las cosas brillaban oscuramente, todo se movía con ritmo lento. Su amor al silencio, entendido como algo irremediable que se ha asumido y que late en el fondo del alma con una especie de vibración sensual está claro en su poema «Integro»:

*Tardes de beatitud  
en que hasta el libro se olvida  
porque el alma está diluida  
en un vaso de quietud.*

*Tardes en que están dormidos  
todos los ruidos.  
Las tardes en que parece  
que están como anestesiadas  
todas las flores del huerto;  
y en que la sombra parece más sombría  
y el caserón más desierto.*

*Tardes en que se diría  
que aún el crepitar de un mueble  
fuera una profanación  
de absurda cacofonía  
y herética intromisión.*

*Tardes en que está la puerta  
de la casa bien cerrada,  
y la del alma está abierta...*

*Tardes en que la veleta  
quieta en la torre no gira  
y en parálisis se entume,  
y en que el silencio se aspira  
íntegro como un perfume.*

Su simplicidad, decía, era una forma que regresaba del laberinto de las sensaciones. A mí siempre me sorprenden esas peras guardadas en frascos que contienen un fino aguardiente. Pasan los

42 años y la superficie de la pera se arruga, pero al

morderla, el sabor frutal, oculto en el interior, nos estalla en la boca, entregándonos la gloria de la tierra. Así, González León guardaba sus sensaciones, las almacenaba en pequeñas compoteras y las ocultaba en el más sombreado rincón de la casa. Al abrir los frascos, la sensación acidulada, quintaesenciada, derramaba su aroma, produciendo una especie de silencioso enervamiento. De ese rescoldo obtenía sus iluminaciones, sus momentos de plenitud retrospectiva:

*Emoción,  
vieja emoción  
dormida en algún rincón  
oblicuo del corazón.*

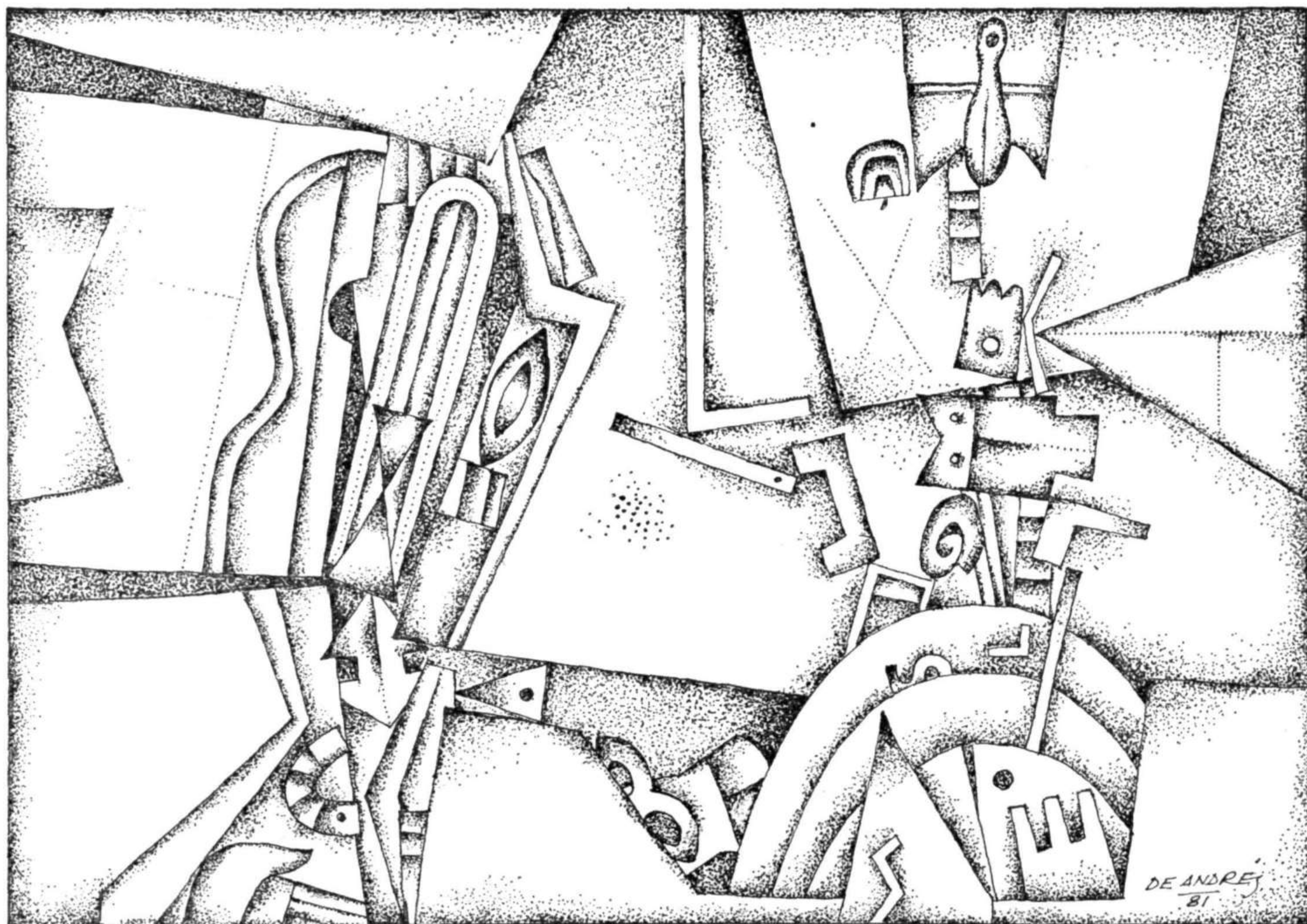
— 0 —

*Bastó el roce de una falda,  
un femenino ademán,  
y el perfil de unos perfiles  
que ignoro dónde estarán...*

*Refranes en el armónium:  
repiques en las esquilas;  
la mirada mordorada  
de evangélicas pupilas;  
la plástica churriguera  
de una iglesia conventual;  
el altar hecho una ascua,  
y en mi pecho  
toda una pascua pascual,  
bajo la tarde eclesiástica...*

La ciudad, con más de 30 iglesias, conventos, escuelas religiosas, rezos y más rezos. Vetusta, como la de Clarín, gobernada desde el púlpito y el confesionario, puso el clima en el que se movía la obra de González León. Ciudad cristera de cristianos viejos, ciudad de señores criollos y de peones indios, de haciendas con grandes casas solares cuyos dueños «paseaban por Europa», que a pesar de todo eso, no inclinó al poeta hacia los





terrenos místicos. Asombran su despierta —y contenida, por supuesto— carnalidad y su gozo ante la pompa litúrgica, el silencio y la penumbra de los conventículos. De lo primero, tenemos un ejemplo en su poema «Procesional»:

*Aquella Hermana de la Caridad:  
aquella Sor Asunción  
que bajo la toca  
lleva una boca  
en forma de corazón.*

*Corazón que es dilución  
de una escala cromática:  
(el color del labio superior es sonrosado,  
y rojo ultrasanguíneo el inferior).*

*Aquella monja que se parece  
a una artista de cine, de película italiana,  
que yo vi bajo la luna,  
en el auge lumínico de una  
convaleciente noche de abril,  
monjita que a la artista te asemejas*

*en la dulce mansedumbre de tus ojos  
y en el rictus doliente de tus cejas.*

*Tarde de procesión en los claustros del Hospital  
Palio que es un toldo al Sacramento  
formado por bordados de un gran chal.*

*Temor de los gorriones del jardín  
que vuelan desde el boj de los parterres  
hasta un alto pretil,  
si miran la invasión  
de la procesión...*

*Enfermos que se asoman hasta el marco  
de una vidriera cercana;  
tintineos de una campana;  
todo un frívolo ocaso que se esponja,  
y acaso, mi indevoción,  
si miro que aparece aquella monja  
de boca de corazón.*

Y de lo segundo hay constancia en «Agua Dormida»:



*Agua dormida,  
agua que contrastas con mi vida,  
agua desierta...  
Pegado a la cancela de la huerta,  
de sus rejas detrás,  
¡qué de veces de lejos te he mirado!  
y con hambre espiritual he suspirado:  
¡Si me dieras tu paz!*

Pero volvamos a su premura por decir las cosas, por nombrarlas para que adquieran existencia personal e intransferible. Deliberadamente he jugado con los términos cosas y personas. Los buenos poetas como González León son dados al animismo. Además, San Francisco de Asís fue su maestro en cuestiones sensuales y en la obsesión de hermanarse, es decir, de fundirse con todos y con todo. En sus primeros poemas tremendamente desiguales, por cierto, hay un anhelo de viaje. Desde su pueblo, veía las cosas de Europa y las dotaba de un prestigio mágico. Dumas le abría las puertas de los palacios del Gran Guignol de Francia, y sus lecturas románticas le llenaban la cabeza de princesas provenzales, gallardos paladines, juglares y palacios de milagrería. La resignación apaciguó su ansiedad y volvió su atención hacia las miniaturas sensoriales. Así describe las manos de Graciela, la novia escolar:

*Sus manos, lenidades de paloma,  
sus manos escolares que me empañé en besar;  
sus manos que exhalaban el aroma  
de un lápiz acabado de tajar.*

A doña Juana Nepomucena, la viejecita que le contaba «cuentos de brujas y encantamientos», le dice:

*Aún brilla el brillo de tus agujas  
que me bordaron el pensamiento.*

Y hay una extrema precisión de corte modernista (no olvidemos que leía incansablemente a los simbolistas franceses, a Rodenbach, a F. Jammes, a Darío, Machado y López Velarde) en estas descripciones:

*Momento de puericia;  
momento en que en el aire  
se agita la actitud de una caricia...*

— 0 —

*El insolvente bienestar del río  
donde se arruga un calosfrío de acero.*

— 0 —

*¡Quién diría,  
quién diría que el fulgor deslumbrador  
que vívido flamea,  
no es sino fragmento  
de vidrio de azotea  
herido por el vértigo del sol!*

Este vidrio deslumbrador aparece, muchos años después, en la poesía de Montale. También el poeta italiano padece el delirio de nombrar las cosas para apresarlas y hacerlas permanentes. Pero, tal vez, en el poema *Despertar*, aparezca, con mayor claridad, su forma peculiar de asir el significado oculto de lo cotidiano, de ver en todo el trasunto de una fiesta que gozamos aunque no hayamos sido invitados formalmente a ella:

*Despertar indolente en que se siente  
la necesidad  
de continuar el diálogo interrumpido  
con la fantasmagoría nocturnal.*

— 0 —

*Y en tanto bruñe un espejo  
un dejo en la oscuridad,  
y descifra una rendija  
una ecuación matinal,  
en un pretil de la casa,  
la saltapared  
repasa  
sus métricas de cristal.*

Los sentidos de González León tan despiertos y capaces de producirle agudísimas experiencias que lo enriquecieron y enlutaron, a pesar de que pasó gran parte de su vida observando las cosas desde la puerta de su casa, lo obligaban a oscilar entre la realidad y el deseo, la vigilia y el sueño. No hay en su poesía los precisos límites que marcan las fronteras entre estos distintos estados de la conciencia. La memoria no le entregaba cuentas claras, sino que se confundía con el sueño y con el cúmulo de anhelos frustrados:

*Prébita para el pasado,  
miope para el porvenir,  
me he quedado  
como aquel que en la selva se ha extraviado  
sin hallar rumbo fijo que seguir.*



Desconfiaba de la memoria. El presente era más seguro que la nostalgia plagada de espejismos, amenazante como una bestia disfrazada con los colores de su entorno:

*Y el ejemplo de la mujer de Lot  
me enseña por demás,  
el bíblico peligro  
de mirar atrás.*

Algunos han creído ver que detrás de esa agudización de los sentidos hay algo más que la enorme capacidad que tenía para fijar las sensaciones:

*La nave de China  
trájole al Virrey,  
para su hija Pía,  
la milagrería  
que abre un abanico  
tejido en carey;  
y para su esposa  
el cristal tallado  
de esencia de rosa.*

*Pero a mí me trajo  
algo que es mejor:  
a mí me ha traído  
olvido de amor.*

*Pena que se queda  
del camino a un lado;  
fórmula anodina  
de oriental receta;  
humo que las penas  
ve con telescopio.*

*La nao de la China  
hoy ha facturado  
para mi dolencia  
cansina y secreta  
una libra neta  
de ensueños y olvido  
bajo la etiqueta  
que asegura:  
¡Opio!*

No merece la pena, pues no quisiera meterme en los terrenos de la psicología del arte, ahondar en la posible ayuda proporcionada por el láudano, substancia que contenía opio y a la cual tenían fácil acceso los boticarios. No creo que sea demasiado importante dilucidar si el poema se basa en experiencias reales o inventadas. Lo que sí conviene señalar es que la placidez que algunos críticos han creído ver en la poesía de González León, era el producto de una constante ansiedad, de una tensión apaciguada por el silencio aceptado y la resignación asumida. El poeta, autocrítico, más que eso, cultivador del auto-sarcasmo, quita importancia a sus cuitas, se burla de sus emociones y de su melancolía:

*La vida es enigmática y artera,  
y mi emoción es tan pequeña,  
que...*

El poema termina con los tres puntos suspensivos más elocuentes de la poesía mexicana. En ellos está oculto el más claro de los subtextos. Pienso que este final, vago, pesaroso, difuso, encierra uno de los momentos más dramáticos de la obra de González León. Sin embargo, como el poeta padecía, para fortuna nuestra, un alto sentido del pudor, el drama se expresa en este vacío habitado por tres pequeños puntos que callan y hablan sin voz. La presencia del destino, visto sin garrulería melodramática, se palpa en este poema que no termina nunca, que deja abierto el posible final, no para que el lector determine la forma de culminarlo, sino para que poeta y lector se queden suspendidos en el espacio nebuloso de la duda. No hay cosa peor que la certeza iracunda y tajante. Este vacío corresponde, con mayor precisión, a la naturaleza humana, a las cosas de la vida enigmática y artera, que...

Duda, gozo, deleite ante lo pequeño y cotidiano, sensaciones laberínticas, silencios tensos, comedimiento, ausencia de auto-compasión, resignada visión de las cosas del mundo, palabras nuevas, malicia formal, sinceridad sin límites, religiosidad en crisis, pero sin melodrama, tono menor asumido con humorismo amargo, alegría en la tierra... Estos, y otros muchos, son los elementos de la poesía de este simbolista mexicano que permanece en la semioscuridad. Repito que está bien que así sea. Está ahí, con sus libros: *Megalomanías*, *Maquetas*, *Campanas de la tarde*, *De mi libro de horas* y *Agenda*, en un rincón de su casa ya deshabitada, con sus gatos, grillos, cajitas de música, tardes de lluvia, monjas hermosas, casas abandonadas, desconocidas becquerianas sin manos, melenas castañas pesadas y brillantes, ingenuas visiones de castillos provenzales, pianos fantasmales y silencios que se prolongan en un largo, inaudible aullido interior:

*¡Penumbas friolentas  
alumbran mi estancia.  
Roto sedimento de amarga fragancia  
vaga en el recuerdo  
de vieja ilusión.*



*Hay algo que vuela  
y algo que se esconde.  
Y en estos instantes  
que el tiempo alargó,  
callan dos silencios  
y hablan dos rumores:  
el gato y el grillo;  
las sombras,  
y yo!*

Alfredo R. Placencia, el otro poeta en la sombra de esta charla, fue sacerdote de la Iglesia Católica y ejerció su ministerio en pueblos lejanos y olvidados de la orgullosa Archidiócesis de Guadalajara. Durante muchos años, su persona y su obra se mantuvieron en el olvido. En 1946, la Universidad Nacional publicó una antología de su obra, preparada y prologada por Alfonso Gutiérrez Hermosillo, poeta miembro de la generación de los «Contemporáneos». Más tarde, Castro Leal incluyó algunos de sus poemas en una antología general de la poesía mexicana, acompañándolos de un prologuillo vacío, y en otras antologías de poesía hispanoamericana, aparecen algunos poemas de Placencia, perdidos entre la hojarasca mexicana, colombiana, peruana, etcétera. Sólo José Emilio Pacheco, siempre vigilante, y Ernesto Flores, buzo de aguas profundas, se han ocupado de Placencia con mayor detenimiento. Las editoras comerciales de poesía para consumo masivo, lo publican, a veces, dentro del capítulo de la poesía mística y religiosa. Debo recordar, además, que Alejandro Avilés se ocupó de su obra en el estudio que acompaña al disco sobre poesía religiosa de México, grabado por la Universidad Nacional. Por otra parte, su nombre nunca aparece en los grandes recuentos de poesía mexicana y muy pocos estudiosos del tema han demostrado interés en profundizar el conocimiento de una obra llena

de complejidades, deslumbrante en sus aciertos, deplorable en sus caídas, pero siempre capaz de iluminar y de conturbar el espíritu de los lectores.

La Archidiócesis de Guadalajara lo mantuvo alejado de la ciudad. Su comportamiento no era considerado ejemplar. Tuvo varios hijos, los reconoció a todos, dándoles su apellido. Dos de ellos aún viven y recuerdan con veneración a su padre que, personalmente, los bautizó (supongo que, en este momento, todos estamos pensando en Lope de Vega). Placencia en su poema *Ad Altare* nos entrega una certeza ambigua:

*Os anuncio una nueva:  
Hay que bajar al río,  
y lavar en sus aguas al hijo mío  
donde el dolor abreva.*

¿Se trata del hijo de su carne o, tal vez, de su vocación sacerdotal? Yo, dado a las cosas de los sentidos, me quedo con la primera de las posibilidades.

*Disponed la partida,  
inflamad las estrellas,  
juntad todas las noches que hubo en la vida  
y envolvedme con ellas.*

— o —

*¿Que mucho es que yo corra con el pequeño  
y que mis fuerzas hallen leve esta carga?  
En mis brazos el niño, de quien soy dueño,  
ni la cuesta que bajo se me hace larga,  
ni las piedras me muerden, ni me despeño.  
Y es que el amor me ayuda  
y hasta me hace sentirme con menos años.  
No cabe duda:  
el cuerpo solamente se rinde y suda  
cuando carga los hijos de los extraños.*

En este poema, la metáfora inmensa: «todas las noches», adquiere una dimensión incalculable:

*Hemos llegado al río,  
tendidos a lo largo de la ribera  
se ven todas las noches en doble hilera.  
Las noches congregadas al grito mío.*

*Todas ellas salieron del antro oscuro  
de las cosas pasadas;  
y a la voz poderosa de mi conjuro,  
ocupan las riberas envenenadas.*

*Y se abrazan, se ciñen y se confunden,  
y se ciñen y alargan en el vacío,  
a cual más, las cabezas gigantes hunden  
por asomarse al río.*

*De ese negro de noche teji mi veste  
que del cuello me baja y al cielo toca.  
Reverbera en mis canas la luz celeste.  
Y una palabra grande llueve en mi boca.*



Tiene razón Pedro Henríquez Ureña cuando dice que «a medida que avanza la edad, todo poeta lírico, cargado de vida contradictoria y de emociones complejas, tiende a poeta dramático». Este poema con el que abro mis comentarios sobre la obra de Placencia, inicia la última etapa de su poesía, la más cargada de dramatismo, de cansada desesperación, de urgencia de calma y de sosiego.

Alfredo R. Placencia nació en Jalostotitlán, en los Altos de Jalisco, la más castellana de nuestras regiones en 1873. A los doce años se fue con su familia a Guadalajara. Su familia era muy pobre y tuvo que vender periódicos para costearse los estudios en el Seminario. Al ordenarse, por razones que nunca explicó el Arzobispado, se le entregaron parroquias lejanas en pueblos casi abandonados:

Temaca (diez casuchas y una iglesia menesterosa, dice Gutiérrez Hermosillo), Bolaños, mineral abandonado; Atoyac, pueblo calcinado, en medio de un desierto salitroso, y Amatitán, villa recostada en los flancos de un terrible barranco. Nunca se quejó. Cumplió su oficio con desgano, sufrió constantes remordimientos, conjugó amores sórdidos con experiencias luminosas y mantuvo en pie una invencible capacidad de asombro:

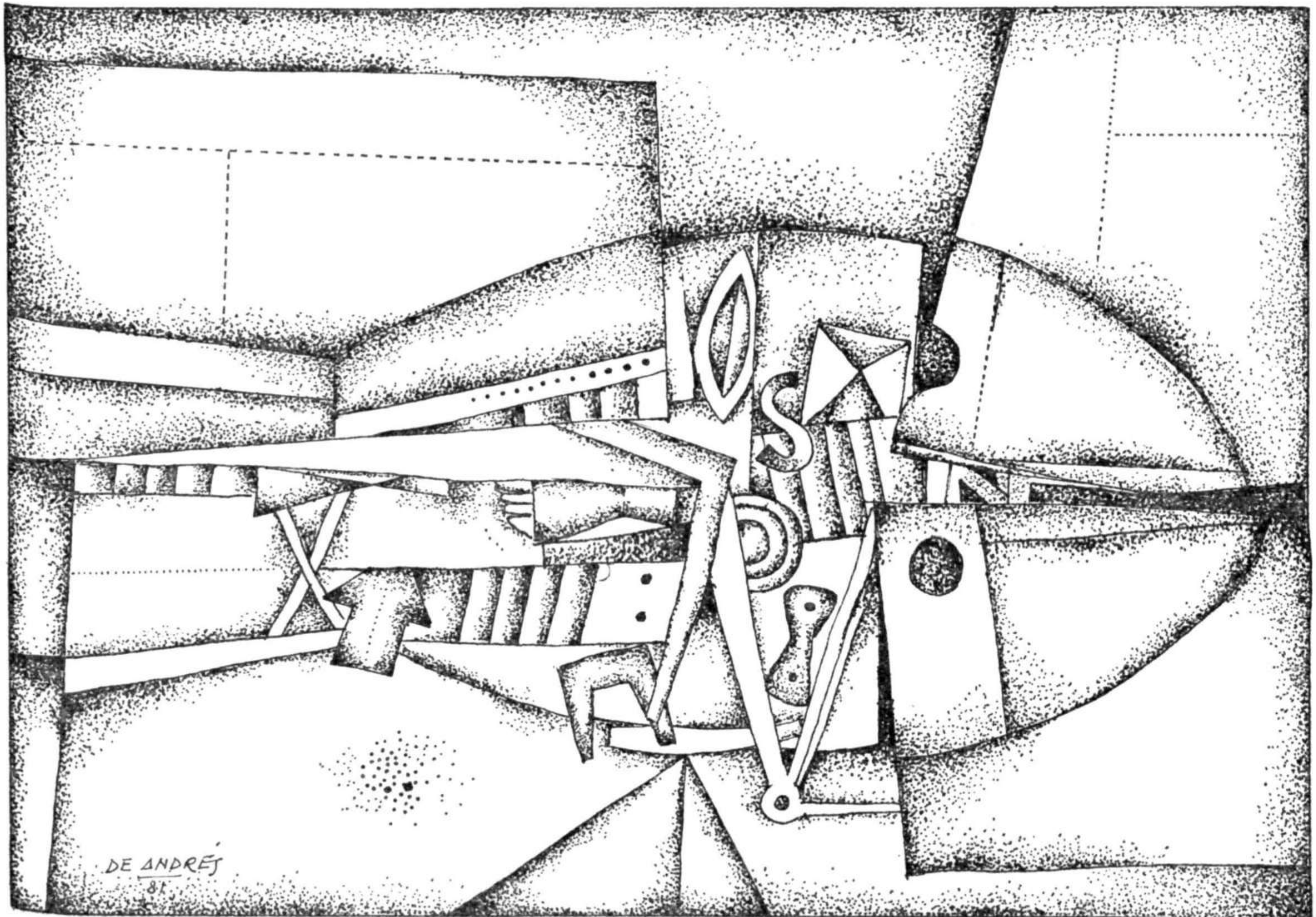
*¡Oh, Bolaños!, la urbe de las tapias caídas  
que en tiempo de los reyes fueron de cal y canto,  
y que ahora se acuestan para que así derruidas  
vayan los alacranes a beber su quebranto...*

El Arzobispado sintió colmada la paciencia y suspendió al difícil sacerdote. Placencia vagó por pueblos de los Estados Unidos y por villorrios de sudamérica. Regresó viejo y cansado. Su situación ablandó al iracundo arzobispo, quien le permitió vivir en una casa de ejercicios de San Pedro Tlaquepaque. Ahí, en la total miseria, sordamente desesperado, perplejo y humorista, pasó sus últimos años. Murió en 1930.

*Me he aferrado al gran sueño de morirme  
por lo que Dios ha visto que me pasa.  
Desde el 4 de enero no es mi casa  
esta en que estoy.*

*Por eso quiero irme.*

*Desde cuando despierto hasta el dormirme,  
afónico dolor viene y me abrasa  
sin que logre mi fe, débil y escasa,  
de sus brazos convulsos desasirme.*





*Mi alma es una alma en pena.  
¿Qué paz tiene  
desde la noche aquella maldecida  
que nada ha hallado en mí que no envenene?*

*Así es que si la muerte me convida,  
bien hará en no tardar.  
Más me conviene  
la casa nueva que la casa ida.*

¿Cuáles fueron las lecturas de Placencia? Conviene asomarse a ellas, no para encontrar influencias, sino para tratar de dar con la posible fuente de una poesía natural, desaliñada, vagamente romántica, no del todo modernista, clásica —o neoclásica— a martillazos. Pocos libros viajaban con él. La *Biblia*, devocionarios, rimas de Bécquer, poemas de Rosalía de Castro, de Zorrilla de San Martín; su Nebrija, los neoclásicos mexicanos, Carpio, Pesado, Montes de Oca, Pagaza y algunos poetas latinos, sobre todo, Virgilio.

Nunca estuvo en contacto con los cenáculos literarios y, muy de tarde en tarde, llegaron a sus manos la *Revista Moderna* y *Bandera de Provincias*, publicación, la única, que le rindió un breve homenaje a los pocos meses de su muerte.

Utilizó, con descuido e ingenuidad, las formas clásicas y llegó a dominar el soneto. Pero nunca se acercó a los parnasianos. El uso reiterado, y siempre fresco y natural, de giros de lenguaje popular, lo libró de caer en los lugares comunes, en la estrecha prisión del neoclasicismo. Además, nunca estuvo al día en materia de modas poéticas. Escribía para conjurar fantasmas, para cantar ya que no sabía hablar, para dar testimonio de una lucha perdida desde antes de que la comenzara. Lucha con el ángel, con el amor divino, su dudosa vocación, su apego a las cosas de los sentidos y su, mil veces contrariado, deseo de perfección. Alguna vez comentó que la lectura de Fray Luis de Granada le erizaba hasta los pelos de la espalda.

Yo pienso que, desde el punto de vista estrictamente literario, Placencia tiene una importancia muy reducida. Romántico tardío e involuntario, modernista por intuición, no fue ni pionero, ni precursor de nada. En esto radica su fuerza, fuerza derivada de la naturaleza misma, de la tradición imprecisa, caótica, del turbión de conflictos que agitaban su sangre.

Catalogado entre los poetas místicos por las ratas archivadoras, se le conoce por dos o tres poemas que niños vestidos de marineritos, muchachitas cloróticas y monjas enfebrecidas, recitan en las fiestas de fin de curso o en los actos religiosos de provincia. «Ciego Dios» ha sido su poema más zarandeado, manoteado, desvencijado y declamado hasta el gimoteo:

*Así te ves mejor, crucificado.  
Bien quisieras herir, pero no puedes.  
Quien acertó a ponerte en ese estado  
no hizo cosa mejor. Que así te quedes.*

*Dices que quien tal hizo estaba ciego.  
No lo digas; eso es un desatino.  
¿Cómo es que dio con el camino luego,  
si los ciegos no dan con el camino?*

*Convén mejor en que ni ciego era,  
ni fue la causa de tu afrenta, suya.  
¡Qué maldad, ni qué error, ni qué ceguera!...  
Tu amor lo quiso y la ceguera es tuya.  
¡Cuánto tiempo hace ya, ciego adorado,  
que me llamas y corro y nunca llego!...  
Si es tan sólo el amor quien te ha cegado,  
ciégueme a mí también; quiero estar ciego.*

Bien. De acuerdo. Místico a su modo. Místico forzado, místico que vivió más la «Noche oscura del alma» que el deleite de la revelación.

En su primer libro, «El libro de Dios», extrañamente publicado en Barcelona por un sacerdote amigo, el poeta reconoce su terror ante lo divino:

*Aquí sí que no puedo  
Nada, si no es temblándome la mano.*

Y pide más la compasión que el amor o, digámoslo barojianamente: El amor que nace de la compasión:

*Mientras anda la noche y todo duerme,  
me sentaré a raíz, sobre la tierra,  
dando tiempo a tu amor a que me enferme.*

Su truncado anhelo de perfección le producía un dolor constante que, con conmovedora ingenuidad, así explicaba:

*Puedo muy bien ser réprobo. Aquí abajo  
es tan resbaladizo...*

Los ejercicios de San Ignacio (recordemos «El retrato del artista adolescente», de Joyce; «Al filo del agua», de Yáñez) lo atormentaban y, sin embargo, sólo alcanzaba la plenitud cuando se entregaba al amor humano o cuando escribía:

*Y todo esto lo escribo  
porque escribir todo esto es necesario  
ya que es nomás entonces cuando vivo.*

Dice Gutiérrez Hermosillo que la poesía le permitía «arribar a playas de escape, de ensueño ver-



dadero. Playas muy poco serenas, pero capaces de guardar su intimidad». Cumplía de esa manera la orden de estar ebrio que Baudelaire se dio a sí mismo y a los de su casta. Esta ebriedad tenía, por supuesto, un desesperado contenido religioso. Abandonado por los hombres, reprobado por sus superiores, el hombre y el poeta buscan refugio, nadan tantaleando para encontrar una tabla de salvación:

... Si quieres  
contarte entre los pocos andadores  
de las sendas de Cristo, nunca esperes  
el favor de los hombres. Sus favores  
harán que nunca mires a quien eres  
por tenerte mirando a tus señores.

San Francisco de Borja y San Ignacio de Loyola se agitaban detrás de esta inquietud, de este desasosiego buscador de la «franca inmensidad».

Ese hombre débil, desnudado por el tiempo, vejado, roto, desengañado, dirigió sus entusiasmos a la exaltación de sus muertos amados. En ellos encontraba un trasunto de lo que quiso ser. Por eso, arbitrario Pontífice, canonizó a su amigo, el «Padre Luis»:

*Hoy, después de cien años de no verte, el amigo  
como tú le llamaste, el amor le reclama  
que congregate los versos que ha pensado contigo  
en el libro que «El Padre Luis», como tú se llama,  
De las cosas que sueño, casi ni una te digo.  
¿Quién no sabe en la vida lo que un muerto se ama?*

En Barcelona publicó también en 1924 otros dos libros: *El paso del dolor* y *Del cuartel y del claustro*. Muy pocos ejemplares de esos libros llegaron a México, y Placencia vivió en la sombra hasta que en 1946, como ya lo había dicho, la Universidad de México publicó la antología con el prólogo de Gutiérrez Hermosillo. En esa antología aparecen algunos poemas que dan muestras del sentido del humor del acosado clérigo:

*Es Viernes Santo.  
Enfermo está en Amatitán,  
pero no de cuidado, el padre capellán.  
El padre no ha podido, aunque bien lo quisiera  
—porque le pide a gritos el pueblo sanguinario,  
que, como en todas partes, el Nazareno muera—,  
ni con cajones viejos simular un calvario,  
ni fingir la agonía de un Cristo de Madera.*

*Y hay su alarma en el pueblo.*

*La puerta del Zaguán*

*del que llaman curato está invadida.  
Andan todos los indios que vienen y que van.  
Temen que el Nazareno vaya a salir con vida  
por las delicadezas del padre capellán.*

Obligado por las circunstancias y ayudado por el párroco de Tequila, da instrucciones al sacristán para que arme el calvario, toque la matraca de cuaresma y prepare la brea para los efectos teatrales.

*Ciertamente la hora es ya muy avanzada,  
pero pienso dos cosas para mí: la primera  
es que aplaco a estas gentes con que haya el cata-  
[clismo,  
y otra es que las horas para que el Cristo muera  
son iguales; la muerte le ha de doler lo mismo.*

La originalidad de Placencia está más en su caudal interior que en sus procedimientos poéticos. Tal vez el uso de coloquialismos jaliscienses y la arbitraria manera de valerse de las formas clásicas sean sus únicas aportaciones en materia estilística. Sin embargo, sabía escribir, tenía ideas muy claras sobre la poesía y lograba que los aspectos autobiográficos rebasaran los estrechos linderos de lo anecdótico. Estoy seguro de que su educación clásica y su amor por Virgilio, a quien intentó traducir en varias ocasiones, le permitieron alcanzar un buen grado de pericia que a veces sufría tremendas caídas. Gutiérrez Hermosillo le llama «modernista selvático». Tiene razón, como la tiene al señalar el descuido que, tal vez por fatiga, mancha una buena cantidad de sus trabajos.

Sus otros libros: *Claros varones*, *El padre Luis*, *La franca inmensidad*, *El vino de las cumbres*, *Tumbas y luces* y *Poesías no coleccionadas*, fueron publicados y olvidados en México. Como dije, al hablar de González León, está bien así. Placencia tampoco escribía para buscar la fama. Escribía para poder vivir. No era un profesional. Y consigno esto no porque tenga algo en contra de los escritores de profesión, sino porque, en el caso de Placencia, escribir era una compulsión, un goce, un sufrimiento. Era, en suma, más un desgarramiento que un oficio.

Digamos, por último, que su dolencia no era fingida. Placencia es el poeta del abandono. La vida le fue quitando cosas, sin permitirle ninguna defensa. Cuando se detenía para mirar hacia atrás apenas distinguía los girones que se había dejado en el camino y, bajando la vista, miraba su crecien-



te desnudez. Así, recordando al poco recordable Bolaños, busca solidarizarse con otra víctima del abandono:

*¿Cuándo volveré a verte? Si «Dios hace la yunta —como dicen los pobres— y ella sola se junta», tiempo es ya de juntarnos. Tu abandono y el mío tengan un solo lloro y hagan no más un río.*

Sus perros le hacen compañía y le son más fieles que los hombres:

*Desde que no soy nadie,  
desde que vivo solo,  
mis perros son mis únicos amigos,  
mis parientes y todo.*

Los paisajes dramáticos del árido norte de Jalisco sirvieron de marco a ese abandono:

*¡Qué aridez la de esta tierra! El sol ardiente  
quema todo, todo abrasa.*

Sentado junto a las tapias caídas de sus pueblos jubilados, sólo lo acompañan los alacranes que salen a «beber su quebranto», pero no se daba por derrotado —sólo, al final, viajando por los Estados Unidos y Sudamérica y viviendo en la enorme casa de San Pedro Tlaquepaque, baja los brazos y adelanta la cabeza para esperar el golpe— y encontraba motivos de admiración, pequeños asideros en las cosas pequeñas:

*El Temaca ignorado tiene sus sabineros  
de cuya espesa fronda fui a suspender mi hamaca.*

Pienso en Machado y en sus «veinte años en tierras de Castilla», dedicado a un oficio oscuro y hermoso. Placencia, más solo y dramático, describe así la ausencia:

*Soledad temerosa  
borra todo sendero.  
Hace aquí tanto frío  
que se nieva el cabello*

Ausencia que le exige el tremendo tono de los salmos en el último tramo de su desolación:

*Bienaventurados nosotros los que opresos  
con grillos  
y embriagados por el ajeno amarguísimo de la pena  
aún tenemos la boca libre para llamar a Dios...*

— O —

*Oh, Señor, compadece  
el vellón triste y sucio,  
lana que no encontró su crecimiento y está hecha  
[nudo*

*cerca del hombro,  
lana que era gracia en la gracia del rey,  
lana que era  
color y púrpura, lana y seda.*

Por último, Gutiérrez Hermosillo, autor del prólogo a la antología de la que tanto he hablado, escribía en 1931, para justificar las imperfecciones de la obra de Placencia: «La imperfección es conatural de los espíritus de América. Somos aún monstruos, hasta en nuestras altas manifestaciones. Partes son de nuestro cuerpo más finas que otras y de su conjunto nace la inarmonía», y, después de ejemplificar estas afirmaciones con los nombres de Darío, Vasconcelos, la Mistral, J. E. Rivera, Rodó, Guiraldes y Díaz Mirón, culmina su teoría con esta conclusión: «nuestra autodidáctica contumaz es signo de que la cultura no nos fortalece a través de una muy larga herencia.» Estas son opiniones típicas de un miembro de la generación de los «contemporáneos» y son buenas suscitadoras de polémicas y de especulaciones. No sé si en 1981, tales puntos de vista puedan mantenerse en pie. Sirvan, en fin, para iniciar la caracterización de una cultura mestiza en proceso de formación que sigue adelante su camino, a veces a tientas y otras con firmeza. Las contradicciones en la obra de Placencia son testimonios de esa lucha, de esa identidad cultural en plena crisis de crecimiento. Resulta, además, muy sintomático que estas contradicciones crezcan en el interior de un poeta religioso, místico a su modo, sensual, melancólico, fanático, reaccionario, audaz. Invasado de iluminaciones, desgarrado, culto, prosaico, aterrado, inseguro, flagelado, admirado, alegre, sarcástico. En ese escenario luchaban las tesis y las antítesis. Que los clérigos de las distintas ortodoxias nos digan dónde anda la síntesis. A mí me entusiasman las dos primeras partes de la dialéctica y me aterrorizan las conclusiones y las certezas tajantes.

En un poema de juventud, Placencia tuvo una premonición de su abandono final y la expresó con un dramatismo contenido:

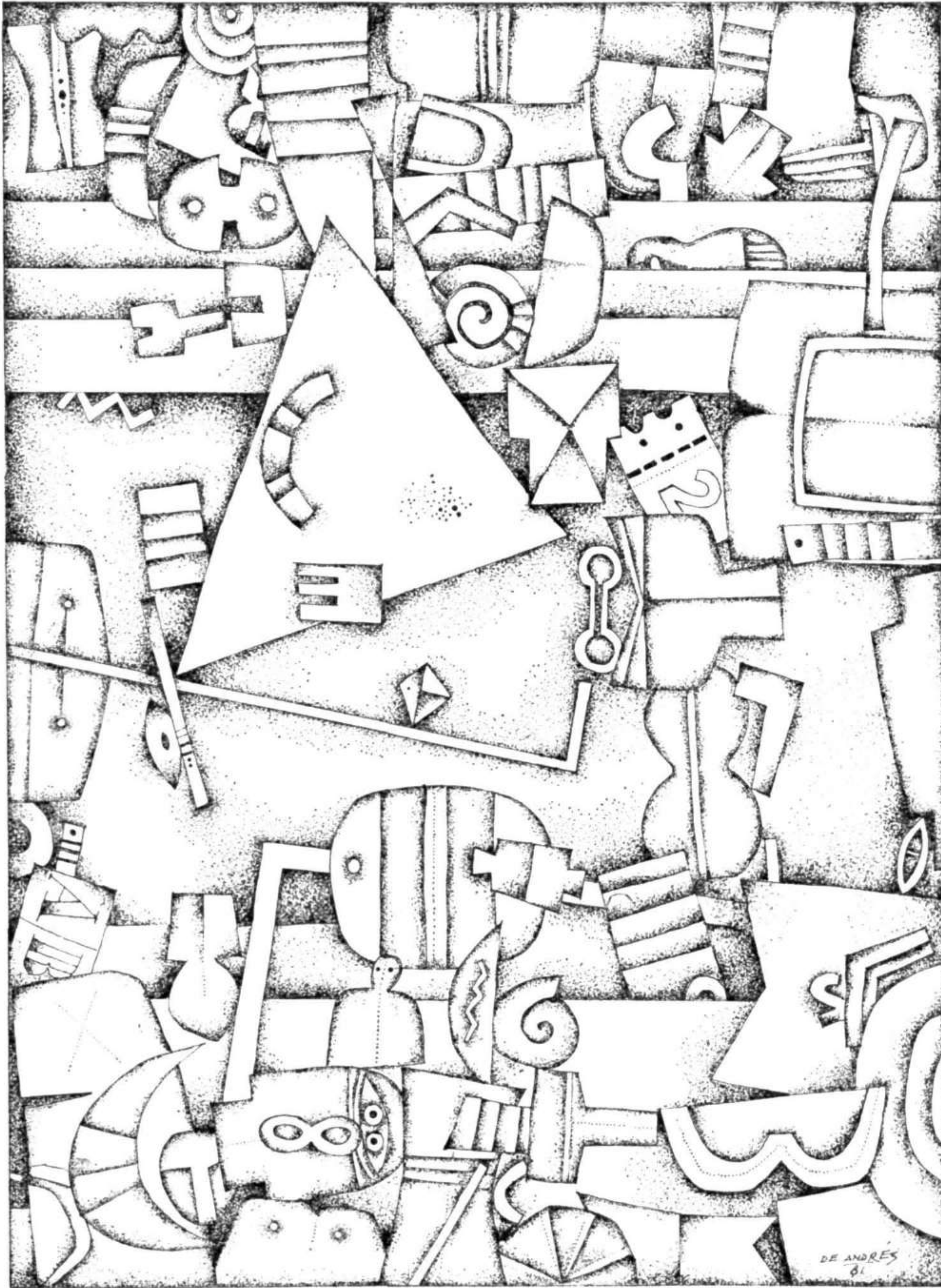
*Mi Cristo de Cobre.*

*Quiero un lecho raído, burdo, austero,  
del hospital más pobre; quiero una  
alondra que me cante en el alero;  
y si es tal mi fortuna  
que sea noche lunar la en que me muero,  
entonces, oíd bien qué es lo que quiero:  
quiero un rayo de luna  
pálido, sutilísimo, ligero...  
De esa luz quiero yo; de otra, ninguna.*

*Como el último pobre vergonzante,  
quiero un lecho raído  
en algún hospital desconocido,  
y algún Cristo de Cobre agonizante,  
y una tremenda inmensidad de olvido  
que, al tiempo de sentir que me he partido,  
cojan la luz y vayan por delante.  
Con eso soy feliz, nada más pido.*

*¿Para qué más fortuna  
que mi lecho de pobre,  
y mi rayo de luna,*





*y mi alondra y mi alero,  
y mi Cristo de Cobre,  
que ha de ser lo primero...  
Con toda esa fortuna  
y con mi atroz inmensidad de olvido.  
Contento moriré; nada más pido.*

Escogí este que es uno de los poemas de Placencia más representativos de su tardío romanticismo (en él, Bécquer, Rosalía, Shelley y Keats, se dan la mano con los poetas del siglo de oro y con todos aquellos que padecieron la nostalgia de la

muerte) porque pienso que en él están presentes todos los signos y símbolos de un lenguaje poético personal y enemigo de las concesiones. Hay una alondra inglesa, un rayo de luna español, un dramático Cristo de Cobre de la cultura católica y esa «atroz inmensidad de olvido» que tanto hiere y exalta a nuestra mestiza visión del mundo.

González León y Placencia, poetas en la sombra, siguen creciendo, pero se trata de un crecimiento profundo, «hacia la semilla», como decía Gorostiza. Ambos siguen vivos en su «muerte sin fin».



---

# LA FIGURA FEMENINA EN LAS POESÍAS DE E. A. POE

TIZIANA ROSSI

## INTRODUCCION

LA figura femenina ocupa indudablemente un lugar destacado en la obra de Poe, y se encuentra relacionada con la idea de la muerte, lo que no nos extraña si consideramos los principales acontecimientos de la vida del poeta.

Lo que sí nos puede extrañar es que esta figura tan importante reciba un tratamiento tan diferente en dos de los campos literarios de los cuales Poe se ocupó: nos referimos a las narraciones y a las poesías.

En el primer caso las mujeres nos aparecen como criaturas extraordinarias, capaces de superar los límites que los comunes mortales consideran infranqueables: Madeline que vuelve a surgir de la tumba, Berenice encontrada viva en su ataúd, Eleonora con su continua presencia en los pensamientos del amado, Ligeia en forma de vampiro, son otras tantas manifestaciones de la

dición intermedia de suspensión que nos llena de horror. Su aspecto físico y sus características intelectuales alcanzan un nivel sobrehumano; en Berenice hasta los dientes «etaient des idées».

Sus compañeros, claramente inferiores a ellas en todos los sentidos, parecen quejarse continuamente de su propia incapacidad de amar o de entender, incapacidad que ven como una culpa o una transgresión: «...but the fires were not of Eros ... most surely I had never loved her ... Is she not hurrying to upbraid me

for my haste? ... nor dreaded the curse I had invoked,...

El amor asume un aspecto distorsionado; sus frutos son el dolor y la locura, a veces acompañados por la misma muerte de los protagonistas.

En el mundo espiritual de las poesías respiramos una atmósfera del todo diferente. Las figuras femeninas son seres frágiles y pasivos, a veces puros recuerdos, rodeados de un aura perpetuamente virginal. Falta casi completamente el contraste dramático, o bien viene transferido a la voz poética y a otro personaje o presencia («Lenore», «The Raven», «Ulalume»).

¿Existe entonces una relación que pueda explicar dos caras tan diferentes de la misma personalidad poética, o nos encontramos frente a un caso de lamentable dispersión conceptual?

Es lo que trataremos de averiguar en este trabajo, con un examen detallado de los elementos que la misma obra poética nos ofrece.

---







## EL ASPECTO FISICO

Dijimos que la atmósfera de las poesías es extremadamente espiritual; esto es tan cierto que las figuras femeninas a veces no aparecen directamente, sino a través de recuerdos y sugestiones. En este caso, no hay una verdadera descripción, sino más bien una serie de impresiones, entre las cuales destaca la idea de la pureza («...a rare and radiant maiden...») o bien una determinación simbólica que liga la imagen de la mujer a una condición que es el mismo centro de la composición: («...the door of a legended tomb ... Ulalume! Tis the vault of thy lost Ulalume!»).

Frecuentemente las características físicas de la figura, siendo vistas a través del recuerdo y refiriéndose a un ser que ya no vive, asumen aspectos indefinidos y potencialmente divinos: «...where thy dark eye glances and where thy footsteps

gleam...»; «...the truth and the beauty of Annie ... the tresses of Annie...» ... «...the bright eyes of the beautiful Annabel Lee...».

En el caso de «To Helen» las connotaciones, aunque más precisas, no dejan de alejarse mucho del realismo, ya que se trata de los atributos clásicos de las diosas del mito griego («...thy hyacinth hair, thy classid face, thy Naiad hair...»).

La imprecisión de estos detalles aparece igualmente en poesías donde nos encontramos delante de la mujer misma en su realidad corpórea («...the closed and fringed lids. ... thy pallor ... thy length of tress ... the fair and debonnaire ... the life upon her yellow hair, but not within her eyes...»).

En realidad, casi no hay características físicas: unos cabellos rubios, unos ojos oscuros, brillantes, unas trenzas extraordinariamente largas... El cuerpo de estas mujeres prácticamente no existe; se hace referencia una vez al pecho de Annie, pero su valor es esencialmente maternal y consolador («...I fell gently to sleep on her breast») y no presenta elementos eróticos.

Todas las figuras femeninas se parecen; son hermosas, virginales e incorpóreas, y nuestra atención viene a centrarse en sus ojos, objeto tradicional del arte romántico como expresión de los valores espirituales. No parece atrevido anticipar una conclusión, afirmando que realmente existe una sola mujer, o más bien una sola idea del principio femenino, que asume aspectos diferentes según la perspectiva del poeta.

## LA AMBIENTACION

En realidad, no existe un ambiente en el sentido exacto de la palabra, que haga de fondo a la mujer en Poe; lo que podemos detectar es una serie de paisajes psicológicos, cuya característica común es la de sobreponerse a la ambientación de la poesía.

En *To Helen* la problemática es esencialmente ideal; aunque

sea posible que el autor esté mirando una estatua de Elena, la elección de las palabras sugiere más bien la configuración en forma plástica de un símbolo. Helen es «statue-like», y no parece probable que la iconografía tradicional la representara con una lámpara en la mano, excluyendo además el «brilliant window-niche» una referencia al museo como colocación ideal y más lógica de la escultura.

Esta hipótesis se ve confirmada por la confrontación entre los «desperate seas» y las «regions which are Holy Land» donde Elena ha conseguido llevar al poeta en su búsqueda de la patria ideal.

Algo parecido se verifica en el caso de *For Annie* aunque aquí los elementos componentes presenten una nueva corporeidad. Por un lado tenemos una representación en clave de enfermedades fisiológicas de los tormentos de la existencia («The sickness, the nausea, the pitiless pain ... the fever ... tha burned in my brain...») y de sus sufrimientos espirituales («...the sighing and sobbing...»).

No obstante, la imagen se recubre rápidamente de elementos simbólicos fácilmente reconocibles como tales («the terrible torture of thirst, for the naphtaline river or Passion accurst ... its old agytation of myrtles and roses»).

Como en el caso precedente, hay aquí una perfecta correspondencia a la sed terrenal se contraponen «...a water that flows with a lullaby sound ... from a cavern not very far down underground...» y a las flores de la pasión «...a rosemary odour, commingled with pansies, with rue and the beautiful, puritan pansies»).

Hay, no obstante, un grupo de poesías donde los ambientes quedan dolorosamente separados («The Raven», «To One in Paradise») y otras donde, encontrándose la mujer y su compañero en la misma ambientación, esta sufre un rechazo frente a la búsqueda de otra situación más conveniente («The Sleeper», «Lenore»).



ples hechos como una chimenea encendida den lugar a versos complicados y redundantes («...and each separate dying ember wrought its ghots upon the floor...»). Lo que aquí se verifica es que la mujer ha vivido en este ambiente, aunque ahora ya no pueda hacerlo; consecuentemente, el poeta centra nuestra atención en un sillón con almohadas de terciopelo, solamente para decirnos que ella ya no se sentará allí. («...on the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated over, but whose violet velvet lining, with the lamp-light glowing over, she shall press, ah, nevermore...»). El recuerdo de la amada introduce una presencia palpable de su mundo inalcanzable («...the air grew denser, perfumed from an unseen censer swung by angels whose faint foot-falls tingled on the tufted floor...»).

*To one in paradise* transfiere nuevamente el conflicto a la esfera espiritual, contraponiendo una imagen casi de Campos Elíseos («... in what ethereal dances, by what eternal streams...») a un mundo marcado por las señales de la decadencia y de la corrupción («...the thunder-blasted tree... the stricken eagle soar...»).

Lo que importa destacar es que la mujer es la evocadora de otro paisaje interior, reconstruido por el deseo de su compañero («Thou wast all that to me, love, for which my soul did pine...»). De este fenómeno se hablará más detenidamente en el capítulo dedicado a la función del «guardian»; de momento es suficiente recordar que algo parecido se verifica en «To Helen» («Helen, thy beauty is to me...»).

*The Raven* es quizás la poesía donde el contraste se hace más áspero, realzado además por la presencia de un tercer interlocutor (el cuervo). La descripción del ambiente es particularmente corpórea; nos presenta una cantidad de elementos objetivos, aunque normalmente las determinaciones tengan carácter simbólico («...a midnight dreary ... the bleak December...») y sim-

pero esos dos mundos quedan separados para siempre, hasta después de la muerte («...within the distant Aidenn, it shall clasp a sainted maiden whom the angels named Lenore ... Nevermore...») y, lo que es aún más horrible, tampoco es posible borrar el recuerdo de la amada («Quaff, of quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore! Quoth the raven "Nevermore"...»).

En esto consiste el carácter marcadamente trágico de la poesía, en este vivir continuamente con un recuerdo que no puede morir como ha muerto la persona que lo provoca, en esta confrontación diaria con la muerte que es alienación de la vida, en el absurdo experimentar la muerte sin poderla vivir ni poderla morir.

*The Sleeper*, como ya dijimos, pertenece a un grupo diferente de poesías, donde la mujer y el compañero condividen la misma ambientación.

En este caso el paisaje es de tipo romántico-decadente, y parece reunir todos los elementos del pintoresco de la época, particularmente las ruinas rodeadas de niebla y las tumbas en el campo cubiertas de flores.

En esta atmósfera de tranquilidad universal («...the quiet mountain top ... the ruin moulders into rest ... the lake a conscious slumber seems to take...») las únicas presencias activas parecen ser la luna con su influencia de rocío musical («... a dewy vapour...») el viento («...the wanton airs... through the lattice drop ... and wave the curtain canopy...») y la misma voz poética («At midnight, in the month of June, I stand beneath the mystic moon...»).

Irene yace en lo que parece ser una habitación totalmente normal («...through thy chamber...»), provista de una cama de estilo antiguo («...the curtain canopy...») y de una ventana protegida con una reja, pero sin cristales («...her casement open to the skies ... the lattice...»). La situación no nos parecería particularmente extraña, si no fuera el mismo protagonista a subrayarlo («...can it be right this window open to the sky?»). Evidentemente Irene se encuentra en un sitio que no es adecuado para ella («Sure thou art come over far-off seas, a wonder to these garden trees!»). Por esto su compañero pide para ella («...this chamber changed for one more



holy, this bed for one more melancholy...») o sea, como específica seguidamente, una tumba, y tanto mejor si remota y solitaria («...Far in the forest ... some sepulchre, remote, alone...»). Debajo de la tierna poesía del sueño inocente, hay aquí una preocupación más prosaica; («Soft may the worms about her creep»). Irene ya no se encuentra en una situación fisiológica parecida a la de los demás, y es preciso aislarla con aquellos familiares suyos que ya han pasado por el mismo trance («...that oft hath flung its black and winged panels fluttering back ... over the crested palls of her grand family funerals...»).

*Lenore.* En este caso, aunque la situación no sea muy diferente (suponiendo que Irene esté verdaderamente muerta), ha sido por lo menos objetivizada por el amante y por el interlocutor (creemos que lo más correcto sea interpretarlo como un cura). Las notaciones son aquí bastante sumarias y netamente contrapuestas («...See! on yon drear and rigid bier low lies thy love, Lenore! ... a high estate far un within the Heaven ... a golden throne, beside the King of Heaven»). La diferencia respecto a «The Sleeper» es que allí se deseaba lo que aquí se ha conseguido: ya no quedan simulacros de vida, la paz es completa, ya que el alma se está trasladando a un reino divino donde ya no podrá herirla la maldad de los hombres. En los dos casos se verifica el fenómeno de rechazo de la realidad, con la intervención supuesta de Dios, por lo que se refiere a la mujer, mientras el compañero queda atrás, en la realidad despreciada. No obstante, la separación no asume los matices crueles que ya observamos en otras composiciones; de separación se trata, pero limitada en el tiempo y en el espacio, ya que es fácil suponer la reunión futura de los amantes según un cariz típicamente Cristiano («The sweet Lenore hath gone before...»).

