

# NUEVA ESTAFETA

z.44

48·49 nov<sup>re</sup>-diciembre 82



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



# NUEVA ESTAFETA

Director:

LUIS ROSALES

Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES

Redactor jefe: ELADIO CABAÑERO

Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ

Redactor: FRANCISCO TOLEDANO

Confeccionador: JUAN BARBERAN

Redacción: Gran Vía, 62. Madrid-13

Teléf.: 241 93 23 y 241 98 34



Administración: Torregalindo, 10. Madrid-16

Imprime: BOE

Depósito legal: M. 1174-1979

## SUSCRIPCION ANUAL

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

Edita: Ministerio de Cultura

## sumario

N.º 48-49 NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1982

LUIS CERNUDA	4	<i>Siete cartas inéditas.</i>
LUIS ROSALES	12	<i>Retrato de Manuel.</i>
CARLOS DUBNER	18	<i>Mendigo en Nepal.</i>
EMILIO DEL RIO	25	<i>Dos poemas.</i>
LUCIAN BLAGA	31	<i>Cuatro poemas.</i>
FEDRO FERREZ	34	<i>Dos fábulas.</i>
VIOLA	35	<i>Pintura.</i>
JAIME FERREIRO ALAMPARTE	39	<i>Vivencias y convivencias de Rilke: El poeta y los perros.</i>
NORMA STURNIOLO	55	<i>Miguel Delibes y la función de la literatura.</i>
ALBERT VILANOVA	64	<i>Frances Jammes, poeta franciscano.</i>
VIOLA	71	<i>Pintura.</i>
	75	<i>Criticas y notas bibliográficas (de Enrique Molina Campos, Fernando Menéndez, César Antonio Molina, Manuel Rios Ruiz, José Carol, Carlos Murciano, Vicente Granados, Julia Sáez-Angulo, Antonio Hernández, Carlos Benito González, Encarna Gómez, Juan Mena, Pablo Antonio Urbina, Arturo del Villar, Antonio Fernández Molina, María Pilar Pueyo Casaus, Isabel de Armas, Consuelo Triviño, José M. Fradejas Rueda, Ariel Ferraro, Juan Antonio Villacañas, M. R. R., José María Díez Borque, A. Sabugo Abril, Jiménez Martos, Blas Matamoro, José M. Souza Sáez, Darío Villanueva, Mara Aparicio, Pedro Roso, Carlos Dubner, José López Martínez, Galvarino Plaza, Hugo Emilio Pedemonte y Rosa Martínez de Lahidalga).</i>
		<b>CARTAPACIO</b>
	131	<i>PEDRO PROVENCIO: Gabriel García Márquez, un Nobel para nuestra lengua. FELIX GRANDE: Luis Rosales, Premio «Cervantes» de Literatura.</i>
	136	<i>JAIME DELGADO: El último humanista.</i>
	139	<i>Destacamos el nombre de... MIGUEL CABRERA: Nueve poemas. LUIS DE LA PEÑA: El mercado ritmo de la vista. C. LAHOTHE: Tres escritos. RAMON BADIA GINESTA: La garina morta. CARLOS MARIA MAINEZ: Convécete. MARIA MIRA: Cuatro poemas.</i>
	154	<i>JUAN EMILIO ARAGONES: 4 estrenos teatrales, 4.</i>
	158	<i>JUAN SERRABLES: Jesús Fernández Santos premia a «Planeta».</i>
	159	<i>LUIS CASTILLON MORA: Pilar de Valderrama: Su poesía, su mundo, sus amores.</i>

Portada de José María Iglesias.





# LUIS CERNUDA

## *SIETE CARTAS INEDITAS*

Spanish Department.  
Glasgow University.  
13 febrero (1942).

Querida amiga Nieves: Supongo que ya estarás bien. Esos días en cama, cuando la indisposición es cosa ligera y afuera hace frío, son agradables. También yo he andado con un catarro, pero sin quedarme en cama y coincidiendo con un tiempo de nieve, lluvia y frío que no había más que pedir. Perdóname que no piense de la nieve como tú; me deprime de modo indecible y sólo evoca en mi imaginación ideas funerarias.

No sé si conoces la antología de poesía moderna en lengua española publicada en México. Es bastante absurda, pero me parece que puede proporcionar a los poetas una experiencia útil, y es la de ver en qué se asemejan y en qué se apartan unos de otros como contemporáneos.

Naturalmente que, en la medida que un poeta se aparta de sus contemporáneos, le podrán considerar como poeta las generaciones futuras.

Como esa antología está compuesta por un poeta según la moda francesa de hace veinte años (es decir: restos simbolistas y novedades surrealistas), el tono que predomina en ella es un tono trasnochado, en el cual los poetas incluidos, como los gatos de noche, todos aparecen pardos, y sólo aquellos que tienen verdadera fuerza poética emiten tal o cual destello en la monotonía general.

¿Cuáles entre los poetas actuales lo parecerán mañana? Si hay destino envidiable para un poeta es hallar camino hacia las gentes que vivan después de él, a través de la ceguera de los contemporáneos.

No te preocupes por el adelanto de nuestro proyecto de traducción. Lo que me interesa es el proyecto mismo y tu trabajo, pero no la posibilidad de aparecer ante un público que entiende tanto de poesía (y sobre todo de poesía extranjera) como yo de industria moderna.

Saluda a todos en tu casa y da un beso a Christopher. Con la amistad de

*Luis Cernuda*

¿Has visto cierto *Bulletin of Spanish Studies* que publica la Universidad de Liverpool? Supongo que lo hay en la Taylorian. En el último número del dicho *Boletín* hay unas páginas mías sobre poesía popular.





Dibujo de Estruga



16 abril (Glasgow, 1942).

Querida amiga Nieves: Lo que me pides en tu carta es poco más o menos que un arte poética, cosa comprometida y larga de redactar. Espero pasar ahí el verano, y tendremos ocasión de charlar sobre dicha cuestión. Respecto a cuándo un poema está terminado, nadie tan bien como su propio instinto e inteligencia puede enterar al poeta. Se trata de dar realidad a una visión, y eso no es tarea que pueda delimitarse en general *a priori*. Cuando la expresión se acomoda con proximidad relativa posible a la intuición del poeta, el poema está terminado o podemos suponer que lo está.

Es curioso que digas que tales versos míos tienen «más forma» que otros. Aparte de saber si es posible decir que una cosa tiene más forma que otra, ¿cómo puede un balbuceo infantil estar mejor expresado que lo escrito después, con más dominio y conciencia de la poesía y su técnica? Creo que te equivocas al considerar como Forma, en abstracto y con exclusividad, algo que no es sino un aspecto histórico de la expresión poética, ni más ni menos intangible que los otros aspectos con que se ha expresado la poesía a través de los siglos.

Quizá dicha actitud sea causa de que estos versos que me envías, intento de verso libre si no me equivoco, no tengan la densidad necesaria, o si quieres forma. En el fondo, quizá, la consciencia de que forma es cosa mucho más espiritual de lo que aparentemente crees te haya impulsado a la experiencia.

Tengo el proyecto de imprimir un libro, y seguir en adelante, si me es posible, editando mis cosas. Este libro, casi poético, aunque no en verso, se llama *Ocnos* y lleva al frente unas líneas de Goethe que subrayan el significado del título.

«Desfilando paisajes» significa: el cielo pasa, desfila, sobre los paisajes de la tierra; aquél vuela allá arriba y los otros están quietos abajo. «Tierra indolente» no significa *earth* ni *soil*, sino *country*, pero esa palabra inglesa es demasiado política, y la española, tierra, en su ambigüedad, es más poética y eficaz en ese pasaje.

Por favor, no quiero publicar nada en HORIZON; ya me han invitado el año pasado y no quise aceptar. No he leído a Hemingway —ni mucho menos a Barea.

Enhorabuena por tener ya casa aún más familiar: el mundo no puede dañarte, protegida así por una familia dentro de otro. Besos a Christopher. Muchos recuerdos a Paúl y a todos en tu casa.

Con la amistad de

*Luis Cernuda*

Glasgow.

29 enero (1943).

Querida Nieves: Me he acordado mucho de ti, preguntándome cómo estarías, y ya iba a pedirle a Emilia Rauman me diese noticias, cuando recibo tu carta. Me alegra estés bien y tengas estas semanas de tranquilidad y descanso. Aunque con esos paseos que me dices casi no me atrevo a hablar de descanso. No te hagas demasiado deportiva, y en vez de Beatriz venga al mundo un boxeador.

Escribí a Cristóbal, enviándole una postal con claveles, sin atreverme a darle el nombre español de la flor, no fuera eso a despertar su cólera lingüística. Voy a enviarle una postal de vez en cuando.



Tu comentario sobre el libro [*Ocnos*, 1.<sup>a</sup> edición] ya puedes suponer cuánto me complace. No me extraña eso de que su lectura te retrae al mundo de tu niñez: en temperamentos equivalentes, como los nuestros, es cosa natural que, aun siendo el medio distinto, la reacción sea parecida.

Lo que yo no haría tan extensivo es ese fundamento estético de las cosas. Cierto que para nosotros ésa es la razón fundamental, pero yo comprendo al mismo tiempo que no tiene validez (y está bien que así sea) para la mayoría. El filósofo, el poeta y el místico tienen la intuición más lata de la creación y las fronteras que les separan son demasiado sutiles para que no se confundan un poco. Pero piensa cuán escasos son en número, y en la variedad de tipos humanos que extrañamente les rodean. Y no sé si puede aprenderse mucho más de lo que se opone a un temperamento que de lo que a él se acomoda, aunque con esto no quiero decir que un director de banco sea particularmente ejemplar para mí.

Tu observación sobre mi uso de «tal» ya yo me lo he hecho en varias ocasiones, así como del uso de «cuán»; son chocantes en quien, como yo, pretende adquirir un estilo *hablado* y no *escrito*. En el caso que me indicas, si reparas que en la misma frase hay «cómo», el uso de «tal» puede justificarse, para evitar la repetición de «cómo».

He recibido carta de Trend, ofreciéndome para el curso próximo el puesto de lector en Cambridge, y lo he aceptado. Guarda el secreto por ahora, ya que no sería correcto que, estando Atkinson ausente, la cosa se hiciera pública ignorándolo él. Estoy contento, aunque el contrato es sólo por dos años, sin posibilidad de renovación. Ya veremos.

Recuerdos a Paúl. Con el afecto de

*Luis*

Spanish Department.  
Glasgow University.  
2 mayo (1944).

Querida Nieves: Soy yo quien hace mucho tiempo debía haberte escrito, pero entre el resto del invierno, donde nada nuevo o de particular tenía que contarte, y el comienzo de la primavera, donde yo siempre padezco una «crisis» (tú dirás que yo padezco crisis todo el año), el tiempo se me ha ido. Me alegra saber de ti, y leer tus versos tan bellos y delicados. Me parecen los mejores hasta ahora, y con un desarrollo manifiesto desde los anteriores tuyos que recuerdo.

¿Por qué no te gusta Eliot? Yo temo dar apreciaciones sobre contemporáneos por diversas razones, egoístas y generosas, pero creo que probablemente es uno de los poetas hoy vivos que más posibilidades tienen de que mañana siga considerándose como tal poeta. Y es también, al mismo tiempo, crítico excelente. Creo que debes leerle sin dejarte seducir por él (aunque tiene muy poco de seductor), porque gana al releérsele, como casi todos los poetas verdaderos.

Trend me ha ofrecido, al mismo tiempo que trabaje en Cambridge como lector, la posibilidad de trabajar como *research student*, que tendría ciertas ventajas. Ante todo es cosa nada segura aún (no digas



nada a nadie), y como no tengo idea clara de las obligaciones y consecuencias que acarrearía, estoy en deuda. ¿Tú conoces ese asunto y lo que representa?

He recibido algunas cartas de América, entre otras de una amiga de quien creo haberte hablado: Concha de Albornoz. Vive en Estados Unidos, en un colegio; me habla del libro mío, y es curioso que su opinión coincide con la tuya, quiero decir en las características que hallas tú en el libro.

No he escrito nada; la revisión de un ensayo largo sobre Cervantes, que aparecerá en el *Bulletin of Spanish Studies*, me ha llevado meses. Pereza y desgana, hasta de leer. Lentamente releo a Bernal Díaz, y leo la vida de San Ignacio, del P. Rivadeneira.

Del verano, aún no tengo proyecto claro. Creo que me quedaré aquí hasta fines de julio probablemente. En agosto he aceptado dar una conferencia en Londres, con ocasión de un curso de español que organiza Peers. Así que fatalmente, si nada ocurre, tendré que arrancar de aquí para esa fecha, si no lo hago antes. Muchas gracias por tu oferta, pero no creo que vaya por Oxford, o si voy será por breve tiempo.

Estoy un poco en el limbo (como de costumbre). Tengo recelo a lo de Cambridge, porque lo diferente me atrae y me intimida al mismo tiempo. Gran parte de cómo allí me vaya depende de mí y mi conducta, y yo estoy algo cansado de poner cara amable cuando sólo siento aburrimiento o tristeza.

¿Qué dijo tu padre de mi opinión sobre ESPAÑA? Hubiera querido hablar con él.

¿Cómo va Beatriz? ¿Cómo va Cristóbal?

Tu amigo,

*Luis*

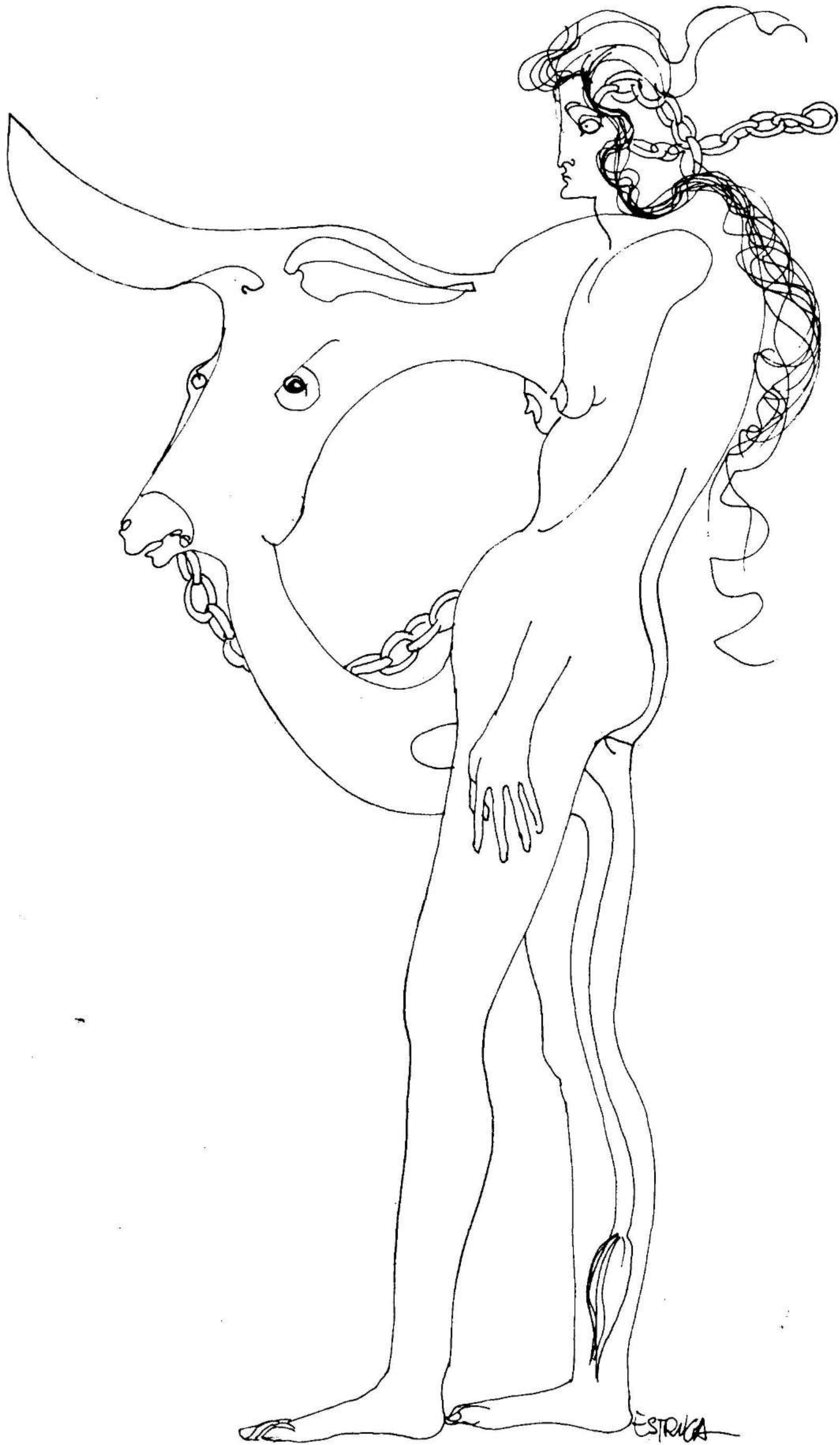
Emmanuel College.  
Cambridge.  
20 julio (1944).

Querida Nieves: Me gustaría mucho pasar en tu casa esos días primeros de agosto. No sé si me será posible, y la razón es difícil de explicar, porque yo mismo comprendo que no hay mucha lógica en ella. Ya recordarás lo de «razones del corazón que el corazón no comprende». Esto te ha de parecer oscuro, y sólo te diré que me enamoré la primavera pasada, y percibo ahora la necesidad de un cambio de ambiente, pero mi deseo y mi afecto me retienen aquí.

Como tú me hablas en tu carta de haber pasado durante el otoño último una de esas épocas plenas de la vida, supondrás bien lo que para mí han podido ser estas semanas de abril y mayo. Ahora, como tarde o temprano debemos pagar un precio por todo, ha llegado para mí la hora del pago, y es amarga en extremo. Cuando se es joven sólo se siente el fin del amor, pero yo ahora, aunque con alegría grande veo que mis arrebatos actuales no quedan atrás de los de mi juventud, veo no sólo el fin del amor, sino el fin del tiempo que la vida nos concede para el amor.

No leo nada, excepto recordar tal o cual verso o fragmento poético que concuerde con mi estado espiritual. Y aun así hay poesía, como







ciertos sonetos de Shakespeare, que no quiero recordar porque me duelen casi físicamente: tanto y tan bien representan para mí mi propia vida... En cambio, San Juan de la Cruz me acompaña y me consuela. Qué amor magnífico, en medio de un mundo ocupado en destruirle ensañadamente, querer rescatar la vida individual por medio del amor. Las gentes pueden resistirlo todo: guerras, hambres, miserias; sólo el amor no pueden resistirlo: o huyen de él o quedan vencidos por él, como yo ahora.

Perdona esta monserga amorosa. Necesito una compañía amistosa, aliviar un poco, con la comunicación, mi ánimo. Porque otra vez vuelvo a comprender lo terrible de la soledad en que vivimos todos, que el amor intenta vencer, y sólo de modo pasajero e ilusorio consigue vencer.

Creo que seguiré aquí durante los primeros días de agosto, y probablemente no dejaré Cambridge en todo el verano. A fines de agosto y primeros de septiembre, de todos modos, tal vez fuera necesario que me alejara de aquí por unos días. Pero entonces ya no será ésta buena fecha para visitarte. Tal vez vaya a Londres.

Cierro esta carta y la dejo en el correo inmediatamente, porque si la releo o la guardo un poco, tal vez no me decida a enviártela.

Adiós. Tu amigo,

*Luis*

Emmanuel College.  
Cambridge.  
12 agosto.

Querida amiga Nieves: Más de cuatro cartas comencé hoy para ti, que luego rompí sin terminarlas. Es difícil e inútil querer explicar mi ánimo de estos días. Sólo te diré esto: ven si puedes pasar aquí esos días del 25 al 27. Necesito la compañía de una persona amiga, y no sé si te he dicho en alguna ocasión que tú eres una, quizá la única, de las personas que siento cerca de mí después de haber perdido la compañía de mis amigos españoles.

Ahora, por razones que no hacen al caso, me doy cuenta de que he perdido toda amarra con mi tierra, y me siento todo yo y toda mi vida sin atadero alguno, e inútil. Sin yo mismo darme cuenta, quise sustituir la falta de mi tierra, la falta de ambiente adecuado, la falta de amigos, con un amor absorbente y absurdo; ahora pago las consecuencias.

Es difícil encontrar alojamiento aquí. Pero si quieres venir intentar hallarlo. ¿Te agradaría estar en Newnham College? No sé si sería posible, pero hablaría con una señora de ese colegio a la cual conozco. O en otro caso trataría de hallar una habitación. Tú me dirás.

Tu amigo,

*Luis*

Qué carta más cómica debe ser ésta... Perdona.



Emmanuel College.  
Cambridge.  
30 agosto (1944).

Querida Nieves: He pasado en Oxford tres días y al regresar encuentro tu carta. ¿Qué tienes? Resulta que eres tú y no yo quien necesita ánimos. Te he recordado al volver a Oxford.

Encontré a Lola en la estación, mientras ella esperaba a su marido y yo a una alumna mía que venía de Londres. Vi a tus padres. Tu madre me dijo que me hallaba bien, y aunque ella siempre es afectuosa conmigo, espero que su opinión no se la dictara sólo la simpatía, porque otras gentes me dijeron lo mismo.

Ya ves, el efecto de una difícil situación espiritual parece redundar en provecho y no en perjuicio mío. Es cierto que hace semanas que trato de dominar mis penas y decepciones, y lo consigo salvo en ciertos momentos. Es tiempo de recobrar un poco de señorío sobre sí mismo.

Mi escepticismo sale agravado de todo esto. Pero ¿has conocido algún escéptico que, como yo, desee atravesar nuevas experiencias espirituales humanas, entrarse entre las criaturas en vez de apartarse de ellas?

Escribo unos versos ahora, y eso me acompaña bastante. Hace pocos días aún me parecía que escribir es sustituir la vida por un simulacro. Hoy no es que ya no lo crea así, pero la vida es compasiva a veces, y permite que medio nos engañemos para poder seguir adelante.

Pero sólo te hablo de mí. Escíbeme, porque hablar de lo que nos agobia, aunque sea a medias palabras, alivia algo.

Ven si puedes. Como ya te dije, encontrar habitación aquí es difícil, pero yo trataría de hallar algo.

¿Conoces *Niels Lyhne*, de Jacobsen? Yo, aunque no tenía ganas de leer, lo he leído ahora. De ahí salieron muchas actitudes de Rilke, y quizá Jacobsen le sea superior.

Adiós. Tu amigo,

Luis



(Estas cartas de Luis Cernuda a Nieves Mathews pertenecen al libro de Rafael Martínez Nadal: Luis Cernuda, el hombre y sus temas, de próxima aparición en la Editorial Hiperión, a la que agradecemos el permiso para su publicación.)





# RETRATO DE MANUEL

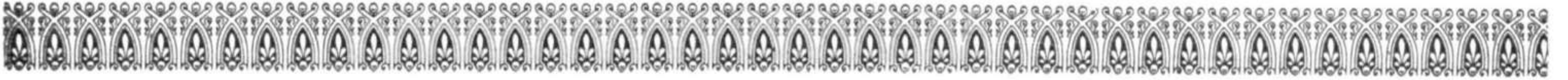
LUIS ROSALES

MANUEL SIEMPRE ES UN HOMBRE DIFERENTE,  
y un hombre deferente que nunca deja de atendernos porque es caritativamente despectivo;  
tiene los ojos náufragos,  
o mejor dicho tiene unos ojos tan bondadosos que han naufragado varias veces,  
y quizá son azules porque Manuel nunca ha pisado tierra firme  
y continúa jugando con la vida a la gallina ciega.  
Le gusta mucho el mar y a causa de ello lleva el traje muy ancho,  
no sé por qué razón un traje ancho siempre parece el mismo,  
y todo el mundo sabe que Manuel quiere darnos la democrática impresión de que no tiene más  
[que un traje,  
aunque  
indudablemente,  
un traje equivocándose de cuerpo,  
y un cuerpo siempre en su lugar descanso.  
Habla muy despaciosamente con una voz crepuscular, insondable y asmática  
y hace buen uso de ella,  
tan buen uso que a veces tiene un orgasmo hablando,  
un orgasmo verbal,  
si dice, por ejemplo con la intención de ponerte a raya:

—*Comer es una injusticia.*

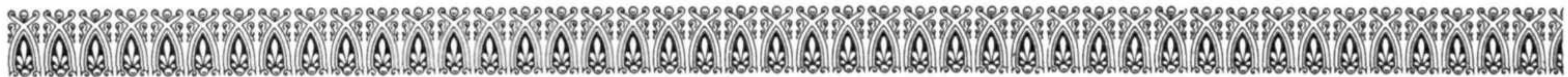
Lo cual no deja de ser verdad,  
y me causó tanta impresión que al oírlo estuve una semana con la lengua estorbándome  
[en la boca.





Collages, de Julio Esteban





De igual modo nos dice con esa irreprochable falta de convicción que le da tanta simpatía;

*Los tiempos han cambiado  
y hoy un analfabeto es cualquier hombre que no sabe escribir a máquina.*

Siempre tiene en la boca una sentencia  
para que nadie ponga en duda que él es un hombre práctico:

*—Quien no aprenda a nadar llegará antes que nadie al Reino de los Cielos.*

SU RASGO MÁS CARACTERÍSTICO ES QUE MANUEL LO HACE TODO PERFECTAMENTE, PERO NADA  
[LE SALE BIEN;  
es prestamista de palabras, contradictor y fraseólogo,  
y como jefe superior de administración llevó el Departamento de Ceremonial, Etiquetaje y  
[Asentamiento del Gobierno Continuo,  
y ya sabéis que lo llevaba con tan buena disposición  
para poder poner de cuando en cuando una etiqueta en la boca de alguien.  
Aún debo recordar un rasgo suyo tan insólito que no lo he visto repetido,  
y es que a Manuel no le gustaba llevar razón:

*—Llevar razón es agobiante.*

Sólo hablaba para entrenarse y estar en buena forma,  
aunque no en forma física, sino en forma moral,  
esto es lo que importaba,  
ya que Manuel creía que estar en forma física era un dislate de los griegos.  
Algo había en él muy delicado y muy cotufo,  
pues para estar en buena forma tenía su propia dieta,  
una dieta preagónica de leche prostituta y boquerones en vinagre  
que él acortaba cada vez más con los triunfos de Franco.  
Así, pues, era una dieta justiciera que le hacía estar en paz consigo mismo,  
una forma de pago,  
y una cabalidad  
ya que todos prevaricábamos en la comida,  
sólo Manuel llegó a tener en Burgos la estatura del hambre.

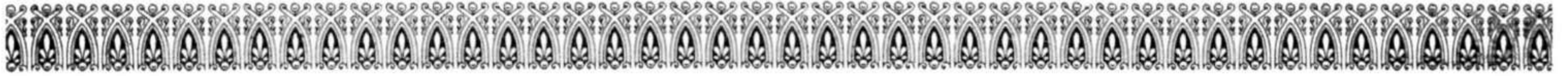
A CONSECUENCIA DE LA DIETA TUVO UNA DELGADEZ TAN PORMENORIZADA Y APREMIANTE,  
que solía darnos la impresión de que llevaba el cuerpo de prestado,  
aunque este endeudamiento con la carne mortal,  
en vez de limitarlo  
le daba aquella prudentísima agresividad que siempre tuvo.  
Recuerdo que Manuel vive su vida como un juego y su juego es mandar.  
y se divierte con el mando  
porque vive el poder que no tiene de una manera tan analítica y deductiva,





que le ves divertirse de manera distinta en cada ojo siempre que oye una orden.  
Ya por aquel entonces andaba de soslayo con un ligero escoramiento,  
y también con aquella elegancia natural,  
con aquella elegancia de movimiento y actitud,  
que le permite, a quien la tiene, desnudarse en el tren a la vista de todos,  
sin que lo note nadie.  
En verdad de verdad sólo tenía un complejo :  
le quedaba el rezago campesino de ser hombre pudiente,  
por lo cual sólo le conocías cuando estabas con él en el despacho,  
pues se fajaba entonces con la administración,  
y hablaba por teléfono durante doce horas seguidas sin desperdicio alguno.  
Sólo en ese momento se sacaba del pecho lo mejor que tenía :  
su voz más incunable,  
su impremeditación siempre tan inspirada y tan paráclita,





y aquel adiestramiento de prestidigitador administrativo gracias al cual hablaba por seis teléfonos a la vez,  
[fonos a la vez,  
y aún le quedaba tiempo para hacer una carantoña y volverse a nosotros diciendo :

— *Hay que dejar a los teléfonos en libertad,  
para que digan lo que quieran.*

El los dejaba en libertad y contando con ellos era omnímodo,  
pues cambiaba de puesto a los ministros en la misa del jefe de gobierno,  
organizaba los entierros célebres,  
y disfrazaba la calle con banderitas muy parecidas a banderillas en los actos conmemorativos;  
en fin,  
alguna vez tomó la decisión de llevarse una trinchera al hombro y cambiarla de bando.  
Tal era su virtud.

Tal su eficacia,  
y recuerdo también que estando emancipado dijo un día :

*Ya es hora de convertir la guerra en un museo,*  
y puso tal empeño en conseguirlo  
que organizó con sumo acierto, la gran exposición universal de teléfonos patrióticos,  
que todos recordáis.

YA SÓLO VA QUEDÁNDONOS LA LUZ DE RECORDAR,  
y a la luz del recuerdo,  
*creo que Manuel ha sido un buen ejemplo de rebelde continuo,*  
y también de exiliado interior :  
primero en el partido comunista,  
después en el glorioso movimiento  
más tarde en el banquillo de la Administración,  
pues recuerdo muy bien que cuando estábamos en campaña  
era tan suficiente y manifiesto  
que se podía acercar al sargento García con un gesto sinónimo ;  
después,  
estando en Burgos  
despachaba con el ministro con el mayor respeto,  
pero también con la mayor distancia que permite la ley ;  
ahora que hemos llegado a la madurez y vivimos las sobras de la vida,  
consiguió la victoria mayor que un hombre puede conseguir :  
se ha emancipado de su cuerpo.  
En rigor nada tiene de extraño,  
durante tanto tiempo tuvo en postergación su vida corporal





que al fin su propio cuerpo se le ha quedado ajeno,  
descansa de él a todas horas,  
ya es solamente inteligencia pura,  
inteligencia lúcida, dolorosa, sentiente.

Hay que acabar este retrato y no me gusta la palabra adiós;  
sin embargo ha llegado la hora de aprender a decirla.  
Esto es todo.

No hay más:  
ya ha logrado Manuel todo cuanto quería.





---

# MENDIGO EN NEPAL

CARLOS DUBNER

**M**ETIDO en el centro de una nube blanca yo había experimentado el delicado sacudón. Me pareció inexplicable, pensé en el filo de la montaña, una falla del motor. Pero en esa nube blanca el avión había evolucionado, descendido, aterrizado. Así llegué a Katmandú. Otra vez caído del cielo. Boleto de ida sola, como siempre. Toda una provocación. Recuerdo también que aquella experiencia empezó mal. Empezó mal sobre todo después de haber intentado, sin éxito, venderle al príncipe Basundhara mi proyecto de casas prefabricadas que realicé en Pakistán. El proyecto no era malo: un sistema muy simple de paredes de bambú. De eso hay a montones en Punjab, y también en Nepal, en la selva del Teray. Era sumamente barato y rápido. Tres o cuatro obreros podían levantar una de esas casas de habitación

mínima en cinco días. Así lo habíamos calculado con Shadim, ingeniero de la empresa en Lahore. Creí que era justamente una cosa para mostrarle a un rey. A su hermano por lo menos. Pero Basundhara no quiso saber nada, y yo no sabía fabricar caballos que vuelan.

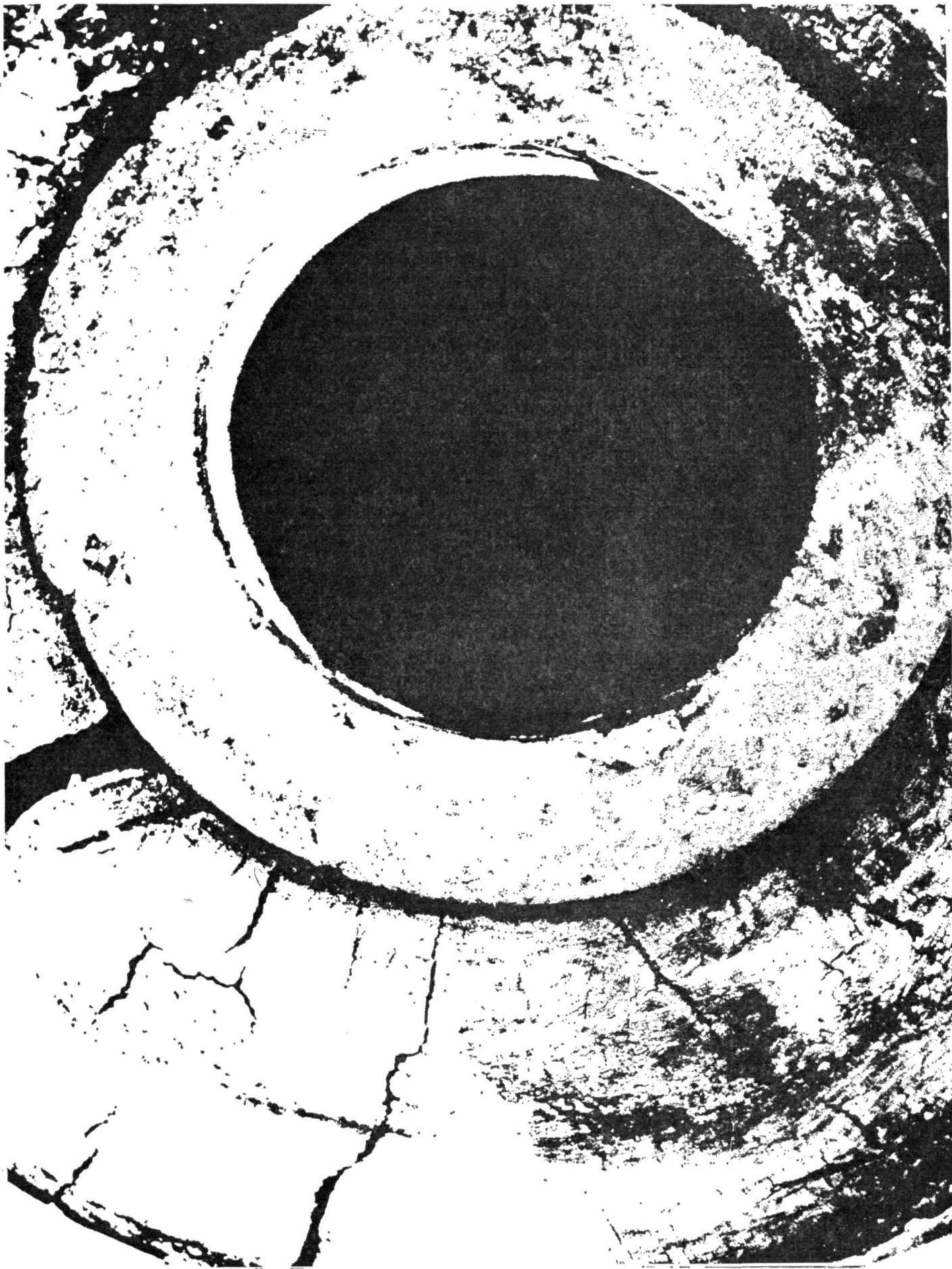
Empecé a buscar trabajo, pero *nada*. Toda la arquitectura de ellos parecía ya hecha desde hacía siglos. Me estaba resultando caro el hotel Ke Te, relativamente confortable, y decidí instalarme en aquel granero alto y peligroso que requirió de mí cada mañana, cada noche, dosis considerables de coraje y también la noción perfecta del equilibrio. Así y todo me sentí más seguro.

Durante ese primer mes di innumerables vueltas alrededor del río Bagmati. Los Himalayas se veían siempre, al fondo. Estaban también las mujeres en las calles, eran pequeñas pero esbeltas y se deslizaban como veleros. Junto al viejo Palacio Real, vacío, los peluqueros trabajaban en los peldaños de las escalinatas y las palomas dormitaban en los innumerables brazos de los Sivas. A menudo me encerraba en una biblioteca; la de Nepal, de la India, la británica. Yo sonreía como un avaro que tuviera encerrados varios millo-

nes de dólares en su caja fuerte. Dólares que no existían, por supuesto. Y casi todas mis rupias pakistanas se habían ido como el agua. La situación mejoró un poco cuando empezaron las clases de francés. Empecé a darle clases conversadas a ese conocido político nepalés que estaba por viajar a Francia. Todas las mañanas un hombre armado me cedía el paso en el portón de su casa, chocando con violencia el tacón de las botas.

Así pasaban los días, las semanas. Yo esperaba. Qué, no hubiera sabido decirlo. Era una forma bastante rara de esperar. Debo haber experimentado la curiosa sensación de que toda esa plata que no tenía, existía en cierto modo. Cosas así le hacen olvidarse a uno de que está esperando. Hablo de meter las manos en los bolsillos; como Alicia en el País de las Maravillas contemplar la ciudad con delicioso terror. Sentir la cabeza repleta y las piernas ágiles. Permanecer liviano y tenso al mismo tiempo. Estar sosteniendo con todas sus fuerzas ese peso que uno ama y que lo está devorando. Esos millones, toneladas de dólares que uno está pagando. Por estar ahí, en ninguna parte, en todas. Total. Entonces es posible rodear cuidadosamente el Bagmati. De-







tenerse uno sobre el pequeño puente de madera, permanecer estático. Acordarse rápidamente de otros puentes que atraviesan otros ríos en países diferentes. Identificarlos todos como un solo puente. Otra vez el puente, un protagonista. Ya estoy ahí monologando, sin escuchar demasiado. He estado aquí quinientas veces en los últimos cien años, me digo. Terminaré descubriendo que vengo únicamente tocado por la gracia. A confeccionarme de nuevo. A darme cuenta de que ya no soy el mismo, que soy otro cada vez. Tan infiel.

Estaba recapitulando todo aquello que cambió cuando entró Kirti en escena. Eran tiempos en los cuales yo ignoraba todavía las leyes menores de la magia. Su gran sonrisa aquella era apenas un decorado urbano de mal gusto. Unas pocas monedas brillaban sobre la alfombra sucia que, si alguna vez había volado haría de eso mucho tiempo, cuando yo no estaba. Parece, sin embargo, que el mocosito ocultaba cuidadosamente la galera de felpa desde cuyos bordes saltaría después hacia el lado de acá de mi existencia. Convertido en un conejo todo blanco, en servidor de té de delicadeza infinita, la sonrisa algo domesticada y diciéndome: *yes sir*.

A lo largo de los bancos rústicos no había más que bebedores de té, gente que fuma. A las once de la mañana es siempre así. Y un europeo estaba leyendo las noticias, moviendo las páginas del diario con gran velocidad tranquila, sus ojos clavados fijamente en esas páginas girando. Mirando y no mirando. *El pres-tidigitador, sin duda*.

Cuando el diario queda tieso sobre la mesa y la función termina, puedo darme cuenta de que otra cosa, indefinible, comienza. Ellos dos están hablándose al oído, y tengo que empeñarme en fumar distraídamente el cigarrillo para convencerme de que mi condición de espectador no está comprometida. *Carlos Dubner*, me pregunto, ¿estás

*seguro?* Entonces tiendo una vaga sonrisa al escenario, como para conjurar amenazas.

Es el conejo blanco, que viene, para preguntarme si hablo francés. Conjeturo que llegó hasta los oídos del otro el ruido de las botas. Hay una señora que él conoce y que está interesada. Así dice Kirti.

Weber se levanta, como yendo hacia la puerta a mirar pasar la gente. Mi mesa está junto a la puerta, es hasta mi mesa que vino. Simulo como puedo el entusiasmo: cuando ella se entere de que no soy francés no habrá nada que hacer. Una europea probablemente. Sí, la aburrida mujer de un diplomático. La verdad es que no sé quién es

ella ni sé quién es Weber. Estoy ubicado más bien en el terreno baldío de las conjeturas, donde el hombre que está detenido junto a mi mesa se está apenas preparando para convertirse en Weber. Para ayudarnos, sonrío. Entonces: «Weber», dice Weber, y yo le digo mi nombre y: «síntese, ¿quién es la señora?». Weber ocupa la silla libre, me mira, dice: «una americana».

«Qué, ¿está buscando un francés?»

«¡Es lo que le estoy diciendo!»

«Vea, yo soy argentino.»

«Oh».

Había dicho oh, y me quedé mirándolo. Sí, él había dicho oh, después se puso a hablar y estábamos mirándonos. Y cuando llega Kirti con la pequeña botella de raksi, que pone sobre la mesa, constato una vez más que es exactamente como un conejo blanco, graciosísimo. Pronuncia un monosílabo que Weber se apura en repetir, mirándolo largamente y sin cortar su monólogo; y Kirti le ha servido algunas semillas de ilaichi, esos quemantes granos-de-los-dioses que le permiten a uno comer y beber sin reventar jamás.

Pero algo me incomoda. Weber habla, y yo estoy como sentado en dos sillas. Me acuerdo del diario que algunos minutos antes quedó tieso sobre la mesa, y me pregunto si no habrá ocurrido conmigo algo así. En efecto, soy otro. «¿Lo conoce?», está preguntando Weber.

«¿¡Eh!?»

«Me da la impresión de que no es esta la primera vez que usted ve a Kirti.»

«Bueno..., él estaba antes de mendigo...?» Y Weber escucha eso y sonrío, un poco ahogado por el raksi, mientras hace que sí con la cabeza.

El cambio producido es palpable. Ni que hubiera saltado yo también a través de una galera. *Lo había visto*, sí. El se ubicaba en las escalinatas de alguna construcción del Darbar, y allí se pasaba las horas. Fumaba como un topo, como fuman todas las mujeres y los niños en



Nepal. Tenía siempre aquella sonrisa brillante que me disgustaba. Me enteré, por Weber, que era huérfano. Y que antes de aquello había estado tocando la campanilla en las ceremonias de Suayambunath.

Con respecto a la sonrisa, Weber diría más tarde que Kirti, visto así, no carecería de una cierta nobleza. Pero eso era impracticable. Era finalmente Weber quien le pagaba los almuerzos cuando sus negocios no marchaban. No marcharon nunca, la verdad. Eso no me costó trabajo entenderlo. La gente no puede estar dándole monedas a un pequeño individuo que sonrío. Especialmente una sonrisa así, que puede inhibir a cualquiera. Tendrían que haberlo visto para entender lo que estoy diciendo. Hubo un tiempo, sí, que allí cierta gente mendigaba. Hoy quedan solamente los mendigos leprosos alineados en cuclillas en las callecitas de Benarés, anchas de dos metros: mendigan por hambre y nada más. Kirti no parecía estar muy enterado. Fue Weber quien le hizo ver que ni para imitador servía. Weber po-

día darse cuenta de muchas cosas, él era un gran intuitivo. En Nueva York aprendió a pegar al final de sus frases el característico *you know*, que le quedaba tan simpático. «Ah, no, no», recuerdo que me dijo un día. «Yo no podía quedarme allí toda la vida. Uno no puede pasarse la vida entera amando a una mujer de esas. Ya un poco antes del final yo me estaba dando perfecta cuenta de lo que ocurría con mi generosidad: era como una cosa chirle, pasta dentífrica. Me gusta ser también una piedra, un árbol, un arroyo seco, un pedazo de sol, entiéndame. No era posible que me quedara todo el tiempo con el torno en la mano mirando pasar dientes por mi consultorio, eso aburre. Y menos mal que ella terminó en la clínica, porque no hubiera podido soportarla ni un minuto más. Ella se las picaba de intelectual. Tenía en Berna sus famosas reuniones artístico-whiskipolíticas, *you know*. Cuando volvía de ahí estaba inaguantable. Me despertaban siempre sus zapatos, que lanzaba contra la pared. Se había hecho ya la costumbre, era como una segunda naturaleza. Y, ¿sabe lo que hacía?: metía la boca en la almohada, la mordía y decía que el mundo reventaría a pedazos de un momento a otro. Lo que la mataba era la crisis, decía. Entonces saltaba de la cama y corría a despertar al chico. El dormía como un tronco, nada hubiera podido despertarlo. Ella únicamente. Lo acariciaba, lo abrazaba fuertemente, qué es lo que no le hacía. ¡Pero si actuaba ya como una loca que encontrara un pequeño mono en una isla desierta! Así fue como le enseñó a llorar. El, que era todo un filósofo... ¡Kirti, más raksi!»

La cantina de Gampo, el tibetano, era una construcción de techo bajo sostenido por sinuosas vigas de madera sin cortar, arrancadas directamente de los árboles. Había un pequeño corredor al fondo, y en sus paredes un altar y flores chamuscadas, e innumerables estampas de

Buda con su tercer ojo salpicadas con el infaltable lacre rojo de los rituales. Detrás quedaba el patio, donde estaban la fuente y el retrete. El dintel de las puertas nos llegaba hasta las cejas y ahí nos estábamos golpeando siempre la cabeza. Todo eso nos resultaba familiar. Generalmente nos sentábamos junto al parapeto de madera, una especie de gran ventanal sin cristales que nos separaba de la calle. A la hora del almuerzo Kirti llegaba con sus platos de arroz, sus platillos de salsas explosivas y algún bife de búfalo para mí, habiendo adoptado Weber un complicado sistema de alimentación vegetariana, toda una teoría fisiometafísica del intestino sobre la cual leía libros como lo haría un fanático de Trotsky o Kierkegaard, y cuya práctica era para él la cosa más simple del mundo. La idea del Yin y del Yang, del cielo, de la tierra, la meditación, la leche y el arroz eran elementos selectos de esa actitud meticulosa y única mediante la cual Weber y su estómago se ponían en contacto con el Cosmos. Y el Cosmos era como



un espejo, y Kirti formaba parte del Cosmos. Quiero decir que también Kirti era como un espejo. Un espejo parlante, por supuesto. Nadie más indicado que él para continuar, tozudo y apacible como era, la vieja tradición oriental con sus cuentos y leyendas, su simplicidad casi desarmante, sus mendigos, su mística y sus espejos que hablan. Cier-to que Weber era el interlocutor ideal: sabía escuchar, y eso halaga a cualquiera. Pero no era Kirti quien se iba a dejar correr con halagos. Los varones pequeños no son vanidosos. Ocurre que el otro había adquirido la rara cualidad de sumergirse *entre* Kirti y sus palabras. Como si se transformara todo él en una finísima membrana repleta de microscópicos pseudópodos que le permitieran deslizarse sobre las paredes sutiles, sinuosas, frágiles que separaban la fuente psíquica de la forma material de la palabra, la imaginación del acto, la realidad de la ficción, la historia de su historia, Kirti y el mundo.

Según Kirti, había tenido tres padres y una madre. Yo razonaba que en los últimos tiempos la poliandria ha sido prácticamente eliminada de la vida social. Que su o sus padres hayan sido esclavos, es posible; pero, ¿qué podía saber él del acto físico del amor? «Mis papis fueron todos esclavos», le decía, «y mamá peinaba a la princesa todas las mañanas. Vivíamos en el palacio real, donde se hacían grandes fiestas y después ellos cuatro se iban a hacer el amor.»

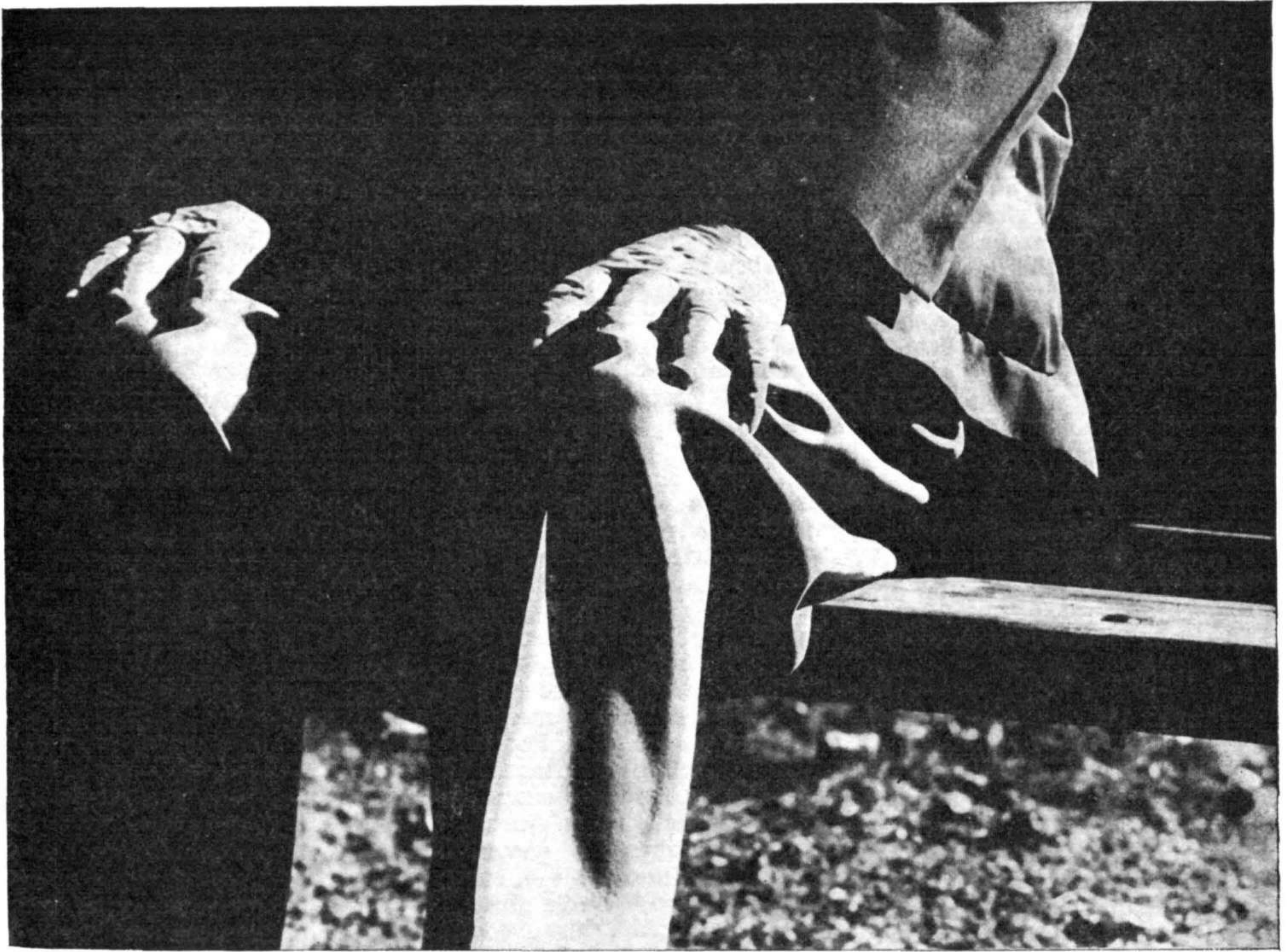
Cierto que Weber poseía su poco de hindi que aprendió en

Benarés, pero a esos dos los he visto entenderse con pequeños tics. Eran un pequeño nepalés y un suizo adulto que se pasaban el día conversando. Ni que intentaran convencerse mutuamente de que si no lo hacían era igual. Estaban rodeados de misterio y nunca se los confesé. Eso, tal vez, para mantener el trío en vigencia. Oficialmente éramos tres. A lo mejor Kirti ni hablaba inglés siquiera, y era nada más que la impresión que nos daba el poder entenderle todo. Pobre Weber, ¡cómo sudaba para seguirle los pasos al mocoso! De esos sutiles tejemanejes, de esa difícil y meticulosa técnica de escuchar tan maravillosamente adaptada a la piantada índole aluvional de la masa auditiva kirteana, él salía a veces extenuado, laxo, la mirada muerta. Entonces podía, por fin, comenzar a hablar. Naturalmente, *conmigo*. Y, por supuesto, de otra cosa. Pero le quedaba siempre como un sabor inconfundible. Esos momentos yo lo escuchaba relativamente. El se las arreglaba para comenzar allí, en los confines. *You know*, podía decir. *You know*, siento a veces que soy como esas flores que se meten en casillas de vidrio: reciben agua, sol, pero no son como las otras. No sé, no sé. Te diré que últimamente he venido entregándome poco al jueguito de la esperanza, es mejor. Nada puede saberse con anticipación. Y para qué saberlo, ¿no? Da igual. Y equivocarse es humano. Aunque hay que ser prudente. No sé qué diablos entiende la gente por prudencia, entiendo tan poco de lo que entiende la gente. Te diré que es cuando escucho a Kirti que siento esta cosa insólita. Como si yo fuera un prisionero inveterado que mata el tiempo rehaciendo infinitamente su existencia. *No te pongas pensativo, blödsinnig!* Perdón, es que tú y yo somos tan diferentes. Te decía. El, en cambio, es otra cosa. Ya viste cómo sonreía cuando hacía *aquello*, ¿eh? Eh, lo viste... Dubner, ¡te estoy hablando!»

Yo estoy mirándolo a Kirti. El ha traído a la mesa los platos de arroz, ha distribuido las salsas. Separa en su plato una pequeña cantidad, vuelca encima el contenido de uno de los platillos. Está revolviendo eso, haciendo jugar con destreza sus tres dedos largos, ayudados por el pulgar. Ahora Weber, con el tenedor en la mano, mira. Kirti introduce en su boca los cuatro dedos, Kirti está comiendo. Y Weber se olvida de lo que venía diciendo. Un poco de comida en su estómago le aplacó la agresividad. «Más lo veo», dice, «y más increíble me parece. Ya ves, todo les molesta. Tenedores, papel, pañuelos. ¡No saben de esas cosas! Un tenedor debe ser para ellos como caminar con una pata de palo, ¿no?»

Una cosa que a Weber le encantaba era verlo rezar. Entonces Kirti adquiría más que nunca ese carácter legendario. En sus manos juntas o en el movimiento apenas perceptible de sus labios él no veía únicamente la aplicación cuidadosa de una vieja receta no tergiversable ni simplificable: Kirti, rezando, encarnaba su propia leyenda. Sin alterar ni un milímetro el itinerario largamente prefijado de los movimientos o la inmutable mo-





dulación de las palabras aprendidas, la sola presencia de Kirti imponía el sentido de la reinención, golpeándolo al otro como una novedad. Y él era tan propenso a los milagros... Pero que él encarnara en él una irreconocible realidad donquijotesca no tiene la menor importancia pienso ahora. Que la cucharita del té, ese frío objeto de metal que se deslizaba en sentido circular bajo la presión de los dedos inhábiles cambiara de pronto la personalidad, el carácter, tiene también su explicación, que no vimos porque *no pudimos* ver: la miopía aumenta en relación a la distancia que nos acerca vertiginosamente a un ser humano. A veces adopta forma de asesinato, de suicidio, de la noche a la mañana, sin que nadie

sepa cómo. Y, por supuesto, esa miopía era recíproca. También a Kirti la realidad se le transformaba entre los dedos sin que él se diera cuenta. En sus dedos podía estar la cucharita del té, como dije. Ocurre que ya no revolvió el líquido como un salvaje o una bruja junto a la caldera: ahora su dedo mayor estaba *debajo* del pequeño cuerpo de metal. Eso le había salido así, de observar a Weber. ¡El otro no se daba cuenta! Apenas podía entrever, supongo, un fugitivo e inidentificable cambio que ya ni le asombraba. Pero apuesto lo que quieran a que no hubiera podido afirmar que se trataba del cambio de posición de un dedo en la cuchara. Y todo funcionaba siempre así, como una poderosa osmosis que ellos dos des-



conocían y cuyas formas me parecían dibujadas en el agua.

Justamente, cuando terminamos de habituarnos a los dinteles de las puertas nos agarró el agua de la fuente. Habíamos estado bebiendo el agua sin hervir, y así me pegué aquella famosa sequedad de vientre que duró veinte días, y se pescó Weber la disentería. Había que esperar, cuidarse, ingerir más mangos, ese suave laxativo dudoso. Recuerdo que mordiendo uno de esos enormes mangos que compraba en el mercado por treinta céntimos de rupia, yo dejaba automáticamente de pensar. Curioso fenómeno.

Ese día Weber estaba ingiriendo unas pastillas rosadas, y tenía una fiebre que le duraría cuarenta y ocho horas según el farmacéutico. Estábamos esperando, sumamente extenuados. Incapaces de mover un solo dedo. Caminábamos diez metros y quedábamos terminados. Mi cabeza era como un pedazo de yeso y la suya, decía, estaba repleta de campanas. De modo que ingeríamos el té que Kirti o Gampo nos servían, y yo pelaba mis mangos, los comía. Cada media hora acompañaba a Weber al retrete. Gampo, chiquitito, sonreía. Y ese pequeño corredor al fondo, en la penumbra, lo atravesábamos en sueños.

Sentados a la mesa nos contábamos con Weber cosas muy graciosas. En alemán, porque él no podía hacer *ningún* esfuerzo. Y reíamos. Sin energía, largamente. Cuidadoso él de sus campanas. A mí el vientre y la cabeza me dolían.

Kirti se había mostrado servicial al comienzo, pero Weber estaba hecho un muñeco. Insensible. Creo que en cierta ocasión le dirigió también la palabra en alemán. Esa brutalidad del fenómeno no podíamos controlarla. La imposibilidad de salir a gastar nuestras inmensas energías nos dejaba ahogados. Eramos como bancos en quiebra y no queríamos aceptarlo. A él le habían aconsejado reposo, y otro, en sus condiciones, se hubiera

metido en cama. Pero encerrarse en la habitación de su hotel él no hubiera podido soportarlo. Podía permanecer allí todo el tiempo que quisiera, pero no forzadamente, decía. La verdad era que nunca habíamos estado enfermos, y encontrar la enfermedad así, a la vuelta de la esquina nos parecía más que dramático, absurdo.

Weber estaba despachándose un té tras otro junto al parapeto cuando lo dejé un instante para ir al retrete. Y estaba saliendo ya de ahí, y agachaba la cabeza para entrar en el corredor cuando contuve rápidamente mi jadeo. Apoyé el hombro sobre el borde de la pared y me quedé mirando: adentro, pero del lado de acá, Kirti permanecía silencioso junto al altar, con las manos unidas a la manera budista. Parecía estar rezando, eso no tenía nada de particular. ¿Por Weber quizá? Sus labios se movían imperceptiblemente y me pareció también algo triste. Pero una cosa indefinible me mantenía ahí, yo no me movía. Instintivamente busqué con los ojos *algo* en la penumbra. Lo encontré, con algún esfuerzo. Me di cuenta de que él no le había quitado los ojos de encima durante todo el tiempo. Era un espejo sucio que estaba adosado a la pared. Increíble. Entonces tosí, para espantarlo (Kirti se espantó, en efecto) y pasé al salón como si nada, donde nos pusimos a cantar.

Cuando un año después volví a encontrar a Weber en Amberes, en plena calle, viniendo yo de Holanda, no le conté el final. Lo noté bastante ágil a pesar de sus incipientes canas; y aunque conservaba todavía aquella barba descuidada que tenía, no tenía más el collar de semillas que le llegaba hasta el cinturón de lana de su vestido largo, amarillo, ni parecía más un monje tibetano. Pero algo nos dijimos, y no sé si supo o no cuando volvió a decirme esto que ya le conocía: «El drama humano comienza a entrarme en la piel como música de flauta que se convierte después en reja, weisst du?»

Iba yo en la camioneta que me conducía hacia la India por la selva del Teray, cuando el 'final' aconteció. El 'final' era un recuerdo, un recuerdo demasiado fresco y yo estaba desatento. Estaban las lianas y los troncos angulosos de los árboles, la niebla y el chillido de los pájaros y el ronroneo del motor. Entonces razoné que una semana atrás Weber había tomado el avión en Katmandú para dirigirse a Sunderbans, y por un momento no supe cómo encajar ese recuerdo adicional. El mendigo había estado ubicado en la plazoleta cuando pasé con mis cosas, en ricshó. Era el mismo cigarrillo en la boca y el típico bonete nepalés. Las piernas cruzadas y las manos en la actitud típica del saludo. Y las monedas desparradas en el ángulo de la alfombra sucia que lo sostenía. *Era Kirti pero no lo vi*. Ni que ese eclipse fuera la venganza delicada que él hubiera preparado laboriosamente para mí. Entonces me pareció ya natural (me saltaban lágrimas de rabia) 'descubrir' su mirada brillante, su abandono total. Un disfraz, esta vez, perfecto.

Me pareció también que atrás quedaba, en las fachadas de alguna construcción del Darbar que tenía forma de pagoda, aquella especie de morse sexual y policromo de los frisos que su papá-el-artista, alguna vez, habría pintado.





# DOS POEMAS

EMILIO DEL RIO

PLEGARIA A SANTA MARIA LA REAL, DE NAJERA

*Homenaje a Berceo.*

Como un niño te reza — como un rey te proclama,  
Reina del alma niña — Reina del agua clara,  
te ruego que pronuncies — en tu trono sentada  
la palabra que sube — al trono de la Gracia.  
Madre del pan de trigo — Madre de la mañana,  
pide a la Luz que dentro — nos rehace y nos lava,  
que rompa las tinieblas — y que desate el Alba  
donde todo respira — donde todo se ensalza.  
Te miro como Reina — de los reyes hallada:  
con la izquierda a tu Hijo — fuertemente abrazada,  
con la derecha pura — ofreciendo dorada  
una flor que se entrega — por los siglos alzada.  
Te miro y te bendigo — en tu abierta mirada  
que convoca las mieses — de la Rioja encantada,  
los viñedos de verdes — cepas apresuradas,  
los campos y los valles — las sombras alargadas.  
He subido hasta Suso — cuando la tarde andaba  
retirando los soles — iluminando casas;  
hasta el bosque cerrado — la cerrada montaña  
tan callada que el día — en vez de andar cantaba.  
Allí Millán abría — una sombra muy clara:  
escavaba la roca — hasta encontrar las aguas

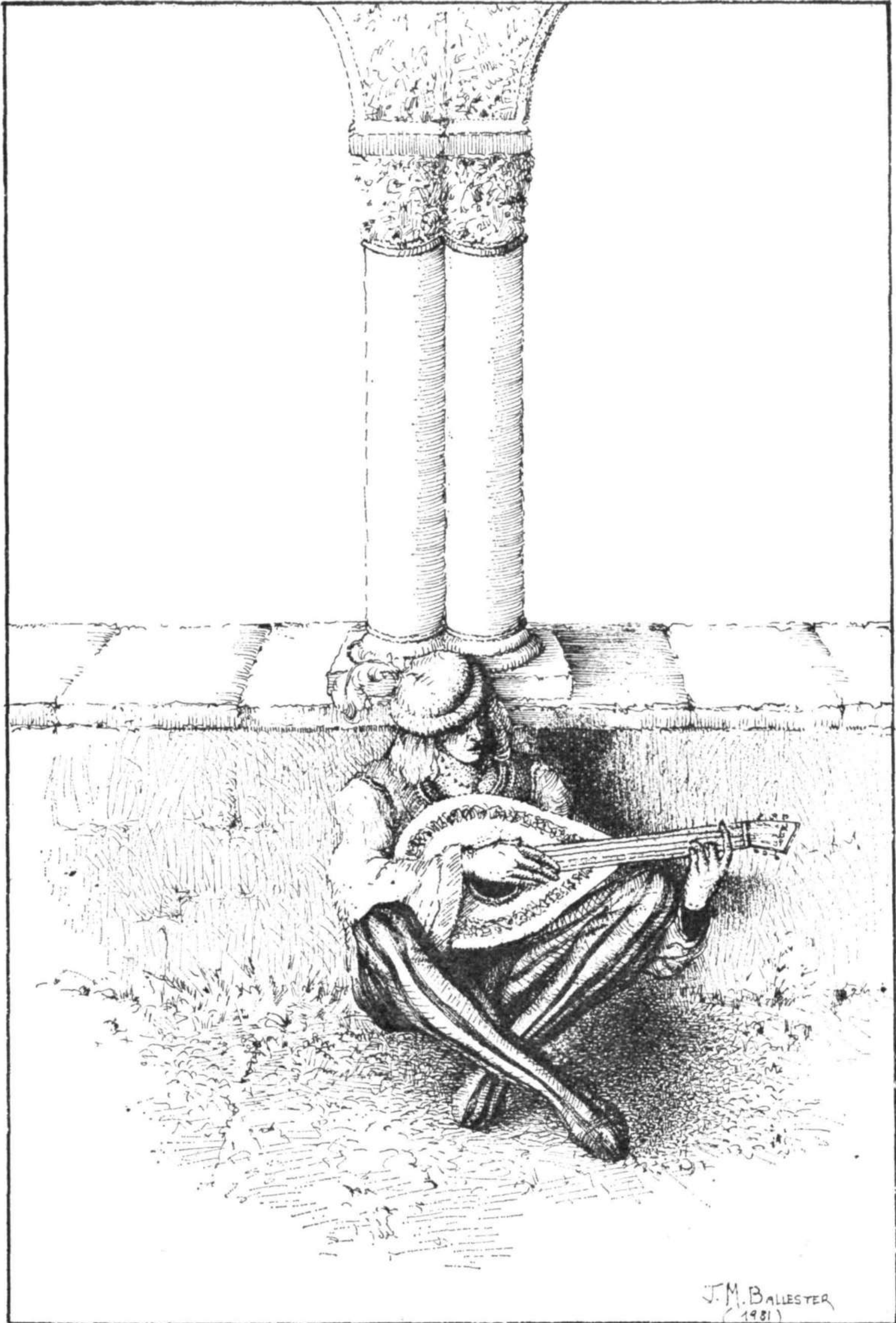




que eternamente viven — que eternamente hablan  
y bajan a los valles — de los cielos cargadas.  
Allí, entre los sepulcros — y sombras alargadas  
esta voz de Tarsicio — un ruiñón del alma  
nos decía los versos — que Berceo formaba  
rimando cielo y tierra — con su lengua de plata.  
Un «portaleyo» dulce — en el ángulo estaba,  
guijarros en el suelo — donde el clérigo hablaba  
las vidas de los Santos — que allí mismo miraban  
desde las cuevas-celdas — el ocaso de grana.  
Fared por medio el sitio — donde Oria, la Santa,  
se emparedó viviendo — a Dios en cuerpo y alma;  
en el atrio los reyes — los infantes de Lara  
acogiéndose al tiempo — de Eternidades blancas.  
¡Cómo se inclina el cielo — hacia la tarde mansa!  
¡Cómo se extiende el valle — hacia el cielo y el agua!  
El pueblo de Berceo — sobre la cuesta estaba  
entre los campos verdes — y las mieses segadas.  
¡Cómo se calla el día — los siglos, las entrañas  
que brotan tanto cielo — tantas verdades altas:  
trigos, alfalfas, pinos — los pueblos y las casas  
y los suaves caminos — entre las frondas castas.  
¿Cómo era el verde prado — que Berceo cantaba?  
Todo está verde y oro — todo está flor y grana;  
y en todo el verde cielo — y en toda la mies blanca  
luz en sombra, sonrío — la Gloriosa a las almas.  
Treinta milagros dice — treinta novelas canta  
Berceo, destejiendo — las novelas en gracia;  
y en todas es María — dulce Virgen de Nájera  
la que desteje el día — la que la luz abraza.  
En las sombras tendidas — hacia la noche, marcha  
Berceo hacia los siglos — sin fin, donde le llaman  
los santos, los milagros — el hilo y la palabra,  
la Virgen, sobre todo — Tierra resucitada.  
Hasta ti, dulce Virgen — desciende la montaña,  
extendida en los siglos — extendida en las alas;  
a cantarte mil vidas — a decirte mil causas,  
a descansar mil penas — en tu puerto-mirada.  
Madre del siempre Día — pura mujer sin mancha:  
Me acojo y me reclino — en tu paz y tu gracia.  
Levántame en tu mano — como la flor dorada  
que tu Hijo bendice — primavera extasiada.  
Para ti son los reyes — para ti las espadas.  
Todo lo fuerte viene — a morir en las aguas  
que tu contacto torna — de muertas en sagradas,  
Reina del mar, llanura — Reina del mar y playa.  
En los ojos te llevo — Virgen Reina de Nájera.  
Ciérrame entre tus brazos — firmemente asentada  
entre el día y la noche — de mi vida turbada.  
¡Y marche nuestra nave — sobre la tarde blanca!







Dibujo de Ballester





YA ESTAS EN EL AIRE

*To my mother*

intocable  
se queda ya en su muerte  
sencilla casi azul como el tomillo  
o una rama de pino que se quiebra  
en el viento  
cómo se ha doblegado su olvidada  
juventud  
como el agua a las piedras la ha pulido  
el tiempo doloroso  
y no hay esquina ya no existe el grito  
tal como una paloma que viene sobre el patio  
antes de que entre en tromba la luz de tantos niños  
y ella tan suave y blanca  
y gris  
avanza el cuello móvil las patas delicadas  
eligiendo algún grano una miga una mota  
en el sereno amanecer  
se ha ido como el aire sin un golpe de remo  
como la luz se acaba con el día  
se ha ido hacia la luz primera  
que le dora las manos de sarmiento enlazadas  
y esta poquita nieve en las sienas de otoño  
qué clara y qué lenta el agua y qué profunda-  
mente retira todo lo vivido  
para dejar la luz desnuda  
sin tu casa sin suelo sin raíces  
casi como de sueño vivías y esperabas  
el momento de Dios  
sin llave sola  
entre los tuyos sola dando el alma  
ya casi liberada libre y sola  
contenta al fin con no tener ya nada  
en el fondo de luz  
en el comienzo de la primavera  
se ha agotado un infierno  
grandes tajos del hacha  
sangre y savia  
doradas  
derramadas cual gritos en la tierra  
has traspasado el fuego  
eres ahora  
cristina ya del todo  
desangrada  
en el tiempo agotado  
rota como una nave que en el agua en deriva  
suelta todas sus tablas  
muerta y viva y callada  
silente como el mármol  
cerrada





en el primer fulgor de primavera  
caes del lado del adiós y llueve  
dulzura  
te lo llevas  
el corazón entero  
la memoria  
de tus páginas rojas, de tus lirios  
oh niña todavía  
y tu dolor de madre desolada  
todo se va en el aire todo flota  
contigo tras la huella de nube del esposo  
padres del todo ya en la luz sin noche  
desciendes  
como esta luz sobre la siembra verde  
y los callados árboles del Duero  
y te quedas en mí que estoy hablando  
de ti te quedas viva  
pero no en el recuerdo no hay recuerdo  
como la luz sobre mis ojos llegas  
en la sombra apacible  
sonríes donde estás vienes afloras  
a esta callada altura  
como una gran nevada sobre el pueblo dormido  
o las lluvias de abril al trigo verde  
para ti todo el día  
y el paraíso abierto al fin ahora  
en las duras encinas  
los negros cuervos de la muerte  
y los barrancos solos  
miran la primavera del final donde ríes  
vienes  
ya te retornas  
ya vuelves la cabeza  
hacia tus hijos que penosamente  
despertamos de tierra  
y levantamos  
el tallo de un suspiro que sube y que promete  
su término de tiempo transmutado  
no tendremos tu cuerpo como era  
un cuerpo nuevo una presencia viva  
como ya la tenías casi en cuerpo  
el que resucitó quemó tu boca  
y eres sólo  
ala de viento que la voz despierta  
como una peña fiel como un castillo  
de piedra que navega todo el cielo  
sigues a la palabra que te espera  
en qué tiempo nos vemos dónde hablamos  
a dónde va la voz contigo ahora  
qué dulce desatarse  
las horas  
del fin  
no existe el tiempo ni el espacio  
es el viento  
y yo estoy solo cada ser la rosa







cada latido solo  
todo el amor va solo porque quiere  
y no hay amor que no esté libre entero  
la mañana de luz la noche ahora  
de estar sin ti visible  
canta como los pájaros al día  
que iremos a vivir  
y mi palabra queda como un pino  
redondo sobre un cerro en luz ceñido  
por tus manos lejanas  
sin más lágrimas  
que la ternura de la vida el día  
en que rompen las yemas  
de esperanza





# CUATRO POEMAS

LUCIAN BLAGA

## CANCION PARA EL AÑO 2000

El buitre que en el cielo da vueltas  
habrá muerto hace ya mucho tiempo.

Cerca de Sibiu, cerca de Sibiu, en las riberas  
sólo los robles perdurarán.

Me recordará algún paseante, le hablará de mí  
a un desconocido bajo sus ramas?

Pienso que nadie evocará mi nombre, que nadie  
contará la historia que empezaría así:

Por aquí pasó él; iba y venía  
contemporáneo con las mariposas y con Dios.

—o—



## DE PROFUNDIS

Un año más, un día, una hora,  
los caminos —todos— se han retirado ya  
bajo mis pies, a mi paso.  
Un año más y un ensueño y un sueño  
y ya seré debajo de la tierra  
amo y señor  
de los huesos que rígidos duermen.

—o—

## SILENCIO

Hay tanto silencio alrededor que me parece oír  
el roce de los rayos de luna en los cristales.  
Una voz extraña ha despertado en mi alma  
y una canción canta en mí  
ajenas añoranzas.

Se cuenta que los antepasados muertos antes de tiempo  
con sangre todavía joven en las venas  
con pasiones intensas en la sangre  
con sol palpitante en las pasiones  
retornan para continuar  
en nosotros  
la vida no vivida.  
Hay tanto silencio alrededor que me parece oír  
el roce de los rayos de luna en los cristales.

—o—

## YO NO APLASTO LA COROLA DE MILAGROS DEL MUNDO

Yo no aplasto la corola de milagros del mundo  
y no destruyo con mi pensamiento  
los misterios que encuentro en mi camino  
en flores, en ojos, sobre labios o tumbas.





Fotografía de Mendivil

Otros con su inteligencia  
ahogan el encanto de lo impenetrable, de lo escondido  
en los abismos oscuros,  
mas yo con mi luz acrecienta el misterio del mundo:  
y así como la luna con sus rayos brillantes  
no disminuye, sino temblorosa  
extiende aún más el secreto de la noche,  
así yo enriquezco el sombrío horizonte  
con amplios estremecimientos de sagrado misterio;  
y todo lo que es incomprensible  
tórname aún más incomprensible  
bajo mis ojos  
pues así yo amo  
flores y ojos y labios y tumbas.

*(Traducción del rumano por Omar Lara.)*



## 2 FABULAS de FEDRO FERREZ

### FABULA DEL SUPERVIVIENTE

**H**ABIA una vez un joven inconformista que decidió pasar a la acción: abandonó la confortable casa de sus padres, su exclusivo círculo de amigos con éxito y su país superdesarrollado donde ya casi era el futuro, y tras seguir un exhaustivo curso de supervivencia en una costosa universidad especializada, se fue a vivir entre los parias de un país tan subdesarrollado que apenas si alcanzaba a ser su propio pasado.

El hambriento que mató al joven inconformista para robarle el importe del cheque de sus padres, no sólo no se ajustó a las reglas secularmente admitidas por la universidad, sino que, además, no empleó el dinero en asistir al curso, malogrando subdesarrolladamente una irrepetible oportunidad de sobrevivir con un acreditado título académico.

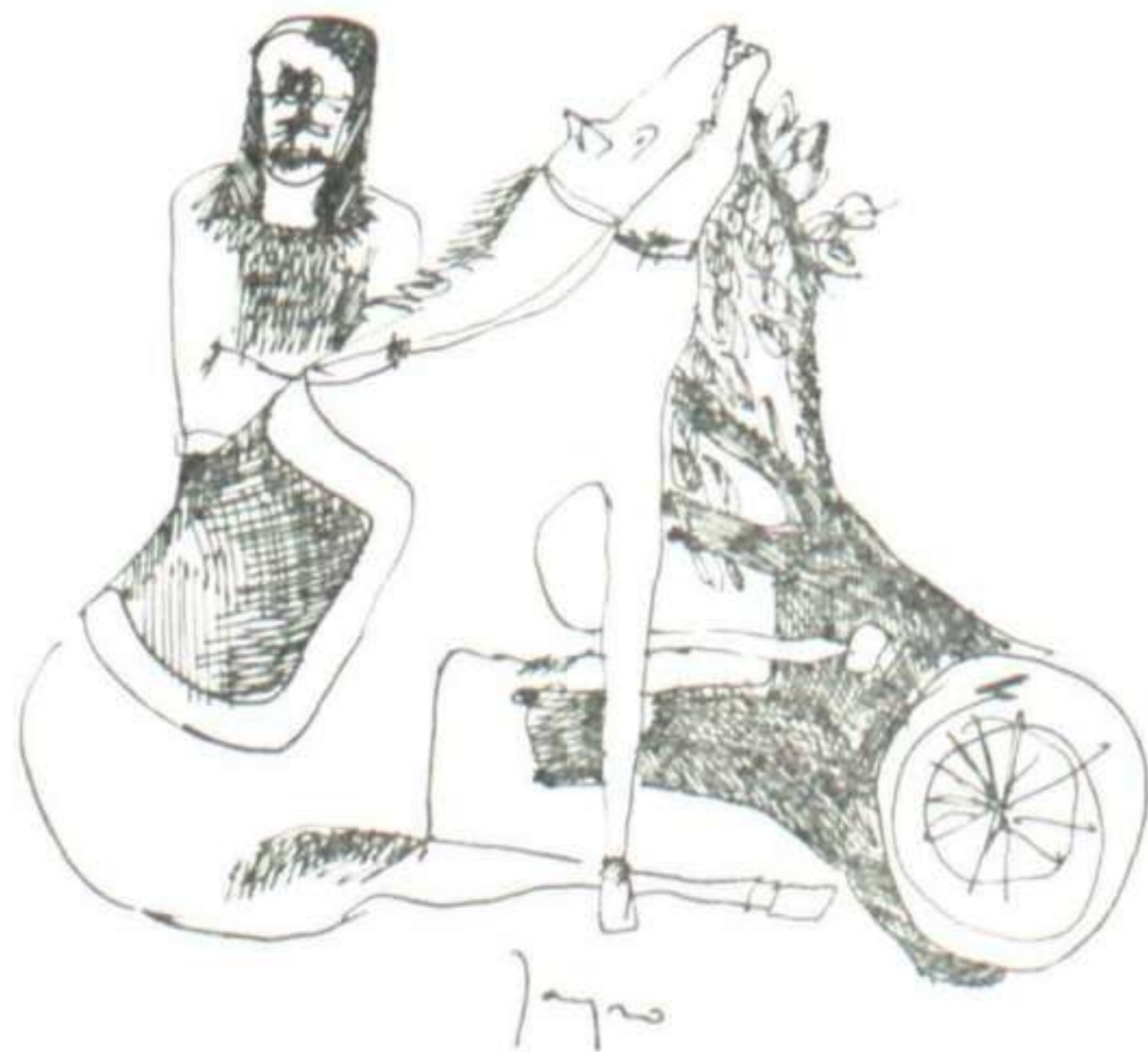
### FABULA DEL COMUNICADO

**H**ERMANO o camarada o correligionario:

Como presidente de la sagrada congregación para la ortodoxia de nuestra ideología, tengo el penoso deber de comunicarte que el escritor incorregible persiste en su actitud herética, retrógrada, anti-social y feminoide de disidencia, por lo que te recomiendo—para tu propia y mejor seguridad—te abstengas de frecuentarlo, conservar sus libros o, simplemente, leer lo que escribe.

En nuestra última reunión para transmitir las nuevas normas sobre los límites de conocimiento aceptables en nuestra organizada comunidad feliz, único sistema eficiente de superar disolventes necesidades individualistas de comunicación pequeño-burguesas, el escritor incorregible rechazó nuestra constructiva autocrítica a su obra y continúa obcecado en titularla «Avisos por Palabras».

El carcelero o psiquiatra o verdugo no sonrió.





# VIOLA











*Lisa*





Viola



# VIVENCIAS Y CONVIVENCIAS DE RILKE: EL POETA Y LOS PERROS

JAIME FERREIRO ALEMPARTE

COMO introducción al tema (1), y para seguirlo, por decirlo así, de la mano del poeta, que siempre resultará más atractivo para el lector, voy a aducir aquí, en traducción española, una breve composición en prosa publicada por primera vez en el suplemento del periódico Wiener Abendpost, del 18 de mayo de 1907. Se titula Un encuentro (Eine Begegnung), un singular encuentro, cuya «única condición» es «no encontrarse con nadie». ¿Con nadie? Sí y no. Sin duda un encuentro fallido, quizá como todos los de la humana existencia, coronados siempre con el fruto del fracaso. Pero revelador en todo caso de ciertas relaciones perseguidas por Rilke con implacable y aun temeraria tenacidad hasta las mismas fronteras de lo inexplicable, o, si se prefiere, de la misma autoanulación. La estancia de Rilke en España fue una prueba de soledad, la más osada ciertamente por asomarse a los bordes atrayentes del abismo, de proyectarse hacia lo más extremo, de exponerse a cielo descubierto, en máximo abandono, a los influjos más arriesgados y peligrosos, con la esperanza de una inversión (Umschlag) salvadora para su vida y su poesía. Esta composición, aunque escrita cinco años antes del viaje a España, es imprescindible para comprender y valorar la persistencia de un nuevo motivo que fue ahondado en nuestro país con conmovedor ahínco y que hasta ahora nadie ha destacado con el relieve que merece. Veámosla, pues, sin más dilación:

## UN ENCUENTRO (2)

Un camino cualquiera por las afueras de la ciudad (única condición, no encontrarse con nadie). De pronto allí está, el perro, como una irrupción, como un entrometimiento. Se comporta adrede perrunamente, visiblemente muy poseído de sus humildes funciones, pero de las que parte, como al descuido, hacia una meta bien calculada. Lanza chocantes, certeras miradas al extraño, que prosigue su camino. Ninguna de estas miradas se pierde. El perro ora se pone en frente, ora al lado del caminante, pero sin dejar un solo momento de observarle con su mirada enigmática, que cada vez

se hace más intensa y penetrante. De pronto se confirma respecto del extraño:

—¡Pues sí, es el mismo, el mismo!

Da muestras de atropellada alegría, con las que, finalmente, intenta cerrar el paso al caminante. Este hace un gesto, un movimiento rápido, amistoso, tranquilizador, pero al mismo tiempo terminante, como

(1) Con ligeras modificaciones y las notas indispensables el presente trabajo reproduce el texto de una conferencia dada el 30 de octubre de 1979 en el Instituto Alemán de Cultura, en Madrid, con motivo de la exposición de libros organizada por la Cámara del Libro Alemán (Börseverein des Deutschen Buchhandels), bajo el lema «Leer para dialogar».

(2) *Eine Begegnung*. Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung, 1907. Nr. 114, Samstag, 18. Mai, S. 8. Más tarde, en *G(esammelte) W(erke)*, IV, S. 233-238, y en *A(usgewählte) W(erke)* (1938), 251-255. Ahora en las *Obras completas* —RMR: *S(ämtliche) W(erke)*—, ed. por «Rilke-Archiv» bajo el cuidado de Ernst Zinn, VI, págs. 981-985. La primera redacción de *Un encuentro* se halla en el *Libro de notas (Taschenbuch)*, T. 5, S. 44-50. R.-A.), y fue escrito entre el 5 y el 7 de enero de 1907. Rilke lo leyó en el círculo de amigos de la «Villa Discopoli», en Capri, el 9 de enero, por la tarde (*abends*), como consta por una carta inédita de la condesa Manon zu Solms-Laubach a sus padres el mismo día 9 de enero de 1907 (según comunicación de la doctora Ingeborg Schnack al profesor E. Zinn, VI, pág. 1455. Véase también esta autora en *Rilke Chronik*, I, 1907, pág. 259. Insel Verlag, 1975).



dando a entender que ya está bien, y, con medio paso ligeramente hacia la izquierda, procura zafarse del perro. El perro en placentera expectación:

Allí está todavía en inminente, en amagante espera.

Hipa, suspira, rebotante de sentimiento. Por último se tira al suelo, con la cabeza levantada, de nuevo frente al caminante, que apresura el paso. Ahora va a suceder, piensa, y tiende la cara hacia el extraño en señal de haberle reconocido.

Ahora sucede.

—¿Qué? —dice el extraño, tras un momento de vacilación. La tensa atención en los ojos del perro se trueca en perplejidad, en duda, en consternación. Pues si el hombre no tiene idea de lo que debe suceder, ¿cómo es posible que suceda? Ambos deben saberlo, tener idea de lo inminente; sólo entonces sucede.

El caminante vuelve a dar otro medio paso a la izquierda, esta vez de manera enteramente mecánica. Parece distraído.

El perro se detiene delante y procura, ahora casi sin reserva, mirar al extraño en los ojos. Una vez más cree haberle reconocido, pero las miradas de ambos no se acoplan, no se solidarizan.

—¡Es posible que por esta nimiedad...! —piensa el perro.

No es una nimiedad, dice de pronto el extraño, atento e impaciente.

El perro se asusta:

—¡Cómo (reponiéndose con trabajo), si yo siento no obstante que nosotros... Mi intimidación..., mi...!

—¡No hables!, le interrumpe el extraño casi con ira.

Están ambos frente a frente. Esta vez las miradas se confunden, las del hombre, en las del perro, como puñal en la vaina.

El perro es el primero en ceder; baja la cabeza, salta hacia un lado y con una mirada baja de soslayo, por la derecha, confiesa:

—Yo quisiera hacer algo por ti. Quisiera hacer todo por ti. Todo.

El hombre ha reanudado su camino. Hace como si no hubiera entendido. Sigue andando, al parecer sin darle a la cosa mayor importancia; sin embargo, de vez en cuando vuelve la vista hacia el perro. Le ve por la izquierda yendo de un lado a otro peculiarmente desconcertado, avanzando unas veces, rezagándose otras. De pronto se adelanta unos pasos, volviéndose

hacia el que viene detrás, con las patas en actitud de escarbar, estirando hacia adelante desde el cuadril trasero de su cuerpo, concentrado y erguido. Con gran superación de sí mismo ejecuta unas cabriolas, aturdidas niñerías, como para provocar confusión, como si sus pezuñas delanteras retuvieran algo vivo. Y luego, sin decir palabra, toma en la boca la piedra que había de desempeñar este papel.

—Ahora soy inofensivo y no puedo decir nada más.

Esto reside en la inclinación de la cabeza, con la cual se vuelve hacia atrás. Hay algo casi confidencial en esta inclinación de la cabeza, una especie de compromiso que, oh Dios, no ha de ser tomado excesivamente en serio. Así pues, a la ligera y en broma sucede toda la cosa. Y así ha de ser interpretada también la toma de la piedra.

Pero ahora, puesto que el perro tiene la piedra en la boca, el hombre no puede dejar de hablar:

—Seamos razonables —dijo sin interrumpir el paso y sin bajarse hacia el perro—. Esto no conduce a nada. ¿De qué nos sirve que ambos nos diéramos a conocer?

No nos está permitido en modo alguno dejar crecer ciertos recuerdos. Yo estaba ya desde hace un rato inclinado a preguntarte quién eras. Tú hubieras dicho Yo (3), pues nombres no hay entre nosotros. Pero, ya ves, esto de nada hubiera servido. Nos hubiera sumido todavía en mayor confusión, pues yo he de confesarte ahora que durante un rato me sentí completamente desconcertado. Ahora estoy algo más sereno. ¡Si yo pudiera convencerte de que a mí me pasa exactamente lo mismo! En mi naturaleza existen probablemente todavía más obstáculos para un encuentro. Tú no puedes imaginarte lo difícil que nos resultaría.

Mientras el extraño hablaba así, el perro se dio cuenta que a nada conducía prolongar la representación de aquel juego superficial. Por un lado estaba alegre, pero por otro parecía invadido por un temor creciente de querer interrumpir al hablante. Ahora lo consigue, porque el extraño, estupefacto y asustado, ve en frente de sí al animal, según cree de buenas a primeras, en actitud hostil. Pero inmediatamente comprende que el perro, muy lejos de mostrar odio u hostilidad, está torturado y con miedo. En la tímida claridad de su mirada y en la sesgada inclinación de la cabeza se traduce esto con entera nitidez, y se hace aún más patente en la manera como lleva ahora la piedra, la cual sostiene en toda su dureza y pesadez entre los bellos repliegados y dolorosamente contraídos (4). De pronto el hombre comprende y no puede evitar una fugaz sonrisa.

