

NUEVA ESTAFETA

2-44

43·44 junio-julio 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 RÍOS 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

SUSCRIPCIÓN ANUAL

ESPAÑA. Correo normal	1.800
ESPAÑA. Correo aéreo	2.200
EUROPA. Correo normal	2.450
EUROPA. Correo aéreo	2.700
AMÉRICA. Correo normal	2.450
AMÉRICA. Correo aéreo	4.000
OTROS PAÍSES. Correo normal	2.450
OTROS PAÍSES. Correo aéreo	4.900

Edita: Ministerio de Cultura

sumario

N.º 43-44 JUNIO-JULIO 1982

- | | | |
|-------------------------|----|---|
| OCTAVIO PAZ | 4 | <i>Dos poemas.</i> |
| FRANCISCO AYALA | 12 | <i>Retrato de un caballero.</i> |
| LÉDO IVO | 18 | <i>Do meu país, do meu coração.</i> |
| LUIS FERIA | 24 | <i>Muerte de la abuela.</i> |
| BLAS MATAMORO | 28 | <i>Mínimas.</i> |
| ΣANTIAFO | 34 | <i>Lechu Zen.</i> |
| MIRO | 35 | <i>Pintura.</i> |
| FRANCISCO LOPEZ ESTRADA | 39 | <i>La poesía de Dámaso Alonso en violeta austral.</i> |
| REYNALDO GONZALEZ | 47 | <i>Blancos, negros y mulatos: los criollos de Cuba.</i> |
| MIRO | 55 | <i>Pintura.</i> |
| 59 | | <i>Críticas y notas bibliográficas (de Enrique Molina Campos, Ana Isabel Al-mendral-Oppermann, Serafín Pro Hesles, Jesús Pardo y Javier Villán, Mario Paoletti, Carlos Alonso del Real, Rosendo Gómez Palmeiro, Pedro J. de la Peña, J. M. García Rey, José Jaén Ruiz, José López Martínez, Miguel de los Galanes, Juan Emilio Aragonés, Arturo del Villar, Félix Rebollo Sánchez, Fernando Quiñones, M. R. R., Eusebio García Luengo, Carlos García-Osuna, Carlos Benito González, Mara Aparicio, Manuel Ríos Ruiz, Santos Alonso, José Carlon, Jiménez Martos, Carlos Murciano, Manuel Quiroga Clérigo, Julio Llamazares, Vicente Granados, Luis Antonio de Villena, Isabel de Armas, José López Martínez, Carmen Bravo-Villasante, Antonio Rodríguez Rey, Antonio Hernández, Arturo de Pinedo y de Miguel, Francisco Vázquez, José Carol, Luis Quesada y C. B. Cadenas).</i> |
| CARTAPACIO | | |
| 123 | | ANTONIO IGLESIAS: <i>Los «escritos» de Joaquín Turina.</i> |
| 126 | | JOSE LUIS ARIAS: <i>Lo que el autor necesita encontrar en su crítico.</i> |
| 128 | | CARLOS BENITO GONZALEZ: <i>Luces en el estudio, rostros en la niebla, som-bras en la oscuridad.</i> |
| 131 | | JUAN EMILIO ARAGONES: <i>«Coronada y el toro», de Francisco Nieva. Festi-val de Teatro «Macunaima».</i> |
| 135 | | <i>Destacamos el nombre de LEONOR MERCEDES BARRON: El llanto de Efraín, ALICIA CRESTE: Siete poemas. JOSE ANTONIO JIMENEZ ARDA-NA: La compra. MARIA VICTORIA CANSINOS: Destellos.</i> |
| 143 | | <i>Traducciones.</i> |

Portada de José María Iglesias.



OCTAVIO PAZ

DOS POEMAS

ENTRE LO QUE VEO Y DIGO...

Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.

Se desliza
entre el sí y el no:
dice

lo que callo,
calla

lo que digo,
sueña

lo que olvido.
No es un decir:
es un hacer.



5601

Es un hacer
que es un decir.
La poesía
se dice y se oye:
es real.
Y apenas digo
es real,
se disipa.
¿Así es más real?
Idea palpable,
palabra
impalpable:
la poesía
va y viene
entre lo que es
y lo que no es.
Teje reflejos
y los desteje.
La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,
las palabras miran,
las miradas piensan.
Oír
los pensamientos,
ver
lo que decimos,
tocar
el cuerpo de la idea.
Los ojos
se cierran,
las palabras se abren.

México, a 16 de febrero de 1982.



FABULA DE JOAN MIRO

El azul estaba inmovilizado entre el rojo y el negro.
El viento iba y venía por la página del llano,
encendía pequeñas fogatas, se revolcaba en la ceniza,
salía con la cara tiznada gritando por las esquinas,
el viento iba y venía abriendo y cerrando puertas y ventanas,
iba y venía por los crepusculares corredores del cráneo,
el viento con mala letra y las manos manchadas de tinta
escribía y borraba lo que había escrito sobre la pared del día.

El sol no era sino el presentimiento del color amarillo,
una insinuación de plumas, el grito futuro del gallo.

La nieve se había extraviado, el mar había perdido el habla
era un rumor errante, unas vocales en busca de una palabra.

El azul estaba inmobilizado, nadie lo miraba, nadie lo oía:
el rojo era un ciego, el negro un sordomudo.

El viento iba y venía preguntando ¿por dónde anda Joan Miró?

Estaba ahí desde el principio pero el viento no lo veía:

inmobilizado entre el azul y el rojo, el negro y el amarillo,

Miró era una mirada transparente, una mirada de siete manos.

Siete manos en forma de orejas para oír a los siete colores,

siete manos en forma de pies para subir los siete escalones del arco iris,

siete manos en forma de raíces para estar en todas partes y a la vez en Barcelona.

Miró era una mirada de siete manos.

Con la primera mano golpeaba el tambor de la luna,

con la segunda sembraba pájaros en el jardín del viento,

con la tercera agitaba el cubilete de las constelaciones,

con la cuarta escribía la leyenda de los siglos de los caracoles,

con la quinta plantaba islas en el pecho del verde, música y electricidad,

con la sexta hacía una mujer mezclando noche y agua,

con la séptima borraba todo lo que había hecho y comenzaba de nuevo.

El rojo abrió los ojos, el negro dijo algo incomprensible y el azul se levantó.

Ninguno de los tres podía creer lo que veía:

¿eran ocho gavilanes o eran ocho paraguas?

Los ocho abrieron las alas, se echaron a volar y desaparecieron por un vidrio roto.

Miró empezó a quemar sus telas.

Ardían los leones y las arañas, las mujeres y las estrellas,

el cielo se pobló de triángulos, esferas, discos, hexaedros en llamas,

el fuego consumió enteramente a la granjera planetaria plantada en el centro

[del espacio,

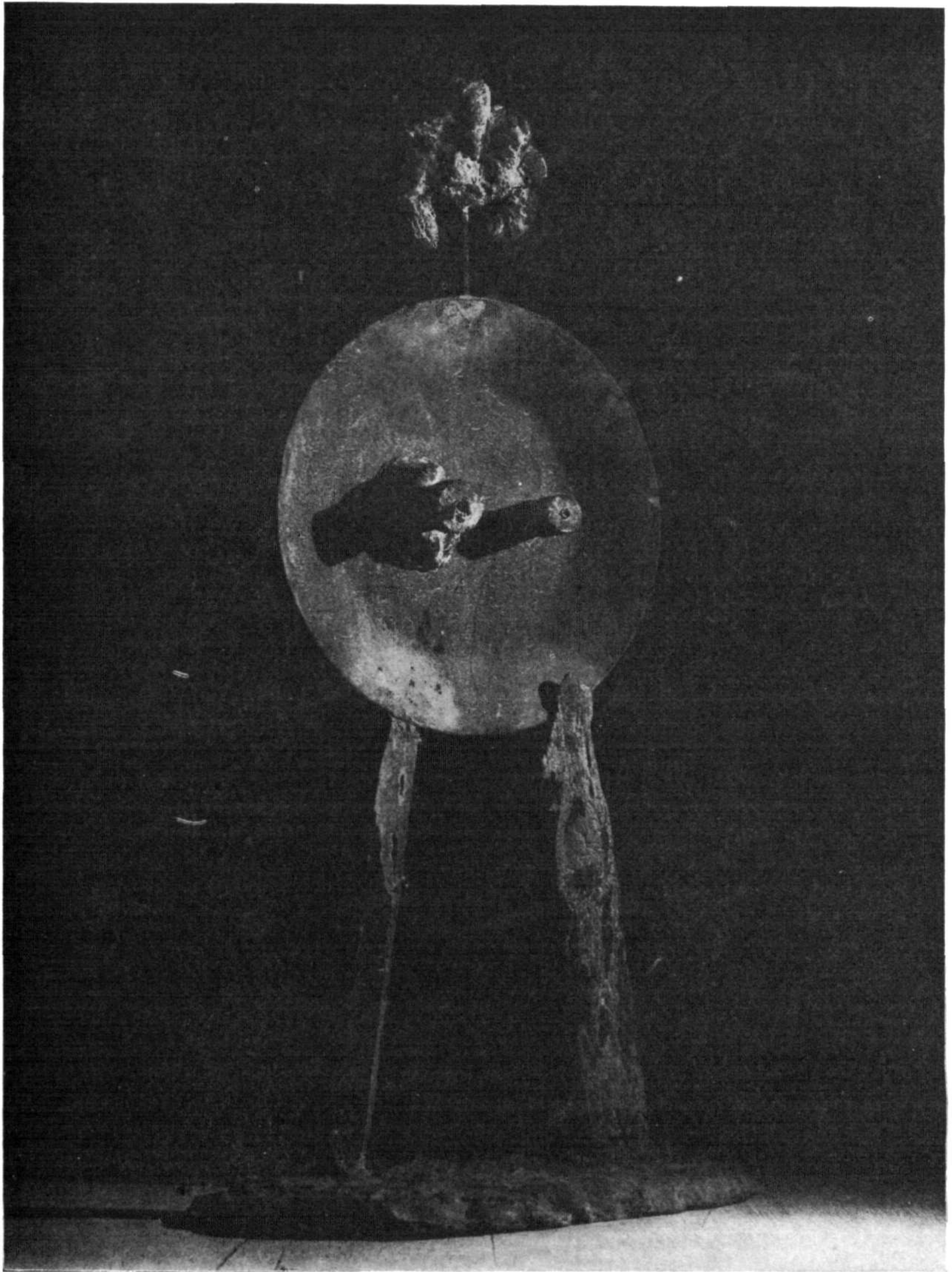
del montón de cenizas brotaron mariposas, peces voladores, rancos fonógrafos,

pero entre los agujeros de los cuadros chamuscados

volvían el espacio azul y la raya de la golondrina, el follaje de nubes y el bastón

[florido:

era la primavera que insistía, insistía con ademanes verdes.



Ante tanta obstinación luminosa Miró se rascó la cabeza
[con su quinta mano,
murmurando para sí mismo: *Trabajo como un jardinero.*
¿Jardín de piedras o de barcas? ¿Jardín de poleas o de
[bailarinas?

El azul, el negro y el rojo corrían por los prados,
las estrellas andaban desnudas pero las friolentas colinas
[se habían metido debajo de las sábanas,
había volcanes portátiles y fuegos de artificio a domicilio.
Las dos señoritas que guardan la entrada a la puerta de
[las percepciones, Geometría y Perspectiva,
se habían ido a tomar el fresco del brazo de Miró, cantan-
[do *Une étoile caresse le sein d'une négresse.*

El viento dio la vuelta a la página del llano, alzó la cara y
[dijo ¿pero dónde anda Joan Miró?
Estaba ahí desde el principio y el viento no lo veía:
Miró era una mirada transparente por donde entraban y
[salían atareados abecedarios.
No eran letras las que entraban y salían por los túneles
[del ojo:
eran cosas vivas que se juntaban y se dividían, se abraza-
[ban y se mordían y se dispersaban,
corrían por toda la página en hilera animadas y multico-
[lores, tenían cuernos y rabos,
unas estaban cubiertas de escamas, otras de plumas, otras
[andaban en cueros,
y las palabras que formaban eran palpables, audibles y
[comestibles pero impronunciables:
no eran letras sino sensaciones, no eran sensaciones sino
[transfiguraciones.

¿Y todo esto para qué? Para trazar una línea en la celda
[de un solitario,
para iluminar con un girasol la cabeza de luna del campe-
[sino,
para recibir a la noche que viene con personajes azules y
[pájaros de fiesta,
para saludar a la muerte con una salva de geranios,
para decirle *buenos días* al día que llega sin jamás pre-
[guntarle de dónde viene y a dónde va,

para recordar que la cascada es una muchacha que baja
[las escaleras muerta de risa,
para ver al sol y a sus planetas meciéndose en el trapecio
[del horizonte,
para aprender a mirar y para que las cosas nos miren y
[entren y salgan por nuestras miradas,
abecedarios vivientes que echan raíces, suben, florecen,
[estallan, vuelan, se disipan, caen.
Las miradas son semillas, mirar es sembrar, Miró trabaja
[como un jardinero
y con sus siete manos traza incansable —círculo y rabo,
[¡oh! y ¡ah!—
la gran exclamación con que todos los días comienza el
[mundo.



RETRATO DE UN CABALLERO

FRANCISCO AYALA

NO sé bien cómo, aquel día la conversación derivó entre nosotros hacia los antepasados de cada cual, y cada cual fue declarando —tal vez con orgulloso alarde, en algún caso con evidente exageración cuando no con mentira fantasiosa— las grandezas, glorias o hazañas de su propia estirpe.

Yo estaba callado; yo los oía en silencio. Nada tengo que ocultar ni de qué avergonzarme, pero he sentido siempre, sin embargo, un raro pudor acerca de mi persona y familia, de mi intimidad. Callaba, pues, y oía. Hasta que por fin me preguntó directamente uno de los amigos: «¿Y tu abuelo?, ¿qué era?» «Mi abuelo era un caballero», respondí yo.

Me miraron todos con cierta extrañeza. Todos habían sacado a relucir, por turno, los títulos o cargos ostentados en su tiempo por tales o cuales progenitores suyos. El abuelo de uno había sido presidente de la Audiencia Territorial de Córdoba; el de otro, regidor perpetuo de Antequera; el de otro, gentilhombre de Cámara de Su Majestad la Reina... Y así cada cual ¿Quería sugerir yo, acaso, al decir eso que mi abuelo había sido uno de los caballeros de la Tabla Redonda? Sonreí con afabilidad ante la broma; dije: «Nada de eso.» ¿O

es que había sido él uno de esos caballeros ricos que, en la holganza, vivían de sus rentas? «Nada de eso.» Es verdad que en tiempo de mi abuelo era frecuente leer en las tarjetas de visita o en los sobres de las cartas, bajo el nombre del titular, el título dudoso de propietario. Pero mi abuelo no pertenecía a esa clase ociosa de los rentistas. Mi abuelo era un profesional, un hombre de carrera y, por lo demás, un *self-made-man*: no un aristócrata. De otra especie era su nobleza. Médico y profesor de la Facultad, se había sabido labrar una posición eminente con su solo esfuerzo. Pero, por encima de tales méritos, era, ante todo, un caballero.

Yo no alcancé a conocerlo en vida: había muerto mi abuelo un año antes de que yo naciera; pero murió dejando en la familia una estela de respeto, de admiración, de veneración, que me permite recordar ahora su figura como si de hecho lo hubiera conocido yo mismo. Principal depositaria y transmisora de este culto doméstico era mi madre. Mi infancia entera estuvo nutrida de sus relatos.

No tan niño sería ya cuando me confió mi madre un día cierta historia acerca de una señora a quien conocíamos y con quien nos visitábamos. (En aquella época



las visitas entre conocidos constituían una ceremonia social, todo un ritual con sus formas bien establecidas, sus plazos marcados, su ritmo, sus reglas, su solemnidad.) La señora en cuestión era más amiga nuestra que una visita de cumplido. Soltera y bastante vieja ya para entonces (o que a mí me lo parecía desde la perspectiva de mis poquísimos años), era una criatura vivaz, chispeante, chistosa, muy simpática, siempre alegre y risueña, cariñosa con los niños, y de su memoria es como si todavía estuviera viendo un camafeo que solía llevar prendido al pecho sobre un vestido de raso gris con cuentas de azabache, cuentas negras y brillantes como sus ojos menudos. La amistad venía de atrás, era una vieja amistad de familia. Y la historia que mi madre me refirió un día, en toda confianza e invocando mucho mi discreción, fue ésta. *In illo tempore*, es decir, en tiempos de mi abuelo, y cuando ella era una jovencita de quizá dieciocho años, sus padres requirieron al doctor y amigo —mi abuelo— para consultarle sobre las molestas indisposiciones que desde hacía poco había empezado a padecer la muchacha: mareos, vómitos, nerviosismo... Acudió, pues, el médico y, tras haber reconocido a la doliente, emitió su diag-

nóstico en estos términos: «Si se tratara de una mujer casada, diría yo que es un caso de embarazo, pero siendo soltera esta señorita, no sé lo que tiene.» Mi abuelo era un caballero muy capaz de envolver en las formas de la convencional cortesía el riguroso cumplimiento de su deber profesional.

Al contarme la historia, mi madre miraba hacia el retrato del abuelo que teníamos en el lugar de honor, allí en nuestra sala. El cuadro era de gran tamaño, un busto en tamaño natural sacado de la última fotografía que, poco antes de su muerte, le habían hecho: de ella guardábamos también copias. Pero, a pesar del ancho marco de ébano y a pesar de la circunstancia de ser obra póstuma, este dibujo no daba al contemplarlo una impresión fúnebre —como la que produce ese retrato del cardenal Tavera pintado por el Greco a base del monumento sepulcral y del que, claro está, yo aún no tenía noticia alguna (es ésta una reflexión, digámoslo así, *a posteriori*)—, sino que, muy al contrario, daba una sensación de seria, honda, serena vitalidad. Lo miraba mi madre, y en sus ojos azules percibía yo algo como una aceptación confortadora de su muerte, una aceptación melancólica, sí, pero de dolor ya remansado, mientras que yo mismo experimentaba dentro de mí, vagamente, la frustración de no haber llegado a conocerle en vida y tener que amar una figura remota, perdida.

Después de un lapso silencioso, pregunté a mi madre por el desenlace de la historia que acababa de referirme. ¿Qué era lo que había ocurrido con aquella señorita —nuestra vieja amiga actual— y con sus síntomas de embarazo? ¿Cómo terminó el asunto? Pues, hijo, resulta que ni con ruegos y lágrimas ni con amenazas consiguió su familia que la muchacha confesara quién había sido el autor de la fechoría. Probablemente, alguien que no podría en ningún caso reparar el daño mediante el usual remedio de subsiguiente matrimonio: un casado, quizá un sacerdote, acaso un desconocido, un hombre de tan baja condición que una boda no paliaría la deshonra... La chica resistió con increíble entereza todas las presiones y, por último, hubo de dar a luz una criatura, felizmente muerta en el parto. A mí se me hacía muy difícil identificar a esa animosa y desventurada joven con la anciana simpática, voluble y dicharachera que desde chiquitín conocía.

Volviendo a mi abuelo: según el retrato moral que trazan las memorias familiares,

no sólo era persona intachable —todo un caballero, en el sentido burgués del término—, serio, leal, afable y abnegado, sino también hombre de espíritu filosófico. Hubo en su vida, sin duda, aflicciones permanentes, dolorosas aflicciones de las que, sin embargo, nunca se quejaba: las sufría en silencio, y yo he de respetar ese silencio suyo, aun cuando, a través de las nieblas del tiempo y las reticencias impuestas por la piedad, puedo vislumbrar algunas de ellas, uniendo detalles desprendidos de los relatos domésticos con conjeturas basadas en tal o cual omisión curiosa, o bien con ciertos rasgos deducidos de los grupos fotográficos repasados en los álbumes. Su carácter se me antoja el de un solitario refugiado en su superior responsabilidad.

De las cuitas que en el momento amargan o exasperan a cada cual, las hay que, con el tiempo, consienten ser recordadas en una perspectiva cómica, y entre las padecidas por mi abuelo me atrevo a recoger aquí las que le ocasionaba su yerno, el marido de la hija primogénita, un personaje fantástico, teatralísimo, wagneriano apasionado (o, como él decía, partidario rabioso de Guáñer y enemigo mortal de esos maricones de italianos, Rossini o Verdi), que siempre estaba urdiendo negocios fabulosos cuya única renta venía a ser, por último, de pérdidas y deudas que mi abuelo enjugaba sin rechistar. Este aparatoso fanfarrón fue una vez protagonista de espectáculo memorable; cierto día durante la comida, habiendo visto escapar entre sus pies a un ratón, dio el hombre tal salto que en un instante se le vio trepado en lo alto de la mesa profiriendo gritos de espanto. Ante el asombro de la concurrencia, proclamaba con énfasis: «No, por Dios; esto no puedo soportarlo yo. A los ratones no puedo resistirlos. Es algo superior a mis fuerzas. A mí, que me echen, si quieren, un león. Un león, sí; pero con los ratones ¡no puedo!...» Para qué decirlo: mis tíos, sus cuñados, aprovecharon de ahí en adelante la oportunidad para vengarse de sus muchas majaderías haciéndole víctima de continuas bromas. Durante quién sabe los meses, surgían de vez en cuando durante la comida las alusiones mortificantes al ridículo incidente. Hasta que mi abuelo creyó por fin deber suyo ponerles término, reprendiendo a sus hijos suavemente en presencia del vejado yerno y haciéndoles notar que éste tenía ahora por delante un brillante porvenir como domador de leones en el Gran Circo Americano, cuya visita a la ciudad estaba anunciada para fecha próxima. Con tanta seriedad lo dijo que nadie osó reírse. Y sólo su

hija mayor, la esposa de aquel Don Quijote fingido, torció el gesto mientras concentraba su atención en el plato. ¡Pobre mujer! La gente solía compadecerla por tener que conllevar, ella tan discreta, a semejante marido.

Era, como dije, esa señora la primogénita de mi abuelo, mientras que mi madre sería el último vástago de su numerosa prole, vástago tardío a quien el progenitor dedicaba una protección compasiva y tierna que bien podía ser entendida por todos como verdadera predilección. Esta hija tardía —mi madre— vendría a sumarse en aquel hogar a las varias nietas de su padre que ya jugaban en el jardín de la casa cuando ella nació, y seguramente pensaría muchas veces el viejo doctor al mirarla entre las otras que, por ley natural de la vida, aquella criatura debería quedar huérfana demasiado pronto. Como en su alegre descuido la niña no tenía aún cuitas graves, mientras que los hermanos mayores estaban ya absorbidos cada cual en sus propias dificultades, con ella, y sólo con ella, hablaba mi abuelo en las horas de descanso acerca de cosas ajenas a los quehaceres cotidianos. Con ella, sí podía discurrir en términos generales, es decir, en un plano que llamaríamos filosófico si a esta palabra se la despoja de toda pedantería. Así educaba su espíritu. Y mucho de esa educación se ha filtrado hasta el mío, al repetirse en mi caso la situación, invertida ahora: pues yo era el hijo mayor de mis padres, y como hijo mayor, me confiaba ella a mí, creyendo que la comprendería mejor que los más chicos sus reflexiones, sus opiniones, sus preocupaciones y también, a veces, las penas que la vida trae consigo.

Yo era —me halaga el pensarlo— su confidente y fue, sobre todo, de sus labios de donde aprendí a conocer la calidad personal de mi abuelo. Supe por mi madre —entre tantísimas otras cosas— que, en la terrible epidemia de cólera que asoló la ciudad, cuando la gente, aterrorizada, abandonaba a sus deudos enfermos, él, excediéndose en el cumplimiento del deber profesional, se había distinguido hasta el





punto de que el Gobierno quiso recompensarle con un título nobiliario, título que, agradecido, hubo de rechazar, sin embargo, como incompatible con sus convicciones democráticas. Su nobleza era de carácter. El caballero de mi retrato no necesitaba de pergaminos.

Cierro los ojos, y en mi imaginación se anima una amarillenta fotografía donde se lo ve pasear por el jardín de la casa en compañía de una jovencita —mi madre—, bastante viejo ya, muy alto y muy delgado (casi pudiera decirse flaco en sus años posteriores), con grandes bigotes blancos caídos sobre la boca (en retratos anteriores ostentaba en cambio aquel corte de barba que se llamó *favoris*), y con sus ojos profundos un poco tristes.

A esa edad avanzada, retirado ya de la cátedra y hasta de la práctica profesional, no por eso regateaba el doctor su ayuda en situaciones de apuro. Y una de tales situaciones había vuelto a presentarse ahora con otra epidemia, ésta no tan atroz como la del cólera en tiempos atrás, pero de todos modos grave. No sé de qué plaga se trataría. Si me lo dijeron, no pude retener el nombre de la enfermedad: mis conocimientos médicos son en extremo sumarios. Tengo idea, sí, de que era algo que atacaba por lo pronto al pulmón. En fin, mi abuelo agotaba sus declinantes energías acudiendo allí donde lo llamaban para atender a los pacientes..

Una tarde, cuando de regreso descansaba tomando en su butaca la copa de jerez que mi madre solía servirle en una bandejita de laca, ella le preguntó si pensaba llevarla, como de costumbre, a la batalla de flores del siguiente día. Entraba la primavera, y las autoridades municipales, a pesar de la epidemia (y justamente por no dar pábulo a la general alarma), habían resuelto después de alguna deliberación no suspender, como se propusiera, el desfile de coches y la batalla floral que todos los años para aquella fecha tenía lugar en nuestra ciudad. Era una fiesta muy celebrada, muy deseada por los jóvenes, y sobre todo por las muchachas, cuyos corazones estaban siempre abiertos a expectativas diversas de regocijo y de mayor libertad. Probablemente esperaba mi madre lucir allí su tierna belleza y encontrarse con quien en el futuro había de ser su esposo... Me refirió llena de pesar —un pesar que la afligía, como herida abierta de nuevo, cada vez que este episodio acudía a visitar su memoria—, me refirió muy apesadumbrada, digo, que el abuelo, tras una pausa, le respondió que no, que es-

taba demasiado preocupado y demasiado atareado, cansado de veras, y que este año, además, no parecía lo más propio salir a divertirse, cuando... Etcétera.

Puedo bien imaginarme, conociendo la vehemencia de los deseos juveniles, cómo expresarían los ojos azules de mi madre la desilusión que, por supuesto, no se permitió formular en palabras... Pero he aquí que, para sorpresa suya, pues ya se había resignado y no se lo esperaba, a la otra mañana, durante el desayuno, envolviendo a su hija en una mirada seria, afectuosa y triste, le dijo el abuelo mientras vertía el chorro de café desde la cafetera de plata (y al decírselo, observaba con atención cómo el oscuro líquido iba llenando su taza), que lo había pensado mejor, y que sí, que la llevaría a la batalla de flores; que diera orden de que, a las cinco de la tarde, engancharan los caballos para ir al desfile. Ella prepararía las cestas de flores, la munición con que participaría —y vencería desde luego— en la incruenta batalla. Al oírlo, mi madre se alzó de su asiento en un brinco de alegría, y fue a besar en la frente a mi abuelo, dándole las gracias muy efusivamente. «Eres tan bueno, papá; y te sacrificas por darme gusto.» «Hija, será el último año que pueda llevarte a la batalla de flores», susurró él.

Al escuchar esta frase, se ensombreció mi madre. «Por Dios, papá, no digas esas cosas»; y ya se quedó callada, aprensiva. Aunque en el resto del día no consiguió librarse de esa especie de oscura aprensión, lo pasó bien durante el transcurso del desfile y, por momentos, se distrajo y gozó de la fiesta, echando de vez en cuando rápidas ojeadas al anciano que, en el asiento de al lado, se las devolvía con una sonrisa tranquilizadora.

En efecto, ese fue el último año que mi abuelo pudo llevar a su hija al tradicional desfile. Al siguiente día amaneció enfermo, y no tardaría en morir. En la mañana de la fiesta, al levantarse, había tosido, y descubrió en el esputo que estaba contagiado ya de la plaga que asolaba a la población. Casi con toda certidumbre, dada su edad y las características del mal contraído, sabía muy bien que le quedaban poquísimos días de vida. Y quiso por ello no defraudar aquel inocente deseo de su hija tan querida. Pero ¡ay!, que cuando los sentimientos son hondos, los actos de bondadosa abnegación ocasionan más dolor que acaso una fría indiferencia. Todavía se llenaban de lágrimas los ojos de mi madre cuando me lo contaba.





DO MEU PAIS,
DO MEU CORAÇÃO
LÊDO IVO

JARAGUÁ

A noite, portão da roxa aurora,
ergue-se nas ruas de açúcar mascavo.
Entre as maçaiós apodrecem os estandartes leprosos
de uma vida oculta de relógios e aranhas.
Aqui o vento não paga capatazia.
Ancorados na enseada, os pálidos navios
vomitam a escuridão geográfica.

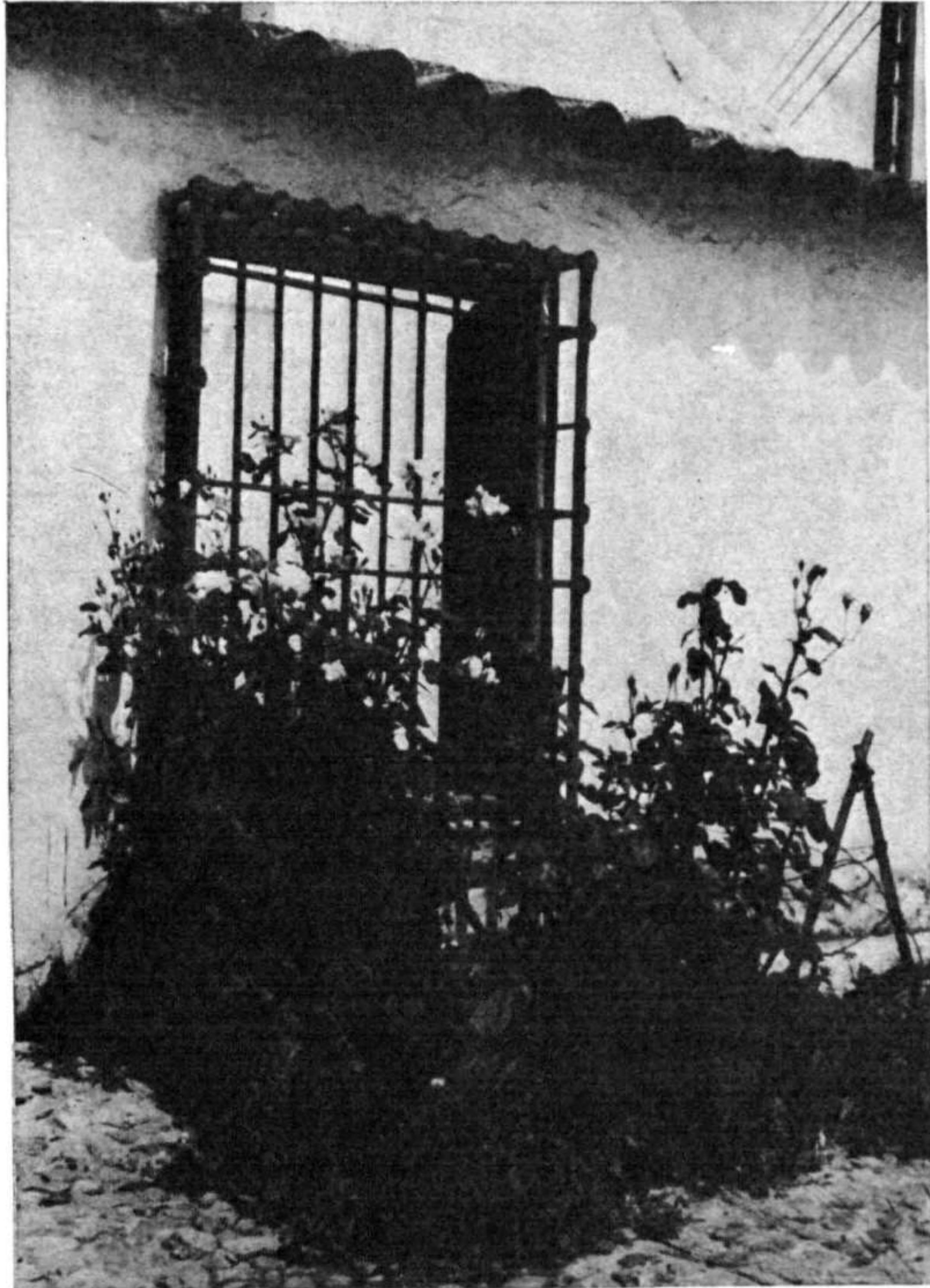
Por que a noite pariu tantas constelações?
Uma só estrela bastava
entre o farol e o semáforo avariado
mirada pelas corujas absortas
sôbre esta úmida superfície de estacas guenzas
que sustenta os emblemas do oceano.
¿Por que o mar bebeu tantos navios?



Fotografias de Celso Vicente

Só quem nasceu junto às vagas, entre barricas, balanças e espinhas de carapeba,
conhecerá, raiada a aurora, êsse dia carcomido pelo sal
quando nos balcões dos armazéns de secos e molhados
os gatos estremecem pressentindo trombas-d'água e naufrágios
e as varandas dos velhos sobrados são esculturas do tédio.
Ainda agora sob minha cama dormem caranguejos. E no meu sono de estiva
os navios se espalham sôbre as ondas oxidadas como uma ninhada de ratos.

(De *Finisterra*.)



A CORUJA

Minha noite é o dia
que enxota os sóis intrusos.
Qualquer vento enferruja
os portões e os navios
e muda em garatuja
as inscrições latinas
acima das cornijas.
Minha noite é a luz
sem subterfúgios
que atravessa o fundo



FERRAMENTA AMOROSA

A ferrugem dilacera a paisagem. Estou num horizonte em que o crepúsculo abre cicatrizes nos muros leprosos. As janelas bebem a poeira do mundo. Em mim tudo é um amor que se nutre de sonhos e águas, e freme como os pássaros. Das rugas do dia faço minha razão de existir. E o amor é o meu sono, aranha que arma os pistilos de sua própria manhã.

Embora deitado, caminho entre as colinas úmidas do meu desejo, e sôrvo no silêncio os signos da vida —as partículas dessa água sólida, mais pesada que a terra. Nenhum sol cegará a minha transparência, que desliza nos trilhos da memória. Foi aqui que fundei o meu deserto, nesta areia que nenhuma palavra alcança, sob as estrêlas que respiram o dia no ar tecido de figuras e desígnios.

Teu corpo, meu amor, é a minha ferramenta. Escolho entre o mistério e a penugem. Trabalho em tuas ranhuras. E minha miséria é um farol e te ilumina.

(De *Finisterra*.)

ASILO SANTA LEOPOLDINA

Todos os dias volto a Maceió.

Chego nos navios desaparecidos, nos trens sedentos, nos aviões cegos que só aterrizam ao
Nos coretos das praças brancas passeiam caranguejos. [anoitecer.

Entre as pedras das ruas escorrem rios de açúcar
fluindo docemente dos sacos armazenados nos trapiches
e clareiam o sangue velho dos assassinados.

Assim que desembarco tomo o caminho do hospício.

Na cidade em que os meus ancestrais repousam em cemitérios marinhos
só os loucos de minha infância continuam vivos e á minha espera.

Todos me reconhecem e me saudam com grunhidos
e gestos obscenos ou espalhafatosos.

Perto, no quartel, a corneta que chia
separa o pôr-do-sol da noite estrelada.

Os loucos langorosos dançam e cantam entre as grades.

Aleluia! Aleluia! Além da piedade
a ordem do mundo fulge como ima espada.

E o vento do mar oceano enche os meus olhos de lágrimas.

(Inédito.)



NUM HOTEL DA LAPA

Entre sem bater. O carpete desbotado
bebia os nossos passos cautelosos
quando subimos a escada
sinuosa como o desejo
a espinha de peixe que entalava a nossa carne.
No lençol branco havia uma pequena mancha.
Era como se um exército por ali tivesse passado
deixando um sinal que os nossos olhos recolhiam:
um breve sinal de vitória na guerra longa
que antecede a morte.

(Inédito.)

AGENCIA CANDELÁRIA

A luz da tarde entra pelas portas de blindex
e ilumina as cédulas acumuladas nos guichês.
É como se fosse o outono, com as suas folhas douradas espalhadas na praça.
A recepcionista sorri como um anjo á porta do Paraíso.
O gerente sussurra ao ouvido de um cliente, e sua mão de rei Midas
se levanta no ar miraculoso.
Os espelhos sucessivos recebem o depósito
dos olhos monetários e ávidas bocas sexuais das dactilógrafas.
As máquinas somam, dividem, multiplicam, subtraem.
Homens somados, divididos, multiplicados e subtraídos
desaparecem nas ruas aleijadas que, na grande tarde bancária,
represam a fritura das lanchonetes.
Ó mundo rumoroso! Os homens são moedas
na cidade manchada per um sol amarelo.

(Inédito.)

POSTAL DE UMA BATALHA

É aqui, nesta cama, que a guerra começa.
Lutam os dois guerreiros
num campo de panos.
? Como separar frente e dorso



se todo amor é um espelho?
O róseo obelisco iguala o negro esgoto
na praça quadrilátera.
Dentro do dia a noite não distingue
macho o fêmea. E a boca se faz gruta
na selva clara onde dois bichos
se mordem e se lambem.

(Inédito.)

MUERTE DE LA ABUELA

LUIS FERIA



Cuando la abuela se acabó sonaron truenos graves y el cielo presentó señales de castigo. Como no había con qué, no pude contratar plañidera ni encargar misa, que venían al caso, y tuve que encajonarla como impía o alimaña, sin concurrencia ni refrigerio, con piedras encima de la tapa, no fuera a levantarse a la media noche y a dejarme lobito de un pasmo.

Cortándole los pies cabía perfecta en el cajón que vino de ultramar con la cama de su hijo el emigrado, el que al medrar fumó el habano largo, crió la cochinilla y dio en ultrajador, de lo que se sucedió que fue condenado y sufrió muerte cuando aún andaba tieso y matachín, joven si se va a ver.



Gabriel Domínguez

Según las necesidades, el cajón nos había servido de cuna, de bañera, aunque algo sí que se le iba el agua, y de palomar, y acabó en despensa del hambre.

Cuando las lluvias venían enratadas era la nuestra; nada mejor que carne de rata soasada con sal y con tomillo, y adecuada después con punta de acónito, que procura soñarrera. Como abundaban nos hinchábamos, y de seguida dormíamos como para no despertar; el bandullo nos ronroneaba a modo. No reparábamos en guardar para la sequía, y así nos iba en verano: andábamos magros y con bascas, y al no jamar se nos sumía el papo.

Raíces las había, y bien que alimentaban, pero daban fiebre y no sé qué con su forma de esqueletito. Recordá-

ban a un hijo de mi madre que nació sin hacer, y era como rana o espantajo. Comer raíz era comer feto, y no sé si peor que no entrar nada a la andorga. Para eso era yo muy mirado, la verdad.

Ida la abuela, ¿quién iba a despiojarnos? María de la Amargura se brindó, pero al final se sumaban sus liendres y las mías, y los dos bandos nos corrían la cabeza y nos la echaban a andar. ¿Y quién iba a colocarnos un pelito de saúco abajo de la lengua para que habláramos sin tartajear, y un pelluzgón de sal en el sobaco para hacer sangre buena? Nadie vendría a amorsarnos el jergón ni la arpillera de la sábana. Qué quietud tan sobrada...

La llamaban Melita Ruíño, y no es que fuera sobrada de cecina, pero cuando estaba presente no había más, tal que si el respirar le oliéramos su olor entero a humo, a cáñamo, a pabilo y a berza. Era de isla. Descanse ahora.

Las hormigas que le corrían por el cuerpo levantaban un rasrás como de lija, y el zarzagán que zurría sonaba a gorigori. Como también mermaba y no le crujían los artejos, qué otra cosa que muerte podía ser lo suyo. O agonía: al final, lo mismo.

Quién pensara que el cajón iba a encontrar propósito. Ya dije: tumbada y con el corte, la abuela cogía, aunque luego mermó y olía a peste. Tuve que sacarla de la tumba de tablas, para su oreo, y volver a meterla cuando estrellaba, no fuera a irse. Tenerse, se tenía en pie. El cajón respondía, y a ella siempre le gustó ver las cosas venir. Al cabo se hizo un pudridero, así que le saqué lo interior, la libré de mondongos y todo lo esparcí al pie de una olma o de un alcornoque; no sé ni se me importa. Los huesos amarré en manojos. Con el más grande hice una flauta triste.

La calavera la mondé y le puse greña suya. Las cuencas las rellené con botones, con lo que quedó propia y me la recordaba. Luego la viré al sol, no se fuera a enfriar y a morirse otra vez. Se la notaba alegre; así podría ver la injusticia frente a frente, predecir la aurora boreal y olfatear el parto, a suponer; eran cosas de las que sabía. El corazón, al agua: que el río se lo guarde.

De sus cantares no sé qué se hizo. Era medio jilguera; trinaba más que nadie, con brío, con sazón y con frescura, tonadas que le atendían casi todos. El son lo trajo de cuna, y la letra se la daba lo agreste. Sé de cierto que al oírla granaba el caparrón; eso lo vi yo mismo, y no hay quien me desmienta.

Prefirió morir sola, y sin mí a dónde irá. Yo se lo respeté, pero el sentir no me lo va a negar. Ni lo di al vien-

to, ni lo enterré; tomó su tiempo y luego se pasmó. Lloré sin lágrimas; soy seco, y si hubiese tenido, al río derechos. Poco me queda: sus huesos en la huta y un ayer.

Antes, todo era un vivir; ahora un aquedarse. Las aguas suenan; no sé si van o vienen. El rabión se agolpa, y qué se me da a mí; ando a distraídas. Eso sí: me amedrentan; lo perdido atrapa. Por olvidar, recuerdo.

Era de noche, y el pedrisco zurraba. De luz, la del menguante. El hambre me rompía, el sueño se acabó. Yo andaba ya pintón; me sentía hombre, pero estaba por ver. Lo solitario me desazonaba; algo echaba en falta.

Aquella vez algo me arreció. Busque la compañía; la única, la abuela en el jergón. La entreveré, y así vinimos a quedar. Marrajo, la tenté con cautela. Remusgó, hizo un quiebro; no se avino. Yo no iba a dejarlo: volví a tratar; se concertó, pero sin decidirse. La recorrí despacio; se amelindró a modo. Me puso encarajado; era de aventurarse. Me le fui al bajo; no me desalentó. Culebrón, me monté, la rendí más y más; ya le cogió un zureo. Por ver, le hice un alto. Tan silvestre se puso que me dio castigo. Alobado, no atinaba. Dejé lo mazorril; me le fui por suavín. Entonces fue una fiesta, me hizo presidente. El catre zureaba. A ella le entró el arrullo; temblaba hasta las uñas. Luego se acalambro y conflujo conmigo. Se quedó pajarita; yo, muy sedeno.

Vivir por nada es peor que una usura; el cangilón sin agua no hace noria. Hoy decidí: mañana tiro al monte. Andaré cazearriando, luego vendrán los días a poner orden o a desatinar; nunca se sabe lo que traen los quehaceres.

Las nubes vienen foscas. Se oye un cuchichío: es la perdiz, y al parecer, nutrida. Más tarde, la chocha y la becada; el alamo rebulle, pero aún no abriga.

No siento al cáрабо. Mejor no me lo encare; me azobran sus ojos: te mira y no lo deja. Lo mismo que la abuela cuando apretó la soga.

MINIMAS

BLAS MATAMORO

LOS GENEROS LITERARIOS

Los géneros literarios son cuatro:

a) Los dos mayores son la cita y la parodia.

b) Los dos menores son el plagio y la experimentación.

LA TORRE

Lo encerraron en la torre de piedra dentro de la cual había una alcoba de madera suspendida del techo. Como parte de su condena, debía mantenerla limpia, ofrecer sus cucarachas a las ratas, sus ratas a los gatos, sus gatos a los perros. Tras unos meses de higiene, la fauna se redujo a un perro manso que custodiaba la puerta.

Los carceleros no entraban en la alcoba. Una vez por semana lo sacaban a la terraza de la torre a tomar aire.

Aprendió el paisaje de memoria: las montañas a lo lejos; más cerca, los árboles y el río; más cerca todavía, los perfiles de la ciudad.

Comprobó que la madera de la alcoba era noble. Blanda, cedía a la menor presión de sus

uñas. Frotada con paciencia, se volvía cristalina y amarilla, brillaba y despedía un olor a cofre venerable, ligeramente secreto.

Intentó tallarla con un cortaplumas que había logrado sobornando a un guardián y que le permitía conservar su oficio de ebanista, de otro modo condenado por la parálisis.

Diseñó una galería que daba una vuelta a la alcoba. Talló sus columnas, sus arcos y sus medallones, con primor y paciencia. En los vanos reprodujo el paisaje que retenía en la memoria.

Se abrigó en la obra terminada. Las noches de tormenta eran su bosque protector. Los días de verano, su selva húmeda y fresca. Cuando había fiesta en la ciudad, su floresta sagrada. Los pájaros del exterior habitaron su follaje y el río labró un lecho subterráneo.

Soñaba con la espesura y el pabellón, cruzados de hadas desnudas y apetecibles, de verdugos y de luciérnagas. Comía en su penumbra y descansaba a su amparo. Se tejió una corona de papel y se entronizó como rey de la comarca.

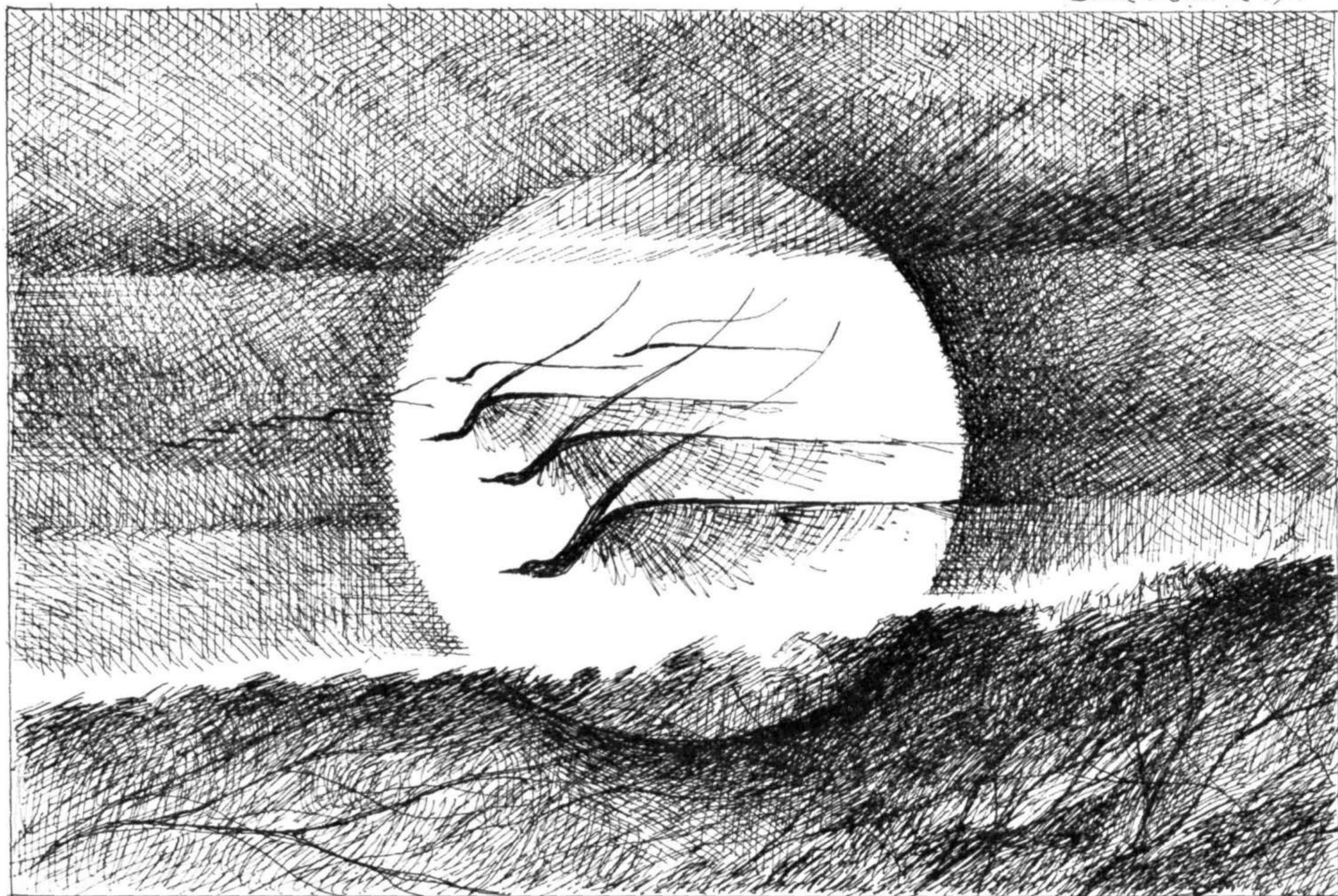
Pasaron los años y llegó la libertad.

Salió a recorrer la ciudad, las arboledas, las montañas, las riberas del río.

Se enfermó de pulmonía y murió en una semana.

LA CAMARA PRIVADA

Siguiendo sus instrucciones testamentarias, a los veinte años del fallecimiento del pintor se procedió a abrir su cámara privada. Contenía unos doscientos retratos de su mujer, muerta un poco antes que él. Se habían conocido cincuenta años atrás, en el baile en que ella era presentada en sociedad. El, un adolescente, se ofreció a pintar un óleo de la niña, vestida con el traje



de aquella noche. Hoy es la pieza más antigua de la colección.

Las obras son de distintos caracteres, técnicas y tamaños. Desde miniaturas de bolsillo hasta grandes telas, pasando por nerviosos apuntes al lápiz, consistentes lienzos, minuciosos dibujos a pluma y cálidas sanguinas.

Hay retratos de sociedad: ella vestida de novia, de noche, de calle, de luto, disfrazada, en bata sobre un mundano sofá, al aire libre con un fondo de montañas, en una playa de mar, a bordo de un paquebote.

Hay retratos íntimos: ella desnuda, repetidamente desnuda.

La noche de bodas, señalando el lugar de la virtud; voluptuosamente distendida; encinta de crecientes grados de embarazo; joven; matrona opulenta; vieja, con los pechos descarnados y pies y manos agigantados por una extraña enfermedad tardía; delirando en su última dolencia; muerta; dando de mamar a sus niños; masturbándose; mirándose en un espejo; entrando en el agua; quitándose las últimas ropas ante un espectador imaginario y seguramente ávido.

En todos los retratos, con variantes de edad y circunstancia, el pintor ha puesto su propio rostro en el cuerpo de su mujer. **29**

PAISAJE DE GRAN CIUDAD

Un domingo a la tarde. Es invierno y está nublado. Hay un hombre sentado en una silla frente a una pared de ladrillos sin puertas ni ventanas. A través de la pared se oye el viento del desierto.

LUZBEL

Cuando el Señor decidió fundar el infierno, tomó a Luzbel de los tobillos, le dio un beso de despedida en los labios, lo revolvió desde la altura celestial y lo clavó de cabeza en el centro de la Tierra. Allí está, murciélago gigantesco, aleteando en el fondo de la helada caverna. Así lo cuentan Dante y otros viajeros glaciales. El Señor sigue frotando sus labios con su mano, sin borrar aquel sabor.

¿QUIEN?

El comediante ha cumplido cuarenta años. Mira en el espejo su frente despoblada y sus pómulos sobresaliendo sobre la huella de unas muelas que se le acaban de caer.

—Hermosa curva frontal, hermoso filo—se dice.

Se maquilla. Su tez toma el color del melocotón; sus cejas son espesas, en torno a sus ojos hay una niebla violeta. Un verano de la adolescencia.

—No. Nunca tuve esa cara—dice el comediante, frotándose con un trapo húmedo.

BORGIANA

Una tarde de 1941, Jorge Luis Borges escribe: «Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne; estos lo aca-

riciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.»

Mientras releo lo escrito, enciende un cigarrillo. Absorto en la lectura, olvida apagar el fósforo y se quema los dedos. Entonces exclama:

—¡Carajo!

Arroja rápidamente el fósforo al suelo.

EN EL CAFE

En lo más profundo y turbio del café hay una columna forrada de espejos. Veo en ella la calle lejana que está a mis espaldas: resplandor, autos, gente, árboles, escaparates, perspectivas de otras calles donde viven miles de desconocidos. La maciza columna parece un hueco en la pared del fondo, por el cual se ven las cosas de la calle de atrás. Me acerco a la columna y paso una mano por el cristal. Sólo siento el cristal.

EL PELUQUERO Y LA MUERTE

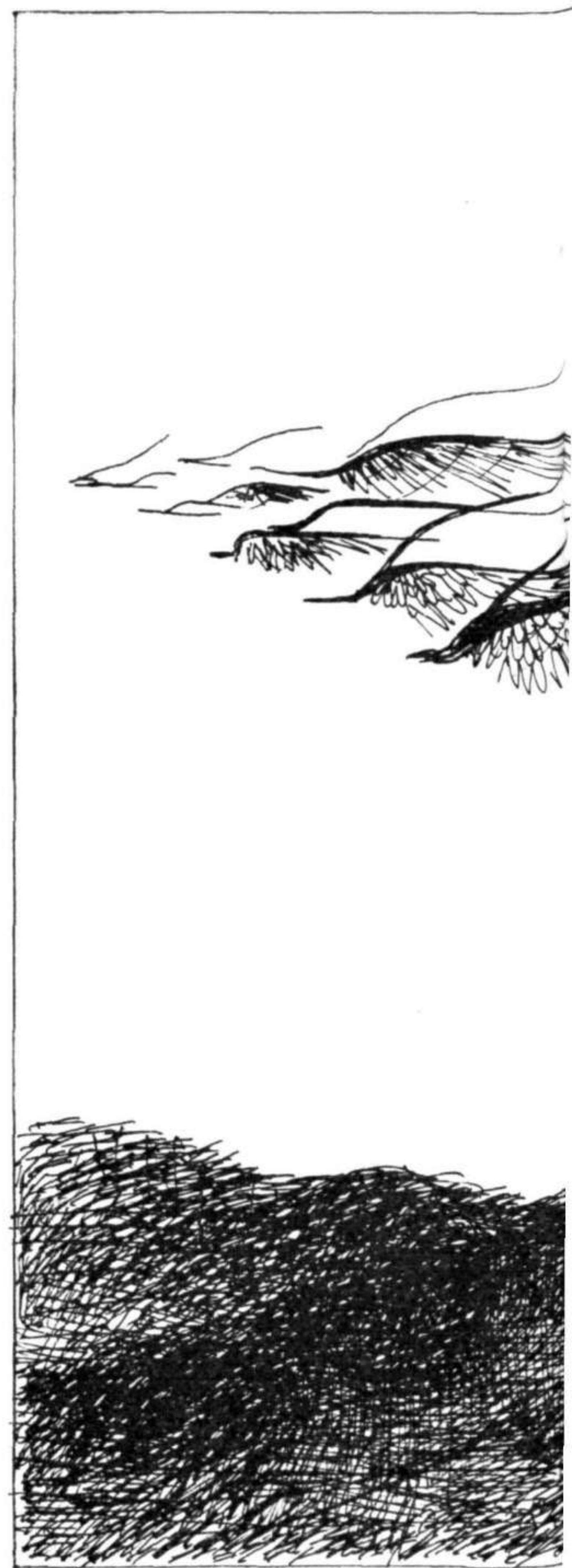
El peluquero se pasó un par de horas trabajando con su cabello: cortes, tintes, permanentes, rulos, lacas, postizos.

Salió a la calle y en pocos minutos el viento deshizo la obra.

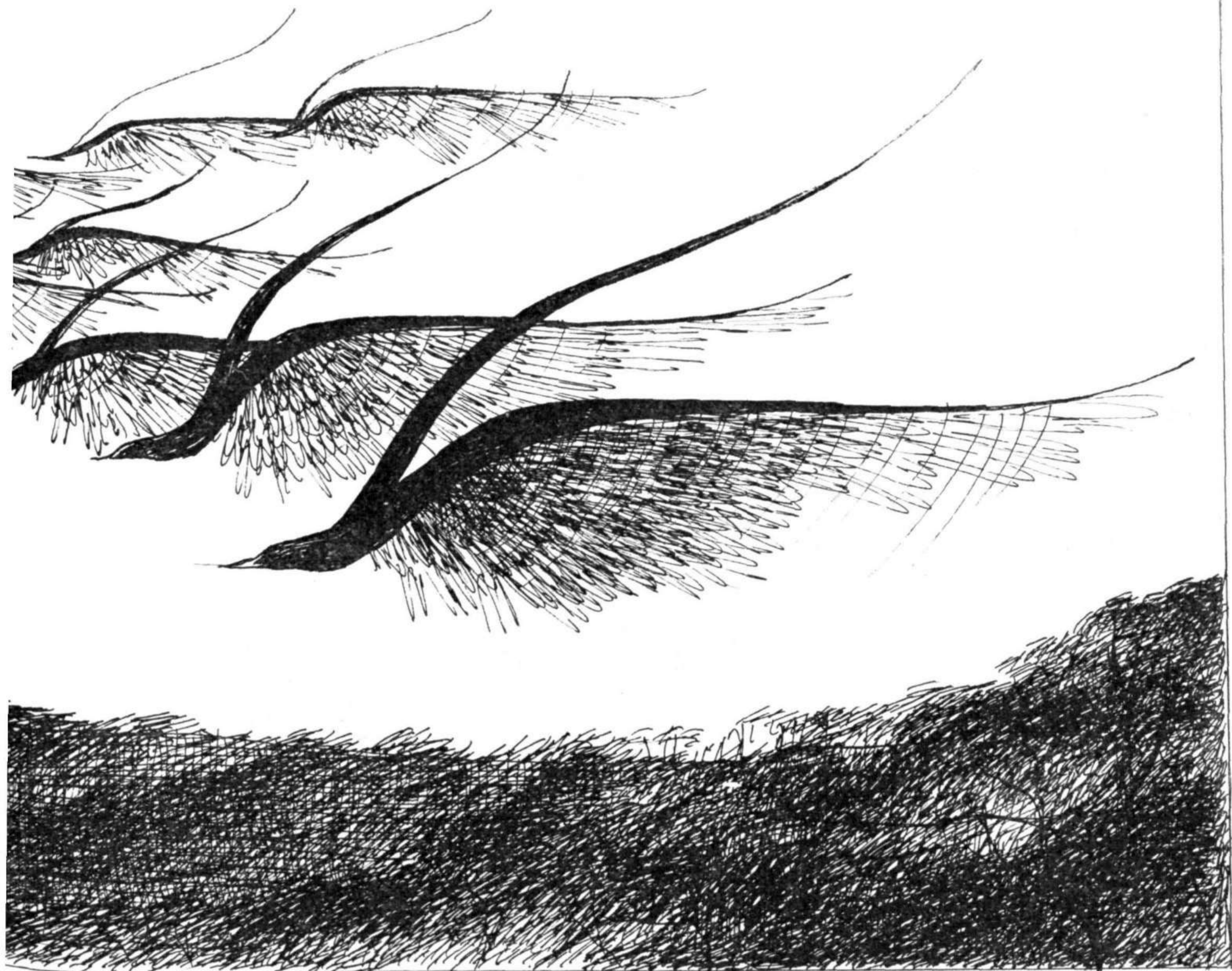
La muerte tomó su cabeza e hizo una perdurable talla de marfil.

LA VIDA

Con este nombre se conoce el sistema de emociones de los tejidos blandos.



Simbora, Cristina Madrid, 1982



EN LA DISCOTECA

Cuando yo tenía la edad de estos bailarines, los muchachos esperaban la hora del baile para acercarse a las muchachas, y viceversa. Después los muchachos tomaban «whisky» y fumaban, todo a escondidas. Una chica con cara de satisfecha; la bron-

quitis y la cirrosis eran los ideales de la virilidad.

Estos chicos bailan separados y ensimismados. Parecen bailarines de macumba, sólo que con luces estroboscópicas y moquetas. Se baila para sí, con un ritmo monótono y machacón que lleva al trance, escuchando las palabras del cantante, dichas en un idioma desconocido que produce el efecto del misterio. Beben Coca-Cola y fuman hachís.

Los dioses no llegan al cuadrado mágico. Ya habían muerto en nuestra adolescencia.

MAURICE RAVEL

Merece un homenaje:

1.º Por su voluptuosidad puramente mental.



2.º Porque todo en él es obli-
cuo, está en sustitución de otra
cosa, invoca la ausencia.

3.º Por concebir el arte como
una metáfora de la masturba-
ción.

DE RETORICA NARRATIVA

Cada tiempo tiene sus fábulas
características. Nadie puede
imaginar a Caperucita Roja sino
en el atildado siglo de monsieur
Perrault. Era un siglo en que se
consideraba de mal tono hablar
en escena de un pañuelo («mo-
quero») porque evocaba el acto
de sonarse los mocos. Otelo sos-
pechaba de Desdémona por un
aderezo de diamantes que falta-
ba en su joyero y la mataba sin
bajar los deditos menores. El
lobo devoraba a la abuela de un
solo e impecable bocado. Horas
después ella volvía al mundo,
perfectamente limpia, desde las
medias hasta la cofia.

Maupassant no podría haber
contado esta historia. ¿Cómo nar-
rar a un niño que el lobo tritu-
ra a la abuela con sus tremen-
dos dientes? Horas después, la
buena viejecita sólo sería una
albóndiga para caníbales.

Vladimir Nabokov habría he-
cho de Caperucita una nena re-
sabia y prematuramente des-
arrollada. Para ella, el lobo era
un lobo, no una abuela, por más
que el climaterio da morros y
bigotes a ciertas señoras. Cape-
rucita Nabokov va a la cocina,
y en lugar de una tisana prepa-
ra un vomitivo que devuelve a
la abuela a este mundo. Entre
otras cosas, porque esa nena ha
leído a Perrault y sabe a dónde
va el cuento.

Hoy, Caperucita es una niña
que se tumba en la hierba del
bosque mientras se entretiene
con el LSD. Seduce al lobo, y los
tres (no olvidemos a la abueli-
ta) terminan practicando un di-
choso bestialismo.

También cabe pensar en una
Caperucita estructuralista, con-
vertida en un «emisor fuera de
32 texto» que explica, a cada paso,

las inverosimilitudes manieristas
de la narrativa barroca.

El único lector ingenuo de Pe-
rrault fue un gobernante espa-
ñol que creyó que el rojo del tex-
to era el mismo rojo del contex-
to que tantos dolores de cabeza
le daba. Y ordenó un trueque de
significantes, poniendo a la nena
el mote de *Encarnada*.

Y colorín colorado, este cuen-
to, por supuesto, no ha termi-
nado.

GIDEANA

Antes de explicar mi libro a
los demás, espero que ellos me
lo expliquen. Querer explicarlo
de entrada es restringir el sen-
tido de antemano; porque si sa-
bemos lo que hemos querido de-
cir, no sabemos, en cambio, si
sólo hemos dicho eso. Siempre
se dice más que Eso. Y lo que
me interesa, sobre todo, es lo
que he puesto sin saberlo, esta
parte del inconsciente que qui-
siera denominar la parte de
Dios. Un libro es siempre una
colaboración, y vale tanto más
cuanto más pequeña es la parte
del escriba y mayor el acogi-
miento de Dios. Esperemos la re-
velación de las cosas en cual-
quier lugar, y en el público la
revelación de nuestras obras.

(De *Paludes*.)

EL VERDUGO

1.º Que cobre puntualmente
sus sueldos.

2.º Que no salga del cadalso.

3.º Que nadie se ponga al al-
cance de sus hachas, por aque-
llo de los equívocos.

CONCURSO

Conteste esta pregunta: «¿Qué
hizo Platón el día en que cum-
plió cincuenta años?» Envíe la
respuesta a nuestras oficinas
centrales, en dos ejemplares y
firmadas con seudónimo, pago
contra reembolso. En sobre apar-
te y lacrado, los datos persona-
les que corresponden al seudó-
nimo. Desde ya, gracias.

DIJO ELISEO RECLUS

«La República Argentina es
una vasta necrópolis de razas
extinguidas.»

LEALTAD COMERCIAL

Puso en la enseña de su tien-
da: «Venta de buzones y tran-
vías.»

AFORISTICA

«Haz lo que te pida el cuerpo»,
decía, ajustándose su pierna de
madera.

Era lo que se dice un artista.

QUIEBRA DE LOS REFEREN- CIALES MIMETICOS

Paseaba por el campo y vio
un buey. Se puso a recitar el
poema de Josué Carducci al
buey: «Te amo, pío buey...»

El animal se volvió y le dijo:

—Siento informarle que soy
una vaca.

BIBLIA

—Habla —dijo el Señor a la mula de Balaam—. Te concedo el don del lenguaje.

—Ay de mí —fueron las primeras palabras de la mula—. Me mandarán a la escuela, me pondrán un profesor de conversación, me harán leer los Premios Nacionales de Bellas Artes.

EL GRAN DIALECTICO

Se murió de parálisis, en un rincón de su gabinete, mientras meditaba una teoría general del movimiento.

PROCER

En su vida, concisa pero no por ello menos fecunda, sembró

epistolarios, discursos, clases de derecho constitucional, comunicaciones a congresos de ciencias morales, conferencias sobre higiene social, dictámenes administrativos, notas de viaje.

Un monumento honra su memoria en el centro del parque. De día, regula la luz solar sobre las parejas de novios. De noche, los perros lo confunden con el urinario.

PARAPSIKOLOGICA

Le dijeron:

—Me cago en tus muertos.

Se dijo:

—¿Es que están vivos?

EL GRAN SEMIOTICO

Se encuentra con un amigo y le dice:

—Tú eres hablado por el sistema comunicativo preconstituido de la estructura lingüística.

El amigo le dice:

—Más hablada será tu madre.

FILOLOGICA

—Bendito sea Dios —dijo para sí al acostarse.

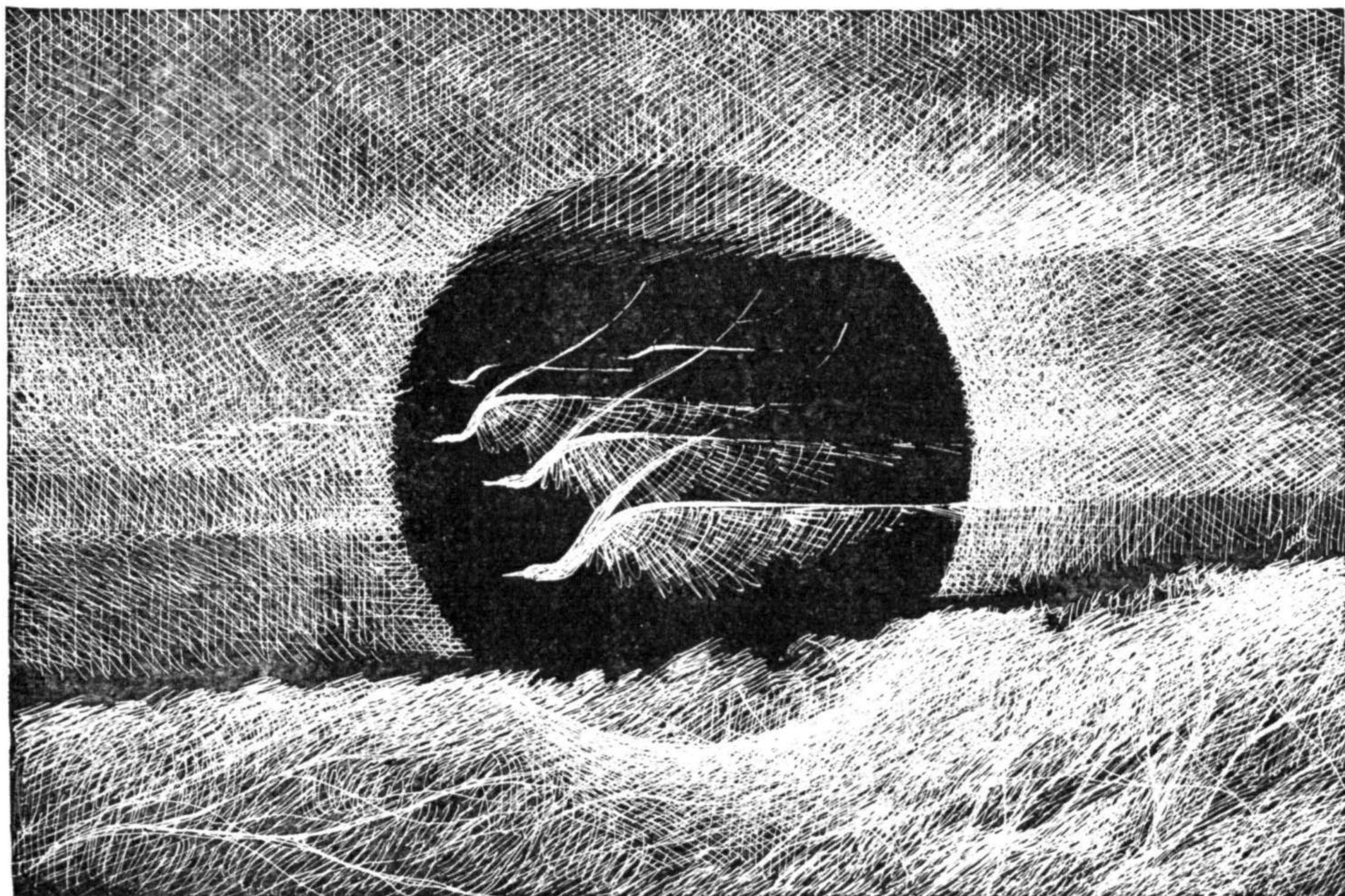
Antes de dormirse, llegó a meditar:

—Bendito quiere decir bien dicho, bien enunciado, bien invocado, bien nombrado. Pero ¿cómo nombrar al que no tiene nombre?

PATETICA

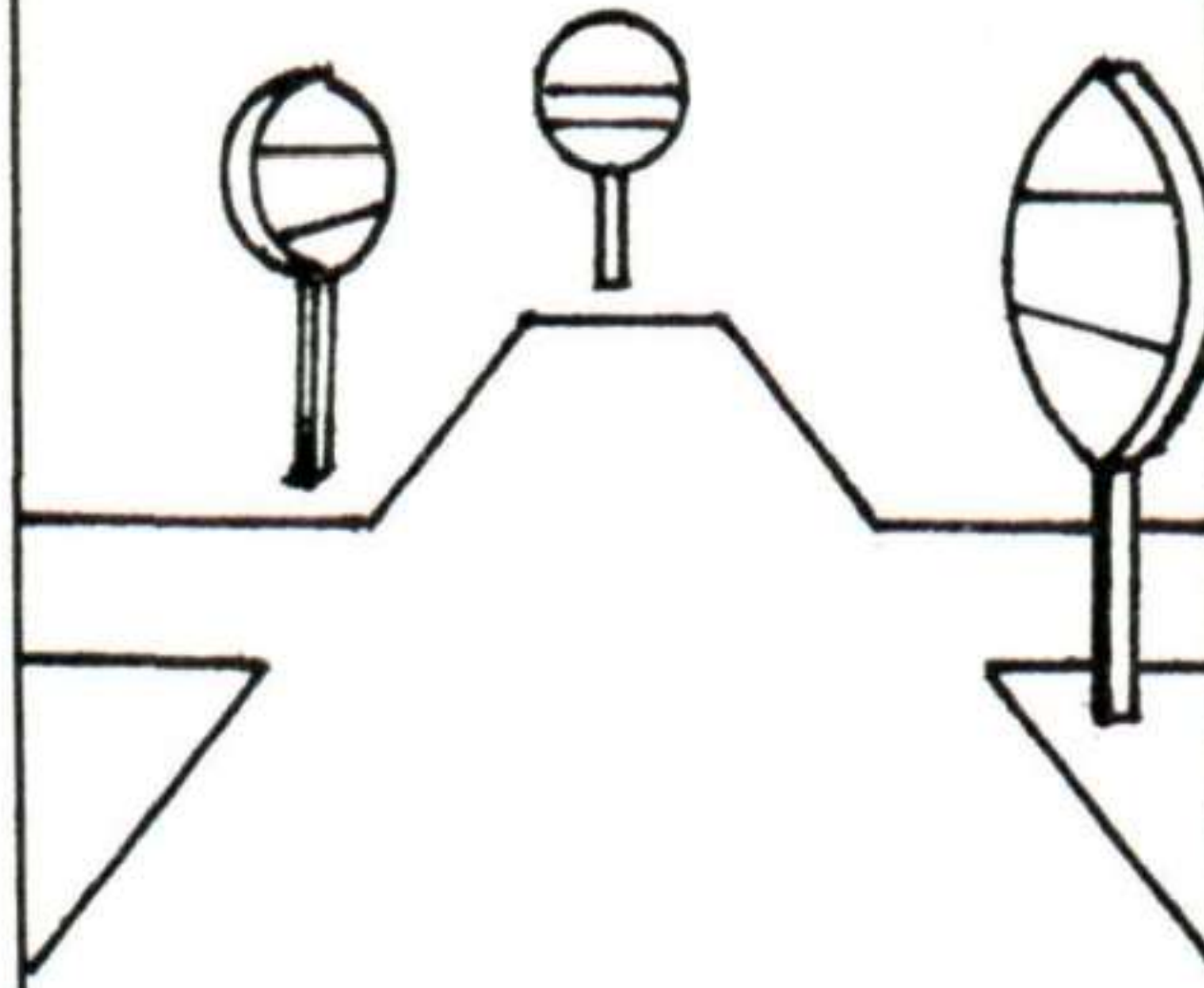
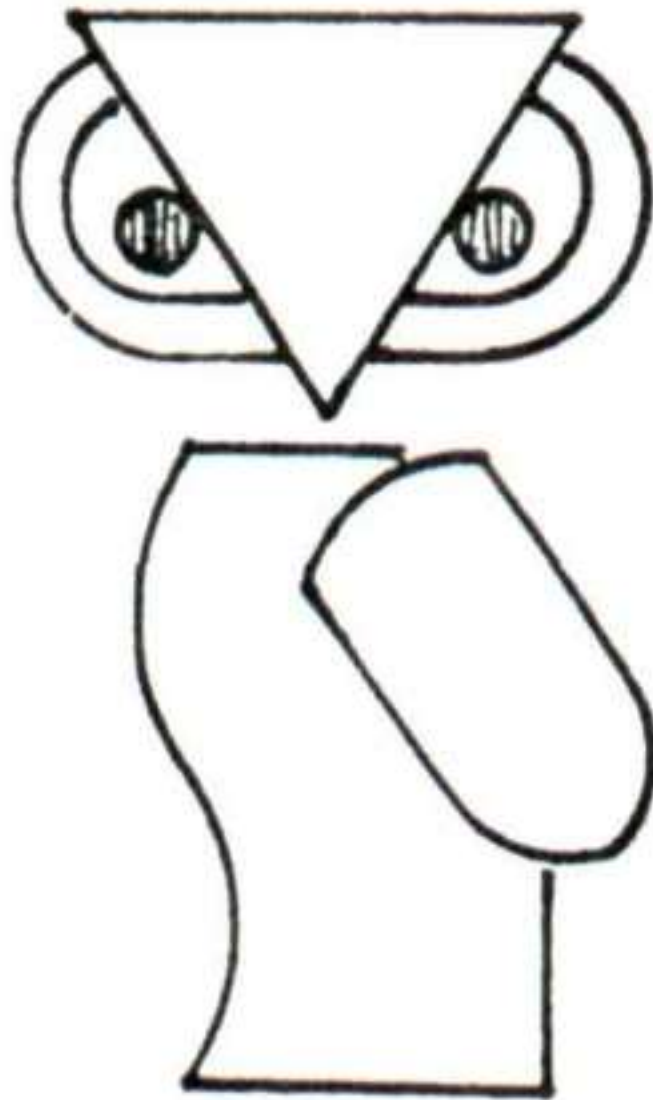
Se pasó la vida leyendo a Rilke y se murió de un resfrío mal curado.

Simbonnet

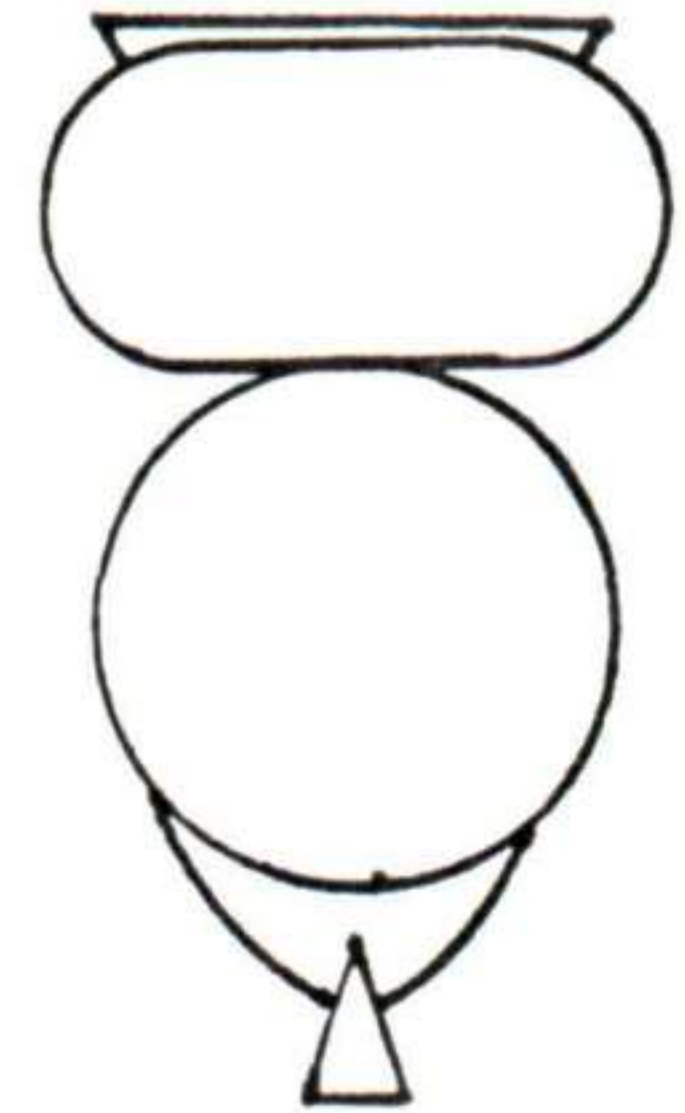


Lechu Zen

NADA EN EXCESO...



SOBRE TODO, LÍMITES.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

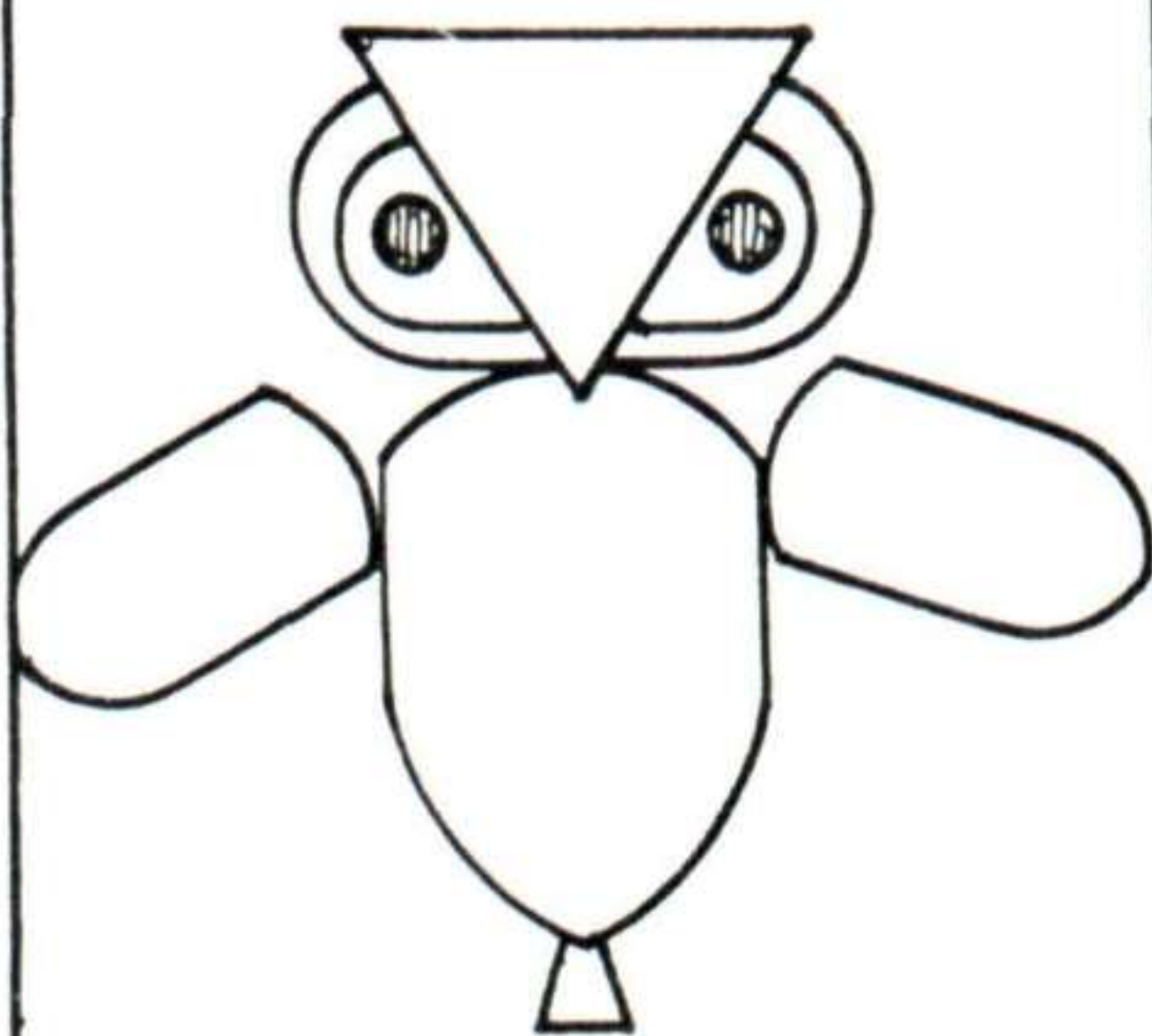
REFRANERO ATRIBUIDO

Quien después nació, no puede tener razón. Matusalén.

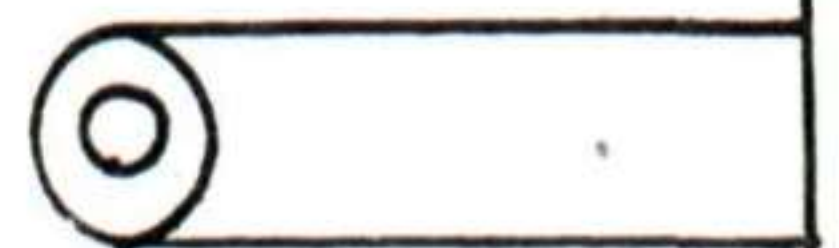
De lo malo, poco, y de lo peor, nada. Epicuro.

Quien come, no discute. Stalin.

MI LIBERTAD TERMINA
DONDE EMPIEZA
LA LIBERTAD DE OTRO.