Nos quedan por examinar unas composiciones poéticas en las cuales se verifica una instru-

sión de las respectivas esferas de existencia psicológica.

En *Ulalume* el problema es más bien el de una falta de comprensión por parte del hombre, que no reconoce el sitio en el cual se encuentra, porque está totalmente alienado de su pasado y perdido en su yo interior de pasiones insatisfechas. El paisaje se da a conocer inmediatamente como un cementerio («...an alley Titanic of cypress... the ghoul-haunted woodland of Weir...») y los detalles de la naturaleza próxima a la decadencia en el Otoño avanzado subrayan eficazmente esta impresión («...the leaves they were withering and sere... it was night in the lonesome October...»). A bien mirar, los demás elementos de la ambientación aparecían ya en «The Sleeper», pero están aquí rodeados de una aura trágica que transforma el idilio en una escena altamente dramática. El cielo ya no es el marco natural de la luna, y de su influencia tranquilizadora, sino una tapa que impide la vista y la comunicación («...The skies they were ashen and sober...»). En vez de un lago pacífico y pareci-

do al Lete, tenemos aquí («...the dim lake of Auber... the dank tarn of Auber...»). Aquella niebla que rodeaba pacíficamente las ruinas es aquí un presagio de formas fantasmales («...in the misty mid-region of Weir... the ghoul-haunted woodland of Weir»).

La presencia de la mujer se manifiesta indirectamente a través de la tumba y de las palabras de Psiche, primera en reconocerla: «...the door of a legended tomb... What is written, sweet sister, on the door of this legended tomb?... Ulalume, Ulalume ¡It's the vault of thy lost Ulalume!». Es solamente después de esta aparición que se verifica una fusión de sentimientos entre el protagonista y el paisaje que le rodea («...Then my heart it grew ashen and sober, as the leaves that were crisped and sere»); la reunión simbólica con su compañera se puede realizar solamente delante del símbolo de su perpetua extrañeza («...that I brought a dread burden down here, on this night of all nights in the year...») y el único recuerdo es el del triste aniversario de su separación. Como en «The Raven», nos encontramos aquí frente a la paradoja de la Muerte-en-la-Vida: volver a encontrar a un ser amado en estas condiciones, no es nada más que darse cuenta de la imposibilidad de poseerlo otra vez, o sea perderlo para siempre.

La tumba aparece bajo una luz diferente en *Annabel Lee*, donde lo que es normalmente un obstáculo se transforma en una cámara nupcial donde los amantes pasan su noche de boda («...I lie down by the side of... my bride ...in her tomb by the sounding sea...») a despecho de los hombres que pensaron separarlos («...her highborn kinsmen came and bore her away from me, to shut her op in a sepulchre...»). No existe en este caso una clara diferenciación entre las personas, el ambiente que las rodea y las conotaciones temporales: lo que era una vez sigue verificándose hoy en un eterno presente («...many and many year ago, in a kingdom by







the sea... all the night-tide... by the sounding sea...») y los astros nocturnos se identifican tan completamente con la belleza de la mujer que para su compañero no puede haber ya otra realidad. («For the moon never beams... dreams of the beautiful Annabel Lee... and the stars never rise... the bright eyes of the beautiful Annabel Lee»).

Resumiendo brevemente lo que hemos examinado hasta ahora, podemos darnos cuenta de cómo la reunión entre los amantes, efectuada simbólicamente a través del ambiente, sea posible sólo cuando el hombre demuestra claramente su voluntad de seguir a la amada en su nueva dimensión («To Helen», «For Annie», «Annabel Lee»).

En los otros casos queda un amargo dolor por la pérdida sufrida («To one in Paradise»), a veces exacerbado por los remordimientos y los sentimientos de culpa («Ulalume», «The Raven»). La única esperanza es la de una reunión futura que, no obstante, no puede endulzar los momentos de la separación («The Sleeper», «Lenore»). Ya dijimos en la introducción que las mujeres del mundo poético de Poe se presentan como seres frágiles y pasivos. Nos queda por verificar esta afirmación con un examen más detallado de las relaciones entre los amantes según la línea propuesta por Halliburton.

#### THE GUARDIAN: RELACION VIDA/MUERTE

Examinemos, ante todo, el comportamiento de aquellos «guardians» que parecen tener éxito, o sea conseguir, a través de la posición intermedia del «mourner», su intento de proteger a la amada del peligro del olvido, reteniéndola así en un estado intermedio que precede a la muerte.

Lo primero que podemos observar es que estos seres no parecen tener vida propia ni pensamientos que no sean inspirados por la idea o la presencia de la mujer. Hay una identificación casi total, que puede desembocar





substancia misma es la mujer a la cual ha sido dedicada: «Helen thy beauty is to me...», donde la repetición obsesiva de los posesivos (thy beauty, thy hair, thy face, thy airs, thy hand) marca la anulación y la muerte del yo en el flujo vital del otro.

Elena es, en realidad, el agente activo: es ella la que crea en la mente del hombre los recuerdos de las épocas antiguas, es ella quien lo lleva, sin que haya ninguna resistencia por su parte, a la patria ideal.

La actitud pasiva del hombre sufre a veces una crisis que se desahoga en la contemplación de la ruina de su propia identidad fisiológica («Sadly, I know I am shorn of my strenght, and no muscle I move...»), aunque la reacción sea inmediata («But no matter! I feel I am better at lenght!») y se transforma en una burla hacia los demás que aceptan el mismo punto de vista («...let it never be foolishly said that my room it is gloomy...»). De nuevo es la mujer la que actúa, esta vez según un módulo de amor maternal y protector («She tenderly kissed me, she fondly caressed, and then I fell gently to sleep on her breast...»), acogiendo en su reino espiritual a un hijo extraviado que se debe recomendar a la ayuda divina («she covered me warm, and she prayed to the angels to keep me from arm...»).

La única actividad del hombre consiste en aguantar hasta el final del problema («...the crisis, the danger is past...»); inmediatamente después su identidad se esfuma en la personalidad de la amada («...my heart... it glows with the light of the love of my Annie...»).

El hecho mismo de ser la mujer golpeada por la *ubris teón*, indica que ella es la más fuerte («...the wind came out of the cloud by night, chilling and killing my Annabel Lee...»), la que puede volver en espíritu desde el más allá, llevando consigo su amante a la tumba, llenando de sí misma el pensamiento y el alma de él («...can ever dissever my soul from the soul of the beautiful Annabel Lee...»).



En el caso opuesto, o sea cuando el hombre mantiene su apego al mundo terrenal, las consecuencias son catastróficas; el simple olvido es ya bastante culpable («...we marked not the night of the year...»), sobre todo si está relacionado con un deseo de nuevos amores («...with love in her luminous eyes...») y sobre todo provocado por los despreciables impulsos de los estímulos carnales («...when my heart was volcanic...»).

(Nótese, sin embargo, cómo en este caso hay una admisión inmediata de la culpa, que ya había sido intuita por la dimensión más espiritual de la sensibilidad humana). Pero lo que no tiene perdón es el deseo declarado de olvidar a la amada, dedicándose a otras ocupaciones («...I had sought to borrow from my books surcease of sorrow, sorrow for the lost Lenore...»), tratando de superar aquellos momentos (la noche) en los cuales más frecuentemente acude a la mente el recuerdo de ella («...Eagerly I wished the morrow...») y sobre todo persistiendo en la culpa cuando ya la sentencia ha sido pronunciada («...oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!»), en la ilusión de que se pueda conseguir en la otra vida lo que se ha voluntariamente rechazado en esta.

El dolor profundo y desesperado que experimentan los «guardians» no es debido a la pérdida de la mujer, sino a su incapacidad de seguirla decididamente en el más allá; el contraste entre las exigencias terrenales



(«...A voice from out the Future cries "On, On"!...») y el amor frustrado que lleva a desear que subsista aún la alegría de la vida donde habría que borrarla completamente («...alas! with me the light of life is over!») hace que la presencia espiritual de la mujer, lejos de ser un consuelo al dolor, destruya la misma vida transformándola en una pesadilla («... And all my days are trances...»).

La única posibilidad de superar el sentimiento de culpabilidad es la supuesta intención de proteger a la amada de las influencias groseras del mundo de los vivos, que podrían herir su delicada sensibilidad. En realidad, lo que se quiere es liberarse definitivamente de una presencia molesta, encerrándola en una tumba («... for her, may some tall vault enfold...») o confinán-

dola en la soledad de las almas beatas («... to a golden throne beside the King of Heaven...»). Las palabras de los supuestos defensores, aunque subrayen la existencia de un peligro cuya inconsistencia es evidente («... ye loved her for her wealth, and hated her for her pride...» like ghosts the flitting shadows rise and fall...), traicionan el deseo de una separación permanente («... I pray to God that she may lie forever with uno ened eye... Let no bell toll! Lest her sweet soul... should catch the note...»). Los pensamientos de estos hombres ya no se dirigen a sus amantes perdidas, puesto que pueden recrearse en la contemplación de un sereno paisaje campestre o bien enfadarse con otro hombre en una disputa más bien fútil. Lejos de proteger a las mujeres, ellos constituyen la causa del empuje final que las entrega al mundo de la muerte.

Llegados a este punto podemos observar cómo la relación «guardián-sleeper» pierde su valor: los hombres no pueden ser protectores de las mujeres, por la sencilla razón de ser ellas las más fuertes, al punto de crear remordimientos y deseos de muerte cuando su destino no puede ser aceptado y compartido por sus amantes.

En este caso, lo que tan profundamente los angustia es la incapacidad de morir o de seguir viviendo, o sea, otra vez aquella Muerte-en-la-Vida de la cual la figura femenina es símbolo.

El «guardián» es una máscara que puede servir de justificación para decir, delante del cuerpo inanimado de una persona querida, «... Tonight my heart is light...», es la posibilidad de rematar lo que nos ha venido atormentando con su presencia y que nos presenta la alternativa de renunciar a nuestra felicidad o a nuestra personalidad entera.

## CONCLUSION

Como hemos podido venir observando, la diferencia del tratamiento de la figura femenina en las poesías y en las narracio-

nes es sólo aparente. En realidad, la narración constituye la realización de aquel miedo que en la poesía viene sublimado a un nivel espiritual; ¿qué harían, se preguntan los «guardians» negligentes, qué harían estas mujeres que han sido despreciadas, olvidadas o no suficientemente amadas por nosotros, si pudieran volver a salir de las tumbas en las cuales las hemos encerrado? Si la poesía es el miedo inconfesado a la Muerte-en-la-Vida, la narración es la pesadilla de su aborrecida parición.

Los puntos de contacto se imponen a veces en la misma elección de las imágenes; la aparición de Ligeia en la alcoba de Rowena es similar a la de Lenore en «The Raven» («... in the very middle of the rich lustre throw by the censer... a gentle foot-fall upon the carpet...»); lo que tanto atormenta al protagonista de «For Annie» es el latido de su propio corazón («... ah, that horrible, horrible throbbing!»), señal de una vida que no puede acabarse como la de Madeline («... Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart?»); el mismo paisaje inicial de esta narración («... the autumn of the year... the clouds hung oppressively low... the dank tarn...») nos recuerda el paisaje desolado de Ulalume, en cuya estrofa final («Ah! what demon has tempted me here?...») encontramos una referencia muy precisa a «Morella» («... What demon urged me to breath that sound...»).

Estos son solamente algunos de los muchísimos ejemplos que se podrían citar, aunque no sea este el fin que nos proponíamos en este trabajo.

Lo que intentábamos, y que creemos haber conseguido demostrar con suficiente claridad, es que la fragmentación temática de la obra de Poe en realidad no existe.

Las narraciones y las poesías son las dos caras de la misma creación artística, y el examen de sus elementos comunes es otro camino hacia una mejor comprensión global de la obra de su autor.



caza  
y/o  
casa

de CITAS

*Este nuevo concurso de la revista NUEVA ESTAFETA, titulado Caza de citas y/o Casa de citas, consiste en adivinar el autor de cada una de las frases publicadas durante un año, de marzo hasta marzo. El premio de este juego, dotado con 75.000 pesetas, se concederá al lector memorioso que consiga mayor número de aciertos. Por cada uno de ellos se aplicará un punto, y cuando no se indique el autor, pero sí el libro o la publicación donde haya aparecido la cita, se otorgará medio punto. Pueden empezar a enviarnos sus respuestas, poniendo en el sobre el nombre del concurso. Y nada más; lea, recuerde, adivine y cada oveja con su pareja.*

164

Un imbécil sin cultura nunca podrá llegar a ser un imbécil perfecto.

165

Cuando se acaba la muerte  
si dicen a levantarse  
a mí que no me despierten.

166

Desperté y la vi,  
porque estaba soñando conmigo  
la dejé dormir.

167

Cada cual tiene la filosofía de sus  
propias actitudes.

168

Puesto que a una mujer es preciso  
plantarla tarde o temprano, más  
vale plantarla en seguida.

169

Allí donde las oposiciones se diluyen  
está el nirvana.

170

La única diferencia que hay entre  
un capricho y una pasión eterna es  
que el capricho dura un poco más  
de tiempo.

171

Las muchachas americanas son  
tan hábiles para ocultar a sus pa-  
dres como las inglesas para ocultar  
su pasado.



172

Los perros nos enseñan la lengua como si nos hubieran tomado por el doctor.

173

Hay unos tipos que toman el sol como si les estuviesen apurando la barba en la peluquería.

174

Aquel cadáver tenía en la muñeca un reloj que marchaba todavía.

175

No sé quién soy pero sufro cuando me deforman.

176

La gloria, eso tan necio, no es rentable.

177

A menudo, entre nuestros motivos de acción, hay uno más poderoso que los demás: el que no se dice.

178

Se aspira a tener un trabajo, para tener derecho a descansar.

179

El amor no tiene edad: siempre está naciendo.

180

Un sabio decía: «Mucho he aprendido de mis maestros, más de mis compañeros, y más aún de mis discípulos».

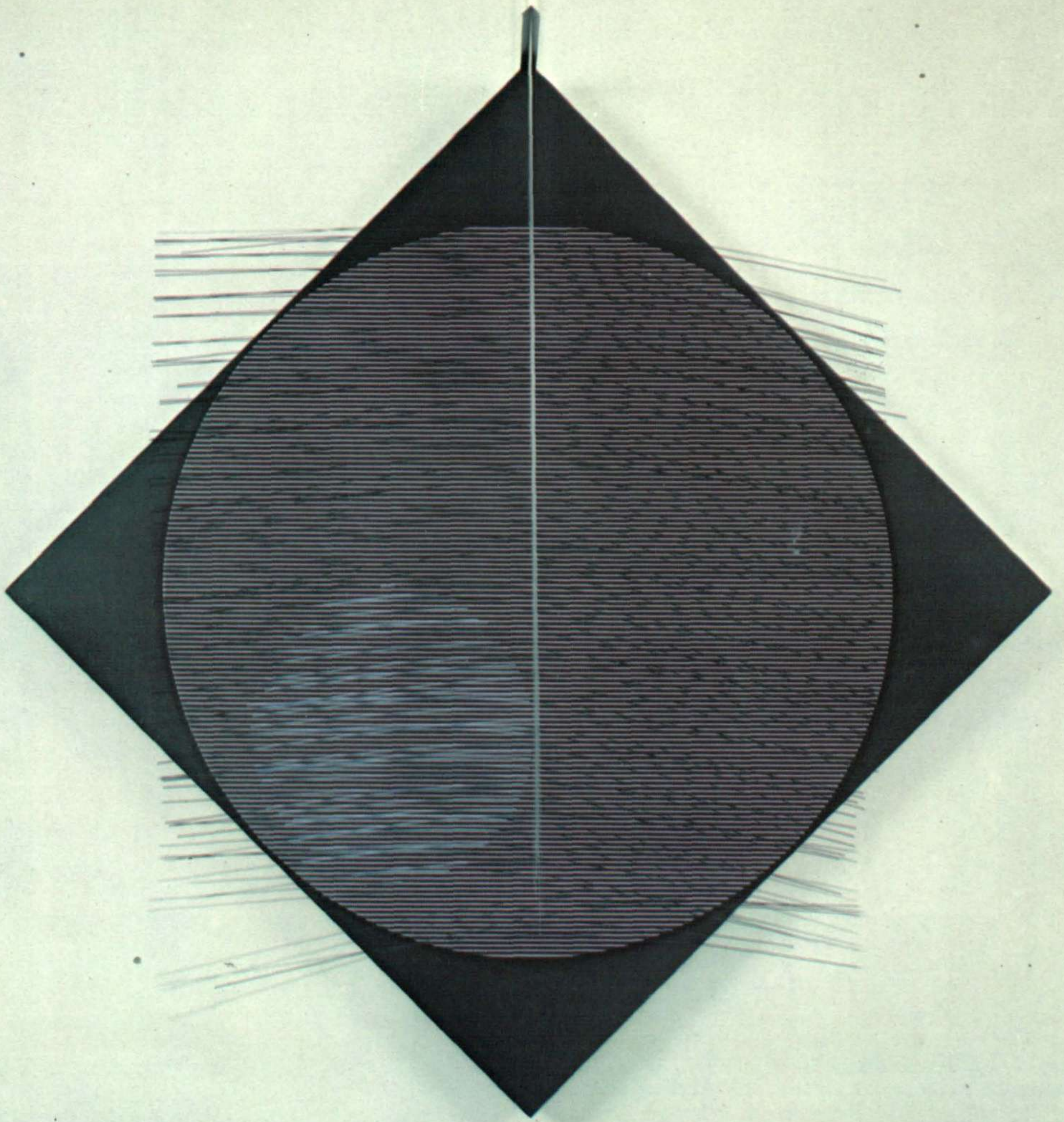
181

La astucia es la defensa natural de los débiles.

182

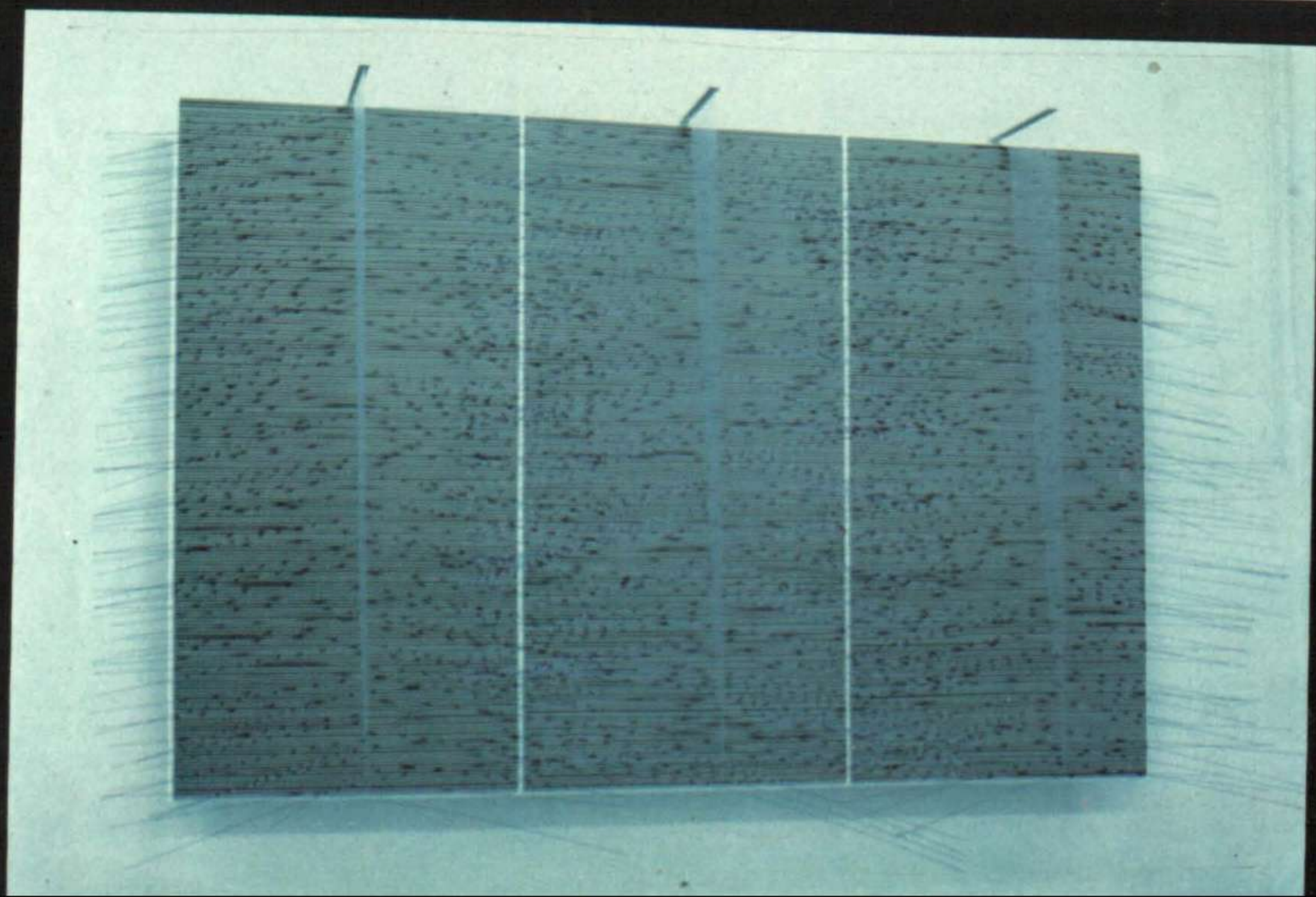
Muchas personas después de haber encontrado lo bueno, buscan todavía más y dan con lo malo.



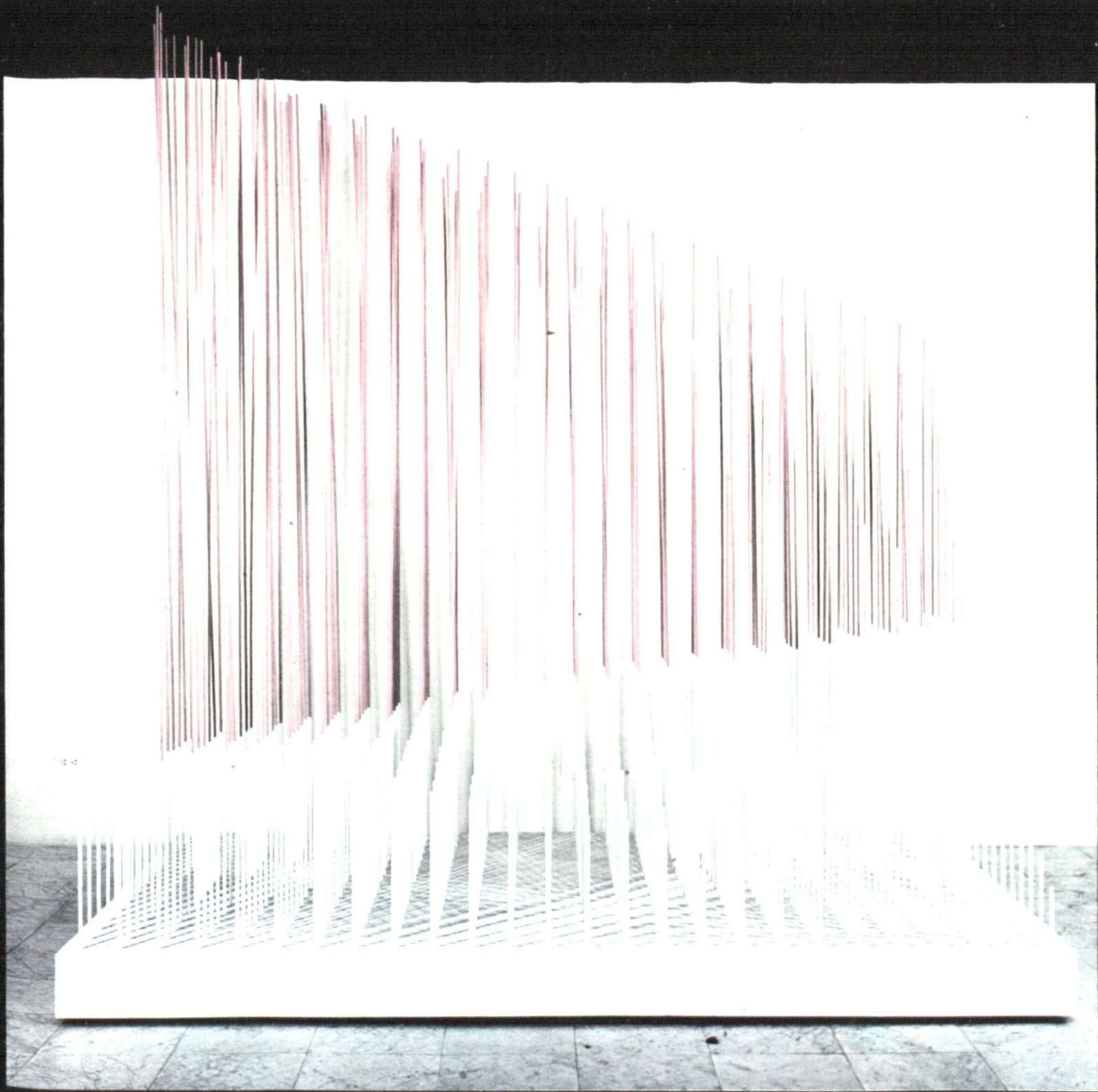


**SOTO**

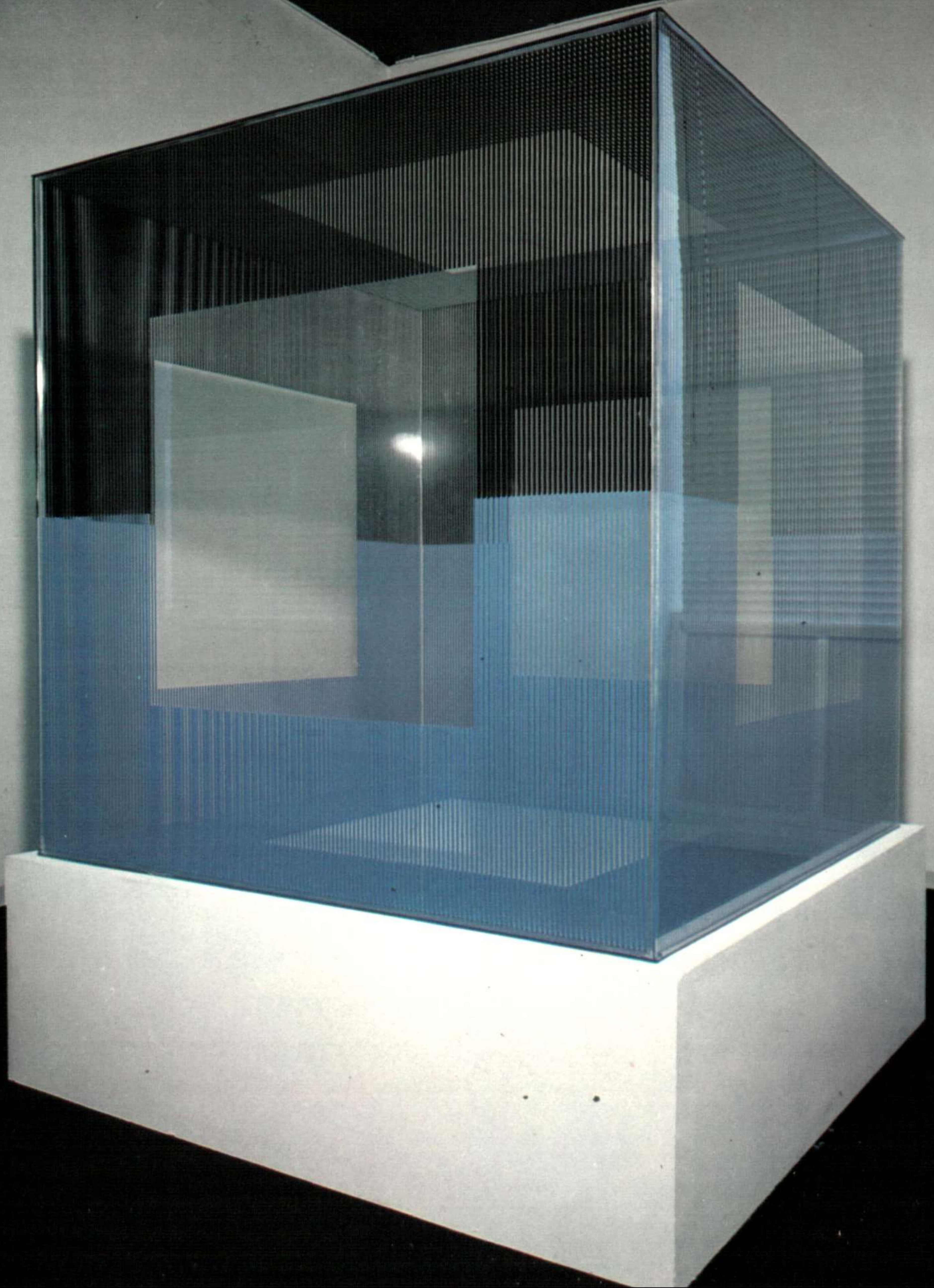














## EL CONSTANTE RETO A LA PALABRA EN LA POESÍA DE ERNESTO MEJÍA SANCHEZ: DEL POEMA AL PROSEMA

Ernesto Mejía Sánchez es un poeta, «todo un poeta», escribió Julio Cortázar acerca de él, nacido en 1923 en la ciudad indígena de Masaya, aunque sus rasgos blancos, pero sí su acento, no lo delatan. Un caso sorprendente de espíritu y voluntad que desborda su frágil y menudo cuerpo, sencillo y lleno de vitalidad jovial, vestido siempre, del mismo modo que reviste su poesía, de impecable traje oscuro, aunque aquella de claridad, cuando no le da por llevar la moderna cazadora que tan sólo deja al descubierto unas manos pulcras en continuo movimiento de expresividad, que, a ratos, desliza por el poco pelo echado hacia atrás como para despejar con orgullo esa cabeza calva, de memoria resistente, que esconde recuerdos de Virginia, de Madrid, de Estela o de Valencia. Gran conversador, de desbordada alegría que contagia, siempre sonriente y con la mirada viva detrás de unos lentes de miope que hablan de amigos, sobre todo de amigos, que los tiene por todas partes. Por edad y pensamiento, pertenece plenamente, o para decirlo más acertadamente, es uno de los iniciadores de la denominada «Generación Poética del 40». Una generación importantísima para el desarrollo posterior de la poesía nicaragüense si tenemos en cuenta que, si sus predecesores *los vanguardistas* introdujeron cambios sustancialmente revolucionarios en el lenguaje entre los que cabe señalar nombres tan importantes como los de José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos y Pablo Antonio Cuadra, la Generación del 40 se planteó las limitaciones del lenguaje desde una óptica más universal, para, desde allí, explorarlo y potenciar la palabra poética, tal como otros compañeros de generación, Ernesto Cardenal y Carlos Martínez Rivas, cumplieron con cabalidad estos presupuestos.

La lectura de *Recolección a mediodía* (1), de Ernesto Mejía Sánchez, supone una experiencia y un descubrimiento más que reconfortan-

te. Además de reunir casi toda la obra poética publicada (2) e incluir algunos textos inéditos hasta ahora no reunidos (3), que abarcan más de treinta años de labor ininterrumpida, tiene el mérito de aproximarnos plenamente a uno de los creadores latinoamericanos que la mejor crítica sitúa entre los grandes poetas contemporáneos. El Premio Internacional «Alfonso Reyes», concedido por el Gobierno mexicano en 1980, en reconocimiento a toda su obra, y otorgado con anterioridad a Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, André Malraux,



Dibujos de Aguirre

(2) Se excluye *Poemas*, Buenos Aires, Sur, 1963. Y aparecen distribuidos en varios textos, *Prosemas del sur y de Levante*, Málaga, 1968.

(3) *Vela de la espada*, *Poemas familiares*, *Disposición de viaje*, *Poemas temporales*, *Historia natural* y *Poemas dialectales* han sido publicados casi en su totalidad en antologías, revistas y periódicos.

(1) ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *Recolección a mediodía*. México. Editorial Joaquín Mortiz, 1980.



Marcel Bataillon y Alejo Carpentier es una prueba evidente de crédito.

Al mismo tiempo que viene cultivando la poesía, altamente consciente del compromiso, Mejía Sánchez se nos presenta como el auténtico intelectual polifacético, erudito, entregado de lleno al estudio y al mundo de los libros, siempre atento a las novedades, a las viejas y nuevas corrientes del pensamiento, desde el magisterio de catedrático ejercido en la UNAM de México hasta el merecido nombramiento diplomático como embajador en España (1980-1981) después del triunfo de la revolución sandinista de Nicaragua. Lo que le permitió ahondar más en las raíces hispanas (4). Pero por encima de los cargos de responsabilidad que le ha tocado dirigir, como también lo fue siendo miembro directivo de la Comunidad Latinoamericana de Escritores, del Pen Club y de la Asociación de Escritores de México, está su condición de *investigador*, campo en el que viene desarrollando, con acreditada autoridad, estudios de *Historia* (5), *Filología y Lingüística* (6), y *Ensayo e Investigación literaria* (7). Hasta el punto de convertir sus trabajos en inevitables obras de consulta para especialistas. Siendo en la actualidad la mayor autoridad sobre Rubén Darío (8) y Alfonso Reyes (9), por los aportes nuevos y novedosos que sigue dando a conocer y por la sorprendente minuciosidad con que están realizados. Sin embargo, la difusión y el prestigio alcanzados sobre estos dos autores, tan distintos, no oscurecen para nada muchos estudios extensos y precisos, donde, entre otros perfiles, cabe señalar los nombres de José Martí, el padre Las Casas, Azorín o Menéndez Pelayo, de cuya Sociedad de Amigos es miembro.

El poema *El río*, escrito en 1942 y publicado en 1944 (10), año en que llega a México a cursar estudios de Letras, marca el inicio de una carrera literaria que, en cada nuevo libro, sin llegar jamás a repetirse, ha ido evolucionando con sutileza, en el tratamiento y en el contenido, hasta desembocar en el ejercicio del poema en prosa, uno de sus más grandes aportes, des-

(4) Hizo doctorado de Filología Hispánica en Madrid (1951-1953). Fue director de la revista *Tertulia* (1952-1953) y fundador de *La Tertulia Hispanoamericana* junto con Rafael Montesinos, J. M. Caballero Bonald, A. Fernández Spencer, Ángel Balbuena y Carlos Robles Piquer.

(5) Miembro de la Academia de Geografía e Historia de Nicaragua desde 1954.

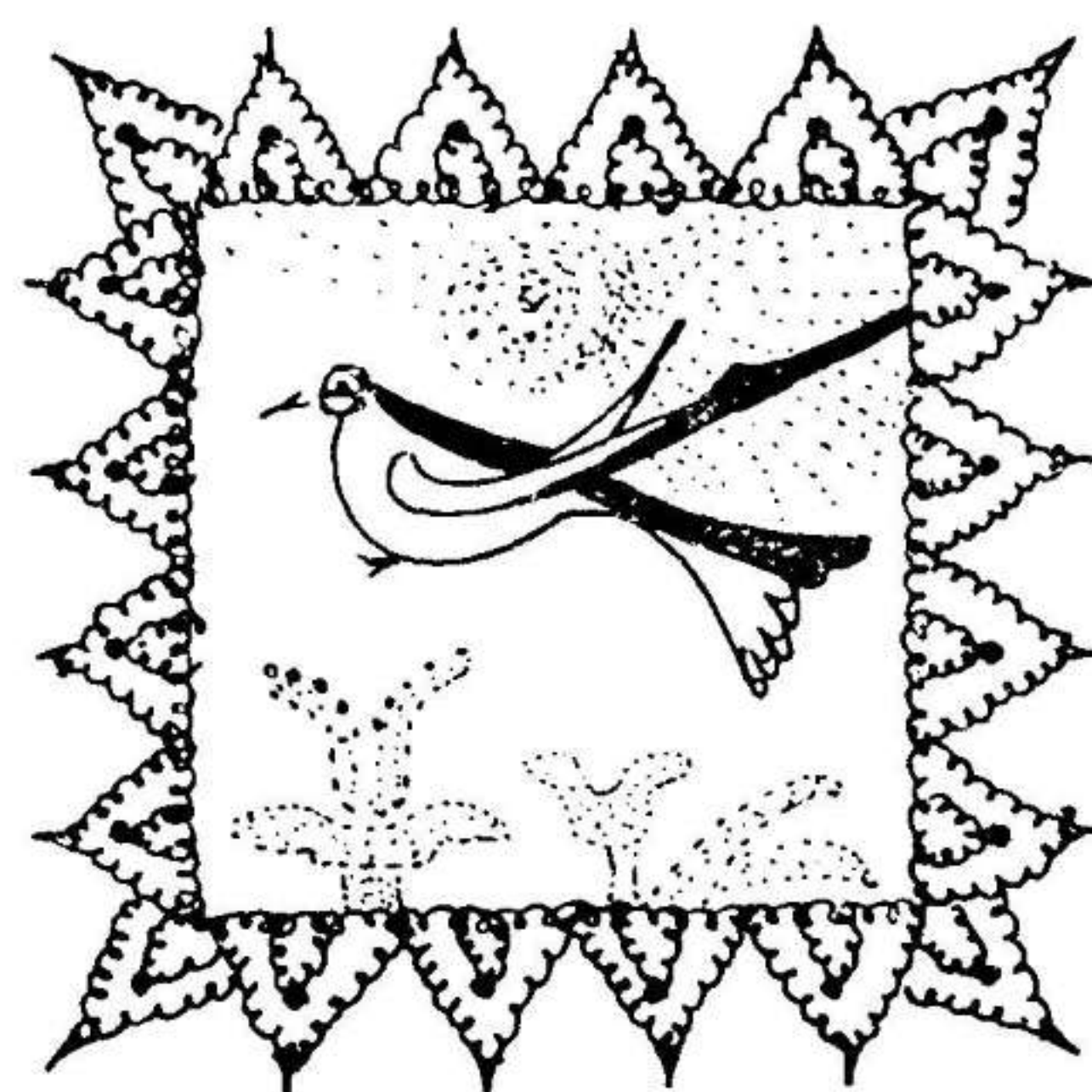
(6) Director del Centro de Investigaciones Literarias e impulsor de la *Nueva Revista de Filología Hispánica de México* (1947-1960), fundada por Raimundo Lida.

(7) Miembro de la Academia Nicaragüense de la Lengua desde 1955 e investido doctor *honoris causa* por la UNAN de Nicaragua en 1971.

(8) ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *Los primeros cuentos de Rubén Darío* (1951 y 1961); *Hércules y Onfalia, motivo modernista* (1964); *Rubén Darío en Oxford* (1966) y *Cuestiones rubendarianas* (1970).

(9) ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *La vida en la obra de Alfonso Reyes*, México, 1968. *Obras completas de Alfonso Reyes* (tomos 13 a 21), México, Fondo de Cultura Económica, 1961 a 1981.

(10) *Revista Educación*, Managua, septiembre noviembre, 1944.



de una visión particular que nada tiene que ver con el concepto tradicional.

Ante todo hay que destacar que estamos frente a un poeta demasiado consciente de su oficio; un poeta que no improvisa, sino que trabaja artesanal y minuciosamente el verso, de la misma manera que el escultor pule y refina pacientemente. De ahí que cada libro suyo constituya un conjunto unitario y coherente, un mundo cerrado donde el poeta deja dicho lo que quería decir, con precisión, porque también el contenido del poema responde siempre, con fidelidad, al enunciado del título. Todo este esquema, poco común en nuestras Letras, estaría alejado de la realidad, quedaría deteriorado si no estuviese sometido al control riguroso de la palabra exacta que el poeta utiliza en dos sentidos: para fijar la idea o para transformarla en el contrario.

Estamos, pues, ante un poeta eminentemente verbal que tiene la capacidad de dotar la poesía de una poética personalísima y de una carga continua de significados y significantes, alternados con referencias de sutil intimidad e ironía, sobre todo en los cuatro primeros libros, llenos de lirismo, belleza y luminosidad: *Ensalmos y conjuros* (11), *La carne contigua* (12), *El retorno* (13) y *La impureza* (14), donde los silencios, filtrados como lagunas en la escritura, encierran la clave del mensaje que el lector debe descifrar, a través de una lectura nada fácil, difícil, llena de puntuaciones, de ideas cambiantes, de referencias eruditas, columbramientos, nombres propios, puesto que la codificación elegida por el poeta consiste en desbordar el poema desde la claridad, para llevarlo hasta la más depurada sín-

(11) ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *Ensalmos y conjuros*, México, Cuadernos Americanos, 1947. Un año antes había publicado *Romances y corridos nicaragüenses*, México, Cuadernos Americanos, 1946.

(12) ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *La carne contigua*, Buenos Aires, Sur, 1948.

(13) ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *El retorno*, México, Editorial Los Presentes, 1950.

(14) Premio Nacional de Poesía «Rubén Darío», Managua, 1951.



tesis, mediante el procedimiento del silencio poético. Este procedimiento técnico es utilizado por Mejía Sánchez, no para ofrecernos el objeto en sí, sino el dibujo del contorno, de modo que el eje central del poema se va construyendo a través de referencias que funcionan como claves secretas, sometidas a combinaciones aleatorias que transforman sustancialmente la realidad, tan sólo para dejarnos el andamiaje o los pilares que sustentan el poema. Aquí, lógicamente, concurren otros elementos que ineludiblemente sirven para reforzar esta apretada escritura, con economía de palabras, como son la parquedad del lenguaje, la elección fría de la palabra, la emotividad contenida, la visualización del objeto y el verso corto, a excepción de *La carne contigua*, que es un bello poema en prosa, que narra el incesto de Tamar y Amnón, pero que responde, en su totalidad, al esquema del conjunto.

*Contemplaciones europeas* (15) inaugura lo que podríamos delimitar, en la evolución del poeta, una segunda etapa, que abarca y concluye en el libro siguiente, *Vela de la espada* (1951-1960). A partir de *Contemplaciones...*, el poeta comienza a introducir modificaciones en la sintaxis, aprovechando recursos lingüísticos, con la intención de provocar en la lectura sensación de espontaneidad y sorpresa. Unas veces la palabra final del verso es fragmentada; otras, el modo de los verbos sufre variación, o bien, crea juegos de palabras que transforman el resultado. También, a partir de ahora, el contenido se hace más lírico, más emotivo, no por ello menos cerebral, sino que las cosas, la naturaleza objetiva de las cosas, sufren una especie de alambicamiento que se filtra en la razón y en la sensibilidad del poeta, para alcanzar el grado de equilibrio sustentado entre la bipolaridad de la visión fisiológica y la visión creadora. Razón, también, por la cual, los temas elegidos, como indica el título, van a ser, preferentemente, tomados de la calle, para crear un mundo natural cosmovisionario, producto de vivencias y recuerdos enmarcados dentro de la experiencia de los viajes.

*Vela de la espada* reúne la poesía revolucionaria, escrita en el largo exilio mexicano que duró más de treinta años. Algunos de estos poemas, que alcanzaron mucha difusión en América Latina, fueron publicados como anónimos en la antología *Poesía revolucionaria nicaragüense*, editada en México en 1962, con prólogo anónimo—que hoy se puede decir—, escrito por Ernesto Cardenal, encargado de la selección. Narran, con inquebrantable fuerza combativa, llena de un enorme lirismo y cóle-

ra, la esperanza del retorno y la corrupción de la dictadura de su patria.

Ambos libros ofrecen una variante con respecto a los anteriores. El lenguaje es otro: más amplio, más desenfadado y más transparente. El material bibliográfico es reinventado o fiel a la memoria con la intencionalidad de transmitir el mensaje con más sencillez. Por lo tanto, el verso se vuelve menos riguroso y breve que en los libros anteriores, pero abre una nueva vía de expresión que gana en hondura y motivación.

A partir de *Poemas familiares* (1955-1973), hasta *Poemas dialectales* (1977-1980), que cierra el libro y la trayectoria poética de la obra, comprende una tercera etapa en la poesía de Mejía Sánchez. Etapa la más difícil de clasificar y de clarificar, en tanto en cuanto el conjunto global y unitario de los textos no responden a un orden cronológico, sino temático. Un cambio importante se produce. La poesía va perdiendo espacio, para cederlo al poema en prosa, sin que esto signifique que el poeta abandone la poesía en verso, porque verso y prosa coexisten en todos los libros que abarca este ciclo poético. Lo que realmente se produce es que el tratamiento del tema, desde la visión personal del creador, requiere de una u otra arquitectura para alcanzar la plenitud de expresión. Otro rasgo a señalar, sobre todo en la prosa, es la abundancia de recursos, donde el poeta aplica todo su vasto conocimiento de filólogo.

Hay que tener en cuenta que entre estos dos libros citados existen otros cuatro, muy fundamentales y claves para comprender el proceso evolutivo hacia la prosa, y son: *Disposición de viaje* (1956-1972), *Poemas temporales* (1952-1973), *Historia natural* (1968-1975) y *Estelas / Homenajes* (1947-1979). Evolución que se produce, más bien, como necesidad de comunicación más amplia, que no cabe en el poema, que lo desborda, puesto que el caudal expresivo del poeta, con los años, es cada vez más acerbamente autocrítico, más exigente consigo mismo y más rico en conocimientos. Al mismo tiempo, progresivamente, se torna más íntimo y más testimonial. Los temas son recogidos de la propia experiencia personal, del entorno social que le rodea o de impresiones captadas inmediatamente y que el poeta registra con exactitud de detalles la realidad que le impactó como para no dejarla escapar en la difuminación del tiempo, que sería el olvido.

Si en *Contemplaciones...* el motivo central era, predominantemente, la experiencia objetiva, en *Poemas familiares* lo es la experiencia subjetiva, el recuerdo familiar y patrio. En *Disposición de viaje* el tema es, casi en su totalidad, descriptivo, a través de 26 poemas en prosa, a excepción de uno en verso, que es el que da título al libro y lo inicia. *Poemas temporales* es un conglomerado bellamente caó-

(15) ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *Contemplaciones europeas*. El Salvador, Ministerio de Cultura, 1957 (Premio Primer Certamen Nacional de Cultura, 1955). Este libro y los cuatro citados anteriormente reunieron su, hasta entonces, obra poética bajo el título de *Recolección*, UNAN, León Nicaragua, 1972.



tico, casi todo en prosa, donde el lirismo, el desengaño y la preocupación metafísica toman cuerpo desde un resquebrajamiento de la escritura, y que en *Historia natural* recobra serenidad, para evocar paisajes, tierras y nombres de la geografía mesoamericana, entremezclando lo íntimo y vivencial, escrito casi todo en prosa y abundante en recursos, que se multiplican en *Estelas / Homenajes* (16) —uno de los más bellos libros del conjunto— y que concluye con *Poemas dialectales*, donde Mejía Sánchez alcanza el grado de libertad de expresión, no al modo del superrealismo, y retoma el tema social y revolucionario, pero desde una visión realista, muy distinta a la temática desarrollada en *Vela de la espada*.

De la lectura de esta tercera etapa se pueden observar dos aspectos nuevos en la poesía en verso y en la poesía en prosa. Los poemas fechados a partir de 1970 —observable desde años anteriores, pero marcadamente a partir de esta fecha— inician un viraje hacia lo prosaico, una especie de inteligencia del lenguaje, como juegos artificiales de inconfundible sobriedad donde no caben las limitaciones de la dificultad ni las restricciones. Si tenemos en cuenta este giro copérnico producido en el verso, podemos establecer que la evolución hacia el poema en prosa se inicia en la década de los sesenta, más concretamente a mediados, que es cuando el verso comienza a despojarse del ropaje estrictamente ceñido.

Comentario aparte merece el poema en prosa que, según Jorge Eduardo Arellano, el crítico más lúcido de la obra de Mejía Sánchez,

(16) ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ: *Estelas / Homenajes*. Managua, Editorial Cardenal, 1971.

«no ha tenido desde Darío otro cultivador tan sorprendente como él». Se caracteriza por la brevedad y la lucidez, lo anárquico y lo contundente, que concurren para romper la rigidez del lenguaje y la sintaxis, desde una visión organizadora que se mueve entre la narración y el lenguaje poético, donde entran juegos de palabras, neologismos, extranjerismos, palabras científicas, paronimias, rotacismos, lexías, polisemia y cuantos recursos maneja el poeta-filólogo-lingüista, y que, si bien fueron utilizados de modo aislado en los libros precedentes, alcanzan aquí, progresivamente, madurez y maestría. Razón por la que el poeta Pablo Antonio Cuadra, acertadamente, definió esta escritura con el nombre de *prosema*.

Aquí surge la pregunta: ¿Estamos ante un nuevo género literario? Lo que sí podemos afirmar es que desde lo minucioso y exacto de *Ensalmos y conjuros* hasta *Poemas dialectales* se refleja claramente una progresiva evolución por romper la barrera de los moldes establecidos por la retórica —en su concepción antigua y moderna—, con la finalidad de ofrecernos lo sorprendente y novedoso. Estamos, pues, ante un poeta que —como él mismo dijo: «Yo repetí / hasta cansarme la palabra precisa»— utilizó la palabra para transformar su poesía y para transformar su prosa poética. He aquí su más grande mérito. Un poeta que, desde su primer libro, dotó a la poesía de un estilo personalísimo por el constante reto a la palabra y cuya intencionalidad queda escrita en estos versos: «En el lugar en que cité a la luna, / ella aparezca. Porque yo repetí / hasta cansarme la palabra precisa».

RICARDO LLOPESA

## *el ocio atento*

# HISPANOAMERICANOS: EL "BOOM" QUE NO CESA

El fenómeno del llamado *boom* hispanoamericano data ya del tiempo suficiente como para encararlo con una cierta perspectiva histórica. Esto, pero sobre todo enmarcarlo dentro de un proceso abierto de creatividad literaria, parece haber estado en la raíz del nuevo libro de Donald L. Shaw (1), autor cuya obra *La generación del 98* (2) ha alcanzado tres ediciones.

(1) *Nueva narrativa hispanoamericana*, Donald L. Shaw. Cátedra, 1981.

(2) *La generación del 98*, Donald L. Shaw. Cátedra.

Aunque inevitablemente la obra tenga mucho de índice onomástico, lo cierto es que intenta pergeñar una serie de orientaciones estilísticas sobre una buena cantidad de autores hispanoamericanos, e incluso obviar los recursos tópicos a la hora de referirse a los escritores puntales. En todo momento Shaw se apoya en un contundente aparato de lecturas ensayísticas sobre el tema, opinando en cuanto puede sobre las opiniones ajenas, lo cual sigue siendo un legítimo



y eficaz modo de señalar al lector los planteamientos con que se está escribiendo. Por otra parte, los párrafos sintomáticos que Shaw selecciona como complemento a sus tesis nunca se hacen farragosos, sino que iluminan aspectos que el crítico reputa como esenciales en tal o cual narrador.

## PLANTEAMIENTO

Shaw parte de situar la nueva narrativa hispanoamericana enfrentada a disyuntivas de importancia. El proceso literario de aquellos países, en lo referente a narrativa, viene a decir, adquiere sentido a la luz de una serie de divergencias: la que separa la «novela de observación», retrato —diríase— de la realidad, y la «novela conscientemente artística», reelaboradora de esa realidad y preocupada por el renovamiento del lenguaje; la que separa el enfoque americanista del enfoque cosmopolita; la que divorcia la politización de la obra de la autonomía —o gratuidad incluso— literaria.

Por supuesto que en el planteamiento ya va implícita la posición de Shaw, favorable a inclinarse sobre las cuestiones formales y a dar por «superada» una cierta fase «de observación» testimonial, política o como quiera llamarse. En tal sentido, a lo largo de todo el libro, Shaw suele, después de alguna que otra referencia a la crítica del sistema social inherente a tal o cual autor o narración, indicar que en el fondo de lo que se trata es de una visión de la naturaleza o condición humanas. Las páginas de *Nueva narrativa hispanoamericana* son incluso insistentes en esta mirada. Lo que ocurre es que, como todo en esta vida, semejante planteamiento-conclusión sigue, cuando el Shaw lo cierra, siendo discutible.

Porque por más que gran parte de los autores que Shaw examina pueden, con licitud, ser considerados como proclives a lo —por entendernos— «formalista» o «metafísico», cuanto hincapié hace el crítico en abstracciones como «la condición humana» no desmiente de ninguna manera la cita propuesta por el propio Shaw de un trabajo de R. Pope, *La apertura al futuro*:

«La parálisis de la historia, la imposibilidad del héroe, la reducción del individuo al estamento, el pesimismo engranado en el actuar, son consecuencias naturales de la historia de toda Latinoamérica.»

Lo evidente es que Shaw no se queda en «dar preferencia» a lo «intemporal» sobre lo «historicista», sino que profundiza sugerentemente en características comunes a un gran número de autores no frecuentemente tocadas por la crítica; por ejemplo, la tarea que bastantes de estos narradores —Sábato, Rulfo, Donoso, Asturias— emprenden de inversión de los mitos cristianos, sobre todo en lo tocante a la conjunción Dios-Poder. Otra virtud del ensayo es la de saber leer, y hacer leer, entre líneas y mostrar que estas narraciones, precisamente por ser modernas, nunca pueden ser catalogadas, pese a su apariencia como «caóticas» o «fragmentarias»: siempre hay un orden estructural oculto, a menudo imprescindible para el funcionamiento de la obra.



## ANTECEDENTES

En realidad el título *Nueva narrativa hispanoamericana* refleja menos de lo que el libro abarca. Se trata más bien de una panorámica del proceso narrativo de aquellos países, desde la obligada mención a novelas que se escribieron mucho antes de cualquier conato de *boom* —las voces de Larreta, Azuela, Barrios, Rivera, Güiraldes o Gallegos— hasta el pos *boom* de hoy, pasando lógicamente por la decisiva segunda mitad de los años veinte, la década de los cuarenta, con el empujón del exilio republicano español, la constitución de un público y de un grupo de autores renovadores y la labor de *marketing* de Seix Barral y de la industria editorial mexicana.