—Tienes razón, amigo; ha de quedar sin pronunciar entre nosotros la palabra, eso que da motivo a tantos malentendidos.

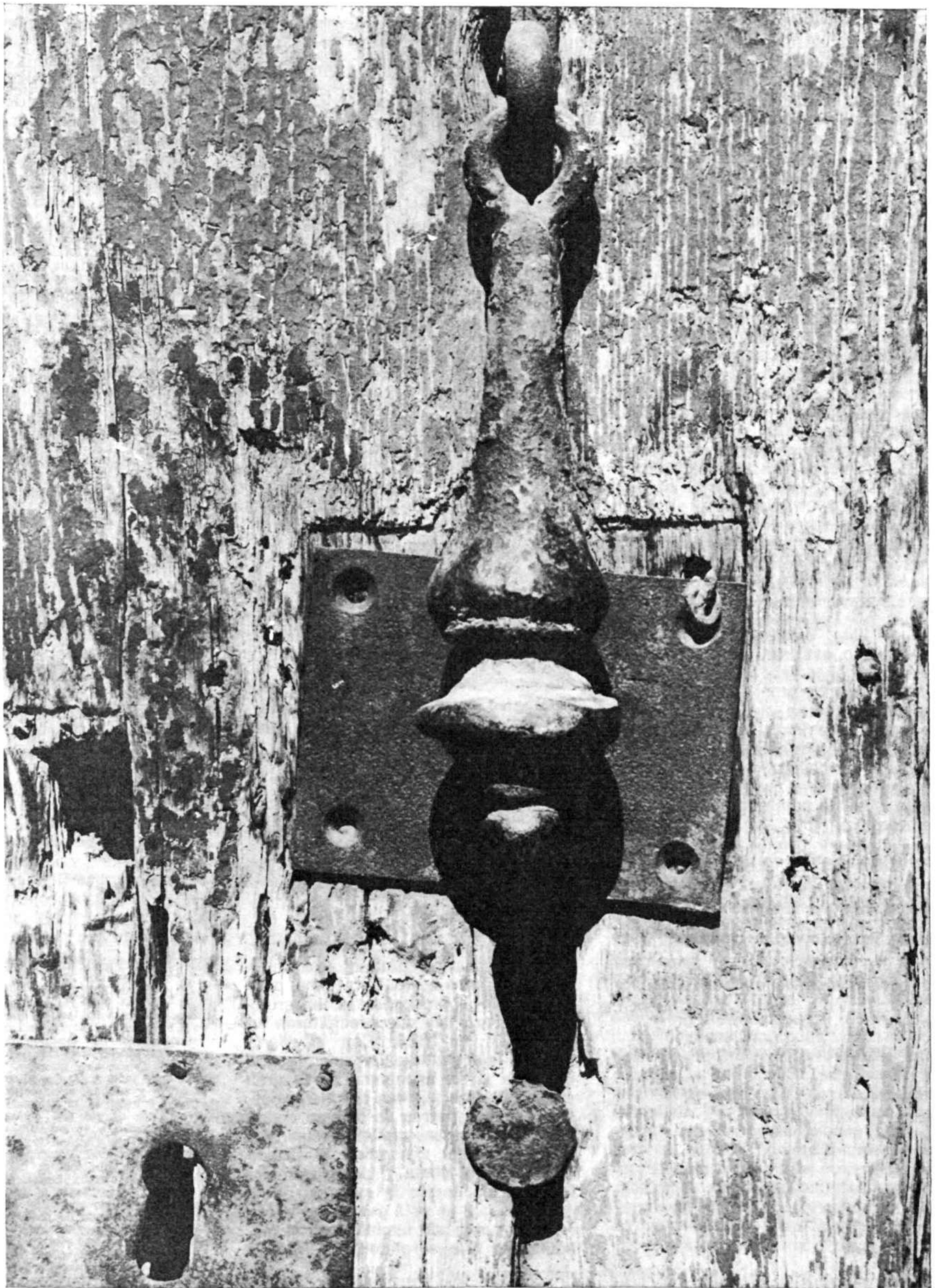
Y el perro deja la piedra con mucho cuidado, como si fuera algo frágil, y se aparta para no retener por más tiempo al extraño.

Este sigue, pues, en verdad su marcha, y en su ensimismamiento nota luego un poco más tarde que el perro le acompaña discretamente, sumiso, sin una opinión propia, tal como un perro que va detrás de su amo. Y ello le causa casi sufrimiento.

(3) *Du hättest Ich gesagt*. La frase, así, sibilamente formulada, parece aludir a una ficticia dualidad.

(4) *Unter den krankhaft hochgezogenen Lefzen*. En el primitivo bosquejo de esta composición, escrita por Rilke en su libro de notas (*Taschenbuch*), falta este pasaje. No se conserva la redacción en limpio para la imprenta, y, por lo tanto, Zinn, por no parecerle necesariamente indispensable una enmendación del texto, lo deja como está, si bien admite la lectura *unter den krampfhaft hochgezogenen Lefzen*, que parece evidentemente más acertada, y por la que nosotros nos hemos decidido para la traducción (E. Zinn: SW, VI, pág. 1455).





*Fotografias de Celso Vicente*



—No —dijo—; no, así no. No, después de nuestra experiencia. Ambos olvidáramos lo que hoy hemos vivido. Lo cotidiano embota y tu naturaleza tiende a subordinarse a la mía. De aquí nace, finalmente, una responsabilidad que yo no podría echar sobre mí. Tú ni siquiera percibirías cómo depositas tu confianza en mí. Tú me estimarías demasiado y esperarías de mí lo que yo estoy lejos de poder realizar. Tú me observarías y darías por bueno algo aunque no lo fuera. Cuando quisiera proporcionarte una alegría, ¿encontraría yo luego otra? Y si un día tú estás triste y te lamentas, ¿podré yo ayudarte a consolar? Y tú no debes pensar que yo soy el que te deja morir. No, no, no. Vete, te lo ruego. Vete.

Y el hombre empezó casi a correr, y parecía como si huyera de algo. Luego, poco a poco, fue moderando el paso y, por último, andaba más despacio que antes.

Pues bien, esta especie de relato prekafkiano, este casi «Coloquio de los perros», apenas esbozado ya truncado, aparece ya muy pronto decantadamente incorporado en el poema *El perro*, compuesto en París entre finales de junio y finales de julio del mismo año de 1907, e incluido en la segunda parte de los *Nuevos poemas* (SW, I, páginas 641). He aquí el poema en nuestra versión:

Arriba, la imagen de un mundo hecho  
[de miradas  
se renueva constantemente y vale.  
Sólo a veces, como a hurtadillas, llega  
[una cosa  
y se pone a su lado, cuando él, por  
[esa imagen,  
se insta, abajo, a asumir un ser dis-  
[tinto,

no excluido, mas tampoco admitido,  
y así llevado por la duda, trueca  
su realidad por la imagen que olvida,  
manteniendo sin embargo tendido  
su semblante, casi como una súplica (6),  
próximo a comprender y a estar de  
[acuerdo,  
y no obstante renunciando: pues ya no  
[sería él.

No estamos lejos del alumbramiento definitivo de los *Apuntes de Malte Laurids Brigge*, la obra precursora de la de otro gran praguense: Franz Kafka. Rilke había comenzado el *Malte* ya el 8 de febrero de 1904 en Roma, pero fueron las sobrecogedoras experiencias de París las que precipitaron su conclusión en 1910. Con el *Malte* irrumpe la angustia existencial, la vida desolada en el anonimato de la gran ciudad. Por las páginas del *Malte* desfilan muchos perros de diversa condición y en diversas circunstancias. Por ellos se podría vislumbrar el estado de ánimo del poeta y los pensamientos que los perros le suscitan en la época en que se está gestando el *Malte*, y que coincide también con el momento en que surgieron los *Nuevos*

(6) Esta expresión de la cara del perro, que se mantiene tendida casi como una súplica, reaparecerá muchos años más tarde en el soneto XXIII de la segunda parte de los «Sonetos a Orfeo»: *fliehend nah wie das Gesicht von Hunden*.

Y despaciosamente pensó: ¡Qué de cosas hubieran podido ser dichas hoy entre nosotros! ¡Y cómo al final nos hubiéramos podido tender la mano!

Un anhelo indescriptible se despertó en él. Se paró y dio la vuelta. Pero el trozo de camino se ocultaba a poca distancia tras un recodo, y en el crepúsculo, que entretanto había irrumpido, era imposible distinguir a nadie (5).

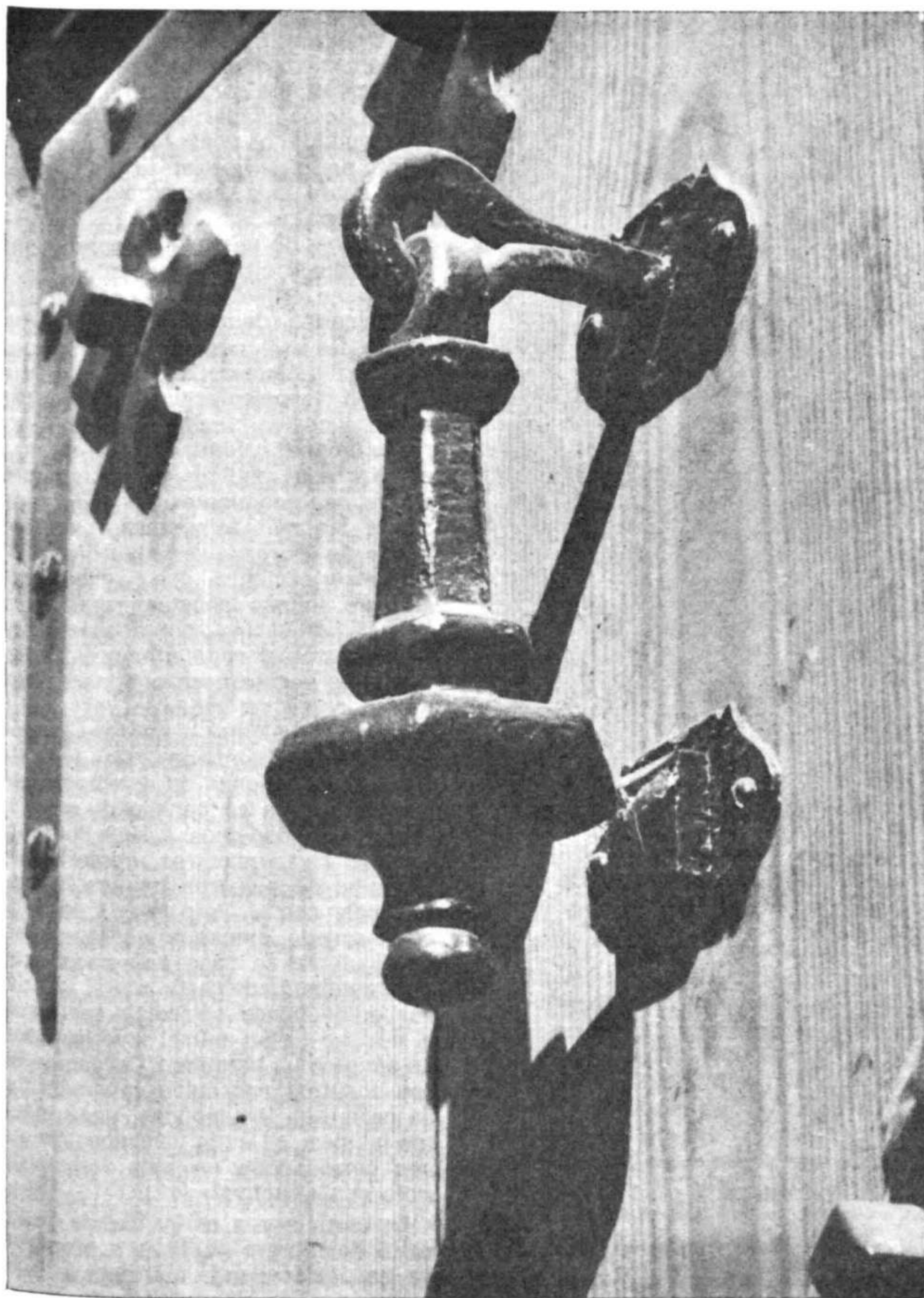
(5) Es muy posible que Rilke haya incorporado a este relato alguna observación hecha anteriormente, porque en el bellissimo poema «Orfeo-Eurídice-Hermes», escrito en Roma a comienzos de 1904 y redactado definitivamente en Jonsered (Suecia), en el otoño del mismo año, para dar una representación plástica de la impaciencia de Orfeo por ganar la salida a su regreso del Hades, adonde había descendido para recuperar a Eurídice, y a la vez de la duda que le embargaba de si la amada, acompañada de Hermes, venía o no detrás, ya que le estaba vedado volver la cabeza, el poeta acuña estos versos, que parecen el trasunto de una experiencia similar: «Y como separados se encontraban sus sentidos: / mientras su mirada se adelantaba como un perro, / se volvía, tornaba y al punto estaba ya lejos, / esperándole apostada en el próximo recodo, / su oído se iba rezagando como un olor.»

*Poemas*, entre los que figura el de *El perro*, ya indicado. Así ya al comienzo de los *Apuntes de Malte* se describe un alborozo mañanero con estas palabras: «Un perro ladra. Qué alivio. Un perro» (7). Pero también una situación completamente distinta, al hacernos ver la expresión llena de reproche de un perro moribundo, que cree que su dueño podría librarle de la muerte: «Me estuvo mirando extraño y solitario, hasta que llegó su fin» (8). Sobre la familiaridad y entendimiento con los perros nos dice Rilke por boca de Malte: «Por suerte había perros en Urnekloster que me acompañaban... Yo casi no hablaba con nadie, pues mi mayor placer era estar solo; sólo con los

(7) SW, VI, 710.

(8) SW, VI, 860. He aquí el pasaje en su contexto, que coincide con el pensamiento expresado en *Un encuentro*: «Pero ya antes de ahora había tenido miedo. Por ejemplo, cuando se murió mi perro. El mismo que me culpó de una vez para siempre. Estaba muy enfermo. Todo el día lo pasé arrodillado junto a él. De pronto enderezó un ladrido breve y cortado, como solía hacer cuando algún extraño entraba en la habitación. Tal ladrido estaba ya, por decirlo así, convenido entre nosotros para este caso, y yo me volví maquinalmente hacia la puerta. Pero [la muerte] estaba ya con él (*es war schon in ihm*). Preocupado, busqué su mirada y él buscó la mía, mas no fue para decirme adiós. Me miró con extraña dureza. Me reprochaba haberla dejado entrar. Tenía el convencimiento de que yo hubiera podido impedirlo. No cabe duda de que había sobreestimado mi poder, y ya no había tiempo para darle explicaciones. Me estuvo mirando extraño y solitario hasta que llegó su fin.» En el cuento *El enterrador* (*Der Totengräber*)—redacción definitiva probablemente entre 1901 y 1902 (véase E. Zinn: SW, IV, 1031-32)—habla Gita de la muerte de su conejo: «Y me miraba y me rogaba; me rogaba con sus ojillos; esperaba, creía que yo podía ayudarlo, y al fin dejó de mirarme, y murió en mi regazo, pero qué solo, como si estuviera a cien millas distante de mí» (AW, IV, 698).





perros tenía de vez en cuando breves conversaciones; con ellos me entendía a maravilla.» Pero este pasaje subrayado por nosotros se encuentra ya exactamente igual en el primer bosquejo de 1904 (9).

Paralelamente a la significación de las referencias del *Malte*, el «perro» del poema está dentro del ciclo de los «poemas-cosas» (*Dinggedichte*) y en él se apuntan símbolos que van a tener un posterior desarrollo, como el que se encierra en esas dos palabras parejas *oben* y *unten*, «arriba» y «abajo», cima y abismo, ascenso y descenso. Hans Berendt, en su intento interpretativo de los *Nuevos poemas*, afirma que el perro es como un símbolo de la existencia poética, creadora, una metáfora personal que servirá luego para caracterizar la existencia de un Cezanne o de un Van Gogh (10). Y, en efecto, en una de las cartas a su mujer Clara Rilke publicadas más tarde con el título de *Cartas sobre Cezanne*, en la del 3 de octubre de 1907, acerca del «Autorretrato», de Van Gogh, visto por Rilke en una colección de reproducciones de este pintor traída de Amsterdam a París por Mathilde Vollmoeller, se dice: «En este autorretrato parece un hombre indigente y atormentado, casi desesperado, pero todavía no catastrófico: como un perro cuando le va mal. Y tiende la cabeza y se ve, y se ve, realmente, que le va mal día y noche» (11). Tal afirmación, sin embargo, partiendo de un solo ejemplo, además de generalizar demasiado, me parece de alcance bastante limitado, pues su validez tan sólo podría justificarse desde el punto de vista de la soledad como destino para la realización de la obra de arte, y en este sentido, el simbolismo de que habla Berendt no sería aplicable más que a la época de los *Nuevos poemas*. De lo que no hay duda es que Rilke todo lo ve reflejado desde la propia situación personal y, por tanto, también esta dimensión es preciso sorprenderla más circunstanciadamente a través del acontecer concreto de su *hic et nunc*.

En consonancia, pues, con el fracaso de *Un encuentro*, el poema trata de fijar la esencialidad del perro, su arquetípica función de mediador entre el mundo del animal y el mundo humano. Por la vertiente que mira al hombre, el perro no está excluido, pero tampoco admitido, pues su realidad es propiamente otra. Su realidad está allí donde las cosas conservan su confiada intimidad, no disociada todavía en imágenes conceptuales. Sin embargo,

(9) SW, VI, 733-34 y 958.

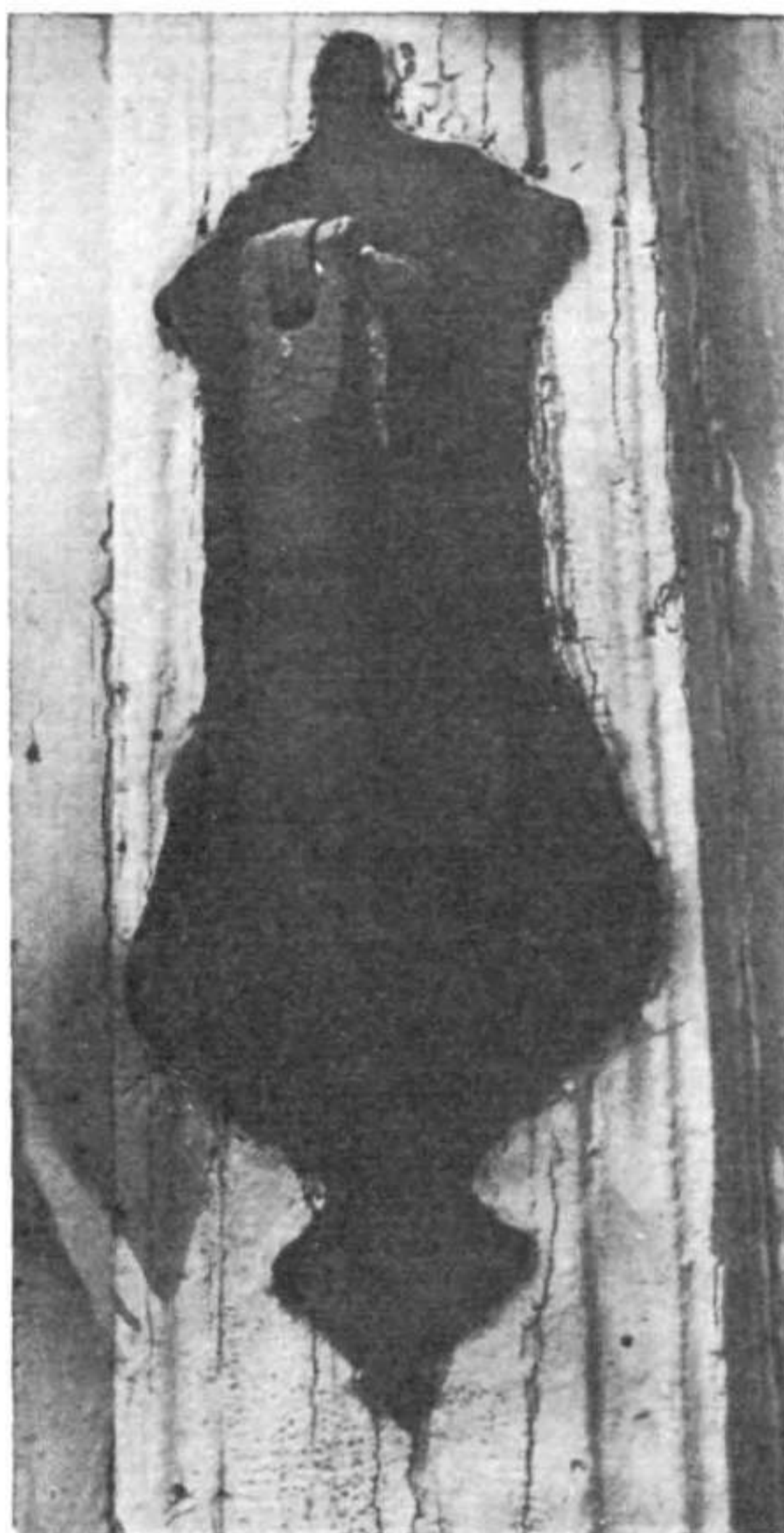
(10) *Rainer Maria Rilkes Neue Gedichte. Versuch einer Deutung*, von Hans Berendt, pág. 350, Bonn, 1957.

(11) RMR: *Briefe über Cézanne*. Insel-Bücherei, número 747, pág. 14.



el perro es el animal que se subordina al mundo del hombre, es el animal doméstico verdaderamente dicho, que parece inclinado a renunciar a su auténtica patria originaria, a la imagen de su verdadero mundo, por otro donde será siempre un extraño. De ahí su situación dual (*im Zweifel*), vacilante entre su patria nativa y la adoptiva, renunciando a su naturaleza, intentando establecer contacto «muy abajo» (*ganz unten*) con el hombre, en este acaso, quizá en París, la ciudad llena de rechazo y distanciamiento para un extraño como Rilke, aquí momentáneamente reflejado en el perro. En su intento, el perro ha trocado su originalidad por una imagen que en vano trata de apresar y siempre olvida. Con todo, conserva su cara (*sein Gesicht*) casi como una súplica, faltándole poco para comprender y próximo a estar de acuerdo, y no obstante desistiendo, porque entonces se hubiera despojado de su ser y ya no sería él. De esta situación oscilante en la frontera de dos mundos nace también para el perro un sentimiento de soledad y melancolía que nosotros percibimos en el animal. ¿Qué es lo que mueve al perro para acercarse y rebajarse al hombre? Según Rilke, parece que el perro se halla predispuesto a prestar al hombre una ayuda, a hacer todo lo posible por él, todo. Aunque tampoco se descarta que tal predisposición esté favorecida por el poderío y dominio que el hombre, dirigido por su inteligencia y servido por sus manos, ejerce sobre las cosas y las demás criaturas, poderío que no se le oculta al perro, aun cuando no entienda las palabras, o precisamente porque no las puede entender, lo que, sin duda, le ahorra ya una decepción. Pues si bien el hombre es un ser que habla, con las palabras tampoco puede suprimir la soledad, a lo más ocultarla artificialmente con el artificio de la palabra, mas no anularla. Es verdad que el hombre, mediante las palabras, se forma una imagen del mundo, pero esta imagen (*Bild*) ya no es el mundo en su prístina y espontánea manifestación natural, sino un mundo interpretado, suplantado, encerrado en conceptos, en caparazones que se resquebrajan tan pronto como nueva actividad los vacía, y hay que volver a configurarlos; en fin, la eterna tela de Penélope, el eterno mito de Sísifo. Es el mundo interpretado, ya en crisis en la primera elegía, de 1912, donde se dice:

Y ya los animales con la sagacidad de  
 [su instinto se percatan  
 de cuán inseguros y vacilante son nues-  
 [tros pasos  
 44 a través del mundo interpretado.



Pero lo cierto es que el perro tiende a una deificación del hombre, le estima en demasía, pone en el hombre unas esperanzas que éste no está en condiciones de satisfacer: el hombre no podrá ayudarlo ni consolarlo en el momento serio de la tristeza y de la queja y, sobre todo, no podrá librarlo de la muerte.

Se habla de un Rilke temprano, medio, tardío y último, conceptos que a veces son útiles, pero a condición de no tomarlos demasiado delimitativamente. De hecho estamos ante un poeta que va desarrollándose alrededor de unas vivencias esenciales en virtud de un sucesivo crecimiento, de un enriquecimiento paulatino, hasta alcanzar el sazonado rendimiento del fruto final. La que estamos examinando ahora es de las más tempranas. Ya en el *Diario de Worpsswede* había dicho Rilke genéricamente que «encontraba siempre injusto acostumbrarse a un animal, persuadirle, por decirlo así, a entablar trato y amistad con él. El animal toma poco a poco confianza y tan pronto como se echa de ver que le falta algo, cualquier pequeñez, nos dolemos de esta confianza, pues no estamos en condiciones de comprender el fundamento de su pena o de sus deseos. ¿Qué podemos darle? Podemos atraerle hacia nosotros, mimarle con la rutina de nuestros hábitos, es decir, jugar con él. Pero lo que de serio en él sucede, eso se nos escapa y por consiguiente en vano podremos prestarle ayuda ni compartir con él. ¿Quién ha podido nunca compartir realmente el destino de su animal favorito como un amigo o un hermano? Cargamos sobre nosotros una culpa, una cantidad de promesas incumplidas, unos intentos fallidos: tal es la participación que nos corresponde en esta relación o trato con el animal» (12).

En carta a una amiga desde Duino del 8 de febrero de 1912, a propósito de las declaraciones que ésta le hace acerca de la melancolía, de la nostalgia de su perro llamado Pierrot, le escribe Rilke: «¿Pero qué piensa usted? ¿Cómo podría estar yo a la altura de esa añoranza ilimitada, infinita? Además de la tortura que me produciría el saber que nada puedo hacer, tortura que frente a los perros me resulta especialmente difícil de sobrellevar, me torturaría el hecho de no saber sacrificarme, pues los perros me atañen

(12) Día 1 de diciembre de 1900. *Worpssweder Tagebücher* (September/Dezember 1900), pág. 411. Este mismo pensamiento, referido aquí todavía al animal en general, aunque de manera más breve, lo recoge Rilke en el cuento *El enterrador*, ya citado en la nota 8 y en la misma relación: «Sí, Gita, no debe uno acostumbrarse a un animal. Se carga con una culpa, se promete y no se puede mantener lo prometido. Un continuo fracaso es nuestra participación en este trato con el animal» (SW, IV, pág. 698).



muy de cerca, estas criaturas totalmente abandonadas a nosotros, a nuestra merced, a las que nosotros hemos ayudado a ascender a un alma, para la que aquí no hay ningún cielo. Sería verosímil poner fin trágicamente a la vida, y que yo le ofrendara mi corazón, cortándolo al principio en pequeños trozos, empezando por los bordes, y luego en trozos mayores al llegar al centro (como si fueran dulces de perro). Fuera verosímil que yo, tras alguna vacilación, renunciara a mi profesión y viviera totalmente para consolarle. Vea usted que consecuencia, una consecuencia horripilante, aterradora, pero además inútil...» (13). Y el 24 de febrero del mismo año en carta a la misma, también desde Duino, en solidaridad con Pierrot, Rilke procura ayudar a un perro que, después de la carta en la que su amiga le informaba sobre la melancolía de Pierrot, le fue presentado, un perro que con frecuencia deambulaba frente a las dependencias del castillo, pero que, no obstante, sólo conocía de vista. Supo después que se llamaba Peter, en relación, por tanto, de sentido y descendencia con Pierrot. Rilke describe en esta carta la cara del perro, una cara bondadosa con expresión de desolada soledad. Esta expresión del perro le movió a invitarlo a menudo a comer con él en el palacio, al mediodía, y a quedarse allí un buen rato, permitiéndole hacer todo lo que le viniera en gana. Rilke le hace saber al perro que semejante deferencia y privilegio se lo tiene que agradecer a su tocayo Pierrot (14).

Las citas a lo largo de 1912 sobre contactos con perros se hacen más frecuentes en su correspondencia, lo que demuestra una mayor preocupación por el tema, apenas separable, claro está, de su propia situación personal. Así el 22 de mayo de 1912 escribe a la princesa Marie von Thurn und Taxis desde Duino: «Yo me parezco a un perro furioso que devora un buen plato que tenía delante hace rato sin tocarlo, tan sólo por el temor de que se lo quieran suplantar por otro más succulento.» Y apostilla entre paréntesis: «(los perros son para mí lo más comprensible, lo más humano)» (15).

Sigamos ahora sus pasos solitarios por España, sin conocer a nadie y sin ser reconocido por nadie, entregado tan sólo a sus vivencias, a su trato con perros indigentes o abandonados a la inminencia del destino (16). En

*gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind... Bedeutungen* equivale a las cosas que vivencialmente han adquirido grata significación. *Bleiben* significa propiamente apegarse a algo, detenerse, demorarse placenteramente en un lugar, en un sitio, especialmente donde se vive, se habita o mora. Recuérdense los versos de la primera elegía: «nos queda el camino del ayer / o la morosa fidelidad a una costumbre / que nos fue grata, hizo en nosotros su morada y no nos abandonó» (*es bleibt uns die Strasse von gestern / und das verzogene Treusein einer Gewohnheit, / der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht*). Parece que estas «cosas» (*Dinge*) se hallan en relación con la frase que abarca el tercer verso y parte del cuarto de la primera estrofa del poema «El perro»: *Nur manchmal, heimlich, kommt ein Ding und stellt / sich neben ihn*. Karl-Heinz Fingerhut, en su libro *Das Kreatürliche Im Werke RM Rilkes. Untersuchungen zur Figur des Tieres*, 1970, págs. 65-66, interpreta *das Ding* como «un fragmento procedente de una realidad originariamente poseída por la criatura y referida a un mundo en el que todavía las "imágenes" (*Bilder*) lingüísticas no habían asumido el lugar de las cosas verdaderas». «El mundo interpretado» (*die gedeutete Welt*) de la primera elegía sería, pues, una formulación explicitada de ese *Bild von einer Welt / aus Blicken* del poema «El perro», paralelamente aclarado por el pasaje del *Malte* objeto de esta nota.

(16) La intención premeditada y consecuentemente mantenida por Rilke de permanecer en España en la más completa soledad se confirma también por el hecho de no haber querido hacer uso siquiera de las cartas de presentación que llevaba para Madrid. Véase nuestro *Epistolario español*, RMR, en *Selecciones Austral*, núm. 11, 1976, páginas 98-99.

ellos verá reflejado el poeta el suyo propio. En carta a Knoop del 9 de noviembre de 1912, escrita ya desde Toledo, dice:

«No hace mucho aún, en el guardarropa del Odeon-Kasino, tuve ocasión de reparar en un perro que allí estaba esperando a su dueño y pensé para mí que nosotros, cada uno de nosotros, debíamos de llevar todavía para ellos un distintivo sencillamente grandioso, capaz de hacer despertar esa ferviente e inequívoca expectación. Indescribible aquel perro pequeño de erizado pelambre que así levantaba la vista de su rostro demasiado grande escrutando a todos los que abandonada y distraídamente se ponían los abrigo. Su atención tenía algo incondicionalmente grandioso, solemne. Sin duda, valoraba en demasía el momento en que su dueño terminaría de tomar su té. Bueno, como quiera que sea, yo estoy seguro de que el Bautista, en los días que a la orilla del Jordán no había mucho que hacer, tendía su vista con idéntica expresión hacia el desierto» (17).

Esta observación está hecha rememorativamente ante la realidad cotidiana de los perros españoles, ya que aparece precedida de una declaración que repite poco después en carta a la Contessina Pia Valmarana del 15 del mismo mes de noviembre. Dice, pues, a Knoop:

«En cuanto a mí lo que me conmueve es estar por fin en un país donde los perros van a la iglesia, y una vez en ella (dicho sea de paso) se están con un comportamiento perfecto. También con arreglo a la fe son todavía los corazones más cristianos, pues aun cuando esta fe se halla enderezada a nosotros y en nosotros puesta, a nuestra discreción queda el encauzarla» (18).

Y a Pia Valmarana, una semana más tarde desde Toledo:

«A propósito, estoy en un país (por fin) donde los perros van a la iglesia; he visto algunos en la catedral, sentados muy serios, y con una continencia —se lo aseguro— perfecta. Por lo demás, ¿quién sería más digno que ellos de ser admitido en el templo? Si nosotros fuéramos capaces de tributar a Dios tan sólo una décima parte de la fe que ellos tienen en nosotros, Dios sería un Señor bien servido» (19).

(17) *Epistolario español*, págs. 146-47.

(18) *Epistolario español*, pág. 146.

(19) *Epistolario español*, pág. 157. Carta en francés idéntica en el Archivo de Rilke de la Biblioteca Nacional de Berna. Estos pensamientos aparecen expresados más tarde en *Mitsou. Quarante Images par Balthus* (*Préface*), firmado: «Au Château de Berg - am Irchel, en novembre 1920. Rainer Maria Rilke», donde, en contraposición con los gatos, escribe: «Ved los perros: su aproximación confidencial y admirativa es tal que algunos de ellos

(13) *Brüfefe*, I, 154. An N. N., pág. 359.

(14) *Br.*, I. An N. N. 159, pág. 370.

(15) *RMR und Marie von Thurn und Taxis Briefwechsel*, I, 92, pág. 158. Esta afirmación tan contundente nos recuerda el pasaje de la nota 9, o este otro también del *Malte*: «¡Me gustaría tanto quedarme morosamente entre las significaciones de todo aquello que se me ha hecho querido! Y si algo ha de cambiarse, entonces quisiera al menos poder vivir entre los perros, los cuales tienen un mundo afín (al nuestro) y las mismas cosas» (*SW*, VI, pág. 756). Doy una traducción un poco libre, pero que me parece la más exacta. La frase de relativo *die eine verwandte Welt haben und dieselben Dinge* la justifica. Es evidente que aquí *Dinge* está aclarando en forma concreta el concepto abstracto de *Bedeutungen* de la frase: *Ich würde so*



Pero esta observación tan exacta, expresada así con giro humorístico, sirve en cierto modo para aminorar otra más triste y conmovedora que le precede y que, como un fuerte impacto, hace suya, es decir, la transfiere a su propio estado. Dice así:

«Soy como un cachorrillo que acabo de observar. Estaba sentado sobre un carro, y temblaba, temblaba irremediabilmente, temblaba con todo su cuerpo, y rezongaba contra esa fuerza invisible que así atacaba su inocencia» (20).

Rilke se sintió también así atenazado por el rigor del frío de Toledo (nunca quiso usar la calefacción) y se vio obligado a abandonar la ciudad en busca de un lugar que fuera como el sucedáneo de Toledo, con montes y tajos, pero con un clima más humano, más hospitalario. Tal lugar, como sabemos, fue Ronda (21).

Llegamos así a su paso por Córdoba y a su encuentro con la perrita fea y grávida, abandonada como el poeta abandonado a su soledad. Este encuentro lo relata Rilke a la princesa Marie Thurn und Taxis en una carta fechada ya en Ronda el 17 de diciembre de 1912. Confiesa no haber ido todavía lo suficientemente lejos para realizar la «nouvelle opération», que había leído en la mística Angela da Foligno, en virtud de una intervención humana y agrega: «pero además, para qué, puesto que es mi sino, por decirlo así, pasar de largo ante lo humano, para proyectarse hacia lo más extremo, tal como me ocurrió hace poco en Córdoba, donde una perrita fea, en avanzada preñez, se acercó a mí; no era ningún ejemplar, y, sin duda, llevaba en su vientre unos cachorrillos anónimos, de los que nadie se haría lenguas, pero vino hacia mí porque ambos estábamos completamente solos. Se le hacía muy difícil venir a mi lado y levantó los ojos agrandados de tanta preocupación e intimidad, solicitando una mirada mía. Y en la suya se reflejaba toda esa verdad que trasciende más allá de lo individual, para dirigirse, yo no sé bien hacia dónde, hacia el porvenir o

hacia lo incomprensible. Se franqueó tan sin rebozo que llegó a compartir un azucarillo de mi café, pero celebramos incidentalmente, ay, muy incidentalmente, la misa juntos. La acción no fue de suyo otra cosa que un dar y recibir, pero el sentido y gravedad, y nuestra absoluta compenetración, adquirieron una dimensión ilimitada. Y esto puede acontecer únicamente en la tierra; es bueno en todo caso haber pasado por aquí, aun cuando uno se sienta inseguro, aun cuando culpable, aun cuando todo ello no sea en modo alguno heroico. A la postre se estará admirablemente preparado para las relaciones con la divinidad» (22).

Pero esta experiencia de Córdoba aparece elaborada y amplificada mucho más tarde en su última residencia de Muzot. Allí, en una carta en francés del 3 de febrero de 1923, a propósito de la peligrosa y absoluta soledad, soportada en España tan sólo en compañía de los seres más marginados, los perros y los mendigos, escribe:

«Algunas veces me detuve inesperadamente en ciudades que se encontraban en mi camino, tan sólo para gus-

(22) *Epistolario español*, págs. 185-86. Texto original en *RMR u. M. v. Th. u. Taxis -Briefwechsel*, I, 138, págs. 248-49.

tar la delicia de no ser imaginado por ningún ser viviente ni alcanzado por ningún pensamiento ajeno. ¡Y cómo contribuía esto a la levedad de mi alma! Me acuerdo de ciertos días en Córdoba, donde yo viví como en un cuerpo transfigurado a fuerza de pasar enteramente ignorado. Placer de quedarse en una ciudad española, nada más que para entrar en relación con algunos perros y con un mendigo ciego (mucho más peligroso que éste o aquel otro, porque nos adivina, nos presiente). Pero tres días más tarde, si nos oye llegar otra vez a la misma hora a su iglesia, entonces, a partir de este momento nos cuenta como uno más de los que pueblan su existencia y nos incorpora a su mundo sonoro, y he aquí que nosotros nos vemos promovidos a un nuevo nacimiento místico y nocturno» (23). Rilke estuvo exactamente tres días en Córdoba. Los tres —cifra mágica— necesarios para la transplatación y resurrección en el mundo sonoro del mendigo ciego (24).

En un poema fragmentario fechado en París en noviembre de 1913, recordando, sin duda, la fecha de otro encuentro parecido con uno de los muchos perros miserables y sin hogar observados en nuestro país el año anterior, se dice:

*La añoranza del perro pasaba enorme sobre mí como una acusación: cuando uno, indigente, se echaba al suelo, colmando la figura de su miseria, la vida se me hizo más pura en torno a su [humildad] (25).*

Y el 17 de febrero de 1914, en una de sus apasionadas cartas a Magda von Hattingberg, su «Benvenuta», discurre Rilke no sobre la tarea de considerar al perro como una ventana, detrás de la que se hallase lo humano, sino sobre la más difícil consistente en entrar en el perro y penetrar hasta su centro, hasta allí donde el perro es perro, hasta el sitio en el que Dios ciertamente se hubiera asentado por un momento, en el que el perro estuviese listo para ser sor-

(23) *Br*, II, 376. «A une amie», págs. 388-89.

(24) Sobre mendigos vistos en Toledo, se expresa Rilke en carta del 25 de noviembre al príncipe Alejandro von Thurn und Taxis en estos términos: «Incluso los mendigos, tan pronto como uno ha perdido el encanto de la novedad para aquellos que están más cerca, son de una discreción absoluta; y lo que a mí más me sorprende es que, en general, uno se pierda mejor aquí en medio de todo lo que nos rodea, que uno se torne imperceptible, invisible, más entrañado con todo, cosa que jamás sucede en Italia» (*Epistolario español*, página 170, texto original en *Briefe aus den Jahren 1907-1914*, B. IV). Como se ve, experiencias similares a las de Córdoba habían tenido lugar ya en Toledo. Posiblemente, unas y otras aparecen fundidas más tarde en el recuerdo.

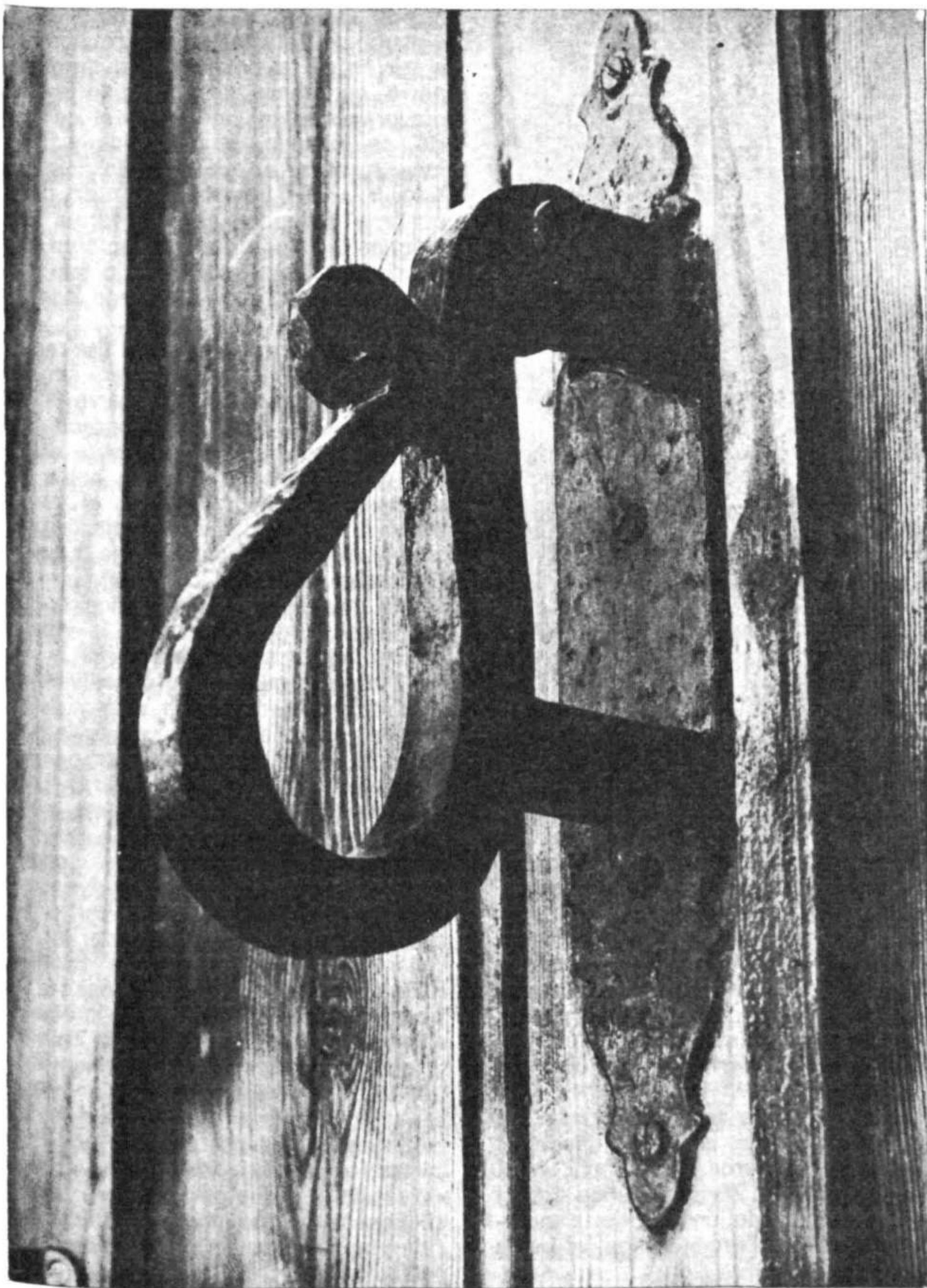
(25) *SW*, II, págs. 403-4.

parecen haber renunciado a sus más antiguas tradiciones caninas, para adorar nuestros hábitos e incluso nuestros errores. Eso es lo que los hace trágicos y sublimes. Su determinación de admitirnos les fuerza a habitar, por así decirlo, en los confines de su naturaleza, que traspasan constantemente con su mirada humanizada y su hocio nostálgico» (*AW*, VI, pág. 1099, entre los *Kleine Schriften*. Véase nota bibliográfica págs. 1498-1501).

(20) *Epistolario español*, pág. 157.

(21) Así se lo declara a la princesa Marie en carta del 17 de noviembre de 1912 desde Toledo: «Somos víctimas de un frío insistente, y no hay nada que actúe sobre mí de manera tan inevitable como esta frialdad penetrante, ante la cual me hallo indefenso como un cachorrillo cualquiera, del que ni siquiera se ha decidido su nombre» (*Epistolario español*, pág. 159. Texto original en *RMR und Marie von Thurn und Taxis -Briefwechsel*, I, 134, página 231. El nombre tampoco es importante, porque, como se dice en *Un encuentro*, «nombres no hay entre nosotros».





prendido en sus primeras perplejidades y caídas, y confirmarle una vez allí, con un movimiento aprobatorio de cabeza, de que es bueno, de que nada le falta, de que nada mejor se le podría hacer. Fuera entonces posible aguantar un instante, estar en el centro del perro, pero habría que estar alerta para saltar a tiempo fuera de él, antes de que su entorno se cerrase completamente alrededor de uno, porque entonces el perro volvería a ser perro, perdido para todo lo demás. Y continúa Rilke, resucitando experiencias infantiles de compenetración e

identificación con el perro y de desvío con su madre: «Y tú, querida confidente, te reirás si te digo *dónde* estaba mi mayor y más alto sentimiento, mi sentimiento del mundo, mi terrenal bienaventuranza. Pues estaba siempre, una y otra vez, en semejante intuición, en el momento indescriptiblemente rápido, profundamente intemporal de esta divina intuición. Ves tú, y uno amaba entonces, de modo que esto fue lo primero que se esfumó. Luego vino el perro: un dolor indecible se produjo, ya no se tenía la libertad de transformarse pródigamente en él. Allí había alguien colocado detrás que le decía a uno *Mi* (este vocablo irresponsable) y con el que hubiera sido necesario representarse primeramente el perro, y rogarle para poder entrar en él, tal como se ruega a una niña pequeña para que tome el chocolate. Y hacer esto en tales condiciones no se le ocurre a ningún perro, y si se le ocurriera, a la postre ya no sería lo mismo, no sería absolutamente nada. Pues aun cuando alguien tuviese conocimiento de eso, y de una manera o de otra se lo consintiera («todavía esta vez»), ello sería suficiente ya para invalidar y hacer imposible para siempre aquel momento mágico.

¿No es, amor, completamente tonto e infantil que yo te diga todas estas cosas? Sin embargo tú no puedes saber *cuán seriamente* las experimentaba. *Por sólo esto* yo podía imaginarme ya expulsado de casa, porque a uno no le estaba permitido entrar en el perro, o si alguna vez le fue dado, al punto había que contar cómo se estaba en el perro. Y si yo me lo pregunto, entonces no puedo imaginarme realmente a nadie, tampoco a una madre, que no desesperase de su hijo, al ver que éste estaba llamado a andar así, desconsideradamente y sin miramiento alguno, por los seres más diversos. Y también puedo ponerme en lugar de la madre y comprender que eso significaría para ella un verdadero sufrimiento y rompimiento. ¿Cómo podría comprender la madre, para la que el perro no es más decente que una taberna de puerto, cómo podría comprender que su chico inocente y puro estuviera a gusto allí y a ella no le hiciera el menor caso?» (26).

Todos estos intentos extremos, mezclados con dolorosos recuerdos de la

(26) RMR. *Briefwechsel mit Benvenuta* (Magda v. Hattingberg), 1954, págs. 94-95. Sobre el pasaje «Mi (este vocablo irresponsable, etc.) der Mein zu einem sagte (dieses unverantwortliche Wort) und bei dem hätte sich der Hund erst vorstellen müssen», véase el poema del *Libro de las horas* (II, *El libro de la peregrinación*), que comienza: «No te inquiete, oh Dios. Ellos dicen *mío* / a todas las cosas que son pacientes. / ... Y así dicen: mi vida, mi mujer, / mi perro, mi hijo, y saben muy bien / que todo: vida, mujer, perro e hijo / son hechuras extrañas donde ciegos / tropiezan con las manos extendidas» (*Antología poética*, págs. 52-53).



infancia, parecen condensarse un año más tarde en el *Requiem por la muerte de un niño de ocho años*, de Peter Jaffé, hijo del profesor Edgar Jaffé y de su mujer, Elsa Richthoven. Comienza el niño muerto a recordar los nombres que se había grabado bien:

y perro, y vaca, y elefante...  
y luego cebra.

Ahora, separado, desprendido de la vida, ¿tendrá que comenzar de nuevo el aprendizaje de los objetos, preguntar de nuevo? ¿O debe decir cómo era todo entre los suyos, los vivos? Tal tarea le da miedo. ¿La casa? Eso nunca lo comprendió bien. ¿La habitación? Ay, había en ella demasiadas cosas. Pero sí, empieza a preguntar, y la primera pregunta está dirigida a su madre. Y es ésta: «Oye, mamá, ¿quién era realmente el perro?» (27). Naturalmente, la pregunta queda en el aire, sin contestar, indecisa, arcana, impregnada de insalvable melancolía.

El 16 de enero de 1919 Lou Andreas-Salomé, desde Göttingen, escribe desolada a Rilke en Munich comunicándole la muerte de *tetanus* de su perrillo Lotte-Moppelchen. Lou sabe muy bien de la capacidad de Rilke para compartir con ella este suceso doloroso. La respuesta no se hace esperar, y el 21 le contesta: «Tu carta ha evocado en mi corazón toda la fidelidad por el pequeño amigo», y unas líneas más adelante, a propósito de estos seres tan alejados de nosotros y no obstante propensos a girar en torno nuestro, esta consideración: «Abarcar los giros regulares de estos pequeños corazones-astros (*Herz-Gestirne*), eso es ya como la iniciación en el misterio de la propia vida; y si estas lunas serenas (*heiteren Monde*) reflejan para nosotros el mundo-sol más puro (*die reinste Welt-Sonne*), ése sería quizá la cara siempre invertida, pero por medio de la cual nosotros estamos en una relación rezagada con el espacio de vida infinito (*Lebens-Raum*)» (28).

Es indispensable estar iniciado evidentemente en el pensamiento místico de Rilke para comprender esta declaración, si bien tampoco resulta tan difícil, si se observa que el poeta vuelve siempre en movimiento circu-

lar a la infinita relación de la que los humanos no participan directamente como el animal, y que nos llega tan sólo como un destello lunar, porque debido a nuestra colocación de enfrentamiento con el mundo, no podemos orientar la mirada a lo «abierto», como el animal, sino que estamos condenados a verlo siempre así, en oposición, como de espaldas, y por lo tanto privados de la íntima comunión con el ser, de la profunda participación con el Todo.

Y un año más tarde, en carta del 21 de diciembre de 1920 desde el castillo Berg, cerca del Irchel, en el cantón suizo de Zürich, le dice a Carl Burckhardt, condoliéndose de la muerte de su compañero y amigo, el perro Prinz:

«Yo sé cuán entrañablemente estaba este amigo unido a usted con aquel su corazón desbordante, participe en conocimiento y sentimiento de tantos de sus recuerdos, y así me puedo imaginar muy bien de qué manera le habrá conmovido a usted la noticia de su fallecimiento, como si le faltase a uno ahora una de aquellas relaciones de entendimiento que, puesto que no sabemos cómo arreglárnoslas sin ellas, son más benéficas y sólidas que las conversaciones más fecundas entre dos personas, y en donde la vida, siempre discreta, asienta quizá el equilibrio más puro, ese equilibrio que nos está permitido experimentar fuera de nosotros mismos.»

Se trata aquí efectivamente, según el procedimiento tan peculiar de Ril-

ke, de establecer una solidaridad, un vínculo de relación con otro hombre a través de la función mediadora del perro, que ahora, desaparecido el mediador, no se malogra, sino al contrario, se reanuda, se consolida y hace más duradera en el recuerdo compartido. Y a ese hombre capaz de compartir y expresar así, en forma tan plástica y dolorosa el sentimiento por la criatura, hay que suponerlo también muy profundamente vinculado con el Creador.

A continuación, después de recordarle a Burckhardt qué buen compañero había sido para él el perro Prinz, añade: «¡Qué raro, cómo parecía saber por igual de la pesadumbre de la vida y de la muerte». Rilke habla de un suspiro (*Seufzer*) que el perro pareció haber exhalado en cierta ocasión «como instándole a una muerte alcanzable en aquella extraña encrucijada, desde la cual los años le habían hecho injusto frente a la vida y gruñón frente a la muerte» (29).

Rilke sigue modulando obsesivamente el eterno tema de la vida y de la muerte, colocándose a su vez en el punto de vista del perro, que no por eso deja de ser también el suyo. Esta ambivalencia es una constante suya que desespera naturalmente a los traductores y a los intérpretes, porque nunca se está seguro de poder atraparle en ésta o en aquella vertiente, en el aquende o en el allende. Ya en Duino, pero sobre todo en España, Rilke tuvo vivencias próximas a la transfiguración mística, como la ocurrida sobre uno de los puentes de Toledo, y que entró luego enigmáticamente estilizada en el poema «La muerte» (30), y otras en Ronda, de que dan testimonio algunos pasajes de sus cartas, pero sobre todo en la famosa «Vivencia» en dos partes de su *Diario* en España, y que ahora figura traducida por nosotros en el *Epistolario español* (31).

Volviendo, pues, al hilo de mi disertación, dada esta íntima compenetración a la que se sentía abocado por naturaleza, es comprensible que se resistiera a una relación que, una vez iniciada, le iría estrechando cada vez más, hasta los bordes de la anulación. A Lou Albert-Lassard le confesó que ni siquiera podía permitirse tener un perro, porque éste llegaría a dominarle (32). Y otra confesión semejante se encuentra en una carta del 29 de diciembre de 1921 a Lou Andreas-Salomé, escrita ya desde su asentamiento

(29) *Br.*, II, 309, pág. 209.

(30) Sobre este poema, véase *España en Rilke*, páginas 259-260, y *Epistolario español*, pág. 113.

(31) *Vivencia (Erlebnis)*, I y II, y la nota complementaria, págs. 259-269.

(32) *Lou Albert-Lassard, Wege mit Rilke*, 1952, página 135.

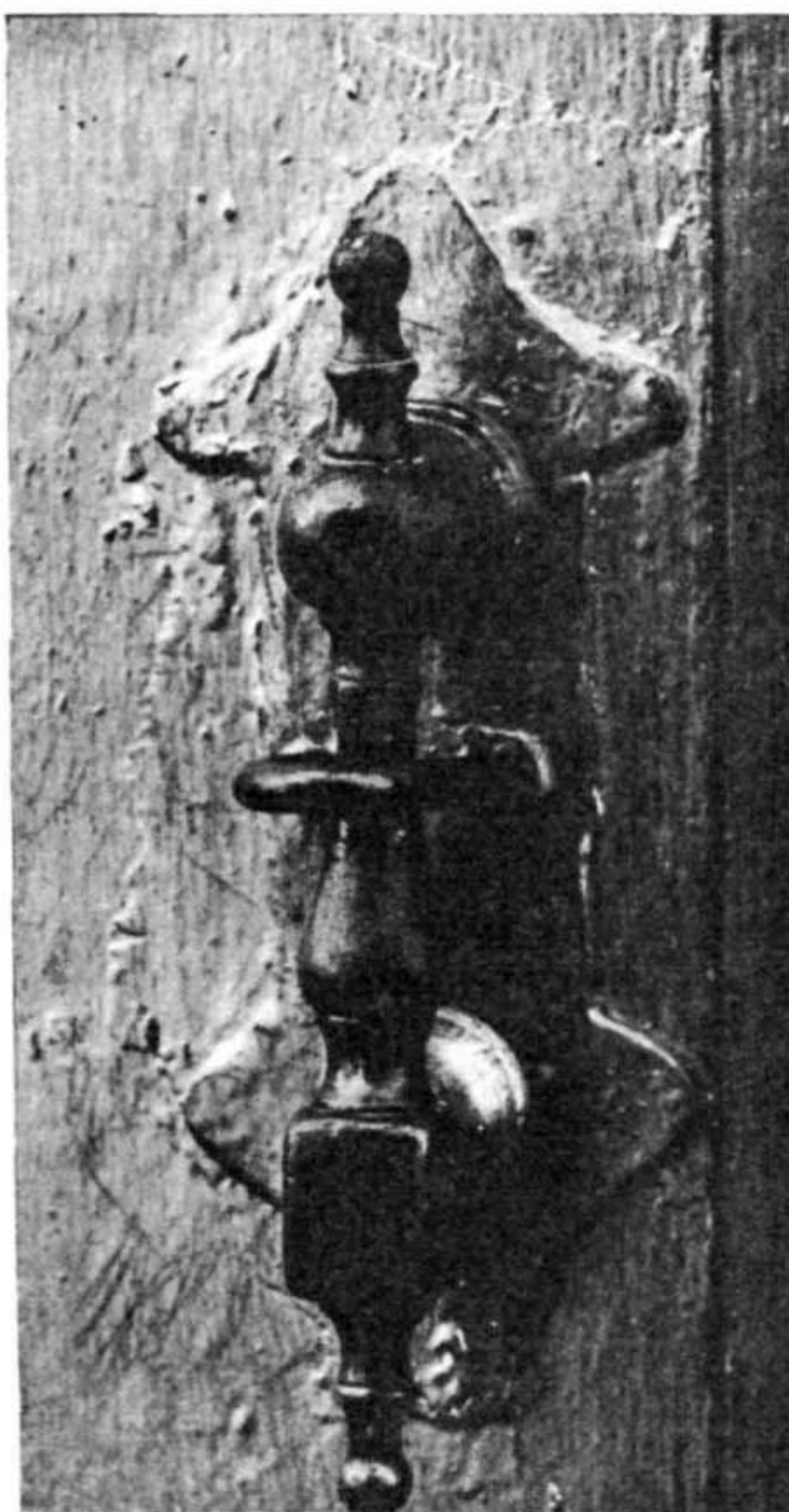
(27) *SW*, II, 104-107. Ya en un poema del 21 de noviembre de 1897, incluido en los *Poemas tempranos*, dice Rilke muy significativamente en este sentido: «Me espantan las palabras de los hombres. / Dicen todo con harta claridad: / Esto se llama perro, aquello casa, / aquí está el principio y allí el fin.» Y en el titulado «Infancia», escrito en Meudon-Val Fleury en el invierno de 1905-1906, del *Libro de las imágenes*, nos encontramos con esta asociación: «y allá una casa, y a ratos un perro, / y un suspiro mudo, alternando con la confianza: / Qué tristeza sin sentido, qué sueño, qué español, / oh qué hondura sin fondo» (*Antología poética*, págs. 40 y 62).

(28) RMR Lou Andreas-Salomé. *Briefw.*, 1975, página 388.



de Muzot, donde, unos años más tarde, iban a recibir feliz conclusión las *Elegías Duinesas* y, como una gracia sobrante de inspiración, a nacer los *Sonetos a Orfeo*. Pues bien, he aquí lo que dice: «Hace unos días me ofrecieron un perro. Tú puedes imaginarte qué clase de tentación no sería para mí, especialmente porque el solitario emplazamiento de la casa haría casi aconsejable la presencia de un guardián. Pero me di cuenta inmediatamente que esta compartida vecindad conduciría a una relación excesiva. Todo lo vivo implica, lleva consigo un derecho que yo me siento infinitamente dispuesto a conceder, pero de cuyas consecuencias tengo luego que lamentarme, al comprobar con amargura que me dejan por completo extenuado» (33).

Llegamos así a la condensación, a la síntesis final, en la que Rilke resume en poético precipitado todas estas vivencias y convivencias con los perros. Como sabemos, Rilke es un poeta de vivencias, y nada hay en su poesía que antes no haya sido experimentado vivencialmente. Pues bien, la culminación de todos estos largos años de comunicación, de casi mística comunión con los perros, encuentra su estilizada forma en el soneto 16 de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo*, ofrendados al dios del canto y



(33) RMR: *Lou Andreas-Salomé. Briefw.*, pág. 438.

de la transformación. He aquí el soneto en nuestra traducción:

*Tú, amigo, estás solitario, porque...  
Nosotros nos apropiamos el mundo  
[poco a poco,  
acaso su parte más endeble y peli-  
[grosa,  
con palabras y con el lenguaje de las  
[manos.*

*¿Quién señalará con los dedos un olor?  
Pero tú sientes muchas de las fuerzas  
que nos amenazaban... Tú conoces a  
[los muertos,  
y te sobresaltas en presencia del má-  
[gico conjuro.*

*Mira, ahora se trata de soportar juntos  
fragmentos y partes, como si eso fuera  
[el todo.  
Ayudarte será difícil. Ante todo: no me  
[plantes*

*en tu corazón. Crecería demasiado de  
[prisa.  
Pero quiero guiar la mano de mi Señor  
[y decirle:  
Aquí. Este es Esaú cubierto de vello.*

El soneto, para un lector no orientado en la obra de Rilke a través de sus fuentes, que son principalísimamente sus cartas, pudiera parecer un enigma. Como también lo hubiera parecido el poema anterior «El perro» sin ese título orientador. En el caso del soneto, además de las numerosas citas que corren paralelas completando o acentuando determinados puntos o aspectos de relación con el perro, y que podrían ponernos sobre la pista aclaradora, Rilke ha declarado expresamente que está dedicado a un perro. Así, en una carta a la condesa Margot Sizzo del 12 de abril de 1923, dice:

«Quizá sea conveniente saber que el soneto XVI (de la primera parte) está dirigido a un perro. Intencionalmente no lo he querido declarar de un modo expreso, porque eso hubiera producido casi el efecto de un apartamiento (o todavía más, de una exclusión) de la criatura, cuando precisamente lo que me proponía era incluirlo dentro de nuestro acontecer. (¿Se adivina, se ha adivinado que es un perro al que se alude aquí?).» Y en otra a la misma del 1 de junio del mismo año declara todavía más: «En el poema a un perro, bajo la expresión de "la mano de mi Señor", hay que sobrentender la mano de Dios, en este caso, de Orfeo. El poeta quiere guiar esta mano para que también ella, en virtud de su infinita participación y entrega, bendiga al perro, el cual, casi lo mismo que Esaú, ha mudado tan sólo de piel con el objeto de llegar a ser partícipe en su corazón de una herencia que de otro modo no le hubiera alcanzado: la herencia de toda la humanidad con todos sus pesares y alegrías» (34).

Estas confesiones de Rilke hay que tomarlas en todo su peso. No hay, pues, que pensar que el poeta se haya propuesto deliberadamente plantear un enigma. Enigma le parecería después al pensar en sus lectores. Pero en el momento de la composición, la asociación era inmediata. Y al sustituir por puntos suspensivos la palabra «perro», es para evitar en el lenguaje sacral órfico una realidad que pudiera despertar un efecto de repugnancia, de repulsión. Se trata del procedimiento mágico de eludir la mención directa. Y no tan sólo desde el punto de vista de las convenciones de una sociedad de la que el perro está excluido, sino también desde el punto de vista del poeta, del órfico consagrante, ya que una declaración explícita le hubiera producido la sensación de un acto sacrilego, una profanación o ruptura de esta comunicación mística entre el

(34) *Aus RM Rilkes Nachlass. Die Briefe an Gräfin Sizzo*, 1950, págs. 44 y 47.





hombre y el animal. Porque se trata de una comunión, de un acto sacro en las fronteras últimas de lo expresable. El perro por su cercanía al hombre, sin dejar por eso de estar inserto en su mundo animal, tenía por fuerza que parecer a Rilke como un símbolo o encarnación de esa zona límite a la que él trataba de acercarse peligrosamente e incluso traspasar. En esta zona fronteriza o arrabal entre la vida y la muerte coloca Rilke, en la décima elegía, junto a los niños y los amantes, los perros. Hermann Mörchen, el más minucioso y sabio comentador de los *Sonetos a Orfeo* (*Rilkes Sonette an Orpheus*), no ha reparado en esta última mención de la décima elegía, omisión grave, porque en ese límite de la existencia que los muertos jóvenes han de cruzar para ir acostumbrándose poco a poco a la eternidad, a la otra cara de la existencia no iluminada por nosotros, como la otra cara de la luna, sitúa Rilke las existencias más puras. Allí, inmediatamente detrás de la valla divisoria, allí juegan los niños y se sostienen los amantes, graves, apartados sobre el mísero césped, «*und die Hunde haben Natur*». Ahí en la divisoria, un poco más adelantados que los niños y los amantes, tienen los perros su mundo natural. Las *Elegías Duinesas* son la quintaesencia de todo lo vivido en torno a las figuras arquetípicas de la existencia. El hecho de que Rilke haya puesto a los perros en un lugar tan destacado de su obra debiera haber llamado más la atención de los críticos.

Creo, pues, que el encuentro del poeta con la perrita fea y grávida de Córdoba es el más significativo de todos los otros sucesos afines, el decisivo en el momento (diez años más tarde) de dar cima a las *Elegías* y de ofrendar a Orfeo las vivencias de los *Sonetos*. Esa «misa», por muy extraña que parezca, es de raíz cristiana. La actitud de «infinita participación y entrega», de que nos habla a propósito del soneto, no parece distar mucho de la adoptada por San Francisco de Asís ante todos los seres de la creación. Rilke lo cita en el apunte dirigido a Lou Andreas-Salomé desde Ronda, al hablar de ese estado de desasimiento y pobreza rayano con la experiencia misma de la muerte:

«Si hubiera sido un santo, entonces hubiera podido extraer de este estado una gozosa libertad, la infinita e irrevocable alegría de la pobreza: pues así yacía quizá San Francisco, consumido, y así se le había saboreado, y el mundo todo se encontraba saturado del buen sabor de su esencia» (35).

[35] RMR: *Lou Andreas-Salomé, Briefw.*, pág. 279. En un poema escrito en París en el invierno de 1913 a 1914, titulado «Voz de un pobre de la mano del

En este «Apunte» del *Diario español* copiado como encabezamiento de una carta dirigida a Lou Andreas-Salomé el día de los Reyes Magos de 1913, y al que pertenece el fragmento que acabamos de citar, hay algunos pasajes que nos parecen en estrecha relación con otros del soneto. En el soneto se dice:

*Pero tú sientes muchas de las fuerzas  
que nos amenazaban... Tú conoces a  
[los muertos,  
y te sobresaltas en presencia del má-  
[gico conjuro.*

Y en el «Apunte»:

«Pero también los perros pasaban en la misma situación, inquietos mirando hacia atrás, como si quisiesen comprobar que él no les había arrebatado la muerte que iba con ellos» (36). Ahora podemos comprender el sentido del «mágico conjuro» (*Zauberspruch*). Es el operado por el poeta en el dominio prohibido que separa la vida de la muerte. El perro, mejor iniciado en los misterios, se sobresalta al sentir la injerencia del hombre en un terreno que le está vedado.

Rilke, en una carta a Ellen Delp, del 27 de octubre de 1915, nos hace la siguiente declaración:

«El paisaje español (el último que yo he vivido ilimitadamente), Toledo, ha impulsado esta disposición mía de ánimo hasta los últimos confines: en la medida en que ya la misma cosa externa: *torre, montaña, puente*, poseía allí, simultáneamente, la intensidad inaudita e insuperable de una equivalencia interna, a través de la que uno hubiera querido representarla. Revelación y visión se hacían igualmente objeto, y en cada uno se ponía de manifiesto un mundo interior como si un ángel, que abarcara el espacio, se hubiera tornado de pronto ciego y mirase únicamente dentro de sí mismo. Y ese mundo contemplado, no ya desde el hombre, sino en el ángel, ese mundo es quizá mi tarea auténtica, por lo menos la tarea en la que confluyen todos mis intentos anteriores» (37). Declaración que se completa con esta otra no

ángel», se expresa un estado parejo de felicidad mediante estos dos versos bien elocuentes: «Los perros deambulaban a sus anchas / por mis grandes sentimientos» (*Hunde gingen herum / um meine grossen Gefühle*) (SW, II, 410). El término *grossen* sugiere aquí la espaciosidad de lo anímico. La estrechez material puede engendrar en el alma anchura de sentimiento. Pero ya en la tercera parte del *Libro de las horas*, en el *Libro de la pobreza y de la muerte*, en el poema fechado el 13 de abril de 1903, había dicho Rilke, a propósito de los mendigos de la gran ciudad, a los que únicamente acompañan los perros vagabundos: «Sólo tímidos perros sin morada / les seguían silenciosos un buen rato» (SW, I, pág. 346).

[36] *Ibid.*, 279; *España en Rilke*, 297, y *Epistolario español*, págs. 217-18 y 326.

[37] *Br.*, II, 246, pág. 51.



menos rotunda a Elisabeth von Schmidt Pauli del 14 de agosto de 1919:

«España fue mi última impresión (*der letzte «Eindruck»*). Desde entonces mi naturaleza se encuentra impulsada desde dentro (*travail repoussé*) de modo tan intenso y constante que ya no es susceptible de ser acuñada por ninguna otra impresión» (38).

Pues bien, estas declaraciones sobre el paisaje de España y las impresiones en él acuñadas, resumidas en la «Impresión» por antonomasia, se hallan en íntima relación con el mundo sonoro de mística nocturnidad de que nos habla en la carta ya citada a propósito del mendigo ciego de Córdoba, y que es justamente el que predomina de manera constante en las *Elegías Duinesas* y también, aunque menos opresivamente, en los *Sonetos a Orfeo*.

Y así los dos últimos versos del XVI de la primera parte:

*Pero quiero guiar la mano de mi Señor  
[y decirle:  
Aquí. Este es Esaú, cubierto de vello*

(es decir, Jacob, que suplantó a Esaú para obtener la bendición paterna de Isaac ya ciego), parecen ser una transfiguración mítico-poética, órficamente interpretada, del suceso de Córdoba con la perrita, completado ahora con el del mendigo ciego.

El pasaje del soneto «Tú conoces a los muertos», se puede ilustrar cumplidamente con el episodio que se narra en el *Malte* sobre la aparición de la difunta Ingeborg, palpablemente detectada por el perro «Cavalier». A pesar de su extensión no podemos resistir a la tentación de reproducirlo aquí íntegro:

«Fue en la mitad del verano, el jueves que siguió al entierro de Ingeborg. Desde el sitio en la terraza, donde se tomaba el té, se podía ver por entre los gigantescos olmos el pináculo del panteón familiar. Se había cubierto la mesa para los que éramos, como si nunca se hubiera sentado a esta mesa una sola persona más, y todos nos habíamos arrellenado cómodamente alrededor. Cada uno de nosotros había llevado algo, un libro o el cestillo de labor, de modo que incluso nos parecía estar un poco estrechos. Abelone (la hermana más joven de mamá) servía el té, y todos estábamos ocupados en ayudarla, salvo tu abuelo que desde su poltrona miraba hacia la casa. Era la hora en que se esperaba el correo, y ocurría con frecuencia que Ingeborg, retenida dentro algo más tiempo en dar órdenes para la comida, lo traía. Durante las semanas de su

enfermedad habíamos tenido tiempo de sobra para desacostumbrarnos a su venida; sabíamos, pues, que no podría venir. Pero esta tarde, Malte, en la que realmente no podía venir, esta tarde vino. Quizá fue culpa nuestra. Quizá la hemos llamado. Pues yo recuerdo estar sentada allí, esforzándome por adivinar qué era lo que ahora resultaba distinto. No me fue posible de pronto decir *lo que*. Lo había olvidado por completo. Levanté la vista y vi a todos los demás con los rostros vueltos hacia la casa, no de manera particularmente chocante, sino con expectación tranquila y cotidiana. Y entonces estuve a punto (me da frío, Malte, cuando lo pienso), estuve a punto —¡Libreme Dios!— de gritar: «¿Pero dónde está?». Cuando ya Cavalier se disparó de debajo de la mesa, tal como hacía siempre, y corrió a su encuentro. Lo vi, Malte, lo vi. Corría a su encuentro, y aunque no vino, para él vino. Comprendimos que iba a su encuentro. Por dos veces se volvió hacia nosotros, como para interrogar. Luego se precipitó hacia ella, como siempre, Malte, exactamente como siempre; y la alcanzó, pues empezó a saltar alrededor, Malte, alrededor de algo que no estaba allí, y después a subir por ella para lamerla. Le oíamos lanzar cortos ladridos como sollozando de placer, y por la rapidez con que saltaba se hubiera podido creer verdaderamente que trataba de ocultárnosla con sus cabriolas. Pero de pronto exhaló un aullido y, por su propio impulso, dando una vuelta en el aire, cayó de espaldas con inusitada torpeza y quedó tendido en el suelo sin moverse. Por el otro lado de la casa apareció el criado con las cartas. Vaciló un instante; se veía que no le era fácil acercarse a nosotros, y ya tu padre le hacía señas de permanecer donde estaba. Tu padre, Malte, no tenía cariño a los animales, pero esta vez se adelantó, lentamente, así me lo pareció, y se agachó sobre el perro. Dijo algo al criado, algo breve, un monosílabo, y vi cómo éste se avalanzaba para coger a Cavalier. Pero tu padre mismo tomó entonces al animal y se lo llevó, como si supiera muy bien a dónde, al interior de la casa» (39).

Se podría pensar en una escena de ocultismo, aunque tal vez sea más bien una especie de presentimiento mágico que Rilke parece haber tenido en alto grado, y que aquí es transferido al perro con efecto certero. Por el monosílabo emitido, probablemente *tot*, se infiere que el perro de esta historia no sólo reconoce la presencia de la difunta Ingeborg, sino que incluso es atraído por ella al mundo de las sombras.

El perro se guía por el olor. Este es el elemento principal para reconocer su mundo, y quizá también para trascenderlo. En el *Malte* se describe una estancia atiborrada de objetos pertenecientes a la madre de Brigge, fallecida hacía veintitrés años y que se conservaba tal como ella la había dejado. Aquellos objetos exhalaban un olor que estimulaba sobre todo a los perros: «Pero era sobre todo a los perros a los que parecía singularmente excitante la permanencia en una sala donde las cosas olían» (40).

En contraposición al olor como medio de orientación está el señalamiento deíctico con los dedos, ajeno al perro: «¿Quién señalará con los dedos un olor?» En *La carta de un joven obrero*, escrita en febrero de 1922, es decir, en el mismo mes y año en que surgieron los *Sonetos a Orfeo*, habla Rilke del Antiguo Testamento como un dedo índice (*Zeigefinger*) señalando a Dios. También el Corán es como «un poderoso dedo índice, y Dios está al final de esa dirección, abstraído en su eterno nacimiento, en un Oriente que nunca se agota. Cristo ha querido seguramente lo mismo. Mostrar» (*Zeigen*). Y remacha: «Pero los hombres aquí han sido como los perros, que no entienden de dedos índices, y piensan que lo que se les pide es atrapar la mano» (41).

(40) SW, VI, pág. 716.

(41) *Der Brief des jungen Arbeiters* en SW, VI, página 1135. Nota del editor sobre este escrito, páginas 1506-08. Junto con otros ensayos (*Aus den kleinen Schriften*, 1906-1926), la carta fue publicada en la Bibliothek Suhrkamp, págs. 67-83, 1974.



Es evidente por estas muestras y otras que aún podríamos espigar a través de su copiosísima correspondencia, publicada o inédita, que el tema del perro en la vida y obra de Rilke no es algo ocasional, sino un asunto de mucho bulto y trascendencia, un giro insistente y obsesivo, en el que incide y reincide, ahondando en él, tratando luego de establecer distancia y ganar así nuevo horizonte a través de una nueva intuición.

Paralelamente al soneto XVI corre la octava elegía, la elegía que yo llamaría de la intimidad de la criatura (42). Fue escrita en Muzot entre el 7 y el 8 de febrero de 1922, es decir, dos días después de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo*, a la que pertenece el soneto XVI a un perro. La elegía comienza:

*Con todos los ojos ve la criatura  
lo abierto. Sólo nuestros ojos están  
como invertidos y colocados a su al-  
[rededor  
a manera de trampas, al acecho de su  
[salida libre.  
Lo que está fuera lo percibimos tan  
[sólo  
por el rostro del animal; pues ya al  
[niño en tierna edad  
lo ponemos de espaldas y le forzamos  
[a mirar retrospectivamente  
el mundo de las formas, no a lo abier-  
[to, que  
en la faz del animal es tan profundo.  
[Libre de la muerte.*

(42) La octava de las *Elegías Duinesas* va dedicada a Rudolf Kassner (*Rudolf Kassner zugeeinet*). Esta dedicatoria se halla en estrecha vinculación con el poema «Cambio» (*Wendung*), escrito en junio de 1914 y en el que Rilke, con plena conciencia del profundo giro iniciado con la terminación del *Malte* en 1910 y perseguido en España con sobrehumana tenacidad, marca propiamente el tránsito de la «obra de los ojos» («Nuevos poemas») a la «obra del corazón» («Poemas a la noche», «Elegías Duinesas» y los «Sonetos a Orfeo»). Pues bien, el poema «Cambio» va precedido de una sentencia de Kassner (*Aus den Sätzen des Yoghí*, en «Neue Rundschau», 1911, Heft 1) y que Rilke configura en estos términos: «El camino de la intimidad a la grandeza va a través del sacrificio» (*Der Weg von der Innigkeit zur Grösse geht durch das Opfer*). La frase literal de Kassner es: «Wer von der Innigkeit zur Grösse will, der muss sich opfern.» Pero fue escrita por Kassner pensando en Rilke. Y así lo declara éste a Magda Hattingberg (Benvenuta) en carta del 17 de febrero de 1914: «¿Qué dirías si supieras lo que supe más tarde, que Kassner en verdad había pensado en mí (*an mich gedacht hatte*) al escribir esta línea?» Lo creo muy bien, porque en Rilke ese pensamiento está cargado de un fuerte acento agustiniano ajeno a Kassner. Sobre la relación de la octava elegía con el «genio del corazón», véase nuestro libro *Rilke y San Agustín*, especialmente los capítulos «El hombre interior», «La obra del corazón» y «La falsa colocación del hombre en el mundo». Pero Rilke vibra ante la afinidad. Así se explica también que envíe a Kassner en 1916, en forma de libro manuscrito, los *Poemas a la noche*, iniciados en España, continuados en 1913 y concluidos en 1914, los cuales señalan de manera dramática y conmovedora el tránsito propuesto en el poema *Wendung*. Sobre los *Poemas a la noche*, véase nuestra edición bilingüe de «Adonais», números 255-56, páginas 117-126. Me parece que nadie ha señalado estas relaciones, tan evidentes, sin embargo, y tan sorprendentemente corroboradas por la cronología.

*Sólo nosotros la vemos; el animal libre  
tiene su ocaso siempre detrás de sí  
y delante, a Dios, y cuando avanza,  
[avanza  
en la eternidad, como el correr de las  
[fuentes.*

En contraposición, nosotros, los humanos, incluso los amantes a quienes la mirada del uno entorpece la del otro:

*Vueltos siempre hacia la creación ve-  
[mos  
sobre ella sólo el reflejo cambiante  
[de lo libre,  
oscurecido por nosotros. O bien ocurre  
[que un animal, criatura  
muda, levanta los ojos y nos atraviesa  
[tranquilo con la mirada.  
He aquí lo que llamamos destino: estar  
[en frente  
y nada más, siempre en frente.*

No podemos entrar aquí de lleno en la consideración de «lo abierto», concepto éste por lo demás muy conocido, pues ha sido abordado en extenso por todos los intérpretes. Lo abierto es una noción fundamental de Rilke en la última fase de su poesía, pero no puede separarse de otras nociones afines, como «corazón», «espacio», y sobre todo de la noción que las compendia a todas: «espacio interior del mundo» (*Weltinnenraum*). La criatura

ve lo abierto con todos sus sentidos, lo cual quiere decir ya que no lo «ve» como los humanos, determinados por la racionalidad, para quienes ver es ya de suyo confrontar, contraponer, objetivar. La criatura, si se nos permite, no ve el mundo, sino que lo sensifica, pues sus sentidos no son sino una acomodación espontánea del interior con el exterior. Rilke entiende por criatura todo ser vivo en su estado originario, no sometido al pecado adánico. En la criatura no hay dualidad; vive pura y sencillamente, es decir, vive al unísono con la naturaleza, inserta en ella, identificada con ella, en pura presentidad, indiscontinua. Interior y exterior son dos categorías diferenciadoras, válidas tan sólo para el hombre. La criatura es libre porque vive en lo abierto, es decir, no constreñida a la humana dualidad. Como se ve, Rilke invierte audazmente el término humano de «libertad». El monismo que Rilke persiguió tenazmente, buscando la coincidencia de todas las oposiciones, le lleva a esta concepción pesimista del hombre. La libertad que el hombre se atribuye con orgullo, como algo propiamente suyo, es precisamente la causa de su infelicidad, porque le escinde y pone en conflicto con todo lo originario. Ese estar *fuera* es válido tan sólo para el animal, no para nosotros, que estamos como invertidos, de espaldas, como en el mito de la caverna platónica. El estar fuera es para nosotros una escisión; para el animal, una «unio». Esa manera del animal de estar fuera y dentro al mismo tiempo, nosotros no la podemos captar racionalmente, sino en virtud de una intuición en la «faz» del animal. De todo ello fácilmente se deduce que nosotros somos los primeros y los únicos en caer en esas trampas que tendemos alrededor de las «criaturas». A lo sumo, nos interponemos en su camino, pero tales asechanzas la «criatura» las burla con facilidad, pues su esencia no es tan sólo mirar a lo abierto, sino estar en lo abierto, como se desprende además de esa expresión «con todos los ojos». Este pensamiento lleva a Rilke a la conclusión inmediata: el animal es libre ante la muerte, la tiene detrás de sí, y delante, tan sólo a Dios. Nosotros, como seres duales, escindidos por el pecado, la tenemos delante, la tememos, vamos a su encuentro a contrapelo, o intentamos rehuirla sin caer en la cuenta de que la llevamos dentro, que es el fruto de nuestra propia vida. El animal también la lleva, pero sin hacer de ello problema. La muerte está en él como la semilla en el fruto o el fruto en la semilla; no tiene conciencia de la muerte en sentido humano. Ni siquiera podemos decir que la acepta, ya que, como dice Rilke, la tiene



siempre detrás, como una compañera fiel. Rilke se refiere aquí al animal en plena naturaleza, no enjaulado ni domesticado: «el animal libre» (*das freie Tier*).

Sobre la intimidad de la criatura, aunque aminorada en ciertas especies, como en el perro, en el pájaro o en el murciélago, se expresa Rilke en estos versos de la octava elegía:

*Oh ventura sin par de la diminuta*  
[criatura,  
*que permanece siempre en el claustro*  
[que la lleva a su fin;  
*oh la dicha del mosquito que brinca*  
[interiormente,  
*aun cuando celebre sus nupcias, pues*  
[seno materno es todo.  
*Y he ahí la semiseguridad del pájaro,*  
*que por su origen sabe casi de ambas*  
[cosas,

*como si fuera un alma de los etruscos,*  
*salida de un muerto, a quien el espacio*

[recibe,

*pero con la figura yacente como lauda.*  
*Y cuán turbado está aquel que ha de*

[volar

*y procede de un claustro materno.*

[Cómo se espanta

*de sí mismo, rasgando en zigzag el*

[aire, cual hendidura

*que corre a través de una taza. Así la*

[huella

*del murciélago rayando la porcelana de*

[la tarde (43).

Pero estas ideas, así tan condensadamente expuestas, ya habían sido objeto mucho antes de una elaboración más circunstanciada. Se encuentran justamente en algunos fragmentos de su *Diario* escrito en España. Y así leemos en uno: «Que una gran cantidad de especies brote de gérmenes expuestos a la intemperie, en ese vasto y estimulante estar al aire libre que les sirve de claustro materno...; cómo tienen que sentirse entrañadas en él toda la vida, no hacen más que saltar de gozo en el seno materno, como el pequeño Juan, pues este mismo espacio las ha concebido y llevado en su seno, sin salirse jamás de su seguridad y protección.

Pero en el pájaro todo sucede con un poco más de timidez, con un poco más de cautela. Su nido es ya para él un pequeño claustro materno amparado por la naturaleza, y que él no hace sino cubrir, en vez de llevarlo en sí totalmente. Y de pronto, como si lo exterior no fuera lo suficientemente seguro, la maravillosa madurez se acoge muy adentro en lo oscuro de la criatura, y en un cambio posterior hace su aparición en el mundo, tomándolo como un segundo mundo, para no deshabitarse ya más a las cosas sucedidas en el mundo primero y más íntimo» (44).

(43) El murciélago, aunque procede de un claustro materno como mamífero, y no de un nido, como el pájaro, está forzado a volar. De ahí su asustada vacilación en el extraño elemento. Pero la imagen de su vuelo zigzagueante, como la fractura de una taza, o su huella rasgando la porcelana del crepúsculo, nos lleva a una asociación simbólica bien conocida: la fragilidad de la vida y su absorción en la muerte. La concreta asociación de la taza con la muerte aparece ya en los dos primeros versos de un extraño poema titulado «La muerte» (*Der Tod*), compuesto en Munich el 9 de noviembre de 1915:

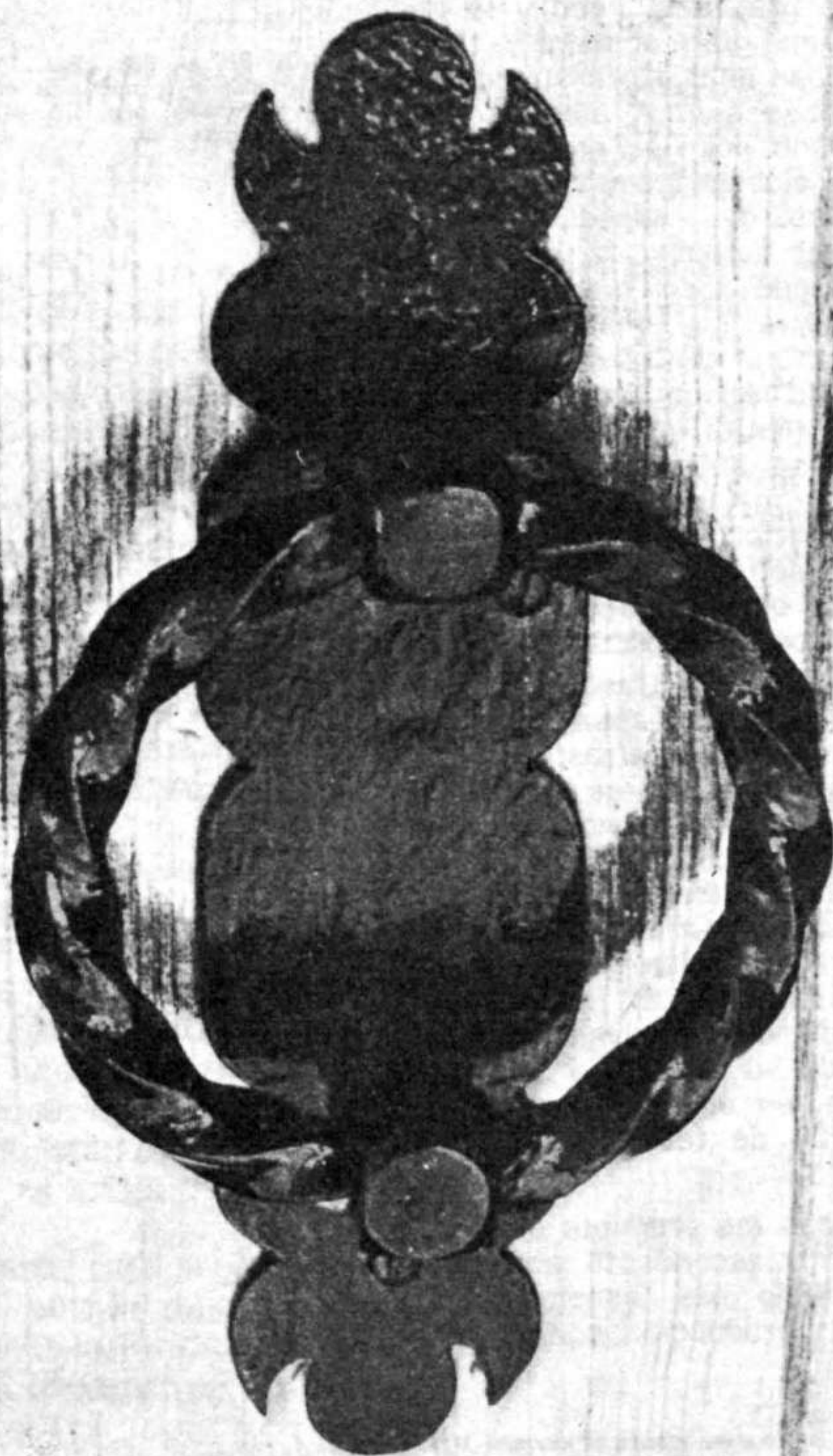
*Da steht der Tod, ein bläulicher Absud*  
*in einer Tasse ohne Untersatz.*

(SW, II, págs. 103-104. Traducido en nuestra *Antología poética*, 195). El poema recuerda una experiencia límite ocurrida dos años antes sobre uno de los puentes de Toledo, pues termina con esta estrofa:

*O Sternenfall,*  
*von einer Brücke einmal eingesehn:*  
*Dich nicht vergessen. Stehn!*

Sobre esta vivencia, véase *España en Rilke*, páginas 259-60.