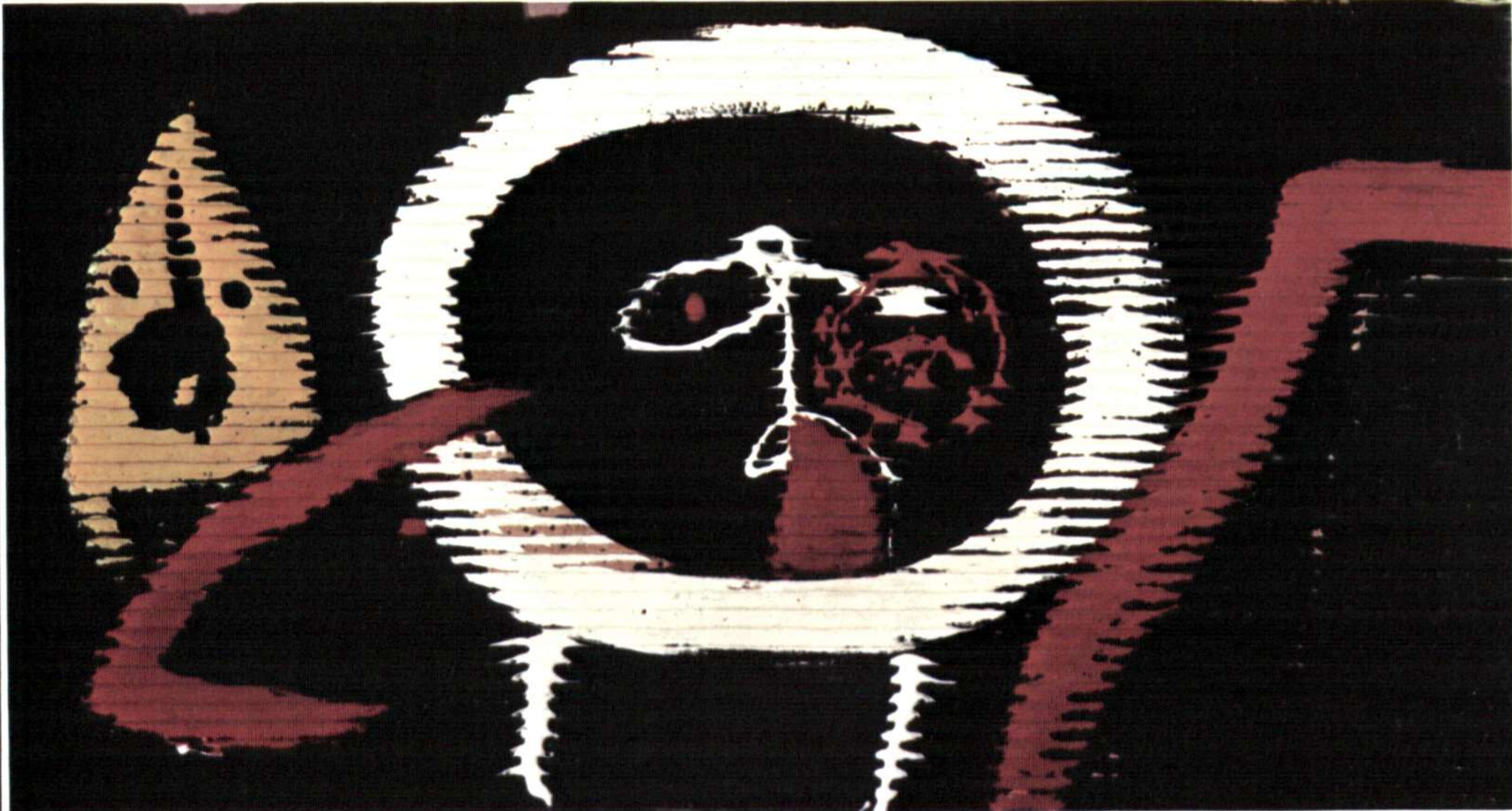
QUE NO CREE EN LA MÍA.



ΣΑΝΤΙΑΓΟ

MIRÓ









LA POESIA DE DAMASO ALONSO EN VIOLETA AUSTRAL

FRANCISCO LOPEZ ESTRADA

¡Vidriera iluminada es el poema!

GOETHE, primer verso de
Parabolisch, I (1827).

Cubierto con el uniforme violeta, el color con el que la colección «Austral» reviste a sus volúmenes de poesía, ha aparecido el libro de Dámaso Alonso *Gozos de la vista. Poemas puros. Poemillas de la ciudad. Otros poemas* (1). Se incorpora así a otros dos libros hermanos, *Los hijos de la ira. Diario íntimo* (2) y *Oscura noticia y Hombre y Dios* (3), que también salieron en ella. Insisto en esto porque Dámaso Alonso, que está reuniendo en una casi lujosa edición sus *Obras completas* (4), va publicando los

volúmenes de su poesía en una de las más «populares» colecciones de la literatura española y les pone un sobrio uniforme editorial para que salgan al encuentro de un público amplio y no de los bibliófilos. Aparecidas sus poesías primero en colecciones minoritarias y en revistas poéticas, esta vestimenta violeta de «Austral» reproduce los libros que así se reúnen en volúmenes que se pueden encontrar sin dificultad en la más extensa y difundida colección en lengua española.

Dámaso Alonso, pues, quiere que sus libros poéticos obtengan una amplia lectura. El caso de *Hijos de la ira* fue ejemplar en este sentido: lo que representó la obra como aldabonazo que despertó y conmocionó a muchos de esta casa de España —sobre todo, a los que querían decir lo mismo y las pa-

(1) (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1981.) Volumen 1.639 de la Colección «Austral», 188 pp.; citada como *Gozos*, Austral.

(2) (Buenos Aires: Espasa-Calpe, S. A., 1946.) Número 595 de la misma colección.

(3) (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1959.) Número 129 de igual colección.

(4) El último volumen que acaba de aparecer en estos días es el VI, segundo de «Góngora y el gongorismo» (Madrid: Gredos, 1982).

labras no les salían— sólo puede comprenderse si se considera esta salida de la obra en una edición de batalla, impresa —por razón de la dificultad de los tiempos— en mal papel que ya amarillea oscureciéndose —al menos en mi ejemplar. Lo mismo pasó con *Oscura noticia* y *Hombre y Dios* y ahora ocurre, mejorada su presentación tipográfica, con este tercer volumen, que contiene tres obras muy diferentes entre sí. Su cronología no corresponde al orden de su impresión, pues el libro de los *Poemas puros...*, segundo en el volumen, contiene poesías de 1919 y 1920, publicados en la primavera de 1921; el libro de los *Gozos de la vista* es del año 1954 (5) y el de los *Otros poemas* es una obra miscelánea, de poesías ocasionales y de circunstancias escritas desde 1919.

* * *

Comenzaré por referirme a los *Poemas puros...* (pp. 65-122). Tengo en la biblioteca, entre mis libros preciados, un ejemplar de la primera edición de Madrid, Editorial Galatea, 1921. Lo compré en la cuesta de Moyano, donde estaba confundido entre un montón de librillos de la más varia pinta, todos a dos pesetas. Esto ocurría en 1941, cuando Dámaso dictaba los «Apuntes de Filología románica» que dan el título a una de las poesías ocasionales de los *Otros poemas*. Por entonces yo cursaba la disciplina de Filología románica, —cuyo rigor tanto agradecí, pues antes de 1936 me preparaba para ingeniero agrónomo— y percibía que algunas veces por los ojillos inquisidores de don Dámaso cruzaba una chispilla rebelde, incógnita:

*¿Qué importa? Hay juventud. Juventud: eso
les todo.*

Dejad. ¡Hierva la sangre!... (6).

Cuando rescaté de su destierro el librillo, me dije: «—¡Ya te tengo! Tú, también...

(5) Véase la nota del propio autor, *Gozos*, Austral, p. 183. FRANCISCO HUARTE: «Bibliografía de Dámaso Alonso», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1970), p. 315, número 290, da como fecha de la aparición del primer poema publicado de la obra la de enero de 1955.

(6) *Gozos*, Austral, p. 140.

poeta.» Por entonces, poeta de la poesía secreta, pues para nuestra apreciación era sólo el profesor puntual y exigente, ordenador de los sonidos en los cuadros de las lenguas románicas, matizador de sus dialectos, además del crítico literario, del editor de poetas y autores teatrales y del traductor de Joyce —rarísima pieza— que iba descubriendo nuestra curiosidad (la mía y la de otros compañeros que leíamos más allá de los apuntes). Mi ejemplar de los *Poemas puros...* no creo que fuese uno de los que el propio Dámaso Alonso reconoce que llenaron, poco después de su salida, aquellos puestos de libros de ocasión: más bien lo había arrojado allí la resaca de la guerra, aún perceptible.

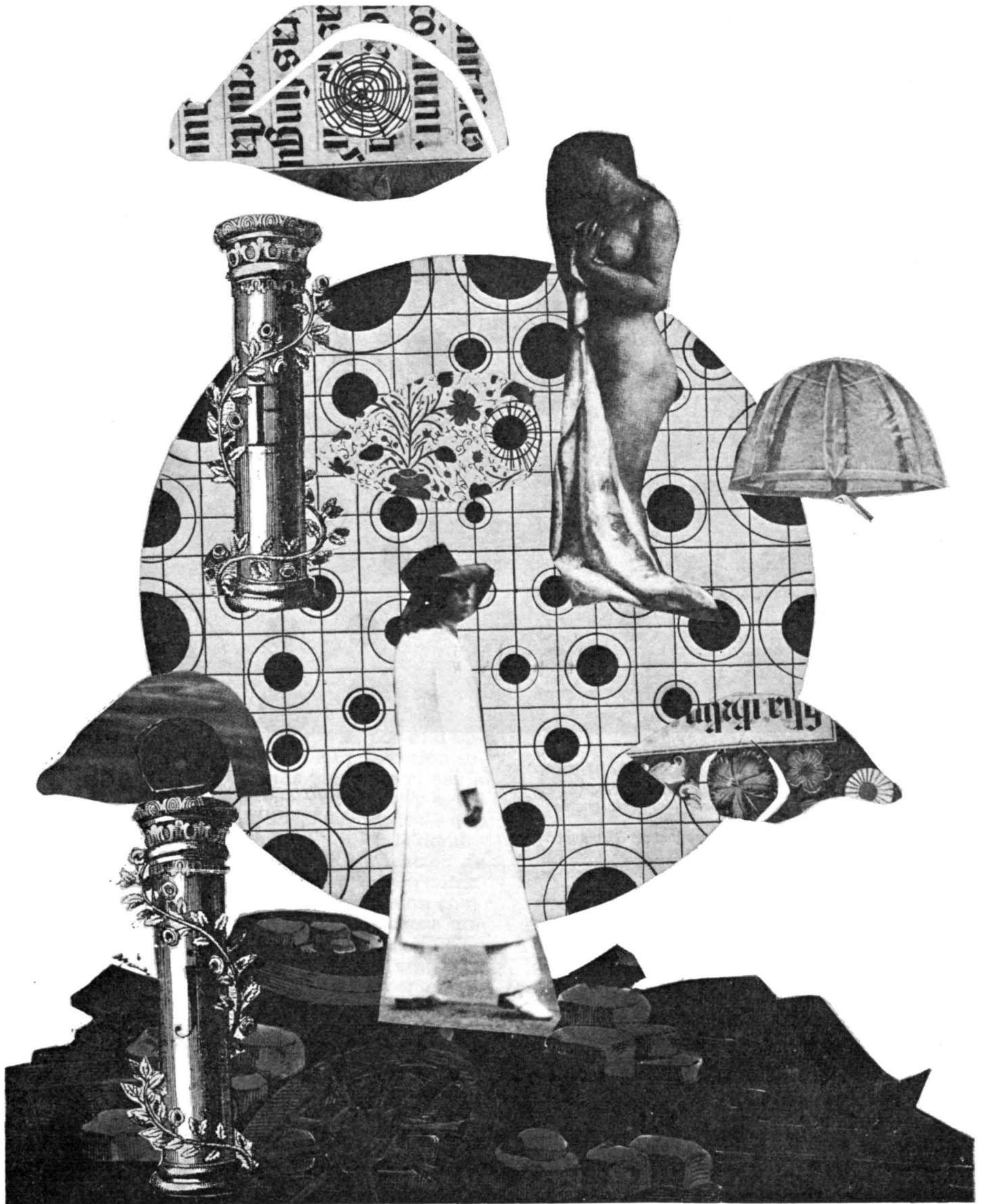
Ahora soy yo el profesor de cabello cano que predica una posible ciencia de la literatura; es que, como dice otro verso del mismo poema, «¡... nuestro deseo de ciencia no se apaga!» Y los jóvenes de hoy, sin tanto rondar por los tenderetes, pueden obtener fácilmente los *Poemas puros...* (¡y tantos otros títulos que nos costaban largas exploraciones!): este volumen recoge el primer libro del Dámaso-poeta, que había llegado a ser una rareza bibliográfica. El texto de la segunda edición casi es el mismo que el de la primera (7). El autor no ha tenido ahora, a sus gozosos ochenta y cuatro años, reparo alguno en entregar esas obrecillas de la mocedad a los lectores actuales. Con ello la trayectoria poética de Dámaso Alonso se completa: estos *Poemas puros...* lo sitúan, en cuanto a su primera aparición como autor de poesía, en la oleada generacional del veintisiete, precisamente en sus inicios. La dedicatoria a «Vicente Aleixandre y Merlo» lo confirma; muchos años después, en un abril de 1959, Dámaso Alonso mira a Aleixandre sentado en el sillón de la Academia, le guiña un ojo y escribe:

*Vicentico, Vicentico,
ya te lo decía yo:
la gran zorra de la vida
nos ha engañado a los dos (8).*

Y en este caso la pauta del criterio generacional no vale; Dámaso se calla la poesía —al menos, en cuanto libro de poemas— durante muchos años. Acompaña activamente

(7) Quitó los latines de la dedicatoria de los *Poemas puros*: «Ad Venerem Pro Augusto J. Centeno» (p. 15 de la edición 1921 y el colofón marcialesco de la p. 109); extrajo las poesías «Explicación actual» de la dedicatoria de los «Varios poemas sin importancia» (p. 89) y la pasó (p. 167 de la ed. Austral) como poesía, y también pasó a este conjunto las poesías «Intermedio democrático; Los cuatro reyes» y «Recuerdos de viaje» (pp. 41 y 97 de la primera edición a las pp. 170 y 173 de la segunda). Y falta «La música callejera» (p. 69).

(8) *Gozos*, Austral, p. 178.





Dámaso Alonso contempla la portada del folleto que anuncia las conferencias sobre su obra poética y crítica, organizadas en la Universidad de Oklahoma por el Departamento de Lenguas Modernas durante los días 16 y 17 de marzo de 1973 (*De Books abroad*, 8-II-1974, Spring, p. 240).

a los otros y esta primera salida de los veintún años queda en aventura de la que vuelve pronto a la casa solariega de la Filología, sin apenas reincidir: allí le aguardan su Góngora, el *Enquiridión*, Gil Vicente, la poesía tradicional, Carrillo y las colaboraciones de la *Revista de Filología Española* (cuidado, que en 1926 abre ese profundo pozo del Joyce, vertido al español). Los *Poemas puros...* quedan cada vez más lejos, un libro sin asideros, pero que en su propia mocedad echa raíces por lo hondo, sin apenas reverdecir en la superficie. Permanece su propósito de pureza, un tono melancólico como lluvia detrás del cristal, un aire madrileño que lo concierta con Gómez de la Serna, Bécquer siempre maestro de todos, Juan Ramón, Antonio y Manuel, lecturas, lecturas del poeta adolescente, confusiones del alma que buscan claridad en la palabra. Poesía leve: las palabras pesan, son lastre, no dejan ascen-

der, y por eso hay que limitarlas lo más posible: basta una página para cada poema. Es suficiente la ligera indicación, una métrica tenue que juega con las líneas, que distribuye los claros, que se acerca y se aleja de los clásicos.

Pero las raíces van hacia dentro, más y más: los tres terribles años de la guerra pasan y Dámaso asegura su continente filológico. (En 1941 la lección impresa «Sobre la enseñanza de la Filología española» señala un norte para muchos: hay que seguir un camino de rigor cuando la desorientación cunde y hay que avanzar casi palpando: se intuye ya que sensibilidad poética y disciplina pueden reunirse.) Y en 1944 estallan *Los hijos de la ira* y la *Oscura noticia*, y poco más de diez años después *Hombre y Dios*, en 1955. Rafael Ferreres relacionó así los *Poemas puros...* con estos otros frutos maduros: «En *Poemas puros...* están la angustia, la melancolía, la tristeza, el pensado optimismo, la ironía, el humor, el pesimismo, la contemplación de la injusticia del mundo, que en *Hijos de la ira* tendrá su culminación, la herida de las cosas, el paisaje, la pena por el tiempo que pasa, que en *Hombre y Dios* adquiere tantas variadas tonalidades con ese acentuado, apasionado deseo de vida, de existencia: «Ese muerto», «Gozo del tacto» (9).

El juicio de Ferreres marca los rasgos insistiendo en el paralelo: este primer Dámaso es el mismo que el de 1944 y por eso el aire del poeta se reconoce: en el ritmo, también variado aprovechando los metros tradicionales y la nueva métrica en un ajustado acloppamiento al contenido; y en la materia, por el desasosiego de la conciencia en su proyección sobre el mundo. Los *Poemas puros...* son así la anacrusis inicial de la melodía —este y aquel instrumento sonando como en tanteo— que luego sería rotunda unanimidad en la denuncia de los *Hijos de la ira*. Hay intención de pureza en estos primeros *Poemas*, pero entendida de una manera mágica, como una complejísima resonancia de lecturas, pureza que permite ir del brazo a Dionisios y al incipiente profeta. Además de esto, apunto aquí que este primer Dámaso-poeta de los *Poemas puros...* ya se extasía con la luz que le entra por los ojos: los tres poemas iniciales de la obra presentan como barruntos de los gozos de la vista. Así, el primer soneto «La ventana abierta» (¿«Qué nueva luz, qué clara maravilla se aposentó en mi alma?»); la «ella» de «¿Cómo era?» (soneto segundo) trae «... una luz matinal de claro día». El «País», el tercer

(9) RAFAEL FERRERES: «La poesía inicial de Dámaso Alonso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282 (1973), p. 111.

soneto, es un puro deleite de contemplación visual de un paisaje pintado, que responde al sentido estético de la valoración literaria de la pintura, propia de los poetas maestros de su generación histórica. El epígrafe del soneto nos da la clave: «Patinar». El poeta contempla un cuadro de Joachim Patinir (1480-1524), artista flamenco que pinta paisajes que los críticos de arte encuentran «puros»; los colores del cuadro le penetran por los ojos y van conmoviendo al poeta, que acaba por sentirse dentro de la pintura y revivir en ella.

* * *

Esta edición que comento completa por su principio el ciclo poético de Dámaso Alonso y lo prolonga con el otro libro de los *Gozos de la vista*, que en este caso aparece completo. La obra fue escrita, al menos en su mayor parte, en 1954 y era paralela a *Hombre y Dios*, que obtuvo pronto la forma impresa (10). Los *Gozos de la vista* se han demorado más: poco a poco, salían poemas sueltos, en antologías y selecciones. Se comenzó en la Universidad de Harvard, en Boston, y se prosiguió en Méjico. Angel Zorita, que trabajó a fondo en la interpretación de lo que del libro se sabía hasta 1974, señala que hay que tener esto en cuenta: «Puedese sospechar que las entusiastas descripciones que acompañan el gozo de ver y frecuentemente culminan en imágenes tropicales, se relacionan con las bellezas naturales de Tecolotla» (un poco al Sur de Veracruz, en la costa) (11). El libro tiene un título meridiano: es la exaltación de cuanto se recibe por los ojos, el alborozo infinito de la percepción del matiz inagotable, de sentirse vivo por la vista que es la que alegremente trabaja para conformar el mundo y darle sentido, afirmando a un tiempo la existencia del hombre y la inasible esen-

(10) «Estos libros *Hombre y Dios* y *Gozos de la vida* nacieron al mismo tiempo. En realidad, inicialmente fueron uno solo. Pero pronto se desarrolló tanto una rama (la que luego sería *Hombre y Dios*) que decidí separarla como obra independiente». Comentarios de la antología *Poemas escogidos* (Madrid: Editorial Gredos, 1969), p. 201.

(11) ANGEL ZORITA: *Dámaso Alonso* (Madrid: Espasa, 1976), p. 90.

cia de Dios. Sería, pues, una poesía filosófica: se trataba del encuentro entre el yo, Dámaso, único y lo no-Dámaso, vario. El libro comienza:

*Algo se alzaba, tierno, jugoso frente a mí.
Yo era (yo, conciencia). Pero aquello se alzaba
enfrente. Y era todo lo que no era yo: cosas (12).*

Ese es el esquema del «Descubrimiento de la maravilla» que se verifica, de mil modos, a través de la luz:

*Qué gozos, qué portentos:
Yo ardía inextinguiblemente, no en fuego, en luz... (13).*

No sé por qué, los poemas de *Gozos de la vista* me llevaron al recuerdo de Goethe. Puede que por ser poesía que transcendía un aire filosófico-científico, sin ser ni lo uno ni lo otro. No pudo el poeta de hoy discutir con los científicos como lo hizo Goethe, obsesionado en rebatir a Newton, pero sí insiste en escoger los fenómenos naturales y extraerles su esencia poética. En este caso, Dámaso Alonso escoge el ojo como confluencia entre su persona y el mundo. ¿Por qué Goethe se deslumbró —no es ya metáfora, sino realidad— con su *Teoría de los colores*? En sus conversaciones con Eckermann no cesa de referirse a ellas. La luz, sobre todo: en una de sus *Máximas y reflexiones* escribe: «Luz y espíritu: aquélla señorea lo físico; éste, lo moral, viendo las supremas indivisas energías que pueden pensarse» (14). Al comienzo de su *Teoría de los colores* (aparte del desarrollo científico) pone en el ojo el principio de la teoría: «Todo mirar se transforma en considerar; todo considerar, en meditar; todo meditar, en relacionar, y por eso puede decirse que, a poco que miremos con atención, ya estamos en plena

(12) *Gozos*, Austral, p. 11; poema I: «Descubrimiento de la maravilla».

(13) Idem, p. 12; del mismo poema.

(14) JOHANN W. GOETHE: *Obras completas*, ed. R. Cansinos (Madrid: Aguilar, 1974), I, p. 459, núm. 1.295.

actividad teorizante» (15). Prima en Goethe la teoría y en el poeta actual, la vida como gozo a través de la vista. Las últimas palabras del alemán, como es sabidísimo, dichas en el lecho de muerte fueron: «¡Manda abrir las ventanas, Otilia! ¡Quiero ver la luz, más luz!», hay que interpretarlas como pidiendo más vida, lo que en la vida era suprema energía, esto es la luz que quiere interpretar Dámaso Alonso en su poesía. De ahí, esa resonancia filosófica que se establece en *Gozos de la vista*, en un esfuerzo por expresar el instante primario y elemental del encuentro entre el hombre (Dámaso) y la materia universal (no-Dámaso). Como Goethe, es hombre-poeta que va por todas partes con los ojos abiertos y que siente una profunda curiosidad por lo que vive en la luz y tiene sentido precisamente a través de la mirada:

¡Dulce espejo, retina, mi inventora! (16).

Pero no monta una «Teoría de los colores», sino que se queda allí mismo, en el límite de los ojos, a los que nombra exaltadamente, con gozo verbal, con alegría («gran vidriera», «vitrina», «cine en penumbra de mi globo ocular», «mi cámara dulce, mi Kodak, mis vacaciones que nunca se pierden», «teatro de maravilla luciente», etc.).

De ahí procede la «Invención de la luz» que enlaza estos *Gozos* con *Hombre y Dios*: vista humana es intuición divina (poema III). De ahí la «Oración por la vista humana», la «Oración por los colores», la pieza más goethiana, que conduce al temor-espanto de la ceguera o inesperada, en el accidente (poema: «Una excursión») o a través de la lenta telaraña de la catarata. El ciego tiene que tentar las palabras y sólo alcanza a unas pocas, quedándose lejos en su túnel sin salidas.

La alegría de la vista le conduce a percibir la ternura del valle español (Villafranca del Bierzo, poema «Intermedio») y la composición, un *scherzo* mejicano, «Visión de los monstruos», en la que se juntan ciencia (¿ciencia-ficción?), imaginación y humor, escrita en Chamartín, ante la abierta ventana al jardín imaginando la prehistoria del ojo. La «Memoria de la vista», última parte de la obra, a través de «Aquella rosa» y «La hermosura que vi», acaba en la «Invisible presencia», especie de apoteosis en que el encuentro hombre-Dios se establece en este límite de la vista, frontera hacia Dios a través de los ojos en lo que de milagro tienen en cada instante por sólo ejercer su función («La función es la

(15) Idem, *Esbozo de una teoría de los colores*, I, p. 479.

(16) *Gozos*, Austral, p. 12; poema I: «Descubrimiento de la maravilla».



existencia en actividad» es otra máxima atribuida a Goethe) (17).

* * *

Los «Otros poemas» son obras ocasionales, pero se pregunta el poeta «¿... no es ocasional también nuestra misma vida?» (18). En la di-

(17) J. W. GOETHE: *Obras completas*, ed. cit., I, p. 465, número 1.363.
(18) *Gozos*, Austral, p. 127.

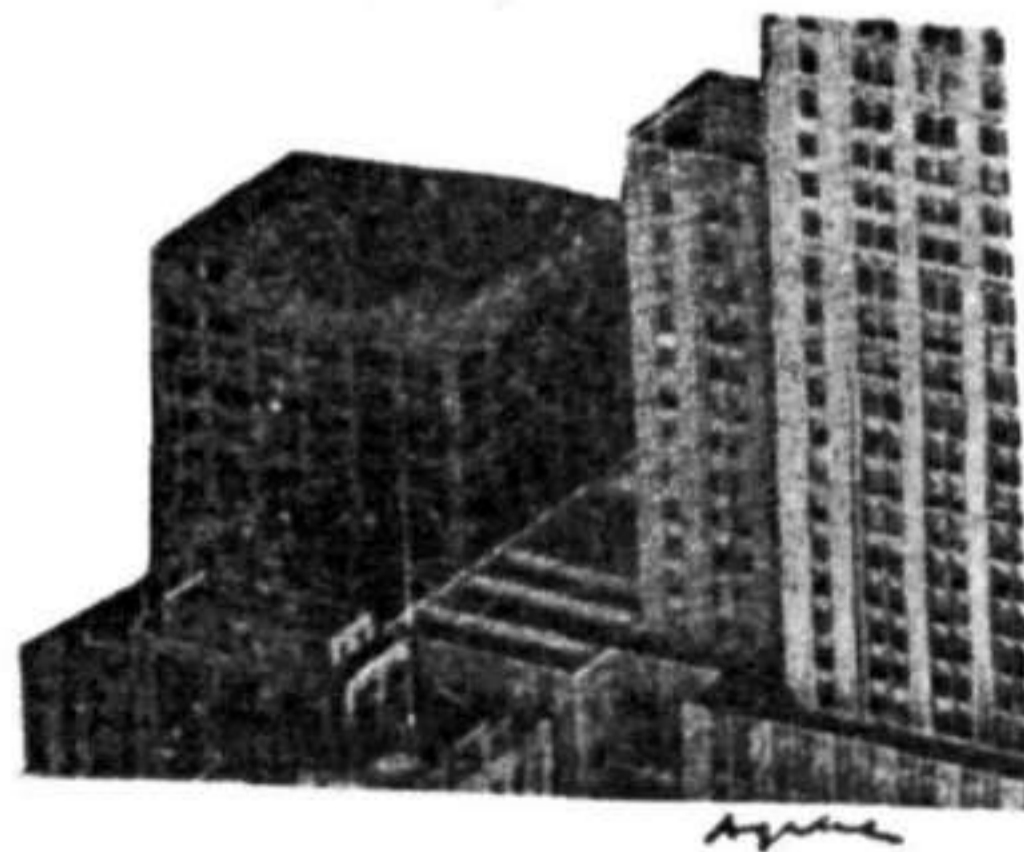
mención «social» de la poesía —quiero decir, la que tiene una circunstancialidad que la sitúa en un episodio de las relaciones humanas del poeta, consideradas éstas en su manifestación inmediata. Es una poesía para, con, desde, hacia los amigos, en su presencia y en su ausencia, en relación con los hijos de ellos y con los alumnos de las clases. Otras veces, estas poesías son la conciencia del Dámaso académico —Sonetos sobre la lengua castellana—, peregrino por las Américas, preguntando que el idioma es el patrimonio común, riqueza que llega a los más pobres; otras veces, es el Dámaso antologista de la lírica tradicional que quiere dejar oír su voz en el coro del pueblo —así la «Danza de villanos», anuncio en 1919 de los libros de 1935, 1942, 1956...

Y acaba con un aire de chufra: las «Canciones a pito solo», algunas tan conocidas como «La invasión de las siglas», la burla del plurilingüismo de «Zentral Hotel» y el juego, ofrecido a un par de sonetistas como Lope de Vega y García Nieto en «El Corcel», de componer la pieza con el propio curso de la composición. No falta la desesperación de la angustia ante la muerte del poeta Rafael Melero o la conformidad irreverente ante el tiem-

po inexorable y su aceptación irónica en la pieza que dedica a Aleixandre.

* * *

El volumen, pues, ofrece un variado contenido. Responde a esta voluntad del poeta por acercarse a los lectores: Dámaso Alonso, universitario, académico, crítico de la estilística literaria, comentarista de los clásicos y los modernos, nos ofrece esta otra parte de su poesía para que completemos el conocimiento de su personalidad. El que tanto hizo por conocer la obra literaria de otros escritores, viste en este volumen su obra poética con las tapas violeta austral y así se coloca con modestia por entre las hileras larguísimas de los muchísimos autores que lo acompañan. Escribo en este mes de abril en que las lilas se abandonan en gracia de racimo, colgadas de los arriates de los jardines de la Ciudad Universitaria: morado claro, violeta, cárdeno, lustre aberenjenado, lila (primer amor, en la simbología floral), matices todos que se me mezclan en la invención de este sintagma que ya me ronda demasiado tiempo y que alejo de un manotazo: violeta austral.



BLANCOS, NEGROS Y MULATOS: LOS CRIOLLOS DE CUBA

REYNALDO GONZALEZ

POR dos largos siglos Cuba es tierra de tránsito, dejada en manos de aventureros y tenida sólo como escala para incursionar en territorios vecinos que prometen mayor lucro. La ausencia de oro en la Isla determina su utilización como avitualladero. La piratería y el corso ejercidos por potencias enemigas de España —y pocos reinos acumulan tanta inquina— contribuyen a valorar la Isla como «llave de América» o «de las Indias», como accede a denominarla la Corona. Las agresiones de los piratas o el comercio ilícito, el combate o la complicidad ocupan largos períodos y marcan las conciencias; todo esto se refleja en los hábitos de los habitantes de Cuba. Despreciar esos siglos, como lo hacen frecuentemente una historiografía y una literatura fútiles, es despreciar la significación que alcanzan en los hombres la convivencia, el *modus vivendi* y su angustia por el futuro; observarlos es hallar al hombre que los protagoniza y su huella.

Desde antes de la conquista de América la esclavitud es algo que conoce y utiliza el reino español. En las primeras carabelas ya vienen a Indias negros esclavizados, en servicio de sus amos, como es hábito en los palacios madrileños. El descubrimiento del Nuevo Mundo da impulso definitivo a la esclavitud de africanos y busca justificaciones en erráticas diferencias raciales. Considerar a los negros como inferiores es, en realidad, inferiorizar negros para ganar instrumentos de trabajo («instrumentos parlantes», se les llega a decir); lo demás es filfa oratoria. La esclavitud de africanos en Cuba se convierte en motor que impulsa

la prosperidad de la colonia, pero con el tiempo deviene un freno y su contradicción fundamental. Desarrolla vicios; impide la plasmación del humanismo ya casi metafórico, idílico; evidencia el trasfondo terrible en que se apoya la sociedad colonial y alcanza repercusiones múltiples que conforman las individualidades y la psicología colectiva. La esclavitud, el sistema económico en que se basa la colonia, hace convivir con el vicio («conaturalizarse con el vicio», afirmará Saco) y acelera la problemática insular. Todas esas contradicciones desembocan y buscan soluciones desesperadas en el transcurso del siglo XIX. A los efectos de nuestro relato interesan por la mezcla de entidades raciales que convergen y por su resultado más intrincado: que es la cristalización de una cultura, una nacionalidad.

En los límites de su dominio el esclavista blanco implanta un orden que parte de concepciones muchas veces regresivas y ejercita un machismo que lo tiene a él como

centro. Esto trasciende al conjunto de la sociedad y resulta política de Estado. La sobrevaloración del blanco tiene una consecuencia inmediata en la subvaloración del negro, así esclavo como libre, africano o su descendiente. La mujer no escapa al desprecio. Ya no sólo la negra y la mulata, circunscritas a labores de peonada, satisfacción sexual y reproducción; también la blanca, exhibida como objeto de lujo, sometida a parámetros tergiversadores de su honor y su virtud —sutilmente esclavizada a estos valores— y alejada de una educación que sobrepase el ámbito y la economía domésticos. Un crimen engendra otros, pero todos pasan inadvertidos por cotidianos.

El negrero sacarócrata pasea su impunidad por los salones. Por favor del soberano ostenta títulos de nobleza. Sus costumbres y valores, aceptados como canon, son imitados por sus descendientes y se convierten en objetivo ulterior para toda la sociedad; pero el cuerpo social incluye a criollos negros y mulatos libres, a quienes se mantiene en condiciones de marginalidad aunque ejerzan oficios y profesiones «liberales». Aquí radica un drama que buscará soluciones diversas: primero el parlamentarismo —en que se destacan los criollos con denodada brillantez—, el esfuerzo de los hacendados blancos por ser considerados españoles de ultramar, con derechos pareados al peninsular que ostenta la máxima representación de la Corona en la Isla; después la conspi-

ración; por último, la lucha por la independencia. Antes, en esos forajeos, se ubica la formación del criollo, del criollismo.

La pugna entre blancos peninsulares y criollos no puede atenuarse por vínculos de descendencia o de dependencia; cada vez se encona más, alimentada por la torpeza del mando colonial y llevada a su extrema situación por la habilidad y distinción de los criollos, hombres de alta cultura, que manejan las ciencias y el pensamiento con habilidad y flexibilidad descollantes. El peninsular tiene el poder y el favor metropolitanos, pero el criollo rico llega a marcar pautas en el conjunto social insular. Todo se complejiza más por el entrecruzamiento racial. Unos y otros se han ido mulatizando, y en esto viene a parar la criollización, es su verdad, su almendra resultante.

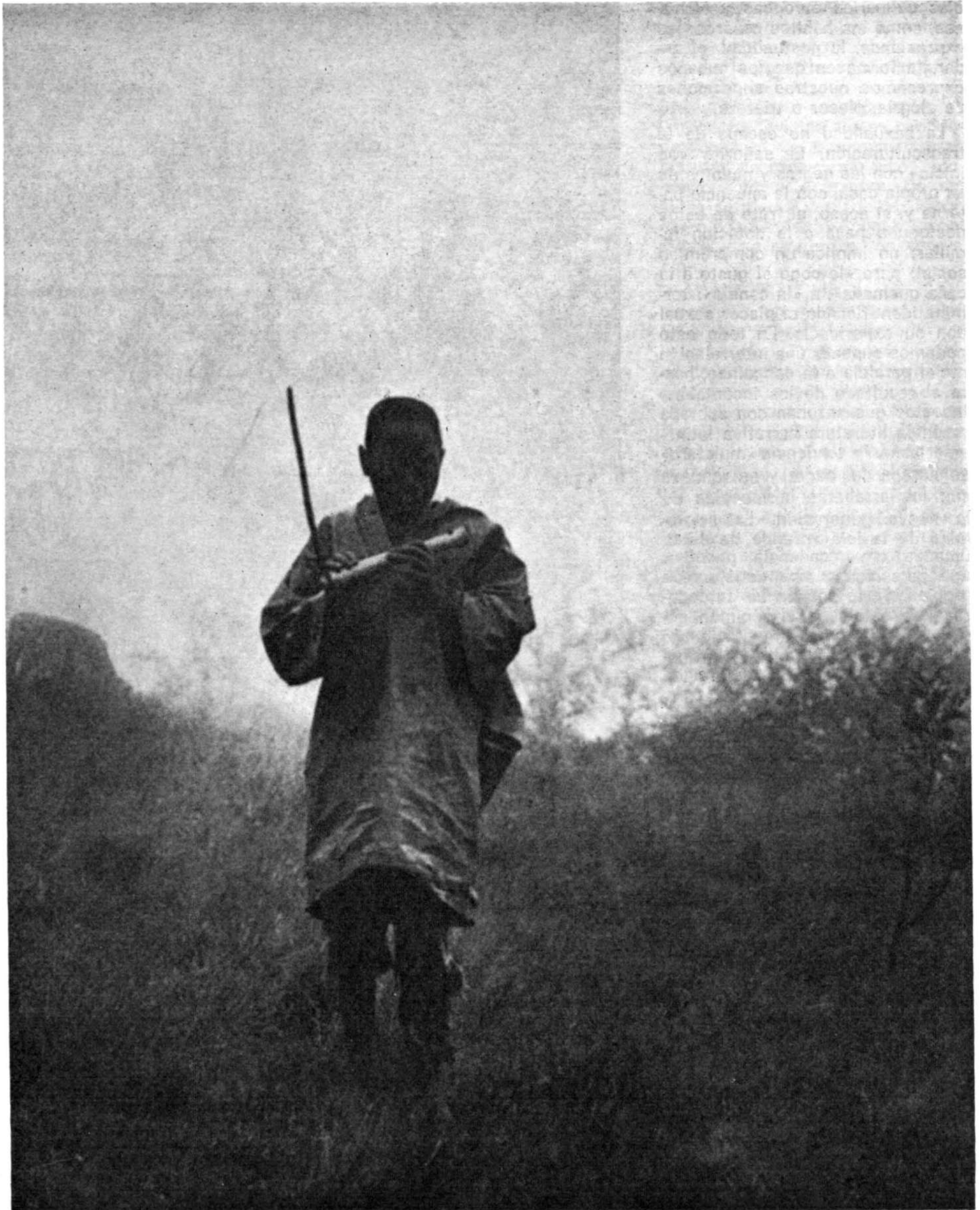
Desde el inicio se ha producido una paulatina suma facial en Cuba. Al amancebamiento del español con las indias tan rápidamente extinguidas se sucede la unión con las africanas y luego con esos hermosos engendros, las mulatas, con humor socarrón llamadas «lo mejor que hizo el español en Cuba». Es un momento particularmente creador en la etnogénesis cubana el que une en similar goce y palpito sanguíneo al español y a la negra, momento que debemos considerar sublime aunque no esté exento de violencia e ignominia. Marca el inicio de una entidad cultural llamada a diferenciarse. Corresponde a estos seres, el blanco y la negra, la función de agentes activos en la síntesis racial.

El mestizaje deviene expresión física de un fenómeno menos visible pero no menos irrecusable: la transculturación. No podemos conformarnos con evocarlo como plasmación racial, si olvidamos su significado más profundo y cierto: suma de hábitos, creación de nuevas modalidades anímicas y espirituales, hacia la conformación de una cultura propia, ya no «blanca» o «negra», europea o africana, sino antillana, cubana, mulata. Y estamos hablando de una mulatización que se alimenta en una profunda compenetración creadora y refleja una dialéctica capaz de calar hacia

peculiaridades de una idiosincrasia colectiva. Para la culminación de ese proceso media la convivencia, burladora del maltrato y las obstinadas diferenciaciones.

El esclavo rural trabaja en las minas primero y en las plantaciones cafetaleras y cañeras después. Un esfuerzo diario de dieciséis a veinte horas minimiza su posibilidad de supervivencia. En algunas épocas sólo sobrevive cinco años a su llegada a la Isla, arrastrado por el rigor del trabajo y la saña del látigo, aunque sus edades fluctúan entre quince y veinticinco años, cuando es más resistente y productivo el hombre. No existen tiempo libre y gratificaciones, salvo algún «tambor» permitido por el amo en fechas específicas. Al esclavista no le interesa desarrollar sus habilidades o inteligencias, sino sacar rápido producto de la inversión que suponen su captura, compra y traslado a la Isla. Sólo la extraordinaria vitalidad de esos cautivos y de sus culturas explica la perdurabilidad de sus huellas en el cuerpo actual de la cultura cubana.

Otro es el destino del esclavo urbano, dedicado a labores domésticas: limpiar, cocinar, cuidar niños, servir de calesero, mandadero, dama de compañía, criandera (que amamanta al niño blanco junto al suyo), *muleque* (o «mascota» que crece junto a su amito blanco)... Ese esclavo atiende a los amos en la intimidad y resulta vehículo inicial de la transculturación. Comparada con la vida del esclavo rural, la suya tiene notables ventajas. Aquél está destinado al barracón, a la plantación, y padece la inclemencia de un sistema que lo esquilda y deshumaniza. El urbano y el doméstico asimilan hábitos cortesanos al tiempo que ejercen una influencia directa en la clase dominante; esto le da distinción y mejora su condición. El amo, permeado, no advierte que el siervo lo transforma. Ambos, igualmente alejados de sus contextos originarios, se interrelacionan. La criandera no sólo amamanta al niño blanco junto al suyo: los duerme con una nana traída de su lejano continente y les enseña juegos tradicionales africanos. Una sabiduría ancestral entra en la mente infan-

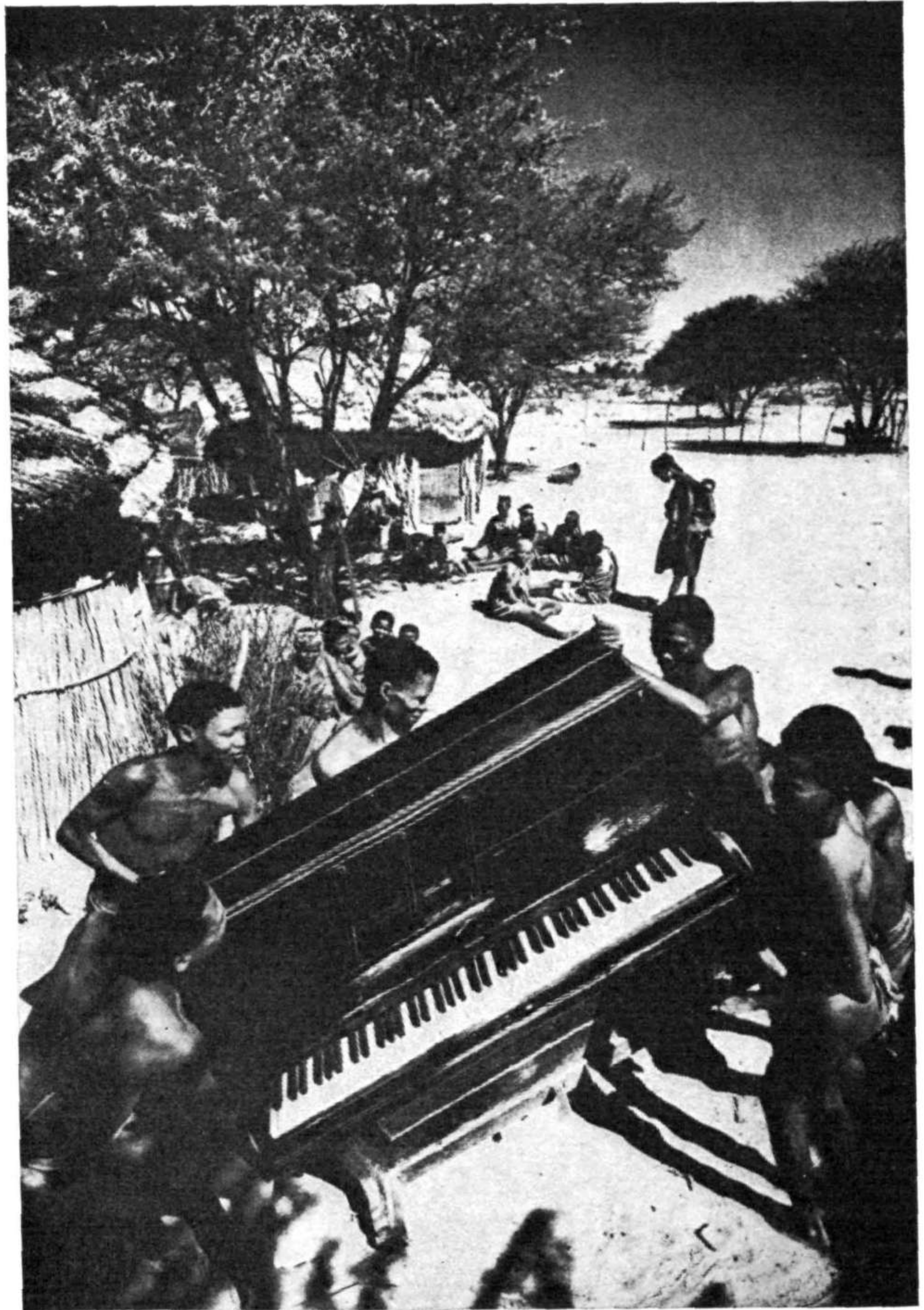


til con la seducción del canto y el ritmo. El cocinero convierte la mesa cubana en una mezcla de sapiencias culinarias europeas y africanas, como los hábitos caseros, las expresiones, la gestualidad, el andar, la forma en que los cubanos expresamos nuestras sensaciones de alegría, placer o tristeza.

La sexualidad no escapa de la transculturación. El señorito «se inicia» con las negras y mulatas de su propia casa, con la anuencia paterna y, si acaso, el fruto de estos desfuegos pasa a la dotación familiar; no implica un compromiso social; pero «le coge el gusto a la caña quemada», a «la canela»; termina identificando el placer sexual con su experiencia. En todo esto podemos suponer una interrelación racial paralela a la sanguínea, hasta el resultado de los incontables incestos que sazonan con sobrada razón la literatura narrativa latinoamericana. La tendencia «mulatera» se hereda del padre y se renueva con los arrebatos hormonales de la nueva generación. La sexualidad de la Isla aprende de estas uniones una cadencia peculiar, una pulsación y una satisfacción propias. Se le añaden las torceduras que establece el régimen social y sus compartimentaciones: *habrá de establecerse el matrimonio «por conveniencia»* y la vida marital dual, ilegítima, con la mulata que, como reza una expresión tradicional: «nació para querida». Pero la imposición social cala la intimidad y no es difícil imaginar que no resulte igual la sexualidad entre seres mestizados (y en las pugnas implícitas de la sociedad colonial) que entre los de una misma raza, en la suposición ideal de razas ideales. Se desarrolla toda una cultura sexual, preferencias y deformaciones que se mantienen sofocadas o sólo se explayan en los burdeles, porque por encima de la normal atracción de los seres humanos se impone con violencia despótica el orden que los separa.

Son múltiples los reflejos de la instancia económica y social en esta transculturación. El lujo esclavista impone una numerosa servidumbre, justificada por su bajo costo y por la urgencia de adquirir la preeminencia que el mando metropolitano regatea o no otorga. No

Fotografía de Eberhrg Seellger



asombra que una familia de seis miembros tenga una servidumbre de sesenta esclavos. Esto acelera el proceso transculturador. No sólo se «aristocratizan» negros y mulatos, sino que se «africanizan» los blancos. Las fiestas de unos y de otros son una muestra palpable de la indetenible y mutua influencia. Cuando los esclavos danzan en las vías y plazas públicas, y como homenaje a las autoridades coloniales, las esclavas domésticas mues-

tran vestidos y joyas prestadas por sus amas, porque prestigia a la familia esclavista que sus esclavos destaquen en la negrada. El ama usa pocas veces un vestido y lo entrega a su esclava favorita, que lo lleva a misa cuando la acompaña, o lo mueve con una gracia insólita en el *sarao* del Día de Reyes, donde los dioses blancos se refocilan junto a los *orishas* negros. Desde el balcón de la Capitanía General el ama señala a su esclava y le ríe las gracias.

La transculturación es muy evidente en la música. Algunas familias de La Habana y Matanzas comienzan a tener sus propias orquestas de negros, organizadas con sus esclavos. En las fiestas de las grandes casonas exhiben la habilidad extraordinaria para el minué y la contradanza. Generalmente es un esclavo quien enseña al señorito los pasos que luego mostrará en «La Filarmónica» u otra sociedad de recreo. Una pareja de negros baila mientras sus congéneres interpretan obras del repertorio europeo. Pero ya la música y el baile son otros. La interpretación les ha incorporado un «dengue», una «sandunga» propias, pero imitadas y preferidas por los blancos. Los estilos y géneros importados se flexibilizan y varían.

El músico negro o mulato toca en la iglesia, donde aprende el manejo de instrumentos sofisticados y asimila sonoridades muy alejadas de sus ya cuantiosos conocimientos; toca en los bailes de la sociedad esclavista y, al satisfacer exigencias rítmicas introduce sus propias preferencias; toca en los bailes «de cuna», organizados por las mulatas arribistas, y en las sociedades «de color»; acompaña las compañías de ópera que pasan por La Habana y otras ciudades, de las que aprende la música que Europa aplaude en ese momento; luego todo será trasmutado por su innegable genio creador. La contradanza cubana es un ejemplo de la capacidad imitativa y creadora del negro criollo, donde pedazos de óperas, valeses y polcas se asumen con un sentido de antológica recurrencia en el formato flexible que pronto se convierte en el preferido de los bailadores insulares. A todo le agrega su «dengue», y

parte de él es el famoso «cinquillo» cubano, que es una célula rítmica de origen congo, o el llamado «ritmo de tango» o «de habanera». De las solemnidades del altar a la improvisada frivolidad del «pasillo», o variación que seduce a los petrimetros. Como el oficio de músico se ejerce sin abandonar las profesiones que permiten la subsistencia, la sabiduría musical no queda como privilegio de iniciado; también, como «hacer música» está entre las «cosas de negros», se apoya en la excepcional aptitud del africano y sus descendientes para expresarse en música con el mismo sentido de espontaneidad con que trabaja y sueña.

Poco pueden ordenanzas del mando colonial contra la insolente mulatización de Cuba, y mucho menos los compartimentos que establece el despotismo con tanta saña como impotencia. Ejemplo de ello es la creación de «cabildos» para separar a los negros en etnias o «naciones». El blanco quiere impedir la interrelación de esclavos de diferentes zonas, pues propicia el complot antiesclavista. La organización que les permite rebasa muy pronto su objetivo: deviene sociedad de socorros mutuos donde congos, ararás o mandingas reconstruyen sus patrones culturales, sus cultos y lenguas, sus músicas y danzas, y donde empiezan a fraguar la libertad. Ciertamente que al principio el cabildo impide la unión entre explotados y en más de una

ocasión contribuye a frustrar una conspiración organizada por una etnia o nación contraria. Pero de arma represiva se convierte en elemento que salvaguarda la cultura, porque actúa como verdadero conservatorio, mantiene incólume el recuerdo de una vida jubilosa y libre, y señala al enemigo común y verdadero. Gracias a esos cabildos perviven en Cuba remanentes de culturas africanas muy vivos, muy conservados y actuantes. De sus salas surgieron verdaderos líderes como José Antonio Aponte y otros que hoy se recuerdan con veneración.

Al principio Cuba es tan tierra ajena para unos como para otros. El blanco viene esperanzado con regresar rico. El negro es arrancado de su tierra por la fuerza y sueña regresar a ella, aunque sea en una sobrevida ilusoria. Ambos defienden sus patrimonios culturales, por la fuerza el blanco, con subterfugios el negro. Este forcejeo los trasciende y funde. Y se produce una síntesis cultural y un sincretismo religioso —cuyas raíces son tan sólidas como para devenir culto popular, la *santería*. El fruto de sus maridajes ya sentirá como propia la tierra que lo alberga y asumirá esa suma de culturas y ese sincretismo. Este ente social tendrá como objetivo y destino algo muy diferente a la comprensión de sus progenitores.

En el proceso que describimos con pasos de gigantes, aunque igualmente criollos, los descendientes de africanos y de europeos tienen posiciones opuestas. Para el hacendado criollo blanco *la cultura* puede ser la española hasta que comienza a sentirse y expresarse como ente social diferenciado de sus padres y abuelos, compulsado por necesidades de amplitud social, intereses económicos y libertades políticas. Por mucho tiempo tiene una consideración amable y esperanzada de la metrópoli; aspira a ser considerado un servidor de la Corona, el que la salvará en épocas de crisis —y la frecuencia de las crisis que atraviesa el reino permite muchas ocasiones de demostrar esta fidelidad. Tales consideraciones postergan la rebeldía patriótica («la patria» todavía en España) y convierten a los criollos

blancos cubanos en los últimos hispanoamericanos que asumen la urgencia de independizarse. Sus intereses económicos, sus deformaciones culturales en contraposición con su vanguardismo científico y lo emprendedor de sus acciones; el miedo a perder la fuente de riqueza que es la esclavitud y tener que afrontar la definición de Cuba como país con una población negra y mulata actuante y por momentos superior a la blanca, aplaza su radicalización como burguesía nacional. Las ansiadas libertades burguesas, muy conocidas y divulgadas —en una dicotomía extraordinariamente lúcida y dolorosa—, ya imprescindibles para el desarrollo económico de la Isla, se posponen, aunque los criollos ricos de Cuba están entre las clases más progresistas de América.

Otra es la situación de los criollos negros y mulatos, una población libre que ha surgido desde el siglo XVI y que paulatinamente da muestras de una pujanza económica incuestionable. Ya desde esa fecha existen negros y mulatos («pardos y morenos» es la expresión de la época) que poseen fondos y tugurios en el litoral habanero, donde recalca la flota de Indias y permanece durante varios meses cada año. Levantan un capital y lo defienden de los altibajos típicos de una economía donde la gestión gubernamental sólo es extractiva. Se encargan de las labores que una falsa comprensión de la hidalguía y la moral feudalesca desdeñan. A finales del siglo XVIII encontramos grandes familias negras y mulatas poseedoras de esclavos africanos e ingenios azucareros, una clase media «parda y morena» que imita el boato palaciego de la aristocracia y tiene entradas atendibles. Aspiran a «blanquearse» en costumbres y pieles —a través del cruce racial— y hasta a «blanquear sus sangres» por herencias e influencias económicas. Dominan las profesiones «liberales», las artes y oficios; son pintores, músicos, dentistas, funerarios, maestros, peñeteros. ¿Cómo ha sucedido esto? Han llegado a libres al comprar la libertad según los recursos de manumisión que establecen las leyes coloniales (el «derecho de coartación»); ayudados por los cabildos de naciones porque son miembros prominentes que luego influirán en bien del cabildo; porque se destacan en la defensa insular contra los embates de piratas y corsarios o luchando por la corona en zonas americanas donde surgen insurrecciones —y se crea el «Batallón de Pardos y Morenos», célebre por su arriesgo y por la trascendencia de sus rangos—; porque el amo se las concede de *motu proprio*, en agradecimiento de favores o para agradecer a una negra, su concubina y madre de sus hijos ilegítimos; en ocasiones con la libertad obtienen herencias cuantiosas y negocios ciudadanos. El resto lo ha hecho un sentido de empresa innato, agudizado por las circunstancias en que les ha tocado vivir y por la aspiración de superarlas.

Para esos criollos negros y mulatos la problemática de la insularidad adquiere matices muy diferentes a los que pueden observar peninsulares y criollos blancos. Asentados en una sociedad que mantiene incólumes las estructuras discriminatorias, a pesar del irrefutable mestizaje poblacional y la laxitud de las costumbres, aunque sean libres y se les permita ejercer oficios no pueden ver en España un modelo cultural a seguir; tal ilusión no germina ni en los mulatos «blanconazos» ricos, «blanqueados» o «lavados» de sangre. Para ellos, enfrentados a la hostilidad esclavista y su secuela de deformaciones, por más solvencia que alcancen en la sociedad colonial y hasta reconocimiento metropolitano, la patria es ya la Isla. Su esperanza tiene que radicar ahí, en su lucha por una integridad humana que se le presenta lejana o cercana según el sístole y diástole de la política.

Todo lo anterior se refleja en el ámbito de las costumbres. La progresiva diferenciación cultural de los criollos blancos con respecto a sus progenitores europeos y la imitación —muchas veces caricaturesca, según cronistas de la época— de los hábitos y amaneramientos cortesanos por parte de los «pardos y morenos» van marcando el aporte definidor del mestizo a las formas culturales que hereda. La torpeza del mando colonial, al contraerse, al extremar la represión, cosechará un resultado paradójico: se establece un vínculo desde la base productora, la esclavitud y el artesanado, que origina el embrión del proletariado insular, su fuerza impugnadora, aunque por mucho tiempo es más latencia desconcertada que evidencia. A pesar de los impedimentos que emplazan la cultura dominante, el negro y el

mulato libres reconocen el reflejo bullente y siempre amenazador de la esclavitud, de la plantación, y se vinculan al blanco desheredado. Los identifica el opresor. En esas capas alejadas de la cúspide se engendra una cubanía raigal. Los esclavos han hallado en el cimarronaje una forma de lucha; enseñan a amar la libertad porque carecen de ella—y así lo advierte Domingo del Monte, uno de los ideólogos de la burguesía insular—; las sucesivas convulsiones y el clima de creciente inestabilidad van atrincherándose frente a la ineptitud del mando colonial y su ausencia de progresismo consecuente alcan-

Fotografía de John Goldblatt



za a acelerar las contradicciones económicas, políticas y sociales. Aunque los hacendados criollos tardan en desperezarse del embotamiento que les procuran sus riquezas, terminan por responder a las exigencias epocales; constituyen la clase llamada a encabezar la gestión histórica. Para entonces, abocados a las luchas independentistas, se habrá producido la fusión no sólo étnica—con sus convertidas zonas donde imperan un racismo y otro—, sino cultural. No es una metáfora afirmar que la lucha por la independencia marca el punto de coacción, la real cristalización de la nacionalidad cubana, al poner a prueba los factores concomitantes y sus contradicciones parciales en la gran disyuntiva insular: zafarse el yugo colonial y buscar perspectivas nuevas de desarrollo. Inmersos en este quehacer, tironeados por intereses muy dispares, lo criollo y el criollismo juegan un papel definitorio. En la medida en que se suman a la lucha los sectores populares, asumen lo propio y se reafirman.

Una acepción socorrida durante cierta etapa inicial atribuye el término «mulato» a «hijo de mula», de innegable origen despectivo. También el desprecio marca inicios a otro vocablo: «mambí», que será reivindicado por la práctica, pues define al insurrecto por la independencia de Cuba. Es aleccionador este tránsito de algunas palabras hacia su dignificación, determinada por el paso del tiempo y por la acción de los hombres. Lo es particularmente la de estas dos, pues alcanzan un prestigio ulterior—alejado de paternalismo y sensualismo en la una, de desprecio inferiorizador en la otra— cuando se hacen sinónimas, con idénticos brío y riesgo. Será mambí el mulato, y viceversa, aunados en una nacionalidad que con sus esfuerzos adquiere una definición. Nación y nacionalidad cubanas no dejarán lugar a equívocos cuando, ya cristalizadas, se fundan en la contienda independentista.

De todo lo anterior debe inferirse que, en el caso cubano, criollo y mulato resultan sinónimos; pero aquí debemos soslayar interpretaciones literales o lastradas por racismos y prejuicios facilistas. Pro-

ponemos una metáfora que parte de una síntesis étnica y cultural y se enmarca en la historia vivida como gestión humanística. Del apareamiento entre el peninsular y el negro africano cautivo surge un criollo o «hijo de la tierra» —según una interpretación americana—, y de éste un «rellollo», doblemente asido al suelo donde nace, en un telurismo que le establece distinciones. Si a sus padres los domina la transitoriedad, él muestra orgullo y júbilo por una existencia que se desenvuelve en el ámbito que reconoce como propio. Con el tiempo, y aunados en la lucha por vencer obstáculos, blanco, negro y mulato, todos criollos, buscan una comunión con su entorno, y lo hacen con la arrogancia de quien se reconoce diferente, y ya no es sólo una extensión idéntica de sus progenitores.

Aunque se describe con ligereza, la acción de tan enconadas pasiones, divergencias y convergencias ocupa el pálpito de varios siglos. Las recurrencias de la vida insular, sus presiones, marcan la psiquis colectiva. El colorido mues-

trario físico que termina por poblar la isla no desmiente lo afirmado, pues induce a un mestizaje anímico —si se acepta la expresión metafórica—, nacido de un proceso transculturador inconsciente, inevitable, irrefutable. La mulatez de Cuba no es cuestión que se defina sólo por el color de las pieles de sus habitantes, sino por el sentimiento que los anima. Un ciudadano cubano de piel sonrosada y ojos claros no es «blanco», sino un mulato cubano que no lo parece, como también lo es el más negro de sus habitantes. Para nuestros abuelos la insularidad terminó por contribuir a una suma y síntesis que ningún interés, por fuerte o pasional que sea, logra desmentir. Blancos y negros terminaron tan mulatos como sus hijos. La mulatización no puede medirse

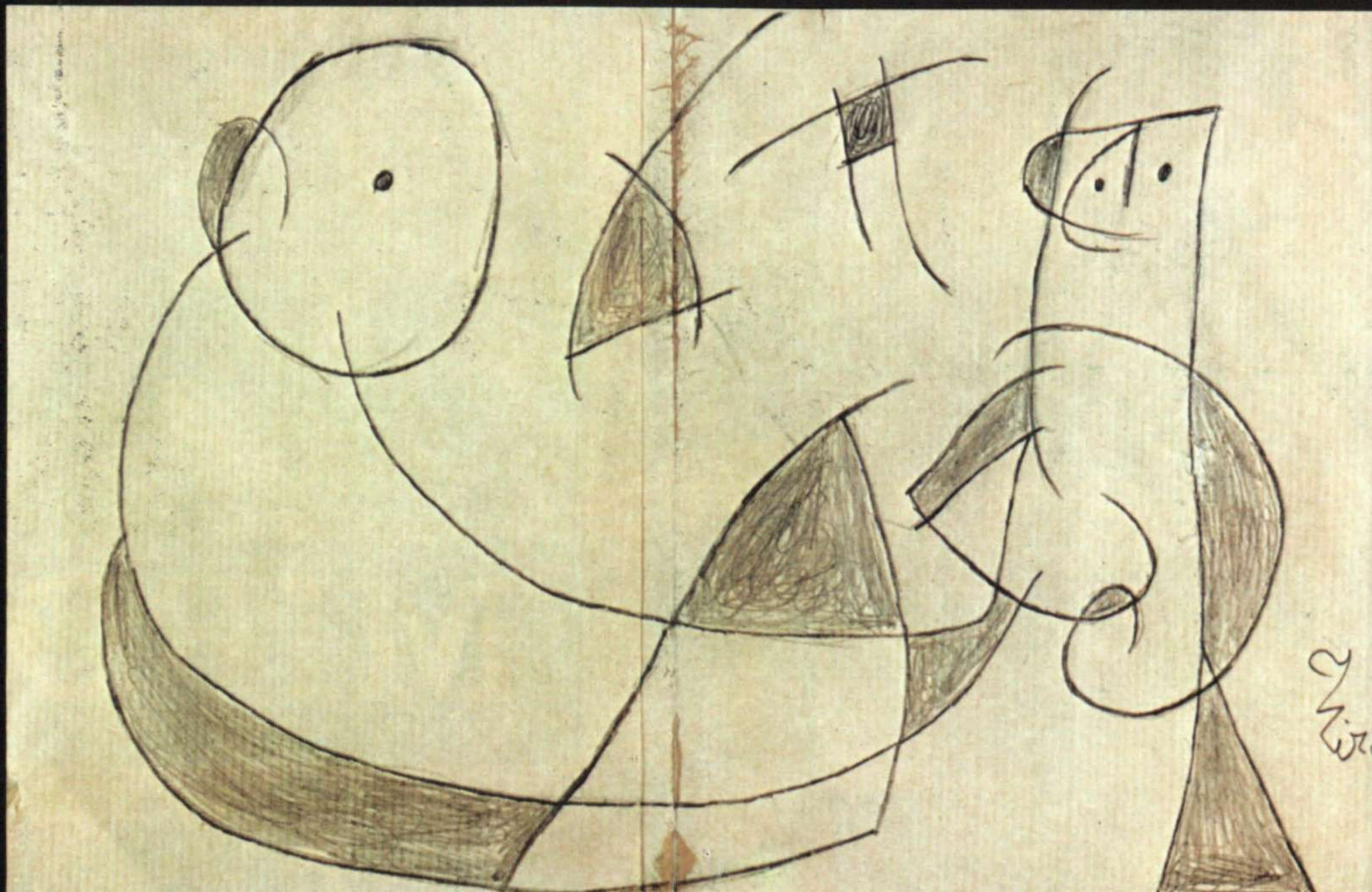
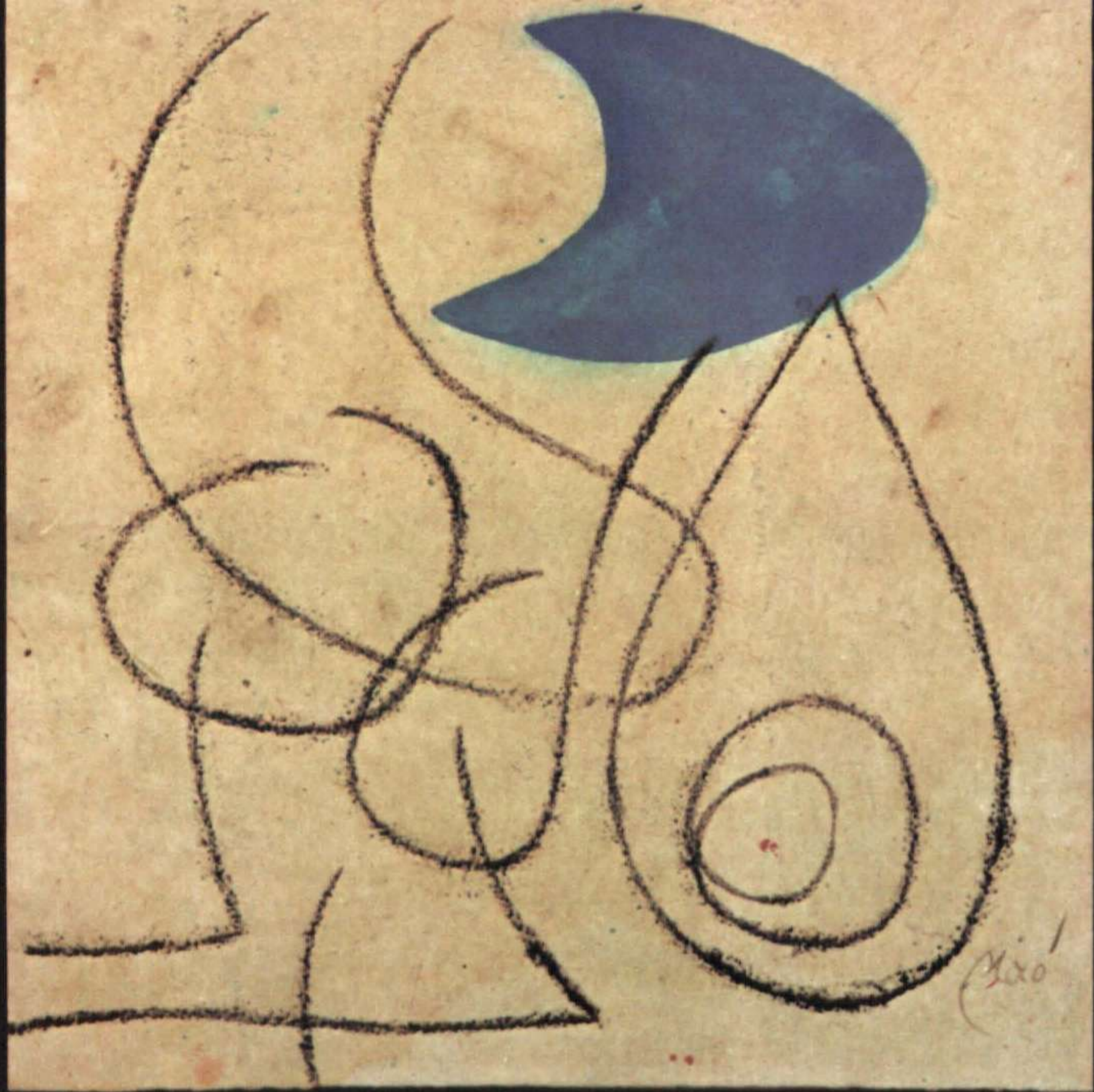
por elementos aparentes. Se sitúa más allá y dentro y en la esencia de un fenómeno humano colectivo. Es algo que nace en el medio ambiental de la isla, resultado de su evolución en el tiempo, aunque las raíces primigenias de sus habitantes se sitúen en Europa y Africa y se pretenda seguir su ascendencia con una pureza de laboratorio. Ese hombre blanco, negro o mulato en su piel, queda definitivamente mestizado en su ánimo, acriollado. Por eso valoramos la contienda independentista como el momento definidor de la nacionalidad cubana, pues lo es de asunción de la cubanía. Cuando el cubano adquiere conciencia de sí, se lanza a procurar el futuro. Cuando se toma a sí mismo como punto de partida sabe que sólo depende de su esfuerzo y será cuanto sea capaz de construir con sus propias manos. Es el momento más desgarrador —y no por gusto tan dilatado y accidentado—, pero también el más esperanzado de nuestro siglo XIX. Para llegar a él se han sumado muchos pasos: en él se establece un nuevo punto de partida.

BIBLIOGRAFIA

- BARNET, MIGUEL: «La cultura que generó el mundo del azúcar». *Revista Revolución y Cultura*, La Habana, junio de 1979, número 82, pp. 6-11.
- CARPENTIER, ALEJO: *La música en Cuba*, La Habana, 1961, Ed. Luz-Hilo.
- CEPERO BONILLA, RAUL: *Azúcar y abolición*, La Habana, 1971, Ed. de Ciencias Sociales.
- DESCHAMPS CHAPEAUX, PEDRO: *El negro en la economía habanera del siglo XIX*, La Habana, 1970, Ed. Unión.
- FERNANDEZ DE CASTRO, JOSE ANTONIO: *Medio siglo de historia colonial de Cuba (1823-1870)*, La Habana, 1923.
- FRANCO, JOSE LUCIANO: *Folklore criollo y afrocubano*, La Habana, 1959, Ed. Junta Nacional de Arqueología y Etnología.
- *Las conspiraciones de 1810 y 1812*, La Habana, 1977, Ed. de Ciencias Sociales.
- *La batalla por el Caribe* (tres tomos), La Habana, 1964, Ed. Academia de Ciencias.
- GERBI, ANTONELLO: *La disputa del Nuevo Mundo*, México, 1960, Ed. Fondo de Cultura Económica.
- GUERRA, RAMIRO: *Manual de historia de Cuba*, La Habana, 1961, Ed. de Ciencias Sociales.
- HUMBOLDT, ALEXANDER VON: *Ensayo político sobre la isla de Cuba*, París, 1827, Ed. Jules Renouard.
- LAMORE, JEAN: «Cecilia Valdés: realidades económicas y comportamientos sociales en la Cuba esclavista de 1830». *Revista Casa de las Américas*, La Habana, 1978, núm. 110, pp. 41-53.
- MADDEN, RICHARD: *La isla de Cuba, sus recuerdos, progresos y perspectivas*, La Habana, 1964, Ed. Consejo Nacional de Cultura.
- MARTINEZ FURE, ROGELIO: *Diálogos imaginarios*, La Habana, 1979, Ed. Arte y Literatura.
- MERCHAN, RAFAEL MARIA: *Cuba: justificación de sus guerras de independencia*, La Habana, 1961, Ed. Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
- MERLIN, CONDESA DE: *Viaje a La Habana*, La Habana, 1974, Ed. Arte y Literatura.
- MORALES Y MORALES, VIDAL: *Iniciadores y primeros mártires de la revolución cubana*, La Habana, 1963 (tres tomos), Ed. Consejo Nacional de Cultura.
- MORENO FRAGINALS, MANUEL: *El ingenio: complejo económico-social cubano del azúcar*, La Habana, 1978 (tres tomos), Ed. de Ciencias Sociales.
- ORTIZ, FERNANDO: *El engaño de las razas*, La Habana, 1975, Ed. de Ciencias Sociales.
- *Los negros esclavos*, La Habana, 1975, Ed. Ciencias Sociales.
- *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1963, Ed. Consejo Nacional de Cultura.
- SACO, JOSE ANTONIO: *Colección de papeles científicos, históricos, políticos y de otros ramos sobre la isla de Cuba*, La Habana, 1963, Ed. Consejo Nacional de Cultura.
- *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba*, La Habana, 1974, Ed. Oriente.
- SALAS Y QUIROGA, JACINTO: *Viajes*, La Habana, 1964, Ed. Consejo Nacional de Cultura.
- SOSA, ENRIQUE: *La economía en la novela cubana del siglo XIX*, La Habana, 1978, Ed. Letras Cubanas.
- SUAREZ ROMERO, ANSELMO: *Colección de artículos*, La Habana, 1963, Ed. Consejo Nacional de Cultura.
- TORRIENTE, LOLO DE LA: *La Habana de Cecilia Valdés*, La Habana, 1946, Ed. Jesús Montero.



MIRÓ







GLOSA INFORMAL A UN EPISTOLARIO SINGULAR

En una reciente entrevista de prensa (*Diario 16*, 18-V-1982), José Agustín Goytisolo, al hablar de su grupo de amigos poetas, lo compara, no sin cierta modestia, con la generación del 27. Y termina diciendo: «... los del veintisiete nunca fueron tan amigos como nosotros, y algunos de ellos se conocieron sólo el día de la foto que captó el homenaje a Góngora. Lo nuestro era otra cosa...» No parece pertinente cuantificar la amistad ni hay por qué discutirle al mayor de los Goytisolo el grado en que su grupo la vivió o la sigue viviendo. Pero no está de más recordar que Dámaso Alonso, en su espléndido ensayo *Una generación poética (1920-1936)*, que vio la luz en la revista *Finis terra*—si mal no recuerdo—y después fue recogido en el libro *Poetas españoles contemporáneos* (Gredos, 1960), afirma taxativamente: «... hay una fluencia de amistad que atraviesa de lado a lado la generación, desde Salinas a Manolito Altolaguirre.» Y más adelante: «Hay algo que importa más...: mi propia apasionada evidencia de participante en esa amistad y ese intercambio... Cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas comunes. También con antipatías, en general coparticipadas...» Jorge Guillén, por su parte, en estos últimos años ha repetido insistentemente, en público y en privado: «Eramos, sobre todo, una generación de amigos.» La *Correspondencia (inédita) Roma-Madrid*, entre Rafael Alberti y José Bergamín, que ahora aparece íntegra (y con importantes aditamentos) en el número 109-110-111 de la revista *Litoral*, viene a actualizar y aproximar aquella corriente de amistad, aquella «fluencia» de antaño, polarizada, durante un período especialmente crítico de la historia colectiva y personal de los corresponsales, en dos talantes cívicos afines, pero también en dos actitudes opuestas que finalmente chocan sin que, por fortuna, gracias a nobles mediaciones, la sangre aca-

be de llegar al río. (Otra cosa es, eso sí, que, con el correr del tiempo, y por la fuerza de las circunstancias y del temperamento de los corresponsales—en particular de uno de ellos—, la amistad grupal, generacional, se trueque en ácida reprobación, en invectiva contra alguno de los miembros del grupo.) En su «Introducción» a esta *Correspondencia*, José María Amado, director de la revista, señala los jalones de la amistad de los corresponsales desde los comienzos, «allá por los años 20», hasta el reencuentro en la España recién salida de la última dictadura, y, explicando el epistolario y haciendo retrato y etopeya sin excesivas pretensiones literarias, cuenta sus propios encuentros con Bergamín, en Málaga, y con Alberti, en Roma, a finales de los sesenta. En un epílogo titulado «Y al volver a España», Amado, con cierta desmaña no desprovista de eficacia, da su testimonio del choque entre los corresponsales



y de cómo él mismo y otros amigos prepararon la reconciliación, que quedó plasmada en un hermoso poema de Bergamín (incorporado al epistolario, tras el epílogo, y reproducido en la contracubierta del volumen). Dos puntos de la «Introducción» son especialmente interesantes por cuanto ilustran y/o justifican determinados aspectos de la *Correspondencia*. Uno de éstos, la oposición entre las actitudes de los corresponsales, «que vivieron un exilio diferente», en relación con el propio concepto del exilio: «Bergamín opinaba que había que estar aquí, aunque fuera en silencio, para no perder el pulso, y Rafael juró no volver hasta el final de Franco...» El otro, la animadversión de ambos, Alberti y Bergamín, republicanos ex combatientes de la República en la guerra civil, hacia la monarquía que, en 1971 y 1972, años de la *Correspondencia* y de la entrada de Franco en visible decrepitud, se preveía como desenlace de la dictadura, preparado por el dictador y apoyado por los sectores más reaccionarios del régimen; monarquía que, además, para dos republicanos «históricos» como Alberti y Bergamín, aparecía como heredera de la que cayó, por impulso popular, en 1931. Hoy no puede menos de resultar paradójico—y ello no excluye el máximo respeto a opciones y criterios personales—que Bergamín decidiera precisamente cuando en España han sido restablecidas las libertades públicas y funciona, mal que bien, un ordenamiento político democrático, exiliarse de nuevo «porque [España] está dividida, falseada y herida» (en *Cambio 16*, 23-V-1981). Esta actitud, que inevitablemente hay que contraponer a la mantenida durante el franquismo, debe ser atribuida, quizá, a cierta visceralidad de la fe republicana de Bergamín, compatible, es ocioso decirlo, con el rigor racional y la nítida disposición doctrinal, pero siempre arisca y ostentosa. Tal visceralidad fue, sin duda, la causa del choque a que me he referido más arriba y que en sustancia ocurrió así: Enterado Bergamín de que Alberti, todavía

residente en Roma, había asistido, invitado por la Embajada de España, a la recepción que ésta ofreció en ocasión de la visita a Italia del Rey Juan Carlos, escribió un poemilla de áspero reproche: *Rafael, Rafael, / ¿por qué fuiste a la Embajada / a regalarle a la espada / tu clavel?*... El poemilla molestó mucho a Alberti, quien antes había publicado en *El País* una carta en la que, evocando su libro *Entre el clavel y la espada*, y recordándole al Rey «la pálida figura de su abuelo», Alfonso XIII, destronado por culpa de otra dictadura, le exhortaba a impedir «que la espada tronchara el clavel». Al regresar Alberti a España, su encuentro con Bergamín fue muy tenso. Un grupo de amigos comunes organizó una «cena de reconciliación» que fue un éxito, y en la madrugada que siguió a aquella cena, Bergamín escribió una «Salutación a Rafael Alberti» poema en el que, sin abandonar su postura de desapego al nuevo régimen, pedía gallarda y cordialmente perdón a su amigo: *Perdóname si te herí. / Yo no fui. / Fue la amargura / de esta España negra y dura, / que perdura, / y nos quema a ti y a mí.* En cuanto al otro de los dos aspectos de la *Correspondencia* que en la «Introducción» de Amado tienen interesante consideración, a saber, el antimonarquismo radical, pesimista y sarcástico de ambos correspondientes, el «introducción» halla la necesaria vía exculpatoria, con bastante facilidad, en dos líneas paralelas: el «verdadero ser» de la monarquía de Juan Carlos consiste en el entronque dinástico, a través de Don Juan de Borbón y al margen de la «instauración franquista», con Alfonso XIII; y de otro lado, el nuevo Rey no sólo ha promovido el cambio político, sino que ha hecho frente, en persona y en soledad, a un gravísimo intento de involución. Los dos textos de José María Amado, algo profusos y no muy brillantes de estilo, constituyen, sin embargo, un importante complemento a la *Correspondencia*, mediante el cual las circunstancias —íntimas y exteriores: amistad e historia— que originaron y categorizaron la comunicación epistolar aparecen dilucidadas con suficiente detalle.

Hasta aquí he hablado de «correspondientes». Ya es hora de que hable de poetas, porque, además de que Alberti y Bergamín lo sean fundamentalmente —aunque, sobre todo el segundo, tengan en su haber una cumplida obra en prosa—, la *Correspondencia*, en su totalidad, está escrita en verso, lo cual, obviamente, le confiere mayor singularidad. Se inicia con una «Elegía a Rafael Alberti», escrita por Bergamín a raíz de una conversación telefónica entre ambos en la primavera de 1971, hallándose Alberti en su casa de Anticoli Corrado, y Bergamín en «La Gallarda», casa de José Jiménez Rosado en Torremolinos. La primera carta, *stricto sensu*, es la de Alberti «A José Bergamín». Excepto otra de Alberti, entregada en mano a Bergamín en el aeropuerto romano de Fiumicino el 5 de noviembre de 1971, las demás cartas se cruzan entre Anticoli Corrado y Madrid. Y a partir de la segunda de Alberti, los poetas corres-

pondientes van a llamarse, el uno al otro, y por igual, X (o *Equis*), aparentemente por razones de censura (que a veces le sirven a Alberti para divertidos juegos de simuladas supresiones y hábiles fintas expresivas). Las cartas de Alberti son nueve, y cuatro —aparte la «Elegía» inicial— las de Bergamín. La última de todas, de Alberti, está fechada en «julio de 1972». La diferencia numérica entre los textos de uno y de otro poeta no desiguala la *Correspondencia*, porque Bergamín, que escribe menos veces, intercala en sus cartas —por otra parte, generalmente más largas— poemas de diversa traza: «Ecce España», soneto eneasilábico con puntas y ribetes valleinclanescos; «Madrid, castillo famoso», romance en cuartetas, descripción satírica y nostálgica, vetada de alusiones históricas, del Madrid «desarrollista» y americanizado; «La amistad de los muertos», en tercillos rematados por una cuarteta, y «Dolor de España», cuatro soleares, sobrias y pungentes, de la más honda vena bergaminiana.

No es lugar este de plantear una caracterización, por sumaria que fuese, de las respectivas obras poéticas de Alberti y de Bergamín. Menos aún si se toma debidamente en cuenta lo que la *Correspondencia* tiene de improvisado, ocasional y referente al contenido de la carta a la que cada correspondiente da proporcionada respuesta. Tampoco conviene a este lugar la ubicación de la *Correspondencia* respecto a la trayectoria de cada uno de los poetas, máxime cuando, posteriormente a aquella, la poesía de Alberti ha ido de *Roma, alivio de caminantes* y *Fustigada luz* hasta las repentizaciones (o cuasi, repentizaciones) de finalidad política concreta e inmediata, y cuando la obra poética de Bergamín, lanzada al gran público con la edición de unas *Poesías casi completas*, acaba de cerrar, con *Esperando la mano de nieve*, la estupenda trilogía que

habían ido componiendo *Apartada orilla* y *Velado desvelo*. Lo único posible en esta glosa informal es señalar el sentido de la *Correspondencia*, verla, desde su nacimiento, en la evolución de su condición y de sus modales conforme a la personalidad, humana y literario-poética, de cada uno de los correspondientes. Porque si, al escribirse, Alberti y Bergamín estaban unidos por la amistad, por el exilio (exterior en Alberti, interior en Bergamín) y por la aversión al sistema político imperante en España, es igualmente cierto que los separaban al menos tres factores determinantes: el ámbito físico y civil en que cada uno de ellos vivía, su exilio, la tradición literario-poética que cada uno había elegido y/o asumido y, concomitantemente, la concepción y la práctica poéticas propias de cada uno.

La «Elegía a Rafael Alberti», en tercetos encadenados, y la carta «A José Bergamín» de respuesta, en endecasílabos blancos, tienen en común el sentimiento del tiempo (con la indefectible referencia al acontecer patrio) y el aire, yo diría el empaque, predominantemente lírico; pero sus diferencias son patentes: Bergamín es un poeta conceptual y conceptuoso cuyo entorno vital es o bien la Historia (con mayúscula y con vestigios próximos) o bien el envilecido, escandaloso presente, y Alberti es un poeta sensible y sensitivo al que rodea una naturaleza amable en la que los vestigios de la Historia están ya idealizados o mitificados. En las cartas siguientes, ambos poetas *descienden* al descriptivismo y al *zaherimiento*, en los que van a mantenerse hasta el final de la *Correspondencia*. Ahora bien, Bergamín, realista y a la vez *conceptista*, atiende preferentemente a la crónica puntual del Madrid (y de la España) del franquismo penúltimo, dando a esta crónica un tratamiento *literario* (la excepción *poética* sería el interpolado «Dolor de España») basado en una retorsión del lenguaje (juegos de palabras, retruécanos, creación de adjetivos y sustantivos a partir de nombres propios, etc.) que apunta evidentemente en la tradición de «la agudeza y el arte de ingenio», a la desengañada crítica de una realidad descompuesta. Alberti, en cambio, alude a la realidad (la de España, pero también la de Roma) con un lenguaje más violento —quiero decir: más procaz—, pero menos retorcido y más *gracioso*, y hace frecuentes escapadas a la lírica, llevado de la emoción rememorativa y del gusto por la palabra *bella*. Contribuye a la diferencia de los resultados poemáticos la diferencia de moldes métricos. Bergamín se atiene a la isometría y a la rima regular: tercetos, pareados endecasílabos, romance, soneto, tercillos (excepto en la carta del 15 de mayo de 1972, donde medida y rima consonante —rigurosa ésta, flexible aquella sobre el andamiaje endecasílabo— se mueven con relativa libertad y donde, por cierto, hay una gradación desde lo descriptivo-discursivo-crítico hasta lo lírico suscitado por el sentimiento del tiempo). Alberti adopta un esquema de medida irregular en el que se juntan y combinan alejandrinos, endecasílabos,



heptasílabos y pies quebrados variables, rimados en consonante, con libertad absoluta en la distribución de las rimas: a trechos reaparecen la andadura y el tono de los *Retornos* y de las *Baladas del Paraná*, y alguna vez resurge la vivacidad serpenteante de determinados pasajes de *A la pintura* («... como siempre, tan tieso, / tan ufano, / puro hueso, / hueso mondo / y lirondo, / hueso puro / que habla, que piensa duro, / hueso digno de ver / y no tocar: por eso, / el hueso más difícil de roer.») En suma: existen una amistad y una afinidad de convicciones, en torno a las cuales se devana el hilo

—casi siempre áspero; en tal o cual momento, delicado y suave— de esta singular *Correspondencia*, pero también, como debe ser, existen talentos poéticos diversos y consecuentemente, diversidad poética en las respectivas cartas, que componen un poemario dual de gran altura y, por otra parte, constituyen un conjunto documental valiosísimo.