La segunda mitad de los veinte en Argentina es, a ojos de Shaw, trascendental, porque marca la relativa decadencia de la «novela tradicional» y el surgimiento de narradores que pretenden renovar el lenguaje y lo que se cuenta: así Arévalo Martínez Arlt (de quien se señala la imbricación del humor con la desesperada desorientación producida por las secuelas de la Gran Guerra) o Macedonio Fernández, para quien «realismo» significaba «alucinación», y cuyo método estilístico se fundamentaba en el desorden, en la incongruencia, en la desaparición de la trama, en el propósito de «marear el yo» del lector, quien debía tener justamente la impresión de que el personaje no pareciera vivir.

## TRANSICION

De ahí se desemboca en la «década de transición: 1940-50». Con buena pupila, Shaw distingue entre «los rioplatenses» y los «neoindigenistas» y «realistas mágicos». Entre los primeros, por lógica, el gigante: Borges, de quien verdaderamente ni uno sólo de los autores posteriores podrá prescindir, ya sea desde la afinidad o la adversión. Shaw señala en Borges unas características de base: humor, agnosticismo ante la complejidad de lo real, soledad, introducción en Latinoamérica del tema del tiempo. Califica a sus cuentos como «artefactos perfectos». Indica unos cuantos símbolos irrenunciables: el laberinto, el valor gauchesco, aunque obviamente falten otros, cual el tigre, y apunta el peso del surrealismo en este escritor, otro de cuyos méritos consiste en haber conquistado al público internacional para la literatura hispanoamericana.



También son analizados en este elenco Mallea, creador de la novela psicológica en Hispanoamérica; Marechal, ejemplo de novelista cristiano que aúna comicidad con búsqueda existencial; Sábato, en quien el problema del mal es clave y que ha ido derivando a posiciones antirracionalistas y anticientíficas dentro de su concepto de una novela híbrida de ideas y pasiones.

Onetti es catalogado por Shaw como fundamental para el posterior desarrollo de la narrativa hispanoamericana desde la publicación en 1939 de *El pozo*. En efecto, los temas onettianos resultan comunes a bastantes escritores actuales de aquellas tierras, de igual modo —señala Shaw— que hay concomitancia entre la óptica de un Borges y ese concepto del uruguayo de hallarse ante un mundo «a la vez horroroso e irreal». Shaw se acerca muy bien a la atmósfera de Onetti, a su ambigüedad, su modo de mirar la orfandad del hombre, de tener siempre presente la derrota.

Los grupos «neointigenista» y «realista mágico» quizá sean más heteróclitos, pero el crítico debe sistematizar de algún modo. El caso de Arguedas es, por muchos motivos, paradigmático de las limitaciones de la «novela de observación» y también de las insuficiencias de la «novela metafísica»; no en vano el peruano fue hombre y escritor entre dos aguas: la cultura india tradicional y amenazada por los nuevos tiempos, y la cultura criolla e imperialista, cuya lengua Arguedas se veía obligado a manejar. Arguedas no fue maniqueo ni indigenista, pero también dejó dicho: «El socialismo no mató en mí lo mágico.»

Asturias, según Shaw, es el vehículo decisivo por el que el surrealismo penetra en la narrativa hispanoamericana. Tanto él como Carpentier se darán cuenta, de pronto, que la realidad que les rodea es a la par surrealista y barroca. Asturias será un fascinado por las posibilidades renovadoras del lenguaje artístico; el simbolismo, la artificiosidad estilística, le acompañarán siempre. Es asimismo quien, más que volcarse al tema del dictador, entrará en el análisis del individuo cuyo poder es omnímodo y arrasador: por supuesto que la influencia de Valle es innegable. Fue Asturias un mestizo en todo: apostó por el cambio social, pero el progreso venido del extranjero le horroriza y no halla más solución que el utópico canto a la comunidad indígena.

Carpentier, cuya ascendencia familiar le lleva también al mestizaje cultural, evoluciona desde el indigenismo al surrealismo; pero hay en él un elemento propio, la búsqueda del sentido histórico, la necesidad de expresar e interpretar —hincapié importante en esto último— la época que se vive. Y es uno de los obsesionados por el tiempo, porque además el tema resulta inseparable de la Historia, esa Historia que, con enormes retrocesos, de una manera u otra siempre va avanzando poco a poco, aunque la vida humana sea demasiado corta para advertirlo. Shaw analiza con acierto aspectos que quizá —advierte— sólo sean captados por los entendidos: por ejemplo, el hecho de que la estructura de *El acoso* sea similar a la *Heroica* de Beethoven. Acaso no apunta suficientes motivos como para demostrar la afirmación de que *Los pasos perdidos* deba ser considerada como la obra maestra carpenteriana: seguramente es muy

emblemática, pero puede pensarse que no llega a la perfección de, verbigracia, *El siglo de las luces*. Con agudeza, señala Shaw que cuando *La consagración de la primavera* nos presenta la Bahía de los Cochinos «se convierte en una película de John Wayne».

## LOS GRANDES DEL «BOOM»

A la vez realidad artística y negocio editorial, el *boom* se cimenta sobre unos cuantos nombres de fuste. Shaw es consciente de que, al traspasar la frontera de los años cincuenta, ya es imposible una mera catalogación «generacional» de esos autores. Por lo cual se centra en analizar a los que «tiraron» de los demás ante el público.

En Cortázar ve una reasunción de lo «rioplantense»: la mixtura de humor e inquietud existencial. El primer personaje de verdad «cortazariano» sería Johnny Carter en *El perseguidor*. *Rayuela*, concebida como antinovela, fue una catapulta en su época, pero hoy sus elementos de fracaso relativo aparecen más claros a un lector formado por el propio *boom*: la idea de fusionar la realidad entera mediante el lenguaje se revela como un intento utópico, que lleva a Cortázar a perseguir imposibles como expresar —en *62, modelo para armar*— esa «ansiedad insinuándose viscosamente» o la unidad entre literatura y política en el *Libro de Manuel*, con aquellos personajes volcados a un objetivo totalizador: la Joda. Falta el análisis de los posteriores libros de relatos de este autor, siempre convencido de que revolución social y revolución narrativa pueden ser sinónimos, deben serlo.

Carlos Fuentes, cuyo *La región más transparente* fue un trascendental éxito de público en 1955, es para Shaw uno de los campeones en la lucha por superar el pintoresquismo: pintoresquismo que incluiría el militante mejor o peor maniqueo. El trabajo con el lenguaje y la fascinación por la multiplicidad de lo real, así como la enorme versatilidad temática, serían características encomiables del autor de esa ambición llamada *Terra nostra*.

En García Márquez ve Shaw un estimulante dualismo, reflejado en su propia ciudad literaria, Macondo: por un lado, el inmovilismo, el fatalismo, la soledad; por otro, la denuncia clara; por un lado, el amor por la vida; por otro, una concepción determinista, casi de rechazo, por la existencia. Shaw señala la «discrepancia entre lo narrado, que siempre resulta trágico, y el tono humorístico con que se narra»; y las palabras de Fuentes que cita, acaso apunten a ampliar el caso de García Márquez a toda una panorámica de los escritores actuales en Hispanoamérica:

«Convierte el mal en belleza porque se da cuenta de que nuestra historia no es sólo fatal; también, de una manera oscura, la hemos deseado. Y convierte el mal en humor porque, deseado, no es una abstracción ajena a nuestras vidas.»

Vargas, aun sin salirse del hecho histórico —que Shaw reputa como específicamente peruano, pero no está tan claro que sea sólo peruano— de que la novela peruana es novela escrita por la clase media urbana para sí misma, intenta



una «novela de observación» renovada, tratando no de «desmontar» la realidad, sino de acercarla al lector y acercar al lector a ella. Valora Shaw en Vargas la capacidad de inventar argumentos y su riqueza técnica, y apunta sabiamente a un parangón entre el Baroja de *El árbol de la ciencia* y su ataque al 98 y *Conversación en la catedral* en cuanto a pintura de la «contaminación» social producida por el período Odría. Aparte de sorprenderse por la «nostalgia del novelón» manifestada por Vargas, Shaw señala como insuficiencia estilística que «no es lo mismo una estructura geométrica y regular que una estructura artística», y duda sobre la justificación estética de los procedimientos narrativos—mezcla de tiempos, de diálogos, concepción de los bloques—de este autor, «aparte de llenar los espacios huecos de la vieja novela lineal».

## OTROS

La lista del siguiente epígrafe —«El boom II»— es discutible, pues parece implicar una subvaloración de los escritores incluidos con respecto a los ya citados. Quizá vaya todo en gustos, pero cabe pensar que no por ponerlos juntos a todos un Donoso o un Cabrera Infante, tienen la importancia de un Lezama o un Rulfo. Pero los análisis de cada uno de ellos Shaw los realiza penetrantemente: la pertenencia de Rulfo a los escritores hispanoamericanos a la par militantes y pesimistas, la búsqueda lezamiana de una «imagen» como «resurrección», como síntesis de erotismo, metafísica y armonía.

El *boom junior* lógicamente está menos matizado: caben desde Del Paso a Sarduy, desde Puig a Viñas, desde Bryce a Edwards o Sánchez. Faltan nombres, pero ello implica que el proceso sigue. Y hay en las lecturas de Shaw mucha capacidad de síntesis, como cuando define muy exactamente a Manuel Puig como escritor «irónico y sentimental».

Como características permanentes de la nueva narrativa hispanoamericana, cita Shaw el tono hondamente pesimista y también la presencia del humor y de lo erótico; le parece que la generalidad se orienta a la ambigüedad a la penetración en lo real por medio del fragmentarismo y la fiesta del lenguaje, antes bien que, como Vargas, por la creación de un orden artístico que se enfrente al desorden de la realidad. Y, sobre todo, el acierto máximo de esta narrativa lo ve en que ha conseguido cambiar los hábitos perceptivos del lector. Lo cual no obsta para que su insistencia en indicar que la actual narrativa hispanoamericana se oriente a ser un «reflejo de la crisis espiritual», no llegue a rebatir lo que Pope decía en el trabajo antes citado:

«Las sucesivas dictaduras, colonialismos y neocolonialismos, los reformismos vanos, las culturas indígenas vegetando oprimidas durante cinco siglos. Pero la visión pesimista proviene, sobre todo, de una clase media consciente de todos estos factores, pero incapaz de alterarlos. La visión del hombre como atrapado y sin fuerzas para modificar su historia es la de gran parte de la burguesía, y esto explica su éxito.»

MIGUEL BAYON

# DOS LIBROS SOBRE LOS MOVIMIENTOS MILENARISTAS

Los milenios a que hacen referencia los movimientos llamados milenaristas no se «acoplan» forzosamente, por así decir, con la cronología convencional del calendario; sin embargo, es el hecho cierto que los finales de milenio parecen ser campos abonados, si no al surgir o resurgir de movimientos milenaristas, sí por lo menos al despertar del interés por ellos. O quizá esto valga sólo para nuestro momento histórico, cercano al final de un milenio, que por pertenecer por ende a una época intelectualizada, crítica y autocrítica como seguramente no ha habido otra, hace que de los dos fenómenos apuntados sea el segundo, el del interés teórico, el que domine. Esto lo demuestran una serie de publicaciones recientes de dos de las cuales nos vamos a ocupar ahora.

\* \* \*

Editorial Gedisa ha iniciado su colección «Serie Incógnita», con la obra titulada *Milenarismo* (1) y subtitulada *Mito y realidad del fin de los tiempos*, cuyo autor es Mario Morales.

Mario Morales ha elegido con acierto un método a mitad de camino entre la narración histórica y el ensayo interpretativo. Echando un vistazo al temario, que contiene epígrafes como «El fin del mundo», «Señales apocalípticas», «Grandeza y miseria del milenio», «El milenio y la vida cotidiana», «Noticias del reino», «La liberación mística», etc., se puede ver ya de entrada cómo han sido arracimados, en razón de determinadas características comunes, esos movimientos que unas veces tienen un componente de utopismo social; otras, de iluminismo religioso; otras, en fin, de movimientos de liberación y esperanza; lo cual equivale a decir que, en los casos de este tercer tipo, se trata de una mezcla de los dos primeros: socialismo utópico y creencias religiosas escatológicas. Otra diferencia fundamental que separa determinados grupos de estos movi-



(1) Mario Morales: *Milenarismo*, Gedisa, Barcelona, 1981, 128 pp.



mientos es el hecho de que señalen como meta la edad de oro, es decir, una especie de recomienzo, o el apocalipsis, una especie de catástrofe final. Pero también en este aspecto puede darse la fusión. Para determinados movimientos más o menos propiamente milenaristas, la catástrofe final puede significar, no el fin del mundo, sino el fin de «un mundo», después del cual se piensa que vendrá un nuevo renacimiento. O sea, que la «edad de oro», según la terminología de Hesíodo, no sería solamente una etapa que fue y a partir de la cual se inició una decadencia progresiva, como dijeron en su día los ultramontanos, sino algo que puede retornar, según la ley del eterno retorno implicada en la doctrina hindú de los *manvantaras* o ciclos humanos y, según la cual, nos encontraríamos ahora en el *kali-yuga*, es decir, la época dominada por la diosa Kali, que es la diosa de la destrucción; por tanto, en la edad de la destrucción, o edad de hierro, en la cosmogonía de Hesíodo, o edad de sombra, según se suele traducir en español.

Como señala acertadamente Mario Morales, es en nuestra propia época —primer cuarto del siglo— cuando, merced al desarrollo de las ciencias sociales, el concepto de milenarismo pierde en precisión lo que gana en amplitud y poder de sugestión. Hay autores, sin embargo, como Henri Desroche, que, en un intento de precisar una definición, consideran que tanto los movimientos milenaristas como los utopistas, son formas de imaginación colectiva características de las sociedades oprimidas. Una simple mirada al desarrollo de ambos temas en la historia muestra que si bien es cierto que, por ejemplo, en la llamada «guerra santa» del Contestado, que protagonizaron las *masas campesinas brasileñas*, o en las agitaciones campesinas andaluzas de 1917-18 hubo un componente místico-religioso claramente milenarista, no es menos cierto que también en el opulento mundo capitalista se registra, a partir de la década de los cincuenta, un inesperado auge de sectas y movimientos que reclaman la necesidad de prepararse para el Día Final, para la llegada de un milenio en que la faz de la Tierra será barrida por la ira de Dios o será purificada y restaurada por su misericordia.

Aun dando esto por indiscutible, el autor del libro que comentamos reconoce en sus conclusiones que, en determinadas condiciones, el mi-



lenarismo parece la única respuesta eficaz que tienen determinados sectores para salir de su abandono, para pasar de la servidumbre a la cooperación, de la economía de subsistencia (impuesta por un régimen injusto) a una economía comercial moderna. Pero que sobre todo constituye un medio —tan válido, históricamente, como otros— con el que los hombres intentan modificar sus vidas, dotarlas de intensidad y de un sentido trascendente.

• • •

Decíamos con anterioridad que hay autores que piensan que tanto los movimientos milenaristas como los utopistas son formas de imaginación colectiva propias de sociedades oprimidas. Pues bien, esta es una de las consecuencias que resaltan una vez terminada la lectura del completísimo libro de Norman Cohn, *En pos del milenio* (2).

Cohn se ocupa, no ya diríamos preferentemente, sino exclusivamente del milenarismo medieval, narrando la historia y analizando pormenorizadamente el contenido de las diversas sectas y movimientos que se desarrollaron principalmente en el centro de Europa; pero lo original e interesante de su exposición consiste en que, a lo largo de los diversos capítulos del libro, va haciendo ver la importancia sociológica del milenarismo revolucionario, lo que le per-

mite poner al lector en disposición de entender perfectamente la sugestiva tesis que plantea en la conclusión, a saber, que las viejas aspiraciones milenaristas, como constante del espíritu humano, y concretamente de los desheredados, despojadas por el cambio de las circunstancias históricas y, sobre todo, por la evolución del pensamiento, de su original evolución sobrenatural, es decir, secularizadas, perviven todavía, con todas sus características esenciales, en los movimientos revolucionarios del siglo XX.

Siempre se ha sabido que los movimientos estudiados en esta obra, aun hermanados por cualidades comunes, se distinguían por la prevalencia en unos de un componente de utopismo social, en otros de iluminismo religioso, y en otros, en fin, de movimiento de liberación y esperanza, según veíamos en la primera parte de este trabajo; pero la tesis de Cohn es indudable que decanta el eje motriz de estas convulsiones, que tantas veces sorprenden por la enorme desproporción entre la insignificancia de su semilla y la magnitud de sus resultados, hacia el ámbito de la reivindicación de la justicia social, al hacer ver cómo muchos de los presuntos profetas y mesías que surgieron en Europa entre los siglos XI y XVI eran miembros del bajo clero que tomaron gran parte de sus ideas de las profecías judaicas, los textos del Apocalipsis y otras formulaciones más cercanas, como las de los místicos heréticos de la Fraternidad del Libre Espíritu, y hallaron su besana entre los desposeídos y desheredados, que eran lógicamente en quienes mejor podía arraigar la creencia en una salvación colectiva, terrenal, inminente, total, y milagrosa. Para el autor está claro que los pobres no crearon su fe milenarista, sino que la recibieron de presuntos profetas y mesías. Asimismo —y lo demuestra— que es constante la oscilación de la actitud de estos movimientos entre la agresividad más violenta y el más manso pacifismo, entre la más etérea espiritualidad y el materialismo más terrenal.

*En pos del milenio*, no sólo nos arroja luces clarificadoras sobre la apasionante época medieval europea, sino que también ofrece importantes elementos para la comprensión del milenarismo en otras áreas geográficas y otras épocas más cercanas.

(2) Norman Cohn: *En pos del milenio*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, 398 pp.



# GRAHAM GREENE

## CONFUNDE Y FUNDE

### LA LETRA

### CON LA VIDA

Graham Greene pasará a la historia de la narrativa como uno de los novelistas del siglo veinte quizá menos excelsos en su letra pura, pero sí como uno de los *más carnales* que en esta centuria se han dado, en el sentido testimonial de lo carnal, con toda su fragilidad terrena, pero también con toda su frescura humana. Como sea, de todos modos *pasará* a la historia de la narrativa, honor que no cabrá a todos los que han sido.

Como pocos —entre los escritores que han podido contar con una vasta e intensa circulación de sus obras en vida—, Graham Greene supo conquistar no sólo el fervor de determinados lectores, sino una especie de imponderable, inefable cariño de otros, algo así como un respeto que se tributa a quien, si bien no expresa exactamente nuestra visión del mundo, estamos seguros que lo vive, padece y muere con la misma angustia.

Aun cuando —al criterio de quien fuere— Greene pudiera equivocarse, hay un cierto vaho heroico en su presunto error cosmogónico: aun cuando Greene se equivoca, yerra hundiéndose hasta el pelo, sin elegancia alguna para salir bien parado de la situación dada. En suma, lo apuesta todo, incluida su carne, su simple y concreta piel humana, que ha jugado en más de una ruleta rusa del destino.

Por otra parte, y mal que le pese a la tradicional enfatuación que se imputa —más de una vez certeramente, más de una vez con pena—, a los literatos célebres y *de moda* —también hay que decirlo—, el novelista inglés resulta casi siempre el más acertado crítico de sus obras, especialmente en la materia literaria en sí.

Con cuánto dolor suele confesar que algún personaje suyo es de estopa, que no logró transmitirle vida, como un azarado padre fallido.

Mirando un poco en torno y hacia todos los puntos cardinales, su sinceridad resulta clamorosa, solitaria. Dicho sea de una vez, a Greene hay que agradecerle la desmitificación del oficio de narrador, su modo insolente e insólito de quejarse en voz alta de sus propias insuficiencias, en detalle, no con ese discurso genérico que, genéricamente humilde, disfraza a los golosos de la egolatría.

Y la propia mofa, o seria duda de sí mismo, hace más confiable —qué duda cabe— para sus lectores, al menos, la honestidad de su observación humana, ética, de su irremediable y mal oculta piedad.

Es inevitable una apreciación por la ponderación comparativa: otro escritor inglés —John Le Carré— acometió, y mucho más ambiciosamente que Greene, las tramas de los sordos y sórdidos mundos del espionaje y otros supuestos misterios derivados de la política y la división del mundo en cotos de cacería.

Sin embargo, lo que en Greene puede ser desgarramiento, mirada limpia, aun con un cristal antepuesto que él mismo quizá desconozca, en Le Carré es positivismo al por mayor, justificación del predominio del tigre sobre el cordero, inmutabilidad de las reglas de juego. En el fondo de los posos de ambos escritores se dibujan dos muecas contrapuestas: mientras Greene llega a sentir asco por imperios y emperadores, empezando por el británico (llegando a la burla cruenta, a Le Carré la decadencia le provoca una sacrosanta ira de *buen inglés*).

Y mientras Greene suele recostarse, desde su catolicismo, en ocasiones, hacia causas justas (no siempre, pero sí unas cuantas veces), digamos por la izquierda, el presunto reformista Le Carré, con sus fobias mal digeridas, resbala hacia la misantropía y lo retardatario, por el extremo opuesto.

Más aún; hay en la actitud de Greene un componente poético del que su especie de opuesto dialéctico (inglés, igualmente ex agente secreto y novelista) carecerá siempre. Lo que en Greene puede ser estupor, dolor soterrado por ciertas circunstancias, en Le Carré es disecación, cinismo, odio elegantemente afeitado por toda manifestación de una nueva forma de vida, de convivencia.

Lo que en Greene es desnudez de las propias limitaciones (lo ya dicho: cuando no *laten* sus personajes), en su opuesto puede llegar a la atrocidad literaria de trazar, como si fuera un maestro, personajes de los cuales no sabe —al interior— nada, para, con mucha retórica y letra aparente, pintarlos igual que en el más burdo de los *comic*.

Su Carla, sus *Enemigos* en general son ciertamente cavernícolas y debe verse desde cuál ángulo inesperado, un sedicente racionalismo, se cae en el maniqueísmo más estruendoso. Todos son asesinos, muy bien, pero unos asesinos son Buenos y los otros asesinos son Malos. Greene, en cambio, repudia en sus vísceras todo lo que le huele a crimen. Por la primera escotilla se puede emerger al nazismo. Por los angustiosos ojos de buey de Greene puede inhalarse, aún, un poco de aire humano.

Esta cosmovisión puede seguirse pliegue a pliegue, caída a caída, bruma a bruma, en *Vías de escape* (*Ways of Escape*, Argos Vergara, Madrid, 1981), una especie de balance de su vida y obra frente al espejo de nuevos conflictos, nuevas angustias, nuevos alcoholes, nuevos opios.

Y el uso, aparentemente reiterativo, de la muletilla «una especie de» en esta lectura, no es casual, sino meditadamente greeneana: es Greene quien titula un fragmento de su autobiografía como *A Sort of Life* (*Una especie de vida*). Todo en sus visiones redonda los «una especie de», algo, un algo que transita por la vida ante la mirada entre irónica, piadosa y congénere de Greene.

Su distanciamiento casi siempre resulta suficiente para permitirle indagar en los núcleos oscuros de las cosas y los sucesos con un mínimo de luz cruda, natural. Su forma de amar a las criaturas humanas no transige con los barnices de la correligión ni complicidad de índole alguna; aunque sí afina —es visible y audible— con sensibilidades concurrentes.

En todo caso, y en el último o el peor de los casos, el amor, la pasión, la obsesión por la verdad desconocida serán en Greene siempre más fuertes, pesarán fatalmente más que la autocomplacencia. La dialéctica del mundo y de los seres se instalará en sí mismo hasta la escisión más dolorosa y lo convertirá en un eterno perseguidor de aconteceres humanos y sus misterios,



motivaciones y sins, y en un confeso fugitivo de sí, de ese Graham Greene que no pocas veces le causa perplejidad, sorpresa, como si se tratara de *un Otro*.

Por esa vía, menos conformista, más riesgosa, donde el *crucis* pende tenebrosamente sobre la pequeñez del Uno, del Yo y su yo tembloroso, pero tendido fatalmente hacia la tiniebla amenazante, fascinado por su verdad oculta, Greene llega, de paso, como tarea necesaria, pero subordinada, a la desacralización de su propia escritura. La pompa, los sahumeros, las hechicerías teatrales de algunas literaturas le resultan odiosas, perniciosas para sus fines. No tiene más remedio que transitar por un cauce básico de humildad si quiere aprehender el mundo y sus inúmeros universos incógnitos. Y lo hace, en apariencia, con el lenguaje y los juegos más diáfanos, incluso simples.

En tales urdimbres, cualquier descompensación, cualquier acartonamiento de un personaje o una situación, resultan estridentes y resuenan como una alarma ululante, tanto que el mismo autor no puede menos que oírlos hasta en sueños. Y, una vez despierto, constatarlo, confesarse ante la praxis de su obra, burlarse de sí mismo. Eso es mucho más de lo que suele ocurrir y suena a su vez como una nota de frescura, de autenticidad humana que finalmente las lecturas y lectores honestos —aun opuestos a su cosmovisión ideológica— acaban por agradecerle, no sin cierta alegre conturbación y sorpresa interior.

Graham Greene eligió la humildad como la mejor forma de amarse a sí mismo, la forma que menos rocosidades estibaría entre su único y pequeño ser y el mundo, los Otros, la forma que mejor le permitiría *conocer* el mundo y sus ignotas, huidizas oscuridades y, por último, amarlos.

Detrás de todo auténtico buscador de la verdad, de los verdaderos hilos del dramático, viscoso e inasible tejido del alma humana, hay un gran explorador de amor, un hambriento de ternura y solidaridad humana. Innegablemente, Greene, detrás de su aparente y supuesta flemma y *humour* británicos, es muy feliz cuando se topa con la *comprensión* íntima del lector. Se siente no sólo bien captado, comprendido; se trata de algo distinto o peor: se siente querido, que es lo que quizá, de un modo para siempre infantil, buscara con tanta escritura.

No es casual su apelación constante a los dramas modernos, a la corriente y correntosa sangre contemporánea. Greene quizá lance al mundo, a sus semejantes tan indefensos y ridículos como él se ve a sí mismo, sordos alaridos de auxilio, de alerta, de advertencias desesperadas y esperanzadas a la vez sobre las hecatombes que se ciernen sobre los humanos en el siglo de todos los progresos, liberaciones y revoluciones. Buenaventuras magníficas que pueden ser degolladas de una vez, y quizá por siglos, por un solo espasmo nuclear de las fuerzas bárbaras que coexisten con aquéllas a los zarpazos, hasta su crisis final. Para Greene, si bien siempre convivieron en el hombre, ya no hay lugar para ambas cosas en el mundo, en una humanidad que se arranca vendas y vendajes de pupilas largamente supurantes, oscurecidas, laceradas.

«Yo no buscaba esas fuentes: tropezaba con ellas», afirma el escritor que vagiera a la sombra de la escuela local de Berkhamsted, Hertfordshire, un 2 de octubre de 1904. Pero reconoce: «... aunque quizá el instinto de escritor interviniera cuando sacaba billetes de ida y vuelta a Saigón, Port-au-Prince o Asunción».

Y para iniciar de algún modo el texto de ese verdadero testimonio, ese testamento que se apresuró a escribir ante la duda, temor y terror de que la mistificación cubriera y enterrara sus pocas pero amadas verdades, Greene lo hace del modo más escueto pero más estre-

mecedor. Escoge *una especie de verso* operante como oración que en ambos idiomas, tanto en su original como en la límpida y vivaz traducción de Enrique Pezoni-Jaime Zulaika, suena, en cinco irreductibles palabras, como el tema esencial a desarrollar en contrapuntos, fugas y variaciones todas: «Ha sido un largo camino.» Y lo *ha sido*.

Apenas se hace hombre, casi adolescente, lo empuja el terrible dilema de su espíritu de escritor irreprimible:

«Iniciaría una vida segura y metódica como redactor en la segunda sala de *The Times*; al cabo de un año terminaría el período de prueba y me asignarían el salario mínimo de nueve guineas por semana. A partir de ese momento podría pensar en casarme. Seguiría una carrera tan apacible como la de un funcionario público: en *The Times* nunca despedían a nadie y al final me jubilaría y me regalarían un reloj con mi nombre grabado.»

¿Para qué más? Excepto que todo este párrafo iluminaría toda su significación si se encuadrara entre interrogantes, reiterados antes de cada uno de los siete condicionales que le dan color.

Aun titubeante, iniciático el largo texto de *Ways of Escape*, Greene introduce su «aventura amorosa con Hispanoamérica y con la muerte violenta», de lo que existen editadas constancias que abarcan buena parte de su extenso opus.

Incluso en la coquetería halagüeña Greene ofrece la maestría de *una especie de elegancia* congénita que lo sigue como una sombra:

«¿Cómo es posible —dice en torno a su novela *The Man Within*, a la que aprecia como "un producto endeble"— que Aldous Huxley, en una carta a un amigo, comentara mi libro con tanta generosidad que incurriese en el absurdo de preferirlo a la última novela de Virginia Woolf?»

No falta ningún tropo ni elemento para certificar su autojustificación de escritor primerizo, bisoño, pero tampoco impide la presencia de ninguno que resguarde su relatividad, de esa inteligencia que le permitió siempre, o casi siempre, mirarse sin enamorarse demasiado de sí, verse sin dejar de mirar el Resto.

«Escribir una novela —agrega— es algo así como meter un mensaje en una botella y arrojar ésta al mar: llega a manos de amigos o enemigos inesperados.» Y el escritor no se encandilaría en demasía con los primeros ni exacerbaría tampoco su ironía con los últimos. Ya en las primeras páginas introduce, como algo natural, su controvertida pertenencia al Servicio Secreto Británico durante la segunda guerra mundial.

Y da «algunos ejemplos de mi estilo de aquella época y de mi terrible abuso de la metáfora y el símil. Hasta los buenos pueden corromper, y quizá me había perjudicado una excesiva lectura de los poetas metafísicos. "Un revólver cayó al suelo como una flor agostada", etc. Es naturalmente implacable consigo mismo. Y más: «En un libro de trescientas cuarenta y cuatro páginas sólo encuentro una escena redentora: doce páginas de moderado *suspense* (...) y un solo personaje salvable.»

Al menos debe admitirse que tales referencias no son muy frecuentes en las autoindagaciones de escritores. Pero será con ese mismo espíritu respetuoso de la relatividad, adherido a la vergüenza propia y ajena, que Greene nos dará personajes como el Maurice Castle de *El factor humano*, tan alejados del ufanismo, esmaltado de escepticismo y cornamenta, del Smiley de Le Carré, siempre sencilla pero brutalmente triunfal.



Como todo personaje de su especial condición, Greene es de los que trasuntan su rechazo al conformismo mediante un mal disimulado odio al dinero, al objeto más adorado por los Demás. Graham Greene es realmente un caso límite y aislado de escritor que desde sus primeras obras goza de editor propio, contratos y pagas anticipadas. Y es a la vez el que revienta esos emolumentos, ni él mismo sabrá cómo; viajando, quizá huyendo de algo desconocido: él mismo, su mayor desconocido. Esa forma particular de ser y existir se manifestarán en él desde un principio y lo acompañarán toda su vida adulta. Quizá sea éste su mejor retrato:

«Tras la publicación de mi primera novela, mi editor inglés y el norteamericano me habían garantizado seiscientas libras anuales durante un período de tres años, lo cual me había permitido cambiar mi seguro empleo en *The Times* por la casita de Chipping Campden; pero en mil novecientos treinta y dos el lapso de tres años estaba a punto de terminar, mi segunda y mi tercera novela no habían producido dinero, la cuarta (*Orient Express*) aún no había sido publicada y me habían rechazado la biografía que había escrito del conde de Rochester, el poeta; por entonces me quedaban unas veinte libras en el banco y nuestro primer hijo estaba en camino.»

Y he aquí su terrible confesión, que no guarda hila-cha alguna de coquetería inversa, y sí, en cambio, mucha desesperación:

«En casi todos mis libros, por bien que conozca el escenario, hay siempre un monigote que se empeña en no vivir, que sólo aparece en aras de la trama: Krogh en *Inglaterra me hizo así*, la camarera del bar en *Brighton, parque de atracciones*, Wilson en *El revés de la trama*, Smythe en *El fin de la aventura*, el periodista Parkinson en *Un caso acabado*. La triste verdad es que en un relato sólo hay espacio para un número limitado de personajes. Basta un solo retrato de más para que el relato se hunda como un barco sobrecargado.»

Greene traza un retrato perfectamente acabado, sin embargo, de quien fue su entrañable amigo, el después célebre crítico y filósofo de estética Herbert Read.



No obstante, el verdadero Read resultó ser un pájaro tan cachondo y jodedor, para decirlo sin equívocos, como el mismo Greene. Este, convertido en uno de los directores de la revista semanal de actualidades *Night and Day*, convertirá a su vez al autor de *Art Now* en comentarista habitual de novelas policiales, lo que Read parece haber ejercido con fruición. Qué lejos del empalagoso caramelo con que suelen embadurnarse los frecuentadores —a veces con pies de adobe— del territorio estético.

Para vivir —o lo que sea— Greene ejercerá todos los instrumentos de la creación y el periodismo, sin eludir la crítica cinematográfica. Ello no le impedirá el agasajo anónimo y postal de misivas con trozos de excremento adheridos:

«Siempre creí —quizá sin razón— que era una muestra de mierda aristocrática, pues antes me había burlado con crueldad de un marqués francés que había hecho una película documental en la que representaba un papel bastante heroico.»

La vida tampoco le ahorrará una demanda judicial de la entonces pequeña Shirley Temple, quien después sería el terror del mundillo filmico norteamericano durante la cacería de brujas del senador Mac Carthy.

Es que el bueno de Greene, en vez de hacer lo de algunos otros comentaristas —congraciarse con las multinacionales de la industria de los (falsos) sueños—, no repara en buscarse un enemigo. Y Greene se los buscaba poderosos: ni más ni menos que la *Twentieth Century-Fox*.

Graham Greene había sugerido, en uno de sus artículos, que la encantadora pequeña Shirley Temple «poseía cierta coquetería diestra en atraer a los hombres maduros». Oh, toda la hipocresía, bañada en acrimonia, se desplomó sobre el joven escritor, llevado ante la justicia británica en aras de las picardías publicitarias de una empresa multinacional del cine.

«De escribir crítica de cine a escribir un guión cinematográfico sólo había un paso. También eso representaba un peligro, pero inevitable, pues tenía esposa y dos hijos que mantener y había quedado en deuda con mis editores hasta el principio de la guerra», cuenta Graham Greene.

Como había atacado persistentemente los filmes de Alexander Korda, y como el realizador húngaro tenía sentido del humor, citó a Greene y le preguntó si no tenía un guión *in mente*, a lo que el novelista, que no padecía precisamente de pereza mental, dijo que sí, mientras lo inventaba durante el mismo diálogo crucial.

Sus escaramuzas con los grandes patrones del cine le dejarán una tirria que destilará con fina crueldad en *Ways of Escape*. Su retrato vivo, de primer testimonio, sobre David Selznick es digno de la más alegre posteridad. Para el gran zar de Hollywood, el argumento de *El tercer hombre* era «una historia de maricas» porque «ese tipo va a Viena en busca de su amigo. Descubre que su amigo ha muerto. ¿No es así? Y entonces, ¿por qué demonios no se vuelve a su país?».

Selznick, en sus conversaciones con Greene y el director Carol Reed, confundiría ese guión con otros de su fábrica. Las películas en realidad eran para él como ristra de chorizos para el mercado, y cuanto más rutilante el papel con que viniere envuelta la matanza, tanto mejor para adulterar el chacinado.

Greene lapida con cierta lástima: «Como la película resultó un éxito, supongo que Selznick olvidó todas sus críticas.»



Greene, que no podía dejar de ser un sujeto lúcido, estafalaria o fulgentemente lúcido de su revuelto entorno humano, advertía mejor que ninguno de los candidatos al procerazgo en vida —tal Elliot— que el manido «patriotismo» inglés y muchos otros se despeñaban ante la inminencia del genocidio que superaría al que consumó la primera conflagración europea de este siglo.

«... el clima moral ya no era el de mi adolescencia. El patriotismo había perdido su atractivo hasta para los escolares de Passchendaele, y lo primero en que hacía pensar el Imperio era en el cruzado Beaverbrook, siendo por otra parte difícil, durante los años de la Depresión, creer en los elevados propósitos de la City de Londres o de la Constitución británica. Las marchas de protesta por el hambre parecían más reales que los políticos. (Su personaje debía ser. N. R.) Un hombre más dispuesto a vengarse de todas las malas jugadas de la vida que a salvar a su país».

Nada más alejado del patriotismo a la *home rule* o los fervores retóricos kiplinguanos que este conciso fotolito de la atmósfera anímica que irradiaban los años treinta en el Occidente, ajetreado en sus guerras imperiales por mercados periféricos y que, en un mundo hambriento y sin trabajo, se daba el lujo de arrojar las cosechas al mar para mantener los precios y los intereses financieros. Greene, queda dicho, no se postulaba como cómplice de una farsa que terminaría por ser sangrienta, y hasta humeante en los *konzentrationslager* nazis y los hongos nucleares de Hiroshima y Nagasaki.

Es constatable hasta el hartazgo que *Ways of Escape*, en sus trescientas páginas de texto neto, es un múltiple ajuste de cuentas del escritor con y contra todos los fantasmas que lo asediaron durante medio siglo de creación literaria. No podía, entonces, complacerse con la ausencia de uno de los endriagos más equívocos y que más lo irritaron durante los cincuenta años, uno tras otro, que abarca este ajuste en todas direcciones. Sobre su *canon* literario, su asunción de la condición creadora, es revelador y paradigmático el siguiente disparo a quemarropa:

«Hasta que publiqué este libro (se refiere a *Brighton, parque de atracciones*, 1937. N. R.), como sucede a cualquier novelista, unas veces me habían aplaudido y otras censurado, con sobrados motivos, por torpezas de oficio. Pero de pronto descubrieron que yo era un autor católico (¡expresión detestable!). Los católicos empezaron a tratar con demasiada blandura algunos de mis defectos, como si yo fuera miembro de un clan y no pudieran repudiarme, mientras que algunos críticos no católicos parecían pensar que, en cierto modo, mi religión me procuraba una injusta ventaja sobre mis contemporáneos. Yo me había hecho católico en mil novecientos veintiséis y había escrito todos mis libros —salvo un lamentable volumen de versos en Oxford— como católico, pero nadie había reparado en cuál era mi religión antes de que apareciera *Brighton*... Aun hoy, algunos críticos (y, en general, los críticos no suelen ser más cuidadosos que los periodistas en cuanto a la exactitud de sus datos) hacen mención de las novelas que escribí después de mi conversión y distinguen mis primeros libros de los últimos. Desde la publicación de *Brighton*...



muchas veces me he visto obligado a declarar que no soy un escritor católico, sino un escritor que además es católico.»

En esta última información late y se abigarra un tratado completo acerca de la piel y el espíritu de todo verdadero escritor y creador, que no puede ni debe escurdarse en filiación o afiliación alguna a la hora de compartir su obra, o sea, en suma, de arrojar su desafío artístico hacia, entre o contra—o todo ello junto— los desafíos del mundo. A diestra y a siniestra, esta profesión de fe de Graham Greene es absolutamente benéfica y saludable.

O no sólo afirmarse en su filiación, si la tienen muy definida, lo que es igualmente tan legítimo como respetable. A primera vista, el poeta Vladimiro Maiakovski sostiene la misma doctrinalidad que, verbigracia, Semion Kirsanov, pero el verdadero poeta (y hombre en su totalidad, qué curioso) es el primero, porque es un grandísimo poeta y porque no hace uso de una ideología para simplificar el mundo, sino para desentrañarlo, hurgar en cada angustia y acaecer humanos. Y se podrían desarrollar documentalmente ambas personalidades hasta sus límites para llegar a dos perfiles absolutamente contrastados: uno (el del poeta revolucionario) anudado ciego pero luminariamente a todo su tiempo y los tiempos, hasta hacerse necesario, perenne; otro, el de los escritores que burocratizan lo que sólo puede ser pasión y aventura creativa, honesta hasta el fin, hasta llegar a lo ramplón y prescindible.

Para el caso, Greene, en su catolicismo, está más cerca de la grandeza y autenticidad de un Heinrich Böll que de otras aparatosas y olvidables suficiencias, que sólo consagran los viejos fetiches de una humanidad intocable en sus parcelas sacras de hienas y corderillos. No es casual que Greene sea quizá el primer escritor occidental que revele la justicia de la causa vietnamita a principios de los años cincuenta. O el carácter criminal del régimen de Batista en una Cuba sometida y convertida en prostíbulo geográfico del poder financiero, tradicional o mafioso, de Washington. O el genocidio de Haití y Paraguay. O que ahora esté enfrentado, a riesgo de su larga vida, a la *maffia* de la Costa Azul. Es que Greene, simplemente, sin canonizaciones, lleva la condición creadora hasta confundir bellamente (a fundir) la letra con la vida.

MARTIN MORENO-CASTELLI



# Si no siempre entendidos, siempre abiertos

## LA ACTUALIDAD DE TIRSO DE MOLINA

VARIOS AUTORES: *Homenaje a Tirso de Molina*. Edit. Revista Estudios. Madrid, 1981.

Con ocasión del cuarto centenario de su nacimiento, aparece en el mercado una voluminosa obra—tan densa como comprensiva—en torno a la temática tirsiana. Supone un esfuerzo gigantesco de coordinación y de investigación el realizado por la revista *mercedaria Estudios*, que dirige Luis Vázquez. Se trata de una obra estructurada en cinco apartados: rectificaciones bibliográficas y aportaciones documentales, estudios y análisis sobre el teatro, aproximación a la «historia», bibliografía y dos inéditos tirsianos. Sobre esta nervadura reseñada se inscriben 29 estudios, de desigual interés, pero predominantemente aportadores de reflexiones originales y de resultados importantes.

Podría ser resumido el contenido amplio y multifocal de esta obra en tres modelos interpretativos: nuevas aportaciones biográficas, estudios interpretativos-bibliográficos y ensayos doctrinales. En el primer grupo incluiríamos los estudios de Luis Vázquez, de Jaime Asensio y de Alfonso Urutiaga; en el segundo, los trabajos de Emile Millán, Harold Jones, Alfonso Urutiaga, Ruth Lee Kennedy, André Nougué, Everett W. Hesse, Pierre Guenoun, Xavier A. Fernández, Eliseo Tourón del Pie, Manuel Delgado, Serge Maurel, Roberterr Horst, Xabier Pikaza, Fiorigio Minelli, Sol Bonifaci, Ernesto González Castro, Secundino Hernández, Elías Gómez, Gumersindo Placer, John Reynolds, Teodoro Fernández Sánchez; pertenecen al tercer modelo los incisivos trabajos de Alfonso López Quintás y de Antonio Vázquez.

La actualidad de Tirso debe ser confrontada con autores actuales, que, desde el campo filosófico o psicológico-humano, hacen válidas las tesis tirsianas en torno al hombre y las dimensiones de lo humano. En *Lectura psicológica del «Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra»* plantea Antonio Vázquez una serie de análisis, tan valiosos como originales, para medir la obra tirsiana desde una perspectiva de psicología profunda o psicoanalítica, que amplía sus límites y que la sitúa a nivel de actualidad. Deriva de

ese estudio un cúmulo de conclusiones de largo alcance para valorar la obra tirsiana dentro del área de los planteamientos psicológicos: 1) Don Juan es un doble burlador: de la *mujer* y de *lo divino*, de la *ley* y del *deseo*, del amor y de la muerte. 2) Existe en la personalidad de Don Juan una *fijación materna*, una indiferenciación entre las funciones de «mujer» y de «madre», esto es, descubre en cada mujer a la madre. 3) Aparece Don Juan como el «hijo consentido» de su padre, o una identificación padre-hijo, en una suerte de «maternalización» de la paternidad: radica en Don Juan un agresivo deseo de *sustituir al padre*. 4) Abocado a la mujer como puro *objeto-de-deseo*, sin simbolizar el cuerpo sexuado y sin superar un narcisismo posesivo. 5) Desarrolla su amor posesivo como amor *traidor de amigos*, con un Thánatos dominante. 6) Es un *profanador diabólico*, fijado en la envidia y en la «oralidad» o madre-pecho y con odio al padre. 7) En el Don Juan existe un gran número de *figuras arquetípicas* o de *símbolos intercambiables*, que diría Jung a propósito de la figura del «brión» (1954). 8) Se trata de una *personalidad inmadura*, a nivel afectivo, y dominada por el impulso o pulsión freudiana de *sustituir al padre* (la ley, la norma) por la madre-mujer (lo biológico, lo instintivo, narcisista, hedonista y egocéntrico). 9) Como un ser sin haber logrado un *proceso individual* (Jung), dominado por el inconsciente colectivo y bajo el signo de un «héroe burlesco» o como un esquizofrénico que huye de sí mismo (lo céntrico) y se vuelca en lo fugaz y extravertido. He ahí un buen número de datos para reconstruir una nueva interpretación de la figura de Don Juan, prototipo de conductas sin estructurar a nivel afectivo y sin control normativo a nivel ético.

Alfonso López Quintás realiza un lúcido y penetrante estudio comparativo entre el «burlador» de Tirso, el «estético» de Kierkegaard y el «absurdo» de Camus. En las actitudes del hombre ante la vida (estadios), Kierkegaard establece la figura del *hombre estético*—dominado por sensaciones pasivadoras y despersonalizadoras de lo humano—, que le lanzan al vértigo del vivir, traducido en erotismo, violencia, rapidez o lo urgente, ambición, gula, etcétera. Dentro de este contexto, en que inscribe Kierkegaard al hombre estético, encaja el «burlador» de Tirso: hombre de lo inmediato; hombre de sensaciones, gozador voluble, profesional del erotismo, individuo egocéntrico, individuo hermético; hombre sádico, obseso de dominio de los demás, seductor, neurótico, aprendiz de brujo,

existencialmente escindido, lúdicamente asfixiado. Estas características son analizadas por López Quintás con precisión y hondura. A su vez, el «hombre absurdo» de Camus coincide en sus rasgos fundamentales con el «burlador» de Tirso (sobre todo, en el *Mito de Sísifo*): vive en una indiferencia humana y ética, reduce el vivir a un sucesivo presente sin trascendencia, vive sin esperanza, no admite juicios de valor, concibe la vida como una tarea inútil, concibe su destino como un destino sin sentido. Don Juan vive la vida en un frenesí constante, en una temporalidad superficial y huidiza; se enreda dentro del engaño, la falsedad y la seducción; apela a la arrogancia y al cinismo; usa la traición, la perfidia y el perjurio; vive de forma alucinada y sin compromiso vital.

La presente obra es una aportación de gran alcance para revitalizar la figura tirsiana y para valorarla desde nuevas perspectivas y apreciaciones. Sólo con estudios de esta calidad podemos darle actualidad y vigencia a nuestros clásicos, más allá de su propio contexto histórico.

FRANCISCO VAZQUEZ

## NOSOTROS, LOS INADAPTADOS

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN: *La memoria cautiva*. Editorial Legasa Literaria, Madrid, 1981. *A salto de mata*. Editorial Cátedra, «Novela Cátedra», Madrid, 1981.

Desde que, en 1970, José Antonio Gabriel y Galán fuera finalista del premio «Biblioteca Breve» con la novela *Punto de referencia*, su actividad literaria como narrador había quedado postergada en favor de la poesía, de su permanente vinculación periodística como articulista y la victoriosa aventura (sobrepasando su actividad de crítico teatral), corrida junto a José Luis Gómez, adaptando el libro de Manuel Azaña *La velada de Benicarló*. De su labor poética surgieron, hasta este momento, dos libros: *Descartes mentía* (1977) y, un año después, *Un país como éste no es el mío*. De ambos tuve oportunidad de ocuparme en su momento a través del desaparecido diario *Informaciones*, dentro de su suplemento de artes y letras, y en la revista *Camp de l'Arpa*.

Ahora, en un muy corto espacio de tiempo, aparecen dos novelas que, aunque temática y estilísticamente son diferentes, tienen muchos contactos en el entramado



filosófico que las sustenta y de alguna forma las justifica. *La memoria cautiva* (la primera en aparecer) trata sobre la inadaptación de un sujeto individual con su ambiente y su propio entorno, mientras que *A salto de mata*, esa inadaptación «privada» del caso anterior, se convierte ahora en pública.

En *La memoria cautiva*, José Antonio Gabriel y Galán utiliza uno de los recursos estilísticos más difícil de practicar con cierta soltura y acierto: el monólogo interior. Su personaje central y prácticamente único, un hombre de avanzada edad (lo cual no impide sospechar ciertos visos de autobiografía, o al menos de experiencias personales muy directas), se esfuerza en establecer una serie de normas nuevas para su vida cotidiana, mediante la difícil conjugación de otra realidad establecida, a partir de sus recuerdos reales e imaginarios, también en pugna con la vivencia diaria. *La memoria cautiva*, debido en parte a ese diálogo interiorizado en primera persona y a causa de las propias inclinaciones del autor, tiende, inevitablemente, hacia lo poético. Así, destacaría bastantes frases que se van acumulando a lo largo de las densísimas páginas y se convierten en zonas versiculares autónomas, cuya propia unidad podría formar un gran poema elegíaco dedicado al devenir. Estos núcleos, muchas veces, dan las pautas para encontrar el verdadero sentido aproximativo. Por ejemplo, al comienzo de la novela se dice: «Ambos quisimos un gran amor y tuvimos que conformarnos con uno pequeño...» Y más adelante, en la página 47: «Mientras espero el ascensor, no espero nada...» Ambas sentencias nos marcan el retrato espiritual del personaje, un ser vencido que ya no espera nada ajeno a la propia posibilidad de crear y vivir en ese orbe de su invención. La memoria, que actúa como un gran espejo, es la sombra en la caverna donde se recomponen los anhelos frustrados: la sexualidad, la libertad, etc.

La reconstrucción de ese gran proyecto de vida frustrado, que, de ser algo importante y singular, se convirtió en vulgar y mediocre, se realiza reconstruyendo las relaciones personales de su matrimonio, visto permanentemente como cárcel y liberación, y, por supuesto, la familia con la carga de los recuerdos infantiles y la inevitable rememoración de la madre. El presente intercalado es visto con desprecio; aquí adquieren un papel importante los objetos de uso más habitual en nuestro mundo moderno: el teléfono, el espacio de la cocina—equiparado con los depósitos de cadáveres—, el ascensor, el restaurante, las calles nocturnas, las ventanas, sobre las que deambulan otra serie de arquetipos nefastos que son los legisladores de esa sociedad antisocial: notarios, vecinos, etc. Todos estos objetos, a los que nos hemos referido en su enumeración de una manera sucinta, son observados con desprecio, con cierta indiferencia, pero sobre todo con la agresividad del invadido hacia el invasor. El resultado final, al que conduce esa mezcla de recursos, trampas, ficciones para la sobrevivencia subjetiva, es la soledad, o, mejor, la desolación. Un hecho brutal que se reconoce y se regocija en sí mismo, enaltecándose. De nuevo, si recurrimos a la fidelidad que puede significar el rescatar un bloque sintáctico como éste,

## ACCIONES, PASIONES Y VOCES

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE: *La vida exagerada de Martín Romaña*. Editorial Argos Vergara (Biblioteca del Fenice), Barcelona, 1981.

¡Hombre, yo no diría que la vida de Martín Romaña es exagerada! Esa misma vida, narrada por alguien menos exagerado que Bryce Echenique, sería una vida patética, de tierna soledad y arraigado autoconvencimiento en la propia línea y los privados derroteros. Ese otro hipotético autor tal vez no hubiera hecho un libro tan gordo (631 páginas que, sin embargo, se hacen cortas); tal vez no hubiera atacado con una máquina de escribir a la dueña del piso, sino que, lisa y llanamente, la habría aporreado; quizá hubiera contado su larga lista de padecimientos físicos y de los otros en una retahíla de lloriqueos y denuestos, dando el tostón a quien quisiera prestar ojos y oídos...

Pero Bryce, no. El desmadra la narración, acumula divertidas anomalías, flexiona el lenguaje de tal forma que no podemos por menos de asombrarnos. Asombrarnos y reirnos. Y, la verdad, yo le estoy muy agradecida a don Alfredo por haberme hecho reír. Me he reído a las tres de la madrugada, sofocando mis convulsiones y carcajadas bajo el embozo. Tengo la risa fácil, lo sé. Pero hacía mucho tiempo que no me reía así, como con los libros de Guillermo Brown en la infancia: «expresándome ruidosa y estentóreamente». La vida exagerada de Martín Romaña «es ideal para dar la tabarra a la familia, interrumpiendo cena o programa de televisión con un: "¡Uy, qué bueno es esto! ¡Mira lo que dice aquí...!" Hago hincapié en la diversión que proporciona el libro porque, estando, como estoy, convencida de que es una gran



que cierra *La memoria cautiva*: «... a estas alturas del desgaste os ruego simplemente que me dejéis estar», nos podemos dar perfecta cuenta del desenlace. *La memoria cautiva* es una novela que viaja hacia el interior de la conciencia, es un gran ejercicio de reflexión personal y no debemos olvidarnos que pudiera constituirse muy bien como uno de los grandes soliloquios de esa generación literaria y vital a la que pertenece su autor; una generación obligada desde un primer momento a autorreprimirse. La obra traza desde su principio hasta el fin una línea laberíntica que no deja ningún resquicio para la esperanza.