(44) RMR: *Lou Andreas-Salomé Briefwechsel*, página 381.





Este fragmento se lo envió Rilke a Lou Andreas-Salomé, en carta del 20 de febrero de 1918, desde Munich. Y se completa con este otro a la misma en carta del 20 de febrero de 1914, desde París: «Ahora lo he comprendido bien, como nunca antes me lo pude representar: este proceso constante de introversión de la criatura, proceso que se produce desde el mundo hacia el mundo interior (*Innen-Welt*). De ahí la incitante situación del pájaro en el camino de su interioridad, pues su nido es casi un claustro materno al exterior que le ha sido otorgado por la naturaleza, y al que abastece y cubre únicamente, en lugar de llevarlo en sí. De este modo es el pájaro, dentro de la especie animal, el que tiene un sentimiento especialmente acusado de confianza con el mundo exterior, como si se supiese en el más íntimo secreto con él. Por eso canta en el mundo, como si cantara dentro de sí mismo; por eso nos es tan fácil captar en nuestro interior la voz de los pájaros; nos parece como si la vertiésemos por entero en nuestro sentimiento, hasta hacer posible, por un instante, que el mundo entero se torne para nosotros en mundo interior, porque sentimos que el pájaro no hace distinción en-

tre su corazón y el corazón del mundo» (45).

Entre la dicha de la *diminuta* criatura que permanece siempre protegida en el claustro materno, sin abandonarlo jamás, y la situación opuesta del hombre, que por su enfrentamiento no puede proyectarse en lo abierto, transcurre, como en una zona intermedia, «el animal despierto y caliente, sobre el que gravita el peso y la inquietud de una gran nostalgia» (46). No se menciona aquí expresamente al perro. Pero ese animal, alerta y caliente, agobiado por una gran melancolía, es una alusión inequívoca al estado del perro, que, aunque ya muy alejado de su paraíso, de su patria originaria, donde todo era «aliento» (*Atem*), conserva, sin embargo, el recuerdo, que ahora, confrontado con su segunda patria adoptiva, ambigua y destemplada y en la que todo es distanciamiento, se torna para él en pesadumbre. Esta melancolía es el precio de su humanización, de su acercamiento al mundo del hombre, que, en el sentido de la octava elegía, viene a significar su desnaturalización.

Nuestra excursión a través de citas y textos de Rilke sobre sus relaciones e intimidades con los perros, y a través de las que él mismo se refleja en una dosis autobiográfica no pequeña, nos ha llevado a los *Sonetos a Orfeo* y a las *Elegías Duinesas*, donde el perro parece haber alcanzado su última y definitiva caracterización y categorización. Y así, Rilke, ya al final de su vida, recapitulando las vivencias más importantes de su inquieta y andariega existencia, en una carta a Alfred Schaer, del 20 de febrero de 1924, dice:

«Pero a veces me pregunto si algo, por lo demás intrascendente, no habrá ejercido el influjo más esencial sobre mi formación y producción, como la re-

lación y trato con un perro.» Menciona a continuación las horas pasadas, observando obsesionado el trabajo de un cordelero en Roma y el de un alfarero en una aldea cerca del Nilo; el privilegio de haber ido con un pastor por les Baux-de-Provence, o, en compañía de unos amigos españoles, haber escuchado una Salve en una pobre y pequeña iglesia de Toledo, donde una vez la habían cantado los ángeles (47).

Y todavía tres semanas antes de su muerte, acosado noche y día por la terrible enfermedad, piensa en el perro como ejemplo de la criatura, que no pierde su identidad en el momento definitivo de la existencia, y puede realizar, por tanto, el ideal soñado por Rilke en el *Libro de las horas* de la «muerte propia». En este sentido escribe el 8 de diciembre de 1926 a Nanny Wunderly-Volkart, la única persona que tuvo acceso a su lecho en el trance supremo: «El perro enfermo sigue siendo un perro. Nosotros, ¿somos todavía nosotros en un cierto grado de intolerables sufrimientos?»

(47) *Br.*, II, 396, págs. 440-41. Sobre la Salve y la leyenda a la que aquí alude Rilke, véase *Epistolario español*, pág. 170, y la nota correspondiente de la página 299.

(45) *Ibid.*, pág. 315.

(46) *Und doch ist in dem wachsam warmen Tier Gewicht und Sorge einer grossen Schwermut.* (Octava elegía.)



---

# MIGUEL DELIBES Y LA FUNCION DE LA LITERATURA

NORMA STURNIOLO

EN 1957 Albert Camus obtenía el Premio Nobel de Literatura y señalaba que las dos obligaciones principales del oficio de escritor eran ponerse al servicio de la verdad y de la libertad. Decía también que su generación después de conocer las dos guerras mundiales y la guerra civil española había comprendido que ya no se trataba de rehacer el mundo, sino que ahora la misión fundamental de los hombres era la de impedir que el mundo se deshiciera.

En todas las épocas se han dado respuestas a interrogantes como ¿por qué se escribe?, ¿para qué y para quiénes se escribe? La literatura es sinfronismo, dicen unos; otros, la literatura es función lúdica, o es evasión, o es compromiso con la época en que se vive, o es ansia de inmortalidad.

En 1982 vemos que se ha pasado del predominio del miedo, en los tiempos de la llamada guerra fría, a la esperanza, en los

comienzos de la distensión, y a la renovación del temor, en el presente.

¿Cuál es la función del escritor?, ¿cuál es la función de la literatura para Miguel Delibes?

Me dirijo, cargada de inquietudes, a este escritor vallisoletano que ha venido denunciando insistentemente los peligros de una sociedad pretendidamente progresista, la posibilidad de que

suceda una desintegración nuclear si se sigue con las actuales características deshumanizantes, si se continúa poniendo como centro de todo a los objetos, fomentando la técnica en detrimento de la naturaleza.

—«Yo creo que el mundo está cada vez más violento, más exacerbado. No veo fáciles soluciones. Lo que sí veo es que Rusia y los Estados Unidos terminarán por encontrarse a la mitad del camino, pero antes nos va a costar muchas muertes, muchos sobresaltos o, quizá, no se encontrarán porque quizá el mundo desaparezca.

Es lógico que Rusia tiene que abrirse a la libertad y los Estados Unidos a la justicia y abandonar su tono de gendarme occidental, su colonialismo y, todo lo demás. Pero esto, que me parece elemental, no lo quieren ver estos hombres, Reagan y Breznev. Están, uno con Afganistán y con Polonia, y el otro con El Salvador, con Guatemala. Y L.O



hay más que una reacción de miedo en los dos; sí, de miedo en los dos. Miedo a que uno le coloque colonias rojas en América y el otro democráticas en Asia. Y ese miedo es el que nos va a llevar al desastre si no existe un mínimo de serenidad, de reflexión. Lo terrible de este momento es que se resisten a ver que es monstruoso lo que hacen con los polacos, pero es también monstruoso lo que hacen con El Salvador. Ninguna de las dos cosas se pueden sostener en nombre de nada, ni de la democracia, ni del paraíso socialista. No tiene usted derecho a poner al 80 por 100 de los polacos un bozal, ni usted tiene derecho a meter a los salvadoreños por el aro, por donde quiere que pasen. ¿Cómo demonios arreglas esto? No sé. Yo creo que el sentimiento de solidaridad existe en unos pocos hombres, en unos pocos seres, hombres y mujeres. Pienso que hoy, la inmensa mayoría se preocupa simplemente del fin de semana. Ya no hablo del verano, del fin de la presente semana.

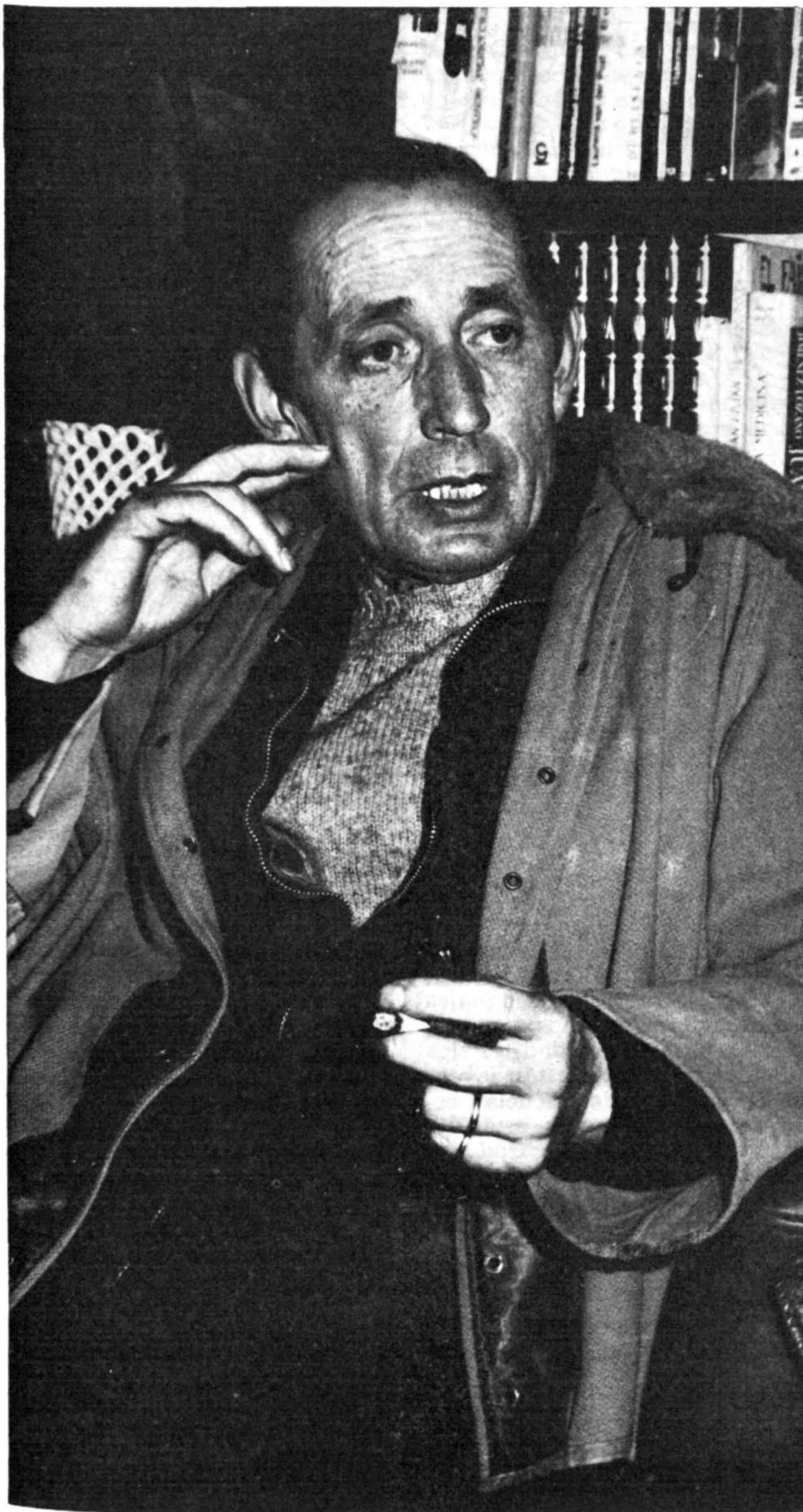
Pero, ¿tú crees que, por ejemplo, esta crisis de las Malvinas ha provocado en el mundo una verdadera convulsión? No, sólo en una pequeña capa sensibilizada ha provocado horror. La mayoría después de enterados sigue haciendo su vida y hasta dejan de escuchar las noticias de las Malvinas. Con respecto a lo de las Malvinas, pienso que la actitud argentina puede ser un acto de violencia, pero la postura inglesa del dejar pasar es irritante. Lo que no se puede es seguir el ritmo que nos impone Inglaterra. ¿En nombre de qué y de quiénes nos impone ese ritmo lentísimo a la descolonización? Si ha descolonizado usted Africa, ha descolonizado la India, cómo no va a descolonizar las Malvinas o Gibraltar. Me explico la actitud argentina, no la aplaudo, entiéndame bien. Me parece que el nivel que han alcanzado las armas con la violencia no se puede resolver nada. Pero, para Inglaterra, para su orgullosa Royal Navy ha sido una lección grande lo del destructor porque ellos pensaban: —«los argentinos, un país semidesarrollado o subdesarrollado, en cuanto lleguemos con nuestros portaviones se van a achicar», y yo no sé si ha sido el azar el que le ha dado el bombardeo al destructor y a los cuatro aviones «Harrier», pero esto les ha hecho pensar. No son los mismos ingleses de hace una semana los ingleses de hoy. Parece que van a llegar a conversaciones, pero si sólo sucede lo del crucero «General Belgrano», si no hunden el destructor, ten por seguro que no llegan a conversaciones. Lo que pasa es que le han visto las orejas al lobo. Una guerra a quince mil kilómetros, si es que a lo mejor nos ganan y esto sería la humillación de la Gran Bretaña. De manera que las posibilidades de arreglo vienen por ahí, no vienen por un deseo de paz o de evitar muertos. En fin, yo lo que creo es que la violencia está inscrita en el ser humano y yo no sé si la podremos desarraigar.

## NECESIDAD DE COMUNICACION Y COMPROMISO MORAL

Vuelvo a mis interrogantes. Le pregunto si, cuando escribe, siente que puede contribuir a que sus lectores tomen conciencia o agudicen su conciencia con respecto a la necesidad de una transformación social..., no me deja terminar. Surge, suave, su réplica. Me dice que él no es filósofo como Camus. Sé que al queridísimo escritor le sobra tela, como diría un amigo mío, para responder. Pienso que quizá se sienta más en confianza si nos metemos de lleno en una de sus preocupaciones permanentes. Le pregunto si al tratar temas como el de la postergación de Castilla y la deserción de las aldeas castellanas con la consiguiente pérdida de una cultura, piensa que puede ayudar a la búsqueda de soluciones poniendo al descubierto aspectos ignorados por unos y negados por otros.

—«Escribo por una necesidad de comunicarme y comunicar las necesidades de Castilla, que es una región postergada desde el tiempo de los comuneros. Castilla, tal vez, porque ha sido más dócil que otras regiones, ha sido más marginada, más olvidada. Yo creo que hay que defender a los débiles, a los que no tienen una voz por sí mismos. Yo me erijo en portavoz de esos pobres seres oprimidos como me erijo en portavoz de los subnormales que no tienen tampoco posibilidad de organización ni de protesta, como me erijo en portavoz de los fetos. Eso de liberalizar el aborto, sin más, me parece una equivocación. Hay algunos casos que se pueden estudiar, como es el caso de violación y embarazo subsiguiente, como es el caso de riesgo absoluto para la madre si tiene ese hijo, pero emplear como argumento la libertad de mi cuerpo, como dicen algunas feministas no me parece aceptable. Yo, a mi vez, devuelvo el argumento y exijo para el feto la libertad de su cuerpo. A mi





me gusta hablar por él. Seguramente él también quiere tener derecho a tener un cuerpo el día de mañana, ¿comprendes?».

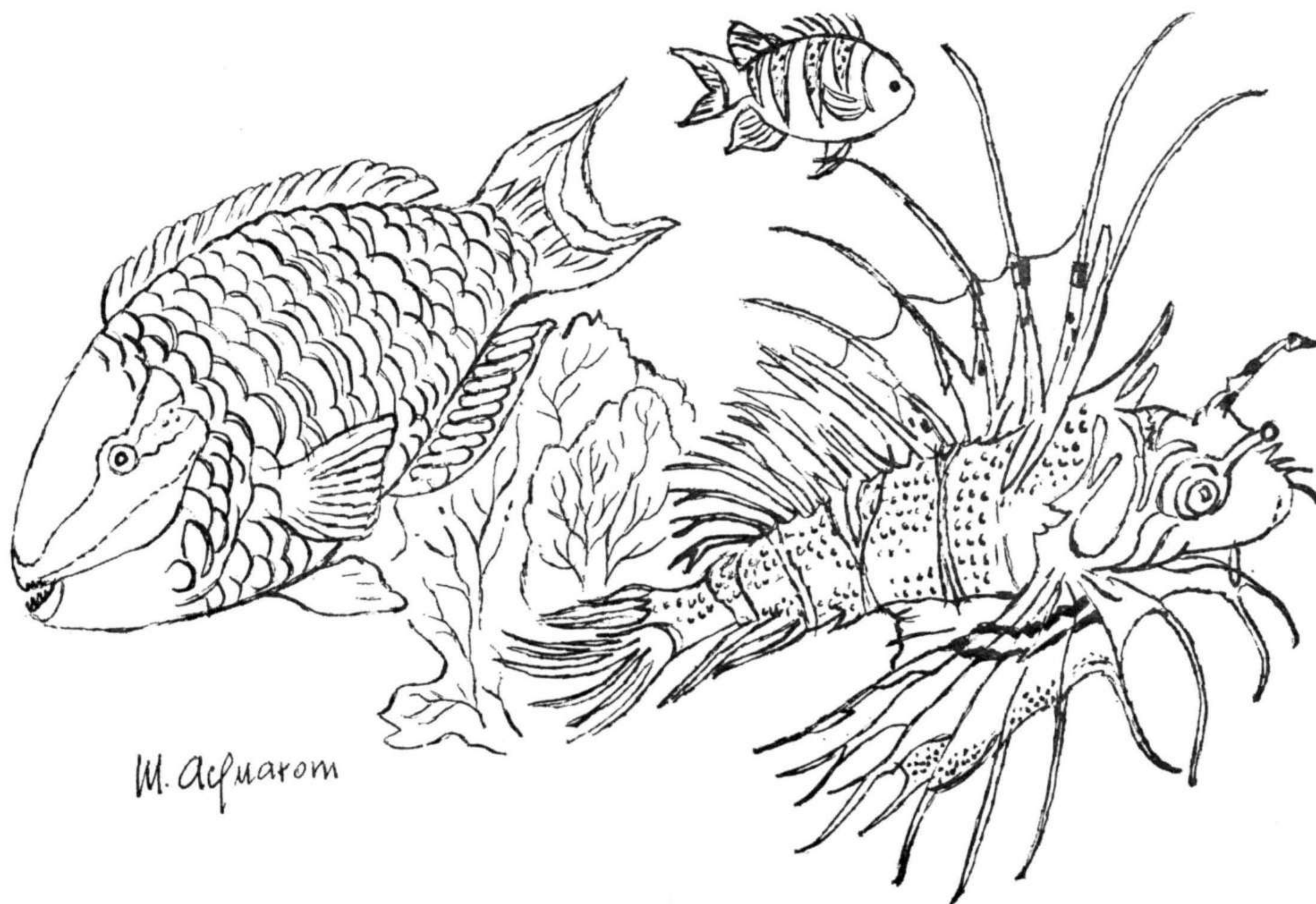
#### «TRES PAJAROS DE CUENTA» Y LA SENCILLEZ DEL LENGUAJE

—«Con el libro que próximamente publicará la editorial Miñón, *Tres pájaros de cuenta*, he querido explicar a la gente por qué he puesto entre los personajes de mis dos últimas novelas a estos tres pájaros: la grajilla, el cárabo y el cuco. Es un librito que escribí con mucho gusto. Recoge experiencias propias. No es una fábula, no es una invención, sino que son mis contactos directos con esos tres pájaros, muy divertidos, cada uno con su estilo. No ha sido una ocasión circunstancial la que me ha llevado a ponerlos como protagonistas, sino mi familiaridad con ellos, y las historias que cuento relatan esas experiencias.»

Le digo que, cuando supe que estaba escribiendo un libro de literatura infantil pensé en las declaraciones que hizo al periodista César Alonso de los Ríos y que aparecen en el libro *Conversaciones con Miguel Delibes*. En ellas subrayaba que en el novelista sobre el sentido de observación debe prevalecer la facultad de desdoblamiento, el saber ponerse en el lugar del otro, y yo me preguntaba si él se había puesto en el lugar del niño y había contado desde una perspectiva infantil.

—«No, aunque el libro va a publicarse en una editorial infantil, es un libro de lectura para todos y no especialmente para niños. Las experiencias que relato son si no actuales, pues sí próximas en diez o en cinco años. Son experiencias tardías, si bien ya cuando era pequeño, mi padre me llevaba a oír cantar al cuco en un pueblo donde pasábamos los veranos en la provincia de Santander. No he adoptado un lenguaje especial para que me





M. Acquaroni

entiendan los niños. Esos lenguajes que a veces se adoptan en la literatura infantil son lenguajes tontos como si los niños, a su vez, fueran tontos, ¿verdad? Y los niños de doce años están leyendo *El camino* en las escuelas, están leyendo *Las ratas*, están leyendo *El diario de un cazador*, y los entienden muy bien. De manera que no he adoptado un lenguaje especial para hacer este libro, sino el mismo lenguaje sencillo, el mismo lenguaje coloquial que suelo emplear en cualquiera de mis novelas.»

#### EL SENTIMIENTO DE ORFANDAD

En bastantes narraciones tuyas advierto la ausencia de las

figuras paterna y materna, un sentimiento de carencia de afectos, una gran necesidad de la protección de la madre. Se trata de una especie de vacío que a veces es material —hay personajes que son huérfanos— y, a veces es espiritual —los padres no ofrecen la protección deseada—. Voy a enumerar algunos ejemplos. En su primera novela, que es del año 1947, Pedro, el protagonista, es huérfano y además nunca le han hablado de sus padres, es decir, ni siquiera puede hacerse una imagen de ellos porque no hay un lenguaje, no hay palabras sobre ellos. El protagonista de su segunda novela tampoco tiene protección hogareña. Su padre ha muerto, y la madre, alcohólica, lo trata con crueldad. En 1953 aparece su cuarta nove-



la, en la cual también se verifica el vacío espiritual. A los lectores se nos comunica que el personaje Sisí desconfiaba del padre porque en él su conducta no hablaba jamás un reproche, y de la madre porque en ella encontraba constantes censuras, pero nunca un punto de partida creador y positivo. En 1959, con la publicación de *La hoja roja* se da a conocer el viejo don Eloy, del cual se nos revela que el padre murió el mismo día que él nació y que no guardaba una idea exacta de la madre. En 1969 aparece *La parábola del naufrago*, cuyo protagonista también es huérfano y tampoco tiene memoria de sus padres.

Yo recuerdo que en su discurso de ingreso en la Real Academia dijo que optar por la naturaleza es optar por el humanismo frente a un mundo tecnificado y que sus personajes buscan asideros estables y creen encontrarlos en la naturaleza. Me pregunto si junto a esos significados puede encontrarse también el sentido de un desplazamiento afectivo. El amor a la madre se transfiere a la naturaleza. De la búsqueda de la madre a la búsqueda de la naturaleza. Junto a las razones que usted ha aducido ¿puede también obedecer a un sentimiento de orfandad la elección de la naturaleza?

— «Pues no creo, porque a mí mi madre me acompañó hasta los cuarenta y tantos años y era una mujer muy madre, muy madraza. Cariñosa, con sus raptos súbitos de mal humor como cuadra a una madre de ocho hijos, pero nunca eché de menos el calor familiar, todo lo contrario. Entre mi padre, que también vivió muchos años, mi madre y los ocho hermanos, pues he tenido siempre una protección. Bueno, los personajes lo que se sienten no es huérfanos de un cariño inmediato o... quizá, sí. Pero yo lo que he tratado de expresar en estos libros, quizá es el acoso del individuo por una sociedad materializada y egoísta como digo

en *S.O.S.* Es decir, mostrar a los hombres que están pisados por un desarrollo que a mí me parece equivocado y que han perdido el tren. Sí, a los que han perdido el tren, a todos los que se han quedado sin subir al tren es a los que estoy novelando yo. En vez de novelar a los que van dentro, a los satisfechos, estoy novelando a los insatisfechos, a los marginados.

Puede haber también algo de influencia de la guerra. A mí me sorprendió la guerra en un momento muy malo, cuando todavía era un niño de quince años. Creí que la guerra no tendría que sufrirla, pero cuando llegué a los diecisiete años vi que la

guerra seguía y me encontré con que tendría que ir a la guerra. Fue entonces cuando me voy a la Marina no porque tuviera una especial afición al mar, sino porque la marina me parecía mejor, menos mala que la infantería, el tener que ir con un fusil apuntando a la cabeza de otro hombre. Para eso me sentía totalmente incapacitado. Parece que en el mar, pues si apuntabas a otro barco parece que ese barco está vacío, es un blanco inhumano, deshumanizado por lo menos. Quizá esta experiencia del mar y de la guerra me dejara esas secuelas. Lo que sí te puedo asegurar es que de la guerra me quedaron dos fobias. Ya no puedo subirme a un avión ni con pastillas que me droguen ni puedo subirme a un barco sabiendo que el camarote está por debajo de la línea de flotación, es decir, por debajo del agua, y esto es algo que se ha ido manifestando en mí de manera creciente hasta llegar a ser obsesivas. Ahora, por ejemplo, me están lloviendo ofertas para ir a América y no me atrevo a ir a América. No me atrevo a subir en un avión. Temo perder el control. No es miedo, es pánico a verme encerrado en un cilindro proyectado sobre un objetivo. Parece que me meten en una bala, y cada vez prefiero los medios de comunicación más lentos. Incluso cuando estoy en automóvil no voy tranquilo más que cuando voy conduciendo yo. Hay una desconfianza hacia los demás, ¿comprendes?. Esto si creo que son secuelas de la guerra. La guerra deja más hombres psíquicamente destrozados que físicamente. Lo demás que me propones no te lo puedo asegurar. Quizá sí. Esto obedecería a un estudio atento de un psicoanalista seguramente. O quizá todo se reduzca a esa inseguridad que tienes desde los quince años a raíz de una cosa que te ha venido y no sabes cómo, porque tú entonces no entiendes de nada y llega y te envuelve y te tiene tres años aterrorizado, y cuando acaba eso te ves envuel-



to en una guerra mundial que no sabes si también te va a llegar a ti porque, claro, ahora se me ha olvidado casi, pero durante cinco años estuve esperando que Franco nos metiera también en la guerra europea. De manera que, son ocho años de crispación, de tensión, de horror. De horror no sólo por lo que me podía sobrevenir a mí personalmente, sino también por lo que estaba sucediendo en el mundo. Todo esto, claro, es muy complejo y merecería ser estudiado y merecería que reflexionara sobre ello, aunque posiblemente no llegaría a ninguna conclusión.»

#### ALBERTO LATTUADA, UN CINEASTA ADMIRADO. EL CINE Y LA OBRA LITERARIA

Le comento que lo que acaba de decir sobre la guerra me trajo a la memoria una conversación con el director italiano Alberto Lattuada.

—«Lattuada, le admiro mucho. No le conozco personalmente. Yo pensé que me gustaría que Lattuada hiciera la novela *Las ratas*, porque él era un gran director neorrealista.»

Le hablo del antibelicismo de Lattuada. Me pregunta su edad, si lo he visto, si está trabajando ahora, si lee español. Le gustaría que leyera *Los santos inocentes* y *Las ratas*.

—«Los italianos ahora están traduciendo *Cinco horas con Mario* y también *El disputado voto del señor Cayo*.»

—¿Para un guión cinematográfico?

—No, lo están traduciendo para ser editado como libro. Por ahora no se sabe nada de ningún guión. Lo que pasa es que *El disputado voto del señor Cayo* me parece que lo van a hacer aquí, que la película la van a hacer en España. Pero, vamos, sobre lo que no hay nada todavía es sobre *Diario de un cazador*, *Las ratas* o *Los santos inocentes*. Es que creo que el talento de Lattuada está bien para esos libros. Hace mucho que no veo películas tuyas. Había una que me gustó en particular. Yo no me acuerdo de los títulos. ¿Qué título era...?

—Puede ser *Il cappotto*, *El abrigo*.

—*Il cappotto* era muy buena... y ¿qué otra había?

—*Il mulino del Po*.

—También.

Me dice que el neorrealismo italiano le gusta mucho. Cita un título: *Cuatro pasos por las nubes*, y pregunta quién es el director de esa película. Lo mismo sucede con *Tutti a casa*, el otro filme que cita.

Ahora, después de acudir al de Pierre Leprohon: *El cine italiano*, compruebo que *Quattro passi nelle nuvole*, película de 1942, fue dirigida por Alessandro Blasetti y que Luigi Comencini dirigió *Tutti a casa*, que es de 1960.

—«Todas las películas de Lattuada me gustaban. Esa que me

impresionó mucho era de ambiente rural... o de guerra, quizá, ahora no me acuerdo y tú no me ayudas, tú no me ayudas» —me dice con tono de tierna reconvencción.

Hay un punto en el que divergen sus opiniones y las del cineasta italiano, y es el del erotismo.

—«Lo que yo veo mal es sacarlo en una escena para *voyeur*, es decir, que el hacerlo, el ser erótico en la vida privada a mí no me parece mal, que cada uno haga de su capa un sayo. Pero, de la misma manera que no te sacan en el retrete no tienen por qué sacarte en la cama. A mí no me proporciona ningún placer ver escenas eróticas en el cine. No soy un *voyeur*, no soy un mirón. Que cada uno haga lo que piera, pero claro, el cine erótico por su lado y yo por otro. Me parece que cuanto más se desarrolla el erotismo somos más bestias. La diferencia entre el erotismo y la pornografía me parece una sutileza. En fin, no creo que el erotismo pueda resolver nada.»

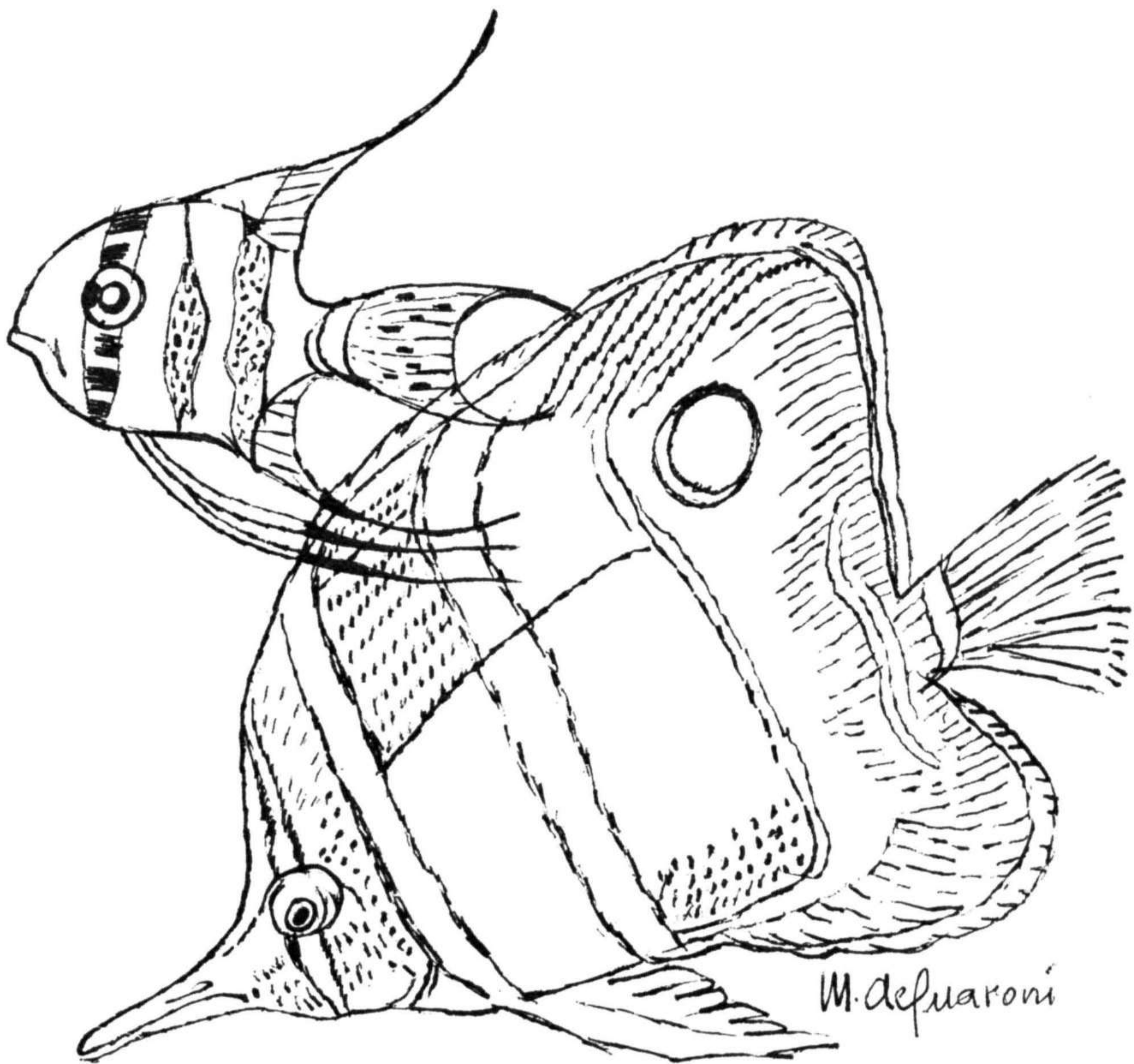
—Me acuerdo de su enfado por algunas escenas de la película *Retrato de familia*.

—Es que pienso que, si una novela no es erótica, un director de cine no tiene derecho a hacer una película erótica.

—Bueno, si él pide permiso...

—«Ya, pero no había tal permiso. Porque yo también sé hacer erotismo. Lo que pasa es que no me da la gana, y si a mí no me da la gana me molesta que el que traduce mi obra al cine lo haga. Donde yo cierro la puerta, él la abre. No tiene derecho a ello. Es más, después de verla privadamente dije que eso podían quitarlo sin que la película se resintiera, al contrario era un pegote. Por lo demás estaba bien. Había escenas muy bonitas. Muy bien la interpretación de Ferrándiz como Rubéns. *Mi idolatrado hijo Sisí* es una novela larga y todo el primer y segundo libro que a mí





me parecen divertidos desaparecían. Había tres *flash-back* en los que se contaba un poco del niño recién nacido o del niño a los doce años, pero lo que contaba la película era el tercer libro. Creo que están por llevarla a Italia.

—Y de *La guerra de papá* ¿qué piensa?

—Yo creo que con esa película ha habido una injusticia. En este serial y festival de premios que hay siempre en España, me parece mal que no haya habido un premio o para Mercero por hacer un gran artista del niño, por saber dirigir a un niño de tres

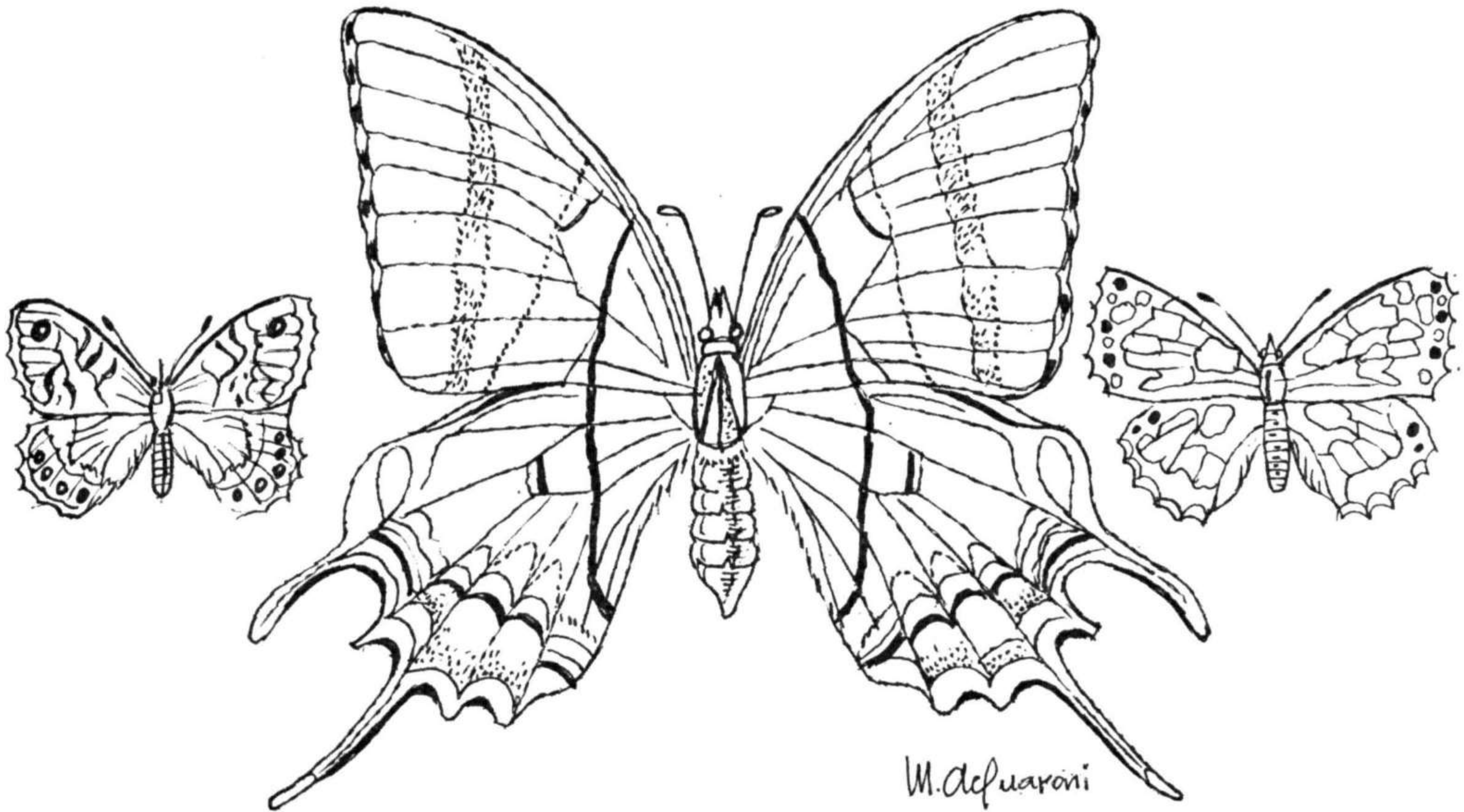
años, o para el niño, porque era un intérprete genial. Uno de los dos tenía que haber sido distinguido. Mercero porque a un niño de tres años, que es un palo, le hace trabajar con naturalidad, o el niño que a los tres años da esa talla de gran actor, tiene ya una conciencia artística.

#### LA INTERACCION FAMILIAR Y SOCIAL

Continuamos hablando de las criaturas salidas de su pluma. Me viene a la memoria un personaje de *Fiestas con viento Sur*:

Tim, un opositor que es repetidamente suspendido. El cuento se titula *Los railes* y entre paréntesis se agrega: Apuntes para una novela. Allí se cuentan las historias paralelas de dos perdedores, la de Tim y la de su abuelo Teo. Tim hizo la guerra como en su tiempo la hizo Teo, que fue soldado junto a Prim en la batalla de Castillejo. Cuando Tim regresa de la guerra oye decir a su padre las mismas palabras que Teo en tiempos pasados oyó decir al suyo. Tanto Tim como Teo fracasan en la consecución de sus modestos objetivos. En este cuento a escala individual se da





la repetición del fracaso, y a escala social se da la repetición de la guerra. Algunas veces me he preguntado si en esas repeticiones de guerras y en esas repeticiones de conductas de los ascendientes no estaría en germen algo de lo que muchos años más tarde sería *La guerra de nuestros antepasados*.

—«Casi casi no me acuerdo. Hace muchísimo tiempo que escribí *Los railes*. Me pides que me remonte treinta años y es que ya no puedo, no puedo acordarme de qué trataba esa pequeña historia.»

Seguimos hablando de *La guerra de nuestros antepasados*. Le comento que el asesinato gratuito cometido por Pacífico Pérez y su indiferencia posterior me recordaron al protagonista de *El extranjero*, de Camus. Asimismo, el deseo de permanecer en la cárcel de Pacífico me trajo a la memoria el Charlot de *Tiempos*

*modernos*. Y, continuamos con el tema de la repetición de las conductas. Le digo que evidentemente hay una grabación social y familiar que responde afirmativamente a aquella pregunta de Pacífico Pérez: ¿es qué en la vida hay que ir siempre contra alguien? O sea, que la irracionalidad de la conducta de Pacífico encuentra su explicación en el contexto familiar de origen. Ahora bien, también veo que se niega a Pacífico la posibilidad de redecidir lo que otros han decidido que él debe hacer. Pacífico no puede escapar a ese argumento violento que le han transmitido desde que nació. Es como si no pudiera hacer otra cosa.

—«Realmente es que no puede hacer otra cosa. Es algo que tiene que hacer en ese momento. Podría ser como una necesidad de matar al hermano de la Candi y como es un hombre acosado, en fin, por el tipo de vida



que lleva, le da igual. Es decir que, no actúa como freno la moral, no actúa como freno el temor a la cárcel, no actúa como freno el temor a que lo ejecuten. Es un hombre reducido a un estado de indolencia total. Pacífico lo que está es desajustado, desencajado en un mundo violento. Responde de una manera refleja, de una manera automática, no mata porque sea violento, sino porque cree que es lo que hay que hacer en ese momento, pues darle con la navaja en donde está viendo los puñales. Es una violencia refleja de la violencia que hay alrededor. Le han matado a este hombre el deseo de convivencia, paz y amistad; le ha matado un entorno que es violento, no sólo el abuelo y el bisabuelo, sino la escuela, sino los del Humán y los del Otero, que sólo se entienden a pedrada limpia. Todo lo que es su entorno vital ha matado esas ansias de paz, esa sensibilidad que le llevaba a que le dolieran los dedos cuando veía podar un árbol. Es una víctima del entorno. Lo de *Las guerras de nuestros antepasados* no creo que sea una invención mía. Es una preocupación mía. Tal vez haya un poco de exageración, es decir, que no se

dé en una casa esa escuela de violencia tan exarcebada como se da ahí, pero puede ser.»

## EL FUTURO Y LA CREACION

Hablamos de *Fausto*, de Goethe, obra que el escritor alemán terminó cuando tenía ochenta años, pero que estuvo germinando en su espíritu muchos años; por ejemplo, para escribir una escena estuvo acumulando material durante cincuenta años, y de la permanente actitud creadora de Goethe, quien con los años no veía menguadas sus posibilidades de creación, sino que por el contrario sentía que el paso del tiempo lo ayudaba a tener una visión más totalizadora de la realidad.

—«Yo con el tiempo he experimentado una conciencia de mis límites, por un lado, y por el otro una pérdida de la ilusión creadora. A los treinta años uno cree que va a tragarse el mundo, que va a hacer una obra genial; a los sesenta, por lo menos en mi caso, se deja de pensar así y yo pienso que seguiré haciendo unas novelas como las que he hecho hasta ahora. Unas mejores, otras peores; pero no espero

hacer la novela genial que pensaba hacer a los treinta años. Ahora bien, con respecto a lo que me preguntas, si tengo alguna novela en germen que me gustaría escribir, pues sí, hay algo, no pensado, ni mucho menos madurado, sobre lo que podría escribir algún día. Desde hace años tengo la idea de escribir algo sobre la guerra civil, sobre la equivocación de la guerra civil y sobre la parte de razón que pudo haber en ambos bandos. Pues esto yo no sé si lo haré algún día. Esto el tiempo dirá».

Me quedo pensando en lo que dice y deseando que haga esa novela. Estoy segura de que me va a revelar más que cientos de páginas de historia. Detrás de la sencillez de las obras de Delibes hay un desmontaje de los mecanismos que, combinados, producen una situación de injusticia, de miedo, de violencia. Quizá esté ahí la razón por la cual me emocio leyendo sus libros, en el hecho de encontrar desvelados los orígenes del miedo que conducen al aplastamiento de los otros o a la propia anulación. Me doy cuenta de que vuelvo al punto de partida: la función de la literatura. Y toda respuesta se queda corta.





---

# FRANCIS JAMMES, POETA FRANCISCANO

ALBERT VILANOVA

*Sur les sommets, les génies ont  
une âme fraternelle.*  
(André Ferran: *L'esthétique de Baudelaire.*)

*E*N la gran familia de la humanidad, acontece que los parentescos se revelan en una armonía de coincidencias temporales que escapan a la voluntad—incluso a la conciencia—de los interesados. Es sobre todo la decisión del público iniciado la que hace que ciertos creadores se unan en parejas anacrónicas y fraternas, así Verlaine y Villon, Baudelaire y Poë, Esquilo y Claudel; o volviendo a Verlaine: él mismo y Watteau. Sin embargo, la coincidencia de un santo y un poeta resulta excepcional. Si no santo, Francis Jammes ha suscitado por su obra poética esta confrontación arriesgada, y en él se ha querido ver «una especie de franciscano». Recordarlo en el centenario de San Francisco de Asís, y en páginas españolas, nos parece que puede ser oportuno.

## POETA DEL ANGÉLUS Y DE LAS PRIMULAS

Si entendemos por franciscanismo el género de vida y de pensamiento que los Hermanos Menores ofrecen al mundo—el ejemplo viviente de las reglas establecidas por San Buenaventura y los otros discípulos de San Francisco de Asís (una existencia áspera y

dura, un renunciamiento total de los placeres de la sociedad y a los goces de la carne, un ideario religiosamente ortodoxo elevándose de una pobreza y humildad conscientemente impuestas a sí mismo, conducentes a un amor místico y contemplativo de Dios)—, resulta evidente que el poeta del *Angélus* (\*) fue el menos franciscano de los hombres. A través de estos poemas, su vida se nos aparece dulce y muelle; si no epicúrea, al menos perezosamente melancólica, amablemente enlutada, alegre sin estridencia, continuamente preocupada por el amor. La naturaleza es para el poeta el lecho perfumado donde estira sus miembros cansados de dicha, el refugio tiernamente amado donde pasea su «tristeza gris», el marco ante el que desfilan de acá para allá las «humblesses» que le empapan el corazón en dulce y tierna compasión, el gran libro en fin donde él cree leer a veces los supremos mandamientos de Dios.

Pues el autor del *Angélus* no se hace una idea precisa de Dios:

*Hablo de Dios—, y sin embargo  
¿es que yo creo en él?*

(\*) Designaremos así el primer libro de poemas de Francis Jammes: *De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir.*





Dibujos de Payró

Dios, para él, es la bondad que se inclina hacia los pobres, los infelices, los desheredados. Sobre los asnos y los perros al igual que sobre los hombres. (En una plegaria de *Deuil des primevères*, Jammes pedirá a Dios que le deje «ir al Paraíso con los burros...».) Dios está en ese hermoso árbol que extiende sus ramas sobre el camino elevándose al cielo, en el rayo de sol que dora las mieses, con ese mendigo que pasa tropezando por la carretera.

Por otra parte, según San Francisco, amar a Dios es interesarse por las miserias del prójimo, compartirlas deliberadamente, dando gracias por sufrir como el más desdichado de los hombres; es negarse a la torre de marfil, al claustro, a la pura contemplación para darse a Él que está en cada una de sus creaciones y de sus criaturas. «Hermano sol, hermana luna», decía San Francisco con naturalidad.

Este amor profundo y esencialmente sereno a Dios, esta larga comunión con la naturaleza y cierta ausencia de artificio en la expresión, este murmullo casi inmaterial del

alma ¿no tienen las mismas características que la poesía rústica e ingenua que canta a media voz, «del ángelus del alba al ángelus de la tarde», en el primer libro de Francis Jammes? La vida estaba allí, sencilla y penosa, con sus alegrías y sus tristezas. El poeta la tomaba tal y como se le ofrecía, con el vago sentimiento de que era a Dios a quien se la debía.

*Dios mio, tú me has llamado a mí entre los  
hombres...*

Viendo sufrir a los otros, se disponía a amarlos desdichados, a cantar dulcemente sus desdichas y pesares; también él tenía su pena en el fondo de su corazón:

*Yo sufro y amo...*

Por otra parte, al comienzo de su segundo libro (*Le Deuil des primevères*), el poeta afirma: «Mi forma se acomoda a mis sentimientos, agitados o reposados... *Le Deuil des primevères* es reposado en forma y pensamiento porque lo compuse sobre todo en una



soledad en la que mis sufrimientos se apaciguaban a veces.» Aunque el frescor de las *Elégies*, la dulzura de *La jeune fille nue*, la inefable sencillez de las *Quatorze prières* hagan de este libro una obra maestra de poesía franciscana, es digno de atención que el autor haya dado un paso, sin envaramiento, hacia una expresión más literaria. La *Elégie première*, dirigida a Albert Samain (*Mon cher Samain, c'est à toi que j'écris encore...*), revela las relaciones literarias del autor. La forma de todo el poemario, aunque siempre personal y libre de trabas, se permite menos fantasías rítmicas y menos prosaísmos que algunas piezas del *Angélus*. Dios, al fin, penetra más adentro en el pensamiento del poeta.

Las *Quatorze prières* que rematan y ponen broche final a *Le Deuil des primevères*, escritas en julio de 1898, constituyen la joya más pura del franciscanismo jammesiano. El poeta se acerca a Dios y le pide: que los otros alcancen la felicidad (I), que un niño no muera (III), que él mismo alcance la fe (IV) y que sea «simple» (V); le pide que le haga amar el dolor (VI), le implora para que el día de su muerte sea hermoso y puro (VII), desea ir al Paraíso con los burros (VIII), alabar a Dios (IX), recogerse en sí mismo (X), tener una mujer sencilla (XI). Este deseo del matrimonio, después de una vida desordenada de joven fauno sensual, retorna en la *Prière pour un dernier désir* (XIV):

*¿Podré un día, Dios mío, como en un romance conducir a mi amada al altar de bodas blancas?...*

¿No estamos, pues, en presencia de la más pura cima del pensamiento y arte franciscanos? «Rezar, para San Francisco, es hablar

a Dios, elevarnos hasta él para que descienda hasta nosotros, conversar con él» (Paul Sabatier: *Vie de Saint François d'Assise*).

Sin embargo, si el poeta clama por la fe, lejos aún está de poseerla. Su tercer libro, *Le triomphe de la vie*, nos confirma en esta certeza. No hay nada en él, salvo la dedicatoria —«A la vieja y tullida desconocida que hizo a su perro arrodillarse y rezar por mí ante mi puerta»—, que denote una inspiración verdaderamente franciscana. La primera parte de la obra, presenta a un hidalgo campesino cuya historia es simple: Jean de Noarrieu vive en sus tierras en perfecta comunidad existencial, en intimidad total con su criada:

*Él limpia su fusil y duerme con su criada.  
La existencia le es dulce, feliz y sosegada.*

Un día, se da cuenta de que su compañera ama a un hombre a escondidas, que no es otro que su propio criado, el pastor. Después del primer dolor, que guarda sólo para él, Jean de Noarrieu...

*...sintió de pronto en él  
pasar toda la belleza de la vida.  
Tembló un viento frío en sus cabellos.  
Se acercó a Martín y sonrió.  
Se sentía como un rey pacífico  
reinando al fin sobre el imperio conquistado.  
«¡Buenos días, Martín!»— El otro dijo: «¡Buenos días, Amo!»*

*Tomó la mano encallecida del pastor.  
Y dijo luego: «Ven a abrazar, Lucía,  
al que quiero entregarte por marido.»  
La vida en calma llenaba el huerto  
donde los gorriones piaban cara al invierno.*

Franciscanismo, sin duda, la existencia simple y grata de Jean de Noarrieu, el amor a los animales, a la naturaleza, al trabajo en los campos. Franciscanismo sobre todo, ese gesto de renuncia y ascensión hacia el sacrificio, al mismo tiempo que hacia la noción católica del matrimonio por oposición a la unión libre. Salvo este último punto, el franciscanismo de Jean de Noarrieu presenta las mismas características de rusticidad y paganismo que el que emana del *Angélus*.

No puede decirse lo mismo de *Existences*, que constituye la segunda mitad de *Triomphe de la vie*. Es verdad que en las cortas escenas yuxtapuestas a lo largo de este poema, unidas entre sí de manera artificial, la simple descripción, varias veces repetida, de la existencia llevada por un zapatero remendón y su familia, denota la presencia de esta caridad franciscana que lleva a Jammes a inclinarse con benevolencia hacia los humildes. Pero la nota dominante de la obra está hecha de acritud, de rebeldía y de vulgaridad. Pa-



rece que el autor, irritado por la incomprensión del público hacia él, haya estallado contra la sociedad y contra el destino, a lo largo de todo un fárrago de injurias, chuscadas e historias ridículas y obscenas.

#### CLAROS EN EL CIELO, LA LIEBRE EN LA TIERRA

¿El manantial fresco y puro del *Angélus* y de *Deuil des primevères* se había secado? El poeta, agotado, ¿se revolvió contra su inspiración y su arte para insultar a la sociedad? Al contrario: *Clairières dans le ciel* aportará el testimonio de una progresión en la inspiración de Jammes y como un retorno en la sensibilidad del poeta. Será a la vez

desenlace y punto de partida, cima y suave declive.

Pero es en *Le roman du lièvre*, obra en prosa publicada entre *Le triomphe de la vie* y *Clarières*, donde, por primera vez, Jammes escribe el nombre de San Francisco. Hace más: San Francisco es el personaje celeste que representa, en este corto relato, el papel de embajador de los animales cerca de Dios: San Francisco vive, actúa y habla por la pluma de Francis Jammes.

Hasta entonces, nos era permitido ignorar que el poeta conociera al santo de Asís; había, ciertamente, identidad de inspiración y de ideal entre San Francisco y Francis Jammes, pero nada en la obra de este último permitía evocar una eventual influencia del santo sobre el poeta. Y he aquí que Jammes





se complace en hacer vivir al santo, en describirlo o retratarlo:

«El hombre que avanzaba iba vestido como un tronco de árbol en invierno cuando le cubre un sayal de musgo. Llevaba un capuchón por la cabeza y sandalias en los pies. No llevaba bastón. Sus manos, metidas en las mangas del hábito que ceñía una cuerda, se juntaban. Dirigía hacia la luna un rostro huesudo más pálido que ella. Destacaban la nariz aguileña y los ojos como de bestia de carga, y su barba negra en la que las breñas habían dejado vellones de cordero.»

...Y el hombre se acercó a Liebre y le dijo:  
—Soy Francisco. Te amo y te saludo, hermana.

Ahora ya queda manifiesto que el poeta admira al santo y lleva su ejemplo en el corazón. ¿Cómo no iba a experimentar una influencia profunda, que en realidad se había manifestado ya? En todo caso, un año después de la publicación de *Roman du lièvre* André Beaunier escribía en el *Journal des Débats* (20 abril 1903), un artículo sobre Jammes titulado: «Une sorte de Franciscain.»

Y he aquí la breve nota de autor con que se abre *Clairières dans le ciel*: «Los poemas *En Dieu* y *L'église habillée de feuilles* son los más recientes. Han sido escritos después de mi regreso al catolicismo, el uno en 1906, el otro en 1905.» El volumen contiene, además, la serie *Tristesses*, las estampas de *Poète et sa femme*, así como *Poésies diverses*. Estos poemas, en particular *Tristesses* y *Poésies diverses* —los primeramente escritos— nos revelan un Francis Jammes si no viejo (tiene menos de treinta y ocho años en esta época), al menos envejecido en pensamiento y sentimiento. Una sombra de mujer deseada y jamás alcanzada aparece frecuentemente en los poemas de *Tristesses*:

*La deseo en esta umbrosa luz  
que cae con el mediodía sobre la durmiente  
[parra...*

Se diría que el poeta ha rechazado los amores fáciles de su adolescencia y que habiéndose transformado en hombre maduro siente el deseo de una muchacha pura. Un no sé qué de triste gravedad vela sus versos a menudo graciosos:

*Reía y se estremecía con la gracia  
desgarbada que tienen las muchachas demasiado altas.  
Tenía la mirada de la flor de lavanda.*

A veces confusamente religiosos:

*Guardo su medalla donde están grabadas  
una fecha y las palabras: rezar, creer, esperar.*

Siempre inspirados por un amor casto y ponderado:

«Tengo a alguien en el corazón.» Yo pensaba  
en estas palabras infinitas por las que dabas  
tu corazón a mi corazón, oh yedra que morirías...

El poeta advierte que ama de una manera completamente nueva, paradójicamente nueva, que experimenta unos sentimientos desconocidos que nunca jamás habían rozado siquiera su vida ni su sensibilidad de hombre joven. La muchacha que «lleva en su corazón» es ajena a las pasiones sensuales, violentas o fáciles que lo han encandilado, roto, desgarrado hasta ese día:

*Yo no deseo ya esos ardores que apasionan.  
No: ella me será dulce como el otoño.*

De suerte que llegamos a pensar que *Tristesses* es algo más que el poema de la edad madura y las decepciones melancólicas, que constituye verdaderamente, a pesar del título, el poema de los desposorios. El matrimonio de Jammes tuvo lugar ciertamente año y medio después de la publicación de *Clairières dans le ciel*, lo que parece reforzar nuestra hipótesis y conferirle un carácter de verosimilitud, lo mismo que ese verso brotando de un corazón a la espera: ¡Oh corazón mío! *Será en Agosto azul y tórrido*, que recuerda inevitablemente *La Bonne Chanson* de Verlaine (auténtico poema de desposorios, éste: «Será un claro día de verano...»).



Las *Poésies diverses* son tristes a menudo, y en ocasiones, amargas. Aquí se expresa todavía un hombre que acaba de romper con sus pasiones de juventud, con su juventud misma:

*¡Ah! Yo sé bien que todos han dicho: envejecer es dulce.  
Pero yo envejezco y añoro la juventud...*

Casi en seguida el sueño de vida sensata y cristiana le ronda; se impacienta e irrita contra sí mismo ante el pensamiento de que no ha roto definitivamente con el recuerdo de los placeres impuros, ya desaparecidos; que no ha sabido barrer la tristeza de un vacío sentimental absoluto:

*¿Cuándo llegará el tiempo en que tenga la  
fuerza  
de bendecir, sin amargura en el corazón,  
unos hijos respirando el vigor de los árboles...?*

Sin embargo, la imagen de la amada, tan claramente evocada en *Tristesses*, reaparece a veces:

*Oh, tú que quieres probar mi tristeza sin límites:  
ven a verme a mediodía...  
Olvida tus rodillas alzadas, y tus ojos de lavanda  
y tus pechos de membrillo.*

Es a ella, sin duda, a quien en sus más negros momentos el poeta se dirige: cuando él mismo se desprecia, indigno de la que desea y que en otros momentos querría rechazar, alejar de él, para evitarle zozobrar en el infortunio del amor, este amor que le deja un resabio de amargura y una carga tan pesada de remordimientos que termina por convertirse en escéptico y misántropo:

*No vayas en busca del amor, pues no existe.  
El hombre es duro, el hombre es feo, y tu gracia temerosa  
desagradará tarde o temprano a sus groseras  
necesidades.*

Después del poema de los desposorios (*Tristesses*), he aquí el poema de la «conversión»: *L'église habillée de feuilles*. El poeta, que nunca había ignorado del todo a Dios, se siente si no envejecer, al menos consciente del paso de los años; ha roto con muchas pasiones juveniles y su corazón, aún lastimado, sonrío tristemente a la pureza de una novia apenas entrevista, al reencontrar la iglesia de su infancia, la de los primeros sacramentos, que él había abandonado hace tanto tiempo y de la que se había permitido reír algunas veces.

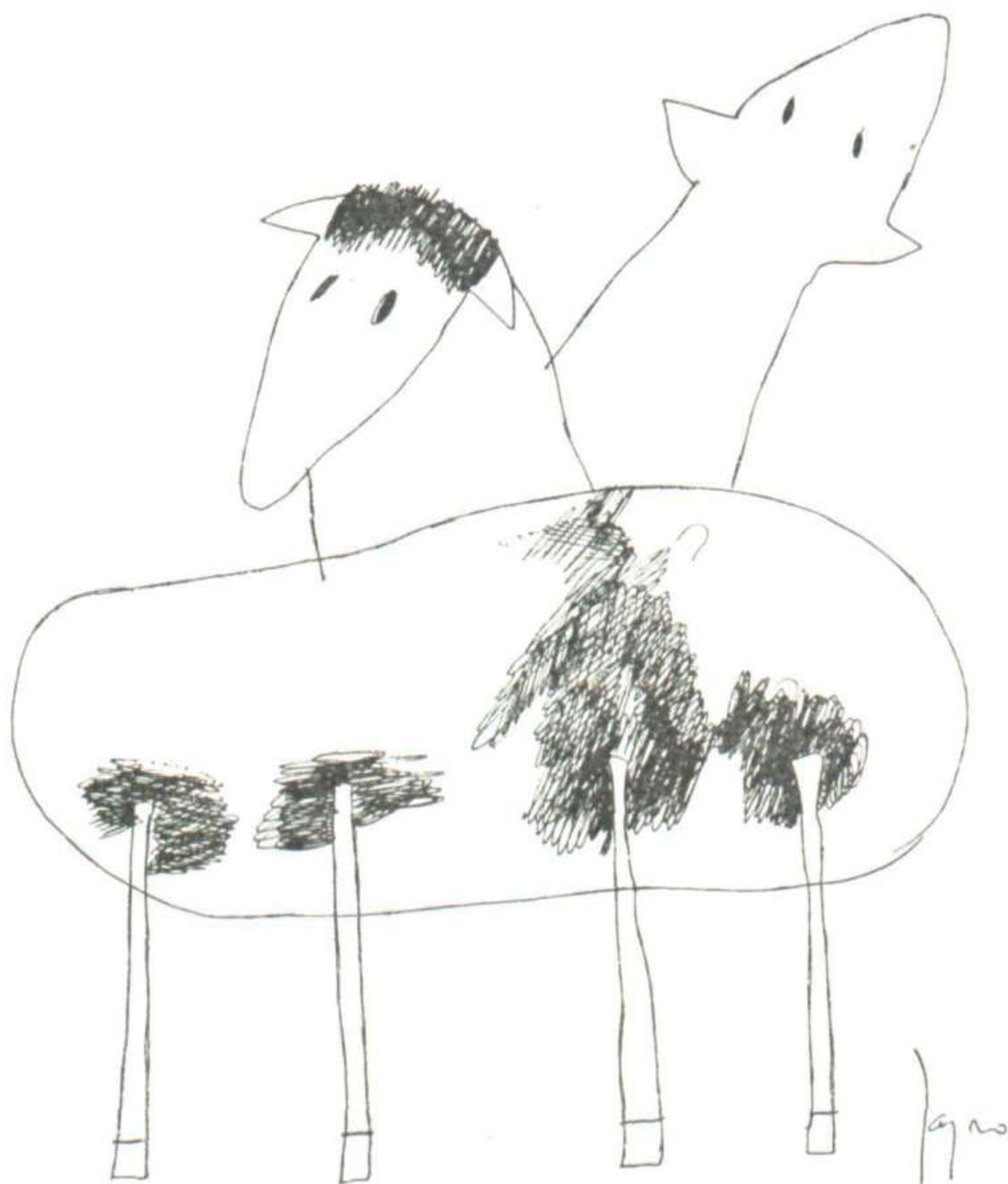
En octubre de 1907, Francis Jammes, con treinta y nueve años y vuelto al catolicismo desde hace dos, se casa.

Su producción literaria, que había sido lenta y maciza hasta entonces, se hace extremadamente fluida y frondosa, mezclando a los libros de poemas algunos relatos egotistas (en los que el autor no cesa de interpretarse a sí mismo), obras de inspiración exclusivamente católica, cuentos, novelas. De esta treintena de libros ninguno aporta una nota original, hasta el punto que parece como si la vena creadora del poeta se hubiera agotado. Su último clamor hermoso, su canto del cisne, es ciertamente *Clairières dans le ciel*, el poema de los desposorios y la conversión.

#### AMAR COMO UN SANTO, CANTAR COMO UN POETA

Para Francis Jammes no existe una línea de vida, de pensamiento, de creación uniformemente franciscana. Pero antes de su vuelta al catolicismo, se perfila una ascensión seráfica del poeta, que desembocará tras dudas y amarguras en su vuelta a «la iglesia vestida de hojas». Durante el verano de 1905, Francis Jammes toma conciencia de su franciscanismo. Plenamente persuadido de los dones raros y delicados concedidos a su sensibilidad, se complace en considerar la con-





movedora figura de San Francisco, ya evocada en *Le roman du Lièvre*, y hace a Dios la ofrenda de su fe, de su vida, de su arte.

Francis Jammes, católico ortodoxo, franciscano consciente y en cierto modo oficial, contempla en adelante al F. J. poeta de los primeros años, al que le fuera concedido todo el impulso creador que le deparó el destino. El lo imita —y tenemos: *Le Tombeau de Jean de La Fontaine*, *Quatrains*, *Ma France poétique*, *Sources*; lo corrige: *Poèmes mesurés*, *Les Géorgiques chrétiennes*, *La Vierge et les sommets*; lo explica y describe: *Ma fille Bernadette*, *Le poète Rustique*, los tres libros de *Mémoires*, *Janot-poète*; y los prolonga, en fin, a lo largo de una obra en prosa a la que no falta sabor, pero donde ya no se afirma la presencia del genio. Francis Jammes, en adelante, «hace de Francis Jammes» en la tranquila confianza de un creyente al que le ha sido prometido el Paraíso y de un escritor célebre que no busca procurarse lectores.

No olvidemos, en fin, que a diferencia de San Francisco de Asís, Francis Jammes sólo era un poeta, no un santo. Si fue ingenuo y caritativo en su juventud, le faltó la fe: si creyó en Dios con todo su ser en el otro período de su vida, no fue suficientemente ingenuo ni quizá lo bastante caritativo. Pero el poeta de la primera manera supo creer en Dios, llegado el momento, y de una manera completamente personal; supo cantar en su música que no era más que suya, a los pobres, a los desheredados, a las creaciones que Dios nos ofrece en la naturaleza y que supieron conmover tan delicadamente su sensibilidad de artista. Él supo sufrir como un niño, rezar y amar a veces como un santo, cantar como un poeta. Es, pues, él quien mejor merece ser llamado franciscano, pues fue por excelencia el poeta del corazón, el poeta de la naturaleza, y en gran medida, el poeta de Dios.

(Traducción del francés por Ursula R. Hesles.)





*Viola*

**VIOLA**



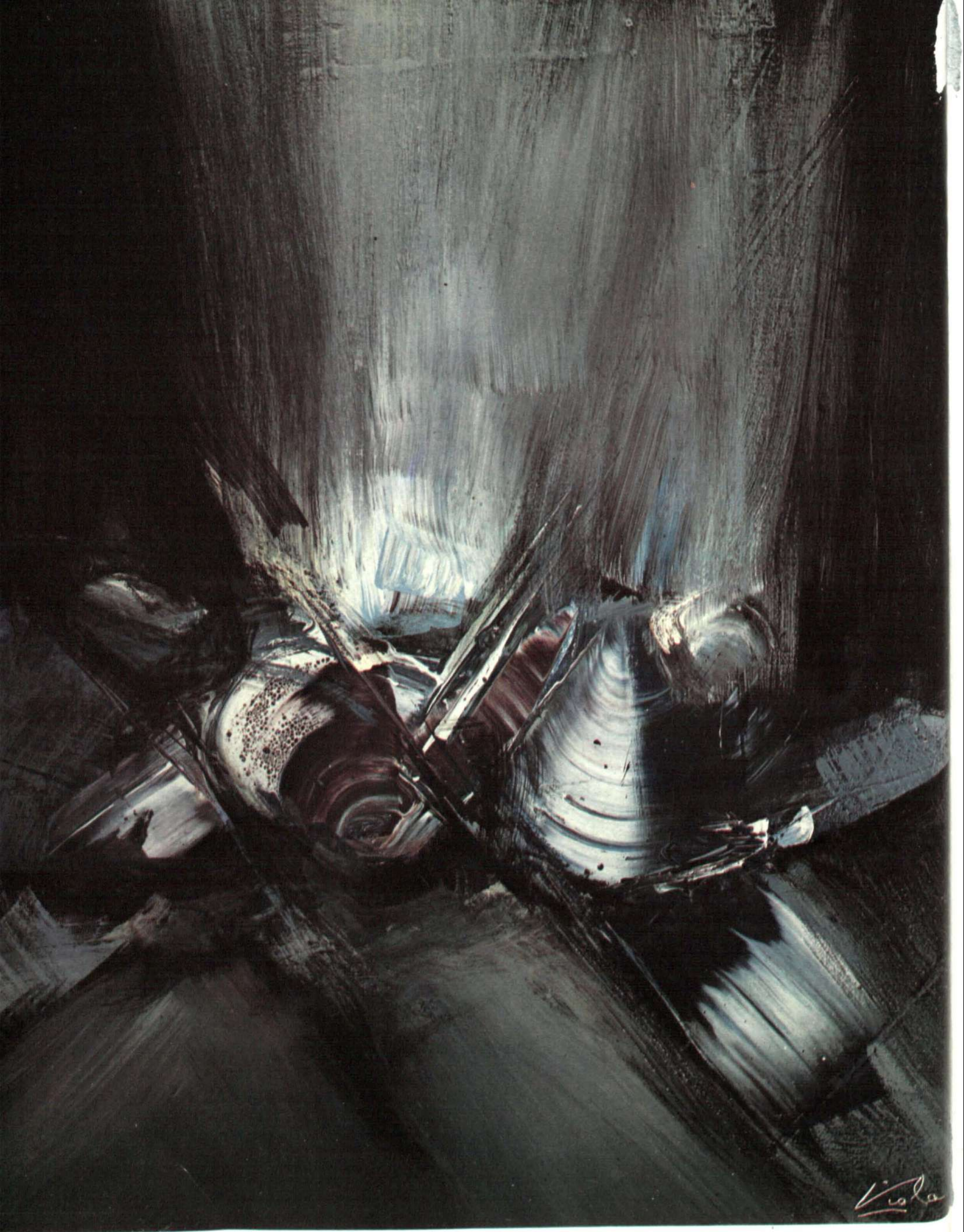






Kola





Viola



## HACIA UNA INTERPRETACION DE LA POESIA DE VICENTE GAOS

A Enriqueta Ariño, viuda de Gaos,  
en el segundo aniversario de la  
muerte del poeta.

Acerca de esta poesía se ha coincidido en decir —incluso por el poeta mismo— que está dividida en dos épocas, no opuestas pero sí bien diferenciadas. Carlos Bousoño, probablemente su más agudo comentarista, avisa, al señalar en ella esas épocas, que no se hallan «separadas por un abismo» y que incluso los libros más caracterizados de una y otra época «ostentan rasgos de la actitud antagónica». El libro que marca la divisoria —y a la vez acumula y exagera los elementos diferenciadores— es, sin duda, *Profecía del recuerdo*, publicado en 1956, a los nueve años de ausencia física y silencio poético de Gaos. El que inaugura la primera época, y también la adultez del poeta en cuanto tal, es *Arcángel de mi noche*, en 1944. Si para Bousoño la evolución (que no ruptura) de una época a otra se debe a un fracaso vital de la anterior posición del poeta ante la realidad, a mi entender no ha existido ese fracaso sino un cambio de posición, determinado tanto por la llegada del poeta a su madurez biológica e intelectual —en una *situación* biográfica muy particular: trastierro, primero; exilio interior, después; desarraigo, extrañeza— como por la periclitación del sistema de ideas y creencias vigentes en los años de su juventud. Las precisiones por hacer son numerosas. Pues, ante todo, lo que cambia no es propiamente la *posición*, sino la *actitud*; la posición se mantiene, y de ahí la pervivencia de los temas (de hecho, un solo tema, la trascendencia, que se despliega en unos pocos subtemas: Dios, la vida, la muerte, la fe y la duda, los desplantes y los arrepenimientos) y la continua tensión dialéctica entre *contrarios interiorizados* (el ser y la nada, la belleza y la verdad, la afirmación y la negación, el «encadenamiento» —conceptual y formal— y el «desencadenamiento»). En segundo lugar, el sistema de ideas y creencias a que he hecho alusión, si bien tiene raíces profundas —de Pascal a Unamuno, por dar sólo nombres mayores—, desplegaba sus frondas más llamativas, durante la juventud de Gaos, en el existencialismo sartriano, convertido en moda a partir del desenlace de la Segunda Guerra Mundial. Ahora bien, en este punto hay que andar con

tiento y no despeñarse en la sólita búsqueda de «influencias». Es conocida la descalificación, absolutamente desorbitada a mi juicio, que Dámaso Alonso ha infligido al pensamiento de Sartre (el Sartre de *La Nausée* y de *L'Être et le Néant*, pues sobre el posterior no recuerdo que se haya pronunciado) al tiempo que ha desdeñado cualquier influjo existencialista (de cuño exclusivamente sartriano, supongo) en la poesía española. En los textos poéticos, críticos, testimoniales, etc. de nuestros primeros años cuarenta no se hallan, en efecto, citas ni huellas de Sartre (para reconocerlas, hay que esperar al segundo lustro de la década, a los libros de la segunda etapa de Celaya —especialmente a los firmados por «Juan de Leceta»—). En mi opinión, ocurrió entonces con el existencialismo —ya *après la lettre*, ya titulado así— lo mismo que en los últimos años veinte y primeros treinta había ocurrido con el surrealismo: que no tuvo discipulaje consciente, ni asunción de textos magistrales recibidos por transmisión escolástica, ni siquiera un mas o menos fervoroso espíritu de grupo. (Por lo demás, la recepción de textos magistrales era imposible en una España —la de la posguerra— rigurosamente rodeada de alambradas inquisitoriales.) Ocurrió que el existencialismo, como años atrás el surrealismo, *estaba en el ambiente*, «respondía —en palabras de





Cernuda relativas al surrealismo— a un estado de ánimo general entre la mocedad de aquellos años». Pero hay más. Esta especie de *existencialismo infuso y difuso*, entró en conflicto con el catolicismo ortodoxo imperante a la sazón, un catolicismo que —dejemos a un lado los subproductos convencionales, piadosos o devotos— venía dando, desde antes de la guerra, una poesía sólidamente confesional, «arraigada», ciertamente rica de sentimientos y de expresión (Vivanco, Panero, Rosales). De ese conflicto nació otra poesía, crispada, veteada de dudas, rebelde, imprecatoria, más o menos *heterodoxa* en fin. A esta otra poesía pertenecen *Arcángel de mi noche* y, escritos y publicados después, *Primavera de la muerte*, de Carlos Bousoño, y *Los muertos*, de José Luis Hidalgo. Un jovencísimo poeta de los mismos orígenes, José María Valverde, optaría por el existencialismo espiritualista de la línea Rilke-Heidegger y profundizaría su ortodoxia. Y otro de más edad, que había comenzado a la sombra de san Juan de la Cruz, se insertó —cinco o seis años después; esto es muy importante— en la tendencia *heterodoxa*, aportando a ella una violencia temperamental y verbal personalísima; me refiero, naturalmente, a Blas de Otero, en quien se añadían las preocupaciones de orden colectivo-histórico que acabarían por incorporarlo a la poesía sociopolítica militante. Gaos fue, pues, el adelantado de la tendencia *heterodoxa* recién descrita, condición que le ha sido escatimada o negada por cierto sector de la crítica, obediente sólo a prejuicios banderizos que el tiempo se ha encargado de desacreditar (no corresponde a este lugar, pero es de enorme interés, el establecimiento de paralelismos temáticos y expresivos entre *Arcángel de mi noche*, de una parte, y *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, de otra; paralelismos que ni excluyen ni confirman la influencia pero sí patentizan la precedencia gaosiana). Caso aparte es el de Celaya, quien, perteneciente a una promoción anterior, y no procedente de ninguna ortodoxia —al contrario de los citados—, profesó, en una segunda etapa que podríamos llamar post-surrealista, un existencialismo «directamente sartriano», a espaldas de cualquier *heterodoxia*. Subrayo este término, y sus derivados, porque —conviene decirlo ya— les doy un alcance bastante relativo. En efecto, yo creo que ninguno de los tres poemarios mentados más arriba se halla *instalado*, categóricamente, en una neta heterodoxia. Antes bien, los tres constituyen una suerte de poesía religiosa *fronteriza*, que hace incursiones a uno y otro lado de la borrosa frontera entre la fe y el descreimiento, y que tal vez, si el contexto político, socio-religioso y cultural hubiese sido otro, se habría resuelto en una poesía de fe, enriquecida, fortalecida y radical (*desde la raíz*; muy distinta de la «arraigada», adjetivo que, a mi entender, implica una *patrimonialidad*, no una difícil, arriesgada, *razonable opción* «rationabile obsequium»).

Volveremos sobre *Arcángel de mi noche*. Pero antes debemos apurar el análisis en curso. En los años cincuenta, el existencialismo deja de *estar en el ambiente*, desplazado por la preocupación sociopolítica, más o menos auténtica, más o menos doctrinalmente fundamentada. De otra parte, el catolicismo español, apuntalado en su exterior por las conveniencias y/o las rutinas del régimen franquista, deja de ser *natural*, algo que *está ahí*: en la cosmovisión común, en la vida cotidiana, en el lenguaje

mismo. Nacen, en concomitancia con la resistencia popular al Régimen, una resistencia intelectual de signo marxista y otra de signo liberal, librepensador. Los sectores católicos no conchabados con el Régimen se unen a la resistencia popular y se aproximan a las diversas formas de socialismo. En consecuencia, el conflicto que dio motivo a la poesía heterodoxa/fronteriza no existe ya, no tiene de qué existir. Se prolonga, eso sí, en poetas epigonales, de una manera artificial y artificiosa (ah, el famoso comodín retórico del «Señor, Señor» en poemas modestamente tremebundos...). De los tres grandes poetas *heterodoxos* de los años cuarenta, Hidalgo había fallecido días antes de salir a la luz su libro capital, *Los muertos*; Bousoño pasa por la «noche del sentido» que en él precede a la «invasión de la realidad» (significativos títulos, los entrecorridos, de los dos libros con que inicia una nueva etapa de su obra poética: la de —en palabras de Brines— «una religiosidad de incrédulo»). Y Gaos... Vicente Gaos mantiene su posición ante la realidad (en el bien entendido de que *esta* realidad no es la misma que «invadirá» a Bousoño, porque no es la del presente sentido en su gloria momentánea como eterno, sino la sustancialmente temporal abocada —condenada— a la aniquilación). Pero cambia su actitud ante ella. No ha habido, a mi modo de ver, un «fracaso vital de la anterior posición», sino un cambio de situación personal y de correlación de fuerzas, históricas e interiores, en tensión dialéctica y, consiguientemente, un cambio de actitud. La posición sigue siendo la de búsqueda —en la afirmación, la negación, la duda, la esperanza, la desesperación, la alabanza, el vituperio, la súplica— de la trascendencia que dé sentido a esa realidad y la salve del acabamiento definitivo. Si, como afirma Bousoño, el «elemento engendrador» de la primera época gaosiana —de *Arcángel de mi noche* a *Luz desde el sueño*, «con alguna nota» en *Primeras poesías*— es «la aspiración a la serenidad», y si (lo que parece mucho más seguro) en esa primera época se confunden e identifican frenesí y sosiego, «con extraña y logradísima originalidad», no veo yo tan claro que tal identificación dé por resultado sintético un «absoluto» —sigo citando a Bousoño— que «no es o no suele ser Dios, sino la pasión misma amorosa arrastrada velozmente hacia arriba hasta trocarse en cielo y permanencia, infinitud y trasvida». Pues en el caso, por lo menos discutible, de que semejante síntesis se hubiese constituido en «absoluto», y aun en el caso de que ese «absoluto» fuese el que Bousoño define y describe, la pasión amorosa así transmutada sólo ocuparía una parte de *Arcángel* y algunos poemas de *Sobre la tierra* y *Luz desde el sueño*. Y todavía quedaría por delimitar lo que en la poesía amorosa de Gaos (la de esa primera época; porque la de los libros posteriores, muy escasa, expresa con mucho más raciocinio que pasión la *complementariedad* metafísica de la persona amada) hay de inmanente ascensión absolutizante, y lo que en esa misma poesía hay de ansia de trascendencia —o, más exactamente, de rastreo (apasionado, acucioso, extremo) de la trascendencia en el sentimiento y el arrebató amoroso—. Ansia y rastreo presentes, por ejemplo, en los sonetos «Inexpresable», «Las moradas», «Adolescencia», donde aparecen efusiones tan inequívocas como ¡*Voz del amor o voz de Dios!*, anticipos de las que, más desgarradas y a la vez más grandilocuas, resonarán en las secciones



«Música tuya» y «Cuerpo tuyo», de *Angel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, respectivamente.

El «elemento engendrador» de la primera época, esa «aspiración a la serenidad», podría ser la «posición» que, según Bousoño, fracasa, e incluso de la que el poeta se arrepiente. El hecho de que Bousoño aplique tanto al «fracaso» como al «arrepentimiento» un mismo adjetivo: «vital», no deja muy preciso el límite entre lo objetivo y lo subjetivo en el supuesto cambio de «posición», pero sí ayuda a reconocer en la totalidad de la poesía gaosiana los caracteres que R. Santos Torroella le ha atribuido con sumo acierto: «autobiográfica», «vivencial y ensimismada»; y, por lo mismo, sitúa el cambio en el fluir histórico—del poeta-individuo y de su circunstancia sucesiva—. Pero, más que «aspiración a la serenidad», lo que parece haber en la primera época de esta poesía es un ejercicio precario, problemático, sacudido desde dentro, de una serenidad que tendría, sí, raíces en el pitagorismo y en Fray Luis de León (ya conocemos, por la crítica posterior a Menéndez Pelayo y seguidores inmediatos, cuánto conflicto, cuánta distensión entre contrarios, cuánta inquietud en suma, late bajo la pretendida serenidad frayluisina). En cuanto a la identificación entre frenesí y sosiego—el más visible y brillante de los caracteres de *Arcángel de mi noche*—, ¿no arrancaría de la identificación unamuniana entre sentimiento y pensamiento, que Gaos va a asumir explícitamente en su segunda época y que implica una identificación idealista entre pensamiento y realidad, manifiesta *un peu partout* en *Arcángel* y sobre todo en el soneto titulado «Tú, pensamiento mío»?

Yo me atrevería a decir, al hilo de las razones precedentes, que el cambio de actitud—no de posición, que se mantiene, insisto— se produce, de la primera a la segunda épocas, no por un «fracaso», sino por una exacerbación de la búsqueda de trascendencia, posición—la de esta búsqueda— radicalmente religiosa y que primero se había conjugado con el sentimiento amoroso y con un inseguro orden intelectual, y después se repliega en la meditación sobre la experiencia y sobre el transcurso. No estaría de más aducir como prueba, aparte de la lectura de la obra poética en cuestión, declaraciones del propio poeta: «¿Qué es 'poesía religiosa'? En el fondo, toda. Porque, en el fondo, el hombre es un 'animal religioso', y la poesía es

el máximo acto de trascendencia y de universalidad realizable por medio de la palabra... Lo mismo cuando es poesía intimista que cuando es poesía social, el poeta es siempre el hombre, el animal religioso, que trasciende el 'yo' y el 'nosotros', el aquí y el ahora, *en busca de una realidad metafísica*, de una iluminación superior de la existencia humana... Para que la poesía sea religiosa no es necesario que hable de Dios. Hable de lo que quiera, de Dios está hablando, sin mencionarlo, o, *a veces, mencionándolo para negarlo*... El término 'poesía religiosa'... coincide, en rigor, con el de 'poesía'... [Los subrayados son míos, y las frases de Gaos pertenecen a la «Poética» que precede a sus poemas en la antología *Poesía religiosa (1939-1964)*, preparada y prologada por Leopoldo de Luis.] Víctor G. de la Concha, tras afirmar que «en Gaos hay un profundo poeta existencial, de talante metafísico o, más exactamente, religioso», habla también de «fracaso», pero refiriéndolo al «trance estético» que, en verso de Gaos, «*nos hace, un instante, rozar—mortal tangencia— el Espíritu*»; fracaso debido—concluye G. de la Concha en términos que evidentemente pone en boca de Gaos— a que «no las palabras del hombre; sólo Dios, con su profundo silencio, da sentido al universo». (Recuérdese que los juicios de Víctor G. de la Concha, en su *Poesía española de posguerra*, afectan sólo a los tres libros gaosianos de la primera época.) Dámaso Alonso, al presentar la *Obra poética completa de Gaos* (vid., al final de este volumen, «Obras de Vicente Gaos» y «Bibliografía selecta»), centra su análisis en la religiosidad de la poesía gaosiana y en los avatares por los que esta religiosidad pasa en toda la extensión de la *Obra* examinada, para señalar, en cada momento de dicha *Obra*, una positividad virtual—oculta bajo dudas y negaciones, ya sean solemnes, ya desenfadas, ya incluso sarcásticas— que, por fin, especialmente en el poema póstumo titulado «Abjuración», se resuelve en positividad real, en «hallazgo pleno de Dios».