Completan el número 109-110-111 de *Litoral* (cuya perfección tipográfica se empaña lamentablemente de erratas, aunque no muchas ni de mucho peligro) seis manuscritos de los poetas corresponsales —entre los que hay que destacar una le-

trilla «A don Luis de Góngora Lagartijo», de Alberti, que en 1927 fue excluida de la revista *Papel de Aleluyas* en virtud de no se sabe bien qué censura, y que ya había sido publicada, en hoja aparte, en el número 4 de la nueva serie de *Litoral*— y, al final del volumen, la edición facsimilar de *Caracteres*, de Bergamín, tomada del tercer suplemento (1926) de la primera época de esta misma revista, la cual, hoy como ayer, viene siendo el vehículo de la más relevante poesía española de nuestro siglo.

ENRIQUE MOLINA CAMPOS

el ocio atento

PETER WEISS, SU OBRA Y SU LUCHA

El 11 de mayo murió en Suecia Peter Weiss. Tenía sesenta y cinco años y había nacido el 8 de noviembre de 1916 en la ciudad alemana de Nawanes (Berlín). Era hijo de un fabricante textil de raza judía. Más tarde la familia se trasladó a Bremen y Berlín, y en el año 1934 emigró a Praga. Allí Peter Weiss estudió en la Academia de Bellas Artes y en el año 1938 le concedieron el Premio de la Academia por el cuadro *Concierto en el jardín*. Al año siguiente huyó a Suecia, donde trabajó como profesor de pintura durante la guerra en escuelas privadas. Desde el año 1945 era ciudadano sueco, estaba casado con la escenógrafa sueca Gunilla Palmstierna y vivía en Estocolmo como miembro del Partido Comunista.

El polifacetismo de Peter Weiss es típico en los artistas alemanes de este siglo y del siglo precedente. No olvidemos que Günter Grass, por poner un ejemplo, tiene una obra gráfica que va en aumento día a día. Peter Weiss se dedicó a la literatura muy pronto una vez instalado en Suecia. Pero siempre escribió su obra en alemán.

Dentro de la literatura actual y ciñéndonos al teatro, Peter Weiss, unido a Heinar Kipphardt (1922), pertenece al mundo creador del teatro documental. Las fases de su vida le unen a una estética enciclopédica marxista, salteada de manifestaciones detalladas dentro de dos mundos: el del ensayo y el de la historia de la cultura. Pueden servirnos de ejemplos sus exégesis en torno al *Altar* de Pérgamo, al *Castillo* de Kafka y al *Guernica* de Picasso.

En su vivir por este mundo nuestro, Peter Weiss cambia y se transforma, evolucionando desde ser un pionero existencialista, creando siempre formas nuevas, hasta encontrarse de lleno en el realismo marxista-socialista. Los diversos estadios de sus vivencias subrealistas pasan por situaciones de duda y de escepticismo. Por otra parte su concepción del mundo adquiere matices que entran en el ámbito de lo absurdo y van a parar al fin a una actitud política radical.

Como telón de fondo, permanece constantemente en su ser el mundo judío, las persecuciones de este pueblo por los nazis.

No hay que dejar de decir aquí que sus manifestaciones en contra de la guerra son de todos conocidas, pues en el año 1968 fue invitado como miembro del Russel-Tribunal para la investigación internacional de los delincuentes de guerra a Vietnam del Norte.

Es preciso seguir la trayectoria vital de este creador para descubrir de qué forma se encuentra cuajada de distinciones y menciones honoríficas a sus numerosas obras, que luego comentaremos, tanto literarias como políticas, por su única obsesión y unitaria: *la paz*.

Uno de los primeros premios más significativos fue el Premio Charles-Veillon de 1963, concedido a «la impresionante determinación del ser humano» que Peter Weiss hace en su obra *Punto de huida* (*Fluchtpunkt*), escrita en 1962. Sus primeras publicaciones no fueron dedicadas al teatro, sino que se trata de relatos en los que el autor plasma situaciones psicológico-autobiográficas, como ya había sucedido unos años antes, en 1961, con *Despedida de los padres* (*Abschied von den Elten*).

En el año 1965, Peter Weiss recibe en Hamburgo el Premio Lessing, otorgado a su prosa, «porque ésta representa un testimonio de auténtica conciencia lingüística». Este mismo premio le fue concedido también por sus trabajos en pro del teatro. Se dijo que este premio quería hacer resaltar «la valiosísima armonización del contenido interno (argumento) y externo (escenificación) de la obra de Peter Weiss».

En este mismo año, 1965, el Movimiento para la Formación y Educación de los trabajadores suecos le concede el Premio Literario a su trabajo en la prensa y, sobre todo, a su obra teatral *Marat Sade*, escrita un año antes. Esta obra fue designada en

Nueva York como la mejor de la temporada teatral de 1965-1966.

Mientras Peter Weiss recibía estos premios, creaba algo nuevo que también habría de aportar valores incalculables para muchas naciones y pueblos: se trata de la titulada *La indagación. Oratorio en 11 cantos* (*Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*). Para escribir esta obra, el autor utilizó el material acumulado tras el proceso Auschwitz celebrado en Frankfurt. Peter Weiss presenta hechos consumados y se abstiene de ofrecer juicios y opiniones de su propia cosecha. La investigación sobre Auschwitz se presenta por medio de un lenguaje conciso y en verso libre. Se trata, pues, de una *indagación*, como su propio título indica, sobre una sociedad que ha permitido el suceso de Auschwitz y ha permitido al mismo tiempo, paradójicamente, que se produjeran y conservaran estos documentos. Hasta ahora la obra se ha representado en 16 países y en sus idiomas correspondientes. En el año 1966 recibió el Premio Heinrich Mann, de la Academia de las Artes de Berlín Oriental.

España no permaneció nunca ajena a la obra de este alemán universal, y le concede en el año 1969 el Premio del Teatro por su *Marat Sade*.

Peter Weiss estuvo siempre al corriente de la problemática histórica de su pueblo: Alemania. Procuró ser objetivo y le preocupó, sobre todo, el pasado social y político de los alemanes. Por esta razón en el año 1977 su patria, Alemania, le concedió el Premio Thomas Dehler al conjunto de su obra. Además no hay que olvidar el hecho de que este autor es uno de los pocos escritores que es leído con igual intensidad e interés en la Alemania Occidental y en la Alemania Oriental. Podemos aventurarnos a decir que con él comienza a vislumbrarse ya una posible unión, la mayor que ha existido hasta ahora, entre las literaturas de las dos Alemanias.

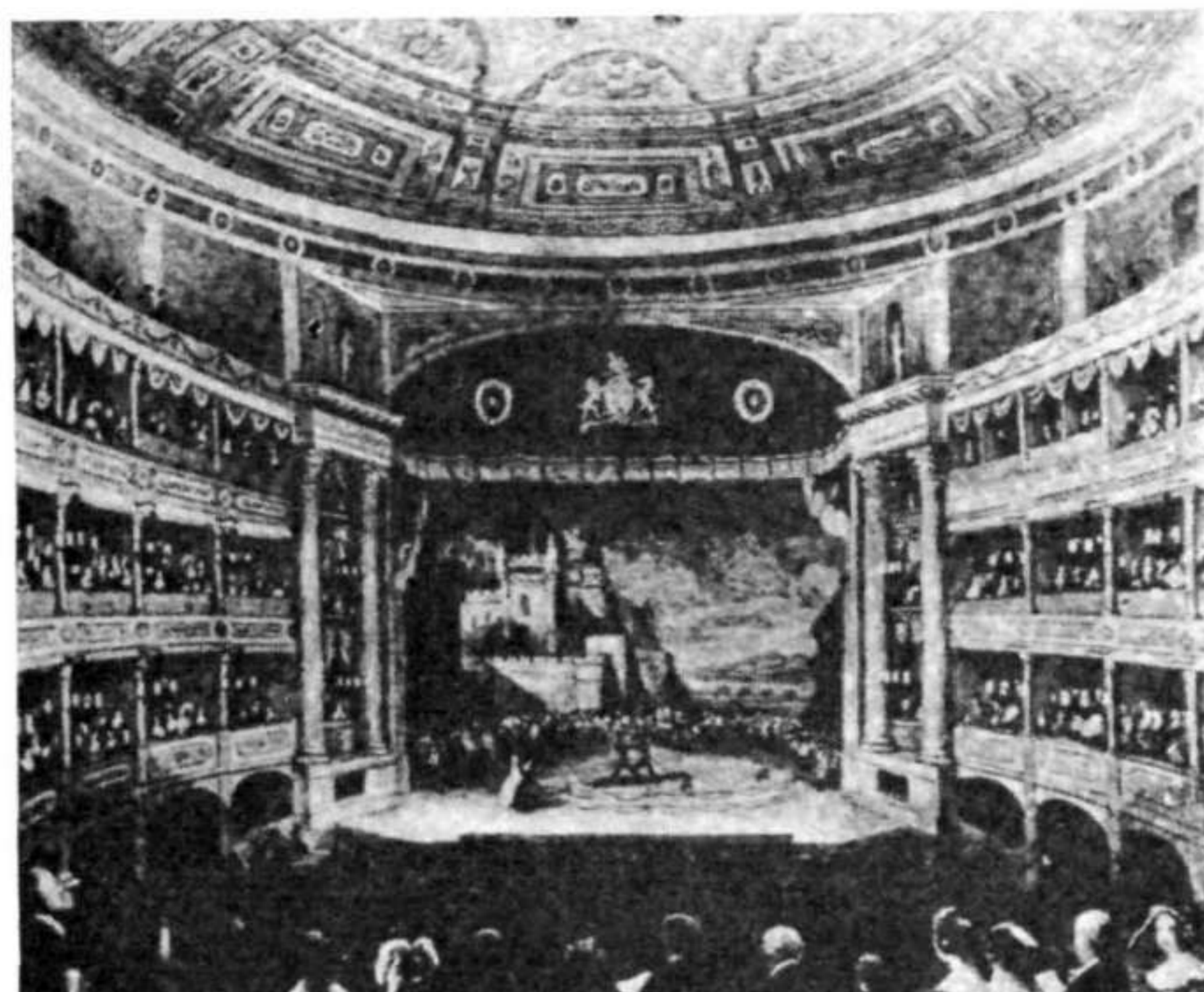
Dentro de la década de los sesenta, Peter Weiss sufrió una época de aislamiento o de silencio, circunstancia que explicó en Estados Unidos, en Princeton, cuando le concedieron el premio literario del «Grupo 47». Dijo unas palabras muy ligadas al mundo interior del hombre, en realidad habla de sí mismo: «En lugar de la protesta —dijo— tenía mi melancolía y mi desgracia, y en lugar de la ciencia o el saber, tenía mi metafísica.»

Cuando reanuda su proceso de creación, Peter Weiss reanuda también sus viajes, y en el año 1974 aparece en Moscú como huésped honorario de los escritores de la capital de la URSS.

Aunque la obra pictórica de Peter Weiss es muy poco conocida en nuestro país, todos podemos suponer que contiene el mismo mensaje que su obra literaria. Lo que él pretendió siempre fue «reconocer y explicar el mundo» («Die Welt erkennen und erklären»), según manifestó en una de sus últimas declaraciones a la prensa sueca. El fondo de su creación artística lleva en sí la realización del yo, la pregunta, el interrogante de la identidad humana; aunque con ciertos extremismos individualistas. Ya en la micro-novela experimental *La sombra del cuerpo del cochero* (*Der Schatten des Körpers des Kutschers*), escrita en 1952 y publicada en 1960, se confirma esto que decimos. Esta micro-novela tiene la misma complexión y estructura que el relato citado más arriba: *Despedida de los padres*, donde está patente la búsqueda de la propia vida del autor.

Cuando leemos y tomamos contacto con su otra novela, *Punto de huida*, no podemos evitar el recuerdo de Kafka, Gide, Moravia, Henry Miller y Beckett. Nos parecen confesiones de un alma extraña sin ideales y que no pertenece a ningún pueblo, a ninguna comunidad.

La prosa experimental cobra relieve notable en la obra *La conversación de los tres caminantes* (*Das Gespräch der drei Gehenden*), del año 1963. El problema crucial de la obra se centra en los tres personajes que se encuentran al pasar por un puente y comienzan a dialogar sobre la incertidumbre de todo lo terrenal. Y esta novela experimental hace, quizá, que comprendamos mejor el carácter del teatro experimental de Peter Weiss. Y más tarde, del año 1968-1969, aparece una obra en la que la búsqueda por la identidad humana, el juego simbólico y la polémica existencialista, son un arquetipo de este teatro. Se trata de la obra *La torre* (*Der Turm*), con ciertas resonancias de Strindberg, que ha llegado a ser una de las más famosas del autor. De aquella misma época es el drama breve titulado *Noche con huéspedes* (*Nacht mit Gästen*). Se trata de una obra muy dura cuyo tema se desarrolla en un ambiente privado en el que tienen lugar una serie de muertes sangrientas y crueles por el dinero y las envidias. En cuanto al estilo lingüístico empleado aquí, consiste en una sucesión de versos muy libres en el fondo y en la forma con expresiones abruptas, muy groseras a veces y hasta infantil en ocasiones inesperadas. Quizá con esto el autor haya deseado resaltar lo que hay de morboso y ridículo en la sociedad y en el mundo en general. Esta forma, pero ya en grandes proporciones, es la que utilizó Peter Weiss para su drama más famoso y conocido: *Marat Sade*, cuyo título real y completo es: *La persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representada por el grupo de actores del hospicio de Chareton bajo la dirección del señor De Sade* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marat, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Chareton unter Anleitung des Herrn de Sade*). Esta obra es del año 1964. La acción se desarrolla en el lavadero de



un manicomio en el año 1808. Se trata de «un teatro dentro del teatro», en cuanto que los locos son actores y el marqués de Sade autor y observador de un suceso que tuvo lugar en el año 1793, en el cual un presentador establece la comunicación de este acontecimiento pasado con el presente. En esta obra se mezclan la violencia y la parodia con las diversas circunstancias del mundo de los locos, pero este «mundo de locos» es un símbolo, una metáfora de nuestra «casa-mundo de locos» (Irrenhauswelt). En los momentos apoteósicos aparece un cuarteto y un coro de locos. El fondo del tema se debate por la resolución entre revolución y reacción; el revolucionario impertérrito es Marat, quien pone en tela de juicio ante el espectador frases como ésta: «Yo creo sólo en la cuestión». No en la «cuestión» como pregunta, sino como asunto, cosa, tema. Estas palabras se oponen a la afirmación que hace Sade más adelante, cuando afirma: «Yo sólo creo en mí mismo». Lo cual no es ni más ni menos que el principio del absolutismo o del individualismo.

Lo que Peter Weiss pretende poner en evidencia en esta obra, sin lugar a dudas, es la faceta absurda del género humano cuando quiere implantar el bien por la fuerza y la violencia. La conclusión es: de ahí lo absurdo de toda revolución.

Puede pensarse que con este acontecimiento artístico comenzó ya una nueva era para la literatura y el teatro de todo el mundo.

Peter Weiss también escribió para la radio. Una de sus composiciones más interesantes es la titulada *Charlas sobre Dante* (Gesprächen über Dante). En estas páginas insiste en los mismos problemas que latían en el Marat Sade. Las *Charlas sobre Dante* fueron escenificadas en Suecia por Ingmar Bergman.

Una documentación político-panfletaria, más que una auténtica obra de porte dramático, es lo que caracteriza a su obra de 1967, *Cántico del fantoche lusitano* (Gesang vom lisitanischen Popanz), en la que se ataca al régimen colonial portugués en Angola.

El teatro de Peter Weiss, en su mayoría, se mueve a base de grupos y no con figuras o personajes individuales. Esto supone una herencia directa de B. Brecht, además mezcla los números cabaretescos con los dramáticos.

A las obras últimamente citadas hay que unir, por su importancia e impacto social, el *Discurso sobre el Vietnam*. Al llegar a este punto, P. Weiss ya se manifiesta como un creador partidista y se perfila claramente en el año 1970 cuando escribe la obra: *Trotsky en el exilio* (Trotsky im Exil). Estas dos creaciones son muy similares en el fondo. Si en la primera ataca el imperialismo americano, en la segunda presenta los diversos estadios de la revolución con sus contradicciones y discrepancias ideológicas. Es indudable que Weiss se refería aquí a la URSS. De ahí que esto le valiera duras críticas por parte de la prensa soviética, concretamente en el periódico *Literaturnaja Gazeta*, donde se le censuró de hacer sabotaje ideológico y ofender a los hombres soviéticos. Mientras que en Occidente se dijo (1) que Peter Weiss, al hacer estas manifestaciones, se había liberado del dogmatismo. En la prensa occidental se dijo que P. Weiss se había dis-



tanciado del estalinismo (2). Lo que sí parece claro es que el escritor se había decidido por seguir en muchos aspectos la línea de Bertolt Brecht.

Otra obra de hondo matiz político fue *Hölderlin*. Y se da el caso curioso de que, desde entonces, los países de lengua latina sienten más interés y curiosidad por conocer este poeta alemán que antes de existir la obra citada de P. Weiss. Hölderlin es abordado en esta ocasión por el escritor de Bremen en su aspecto más político que histórico. Se le presenta como un líder de la libertad frente a todo lo conservador, y frente a los conservadores: Goethe, Schiller, Fichte, Hegel o Schelling. (Siempre que se entienda, claro está, que estos autores son considerados por Peter Weiss como conservadores). Esperpénticamente Hölderlin está situado aquí en un paralelismo con el Che Guevara. Esta obra teatral ha sido calificada por algunos críticos, como Hartmut Lange, como el texto teatral alemán más importante de esta época.

Del año 1975 es la novela titulada *Estética de la resistencia* (Die Ästhetik des Widerstands). Se trata de una especie de autobiografía en la que se perfilan una serie de circunstancias imaginarias, como pueden ser los deseos de su personaje. Es decir, que el autor hace hablar a su personaje y lo utiliza para expresar deseos y preguntas, como, por ejemplo: ¿qué hubiera sido de él, si hubiera nacido en el seno de una familia proletaria. Toda la obra está escrita en primera persona (Ich-Roman). Es una novela monumental cuyo personaje vive los acontecimientos políticos históricos de Europa durante gran parte de este siglo, como por ejemplo la guerra civil española, pues él mismo lucha contra las tropas de Franco.

Esta es la última gran obra de Peter Weiss.

En el año 1979 preparó una representación de *El Proceso*, de Kafka.

Con la desaparición de Peter Weiss han quedado en el aire muchas incógnitas. Una de ellas podría ser: ¿Qué matiz hubiera adquirido esta obra ahora que se está librando la batalla colonial de las Malvinas?

Si recordamos el *Cántico del fantoche lusitano*, ¿hubiera silenciado Weiss su opinión acerca del colonialismo inglés?

ANA ISABEL ALMENDRAL-OPPERMANN

(1) Jost Nolte en: Franz Lennartz, Deutsche Schriftsteller der Gegenwart.

(2) Die Zeit. Günter Radezky. 22-XI-1972.

UN SEPTIMO TOMO PARA EL "COSSIO"

Ortega y Gasset, entre sus muchos proyectos, pensaba escribir *Paquiro o de las corridas de toros*, todo un libro en el que nos habría expuesto, mucho más ampliamente de lo que llegó a hacerlo, sus puntos de vista sobre «este espectáculo tan extraño». El toreo es una cultura y la corrida una obra de arte. Y «puede decirse que es en torno a 1740 cuando la fiesta cuajó como obra de arte», en palabras del propio Ortega.

Instado por él, otro intelectual de altura, José María de Cossío, se dio a la tarea de recoger toda la cultura viva de doscientos años de toreo en una ingente obra que fuese «un tratado técnico e histórico» bajo un título sencillo y redondo, *Los toros*, enciclopedia de Espasa-Calpe, cuyo historial y cuyo carácter resumo aquí brevemente.

Su núcleo original, los tres primeros volúmenes, apareció en la segunda mitad de los años cuarenta, en plena posguerra (un dato no demasiado conocido: Miguel Hernández, durante su residencia en Madrid y para ayudarse económicamente, redactó algunas fichas biográficas para el tomo III, que saldría de imprenta bastante después de muerto el poeta).

Luego, el volumen IV, publicado en 1961, fue, más que nada, una puesta al día de los anteriores; al desaparecer José María de Cossío, el escritor y crítico taurino Antonio Díaz Cañabate se hizo cargo de la dirección de la obra y vieron la luz otros dos nuevos tomos, el V y el VI, ambos también con actuali-

zaciones y con la inclusión de temas específicos no abordados por las entregas precedentes.

Por fin, este año de 1982, y con la llegada de la primavera, en el comienzo de una nueva temporada, es editado el tomo VII, que completa —de momento— esta monumental labor, verdadera suma de nuestra fiesta nacional.

Del primer volumen a este séptimo han transcurrido, pues, treinta y siete años, y el flamante tomo está prologado por Domingo Ortega —maestro de maestros—, quien, con sabia picardía taurina, lo califica de *sobrero*. Conviene destacar en seguida que, a diferencia de los seis anteriores, se trata de un libro *para leer*, aunque lógicamente también sea una fuente de consulta. Cualquier lector, aficionado o no a los toros, queda prendido en sus páginas por el pecado de curiosidad; nada más que hojear el volumen es ya una delicia en cuanto que, por añadidura, tipográficamente está mucho más conseguido que los anteriores; los años no han pasado en balde.

Se abre la obra con un estudio psicológico de los elementos básicos que estructuran la fiesta: toro, torero y público, en una sagaz y valiente interpretación del profesor Fernando Claramunt, continuada por la exposición de una curiosa experiencia con toros radiodirigidos, que firma José Manuel Rodríguez Delgado.

Andrés Amorós, quien confiesa que «escribir en *e! Cossío* es un honor y una responsabilidad para

ENDRE ADY

Endre Ady, el principal poeta lírico de la lengua húngara, y uno de los grandes representantes de la poesía moderna en Europa, es completamente desconocido en castellano. Que yo sepa, la única traducción que hay de él a nuestra lengua es la del cubano David Chericán —editorial Corvina, Budapest, 1977—, que es parcial e inaccesible, por contener sólo un pequeño número de poemas y estar limitada su circulación a Hungría. Es uno de los grandes e incomprensibles huecos de la bibliografía castellana contemporánea que el creador del idioma lírico húngaro moderno, siga, en 1981, fuera del alcance del lector medio español.

Entre el 31 de noviembre de 1877 y el 27 de enero de 1919, en que murió de pulmonía, desgaste, sífilis, alcoholismo, nicotina y «*tedium vitae*», Ady, en sus cuarenta y seis años sobre el planeta tierra, produjo un puñado de poemas, de los que los contenidos en su gran libro *Nuevos poemas*, 1906, fueron realmente explosivos y reveladores («las nuevas canciones de una nueva época», como dijo un crítico de entonces) para los húngaros de las posibilidades de su idioma asiático. Ady irrumpió en la lírica húngara como

Rubén Darío en la castellana, es decir, destruyendo y creando simultáneamente. Resulta prácticamente imposible trasladar a un idioma romántico como el nuestro los efectos bárbaros, ugro-fínicos, del húngaro, cuyas bases sintácticas, fonéticas e incluso lógicas, son diametralmente opuestas a las del castellano y fueron elaboradas en las estepas de Asia Central, irrumpiendo en Europa hace poco más de mil años y subsistiendo entre nosotros como un islote extraño, cuya sensación de aislamiento cultural es palpable en la literatura magiar.

Ady, de origen noble campesino, se describe a sí mismo como «frágil de salud y medroso», «tengo miedo, luego soy»; de «espíritu femenino, aristocrático, cobarde y bárbaro». Desde muchacho se refugió en la nicotina, el alcohol y las mujeres, con quienes siempre tuvo mucha suerte, disfrazando su soberbia y su timidez con un tono agresivo y violento, tanto en la vida como en sus primeros escritos periodísticos. Era guapo y apuesto, bajo y ágil de movimientos, ocurrente y dado a rachas sombrías y agresivas, una especie de Modigliani centroeuropeo y poeta. La literatura húngara de su tiempo era «un gran campo

cualquier aficionado a los toros y a la literatura», pone al día el tema de los toros en la historia literaria (ensayo, novela, teatro y poesía), labor iniciada por Cossío en el tomo II. Y Néstor Luján, autor de una inolvidable *Historia del toreo*, hace lo propio con «Los toros y el periodismo».

Capítulo clave es el de «Los toros y las artes plásticas», debido a Alvaro Martínez-Novillo, director del Museo Español de Arte Contemporáneo, y que trata en profundidad el fenómeno Picasso, tan español y, por lo mismo, con tan profundas raíces taurinas; con apenas ocho años, don Pablo pintaba su primer picador y ya nunca abandonaría en su obra la temática taurina. Adecuado complemento de esta monografía es la sumaria muestra de carteles de toros que la cierra.

José Luis Dávila se ocupa a su vez del humorismo gráfico en relación con la fiesta, un atinado capítulo que nos pone en contacto con los pretéritos o presentes Ramón Cilla, Fernando Fresno, Robledano, Manolo Tovar, *K-Hito*, Martínez de León, Lorenzo Goñi y su atribulada *Tauromaquia onírica*, Mingote, el francés Chaval entre muchos otros no españoles, Forges y el propio Dávila, por no mencionar sino a unos pocos.

«La música en los toros» que, según el tratadista y durante la corrida, «es como una dimensión más del colorido propio e inseparable de la fiesta», viene estudiada por Manuel Delgado-Iribarren, quien cataloga más de ochocientos títulos de música taurina entre óperas, ballets, conciertos, cuplés, canciones, zarzuelas, revistas y pasodobles; a seguido y al alimón, Fernando Quiñones y José Blas Vega desarrollan la relación entre «Toros y arte flamenco», apartado en el que nos escalofría el dramatismo de alguna desgarrada copla y se hace, entre otros, un

inventario de toreros flamencos y flamencos toreros, que no es lo mismo.

El reciente desaparecido Carlos Fernández Cuenca instrumenta, por su parte, un largo y enjundioso capítulo sobre «Los toros y el cine», con nostálgicos fotogramas de *La España trágica*: «El relicario», de la Raquel Meller archipopular, «Rosario La Cortijera», «Currito de la Cruz», «El gato montés», «Tarde de toros» —donde un Antonio Bienvenida hizo pinitos flamencos—; la mejicana «¡Torero!», que es quizá la mejor película sobre el tema; «El Bravo», con su Oscar al mejor argumento de 1975 para su guionista Dalton Trumbo, y tantos otros títulos.

A modo de naturalezas muertas, las colecciones de los museos taurinos son minuciosamente mostradas por el crítico Antonio Santainés; estos curiosos y, a veces, disparatados testimonios mudos, hubieran hecho las delicias de Ramón Gómez de la Serna, sabio ordenador del caótico mundillo de las cosas.

El volumen se cierra con una relación textual y gráfica de «Peñas y asociaciones taurinas de todo el mundo», nómina emotiva del culto a la fiesta, presencia viva de la sufrida «cofradía del aficionado». Su recopilador, el doctor Zúmel, apostilla que abundan en estas comunidades las «toristas y toreristas, cultas y populares, tertulianas y oficiantes, apasionadas y discretas, como el sol y la sombra de la plaza».

Insistimos en que se nos brinda un libro para leer. Son más de mil páginas, dispuestas para colorear nuestro recuerdo. Pero también ejercen una conveniente labor de monitor que es indispensable en el complejo planeta de los toros y que sabe darnos respuesta a muchas dudas. En tres palabras: un *sobrero* necesario.

SERAFIN PRO HESLES

en barbecho», «lugar de viejas batallas, estupidez y torpor», donde «la no muy numerosa élite estaba buscando una fe». Era una literatura burguesa y apocada, reducida por la élite gobernante a un cántico a la inanidad y el conformismo, contra lo que Ady se rebeló desde el principio.

Ady se sintió influido desde joven por Marx y Darwin, y se situó a la izquierda, tanto en política como en literatura, compatibilizando esto con un marcado gusto aristocrático por las buenas cosas de la vida. En sus poemas, que luego los comunistas húngaros han hecho suyos, habla insólita-

mente del pueblo como parte esencial de la cultura nacional; los comunistas le consideran, no del todo injustamente, como un precursor suyo; pero, si no se puede negar que sus poemas respiran ideales socialistas, también es cierto que toda la vida de su autor fue un rechazo de la rutina burocrática que, aun dentro de la extrema flexibilidad del actual régimen húngaro, es la base visible del sistema socialista burocrático impuesto por Moscú a Hungría. Ady, volviendo la espalda al vecino germánico, vio desde el principio un modelo de lucha en la Rusia revolucionaria de su tiempo: «Rusia está realizando dos revoluciones al tiempo», dice, «la vieja, por la que Europa ya pasó, y la nueva, que, en Rusia, se hace con sangre, excepcionalmente y a pesar de las enseñanzas de Marx»; este fermento revolucionario ruso le preocupa: «¿Serán nuestros hijos germanos, eslavos, o qué?», por curioso paralelismo, el mismo año en que su contemporáneo y pariente literario, Rubén, se preguntaba: «¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?» Pero él ve la Rusia revolucionaria de su época, no el mamut burocrático que iba a surgir de las cenizas de 1918.

Sus largos, complejos e itinerantes amores con Léda, su amante y musa de largos años, son demasiado intrincados para ser narrados aquí, y no hay ninguna otra fuente castellana en que el lector pueda enterarse de ellos.



En París, con Léda y sin Léda, Ady vivió varios años como corresponsal de periódicos húngaros, tomando de la prensa francesa los temas de sus crónicas y viviendo casi exclusivamente entre bohemios y emigrantes húngaros. Viajó también por Italia y ganó y perdió mucho dinero en Mónaco, ciudad a la que dedica una de sus más brillantes prosas. Recelaba de Austria, como buen húngaro; le repelía Alemania; nunca sintió el menor interés por Inglaterra.

Pasa el final de su vida en Hungría. La atmósfera de Budapest le resultaba asfixiante: es un invernadero político e intelectual. Se queja de «no tener hogar ni morada», y dice de sí mismo como escritor que se ha convertido «en el ejemplo húngaro de ininteligibilidad», «pero tengo un miedo más mortal aún a ser comprendido». Para entonces ya era Ady el eje en torno al que giraba, e iba a seguir girando, la lírica húngara, y el centro de la gran revista literario-política «Nyugat» (Occidente), que ha quedado como uno de los hitos en la historia de la cultura húngara moderna. Era también eje de una controversia política: aclamado como profeta por los grupos de izquierdas y vituperado por los nacionalistas de derechas, mientras él acentuaba el tono político de sus poemas, aunque quitándoles agresividad.

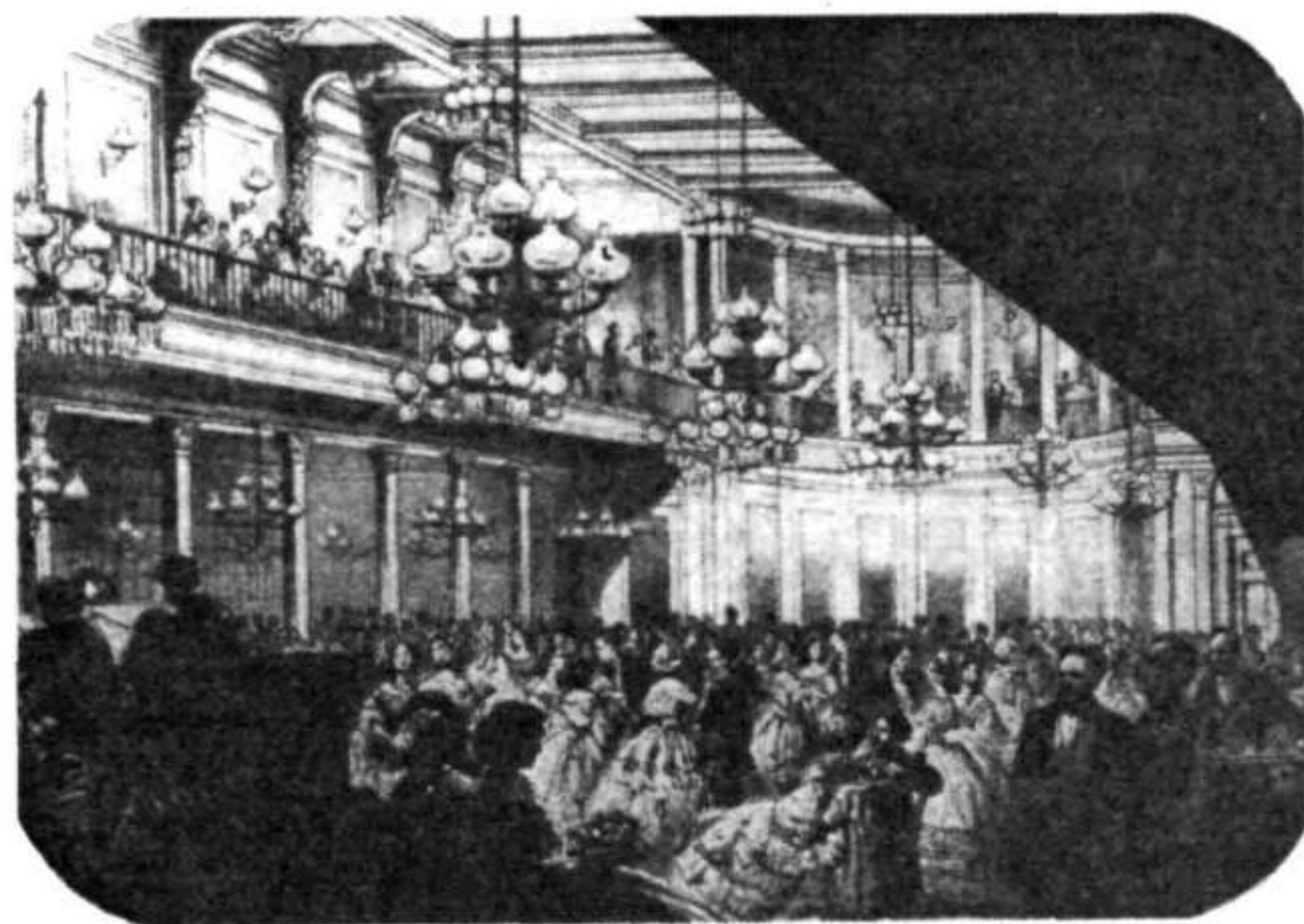
Cuando, en 1912, rompe con Léda (a quien, en sus escritos, llama «Madame Prétérite», un poco siguiendo el juego de las coincidencias, como la «Lady Perhaps» de Rubén Darío), Ady no tarda en refugiarse, primero, en diversos sanatorios de Austria-Hungría, donde su salud se va deshaciendo poco a poco, y, finalmente, en Berta Boncza, una muchacha muy joven, con quien se había carteadado en 1911, estando ella interna en Suiza, y con quien se casaría, contra la voluntad de la familia de ella, en 1914, «habiendo ya pasado ilegalmente el límite de treinta y tres años asignado a los poetas líricos húngaros», y sintiéndose ya como «un campo completamente arado».

Ady se manifestó desde el principio contrario a la entrada de Hungría en la primera guerra mundial, y, desde su retiro campesino de Csucsá, en medio de la seguridad que le daba el matrimonio, seguía obsesionado por los horrores de la guerra. Fue atacado por los militaristas y vivió para ver la independencia de Hungría, aunque estaba ya demasiado enfermo para participar en el gobierno republicano del conde Károly, quien, sin embargo, fue a visitarlo a su retiro, acompañado de sus ministros. No vivió para ver el gobierno comunista de Béla Kun, y su último poema se titula *Saludo al Vencedor*, un llamamiento a los vencedores de la Gran Guerra para que no humillen a Hungría.

«Soy feliz», dice en alguno de sus escritos, «desde que me di cuenta de que la vida y la muerte no son realmente emperadores, sino sólo cancilleres eternos, obedientes al más grande de los déspotas: el azar».

APROXIMACION CRITICA A SU OBRA

Con la inevitable cautela que el resultado de la traslación de un poeta del húngaro al castellano—lenguas tan disímiles— impone, algo podríamos aventurar sobre Endre Ady. Ady es un poeta de un apasionamiento excitante. En él se transparenta un sutil eco de ultratumba, resuena una voz oscura de hermandad con la muerte; una es-



pecie de malditismo romántico que se mueve en torno a misteriosas damas en la penumbra de castillos abandonados, amores enfebrecidos sobre un paisaje otoñal de hojas muertas, amores itinerantes y atormentados sobre la historia de finales del XIX, enloquecidos caminos del infierno en el sentido más estrictamente infernal de la palabra. Esto es especialmente visible en dos temas que recorren buena parte de los poemas de Ady: la muerte y Dios; la atracción carnal, la llamada sensual y el soplo agónico y misterioso del espíritu. Un determinismo implacable y un buceo inmisericorde por las profundidades más negras del alma. El clima de misterio, de fantasmático terror, lo va creando y recreando Ady a base de efectos plásticos y de violentos contraluces. Se trata de una épica autoacusatoria que no elude ningún matiz de pasión enloquecida, de candorosas perversidades, de doloridas intenciones demoníacas. Véase, por ejemplo, algunos versos del poema *Mi madre y yo*:

*Yo, el más extraño hijo,
arrogante y maldito,
para quien ella solamente vivía,
a quien ella prestaba una vida maldita.*

*Un brote de maldición, una semilla
dio a la perdida tierra de Hungría;
una alondra con voz de gaviota;
una estridencia, no un canto...*

Esta crispación se lleva también a sus últimas consecuencias cuando Ady se aproxima al tema religioso. Una religiosidad tensa y erizada que oscila entre la oración, la blasfemia o la exasperación. Y que enlaza directamente con la aludida predestinación al mal. Una atormentada conciencia de culpa irredimible y un dios furibundo y desolador:

*Señor, yo vengo de la guerra.
Todo en mí ha terminado.
Conmigo mismo y contigo ponme en paz,
concédeme el sosiego que tus manos imparten.
Señor, mi corazón es una herida
que mana pus y se niega a curar.
Señor, refrena tu impaciencia,
besa mi corazón que está acosado.*

A pesar de los versos anteriores, las más de las veces la comunicación se establece en el campo de la imprecación. Y Ady muestra un Dios tan duro y hostil como los adjetivos que el poeta le

aplica. Ady se complace en descubrir los puntos débiles de ese terrible Dios, un justiciero, en suma, que a pesar de su omnipotencia «no puede bendecir», el «dios desolador», «nuestro único, espantoso Dios».

Por otra parte, y este aspecto en Ady resulta determinante, al menos tan determinante como cualquier otro, es el gran poeta nacional húngaro. El poeta de la resistencia y de la independencia que se expresa a través de una épica patriótica y guerrera de amplias resonancias. Esta épica se contiene e interioriza, se flexibiliza mediante un lirismo profético y casi místico, al hablar de la naturaleza del alma húngara. La libertad cobra así, desde una rigurosa óptica colectiva, caracteres tan íntimos, trágicos e individualizados como el amor o la fe.

*Hijo de Gog y Magog yo os pregunto:
¿cómo puedo deambular en vano de puerta en
puerta,*

*lágrimas derramar junto a los Cárpatos,
o tan sólo la huida será mi recompensa?
Mientras transito la solemne calle de Verecke,
el eco antiguo de los magiares me traspasa.
¿Y si hacia Denver yo me dirigiese
con los cantos nuevos de los nuevos tiempos?
Llenadme los oídos de hirviente plomo
tal como en tiempos hiciérais con Vazul.
Convertidme en canto que no consigue
escuchar el sonido que nueva vida expresa.*

*Durante todo el año, el transparente canto
entre lágrimas y tormentos sobrevuela;
el persistente canto por vuestro propio dogma
[condenado.*

*Mas, a pesar de todo, es nuevo y es magiar
y vence a vuestro ánimo.*

Una de las características de Endre Ady es el contraste, el choque brutal de su lirismo encendido y su cólera destructora. Pero esta retórica tan expresiva, no desdeña otros procedimientos, por el contrario los exagera al límite, tales como los juegos onomatopéyicos, la distorsión fónica y las combinaciones de palabras en un grandioso retorcimiento del lenguaje que se encrespa, emerge y sumerge en una continua dinámica creadora. En Ady todo es grandioso, elevado y contradictorio. Y hasta el sentimiento amoroso cruje y se desarticula en el remolino. Valga como ejemplo de esta última afirmación los siguientes versos:

*Calla la música y en su lugar ulula un viento
[gélido.
Y nosotros rodeados de luces mientras velas y
[fuego exánimes perecen.
Iniciamos la danza y las parejas, antes felices,
[huyen de nosotros,
el salón abandonan temblorosas, presas de horror
[sus almas.*

JESUS PARDO y JAVIER VILLAN

JAIME DAVALOS, EL HECHIZADO

*Me fui quemando en la noche
siguiendo la misma senda;
siempre atrás de una guitarra
apagué la última estrella.
[«Quiero ser luz», de Daniel
Reguera.)*

Hace poco más de treinta años, en los últimos días de abril de 1951, en la cama de la clínica donde el cáncer avanzaba hacia el final, Homero Manzi escribió el más hermoso de sus poemas en homenaje a Enrique Santos Discépolo:

*Sobre el mármol helado, migas de medialuna,
y una mujer absurda que come en un rincón:
tu musa está sangrando y ella se desayuna,
el alba no perdona, no tiene corazón.*

Manzi murió el 3 de mayo de 1951, a los cuarenta y cuatro años. Discépolo, que por entonces pesaba 37 kilos («las inyecciones me las van a tener que poner en el sobretodo», ironizaba) se apagó el 23 de diciembre del mismo año, con cincuenta cumplidos. Manzi y Discépolo fueron los dos mayores poetas del tango.

Para cuando Manzi y Discépolo mueren, el tango comenzaba a ser una caricatura de sí mismo. Encorsetado en cierta tipología creada en los años veinte y treinta, los nuevos autores se agotaban en el fingimiento de una sensiblera nostalgia por arquetipos [el guapo, el *cajetilla* (1), la cabaretera] que ya no se correspondían con la realidad de un Buenos Aires en el que se habían produ-

cido dos modificaciones fundamentales: una acelerada industrialización (para suplir las importaciones bloqueadas por la segunda guerra mundial) y la invasión de hombres y mujeres del interior del país (los «cabecitas negras»), alentados por las mejores condiciones de trabajo y de vida de la ciudad.

Este nuevo esquema socioeconómico no pudo ser incorporado por el tango a sus letras, congeladas a menudo en la morbosa celebración de los sufrimientos del varón abandonado por la hembra casquivana (lo que llevó a algún brasileño a bautizar al tango, con pícara insolencia, como *o lamento do cornudo*), presente ya en el primer tango-canción, estrenado a principios de la década del veinte en el teatro Maipo, de Buenos Aires:

*Percanta que me amuraste (2)
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón (3).*

Entonces el tango se refugió principalmente en lo instrumental (Troilo, Pugliese, Di Sandi), alcanzando altísimas cotas de calidad, en tanto las letras se desbarrancaban hacia el grotesco. En los años cincuenta, Francisco Canaro (uno de los más prestigiosos directores de orquesta de los primeros tiempos del tango) estrenó su composición «Tomá mate», que bien puede representar el punto más bajo de la canción rioplatense:

(2) *Percanta que me amuraste*: mujer que me abandonaste.
(3) *Lita*, tango de Castriota y Contursi. Luego se lo retituló *Mi noche triste*.

(1) *Cajetilla*: petimetre.

Tomá mate, tomá mate,
tomá mate, viejito y avivate,
que es la octava maravilla
de la industria nacional.

LA SUCESION

Para el tiempo que Manzi proyectaba su poema de homenaje en Salta, 1.500 kilómetros al norte de Buenos Aires—casi en el límite con Bolivia—, un hombre de treinta años, integrante de una familia tradicional de esa provincia, le pone letra—de un tirón—a la melodía pergeñada por el hijo de un inmigrante libanés. El engendro es titulado *Zamba de la Candelaria*:

*Nació esta zamba en la tarde
cerrando ya la oración,
cuando la luna lloraba
astillas de plata, la muerte del sol (4).*

La zamba tuvo un éxito prodigioso, más que por sus valores propios, nada despreciables, porque aparecía en el momento exacto de la necesidad de un recambio cultural. Estos temas (*La Candelaria* y las que le siguieron: *Lloraré*, *Zamba de un triste*, *La nochera*) musicalmente proponían melodías sencillas que facilitaban el canto colectivo, a la vez que se apoyaban en una revalorización de la guitarra, que en el tango siempre había sido un instrumento adventicio o inexistente. En las letras, en tanto, se describió el mundo del amor y del trabajo, con dos diferencias fundamentales con el tango: el tono era casi siempre ingenuo (5) en lo tocante al amor y reivindicativo y contestatario cuando se trataba de las condiciones de vida de los campesinos, dentro de una cosmovisión que coincidía, en lo fundamental, con la de José Hernández en su «Martín Fierro», poema basal de la literatura popular argentina.

LOS PRECURSORES

Pero *La Candelaria*, en realidad, no había inventado nada. El más meritorio cantautor argentino, Atahualpa Yupanqui, llevaba para entonces quince años interpretando obras propias y ajenas de alto valor literario y musical. *La Candelaria* aprovechó quizá esta siembra yupanquiiana y, sobre todo, apareció en el momento exacto en que podía obtener una adecuada difusión, debido a la mencionada presencia en la ciudad de aquellas masas venidas del campo, alrededor de 750.000 personas, que pasaron a representar un importante segmento del mercado consumidor. El disco, que había estado virtualmente vedado a la música rural (con excepción de grupos tradicionales de escaso nivel o conjuntos dedicados a la interpretación de danzas «gauchescas»), se abre de pronto a Los Chalchaleros y Eduardo Falú, que obtienen cifras espectaculares de venta. La Argentina estaba madura para recibir un nuevo tipo de canción popular, y la que le vino de Salta resultó a la medida exacta de sus deseos. Salteños eran Falú y Dávalos, salteños Los Chalchaleros y Los Fronterizos; de Salta eran Manuel J. Castilla, Gustavo Leguizamón y César Perdiguero. Poco tiempo después este folklore (que primero se llamó «salteño» y luego, más propiamente, «norteño») se expandió por todo el país, produciéndose después la incorporación sucesiva de los ritmos de otras regiones, en un proceso de treinta años,

(4) Es curioso, pero la estrofa más conocida de esta zamba («La acunaron esos ríos / que murmuran al pasar, / y el viento de los inviernos / le dio la tristeza que la hace llorar») la escribió Falú, no Dávalos. Originalmente existía una estrofa que hablaba de las fiestas en la finca de Poncho Marrupe, quien se quejó de que, debido a la difusión de la zamba, «me están haciendo fama de fiestero». Cuando Falú tuvo que grabar la zamba (y Jaime anda perdido por el interior de Salta, en uno de sus ruinosos negocios de finquero-minero-vitivinicultor) reemplazó aquella parte por otra de su invención.

(5) Y hasta candoroso. *La López Pereyra*, zamba fundacional del género, funcionaba ya en esa cuerda. Se trata de la queja de un hombre cuyo amor no es correspondido. Y en un momento expresa «Me dices que no me quieres, / ¡pero ése no es un motivo! / Me privas de sus miradas; / mi alma: sin ellas no vivo. / Voy a esconderme en una selva / solo, a llorar. / Pueda ser que en mi destierro / tus ojos negros pueda olvidar.»

que ahora precisamente está llegando a su culminación. El folklore argentino—coincidiendo con las muertes de Castilla y Dávalos y con el retiro europeo de Atahualpa—comienza a mostrar los mismos signos de anquilosamiento que alguna vez acabaron con el tango cantado.

*Soy de Salta y hago falta.
(Copia popular salteña.)*

EL HOMBRE

Jaime Dávalos nace el 29 de enero de 1921 en San Lorenzo, Salta, a la sombra de un padrazo, Juan Carlos Dávalos, que marca a toda su descendencia con la impronta de su firme temperamento y su devoción por la tierra (6). Luego se agregarían las de Pablo Neruda, Omar Khayam, Miguel Hernández, César Vallejo y Federico García Lorca.

«Barbita de chivato; sus cabellos, ya no abundantes, de un rubio oscuro; sus irónicos ojos verdes; su frente anchurosa, sus espaldas dilatadas y su criolla socarronería.» Así lo dibuja Jaime León Benarós, que lo conoció cuarentón. A mí, en cambio, me impresionaron sus manos, pequeñas y delicadas, como las de las mujeres. Era del tipo que en Argentina se llama «retacón»: bajo y sólido.

EL PRIMER DAVALOS

Los dos poemas más conocidos del joven Dávalos (*Temor del sábado* y *Nacimiento del vino*, este último una «batería» de tres sonetos) sintetizan dos de las constantes de su poética. Habría que agregar su amor por la mujer para que el resumen fuera perfecto. En *Nacimiento del vino* (7) Jaime maneja ya un lenguaje potente y riquísimo en imágenes. He aquí las dos cuartetas del primer soneto:

*Como un toro frutal, el mosto herido
se revuelca en las cubas resollando,
y entre canciones sórdidas va ahogando
en soledad su cálido balido.
Toda su sangre la dará al olvido
que se come los ojos en el llanto,
y por bagualas libres, ya en el canto,
arde su corazón amanecido.*

En *Temor del sábado* Jaime retrata la patética vida de los mineros del Norte, la misma realidad social que en manos de Atahualpa Yupanqui—y referida a otro oficio rural—produciría obras tan entrañables como *El arriero*. Escribe Jaime en *Temor del sábado*:

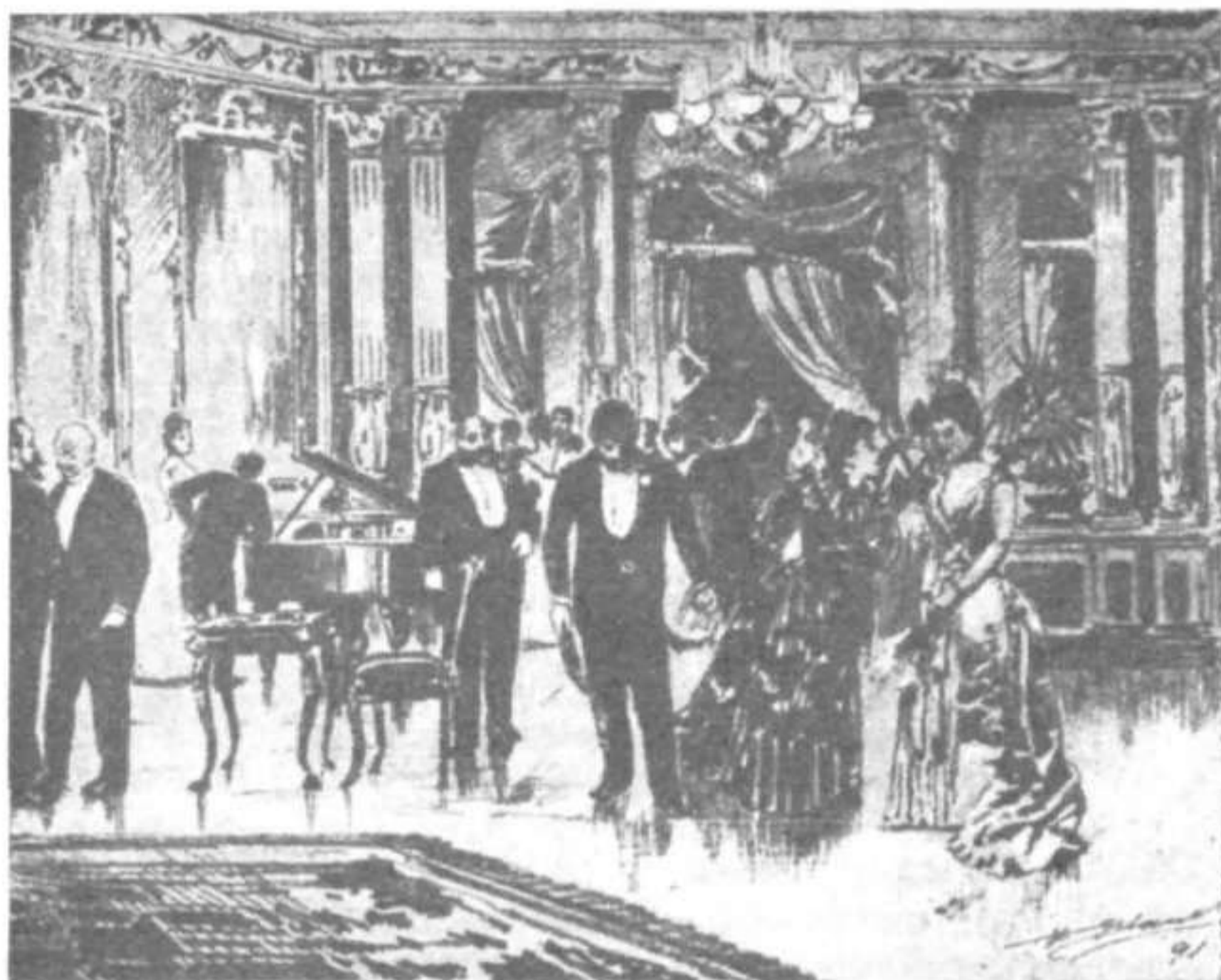
*El patrón tiene miedo que se machen (8)
con vino los mineros.
El sabe que les entra como un diablo
de gritos en el cuerpo.
... ..
Hay que esconder el vino como un crimen,
el vino pedigüño;
que ni una gota más caiga en la boca
desierta del minero.
Hay que esconder la primavera en sangre
del vino que descubre los secretos.
... ..
Los ojos del patrón tienen dos ángeles
desvelados de miedo.*

(6) En su «Elegía», de resonancias clásicas, Jaime le dice a su padre, ya muerto:

*Pues siempre fuiste mi mejor amigo,
dame todo el silencio que te queda
para llenarlo de morir contigo.*

(7) La khayamísima pasión vitícola de todo este grupo de poetas alcanzó su punto más obseso en la *Canción de cuna para el vino*, que Gustavo Leguizamón inicia con este verso: «Arrórró, mi vino...»

(8) *Macharse*: emborracharse.



El contenido político de la nueva música—virtualmente ausente en el tango—es el que la hace más tentadora para amplias capas de la población, y en especial para la juventud. Este no es, por cierto, el lugar más oportuno para historiar la llamada «canción de protesta», pero quien lo haga quizá halle que fue en Argentina, y por aquellos tiempos, donde obtuvo por primera vez una aceptación masiva, transformándose en un fenómeno cultural de importancia (9).

«¿ASI QUE AHORA HACES ZAMBITAS?»

De la misma forma que el tango, en 1910, era oficio prostibulario, la música folklórica había sido considerada durante mucho tiempo un género menor, ocupación de musiqueros y verseadores. El propio Jaime relata que cuando presentaron con Falú, en una reunión privada, la *Zamba de un triste* (escrita en el mismo año que la de la Candelaria), uno de los amigos, por todo comentario, preguntó despectivamente a Dávalos: «¿Así que ahora hacés zambitas?»

«Lo que acabábamos de crear con mi amigo músico—escribió más tarde Jaime—era algo que rompía la cáscara de una circunstancia pequeña, placera, provinciana. Nuestro auditorio no estaba allí, sino en los miles de oídos populares que recibirían sin prevenciones nuestro mensaje.»

Oídos populares que se tragarían sin chistar (quizá gracias a la excelente música de Falú) metáforas desmesuradas, de un surrealismo paisajista, como ésta de la *Zamba de un triste*:

*Muero al amanecer, solo.
Tristezas del crepín (10).
Silbando bagualas (11)
al centro del clima me voy.*

«EN EL PRINCIPIO FUE LA MUSICA...»

Con excepción de unas pocas composiciones, los temas nacidos de la colaboración de Falú y Dávalos lo fueron a partir de la música, un sistema de trabajo mucho menos

(9) Otras de las diferencias entre la poesía del tango y la del folklore rural era que esta última tenía claras resonancias indo-hispánicas. García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado—de un lado—y César Vallejo y Pablo Neruda—del otro—eran las principales influencias. Y a través de todos ellos trascendieron climas y atmósferas culturales de la última República Española y de la subsiguiente guerra civil.

(10) *Crepín*: un pajarito del norte argentino que produce un grito característico hacia la hora del crepúsculo.

(11) *Baguala*: tema musical del altiplano (Argentina y Bolivia), de origen indio, que se asemeja a un lamento.

habitual que el opuesto. Cuesta trabajo imaginar que *Las golondrinas* haya sido originalmente una pura música, pero así es. Dávalos, sin embargo, lo explicaba con sencillez: «¡Pero si esa música está llena de golondrinas. Sólo tuve que escribir lo que la música ya decía!» Extraña simbiosis la de estos dos creadores, capaces de vibrar en el mismo tono (12).

La zamba *La nostálgica*, escrita a mediados de los sesenta, es la mejor muestra de este modo de trabajo. *La nostálgica* canta el desamparo geográfico y cultural del hombre del interior que recalca en Buenos Aires (una sensación que miles de «cabecitas negras» radicados en el cinturón industrial de la gran ciudad sentían cada día), rematando con un dístico perfecto:

*Busco al fondo de la calle un cerro
pero encuentro el cielo, nada más.*

El propio Jaime cuenta el nacimiento de este tema:

«Uno de esos días de trámite editorial, andábamos con Eduardo trotando calle, y yo, como siempre, hablando a borbotones, queriéndole traducir en imágenes todo lo que sentía aquel día—uno de esos días babosos de humedad en los que se llega a tener la sensación de ser presa de puchero—. Entre pausa y pausa, cuando le daba un respiro, Eduardo silbaba, o sea, pensaba como piensan los pájaros, iba haciendo música aquella sensación de hollín y muros, muros presidiarios...»

—¿Qué silbás?—le pregunto en una esquina.

—No sé. Un temita de zamba. Te oigo renegar de esta tierra incinerada y pienso en la nuestra, lejos.

—Seguí, hermano. En el principio fue la música...

Y nos fuimos por la avenida de Mayo, que huele a tasca, a romería y a colmao. Aquella mañana nació *La nostálgica*. Nos sentamos en un bar, en la vereda, y nos pedimos un jerez. Un rayo de sol deslumbraba la copa, mientras en un papelito que me dio el mozo comencé a garabatear aquel sentimiento vago de desgarramiento interior, de desposeído: la melancolía del trasplantado...

«¡SIENTO, LUEGO EXISTO!»

Pero esta simbiosis fue posible por la admiración y el respeto (las dos mitades de la amistad) que se profesaban mutuamente. «Entre los fémures largos y bien calcificados de mi amigo guitarrista—escribió burlescamente Jaime—, la guitarra se ha dormido. ¡Salud, Falú! Ella es tu amante. Su boca se abre en tu boca...»

Es que también Dávalos tocaba la guitarra (la música de la *Canción del Jangadero* le pertenece), «una guitarrita de mala muerte, flaca e introvertida», como dejó escrito en algún lugar. El amor de Jaime por la guitarra está presente en toda su obra y es sólo comparable, en importancia, a su amor por la tierra y, por supuesto, a su amor por el amor. «La guitarra—decía—es una puerta hacia el milagro. Lo digo yo, el hechizado, el que en mil y una noches, con tino de ciego, ha oído a su amigo sacarle arabescos entrañables.» También dijo que las yemas de los dedos de Falú «le latían como uvas que tuvieran una arteria dentro».

*Mojada de luz en mi guitarra nochera,
ciñendo voy tu cintura
encendida por las estrellas,*

dice Jaime en *La nochera*, la zamba que impulsó a miles de jóvenes argentinos, en los años cincuenta, a estudiar guitarra.

(12) No todas las letras de canciones de Dávalos tienen, por cierto, valor poético. Es sabido que este tipo de creaciones pierde mucho cuando se la separa de la música, puesto que fueron pensadas para ser cantadas y no leídas. El mérito de Dávalos se debe precisamente a que una gran parte de su producción, a pesar de las condiciones en que fue creada, tiene indisputable calidad poética, al igual que la de Atahualpa Yupanquí y la de Manuel J. Castilla.

En 1961, en un reportaje que le hice en La Rioja, Jaime, preguntado sobre qué era para él la música, respondió «¿La música? Es el silencio lleno de posibilidades.»

*Veleros de la tormenta se van las nubes
y en surcos de luz dorada se pone el sol;
y como sílabas negras, las golondrinas
dicen adiós.*

(«Las golondrinas», de Falú y Dávalos.)

LA METAFORA

Marcel Proust decía que de los muchos hombres que él era, ninguno había gozado más que aquel que conseguía reunir dos esencias distintas con el anillo de oro de una metáfora. Jaime era en esto —y en casi nada más, porque el tiempo era su amigo— profundamente proustiano. Toda su obra está tachonada de metáforas.

*Si el molinero duerme, los grillos
mueven el llanto de las estrellas
y hacen harina la luz del cielo
para el silencio de las violetas.*

Es el *Romance del molinero*, canción, nacida en 1955 de una peregrinación de Jaime y Falú al molino de la población de San Antonio. Existe un testimonio del propio Dávalos:

«Fue un día de milagro. Después de un largo repecho de tres leguas por las laderas áridas, militadas por cardones, llegó el vado del arroyo, el callejón del villorrio entre huertos de duraznos y viñedos, las higueras, los nogales..., la sombra como anticipo del trago de agua, de esa agua de que pronto empezamos a oír y ahurita vemos. Allá está el molino. Parece la casa del duende. Es el templete de un culto milenar: ¡el pan! De pronto, un hombre. Es el molinero. Nos ha oído y sale a nuestro encuentro. Lo topamos de frente. Cuando nos habla la voz le tiembla y recién entonces advertimos que está ciego. Nuestras voces quieren ser cada vez más bajas; el ciego habla como dormido y nuestros nombres son un retumbo lejos, como una tormenta en los cerros, para él que está entre nubes y ve el sol como una yema de huevo detrás de las cataratas de polen de trigo...»

Es por eso que el *Romance* comienza diciendo:

*En el molino de San Antonio
leche de luna muele la piedra,
y el molinero, ciego en la harina,
toca la carne de las tinieblas.*

El noroeste de Argentina no es pródigo en ríos, con excepción de esos cauces caudalosos, hijos fugaces de las tormentas de verano, ríos turbios «donde el barro huele a temporal», como escribió Jaime. Por eso ver el Paraná, uno de los mayores ríos del mundo, es un espectáculo inolvidable. A Jaime le ocurrió a los diecinueve años. Fue un amor a primera vista, cantado en innumerables canciones.

*Hilado en luz, creces boreal
desde la puna que la luna moja en sal.*

Jaime llamó al Paraná «guerrero azul» y también «toro bermejo forjado en sangre», y afirmó que «por el pelo de la lluvia / que sangre y abre / la flor del ceibo / tus ojos volverán / a ver el mar». Dijo que el Paraná tiene «voz cereal», que «baja del sol y selvas verdes» y que «lame el ancho amor del litoral». Afirmó, en fin, que en su cuerpo lacio el verano «derriba toros de barro y miel».

Pero Jaime guardó para su *Canción del Jangadero* su máxima declaración de admiración al río:

*Padre río, tus escamas de oro vivo
son la fiebre que me lleva más allá;
voy detrás de tu horizonte fugitivo
y la sangre con el agua se nos va.
Banda a banda, sol y luna, cielo y agua;
espejismo que no acaba de pasar,
piel de barro, fabulosa lampalagua
que devora mi pasión de navegar.*

Una orgía de metáforas, hasta rozar el delirio, es también su *Silbo del zorzal*:

*Se abre tu canto, como la flor del laurel;
es el otoño hecho tierra
que entre tu pico quiere florecer.
Sueño que sueña la lluvia,
lágrima de estrella que vive en la miel.*

Pero es quizá en *Vidala del nombrador* y en *Las golondrinas* donde Jaime dejó labradas sus mejores metáforas. La primera estrofa de la *Vidala* es considerada como un modelo en el género:

*Vengo del ronco tambor de la luna
en la memoria del puro animal;
soy una astilla de tierra que vuelve
hacia su antigua raíz mineral.*

Y en *Las golondrinas*:

*¿Adónde te irás volando por esos cielos,
brasita negra que lustra la claridad? (13).*

En su poco difundida *Canción a Entre Ríos*, Dávalos construye una de sus metáforas más «sonoras». Rerifiéndose al gran componente inmigratorio de la población entrerriana, Jaime escribe que «por eso la suma del amor humano tus hijos serán», y concluye con esta imagen:

*Llevan en la sangre praderas jugosas de limo profundo
y la generosa fuerza de la tierra que cruje en el pan.*

Jaime habló también de la «sonrisa proletaria del maíz», llamó a América «animal de leche verde», dijo de los mineros que sólo tienen dos caminos:

*Morir el sueño del oro,
vivir el sueño del vino.*

Llamó a la ciudad de Rosario (la mayor concentración industrial del país, después del Gran Buenos Aires) «rosa crispada, siderúrgica y obrera», y, en fin, cerró su *Trago de sombra* con una metáfora muy dulce, que hizo carrera:

*Y si me miro en tus ojos
siento en el alma crecer
una frescura de trébol
que moja el rocío del amanecer.*

... ..

*Pero en el viento mi boca
te besaré siempre con esta canción.*

(«Rosa de los Vientos», de Falú y Dávalos.)

JAIME Y EL AMOR

Jaime Dávalos vivió en amor perpetuo. Alguna vez se describió a sí mismo como «un enamorado profesional». Quizá por ello es que Jaime le canta casi siempre al amor

(13) Dávalos dejó escrito que en la letra de *Las golondrinas* está contenido el recuerdo de la rima de Bécquer («Volverán las oscuras golondrinas...») y un poema del argentino Leopoldo Lugones: «... trazan letras misteriosas / como escribiendo un adiós.»

perdido o al amor ausente y, en no pocos casos, al amor otoñal.

*Adiós, muchacha que quise,
hacia la ausencia llevo tu amor,*

dice Jaime en *Hacia la ausencia*, una de sus primeras zambas, que inicia la saga. El leitmotiv se repetirá abundantemente en composiciones posteriores, hasta el mismo final de su vida, alcanzando uno de sus puntos más altos en la bellísima *Tonada del viejo amor*:

*«Y nunca te he de olvidar...»,
en la arena me escribías.
El tiempo lo fue borrando
y hoy estoy solo mirando el mar.*

«Ausencia quiere el olvido; / ¡nunca te pude olvidar!», escribió en *La Caspi-Corral*. Y en *La nochera*: «Ahora que estás ausente / mi canto en la noche te lleva.» Amor y ausencia, siempre juntos.

Pero los dos grandes amores del poeta, la mujer y la tierra, se reunieron mágicamente, en fin, en una de las canciones de su última etapa: su *Canto a Sudamérica*:

*¡Nadie la para ya, no pueden detenerla,
ni la calumnia ni el boicot ni nada.
Este es un continente de aventura
que a los aventureros se los traga;
les sube por la sombra, despacito,
y el ojo codicioso les socava.*

.....
*Porque América, tierra del futuro,
igual que la mujer, ¡vence de echada!*

Jaime Dávalos, salteño, acaba de morir en Buenos Aires a los sesenta años. Cuando aún no tenía treinta dejó grabada en un soneto su elección:

*Quiero permanecer en la tristeza
y en la angustia de andar como los bichos,
perdido por el mundo de la leña.
Llevar como una novia mi pobreza
y morirme del gusto y del capricho
de ser un animal que canta y sueña.*

Dicho y hecho.

MARIO PAOLETTI

NOTAS SOBRE POESÍA NEOGRIEGA

En estos últimos años parece que entre nosotros se «lleva» la poesía neogriega. Traducciones o ediciones bilingües, incluso por esfuerzo de algún entusiasta que se editan desinteresadamente, aportaciones de alguna meritísima y simpática agrupación cultural radicada en la tierra de Don Quijote, labor de algún poeta de gran prestigio, colaboración con griegos, un número de la *Revista de Estudios Clásicos* dedicado al tema. Hay algún precedente disperso —popularidad de Kazantzakis, antiguas alusiones en Tovar o Unamuno, el lejano precedente de don Juan Valera, y ahora la hermosa actuación de juglaría de un grupo de jóvenes que cantan con música griega y en buenas traducciones a Cavafis—. Esto ha ido vinculado a ciertos premios Nobel, que a veces son merecidos (no todos son Echegarays), al auge —justificado— de cantos y danzas, y de autores o hasta cantautores, éxito a veces «transportado» por el cine, etcétera. Todo está muy bien y a los de mi generación que descubrimos en nuestra lejana juventud a Palamás o a Sikelianos no puede dejar de emocionarnos. Creo que unas notas dispersas de lector veterano, ahora que ya se puede hablar de eso como «magnitudes conocidas», pueden no estar de más.

I

Algunos sinfronismos

¿Quién no ha leído «El viejo en el Café», de Cavafis? Y, ¿a quién no le ha sonado eso al don Antonio de su melancolía provinciana en Baeza? Y sin

embargo, no hay relación ninguna; Cavafis escribió eso cuando don Antonio andaría por sus veinte años, y Machado, supongo (salvo que Unamuno le hablase alguna vez de Palamás) murió ignorando la poesía neogriega. En Lorca —que por otra parte ha influido sin duda en los neogriegos posteriores, y a sabiendas y a queriendas, volveré sobre esto— el aire «mediterráneo», los olivares y hasta los Gitanos, Palamás pretendía que los griegos descendían de los gitanos. Y la presencia pungente de la muerte. Y el Cernuda, «El amor obscuro», tan limpiamente visible en algunos griegos (Cavafis, por ejemplo). Y la angustia de un «cristianismo aconfesional» (y agónico) en Unamuno, quizá en Machado, en León Felipe, y en Cavafis y Kazantzakis. Y hasta la anécdota —pero no sólo anécdota— del alistamiento bajo la misma bandera en tiempos jóvenes, de un Kazantzakis de la madurez en adelante, de un Alberti. Y el que la incidencia de un Nobel en Seferis de alguna manera «dé aire» a un Cavafis, o el de un Elitis a un Ritsos. Como —viéndonos desde fuera— algo de eso ha habido del Nobel de Juan Ramón hacia Machado, del de Aleixandre hacia Guillén, etc. Todo eso es algo más que mera coincidencia.

Que el «lorquismo» en Kazantzakis, en Elitis, etcétera, es consciente, y que no poca de la más popular «canta-autoría» neogriega se nutre declaradamente, honradamente de Lorca, es patente. En Kazantzakis hay además machadismo y unamunismo visibles. No sé si la amistad entre Unamuno y Palamás influyó algo en sus respectivas poesías.

Para mí la cumbre de todo esto es la *Elegía por la muerte de un Alférez Provisional* («españolizo así

el *Subteniente de complemento*») de Elitis, la huella-sinfronismo profundo, no «influencia» para un manual de literatura comparada, ni mucho menos (*ab dit iniuria*), plagio del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, es luminosa y honrosa y para ambas partes, para ambos poetas y para ambos pueblos.

Y me estoy refiriendo sólo a españoles de lengua castellana; si entrásemos en el área catalana la cosa sería más notoria. Baste pensar, en plan de recreación por una traducción libre en Carles Riba, en sinfronismo hondo, en Salvador Esprú. No sé cómo anda la cuestión entre hispanoamericanos y no hablo. Desgraciadamente, hasta ahora en la excelente poesía joven gallega no veo nada. ¿Hubo algo en Cunqueiro? Quizá sí, habrá que investigarlo.

Debo hacer constar para acabar esta nota, y por aquello que diría Unamuno, de que «soy el hombre que tengo más a mano», que precisamente fue Unamuno quien me descubrió la poesía neogriega (concretamente a Palamás) hace muchos años, y que fue en seguida un gran unamuniano, Tovar, quien me contagió el entusiasmo. Tovar, que quiso incorporar a Kazantzakis a la Universidad salmantina, sin lograrlo (ignoro el origen de las dificultades). Tovar me descubrió también a Sikelianos. Por cierto, que veo a Palamás y a Sikelianos poco atendidos en la antologización —tan buena por otras partes— que aquí se hace ahora. También se han olvidado de Ipsilanti. Pero eso no importa, era un poeta muy malo y no me explico porqué a don Juan Valera le dio por traducirlo (creo que hubo alguna «Musa de carne y hueso» en el asunto). Y —para no hablar más de mí mismo— un librito mío, *Esperando a los bárbaros*, fue disparado por la lectura del hermoso poema de Cavafis, en la traducción Valente, hasta mucho después no tuve acceso al texto original.

II

Algunos temas

El paisaje. El paisaje rural, mediterráneo, y el paisaje histórico de un pueblo dolorido y que en cierto modo ve su territorio como una prisión, como un lugar de sufrimiento. Esto es muy visible en Ritsos, en el mismo Elitis, ya antes en Palamás (mucho menos en Cavafis y Seferis). Este paisaje se parece al de Lorca, a veces al de Machado (en la dimensión trágica de, por ejemplo, *La tierra de Alvargonzález*). Creo necesario subrayar este último aspecto, para no caer en un «colorismo mediterráneo» superficial en una «España de charanga y pandereta» y una Grecia de «Sartaki y vino resinato» (y conste que me gusta la pandereta, el sartaki, el vino de resina y hasta, a ratos, la charanga).

En alguna situación concreta —pero no recuerdo ahora el poeta, quizá alguno de los menores— la presencia del toro en el campo me recuerda a Fernando Villalón o a Miguel Hernández.

Es muy distinto, en cambio, el paisaje urbano. El de Alejandría —tan fundamental en Cavafis— no veo que tenga paralelo exacto en ningún poeta de len-

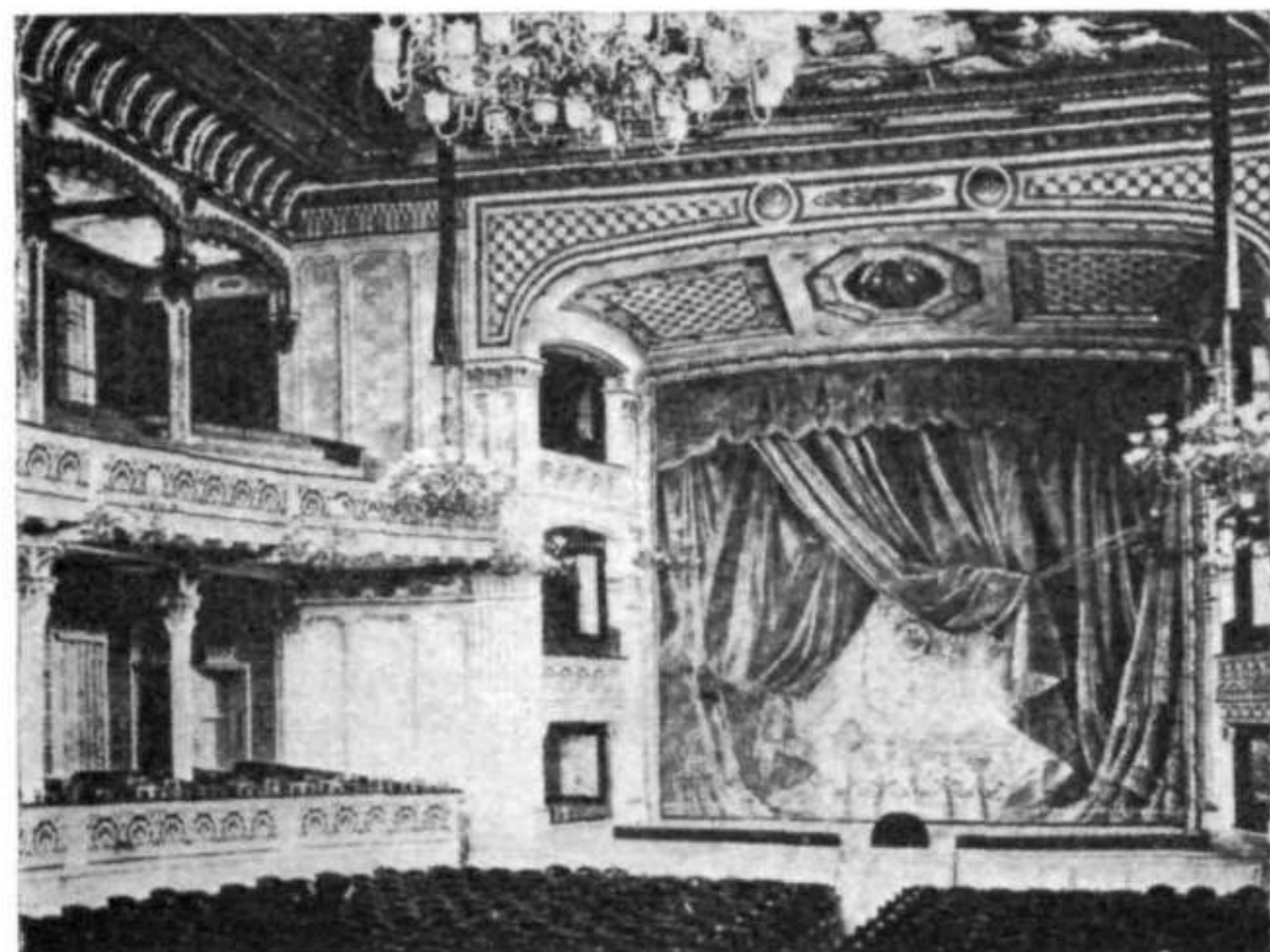
gua castellana. Y también es muy distinta la visión del pasado. Quiero decir que la poca «mirada hacia atrás» de nuestros mejores poetas contemporáneos no es comparable con la fuerte mirada atrás —a la Grecia clásica y helenística, a los años de opresión turca e incluso a Bizancio—. El poema de Cavafis «Esperando a los bárbaros» está hecho pensando en Bizancio. No veo las posibles alusiones al mahdismo sudanés o contratiempos de los propios griegos frente a los turcos que ven alguno y, naturalmente, no tiene nada que ver con *Los bárbaros, cara Lutecia*, de Rubén Darío.

Por cierto, Rubén Darío, ¿llegó a conocer la existencia de Costis Palamás? Por cronología no es imposible, ni mucho menos. ¿La de Sikelianos? ¿La de los primeros momentos del mismo Cavafis? Sería interesante averiguarlo. Porque las evocaciones «antiguas», «alejandrinas» y hasta «bizantinas», y el dolor por el propio pueblo (recordar la tremenda invocación a Cristóforo Colombo, pobre Almirante, ruega a Dios por el Mundo que descubriste), todo eso le habría venido bien. No en vano el cavafiano «Esperando...» me ha recordado al «Indio Divino, gran domador de palabras».

Hay un tema, la lucha por la libertad nacional, que da en el griego de Palamás, Kazantzakis («Libertad o muerte»), Ritsos, Elitis, una vibración altísima. Aunque en otro contexto —desgraciadamente— esa vibración está íntegra en «Viento del pueblo» de Miguel Hernández.

Antes he hablado de Hispanoamérica en general y hace un momento de Rubén Darío en concreto. ¿Y qué de Ernesto Cardenal y los suyos? ¿Por qué ese Cristianismo armado y liberador—todo lo heterodoxo que se quiera pero sincero—, ese Cristo que «está soñando en ser guerrillero? ¿No es casi Kazantzakis en persona?

¿Y la versión del Mundo Clásico? Vuelvo a mencionar a Tovar. Fue una conversación melancólica, comienzos de verano del 36. Tovar se iba a Alemania, paseábamos por el Retiro. Hablábamos de que «algo terrible se veía venir», pensábamos en el porvenir de España y de Europa. Acabamos —no es raro a poco que se reflexione— hablando de Grecia



(la amistad entre Tovar y yo nació en Grecia); llegamos a la conclusión de que a nosotros Grecia (se entiende la antigua, desde Minos hasta la época alejandrina) nos la habían descubierto los alemanes, entre Hölderlin y Nietzsche, pasando por Wilamowitz, No los griegos modernos, por los que teníamos mucha simpatía pero nos parecían «otra cosa». Casi suscribiríamos la amable broma de Costis Palamás a Unamuno, cuando respondiendo a una «confidencia» del vascocastellano «nosotros somos africanos», le dijo el griego «y nosotros gitanos». Después, claro, nos han ido ayudando a descubrir Grecia los ingleses, algunos franceses ya despegados del clasicismo de manual y nosotros mismos. ¿Y qué nos pueden descubrir los neogriegos?

Voy a decir algo que puede parecer molesto, y me dolería porque mi entusiasmo por la poesía griega actual es bien patente (si no, no escribiría esto). Pero tengo la impresión —desearía que fuese equivocada— de que no les interesa gran cosa (salvo quizá a Cavafis, y aun a ése más lo alejandrino, por motivos obvios). Y que cuando les interesa no es por lo que tiene de pasado propio, sino de mito cuasi telúrico y (esto me duele particularmente) en parte «reimportado», creo que también a ellos les «han descubierto» su propio pasado los alemanes. El recuerdo de Schliemann, el museo de Atenas, de ese clasicismo, que como diría don Juan Valera, «es tan griego que sólo lo puede haber hecho un alemán». Y después los ingleses; hay un versillo muy bueno de Sinópulos, que traduzco a mi manera:

resonaron campanas de más de treinta siglos

está muy bien. Pero, ¿a quién se refiere? A la lectura del lineal b, a la primera vez que hemos podido saber que escribían —y cómo escribían— los hombres históricos cuya remota memoria es la materia prima de los Héroes de Homero. Y esa lectura no fueron, ¡ay!, los griegos de hoy, sino dos ingleses, el arquitecto Ventris y el filólogo Chadwick (creo que el poema está dedicado a éste) los que lo hicieron.

III

Comentario a un poema concreto

He aquí el texto del poema de Cavafis «Esperando a los bárbaros», en la hermosa traducción de Valente:

*¿Qué esperamos agrupados en el foro?
Hoy llegarán los bárbaros.
¿Por qué inactivo está el Senado e inmóviles
los padres de la patria no legislan?
Porque hoy llegan los bárbaros.
¿Qué leyes votarán los senadores?
Cuando vengan los bárbaros, ellos darán la ley.
¿Por qué el emperador dejó su lecho al alba
y en la puerta mayor espera ahora
sentado en alto trono, coronado y solemne.
Porque hoy llegan los bárbaros.*

Aguarda

*el monarca a su jefe, al que hará entrega
de un largo pergamino
lleno de dignidades y de títulos.
¿Por qué nuestros dos cónsules y los pretores visten
sus rojas togas de brocado fino*

*y lucen brazaletes de amatista,
refulgentes anillos de esmeralda?
¿Por qué ostentan bastones de oro y plata
insignias de su mando, maravillosamente cincelados?
Porque llegan los bárbaros
y todas estas cosas deslumbran los bárbaros.
¿Por qué no acuden nuestros ilustres oradores
a brindarnos el chorro feliz de su elocuencia?
Porque hoy llegan los bárbaros
que odian la retórica y los largos discursos.
¿Por qué de pronto esa inquietud
y movimiento? ¡Cuánta
gravedad en los rostros! ¿Por qué vacía
la multitud las calles y las plazas y sombría regresa?
Porque la noche cae y no llegan
los bárbaros.
Gentes recién llegadas de la frontera afirman
que ya no hay bárbaros.
¿Y ahora qué será de nosotros sin bárbaros?
Esos hombres traían alguna solución, después de todo.*

Al final del librito inspirado por estos versos escribía, va para diez años, y no tengo inconveniente en repetir, porque en esto sigo pensando igual:

«El balance en general es favorable, sin olvidar los momentos regresivos y las destrucciones. Porque, a la larga, suelen ser siempre el impulso a un salto cuantitativo o cualitativo. En el orden de la técnica —sobre todo, pero no sólo, guerrera— y en otros aspectos como la navegación y el transporte terrestre —incluso hasta la agricultura— se inventan cosas útiles... Por otra parte, la intercomunicación de grandes espacios, la integración de grandes masas y las respuestas de las civilizaciones atacadas no dejan de producir resultados útiles... Tratar de construir la historia sin contar con ellos sería un error. No ético, porque no entenderíamos nada. Ético, porque nos privaríamos de muchas lecciones de eficacia y de heroísmo; hasta estético, porque desde el cuerpo de las amazonas hasta el canto de la épica perderíamos mucha belleza..., y al final, habrá que repetir el verso de Cavafis.

¿Y ahora qué será de nosotros sin bárbaros?»

Naturalmente no voy a suponer a Cavafis estudiando las monturas, las armas, la metalurgia, ni siquiera la poesía (o la acción fecundante en la Religión el Derecho), etc. Más bien pienso que Cavafis se refería a dos cosas, un cierto proceso de «rejuvenecimiento» casi de «infantilización» en lo que esto tiene de bueno.

«Estas cosas deslumbran a los bárbaros.»

El hombre «culto» ha perdido la capacidad de deslumbramiento, «pasa» de todo. Y acaba teniendo el gusto estragado de pura acumulación de riqueza. Y, por otra parte, un gusto por la acción, por normas claras, «ex aequo et bono» sin grandes complicaciones:

ellos darán la ley - odian la retórica y los largos discursos.

Y por esas virtudes cuasi primarias de sencillez, eficacia directa, capacidad de asombro,

traían alguna solución, después de todo

a una cultura urbana hastiada, «cansada de su nombre» esclerotizada. Claro que ésta puede tratar de «sobornarlos» con el deslumbramiento de esos mismos cetros y anillos y

un largo pergamino -lleno de dignidades y de títulos.

Esto último no es ninguna hipótesis gratuita del poeta; todos sabemos aquellas historietas de Cónsul, Patricio, Senador. *Magiste militiae* y demás.