Esta interiorización privada se vuelca hacia el exterior en su tercera novela, *A salto de mata*. Las ansias de libertad, de bienestar, de igualdad, en un mundo predeterminado, como siempre, desde el mismo momento del nacimiento. Todo ello se convierte en una quimera imposible de alcanzar, en un hecho doloroso, máxime cuando éste abarca la edad juvenil. José Antonio Gabriel y Galán, utilizando como pórtico una muy significativa frase de Jean-Paul Sartre: «L'important n'est pas ce qu'on fait de nous mais ce que nous faisons nous mêmes de ce qu'on a fait de nous», no escribe una narración de tipo sociológico mediante la cual justifi-

car una serie de actividades marginales, achacando a la sociedad todas las culpas que convierten a jóvenes como «El Roto» en practicantes de la violencia, sino que, como el filósofo francés hizo con el delincuente-escritor-actor Jean Genet, observa esta cédula social desde el interior de ella misma de forma autónoma y según sus propias leyes. Los marginados no son tanto estos muchachos de los barrios periféricos como el propio Estado y la sociedad provocadora.

Evidentemente, el narrador, que ha descendido a este pequeño infierno del mundo urbano de las grandes ciudades modernas, tiene—para crear cierta verosimilitud—que utilizar el mismo código lingüístico como primer símbolo de la autonomía legal y moral de los seres mostrados. El gran monólogo interior de *La memoria cautiva* ahora es sustituido por un estilo más realista, naturalista en algún momento, y rozando otras con el reportaje. Emile Zola escribía en uno de sus muchos artículos de combate defendiendo las ideas estéticas sobre cómo hacer una novela: «Hacer mover a unos personajes reales en un mundo real, dar al lector un fragmento de la vida humana: en esto consiste toda la novela...» En realidad, esto es lo que sucede un poco en *A salto de mata*, aunque, por supuesto, ese realismo-



novela —o autobiografía, qué más da—, su principal cualidad es esa leve melancolía con la que nos obliga a exclamar: «¡Qué pena que se me está acabando ya!» Y decir esto de un libro tan extenso es un aval, una garantía.

El telón de fondo de esta verbenera existencia es el mayo del sesenta y ocho parisino, con algún que otro viaje a Italia y España (donde, por cierto, la aventura en que le «logroñizan» las almorranas no tiene desperdicio). Y, en el mayo francés, los estudiantes e intelectuales latinoamericanos, vistos por uno de ellos, desde dentro, pero con un distanciamiento de noruego. Los latinoamericanos que se toman en serio las revoluciones, los que no saben de qué se trata, los que patean las barricadas con unos mocasines de lo más sospechoso... Los que, al cabo de unos años «están montados en el duro» y los que continúan escribiendo en buhardillas míseras, en eterno conflicto consigo mismo y en lucha permanente con las fuerzas porteriles. El escritor como espectador de la anécdota cotidiana, de la cíclica revolución, del pronunciamiento de hoy y de siempre, que parece no darse cuenta de nada y que, al cantar a la amada, doña Inés del alma mía, luz de donde el sol la toma, está componiendo el gran poema épico de toda esa generación que tanto ha significado.

En cuanto al lenguaje, hay que decir que sí, que no se pueden acumular más palabras, modismos, americanismos, coloquialismos, anglicismos... con una mayor naturalidad. Da la impresión —no sé si ha sido así— de que el libro se ha escrito de un tirón, en tromba, arrasando cualquier elemento que se interpusiera entre lo que el autor quería decir y las cuartillas. Reiteraciones no faltan, pero tampoco sobran. Leer este libro es como oír a un amigo espontáneo y charlatán: una auténtica tarabilla. Un poco achispado, el amigo —o francamente curda—, pero no borracho torpe, patoso o llorón, sino abiertamente desmesurado, gestero, imitador de

voces, caricato, y narrador sin par de la historia del Nuevo Mundo, en cenas inimaginables con sajones que pasean su sonrojo por la inopia.

Y una cuestión más: el desdoblamiento Martín Romaña-Bryce Echenique, o a la inversa (dado que quien firma el libro es B. E., aunque la historia que se cuenta en la de M. R., autobiografiado, que se permite enjuiciar a B. E., un escritor latinoamericano con el que se enzarza a puñetazos). Lo curioso es que, no sé si voluntariamente, hay momentos en que no se sabe quién es quién y quién cuenta la vida de quién. Como el libro es un inmenso tropel de acciones, pasiones y voces, tal vez la confusión entre ambos sea deliberada. La verdad es que no importa lo más mínimo porque quien nos fascina desde el principio es Bryce Echenique, alias como quiera llamarse. El juego recuerda (todo nos recuerda siempre algo) a Alice B. Toklas y Gertrude Stein, como algunos pasajes nos vuelven al París de Cortázar y, con el permiso expreso de Bryce Echenique, podemos caminar por Pamplona buscando a Hemingway, o ir al pueblecito truchero en busca de antepasados. Antepasados, de Martín y de Inés, que una vez más ponen en solfa lo de la madre patria y las naciones hermanas, el carisma nulo de ser descendiente de españoles y otras variaciones sobre el mismo tema.

Bryce, consciente de su humor, lo usa como arma en las relaciones Martín-Inés (la bizquera de Inés es maravillosa) y trata por todos los medios de hacer reír a Inés con las ocurrencias de su esposo. Pero ella es inmune al sentido del humor. O, por lo menos, al de su marido. Y la relación termina.

Se nos promete una segunda parte del libro, otra relación con otra mujer y más aventuras de Martín Romaña. A ver si es como la primera. El libro entero se llama *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*.

MARA APARICIO

naturalismo está muy remozado y readaptado a nuestro momento, y como también veíamos al marcarle sus intenciones, ya nada o casi nada tiene que ver con el pasado realismo social. No existe una crítica social relacionada de una manera directa, aunque muchas veces al rozar un asunto tan complejo y llamativo pudiera surgir de forma inevitable (tampoco habría por qué excluirlo), sino la comprensión, la muestra de esa otra vida de los *ghettos*, guiados por el instituto de sobrevivencia, pero también por el de muerte.

José Antonio Gabriel y Galán (Plasencia, 1940) pertenece a una generación de narradores castellanos que se les ha considerado como cultivadores de un «nuevo realismo» o un «realismo libre», al que pertenecerían autores de áreas geográficas tan diferentes y de intenciones tan diversas como Raúl Guerra Garrido, Germán Sánchez Espeso, Vaz de Soto, Leopoldo Azancot, etc. En el caso de José Antonio Gabriel y Galán habría que matizarlo en función de *A salto de mata*, pero no en *La memoria cautiva*. Un realismo que ya no se elogia a sí mismo, filosóficamente, en contra de la imaginación, sino que ambos se complementan y corren por cauces diversos sin obstrucción.

CESAR ANTONIO MOLINA

## UNA DEFICIENTE TRADUCCION

AL-RUSĀFĪ DE VALENCIA: *Poemas*. Traducción e Introducción de Teresa Garulo. Ed. Peralta, Colección Hiperión, Madrid, 1980.

La poesía arábigo-española o arabigoandaluza, denominada hoy con el término más reciente y etimológicamente más apropiado de andalusí, se nos ha venido suministrando a los lectores de habla española a retazos o fragmentos en forma de florilegios, procedimiento éste por el que los autores de los mismos unas veces se han limitado a traducirlos conservando con todo rigor la estructura original dada por los compiladores árabes que nos los han transmitido, o bien han sido seleccionando a manera de *mujtârât* siguiendo más o menos el mismo criterio, de acuerdo con la particular sensibilidad y gusto del traductor. Como consecuencia de esto, el

conocimiento que se tiene de esta tan decantada poesía es fragmentario. La causa de todo ello está en que, por las razones que sean, los especialistas españoles se muestran demasiado remisos en clavarle el diente a los ya numerosos *diwânes* que poseemos de nuestros ilustres y gloriosos antepasados vates musulmanes.

Ya hace bastantes años que la investigación arabística europea, consciente de que para conocer en su conjunto el imponente edificio de la poesía árabe clásica y sacar conclusiones definitivas sobre sus valores universales había que empezar por conocer previamente la aportación individual hecha al mismo por cada autor, inició con este fin una serie de trabajos monográficos. Con esta nueva metodología inaugurada por el gran Goldziher (1850-1921) y continuada por Rhodokanakis, Kremer, Schwars, Gabrieli, Nallino, Blachère y otros, pronto nos fueron familiares la vida y la obra de las más destacadas figuras de la lírica árabe oriental. Tal metodología no se ha aplicado entre nosotros más que en contadas ocasiones, por lo que, en términos generales, podemos decir que no conocemos en su integridad más que el *diwân* del almeriense Ibn Jâtima (1323-1369), traducido por Soledad Gibert, y el del célebre zejeler cordobés Ibn Quzmân (1086-1160), que fue estudiado y



trasladado al castellano, primero por el profesor A. R. Nykl en 1933, y después por García Gómez en 1972.

Permanecen aún, pues, sin conocerse en nuestra lengua los *diwânes* de un buen número de famosos poetas andalusíes de los que sólo tenemos, como señalamos al principio, unas cuantas muestras de variada extensión y valor estético que figuran en las autologías publicadas y conocidas por los lectores de habla hispana.

Uno de estos poetas es Abû 'Abd Allâh ibn Gâlib al-Rusâfi, que nació en la célebre Arruzafa de Valencia, de donde su sobrenombre por el que es conocido, en una fecha que se ignora y murió en Málaga en 1177. Su *diwân* fue reunido y anotado por el especialista en literatura andalusí y catedrático de la Universidad de Jartûm doctor Ihsân 'Abbâs, que lo publicó en Beirut en 1960 con un prólogo en que narra la vida de Al-Rusâfi y describe el ambiente sociocultural y político en que éste vivió y escribió su producción poética.

El *diwân* de Al-Rusâfi reunido por el doctor 'Abbâs lo leí hace ya algún tiempo, casi a raíz misma de su publicación. Posteriormente me leí también el de Al-Zaq-qâq, y ya hacía más tiempo que había estudiado igualmente el del incomparable «jardinero» Ibn Jafâya (no traducidos, por cierto, íntegramente ninguno de los dos). Y tengo que confesar que no me acerqué a ellos llevado por una especial inclinación por la poesía, sino porque la poesía árabe de la llamada «escuela levantina», tan brillantemente representada por estas figuras, constituía para mí un fértil campo que me proporcionaba, en copiosa cosecha, el material que yo necesitaba para otro tipo de estudios y ensayos.

Este *diwân* ha sido traducido ahora al castellano por Teresa Garulo, profesora del Departamento de Árabe de la Universidad Complutense de Madrid, e incluido por Ediciones Peralta en la serie «Poesía Hiperión». Utilizando los datos suministrados por el doctor 'Abbâs en la *muqaddima* puesta a su edición, la profesora Garulo ha escrito una bien ordenada introducción a los poemas traducidos en la que nos cuenta, en sus líneas generales, la conocida historia —ya escolástica— del nacimiento, desarrollo y evolución de la poesía árabe en general y de la andalusí en particular. Pero en la parte más importante del libro que, naturalmente, está constituida por la versión de los poemas de Al-Rusâfi he podido advertir que bastantes de ellos, así como un buen número de versos que forman la trama del tejido de otros, no han sido traducidos con demasiado acierto, con lo que la verdadera inspiración y el pensamiento de Al-Rusâfi han quedado sin revelar y con ellos las imágenes y metáforas más o menos felices de las que con profusión hace gala el poeta de Valencia. No se trata de que estos poemas y versos hayan sido objeto de una traducción más o menos libre (que, dicho sea de paso, en poesía yo no la considero en absoluto necesaria ni pertinente, antes bien la estimo como un recurso psicológico con que el traductor se cura en salud de posibles yerros); se trata simplemente de que la traductora no los ha comprendido. Los ejemplos podrían ser numerosos, pero por razones de espacio y tiempo voy a mencionar sólo algunos.



El comienzo del poema número 14 (página 52), «El niño que fingía llorar», dice:

*Disculparé a este picaruelo  
que se muestra melancólico  
pues bien sé lo que intenta su palidez*

Lo que se lee en el texto árabe y da sentido al resto de la composición es:

*¡Oh, tú, defiéndeme de quien estando  
alegre muestra tener tristeza,  
estando su pecho vacío  
de aquello que [fingir] intenta.*

Al no caer la traductora en la significación de la voz *sifr* < *cifra*, *cero* = vacío, no obstante estar perfectamente vocalizada en el original, y que como arabismo se encuentra prácticamente en casi todas las lenguas, se ha visto obligada a alterar la construcción y, por tanto, el sentido de todo este poema. También hubiera sido necesario explicar al lector que la palabra *narcisos*, que figura en los versos finales, está por ojos y que es metáfora muy conocida en la retórica árabe. Digo esto porque no se encuentra entre las que la autora inserta en las páginas 29 y 30 de su introducción.

Hallamos asimismo que el sentido del número 39 (p. 83), «A la muerte de un amigo ahogado», ha salido bastante desviado, más que por culpa de la traductora, quizá por la del propio editor doctor 'Abbâs, que, con poco acierto creo, como ya señalé hace tiempo en otro lugar al ocuparme de esta obra, cambió en nota el contenido metafórico del segundo verso. Habría que traducirlo, pues:

*Y con el cuidado de que el oro puro  
abunde en la tierra,  
presurosos te llevaron a la tumba.*

*¡Qué admirable! ¡Tan difícil  
es discernir de tu cuerpo la esencia  
para que por ti disputen tirando  
el agua y la tierra?*

Uno de los poemas más conseguidos de Al-Rusâfi es, sin duda, el que lleva el número 16 (p. 54), «El Tejedor». Esta composición fue traducida ya por Schack, que

nosotros conocíamos en la grácil versión castellana de Varela, y más tarde por Pèrés y García Gómez, y creo que la traductora debería haberlos tenido en cuenta en su nueva versión. De este modo tal vez no se hubiera errado en la interpretación de algunos de sus versos:

*Es una gacelilla cuyos dedos  
tejen cual si siguieran  
del amoroso pensamiento el hilo;  
alegres, juguetean  
con el telar sus dedos  
como juegan los días con los reinos,*

Y Al-Rusâfi dice:

*Es una gacelilla cuyos dedos  
no dejan de dar vueltas en el hilo  
como el pensamiento en el requiebro.  
Alegres, sus dedos juguetean  
con la lanzadera en la urdimbre  
como los días con el discurso del tiempo.*

Otro poemita, de graciosa belleza, en el que brilla el genio innovador (en el sentido árabe) de Al-Rusâfi es el número 13 (página 51), titulado por Garulo «El Calderero»:

*Del amor es metáfora su oficio  
desde aquella mañana en que la miró  
[arrobado].  
Convierte el cobre rojo en oro fino,  
al fundirlo, extenderlo y golpearlo:  
su rubor es indicio de vergüenza,  
su palidez, del temor al reproche,*

versos que hay que entender, ciñéndose más al texto árabe:

*Copió su oficio del color de la amada  
la mañana que se emocionó.  
Al fundirlo, extenderlo y golpearlo,  
el cobre rojo en sus manos se hace oro:  
Su color rojo deriva del pudor de la amada,  
el amarillo, del de su temor a ser repro-  
[chada].*

Al que lleva el número 6 (p. 44), «Arroyo de la Miel», habría también que hacerle algunos retoques para que recobre su verdadero sentido. Dice:

*¡Tus orillas, ay río de la miel!  
¡Qué bien calman la sed de un corazón  
por tu amor derretido como el eco!  
No me invita la sed a ningún otro río  
pues siempre eres ameno en las horas de  
[holganza].*

Dice Al-Rusâfi:

*¡Cuánto riego entre tus orillas!  
¡Oh, Río de la Miel. Para un corazón  
que de ser por ti fundido está!  
Es una sed que sólo hacia ti le empuja.  
¡Por qué no riegas en él en tus ratos  
[libres?]*

En el número 18 (p. 56), «Una rama de sauce», leemos:

*Una rama de sauce contemplaba  
los movimientos de su talle,  
¡Cuánto se esfuerza la brisa  
por imitar su gracia sin lograrlo!*



Y no es esto, precisamente, lo que dice el último verso, sino:

*¡Cuánto se esfuerza el céfiro en la rama para que ésta los imite, sin lograrlo!*

El número 17 (p. 55), «El joven guerrero». Los versos:

*En medio del combate parecía un mar que vierte en arroyos la sangre de los valientes,*

para que la imagen que trata de dar el poeta—por otro lado ya tópica en la poesía árabe— quede clara, habría que traducirlos como están en el texto árabe:

*En medio del combate parecía un mar que derrama por un arroyo la sangre de los valientes.*

El número 32 (p. 72), «Aquí en mi pecho», figura así:

*¡Qué buen albergue tienes aquí en mi pecho!  
¡Ojalá se pudiera prescindir del adiós!*

Y se lee en el texto árabe:

*¡Qué buen albergue sería tu pecho si rechazara el adiós!*

El número 8 (p. 46), «El baño», los versos:

*Me riega Dios con lágrimas de mis ojos y el fuego de mi pecho no me protege.*

...

habría que traducirlos:

*A beber Dios me ha dado las lágrimas de mis ojos. Y no me ha preservado de la pasión de mi pecho,*

...

Y el penúltimo verso de este mismo poema:

*A ti que estás en mi interior seguro (!!!)*

ha salido así porque la traductora no ha visto, error imperdonable, el valor del perfecto optativo que figura en esta frase:

*¡Guardado seas de lo que llevo dentro!*

El número 5 (p. 43), «La Rusafa de Valencia». El segundo verso figura traducido así:

*La nostalgia por ella y por los míos me hace sufrir como al poeta de Mosul (1).*

Que hay que traducir:

*La nostalgia de Al-Sarî (1) por Mosul ¿Dónde queda comparada con la que yo [siento] por la Arruzafa y los que en ella tengo?*

Encontramos versos que han perdido su fuerza y, en ocasiones, su belleza al ser traducidos. Así en el hermoso cántico a Valencia que la traductora titula «Elegía valenciana» (p. 90):

*Nunca permita Dios que olvide que me sedujo cuando era joven.*

El poeta dice simplemente:

*No permita Dios que nunca olvide su recuerdo.*

En la misma página:

*... Valencia sigue siendo la perla blanca que me alumbra por donde quiera que vaya. ¿Quién por su brillo se asemeja más a la [luna?*

En lugar de:

*[Valencia] es como la perla blanca, que por donde a ella te acerques ilumina, ¿Y quién por las perlas se asemeja a la [luna?*

En la página 91:

*[una tierra] llena de plantas, cuyas flores [son*

*plata y oro en las mejillas de la tierra,*

...

en la que tendría que haber quedado a salvo la lograda metáfora:

*Es una planta cuya flor parece que llevan las mejillas,*

...

Y aquí quiero parar mis notas para no alargar esta reseña más de lo debido. Dignos de todo encomio son el interés, esfuerzo y entusiasmo que Teresa Garulo ha puesto en su trabajo. Creo, eso sí, con toda sinceridad, que el *diwân* de Al-Rusâfi no debiera haber sido objeto o tema de una memoria de Licenciatura. Al-Rusâfi para ser abordado requiere y exige más madurez que la que se puede adquirir en el transcurso de una mera licenciatura.

JOSE VAZQUEZ RUIZ

## EL ENTORNO POEMATICO-VIVIENTE DE ANGEL GARCIA LOPEZ

Angel García López: *Antología Poética 1963-1979*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1980.

Cuando el poema es considerado como una auténtica y doble vivencia, y no como canto o exaltación de sí mismo, nos encontramos en la posibilidad de adentrarnos, a pesar de su mutismo, en la experiencia humana del poeta mediante los artilugios y reflexiones de esa tan particular estética, al ser, ella misma, cuerpo y espíritu, personalidad y entendimiento. Luego he aquí a quien, aparentando silencio, demuestra tan profunda y bella elocuencia en las palabras.

Angel García López, que nació en Rota (Cádiz), en 1935, sigue marcando toda su trayectoria poética mediante el propio sentido de evolución y progresión humanas. Todo cambio, por él permitido en su labor poética, se debe tanto a su desarrollada capacidad humana como a su dominio y ascendente maestría en una estética nacida de la preocupación por el

lenguaje y sus formas en un poema. Ello le ha permitido, al margen de esnobismos estacionales, con sus más determinantes características, y a mi manera de ver, ser uno de los poetas iniciáticos y premonitores de los movimientos más jóvenes; considerando todo ello desde sus más propias y personales manifestaciones. Porque al ser un poeta en contacto con la realidad que le y nos pertenece demuestra una perfecta relación entre lo individual y lo social. A pesar de que hoy el poeta puede situarse cada vez más lejos del centro de la sociedad, por no apreciar en ella cuál es su centro o la ostentación más aceptable; porque las distintas sociedades se han ido sintiendo marginadas unas con respecto a otras. Y de ahí que la marginación o personificación se base en el gusto y en la aceptabilidad de unos pocos o unos muchos... según la adecuación y captación del poeta. Pero tal marginación se fundamenta en unos postulados que, siendo vigentes, se identifican con la cotidianidad que nos pertenece, y, además, es lo importante, exceden a todo tiempo y sentimiento.

Ciertamente que al verdadero poeta lo teníamos que valorar y encontrar en cuanto a su capacidad



de sentir y de expresar la relación entre el hombre y la naturaleza. Cuando el poeta, desde su personalidad, entendimiento y reflexión, deduce de esas relaciones con el mundo natural verdades humanas fundamentales. Algo así decía Williams Wordsworth, con quien Coleridge se hermanaba al («to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind's attention from the lethargy of custom, and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us») conceder lo maravilloso de la novedad a las cosas diarias, y excitar un sentimiento semejante al sobrenatural despertando la atención mental de la letargia de la costumbre, y dirigiéndola hasta el hechizo y las maravillas del mundo ante nosotros mismos. Aquí es donde radica la autenticidad poética de García López: en rescatar para nosotros de manera atractiva y compenetrable verdades ante las que el lector puede sentirse impotente en su expresión, y que él, por su forma de actuar poéticamente, nos las entrega como un mismo hecho personal y de admisión universal, por nacer su obra de una herencia autobiográfica, de la experiencia íntima; pero sin presunción moral ni estética, y sí, siempre, sincera, aunque se produzca la distancia necesaria entre el acto vital y el logro artístico; conseguido sin los fríos y rápidos convencionalismos descargados de toda emoción. La obra, en su caso, nace como consecuencia de una profunda experiencia enriqueciéndose en sí misma y en él mismo; demostrándonos tal perfeccionamiento, en gradación, ya desde los poemas que aparecieran en aquellas revistas por él fundadas, *Capitel* y *Loreley*, hasta los hoy publicados en un breve cuadernillo, *Comentario de Textos* (1), que ha sido lo último que de él he podido apreciar. Podría decir, sin equivocarme, que toda su poesía nace y se alimenta de su franca postura vital, y no al contrario. Escribir vital y estéticamente. «La poesía —nos dice— no es otra cosa que la captura de un particular modo de sentir, inteligentemente regido. Y el poema no es otra cosa que la irrupción, intelectivamente organizada, de ese fenómeno de asedio» (2).

## HISTORIA DE UNA EXPRESION

Una de las grandes preocupaciones de Angel García López en cuanto a su labor poética es el sometimiento y cuidado por la expresión, comprendiendo toda una aceptada libertad. Su aprecio, y ahí el valor, estriba en las mil formas en que puede ser tratado cualquier tema. En ese continuo desvelo por la conceptualización que él tiene del poema, permaneciendo en un cierto clasicismo, pero jamás estático. Es curioso apreciar a través de toda su obra cómo se suceden, hasta el momento, tres etapas distintas entre sí; de entre las que la primera y tercera (las señalaremos después) parecen establecer más semejanzas. En este apartado diré por qué y las diferencias entre ellas mismas.

Las diez obras aludidas en esta antología, olvido en este caso todos sus numerosos premios, siguen todo un proceso perfectamente diferenciable tanto en el modo en que son tratados los temas, según la particular situación humana del poeta, como en el aspecto externo en que son presentados sus poe-

mas. Ello nace de la pretensión identificativa o identificadora —desde la propia visión del escritor— en tre su vida, los temas que él asume y los entornos que determinan su existencia, por una parte; y el interés que se manifiesta por lo contado, en el deseo de representación en su obra, por otra. De aquí que su poética se fundamente en una búsqueda en y a través de lo inmediato. Búsqueda que se nos puede representar como simple y fácil, antes de emprendida; pero que no lo es, en ningún caso, cuando apreciamos las consecuencias poéticas de García López.

Si los temas que se tratan corresponden a una perfecta adecuación entre su más personal ideología y comportamiento, incluso externo, con todo aquello que lo determina en cada acto, también sucede de igual manera con la forma en que esos temas son tratados; ya por evolución y maestría, ya por identificación con los temas representados. En este caso podríamos, adelantándonos, aludir a su obra *Mester andalusí*, donde la rigurosidad estética domina y exalta una temática que importa en sí misma; sería absurdo negarlo. Es su formalismo el protagonista. Aunque lo verdadero le corresponda.

*Emilia es la canción* va a ser su primer libro publicado en 1973. Estos primeros poemas inician ya lo que irá, y sigue, siendo su más real autobiografía; conducida, aquí, por el recuerdo y retorno a su infancia mediante la representación de una intimidad que siempre subyace en toda obra de García López, por la composición de lugares perdidos y, siempre, añorados. Ello le conduce a ambientarse desde una perdida niñez rememorada en la concretización de objetivos que se manifiestan vigentes en su perteneciente cotidianismo, en la representación de toda una ciudad con quien asemeja piel y sentimiento, y en lo vital de su palabra como algo que nos concediera aliento desde lo mítico o mágico. En esta parte de su obra se sirve de un paisaje muy concreto, como es el andaluz, pero sin la carga conmovedora y destelleante de sus obras posteriores. Sería como desvelar la composición de un paisaje andaluz silenciosamente dormido y entregado a los placeres del alma castellanizada en un alambique conceptista.

Una segunda dedicación en el libro está constituida por un cambio, creo que tan sólo nominativo y no expresivo, del paisaje al dedicarse a sus poemas amorosos en continuas alusiones a Castilla, donde se va desarrollando el comienzo y permanencia de una relación amorosa aludida en todo un ambiente, en unos entornos concretos que son portavoz directo de su estado feliz. El libro es una sucesión de lugares nominados confundiendo, siempre, con sinceros estados anímicos. Este es el motivo de su conceptismo, de la abundante utilización de los sustantivos, de su expresión enunciativa como en propiedad fielmente reconocida; y no permite exhibicionismo alguno, sino todo lo contrario, profundidad e intensidad sugerentemente comunicativa mediante giros y metáforas. Por ello es un libro de concretizaciones por medio de alusiones reales, ya como identificación con su misma historia o como proyección estética.

*Tierra de nadie*, su segundo libro, va a significar el comienzo de una permanente resurrección. Revitalización de lo que pudo caer en la muerte por el olvido. Revitalización triunfante de todo cuanto asemeje a lo muerto. Lo concreto aquí tendrá una dimensión superior al propio referente ya motivada

(1) GARCÍA LÓPEZ, Angel: *Comentario de textos*. Colección Cuadernos de Cera número 1. Rota, 1981.

(2) GARCÍA LÓPEZ, Angel: *Antología poética, 1963-1979*. Ed. Plaza & Janés, S. A. Barcelona, 1979.



por toda la evocación de un poema, ya por trascendente retoricismo. *Tierra de nadie* dará comienzo a un nuevo discernimiento en su evolución poética; manifiesto en su temática, en el trato que concederá a su preocupación por Andalucía; tomando dos vertientes muy claras:

- a) Andalucía misma, como paisaje edénico.
- b) La identificación de su canto «personal» con esa Andalucía.

Y en cuanto a lo expresivo, aparece, en este su nuevo hacer poético, una bien lograda amalgama entre un vocabulario popular actual o ya perdido y unos términos de raíces cultas en historia y forma; logrando, así, un perfecto sincretismo mediante la crónica real de lo inmediato o histórico, con una base permanente en personalidad y fin, logrando que los elementos se constituyan en sí mismos al crear un poema donde se integra el formalismo y el desenvolvimiento vital del poeta. Nombres propios o comunes que, por desconocimiento no dirían ni aportarían nada al lector, se encuentran integrados en todo el contexto comunicativo del poema, debido a ese influjo de emoción y humanidad por parte del estilo que los marca.

*Tierra de nadie* surge por contacto con la realidad como lo fue su primer libro; pero además de hacerlo con una meticulosidad en la representación de su mundo, y de una fidelidad estética, aparece una manifiesta investigación del lenguaje y su representatividad, expresividad e, incluso, narrativismo como transcurso al inquirir y dominar la realidad propia y circundante. Por lo tanto, la significación de este libro es doble: contumaz implicación existencial en coordinación, consideración y captación de los distintos ambientes que lo rodean; y un esteticismo regenerador y nostálgico al mismo tiempo. Estas serán dos constantes en la poesía posterior; si bien con distintas intencionalidades y matices.

El desasosiego por el encanto y belleza de su tierra va a comenzar en este poemario a convivir con la nostalgia por la pérdida de la niñez, aunque el paisaje, en pertenencia, se encuentre ausente. En poemas como «Territorio perdido», donde la simbolización nace de los elementos naturales, ya desde un medio popular o culto. O en este otro: «Hermosa niñez mía, martirizada y muerta en un lugar del



sur». Tal vez sea éste uno de sus principales poemas en su nuevo ejercicio poético, partiendo de un decaimiento para llegar a la exaltación y al apego en toda manifestación vital, que ya aparece en este mismo libro. De manera vertiginosa y de ritmo cortado, mental o fraseológico; por medio de la superposición de imágenes y la independencia oracional. Por ejemplo, el poema titulado «Tierra de todos».

En su tercer libro, *A flor de piel* (3), con el que obtuvo el premio Adonais de 1969, nos encontramos con una enumeración descriptiva de situaciones reales ya en acumulaciones de acción o estatismo, pero siempre dominadas y localizadas en unos ambientes en los que la concesión vital es una de sus principales pretensiones, con quienes lograr un nuevo mundo poético donde se integran la realidad cotidiana, los sueños y el pasado, la familia y los temas ya lacrados como la pintura y las lecturas de cualquier noche, mediante impresiones rápidas y vivaces. *A flor de piel* no es un libro unitario; ni en formas ni en temática. El intimismo que se puede apreciar en él queda disgregado, sin perder por ello su esencialidad, en una cierta preocupación por lo social repercutiendo en el cuidado por lo puramente lingüístico, lejos de toda moda y esnobismo; arraigado en el sentimiento emocional y lírico; el inicio de una culturalización rehumanizadora en su talante aforístico de algunos poemas, la indagación histórica, que nada tiene que ver con la solidificación anacrónica de otros poetas faltos de imaginación e intuiciones, arropados en un mimetismo literario o contra-literario. Aunque no se dé esta unidad, el libro consigue, en su conjunto, una armonía que se origina en la complementación y sucesión de esos temas, y en la presentación de ellos sirviéndose de una versificación directa; versos sinceros, sugerentes y ricamente expresivos, sin caer, por ello, en afectaciones ni en engaños truculentos. En un mismo poema pueden aparecer varios temas. En el poema «La selva» se pretende una semejanza entre la proximidad y la memoria, el sueño con el duro estatismo de la ciudad, la vida con la muerte, o viceversa; en identificación de contrarios. La argumentación vitalista participa en todo un poema por intervención de la naturaleza activa, por la puntuación inquieta del poema. Naturaleza y realidad experimentada nuevamente en los artilugios del lenguaje y en toda esa variación expositiva. Una larga enunciación puede ser definida en su conclusión con una frase muy breve y comprendida en una tajante puntuación. El esquema aforístico de una idea se desarrolla y difunde en todo un poema adecuándose a esa imposición inicial. Las formas verbales se mantienen en su simultaneidad, aunque el tiempo nos dé una temporalidad pasada, dando así al poema un sentido futurible. *A flor de piel* nace de la consistencia en la propia realidad y en las posibilidades del lenguaje en cuanto exaltación y mantenimiento de esas vivencias.

Su siguiente libro, *Volver a Uleila*, será, si bien no se produce un abandono del entorno, una interpretación del lenguaje y su capacidad expresiva; es decir, el punto de partida en este libro lo podemos indagar en la intencionalidad estilística del poeta. Los temas germinan de la experimentación del lenguaje, partiendo de una propuesta creativa, donde todo recurso o procedimiento lingüístico se enriquece en sí mismo y en una particular forma y estilo.

(3) GARCÍA LÓPEZ, Angel: *A flor de piel*. Ed. Rialp, col. Adonais. Madrid, 1970.



No podríamos afirmar con respecto a García López que el estilo sea algo permanente. Ni, tampoco, creo que sea, en él, una obligación. El conocimiento que posee de las palabras en toda su dimensión lo potencian y realizan en todos aquellos distintos resultados poéticos que el artista puede planearse. El estilo se mantiene en la mutación de sus características; y lo que permanece es la personalidad del mismo autor en transfiguración con los elementos mágicos que existen en los vocablos, en su autonomía y en la misma y sugerente realidad. Podría considerarse esta obra como iniciación de una nueva etapa en esta historia de la expresión de Angel García López. Consecuencia de ello será el que, al menos, tres obras siguientes: *Elegía en Astaroth*, *Auto de fe* y *Mester andalusí* lleven un planteamiento temático total y concreto; que la perplejidad ante la forma dé fuerza, vigor e importancia a todo su contenido. Caminando hacia una particular estética de lo ético, donde siempre que la interpretación y salvaguarda del individuo.

*Auto de fe* y *Elegía en Astaroth* componen el díptico titulado *Santo Oficio*. *Auto de fe* es un extrovertido canto a la naturaleza donde el canto de muerte que nos rodea se inquieta en un desenfreno revivificador. Encuentro de lo positivo en la negatividad. La historia, la geografía, los animales y todo entorno natural resurgen desde su aniquilamiento en búsqueda y en contemplación de la Belleza. Aquí la muerte tiene un poder de memorización, de cambio e inquietud. La nominación no funciona, tan sólo, en su capacidad referente, sino creativa y doblemente vital: «Y puse / tu nombre, Tarshihs, como piel ya curtida. Buena / para entender. Señuelo avisador. Al aire.»

Se pueden valorar en estas obras acepciones paralelas con el mejor e inicial Culturalismo-novísimo. La motivación y los recursos estéticos son dominantes y reiterativos; si bien resultan de unos cometidos distintos, lo mismo que su finalidad. No es la ética el lenguaje, como única manifestación artística. La admiración por la forma encubre, en este caso, además de una individualidad muy propia de Angel García López, una interpretación de los cometidos culturales —siempre en su acción y no desde su estatismo— con una finalidad embellecedoramente comunicativa donde el poeta reacciona ante sí mismo, ante su historia, y como consecuencia y origen, ante una colectividad mediante la observación y el deseo de integrarse con la colectividad que encarna en su obra en cuanto compromiso; que, por otra parte, me parece que se han exagerado un poco por algunos críticos, olvidando un tanto el puro y loable recurso estético partiendo de matices y componendas épicas; de vivencias culturalistas o populares.

La obsesión y búsqueda de la Belleza, en estos libros, se transforma en inquietud y postrer decisión ante la palabra en sí misma y ante su referente histórico-connotativo. Encontramos vocablos medievales y topónimos que han sido seleccionados por magia o referencia histórico-popular. El personalismo de que no queda únicamente en testimonio hecho vida en su poesía, sino que se complementa con una intencionalidad estética dominante, nacida de lo cultural, del surrealismo o de lo mágico-popular y metafísico. Su fin estético: funcionalidad embellecedora en sí, sustancia metafísica, lo que permite unas posturas y asentamientos colectivos, y, finalmente, como reto a una situación de apatía y des-

encanto; en diferenciación con los ambientes venecianos. El elemento culturalista subyace en el intento por reanimar unas circunstancias que parecen sucumbir en la desolación, apoyándose en ese vigor que nos conceden las vibraciones imaginativas representadas en lo andaluz; en ese nuevo clasicismo personal partiendo de la descripción de sí mismo, sus circunstancias identificadas con las raíces de todo un pueblo.

En estas tres obras el poeta asemeja todo su mundo personal con un proceso histórico. El transcurso vital del poeta se reconoce en un trasfondo étnico evocador de su pasado, de sus mitos o de sus testimonios.

*Retrato respirable en un desván* (1973) se desenvuelve en un ritmo más vivaz y continuativo; si se quiere más natural. La continuación culturalista toma un protagonismo más próximo en el tiempo, debido a una sugerencia más típicamente personal y localizable en uno mismo, y porque se nos manifiesta más en su dependencia y pertenencia. En un poema todo vive, todo se sublima mediante unos elementos que convergen en lo natural y en lo imaginístico: «cerré los ojos quise ser nube sobre el mar...» «y sus manos encienden la doncellez desnuda / igual que ayer las ropas de la virtud las trenzas / que eran azor señuelo rubia espada del aire» o mediante una retórica animación ya por decursos inconexos, como en el poema «Nueva reconstrucción de lo entrevisto en Gaula».

Trascendentalización de todo un poema mediante una frase aforística inicial; en el poema «Escultura yacente»: «Honda es la tumba en que los sueños quedan.» Tal disgregación se origina en la misma geografía corporal en paralelismo con la nostalgia histórica, con el pasar del tiempo: infancia, adolescencia, juventud y hermosura. Ello no quiere decir que su acto creativo quede en apatía y desalentado. Todo lo contrario. Repercutiendo en un sentimiento de actividad que, en ocasiones, se expresa en juego.

Su progresión vital, y por paralelismo identificativo su obra, no le permite un retroceso, tanto poético como experiencial. Su conocimiento y manejo de los recursos formales acceden a la posibilidad de dar y manifestarse en una alternancia estilística, y más que alternancia un experimentalismo en toda su obra. Algo así se produce en *Los ojos en las ramas y otros sonetos del setenta y tantos* (4). La realidad doméstica, el mundo infantil y el talante estilístico se convierten en sensibilización poética utilizando formas clásicas: el soneto, giros o imágenes neoclásicas marcadas por un tono e intencionalidad didáctica, ambientados siempre en lo alegre, lúdico y lo sonriente del mundo niño, o maduro infantil, ameno, dicharachero, o la triste severidad de la palabra y el tiempo.

*Trasmundo* es su último libro (premio «José María Lacalle 1979»), y la representación más clara de esa otra vertiente aludida en su trayectoria poética. El intimismo, su propia existencia y los entornos esenciales y accidentales son los protagonistas que dan unidad temática a esta obra. El intimismo aparecido en sus primeros libros se enriquece aquí con todos los cuidados y preocupaciones lingüísticas. Se dan la conceptualización quevedesca y el retorcimiento gongorino: elipsis, empleo del hipérbaton, cortes oracionales, contraposiciones expresivas y emotivas, equiparidad de contrarios, explica-

(4) GARCÍA LÓPEZ, Angel: *Los ojos en las ramas y otros sonetos del setenta y tantos*. Ed. Godoy. Murcia, 1981.



ciones adjetivas, comparaciones, etc. En *Trasmundo* encontramos toda la experiencia vivida y sufrida como paciente en un centro hospitalario. Un enfrentamiento o una aceptación de la propia muerte. Los poemas se confunden con el dolor, con la duda, los temores y las vacilaciones; donde se suceden sensaciones o frases recordadas con rapidez y retorcimiento dramático en su misma negatividad: «Estoy como un extraño que no hubiese venido. / Igual que un invitado no llamado por nadie. / No puede mi memoria decirme si me ha visto.» Las ideas se simplifican como en una fugaz constelación, y las oraciones se abrevian en alusivas indicaciones y, pretendidamente, sin desarrollar: «Casi la vida entre mis manos. / Lejos contaban calendarios. Y unas flores / ya eran de luto por mi alfarería.»

Todo queda en una sencillez expresiva, pero adimensional en su contenido: «Vivir, ver el regalo / de los amaneceres.» También estos versos: «No sé cómo he podido morirme tan de prisa. / Me toco el pulso y oigo la voz de mi cadáver. / Parece voy conmigo, pero estoy de visita.» Es la fluidez del tiempo quien le permite contemplarse sin medida cuando parece apreciarse que todo ha concluido.

#### ETICA Y ESTETICA EN REFLEXION

Ultimamente la crítica literaria —estructuralismo o generativismo— viene atendiendo a la independencia de la obra en sí. Es ella objeto de sí misma. No en vano estas teorías han concedido a un buen poema una auténtica adimensionalidad expresiva mediante continuos procesos —incansables— de creación sobre esa misma creación; de recreación, aunque, en más de una ocasión, hayamos caído en la frialdad intelectual, en el juego lingüístico, o en la alabanza de la estética ciudadana que pudiera presentar el armazón de todo un grandioso edificio. En esto sólo nos fijamos. Y caemos en el olvido de las implicaciones vitales, de la identificación o proyección entre existencia y obra. Todo puede mantenerse en su logrado y permanente equilibrio. Hagamos de un escrito emoción; y de la vida en toda su amplitud un escrito interesante...

Recorrer la trayectoria poética de Angel García López es haber indagado, ennobleciéndose, en toda su vida en reflexión. Reflexión paralela, vital, emocional y poética. En cualquier obra suya hay un centro que irradia en su divergencia, no un final que domina y rompe olas. Gran parte de sus poemas

comienzan con una llamada en tono de reflexión; una reflexión concedida y abierta: «Ninguno olvidar puede su memoria.» Y que poco a poco se va concretizando en trueques, golpes, palabras, reflexión, esmeril y martillo. Y quedar en su final: «La urta». Sería necesario un comentario de este poema en *Auto de fe*. Y comprenderlo todo: «Tu verso es anticipo, puerta de entrada y nunca de salida.»

La reflexión hace del mito un testimonio, de lo mágico la decisión en cualquier sueño nocturno. Recordar un pasado y revivirlo o apreciarlo lentamente en sus posibles y cien conclusiones que se originan en este transcurso dolorido por inalcanzable (siempre más Belleza); pues nos huye todo verso. Y aún más cuando, aquí, fue logrado tan perfectamente. El lema: Toda una sincera reflexión sobre la propia realidad. A partir de aquí un plano narrativo se balancea en imágenes y metáforas. El lenguaje es ya originalidad lejos de lo mimético o surrealista. Y nace la imaginación ambiciosa, adornada en formas y conceptos. De este modo la búsqueda y la expresión de la Belleza no desdeña, en nada, los valores humanos. Alejándose de todo esteticismo anacrónico. Todo queda revitalizado en una contemplación reflexiva ante el descubrimiento del paisaje, el enfrentamiento a un mundo frío y tecnocratizado. La nostalgia y un canto permanente a la vida: «Mas haz tu verso tuyo. Hazle temblar contigo. Dale tu impronta, tu factura, tu sello personal».

Para Angel García López el poema nace en la intuición, y va creciendo libre y pausadamente, «con rigor artesano», en reflexión sobre sí mismo —el poema—, y sus entornos, en el acto —«Auto de fe»— más venerable. «La poesía debe ser entendida como una religión del lenguaje: el poeta no tiene más que la palabra, el rito. Por medio de ese rito oficia en el misterio.»

En cualquier otra poética podríamos hacer mil esquemas, divisiones y subdivisiones debido a las distintas finalidades a las que sirve esa poética; pero en García López, y esto puede ser importante, no hay servilismo, ni personalmente lo pretende, del acto poético. Se vive en poesía, y se escribe —así mismo— el hombre —el poeta— viviendo. No hay más; y con serlo así es todo: Misterio, Rito y pos-trer Acercamiento a la Belleza. «Conoceré el porqué cuando termine el tiempo, / cuando no me pregunte ya a mí misma», nos dice Emily Dickinson.

MIGUEL GALANES

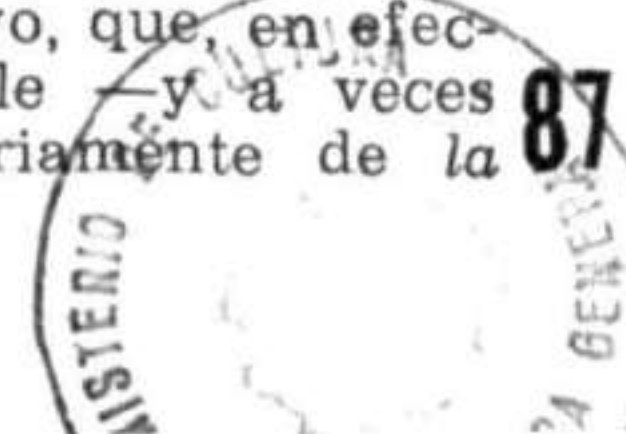
## POESIA Y POETICA DE LA URBE

Cuando *Las voces de Laye* (1) —tercero y, hasta hoy, último libro de poemas de José Luis Giménez-Frontín— obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona, me decidí a ensanchar el proyecto que había concebido en el momento de su

(1) JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN: *Las voces de Laye*. Poesía Hiperión, 32. Ediciones Hiperión, Sociedad Limitada. Madrid, 1980.

publicación: de la reseña suficiente para certificar la necesidad y calidad del poemario pasaría al artículo extenso o ensayo que, bajo el título de *La poesía de José Luis Giménez-Frontín*, afrontase el análisis y concomitante caracterización de una obra que ya tenía proporciones considerables y parecía tener perfiles propios. Comunicué mi decisión al poeta y éste, en carta desde Oxford —donde ejerce de profesor de Literatura española—, me responde así: «Ante todo, mil gracias. Pero, mira. Enrique, ¿tú crees que se puede hablar seriamente de la poesía de un poeta de sólo tres libros y para colmo breves? Y ello al margen de versos e incluso de poemas felices. Hablo sinceramente. Me parece lógico

que alguien diga algo sobre *Las voces de Laye* (hasta el momento sólo lo ha hecho José María Carandell), pero me parece precipitado el proyecto que te propones (y que ya sabes que te agradezco de corazón). Piénsalo, y verás que tengo razón. Creo que debes esperar unos cuantos años todavía. De verdad...» He aquí todo un caso, tan insólito como ejemplar, de rigor autocrítico y de desapego a la convencional validación de la letra impresa gremial. Por sí sólo merecería publicidad; ahora bien, yo he de dársela porque en él tienen su justificación los límites, en alcance y en profundidad, del presente comentario. Lo sé: yo, que en efecto, creo que es posible —y a veces obligado— «hablar seriamente de la





poesía de un poeta de sólo tres libros», podría, y acaso debería, haber impuesto mi criterio sobre el del poeta. Sin embargo, he preferido mudar nuevamente de propósito y volver a mi proyecto inicial. ¿Por qué? No tanto por un sentimiento de respeto a la actitud *subjetiva* del poeta (de ética y/o de modestia), aunque ese sentimiento sea muy vivo en mí, cuanto por una ponderada estimación de la validez *objetiva* que los juicios del poeta tienen o, al menos, pueden tener, no genéricamente, sino específicamente respecto a la obra de él mismo, de José Luis Giménez-Frontín, persona responsable, pero más lúcida que modesta. Pues Giménez-Frontín, intelectual curioso y agudo (ahí están sus ensayos sobre cuestiones antropológicas, filosóficas, estéticas y literarias, en los cuales, por las razones que vengo explicando, no voy a entrar ahora), mantiene, entre su cosmovisión, su experiencia y su reflexión, de una parte, y su creación poética, de otra, una doble distancia extraordinariamente interesante para quienes pretendemos un entendimiento cabal de sus poemarios ya en circulación. Tal doble distancia es: a) la establecida por la mediación de un sistema consciente y voluntario de representación —o, más bien, presentación— de la realidad (no importa que la realidad *elegida* sea de esta o de aquella índole, ni que para (re)presentarla el poeta *elij*a vías de preconciencia o de conciencia dislocada o disminuida, y b) la creada *a posteriori* por el propio Giménez-Frontín en su *natural y continua praxis crítica*, entendiéndose este último adjetivo en el sentido en que pueda ser aplicable no sólo al juicio estético-literario, sino también a la investigación epistemológica y ontológica. La doble distancia recién descrita, y sobre la que he de volver después, confiere a cualquier opinión de Giménez-Frontín acerca de su obra poética —por ocasional y apresurada que esa opinión sea— la virtual validez objetiva a que me he referido y a que se deben los límites —*Las voces de Laye* mínimamente relacionado con los dos poemarios precedentes y considerado en cuanto noticia digna de comentario— dentro de los cuales he acabado por contraer mi idea de un estudio sobre *La poesía de José Luis Giménez-Frontín*. Al aceptar tales límites rindo homenaje, de paso, a cuanto de ejemplar hay en la opinión epistolar del poeta transcrita más arriba.

No quiero que la noticia descienda irreparablemente a la anécdota y, en consecuencia, no voy a pasar apenas de la constatación de los cambios que en los premios Ciudad de Barcelona se han operado después del restablecimiento de las libertades formales en España. Aparte del traslado de la fecha de concesión (del 26 de enero, «Día de la Liberación de Barcelona», al 11 de septiembre, «Diada Nacional de Catalunya»), hay que destacar la diferencia entre el mediocre catálogo de los libros que fueron premiados en la época anterior y la brillante lista de los cuatro que lo han sido en la actual y cuyos respectivos autores son (creo recordar que por este orden) Carlos Barral, Esther Tusquets, José

Agustín Goytisolo y José Luis Giménez-Frontín. Dado que estos cuatro autores han nacido en Barcelona, yo me pregunto si en lo sucesivo el premio va a quedar reservado a escritores y poetas barceloneses, quizá catalanes, o si, como en la primera época, podrán ser premiados todos los de expresión castellana, sean o no barceloneses-catalanes, residan o no en Barcelona-Cataluña. (Huelga decir que me refiero al premio para obras en castellano, pues, cual es sabido, con el mismo nombre y en el mismo texto oficial se convoca otro para obras en catalán, además de los correspondientes a cine, teatro, bellas artes, etc.) No he consultado las bases y, simple y desinteresadamente, me pregunto por el futuro de estos premios en el aspecto concreto a que he aludido, ante un hecho que podría perpetuarse en la práctica, si no es que está legalizado en su origen.

Dejemos a un lado la anécdota y avancemos en la noticia. Los dos libros anteriores de Giménez-Frontín (2) seguían, aproximadamente (ya conocemos el carácter asintótico de los textos teóricos respecto a la obra real en marcha), la línea sugerida en la «Poética» en verso con que se abre *La sagrada familia y otros poemas* y explicitada (no sin un esfuerzo —confesado— que añade precisiones y matices, pero también digresiones y cierto intrincamiento) en el texto en prosa titulado «En torno a una poética», que precede a los poemas recogidos en la antología *Nueve poetas del Resurgimiento* (3) y que ha sido reproducido en otra antología, *Joven poesía española* (4). La prologuista, o introductora, de esta última, Rosa María Pereda, en el apartado que dedica a Giménez-Frontín (5), caracteriza los dos libros citados (únicos representados en la antología, porque *Las voces de Laye* se hallaba aún en estado magmático cuando aquella fue reunida) en términos muy próximos a cuanto, hablando de su propia poesía, el poeta declaraba

(2) JOSÉ LUIS GIMÉNEZ-FRONTÍN: *La sagrada familia y otros poemas*. Palabra Menor, 8. Editorial Lumen, Barcelona, 1972. IDEM: *Amor omnia y otros poemas*. Ambito, 5. Editorial Linosa, S. A. Barcelona, 1976.

(3) VÍCTOR POZANCO: *Nueve poetas del Resurgimiento*. Ambito, 5. Editorial Linosa, S. A. Barcelona, 1976.

(4) *Joven poesía española*. Edición de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid, 1979.

(5) *Op. cit.*, pp. 35-36.



o dejaba traslucir. Acierta, en mi opinión, Rosa María Pereda al señalar como rasgos distintivos de estos dos libros la atmósfera onírica, la atención a una intimidad preconsciente —con esporádicas derivaciones a la metafísica— y los elementos autobiográficos —velados por la referencia a «mitos personales tomados del mundo de la infancia lectora»—. Habría que objetar, sin embargo, primero que Rosa María parece limitarse en su descripción a —lo dice ella— «los poemas que más me gustan, y segundo, que tales rasgos distintivos no coinciden con los que, en el apartado inicial de su estudio introductorio, ella misma atribuye a la obra de todos los poetas que, seleccionados por Concepción G. Moral, están representados en *Joven poesía española*; a saber: autonomía verbal del poema, culturalismo exquisito, ruptura de los sistemas de comprensión, separación entre escritura y acción, artificiosidad voluntaria y querida, obsesión metapoética (6), etc. (La segunda objeción hace sumamente cuestionable la inclusión de Giménez-Frontín en la antología de G. Moral y Pereda, y lo mismo sucedería respecto a otros poetas —Colinas, Siles...— si a sus respectivas obras se les aplicara, *mutatis mutandis*, tal objeción. Pero esto, que, por supuesto, no afecta a la importancia de los poetas, no es cosa que deba ser tratada aquí.) ¿Es entonces Giménez-Frontín en sus dos primeros libros un poeta «resurgentista» conforme al patrón diseñado por Víctor Pozanco en su «Introducción» a la primera de las dos antologías arriba citadas? En otro lugar (7) he expuesto lo que, más o menos, podría ser, si algo fuera, el «resurgentismo», así como mi juicio personal acerca de este, digamos, movimiento poético, en el cual se ha insistido, apuntalándolo con dos textos teóricos —uno antes y otro después de los poemas, como parece ser porfía del antólogo y editor—, por medio de una *Segunda antología del Resurgimiento*. No voy a repetirme ahora. Sobre todo, porque —me parece haberlo dejado bien claro— no creo en la existencia de tal «resurgentismo». En consecuencia, exoneró a Giménez-Frontín de cualquier posible adscripción a esa donosa ocurrencia. Y doy por válidas, para caracterizar los dos primeros libros poéticos del autor de *Las voces de Laye*, las tres notas que Rosa María Pereda les asigna y yo he resumido líneas atrás, si bien sumando a ellas algunas otras de bastante significación: una permanente —aunque, a veces, oculta— tensión individuo-historia, que con frecuencia se expresa a través del lenguaje coloquial, del prosaísmo e incluso del *argot* grupal; en conexión con la anterior ironía amarga, autocrítica reticente; en general, variaciones o indecisiones en la adopción de tratamiento expresivo, desde un automatismo parcial, finalmente controlado, hasta una buscada elocución discursiva noble, pasando por el coloquialismo-prosaísmo. Y todas estas notas, más las señaladas por Rosa Ma-

(6) La terminología de esta enumeración es de Rosa María Pereda, *op. cit.*

(7) ENRIQUE MOLINA CAMPOS: «De antologías, voces y ecos». En *Nueva Estafeta* núm. 30, mayo de 1981, pp. 78-80.



ría Pereda, sobre la base de una espontaneidad sustancialmente emocional.