El párrafo precedente, con cuanto le viene sirviendo de base desde el comienzo, podría desembocar, sin más, en la exposición de lo que, a mi entender, constituye el sentido global de la poesía de Gaos. Pero no me resisto a aventurar, antes, una tesis complementaria. Tengo para mí que la primera época de la *Obra* gaosiana—excluidas las *Primeras poesías*—principia y progresa en el ambiente del existencialismo sartriano *infuso* y difuso de que he hablado en el párrafo primero; y que la segunda época tiene por mentor espiritual directo a Unamuno. Ya he citado, a propósito de la primera época, el influjo primigenio—pero no demasiado próximo, en mi opinión—de Fray Luis de León y el pitagorismo. En la segunda es fácilmente detectable la presencia de Wordsworth, de Whitman, de Darío, de los clásicos latinos... y de la poesía social, denostada por el poeta («*No poesía social, ¡vaya basura!*»). Pero las líneas de fuerza de cada época me parecen ser las que indico aquí, con las reservas debidas a la autenticidad y originalidad del gran poeta Gaos. En *Arcángel* se dice que el hombre está «*arrojado misteriosamente / en esta vida*» y «*angustiado*»; en *Sobre la tierra*, que los vivos «*sufren en la tierra / su imperfección de ser criaturas / modeladas por la indecisión veloz de lo eterno*»; y en ambos libros—y también en el misceláneo *Luz desde el sueño*—campa la idea de la Nada, con mayúscula, como ori-

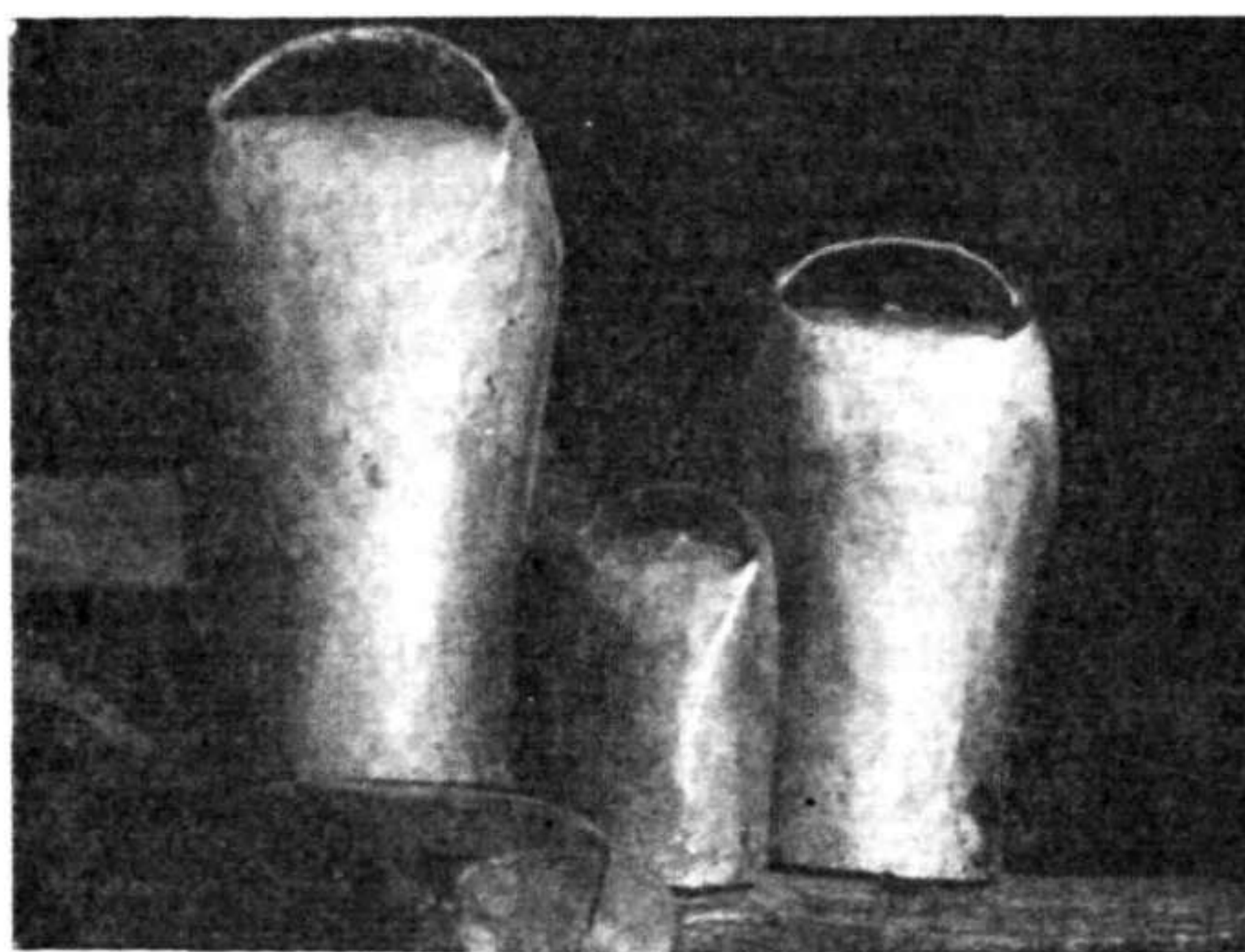




gen y como final, pero también como creación de Dios y —lo que es más particular— como anhelo del poeta, hasta el punto de que Jiménez Martos ha podido hablar, a propósito de la poesía de Gaos, de una «mística de la Nada». Esta idea persiste en la segunda época y marca una diferencia —hay otras, que veremos en seguida— respecto al pensamiento, en verso y en prosa, de Unamuno. En *Profecía del recuerdo* —libro que en algunos aspectos puede considerarse de transición, y en el cual hay un poema titulado «Temas y variaciones de la Nada», que, con muy buen acuerdo, el poeta incorporó a *Concierto en mí y en vosotros*, donde encabeza toda una sección con el mismo título— se ofrece, alrededor de la idea de la Nada —partida en dos Nadas—, un notable repertorio de concepciones existencialistas sartrianas:

*Noche del hombre que vive y desvive su vida, que  
Iteje y desteje incesantemente su sueño,  
entre las dos Nadas que lentamente cierran su valva,  
en lo hondo del pozo asomado a un trozo de cielo,  
Entre la libertad y la angustia.*

De Unamuno procederían, en la segunda época, la idea del hombre como sueño de Dios, la identificación entre pensamiento y sentimiento (ahora no para fundir frenesí y sosiego —cuando serenidad es vehemencia—, sino para convertir, convirtiendo ya, las inquisiciones metafísicas en impetuosos movimientos del ánimo), la idea del poeta como *un hombre de amor y pasión*, la atención a la historia y a la intrahistoria, las referencias a lo autobiográfico, cierto alarde de desprecio por la poesía más o menos lúdica y/o biensonante (*¡Con la música y con el juego / a otra parte!*), cierta aspereza verbal —en Gaos, y no en Unamuno, armonizada con un perfecto dominio de las formas externas e internas del lenguaje poético— que incluye el recurso a formulaciones filosóficas y las alusiones de orden cultural (todo ello, con relativa frecuencia, dando cuerpo a una expresión conceptual y conceptuosa), y finalmente —aunque con ella no se agote esta lista de elementos unamunianos— la presentación del amor como cotidiana realidad doméstico-familiar y a la vez como *complemento metafísico*, lejos de cualquier erotismo (por ejemplo, el que, revestido de suma dignidad y pulcritud verbal, aparece en *Arcángel de mi noche*). Dado que, tal cual vengo diciendo desde el comienzo con el apoyo de una cita de Bousoño, la primera y la segunda épocas de la poesía de Gaos no están «separadas por un abismo», antes bien los libros de una y de otra «ostentan rasgos de la actitud antagónica», parece ocioso añadir que elementos sartrianos de la primera época y unamunianos de la segunda se prolongan y se anticipan respectivamente; ya hemos visto algunos ejemplos. Sí es conveniente, en cambio, señalar los puntos en que el pensamiento de Gaos y el de Unamuno difieren ostensiblemente. Uno de ellos es el «anhelo de la Nada», constante en la poesía de Gaos (entendámonos: en una de las vertientes de ésta) y radicalmente contrario al pensar-sentir de Unamuno. Dice Gaos: *No me amenaces más con otra vida, mi irrefrenable voluntad de Nada, Danos, Señor / ... / el absoluto sueño de la materia, la pura Nada, etc.*; el más somero conocedor del conjunto de la obra unamuniana sabe que en ella no hay, no caben, pensamientos-sentimientos de esa índole. Tampoco es de linaje unamuniano la idea de que *la materia es,*



*como Dios, infinita, / impasible, vencedora, perfecta,* idea que Gaos asocia habitualmente a la que —formulada por Darío en el famoso poema «Lo fatal»— atribuye al árbol y a la piedra al estar exentos del dolor y de la pesadumbre máximos que la vida humana y constante conlleva.

Todavía falta, para acabar de perfilar una interpretación global —la mía— de la poesía de Gaos, tratar de la «mística» de nuestro poeta. Jiménez Martos —ya lo he dicho— habla de una «mística de la Nada», que él conecta con el estoicismo y con la mística budista. Lo más endeble de esta calificación es, no ya que esté basada en «la visión nihilista de Gaos, y más aún, una especie de complacencia en imaginarse la nada y [a sí mismo] dentro de esa nada» (nihilismo y complacencia muy necesitados de puntualizaciones y que no bastan para erigir una mística), sino, sobre todo, que para ilustrar dicha calificación se acuda al poema «Padre nuestro» (glosa de «la oración cristiana por excelencia» «desde todas las esquinas de la duda», efectivamente, e incluso desde las esquinas en que la duda —o la negación momentánea— se torna sarcasmo o blasfemia, pero no desde la indefectible positividad de una mística) y también al poema «Testamento», visto como «tragedia pura... placer de la autodestrucción» y no como —tal me parece a mí que es su sentido— recapitulación existencial, ejercicio de radical ascesis y acto de fe —por vía de la negación, de la duda y del sentimiento de la muerte próxima— en el «supremo Notario, Decano universal». Manuel José Rodríguez, al estudiar conjuntamente a Dámaso Alonso, Gaos, Otero y Bousoño como «poetas de la incertidumbre» que podrán hacer suya la frase de Kirilov en *Los endemoniados*: «Dios me ha atormentado toda mi vida», analiza teológicamente el «combate constante (en Gaos) entre la luz y las tinieblas» y señala en nuestro poeta la influencia de Unamuno, añadiendo: «pero los indicios de posibles afluencias, en el caso de V. Gaos, de una tradición romántica que se remonta a Wordsworth, de Shakespeare, de la constante e inconsciente de Eliot, del último Cernuda, del propio D. Alonso, de las probables de poetas franceses a partir de Baudelaire, tamizan la unamuniana de tal manera que sin el contexto adecuado sería malentendida». Algo de esto último he apuntado aquí mismo yo sin pretender sobrevalorar la «tamización» que Rodríguez indica, pero sin querer reducir la «línea de fuerza»



unamuniana a pupilaje y contrahacimiento. Lo que ahora viene a cuento es que en el puntual análisis teológico de Rodríguez no se habla en ningún momento, respecto a Gaos, de mística. Tampoco en la mentada presentación que Dámaso Alonso hace, en la dirección ya descrita aquí, de la *Obra poética completa*. Sí habla de mística, en cambio, a propósito de los que he llamado poetas heterodoxos-fronterizos, Víctor G. de la Concha, basándose en los conceptos, expuestos por Maritain en *Les degrés du savoir*, de «deseo místico natural» y «contemplación (en el sentido lato) natural».

Sobre la misma base, algunos críticos han afirmado la existencia de una mística racional en Fray Luis de León; G. de la Concha sostiene que la «mística» (el entrecomillado es suyo) de los poetas de la posguerra aludidos «no es de raíz intelectual, sino vital». Cuál sea concretamente, en qué momentos de su obra aparezca nítida la mística natural de Vicente Gaos, no lo dice G. de la Concha, quien, por otra parte, interpreta esa obra con detenimiento y agudeza y atribuye luego al grupo de poetas en cuestión «sólo... una parte de la vivienda mística: la dialéctica ascensional». La proximidad a Fray Luis, que G. de la Concha señala insistentemente en Gaos, situaría al poeta valenciano en el ámbito de la mística racional y no de la mística vital que, según «se apresura a decir» el crítico citado, afrontan los poetas del grupo. Las «raíces doctrinales neoplatónicas», de un lado, y de otro, el talante metafísico-religioso existencial, más el *pathos* romántico—caracteres de la poesía gaosiana, a juicio de G. de la Concha—, apenas alcanzan a componer la «dialéctica ascensional». Yo me atrevo a indicar un indudable *impulso* místico gaosiano—mezcla, no siempre homogénea, de sentimiento y voluntad—en los momentos *contemplativos* de nuestro poeta, que no son muchos, pero sí muy intensos, y que Gaos acierta a expresar con transparente levedad verbal, la cual no excluye, antes al contrario, la densidad de pensamiento y la precisión idiomática. Así, en algunos sonetos de *Arcángel de mi noche* y de *Sobre la tierra* (más exactamente, en algunos versos de esos sonetos, asomando por entre la imperante tensión «serenidad-vehemencia»), pero sobre todo en la sección IV de *Sobre la tierra*, especie de remanso—diríase—de la poesía de Gaos, donde el verso amplio y flexible, la expresión pausada y el tono asordinado y casi confidencial concurren a transmitir una suerte de misticismo derramado y a la vez recogido, solemne y sencillo, reflexivo y emotivo, gozoso y pungido. Los catorce poemas de la sección IV de *Sobre la tierra*, junto con los más acusadamente «neorrománticos» (volveré sobre el término) de *Luz desde el sueño*, son los únicos, de toda la obra gaosiana, en los que el poeta abandona el *agonismo* que parece serle connatural y adopta—frente a la naturaleza, el Espíritu, su propio espíritu, el tiempo, incluso el amor—una actitud predominantemente contemplativa, de la cual brota el impulso de ese reconocimiento y asunción de la trascendencia, de esa transpersonalización suprema y de ese *pasmó esencial* que constituyen lo místico en cuanto fenómeno y en cuanto estado. Hagamos, sin embargo, importantes distinciones. Los catorce poemas de *Sobre la tierra* (que, permítaseme decirlo de paso, yo prefiero a otros momentos de la poesía gaosiana más celebrados por críticos y lectores) están escritos en verso libre—de tres a veinticuatro sílabas;

la mayoría, entre las nueve y las catorce—, con un ritmo no acentual (al de uso en las lenguas modernas desde el *dolce stil novo*, o desde los himnarios bajolatinos), sino *interno* sobre apoyaturas cuantitativas, y sin rima; por su clima, por su fluencia misma, fundamentalmente por el tipo de relación poeta-realidad que establecen, me parecen los más directos herederos y deudores, entre toda la obra que aquí intento presentar e interpretar, de la gran poesía romántica inglesa. Los poemas «El canto del poeta» y «Luz desde el sueño», que cierran el libro de este último título, participan, si bien con menos intensidad, de las características recién anotadas. En cambio, otros poemas del libro *Luz desde el sueño*, los que—con las reservas que en seguida se verán—he calificado de «neorrománticos», se despegan del *agonismo*, sí, y se instalan en la contemplación, desde la cual se alzan, por cierto impulso místico, a una plácida, aunque transida, fusión con la trascendencia (*gloria azul que atardece / llena de Dios...*, ¡*Qué cerca estamos del secreto / velar de Dios, vivo y despierto!*), pero conforman una relación poeta-realidad—y, concomitantemente, una estructura poemática—muy distintas de las establecidas por los referidos catorce poemas de *Sobre la tierra*. Los de *Luz desde el sueño* son poemas nacidos de la emoción *sensible* y *sensitiva*, instantánea, no de un *estado de convicción*, y atienden al episodio natural, en sí mismo (luna llena, atardecer, recuerdos en la soledad nocturna, etc.), más que—cual hacían los de *Sobre la tierra*—a la conciencia-experiencia y su maravillado descubrimiento del Espíritu *en ocasión del* episodio natural. Son, pues, a su manera—y salvadas, por supuesto, la autenticidad y la sinceridad—, poemas convencionales (en el sentido más noble del adjetivo), que, por eso mismo, se configuran en moldes métricos convencionales: el endecasílabo, el heptasílabo, predominantemente el eneasílabo, dispuestos en estrofas de puntuales rimas asonantes. Los poemas en eneasílabos (perfectamente medidos, ritmados y rimados; al contrario de los irregulares eneasílabos blancos del «Preludio» a *Concierto en mí y en vosotros*) suenan a los de aquella abundante poesía de tono elegíaco que, en particular durante el segundo quinquenio de los cuarenta se escribió paralelamente a la poesía estruendosa y declaratoria del «tremendismo» y del socialrealismo: aludo, sobre todo, a la obra del grupo de la revista *Proel*—Hierro, Maruri, Arce, Salomón, parcialmente Hidalgo—y no puedo menos de recordar, al hilo de esta alusión y no sin extrañeza, la desestima con que Dámaso Alonso habla del verso eneasílabo tachándolo de «modernista».

Un párrafo aparte, ahora, para una digresión necesaria y lo más breve posible: la que sirva para marcar distancias entre la poesía de Gaos y dos corrientes, diferentes pero no del todo opuestas, de la poesía española de la posguerra inmediata, a saber, el «garcilasismo» y el llamado «neorromanticismo». El hecho de que *Arcángel de mi noche*, libro de sonetos formalmente clásicos, apareciese en pleno apogeo del «garcilasismo» puede engañar sólo a primera vista. Eva Gaos Ariño puntualiza al respecto: «La verdad es que el soneto de Gaos se remonta a los de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Por algunos rasgos formales puede relacionarse también con los de Gerardo Diego.» García Nieto, en cierto modo «parte interesada», se resiste a reconocer tal





distanciamiento, expreso en Gaos y —con direcciones diversas— en bastantes poetas de la misma o próximas promociones. Y escribe: «No estoy conforme, en cambio, ni con él ni con los demás, en la manía generacional, también, de soltarse la túnica 'garcilasista' que como la de Neso deja siempre sangre en los huidizos. Hay mucho de Garcilaso en Vicente Gaos, como hay mucho de Villamediana, y de Góngora, y, eso sí, por lo bajo, por lo hondo, y por lo mejor, mucho de Quevedo...» Aun admitiendo que Garcilaso se halle *muy* presente en Gaos (lo cual no es desde luego, indiscutible), está clarísimo que Garcilaso no equivale a «garcilasismo», vale decir, a «Juventud Creadora», a los postulados y resultados ideológico-literarios cuyo medio de difusión fue la revista *Garcilaso*. Y, de otra parte, un cotejo no demasiado profundo revelaría una radical disparidad de sentido y de forma entre el «garcilasismo» de los años cuarenta y los tres primeros libros de Gaos, únicos a los que cabría atribuir alguna aparente similitud con la poesía de aquella corriente posbélica. En cuanto al «neorromanticismo», lo primero que se ha de hacer es precisar este concepto. Acabo de decir que los catorce últimos poemas de *Sobre la tierra* y dos de *Luz desde el sueño* me parecen procedentes del mejor romanticismo inglés. Pero resulta que, según la crítica más responsable —el imprescindible Víctor G. de la Concha, principalmente—, en el seno del garcilasismo corría una vena romántica, reaparición del «neorromanticismo de preguerra», «que cristalizará en los primeros libros de *Adonais*». Aparte, José Hierro, tratando justamente de Gaos, habla de una «poesía neorromántica, la que se sabe medio y no fin, la que originaría, tras asimilar las enseñanzas de los poetas del 25, la vuelta al hombre, a través de las corrientes sociales, religiosas, amorosas, autobiográficas, etc.» ¿Es, ésta, la poesía que izó su bandera en *Proel*, revista cuyo máximo inspirador y animador fue el propio Hierro? Si efectivamente lo es, habría que distinguir entre la plural «rehumanización» que en las palabras de Hierro se propugna y que llevó a los poetas de *Proel* hacia posiciones diversamente testimoniales, y, de otro lado, la poesía de tono elegíaco, intimista y delicada, de expresión tan contenida como pulcra, esto es, aquella a la que mejor cuadra el lema que el grupo de poetas citado pudo, como bien dice G. de la Concha, haber elegido para sí: *Musa del septentrión, melancolía*, hermoso verso de Amós de Escalante. Los poetas de *Proel* cultivaron con profusión y admirable acierto esta poesía elegíaca, y preferentemente en cuartetas de eneasílabos asonantados, impecables eneasílabos acentuados en las

sílabas cuarta y octava —acentos que les aseguran una musicalidad sutil y eficazmente reiterativa—. Pues bien, en tal metro y tal tono escribió Gaos la mayoría de los poemas de *Luz desde el sueño* que he señalado como contemplativos, como portadores de un impulso místico que no es el mismo de los poemas «anglorrománticos» (permítaseme el calificativo) de la sección IV de *Sobre la tierra*. Queda por determinar y matizar el que Gaos sea, cual afirma Hierro, «pionero» de la poesía «neorromántica» (entendida ésta en los límites y términos en que Hierro la caracteriza en el párrafo transcrito). Otro tanto ocurre con la pertenencia de Gaos al «neorromanticismo» incluido en la corriente garcilasista y salido a la luz en los primeros libros de *Adonais*. Lo que, en cambio, se muestra evidente es la coincidencia (valga el vocablo, que aquí no implica ni sugiere nada) entre una segunda fase de la primera época gaosiana —pasadas ya, o amortiguadas, las antitesis pasión-paz, frenesí-serenidad, e incluso sus felices síntesis poéticas— y la vertiente elegíaca de los poetas norteños agrupados en torno a *Proel*. Distinta cuestión, en la que no puedo entrar ahora y con la que cierro esta digresión, es la de si, como sostiene José Luis Cano, «nuestro 98 fue un nuevo romanticismo» y Gaos «uno de los últimos vástagos de ese neorromanticismo»; cuestión, en cierto modo, marginal respecto a mi propósito de deslindar, en sus orígenes, la poesía gaosiana y la de corrientes coetáneas y aparentemente unidas o entreveradas con ella.

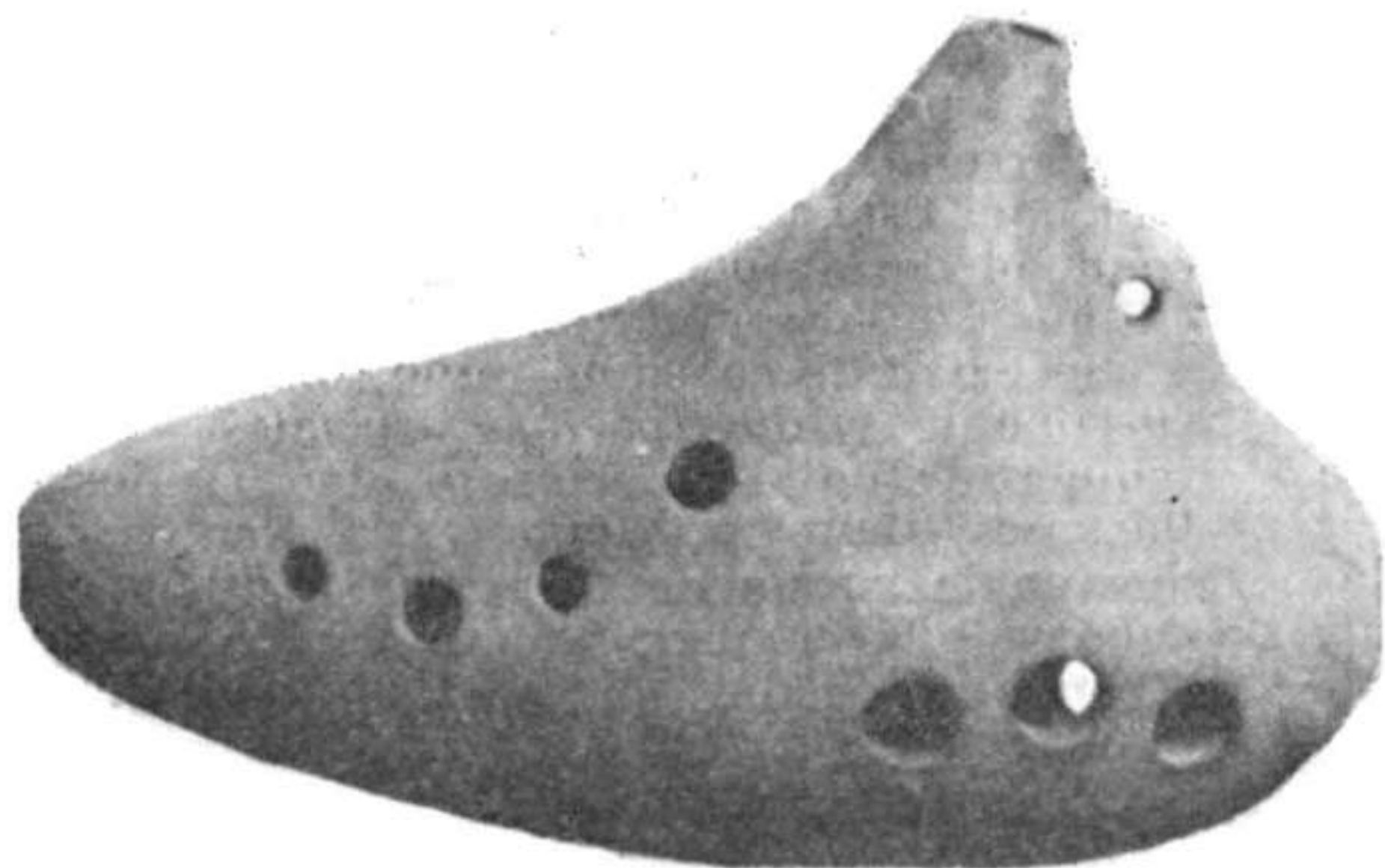
De la *heterodoxia* al *impulso místico*, y de éste a *detalles* de composición y de métrica. Habría que hablar de la forma poética en la obra de Gaos y de las diferencias de forma entre la primera y la segunda épocas. Bousoño ya lo ha hecho, con la lucidez y la precisión habituales en él, y a los puntos capitales de su análisis no se les puede añadir gran cosa. Dice Bousoño que la personalidad poética de Gaos no consiste en rasgos expresivos, sino en un cierto modo de sentir y pensar. «Afectividad apasionada», llama Bousoño a ese «cierto modo» que, como hemos visto, es «sentir más pensar» en unidad íntima. En la primera época —sigo a Bousoño—, la «afectividad apasionada» es «extática»; en la segunda, «sosegada y grave, incluso amarga». A la primera época corresponde el «soneto apasionado», de rigurosa construcción clásica (no neoclásica al uso garcilasista) y tono sobriamente enfático, y cuyo endecasílabo final es un «resumen intensificativo» de la pieza poética entera. Soneto que a partir de *Sobre la tierra* va perdiendo densidad y rotundidad e incurriendo en facilidades y tópicos. A la segunda época corresponde mayormente el verso libre, que empieza por ser trasunto del hexámetro grecolatino y después se ensancha y suelta hasta constituirse en versículo —«fronterizo con la prosa», según José Luis Cano—, y después aún, se abandona y adapta al fluir del discurso poético, conforme a cuyas sucesivas exigencias, afectivas o conceptuales, se prolonga o se abrevia, elige ritmo y elocución. Ciertamente, la «memoria de la experiencia vital» y la «autobiografía lírica», propias de la segunda época, tienden al coloquialismo, pero éste no resulta ramplón porque, de una parte, la construcción versal sigue estando cuidada y atendida a la música, y de otra parte, la sintaxis y el léxico nuevos son «abundantes, justos y castizos» —dice Bousoño—. Para Brines, tal coloquialismo, que él



llama abiertamente «prosaísmo», se debe a que Gaos, en su segunda época, despreocupado de toda renovación expresiva, hace uso de las palabras con las que «trata cada día». Y, por supuesto, que las variedades métricas de la poesía de Gaos no son sólo las que acabo de reseñar. En párrafos anteriores he hablado del tipo de verso libre que campa en la sección IV de *Sobre la tierra*, y de los eneasílabos elegíacos de *Luz desde el sueño*. A título de ejemplos —que cabalmente por serlo no agotan la materia ni sustituyen a un deseable estudio de la métrica gaosiana— cito ahora, además, los perfectos endecasílabos blancos de los «Cantos solemnes» (curioso y valioso intento, estos «Cantos», de una especie de clasicismo mediterráneo, entre las patéticas contradicciones efusivas de *Concierto en mí y en vosotros*), las estrofillas de versos cortos y/o pies quebrados (que a veces tienen articulación y aire de canción, y a veces reviven las salmodias sapienciales del último o penúltimo Darío) e incluso los graves alejandrinos consonantados o asonantados (realmente escasos: sólo siete poemas, en toda la obra de Gaos —incluidas las *Primeras poesías*—, están escritos por entero en alejandrinos de una u otra rima).

Hora es ya de rematar la interpretación global que aquí se sugiere. Para ello, cerremos el círculo, volvamos al concepto de *heterodoxia*, entendido —insisto— en el sentido en que me parece aplicable a la obra poética de Gaos y a cierta parte —inicial o culminante, según los casos— de la escrita por algunos otros poetas de la misma generación. Esto es, *heterodoxia* en cuanto posición fronteriza entre la fe y el descreimiento, posición desde la cual el poeta salta a la afirmación, o desciende a la negación, o revolea en torno de la duda. Ahora bien, toda *heterodoxia* implica relación a una ortodoxia, pues consiste en rechazar determinados puntos doctrinales de la ortodoxia en cuestión y sustituirlos por otros, externos a esa ortodoxia. Pero entendámonos: rechazar sólo determinados puntos, no todos; porque si se rechazan todos no hay *heterodoxia*, sino otra fe, del orden que sea (Lutero fue *heterodoxo*, pero no lo fueron Gandhi ni Marx). Repito ahora mi idea de que los poetas *heterodoxos/fronterizos* a quienes me vengo refiriendo no se *instalaron* nunca en una neta *heterodoxia*. El adverbio «nunca» tiene aquí limitado su alcance a los años en que Gaos,

Bousoño e Hidalgo coincidieron en publicar los libros más significativos de su *heterodoxia*. Pero ahora hay que repetir lo siguiente: Bousoño ha pasado, con los años, de la *heterodoxia* a la «religiosidad de incrédulo»; Hidalgo no tuvo desdichadamente tiempo de dar ese paso ni ningún otro; Gaos, que cambiando de *actitud* mantiene su «posición ante la realidad» —zozobrosa búsqueda de la trascendencia en el apremio temporal—, persiste hasta el final en su *heterodoxia*. La cual, por otra parte —y en ello veo yo su originalidad y el sentido de su obra poética—, no consiste en sustituir unos puntos doctrinales por otros, sino en cuestionar o abandonar, radicalmente, todo el cuerpo de doctrina, para volver, en momentos decisivos y definitivos, a la aceptación del conjunto doctrinal sustantivo. Con la peculiaridad de que el cuestionamiento y el abandono señalados operan a nivel vivencial, no conceptual. Me explico: en sus más agudos momentos de duda o de negación, Gaos maneja, asumiéndolos, conceptos pertenecientes, o estrechamente vinculados, a la creencia misma con la que, casi siempre, abruptamente, manifiesta hallarse en conflicto. Así, entre otros, los de «creación», «pecado», «salvación», etcétera, a los que debemos agregar juicios morales —como la reprobación de la lujuria— y alusiones a «autoridades» ortodoxas. Igual carácter tiene, a mi entender, el hecho de que Gaos, para expresar con la mayor acritud su enfrentamiento a la creencia, utilice como falsillas, precisamente, dos textos sagrados capitales: el «Padre nuestro» y las Bienaventuranzas. Todo esto parece significar que en ningún momento nuestro poeta se desentiende de la creencia, la olvida o, si se quiere, la «supera». En cuanto a los «regresos a la aceptación», yo no doy suprema importancia a los poemas manifiestamente confesionales, por ejemplo «Al nacimiento del Señor» y «La hija de Jairo», que Dámaso Alonso ve como reconocimiento del misterio de la Encarnación, el primero, y de la acción milagrosa de Jesús, el segundo; poemas de este género pueden, y suelen, escribirse por alguna parte de esteticismo o de mitologismo. Tampoco los sonetos «devotos» de *Sobre la tierra* y de *Luz desde el sueño* representan mucho más que instantáneos escarceos del sentimiento, por auténtico que éste sea. Decisivos y definitivos sí son, en cambio, para mí, los momentos  *finales* en que Gaos, conscientemente, con emoción pero con discernimiento, tras reflexionar sobre las negaciones o las dudas que ha proferido —en el poema, en el libro, en la obra toda—, vuelve a la aceptación, identifica como presencia y esclarecimiento lo que él tenía por ausencia y oscuridad, y en suma redescubre —para sí mismo, para el lector— la trascendencia. Son momentos finales porque, en efecto, sobrevienen al término de un poema (verso último del soneto «Luzbel», en *Sobre la tierra*), de un libro (soneto «Fe de errores», cerrando sorprendentemente *Concierto en mí y en vosotros*) e incluso de la vida y de la obra juntas (poema «Adjuración», escrito por el poeta pocos días antes de su muerte, y algún otro, como el titulado «Anonadamiento», también posterior a *Ultima Thule* y de publicación póstuma). Su motivo y su sentido más evidentes son la rectificación, la retractación; en el fondo, a veces exteriorizada, la constatación del contraste entre la confusión del poeta y la arcana inteligencia vigilante de Dios. Su expresión más frecuente, inopinados «actos de contricción», que implican «actos de





fe» y por lo tanto obligan a reconsiderar la naturaleza misma de las negaciones y dudas que daban al poema, al libro, a la obra toda, apariencia de heterodoxia, vale decir: obligan a reconsiderar *esta* heterodoxia. Al presente y aquí, una interpretación de la poesía de Gaos ha de limitarse a dejar sentado que tal reconsideración—a la que modestamente creo haber aportado en estas páginas algunos elementos objetivos válidos—es de suyo posible y necesaria.

En el párrafo precedente he aludido al soneto «Luzbel». Lo cual me lleva a plantear una cuestión que forzosamente será aquí la última, la que en cierto modo venga a soldar el cierre del círculo de la interpretación propuesta. Se trata del pretendido «satanismo» de la poesía gaosiana, si es que quieren significar semejante cosa las expresiones «noche con demonio» y «voluntad luciferina» que Mantero y Brines, respectivamente, aplican a esta poesía. A mí, tales expresiones me parecen absolutamente desmedidas. Por varias razones. La primera, el dato incontestable de que, en toda su obra, Gaos dedicara al personaje/tema sólo dos composiciones: «Mi demonio», en *Arcángel de mi noche*, y la citada «Luzbel», en *Sobre la tierra*; composiciones (sonetos las dos) que corresponden a la juventud del poeta y —lo cual es mucho más importante— que se ocupan del personaje/tema en una neta actitud de «regreso a la aceptación», esto es, de reinstalación en la creencia positiva (a lo largo de todo «mi demonio», al final de «Luzbel»). La segunda de mis razones de discrepancia respecto a un «satanismo» se bifurca como sigue. De un lado, si se entiende que «demonio» de la «noche» gaosiana lo que pudiera alentar bajo la pasión, el desasosiego y el contradictorio nihilismo de *Arcángel de mi noche*, se incurre en varias imprecisiones, pues a) con la palabra «demonio» —que él emplea una sola vez en todo el libro— Gaos designa su propio desorden, su ceguera, su inseguridad, y ello en un soneto («Mi demonio») de claro sentido de «regreso a la aceptación»; b) como muy bien ha advertido G. de la Concha, «el término 'noche' tiene [en *Arcángel*] polivalencia semántica», por lo que hablar de «noche con demonio» es multiplicar la ambigüedad, y c) en el soneto «Sima y cima» Gaos se llama a sí mismo «Luzbel» y dice que está «abatido por mi torpeza/en tu abismo», pero en el titulado «Condenados» califica a su «arcángel mortal» (sin duda, la segunda persona aludida en el otro soneto) de «Angel caído, luz, luz de mi cima»; en el primero, el poeta se satisface de poder reconquistar la luz y la pureza, pero en el segundo se ufana de haberse rebelado, con el «ángel caído» —que ahora resulta ser «luz, luz de mi cima»—, frente a la «vida oscura», frente al «sombrio Dios»: he aquí cómo lo que G. de la Concha llama «fluctuante semasiología» de Gaos, juntamente con las constitutivas contradicciones existenciales del poeta, hacen muy problemática cualquier fórmula caracterizadora, del tipo «noche con demonio». De otro lado, no me parece aceptable convertir en «voluntad luciferina» (tal vez relacionada con ese «placer de la autodestrucción» que Jiménez Martos imagina a propósito de una supuesta «mística de la Nada» gaosiana) el hispido, violento, a veces literalmente blasfemo, agonismo religioso de nuestro poeta. Este agonismo, en sus momentos paroxísticos, frecuentes por demás, toma formas de nihilismo radical y/o de rebeldía, desdén, hostilidad frente a Dios; pero

considerar tales formas como propiamente «luciferinas», y más aún, como, a la vez, efectos naturales de una «voluntad» —con lo que toda voluntad supone de examen y comparación de alternativas y elección de una sola de ellas—, constituye, a mi entender, una doble desproporción. Víctor G. de la Concha, refiriéndose a Gaos, ve en el empeño poético, en el trance estético, que rompe los humanos límites del espacio y del tiempo, un empeño vano, «gemelo de la rebelión satánica»; y, lo que es más, relaciona este parecido con el título *Arcángel de mi noche*. Admitamos, sin otro análisis, lo primero. En cuanto a lo segundo, ¿no se odvida G. de la Concha de la «fluctuante semasiología» que él mismo ha detectado en la primera época de la poesía de Gaos? Porque si en algunos sonetos el «arcángel» puede ser Satán, e incluso un Satán creador, poeta, liberador de «las formas encadenadas, fugitivos trances de una evidencia imposible» —cosa que yo no creo—, en el soneto «Arcángel mío» (que, por su título mismo, sería el más definitorio) parece que se trata de otro «arcángel», *río luminoso del deseo y sol de mis mañanas frías*, compañía y caricia, cuya presencia el poeta pide precisamente a Dios creador de los astros. Se me ocurre que quienes postulan algún modo de «satanismo» gaosiano tendrán bastantes dificultades para coordinarlo con aspectos de la poesía de Gaos que ellos mismos han puesto de relieve sin apurar suficientemente el análisis; profundo sentido religioso de la vida y de la poesía (pero exacerbadamente agonista, y por ello tan movido a la negación/rebeldía como, en momentos significativos, a la fe/contricción, y, no pocas veces, incluso a la «devoción»), conexión inicial con cierto pitagorismo más o menos frayluisino, concomitante tensión—vivida como síntesis en el amor—entre inteligencia/serenidad y confusión/vehemencia... Tal entramado de pensamiento y sentimiento (y, en la segunda época, unidad poética pensar-sentir, de cuño unamuniano), ¿es de naturaleza «demoníaca», o siquiera admite la presencia del «demonio»? Pensemos a qué distancia se halla del auténtico «satanismo» poético, aquel que, con toda la progeñie antigua y medieval que sea dable atribuirle, nace en la poesía moderna occidental con Hölderlin y se desarrolla diversamente en Baudelaire, Lautréamont, Carducci (por citar ejemplos de nota).

En este punto pongo fin al presente tanteo de interpretación, fuera de cuyos límites quedan interesantes aspectos parciales de la poesía gaosiana que exigirían tratamiento particular. Así —y con él cierra esta serie de consideraciones— el de la relación primera-segundas personas, o, si se prefiere, poeta-gente, que Gaos, siguiendo a Unamuno más que Sartre, plantea en los términos «yo-los otros», pero solidariamente, porque «los otros» son «un tú, y otro tú, y otro tú...» con los que es posible encontrarse y dialogar. Este planteamiento incluye una explícita condena de la «poesía social»; y, sin embargo, en *Ultima Thule* aparecen poemas como «Christmas» y «Sociedad de consumo», que son auténticos y curiosamente tardíos poemas «sociales». La cuestión requiere estudio minucioso y atento a los matices. Bástenos ahora proclamar, con Santos Torroella, que en la poesía de Gaos hay, por encima o por debajo de la angustia y de la pasión, «generosidad afectiva» y «virtud comunicativa», indisolublemente juntas.



## EL CONCEPTO DE POESÍA EN HEIDEGGER

El pensamiento de Heidegger, referente a la poesía, se orienta hacia una nueva forma de ver y reflexionar «qué es la poesía». Su planteamiento es un modo de ahondar en la poesía que accede a la inmediatez del Ser, porque la poesía funda el Ser en la palabra e ilumina al universo haciéndolo inteligible. La poesía es una acción que pone luz, lo que manifiesta cómo es cada ente en su verdad.

Para Heidegger hay dos formas de poesía, la Poesía en el sentido amplio y la poesía en el sentido estricto; dos formas que se identifican con su fondo en el pensar: *El pensar es poetizar y no sólo una especie de literatura por el estilo de la poesía y el canto... El pensar, el ser, es el modo más originario de la literatura... Todo poetizar en este sentido más amplio y en el más estricto de lo poético es en su fondo un pensar* (1). A partir de esta cita del propio pensador, podemos ir abarcando los campos de la Poesía en sentido amplio y la poesía en sentido estricto.

En su libro *El origen de la obra de arte*, Heidegger llega a la conclusión de que todo arte es poético por naturaleza y destino, pues lo poético es la originaria creación que muestra la verdad del Ser, porque la obra de arte fundamenta y nombra lo existente. Por esto, para el autor la función esencial de la obra de arte, es la de plasmar en la obra la verdad del ente: *Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal, y por lo mismo es en esencia poesía* (2). Como podemos apreciar, todo arte en su esencia es poesía; poesía que pone al hombre fuera de sí, y simultáneamente lo hace regresar a su ser original. Toda obra de arte emana de una visión poéti-

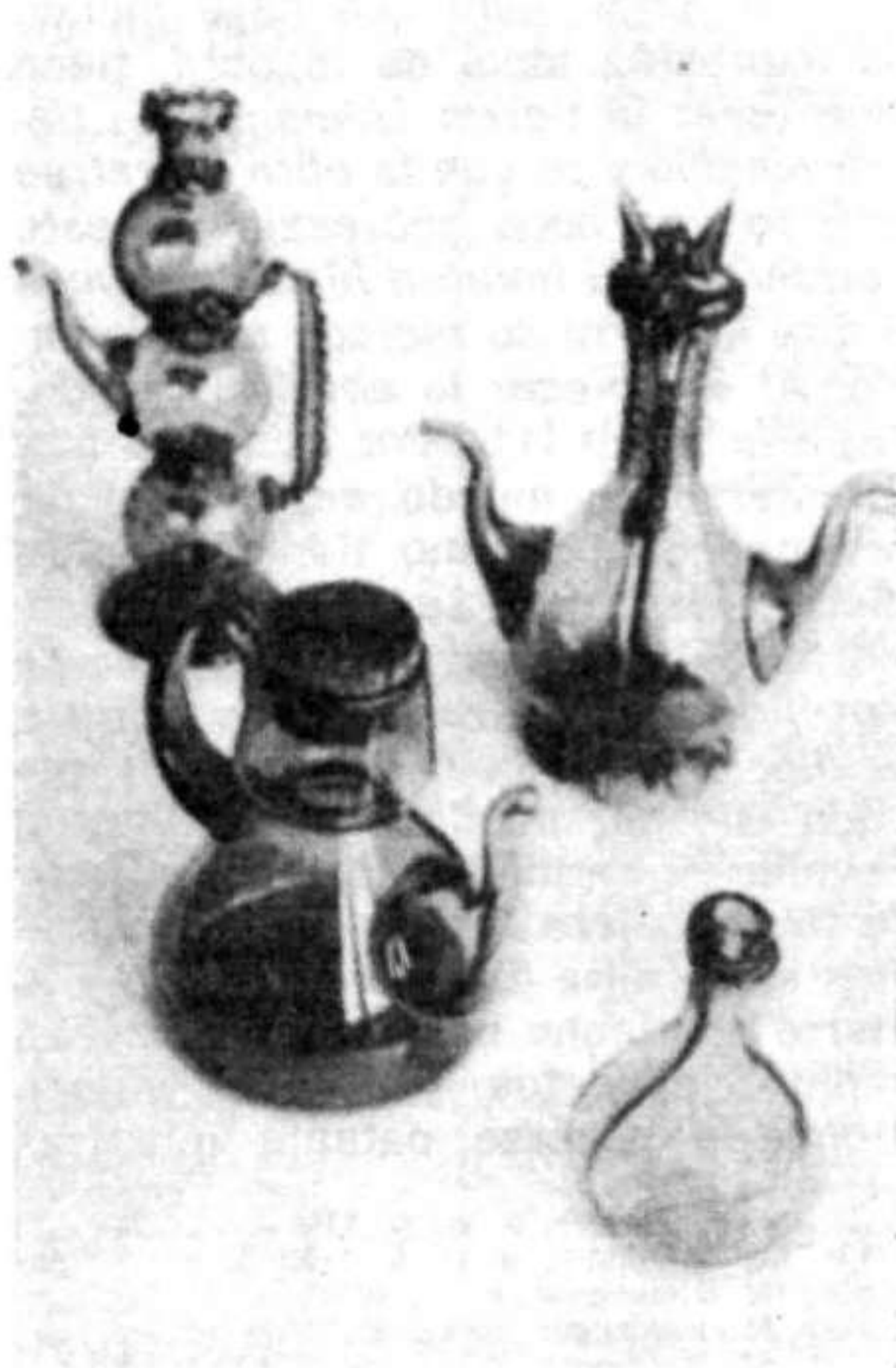
ca. Esta visión opera una transformación específica porque al poetizar, el hombre se libera de los hábitos técnicos y cotidianos de la vida, y comienza a pensar especulativamente. Poetizando, el hombre induce a conocer el mundo e inicia a sentirlo de un modo nuevo. Poetizados, los actos cotidianos de la vida, se transfiguran, pues lo que hasta ahora era ordinario pasa a ser extraordinario: *En lo existente y habitual nunca se puede leer la verdad. Más bien acontece la apertura de lo manifiesto y el alumbramiento del ente cuando se proyecta la patencia y llega al estado de proyección* (3).

Y es que esta proyección es verdaderamente capaz de captar el ente. Así esta realidad habitual para nosotros pierde la fuerza de ser la medida del Ser. Todo ello se realiza para Heidegger en el cambio que acontece o se produce la acción de

la obra, que capta lo visible del ente. Porque poetizar es una acción creadora de algo que sobrepasa a la realidad. Es fundar el ser por la palabra, por lo que la poesía adquiere en Heidegger un sentido distinto del usual, ya que *la poesía no es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal* (4). Para el pensador la esencia de la Poesía es el proyectarse en lo abierto del ser, por lo que de ser algo dudoso, si esa poesía (esencia) es pura fantasía.

Heidegger llega a decir que si todo arte es en esencia poesía, entonces todos los géneros artísticos son esencialmente poesía, esto parece una afirmación arbitraria, y lo es por identificar Poesía con poesía (literatura): *Si todo arte es en esencia poesía, a ella debe reducirse entonces la arquitectura, la escultura, la música. Esto es una pura arbitrariedad mientras entendemos que las citadas artes son subespecies de la literatura, en caso de que caractericemos la poesía con este título equivoco. Pero la poesía es sólo un modo del iluminante proyectarse de la verdad, es decir, del Poetizar en este amplio sentido* (5). Acto seguido, el pensador hace una salvedad y acepta un lado conjunto a la Poesía en sentido amplio, que es la poesía en sentido estricto: *... la poesía en sentido restringido tiene un puesto extraordinario en la totalidad de las artes* (6). Por lo que la poesía en sentido estricto no es más que uno de los aspectos de la Poesía en sentido amplio. Sin embargo, constituye una visión de la verdad particularmente privilegiada. Porque poesía, en sentido estricto, es también una expresión del ser mediante el lenguaje, pues el hombre es palabra y esa palabra hace surgir al lenguaje; la palabra es una comunicación que se vale de ello, para pac-

(3) M. Heidegger, o. c., p. 110.



(1) M. Heidegger: «La sentencia de Anaximandro», en *Sendas Perdidas*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, p. 271.

(2) M. Heidegger: «El origen de la obra de arte», en *Arte y Poesía*, Ed. F. C. E. Méjico, 1973, p. 110.

(4) M. Heidegger, o. c., p. 111.

(5) M. Heidegger, o. c., p. 112.

(6) M. Heidegger, o. c., p. 112.



tar..., etc., de un modo convencional; sino que en el lenguaje es donde el ente se abre al hombre en cuanto ente, es decir, a lo manifiesto.

Así que el habla es únicamente el ser del hombre, pues todo lo demás que no sea el hombre no tiene ninguna patencia del ente: *Porque la palabra define al hombre en su ejercicio se cumple la condición humana: el hombre es el que habla, el hombre es el que nombra* (7). Por consiguiente, es el hombre y sólo el hombre el ser que nombra al ente y lo manifiesta. El hombre es el único ser heredero de la palabra, es como un dios, dispone de las cosas, pues por la palabra las descubre, así como también descubre su esencia. Y en este nombrar, el lenguaje race del hombre, se ubica en un tiempo y en un espacio, y da lugar a una historia y a un pueblo, que son la pertenencia a la historia universal que conserva en sí la esencia original del poema, el dictado

(7) V. Fatone: *Filosofía y poesía*, Ed. Emece, Buenos Aires, 1954, p. 39.

del ser. Por eso llega a decir Heidegger que la poesía en sentido estricto sea al mismo tiempo la Poesía en sentido amplio: *Así, pues, el habla no es Poesía, porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía* (8).

Hablar es crear, el hombre, como los dioses, crean porque hablan, así es que el lenguaje conserva en sí la esencia original de la poesía en cuanto tal por ser el primer dictado del ser. Por esto las demás artes acontecen en la apertura realizada por el nombrar poético. Por eso cada uno de los géneros artísticos siguen ofreciendo varias opciones por las que se puede manifestar la verdad de la obra. Así todo género artístico es poesía, ya que nos hace salir de lo habitual, para arrojarnos a lo abierto, donde encontramos nuestra morada, refugio del ser: *Pues una obra sólo es real como obra cuando arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente* (9).

Mas la Poesía en el sentido amplio es la expresión del ser, además es donde se expresan el mundo, la tierra. Para Heidegger el mundo y la tierra son dos componentes diferentes pero que tienen que estar en el mismo engranaje de la verdad: *Ser obra significa establecer un mundo* (10). El mundo es el lugar donde la luz ilumina la conciencia del hombre para darle un sentido de su existencia y de su lugar entre otras existencias; por eso el hombre se hace consciente de su destino histórico. Sin embargo, para que haya mundo la expresión ideal de la obra, tiene que tener la tierra: *Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse... el hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo. Al establecer la obra un mundo, hace la tierra* (11). Por lo que al manifestarse un mundo en la obra de arte, hace al mismo tiempo que la tierra sea tierra: *La roca llega a soportar y a reposar, y así llega a ser por primera vez roca... la palabra a la dicción* (12). Esto quiere decir que todo ello por medio del arte llega a revelar su entidad antes oculta, pero la tierra quiere quedar oculta, entonces en la obra de arte el mundo y la tierra sostienen una lucha como elementos opuestos, ya que el mundo tiende a hacerse patente mientras

que la tierra tiende a autoocultarse, como dice Waelhens: *El mundo y la tierra se desgarran mutuamente, su común lid es la obra de arte, porque no hay luz sin sombra ni sombra sin luz* (13). En esta lucha algo se desgarran y es en ella donde puede encontrarse una concreción, así *el mundo y la tierra se unen y se revelan en la haqueidad de la obra* (14). Por lo que el ser-ahí que es el mundo: la tierra y el mundo, la sombra y la luz, son binomios en lucha del poetizar la verdad del ser, al decir del ser.

Pero además, en la poesía se expresa el no cubierto del ente y en esta desocultación del ente, éste se manifiesta, por lo que tal decir es todo un proyecto que trae lo indecible. Sin embargo, lo propio de la poesía es su continua creación, en donde el decir acuña los conceptos de un pueblo histórico, porque *la historia es el lugar de encarnación de la palabra poética* (15). Hay que recordar que siempre fue la poesía el medio más claro, directo y amplio para conocer al hombre y así a la historia, porque en todo poetizar, que es una creación humana, su acción es un producto histórico, como piensa O. Paz: *Hijo de un tiempo y un lugar, pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia en el principio del principio* (16). Es decir, en el principio de la historia universal, porque poetizar es fundar el ser de las cosas, del mundo, de Dios.

Como conclusión podemos decir que Heidegger considera que la Poesía en sentido amplio es un poetizar, que es, a su vez, proyectarse a la luz del Ser. Poetizar es fundamentar, es el desvelamiento del ente, en donde todas las artes entran a formar parte de este desvelamiento del ente. En cambio, la poesía en sentido estricto podemos decir que tiene un puesto excepcional en la totalidad de las artes, que es la de ser la denominación del ser mediante palabras, ser la esencia del lenguaje, que constituye el lenguaje originario de un pueblo. Porque el hombre al poetizar manifiesta lo que es, en palabra de O. Paz decimos: *«El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje, por la palabra el hombre es una metáfora de sí mismo»* (17).

FERNANDO MENENDEZ

(13) A. Waelhens: *La filosofía de M. Heidegger*, C.S.I.C., Madrid, 1952, p. 295.  
 (14) A. Waelhens, o. c., p. 295.  
 (15) O. Paz: *El arco y la lira*, Ed. F.C.E. México, 1973, p. 186.  
 (16) O. Paz, o. c., p. 187.  
 (17) O. Paz, o. c., p. 34.

(8) M. Heidegger, o. c., p. 114.  
 (9) M. Heidegger, o. c., p. 114.  
 (10) M. Heidegger, o. c., p. 74.  
 (11) M. Heidegger, o. c., p. 77.  
 (12) M. Heidegger, o. c., pp. 76-77.





# LA CONCIENCIA DE ITALO SVEVO

En el año 1969 y en traducción de J. M. Velloso, aparecía la primera versión en nuestro país de la novela de Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1). Casi trece años después vuelve a reeditarse (2), esta vez al cuidado de Carlos Manzano. Al margen de las posibles consideraciones sobre su trasplante del italiano al castellano, en ambos casos, realizado con bastante dignidad, esta última salida a la luz de *La conciencia de Zeno* tiene como novedad la incorporación a modo de prólogo del sobresaliente discurso que el Premio Nobel y recientemente fallecido, Eugenio Montale, pronunciara en el Círculo de la Cultura y de las Artes de Trieste con ocasión del centenario del nacimiento de Italo Svevo (1861-1961). Todo el trabajo de Montale es un homenaje póstumo visto desde dos momentos. En principio analiza a Svevo en su propia época en la que pasó absolutamente inadvertido para las letras de su país, y por último lo ve desde la perspectiva posterior. Eugenio Montale llega a ratificar alguno de sus juicios que, mucho antes que este discurso, ya habían levantado polémica. Por ejemplo, en el año 1925, afirmaba que Italo Svevo era el mejor novelista que la lengua italiana había producido desde el período en que surgiera Giovanni Verga. Hoy en día esto se puede ratificar sin gran escándalo, pero en la fecha en que el futuro Premio Nobel de Literatura se atrevió a decirlo era algo insospechado, sencillamente porque casi nadie lo había leído.

Venecia (como creen muchos despistados turistas) no es el final de Italia en la parte superior del mar Adriático, sino que Italia continúa hacia arriba y en semicírculo (siempre tremendamente conflictivo políticamente) hasta una ciudad, hoy fronteriza con Yugoslavia, llamada Trieste. Durante largas décadas, esta franja y puerto tan importante habían pertenecido al Imperio austro-húngaro, que hizo de él su mayor base marítima. En el mes de octubre del año 1886, en la paz de Viena, Italia, en su proceso de unidad política, conseguiría la anexión de Venecia; pero renunciaría a los objetivos de la Irredenta (movimiento nacional para la anexión de los territorios del Tirol del Sur—Trentino—e Istria). Desde entonces, fuertes movimientos unionistas sacudirían, cada

vez con mayor intensidad, el gobierno central. Ya en 1850, los austríacos concedían a Trieste un particular estatuto de ciudad-provincia, con una amplia autonomía y grandes potestades legislativas que duraron hasta que, al comenzar la primera guerra mundial, Viena consideró a su propio territorio como enemigo, siendo más tarde en 1918 ocupado por las tropas italianas. Italia había combatido junto a los aliados durante ese primer conflicto mundial y se sentía desilusionada. Esto provocaría un clima de tensión y de dignidad nacional que más tarde desembocaría en los acontecimientos del 28 de octubre de 1922 cuando se realiza la «marcha sobre Roma» y la claudicación del rey Víctor Manuel III ante Mussolini. La desilusión italiana tenía sus orígenes en las bajas compensaciones territoriales que habían obtenido tras la contienda fundamentalmente a costa de Austria. Este antiguo imperio mantenido durante largas décadas por Francisco José ya en una total decadencia, derribado definitivamente en 1918 por los republicanos y socialistas austríacos, que hicieron abdicar al último de los Habsburgo, Carlos I, en el tratado de San Germán perdía el Trentino, la península de Istria con Trieste y Fiume, la costa dálmata y la Bosnia-Herzegovina, además de reconocer la independencia de Checoslovaquia y Hungría. Todos estos territorios se repartirían entre Italia y Serbia. En la actualidad, Trieste, es todavía un foco más o menos conflictivo entre Yugoslavia e Italia.

En este ambiente político sumamente agitado nacería, en 1861, en la misma ciudad de Trieste, Ettore Schmitz o Italo Svevo, seudónimo con el que pasaría a la historia de la literatura. El mismo, como su lugar geográfico de natalicio, era una mezcla de italiano por parte materna y de alemán por la paterna. Pero, a pesar de esta mezcla, Svevo siempre se sintió extraño al poder cultural colonial, identificándose desde el comienzo y de una manera inequívoca con la cultura italiana. La Trieste de fin de siglo, protegida por el decadente Imperio de Francisco José, era una ciudad dinámica a causa del gran movimiento portuario que la convertía en una pequeña Babel. En su interior existían tres claras y diferenciadas manifestaciones lingüísticas: el dialecto local, utilizado fundamentalmente por las clases más proletarias, en contra del italiano levemente académico y un poco engolado de la clase más culta y burguesa, y, por último, el alemán menos duro, perteneciente a la burocracia y al funcionario austriaco. Con la mezcla de ambos (el dialecto y el italiano) se ve cubierta gran parte de la narrativa de Svevo, que la convertirá en una lectura dura, hosca, e incluso para algunos de sus contemporáneos, «bárbara», por su lastre de anacronismos con respecto al italiano académico. Este aspecto, junto con la particularísima situación de aislamiento y beligerancia, hacen que sus dos primeras novelas, *Una vida* (1893) y *Senilità* (1898), pasen casi totalmente inadvertidas, por supuesto dentro del ambiente provinciano de su ciudad, y en los círculos culturales de su lejana patria, y a la vez país enemigo. Estas fueron las razones fundamentales, y no otras, las que impidieron por más de veinticinco años, hasta la publicación de su tercera novela, *La conciencia de Zeno* (1923), que su nombre fuera conocido y apreciado. Las otras opiniones referentes a las modas de un mundo literario atento sólo a las incidencias del cambio de gusto entre el «verismo» de Giovanni Verga y el naci-

(1) Editorial Seix Barral, Barcelona, 1969.

(2) Editorial Bruguera, Barcelona, 1981.





miento del modernismo de D'Annunzio, no las creo suficientemente ciertas, ya que, como apunta Bruno Maier en su magnífico e indispensable ensayo, *La personalidad e l'opera de Italo Svevo* (3), e incluso Giorgio Luti, las dos novelas del triestino pasaron en la mayoría de los casos sin haber sido leídas.

Eugenio Montale obvia toda referencia sociopolítica, pero creo que para el lector extranjero es fundamental traerla a colación. Como es de suma importancia recalcar lo que significa Trieste en la obra de Svevo, esa ciudad entre real y simbólica como la Praga de Kafka, el Dublín de las novelas de Joyce, la Viena de Musil, Broch, Doderer o Joseph Roth. De esta ciudad había escrito otro de sus hijos más sobresalientes, Umberto Saba:

*Qui tra la gente che viene che va  
dall'osteria alla casa o al lupanare,  
dove son merci ed uomini il detrito  
di un gra porto di mare,  
io ritro, passando, l'infinito  
nell'umiltà.  
Qui prostituta e marinaio, il vecchio  
che bestemmia, la femmina che bega,  
il dragone che siede alla bottega  
del friggitore,  
la tumultuante giovane impazzita  
d'amore,  
sono tutte creatura della vita  
e del dolore;  
s'agita in esse, como in me, il Signore (4).*

*Trieste e una donna*, había escrito Saba, quien naciera en esta ciudad en el año 1883. También realizaría estudios comerciales y trabajaría como empleado en una empresa. Con posterioridad a la primera guerra mundial se instalaría como librero hasta el final de sus días en 1957.

Una vez restablecida la soberanía italiana, Svevo comienza a recibir las primeras muestras de simpatía hacia su obra. Uno de los primeros en mostrar su aprobación es James Joyce, uno de sus más grandes amigos, al que había conocido en Trieste cuando él era un habitante temporal dedicado a la enseñanza del inglés. También la cultura francesa, por medio de Valéry Larbaud, del que existe una importante correspondencia epistolar entre ambos, daría su aprobación. Todo ello se vería incrementado después de la publicación de *La conciencia de Zeno*, que lanzaría a su autor —repentinamente— a disfrutar de una efímera gloria en vida (ya jamás apagada), rota en Motta di Livenza el 13 de septiembre de 1928 por un accidente automovilístico. También debemos recordar en esta breve lista de admiradores, a Pirandello, quien sin conocerlo y de forma epistolar se adhirió a la labor de Svevo.

Estudiante de Ciencias Comerciales, empleado de Banca desde la muerte del padre hasta 1897, en que se establece por su cuenta, llegando a ser dueño de una gran empresa industrial que lo hace viajar por Inglaterra, Francia y Alemania, siente desde muy temprano la acuciante vocación literaria. Su bibliografía completa está formada por: *Una vida* (1893), *Senilitá* (1898) y *La conciencia de Zeno* (1923), todas ellas vertidas al castellano. *La novella del buon vecchio e della fanciulla ed altri scritti*, publicada póstumamente en 1929,

como *Corto viaje sentimental* (1949), están compuestas por relatos de mayor o menor extensión. De la primera no existe más traducción castellana que la realizada en 1927 para la «Revista de Occidente» por Juan Chabas (núm. 53), de *Vino generoso* (una de las narraciones). De la otra existe una edición española preparada por Carmen Martín Gaité (5).

Para un más fácil estudio, se puede hacer una bipartición de la obra de Italo Svevo. Por un lado, *Una vida* (6) y *La conciencia de Zeno*, en las que de una manera directa el hombre, en conflicto trágico, se enfrenta con la realidad. En el otro, el tema predominante de la vejez, *Senilitá*, y todas las otras narraciones de que se componen sus últimos libros publicados tras su muerte.

En *Una vida*, como en casi todas sus novelas, parte de muchas de sus experiencias autobiográficas (Alfonso Nitti, su personaje central, es también un empleado de Banca con pretensiones literarias), que le ayudan a reflejar con bastante fidelidad la problemática individual y social de su época. Nitti, un joven campesino con vocación literaria, recién llegado a la ciudad (se supone Trieste), comienza a trabajar en un Banco. Su vida muy pronto ha de verse dividida entre dos alternativas: elegir a la hija de los dueños de la pensión, con lo que permanecería en su *status social*, o intentar ascender por medio de la conquista de la del dueño del banco. Seducida la primera y él mismo habiéndolo intentado con la segunda, casada después, y reducido por ello a un estado de humillación (ya que aun con el conocimiento de la familia de esta última han optado por unirla con el abogado y familiar Macario), más que por rabia amorosa a lo Werther, por el sentido moral de la contagiada mala conciencia burguesa, acabará poniendo fin a su vida. Alfonso Nitti se suicida dejando su dinero a la hija de sus inquilinos, seducida por un hombre que no quiere casarse con ella. La Banca Maller asiste al entierro con un aire de desdado finiquito. Esta novela, aparentemente de tema folletinesco, es una magistral e inusitada narración de caracteres psicológicos: Alfonso, Annetta, Francesca (la Celestina desplazada también del juego al que pretende reincorporarse), Lucía y los otros pocos personajes del mundo burocrático con apetencias, todos, de superación de clase, y los del proletariado, son estudiados uno a uno; así como Svevo reconstruye el ambiente triestino de la segunda mitad del siglo XIX. El paralelismo de intereses y actuaciones entre ambas familias (la de los banqueros y la de los pensionistas) han dejado al descubierto a este «inepto» (como iba a titularse en un principio esta obra), que se enzarzó en una lucha superior a sus fuerzas y en la que perecerá víctima de su impericia. En nuestro país, *Una vida*, según cuenta el editor Carlos Barral en el segundo tomo de sus *Memorias*, pasó por muy diferentes dificultades con la censura, que no veía nada bien ese final suicidio del protagonista.

*La coscienza di Zeno* es el retorno a una serie de motivaciones personales y autobiográficas en un personaje-pantalla de él mismo, resuelto en un monólogo interior del protagonista, siempre muy atormentado, indagando las propias veleidades e inhibiciones con una técnica que ha podido hacer pensar a algunos (más por su relación amistosa que por lo literario) en James Joyce, aunque sería más reconocible cierta común raíz freudiana. Esta podría ser la diferencia con *Una vida*, novela que para Montale es: «un libro que abarca por lo menos dos visiones: la concepción es naturalista,

(5) *Corto viaje sentimental y otras narraciones*. Alianza Editorial, 1970.  
(6) Barral Editores, 1978.

(3) Ugo Mursia Editore.  
(4) Aquí, en re la gente que viene y va / de la pensión a la casa o al prostíbulo, / donde mercancías y hombres son despojos / de un gran puerto de mar, / reencuentro, transitando, el infinito / en la humildad. / Aquí prostituta y marino, el viejo / que blasfema, la mujer que riñe, / el dragón que se sienta en la barraca / de la freiduría, / la tumultuosa joven codiciosa / de amor, / son todas criaturas de la vida / y del dolor; / en ellas se agita, como en mí, el Señor.



y ni siquiera de un naturalismo avanzado. La minuciosa descripción del Banco Maller, de sus empleados importantes e insignificantes, de sus prácticas contables, de sus problemas personales, está hecha con una exactitud que yo llamaría balzaciana, y todo el armazón del libro se resiente del respeto a la norma de la *tranche de vie*, que los naturalistas nunca supieron transgredir...». La *conciencia de Zeno* es una novela analítica, tan cruda como si de un repertorio clínico se tratase, de una fluidez capilar que atraviesa todo el subconsciente de Zeno, un rico burgués que acude a un psicoanalista con el encargo casi consciente de sentar en el diván, mediante su figura arquetípica, a toda la burguesía europea de comienzos de siglo. Su historia personal, desde la muerte del padre, los fallidos amores, el abandonado adulterio por problemas morales (siempre la moralidad burguesa rondando la obra de Italo Svevo), los negocios exitosos más por la casualidad que por el propio trabajo personal... es contada a modo de procedimiento curativo. Y si en *Una vida* resolvía la novela mediante una permanente tensión desazonadora muy cercana al naturalismo, en *La conciencia de Zeno*, Italo Svevo se recrea en el humor y en el lirismo de su ironía. El psicoanálisis no es un dogma de fe curativo, pues «el dolor y el amor, la vida en una palabra, no puede ser considerada como una enfermedad porque duele...», y la única casi viable curación que observa como válida es «que exista una enorme explosión que nadie oirá, y la Tierra, vuelta a su antigua forma de nebulosa, vague por los cielos privada de parásitos y de enfermedades...»

Como ya he dicho, el tema de la vejez es otra gran constante. Le interesa más como estado de ánimo que como edad unida por el doloroso sentimiento de la muerte que, en toda una vida, domina el conocimiento doloroso del fallecimiento y dispone a los hombres al final de sus días. Así, Aghios (el personaje de *Corto viaje sentimental*) o Emilio Bretani, de *Senilitá*, están conducidos bajo esta perspectiva común. Pero, como de costumbre, la realidad personal habría de superar sus disquisiciones comenzadas a redactar cuando todavía estaba en la juventud, contando solamente treinta y seis años: «También yo ahora, que sé lo que es la vejez de verdad, me sonrió a veces de haberle dedicado un exceso de amor», diría en uno de los prólogos a

*Senilitá* en su versión original italiana. La vejez de ésta y la de sus últimas narraciones tiene la misma carga obsesiva del autor por un tema que le es personalmente inquietante; pero en *Un corto viaje sentimental*, *Las confesiones del viejo*, *Umbertino*, o en *Mi ocio*, la vejez está presentada como un hecho asumible, sin efectos trágicos, sin demasiado dramatismo (que sí lo hay), sin olor casi, con la misma desnudez y veracidad formal con la que tiñó estas pocas páginas escritas en sus últimos años. Pero *Senilitá* afronta también otro tema, el de los celos.

Italo Svevo, desde el tiempo que va de *Senilitá* (1898) a *La conciencia de Zeno* (1923) ¿dejó de escribir? No, en absoluto. El mismo había dicho que la mejor forma para llegar a hacer algo era «el garabatear todos los días». Durante este largo intermedio, Svevo tuvo tiempo para reflexionar, para trabajar y reelaborar íntimamente sus objetivos, alimentando y reforzando la experiencia literaria con la siempre más larga y rica vivencia de hombre atento a todo lo que acontecía a su alrededor. En el prólogo a una de las ediciones de *Senilitá* había comentado con cierta tristeza: «Me resigné a juicio tan unánime como es el del silencio, y a lo largo de veinticinco años me abstuve de escribir. Si hice mal, la culpa fue mía...» La afirmación de Svevo era demasiado tajante; sí es cierto que no volvió a publicar, pero no en cuanto al continuo ejercicio de la escritura, de la que es prueba de ello los trabajos fechados durante esos años.

Eugenio Montale, al final de su discurso, trazaba un dibujo personal de su relación con el escritor triestino, «Conocí a Ettore Schmitz en la propia época en que su nombre aparecía en todos los periódicos, fui amigo suyo, pasé días inolvidables en Villa Veneziani, conocí a su mujer, a su familia, a sus nietecitos, más adelante arrebatados por un destino cruel, vi concluirse su parábola terrenal y presencié la formación de su fama. No me es posible recordar ese episodio de mi juventud sin asociarlo al rostro de Trieste, a la ciudad que, al honrar a uno de sus hijos más ilustres, se muestra una vez más digna de él y de su difícil mensaje. No me es posible decir gracias a Svevo sin decir gracias también a toda la ciudad de Trieste».

CESAR ANTONIO MOLINA

## *Si no siempre entendidos, siempre abiertos*

### EL FEMENINO SENTIR

MONTSERRAT ROIG: *L'hora violeta*. Ediciones 62, Barcelona, 1981.

En un momento de la novela, un gran escritor—adivinamos que se trata de

Josep Pla—le dice a Norma, uno de los personajes clave de la novela y trasunto en muchos aspectos de la propia autora—que todo el mundo cree que es fácil describir y resulta que es harto difícil, pues si cuesta saber reflejar el color de una botella, más arduo es aún retratar sentimientos. Pues bien: toda la novela de Montserrat Roig es una descripción minuciosa, detallada, exacta, de sentimientos. De sentimientos femeninos, sobre todo, ya que también aparecen personajes

masculinos en su vida sentimental, pero sirven de relleno, de pretexto, a los otros. Los verdaderos protagonistas son las mujeres. Los hombres sirven solamente para contrastar aquéllas. Las mujeres necesitan de los hombres y por eso aparecen a lo largo de las páginas.

La autora finge recibir un mazo de documentos, relativos a unas notas sobre una tía—Patricia—, a un dietario de la madre—Judit—y a unas cartas de una amiga de ésta—Kati—. Quien



# EL NATURALISTA MAUPASSANT

GUY DE MAUPASSANT: *La casa Tellier*. Ed. Bruguera. Barcelona, 1982.

Es verdaderamente un gozo releer a Guy de Maupassant. Editorial Bruguera, en su colección Libro Amigo y en una excelente traducción de Javier Albiñana, nos brinda esta oportunidad con la publicación de *La casa Tellier*, uno de los relatos más significativos del magistral especialista en la novela corta y en el relato breve y exponente máximo del naturalismo. El volumen se complementa con ocho cuentos más —«Los sepulcrales», «En el río», «Historia de una moza de granja», «En familia», «El papá Simon», «Un día de campo», «La primavera» y «La mujer de Paul»—, todos ellos dignos de su autor. De un autor que ha quedado para la historia como un admirable maestro del género narrativo, por lo que bien merece ser recordado, y glosado, para incitar en lo posible a los nuevos lectores a prestarle la debida atención.

Empecemos por anotar brevemente su biografía. Guy de Maupassant nació en Tourville-sur-Arqués en 1850. Y quiso estudiar derecho en París, pero se lo impidió la guerra franco-prusiana, al ser reclamado a la milicia. Luego, entre 1887 y 1880, trabajó como oficinista en los Ministerios, y Gustave Flaubert, amigo de los familiares de su madre, le aconsejó en su vocación literaria. El primero de sus libros publicados fue *Veladas de Medán*, conjunto de relatos en el que se incluía el titulado «Bola de Sebo», considerado una de sus obras más destacadas y rápidamente elogiado. El éxito de *Veladas de Medán* le animó a entregarse enteramente a la escritura con verdadera pasión, con una dedicación que ha proporcionado una extensa lista de títulos. Enfermó de los nervios en 1884, intentó suicidarse en 1852 y falleció en París, en la clínica donde estaba internado, en 1893.

Se ha escrito que Guy de Maupassant aprovecha cualquier hecho, por tenue que sea, para dibujar una galería de figuras pintorescas, con estilo rápido, colorista y sabroso, pero también hay que reconocer que en muchísimas ocasiones afronta situaciones humanas de la mayor trascendencia, como en el crudo relato «El barrilete», incluido en el volumen *Las hermanas Rondoli*, que tradujo por primera vez al español L. Ruiz Contreras, y que siempre nos pareció un ejemplo de eficacia literaria simple y directa, sin que por ello los detalles dejen de estar encendidos gracias a una palabra o a una frase esclarecedora y puntualizante.

Recordando a retazos los libros de Guy de Maupassant, es imposible olvidar *Bel-Ami*, una novela un tanto folletinesca, pero fascinante, publicada en España con el título de *El buen mozo*, historia briosa, redactada con rapidez estilística, que se lee de un tirón y que nos presenta la denuncia de cierto periodismo y ambientes del París de su tiempo, satirizando lo mundano y lo político. Y es muy acertada al respecto la opinión de Lanson: «Un genio más robusto que fino, sin necesidad de expansiones, de simpatía; sin inquietudes intelectuales, Maupassant no acepta las ideas ni afectos que le impulsen a deformar la realidad; ni su corazón pedía ilusiones, ni su espíritu andaba en busca de demostraciones.» Es decir, Maupassant exponía sus historias lo más linealmente posible, infundiéndole la fuerza y el interés por vía de la naturalidad, de la escueta expresión. Así lo entendió Thibaudet, cuando asegura: «Es el maestro incontestado, el clásico del cuento, superior a Merimée, por la solidez y la variedad de los seres que retrata con una seguridad de pintor... superior a Daudet no sólo por la riqueza de su producción, sino también por su arte más viril, más tónico, más directo.» Y B. Croce ha dicho que si alguien merece el nombre de «poeta ingenuo», es Guy de Maupassant, por libre, malicioso, burlesco y sarcástico. Tampoco hay que olvidar que en alguna que otra narración, en *Fuerte como la muerte*, por citar una concreta, Maupassant ensayó con buen resultado la sugestión poética por otros cami-

le entrega los escritos a Natalia, una especie de amiga-enemiga de Norma, escritora. Se los entrega para que escriba la historia de Kati y Judith. Pero la novela es mucho más, puesto que tal historia solamente ocupa una parte del libro. Otra parte lo ocupa la historia de Natalia y otra la llena Norma, que únicamente se siente con poder creador cuando está enamorada y que acaba de vivir un doble trauma: por un lado, el haber dado a la imprenta un libro sobre las trágicas experiencias de los catalanes republicanos en los campos de exterminio nazis; por otro lado, el saberse abandonada por su amante Alfred, que ha sustituido a Ferrán, padre de sus hijos. Precisamente a raíz del libro sobre los deportados entra en contacto con va-

rios de ellos y uno le dice reiteradamente que la verdad nadie la sabe. Esta afirmación podría escribirse como frontispicio de la novela, ya que después de vicisitudes, anécdotas, sucesos y situaciones de gran intensidad vital y anímica nos quedamos sin acabar de saber cómo son Natalia, Norma, Judith, Kati y Agnés. No es que estén desdibujados sus caracteres—todo lo contrario, pues la autora los pinta con magistrales trazos, con vigorosas notas—, sino que es la vida quien los difumina. Todos ellos poseen flagrantes contradicciones, y en ese vaivén de ideas, sentimientos, actos, omisiones, pensamientos e instintos se nos pierde su exacto perfil.

Natalia no admite consejos de Norma, a la que rechaza como si preten-

diera erigirse en su conciencia, si bien la admira y aprecia, necesita de su amistad y siempre piensa en ella como punto de referencia. Norma es una triunfadora y emana seguridad, aun cuando necesite febrilmente la compañía de un hombre y se sienta destrozada si ésta le falta. Kati es frívola, sensual, liberada—ya antes de 1936—, amante de la existencia y de los placeres, desbordante de afecto y de simpatía y, sin embargo, su final será el suicidio con sulfumán, tal como hizo una persona amiga, dado que en el suicidio se debe sufrir—declara—, a fin de pedir perdón, a fin de convertirlo en un acto expiatorio. Judith es lo opuesto a su íntima Kati: seria, introvertida, lenta, abstraída, pasa por la vida como sin enterarse de ella. No



nos, estilizando y labrando el lenguaje, separándose de su personal manera de narrador frontal y descarnado como siguiendo con el análisis de Croce se puede constatar: «Maupassant, que no conoce otra cosa que la materia y los sentidos, y que sólo repara en los temblores oscuros de la materia y en los espasmos de los sentidos, pone en sus descripciones tanta verdad, que en ellas, gracias al dolor, a la piedad o al disgusto, se hace viva y presente la idealidad ética; gracias a lo cómico y a la risa, la superioridad del intelecto sagaz; gracias a la desolación y a la desesperación, las exigencias religiosas.» Sin embargo, en ocasiones, aunque aisladas, Maupassant ensaya incluso la fantasía, como se puede comprobar en «El Horla», cuento aparecido en 1887, seis años antes de su muerte al borde de la locura, en el que a través de un diario se nos describen las terroríficas fantasías de un hombre obsesionado por un ser fantasmal.

Mas repasar todos los matices, temas y recursos fabuladores de Guy de Maupassant, nos llevaría a rebasar con mucho los límites de una nota divulgativa, pero hay que señalar por ejemplo la crítica que aplica al mundo de los negocios en *Las termas de Monte Oriol*, publicada en España por vez primera en 1905; igualmente el entendimiento del mundanismo que aparece en *Nuestro corazón*, su última novela, la que más le alabara la crítica de su tiempo, y que suscitó en Lemaître la siguiente definición de Maupassant: «Un primitivo que llegó tarde y se vio modificado lentamente por la atmósfera moral de su época, dominado por las inquietudes espirituales que nos han dejado los siglos pasados.»

Y haciendo un inciso, hay que justipreciar el prefacio que incluyó Maupassant en su novela *Pierre y Jean*, para la que realizaron estupendas ilustraciones Albert Lynch y G. Staal en distintas ediciones, prefacio que razona su idea de la novela y justifica su escuela realista o naturalista, la que sin lugar a dudas llevó a Wilde a considerar que «Maupassant, con su aguda y mordaz ironía y su estilo vivo y áspero, despoja la vida de los pocos andrajos que todavía la cubren y nos muestra la llaga inmunda y fétida». Pero añadamos que Croce opina lo que a continuación transcribimos: «Las novelas de Maupassant son novelas líricas, no por estar escritas con énfasis ni lirismo (cosas de las que efectivamente están libres), sino porque la líri-

ca es realmente intrínseca en la configuración de la narración y determina sus extremos sin mezclas ni residuos».

Quizás haya que fijar también como una de las cotas de Maupassant, la novela *Una vida*, publicada en 1883 —Italo Svero publicó la suya del mismo título en 1892, nueve años más tarde—, pues está llevada —en opinión de M. Bonfantini— con el rigor de un «estudio» psicológico y sin que el autor tome nunca la palabra y sin deducir moral alguna, «sino un juicio general sobre el destino del sufrimiento que espera a las almas nobles y a los corazones sensibles». *Una vida*, la de una mujer sensible y romántica, es al decir nada menos que de Tolstoi, «una excelente novela, no sólo incomparablemente la mejor novela de Maupassant, sino también la mejor novela francesa después de *Los Miserables*, de Víctor Hugo».

Hecho un recorrido un tanto escueto y a vuela pluma por la narrativa de Maupassant, que también escribió versos —un tanto endeble en comparación con su vigorosa prosa— y libros descriptivos y de viajes —los que llevó a cabo con su propio barco—, pasemos a centrarnos en *La casa Tellier*, título cuya reciente reedición nos ha llevado a recordarle. Indiscutiblemente este cuento es sumamente atractivo, uno de los que lograron que se considerara a su autor el gran maestro del género. Su argumento es el siguiente: las mujeres de una casa de prostitución marchan a una aldea para celebrar la primera comunión de una sobrina de la patrona, y al encontrarse en tan distinto ambiente del que viven, sobre todo dentro de la iglesia, sienten de pronto la pérdida de la pureza y se comportan devotísimas y fervorosamente, dando ejemplo y contagiando a todos los del lugar; pero por contraste, al regresar a su ámbito se muestran con los hombres más putas que nunca. Los perfiles de estas mujeres y especialmente la figura de la señora Tellier, moderadísima en su trato con los burgueses que visitan su burdel, están magníficamente reflejados, hasta el punto de que De Gourmont escribió tras la lectura de tan entretenida y bien tejida historia: «He tenido la impresión de que se trataba de Molière, sencillamente». Y añadió: «Es sin duda lo mejor que ha producido la literatura naturalista». Huelgan, pues, más palabras para su glosa.

MANUEL RIOS RUIZ

obstante, ha entregado su corazón a un hijo mongólico y a un marido —Joan— excelente. Y Agnés —esposa de Jordi, el amante de Natalia— lucha incesantemente para que el cónyuge vuelva a su vera y rehacer así la vida junto con sus hijos, pero cuando el marido decide volver al hogar, Agnés le dice que no, sin entender exactamente por qué se niega y obedeciendo a recuerdos familiares del pasado, a hechos que la marcaron profundamente. El instinto, lo irracional, se opone a lo que la mente, la razón, desea.

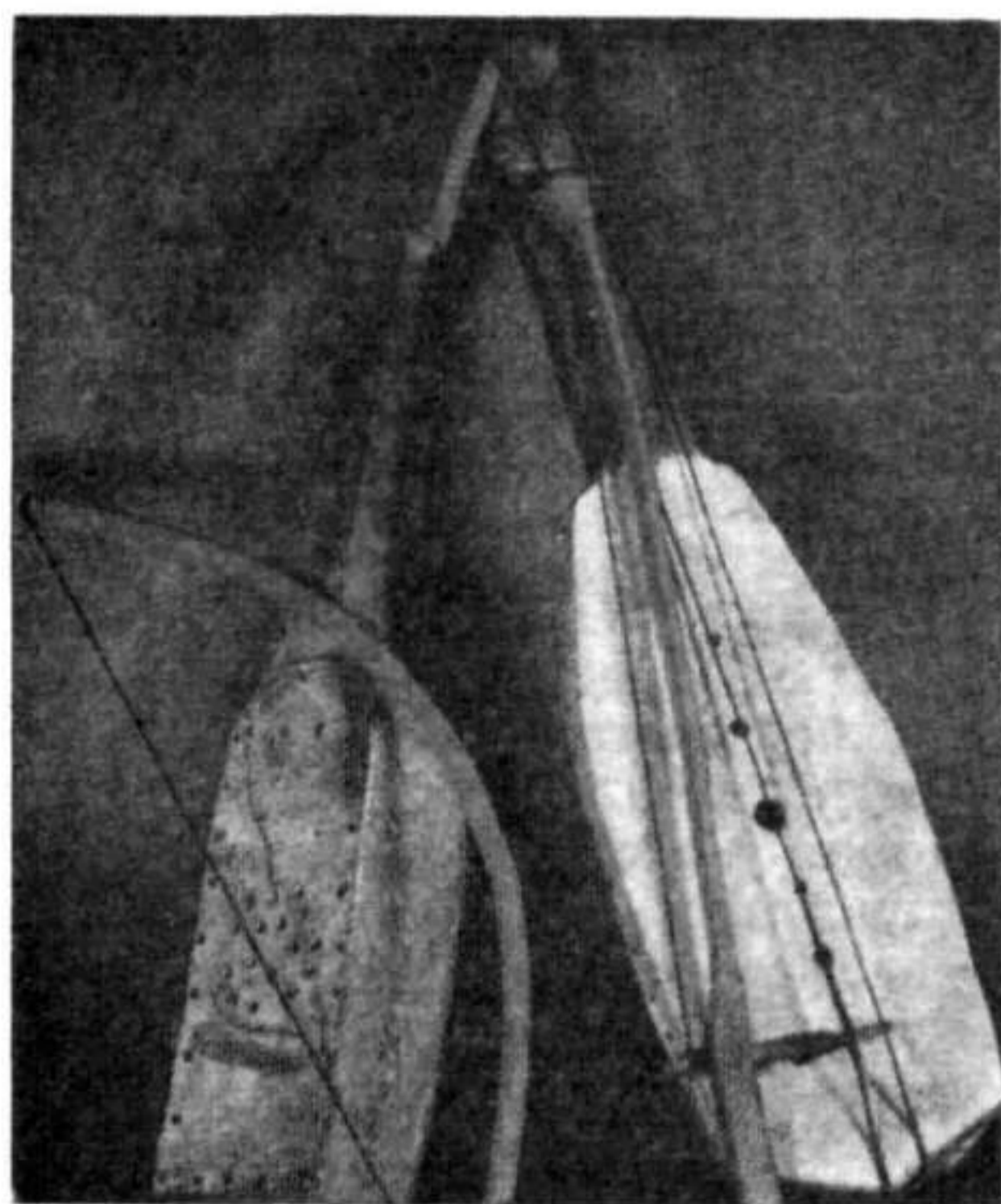
Jordi es militante del partido comunista y ha renunciado a todo —entre otras cosas, a su carrera de literato— en aras de la militancia política. Ha conocido la persecución, la cárcel, la tortura y todo lo ha afrontado con dig-

nidad. En cambio, se siente a la deriva, pierde un poco el norte, cuando la clandestinidad cesa y la realidad se presenta con su descarnada desnudez. La lucha excusaba de muchas cosas y no era posible distinguir entre el bien y el mal, entre lo individual y lo colectivo. Ahora todo aparece nítido y contempla con desencanto que combatió contra un poder opresivo para dejar paso a otra forma de opresión dentro del propio partido. Ahora comprueba que los idealistas han sido arrumbados por los profesionales de la política. Y alienta siempre en él un problema: cómo hacer compatible el amor a las personas con el amor a la humanidad. También Jordi caerá en contradicción, ya que no se inmuta al conocer la muerte en accidente de su

fiel amigo de años y de lucha —Germinal—, hijo de anarquistas y comunista convencido.

He hablado antes del año 1936 y ahora menciono la salida de la ilegalidad del PCE, lo cual da idea de las coordenadas temporales en que se mueve la acción de la novela: un amplio período de tiempo. Sin embargo, no se crea que la novela es política —o que está politizada—, pues no es así. Son los problemas sentimentales de unas mujeres lo que preside la trama. Los datos políticos son hitos o balizas colocados de vez en cuando. El gran protagonista es el amor y su compañero inmediato, el sexo. O más exactamente, la frustración del amor y el sexo insatisfecho. Tratándose de mujeres, la cosa es grave y dolorosa, dado que el





amor es lo más esencial de la mujer. En cuanto al sexo, gravita por igual en hombres y mujeres. Encontramos alguna escena sexual muy cruda, muy violenta, pero justamente engarzada en el desarrollo del tema y en el retrato de los personajes. Hallamos la plenitud del amor, con todo su cortejo de felicidad, de ensueño, de vitalismo, de intimismo y extraversion a la vez, de sentirse el sujeto enteramente realizado, de sentirse potenciado en todas sus facultades, dones y elementos. No obstante, ese amor—en la novela—nunca es demasiado duradero, siempre resulta fugaz y efímero. Surge como un paréntesis entre una soledad y otra soledad, entre un vacío y otro vacío. Por eso se vive más intensamente, más desesperadamente, en la intuición de que no durará, no será permanente, ni siquiera largo. Llegamos un momento en que las parejas se siguen amando, pero ya no se desean; o al revés, aún funcionan entre ellos los mecanismos sexuales, mas ya no fluye el amor. Estos momentos que preludian el final están vistos con suprema lucidez por la autora, quien ha titulado su novela con el adjetivo de violeta, pues éste es el color del crepúsculo y el del alba, es decir, el color de la hora en que se funden luces contrapuestas, en que unas se extinguen y otras todavía no preponderan. No sé si la hora violeta es la mejor hora del día, pero incuestionablemente es la hora más matizada y, también, la más nostálgica. Repleta de matices psicológicos está la novela de Montserrat Roig y saturada de tristeza, de amargura, de frustración. Empero, todo envuelto por el torrente avasallador de la vida, por la catarata impetuosa de la existencia. Por eso, pese a la tristeza y a la amargura de los personajes, el argumento trasuda plenitud. En escasas novelas actuales nos es regalada tanta impetuosidad vital. Y esa impetuosidad es domeñada por la autora a través de distintas técnicas expositivas: desde el relato directo a las cartas, desde la fórmula de un diario a la confesión íntima, desde el cuento—el de los salmones—al reportaje, desde el punto de vista de un personaje al de otro.

El amorfo y desbordante magma de la vida queda así encorsetado en unas formas artísticas muy variadas y muy inteligentes, que aumentan la fuerza de atracción de la obra, que añaden interés a su lectura.

*L' hora violeta* lo es para los personajes, mas no para su creadora. Con *L' hora violeta*, Montserrat Roig alcanza por el momento la hora cenital, la hora roja o azul de su carrera de novelista. Como periodista ya la había alcanzado, sobre todo en el género de la entrevista, en la que es una consumada maestra. Y en el reportaje, principalmente en el estremecedor libro *Els catalans als camps nazis*.