Hay en todo ello, en el caso concreto de Cavafis, una veta de lo que podemos llamar «romanticismo finisecular». El Romanticismo ha visto en los «bárbaros» una sangre joven, una mayor pureza moral, etcétera. Recuérdese cómo varía el valor del término «gótico». Un crítico renacentista o neoclásico diría: «No vea esa catedral, que es gótica»; un romántico o posromántico: «No deje de ver esa catedral, que es gótica». Donde Gibbon veía «el triunfo de la Religión y de la Barbarie» —siendo Religión = Superstición, y Barbarie = Brutalidad pura—, un Thierry vería la Religión como «Nobleza moral» y la Barbarie como «sangre joven».

Pero la cosa se complica más todavía. Y por varios lados.

Los turcos. Cuando un griego moderno habla de «bárbaros» no suele pensar en «escitas» o en «germanos», sino en turcos. No parece que ninguno de estos poetas haya podido pensar nunca en que los turcos «traían alguna solución, después de todo». Aquí Cavafis se «aliena» totalmente de su realidad y ve las cosas desde un primer Bizancio, todavía autopensado como «otra Roma».

Los francos. Cito de memoria un versillo de Costis Palamás traducido por Tovar (no tengo a mano ni el original ni esa traducción):

*Vinieron los turcos destruyendo
pero quien lo había iniciado había sido el franco.*

La *gran viltá* del asalto a Constantinopla cuando la 4.^a Cruzada, la «venganza catalana» (Tovar, en su comentario al versillo, alude a esto), ¿hasta qué punto? Acaso —por raro que parezca— en cierto modo ambos, el franco (en las tres primeras Cruzadas, hasta en un primer momento nuestros Almogávares frente al turco) y el turco frente al franco, aquel Patriarca de Constantinopla que «prefería ver el Turbante a la Tiara».

Y ¿por qué no? los soviéticos, incluso los comunistas preestalinianos como «bárbaros verticales». No, claro, en Cavafis, pero sí en Kazantzakis; no olvidar su juvenil militancia en el PC, su glorificación de Lenin en su obra mayor, por desgracia para nosotros no directamente accesible. En «Cristo crucificado», cuya cronología es voluntariamente confusa, la alusión a los «comunistas», para el autor, al parecer no antipáticos, y en cambio sí para los personajes más odiosos del libro. «Los enemigos de mis amigos son mis amigos.»

En cuanto a que cierto pavor —desde un punto de vista islámico, mezclado con esperanza— ante el desastre de Gordon en Jartum, ante el éxito momentáneo del Mahdi Mohamed Ahmed, no dudo que Cavafis lo haya podido percibir entre alguna parte de la «plebe» alejandrina, la propiamente islámica. Pero no creo que griegos, coptos o «francos» los viviesen.

Por lo demás, la cosa no era para ponerse así. Ahmed
osó hostigar la rubia pantera de Britania

(como diría después don Antonio de Guillermo II y habría podido decir de Hitler o antes de Napoleón y Felipe II), y ya sabemos cómo suelen acabar esos hostigamientos. De hecho Ahmed y sus sucesores no pasaron de «bárbaros potenciales». Sin embargo, un cierto temblor visceral ante esos «bárbaros potenciales» no suele faltar. Dos recuerdos de una cierta «hemerografía adolescente». En mis años «diez» solía entretener mis forzados ocios leyendo unas colecciones, herencia materna, de la venerable «Ilustración Española y Americana» (óptima revista, no tenemos hoy una que «al nivel del tiempo» la equivalga). Pues bien, allí me encontré con dos ejemplos de esos desproporcionados «temblores viscerales». Quizá ni siquiera «viscerales», sino retóricos. En 1876, haciendo constar que la derrota de Custer en Little Big Horn había coincidido con el esplendor de la exposición del Centenario, se hablaba de «bárbaros» que venían a turbar «los banquetes del bajo Imperio». ¿Ridículo? Sí. Pero al que lo escribió —que era un periodista muy bueno— y a sus lectores (la «burguesía ilustrada» de la Restauración Canovista, con gente como Menéndez Pelayo y Ramón y Cajal, quizá no se lo pareciese. Y más pertinente al tema cavafiano, con motivo de los éxitos del Mahdi Ahmed, ya antes de Jartum, cuando la derrota de Nicks, se preguntaba, ¿volverán los bárbaros a las puertas de Roma?

Por otra parte —y no veo que nadie alegue esto (quizá la cronología lo impida)—: ¿Qué de las derrotas de Italia frente a Menelik? Ankobr y Adua son coetáneas de la primera actividad de Cavafis (el «Viejo en el Café» es de esos años). Y un «bárbaro», religiosamente algo así como «copto», frente a un «latino» un «franco», ¿no podría, a un nivel inconsciente, aquí sí que visceral, sintonizar con ese hombre que, simbólicamente, podría traer «alguna solución, después de todo»? Estoy casi pisando la «orla lunática», pero no creo que eso venga mal hablando de Poesía y de poetas.

Como se ve, nos hallamos en los antípodas de

Los bárbaros, cara Lutecia.

¿Pero no habrá una vibración análoga —con temor, pero con admiración y una cierta valoración de «castigo de Dios»— en algunos románticos? ¿Víctor Hugo, Donoso Cortés, a menor nivel García Tassara, Espronceda y en un registro más frío Balmes?

Y en último término, otro sinfronismo español, Ortega.

Cuando este maestro habla de los «bárbaros helenos», refiriéndose a su antigua situación de relativos bárbaros frente al más antiguo mundo creto-micénico, enlazando con la confusa mitología de los Heráclidas y, mejor, con el genio histórico de Tucídides, ¿no estamos ante unos bárbaros que —esos sí— trajeron una solución, Grecia. Europa, «después de todo»?

¿Y qué será ahora de nosotros sin bárbaros? Porque los últimos en que haría poner su esperanza juvenil, no Cavafis sino Kazantzakis, resulta que son unos burócratas con misiles. Y eso ya no vale.

CARLOS ALONSO DEL REAL

JOSE DONOSO, EL RETORNO DE LA NOVELA PSICOLOGICA

La última novela de José Donoso marca una inflexión en su obra sobre la que merece la pena reflexionar.

Tras la publicación de *Casa de campo*, Donoso había derivado por caminos bastante sorprendentes, editando una novelita erótica de corte años treinta, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, ejercicio menor e incluso insólito en un narrador tan sólido.

El jardín de al lado (1) es, sin embargo, algo totalmente distinto de su producción anterior. El corpus novelístico del creador chileno había discurrido por cauces estética y temáticamente distintos desde el último capítulo de *Coronación* hasta *Casa de campo*. La introducción de elementos mágicos, la preponderancia de lo imaginativo, el esperpentismo, la voluntad alegórica, han sido constantes en la obra de Donoso, servidas por una construcción en ocasiones superlaborada (caso de *El obscuro pájaro de la noche* y de *Casa de campo*). Su producción había roto desde esa secuencia final de *Coronación* con el realismo chileno bajo influencias anglosajonas e integrado dentro de la espectacular explosión narrativa latinoamericana, a la que contribuyó con una peculiar estética de la fealdad, de lo deforme, donde se fundían los mundos anárquicos de la vejez, el travestismo y la locura. Entraba, pues, de lleno en esa categoría de renovadores de la prosa castellana que se hizo pública en los sesenta.

En su última novela, sin embargo, José Donoso ha suprimido alguna de las constantes que habían atravesado su obra: la obsesión alegórica, la deformación expresionista, la estructura cuidada y el barroquismo verbal. *El jardín de al lado* se acerca quizá más a esa formidable novela que es el *Lugar sin límites* con la que coincide en el tono realista, aunque suprime los elementos degradados violentos y deformes.

El jardín de al lado está construido de forma aparentemente clásica, salvo el sorprendente cambio de perspectiva final, que ya comentaremos, con una intención consciente-

mente psicologista y con un lenguaje directo, confesional, escasamente espectacular; es una novela de personajes en el sentido más tradicional del término.

La mayor originalidad radica en la elección del punto de vista desde el que se narra. Donoso utiliza lo que Jean Pouillon (2) llama visión «con»; es decir, desde un personaje con el cual vemos a los otros y al que conocemos como espectadores privilegiados de su conciencia irreflexiva y de su visión del mundo. Esto exige una comprensión simpática, un acercamiento directo, sugestivo, frente a la perspectiva que Pouillon denomina «por detrás» o desde fuera, de corte objetivo y analítico.

Asistimos a la historia desde/con la perspectiva de Julio Méndez, escritor chileno exiliado, que afronta una crisis matrimonial, el fracaso como escritor, el desarraigo y la vejez.

La sorpresa se produce en el último capítulo, en el que Donoso hace un pequeño juego de prestidigitación que desconcierta en principio al lector y que introduce la ambigüedad en todo lo narrado hasta entonces: la historia contada desde Julio es la novela de su mujer, Gloria, que ha relatado por tanto toda la historia —en la que ella interviene como per-

(2) Jean Pouillon: *Tiempo y novela*. Paidós. Buenos Aires, 1970.



(1) José Donoso: *El jardín de al lado*. Seix-Barral. Barcelona, 1981

sonaje— desde un punto de vista no propio. Este pequeño truco, además de potenciar el personaje de Gloria hasta un nivel similar al de su marido, convierte la novela en un análisis doble y paradójicamente único de la pareja y su compleja relación. Por otra parte, el cambio del punto de vista transforma una confesión apasionada —la de Julio— llena de resentimiento en un análisis descarnado de otro —Gloria—, y por tanto mucho más implacable y cruel.

Como es lógico, tratándose de una novela psicológica (cosa que el propio Donoso confiesa) la creación de personajes es primordial. Julio Méndez y su mujer son, probablemente, los más verosímiles que el escritor chileno haya creado nunca. Su condición de intelectuales reflexivos y críticos les confiere unas posibilidades y una riqueza de matices que otros personajes anteriores más emblemáticos —pienso en *Casa de campo*— no tenían. Son, en la terminología del novelista inglés E. M. Forster, *round characters* (3), personajes redondos, complejos, multidimensionales, que reúnen una enorme cantidad de problemas internos, representativos de un tiempo y de una clase, como veremos en el análisis temático: crisis de relación entre los dos, crisis ante el envejecimiento, ante el exilio, ante el fracaso creativo, ante nuevas generaciones, etc., una suma considerable de conflictos vitales que los convierten en entes vivos y apasionantes.

El resto de personajes que pueblan la novela son, sin embargo, como es en cierto modo comprensible *flat characters*, personajes planos, contruidos en torno a una idea: el joven marginal, la mujer liberada, progresista estancada en los sesenta, el psiquiatra exiliado militante, la implacable agente literaria catalana, etc. Componen la red de relaciones exigida temáticamente y en consecuencia son signos unívocos pero necesarios en el total narrativo.

A nivel temático, la novela presenta una amplia gama de connotaciones que es preciso delimitar. Es fundamentalmente el análisis de una pareja en crisis y por tanto de sus causas. Señalaríamos:

1. Fracaso de Julio como escritor que arrastra a Gloria, representante de la mujer burguesa chilena, unida en todo a su marido, y consecuentemente fracasada o triunfante con él, inútil ante la vida y anulada al papel de compañera inteligente y secundaria, rol que se invierte al final, puesto que será Gloria la que consiga publicar su novela: «Gloria apila so-

(3) E. M. Forster: *Aspects of the novel*, citado por R. Bourneuf y R. Oullet en *La Novela*. Ariel. Barcelona, 1975.

bre mi cabeza la culpa del fracaso de su vida, pero que yo debo entender, dice Carlos, como el fracaso de algo mayor, de una educación, de una clase, de un mundo, de un momento de la historia...». Esta incapacidad creativa es terriblemente asumida finalmente («Soy incapaz de crear, aunque sí de apreciar la belleza», «Julio es un ser que sólo sabe vivir con estructuras que le llegan desde afuera, incapaz de crear el mundo ingrátido que sólo responde a leyes propias, que es el de un artista. Por eso es un gran profesor...»).

2. Situación al borde de la vejez, sin retorno. Envejecimiento físico (la «ajada odalisca» que ya es Gloria) y psíquico, visible en la falta de estímulo para continuar luchando y en la incompreensión frente a su hijo Pato y a Bijou, representantes de otro mundo.

3. Exilio y penuria económica. Desarraigo y dificultad para vivir fuera de la propia tierra. Nostalgia de Chile y de la seguridad de la infancia, simbolizada en su casa familiar de la calle Roma. Dificultad para entender posturas diferentes respecto al problema chileno, como las de Bijou y Patrick, crecidos en Europa y alejados de la lucha y de los mitos políticos de sus padres, ese «Chile está pasado de moda» de Bijou que provoca un incidente en su reunión de exiliados.

4. Crisis ideológica. Desencanto respecto al combate político en el exilio, frente a un régimen —el de Pinochet, por supuesto— ya solidificado. Ambigüedad de Julio, típico intelectual liberal, ideológicamente tibio, con complejo de culpa, frente a su mujer, más activa, militante antifascista sin titubeos.

5. Sentimiento de exclusión. La exclusión de la tierra (el jardín perdido de la infancia) se completa y funde con la exclusión de otra vida mejor y de una juventud, perdida irremisiblemente, que implica belleza, placer, despreocupación, ingravidez: el jardín de al lado, el jardín del duque, que Julio espía como un *voyeur*; el jardín donde la joven aristócrata «que parece un Brancusi» representa lo que nunca fue ni será accesible: «la vieja nostalgia desgarradora de tiempos y cuerpos imposibles, la parte Gatsby, Scott Fitzgerald, del mundo de acceso imposible, la terrible fiesta a la que no fui invitado y que sólo es posible soñarla desde afuera».

6. Desintegración. Señalar también las cuestiones que enlazan con el resto de su obra: la desintegración de un orden establecido que ha sido señalada como constante de su



producción por Donald Shaw (4), todo el esquema mental que ha sustentado la vida de Julio ha sido destruido al final con la asunción de su propia incapacidad artística. La novela es la historia de una profunda modificación, nada al fin permanece igual.

La obra produce, por otra parte, impacto en el lector por esa impresión de desolación y derrota, porque al margen de la verosimilitud se produce un efecto de acercamiento cordial, porque al fin y al cabo ese fracaso puede resultarnos perfectamente cercano. La cita de Kavafis que abre el texto es significativa: «no hallarás otra tierra ni otro mar / (...) la vida que aquí perdiste / la has destruido en toda la tierra». No hay, pues, salida posible, «donde vuelvo mis ojos sólo veo / las oscuras ruinas de mi vida».

El acierto de la novela radica, por tanto, no en el posible realismo con el que se relata una situación de crisis, sino en el tono lírico, directo, apasionado y voluntariamente subjetivo, en la capacidad no sólo de analizar esa crisis, sino de trasmitirla, esto es, de comunicarla como algo propio.

Hay algunos otros aspectos sobre los que es interesante reflexionar tras la lectura: las posibilidades, la validez y coherencia histórico-literaria que pueda tener hoy una novela abiertamente realista y psicológica después de que la novela contemporánea se haya jactado desde Kafka y Joyce hasta aquí de haber roto con el psicologismo realista decimonónico y después de que cualquier y modesto joven escritor se haya creído en la necesidad de experimentar con el lenguaje, romper la novela tradicional y, en suma, de no renunciar a la complejidad estructural y técnica.

Hay síntomas, creo, sin embargo, de cierto *impasse* en la renovación novelística y causas perfectamente explicables.

(4) Donald L. Shaw: *Nueva narrativa hispanoamericana*. Cátedra. Madrid, 1981.

Los síntomas parecen claros: las últimas obras de Vargas Llosa o García Márquez siguen una línea bastante clásica, la preeminencia de la narración sobre otros elementos textuales parecen una necesidad y la recuperación de los clásicos anglosajones del género de aventuras es ya definitiva (Stevenson, Conrad). En esta misma línea podría citarse la edición casi en bloque de escritores fundamentalmente vitalistas, aunque con puntos de partida y orientaciones diferentes (la ya producida de Henry Miller o la edición en marcha de Jorge Amado), la reedición de satíricos como Mijail Bulgakov y el fenómeno de la novela policíaca, ya de larga tradición en medios intelectuales, pero hoy convertida en moda imparable (quedan lejos aquellos tiempos en que para editar a Dashiell Hammett en colecciones prestigiosas era preciso introducir en prólogo y solapa citas elogiosas de Gide). Estos son signos dispersos del cambio en la orientación dentro de la narrativa o por lo menos en el gusto del lector.

Es más importante, de todas formas, develar las posibles causas de la transformación. El propio José Donoso es bien claro: «Hay por lo menos en la generación nuestra un deseo de no hacer ya novelas herméticas, más bien al contrario: novelas bien construidas y transparentes. Se ha producido un agotamiento de los experimentalismos novelísticos» (5).

Este agotamiento tiene a mi entender dos razones de origen diferente: una de tipo personal; muchos escritores —es un dato comprobable— pierden, una vez consagrados, la obsesión vanguardista. Se pueden permitir el lujo de utilizar formas tradicionales sin miedo a adjetivos infamantes (realista, por ejemplo). Parece claro que la sencillez es un punto de llegada y no un punto de partida y que, como ha escrito Octavio Paz comentando la evolución poética de Luis Cernuda, «no hay nada más monótono que el innovador de profesión» (6).

Por otra parte, hay otra razón de tipo general más decisiva. Muchos de los recursos innovadores, por paradójico que parezca, son ya, con frecuencia, viejos y trillados: hay ya una tradición dentro de la narrativa contemporánea que ha convertido en habituales y perfectamente integrados dentro del código literario las rupturas cronológicas, el monólogo interior joyciano, el perspectivismo

(5) Jorge Ernesto Ayala Dip, entrevista con José Donoso en *Quimera*, núm. 6.

(6) Octavio Paz: *La palabra edificante*, en Luis Cernuda. Ed. de Derek Harris. Taurus. Madrid, 1977.

de Henry James o la multiplicidad de perspectivas Faulkneriana, la segunda persona de Butor o Goytisolo, los elementos oníricos o mágicos de origen surrealista, la racionalización de lo irracional kafkiano y una larga lista de sistemas sobre los que es innecesario insistir. Por supuesto esta narrativa tiene sus clásicos totalmente admitidos: James, Kafka, Faulkner, Joyce son el origen de buena parte de la novela contemporánea y la innovación tendrá que venir por otros caminos, porque estas tendencias experimentales e innovadoras, ésta es la tragedia, han dejado de serlo.

Hay, pues, que esperar una evolución en otras direcciones y de momento constatar esta aparición de relatos de construcción menos espectacular y que aspiran a ser buenas novelas sin más, que no es poco.

¿Parece implicar todo lo anterior una voluntad de renuncia a la complejidad y a la ambición de planteamientos? La respuesta no es fácil. Creo que ha de romperse una idea común: la obsesión formal, el hermetismo y la perfección de técnica literaria no ofrece necesariamente productos apasionantes, y por el contrario, la búsqueda de mayor comunicación, de intentar dejarse leer

con facilidad, de retornar en cierto modo a los orígenes, liberados ya de la obsesión rupturista, no acarrea necesariamente la mediocridad del resultado. La búsqueda de la transparencia del discurso, pienso, no tiene que aparejar, inevitablemente, la renuncia a crear obras sólidas, ricas en matices y sugerencias, que aspiren a transmitir, en suma, la amplia gama de relaciones conflictivas del individuo contemporáneo en y con su entorno, y por lo tanto que sean literariamente ambiciosas. *El jardín de al lado* puede ser un ejemplo.

ROSENDO GOMEZ PALMEIRO

TENDENCIAS ACTUALES DE LA POESÍA ESPAÑOLA

En la segunda década del siglo xx, 1968 es un año importante. Lo es por múltiples razones. En mayo se levantan barricadas en París. Un hecho con muchos precedentes en la historia de Francia (1830, 1848, 1904, etc.), pero con una significación distinta en esta oportunidad. Hay quien dice que es la última aventura del anarquismo, aunque entonces muchos vieran los sucesos con la esperanza de que fueran el anuncio de una era mejor. Y en agosto los tanques rusos invaden un país socialista, Checoslovaquia. También existían múltiples precedentes (Polonia, Hungría y Alemania Oriental), pero también entonces la significación dejó de ser la misma. Por primera vez, partidos comunistas del mundo occidental denunciaban el hecho y se sorprendía la voz de intelectuales de izquierdas hablando, insólitamente, de «imperialismo soviético».

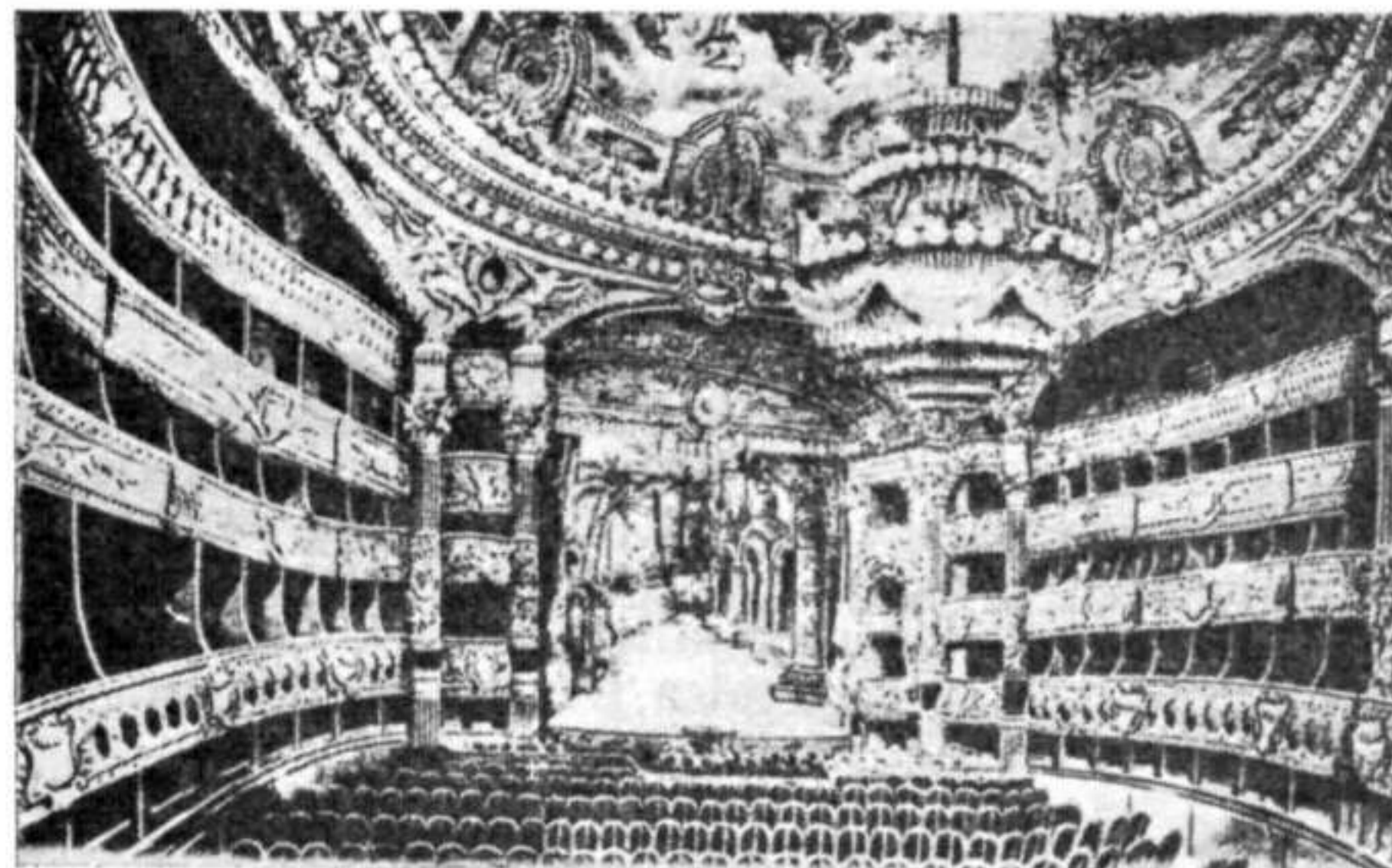
Ciertamente, muchas cosas habían empezado a cambiar en la España de 1968. El turismo se dejaba sentir de manera notoria en las costumbres. Habíamos pasado de los gobiernos autocráticos a los gobiernos tecnocráticos (lo que suponía un cambio de matiz dentro del mismo estilo del franquismo). La censura descubría sus propios ridículos de manera lo suficientemente bochornosa como para replegarse hacia una permisividad que, con cierres anecdóticos, accedería a la entrada de libros, revistas, películas, obras teatrales, etc., prohibidos durante décadas. Los jóvenes de nuestra generación (nacidos entre 1940 y 1950) viajábamos por Europa, nos empapábamos de su espíritu, leíamos sus informaciones, aquilatábamos una experiencia cultural insólita para las otras generaciones de posguerra...

Estos motivos justifican porqué Carlos Bousoño denomina a los autores y poetas de esa década —que él amp'ía desde el año 1939 al 1953— como «generación marginada» o «generación de 1968». Y dice: «La primera denominación ("generación marginada") se pretende definitiva, pues alude a una de las notas más importantes y abarcadoras del grupo. La denominación segunda nos envía a la historia: al conocido hecho revolucionario con que esta generación se inició» (1).

La denominación, que no ha tenido éxito en cuanto a su título genérico, acertó en cambio plenamente en cuanto al implícito contenido de las mutaciones sociológicas y estéticas producidas por esas fechas. Una prueba evidente podría ser la inclusión de Pedro Gimferrer en la *Antología de la nueva Poesía española*, de José Batlló, publicada precisamente en ese mismo año (Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1968), y que incluía ya nombres y poemas significativos para la urdimbre de un nuevo talante literario.

Podría darse para entonces como concluida la utilidad de un término que habrá de ser, sin embargo, aplicado en sucesivos estudios posteriores, el de «poesía postcontemporánea». Y por ese motivo, en ponencia leída en el XXI Congreso de Escritores de la Lengua Española, celebrado en Caracas durante el mes de octubre de 1981, me permití lanzar el término de «poesía transcontemporánea» para las dos últimas generaciones surgidas al calor de las letras españolas y que han venido publicando sus poemas durante estos últimos quince años.

La generación de 1968, que ha sido llamada con mayor frecuencia «generación de 1970», empezó a darse a conocer a través de un cierto número de antologías de diversa fortuna. Probablemente, las tres de mayor importancia (pues entre ellas se cu-



(1) BOUSOÑO, CARLOS: Prólogo a «Ensayo de una teoría de la visión». Ed. Peralta. Col. Hyperión. Madrid, 1979.

bre la nómina de la mayoría de los poetas surgidos en esa hornada literaria), sean la de José María Castellet (*Nueve novísimos poetas españoles*, Editorial Barral, Barcelona, 1970), la de José Batlló (*Poetas españoles postcontemporáneos*, El Bardo, Barcelona, 1974) y la de José Luis García Martín (*Las voces y los ecos*, Ed. Júcar, Madrid, 1980). Sus diversas interpretaciones y gustos, la variedad de los incluidos, la diversidad de las «poéticas» y los criterios estéticos aducidos en prólogos de los autores y manifestaciones de los antologados, suponen una gama de criterios muy a tener en cuenta a la hora de valorar un fenómeno literario que inicialmente parecía de unívoca ruptura hacia el preciosismo estilístico (de ahí que se la llamase también «generación del lenguaje»), pero que se ofrece ahora a consideraciones menos esquemáticas y estrechas.

Lo que vino a llamarse «escuela del sándalo» o «venecianismo» dio, junto a textos de notoria calidad, un abundante conjunto de aburridos e insignificantes datos «culturalistas» que abrumaron rápidamente la paciencia de los dos mil escasos lectores de poesía que regularmente acuden al mercado editorial de España. Fuera por esa razón, o por cualquier otra sinrazón paralela, lo cierto es que en seguida empezaron a surgir elementos modificadores de la estética pretendidamente rupturista de los autores surgidos hacia 1970. Su elemento primero de cohesión quizá fuese el esteticismo y el rescate de algunas peculiaridades culturales del muestrario poético modernista y surrealista, pero derivan pronto hacia interpretaciones personales de la realidad literaria, especialmente por contacto con las estéticas de la generación precedente de Gil de Biedma, Francisco Brines y José Ángel Valente, pero también por la aparición de libros coetáneos que nada tienen que ver con el preciosismo irredento de su lírica. Luis Antonio de Villena, en su artículo sobre la materia «Lapitas y Centauros», explica de esta manera el caso: «Ahora bien, a partir de 1973 se empieza a ver que los poetas comienzan a singularizarse y a decantarse hacia sus propias venturas personales. Desaparece el afán de epatar, el culturalismo externo (el de las citas y los nombres) se refrena o se extraña —lo que en el fondo es la forma máxima del culturalismo— y la incipiente madurez de cada poeta le va llevando (quizá todavía un tanto inconscientemente) a su propia historia» (2).

Posiblemente del culturalismo inicial se haya ido cancelando lo que tenía de esteticismo «pictórico» o colorista para irle dando mayores contenidos ideológicos o de enunciación teórica concreta. El humanismo ha ido ganando, por otro lado, terreno a esta *revolución pendiente* de nuestra lírica y podemos encontrarnos hoy con textos cuya escritura nos remitiría, sin ningún esfuerzo, a las formas poéticas más en boga durante los años finales de la década del sesenta (cernudianismo de intención y alexandrista de imagen, sobre poco más o menos). Seguramente por eso José Luis García Martín ve pocos cambios en el cambio: «Tras lidiar con el pleito de las generaciones, analiza el antólogo las tendencias de la poesía última: culturalismo, esteticismo, experimentalismo, neorromanticismo, etc. La tesis de García Martín es que tales tendencias surgieron a

finales de los sesenta y que en la década siguiente han ido aminorándose o desarrollándose sin que se produjera ningún cambio fundamental» (3).

Debe entenderse así que la primera y vaga cohesión generacional —el «venecianismo»— se desvanece con rapidez ante la insurgencia de rebeldías manifiestas a acatarlo (verbigracia, las de Justo Jorge Padrón o Antonio Colinas), pero también por la decantación y depuración de sus mejores creadores, que abandonan el barco un momento antes de que sea invadido por los piratas de la letra impresa (Gimferrer yéndose a escribir en catalán, Carnero buceando en las honduras del correlato crítica-poema). Así que la nave queda vacía de fundadores —y repoblada de epígonos— a partir de 1975.

Y vistas las cosas con perspectiva y atendiendo a las modificaciones aportadas por cada cual, quizá pueda hoy establecerse que había menos ruptura en los novísimos —atendiendo a sus muy marcadas influencias culturales (grupo «Cántico» de Córdoba, malditismo y «postismo», estéticas vanguardistas de posguerra europea, inclusión de los «mass media», etcétera)— de la que ha habido en las estéticas singulares de algunos libros insólitos (verbigracia, *Serenata y navaja*, de Antonio Carvajal; *Estupor final*, de César Simón; *Los círculos del infierno*, de Justo Jorge Padrón, o *Los devaneos de Erato*, de Ana Rossetti).

El deterioro y progresiva inanidad estética del grupo «veneciano» ha sido descrito incluso poéticamente en un texto que no me resisto a transcribir íntegramente:

Normas novísimas

*La fiel caballería fue invitada
casi en bloque al gran baile de la duquesa rusa.
Al repicar del alba, los húsares y ulanos
se armaron confiados para la cruenta lucha.
Coraceros y dragones les envolvieron por sorpresa
en una escaramuza sagaz como la niebla.
Relinchaban los potros y en la extensa llanura
retumbaba el zumbido de cascos y metralla.
Entrechocaban los aceros, los sables relucían,
y el cornetín, sangrante, llamó a la retirada
cuando murió el alférez portando el necio trapo.
Un montón de gusanos quedó sobre el terreno
de uniformes raídos y empapados de barro (4).*

Perdida, pues, la cohesión inicial —por escasa que fuera— de los poetas que publicaron sus primeros libros a caballo entre los finales de la década del sesenta y los inicios de la década del setenta, hemos de enfrentarnos a la necesidad de buscar nuevos asideros para explicar la evolución surgida desde 1975 en adelante; aproximadamente lo que el panorama nos ofrece es una dispersión riquísima de gustos y de posibilidades de lectura. Algunos de los novísimos se repiten, en efecto, y otros parecen haber dicho todo lo que tenían que decir, a juzgar por sus «sonoros silencios» literarios. Quizá ocurra con ellos lo que con ciertos políticos, a los que sólo el mutismo es capaz de salvarles del descrédito. En

(3) GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS: «Nuevo viaje del Parnaso o la sucesión de los novísimos». *Rev. Camp de l'Arpa*, número 88. Barcelona, abril de 1981.

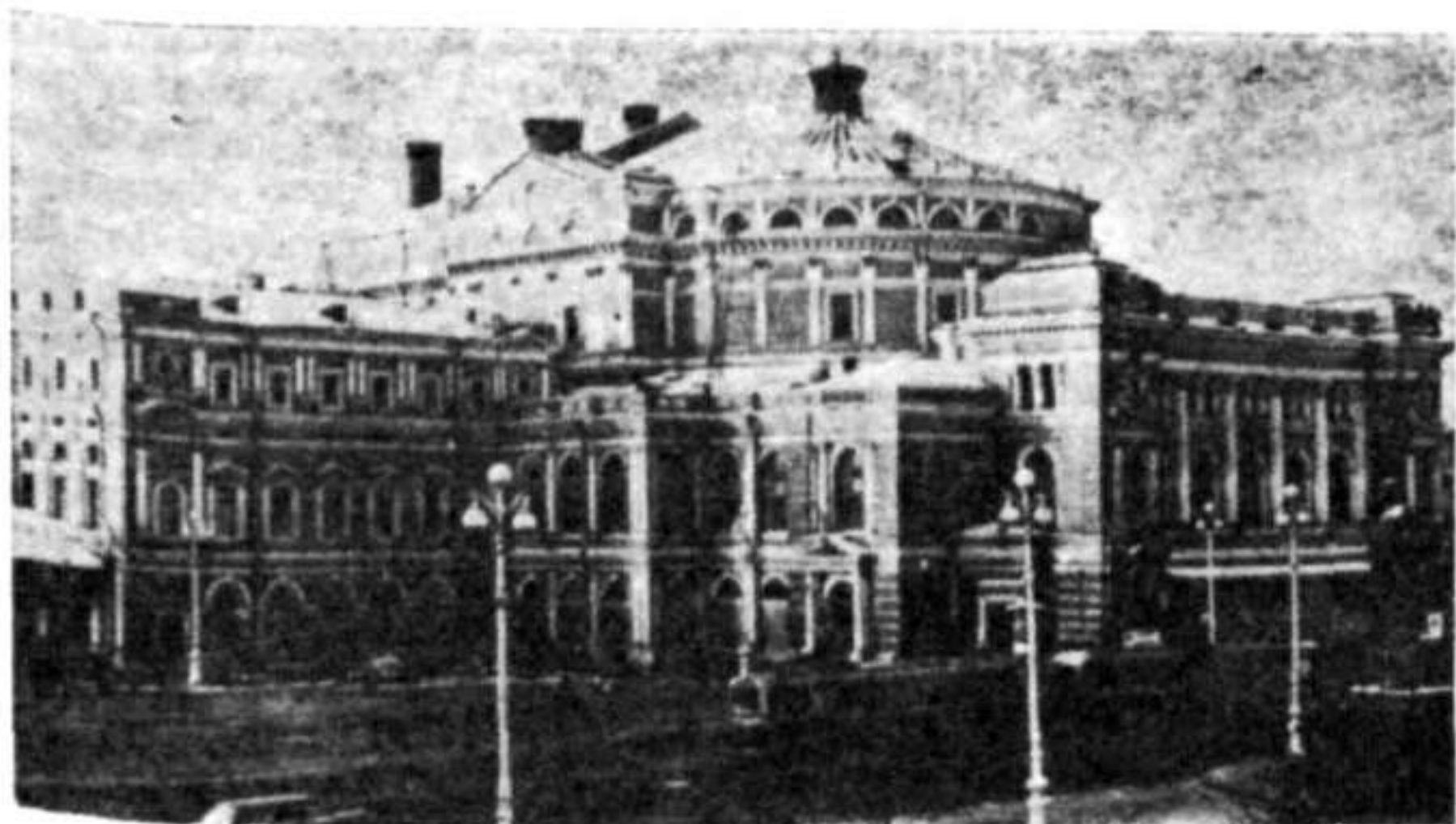
(4) PEÑA, PEDRO J. DE LA: «Ojo de pez». Ed. Prometeo, Col. Gules. Valencia, 1981.

cambio, otros menos novísimos permutan puestos en los «carnets» de baile de las antologías. Y una nueva generación de novísimos más novísimos todavía—la segunda de la poesía «transcontemporánea»—asalta las primeras trincheras con bayonetas de goma, pues se ve que no quieren hacer daño a sus padres políticos para que las cañas no se les vuelvan lanzas. Aquí cabe decir que el contubernio editorial ha consumado (según poderes fácticos de medios de comunicación, autobombos críticos, prólogos de encargo, etc.) los infames prestigios de autores de ambas generaciones que, como poetas, no valen absolutamente nada.

La dispersión se ha alimentado, además, de un fenómeno nuevo: el renacimiento de las literaturas regionales. Dentro del proceso político de centrifugación del estado español, muchas culturas olvidadas o combatidas han recobrado un auge poco menos que espectacular. No solamente las realizadas en otras lenguas (catalana, vasca y gallega) que siguen tradiciones propias, sino incluso las de uso de la lengua castellana, como la andaluza o la canaria, que han revitalizado la búsqueda de sus raíces propias, asumiendo el legado inmenso de la cultura arábiga o el de la ubicación isleña o tantos otros elementos temáticos que suponen una rebeldía frente a los tratos editoriales impuestos desde Madrid.

En el uso del idioma, en el de las categorías ideológicas y en el de las fuentes literarias nos encontramos, en verdad, dentro de un mundo nuevo.

Tan nuevo es, que incluso el mantenimiento estético de un formalismo como el de Colinas o Carvajal suena hoy a hallazgo, cuando el cansancio de la brillantez hiere hasta las pupilas más sostenidamente resistentes. Pero además están los hallazgos verdaderos, como el de esa poesía andaluza que saca agua de las cisternas más antiguas de los poetas omeyas y se reencarna hoy en voces cernudianas que hablan por boca de José Ortega Torres, Francisco Bejarano o Abelardo Linares. Y también el desarrollo de una sensorialidad visualista, de resortes entre gráficos y textuales, que ameniza los poemarios de Fernando Millán o Pablo del Barco, herederos de un legado que ha poseído cultivadores tan eximios como Rabelais, Lewis Carroll o Guillaume Apollinaire. E igualmente el intimismo visionario de Justo Jorge Padrón, autor de una poesía sustantiva, que Luis Rosales ha calificado como de «poemas unitarios» y en donde la plenitud del ser—como sueño y como sentido—ha logrado su síntesis más abarcadora. O el esencialismo de César Si-



món, supresor de todo vocabulario excedente, anti-novísimo por excelencia, que frente a los fletes dorados del lenguaje prefiere el jugo cierto y estremecedor de sus médulas.

Esta misma diversidad permite escribir a José Luis Falcó, en su estudio «El fin de la poesía de posguerra», lo siguiente: «Se percibe, pues, una doble tentativa (o un doble esfuerzo) editorial durante estos diez últimos años. Por una parte, la de ofrecer una nómina nada desdeñable de jóvenes poetas cuya escritura supuso—y supone en algunos casos todavía—una revitalización de la palabra poética, desde posturas más o menos innovadoras respecto de las directrices imperantes durante la posguerra. Y por otra, la de rescatar del olvido toda una serie de nombres que estos jóvenes asumirán como *maestros*: Lezama, Eliot, Wallace Stevens, Tzara, Cummings, Rimbaud, Cavafis, Lautreamont, Larea... Poetas tan diversos entre sí como diversas son las opciones poéticas en el actual panorama de la lírica española» (5).

Diversa, sí, pero no tanto que deje de observarse la bifurcación de nuestra lírica en dos grandes líneas que yo me atrevería a llamar abstractas y figurativas. Abstractas las de quienes han optado por romper con las significaciones del texto, con el sentido semántico organizado del poema. Figurativas, las de aquellos que continúan haciendo poesía de la experiencia desde su acendramiento visionario o esencialista. Los nombres están en la mente de todos. Pero se equivocan quienes suponen mayor radicalismo en la primera que en la segunda ruptura. Entre otras cosas, porque ninguna de las dos rompe absolutamente. Siguen una tradición *pictórica* distinta, que se remonta al dibujo paleolítico o al neolítico, al arte rupestre de Altamira o al de las cuevas mediterráneas. Su innovación no consistirá en otra cosa que en su capacidad (dependiente de cada poeta) de llevar el trabajo estilístico hasta los límites del límite y hacernos avanzar así en el descubrimiento de otras alturas expresivas.

Si algo se ha conseguido en estos años es acercar—homologar, dirían los políticos—nuestra poesía a los ritmos y tendencias de las literaturas de Occidente. Homologar, por raro que parezca, a base de dispersar las ramas, abrir campos nuevos, asumir insólitas e innumerables maestrías ajenas que van desde el «mester de clerecía» al vanguardismo más iconoclasta, desde la música para vihuela hasta la cuadrafonía de los conjuntos nacidos de la disolución del «rock».

Así que la historia continúa, y unos libros se suceden a otros como se suceden unas a otras las antologías, y el tinglado de la antigua farsa vuelve a elevar sus escenarios procurando alumbrar, entretener, corregir o conmover al escaso, pero todavía existente, público fiel a la parroquia. Un orden, detrás del caos, parece así comenzar a percibirse. La carencia de normas va también, inexorablemente, creando sus propias normas. Y aunque aún es demasiado pronto para leerla con plena objetividad, puede decirse sin miedo que nuestra poesía ha comenzado ya, a partir de 1980, a separar el trigo de la paja en cuanto a la generación todavía vigente se refiere.

PEDRO J. DE LA PEÑA

(5) FALCÓ, JOSÉ LUIS y FANNY RUBIO: «Poesía española contemporánea». Ed. Alhambra. Madrid, 1981.



Si no siempre entendidos, siempre abiertos

LA CONTRAPARTIDA DE LA LIBERTAD

IGNACIO ALDECOA: *Parte de una historia*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

Nos hemos familiarizado, tal vez excesivamente, con los relatos crípticos y creemos muy a menudo que la modernidad se lee exclusivamente al sesgo; sin embargo, haber leído a Joyce y a Faulkner no debe significar siempre oscurantismo y complicación.

Parte de una historia fue escrita en 1967 y es la cuarta y última novela de Ignacio Aldecoa—quien muere, prematuramente, dos años después—. Y si bien se mueve dentro de las coordenadas realistas, la fina estructuración de su escritura invita—y respalda— a más de una lectura (1).

Narrada en primera persona, transcurre en un medio isleño, adonde el narrador vuelve—las referencias serán siempre vagas—, huyendo de secretas fatigas psicológicas. Sin embargo, y contra lo que parece indicar el sentido común, no encontraremos las claves del relato en este narrador-testigo. Si hubiera un misterio psicológico a esclarecer, una incógnita personal a revelar, una vida a desbrozar, ésta sería—antes que ninguna—la del propio narrador, quien desarrollaría en la trama del relato esa carga interior y grave con la que lo inicia, y que, contra casi toda la tradición literaria, no solamente se ve soslayada y escamoteada en sus indicios, sino que no llegará a ser jamás su eje ni su objetivo. Esta primera incógnita—que no será revelada—no es más que la primera de una serie tan larga como personajes tiene la obra. Es obvio que el autor no se interesa en novelar ese asunto y no se preocupa siquiera de su oficio, su relación concreta con la isla y con sus habitantes, ni de lo más elemental: su

(1) Sobre este punto remitimos al lector al libro de Jesús María Lasagabáster Medinabeitia, *La novela de Ignacio Aldecoa. De la mimesis al símbolo*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1978, en el cual se estudia la novelística de Aldecoa, incluyendo la novela aquí reseñada. Coincidimos en la mayor parte de las aseveraciones del crítico.

nombre (2). Será más bien el ojo avizor y seleccionador: esa cámara presente y que el lector normal olvida. Y, de alguna manera, el recurso literario que el novelista entiende—y siente—más apto para mostrarnos su pensamiento.

Las claves, entonces, se trasuntarán como resultado de la evasiva y parcial visión del mundo isleño que aquél nos deja entrever. Y es una visión—muy alejada de la sabiduría omnisciente de otras épocas—que organiza y muestra una serie de situaciones de secular raigambre humana y de las que no es ni su protagonista ni su esclarecedor.

Luisita habla en voz baja con la nieta de la señora Candelas, y yo me encuentro como exiliado de la

(2) Aunque existan otras, es sugestiva la posición de Lasagabáster respecto al narrador y a la materia narrada. Transcribimos de la obra citada: «La narración como acto instaurador del relato atrae hacia sí—y subordina—la pluriforme masa de lo narrado. De tal modo que por encima de la historia de la isla y de la autobiografía del narrador queda el relato mismo en cuanto tal, y que es también historia. La plural historia de *Parte de una historia* es lo mirado y el que mira, pero es también, y sobre todo, la mirada misma como actividad, lo contado y el hecho de contar, ese mágico tránsito de ver a decirlo, donde decir es, de alguna manera, un predicado trascendental del ser...»

Parte de una historia es así y en última instancia, un intento de recuperación, de identificación del yo por la escritura» (p. 351).



tragedia, sin escuchar ya la voz de la señora Candelas, sin interesarme en la conversación de los dos niños. Estoy lejos, en mi propio naufragio, siendo una presencia ajena, alguien que no puede compartir lo que sucede, alguien que no deja compartir lo que pasa. Todos mis riesgos están fuera de la isla, y aquí, en este regazo, es donde se desencadenan otros riesgos que no me alcanzan (pp. 34-35).

El narrador se desprende, sin aparente traumatismo, de la materia narrada y de las vicisitudes de las que él mismo es copartícipe. Este personaje vive su propio naufragio, y unas páginas después, en el capítulo V, vivirá desde fuera y alejado otro naufragio: el naufragio real de unos norteamericanos que serán los catalizadores de ciertas actitudes vitales de los isleños, y en última instancia, el elemento unificador que organice la novela, tanto en el nivel anecdótico como en el simbólico.

Desprovistos de todo comentario ordenador y aclaratorio, los personajes muestran su psicología en la sutileza o en la violencia de sus acciones. Y así componen un escorzo extenso de caracteres que abarca desde las ternuras elementales de Enedina (tipificación de la madre occidental cuyo antecedente más ilustre lo constituye la Virgen María) hasta el salvajismo alcohólico de un anónimo isleño que tajea a un perro y lo persigue ensañado con la más turbia voluntad de ultimarlos.

Los misterios de la individualidad humana no se revelan, pues, más que en sus rasgos generales, que hacen de los habitantes de una isla—más o menos ubicable en la cartografía de la realidad—hombres de moral y trabajo, y de los otros—chonis, extranjeros—turistas del azar y de la amoralidad.

Observa (Luisita) el lento hervor del guiso. Deja el libro abierto y vuelto sobre una banquetta. Pasa una rodilla por los azulejos salpicados de grasa y pica con el mango de una cuchara de madera la sal gorda apelmazada en su morterete.

—Apenas hablo contigo—digo—. Parece que no hay tiempo aquí para hablar con quien se desea.

—Tú no deseas hablar conmigo. Tú estás con los otros.

—No lo creas. Es mucha fatiga. Hay que pasar el día bebiendo sin ganas. No hablan.

—Esas mujeres...—se contiene y, silabeando, continúa:

—Hoy nadie ha salido a la mar. Mañana tampoco van a tener ánimo.

—Hoy es fiesta. Es carnaval (páginas 121-122).

Es que los personajes no se muestran en su interioridad, no se desnudan nunca: son los que «no hablan». Se trata de personajes aherrojados por sus costumbres que no se comunican más que en sus apetencias elementales: la comunicación no será nunca una urgencia. Existe, curiosamente, un solo intento de confesión que parece apoyarnos. En el capítulo XIV, Roque, el Virgilio de este viaje isleño, le dice al narrador: «Es muy difícil contar lo que a uno le pasa por el alma.» Y esta actitud será el único intento —manifiesto y fallido— del personaje por desvelar las profundidades de su ser. Ni antes ni después sentirá Roque la necesidad de descarga, válvula de alivio para esa «desazón que le ha entrado». La contrapartida de la confesión la constituyó el disfraz: evidencia —en este caso— de una situación que se sobreentiende si éste no está presente y cuando lo está ridiculiza.

Gary no se ha disfrazado. Junto a Gary, Laurel con el vestido sobre un pantalón largo, rosáceo, la cara encubierta por un pañuelo rojo y un sombrero de pleita en la cabeza, caricaturiza la sobriedad negra y parda de las mujeres de la isla. Su pobre versión de la ropa popular cumple con la carnavalada y el naufragio (p. 124).

Sobre todo cuando pretende copiar aquello que exactamente no es. Y luego de presentar a todos los disfrazados comenta el narrador:

Bien, estos son los porreros del martes de carnaval. Los porreros que mañana dejarán la isla en la falúa de Roque y que hoy dan su primera y última representación. Salimos al sol (p. 124).

La existencia de los personajes surge de un contraluz más semejante al friso que a la escultura acabada: bajo relieve de figuras que nos son familiares no en relación a lo que ellas dicen explícitamente, sino en lo que podemos inducir a partir de ello.

El secreto de esta historia reducida a una parte —o resumida a su osamenta elemental— no parece ser otro que el del encuentro fortuito de unos seres, relativamente simplificados por una vida llena de sencilleces, con un grupo pequeño de extranjeros que contradicen las costumbres y la moral universalmente aceptadas por las buenas gentes que habitan la isla innominada. Desde este punto de vista acciones y personajes —y aun la misma geografía— se ordenan en una u otra dirección de acuerdo al lugar en la coordenada que mide la moralidad pacata y el escándalo. Allí se enfrentan lo nuevo y lo viejo, la ciudad y el campo (aunque aquí se trate específicamente de una isla), la vida «trabajada» y la vida «regalada»; pero también la historia, la leyenda y el mito.

La narración se cumple al ritmo de un ritual en el cual la individualidad vectoriza su significación hacia una



pluralidad dominante. Ese ritual repite gestos y actitudes que implican leyes ancestrales que no se pueden descifrar ni combatir. Así es como se prefigura el mito: esa «parte de una historia» que podría entenderse, en verdad, como esquema de una historia. Fuerzas que se constituyen en la contrapartida de la libertad: determinación que marca el derrotero de aquello que siempre fue.

—Parece que es día de mucho tumulto —digo.

—Usted tiene que saberlo mejor, que anda en la compañía.

—Sí, los días de despedida son corretones y revueltos.

Se quedan meditando, acaso en otros días, con las miradas en las aguas de La Caleta.

—Todo volverá a su ser —dice uno de ellos volviendo la cabeza hacia mí—. Aquí poco dura lo bueno, si esto lo fuera. Mañana, pasado y al otro y hasta el fin, espera la mar (p. 130).

Así se expresa un viejo anónimo —que forma con otros dos, en esta instancia, el coro de la tragedia de costumbres—, refiriéndose a la incidencia de los extranjeros en la vida de los isleños. Lo bueno dura poco y no se sabe siempre cuando lo es: en este mundo no existen las realizaciones, sino el trabajo. Y el carnaval no alegra de raíz a unos ni a otros. Se hace así evidente el pesimismo de Ignacio Aldecoa para quien hombre y destino son una misma cosa. Y son imposibles los cambios. El hombre contempla y goza —si puede— cuando la alegría, o lo que se le parezca, pasa a su lado, pues lo que espera eternamente es el trabajo —inevitable carga del Señor—. Sin embargo, el hecho de que esa amarga visión se convierta en carnadura, en sustancia de la ficción que se narra, alcanza para metamorfosearla remitiéndola a otro nivel donde es queja y denuncia. Reclamo contra un sistema y una idiosincrasia que esclavizan a la comodidad de unas normas tan antiguas como gratuitas; quizá miedo o simple renuncia de unos hombres que guardan secretos que tal vez ni ellos mismos conozcan.

Hombres que se cruzan entre luces y sombras, con la música —demasiado conocida— del turismo (esa manera declamada de estar en todas partes y no estar verdaderamente en ninguna), silencios en lugar de confesión, alcohol en vez de llanto y aburrimiento por humanidad. Allí queda lugar para la rapacería y la violencia —aunque éstas

no llegarán a convertirse nunca en la tónica de la narración—. No es de extrañar, entonces, que pasión y entrega —vividitas en su concienciamiento— sean elementos completamente ajenos a la historia y a los personajes. Tampoco hay urgencias, porque aquí vida y muerte son dos instancias que no desesperan, sino que acontecen. Estos diversos hechos de la existencia se muestran en una monótona uniformidad, que si no imposibilita el dolor —caso del accidente de mar del capítulo III— lo cartartiza, lo diluye en una ley de toma y daca.

En el muelle descargan las barcas de pesca. Las mujeres están allí acompañando al barco con sus miradas. Ahora hablan entre ellas en voz baja, tan baja que no es más que un murmullo o zumbido. Cuando el hombre estaba, cuando el sufrimiento se manifestaba en una débil queja desolada, los gritos de las mujeres se ofrecían invitándole a ser fuerte, comulgando en su derrota sangrienta, sumándose primitivamente a su dolor. Ya no es necesario. La mirada es mejor compañera de viaje y las voces se refugian en un bisbiseado y esperanzado recato.

Vamos hacia la tienda de Roque y alguien se nos une.

—Lleva el brazo abierto —dice nuestro acompañante—. Un rasguño grandón, pero un rasguño. No lo enganchó bien; si no, se le queda el brazo. Lo malo es que ha perdido mucha sangre. Estaba lejos y no ha habido viento para alzar la vela. Han venido al remo echando los bofes. Y menos mal... (p. 28).

Dos actitudes frente al mismo suceso, contrastadas en lo superficial pero gemelas en la postura vital y en la disposición humana.

Parte de una historia resulta ser, en un giro paradójico, la historia misma en su totalidad. Esta historia no concluye nunca, no es necesario que tenga final y vuelve infinitamente sobre sí misma como el mar sobre la costa. En el reciclaje final, en el instante de balancear esa «parte de una historia» se manifiesta la significación última de narración común para una humanidad demasiado conocida.

Mar, trabajo, costumbres, reiteración. Todo ello presta unidad —formal e ideológicamente— a la obra. Los perfiles no se recortan casi nunca porque son fácilmente confundibles; los personajes son tipos: partes de historias en las que parece cumplirse al pie de la letra la filosofía del *Eclesiastés* al recordarnos que nada hay nuevo debajo del sol. Y a través de esta novela podrá determinarse que tampoco lo habrá.

Razón de más para que Ignacio Aldecoa se decida por un narrador que, participando de la acción no se comprometa ni se preocupe por ella; que nos da su punto de vista y supone, complementa o completa personajes y aspectos de su psicología como su verdadero creador:

Beatrice es la mujer, o pasa por serlo, de Jerry, pero sus cuidados y atenciones son para Bobby. Jerry es hombre alto y vigoroso y su lerdo

perfil en las mañanas parece recién acuñado, y en las tardes, el ron guajiro lo gasta y difumina. Pero éstas son apreciaciones, probablemente de mi capricho y dependen del que distanciado observa, intuye, enmascara, inventa o recrea. Un rostro y una edad calculada sirven para fantasear una psicología—en mi caso, mientras embadurno de mermelada una tostada con mantequilla con ostentosa delectación—para luego viviseccionar esa psicología y hacerlo hasta la fatiga, probablemente construyendo una gran calumnia, es decir, otro ser. Me digo que tiene unos cuarenta y cinco años—bien podría tener cincuenta o cuarenta, o un poco más o un poco menos—y no me intereso por investigar su biografía, asunto a todas luces imposible si lo intentase (pp. 57-58).

Moroso y estoico se pasea por las situaciones que cuenta circunvalándolas, descubriendo mundos en los que no es factor desencadenante ni dilatorio. Vive su incomunicación y su lejanía de los objetos, de los hombres y aun de sí mismo.

Estoy aquí junto a esta barca, humedeciendo las manos en la arena. Estoy otra vez en la isla y de huida. ¿De quién huyo? No sabría decírmelo. Todo es demasiado vago. ¿Tengo alguna razón? ¡Por qué y de qué! No, no sabría decírmelo. ¿Y estoy aquí porque es donde puedo encontrar algo? No sabría decírmelo. Huir acaso explica la huida. Y estoy aquí junto a esta barca, solo en la noche. ¿Y estoy como esta barca, rumbo al vacío y para siempre? (p. 29).

El narrador es el hombre que no resuelve su conflicto y que parece justificarse en su tarea de referir esa parte de historia que presupone el resto. Junto a esa barca, junto a esa isla, junto a esa gente. Estar «junto» no es estar «con»; he aquí el terrible desfase, el tajo existencial de quien cuenta desde fuera (acaso su problema no merezca historia), desaprensivo y ajeno, emulando quizá a la naturaleza que siempre estará pareciendo ser otra cosa (y tan alejada del hombre como de Dios).

El cielo está cubierto de nubes—una multitud de rostros borrosos—y sopla viento del nordeste. El río de mar arbola, denso y grisáceo, y en lo alto del acantilado brillan las rocas platinadas por una luz que se filtra pereciente. En el muelle, aprovechando la soledad, las gaviotas se posan y pasean, luciendo como porcelanas. Las mujeres forman grupos junto a las tapias, hablando en voz baja, parpadeando al mirar las lejanías del mar del oeste. El rebaño de camellos ramonea por las dunas cercanas, perezoso y ojival (p. 140).

¿Nos querrá mostrar Aldecoa un cosmos inasible, siempre uno y distinto como lo observamos en los caleidoscopios?

ANTOLOGÍA DE CLEMENTINA ARDERIU

CLEMENTINA ARDERIU:
Antología. Ed. Plaza y Janés,
Barcelona, 1982.

Esta antología bilingüe de la poetisa Clementina Arderiu ha sido seleccionada, prologada y traducida por el poeta y crítico José Corredor-Matheos, y nos acerca la obra de una mujer que cada día tiene más sitio en el contexto de las letras catalanas contemporáneas. Esposa del gran Carlos Riba, una de las figuras preeminentes del mundo cultural catalán, «compartió con él el interés por la cultura europea y la clásica grecolatina, viajes—que siempre eran de un modo u otro de estudio—, la participación en el resurgir de Cataluña, la guerra, el exilio en Francia, el regreso a la patria en ruinas, el renacer de una esperanza que siempre había abrigado, la muerte del esposo, guía y maestro, la soledad».

Clementina Arderiu nació en Barcelona el 6 de julio de 1889, en una familia de plateros. En 1911 publicó su primer poema y al año siguiente obtuvo la Flor Natural en unos juegos florales donde conoció al que sería su marido. Se casó con Carlos Riba en 1916, y ese mismo año publica su primer libro—*Canciones y elegías*—. Tras un viaje a Italia, publicó en 1920 *La alta libertad*. Después escribe *Canto y palabras* y en 1936 aparece *Poemas*, volumen antológico. En 1938 se le concede el premio «Joaquín Folguera» por su poemario *Siempre y ahora*, que no se publicó hasta 1946. Finalizada la guerra española se exilió cuatro años y regresó en 1943 a Barcelona. Prologadas por Salvador Espriu, en 1952, se editaron sus *Poesías completas*. Es decir es el título del libro con que gana el premio «Ossa Menor» en 1959, año en que muere Riba. El mismo libro es distinguido en 1960 con la «Lletra d'Ors». Su libro último es *La esperanza, aún*, aparecido en 1968. Su obra completa se publicó en 1973. Murió en 1976.

Aparte de su antología publicada en la colección Adonais (1961) y de algunos poemas en antologías

panorámicas, hasta ahora no se ha publicado una antología que pueda llegar a un público más amplio. El presente volumen es, por lo tanto, oportunísimo.

Corredor-Matheos, que ha sido siempre un esforzado en divulgar la poesía de Clementina Arderiu, traduciéndola, estudiándola y valorándola justamente, nos dice de ella: «En su poesía encontramos el mundo de las cosas pequeñas que *amueblan* el quehacer cotidiano y las revelaciones de los grandes temas que se van manifestando muchas veces a través de ellas: temas que no esperan respuestas, sino nuevas formulaciones, que son en cierto modo una respuesta: el amor, el tiempo percibido con fugacidad, la muerte, junto a otros que lo connotan: la alegría, la maternidad, el sueño, el viento, la rebeldía ante esto y aquello, cuando no es una rebeldía pura que se identifica con el vivir.»

En uno de sus últimos poemas *La esperanza, aún*, fechado en 1968, Clementina Arderiu pone de manifiesto su espíritu inalterable, su entusiasmo vital, su fe en la existencia bien asumida, en dos versos que centran el poema y dicen así:

*He sido y soy todavía
mujer siempre a pleno sol.*

Vicente Aleixandre escribió acerca de Clementina Arderiu en 1953: «Ningún poeta como ella me ha dado la sensación de un clima tranquilizador, de una habitación donde la existencia es un relato de una larga experiencia extendedora.» Y Joan Fuster, en 1959: «Entre nosotros la poesía de Clementina Arderiu es de aquellas que nacen ya completas y que mantienen evidente la íntima consistencia de su entidad.»

Bienvenida, pues, esta *Antología* bilingüe de una poetisa singular, dignísima de ser conocida y de ser valorada en toda la dimensión que se merece. La colección «Selecciones de Lengua Española», que con tanto esmero cuida Enrique Badosa, se acaba de apuntar un buen tanto.

JOSE JAEN RUIZ

POESIA Y TOLEDO

AMADOR PALACIOS: *Poetas toledanos vivos*. Col. «Temas toledanos». Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Toledo, 1981.

Todo acercamiento a lo que hoy se escribe en provincias resulta de especial interés. Con la evolución social registrada en la vida española a partir de los años setenta, el panorama cultural ha cambiado ostensiblemente, repercutiendo de manera notable en la creatividad literaria. Actualmente, a diferencia de otras épocas, incluso no lejanas, también en nuestras provincias se advierte una gran inquietud poética y narrativa. Han surgido grupos, revistas y colecciones de libros que sirven de incentivo a los nuevos autores, otrora marginados por la precariedad de medios y el desinterés colectivo. Ciertamente todavía son Madrid, Barcelona y alguna que otra ciudad más los centros sobre los que gravita la atención literaria española, pero —como decimos— cada día es mayor el auge creativo y editorial experimentado en otros lugares del país.

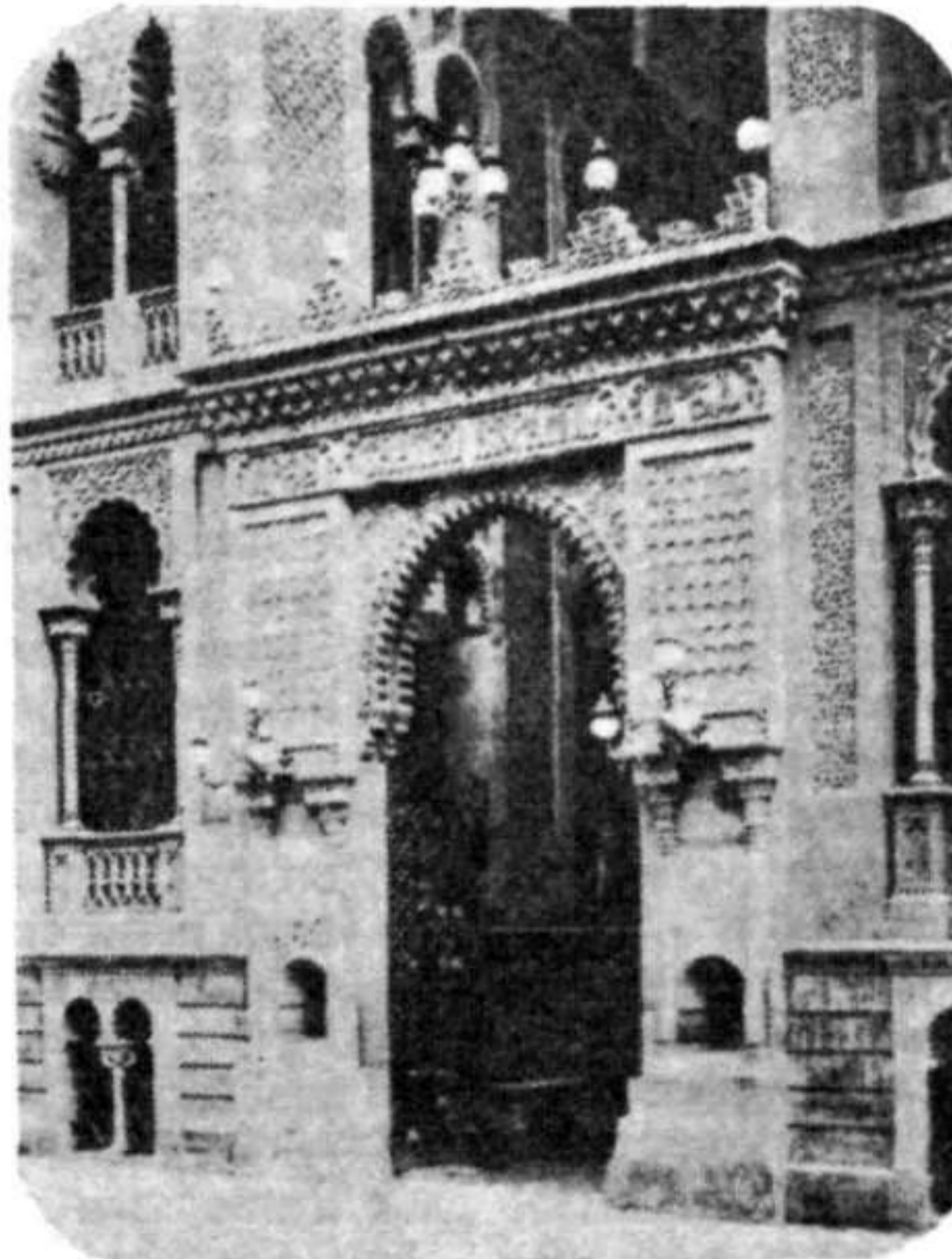
Respecto a Toledo, tanto por su importancia histórica como también por su cercanía a la capital del reino, ha sido siempre vivero importante de inquietudes literarias y artísticas, y con Toledo, varios de sus pueblos. Ahí tenemos el caso de Talavera de la Reina, con tres nombres señeros en la poesía de nuestro tiempo: Rafael Morales, Joaquín Benito de Lucas y el recientemente fallecido Juan Antonio Castro, éste más conocido como autor teatral. Y no sólo en lo que se refiere a autores consagrados con premios nacionales e internacionales, sino que también Talavera de la Reina cuenta en estos momentos con valores jóvenes tan interesantes como los que forman el colectivo «Troje», compuesto por Antonio Rubio, Antonio del Camino, Sagrario Pinto, Alfredo José Ramos y Agustín Yanel, los cuales están realizando una admirable labor creativa y difusora de la poesía. Recordemos que Alfredo José Ramos fue accésit del premio «Adonais» en 1975 con su libro *Esquinas del destierro* y que Antonio del Camino ganó el «Rafael Morales» de 1979 con *Segunda Soledad*.

De ahí que resaltemos la oportunidad y el interés de este volumen antológico que Amador Palacios ha dedicado a los poetas de Toledo y su provincia. Lástima —ya el propio autor se lamenta de ello— que las exigencias de espacio de la colección en que aparece el libro no le hayan permitido ampliar un poco más su trabajo prologal y haber prestado una mayor atención al estudio crítico de la obra de los poetas incluidos, tarea que nos promete continuar tan pronto como las circunstancias editoriales se lo permitan. Por otra parte, el criterio seguido por Amador Palacios en su labor selectiva se ha circunscrito no sólo a los «poetas vivos», sino a aquellos que al menos tengan un libro publicado. Respecto al lugar que los autores ocupan en la antología,

éste viene determinado por la fecha de nacimiento de cada uno de ellos, abriendo el volumen Clemente Palencia (1906) y cerrándolo Sagrario Pinto (1957).

Hemos escrito la palabra «antología» refiriéndonos al trabajo que estamos comentando, aunque su denominación más exacta debería ser la de «panorama», pues que esto es lo que en verdad nos ofrece Amador Palacios: un panorama actual de la poesía toledana, enriquecido por una serie de notas de gran valor histórico y erudito. Ya en la *introducción* nos informa sobre las inquietudes literarias que Toledo y su provincia han mantenido desde hace mucho tiempo, sobre las colecciones de libros y las revistas que han ido apareciendo y desapareciendo a lo largo de los años, sobre las tertulias, certámenes y actos poéticos celebrados. En lo referente a colecciones de libros se destaca la llamada «Biblioteca de Toledo», dirigida por Juan Antonio Villacañas, en cuyo haber figuran 28 volúmenes publicados, así como también la colección «Melibea», que dirige en Talavera de la Reina Joaquín Benito de Lucas y en la que se publican los libros galardonados con el premio «Rafael Morales». Igualmente se hace mención a la labor realizada por José Gómez-Menor al frente de la Editorial Zocodover.

Veintidós poetas en total figuran en esta antología o panorama de la poesía toledana, de los *poetas toledanos vivos*, como reza en la portada del volumen. Y como preámbulo al espacio ocupado por cada uno de ellos, Amador Palacios nos ofrece una breve nota biográfica con puntual referencia a los libros publicados, dando también entrada a las respectivas «poéticas», lo cual presta una mayor consistencia a su trabajo. Los poetas incluidos son: Clemente Palencia, Justo Guedeja-Marrón, Rafael Morales, Ángel Palomino, Juan Antonio Villacañas, Benito García Martínez, Eduarda Moro, Rafael Fernández Pombo, José Gómez-Menor, José Luis Martín Descalzo, Ángel Arrabal Nebot —primo del escritor y director de cine Fernando Arrabal—, Gonzalo Payo —presidente de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha—, Joaquín Benito de Lucas, Julián Lanchas Jiménez, Ángel Ballesteros Gallardo, Jesús Pino, Francisco del Puerto, Antonio Rubio Herreros, el propio



Amador Palacios, Alfredo José Ramos, Antonio del Camino y Sagrario Pinto.

Efectivamente, para que Amador Palacios hubiese podido realizar este trabajo con cierta holgura —ya queda dicho—, tendría que haberse puesto a su disposición un mayor número de páginas, pues son varios y de muy diversa índole los aspectos de la poesía toledana actual que precisan de un comentario de mayor amplitud. Sin duda, obras como las de Rafael Morales, Joaquín Benito de Lucas, Juan Antonio Villacañas, Justo Guedeja-Marrón y Eduarda Moro, por ejemplo, requieren un detenido estudio. O casos como el de Rafael Fernández Pombo, autor más conocido por los cientos de premios ganados que por su escasa bibliografía. Mas no parecen ser éstos los fines de esta colección, sino más bien los de la divulgación. De todas maneras, Amador Palacios ha aprovechado hasta el máximo las posibilidades editoriales de que ha dispuesto y nos ha ofrecido un trabajo de gran utilidad, el cual nos pone en contacto, nos aproxima con rigor al fenómeno de la poesía toledana de esta hora.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

COMO LA PARADOJICA ESCARAMUZA DE LADY SARROUND

LUIS J. MORENO: *Epoca de inventario*. Ed. Balneario Escrito. Valladolid, 1979.

Tal vez lady Sarround, huidiza de líneas y mensajes —cinco veces felino personaje en esta obra—, hubiera necesitado vestir de negro, entre guantes largos y un gesto misterioso al colocar su cuerpo medido en sí misma «por la ciencia / precisa de los cálculos más firmes / desde una larga mesa de madera...», en un lugar donde aguardaría la noche, esperando la cama mullida y solitaria, descubriendo su engaño «sin otra intervención de sentimientos / que las flácidas carnes de la dama». Aquella como dama nocturna. Y con la luz del día, ajustadas perfectamente sus carnes a la vista de todos, regresaría a Troya dando cargos ficticios o despidiendo esclavos obligadamente para hacerse «llamar Helena...» o Democracia. Tras la noche su decepción oculta, silenciosa, enmarañada y sin salida. Esbelta su presencia por el día, precioso maniquí de las costumbres. Esta lady Sarround, un objeto más del inventario.

No es únicamente de lady Sarround de quien se puede hablar en la obra de Luis J. Moreno, pero sí la más significativa en unas hojas de registro. Cuando se han producido ciertos cambios —esto no incluye el ser distintos o mejores, sino

simplemente eso, cambios—, semejantes a un traspaso de bienes o poderes—los precios pueden ser insospechados—, es menester, por aquello de la prosapia beligerante en las palabras, hacer un inventario después de una primera cosecha, aunque en pobres rastros y verdosos páramos... Así es la obra de Luis J. Moreno: una auténtica época de inventario, un recuento de pasada.

Tiene gran importancia—es una observación en la poesía joven actual—la multiplicidad de elementos que participan en cada uno de los poemas; es el caso en Luis, con el fin, ignoro en él si pretendidos o no en su estructura, de lograr sentidos que al parecer son ambivalentes y que para el buen lector de poesía tienen un valor definitivo en cuanto a una posible identificación con el emisor y segundo en la transmisión del mensaje poético. Es decir, que la poesía que emerge en estos días con nombres hasta ahora desconocidos sabe servirse, y muy bien, del carácter relacional del signo lingüístico, relación en cuanto a un eje sintagmático y un eje paradigmático de la lengua, sirviéndose de todos los recursos a su alcance: elementos segmentales, suprasegmentales como nacimiento de nuevas manifestaciones poéticas en las que tanto cuenta una determinada elaboración sintáctica como un paréntesis o una asociación discordante en los signos. Considero que en esta nueva poesía existe no sólo una verdadera conciencia poética, sino un rigor técnico lejos de la frialdad, que ciertos ambientes poéticos consagrados le achacan, y lejos de esa falta de argumentación, cuando en realidad esa aparente falta de argumentación se enriquece aún más por la gran capacidad en la asociación de múltiples imágenes, conexas e inconexas, como una simbolización de lo expresado, al manifestarse casi como un mito naciente en aventura. La

obra de Luis J. Moreno sabe escoger el riesgo de esta aventura, la dificultad y el compromiso, digámoslo también, con estas nuevas formas poéticas que difieren tanto en estructura como en contenido de los llamados «venecianistas o neomodernistas». Un elemento característico de esta nueva poesía es su preocupación por la comunicación, el lenguaje y su asociacionismo: el lenguaje como expresión e investigación. Y es curioso apreciar que muchos de estos poetas coinciden en su conocimiento y base lingüística ya por lecturas o estudios afines con la lingüística. Motivo para que sus poemas, independientes en sí mismos, funcionen en su intelectualización y confianza en el lector. Los paréntesis, lo apreciamos en *Epoca de inventario*, ya no serán sólo una aclaración, sino una prolongación enfrentándose al mismo contexto del poema, un vuelo, una salida como paradigma del mensaje total o un signo de arbitrariedad: «Sus palabras sencillas (jesta casa / de mis antepasados es tan grande!) / interfieren / (decidida metáfora de otoño) / la acariciada conclusión del viaje.»

Casi la totalidad de los poemas de *Epoca de inventario* no tienen signos de puntuación, lo que es también significativo, como un motivo relevante del uso de los paréntesis, importantes en esta obra, elemento definitivo y definidor en algunos poemas. El poema, por esta falta de puntuación, no pierde nada ni en la significación ni en la entonación. Se da una perfecta configuración y colaboración de la forma con su contenido; tal vez la razón radique, según mi modo de ver esta obra, en la ironía y en el enfrentamiento consigo mismo de esa forma parabólica de algunos poemas, y también, por qué no, como un procedimiento en la elaboración del mensaje poético por parte del receptor, tenido en cuenta por el poeta, aunque para algunos no lo parezca.

El hacer poético de Luis J. Moreno toma una cierta actitud de parábola dentro de una finalidad un tanto moralizante que le va a permitir proyectarse, a su obra me refiero, como una crítica punzante, más creativa y más hiriente. El lenguaje se diluye en una combinación de palabras hasta producirnos la risa sarcástica en un tono irónico-burlesco que cala lentamente y al parecer sin ninguna importancia. Una técnica que nos permite desdoblarse la realidad sin cambiarla. Todo lo contrario, un conocimiento interno y externo de las cosas y de los hechos. Un regodeo entre paréntesis. Para comprender y asimilar bien esta *Epoca de inventario* habrá que mantenerse en el común código de la ironía y establecer un contacto entre juego, necesidad, imitación, liberación y técnica hasta adentrarnos con ella en una postura crítica de todo cuanto nos circunda, pero un entrar con éxito de acróbatas en las lianas de los vientos cotidianos «para llegar a los bosques profundos / por una orilla de agua de laguna...». El fin de su actividad artística no reside en su obra como univocidad, sino en el dominio y en la captación de unos hechos y manifestaciones—«aspectos y maneras»—de posturas que palpitan en lo rutinario y degradante al identificarse (ciertos personajes) en «un modo de reír / de levantar el brazo / de volver la cabeza / de quitarse la ropa / de tener animales por parejas...».

La obra de Luis J. Moreno no está promovida por una necesidad de introspección, sino por una y, a mi parecer, buena razón crítica al ser motivado por unos «síntomas alarmantes» o una determinada «razón de Estado» para «no abandonar ya más las piscinas / tibias seguras de los balnearios». Una obra interesante.

MIGUEL DE LOS GALANES

LUZ DE GAS EN LOS ESPECTACULOS CATALANES DEL XIX

RICARD SALVAT: *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*. Edita Catalana de Gas y Electricidad, S. A. Barcelona, 1981.

Como bien se aduce en la entradilla de este libro de iluminadora—incluso en la literalidad del título—investigación, mientras nuestra Universidad no pueda cumplir con las tareas que son de su competencia, mediante la creación de cátedras de teatro que funcionen regularmente, ni existan en ella departamentos de ciencias teatrales, «iniciativas como las que han hecho posible este trabajo ayudarán a llenar un vacío...». Así es: un vacío de insospechable valor documental y sociológico para la mejor comprensión de lo que fue el mundo del espectáculo en un tiempo ya superado y aún próximo.

La Catalana de Gas y Electricidad, S. A., constituida el 28 de enero de 1843, ha encomendado a Ricard Salvat, sin duda uno de los hombres de teatro catalanes

de más sólida formación profesional, el texto de un volumen que dicha sociedad edita con gran despliegue de medios gráficos en las ilustraciones que, abarcadoras de la compleja gama del teatro y sus colaterales, vienen a complementar la didáctica tarea de Salvat y se constituyen en insólito acervo testimonial: figurines, carteles, programas, apuntes de movimientos de danza, litografías, grabados, etc., al extremo de que esta revista ha estimado pertinente ilustrar las páginas de crítica bibliográfica con reproducciones del libro que nos ocupa, algunas de las cuales son documentos históricos de gran valía, al margen de su calidad histórica.

Ricard Salvat, en su texto escrito, evidentemente ha desbordado los límites del enunciado del libro; pero en todo caso lo hace de manera muy consciente y en total coherencia con su propia ejecutoria como hombre de teatro. En efecto, después de licenciarse en Filosofía hace veinticinco años, este catalán, nacido en Tortosa en 1934, resolvió ampliar estudios dramáticos fuera de España, toda vez que aquí no era posible, y en Heidelberg y Colonia cursó Ciencias Teatrales, Filosofía y Sociología. A su regreso a Barcelona, en 1960,



crea la Escuela de Arte Dramático «Adrià Gual», después de ser uno de los promotores del «Teatre Viu» —«Teatro Vivo»— y de dirigir el teatro experimental de la Facultad de Filosofía y Letras. Como director, recordemos sus espectáculos escenificados en Madrid, a falta de un conocimiento de primera mano de los éxitos obtenidos en Barcelona o en el festival de Sitges. Aquí estrenó *Ronda de mort a Sinera*, sobre textos poéticos, narrativos y dramáticos de Salvador Espriú, en 1966, así como *L'auca del senyor Esteve*, de Rusiñol, y —ya en castellano— *Adrià Gual y su época*, más *Noche de guerra en el museo del Prado*, de Rafael Alberti.

En cuanto a tratadista teatral, imprescindible es mencionar el libro que Edicions 62 le publicara en 1966 con el título de *El teatre contemporani*, obra en dos tomos subtitulados, respectivamente, *El teatre és un arma?* —de Piscator a Espriú— y *El teatre és una ètica* —de Ionesco a Brecht—, y de la que prepara una segunda edición «ampliada hacia atrás», según sus propias manifestaciones.

Resulta lógico que un hombre así, pregonero de la falta de fronteras artísticas mediante su propia elección personal, confiriera mayor entidad a la parte expositiva de la encomienda: *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX*, que a su final constreñidor: *en Cataluña* (puesto en caracteres menores en el mismo titular del libro).

Pero, ¡jojo!, que la extralimitación de Salvat no concierne sólo a los límites geográficos, sino que abarca también a lo que el teatro tiene de hecho social.

ROMANTICISMO Y BURGUESIA

De ahí que ya el primer capítulo responda a un enunciado tan sobradamente expresivo como el citado, constituido por dos términos a los que Salvat, basándose en juicios ajenos como los del profesor Robert Pignarre en su *Histoire du théâtre*, manifiesta personal alejamiento ideológico..., cuando no radical animadversión, sin que ello suponga óbice para que se detenga en los más cualificados autores europeos de esos géneros dramáticos con los que no se identifica, pero que ahí están, en páginas imprescindibles de la historia del teatro: Corneille, Racine, Dryden, Davenant, Otway, Alfieri y, en punto y aparte, Lessing, quien publicó *La dramaturgia de Hamburgo*, que ya en 1768 «sienta las bases del teatro moderno» y hace que «Alemania tome conciencia de su propia realidad». Y luego Schiller, para el que «el teatro es un areópago en el que se han de juzgar los hechos humanos», por lo que —selecciona sabiamente Salvat— para Schiller «la esfera del teatro como tribunal empieza allí donde acaba la ley oficial».

Y tras los excesos del romanticismo, Salvat arremete con muy buenas razones contra el conformismo del tea-

tro burgués en Europa, apoyándose en las tesis del enciclopedista Diderot, por más que traduzca en galicismo su libro esencial sobre el teatro, titulándolo *La paradoja del comediante* y no *La paradoja del cómico*. (Sea o no correcto diccionario en mano, creo que el propio Salvat se resistiría muy mucho a hablar, por ejemplo, de «los comediantes de la lengua». ¿Verdad que sí?)

Pero la burguesía es una clase ascendente y no cabe silenciar su repercusión sobre el teatro; Salvat —tras situarla entre 1830 y 1910, «de Stendhal a Proust»— fustiga tal circunstancia con brío mesurado por una suerte de innato sentido de la contención, que bien puede proceder del socorrido *seny*: «Esta burguesía interesada por el goce del dinero creará un teatro adecuado a sus exigencias, un teatro que la distraiga sin inquietarla demasiado.» O sea el que después se ha llamado *teatro de evasión*, según fórmula que los franceses bautizaron como la de la *pièce bien faite*.

Este inicial rodeo por Europa no ha sido en vano, sino una prueba más de la sagacidad de Ricard Salvat: catapultado por el doble testimonio de Emile Zola y Arnold Hauser, que sitúan en 1830 el año crucial en el que empieza, según Zola, la destrucción de una retórica y el triunfo del naturalismo, en tanto que Hauser fija igual año de 1830 «como punto inicial que configura la personalidad social, política y ética del siglo XIX», encuentra el tratadista catalán punto de partida desde el que avanzar en sus investigaciones.

Porque incluso se da la circunstancia de que ese mismo 1830 es el año que «de manera sorprendente elige Santiago Rusiñol para la fundación de la mercería *La Puntual*, en la que la saga de los Esteve irá afirmando su pujanza social». De ahí a entrar en el área catalana ni siquiera hay un paso. Por eso Salvat concluye este capítulo centrándolo en Cataluña.

Después de las esperadas referencias al movimiento de la *Reinaixença* catalana —Aribau, etc.— sobre textos del historiador Ferran Soldevilla, Salvat pasa a señalar el hecho de que «la pujanza de la burguesía catalana hace que la mayoría de los avances sociales tuviesen lugar en Cataluña». Dada la fobia expresada a dicha clase en páginas anteriores, la admisión de que influyó benéficamente en lo social es prueba de la medida analítica de Ricard Salvat.

De entre las innovaciones que, según Soldevilla en su *Historia de los catalanes*, «más maravillaban a los contemporáneos figura la iluminación de gas. En Barcelona, la primera exhibición —que era también la primera en la península— del nuevo sistema de iluminación se había efectuado en las clases de Química de la Junta de Comercio en 1826 (...). La verdadera aplicación del gas en la iluminación pública y en las casas de Barcelona empieza en 1842». Y aquello causa en los barceloneses de antaño la impresión «de que un gran progreso acababa de realizarse».

Este primer tranco del libro viene a ser una totalizadora llamada de atención hacia su capítulo epilogoal, cuyo epígrafe es *Del alumbrado de gas en los teatros*, desde el primer local que utilizó el sistema —«el Lyceum Theatre de Londres, el 6 de agosto de 1817», precisa Salvat— y la reacción entusiasta del público ante el innovador avance, hasta la implantación del mismo en un teatro barcelonés, el 18 de mayo de 1847 —o sea treinta años después—, en el Liceo.