Me he detenido en el repaso de los dos primeros libros poéticos (y no hubiera estado de sobra asomarse a los ensayos y a las narraciones, tal como me lo propuse en mi primer proyecto de estudio crítico) porque debo medir y cualificar el salto —o el giro— que la poesía de Giménez-Frontín da de aquellos libros a *Las voces de Laye*. Fundamentalmente, se trata, a mi ver, de una mutación de la espontaneidad emocional en deliberada exposición de datos conceptuales. Esta mutación se ha producido porque previamente la pluralidad cosmovisionaria y experiencial de los temas ha sido sustituida por la unidad reflexiva monotemática (en seguida veremos cuál es el tema de reflexión y en cuáles subtemas ésta se despliega). La mutación y su causa determinan que el procedimiento genérico de poetización sea ahora muy diferente: de la *imaginación* (8) *creadora intuitiva* se ha pasado al *revestimiento* (9) *imaginístico racional*. No nos dejemos confundir por las apariencias: los poemas de *Las voces* supuestamente surgidos de la irracionalidad y configurados en formas surreales, son, en realidad, acumulaciones descriptivas para cuya expresión se ha elegido (insisto en el verbo) *racionalmente* el acopio de datos diversos y contrastantes. Se procura una exposición completa del tema sometido a reflexión y se da a cada grupo de datos conceptuales el tratamiento expresivo que parece serle propio o idóneo. Me parece importante avisar que la «Poética» de este momento (parte primera de *Las voces*, que consta de un solo poema, «El artista en la ciudad») no recoge —ni pretende recoger— ningún análisis-programa (en la doble vertiente ontológica y fenomenológica que es propia de los textos así titulados) relativo al tipo de poesía que el libro va a asumir y desarrollar. Antes, al contrario, «El artista en la ciudad» —poema significativamente dedicado a Eugenio Trias y cuyo título es el mismo que el de uno de los libros cardinales del filósofo catalán— se limita —y con ello no incurre en deficiencia, sino que lleva a su última consecuencia de práctica poemática la mutación señalada por mí más arriba—, se limita, digo, a exponer la situación del poeta ante el tema elegido, esto es, a anunciar y personalmente reconocer ese tema en cuanto tal y conforme a los datos conceptuales que proporciona al propio poeta. (Naturalmente, los datos conceptuales serán *esos*, y no otros, para Giménez-Frontín, porque nadie puede salirse de su sombra y todo conocimiento está cercado y marcado por una historia personal, y colectiva, o viceversa.) La palabra poética —«*la alquimia / de unos versos prestados*»— es entonces, no un don de convocación y mucho menos un signo autónomo, sino un medio de identificación entre poeta y tema —«*Funde tu voluntad con mi palabra*»—, que incluye una posi-



bilidad de conjuro —«*Ven a matar tus muertos con... / ... unos versos...*»—.

Y bien, ¿cuál es el tema de reflexión que vertebra *Las voces de Laye*? En el título mismo del poemario está la respuesta, la cual a su vez engloba dos esferas concéntricas de atención-interpretación: la urbe (es decir, la «ciudad grande e importante» en definición de los diccionarios, la «gran ciudad» en el habla culta actual; acepción ésta con la que el vocablo figura en el título del presente comentario) y concretamente Barcelona, a la que en muchos lugares del poemario se alude por el nombre —Laye— que la capital de Cataluña tuvo en sus orígenes preibéricos. Entiéndase que la atención-interpretación va unas veces en sentido dentro-fuera (Barcelona-urbe) y otras afuera-dentro (urbe-Barcelona), hallándose el poeta en el centro de las esferas concéntricas del símil. Las observaciones por hacer ahora son primordialmente dos. Vale la pena hacerlas por separado.

Se ha dicho que Baudelaire es el primer poeta moderno precisamente por ser el primer cantor de la gran ciudad. Lo cual equivale a decir que la poesía verdaderamente moderna es la de la gran ciudad. Implícito en el primero o explícito, este segundo juicio es defendido por poetas muy notables y, naturalmente, de vida urbana; bastarían para ponerlo en cuarentena los nombres indiscutibles de algunos de nuestros poetas jóvenes —Colinas, Sánchez Rosillo...—, si no se quiere traer a colación los de Saint-John Perse y Quasimodo, entre otros muchos ilustres y muy diversos. Lo que ocurre es que la vida moderna, por razones socioeconómicas que todos conocemos, se polariza en las grandes ciudades, y el poeta, de un modo u otro, habla de la vida, canta y/o cuenta la vida y, más todavía, por su extracción social y su ejercicio de una profesión (ajena o no a la literatura), suele vivir en la ciudad. De otra parte es innegable que ciertas convulsiones espirituales (o si se prefiere, intelectuales) del hombre moderno, y el *déreglement des sens* concomitante, hallan espacio más acorde, clima más afín, respuesta y desahogo a la vez, en el ruido y la furia de la gran ciudad. De ahí que, mientras algunos poetas urbanos manifiestan ser incompatibles con la soledad y la incomunicación de su vida en la ciudad,

otros parecen hallarse consciente o inconscientemente cómodos —desasosiegos íntimos aparte— en su condición de tales y en la vida urbana. Entre estos últimos se cuenta Giménez-Frontín, dicho sea con todas las salvedades y cautelas que le son debidas y sin que signifique que la comodidad respecto al ambiente es avenencia, o connivencia, con la plural miseria de la gran ciudad.

Barcelona es tema poético de rica tradición y, predominantemente, de acusado sentido moral: piedra de escándalo para el poeta, la urbe catalana recibe de éste la increpación y alguna suerte de condena (10). Así, por citar sólo dos ejemplos conspicuos de la poesía en lengua catalana, Maragall llama a Barcelona «*la gran encisera*», y Pere Quart, irónicamente, desde *otra moral*, «*bruixa frenètica*». Los poetas barceloneses de expresión castellana más o menos adscritos al «realismo crítico» (11) —Barral, Goytisolo, Gil de Biedma, Marco—, mezclan, en sus alusiones a Barcelona, la censura a la ciudad con el tipo crítica sociopolítica peculiar de dicha corriente poética y literaria. Un magnífico y muy mal conocido poeta leridano que reside en Barcelona, Juan Margarit, también de expresión castellana y próximo en edad a los «realistas» citados, aunque alejado de ellos en presupuestos ético-estéticos y en estilo, centra su libro *Predicación para un bárbaro* (12) en el tema de Barcelona; sin perder su originalidad —la cual, en este caso, consiste sobre todo en tratar el tema a través de una abstracción categorizante—, Margarit empalma con la línea inequívocamente condenatoria («*un barroco escorpión agazapado / bajo el peso del tiempo...*»), añadiéndole detalles descriptivos naturalistas: *la ciudad—Barcelona— tiene «color de moscas al crepúsculo» y «pesado olor a lavadero»*.

Giménez-Frontín se inserta, con *Las voces de Laye*, en la tradición aquí sumariamente descrita, cuyos elementos asume en conjunto, a la vez que aporta otros de su propio acervo estético-intelectual. Para repasarlos todos, los que asume y los que aporta, me parece más útil seguir un orden que no coincide precisamente con el de la aparición de los subtemas en el libro. En este punto intento potenciar la reseña abordando la interpretación esquemática. Por eso prefiero destacar —no tanto por su importancia en el libro, que es mucha, cuanto por su arraigo en la tradición más distante— los momentos en los que la increpación se constituye en subtema poemático. Esto acontece especialmente en los poemas titulados «Primera visión del fin de Laye», «Segunda visión del

(10) Obviamente dejo de lado a los elogios diversamente floralescos. Un estudio de seguimiento de este tema, tanto en la poesía de expresión catalana como en la de expresión castellana, sería interesantísimo. No sé si se ha hecho.

(11) La denominación de «realismo crítico» puede parecer impropia o, al menos, convencional, y tal vez lo sea. Yo la utilizo aquí, sin más análisis, a efectos de entendimiento práctico inmediato.

(12) JUAN MARGARIT: *Predicación para un bárbaro*. Gules Poesía, 3. Editorial Prometeo. Valencia, 1979.

(8) «Imaginación» en cuanto acción, no en cuanto facultad del espíritu.

(9) «Revestimiento» en cuanto acción, no en cuanto «cosa que reviste».



# JEAN PAUL Y SU MUNDO IDILICO

JEAN PAUL: *La edad del pavo*. Alianza Tres. Madrid, 1981.

He aquí un novelista, Juan Pablo Federico Richter, o sea, Jean Paul, que vuelve a ser difundido. En una cuidada traducción de Manuel Olasagasti, Alianza Tres pone en nuestras manos *La edad del pavo*, cuyo título original es *Flegeljabre y Años de tuna* el que se le aplicó en otra traducción—hace años—muy inferior a la presente, pero que nos proporcionó el conocimiento de un escritor magistral.

Johann Paul Friedrich Richter, que firmó toda su obra con el seudónimo de Jean Paul, es una de las figuras más destacadas de la Alemania de su tiempo (1763-1825). Estudió teología en Leipzig, pero a los treinta y dos años alternaba la enseñanza con la literatura y publica su primer libro, *Héspero*, que inicia la andadura creacional que le llevaría a un lugar preeminente de la literatura alemana, influyendo decisivamente en ella. Jean Paul explicaba así su entendimiento de la narrativa: «Ordenar y clasificar, tener sin descanso los ojos fijos en un objetivo, no es asunto mío. Yo prefiero saltar a caminar, aunque sabiendo que lo primero cansa más que lo segundo al lector. ¿Quién no desearía escribir como Montaigne o como Sterne? El espíritu es inconstante por naturaleza: nunca camina en línea recta ante sí. ¿Por qué? Porque trata de apoderarse de analogías, porque, indiferente a las verdaderas relaciones de las cosas, persigue relaciones extrañas, y, en dicha persecución, no siempre sabe dónde va.»

Después de estas explicaciones de Jean Paul acerca de su concepción creadora, y antes de centrarnos en la reseña de *La edad del pavo*, hagamos un breve y apretado recorrido por los matices más significativos de su prosa, de la escritura de «el hombre caído de la luna», como le llamó Goethe.

*Héspero* es una historia de tono autobiográfico, que ha sido acertadamente estudiada por G. F. Aj-

roldi, quien comenta así esta primera novela de Jean Paul: «Todo está transfigurado de esta forma: la naturaleza parece ser pura expresión de la solemne alegría íntima de las personas humanas: gloria de sol dorado, brillo nocturno de estrellas y exuberante decoración de prados floridos. Esta sensibilidad de la naturaleza que precede a la de los románticos es completamente distinta de la suya. Aquí no es el hombre quien asciende hacia la naturaleza sumergiéndose en ella, sino la naturaleza que manifiesta el alma de sus colores y formas en la transfiguración poética con que reviste al personaje. Los tonos patéticos sobre la muerte que se repiten de tarde en tarde forman un voluntario y violento contraste con los inesperados raptos satíricos y las chispas de humorismo que resultan desconcertantes, interrumpiendo casi la línea de la novela, dura llamada a la realidad, diabólica burla al hombre que se hace ilusiones de poder vivir su propio sueño.» Hemos transcrito este amplio párrafo de la crítica de Ajroldi porque puede ser aplicado a toda la obra de Jean Paul, un escritor que desde su primer libro se presenta como una personalidad aislada en su época, por lo que no es extraño que su primera novela interesara primordialmente a los literatos y que en principio pasara desapercibida para el público general. «Sabe acercar las lejanías y alejar la proximidad de modo que nuestro corazón puede abrazarlas a ambas», opinó Hofmannsthal de Jean Paul. Y E. Jaloux dijo de él: «Jean Paul no ha tenido nunca otro sentimiento del mundo que la intuición de su paraíso.» Y en *Levana* (1907), libro dedicado a la diosa de los recién nacidos, Jean Paul afirma que el hombre interior nace blanco y que sólo la vida lo tiñe de negro, en su teoría sobre la educación y formación de los hombres: «Es arduo—escribe—interpretar el carácter de un niño; el elemento en que debe creer el niño es la alegría, como en el calor crecen las plantas.» Jean Paul tal vez escribiera este volumen en su jardín, en el lugar donde lo dibujó Föster: con su gorra grande, su botella de vino por delante sobre el velador, su zurrón al hombro, un perro a sus pies, mientras

fin de Laye» y «Oda final», si bien la increpación propiamente dicha se da sólo en el último de los poemas citados, que, por cierto, cierra el libro. En las «Visiones» el poeta, «con rabia y asco», en medio de la falsa gloria con que Laye engaña a sus propios esclavos, pronostica, entre el símbolo y la descripción categorizante, el hundimiento de la «ciudad del sueño», «odioso cataclismo donde muero»—dice—, porque con Laye va él también a morir «mi propia muerte prematura, / sórdida, ajena, sin amor, sin nombre». La «Oda final», directamente increpatoria, tiene puntos de contacto con la «Oda a Barcelona», de Pere Quart, bien entendido que el autor de *Vacances pagades* escribió su «Oda» en plena guerra civil y que su increpación, mucho

más realista-descriptiva, está dirigida, con evidente simpatía, a la Barcelona maltrecha y trastornada por la guerra. «Vieja cocotte que llora por las calles», dice Giménez-Frontín. Y Pere Quart: «bruixa frenética, / matalàs d'esperes. / Escabellada, ronca, / perds la vergonya i la senyera...». La Barcelona que la guerra y la revolución han abolido tiene, para Pere Quart, «posat / de monja llamenca» y es «pòlida, oficiosa, / inscrita en el joc brut de la riquesa / dels favorits i les bagasses». En fin de cuentas, la misma Barcelona, restaurada, que Giménez-Frontín ve «embriagada de usuras», «satisfecha en tu aturcido / revuelo de alabanzas, / maestrilla de estrechos miradores / y lloroso caudal». Y si Pere Quart dice a la ciudad: «els teus fills

no t'acaben d'entendre», y, esperanzado, le pide: «Pensa en el fill que duus a les entranyes», Giménez-Frontín, perdida toda esperanza, clama: «Madre, descarga el llanto, que tu aliento se pudre. / ... / ¡Aire para tus hijos en el pozo!»

Como herencia del «realismo crítico» pueden considerarse aquellos poemas en los que Giménez-Frontín funde su memoria personal y su memoria colectiva. Los recuerdos de la infancia (que en los «tiempos» II y III de la «Meditación canicular» cobran una transparencia entrañable, finalmente empañada por la conciencia del presente) son, en el poema «Fragmentos del cincuenta y uno», constatación de un acontecimiento cívico, de un episodio de la resistencia, visto por el niño



miraba las enredaderas para buscar la palabra precisa. ¿Se explican así las palabras del crítico?: «Una sociedad únicamente compuesta por Jean Paul sería la mejor, la más noble y la más alegre del mundo.»

No hay que olvidar, con respecto al mundo de Jean Paul, las consideraciones de V. M. Villa al comentar la novela *Flores, frutas y espinas*, en la que el protagonista —Siebenkäs— es casi continuamente un reflejo de su autor: «Con su prosa atildada y literaria hasta el último extremo, rebosante de metáforas, alusiones y digresiones de todo género, hasta el punto de que los elementos constructivos del relato parecen disolverse bajo aquéllas, Jean Paul viene a ser un último y refinado barroco; de tal manera, que la consistencia psicológica de sus personajes, aun cuando se trate de seres tan poéticos como Siebenkäs, es como el fruto de la lectura sobre un conjunto de brillantes imágenes, expresadas en un sabroso lenguaje que casi constituye un fin en sí mismo.»

Efectivamente, en ello radica «el alba de un nuevo arte de la palabra», que así fue definida la escritura de Jean Paul, «genio típicamente germánico y enigmáticamente abstruso, precursor del romanticismo alemán, cuya exuberante imaginación, de tipo oriental-legendario, constituye un defecto y al mismo tiempo su hechizo», al parecer de E. C. Croce, quien al comentar la novela *Titán* (1803), de Jean Paul, reconoce: «En sus criaturas poéticas las aspiraciones titánicas contrastan con la resignada aceptación, las exuberantes fantasías románticas (misterios, apariciones, fantasmas) con un cómico espíritu de pequeño burgués, el entusiasmo con el humorismo, cuyo lenguaje, ya de audacia revolucionaria, ya de cálida melosidad, es a menudo difícilmente comprensible hasta para un culto lector alemán.» Y M. Mazzoleni, al analizar una de las más idílicas narraciones de Jean Paul, *Vida del alegre maestrillo María Wuz en Auenthal* (1790), «escrita en sólo diez días en las horas que el trabajo de maestro le dejaba libre», nos dice que Jean Paul «quiso mostrar a los hombres que no se debe esperar la realización de una alegría única que haya de descender inesperadamente a iluminar nuestra existencia, sino que somos nosotros los que debemos hacer de la vida una sucesión de pe-

queñas alegrías, y hallar así en esta tierra nuestro cielo, antes de alcanzar el del más allá.»

Cuantos juicios hemos recogido son aplicables a todos los libros de Jean Paul, los ya reseñados y otros como *La logia invisible*, *El viaje del doctor Katzenberger al balneario*, *El viaje de Schmelzle a Flaetz* y *Vida de Quintus Fixlein*. Y naturalmente a *La edad del pavo*, novela que Hermann Hesse cree que es la que mejor expresa intrínsecamente el alma alemana de la época moderna. G. Gabetti dice de *La edad del pavo*, que pertenece a la mejor y más importante producción de Jean Paul: «Es sin duda su más genial y rica obra humorística, alejada tanto de la sátira juvenil como de lo grotesco de la edad sucesiva.» La historia es así, a grandes rasgos: Walt, notario joven, hijo del alcalde de un pueblo alemán, se encuentra a la muerte de su padre con que es su heredero universal, en detrimento de parientes de toda índole, pero para que el legado se cumpla en su totalidad y a su favor tiene que salvar diversas pruebas, todas ellas con acumulados inconvenientes. El protagonista hace frente a las cláusulas del testamento y esto es lo que configura el argumento, la trama de la novela. Pero la verdadera sustancia de la narración se halla en la representación —a un tiempo emocionada y humorística, lírica e irónica— de la vida alemana de provincias, recogida en torno a las relaciones personales entre Walt y su hermano gemelo, Vult, que ha huido de su casa como tocador de flauta y de quien, desde hace tiempo no se tienen noticias, pero que vuelve y protege con su experiencia a su hermano, a su alma de poeta, cándida e ignorante, sacrificando para ello su posible felicidad. El mismo Jean Paul decía de su novela que «en ella todo era familiar, como una habitación acogedora o un diván cómodo». Y es verdad que no puede ser *La edad del pavo* una muestra más clara de su idílica idea del mundo y de los seres.

Esperemos que además de *La edad del pavo*, Alianza Tres edite otras obras de Jean Paul, como por ejemplo *Titán*, para un mayor conocimiento de un narrador singularísimo y original, que vuelve merecidamente a ser leído y valorado.

MANUEL RIOS RUIZ

de entonces como una fiesta: la huelga de tranvías, que, seguida de huelga general, constituyó el primer enfrentamiento masivo de la población en Barcelona y en toda España al régimen franquista; y en «Promulgación en el Palau», ácida crítica del ceremonial burgués-clerical de la enseñanza media de la época, crítica en la que la «mala conciencia» de clase —típica de los poetas «realistas» arriba citados— irradia a la consideración no sólo de las falacias estamentales, sino también de la pervivencia individual de esas falacias. En «Allanamiento de morada» se da testimonio de la represión que siguió a la declaración del «estado de excepción» en todo el territorio español en 1969: se describe un registro domiciliario y se concluye que, con-



fundidos en el rito del terror sus protagonistas activos y pasivos, sólo estos últimos podrán despertar a la racionalidad.

Cierto «malditismo», muy frecuente en escritores y poetas afectos a la gran ciudad, lleva a Giménez-Frontín a asociar determinados aspectos urbanos (de Barcelona, de Marsella) con el mundo de ese clásico del «malditismo» que es Jean Genet. Así en los cinco poemillas que componen la serie «Lectura de Genet», donde, entre reiteraciones y convencionalismos del género, se nos ofrece el que para mí es el más bello —sintético, intenso— poema de todo el libro, «Una vida difícil» y que dice solamente: «Pisa la flor más negra del jardín del asfalto: / ese charco de sangre solitaria.»



Pese a que en el poema de las páginas 23-24, el poeta afirma: «Esta ciudad es huérfana de mito», sí aparecen en el libro los lugares míticos de Barcelona. En la serie «Las voces de Laye», la vida urbana es captada y presentada mediante *flashes* imaginísticos que iluminan lugares diversos —las calles, el estadio— y vividuras múltiples, todo confundido —personas, cosas, impresiones, recuerdos— en acumulaciones descriptivas de naturaleza surreal, dispuestas en endecasílabos agrupados dos a dos, estructura bímembre o paralelística de atractiva eficacia expresiva. Pero los lugares míticos —las Ramblas, Montjuic— cuentan con poemas de concreta dedicación, y precisamente acompañados de la historia, grande y pequeña, que los constituye en tales.

La negación del mito viene fundada en la concepción de Barcelona como Babel, como ciudad de mestizaje, sin más «heroicos fundadores» que quienes concurrieron en ella para liberarse de sus propios dioses, y «la mantienen viva»: «Mienten las piedras. / Todo está escrito con sudor y sangre / en su carne civil... / ... / pues ellos son / y desde siempre han sido / sus pacientes, devotos fundadores.» En esta Babel no hay extranjería posible: el extranjero, a veces enemigo, no pierde, aunque quiera, su condición de hermano. Para el poeta es «patria verdadera», pero sólo en cuanto lugar de «una infancia total» y de «un limitado lote / de agrídulces recuerdos»; de donde una especie de segunda «poética», no titulada así, se impone, formulada al soslayo en el último poema de la serie «Las voces de Laye» y en el primero de «Abandono de la criptografía», como fuerza de los hechos y no como programa. ¿Y cuál es esta difusa «poética» involuntaria? Veámosla. Entre las voces de Laye, la voz del poeta surge con «vida propia», y el poema es «Armonía secreta de sonidos. / No himno, ni vigilia, canto o sueño. / Carne del verbo, rota ciudadela». Ah, pero también «palabras defecadas con la mano», que surgen de una «entraña corroída / donde palpitan luces y memoria». Y la gloria del poeta,

*Fundirse en piedra y escuchar los ecos que de los muertos, inaudibles, brotan. Descifrar la escritura multiforme del tiempo.*

*Recordar el futuro con la ciudad a luestas.*

... ..  
*Este es el punto cero de imposible retorno.*

En este punto se halla José Luis Giménez-Frontín en su camino desde la espontaneidad hasta la reflexión, desde la cosmovisión y la experiencia hasta los datos conceptuales. Ya he apuntado por cuáles procedimientos ha efectuado esta traslación. Tal vez esos procedimientos le resequen en alguna ocasión el poema, la imagen buscada —no recibida en el relámpago de la intuición creadora—, la palabra intencional. Lo cual no impide que *Las voces de Laye* sea un libro vivo y convincente.

## UN DOLOR EMBELLECIDO

MATILDE BIANQUI: *No habrá más pena ni olvido*. Col. Mare Nostrum. Ed. Helios. Madrid, 1979.

Un verso de tango, maravilloso y memorable, se levanta como un conjuro, entre la ira y el consuelo: «No habrá más pena ni olvido». Matilde Bianqui ha hecho de este verso el ángel de su duelo, la fe de su desolación. Uruguaya, deja en este libro último un monumento de patética rebelión, un testimonio de cómo la inocencia degenera en angustia o de cómo la dulzura vino a dar en pavor y «abrió los ojos desmesurados / hierática, como una reina loca». Este libro quema, en su doble sentido de peligro y de calor humano. Escrito en la ausencia, que es como decir escrito en el agua, en el Madrid agrío y confiado, pero lleno de eléctricos azules montevideanos, este libro trasciende la barata elegía o el torpe dolorido sentir. Igual que las canciones en labios niños que evocara Machado, en estos versos de Matilde Bianqui queda «confusa la historia / y clara la pena». Siendo tan explícita su referencia al Uruguay nativo, los versos logran la universalidad inmediata y la apelación urgente al dolor común: «quiero que cada uno venga / con su historia desgarradora / y la coloque aquí en la mesa / para que todos beban de su sangre / y coman de su pan». Ya está ahí el corazón solidario, la pena oral que se va confiando poco a poco como un niño tímido.

De la historia pasada y confusa aún acertamos a adivinar un relámpago puro —luz, gracia, aire, sonrisa—, una suerte de felicidad luminosa y enamorada —«ya ves cómo de amores y de sures estoy hecha»—, pero ya se relata el proceso de la tristeza y la partida hacia Europa «en un crepúsculo sin dioses». Pronto el verso se hace trallazo, como si enloqueciera súbitamente, y asistimos a la ejecución: «dos copos dos manos dos brazos / dos ojos hermosos / se rematan se rematan se rematan!».

No es este un libro para leer en vano. Hay en él demasiado dolor. No es posible cerrar los ojos, pero tampoco se da en él la trampa patética. El pudor y una feliz sabiduría —instinto de poeta— logran el difícil milagro. Si no pareciera frivolidad, me atrevería a decir que hay aquí un dolor embellecido (y ese tal vez sea el último consuelo del arte: la misericordiosa transmutación del dolor). Pero que nadie se equivoque. Esa asunción poética de la desgracia no elude su repudio ni la condena de quien la provoca. El poeta no es una plañidera a sueldo. Su verso aspira a ser un exorcismo, más que un lamento. Por eso nombra pocas veces a la alegría: teme perderla al revelarla; sabe que «la fugacidad está a la puerta».

¿De dónde extrae Matilde Bianqui su desafío? ¿Será de la fugacidad? ¿Sabe que toda pena es precedera? ¿Le ha recordado alguien, además de esa letra de tango, el texto del *Apocalipsis* en el que se promete la abolición de la muerte? A veces se le reprocha al arte cierta frialdad sublimadora con respecto a la vida. Pero «el arte —escribió Schiller— no es un lujo superfluo ni una actividad divergente de la vida. El arte sólo se aparta de la vida para elevarla y enriquecerla. Hace volver a ella porque aclara su sentido. El arte realiza esta obra por medio de imágenes concretas. Su influencia en el hombre proviene únicamente de la fuerza atractiva de la belleza».

Queda una última referencia al lenguaje de Matilde Bianqui. Lejos del impudor verbal que desata el desorden; lejos también de las frías artimañas del oficio, estos versos son vida, una como nostalgia de algún perdido paraíso azul, un ramalazo legendario que mezcla hadas y argonautas, un estremecimiento descoyuntado —a lo Vallejo—, un instinto de la palabra justa, que no seca. Dejado ya el apunte insuficiente, subrayada la fuerza existencial de este libro y del conjuro que encierra, quedan los ojos del lector y su alma a solas. Con la promesa audaz: «No habrá más pena ni olvido».

JOSE MARIA BERMEJO



# LA VIDA SENCILLA

JOSE CAROL: *El fuego de la vida*.  
Ambito Literario, 1981.

Como un hervor, como ese surgir permanente, inexorable, de la vida, a veces cómoda, a veces sin sabor, a veces despiadada, se desliza el relato múltiple de esta novela, muy lineal, muy encajada en una visión poliforme y única, simple y, sin embargo, compleja. Es algo así como una conciliación de opuestos, como si Carol, habiendo tomado un cierto número de diferentes caracteres, hubiera hecho con todos ellos un conjunto homogéneo capaz de inspirar cariño al lector que, transeúnte en la narración, circula por ella igual a un paseante por una galería comercial, físgando escaparates: uno le gusta, ante otro no se detiene, delante de alguno se extasia... Variados, se presentan a lo largo del trayecto muchas figuras, siempre en grupos, bien matrimonios, bien hermanos, bien en un conglomerado social o familiar. José Carol, al hacerlo así, parece seguir una técnica habitual en él, pues, según se explica en la contraportada del libro, prefiere el personaje colectivo como protagonista de su obra, aunque la inevitable preponderancia del individuo le robe a veces la intención y el deseo.

«Los ojos, una brasa; los labios, llama de fuego...» Así es el arranque, de esta manera prometedora empieza la novela, presentándonos un personaje misterioso, un místico loco que grita desde lo profundo de su demencia palabras que llegan del fondo de los siglos, apedreándonos con dramáticas premoniciones, que si no se cumplen en su final, sí lo hacen en sus medios de violencias, guerras y demás terrores, de los que el ser humano no se puede desligar, tal vez por la inercia de siglos y la pericia adquirida en el terror. En el nombre del Espíritu de la Luz increpa a las gentes. Por un momento pensamos que este ser prodigioso va a trascender la novela. Es el mensajero de la salvación. Como tal actúa en el *camping*, adonde todos los años acude para impartir la Luz y la Verdad. En esta ocasión penetra en la caravana de un matrimonio suizo, en el que deja la inquietud por su identidad. En esta visita, el autor nos ha dado otro quiebro: el misterioso, que habla de la nacionalidad de la pareja, se apresura a explicar que nada milagrero hay en su adivinación, sino que la matrícula del coche se lo dijo. Huye, pues, Carol, de lo maravilloso, aunque todavía le asalta otra tentación: el hijo de los suizos, un niño de nueve años, es tratado de manera que nos confunde durante un instante en que le creamos protagonista de algún misterio; misterio que luego se disipa en la evolución nada singular de su desarrollo. Recurre el novelista a la retroacción, al regreso a determinados instantes del pasado de sus personajes para dibujarlos, para mostrárnoslos en toda la esplendidez de ese momento estelar que vivieron en una par-

cela de su pasado, como si José Carol quisiera decir que están aquí, pasando unas vacaciones, reales y auténticas, pero que lo genuino de ellos queda en lo anterior, cuando se pudieron mostrar tal cual eran en las pruebas que la vida les presentó. Son todos ellos, quizá, como elementos químicos en reposo que sólo el reactivo oportuno les muestra en su verdadero ser, y ese reactivo es el suceso que vivieron en su país de origen un año, o diez, o treinta, más atrás.

Pasan las páginas en el deleite de la rememoración. Y cuando pensábamos que el matrimonio, su hijo y el predicador, particularmente éste y el niño, iban a ser el eje de la novela, algo así como la tesis viva de un misterio trascendental y una inocencia en la que se sembrará fecundo tal misterio, el autor los abandona como en una burla, y, sin salirse del *camping*, el auténtico protagonista de *El fuego de la vida* nos enseña tres hermanas, cada una de las cuales porta su problema, arrastra el lastre incómodo de sus inocencias, de sus desvíos y de sus realismos. Aquí, como quien relata el hecho más normal del mundo, Carol nos habla de cada una en sus entregas a las prácticas que sus apetitos les exigen, sin ahorrarnos imágenes, directo y cruel.

De aquí nos hace saltar a un padre y a un hijo, americanos del Norte, que en diálogo aparentemente inane van escarbando los recuerdos del viejo, su militancia en el Ku-Klux-Klan y las ferocidades cometidas... Un matrimonio alemán con un cuñado.. Los hombres dialogan, peroran, opinan sobre la guerra, sobre el pasado, el presente y el futuro del mundo, de la vida, de todo... Cuatro muchachos, abordados por el Espíritu de la Luz, se burlan de él, lo ponen en fuga, arrojándole arena, insultos y desplantes. Es la juventud, que avasalla; la juventud, en su peculiar soberbia de sólo aceptar lo que le pertenece, en idea e intención, rechazando cuanto pueda provenir del exterior, de la experiencia y, particularmente, de lo prodigioso no comprensible. Su frivolidad, su apariencia despreocupada e irresponsable, a veces su desvergonzada actitud, le hace decir a alguien, refiriéndose a ellos: «Aún nadie les ha dañado en profundidad. Ya les llegará con los años, ya les llegará. Alguien les arrojará encima algo quemante y nunca más apagarán el ardor...» Desfila luego un personaje patético, quizá más que el loco iluminado, porque éste no lo está, porque éste lleva el lastre de un pasado de esplendor, apagado por un accidente que no se nos

dice cuál fue. *Il singolare*, con el contrapunto del crío que conocimos al arrancar el libro, va tocando las fibras más sensibles en la imposible victoria que pretende mantener viva cuando sus potencias se han derrumbado. Se trata de «un hombre residuo, un hombre ceniza», como nos lo explica José Carol...

Muchos personajes más se asoman. Y todos ellos, mientras caminan por el *camping*, hacia la playa o hacia la ciudad, o a la tienda de campaña, en la que les espera una tierna o dulce o apasionada cita; se entrecruzan, se interfieren, se influyen. Son muñecos, son personas, son chispas de ese fuego vital que mantiene la dinámica universal. Unos, fuertes; otros, débiles; en un muestrario, amplio, en el que se ensañan, dicen su parlamento, nos transmiten penas o alegrías, inquietudes o frustraciones, y desaparecen. Carol pone en boca de uno de ellos, el vigilante del campamento: «Habré pasado por el mundo como una colilla. No gané en la guerra. No fui cura. No prosperé como granjero. Ni siquiera me he abierto camino como carpintero o albañil. Vigilante. Sólo eso. No hago ni ayudo a hacer. Tampoco destruyo, ni cambio, ni modifico nada. Vigilo. Y ni aun de día, sino de noche, cuando la vida es menos vida, cuando todo está aletargado y al ralentí.»

José Carol, a mi juicio, alcanza el punto máximo de sabiduría cuando con agudeza y fino razonamiento pone en la pluma de un periodista sueco el que los españoles le merecen. Creo que debe repetirse entre: «Al igual que el Sol, con sus manchas, con sus zonas oscuras, ellos (los españoles) tienen una mancha que a menudo apaga la luz de sus almas: el escepticismo, la crítica, la negación como principio. No es el escepticismo del anciano sabio, sino del niño despreciativo. No se trata de la crítica por lúcido análisis de la inteligencia, sino por superficial arbitrariedad. No estamos frente a la negación o contradicción razonada; por el contrario, es la suya una oposición sistemática, en ir contra todo y contra todos para pronunciarse a favor de sí mismo, en la ingenua creencia de que, negando, se afirman.»

Poco antes del final, José Carol nos explica los orígenes del loco que pretende salvar a los campistas, orígenes sórdidos, trágicos y deprimentes, de los que se deriva, con lógica demoledora, la actitud del extraño. Como fondo, quizá como telón sordo de todo el escenario, ruidosa—yo la llamaría funambulesca—, una anciana millonaria, americana, naturalmente, divorciada muchas veces, viuda sólo una, histriónica y vital, pero perdida en su propia payasería, pasa por delante de nuestros ojos un poco como fin de fiesta que la empresa regala a los encariñados espectadores.

*El fuego de la vida* es todo esto, como un escaparate en el que se exponen las más variadas mercancías. Al lector le gusta la variedad, y al final, fijándose en alguno de los artículos, puede exclamar, ingenuo y clamoroso, como un niño chico entusiasmado: «¡Me lo pido!», porque ha encontrado en el artículo elegido la ternura y ese punto de identidad que todos buscamos al leer una novela.

En el año 1980 a *El fuego de la vida* le fue otorgado el premio «Ambito literario».





# MIGUEL VELASCO Y SU REINVENCION DE LA REALIDAD

CONDUCIDO POR EL SUEÑO

Cuando *Sobre el silencio y otros llantos* (1) obtuvo un accésit en el «Adonais» de 1979, pudo afirmarse que Miguel Velasco, nacido en Palma de Mallorca el 23 de septiembre de 1963, había sido la sorpresa de este concurso, y ello sin disminuir la legítima importancia de Laureano Albán y su *Herencia del otoño*, ganador entonces. Este costarricense ha aumentado su estatura creadora y es seguro que continuará aumentándola.

Entiendo que es conveniente referirse a ese libro, compuesto a los quince años. Esta insólita precocidad no supondría nada, o muy poco, al margen de la anécdota, si ese poemario careciera de signos muy atendibles. Los principales se resumen así: singularidad de un lenguaje que, siendo de traza surrealista, no interrumpe la lógica poética; desenfado y frescor, en los que la potencia imaginadora ofrece entreveraciones de ternura y rasgos irónicos; unidad de punta a punta. El arranque del libro—huida de la musa—era cerrado con el regreso de ésta, cuando ya no hacía falta. Un trasfondo elegíaco, una veta romántica atenuada, era elemento de empaste, tono para que el sentimiento no resultara muy comprometido en ese paréntesis entre ida y vuelta de la musa amorosa.

Al inicio de *Las berlinas del sueño* (2), «Premio Adonais 1981», se produce igualmente una huida: la del propio poeta a través del sueño. *Sueño* es palabra muy afín al repertorio de incitaciones surrealistas, pero hay que precisar cómo, en este caso, no se trata, en modo alguno, de una inmersión alucinadora por el territorio que es revés de lo cotidiano—así, en Blanca Andréu—ni, menos aún, de una tentativa realizada merced al automatismo. Lo que hace Miguel Velasco es poner en marcha un impulso que conduce, en *las berlinas de un sueño lejanísimo, a surcar un mapa por él inventado*.

Partamos de esta evidencia: el objetivo de ese viaje tiene mucho que ver con lo que llamaremos *reinvención de la realidad*. La técnica surrealista suele ser aplicada a invertir los términos habituales de la visión y, en consecuencia, de la expresión poética, por abajo o por arriba (las dudas entre decir surrealismo o superrealismo no son ajenas a esas diferentes direcciones). *Sueño* es tanto *acción de dormir* como *deseo de esperanza que tiene pocas probabilidades de realizarse*. Esto último determina algún que otro efecto romántico. Si en el poemario anterior existía cierta sustancia sentimental, ahora no ocurre así, en sentido estricto, pero continúa habiendo una perspectiva tentadora a la que el poeta se entrega de continuo y que le mueve a pretender que esa realidad sea transformada sin que deba evadirse de ella para darle alcance a ese logro en el que, al cabo, se concretiza, con sus variaciones, el propio hecho de la poesía.

¿Cómo aparece el sueño? Hay que rastrear este

(1) MIGUEL VELASCO: *Sobre el silencio y otros llantos*, Adonais número 372. Ediciones Rialp, Madrid, 1980.

(2) MIGUEL VELASCO: *Las berlinas del sueño*. Adonais núm. 390. Ediciones Rialp, Madrid, 1982.

vocablo, pues supone un desafío. *Has pedido un certero disparo en el centro de un sueño* (viene a la memoria el símil del cazador lorquiano). Y *la proclamación del libre sueño* (ley de una expresividad sin las limitaciones usuales). La atmósfera nocturna da lugar a nuevas alusiones (*Duele esta noche que disimula como el labio de un ventrílocuo / disimula el miedo a ser recorrida sin sueño*). Y en otras ocasiones, Miguel Velasco atiende al ahondamiento: *Hoy sé que soy soñado / por una sombra / que me sueña sin calma*. Son las sombras de sueño de Píndaro y Unamuno. Otra dicción me recuerda una obra de Lenormand: *Grito mientras me hundo en el lago que vengo de soñar*. Y en el último poema, que lleva el mismo título del libro, se dice: *Convoca mi sueño encantadas berlinas / y briosos alazanes / capaces de un trayecto sin límites*, lo que acentúa la idea de acción, con aire cinematográfico, que, un poco más arriba, aparece en forma de *D'Artagnan dando estocadas líricas* y muy firme en sus intenciones, porque se enfrenta *al incendio diario con la imaginación de verdes ojos*.

Todas estas notas nos advierten de que Miguel Velasco no se sume en los paraísos artificiales, más o menos miméticos, que tanto vuelven a tentar hoy, ni su actitud puede ser calificada como decadente. Le priva la naturaleza—sobre todo el mar—y el aire libre. Se figura que es *sioux Caballo Loco*. No da motivo a ambigüedades de ningún género. Sueña, pero no para recubrir de preciosismo las cosas ni para provocar un mediterraneanismo convencionalmente estético. Las referencias culturalistas, que las hay, dónde no, quedan en sus justos límites y con carácter accesorio. Ninguno de los poemas más señalados de *Las berlinas del sueño* debe a aquéllas su interés. El poeta sale del sueño a la luz del mediodía, tan nada propicio a un *climax* de *flores del mal*.

¿Hay aún dudas sobre cuál es la situación de Miguel Velasco? Otra vez resulta aconsejable ir al fondo de la apariencia. De igual modo que la asimilación del modo surrealista no quiere decir que el poeta se mueva en un mundo impenetrable, tampoco algunas preferencias, en forma de autores citados, orientan mucho. Todo eso es adjetivo. Lo principal se encuentra, según es obvio, en los treinta y siete poemas de *Las berlinas del sueño*, divididos en tres partes: «Trono de sal», «Pólvora en el sueño» y «Abrazando un ciprés con la mirada». Lo mismo que en su obra precedente, Miguel Velasco concede la debida importancia a la construcción de un *corpus* poético sin rigideces, pero también sin resquicios. La motivación fundamental ocupa, con su metáfora dinamizada, el sitio del desenlace. La parte tercera acumula los temas exteriores—Coleridge, homenaje al romanticismo inglés; Omar Khayyan; Cleopatra y, un poco más atrás, Miguel Angel—que están así ordenados como una especie de reminiscencia modernista, propia del viajero, inquieto, aunque sin complacencia en la simple forma ni en el cliché.

Para completar este encuadre de Miguel Velasco, cabe añadir que va por libre y, por tanto, sin hallarse inmune de algunas afinidades, lo que es comprensible, y sería absurdo clasificarlo en cualquiera de las



tendencias con nombres propios. Cree en el arte por el arte (entiendo que ya se le pasará) y, por supuesto, en el predominio de la estética sobre la ética y de la magia sobre la razón.

## LA HERENCIA DE LOS ISMOS

*El arte es juego y, además, no importa*, escribió Antonio Machado. La primera parte de esa idea ha sido reactualizada por un sector de la poesía joven como réplica al demasiado tiempo en que tan rotundo aserto fue barrido. El *además no importa* ya no es de la misma manera suscribible, porque importa, claro que importa. Aquellos inefables y bendecidos vanguardistas de la segunda década de este siglo buscaron las vueltas al lenguaje y se divertieron con él en el mejor de los sentidos. A ellos se debió un memorable movimiento hacia el romance verbal. Antonio Machado no estuvo entre los que, aun no entendiendo ni, claro es, ejercitando la poesía con arreglo a ese estilo, mostraron hacia ella algunos gestos alentadores.

Aunque aún no se le haya hecho toda la justicia que merece, Ramón Gómez de la Serna, Ramón por antonomasia, fue un incesante fluir de invenciones. No sería difícil señalar a escritores españoles de hoy cuya fama vive a costa del influjo de un ramonismo más o menos visible. A mí no me extraña en absoluto que un poeta tan joven como es Miguel Velasco y tan propenso a conseguir una deliciosa visión de lo real, acuse ese ramonismo que, como Luis Cernuda y Luis Rosales señalaron, impregna de forma memorable no poco del quehacer de la «generación del 27». *Con la ayuda de los labios del buzón / edifico un bostezo... Denuncio el homicidio de las olas que se enredan al cuello de las víctimas como azules corbatas... Algunas gotas de lluvia se quedan en el aire suspendidas / sin dejarse llover del todo...* Este es un aspecto de la poesía de Miguel Velasco, que dice bien de su capacidad para salirse de la rutina, del discurso consabido, sin que ello le fuerce a exagerar la nota, pero que, naturalmente, no es el que más nos importa.

La herencia de los *ismos* hay que seguir recogiendo. Pero no sin acompañarla de la emoción. La realidad está ahí, dispuesta a ser transfigurada, pero no para servir sólo de brillante pretexto. Cuando Miguel Velasco tiene el mar ante sí, en ese recorrido que es su obra, se le calienta el acento, lo siente como presencia cotidiana, y entonces, a su innata virtuosidad, y hasta virtuosismo, para la creación del lenguaje, se une el temblor. Es lo que hay que pedir siempre. Es justo lo concitado por ese poema cuyo primer verso es *Qué le contesto al mar cuando pregunte / qué le contesto cuando me haya cubierto las rodillas y no pueda mentirle*, etc., o en ese otro que comienza: *Es ahí donde el mar digiere al sol que mi alma aguardó de pie la llegada de un albatros con una rosa en el pico...* No es casualidad, ni mucho menos, que cuando se produce ese encuentro entre emoción estética, muy pura, y emoción vivencial (especialmente en el primero de los poemas citados), Miguel Velasco recurra al versículo y, al igual que en otras ocasiones, venga al recuerdo una emanación de ese creacionismo a quien se cita menos, pese a que su aporte —Huidobro, Larrea, Gerardo Diego— posee una entidad manifiesta. A veces acostumbramos a designar como surrealista lo que no siempre tiene ese sello de procedencia. Que este

segundo poema constituye un auténtico alarde imaginativo, es algo demasiado indudable para insistir en ello.

Sin la imaginación y sin el afán de precisión resulta imposible el juego de las asociaciones, gracias a las que el poeta aspira a devolver al mundo, hablando de distinta manera, lo que de éste recibe. Pues bien, Miguel Velasco, en contraste con esta técnica versicular, que tiene el peligro de dormirse en la suerte y ser retórica, se esfuerza, por otro lado, en la condensación y en la exactitud más absolutas. Es ahí donde su calidad aparece del todo a las claras, donde lo fácil o gratuito se elimina.

Me refiero en seguida a unos poemas que constituyen otros tantos hallazgos. Uno de ellos es el que titula *A un daltónico*. Diez versos aprovechadísimos y en los que la originalidad, tan difícil a esta y a cualquier altura de los tiempos, surge y redondea su intervención decisiva. En la página siguiente, *A un sonámbulo ahogado en tierra*, parece asimismo una ocurrencia que mueve, en este trance, al misterio. Debo a Miguel Velasco la confianza de que la muerte de ese sonámbulo fue real: *Ahogado yaces / pero seco tu cuerpo desde siempre / fueron duros peldaños las olas que soñaste / de piedra es aquel mar que te acogía*. En el que lleva por título *Strafford*, y es otro de los aciertos indiscutibles, hay una dicción cuya graciosa novedad nos sorprende: *Una ciudad equivalente al idilio entre una prenda impermeable y una silla*. Lo que parece caprichoso responde a una anécdota real: el poeta, durante su visita a la cuna de Shakespeare, olvidó su chubasquero en un restaurante, y, al ir a recogerlo, tuvo ese golpe de vista que originaría una imagen muy imprevista. Esa síntesis—tres piezas a estimar como ejemplares— es un camino, porque además se halla presente en él la transparencia. Ella no estorba al toque mágico. Acumular verbalidades brillantes, cuando lo son, y acogerse al *¡es que yo soy un surrealista!*, está muy al alcance. Hacer posible la sorpresa sólo es privilegio de unos pocos. Miguel Velasco la consigue sin encerrarse en sus propias metáforas y otras imagerías. Señalo el talante dinámico de su palabra, y esto se debe, sin duda, a la búsqueda de relaciones entre las cosas. En el poema final, *Las berlinas del sueño*, acumula lo que trae a la poesía. No podemos exigirle otro tipo de madurez que el que se desprende de su lenguaje. Transcribir por entero ese poema es un modo de que el lector aprecie por sí esta poesía, que hace de la realidad un sueño y viceversa: *Desafío al mediodía con la febril espada de un pez / como un D'Artagnan de estocadas líricas, / desafío al incendio diario con la Imaginación de verdes ojos. / A empujones me habla el temor de hoy / del temor de los espejos futuros; / un talismán de camomila monta guardia / en la más alta almena. / Sólo tu cuerpo me une a esta vida, amor. / Hacer de la noche una patria / y de la luna un estandarte, ése es mi oficio; / la sangre conmovida es halcón rojo / de esta inefable cetrería. / Convoca mi sueño encantadas berlinas / y briosos alazanes / capaces de un trayecto sin límites*. Es una síntesis en la que el eje individual no se difumina. Es el emblema de una poética. Y ojalá que el impulso a que corresponde sea también el de la obra futura de Miguel Velasco, quien, con el premio que ha conseguido, se obliga especialmente a la superación.

JIMENEZ MARTOS



# UTILITARISMO Y "BEST SELLER"

VINTILA HORIA: *Los derechos humanos y la novela del siglo XX*. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1981.

## I

En una sociedad subordinada a relaciones de tipo mercantilista, toda producción humana es evaluada y comercializada con acuerdo a las demandas del mercado. El malentendido empieza cuando diferentes manifestaciones de producción son tasadas con el mismo criterio utilitario: es decir que algo es bueno sólo cuando es útil. Y digo malentendido porque primero deberíamos establecer qué es lo útil.

Este es un problema axiológico, no lingüístico, y las mismas acepciones de la palabra así lo indican: a) Que otorga provecho, beneficio o interés. Que puede servir a un fin u objeto. b) En Derecho, tiempo hábil de un término señalado por la ley o la costumbre. c) Utensilio, instrumento.

Lo útil, por lo tanto, admite diferentes interpretaciones. Comer, por ejemplo, otorga sin excepciones «provecho, beneficio o interés». Pero también otorga beneficio robar con impunidad. Atender y socorrer a los necesitados, por ejemplo, puede «servir al fin u objeto» de hacer el bien; pero también puede ser útil una bomba si el fin es perpetrar un atentado.

Podríamos convenir entonces que lo útil, obviando cuanto satisfaga necesidades biológicas primarias como alimentarse o dormir, lo es o no según las intenciones de cada individuo. (Ya sabemos que lo útil para un hombre de cultura como Bertrand Russell no lo es para un ideólogo de la violencia como Goebbels, y viceversa.) Resumiendo: lo útil, desde una consideración ética, es bueno o malo según los fines de cada cual.

El hombre común y el dirigente de la sociedad contemporánea tienen una idea más simple, más grosera de lo útil: para ambos es útil únicamente lo que produce un beneficio material, y todo lo que no tienda a ese fin es una pérdida de tiempo porque «time is money». Esto no puede sino derivar en una sociedad competitiva y por lo tanto agresiva, en la que tener es poder («tanto tienes, tanto vales»), y en la que ser es una carta que está fuera del mazo. Nos han enseñado que «ser alguien» es tener alguien poder y/o un prestigio equivalente, so pena de «ser un don nadie». Esto implica nada menos que falsear la naturaleza humana, porque si admitimos que el hombre es una criatura metafísica no puede anteponerse el qué soy al quién soy. En vista de lo cual no hace falta ser vidente para vaticinar que llegará el día en que entendamos que no se trata de ser Y tener, sino de ser O tener; que el asunto no se reduce a una simple sinonimia, sino que se eleva a una opción fundamental. El hombre no será indefinidamente una prolongación de los artículos de confort; los objetos volverán a ser un complemento del hombre,

Sin embargo, la experiencia demuestra que la multitud es sensible a las repeticiones; que una mentira, a fuerza de ser reiterada, puede llegar a convertirse en una verdad, aunque su duración generalmente sea efímera. El constante bombardeo publicitario actúa con la lógica del bombardeo aéreo, que aunque esté dirigido a un sector preciso puede causar un daño indiscriminado, llegando a tocar puntos imprevistos. Puede dañar inclusive a los refugios mejor protegidos o, en su caso, siguiendo la analogía, a las mentalidades mejor preparadas para resistir el asedio. Así, la permanente simplificación y adulteración de la palabra «útil» ha llegado a confundir a personas cuyo trabajo es material sólo en una medida muy limitada, es decir a pensadores y artistas.

Los ejemplos en este sentido abundan, y estoy seguro de que todos los que intentamos escribir con un mínimo de honestidad, alguna vez hemos pensado para qué escribimos, qué utilidad puede prestar «este maldito oficio de combinar palabras», como lo llamaba Ezra Pound. Sartre llegó a dudar de la utilidad de la literatura «porque ningún libro—dijo más o menos—puede impedir que un niño muera de hambre». No recuerdo ahora qué poeta exclamó también, en un desplante no menos melodramático, algo así como «santa inutilidad de la poesía» con sus correspondientes signos de admiración. Es obvio que esta es una política estúpida.

Pero el hecho de que hasta los intelectuales caigan en la celada, indica que el confusiónismo cultural de hoy en día está causando más estragos que los tolerables. No podemos negar lo que más amamos (el artista, su obra) sin negar lo que esencialmente somos; y no podemos negar lo que somos si antes no hemos perdido el último resto de moral. Comprendo que cuando lo aparente se antepone a lo real es fácil que los intelectuales honrados se desmoralicen, pero también comprendo que desmoralizarse es un lujo que en este momento los intelectuales no se pueden permitir. Alguien podría aquí responder, como en el poema de Neruda, «qué pobre esperanza considerar». Pero es que no se trata de considerar esperanzas ni utopías, sino hechos reales por ocultos que estén. En este sentido la literatura



—y todo aquello que toque lo nouménico, lo esencial del hombre—es una fuerza permanente que el utilitarismo podrá a lo sumo atenuar, pero nunca anular. El hecho de que el mundo actual preste atención exclusiva a la parte material del hombre no significa que sólo su parte material sea la verdadera y única digna de atención, de igual manera que si se apaga la luz no significa que la electricidad haya dejado de existir.

Dadas así las cosas, la literatura aparece como la loca de la familia en el momento que hay visitas importantes. Viene a revelar los secretos más íntimos en el momento más inoportuno. La literatura va a los fundamentos del ser, no a sus circunstancias. Y una loca tan indiscreta no es útil porque no da prestigio ni poder a la familia. Hay que encerrarla en su cuarto. O mejor aún: buscarle un doble, una chica más adaptable y simpática que tenga un asombroso parecido físico con ella. Y entonces aparece en escena una subliteratura que interpreta su papel, como veremos a continuación.

## II

Si un libro es antes un producto destinado a la venta que el resultado de la cosmovisión de un autor, de antemano puede establecerse que se trata de una cosa adulterada. Esto es, más o menos, lo que ocurre con el fenómeno de los *best sellers*. Estos libros, que por lo general fueron redactados siguiendo los marcos elementales de dos géneros específicos (novela y autobiografía), por lo general también abarcan una temática muy limitada, ya que están más cerca del periodismo que de la literatura, más ocupados en acontecimientos «de candente actualidad» que en expresar una visión del mundo.