JOSE CAROL

## HISTORIA, LEYENDA E IMAGINACION

MICHEL TOURNIER: *Melchor, Gaspar, Baltasar...* Galería Literaria Noguer. Barcelona, 1981.

Se ha llegado a decir que el episodio de los Reyes Magos, contado por el evangelista Mateo, no es sólo el homenaje al Salvador de los pueblos lejanos de la Arabia feliz, sino «la irrupción magnífica y sorprendente de *Las mil y una noches* en la gruta de la Navidad». Arrancando de Mateo y basándose en diversos textos apócrifos y legendarios, amén de en su imaginación, el francés Michel Tournier ofrece en este libro, con original enfoque y jugosa escritura, los pormenores de aquel acontecimiento que cambió la historia del mundo y, concretamente, de algunos de sus protagonistas, hombres—el trío real, Herodes...—o animales—el asno, el buey...—. Y utilizo los puntos suspensivos con la misma intención con que se incluyen en el título de la versión española (no así en el de la francesa, *Gaspard, Melchior et Balthazar*): para indicar que no son sólo los mencionados los personajes en juego, sino que hay otros (hombres, como Taor; animales, como *Yasmina*, la elefanta blanca) que enriquecen la peripecia.

A tenor del título francés, abre la marcha Gaspar, rey de Meroe, negro por más señas (entre nosotros, suele atribuirse el nombre de Baltasar al monarca de color); enamorado de Biltina, una esclava fenicia que le engaña, Gaspar se echa a andar tras la estrella repentina, adivinando en su cauda la cabellera rubia de su amada. Baltasar, soberano del principado caldeo de Nipur, devoto de la belleza, coleccionista de arte y un día cazador de mariposas, ve en el astro errante a la mariposa portaestandarte de su infancia; Melchor, príncipe heredero de Palmirene, se une a ellos tras huir de su ciudad,

perseguido por las huestes de su tío Atmar, el usurpador, y, como el negro Gaspar y el anciano Baltasar, acaba hallando en Belén su verdadero destino.

Cabalga Gaspar en camello; Baltasar, en caballo; Melchor, despojado de todo, camina a pie. (Tournier expone, por boca del primero, una curiosa teoría, en la que considera la marcha balanceante del camello favorecedora de «la meditación metafísica» y la en diagonal del caballo inspiradora de «pensamientos de indigencia y cálculos de baja estofa».) El cuarto rey, Taor—de Mangalor, en la costa de Malabar—, cabalga en elefante. (Una de las leyendas de este peregrino que no llegó a tiempo al portal, lo llama Artabán, y *Basda* a su corcel.) Tournier no vacila en dar los nombres de dos de los principales narradores de este evento: el americano Van Dike y el alemán Shaper. Pero él sabe sacar partido a la figura del enamorado de lo dulce, del hombre que deja atrás la molicie y el regalo cortesanos para buscar la fórmula de una golosina, el *rahat lukum* al pistacho, y que encuentra, la noche del jueves, tras largas renunciaciones y sacrificios, los restos de vino y de pan ácimo de la Santa Cena.

Otro personaje a quien Tournier dedica capítulo y atención especial es Herodes el Grande. Desde Flavio Josefo a Minkin y Prause, el escritor francés reconoce la abundante información de que dispone y en la que bebe. Su reconstrucción del entorno del despiadado monarca y de su historia «llena de aullidos y de horrores», que pone en sus propios labios, son, si nunca carentes de interés, minuciosos y un tanto fatigantes; como comprendiéndolo, Tournier intercala en este pasaje el cuento de «Barbadorada o la sucesión», narrado por el cuentista oriental Sangali, en mitad de la cena que, en el gran salón del trono, organiza Herodes para honrar a los tres reyes. Y aún hará sitio Tournier al buey, taciturno, silencioso, pero seguro de sí (a él, descendiente del Buey Apis, hijo de una ternera virgen fecundada por el trueno, no le sorprende el pequeño dios nacido de una doncella y del Espíritu Santo), y al asno, al que llama *Kadi Chouia*, y a través del que relata lo sucedido en el establo, el nacimiento, la adoración de pastores y reyes, la presencia del arcángel Gabriel y el bello lance de Silas, el samaritano, mitad pastor, mitad anacoreta.

Libro, pues, éste, vario y ameno, cuya traducción, a cargo de Julio Lago, deja que desear («... les había enviado a instruirse en la corte imperial con el fin de evitarles las miasmas de Jerusalén»; «... hice como que me quería demorar. Augusto estaba cabreado...»; «... casi que me sirvió de alivio...») y cuya limpia edición manchan las frecuentes erratas, que igual duplican una línea o hacen desaparecer las dos primeras notas a pie de página, que confunden los nombres (*Teodemo* por *Teodeno*, *Manael* por *Manahem*), hasta el punto de llamar a *Homero* nada menos que *Romero*. Divertido, si no fuera irritante.

CARLOS MURCIANO



# MAS QUE UNA ANTOLOGIA

ANTONIO DOMINGUEZ REY:  
*Antología de la poesía medieval española* (2 vols.). Editorial Narcea. Colección «Bitácora». Madrid, 1981-82.

## 1. LA POESIA MEDIEVAL Y LAS ANTOLOGIAS

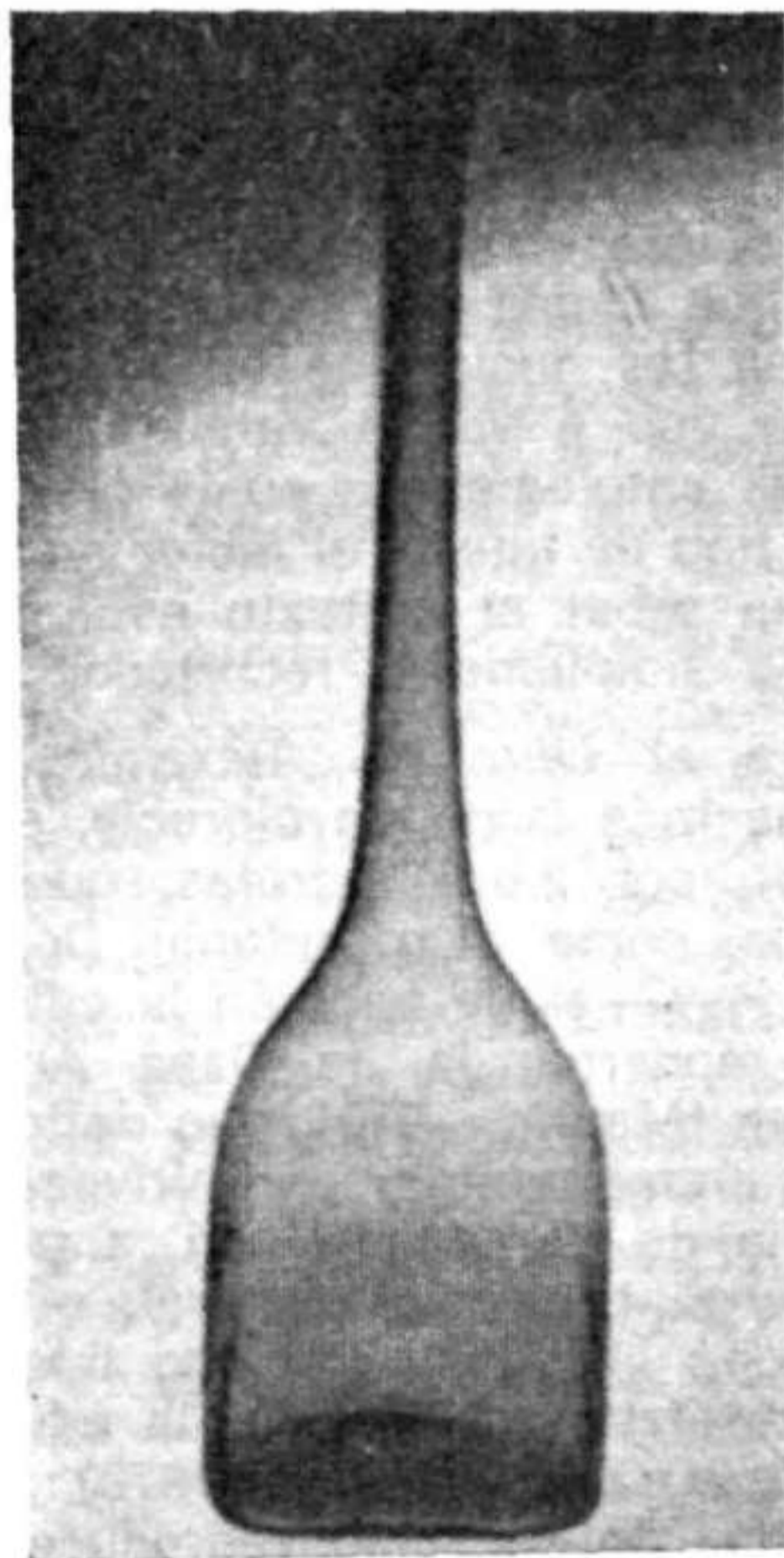
Las antologías de la poesía medieval son escasas, sobre todo si comparamos su número con las que antologan la lírica más reciente. Por eso, la aparición en 1969 del imprescindible volumen *Poesía española medieval*, de Manuel Alvar («donde en más de mil apretadas páginas el lector halla, glosado y explicado, lo mejor que nuestros poetas compusieron antes del XVI», Lázaro Carreter *dixit*), vino a llenar un hueco que se estaba haciendo intolerable. Es cierto que disponíamos de la magna *Antología de poetas líricos castellanos*, de Menéndez Pelayo (Santander, 1944-45. Enrique Sánchez Reyes fue el encargado de prepararla. Edición original: 1888-1908. Este y otros trabajos de don Marcelino eran el germen para una *Historia de la literatura española*), pero su extensión—diez volúmenes—la hace de difícil manejo y los escasos textos transcritos la convierten más bien en una historia crítica. Por otra parte, la aparición de nuevos poemas y criterios editoriales le restan actualidad, aunque no méritos.

La antología de Alvar es modélica en su género. Cuando la pública ya había editado—y ahora me limito a sus antologías medievales—*Cantares de gesta medievales* (México, 1969) y estaba en prensa *Antigua poesía española lírica y narrativa* (México, 1970), aparte de sus *Poemas hagiográficos de carácter juglaresco* (Madrid, 1967), entre otras colecciones y ediciones medievales. Alvar reconoce—dejemos ahora las selecciones de textos medievales no limitadas exclusivamente al campo poético—que existen excelentes antologías de esa parcela de nuestra literatura y cita dos: la ya nombrada de Menéndez Pelayo (de la que interesan especialmente los prólogos) y *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, de Dámaso

Alonso, que vio la luz en 1935. Pero la intención de Alvar difiere de la de don Dámaso; mientras que el segundo no pretendía hacer la historia de nuestra poesía medieval, sino que elige el criterio estético, el primero escribe: «He procurado, pues, que el "criterio estético" fuera tan valedero como en la hermosa antología de Dámaso Alonso. Pero esto no me bastaba. Aspiraba a que mis textos pudieran ayudar a la historia literaria.» Alvar explica también el criterio seguido para la ordenación de materiales y para la selección total o parcial de este u otro poema. Por último, presenta los textos de la forma más sencilla y asequible: adapta la ortografía medieval a las normas actuales, pero nos advierte: «Conste una inmediata restricción: siempre y cuando la fonética no padeciera con mi simplificación.»

## 2. UNA ANTOLOGIA SIN PROLOGO

La primera sorpresa que nos reserva la extensa antología de Antonio Domínguez Rey deriva de la carencia de prólogo, por más que Luis Gil Fernández diga en el de su espléndida obra *Panorama social del humanismo español* (Madrid, 1981): «El prólogo, supuesta cortesía con el lector, en muchos casos es un puro intento de manipular su libertad, sugiriéndole pautas interesadas de lectura (...) Rara vez contribuye, aunque reúna las condiciones de



ecuanimidad y de modestia científica, a definir el objeto de la investigación y a dejar en claro cuáles han sido los propósitos del autor o los métodos empleados en su trabajo.» En el prólogo que Domínguez Rey no ha escrito podríamos comprender acaso por qué, bajo el epígrafe de «La epopeya», reúne textos—en el primer tomo, que incluye desde los orígenes hasta el XV—del «Mester de juglaría», «Poemas hagiográficos», «Poemas de debate», «Mester de clerecía» y «Ultimos poemas épicos». Por clerecía pasa como por sobre ascuas, y así, en el hermoso comentario que dedica a *Los Milagros de Nuestra Señora*, leemos: «la transición a la clerecía pasa por manos de Berceo, un *juglar* (subrayo yo) o versificador de santos y de la Virgen (...) sus narraciones abundan en formas *juglarescas*» (p. 389, t. I). Alvar lo dice con menos nitidez: «la clerecía anduvo del brazo con los juglares en más ocasiones de las que recuerda el gran arcipreste» (*Poemas hagiográficos de carácter juglaresco*, p. 19). Y es que Edmund de Chasca, en *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»* (Madrid, 1967), vino a demostrar definitivamente lo que otros investigadores habían tratado ya: no se puede establecer radicalmente la oposición entre juglaría y clerecía. Resulta entonces que, bajo el amplio abanico de «La epopeya», Antonio Domínguez Rey ha reunido textos diferentes, ya nombrados, que cierra con unos fragmentos del *Poema de Alfonso Onceno*, escrito hacia la mitad del siglo XIV. Este largo poema—compuesto en cuartetos octosilábicos de rima alterna y consonante—fue excluido de la juglaría por Menéndez Pidal, que vio en él «el último esfuerzo que se intenta en contra de las gestas populares». Sin embargo, Alvar lo considera—junto a las *Mocedades de Rodrigo*—como el «último aleteo de la vieja escuela juglaresca», y añade: «El *Poema de Alfonso XI* pretende una regularidad que falta en la épica tradicional, pero—lograda o no—dista un abismo de la técnica de los clérigos.»

Estas opiniones de dos grandes filólogos medievalistas nos indican que el camino que queda para la clasificación es largo.

La introducción citada—«La epopeya»—adolece de un defecto muy común: no delimitar—hasta tipográficamente si es preciso—las teorías y opiniones de autores ajenos. Es preferible perder en brillantez expositiva y ganar en claridad. Pero el antólogo remedia este pequeño fallo



en la página 23 (t. I), al escribir en dos columnas las diferencias entre los criterios tradicionalistas e individualistas. Esquemas de este tipo se debían haber prodigado en una obra que va destinada a bachilleres y a universitarios de los primeros cursos. Domínguez Rey nos ofrece en este capítulo una síntesis admirable de la estructura épica, los orígenes de la epopeya, la relación entre cantares épicos y crónicas, etcétera. Una sección de «La epopeya» merece especial atención: «Siglo XIII y primera mitad del XIV» (pp. 39-50). En él se suelta un tanto de la mano de don Ramón, aunque «sobre nosotros pesa siempre la sombra venerada de Menéndez Pidal», dijo quien pudo y supo. Además, «La epopeya» enlaza con el primer estudio del tomo segundo, «El romancero», con lo que la aparente dispersión de la *Antología...* gana en coherencia y claridad, aunque a ellas hay que llegar tras lectura atenta.

### 3. EDICIONES SEGUIDAS Y SELECCIONES DE FRAGMENTOS

La parte antológica se abre con el *Cantar de los siete infantes de Lara*, siguiendo la edición de Alvar, recogida en *Cantares de gestas medievales*, que, a su vez, reproduce la de las *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid, 1951), de Menéndez Pidal. Quizá el privilegio inaugural le venga a la sangrienta gesta por ser «el primer poema épico español que puede datarse con cierta aproximación (...) (hacia el año 1000), refundido probablemente unos tres siglos más tarde», según nos dice Deyermond. Sin embargo, «tanto la versión primitiva como esa refundición se han perdido».

La selección de los fragmentos del *Poema de Mio Cid* no puede ser más afortunada. Pero otra vez falta algo fundamental: la exposición de criterios filológicos. Sigue la edición de Menéndez Pidal, pero silencia el problema textual que el *Poema...* sigue ofreciendo. Detengámonos sólo en la hermosa «tirada 87», en la que el Cid sube con las dueñas al alcázar para enseñarles sus ganancias. El verso 1.616 («e todas las otras cosas que eran de solaz», bastante trivial, como dice Ian Michael) es un inserción pidaliana, basada en *Veinte reyes*, que no transcriben los pospidalistas. Pero Domínguez Rey —siguiendo al gran maestro de la

filología española— sí lo hace, aunque no explica por qué el citado verso va en cursivas.

Por otra parte, suprime los corchetes en *Razón de amor...*, *Disputa del alma y del cuerpo*, *Libro de Alexandre*, etc. Este es quizá uno de los fallos más notables de la *Antología...*, y me parece superfluo insistir en ello. A veces quiere uniformar tipográficamente; por ejemplo, suprimiendo los paréntesis que encierran las notas, pero el demonio de la imprenta se ríe del intento (p. 143, t. I). Además, en la cita de un libro se debe indicar el número de la edición y, si se trata de un trabajo recogido en libro misceláneo, debe figurar el año y título de ambos (p. 13, t. I). En la *Disputa del cuerpo e del ánima* el título debería ser *Revelación de un ermitaño o disputa del cuerpo e del ánima* para evitar la posible confusión con la *Disputa del alma y el cuerpo*.

Para la transcripción de *Los Milagros de Nuestra Señora* ha preferido —con toda razón— la edición crítica de Brian Dutton (Londres, 1971) en lugar de la de Solalinde (Madrid, 1922), algo anticuada. En general, ha elegido las ediciones más modernas: en *El poema de Santa Oria* sigue la de Isabel Uría Maqua (Logroño, 1976) y no la clásica de Carroll Marden (Madrid, 1928); para el *Poema de Fernán González*, la de A. Zamora Vicente (Madrid, 1978; 1.ª ed., 1946) y no la de Carroll Marden (Madrid, 1904) o la incluida por Menéndez Pidal en sus *Reliquias de la poesía épica española*, aunque el propio Zamora reconozca su deuda con don Ramón a partir de su segunda edición, prologada en 1953. En este último caso, el antólogo vuelve a suprimir corchetes y no explica el sentido que tienen las líneas largas de puntos (es decir, que en el código faltan uno o varios versos). Como en las antologías se suele prodigar este tipo de líneas, el lector se queda sin saber si el texto está mutilado o simplemente recortado.

Para el *Libro de Alexandre* —el poema más largo de clerecía, compuesto por 2.675 estrofas, que no versos, como dice Antonio Domínguez Rey— sigue también la edición más moderna, la de Dana Arthur Nelson (Madrid, 1979), que defiende —sin argumentos definitivos— la autoría de Berceo. Nelson, a pesar del largo trabajo gramatical, ofrece un texto híbrido y por eso hubiera sido preferible tomar de la edición de Jesús Cañas (Madrid, 1978). Para el *Libro de Apolonio* reproduce de

la monumental edición de Alvar (Madrid, 1976), que ha superado a la de Carroll Marden (1917).

Acierto indudable es la selección del *¡Ay Iherusalem!*, llamado también *Planto por la caída de Jerusalén*, que Alvar incluyó en su *Poesía española medieval* «por esa preocupación de Castilla hacia las Cruzadas, que nunca había sonado en la poesía antigua» (p. 431), y Domínguez Rey, siguiendo al primer estudio del poema, el profesor Asensio —Madrid, 1960— (aunque fue descubierto por María del Carmen Pescador), declara el recorte quebrado de sus versos —dodecasílabos y hexasílabos— que introducen un contrapunto lírico en la narración discursiva, acentuado por la presencia del estribillo.

### 4. UN INTERVALO PARA «LA QUERRELLA DE JIMENA»

El *Cantar de Rodrigo y el rey Fernando* (llamado también *Mocedades de Rodrigo*) no se mantiene fiel a la noble tradición de las gestas castellanas. Ya Menéndez Pelayo señaló que se altera brutalmente la noble figura del Cid, y Menéndez Pidal denuncia que «vemos en el *Rodrigo* arrogancia, arrebató y brutalidad chocantes». Pero añade Alvar: «no todo ha de ser malo en este viejo poema (...) dejó abierto el camino a otros artistas. Tal es el caso que en el corazón de Jimena entablan el amor filial y su inclinación hacia el matador de su padre: haría falta llegar a nuestro teatro áureo para que Guillén de Castro viera —genialmente— las posibilidades del conflicto. Tal es el caso también de algún fragmento del poema que, recreado por un artista de nervio, dio origen al espléndido poema de *Cabalga Diego Laínez —al buen rey besar la mano*. Tal es el caso, por último, del interés novelesco que se posa en estos episodios y que sirvió para forjar un nuevo brote «en el viejo tronco épico». Sin embargo, Domínguez Rey no ha incluido en su *Antología...* uno de los fragmentos más bellos del poema, *La querrela de Jimena*. Además, es recomendable citar la edición para escolares que hizo Luis Guarner (Girona, 1972), porque, entre otras virtudes, ofrece el texto antiguo y la transcripción moderna. Termina la sección épica con unos fragmentos del ya citado *Poema de Alfonso Onceno*, para los que sigue la edición de Yo Ten Cate (Madrid, 1956).





## 5. MAS QUE UNA ANTOLOGIA

El antólogo no se limita a transcribir fragmentos de textos y a exponer opiniones ajenas. Inicia, aunque tímidamente, un trabajo que debería desarrollar: la «modernidad» de la poesía medieval (*vid.* especialmente las páginas 290-291 del tomo I). Ofrece una panorámica utilísima en el capítulo «Lírica primitiva», donde explica el paralelismo en las jarchas y en los villancicos apoyándose en Jakobson. Analiza detenidamente la crisis europea del XIV para explicar el sentido de obras como *El libro de Buen Amor* (aquí el antólogo acierta nuevamente al elegir la edición de Jacques Joret—Madrid, 1974—, que se benefició de las de Giorgio Chiarini—Milán-Nápoles, 1974—, Joan Corominas—Madrid, 1967—, entre otras) o el *Libro rimado de Palacio* (tal como lo bautizó Joret—Madrid, 1978—) o el *Poema de Yúçuf* («la obra poética más antigua que los moriscos nos han dejado, siendo a la vez la de mayor empeño, la más valiosa, la obra capital de toda la literatura aljamiada», dice Menéndez Pidal). Me quiero detener brevemente en la opinión del antólogo sobre este poema, editado por don Ramón en 1952 como homenaje a la sección de románicas de la Universidad granadina. Aparte del lapsus sobre los caracteres en que está escrito, Domínguez Rey lanza una hipótesis un tanto atrevida: cree ver en el verso 93 («que por la toronjas la sangre iba andando») un precedente de los senos cortados de Olalla, del célebre romance lorquiano. Pero no olvidemos que las amigas de Zalifa, distraídas ante la belleza de Yúçuf, se cortan en los senos, cosa bien diferente a la horrible mutilación que sufrió Olalla.

El primer tomo de la *Antología...* se cierra con una selección de los *Proverbios morales* de Santob de Carrión, siguiendo la edición de González Llubera (Cambridge, 1947), pre-

cedida de otra del *Libro de miseria de omne*, que sigue el texto establecido por M. Artigas. En ambos ramilletes, especialmente en el de Santob, encontramos una crítica contra los males que aquejaban al siglo XIV, aunque quizá Santob fuera más sincero que el autor del *Libro de miseria...* Lo que sí es cierto es que el siglo sienta—con Guillermo de Ockham—las bases de la modernidad «al introducir en las investigaciones científicas la observación directa de lo real», tal como dice el antólogo en la página 306, página fundamental en su visión del XIV.

## 6. EL SIGLO XV: ANTOLOGIA DE ANTOLOGIAS

El segundo tomo de la *Antología...* está dedicado exclusivamente—ya se dijo—al siglo XV, y se abre con un estudio sobre el «Romancero» que enlaza con el preliminar del tomo I, «La epopeya». En aquél nos describe las teorías sobre los orígenes del romancero y las colecciones conservadas. Alvar, Menéndez Pidal y M. Díaz Roig son los pilares fundamentales de este capítulo, aunque no olvida las contribuciones de J. Szertics, Bénichou, etc.

En el segundo capítulo, bajo el título «Siglo XV», estudia, después de diseñar una panorámica general, las poéticas e insinúa una relación sugerente entre la estética de los *Cancioneros* y la de Antonio Machado. Por último, dedica un amplio estudio a esas antologías del siglo XV que se llamaron *Cancioneros* y que no sólo reflejan el sentir del siglo, sino que anuncian temas y problemas posteriores. El tomo se cierra con tres comentarios: uno sobre el ritmo y la rima en Mena, otro sobre *La vaquera de la Finojosa*, de Santillana, y, por fin, uno excelente, titulado «Jorge Manrique, poeta existencialista».

Para terminar, diremos que el trabajo de Antonio Domínguez Rey supone una contribución excelente al estudio de la poesía medieval. La recopilación de datos, los extractos, las interpretaciones originales, sus comentarios, convierten esta nueva *Antología de la poesía medieval española* en obra imprescindible. Esperemos que en la próxima edición corrija las erratas, unifiquen los títulos y que incluya un vocabulario y un índice de nombres, obras y asuntos.

VICENTE GRANADOS

# FEMINISMO, FAMILIA, MUJER

ANA MARIA NAVARRO FERRER: *Feminismo, familia, mujer*. Editorial EUNSA. Biblioteca NT. Pamplona, 1982.

«Las mujeres deben tener derecho a la tribuna, puesto que tienen derecho al patíbulo», dijo Olimpia de Gouges al presentar su «Declaración de derechos de la mujer» en la Francia de 1789. La historia de la equiparación de derechos y costumbres de la mujer es larga hasta convertirse sencillamente en una ciudadana de primera clase, o sencillamente una persona humana. Hasta hace cincuenta y un años no tenía el derecho al voto en nuestro país, y fue la diputada Clara de Campoamor, frente a la miopía de socialistas, comunistas y derechistas, la que arrancó ese derecho a un parlamento español. Después, un feminismo, muchas veces exacerbado, agrio e irredento, ha seguido gritando ante una sociedad, que lo miraba como agresivo, antipático y desagradable hasta producir un rechazo poco menos que visceral, sobre todo de esas mismas mujeres a quienes pretendía liberar. La torpeza en la táctica, más que la estrategia, se va corrigiendo, y hoy el feminismo español se está replanteando en profundidad la forma, para llegar con más inteligencia a esa sociedad de la que pretende obtener su respuesta.

*Feminismo, familia y mujer* es un libro de bolsillo de Ana María Navarro Ferrer, profesora de Orientación Familiar en el ICE de la Universidad de Navarra y profesora adjunta de Sociología de la Educación en la misma universidad. También da clases de Pedagogía Familiar y Ambiental a los alumnos de Ciencias de la Educación, y dirige el programa «Aula Familiar». La autora está casada y es madre de familia numerosa. Su libro está dividido en cuatro apartados: I, «El feminismo»; II, «Familia y sociedad»; III, «La familia como comunidad educativa», y IV, «Mujer, hogar y trabajo». El primero y el último van por tanto dedicados específicamente a la mujer.

*Feminismo, familia y mujer* es un ensayo que no se queda en los planteamientos teóricos, sino que desciende a buenos ejemplos del caso práctico y a los consejos determinados, lo que le hace descender del terreno especulativo para convertirse en un libro de utilidad inmediata para padres y profesores, además de estudiosos o interesados en el tema. En el prólogo, David Isaacs dice que la mujer sobre todo es persona y que indudablemente la persona es sexuada. Ayudarse y ayudarse a la plenitud personal es una forma de enriquecer la sociedad compuesta de individuos. La mujer tiene que liberarse de una literatura exagerada en torno a ella, porque inicialmente necesita «liberarse» de unos condicionamientos creados por la sociedad actual.



# RAZA COSMICA

MANUEL ANDUJAR: *Andalucía e Hispanoamérica, crisol de mestizajes*. Edisur. Sevilla, 1982.

El libro de Ana María Navarro ayuda a conocer la realidad desde distintas perspectivas, sin perder de vista a la protagonista que es la mujer. «El feminismo, dice la autora, puede entenderse como un movimiento y como una actitud. Como movimiento tiene una historia de algo más de cien años; no es unitario, sino que se encuentra dividido en múltiples grupos y grupúsculos, y se ha extendido a bastantes países del mundo desarrollado y, aunque menos, del tercer mundo. Como actitud responde a una sensación de descontento y de reivindicación entre algunas mujeres, aunque también tiene el apoyo de ciertos hombres.» Para la profesora Navarro, el feminismo se puede enfocar como un reto y un incentivo, no como un problema, ni menos aún como una amenaza. Si se presenta como un movimiento redentor de una supuesta mujer oprimida y pretende ofrecer un programa de total «liberación», descubre el totalitarismo de las ideologías que lo inspiran.

En el capítulo «Familia y sociedad» se recuerda que el feminismo ha definido dos modelos de familia: la «burguesa» y la «proletaria». Ambos modelos los ha construido desde una perspectiva materialista, de sesgo economicista, y el hombre en esta concepción no es más que una superestructura de la materia. Frente a tesis colectivistas; la autora razona cómo la familia es el ámbito donde se nace, vive y muere como persona, y si bien se podrá decir que el siglo xx ha sido «uno de los más tormentosos para la familia, también se dirá que ha sido el siglo de la familia».

«La familia como comunidad educativa» es un capítulo del ensayo total, donde se explica cómo la familia es una institución mediadora entre la sociedad y la persona. Entre los miembros de una familia hay una relación naturalmente educativa, pero no cerrada ni insolidaria. El objeto material de la educación familiar es el desarrollo de la personalidad original e irrepetible de cada miembro de la familia, incluidos los padres y los adultos. Es tónica la «educación de los hijos» cuando hay también una educación de los padres y otros adultos en convivencia con los hijos que actúan de estímulo y acicate al progreso humano, afectivo y espiritual de los mayores.

El libro se cierra con el tema «Mujer, hogar y trabajo», y es a mi juicio el más importante, ante dilemas o paradojas que a veces se presentan a la mujer y que no son tales en su fondo, sino servidos y prefabricados por una sociedad que la agobia con sus reclamos, sin facilitar medios y soluciones. La mujer tiene una identidad personal, con valor y dignidad propias; pero para entenderla hay que insertarla en un contexto de relaciones con Dios, con el hombre, con la sociedad y con los distintos ámbitos donde habitualmente se mueven los seres humanos. Por su modalidad sexual y genital, la mujer está llamada a la maternidad, y esta tiene sus exigencias personales y sociales. Christiane Collange, periodista de *L'Express*, denunció en su libro *Quiero volver a casa* la situación de



una sociedad que no le dejaba ser madre, al mismo tiempo que ejercía su responsabilidad laboral.

Ana María Navarro concluye que la mujer no debe renunciar a su rol maternal, familiar y social, porque con buen criterio «lo quiere todo». Hay que pedir a la sociedad leyes, instituciones, etc., el respeto y la posibilidad de que la mujer se realice y «libere» en todos los campos sin renunciar a ninguno. El hogar y el trabajo no deben ser una antinomia como tampoco debe serlo para el hombre.

«En esta cadena que marca el progreso de la humanidad, las mujeres de esta generación somos un eslabón importante. Hemos de asumir la tarea de elevar la consideración social del sexo femenino a base de merecerlo, no sólo de pretenderlo. A base también de de-

El fenómeno del racismo, como negación, remite sus andanzas a tiempos inmemoriales, pero su más desprestigiado exégeta es el conde de Gobineau, quien encontraba tres razas «bien caracterizadas»: la blanca, la negra y la amarilla. Ni acepta las veintiocho variedades de Blumenbach ni las siete de Prichard, cuyos resultados considera híbridos. Pío Baroja escribe en sus *Pequeños ensayos* que «por la zoología se sabe que las distintas razas animales se mezclan y son fecundas». Mas «los que no se mezclan son los individuos de distintas especies, y si se mezclan, producen el híbrido, en general infecundo». A pesar de tal manifestación, rayana en el racismo más feroz, es capaz de rectificar a Gobineau, a quien otorga una interpretación «literaria», más que científica, del fenómeno. Don Pío no podía dejar de asombrarse con una división que inspiró el referido conde y que se configuraría, en su apartado blanco, desde la tesis de Vacher de Lapongé, uno de sus «iluminados» seguidores, de la siguiente forma: «El ario (*Homo Europeanus*) es alto, rubio, dolicocefalo, audaz, individualista, atrevido, protestante en religión. El *Homo Alpinus* es braquicefalo, moreno, vulgar, rutinario, burócrata, oficinista, de concepciones mezquinas, inclinado a formar parte del Estado, y de religión católica.» (O sea: feo, católico y sentimental.) Por tanto, el ario goza de características claras, físicas y morales. El no ario, por supuesto que no, o sufre características turbias. Al margen de estas clasificaciones por razas—color, dimensiones y conformación del cráneo—, quedan otras como consecuencia de estudios psicológicos realizados sobre pueblos más o menos uniformes que se han ido vislumbrando con constantes parecidas desde influjos culturales: judíos, sajones, latinos, iberoamericanos, a los que, de una manera general, se les puede ir encontrando unas tendencias o pau-

rribar los ídolos del enfrentamiento y la lucha que desune, tal como propone el feminismo, pero superando también los prejuicios del pasado.» Hay que empezar por las propias hijas.

JULIA SAEZ-ANGULO

## UNA SORPRESA INASIBLE

LUIS BUÑUEL: *Mi último suspiro* (memorias). Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1982.

A los ochenta y dos años de edad, Luis Buñuel (imagino que a estas alturas está todo dicho con su nombre) realiza recuen-



tas de comportamiento. Desde tal tipo de análisis especulativo, nos encontramos con que, por ejemplo, el latino mantiene en su género de vida una concepción del ocio, del placer por la vida, una indulgencia para las transgresiones de la fantasía, el individualismo y demás (André Siegfried). O que, afinando aún más en cuanto a lo que nos afecta, el iberoamericano conserva un sentido acusado del orgullo, una clara falta de previsión y un sentido marcado de lo espontáneo (Jacques de Lavwel). Y, de forma sistemática con relación a dichas «castas», en las que nos insertamos, una acusación de negligencia, o de inferioridad, proveniente casi siempre de una comparación con cita en América: los norteamericanos son prósperos porque aquella zona fue colonizada por sajones, preferentemente, poco dados a mezclarse; Latinoamérica es pobre porque fue tutelada por gente propensa al cruce. Al menos, a estas alturas, se nos reconoce la generosidad. Una generosidad, llamémosla obligada, que produce el primer caso universal, «a lo grande y en bruto», de mestizaje: el iberoamericano. Escribo el «iberoamericano», y no el hispanoamericano o el latinoamericano, como deducción de los siguientes argumentos: 1) Los portugueses, aunque en cierta época estuvieran ligados a España, no son españoles. 2) Los vascos no son latinos, y nadie puede negar la gran categoría de su papel en el Descubrimiento y en la colonización. 3) Los franceses, que sí son latinos, apenas influyeron en extensión sobre aquellas tierras. 4) La actuación italiana durante los siglos xv, xvi y xvii se desarrolló bajo la égida de la Corona española. No hay, por tanto, color, como no debe haberlo a la hora de entender el mestizaje necesariamente como cruce de hombres con tonos de piel más o menos diferenciados cromáticamente. Y es ahí adonde va Manuel Andújar cuando nos propone su *Andalucía e Hispanoamérica, crisol de mestizajes*: como entendimiento potenciador, en absoluto peyorativo, de la integración de sus respectivos gentilicios. Es decir, la unión, a través del tiempo, de dos formas de ser en una diferenciada por catalización fisiológica, pero también, y preferentemente, cultural. De otra forma no podría entenderse ni alumbrarse la síntesis en la cabeza del pensador. Soslayando, por obvio, en su realidad actual el sistema de Montesquieu,

está totalmente superado el tema del mestizaje como fusión de dos razas; existe un mestizaje anímico, no excluyente del otro, que se ha venido dando de manera singular en Andalucía. Y en América, como producto de la penetración hispana y, sobre todo, andaluza. Recuérdese que la mayor parte de los expedicionarios eran sureños. Recuérdese que por los andaluces no sólo se unen la sangre ibérica y la de los indios americanos, sino también la sefardita, la árabe y la gitana; tres razas no exclusivamente instaladas en Andalucía, pero sí con una más acentuada presencia o con mayoría residual en el Sur, punto de partida obligado hacia el Nuevo Continente. Por otro lado, y en ello coinciden Paz o Uslar Pietri, «el modelo español más arquetípico, antiguo y completo de tales aleaciones se encuentra, con signos distintivos, en Andalucía», de la misma manera que «la facultad y la voluntad barrocas de Latinoamérica, en toda época, tiene su nexo más notorio con nuestro Sur» (Andújar). De tal interpretación, de la que ha surgido uno de los ensayos fisiológicos y culturales más maravillantes de la humanidad, Andújar pretende un aprovechamiento más estrecho y vinculante como ventaja del autoconocimiento de una autenticidad singularizada. Ni más gloriosa ni menos. Más singularizada, porque, como dice irrefutablemente el mejicano José Vasconcelos en su *Indología*, «lo cierto es que aquella guerra santa señala el fin de la raza indígena, que no volverá a ser jamás lo que fue, y marca también la transformación del español, que ya no volverá a ser el súbdito europeo de los *reyes católicos*, sino el factor, turbio si se quiere, pero resuelto y vigoroso, de una nueva cultura mundial». Ciertamente es que Andújar maneja, fundamentalmente, datos y conceptos más cercanos en el tiempo; que su obra, en rigor, parte de la influencia de emigraciones posteriores, posición que no puede hacer olvidar las primeras. Y ése es el tesoro de un libro que hay que leer, meditando, por su interés especial originante, las propuestas y las no tendenciosas conclusiones, por cuyo ejercicio se llega a la aceptación gozosa de que no sólo un dogma, o una raza, no determina, sino la síntesis del hombre, de los hombres.

ANTONIO HERNANDEZ

to de su vida y obra, de la mano del que en tantas otras ocasiones le prestó su pluma para expresar las imágenes: Jean Claude Carrière.

No es, sin embargo, un libro de memorias como en tantas otras ocasiones es posible ver, ni mucho menos hay la menor huella de chismorreos en sus páginas, confesiones más o menos escandalosas o explicaciones que descubran algún universo oculto, suyo o de los demás.

Buñuel ha escrito un libro en donde el valor testimonial se halla en la profusión de datos e indicaciones —a veces poco o nada conocidos, aunque no haya habido voluntad de secreto—, y cuyo valor mayor sea seguramente el de narrar como un cuento una vida rica, compleja, prolífica e, incluso, aventurera.

Los libros de cineastas, actores, etc., o que sobre ellos se han escrito, suelen incidir de manera clara en el punto o pun-

tos que su protagonista ha alcanzado o estaba situado, hoy y antes, para de esta manera hacer una especie de recuento de su vida a través de los momentos en que el éxito ha sonreído a su afortunado. Nada más lejos de la intención de Buñuel.

En este caso, el libro narra con claridad y de forma organizada los avatares diversos que su profesión —que bien podía haber sido otra— ha ido produciendo a lo largo de su vida, sin hacer ese enorme hincapié en éxitos y demás veleidades tan aparatosamente indicadas esas otras veces.

La parte documental del libro se halla rellena de comentarios y notas sobre prácticamente un siglo de historia del cine, de Europa, Estados Unidos, México, España, amigos y enemigos, costumbres, modas, movimientos culturales, políticos, etcétera. Arrancando de sus primeros pasos en su natal Aragón, Buñuel va repa-

sando sus recuerdos de los jesuitas, el ejército y su servicio militar en España, su llegada a Madrid y su vida en la Residencia de Estudiantes junto a Lorca, Dalí y un largo y sustancial etcétera, su ida a París, sus primeros contactos con el cine, el surrealismo y su polémica, Picasso, América y la Guerra Civil, París, sus amores y sus reflexiones sobre el amor y la amistad, su aparición y conflictiva salida del dorado Hollywood, su residencia y trabajo en México, sus películas, sus contactos con España, su consagración internacional, hasta llegar a prácticamente ayer mismo, en donde Buñuel parece encontrarse tan pletórico de facultades o más, que hace algunos años.

Las páginas están impregnadas del difícil arte de contar con sencillez la sencillez misma, si bien subyace una cierta oscuridad sobre aquello que don Luis no quiere contar, aunque va dejando entrar



la luz sobre ello de forma paulatina. Las reflexiones que acompañan a los hechos abarcan todo lo imaginable sobre él, y sobre cualquiera situado delante de su mira ahora, antes e incluso por venir. Desde sus costumbres para tomar el aperitivo, hasta su opinión sobre el cine o sobre Picasso, desde su forma de hacer guiones, hasta los mexicanos, los rodajes o el dinero, casi todo Buñuel se halla aquí, en un alarde de optimismo y buena salud. Y si alguien echa en falta datos o exactitud sobre los mismos, o incluso ocultación o tergiversación de cosas, allá él. Este Buñuel que no dice todo es mucho más atractivo que cualquier otro. Porque este no es un libro para saber. Es un libro para ver e imaginar.

CARLOS BENITO GONZALEZ

## UN BAÑO DE FORMOL

RAMON AYERRA: *Metropol*. Laia Literatura. Barcelona, 1982.

«... una perra gorda que arrojó por broma, en plan chusmieta, el tripulante de aquella aeronave espacial, el marciano soplapollas. Un espacio dotado de cordura, pero con la grandeza del primogénito de un César cuando, sabedor de que al padre le dieron codillo y él hereda, sube las escaleras de mármol—siempre son precisas escaleras de este noble material para tales eventos—con el rostro iluminado, y un aaah se le escapa a la turronera, pelotillera Corte que nunca pudo soñar en que algún día rebosara de esplendor aquel principillo tuercebotas, pajillero y cagoncete.»

Es, en palabras de Ayerra, la Plaza de España en Melilla. Frente a ella sesteja la terraza del Café Metropol, mito para la chiquillería de varios kilómetros a la redonda. Militares en activo y militares en pasivo, soldados de toda especie, camareros gaditano-murciaños, mercaderes de toda laya, moritos limpiabotas, ciegos confederados, pedigüños puros y simples, son su clientela, o los satélites de su clientela adormilada sobre jirones de agosto y calima que se consuela con larguísimas lluvias de cuantró.

Uno de los incondicionales de Café—si es que es posible en Melilla una voluntad particular de estar aquí o allá—es Linares, reportero enviado a detectar un hipotético brote de cólera que se acerca desde las tierras interiores. Un hombre nervioso, metucioso, débil: «... su figura esmirriada, su carne cruda, como de recién parido, ese culito rosa del bebé, su pelo apre-

tujado, de tuberculoso años treinta que se acicala para iniciar la convalecencia con un paseo de calle, sus gafas gordas, de cuatros cegatón y visajeante, con la naricilla y los carrillos sometidos a una trabajera de la hostia, aupando cada dos por tres una montura caballar, mostrenca, acorazada, una gafa que por el peso, y quizá también por un destino insoslayable, tenía su querencia natural en el puto suelo.» En suma, el chivo expiatorio, la perfecta cabeza de turco. O al menos así lo entiende Tejero, su contertulio del Metropol, siempre dispuesto a echar mano de una gran carga de hombría, es decir, de soberbia e intolerancia. Tejero está convencido de que el privilegio de hacer lo que le viene en gana le corresponde por derecho propio. Y se siente muy tentado a usar de su perspicacia de hombre de mucha mala leche y deslumbrantes principios en la lastimosa figurilla de Linares, más extranjero que nadie en Melilla y pegado materialmente a él. Todo lo cual, regado con cuantró y estío marroquí, promete ya la despótica odisea verbal donde el héroe, inapelablemente, ha de ser Tejero. El susceptible, el iracundo. El escritor.

Porque Tejero es escritor. Cinco años antes llegó a Melilla con el propósito de escribir una novela de ambiente. Pero, durante cinco años, no ha osado tocar la pluma. Al principio pensó en una impotencia suya para describir el complejo mundo marroquí. Hasta que llegó a la conclusión de que lo hacía—o mejor, no lo hacía—para fastidiar al editor, que se acuesta con su mujer—hecho que cuenta con desparramo a Linares, como a todos, para que la acusación de cornudo caiga por sí sola—. Tímidamente, Linares le recomienda que se imponga un horario de trabajo. «Ensayé su método»—contesta Tejero—«durante unos veinte días (...). Tomaba el boli y lo aproxi-

maba al papel. No hubo forma, aguantaba en la postura un rato, sin moverme, una vez llegué a estar hora y cuarto más tieso que un huso, ni el menor movimiento en falso (...). Pues voy un día, y al rato de estar en trance esperando la arrancada, y que me da el venazo, tanto nervio contenido tenía que acabar así, que me da el venazo y salgo del cuarto como un tigre (...). En la acera me topé a un peluquero de la calle del Ejército Español (...), un cara de torta, gordito, grosellerero (...), y le espeté a grandes voces, sin venir a cuento, "estoy hasta las mismísimas pelotas de su cara de culo, se acabó la fiesta", y sin más, le solté una cachetada que le envió a tomar por cofa, el muy zoquete, y nunca me hizo nada, y me había servido siempre a maravilla...».

Sirviéndose de la conversación entre los dos hombres—orgullosos y exhibicionistas al estilo del tirano, Tejero; difícilmente soportable el quejicoso Linares—como línea directriz del relato, Ayerra contrapuntea con pinceladas, instantáneas, rápidos bocetos de Melilla, plaza militar—condición que todo lo inunda—española por la que pasea un alma nacional bañada en formol en mitad de la morería. Morearía genuina en sus tiempos que, ahora, más que adaptarse al cuerpo extraño, lo aprovecha como su miseria le da a entender:

«Oh, los limpias infantiles del Metropol. Ellos constituyen un nudo industrial, un cogollo de notable entidad en la vida urbana. Son los aguilucho de la terraza. En ella otean posibles azares maravillosos, como el de limpiarle los cascos a un borono y además meterle la hoja fina hasta la empuñadura, hasta que su bolsa suelte la pasta flora querida a punta de pala, cobrando así el servicio con tarifa de mamada a archiduque jiboso, hemipléjico y tardón para la corrida.»

Personajes muy diversos, relaciones de poder que toman formas harto singulares constituyen este contrapunto, estas ventanas rápidamente entreabiertas y vueltas a cerrar. El tumultuoso crescendo, sin embargo, procede principalmente del tête-à-tête entre Tejero y Linares. Camino que el primero siembra de trampas sinuosas—fantásticas espirales de donde se deduce el onanismo de Linares, para empezar, y más tarde, su homosexualidad—en las que el otro cae repetidamente. Asistimos a una tensión en la que, a Linares, incluso aventurar el comentario más inocente llega a producirle terror, viéndose envuelto una y otra vez en humillantes falacias que atentan contra los temblorosos pilares de su personalidad. Y este crescendo tendrá una apoteosis a su justa altura cuando, a raíz de un equívoco inciden-





te que da en el suelo con Linares y un moro seboso y mariquita, se organice un verdadero pandemónium, una danza macabra dirigida por el alcoholizadísimo Brigada de Intendencia Justiniano Capilla—a quien el ruido y el movimiento despiertan bruscamente—al grito de guerra de «YO QUIERO UN CAUDILLO, YO QUIERO UN CAUDILLO», mientras vacía el cargador de su pistola de reglamento al aire de la plaza.

- «—Ha comenzado el tiroteo.
- España.
- Una.
- España.
- Grande.
- España.
- Libre.
- Si cuando yo digo que se bebe demasiado, más de la cuenta.
- Masón.
- Gilipollas.
- Hala, todos hacia Madrid.
- O por culo.
- Sí señor, o por culo, y no se me caen los anillos.
- Viva Pizarro.
- Y el general Weyler.
- Y Viriato».

...La insurrección se vuelve hermosa ceremonia, que acaba en pachanga. Y la pachanga en conga. Y la conga, en desbandada bajo un repentino diluvio sobre Melilla... Nadie, salvo los niños, llega a contemplar partidamente y con arrobamiento el arcoiris que, minutos antes, cabalga sobre la plaza de España.

La expresión fresca, con frecuencia argótica, la escogida plasticidad, el ritmo rápido del texto, la crítica esperpéntica, demoledora, a ciertos aspectos de una España que aún sobrevive, la ironía que sobrevuela escenario y personajes haciéndonos soltar la carcajada en muchas ocasiones, dan a la obra innegables atractivos. Esta escritura corre, sin embargo, a mi entender, ciertos peligros que también conviene señalar. Porque no se pueden escribir, durante toda la vida, novelas que son sugerentes y punto; menos aún, dos o tres cada año. Más que una novela, *Metropol* es un retrato, una vista, una ristra de vistas como aquellas que nos ofrecían, dobladas en zig-zag, en las paradas turísticas de nuestros viajes. Representativamente seleccionadas, rápidamente cargadas de contenidos e hilaciones, subliminales. Ayerra tiene a su favor una inesperada, novedosa lucidez de lenguaje e imagen. No es su menor baza el acerado tratamiento de algunos problemas actuales de este país. Tampoco es la única. Cabe preguntarse si este joven escritor reafirmará, en sus próximos pasos, esta línea de escritura, tangente al nuevo periodismo de un Manuel Vicent, un Reverte o un

Prieto, u optará por profundizar el proyecto novelístico. Sin duda, habrá que seguirle de cerca para saberlo. No creo que el tiempo invertido en esta labor amablemente persecutoria sea un tiempo perdido.

ENCARNA GOMEZ CASTEJON

## EL CORAZON TIENE SUS RAZONES

---

ANTONIO R. BOCANEGRA: *Lógica de nieblas*. Premio J. Gutiérrez Padial, 1981. Col. Genil. Edita la excelentísima Diputación Provincial de Granada, 1982.

---

La parte primera de este libro tiene por título «Razón de las lágrimas», como el poema de Cernuda incluido en *Un río, un amor* (1929), de *La realidad y el deseo*. Los diecinueve poemas que la componen van encabezados por cada uno de los versos del citado poema cernudiano. La segunda parte, «Razón del olvido», está integrada por trece poemas, encabezado cada uno por un título.

Quien haya leído el anterior libro de este poeta—*Ronda y los poemas de súbita invasión*, publicado en 1980—se encontrará con tres diferencias bien marcadas entre las dos entregas poéticas. En esta segunda hay, sin duda, más riqueza léxica, pero no por eso esa exuberancia rompe los diques de contención, sino que es ésta la que canaliza un aluvión descriptivo que ciega al lector. Por otra parte, hay una hondura lírica que nunca llega a lo discursivo, sino que se queda en una insinuación, una velada melancolía, un dejo suave que nos transmite el carácter del poeta, nos lo retrata y nos sugiere una identidad que casi palpamos en el fondo del poema. Así que riqueza descriptiva, contención y emocionada subjetividad son tres notas primordiales a tener en cuenta a la hora de considerar este libro.

Si la señalización de un argumento no es el procedimiento adecuado para enfrentarse con la sustancia humana de un libro, en este caso hay que acusar la presencia de la soledad, la noche y la evocación como temas que entran en la materia poética y nos la ofrecen tocada de una cierta aspiración a la recurrencia mágica por medio de un verbo tembloroso y crepuscular del que ya el título del libro es un elocuentísimo pórtico con el que el poeta nos sumerge en una cálida humareda de espejismos y emociones.

A través de estas materializaciones de luces vacilantes, de atisbos de una meditación, del serpenteo entre verso y verso de un sentimiento que no quiere ser demasiado explícito, asistimos al curso de un caudal lento e irisado

en su superficie de todos los resplandores de lo humano, pero con un claro predominio de una irremediable soledad, de una conciencia convicta de lo precario y de lo oscuro, de lo desgarrado y de lo desamparado que es el hombre. Pero estas constantes nos revelan el cauce espiritual que avanza río abajo del alma de este poeta nacido en Ronda y heredero indudable de esa finísima tristeza peculiar de los poetas arábigo-andaluces; ahora bien, en Antonio Bocanegra hay que precisar una característica de ambientación de esa suave tristeza en una atmósfera de colorido aludiendo a lo concreto, como no queriendo renunciar a lo circundante que le produce una discretísima y disimulada congoja, evocadora de una civilización, poderosa en otros momentos, luego condenada a la lamentación emigrante bajo el llanto nazari.

La estructura temática del libro tiene, pues, tres planos bien definidos: la soledad, la noche y la incorporación del mundo que rodea consuetudinariamente al poeta. Estos tres planos se articulan entre sí y forman una unidad con aspectos que se reiteran cada vez con matices diferenciales; pero no se olvide que el poeta parte de una experiencia poco accesible a un análisis, a pesar de invitarnos con el título del libro a entrar en un mundo de *nieblas*, que son los componentes de la materia de su mensaje, por así decirlo; sin embargo, el autor nos da el contenido de su vivencia humana como una razón, como una lógica de lo que puede y debe únicamente ser todo aquello que depende de la madurez de nuestro existir, de nuestro aquilatar diario en el poso de nuestro corazón solitario o zarandeado.

Decía antes que la noche era un plano básico del libro y, en efecto, su presencia se reitera a lo largo del poemario:

En la noche, si después de la lluvia,  
la sombra pone estigmas  
a las sombras en éxtasis,  
a los muros de un reino que el sudor  
erigiera...

En ese mismo poema:

... que ese cielo siguiera  
rondándote en la noche.

En *Del tiempo y los relojes*:

Has asimilado al fin y no te pese  
la herencia de la noche...

La personificación de la noche—noche pudorosa, noche esperada—; la sinonimia de «noches o campanas», la noche que se hace camino, etc. Podemos establecer un paralelismo de la noche con la soledad; una y otra se corresponden y se complementan:

Si llegas, soledad, y considero  
la exégesis del tiempo que se ha ido...

En ese mismo poema:

«Mas en la noche  
me llegará con sus ardientes dones,  
con el extraño beso  
de sus templados párpados.»



Pero no es sólo la propia soledad, sino la de los otros seres animados o inanimados que rodean al poeta:

«por la cruel e insensible maquinaria donde aquel pez dejó su testamento de soledad...»

El marco vital que circunda al cosmos del poeta está presidido de un elemento que es afín a la noche, y que es el silencio:

«Pero es hora también de mirar en silencio o a voces, de contar porque es de [noche...»

Pero esta noche, esta soledad del poeta, este silencio no están vacíos; la ternura la habita de una forma impalpable. Veamos:

«Tiene la noche nombre de silencio saturados sus ojos de ternura. Tanta caricia y luz y tantas lenguas, tantas heridas desgarradas tiene. En la fontana quieta de la noche, en los celajes de su apartamento...»

Noche y soledad se llenan de una sustancia que le es connatural y que es la evocación, tercer plano importante de este libro. Con la capacidad de actualizar lo vivido en la trayectoria del recuerdo, el poeta recorre zonas del pasado, o incluso contempla el presente desde una actitud misericordiosa y —por qué no— apasionada en otras ocasiones:

«Mi alma es un perchero de desván para colgar los sueños derrumbados, allí tú te atardecas y clausuras, se cuelga allí tu nombre con su efigie, tus gestos, tus recelos y olvidanzas, el abierto lagar de tu sonrisa y el pabellón, en fin, de tus desdenes con su fiebre ecuménica de antorchas certeras y obsesivas. Que la noche es Genil de sueños y recuerdos.»

La descripción cobra fuerza metafórica cuando ésta es urgente para transmitir un estado íntimo y, en ocasiones, inefable:

...la noche se aproxima y los jinetes que hicieron de la tierra un simple claustro de miedos, frustraciones y de oficios, con su claudicación crepuscular tan cierta y obsesiva hundieron en las sombras su alboroto de luces voluntarias y clamor. Jinetes que han dejado con su incendio este presente o cárcel sin sol y de rutina...»

Otro poema que puede ejemplificar este plano descriptivo evocatorio o contemplador, o autocontemplador de un estado, de nuevo representado por el poder mágico de la metáfora es *Tristeza o palio*. En la última estrofa, si la consideramos después de la pausa del punto y aparte, el poeta hace un cambio brusco y pasa de un nivel externo

a uno interno en el que pasa a la sustancia auténtica del poema, antes mediatizada por comparaciones y asociaciones simbólicas:

«El palio es la tristeza y un hombre a solas es un rescoldo, un viento mustio, desmayado a quien le pesa el alma como sombra.»

Se puede decir como conclusión que *Lógica de nieblas* es la razón de un mundo enormemente interiorizado en el que los tres planos señalados ya —la noche, la soledad y la evocación— construyen una experiencia íntima de poesía que juega con elementos de la realidad, pero en función de simbolismos y comparaciones para interpretar ese fondo en el que el poeta entra a ordenar y transferir sus sentimientos.

Por otra parte, en lo que al ritmo se refiere, se puede decir que predomina un tono muy pausado y sereno, menos en ciertas ocasiones, tales como en *Placeres imposibles*, *Tristeza o palio*, y, finalmente, en *Epilogo en tono menor*, donde la cadencia está perfectamente lograda; si el poeta con ello quería llamar la atención del lector y terminar su melodía poética, digamos, con una nota suave, lenta y humilde, que recuerda el final de la *Patética* de Tchaicovsky, lo consigue plena y apaciblemente.

JUAN MENA

## SIN SER UN ADIVINO

JOSE MIGUEL IBAÑEZ LANGLOIS:  
*Futurologías*. Editorial Universitaria.  
Santiago de Chile, 1980.

Un inmenso libro de versos, casi cuatrocientas páginas, quizá cinco mil versos... Una edición perfecta y en magnífico papel. Todo esto como marco adecuado para esos 131 cantos proféticos que, no sé si me equivoco, no son todavía conocidos en España (la publicación de *Futurologías* es de 1980).

Pero el poeta José Miguel Ibañez Langlois no es desconocido en España, al contrario: *Desde el cauce terreno*, Adonais, 1956; *La tierra traslúcida*, Adonais, 1958; *La casa del hombre*, Agora, 1961.

Otros libros de poemas son: *Qué palabras, qué lágrimas*, 1954; *Eterno es el día*, 1968, y *Poemas dogmáticos*, 1971.

Junto a su labor poética ha publicado una *Introducción a la Literatura*, *El mundo pecador de Graham Green* y otros estudios de otros grandes autores, como E. Pound, Neruda, Rilke, Nicanor Parra, etcétera.

Además, una *Introducción a la antropología filosófica*, *Marxismo y cristianismo* y *Marxismo: visión crítica*.

Profesor en la Universidad de Santiago de Chile, su editorial universitaria ha da-

do a conocer estas *Futurologías*, a cuyo comentario he querido anteponer estos pocos datos, orientadores o explicativos de una de las características principales del libro de versos: su talante cultural, no erudito, sino de cultura asimilada, con perspectiva no sólo de futuro —como el título indica—, sino también afincada en la tradición secular de la cultura universal.

No es el suyo un libro lírico —aunque también—, sino desplegadoamente culto, recopilación y compendio de la ciencia y del saber del hombre: astronomía y matemáticas, economía y sociología, física y filosofía, política y demografía, literatura y teología, etc., son elementos convertidos en material poético, son en *Futurologías* poesía; porque no están tomados en sí mismos como datos sólo cultos, sino vistos desde la perspectiva del hombre y su Destino, atravesados por la mirada que los juzga todos en función de la felicidad del alma del hombre, del enriquecimiento o pobreza que han supuesto al espíritu de la humanidad camino de su fin último.

Es, en este aspecto, un libro de juicio duro, de dictamen severo. La historia del hombre (religión, filosofía, literatura...) merece una crítica negativa, especialmente debida al racionalismo moderno, al materialismo subsiguiente, culpables de la desorientación ideológica actual, de la falta de fe en Dios, de la corrupción humana.

Pero si *Futurologías* afina su proceso a la historia en las raíces del pasado, vierte su luz —su profecía, o bien como un dramático alerta o bien como un esperanzado estímulo— sobre el futuro de la humanidad.

Al leer un libro como *Futurologías*, esos cantos a veces apocalípticos, otros de aliento o exultantes, en ocasiones llenos de ternura o de acritud acusadora, me ha dado la sensación de estar ante un gran poema heroico, didáctico, satírico, un cantar de gesta, un himno religioso, un elegante cantar de trovador o una dulce canción de enamorado juglar. Me ha dado la sensación de tener ante mí una de esas altas columnas que jalonan el camino de la gran historia de la literatura universal.

Hoy, en que hay tanto verso decorativo; hoy, en que parece vivirse una nueva sofisticada y no interesa la verdad, sino el exquisito modo de decir... nada; hoy, este libro, perfecto en la forma, como resplandor propio de la verdad sinceramente expresada, apasionadamente vivida, es algo insólito.

No es tiempo ya de delgados lamentos subjetivos de egoísmo enfermizo, ya basta de llamar poesía a esa morbosa decoración sensual, que se utiliza en su miope horizonte graduados placeres del sexo, primores de decadencia, voces afónicas ayunas de palabra, plumas o ruidos bestiales. Es hora ya de una gran voz, de una entera palabra, como esta de *Futurologías*.

Yo me temo, desgraciadamente, que no va a ser oída esta palabra. Como sucede a veces con los grandes libros, éste no hallará inmediatamente acogida. ¡Ojalá sea un falso temor!

Ese estímulo esperanzado, al que aludí antes como visión final del libro, es consecuencia de la misma profundidad que expresa, no podría ser de otro modo: sólo



la superficialidad es pesimista y amargada, sólo en ella cabe la desesperación. Si el hombre y su fuerza para el mal —porque libre— no es sino criatura, no es más que su Creador, Fuerza y Bien infinitos. De ahí el optimismo, la esperanza, la seguridad o firme confianza en el triunfo del Bien. Confianza, con ello, en el buen uso de las facultades más altas de que el hombre goza para la ciencia, el arte, la religión.

En un tan largo poema—pues es uno sólo en 131 cantos—se dan, como he dicho, momentos verdaderamente líricos, en otros esa grandeza épica con la que enaltece la grandiosa valía del hombre, o la burla sin crueldad por sus pobres mise-

rias, o la desgarrada tristeza por su auto-destrucción; se dan, en este gran poema, en fin, todos los modos, tonos, voces, ritmos acomodados o expresivos de la múltiple variedad de una cosmovisión, de un poema total de la vida del hombre, en sí mismo considerado y en su historia y en su libre destino final.

El magistral manejo del verso le ha permitido construir este poema total como un caleidoscopio, como un poliedro, al modo de la vida, al modo de la verdad, que nos muestra su única perfección esencial en tantos matices: en ocasiones es la verdad misma, cruda, la que despliega así su belleza, sin sugerencias, sin estética, y en otras ocasiones sabe llegar

al más delicado lirismo y a la más fina sutileza, como una joya de la lírica provenzal; pero las más de las veces el tono es épico, declamatorio, como un himno o una gran crónica.

*Futurologías*, de José Miguel Ibáñez Langlois, es una obra de madurez, no sólo la del poeta, sino de nuestra época, y madura, cuajada: reúne en sí, haciéndolos suyos, los hallazgos formales de toda la historia de la literatura, hace una *summa* poética, con la que da una visión de la historia de la humanidad, y proyecta una futurología en su más viva raíz, la que da el ser a la felicidad del hombre.

PABLO ANTONIO URBINA

## GRACIAN TIENE LA PALABRA

SANTOS ALONSO: *Tensión semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1981.

«A pesar de que la extensa bibliografía previamente consagrada a Gracián cuenta con valiosos análisis de tema lingüístico o estilístico, el libro de Santos Alonso, por su amplitud de campo, por la riqueza de sus materiales y, sobre todo, por su interpretación inteligente de ellos, será indispensable para cuantos en lo sucesivo se enfrenten con el arte de Gracián y con su visión del mundo y de la vida», afirma Rafael Lapesa en el prólogo de esta obra con toda razón. Santos Alonso ha dividido la que suponemos es su tesis doctoral en dos partes, dedicadas al estudio del lenguaje y del estilo de Baltasar Gracián, respectivamente.

Comienza por plantearse la manera en que puede encuadrarse la síntesis del pensamiento graciano. Suele hablarse de la intención didáctica como la principal inspiración del escritor jesuita, pero hay lectores que ponen en duda ese didactismo y reconocen en él una intención muy distinta: el interés prominente por el puro juego lingüístico y la ironía, el deseo de hacer una literatura lo más original posible y capaz de poner a prueba la capacidad receptiva del lector.



Recomienda Santos Alonso no olvidar que Gracián es un escritor de su tiempo, el Barroco, dominado por el pesimismo tras la demolición de los ideales optimistas del siglo XVI, cuando el escritor se refugia en el arte por el arte. Se considera entonces la facilidad estilística como un vicio estético y se desdeña lo vulgar. En la disputa entre cultismo y conceptismo se muestra ecléctico, considerando ambas fórmulas definidoras del Barroco en su conjunto, siendo característica de autor, y no de escuela, que unos escritores usen de unos recursos más que de otros.

Sin embargo, establece una diferencia al juzgar dos modalidades de escritura en ningún caso opuestas: el grupo de los llamados culteranos amplifica la estructura superficial del lenguaje, la sintaxis, y el de los conceptistas amplifica la estructura profunda, la semántica. El lenguaje de Gracián está comprimido en oraciones independientes, yuxtapuestas o coordinadas, y rara vez en oraciones compuestas de relación subordinativa, y además se propone una intensificación del significado buscando las máximas posibilidades de las palabras, que no es otra cosa que el concepto, definido por él mismo como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos».

¿Un lenguaje sencillo?

Al comenzar el análisis del lenguaje de Gracián manifiesta Santos Alonso la sorpresa que produce el que una prosa de estructura tan sencilla pueda ser al tiempo tan complicada, explicando que sintagmas y períodos sintácticos aparecen de forma deslavazada, porque la condensación ingeniosa y la intensificación del significado les obliga a fraccionarse y a ofrecer una simplicidad sintáctica basada en los elementos necesarios cargados de significado. Su preocupación por la economía verbal hace que sus pocas palabras estén cargadas de connotaciones múltiples, pero no inamovibles, que llegan a descubrir nuevos matices incluso raros y desconcertantes.

A una estructura sintáctica fraccionada y sencilla le corresponde una estructura semántica compleja y difícil, lo que constituye la primera esencia del





idiolecto de Gracián. La continua elaboración a que sometía sus obras explica la dificultad semántica de la frase, ya que en su opinión, cuanto más oculto está el sentido resulta más rico para el lector. Convirtió el lenguaje en una especie de sistema de cifras, cercano al matemático, trabajando sólo sobre las partes mayores de la oración, nombre, verbo, adjetivo y adverbio, sin importarle los nexos, los pronombres o los determinantes, evitados muchas veces por eso mismo.

Analiza Santos Alonso, con todo detalle, cómo se realiza la intensificación semántica en sus diversos niveles, para alcanzar unas conclusiones que merece la pena extractar. Dice y demuestra que la aparente ambigüedad sirve a la intensificación del significado. La disemia con sus sentidos literal y metafórico; la denotación lingüística y la connotación literaria son base no sólo del lenguaje, sino también del estilo de Baltasar Gracián. El léxico adquiere en su significación un sello personal que analiza cuidadosamente Santos Alonso.

Puede así resumir que la obra de Gracián, en su totalidad, posee un valor de oposición, corriente en el Barroco, que descansa en la polisemia de la palabra. En esto su maestro es Quevedo. Lo que parece paradójico es que el aragonés no pretende oscurecer el significado del lenguaje cuando juega con la polisemia, sino aclarar todo el conocimiento posible del mundo y ofrecer al lector todas las posibilidades de percepción. Por eso dice Alonso que tiende a la precisión y no a la ambigüedad inevitable, como lo demuestran las continuas correcciones llevadas a cabo en su obra. Gracián sabía muy bien que es conveniente alternar modos y formas, según explica en *El discreto*: «Siempre hablar atento causa enfado; siempre chancear, desprecio; siempre filosofar, entristece, y siempre satirizar, desazona.»

#### Ejercicios de estilo

Por lo que respecta al estilo, advierte Alonso que en todas las obras gracianas se utilizan los mismos recursos y las mismas construcciones sintácticas que pueden configurar un estilo. Si el lenguaje pretendía una intensificación del significado, el estilo juega idéntico papel, por lo que Gracián se adhiere

al grupo de escritores que basan la escritura en los conceptos, según el significado barroco de la palabra, y al estilo propiamente barroco del conceptismo. Sin embargo, resalta Alonso que en ningún caso se le puede comparar con aquellos predicadores y escritores de su época que bajo una amplificada palabrería no escondían sustancia alguna. Si algo llama la atención en Gracián es lo contrario, la densidad de contenido.

Destaca que retorcer la forma o utilizar neologismos no es un recurso afectado de su época, sino un intento de precisión semántica, característico de Gracián. Y pone de relieve la unidad estilística de toda su obra, ya que los recursos empleados son los mismos, con mayor o menor intensidad según los destinatarios supuestos de cada libro. Alonso prefiere hablar de variaciones no sustanciales en la obra de Gracián, ya que en toda ella trabajó con gran perseverancia su estilo mediante correcciones incessantes para lograr un ideal, desde luego, de perfección como quizá, duda el ensayista, nunca se ha hecho en la literatura española: debemos recordarle en este punto que el caso de Juan Ramón Jiménez es idéntico en la intención, aunque partiese de unas premisas radicalmente opuestas.

Resume las varias opiniones expuestas en torno al estilo de Gracián, y también aquí se declara ecléctico al aceptarlas con matizaciones, alegando que un estilo que logra su razón de ser en el significado, que intenta por todos los medios economizar el lenguaje para lograr una precisión y una justeza de significado, que ama la sustancia más que los accidentes, no podría ser de otra manera que conciso por una parte, y por otra, lexemático. En consecuencia, lo define como estilo conciso-económico, preciso-claro, lexemático y de estructura bimembre. Precisamente en la estructura bimembre de los sintagmas es donde carga la atención de su estudio, porque en cualquiera de sus varias fórmulas queda demostrado el máximo interés de Gracián por la precisión y amplificación del significado, dado que el segundo miembro intensifica siempre la semántica del primero. Finalmente, repasa las expresiones latinas, influencias religiosas, universitarias y escolásticas, etc., y los ataques que sufrió en vida Baltasar Gracián a consecuencia de su léxico y estilo.

ARTURO DEL VILLAR

## BIOGRAFIA DE UN PINTOR

JOSE LUIS MORALES Y MARIN:  
*Vicente López*. Guara Editorial. Zaragoza, 1980.

Este libro, ya pieza fundamental sobre el tema, es el resultado de las investigaciones y reflexiones de su autor sobre la vida y la obra de Vicente López. Para su redacción se han manejado nuevas fuentes, cual el archivo del pintor transmitido, de generación en generación, en-

tre sus descendientes, ahora en posesión de don Bernardo López Majano. Otra importante fuente utilizada es el archivo del Palacio Real de Madrid.

La obra estudia la biografía y la labor artística del pintor.

A través de los pormenores vitales del biografiado y del entorno artístico y político, asistimos a un animado cuadro que nos hace penetrar en la psicología del personaje y en el sentido de su pintura.

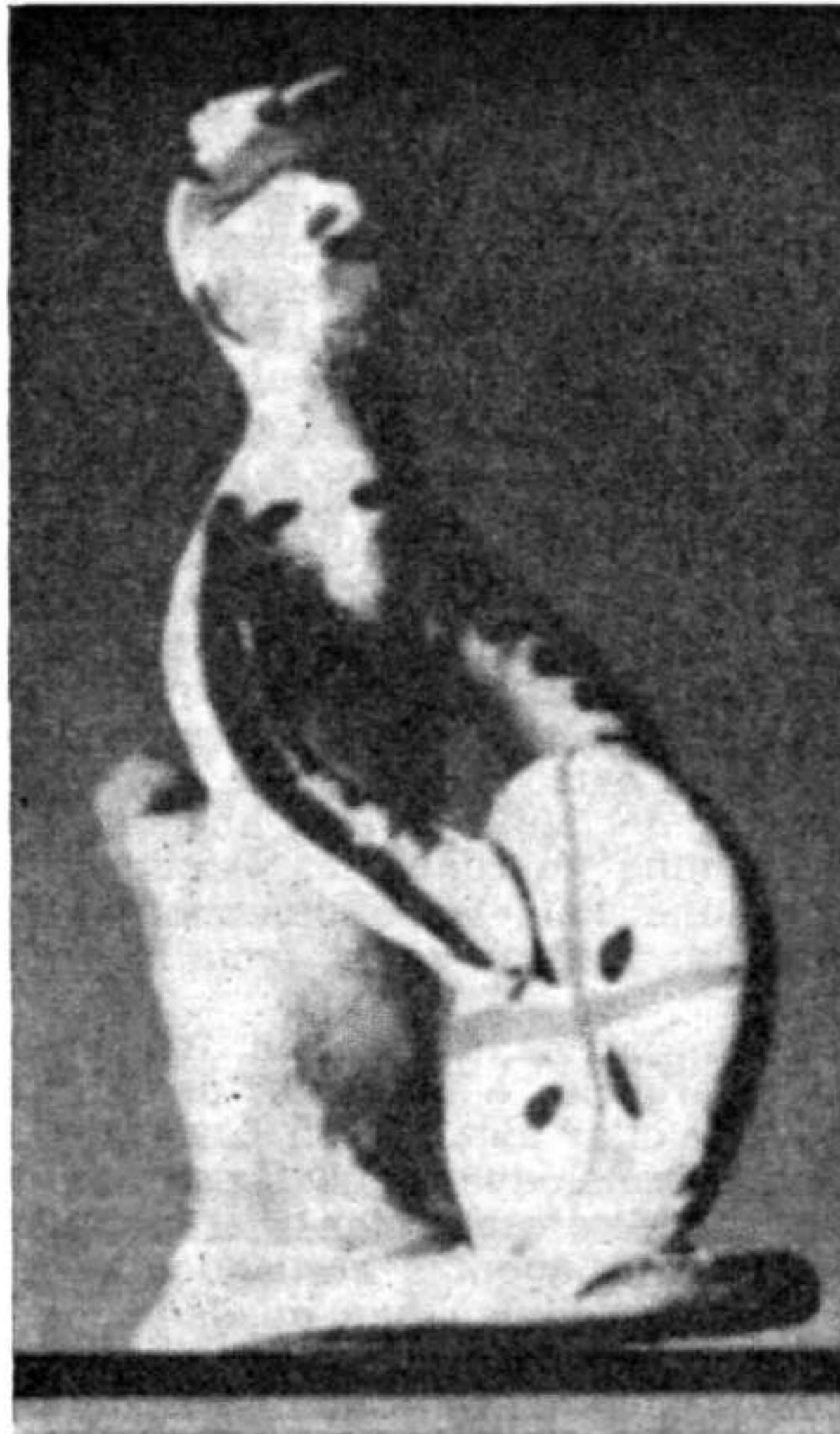
Vicente López, nacido en Valencia el 19 de septiembre de 1772 y muerto en Madrid el 22 de junio de 1850, por temperamento se inclinó a cultivar la corriente neoclásica y dentro de ella arribó a unas conclusiones personales que puso al servicio de quienes más especialmente le apoyaron: la realeza, la nobleza y la alta burguesía. De acuerdo con su perso-

nalidad, en este terreno se expresó con autenticidad y eficacia. Así, el aplicado y gran trabajador que fuera a todo lo largo de su vida, ya a los dieciocho años, en Valencia, en 1789 logró una pensión para estudiar en Madrid, con sus cuadros *Tobías devolviendo la vista a su padre* y *Ezequiel mostrando sus tesoros*. Si el primero apenas tiene interés, en el segundo hay una magistral desenvoltura que superará Vicente López cuando en 1790, en San Fernando, de Madrid, obtiene el primer premio de pintura por su cuadro *Los Reyes Católicos recibiendo una embajada del rey de Fez*, un riquísimo alarde de color centelleante y una composición suelta propia de un maestro. Un cuadro tan fresco y espontáneo es casi excepcional en su tarea, que, por otra parte, alcanzó las fronteras de la genialidad en



## CONCIENCIA REVERBERADA

ARTURO DEL HOYO: *El lobo y otros cuentos*. Ed. Aguilar. Madrid, 1981.



Como nos dice su autor en la *Noticia previa*, de los nueve textos reunidos en este libro, cuatro se publicaron anteriormente y cinco estaban inéditos. *Las señas* recibió en 1977 el premio Hucha de Oro de cuentos.

Arturo del Hoyo se nos presenta en *El lobo* y en el resto de los cuentos como un escritor de candente humanidad. Es la ternura la que destaca entre todas las notas de estas narraciones. El amor por su caballo, por ejemplo, en el protagonista de *El lobo*, el latido de identificación con el dolor humano ante la presencia de la guerra, la pobreza, la muerte, etc...

Siguiendo a De Robertis y su concepción dinámica del arte que intenta «rehacer el camino de la expresión última creativa hacia la razón primera que la determinó: el llamado fondo germinal», podríamos decir que en el autor que nos ocupa es la guerra y sus efectos la vivencia clave que se ha anclado en su conciencia y reverbera a través de sus narraciones. La «simpatía» en sentido griego, el «padecer con todos aquellos seres que de una manera o de otra han sido salpicados por sus nefastas consecuencias.

En *El lobo* no se delimitan bien las fronteras entre la realidad y la fantasía. Toda la trama de la narración que parece ser presentada como un hecho real queda al final como posible delirio del enfermo en la cama de un hospital. Pero esto presta una atmósfera llena de sugerencias a este desenlace inesperado.

Un aliento poético rodea toda la narrativa de Arturo del Hoyo. Tiene a veces pensamientos muy bellos desparrramados por estos cuentos llenos de lirismo. Así, leemos: «De noche es cuando el corazón crece y se derrama por todo el cuerpo». Y en el cuarto cuento, titulado *La lección*, al hablar de un manantial, dice: «donde beber de bruces era sentir un beso húmedo y repetido».

Por otra parte, es una prosa donde lo sensorial tiene cabida en forma muy notoria. Así, en *El lobo*, da gran importancia a las sensaciones olfativas: «Me complace oler mi cuerpo, mi vida y sentir el olor de Lucero mezclado con el mío». Y en *Las señas*: «El olor de la casa. El olor a salvado y a harina, a puchero cociéndose en el hogar. El olor de la lana..., de la madera de los aperos..., y el olor casi viviente de la entretrejida paja de las redondelas..., las hogazas amasadas, blancas, húmedas al horno..., que luego, ya en la casa, impregnaba todo de una tibieza casi maternal». Consigue con una riqueza enorme reflejar esta sensación de la casa de labranza y al decir «tibieza casi maternal» parece penetrar sinestésicamente en las esencias más hon-

su obra maestra, el retrato de Goya, pintado en 1818, que justamente está considerado como el mejor retrato del genio aragonés. Realizado en un viaje de Goya a la Corte desde su voluntario exilio, se cuenta que cuando el cuadro llegó a su estado actual, Goya no quiso seguir posando para que no se amanerara, y que a ello se debe su acierto.

Tras sus estudios en Madrid, Vicente López, trabajador aplicado y obediente, vuelve a Valencia, donde fuera académico, y hace copias para sustituir a los originales, especialmente de Juan de Juanes y de Ribalta, que el rey quiere en las colecciones reales, poco nutridas de pintura valenciana.

Con motivo de la visita de Carlos IV y la familia real a Valencia en 1802, realiza por encargo un cuadro de grandes dimensiones que perpetuará el acontecimiento. Esta obra ya es testimonial de lo que ha de ser su labor como retratista. También la ocasión fue motivo para que realizara un bello boceto del tema, de mayor calidad que la obra definitiva. Los bocetos conservados del pintor en general poseen mayor calidad que las realizaciones finales, como puede comprobarse comparando su fresco en el techo del salón de Carlos III en el Palacio Real de Madrid con el boceto del mismo tema en el Museo del Prado.

Aquel cuadro motivó que, el 6 de diciembre del mismo año, Carlos IV le nombrara pintor de Cámara honorario. La protección oficial sigue con Fernando VII, que en 1814 le hace pintor de Cámara efectivo y en 1823 director del Museo del Prado. Y hay que destacar la inteligente tarea desplegada por Vicente López en favor de esta pinacoteca, mérito, si no poseyera otros suficientes para ocupar un lugar en la historia de nuestra pintura.

El pintor se había casado joven, el 21 de enero de 1795, con María Vicente Piquer, y fue feliz en su matrimonio. Enviudó a los cuarenta y dos años, y a partir de este momento se dedicó al cuidado y educación de sus hijos, sin que se le conozcan ningún tipo de distracciones a esta labor y a su tarea de pintor. Cuando su hijo Luis le anuncia desde París que va a casarse, le escribe una larga carta dándole consejos sobre el matrimonio, que es un modelo de ponderación y un documento de definitivo valor psicológico para conocer a su autor. La carta está en el tono del siguiente párrafo: «Tanto como en un hombre es ridícula la afectación, otro tanto es repugnante el desaliño, y así has de cuidar de que comparándote tu mujer con otros hombres de tu clase y de tu edad, no tenga que correrse encontrando una diferencia notable entre tú y ellos, tanto por el aseo como por el primor de tus vestidos y porte.»

El autor siente simpatía por el artista, que aparece como un hombre trabajador de buenos sentimientos, a quien su conducta, su aplicación y su fidelidad le llevaron a alcanzar los más altos puestos en su carrera. Su obra muestra el reflejo de su persona. En ella abundan especialmente los retratos. La mayor parte de los personajes del momento posaron ante él y fue tal la demanda de estas obras, que en ocasiones hubo de servirse de ayudantes, aunque él siempre se reservó la realización personal de las partes más

importantes de los modelos. Estas tareas, otros encargos reales, su labor en la enseñanza de la pintura y también la de profesor de dibujo de la niña Isabel II y de su hermana Fernanda, ocuparon su tiempo.

Si su pintura, exceptuadas algunas obras, como el citado retrato de Goya, no posee el acento del genio, sí es una obra bien hecha que se corresponde con una situación y un ambiente a los que sirve. En sus pinturas, perfectas de dibujo, el color y el detallismo suelen comunicar una sensación ajena a la naturalidad. Por otra parte, en sus retratos están también ausentes las alusiones y las metáforas plásticas. Y su virtuosismo no suele superar cierto tono de frialdad. Fue un testigo casi impassible, que no se aventuró a interpretar. Pero su singular figura, que supone algo así como un paréntesis en la evolución de la pintura, representa un notable capítulo y es un documento histórico de excepcional interés. Entre los personajes por él pintados, los que posaron para Esquivel y luego para Francisco Madrazo, es inmensa la iconografía que nos queda de españoles de la época.

Además del inteligente estudio sobre la vida y el arte de Vicente López, el libro publica una bibliografía sobre el tema, un catálogo de su obra, en el que figuran, con interesantes notas sobre buena parte de las 464 obras, catalogados, retratos de los números 1 al 287, temas religiosos del 288 al 414, obras históricas alegóricas del 415 al 424, decoraciones murales del 425 al 441, pasteles del 442 al 450 y miniaturas desde el 451 al 465.

Siguen numerosas reproducciones que muestran ampliamente las principales facetas del trabajo del artista.

El libro lleva un prólogo de Santiago Sebastián.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA



das de la vida y de la tierra (la madre, el pan, ...).

La riqueza de lo visual no falta tampoco en el libro. En *Al gran Derby de Loredó* se nos hace apreciar los muy variados matices de las florecillas del prado con sus diversos colores y formas. Es un cuento donde la sencillez sería la nota dominante. Relaciones humanas tranquilas. La descripción de todo tipo de plantas y flores en el ambiente húmedo del norte me recuerda a Sido de Colette, donde de una manera más exhaustiva se enumeran todo tipo de flores con sus nombres. Sabe valorar la belleza de lo pequeño (las flores pequeñas son el símil), y así cuando descubre la presencia del amor, en lugar de decir, como es frecuente en estas ocasiones, que había nacido entre ellos algo muy grande y maravilloso dice: «Había nacido entre nosotros una cosa tal vez pequeña y efímera, pequeña y efímera como nosotros mismos».

Uno de los principales aciertos en la estructura de estos relatos es el paralelismo que establece el autor entre expresión y contenido unas veces y otras —y muy logrado— entre la realidad exterior y el interior del personaje. Veamos: Del primer punto, en *La lección*, correspondencia entre el tema la vida de los gitanos y el lenguaje que nos habla de «camino eterno, ríos eternos, fluir eterno». En cuanto al segundo aspecto, encontramos en *El lobo* paralelismo entre el lobo (mal exterior) y la enfermedad del pecho (mal interior), ambos «sentidos desde el verano» en palabras del protagonista. Y

en *Otra anunciación* ha querido hacer el autor como una leve alegoría de la anunciación que de una manera plástica la presenta al describir la habitación de la anciana. Un rayo de luz de día penetra por la ventana oblicuamente, como tradicionalmente se ha representado el cuadro de la anunciación de la Virgen. Luz envolvente que acompaña la presencia del Arcángel. También esta anciana espera sola sin tener noticias del hijo que se llevaron en aquel barco «lleno de niños». Y en aquella mañana, entra como un arcángel el hijo al que intencionadamente ha llamado Ángel el autor y la llena de gozo con su salutación. Correspondencia de lo externo y real con el paisaje interior del alma de esta anciana que desde niña guardaba las estampas de la Anunciación como una motivación preferida dentro de la temática religiosa.

Como hemos dicho, son frecuentes las referencias a recuerdos de la guerra. Por citar algunas, en *Las señas* la tía Apolonia vive de la esperanza de que sus hijos estén bien y el narrador nos cuenta que las casas del barrio donde ellos vivían han quedado totalmente destruidas. Una angustia que oprime corre en la última parte del relato. En *Otra Anunciación* se dice «quedó sin Juan y con la familia en el pueblo, en el otro lado». Frase dolorosa y sintomática que hace una vez más referencia a la tristeza de la España partida en dos.

No están exentos estos relatos de sentido del humor. Por ejemplo, en *De*

*parcelas* este humor aparece lleno de ternura y sentido familiar. Cuento eficaz en su brevedad donde critica cierto aspecto de forma de vida de la sociedad de consumo en contraste con la sensibilidad del mundo infantil para el que a veces una cosa trivial representa todo un mundo problemático que puede llegar a angustiarse. El último cuento, *Una historia del viejo Goyo*, también está repleto de un humor ingenioso, de una picardía solapada con su chispa de regocijo que dan un tono muy distinto y lo apartan de la temática un tanto monocorde de los otros relatos unidos por la presencia gris y apenada de las huellas de la guerra.

Finalmente, me parece de interés señalar que, por ejemplo, en *El lobo*, Arturo del Hoyo sabe usar con acierto expresiones tomadas del lenguaje rural que le dan un tono fresco y vivo, ya que están puestas en boca de un vaquero y ese lenguaje da más realidad al relato. Así, «con el cuidado», en vez de «con el cuidado», «lo merqué» por «lo compré», «la ladra» por «el ladrado», «sombroso» por «sombrió»...

Conviene, pues, leer a este hábil narrador cargado de valores humanos junto a un buen hacer literario y disfrutar de este lenguaje sencillo y en ocasiones pegado a la tierra, pues cuentos suyos, por su calidad, han sido traducidos al francés, alemán y al checo, donde, sin embargo, estos matices del habla del pueblo no podrán ser saboreados en su plenitud.

MARIA PILAR PUEYO CASAUS

## JULIA Y SU MIEDO A VOLAR

CONCHA ALOS: *Argeo ha muerto, supongo*. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1982.

El hombre, según Freud, debe volver a sí mismo, aprendiendo a dominar sus impulsos, el peso de su propia historia y el problema de su conciencia de culpabilidad. El llamado «principio de realidad» freudiano encierra un llamamiento ético que es, precisamente, el principio que parece ignorar la protagonista, y también el resto de los personajes de la última novela de Concha Alós, *Argeo ha muerto, supongo*, y que subtitula con este significativo párrafo: «Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real.» Adaptarse o morir, meterse en la fila sea como sea, hacer lo mismo que hace la inmensa mayoría, es la idea madre que va imponiéndose en la vida de Julia, y también en la de su madre, su padre, hermanas, amante,

marido y demás entorno social. Y todo este complejo y doloroso juego de adaptación a la norma se lleva a cabo por la sencilla razón de no atreverse a hacer lo contrario, a lo que la mayoría hacen, por miedo, en definitiva.

Al hablar de sus padres jóvenes, comenta Julia al referirse a su madre: «Se había resignado desde hacía años a que su Gregorio fuera un "don nadie", "un hombre gris e insignificante", "alguien que nunca llegará..." y hasta, esto era un secreto que mamá no le hubiera confesado a nadie, un haragán. Sí, eso: un gándul. Qué le iba a hacer una. Y como una mujer ha de construirse, a partir de sus realidades, de lo que tiene entre manos, una seguridad, ella se lo había construido.»