Ricard Salvat expone los beneficios de la nueva iluminación con sensibilidad de hombre de teatro: «Esta nueva luz misteriosa y filosófica traía consigo grandes ventajas (...) para el espectáculo teatral. La imagen era rechazada sin vibración por la retina del espectador y se conseguía una mayor sensación de profundidad en la caja cerrada del escenario.»

Como dato curioso constata el hecho de que en Francia, cuyos teatros incorporaron rápidamente el nuevo alumbrado, el último en hacerlo fuese «La Comédie Française», a cuyo escenario no llegó hasta después de 1885, año en el que utilizaba aún la iluminación de aceite en las candilejas, «ya que los responsables de la escena consideraban que era menos cansina para los ojos de los actores». Antes, en un inciso y como al desgaire, ha calificado al primer teatro francés con esta sola frase: «siempre tan tradicional».

Después de una tan acertada síntesis epistemológica y antes de entrar en el objetivo último del texto —recordemos: *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*—, Salvat hace una breve reseña de los edificios dedicados a espectáculos en Barcelona durante los años 1835-1850.

De los cinco locales escénicos que en dicho lapso existían en Barcelona, el autor dedica en buena lógica mayor atención a los dos que concitaron luchas y rivalidad entre los espectadores barceloneses: el teatro de la Cruz o Principal y el Gran Teatro del Liceo, al punto de que los partidarios de uno u otro eran conocidos como «cruzados» y «liceístas».

Narra Salvat que de la competencia en la programación se pasó a la acción directa. Lo atestigua Adrià Gual en sus *Memorias: liceístas y cruzados* (...) llegaron a extremos de competencia y desafuero partidista que caían en la caricatura. Es decir, algo parejo a lo que sucede ahora entre «culés» y «periquitos», partidarios del Barcelona y del Español; cualquier deducción comparativa conlleva agravio.

Tras describir brevemente las peripecias por las que un edificio pasa de convento de las dominicas de Montesión a cuartel de la Milicia Nacional, y de éste a teatro, hasta permitirle la construcción de un local de nueva planta en las Ramblas —el Gran Teatro del Liceo—, concluye con la propia aseveración de que «no es únicamente un teatro de ópera de un sector elitista del país, sino la herencia y pertenencia global de un país enriquecido por una cultura multiforme y rica».

TEATRO Y POLITICA

No podía estar exenta la política en un texto surgido de un hombre de teatro que reúne las características del autor que nos ocupa. Y no lo está.

La primera oportunidad para ello se la proporciona el hecho de que la obra inaugural del Liceo, el 4 de abril de 1847, fuese *Don Fernando el de Antequera*, de Ventura de la Vega. Y no tanto por ser obra de autor castellano como por su argumento. Según es bien sabido, se escenifica en ella el Compromiso de Caspe, en versión que Salvat califica de «muy centralista, ingenua e inverosímil». O sea la versión histórica. Más de un siglo después —1974— el autor catalán Jaime Salom propondría el envés de la trama en el Beatriz madrileño con su obra *Nueve brindis por un rey*, que supone una clara posición urgelista... con la ventaja para la actitud catalana de que en 1974 Madrid era una ciudad de más de tres millones de habitantes, mientras que la Barcelona de 1847 no llegaba a los 200.000...

No obstante, Ricard Salvat admite sin reservas que, en la inauguración del Liceo, «el nivel del teatro catalán no era demasiado elevado y aún se tardaría en emplear nuestra lengua en las obras de teatro importantes». Confesión de parte que honra a quien la formula.

En un libro de este porte era obligado hablar de los cantantes de ópera en Barcelona. No elude el capitulillo Salvat, aun reduciéndolo a poco más que datos de archivo: nombres de cantantes, óperas en las que actuaron, etc.

Mayor espacio dedica, muy justamente, al incendio del Liceo, el 9 de abril de 1861, trascendiendo el relato del suceso a la generosa actitud de apoyo al centenar de familias de empleados que resultaron afectadas. Y a tal fin cooperó decisivamente la función que en beneficio del teatro *rival* había organizado el teatro Principal —esto es, el Santa Cruz rebautizado— en función fuera de abono.

RECONSTRUCCION Y LUZ DE GAS

Para la reconstrucción, el arquitecto Josep Oriol Mesres estudió las innovaciones de los locales europeos, y el 21 de abril de 1862 tuvo efecto su reapertura. Según Roger Alier, se pasa de 1.120 luces de gas del día de la primera inauguración a 2.500. Y en la gacetilla periodística de Melcior Alió —*Diario de Barcelona*, 20 de abril de 1862— consta: «Anoche se hizo la prueba de la inauguración general del Liceo, y con ella pudo verse el buen efecto que producen las pinturas vistas a la brillante luz de gas.»

BAILES DE MASCARAS

Si la ópera no desempeñó una labor sociológica que por sí justificara las actividades del Liceo, los bailes de Carnaval, en una cultura tan lúdica como lo es la barcelonesa, contribuyeron en gran medida a vigorizar la atención ciudadana, aun con la contrapartida de sus fines benéficos —parte de la recaudación se destinaba a la Casa de Caridad— y los rigores de un Reglamento que se ocupaba desde la guarda de las prendas de abrigo, ya «que no se permite la entrada a los criados», hasta la decencia en los disfraces, no admitiéndose los que «imiten trajes de magistratura, religión, orden militar, ni uniformes concedidos a determinadas clases; (...) nadie podrá tener la máscara puesta por las calles, sino desde los primeros centinelas (?) del baile». Igualmente prohibía el Reglamento de marras «que se disfracén hombres de mujeres, ni éstas de hombres, y a cualquiera que lo contravenga se le expulsará del baile como primera providencia».

Desde su actitud de escritor cuya ética es muy otra, cabe deducir la sarcástica sonrisa, no exenta de comprensión hacia la sociedad de sus *besavis*, con la que Salvat transcribe este Reglamento de los bailes de máscaras del Liceo en el siglo XIX.

Cuando los bailes se dedicaban a un fin benéfico —así, el del 1 de febrero, cuya recaudación iba destinada a los heridos de la Guerra de Africa—, la Sociedad del Alumbrado por Gas cedía «el total del [gas] consumido, que comportaba la suma de 1.112 rs.vn.».

LLEGA LA ELECTRICIDAD

En 1887 fue introducida la luz eléctrica de arco voltaico, y aquí cede Salvat el relato de la reacción de aquella sociedad al historiador Aureli Capmany en su libro *El Café del Liceo*, para una mayor imparcialidad ante la miope acogida que tuvo, ya que la luz eléctrica «no fue del agrado del público, pues desapareció del todo la brillantez y el aspecto de riqueza que ofrecía el Gran Teatro con las luces de gas, presentando en cambio un aspecto triste, al que contribuía en gran parte la luz excesivamente blanca de las lámparas voltaicas».

Este comportamiento de los barceloneses al rechazar hace casi un siglo el nuevo alumbrado, ¿no podría considerarse hoy como una actitud involucionista? Hoy y siempre, implica regresión conservadora.

TEATRO EN CATALAN

El teatro Romea se inauguró —1863— «en el solar del antiguo convento de San Agustín». (No deja de ser curioso: en el XIX los teatros se edificaban sobre antiguos conventos, de igual modo que en el XX las entidades bancarias se levantan sobre lo que fueron teatros antaño. Parece más adecuado el primer trueque: al fin y al cabo, los intérpretes son en más de un sentido oficiantes rituales; pero los banqueros muestran gran celeridad en situar dinero, cuentas corrientes, tarjetas de crédito y cosas así donde antes estuvieron diablás, bambalinas, telares, forillos y, sobre todo, ¡cómicos! Salvat cita como causa esencial del paso de conventos a teatros la desamortización de Mendizábal.)

Rebautizado antes ya de su inauguración como Teatro Catalán Romea, abrió sus puertas el nuevo local —3 de octubre de 1867— con *La rosa blanca*, de Frederic Soler, y a partir de ese estreno «el teatro catalán fue consolidándose de tal manera que el Teatro Catalán Romea es el único que no conocía crisis ni depresiones económicas».

El incremento del drama en lengua catalana inquieta al Gobierno Central, y una Real Orden de 29 de enero de 1867 disponía «que en adelante no se admitan a la censura obras que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos (sic) de las provincias de España».

Ricard Salvat explica, con tan visible como lógico regocijo, la astucia de los escritores catalanes al aprovechar el aspecto más endeble de la disposición: si se prohibían las obras «exclusivamente escritas...», etcétera, ello era tanto como autorizar las bilingües. O sea, que la presencia de un personaje que hablase en castellano obviaba la prohibición. Y si el castellanohablante pertenecía «a la fauna de los tipos ridículos, librado como elemento de venganza a la carcajada del público»..., miel sobre hojuelas.

La Real Orden dictada por la candidez de un ministro centralista —y su réplica en forma de coloquial arma arrojadiza— duró dos años escasos «y precipitó su derogación la triunfante Revolución de setiembre de 1868».

El bien meditado enfoque dado por Salvat al tema recoge, sin salirse un ápice del tema acotado por el título, aspectos muy diversos de la sociedad barcelonesa en el siglo pasado y, aunque aduce cuando es necesario o clarificador testimonios ajenos —Francesc Curet, Xavier Fàbregas y los ya citados Gual y Capmany—, no falta nunca la impronta personal para matizar en sus detalles más reveladores el friso. De ahí el que señale, como de pasada, teatros existentes en otras poblacio-



nes de los «Països Catalans», tales como Palma de Mallorca y Valencia, ciudades que también formaron parte de la Corona de Aragón, según es bien sabido: quizás por eso lo elude Salvat.

Tras un repaso al teatro en catalán, desde que Eduard Vidal estrenó el primer drama en dicha lengua —*Tal faràs, tal trobaràs*— en 1865 hasta la relación de creaciones dramáticas de Conrad Roure y del ya mencionado Frederic Soler, autodidacta que con el seudónimo de «Serafí Pitarra» alcanzó gran nombradía, para concluir con Angel Guimerá, autor de *Terra Baixa*, *Mar i cel*, *El fill del Rei*, *Maria Rosa* y *Rei Monjo*, entre otros muchos títulos. Por su universalidad se incluye tal autor en este volumen, aunque rebasa ampliamente por cronología de estrenos —murió en 1924— el lapso de la luz de gas que protagoniza el libro.

LOCALES DE VERANO

Pero la relación luz de gas-espectáculo no se da sólo en recintos cerrados, y por eso Salvat añade este capítulo, que abarca los Jardines del Paseo de Gracia —vivero de brillantes nombres para el teatro, desde el mismo Soler hasta el hace poco fallecido Martínez Soria, pasando por Nùria Espert—, el Tivoli, el Campos Elíseos y los Jardines de Euterpe, origen de los célebres «Coros de Clavé».

EPILOGO

En las páginas últimas, Salvat realiza un sucinto examen radiográfico de la situación teatral en Europa y sus varias tendencias de la «pièce bien faite» a las corrientes vanguardistas iniciadas por Alfred Jarry en 1896 con el estreno de *Ubú Rey*, al teatro de ideas de Ibsen, Strindberg, Björnsond, Shaw, Pirandello y, ya en nuestro siglo, Sartre (¡faltaría plus!, y es observación que ha de entenderse sin ironía). Acabada tan reflexiva incursión europea, vuelve Salvat a Barcelona y a las actuaciones de los Coros Clavé que, dirigidos por Josep Anselm Clavé, habían dado a conocer a Wagner en uno de los conciertos de la Sociedad Euterpe, ya en 1862, para concluir su testimonial prosa recordando que el año de la bomba anarquista en el Liceo, «el alumbrado de gas empieza a ser sustituido por el eléctrico, proceso, no obstante, muy lento, ya que el público y propietarios se oponían a ello. En 1892 se electrificó el escenario, pero la sala seguía con alumbrado de gas». Y el atentado anarquista fue en noviembre de 1894.

No deja de sorprender el que, en libro tan documentado, falte cualquier referencia al grupo del Círculo Artístico Sant Lluc, fundado en 1893 y que diez años más tarde se trasladaría al local «Els Quatre Gats» de la calle Montesión, tertulia de dibujantes, pintores, escenógrafos y figurinistas tales como Picasso, Rusiñol, Llimona, Gaudí, etc., cuyos nombres bien merecen su inclusión como grupo en el libro de Salvat, toda vez que los dos primeros estrenaron también piezas teatrales: Picasso, *El deseo cogido por la cola*, y Rusiñol, entre otras, *L'a'egria que passa*, *El místic* y *L'auca del senyor Esteve*.

En honor a la verdad, hay que decir que tan leve tilde en poco o nada cercena la decisión intrínseca en el texto de Salvat: sin los precedentes por él historiados, no sería posible la eclosión actual de conjuntos catalanes de tanta calidad como Els Joglars, Teatre Lliure, Comediants y Nùria Espert.

LA PINTURA DE DÍAZ-LLANOS

ROSA MARTÍNEZ DE LAHIDALGA: *Un humanista del siglo XX: la pintura de Rafael Díaz-Llanos*. Madrid, autor, 1981.

A la tarea crítica en revistas culturales agrega de vez en cuando Rosa Martínez de Lahidalga una tarea más compleja, que por lo mismo requiere mayor tiempo de elaboración. Así, ha dedicado libros a Gustavo de Maeztu, Gloria Alcahud y De Blas, a los que añade ahora un amplio ensayo en torno a la pintura de Rafael Díaz-Llanos, editado en un volumen al que bien puede aplicarse el calificativo de lujoso, dada la calidad de sus numerosas reproducciones en color. El título que ha puesto a este ensayo alude a la diversidad de tareas llevadas a cabo por Rafael Díaz-Llanos en los campos de la política, el derecho, la economía, la literatura y también la pintura. De todo ello se habla en este libro, aunque su parte fundamental se destine al análisis teórico y crítico de la pintura.

Explica la autora que en la pintura de Díaz-Llanos los recursos formales son mínimos e incluso desaparecen en momentos absolutamente abstractos, pero siempre hay equilibrio de ritmos y de masas. En su opinión, las obras de expresividad más sobria son aquellas en las que hace uso exclusivo del blanco y del negro en amplísima gradación o en rotundo contraste, que son también las de más intenso y austero lirismo.

Ella ha observado a lo largo de toda su producción, que está abierta simultáneamente a varias vías, una peculiar frescura hecha posible gracias a ese «hombre interior» que, aislado de su realidad cotidiana, fabrica sueños, luces y «ma-

gias» que adquieren forma múltiple merced a la espontaneidad de su lenguaje pictórico, por decirlo con sus mismas palabras.

Díaz-Llanos ha presentado nueve exposiciones de pintura en poco más de diez años, pero sus obras pasan del millar, realizadas con materiales diversos. Pinturas cuyas figuras en varios museos de todo el mundo y en importantes colecciones privadas, lo que demuestra la aceptación de este artista, conocido primero por su labor sociopolítica que por su afición pictórica. Rosa Martínez de Lahidalga se sorprende al comprobar cómo este artista vocacional dedicado profesionalmente a tareas jurídicas y económicas numera la obra, la reseña por orden, tamaño y material empleado, y guarda ficha del lugar en que se encuentra cada cuadro, porque no es frecuente en el mundo del arte descubrir esa meticulosidad.

UNA VOLUNTAD DE BELLEZA

Según dice la autora, esta pintura introduce a quien la contempla en un jubiloso mundo más allá de la realidad integrado por luces y colores sonoros, en unos espacios innominados que proporciona sorpresas ofrecidas por la voluntad de belleza manifestada por el pintor. Y es que Díaz-Llanos pinta por una necesidad imperiosa, por un acto de autoexpresión individual que a la vez resulta comunicativo a los demás sobre los goces del espíritu. Se trata, según ella lo clasifica, de un arte provocador de espejismos que nos lleva a esa orilla donde los destellos de belleza no pueden venir sino de las profundidades del ser, añadiendo que a propósito de esta pintura es posible hablar de «sinfonías», de «poesía de la vista», de «nocturnos», de un trozo de cosmos, en fin, atrapado en el cuadro, que ha dado con la clave organizadora de ritmos constantes, de equilibrios perennes en libertad. Pintura, pues, para sentir con ella.

Rafael Díaz-Llanos empezó a pintar a los cincuenta y tres años, de modo que su vocación tardó en salir a flote, y cuando lo hizo fue por motivos distintos a los que habitualmente mueven a otros artistas, según nos comenta con todo

detalle Rosa Martínez en el periplo crítico alrededor de su pintura. La urgente necesidad de descanso, de entretener la mente al margen de las responsabilidades profesionales y públicas, le indujo a plantearse la pintura casi como una terapia, una terapia para el espíritu ante la que su responsabilidad y su ética le exigieron el dominio del nuevo lenguaje desconocido hasta entonces. Es decir, desconocido en su utilización propia, porque ya había visitado museos de todo el Occidente donde admiró a los maestros de todos los tiempos; sus predilectos eran los renacentistas italianos y el expresionismo abstracto norteamericano.

Desde el comienzo utilizó materiales preparados por él mismo, algunos de los cuales no son de uso frecuente. Emplea tierras, carbón, cribados de materias diversas, colorantes, óleos y acrílicos. Consciente o inconscientemente persigue texturas, calidades y cromatismos que nacen del origen emotivo y sensorial de su Tenerife natal, en opinión de la ensayista, corroborada por una confesión del pintor. Son tierras ferruginosas, volcánicas, picos y quiebras que desde un paisaje fantasmagórico y desierto verdaderamente grandioso conforman la abstracción de un momento de plenitud, traducido en la pintura mediante una emoción que busca en la expresión el camino de libertad anhelado por los vuelos imaginativos de que hace gala.

LA PINTURA DE LOS LETRADOS

Después de hacer un breve y enjundioso repaso al arte abstracto, Rosa Martínez explica que Díaz-Llanos encontró en él la respuesta a su necesidad de expresarse libremente. En su pintura son escasas las referencias a una realidad figurativa, pero abundan en cambio las pistas que conducen a la naturaleza. Las variaciones de materia y color evocan corrientes marinas, estallidos de fuego, cascadas rumorosas, etc. A partir de las obras que realiza entre 1964 y 1968 esta tendencia se afirma cada vez más, prescindiendo de la expresividad de la materia para hallar en

EL LUDICO CUNQUEIRO

D. MARTÍNEZ TORRÓN: *La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro*. La Coruña, Ediciones do Castro, 1980.

Siempre consideré algo lejano al escritor mindoniense por aquello del ensueño, la magia, lo fantástico, el mito, la ficción, el

delirio; tal vez porque el tamiz de la realidad me envolvía y no me dejaba emerger a otra realidad distinta. Al leer *La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro* confieso que el tema me ha apasionado. Por eso esbozaré—tan brevemente como sea posible—unas líneas de este libro explicativo de la narrativa cunqueirina.

Diego Martínez Torrón nos advierte en su presentación (pág. 13) que el trabajo intenta establecer unas posibles líneas de interpretación de una forma narrativa poco estudiada, la literatura fantástica. Sin em-

bargo, el punto de mira es sólo Alvaro Cunqueiro; aunque sugiera la necesidad de una historia de la literatura fantástica. Persuadido por estas ideas, divide su trabajo en tres grandes apartados, además de un amplio preámbulo y una bibliografía—en castellano y gallego—facilitada por el autor.

Con el preámbulo trata de centrar el tema de lo fantástico desde el origen de la literatura fantástica en España y, posteriormente, cotejando lo fantástico en Todorov y en Cunqueiro. Su referencia se

el color y en su dinámica propia arquetipos despejados de las imperfecciones de «lo real».

Examina paso a paso la evolución del pintor desde sus iniciales connotaciones con el expresionismo abstracto norteamericano, si bien desde unas premisas peculiares, hasta la fluidez matérica de años más recientes, cuando optó por la búsqueda de unas vibraciones intensas del color, sometiendo la materia al fuego. Ha logrado así, además de una rapidísima ejecución, la vertiginosa huida de ritmos prodigiosos y la congelación del espacio creado, traducido en la serie de cosmogonías en que alcanza la cima expresiva de su lirismo pictórico siempre creciente.

Dada la personalidad política de Rafael Díaz-Llanos, que ha desempeñado numerosos cargos públicos, la ensayista escribe un capítulo final muy interesante sobre «La pintura de los letrados», recordando que en la China de los Ming eran los letrados precisamente quienes se dedicaban a la pintura, dado el alto prestigio de que disfrutaba. Los más insignes entre los nobles cultivaban la pintura, realizada con tintas. En Occidente, por supuesto, la pintura nunca fue tarea de gentes encumbradas de la Administración o la Iglesia, quienes se limitaban a encargarla y pagarla. Por eso, salvadas las distancias espaciotemporales, el caso de Díaz-Llanos coincide con aquellos letrados chinos que hacían de la pintura un ideal, un arte noble.

Rosa Martínez de Lahidalga ha buscado la manera de que su estudio crítico sitúe al pintor en los avatares estéticos de su tiempo, de modo que inserta a menudo referencias a las variaciones expresivas de los últimos veinte años. Con ello aumenta el interés documental del ensayo, y además ameniza la fluidez del relato con la cita oportuna o la comparación exacta, ganando con ello en concreción y corrección. *Un humanista del siglo XX: la pintura de Rafael Díaz-Llanos* señala el camino de lo que debe ser la comprensión total de un artista, y tiene la virtud nada frecuente de proporcionar ideas al lector, derivadas de la amplia cultura de la autora.

ARTURO DEL VILLAR

engarza con el pensamiento de Juan Goytisolo —ese tono disidente positivo— en el campo literario. Pero ahondando el crítico en lo fantástico cunqueirino, saca la conclusión de que las tres condiciones exigibles en lo fantástico, según Todorov, no encajan en el marco de Cunqueiro; la conclusión, por tanto, «es que su narrativa se establece fuera de las normas de clasificación de Todorov y de los autores por éste citados (Caillois, Vax, Lovecraft, Penzoldt, etc.)» (pág. 39). Todo esto nos demuestra que se necesita una teoría de



lo fantástico que explique de manera total este campo, puesto que el carácter lúdico no lo contempla.

Partiendo de estos hechos, se adentra en *El universo mágico*, pergeñando *La navegación del sueño*, *La lógica del delirio*, *Tiempo y mito* y *Las edades del héroe*. Evidentemente, la dialéctica entre la fantasía y la realidad, cada escritor la resuelve según su propio estilo y saber. Pensemos en Pío Baroja, en Miguel de Unamuno, etc. En Cunqueiro aflora esa Galicia lírica y apasionante; sin salir de casa, crea un mundo soñado ya que para el escritor la realidad connota ensoñación. De ahí que recoja el crítico en palabras de García Viñó que: «la obra de Cunqueiro es un deambular a través de sueños entremezclados, en una constelación privada, que funde sucesos y personajes míticos o literarios de diversas épocas, en una impresión de actualidad y permanencia totalizadora» (pág. 52). A partir de aquí, la narrativa de Cunqueiro, los personajes que la conforman, se van a sentir libres, se les va a permitir soñar, evadirse, en definitiva, de esa realidad que nunca debió darse; «de aquí que su novela no constituya una estructura cerrada, pensada, sino que discurre por un río imaginativo, como una noche de fantasías y visiones, alucinaciones y bromas, que asocia y entremezcla lo descabellado y lo humano, lo cruel y lo tierno, lo grotesco y lo lírico» (pág. 58). Para concretar esta navegación soñadora es aconsejable leer las tres conclusiones a las que llega Martínez Torrón en las páginas 61-63.

«La lógica del delirio» abre más el corpus narrativo de Cunqueiro; nos estamos refiriendo concretamente a *Merlin y familia*, donde hallamos la locura, el delirio, la pérdida de toda lógica en el relato mismo, abocándonos al absurdo como única salida, pero también lo encontramos en *Las mocedades de Ulises*, en *El año del cometa*, en *Viajes y fugas de Fanto Fantini*. La alucinación, la pesadilla, el desabrimiento, la exageración, mil imágenes entrecortadas se pierden en esa espi-

ral enloquecida del tiempo. Recurrirá a todo su acervo cultural para detallarnos ese poder evocador de que la realidad aguarda, de que el mito —Cunqueiro lo retoma como alusión con el sabor propalador que encierra— despierta una realidad plausible como algo nuestro que nos envuelve en este continuo caminar, de ahí que el mito haya sido definido como *intemporal*. Mito y tiempo unidos hasta en la destrucción, pasando por esos tres momentos temporales del hombre: infancia, juventud y vejez. Los tres son descritos por Cunqueiro con esa avidez típica de quien ha vivido, ha deseado y, por encima de todo, ha amado, aunque ya en el último estrato contemple cómo se desmorona todo. La fuerza, la belleza, los mejores momentos muestran esa huella destructiva del tiempo con el que nadie puede batirse; así están representados los héroes. El mito gastado por el tiempo.

El segundo gran apartado que describe el crítico es *El contrapunto temático: belleza e ironía*. Parte del hecho significativo de IRONIA desde el punto de vista clásico y desde la vertiente romántica. Martínez Torrón se queda con la dualidad que introduce lo irónico; esta dicotomía chocará y dará como resultante la descripción de ambas, produciendo un «dilettantismo» para el lector; por tanto, la recreación mítica determinará parte de los ambientes, aspectos, paisajes que se verán como oreados del sabor lírico; «la ironía unida a la belleza —la estética húmeda y sencilla de Galicia—, presentan una balanza de opuestos, el movimiento dialéctico, donde los sentimientos del lector, en constante movimiento, son zaran-deados de uno a otro lado, siempre con delicadeza, con viril suavidad, con tacto y ternura galaica» (pág. 123). A continuación nos apunta una clasificación de ironía cunqueirina, llegando a la conclusión de que el autor, el relato y los personajes impregnados del elemento irónico y, al mismo tiempo, ostentando la ficción por la que se enlazan al lector, aúnan el texto y la vida.

Por último, analiza la «estructura y la lúdica», encabezada por la frase «la lógica es el refugio de quienes carecen de imaginación», de O. Wilde. También sobre la estructura de la narración incide el ludismo. No hay, por tanto, ninguna intención. Una prosa seria, lúdica, apasionante. El mismo Cunqueiro nos dirá: «Cuento como a mí me parece que sería hermoso nacer, madurar y navegar y digo las palabras que amo, aquellas con las que puedan fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas». Al lado de esta prosa latente, el diálogo; en él se apoya la técnica narrativa; por él se expresan los personajes, dadores de ideas. Además, los cambios de ritmos, las letras cursivas, las introducciones, la evocación del pasado, lo popular, alusiones irónicas confieren al hecho narrativo una amplia gama de matices para configurar el marco novelesco en el que está metido. Quizá por eso el autor ahonde en la ficción, nos saque y consiga la sorpresa al identificarnos con la ficción una vez desnuda la narración.

Dos planos narrativos distingue M. Torrón: a) plano elegido como mundo real; el mito cotidianizado; b) plano de los relatos de cada personaje, que, a su vez, se divide y fracciona en pluralidad de

historias interiores más pequeñas. Como ejemplo esclarecedor nos analiza *El año del cometa*, donde se observa esa duplicidad para incidir después en los efectos positivos que se desprenden del arte narrativo de Cunqueiro encerrándolo en seis puntos.

Como coletilla a su arduo y encomiable trabajo expone «fantasía y lúdica». Si ya en las páginas anteriores nos iba mostrando con limpidez sus teorías sobre el ludismo en Cunqueiro, al final nos traza de nuevo unas pinceladas como coronando su obra por si algo había quedado en tinieblas. Terminemos, por tanto, con las mismas palabras del autor: «En cualquier caso, así creo que es la narrativa de Alvaro Cunqueiro. Texto boscoso y simple, que mitiga con húmeda imaginación gallega el seco panorama de la pobre fantasía castellana.

Y más aún. Tal vez el síntoma de una pérdida. O de un olvido.

FELIX REBOLLO SANCHEZ

ANTOLOGIA = POLEMICA

FANNY RUBIO y JOSE LUIS FALCO: *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Ed. Alhambra. Madrid, 1981.

Singular bulla, polvareda, tremolina, la que en los medios literarios de este país acaba de levantar un libro de poesía. Ya hace tiempo que no pasaba algo así a cuenta de la poesía o, por lo menos, que no pasaba con semejante intensidad. El libro es *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, con selección, estudio y notas de Fanny Rubio y José Luis Falcó, una andaluza y un valenciano, poetas y profesores de Literatura. Noventa y seis representados, generalmente con más de un texto, y amplio estudio introductorio y apéndice bibliográfico, integran el debatido tótum. Mi actual alejamiento del ejercicio de la crítica y mi inermidad, relativa pero considerable, para juzgar con plena y objetiva validez una obra de esta índole, se abstendrán aquí consecuentemente de pesarla y medirla; me atenderé tan sólo a unos comentarios laterales sobre la polémica por ella suscitada.

Cuando en 1965, y ante la inminente edición porteña de mis *Ultimos rumbos de la poesía española*, me dijo Guillermo de Torre, en Buenos Aires, que cómo me sentía valiente hasta el punto de atreverme a arrostrar los sinsabores y problemas que depara la publicación de un libro selectivo, y que por esa razón no los hacía él, me sonaron sus palabras a obsoletas y a comodonas. Acaso lo fueran, pero tampoco dejaban de ser razonables, y así lo comprobé en propias carnes apenas editarse y llegar el libro a España.

No hay antología—de poesía sobre todo—que no sea conflictiva, se oriente como se oriente, se cuide como se cuide, se den o no claras explicaciones de su intención y de sus objetivos. Este hecho inamovible casi nos autoriza a suponer

que una antología no polémica no es una antología, sino otra cosa. O bien algo muerto.

Por lo que toca a la que nos ocupa ahora, las quejas que se vienen oyendo se centran en la habitual impugnación a inclusiones y, sobre todo, a exclusiones de poetas representados (mencionados lo están casi todos los del espacio temporal que el libro asume), así como de los textos que los representan; se censuran también el encaminamiento historicista (y, por lo tanto, inadecuado según ciertos criterios) de la obra; su preferencia por los poemas de contenido ideológico y, para decirlo de algún modo, de talante crítico, en detrimento de otras muchas tendencias; la extensión insuficiente que, pese al buen cuerpo del libro y a su menuda tipografía, aflige el resultado, dado el lapso tan largo como complejo que la empresa abarca. Y, por otra parte, los elogios que más se le prodigan convienen precisamente en su dimensión abarcadora, no abordada así hasta el momento; en su capacidad de concisión; en los buenos empeños textuales del estudio inicial—que, en verdad, es un libro de por sí—y de la bibliografía de cierre y de entrada; en la pluralidad de corrientes y voces recogidas, y en el cumplimiento del propósito, atinado o no, de representar, más que a poetas, a tales corrientes.

Como puede advertirse, no pocos de los argumentos en favor o en contra del libro se oponen entre sí de manera flagrante, así como reina la disensión respecto a la idea, también puntualmente respetada por el tándem Rubio-Falcó, de conceder una importancia decisiva al registro bibliográfico de revistas y antologías poéticas españolas editadas desde el final de la guerra civil hasta el comienzo de la presente década. Esta óptica de nuestro fenómeno poético no está desde luego libre de inconvenientes, pero, como para otros tantos casos de balances largos, creo que es cosa de preguntarse si hay algún otro método que no lo esté; en los rastreos antológicos, al menos, no parece existir fórmula—ni selección—que a todos satisfaga, y la dificultad o la imposibilidad de hallarla es siempre directamente proporcional a la envergadura del lance. Dicho de otro modo, si incluso sería debatida, con tales o cuales razones, una selección de los poetas de Conil de la Frontera o de Betanzos, qué objeciones no habrán de hallarse a la hora de cuestionar una selección implicada con España y con un período que apunta al medio siglo, período caracterizado además por una amplísima gama de vaivenes, movimientos e influjos tanto en el campo de la poesía como en el de la vida nacional que, a la postre, la crea y condiciona.

No trato, con estas condiciones, de tomar partido favorable ni contrario a la antología Rubio-Falcó, aunque sí tiendo a sospechar que el insólito jeribeque por ella levantado, y que por el momento no muestra trazas de apaciguarse, acaso deba ser explicado en función de su vasta, arriesgada y, sin duda, comprometida propuesta. Como en otra ocasión he escrito iguales o parecidas palabras sobre otra selección nacional en la que no fui incluido, ello podría abonar mi imparcialidad o mi voluntad de no perderla. Por lo demás, los autores se han metido en un meritorio berenjenal, cuya ambición entraña los roces que ahora deben aceptar,

entendiendo las naturales insidias que presiden así la realización como la acogida de una tarea semejante, insidias tanto más variadas y nutridas cuanto más dilatados y ricos sean el plazo y el terreno abrazados por esa tarea. Concluiré diciendo que se viene hablando y aun escribiendo de su obra como atribuyéndola a un solo firmante, sin distinguir ni matizar debidamente la distinta autoría de secciones y escogencias, bien señaladas en la presentación; que un índice onomástico completo de poetas (representados y mencionados) no hubiera venido nada mal, y que el objetivo básico corrector de una previsible reedición podría dirigirse, más que a eliminar, a incorporar una docena de muestras de nombres tanto o más significativos que algunos de los incluidos.

FERNANDO QUIÑONES

RECUERDOS Y SENTIMIENTOS

GLORIA RUIZ: *La raíz del alba*, Col. Anjana, Torrelavega, 1982.

Es Gonzalo Torrente Ballester quien al prologar *La raíz del alba*, de Gloria Ruiz, nos revela una matizada teoría de la creación lírica: «La obra poética—escribe Gonzalo Torrente Ballester—resulta, generalmente, de una operación combinada de la imaginación con la experiencia, bien entendido que la imaginación consiste específicamente en transformar los datos de la memoria. A esto—afirma—se le llama invención. Pero, a veces, el interés estético apunta al recuerdo en toda su pureza y hace de éste, sin transformaciones, el material de la obra. ¿Es una renuncia a la invención?»—se pregunta el académico—. Y se responde: «No creo que se trate de eso. Lo que sucede es que lo acordado mantiene con el artista una relación distinta de lo inventado. El recuerdo viene siempre cargado de sentimiento, o formando parte de un conjunto preferentemente emocional. El artista o el poeta que eligen sus recuerdos como materia lo hacen ante todo por razones personales. Y muy especialmente si son recuerdos de infancia. No es necesario recordar que el hombre, cada hombre, se hace en esos pocos años en que la realidad, al afectarnos, nos conforma: cada quien sabe que si *aquello* no hubiera sucedido así, el *ahora* sería distinto. Y si las raíces de cualquiera podemos hallarlas en la infancia, ¿qué decir del poeta? Los hurgadores de biografías lo saben, y como explicación de una vida y de una aventura lírica sacan a la luz tales relaciones con la madre, o tal soledad en el colegio, o tal felicidad, o tal desdicha.» Y este arranque prologal no puede ser más apropiado para la escritura de Gloria Ruiz, además de ser una teoría bien asumida por los estudiosos de la literatura evocativa y enaltecedora de lo intensa y primeramente vivido e idealizado.

Efectivamente, *La raíz del alba* es un libro arrancado de la vida misma, de una vida primera, y llevado al esplendor poé-

tico por la palabra siempre en entrañable acaloramiento. Por ello la narración se enlira, y cuanto se cuenta en ella crece ante nuestros ojos, adquiere espiritualidad y belleza. Gloria Ruiz tiene el don de precisar y de acrecentar también lo mínimo. Su intimismo no se queda en la divagación personalista, sino que se exterioriza para ser compartido, es decir, se explica y se transforma en canto y cuento machadianamente concebido, y desde esta premisa sus relatos, aunque los temas aparentemente no tengan interés en ocasiones, se configuran y cobran vibración, temblor poético, incluso los personajes, en su escueta descripción, se yerguen y agigantan. El titulado «Canora», tieso y corto, nos puede servir de ejemplo:

«Aprieta el paso Canora jalando del brazo del nietuco, le vocea con gritos sordos que esconden ternuras inexpresadas. Ambos son herencia, el nieto de Canora y Canora del nieto. Solos, como un sembrado tras el pedrisco y la conmiseración lejana e ineficaz del resto del vecindario.

Viven en aquella casi cuadra que ella pule con rebeldía altanera. Canora posa la mirada en el crío con un deseo estrangulado de besos, con un ansia cansada de brazos amorosos, y le chilla para ahogar amor. El crío la atiende y alza las manos hasta su rostro ácido. Canora se desmorona, se estorrega en blasfemia y abraza frenéticamente al mocoso. En él está la hija del cementerio, la vida que no fue, el sol que se escondió. *Hijuco...*, y una niebla caliente y propia ciega sus viejos ojos.

Por las noches Canora agarra su cuartillo de vino sin mirar el camastro del crío, para borrar el agujero hondo del cementerio, para no recordar el abandono del padre.

Cuando el mozo es más grande, cuando ya acaba la escuela, Canora quiso morir, de años, de cansancio, de borrachera y en ahogo de amor retenido por el pecho triste de una labradora menuda y fiera, prestas ya las manos de quien llevaría flores a su tumba.»

El volumen, un cuaderno ancho y tipo-

gráficamente bien cuidado, donde luce mucho la escritura, lleva dibujos a tres colores de Esteban de la Flor, muy sugeridores, y un epílogo de Pedro Crespo de Lara, en el que se nos da cumplida noticia de la naturaleza montañesa de su autora y de su crianza rural, de donde Gloria Ruiz extrae los «saberes aprendidos en los años difíciles de la posguerra, cuando había falta de todo y sangraban las heridas de la contienda civil, sensaciones que calaron en su sensibilidad de niña que iba para poeta y pertenecía a la raza altiva de los cántabros, avezada a mirar la vida con una brega incesante, cara a cara, y con una cierta melancolía resignada».

Esperemos que Gloria Ruiz mantenga su vocación en ristre y que cuanto *La raíz del alba* tiene de valores estéticos y de entrañamiento humano siga extendiéndose, para que en un futuro próximo nos ofrezca el libro, la novela o el poema que de sus posibilidades esperamos.

M. R. R.

EL ORBE DEL RECUERDO

RAFAEL MONTESINOS: *Los años irreparables*.
Ed. Universidad de Sevilla, 1981.

¿Prosa poética? Nunca he sabido bien qué quiere decir eso. ¿Añadiría mucho si digo que ante esta prosa se advierte inmediatamente que estamos ante un poeta, ante un gran poeta? ¿Y por qué no también ante un gran prosista?; pues la verdad es que casi todos los grandes poetas suelen ser grandes prosistas. Muy a menudo, en efecto, ambas condiciones van juntas e inseparables.

Si en medio de la frase naturalísima, familiar, coloquial en ocasiones —nunca vulgar—, se aprecia un temblor, una emoción singular, ¿no se trata acaso de la sombra poética del recuerdo, próximo y lejano a la vez, de la añoranza del paraíso? *Sombra del paraíso* es precisamente el título de un libro de otro gran poeta, también sevillano.

Todo aquello constituye, como digo, materia de poesía. En cualquier caso, la poesía aquí es tan transparente y fluida que casi no se nota. Cualidad ésta de la poesía en verso o en prosa de otro gran paisano del autor de *Cuaderno de las últimas nostalgias*. Aludo, claro está, a Bécquer, en quien verso y prosa se hermanan en transparencia y sencillez, como en Montesinos. Comprendo muy bien que éste se haya ocupado extensa y hondamente del famoso poeta de las rimas, aparte de otros motivos que siempre son oscuros.

Se trata de ese halo misterioso que tienen las palabras, algunas palabras dichas por poetas, gracias al cual, al describir unos sentimientos más bien corrientes y comunes a todos los humanos, puede decirse que nos envuelve una atmósfera o niebla lírica. Así ocurre con Rafael Montesinos cuando nos describe escenas de colegio, o episodios familiares, o lugares y ambientes diversos.

He aquí el orbe caótico y ordenado del recuerdo. Montesinos recuerda su niñez y me parece que aho-

ra —escribo en marzo del 82— recuerda su libro sobre la niñez, casi con la misma añoranza, como si ambos recuerdos fuesen uno solo, como si los recuerdos estuviesen ya definitivos en la memoria y formasen uno, largo, único y múltiple. Me parece, exagerando un tanto, que recuerda su libro como si también formase parte de su niñez, como si fuese una prolongación. Y algo de esto hay en cualquier



Los años
Irreparables

A Rafael Montesinos "niño"

E. Pérez
Madrid 1982

recuerdo. Se me antoja asimismo que tiene una cierta preferencia por los años irreparables.

Lo primero que se advierte es que no se advierte esa lejanía burlesca e irónica que suele echarse de ver en otros escritores que han querido poner entre su infancia y ellos mismos, cuando escriben sobre aquélla, una distancia deformadora. Y en cada frase nos avisan de que aquel niño apenas tiene que ver con ellos, pues se complace en expresiones tontas y, en efecto, pueriles o más que pueriles. Sino que la distancia, como digo, las hace más tontamente candorosas.

A mi vez yo recuerdo los años irreparables, pero no, en cambio, lo que escribí sobre el libro, bastantes años después de salir a luz, el 52. Pues la fotocopia de mi comentario que me manda Montesinos —lo que da idea del cariño y el orden con que conserva cuanto se refiere a este libro— carece de fecha. Gracias a esta fotocopia, pues no hubiese encontrado la página publicada en esta misma ESTAFETA, en su etapa anterior, puedo recordar qué dije del libro e incluso ahorrarme alguna repetición, lo que no me importaría, si no es que se me apareciese ahora ociosa y escasamente perspicaz. Y resulta que estoy de acuerdo al cabo del tiempo, lo que tampoco suele ocurrirme. Los años irreparables conservan paramí todo su aroma e igual encanto.

Me parece, repito, que el libro le conmueve al autor especialmente; y no sólo por el tema, aunque también por el tema, como es natural. Montesinos ha volcado en sus páginas buena parte de su alma. Y se nota leyendo sus otros libros, más formalmente líricos, más «poesía», clara y deliberada. Muchos de sus poemas poseen el mismo aire de añoranza, juegan también con ilusiones adolescentes, con tiernas quejumbres, traen ecos de canciones oídas durante aquellos años, cantinelas con ritornello melodioso, tonadas sentimentales, amorosas.

Aquellos poemas llevan consigo también una cierta sensualidad. Pero, claro es, se trata de una sensualidad tan diluida y tan impregnada de todo lo que afecta a los sentidos que la calificaría como el sentimiento de los sentidos. Es el arrobo que las cosas de la naturaleza y las emanaciones de la tierra provocan y que en la lírica andaluza trasparece tan clara y hondamente.

¡Qué pocas veces ocurre que un libro nos guste más en lecturas muy posteriores a cuando lo leímos por vez primera! A mí, con enojosa frecuencia, me ha solido ocurrir lo contrario. ¡Cuántos libros se me han vuelto vanos y gárrulos!

Quizá en aquella primera lectura, llevado de la magia de la prosa, me pasase inadvertido algún aspecto que ahora me resalta, poniendo más de relieve su espontaneidad y su naturalidad, las del estilo de Montesinos. (De ninguna manera le llamaría estilista, término que siempre me ha sonado a afectación y amaneramiento.) Rasgos estos que no suelen ser propios del joven y que, de tenerse, se van adquiriendo con los años. Las cuales, naturalidad y espontaneidad, no dejan de ser, en la prosa de Montesinos, profundamente artísticas.

Me refiero primordialmente a cómo el autor de *Canciones perversas para una niña tonta* enlaza el presente con el pasado; el presente es el tiempo en que escribe el libro, teniendo treinta o treinta y un años. Los instantes de ese presente le evocan, de continuo, los otros, los del pasado; es decir, los de la niñez. Pero la niñez ya consciente y sensitiva, que ya está sintiendo las zozobras y desazones de

la adolescencia, que se duele ya de ésta, que ya adolece. (Me parece que en este caso la etimología está bien traída, lo que no siempre ocurre.)

Así, el autor pasea por una calle madrileña, ve una muchacha en el autobús, contempla unos escapates, percibe la luz y el aire de la ciudad, todavía relativamente diáfanos... Y todo ello sin que el lector se dé cuenta, y tampoco seguramente el autor le trae recuerdos, le levanta ecos, le lleva a otros aires y a otra luz, la sevillana de su infancia. Sevilla misma u otros lugares, igualmente empapados de Andalucía.

Es que Montesinos hombre, con pasiones y pensamientos de hombre, se halla sumido o sumergido en su niñez y en su Andalucía. Y si no escribe este libro se desprende de ella con mayor dificultad; quiero decir de la infancia, porque de Andalucía no hay nada capaz de desprenderle. Lejos de renegar de su tierra, Montesinos es el español que la lleva pegada a la piel y al alma, si se me permite decirlo así. Nunca he comprendido a quienes se sienten separados o amputados de su pueblo, de su tierra o de su nación. Claro que en estas páginas se echa de ver un andalucismo crítico, con término del que tanto se abusa en los últimos tiempos; con notas y expresiones que fueron suprimidas en la primera edición y que en esta se incorporan; con lo cual tenemos un texto revisado y tal como cabalmente salió de la pluma del autor.

No sé si en la semblanza de Montesinos que esbocé hace un par de años —o acaso más— le pedía, como suele hacerse en casos semejantes, que escribiese sus memorias, sus recuerdos ya de mayor, de joven y de adulto —Montesinos parece un joven que se ha disfrazado de adulto—, en los que la *Tertulia literaria hispanoamericana* tendría un capítulo importante. Pero es posible que él no precise sentimental y literalmente, ni líricamente, de sus memorias de hombre hecho y derecho; que tenga bastante para toda la vida con las memorias de su niñez. De tal manera aparecen en *Los años irreparables* plenas y colmadas.

Y entreveradas en las memorias propiamente dichas, cachos de prosa que muestran valor independiente, absoluto, aunque perfectamente trabados en el texto. Tal, por ejemplo, la elegía fantástica o la fantasía elegíaca del perro. O apuntes irónicos, algunos sarcásticos, algunos tiernos, sobre tipos y personajes que conoció, unos verdaderos y otros casi inventados, seguramente a causa de la distancia, o, mejor dicho, imaginados cuando escribe y cuando recuerda, pero verdaderos también.

Echo mi vista sobre lo que escribí acerca del libro y qué curioso resulta comprobar la semejanza de mis frases, la persistencia de mis impresiones, repetidas casi idénticamente, como antes apunté. Experiencia curiosa, en efecto, la de esta repetición psicológica y literaria. Por ejemplo: «... la niñez está descrita por un niño melancólico y reflexivo, o, al menos, por un adolescente tocando con la niñez, o quizá también por un joven recién salido de la adolescencia; o acaso por un hombre que, a través de todas estas edades, no ha perdido contacto visceral con su propia infancia...». «Y tal rasgo las hace —a las memorias— más directas y entrañadamente poéticas. En una acepción o versión del poeta tan defendible como cualquier otra; aquella que le hace sinónimo de niño en la manera de ver el mundo, de descubrirlo puro y pristino, aunque también con una peculiar sabiduría. Se identifica aquel tipo de poeta

con la niñez misteriosa...» «En ocasiones, aquí y allá, asoma una exageración que podría llamarse romántica que se deriva quizá de no haberse desprendido todavía de esas nieblas de la niñez. Con qué delicadeza y finura habla de «los días tristes, tan luminosos y vivos en el corazón de ahora.» El hálito vital y sentimental de aquellos años tiembla en estos párrafos.

No puede resultar más significativo y evocador el comienzo del libro. Escribe el poeta: «¿De dónde, de qué cielos, de qué blanquísimas ciudades perdidas por el sur de mi mundo infantil vendrán los lejanos recuerdos míos?...» «¿Por qué cuando el ocaso andaba aún entre las macetas y la cal del patio, en la calle era ya noche oscura? Quizá por lo mismo que ahora, cuando todo parece atardecer a mi alrededor,

persiste en el alma un tenue claror esperanzado.»

Los títulos de los capítulos son ya zumo de remembranza: «El contemplador de estrellas», «La hermana Corazón», «Rosita», «El colegio de pajaritos», «Alajar», «Tarazonilla»—estos son nombres de pueblos—, «La novia y la guerra»...

Después de hacer una referencia a su obra, yo terminaba entonces y me sirve para terminar ahora: «Siguen los libros, los años, la memoria, la añoranza, la poesía, la poesía de un gran poeta, y tal vez también, probablemente, la niñez.»

(Debe señalarse especialmente en esta edición de la Universidad de Sevilla, muy cuidada y magníficamente impresa, la portada de Francisco Carreño.)

EUSEBIO GARCIA LUENGO

LOS SERES MARGINALES Y SU LENGUAJE

ERNESTO PARRA: *Soy un extraño para ti*. Novela Cátedra. Madrid, 1981.

Este escritor madrileño, que aún no ha cumplido los treinta años, resultó ganador en su día del premio «Estafeta» de relatos para menores de veinticinco años, lo que significa que hace algo más de un lustro Ernesto Parra ya estaba claramente decantado hacia la creación literaria y que la narrativa era el campo que sus propios conocimientos le delimitaban, además de convertirse en un escritor al que el periodismo no había amanerado en su estilo, sino que la frescura y espontaneidad convivían con su prosa, retomando del periodismo solamente el ejercicio de escritor profesional nato que está dispuesto a separar en su *iter vitalis* su *modus vivendi* (el periodismo en su multiplicidad de facetas, sobre todo destacable en Parra en sus entrevistas, sus críticas literarias y sus grandes reportajes de conflictos internacionales) de sus planteamientos estrictamente creativos ciñéndolos al ámbito literario.

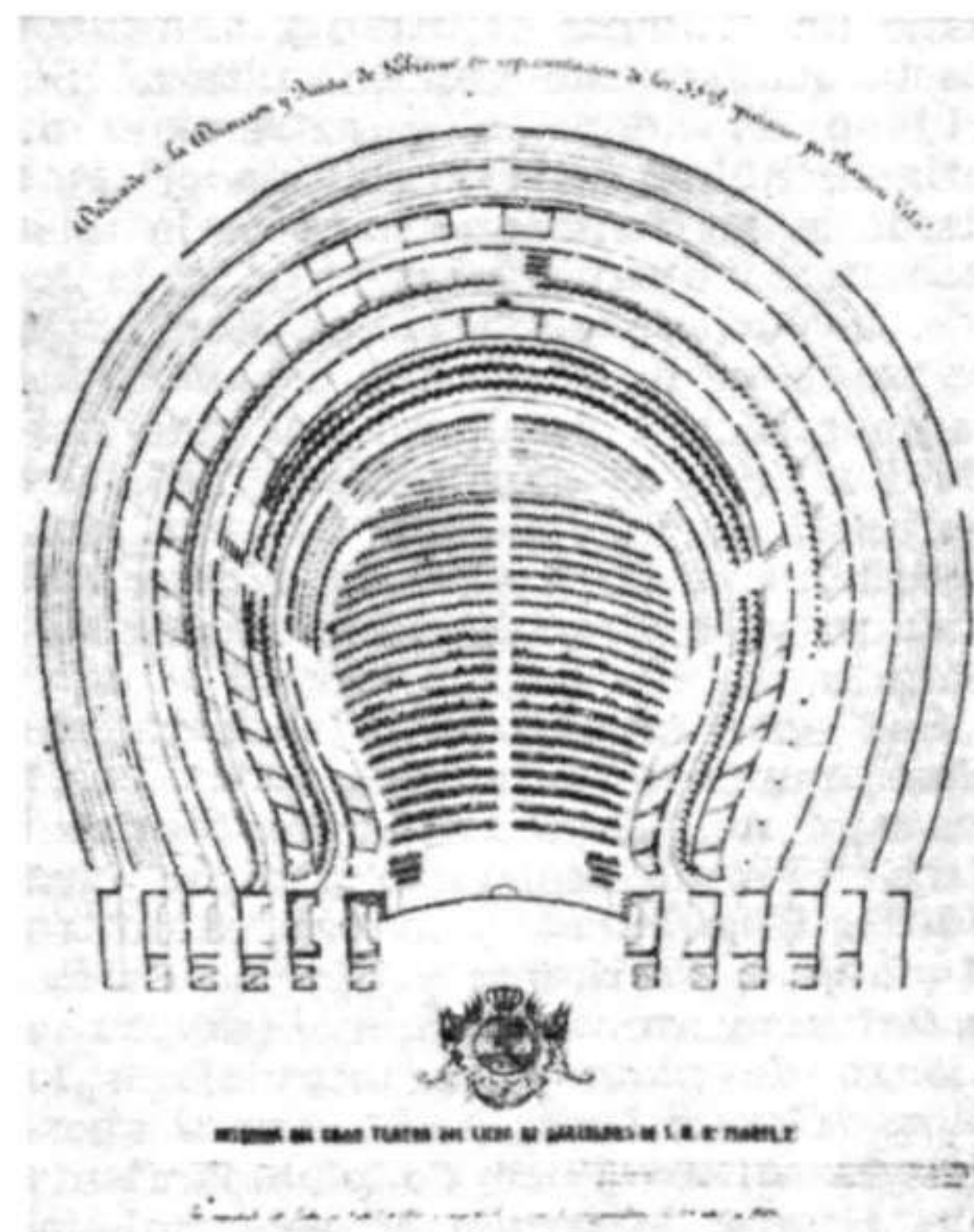
Parra es asimismo autor de un libro de cuentos, *Silabario*, publicado en 1975 cuando contaba escasos veintitrés años, y que representó fielmente al título escogido; influido por todas sus lecturas adolescentes, fue el encuentro del escritor en ciernes con la posibilidad de hacer literatura, la recreación de un mundo único que, sin embargo, otros han vivido y fueron motivados por él para sus relatos posteriores. Era el primer paso imprescindible para hacer camino. Actualmente está publicando en la revista norteamericana que se edita en Miami en español, *Escandalar*, fragmentos de *Orphénica Lyra*. *Soy un extraño para ti* es la

primera novela de Ernesto Parra, que en estos momentos redacta las páginas finales de otra obra de muy diferentes características. Hay que hacer constar que esta narración se publica con los favorables auspicios de Alfonso Grosso, que fue uno de los mayores incitadores a que la editorial depositase su confianza en un joven valor en el que el escritor sevillano creía ver a uno de los narradores con más futuro de este país. Gracias a este apoyo y a los valores intrínsecos que los lectores de Cátedra olfatearon en la novela, ésta pudo ver la luz, y Parra pudo olvidarse durante unos meses de la fabricación en su casa de Los Angeles de San Rafael, de jaulas para gallinas y conejos y hasta de las patas de unos y otros, que se planteaban como problema matemático en los colegios de la década de los cincuenta-sesenta a los escolares de su generación, que es la mía.

Soy un extraño para ti, título musical que fue hecho protagonista al escuchar una tarde la melodiosa canción cuando la novela ya estaba terminada, la escribí

entre 1980 y la primavera de 1981, entremezclando detalles y personajes históricos y geográficos de la realidad y la ficción (parte de su vecindario ha sido trasladado con facciones y bagajes hasta las páginas de la novela), aunque las descripciones del entorno no resultan fundamentales para el relato del que el escritor es también partícipe como un personaje más, a veces como simple narrador y en otras oportunidades vinculado a la dinámica vivencial de una forma directa, ya que la primera persona del singular se utiliza frecuentemente bien para centrar la algarabía que se produce a su alrededor o quizá en un afán de reconducir la trama, que a veces se desmanda, provocando un revoltijo situacional y de personajes que hace necesaria una recapitulación esclarecedora, porque los personajes de Parra tienen bastante de ácratas, con una fijación autonómica encomiable, lo que les emparenta de una u otra manera con la realidad social de la que son hijos en última instancia.

Yo creo que los auténticos protagonistas de esta novela de Ernesto Parra son los apócopes y un lenguaje jergal que representa el hoy de una generación de jóvenes a la que pertenece el escritor, que se ha querido convertir en notario de una actualidad que le toca muy cerca. Escribiendo como hablan sus amigos, sus conocidos, Parra está haciendo una declaración de principios, sitúa en el lenguaje su patria y no hace más que ser fiel a una época determinada por unos específicos conocimientos culturales predominantes, sobre los que sirvieron de cauce expresivo a generaciones anteriores; en suma, está rindiendo homenaje al estructuralismo, que se enclaustra en el lenguaje en posición fetal para absorber todos los discernimientos y verdades analizables. Dice Carlos Castilla del Pino que «tal vez la realidad—ese conjunto de cosas visibles y determinantes a que llamamos realidad—sea el lenguaje». Habla Lacan de la palabra como sustancia radical de esa realidad. De ahí la incomunicación cuando la realidad no contiene y el lenguaje no expresa todo aquello a que aspiramos soterradamente. El lenguaje con que es posible hablar de democracia, paz, libertad, legalidad, es un lenguaje que pertenece a los poderes que



disponen no ya de las cosas materiales más importantes, sino, y esto es lo dramático, de las reglas del juego semántico, de las categorías mentales para definir y entender la realidad dada. Por eso se hace imprescindible la «invención» de una nueva legalidad lingüística, de un código distinto que sólo puedan descifrar quienes no pertenezcan al *status* dominante, es una forma de autodefensa, tendente también a la sustitución en algunas parcelas de aquel sistema por otro, con el afán de combatir una realidad y la necesidad de cambiarla por otra menos alienante, en la que hasta la simbología sería a su vez diferente.

Parra ha conseguido escribir una novela histórica, una obra con sus raíces en lo actual, un fresco reconocible en que los personajes son seres de carne y calle, que no siempre podrán comunicarse con todos, ya que *Soy un extraño para ti* utiliza formas comunicativas cotidianas para una parte de la sociedad, en la que los seres marginales tienen su predio, aunque para el lector no introducido en esos círculos los diálogos pueden parecerle confusos, poco precisos, tocados de la laxitud y dejadez, casi diría desganada, que emplean los jóvenes para sus manifestaciones orales; en ese lenguaje coloquial de esta época es donde a veces la novela (quizá debiera decir el novelista) se refugia cuando la trama pierde «gancho» o cuando los personajes se vuelven caricaturescos, muñecos manejados por mano no excesivamente experta (no hay que olvidar que estamos hablando de un bautismo editorial) que, sin embargo, se revela como un auténtico maestro en la parte descriptiva del discurso, a la hora de «contar» la ambientación del mundo sórdido y marginal delimitado como teatro de operaciones.

Es ésta una novela de lenguaje, situacional y de personajes, que no pueden ser de otra manera. El detective Lucas Climent es una extraña mezcla de hombre de la calle y de protagonista de telefilme, que en algunos aspectos se asemeja al Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán, aunque más burdo, menos *gourmet* y con menores ansias sexuales y culturales. Y así desfilan la «ex mujer» del protagonista, casi siempre convertida en recado telefónico; «el Gaseosa», que muere estrangulado y accede de este modo a uno de los papeles protagónicos de toda novela policíaca, que es inimaginable sin un muerto; también aparecen y desaparecen «Leguineche» y «Mamá Denisse», y «Yini», a la que el joven apuesto «de treinta y pico y con parana generacional» le dedica lo mejor de sus *posibilidades orgásmicas*. Lo curioso es que los papeles de estos personajes podrían ser intercambiables y poco sustancial variaría en *Soy un extraño para ti*, que desde sus primeras páginas está invadida por un aire familiar que nos reconcilia con los personajes antes de intimar con ellos, como si necesitáramos entenderlos para inmiscuirnos como lectores en sus aventuras, como si resultase imprescindible el aprendizaje de unas claves lingüísticas a caballo entre lo sorprendente y lo usual, corregido con giros personales de Parra, que tenía precedentes de lectura en Hyme, Chandler y todos los cultivadores de la novela negra, aunque la ironía y el humor, manejado con soltura por el novelista madrileño, le

alejen de alguna forma de las novelas policíacas conocidas, ya que su técnica es bien distinta y la sutileza de sus sarcasmos lo convierten en un subtexto no totalmente asumido por la historia contada.

CARLOS GARCIA-OSUNA

UN BUEN ESTUDIO CINEMATOGRAFICO

RAFAEL UTRERA: *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Colección de Bolsillo núm. 89. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 1981.

La publicación de libros de cine no es precisamente abundante entre nosotros. Llevados por una extraña moda, según la cual lo que cuenta es lo que se ve en la pantalla y no aquello que hace posible la creación de imágenes, además de la creación de una cultura específica construida a base de las imágenes, el cine pasado por libro parece ser una idea excesivamente extraña para editores y público en general.

Si bien el cine cuenta con una cantidad de adeptos lo suficientemente amplia como para que esa cultura se mantenga y desarrolle, el público que entiende que el libro de cine forma parte del mismo evento se reduce considerablemente presionado por el nulo interés de editores y el excesivo precio —en muchos casos— de los mismos. Pero el libro de cine se torna día a día cada vez más esencial si de cine se quiere hablar, saber o hacer. Porque una cultura de imágenes en donde la letra no ocupa un destacado lugar es una cultura imposible.

En este caso, Rafael Utrera ha realizado un brillante esfuerzo y una labor destacada en este ámbito cultural. Sevillano de adopción y extremeño de origen, Rafael Utrera domina el tema desde la vertiente que hace de la imagen una cultura global junto a la letra. Licenciado en Filología Románica, es profesor de Literatura Española, así como crítico y estudioso del cine desde los tiempos de *Fil Ideal* hasta los actuales de la fenecida *Cinema 2002*, o del *Correo de Andalucía*, *Nueva Andalucía* y *La Gran Enciclopedia de Andalucía*.

Sus anteriores publicaciones ya habían apuntado hacia esta vertiente de trabajo. Así, *Una pasión de senectud* (dentro del colectivo *Azorín, cien años*), *Cine, aquí y ahora*, *Cine en Andalucía*, *Escritores y Cinema en España: una aproximación histórica* y *Lienzo de plata para un viaje a la Luna (García Lorca y el Cinema)* abordan la misma línea de planteamiento que Utrera desarrolla en este trabajo.

Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo abarca un proyecto mucho más ambicioso y de mayor envergadura que otros de su autor. Por sus páginas pasan ilustres nombres de las letras españolas de su momento con opiniones variadas, interesantes y, en más de una ocasión, sorprendentes e increíbles. Desde Pío Baroja hasta don Miguel de Unamuno, en el trabajo de Utrera tienen también cabida Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Manuel y Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, Ramón Menéndez Pidal, Ricardo Baroja, Manuel Bueno, Valle-Inclán y Azorín.

Utrera ha planteado el libro con una doble vertiente, que se complementa. De un lado, una impagable labor de investigación con una clara vertiente didáctica, que deja ver a la luz del proyector una ordenada colección de datos que cobran un sentido mucho más profundo que el que una simple exposición de los mismos les daría, y, de otro lado, una vertiente crítica apuntada en todo momento en el hecho de reseñar los aspectos de interés que van saliendo de los datos encerrados. El conjunto va cogiendo peso a medida que se estudian y descubren los datos ocultos en la historia, y cuyo significado alcanza mucha más profundidad que la de la mera narración de anécdotas, comportamientos u opiniones.

Para que el lector pueda saber con anterioridad lo que va a darle la lectura puede ser importante indicarle que el libro de Rafael Utrera no pretende ni mucho menos dogmatizar acerca de los contenidos históricos que hacen referencia a la calidad y concepto de las artes, como pudiera parecer al pasar por el tamiz del cine a nombres tan ilustres de nuestra literatura. Al contrario, el trabajo de Utrera abre muchas de las puertas que siempre que se habla de cine y literatura permanecen cerradas, bien sea por deseo o por incompreensión.

El «dossier» de tipo filmográfico que se adjunta al trabajo remarca más aún si cabe el carácter cinematográfico de la obra para aquellos que se acerquen a la misma desde el lado de lo literario y con mentalidad alejada de la imagen. Lo mismo cabría decir del elemento didáctico que sobresale entre líneas, y que hace del trabajo una piedra importante tanto para escritores como para cineastas o para cualquier persona que realice desde tareas de investigación a simples estudios de historia, literatura y cine.

El estudio no sólo de las concepciones y estilos que enfrentaban a personajes como Rubén Darío a Valle-Inclán o Machado respecto del cine, sino las causas y motivos que hacían variar en mayor o menor medida las opiniones que sobre el desarrollo del cinematógrafo se producían, provocan un extenso campo de análisis e investigación en donde Utrera señala los caminos a seguir sin dogmatismos, con sutileza. El estudio de las relaciones de lenguaje entre dos discursos tan sumamente diferentes por su estructura interna y su forma narrativa como son cine y literatura, cobran aquí especial significado por cuanto a partir de ellos surgen elementos de gran

interés dentro de las obras de los autores presentados.

El material de archivo que Utrera ha rescatado sería como una de las pocas aportaciones que los estudiosos españoles interesados en el cine han sido capaces de llevar a buen puerto, dejando un camino ya abierto para cualquiera que quiera seguir sus pasos. Un buen camino y un mejor ejemplo dentro de un ámbito cultural en donde escasean no sólo los textos de y sobre cine, sino el rigor en los estudios que sobre cualquier objeto se desarrollen. La contribución del rigor es aquí, si cabe, por parte de Utrera, un elemento que destaca por sí solo al lado de las interesantes aportaciones de todo el libro.

CARLOS BENITO GONZALEZ

AL MODO BAROJIANO

JOSE MARIA CARRASCAL: *Cuatrocientos años triunfales*. Editorial Plaza y Janés. Barcelona, 1982.

En la portada del libro (de Gracia) se lee, bajo el título: «La novela de ayer y de anteayer, para la España de hoy y de mañana». No sé quién se habrá inventado semejante leyenda, ni a qué responde. Tal vez responde a un pensamiento del autor, lo que confunde aún más. Porque Carrascal es un hombre ágil, de literatura enormemente simpática, fácil de leer; como dirían los estadounidenses tiene una prosa eficaz. Pero de ahí a convertir su libro en un hito de nuestra narrativa...

El autor afirma en el preludio (que puede leerse o saltarse) que... «la historia que se dispone a contar pudo haber ocurrido antes de Franco, bajo Franco o después de Franco, aunque esto último queda ya a juicio del lector que, como cliente, siempre tiene razón». Es decir, que él mismo considera el relato tangencial a la historia española contemporánea. Entonces, ¿a qué empecinarse en hacer referencias a ese último período si no es porque aún —y casi nada— resulta comercial?

La novela de Carrascal podría ser, salvando las diferencias, una obra barrojana. Tiene ritmo, se lee de un tirón, suceden cosas tan interesantes como intemporales... Tres mozos atenienses, o romanos, pudieron soñar con ese utópico pueblo que se pretende remodelar, sobre una estructura de casas viejas de Extremadura, sin injusticias ni cacicadas. Pero..., y ahí radica el encanto de la novela, su tesis y su trampa, ese nuevo Fuenteovejuna, comunal, bien avenido, solidario, «lo imponen» las autoridades llegadas del exterior. Los tres protagonistas: Carlos, Julio y Benito (el juez, el médico y el secretario del Ayuntamiento) van a empeñarse en



la reforma de los esquemas y estructuras «de toda la vida». (Algunas relacionadas con el movimiento, otras con la propiedad privada —del marqués— y otras con la ley, su letra y su espíritu). Naturalmente, tan falso suena que el jefe de falange sea un cacique como que estos tres bondadosos muchachos traten de «imponer» la libertad a la gente del pueblo.

De los tres, tal vez sea Benito el más convincente. Un Benito hijo de porteros, harto de hacer recados a los vecinos, harto de hacer colas en la posguerra, harto de bregar para poder terminar su carrera de derecho y harto de unos padres tradicionales y bochorosamente conformistas que se dejan pisotear por tener una casa gratis (un sotanucho donde se amontona la familia). Benito es realista tanto física como anímicamente: bajo, rechoncho, macizo, y de mente sólida y robusta. Aspira a la tranquilidad de un puesto fijo en el Ayuntamiento, al alejamiento de su familia, y a construir su futuro al lado de una mujer un tanto ovejuna, sin demasiadas luces, buenota y sana.

Julio se escapa algo, se desdibuja, y es el puente que une a Benito con Carlos. Y el utópico juez, el muchacho medido, frío, «mental», toma una decisión final —final también de novela y, por tanto, no desvelable— que me parece poco o nada justificable. Se diría que falta consecuencia a ese personaje. Los pasos dados anteriormente nos preparaban para otro desenlace.

Y, dejando a un lado al triunvirato ejemplarizante, las pequeñas tragedias rurales —el pobre homosexual victimizado, la chica forzada por el señorito, la venganza del hermano de la damnificada, el cacique enredado en extraña bigamia (biandria en este caso) y que sale trasquilado cuando acude al juez, el coro, en definitiva, están plasmados con indudable gracia, con un humor desenfadado y tierno, con una chispa y un gracejo que hace facilísima la lectura.

construidos muy «a la anglosajona», ayudan tremendamente los diálogos, que parecen casi de guión cinematográfico. Frases cortas, gran poder de síntesis que consigue almacenar muchas co-

sas en una historia de 331 páginas. Una historia que trae recuerdos de cosas tiernas, patéticas en su simplicidad, como el famoso «hongo», el Biscúter, el racionamiento, los libros que teóricamente tendrían que leer nuestros niños en la época escolar o las hambrientas prostitutas de pueblo.

Se nota, naturalmente, que José María Carrascal es periodista. Y él mismo se encarga de decirnos que los mejores libros son los que atrapan en los dos primeros párrafos: «...comprenderán que todo cuanto se dice en los libros es mentira, que no sirven para nada. O que, en el mejor de los casos, sólo sirven para una cosa: para entretener. Y el que no sirve para entretener hay que dejarlo en la segunda página» (p. 239).

Como coincide esta formulación (de un personaje, no directamente del autor) con la forma dada al libro, tal vez se podría insertar a Carrascal en estas nuevas corrientes literarias, televisivas o filmicas, que están consiguiendo que los libros no queden olvidados o preteridos de una inmensa mayoría.

MARA APARICIO

UN LENGUAJE SIN PUDOR

RAMON AYERRA: *Los terroristas*. Editorial Planeta. Barcelona, 1981. *El jardín de las naciones*. Editorial Debate. Madrid, 1981.

Ante la abultada bibliografía de Ramón Ayerra (Segovia, 1937), en tan poco tiempo —siete libros en cuatro años y otros que parece van a ver la luz sin tardanza—, no cabe otra reacción que la sorpresa al límite de la incredulidad, y más aún al tratarse de textos cuya expresión no permite una veloz y cómoda redacción. Desconozco si, escritos con anterioridad, son el resultado de un prolongado y creciente trabajo que ha tenido que esperar el momento oportuno y editorial para aparecer, o por el contrario el lector se encuentra ante un nuevo caso de fecundidad literaria extraordinaria, cuya generación es siempre escasa, sobre todo si se tiene en cuenta que Ayerra es además un asiduo articulista en diversos periódicos y revistas.

Tomando como objeto de análisis exclusivamente el contenido literario, desde la primera página de *Los terroristas* y *El jardín de las naciones* llama la atención el lenguaje sin pudor del autor. La función emotiva o expresiva del lenguaje coloquial y familiar adquiere la potencialidad máxima a la que quizá no haya llegado escritor alguno de nuestra lengua en nuestros tiempos. Ayerra saca al ruedo el léxico más proscrito y brinda al lector cláusulas sintácticas, vivas unas, cristalizadas

semánticamente otras, pero todas capaces de alterarle su pusilanimidad. El simpudor lingüístico dota a los dos libros de un carácter típicamente documental, ingrediente esencial en la obra de Ayerra, desde el momento en que recoge un reconocible registro del habla cotidiana, aplicado quizá paródicamente a sectores sociales no correspondientes, en el que proyecta su propia agresividad.

Hablar de agresividad es destacar otro de los aspectos fundamentales de su escritura. Los dardos se dirigen constantemente contra la clase política. Con ser tan distintas en contenido y en técnicas narrativas, las dos «novelas», llamémoslas de momento así, conceden el protagonismo a personajes públicos representantes del poder, que mediante una esmerada muñequización pueden ser calificados de peleles esquemáticos o prototipos para unos determinados clichés. Las autoridades provinciales de Segovia en *Los terroristas* y los delegados de los países miembros del Palacio de las Naciones de Ginebra en *El jardín de las naciones* no presentan perfiles psicológicos evolutivamente definidos en el desarrollo de la acción, sino que desde el comienzo carecen de una verdadera profundización, permaneciendo fijos sus caracteres, hasta el punto de aventurarse como personajes-tipo del más ortodoxo costumbrismo. Contra ellos arremete el autor, aunque la agresividad se ofrezca velada tras el aparente recurso jocoso.

En este punto es inevitable el recuerdo de Valle-Inclán. Que Ayerra no oculta el esperpentismo, la muñequización, la agresividad jocosa, la crítica, la exageración, etc., es evidente. Incluso la expresión del discurso torrencial con un elevado tanto por ciento de barroquismo recuerda al autor de *El ruedo ibérico*. Nuevamente encontramos en entredicho el concepto tradicional de novela. *Lato sensu*, el rótulo de novela sería aplicable a los libros que comentamos; ahora bien, en sentido estricto, *Los terroristas* se acercaría al reportaje, o más exactamente a la crónica periodística, y *El jardín de las naciones* al escrito costumbrista en el que tiene más fuerza el modelo general que la individualidad. Lo que se ha dado en llamar «el nuevo periodismo», literario pero sin llegar posiblemente a ser literatura, no tan nuevo en las publicaciones españolas, se abre paso aquí por obra y gracia de la pluma narrativa de Ramón Ayerra.

El asunto de *Los terroristas* discurre en principio por los caminos de la crónica política, pero con un realismo desmesurado, descoyuntado y tremendamente coyuntural: se elige como escenario una ciudad por demás tranquila, Segovia, y se desarrolla como temática un problema puntal en la actualidad, el terrorismo, con el trasfondo de la transición democrática. Aquí se encuentra el riesgo de Ayerra y su nuevo periodismo; cabe el peligro de que esta novela no perdure en el tiempo y es posible que el olvido corra su cortina sobre ella. A pesar de ello, la novela vuelve del revés la crónica mediante una transparente parodia del género policíaco y político, y los ingredientes literarios salen a la luz por do-

LOS PERDIDOS VALORES DE LA SOMBRA

ADELBERT VON CHAMISSO: *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

Indiscutiblemente, esta inefable narración de Adelbert von Chamisso —serio y grave, ampuloso de facciones, según el retrato que le hizo Robert Reinick— puede tildarse de pequeña obra maestra, tal como tantos críticos han reconocido. B. Croce dijo de ella concretamente lo siguiente: «El motivo de los motivos de Pedro Schlemihl y de su historia maravillosa en el eterno drama, la oposición eterna entre sueño y realidad, pureza e impureza, impulso y deber, y quien busque otro, tratando de determinar y de reducir a moral aquel motivo poético, o se pierde en sutilezas artísticamente inexistentes, o se encuentra con generalidades, buenas para explicar cualquier obra de arte».

Adelbert von Chamisso nació en La Champaña francesa en 1781 y emigró junto a sus padres a Alemania durante la Revolución. Escribió, excepto algunas poesías en francés, siempre en alemán. Schumann puso música a muchas de sus obras poéticas. Chamisso no tuvo nacionalidad definida durante bastantes años. Fue después militar, profesor y naturalista distinguido y realizó durante tres años un viaje alrededor del mundo para investigar sobre ciencias naturales. Federico Guillermo de Prusia le protegió nombrándole conservador del jardín botánico de Berlín, donde murió, venerado y famoso, en 1838. Su biografía está idealizada y contenida en un bello libro de poemas titulados *Schloss Boncaurt*.

En 1814 apareció la breve novela de Chamisso que hoy nos ocupa con motivo de haber sido editada por Editorial Bruguera, en traducción de Volrike Michael y Hernán Valdés, con el prólogo que para determinada edición alemana escribiera con penetración suma Thomas Mann, y que ha vertido al español Felíu Formosa. (Sabemos que la primera vez que esta obra se editó en España fue en 1910, en Barcelona, traducida por J. Prat, y que hay otras de 1919 y 1923 —ésta impresa en Madrid, con José Caos como traductor— y la que con el título de *Peter sin sombra* apareció en 1942, en Barcelona, en versión española de M. Esteva.) *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* está inspirada posiblemente en una antigua leyenda ¿española? Y es una de las más raras y logradas novelas cortas de su tiempo. El protagonista es un sencillo hombre en busca de trabajo, que se presenta a un rico señor, Thomas Hohn, con una carta recomendadora de sus aptitudes, y junto al poderoso se encuentra una persona de aspecto también sencillo que enigmáticamente es quien increíblemente consigue hacer tangible cualquier deseo de Thomas y sus compinches, aunque a pesar de ello no le

quier. Con ingeniosidad, Ayerra parte de una situación insólita en la que los terroristas, que a sangre fría asesinan con metrallas a un periodista, son tres ancianos de edad avanzada. Hasta ahí, el pretexto. El *Leit motiv* es, sin embargo, la irónica disección sociopolítica del gobernador civil, del superintendente de policía, del delegado provincial de orden público, etc., y de su inutilidad de gobierno en unos acontecimientos que culminarán en una masacre pública durante el multitudinario entierro del periodista. Ambientación, localismo, personajes y hechos configuran un panorama digno de la más estrafalaria tragicomedia.

El jardín de las naciones, por su parte, si bien merece menos aún el apelativo de novela, constituye un cuadro

costumbrista por donde circulan 38 personas-tipo —los delegados de Uganda, México, Indonesia, Rumania, etc., en el Palacio de las Naciones de Ginebra— que mediante sus intervenciones directas o la narración en tercera persona, no nos dan un retrato suficiente de caracteres, aunque sí un abigarrado pandemónium de seres alucinados y obsesivos, rígidamente encorsetados la mayoría por sus experiencias eróticas. A los clásicos *Jardín de las delicias* y *Jardín de Venus* puede unirse este nuevo jardín de Ramón Ayerra que comparte con su libro anterior no sólo el atrevido descaro lexical, sino también el carácter paródico del género político, la utilización de personajes representativos dotados de una etopeya fija y esquemática, y la agresividad crítica

tengan deferencia alguna. Este ser, que resulta ser el demonio, al que Thomas se ha entregado, propone a Peter Schlemihl que le venda su sombra por una bolsa mágica que nunca dejará de tener dinero. Acepta Peter, que una vez enriquecido reconoce que la gente le da una gran importancia a la simple sombra que él ha vendido, por lo que es despreciado. Igualmente tiene que dejar a su novia—Mina—, pues los padres de la muchacha deciden casarla con el sirviente Rascal, y no con un hombre sin sombra. Así las cosas, el demonio accede a restituir a Peter su sombra, pero a cambio de su alma, pero el protagonista no quiere y en su desesperación tira la bolsa maldita y emprende un viaje con unas botas que le proporciona un joven: son las célebres botas de las siete leguas y con ellas patea la tierra. Cansado y vencido, ingresan a Peter en un hospital levantado por un criado, Bendel, al que él le dejó dinero al emprender su viaje expiatorio. En el hospital se encuentra de nuevo Schlemihl con su antigua novia, que con obras caritativas quiere pagar ante Dios las culpas suyas y de su familia sumamente ambiciosa y que la llevó a matrimoniarse con Rascal, pero Peter no se presenta a ella y sigue su camino dedicándose a sus estudios de ciencias naturales.

El interés de la historia estriba principalmente en que la sombra perdida tiene múltiples valores y significaciones en su trasfondo esencial, dándole a la trama el atractivo de lo imprevisible y de lo lírico. Chamisso escribió en una carta acerca de su obra: «Durante un viaje, perdí el sombrero, la manta de viaje, los guantes, el pañuelo de bolsillo y todo lo que llevaba. Fouqué me preguntó si no había perdido también la sombra, y ambos nos representamos una desgracia semejante. En otra ocasión ojeé un libro de Lafontaine en el que un hombre complaciente, en medio de un grupo de personas, saca de su bolsa todos los objetos que le van pidiendo. Se me ocurrió que quizá si se le pedía de forma conveniente, aquel hombre sería capaz de sacar de su bolsa un carruaje de caballos. Así quedó listo el Peter Schlemihl, y me puse a escribirlo en el campo, cuando el aburrimiento y el ocio me lo permitieron.»

Para Thomas Mann, que analiza con gran admiración la vida y la obra de Adelbert von Chamisso en el citado prólogo de esta edición actual, «Schlemihl viaja sin sombra, como un naturalista que sólo vive para sí mismo, grotesco y orgulloso, recorriendo con sus botas montes y valles, se apresura a desprenderse de aquel problemático estado de crisálida, se convierte en sedentario, padre de familia, académico, y es admirado como maestro. Sólo a los eternos bohemios les parece aburrida esta vida. Uno sucumbe manteniendo su propia peculiaridad interesante o se hace maestro... Pero Peter Schlemihl se encuentra entre las más encantadoras obras de juventud de la literatura alemana». Y si un hombre sin sombra puede ser un símbolo del desvalimiento humano, Mann aprecia en él que «nunca un poeta ha sabido describir una existencia... ni acercarla a la sensibilidad de un modo más sencillo, veraz, vital y personal...»

MANUEL RIOS RUIZ

contra los sectores más favorecidos de la sociedad. El «nuevo periodismo», con una base muy fuerte en la anécdota o en los alrededores de la noticia, es en este libro aún más fuerte. La diferencia entre un personaje novelesco y los del libro de Ayerra estriba en que para aquél se buscan soluciones totales, relaciones completas, y en éstos se intensifican rasgos parciales, elementos sobresalientes de la personalidad reflejada. Es decir, estamos ante el recurso típico de la caricatura desde el momento en que unos gestos se acrecientan de forma exagerada y otros permanecen en la más velada ocultación.

Con una no oculta inclinación por la originalidad en técnicas narrativas, el autor ensaya en *Los terroristas* el diálogo omnipresente sin acotaciones



por parte del narrador. Salvo cuando introduce los capítulos o hace un recorrido por las calles segovianas al estilo galdosiano en los capítulos IV y VI, por ejemplo, o interviene el narrador en tercera persona, o participan en el diálogo varios personajes, Ayerra recurrirá siempre que le es posible al diálogo sin acotaciones, mecanismo que da al discurso una rapidez inusitada. En *El jardín de las naciones* la técnica es menos variada: o bien intervienen los personajes en primera persona ante la conferencia o bien el narrador los presenta en tercera persona; sin embargo, un libro-documento-reportaje como éste aporta la originalidad, quizá no relevante, de su estructuración, ya que presenta un protagonista por cada capítulo, inconexos entre sí, pero unidos por un mismo escenario, el que da título al libro, y su intervención en forma de discurso ininterrumpido.

Ante el resultado final, las opiniones han sido encontradas, y a ninguna le falta razón, sobre la obra de Ayerra: por un extremo andan los que piensan que este escritor es el periodista de turno que se decide a escribir libros con aires literarios, y por el otro los que creen que Ayerra rompe moldes y esquemas, iniciando con seguridad un camino nuevo para la narrativa, con agilidad y dominio del lenguaje. En ésta, como en otras ocasiones, la virtud estará en el medio.

SANTOS ALONSO

LA CONSTRUCCION DE LOS SUEÑOS

MARIA JESUS RUBIERA: *La arquitectura en la literatura árabe*. Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados. Editora Nacional. Madrid, 1981.

Leyendo las páginas de esta hermosa colección de textos árabes ordenados, reunidos y traducidos por María Jesús Rubiera, llegó a mi memoria la manera con la que un vendedor de vidrio, dentro de uno de los relatos siempre inagotables de *Las mil y una noches*, anunciaba públicamente su mercadería: ¡Oh gotas de sol! ¡Oh senos de mi nodriza! ¡Sol endurecido de las vírgenes! ¡Oh cristal! ¡Ombligo de niño! ¡Cristal! ¡Miel coloreada! ¡Cristal!

La forma que tienen de entender los cronistas árabes su mundo, la manera con que los poetas islámicos metaforizan los objetos, o la crónica de maravillas que los orientales viajeros medievales nos ofrecen, tienen la virtud de crear un contrapunto preciso y armonioso a nuestra civilización occidental. Decía con razón Teófilo Gautier que la diferencia entre el Cristianismo

y el Islam se pone de contraste cuando se comparan la tienda de campaña y el torreón feudal. Este libro, es necesario decirlo, no es un responso académico sobre la arquitectura de los pueblos árabes, sino más bien una *introducción a una filosofía estética de la vida*. En este sentido no es lo mismo la crónica sobre los acueductos y edificios de Roma que hace Sextus Julius Frontin, o el tratamiento de la arquitectura como saber científico de Vitrubio Pollión, que la recreación o juego dialéctico que ejercitan los Abu-Hamid o Al-Maqqari cuando relatan la fisonomía de los famosos baños, las mezquitas o sus doradas ciudades. Lo que aquí es mundo subjetivo—individualización del placer, mecánica colectiva de paraíso o construcción de un nuevo orden para la esfera de los sentidos—, allí—en Vitrubio o en los constructores de catedrales—es racionalización técnica y mundo objetivo.

Desde esta perspectiva es de donde debemos partir al analizar el acierto que supone el trabajo emprendido por María Rubiera al ofrecernos de una forma sintética la existencia de un dualismo de formas y de sentidos, tal vez razón fundamental de esa incompreensión de pensamiento que existe entre el mundo oriental y el mundo occidental, entre el Alcorán y los Evangelios.