De esta manera se llega al máximo absurdo concebible: ya no interesa que un libro esté bien o mal escrito. Y no interesa porque no va dirigido a un público capaz de emitir juicios estéticos por elementales que sean, como ocurría tradicionalmente, sino a una masa que intenta descubrir con impunidad secretos íntimos de otros, a la manera del *voyeur*. Cualquier texto de esta clase debe, por lo tanto, referir intimidades de personas fuera de lo común, ya se trate de terroristas, delincuentes, artistas de moda, prostitutas, políticos, etc. Para eso hay un público que no aspira a estar formado, pero sí a estar informado. Y para eso está el *best seller*, que en rigor no es otra cosa que cotilleo industrializado con toda la apariencia de «cosa seria, cultural», es decir con apariencia de libro.

Esta degradación en picado se verifica inequívocamente en las últimas dos décadas. El antecedente inmediato fue el *boom* de la novela hispanoamericana, que (prescindiendo de los indudables méritos de los novelistas que lo componían) fue resultado de un acuerdo entre ciertos políticos revolucionarios que querían prestigio, y ciertos editores nada revolucionarios que querían buenos negocios. Cuando el acontecimiento político al que aludo pasó de moda, el *boom* de la narrativa latinoamericana declinó, y ahora queda de aquel esplendor una estela cada vez más opaca. Aun teniendo en cuenta que los fines de los promotores del *boom* no eran más elevados que los de los ac-



tuales fabricantes de *best sellers*, está claro que las consecuencias de una y otra manifestación son diferentes, puesto que el *boom* de los 60 fue un acontecimiento cultural, en tanto que los *best sellers* no pasan de ser un acontecimiento periódico.

Tal diferencia permite que la máquina utilitaria trabaje al máximo de rendimiento, ya que todos los días es posible disponer de confesiones más o menos escandalosas o de historias mediocres de rabiosa actualidad, y no todos los días es posible disponer de los originales de *Cien años de soledad*, por ejemplo. La máquina, en su lógica de hierro, sigue un solo criterio: el mejor libro es el que mejor se vende.

En este punto es donde el escritor auténtico pierde su identidad, un poco como la perdió el rey Lear cuando fue expulsado violentamente de su palacio. Esto explica la desilusión de Sartre e incluso los catastróficos vaticinios de Huxley o Bradbury. Como si hubiera saltado de una era geológica a otra, debe activar al máximo su capacidad de adaptación y de lucha si lo que desea es sobrevivir. El escritor ya ni siquiera es un literato, refiere Vintila Horia: «... ha dejado de ser un literato y tampoco es un humanista, en el sentido renacentista de la palabra, para volverse representante de una totalidad. No se trata ya de defender una clase social, o una categoría intelectual, sino al Hombre en sí, víctima de unos instrumentos forjados a su favor desde el Renacimiento hasta hoy y transformados con el tiempo en armas letales dirigidas contra su propio corazón».

Sé que no propongo soluciones, que apenas expongo hechos. Sé que no puedo erigirme en cartógrafo de nuestro tiempo y redactar una Guía para Perplejos. Pero sé también que antes de ir a alguna parte, primero hay que saber dónde se está. Ojalá esta nota, que no pretende señalar caminos, sirva para localizar el sitio en que actualmente se encuentra la literatura.

LUIS DE PAOLA

## ALGO MAS QUE UN CRIMEN RITUAL

LUIS LEON BARRETO: *Las espiritistas de Telde*. XVI Premio Blasco Ibáñez de Novela. Editorial Prometeo. Valencia, 1981.

### I

Luis León Barreto (Los Llanos de Aridane, Canarias, 1949) es uno de los más sólidos valores narrativos surgidos en el archipiélago canario en estos últimos años. Un poco al socaire de lo que se dio en llamar *boom* de la narrativa canaria —invento propiciado al amparo del *boom* hispanoamericano y que también se quiso extender a Andalucía—, su nombre comenzó a traspasar las siempre difíciles fronteras editoriales de las islas para llegar a la penín-



sula y, allá por los años setenta, figurar entre los finalistas de premios de novela considerados de prestigio: el Sésamo y el Barral. Aquel *boom* de los narraguanes —¿quién lo recuerda ahora?— se reveló efímero e inevitablemente fugaz: flor de pocos días. Sin embargo, Luis León Barreto no desapareció con él, sino, al contrario, ha ido consolidando a lo largo de sucesivas entregas narrativas las calidades de su discurso literario. Un discurso —digámoslo desde el principio— enormemente coherente, abarcador de las claves de la realidad isleña, y que en *Las espiritistas de Telde* desarrolla los elementos contenidos en sus anteriores novelas para lograr su más alto registro.

*Las espiritistas de Telde*, que ha obtenido el Premio Blasco Ibáñez de Novela en su XVI edición, en una rápida aproximación podría resumirse como la reconstrucción de un crimen ritual ocurrido en Canarias por los años treinta: una joven de veinte años —con su propio consentimiento— es sometida a una lentísima y cruel agonía por sus hermanas, que le infringen unas docenas de heridas con leznas de costura. El objeto de esa muerte ritual es liberar del purgatorio al espectro del hermano, último primogénito de una familia de origen flamenco emigrada a Gran Canaria a fines del siglo xvi. Pero la novela de Barreto no se limita a ser —con perdón de García Márquez— la «crónica de un crimen atroz», sino que va más allá, es mucho más compleja y está recorrida por una «peligrosa» ambición epopéyica e indagadora de la realidad presente del archipiélago. Esa peligrosa ambición —legítima en todo narrador, dicho sea de paso— que podía inducir a que el novelista se viese desbordado por los materiales que emplea, ha sido eficaz y felizmente resuelta por Luis León Barreto. Partiendo de un hecho real, Barreto ha sabido trascenderlo para construir una historia que encierra varias propuestas. Veámoslo con detalle.

Y para verlo con detalle permítasenos unas breves alusiones a las dos novelas anteriores de nuestro autor. En el entendido de que *Las espiritistas de Telde* es una obra autosuficiente, perfectamente objeto de un análisis cerra-

do en sí mismo. Pero hemos dicho que la trayectoria narrativa de Barreto es de una gran coherencia y que su última novela desarrolla los elementos presentes en su producción anterior, así que esta incursión en el pasado no tiene otro sentido que el de tirar de los hilos para desmadejar el ovillo. Eso que quede claro... Pues bien, *Ulrike tiene una cita a las ocho* (Akal Editor, Madrid, 1975), la primera novela de Barreto suponía una interpretación del entorno insular canario donde la misma naturaleza de la isla, asfixiantemente cercada por el Atlántico, incidía en la caracterización de una juventud urbana irrealizada y con alarmantes rasgos de neurotización creciente, al tiempo que era una denuncia de la marginación del ámbito rural. Todo ello entramado a través de la utilización de varios recursos estilísticos. Por su parte, *Memorial de A. D.* (Editora Regional Canaria, Las Palmas, 1978), era una revisión del pasado isleño —desde los primeros momentos de la historia hispana del archipiélago— que se prolongaba, casi en un plano premonitorio próximo a la ciencia-ficción, en un futuro que el autor daba ya por cumplido. Y tanto en uno como en otro relato, un gran personaje protagonista —personaje colectivo, geográfico, intangible—: la propia isla, compendio y resumen del archipiélago. Teniendo esto en cuenta, vayamos ya con la última novela de Barreto.

### II

*Las espiritistas de Telde*, ya lo hemos dicho, es una obra compleja, pero la complejidad estructural no se traduce en «dificultad» o apabullamiento para el lector. Nos encontramos con varios planos narrativos que, paulatinamente, se van vertebrando y confluyendo. De un lado tenemos la historia del crimen ritual a la que accedemos a través del juicio a que son sometidas sus ejecutoras y también a través de los periódicos de la época, de los relatos de algunos testigos y de la narración en tiempo presente del hecho. Por otro, tenemos la saga de los Van der Walle, la familia de origen flamenco llegada a Canarias a finales del siglo xvi y enriquecida por las plantaciones de azúcar, a cuyo último primogénito —a su espíritu— sus hermanas pretenden liberar con el ritual asesino. Además, la historia de Juan Camacho, quien inició en los ritos mágicos, traídos de Cuba, a los últimos Van der Walle. Y, finalmente, la historia de Enrique López, periodista madrileño de nuestros días encargado de recopilar el material relativo al horroroso crimen para publicarlo por entregas en su periódico. Pero ¿qué hay tras estos planos narrativos? ¿Cuáles son las propuestas de Luis León Barreto?

Habíamos hablado de un aliento de epopeya y de una voluntad indagadora en la realidad social del archipiélago. Y ahí, a la interpretación del presente insular, nos lleva por diferentes caminos nuestro novelista. No olvidemos que en sus dos anteriores novelas la isla, como un protagonista innominado, pero



siendo siempre una presencia ineludible, actuaba como objetivo esencial de su escritura. Para llegar a ese presente, Luis León Barreto intenta establecer las bases, los soportes, los antecedentes. Y ello se encuentra en el devenir histórico del archipiélago. Un devenir que ha hecho de Canarias una tierra de encrucijadas: «Las islas fueron desde tiempo inmemorial una encrucijada en el mar» (p. 206).

Así, pues, a través de la saga de los Van der Walle, Barreto reconstruye el pasado de las Afortunadas desde su prehistoria a la actualidad. Los Van der Walle son el hilo conductor de una serie de episodios que han marcado y configurado el archipiélago. Una marca que adquiere tonos de epopeya cuando se trata de la actuación de las islas en la fundación americana o de su ser centro receptor de grupos humanos de procedencias dispares, o de su constante resistencia al asedio de los piratas, o de sus períodos de esplendor económico cuando el cultivo de la cochinilla, el vino malvasía o los ingenios azucareros. Pero igualmente una marca aciaga cuando se trata de los procesos de la Inquisición, el implacable azote de las epidemias, las sequías persistentes, la sangrante emigración o la soledad, el cerco geográfico que supone la insularidad. Todo ello —nada más y nada menos que la historia de Canarias— es recreado por Luis León Barreto con una admirable capacidad de síntesis y sabiduría narrativa.

Del mismo modo recrea el auge que la brujería y el espiritismo alcanzaron en las islas hasta la guerra civil española. Unos ritos que cuentan con un incierto origen, pero probablemente importados, bien por los emigrantes canarios a su retorno de tierras americanas —recordemos que Juan Camacho se inició en la «santería» durante su estancia en Cuba— o bien por esos grupos foráneos establecidos en las islas.

A esa tierra de encrucijadas llega el periodista madrileño. Sus referencias de ella son las que da la lejanía: paraíso turístico, lugar para comprar equipos de alta fidelidad y cámaras fotográficas... y una serie de informaciones difusas o legendarias: restos de la Atlántida, base submarina de ovnis y «algo sobre el agua, que como no la hay, parece que quieren transportarla en petroleros...» (p. 44). Y será mediante este personaje que Barreto nos presenta la miserabilidad, la lenta agonía cotidiana, el aislamiento y el abandono, la frustración, los temores de las islas. Cuando Enrique López regresa a la capital, en el avión le entregan un periódico del día. En primera página un titular: «Horroroso crimen en Telde». La fecha: 29 de abril de 1930. Esa tierra de encrucijadas, señalada por sus avatares históricos y caldo de cultivo de curanderismos y supersticiones por su penuria secular, sigue anclada en el pasado. Esta es la estremecedora conclusión a la que Luis León Barreto nos ha llevado.

## ENTRE LA POESIA Y LA NOVELA

SALVADOR GARCIA JIMENEZ: *Angelicomio*. Los Libros de la Frontera. Barcelona, 1981.

Aunque la doble dedicación a la poesía y la novela pueda tal vez sorprender a primera vista, siempre habría que recordar que el camino que discurre de una a otra zona literaria admite ambos recorridos y puede, por supuesto, resultar enriquecedor para quien sepa transitarlo adecuadamente.

Viene esto a cuento del doble y alternado quehacer literario de Salvador García Jiménez, autor de no pocos libros de poesía —entre ellos el tan personalísimo accésit del Adonais 1980, *Epica de naufrago*— y de unas cuantas novelas, entre las que destaca —asimismo por lo personal de la temática y de la expresión— la última publicada, *Angelicomio*.

Creo que los dos quehaceres se complementan, y si el recién recordado accésit del Adonais tiene un título que es toda una confirmación del *sui generis* acercamiento a lo narrativo —épica—, las novelas hasta ahora dadas a conocer de

García Jiménez se caracterizan por una inocultable entonación poética, a despecho de unos asuntos y de un lenguaje que una lectura precipitada podría entender como poco o nada poéticos.

La aspereza, la violencia, la crueldad que se perciben, página tras página, en *Angelicomio* encubren realmente una actitud caracterizada por la compasión y hasta la ternura. En este punto, la novela ahora comentada de Salvador García Jiménez me trae al recuerdo ciertas zonas literarias de Gabriel Miró, en las que también las escenas de crueldad —infantil sobre todo— con los animales están expresando congoja, compasión y, en última instancia, esa especial suerte de poesía que evita la efusión cordial tras el trazo áspero e incluso violento.

A Salvador García Jiménez parece haberle interesado siempre el mundo de la infancia abandonada, presente ya en su novela *Coro de alucinados*, y protagonista ahora, en forma impresionante, de este *Angelicomio*, que no es otra cosa que la historia de la edificación y destrucción de un asilo o complejo, el de Aledra, en el que son recogidos los seres desechados por la sociedad: los ancianos, los subnor-

### III

*Las espiritistas de Telde* es una novela proteica, de rostros y facetas cambiantes. Ya hemos aludido a su complejidad estructural que —repetámoslo— no implica desconcierto, ininteligibilidad en la lectura, sino que funciona como piezas de un puzzle que, al cabo, encajan e iluminan plenamente su sentido último. A lo largo de ella, Luis León Barreto se vale de diferentes recursos —recordemos de nuevo que *Ulrike tiene una cita a las ocho* era un amplio muestrario de experimentación estilística— que van desde la inserción de fragmentos de poemas o noticias de prensa, pasando por la descripción de los síntomas de las enfermedades epidémicas que asolaron el archipiélago, el tono salmódico del oficiante de las ceremonias espiritistas, el lenguaje leguleyo del transcriptor del proceso o del testamento de Pieter Van der Walle, los relatos en primera persona de los testigos, el meticuloso detalle de los componentes de pócimas y ungüentos o la definición de los dife-

rentes tipos de médiums que existen... Pero no se piense que estos recursos irrumpen de forma violenta en el corpus de la escritura. Todo lo contrario, se ensamblan perfectamente en ella y la refuerzan sin estridencias. Del mismo modo, la novela, además de contar con diferentes localizaciones en el tiempo —fruto de los varios planos narrativos— también cuenta con escenarios cambiantes. Las islas, por supuesto, donde ese tono epopéyico de revivir su pasado entroncaría con *Memorial de A. D.* Pero igualmente Barreto nos traslada a Madrid con Enrique López para reflejar la rutina y lo anodino de su vida urbana y a Cuba con Juan Camacho para adentrarnos en los ritos incióticos de la «santería».

Todos estos recursos estilísticos, la varia localización de espacios y tiempos, el aliento proteico, en suma, de *Las espiritistas de Telde* se engarzan en una escritura envolvente, desbordante, arrolladora, que presenta una decidida voluntad barroca y repleta de calidades poéticas. Y esa escritura es esencialmente insular, no sólo por lo



males y esos niños deformes o tarados que se erigen en patéticos protagonistas del relato: Polifemo, Gorila, Jíbaro, Patachicle, Piedepiña, Percebes...

Quien, ante la mención de tal temática, pudiera creer que se iba a encontrar con una novela de infancia desvalida y maltratada, a la manera de las que tan características fueron del siglo pasado y que tan extraordinarias páginas merecieron a novelistas de la categoría de un Dickens, se equivocaría rotundamente.

Por supuesto que en *Angelicomio* cabe percibir lo que, en términos generales, cabría llamar *denuncia social*, pero montada no sobre los tópicos al uso, sino más bien sobre una construcción literaria en que se ha evitado el énfasis de tal denuncia, dejando que la misma se la planteé y formule el lector por sí mismo, a la vista de unos datos, de unos hechos atroces.

Como Salvador García Jiménez es un profesor de Literatura, no puede soslayar del todo su condición de tal, aunque la esconda tras un lenguaje que, en ocasiones, se hace desgarrado y que en otras descubre su vuelo poético y su densidad y riqueza en la creación de imágenes. Pero esa condición profesoral suya le lleva, alguna que otra vez, a recordar textos y nombres tales como los de Larra, Dante, el Padre Isla, Berceo, Ionesco, el tópico del *ubi sunt* y, muy espe-

cialmente, los esperpentos de Quedo y de Torres Villarroel.

A esta luz, la del *esperpento*, se entiende bien el peculiar tono de tantas y tantas páginas de este *Angelicomio*; por más que aquí el mismo alcance a veces una dimensión trágica que se diría desborda los cauces normales del procedimiento.

El desfile de personajes, de aberraciones, los burlescos contrapuntos que el autor organiza al hacer, por ejemplo, que en el capítulo «Obsesión en cuarto menguante», el discurso en segunda persona dirigido a uno de los internos alterne sarcásticamente con una pieza oratoria del director de la institución; todo ello supone una configuración esperpéntica tan intensa, que permitiría relacionar la novela de García Jiménez con otras potentes y crispadas páginas de nuestra narrativa de épocas anteriores, caracterizada por tal entonación.

La técnica narrativa de García Jiménez, tal y como aparece manejada en *Angelicomio*, supone, en mi opinión, un notable avance con referencia a la empleada en anteriores novelas. Con gran flexibilidad y fluidez, García Jiménez va manejando una serie de variados registros narrativos que le permiten pasar de la tradicional tercera persona del relato, a la primera—cuando el proceso narrativo queda referido a alguno de los internos, según ocurre en el capítulo *El monóculo*—, a la segunda, sin-

gular, cuando la voz que narra o describe se dirige a algún concreto personaje—así en el ya citado capítulo «Obsesión en cuarto menguante»— e incluso, la segunda persona en plural, cuando toda la colectividad de los chiquillos asilados es destinataria del discurso narrativo, tal y como sucede, por ejemplo, en el capítulo «La revancha».

Con esta variedad de enfoques, la narración avanza sin tregua y con una bien sostenida tensión, pese a la relativa sencillez del hilo argumental y al no muy crecido número de personajes novelescos.

En tal trama, el episodio del amor que el Gorila siente por una de las niñas asiladas, Primitiva, supone uno de los momentos más bellos e intensos del relato, revelador de esa vena tierna y poética que el autor se esfuerza por encubrir.

*Angelicomio* es, sobre todo, un lenguaje narrativo en el que destacan la fuerza, la poderosa expresividad. Que para conseguirlo el autor haya tenido necesidad de servirse de neologismos—como el que da título a la novela, o los que, en algunas páginas, cabe encontrar: así, *ajazminar*—, no puede sorprender en quien, aun expresándose como novelista, no es capaz de renunciar—ni tiene por qué hacerlo—a los poderes y casi magia creadora—creación verbal— propios del poeta.

MARIANO BAQUERO GOYANES

que nos cuenta, sino porque se nutre de elementos canarios, ya sea de palabras, términos y giros de lenguaje, ya sea por estar impregnada toda ella de una identidad con lo geográfico y los componentes de flora y fauna. Y esto—hay que señalarlo—sin incurrir en el folklorismo o en una suerte de regionalismo de estrechas miras, ineficaz siempre en literatura. La novela de Barreto es ineludiblemente canaria, pero realizada con la maestría de saber elevar la historia particular a categoría universal. En este sentido, *Las espiritistas de Telde* quizá sea uno de los logros más destacables, por su ambición y por su aliento totalizador, de la narrativa que se hace en el archipiélago.

Cuando se dio a conocer el fallo del XVI Premio Blasco Ibáñez, el jurado comentó que la novela de Barreto participaba del espíritu de Polanski y de Carpentier. Lo de Polanski, en una primera impresión parece claro en tanto que su anécdota entronca con los temas del gusto del cineasta. Sin embargo, ya hemos dicho que detrás de esa anécdota hay mucho más. En cuanto a



Carpentier, esa asociación quizá se debiera al descubrimiento de un mundo barroco, lleno de matices y sugerencias, innovador en la forma y repleto de imaginación que, sobre todo en los últimos años y por parte del lector peninsular, se suele identificar con la narrativa hispanoamericana. Pero lo que de Carpentier hay en *Las espiritistas de Telde* se limita a un aspecto definido: la historia de Juan Camacho y su iniciación espiritista en Cuba. Y curiosamente esa posible influencia del cubano en Barreto nos remite a una de las novelas menos conocidas del autor de *El siglo de las luces*. Concretamente su primera obra: *Ecué-Yamba-O*. Bien es cierto que Canarias—esa tierra de tantas encrucijadas—tiene un pasado y un presente en el que la huella de los hispanoamericanos abunda. Pero la novela de Barreto no necesita de esas apoyaturas referenciales. Es una obra resultado de la lucidez y fidelidad del autor para con sus presupuestos narrativos anteriores y, aun así, se vale por sí misma.



# EL GRAN PISCATOR SIGUE DANDO QUE HABLAR

DIEGO DE TORRES VILLARROEL: *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*. Edición de Dámaso Chicharro. Madrid, Cátedra, 1980.

El curioso personaje llamado Diego de Torres Villarroel dio mucho que hablar a sus contemporáneos, y aún sigue siendo motivo de estudio a los doscientos diez años de su muerte, con parecido apasionamiento al que debió de suscitar en su época, aunque con mucho menos fervor popular. En efecto, sus obras han pasado a ser tema de eruditos, y es dudoso que esta situación cambie por ahora. En su tiempo adquirió gran fama con los almanaques que editaba como Gran Piscator de Salamanca, en los que predecía el futuro y lo acertaba, como cuando anunció la muerte del rey Luis I o cuando pronosticó la Revolución francesa. Pero ya todo es historia pasada, y a los lectores actuales quizá sus obras no les digan mucho.

La que sí mantiene vivo el interés de lectores y, por tanto, de editores es su autobiografía, publicada por primera vez en 1743 y aumentada con dos capítulos o «trozos» más posteriormente. Así, Cátedra acaba de incluir en su colección Letras Hispánicas una nueva edición de la *Vida...*, prologada y anotada por Dámaso Chicharro. En realidad este editor sigue fielmente la primera edición completa y depurada que se ha hecho, que es la preparada por Guy Mercadier para Castalia (Valencia, 1972), con alguna variación en cuestiones ortográficas de poca monta. Lo que no se entiende es que Chicharro publique la dedicatoria «Al Rey nuestro señor don Carlos Tercero», insertada tras el «Quinto trozo», en la página 286, como si fuese un apéndice de él, cuando es obvio que debe preceder al «Sexto trozo», puesto que es precisamente este «Sexto trozo», publicado en 1758, el que está dedicado a Carlos III. En la edición de Castalia se hace así, tras la reproducción facsimilar de la portada de 1758.

Chicharro reconoce el mérito de la edición preparada por Mercadier, pero señala algunas deficiencias. Así, dice que «tal como aparece el texto, la puntuación es absolutamente inaceptable en un castellano normal». Esto es exagerado, porque el texto de Castalia se lee con absoluta facilidad y esa misma puntuación suele adoptar él, excepto en algunas ocasiones. El otro reproche que hace a Mercadier es no uniformar las modernizaciones ortográficas, y pone como ejemplo que unas veces se lee «mormurar» y otras «murmurar», pero eso es precisamente lo que encuentra el lector de su edición en Cátedra, y resaltado en las notas a pie

de página: así, en la página 235 escribe «mormuraciones», y en nota pide que se constate la vacilación vocálica de esa palabra, mientras que en la página 245 escribe «murmuradores» y en la correspondiente nota insiste en resaltar que la palabra se incluye a lo largo de la *Vida* con grafía diferente.

Aparte estas contradicciones, Chicharro no se cuida de elaborar una sistemática propia en las modernizaciones ortográficas, por lo que sus reproches a Mercadier no se justifican. En otros casos lee mal el texto de Castalia, como en la página 260, donde enmienda una aparente errata de todas las ediciones (que dicen *ella*) y afirma que Mercadier escribe «ellos», cuando lo cierto es que dice *ellas*, cosa que nos parece más acertada que ese *ello* propuesto en la lectura de Cátedra.

Pero, en fin, resultaría farragoso continuar estableciendo esas comparaciones. El mérito de la edición de Mercadier está por encima de tales menudencias, puesto que subsanó las muchas faltas, omisiones y erratas de la que se estaba tomando como crítica, la de Federico de Onís reproducida por Espasa-Calpe. Lo más interesante de la edición de Chicharro es la bibliografía aumentada y puesta al día ( nombra a 34 autores frente a los 14 reseñados en Castalia) y el puntual prólogo, asimismo mucho más amplio y extenso que el de Mercadier (68 páginas frente a 25).

Una de las cuestiones que examina con detenimiento Dámaso Chicharro es la clasificación de la *Vida...* como novela picaresca, según solía hacerse en las historias de la literatura. Así, Joaquín de Entrambasaguas aseguró que era «la última novela picaresca de nuestra literatura», aunque los críticos actuales ponen en duda tal aserto, hasta el punto de que Sebold es capaz de destacar su carácter antipicaresco. Siguiendo a Eugenio Suárez Galbán, reconoce el prologuista que no es posible admitir hoy en día que esa obra enlace con la picaresca: «Torres viene a dar valor y sentido a la normalidad por la normalidad, al burgués integrado por completo en la norma, cuya grandeza, si es que así puede hablarse, estriba en no salir de ella.»

Realmente, es difícil hacer esas trasposiciones temporales en la literatura, cuando la sociedad es diferente, con la alteración lógica de las costumbres. Si se quiere denominar picaresca a la literatura autobiográfica que relata aventuras nada ejemplares, habrá que añadir una calificación peculiar, pensamos. Por ejemplo, los relatos de «Pappillon», Jean Genet o «El Lute» en cierto sentido enlazan con las novelas picarescas, pero guardan con ellas las mismas diferencias que hay entre los libros de caballería y las obras de ciencia-ficción. Torres fue un hombre de su época, que pasó miserias como todos los escritores españoles, que sufrió destierro como muchísimos escritores españoles, que fue condenado por la censura (representada por la Inquisición en aquel tiempo) como tantísimos escritores de antes y de ahora en este país... Torres se vio obligado a manifestar a todas horas su rendida sumisión a la Iglesia porque ni entonces, ni



antes ni ahora resulta oportuno enfrentarse a ella, y así y todo supo con espanto que la Inquisición condenaba su *Vida natural y católica*, lo que le obligó a investigar el cristianismo viejo de todos sus antepasados para que no le tuvieran por judío y le maldijesen por serlo. También tuvo que someterse a la servidumbre de dedicar humildemente sus escritos a personajes de 'a nobleza para mendigar su favor.

Otro tema que analiza Chicharro en el prólogo de su edición de la autobiografía escrita por el Gran Piscator es su entronque con las autobiografías de su época. Algunos tratadistas apresurados negaron que la *Vida...* de Torres se pudiera insertar en la corriente europea de autobiografías del siglo XVIII, pero un estudio más detenido confirma que no sólo es posible, sino que incluso esta obra se adelanta a las otras. Recuerda Chicharro que se valora una autobiografía por la correcta integración de dos planos: el triunfo de la personalidad central y su ubicación equilibrada en los sucesos del relato. En el caso de Torres, ya ha advertido Juan Marichal que apenas tuvo alguna aventura en su vida, por lo que el relato autobiográfico sólo vale por su aspecto confesional de un ser humano controvertido.

No hay que buscar grandes lances de ninguna clase en la *Vida...* Los críticos actuales resaltan el carácter burgués del protagonista, que deseaba consolidar su posición social y académica después de haber padecido bastantes dificultades económicas. Todo su afán reside en manifestar cómo se engrandeció por sus propios méritos, ya que nada había heredado, mientras que dependían de él su madre, sus hermanas y varios sobrinos y allegados. A su tésón, sus estudios errantes, su capacidad de adaptación y lo que bien podemos llamar su caradura lo debía todo. El «Sexto trozo» de su autobiografía se limita casi a reproducir memoriales y escritos que refieren sus inmejorables gestiones burocráticas en relación con la Universidad de Salamanca.

Los juicios de Torres acerca de los libros son bastante displicentes: ninguno le parece bueno en general, y él mismo reconoce que los escribe con el único fin de ganar dinero: «Yo soy autor de doce libros, y todos los he es-



crito con el ansia de ganar dinero para mantenerme. Esto nadie lo quiere confesar; pero atisbemos a todos los hipócritas, melancólicos embusteros, que suelen decir en sus prólogos que por el servicio de Dios, el bien del prójimo y redención de las almas, dan a luz aquella obra, y se hallará que ninguno nos la da de balde, y que empieza el petardo desde la dedicatoria, y que se espíritan de coraje contra los que no se la alaban e introducen»: la cita es larga porque conserva su actualidad, y merece la pena tenerla en cuenta ahora mismo que hay tantos poetas de juegos florales. El ser tan de su tiempo no quita que Torres siga siendo actual, porque los defectos nacionales no varían con los siglos.

Volviendo al prólogo, afirma Chicharro, de acuerdo con los críticos más recientes, que Torres crea la autobiografía burguesa en el ámbito europeo,

precedido sólo por Giambattista Vico, con cuya *Autobiografía* establece una profunda comparación. Y su influencia le sobrevivió, alcanzando a escritores muy posteriores a él, si bien con las matizaciones lógicas que impone el transcurso del tiempo.

Precisamente por eso resulta muy discutible relacionar a Torres Villarroel con escritores de otras épocas y tratar de presentar su obra como precedente del existencialismo. Dado que fue catedrático en Salamanca, algunos tratadistas se apresuraron a compararle con Unamuno y buscar un sentimiento trágico de la vida en su autobiografía. Chicharro pormenoriza tales opiniones y concluye, creemos que acertadamente, dejando a Torres situado objetivamente en su siglo XVIII, aunque en sus escritos existan notas de actualidad y sentimientos que compartimos en el siglo XX.

Respecto a la estructura de la *Vida...*, admite Chicharro la finalidad autolaudatoria que han destacado otros críticos, explicando que Torres necesitaba la respetabilidad y el ser aceptado por los doctores tradicionalistas de su Universidad porque temía una nueva intervención inquisitorial sobre sus escritos. Realmente, ser astrólogo en aquella época podía dar lugar a ser acusado de hechicería, pacto diabólico, judaísmo o cualquier otro «delito» semejante, lo que posiblemente le costara la vida.

En suma, la edición de Dámaso Chicharro presentada por Cátedra es fiel en la reproducción de la autobiografía de Torres, y útil por su prólogo y el abundante aparato crítico de que consta, con numerosísimas notas a pie de página.

ARTURO DEL VILLAR

---

## LA ASOMADA AL TEATRO DE JAMES JOYCE

---

JAMES JOYCE: *Exiliados*. Traducción de Javier Fernández de Castro. Editorial Bruguera. Colección «Libro Amigo». Barcelona, 1981.

---

Por supuesto, «la asomada al teatro» aludida en el título nada tiene que ver con la escenificación del capítulo último de *Ulises*, que, con dramaturgia y dirección de José Sanchis Sinisterra, ha venido a llenar lo que el director del Centro Dramático Nacional llama «las noches del María Guerrero» y cuya reposición —fue estrenada hace dos años en el Centro Cultural de la Villa de Madrid— es comentada en las páginas habitualmente reservadas en el «Cartapacio» a las crónicas teatrales de actualidad.

No. Esta reseña trata del único texto directamente escrito para el teatro por el escritor de *Ulises*, *Retrato del artista adolescente*, etc., que publica la Editorial Bruguera en el mes último del año precedente a este conmemorativo del primer centenario del genial irlandés.

El volumen viene enriquecido por la inserción en él de los cuadernos de notas relativas a sus piezas y que, olvidados por Joyce en París, fueron recogidos por su íntimo amigo Paul L. León en 1940 —la obra data de 1918— y tras pasados a otra persona cuya identidad se ignora, que los preservó de posibles riesgos durante la ocupación alemana e hizo custodia de los papeles hasta 1948, año en el que los devolvió a la viuda de Paul L. León, gracias a la cual pudieron ser publicados, y ahora la Editorial Bruguera lo hace por primera vez en lengua castellana. Su inserción facilita al lector el camino real conducente a los complejos significados de la pieza, incluso en algún que otro pasaje en donde los significantes del texto quedan, en razón de su misma complejidad, insuficientemente nítidos.

El prólogo del editor advierte cómo en estas notas «las alusiones a Shakespeare, madame Bovary, Schopenhauer, Paul de Kock, etc., los substratos sadomasoquistas, lésbicos y simbólicos que apuntan los personajes (...) —cuya redacción anuncia ya cla-

ramente la prosa de *Ulises*—, son una prueba más de la riqueza y ambición de la obra». Y es verdad. Aunque —ocurre con frecuencia— no toda la verdad, siquiera el pecado lo sea por defecto, pues hay más, ya que tales notas se inician con la definición en sólo un calificativo —los artículos indeterminados no cuentan— para cada uno de los dos personajes centrales y masculinos de la trama. Así:

«RICHARD: un automístico.  
ROBERT: un automóvil.»

Al margen de influencias surrealistas muy de la época que incorpora a su prosa Joyce al cohonestar caracteres humanos y cualidades de una máquina, en tan parcas y precisas definiciones, manifiesta, ya de entrada, hasta qué extremo estaba dotado de condición tan alentadora para un autor dramático como lo es la capacidad de síntesis. Y parece honrado dejar aquí constancia de ello.

Porque sí: quien tenga la paciencia necesaria para leer tales notas ilustrativas por el orden prefijado en el libro, es decir, después del texto de la obra, advertirá de inmediato la milimétrica precisión empleada por James Joyce para definir a sus dos personajes. Richard es un escritor egocéntrico, con muy meditado ajenamiento de los seres emocionalmente cercanos —no es casualidad el hecho de que el autor haya incluido en las paredes del salón de su personaje «un dibujo a lápiz enmarcado de un adolescente», sino específica alusión a Stephen Dedalus—, al extremo de que la rigidez intelectual del personaje lo ha llevado a prescindir de la serenidad hogareña, de la relación amistosa e incluso del amor. Por el contrario, el periodista Robert se caracteriza por una patente extroversión, cuyo corolario estriba en la facilidad con que pasa del amor al odio, de la cordialidad al resentimiento... y de Irlanda al extranjero. O sea, un automóvil.

Por estas razones y otras que irán surgiendo en el análisis de la obra *Exiliados*, es de justicia un inciso para resaltar el puntual servicio hacia los lectores en general y, más determinadamente, a los interesados en la obra de James Joyce que la pu-



blicación de este libro supone. Gracias le sean dadas, por ello, a la Editorial Bruquera.

Junto a Brigid, vieja sirvienta en la casa de los Rowen, y Archie, un chavalico de ocho años, hijo del escritor y su pareja, la trama se sustenta en cuatro personajes. Dos hombres, Richard y Robert, y dos mujeres, Bertha y Beatrice. De ellas, la primera lleva unida sentimentalmente a Richard nueve años, en tanto que Beatrice es prima lejana y enamorada próxima de Robert, al tiempo que musa inspiradora de Richard y profesora de música de su hijo. Una vendedora de pescado crea ambiente en los suburbios dublínenses donde la acción transcurre. En 1912, según precisión acotada del autor.

Para los conocedores de la producción narrativa de Joyce no ha de constituir sorpresa el hecho de que el cuadrilátero emocional formado por las dos parejas se vea triangularmente escindido, y mucho menos la circunstancia de que la doble escisión se produzca sin engaño hacia el lado preterido: Bertha comunica a Richard puntualmente y sin omitir datos concretos las posiciones avanzadas de afectividad que en ella va conquistando Robert, de igual modo que ella conoce cómo la obra literaria de Richard tiene apoyo, conducto y meta en la acaso platónica atracción que sobre él ejerce Beatrice, en trayectoria inversa a la de su paulatino distanciamiento de sí misma.

Los recónditos ires y venires emocionales y sus móviles psicológicos están descritos prodigiosamente en los cuatro personajes—en las cuatro criaturas, sería más propio—con su cabal dosificación, porque si es cierto que, de los cuatro, el carácter fuerte, seguro de sí y capacitado para imponerse a la voluntad de los otros es el de Richard, no lo es menos que para conseguirlo Joyce recurre a las teorías freudianas, aunque todavía no se dé aquí el protagonismo del sueño y sus símbolos, que aparecerá sin tapujos en *Finnegans Wake*, su última obra en prosa, publicada como libro unitario en 1939, aunque desde diecisiete años antes diversos fragmentos habían visto la luz en publicaciones volanderas.

Pero volvamos a *Exiliados*. Sólo hay un momento en el que el anticonvencional Richard está a punto de ceder en sus rígidas convicciones: tras la velada nocturna entre Bertha y Robert, que él mismo ha propiciado en la casa donde antaño celebraban jolgorios juveniles los dos amigos y sus ocasionales parejas, ella insiste en contarle la verdad de lo que pasó. Y él no quiere oírla, porque la verdad—no lo

que hicieron, sino lo que desearon hacer—no la sabrá jamás, aunque ahora se la diga. Ante actitud tan inflexible, Bertha comparte la amargura de Richard y exclama: «¡Vivo con un extraño!»

Del contenido de la obra se deduce que el título *Exiliados* alude al exilio espiritual que la férrea rigidez de Richard impone a cada personaje, para concluir autoimponiéndose.

Es obligado consignar que la obra tiene no pocas deficiencias de construcción teatral, propias de un escritor ajeno a la dramaturgia. Entre ellas resalta, por ejemplo, el uso y abuso de *escenas a dos*. El segundo acto, que es un semillero de frases ahondadoras en su brevedad y de réplicas de seguro efecto, es también el más endeblemente construido; sólo tres personajes ¡y nunca juntos los tres! Con buen instinto, entre sus notas hay una en la que Joyce advierte a director e intérpretes: «Durante el segundo acto, cuando Beatrice no está en el escenario, su figura debe aparecer ante la audiencia a través de los pensamientos y de las palabras de los otros. Esto es ciertamente fácil.» Pero es en este acto donde está la almendra de la acción interiorizada y en el que mejor se nos revela el carácter egocéntrico de Richard, desde la escena inicial, en la que le dice a Robert que lo ha sabido todo desde que empezó por Bertha. Y ante las ingenuas/torpes disculpas del amigo, Richard, que está «más triste que enojado», agrega que, si va a quitársela, no encontrará resistencia en él. Y eso deja inerme a Robert: «¡Linda carga para mi conciencia!»

Y, mediado el acto, la frase condensatoria de la obra. Richard se ha ido y Robert le dice a Bertha: «Nos ha dejado aquí solos para liberarse.» Y ella: «¿De qué?» Robert toca fondo: «¡De todas las leyes, Bertha, de todas las leyes!»

Sin embargo, y aquí, sí, con fino instinto dramático, Joyce deja que sea el propio Richard, en la escena final, quien exteriorice el drama interior de su torturada energía, en palabras para Bertha: «No es en la oscuridad de la fe, sino en la viviente duda, como yo te quiero.»

Aun con los reparos de índole técnica de los que dejo constancia, se tendrá un conocimiento parcial de la creatividad de Joyce hasta no leer esta única pieza que escribió para el teatro. Y no es descabellado en absoluto meditar sobre su eficacia representable.

JUAN EMILIO ARAGONES

## SOBRE D'ORS

GUILLERMO DIAZ-PLAJA: *El combate por la luz (la hazaña intelectual de Eugenio D'Ors)*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

Guillermo Díaz-Plaja es un humanista que une a su especialización profesional la vocación literaria, fruto de las cuales nacen sus libros, en el equilibrio de la investigación y la recreación. Todo ello servido en un estilo claro y didáctico. Sus obras nacen del estudio y del afán recreador; no

son pesadas, como nos tienen acostumbrados ciertos mamotretos al uso, pilas de material no elaborado e indigesto que algunos eruditos o investigadores de profesión suelen darnos; nacerán del estudio sosegado y de ese *esprit de finesse* que sólo tienen aquellos pacientes estudiosos que a la vez son delicados poetas.

La obra didáctica y estudiosa de Díaz-Plaja ha sufrido en los últimos años un injustificado olvido o desdén en los nuevos planteamientos de los estudios literarios. Aunque es miembro de la Real Academia de la Lengua y tiene un prestigio no desdeñable, sin embargo, ha sido preterido por otros honorables miembros de la Academia que a esta condición suman el ser catedráticos de Universidad, aspiración de Díaz-Plaja a la que nunca se

dio la debida respuesta, a pesar de serlo de Instituto; caso parecido al de Gerardo Diego. La Universidad, que no anda muy sobrada de ingenios, pierde así notables catedráticos, no por oposición, sino por su talento. Y recuerdo aquí casos como los de Torrente Ballester, Delibes o Rosales, que hubiesen dado un poco de alegría y creación, a las cátedras, demacradas y eruditas, de Literatura española.

Guillermo Díaz-Plaja, al margen de la Universidad, ha ejercido un magisterio fructífero entre los mismos universitarios, los estudiosos de por libre y entre aquellos aspirantes a escritores o críticos que iniciaban sus pasos por el conocimiento de la literatura española. Volverá a interesar cuando baje la ola o la resaca—ya está descendiendo el interés—



por los amanerados comentarios de texto al uso de la moda estructural, repetitivos y amordazantes como una camisa de hierro, regocijo de nuevos y científicos profesores que diseccionan la paloma de la poesía. Son excesos a los que han llegado los estudios literarios, por falta de humanismo y de espíritu creador en sus promotores. Son muy escasos los modelos de investigadores que hayan aunado en armonía los nuevos avances lingüísticos y literarios, muy necesarios, con la fina sensibilidad. Recuerdo por todos el caso elocuente de Dámaso Alonso. Díaz-Plaja, tal vez se quedó un poco rezagado en la nueva metodología que se imponía desde la Universidad a los estudios básicos.

Guillermo tiene una amplia bibliografía, tanto en la creación literaria como en la dimensión crítica. Destacaríamos, entre otros, aquellos libros que estudian la época relacionada con nuestro subsiguiente comentario, como: *Modernismo frente a noventa y ocho*, *Estructura y sentido del novecentismo español*, *Al filo del novecentos* y *Las estéticas de Valle-Inclán*.

Guillermo Díaz-Plaja ha escrito una importante monografía sobre Eugenio d'Ors, que lleva por título *El combate por la luz*. El volumen ha sido editado por Espasa-Calpe, creemos que como un buen homenaje a «Xenius», con ocasión de su centenario. Esta monografía, que recibió el Premio Cultura Hispánica 1981, puede que sea el estudio más completo sobre la vida y obra de Eugenio d'Ors. Destacamos una bibliografía sobre este autor, si no numerosa, al menos cualificada: *La filosofía de Eugenio d'Ors*, de José Luis L. Aranguren; *Orden, belleza y pensamiento irónico en Eugenio d'Ors*, de Alfonso López Quintás; *Tres maestros: Unamuno, Ortega y d'Ors*, de José Ferrater Mora; *Eugenio d'Ors, crítico literario*, de Andrés Amorós, y la documentada biografía de Enric Jordi.

¿Por qué este interés de Díaz-Plaja por Eugenio d'Ors? ¿Sus biografías tienen, de algún modo, similitudes de vidas paralelas? Ambos son autores que escriben en su lengua materna, catalana, y en el castellano universal, con igual amor por ambas, sin demagogia y resquemor. Ambos son críticos con la desazón creadora en su alma. Podríamos seguir... Así como a d'Ors le hubiese gustado ser Goethe, es posible que a Díaz-Plaja le hubiese gustado ser d'Ors.

*El combate por la luz* es un volumen de unas 340 páginas redondeadas, con un prólogo escrito por el autor de 12 páginas y el estudio propiamente dicho que comprende el resto. Llama inmediatamente la atención el cuidadoso ordenamiento que Díaz-Plaja hace de su libro, apreciable cualidad didáctica que se nota en la estructura total de la obra, en la distribución y ordenación de los capítulos.

En el prólogo, que consta de cuatro partes, advierte el autor que su libro no quiere ser un estudio de la filosofía de Eugenio d'Ors, sino que intenta seguir su itinerario vital, su combate por la luz. Una palabra se repite en las titulaciones que Díaz-Plaja ha dado a las partes de su obra: Heliomaquia, en las instituciones, en América, en Madrid, en la España «nacional», en el ámbito peninsular, en Europa, en los mitos. Pero, ¿qué es

la heliomaquia? Es el libro de la vida de d'Ors, una tarea política combatiente, creadora de instituciones y programas culturales. Díaz-Plaja indaga las señas de identidad del alma dorsiana y sigue su peripecia vital, desde su nacimiento en Barcelona hasta su muerte. Estudia sus años de formación, destaca la frustración de d'Ors al cerrársele las puertas de la Universidad y resalta su dimensión como educador, como escritor y como filósofo.

Se ha dicho de d'Ors que fue un pensador socrático, un amigo de la conversación y de la hermenéutica creadora en una España que acostumbra a crispase en políticas encontradas. Se ha exaltado su alma ecuánime y mediterránea, que buscaba el equilibrio clásico, la pureza de los griegos. Pero el alma de d'Ors, pese a su intento, no era un lago tranquilo, sino que en ella se debatían las pasiones; y su vida y obra son la consecuencia del combate por la luz, la búsqueda del equilibrio, a mitad de camino entre la acción política y cultural y el sosiego creador.

Se hace necesario un rescate de la figura de Eugenio d'Ors, más allá de la efemérides de su centenario, que se ha venido celebrando con diversos homenajes, conferencias y exposiciones. Una aproximación, a su persona controvertida y a su obra, como intenta Guillermo Díaz-Plaja.

«Xenius» fue una institución cultural en la España de hace algunos años. Junto con Unamuno y Ortega y Gasset formaba la nómina de grandes pensadores españoles, con proyección en la vida intelectual y literaria. De entre los tres, tal vez ninguno como d'Ors intentó la búsqueda de una filosofía en el más puro sentido socrático, combatiente cultural por la búsqueda de un nuevo helenismo, partidario del clasicismo frente al romanticismo, del «logos» frente al «pathos». Su inteligencia tendía a la serenidad mediterránea, pero su corazón era profundamente español y su alma, como su peripecia personal, se debatía entre contrastes; así, su personalidad estudiada con la perspectiva que proporciona el tiempo, con un sentido crítico equidistante de las banderías políticas de uno u otro signo, resulta el deseo más que el logro de sus aspiraciones. El, que siempre quiso ser un clásico, tal vez en el fondo fuese un barroco.

Acaso el mejor modo de poner a d'Ors en el sitio que le corresponde en el pen-



samiento y en la literatura española sea volver a leerle: desde *La muerte de Isidri Nonell* a la *Ben plantada*, desde *El Glosari* a *Tres horas en el Museo del Prado* o *Guillermo Tell*, obras que discurren entre el equilibrio sin disonancias en el uso de la lengua catalana o castellana, nacidas del ambiente cultural que llamamos novecentismo.

Como resumen de lo que quiso ser d'Ors tomamos esta cita de su libro *El valle de Josafat*, una especie de juicio universal en el que la literatura y el pensamiento se equilibran en la glosa. Dice d'Ors, como expresión de sus más profundos deseos: «Quisiéramos hablar como Demóstenes, escribir como Boccaccio, pintar como Leonardo, saber lo que Leibniz, tener como Napoleón un vasto imperio, o como Ruelbeck, un jardín botánico... Quisiéramos ser Goethe.»

Tal vez en esa cita esté resumida su desazón, el combate por la luz, ese querer ser quien no se es, aspiración a la grandeza, al saber, también al poder. Debido a esa continua desazón, un querer ser, d'Ors no podía ser un clásico, su alma era arrebatada hasta la altura de los grandes ideales, pero este vuelo tenía su regreso a la vulgaridad de la vida cotidiana. En este contraste entre deseo y realidad se rompía la mascarilla clásica y aparecía su rostro barroco.

A. SABUGO ABRIL

## EL LIMON DE LA DESESPERANZA

JOSE LUIS RODRIGUEZ: *Tan sólo infiernos sobre la hierba*. Colección de Poesía Provincia. León, 1981.

*Tan sólo infiernos sobre la hierba* es el segundo poemario de José Luis Rodríguez, leonés afincado en Zaragoza. Primero fue *Origen de las especies* (1), en el que se advertía ya del oficio de desilusiones y desesperanzas que habrían de venir a consumarse en este su segundo libro. *Origen de las especies*, libro iniciático y oscuramente distribuido, no pasó inadvertido, sin embargo, para los más vigilantes del decurso de la poesía en este país, por cuanto en él podía ya advertirse la irrupción de un poeta lo bastante potente y solidificado como para, a partir de ese momento, esperar con atención una segunda entrega. Dos años ha tardado José Luis Rodríguez en repetir su aparición en la escena poética española y esta vez lo ha hecho ya sobre la base de dos plataformas importantes de cara a una más amplia penetración y difusión: el espaldarazo del Premio de Poesía «Provincia de León» 1980, uno de los escasos galardones literarios que todavía continúan conservando una mínima credibilidad, y su publicación en la Colección de Poesía Provincia, de León, que ostenta aún, pese

(1) Ediciones Puyal. Zaragoza, 1979.



al declive últimamente experimentado tras el apartamiento de Antonio Gamoneda de su dirección, el prestigio y la secuela de interés que le otorga el haber sido una de las colecciones de poesía más importantes de la pasada década.

*Tan sólo infiernos sobre la hierba* supone, de esta forma, o habría de suponer al menos, la confirmación de José Luis Rodríguez como una de las más sugestivas voces de la joven poesía española. Sin embargo, y adelantamos ya un juicio que desarrollamos más adelante, estos encadenados infiernos, aunque lejos de decepcionar las atenciones puestas en José Luis Rodríguez, no han venido a confirmar definitivamente aquellas iniciales esperanzas.

*Tan sólo infiernos...* es la compilación de seis breves poemarios bastante desiguales entre sí. El primero de ellos, *Miembros para una posible biografía*, recoge once poemas dirigidos, de una manera más o menos directa, a reconstruir los datos esenciales para una mínima autobiografía del poeta; desde *las oscuras aventuras que cubrirían mi sonora juventud de ángeles y páramos hasta las selvas crecidas, insostenibles de un otoño que pasa como un recuerdo*. Hay referencias inequívocas dirigidas a situar los datos personales (la radio, Gary Cooper, Satisfaction...) dispersas entre imágenes traspasadas de una amargura desesperanzada: *terrible caminar hacia las hojas en blanco*, recordando qué bello fue *preparar sistemáticamente la revolución mientras las palomas me regalaban envenenadas ramas de olivo*, y va desapareciendo lentamente la memoria de la abuela centenaria y las primeras muchachas, *entre sonrisas de nieve y helecho*.

El segundo poemario de *Tan sólo infiernos...* lo constituye un manojo de homenajes, *Llorar mitologías*, en el que posiblemente se sitúan las más intensas acotaciones y transparencias del conjunto del libro. Homenajes desolados a sus mitos personales, a unos mitos que se alejan poco a poco a medida que, como señala Borges en la cita espigada, el tiempo se vuelve pasado sobre su propia sustancia. Mitos que van de Walter Benjamín al octubre del 17, pasando por Isadora Duncan, Dylan Thomas o Cass, *la chica más guapa de la ciudad*. Hay en esta parte de *Tan sólo infiernos...* resonancias cercanas, comunes epopeyas aprendidas. Hay como un cansado y desolado ejercicio de nostalgia prematura, porque las tres o cuatro ciudades de leyenda ya no existen, porque la lejanía infinita y redonda ya está aquí. Porque *París ha muerto, como todas las cosas*.

Lo demás tan sólo es ya infiernos sobre la hierba. Cuatro capítulos densos, un punto saturados y cansinos, en los que el espectáculo de *las lenguas que sangran como venas reventadas*, la ofrenda breve de *las 30 rosas, como cien mil labios*, o el presentimiento obsesivo de la *Última noche* llegan casi a dejar sin contenido cien largas páginas de poemas retomados, resacos muchas veces, en que el poeta exprime hasta la saciedad el limón de la desesperanza. Al final él mismo nos dirá,

en la autosinopsis que de su libro traza en la contraportada, que el autor se propone no volver a referir el rostro de la desesperanza. Parece como si el propio poeta percibiera ya la desecación obrada en *Tan sólo infiernos...*, el angustioso reciclaje a que se somete a sí mismo a lo largo del libro. Esta y no otra es la razón del juicio que antes adelantábamos sobre la no total confirmación de los materiales apuntados en *Origen de las especies*. *Tan sólo infiernos...* no logra esa totalización por un excesivo terqueamiento de las imágenes y los contenidos, por un, en ocasiones, exagerado desgarramiento que ocasiona precisamente el estancamiento de la intención a la mitad de su camino, convirtiendo muchas veces la desesperanza en mueca. José Luis Rodríguez, es indudable, se nos muestra como uno de los poetas más potentes de la joven poesía española. Se advierte, sin embargo, como una incapacidad de síntesis o de

poda de materiales secundarios o, al menos, perfectamente prescindibles. Habrá que esperar a un nuevo libro para confirmar las esperanzas apuntadas en *Origen de las especies*, y no del todo desarrolladas en *Tan sólo infiernos sobre la hierba*.

JULIO LLAMAZARES

## UN SOLILOQUIO IRREPARABLE

JOSE MARIA BERMEJO: *Soliloquio*. Edición del excelentísimo Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1981.

«No todo es perfección. Viniendo de atrás —las manos extendidas a todo, ávidos los

## novedades editoriales

FERNANDO ARTIEDA: *Cuentos de guerrilleros y otras historias*. Casa de la Cultura. Guayaquil, 1981.

CARLOS MENESES Y SILVIA CARRERERO: *Jorge Guillén*. Ed. Júcar. Madrid, 1981.

JUAN CARLOS MESTRE: *Poemas escritos junto a la lluvia*. Amarilis. Barcelona, 1981.

JOSE LUIS RICO: *Cicatriz de vuelo*. Itaca. Alicante, 1981.

ALFONSO RAMOS: *La fiebre iluminada*. Ed. Rodas. Barcelona, 1981.

JUAN LUIS PLA BENITO: *Cicatrices de mis causas*. Ed. Rodas. Barcelona, 1981.

ANSELMO CID GONZALEZ: *Amor de ti, amor de mí*. Excmo. Ayuntamiento de Gandía. Gandía, 1981.

FERNANDO DE VILLENA: *Soledades tercera y cuarta*. Col. Genil. Granada, 1981.

GLORIA FUERTES: *Donosito, el oso osado*. Emiliano Escolar, editor. Madrid, 1981.