A menudo surgen en la protagonista fuertes deseos de rebelarse contra lo establecido y seguir su propio rumbo, de no tener más en cuenta la norma que rige toda moral heterónoma: «Hacer algo porque sí. Actuar sin que ningún precepto nos lo mande, hacerlo porque, simplemente, se

tienen ganas de hacer aquello... ¡Hacía tanto tiempo que mi conducta estaba sujeta a pautas, a reglas impuestas por los otros y por mí misma! Los preceptos, estaba hasta la coronilla de que me impusieran la conducta a seguir. Deseaba escapar de la casa que me agobiaba, ir al encuentro de la noche, recordar el pasado.» Pero, salvo en ocasiones esporádicas y, en oculto, siempre guardando las apariencias, no sale del redil.

*Corazón y cabeza  
no se le ponen de acuerdo*

Realidad y deseo, deseo y realidad se presentan en el trabajo de Concha Alós como absolutamente irreconciliables. Corazón y cabeza nunca se le ponen a Julia de acuerdo y opta por la salida pragmática de lo que vulgarmente se llama «meterse en la fila»: «Simplemente, me dejaba guiar por mi instinto y además sabía lo que quería: deseaba la seguridad, deseaba un remanso social



y afectivo, un puesto dentro de la sociedad y la familia. Había llegado a aquella conclusión poco a poco. Se casaban mis amigas. Yo empecé envidiando el porte sereno que adquirirían después de maridadas. Envidiando sus casas y sus objetos.»

Lo que nunca se le ocurre a Julia es engañarse, y así lo manifiesta en sus frías y lúcidas reflexiones: «Y, sobre todo, quería desligarme de mi familia. Creo que por aquel entonces los odiaba. De nada me sirvieron cuando los necesité. Se comportaron con un extraño despego, incluso con crueldad. Quería perderlos de vista. Pero no era lo bastante fuerte para ser libre. Alguien tenía que sacarme de mi casa. Necesitaba un protector. Y ese era el papel que le había asignado a Agustín.»

Entre el deseo de emprender el vuelo, algún conato de vuelo y el miedo a volar, transcurren las doscientas cuarenta y cuatro páginas de la novela. Todavía recién casada, Julia monologa: «Y el sol entraba formando una cuña de luz intensa, una claridad que provocaba en mi ánimo una alegría que no tenía más motivo que esa misma luz. Alegría y ganas de volar. ¿Pero sabía dónde iba a volar? Vivía en una ciudad desconocida, una extraña ciudad a la que habían trasladado a mi marido por causa del trabajo. Más allá de la esquina, en la que existía una parada de tranvía, no conocía nada, y aunque desde el terrado veía edificios y adivinaba plazas, almenas y murallas, temía enfrentarme sola con aquello.»

En el intento de conformarse, de acomodarse a la segura vida gris, se dice Julia: «Y yo me preguntaba si siempre pasaba así. Si todos los deseos que un día podíamos pedirle a los objetos mágicos llegaban a fatigarnos a la larga. Si todo es circunstancial, un arco impalpable de esa espiral que son nuestros sucesivos deseos.»

Finalmente, Julia ya no necesita intentar conformarse, simplemente, está conformada: «Me complacía eso, comprar cosas. Y podía hacerlo. Los billetes llegaban a mis manos sin exigir ningún esfuerzo por mi parte. No, yo no sabía de dónde salía el dinero ni tenía ningún interés en averiguarlo. Disponía de un coche personal y eso me facilitaba el desplazarme a mi capricho. Así veía a mi gente, visitaba a las amigas y, algunas tardes, merendaba con ellas en algún lugar elegante. Se habían acabado, por fin, aquellos larguísimos años de inadaptación y de angustia y yo, al menos en apariencia, había logrado amoldarme al matrimonio, a mi nueva

familia, al papel que elegí libremente o que me había asignado la sociedad.»

Julia, a partir de entonces, sobrevive, que es lo que, en su opinión, hace en definitiva la inmensa mayoría: «Había perdido —dice—, sobre todo, mi orgullosa rebeldía y una especial sensibilidad que hoy aparecía embotada. Pero sigo creyendo que no tenía ninguna posibilidad de elección, debía cambiar o morir y, al elegir adaptarme, no estaba haciendo otra cosa que elegir la supervivencia, poniendo en funcionamiento los resultados de causas que estaban enterradas en alguna parte del pasado.»

#### *La triste situación de la mujer*

En las páginas de esta obra-ficción que es la presente novela de Concha Alós se lleva a cabo una dura crítica a la situación de dependencia que a la mujer le toca vivir en relación con el varón, la falta de libertad cuya única motivación es el hecho de ser mujer.

Adelaida, uno de sus personajes, reflexiona al percatarse de que su falta de libertad estaba motivada por el hecho de ser mujer: «Un hombre cuando le apetece salir da un portazo y se larga. Una mujer —al menos las de su generación— no tiene contumbre de hacerlo. Los hombres inventan, trabajan, descubren continentes, son buzos, contrabandistas, trabucaires, astronautas..., vuelan, matan, roban... Pero ella era una mujer y las actividades peligrosas parecían estarle vedadas. No sabía si era injusto y también ignoraba si el mero hecho de estar pensando estas



cosas constituía ya un delito. Pero de todas formas esta especie de rebelión, puramente mental, no era excesivamente lúcida, intuía que el razonamiento que estaba desplegando era casi informe, básicamente vago. ¿Qué pensaría una mosca atrapada en la viscosidad de la tela de araña, en el caso de que la mosca supiera pensar? ¿Qué una bestezuela, presa de un cepo, mientras trata con todas sus fuerzas de escapar?» Con respecto a la generalizada preferencia que por el hijo varón sienten los padres, comenta Julia recordando su infancia: «a veces he creído comprender que, el hecho de que mis padres prefieran a Argeo, que lo prefirieran a mis hermanas y a mí, se debía no tanto al hecho de que fuera el menor, sino, sobre todo, a que fuera un varón, un niño. Un niño que había aparecido después de tres hembras seguidas. Pero, ¿qué tenía de malo ser niña? ¿Por qué un chico despertaba en las familias una satisfacción tan extremada?»

Al referirse Julia a los inicios de los amores incestuosos que vivió con Argeo, y al sentido de culpabilidad que en ella despertaron, analiza: «Algo se hubiera sosegado en mi interior si una multitud vociferante me hubiera lapidado en la plaza pública en nombre de la moral. Sí, hubiera sido más sencillo, una forma más fácil de pagar. Mi culpabilidad exigía un castigo, y como esta pena no aparecía yo me fabricaba otras. Me auto-flagelaba. Me agotaba. Pasaba noches enteras sin dormir. Sufriendo. Y lo curioso es que asumía yo sola todo el pecado. Nunca pasó por mi cabeza que Argeo tuviera que pagar por aquello —y a lo mejor no pagó—. Por lo visto el pecado de amor exige solamente una víctima femenina. Un dios barbado parece haber impuesto las tasas, los rigores.»

La sacrosanta institución matrimonial tampoco se salva de las lucraciones de la Julia Vilache creada por Concha Alós: «Y veía el matrimonio como una atrocidad. La noción del hombre y de la mujer como pareja, como carne que no se puede separar, una monstruosidad física, patética, curiosa: una especie de hermanos siameses artificiales, cosidos entre sí, después de haber sido libres, individuales. Sacramentados. Obligados a hacer las mismas cosas a la vez, a participar de un mismo talante: comer, dormir, caminar, viajar, recibir visitas, hacer el amor... Un cuerpo con dos cabezas. Unos hermanos siameses desdichados, indefensos...»



## Cómo el principio de placer se debilita

Desde los comienzos de los sueños con Argeo y las esporádicas realizaciones de esos sueños, hasta la etapa de depresión y definitiva renuncia a Argeo, Julia pasa por sucesivas etapas en las que el dominio del principio de placer se va gradualmente debilitando.

«Yo sabía que, dormida —dice Julia—, los hechos más triviales de esa noche, las palabras, todo aquello, iba a convertirse en otra cosa, un sueño, una historia nueva. Argeo en ella. Mi hermano adolescente invitándome a ir a su cuarto, al sótano, a uno de los recodos de la escalera, al secreto desván. Que allí nos besaríamos y que yo me dejaría acariciar, lo acariciaría a él, en un juego de amor, infinito, delicioso, torturante, sin consumación posible. Todo el amor una borrachera, una exasperación, un enardecimiento. Sin reposo final».

En la realidad, Julia también vivía ese absoluto estado de encantamiento por aquel hermano adoptado por sus padres desde su primera infancia: «Inventábamos nombres para llamarnos —lucero, cielo, brujita, monito cocotero...— y ningún nombre nos parecía ridículo. Estábamos enamorados. Vivíamos eso que la literatura ha dado en llamar "un gran amor" y en aquella época lo hubiéramos sacrificado todo el uno por el otro».

Pero en el momento que aquel apasionado amor fue descubierto, todo el entorno levantó su guardia y la maravillosa historia de los grandes amantes quedó destruida: «La historia amorosa e ilusionada con mi hermano, ¿la historia loca?, estaba acabada. Se había consumido como se consume el más grande y espléndido de los fuegos, se había convertido en cenizas. Habían pasado varios meses, quizá un año, desde que nuestra familia descubriera nuestros amores. Naturalmente no entendieron nada de lo que pasaba entre los dos».

«Yo soy yo y mi circunstancia», decía Ortega y Gasset, y si salvo mis circunstancias me salvo yo. Pero la reacción de Julia, nada orteguiana, viene a ser la pasividad y la consiguiente depresión: «En aquel presente dudaba de todo. No creía en Dios, ni en la gente, ni en el amor, ni en mí misma y eso me provocaba un sentimiento de vértigo y de vacío, como si estuviera constantemente en el aire, cayendo desde el brocal de un pozo a un fondo oscuro que no sabía qué era pero que me aterrizaba. La depresión me atenazaba y no sabía de qué forma luchar contra ella».

Indecisa, con falta de vida propia, insegura y sin haber conseguido salvar sus circunstancias, Julia vuelve a caer en las garras de Argeo: «Una noche, Argeo vino a mi dormitorio.

Era un disparate, una imprudencia incalificable, después de todo lo que había pasado. Hubiera sido atroz que apareciera una de mis hermanas, mi madre, una criada... Se lo dije, le rogué que se marchara, pero no me hizo el menor caso».

Casada con un hombre rico, bien instalada en la vida, madre de tres hijos, dice Julia en la última de sus reflexiones: «Pero, ¡qué inútil la pasión! Ahora creía haber aprendido que todo era ilusorio, que era lo mismo haber engalanado a Argeo con los ropajes del ídolo que a cualquier otro hombre. A la larga, todos iban a fallarme. Y no se trataba de que fueran peores que yo misma, sino que, al parecer, es así la condición humana».

«Acaso porque intuimos que nada es real, aceptamos fácilmente la realidad», escribe la autora bajo el título de su novela-ficción. Por eso pone en boca de Julia, a modo de conclusión. «No, no iba a arropar a ningún hombre con las riquezas de mi imaginación. Además, tampoco podría. Yo ya no era la misma. Aquella mujer que adoró a mi hermano había muerto. Como Argeo Vilache, supongo».

¿Salva así sus circunstancias y, lo que es más importante, se salva a sí misma el personaje de Concha Alós?

ISABEL DE ARMAS

## LOS PREMIOS DE TEATRO BREVE "ROJAS ZORRILLA"

MANUEL RÍOS RUIZ: *La alameda de Pipiritaña*. FRANCISCO PAYO DIAZ: *La mancha nacional*. Edita el excelentísimo Ayuntamiento de Toledo. Toledo, 1982.

A partir del teatro del absurdo, lo grotesco, la ironía y la burla descarnada, empiezan a jugar un papel importante. Con Brecht surgen nuevas formas de plasmar la realidad y, a la función de recrear que se le asignaba al teatro, surge la de enseñar al espectador, generando en éste una visión crítica que le permita enriquecer y ampliar el conocimiento que tiene de la realidad. Brecht nos decía que para que esto fuera posible se necesitaba un distanciamiento entre el público y los personajes de la obra. Fue necesario, en-

tonces, superar esa visión maniquea de la realidad que encasillaba a la obra dentro de las categorías del bien y el mal como únicos valores posibles. Pero, en verdad, los hombres no son ni buenos ni malos, tampoco el bien y el mal se dan en estado puro. Así que el teatro se valió de la ironía y de lo grotesco para desmitificar a sus héroes y superar, en cierta forma, la identificación que el espectador asumía con ellos. Este fue uno de los grandes aciertos del teatro del absurdo.

A mi juicio, las dos obras ganadoras del premio de teatro «Rojas Zorrilla» se circunscriben dentro de esta corriente que ha canalizado las frustraciones de una sociedad que, en nombre de los valores burgueses, ha sacrificado la esencia del individuo, rompiendo sus sueños y aspiraciones, matando sus deseos más íntimos.

*La alameda de Pipiritaña* es, como el autor señala al comienzo: «un texto para intentar ser representado como escurribanda de espectáculo escénico o bien, para ser leído con la voz alta de la imaginación encendida y desembarada.» En *Pipiritaña* la imaginación constituye el más alto de los valores humanos, pues éste hace del hombre un ser privilegiado. La imaginación se

nos presenta así, mucho más rica que la realidad en donde se extiende tan sólo el reino de la necesidad. Allí el ser humano se halla atrapado en una extraña red que no atina a resolver. Sin embargo, le queda la imaginación y la intuición de que todo lo que le rodea es fútil e ilusorio, hasta él mismo, su vida pretérita, sus dioses y el universo.

Un elemento que se deja sentir desde el comienzo es la presencia del estado que se manifiesta para aplastar los sueños que se consideran como peligrosos. El autor nos muestra una serie de secuencias de imágenes hasta llegar, finalmente, a la creación del género humano donde se nos plantea que esto no es más que una pesadilla, un sueño que se repite en cada uno de nosotros, un sueño que hay que reprimir antes que se convierta en acción que, al superar el reino de la necesidad, haga de nuestro universo el reino de la felicidad, aunque tan sólo sea la ilusión de una conciencia solitaria que se imagina a sí misma.

El drama que nos presenta Manuel Ríos Ruiz surge del fondo mismo, de la interioridad del ser humano de donde pueden salir voces como ésta: «Habrá que morir para siempre, consumir



el sueño que nunca se consigue: el de no poder cerrar los ojos y olvidarse de lo que se es.» Tal vez la tragedia consista en no poder olvidar que se forma parte de un sistema que te encierra en una oficina o te coloca frente a un mostrador hasta robarte lentamente el tiempo destinado a la felicidad.

A su vez, Francisco Payo Díaz, en *La mancha nacional*, logra una agudeza sorprendente en la sátira que hace del aparataje estatal donde la ley y el orden son los valores dominantes. De forma muy escueta pero precisa, el autor nos plantea un grave problema: el de la masificación de la sociedad. Allí se sacrifican los intereses del individuo cuando éstos alteran la pulcritud del sistema. Por esta razón vemos unos personajes totalmente deshumanizados.

El analfabeta, en torno al cual gira la trama, es una mancha en una nación donde se supone que todo el mundo debe ser alfabeto. Es claro que en una sociedad unidimensional, la diferencia, en ese caso el analfabeta, pone en peligro el equilibrio de ese mecanismo interno en que se sostiene el Estado. En el mundo de los alfabetos lo que verdaderamente importa es la opinión pública. Veamos cómo lo expresa el autor: «Su interés por mi persona responde a una opinión pública que desconoce por completo mis propias querencias.» En realidad, Julio, el analfabeta, sale en defensa de los seres humanos, poniendo en tela de juicio los conceptos de desarrollo, evolución y progreso en una sociedad que más bien camina hacia atrás en la medida que el hombre pierde sus verdaderos valores.

El premio de Teatro Breve «Rojas Zorrilla 1981», otorgado a los escritores Manuel Ríos Ruiz y Francisco Payo Díaz, tuvo como jurados a Enrique Azcoaga, Julio Sánchez Martín, Carlos Murciano, Amalio Monzón y Juan Antonio Villacañas.

CONSUELO TRIVIÑO

## SOBRE CETRERÍA ESPAÑOLA.

LUIS DE ZAPATA: *Libro de cetrería*. Facsímil del manuscrito 4.219 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Edición, introducción y notas de Manuel Terrón Albarrán. Badajoz. Institución Pedro de Valencia, 1979.

Desde que en 1969 se publicara la segunda edición del *Libro de la caza de las aves*, de Pero Lope de Ayala (1), no se había vuelto a publicar nada hasta ahora, si exceptuamos un breve artículo del profesor Fradejas (2) sobre cetrería española.

(1) Edición modernizada de José Fradejas Lebrero. Madrid, Castalia.  
(2) «Ayala, Mercader y el desconocido cetrero Guarines», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo, II*. Las Palmas de Gran Canaria, 1975, páginas 525-546. No tenemos en cuenta la obra de Rodríguez de la Fuente *El arte de cetrería*. Barcelona, Nauta, 1970.

El libro que nos ocupa se divide en varias partes, que examinaremos detenidamente.

La extensa introducción presenta dos claros apartados. En el primero, titulado «Retablo biográfico de un caballero sin par», el señor Terrón Albarrán traza una detalladísima biografía del autor del *Libro de cetrería*, en la que se ve la paciente y ardua labor de entresacar noticias de uno y otro archivo desperdigado.

El segundo apartado, que es quizá el más interesante desde nuestro punto de vista, aparte, claro está, del texto mismo, es el que titula «La cetrería española hasta 1583 y la obra de Zapata». Comienza el señor Terrón Albarrán con una pormenorizada revisión de las fuentes árabes, las cuales retrotrae hasta unos «cantos de tradición oral, en lenguaje dialectal, por los que circula el aliento del pueblo alejado de la erudición» (p. LXII), las cuales comenta en todos sus aspectos, viendo las posibles influencias en los libros de cetrería europeos, y así, en la página LXVI, dice: «Entre las obras de literatura cetrera musulmana que más influencia hayan podido ejercer en Europa, figuran las de dos autores de cuya vida no conocemos prácticamente nada. Son el árabe Moamín y el persa Ghatrif, cuyos tratados son vertidos al latín y al francés entre los años finales del siglo XII y los medios del siguiente.» El señor Terrón Albarrán parece desconocer que el libro de Moamín fue traducido al castellano en 1250, según se puede leer en el colofón de la obra que se conserva en el códice escurialense V-II-19:

«Et gracias a Dios con esto/ sse cunple todo el libro. Et/ fue acabado el noueno día andado/ de abril era de mill j dozientos/ ochenta j och años.»

Obra que fue utilizada por vez primera por Hakan Tjerneld en su artículo «Una fuente desconocida del *Libro de la Montería* del Rey Alfonso el Sabio» (3).

Sigue su estudio con un apartado que titula «Influencia de la cetrería árabe en la española. Literatura matriz de nuestra altanería». En él comenta las vías de penetración que tuvo la cetrería musulmana en la España medieval, así como los diversos libros a los que pudieron tener acceso don Luis de Zapata y otros autores. Y se detiene en el comentario de algunas palabras de origen árabe que encontraron lugar en las obras de cetrería españolas (pp. LXXII-LXXIX), estableciendo su etimología, significado y libros que las utilizan por primera vez.

Tras este opúsculo de lexicografía cetrera, más concretamente de farmacopea cetrera, hace una reseña detenida de las obras españolas y dice: «El primer y fundamental libro de nuestra bibliografía es, sin duda, el del Príncipe Don Juan Manuel, escrito hacia el primer cuarto del siglo XIV» (p. LXXIX). Cosa errónea, pues dicha obra no es la primera—no dudamos que *sin duda* sea la fundamental—, sino el ya citado libro de Moamín, aún inédito, al que siguen el *Libro de Gerardus Falconarius*, editado en 1957 por Bertil Maler bajo el título de *Tratado de las*

(3) *Studia Neophilologica* XXII (1949-1950), páginas 171-193.



*enfermedades de las aves de caza*, los del rey Dancos y el halconero Guillelmus, ambos traducidos del latín y editados por Gunnar Tilander en 1966 en la colección *Cynegetica* (4), así como el *Libro de los azores*, traducido del árabe e inédito todavía, y del que hay además una copia del siglo XV en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El señor Terrón Albarrán continúa con los libros de Lope de Ayala, Francisco Carcano, éste impreso en Valencia en 1547; Juan Vallés (editado por Bibliófilos Sevillanos en 1947), Fadrique de Zúñiga, también impreso, etc., hasta llegar al de Luis de Zapata.

Las páginas LXXXVI-CVIII las dedica a una «Breve glosa de las nobles aves». En ella intenta identificar los diversos nombres de aves que aparecen en la literatura cetrera con los nombres científicos de hoy, estableciendo su origen, cuando se utilizaron por primera vez, así como la etimología de cada nombre. Aquí, al igual que en muchas otras partes del libro, se ve la gran erudición del editor.

Concluye la extensa introducción con un breve comentario de la obra de don Luis de Zapata, y la transcripción del prólogo autógrafa que aparece en el manuscrito 7.844 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que no se encuentra en el manuscrito 4.219 que el señor Terrón Albarrán utiliza para su edición.

Seguidamente viene el «Libro de/ Çetrería de Don Luys/ Çapata, señor de las/ villas y lugares del/ çebel Al Illustríssimo,/ señor Don Diego de/ Córdoua. En Madrid», que se extiende a lo largo de 648 páginas, tras las cuales vienen las «Notas a los capítulos», pero que no son exhaustivas, ya que «una glosa—dice el señor Terrón Albarrán—más completa hubiera constituido algo que está fuera de mi propósito» (p. 651). En ellas es, sin duda, lo más interesante el vocabulario expresamente cetrero, del que no hay nada hecho todavía, aunque no por falta de materiales; éstos incluyen un manuscrito, el 4.241, de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene un vocabulario. En estas notas traza también unas líneas de las posibles fuentes de don Luis de Zapata.

(4) Traducción española de *Dancus Rex y Guillelmus Falconarius*. Karlshamn, 1966. *Cynegetica* XIV.



# CRITICA Y ESTIMACION DE NUESTRA MEJOR LITERATURA

JUAN DE DIOS RUIZ COPETE: *La palabra en el tiempo*. Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1980.

El notable poeta y crítico argentino, Nicolás Olivari, denominaba «unicables» a los autores de esas obras que lograban singularizarse destacadamente en virtud de sus propios méritos.

Juan de Dios Ruiz Copete es auténticamente merecedor de ese calificativo, como lo demuestra *La palabra en el tiempo*, libro que puede incluirse entre lo más genuino de la bibliografía hispanoamericana de los últimos años.

La lúcida experiencia del autor, iniciada en 1970 con *La vida y otros cuentos*, alcanzó significativos niveles con *Poetas de Sevilla*, aparecido en 1971. Esta obra inauguró para él el ciclo de la crítica ensayística, la que, por virtud de la minuciosidad y el exhaustivo conocimiento de obras y personajes, de que hace gala Ruiz Copete, le va confiriendo a través de los años un sitio preferencial entre quienes cultivan este género literario.

El libro que ahora nos ocupa está tutelado fundamentalmente por la magistral preceptiva de Roland Barthes cuando éste afirma: «la crítica se justifica no por su verdad, sino por su validez; habría que estar más atento al imperativo de la eficacia que al de la ética».

Prolija y mesurada es la intención que anima la realización de este volumen donde, con una claridad meridiana, Ruiz Copete se plantea o elige sin vacilar dos caminos esenciales que, en cierto modo, presentan la dialéctica de lo verdadero y lo operativo.

Nuestro autor es un crítico cabal, y más que eso, un crítico que confiesa su entrañable amor por la tarea que realiza. Por ello, como lo vemos en los sintéticos y terminados conceptos que concurren

como básicos a la introducción de su volumen, él parece complacerse en no sustraer ninguno de los constitutivos esenciales de su metodología expositiva.

Ordenando con rigor estos elementos conceptuales, comienza por formularse estas preguntas:

«¿Es necesaria hoy la función de la crítica? ¿Es, siquiera, el intento de sistematizar con propósitos didácticos, esclarecedores, cuando no formalmente reivindicativos, las múltiples formas de la creación literaria, su sistema de signos y estructuras, la interpretación analítica de sus contenidos?»

Pero el autor, acto seguido, no vacila en añadir otras ideas contundentemente clarificadoras:

«A un lado la dificultad que, en un orden subjetivo, entraña —puede entrañar— el ejercicio crítico, el esfuerzo que implica arrancarse todo el costrón de apasionamiento y superar, otras veces, el desinterés, la astenia o, en fin, el alto listón de los condicionamientos ambientales; a un lado todo este complejo de circunstancias extrínsecas, parece que la complicación del hecho literario, la importancia, en suma, de la obra, de una parte, y, de otra, el progresivo acceso de las masas, pese a todo, a los recintos de la cultura, hacen más exigible, cada día, la necesidad de una crítica consciente e indagatoria, seria y reivindicativa, ancha y culta, estricta e integradora que, situándose por encima de preferencias formales o de opciones políticas, de procedimientos tradicionales o de técnicas de vanguardia, aspire, antes que nada, a la disección de sus contenidos, a la detección de unas intenciones creativas».

La obra de Ruiz Copete está formada por ciento doce trabajos, en su mayoría serios estudios de autores, ya en sus obras más notables, ya en las más actuales. En este aspecto, el ensayista de *La palabra en el tiempo* no margina la obra de los autores de las generaciones más actuales, antes bien parece haberlas leído con atenta preocupación y entusiasmo.

A las notas a los capítulos siguen tres apéndices; dos de ellos son las transcripciones de los testamentos de las dos esposas de don Luis de Zapata, el de doña Leonor Portocarrero y el de doña Leonor de Ribera. El último apéndice es una relación de los «Principales documentos existentes en el Archivo Diocesano de Badajoz, alusivos a la familia Zapata». Tras esta lista incluye un epílogo sobre la iconografía de don Luis de Zapata, de la que dice el señor Terrón Albarrán: «no conozco más imagen suya que la figurada en el grabado en madera con que se ilustra la edición de su traducción de Horacio, impresa en Lisboa en 1592» (p. 739).

Esta edición del académico Manuel Terrón de Albarrán es digna de tenerse en cuenta, por cuanto que saca a la luz uno de los muchos libros de cetrería que yacen olvidados de todos en las bibliotecas españolas. Teniendo este libro una

particularidad que lo individualiza y caracteriza frente a todos los demás libros de cetrería escritos o traducidos en España, y es que está escrito en verso; más concretamente, en endecasílabos «de rima encadenada, llamada, en preceptiva literaria, maraña» (p. CXI). Particularidad, la de estar escrito en verso, que sólo otra obra de cetrería, nos referimos al mundo románico, tiene el casi desconocido, para la crítica española, *Dels auzels cassadors*, de Daudes de Prada, si es que nuestras noticias no son erróneas o incompletas.

La lectura de este libro debería animarnos a editar más libros de cetrería española, porque, salvo las citadas anteriormente y el *Libro de la caza*, de don Juan Manuel, no hay ninguna otra edición crítica ni de ningún otro tipo válida de esta apasionante parcela de la literatura española.

JOSE M. FRADEJAS RUEDA

## SUDOR DE LAS NUEVAS TENTACIONES

ANTONIO CASTRO Y CASTRO:  
*Munich en fiestas*. Zaragoza, 1982.

Después de leer *Munich en fiestas*, se sienten las fiestas de Munich y el lector piensa en la crónica que debe hacer de un suceso al que se cree que ha asistido. Sin embargo, a mí, lector de muchas crónicas poéticas, me sorprendería que cualquiera hiciera una como la que ha



De esta manera puede descubrir los que podrían llamarse rasgos originales y distintivos de los representantes de estas nuevas generaciones, entre los cuales celebramos la aparición de creadores de fuste tanto en el ámbito de la prosa como del verso.

Por otra parte, sin petulancia y dotado de fina penetración analítica, a través de la cualificada serie de nombres que presenta, Ruiz Copete manifiesta ese conocimiento magistral que atrapa brillantemente al lector. Porque en los siempre breves capítulos que integran este elocuente devocionario de la palabra, no sólo se analizan, reducen o interpretan las personalidades más notorias del actual ecumenismo de la literatura universal, sino que se ayuda en algunos casos a descubrir los atributos que subyacen a veces bien escondidos dentro de la estructura o la conjunción de lo ingenioso.

Espontáneamente, más con ánimo de ayudar a disfrutar y consolidar que a polemizar, el ensayista andaluz ha construido un texto de alcances realmente imprescindibles para clarificar el panorama literario de nuestra actualidad. Pero el autor no se limita a escrutar en los nombres y las obras más señeras, no es simplemente un investigador de compilación, sino más bien de profunda analización. Esto puede evidenciarse en su capítulo denominado «Kafka, al desnudo», donde expresa:

«Complejo en su introspección narrativa, también fue Kafka complejo en su conducta. Pero entre hombre y obra hubo, lo que no es muy frecuente en el mundo del arte literario, una asombrosa coherencia, una sorprendente fidelidad... pues tanto se considera por unos—Charles Moeller—como un hombre inquietado por la problemática religiosa, como por otros—Janouch—como todo lo contrario; tanto se estima por unos—Jan Molitor—como un ser "deformado por la autoridad del padre", como por otros—D. J. Vogehmann—como un tipo intrascendente y "evasivo". Mas es lo cierto que un nutrido censo de cabezas ilustres, además de las citadas—Monnier, Camus, Luckacs, Alberés—se han esforzado por aproximarse—y aproximarnos—al misterio de Kafka».

Pero Ruiz Copete no es un autor de complacen-

cias mayoritarias ni de consenso general en sus juicios. A la hora de corregir un criterio, por años que éste tenga, no existe para él cortapisa alguna. Dice terminantemente lo que piensa por más que esa lucubración pueda suscitar una encendida polémica.

Así, por ejemplo, en su capítulo «La palabra poética y la superrealidad», pág. 190, sostiene:

«No estamos con Mallarmé—y perdónesenos disentir de tan magno poeta—cuando afirmaba que la poesía no se hace con ideas, sino con palabras. No—afirma rotundamente nuestro autor—. Entendemos que los dos soportes esenciales sobre los que se apoya la poesía son la palabra y la idea. El lenguaje, sí, es un instrumento fundamental, pero sólo eso, instrumento, medio de expresión entre una subjetividad creadora y una realidad externa. Considerar la poesía sólo palabra, por estricta y hermosa que sea su concepción como lenguaje, no deja de semejar un caudal de agua inocua, sin arrastre de oxígeno, sin impulso nutricional, sin calidad materna».

Y luego remarca:

«No. No estamos con Mallarmé cuando decía que la poesía está tan sólo en la palabra. Ni sólo en la palabra, ni sólo en la idea de la realidad. Si la poesía fuera sólo un estricto análisis de la realidad o, incluso, una introspección de la misma sin crear, al mismo tiempo, una superrealidad, estaríamos ante el simple mimetismo».

Pero si estas conclusiones resultan en todos los casos brillantes y afortunadas, no menos interesantes son las señalizaciones que conciernen a los distintos escritores y poetas del elenco español contemporáneo, cuya obra disecciona impecablemente con una sagacidad que nos resulta verdaderamente desacostumbrada.

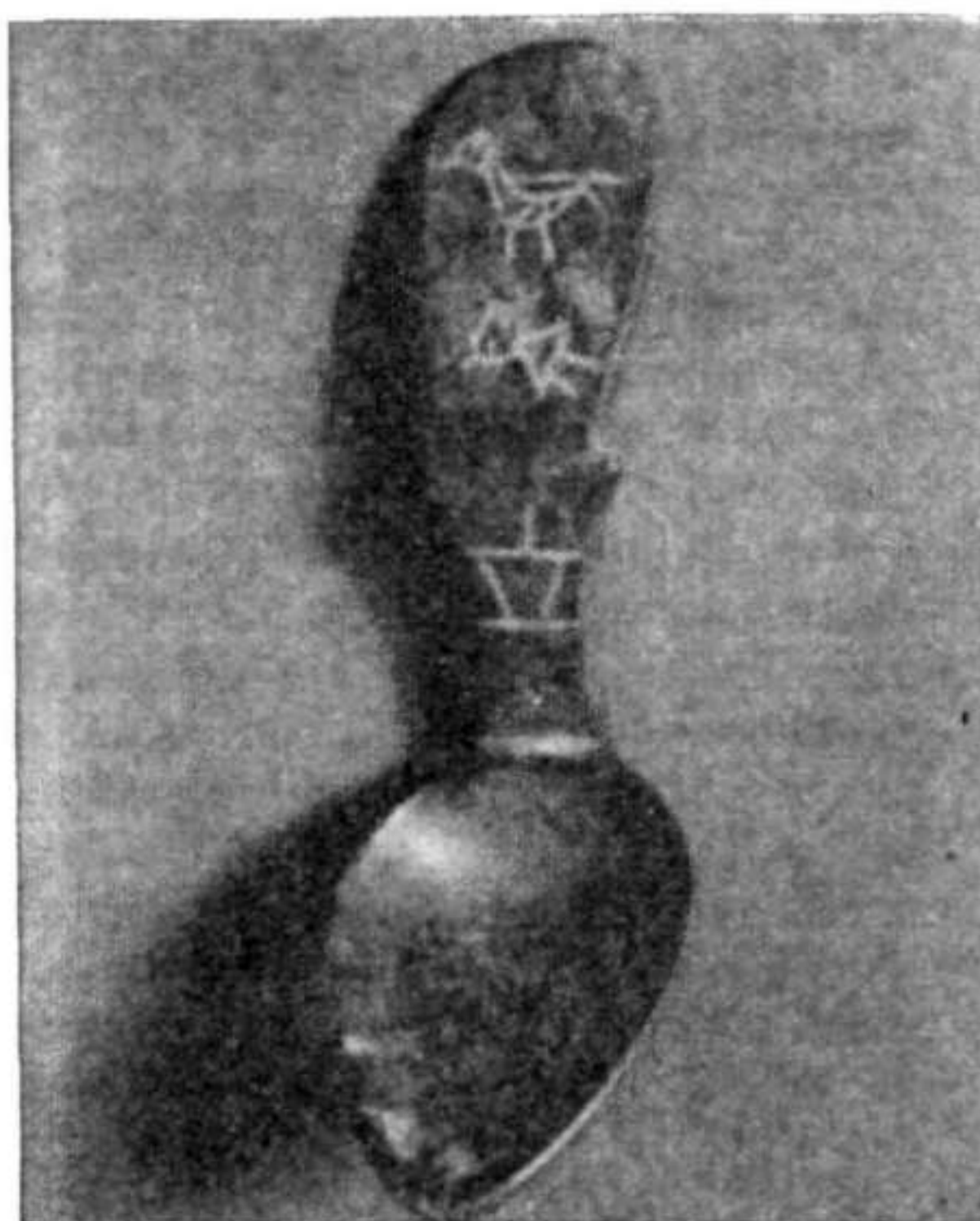
Una lujosa densidad deductiva y un estilo sólo comparable a los grandes maestros de la crítica, conforman este libro que, por los personajes y las obras que consigna, podemos calificar de necesario.

ARIEL FERRARO

escrito Antonio Castro y Castro, líricamente grande. Sin menoscabar los jolgorios germanos, a veces me imaginé que asistía al carnaval de Río, cubierto por todas partes de morenez de samba y bailando sudorosamente detrás de la legendaria Carmen Miranda, con Orfeo Negro empujándome, portador él de la Oda, clamor de la tragedia: «Nos envolvían sábanas, / sábanas negras engullíamos / como si fuese sombra el envolver / los límites.» Y, siempre adelante, «cambiábamos de máscaras, de cauces / porque el sufrir se cansa de estar muerto».

Sí, estábamos en Alemania, y no sólo porque «espumosas cervezas / bajaban a los hondos esquemas de un gigante», sino porque «yo veía la selva / negra». Y me preguntaba con el corazón asombrado: «¿Estos son alemanes o es el mundo / total una costumbre / de meteoros?»

El poeta que es Antonio Castro se



asombra mucho más, se sigue asombrando mientras sudan sus tentaciones: «Las mujeres mostraban su herramienta / sexual, sus cordilleras intocables.» Como no tiene mucho que objetar tampoco, concluye su libro diciendo: «Y comprendí a mi sien. / Haber nacido era la fiesta.»

Con ello hace auto de fe. El es su propia inquisición, su público castigo, porque sabe bien que la vida encierra toda esa gran fiesta de la que todos participamos e intenta en este gran poema hacérsela comprender como poeta, y moralizárnosla como sacerdote, sin olvidar que el cuerpo también duele, también goza, en su función (fiesta) psicosomática. Por ello el poeta intenta todas las formas de salir de tanto sudor, de tantas lágrimas. Y unas veces sube a Dios y otras resbala hacia El, y padece líricamente con visiones, con incertidumbres, con sueños: «Hubo instantes en mí como de hocicos / satánicos, un ojo /



de Dios se me escurrió / cuando quise mirar su vidrio hueco.» Que Antonio Castro y Castro posee una sabia imaginación y un don especial para la poesía. Y esto se explica en *Munich en fiestas*.

¿Filosófica? Lo apunta y profundiza después. ¿Moral? Lo intenta profundamente. ¿Heroica? En el libro están sus héroes y heroínas: el judío verde, el oscuro iraní o esa mujer india que «deja una isla de seda junto a un tigre», y tantos y tantos, algunos con «cuchillas en sus labios».

¿Anacreóntica? Lo es, por más que el poeta no lo quiera. ¿O lo quiere? No creo. La intensa reflexión procura salvarlo con Dios al lado.

Es evidente que este poeta nos escribe una oda. Pero una oda no neoclásica, sino *no* clásica. La gran elevación del poema lo demuestra, aunque el poeta no osa titularlo Oda. El libro *Munich en fiestas* está escrito en la misma línea, es un largo poema dividido en estrofas —no iguales—, de la número 1 a la 400, siempre insertando el número a la izquierda del primer verso, fuera, en el margen. Y ya dicho que las estrofas no son iguales, entre ellas están las isométricas y las heterométricas. El verso es libre como en otras odas de Neruda. Y, como un honor para los dos, voy a decir que aquí se filtran ecos nerudianos casi en la misma proporción en que puede haber semejanza en ciertas calidades líricas. Y lo que se filtra no está precisamente en las odas de Pablo Neruda, sino en todo él, reconociendo, sin embargo, la personalidad que ya va definiendo bien el poeta leonés.

Pero he hablado de las estrofas sin pensar en que, a veces, el poeta numera un verso solo, no suelto, sino *soltado*, desatado del poema, y que por estar solo deja de ser verso —o lo dejaría si no lo incorporásemos nosotros inmediatamente a la estrofa siguiente o evitásemos que se separara de la anterior—, pues, según los estudiosos del tema métrico y demás arquitecturas de la poesía, el verso sólo tiene razón de existir cuando se encuentra en función de otro u otros versos, formando parte, primero, de la estrofa y después del poema. No obstante, se trata de matices sin importancia, como sería matizar también si hablásemos de las estrofas que Antonio Castro hace pasar de los diez versos, que si no hubieran sido *libres* ofrecerían dificultades para la percepción global del sistema de rimas e incluso —al decir de ellos— para la perfecta comprensión del significado enunciado en la estrofa.

¿Que nos debe interesar más el contenido? Pues claro. Pero teniendo en cuenta que las *preceptivas* no deben ser sólo para colegiales y que los poetas no estamos sobrados de conocimientos. Por tanto, al asumir aquí el contenido, como *condición capital para distinguir al buen poeta*, pongamos algunos de esos versos numerados y solos:

220. *La ternura era el mar sin piedras*  
[para herirse.

Este hermoso verso lo convertimos en seguida en una estrofa, en un poema, sin olvidar su procedencia nunca. Por lo que es lo mismo, incluso con distinta forma:

La  
ternura  
era el mar  
sin piedras para he-  
[rirse.

E igual podríamos hacer con estos otros:

242. *La noche era el ritual de las grandes*  
[flagelaciones.

303. *¿Quién descongela a Dios cuando*  
[no existe?

Pero no lo hacemos debido a que la intención formal del poeta es narrar las cosas que ha visto y vivido en Munich y en sus fiestas. Y lo hace del modo más

lírico, comprendido, asumido y pasado por el filtro de sí mismo. Porque el relato existe y describe las cosas y los seres que viven. Y se cuenta a sí mismo su propia aventura germana. Haciéndolo de manera que nos obligue a repetir aquí sus valientes estrofas, ya que no hay otra forma de comentar este libro para que el lector (mi lector) sepa de la arquitectura y del encendido tono que lo mueve:

41. *Habia seres, blusas, muslos*  
*y jarras del vacío*  
*llenándose de espumas.*  
*Se desbordaba el orden*  
*de los bordes del ser y reducían*  
*algo infinito, intáctil*  
*las vagabundas hembras embraveci-*  
[das ya

## CUANDO LA IMAGINACION VUELA Y ATERRIZA

MICHAEL ENDE: *La historia interminable*. Ed. Alfaguara. Madrid, 1982.

Hay libros que descubre el público de repente, los casuales lectores que, cautivados por sus valores, van propagando sus excelencias de boca en boca. Pues no siempre es la crítica profesionalizada, ni los vislumbradores de las editoriales, los que afean una obra. Ultimamente se han dado varios casos de este tipo, entre ellos el de *Cien años de soledad*, y más recientemente el de *La historia interminable*, de Michael Ende, un libro que Alfaguara, en un alarde editorial y en magnífica traducción de Miguel Sáenz, ha difundido en España.

Y personalmente he comprobado con cuánta fruición lo lee la gente, en especial la juventud crecida, pues mi ejemplar ha pasado de mano en mano de los amigos de mis hijos rápida y ¿mágicamente?, de ahí que esté un tanto desolladillo y deteriorado, como en definitiva deben quedar los buenos libros por bien requeleídos.

Y hay que reproducir, al menos en parte, las palabras que Jaime Salinas, responsable de Alfaguara, impresas en un folleto divulgativo que acompaña a la obra, para entender en primer lugar el porqué de las características editoriales de esta singular narración desde el punto de vista técnico: «Creo que raras veces se le ha planteado a un editor una

decisión tan compleja ante la publicación de un libro como la que ha tenido que plantearse Alfaguara, así como los otros veintitantos editores que han publicado —en sus respectivas lenguas— "Die unendliche geschichte": *La historia interminable*, de Michael Ende. Al recibir este libro en opción, que en principio pedimos para nuestra colección Juvenil-Alfaguara, nos encontramos con un respetable volumen de más de 400 páginas, con un texto impreso en dos colores —verde y rojo—, de XXV capítulos, iniciados con una gigantesca capitular que ocupa una página entera. El que cada página viniera encabezada por una orla nos impresionó menos, porque Alfaguara viene utilizando las orlas en todos sus volúmenes para ennoblecer sus ediciones (...) El departamento técnico hizo un estudio previo del libro, adaptándolo al formato y tónica de nuestra colección. El texto iría a un solo color, recurriendo al uso de letra redonda y cursiva para sustituir los colores originales (...) Este planteamiento técnico, frío, se nos vino abajo en el momento en que empezamos a recibir informes de nuestros lectores. El uso de dos tintas no era un capricho gratuito del editor alemán. Cada color estaba estrechamente ligado al significado del texto, que se desarrollaba en dos mundos: el rojo, que correspondía a la acción que transcurre fuera del libro, y el verde, que corresponde a la acción que transcurre en el libro, la acción fantástica; y esos dos colores, a su vez, están ligados a simbolismos orientales entre otros. La cubierta,



por las trompetas bifidas  
que las perforaban.

Antonio Castro y Castro va de lo paradisiaco a lo dantesco sin solución de continuidad: «Osamentas satánicas / yo veía torcerse como alambres / tirados en las húmedas cunetas / de las sombras.» Cuando uno está pensando bellísimas huríes, aterrorizado ve cómo se abre la tierra y nos apresa el abismo infinito. Pero el poeta nos consuela así: «Sólo yo era el abismo.» Y la fiesta sigue en él y en su asombrada descripción: «Un cilindro de bocas giratorias / era la fiesta viva.» Para asegurar más adelante que «hay una lengua atada a cada ojo».

Había que encasillar el libro de Antonio

Castro y Castro en algún apartado métrico y se ha hecho como obra escrita en verso libre, si bien existen estrofas de verso suelto y verso blanco. Estrofas como eran al principio: sin rima. Y es bueno esto del verso heterométrico en un poema de



tal extensión, porque le suaviza de monotonías, y más si tenemos en cuenta que este poeta, en este libro, se eleva infinitamente en muchas ocasiones y se arrebató su voz en otras. Pero vamos a admitir que algunos «pensamientos» numerados no pueden ser estrofas al no estar en dos versos, como mínimo, aunque ya hemos transformado el 220 como posibilidad de que quepa todo en una composición poética, que, por supuesto, cabe. Pero lo sensato sería tener en cuenta que el número de versos de cada estrofa es ilimitado, y así lo comprende el poeta en este poema, en este *Munich en fiestas*, de tan rica y sólida arquitectura.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS

las capitulares, las orlas, el uso de los dos colores eran, pues, parte intrínseca e inseparable de la obra.» Estas razones, más los informes recibidos por la editorial acerca de los volúmenes de ventas que el libro iba alcanzando en Alemania, dieron lugar a la edición que se ha realizado, en la que se sigue en todo a la original y se incluye en la Colección Literaria, porque también se había descubierto que los adultos lo habían convertido en un auténtico *bestseller*.

Igualmente se nos facilita una puntualizada biografía de Michael Ende, nacido en 1929, pero debemos resumirla diciendo que estudió en la Escuela de Teatro de Cámara de Munich y que ha sido actor. Como escritor para niños ha obtenido repetidamente el «Deutscher Jugendbuchpreis», que es, junto con el «Andersen», el premio más importante de Europa para literatura juvenil. Indiscutiblemente, nos hallamos ante un futuro Nobel, ante un fabulador nato, que además sabe explicar muy inteligentemente su obra, como podemos comprobar en algunas de sus respuestas a las preguntas que Bárbara Bondy le hizo acerca de su escritura: «He intentando ofrecer dentro de la historia mi concepto de la literatura y del arte, por ejemplo en la conversación entre Gmork y Atreyu, o en la conversación entre Atreyu y la emperatriz infantil. Fantasia no es solamente el reino de la fantasía y de los sueños, sino también el reino del arte, o sea, el reino de la ficción. La emperatriz infantil no tiene opiniones, ante ella tienen todos el mismo valor, los buenos y los malos, es decir, dentro de este reino de la ficción el malvado es tan importante como el santo. Cada uno juega su papel. (...) El primer estímulo que tuve fue una notita en la cual yo había escrito alguna vez: Un chico, al leer literal-

mente una historia, entra por casualidad en otra historia, y sólo con dificultad puede volver a salir de ella. Entonces me dije, bueno, esto no le ocurre a todo el mundo. ¿En qué disposición tiene que estar un chico para que le suceda algo así? Con toda seguridad este chico no es de los que mejor se desenvuelven, sino más bien de los que tienen que buscar su liberación en una historia (...) Fantasia es un lugar donde Bastián (el niño que lee la historia) es realmente buscado, donde es vitalmente necesario, que posee exactamente todas las cualidades que pueden plantearle dificultades para su realidad externa. Se le busca porque él sabe dar nombres. Esto es justamente la causa por la que los otros niños se burlaban de él antes, porque habla solo, cuenta historias, encuentra nombres para cosas y seres que no existen en el mundo exterior; y es precisamente esta capacidad, completamente superflua aparentemente, la que puede salvar Fantasia. (...) Aquello para lo que no tenemos ni nombre ni palabra no es admitido en nuestro conocimiento. (...) En cualquier historia hay siempre una serie de hilos entremezclados, como cuando se teje un tapiz, y estos hilos hay que llevarlos hasta el final, o bien dejarlos sencillamente quietos y callados en alguna parte del borde. Pero en este caso pensé que sería realmente bonito si los lectores de este libro siguieran narrando, y si en este tapiz otros siguieran tejiendo, hasta que al final cientos o miles o cientos de miles cuenten una única historia cada vez más ramificada. Esto sería realmente una historia interminable. (...) Las realidades externas no existen realmente sin las internas, y viceversa. La ficción, la fantasía necesita de la vida y así ha sido siempre. Por eso en mi obra se citan también mu-

chas imágenes de la pintura más antigua, además de los puntos que remiten a la literatura fantástica universal. (...) «Conócete a ti mismo» significa que también se reconozcan y se acepten como necesarias las partes más oscuras.»

Cuando un escritor explica así lo que ha escrito y por qué lo ha escrito, difícilmente se puede añadir algo al respecto, pero quizás la definición o el comentario más directo y cierto sobre este libro para toda la familia, la haya dado A. Z. Feuilleton: «A lo que quiere llegar el autor con las aventuras de Bastián es al hecho de que el camino de regreso a la realidad siempre está despejado, que para el lector siempre queda claro que esta vuelta a la Fantasia es necesaria, y así Bastián podrá regresar por fin a una realidad que no sea aburrida, ni gris, ni insensible, sino llena de todos los elementos vivos de la Fantasia; que es, precisamente, la realidad en la que vive.»

Sólo nos resta decir, bueno, apostillar, que la Editorial Alfaguara, con la publicación de *La historia interminable*, se apunta su mejor tanto, el más específicamente válido de toda su trayectoria. Esperemos que si no ahora, el libro se venda a porrillo en cuanto se proyecte la película que sobre él, y con un presupuesto de treinta millones de dólares, parece que se rueda producida por la «Neue Constantini Film», porque cuando la imaginación vuela y aterriza, o sea, cuando la imaginación viaja y nos deja verdaderas razones artísticas en la cabeza, como ocurre en *La historia interminable*, se consigue intuir la posibilidad de esperanzarse desde la sensibilidad y el recreo, cosa que se está perdiendo en la práctica y que hay que recuperar leyendo un libro tan tamañamente genial.

M. R. R.



JOAQUÍN ARCE: *Literatura Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Ed. Espasa Calpe (Espasa Universitaria), 1982.

Aparece este libro póstumo del profesor Joaquín Arce en una nueva colección de Espasa Calpe, Espasa Universitaria, al frente de la cual están prestigiosos especialistas de psicología, sociología, lingüística, literatura, etc. La colección nace con una marcada voluntad interdisciplinar y humanística, en el más amplio sentido de saber y meditación sobre el hombre y su cultura. Los primeros volúmenes publicados, de autores como Bernárdez, Smelser-Warner, Bandura, Marshall, el colectivo compilado por F. E. Manuel y el del propio Arce, nos muestran, a la par que una pluralidad de intereses, desde la sociología a la teoría política pasando por la lingüística y literatura, una concepción del libro universitario más allá del manual al uso, difusor de saberes adquiridos. Creo que puede desempeñar un importante papel en el panorama cultural hispánico, en las distintas áreas del saber en que se estructura la serie.

Quiero destacar que me parece la colección adecuada, el marco oportuno para este libro póstumo de Joaquín Arce, testimonio de conjunto de su asidua dedicación al estudio de las relaciones de la literatura española e italiana que, junto con su constante análisis de la poesía española del XVIII, constituyen las áreas preferentes de su continuada labor investigadora. El libro que ahora ve la luz es una reunión de trabajos anteriores pero sometidos, lo que no siempre es frecuente, a una nueva coherencia de conjunto en visión unitaria y asequible y viene a convertirse así en un panorama, con ejemplos significativos, de las relaciones literarias entre Italia y España, para lo que adopta una determinada y concreta forma de comparatismo frente a otras posibles.

No es el lugar, ni la ocasión, para entrar en los problemas que la crítica comparatista encierra, a la luz de lúcidas aportaciones como las de Etiemble o Marino. El método crea los contenidos y en el caso del libro del profesor Arce lo más valioso es la indagación en concreto y limitada a unos cuantos casos significativos y testimoniales, porque lo que siempre resulta enormemente problemático es la comparación global y en bloque de dos literaturas, intentando establecer características genéricas extraídas de un sinnúmero de obras, tantas veces caracterizadas por la contradicción, lo que impide en el campo temático y en el sistema de valores generales una definición por áreas geográficas. Más factible, por objetivo y verificable, me parece el comparatismo lingüístico y, en este sentido, hay precisas y muy valiosas aportaciones en el libro de Arce que se constituyen además en valioso material para esa historia de la lengua lite-

raría que tan urgentemente estamos necesitando. En esta línea están los capítulos dedicados a comparaciones fonético-fonológicas, morfológicas, léxicas entre ambas lenguas mediante unos cuantos testimonios muy significativos o la pervivencia de fórmulas hasta el XVIII, analizando el papel mediador de Italia entre el mundo clásico y España, la función de Garcilaso. Pero no por esto deja de atender en su libro otras parcelas del comparatismo, como vamos a ver.

No faltan en este libro los estudios típicos de una forma de comparatismo: la fortuna y recepción de la literatura de una nación en otra (ej. literatura romántica); el tratamiento de un tema (Venecia y el mito veneciano) o la labor literaria de un escritor que escribe en la lengua de la otra nación (el genovés Colón y su diario en español o el catalán Gareth, el Cariteo y su poesía en italiano). Todos estos estudios particulares tienen, aparte de su valor intrínseco, el interés de servir como guía metodológica de esta suerte de comparatismo.

A mi juicio la parte más sugestiva del libro que comento es la dedicada a la influencia de Dante, Petrarca y Boccaccio, y voy a justificar mi afirmación. Arce, frente a lo habitual de considerarlos como islotes aislados, nos presenta las relaciones entre los tres grandes de la literatura italiana y su distinto papel en el ámbito del humanismo italiano y en relación con ello el variado tipo de influjo de cada uno de ellos en la cultura española. Nos muestra así Arce cómo Dante, aunque «no represente un especial papel en la genuina historia del humanismo italiano», aunque sí una clara visión renovadora desde una óptica medieval, cumple un papel decisivo en un primer italianismo del siglo XV prehumanista, en autores como Villena, Santillana, Imperial, y lo justifica bien con testimonios léxicos. Conocida la influencia decisiva de Petrarca en el XVI, Arce se centra en el «terceto dantesco» para mostrar el papel difusor de Petrarca de una estrofa creada por Dante. Aparte de todo no dejan de tener interés estos estudios para el problema de la «cronología» de nuestro humanismo en castellano y las

## MONOLOGO DE UN TRAVESTI

EDUARDO MENDICUTTI: *Una mala noche la tiene cualquiera*. Unali, narrativa. Zaragoza, 1982.

La narración en primera persona, como monólogo suelto y concatenado, puede presentar ya una interesante antología de la última narrativa en castellano desde *Cinco horas con Mario* a *Las mil noches de Hortensia Romero* o este libro de Mendicutti, que nos consolida a un autor joven, revelado en los premios literarios para interesantes autores en rodaje como el «Sésamo» o el «Café Gijón». Mendicutti, acogido a dicho sistema de publicación, suma y sigue porque es tímido y entiende que es preferible el disfraz de la plica a la casi eterna cola frente al despacho del editor de turno, poco dado a contemplaciones que excluyan seguridades o, simplemente, las cuestionen. Desde esta óptica, lo suyo es el premio y, ahora, viene a nosotros desde el «Ciudad de Barbastro» con la historia de un travesti sanluqueño, bastante menos tímido que quien lo biografía, en unas horas de angustia: las que transcurrieron entre la toma del Congreso por parte de unos Guardias Civiles y su posterior entrega. La Madelón, personaje central y relator de esta fábula, con base real en el lastimoso lance del 23 de febrero, es paisano, o paisana, de Mendicutti. Ha respirado la sal de aquella latitud gaditana y vive en Madrid, al amparo de un cabaret gay, en donde suele ponerse el mundo por montera, ya que el mundo lo eligió equivocadamente. Sin embargo, su inclinación al cachondeo y la práctica de ejercicios sexuales poco ortodoxos no la apartan de una visión responsable de la vida ni de una ética personal abocada a las solidaridades que proyectan una tópica formación religiosa atizada de mitos rociros o devociones macarenas y un deseo de justicia forjado en su rojerío, producto de una persecución más que consecuencia de una conciencia analizadora. Para La Madelón existe una sola forma de convivencia, la libertad, y sus instintos privan sobre cualquier otra fórmula de entendimiento. Creo que no podía ser de otra manera, a pesar de los grandes alardes intuitivos con que nos sorprende. Y que Eduardo Mendicutti tampoco iba a pretender el que nos topáramos con un teórico o con un consumado analista de sobresaltos políticos coyunturales. Está claro que el autor no es tonto. Y que si deja manifestarse a su personaje en un lenguaje de definición izquierdista, también lo protege, como si fuera un personaje



tempraneras posibilidades, a comienzos del XV.

Especial atención presta al caso de Boccaccio. Nos descubre Arce el humanismo italiano, aunque con resabios de la Edad Media de Boccaccio y el que precisamente fuera su labor más puramente humanística (biografías, tratados mitológicos y geográficos) la que primero se difundió fuera de Italia con un claro alcance moral. Pero me interesa mucho destacar la idea del autor de que a pesar de las muchas traducciones y citas, de su indudable influencia «no ha condicionado tan nítidamente nuevas corrientes o estructuras» y «quizá su papel en la historia de la prosa narrativa castellana no tenga el carácter decisivo que representó, en aislados momentos, Dante, y en la global evolución de nuestra lírica, Petrarca» (página 179). Y valora la diferencia entre influencia argumental e influencia estructural, ejemplificándolo magníficamente en el teatro de Lope.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

## POESIA DANESA DE HOY

*Antología de la poesía danesa contemporánea (1890-1978)*. Edición bilingüe. (Selección, traducción y estudio preliminar de Jesús Riosalido.) Colección Adonais. Madrid, 1980.

Cuando se traduce la poesía entre lenguas tan distantes como el danés y el castellano, el traductor corre notables riesgos. Al trasladar la poesía a otro idioma se encuentra con que puede trasvasar el caudal pero no el cauce, a no ser que él mismo re-cree y construya otra poesía sobre el original.

Y es que la poesía es un arte en sí y para sí, difícil de transplantar sin que se pierdan sus flores más precia-

real, ante cualquier emergencia, tratando a quienes no son de su agrado con un resuelto respeto en el que ni siquiera cabe la ironía. La ironía, la gracia, el despelote, quedan para pasajes menos comprometidos en los que La Madelón es un perfecto hormiguero de sensaciones bufas y situaciones hilarantes. Y aunque le permita el lujo de asistir vestida de falangista a una manifestación, convocada por la ultraderecha, en la plaza de Oriente, justifica tal presencia en el loquerío del travesti antes que en la presunta intención de ridiculizar parafernalias más o menos grotescas, tal vez porque crea, y nosotros pensamos que acertadamente, que ciertas manifestaciones, para calificarse, no necesitan ser descalificadas. Otro cantar es cuando, llevado de su andalucismo, en el que no se adivina la pandereta, asiste al Día de Andalucía en la plaza de Santa Ana, pasaje en el que ni siquiera las anécdotas chuscas o las apoyaturas folklóricas baratas yugulan una profunda y seria emoción. O sus interpretaciones reverentes de cara a la familia real. O en las conclusiones de su amartelamiento con la democracia. La Madelón es loca, pero inteligente. Y en caso de tener que arraigarse, para que su coherencia no sufra merma dentro de un discurso que, obligadamente, ha de ser contradictorio, recurre a sus compañeras de oficio, especialmente a La Begum, quienes les ponen en bandeja el contrapunto. Con ellas, con ellos, consigue un fresco trepidante de los sótanos de un período histórico o, lo que es lo mismo, una crónica viva y delirante de la llamada transición, desde la óptica de una sociedad marginada con un solo objetivo: el gozo de la libertad, se considere o no su aspiración libertinaje.

El hecho de que un mariquita cuente su vida no es nada extraordinario. Aprovecharse de la abstinencia de un soldado en el cine Carretas, tampoco, de la misma manera que no reviste ninguna originalidad la obsesión uranista por los moros y sus míticas dotaciones o la información sobre sus tendencias informativas, inclinadas al *Hola* y demás prensa rosa. Pero en este libro existe una dosis de distinción que no estriba ni en el argumento, ni en el tono narrativo, ni en la estructura, y que queda gravitando, una vez terminada la lectura, en nuestro ánimo: la gracia impresionante, el desparpajo descarado y saludable, el ingenio de súbita hermosura y, sobre todo, el conocimiento de un lenguaje vivaz y rompedor; el lenguaje creativo de las mariquitas andaluzas que Mendicutti, desde su enorme talento, ha apresado tan bien, tan insólita y cabalmente para que en su recensión recibamos un chorro de ternura, de gracia, de angustia y de emotividad. Y un aldabonazo también en la conciencia para que aprendamos una virtud olvidada: la comprensión.

ANTONIO HERNANDEZ

das. No ocurre tal en la prosa, lenguaje más denotativo, sin graves dificultades, a no ser las específicas de un vocabulario intraducible. Pero el lenguaje poético es connotativo, metafórico, es el desvío sobre/contra la norma. En la traducción del verso, suele perderse la medida, el ritmo, la rima, es decir sus constituyentes esenciales, e incluso la palabra, intraducible en poesía, y la imaginería metafórica. Estamos con los estructuralistas, con el *new criticism* y con Barthes, con los formalistas rusos, desde Sklovskij a Jakobson, cuando afirmamos que la lengua poética es principalmente significante y no significado, forma antes que sustancia, recurso frente a «material». En las traducciones, la mayoría de las veces lo que se vierten son los significados. Mal le suele ir a la poesía cuando el traductor no es también un poeta (en el sentido amplio de la palabra poiesis: creación).

Hoy se hace imprescindible la edición bilingüe, original y traducción, que reúne la doble ventaja de atender al lector normal, interesado por esa poesía pero sin el dominio de la lengua, y al estudioso que busca en las fuentes originales, para quien la traducción puede ser un buen auxiliar en su camino.

Ediciones Rialp, colección Adonais, edita *Antología de la poesía danesa contemporánea*, entre las fechas (1890-1978), en volumen doble que comprende los números 373-374. La edición es bilingüe, y la selección, traducción y estudio preliminar ha corrido a cargo de Jesús Riosalido.

El prólogo lo ha escrito Daniel Bohr, director de la Opera Nacional de Dinamarca, con el título «A propósito de una primera antología de la poesía danesa contemporánea traducida al español». Bohr hace un ensayo de aproximación entre las culturas hispánica (meridional) y danesa (nórdica). Destaca que Jesús Riosalido se adentró en el idioma danés con perfecta comprensión del alma danesa, que ha sabido seleccionar lo más representativo y valioso de su poesía. Presenta al traductor no sólo como un hombre erudito, sino también como un espíritu sensible, capaz de comprender el alma escandinava y su ser interior de tipo estático con profundos sentimientos expresados con reducidos medios de retórica y de gramática. Destaca que la labor de Riosalido no es la de espectador, sino que ha actuado como fiel intérprete del sentir, de la forma y ser de los poetas seleccionados. A continuación se extiende en algunas observaciones sobre el temperamento danés, del que dice: «Es una forma similar al clima de Dinamarca, donde las palabras no surgen dichas, sino sentidas, y en la mayoría de los casos escritas.»

Jesús Riosalido inicia su estudio preliminar con algunas consideraciones sobre la historia última de Dinamarca, comparando la Guerra de los Ducados en 1864, en que se perdió Scheleswig-Holstein, con la crisis política y espiritual del 98 español a la pérdida de las últimas colonias.

Hace una revisión crítica de lo que entiende por poesía danesa contemporánea, destacando las figuras de Georg-Brandes, catedrático de literatura en



la Universidad de Copenhague que crea el Movimiento Moderno y que denuncia el romanticismo decadente y burgués; con su hermano Edvard, funda el primer periódico socialista. Protegieron a diversos poetas, con el objeto de fomentar una lírica realista.

Entre los poetas brandianos destaca a Jens Peter Jacobson, que de ser un poeta romántico tardío, pasó a escribir una prosa realista, y Holger Drachmann, que de una poesía socialista derivó hacia una lírica intimista, de carácter impresionista, con uso del verso libre.

Para Riosalido, la poesía danesa contemporánea comienza con la llamada generación de 1890, que engloba al simbolismo como a la reacción naturalista; cubre el período 1890-1914 y constituye la primera parte de la antología. Analiza la situación social y cultural fin de siglo. Estos poetas reivindican un arte puro, no un arte social; exaltan la sinrazón; la poesía es símbolo de sus propios sentimientos. El creador de la escuela fue Johannes Jorgensen, impresionista, luego influido por Baudelaire, que funda la revista *Taarnet* (*La Torre*): simbolismo, aislamiento, poeta de torre de marfil. Otros poetas de la época: Viggo Stuckenberg, más realista que Jorgensen, usa el simbolismo como técnica, canta a la naturaleza.

Sophus Claussen es el primer poeta seleccionado en esta antología. Profundamente simbolista, uno de los autores que mejor han superado el desgaste del tiempo. El mejor elogio: sigue siendo leído. Universitario, periodista, pintor, escultor; de *Recuerdos de un viaje* son estos versos: «Pues sabían tan dulces y tan tristes / en el brillo del sol y los días azules. / Pero allí fue en la estación de Scanderborg / donde a todas dejamos solitarias.»

Ludvig Holstein: licenciado en filosofía; de carácter enfermizo e histeriforme. Panteísta, aborreció a los simbolistas, no quiso formar parte del grupo de *Taarnet*. En el poema «El jacinto blanco» escribió:

*Oh, tú, jacinto blanco  
que, desde el mar de la sombra,  
buscas a tientas el acantilado de la luz.*

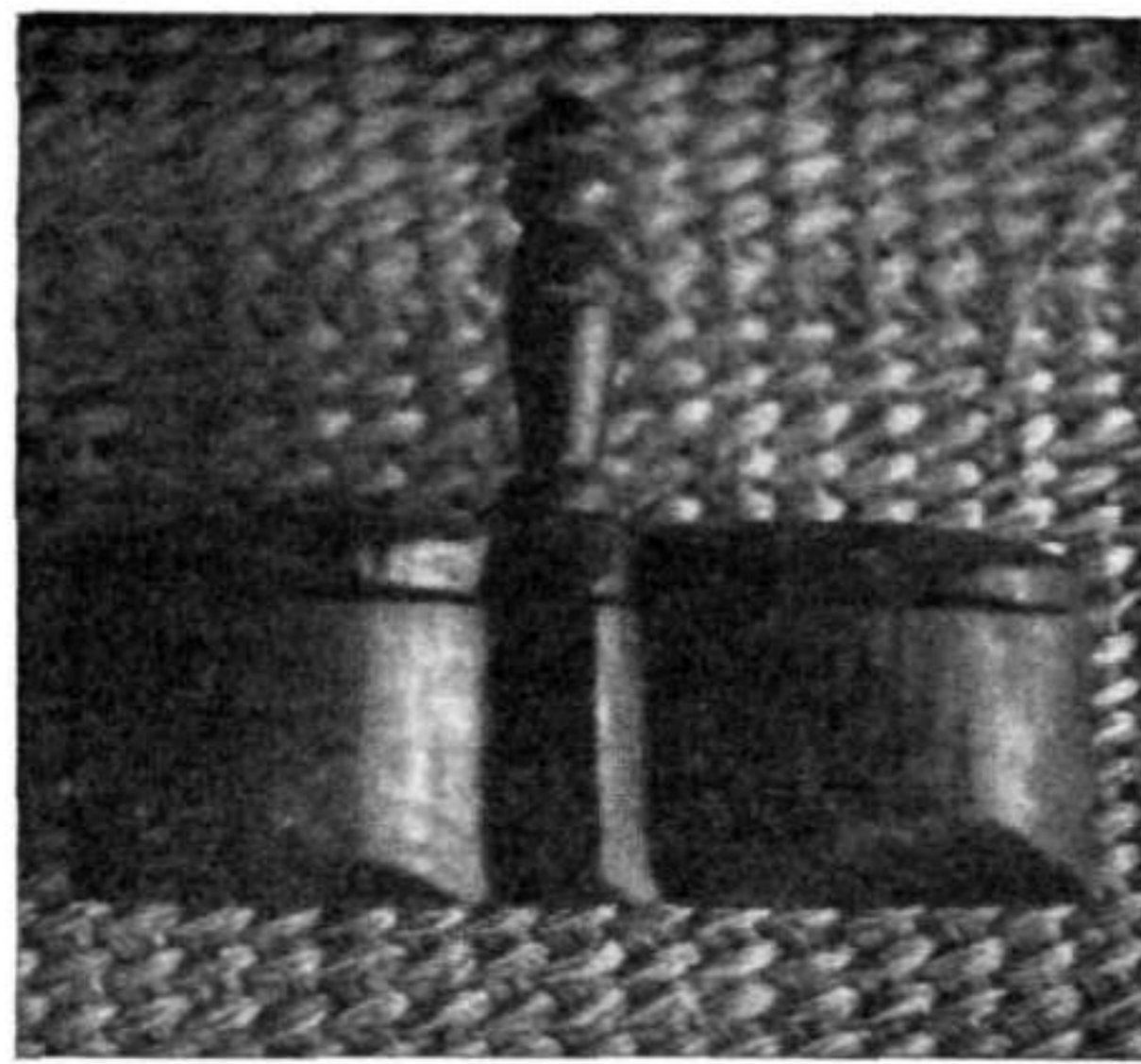
(pág. 67)

La segunda parte, «El movimiento popular», comprende de 1900 a 1914: se produce una renovación lírica que reniega del simbolismo y del naturalismo. Busca su inspiración en las tradiciones populares. Selecciona a dos poetas: Johannes Vilhelm Jensen, licenciado en filosofía, periodista, escritor, premio Nobel en 1944. De entre sus poesías es conocido su poema «Colón», incluido en esta antología:

*Cristóbal Colón, desde que era  
¡muchacho,  
se encontraba a sus anchas  
en alta mar azul, con hombres  
¡blancos.*

(pág. 75)

Le atribuye a Colón origen vikingo; exalta la cultura nórdica y el nacionalismo.



Thoger Larsen: maestro, inspector agrícola, editor. Escritor panteísta. En «Instinto» leemos lo que parece un poema sonámbulo:

*El alma se eleva, los pájaros parten  
como de las profundas vegas del sueño  
poderosos peces en noche de marea.*

(pág. 87)

«La crisis de los valores tradicionales» titula a la segunda parte, que comprende de 1914 a 1933. Surge la generación de escritores nihilistas y escépticos. Es un momento de sacudida y de crisis de valores en Europa. Aparecen nuevas lumbreras en la ciencia, filosofía, las letras y el arte. Es una época de inseguridad. Nombres:

Tom Kristensen: poeta representativo de la posguerra europea. Características: vaciedad, angustia. Emplea frases brillantes y un vocabulario colorista. Licenciado en filosofía y en filología danesa, fue premonitorio en el poema «Hacia otra guerra mundial». En «El ateo», describe al intelectual, un pensador y bibliófilo que fuma en pipa; y se pregunta: «¿Cómo es posible que descansa / un individuo que no conoce a Dios?» «Fábula española» comienza:

*Los plátanos murmuran con sus hojas  
¡de polvo  
frente a la fachada del sol petrificado  
¡de Palma.*

(pág. 99)

Nis Petersen: tuvo múltiples profesiones: aprendiz de farmacéutico, periodista, zapatero. La crisis de la primera guerra mundial fracturó sus creencias. Se hizo tradicionalista contra la cobardía, defensor de vagabundos. Técnica clásica y forma cuidada. En «Primavera en el fiordo de Mariager» destacamos el humor y la gracia:

*Dos pájaros carpinteros se entregaban  
¡a carpinteros amores  
y el cuco escandalizado, intervino pre-  
¡diciendo  
un nido lleno de pícaras y carpinteras  
¡cosas.*

(pág. 109)

La cuarta parte: «El compromiso político y la poesía psicológica», comprende de 1933 a 1939. Abundan el testimonio cívico y la introspección:

Gustav Munch Petersen: se hace revolucionario y rompe con lo establecido.

Lucha en la guerra civil española, en las brigadas internacionales. Y aquí murió en 1938. Escribe casi elegíacamente: «Y la hierba es más pálida / cuanto más hacia el sol subo y me acerco.» Es un moderno contestatario, tan cercano a los jóvenes de hoy, cuando en «A mis padres» dice:

*No fui lo que quisisteis  
me convertí en aquello que temiais.*

(pág. 119)

Tove Ditlevsen: la única mujer seleccionada; empleada administrativa; representante del eterno femenino. Melancólica e interior. En «Noche de verano» poetiza, casi en sueño surrealista:

*Copenhague abre los ojos como un  
¡animal en guardia  
se extiende hacia las primeras líneas  
¡azules de primera aurora.*

Quinta parte: «La ocupación y la posguerra: de 1940 a 1950». Denuncian la ocupación y la posguerra; luego, el estado de bienestar.

Norten Nielsen: estudios de historia y literatura; símbolo de los jóvenes desilusionados; simple y directo, se refugia en la infancia, el amor y la lucha diaria. En «Tiempo de espera» exclama: «Dios sabe cómo nos han enseñado a esperar en trincheras cavadas con esfuerzos.» En «Gracias», como un Francisco de Asís escribe su florecilla:

*Gracias te doy por no haber sido otra  
¡cosa  
que un árbol y la hierba que crece a  
¡sus pies.*

(pág. 159)

Ole Sarvic: sincero cristianismo y con un sentido místico. Se rebela contra el pragmatismo de raíz anglosajona. En «Noche de vela» es un panteísta cuando poetiza: «Yo mismo soy una infinitud / de mundos. / Llevo en mí sistemas solares, / planetas con llanuras y océanos, / seres vivos que habitan en mí.» En «Sobre mi dolor», en una melancolía de los nortes, tan cercana a Bécquer o a Juan Ramón, escribe:

*Mi dolor es como una extraña villa  
llena de frías verandas hacia el norte  
y de inútiles cámaras en las torres.  
Siempre en la sombra  
de un oscuro jardín de abetos.*

(pág. 173)

«Poesía en el estado del bienestar», de 1950 a 1960, ocupa la sexta parte de la antología. La sociedad danesa se deslumbra por la ciencia y la tecnología y desprecia el humanismo y la literatura; goza las comodidades.

Jens August Schade: se fundamenta en el amor, sobre el que construye su poesía; atisbos de surrealismo. Licenciado en filosofía. En «El poeta» degustamos:

*¿Conocéis al esclarecido poeta Schade?  
¿Le habéis visto en persona hacia el  
¡crepúsculo?  
Pues allí al borde de la gran bola  
le encontraréis sentado y besando el  
¡lapicero.*

(pág. 179)



Thorkild Bjornvig: licenciado en literatura; fundador de la revista *Heretica*, de inspiración erótica. Sensitivo y enamorado, escribe en «Tema moderno»:

Como un pájaro impaciente he  
I construido  
mi nido bajo tu pecho.  
Desde la ventana fluye la eterna  
consolación y olvido de la pri-  
mavera.  
(pág. 191)

Finalmente, la séptima parte, la crítica del estado del bienestar y la nueva crisis de valores, comprende desde 1960 a 1978. Caracteres: aburrimiento y vaciedad de la sociedad poscapitalista; olvido del compromiso político y vuelta a las fuentes del simbolismo y modernismo; crítica de la economía de con-

sumo y atención a los problemas ecológicos.

Erik Knudsen: profesor de segunda enseñanza, escribe una poesía sólida. En «Credo» asistimos a un canto a la vida y a la esperanza, pese a todo:

Creo que ha llegado la hora del  
Inacimiento  
que los gritos que oímos son  
Idolores de parto.

(pág. 201)

Y un lema, posmarxista, eternamente romántico: «El que ama es capaz de transformarlo todo.»

Uffe Harden: licenciado en filología francesa e inglesa; colaborador en varias revistas, traductor y antologista, con una visión europea. En «Acerca de las plantas nucleares, escalas de Jacob

y procesos irreversibles» asistimos a la lectura de poemas contestatarios y ecologistas:

Quizá todo aguante  
por lo menos en nuestro tiempo,  
las carpas alrededor de las plantas  
Inucleares,  
el embalaje alrededor de la basura,  
I la naturaleza,  
el medio.

(pág. 223)

Al final del estudio preliminar Rio-salido advierte que en esta antología no están incluidos los novísimos, tal vez tema de trabajo y selección para otra futura antología.

A. SABUGO ABRIL

## POESIA ESCOGIDA DE ARTURO SERRANO-PLAJA

### UN POETA CASI DECONOCIDO DE UNA GENERACION QUE ALGUNOS DISCUTEN

No tengo sino acudir a mis propias palabras, escritas al frente de la selección de la obra de Arturo Serrano-Plaja en mi antología *La generación poética de 1936* (\*), para hacer un resumen, a manera de ficha, de su personalidad: nació el 23 de diciembre de 1909 en San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Licenciado en Filosofía y Letras. Fundó, con Antonio Sánchez Barbudo y Enrique Azcoaga, la revista *Hoja Literaria* y formó parte del comité de redacción de las revistas *Octubre* y *Hora de España*. Fue secretario del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia. Combatiente durante la guerra civil. Salió de España en 1939 y, tras la estancia en los campos de concentración, vivió en Francia. Posteriormente marchó a Chile y Argentina, donde permanecería hasta 1947, para volver a la República Argentina, hasta 1961, en que pasó a Estados Unidos para ser profesor en la Universidad de Wisconsin. Actualmente, tras el paso por la Universidad de Minnesota, se encuentra en Santa Bárbara (California). Está casado y tiene un hijo de su primer matrimonio. A este texto, publicado en 1972, habría que añadirle la noticia de su muerte, en 1976, cuando tenía, al parecer, el propósito de volver a España. Ignoro si a quedarse en ella.

Serrano-Plaja es sin duda uno de los nombres vinculados a la que se acostumbra a designar como *Generación del 36*. En el extenso prólogo de ese libro mío a que hago referencia ya declaré mi escepticismo respecto a una aceptación dogmática de ese mecanismo generacional que hasta aquí tanto juego ha dado. Lo que me choca es que quienes no tienen el menor inconveniente en dar su sí a la propuesta de otras agrupaciones literarias—especies y subespecies—se oponen, a veces, a la existencia de ese

encuadre que, en verdad, se ha ido consolidando poco a poco, como era natural que ocurriera.

Porque vamos a ver: si se estima, comúnmente, que Baroja, Maeztu y Valle-Inclán caben en el mismo *saco*—el mitológico *saco* del 98—; si se acostumbra citar juntos a Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Luis Cernuda, ¿qué nos impide englobar a Luis Rosales, Miguel Hernández y el propio Serrano-Plaja? En realidad, *la madre del cordero* de esta suerte de resistencia—yo la noté bien y hasta la padecí en un par de críticas de las dedicadas a mi libro—es muy sencilla: los poetas del 36, nómina que yo alargué hasta veintitrés, porque más que una *generación* me interesaba una *época*, rompe el esquema, bien sabido, de que la poesía surgida a partir de 1939 fue una auténtica línea de salida sin apenas antecedentes o débitos. Los poetas del 36 fueron, en gran parte, sacrificados con su omisión en importantes antologías y en otros recuentos. Unos estaban en el exilio y otros aquí, pero daba igual: todos, más o menos, eran de ayer con todas las consecuencias. Ya esto no se atreve a sostenerlo nadie que no sea un obcecado.

Al frente de *Los álamos oscuros 2* hay dos preámbulos: uno de José Luis López Aranguren, titulado *Aclaración*, en el que explica cómo Luis Felipe Vivanco pensaba componer un estudio crítico a este volumen (al que falta el subtítulo *antología*) y la muerte hizo imposible que lo realizara. No obstante, el texto de una conferencia sobre Arturo Serrano-Plaja, su paisano y compañero generacional, ha servido para introducir la poesía del mismo, aparte algunas notas. El inolvidable Luis Felipe—bien que me consta su interés por el escurialense en los diálogos que sostuve con él cuando preparaba mi libro—tenía sus dudas, claro, sobre ese asunto de las *generaciones*, pero sabía que unos cuantos poetas de su quinta estaban relacionados de una forma espontánea. Más, incluso, pienso yo, que los de hornadas posteriores. Vivanco apunta lo suficiente sobre Serrano-Plaja como para caracterizarlo, y uno de los

(\*) Arturo Serrano Plaja: *Los álamos oscuros*. Aclaración de José Luis López Aranguren. Prólogo y selección de Luis Felipe Vivanco. «Selecciones de Poesía Española». Plaza-Janés, Barcelona, 1982, 300 páginas.



puntos en que insiste es el de que constituye un precedente de la poesía social manifestada después.

Crucé algunas cartas con el poeta. Me indicó que se había preocupado en enviar sus libros a la Biblioteca Nacional, y allí pude copiar los poemas que me eran necesarios. Tuvo la generosidad de remitirme algunos manuscritos suyos. Y me advirtió: *Fíjese en las coincidencias que Celaya tiene conmigo*. Ya había aparecido en *Adonais* su obra principal: *La mano de Dios pasa por este perro*, que apareció en 1965 con casi absoluta indiferencia de la crítica. A Vivanco no podía escapársele su importancia. Quedé muy sorprendido de ese silencio. Pero en España es corriente, por funesta y patológica manía, hacer oídos de mercader a esto o lo otro. Ni siquiera los atentos a todo lo que viniera del mundo del exilio dieron, entonces, por sabida la existencia de ese texto excepcional.

#### DE LA POESÍA AMOROSA A LA POESÍA DE GUERRA

Arturo Serrano-Plaja abrió su cuenta de poesía al dar a conocer *Destierro infinito* (Editorial Héroe, Madrid, 1936). Al efectuar su entrada en liza se había apenas producido el retorno a una lírica amorosa como reacción sin duda a lo que Antonio Machado consideró intelectual, precisando axiomáticamente que el *intelecto no canta*. Esta voz nueva se apartaba de la órbita de Pedro Salinas y de la de Vicente Aleixandre. En *Destierro infinito* hay una clarificación expresiva y un sentimentalismo que se dramatiza de forma radical en la elegía a Aida Lafuente, muerta en octubre del 34. Cabe ver en este poema un enlace entre esa actitud conmovida y el pase de ese tipo de poesía a otro determinado por la postura políticamente revolucionaria del poeta, tan patente ya en *El hombre y el trabajo* (Editorial Hora de España, Barcelona, 1938). Aquí, Serrano-Plaja se aproxima a la realidad de los oficios, pero no deja de ser indicativo del tránsito advertido en la obra anterior, que un poema se titule *A la amada* y que concluya así: *En este mar inmenso de ruinas y tinieblas, / en esta ciudad honda que huele a fogonazo y a pólvora y cadáver, / la libertad y nosotros frente a frente. / Y entre mis brazos, tú, / mi más clara bandera, mi pabellón más alto, / sin agotarte nunca: / como un lingote puro de metal apreciado.*

Antonio Machado saludó este libro entusiásticamente y advirtiendo en él lo que entendemos por humanización. Las diversas dedicaciones laborales —impresores, albañiles, etc.— protagonizan estos poemas en los que la exaltación va unida a la referencia a la lucha en pleno desarrollo. Serrano-Plaja se atiene a su militancia política sin que ello le lleve a la simple propaganda. Si hay ardor, un ardor romántico, en estas piezas, hay también una línea de lenguaje sometida a una exigencia estética, pero, sobre todo, a la dramática. *Aquí, junto a esta ermita, / por estas callejuelas donde la tierra empapa / la muerte y más la muerte de nombres enemigos. / En esta tierna plaza de campanarios rotos / y relojes tronchados marcando fijar horas / de turbios goterones, cadáveres adversos / y lucha presenciada de independencia activa, / el llanto, gota a gota, se crece y se me sube / tornándose mechones de gloria arrebatada.*

¿Cómo, tras estos ejemplos y otros que podrían aducirse, puede afirmarse que la requetellamada humanización de la poesía, término equívoco como se-

ñala Vivanco, fue surgida en la posguerra? Si se quiere detectar un síntoma de neorromanticismo con fondo bélico véase Virginia. En esta ocasión, Serrano-Plaja recurre al endecasílabo blanco para manifestar esa ambivalencia entre el hombre que lucha y el hombre que ama. A su vez, como si el poeta quisiera dejar en un libro la señal de lo que ha de tener desenvolvimiento en el siguiente, Virginia, con su contextura clásica, anticipa lo que en *Versos de guerra y paz* (Editorial Nova, Buenos Aires, 1945) iba a ser decidida inclinación hacia las formas tradicionales —soneto, canción, alejandrinos— como encauzamiento de la experiencia dolorida tocada por el desengaño. El concepto predomina sobre la pasión; la sobriedad reflexiva convierte en directo el lenguaje incluso hasta empobrecerlo: La circunstancia del exilio es consuntiva. El poeta está de vuelta, pero no del dolor: *A duras penas vivo desterrado / hablando de lo cara que es la vida. / Y siendo en esta cuenta una partida / el tiempo que al nacer nos han prestado, / ni pago con mis años al contado / la parte de la deuda contraída, / ni gasto de mi renta preferida, / ni acabo de morir: vivo empeñado*. La ascendencia quevedesca, por estoica, no mantiene siempre el mismo pulso.

#### EL RENUOVO DE «GALOPE DE LA SUERTE»

Hasta trece años más tarde, Serrano-Plaja no salió del silencio poético. *Galope de la suerte* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1958) agrupa una serie de poemas en los que, de una parte, se continúa el tono y los usos formales del libro anterior. La materia existencial y esencial es pluralizada buscando la adscripción extensa, pero no falta el individualismo del ser que, en un país extraño, sorbe su angustia: *Metido estoy en tiempo sin medida / —la vida no se mide, que nos pesa— y es este callejón y sin salida*. Pero esta situación aparece ya forcejeada, a punto de ser otra. La búsqueda va a encontrar su resultado. El soneto *Padre nuestro* revela que Serrano-Plaja se aproxima a esa religiosidad, heterodoxa y sincerísima que ha de llevarle al encuentro con su poesía mejor. Su acento y su temática son, a trozos, adelantamiento. Este, en la segunda parte de *Galope de la suerte*, se manifiesta diáfananamente en la ruptura del lenguaje consabido y en que esa angustia comienza a impregnarse de elementos irónicos. *Los poemas fotográficos* van en esa dirección, lo mismo que *Danza macabra (ante el insepulto cadáver del siglo XX)*, que recuerda *Recuerdos de fiebre y duermevela*, de Antonio Machado, tan analizado a fondo por Luis Rosales. Si esa pieza insólita es vanguardista, Serrano-Plaja se acoge, también, a una técnica esperpéntica, que entronca, naturalmente, con el Valle-Inclán último, para, desde la lejanía, trazar una serie de visiones españolas en las que la muerte —*la muerte es española*, dice— es primera dama, en la que lo nostálgico se transforma en satírico. Y ese humor, a veces más bien negro, se aplica a la propia imagen de Antonio Machado en una evocación en verso monorrimo. Y —otra vez el hilo que ha de prolongarse— *Gracia de Dios* ya parece un poema de *La mano de Dios pasa por ese perro*; o sea el habla coloquial, la sintaxis dinámica —guerra a los puntos, todavía no a las comas—, el aliento sostenido, las paradojas a cuenta de lo divino, la evidencia de que Serrano-Plaja había visto la tierra definitiva de su personalidad y otro horizonte en su desasosiego humano.



## CON DIOS MANO A MANO

Uno de los signos de esa *Generación del 36*, emparejada entre los del nuevo siglo de oro y los surgidos a raíz de 1939, fue el redescubrimiento del papel importantísimo de la religiosidad. A dos bandas: con sustanciación católica o sin ella; y, en esta segunda rama, el recuerdo de Miguel de Unamuno es absolutamente necesario. Pues bien: aunque sin préstamos demasiado visibles, Arturo Serrano-Plaja aparece transitando esta última vía, que es la del cristianismo a secas, la del mano a mano con Dios. *La mano de Dios pasa por este perro*, que, como ya dije, *Adonais* incorporó a su catálogo en 1965, empieza por causar el fuerte efecto de la originalidad temática y expresiva.

El poeta asume la condición de perro, como paradigma de humildad, para acercarse a la forma suprema de lo divino humanizado. El problema de la comunicación se plantea ya en el primer poema —*La llamada telefónica*— y, en el segundo, consta un verso muy esclareciente: *Te amo luego existes*. Y esa certidumbre es la que impulsa los movimientos del chuchó-hombre alrededor de Dios-Cristo, sus ladridos y zalamerías para decirle *estoy aquí*, su conmovedora y graciosa manera de merecer siquiera una mirada del objeto de sus cuitas. El perro se comporta en todo instante como tal en esta forcejeadísima circunstancia y, a través del monólogo, aspira a la caricia, entre protestas amorosas y confesiones de culpa.