Un desfile de ciudades míticas de cobre, de palacios de oro, de leyendas y tradiciones, va pasando ante nuestros ojos por las páginas de esta antología de textos árabes. Así se van sucediendo los asombros: nos enteramos que el alarife del palacio de los Alijares es mandado ejecutar por el sultán de Granada para que de esa manera no pueda volver a repetir su obra; los autómatas de los milenarios palacios mezcla de influencias persas, mesopotamias o chinas, monstruos mecánicos—con tantas resonancias en nuestras tradiciones populares—, que eran unas veces enormes leones, y *cuando sopla el viento sopla en el interior de*

las estatuas por sus traseros, y al salir por sus bocas se oía como un terrible bramido. Estos artificios mecánicos pasaron con el tiempo a sofisticarse de tal forma, que llegaron a existir pájaros artificiales que imitaban los trinos de las aves o caballos de metal con alas movibles—en la Maragatería es posible contemplar restos de ingenios mecánicos, como los de los árabes, en algunos campanarios de sus iglesias—. Lo fundamental en el pensamiento de los cronistas y viajeros árabes y de la propia filosofía del pueblo del Islam nos va quedando clara: la intención de estos *alquimistas de los sueños* era producir un estado de lo maravilloso o de deslumbrante catalepsis; se trata de crear una naturaleza artificial de árboles de oro y plata con frutos y hojas de piedras preciosas, descomponer, mediante el más brillante artefacto, un panorama milenarista de arena, tienda y desierto: el oasis eterno donde vivir para siempre, la fórmula de creación de un jardín que pueda apagar una sed acumulada con los siglos mediante fuentes—como las de la Alhambra—que puedan imitar la lluvia, el viento, la tormenta o las mareas del mar.

Las hermosas historias se van sucediendo. Se nos cuenta la leyenda del escultor enamorado de la bella Sirin, favorita del sultán; éste promete al escultor que le entregará la mano de la bella Sirin si él solo es capaz de perforar una montaña de roca. El escultor no sólo abre un túnel en la inmensa roca, sino que, una vez terminada la obra de oradar la piedra, se dedica a bordar el exterior de la montaña para convertirlo en un hermoso alminar.

Este material, de un género fabuloso, de una épica de los sentidos, es el contenido principal del libro de María Jesús Rubiera, cuyos textos se ordenan desde las tradiciones más arcaicas de la civilización islámica hasta llegar a los tiempos de la dominación del Al-

Andalus. La última parte del libro, dedicada a los dominios árabes en España, puede ser considerada la más importante a nivel historiográfico, se describen con profusión los palacios, jardines, albercas, baños, que los árabes poseían en nuestro país; se describen las famosas ciudades de Medina Al-Zahra, Córdoba y Granada, aportando datos de indudable valor para el conocimiento de los pueblos árabes en España—patrimonio que ha sido cruelmente destruido por la intolerancia y la incultura—, es además en España donde los árabes llegan más lejos en sus planteamientos de creación de una naturaleza artificial que cree un nuevo espacio. La construcción de Al-Zahra es en este sentido el máximo esplendor alcanzado por los árabes por el genio de Alrahman III; Almanzor sería también otro de los grandes constructores árabes erigiendo la ciudad fortaleza de Al-Zahira (la resplandeciente). Dentro de la serie de grandes constructores en el Al-Andalus hispano destacaron los Almohades, edificando palacios sobre el Guadalquivir en Córdoba, alcázares en Sevilla y minaretes—a los que Elías Canetti llama *faros que tienen voz*—. El apogeo de la magnificencia llega con la Granada nazari; en el libro se recoge la narración del visir Ibn Al-Jatib, donde se hace una descripción de los jardines y huertas de Granada la alta, realmente deslumbrante y magnífica. En palabras del poeta Ibn Al-Kattani, que pueden servir un poco de resumen de este libro: *Dos pájaros enamorados no dejan de dar vueltas, / del jardín a la fuente, / pues las burbujas de la fuente les incita a beber una y otra vez. / Es como si las piezas de mármol hubieran revestido su / material con un agua que ni se congela, ni fluye, / o como si el mármol se hubiese desgajado del aire en / un día claro y desde entonces el sol se hubiese debilitado por su causa*.

JOSE CARLON

PLANO GENERAL DEL MODERNISMO

ANTOLOGIAS PARA ADELANTE Y PARA ATRAS

Por estas fechas, en el arrabal del verano, tocan a repique algunas antologías. Son en verdad, siempre, llamadores que suelen alborotar, por cuanto recuerdan el instinto jerárquico y selectivo que anima la literatura. En esta ocasión, igual que en algunas anteriores y aún próximas, la materia de esas recopilaciones se nutre de nombres de ahora mismo. Así, desde 1980 para acá ha habido varios intentos de establecer el paisaje de la poesía joven: *Las voces y los ecos*, de José Luis García Martín, con su correspondiente y espeso prólogo, que por tener aspectos discutibles cumple las generales de la ley en este asunto; *Florilegium*, de Elena de Jongh Rossel, nuevo toque a la, por lo visto perentoria, ne-

cesidad de echar las cuentas claras en el quién es quién del curso de los honores que, a lo peor, las pone más oscuras; o bien, y asimismo con antólogo norteamericano—trabajo de beca o algo semejante— lleva a las resultas de un panorama restringido de la posguerra y lo que ha transcurrido desde ella, que eso pretende ser *Poesía española hoy*, de Solner. Como en las bolsas de valores, suben unos y bajan otros, cuando no desaparecen. Algunos sumantes de páginas de esta guisa se hacen la ilusión de encabezar operaciones justicieras. Hay críticos que se encargan de subrayar esta circunstancia. Todos estos volúmenes sirven para leer junto lo que no se ha leído, generalmente, por separado. Y aunque sólo fuera por esto, hay que recibirlos con buen rostro, y aunque para los elegidos significa que llega mayo,

TEATRO CATALA.



y para los no elegidos noviembre (con pésima meteorología, se entiende), nunca sobran esos tomos. Siempre habrá más poetas que antólogos decididos a distribuir las *habitaciones* del Parnaso. Las cabidas tienen sus límites, compréndanlo.

Aparece también otro tipo de antología: el que opera en zona del pasado absoluto. *Antología de la poesía modernista* (*), por ejemplo. El para adelante se complementa con el para atrás. Antonio Fernández Molina (Alcázar de San Juan, 1927) es el responsable de esta última. Ya intentó en *Antología de la poesía cotidiana*, sólo que con perspectiva actual, tan arriesgada aventura, pues un quehacer de este porte entraña un modo de aspirar al martirologio debido a muerte crucificada. Y es justo que si se sacrifica a los poetas ausentes, con motivo o sin motivo, el juez las pague juntas y sea abatido, con flechas de objeciones, lo mismo que un San Sebastián.

Claro que quien se entrega a ordenar un movimiento poético tan de ayer como el que Fernández Molina acomete tiene las espaldas mejor guardadas, porque llueve sobre mojado y no es preciso roturar, sino elegir entre lo que fuera objeto de diversas sedimentaciones. Fernández Molina, cuya costumbre ha sido y es acudir a las brechas de la vanguardia, se desenvuelve aquí en un terreno que, en su día, significó avanzada, ¡y cómo y con qué consecuencias! Por otra parte, el término *modernista* ha vuelto a sonar mucho en los últimos años, precisamente porque han sido detectadas afinidades entre ese fenómeno y el de la más reciente hornada de poesía. El eterno retorno, el vaivén, el péndulo, la ola no dejan de manifestarse nunca, como ley más segura. De manera que la pescadilla vuelve a morderse la cola, si bien en ningún caso se trata de la misma. Supone otra ilusión creer lo contrario.

EHEMOS UN VISTAZO A LA INTRODUCCION

Fernández Molina tira de prólogo dispuesto a que éste alcance entidad *per se* dentro de lo posible. Buena oportunidad para que lectores de distinta cronología entren en conocimiento del panorama que sigue o lo refresquen. Empieza recordándose en este preliminar el concepto de modernismo con arreglo a diversas definiciones, tanto las conocidas de Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez como la de Juan Eduardo Cirlot: *El modernismo es el síntoma de la crisis de lo que llamaremos cultura de movi-*

miento, por contraposición a cultura de conocimiento, escisión y distingo que se cumple precisamente al comenzar del siglo XX. Por supuesto que el prologo no trata de agotar los enfoques y se constriñe a la elementalidad informativa. Ese movimiento de libertad hacia la belleza, en expresión juanramoniana, ha dado motivo, como muy pocas suscitaciones literarias, a una bibliografía apabullante. Echo de menos, en este punto, una siquiera sumaria visión de ella justo al fin, según se acostumbra, de ese prólogo, por otra parte, bien pergeñado. Echo de menos también la falta de referencia al libro de Guillermo Díaz-Plaja *Modernismo frente a noventayocho*, que, aunque haya sido objeto de alguna polémica, entraña una teoría fértil al respecto.

Fernández Molina alterna el recorrido por la trayectoria modernista con la adición de ejemplos poéticos ilustradores de la misma. Si tuviera que subrayar una idea de las que constan aquí, me atengo a la que sigue: *Significa (el modernismo) una superación, pero no hay una ruptura con el romanticismo, al contrario, y puede decirse que en más de algún aspecto el modernismo es una prolongación y desarrollo de aquél.* Claro que ello puede ser aplicado a otras corrientes habidas, pues, como dijo Gerardo Diego en frase agudísima, *los propósitos de una generación los cumple la siguiente.* La carrera de relevos nunca falla.

Fernández Molina remata las cuarenta y dos páginas de su prólogo con este párrafo: *También quisiera hacer notar, para concluir, que el modernismo no fue ajeno al movimiento poético más vanguardista de la posguerra española; me refiero al postismo y que de alguna manera está presente en muchos de los juegos, imágenes o metáforas, de bastantes de los mejores versos de poetas cual Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Gabino Alejandro Carriedo.* Es una cariñosa referencia al grupo del que Fernández Molina se ha sentido siempre próximo, pero la verdad es que, aunque aquella sea admisible en principio, porque la inundación modernista tiene una formidable extensión, hubiese sido más lógico abordar dicho influjo uniéndolo a nombres actuales, puesto que ellos beben en fuentes más puras de esa ascendencia que, para Juan Ramón Jiménez, era la propia de toda la poesía de este siglo, idea que ha sido replicada pero que, al fin y al cabo, adoptan no pocos de quienes la combaten. El resultado de su fecundación está ahora más a la vista que hace unos años.

POR EL CAMINO DE LOS PRECURSORES

Esta selección se abre con Manuel González Prada (1848-1918), peruano, y por un poema cuyo arranque es *Sueño con ritmos domados al yugo del rígido acento, / libres del rudo carcán de la rima.* Se trata de una auténtica iluminación precursora, pues de ritmos nuevos se trataba. Quiere decirse que ya estuvo claro, desde el principio, lo que se pretendía: darle ámbito a la música de las palabras. El Modernismo, como el amor, entra por el oído. También ha de estar claro, desde el arranque, que, lo mismo que la marea, la tropa en ciernes ha de hacer compatible, alternativamente, la verbalidad de alto empuje y el recogimiento, la aproximación a la orilla y el retroceso. Este lo representa José Martí con sus versos sencillos, románticos en desnudez. Es curioso apreciar los vaivenes que buscan, de uno u otro modo, desprenderse del pasado, aunque lo afirmen. La retórica indudable de Díaz Mirón, con su imagen del poeta-profeta, ¿no trae a la memoria la imagen sagrada

(*) *Antología de la poesía modernista* (Selección y prólogo de Antonio Fernández Molina). Colección «Los poetas». Ediciones Júcar. Madrid, 1982.

que Rubén Darío hubo de estampar? Y el ambiente bélico que impregna el vocabulario y presagia lucha: *En oscura contienda / la bronca Rebeldía / pugna con la implacable Tiranía. / ¡Oh!, que tu alma en su prez, hijo de Apolo, / se ostente al mundo cual antorcha pia; / y en la batalla de la fe y el dolo, / arda y no queme, sino alumbra sólo.*

Centrémonos en los nombres españoles. Curros Enríquez —un acierto asomarlo— nos sume en una selva fantástica con son de alejandrinos. Verdad es que este Curros constituye un verbigracia muy aislado dentro de su obra. Más encajado en la suya está Ricardo Gil, con su *Tristitia rerum*, que, pasando por Bécquer, parece un calco del primer Villaespesa cuando es uno de sus precursores. Y el *Va de cuento*, no incluido aquí, anuncia al Rubén de la *Sonatina*. Hubiese sido interesante insertar ejemplos de Manuel Reina y Manuel Paso, típicos de la generación-puente entre Romanticismo y Modernismo. De Paso confesaba Juan Ramón haber tomado *las lunas amarillas*.

¿Hemos llegado a conclusiones definitivas sobre Salvador Rueda? El es ya modernista sin mezcla y, por añadidura, poeta de litoral. Su colorismo y su atmósfera de paganía no admiten medias identificaciones. Su desventaja frente a Rubén, entre considerarlo seguidor o coincidente sin haberlo leído, es que su visión del mundo concluye en el paisaje. Cada uno de los que ya tienen derecho a figurar en la nueva era aportan a la que alborea una nota precisa: Rueda, el colorismo; Gutiérrez Nájera, la vida cotidiana; Julián del Casal y, sobre todo, José Asunción Silva, la melancolía irresistible, la neurosis, el finisterre del sentimiento. Son los sanjuanés de Rubén Darío, que casi halla servido en bandeja lo que ha de nutrirle.

RUBEN, EL GRAN ABSORBENTE

Rubén Darío, la gran ballena que surca los mares atrapando lo que encuentra. Rubén, el incansable absorbedor. Tiene voracidad de antropógrafo. Antonio Oliver, en su *Este otro Rubén Darío*, como cualquiera de los estudiosos del nicaguaragüense, hace recuento pormenorizado de los acarreos. Ningún maestro pareció tan discípulo. El movimiento modernista, y nunca más exacta la expresión por el enorme dinamismo que comporta, es en su poesía ola alta, cegadora, y repliegue en la dolorosa caverna del ser. Delicadeza evocadora, mundo artificializado y enérgica palabra de guerrero del poema. Malditismo y culturalismo. Raíz hispánica y despliegue cosmopolita. Es un catálogo impresionante. Sus ramas sirven a otros para buscar su estilo.

¿Dónde reside el acento unitario en la diversidad? Porque claro es que haberlo lo hay. Para Darío, la realidad no es acotable; comprende todo aquello que puede convertirse en palabra rítmica. *El ritmo soñado*, que dijo González Prada, se multiplica, según el motivo, porque para Rubén no existe la poesía sin un motivo, de punta a punta. Abre al horizonte del mar su voz —aquí no hay ningún poema que deje ver ese mar— y, lo mismo que Picasso, cierra la puerta y los demás escriben sobre esa puerta.

Que una cifra tan eufónica como 1888 fuese la de *Azul* tiene algo de mágico (ese año nace Ramón Gómez de la Serna). Que ese libro cayese en manos de don Juan Valera, que miraba hacia América para aliviarse de los disgustos literarios que tenía más cerca, es otra casualidad de las que no se repiten mucho. Valera, viejo lector de clásicos griegos y la-

tinós, tuvo el olfato alerta para advertir que se acercaba un Renacimiento. La gente modernista, respaldada por Rubén, no se apunta, en efecto, al rupturismo de frente, pero sí de costado.

El de Nicaragua aparece para cumplir la cadencia decenal, que en la literatura, y no sólo en ella, es la fetén. De 1888 a 1898 van diez años. No suele fallar el *tempo* de remoce, la distancia entre una plenitud y otra. Rubén, Relaciones Públicas del Modernismo, aunque algunos de sus caracteres personales fuesen tan contrarios a este oficio, activa los engarces. Díaz-Plaja, cuando distingue entre ambos sectores, nos deja ver que los modernistas lo son siempre, y los del 98, a ratos, alguna vez, como Baroja.

Rubén señala a Juan Ramón la estela de los mares para que avance por la poesía. Pero, realmente, a Unamuno y Maeztu, ¿que les señala? Al casticista y al europeísta —hasta que dejó de serlo—, ¿qué enseñanza pudo dejarles? Darío había cantado al Cid y exaltado al viajero. Lo que ocurre, después de todo, es que Rubén, paradigma del Modernismo, supera las propugnaciones de éste, y el creador deja atrás al jefe de escuela.

LOS ESPAÑOLES, CLAVE DE LA INNOVACION

Entre Valle-Inclán y Leopoldo Lugones hay un tramo en esta *Antología* donde lo más expresivo es el descubrimiento de la vida cotidiana (redescubrimiento, mejor). También uno de los ingredientes decisivos del Renacimiento sería esa conquista. Y Manuel Machado toma una actitud natural cuando ya las princesas, los cisnes y los camellos cunden apenas nada. Manuel Machado se mueve en una realidad antirretórica, con gesto de estar al cabo de todas las calles, y ajusta su palabra al tono conversacional, aunque intensamente artístico. Puede comprobarse que esto que él hace no es de acarreo. Su aportación es la consecuencia de una insólita originalidad: conseguir que un modernista sea sencillo. Es curioso. Antonio Machado, igual que el prehistórico González Prada, habla con una fuente y coloca los guiones del diálogo. Elige la interioridad, el jardín y la tristeza. Va por la banda desnuda. Me hubiese gustado ver aquí ese verso en que habla de una barca y el mar. Antonio Machado demuestra su lealtad a Rubén, y su pieza más modernista quizá sea, adrede, aquella en que canta la muerte del maestro: *Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo, / nadie esta flauta sune, si no es el mismo Pan*. La familiaridad con los dioses no figuró nunca en su programa. Del mismo modo, Juan Ramón Jiménez distingue entre admirar y secundar. Nadie como él se percataría de lo que el Modernismo representaba y de lo que interesaba



rehuirlo. La forma preferida para conseguir este necesario objetivo era el cambio de los parnasianos por los simbolistas y el ahonde en la raíces de la tradición popular. Juan Ramón haría, al cabo, en sus tiempos de profesor en América, su tesis del Modernismo impregnante y cosa de todos (Unamuno murió antes de poder protestar al verse insertado en el cuadro general de la avasalladora tendencia). Como Antonio Machado, hizo su homenaje fúnebre a Rubén. Iba el moguerense camino de Norteamérica y de Zenobia cuando la radio del barco dio la noticia de la muerte del maestro. Escribió un poema hermosísimo. La poesía española estaba cerca de ser otra gracias al pasajero de aquella nave.

Francisco Villaespesa se colocó un ostensible turbante, hizo profesión de fe romántica, y, sin salirse de ella —aquellas manos pálidas y ducales— se entregó al sueño americano, como antes Salvador Rueda, porque quien más quien menos lo que quería era repetir, en sentido contrario, el periplo de Darío. En algunos modernistas hubo tirón vocacional semejante al de los descubridores. Villaespesa, el desparado, el moro fino de la Alhambra, el pariente de Zorrilla, se agotó en la fase primera y fecunda del modernismo español.

Lo demás es cosa de epígonos. En este volumen encuentran su sitio Enrique de Mesa, con un poema barojiano del Madrid del suburbio; Enrique Díez-Canedo, que también era un poeta, con su nocturno alejandrino lleno de bien ordenadas descripciones; Eduardo Marquina, sonoro mediterráneo y alma cristiana; Emilio Carrere, Verlaine del Café Varela, Musset de modistillas. Y otros, como el malagueño Pedro Luis Gálvez, el del niño muerto en la caja de zapatos; Luis Oteyza, quien vuelve como un calcetín la *Marcha Triunfal* de Rubén y habla del desfile de los vencidos; Tomás Morales, excelente recogedor del hálito marítimo que el maestro trajera a la poesía; José del Río Sainz, siempre unido al verso de las tres hijas del capitán; Alonso Quesada, isla canaria él y, al fin de su vida, noventayochista; Ramón de Basterra, al que la crítica no ha acabado de encontrar su sitio. Hay un nombre menos conocido, Fernando Fortún, y, por último, tres poetas, acertadamente incluidos: Rafael Sánchez Mazas, donde aún queda una huella villaespesiana —esas mujeres que hilan ruecas de oro—; Mauricio Bacarise, entre el tema bélico y el meditativo, y, postrer vagón de la antología, Agustín de Foxá, con su atmósfera provinciana, con su depurado arrastre de escuela. Foxá, el neorromántico.

En el Modernista español se encuentran los innovadores —ambos Machado, Juan Ramón, Villaespesa—, los fieles y los repetitivos. Los primeros guardaron su ropa; los otros la exhibieron, con diversos matices y algo siempre de la materia nutricia.

FUSION HISPANOAMERICANA

El Modernismo no hubiese sido posible sin su fabulosa capacidad de entreveramiento hispanoamericano. Por mucho que se hable de influencia francesa, que la hubo como no hay siquiera que señalar, el peso de la tradición hispánica fue lo decisivo desde los comienzos de la aventura. A Bécquer y Rosalía remontan los teóricos la progenie inspiradora. Lo esencial y admirable es que se produjera esa junta espléndida y constante entre el verso de las orillas atlánticas. Juan Ramón, en su libro sobre el tema, traza el mapa de tales relaciones. Krause en versión

española, y el positivismo en versión americana, fueron, según el hilo de las hipótesis del genio de Moguer, entronque ideológico no obstante ser contradictorios. Y lo mismo otras sustancias disímiles y coadyuvantes en la realización asombrosa del impulso.

Es cierto que los poetas hispanoamericanos conservaron, por lo común y más exactamente, las huellas iniciales —Luis G. Urbina, Ricardo James Freyre, Guillermo Valencia, Leopoldo Lugones—, pero no resulta menos indudable que acentuaron pronto, en ciertos casos, la realidad sentimental y no enojada —Amado Nervo, un suponer— y el culturalismo —véase *Fiesta popular de Ultratumba*, escrito por Julio Herrera y Reissig—. Del modernismo americano parte la gran era de las poetisas: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, etc., sin olvidarnos de la precursora María Eugenia Vaz Ferreira.

El prosaísmo bien sonante, eso sí, de Luis Carlos López, Evaristo Carriego y Jesús Balmori —éste antecede a Foxá en el canto de las señoritas provincianas— incursiona por el terreno realista y lo convierte en estampa. La ruptura genial de César Vallejo tuvo su prólogo en lo heredado, incluyendo la preferencia por las rimas agudas y el orden estrófico flexible y la unidad temática.

Vallejo, al venir a España, asimiló, como Rubén, lo que estaba en el aire y en los papeles, pero, una vez cumplido ese trasvase, determinaría ser rabiosamente hispanoamericano, mientras Darío quedóse para siempre en el mundo de Madrid-París. Aunque muerto en lo que entonces era el eje de Europa, Vallejo nunca dejaría de sentirse un indio preincaico.

LA HUELLA VISIBLE HOY

Si esta *Antología* se hubiese prolongado, saltándose los ejemplos de escuelas habituales, pudo quedar constancia en ella de que el recuerdo del Modernismo se avisó en los últimos tiempos de nuestra lírica. Ha ocurrido ese retorno por la vertiente de su estética más convencional: la que fue abandonada, poco a poco, por cansancio del runrún verbalista y para el recobramiento de lo cotidiano. Un gusto por la belleza sin mácula, así como por los materiales de la cultura, manejados casi siempre a manera de adorno, mueven a una cierta *reentré*. ¿De dónde se origina esa actitud decadente, tocada por el malditismo y el dandismo? ¿De dónde arranca el *spleen* dejadizo? ¿De dónde la atracción por los mundos artificiales y el empeño de la palabra por la palabra? El opio que usaba Rubén es como un símbolo, y otros estímulos, más de ahora, aparecen en la poesía invitando a la evasión. Este posmodernismo de receta es el que ha vuelto, porque la ola, como es lo suyo, no deja de moverse. Y, en otro sentido, la creciente llamada del Mediterráneo ¿no se conecta al momento en que el siglo XIX moría asfixiado por la poesía burguesa que creara? Aquel hilo no se ha roto por completo, pues nada se rompe nunca del todo. El Modernismo fue la solución de una crisis y reflejo de ella. Los flecos modernistas aparecen en esta otra crisis que aún no sabemos bien a qué nueva aventura ha de llevar. Esta antología sirve de espejo retrospectivo y —¿por qué no?— de aviso a los navegantes. Porque el Modernismo, ayer, hoy, mañana, ¿qué es sino el recurso favorito para una transición realmente transitoria? Y perdonen la redundancia.

NUNCA LO BASTANTE SOLOS

PHILIPPE SOLLERS: *Visión en Nueva York*. Traducción de Lucía Baranda y Alberto Clavería. Editorial Kairós. Barcelona, 1982.

Una historia del mundo, o casi, es la que se nos ofrece a través de esta especial *Visión en Nueva York*, obra configurada como un denso y magnífico diálogo entre dos intelectuales de hoy. David Hayman pregunta, con tino y escasa moderación, a Philippe Sollers, quien responde a tumba abierta implicándose en el verdadero calvario que para la poesía, la literatura, el arte y la política suponen la árida convivencia del mundo contemporáneo, incluso en contra de las posibilidades que el «establishment» ha negado a los poderes convencionales en el marco preferido de sus apetencias sociales.

Pero si, a propósito del libro de Bernard Henri-Lévy *La barbarie con rostro humano*, decíamos en *Diario de Barcelona* (26 de abril de 1979), que «lo que se ha dado en llamar generación de los nuevos filósofos franceses» no tiene demasiados años de vida, si debemos romper una lanza a favor de los hombres de letras que, como Sollers, fundador de la revista, se movieron, al menos en sus inicios alrededor de la revista vanguardista *Tel Quel*, al concebir la palabra escrita como la verdadera aventura posibilista para comprender y poner al día a los clásicos de la literatura universal y, a la vez, resucitar el mundo clásico con visos de una inserción en el actualismo un tanto rigorista y suburbial.

Efectivamente, Philippe Sollers, nacido en Burdeos en 1936, autor de novelas de vanguardia como *Drames*, *Nombres*, *Lois*, *H*, *Paradis* o de ensayos como *L'écriture et l'expérience des limites*, además de su profundo bagaje de «amante» y conocedor del Alain Robbe-Grillet de *La celosía* o el Wittgenstein del *Tractatus* y enemigo por igual de todos los modernos fascismos y estalinismos, es no sólo un escritor eficiente sino, también, un «recordador» magistral, que pasea su propia historia por el desenvolvimiento social de una época y una forma de concebir el universo. Para recrear estas imágenes, estos mundos, Philippe Sollers se deja «sorprender» en la ciudad de Nueva York por David Hayman, profesor de la Universidad de Wisconsin-Madison, ensayista especializado en la obra joyciana y el diálogo de los dos hombres de letras da lugar a «una fascinante reflexión sobre la literatura y la vida», tras un breve prefacio en el cual Sollers sitúa su propia personalidad de hombre de letras y de personaje real «en este océano de pequeños

UN AUTOR EN BUSCA DE DOS PERSONAJES

ANA MARIA NAVALES: *El regreso de Julieta Always*. Círculo, 68. Editorial Bruquera. Barcelona, 1981.

ANA MARIA NAVALES: *La tarde de las gaviotas*. Unali Narrativa. Unali, S. A. Zaragoza, 1981.

El notable retraso en la aparición de *El regreso de Julieta Always*, con la que Ana María Navales estuvo a punto de ganar el premio «Ciudad de Barbastro» de 1979, la ha hecho coincidir con la publicación de su nueva novela, *La tarde de las gaviotas*, finalista de otro premio: el «Saldua», de 1981. Y ello nos permite afrontar el quehacer narrativo de esta zaragozana, poeta de mágica estirpe, escritora inquietísima, profesora, conferenciante, crítica, siempre al día, siempre danzando al son que la marca la música de nuestras letras, sin que pueda aplicársele eso del alejamiento dictado por la provincia, el retraso en subir a ese tren que está siempre pasando, y que tan claramente afecta a muchos de sus colegas.

Ana María ha hallado para *El regreso...* tema excelente. Cuixart llevó a uno de sus lienzos la figura desconcertante y atractiva de «La bruixa de Barbastro», una anciana pintora semidemente que firmaba sus cuadros con la palabra *Always*, y con esa sombra rediviva y algunos

pormenores tomados de ciertas informaciones periodísticas, la novelista inventa y reconstruye la vida agitada de Julieta, sus vaivenes, sus cambios de fortuna, sus amores y amoríos, su desenvolverse en el París galante y frívolo, su infancia, su huida de España, al final de nuestra guerra, su retorno, hasta acabar —de tumbo en tumbo, de edificio noble en ruinas a garaje infecto— en un asilo: el de su redescubrimiento. Pero todo ello contado a retazos, deshilvanadamente; es como si la novelista dibujara en la niebla y el perfil que retoca se fuera difuminando progresivamente, tanto más cuanto más lo realza. Hay un instante en el que dice: «Me ajustaré a los hechos, si es que puedo.» Y no puede. O no quiere. Porque no hay hechos o, si los hay, ella los diluye con pinceladas líricas, donde la poetisa que es se vuelca sin rodeos: «Caracol de vida que el camino pierde, flauta estridente en la hora bruja, pincel como sonido de un mundo luminoso, injerto de otro tiempo en el tallo del misterio. Julieta, incendio de fantasmas, alway Julieta. Vuelo de niños azules con risa loca, mano danzarina de un fuego alucinado, dilecto paje de la mueca de los dioses, frente a la triste cárcel del olvido inerte.» Sólo en ocasiones (en el relato del cruce de la frontera, v. g., o en el de su insomne deambular seguida de su cohorte de gatos y ratones) toma consistencia real el personaje, mejor, la escritura que lo crea, fluyente en los demás casos

odios» donde queda eternizada la figura de Venecia como último recurso para el europeo pensante que quiere dedicarle su escritura yacente.

Pero además Sollers quiere dar una visión del mundo a través de la escritura, por creer que la palabra escrita es el vehículo más operante para una mejor comprensión de las relaciones humanas. Así recuerda que los primeros suyos fueron «libros bastante austeros», y que imitó a Proust, «lo hice seriamente» hasta que llegó a la «lectura de *Maldoror* y de las *Poesías* (que) me transformó por completo», después de emerger de esa «interpretación absorbente, agobiante, del surrealismo». Pero no sólo es la escritura, Philippe Sollers confiesa haber pasado por la historia de una época, recuerda la expedición a Suez del gobierno socialista de Guy Mollet (1955-56), y esa

especie de asfixia por la que atravesó su generación, antimilitarista por excelencia, y que odiaba la situación colonial de su país, asfixia que Sollers resuelve por sus propios medios, es decir escapando del servicio militar, tras un peregrinaje por los hospitales militares en 1960-61, «mientras que *Tel Quel* se estaba fundando». Rememora a De Gaulle como «un enlucido monárquico disfrazado» y la tragedia inútil de una Argelia francesa y su cohorte de negaciones terribles y de personajes más o menos grotescos apoyando aquella idea.

Surgen las admiraciones, a veces mutuas, a veces unilaterales de hombres de letras como Ponge, Mauriac, Aragón, Artaud o Bataille, de quien recuerda que en su revista publicaron «por ejemplo una conferencia sobre el No-Saber. Yo lo conocí. Venía a vernos a nuestro

por entre orillas vagarosas. «Julieta de las alucinaciones, te elevas demasiado, globo dirigible sobre los mares de tu fantasía», leemos; sustituyéramos el nombre de Julieta por el de la novelista, y tendríamos como una cordial admonición, como un amistoso aviso, frente al que ella podría desplegar sus propias palabras: «Nos confundes, nos engañas, no hay manera de cogerte, ni a la vejez, Julieta. Porque acaso sea eso lo que ocurre: que el personaje se le va de las manos a ella misma, no por torpeza, sino porque está hecho de la madera de los sueños, del tamaño del humo.

La tarde de las gaviotas tiene, salvando las distancias —de encuadre, de significación—, otro personaje de esta índole: Jim. Estamos, vaya esto por delante, frente a una novela más vasta, más entrañada; lo que de salpicadura biográfica deja todo autor en cada novela, hácese en ésta más palpable que en *El regreso...* Ello a un lado, Ana María plantea aquí, a través del protagonismo múltiple de sus figuras esenciales (Andrea, esposa de Rafael y amante de Julio; Mila, amiga y amante de Julio y de Carlos) y de otras que lo son menos (Guillermo, hijo de Andrea; Aurelio, el jardinero con quien también mantiene ésta relaciones) la descomposición de unas vidas cruzadas, en las que el engaño y la frustración, iniciado el declive de la madurez, golpean despiadadamente, sacudiendo unas conciencias que se agazapan en sí mismas para eludir la desesperanza y el derrumbe definitivos. La libertad ondea ante ellos como un señuelo que reclama, para ser alcanzado, determinadas renunciaciones que la comodidad y la rutina (o la comodidad de la rutina) no están dispues-

tas a hacer. La muerte de Julio desencadena el estallido de Andrea, que se rebela contra el orden familiar aceptado, y la ruptura de Mila con su entorno y, más concretamente, con Carlos.

En este último lance reside una de las claves del relato. He mencionado antes a Jim, el personaje que Mila conforma a través de sus recuerdos y que se convierte, «entre la vigilia y el sueño», en un «leit-motiv», en un «ritornelo acezante». Ese Jim que se nos describe «agudo, ingenioso, inquieto, extraño y profundo», «incorpóreo y distante», ¿quién es, qué es? Leemos: «Jim no existe, nunca estuve en las islas de Escocia, y toda esta historia no es sino invención, pura fantasía, la irrealidad como defensa del infortunio y la locura»; y antes: «Es un espejo viejo, deteriorado, sobre el que se proyecta tu imagen borrosa, un reflejo incompleto, pero en el que no hay nada que no te pertenezca. Si empiezas a recoger cuanto le has prestado, Jim se convertirá en un cuarto vacío, un lugar inhabitable, inhóspito y oscuro». En ese lugar, Mila se refugia. Hay un instante en el que, ante la duda de Carlos, Mila extrae de su bolso lo que dice ser una carta de Jim, y se la lee, «vacilante, corrigiéndose», dando la impresión de que miente. Y cuando Carlos, poco después, asegura a Mila que ha visto a Jim rondando su casa, ésta rompe con él definitivamente, porque no puede tolerar «su horrible engaño».

Si preguntásemos a Ana María si Jim existe o no realmente, estoy seguro de que no sabría respondernos. Ella, al igual que Mila, es una mujer «llena de pasión por algo que busca y busca como un perro cazador que ladrarse a la luna». Pero no

es Mila. Como no es Andrea, aun ¿siendo? ambas. Por otra parte, la existencia de ese personaje resulta, a la larga, secundario. Porque lo que la novelista ha pretendido aquí es volcarse en la palabra creadora, en lo que ésta tiene de revelación y de gozo, de milagro también, al ser capaz de poner en pie unos seres que se desvelan y sufren y se aman y se desprecian, en un simple puñado de páginas encendidas. No es extraño, pues, que a veces se extravíe «en la jungla de la frase» o se embriague «de la música del verbo» y exclame *mea culpa, mea culpa*, con la espontaneidad arrolladora que la caracteriza.

La técnica narrativa de Ana María Navales, si con diferencias advertibles, está cortada en ambas novelas por un mismo patrón, que no favorece, a mi juicio, la conquista de amplios círculos lectores. Su prosa tiene talla y, bien mirada, deja en sólo aparente lo que a primera vista creyéndose cerrazón, opacidad; pero exige un esfuerzo de seguimiento, de concentración, que la mayoría no está dispuesta a hacer, sobre todo si se considera que, en su entramado novelístico, ocurren pocas cosas, que son frecuentes las referencias culturalistas —escritores, pintores, lugares, lenguas— y que se alternan las personas —primera, segunda, tercera— en el curso del relato, con tanta valentía como capricho. Pero si nos atenemos a una frase de *La tarde de las gaviotas*, «Creo, cada vez más, que no hay libros, sino voces», cabría afirmar que, por encima de uno u otro título, lo que resuena en ellos con plena claridad es la voz de esta mujer, su vigoroso y personalísimo acento.

CARLOS MURCIANO

pequeño despacho. Es el ser humano que mayor impresión me ha causado. De trágico encanto y jugador. Auténtico». Aparecen las relaciones entre la sexualidad y el arte en general y la literatura en particular. «Freud dijo que la histeria es una obra de arte deformada». Tras la muerte de su padre, confiesa Sollers, queda empantanada la redacción de *Lois*. Surge un encadenamiento de la escritura, a través por ejemplo de los ideogramas chinos y las imágenes ya presentadas en su anterior obra *Nombres*, situando el juego de los dados tal como estilizará Mallarmé. El relato de la lectura de un trozo de Eckhart tras el entierro de su padre, va a dar una visión realista del valor que para Sollers tiene la escritura y como supone que cada momento de la vida puede recrearse a través de la palabra y de sus connota-

ciones estructurales. Es así como surgen nuevas imágenes y nuevas estilizaciones de la palabra. Sollers aparece en Florencia «para grabar tres horas sobre *La Divina Comedia*, para dar mi propia interpretación del "Infierno", del "Purgatorio" y del "Paraiso", y hacerlo sobre el terreno». Más adelante recordará la «extraordinaria coincidencia entre las cúpulas de las iglesias que estaban muy cerca, la Cappella dei Pazzi, que me gusta especialmente, con su arquitectura de Brunelleschi, y las antenas de televisión que había por todas partes y que cubrían los tejados de la ciudad». Es la civilización moderna engrosando, tratando de modificar, incluso, los efluvios del clasicismo literario.

Después surge *H* y *Paradis*, obras que tratarán de actualizar a Joyce, Celine, Mallarmé, Beckett... Pregunta David

Hayman: «¿Quién habla en *Paradis*?». «Unas multinacionales—responde Sollers—como no se han visto nunca, dentro de una unidad como nunca se ha oído», «los hombres y las mujeres no son de la misma especie», «el niño tampoco pertenece a la misma especie que el adulto». «Yo diría—continúa Sollers—que uno de los problemas de la literatura del siglo xx, en su forma dramática, muy elaborada, como en Joyce o en Artaud, del que hablaré en seguida, consiste, en gran medida, en recuperar estas grandes formas olvidadas, medievales, premedievales, arcaicas, prehistóricas en cierto modo, en las que se representa como una especie de escena fundamental del simbolismo que se está haciendo humano o deshaciéndose de lo humano», refiriéndose al humor como una farsa, que menciona Hayman, y a las actitudes de farsa

que encierra la obra de arte y la literatura moderna. Mucho más severo es Sollers al proclamar la necesidad de «que las mujeres empiecen a moverse por esta cuestión de la escritura, por el hecho de saber si existe una escritura "femenina", remachando: «es algo que comulga perfectamente con mis ideas, perfectamente». Sin embargo Hayman vuelve a recordar que en la obra de Sollers «las palabras son acciones, acontecimientos», a lo que éste, que también la música es escritura o que los ruidos del universo pueden configurar el valor del tiempo. «No estamos aquí—proclama—para recuperar el tiempo perdido, sino para vivir en directo la pérdida del tiempo, su hueco, su disolución».

MANUEL QUIROGA CLERIGO

LA POESIA COMPLETA DE ANTONIO COLINAS

ANTONIO COLINAS: *Poesía completa (1967-1980)*. Colección Visor. Madrid, 1982.

Aunque ignorado por Castellet en su famosísima antología de los *Nueve novísimos*, forjada—como la mayor parte de las obras de su género—al calor de amistades y relaciones de conocimiento mutuo, el tiempo, juez implacable y ajeno a consideraciones coyunturalmente subjetivas, se ha encargado poco a poco de ir situando las cosas en su sitio y, hoy, Antonio Colinas, tras quince años de total entrega a su profunda vocación poética, es considerado, junto a Pere Gimferrer, el representante más cualificado de su generación, la tercera de posguerra, llamada del lenguaje, de los setenta o, simplemente, de los *novísimos*.

La Colección Visor de Poesía acaba de reunir en un volumen la obra completa del poeta leonés (La Bañeza, 1946) afincado en Ibiza. Son cinco libros escritos entre 1967 y 1980, a los que se añaden diez poemas pertenecientes a *Noche más allá de la noche*, el libro que ahora ocupa a Antonio Colinas. Este volumen antológico de Visor se completa con un prólogo introductorio de José Olivio Jiménez, de magnífica factura y exhaustivo trabajo. Un texto que se adivina imprescindible, de ahora en adelante, para un entendimiento pleno de la obra poética de Antonio Colinas

«POEMAS DE LA TIERRA Y LA SANGRE»

A los treinta y seis años, Antonio Colinas ofrece ya una sensación de madurez poética sin demasiados precedentes en las últimas décadas de la poesía española. Con cinco libros, perfectamente escalonados y siguiendo una trayectoria absolutamente personal, apenas salpicada—en momentos muy concretos—de concesiones marginales a gustos y modas del momento, Colinas ha ido forjando verso a verso y libro a libro un universo poético completamente original.

Para ello parte de unos núcleos conceptuales y estéticos ya esbozados de manera indiscutible en su primer libro, *Poemas de la tierra y la sangre* (1969), seis poemas de resonancias machadianas y entronque emocionadamente leonés: «Nocturno en León», «Barrios de Luna», «Orillas del Orbigo»—título también de un libro en prosa de Colinas—, «En San Isidoro beso la piedra de los siglos», etc. En palabras de José Olivio Jiménez, el poeta bañezano plasma ya en estos poemas iniciales e iniciáticos «la eternidad que se refugia en los vastos campos castellanos, el dominio universal de la muerte, la búsqueda de la hermosura y la verdad a través de la contemplación apasionada de la noche», constantes ya inseparables de la posterior obra poética de Antonio Colinas.

Y, junto a esas constantes, dos claves últimas aparecen ya en ese primer libro: la piedra y la noche. Los dos pilares simbólicos de la poesía de Colinas, que incluso impregnarán de resonancias originales los propios títulos de algunos de sus libros posteriores—*Noche más allá de la noche*—y, por supuesto, muchos de los poemas. Estas dos claves poéticas se irán desintegrando, reagrupando y solidificando sucesivamente en orden a la intención final de la poesía de Antonio Colinas: la constatación de un sentimiento cósmico donde sólo se eterniza la piedra bajo la noche infinita que hiela la presencia inevitable de la muerte. *Ahora que la noche de invierno se avecina, sólo dura la piedra, sólo vencen los hielos*, dirá el poeta leonés en el primero de todos sus poemas, el que inaugura sus *Poemas de la tierra y la sangre*.

«PRELUDIOS A UNA NOCHE TOTAL»

Pero esos núcleos conceptuales y estéticos básicos y esas claves de lectura simbolista que aparecían ya claramente en el primero de los libros de Colinas irán profundizándose y adquiriendo sus exactos contornos en libros sucesivos. El segundo de ellos es *Preludios a una noche total*—obsérvese el paralelismo significativo con el título del último libro de Colinas, aún inédito como tal, *Noche más allá de la noche*—. Es un libro escrito a finales de los sesenta, en plena eclosión del *movimiento novísimo*, y supone, como certeramente apunta José Olivio Jiménez en el citado texto introductorio, un cierto acercamiento instintivo

de Antonio Colinas a determinadas posturas estéticas características de su generación, concretamente al culturalismo y al esteticismo, que, en el caso del poeta leonés, llega a adquirir caracteres de preciosismo verbal como consecuencia de su búsqueda incansable de la pureza de la palabra poética.

En un entorno de desolación invernal—recogido quizá del último de los *Poemas de la tierra y la sangre*, «Visión del invierno»—, Colinas traza el dibujo misterioso e inaprensible de un amor que ya no es y de un mundo infantil que ya no existe. Y todo ello desde una visión cósmica de la noche que le conduce a una visión cósmica del amor, de la infancia, de la propia poesía y, por supuesto, del universo. El objetivo último del poeta no es otro que «la recuperación de un mundo donde se armonizan la realidad y el sueño»—la realidad y el deseo cernudianos—, caminando, desde el amor, la infancia o los datos familiares, hacia la unión definitiva del espíritu con el universo. *No sé si esta figura, al caminar, escapa de un castigo o busca un paraíso*, dice Colinas, refiriéndose a Hölderlin, o quizá a sí mismo, a *ese mendigo que pasa bajo el cielo en llamas*. Porque—y el poeta lo sabe mejor que nadie—*vienne espesa la noche y se quiebra el corazón bajo el cielo profundo*.

Quizá nos encontramos ante un anticipo lejano y apenas intuido del libro que ahora ocupa a Antonio Colinas, *Noche más allá de la noche*, al menos a juzgar por los mínimos datos que los diez poemas adelantados por Visor en el presente volumen nos ofrecen. El afán del poeta por fundir su espíritu con la noche, desde la piedra del tiempo que siempre permanece, le habrán llevado, siguiendo un camino lento y progresivo, hasta esa *ebriedad de sentirse invadido por algo sin color ni sustancia, y verse derrotado en un mundo invisible por esencia invisible: la noche de la noche que respiro en la noche*. ¿Qué es esto pues, sino la noche total que Colinas preludiaba ya en su segundo libro, bastantes años antes?

«TRUENOS Y FLAUTAS EN UN TEMPLO»

De nuevo recogemos palabras textuales de José Olivio Jiménez: *Truenos y flautas en un templo* (1972) «señala el momento cuando en Colinas más ostensiblemente se advierte su atención y concesión al esteticismo y al culturalismo». La búsqueda de la belleza última de la palabra poética, sobre el soporte de apoyos culturales extensivos a otros poetas de su generación, es lo que acerca a Colinas en este su tercer libro de poemas a la *corriente poética* que aquélla había de abanderar. Sin embargo, el culturalismo como experiencia lectora frente a experiencia vivida se rompe en el poeta leonés precisamente por donde se establece esa dicotomía, pues el material poético por él utilizado es una amalgama de vida y de escritura que revierte al lenguaje a través de la memoria. Lo que Jenaro Taléns señalara

a este respecto al hablar de las *no características generacionales de los novísimos* en el texto introductorio a la poesía completa de Antonio Martínez Sarrión (*El centro inaccesible*. Ediciones Hiperión. Madrid, 1981) encuentra en este libro de Antonio Colinas uno de sus ejemplos más ajustados.

Sobre el soporte de una cita inolvidable de Saint-Jhon Perse, Colinas va a trenzar un discurso de gran intensidad lírica, en el que, junto a la ya vieja obsesión por la fusión amalgamada y cósmica de la noche y la piedra —*la noche sostiene el racimo de las constelaciones, es columna del mundo*—, se advierte ya una búsqueda imaginativa que, a través de referencias *culturalistas*, dirige la intención del poeta hacia la imagen pura y la emoción del silencio. Así, la noche será también *luna roja* y *hondo pozo de estrellas*, *leyenda de plata antigua* y *virgenes cautivas*. Poesía ve-teada de centauros y enanos de ojos verdes, luz del Nilo o de Medina Azahara, recuerdos de Musset, Chopin, Séneca o Bach. Poesía en la que Antonio Colinas va entretejiendo lentamente su experiencia vivida con su experiencia lectora sin que por ello deje de salir a flote, como en sus libros anteriores, esa *cascada de hojas en el aire* y *ese amor que se pudrió como un fruto golpeado* que alientan en lo más profundo de su memoria y de su lenguaje, en el origen último de su poso poético.

Truenos y flautas en un templo, de esta forma, lejos de suponer un abandono de la autenticidad que siempre ha caracterizado a su poesía, significa, en la obra de Antonio Colinas, un nuevo paso, definitivamente firme y decidido, en su eterna e incansable búsqueda del silencio y la emoción de lo puro, de la serenidad torturada por la presencia helada e inevitable de la muerte, pero que conduce al espíritu a una fusión definitiva con el universo. Ello ha dejado dicho entre paréntesis más estéticos que intencionadamente explicativos: (*qué victoria morir en este otoño*).

«SEPULCRO EN TARQUINIA»

Sin duda alguna, el libro central y más importante de la obra poética de Antonio Colinas es *Sepulcro en Tarquinia* (1975). La crítica especializada de nuestro país así lo entendió también al concederle el Premio de la Crítica de ese año. Un libro —y un poema, el que le da título— que, indudablemente, habrán de quedar como uno de los hitos más importantes de la poesía española de los años setenta.

En *Sepulcro en Tarquinia*, Colinas se nos muestra ya en absoluta plenitud, profundizando sus constantes poéticas, su originalísima voz, en la justa medida de las influencias y los gustos pasajeros, asentado sobre sí mismo, sobre su ya densa y experimentada obra, sobre la propia noche pétrea de su poesía. El libro, redactado durante la estancia, como lector de Español, de Antonio Colinas en Italia, tiene la virtud, además, de recoger algunas de las referencias culturales de libros ante-



riores ahora ya transformadas por la experiencia vivida que ha ido suplantando poco a poco a la mera experiencia lectora, pese a que en Colinas nunca hubiera llegado a aparecer en su estado más puro, como sucede en algunos poetas de su generación más cercanos a la pedantería cultural que al culturalismo en sentido estricto.

El libro emerge desde una arquitectura formal perfectamente construida, se devana a sí mismo al hilo de un lenguaje tenso y lírico a la vez, que le otorga un sustrato musical excepcionalmente rico y modulado. Como núcleo central, un largo poema-río, un canto torrencial que, además de prestar su título al volumen, articula los poemas complementarios: los ocho del grupo de *Castra Petavonium*, los diez que enmarcan el propio canto de *Sepulcro en Tarquinia* y los *Dos poemas con luz negra* finales. Desde el primer momento, se detecta una voluntad de conjunto mayor que en libros anteriores, un afán poético mucho más unitario y, al mismo tiempo, meditado. Porque Colinas, partiendo de sus propios núcleos sensoriales, emprende ya decididamente el camino de la meditación, de la serenidad. El mismo me lo resumió perfectamente en tres palabras en el transcurso de una reciente conversación: *emoción, conmoción, pureza*.

Emoción que se desboca ante las piedras de Bérnago o ante al lago de Trasimeno, en el encuentro con Pound en Venecia o en el recuerdo de Inglaterra en noviembre. Conmoción que estalla a modo de espiral o de torrente en el largo poema central del libro, elevando sobre su propia urdimbre final la tensión que el ritmo arrastra como un llanto catártico o como una letanía. Y pureza que se remansa en la belleza nostálgica de los poemas de *Castra Petavonium* o en los propios versos finales de *Sepulcro en Tarquinia*: *jamás llegará nadie a este lugar, y las gaviotas me darán tristeza*.

Y la belleza, sobre la música interna del verso y la propia belleza autónoma de la palabra y de la imagen,

surge de esta manera mansa y serena, sin eclosiones ni fuegos de artificio, contenida en sí misma y sombreada a lo lejos por los perfiles negros e indirectamente nombrados del tiempo y de la muerte. Tiempo y muerte que conceden a estos poemas un halo de misterio en el cual desemboca finalmente la belleza. Porque aquí está ya el discurso último de Antonio Colinas: la piedra amenazada por el tiempo, la noche que se extiende hacia la muerte. La hierba que brota tiernamente entre las losas donde las bestias frotaban sus pezuñas, las *láminas de plata ennegrecida*, el huracán que arranca los geranios y el mar que arrastra peces muertos, desembocan en un alud sereno, pero implacable, en los dos *Poemas con luz negra* finales donde los peregrinos presenten *la luz* o *la negrura del sepulcro* y la noche del tiempo extiende ya su sombra sobre las catedrales.

«ASTROLABIO»

Una idea bastante significativa de la intención totalizadora que alienta la obra poética de Antonio Colinas puede darla, por ejemplo, el hecho de que la última palabra de *Sepulcro en Tarquinia* traspase la frontera autónoma del libro y se encarama al título del siguiente, el quinto y último de los publicados de manera independiente por el poeta leonés hasta el momento: *Astrolabio*. Astrolabio es un instrumento que sirve para contemplar las estrellas, pero es también, al mismo tiempo, astro y labio, cosmos y hombre, espíritu y sentido. Astrolabio es, en último término, la conjunción perfecta de los dos pilares básicos de la poesía de Antonio Colinas. Pocas veces una palabra habrá servido tan bien a un fin tan complejo y madurado.

Publicado en 1979, es, por el momento, la última entrega poética de Antonio Colinas, y, posiblemente, la obra más madura de todas las suyas. *Astrolabio* significa la llegada de la serenidad, de la meditación. Hay una perceptible acentuación de símbolos y de lenguaje sustentada en la experiencia vital y poética acumulada, y también una intensidad lírica que, aun siendo una de las constantes de la obra poética de Antonio Colinas, alcanza en este libro sus máximas cotas de densidad.

La lectura de este libro produce una sensación profunda y original, por más que en anteriores poemarios, Colinas nos transmitiera esa misma sensación, aunque tal vez más atenuada. Es la sensación turbadora que produce una visión de ruinas carcomidas por el tiempo, de frutos golpeados, de aguas estancadas, bajo la noche que se extiende hacia el centro del universo, hacia la muerte. Poemas como «Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego», «Hacia el orden y la locura de las estrellas», «Alguien se detiene ante las flores de un cementerio» o «Penumbra de la piedra» son claros ejemplos de esa visión desolada. El poeta sabe muy bien qué y cómo quiere decir, cuál es la música que brota del fondo de sus versos, cuáles las resonancias

que los pueblan. Junto a la emoción y la conmoción sensoriales aparece ya de forma plena la meditación que le conduce hacia la pureza, hacia la belleza, hacia la síntesis.

El libro se subdivide en seis: «Las sombras iluminadas», «Suite castellana», «El vacío de los límites», «Libro de las noches abiertas», «La losa desolada» y «Penumbra de la piedra». Son seis pequeñas *plaquettes* perfectamente engarzadas entre sí, en las que Colinas desbroza sus eternas obsesiones. La primera de ellas recoge motivos

más directamente culturalistas, de entronque mediterráneo y latino y conectados algunos de ellos con la música y la pintura. Pero, como ya vimos, la experiencia cultural de Colinas se convierte en seguida en experiencia vivida y, por tanto, más intensa: *He visto arder tus oros en los otoños de Murano..., tu verde en madrugadas adriáticas y en los ciruelos de los jardines de Navagero..., tu rojo en cada teja de Venecia*, dice el poeta en el «Homenaje a Tiziano». El segundo libro, «Suite castellana», supone un regreso de Colinas no exento de cierta

nostalgia a un tiempo de rebaños y de hornos olorosos y a las noches de los huertos pobres de su memoria leonesa. La obsesión por la cósmica inmensidad *en donde todo arde con lentitud de siglos amenazados y amenazadores* vuelve a aparecer en el tercer libro, «El vacío de los límites», mientras que, en el «Libro de las noches abiertas», Colinas se sumerge nuevamente en la vigilia torturada por *el orden y la locura de las estrellas*, por la alucinación eterna de noches cuyas lunas golpea el viento *que otros ojos vieron ya hace dos mil años*. «La losa desola-

ESPACIO Y TIEMPO EN LA POESÍA DE GARCIA LOPEZ

ANGEL GARCIA LOPEZ: *Santo Oficio*. Colección «Puerta del Sol/Poesía». Libros Dante. Madrid, 1981.

Angel García López escribió *Santo Oficio* hacia 1971. El libro está compuesto de dos partes, «Auto de fe» y «Elegía en Astaroth», pero «diversas circunstancias ajenas al autor» (según leemos en la nota introductoria) hicieron que las partes citadas aparecieran en 1973 y 1979, respectivamente. Bien es verdad que quienes seguimos la espléndida carrera del poeta roteño sabemos, desde la salida de *Elegía en Astaroth* (Premio Nacional de Literatura 1973), que este poemario era la «parte segunda de *Santo Oficio*». Desde entonces esperamos la primera, que llegó en 1979 —como dije—, galardonada con el premio «Boscán» 1974. Resulta entonces que faltaba algo elemental: encontrarnos con el libro tal como fue pensado y escrito; esto lo ha hecho admirablemente Libros Dante al unir las partes separadas del díptico, inaugurando con él una colección: «Puerta del Sol/Poesía».

Santo Oficio figura cronológicamente entre *Volver a Uleila* (1971), que mereció el premio «José María Gabriel y Galán» 1970, y *Mester andalusi* (1978), que le dio a su autor el «Leopoldo Panero» 1976. *Volver a Uleila* es un conjunto de sonetos de calidad irregular. Sorprende la diferencia entre la paráfrasis quevedesca (soneto XXXV) —honda, verdadera— y la ligereza —tómese este término en todos los sentidos— de las piezas dedicadas al Fénix. Además, en la sección primera del citado libro hay más altibajos de los necesarios; la influencia de Gerardo Diego es demasiado palpable. Si digo todo esto no es por impertinencia, sino porque me resisto a creer que *Santo Oficio* esté entre *Volver a Uleila* y *Mester andalusi* (poemario que debe figurar en el breve puñado de las mejores obras de la pasada década). Si, por otra parte, tenemos en cuenta la madurez de *A flor de piel* (premio «Adonais» 1969), contaremos con otro motivo para considerar a *Volver a Uleila* como obra primeriza, florilegio juvenil, que se enmarcará en su lugar. Ya sé que mi hipótesis se puede invalidar si pensamos, por ejemplo, que las *Coplas de Juan Panadero* y los *Retornos* de Alberti son casi contemporáneos, pero yo no veo en García López eso que el poeta

de El Puerto llama «registros», sino un proceso ascendente que nos lleva a pensar que nuestro autor ha tenido siempre en cuenta la siguiente norma: «los poemas sólo se pueden construir desde otros poemas».

Si el título de un libro suele ser la esencia de la tesis que éste encierra, en *Santo Oficio* encontramos dificultades que nacen de la ambigüedad del sintagma, que por cierto nada tiene que ver —pienso— con el Tribunal tristemente célebre. Si descartamos esta posibilidad, nos queda —entre otras— una que le puede convenir metafóricamente: «rezo diario a que los eclesiásticos están obligados, compuesto de maitines, laudes, etc.». Es decir, el poeta culto —de clerecía, diríamos— que es Angel García López sabe que la poesía es una vocación (en este sentido el poeta «nace»), pero «la voz se hace», y se hace mejor insistiendo en la primera acepción de «oficio»: «ocupación habitual». Sin embargo, no sería disparatado ni excluyente ver en *Santo Oficio* una evocación de las funciones eclesiásticas propias de la Semana Santa. El contenido elegíaco del libro así lo hace posible. En las páginas 96-97 leemos:

Tú, luz mía,
oficio has hecho largo de la gestión.

*Rodar tanto las piedras de esa sólida fábrica
feliz. Donde monarca es tacto, el ejercicio
del pájaro en un fruto. Que, al fin, abdica. Y cede.
Cuando el arte abandonas y, sólo dentro, cantas.*

¿Qué tiene que ver este texto con lo que acabo de exponer? Yo diría que mucho. Los oficios de la Semana Santa reproducen, desde el umbral del triunfo de los ramos, la historia de la Palabra encarnada: pasión y triunfo definitivo. El triunfo es la luz. Ahora estamos, pues, en el momento de empezar a comprender lo que el poeta se ha propuesto: comunicar desde su perspectiva el mito del Sur, y para ese acto tan complejo la situación de García López es privilegiada, por varias razones que paso a exponer.

A principios de la década de los cincuenta, cuando nuestro autor era un adolescente con inquietudes poéticas, se conmemoró el tercer milenario de

da» devuelve la visión de la piedra en ruinas, desde Pompeya hasta el paisaje turbador de estatuas mutiladas, ciudades muertas o, como Córdoba, ardiendo eternamente en un río de fuego, y de musgos y ortigas creciendo, con la muerte, entre las losas. Una visión turbadora de la piedra en ruinas que alcanza toda la intensidad que sobre ella deposita la muerte en el último de los libros de *Astrolabio*, «Penumbra de la noche», donde la amada y el que espera dialogan con la vida y con la muerte: *triángulo que un dios dibuja y borra*.

EPILOGO INEDITO: «NOCHE MAS ALLA DE LA NOCHE»

El volumen de Visor que comentamos se cierra con diez poemas correspondientes a un libro inédito, *Noche más allá de la noche*, el poemario que en estos momentos ocupa a Antonio Colinas. Aunque es imposible realizar un análisis mínimo del libro a partir de la pequeña muestra que se nos ofrece, sí es factible adelantar una opinión apriorística y estrictamente provisional sobre estos diez poemas. Y esta opinión no ha de tener otro sen-

tido que certificar la tendencia de Antonio Colinas hacia la meditación y hacia la serenidad. Hay un poeta que, poco a poco, se ha ido alzando desde y sobre su propia poesía, desde y sobre sus propios símbolos y su propio lenguaje, y que tiende hacia una espiritualización racional cada vez más acentuada de sus emociones primarias e iniciales. La noche de la piedra carcomida por el tiempo se va ensanchando y profundizando en el corazón y la memoria del poeta. Antonio Colinas respira ya *la noche de la noche*.

JULIO LLAMAZARES

la fundación de Cádiz. La celebración sirvió, entre otras cosas, para que se difundieran las referencias que Avieno, Hesíodo, Platón, etc., hacen de Cádiz y de la Baja Andalucía. Atento estudiante e hijo al fin de la bahía de Cádiz, no es difícil suponer que en el espíritu de García López empezó a tomar cuerpo el mito. Pero los privilegios, como las desgracias, no vienen solos: otro hijo de la bahía—Rafael Alberti—está también pendiente del nacimiento mítico (el mito no es otra cosa que la historia transfigurada) de su ciudad. Por eso, el autor de *Retornos* dedica *Ora marítima* a la ciudad más antigua de Occidente. No estoy insinuando, ni de lejos, la influencia de *Ora marítima* en *Santo Oficio*, sólo compruebo un hecho: esta última se beneficia de aquella, porque García López ha podido aprender en *Ora marítima* cómo no se mitifica a una ciudad. En una palabra: el libro de Alberti adolece de acumulación de citas, de escasa elaboración. Le falta, además, adecuación entre lo subjetivo—demasiado chirriante en ocasiones—y lo objetivo, que el poeta acumula como si de una guía turística se tratara.

García López construye su libro como si fuera un díptico, y así lo confiesa expresamente. Tomemos el término de su primera acepción académica: «Tablas en forma de libro en que se anotaban dos listas pareadas de vivos y muertos por quienes se debía de orar». En «Auto de fe» (otra vez el guiño irónico del autor, porque auto de fe es el castigo público de los penitenciados por el Santo Oficio) devuelve a la historia mítica su ejemplaridad para convertirla en símbolo. El poeta ha preferido situar el Paraíso en la Andalucía atlántica, quizá porque el mito está de su parte: desde el Antiguo Testamento a Platón, desde Marcial a los historiadores árabes. Y lo que afirmo está presente en el comienzo del libro. Pero el testimonio del pasado (expresado con verbos en perfecto absoluto o en su variante estilística) es sólo memoria para el presente y adquiere autonomía y dramatismo cuando es contrapuesto a sórdido presente: «Veo lo que ya no es presencia, / sino ayer. La muralla vierte la sucia herrumbre / de la hierba. El detrito que acunan las cloacas / hacia la mar» (p. 18). O poco después: «La rota / catarata del tiempo dejó de ser feliz.» O la ironía casi sarcástica: «En torno al feudo yacen / las terneras preñadas con sus rostros podridos. / Pariendo en las viviendas / del cinturón. En carros que, desde el Sur, proceden / con la hermosa abundancia / de la basura.» El relato de lo que fue (riqueza, aventura, alegría) no queda oscurecido por la miserable actualidad, sino real-

zado. Para construir las oposiciones citadas se vale también de la ausencia de artículo, pues, sabido es, ésta incide en la valoración esencial del sustantivo.

Dos son las causas de la pérdida del Paraíso: el odio y el tiempo. El primero es el fracaso de varios frente al tiempo, que engendra muerte y es, por tanto, el fracaso más íntimo. Los dioses y los mitos andaluces ya no están sino en la memoria y ello le hace pensar al narrador que lo que ha narrado y cantado se puede repetir en la pequeña vida del hombre. Así, en el primer poema de *Elegía en Ashtaroth*, la infancia del niño (pudorosamente encubierta en la segunda persona) es la del mundo andaluz: «Niño hermoso que fuiste, excelso pájaro, / un trino en el jardín. Ramo de mirto. Brazo / de luna entre lo oscuro» (p. 71). García López sabe que la época mítica no es simplemente un tiempo pasado, sino también un presente y un futuro; tanto un estado—dice Elkin—como un período. Pero debemos considerar también que el espacio puede ser considerado conjuntamente con el tiempo. Apoyado en estas creencias, el poeta redacta una de las piezas más bellas de su libro, la que empieza: «Temprano el sol doraba el atañor, conforme...». Como el espacio disponible es chico, tomemos sólo los últimos versos:

.....

*Y entró, con odio, al templo
de Heracles. A llorar
su lluvia sobre el trono del dios, que, ciego, ardía.*

Heracles (notemos que García López prefiere los nombres griegos a los latinos; se decide por la ortografía antigua de los topónimos; elige los nombres «traducidos»: «Río Grande», «Río del Olvido», no por «culturalismo», sino para mantener el ambiente mítico), Heracles, digo, es el héroe más célebre y popular de toda la mitología clásica, que mereció la divinidad inmortal no sólo por el fuego, sino por sus trabajos, su valor y sus sufrimientos. Alberti compuso un bello poema dedicado a la destrucción del templo gaditano de Hércules: la avaricia del tirano derrumbó el templo, pero el tesoro esperado no apareció, porque el tesoro era el templo.

Espacio y tiempo: dramática realidad en la que queremos buscar un hueco. Pero ese hueco es lo inespacial e intemporal, la nada mística, el «déjeme/dejando». Quizá ésta sea la propuesta de Angel García López.

VICENTE GRANADOS

LAS VENTURAS DE UN EDITOR

JOSE RUIZ-CASTILLO BASALA:
El apasionante mundo del libro.
Biblioteca Nueva, Madrid, 1982.

El editor es un intermediario entre los autores y su público, entre el público y los autores. Debe promover autores y procurar que se amplíe el ámbito de los lectores. Aprovechar las más diversas ocasiones para que esa comunicación a través del libro se haga extensiva también entre la condición humana de los que escriben y la de aquellos que pudieran alcanzar la calidad de lector. «Intentar hacer copartícipes a los demás de esos breves momentos de personal convivencia autor-editor —dice José Ruiz-Castillo—, momentos, en su relativa insignificancia, al menos, revestidos de ese relieve que les infunde nuestro recuerdo imperecedero.»

El autor, con sus hermanos, pertenece a la segunda generación de una familia de editores, considerablemente destacada en la producción bibliográfica del presente siglo: en el ámbito literario, por haber publicado en buena parte las obras de los autores no sólo pertenecientes a la llamada generación del 98, sino a la precedente y la subsiguiente; y el acontecer histórico porque aportó a los estudiosos de las nuevas estructuras sociales, políticas y económicas contemporáneas una amplia selección de obras doctrinales.

Estas Memorias, que se andan ya por la cuarta edición —la primera vio la luz hace diez años, en julio de 1972—, constituyen, según Ruiz-Castillo, un *complemento de su labor editorial* en orden a aproximar al lector la personalidad de las grandes figuras literarias a través de la propia experiencia de la relación autor-editor. También el presente libro constituye un testimonio de la existencia del autor —como uno más de su generación—, al que correspondió su propia serie de experiencias vitales, desde la enfermedad y la muerte hasta el crimen y las formas políticas de la huelga, la revolución y la guerra; todo ello sin eludir, como es lógico, su condición profesional, e impregnando su relato de esa amplia gama de acontecimientos humanos «que discurren, en la vida de cada cual, entre lo patético y lo humorístico», afirma el propio Ruiz-Castillo, que, refrescando su propia historia de editor, refresca la historia toda de cincuenta o sesenta años de la vida española, en especial la madrileña.

TIEMPOS DE INFANCIA Y JUVENTUD

«Con Zulueta yo había tenido cierta relación personal de carácter pedagógico —comenta Ruiz-Castillo, remontándose unas cuantas décadas— por las siguientes motivaciones políticas: la Constitución española republicana de 9 de diciembre de 1931, que reglamentaba las órdenes religiosas, establecía taxativamente para las mismas "la prohibición de ejercer la industria, el comercio y la enseñanza". La idea fue del señor Azaña, quien afirmó sobre las aludidas prohibiciones "que, aunque esto pareciese poco liberal, hay que inspirarse en criterios de salud pública".»

En virtud del mencionado precepto constitucional se planteó en España la urgente necesidad de sustituir la enseñanza religiosa por otros centros pedagógicos estatales o privados.

A un grupo de universitarios, antiguos alumnos del Instituto-Escuela —entre los que se encontraba el autor del presente libro—, se les ocurrió proyectar la creación de una filial del mismo con carácter privado y bajo el control del centro oficial, y con este propósito fueron a ver al señor Zulueta. Pero el proyecto del grupo no medró, a pesar de contar con colaboraciones tan interesantes como la de Federico García Lorca. «El poeta —dice Ruiz-Castillo—, con su enorme capacidad de entusiasmo por cuanto de interés ocurriera en su entorno, se ofreció como profesor de música para párvulos, entre los que pensaba crear una orquesta infantil a base de instrumentos que los niños pudieran aprender a manejar con relativa facilidad.»

De su paso por Alemania en 1933 recuerda el autor «el espectáculo deprimente de los judíos en Berlín, que

EN EL CAMINO DE LA CARNE

FERNANDO QUIÑONES: *Muro de las hetairas*, también llamado *Fruto de afición tanta* o *Libro de las putas*. Hiperión. Madrid, 1981.

Aunque de evidente contundencia etimológica, resulta en verdad difícil entender qué es *exactamente* «literatura erótica». ¿La juguetona literatura *porno* es erótica? ¿O el erotismo, más en la línea de Bataille, es algo climático, denso, algo que funciona en la atmósfera del relato, mejor que en su significado directo? Por citar un ejemplo clásico, ¿es más *erótico* el lúdico *Jardín de Venus* de Samaniego, o poemas al modo inicial del esproncediano *A Jarifa en una orgía*? O más clásico ¿es más *erótico* el *cancionero de burlas* —cuando es *erótico*— que ciertos poemas de Góngora o de Villamediana, en los que, sin embargo, no se mencionan partes pudendas ni menesteres sexuales? Confieso no saber muy bien que sea *exactamente* la literatura erótica, pero sí que me *erotiza* más un poema sensual que un poema pornográfico, pues suele ser siempre elemental y primitivo...

Viene esto a cuento del último libro publicado por Fernando Quiñones, *Muro de las hetairas*, también llamado *Libro de las putas*, en el que justamente —y acaso por este juego de títulos— podría darse el equívoco de su *erotismo*. Diré de entrada que el texto de Quiñones se lee con placer y encanto, y que la sabia mezcla que lo compone entre cultismo de buena ley, experiencia, invención y lenguaje directo, logra una obra personal y sugestiva. Dice Quiñones en el prólogo —muy bien llamado *cabrecama*— que tal vez sea este el *primer libro cabalmente erótico* de la poesía española de hoy. El mismo cita nombres y posibles olvidos, pero creo que tampoco llega a una solución. No importa la nómina, sino el qué se entienda por *poesía erótica*. Yo no sé —nuevamente— si decir que *Muro de las hetairas* es *erótico*; sí puedo afirmar que contiene erotismo, y que es sensual, nostálgico, apasionado, y en algún poema incluso divertido... Creo que en este libro de Quiñones hay algo del *Arte de las putas* de Moratín (que él cita), pero también mucha poesía ética y experimental en la línea que ha caracterizado a la poesía de su generación, digamos, Brines, Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo...

Pero la singularidad de *Muro de las hetairas* (a mi entender) no está en su grado de erotismo, ni en el tono conocido y bien hecho de Quiñones (bastante al modo de sus *Crónicas* y de las mejores), sino en el hecho de haber dedicado un libro tierno y serio al puterío. Esa es su más notable singularidad y por ahí se rasgará la ropa —aunque naturalmente lleve siem-

se complementaba con el de los "camisas pardas". Estos eran los miembros del partido nazi, partido único cuyos dirigentes—lo mismo que los de su hermanastro comunista—no se equivocaban nunca políticamente, según su ministro de propaganda».

«Ante tanto presumir de arios—continúa diciendo—, los alemanes, y de su desprecio físico por los latinos, para ellos casi tan simios como los judíos, iba naciendo en uno, como diría Baroja, cierto resentimiento y nutriendo nuestro propio orgullo racial. Del mismo modo, ante la dictadura del proletariado ruso, como única clase social sana y con derecho a eliminar a las demás, uno también sentía la satisfacción de pertenecer a la "sufrida" pequeña burguesía española.»

Entre las impresiones de su viaje a Rusia en este mismo año 1933, Ruiz-Castillo cuenta de su asistencia en la plaza Roja de Moscú al desfile conme-

morativo de la Revolución de octubre: «Sobre los vítores a sus dirigentes predominaban las injurias de los manifestantes contra las "hordas fascistas", exhibiendo denigrantes reproducciones de Hitler, "enemigo número uno del proletariado universal y del Estado soviético".»

Comenta entonces el autor cómo era difícil prever, a finales de 1933, «que el primer enfrentamiento entre el fascismo alemán y el comunismo ruso habría de producirse sólo tres años después en España, colaborando en su gestación, agravando y desvirtuando nuestra guerra civil de 1936-1939».

«No sabíamos aún—añade—hasta qué punto la fricción ideológica y bélica de las nuevas estructuras políticas y doctrinales de Alemania y de la URSS iba a interferir el futuro europeo y el del resto del mundo. El de las naciones y el de los individuos.»

pre ropa interior, además—alguno de esos puritanos embozados y sin rebozo de los que todavía tantos quedan... Porque las putas de Quiñones no son objeto de risa (aunque no se niegue alguna sonrisa cómplice) ni de denuedo, ni de tragedia esperpéntica—al modo de las *izas* y *colipoterras* de Cela—, ni siquiera, tan sólo, de un poco lamentada y lejana primera experiencia moceril, sino todo un universo poemático, por el que transitan—como he dicho ya—la historia, la cultura, la inventiva, la nostalgia y el recuerdo del que la ética extrae su corolario...

Hay poemas bellamente cultistas, como *Los señores contemplan su final* (en el que una saeta enemiga atraviesa el sexo de una joven hieródula babilónica), o *Venecia, siglo XVI* (en el que el Dux obsequia con una culta cortesana a un rey...), o el de la *Maggie Mumps*, de órbita shakesperiana. Hay juegos literarios sobre el tema que van desde un hermoso homenaje al Arcipreste de Hita (*De lo que contesció a un antiguo galán que anduvo con mujer horrenda*), hasta el zéjel arábigo—andaluz de Layla, o la *Fabulilla moral del ascensor*, con retintín de Samaniego—. Y también logrados epigramas—con la efectiva simplicidad que debe tener el epigrama, a la *abeja semejante*—, como *Gina di Firenze* o imitaciones fonéticas, como las enseñanzas de una *madame* francesa, en México, a sus pupilas... Pero no cabe duda que los mejores poemas son los que logran—desde la *poética de la experiencia*—un texto lleno de nostalgia, de ética y de gozoso amor a la vida... Dulcemente sentimental, como *Carmen la Portuguesa*, cálidamente eróticos—no pornográficos—, como *Luisi de Alicante*, o tristes como *Paulette*, o añorantes como *Juana la Borríco* (la puta alegremente enamorada de su oficio), o *Lucía la Uruguaya*, aunque creo que el mejor poema de todo el conjunto—el más hondo—es *Encarnación*, donde (quizá aunando todo el libro) una concreta experiencia de burdel es vista como una comunión efectiva y real con toda una profunda tradición cultural e histórica...

las cerámicas vivas de tu pechera,
un gusto a sal del Helesponto el pelo negro en oleada,
leche y dátiles tibios
la lengua, el sexo un sol oscuro abriendo
en raudal, yo qué sé, desencadenando
arenales y voces y ciudades perdidas.

Un buen libro *Muro de las hetairas* que ayuda—sin vulgaridad— a ofender otro tabú moral absurdo, a derribarlo, mostrando que el oscuro, antiguo y mercenario camino de la carne, posee también—y cuánta—belleza y poesía...

LUIS ANTONIO DE VILLENA

EL PANORAMA EDITORIAL

Desde lo más concreto hasta lo más universal va recorriendo Ruiz-Castillo en sus páginas; eso sí, sin olvidar ni por un momento lo que es su pasión dominante, es decir, su vocación de editor. Así, entre montones de anécdotas y sucedidos cuenta que «la red de librerías madrileñas durante el primer cuarto de siglo cubría exclusivamente en Madrid una zona céntrica, que hoy todavía se conserva casi en su totalidad, limitada por la calle de Atocha y su medioparalela, la del Prado, continuada por la plaza de Santa Ana; por la calle de Carretas y sus transversales hasta la calle de Esparteros; la calle Mayor y la de Arrenal, también con sus transversales; la calle ancha de San Bernardo hasta la vieja Universidad Central: la calle de la Luna y la del Desengaño, con sus perpendiculares hacia la Gran Vía, que engloban una zona de librerías anticuarías para profesores y de lance o de ocasión para la clientela de estudiantes».

«Barcelona—añade—, editorialmente, había logrado notable ventaja sobre Madrid, que hoy todavía conserva, gracias a sus numerosas publicaciones de libros técnicos y de libros "herramientas de trabajo", según la terminología del gran editor Ortega y Gasset, entre los que destacaba la magna enciclopedia iniciada por José Espasa y continuada por sus hijos.»

«Pero la nueva ola de grandes novelistas, poetas, ensayistas y dramaturgos—comenta Ruiz-Castillo—no podía disfrutar de suficientes oportunidades editoriales en la capital de España. De ahí que algunas magnas figuras literarias contemporáneas que disponían de recursos propios editaran por su cuenta sus primeras obras, como Pío Baroja, con *Vidas sombrías*, en 1900, y Juan Ramón Jiménez, con *Almas de violeta* y *Ninfeas*, en el mismo año.»

Entre las anécdotas vivas que el autor relata se encuentra la de la edición de Freud en España: «Gracias a la extraordinaria liberalidad de Ortega y Gasset para con sus amigos—comenta—, en el año 1917 Biblioteca Nueva pudo iniciar las gestiones para publicar la versión castellana de las *Obras completas* del profesor Freud.»

«El consejo vino, pues, de Ortega—añade—, tal vez entonces el único lector de Freud en España, y suficientemente capaz de formular un juicio informativo y definidor sobre las aportaciones científicas del gran psiquiatra vienés.»

LAS CONSECUENCIAS DE NUESTRA GUERRA CIVIL

José Ruiz-Castillo cuenta cómo a partir del año 1936 numerosos ciudadanos argentinos, chilenos y mexicanos, sobre todo, fundaron sus propias e importantes editoriales, al amparo del progreso cultural de sus respectivos países y del colapso en la producción española de libros debido a los años de guerra. «También algunos exiliados españoles—dice—, profesionales del libro o escritores, pudieron inaugu-

rar una nueva vida de trabajo en el continente americano, colaborando con las editoriales indígenas o con las fundadas por otros españoles, colaboración en la que figuraron, por ejemplo, el poeta Rafael Alberti y el filólogo José Ortega y Gasset. Ortega, que desde hacía años era consejero de la casa Espasa-Calpe, de Madrid, se incorporó a las tareas de la sucursal de dicha editorial, que antes de 1936 ya funcionaba en Buenos Aires, fundando y dirigiendo la famosa colección Austral.»

Hace hincapié Ruiz-Castillo en que el nuevo régimen mantuvo una censura de libros casi tan estricta como la que había imperado, en ambas zonas, durante la contienda, e impuso a los editores la servidumbre de presentar a las autoridades correspondientes sus respectivos planes editoriales para cada ejercicio anual. Este obligado trámite supuso una primera discriminación de autores y de materias, que repercutió en la concesión de cupos de papel para cada edición. La escasez de papel se vio muy pronto agravada porque al iniciarse pocos meses después, en septiembre de 1939, la segunda guerra mundial, los beligerantes consideraban el papel como materia prima de interés militar.

De la década de los cuarenta, hasta entrados ya los cincuenta, dice Ruiz-Castillo refiriéndose al libro y al negocio editorial: «Durante casi diez años los libros editados en América tuvieron una calidad material superior a los publicados en España, ya que en aquel continente disfrutaban de libertad absoluta para adquirir materias primas de primera calidad. De otro lado, los grandes autores extranjeros contemporáneos preferían contratar con los editores hispanoamericanos las traducciones de sus libros para liberarlos de la previa censura española. Por idéntica razón o por consideraciones puramente comerciales, muchos de los grandes escritores españoles exiliados en América o en algunos países europeos también publicaron las primeras ediciones de sus obras en el mercado productor competitivo de España. Tal es el caso de Salvador de Madariaga, Claudio Sánchez Albornoz, Américo Castro; el penalista Luis Jiménez de Asúa; el cirujano doctor Segovia; los poetas Rafael Alberti, Pedro Salinas y Jorge Guillén; el polifacético Ramón Gómez de la Serna, y los novelistas Francisco Ayala y R. J. Sender, por citar sólo a algunos de los autores más destacados.»

RECUERDOS ENRIQUECEDORES Y ENTRAÑABLES

«Quizá por deformación profesional —se disculpa Ruiz-Castillo al final de su ameno e intenso trabajo—, en este libro se refieren demasiados acontecimientos e interpretaciones históricas de los que hemos sido contemporáneos los de nuestra generación; pero, entre otros, el editor viene obligado a contemplar el devenir político historiable de nuestro tiempo y procurar su información.»

Entre los múltiples recuerdos enriquecedores y entrañables figuran las tertulias de Ortega: «Cuando Ortega está en Madrid —dice—, inicia su jornada habitual escribiendo desde la madrugada hasta mediodía. Le complace, antes de la hora de almorzar, reunirse en las oficinas de la editorial con sus viejos amigos, sus discípulos y algunos de sus admiradores, entre los que figuramos los amigos de sus hijos, entre otros, el poeta Carlos R. Spiteri y el benjamín del grupo, Julio Caro Baroja. La breve tertulia matinal se reanuda cotidianamente, con mayor concurrencia a última hora de la tarde. Para amenizarnos estos encuentros, Ortega sistemáticamente recaba, sin distinción de categorías intelectuales, de cada uno de los contertulios exprese sus opiniones precisamente ciñéndose a su actividad profesional respectiva.»

En estas tertulias los jóvenes catedráticos Luis Díez del Corral y José Antonio Maravall, en unión de Julián Marias, Antonio Rodríguez Huéscar y Paulino Garagorri, son consultados acerca de sus últimas lecturas profesionales y sobre la mera información que puedan facilitar de la incesante bibliografía mundial vinculada a los temas de interés general. Ortega corrobora o discrepa de los juicios formulados por sus interlocutores y enriquece el diálogo con sus propios comentarios.

En *Memorias de un editor* quedan, sin duda, reflejados muchos de los avatares que han gozado y sufrido la generación de su autor.

ISABEL DE ARMAS

VERSOS DE AMOR

ALFONSO RAMOS: *La fiebre iluminada*. Ediciones Rondas. Barcelona, 1981.

Aunque el nombre y las actividades literarias de Alfonso Ramos nos eran conocidos desde hace tiempo por figurar en algunas antologías y haber aparecido con cierta frecuencia en revistas españolas e hispanoamericanas, la verdad es que con sus libros no habíamos tenido la oportunidad de entrar en contacto. Sabíamos que había publicado *Esuri ante el espejo* (Ayamonte, 1961) e *Isla de Soledad* (Barcelona, 1968), pero ninguno de estos dos volúmenes había llegado a nuestras manos. Es ahora cuando, con motivo de la edición de *La fiebre iluminada*, nos acercamos por primera vez a su obra poética, cuando le hemos leído con mayor detenimiento.

Sin embargo, antes de iniciar el comentario del libro mencionado, creemos oportuno hacer alguna referencia biográfica del autor. Digamos que Alfonso Ramos nació el año 1905 en Valverde

del Camino, entre el río Odiel y la sierra de Alcántara, allí donde la provincia de Huelva se aleja definitivamente del mar, «en el linde imaginario —como escribió Domingo Manfredi Cano— que separa la Huelva del sur con la del norte, la marinera de la minera». Pero pronto comenzaría a cumplirse el destino itinerante del poeta, viajando por diversos países y continentes hasta que, finalmente, fijó su residencia en tierras gallegas, en la ciudad de Vigo, donde durante casi treinta años ha ejercido como jefe administrativo de una importante empresa, al tiempo que daba rienda suelta a su arraigada vocación literaria.

Con este libro, *La fiebre iluminada*, Alfonso Ramos ganó el premio internacional de poesía «Azor» 1981, galardón importante que confirma el prestigio del poeta andaluz. Se trata de un volumen breve de páginas, pero amplio de vivencias líricas. Alfonso Ramos, lejos de cualquier tipo de aventurerismo formalista, fiel a sus esquemas literarios, nos ofrece en este libro su propia dramaturgia del amor, del amor grandioso y doliente como la misma vida. Ya de entrada, antes de dar comienzo al poemario, nos advierte con una interesante y oportuna cita de A. Bouquets: «Ah, l'amour!... Quelle sorte de maladie merveilleuse, endémique, universelle, née des battements étonnamment isochrones de deux coeurs enfiévrés (elle et lui) fortement opposés, irremediablement antagoniques!»