L. ZUNZUNEGUI PASTOR: *Poema de juventud*. Edición del Autor. Girona, 1978.

MANUEL LOPEZ GARCIA: *Con los recuerdos, con la luz*. Ed. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1981.

CAMILO JOSE CELA: *Vuelta de hoja*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.

SOFIA ACOSTA: *La red*. Ed. Colmegna. Santa Fe, 1980.

GRAHAM GREENE: *Vías de escape*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1981.

MARIA ANGELICA BOSCO: *En la piel del otro*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1981.

CARMEN ARCAS RUANO: *Reiterado naufragio*. Col. Vasija. Sevilla, 1981.

ANTONIO FERNANDEZ LOPEZ: *Surco grueso en el muro*. Imp. Ave-María. Granada, 1981.

PHILIP ROTH: *La liberación de Zuckerman*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1981.

JAIME G. REYERO: *Búscame allí todas las tardes*. Col. El Roble. Guardo, 1981.

PATRICIO ROMERO Y CORDERO PAREDES: *Baladas de amor a Elisa*. Imp. Artegraf. Madrid, 1981.

FRANCOIS MITTERRAND: *Aquí y ahora*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1981.

MAROSA DI GIORGIO: *La liebre de marzo*. Ed. Calicanto. Montevideo, 1981.

RAMON REIG: *Ese tul sombrío de negras formas*. Ed. Gallo de Vidrio. Sevilla, 1981.

ANTONIO MACHADO: *Juan de Mairena*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

PABLO NARRAL: *La furia y los sonidos*. Ed. Sitio del Silencio. Jujín (B), 1981.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *Leyendas de Guatemala*. Alianza-Losada. Madrid, 1981.

FEDERICO GARCIA LORCA: *La casa de Bernarda Alba*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

ANTONIO DIEZ MARTINEZ: *Tomás Capdepón Martínez, un liberal de su tiempo (1820-1877)*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1981.

EMILIO BREDÁ: *Los villancicos de Fray Grillo*. Ed. Buen Ayre. Buenos Aires, 1981.

ESTHER TUSQUETS: *Siete miradas de un mismo paisaje*. Ed. Lumen. Barcelona, 1981.

FELIP LORDA: *Erasmus*. Ed. Barcanova. Barcelona, 1981.

FEDERICO GARCIA LORCA: *Lola la comedianta*. Alianza Tres. Madrid, 1981.



ojos con usura incurable—hay un punto de alarma.» Palabras con las que José María Bermejo (Tornavacas, Cáceres, 1947) comienza esta desgarrada narración, este soliloquio que va ahondando en las raíces, hablando y empapándose dentro de sí mismo, olvidando—en aras de sincerarse con lo más suyo—el fácil lucimiento ante la galería, la futura acogida pública a la que el texto estará irremisiblemente condenado. De ahí que no sea ocioso, ni un recurso fácil al alcance de portada y contraportada, iniciar el comentario crítico deteniéndonos en el título de la obra, la expresiva palabra que, unida a las ya mencionadas del primer capítulo, ha servido al autor para ponernos sobre aviso, advertirnos intenciones, anunciarnos la purga, la catarsis, el exorcismo literario al que se apresta aparejando los medios necesarios y las vivencias más íntimas, peregrinando las rutas más idóneas para el regreso a ese planeta-niñogrande-eterno que fue la infancia; quemando, sin solución de arrepentimientos, todas las na-

ves de los prejuicios, de los secretos que fueron guardados en el celo temeroso de edades más verdes, y ahora se agolpan, maduros, precipitados, torrente acribillado de urgencias, cayendo en la traición de la memoria desde un remanso, el de hoy en día, al que aún inquietaba el ladrido enojoso de un mastín interior resabiado en fantasmas y obsesiones.

Bermejo juega limpio. Se sincera como autor y sincera, desde los párrafos iniciales, la actitud futura, vital-retrospectiva, de su protagonista. Y esta primera llamada de atención, que irá redoblándose en valor simbólico a medida que avancemos en la lectura, se confirma a corazón abierto en la añoranza desangrada de todos los capítulos. La exigencia de Rilke cuando clamaba «escribir con sangre» encuentra en esta novela un discípulo aventajado.

Para completar el cuadro a grandes rasgos que nos merece el relato tomado en corpus, antes de entrar en los pormenores del hilo narrativo, haré mención a

ese anonimato de proyección universal al que Bermejo—creo, en este caso, que muy acertadamente—ha recurrido, despreciando la posibilidad de un nombre y una geografía particular, asumiendo el entronque que el desvelo del personaje y su insistencia en el circuito de ida y vuelta (pasado-presente, presente-pasado) tiene, de hecho, con turbaciones y ansiedades comunes al resto de la colectividad.

Antes de ensombrecernos en el mar manriqueño, no excesivamente estimulante, «que es el morir», nos queda un aliento, un paisaje recorrido que no estamos dispuestos a dejar escapar indemne. Y en el filo hiriente del recuerdo y la memoria volvemos, aguas arriba, remontando desde la orilla de la evocación el río de la vida, esa sucesión de años y monotonías que, sin embargo, nunca serán las mismas, siempre nos bañarán, como a Heráclito, acontecimientos nuevos y dispersos.

JORGE AMADO: *Tienda de los milagros*. Alianza-Losada. Madrid, 1981.  
 JUAN RAMON JIMENEZ: *Platero y yo*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.  
 RUBEN VELA: *Maneras de luchar*. Fundación Argentina para la Poesía. Buenos Aires, 1981.  
 JULIA ROMERO: *Tierra infinita*. Ed. Botella al Mar. Buenos Aires, 1981.  
 MIGUEL SERVET: *Treinta cartas a Calvino. Sesenta signos del Anticristo. Apología de Melanchton* (edición de Angel Alcalá). Ed. Castalia. Madrid, 1981.  
 ELISA RUIZ: *La mujer y el amor en Menandro*. Ed. El Albir. Barcelona, 1981.  
 MICHEL TOURNFER: *Melchor, Gaspar, Baltasar...* Ed. Noguer, Barcelona, 1981.  
 JAMES O'CONNOR: *La crisis fiscal del Estado*. Ed. Península. Barcelona, 1981.  
 JEREMIAS BENTHAM: *Tratados de legislación civil y penal*. Ed. Nacional. Madrid, 1981.  
 MANUEL VIGIL Y VAZQUEZ: *Entre el franquismo y el catalanismo*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1981.  
 ISAAC DE VEGA: *Conjuro en Ijuana*. Ed. Liminav. Santa Cruz de Tenerife, 1981.  
 MOISES CAYETANO ROSADO: *Primera antología poética*. Ed. La Mano en el Cajón. Barcelona, 1981.  
 PATRICIA HIGSMITH: *La máscara de Ripley*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.  
 THOMAS BERNHARD: *Sí*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1981.  
 NIK COHN: *Rey Muerte*. Producciones Editoriales. Barcelona, 1981.  
 RAMON J. SENDER: *Chandrio en la Plaza de las Cortes*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.  
 MIGUEL DELIBES: *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Ed. Destino. Barcelona, 1981.  
 MANUEL ESTEVAN: *En lo oscuro*. Libros Pórtico. Zaragoza, 1981.

DINIS MACHADO: *Lo que dice Molerero*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1981.  
 IRIS MURDOCH: *Henry y Cato*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1981.  
 MAX FRISCH: *El hombre aparece en el Holoceno*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1981.  
 CHARLES JACKSON: *Días sin huella*. Ed. Argos Vergara. Barcelona, 1981.  
 LILLIAM HELLMAN: *Pentimemento*. Editorial Argos Vergara. Barcelona, 1981.  
 GARCIA LORCA: *Antología poética*. Editorial Edaf. Madrid, 1981.  
 BLAS MUÑOZ: *Naufragio de Narciso*. Fernando Torres, Editor. Valencia, 1981.  
 RICARDO OROZCO: *Can. El cuento de la vida. Sinfonía raspante*. Fernando Torres, Editor. Valencia, 1981.  
 VICTOR FUENTES: *La marcha del pueblo en las letras españolas (1917-1936)*. Ediciones De la Torre. Madrid, 1980.  
 MANUEL GARRIDO CHAMORRO: *A través de las frondas doradas*. Editorial Playor. Madrid, 1981.  
 ANTONIO GALLARDO: *Apenas yo*. Sexta, S. A. Jerez de la Frontera, 1981.  
 PASCUAL PEDRO HERNANDEZ: *Me muero de ser*. Col. Alecia. Madrid, 1982.  
 EMILIO SOLA: *Sahara Occidental: país de la esperanza*. Ed. Molinos de Agua. Madrid, 1981.  
 DANIEL PINEDA NOVO: *Tierra y aire del Sur*. Ed. Aljarafe. Coria del Río, 1981.  
 MARIO ANGEL MARRODAN: *Un clásico y un moderno de la pintura*. Editorial Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1982.  
 JUAN DRAGO: *De la luz en el agua*. Club de Escritores Onubenses. Huelva, 1981.  
 TALLER PROMETEO DE POESIA NUEVA: *Antología homenaje a Juan Ramón Jiménez*. Col. Poesía Nueva. Madrid, 1981.

JACK KEROUAC: *Los vagabundos del Dharma*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.  
 MADAME D'AULNOY: *El pájaro azul*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.  
 F. SCOTT FITZGERALD: *El precio era alto*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.  
 ALEJANDRO DUMAS: *La dama de las camelias*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.  
 TRUMAN CAPOTE: *Otras voces, otros ámbitos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1981.  
 ARTURO DEL HOYO: *El lobo y otros cuentos*. Ed. Aguilar. Madrid, 1981.  
 ANGEL CRESPO: *Donde no corre el aire*. Col. Vasija. Sevilla, 1981.  
 JOSE CARLOS GALLARDO: *Alfabeto incendiario*. Col. Ambito Literario. Barcelona, 1981.  
 JOSE CARLOS GALLARDO: *Con arcilla en la voz*. Col. Genil. Diputación Provincial. Granada, 1981.  
 ERICH VON RICHTHOFEN: *Sincretismo literario*. Col. Alhambra. Madrid, 1981.  
 J. HERMES GONZALEZ: *Jaque mate al ángel obscuro*. Col. Dendronoma. Sevilla, 1981.  
 ALFONSO BARRERA VALVERDE: *Tiempo secreto*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1981.  
 JUAN RAMON JIMENEZ: *35 poemas del mar*. Col. Adonais. Ed. Rialp. Madrid, 1981.  
 OTTO MORALES BENITEZ: *Reflexiones políticas*. Ed. Carrera. Bogotá, 1981.  
 HELONEIDA STUDART: *El gorrión es un pájaro azul*. Ed. De la Torre. Madrid, 1981.  
 JOSE S. LASSO DE LA VEGA: *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo*. Universidad de Murcia. Murcia, 1981.  
 ANTONIO TORRES BERNABEU: *Retinas del alma*. Universidad de Murcia. Murcia, 1981.



Y así, en la excursión mental hacia el pasado, nuestro hombre topa de bruces con su niñez. Le habla, le sugiere, la insulta, la fuerza para que rompa amarras y, humana al fin y al cabo, patalee una y mil veces sobre la misma piedra hasta hacer añicos la porcelana en donde se refugiaron las ansias reprimidas; para que gire nuevamente, alocada, la peonza en bandolera de los juegos que fueron; para que se evaporen las suelas y las medias suelas de la autocensura decretada, al pisar y repisar los mismos charcos; para que se agrieten las entretelas en el asombro tétrico que aún conmueve al resucitar los ritos que acompañaban la muerte, la Navidad pagana celebrada con lujo de contradicciones, «la fe religiosa», el hambre, la maledicencia, la pobreza ambiente de la que partió el protagonista y a la que ahora se acerca con otra forma de ver, de vivirla más bien, y la imposibilidad reconocida de reemprender como propio todo aquello, aunque gimán las venas, empeñe sus razones el dictado de los ancestros y le supedite a uno mismo de alguna forma; no en vano—y son palabras de Erich Fromm en su *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea* (1)—«las necesidades del hombre nacen de las condiciones de su existencia, pues la vida humana está condicionada por la inevitable alternativa entre retroceso y progreso...». Bermejo, siguiendo la línea en plena vigencia que De Quincey ha denominado «cultura como palimpsesto», un constante y ordenado *regressus*, se demora en la infancia, período al que dedica gran parte de la novela y en el que destacan, en su vertiente narrativa, características peculiares, como la desmitificación a la que somete esa etapa de dudas: «... hombre de cavilación, no viste cómo saqueaban tu infancia, con qué torpe desinterés la despreciaban en lo que tiene de más vivo: su sagrada indefinición, su calidad de instinto libre, su inconsciencia salvaje...». Huir del lugar común, la arcaica celeste en la que un recuerdo desfigurado e indulgente convierte a «... la infancia—contra todos los tópicos— está llena de crueldad... Imita demasiado a los mayores y depende demasiado de ellos. Por eso es corta y triste...».

Convive, sin embargo, a lo largo de este monólogo de 126 páginas, con el que José María Bermejo obtuvo el premio «Ateneo de Valladolid» 1980, un rasgo original y esperanzado que salva al autor de estrangularse en la argolla a presión de un discurso excesivamente desolador: la ternura, esa enorme ternura de niño-hombre que el protagonista intercala en mitad de sus recuerdos; ese negarse a aceptar que todo aquello pudiera ser el fiel reflejo de lo que, cándidamente, conocemos y amamos en las cinco letras, multiplicadas al infinito, de la palabra «niñez». Para ello, las imágenes vuelan y la capacidad de cada uno es libre, poderosa y suficiente para manifestarse en cualquier otro momento de la vida, una reverdecida y verdadera infancia, una existencia plena del niño que se fue moldeando a fuerza de años, vicisitudes y paciencias.

También es en esta parte del libro en la que más trascienden los localismos soterrados bajo la superficial asepsia de nombres y personalizaciones. Quizá me



atrevería a decir que el valle del Jerte, tierra natal del autor, feraz y húmedo, se nos descubre en estas páginas como una geografía desconocida de la región extremeña. Los términos campesinos—bajo la triple constante del «trasiego», «la vendimia» y el relevo «lluvia-soles»—trillarán abundantes.

Y siguiendo el hilo narrativo en segunda persona, para proteger el yo ausente, el relato irá desbrozando los años escolares, la adolescencia, «en búsqueda del cuerpo», el viaje migratorio, el bautizo en las letras, los primeros sonrojos del amor, el titubeo ante la margarita abotonada del sexo, deshojar el temor y el estremecimiento... «Pudor y obscenidad se debaten en tablas, neutralizando el ímpetu. Carne aún no devastada, pero ya libre de la fina y tenaz trasudación de la reserva...»; «... frontera frágil, pero inexpugnable; secreto que amuralla la seda...»; «... ritual que cae como un incendio...»; «... la enagua secretísima, los vítores...» que entre bordados y puntillas nos acercarán al poeta, al José María Bermejo accésit del premio «Adonais» y autor de dos poemarios, *Epidemia de nieve* (2) y *Desolación del ansia* (3), dos libros cargados, igualmente, de reminiscencias, enarbolados y creados al calor de idénticos motivos que aquellos que trascienden en *Soliloquio*.

Nunca he sido amigo de esa arriesgada y descalificadora costumbre de comparar la destreza o pericia de un autor que comparte distintos géneros; ese «debuenasaprimeras» juicio para determinar si alguien es mejor narrador que poeta, o viceversa. Son ejercicios distintos, andamios del lenguaje que se bifurcan para caminar paralelos, pero no revueltos, cruzándose tan sólo en determinados pasajes, como le ocurre a Bermejo en estas páginas amorosas, como les sucede a todos los novelistas que llegan a ello, después de consagrarse en el dominio poético. Lo que sí queda claro, leído el relato que ahora comentamos, es que a este joven autor le aguardan repetidos laureles en ambos afanes, hijos ambos, nunca lo olvidemos, de una materia prima, los sentimientos, la sensibilidad que le sobra a José María Bermejo. No comparto, por tanto, al margen de juicios de valor sobre

(2) José María Bermejo: *Epidemia de nieve*. Colección «Adonais». Ediciones Rialp. Madrid, 1972.

(3) José María Bermejo: *Desolación del ansia*. Institución Cultural «Pedro de Valencia». Excelentísima Diputación Provincial de Badajoz. Badajoz, 1980.

la obra en sí, que ése es otro romance, la precaución que adoptan varios críticos prestigiosos sobre el género en el que debe incluirse *Soliloquio*. Para mí, no hay ninguna duda; nos hallamos ante una novela. Es la universalidad de esta elección; el autor maneja sus hilos, acciona el devenir de sus marionetas, utiliza sus artes de cómico de la legua para atraer la atención, adopta el escenario que considera más propicio, la atalaya de observación que juzga más idónea, y es, ante todo y sobre todo, libre, totalmente libre para conducir su narración por las vaguadas que más le agraden. La novela es la gran afortunada en esta tómbola, el gran rey de la selva literaria; todo lo devora, todo lo absorbe, tiene una insaciable capacidad de aprehensión que admite en sus fauces todo el halo de marginación, romántico y sublimado, que el resto de los géneros, «derrotados en el mercado y la mercadería», conllevan en su supervivencia.

Aclarado esto, mencionar brevemente las continuas referencias musicales que acompañan, perpetuas, al protagonista, así como su preocupación por el eterno enigma de la difícil y costosa intercomunicación humana.

Y, antes de concluir, rozar tan sólo el reproche adversativo, la admonición de los peros, muy breve, para señalar la caída del ritmo narrativo, la pérdida de calidad en las mínimas ocasiones en las que Bermejo se ha permitido un atrevimiento algo mayor en las frágiles ciénagas del discurso moral o didáctico. Paradójicamente, por otra parte, esta llamada de atención se convierte en halago al ser una excepción dentro de un empeño tan arriesgado como es el que sustenta esta novela: encararse con este soliloquio; hacernos partícipes de esos pretéritos tiempos que Jorge Guillén y Rafael Montesinos nos recrean bajo el lema de «los años irreparables» (4).

La esperanza queda abierta; el lector, a la expectativa de esa próxima segunda novela, *Anábasis*, que ya se nos anuncia desde la contraportada del libro. Por de pronto, Bermejo ha echado los diablos de casa, ha fustigado su vergüenza y su pereza de años endemoniando frustraciones y fantasmas por los eriales del cerebro y ha sembrado, con las lluvias de una pluma decidida a mojarse en el empeño, una novela digna, interesante. Ha cumplido con lo que Pedro Salinas llamaba *La responsabilidad del escritor* (5), libro del que extraemos, como broche resumen, un significativo párrafo: «El alma humana es misteriosa y en todos nosotros una parte de ella, es decir, parte de nosotros, se recata entre sombras. Y es el lenguaje el que nos sirve de método de exploración interior, ya hablemos con nosotros mismos o con los demás; de luz, con la que vamos iluminando nuestros senos oscuros, aclarándonos más y más, esto es: cumpliendo ese deber de nuestro destino de conocer lo mejor que somos, tantas veces callado en escondrijos aún sin habla de la persona.»

FERNANDO BELTRAN

(4) Rafael Montesinos: *Los años irreparables*, 2.ª ed. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1981.

(5) Pedro Salinas: *La responsabilidad del escritor*. Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1961.



## GOETHE Y LOS DEMAS

BLAS MATAMORO

¿Dónde queda Alemania?  
GOETHE.  
¿Dónde está España?  
LARRA.

Tardía e inconsecuente fue la recepción de Goethe en España. Lo han estudiado los especialistas —Emilio Lorenzo, Udo Rusker, Robert Paggard— y sólo cabe remitirse a ellos. En general, los vínculos culturales entre España y Alemania fueron, hasta el viaje de Sanz del Río (1854), débiles. De parte alemana, el aislamiento literario era casi total hasta la difusión de *Werther* (1774). De parte española, juegan varios factores: la censura eclesiástica y estatal, sospechante de herejía ante cuanto viniera del mundo de Lutero; la hegemonía cultural francesa, directa si cabe, sobre todo en tiempos de la Ilustración; la ignorancia generalizada de la lengua alemana; el predominio tradicional de la teología y la jurisprudencia entre las humanidades, y de las ciencias aplicadas y utilitarias entre las novedades, espacios con poca relación al mundo germánico; la sospecha de inmoralidad sembrada en la literatura alemana por el *Sturm und Drang* y por el sentimentalismo, que obtenía reforzada respuesta en la pacatería moral tanto de la nobleza como del pueblo llano.

La primera traducción de *Werther* al castellano es de 1803 y no sabemos quién la escribió para el editor Louis de París. El hecho se debe a que la censura se negó a au-

torizar la edición en España en 1802, a pesar de que el peticionante la disimulaba con el edificante nombre de *Cartas morales sobre las pasiones*. Sólo en 1812 verá la luz Goethe en castellano y en España, con la idílica *Hermann y Dorothea*. Algo similar ocurre con Schiller —lo recuerdo para completar el panorama de distanciamiento—, que llega en 1800 con una retraducción del francés para las tablas (*El amor y la intriga* es el equivalente de *Kabale und Liebe*), debiendo esperarse a 1869 para conocer una traducción directa.

La literatura alemana de fines del siglo XVIII era un movimiento en alza: a la Ilustración seguía Goethe con su era tormentosa y pujante, se redescubrían los bardos medievales, se glorificaba al poeta zapatero de Nürenberg, Hans Sachs, se contaba ya desde el XVII con una *Poética* germana (la de Martin Opitz) y, desde el XVI, con una versión directa y alemana de la Biblia (la de Lutero). Las letras de hoy, los versos de ayer y hasta Dios hablaban alemán.

En cambio, el paisaje literario español parecía mustio después de áureos esplendores. Alemania misma se había alumbrado con ellos en tiempos de la novela caballeresca y de pícaros. Cervantes y Calderón

seguían vigentes, acaso más que en la ilustrada España, que los cuestionaba por caprichosos o de dudosa racionalidad, cuando no por ejemplo de la superstición católico-populista.

A pesar de estas lejanías mutuas —más del lado español que del alemán, como se ve— las similitudes estructurales son sugestivas y merecerían la atención de los estudiosos: ambos países eran los extremos del imperio carolingio, en que la autoridad personal del monarca se había impuesto, pero sin completar el ciclo del Estado moderno, sujetando a los señores territoriales: los Junker y la Grandeza seguían incólumes; ambos espacios territoriales estaban, de distinta manera, desgarrados: el alemán, en cientos de señoríos de distinto nivel, y el español, retrayéndose en Europa, asistiendo a la segregación de Portugal y Cataluña en el XVII y, en el XVIII, con la encubierta rebelión catalana en la Guerra de Sucesión y con la impregnación inglesa de América tras el tratado de Utrecht que interesa a Mallorca y Gibraltar; ambas sociedades son de un capitalismo atrasado y de escasa centralización, pero con islas de desarrollo urbano, comercial y aun industrial: Hamburgo y Barcelona; en las dos hay una *clique* intelectual que pretende



constituirse en motor del cambio en lugar de una débil burguesía, tratando de comprometer en el proceso a la corona por medio del despotismo ilustrado y de formar los cuadros de la dirigencia tecnocrática a través de academias y sociedades de Amigos del País, con resultado débil, dada la falta de implantación social de ambos intentos. En el XVIII alemán y español faltará una revolución burguesa traumática como en Francia o en el XVII inglés. Habrá, en cambio, el trauma de guerras asoladoras: en el caso español, la de Sucesión y la guerra con los ingleses, y, en el alemán, la de los Siete Años, la Guerra Universal, las guerras polacas. España era un Estado moderno de insuficiente desarrollo cuyo esplendor había pasado; Alemania debía esperar a 1870 para conocerlo.

¿Por qué las diferencias en el desarrollo cultural? A favor de los alemanes jugaban sus carencias: la atomización de las Cortes creaba numerosos centros de mecenazgo; la burguesía necesitaba de la cultura para llegar al poder, sobre todo en el campo de la jurisprudencia, que le permitía recortar los privilegios nobiliarios; para compensar la parálisis en el campo de la acción, los intelectuales debían prodigarse en la meditación y la reflexión. No podían construir una nación en el presente ni cantar la elegía de un pasado glorioso e inexistente: debían crear una gran Alemania de papel y tinta. Todo ello tenía su lado miserable: el intelectual debía hincar la rodilla en el cojín cortesano e idealizar una aristocracia que era su camino de ascenso social. Su aspiración máxima era un diploma de nobleza. Goethe es el ejemplo más ilustre de este dorado encarcelamiento. A su «izquierda» están Schiller, el libertario, y Lessing, el revolucionario burgués sin burguesía.

Aforismos crueles y divertidos se han repetido sobre esta Alemania que Thomas Mann adjetiva de «vieja, fiel, espiritual e impotente». Heine dirá que «los sistemas metafísicos de la mayoría de los filósofos alemanes son como un telar sin hilado», y reflexionará: «A los cincuenta años, un francés está sólidamente apoyado en sus piernas. Un alemán, en cambio, se ha pasado la vida sentado, leyendo y comentando a sus clásicos, sin hacer un solo movimiento.» Hölderlin verá a Alemania «pobre en hechos y rica en pensamientos». Goethe, en 1829, le comenta a Eckermann: «En tanto los alemanes nos atormentamos resolviendo problemas filosóficos, los

ingleses se ríen de nosotros y conquistan el mundo.» Algo parecido a lo que había discurrido su compañero Justus Möser: «Mientras los alemanes leen libros para llegar a ser profesores, los ingleses se lanzan al mar y recogen experiencias.» Por fin, Jean Paul Richter será lapidario: «A los franceses corresponde el dominio de la tierra; a los ingleses, el de las aguas; a los alemanes, el del aire.»

En 1790, Goethe, ya magistral para casi todo Occidente, se queja en sus *Epigramas venecianos*: «Europa me alaba, pero ¿qué ha dado? ¡Nada!» ¿Era justo en su juicio? El romanticismo levantaba sus primeras olas. ¿Era esto, acaso, una nadería ofrecida al pequeño Júpiter weimariano?

Veamos algún dato, tomado de los eruditos: entre 1776 y 1797 se conocen quince traducciones o reediciones francesas de *Werther*. Las letras alemanas interesan allí desde la década de 1760. Y también en Italia, donde Bertola publica *Letteratura allemanna* en 1779 e *Idea della letteratura allemanna* en 1784. En 1781 se traduce *Werther* por Michael Salom (luego Antonieta Aresi lo retraducirá del francés) y Lotte se convierte en Annette (?). La Iglesia, enemiga de la obra, que ha logrado prohibir en Leipzig, Baviera y Sajonia, se encoge de hombros, acaso pensando que es mejor no darle trascendencia, aunque el arzobispo de Milán la considera de lectura inconveniente para los católicos. Un curso llamado Buona parte la leerá siete veces y la llevará consigo en la campaña de Egipto.

De 1779 es la primera versión inglesa. La crítica la ataca por irreligiosa e inmoral, pero la obra goetheana sigue su camino, y en 1799 Rose Lawrence traduce *Götz de Berlichingen*, libro de cabecera de Walter Scott.

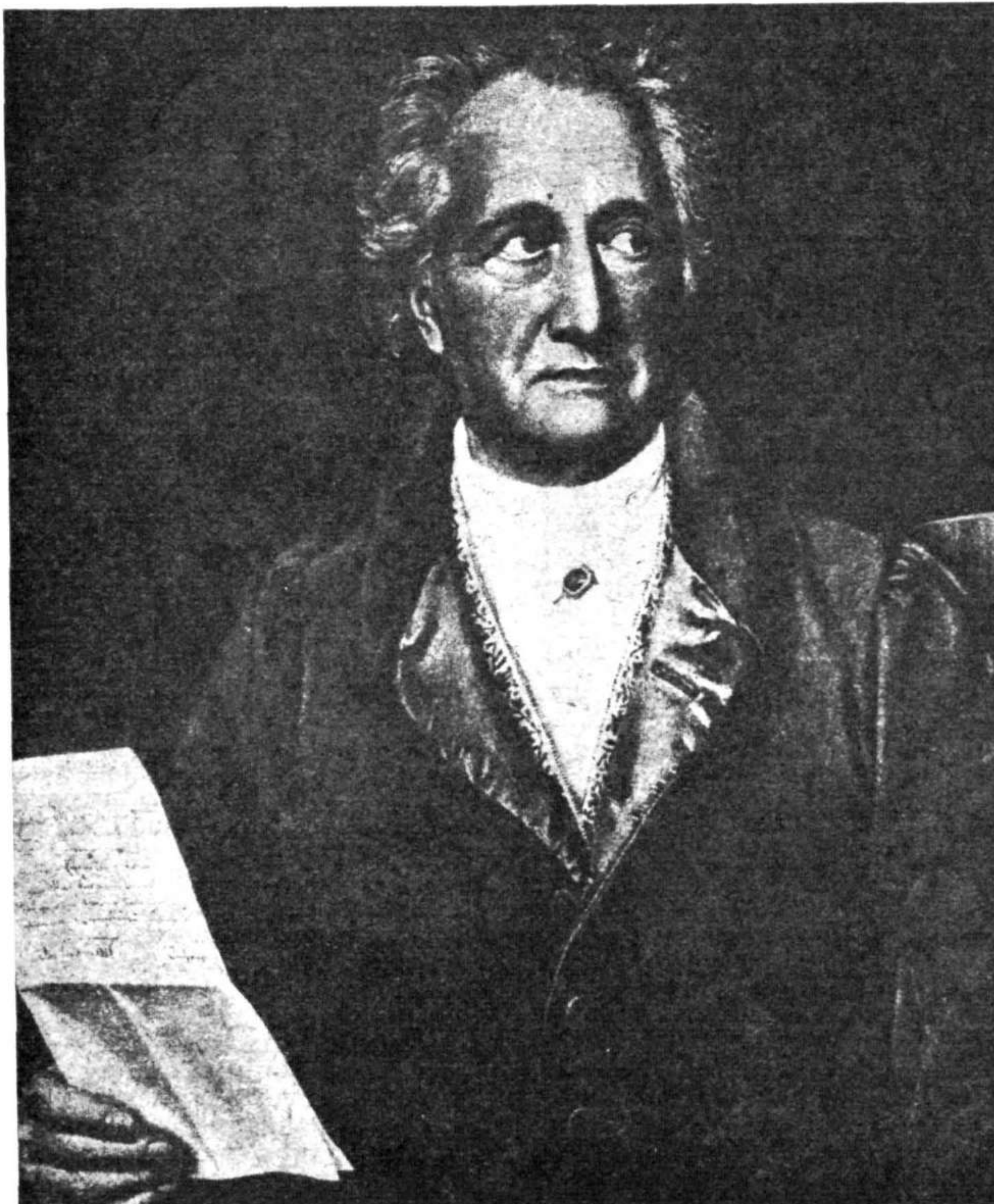
Francia insiste en su moda: en 1808 se traduce *Fausto* (por Lemarquand), a poco de aparecido el original. La obra será nuevamente tratada por Gérard de Nerval en 1828. Las ilustraciones de *Dela-croix*, *Lélia*, de George Sand, y *Ahasver*, de Edgar Quinet, son vistas como variaciones fáusticas. Son los años en que se conocen, en París, el teatro y la poesía de Goethe. En Inglaterra, una conferencia de Henry Mackenzie en la Royal Society, de Edimburgo, difunde el *Sturm und Drang*. Y Goethe tendrá ilustrísimos traductores: Coleridge, el mismo Walter Scott (con libertades que *scottizan* al autor de *El rey de los alisos*), Carlyle, que se ocupará de *Años de aprendizaje* (libro que Wordsworth arrojará al suelo en presencia de Waldo Emerson, opinando que sólo contiene recetas sobre distintas maneras de fornicar).

Divaguemos un poco: ¿qué no deben a Goethe el drama histórico y la ópera del XIX, y aún la poesía popular y humanitaria de Víctor Hugo?

En los rincones más apartados de Europa (si se admite una Europa centrada en el eje Londres-París) Goethe tiene discípulos. El romanticismo escandinavo lo fundan unos jóvenes goetheanos, que los comparatistas aseguran se llamaban Jens Baggesen, Adam Oehlenschläger y Henrik Steffens (en 1832 se conocerá *Werther* en danés). Los rusos se han adelantado (1788) y el wertherismo es moda febril. Karamsin muestra la huella de la fiebre en *La pobre Lisa*. Se peregrina hacia Weimar: el mismo Karamsin recordará como memorable el momento de 1789, en que verá a Goethe en una ventana de su casa. Llegarán a tocarlo Schewireff, Schukovski, Roschalin. Goethe se interesará por Rusia como parte de su marcha hacia Oriente, y Rusia lo tendrá en cuenta con sus traducciones y sus románticos.

En la década de 1810 se le traduce en Polonia. En 1818, un traductor de *Werther*, Casimir Brodzinski, publica un manifiesto sobre clasicismo, romanticismo y espíritu nacional de la poesía, punto de arranque de la moderna literatura polaca. Adam Mickiewicz defiende el credo romántico inspirándose en Goethe en el prólogo de *Baladas y romances* (1822). Otros modelos goetheanos serán utilizados por él, que también traducirá algunos de sus poemas y ensayará sobre Goethe y Byron: en *La fiesta de los muertos* sigue a *Werther*, y en la moderna epopeya, *Pan Taddäu, a Hermann y Dorothea*.





La riada del wertherismo crece en Europa, dejando de lado los suicidios reales y yendo a los libros de cuño wertheriano: *Jacopo Ortis*, de Ugo Foscolo (ya en 1795), traducida al francés por Alexandre Dumas; *Manfred*, de Byron; *Delphine*, de madame de Staël; *Adolphe*, de Benjamin Constant; *Chatterton*, de Alfred de Vigny; *René*, de Chateaubriand; *Conrad*, de Mickiewicz; *Obermann*, de Sénancour; *Le peintre de Salzbourg*, de Charles Nodier; *Joseph Delorme*, de Sainte Beuve; *Confession d'un enfant du siècle*, de Alfred de Musset. España no tiene un equivalente de papel, pero sí, tal vez, uno de los pocos Werther de carne y hueso: Mariano José de Larra.

Una España asolada por las guerras napoleónicas, el desmembra-

miento de América y la restauración fernandina, eficazmente servida por la censura, permanece ajena a este movimiento. Las medidas censorias son arrasantes: Antonio Ruméu de Armas calcula, ya para 1775, un 40 por 100 de obras prohibidas entre las sometidas a censura. En 1805 hay un dictamen aconsejando al Rey la prohibición de todas las novelas. Obras tan reconocidas como *El vicario de Wakefield*, de Goldsmith (sólo autorizada en 1831); *Atala*, de Chateaubriand, o *Ivanhoe*, de Walter Scott, sufrirán una larga espera. *El Mesías*, de Klopstock, por el lado alemán, una prohibición total, basada en sus errores teológicos, aún visibles en la paráfrasis que un monje dominico hizo a modo de traducción.

Un remedio doloroso pone fin a este aislamiento: el exilio de los afrancesados y liberales, que en Londres y en París se contactan con el mundo anglosajón y germánico. Blanco White, en Inglaterra, inicia la lista en 1810. La literatura alemana es conocida en francés (sobre todo por el afortunado libro de madame de Staël), y en París se encuentran versiones de Schlegel y de Goethe. *Werther* sólo podrá editarse en 1819, y aun doña Emilia Pardo Bazán recordará que, en sus años mozos, no era lectura permitida a las señoritas. José de Espronceda, que aceptará la huella fáustica en *El diablo mundo* y *El estudiante de Salamanca*, seguramente conoció las traducciones de Nerval, en París, hacia 1830 y tal vez haya escuchado las lecciones de Quinet.

Este desfase entre España y Europa ante Goethe lleva algunas marcas que impedirán una correcta recepción de la obra goetheana hasta nuestro siglo: la dependencia de Francia hace que Goethe sea visto desde la óptica del romanticismo, lo cual es muy reductor, como veremos; en todo el XIX pesarán las consideraciones biográficas más superficiales para juzgar la conducta de Goethe ante la sociedad y aun ante las mujeres, todo ello teñido de un moralismo gazmoño tanto del lado católico como del krausista (el gran Giner de los Ríos no se librará de tales matices); se tomará a Goethe como parte de la literatura y el pensamiento alemanes, y, en consecuencia, el maestro sufrirá la postergación de todo lo alemán hasta la obra de difusión de Sanz del Río, Urbano González Serrano y los cubanos Angulo y Heredia, Luz Caballero y José del Perojo. Pero aun así, el público deberá esperar a que la generación novecentista (Ortega, Marañón, Pé-



algo a él». Se advierte la mayor presencia de Goethe en Cataluña que en Castilla, y alguien explicará por qué, fuera de este lugar.

Mirar a Goethe desde el ángulo romántico es engañoso. Es considerarlo un escritor, y él es toda una literatura, poblada de escritores contradictorios. En esa trama de contradicciones se teje su discurso. Por otra parte, los románticos existen a partir de él, pero desmarcándose de él.

Si se toma a Werther como el héroe goetheano, se yerra. Werther es el antihéroe, el sujeto que no se constituye en héroe porque es incapaz de superar las pruebas a que lo somete la sociedad para investirlo de poder. El héroe goetheano es Wilhelm Meister, que cubre su aprendizaje aprobando todos los exámenes y recibiendo su diploma de hombre. Wilhelm empieza por aceptar la desilusión amorosa frente a Mariana, en tanto Werther se suicida (o sea que se declara él mismo en asignatura pendiente) por no aceptar la desilusión amorosa ante Carlota.

Werther es el alma bella hegeliana (tal como la describe Hegel en *Fenomenología del espíritu* BB, 2, y): la autoconciencia que retorna a su refugio más íntimo, haciendo desaparecer la exterioridad, el yo que es igual a sí mismo, su propia esencialidad y su propia existencia, la conciencia que se hunde en la absoluta autoconciencia. El alma bella tiene certeza, pero no llega a la verdad; sólo sabe de sí y no del mundo exterior: el mundo es su propio discurso, del cual oye el eco. El sí mismo no alcanza a tener realidad, no soporta enajenarse en las cosas, no aguanta el ser. Su corazón permanece puro y sin contacto con lo real. Los objetos dejan un hueco, y la conciencia de la vaciedad los suplanta. Termina Hegel: «Un alma bella desventurada arde consumiéndose en sí misma y se evapora como una nube informe que se disuelve en el aire.»

Sobre Werther opina Benedetto Croce: «El héroe de la novela no es un héroe, sino un ser incapaz de adaptarse a la vida, en la cual no consigue jamás establecer su propio objeto, encontrar su propia finalidad o misión.» Un alma bella, otra vez. Sobre esto le escribía Goethe a la señora Stein (6 de septiembre de 1780): «El sol se ha puesto. Es lo contrario de lo que le señalaba en las nubes ascendientes; es algo reposado y puro y tan falto de interés como una gran alma bella, aun en el instante en que se siente mejor.»

Es cierto que la pureza de corazón es una de las tentaciones goetheanas: Werther, Tasso, Ifigenia lo muestran. Pero la tentación se disipa en la acción, en la enajenación del sí mismo en las cosas, que le permite ser real y alcanzar la verdad.

*Cálmate, alma mía.*  
*¿Comienzas ahora a vacilar y a du-*  
*Idar?*  
*¡Debes odiar el firme suelo de tu*  
*Soledad!*  
*Embarcada de nuevo, las olas te*  
*alcanzan*  
*y te balancean. Acogojada, angus-*  
*tiada,*  
*conoces el mundo y te conoces a ti*  
*misma.*

(Ifigenia, 4.º, 3)

Goethe pertenece al mundo de la Ilustración retocado por el Sturm und Drang. Todas las misiones que atribuye al intelectual—guiar, educar, tender el velo que cubre y denuncia lo verdadero—son tareas de intervención en el mundo, tareas objetivas, sociales; en última instancia, políticas. Goethe es consciente del aislamiento del intelectual en la sociedad alemana, de la sumisión burguesa ante la nobleza, e intenta advertir el espacio de la conciencia posible ante los cursos de acción. Los románticos, en cambio, jóvenes burgueses que parten de esta conciencia, le otorgan otro valor: la complacencia en el fracaso y la renuncia al mundo. La tarea del intelectual no es social—salvar la sociedad para mejores mundos—, sino individual: salvarse. Werther, suicidándose, también se salva, salva en él un intocado amor por la mujer que no puede ser suya.

Los románticos buscan la salida individual cultivando el mito de la individualidad absoluta y el genio. Son asociales porque suponen, con pesimismo, que no vale la pena intervenir en los asuntos del mundo, orden ineluctable. Sus asuntos son interiores y místicos, no exteriores e históricos. Su conciencia de clase es pobre y su desclasamiento, fácil. Conciben la agrupación de hombres que los rodea como una unidad mística superior, el vago pueblo. Goethe, en cambio, tenía clara conciencia de estar en una sociedad de clases basada en la explotación del trabajo campesino. Que él diera de esta sociedad una versión idílica y, si se quiere, bonapartista, bien lo prueba.

Los románticos eran enemigos de la humanidad (concepto abstracto

rez de Ayala, D'Ors, González Blanco, García Morente) tome contacto directo con lo alemán en su conjunto para tener los primeros juicios realmente interesantes de los escritores en castellano sobre Goethe. El germanismo de los krausistas está limitado a Ahrens y Krause, y el de otros investigadores, como Milá Fontanals y Augusto Ferrán, por las fuentes románticas.

Con todo, falta aún el gran libro en nuestro idioma sobre Goethe. Ortega ha dejado páginas sugestivas sobre el tema, pero se ha valido de Goethe para discurrir sobre el programa vital, la filosofía de la identidad y lo auténtico, más que abordar a Goethe mismo. Las cancinas páginas de Assens son laboriosas y ñoñas. El libro biográfico de Alfonso Reyes (*Trayectoria de Goethe*) es ameno, informado y periférico. D'Ors conocía bien a Goethe y lo demostró en una fugaz glosa, donde centra el pensamiento goetheano en la categoría de simbolista, pero es lástima que no haya dejado desarrollos más amplios. Juan Maragall también sabía lo suyo, y de él juzga Pageard: «... reconoce que Goethe le permitió vivir al enseñarle cómo una vida inactiva puede ser sublimada. Pero también le guarda rencor por su común aceptación de la inacción; de la indiferencia de Goethe, burgués del siglo XVIII, de un siglo que razonaba mucho, pero se cuidaba poco de la humanidad necesitada, trascendió



y carente de trascendencia) y partidarios del ser nacional (concepto concreto, irracional y sólo comprensible afectivamente por los miembros del *Volk*). Goethe era enemigo de todo patriotismo, que consideraba incompatible con la ciencia y el arte, aunque trató de conciliarse con los románticos en *Arte y antigüedad*, como Napoleón trató de conciliarse con los revolucionarios el 18 Brumario. Pero el romanticismo venía a cuento de la derrota de Napoleón y la restauración absolutista, de todos los ideales contrarios a la Ilustración de la que Goethe provenía.

Que el romanticismo aparece al desmarcarse de Goethe lo prueban las opiniones de sus principales caudillos doctrinarios. Federico Schlegel veía en *Wilhelm Meister* nada menos que una de las fuerzas tendenciales de su época, junto con la teoría fichteana de la ciencia y la Revolución francesa. Pero cuestiona el exceso de análisis (mal ilustrado, racionalista) y la debilidad del héroe. La obra de arte romántica debe ser más. Y Novalis, el anti-Goethe, piensa que *Meister* es una sátira de la poesía. «Años de aprendizaje» es una expresión falsa: supone un hacia dónde predeterminado, y el romántico debe vagar sin rumbo ni plan y amar lo indeterminado. Se siente noble y encuentra que la obra es «arquitectura burguesa», de estilo dórico y clerical (*sic*) prosaísmo. Propone una obra única, que encierre la totalidad de la vida y no una mera nación. *Meister* es una obra casera, rutinaria, que ignora la mística; refleja una mentalidad que carece de nobleza, «de burgués que viaja en globo buscando un diploma de señorío». Es expresión de ateísmo estético, propia de aventureros, cortesanas, filisteos, comediantes y buhoneros. En su lugar hay que escribir *Los años de transición de lo infinito a lo finito*, una poesía de los fundamentos, lo natural y lo prodigioso.

Jean-Paul («Sobre la novela», en *Vorschule der Aesthetik*) ve en el *Meister* un intento de resurrección de la épica medieval, pero la varilla mágica de Goethe no reconstruye el castillo a partir de la ruina, sino un deleitoso pabellón rococó. Goethe, conversando en 1825 con Eckermann, explicará así la moralidad de su obra: «El hombre, a pesar de su estupidez y su extravío, cuando es guiado por una mano superior, llega a felices metas.»

Se enfrentan, desde luego, dos concepciones del mundo: la clásica, que concede al hombre el dere-



cho a la dicha terrenal (y, por lo mismo, social), y la romántica, que pretende sostener heroicamente la vida sobre el abismo de la conciencia desdichada, tendida hacia el infinito desde su finitud (la oposición que señala antes Novalis).

Para los románticos (repito lo observado por Walter Benjamin), el pensamiento es la capacidad de pensar sin fin (esto es, sin meta y sin límite) y sólo halla su fin en la reflexión sobre sí mismo, no en el mundo. Se pone a sí mismo como objeto y llega a una suerte de metapensamiento (*Nachdenken*). El pensar del pensar halla el yo del yo: el nosotros (cf. Schlegel), la identidad profunda, sin fondo. El yo, íntimamente, se desdobra en conocido y conocedor, en la «infinita subjetividad romántica» (Hegel). El yo originario de Schelling, absoluto y fondo de sí mismo, mismidad infinita, realidad infinita de sí mismo, hace del pensamiento algo también infinito y de la conciencia, algo inconcebible. De nuevo la falta de objetividad lleva a la conciencia a serlo de su propio vacío.

Nada más distante a Goethe. Es lo que considera «demoníaco» y trata de salvar a cada instante (salvar: evitar): complacerse en lo imposible y despreciar lo posible, diferenciar el ser de todo aquello que lo limita y que es penetrable a su conciencia. Por el contrario, el ser se define por aquello que lo define (o sea, que le pone límites, que le pone fines) y que es su tarea: penetrarlo, considerándose parte de él, connatural a él. Es inválido el ser que no se mundaniza y se pierde en la exterioridad que lo conforma, permaneciendo puro de corazón.

Las opiniones de Goethe sobre el romanticismo no son favorables ni demasiado claras. En general, parece un ilustrado francés desentendiéndose de todo ese mundo de historias de amor caballeresco, brujas y aparecidos que él mismo contribuyó a generar. En las conversaciones con Eckermann (21 de marzo de 1830) se connotan romántico, vago e ignorado. Romanticismo es subjetividad y «las máximas de la experiencia objetiva son las únicas válidas» (idem). O sea: lo que sólo es *mi* experiencia no vale. De nuevo, la categoría ilustrada de la «humanidad» (haz de posibilidades de todos los hombres). Lo clásico es sano y virtuoso, lo romántico es enfermo, patológico, débil. La vejez no es garantía de clasicidad, sino la fuerza. Es así que Homero y los nibelungos conservan su frescura porque resisten al tiempo. Del mismo modo, ser romántico no es ne-



cesariamente ser moderno (2 de abril de 1829). Así es como exime a Byron de ser romántico (20 de junio de 1827), porque no es antiguo ni moderno.

Importa esta precisión: si bien no todo lo racional es bello, sí todo lo bello es racional, o sea que tiene una medida y responde a un canon. He aquí el emblema del clasicismo (que Goethe considera alemán, o sea regular, en tanto considera romántico lo francés que proviene de la libertad). Las formas deben ser inteligibles y equilibradas (por ello, sanas). No obstante, Lessing, repasando *Werther*, considera peligrosa la belleza. *Werther* es lo romántico de Goethe, a su pesar.

Los dimes y diretes entre Goethe y los románticos alemanes tienen sus matices. Por ejemplo, era amigo de Schelling, pero disenta de su colorida filosofía (si por descolorida tenía la de Kant), que tomaba la naturaleza como lo visible del espíritu y a éste como lo invisible de aquélla. Goethe, como Hegel, cree en una dialéctica entre ambos y dice en un verso: «Es el contenido de la naturaleza valer hacia afuera lo que valía hacia adentro.» Amó la música y la puso como primera entre las artes, lo mismo que ellos, pero no la consideraba una exaltación irracional y caótica del sentimiento interior, sino un estudio de las posibilidades del sonido, incluyendo la prosodia del idioma. Musicó en verso y en prosa, y he ahí la inmensa fortuna lírica de sus poemas, desde Beethoven y Schubert a los olvidados Zelter y Reichardt (éste puso en pentagrama no menos de 128 poesías de Goethe). Si bien animó a Grimm, Arnim y Brentano a exhumar el folklore medieval germánico, nunca miró hacia la Edad Media retrógradamente, como hacia el modelo de la sociedad, sino que la consideró una etapa de la Historia, necesaria como todo el pasado, pero eslabón entre el clasicismo y nosotros.

En cuanto al Oriente, se inclinó por el sonriente Hafiz y buscó en la antigüedad oriental un decorado sensual y colorido para recrear el placer burgués y cortesano del buen vivir. En cambio, Schlegel se interesaba por el sánscrito y el Indostán, buscando un paradigma de Estado teocrático que sirviera a los fines de la Santa Alianza. Lo mismo en cuanto al amor goetheano por el gótico, compartido por Erwin y Boisseré: se trataba de rescatar una arquitectura ignorada por los teóricos del Renacimiento, pero que estaba inconclusa como la nación

alemana, y de encontrar en ella un fetiche sentimental que permitiera la identidad de los germanos en torno a una obra común. Los románticos, en cambio, se complacían en el gótico en tanto ruina y sepulcro, escenario de un erotismo lunar que necesitaba del veneno, la enfermedad y la muerte para llegar a un doloroso orgasmo. Goethe siempre vio en la bella forma corporal la cima de la obra de la naturaleza, y su aproximación a Eros es una suerte de pansexualismo de sesgo pagano.

Goethe fue masón y vio en la masonería simbólica una encarnación institucional de la religiosidad moderna, libre de clerics y dogmas, y una conversión litúrgica de la ideología humanista. La masonería romántica, en cambio, se desliza hacia el culto de misterios inexistentes, bajo la hegemonía de la secta Rosacruz y la reverencia por Christian Rosenkrantz, el héroe fantástico. En sus encrucijadas reaparece la parafernalia medieval de los adivinos, los posesos y los iluminados, mezcla de credulidad vulgar y auténtico ocultismo. En la afición al exorcismo termina de volver la Edad Media.

Lo orgánico de la Ilustración y el Sturm und Drang choca con el individualismo de los románticos, que se sentían solos y aislados aun en comunidad; su movimiento se disolvió por falta de organicidad. Sin programa ni sistema, el grupo del *Athenaeum* (1799-1801) se disgrega en un ramillete de genios sin igual. Federico Schlegel terminará por elogiar el chiste y el fragmento como suma del discurso. ¿Vivimos un nuevo romanticismo?

No obstante estos roces y distancias, los románticos admiraban en Goethe, tal vez justamente, lo que tenía de genio solitario, *malgré lui*. Cuando iban a Jena a escuchar al maestro Fichte solían desandar el camino de ciruelos que llevaba a Weimar. Y Goethe, lejos de dogmatismos, amó a ciertos artistas románticos, sin parar en lo que tuvieran de enfermizo (no era, finalmente, una enfermedad contagiosa): a Byron y su moderno titanismo, a Von Kleist por su relectura de la antigüedad clásica desde una óptica de crisis, a Zacarías Werner, a los pintores Runge, Friedrich, Cornelius y Overbeck. Y a la estupenda música que podía llegar hasta él. Como en las malas novelas y en las mejores, el padre reconocía a sus hijos, a pesar de que habían abandonado la casa paterna. Los había engendrado en un momento de arrebató y no podía sino acogerlos con cierta complacencia.

En realidad, poco o nada podía suponer David John Moore Cornwell sobre su futuro destino de espía metido a escritor cuando llegó a este engañoso mundo que llamamos «mundo» la brumosa tarde del 19 de octubre de 1931. Según una biografía periodística francesa, este hecho se produjo en la pequeña ciudad de Dorset, Inglaterra, aunque extrañamente otros senderos escritos señalan a la localidad de Poole, también en la Gran Bretaña, como el lugar en donde realmente sus ojos se abrieron por primera vez entre lágrimas.

Si bien desde un principio fue educado para el anciano ejercicio de la abogacía, sus inclinaciones se desviaron y expresaron de forma manifiesta ya a los dieciocho años. Durante la realización de su servicio militar en Austria—formando parte del ejército de ocupación británico—, Cornwell-LeCarré se ocupa ya paradójicamente del estudio de los casos de aquellas personas desplazadas en los campos de refugiados, como parte de su trabajo dentro precisamente del Servicio de Inteligencia. Durante este período su responsabilidad se centra en interrogar a los sujetos cuya situación debe ser resuelta.

De cualquier manera, tras su experiencia, consigue instalarse en Berna para estudiar filología alemana y acercarse así un poco más a los entresijos de la frialdad germana. Corre el año 1947 y la posguerra en todo centroeuropa decora a la perfección los resultados de una colección de errores de cálculo fríamente ejecutados. Cornwell-LeCarré regresa poco después a Oxford, en donde amplía sus estudios de alemán, que le conducirán a tomar asiento como profesor en la tan prestigiada por las clases pudientes *school* de Eton.

No se alarga demasiado su trabajo aquí, puesto que su desclasamiento, si no por origen, sí al menos por decisión intelectual, le conduce progresivamente a un irresoluble conflicto con lo exterior, con lo «otro». Casado por primera vez en el año 1954, la necesidad de concreción y sus alocadas carreras por su propio laberinto interior le llevarán de nuevo a utilizar el silencio como la gran oportunidad de expresarse: el Foreign Office y su Servicio de Inteligencia.

Poco a poco, y gracias a los ratos de ocio en su ya más asentada situación, Cornwell-LeCarré prepara durante 1960 y publica al año siguiente su primera creación literaria: *Call for the dead* (Llamada para el muerto). En realidad se trata de dar cobertura



# “JOHN LECARRE” Y EL CINE: SOBRE LA HONESTIDAD DE UN TRAIADOR

CARLOS BENITO GONZALEZ

*Smiley sintió sed y supuso que era miedo (de El Topo, John LeCarré).*

novelada a su padre intelectual, George Smiley, un cruel *gentleman* que hizo mal en no dedicarse a la ciencia física y que vive en un permanente estado de perplejidad, tras corroborar una y mil veces durante años que no todas las manzanas acaban estrelladas contra el suelo, como sugiere la ley de la gravedad.