La situación, que tiene algo de teatral, se desenvuelve a base de dos tonos: el de la emotividad ansiosa y sostenida y el de un humor realista. Serrano-Plaja funda su peregrina ocurrencia en un decir coloquial, como si así, al zambullirse en un voluntario prosaísmo, facilitara esa cercanía a lo trascendente. Todo el juego bascula entre la actitud a veces apicarada y siempre desenfadada y la anhelosa nece-

sidad de que Dios le escuche y le comprenda. Y el ritmo de esa operación efectiva se entrecorta, aprieta y cunde por medio del mecanismo de las repeticiones intensivas y las argumentaciones, donde el cara a cruz se disfraza de una especie de sentimentalismo adaptado al carácter perruno con que el poeta se manifiesta. La puntuación, al ser suprimida, en ademán vanguardista, contribuye a la intensidad sucesiva—fuera las pausas—y a que fluya, naturalísimamente, esa súplica. Aunque el libro se divide en poemas, la mayor parte de ellos titulados, todo obedece a una misma entidad, salvo las piezas finales en que la imagen del perro desaparece. En la página postrera esta conclusión: *¿Qué puedo yo poner si yo no tengo / nada? / nada que no hay remedio / para pagar a Cristo lo que debo / ya no me queda nada / nada más que una cosa / —casi nada— / Cristo / borrón y cuenta nueva*.

Así se consume una trayectoria sin posible paralelismo, una alianza que estrecha la metafísica, la teología y la humanidad rebajada al grado de animalia para subrayar el distanciamiento entre Dios y quien pide que le conceda su gracia. El acierto inventivo del poeta escurialense no puede ser más redondo. En esa religiosidad persistiría hasta el fin y en esa técnica. Un poema de los últimos tiempos lo demuestra: *Que sí hombre que sí / que te lo digo yo / Los Alamos Oscuros del Real Sitio / de mi Escorial son mi escorial / y el tuyo / a poco que recuerdes / en cuanto hagas un poco de memoria / para ver / dónde te aprietan los zapatos / del pasado / dónde te duelen las muelas del pretérito / perfecto / mis álamos oscuros son los tuyos / si lo sabré yo / que vivo en las nubes de California...* Esto es, en el exilio nunca acabado. En el exilio desde el que futurizaba su poesía, y bien se advierte ahora esto.

JIMENEZ MARTOS

## BAJO EL PESO DE LA HISTORIA

JUAN MARSE: *Un día volveré*. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1982.

### I. PERSPECTIVA

Haciendo memoria acerca de Juan Marsé el recuerdo se topa de lleno con el destello de *Ultimas tardes con Teresa*, novela merecedora del Premio Biblioteca Breve (1965), organizado por la Editorial Seix Barral, cuando esta editora y el nombrado premio eran instituciones de prestigio sujetas a una recta finalidad. Así apareció el apellido Marsé, sonoro por su acento en la última vocal y que no se borraría fácilmente de los seguidores de la literatura contemporánea, porque la publicación de *Encerrados con un solo juguete* (Seix Barral, 1961) no le otorgó ninguna fama pese a ser el título que habría

de iniciar su trayectoria como novelista... Después de *Ultimas tardes con Teresa* aparecen *Esta cara de la Luna*, *La oscura historia de la prima Montse* y *Si te dicen que caí* (Premio Internacional de Novela «México»). Pero Juan Marsé se corona en 1978 al ganar el Premio Planeta con *La muchacha de las bragas de oro*: de pronto se convierte en un autor que traspasa la élite, alcanza de un golpe, aunque efímeramente, la popularidad, pero pese a estar sus obras traducidas a diversos idiomas y dos de ellas llevadas a la pantalla, el nombre de Marsé comienza a declinar por la pendiente del olvido, es decir: el montaje publicitario que se ha dado a sus libros tiene gran impacto, pero carece de hondura, no cuaja, entretiene, y el mito se deshace a sí mismo a pesar de los esfuerzos del imperio Planeta y de dos productoras cinematográficas. Es obvio que Marsé impacta, pero no impone.

Hasta aquí hemos mirado de soslayo aquel nombre, que en principio fue sacado del carácter ecléctico de una buena editora, que más tarde se olvidó de Teresa y de sus tardes y que, atrabiliariamente hablando, se convirtió en un escritor cinematográfico sin otro alcance que las vías comerciales.

De sopetón, una vez pasado el boom de primas Montse y bragas de oro, reaparece bajo el almenarado símbolo de la Plaza & Janés con *Un día volveré*, novela calificada de antemano por la tramoya publicitaria como *importante*, que ve la luz en el segundo mes del año ochenta y dos, presentada con una fea, pero llamativa cubierta: una pistola Astra sobre un fondo blanco, reclamo bilateral en cuya virtud el lector que supere la media nacional intuye su contenido.

*Un día volveré* tiene el color del pretérito: se desarrolla en un tiempo pasado y se cuentan historias viejas que, cómo no, rozan con la guerra civil, pero así como en muchas obras el argumento es lo que da vida a un armazón literario endeble, en esta novela el *argumento* y el *lenguaje* son tan sólo un pretexto, un envoltorio del análisis y la depuración psicológica de un hombre —Jan Julivert Mon—, eje del libro, de un momento histórico español y de una repercusión social.

### II. CONTENIDO SOCIAL

*Un día volveré* se enfrenta con la hipocresía de una sociedad que no sabe a dónde va y que necesita de unos



# EN BUSCA DEL BUSCON

EDMOND CROS: Ideología y genética textual. El caso del *Buscón*. Cupsa. Madrid, 1980.

Después de haber dedicado varios trabajos a la picaresca española a propósito de Mateo Alemán, Edmond Cros aborda ahora el *Buscón* quevediano. Lo hace no sólo para interrogar el texto, sino también para ajustar y poner a prueba, de modo expreso, una metodología que él mismo prefiere llamar «sociocrítica».

Al final del libro hay un oportuno repaso de los supuestos metodológicos que hemos visto actuar en el análisis precedente. En esquema, la sociocrítica parte del Chomsky gramático - generativo, esbozando una «genética textual» en la que hay dos ejes: uno transhistórico (y transcultural) y otro histórico. El primero abarca todo lo que preconstituye el sistema de textos que se interfieren en el segundo, que es, naturalmente, intertextual, y muestra cómo el discurso constituye la conciencia de una época.

Para alimentar este esquema, Cros se vale de un estudio interdisciplinario, que apela a la historia (sobre todo a la económica y

social), a la teoría de las ideologías y su historización en la sociología del conocimiento (aquí, una oportuna vuelta a Luncien Goldmann) y a la antropología cultural, que permite advertir, en el tiempo, la persistencia de fiestas, ritos y gestos estereotípicos que aseguran la continuidad de ciertas mentalidades, más allá de los cambios de estructura social. En este sentido, la abundancia de referencias festivas y rituales en el *Buscón* lleva al campo del folklore, sincretizado, a veces, con la liturgia católica, conforme lo han estudiado Bakhtine, Caro Baroja, Gaignebet, Lenoy-Ladurie y otros especialistas sobre los que se apoya Cros.

Lo primero que llama la atención del lector Cros es que la estructura temporal del *Buscón* está montada no sobre el tiempo lineal de la historia, sino sobre referencias a fiestas populares que se repiten anualmente y que tienen que ver más con una concepción cíclica, retornista y naturalista del tiempo. Privilegia entre estas fiestas la del Carnaval, en tanto es un plexo de elementos ideológicos íntimamente ligados a la mentalidad de Pablos, el protagonista, y al Quevedo que se compromete con ella en este texto.

El Carnaval quevediano es visto por Cros como una celebración

paródica, en que se escarnece el desfile de los suplicados y, en especial, el gran suplicio central de la religión católica, que es el sacrificio de Cristo. En el Carnaval el chivo expiatorio es el judío y sus disimulaciones en la sociedad española de la época (los conversos): el judío es la parte judía de Cristo, exorcizada por la Inquisición, y también el símbolo de sí mismo, o sea del marginado que no tiene lugar ni en la sociedad institucional ni en la propia sociedad marginal, y que es expulsado de ambas por medio de su muerte ritual carnavalesca.

El Carnaval privilegia el poder efímero de la falsificación, del disfraz. Por ello es vehículo privilegiado para uno de los temas ideológicos fundamentales del barroco: el desengaño.

Ya Spitzer, a propósito del *Buscón*, había señalado cómo la visión de la vida quevediana es, en este texto, carnavalesca, en tanto el Carnaval es cifra de la vida como disfraz, como engaño, como ilusión fugitiva. La sociedad es un sistema de roles que duran lo que el disfraz. El lenguaje arma, a su lado, un discurso que engaña o desengaña, que contribuye a la mitificación o desmitifica. En este Quevedo, Cros ve a los dos «autores»: el actante reprimido que mitifica y el narrador represivo que desmitifica, por medio de las dos prácticas paralelas, o sea la inquisitorial y la carnavalesca.

Pablos, al revés que Guzmán de Alfarache, dice ser lo que no es, o

héroes de barro que luchan contra lo establecido, aunque en realidad ni siquiera saben contra quién combaten, no conocen el contexto que les rodea, incluso dicen que odian porque la conjunción del verbo «odiar» es un requisito más para mantener el *status* que les da vida.

Jan Julivert, después de un aprendizaje en el ring como boxeador, y en la calle como atracador, policía, presidiario..., representa en su alto grado de madurez un ejemplo a seguir: adora el orden, la limpieza, detesta los cretinos y no tiene ya ideales políticos: acepta la sociedad en que vive y acaba rebelándose contra aquellos que quieren transformarla a su modo sin otro ideal que sus propias ambiciones; su modo de pensar es el producto de una escuela dura y deshumanizada, muy acorde con las circunstancias que confluyen en el momento. El Julivert que se integra de nuevo a la vida civil, a la Barcelona de sus andanzas y

desventuras, cuando vuelve de la cárcel es el prototipo de hombre maduro que no barre para ningún lado, excepto para la responsabilidad que acepta; tampoco critica el medio que le rodea, ni pone en su boca palabras tales como franquismo, represión, comunismo, justicia social... Jan Julivert Mon y los maravillosos personajes secundarios, como el viejo Suau, Néstor, Balbina..., no necesitan de vulgarismos ni de entornos políticos para expresar sus prismas ideológicos; todos, excepto Néstor, que está naciendo, saben lo que quieren, o lo que pueden querer. Se diría que a través de estos protagonistas se vislumbra el modelo de una sociedad pacífica, que no habla de guerras ni de banderas (a este respecto es necesario recordar que el capítulo I de la cuarta parte está encabezado con una frase que dice: *Todas las banderas han sido tan bañadas de sangre y de mierda que ya es hora de acabar con ellas. Gustave Flaubert*). Por parte de Marsé

ésta es una aportación profunda, común y extraordinariamente humana que no obstaculiza ni critica ninguna vía jerárquica, postura que, enfocada desde los basamentos de unas estructuras sociales de hoy, puede resultar un tanto utópica, pero no por ello falsa e inaceptable.

Del contenido social se deduce una moralidad particularista y firme, que, aplicada a la colectividad, ofrece como resultado un pacifismo ideal para la convivencia dentro del respeto que conduce al orden.

### III. CONTENIDO HISTÓRICO

*Un día volveré* habla de aquellas gentes de la posguerra que sólo saben trabajar, que todavía están temerosas de los acontecimientos y que quieren imponerse el olvidar como una penitencia para acallar sus conciencias y sus miedos.



sea que su discurso está vacío de sí mismo y carece de «yo», por lo que éste es sustituido por un «él». Este es el elemento central de la ideología dominante en el personaje, y que Cros amplía a toda la burguesía castellana de su tiempo, en sus relaciones con la clase dominante, la nobleza territorial.

Pablos es un hombre de baja extracción social, de oficio vil, que quiere ocultar su origen y ser reconocido por la alta sociedad como uno de los suyos, intento que termina en fracaso y retorno al mundo de origen. La burguesía castellana hacía lo mismo: se negaba como tal y quería parecer noble, pero, en un ambiente de auténtica nobleza, la falta de reconocimiento social la hacía sentirse distinta.

Quevedo asume el punto de vista de su personaje y borra ciertos elementos de la picaresca original, como es la presencia constante del hambre y la política social de beneficencia moderna, opuesta a la concepción tradicional de la Iglesia, que veía en la pobreza una virtud espiritual y en su contrapartida, la limosna, el ejercicio de la caridad de modo público. Quevedo no sólo narra a Pablos, sino que es Pablos. Es un noble arruinado o un burgués disfrazado de noble, que elimina cuanto tiene de burgués en un gesto carnavalesco que, como tal, es efímero y redundante en quiebra: cae el disfraz y acaba el engaño, quedando los poderosos en el poder y el marginal en la periferia. Como buen héroe, Pablos termina ocupando

el lugar de su padre, o sea volviendo al medio social del cual quiso evadirse durante una fiesta de disfraces.

La nobleza togada y cortesana que incorpora Quevedo quiere ser una y la misma con la aristocracia territorial, uniendo su destino bastardo (o sea negador de su lugar social) al de la burguesía castellana que hace inversiones en tierras y títulos en lugar de acumular capital financiero y equipos de taller, intentando ser, también, lo que no es. «La instancia narrativa estampa, pues, en la conciencia del *Buscón*, su propio sistema de valores, con arreglo al cual el fantoche a quien maneja ella no deja nunca de determinarse a pesar de que no deja tampoco de seguir esclavizado a los determinismos de su condición. Pero ¿no pasaba lo mismo, *mutatis mutandis*, para aquellos negociantes del siglo xvi, de los cuales nos dice muy acertadamente Felipe Ruiz Martín que estaban cautivados por la elegancia y la prodigalidad de los nobles, pero que se sentían distintos?» (página 99).

La novela es fiesta carnavalesca y sermón. En tanto Carnaval es, a la vez, disfraz, o sea simulación (la que practicaban en la España del xvii los grupos perseguidos, atrincherados en una fuerte endogamia), violación de las normas de modo pasajero (cf. Freud Bakhtine: la fiesta es el imperio de la excepción), retorno al tiempo primordial en que se han fundado los ritos, escarnio de los símbolos

del poder y conjuración de las potencias disolventes de la sociedad en la máscara de los salvajes. Sermón como admonición y amenaza, discurso edificante que se parece a los pronunciados por los capellanes en las cárceles y que apuntan, sobre todo, a corroborar una sociedad rígida en que la movilidad es casi nula y el desclasamiento es visto como una falta punible, porque altera las férreas relaciones sociales de poder.

Por todo ello, mientras Mateo Alemán narra asumiendo la marginalidad, desde dentro de ella, y su texto es una historia de marginales contada por un marginal, Quevedo «edifica» desde fuera, asumiendo el punto de vista de la clase dominante y apostillando al *Buscón*, es decir, al que busca su identidad social fuera de su medio. Es el discurso del poder conservador, que sólo acepta como legítima la burla del oprimido si se encuadra en la pasajera comparsa carnavalesca.

El acercamiento de Cros, como se ve, es agudo y sugestivo, y justifica volver a Quevedo, no obstante la nutrida bibliografía que lo precede. En otro aspecto, en el metodológico, hace un balance de distintos aportes, pero no se aprovecha de ellos en una maniobra de descolorido eclecticismo, sino que intenta, felizmente, una síntesis en que cada aporte conserva su autonomía y se conecta y sistematiza con los demás.

BLAS MATAMORO

La corrupción bajo el peso de la historia está tocada muy a fondo y en este sentido la novela de Marsé es todo un alegato histórico en cuanto a que descubre de una forma convexa lo que sucede en la España de los años cincuenta, el porqué y su relación con el barniz amargo de la guerra civil. *Un día volveré* puede considerarse también una novela histórica atendiendo a que su desarrollo narrativo no es atemporal, sino que, por el contrario, se halla muy sometido al franquismo. El viejo Polo, policía jubilado, prototipo de represor, dice mucho en lo que respecta a los métodos empleados por el fascismo para cambiar la Historia. Pero esto no llama demasiado la atención del lector porque el plato fuerte de la novela de Marsé es su *contenido social*.

varios capítulos y cada uno de ellos tiene del orden de tres a cuatro puntos numerados. Esta separación minuciosa, gran descanso para el lector que ha de enfrentarse con casi trescientas páginas, ayuda mucho en cuanto a la asimilación de los diálogos en los que



Juan Marsé tiene una gran desenvoltura. Verdaderamente se advierte un corte cinematográfico en su forma de contar: el libro no es rico en descripciones ni metáforas, ni esgrime un lenguaje oculto, aunque sí preciso, a base de frases construidas de un solo trazo, por así decirlo, característica de primer orden dentro del estilo del autor que nos ocupa.

Marsé huye de toda fantasía, como si a la hora de escribir dejase a un lado la imaginación para centrarse solamente en los hechos, con un realismo múltiple.

Para terminar, cabe decir que, en conjunto, el desarrollo del libro resulta un tanto lento aunque no apelmazado y que el trasfondo de *Un día volveré* es la madurez en contraste con la ilusión, la venganza irreflexiva y un pasado que no edifica, sino que vuelve a echar escombros sobre los escombros...

#### IV. CONSTITUCIÓN LITERARIA

*Un día volveré* está dividida en cuatro partes que, a su vez, se reparten en



# COMO JUEGO Y REVELACION

---

JOSE MARIA GUEL BENZU: *El río de la luna*.  
Ed. Alianza Tres. Madrid, 1981.

---

La concesión del premio de la crítica española a la última novela de José María Guelbenzu (Madrid, 1944) *El río de la luna* (Alianza Tres), viene a ratificar la trascendencia de una trayectoria narrativa, iniciada precozmente en 1968 con *El mercurio*, que ya había alcanzado un punto de sólida madurez y maestría diez años más tarde con *La noche en casa*. En ella se demostraba la viabilidad entre nosotros de una novelística en libertad, curada de pasados excesos, ni sometida al imperio de la pura referencialidad documental ni a la tiranía de un estéril experimentalismo formalista. Una novela concebida a la vez como juego artístico y como creadora revelación de alguna de las múltiples y contradictorias facetas de la vida humana.

En esta misma dirección profundiza ahora *El río de la luna*, una de cuyas virtudes más apreciables es la de la narratividad. Lejos de la monótona poética novelesca de la linealidad, parece concentrar, sin embargo, todo su intento de investigación formal en el logro de un relato atrayente para el lector a través de diversos registros narrativos y, sobre todo, una articulación abierta pero compacta, que, salvando en todo caso la coherencia y la unidad, se permite organizar el texto en cinco secciones extensas como novelas cortas, cada una con su título específico y con una amplia autonomía de lectura, que finalmente acaban por integrarse en una arquitectura superior, la de la novela en su conjunto, sin fisuras ni contradicciones.

Esta característica de *El río de la luna* da pie a especulaciones del lector atento impensables en otra novela más aferrada a un patrón narrativo convencional. Por ejemplo, admite la discusión de si el orden de las partes podría alterarse, o de si ésta o aquélla es la más importante.

En cuanto a esto último, parece razonable conceder la primacía a la cuarta, titulada *Las mujeres de mi vida*. Y no, precisamente, por razones de extensión —la inicial la supera, si bien por escaso margen, en número de páginas—, ni por su contenido diegético —en la quinta se produce el cierre argumental de la muerte del protagonista, víctima del sentimiento amoroso del que se ha nutrido como tal personaje—. *Las mujeres de mi vida* destaca, mejor, por la relevancia estilística que le da una estructura tan marcada, frente a la tercera persona narrativa predominante en las otras cuatro partes, cual es la de la autoconfesión de un yo en busca de un destinatario no por ausente y problemático menos condicionador del discurso, pues consiste ni más ni menos que en el «recuento en voz alta» de sus relaciones eróticas, que Fidel Euba, un español nacido en 1936, comienza a pergeñar una tarde del verano de 1975.

Esos dos simples datos cronológicos nos advierten ya de la posible, y acaso inevitable, historicidad

de esta novela. Porque, fiel a esa constante que se ha atribuido a toda nuestra literatura y la novela de los últimos cuarenta años ha respetado puntualmente al hacer de la guerra civil tema revisitado, la narrativa española posterior a 1975 prospecciona una y otra vez en el filón del franquismo. Y en contra de lo que algunos temían, ha desdeñado los tratamientos ideológicos y satíricos del tema en favor de un tono lírico y subjetivo que no excluye, sino todo lo contrario, el componente colectivo de toda vida individual. Las formas concretas de lograr este propósito son múltiples, pero se dan curiosas coincidencias. Por ejemplo, que en los días de la enfermedad, agonía y muerte de Franco, o inmediatamente después, un español, escritor o no, reviva su pasado, reconstruyendo lo que fue su vida bajo la férula del caudillo. De tal manera, sin abordar frontalmente la crítica del franquismo, se proyecta, sin embargo, una vívida imagen de cómo su sistema de valores llegó a condicionar, empobreciéndolas, las biografías de varias generaciones.

Lo que Fidel Euba parece contar a sus hipotéticos interlocutores es la secuencia de sus aventuras amorosas o eróticas, que comienza en 1957 con Carmen —«la primera mujer con la que me acosté (...) acontecimiento (...) el más importante que me ha sucedido en la vida»— y cristaliza luego en una relación estable, clandestina y efímera con Irene en «aquel 1962 en el que ninguno de los niños de la guerra habíamos conseguido descorder la cortina de mediocridad, ignorancia e intolerancia bajo el que nos movíamos en todas direcciones apretando los dientes y convencidos de la eternidad del franquismo; la terrible sensación de impotencia para ser libres y el alcohol con que distraer la cabeza y el cuerpo eran los dos polos sobre los que nos balanceábamos mientras perseguíamos obsesivamente a las mujeres y sentíamos, sospechábamos, que aquella manera enferma, pequeña y sucia de vivir nos estaba minando para siempre».

En este sentido, *El río de la luna*, como ya antes *La noche en casa*, enriquece su indudable calidad artística con el valor añadido de una sintomatología que trasciende el intimismo individualista: el desespero de una generación que ya ha dejado de ser joven, la de los universitarios nacidos, como Fidel Euba, de 1936 en adelante, protagonistas juveniles de un inconformismo que no ha germinado sino en nihilismo existencial. La inadaptación de aquellos Icaros del idealismo que, ahogados por la sordidez del ambiente, pero traicionados también por sus propias flaquezas personales, se vieron al fin y a la postre sumidos en el abismo de un angustioso esplín vital. El Chéspir de *La noche en casa* definía perfectamente este estado anímico con estas palabras: «Yo no entiendo qué condición de vida es ésta, yo no entiendo que debamos ir tan a rastras de todo lo que deseamos, que lo deseamos también y lo ejecutemos tan mal; a veces uno piensa si no es mejor encerrarse en el cuarto de baño en plan de vicio solitario, como en los buenos tiempos.» De esa misma dolencia brota el desahogo del Fidel Euba que se acerca inexorablemente a la nada final: «—No sé lo que he hecho mal, pero no voy



a tolerar que esto sea la vida (...) ¡Y está bien, está bien, ya veremos. Todavía no te han vencido, maestro Euba, viejo lancero!». Como única referencia comparativa, de las varias posibles, para justificar la trascendencia generacional de este nuevo existencialismo novelístico, ahí están las novelas dialogadas de José María Vaz de Soto, en especial *Fabián*, de 1977, y *Fabián y Sabas*, que acaba de aparecer, tan distintas en su forma de las de Guelbenzu, y tan cercanas a ellas por la filosofía de la vida que alientan sus personajes.

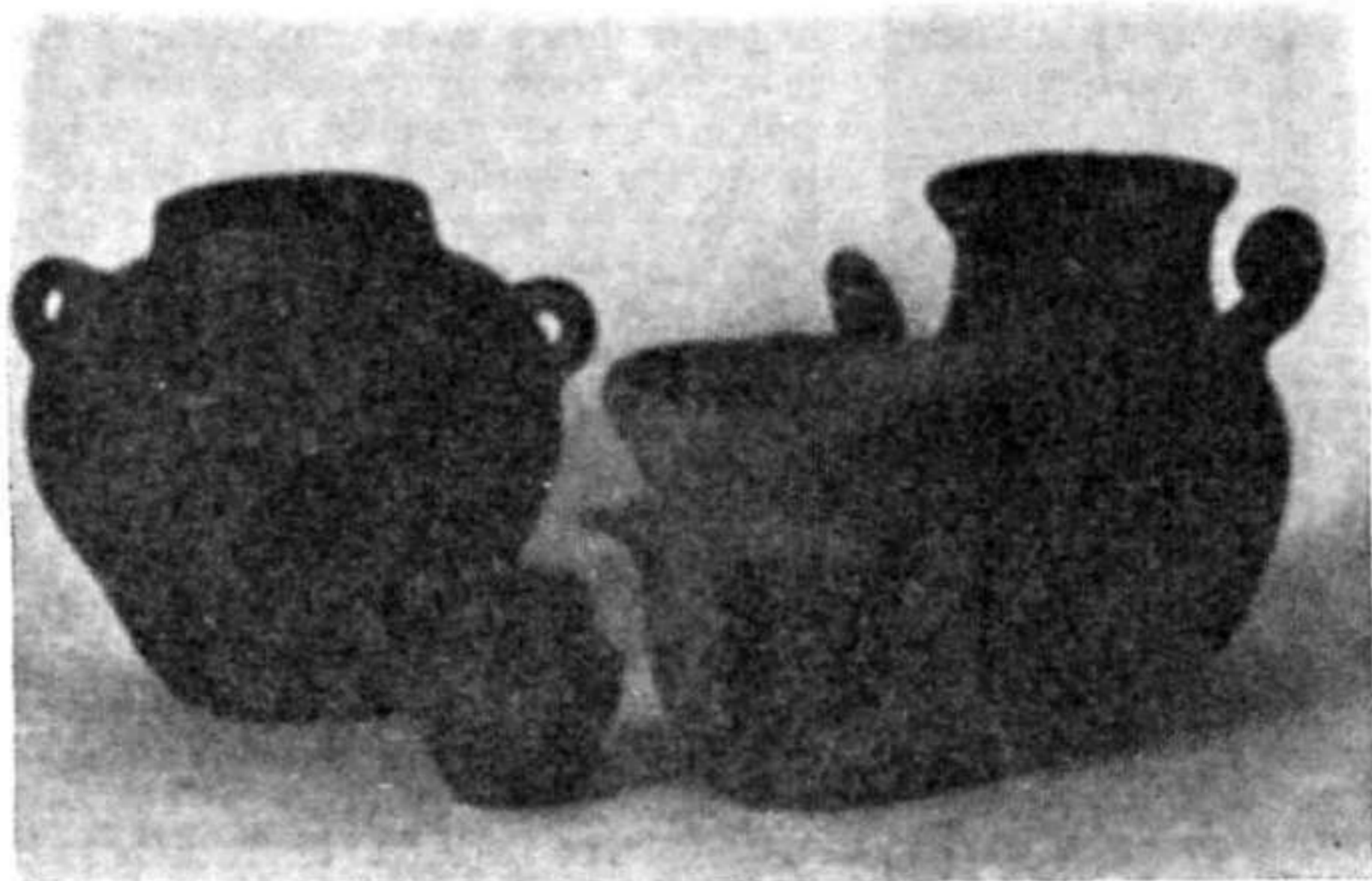
Mas daríamos una impresión falsa de *El río de la luna* si pusiésemos excesivo énfasis en esta última interpretación, pues lo que en ella constituye la sustancia básica del relato es la cadena de encuentros del protagonista con las mujeres, que se prolonga, después de Irene, en Celia —un encuentro extraño y ocasional de Fidel en París— y con la que será su esposa, Delia, en 1973.

Pero, entre «Las mujeres de mi vida», está también la madre, a la que Fidel regresa en 1968 cuando desaparece su padre, llevándose consigo el rigor y la violencia de la educación española en los cuarenta. En *el río de la luna* está explícito el motivo freudiano del eros como vía de regreso al claustro maternal, y así, madre, amantes y esposa aportan al protagonista lo que una mujer, que resume a todas las otras, significa: Teresa, heroína de «aquel prodigioso verano de amor», que Fidel disfrutó en Asturias, junto al mar, en 1961, narrado demoradamente en el capítulo III («Una estación de amor»). Acaso por ello el orden de este capítulo y el siguiente pudiera invertirse, para que la presencia entrevista de Teresa en «Las mujeres de mi vida» precediese —y estimulase— el encuentro del lector con ella. Probablemente así, además de un incremento de la tensión narrativa y un enriquecimiento de la capacidad sugestiva del discurso, se reforzaría la evidencia de que la superficial Teresa es, sobre todo, una creación absoluta del hombre que la ama, ya que no justifica por sí misma, sin la subjetiva «conciencia sentimental» de Fidel, la fuerza del amor de que es objeto.

El orden de los capítulos que la novela nos muestra favorece, sin embargo, la continuidad temporal existente entre la extensa meditación del protagonista y la jornada consiguiente, la de su muerte, que se narra en «El Ojo de la serpiente». Catorce años después de su anterior encuentro, de nuevo en

Asturias, un Fidel que ha abandonado a su esposa y a un hijo en camino, se reúne con Teresa, en un desesperado intento de recuperar el paraíso perdido. Pero el contacto sexual, del que Fidel espera una solución mágica para la frustración y el sinsentido, es para Teresa tan sólo una aventura epidérmica, fascinante, a la vez por el aura del pasado que trae consigo y por los celos de su esposo, Hugo, al que no está dispuesta a dejar por Fidel. Precisamente esa pasión desencadenará la muerte del protagonista, víctima, así menos, de una represalia de honor conyugal que de su propia quimera.

Los dos capítulos iniciales han quedado, hasta ahora, al margen de nuestro argumento, pero tienen ambos singular interés. El II, titulado «El poder de los eimuros», aporta un logrado ejercicio de captación del mundo infantil, para lo que se sirve, como correlato, de la novela de aventuras de Emilio Salgari, y más veladamente, sobre todo en la dialéctica de Fidel niño y su primo José, del Guillermo Brown de Richmal Crompton. En *El río de la luna* la infancia encarna, como el amor, el edén de la libertad y la plenitud, frente a la alienación y la miseria vital, corporeizadas en este capítulo en la violencia con que un padre que conserva aún el odio combativo de la guerra civil, reprime la gozosa aventura fluvial de su hijo con una rudimentaria almadía. Finalmente —valga la paradoja— el capítulo primero, «La serpiente comienza», se singulariza por su carácter misterioso y onírico. Su cabal sentido sólo se alcanza después del conocimiento completo de la novela; mejór aún, volviendo a leerlo como epílogo. Su estructura narrativa es compleja, pues entremezcla tres planos distintos, el primero de los cuales se sitúa entre los dos últimos capítulos, justamente en la noche de Fidel que sigue a su desahogo rememorativo de «Las mujeres de mi vida» y el día de su encuentro con Teresa y con la muerte, narrado en «El ojo de la serpiente». Su inquieto sueño se interrumpe por culpa de una tormenta, y el desvelo le lleva hasta el bar del hotel, donde escucha un extenso relato en boca de un narrador que «en el anular portaba un grueso anillo en cuyo sello se dibujaba la estilizada figura de una serpiente». La narración atiende a los sucesivos contactos de un adolescente con extraños personajes que consiguen, encadenándose, arrancarlo de su cotidianeidad familiar para enclaustrarlo en un laberinto sin salida. Uno de ellos, el sacerdote, es el ejecutor del golpe físico que metafORIZA lo que la víctima denuncia en la página 95: su castración. Escuchando el monótono recitado del narrador en «La serpiente comienza», Fidel Euba siente que el relato «evoca sensaciones que, si bien le eran extrañas en tanto que pertenecientes a los distintos episodios, no dejaba de reconocerlas, aunque indefinibles aún, en sí mismo, en alguno de los misteriosos recovecos de la memoria». Eso mismo le repite, en el capítulo final, el protagonista a Teresa, que lleva un anillo con el sello de la serpiente y le habla de uno de sus amantes del pasado, un hombre con una cicatriz en forma de media luna en la cara que figuraba también en la fantasmagoría de «La serpiente comienza». Este capítulo acaba por revelárenos trasmutación de la suerte de Fidel Euba, personaje sin centro desde su expulsión de la infancia, en busca infructuosa a través del amor de una armonía ya por siempre inalcanzable, y ostenta un carácter mixto de fábula y documento que sella toda la novela.





Este mosaico narrativo que nosotros, deliberadamente, hemos desordenado, o armado según un plan distinto del único definitivo y textualmente pertinente, que es, por supuesto, el que le ha dado el escritor, está integrado dinámicamente por una imaginaria mítica polivalente y compleja, pero repleta de significaciones. *El río de la luna* cruza el territorio de la armonía, el reino de una vida llena de sentido, «noble y libre», y en las dos oportunidades (páginas 299 y 358) en que el título de la novela aparece inserto en su escritura, Teresa es la llave que franquea la entrada.

En la atormentada parábola de I, la luna, que el cura agresor no ve, es la luz liberadora del laberinto y la pesadilla, descrita en la página 87 en términos encendidos como los que se aplican a una bella mujer. Esta asimilación tradicional de femineidad y astro es la que funciona como línea de fuerza poética a lo largo de toda la obra, desde el lema de Ezra Pound —*O moon, my pin-up*— que la abre hasta la cita de Robert Greaves que precede al capítulo «Una estación de amor». Y más allá. Fidel mira «a la luna como a una amante»; ella preside sus horas con Teresa y su efímera felicidad

con Delia, explicada por la muchacha con estas palabras: «—Es porque me trajo la luna, ¿sabes? Yo vine aquí con la luna llena—» (p. 298). Y ese sincretismo del mito lunar alcanza, también, en el último capítulo, a la muerte en paz de Fidel en presencia de una intensa luna llena que a través del cuerpo de la madre llama al hijo, nacido simultáneamente, que «estaba despierto y excitado, agitando vivamente las manos y encogiendo las piernas, como latiendo al límite de sus sensaciones».

*El río de la luna* incorpora esa lucha característica de las novelas de aprendizaje entre lo apolíneo y lo dionisiaco, lo divinal y lo luciferino, pues su protagonista acoge en sí, como el dios Abraxas recordado en el *Demián*, de Herman Hesse, el eterno combate entre «el Caballero de la Sombra y el Caballero de la Luz» (pp. 359-360). Es también la historia, en clave degradada, de una educación sentimental, el relato de una inmadurez y una inadaptación, explicables por circunstancias históricas que el texto no ignora, pero que somete a un superior designio de poeticidad.

DARIO VILLANUEVA

## UN LIBRO CREIBLE

LOURDES ORTIZ: *Urraca*. Puntual Ediciones. Madrid, 1982.

*Urraca* es la historia de una mujer contada por otra mujer. Acostumbrados los lectores —y, lo que es peor, las lectoras— al tipo femenino creado por los escritores, tal vez el libro de Lourdes Ortiz asombre. Al menos así me lo han comentado personas que han leído este libro. Asombra, me dicen, la lascivia con que una mujer habla de su sexo; asombra su impudor. Pero ya no asombra, desgraciadamente, que un hombre convierta a una mujer en objeto de pornografía. A mí me parece asombroso tanto asombro. Y, al tiempo, tan poca capacidad de buen asombro. Dejémoslo ahí y no nos cebemos en la palabreja.

Tengo muy olvidados mis conocimientos de historia del siglo XII, y no sé hasta qué punto esta versión concuerda con los datos históricos que del tema existan. Por tanto, dejando aparte su verosimilitud, hablemos, como decía Hemingway, de su veracidad: «Escribe siempre algo que sea verídico.» *Urraca* es un libro creíble, aceptable tal cual. Que una mujer ambiciosa use de lo primero que tenga a mano para conseguir lo que desea es el pan nuestro de cada día. Los nobles, como los pobres, se casan por el interés. No hay comparación posible entre poseer un yate y poseer un reino. Los matrimonios de estado han sido siempre una realidad. Y esta realidad llevaba aparejada, a menudo, la aparición de un

«sustituto» del marido —o de la mujer— en las tareas más íntimas. Como bien dice Urraca, a ella pudo darle por la religión y los curas como a su madre, pero le dio por los fogosos caballeros. El triángulo Gómez González-Urraca-el del Lara es un Jules et Jim medieval, llevado con donosura y respeto. El pobre Prado, que osó desatinadamente, lo purgó con la muerte. En aquellos tiempos, para osar había que tener muy bien guardadas las espaldas. Y Roberto, el joven fraile que juega al ajedrez con la reina prisionera, y acaba dándole jaque, es un mero pretexto, un último deseo de una condenada a muerte.

Así que, dejando aparte la trivial e hipotética impudicia, hay que buscar el carácter de Urraca, avieso y retorcido, en sus manejos políticos. Su mismo padre, que la veía venir, le comentó lo diferente que era de su madre y de Zaida, la complaciente concubina real; tan complaciente que no sólo satisfacía las necesidades del monarca, sino que le limpiaba las babas cuando agonizaba.

Esos dos personajes femeninos son muy interesantes, dado cómo los describe Urraca: las detesta porque no utilizan la mitad viril que toda mujer conlleva. La retraída y mojugata madre, por un lado, y la sierva totalmente entregada, por otro, son caricaturas de mujer, o mujeres a medias. Y, en la comparación, Urraca sale ganando, porque la vemos más completa (para bien o para mal). Tampoco la maternidad limita a Urraca. Su hijo es una baza más, un peón en el ajedrez en que ella, la reina, puede moverse de frente y de perfil, atrás y adelante, en diagonal o como le dicte su ambición. Y, desde luego, se puede, y debe, sacrificar a los peones antes de perder la reina. Ella, que protege al rey como a un niño grandote y tierno (que sólo

puede andar pasito a pasito); que ha utilizado a sus dos alfiles para salir de la torre en que la tienen prisionera, no duda en usar al peoncito cuando le conviene. Y cuando el niño, ya hombre, la desposee y la encierra, no le guarda rencor alguno; antes al contrario, está orgullosa de que salga a su madre, de que haya aprendido las reglas del juego: hay que procurar comer a la reina contraria.

Hay un interesante recurso de escritora, que Lourdes Ortiz utiliza sabiamente: como reina, Urraca escribe una crónica política, militar, histórica. Pero como escritora se da cuenta de que el libro puede ser una enorme tabarra si no va adobado de la descripción del comportamiento de la mujer: eros y zánatos vistos desde la soledad. Una prisionera que se agosta en una torre clama por la compañía humana, y recuerda y echa en falta anteriores compañías. Y está sobrada de tiempo para pensar en la muerte, que es ya el único acontecer que aguarda. No cabe planear alianzas, ni preparar guerras, ni soñar con días fastos, entradas triunfales, festejos conmemorativos. (Desgraciadamente, ya ni tiene que volver a pedir hora a la modista...) Así que le sobra todo el resto de su vida para pensar en su muerte, y, de rechazo, en la de los demás. En la de Prado, el noble que la amó y que murió atormentado por el rey. Y en los crímenes que ella misma ha cometido o mandado cometer. En las represalias contra pobres campesinos, como el padre del monje Roberto, al que cegaron. ¿Cómo podía haberse entretenido la reina en nimiedades tales, con lo ocupada que estuvo? Pero Urraca, la mujer sobrada de tiempo, sí puede. Y puede recordar la agonía de su padre, y la debilidad de sus últimas horas, entregado a los cuidados de Zaida.

Y vuelve a ella el recuerdo de la



mora, y sus martingalas y arrumacos, al hacer balance. «Tu reina jamás se ha perfumado como Zaida, o como la misma Mafalda, con esencias traídas de Oriente por su hermano Bohemundo, perfumes pastosos que sirvieron para conquistar a un rey niño con pelo de estopa en la cabeza.

El perfume de Urraca ha sido siempre el sudor y sus afeites el polvo levantado por los cascos de los caballos.»

Y más abajo: «Si yo tuviera tiempo, monje, volvería también a empezar: mecería cunas, cantaría nanas, echaría gallina en la olla y zanahorias y nabos y mezclaría la miel con la harina para hacer rosquillas cubiertas de azúcar blanco y empanadas de hojaldre, añadiendo levadura, esperando a que subiera para poner las uvas y meterla en el horno, o...» (...)

«Pero no es, monje. Yo donde debería estar ahora es en la Corte, como estará Mafalda junto a su hijo, engalanada con damascos y collares de ámbar, satisfecha por los triunfos de Alfonso Raimúndez; tocaría el salterio y cantaría canciones; recibiría la pleitesía de mis súbditos y podría ser generosa. Mi padre lo dijo aquella vez: "Tú nunca serás como ellas..."»

Y esa Urraca, a la que ya no queda nada... «pero aún me queda la escritura», es (ella, de soltera, Lourdes Ortiz) una buena escritora, que consigue explicar lo que quiere de modo coherente y ameno, con un lenguaje acomodado a la historia, muy al estilo del siglo XII, y, al tiempo, plenamente adecuado al último cuarto del siglo XX.

En fin, un libro interesante desde todo punto de vista. O al menos desde mi punto de vista.

MARA APARICIO

## LA AVENTURA SOÑADA DE LA INFANCIA

ANTONIO RODRIGUEZ JIMENEZ:  
*Vértigo de la infancia*. Aeda. Gijón, 1980. *El sueño de los cuerpos*. Libros Dante. Colección Puerta del Sol/Poesía. Madrid, 1982.

En una de sus *Cartas a un joven poeta* Rilke escribía: «Y si usted estuviera aún arrojado en una prisión cuyas paredes no dejaran llegar a los sentidos ninguna percepción del mundo, con todo, ¿no tendría usted todavía su infancia, ese caudal regio y magnífico, ese tesoro de recuerdos? Dirija hacia ella su atención. Intente sacar a flote las hundidas sensaciones de su pasado ya lejano.» A esta propuesta parece responder la poesía de Antonio Rodríguez Jiménez (Córdoba, 1956) cuando, a raíz de la publicación de *Vértigo de la infancia*, expresaba así lo que había significado para él el encuentro con el mundo de la infancia, la aventura misma de la escritura: «Me sumergí en un mundo ficti-

cio y pasado, lejano pero adorable, puro, verdadero y mágico. Donde reinan la belleza y la ternura, la emoción y el sentimiento, la naturaleza y los sueños. Y así nació *Vértigo de la infancia*, como evasión, como búsqueda, como intento de purificación, huida de una realidad angustiosa y búsqueda de un futuro ideal que sólo he podido hallar en ese pasado adorable» (1). En estas palabras, más expresivas de intenciones que de resultados, aparecen ya expresados los ejes que definen la poesía de este joven poeta cordobés: la tensión entre evasión y búsqueda, entre lo ficticio y lo verdadero, entre el pasado y el presente, entre el mundo de la infancia y el mundo del adulto, a través de la continua dialéctica yo/tú y desde la necesidad de explicarse el presente y otorgarle un sentido a la existencia.

En tanto que respuesta a una realidad que se siente precaria, regresar al mundo de la infancia significa evadirse del presente, instaurar a través de la escritura una vía de escape, que dirige sus pasos hacia la evocación/imaginación de un paraíso perdido, de un estado de pureza original que se cree reconocer en la infancia. Desde este planteamiento la poesía adquiere una función catártica, liberadora de la angustia que preside un presente vacío y hostil. Pero, por otro lado, regresar a la infancia significa encontrarse con un tesoro imborrable de recuerdos, que la imaginación del poeta se encarga de reconstruir desde la necesidad de encontrarle un sentido a ese presente y de responder a las cuestiones que le acucian y atormentan: el tiempo y sus efectos, el sentido de la existencia, la presencia de la muerte, el amor como superación de la soledad... El retorno a la infancia en Antonio Rodríguez Jiménez es, pues, en primer lugar y en tanto que actitud ante la realidad una forma de evasión; pero también, y en tanto que introspección, una forma de conocimiento. Y es precisamente esta doble virtualidad la que define la aventura poética de este autor.

(1) Entrevista publicada en el diario *Córdoba*, 22 de febrero de 1980.



La imagen que el poeta proyecta de la infancia hay que contemplarla desde un doble punto de vista. De un lado, *la infancia como tal* aparece a los ojos del poeta como estado puro de inocencia, de autenticidad no enturbiada aún por las sombras que acechan al adulto. En ese mundo el niño, que vive ajeno a todo aquello que importa y preocupa al adulto, es feliz porque no tiene conciencia del tiempo y de sus efectos negativos. Por ello es posible la dicha.

No te importan las cifras ni los nombres,  
no te preocupan los referéndums ni los  
[partidos,  
no lees los periódicos ni huyes de los  
[clochards  
ni te persiguen los autobuses ni las horas.  
(«Niño»)

De otro lado, aparece la actitud que el hombre adulto adopta respecto a su infancia. En este sentido, el poeta funde su experiencia individual en la colectiva. Su infancia, como la de «todos los hombres de la tierra», transcurrió entre juegos, con la verdad y la inocencia de quien ama «la vida sin rencores, / los corazones recién estrenados». Pero al evocar su pasado encuentra ya en él un presagio del presente. No todo fue dichoso en la infancia, porque ya entonces se adivinaba la soledad, la angustia, el desamparo; también la imposibilidad del amor soñado. Así, en *Mi infancia tras un patio* o en *Primera insistencia amorosa*.

Como acertadamente señaló Leopoldo de Luis (2), la reconstrucción del mundo de la infancia en Antonio Rodríguez Jiménez tiene mucho de recreación imaginativa, más que afectiva o sentimental. Lo que aparece en el poema no es el ámbito infantil tal como lo pudo experimentar el poeta siendo niño, sino «el clima que el adulto supone y aun sobrepone en su recuerdo». La infancia es más un tiempo soñado que vivido, más inventado que recordado. Para el hombre adulto que vive «luchando entre el nihilismo / y la conciencia vertebral de lo posible» regresar a la infancia es como nacer de nuevo. Y así se expresa en «Génesis», poema que abre *Vértigo*...:

Fue un nacimiento súbito, remoto  
como un sueño adorable.

«Como un sueño...», esto es, desde el principio la aventura del retorno se instaura más como una evocación imaginada que como testimonio de un pasado vivido. Es el adulto quien, desde su precariedad, imagina un mundo feliz, quien reconstruye con «un puñado de recuerdos» el mundo que pudo ser. En definitiva, es el adulto y no el niño el verdadero protagonista de esta aventura:

Déjame gritar por tí, yo tengo todas  
tus postales, esas delicadas maravillas  
que se derraman  
irremediable-  
mente de las manos.

(«Estampas»)

Mediante el desdoblamiento poético del yo, a través de la dialéctica yo/tu (adulto/niño, presente/pasado), que a veces se

(2) Leopoldo de Luis: «Poesía de la infancia recordada», diario *Ya*, Madrid, 24 de abril de 1980.



diluye en un genérico nosotros, los versos fluyen en un diálogo entre el poeta y el motivo de su canto. Y es precisamente esa tensión dialéctica la que nos conduce al núcleo mismo del discurso poético, la que define el carácter mismo de esta poesía que se constituye como una reflexión del devenir temporal. El hombre adulto que contempla al niño no puede eludir la tristeza de quien sabe del derrumbamiento irremediable. En «Drama en un solo acto», el adolescente, primero, el adulto, después, acabarán arrasando y negando el mundo de la infancia. Y en ese devenir despertará el niño al absurdo de la existencia, a «los días de pensamientos / donde se cambian los aros por amargas ideas», a un tiempo en que «la tristeza no tiene remedio».

No prevalece, pues, en Antonio Rodríguez Jiménez una imagen idílica de la infancia; no en términos absolutos. Porque esa tensión no acaba por decantarse sino hacia el presente. Lo que el poeta ha extraído de esa aventura no es tanto la imposibilidad de recuperar aquel paraíso que él siente perdido («Todas las infancias de los hombres / cruzaron veloces de jazmines y de horas»), sino—por decirlo con palabras de Cernuda, cuya presencia es ineludible en esta poesía— que «hay un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza». A través de su incursión en un mundo que sabe ficticio, el poeta, que, como Rilke, no quiere que su infancia sea revocada por el destino (así en «Hora de los vértigos»), sabe algo más de sí mismo. Tal es la función que en último término cumple el discurso poético. Comprender, pensar, son verbos que se repiten frecuentemente en los poemas de *Vértigo de la infancia* y que nos anuncian que nos hallamos ante un ejercicio de la imaginación que se instaura como una forma de conocimiento:

*En los últimos días he pensado tanto  
que podría decir: soy el fracaso más os-  
[curo  
de un antiguo dominio.*

(«Arpegios en una tarde de invierno»)

Si en *Vértigo...* el discurso poético se centraba en la evocación de aquel pasado adorable que fue la infancia, en *El sueño de los cuerpos* lo que evoca no es tanto la infancia como la aventura misma que supuso el encuentro con ese mundo ficticio y el fracaso de aquella aventura que no cumplió el fin deseado: otorgarle un sentido a la existencia. El presente gravita con tal fuerza sobre ese pasado imaginado que al poeta—y esto era ya patente en los últimos poemas de *Vértigo...*, impregnados de pesimismo y desolación—le es imposible deshacerse de él. No es extraño, pues, que en *El sueño...* asistamos al derrumbamiento de un mundo que no acaba por imponerse y que no satisface plenamente las motivaciones del poeta. *El sueño de los cuerpos* es, ante todo, una reflexión sobre aquella «huida de una realidad angustiada». Y en este sentido es expresivo no sólo del aniquilamiento de ese recurso, de ese territorio verbal que es la infancia como motivo para la escritura, sino también de la asunción de un yo que, aunque precario, se reconoce como la única verdad a la que puede acogerse el poeta.

En los primeros poemas de *El sueño...* Antonio Rodríguez Jiménez insiste en el regreso (significativamente el que abre el libro se titula «Retorno»), pero la imagen que nos ofrece de la infancia varía sensiblemente con respecto a *Vértigo...* La infancia es contemplada, que ya no evocada, como un mito. Así, en el poema citado y en «Pájaro sagrado», ya no es tanto imagen de un tiempo pasado, sino de un presente intemporal que busca expresar el mito a través de la plena armonía entre el niño y la naturaleza. Armonía a la que es ajeno el adulto. Y, por otro lado, la imagen que el adulto tiene de la infancia se ha estilizado y las referencias vitales se han diluido casi por completo. El niño, ya no «mi niñez», se ha convertido en un dios, en un pájaro sagrado, en una visión celeste. Y aunque en algún poema, como «Imagen» o «El espejo inasible del amor», se mantiene aquella tensión dialéctica entre el mundo de la infancia y el presente desde el que es evocada aquélla por el adulto, a través del diálogo yo/tú, el discurso se decanta paulatinamente hacia ese presente y ambos mundos se sienten, si no irreconciliables, sí extraños, ajenos el uno para el otro: «Estuvimos sentados, conversando, / tú me hablabas del mar, yo de la noche...» («El espejo inasible del amor»).

La infancia es ya una sombra y la aventura del retorno se contempla como lo que fue, un sueño. Una sombra que se evapora y un sueño que se derrumba irremisiblemente y cuya pérdida siente el poeta como definitiva. Para el poeta que ha vivido «añorando los días lejanos del pasado» y que acudió a su infancia buscando un sentido a su existencia, todo se hace cada vez más confuso y más dolorosamente extraño, en la certeza de que aquel sueño pasó para siempre. «Testamento de un antiguo muchacho» (que recuerda un título de Pablo García Baena) constata el fracaso de ese sueño, de un mundo que pudo ser y no ha sido:

*... Yo creía  
que la vida era un bosque de canciones  
[y niños;  
yo pensaba que la tristeza era un otoño  
[interminable  
y la encuentro en todos los andenes de  
[la tierra.*

Esa certeza de que la vida no es lo que el niño había imaginado y deseado discurre a través de estos versos y les otorga un tono profundamente elegíaco.

Paulatinamente, el adulto se aleja cada día más y más de la infancia («Naufragio») y ese alejamiento supone un cambio de orientación en el discurso poético, perceptible sobre todo en la última parte del libro. De un lado, se impone la reflexión sobre lo que ha significado esa aventura, ese «sueño adorable»; de otro, esta reflexión conduce a la plena asunción de su presente, hasta llegar a afirmar en el poema que cierra el libro: «Al fin te has dado cuenta de que sólo mi corazón es mío.»

Y ello se hace evidente no sólo desde la actitud misma que el poeta adopta frente a su realidad, sino también en la construcción misma del poema. La dialéctica yo/tú que se había originado en la tensión entre el presente y el pasado se convierte en diálogo del poeta consigo mismo, no ya con el niño que fue (o creyó ser),

sino con el adulto que es. El poeta se pregunta por aquel mundo definitivamente muerto y quiere saber qué quedó de él.

Dos son los recursos de los que se vale para expresar este estado: el uso del tópico *ubi sunt* y la continua reiteración anafórica del sintagma *sólo queda*, que otorga cierto carácter admonitorio y sentencioso a los últimos poemas del libro. Por lo que se refiere al primero, varios son los ejemplos que se podrían proponer; valga como muestra el siguiente:

*Todo se ha disipado. ¿Dónde está la her-  
[mosura?  
¿Dónde los sueños vagos deslizándose en  
[el tibio  
paseo de las olas? ¿Dónde quedó la playa  
y la lengua enrojecida que nos acariciaba  
mientras nuestros cuerpos se perdían  
en la boca inasible del amor?*

(«Ecos, lenguas, pájaros»)

Por lo que se refiere al segundo, los ejemplos son abundantes en todo el libro, pero sobre todo en la tercera y última parte:

*Sólo quedan recuerdos y cáscaras de  
[libros*

... ..

*Sólo queda el espectro oxidado e invisible  
[de una anciana cultura.*

(«Los restos»)

*... Sólo queda el olor  
de tu silueta joven...*

... ..

*Sólo queda el amor que baja dulcemente  
inundando tu piel, lamiendo el tibio aleteo  
[de la última tristeza.*

(«Naufragio»)

De aquella aventura el poeta sólo conserva el amor, «único pájaro sagrado que permanece en el aire», y la imagen de un hombre «cargado / con la espesa penumbra de la vida».

Pero en *El sueño de los cuerpos* asistimos no sólo a la constatación de la imposibilidad de otorgar un sentido al presente desde aquella evocación, sino también—y esto me parece muy importante, sobre todo con vista a próximos poemarios del autor—al derrumbamiento de una estética que ha hecho posible ese sueño. Su experiencia, que se siente afín a la de otros, se sabe ahora antigua, precaria.

*Todos han desfilado, luciendo en el tra-  
[pecio lujoso del arte  
la anemia engalanada de sus cuerpos.*

(«Los restos»)

No sólo el de la infancia; todos los mitos se derrumban, porque «eran quincallas extraídas de los libros, / postales blancas simulando las calles polvorientas de Venecia o Bizancio».

Si bien las interrogantes no han desaparecido («¿a dónde va este hombre definitivamente solo?», se pregunta en el poema que cierra el libro), la aventura estética y vital ha conducido al poeta a la afirmación y asunción de su propia indi-



vidualidad, despojado de las recurrencias verbales que imponía una estética que parece usurpar en el poema la intimidad del poeta.

Y en este sentido la poesía de Antonio Rodríguez Jiménez se adscribe a lo que para algunos viene siendo la nota predo-

minante de una «nueva promoción poética». La consideración del poema como ejercicio de introspección, el uso de un lenguaje coloquial, el carácter catártico del discurso poético, el papel fundamental que juega la propia experiencia en la elaboración de ese discurso..., son caracte-

rísticas que se manejan con frecuencia para definir la labor de los poetas más jóvenes. Rasgos que en buena medida definen el quehacer de este joven poeta cordobés.

PEDRO ROSO

## NUEVE ENSAYOS BORGIANOS

JORGE LUIS BORGES: *Nueve ensayos dantescos*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1982.

Algo que he venido preguntándome cada vez que medito sobre algunos autores es el motivo por el cual éste, o aquel otro, no dio cierto libro suyo a la imprenta. Hermann Hesse retuvo una variada colección de relatos, que no era mala pero que incluía primerizos, influenciados visiblemente por autores varios. El *Libro Negro*, de Durrell, aunque se publicó tempranamente, obtuvo más tarde la impresión (nunca comprobada, cierto) de que el autor lo mezquinó durante largos años: ¡no estaba en ninguna parte, en ninguna lengua! En cuanto al caso de Kafka, ese es patético, y no por divulgado y explicado deja de plantear enigmas.

Borges acumuló sus ensayos dispersos en torno a la obra de Dante y no los publicó hasta ahora, porque los consideró, imagino, recargado de citas no muy felizmente friccionadas, y porque el carácter de esas breves páginas es menos creativo, decididamente, que otras que le conocemos. Lo cual equivaldría a decir que si él lo considerara así (eso lo ignoro)... ¡yo sería el primero en coincidir con él!

Me explico: ocurre que el cotejo, o la chispa de inspiración creadora que surge en cada cotejo entre dos citas, como si fueran dos piedras friccionadas, es, según he notado en sus ensayos, la herramienta favorita de trabajo del autor cuando cultiva ese género. Casi todos sus ensayos son vertiginosamente *citicos*, y en ellos construye andamios, oscuros pasadizos, escaleras luminosas o portales vagos que nos conducen finalmente hasta donde ni él mismo quiere. Porque, contrariamente a cierta cosa que ha sido repetida en demasía, y que propalara antes que nadie él mismo, ocurre concomitantemente que la fuerza o la belleza de su prosa no está en la concisión, sino en el innegable preciosismo al que esa búsqueda de concisión casi mabíatica lo lleva.

*Nueve relatos dantescos* es el último de sus libros publicados. En él sus nueve temáticas difieren; y tal como lo expresa el título, y también algunos de los antecedentes mencionados, no hubo de su parte la intención de un estudio estructurado sobre la *Commedia*, sino que constituyen todos ellos, más aún que el comentario personal de algunos *itum* que le interesaron, un pretexto más para producir siempre aquello. Una extensa introducción de Marcos Ricardo Barnatán, designada por Barnatán como «inútil preámbulo»; una presentación a cargo de Joaquín Arce y dibujos en blanco y negro del infortunado William Blake, ilustrador de la *Commedia* en uno de sus momentos raros de triunfo en

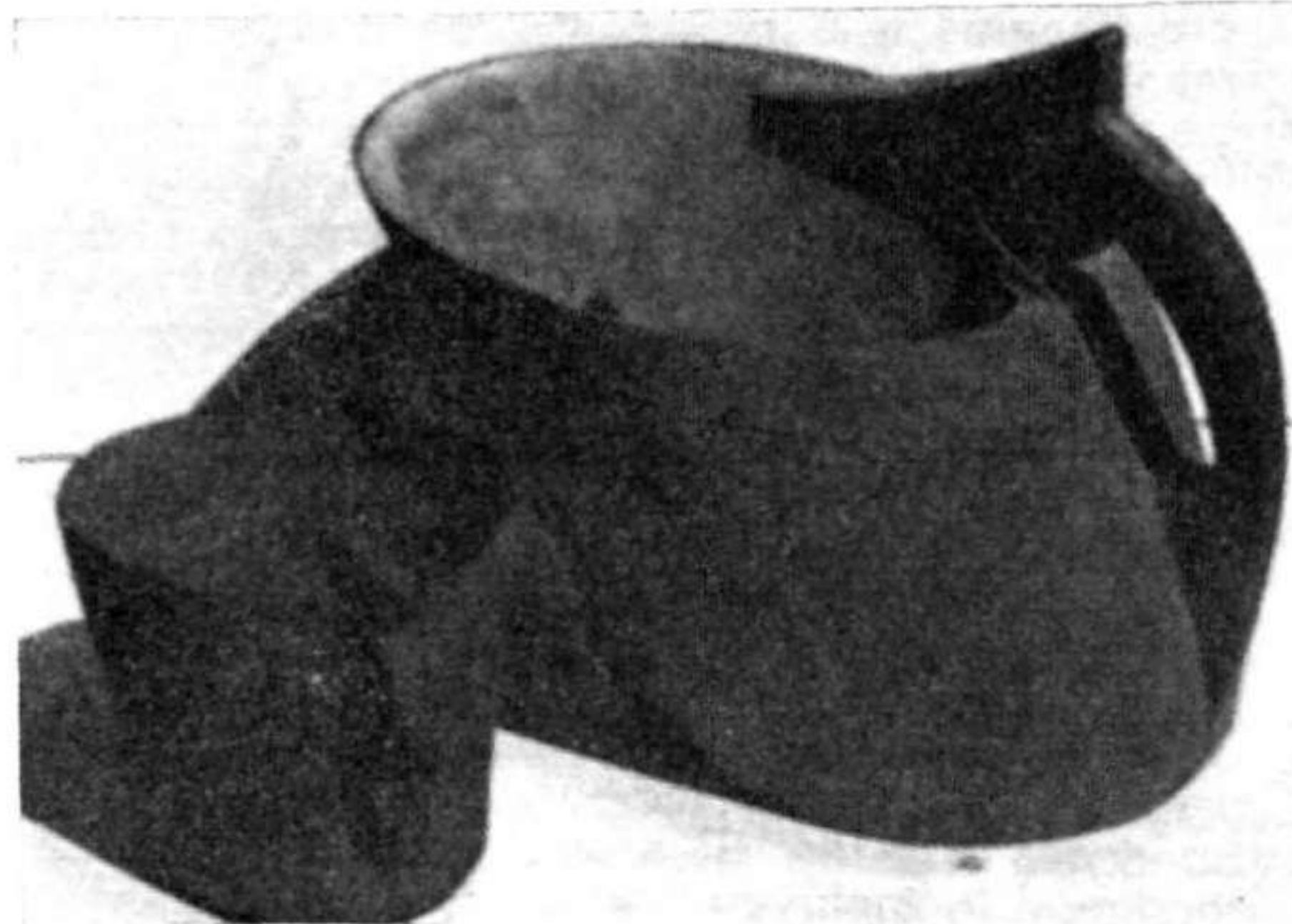
la vida (1), duplican con absoluta exactitud el espesor del librito.

Escribe Borges en el ensayo titulado «El falso problema de Ugolino»: «El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole.» Y escribe en el titulado «El último viaje de Ulises»: «Mi propósito es reconsiderar, a la luz de otros pasajes de la *Comedia*, el enigmático relato que Dante pone en boca de Ulises (*Infierno*, XXVI, 90, 142).» Y también, antes de citar ciertos versos, en «La última sonrisa de Beatriz»: «Mi propósito es comentar los versos más patéticos que la literatura ha alcanzado. Los incluye el canto XXXI del *Paraíso*.» Con estos ejemplos tomados al azar podrá orientarse el lector acerca de la índole de sus temáticas: no son ensayos dantescos, sino borgianos. De caprichos inteligentemente cultivados. De poeta, y aun al margen de los resultados.

El dedicado a Ulises es el tercero de los ensayos. Es en él que Borges establece por primera vez, y así lo anuncia, un desconcertante paralelo entre el destino del capitán Ahab, de Herman Melville, y ese personaje diferente y metamorfoseado que, llamado Ulises, Dante le hurtó a Homero. «Este, como aquél —escribe Borges—, labra su propia perdición a fuerza de vigiliadas y de coraje; el argumento general es el mismo, el remate es idéntico, las últimas palabras son casi iguales.»

Hay una hermosa novela del escritor Jean Giono cuyos detalles he olvidado, pero que dejó, desde hace mucho tiempo, en mi memoria, una impresión imborrable: trata del modo que adoptó Ulises,

(1) No entraba en el contexto: quise decir *afortunado*. Y no la vida, sino lo que otros llaman vida. Entiendo que son, en efecto, los que le encargara John Linnell en 1825, cuando Blake, casi desconocido, estaba además pobre y viejo.





después de haber vivido tantas aventuras, para propalar entre la gente su propia leyenda, alterando detalles y datos relativos a esos viajes suyos por los mares. Ahora bien: Dante no se limitó solamente a colocar a Ulises en su *Infierno*, ni en el círculo de los falsarios, sino que le atribuye un destino que, con respecto a Homero, resulta falso a su vez: lo mata en pleno viaje, su barco se hunde. Y, curiosamente, Borges sobre esto dice poco, limitándose a poner: «Muchos comentadores (aquí los cita) lo estiman (a ese episodio) una digresión del autor.» Como si hubiera dudas al respecto y pasando luego a otra cosa.

Ignoro si Borges leyó alguna vez a Jean Giono, o si es éste un autor que pudiese resultar compatible (me temo que no; el francés no usa el cerebro y tiene demasiado corazón). Sin embargo, lo que es importante destacar es que la «mentira» de Ulises es algo que no le preocupa, porque lo que Borges intenta elucidar tiene muy poco que ver con Ulises, así se trate del de Dante: juega, elabora con el intelecto, las ideas en sí mismas son pretextos. Y de esta manera, como el mismo Ulises, se extravía: sintetiza la versión de Dante en pocas líneas para cotejar después las opiniones de italianos y alemanes, parangonando inclusive a Dante con Ulises, según lo establece el dantólogo Rüegg, a quien cita: «Dante es un aventurero que, como Ulises, pisa no pisados caminos, recorre mundos que no ha divisado hombre alguno y pretende las metas más difíciles y remotas.» Y sigue después, sin soltar el tema, pero cambiando siempre el rumbo, hasta llegar a una especie de tartamudeo informático del cual saltará la chispa: el ya aludido paralelo con el capitán Ahab, acerca de lo cual comenta: «Schopenhauer escribe que en nuestras vidas nada es involuntario; ambas ficciones, a la luz de ese prodigioso dictamen, son el proceso de un oculto e intrincado suicidio» (p. 118).

No menos sugestivo es el ensayo titulado «El Simorgh y el Aguila». Aquí cierto viejo tema suyo predilecto, el concepto de que uno es muchos, se repetirá en un cotejo frontal entre dos autores de diversa estirpe: Attar, el persa, y el canto XIX de *Paradiso*. Así resume el Aguila de Dante: «Resplandece después el águila entera; la componen millares de reyes justos y habla, símbolo manifiesto del imperio, como una sola voz, y articula yo en lugar de nosotros» (140).

Hubiera sido impensable, por supuesto, que un hombre embriagado por las analogías no hubiese correlacionado ambos emblemas. El pájaro Simorgh, por otra parte, es perfectamente conocido. Yo siempre imaginé a Borges componiendo lenta y parsimoniosamente sus ensayos, y aun sus cuentos, antes de haber trazado una sola línea: precedido durante años de un cortejo interminable de fichas y de citas laboriosamente clasificadas por su imaginación.

Sin embargo, en esto del pájaro Simorgh hay algo que se le escapó. No lo sabía, y eso es explicable. También su designación del sufismo como «secta» me hace pensar en algo que ahora diré. Pone en la página 141: «Que alguien haya logrado superar a una de las grandes figuras de la *Comedia* parece, con razón, increíble; el hecho, sin embargo, existe. Un siglo antes de que Dante concibiera el emblema del Aguila, Fari al-Din Attar, persa de la secta de los sufíes, concibió el extraño Simorgh (Treinta Pájaros), que virtualmente lo corrige y lo incluye.»

Pero ocurre que Attar no lo concibió. El error es explicable, decía, si se tiene en cuenta que el autor hace mucho tiempo que no lee y que el tema del sufismo, por otra parte, ha sido incluido muy recientemente en nuestras bibliografías de Occidente con suficiente seriedad. En la introducción a mi libro titulado *Un poeta místico de Persia*, dedicado a Rumi (2), aludo a la *Conferencia de los Pájaros*, de Attar, del siguiente modo: «El personaje central de la mencionada obra de Attar, el pájaro Simorgh, reaparece en varios otros poetas de talla. Se lo pasan entre ellos y no les importa. Lo mismo ocurre con la historia de Maynún y Laila, etc. (...). Pertenece todo ello al fondo común de un vastísimo e hipercontagiado folklore» (p. 44).

Ahora bien, la partícula *si*, en lengua persa, designa efectivamente al número 30. *Morgh* es pájaro, y toda clase de aves, incluido la gallina. ¡Treinta-pájaros! Simorgh es uno y es al mismo tiempo treinta, sí; pero lo que a él se le escapó es la circunstancia de que existe no solamente un pájaro hecho de treinta pájaros, sino, además, por treinta autores. Y siendo así, su resumida biografía de Attar está de más, ya que Attar es uno, antiborgianamente él, absolutamente indivisible y, por lo tanto, inservible.

«Dante y los visionarios anglosajones» es probablemente su ensayo menos caprichoso. Va tranquilamente desde Dante hasta Beda el Venerable, autor de una historia eclesiástica, *Gesta ecclesiastica gentis Anglorum*, la cual, según nos informa con su acostumbrado énfasis, constituye la primera historia de Inglaterra, y fue confeccionada en el siglo VIII. Nos entera de que este autor, que era diácono del monasterio de Sarrow, se había apartado del «recto camino cronológico para registrar visiones ultraterrenas que prefiguran la obra de Dante». Prefiguran: he aquí una de esas puertas vagas a las cuales me refería: la prefiguran tal vez, pero no influyen en Dante, y esto Borges no lo aclara. Dante conocía teología cristiana y teología islámica —esta última a través de Ibn Arabí—; pero es únicamente Borges quien frecuenta la literatura de Inglaterra, incluidos arrabales tales como la historia eclesiástica mencionada. Beda prefigura más a Borges.

No deja de ser en cierto modo curioso que Borges represente, para mí, algo que intentaré explicar ahora. Es como si hubiera llegado ante nosotros a la hora incierta del crepúsculo; alguien a quien todo un pasado cultural empuja inexorablemente hacia acá, hacia donde nosotros estamos, y que al mismo tiempo permanece en otra orilla. No por nada la ubicuidad es uno de sus temas. Su forma misma de sufrir el mundo es diferente; en él ideas y pasiones son como personajes sueltos de un drama. Ahora bien, ese drama es precisamente el suyo. Borges se fatiga de ser Borges y castiga las palabras, yuxtapone sus autores o invierte tenuemente los conceptos, como si fueran espejos enfrentados que nos brindaron sólo su imagen. Está solo.

Alguna vez me pregunté también dónde tendría ubicado el corazón. No digo que sea importante saberlo; uno sabe que lo tiene y eso basta. Pero ocurre que he encontrado aquí unos versos adecuados, una respuesta posiblemente a medias, y son aquellos a los cuales aludí antes, sin citarlos. Se trata del momento en que Dante se da cuenta de que Beatriz lo ha dejado, junto a uno de los círculos de la Rosa, esos versos «más patéticos que la

(2) Editorial Adiax, Buenos Aires, 1980.



literatura ha alcanzado». Los transcribe en italiano, pero la traducción de alguien al pie de página es excelente a fuerza de humildad. Omito una conjunción agregada; dice así:

*Así imploré; y aquella, tan lejana  
como parecía, se sonrió y me miró de nuevo;  
después se volvió a la eterna fuente.*

(*Paradiso*, XXXI, 91-93.)

Comenta: «Nadie parece haber discernido el pesar que hay en ellos, nadie los escuchó enteramente.»

Si los versos mencionados son intrínsecamente patéticos, es algo que yo ignoro. Pero el poeta, siendo quien es, está aportando un juicio que, por sí solo, decididamente lo es. «Sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado —escribe también— para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral, y

los nuevos círculos concéntricos, y Francesca, y la sirena, y el Grifo, y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental» (158). Después las citas proliferan, se atropellan o se atascan. Pasa de los comentaristas italianos a Longfellow y Chesterton. Proliferan de un modo asesino o desordenado.

Por supuesto que su obra general es una de las más hermosas que hayan sido elaboradas por un autor de este siglo, un siglo al cual, de manera tan sutil, representa. Pero ocurre que más allá de su manera de sufrir, que es diferente; más allá de su actitud ante las cosas o el objeto libro, siempre reverencial, Borges, Jorge Luis Borges, como un nadador que alcanzara nuestra orilla en un crepúsculo, queda de pronto, misteriosamente, inmerso en sus personales terrores.

Alguna vez amó a Kafka.

CARLOS DUBNER

## EMOCIONES FLAMEADAS

MANUEL RUANO: *Son esas piedras vivientes*. Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores de Venezuela. Número 158. Caracas, 1982.

Desde hace algún tiempo, aunque no con la frecuencia que fuera de desear, la intercomunicación bibliográfica entre España y los países hispanoamericanos va acrecentándose. No solamente vamos recibiendo libros de los autores consagrados, de los que están siendo promocionados por las grandes casas editoras, sino de aquellos otros, quizá no menos importantes, pero que todavía se mueven en áreas de más restringida difusión. Es preciso insistir, aunque se haya dicho ya muchas veces, que la actual literatura hispanoamericana es enormemente más amplia y profunda de lo que a primera vista pueda parecer. A lo largo y ancho del continente han surgido nuevas generaciones de poetas y narradores de extraordinaria valía, fieles a sus propias raíces antropológicas, pero a la vez con un marcado talante renovador de los modos y planteamientos literarios registrados en las últimas décadas.

Sin duda alguna, entre la nómina de estos nuevos autores, tan diversificada en sus maneras de entender la literatura, hay que situar al argentino, residenciado desde hace cinco o seis años en Venezuela, Manuel Ruano, poeta comprometido con la investigación del lenguaje, con la búsqueda de nuevas formas poemáticas, en definitiva, con el fenómeno de la comunicación literaria. «He intentado —escribe en el Pórtico de *Son esas piedras vivientes*— fundir en cada poema las auroras posibles y las agonías silenciosas que tienen, lo sé, su universo propio. El uni-

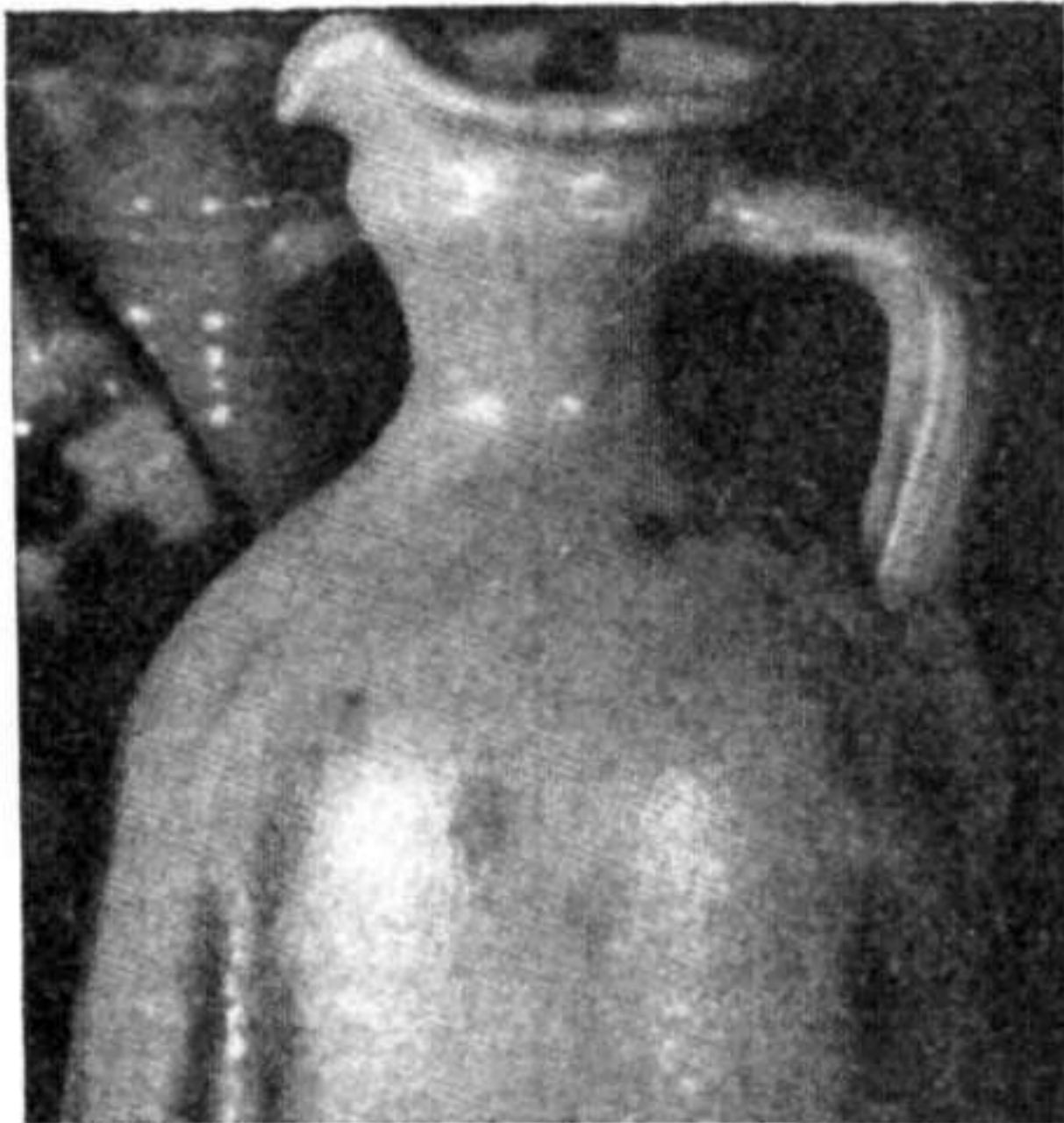
verso del ritmo, la carga emocional y más de una muerte interior.» Manuel Ruano, lector incansable —se advierte en su obra—, alcanza ahora un momento de apasionante madurez intelectual, de profundo conocimiento del mundo en que vive, y desde esa especial situación aborda la tarea creativa, en la que se percibe su cualidad de crítico literario y su condición de investigador de los nuevos movimientos poéticos.

*Son esas piedras vivientes* el libro objeto de este comentario; fue galardonado en 1980 con el premio de poesía de la Asociación de Escritores Venezolanos, teniendo muy en cuenta los miembros del jurado «su hondo contenido y lograda expresión, valores que coinciden en una obra de evidente originalidad». Y así es, efectivamente. Manuel Ruano, desde una posición arraigadamente subjetiva, apoyada en su carácter reflexivo, en su innata cualidad lírica, lleva a cabo un ejercicio poético de hondo sentido metafísico: «El cántico de la luz no está en la luz, / sino en la fuente misma de tu alma. / Así como tus ojos no están en el recuerdo; / sino en el cántaro inagotable / de los más bellos hallazgos»... Hay como un flamear de emociones a lo largo de todo el poemario, como un

deseo lúdico de integración en las cosas y en las ideas, como un restallante afán de traspasar las barreras de la realidad.

Comenta el autor, en el ya mencionado Pórtico, que *Son esas piedras vivientes*, «no es sino desprendimientos de una partitura mayor, de un libro todavía inédito que por su naturaleza debería llamar *El imperio del jardín encendido*, especie de círculo de las memorias ocultas y las Edades doradas». Con palabras de don Francisco de Quevedo y de Arno Schmidt, nos da Manuel Ruano entrada a su mundo lírico. De Quevedo ha tomado aquel verso que dice: «Piedra soy en sufrir pena y cuidado», y de Schmidt estos otros: «Sólo los faltos de fantasía huyen hacia la realidad, / para estrellarse contra ella, como se lo merecen.» No ha podido Ruano escoger mejor material poético para introducirnos en su trabajo. Historia soterrada, realidad interior, subjetivismo trascendido, alto vuelo espiritual, del espíritu incandescente. A veces, como sucede en el poema *Puedo escuchar al viejo pájaro morir*, nos llega una clara y sentida resonancia vallejana. En este caso se trata de un canto dedicado a Virginia Woolf; en otros, el lenguaje —¡siempre la pasión por el lenguaje!— y las ideas nos aproximan al mundo de lo plástico.

Porque, insistimos, el lenguaje, la exploración semántica supone y constituye toda una toma de conciencia —de autorrealización— para el poeta, tarea iniciada hace años en sus obras *Los gestos interiores* (1969), primer gran premio internacional de poesía de habla hispana «Tomás Stegagnini» en Argentina; *Según las reglas* (1970), también premiado en un importante certamen de poesía latinoamericana, y *Triste destino el de ciertos hombres hacia el mar* (1973), galardonado con el «César Vallejo», en la ciudad de Lima. «Así y todo —confiesa el poeta—, creo que para dar una idea aproximada de lo que significa este ejercicio de la palabra, al fin de cuentas, tendría que sintetizarlo en un amor alucinado por el idioma, en un genuino convenc-





miento en la seducción por el lenguaje.» Y nadie vea en estas palabras inclinación alguna a lo hiperbólico, sino pura declaración de principios, deseos de sincerarse con el lector, meta y finalidad de todo creador literario que se precie de haber entendido por qué y para qué escribe.

Joven todavía, pues nació en 1943, Manuel Ruano se nos presenta como un autor muy a tener en cuenta de ahora en adelante. Su nombre figura en varias antologías publicadas en His-

panoamérica y en alguna aparecida en España, como la editada por Etelvina Estrada, Zero, Colección Guernica, 1978. Por otra parte, trabajos suyos de crítica y estudio sobre poesía se han insertado en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, de Madrid, por lo que su firma ya nos era conocida. También en la ciudad de Martorell (Barcelona) el año 1976 le fue concedido un premio honorífico por *Esas campanas suenan como este abismo*. Igualmente sabemos de sus numerosos viajes

por América y Europa, en alguno de los cuales estuvo en España. No obstante es ahora, a través de *Son esas piedras vivientes*, cuando nos llega su poesía de una manera más completa —pese a la delgadez del volumen—, cuando podemos hacernos una idea más aproximada de su real valía. Aunque será a partir de este libro cuando hayamos de esperar las más logradas entregas de Manuel Ruano.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

## CONSCIENCIA DE UNA LIBERTAD AMENAZADA

BEATRIZ GUIDO: *La caída*. Alianza Tres. Editorial Lozada, S. A. Madrid, 1981.

Existen una serie de constantes que van imprimiendo la realidad de un hecho de ficción. Una dimensión aglutinadora de sutiles detalles se perfilan en acabado logro de una propuesta narrativa que puede llamarse cuento o novela, o, si se quiere, solamente relato. La génesis de este hecho expresivo no nos llega, solamente nos llega su proyección transferible como realidad comunicadora de una experiencia, real o imaginada. El destello que convocó la sucesiva imantación de situaciones que dan cuerpo tangible a una experiencia textual es algo que permanece vinculado al misterio de toda actitud creadora.

Las circunstancias que conllevan a la creación de un mundo de sensaciones difícilmente podrían darnos una idea de lo que nos llega a nuestras manos como resultado, solamente en esta totalidad podemos aventurar juicios intuitivos llamados a darnos una imagen aproximada que nos permita una posibilidad de valoración de cómo pueden haberse ido arquitecturando la experiencia textual, cuál o cuáles pudieron ser las o la idea motriz que inició su andadura desembocando en ese hecho cerrado en sí mismo que puede constituir la realidad de un relato: de hechos y situaciones sucesivas que dan cuerpo a una novela o un cuento. En este caso específico la novela de Beatriz Guido, *La caída*.

Tendríamos que aceptar que en esta novela de la escritora argentina convergen una serie de constantes narrativas que terminan por unirse en procura de una intención expresiva. Esta parece ser la actitud narrativa de la autora de *La caída*, no solamente en esta novela, sino en los otros relatos que de ella hemos tenido la ocasión de leer con anterioridad, tal es el ejemplo de *La casa del ángel*, obra que cronológicamente precede a *La caída*, y en la cual ya están presentes los condicionantes expresivos que han hecho de esta escritora uno de los autores más significativos de esa generación de escritores argentinos surgidos hacia los años 50. La obra de Beatriz Guido es una obra que gravita con especial incidencia en el mundo de la adolescencia. De éste extrae un material narrativo rico en sensaciones, con el cual construye su mundo textual.

En su *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, el crítico argentino Enrique Imbert, al referirse a la obra publicada por Beatriz Guido, dice: «En *La casa del ángel*, *La caída*, *Fin de fiesta*, *El secuestrador* (y también en los cuentos de *La mano en la trampa*) narra con preferencia vidas

juveniles, entre la inocencia y la corrupción, gravitando sobre el tema del sexo.» Habría que aclarar que en la obra de Beatriz Guido no solamente se nos muestra esta preocupación indicada por Imbert, sino otro aspecto que si bien no es para el crítico un hecho muy importante, sí lo es para nosotros, tal como la intención dilucidadora de unos hechos sociales que se encuentran inmersos en la novelística de Beatriz Guido, los cuales contribuyen a dar una dimensión más profunda a su temática. Guido no solamente describe el mundo de la adolescencia, sino que éste le sirve de soporte para mostrarnos, por contraposición, la decadencia generacional y social de una época de la sociedad argentina. El mundo de los niños es la otra cara de la moneda de un mundo que se desmorona, y en el cual la imaginación es vista como un hecho amenazante. En las novelas de Beatriz Guido, y en *La caída* muy especialmente, el mundo de los niños que en ella se mueve son un filón por el cual se logra percibir una realidad otra, una realidad que es la personificación del cambio; la ruptura que se autoindaga y se cuestiona en un deseo por aprehender la verdad, aún a riesgo de una actitud autodestructiva. Contra este mundo están los seres establecidos que se resignan a una existencia de acariciados recuerdos, porque ¿qué es sino un mundo estancado en su parálisis el de la madre de los niños en *La caída*? La inocencia de la niñez teje una red que atrapa a Albertina. Una red tejida en la búsqueda de una inteligente irracionalidad es la que envuelve y preserva las hebras del mito con el que los niños atraen su universo de fantasía y que, de alguna manera, logran alterar el de Albertina, un ser que también, a pesar de su papel de víctima, cazada en la red del aparente absurdo, se identifica con el mundo cruelmente mágico de los niños.

Se podría decir que en *La caída*, como en otras obras de Beatriz Guido, existe una acabada y consciente transgresión de lo establecido, hecho que Beatriz logra por medio una constante en sus personajes novelísticos, la de una bipolaridad de actitudes. Esto Beatriz Guido lo alcanza con una suerte de buen hacer narrativo, consecuente con las líneas de un acabado realismo, en lo que a su estructura se relaciona, no así en cuanto a su poder de captación de un trasfondo de la realidad, que le emparentaría más con las búsquedas de interpretación psicológica que con lo puramente descriptivo de unos hechos y situaciones.

Beatriz Guido va engarzando las actitudes de sus personajes, tejiéndonos con ellas un entramado abarcador de múltiples sensaciones que contribuye a crearnos esa atmósfera en la cual la ficción y la realidad borran sus deslindes. En la medida en que



nos vamos adentrando en su novela se nos va acrecentando esa realidad nebulosa, imprecisa y posible de interpretaciones dispares, aunque siempre reflectante de un mundo cargado de humanidad. Este hecho podría ser el que hace que sus personajes —niños o adultos— puedan imprimirnos de la especie de realidad de su ficción; en otras palabras, que tengamos la seguridad de asistir a la total vertebración de un mundo novelístico de amplio espectro expresivo.

Decíamos antes que no son muchas las obras que con anterioridad a *La caída* habíamos leído de Beatriz Guido; ésta, con haber sido escrita y publicada por primera vez en 1956, se nos escapaba. Pero pensamos que lo leído es significativo por su línea y forma de encarar su mundo narrativo, para apuntar algunos hechos y poder adentrarnos —con los naturales riesgos de cualquier intención interpretativa— en su mundo expresivo; mundo que nos muestra en *La caída*, desde unas coordenadas que para muchos puedan parecer atrabiliarias. Pero es, como hemos dicho, un riesgo que se corre siempre que se trata de aclararnos o fijarnos algún hecho que creemos ver o sentir con respecto a una obra leída.

Lo primero que nos urgió de la lectura de *La caída* fue un sentido de precariedad existente de la libertad de nuestro mundo racional. Al hablar de precariedad de nuestro mundo racional nos estamos refiriendo no a la libertad física, sino a la pérdida de visión ante nuestras propias actitudes que nos dejan indefensos ante nosotros mismos. Pues bien, este hecho de fragilidad del mundo conocido y, por ende, de nuestra realidad acecha constantemente a los personajes de *La caída*, como si ésta fuera una condición de la vida misma llevada a la vida de unos personajes creados.

No es sino un acontecer circunstancial y azaroso, vital por imprevisible, el que va a ser el fulminante desencadenador de un cambio en la vida del per-

sonaje central de *La caída*, Albertina. Su mundo ya —desde su llegada a esa casa de la calle Viamonte— no será el mismo nunca. En ella quedará impreso el mundo de los Gibils, con todas sus realidades y mitos, es su «caída» en una realidad otra, es la certidumbre haciéndose miedo: certidumbre que le indicará lo frágil de toda realidad sustentadora de nuestra coherencia.