En tres partes —«Orto», «Cenit» y «Ocaso»— divide y estructura Alfonso Ramos su trabajo poético. En tres partes que bien pudieran ser como los tres actos del drama humano del amor. En la primera, la más refulgente, el autor nos acerca a la primavera amorosa, al despertar de los sentimientos, cuando la ilusión y la esperanza caminan estrechamente unidas por la pasión recién estrenada: «¡Qué vino fresco espumoso! / ¡Qué tierno desasosiego! / ¡Qué agujas acariciantes / en la intimidad del pecho!» Y ya desde el comienzo Alfonso Ramos irá desgranando su cántico de manera variada y convulsionante, intentando ofrecernos toda la gama de su buen gusto poético, de su arraigada sencillez lírica. Y así los versos de arte mayor alternan con las letrillas, el zejel y las kasidas con los sonetos, las asonancias con la escritura en libertad.

La segunda parte de *La fiebre iluminada* se inicia con un romance de cierto corte andaluz, el cual marca la pauta de las páginas que vienen a continuación: «Entró en el agua desnuda, / grácil, como una sirena. / Suelta en ondas de azabache / su cálida cabellera, / enlutadas morenías / sobre su espalda perfecta.» En estos poemas la plenitud amorosa constituye el tema central, la principal fuente de inspiración del poeta. Ahora el verso, en muchos momentos, se acerca al sentimiento pleno de la experiencia amorosa, impregnándose de un evidente matiz sensual: «Quise trazar el mapa de tu cuerpo / —isla yacente en mi obsesión anclada—, / y me quedé perplejo a tus orillas»; o este otro «La

blancura del nardo / se pierde / entre tus senos blancos: / nardos de carne tibia / y olor compacto; / flor íntima y eterna / seducción y tálamo.»

Y finalmente la melancolía. Alfonso Ramos, en la tercera y última parte de su libro, canta al tiempo ido, al amor que aún perdura en su corazón, aunque ya más bien como puro recuerdo y añoranza. Hay mucha emoción, mucha ternura en estos poemas. Incluso el lenguaje se hace más denso, aparece como más proclive al dolor: ¿Recuerdas? Una vez estrellaste / tu corazón contra mi frente... / Todavía llevo la herida emponzoñada. / Aún me duele.» ¿Reminiscencias de Bécquer, de Juan Ramón Jiménez? No

cabe duda que Alfonso Ramos, poeta del amor, ha bebido en las fuentes del romanticismo, y no sólo del romanticismo, sino de otros poetas más recientes, pues tampoco le son ajenos la ironía y el tono sentencioso, por ejemplo, de Antonio Machado, como se advierte en algunos poemas del libro, sobre todo en los titulados *Impronto*, numerados del uno al tres: «Muérete de soledad, / porque si de amor perezces, / ya sabes: morir de amor / es como morir dos veces.»

Al parecer, como ya queda dicho, Alfonso Ramos no siente la tentación de la aventura experimentalista. Es poeta consecuente con su formación y sus creencias literarias. Pero canta sus

emociones líricas con galanura y autenticidad, con voz clara y rotunda; transmite con nitidez sus inquietudes y desasosiegos, su sentimiento apasionado del amor, ese tema universal e intemporal al que siempre van a parar todos los escritores. Entendemos que el premio otorgado a *La fiebre iluminada* (título enormemente expresivo) ha sido en verdad merecido, pues, repetimos, se trata de un poemario escrito con gran sensibilidad y conocimiento del oficio literario, de un poeta que, a sus setenta y tantos años, mantiene encendida la llama de la creatividad lírica en todo su vigor.

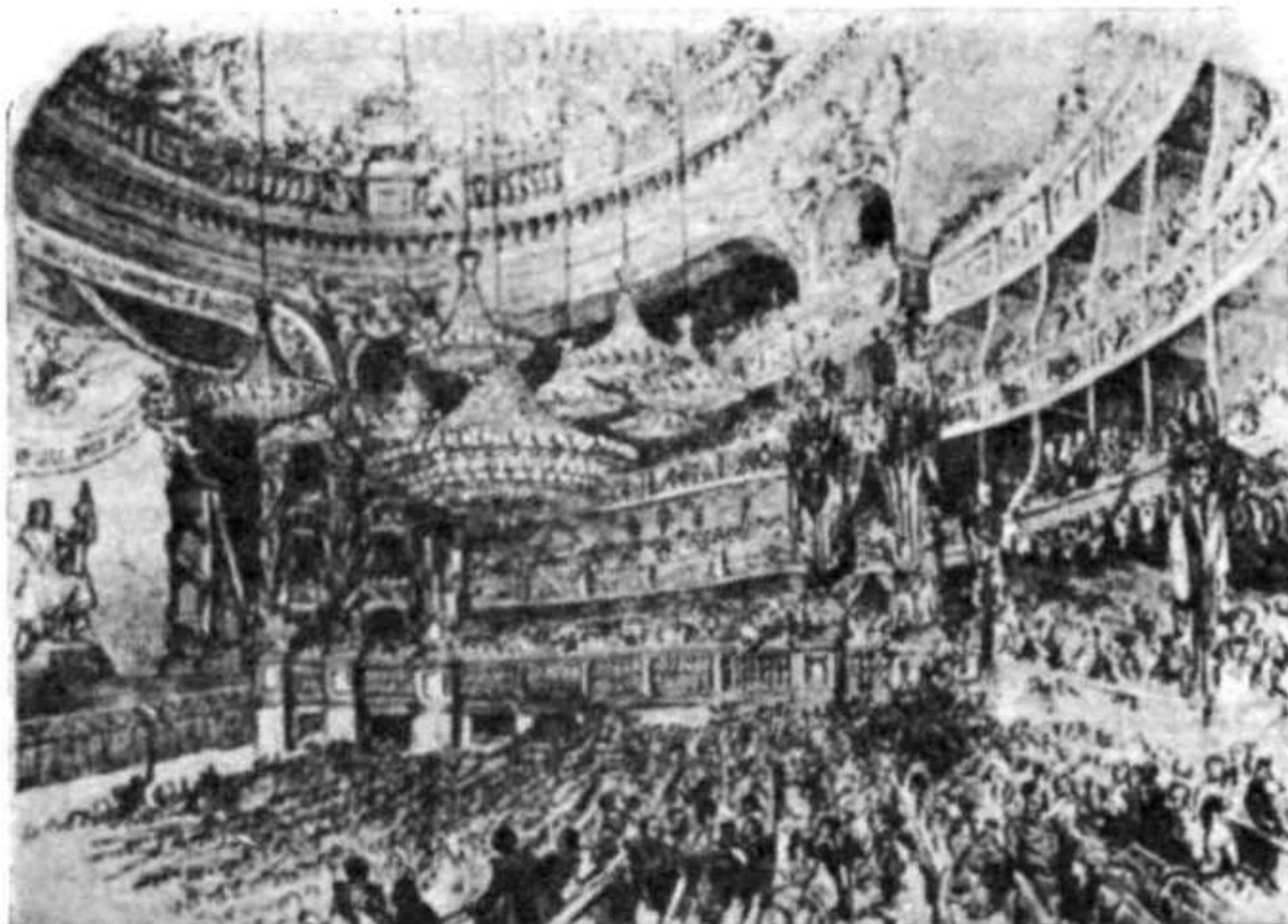
JOSE LOPEZ MARTINEZ

LOS AMORES SIMULTANEOS Y EL DESCENSO A LOS INFIERNOS

GERARD DE NERVAL: *Las hijas del fuego*. Traducción de José Benito Alique. Ed. Bruquera. Barcelona, 1981.

No existía hasta la fecha una traducción ni una edición completa de *Las hijas del fuego*, de Gérard de Nerval. Leíamos *Silvia*, *Pandora*, *Aurelia* en distintos libros, como hermanas separadas, perdida la unidad de origen, como si los traductores tuviesen miedo de la enorme y difícil empresa de dar forma en castellano a este libro asombroso—maravillosa obra de arte—que son *Las hijas del fuego*, y que Nerval hubiese querido llamar «Los amores perdidos» o «Los amores pasados».

Ha sido Bruquera y un poeta alucinado por la trastornadora obra que tenía entre manos, exquisito traductor, José Benito Alique, el que ha dado cima al trabajo. Y con emoción no menos trastornadora leemos en castellano el conjunto de todos esos relatos, a los que une un tenue hilo de Ariadna, por el que se conduce a través del laberinto de su alma, el lunático Gérard de Nerval.



El renacimiento nervaliano se debe a los surrealistas, aunque ya la admirativa rendición procede de Baudelaire y de Proust. André Breton y Apollinaire le nombran de los suyos, maestro profético en sus alucinaciones supernaturalistas. Aquella alquimia literaria del visionario entre el sueño y la locura, aquellas reminiscencias expresadas en una lengua tersa y límpida, aquella simultaneidad y obicuidad entre las quiméricas asociaciones y las reminiscencias del pasado, hacen de Nerval el profeta, el mago de la modernidad simbolista y hasta del realismo mágico de nuestros días.

En la genealogía suya se encuentran Dante, Ronsard, Pico de la Mirandola, Marsilio Ficino, Apuleyo, Pitágoras y los mitos de Eleusis. «Dos veces vencedor he atravesado el Aqueronte», dice Nerval en el bello soneto «El desdichado», haciendo alusión a sus dos crisis de locura, y en el soneto titulado «Anteros» vuelve a insistir: «Tres veces sumergido en las aguas del Cócito», después de su tercera crisis de demencia, de la que sale de las lúgubres aguas con ese extraordinario testimonio que es *Aurelia*, documento precioso de su descenso a los infiernos.

«Lo extraordinario forma parte de lo ordinario», dice Nerval repetidas veces, y ésta es una de sus claves para descifrar su enigmática obra, en apariencia fácil. Como en los misterios órficos, en *Las hijas del fuego* hay ocultos significados que únicamente pueden descifrar los que sienten la pasión por lo maravilloso: evocación de otras épocas en la que el poeta hace alusión a sus vidas anteriores, tentativas palingenésicas, identificaciones alucinantes y amores simultáneos que se resuelven por la forma única de todas las apariencias.

En sus peregrinaciones en busca del tiempo pasado que dan comienzo en *Angélica*, en una demencia de bibliófilo perseguidor del libro del abate Bucquey, llega Gérard hasta *Silvia*. Como en una cárcel de amor ha bebido el poeta el olvido en la copa de oro de las leyendas, y los fantasmas metafísicos alternan con los sueños desvanecidos y las paradojas platónicas. Persigue una imagen entre las fiestas druidicas de *Silvia*. Y *Silvia* y *Adriana* y *Aurelia* se unen en una sola, en un encadenamiento fatal en la selva de Ermenonville. Esta serie de mujeres

que se van sucediendo, de mujeres evanescentes que van pasando, son vanas proyecciones de la *única*, como en el relato de *Isis*, otro nombre de mujer, donde desde los antiguos cultos egipcios se llega a la Virgen María, a través de sucesivas apariencias litúrgicas.

Recuerdos entresonados, encantamientos del alma, trasmutaciones mágicas, hoffmannianas si no fueran nervalianas, se suceden a través de los nueve relatos de *Las hijas del fuego: Angélique, Sylvie, Jemmy, Octavie, Isis, Corilla, Emilie, La Pandora y Aurelia o el sueño y la vida*.

Como en *El viaje a Citerea*, de Watteau, se aleja la barquilla del poeta entre brumosas nieblas del atardecer, en el idilio imaginado, por un lago que puede ser, al final, la laguna aquerónica. Le guía la estrella que conduce su destino, la estrella *única* que preside los amores simultáneos y que trata de librarle del naufragio entre las aguas negras donde su espíritu suele sumergirse.

La multiplicidad de las encarnaciones se hace evidente en *Las hijas del fuego*, el deseo de lo fantástico lleva a lugares paradisiacos, la conjunción de los amores, donde todo confluye hacia ella, es la resolución de la quimera. Atributos diversos y rostros cambiantes de un ideal inaccesible.

«El sueño es una segunda vida», dirá Nerval al empezar *Aurelia*, y tratará de ir explicando poéticamente los acontecimientos terrestres ligados al mundo invisible, en interrelaciones extrañas. El alfabeto mágico resuelve el jeroglífico misterioso. «El hombre es doble», afirma Nerval después de salir de esa segunda vida en la que varias veces se ha sumergido, y el desdoblamiento del poeta es otra de las claves de su obra.

Mediante un arte cabalístico, superior al de Swedenborg y al de Cagliostro y Paracelso, que es el arte de la poesía, Nerval, en *Las hijas del fuego*, va sacando diamantes como trozos de lava de un Vesubio napolitano, en cuyo cráter estuvo a punto de suicidarse, aunque prefirió seguir contemplando el Posilipo. Ello no evitó que lo hiciese en la *Vieille-Lanterne*, de París, en aquel enero de 1855, anunciándolo en un breve mensaje: «No me esperes hoy, pues la noche será negra y blanca» («Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noir et blanche. Gérard Labrunie»).

★

La cronología de Nerval es necesaria para ayudar a la comprensión de su obra. Nace Gérard Labrunie el 22 de mayo de 1808. Su padre es médico de la Armada. Su madre muere cuando él tiene dos años. En *Aurelia* hay un fragmento autobiográfico en que Nerval dice: «Nunca llegué a conocer a mi madre, quien quiso seguir a mi padre a la guerra como las esposas de los antiguos germanos. Murió de fiebre y de cansancio en una fría región alemana.» Fue enterrada en Silesia.

Al salir del liceo Charlemagne, Nerval traduce el *Fausto* de Goethe en 1826 y una antología de poesía alemana. De ahí data su germanismo. Nerval será el introductor de los escritores fantásticos alemanes en Francia, sobre todo de E. T. A. Hoffmann, y gran amigo de Heine, traducirá sus poesías al francés. En 1830 publica un *Choix de poesies de Ronsard*. Lector incansable, asimila toda clase de escritos clásicos; de ahí su formación grecorromana, verdaderamente sorprendente por la vastedad

de sus conocimientos y de su erudición, y la abundancia de sus lecturas románticas. Según Raymond Jean (1), el esquema de las alternancias de Nerval se sitúa en dos zonas de la cultura: la clásica y la romántica. Su obra gozará siempre de ese culturalismo asimilado.

El poeta lector que es Nerval, desde esta fecha hasta el final de su vida, será presa de un nomadismo viajero que le lleva a Italia, a Alemania, a Viena y a diversos países del Oriente. En 1834 es asiduo espectador de la actriz Jenny Colon en el teatro Varietes, de la que se enamora, y a la que convierte en la única amada, que va a reflejarse en las diversas imágenes de *Las hijas del fuego*. En 1835 funda la revista teatral *Le Monde dramatique* y se arruina. Colabora en 1839 con Alejandro Dumas, su gran amigo; con T. Gauthier y A. Karr. Escribe cartas a Jenny, algunas de las cuales se van a incorporar a *Las hijas del fuego*. En 1839 publica *Emilie* en un periódico, con el título de *El fuerte de Bitche*, que nos trae resonancias de los relatos de H. von Kleist.

En 1841 sufre una crisis de locura e ingresa en el sanatorio del doctor Blanche. Muere Jenny en 1842. En su soneto «El desdichado», Nerval comienza:

*Yo soy el tenebroso, el viudo, inconsolable,
Príncipe de Aquitania, de la Torre Abolida,
Mi sola estrella ha muerto, mi laúd costelado,
Porta el sol negro de la melancolía.*

Nerval, curado, publica *Octavia* y emprende un viaje a Oriente y a Grecia. Habría que considerar la función terapéutica del viaje. En 1846 realiza varias visitas a los alrededores de París, importantes para la gestación de *Silvia*. Publica en 1851 el *Viaje a Oriente* y un año después *Los iluminados*. Una nueva crisis le lleva al sanatorio. En 1853 publica *Silvia* y termina *Las hijas del fuego*. En el año 54 escribe *Aurelia* por mandato del doctor Blanche, donde describe el desorden de su espíritu, en los intervalos de clarividencia. El 10 de enero del 55 se publica la primera parte de *Aurelia* en la *Revue de Paris*. Después de su muerte, el 15 de febrero, aparece la segunda parte de *Aurelia* en esta misma revista.

En 1853 Nerval reúne todos los relatos dispersos y los publica con el título de *Las hijas del fuego* con una dedicatoria a A. Dumas, que es un verdadero manifiesto literario. El título de la obra se debe al editor Daniel Giraud, al que Nerval escribe: «He reflexionado acerca del título, y lo encuentro un poco ostentoso; le da un tono feérico y no creo que responda del todo al contenido; también tengo miedo de que pueda parecer un libro peligroso. En fin, considerad si el título siguiente no le convendría más: *Los amores perdidos* o *Los amores pasados*. Me parece que responde más al dulce sentimiento del libro y hasta es más literario, pues recuerda un poco *Las penas de amor perdidas*, de Shakespeare.» En su recopilación no se incluye, como es de suponer, *Aurelia*, que posteriormente añadirán los editores.

Hay que decir, en aras de la verdad, que si en España las ediciones de *Las hijas del fuego* son fragmentarias, no existe una que sea igual a otra en

(1) Raymond Jean, «Nerval». *Ecrivains de toujours*. Seuil. París, 1964.



Francia, ya que los críticos o exegetas prescinden o añaden algún relato. Así en la edición de Gallimard (París), *Oeuvres*, de Gérard de Nerval, preparada por Albert Beguin y Jean Richter en 1956, en el índice de *Las hijas del fuego* se incluyen *Angélique*, *Sylvie*, *Chansons et légendes du Valois*, *Octavie*, *Isis*, *Corille*, *La Pandora* y *Aurelia*, y se prescinde de *Jemmy*, que fue una adaptación de Nerval de su traducción de la novela alemana de Charles Seafield, una especie de novela de indios juvenil, y de *Emilie*, que se atribuye a Auguste Maquet.

En la edición de Garnier (París) de las *Oeuvres* de Gérard de Nerval, al cuidado de Henri Lemaitre en 1958, en *Las hijas del fuego* se da cabida a *Angélique*, *Sylvie*, las *Chansons et légendes du Valois*, *Octavie*, *Isis* y *Corille*, y se deja aparte las *Chimères*, *La Pandora* y *Aurelia*. La edición Folio de Gallimard de 1972 de *Les filles du feu suivie de Aurelia*, hecha por Béatrice Didier, respeta el orden original en que Nerval entregó los relatos, no obstante lo que pueda haber de *collage* o de absurdo en la inclusión de *Jemmy* y *Emilie*, que dejan fuera las citadas ediciones críticas, y que, sin embargo, incluyen las *Chansons*.

¿Qué decir de la que parecía más completa traducción española, la de Carmen de Burgos, de *Las hijas del fuego*, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna en la Biblioteca Nueva, donde *Angélique* desaparece y se comienza por *Sylvia*, para seguir inexplicablemente por *Jemmy* y luego *Octavie*, *Isis* y *Corille*, prescindiendo de *La Pandora* y de *Aurelia*? ¡Qué intrincada confusión! El traductor y compilador José Benito Alique se atiene a la edición de Beatrice Didier, que fue la original de Nerval, pero a su vez omite las catorce páginas correspondientes a las *Chansons et légendes du Valois*, que incluyen el delicioso cuento infantil *La reine de poissons*, que hoy sería considerado como un perfecto cuento ecológico, y lo hace porque considera que estas páginas no corresponden al espíritu de *Las hijas del fuego*, aunque Nerval mantiene este escrito folklórico junto a sus femeninas protagonistas, ya que en *Sylvia* también había canciones populares y fiestas folklóricas. En esta edición él, como todos los recopiladores franceses, omite los ocho sonetos a que hace alusión Nerval en la página final del prólogo dedicatoria a A. Dumas, y que serán agrupados con el título de *Chimères (Las quimeras)*,

que llevan los nombres de «El desdichado», «Myrtho», «Horus», «Anteros», «Delfica», «Artemis», «Cristo en los Olivos» y «Versos dorados». En esta misma dedicatoria también Nerval hace alusión a *Aurelia*, al decir: «Algún día escribiré la historia de "la bajada a los infiernos", y así podrá usted comprobar que no estuvo enteramente desprovista de razonamiento, aunque siempre le faltara la razón.»

Todas estas minuciosas explicaciones y comprobaciones son necesarias para que el lector sepa lo que se trae entre manos, cuando se trata de un libro de la categoría de *Las hijas del fuego*, hasta ahora tan fragmentariamente conocido en España a través de sus deficientes traducciones.

★

Pero volvamos a lo puramente literario. En *Angélique*, Nerval nos dice que «los recuerdos de la infancia se reavivan cuando se llega a la mitad de la vida. Es como un manuscrito palimpsesto, en el que se hacen aparecer las líneas por procedimientos químicos». El viaje en busca de la infancia lejana es paralelo a la búsqueda bibliófila, y en medio de todas aquellas peregrinaciones aparece Angélica como en un libro de caballerías. Ya en *Angélica* se presagian las intermitencias del corazón y de la razón del poeta, que aparecen en *Sylvia*, donde los paisajes parecen de Walter Scott, y el poeta se pasea entre abedules y álamos y contempla las pervincas azules y los botones de oro, y las alheñas virgilianas, y al mirar al cielo en la noche lo ve «estrellado de flores efímeras». La necesidad le obliga a pasar los límites de lo insensato y de lo absurdo, y es entonces cuando reconoce que Adriana o Silvia eran «las dos mitades de un solo amor. La una era el ideal sublime; la otra, la dulce realidad».

Entre las evocaciones del tiempo pasado aparece Octavia y el pensamiento cruel de no ser amado, aunque a veces una joven napolitana se convierta en la diva adorada por una noche, a la manera de una maga de Tesalia.

Hemos de decir, ¿por qué no?, que en *Isis* y su perfecta arqueología, la tercera parte del texto es traducción de un artículo de Carl A. Böttinger, *Die Isis Vesper*, a la manera nervaliana, con lo que el poeta sigue anticipándose al *collage* literario, tan de nuestros días.

El *leit motiv* de *Corille*, que está en forma dramática, es una pequeña comedia, es el de la actriz amada que encarna a otras mujeres y enamora al poeta a través de sus diferentes apariencias: «esas heroínas que adoraba en ella, Sofinisba, Alcina, Herminia y Molinara». En el espejismo teatral también tendrá que competir con diversos pretendientes, entre los que se encuentra el apuesto Británico. Pero la escisión total se produce en *La Pandora*, precedida de una cita del *Fausto* de Goethe, que comienza: «¡Ay, dos almas se disputan en mi seno!» Como en el cuento de E. T. A. Hoffmann, todo sucede la noche de San Silvestre, y también como en *Los elixires del diablo*. El absurdo irrumpe y el poeta se encuentra comiendo pepitas de granada, su cabeza arrancada, cerca de un loro que habla. Como Prometeo dirá: «¡Oh Júpiter!, ¿cuándo acabará mi suplicio?» El delirio final nos conducirá hasta la fabulosa *Aurelia*, donde, a imitación de Apuleyo y Dante, «que son los modelos poéticos de

tal tipo de estudios del alma humana, intentaré transcribir aquí, a imitación de ellos, las impresiones de una larga enfermedad que hube de padecer, por completo, en el interior de los misterios de mi espíritu». Y que —tenemos que añadir nosotros— se convertirá en obra de arte por la lucidez de sus transcripciones, por la capacidad de penetración en el interior del ser humano y por la ternura misericordiosa y la caridad hacia la demencia de los semejantes, ejemplificada en el episodio de Saturnín, so-

bre cuya cabeza apoya la cabeza Nerval, manteniendo sus manos entre las suyas.

Desde los infiernos asciende Nerval, en su *vita nuova*, a las alturas celestiales, tras su curación, reflejada en *Aurelia*. Para los que pertenecemos a la botánica literaria de los nervalianos, esta ajustada traducción de José Benito Alique, traspasada de emoción poética y de gracia, nos hace felices.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

PROPOSITOS Y RESULTADOS DE UN MANIFIESTO

MANUEL SAN MARTIN, JOSE DEL SAZ-OROZCO, CARLOS RENALDO ASOREY BREY: *Escuela de Poesía La Camama, Manifiesto y Poemas*. Edit. El Toro de Barro. Madrid, 1982.

He aquí un libro ambicioso de tres jóvenes poetas reunidos alrededor de una escuela cuyo nombre se anuncia bajo el epígrafe de *La Camama*. Consta de un *Manifiesto* dividido en tres partes y de sus respectivos poemas. San Martín Palacios es madrileño; Saz-Orozco, de Sevilla, y Asorey Brey, de Compostela. Veamos, en primer lugar, qué nos dice su *Manifiesto* colectivo.

Propalan la cobertura eliotiana de la existencia, «el significado ontológico intemporal» del hombre. A pesar de las palabras no reivindican, sin embargo, un universal vacío. Por contra, resaltan su cauce o corrección con el particular concreto. Por una parte nos presentan el papel universalizador del acto intelectual, fundado en intuiciones sensibles; por otra, el contenido de éstas. La razón del entender y el comunicar se juntan de tal modo en la dinámica lírica. El esquema resulta claramente fenomenológico. El acto poético viene a ser una intuición de esencia lírica en cuanto «unidad ideal de sentido», con expresión husserliana.

Ahora bien, la base del engranaje es el sentimiento, la cualificación emotiva de los actos cognitivos. Aquí se impone la referencia a los universales del sentimiento en la última obra de A. Machado. La intuición emotiva redime precisamente a lo abstracto de su furor inexistencial. Le confiere vida, representación, por cuanto habla al hombre en el lenguaje del sentir, aunque para ello emplee signos comunes, de la lógica en uso. De modo semejante, los autores de *La Camama* se

aproximan al silencioso maestro cuando nos dicen que presentan «lo particular... como ejemplo universal de la emoción».

Existe, pues, según ellos, un doble proceso en la dinámica del acto creador. Lo abstracto se corrige o complementa en lo concreto y viceversa. Desde los filósofos presocráticos a esta orilla de la historia no se ha pretendido sino esto: unificar coherentemente los niveles de la razón y de la sensibilidad, la idea y los sentidos. *La Camama* prefiere decirlo con expresión más bien neokantiana: «La epopeya de lo abstracto mediante la épica de lo emocional.» Curiosamente la poesía cumple aquí parte del papel que Kant asignó a la imaginación. De la realidad obtengo sensaciones que proyecto universalmente de forma a la vez esencial e individualizada: el ser genérico y particular. Pero la infinitud del discurso no se fundamenta en el vértice proyectivo, sino en lo ilimitado de las sensaciones. El carácter irrequieto de la razón, propio del sistema trascendental kantiano, lo encontramos aquí ya en el primer nivel del proceso, en las sensaciones iniciales. La emoción poética se produce «en contacto con las sensaciones puras», es decir, inmediatas, como contenidos de nuestra órbita perceptiva: «Toda sensación es pura, incuestionable, universal.» Pero aquí son formas pasionales, simpáticas —en el sentido etimológico de la palabra— y no vacías: libertad, amor, muerte... ¿Sensaciones? Asistimos a una inversión racionalista. El concepto abstracto puede ser una emoción concreta. La libertad es mi sentimiento del ser libre que soy. El amor es mi sensación amorosa, así como la muerte —se deduce de lo dicho— es el sentimiento anulador que los actos vitales dejan tras de sí por caducos y perentorios.

Al introducir el desfondamiento en la sensación —vieja perspectiva de nuestros clásicos—, estos autores se aproximan también al carácter fundamental de la creación crítica en el siglo xx. Efectivamente, el sensible es lo insondable. Su residuo propicia una mediación de espacio y tiempo de la que sólo la conciencia puede darnos fe con sus estructuras proyectivas. De ahí parte la perenne inquietud creadora. Y la poesía reclama para sí atributos que fueron pertenencia del logos. En conclusión, su discurso rechaza el automatismo y se sitúa en la frontera

del consciente e inconsciente, de lo objetivo y de la asociación motivada. En esto sintonizan los autores de *La Camama* con el método actual: un discurso irracionalista racionalmente elaborado, como pretenden, desde el principio de sus obras, Gimferrer y Carnero. Al irracionalismo precedente le oponen lo diáfano, la indagación, el desvelamiento. El poema nace de un acto contemplativo verbal.

De todo esto se desprenden varias consecuencias de orden teórico y práctico. La poesía, aunque dinámica, se convierte en predicamento. Es anterior al poeta si bien no existe sin éste. Encierra en sí la triple proyección del conocimiento y de la vida en el arte. Aclara la existencia, «impide el inmovilismo», es autónoma, «minoritaria / y elitista», con o sin repercusión social. Sus raíces han de buscarse en la contemplación y, en cuanto tales, constituyen «una actitud ante la vida». Por eso pide también su propia responsabilidad ética, cuyos fundamentos se basan en la pasión y en la crítica. En la pasión, porque el acto poético es un compromiso vital y porque su afán sensitivo sutura las ausencias que cada sensación abre tras de sí en el devenir del conocimiento. En la crítica, en cambio, porque también el mester lírico es criterio de fiabilidad existencial: nos previene de lo inauténtico, de la negación humana, del extrañamiento; en síntesis, del engaño. Garantes suyos son la *ironía*, la *claridad* y el *descaro*. El discurso irónico desvela la falacia iluminándola por contraste, con lo que las diferencias resaltan por sí mismas, acentuadas, si es preciso, con el atrevimiento del descaro. Añadámosle el *absurdo*, la *fantasía* y el *humor*, donde también se proyecta la realidad paradójicamente, según es notorio desde Lázaro hasta Valle.

En principio, nada tenemos que objetar a estas declaraciones. Son genéricas, válidas, por tanto, a la hora de los ajustes, sin especiales argumentos o evidencias de ningún signo. Aunque no dicen nada nuevo, condensan lo ya existente, desde la contemplación intelectual aristotélica al espíritu tolerante del empirismo; desde la obsesión esencialista de Parménides a la fluencia incontenible de Heráclito; desde los universales de la intuición a las razones cordiales, etc. Sus palabras quedan ahí como retazos de múltiples lecturas unidas por el filamento adicional de una dialéctica no engranada ni asible.

Juegan al contraste, al movimiento surgido de la oposición gratuita, aparentemente sin soportes fijos, aun cuando tratan de explicarlos, enunciándolos: realidad, sensación, proyecto, actitud vital... Las lagunas intermedias ha de navegarlas el lector avisado con muchas suposiciones. Aun así, se encuentra al final con la también gratuita afirmación del escepticismo más extremo, por simple ocurrencia, pues la contradicción, a la que aluden, no fundamenta por necesidad un estadio de duda absoluta.

Los dueños de las poéticas son, no obstante, los poemas, y no los poetas, que pueden decir y afirmar cuanto gusten, sobre todo cuando «no necesita(n) mostrar nada», a diferencia de los demás pensadores. Vía libre, por tanto, a cualquier manifestación, caprichosa o no, del pensamiento.

¿Qué dicen, pues, los poemas? Poca cosa y sin relación aparente directa con la teoría, por lo menos en la mayor parte de las composiciones. El abismo entre los propósitos y sus resultados es notable. No percibimos la doble vertiente universal-particular, concreto-abstracto, o viceversa, ni el calor emotivo de las sensaciones proyectadas en comunidad idiomática. Cuando más, asistimos a barruntos del programa, a intentos de realización, frustrados o no.

Las palabras de Manuel San Martín Palacios, graves, disimulan el contenido precisamente por carencia de sensibilizaciones. Prueba giros, formas, pero no obtiene resultados convincentes. De su semántica podemos decir que el orden conceptual queda diluido en las correspondencias cósmicas, donde los extremos se funden, el espacio arruga el tiempo, y viceversa. En tales acontecimientos la luz triunfa a pesar de las contradicciones visibles, sin que nosotros, lectores, asistamos al proceso lumínico. Es el resplandor de la fantasía que alumbra las cuevas de la aflicción, de la nada, el caos: la luz que sólo ilumina por crispación de la realidad, cuando ésta estalla, la cual, por otra parte, parece la ceguera cósmica del hombre. Y todo esto en un lenguaje impreciso, poco motivado, etéreo, sin apenas sorprender la atención intuitiva de los sentidos.

La forma, en cambio, atusa sus primores en el ludismo fonético y visual de José del Saz-Orozco, que sí practica, al menos, los recursos anunciados del humor y de la ironía. Nada que objetar si no existiera, desde Apollinaire a esta parte, todo un movimiento de análisis, experimentación y factura visual, sensorio-fonética, del poema. Espacio y dibujo letrista se combinan con acierto, mas la generación expresiva de los fonemas con repercusiones semánticas—variante del azar surrealista—sólo nos recuerda el malabarismo verbal de Chicharro, Carriedo y Ory. Y por lo que respecta a los componentes visuales, tampoco hay nada superior a los experimentos de Millán, Ullán y Liaño. Con todo resulta coherente, a pesar del propósito informalista.

Parecidos recursos acumula Carlos Renaldo Asorey Brey, tal vez el más

completo de los tres poetas, si a estas composiciones nos remitimos. Su tinte crítico-irónico nos hace recordar la factura del grupo *Claraboya* en los años sesenta. El sarcasmo incide en las poses conformistas. El lenguaje se vuelve del revés haciendo antitópico el tópico. Su descortesía rebelde atrae. La inversión de la realidad en aras de la sorpresa humorística o irónica acrecienta el sentimiento distorsionante de lo vivo. No obstante, cuida poco el lenguaje y su forma, que, si cumpliera, veríamos con interés renovado. Los conceptos no siempre asisten con la expresión exigida. El lenguaje funcional los distorsiona. Y la imagen pocas veces une un significado y significado con acierto también expresivo.

Asorey Brey se mueve entre el desconcerto del orden de la realidad y nuestra proyección afectiva. No busca, en cambio, el lirismo directo del yo. Lo encierra en el entramado del absurdo, en la sorpresa de la ironía y en el contraste del humor. Tal preocupación existencial se ciñe a mera sincronía lúdica de los conceptos, significantes y referentes. Pero el ludismo encubre también el matiz trágico de la conciencia impotente ante el absurdo. De ahí que por instantes resulte visionario y ontológico.

Como resumen final, de *La Camama* podemos elogiar sus intenciones, la valentía de un manifiesto en horas turbias y acaloradas, el equilibrio que preconiza entre la colectividad de la comunicación creadora y el particularismo irrenunciable del hombre, su lucha contra el extrañamiento y autoengaño, sea consumista o ideologizante. Sus autores nos recuerdan el faro que fue y debe ser la conciencia expresiva en todos sus discursos. Reclaman el ojo avizor del poema en cuanto cumbre del pensamiento, del arte y de la vida.

ANTONIO DOMINGUEZ REY

DE MANERA PERSONAL

ENRIQUE PUCCIA: *Tópicos*. Libros Dante. Madrid, 1982.

La muerte, como temática poética, no deja de ser a estas alturas un tópico, es decir, algo que se repite hasta el punto de que puede parecer machacón. No obstante, para que no se presente como tal, siempre que se posea talento existe una fórmula salvadora, una medida que, en su originalidad, nos dé una nueva dimensión del fenómeno. Sobre la muerte como desembocadura inevitable de la vida nos han hablado la mayoría de los escritores, por no decir todos. Incluso se ha señalado aquélla como parte de ésta: «nacer no es sino comenzar a vivir», que escribiera Gautier. Desde los clásicos hasta nuestros



días, la muerte es una compañera más, presentida, odiada o deseada, a la que, sin conocer, tratamos de tú, pero con sumo respeto. Sólo morimos una vez y, curiosamente, su presencia cotidiana está en nosotros, por más que, y esa es la ventura, como decía Enrique Campos Menéndez, «todos hacemos la vida a la orilla de la muerte, pero sin pensar en ella». Esta noción de muerte, la que zanja la vida y, por su gesto trascendente, nos plantea el misterio, puede, sin embargo, desdoblarse en una serie de pequeñas muertes o desasosiegos diarios que presiden téticamente el miedo o la impotencia; descorazonadamente la ausencia de la amada, y, socialmente, el exilio. En ocasiones, nuestra muerte del día la constituye un vacío espiritual, y «los otros», que fueron la esperanza, de forma involuntaria firman nuestro certificado de defunción. Esos son sus caminos, el primero de ellos ininrecorrible. Aunque en los poemas iniciales de este libro Enrique Puccia tire por el atajo de la muerte como desaparición física, pronto se da cuenta de que no es esa la senda a seguir. Primero, porque tal tratamiento sería el tradicional, y segundo, porque las sensaciones que lo ocupan aducen en sus condiciones no un carácter de eternidad sino de coyuntura. Desde ese planteamiento su función será la de transmutarlas y hacerlas cobrar valores absolutos cuando sólo poseen valores de contingencia. A mi forma de ver ahí radica la originalidad de Enrique Puccia. No se trata de una forma o expresión nueva, en cuanto a que lo es conversacional, coloquiante, en límites casi al prosaísmo. Se trata de un mensaje extraído de los acontecimientos diarios que, en su condición de material de derribo, pueden, por obra y gracia del poeta, desde la desolación reconstruir un mundo, resucitar un mundo, perdido circunstancialmente, con los poderes del recuerdo accionados de manera asombrosa: Argentina, su mujer y sus hijos, los amigos desaparecidos o torturados por la ignorancia y la sevicia, el mar de su juventud, la gran ciudad que fue libre y, ahora, es campo de botas integristas... Ser lo que uno es, es ser los seres y cosas queridas, porque el ser no supone la satisfacción de su deseo, sino, más, sus circunstancias y el vacío de sus elecciones.

Y sobre esta trama, querida e impuesta, Puccia trata su elegía, a condición, como tal, de que no afloren las lágrimas, pudoroso varón de mala estrella. Sí, la auto-compasión, que, a veces, rota por el sufrimiento, se penetra de sarcasmo como si en el remedio imposible fuera otra enfermedad: el escepticismo sobre la posibilidad creadora del poeta; la esperanza como asidero inútil, etc. También la ternura, que nunca deriva en tango sentimental o anécdota de milonga, sino en cuajada desazón inaplicable en directo sobre los seres queridos. Y, finalmente, la imaginación —no la fantasía, como se pretende en la contraportada— para integrar en los seres tratados la nueva dimensión que otorgan la lejanía y la nostalgia.

Leyendo a Enrique Puccia, uno comprueba cómo no tienen la exclusiva de la belleza los forjadores de la alharaca verbal imperante, los gestores de la ola de adjetivos que padecemos o los empresarios

del solecismo nacarado que nos ataca. Su poesía escueta y dinámica, su expresión veloz y concentrada, fluida y medular, propicia un fulgor interno, emanado de su marea sanguínea, del que nos llega la luz precisa, siempre más oportuna que la cegadora, la que ha cribado a la melancolía para que no se convierta en materia de serial, sino de acompañamiento. Aquí, en *Tópicos*, el resultado no es sino insinuación; la sugerencia que procede, en su interpretación personal del mundo, de apretarse en la vida contradictoria y añadirle la ensoñación que funda, que origina, desde perspectivas nuevas, el ser integral nacido de emparentar realidad y mito, lucidez y superstición, razón y neurosis.

Le auguro, pues, un buen futuro a este libro —sobre todo a la primera parte, la más extensa, de las tres que consta, y de la que me he ocupado por considerarla el libro en sí, dada la poca extensión de las

dos restantes y, si me apuran, su falta de constitución poética en relación a la extraordinaria de la que forma su pulpa— y espero haber dicho por qué: originalidad. Pero no pretendo que tal producto lírico se entienda en la extraña connotación genial que se le otorga. Me he referido a la originalidad de hacer lo mismo de otra manera. Tal atributo no consiste, por tanto no existe, en decir, cosas nuevas, sino, como aconsejaba Goethe, en decir las como si nunca hubiesen sido dichas por otro. Y puede que en tal manifestación absoluta con respecto a todo el tiempo, me equivoque o esté confundido. Pero de lo que estoy seguro es de que Puccia, dentro de la joven poesía, no encara la senda trillada, esa que, por decirlo con palabras de Jules Renard, basa su originalidad dudosa en imitar a autores que ya no están de moda.

ANTONIO HERNANDEZ

TEATRO FIERAMENTE HUMANO

LAURO OLMO: *La camisa, English Spoken*, y *José García*. Selecciones Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1981.

Las tres obras seleccionadas por Austral para este volumen —*La camisa, English Spoken* y *José García*— proporcionan al lector los datos suficientes para conocer la producción dramática de Lauro Olmo, y desde ella, acercarse al movimiento realista español del teatro de los años cincuenta y sesenta. Plantarse ante la obra de Olmo es situarse ante un «honrado intento más de poner en marcha un teatro escrito cara al pueblo», como él mismo indica. Y es un teatro «cara al pueblo» porque de él surge y a él se dirige. Precisamente de este hecho es de donde parte el prologuista García Lorenzo en su aproximación al teatro de este autor. Comienza su trabajo señalando el motor primero de la producción de Lauro Olmo: su experiencia vital. La inmersión del autor en la sociedad de su tiempo a través de sus vivencias personales no puede dar otro resultado que el de un teatro fundamentalmente humano, pues seres reales son sus personajes, y a la vez colectivo, porque no es de problemas individuales de lo que trata Olmo, sino de los problemas de unos grupos sociales determinados. Sería paradójico, por tanto, que su teatro no fuese definido como eminentemente popular.

La obra dramática de Olmo se presenta así como un triángulo equilátero: En uno de los vértices se sitúa la realidad, que proporciona los datos; en el vértice contrario, el autor, que recoge y recrea la realidad, y en el centro se encuentra el espectador, móvil primero y último de la obra, que asimila el hondo sentimiento de la obra concluida.

No se enfrenta éste a una fotografía aséptica, sino a un teatro «vivencial, removedor de conciencias», como señala García Lorenzo. A través

de su lenguaje, de sus situaciones y personajes asciende un latir crítico y demoleedor. En su teatro, Lauro Olmo critica la injusticia, el do'or, la violencia... elementos todos que construyen la trama principal de la tragedia española que, según Ruiz Ramón, «no proviene de ningún olimpo, sino de la injusticia que arranca de una estructuración social». No se trata, sin embargo, de una crítica que obedezca a una decisión teórico-reflexiva, sino que parece brotar espontánea e ingenuamente, tal como lo expresa el mismo Ruiz Ramón. Esta postura parece en Olmo anterior a su propia actividad como dramaturgo: frente al que podríamos denominar «escritor de mesa», sujeto a los dictados de la imaginación y de la reflexión, Olmo se presenta como un «escritor de la calle». Su continuo contacto con la más cruda realidad remueve su conciencia y le obliga a concebir su obra, casi a modo de respuesta a un desasosiego vital.

Otro elemento indispensable para comprender plenamente la obra de Lauro Olmo es su relación con el espectador. Su teatro, popular y humano, es ante todo enemigo de las élites, lo que implica que la relación entre el creador y el receptor se manifieste directamente. El primer aspecto a tener en cuenta para lograr una perfecta comunión entre ambos es el lenguaje, incluyendo aquí el propio lenguaje escénico. Lo expresivo es en la producción de Olmo una gama de lo popular: «Si detrás de Brecht, por ejemplo, está el music-hall, ¿por qué clase de esnobismo vamos a prescindir aquí de muchos hallazgos de nuestro "género chico"? Y no sólo en la línea de lo caricaturesco sino —y esto teniendo en cuenta los riesgos que implica— en sus ráfagas de expresionismo realista al borde mismo del melodrama.»

Por lo que se refiere al lenguaje escénico es preciso apuntar primero la ausencia de elementos metafóricos o simbólicos, como consecuencia de esa vía realista que ha escogido el autor. En segundo lugar, la utilización de decorados únicos y reales en sus obras, en los que, de un modo u

HISTORIA, ETICA Y POLITICA EN TUCIDIDES

JOSE ALSINA: *Tucidides*. Ed. Rialp. Madrid, 1981.

Es de una importancia reconfortante encontrarse con autores españoles—catedráticos de universidad con un alto espíritu de investigadores básicos—que abordan esos lejanos temas de la Grecia clásica, cargada de valores para interpretar nuestro presente y abrir nuevos caminos dentro de la temática actual, tanto

a nivel individual como social. La obra de José Alsina sobre Tucídides es un ejemplar modelo de investigación que, desde las fuentes clásicas, se proyecta a la más acuciante modernidad.

La estructura de esta obra está vertida hacia su sentido de actualidad que revierte de Tucídides: historia y política, ética y política ayer y hoy sobre la modernidad de Tucídides, análisis de un golpe de Estado, guerra, ética y política, los críticos tienen la palabra, unas palabras sobre la cuestión tucidéa, bibliografía tucidéa en el siglo XX. Toda esta temática confluye a un mismo vértice: Tucídides como un contemporáneo nuestro o un autor con actualidad en sus planteamientos. Porque Alsina es del criterio de que existen temas viejos, pero permanentes, tales como poder y ética, relaciones entre ética y Estado, el descubrimiento de las leyes que rigen el poder, la sociedad; la ética política, los problemas fundamentales que

brotan de la naturaleza humana, la convivencia social y su dinámica, sistemática de visión histórica, y los problemas que derivan de la guerra como fenómeno revolucionario, etc.

Dentro de este ámbito de ética política inscribe Alsina su estudio de la obra tucidéa. Me atrevo a valorar algunas de sus más significativas conclusiones y a considerar el alcance que les confiere.

En primer término le atribuye a Tucídides el carácter de un *historiador socio-político*. Aquí Alsina censura, con sobradas razones, a W. Ebenstein y a Leo Straus por no incluir textos de Tucídides en sus respectivos estudios en torno a pensadores políticos. Alsina pretende, con buen acierto, liberar del olvido la dimensión política de la obra de Tucídides. Y lo logra, con altura y rigor científico. Además de aceptar la tesis de Schwartz, de Lord y de Strassburger de que Tucídides es un historiador con sentido moderno

otro, aparece la taberna—como descubre García Lorenzo—, que se une a los temas del alcohol y el sexo, lugares comunes en la producción de Lauro Olmo.

Continuando en el terreno de la estética es preciso detenerse en la apreciación que de ésta hace Olmo. Para él, la estética en acción es el esperpento, y a ello une la idea de que lo grotesco tiene en lo ético su motor primero: «Lo grotesco y lo esperpéntico son la cara y la cruz de la moneda en circulación más valiosa del teatro español contemporáneo.»

En un análisis concreto de su obra, *La camisa* ocupa el lugar preminente, y así lo ha reconocido la mayor parte de la crítica. En ella se descubren todas las características anteriormente citadas, al servicio de uno de los temas más dramáticos de la vida social española de este siglo: la emigración, con su trágica carga de miserias, temores y desarraigo.

Los personajes están sacados de la vida misma: «A Juan creí encontrármelo en dos ocasiones.» Son, como indica García Lorenzo, seres que sólo piden el derecho a ser felices; seres encerrados en un mundo eternamente provisional. Sus vidas discurren entre la cena de hoy y la comida de mañana. La emigración parece ser el último recurso para salir de ese estado de postración. La tragedia estalla cuando el éxodo es entendido como una huida, una traición a la tierra. Surge así la idea de patriotismo, entendido como lucha, que inunda toda la obra.

Patriotismo también aparece en la segunda de las obras incluidas: *English Spoken*. La lucha se entabla en este caso contra la invasión de modos de vida extraños que no aportan nada a la reconstrucción del espíritu español: la amoralidad, la ambición, la corrupción... son algunos de los ejemplos.

En esta obra, Olmo realiza un proceso de interiorización de la realidad. Para ello, reduce los personajes a lo esencial, y lo mismo hace con el rincón de la calle donde se desarrolla. Elude todo lo que sea accesorio. Elude incluso los símbolos, dándoles una corporeidad, una presencia real en la obra.

A lo largo de la obra corre una tensión soterrada que de vez en cuando hace su aparición: «Es como una traca en busca del efecto final.»

En resumen, y en palabras del propio autor, «*English Spoken* quiere ser una obra con un eje único: los nervios».

La última de las obras cambia totalmente con respecto a las anteriores. Aquí el realismo ha dejado paso a un teatro del absurdo, grotesco, porque absurda y grotesca es la situación que plantea. *José García* es, en síntesis, la disolución de la personalidad, de la individualidad de unos seres en el mundo moderno. Todos los personajes son José García y todos sufren los mismos problemas. Sólo un misterioso personaje—el Parroquiano X— parece escapar a esa impersonalidad.

García Lorenzo descubre en la obra una figura tópica: la mujer que, por su concepto de lo moral, las relaciones sociales, etc., se convierte en dominadora. El hombre sólo puede protestar en el café, pero cuando ella vuelve, regresa mansamente a sus brazos.

El Parroquiano X lo entiende el prologuista como el mudo testigo de una situación que no sufre, y se pregunta si no denuncia con su actitud alejada dicha situación.

En resumen, la obra de Lauro Olmo queda perfilada como un teatro vivo, unido a la sociedad y a sus problemas, tránsito de dolor en muchos momentos y portador de una esperanza en otros.



Programa

1. Representación de la zarzuela en un acto de los Sres. TORRESBARRIL y PÉREZ AGUIAR
MAS VALE LARGA TIEMPO

2. 4.ª Representación de la zarzuela de los Sres. PARRA y GONZALEZ
LA DIVA

3. - Colono en este teatro de la graciosa zarzuela en un acto de los Sres. CARPAGON y BARRIZ
EL VIZCONDE

4. - Extraordinaria representación con por la Beneficencia de la república zarzuela de los Sres. ZERBAY y CHALLERE
EL DUO DE LA AFRICANA

Tales las obras serán desmontadas por la Beneficencia y las principales partes de la compañía
a las 8 1/2 en punto

ARTURO DE PINEDO Y DE MIGUEL

y con una actitud política, Alsina afirma que Tucídides, frente a un historiador épico como es Herodoto, es un verdadero *historiador humanista*: concibe la historia desde el hombre y no desde la divinidad y los héroes, como Herodoto. Sus análisis inciden sobre la etiología de la guerra, sobre los móviles políticos que la desencadenan y sobre los hechos constatables que las definen. Ese *positivismo* de Tucídides, que fundamenta la historia en los hechos fiables, le convierte en historiador-investigador. Aquí, sin decirlo, Alsina coincide con Rodríguez Adrados, en su gran obra *Ilustración y política en la Grecia clásica*, al hablar del *pragmatismo político* de Tucídides. Dice Adrados que Tucídides emplea en su actitud de historiador el método de la regularidad de los hechos, la experiencia y la previsión, y establece lecciones para futuros gobernantes. De ahí que Adrados llegue a decir taxativamente: «Es en Tucídides en quien hemos de basarnos para desarrollar la teoría del pragmatismo político. Su doctrina aparece ya en sus discursos de varios personajes, ya en afirmaciones directas: no parece dudoso que esta vez estemos ante ideas tuyas personales. Ideas, por otra parte, sumamente difundidas y que la mayor parte de los políticos creen tener presentes en

su actuación, por más que el historiador, en sus rigurosos análisis, descubra que en realidad había pasión y conocimiento imperfecto allí donde el político creía proceder según un cálculo acertado» (obra citada, p. 399). En esta línea hay que entender los análisis de Alsina sobre la actitud política de la historia de Tucídides.

En segundo término, su postura sobre la *ética política*. Alsina plantea el tema del «estadista ideal» visto por Tucídides. Las notas que le asigna éticamente el político pueden cifrarse en dos: *eficacia* y *autoridad*. Deben ser complementadas, dentro del estadista ideal tucidídeo, por las notas de *inteligencia* y *capacidad de cálculo*. Y, como contenido netamente ético, por las notas de *patriotismo* e *incorruptibilidad*. He ahí un ejemplo, en las propias palabras de Tucídides, de ética política: «Los Estados que obtienen éxitos inesperados suelen caer en la soberbia. Pero, en general, los éxitos humanos son más duraderos cuando suceden según cálculo previsto, que si sobrepasan toda previsión. Y así resulta más fácil, como quien dice, alejar las desdichas que conservar la prosperidad» (página 205).

La obra de Alsina recoge un cúmulo de interpretaciones en torno a la actitud

de Tucídides, que reflejan la amplia gama de temas que se derivan de su pensamiento de historiador político y ético: el poder y la sabiduría antigua, la fuerza y el Derecho, paralelismo entre Tucídides y Maquiavelo, trasfondo ético-psicológico de Tucídides, la crisis moral de la polis, el puesto del hombre en la política, libertad y determinismo, la patología del poder, propaganda oficial de Atenas en Tucídides, y Tucídides y la cultura ateniense.

La aportación de Alsina al conocimiento de Tucídides es rigurosa, amplia interpretativamente, y concreta y personal a la hora de sacar conclusiones. La guerra del Peloponeso, debemos recordar, ha puesto en crisis las grandes virtudes de la Grecia democrática. Se han resentido de la solidaridad, el respeto, la libertad, y surgió el monstruo de la *violencia*. Tucídides pretende valorar la democracia en la vida pública por encima de normas consideradas de origen divino. Su realismo ético y político van a poner sobre el escenario de una Grecia en conflictos los peligros que hay que evitar y los errores que hay que corregir. En eso consiste, en último término, la lección de ética politicosocial que proclama Tucídides.

FRANCISCO VAZQUEZ

SOBRE TODO LO HUMANO Y LO DIVINO

JOSEP PLA: *Obras Completas*. Edicions Destino. Barcelona, 1981.

Para un comentarista de las Letras catalanas es imposible no dedicar un artículo a la publicación de la obra editorial más amplia y ambiciosa de este tiempo en Cataluña: las *Obras completas* de Josep Pla. Se llevan ya lanzados cuarenta tomos y el total sumará casi cincuenta. Cada tomo oscila entre las seiscientas y las ochocientas páginas. Con eso se tendrá idea de la magnitud, de la vastedad de lo escrito por quien nació en Palafrugell (Gerona) en 1897 y falleció el día de la Fiesta del Libro del año 1980. La obra de Pla es la más importante, en el género de la prosa, de la Literatura catalana de los últimos siglos. El paso del tiempo, la perspectiva, no harán más que engrandecer lo que ya es grande por sí, pero que la proximidad no ha permitido siempre abarcar en toda su descomunal dimensión.

Josép Pla ha escrito sobre todo lo humano y divino. Suya podría ser, como divisa, aquella frase latina de «Nihil humanum me alienum puto». En efecto, nada de lo humano ha sido ajeno a la insaciable curiosidad, a la voracidad intelectual de este hombre de aspecto gris y campesino, tocado desde hace años con boina, al modo de Baroja, con quien simpatizaba y con quien tiene varios puntos de contacto: su soledad, su escepticismo, su grafomanía, su misoginia, su espíritu independiente. En cambio, le ha sido aje-

no bastante de lo divino, pues en su visión de la existencia no entraba la religión, si bien ha escrito de temas y personajes religiosos.

Fue el hermano mayor —«el hereu»— de una familia de propietarios agrícolas y heredó la finca paterna, que dirigió durante muchos años. Vivió, pues, enraizado en la tierra, en el sentido más auténtico de la palabra. Tenía el realismo, la cazurrería, el sentido práctico, la sencillez, la laboriosidad, la paciencia y la antipedantería del hombre del campo. Esas características traspasan su obra periodística y literaria. Empero, poseía un título universitario —Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona— y detestaba todo lo que fuera improvisación, chapucería, amateurismo intelectual, primitivismo e incultura. Aspiró a una Cataluña y a una España más rica, más trabajadora, más cultivada, más perfecta. Políticamente militó en el partido de la «Lliga», catalanista, liberal y conservador.

Se inició como periodista y colaboró en los principales periódicos y revistas de Barcelona, y estuvo como corresponsal en Madrid, donde colaboró en el prestigiosísimo diario *El Sol*. También estuvo de corresponsal en el extranjero, singularmente en París, y en 1925 fue enviado a Rusia para una misión informativa, de la que nació un libro. Viajero empedernido, recorrió medio mundo en todos los sistemas de locomoción y de todas sus experiencias legó páginas memorables. Hay que leer sus libros sobre Italia y sobre Grecia, por ejemplo, para captar toda la esencia, toda la realidad, toda la vida pasada y presente de esas naciones hermanas. Consagró en 1929 un libro —dietario— a la capital de España: *Madrid*.



Entre sus títulos encontramos *Coses vistes* —muy representativo de su ética y estética por el simple título—, *Llanterna màgica* —título simbólico por su atracción con la pluma, por el apasionante interés que infundía a cuanto trataba—, *Relacions* —indicativo de su múltiple contacto humano, ya que el solitario era, a la vez, un gran solidario, un enorme conversador, un enamorado de la comunicación con toda suerte de personas—, *Viatge a Catalunya* y *Vida de Manolo*. Esta biografía —sobre Manolo Hugué, el sobresaliente escultor— es modélica, como lo son *Homenots*, una serie de nueve tomos por los que desfilan personajes que conoció. La traducción al castellano, si bien con pérdida de matices, sólo puede ser la de *Grandes tipos*. *Homenots* es una delicia de impresionismo biográfico, un ejemplo insuperable de cómo decir más con menos medios, un paradigma de retrato humano con rápidos trazos.

Josep Pla ha cultivado todos los géneros en prosa. No sólo el periodismo —como ya hemos visto—, en unas crónicas memorables, que han hecho época, tanto en catalán como en castellano, sino la biografía, según acabo de señalar —añadir títulos como *Rusiñol y su tiempo* y *Un señor de Barcelona*, escritos en la lengua de Castilla—, y la gastronomía, de la que era un sumo entendido. Hay un título revelatorio en tal dirección: *Llagostra y pollastre* (*Languista y pollo*), un plato típico de la Costa Brava, zona a la que dedicó una impresionante y exhaustiva Guía, por lo que también entra en la categoría de escritor turístico. Como autor político —aparte sus comentarios sobre la actualidad de cada momento— tenemos su *Historia de la Segunda República* y su estudio sobre Cambó, para citar lo más puntero. Enamorado del arte, dejó críticas acerca de pintores, escultores, músicos y arquitectos. No comprendió a Picasso, con quien fue injusto. Asimismo ha escrito numerosas páginas sobre sus colegas: periodistas y escritores. Los estudia con penetración psicológica, con intuición humana, con riguroso análisis, con abundantes saberes. En este capítulo fuerza es señalar que, a veces, fue arbitrario, cruel, duro y hasta rencoroso con creadores de la pluma —sobre todo, catalanes— y dijo disparates de calibre sobre un genio como Dostoievski. Conviene subrayar que el mejor Pla es el que describe lo que ve, el que retrata a un tipo humano —por insignificante que sea— o pinta un paisaje, una casa, una habitación, un plato, un objeto, un vestido o unas costumbres. Nadie le iguala —ya no digo supera— en este menester, mucho más difícil de lo que a algunos les parece. Describir con exactitud, con color, con interés sin desmayo, con minuciosidad sin fárrago y con vida es tarea

muy ardua y propia de un maestro de la pluma como él. En cambio, el Pla que opina, que valora, que juzga, no siempre convence, dado que se deja arrastrar por su poderosa personalidad, por su subjetivismo, por sus humores. El Pla que discute es discutible. El Pla que pinta es un modelo a imitar.

Escribió dos novelas —*El carrer estret* y *Nocturn de primavera*—, género con el que nunca simpatizó, ya que a él se debe la necedad de que una persona que a partir de los cuarenta años lee novelas es un necio. No lo hizo mal como novelista, ni mucho menos. Escribió infinito sobre su tierra: el Ampurdán. Igualmente sobre el mundo agrícola, el del comercio y el de la pesca. Era muy amigo de los pescadores. Un ensayo sociológico suyo se intitula *Els pagesos*. Hombre sensible, no podía ser indiferente al tiempo, a su herida, a su irreversible paso. A este tema le dedicó —amén de colaboraciones periodísticas— tres libros: *Les hores*, *Els anys* y *Els moments*. El paisaje le tenía robada el alma. Es el gran paisajista literario, el paisajista por antonomasia, tanto de la grandiosidad como del pequeño rincón, lo mismo de la tierra que del cielo o el mar. Habla muy a menudo de sí mismo —inolvidable su artículo sobre el infarto de miocardio que sufrió— y nos ofrece bellos libros sobre su adolescencia y juventud: *Girona*, *Barcelona*. Es el gran cronista de los seres anónimos, de las personas sencillas, de los que saben estar en su sitio sin armar ruido. Detesta por encima de todo la vanidad, la pompa, los oropeles, la fanfarria, la retórica.

Ese repudio se transparenta en su estilo: sobrio, lacónico, ajustado, llano, coloquial, incluso en ocasiones imperfecto, pero siempre rebosante de plasticidad, de luz, de poder vivificador. Pocas prosas resultan tan vivas como la de Josep Pla. Por eso gusta por igual al letrado que al que lee por vez primera. Su tipo de literatura es universal, no sólo por haber tratado todos los temas, sino por captar el interés de cualquier clase de lectores, por absorber la sensibilidad de las más variadas personas. Le obsesionan los adjetivos y los verbos. Afirma reiterativamente que en el acertado empleo de unos y otros se distingue al gran escritor del que no lo es.

Notario, fotógrafo, pintor, memorialista de su país y de su tiempo, sin excluir otros países y otras épocas, habrá que acudir una y otra vez en un futuro próximo y en un porvenir remoto a lo que anotó, a lo que inventarió, a lo que salvó del olvido. Solamente por ello tiene ya ganado el puesto de un gran clásico, es decir, de un escritor que interesa en todas las épocas. El hombre Josep Pla estuvo plagado de muchos defectos y no es ejemplar, pero el escritor Josep Pla es un insuperable maestro. Su grandeza está en su obra. Una obra completa, al alcance del lector, que se inaugura con un tomo titulado *El quadern gris* —por cierto traducido amorosamente al castellano por el inolvidable Dionisio Ridruejo— y que se continúa con cerca de cincuenta tomos, lo que suma más de 30.000 páginas. Páginas rebosantes de agudeza de espíritu, de rico don de observación, de talento psicológico, de vivisección social. Páginas en las que se ha volcado un hombre que, aparentemente, no vivió para escribir, sino que le interesaba por encima de todo vivir y, no obstante, erigió un monumento literario, rezumante de vida, eso sí. Porque empapó de vida la literatura y el periodismo, éstos le mantendrán, le conservarán vivo. Su obra —y, por tanto, su nombre— está marcada con el sello de lo imperecedero.

¿COMO ES BERLANGA?

JUAN HERNANDEZ LES y MANUEL HIDALGO: *El último austrohúngaro (Conversaciones con Berlanga)*. Prólogo de Francisco Umbral. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.

No abundan en España los lectores (y especialmente los compradores) de libros y publicaciones periódicas sobre cine; lo dicen los comerciantes del ramo y lo confirman las dificultades económicas que aquejan a los editores que se aventuran en esta especialidad. Por esto, nos parece casi heroico el esfuerzo de algunas editoriales que mantienen vivas unas colecciones dedicadas a temas cinematográficos, con libros españoles o extranjeros imprescindibles para quienes, estudiosos o aficionados, desean penetrar en el análisis y conocimiento más o menos profundo de este trascendente fenómeno cultural del siglo xx que hemos dado en llamar «el séptimo arte».

Ahora, en la colección llamada *Cinemateca Anagrama*, y con el número 17 de serie, aparece un volumen de poco más de 150 páginas, firmado por dos jóvenes críticos de cine: Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, titulado *Conversaciones con Berlanga* y antetítulo *El último austrohúngaro*, como alusión a la frase-fetiché alusiva al imperio Austrohúngaro que Berlanga hace decir a cualquier actor, en todas sus películas, venga o no a cuento.

A pesar de la popularidad, veteranía y ya considerable obra del realizador valenciano, no existía hasta hoy ningún libro que recogiese con mínima amplitud el conjunto de la filmografía berlanguiana, plasmando además un retrato humano y artístico de su autor. Esto es lo que han querido hacer Hernández Les y Manuel Hidalgo. ¿Lo han conseguido? Ellos mismos advierten, al comienzo de su trabajo, que éste, acogido al clásico esquema de las conversaciones respetando la estructura coloquial, pretende ser «una reflexión dialogada y compartida con el propio cineasta sobre su obra». Lo malo es que Berlanga, como ellos mismos apuntan, tiende irremediablemente a la mixtificación más o menos maliciosa de sus recuerdos (e incluso, creemos nosotros, de sus opiniones), lo que, si bien añade bastante sal y jugosidad a la conversación, deja en el lector la impresión de una considerable inseguridad sobre el auténtico pensamiento y la verdadera forma de ser de Berlanga. Claro que esa tendencia a la mixtificación puede ser ya considerada como una faceta muy interesante para comprender al hombre y su obra filmica, y, a este respecto, observamos que, efectivamente, hay una notable correlación entre lo que más o menos sinceramente, total o parcialmente inventado, o incluso auténtico, cuenta Berlanga y el estilo y las líneas ideológicas de la mayor parte de su obra.

El libro está estructurado en una breve nota preliminar que aclara sobre las intenciones de los autores (analizar pormenorizadamente la filmografía de Berlanga); una introducción de 12 páginas, donde se describe al hombre Berlanga y su entorno con un esquemático y, a veces, muy divertido *curriculum*; el grueso del estudio, compuesto por 13 capítulos (uno por cada película dirigida), planteados en forma de preguntas y respuestas, y, finalmente, una filmografía con los datos usuales más significativos. Como pórtico de todo ello, un breve prólogo de Francisco Umbral, que añade algunos trazos al retrato de Berlanga como hombre y

como artista creador; prólogo jugoso en su brevedad y que cumple perfectamente su misión introductora a los textos que siguen.

Como escribimos anteriormente, el grueso del volumen son esos 13 capítulos en los que el tema principal de cada uno es la película a que corresponde y sobre la que entrevistadores y entrevistado intercambian opiniones, noticias, recuerdos, datos... Con frecuencia, el diálogo toma derroteros insospechados, saliendo a relucir un sinfín de temas, a veces totalmente desconectados entre sí y con la película base de la conversación, pero que acercan al lector al conocimiento

novedades editoriales

RAFAEL HEREZA: *El desvalimiento de la Revelación*. Col. La Rama Dorada. Madrid, 1982.

ARMANDO JOSE SEQUERA: *Evitarle malos pasos a la gente*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.

JUNIA CALZADILLA: *Cantares de la América Latina y El Caribe*. Casa de las Américas. La Habana, 1981.

MANUEL LUEIRO: *Conversaciones con mi hijo*. Col. Adonais. Madrid, 1982.

FERNANDO PESSOA: *El marinero (drama estático en un cuadro)*. (Edición bilingüe.) Pretextos. Valencia, 1982.

JAVIER VILLAN: *Esplendor de la ruina*. Ed. Ayuso. Madrid, 1982.

JUAN MANUEL OLIVER: *Relatos marginales*. Ed. Deana. Madrid, 1982.

ANTONIO MURCIANO: *Concierto en mi*. Col. Angaro. Sevilla, 1982.

ALFONSO MARTINEZ-MENA: *La tierra de nadie*. Ed. Noguer. Barcelona, 1982.

MANUEL VALDES: *Cuentos sin corazón*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1982.

VICENTE ALEIXANDRE: *Poesía y prosa. Biografía* (edición de Leopoldo de Luis). Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

BERTRAND RUSSELL: *¿Tiene el hombre futuro* (prólogo de Juan Luis Cebrián). Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

MARIA TERESA LEON: *Memoria de la melancolía*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

RAMON PEREZ DE AYALA: *El ombligo del mundo* (edición de Angeles Prado). Ed. Orígenes. Madrid, 1982.

ROBERT GRAVES: *El grito*. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

MADAME D'AULNOY: *La corza del bosque*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

MIGUEL UNAMUNO: *Niebla*. Editorial Bruguera, 1982.

LUDWIG ACHIM VON ARNIM: *Isabel de Egipto o El primer amor de Carlos V*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

YANNIS RITSOS: *La olla ahumada*. Museo de Ciudad Real, 1982.

JUAN MANUEL OLIVER: *Relatos marginales*. Ed. Deana. Madrid, 1982.

MICHAEL ENDE: *La historia interminable* (traducción de Miguel Sáenz). Ed. Alfaguara. Madrid, 1982.

ARMANDO ALVAREZ-BRAVO: *Para domar un animal*. Ed. Orígenes. Madrid, 1982.

PABLO JIMENEZ: *Descripción de un paisaje*. Institución Cultural «Pedro de Valencia». Badajoz, 1982.

ELEUTERIO GARCIA HERNANDEZ: *Balbucesos*. Ed. El Paisaje. Aranguren, 1982.

MANUEL RIOS RUIZ: *Plazoleta de los ojos*. Fundación Alcalde Zobilo Ruiz-Mateos. Rota, 1982.

ELBIO TARABE CARDOZO: *Mar*. Talleres Gráficos S. R. L. Montevideo, 1980.

no sólo de la personalidad humana y profesional de Berlanga, sino del mundo cinematográfico español, la técnica del cine... o el erotismo, que, como es sabido y no deja de proclamar Berlanga, es su gran afición.

A pesar de que se trata de opiniones y recuerdos personales, lo que supone inevitablemente un enfoque subjetivo, no podemos negar que este libro contiene una serie de datos de enorme valor sobre la historia del cine español de los últimos treinta años, desde 1951, en que se rueda *Esa pareja feliz*: escarceos con la censura, relaciones con los productores, opiniones y anécdotas sobre profesio-

sionales, actores, técnicos, realizadores... Pero, lo más valioso de *El último austro-húngaro* son las explicaciones que Berlanga ofrece sobre aspectos concretos de sus películas. Tras la cortina de humo del humor, de la desbordante fantasía levantina, de su autodefinición como anarquista sentimental, se adivina al Berlanga crítico, desilusionado y escéptico, que reparte equitativamente patadas en el trasero a tirios y troyanos, sin dejar de refugiarse tras su máscara de niño terrible, que se mete los dedos en la nariz o se queda embobado ante los escaparates de lencería femenina.

Especialmente interesantes son los ca-

pítulos sobre *Plácido*, una de las obras, a mi juicio, más reveladoras de las posiciones ideológicas de Berlanga, y sobre *Tamaño natural*, que, a pesar de ser considerada poco personal, plantea problemas muy traídos y llevados por Berlanga en su paradójica postura de misógino y especialista en erotismo.

En estas *Conversaciones*, Berlanga se revela inquieto (*Cuando estoy con una mujer pienso que por la Quinta Avenida estará paseando una mujer estupenda que nunca voy a poder conocer...*); dado a la ambigüedad (*Yo siempre hablo de las contradicciones entre mi tripa y mi cabeza, del caos berlanguiano, pero quizá*

MIGUEL ANGEL ORTEGA: *Entre el estruendo de mi alrededor*. Ed. Alcaldes. Cuenca, 1982.

XESUS ALONSO MONTERO: *Celso Emilio Ferreiro* (estudio y antología). Dos tomos. Ed. Júcar. Madrid, 1982.

JOSE OLIVIO JIMENEZ: *Vicente Aleixandre*. Ed. Júcar. Madrid, 1982.

JOAQUIN ARCE: *Eugenio Montale*. Ed. Júcar. Madrid, 1982.

ULISES VALDERRAMA: *Poesía en tres tiempos*. Edición del autor. Tegucigalpa, 1981.

SAMUEL BUTLER: *El camino de la carne*. Ediciones del Cotal. Madrid, 1982.

EUGENIO D'ORS: *Historia de las esparragueras. Crónica de la ermita*. Ediciones del Cotal. Madrid, 1982.

NATHANIEL HAWTHORNE: *La casa de los siete tejados*. Ediciones del Cotal. Madrid, 1982.

ALFONSO SASTRE: *El lugar del crimen*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

CARLOS RUVALCABA: *Vida crónica*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1982.

LUIS MATEO DIEZ: *Las estaciones provinciales*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1982.

CRISTOBAL COLON: *Textos y documentos completos* (prólogo y notas de Consuelo Varela). Alianza Universidad. Madrid, 1982.

WILLIAM FAULKNER: *El árbol de los deseos*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

HUBERT FICHE: *Ensayos de pubertad*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1982.

MARGUERITE YOURCENAR: *Opus nigrum*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1982.

ERNESTO HURTADO ALVAREZ: *El poeta Melchor de Benimarfll*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial. Alicante, 1981.

J. M. GUEL BENZU: *El mercurio*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

NURIA AMAT: *Narciso y armonía*. Ed. Puntal. Madrid, 1982.

ABEL POSSE: *Los bogavantes*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

JORGE IBARGÜENGOITIA: *Los relámpagos de agosto*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

FERNANDO G. DELGADO: *Exterminio en Lastenia*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

LOURDES ORTIZ: *Urraca*. Ed. Puntal. Madrid, 1982.

ANTONIO DI BENEDETTO: *El hacedor de silencio*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1982.

DA BARBERINO, MASUCCIO, BANDELLO, FIRENZUOLA: *Cuentos de la Toscana*. Montesinos Editor. Barcelona, 1982.

ALFONSO GROSSO: *La zanja*. (edición de José Antonio Fortes). Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

CARLOS FUENTES: *La región más transparente* (edición de Georgina García Gutiérrez). Ed. Cátedra. Madrid, 1982.

VLADY KOCIANCICH: *La octava maravilla*. Alianza Tres. Madrid, 1982.

LUIS REYES Y ENRIQUE MONTANCHEZ: *Código Alarico. Reflexiones sobre la guerra atómica en España*. Penthalon ediciones. Madrid, 1982.

JOSE MARIA VALVERDE: *Joyce*. Ed. Barcanova. Madrid, 1982.

MONTSERRAT ROIG: *La hora violeta*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

CHRISTOPHER ISHERWOOD: *Un hombre soltero*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

KINGSLEY AMIS: *Una chica como tú*. Ed. Argos-Vergara. Barcelona, 1982.

ROSS MACDONALD: *Dinero negro*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

RAFAEL ALBERTI: *Sobre los ángeles*. Alianza Losada. Madrid, 1982.

CARMEN MARTIN GAITE: *El balneario*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

RICHARD BRAUTIGAN: *Un detective en Babilonia*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1982.

RAFAEL GARCIA GARCIA: *Antología de sonetos*. Dilagro Ediciones. Lérida, 1982.

JOSE FRANCISCO CIRRE: *Forma y espíritu de una lírica española*. Ed. Don Quijote. Granada, 1982.

JOSE FRANCISCO CIRRE: *El mundo lírico de Pedro Salinas*. Ed. Don Quijote. Granada, 1982.

DARIO FO: *La mueca del miedo*. Ed. Mascarón. Barcelona, 1982.

RUBEN BALLESTEROS: *Antología poética*. Talleres F. López. La Coruña, 1982.

FANNY RUBIO: *Retracciones*. Ed. Ayuso. Madrid, 1982.

MIGUEL BILBATUA: *De oere paramera*. Ed. Ayuso. Madrid, 1982.

ABD AL-WAHHAB AL-BAYATI: *El que viene y no viene*. Ed. Ayuso. Madrid, 1982.

ELVIRA RODRIGUEZ PRADA: *Reencuentros con las odas perdidas*. Ed. Ayuso. Madrid, 1982.

sea la ambigüedad el concepto que mejor explique mi vida y mi cine. La ambigüedad nace de la curiosidad, del deseo de estar en todo, del querer ser hombre y mujer a la vez, santo y terrorista...); despegado de la problemática religiosa (Nunca me ha preocupado el fenómeno religioso. Como todo español que va a los cafés y también por herencia familiar paterna y por tripa, he sido anticlerical, sin ser tampoco un devoracuras. No me ha interesado la religión como a Buñuel, por ejemplo, ni la trascendencia, ni los problemas del bien y del mal. De niño me educó en los jesuitas y tuve las típicas angustias adolescentes por la eternidad. Pensaba que quizá ahora, llegando a viejo, me volverían, pero no me han vuelto...); escéptico frente al hombre en general (Se me ha acusado de crueldad hacia el pobre, hacia el desamparado, hacia el obrero. Hay que darle la vuelta al problema. Hay que decir que los pobres son tan miserables, tienen tantas ganas de piscina y de aplastar al contrario como los ricos. Y yo me siento más identificado con el individuo que se potencia a sí mismo, haciendo cosas que pueden ser consideradas como malas, que con aquellos otros personajes que no sean capaces de sacar un provecho personal de la picaresca, de la malicia...).

Y en cuanto a su concepto de la mujer: Mi misoginia nace de considerar a la mujer como un tirano, un ser superior, biológicamente superior, y, como todo tirano, un ser fascinante y odioso al mismo tiempo... Yo no sé describir ni estudiar a las mujeres. Por eso aparecen en un segundo plano en mis películas. La mujer es un animal tan diferente, tan extraño, tan de tocar madera, que no me veo capacitado para reproducirlo artísticamente...

El último austrohúngaro: Conversaciones con Berlanga es un libro ameno, a ratos grave, crítico y punzante, a ratos divertido, que, a base de anécdotas, frases al azar, reflexiones y opiniones, ilustra sobre muchas cosas y muchos aspectos del cine español en general y del cine de Berlanga en particular. Lo más notable es lo fluido y sencillo de los diá-

logos (extraídos y sólo pulidos ligeramente de las grabaciones en magnetofón realizadas a lo largo de un año, en múltiples encuentros entre los autores y el cineasta que debieron ser bastante agradables para los tres participantes). Al final de la lectura creemos conocer un poco más y mejor a Berlanga, y si éste, con sus respuestas, ha inventado su personaje, no nos importa, porque al fin de cuentas la verdad del auténtico mixtificador es... su mixtificación propia.

LUIS QUESADA

LAS RUINAS DE LO IMPOSIBLE

JOSE MARIA MERINO: *El Caldero de Oro*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1981.

Parece sobrevolar la escena literaria española un desmesurado afán por encontrar y vocear la aparición de una «nueva novela española»: afán que juzgamos tiene bastante de obsesión inútil por cuanto que sin grandes estrepitos comerciales pero novela tras novela, si bien no puede hablarse de un movimiento generacional delimitado, nuevos novelistas ya nos habitan. Los nombres de Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Ramón Ayerra, Elena Santiago, Marina Mayoral, Esther Tusquets, Martínez Reverte entre otros constituyen repertorio suficiente para que los profesionales del descubrimiento de nuevas obras dejen de buscar lo que ya se tiene delante.

Al socaire de este interés por descubrir mediterráneos narrativos y con la indudable buena intención de promocionar autores, Alfaguara Editorial lanzó recientemente su colección «Nostromo-Nueva Ficción», dando paso a unos nuevos novelistas que a decir verdad poco de nuevo cuentan y escasamente de novelistas tienen.

De entre ellos conviene rescatar el nombre de José María Merino que, si ya en 1976, con su *Novela de Andrés Choz*, había dado pruebas de una valía literaria estimable, con *El Caldero de Oro* ratifica ahora aquellas promesas aun cuando no logre los niveles que eran de esperar. Lo primero que acapara la atención en su novela es el encuentro con un lenguaje trabajado, preciso, amplio y en ocasiones deslumbrador, donde se entremezclan la vena popular, rural, arcaica en ocasiones, con una imagería barroca, plástica y minuciosa que va a teñir todo el relato con un tempo lento y distanciado que supondrá un reto para el lector. Este lenguaje, que permanecerá como mayor virtud en la novela, se derrama en un contenido narrativo que, basándose en el cambio de la persona narrativa y en el

contrapunto de sucesos temporalmente lejanos, abarcan la historia cotidiana y mítica de una familia, una casa y un misterio: el caldero de oro, símbolo de una voz añorada, reencuentro y meta inalcanzable salvo en el sueño o en la muerte «Y veo por fin, tan cercanos, infundiéndome en mí una serenidad sin límites, los resplandores dorados del caldero» «yo lo percibo todo como desde dentro de un sueño».

El deseo de otra cosa, de la inocencia total, del descanso absoluto, o la armonía perfecta y la aspereza de la realidad que se interpone, deviene la sintonía básica que se desarrolla a lo largo de una acción narrativa en donde el personaje de Chino, su infancia, sus tensiones familiares y sus rupturas o nostalgias se erige como centro alrededor del cual las figuras de Lupi, el abuelo—quizá el personaje más logrado—, la criada Olvido o las evocaciones de otras voces, concentran e hilan una atmósfera ambigua y acaso excesivamente opaca que en algunos momentos puede desorientar al lector y conducirlo a la indiferencia. La destrucción de los lazos familiares, entrevista merced al escaso tratamiento que la figura del padre recibe en contraposición al abuelo siempre presente en el recuerdo «Porque me tienes que perdonar, abuelo, pero tu figura, que irradiaba para mí, cuando niño y adolescente, una aura luminosa, acabó apagando sus brillos y sus fulgores»; el deterioro que alcanza al deseo nunca satisfecho, o una incierta rebeldía como puente para evadirse de un ahogo existencial son los ejes sobre los que se levanta una acción narrativa no siempre lograda y que, repetimos, lleva en ocasiones a leves confusionismos que desequilibran el texto.

Las ruinas de lo imposible podría ser el sintagma que resumiera lo que entendemos como río subterráneo de esta novela de José María Merino en donde, si bien la estructura de la historia presenta debilidades importantes, el dominio del lenguaje, el preciso alternar de las técnicas narrativas, la perfección y poderío evocador de los diálogos, la armonía lograda entre los referentes de corte realista y las brumas imaginativas son muestras suficientes de que nos encontramos con un autor de condiciones sobresalientes al que en todo caso podría achacarle una desmesurada y monótona reiteración de imágenes oscuras que difuminan (a veces aburren) su ambicioso texto «imagino que la noche oculta misericordiosa un mundo en que permanecen los restos cubiertos, a veces encendidos, del único paisaje, una interminable sucesión de ruinas».

Parece oportuno por último, y desde el lirondo prisma de la presentación física del libro, el desacierto de la editorial al publicar estas novelas de nueva ficción en una edición un tanto disminuida—tiene aspecto de hermana pobre de la normal en Alfaguara—y que perjudica tanto a los autores como al nombre de dicha editorial que hasta el momento destacaba, dentro del mercado español, por el cuidado y la suma atención en este punto. Un error lamentable.

C. B. CADENAS



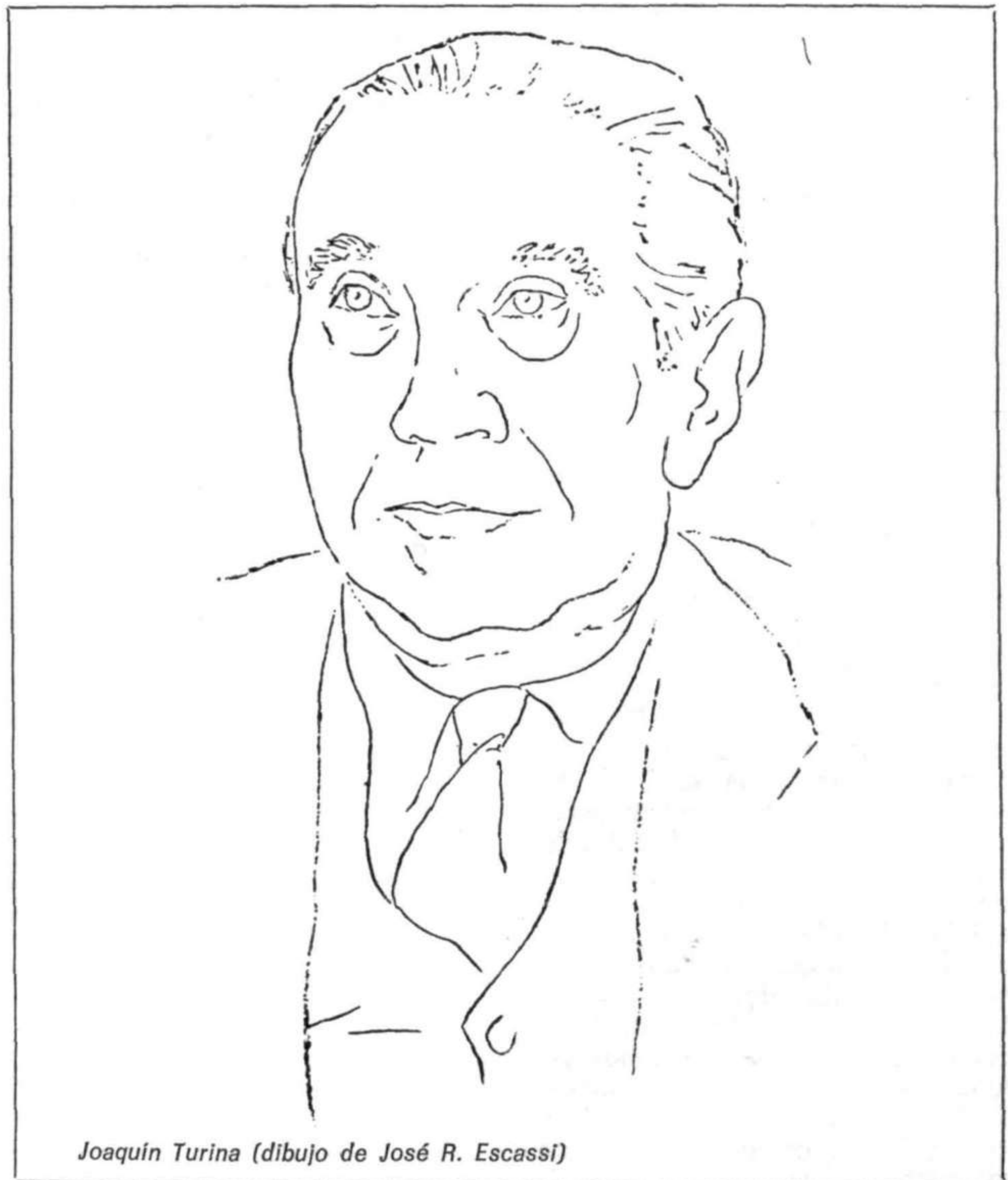
I centenario de su nacimiento

LOS "ESCRITOS" DE JOAQUIN TURINA

ANTONIO IGLESIAS

Mil novecientos ochenta y dos, «año Stravinsky» y CCL aniversario del nacimiento de Haydn, es para nosotros los músicos españoles, además, «año Turina», coincidente en la fecha de su venida al mundo con la del gran músico ruso, y, no lo olvidemos—quizá volvamos sobre el tema—, también igual nos ocurre respecto al granadino Angel Barrios. Estas efemérides hemos de aprovecharlas para reanimar el recuerdo que nos merecen los preclaros nombres de nuestra historia, que por lo que a la música se refiere se olvidan demasiado... ¿Se escuchan lo que deberían serlo aquellos pentagramas extraordinarios del gran músico sevillano? Ni Manuel de Falla es excepción, y nada digamos de los Esplá, Conrado del Campo, Guridi, entre otros más, creadores del sintonismo contemporáneo español, sin cuyas partituras España tendría que sentirse ausente de un capítulo y momento de tanta importancia en el arte y la cultura mundiales.