Un año más tarde, en 1962, LeCarré

publicó *Murder of quality (Asesinato de calidad)*, a la que sigue precisamente al año siguiente su *The spy who came in from the cold (El espía que surgió del frío)*, de la que vende en diez años tan sólo 19 millones de ejemplares, y que le permite esta vez abandonar su puesto de trabajo en el Foreign Office y comenzar seriamente a emborronar cuartillas.



«Creo —matizaba el espía LeCarré (1)— que la novela surge en parte de la necesidad de crear del caos una narración organizada. Supongo que por eso algunas de mis novelas intentan construir un puente entre bosques de confusión. Y sigo pensando, al igual que Smiley, que los elementos de la vida, tal como los vivimos, son irreconocibles y caóticos. El arte de la supervivencia consiste en seguir funcionando a pesar de esto.»

Su última experiencia con el caos como institución la tiene en tierras germanas, en Berlín, cuando aún trabajando para la corona británica, contempla ante sus somnolientos ojos cómo la ciudad es partida en dos tan sólo en una noche. Un difícil reto para un «científico» que, como Smiley, sabe que la mitad de uno es simplemente dos.

Escrita con rapidez —aunque no de prisa—, *El espía que...* le sitúa en el camino de las certezas, que le conducirá, dos años más tarde, hasta *The mirror of the spies (El espejo de los espías)*. A ésta conviene añadir *A small town in Germany (Una pequeña ciudad en Alemania)* en 1968 y *The naive and sentimental lover (El amante ingenuo y sentimental)* en el 71. Si bien todas ellas, por muy distintas razones, escarban con precisión en los vericuetos de lo moral y en las sombras de la ambigüedad; en

(1) Las declaraciones de LeCarré forman parte de una larga entrevista concedida a *The Observer* y publicada en el diario *El País* con fecha 17 de febrero de 1980.



donde los descubrimientos científicos de LeCarré llegan a su máxima cota es en su trilogía *Tinker, taylor, soldier, spy* (*El topo*), 1974; *The honourable schoolby* (*El honorable colegial*), en 1977, y, finalmente, *The Smiley people* (*La gente de Smiley*), en 1980.

#### LA TRAICION COMO NECESIDAD MATEMATICA

«Entre lo legal y lo ilegal, entre el lado luminoso y el lado oscuro de la vida hay tan sólo un finísimo velo. Esto me ha ayudado mucho en mis libros hasta ahora», confesaba LeCarré tan sólo hace algo más de un año. Pero singularmente, por esa necesidad arrastrada por el propio LeCarré de explicar la norma con el caos (y nunca al revés), y de exigir de la casualidad todas aquellas soluciones que la propia intuición—ciega tantas veces—no es capaz de prever, ni Smiley ni ninguno de su gente son capaces de utilizar lo ilegal sin el apoyo de las leyes, ni lo oscuro sin la ayuda de, al menos, una linterna de bolsillo. En el fondo ellos son los verdaderos traidores mucho más allá de cualquier pobre funcionario más o menos corrupto, más o menos fiel.

«Si pensamos en el escándalo Thorpe, o en el escándalo Blunt, y hay que elegir entre conspiración o pura incompetencia, mi instinto me dice que en los dos casos se trata de pura incompetencia», respondía LeCarré a preguntas de un periodista en cierta ocasión. Sin embargo, puesto que parece que la ambigüedad moral es un terreno que domina muy bien nuestro espía, es muy interesante observar que sus exigencias de honestidad se cifran en personajes que traicionan para poder sobrevivir no se sabe bien si dentro o fuera del caos, y que esperan el reconocimiento por lo que han callado pudiéndolo decir, y que aman y han amado por medio de la infidelidad, aunque paradójicamente éste fuera el camino más recto para el amor. Porque, ¿qué otro camino le quedaba a, por ejemplo, sir Anthony Blunt para seguir siendo fiel a la corona y al imperio más que el de no dejar de pasar información a los soviéticos, como venía haciendo desde hacía muchos años? ¿Qué caminos les quedaban a Burgess, MacLean o Philby, más que el de mantener su homosexualidad a ultranza para no desentonar con el ambiente de puritanismo oficial?

Pues bien, estos héroes de salón, estos genios en el difícil arte de llegar antes por la línea curva que por la recta, son los que Smiley observa y a los que LeCarré susurra en la placidez de la campaña escocesa la

forma de ir con esta o aquella máscara, o si debe ser así, con ninguna, de tal manera que nadie ni nada pueda jamás saber a qué reglas atenerse para demostrar que éste y no otro es el rostro de la mediocridad, de la traición o de la inteligencia, y que ésta y no otra es la forma de hablar, de callar o de decir. Pero nadie podrá decirlo, sencillamente porque ni la biología, ni la física, ni las matemáticas tienen aquí nada que hacer. Solamente las sombras, el azar y la ignorancia, demostrando contra cualquier solemne tormenta escolástica que aquí, en este terreno, el conocimiento no implica sabiduría, y que la capacidad analítica nada tiene que ver con la lucidez.

#### LOS SECRETOS SILENCIOS DE SMILEY

*El Topo*, ese traidor honesto, es evidentemente desenmascarado por Smiley en el transcurso de la novela y, desde luego, en el de la serie televisiva, hasta ahora la más larga e importante adaptación hecha sobre una obra y el mundo de LeCarré en imágenes.

A petición del propio LeCarré, sir Alec Guinness es Smiley en la pantalla en la serie producida por la Paramount y la BBC inglesa, de la misma manera

que Richard Burton era Alec Leamas en la desafortunada adaptación para el cine de *El espía que...* Hasta ahora éstos son los dos trabajos más importantes llevados a la pantalla grande o pequeña sobre el complejo mundo de Cornwell-LeCarré.

«Cuando escribí *Tinker, taylor, soldier, spy* (*El Topo*), estaba pensando, en cierto modo, en todos los traidores», comentaba LeCarré, el espía, el mismo día que la serie veía la luz del proyector en Londres. «También adoptaba una postura, podría decirse que didáctica, al igual que cuando escribí la introducción a un libro sobre Philby en 1968. "Topo" es en realidad un término de la KGB que, al igual que "leyenda", he utilizado en mis escritos.»

En la serie, como en la obra, Smiley, prácticamente repudiado por aquellos a los que él aupó, es requerido para que ponga de nuevo en marcha la exactitud de sus deducciones a través de sus métodos; es decir, se le exige que de nuevo sea capaz de sumar un 3 a un 2 para que el resultado sea 32, y de que llegue al objetivo previsto (al que por supuesto llega), haciendo que sean más respetables que nunca las conductas o los actos más discutibles, aunque éstas o aquéllas hagan de su ejecutor algo similar a un despojo humano.

### OBRAS PUBLICADAS EN CASTELLANO DE "JOHN LECARRE", SEUDONIMO LITERARIO DE DAVID CORNWELL

- *Call for the dead* (*Llamada para el muerto*). 1961.
- *Murder of quality* (*Asesinato de calidad*). 1962.
- *The spy who came in from the cold* (*El espía que surgió del frío*). 1963.
- *The mirror of the spies* (*El espejo de los espías*). 1965.
- *A small town in Germany* (*Una pequeña ciudad en Alemania*). 1968.
- *The naive and sentimental lover* (*El amante ingenuo y sentimental*). 1971.
- *Tinker, taylor, soldier, spy* (*El Topo*). 1974.
- *The honourable schoolby* (*El honorable colegial*). 1977.
- *The Smiley people* (*La gente de Smiley*). 1980.



Para LeCarré—un espía que escribe igual que lee a Balzac «hasta desfallecer»; a P. G. Wodehouse, «por su ritmo y su tempo»; a los alemanes, «por su búsqueda moral»; a Conan Doyle, «por su fuerza y su rápida ambientación», y al que le «apasiona», Joseph Conrad, y se siente «influenziado» por Graham Greene—, no es de extrañar que la estrofa infantil que da título a la narración y que provoca y origina la trama, sea al mismo tiempo la forma de convertir esta sutil ceremonia de transgresión de lo posible en un juego. Y mucho más cuando la destrucción—ese gran motor suplementario que es necesario poner en marcha si no se quiere uno quedar rezagado— hace de Smiley un jugador fiel a su destino del que sabe, bastante antes de llegar, que la única sorpresa que aún le puede dar es la de corroborarle en su faceta de perdedor, por mucho que gane la partida sobre el tablero.

Cuando las imágenes nos presentan a un Alec Leamas encarnado por Burton, con el sello inconfundible de un LeCarré tras todo ello, es casi seguro que la primera sensación será la de reconocer la imagen de un perdedor. Un hombre que es capaz de realizar su misión en plena guerra fría y que, al tiempo que salta el muro de Berlín con su botín—la chica—, puede decidir que si ella acaba de caer muerta, él ya ha perdido, y sólo por eso se debe dejar caer entre los disparos que ya acibillan su espalda. Un hombre que puede perder, cuando tras todas las vicisitudes que le llevan a desenmarañar la enrevesada madeja que «El Topo» ha tejido a su alrededor para cubrirse las espaldas, llega a visitar a su infiel esposa—ex amante de «El Topo, recién descubierto—, saludándola con un pequeño obsequio de adolescente enamorado.

Un perdedor, que sitúa su triunfo mucho más allá de los cánones morales o sociales que expresan al ganador y al perdedor de forma que sean públicamente reconocibles. Un perdedor que siempre queda por encima del conflicto, como ese genial Alec Quiness es capaz de demostrar frente por frente a su peor enemigo ante el cual, por supuesto, su respeto de ganador le lleva a tratar como si el gran perdedor de la historia fuese él y no aquel traidor que tiene ante sí y que ha arruinado su vida. Un perdedor que, como el propio LeCarré, puede llegar a decir que «es la imposibilidad del amor lo que constituye el elemento romántico de Smiley».

Pero, ¿no es acaso esa misma imposibilidad la que provoca el romanticismo en los demás, señor Cornwell?

# CARLOS EDMUNDO DE ORY, EN SU CARROZA DE SUEÑOS

ANTONIO HERNANDEZ

TAL vez no sea de este mundo, pero nació aquí y de pequeño le salió un enorme chichón en la cabeza como una calabaza de grande, que es la que le dieron los doctos de la posguerra por sus poemas locos y calientes. De tanto haberlo leído no sé quien lo diría—«mi reino no es de este mundo»— como Carlos Edmundo en la posguerra española, llena de neoclásicos gomosos.

Tiempo hubo de pasar, porque el tiempo es su mejor aliado y sabe lo que hace, tanto o más que los sabios hindúes del yoni y el lingham. Ahora, cambiadas las estrellas de lugar, vuelto el espacio como el sphairo del griego de Agrigento, los jóvenes y los mediodóvenes vamos a su túnica sagrada y la untamos de preguntas y ruegos. Ya no es simple y excluyentemente el «loco» del huevo frito en la cartera, aunque su cartera inexistente esté llena de afortunada pobreza. Ni es el «gamberro» esquivo y postista, aunque su lejanía nos acompañe y su inquietud sea más de la posteridad que de la gloria que le estamos acumulando las personas de este tiempo, por el que pasa rebeldemente y lleno de campanas difíciles.

Porque él está en Francia, pero también está aquí, en la sensibilidad del tiempo nuevo. Y para siempre en el zigoto del futuro.

Como la pelambreira se le ha hecho cana, ahora se la medio tapa con una

mascota por la que parece un hombre que quisiera espantar sus pájaros. Habla como un recuerdo. O sea, reconociendo su caverna. Y cuando viene a España, siempre está rodeado de poetas jóvenes, tal vez para que no se le vaya aquello que ya perdió. Puesto así, de medio «hippie» y medio campesino, su aspecto físico no da la impresión de ninguna de las dos cosas. Más bien parece un Ananías que hablará en andaluz con unas gotas de pernoc francés en la fonética abúllica, es decir, en su voz musical y medio apagada. Tiene sobre sesenta años. Pero como se ha hecho compinche de lo eterno, más bien parece que anda—o vuela—por la cuarta edad.

La última vez que lo entreví fue en Rota. Y digo lo entreví porque a Carlos Edmundo de Ory, el ángel de mi retaguardia, la carne se le ha hecho espíritu y los huesos poema. Dada su delgadez, y a pesar de su riqueza de la otra, puede que entre por el ojo de la aguja sin por ello perder la promesa del cielo. Allí, frente a su Cádiz gentilicio, parecía un duende inacabado porque todos parecíamos alguna cosa más real que nosotros mismos, los que estuvimos en las I Conversaciones de Poetas Andaluces y en vez de estar de poetas anduvimos de beodos. Por ejemplo, Fernando Quiñones se asemejaba a un vapor, siempre surcando la bahía; Juan Bernier, a un muchacho, sin arrugas en la mirada; Rafael Montesinos,



a la calle que no tiene en Sevilla. Basta con ir a donde están los otros para parecernos a lo que realmente somos: una nostalgia. Y Carlos estaba allí como aquel hombre legendario y misterioso que, por dos perras chicas, nos adentraba en la maravilla del Titirundi. Tan en sí, tan en su infancia sin paisajes y tan en su papel de hado políglota que, cuando en una comida con el presidente Escuredo, nos dio las gracias por la asistencia el alcalde de Rota, comentó recién nacido: ¡Qué bien ha hablado el alcalde de Ronda...!

Los puntos cardinales para Carlos Edmundo son dos: Cádiz y Amiens. En Cádiz nació un día de levante y, por eso, tiene el coco viajero. En Amiens, que es su mujer por la Iglesia, escribe de Cádiz: su querida. Tal vez por esa relación un tanto coyuntural y clandestina con la Tacita de Plata, un día lo abordará la policía demandándole el carné de identidad. Carlos, contestó a los inspectores como un ovni: «...pero si yo soy un ángel». Aquella madrugada conoció el cielo raso de la comisaría, pero, como en efecto, era un ángel, pronto lo devolvieron a su nube.

A Carlos no lo conocí en Cádiz, sino en Madrid, lugar obligado que queda entre Amiens y Cádiz para que él haga fonda en casa de Félix Grande o Ginés Liébana, el pintor del grupo Cántico, que ahora escribe con su pincel de luna efébrica versos mordaces como un amor sin cariño («En España, país salvaje / sólo se come potaje»). Y en casa de Ginés Liébana, adónde me llevó Gradolí cuando era mi hermano sin premios literarios, se me apareció por primera vez mi poeta, con su, entonces, melena de color solsticio y su desnudez de Adán erudito, sólo contrarrestada por un monobiquini negro, como si estuviera de luto por cierto Edén, el que señala Sur en uno de sus dos puntos cardinales.

—¡Ah, tú también eres de Arcos...! ¿Y qué eres, poeta...? ¿No será periodista...?

Tras aquellas palabras nada cordiales pensé, como me habían dicho, que era un ángel, pero de los que desterró San Miguel. Después, me di cuenta que aquella ironía tópica, de cartel, no era más que un sistema de defensa no sé si contra los poetas de Arcos, contra los periodistas, contra los periodistas que escriben versos o contra sí mismo. El caso es que el Ory epatante fue amainando y, hasta tal punto, que quiso venirse a vivir conmigo a una pensión de la calle Jardines, en la que yo compartía una habitación con mi otro loco serático: Oroza.

—Me voy con vosotros y hacemos una tertulia... Yo iba a la tertulia del Gijón...

Carlos iba al Gijón a reírse con Cela de los endecasílabos de la Juventud Creadora y del postismo con uniforme de Jesús Juan Garcés, una locomotora de vaguedades que, si no llegó al Olimpo como era lógico, llegó a escribir en aquel tiempo triunfalista en la tercera página de *ABC*, nada menos. A reírse de los demás, pero, sobre todo, de su sombra, que, según él, no tenía, excepto cuando desempeñaba su oficio un poeta que ya murió y que siempre estaba a caballo de Ory.

En ocasiones, cuando nos hemos visto al relantí, hemos hablado de aquel tiempo de café a una cincuenta pesetas. Hemos hablado de su ternura y de sus bromas, de su locura hecha a la medida de su esperanza. De cuando sorprendió al personal sacándose, en vez de una paloma, un huevo frito de la manga y de cuando actuaba de médium con un ilusionista italiano. Para Carlos Edmundo, que más veces de la cuenta se pone en plan formal, como pensando que su ser simpático puede restarle importancia a su ser trascendente, todo eso es una pura mentira, un invento, una táctica, al fin, de sus enemigos velados. Y añade: «lo dicen para tapar el poeta que soy, mas la luna come trigo.» Y se queda tan pancho. Desde luego, no hay que olvidar la parte de razón que le asiste al pretender huir de su perspectiva bufa. Con Carlos se han cometido dos errores orondos: considerarlo el loco que no es, sino cuando quiere parecerlo; centrarlo, sin más salidas, en la zarzuela experimentalmente cómica del postismo, movimiento español que le añadía la patata a la tortilla francesa de la patafísica, aquella *ciencia* de cocina por la que Foucault, Jarry e Ionesco buscaban las soluciones imaginarias. No es eso, no es eso... que decía quien lo dijera. Ory va más allá, al sueño conmovido que hereda de la realidad la técnica y el llanto. Nos preserva de contaminaciones al hablarnos iluminadamente de los tres puntos relacionados con el centro de la voluntad: el

soñar, el sentir y el ver. Como de un cesto oloroso extrae la teoría de la *praxis del soñar*, cuyo ejercicio anterior estriba en *armar los sueños*. Y como hay que hablar de resultados mágicos, su textura no refleja otra cosa sino la percepción de un caos, pero desde el previo sistema de someter lo espontáneo a lo consciente como quería el maestro de Moguer. A pesar de todo esto hay que entrar en matices. Ory es lo que parece. Sin embargo, lo que parece no se parece a la locura. Simplemente corre lejos de la lógica aristotélica y, como la mayoría de los grandes brujos del poema, *busca una salida a su zozobra*. Así, no es extraño que remede a los gatos, diga que su fantasma es la flor de un castillo, se suba a los tejados de Amiens para, mirando al Sur, llamar de noche a Fernández Palacios, en vez de llamarlo por teléfono, sistema que no daría más que el resultado normal de escuchar su voz, pero no su alma; o que grite, desfavoridamente, eso que no tiene abuela y sí un faro: «a veces escribo cosas tan maravillosas que me horrorizo de ser un desconocido.» Ory no es un desconocido, que yo sepa. Pero si extrañamente se refiere al hecho de ser popular debe saber que la fama es la moneda falsa aquella de que hablaba Juan Ramón y que el prestigio es una hucha. Gide decía que la popularidad sólo se obtiene a fuerza de trivialidad. Y agregaba: en literatura. Y Wilde, que la popularidad es la corona de laurel que el mundo teje para el arte malo. Creo que a Carlos, en el fondo, le gustaría ser popular. Pero le gustaría para poder lamentarse de serlo. Tal es su ser contradictorio, excepto en su *continuum* de hacer una poesía culta, a la que únicamente le concede ciertas travesuras propias de la ilusión, *palabra cuya etimología latina arranca del «ludere», es decir, «jugar», como él mismo nos aclara.*

En tardes sucesivas a nuestro primer encuentro madrileño, paseamos por el paseo del Prado y el Madrid de los Austrias. Carlos jugó con los niños, y los niños, que siempre son nuestra infancia en el idioma de la algarabía, vieron en su melena al viejo pregonero que eternamente vimos, al bohemio solitario y misterioso que no ha dejado de acompañarnos por nuestras calles natales, al mítico hombre resuelto de caminos que, en su silencio, llevaba una caja de música. Mas, de pronto, se abrió la caja y dijo Carlos en alta voz: «España si tu mapa supiera que yo te amo con palmeras de Cádiz en mis ojos De suyo España es uña por su mar donde mojé la lengua besucón ¡Es hora de cerrar la





taberna!) Que quiero continuar con mis amigos que quiero a mis amigos españoles y sentarme con ellos en barriles Empieza a bailar solo—¿De dónde vienes tú?— de Cuba Yayay que yo conozco Cuba Ven tú que te presente a San Fernando Nosotros las espinas las espinas de España Ya lo dije el andaluz anda con luz»

Nos miraron como a dos seres absurdos, como a dos locos pardos que no cuadraban en sus juegos. Y mientras Carlos y yo subíamos por la calle del Prado hacia la plaza de Santa Ana, nos acompañó un rumor, entre jocoso y desaprobatorio, que decía: «No tiene pelo el gachó, / ojú qué barbaridad / parece un quinto / de la quinta que se va.» Como si entonaran la copla mordaz los niños de nuestra tierra. Se lo comenté a Carlos y me respondió que todos los niños son de la misma patria y que nosotros somos también ciudadanos de ella cuando nos agarra la melancolía. Todavía, aquella tarde, tuvo tiempo de hablar con la belleza, aunque en francés, al dirigirse a las muchachas que adelantaban el verano. Todavía pudo romper una lanza española por su juventud al mirar unas piernas como un relincho:

No huyas bajo el álamo caricia inman-  
[tenida  
No asumas en el aire tu incendio en-  
[gacelado  
No olvides oh no huyas del imán de  
[mi cuerpo  
Hay un país que baja de tu voz som-  
[niforme  
Hay un brillo de espadas en tus ojos  
[topacios  
No sabes que te quiero mucho  
que dentro de mi imberbe corazón te  
[has movido  
rápida voz extraña de muchacha rapaz.

Frente a mi risa, originada por un vocablo de la joven, me preguntó que qué quería decir la palabra «carroza» en aquel lenguaje figurado que parecía haberla empleado la musa fugaz e ingrata. Y le contesté, claro, que no lo sabía. Por entonces debía tener sobre los cuarenta y cinco años un tanto machacados. La última vez que lo vi, ya con la pelambreira cana, quise explicarle el sentido de la palabreja marginadora y me dijo que no, que ya lo sabía. Y que, desde que lo sabía, llevaba luto en su corazón. Nunca olvidaré sus ojos de ungido mirando a Cádiz. Mirando al tiempo de su juventud cuando la palabra *carroza* solamente era una filigrana del Carnaval.

Tal vez no sea de este mundo, pero, ahora estará en Amiens, su mujer por la Iglesia, convaleciendo de Cádiz todavía.



# “AMADEUS”, DE PETER SHAFFER

JUAN EMILIO ARAGONES

Acaso el tiempo en el que ejerció Peter Shaffer la crítica musical en «Time and Tide» (1961-1962), supuso para el autor de *Ejercicio para cinco dedos*, *El apagón* y *Equus*, entre otras piezas no conocidas aquí, además de gran melómano, una mayor aproximación a los temas musicales y a las vividuras de los compositores, y de ahí surgió este drama que enfrenta la sabiduría melódica de Salieri, profesor de Beethoven, Liszt y Schubert y Maestro de Capilla en la Corte vienesa del Emperador José II, a la genialidad creadora de Wolfgang Amadeus Mozart, al punto de que sus solapadas o abiertas intrigas hicieran la vida imposible en Viena al compositor de Salzburgo.

O Peter Shaffer no ha encontrado pruebas de que fue Antonio Salieri el asesino de Mozart, en persona o por inducción, o efectivamente sus reiteradas maquinaciones sólo pudieron acortar la brevedad del plazo en la vida de su odiado/admirado adversario, pues la hipótesis del envenenamiento y del encargo de un «Réquiem» no pasan de ser lícitos recursos teatrales que el autor de la pieza permite manejar al italiano treinta y tres años y pico después de la muerte de su joven colega, durante la escenificada ceremonia del tardío arrepentimiento, ya en el umbral de su propia muerte.

Tampoco cabe descartar el que la melomanía de Shaffer le hiciera leer todo cuanto en relación con los músicos se editara y, como ha tenido la gentileza de

Carmen Bravo Villasante, cayese en sus manos el volumen *Pequeñas tragedias*, de Pushkin, y en él pudo leer, junto a *El convidado de piedra*, una breve narración titulada precisamente *Mozart y Salieri*. El libro se publicó en 1829, sólo cuatro años después del fallecimiento de Salieri, y en las breves páginas de dicha narración queda constancia, incluso, de las imprecaciones del italiano contra Dios, por negarle el genio musical que había prodigado en Mozart, tras habérselo solicitado con expresa renuncia a sus pasiones humanas como cambio.

Consideré obligada tan extensa cita de posibles antecedentes porque, pese a ellos y al indudable dominio que del tema poseía Shaffer, hay que agregar que su drama no resulta convincente... al menos en la traducción de Pilar Salsó —sin ejecutoria teatral precedente, a lo que uno sabe—, adaptada por el director escénico Santiago Paredes.

¿Qué ha influido para que la obra funcione a medio gas? Secretos del teatro que el cronista sólo en parte, y con las debidas reservas, puede desvelar.

Acaso el autor, si el original inglés se corresponde en todo con la traducción española, haya menospreciado el talento de Salieri, al admitir de entrada que su petición a Dios le había sido concedida, sólo por algún nombramiento cortesano y ciertos éxitos menores. Demasiada conformidad, que casa mal con su indignación supina ante la llegada de un niño deslenguado y procaz/

precoz, con cualidades para componer la «música celestial» que él pudo analizar, pero no crearla.

Y, sin embargo, Salieri puede serlo todo excepto mediocre. Se aprendió bien la teoría, era apto para desechar la paja y recrearse en los mejores granos... Sólo estaba falto de generosidad, al punto de no admitir en otros perfecciones inalcanzadas por él.

Pasa mucho: ahora, con la muerte de Lee Strasberg, el gran maestro de actores USA, las crónicas señalan su ineptitud histriónica. No sabía hacer lo que con tanto acierto inculcaba a sus alumnos. De igual modo, el drama de Salieri es el del maestro que aspira a creador y, al no alcanzar a serlo, se rebela contra Dios y hace la vida imposible al competidor de éxitos permanentes y —bien lo sabe él— merecidos.

Shaffer utiliza la técnica de escenificar hechos pasados, más atento a su eficacia dramática que al orden cronológico. El anciano Salieri, llegada que ve su hora, pecha con remordimientos y rememora abruptos pasajes de su vida en relación a Mozart. Es técnica que habitualmente suele dar buen resultado en el teatro. Si no es éste el caso, habrá que atribuirlo a deficiente dosificación del patetismo columbrado, a monotonía de la evocación o... simplemente, a falta de rigor en el hecho teatral dirigido por Santiago Paredes.

## ESCENIFICACION

Admirables los funcionales decorados mediante los que Manuel Mampaso resuelve la multiplicidad de ámbitos —Corte Imperial, viviendas de Salieri y de Mozart, etcétera—, en perfecta realización de Manuel López.

La dirección escénica y la interpretación ofrecen diversos registros. Pellicena, en la corporeización de Salieri, es un prodigio de profesionalidad y de honradez expresiva, que apenas logra echar abajo el torpe manejo de



la iluminación en los reiterados lances en los que el actor se endosa peluca para cubrir su hirsuta y cana pelambarrera de anciano; la atenuación de luces daría mayor verosimilitud a la dramática tesitura de un anciano moribundo que se ajusta con cuidadoso esmero la peluca cortesana. Algo más convincente se muestra Juan Ribó en su Mozart libertino, escatológico... y genial. Cabe pensar que el «pode-

roso caballero» haya movido a Shaffer a suscitar actitudes de liberada en Laura Cepeda, actriz que desempeña el papel de Constanza —esposa de Mozart—, cuando se ofrece a la envidiosa libido de Salieri, en generoso descubrimiento de tetas y muslos sin abandonar la escena, forzando la verosimilitud del incidente. Manuel Rellán crea un José II de opereta y, de los otros intérpretes, descuella Ana Gracia.

por su singularidad, no puede trasladarse a la escena como no sea precedido por una cuidadosa adaptación, aligeradora de lo meramente fisiológico—que también en el teatro suele valer más una imagen que mil palabras—, en beneficio de los pensamientos, sensaciones, apetencias y recuerdos que pululan y pugnan en el subconsciente de la señora Bloom.

Sanchis Sinisterra no lo ha entendido así, acaso en la creencia de que el repetido uso del orinal por la desvelada Molly Bloom y la consiguiente reposición del paño higiénico a la vista de los espectadores procuraría paralelos efectos de atracción, al tiempo que aligeraba la pesantez de una situación estirada, con sólo un personaje sin apenas movilidad, etcétera.

La consecuencia es tan manifiestamente contraria al propósito de convertir en materia escénica el soliloquio de Molly Bloom, que el bien ideado concierto de música de los iniciales años veinte, en el que intervienen Vladis Bas —saxo-clarinete—, Fernando Sobrino —piano— y la cantante Elizabeth Virginia, concebido en principio para ilustración musical del tiempo en el que la acción acontece, en gracia a su calidad va adquiriendo condición de, al menos, deutoragonista, frente al sórdido protagonismo de Molly Bloom.

Magüi Mira es, ya lo hemos dicho, una convincente actriz, pero de ahí no pasa; y para la corporeización de una historia tan desoladora y sarcástica, a la vez que tierna y esperanzada, como la que representa Molly Bloom, se hacía necesario la presencia de una intérprete de más amplios registros artísticos... y de no inferior desenvoltura humana.

La «alta traición» a que hace referencia el dramaturgo en los programas de mano estriba, más que en las obligadas supresiones del texto de Joyce, en el desequilibrio ya denunciado entre psicología y fisiología, con visible detrimento de aquélla.

## “LA NOCHE DE MOLLY BLOOM”, de Joyce, con dramaturgia de José Sanchis Sinisterra

AL atento lector que, antes de llegar a estas crónicas de «Cartapacio», se haya detenido en la recensión que de la única obra escrita por Joyce directamente para el teatro, titulada *Exiliados*, nada he de añadir respecto a la dramatización del último capítulo de *Ulises*, toda vez que allí quedan indicadas las deficiencias de construcción teatral de dicha pieza, aunque también son resaltados sus indudables valores dramáticos.

O sea que para quienes al llegar a esta azulada crónica sepan a qué atenerse respecto a la citada pieza teatral, resultará diáfano el hecho de que, personalmente, hubiere preferido la escenificación —con carácter de estreno en España— de *Exiliados*, a esta reposición que con dramaturgia y dirección de José Sanchis Sinisterra se nos ofrece, titulado muy certeramente por su adaptador, director y dramaturgo *La noche de Molly Bloom*.

Pero el teatro como hecho socioeconómico a la vez que artístico tiene sus condicionantes, y acaso a ellos se deba el que el patético/revelador soliloquio de Molly Bloom haya alcanzado prioridad para cubrir «las noches del María Guerrero» en las que descansan los cómicos que inter-

pretan *El pato silvestre*. Entre tales condicionamientos cabe tener presente la circunstancia de que *La noche de Molly Bloom* había sido ya estrenada en la reducida Sala II del Centro Cultural de la Villa de Madrid, en primer término; pero también el plausible y agotador ejercicio de actriz de Magüi Mira, sus convincentes inflexiones vocales, la difícil expresividad de sus silencios —que han de entenderse como paréntesis mentales— y, finalmente, el acierto de dar vida corporeizada sobre un escenario al drama psicológico de una esposa adúltera.

Hasta aquí, lo positivo del empeño. Pero cualquier cara tiene su envés, y los reparos suelen ir en proporción directa a lo ambicioso de la meta prefijada cuando, en su consecución, se queda a medio camino.

### DE LA PSICOLOGIA A LA FISILOGIA

Sucede que, aun siendo la versión escénica de Sanchis Sinisterra fiel en esencia al contenido del larguísimo monólogo interior mediante el que Molly Bloom manifiesta su subconsciente sin inhibiciones de cualquier género, el procedimiento, justamente



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

## DASSO SALDIVAR

*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*

### TALO

A  
KRUFU ORIFUS,  
cuya amistad y ejemplo han contribuido  
a limpiar los establos de Augias  
de ese marasmo casi crónico  
desde el cual le saludó mi mano  
lerda, casi escéptica.

*«Pero los hombres, antes de argumentar,  
habían actuado. Y la acción humana había  
resuelto la dificultad mucho antes de que  
las cavilaciones humanas la inventasen.»*

Federico Engels

**T**ODOS me dicen lo mismo: nunca sobrepasarás ese árbol, nunca; acordate que es un roble de los viejos, acordate. Yo les enseño mi honda de cabuya y cuero y ellos me repiten: no, no es cosa de hondas, muchacho, sino de hombres. Pero yo creo que es cosa de hondas y por eso hoy me he construido una nueva, más ágil y resistente. Ni la Mamita, que vigila las cosas de la huerta por la mañana, a la hora de la siesta y al atardecer, ni ella, ha de saber que le he desgajado unas cuantas pencas al maguey para sacar la cabuya. Esta no se rompe así como así y le viene mejor a mi mano: su suavidad la hace parecer de hilos de telaraña. «Y el cuero tan dócil y fino, ¿de dónde lo sacaste, muchacho, eh, de dónde?», me preguntan; pero yo me hago el zorro y ellos creen que lo he sacado de cualquiera de las viejas angarillas que sobran en el cuarto de los aperos. Lo único que sabrán es lo que tienen que admitir: que al pobre Boquebrasa se lo han comido enterito los gallinazos; porque estoy seguro que mi papá hasta me echaría de casa si supiera que me le adelanté como en una

hora al rey de los gallinazos, a ese forastero de la manada que, con su cuello y su buche blancos, muy señorito y como recién bajado del cielo, es el primero en hincarle el pico al animal muerto, mientras los gallinazos esperan revoloteando a la distancia justa del que se siente tímido y no se atreve. Sí, creerán tranquilamente que fue el rey de los gallinazos el primero en arrancarle un pedazo de cuero en la ingle a Boquebrasa, el macho que tanto quiso mi papá. Sé muy bien que hubiera sido capaz de vigilarlo hasta verlo desaparecer por completo en el buche de esos buitres, antes que darme un pedazo de su cuero. El lo quiso tanto que todavía nos habla de Boquebrasa como si viviera: «El macho nos dio lo que hoy somos. El les trajo el maíz, los frijoles, la yuca, la leña, no lo olviden, estos cedros y esta iraca con que hemos hecho toda la casa —papá se agarra a uno de los postes del corredor, hablando con una gratitud en sus ojos que yo desconocía—; mamá los trajo a la vida, es cierto, pero Boquebrasa los ha tenido vivos, ¡no lo olviden!» Creo que por eso le quedó la costumbre

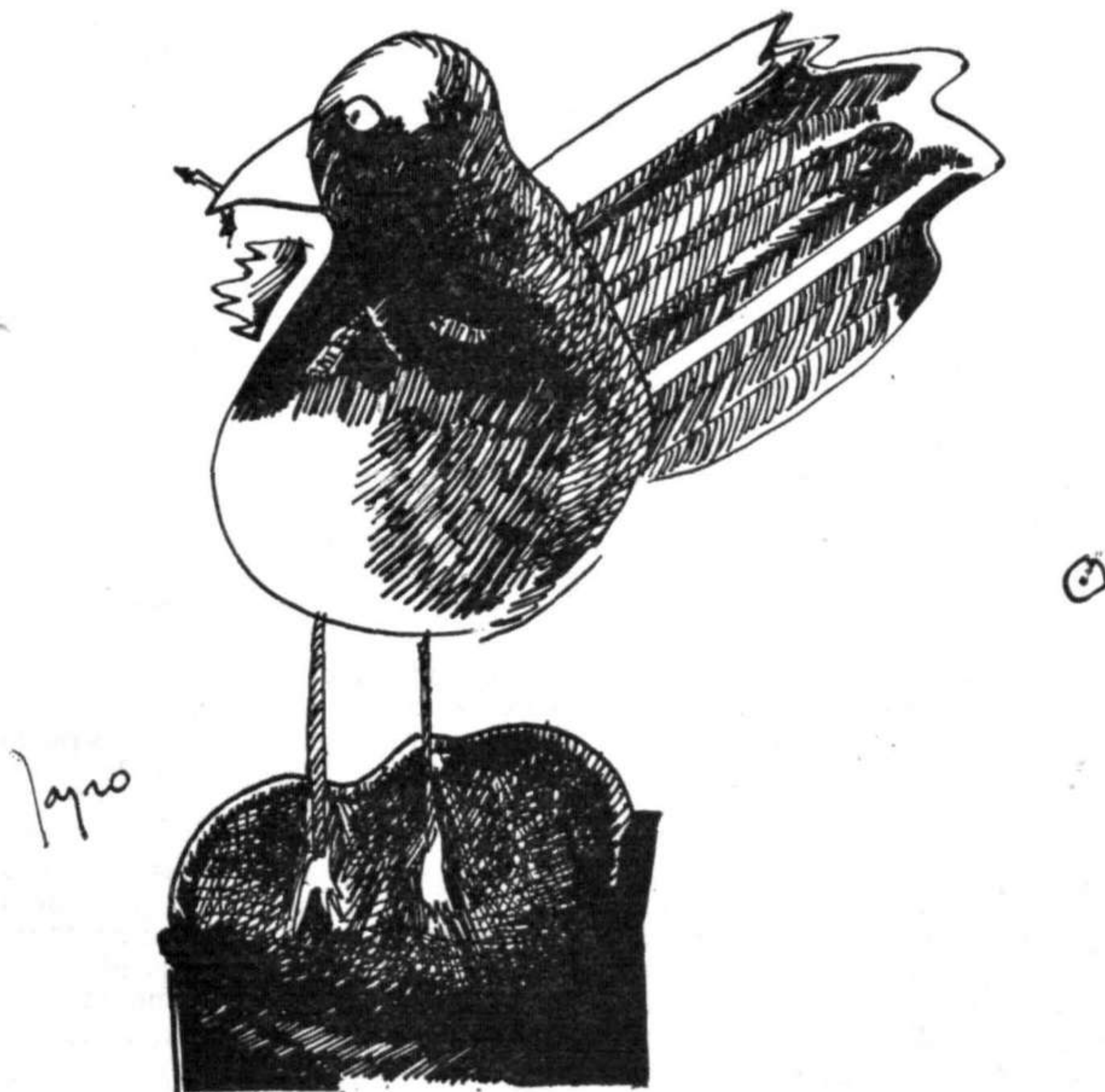
de compararlo todo con las mulas, porque siempre está diciendo que éste o aquél, que esto o aquello es más resistente que cuero de mula. Entonces yo me acordé de sus palabras cuando murió Boquebrasa. No, ni pensarlo: jamás me hubiera dejado un pedazo de su cuero. Yo también sigo queriendo mucho a Boquebrasa, pero mi papá no entendería que, queriéndolo tanto, haya arrancado un pedazo de su cuero en la ingle para hacerme esta honda. Yo me pregunto: si el macho le ha ayudado a conseguir todo, si le ha ayudado a sostenernos, ¿por qué no he de cogerle un pedazo de su cuero y hacerme la mejor honda para sobrepasar los más altos copos del viejo roble? Sé que mi papá, muy de buenas a primeras, me quitaría esta honda, y no sólo porque está hecha con el cuero de Boquebrasa, sino porque además es para «tirar piedra», como él me lo dice furioso, enfureciéndose más cuando intento aclararle: Papá, yo no tiro piedras, yo lanzo las piedras. «¡Es lo mismo —me regaña—, y pa eso estás dejando la escuela, muchacho!» Y es verdad: hoy no, he asistido a clases



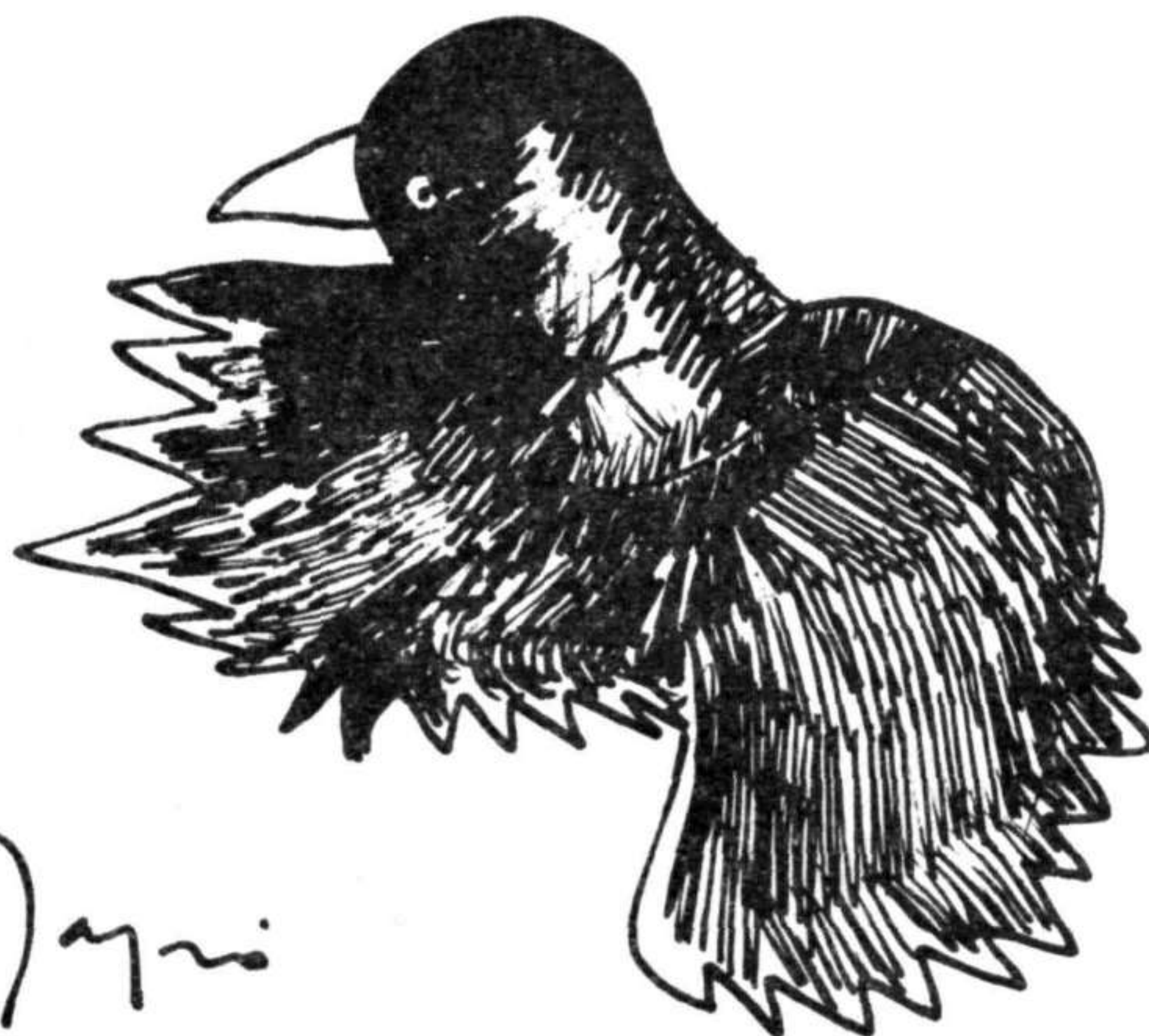
y cada vez me va gustando menos la escuela. La señorita Inés me dice que aquélla es mi segundo hogar, que debo aprender a quererla; pero mientras ella nos explica las cosas, yo, entre mis compañeros, miro al techo las tejas ahumadas, al suelo de cemento sudando en frío por las ranuras, miro las paredes cayéndoseles la cal, llego hasta los rincones donde las arañas tejen su casa, y, de pronto, vuelvo a escuchar sus palabras como si fueran ecos que se oyen cuando se habla en una casa vieja y vacía. Por eso no me entran sus explicaciones, se me quedan así: como un eco fastidioso alrededor de las orejas. El lunes pasado creo que ella notó mi gran fastidio cuando yo salté en plena clase y le pedí que me diera un método para matar las langostas que se habían comido el maíz de mi papá. Mis compañeros se rieron a carcajadas, pero ella se acercó acariciándome el pelo y me convenció: «Talo, mi tarea no es explicar cómo se matan las langostas, sino quién creó las langostas.» Ah,

señorita..., me quedé pensando en nada y luego le escuché: «Usted, Talo, sólo entiende de animales, de plantas y de cosas.» Yo sé que me lo dice bromeando, pero es verdad, acabo de darme cuenta, aunque yo no es que entienda, apenas siento. Cuando veo una planta de maíz tan lozanita como las que se comieron las langostas este año, yo me preguntaría por qué crece, yo me reventaría los sesos averiguando cuántas partes tiene; pero yo apenas siento: esta mata crece donde se han secado y pudrido otras plantas, a lo mejor crece donde enterramos al perro o al gato de angora; yo siento: esta mata se está alimentando de muerte; lo siento así: crece con sus raíces hundidas en la muerte. Estas son las cosas que me ocurren cuando no voy a la escuela, cuando no escucho a la señorita Inés. Me ocurren muchas más. Cuando ordeñamos la Lunareja, no me pregunto por qué da leche, sino que yo le miro esas venas tan grandes que le nacen en el pecho y le llegan a la ubre surcándole la ba-

rriga y veo cómo la sangre que las llena en un comienzo se va haciendo blanca hasta convertirse en la leche que sale por las tetas que aprieto con mis manos. Si les dijera lo que también siento cuando el avión pasa por aquí todos los jueves a las cuatro de la tarde, seguro que me llamarían loco, loco de remate. Yo me escapo de la escuela y me siento en algún filo para sentirlo pasar. Primero aparece en el horizonte de la cordillera como inmóvil y sin ruido, como un cóndor suspendido en el aire; luego se va haciendo grande y empieza a llegarnos su ruido, un ruido grande y total que apaga el sonido arrullador que nos sube del río, el otro más cercano y delgado que nos viene de la cañada, y hace callar también el silbido del viento en los espartillos de la loma, hace desaparecer el canto de los garrapateros, de los sinsontes, de los turpiales y el tiple ensordecedor de las chicharras. Es un ruido que cobija y esconde a todos los otros ruidos cuando el avión vuela entre las dos







cordilleras. Entonces yo siento algo que no siento si estoy en la escuela: me duele la desaparición de todos los silencios que aquí encadenan el canto de los pájaros al ruido de la cañada, el ruido del viento rugiente en las lomas al sonido del río que nos sube como un dulce vaho. Siento que esos silencios también los había saboreado en alguna parte de mí sin darme cuenta. Pero sobre todo siento un miedo nuevo: el miedo a que a ese ruido total del avión le siga un silencio igualmente total donde uno pueda perderse. Estas cosas que me ocurren me divierten más contándoselas sólo a la Mamita, pero ella me dice que a veces entiende mis locuras, que a veces no. La Mamita no comprende que deje la escuela por la tarde y me venga al pie de este roble con mi honda cuando el sol se agota en la montaña. «No tires tanta piedra, muchacho —me aconseja—; no lo hagás que algún día se te va a desgajar el brazo.» Yo le alego que no tiro piedras, que las lanzo, que mi brazo no se desgaja, que se alarga; se alargará sobre todo con esta nueva honda que me he hecho de las pencas del maguey y del cuero de Boquebrasa. Y se la enseño otra vez: es superior a la de David —le digo, cogiéndola de canto—, porque me alargará tanto el brazo que la piedra pasará por encimita de los últimos copos del roble sin tocarle ni una de sus hojas. «David era un guerrero de verdad —me lo dice riéndose— y vos solamente sos un juguete que cree que ese pobre árbol es un Go-

liat.» Ah, ah, eso no, Mamita —le aclaro—; yo soy un guerrero como David, pero con una diferencia: que él tenía sus enemigos. «Entonces, ¿pa qué lanzás piedras a ese árbol, ah?» Te lo he dicho mil veces, Mamita: porque quiero sobrepasarlo nada más. «Estás loco, muchacho, loco de remate —refunfuñea, y agrega—; ¡a ver si no se te va a alargar demasiado la mano y le vas a dañar un ala a ese avión que pasa allá por encima de las nubes!» Ah, ah —le aclaro—, mi honda no es para que llegue donde han estado otras manos. «Y vos qué sabés, muchacho loco, dime: ¿qué sabés?» Que creo que ese aparato lo han hecho otras manos en algún lugar del mundo. «No digás tonterías —la Mamita se va poniendo cascarrabias, y continúa señalando—: con las manos se amasan las arepas en esta batea, se pela el maíz con aquel trillo, se atiza el fogón con esta leña de clavellino, se ordeña la Lunareja, se siembran o se recogen las cosechas, pero no más, muchacho loco, no más. Los aviones se tienen que hacer con el pensamiento —y se toca la sien derecha—: hay que tener mucha idea, muchacho descarriado, ¿oís-te?» Pero, Mamita —le alego—, a mí me parece que las manos también llegan hasta eso que vos decís la «mucha idea». «Ya me estás metiendo otra vez en tus barullos, muchacho desatinado, ya lo estás logrando...» Yo me retiro y no le sigo alegando porque la Mamita se va poniendo cada vez más brava, pero

yo siento así las cosas: cuando ordeño la Lunareja, yo no digo: voy a ordeñar la Lunareja, sino que después veo que la he ordeñado con mis manos; cuando me ponen a desyerbar la huerta, yo no digo: voy a coger el azadón para arrancar la pringamoza, el cadillo, la hierbamala, la ruda y la adormidera, sino que después siento que tengo agarrado el azadón con mis manos, con estas manos con que me acabo de dar cuenta que saco mi nueva honda de la jiquera que llevo aquí terciada. Pero ahorita mismo, antes de que vuelva a pasar el avión, antes de salir para el filo donde está el viejo roble, la Mamita ha dejado de atizar el fogón y me ha vuelto a pedir que le explique, pues, todo el barullo que llevo dentro, como ella dice; yo la miro sonriente y le recuerdo que no sé nada de explicaciones, que de eso no entiendo ni jota, que las cosas sólo puede explicarlas la señorita Inés, no yo, que cómo quiere que le explique esas cosas que uno siente más adentro de la piel y de las sienes. Esas cosas se sienten o se recuerdan, como ahora que, mientras apunto mi honda, estoy recordando que la hice con mis manos de la penca del maguey y del cuero de Boquebrasa. Se sienten así, simplemente, como ahora siento que habré gritado, cuando la piedra caiga al otro lado sin rozarle ni un copito al viejo roble, como siento solamente ahora que habré gritado con estas ganas que no me ataja nadie: ¡Vivís, Boquebrasa, vivís...!





**BIBLIOTECA  
DE VISIONARIOS  
HETERODOXOS  
Y MARGINADOS**

segunda serie

**PAPELES SOBRE EL AGUA DE LA VIDA Y EL  
FIN DEL MUNDO**

LUIS ALDRETE Y SOTO

458 págs. 400 ptas.

Un médico del siglo XVII descubre el Agua de la Vida, remedio universal contra todo género de enfermedades. Levantó una gran polémica filosófica y médica que recoge esta edición.

**GUERRA DE LA INDEPENDENCIA: PROCLAMAS,  
BANDOS Y COMBATIENTES**

SABINO DELGADO MARINA

424 págs. 400 ptas.

Colección de documentos que muestra el estado de exaltación patriótica que existía en la España que luchó contra Napoleón.

**LOS LIBROS PLUMBEOS DEL SACROMONTE**

MIGUEL JOSÉ HAGERTY

336 págs. 300 ptas.

Textos de la falsificación morisca de unos evangelios españoles del siglo I. Pretendían convencer a los cristianos de que los musulmanes no debían ser objeto de persecuciones. La polémica que suscitaron duró un siglo, y el monte de Valparaíso, de Granada, pasó a llamarse, desde los maravillosos descubrimientos, Sacromonte.

**LA RETORICA EN ESPAÑA**

MARÍA ELENA CASAS

380 págs. 450 ptas.

Bajo este título se recogen tres obras de crítica literaria, que, cada una a su modo, aportan valiosos elementos al arte de la retórica: Miguel de Salinas en su *Retórica en lengua castellana*, Gonzalo Argote con el *Discurso sobre la poesía castellana* y Bartolomé Jiménez en la *Elocuencia española en arte*.

**INTRODUCCION A LA INQUISICION ESPAÑOLA**

MIGUEL JIMÉNEZ MONTESERÍN

852 págs. 1.000 ptas.

Estudio sistemático sobre los aspectos institucionales y procesales de la Inquisición, conteniendo varios autos de fe como apéndice.

**LA ARQUITECTURA EN LA LITERATURA ARABE:  
DATOS PARA UNA ESTETICA DEL PLACER**

MARÍA JESÚS RUBIERA

180 págs. 200 ptas.

La recopilación y análisis de textos sobre la arquitectura árabe en la Edad Media contenidos en esta obra supone una de las más notables aportaciones al campo de la semiología arquitectónica.

**TITELLES: TEATRO POPULAR**

FRANCISCO PORRAS

840 págs. 1.000 ptas.

La historia de los títeres, desde sus orígenes, hasta los movimientos más recientes de resurrección de esta forma peculiar de teatro popular, con un especial estudio de los títeres en Cataluña en las primeras décadas de este siglo.

**NUEVA FILOSOFIA DE LA NATURALEZA DEL  
HOMBRE Y OTROS ESCRITOS**

OLIVIA SABUCO DE NANTES Y BARRERA

298 págs. 400 ptas.

Obra filosófica que, partiendo de un planteamiento escolástico, la hace evolucionar hacia un naturalismo racionalista a través de un orden secuencial: ontología, teoría social y teoría del Estado.

**LEANDRO DE SEVILLA Y LA LUCHA CONTRA  
EL ARRIANISMO**

URSCINO DOMÍNGUEZ DEL VAL

584 págs. 500 ptas.

Estudio exhaustivo sobre la figura clave en los acontecimientos hispánicos del siglo VI y su proyección posterior. En la segunda parte del libro se abordan los textos conocidos de su herencia literaria: el monaquismo.

**EDITORIA NACIONAL**  
Torregalindo, 10  
MADRID-16

**LIBRERIA EXPOSICION**  
Gran Via, 51  
MADRID-13

**LIBRERIA EUGENIO D'ORS**  
Muntaner, 221  
BARCELONA-36

**LIBRERIA ESPAÑOLA**  
Florida, 943  
BUENOS AIRES (Argentina)



*NE*

*mC*

---

En nuestro próximo número, trabajos de

JUAN CARLOS ONETTI

MANUEL ALVAR

PAUL ALEXANDRU GEORGESCU

CARLOS MURCIANO

LARRY WALSH