Afortunadamente, este «año Turina» no ha pasado desapercibido para nadie, y se ha comenzado por aquello que mejor puede contribuir a la conmemoración de una fecha de la vida de cualquier compositor: escuchando sus obras. Estas figuran algo más—no en la medida apetecible todavía— en las pro-



Joaquín Turina (dibujo de José R. Escassi)

gramaciones de nuestros conciertos, y el ejemplo hemos de centrarlo con la representación de «Jardín de Oriente» dentro de la actual temporada «de ópera» que, curiosamente, se desarrolla en el teatro «de la Zarzuela», porque, como es de todos conocido, Madrid puede señalarse como importante ciudad europea que no posee un tal edificio específico o elemento vital para el desarrollo de un aspecto cultural de tamaña significación.

Asimismo, desde la Dirección General de Música y Teatro, se ha querido abundar en el tema del «año Turina» con la realización de una elocuentísima exposición, que se mantuvo abierta por espacio de un par de meses, en la sala Goya del teatro Real de Madrid, que reunió multitud de carteles de varios estrenos de obras turinianas, programas de mano, cuadros, fotografías, partituras, objetos particulares de su uso cotidiano, etc., gracias a la tan valiosa contribución prestada por los hijos de Joaquín Turina, Conchita, José Luis y Obdulía; de modo destacado por Alfredo Morán, marido de esta última, quienes con una verdadera ejemplaridad guardan celosamente, conservan y tratan por todos los medios a su alcance de reunir, incesantemente, todo aquello que a su ilustre padre se refiera.

A ellos es debido el material que yo he podido seleccionar para la publicación de un volumen de «Escritos» del inolvidable compositor. Porque, en contra de lo que suele estimarse, sin pararse mucho en ello, no todos los músicos fueron tan sólo creadores de unos pentagramas o intérpretes de los mismos. La historia nos ofrece no escasos ejemplos de todo lo contrario; no son pocas, ciertamente, aquellas figuras que contribuyeron a un enriquecimiento cultural, además de con sus partituras o traducciones, con otras aportaciones; así las del libro, ensayo, artículo o nota crítica que, en algunas ocasiones, trataba de una temática hasta apartada de lo musical. En España ya han sido publicados volúmenes de «Escritos» de Manuel de Falla, de Oscar Esplá; quizá alguno más que no recuerdo en este momento, y ahora el de Joaquín

Turina. Su valor incuestionable convierte en auténtico interés para todos estas aportaciones literarias de unos cuantos músicos, y para quienes discurrimos por la senda del arte ellas se tornan en magistrales lecciones.

Se han podido reunir así una veintena de «Escritos» turinianos. Parten de una serie de conferencias que el maestro pronunció en La Habana, concretamente en la Institución Hispano-Cubana de Cultura, en la primavera de 1929, para llegar, ya en 1940, a dos artículos de vigencia incuestionable, cuyos enunciados serán capaces por sí solos de demostrárnoslo: «Enseñanza de la música a la juventud» (con todo un esquema que, para nuestra desgracia, podría resultar plan de estudios actual) y «En torno al problema de la música cinematográfica». Se traen al volumen que nos ocupa dos obras capitales en la didáctica musical española («Enciclopedia abreviada de música» y «Tratado de composición musical») y, dejando otros temas, se incluye el discurso de Joaquín Turina, con ocasión de su ingreso como numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que versó sobre algo tan atrac-

tivo como «La arquitectura en la música».

Naturalmente que en un solo libro no es posible reunir cuanto escribió Turina, crítico de muy fina pluma, en *El Debate*, *Dígame* y *Ya madrileños*. Es posible, todavía, completar artículos que se encuentran mutilados o confusos; así, uno titulado «El Congreso de Musicología y el Festival de Música Contemporánea—un contraste entre los que miran hacia atrás y los que dicen que todo lo pasado está muerto—. La gravedad de los musicólogos junto con el ruidoso arte actual». Este extenso enunciado, a poco que nos detengamos sobre él, resulta ya explicativo de un contenido que, por fuerza, y aquí de especial manera, tiene que rebosar de aquel tinte de personalísima ironía que caracterizaba muchas de las aportaciones literario-musicales del maestro. A aquel congreso Joaquín Turina aportó una comunicación que, por versar sobre «La música andaluza»—acerca de la cual él tenía convicciones absolutamente sorprendentes—, sería valioso en extremo recuperar en otro posible volumen.

Pero del que ahora ha aparecido dentro del contenido que pretendí apuntar anteriormente no me resisto en traer aquí uno de sus capítulos, porque no es que lo estime como el más importante, pero sí quizá el más curioso, y por supuesto el que le comprometía más desde su principal misión artística, la creativa. Con valentía, pues, titulado «Cómo se hace una obra» es la penúltima de aquellas conferencias cuyas pronunciadas, como ya queda dicho, en La Habana; ésta el 30 de marzo de 1929 exactamente. A mí me parece que cuando ya se es todo un compositor renombrado—y Joaquín Turina, ¿qué duda cabe?, lo era entonces ya—atreverse a explicar su actitud compositiva de modo comprensible para un auditorio heterogéneo, como sería aquel de la citada institución cultural de La Habana, supone una gran valentía, máxime si se relata con la sinceridad que fácilmente se denota ante su lectura.

Al principio de la conferencia quiere quitarle el más mínimo apunte de petulancia posible a su enunciado diciéndonos: «... Mejor

Como se hace una obra

Creo yo que el título de esta conferencia: "Como se hace una obra" no es completamente exacto. Mejor hubiera podido titularse "Como hago yo una obra". Me parece importante declararlo así, pues podría ocurrir que otros —supositorales, mis colegas, interrumpiesen la disertación para decirme que ellos no proceden del mismo modo cuando trasladan sus ideas al pentagrama. Y tendrían razón pues nada hay más variable que hacer real el mundo fantástico que un artista concibe. Quedamos, pues, en que esta conferencia no tiene otro fin que poner a descubierto el mecanismo que yo empleo al escribir una obra. No obstante, como, si bien se sabe cuando se comienza un trabajo de música, es imposible saber cuando este va a terminar; no es cosa de tener al auditorio varios días esperando a que llegue el último compás. En vista de ello, vamos a suponer que yo estoy escribiendo mis "Danzas fantásticas"; que he terminado Exaltación y En sueño, y que voy a comenzar la última: Orgía. Esto nos plantea el primer problema: ¿cuales son las fuentes de la inspiración?. Como tantas cosas de este mundo, la materia inspiradora viene siempre a posteriori. Sería una necesidad decir: "Voy a tal sitio para inspirarme". Es más,

Autógrafo de Turina

hubiera podido titularse "Cómo hago yo una obra".» Para explicar el proceso de escritura se apoya en su famosa «Orgía», danza personalísima, inspirada en una novela sevillana de igual título, de José Mas, que nuestro músico llega a concretar en esta cita: «El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría.» Pues esto es precisamente la «Orgía» musicada por Turina: ritmo, luminosidad y perfumes de Andalucía, y cuando nos lo explica el compositor, por supuesto que algún tecnicismo ha de escapársele, pero hay mucho más alusiones a la seguidilla o sevillanas, pasodoble, garrotín o farruca, falseta de la guitarra..., etc. Y su gracejo peculiar parece rebotar al referirse a «las artificiosas fiestas que en Andalucía preparan todas las primaveras a los "ingleses"; porque en Sevilla llaman ingleses a todos los turistas, aunque sean chinos...». Y aunque todo ha cambiado algo en nuestros días, la cosa no deja de tener su enjundiosa miga...

De un total demandado a veintidós compositores, diecinueve han escrito ya sus obras-encargo de la Dirección General de Música y Teatro para conformar un libro-homenaje a Joaquín Turina con ocasión de esta efemérides del primer centenario de su nacimiento (Sevilla, 9 de diciembre de 1882), partituras pianísticas que serán estrenadas en el próximo Festival Internacional de Sevilla este mismo otoño. Está convocado por el citado organismo del Ministerio de Cultura un concurso nacional de periodismo; el Festival Internacional de Música y Danza de Granada también recordará al maestro sevillano en su actual XXXI edición anual; el Patronato «Joaquín Turina» de la capital hispalense se preocupa del tema asimismo... Por una vez, al menos con esa excepcionalidad que hemos de lamentar tantas veces, la conmemoración de una fecha es una venturosa realidad; y 1982 resultará al fin el «año Turina» en el ámbito de la música de España.

LO QUE EL AUTOR NECESITA ENCONTRAR EN SU CRITICO

JOSE LUIS ARIAS

RESULTA espinoso, por lo que entraña de sospechosa soberbia o de falsa humildad, decir lo que es y lo que debe ser el crítico de libros. Afrontar la obra ajena limpio de prejuicio queda tan difícil como no cerrar los ojos cuando la agresión se viene encima. Existe un complejo de cultura, formación y postura, en sus infinitas gradaciones, que hacen poco menos que imposible la actitud objetiva. Cualquier manual introductor a la psicología dice que el que opina se justifica; desmentir esto, siquiera cuestionarlo, quedaría insertado, aparte de en lo deshonesto, en el gesto lúdico de la trivialidad. El crítico, que debe ser honrado esencialmente, puesto que de su opinión se va a derivar, en una medida muy considerable, el rumbo de una vida, que ejerce su función como una necesidad social, que es imprescindible dentro de un contexto socio-cultural con pretensiones trascendentes, ha de poseer, como cualidades ineludibles, estos parámetros en su estructura mental:

VERSATILIDAD, manifestada en una capacidad inagotable para asumir la personalidad del autor criticado. Es totalmente imprescindible situarse sobre las condiciones y esquemas mentales del autor en el instante—un instante de meses, incluso de años; los que haya tardado en escribir su obra—de la elaboración de su novela. *El ejercicio erudito y culto de buscar antecedentes y denunciar motivaciones* queda hermoso e ineficaz, pues al autor lo que le interesa es conocer si lo que ha hecho es producto válido; una copia, aunque sea de Cervantes, no puede interesar jamás a un escritor que busque su propio lugar en el mundo de la Literatura. Descubrir novelas válidas y explicarlas al público será la tarea fundamental del crítico.

COMPRESION, que es aquella facultad por la que se accede a la intrincada selva del pensamiento del autor. Muchas veces, deliberada o inadvertidamente, el novelista pone velos de tal opacidad que resulta fatigante el llegar a sus intencionalidades, incluso a sus consecuencias. El esperpento, del que muchos autores usan por mor de la originalidad, en ocasiones de la impotencia, justo es reconocerlo, puede encerrar en sí un valor trascendente y una finalidad que el crítico tiene estricta obligación de descubrir. Si lo entiende, por intuición, razonamiento o inspiración, es lo mismo, queda correcto; si no lo entiende y el contexto general de la obra en cuestión es ininteligible, debe utilizar una generosidad especial para justificar tal determinada oscuridad. Si toda la novela estuviera al margen de la buena voluntad para su entendimiento, debe darse por sentada la ininteligibilidad de la misma, procurando poner al autor en antecedentes de su error. Hay muchos escritores, con los que falsos pudores de críticos no han querido comprometerse en emisión de juicios desfavorables, en ocasiones por desprecio a una obra tenida por deleznable, que han arrastrado sus vidas en demanda vergonzante de publicaciones imposibles. Es necesaria obligación del crítico evitar esperanzas vanas y torturantes a *hombres cuya fe está cimentada sobre la falsedad de una revelación*. No frustrar valores ni alentar falsías será la esencia del crítico.

INSPIRACION, como la vena precisa, y preciosa, que absorba todo el torrente del autor. La novela objeto de la crítica ha de ser el fundamento de un ejercicio que sugiera la sugestividad de la obra al lector. Una crítica inspirada, una obra a escala de la principal, será siempre el juicio emitido.

Una forma peculiar del facsímil; como si dijéramos, una reproducción en miniatura del original. Cuando la novela acuda al lector, éste ha de saber que lo que va a leer es lo que el crítico le ha dicho, y debe revisar su propio juicio y aun repasar sus códigos si no coinciden con los de la noticia dada. De esta confrontación lector-crítico nacerá un estilo de cultura dialogante superador de pleitos estériles.

IMAGINACION, ir más allá del punto al que el autor ha ido. Se ha de considerar que el autor, como creador, parte de cero, y el crítico, de la obra dada. La novela es un proyectil sobre un blanco; el juzgador debe averiguar qué clase de blanco busca y qué pasará cuando lo haya encontrado. No basta con dar las claves de la obra, no basta con la explicación sucinta; es preciso dar un paso más y situar el libro en una meta un poco más lejos de la que el autor pretendió. Cuando un escritor se coloca ante unas cuartillas en blanco, sólo la nada y él existen: llegará adonde su propia creación pueda llegar; cuando el crítico está ante la novela, existe la obra y debe llegar adonde llegó ésta y un poco más. Quedarse con lo que el autor ha hecho sin agregarle el ápice de su imaginación sería oficio pobre, sin otro mérito que el que pueda tener un simple copista.

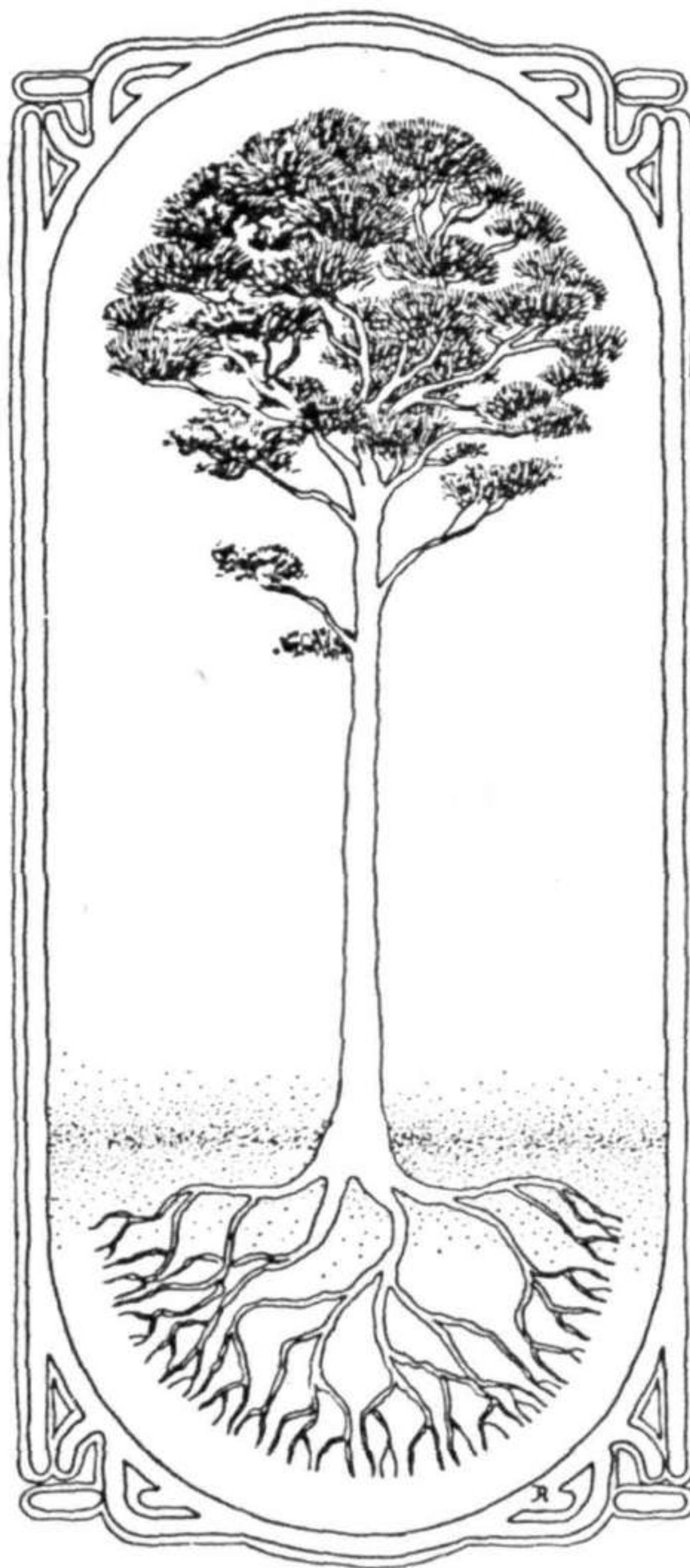
PROFUNDIDAD, capacidad de hallar, descubrir y mostrar los últimos secretos de la creación. En toda obra existe un trasfondo, un subsuelo por el que circulan personajes que el autor, en ciertas ocasiones, se complace ofreciéndolos confusos o inexplicados. En ocasiones, el novelista, por sí o por el fuego de su creación, presenta tipos de un gran fulgor que desaparecen a la vuelta de un par de páginas, u oscuros individuos que en un punto crítico aparecen, juegan su

papel y no se vuelve a saber más de ellos. Estos personajes, generalmente llamados episódicos, portan una carga muy importante en el momento de pesar el tonelaje total de la obra. Muchas veces, el protagonista resulta ser un protegido descarado del autor y es materialmente ensombrecido por cualquiera de estos segundones a los que el novelista no les presta excesiva atención. La profundización del crítico debe calar en estas circunstancias y explicárselas al lector.

VITALIDAD, sentido práctico, dinamismo, energía. La crítica ha de ser apasionada, debe portar el fuego vivo inconcuso de un hecho que nace en la propia fuente de la vida. Un crítico jamás debe usar de plantillas, debe usar de tópicos, de estereotipos; un crítico debe ser creador, debe inventar un nuevo lenguaje para cada trabajo. Nada peor que una crítica lánguida, comparativa, histórica, moribunda, que se desliza desganada y triste para rellenar las columnas estipuladas por el director. El crítico tiene que ser un creador, el crítico precisa del empuje exigido al lanzamiento del escritor. El crítico tiene que ser como el motor de arranque de la obra. Si el crítico está vivo, la obra vivirá y el novelista adquirirá, bajo su impulso, la inercia que le haga ser leído, fin último y definitivo de su función.

MISTICISMO, limpio, ajeno a toda superchería, a toda influencia de nombres o autorías anteriores. Por supuesto, sin fanatismo, intransigencia o intolerancia. Rompiendo la ortodoxia semántica, diríase, de un misticismo liberal, algo así como captar la propia fe y poner la de los demás al mismo nivel. Escribir es un hecho tan asombroso que nadie nunca alcanzará una cumbre insuperable, aunque su perfección sea indiscutible. El crítico, en este aspecto, debe ser como un explorador de religiones, de dioses; como un buscador ilusionado, e iluminado, de nuevas creencias. Una obra es un filón inagotable de liturgias. Interpretar esto correctamente, marginando la calificación concreta y preestablecida, es una de las funciones más bellas e importantes del crítico.

POESIA... Si un crítico no tiene poesía, ya puede conocer cien idiomas y leer a los universales y eternos en sus lenguas maternas, ya puede ser doctor en todas las doctrinas y sabio en todos los conocimientos, que de nada le valdrán. Un crítico no puede ser, de ninguna manera, un autor frustrado, por mucha ciencia literaria que atesore. Un crítico será un poeta que hace versos con las obras de los demás. El crítico es el intérprete definidor, el introductor, el heraldo cuya



Dibujos de Rosenfeldt

acción servirá para que el autor pueda presentarse ante la sociedad literaria sin tener que esperar a reconocimientos póstumos, luego de amargas antesalas, lacerantes vigiliass y patéticos fracasos. Faltan creadores, los hay, y es el crítico, con sensibilidad poética, con espíritu de vate, al que corresponde descubrirlos. Lo comercial le será dado por añadidura.

COHERENCIA, sentir entrañablemente la correlatividad entre su yo íntimo y su yo entregado al juicio, portar la generosidad inmarcesible de quien realiza una función no por paga ni por agradecimiento, sino por ella misma. El vencedor, en todos los niveles de la actividad humana, suele ser desagradecido. Quien ha coronado una victoria olvida pronto las espinas del camino y, mucho más, a los que le ayudaron a lograrla. La coherencia, en este caso, viene dada por la relación crítico-obra-lector, siendo el autor un ente situado en otra dimensión. Si siempre aparece relevante el escritor, hay que considerar que lo importante es la obra, y que lo consecuente, aquí, es marginar, respecto a la crítica, todo lo que no sea esta obra en sí misma.

HUMILDAD, pensar que la creación sujeto de la crítica, por el hecho de serlo, ya es superior al juzgador. El crítico, con todos sus valores a punto, debe situarse ante la novela con el gesto atónito del descubridor de la maravilla. Cualquier tipo de superioridad que adopte puede devaluar una obra bien hecha o descalificar a un autor en gestación. El crítico debe postrarse ante la creación y, con sinceridad, devoción y honradez, ir desvelando secretos, generando juicios y decantando valores. El crítico, sin el autor, no tiene razón de ser; el autor, sin el crítico, no alcanza su razón de ser. Pero el crítico, en cualquier caso, ha de ser consciente de esta proporcionalidad y poseer la humildad como norma.

Ya queda dicho: el autor necesita que su crítico sea así. Si no lo es corre el gravísimo peligro de que la creación quede esterilizada. Aunque, posiblemente, como las semillas de la siembra, hagan falta muchos autores para que sólo prendan unos pocos. Quizá pedir que todo lo que se escriba sea bueno, que todo lo bueno sea reconocido, sea tanto como crear un tipo de saturación asfixiante que, en definitiva, redundaría en perjuicio de la propia Literatura. Los mecanismos naturales poseen resortes y válvulas para mantener sus equilibrios correctos. La Literatura, la Cultura, no es un artificio, sino un hecho natural sublimado por la divina mentalidad del Hombre.

LUCES EN EL ESTUDIO, ROSTROS EN LA NIEBLA, SOMBRA EN LA OSCURIDAD

CARLOS BENITO GONZALEZ

LA escueta reseña periodística rezaba así: «La muerte del actor norteamericano William Holden se debió a una caída sufrida en estado de embriaguez, a causa de la cual se produjo una herida en la cabeza, según ha declarado en Los Angeles (California), en una conferencia de prensa, el médico forense Thomas Noguchi. Con esta declaración se sale al paso de los rumores que habían circulado sobre la muerte del actor, atribuyéndola a un suicidio o a un asesinato. El cuerpo del actor—que contaba sesenta y tres años de edad—fue descubierto desangrado, en medio de un gran charco de sangre, tres o cuatro días después del fallecimiento y en avanzado estado de descomposición, en su lujoso apartamento de Santa Mónica, en los alrededores de Los Angeles.»

Pero Holden no es ni el último ni el único. Una extraña muerte a no muchos metros de su lujoso yate acabó también con la vida de Natalie Wood, sin que sus gritos, repetidos una y mil veces en el silencio de la noche marina, pudiesen ser escuchados por ninguno de los asistentes a un pequeño party, que se estaba celebrando en el interior del barco. Su marido parece que no oyó nada de las voces de auxilio de su esposa, que se debatía con el mar y con el miedo sin saber nadar.

Hechos extraños, muertes acaecidas en circunstancias oscuras, personajes que hoy eran todo y luego

han sido tragados por la noche, el mar o el alcohol, el cine deja siempre un reguero con sabor a infierno tras las luces grandilocuentes de los estrenos de multitud, y los rostros relucientes por el maquillaje de las portadas de las revistas especializadas. El cine engulle a sus mitos para sobrevivir, y el precio del estrellato parece aumentar, en la misma medida que aumenta el deseo de «ser» ese otro que hay en la pantalla para el espectador, y que las mieles del éxito se nos pasean por muy cerca de las narices mientras alguien nos susurra que tan sólo un paso más y estaremos ya al otro lado, con los «vencedores». El abismo, sin embargo, es mucho más profundo de lo que simula, y cualquier error de cálculo pagará una nueva víctima al mundo de oscuridad que pervive tras la fuerte luz del proyector.

PESADILLAS Y LABERINTOS MAGICOS

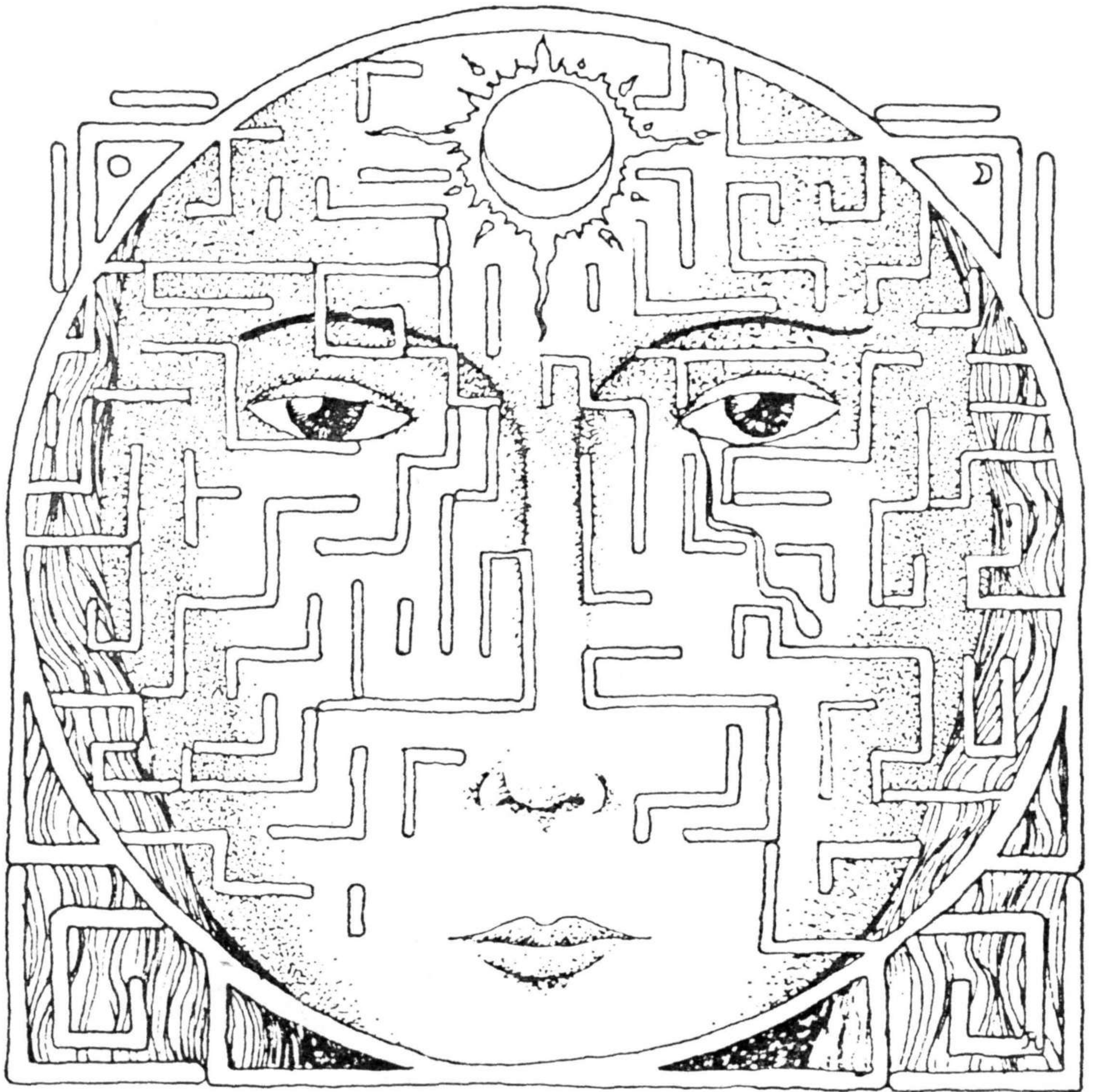
El mito en la pantalla desarrolla y hiende sus raíces en ese sinuoso mundo de las categorías morales. El famoso y tristemente—por muchas cosas—«Star System» se ha limitado en general a lanzar las imágenes que el inconsciente colectivo exigía en cada época histórica. Bañadas en luces y sombras, tenues colores y rostros difuminados, el cine americano sobre todo—y sus locales imitadores—no ha ce-

jado en su canto de sirenas a la masa, atacando, si cabe, en estos momentos con mayor fuerza que hasta ahora.

La autodestrucción progresiva que supone para los monstruos cinematográficos la identidad con la imagen, con la pantalla, hace que el choque con la realidad tangible, más allá de la pantalla, sea tan fuerte que obligue al mito-persona a refugiarse en su papel. La historia de la destrucción generada por el cine se halla plagada de suicidios, alcoholismo y locura de sus grandes mitos.

Marilyn pagó un alto precio no por su éxito, sino por la imagen cinematográfica que había llegado a asumir: el «sex-symbol» por excelencia de toda una época. La Monroe era sin lugar a dudas una «vencedora», una imagen brillante en aquel universo. Se suicida, en el cenit de su carrera, inundada de alcohol y barbitúricos, revelando con increíble claridad quién era ganador y quién perdedor ante la gran máquina cinematográfica. Su error es posible atribuirlo a ese pequeño olvido consistente en dar categoría personal a la filosofía del ganador absoluto, vencedor al margen de la realidad, pero superviviente a cualquier imagen, cualquier historia.

Se trata también de la historia de un Bela Lugosi, el mítico Conde Drácula, que vestía ya al final de



sus días por entero de negro —usando incluso la típica capa draculina con el envés teñido de rojo, que simboliza la sangre succionada de sus víctimas—, habitando un fabuloso palacete residencial en Hollywood, transformado en una especie de castillo y en el que había una absoluta ausencia de espejos. ¿O acaso un vampiro puede reflejarse en ellos?

O la historia de un Tarzán —llamado Johnny Weissmuller— que

cargado de años, achacoso, olvidado por aquellos que fueron sus dueños, la figura que en su día crease Burroughs, sin poder ni siquiera gritar con su cascada voz de octogenario, acabó sus últimos días en el interior de una clínica psiquiátrica, alejado de las curiosas miradas de los que no hubieran entendido que un mito convertido en realidad es algo que sólo puede ser aceptado dentro de un manicomio. La patética figura de este casi gigante de

dos metros, antiguo campeón de natación olímpica, protagonista de cientos de títulos fantásticos e imposibles de olvidar, prototipo del buen salvaje rusoniano y cuestionador implacable con sus proezas de las formas antinaturales civilizadas de vida, Tarzán-Weissmuller no pudo resistir la tentación de convertirse como otros en su propio personaje.

Pero hay también una larga lista de anónimos contribuyentes a la

desesperación. Estos no son tan conocidos ni son objeto de artículos en los que se habla de su vida y su muerte. Pero ahí están: inundando los garitos nocturnos de juego, ahogando sus gargantas en lo que sea, bailando en *cabarets* siniestros, haciendo *strep-tease* o números de circo, sirviendo copas en cualquier *top-less* o ejerciendo el oficio más viejo del mundo sin condiciones o por un precio más que humillante.

Ellos no pudieron llevar a cabo esa forma de destrucción que es aceptar un papel. Pero ellos han sido víctimas igualmente de la cruel y poderosa máquina del cine. Y como en el caso de esas industrias que para fabricar bellos juguetes o sabrosas golosinas contaminan y envenenan los seres y los campos, así la industria de la ilusión deja su marca de muerte y destrucción en todos aquellos que entran a formar parte de su maravillosa pesadilla.

WEST SIDE STORY NO VOLVERA MAS

William Holden y Natalie Wood son los últimos exponentes, por el momento, en esta galería de tipos destruidos por su propia identidad mágica. Holden, llevado de esa apariencia entre galana e infantil que parecía querer llegar a convertirse finalmente en aquel joven guionista sin trabajo de *El crepúsculo de los dioses*. Al final, su cuerpo en la piscina, afortunadamente, parece que ha querido contar su propia historia tal y cómo fue.

Y Natalie Wood. El ejemplar más envidiado de toda una caterva de jovencitas más o menos talentadas, que se reflejaban en el turbio espejo del éxito de una juventud y una riqueza exultantes, desaparecida tras el mar y la noche en un momento difícil de narrar y mucho más difícil aún de analizar, dadas las extrañas circunstancias que rodean aún a su desaparición.

Pero algo más está pasando también en esta muerte física y cultural prematura del mito cinematográfico y en la incapacidad manifiesta por el sistema para lanzar nuevas figuras que suplan los vacíos que van quedando. Porque el pedestal que se creara para todas las figuras-mito vestidas de color y espectáculo cinematográficos, está siendo derruido a marchas forzadas por los mismos que en otro tiempo lo crearan para dejar la vía libre a una nueva y muy actual forma de colonización e invasión. Los mismos mitos que condujeran a toda

esa galería de figuras citadas a asumir su papel hasta la destrucción, se están convirtiendo por primera vez en algo mucho más peligroso para el espectador que para ellos mismos: se están convirtiendo en categorías materiales, en valores de cambio, en máscaras andantes que no cuestionan ni se cuestionan la mascarada. El gran carnaval callejero ha llegado con ellos y la confusión ha empezado a hacerse dueña de cualquier camino posible a la búsqueda de la identidad.

Ya no es «como en el cine». Ahora el cine —por medio de estos mecanizados voceros que son la televisión y los sistemas rápidos de reproducción— se ha adueñado de la calle, de nuestras vidas, de nuestras casas, para obligarnos —que no provocarnos— a desarrollar un rol, un papel, a comenzar a actuar como si en ello nos fuera la vida.

Las categorías morales se han convertido en formas ideológicas de actuación. En cada historia, en cada narración, en cada cuento en imágenes se nos hace elegir por algo o alguien. La duda, la ambivalencia, las contradicciones subyacentes a toda narración basada en actitudes morales y en búsquedas interiores han desaparecido ya de la pantalla. La nueva mascarada no da pie a reflexiones más o menos inteligentes sobre el conocimiento y los caminos para su búsqueda. Se nos impone jugar el mismo juego, pero sin lo atractivo de que alguien lo juegue por y con nosotros en la pantalla. El juego es sólo el nuestro, sin posibilidad de que la pantalla y el mito allí encarnado supongan ninguna forma de espejo en donde estudiarnos y estudiar a los otros.

Las categorías, los códigos morales que siempre movían al personaje en pantalla, se han convertido en una suerte de ideario más o menos determinado apto para el consumo inmediato. Y en todo este juego el espectador se encuentra desplazado como cómplice y protagonista para descubrirse como fiel repetidor de esas actitudes. El mito ha dejado de provocar la imitación y el deseo

más creativo para comenzar a tornarse en una especie de dictadura consumista sobre el espectador.

Paradójica situación en la que ya estamos asistiendo a los últimos personajes capaces de ser destruidos por su propio mito, comenzando el resto a ser destruido por la imagen dada de ellos en la publicidad, por el trabajo a destajo o por la inclusión —para aumentar su nivel de vida— de sus inexpresivos rostros en los *spots* publicitarios de alguna paradisíaca urbanización.

Y el peligro comienza a ser grande. Porque hay diferentes modos de falsear la realidad. Uno podría estar basado en el previo conocimiento y aceptación de lo falso como forma interesante de descubrir lo real (el cine, sin duda, entraría aquí en su sentido más estricto) y la otra forma sería la de la falsedad más directa como vía para reconvertir lo real en lo que se pretende.

Y dentro de este inmenso tinglado, de este escenario vacío lleno tan sólo de voces, sombras y músicas inasibles, el espectador apabullado, el lector sumiso. Ya no hay guiños, complicidades ni contactos. Sólo queda ya nuestra incapacidad para saber a ciencia cierta cuál es el papel que estamos representando en cada momento.

En esta onda es en donde habría que situar la aparición de algún pobre superagente nocturno, o las increíbles hazañas volantes de los héroes galácticos de nuevo cuño. Su actuación descansa ahora sobre el impacto que puede provocar en el espectador mucho más que sobre esa cierta dosis de «amistad» entre el personaje de la pantalla y nosotros mismos, como sucedía cuando el pedestal estaba aún por medio. Si anteriormente la propuesta era la de intentar —por medio de una mitología generadora de conflictos para sus protagonistas— entender la realidad y actuar dentro de ella, ahora esto ha quedado abandonado para degenerar en la sumisión más absoluta a los códigos de actuación y de narración presentados.

Y no es un camino extraño ni de dureza lo que ha hecho que los últimos personajes de esta larga serie se sumen a la lista cinematográfica de desaparecidos. Más bien, el sentir, poco a poco, cercana, y día a día mayor, su total desnudez frente al mundo, es lo que ha provocado su desaparición. Porque para soportar con dignidad la desnudez es necesaria una fuerza moral que la máquina cinematográfica no puede permitir y por eso, antes o después, destruirá.

“CORONADA Y EL TORO”, DE FRANCISCO NIEVA

JUAN EMILIO ARAGONES

ESTA que Paco Nieva califica como «rapsodia española» y que, con leves o no tan leves modificaciones sobre su versión primera—de 1974—, llega ahora a la representación escénica, puede ser considerada como paradigma, suma y compendio de los riesgos y venturas propiciados por cualquier tentativa de teatro total llevadas a sus más exigentes límites estructurales.

Porque resulta difícilmente evitable el que las réplicas y contrarréplicas de un lenguaje terso, pletórico de invenciones y lúcidamente atestiguador de males y desaciertos, opresiones y tropelías, borreguismo y mandamases como hay en nuestro país, ahora más o menos como siempre, se queden enredadas y semiocultas tras los adornos visuales de una escenografía barroca en exceso, de igual modo que la solidez y la armonía de algunas fachadas de arquitectura emérita desaparecen tras el laberinto reptante y vertical de cualquier planta trepadora inicialmente concebida como feble y oportuno arrequive... y que en su espasmódico crecimiento vegetal concluye devoradoramente con la solidez del muro a cuyo servicio fue sembrada.

Es posible que el tiempo transcurrido desde su gestación como texto dramático hasta su estreno haya contribuido a una acumulación de ideas quizá todas ellas con validez propia, pero cuya superposición ha ido afectando a la carencia del sentido de la medida, tan necesario siempre en la creación dramática y del que no se puede prescindir sin grave riesgo para el producto, tanto si es por defecto como—y este es el caso—por demasía.

Sea como sea, el más reciente estreno de Nieva pone a este cronista en el brete de tener que desdeñarse del entusiasta reconocimiento de las virtudes del teatro total que, a lo largo de más de veinte años, preconizase desde estas mismas páginas; cuando, por fin, puede entrar en el análisis de una pieza concebida según los preceptos del mismo, resulta que halla en la obra defectos de medida y ausencia del sentido de la síntesis, y nos sale con aquello—que debía haber previsto y no lo hizo—de que, en según qué circunstancias, bien puede suceder que los árboles dificulten la visión del bosque.

¡Ah!, pero es que si la creación teatral no anduviese cercada por tales secretos, el cronista no sería tal, sino autor: profesión, con mucho, mejor retribuida. Es, para poner un ejemplo reciente en las carteleras de Madrid, como si a Saltieri, tan experto en saberes de la buena música, le hubieran dado opción a cambiarse por Mozart. Y al cronista corresponde darle un trastabillado afectuoso en los nudillos al creador cuando éste, olvidado de que el teatro es, sobre toda otra cosa, un arte de síntesis, acuerda

iniciar su «rapsodia española» con un cuadro de mozos jotos inexistente en la inicial versión de *Coronada y el toro*, que nada añade con auténtica carnadura escénica al texto, pese a su condición zarzuelera inequívocamente hispana, y en cambio resta intención crítica a la frase inicial de Zebedeo, cuando en su cualidad rectora presenta a los espectadores los festejos de Farolillo de San Blas, como «alcalde perpetuo y por mi voluntad popular», en una primera invectiva a la política española de 1974. Y digo primera porque, sin solución de continuidad, vienen las que apunta a las variopintas autoridades: «Señor gobernador de la provincia, con su puro y sus zapatos de mucho lustre; señor obispo reverendísimo, vestido con tantas cortinas; señor capitán de la Guardia civil de plomo, yo me arrodillo ante sus divinas autoridades, y con la antigua cortesía china de los hidalgos españoles, solicito vuestro permiso para dar la voz en grito del regocijo en el interin.»

Bien. Pues acontece que toda esta frondosidad lingüística, tan de por sí expresiva, se difumina en bailes y coplas, en histriónicas apariciones de figuras del pueblo, niños cagones, los antedichos mozos jotos y otros especímenes de la periferia que no están ahí porque sí, en tanto que son parte de lo hispánico, pero están por demás, en detrimento de la lección escénica y no en su anulamiento definitivo debido a que, por sobre las equívocas mascaradas de lo superfluo, Paco Nieva ha acertado a mantener dos criaturas escénicas—*Coronada* y *H. M. de la Orden Entreverada*—

que bastan para elevar a categoría de primer orden teatral lo que, sin ellas, no hubiese rebasado la frontera del sainete sardónico, que no trágico; la primera, arquetipo de la solterona eróticamente reprimida por las condiciones de su entorno sociológico, aunque antes y en primer término por el autocratismo de su hermano el alcalde Zebedeo y la segunda, símbolo equívoco de una comunidad machihembrada o hembrimachada que, no sabiendo a qué atenerse con la moralina que le proporcionan, busca acomodo en los recovecos difusos de la religión entendida como un auto sacramental. Tanto la Coronada como H. M. han encontrado intérpretes capaces de hacer comunicables y expresivos al máximo sus corporeizaciones, como se ha de ver más adelante.

Y, con todo, ¡qué general radiografía de España, crítica, sí, más también enamorada, se configura en esta obra de Paco Nieva!

Una radiografía cuya intemporalidad se desprende de las iniciales acotaciones del autor: «La acción: En Farolillo de San Blas, pueblo se-

rrano. La época: Tiempo de España en conserva», y que logra su mayor nitidez en la escena que da título al cronicón escenificado, acaso porque carezca de artilugios espectaculares para centrarse en la alcoba exenta de la protagonista, mientras entra en ella la sorda amenaza del toro huido de los festejos y del torero por «condena intermitente». Coronada, lejos de asustarse, oculta al morlaco en casa y lo guarda para ella sola, acaso para que coopere a quitarle esa desazón que Zebedeo ha llamado «el vértigo de las solteras».

En esa escena y en la que, en la misma alcoba, tiene lugar la clase de toreo de salón que Marauña da ante las tres mujeres—Coronada, la Dalma y la Melga—y el *confuso* H. M., el lenguaje rotundo, fresco, recién inventado por Nieva, con sus audaces neologismos tan comunicadoramente usados, llega por vía directa al público, sin perderse en los entresijos barrocos de una escenografía desmesurada.

Lástima que el público no pueda disfrutar de las acotaciones, tan nada funcionales como de igual modo descriptivas de la *España en conserva* que Nieva representa en esta obra. Afortunadamente, la pieza figura entre las del *Teatro furioso* que Akal editó al autor en 1975, y es altamente recomendable su lectura, sobre todo para quienes la hayan visto representada en el María Guerrero, para valorar debidamente la riqueza literaria de *Coronada y el toro*. En lo visual, los espléndidos figurines del mismo Nieva lo dicen todo, pero en los efectos sonoros, lumínicos, etcétera, habrá que recurrir al precitado libro de Akal para comprobar, por ejemplo, que se trata de «Ruidos astillados, claro rumor de muchedumbre», o bien que «Con resignación iluminada, todos se quedan muy flemáticos». Y, en fin: «Ahora emerge la gloriosa compañía transfigurada, con pelucas blancas y sumaria vestimenta revisteril, todos muy guapos y *alegando sus derechos a participar por una eternidad en el carnaval de Río*». (Las cursivas son del cronista e intentan atestiguar cuánto de invención literaria hay en tales acotaciones.)

ESCENIFICACION

El director es Nieva, que se manifiesta en su quehacer de coordinación tan imaginativo como en la elaboración del texto. También la

escenografía es suya... y aún más descomedida.

En lo concerniente a interpretación, admirable de veracidad y desgarró Esperanza Roy, en una Coronada que la sitúa muy arriba en la escala de aciertos interpretativos. Julia Trujillo y Ana María Ventura, en esas dos características que son la Dalga y la Melga—beatas y sufragistas al 50 por 100—, proporcionan sendas lecciones del cómo estar y decir en escena. Joan Llaneras es un patético Marauña y Francisco Vidal hace una creación de su párroco don Cerezo, tan sumiso a la dictadura y al tabaco como olvidado de las cosas de tejas arriba, para las que en principio parecía llamado. José María Pou corporeiza a su Hombre Monja de la Orden Entreverada de modo tal que inteligentemente salva el filo de sus muchas dificultades, con trémolos de voz y gestos ridículos / magnificantes. Espléndidos Miguel Caiceo y Paco Maestre en dos alguaciles algo caninos y adictos siempre, así como la tronitona voz de Alfonso Vallejo en el rol de Voz Cantante, o séase: Pregonero.

Y, por supuesto, José Bódalo, prodigioso de naturalidad, además de exactitud vocalizadora, con cuantos matices requiere el alcalde Zebedeo. No cabe decir igual de Manuela Vargas, en una personificación de la gitana Mairena impecable de expresividad: tanto si enrosca el cuerpo como si serpentea un brazo, lo hace con gran gitanería; pero a la hora de vocalizar se pierde lastimosamente..., y es que no es lo suyo. El resto de los intérpretes, bien.

Arnold Taraborrelli ha hecho un gran trabajo para que su tarea de coreografía y coordinación del movimiento se resolviese en un todo armónico, consiguiéndolo sin fallos resaltables.

Antes de concluir es obligado declarar que son más las venturas teatrales que los riesgos en esta creación de Paco Nieva. No deja en su transcurso títere encabezado de la «España en conserva» que retrata, pero prima siempre el amor sobre la crítica, incluso en el episodio de unos chicos que emplean su recreo en hacer aguas menores y mayores ante las tapias del cementerio, de manera que el espectador duda sobre si es sólo un divertimento o responde a la necesidad más o menos imperiosa y, desde luego, catártica, que sienten las nuevas generaciones de ir a cagarse en sus muertos... o lo más cerca posible de ellos.

Festival Internacional de Teatro:

“MACUNAIMA”

LA Asociación Caballo de Bastos, con diversas cooperaciones —Ayuntamiento, que patrocina; Instituto Internacional de Teatro, que auspicia, más las colaboraciones del Ministerio de Cultura y de la Diputación—, que por

sí solos nada pueden organizar los grupos teatrales independientes, ha propiciado la celebración en Madrid de un Festival Internacional de Teatro, que dicha Asociación enumera como el II, aunque al cronista le salen más... a no ser que

se trate del II Festival de los organizados por Caballo de Bastos.

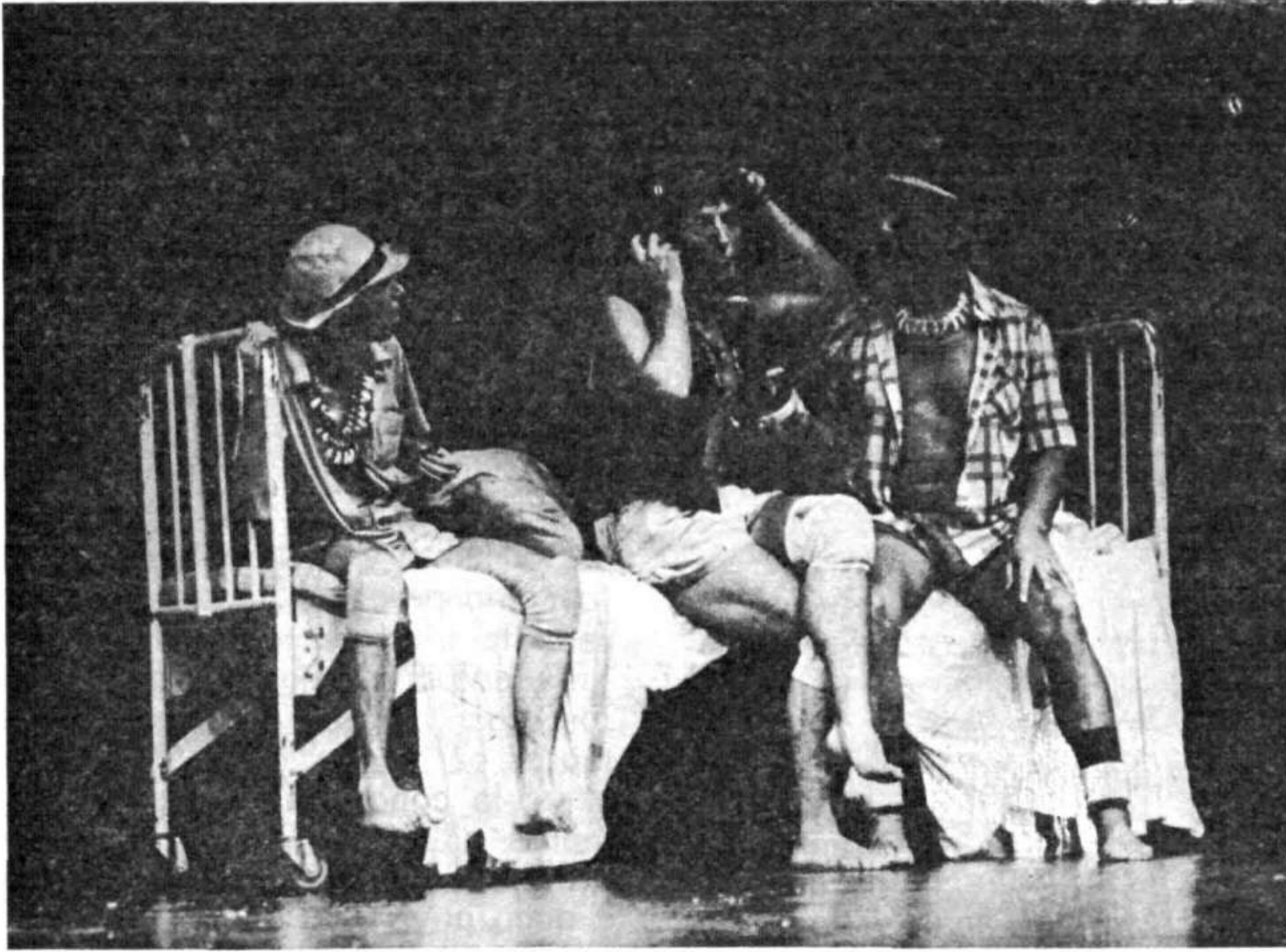
Este que digo se inició con la presentación en el Centro Cultural de la Villa de Madrid del espectáculo *Macunaima* que, basado en su homónima novela del narrador brasileño Mario de Andrade, un grupo teatral que se conoce por el mismo nombre lleva escenificando por muy varios países con gran éxito durante los últimos cuatro años.

Con tanto y tan justificado triunfo como para que, una vez asegurada la intervención del conjunto brasileño que dirige Antunes Filho, los organizadores dieron a los restantes partícipes, conscientemente o no, la condición sucursalista de meros adláteres, buenos para cubrir fechas de relleno en el Festival y poco más.

Razón no le falta a Caballo de Bastos para semejante estructura-



«Macunaima»



«Macunaíma»

ción de la iniciativa que tal Asociación organiza, pues en la memoria de todos los aficionados quedará éste como el Festival de *Macunaíma*.

No era mollar tarea el traslado a espectáculo representable de la novela del narrador brasileño que, surgida como muy válida consecuencia del modernismo en su país y con punto de partida en la Semana de Arte Moderno de São Paulo de 1922, es una exótica/exotérica síntesis de cuantas cuestiones configuraban el movimiento aquél y de todos los extremos por los que estaba influido: indianismo elemental, selvático primitivismo brasileiro y, sobre todo y muy en primer término, epopeya antiheroica mediante la que es posible romper hasta su trituración los moldes de cualesquiera de los esquemas tradicionales.

Distaba mucho de ser fácil, dados los ingredientes —inocencia amazónica primera, búsqueda itinerante de la civilización al través de elementos mágicos durante tres horas y media largas de arriscado desafío a eso que el clásico definió como «la cólera del español sentado», etcétera. Y un idioma ajeno, aunque próximo, como guinda.

Tal cúmulo de dificultades fue airoosamente superado por la magistral coordinación escénica de Antunes Filho, por la excelente adaptación teatral del texto narrativo y por la interpretación de un conjunto a la vez disciplinado y lúdico —términos que en el arte escénico no tienen por qué ser contrapuestos, sino más bien complementarios—, en el que descuella el actor que corporeiza a Macunaíma, personaje central que, en su peregrinar laico de la selva a la ciudad, ni un solo instante pierde la inocencia vital de sus orígenes, al punto de que, en su primera caída a la tentación del sexo como mercancía, pretende pagar en especie —maíz y otros productos naturales—, en lugar de hacerlo con billetes de curso legal.

Durante su itinerante odisea, Macunaíma se topa con magos de la selva amazónica, animales gigantes, apetecibles muchachas —véase la muestra fotográfica—, exotismo vegetal, corruptelas ciudadanas... sin apenas solución de continuidad, aunque a la hora del recuento prime sobre cualquier otra sensación la de haber asistido a la aventura de un pícaro inocente, llegado entre nosotros de vaya usted a saber qué miltoniano paraíso perdido.

Es pieza que se presta en gran medida al barroquismo espectacular, pero la clara intuición dramática del director ha obviado dicha propuesta, y sólo son utilizados en ella, aparte de la calidad histriónica de sus intérpretes, muy adecuadamente realizada, elementos tan inconsistentes y volanderos como hojas de periódicos. La consecuencia resultante no puede ser otra de que sea la plástica situacional la que prevalezca. Es decir: lo visual; un viento de gracia artística que durante tres horas y media y a lo largo de cuatro actos, agarrota al espectador en su butaca y, una vez inmovilizado en ella, consigue que su imaginación lo transporte al reino de la fantasía.

Macunaíma basta y sobra para hacer memorable este II Festival Internacional de Teatro que organiza la animosa Asociación Caballo de Bastos. Suficiente, ¿no?

J. E. A.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

LEONOR MERCEDES BARRON

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

EL LLANTO DE EFRAIN

LA tarde se derramaba ocre y gris. Primero se oyó el ruido, después apareció el autobús a lo lejos. Parecía color violeta. Todas las cosas tenían un tono violeta. La mujer subió en él, tomó asiento y continuó contemplando el violeta de la tarde tras los cristales de la ventanilla.

«Es difícil vivir —pensó—, muy difícil. Si me concentrara podría sentir el funcionamiento de todo mi cuerpo, de cada uno de mis órganos como si los viera a través de una pantalla. Sentiría cada una de mis venas, de mis arterias llenas de sangre. El laboratorio constante de mi hígado. Cada sístole y diástole de mi corazón. La computadora estúpida que tengo por cerebro, incapaz de ordenarse a sí misma, incapaz de evitar que le ame.» Un llanto de gato a las dos de la madrugada se le hundió por los poros. Se sobresaltó. Esta vez venía de fuera. No eran sus entrañas de mujer las que gritaban.

Sentada frente a ella, otra mujer sostenía un crío pequeño que daba berridos entrecortados puramente por berrear. La mirada de las dos mujeres se encontró por encima del crío.

—¡Qué malo es! Sólo quiere atraer su atención —explicó la mujer del niño.

—Es natural —contestó lacónicamente la mujer sola.

—Se llama Efraín —volvió a decir la madre.

—¡Efraín...! —repitió la mujer sola como si paladeara un caramelo amargo—. Yo tendré un día un nieto Efraín.

—¿Tiene un hijo Efraín?

—No. No tengo ningún hijo.

—¡Ah! Es cosa de su marido.

—No tengo marido.

—Entonces podrá tener un hijo Efraín. Es más seguro que una escoja el nombre de los hijos que el de los nietos —dijo la mujer del niño casi familiarmente.

La mujer sola pareció que no iba a contestar. Cuando lo hizo, soltó un monólogo de verdades indecibles para sí misma:

—No tendré ningún hijo Efraín. Ya hay un Efraín. No, dos. No puede haber un tercero. Las mujeres nunca decidimos nada, señora. Nos dan los hijos hechos o deshechos, pero no por nuestra voluntad. Nuestra única voluntad es tener al hombre que amamos en el hijo.

Las casas corrían hacia atrás. La mujer sola hundió de nuevo la mirada en el vacío de los cristales: «Efraín, Efraín», repitió como un eco de forma casi imperceptible y volvió la cabeza buscando a su interlocutora. Ya no estaba allí. La vio reflejada en el cristal de la ventanilla en un asiento de la hilera contraria. Vio como la miraba a hurtadillas intentando disimularlo. Levantó inconscientemente los hombros y se hundió de nuevo en los cristales.

«Fin del trayecto», oyó decir al conductor. Caminó, caminó durante mucho tiempo. La luz era distinta, amarillenta. Todo tenía ahora una luz amarillenta. Continuó caminando. Efraín estará impaciente, tal vez crea que no voy a ir. «Debería haber tomado un taxi», pensó. Una zona de sombras sobre la acera le hizo recordar el esquema de los eclipses de su viejo libro de geografía. Había tres farolas rotas una tras otra. Caminó hasta pasarlas. Por fin se detuvo bajo una que lucía. Sacó un papel del bolsillo, lo desdobló. Buscó el lugar exacto para que la luz pudiese iluminar el papel y leyó: «Cariño, te espero sin falta a las ocho en esta dirección. Calle de los Aparecidos, n.º 37. Efraín.»

Aún con el papel en la mano, buscó con la mirada el rótulo que debía contener el nombre de la calle que empezaba allí mismo. Leyó en voz alta: «Calle de los Aparecidos. ¡Qué ironía!», pensó. Echó a andar sin demasiada prisa. Ahora sentía perfectamente la situación de todos sus órganos. El lento bombear de su corazón. La presión de su sangre en las venas. Alguien lloraba. Sí, el llanto no venía de fuera, como

en el autobús. Era Efraín. Estaba segura. Deslizó una de sus manos, delgadísima, por entre el abrigo y se la asió a la cintura. «Efraín, Efraín», repitió, pensando en el hombre que la esperaba, mientras una figura menuda, quebradiza, aparecía ante sus ojos. Por entre la luz amarillenta se dibujó nítidamente un rostro de almendra dulce, ovalado, dorado como un melocotón maduro. Unos ojos inmensos le sonreían parpadeantes de luz. La figura de pronto le volvió la espalda. Dio unos pasos alejándose y se volvió de nuevo hacia ella. Le vio alejarse otra vez y volver, y alejarse, y volver nuevamente con el sedoso y lacio cabello aireado como un vilano. «¡Oh Efraín! ¡Si él pudiera verte! Eres tan igual, sois tan iguales», exclamó, extendiendo los brazos hacia la figura que desaparecía. De pronto pareció sorprenderse de su propia actitud. Se miró las manos vacías. Bajó los brazos y aceleró el paso hasta llegar a su destino.

Una puerta oscura, recia, sembrada de grandes cuarterones le frenaba el paso. No se entretuvo en buscar el timbre. Golpeó con los nudillos en uno de los cuarterones y la puerta se abrió de inmediato. Un hombre la cogió del brazo haciéndole traspasar el umbral con gesto rápido.

—¿Cómo has tardado tanto? Temí que no vinieses —oyó que le decía él mientras la estrechaba levemente, en un gesto que le pareció más un formulismo que una caricia.

—Tomé un autobús —contestó mientras observaba la habitación, a la vez que se desprendía del abrigo.

Todo estaba en penumbra. Una luz difusa desdibujaba el perfil de los muebles. Se fue acercando a la mesa. Apoyó las manos en el respaldo de una silla mientras sentía que Efraín se le acercaba y la sujetaba por los hombros.

—Venga, no tengas miedo. Sólo será un momento. No pasará nada.

—Efraín, escucha: lo he oído llorar, lo he visto.

—¿A quién has oído llorar? ¿A quién has visto?

—Al pequeño. A tu hijo. A nuestro hijo.

—¿Qué tonterías estás diciendo? Tú no has podido oír llorar a nadie. Ni siquiera hay tal hijo. ¡Sólo hace un mes! ¿Comprendes? Un mes y unos cuantos días. No existe aún tal niño. Vamos, vamos, no sabes lo que dices.

—Sí. Sí lo sé. Y sé también que no quiero perderte. Algún día te irás. Entonces quiero tener a tu hijo. Quiero tenerte a ti de alguna forma.

—Vamos, Angela, a mí no me perderás. A mí me tienes. En cuanto al niño, tal vez más adelante pueda ser. Ahora no.

—¿Por qué, Efraín? ¿Por qué? ¿Por tu carrera? ¿Por tu familia? ¿Por ese hijo que ya tienes? Yo no quiero nada de lo que puedes darme. Entiéndelo. No te pido nada. Sólo quiero tenerte a ti.

—No sé a qué viene todo esto. Ya lo habíamos hablado. Estábamos de acuerdo, cariño. Estás diciendo tonterías. ¡No te entiendo! A mí me tienes. No me vas a perder. ¡Compréndelo, Angela, es un poco por todo! No podemos. Ahora no. Es cuestión de esperar un poco. Sólo eso. Espera un poco.

—Tal vez tengas razón. A fin de cuentas siempre es cuestión de esperar.

La habitación continuaba en penumbra. La mujer sola fijó su vista en un tapete de fieltro oscuro que había sobre la mesa. No había bola de cristal. Para qué, nadie la necesitaba. Una mujer seca, frente a ella, ponía ante sus ojos el pasado, anulaba el presente y proyectaba el futuro. Efraín, en otro lado de la mesa, exhibía el pasado, condicionaba el presente y callaba sobre el futuro. Ella sintió que sólo había presente. Un presente sórdido, angustioso. Un presente perpetrado por el pasado, por el pasado de los demás y tal vez hasta por el suyo propio. Se levantó. De improviso un espejo le devolvió su imagen, una imagen sin fondo, desconocida hasta entonces por ella. Sintió que se iba tras esa imagen, que el azogue tiraba de ella. Una palmadita en la espalda le sacó de aquel vértigo horizontal. Luego sintió



otra. Ella se dio la tercera de forma intangible, mientras se dejaba conducir a través de un pasillo.

La madrugada era seca, pesadamente seca. Una lagartija bajó como si patinara el marco de un cuadro. Un hormiguelo le recorría las sienes, produciéndole a ratos sacudidas de escalofrío. Desde la pequeña alcoba oyó el ruido de una llave en la cerradura de la puerta intentando abrirla, pero Efraín no pudo entrar. No era la misma cerradura. Tampoco ella era la misma mu-

jer que él conocía. Nada era igual. Ni siquiera él era el mismo. Ahora sólo era un hombre sin proyección, sin futuro en su carne. Un hombre que algún día se iría de su vida. Todo lo que no tiene proyección debía quedar atrás y ella lo sabía. El ya no la tenía, era inútil prolongar la agonía. El amor debe enterrarse cuando aún alienta, para que no nos deje impregnados de olor a cadáver. La mujer sola siguió en silencio. Mientras, un parpadeo de amapolas le estremecía los muslos casi azules.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

ALICIA CRESTE

7 POEMAS

1

Avecillas de vuelo cierto,
recuerdos de incierta adolescencia.

Sólo existe la tangible nada del pasado,
un perfume de alas invisibles
y esta congoja.

2

Gallos insomnes esperan
la misteriosa señal
para elevar, unánimes,
su cotidiana plegaria.

Un día, acaso, se quedarán dormidos
junto a nosotros.

3

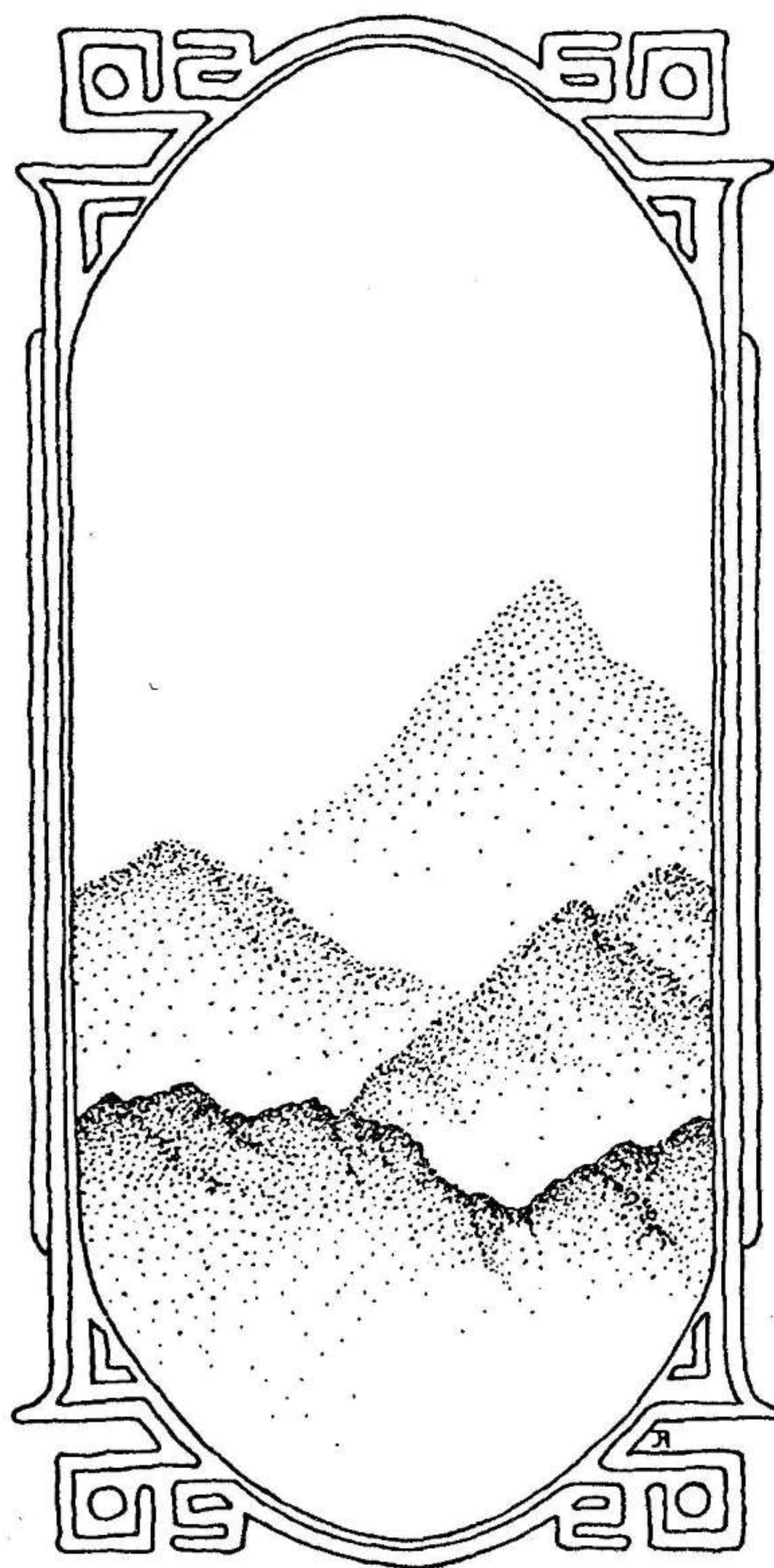
Aves fugaces
aletean contra el día
en dirección al verano...

La eternidad
es el instante que apretamos entre los párpados
mientras pasan los pájaros,
nómadas del tiempo.

4

Noches de luna
multiplicando sombras bajo los árboles,
aromando balcones enrejados,
custodiando muchachas callejeras
y noctámbulos perros sin sueño.

La oscuridad es apenas una intención,
un hábito melancólico
solamente.



5

Que me presten un párpado,
un ojo, una mirada:
necesito esta noche
dormir acompañada.

6

Esqueletos dispersos sobre la tierra,
cuñas de piedra,
recuerdos de lo que no hemos visto,
ejercicios de fe de la memoria.
Establecimos nuestro vago origen en los anti-
iguos pueblos

donde duermen los muertos anhelados;
ellos los guardan en lápidas cuadradas,
en los ecos del viento que reptaba entre los techos
y en los gastados umbrales
de las casas que alguna vez fueron
algo más que silencio
y cementerio.

7

Amo a todos los hombres que me amaron
como amo cada trozo de mi cuerpo;
estoy hecha de ellos; también, como del tiempo.
Su presencia perdurará en mis latidos,
en mis hábitos,
en mis remordimientos.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

JUAN ANTONIO JIMENEZ ARDANA

LA COMPRA

A ella le daba asco, pena, vergüenza y otros síntomas de una enfermedad muy común saber que las librerías tenían que devolver los libros a las editoriales por falta de lectores, saber que en las bibliotecas sólo leían los ratones (sabía generación de ratones la que se avecina), saber que los que pueden pagarla no quieren tenerla y que los que quieren tenerla no pueden pagarla (salvo excepciones muy honrosas, claro está, como los ratones), saber..., etcétera. Ella practicaba su propia ética. Evitaba las pequeñas librerías y aquellas en las que trabajaban dependientes o propietarios que le eran simpáticos. Recordaba especialmente un episodio que me relató con todo lujo de detalles. Fue al comienzo de su actividad rescatadora, un día de lluvia. Se había plantado ante el escaparate de una librería, sin atreverse a entrar y recibiendo toda la presencia de la lluvia en el plástico del impermeable. Las gotas de lluvia se precipitaban sobre el cristal, rebotando unas, resbalando sobre la lisa superficie otras hasta alcanzar el marco de madera y caer al suelo. En todo esto se fijó, tratando de reunir la suficiente deci-

sión para traspasar la puerta. Detrás de la vidriera los libros, los autores, las editoriales se difuminaron en un baño de lluvia. Después de ver fugazmente cómo una gota, tras rebotar en el cristal, iba a morir allá abajo, en la goma oscura de sus botas, se encaminó hacia la puerta encristalada. Se metió una mano en uno de los grandes bolsillos exteriores del impermeable y adelantó la otra para empujar la puerta. De un vistazo, antes de darle la espalda, percibió la figura del encargado y la tranquilizó un poco su aspecto senil de cejas, bigote y pelos blancos y ojos pequeños, de mirar adulado, medio escondidos tras unas gafas de gruesos cristales. Vuelta hacia las estanterías de enfrente del mostrador oyó la pausada y grave voz del viejo pronunciando un número y a continuación el sonido de la caja registradora abrirse. La sombra del comprador quedó a su izquierda al moverse ella hacia la derecha, en busca del rincón más apartado. La caja se cerró con un golpe seco. La sombra se dirigió a la puerta. Esta se abrió. Después se cerró y desapareció la sombra. Se desplazó un poco más a la derecha, lateralmente, y casi tropieza



con una escalera que no había visto. Rodeó la escalera, siempre vuelta de espaldas, y avanzó unos pocos metros hasta que llegó a la esquina. A su derecha se encontraban los estantes más alejados, pero no quiso volverse hacia ellos porque entonces se le escaparía del rabillo del ojo la figura del viejo. Un libro golpeó el suelo a sus espaldas. Entonces se dio cuenta de que no estaba completamente sola como había creído, pues en la tienda se encontraba además del viejo otro cliente. Miró hacia abajo y vio un charquito que se estaba formando a su alrededor, en las baldosas. Por un momento pensó que lo mejor era largarse, pero la presencia del otro la tranquilizaba más que otra cosa. Giró unos grados la cabeza hacia la izquierda y vio al viejo metiendo las narices en unos papeles. Durante un instante creyó que la estaba observando también de soslayo. Pero finalmente desechó todos los temores, se lió la manta a la cabeza y alargó la mano y sacó tres volúmenes de un estante, elegidos al azar. Los hojeó un momento y al momento siguiente sintió un tironcito en el ala derecha del impermeable. Entonces el peso de los dos volúmenes alojados en el bolsillo interior desequilibró el plástico de la prenda. Alzó la mano que le quedaba libre, cogió por el lomo otros dos libros, los sacó de la fila y los llevó a la otra mano, junto al que allí tenía. Una rápida ojeada, un movimiento velocísimo de la mano, otro tirón, ahora en la parte derecha, y el equilibrio quedó restablecido. Bueno —pensó— no estaba mal; no había que ser avariciosa. Dejó el volumen del disimulo en uno de los huecos que había hecho. Juntó los libros en ese hueco y luego hizo lo mismo en el otro. Paseó la mirada distraídamente por los lomos de los libros expuestos. Se volvió repentinamente y miró hacia los estantes más altos de la librería de atrás, aunque en realidad quería mirar al hombre que estaba allí. Nada anormal. Al parecer rebuscaba algún libro en una de las hileras más bajas. Recorriendo los estantes más altos llevó la mirada a la entrada de la tienda. Abajo el viejo seguía con las narices metidas en los papeles y escribía algo con un bolígrafo. Se volvió hacia el otro frente. Abandonó el charquito paso a paso, sin apartar los ojos de las hileras de libros y adoptando el aire más casual que podía. Se encontró de nuevo la escalera. Volvió a hacer un rodeo en torno a ella. Dio unos cuantos pasos y se paró en el mismo lugar que al principio. Un reguero de gotas sobre el pavimento marcó sus pasos. El peso de los libros todavía no era agradable. La puerta quedaba ahora a la izquierda, apenas dos metros más allá. El viejo estaba a su espalda y no podía verlo en absoluto. La alegraba que aquel librero no tuviera la costumbre de interesarse por lo que la gente andaba buscando. Quizá siguiera metido en los papeles. Pero no oía ningún sonido y no podía saberlo. Ahora estaba más nerviosa que nunca, pues sabía que esta era la parte más peligrosa del trabajo. Debía salir con naturalidad, sin prisa, sin mirar a nadie. Se sobresaltó al oír de pronto abrirse la puerta. Vio entrar un perrito. Tras la correa apareció una mujer. La mujer se dirigió hacia el viejo. Le interrogó acerca de un libro. El viejo dijo que no. La mujer abrió la puerta. El perrito salió. La mujer también. ¿Qué estaría haciendo el viejo ahora? ¿Se habría dado cuenta de algo y la iría a detener antes de que tuviera al menos tiempo de alcanzar la puerta y una oportunidad de salir corriendo? Ni siquiera sabía lo que podía ocurrirle si la atrapaban. La imagen de una cárcel invadió su mente y entonces se olvidó de la naturalidad, del disimulo y de todo y salió corriendo hacia la puerta, buscando el aire. El viejo gritó «¡señorita!» La mano se le congeló sobre el picaporte. Se quedó inmóvil ante la

puerta, como si fuese la imagen de una fotografía. El viejo recuperó el tono grave y el volumen bajo de su voz al repetir «señorita». La fotografía ladeó la cabeza hacia el lugar de donde venía la voz, pero muy lentamente, como si se tratara de una sucesión de fotogramas y no de dos retratos diferentes, en el último de los cuales la mirada de una joven se perdía más allá de la figura del viejo y más allá de los libros y de la pared y de todo. Encima de la sonrisa del hombre anciano nacía una mirada parecida a la ternura, pero una ternura niña, como si la hubiera encontrado sólo en el último trecho de su vida. El anciano cogió un libro del mostrador y se lo tendió a la figura inmóvil de una joven que salía del miedo a través de la sorpresa. El viejo dijo: «¿Quiere llevarse éste también? Nadie lo compra y es una pena tener que devolver una buena novela.» La imagen fotográfica cobró vida y extendió el brazo para tomar el libro que la mano añosa del viejo sostenía. No recordaba bien si murmuró gracias, pero sí que se sintió avergonzada, ridícula, confusa y aliviada después de decir algo. Que salió de la tienda presurosamente y que la lluvia que le mojó la cara apenas pudo despertarla de lo más parecido a un sueño real que le había sucedido en su vida.

Cuando me lo hubo contado le pregunté si aquel suceso no era una razón para dejar de ratear libros. Tonta pregunta. Me respondió que no. Que el hecho de que una persona se hubiese portado maravillosamente con ella no excusaba a las demás, sino todo lo contrario, las acusaba más claramente. También me dijo que desde entonces aquella era la única librería en la que pagaba. Que el viejo y ella se habían hecho buenos amigos y que... (el resto de la historia no me interesaba).



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

MARIA VICTORIA CANSINOS

DESTELLOS

Bienaventurados los que no me aman, porque ellos se lo pierden.

* * *

No me recuerdo el rostro sin ojeras.
No me recuerdo orgullo alguno.

* * *

Hospedo penas todo el año,
no se van ni en el verano.

* * *

Quería una muerte dulce
y lo enterraron en azúcar.

* * *

Lo mejor del Sur es Andalucía.

* * *

No queda ningún reloj
en el mundo.
Se ha suicidado el tiempo.
Ahora vivimos
más profundo.

* * *



Si salen pajarillos cuando me abra la cabeza
contra el asfalto, dejadlos.

* * *

Nadie dice que el ombligo es la huella
de la primera separación...
... Las que vienen después, todas las otras,
no dejan marcas externas.

OFERTA

¿Quiere un perrillo a domicilio? No le molestaré mucho, señor. Me encogeré junto a sus pies, cerca del fuego. Una comida al día me basta, sólo bebo agua.

Ladro poco, créame.

El corazón me pincha de noche. ¡Lléveme usted!

ANUNCIO

Suicida cobarde
busca asesino suave.
¿Quiere usted matarme?

* * *

¿Qué sería del silencio si no
existieran las palabras?

* * *

El sabio, sabiendo que yo sabía poco, me dijo:
— Para vivir no es preciso saber demasiado,
sino saber emplear lo que se sabe.

* * *

El espejo tenía viruela amarilla.

* * *

Soñé que Dios me acusaba de malversar amor.

* * *

Amo mis manos capaces.

* * *

Soy tan... antitécnica, que la primera vez que
me dijeron: «Este ascensor tiene memoria»,
pensé que se acordaría de mí aunque tardase
unos días en utilizarlo.

DE MI PAIS, DE MI CORAZON

*(Traducciones al español de los poemas de Lêdo Ivo,
por Enrique Molina Campos, pág. 18).*

JARAGUÁ

La noche, portón de la cárdena aurora,
en las calles de azúcar mascabado se yergue.
Entre los aguazales se pudren leprosos estandartes
de una vida oculta de arañas y relojes.
Aquí el viento no paga derechos de aduana.
Pálidos barcos anclados en la rada
vomitan la penumbra geográfica.

¿Por qué la noche ha parido tantas constelaciones?
Bastaría una sola estrella
entre el faro y el semáforo averiado,
mirada por las absortas lechuzas,
sobre esta húmeda superficie de estacas bamboleantes
que sustenta los emblemas del océano.
¿Por qué el mar se ha tragado tantos barcos?

Sólo quien ha nacido junto a las olas, entre barricas, balanzas y espinas de mojarra,
conocerá, al rayar el alba, ese día carcomido por la sal,
cuando en los mostradores de los almacenes de víveres los gatos
se estremecen presintiendo turbiones y naufragios
y los balaustres de los viejos entarimados son estatuas del tedio.
Ahora mismo duermen cangrejos bajo mi cama. Y en mi sueño de estiba
los barcos, sobre las oxidadas ondas, se dispersan como una lechigada de ratones.

(De Finisterra)

LA LECHUZA

Mi noche es eso: el día
que ahuyenta a un sol intruso.
Cualquier viento enmohece
portones y navíos
y trueca en garabatos
los rótulos latinos
de los entablamentos.
Mi noche es esa luz
sin subterfugios
que pasa por el ojo
de la aguja más fina,
por la chispa que duerme
en su lecho de hulla.
Sola junto al semáforo
de esta capitania,
yo soy la centinela

de las cosas ocultas:
viejas barricas de oro,
caños de los aleros,
emboscada o guarida.
Y en lo albo de la noche
cándida de mandioca
y espléndida de coitos,
mi sitio es el del hombre:
chaleco que lo ciñe,
abrazo que lo enlaza,
polilla que lo roe,
pisadas del sonámbulo,
pliegues de la mortaja.

(De *Finisterra*)

SONETO OSCURO

Tras haber separado los pétalos del día,
bebo en la oscuridad tus gestos y susurros.
La noche es, en mi piel, la gota de rocío
que, tal las mariposas, tiñe el blanco del muro.

Ese gallo que canta anunciando la noche
hizo al revés, errado, el camino del alba.
La noche de tu vientre abre puertas de espuma
cuando en mí, por lo oscuro sumida, te desmayas.

Yo no sé, de la herencia, qué parte hubo de tantos
bienes como hay dispersos entre la luz radiante
y la niebla que encubre desechos de naufragios.

Sólo sé que mi mano sigue en tu dorso el rastro
de un mañana que tiembla, vano, en el horizonte
donde la muerte, airada, ultraja los presagios.

(De *Finisterra*)

HERRAMIENTA AMOROSA

La herrumbre dilacera el paisaje. Me hallo en un horizonte donde el crepúsculo abre cicatrices en los muros leprosos. Las ventanas se beben el polvo del mundo. Todo en mí es un amor que se nutre de ensoñaciones y aguas y que se estremece como un pájaro. De las arrugas del día hago mi razón de existir. Y el amor es mi sueño, araña que arma los pistilos de su propia mañana.

Estoy tendido y sin embargo camino entre las colinas húmedas de mi deseo, y sorbo en el silencio los signos de la vida —las partículas de esa agua sólida, más pesada que la tierra. Ningún sol cegará mi transparencia, que se desliza por los surcos de la memoria. Aquí fue donde fundé mi desierto, en esta arena que ninguna palabra alcanza, bajo las estrellas que respiran el día en el aire tejido de figuras y designios.

Amor mío, tu cuerpo es mi herramienta. Elijo entre el misterio y el vello. Trabajo en tus ranuras. Y mi miseria es un faro y te ilumina.

(De *Finisterra*)

ASILO SANTA LEOPOLDINA

Todos los días vuelvo a Maceió.
Llego en las naves desaparecidas, en los trenes sedientos, en los aviones ciegos que no
laterrizan sino al anochecer.



Por los templetes de las blancas plazas se pasean los cangrejos.
Entre las piedras de las calles, delgados ríos de azúcar
que fluyen mansamente de los sacos almacenados en los trapiches
clarean la sangre vieja de los asesinados.
Tan pronto como desembarco, tomo el camino del asilo.
En la ciudad donde mis antepasados descansan en cementerios marinos,
sólo los locos de mi infancia continúan vivos y esperándome.

Todos me reconocen y me saludan con gruñidos
y con gestos obscenos o extremosos.
En el cuartel cercano, la corneta chirría
separando el ocaso de la noche estrellada.
Mustios, los locos cantan y bailan entre rejas.
¡Aleluya, aleluya! Más allá de la conmisericación,
el orden del mundo fulge como una espada.
Y el viento del mar océano llena de lágrimas mis ojos.

(Inédito)

EN UN HOTEL DE LA LAPA

Entre sin llamar. La descolorida estera
bebía nuestros pasos cautelosos
cuando subimos la escalera
sinuosa como el deseo,
espina de pez que atarazaba nuestra carne.
En la sábana blanca había una pequeña mancha.
Era como si un ejército hubiese pasado por allí
dejando una señal que nuestros ojos recogían:
una breve señal de victoria en esa larga guerra
que antecede a la muerte.

(Inédito)

AGENCIA CANDELARIA

La luz de la tarde entra por las puertas blindadas
e ilumina las letras de cambio acumuladas en las ventanillas.
Es como si fuese el otoño, con sus doradas hojas desparramadas por la plaza.
La recepcionista sonríe como un ángel a la puerta del Paraíso.
El gerente susurra al oído de un cliente, y su mano de rey Midas
se levanta en el aire milagroso.
Los espejos sucesivos reciben el depósito
de los ojos monetarios y las ávidas bocas sexuales de las mecanógrafas.
Las máquinas suman, dividen, multiplican, restan.
Hombres sumados, divididos, multiplicados y restados
desaparecen en calles retorcidas donde, en la gran tarde bancaria,
se estanca el olor a fritura de los bodegones.
¡Oh mundo rumoroso! Los hombres son monedas
en la ciudad manchada por el sol amarillo.

(Inédito)

POSTAL DE UNA BATALLA

Es aquí, en esta cama, donde empieza la guerra.
Los dos guerreros luchan
en un campo de telas.
¿Cómo decir: esto es el frente, y esto el dorso,
si todo amor es un espejo?
El rosado obelisco se iguala al negro sumidero
en la plaza cuadrángula.
Dentro del día, la noche no distingue
macho o hembra. Y la boca se hace gruta
en la clara selva donde dos alimañas
se muerden y se lamen.

(Inédito)



**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**

URSICINO 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.

EDITORA NACIONAL
Torregalindo, 10
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Gran Vía, 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

FERNANDO PESSOA

MARTA PESSARRODONA

MANUEL MANTERO

MEDARDO FRAILE

JULIO ALFREDO EGEA

ARTURO DEL VILLAR

CESAR ANTONIO MOLINA

CLARA JANES