Al definir a Albertina como personaje central de la novela hemos tenido nuestras reservas, dado que en *La caída* todos los personajes, de alguna manera, son personajes centrales. Todos parecen moverse construyendo su propio y limitado círculo de acciones y emociones. La llegada de Albertina a la casa de los Gibils no va a alterar el dinamismo total de estos círculos concéntricos, sino que ella es la que cambia, es su mundo el que va a experimentar la amenaza de una entrega, un mundo que le es ajeno, pero que poco a poco irá envolviéndola.

Lo que encuentra Albertina es un existir enraizado en lo sugestivo que nace de lo irreal. No es un mundo estático y repetido, sino un universo cambiante. Un mundo que se transforma y se diferencia sin alterarse. La estancia en esa casa para Albertina es un girar circulando entre semblantes, que a veces son ellos mismos y otras la sombra móvil que surge de actitudes imposibles de ser aprehendidas en su auténtica dimensión. En el mundo de los Gibils la realidad no existe, sino en la medida que puede ser alterada. Albertina, como todos los personajes que existen en la novela de Beatriz Guido, representan su papel de seres de ficción, y la hondura de su realidad nace precisamente de esa actitud. Y esto no cabe duda que solamente lo puede lograr un escritor, un narrador en pleno dominio de sus elementos expresivos. Tal es el caso de esta escritora argentina.

GALVARINO PLAZA

## ANTONIO MURCIANO: DE "NAVIDAD" A "CONCIERTO EN MÍ"

ANTONIO MURCIANO: *Concierto en mí*. Col. An-  
faro. Sevilla, 1982.

Solían verse —aún suelen verse— en algunas historias de la literatura las llamadas «escuelas clásicas», en las que no faltan sino que abundan los poetas andaluces; y que en aquéllas son una tradición incomparable en nombres y en obras dentro de la poesía escrita en castellano. Su influencia llega muy lejos, al punto que la hallamos en líricos no peninsulares y tan distantes en el tiempo y en el espacio como, por ejemplo, Neruda, tan deudor de Pedro de Espinosa y aun de Góngora.

La tradición de la poesía andaluza no se rompió nunca: es una, sucesiva, variable, secular. Aparece y continúa como una generación de generaciones y hasta resalta el hecho —raro— de conquistar los dos únicos premios Nobel que ostenta la poesía española. En el siglo XIX, cuando la poesía andaluza parecía haber perdido su continuidad —como el resto de la poesía castellana, no la gallega y su admirable Rosalía de Castro—, surge el Bécquer que abrirá el camino a Juan Ramón.

Hay, con todo, una poesía andaluza que se va de su contorno, y otra que permanece en sus raíces; ésta, más cerrada de ámbito, más empecinada en sus connotaciones telúricas esenciales. Antonio Murciano pertenece a este segundo grupo: es un andaluz y arcense absoluto; lo cual no excluye la trascendencia de un poeta en cualquier latitud, porque la poesía no se mide por el espacio en que nace, sino por el tiempo y la cosmovisión con que se la vive.

La obra de Antonio Murciano se inicia en 1952, cuando el poeta tiene veintitrés años, con *Navidad*, que se suma al cancionero inveterado de ese tema, profundamente asumido en su tierra y que hallamos incluso en poetas no católicos como Alberti: «El tema navideño —dice Carlos Murciano en el prólogo de una antología de Antonio— impregna como un perfume inefable toda la poesía española (...). Entrarse paso a paso en este portal poético de Antonio es irse llenando de ternura y de fe, al par de buena poesía (...). Tal sucede con la "Oración por la figurita más antigua de mi nacimiento", con "Belén familiar" y con esos cuatro personajes que él reúne bajo el título común de "Los que no vieron al Niño", una de sus más originales aportaciones, con "La visitadora" a la cabeza».



En 1955 aparece *El Pueblo*, pueblo siempre andaluz, que tiene tanto de Arcos de la Frontera y de todos los pueblos españoles, porque no es un libro de geografía poética, sino de lirismo terencianamente humano; de menor a mayor en cuanto un tema, aparentemente localizado y típico, se resalta de sus límites para hacerse expresión de amor a los hombres, no regionalismo tópicico. Y *Amor es la palabra* (1957) confirma la tendencia emotiva de A. M., en quien el sentimiento predomina siempre sobre el concepto (y es que los andaluces son barrocos de la emoción, no de la abstracción y esto puede observarse incluso en Góngora, reverso del barroco calderoniano). Afina A. M., generalmente en eufónicos metros tradicionales, el estado de gracia amorosa, sin despojarse del sensualismo andaluz y aun arábigo, al menos literariamente, en títulos como 'zéjel', pues, sin literatura, yo veo distante esa influencia arábigo, convencido quizá por Sánchez Albornoz. Amor será constantemente la palabra del poeta que asume cada vez más su hombridad y grana y ahonda su visión del mundo y de los seres en dos nuevos libros: *La semilla* (1959) y *De la piedra a la estrella* (1960). La diafanidad preside esos poemas y, sin embargo, se sumergen en bullentes y estremecidos pozos del vivir, en una conmoción existencial y metafísica, a la manera andaluza, es decir, haciendo sensible lo inefable y visible lo ideal: «cada palabra nace, flota, asciende/desde un pozo con agua de silencio».

En *Los días íntimos* (1962), en los que el poeta busca su «razón de ser» (de ser andaluz y universal), se entrecruzan realidades simultáneas y opuestas, con imágenes que están en función de un doble plano temporal, en el que lo que se ve, presente, se transfiere por momentos a una visura más recóndita y profunda: la evocación de la «razón de ser» o el hallazgo inseparable de su origen, la circunstancia ínsita del yo: «Yo meditando los patios/uno a uno, las cornisas,/los altos balcones donde/columpia la tarde al día,/las calles de cal y tiempo,/las plazas redondas, íntimas/la torre clavando al cielo/su aguja de piedra antigua.»

Pie en tierra, o en el cielo, A. M. no quiere salir nunca de lo que ama y, a veces, como en *Canción mía* (1965) se cierra en un círculo, ora familiar y afectivo, que no elude lo cotidiano y en el que la esperanza y la libertad, siempre asociadas a su intimidad, no a una teoría social, manifiestan, con palabra de Unamuno, su 'vividura' humanísima. La misma que alienta en *Fe de vida* (1969) o fe de amante, de solidario; a pesar de los riegos del mundo que inventa sus propias destrucciones, el poeta cree en el hombre y en el poder feble, pero infrangible, de la poesía. También el poeta piensa en la muerte, como en el *Libro de horas* (1975); esa muerte, tan descarnada de médula de los alegóricos, se corporiza y consume de tiempo; no es la muerte con una segur que decapita hombres, sino el tiempo que engasta y desgasta y es, si no menos triste, más resignada y real: «En mitad de la llanura/de la vida, piedra y sueño,/ brazos en cruz y ojo fijo/y según soplen los vientos,/el tiempo es como un molino/que nos muele en sus adentros.»

*Sur de llamas* (1968-70) es un libro de temas cerrados, andalucísimo, con canciones y décimas y motivaciones evocadoras que no excluyen lo pintoresco; pero con un 'toque' que suena con la más entrañable autenticidad. Pertenece al dominio de los lares, en los que no faltan imaginerías para un retablo profano, con homenajes y reconocimientos a una cosmogonía peculiarmente gaditana.

De 1976 es *Poesía flamenca*, intento y logro de una poesía popular desde lo culto, y ardua en cuanto supera

brillantemente el clisé populista. El cante y la guitarra flamencos, cuyos misterios no es fácil de interpretar, tiene en A. M. a un poeta con mucho 'duende'; él mismo surge del verso como un «cantaor» y reedita, como expresión social literaria, la función de los trovadores y juglares, a un tiempo, como individuo y pueblo creador (aunque hay quien dice que el pueblo no crea nada; pero no será el andaluz): «Flor de madera: guitarra,/cuna fiel y hondo ataúd,/donde nace y donde entierra/su pena el pueblo andaluz.»

La venera del Sur se ahonda en la experiencia de A. M., como lo demuestra *Campo Sur* (1980) donde, lo que estaba en un solo cuerpo en *Poesía flamenca*, se abre a la poesía formal y rigurosamente culta, casi culterana como en la *Oda al caballo de Jerez*, y al exotismo de las coplas «Cantando en el campo», plenas de gracia y de sabidurías populares. Y con esto, A. M. continúa una tradición única de Andalucía entre lo nónimo y lo anónimo y que se encuentra tanto en Góngora como en García Lorca, Alberti y hasta en la exquisitez de Juan Ramón Jiménez. *Campo Sur*, y muy especialmente en sus coplas no es, sin embargo, una calcomanía del folklore; aparte del eximio dominio de las formas poéticas, A. M. proyecta una visión personalísima del medio rural y el encanto —y el trabajo o el reclamo de justicia de los jornaleros— de la presencia sureña del paisaje y su entorno; lo sólito y común campesino se transfigura, por magia poética, en belleza sorprendente y nueva: «Con las pupilas vuelves, soñolientas/cargadas de paisajes despedidos:/de rubios trigos, rocas cenicientas,/de rosales de rojos encendidos,/de aguas azules hacia mares, lentas,/de viñas con sus verdes sorprendidos/y del violeta suave de las lomas/con blancos caseríos con palomas.»

De la suma de muchas virtudes y técnicas sobre lo que se llama estilo y que A. M. posee en alto grado, no cantan en él ni los temas ni las modas —no hay nada más efímero que un poeta de moda—, sino la música y la letra de sí mismo, que es lo que el poeta verdadero escucha en cualquier lugar y en cualquier tiempo; por eso no hay rupturas ni libros estancos en la obra de A. M., sino variaciones, y pueden ir fielmente de *Campo Sur* a *Concierto en mí* (1981) —en sí mismo—, aunque se juegue a la semántica musical, que existe en el verso y más lejos: El gran concierto de su obra es el amor, humano, divino, popular, sensual, erótico, definitivamente andaluz. Y no podría decirse: he aquí ahora, concertada, la madurez lírica y oronda de un poeta; me temo que cuando se habla de madurez en poesía se la trata con aprecio de manzana; que la poesía, si apunta al conocimiento —alógico— del poeta, de los otros, del mundo, es más sabia que lo que madura por experiencia, y esa sabiduría no sazona por meses o por décadas (ya la tenía Rimbaud a los dieciocho años), sino porque es el privilegio privativo del poeta. Y esa cualidad es la que revela más intensamente *Concierto en mí* y la que puede advertirse en la recreación de algunos poemas de una época anterior, en los que quizá faltaba más técnica pero no el conocimiento cabal de la poesía. A estas alturas, no hay nada que decir de las formas, siempre magistralmente dominadas en los versos de A. M.; pero el lenguaje se ha ido despojando de fulgurantes facetas; le queda el quiebro, la insustituible donosura andaluza y, ahora, un espejo desnudo donde el poeta contempla todo su amor en pura luz: su imagen más interior y profunda: «He vuelto, sí, miradme, he vuelto al sol que fuera/espejo y luz ayer, al mar que será un día/espejo y luz intactos, al amor que me espera/espejo y luz soñando, sonando en mi poesía.»

HUGO EMILIO PEDEMONTE



# MUSICA Y MUSICALIDAD EN LA OBRA DE PICASSO

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ:  
*Picasso y la Música*. Ministerio  
de Cultura. Secretaría General  
Técnica. Madrid, 1982.

Entre la abundante producción bibliográfica existente sobre Picasso, ya en torno al millar, la obra que acaba de presentar Federico Sopeña Ibañez ofrece la particular originalidad de su enfoque. *Picasso y la Música* es uno de los escasos aspectos que no han sido tratados sobre el artista, a excepción de los ensayos sobre la época picassiana en relación con el ballet.

Pocas personas tan entradas en el mundo de la música y en el de la pintura como Federico Sopeña y, por tanto, tan capacitada para detectar y establecer las relaciones de armonía y rechazo que experimentó en su constante variar la obra de Picasso. El artista, hombre de acción por excelencia, lejos de todo deleite contemplativo, tampoco fue buen auditor musical. «La típica visualidad del español es el fondo de su radical celtiberismo y de su genialidad como pintor», dirá nuestro autor.

España ha traspasado reiteradamente las fronteras con la fama de sus artistas plásticos y lo ha hecho en menor proporción con la de sus músicos. A excepción de los Borbones en el siglo XVIII, sobre nuestro suelo ha predominado con mucho la pasión por la pintura y la escultura en la vertiente del más puro realismo.

No podemos imaginar a Picasso sin «ver» desmesuradamente, sin pintar esos ojos fijos y despiertos que plasma sobre el lienzo. No podemos olvidar tampoco su propia mirada rotunda y negra. «No sé si al morir pudo hacerse con esos ojos algo parecido a lo que se hizo con la laringe excepcional de algún gran cantante».

Federico Sopeña reconoce el escaso interés que tuvo Picasso por la música sinfónica, pero detecta la musicalidad que impregna determinadas obras-cumbre de su arte. Registra también la colaboración que prestó

al mundo del teatro y su participación activa y fecunda en los ballets de Diaghilew.

Desde los diez años, y prácticamente hasta el fin de sus días, estuvieron presentes en su obra determinados instrumentos musicales. Con frecuencia encontramos la guitarra, la mandolina, el violín e incluso el piano, pero predomina como objetualidad pictórica, como materialidad formal y sensual de la madera ondulante que se abraza, o como ojo ciego que se abre en el interior de una caja de resonancia... Es desde esta realidad temática desde la que cuestiona con un interrogante la justificación de su trabajo Federico Sopeña.

A comienzos de siglo la vida bulle en la calle y en los viejos cafés y ahí vive la música Picasso. Es la música que tararea e incluso canta. Lejos de los salones de conciertos, organilleros, violinistas y guitarristas pasean su abandono por círculos de miseria y de bohemia del que forman parte artistas y poetas. Picasso pinta «cantor» y «cantante ciega», «el viejo guitarrista»... y la falta de visión acusa en su pintura un desvalimiento patético contra el que nada pueden los encantamientos de la música. El mundo de la ópera recoge este ambiente real, recuérdese *La Bohème*, como está presente en la zarzuela y el sainete, y sirvan de ejemplo *Goyescas*, de Granados, y *La Gran Vía*, de Chueca.

En Picasso predomina siempre la visión de la realidad potenciada por su propia vivencia. Es cierto que hay pinturas como «amantes en plena calle», conocida también por «el abrazo», cuya identidad expresiva la sitúa junto a un Sorozábal o un Bartok.

Federico Sopeña sigue el curso de la gran música en el siglo de Picasso y frente a ella va perfilando relaciones, ausencias y coincidencias. La colaboración Picasso-Satie en *Parade*, ofrece un resultado genial. Satie, obedeciendo a Picasso suprime casi toda la barahúnda de ruidos que había imaginado y quedan la sirena y la máquina de escribir más un bombo de lotería agradable al pintor. Strawinsky, señala Sopeña, ve en esta música el certificado de defunción para el impresionismo.

Vendrá después la colaboración con Falla en *El sombrero de tres picos* y la de Picasso-Strawinsky en *Puccinella*. En teatro intervendrá en la *Antígona*, de Cocteau, sobre la tragedia original de Sófocles, para la que realizó únicamente maqueta y telón de fondo, y en *El tren azul* donde trabajaron también Milhaud y Chanel.

Cuando Picasso toma contacto directo con el mundo de la música, cuando establece relación profesional con él, lo hace bajo su peculiar vivencia. No habrá ensoñación o sentimentalismo, sino «acción». Federico Sopeña, tras su meditada reflexión en torno al tema concluye en afirmar que Picasso, en su visualidad, ha ido mucho más allá que Strawinsky. «Podrá no haber obras sinfónicas relacionadas con Picasso, pero cuando se termina el recorrido a la obra inmensa podemos señalar que corrientes soterradas, pero realísimas, han determinado no pocos capítulos concretos de la música contemporánea, en lo que, a fin de cuentas, y eso es su hazaña, hay una victoria de la visualidad sobre el tiempo...»

Tras recorrer la iconografía instrumental en la obra de Picasso, el último capítulo del libro que el autor titula *Final junto al piano*, recoge aquel piano-ataúd pintado en Cannes en octubre de 1957. Negro, blanco y rojo se enfrentan en un duelo-diálogo evocador de Matisse, el único pintor que inquietó al artista y cuya incógnita jamás llegó a desentrañar Picasso.

El libro, magníficamente editado por el Ministerio de Cultura a través de su Secretaría General Técnica, incluye ciento treinta ilustraciones a color y en blanco y negro, así como una valiosa bibliografía sobre el ballet y Picasso extraída de la *Bibliografía crítica y antológica de Picasso*, de J. A. Gaya Nuño, editada por la Universidad de Puerto Rico en 1966, Bibliografía que ha sido ampliada por Federico Sopeña atendiendo a matices puramente musicales. Incluye, asimismo, un apéndice con obras de tema musical, realizado por Concha Vela, que figuran en el catálogo de Zervos.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA



# ESPERA DESDE LA MISMA ANGUSTIA

MANUEL GARRIDO CHAMORRO: *A través de las frondas doradas*. Editorial Playor. Madrid, 1981.

Hace tiempo —bastante— que andan por ahí: librerías, despachos, mesas de antólogos y críticos, dos libros de Manuel Garrido Chamorro, poeta andaluz nacido en Martos (Jaén), en 1923, abogado, profesión que le faculta para la frialdad de la Pragmática; lo que, por fortuna, le ha hecho ser pragmático a él mismo, invistiéndole de una flexibilidad que vino a dar en la dulzura; feliz poeta de deseos que hace andar por collados imaginarios, sanjuanescos unas veces y, otras, sólo humanos, de esta tierra que nos tira de los pies sin más razón que la exigencia de nuestro cuerpo y que está llamando suyo hasta que, por fin, deja de moverse. Poeta que palpa también lo más frío de otras leyes más radicales y absolutas y las conduce por la poesía al agua más tranquila, a su propio reposo lírico.

Esto digo, pero el destino de sus libros es el silencio, lo mismo que el destino de la mayor parte de los libros de versos que se publican en el mundo. Y no voy a decir cómo son estos dos libros de Garrido Chamorro. Sólo sus títulos como noticia de su existencia: *Cuaderno de cristal* y *Frente al espejo de la soledad*. Así los anuncio, aunque es algo tarde ya para comentarlos. Sin embargo, son textos poéticos bastante importantes y es posible que alguien interesado en el estudio de la poesía se los encuentre y los considere bien. Pero hasta hoy, Garrido Chamorro parece ahogarse un poco en cada verso, se acobarda, se desespera lo mismo que si hubiera sido contagiado y herido por estas palabras de Tagore: «La calumnia nos sigue por el mundo / y el peligro nos pisa los talones», de su *Ciclo de la primavera*. Lo advierto, no porque sea un pensamiento pesimista del poeta indú, sino porque Rabindranath Tagore se lo hace decir al coro, que sigue cantando: «¡Cuidamos de olvidar lo que se nos enseña; / decimos otra cosa que los libros! / ¡No conseguimos más que duelos, / y consejos de sabihondos!»

¿Se hacen «élites tontas», como afirma Ramón de Garciasol en «ABC» de 12 de septiembre pasado?

«Que vuelva el eco de la piedra al río.» Aquí, en este verso, Garrido Chamorro vacía su voz para llenar todos los huecos líricos que su alma reclama con urgencia cada día. Pero su voz

vuelve a llenarse de nuevo, a renovarse, como si la poesía naciera de ella, y en ella, a cada instante. Y vuelve a verse y a vaciarse en cualquier otro río que no sea el de su alma percutiéndose en ese «eco de la piedra», que lapida también, como la piedra misma.

Ahora que acabamos de reponernos del sofoco de estos meses de atrás que nos hicieron sentir con Joyce y Picasso los grandes entendidos, se ha visto que la gente sencilla tomó por los pelos del tiempo aquellas ideas importantes, pero el sofoco fue provechoso. Aunque temo que el *Ulises* quedara después reducido al monólogo de *La noche de Molly Bloom*, junto al estremecimiento de su intérprete Magüi Mira, y Picasso al *Guernica*. Pero esto no ha de ser así. Y de ello descendemos a no escribir palabra de libros de poetas como éste, lo que les cansa y desalienta. Abro el libro *A través de las frondas doradas*, de Manuel Garrido Chamorro, y con lo primero que me encuentro es con su estado a punto de desfallecer, de no seguir escribiendo su libro casi terminado, dicho con sus palabras: «a punto de ser abandonado cuando en la liza alevosa e hipócrita de la vida literaria tenía perdida la fe de ser poeta y me sumía en el más hondo desaliento».

Ahí está el contenido del poeta y de sus versos, de su poesía, que la ha hecho paralela a sus propios desfallecimientos. Crisis de emoción lírica que, afortunadamente, le transportan hasta aquí:

«Guardemos un minuto de silencio  
por el hombre inocente y desolado  
que subió sin querer  
al carro de la vida.»

Juan Ramón dijo: «Dios es azul». Garrido Chamorro pregunta: «¿Qué hay detrás del azul indefinido / que envuelve al sol, al hombre y a la nada?»

Por estos versos podríamos explicar la religiosidad comprendida por dos poetas. Pero, no, porque el autor de *Sonetos espirituales* sólo contempla el cielo en su esplendor más azul, directamente. Así es Dios en su verso. O la naturaleza de Dios. O la Naturaleza misma. Sin más. Chamorro, más creyente quizá que Juan Ramón (y no quiero rozar en nada la idea panteísta del Hombre, sino su admiración por las cosas), va a buscarle, sin embargo, al otro lado del cielo. Más arriba o más allá, y se complica la vida. Tema también éste para estudiar ventajas, a no ser que todo se quede en un modo de ver esas cosas. Porque los poetas son así de sencillos, así de simples, dicho sea con buena fe.

Y no se crea, no, que meto en la redoma gratuitamente a genios desaparecidos y los mezclo con poetas que están escribiendo todavía y experimento con ello en mi laboratorio particular. Mi intención es siempre poder ver algo claro por medio de contrastes, aunque esté aparentemente convencido de muchas cosas líricamente encasilladas o psicológicamente determinadas por estudiosos del autor o autores que hayan merecido atención.

Garrido Chamorro, en *A través de las frondas doradas*, estudia al hombre estudiándose a sí mismo. Camina y se cansa. Termina apoyándose en el tronco de un árbol buscando una sombra amiga (olvidemos a Diógenes en esto de una vez), y yo le pregunto qué es lo que más le gusta, la sombra o el árbol. Si me contestara me diría muy seguro: «Yo lo que quisiera es ser el árbol». Sin embargo, está mucho más seguro de que va a pasar y se hace paso entre todos. Y dice:

«Soy estrella fugaz de un universo estrecho y cotidiano.»

Lo que no debe preocuparle (no debe de), porque los demás también lo somos a gogó. El que se crea otra cosa está soñando. Y el poeta nos arremete: «Todo es en función mía». Función perfectamente transferible a todo el género humano. A pesar de mucho, deberá poner cuidado el que lea esto, porque en ello no existe predicación. Quizá sea la consideración más libre y más pragmática y lo menos apolíneo que he escrito en mi vida. Claro que vengo ilustrado por mayores antecedentes surrealistas y ello pudiera confundir por otro lado, aunque la culpa no sea mía, mientras el poeta sigue creyendo en grandes abstracciones como ésta: «Mi espacio gira alrededor del tiempo / que en torno a mí se arremolina.»

A pesar de todo, la poesía de Garrido Chamorro es oscilante. Discurre por cauces existencialistas, con desbordamientos, espectaculares a veces, hacia una religiosidad que desemboca en un mar de mística del que jamás volverá, porque no se puede volver:

«Dame, Señor, un asidero,  
una sencilla tabla a que agarrrarme.»

Pero también podemos verlo al revés. Diré entonces que es poesía religiosa (católica) que quiere ser existencialista. Terminó con un ejemplo:

«Camino lentamente  
sobre mi aburrimiento  
y miro el ancho bosque  
desde mi ventanal encristalado.»

Y es que los poetas salen, entran, entran y salen, andan por el mundo sintiendo el gran interrogante del misterioso lugar que imaginan para su llegada, pero sin olvidar —¡cómo hacerlo!— la posible vuelta a los orígenes que, por razón de su madre y de su hermana, tanto temía Nietzsche, siendo, sin embargo, el enorme y preocupante enigma de aquel poeta mexicano que se llamó Ramón López Velarde.

Por lo que hasta creer en la Nada es creer en algo. Y hasta puede que la Nada esté en alguna parte también, como todo aquello que el hombre busca de algún modo, a la manera de este excelente poeta creador del rico poemario que titula *A través de las frondas doradas*, dando así cumplido testimonio de su incontenida búsqueda.

JUAN ANTONIO VILLACAÑAS



*El Premio Nobel de Literatura 1982 ha sido otorgado al novelista colombiano Gabriel García Márquez, y el Premio Miguel de Cervantes 1982 al poeta Luis Rosales, director de NUEVA ESTAFETA. A continuación reproducimos los artículos publicados en el número 276 (noviembre de 1982) de la revista «Carta de España», originales de Pedro Provencio y Félix Grande, dedicados respectivamente a la obra de los escritores galardonados.*

## GABRIEL GARCIA MARQUEZ

### UN NOBEL PARA NUESTRA LENGUA

PEDRO PROVENCIO

Y no es que falten grandes escritores en otras lenguas. Los hay que suenan cada año como candidatos aventajados—Graham Green—, los hay que no suenan, pero merecerían haber sido ya premiados—Marguerite Yourcenar, Salvador Espriu—y, por último, hay otros que no serán premiados nunca, como no lo fueron Marcel Proust o César Vallejo y que habrán de ser contados entre los imprescindibles, incluso por delante de tantos premiados. Pero no cabe duda—no le cabe duda a nadie, dentro o fuera de nuestro ámbito lingüístico—de que la literatura latinoamericana está demostrando ser, desde hace ya muchos años, una de las más valiosas del mundo. Valiosa en el sentido de que la obra literaria puede serlo: dando testimonio de los múltiples planos en que se muestra la realidad, haciendo que esa realidad tenga expresión, expresando lo que está oculto dentro y fuera de cada uno de nosotros.

Cierto que desde España hablamos de Latinoamérica como si se tratara de un territorio uniforme, y que en eso, como en otras cosas, padecemos un espejismo desde este lado del Atlántico. La literatura argentina no es la guatemalteca, ni la mexicana es la chilena. Pero también es verdad que, salvo particularidades de estilo o de acento, la lengua sí es la misma, y tanto en La Habana como en Arica como en Fuentesauco (provincia de Zamora, España) nuestros clásicos son los mismos. Los clásicos del pasado y los del presente. García Márquez, por ejemplo.

Ser clásico en vida no implica necesariamente haber obtenido el Premio Nobel, basta con ser reconocido indiscutiblemente tanto por el investigador que aplica la computadora al análisis textual, como por el lector que no puede dejar la novela una vez empezada. Es lo que ocurre ya con el autor de *Cien años de soledad*. Por eso, al enterarnos de

la decisión de la Academia Sueca, sus lectores hemos sentido como si en Estocolmo nos hubieran oído, y como si el premio de este año lo hubiéramos decidido nosotros, miembros excepcionales de la Fundación Nobel. No ocurre así a menudo.

Además, el popular autor colombiano es un personaje que difícilmente puede resultar antipático a nadie. El suele decir que escribe «para que sus amigos lo quieran más», y quizá por eso, al leer sus obras, el lector se siente incluido en el círculo de sus amigos. Hay escritores excelentes cuya primera persona narrativa—que, recordémoslo, no es la persona del escritor—es una voz distante, dura, poco deferente para el oído interno del lector. Faulkner, Onetti, Vargas Llosa, cada uno a su estilo, y hasta con voces distintas de una obra a otra, nunca dan la impresión de coger al lector por el hombro y llevárselo de paseo por las páginas del libro. En esta

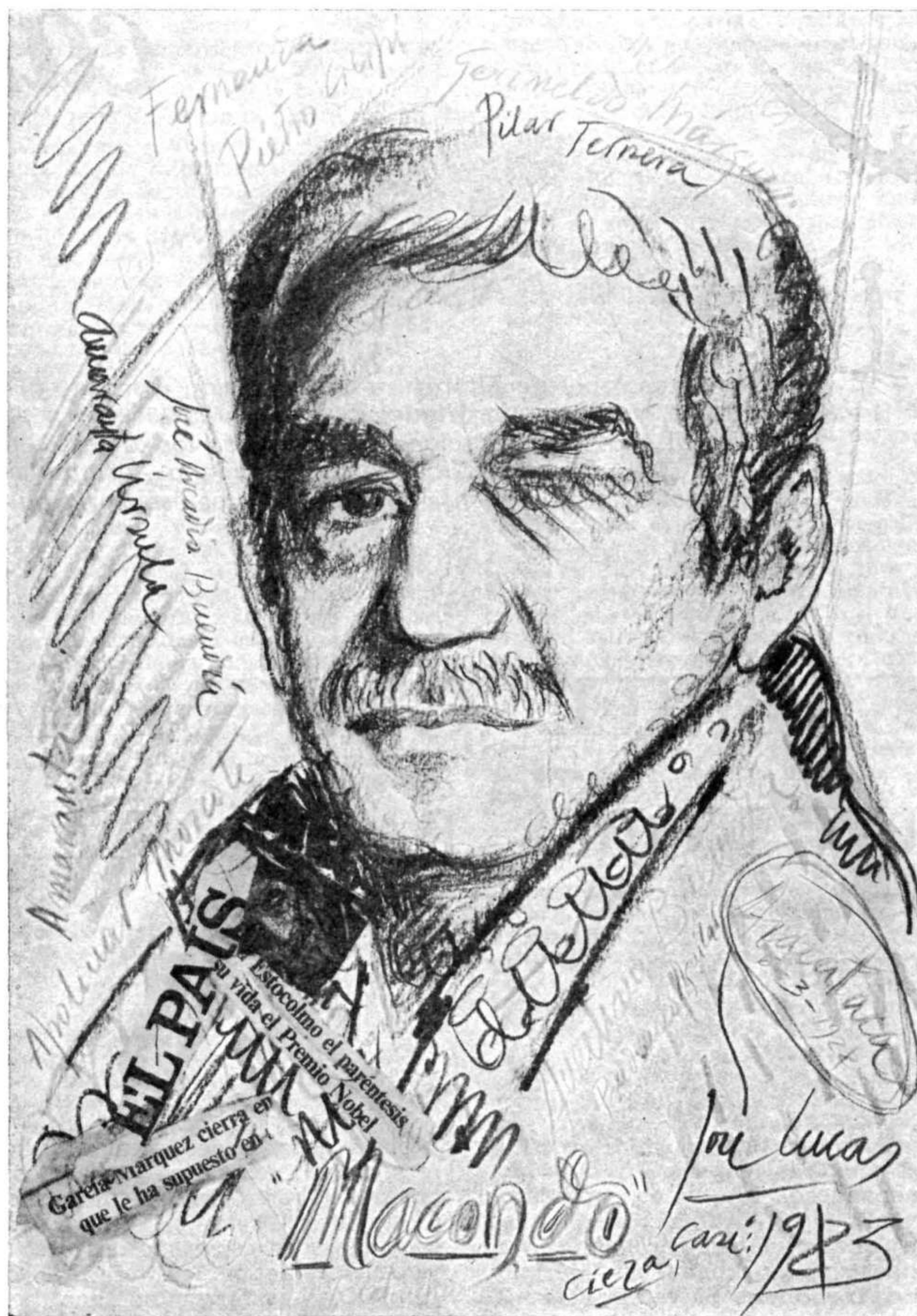


categoría —nada valorativa, simplemente técnica—podríamos incluir también nada menos que a Quevedo, Flaubert, Céline o Pío Baroja. En el polo opuesto están los escritores que encargan esa tarea durísima de llevar adelante sus relatos a una primera persona cercana a nosotros, alguien que no da la impresión de ser todopoderoso, que no parece dominar a los personajes, sino descubrirlos a la vez que nosotros. Es el timbre de voz con que Cervantes nos habla de Don Quijote y Sancho; Galdós, del amigo Manso; Giono, de los campesinos provenzales; García Márquez, de Macondo.

### LA FORJA DEL VIRTUOSISMO

Ese temperamento narrativo no es, por otra parte, un don gratuito de los cielos. La vieja polémica sobre si el artista nace o se hace ya no tiene sentido: el artista nace, se hace, muere y se deshace, renace y se rehace en cada obra. A Gabriel García Márquez le abonaron la imaginación a tiempo, en su niñez. Como tantos otros niños, él oyó historias, leyendas, dichos y hechos de su familia y de las gentes de la vertiente caribeña de Colombia. Y como tantos otros adultos —aunque con un acierto particular— intentó traducir su fascinación por aquellos personajes a una lengua determinada, con unos procedimientos propios de una época y de una delimitación geográfica. Y entonces es cuando aparece el eje medular del mérito que debemos reconocer en el escritor: su trabajo, esa brega cotidiana para hacer que el lenguaje exprese lo que normalmente oculta y, más difícil todavía, para que no muestre ante el lector los sudores y los disgustos que al escritor le han costado llegar a dominar las palabras.

García Márquez es un virtuoso de la narración. Su experiencia periodística ha debido ayudarle a ceñirse al hecho y a no irse por la retórica de las ramas. Su retórica es la de la sencillez y la sorpresa, es decir, la que durante siglos han empleado los narradores de cuentos al amor de la lumbre o al fresco de las tardes veraniegas. Su frase suele tener la orientación justa para que la percepción lectora resbale del principio al final en un movimiento mental gratificante. Los acontecimientos que nos presenta no están subrayados por graves reflexiones ni por alardes de barroquismo, sino que ocupan un lugar preciso y claro en la imaginación sin que para ello las palabras den la impresión de ha-



Retrato de Gabriel García Márquez, por José Lucas

cer grandes esfuerzos. Las palabras, donde ocurre todo, forman una trama, una celosía, que el lector atraviesa cómodamente para instalarse en ese otro lado donde está seguro de que ocurre todo.

### REALIDAD Y FANTASIA

¿Qué ocurre en las obras de García Márquez? Los académicos suecos han declarado solemnemente que «sus novelas y cuentos nos arrastran a ese extraño lugar donde se dan cita lo milagroso y lo más puramente real, fabulaciones y hechos concretos que surgen del

fondo del pueblo». En realidad, podríamos afirmar lo mismo de toda la historia de la literatura, salvo de ese corto, y a lo mejor pasajero, paréntesis —también válido a su modo— que ha sido el período realista. *La Iliada*, *El Decamerón*, *Gargantúa y Pantagruel*, *Tirant lo Blanch*, *Amadis*, *El Quijote*. Incluso, en pleno realismo, la mezcla de realidad y fantasía, o si se quiere, de lo manifiesto y lo velado, siguen manteniendo la atención del lector a través de las páginas de Dostoievski o de Thomas Mann. Nunca se rompió totalmente con la milenaria tradición de contar historias fantásti-



cas para comprender mejor lo que constituye la historia «real». Lo imaginario es una parte de lo real, y si hablamos de estas dos versiones de la existencia como si estuvieran separadas es más por limitaciones expresivas que por adecuación a lo que nuestra percepción cotidiana experimenta.

Si una novela como *Cien años de soledad* prendió en mentalidades tan dispares como muestran sus millones de ejemplares vendidos, es porque la historia de Macondo da la medida de esas apetencias de fabulación que posiblemente son comunes a todos los pueblos. Fabulación que todos hemos encontrado alguna vez en nuestra vida y que no hemos podido formular en un relato coherente, con principio y fin, con posibilidad de ser transmitido y tomado como ejemplo.

Desde que Macondo es «lugar común» del lector más amplio que haya podido tener la literatura actual, aquel pueblo misterioso y sus habitantes se han multiplicado:

cada vez que nos cuentan o contamos historias presenciadas u oídas de pueblos o barrios o campos, no falta quien diga: «Parece algo de García Márquez.» No es imitación —a no ser que la historia, como la naturaleza, imite al arte—. Estos relatos estaban aquí, entre nosotros, antes que nuestro premio Nobel escribiera, pero él nos ha hecho recuperarlos, dignificarlos y apropiarnos de nuevo. Es como si el premio Nobel se lo hubieran dado también a esos viejos de pueblo que todavía son capaces de contar aventuras, correrías o recuerdos sin los que nuestra historia podría ser la de cualquier pueblo y no precisamente la nuestra.

#### FINAL FELIZ

García Márquez tiene, además, la doble experiencia humana de haber mantenido vivas sus raíces y haberse visto forzado a salir de su tierra como tantos emigrantes, como tan-

tos exiliados. De manera que conoce su mundo por las dos caras: la íntima y la pública, la local y la universal. Ha vivido en México, en París, en Barcelona, y parece ser que pronto volverá a Colombia para dirigir el periódico en el que piensa invertir el dinero del premio. Muy relacionada con esas idas y venidas suyas está su inflexible postura ética en defensa de los derechos humanos.

Sabe que escribe bien, sabe que en su obra se da, de forma magistral, la síntesis de culturas que forman la América Latina actual, sabe que todos lo consideramos un poco amigo nuestro. Y saber todo eso le produce, por un lado, la satisfacción que muestra en sus fotos de flamante premio máximo, y por otro, ganas de escribir. Por suerte para todos, está escribiendo otra novela, «una historia de amor con final feliz, una historia en la que todo el mundo se ama». ¿Hay fabulación mayor? Y, sin embargo, es la realidad que todos decimos ir buscando.

# LUIS ROSALES

## PREMIO CERVANTES DE LITERATURA

### FELIX GRANDE

Luis Rosales es hoy uno de los poetas más hondos, más difícilmente sencillos, más humanos de la poesía viva en el ámbito hispánico. Su obra, de una testaruda belleza, posee una serena e incesante imaginación, un pudoroso y casi clandestino atrevimiento expresivo, una falta de estridencia formal que oculta con sabia discreción a una capacidad de invención muy pocas veces igualada en la poesía española, y siempre, y sobre todo, un altísimo pálpito cordial. Más que defi-

nir, recomendaba don Antonio Machado: «Poesía, cosa cordial.» No hay ninguno, absolutamente ninguno, de entre los grandes poetas de lengua castellana posteriores al magisterio de Machado, que haya advertido, como Luis Rosales lo ha hecho, la hondura y la sabiduría de aquella recomendación.

Perteneciente, y en cierto modo adelantado de la generación del 36, al menos en lo que respecta a los poetas de esta generación rica también en grandes ensayistas e histo-

riadores; discípulo primero y luego amigo de toda la generación del 27 (el irlandés Ian Gibson, entre otros investigadores españoles y extranjeros, relata de modo magistral la desesperación de Luis Rosales por intentar salvar la vida de su maestro y amigo Federico García Lorca), y siempre seguidor del sentido de la temporalidad, el intimismo y la esencialidad de la poesía de Machado, la característica fundamental de la labor de Luis Rosales es la aspiración —y el logro— de reunir en



se fundieron valores tramitados por dos generaciones de maestros. Para nosotros, lo nuevo fue en principio lo original, entendiendo como originalidad la ampliación del mundo poético y la incorporación a la poesía de temas, técnicas, sentimientos, situaciones y sensibilizaciones que nunca se habían incorporado anteriormente a él; ésta fue la lección de los poetas del 27. Pero la búsqueda de lo nuevo implicaba también algo más radical y metafísico. El hombre es un ser temporal e inteligible. Su realidad es inestable y es preciso aprehenderla de una manera abierta, sucesiva y viviente. Lo nuevo, en este sentido, es la expresión de lo temporal, y atender a lo nuevo de la experiencia humana fue la lección que nos legaron Unamuno y Machado. Aunar ambas lecciones, la lección de la generación del 98 y la lección de la generación del 27, fue la labor emprendida, tesonera y abnegadamente, por nuestra generación».

En el caso de Luis Rosales, esa labor tesonera y abnegada da a toda su poesía la dimensión de una aventura de perpetua invención expresiva y de sobresaltada y misteriosa proximidad cordial, dentro de una inquietante sencillez. Una sencillez que siempre nos parece súbita, quizá por ser tan laboriosa. Si hubiéramos de resumir (y resumir siempre corre el peligro de cometer disminuciones) la obra poética de Luis Rosales en dos características preponderantes, diríamos que esa obra se asienta sobre el trabajo, conjunto y enigmático, de la metáfora y de la intimidad. La intimidad descubre la existencia de correspondencias entre todos los acontecimientos del suceder vital; la metáfora descubre la existencia de correspondencias en el suceder expresivo. La intimidad—que contiene en sí misma a la memoria—nos hace al mismo tiempo vastos y únicos; la metáfora—que es memoria secreta del idioma—hace que sea una y vasta la expresión. La intimidad nuclea una vida y la vierte en la totalidad del fluir humano; la metáfora nuclea al poema y lo incorpora a la totalidad de la expresión poética. Por la intimidad alcanzamos a ser quienes somos y sólo así logramos participar de la fluidez total; por la metáfora el poema agrupa su propia identidad y sólo así se suma a la identidad de la expresión poética. La intimidad nos hace al mismo tiempo universales e insustituibles; la metáfora le da al poema a la vez singularidad y libertad. La intimidad es el lenguaje—es decir, la comunicación y el conocimiento—de lo humano; la me-

táfora es la intimidad del lenguaje. La intimidad nos junta nuestro tiempo vital y lo entrevera con el tiempo en que habita la especie; la metáfora junta los instantes diversos de una necesidad expresiva y los entrevera con el suceder del idioma. La intimidad es lo más expresivo, lo más poético de lo humano; la metáfora es lo más comunicante, lo más humano de la expresión poética. La intimidad es el tiempo poético de la vida; la metáfora es el lugar en donde vive, junto, el tiempo del poema.

El poema de Rosales, una vez enjorjado por la metáfora y despojado por el intimismo, nos llega lleno de una riqueza acezante y palpitada, majestuosa y compasiva, como si ademanes de Vallejo y Neruda se hubieran integrado en él. Y sin duda se han integrado. La deuda de esta poética con la obra de Neruda ha sido proclamada por el mismo Rosales en un emocionado y excelente libro sobre la obra del gran poeta chileno. Y en cuanto a la influencia de Vallejo, ella subyace en toda la poesía que Rosales escribe a partir de la guerra civil, si no a través de elementos expresivos visibles, sí a través de la construcción de un mensaje poético en el que, como ocurre en César Vallejo, reclama un primer plano lo humano menesteroso y fraternal. También está en Vallejo—y en Machado—algo a lo que jamás renuncia la poesía de Rosales: la convicción de que «lo cotidiano es también milagroso». Esta reflexión, o mejor esta lección vital (procedente de una página de su libro sobre Neruda), lleva a la poesía de Rosales a poder ser considerada como una épica de lo cotidiano. La cotidianidad alcanza en la poética de Rosales el rango de lo milagroso, y es un principio capital. La lectura de la vida le revela a Rosales—y él después nos entrega esa revelación en sus poemas—que, en efecto, la médula del fondo de los días y las noches, y la médula de cualquier relación humana, son asuntos que rozan la cara del milagro. No hay situación límite más duradera y emocionante que la que se extiende a lo largo del estremecimiento misterioso de ese almacén de sorpresas vitales que llamamos lo cotidiano. No hay sorpresa comparable a la que súbitamente puede asaltarnos desde la cara ya viejamente conocida de un amigo. No hay susto existencial mayor que el que nos llega desde la arruga de la cara de la compañera, la rodilla del hijo, el calendario roto del rincón, el olor de una lágrima, el sabor de una risa, el silencioso escándalo de una

su poesía, completamente original sin embargo, las ricas y diversas tradiciones que ambas generaciones, del 27 (incluido el 27 americano) y del 98, nos dejan en herencia. El mismo Luis Rosales, en uno de sus libros de crítica literaria, nos confía que los afanes vitales y expresivos de su propia generación fueron, predominantemente, «el sentido de la temporalidad—una poesía del hombre y para el hombre—y la exigencia de calidad de la generación del 27—una poesía de artistas para artistas. Pocas generaciones se han encontrado ante un quehacer poético tan importante y tan difícil: aunar los valores esenciales, y en cierto modo opuestos, conseguidos por la generación de Antonio Machado y la generación de García Lorca: aunarlos sin hacerles perder su carácter intrínseco ni la altura poética alcanzada. La búsqueda de lo nuevo fue nuestro campo de experimentación durante muchos años, y en la búsqueda de lo nuevo





Retrato de Luis Rosales, por José Lucas

mueca de amor. El traje usado de lo cotidiano está invadido de pliegues repentinos que dan a la mirada, al tacto y al oído una constante majestad de estreno. Por de pronto, una de las vigas maestras del andamiaje de la expresión artística —la memoria— sólo puede aplicarse en un contexto cuyo rasgo sobresaliente sea la cotidianidad. El pasado no vive en lo artístico imaginario: vive —y crece— dentro de la memoria. Y sin pasado no hay plenitud ni proyecto de libertad. Pero aún hay más: lo cotidiano no es únicamente el laboratorio de la experiencia y el suelo de la plenitud. Lo cotidiano es azaroso: es el taller de la zozobra. Es el orfebre de la inseguridad. Es decir: es el navío de la aventura. Y desde luego, y siempre, es la tinaja donde fermenta la emoción, donde la vida se transforma en vino de la vida. Incluso para el artista agnóstico, lo cotidiano es eucarístico.

En este sentido, la poética de Luis Rosales debe considerarse religiosa, y por esta obediencia secreta a las leyes palpitantes y fraternales de lo humano, y por aquella, ya aludida, inmersión en lo más íntimo y más menesteroso del ser en el espacio y en el tiempo, esta épica de lo cotidiano que es la poesía de Luis Rosales alcanza a ser, al mismo tiempo, una épica de la misericordia. Machado y la intimidad, Neruda y la épica, Vallejo y la compasión...; que el magisterio de esos grandes maestros se pueda rastrear en la obra de Rosales no obstruye, sin embargo, el acontecimiento de un vasto y exacto estilo rosaliano. La poesía de Rosales es literalmente inconfundible. Lo que sucede es muy sencillo: lo más nuestro no es otra cosa que una herencia, y el máximo respeto a la herencia general es lo que contribuye a que cada poeta encuentre su singularidad. Lo personal es siempre un resultado del amor a lo colectivo, y el propio rostro acaba siendo dibujado por nuestra reverencia hacia la especie a que pertenecemos. Como dice Rosales (y como él ha sabido mostrárnoslo magistralmente a través de su afán —cumplido— por reunir en su obra la herencia de los maestros del 98 y los maestros del 27, incluido el 27 hispanoamericano), como dice Rosales, repito, en un poema: «Lo vivo era lo junto.» Y agrega en otro instante de su obra: «Más junto que una lágrima» La poesía de Rosales es una de las lágrimas más hermosas con que se ha celebrado el existir de este menesteroso que llamamos el hombre y con que se celebra, parsimoniosa y eucarísticamente, al idioma español.



# EL ULTIMO HUMANISTA

JAIME DELGADO

CONSTITUIRÍA una ofensa para mis posibles lectores y, a la vez, una literal redundancia el que yo tratara de descubrir aquí quién era Eugenio Montes. Pero de ningún modo podría yo dejar de cumplir el honroso encargo que me hace mi conciencia de discipulazgo y amistad, y por ello quiero dedicar a la memoria del eminente maestro desaparecido unas cuantas palabras de entrañable recuerdo a su figura y a su obra.

Eugenio Montes encarna a la perfección la idea y la figura del verdadero humanista. De hablar pausado y clarísimo, con palabras cuya terminación se pierde, a veces, al final de un párrafo, en un sonido entre musical y onomatopéyico que constituye sus peculiares puntos suspensivos, su conversación representaba para quien le escuchaba un permanente aprendizaje. No es sólo que Eugenio Montes supiera mucho de todo —si se le preguntaba, ante alguna afirmación suya, *¿Tú crees?*, solía responder con naturalidad: *No sólo lo creo; lo sé*—, porque tenía una inteligencia y una memoria privilegiadas, porque había leído y asimilado todo —ahora le recuerdo en la Biblioteca Vaticana, casi siempre solo, pero en compañía de Platón, Plotino, Virgilio y otros monstruos sagrados— y porque había viajado con mente, ojos y corazón bien abiertos; es que, además, tenía una sólida

formación intelectual y una visión ordenada del mundo y de la vida y la existencia humanas. Usando una bella metáfora creada por él, yo diría que en la espesa fronda de sus muchos saberes, Eugenio Montes tenía siempre, en el centro, un jarrón clásico. El era un clásico en la más exacta y amplia acepción de la palabra. Por eso, bien anclado siempre en su tiempo, era antiguo y moderno a la vez, y su obra perdurará por encima de las provisionales modas de cada presente y, sobre todo, por encima de las confusiones y elementalidades de nuestro tiempo.

Hombre de vastísimos conocimientos, de extraordinaria erudición, de formación y concepción universales, Eugenio Montes conocía, entendía y valoraba en sus justos sentidos y cauces los fenómenos regionales y provinciales españoles. A ello no eran ajenas, sin duda, su naturaleza gallega, su dimensión española e hispánica, su amplitud europea, su vocación universal. También contribuye a explicarlo su temprano y cordial contacto con Barcelona, la española capital del Mediterráneo, donde vivió durante cuatro meses, allá por los años 1918 ó 1919, y en cuya universidad asistió a las lecciones de los profesores Rubió y Lluch y Parpal, y rindió exámenes de algunas asignaturas de su carrera universitaria. En este sentido, Rafael Sánchez

Mazas —correligionario, amigo y humanista como Eugenio— escribió hace tiempo: «Si Eugenio Montes hubiera vivido, como le sería tan propio, en los días del Renacimiento, hubiera firmado sus obras añadiendo a su nombre y apellidos, latinizados por supuesto, el *patriae compostellanus*, la determinación aproximada respecto a su naturaleza como *filius loci* —porque él es orensano de Santa Cruz de Bande—, pero exacta respecto a su origen espiritual y a su numen nutricional. *Compostellanus, peregrinus*, él ha sido, por el ancho mundo de las naciones y de las ideas, nuestro gran peregrino gallego, español y universal, embajador de Compostela, embajador del Apóstol a caballo, Patrón de las Españas [...] Dos veces peregrino se puede amar a Eugenio Montes, tanto por la excelencia rara del ingenio como por la insaciable e itinerante sed *sine meta, plus ultra*, a lo largo de todo el collar de los itinerarios.» Y ello, porque Eugenio sabía —y lo dijo más de una vez— que «la cultura es un largo rodeo; sus caminos desdeñan el atajo». Clásico, en fin, Eugenio Montes fue, como Miguel Ángel, un «solitario en su andamio», que iba, como él, «a las fuentes del hontanar clásico».

Ello explica la certera y profunda comprensión montesiana del Renacimiento italiano y, más concretamente, florentino, de la





cual solamente daré un botón de muestra: «El Renacimiento es creación de unos banqueros toscanos que, atareadísimos en sus negocios, no han podido ir a las Cruzadas, como los nobles de otros países, pero se ennoblecen asumiendo antigüedad, haciéndose griegos y romanos sin dejar de ser fieles al Cristo. Haciéndose griegos por culto al Amor platónico y a la Belleza.» Y añade: «Las mujeres de esos comerciantes, Albizzi, Tornabuoni, Pitti, Médici, Riccardi, superan en espiritualidad y en castidad a las damas de la nobleza feudal. Emulan aquellas púdicas del buen tiempo antiguo, que Dante evoca poéticamente hilando la rueca mientras le cuentan a los parientes historias de Troya, de Fiésole y de Roma.» Y concluye: «La imagen del Renacimiento como bacanal orgiástica de vicios no corresponde, en absoluto, a Florencia, donde se pudo proclamar orgullosamente que renacían la Grecia de Platón y la Roma de Virgilio, en premio a la esforzada voluntad de sabiduría.»

Acerca de la obra de Eugenio Montes, y jugando con el título —*La estrella y la estela*— de un libro suyo, José María García Escudero dijo que un escritor de tanta y tan buena estrella debería dejar más estela. Hay que estar de acuerdo por lo que se refiere a la obra escrita, porque los escritos del maestro Montes, tan excelente escritor, siempre saben a poco, pese al elevado número de sus colaboraciones periodísticas no recogidas en libro. Pero, aparte de la validez plena que aquí tiene el aforismo orsiano según el cual «más valen quintaesencias que fárragos», no se debe olvidar la extensa e intensa obra hablada de Eugenio Montes en las más diversas tribunas, desde la cátedra universitaria hasta la tertulia de salón o de café, en todas las cuales ejercía eficaz y maduro magisterio. Ya se sabe que en el mundo hispánico la conversación es un género literario, y el maestro lo cultivaba con primor y brillantez inigualables. Recuerdo fija-



mente, a este respecto, una sorprendente tertulia peripatética por los adentros nocturnos de Roma primaveral. Toda la belleza monumental e histórica de la Ciudad Eterna fluía de la boca de Eugenio despaciosamente y con esa precisión y ese garbo con que los gallegos cultos hablan la lengua española.

Yo diría que la permanente lección de Eugenio Montes es el equilibrio. Eugenio Montes o el equilibrio en la existencia humana. Equilibrio en el sentido de ponderación, de prudencia, de armonía y estabilidad entre presiones y tendencias de signos distintos. Firme personalidad, en suma, y fidelidad inalterable a los principios que constituyen al hombre en portador de valores eternos. Desde las luminosas páginas de *El viajero y su sombra* hasta las de su iluminador estu-

dio sobre el romanticismo de los clásicos y las del libro que quizá estuviese ultimando para su publicación cuando le sorprendió la muerte, Eugenio Montes nos da ese permanente ejemplo de suprema honestidad.

Hace por ahora sesenta años el maestro Eugenio d'Ors —con quien tanta relación doctrinaria tiene Eugenio— escribió y publicó la glosa titulada «Mi joven amigo Euxenio Montes», que decía solamente —¿para qué más?— estas palabras, que siguen teniendo rigurosa actualidad:

*Euxenio Montes tiene la calidad del alfil blanco, en un ajedrez, intacto, de marfil.*

La cita es común, pero nadie —que yo sepa— se ha detenido

a desentrañar su significación. Alfil —lo enseña Covarrubias— es palabra árabe que significa —de *al* y *fil*— el elefante. En el juego del ajedrez —inventado por los indios de la India asiática—, el alfil representaba —como dice Covarrubias— «una de las cuatro armas de su ejército, constituida por las tropas montadas en elefantes». Pero también esa voz es —lo dice Covarrubias— «lo que comúnmente llaman las mujeres proverbio, que en rigor es agüero y superstición culpable y pecaminosa, y consiste en que ciertas palabras que oyen casualmente en tales y tales noches del año, y con particularidad la de San Juan, sean oráculos que les anuncien las dichas, o desdichas de su fortuna y estado». Una vez más, el diagnóstico orsiano da en la diana: Eugenio Montes es un «elefante blanco», es decir, un «raro», un ser extraordinario, cuyas palabras anuncian dichas y desdichas; lo que quiere decir: vaticinan, y quien vaticina es un adivino, un vate, un poeta, un creador.

Eugenio Montes escribió, en octubre de 1958, que el emperador Carlos «quizá prefería las gracias renacentistas a las sequedades escolásticas; pero su misión no consistía en oponer ni en separar, sino en unir todo: épocas, y por eso combatió la Reforma, que rompía tiempos; países, y por eso quería Europa; continentes, y por eso amaba a España, pontificante sobre los océanos; mundos, y por eso reverenciaba la romana Iglesia, que pontifica entre este valle de lágrimas y el más allá». Pues bien: esto es lo que en su vida y en su obra quiso e hizo el maestro Eugenio Montes: unir épocas, continentes, mundos.

Ahora hemos perdido física y materialmente al maestro Eugenio Montes. Consolémonos, porque —como él mismo dijo— «el arte sigue enseñando tras la muerte del artista». Sin embargo, con la muerte de este maestro de la palabra y de la pluma, algo esencial se acaba en nuestro mundo intelectual hispánico.





DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# MIGUEL CABRERA

*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*

## NUEVE POEMAS

DE TODO HAY TANTO:  
de la verdad subida a la montaña  
de la otra maniatada a la tierra  
de ésta intuida muy adentro  
en herencia de siglos.

De todo hay tanto:  
de la mentira vestida de salterios  
de la otra en el reloj de platino  
de ésta en el pintarrajeado labio  
planchando la camisa del cónyuge.

De todo hay tanto:  
de la justicia cruzando a nado el Amazonas  
de la otra rendida a cuenta gotas  
de hombres cabalgando sobre otros hombres  
de inmolados por tanto camino.

LA BOCANADA se introduce por el resquicio de la puerta. Yo creía que este refugio era mi salvación. Inunda el estudio, se va bailando por el pasillo, se apodera de toda la casa. No sé qué alondra desvanece el fuego, ni sé cuándo se desmorona el aire, dónde se ha atascado el pulso. Apenas veo la Flor de este «Guernica»: pone paños fríos en la frente y al moribundo máscaras de oxígeno, y mima de a poco. Aquí, esta orgía de vapor; allí, la carrera de sabuesos en fulgurante segmentación; más allá, la precisión del bisturí deslizándose en la tez pálida; más acá, la carcocha que se sigue corroyendo lentamente a la intemperie.

LA SALIVA\* le brota en lengua larga, viscosa, tan larga que llega sin diluirse a la vereda, tan larga y espesa, baba epiléptica. La saliva, humo hirviente, se trasparenta, refleja el rostro sometido.

\* Poema 1.

Mientras le mira la gente,  
como una locomotora maltrecha ronca,  
se sumerge en la humareda citadina, ahoga,  
trepas toda la carne, ocultándola con telas  
de araña.

Y el individuo malviviendo en la babaza  
surge gritando desesperado,  
cruza la calle despavorido.

Mi saludo a ti, ¡SALIVA!\*  
te derrumbas por la piel  
no he de imaginar nada para sentirte,  
carne de mi carne  
garganta de mi garganta.  
Andas al hombre así,  
más real que la sombra,  
más espumosa y envolvente  
que la muerte propia.

¡Saliva!:  
paso que me persigue  
cima a la que subo  
pradera en la que el hombre  
se pierde.

Tu cola nupcial a las espaldas  
y tu noria, de toda la vida.

¡Saliva!:  
no eres paz, incienso, tranquilidad de besos,  
no eres sombra tampoco, sueño;  
añadida y señoreante,  
gateas por la columna,  
trepas por la aterrorizada mucosa  
y te aprietas en una ráfaga de convulsiones.

¡Saliva!:  
creciste con los pólipos citadinos  
habría que liberarse de ti  
tramar revoluciones  
beber sacrificios.

\* Poema 2.



## HOMBRE LATINOAMERICANO

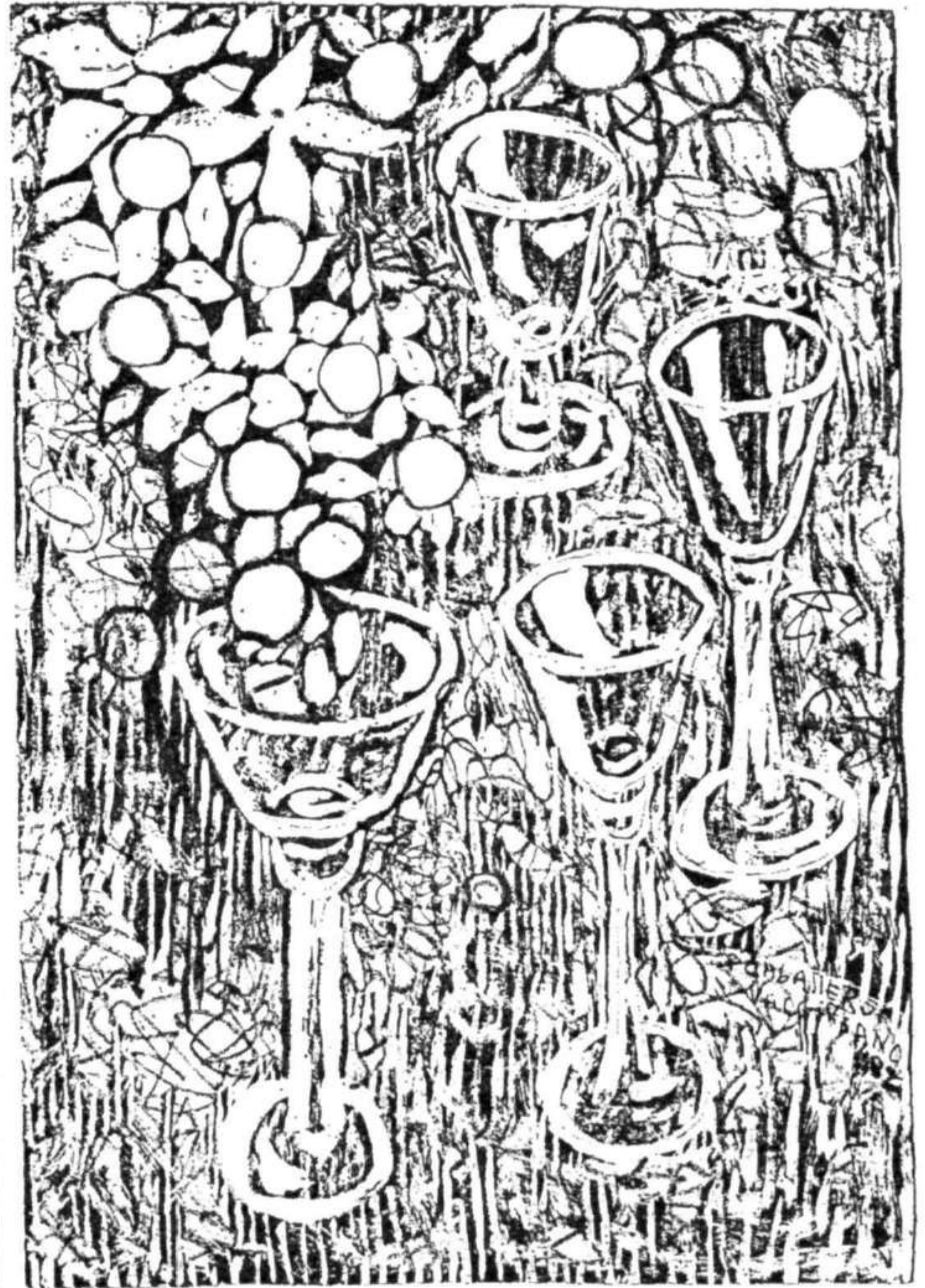
*A la Exposición madrileña «Arte para el pueblo de Nicaragua»*

Este hombre, que lleva siglos en genocidio por minas y anunciaciones, por el atajo punteado de pelirrubios de otras latitudes, no comprende, en los rituales del altiplano la máscara de difuntos marginada furiosamente en rojo y blanco; está perdido en el oscuro mundo de manos cogidas y espalda negra como espectro creciendo y alejándose en el horizonte, de palmos de tierra que se agigantan como vórtices en forma de cabeza de hombre, animal, o monstruo; y choca contra ese rostro petrificado asomándose por los nichos, dos y tres veces contra la misma piedra. Mañana, este hombre, que ha dormido en la caverna, sabe que interpretará las señales de humo del monte, de ritmos, que esa figura humana, neuronianamente obesa con zapato de escama y platino y finas pinceladas, es el retiro que sufraga la oferta del invasor, los sueños rotos del terruño latinoamericano, la ráfaga que comprueba, con ojo atónito y dolor en la sangre, quién está prendiendo fuego a los campos de milpa, de pallares, qué se podrá hacer en tanta rosa plastificada y tanto himno que tritura órganos, uñas negras y pie descalzo. Mañana, que ya es ayer, hoy, este mismo hombre cambiará la señal de fuego que empuja a los nichos, hacia la nube blanca—sí, del amanecer—, que soltará dadivosa su parabién lluvioso, en el labio reseco que por fin levanta los hombros.

Por qué a este lado están  
los recortes científicos?  
Qué papel juega la crónica  
escalofriante?  
Cuándo quitarán esa calavera  
de la foto de El Salvador?  
En la mesa del mundo  
todo deviene en su lugar:  
ese bisturí del quirófano  
éste, de la rapiña.

DESDE LA MASCARA el hombre confabula.  
En los ritmos. Huye, coloca barricadas  
a la enjoyada larva que se allega  
pisando los talones.  
Del cráter el hombre sale aullando,  
derrumba la opacidad de las vitrinas.  
Desprecia el silencio aterido de secretos.

He andado por los codos de tu imaginación.  
Me he pertrechado en el Huascarán de tu seno.  
OH, AMERICA, ahondar en la realidad  
por la vertiente amazónica  
por la diáfana rodadera.  
Oh, tierra succionada  
por gusanos, caporales y predicadores.



Dibujo de P. Caballero-Vacchiano

### RESOLUCION ANTE LOS DESERTORES

Abandóname ya,  
y como un roble me alzaré.  
Dame la espalda, y seguiré mirando  
con la mandíbula en alto.  
Húyeme, y no te andaré persiguiendo;  
no sé rogar.  
Odiame, pero ni una pestaña de hiel  
recorrerá mi vena.  
Amame ya, y en tu copa  
chorros de amor serviré.



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# LUIS DE LA PEÑA

## EL MARCADO RITMO DE LA VISTA

1

Desde aquí, desde esta barandilla de una tarde cualquiera sin luz, observaba su rítmico movimiento, su torso inmóvil, a veces tan indefinido, tan sutil, que hacía pensar que no existiera sino en una mente capaz de transformar la imaginación en la realidad más viva.

Y tantas veces mirando sus manos leves, acompasadas con el suave movimiento de un andar como distante del mundo, urgente siempre, me hicieron caer en la sensación de que no existiese. Su nombre me lo imaginaba como irreal, inconcreto. Nada de lo que observaba decía que aquella mujer pudiese sentir miedo o dolor o tristeza, pero estaba sola y su cuerpo no pregonaba nada que se pudiese identificar con algo existente de siempre. Aparecía y desaparecía con precisión cada tarde por un paseo nostálgico, mientras, apoyado en la baranda del puente, que cubría parte del río helado, la observaba fijo, sin experimentar más necesidad que el intento de comprender aquel cuerpo que cabalgaba en el aire vespertino de cualquier tarde de invierno. Tantas veces lo miré, que jamás conseguí aprenderlo. Jamás se me ocurrió pensar que ella también me hubiese mirado y me hubiese reconocido cada tarde y se hubiese preguntado lo mismo que yo me preguntaba. Sólo tenía deseo de saber si existía o era un riachuelo de imaginación febril. Necesitaba saber quién era, saber si pasaba hambre, si trabajaba, si lloraba, si esculpía las noches en solitario. Me hubiera acercado a preguntarle, pero temía un volcán manando incompreensión. Si al menos alguna tarde hubiera fallado y no estuviese a la hora de siempre por aquel

paseo volandero. Si alguna tarde no hubiera sido tan invernal y oscura. Si alguna tarde desde mi baranda hubiese sido distinta, hubiera podido pensar que sí, que era real, que le habrían cambiado el horario en el trabajo, que estaría enferma, que se habría marchado de esta ciudad. Pero estar siempre así era una tormenta de culpabilidad, un desequilibrio entre lo que veía y lo que pensaba. Y otra tarde ella, allí, por la vereda de aquel ocaso invernal, sin mirarme apenas, pero como reprochándome su existencia, como reprochándome la frialdad de su cuerpo en la penumbra de la vida. Hubiera pensado que el que no existía era yo, pero me daba cuenta que aquello era sólo un cuerpo, una figura sin dolor, sin necesidad, sin historia; y al menos yo tenía unas manos que sentían frío cuando se apoyaban en la baranda metálica del puente, tenía una cama con sábanas donde me acurrucaba solitario cada noche, tenía un silbo, tenía palabras.

Desde luego, nunca advertí la posibilidad de un guiño suyo, o una mueca para decirme sin más su nombre, y entonces oír su voz. Porque debía tener voz, pero yo no lo sabía. Debía tener palabras con las que decir algo, con las que indicar su existencia, con las que romper la indiferencia de tardes prolongadas. Me hubiera contentado entonces con saber que no estaba solo, que ella también existía, que doblaba el aliento o esgrimía un quejido, indicando así su presencia cercana.

Días más tarde me hice con un reloj para controlar mecánicamente cada pie, cada paso suyo, era durante dos tardes, durante muchas tardes. Pero durante una tarde, imposible contar exactamente aquellos movimientos, que parecían más mú-

sica que tictac de relojes perfectos. Y seguí volviéndome a casa, abandonando aquella baranda que durante tanto tiempo me protegía. Terminé acostumbrándome a su presencia remota y me dio miedo también admitir esta indiferencia.

Las tardes se iban haciendo más prolongadas, y su paseo también. Yo, entonces, no me di cuenta; me parecía igual que siempre. Sólo advertí que, cada vez que miraba al reloj para contabilizar los pasos de ese silencio, a la esfera le faltaba la manilla de los minutos, pero no le di importancia. Era, después de todo, normal que no estuviese presente cada tarde aquella manilla. También sus manos empezaban a dejar de estar encogidas; sus pasos eran más pausados, más aéreos; su lengua a veces salía de la boca a disfrutar de un aire como nuevo. Pero su indiferencia era igual. Yo procuraba cada tarde hacer gestos extraños con la nariz, con el fin de que ella advirtiera mi presencia, pero no, ni el abrir y cerrar de la mano, ni arrugar la frente o inflar los carrillos eran advertidos por ella; al menos, yo no me di cuenta. Un día me atreví a silbar una antigua canción infantil; sólo un instante. Ella entonces detuvo sus pasos atento a los silbidos, y de nuevo apenas sin detenerse, continuó su destino. A la tarde siguiente, viendo que mi aventurado intento había tenido éxito, repetí la melodía, pero ella ya no se detuvo. La repetí una tarde y otra tarde, y muchas tardes, pero ella ya no se detuvo nunca más. Me di cuenta entonces que mi intento de conocer su existencia había fracasado. Fue una tremenda decepción. Tenía que tomar una decisión tajante pero arriesgada: acercarme a ella, abandonar la baranda del puente que tantas tardes me



había sustentado y, con cualquier disculpa, preguntarle algo que no le hiciese sospechar.

Pasaron muchas tardes todavía en que, junto a la baranda, dudaba de mi decisión. Era demasiado atrevido. Pero no podía seguir sopor-tando aquella situación de inseguridad, de duda, de incomprensión temida. De repente, un día abandoné el puente, y cuando ella, como cada tarde desde hacía tantas tardes, atravesaba el paseo con ese movimiento sutil de indiferencia, de desconocer su contorno, agitando sus brazos al compás del movimiento de siempre, me acerqué excitado, con una tormenta dentro del pecho, y le pregunté su nombre. Ella se detuvo, me observó un instante (en ella todo era un instante) y respondió con laxitud. Su voz fue entonces un istmo; con su voz estalló también la primavera y el hielo del río se rompía, dejando libre el sonido de un agua que, estando tan cerca, jamás había oído. Aquella tarde abandoné la vereda del río con premura para refugiarme ahora en la sensación de existencia, de que ella estaba allí existiendo también. Aquella noche galopé acurrucado en ese deseo tanto tiempo tenido. Olvidaba esa desesperanza. Fue un sinfín de mares aconsejando lo veraz de su voz; pleamar de estrellas que impedían dormir. El mundo, por un instante, había dejado de ser yo para compartirlo con otras sílabas. Pero ¿quién existía detrás de aquella voz, detrás de aquel nombre indefinido, que apenas si decía nada?

Fueron muchas tardes reclinado en la baranda viéndola pasar como un aire azul que nunca estalla, siempre como nuevo. Temerosa seguramente, nunca se atrevía a volver su rostro para reconocer mi presencia. Hubiera sido inútil, por otra parte, saludos lejanos que nada decían, agitar la mano en un aire límpido para no estrechar nada; era tan remota ella desde allí, que no tenía sentido ningún signo, pero no podría comprenderlo. Su existencia era real; su voz, voz; pero ¿y su cuerpo? Quizá una fantasía, una voluta de aire al atardecer. Quién sabe, quizá nada. Necesitaba ahora tocarlo, palparlo, sentir su calor y sus latidos, apretar sus pechos con mis manos, sentir sus dedos en mis palmas.

La baranda ya no sustentaba nada, quizá nunca había sustentado nada; solamente oprimía, igual que antes había oprimido la necesidad de volar por el rojo, por el sepia de su velo caliente de tanto invierno fugitivo. La baranda era

ya una cadena de eslabones de oro. Y me hubiera ido de allí aterrizado, temeroso del silencio, con miedo siempre. Huir definitivamente a la noche de cerdos y gallinas pisoteando incesantes mis ojos. Pero era imposible existir sin nadie, porque ella era yo también, y sus labios podían demostrar que yo existía y sus ojos y sus manos tocándome.

Una tarde, ya casi verano, dispuesto definitivamente a averiguar su destino, la seguí desde lejos, apenas sin rozar su existencia. Anduve por aceras, patios, jardines que aún estaban plenos de infancias, de pelotas con gajos de colores verdes, azules esperanza, rojos. Fueron muchas horas adivinando sus pasos, tramando calle tras calle su paradero, pero ella nunca se detenía ante ningún portal; incluso llegó la noche y las calles se fueron despo-blando más y más, a medida que sus pasos se acercaban al crepúsculo, y se vaciaron de aire las pelotas de gajos de colores, y los pájaros y sus ramas se apresuraban a esconderse antes de la llegada de la luna, y su paseo seguía firme, sin dudar ni un instante, como si se tratase de recorrer lo de siempre, y a mí se me hacía ahora tempestuoso, inquieto, como si nunca hubiera recorrido ninguna calle, pero como si esa misma acera la hubiera paseado infinitas veces. Ella no debió de advertir en ningún momento mi presencia, porque no dudó, ni se detuvo indecisa nunca. Y eso me dolió más aún. ¿Qué hacía, pues, yo allí, siguiendo a una mujer que no conocía, por un camino que no conocía, con un destino que no conocía? Parecía que caminase hacia el infinito, y el infinito era ella misma. Su silueta, con un vaivén de diapasón, parecía el horizonte de la noche. Casi nadie por el asfalto. Sólo ella. Sólo yo tras ella. Nadie. La existencia es más difícil así, cuando se persigue un futuro que solamente son calles, alcantarillas, papeles manchados sobre el suelo manchado de grasa de automóviles sucios, cuyos propietarios seguramente tendrán todavía la barbilla y las manos sucias. Andar sin destino es igual que detenerse. Y la noche se iba prolongando, y las esquinas multiplicaban distancias que tenía que esgrimir. Detenerse ante un semáforo en rojo. Continuar de nuevo, y ella, igual siempre: leve, ritmo de talones apoyados una y otra vez sobre el suelo, sus caderas aéreas, sus manos encogidas. De repente se detuvo. Me dio miedo entonces, y traté de esconderme inútilmente. Hurgó en su bolsillo. Sacó con cuidado unas llaves que

sonaron desacordes, como el ruido nocturno de unos cascabelillos, como queriendo avisar algo. Sin prisa, buscó el ojo de la cerradura, hundiendo, tras su hallazgo, el llavín hasta el fondo. Entró con su acostumbrada armonía. La puerta se cerró sola tras ella. Y no quedó nadie en la calle, ni el borracho de siempre, ni el sereno, ni la luciérnaga. Yo solo. Y me aproximé unos pasos. Una luz entonces se encendió en el interior del portal, mandando sus destellos a la calle solitaria. El resplandor me asustó. Me detuve. Huí luego.

## 2

Pasaron días sin respuesta, sin huellas del tiempo contenido, y decidí continuar el experimento. Seguí sus pasos desde la abandonada barandilla entre una ciudad que se desmoronaba cada tarde. Calles oblicuas sin decir nada, niños cabizbajos regresando a una casa solitaria, perros aullando ante la mirada de gorriones de primavera, que se detenían indiferentes, poseionándose de una rama que jamás había sido suya. Y sus pasos, igual; la impertinencia de la luna deshojando la esperanza, y de repente, esa luz de su portal, como indicándome el fin del trayecto. Luego un regreso débil, desesperanzado; árboles recitando de memoria un código nocturno desconocido. Una televisión sonando a lo lejos. Nadie. Volver sobre mi cama con los ojos entornados, tratando de reconstruir esa tarde, y esa otra tarde, y tantas tardes. Tardes de esperanza, intentando galopar en los sueños de la noche anterior. Era mi corazón una casa sin arquitectura, un despoblado solar. Nadie.

El regreso desde el portal encendido por calles con desaparecidos parques era una huella de soledad. Por las aceras, nadie. Quizá, algún noctámbulo inadvertido de la hora, algún sereno en el cuenco de una alfombra rica con olores a jazmines ricos de un portal rico de una casa de ricos. Pero nadie; solamente yo y sus pasos aéreos, su lengua húmeda, su voz débil. Un recuerdo siempre de esta tarde, de aquella tarde, de tantas tardes prolongadas en la luz de la infinita noche. Y un camino, siempre el mismo, siempre distinto, sin serpentear, recto. Volver sobre los mismos pasos era no encontrar ya la luz, ni la sombra.

Desde cualquier instante la perseguía, lleno de esperanza, necesitando un cambio, un paseo nuevo, su voz otra vez (pero ya sabía su



*Simboumet, Ho. Cristiana.*

*(I.) Madrid, 1982.*



nombre y era imposible olvidarlo), para contentarme con una modulación distinta de sus labios, de sus ojos, de su mirada y de su garganta. Cuando la seguía, iba siempre como absorto, con el miedo y la esperanza de que volviese la cabeza y dejase traslucir una mirada que me imaginaba siempre como un clima (ahora, primavera; ahora, incertidumbre; ahora, lluvia, luz, sol, noche, aromas) y me reconociese. Se

detendría, pensaba yo, y esperaría algo de mí. ¿Esperaría una mirada? ¿Esperaría ella también mi voz?

Eran estos paseos como una ilusión y la indigencia también de un corazón tan afilado como la espada de resina de la noche. Todas las tardes, los mismos niños en los mismos parques con las mismas madres, sin ser escuchados, sin poder oír sus voces de juego límpido. Coches, autobuses, motos, cláxones, impedían el bullicio de las tardes infantiles en una primavera después de la escuela. (Seguramente, el maestro les habría recitado complicadas tablas de multiplicar, historias sagradas que nunca fueron sagradas, pétalos sin corola, árboles sin flor, años sin primaveras, letras sin besos y un sinfín de embustes que los colegiales relegarían al olvido eterno.) Y pasos, pasos, pies medidos, diminutos pies midiendo sin querer la distancia entre mi ilusión y su indiferencia. Y otra vez su portal, otra vez sacar las llaves con lentitud; con lentitud abrir la puerta, con lentitud entrar, con lentitud el fogonazo de claridad desde el interior; y de nuevo el regreso, y de nuevo esta orilla de la noche solitaria. Una cama fría, con sus frías sábanas. Yo metido en ella, con el embozo orillándome los ojos, los pies desnudos recorriendo el límite del lecho, las rodillas rozando con suavidad la blanca superficie de esa sábana helada; los dedos de la mano izquierda bajo la oreja izquierda, como para escuchar otra mano ausente; los ojos entornados, la noche encima, el olor a primavera lejano ya.

Cada tarde, tras sus pasos leves marcando la duración del día con sus piececillos inquietos. Cada tarde, ante su portal recién oscurecido, como esperando el fin de una jornada sin novedad. Y hoy. Y hoy también. Y de nuevo hoy. Pero cada noche, la huida, más lenta, esperando quizá su regreso, una mueca para indicarme su complacencia, qué sé yo. Y como cada tarde-noche, delante de su portal. Se acerca un perro, que mansamente me olfatea el pantalón y mi mano acaricia su cabeza, mientras ella, mecánicamente, realiza su habitual rito. Las llaves, la cerradura, la puerta, la luz interior. Decido esperar, aunque estoy convencido de que nada nuevo va a surgir. Ella ha entrado; con lentitud, asciende por unas escaleras rectilíneas, y al cabo de unos cuantos peldaños dobla la esquina del primer descansillo. Pero, aun habiendo desaparecido, permanezco impasible, acariciando la cabeza del animal, que no



deja de olfatear, mientras miro aborto todo el inmueble, del que sólo destaca la luz del portal. Ella ha quedado dentro. Su presencia, escondida entre tanto ladrillo impersonal, me angustia, y dejo de acariciar al perro, que me abandona lentamente. Una luz se ha encendido en el tercer piso. Ahora, la ventana contigua se ha iluminado también. Debe de ser ella —pienso fríamente— preparando la despedida de la jornada. La luz del portal se apaga y continúan las dos ventanas encendidas. Una tortilla, leche o seguramente nada. Me siento en el borde de la acera, enciendo un cigarrillo y observo fijamente las dos ventanas encendidas. El cielo está cubriendo los tejados, repletos de antenas de televisión. Las estrellas son lágrimas de esta noche, en que todo está como herido. Una de las ventanas se ha apagado; la otra permanece todavía iluminada. Un gato corre, huyendo de algún peligro que no conozco. Un coche se ha detenido a algunos metros de donde yo estoy. Miro el número del portal apagado. No me dice nada, pero lo sigo mirando. De nuevo alzo el rostro al cielo. Expulso el humo de la última calada del cigarrillo. Pienso que ante su presencia-ausencia más cercana no estoy tan solo, que ella está allí, tras los cristales iluminados. Si hubiese mar en esta ciudad —pienso—, iría a escucharlo, mientras me moja los pies descalzos, mirando a un horizonte que no existe, a un fondo donde no hay nada, pero de donde llegan voces de agua nostálgica, queriendo decir seguramente algo que no podría entender; la arena guardaría silenciosa las huellas de mis pies desnudos, y al día siguiente los primeros bañistas no sabrían decir de quién son aquellas huellas, ni las mirarían.

En el coche que se detuvo hace unos minutos debe de haber dos amantes despidiéndose, porque no ha bajado nadie de él. Seguramente se están contando promesas que luego nadie cumplirá. Ahora, la luz de su ventana se ha apagado. No sé qué hora es, pero sigo sentado sobre el borde de la acera sin esperar nada. Pienso que mi nombre es complicado, y, aunque se lo dijese, jamás ella se acordaría, y sería inútil. Además, hace tanto tiempo ya que yo me acerqué a su paseo para preguntarle—¡qué atrevimiento!—su nombre, que ella, seguramente, ya no se acordará de mí, o seguramente sí. No sé. Pero, por qué no me preguntaría ella también a mí cómo me llamo, por qué no dudaría ni un instante y

sus pasos eran tan firmes. Su vestido raramente se movía con el viento; su pelo, como si no existiera; pero ella estaba allí. Del coche ha descendido alguien. Cierra la portezuela de un golpe. Se agacha para mirar por última vez a su acompañante y anda unos pasos hasta un portal cercano. El coche arranca. No he distinguido si era una mujer o un hombre; quizá sea igual. La calle se ha quedado más solitaria. De su ventana no sale ningún anuncio. Decido marcharme. Tengo sueño, olvido, miedo, indiferencia.

Según me voy alejando de su casa, me voy dando cuenta que ella vive muy retirada del centro de la ciudad, y más aún del puente donde adiviné su existencia. A medida que llego a mi casa, me doy cuenta que no debe de ser muy tarde, porque aún siguen algunos bares encendidos, con los últimos clientes aprovechando el postrer sorbo de la noche. Decido entrar en uno de ellos. La puerta está atrancada. Detrás del cristal, alguien me hace señas de que ya no se admite a nadie más, que están a punto de cerrar, que lo sienten, pero que no pueden atenderme. Me voy sin suplicar lo más mínimo, y sigo andando. Me doy cuenta de que hay muchos más bares abiertos, al menos con la luz encendida. Hasta hoy no me había dado cuenta de que tan cerca de mi casa hubiese tantos. Me acerco a otro. De nuevo me hacen otra mueca extraña desde el interior. Entiendo que está cerrado. Desde fuera se observan las sillas sobre las mesas, una luz penumbrosa en el interior y los camareros dispuestos a marcharse. Hago caso y me voy.

Decididamente, he abandonado ya la idea de comprar tabaco. Los últimos pasajeros se recogen con cierto alboroto. Hombres con inmensas mangueras negras riegan la calzada. Apenas pasa ningún coche. Me acerco a una cerillera apostada en una esquina de frecuentes transeúntes nocturnos. Pienso que debe de existir alguna sala de baile cercana. Le pregunto a la mujer. Me dice que sí, que allí mismo hay una, que qué deseo. Un paquete de tabaco negro. Son veinte pesetas. Me alejo. Hay parejas de amantes que no tienen prisa por terminar la noche; regresan perezosamente a las últimas esquinas del ensueño. A mí no me espera nadie; sólo una cama helada de heladas sábanas en la esquina de una habitación de luz mortecina. Algunos peldaños de carcomida madera son la antesala de mi habitáculo. Una calle perezosamente recorrida hasta el umbral de mi aposento, que se muestra como un solitario desierto de asfalto mojado y mis pasos inseguros recorriendo esta planicie innecesaria; árboles en los lados de la calle, como mostrando un pasillo de primavera recién llegada; las casas, como naipes cortados por su entero centro, serenos inexistentes. Es el preámbulo de un desenlace fatal, ni glorioso ni ridículo; vano tan sólo.

La puerta, los escalones viejos bajo mis pies cansados, el umbral de la habitación. Al final, todo en silencio, como el vómito de un perro ebrio. Y, perezosamente, encender la luz, que sólo augura la catástrofe final. Todo en la habitación se me muestra como un sortilegio innecesario, pero seguro; como acompañar el dedo por las sílabas de cada mueble, que seguramente anuncia su tristeza llena de polvo. En un rincón está el último libro abierto con una señal de papel de periódico en las primeras páginas, como esperando ser terminado para descifrarme las notas de aquel beso que deseé. Sobre el escritorio, un montón de folios en blanco, perfectamente amontonados. En el primero de ellos, el rastro de un poema inacabado; pero, si no me llaman, no voy a ellos. La cama, aun con su soledad, es más tentadora. Doy un vistazo lento por toda la habitación, como tratando de encontrar algo que sé que no existe. Todo está en perfecto orden dentro de un desequilibrio armonioso. Me siento al borde de la cama, agachándome para quitarme los zapatos. Mis pies crecen ante mi vista, se hacen gigantes, atormentando mis estímulos. Después de una laboriosa es-



trategia quedo totalmente desnudo; mi cuerpo se asemeja ahora más a un pez que a un cigarrillo encendido. Todo se hace lento. Apago la luz, y después de un par de pasos me acurruco bajo las ropas de mi catre impersonal, calentando las sábanas y enfriando mi cuerpo. Una respiración monótona, un aliento inseguro, los ojos perfectamente abiertos, el cuerpo encogido,

el corazón dilatado, los dedos de una mano entrecruzados como para ahuyentar la demoníaca sensación de la muerte inmadura; la otra mano entrebusca el paquete de cigarrillos. Enciendo uno mientras el resto queda desparramado por el suelo. Esto me inquieta, pero no hago ningún esfuerzo por ordenarlos. Me inclino sobre la cama y enciendo despacio el cigarrillo. Mien-

tras absorbo el humo, observo desde mi cama la calle a través de la ventana. No hay nadie en ella, ni ruido, ni silencio, sino algo tan molesto como una noche indiferente. Todo está vacío; hasta yo estoy vacío y cansado, como si en mi mente no sucediera nada, sólo la ilusión de esa mujer lejana, como escurriéndose por el atardecer inmaduro de luz y aire.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# C. LAMOTHE

## TRES ESCRITOS

### OSEOLOGÍA

Colocar las manos sobre el parietal o alrededor de la sutura temporoparietal o sobre la cabeza, simplemente a la altura de las orejas, y apretar con fuerza para evitar que se desintegre el cráneo. Conviene hacerlo a primera hora de la mañana; en su defecto, al acostarse, pues jamás se ha visto un cráneo desintegrado fuera de estas horas; su puntualidad es invariablemente exacta.

No todo el mundo tiene que pasar por tan desagradable experiencia. Puede ocurrir que usted no se encuentre entre los malditos que—siempre puntualmente—al levantarnos cada mañana o al finalizar la agotadora jornada nos vemos obligados a sujetar con fuerza las posibles zonas por donde comenzarán a separarse los huesos que componen un cráneo bien formado, a saber: frontal, parietales, occipital, temporales, amén del cráneo facial o cara. Es probable—y ojalá sea así, se lo deseo de todo corazón—, ya digo, que usted no se encuentre entre los malditos, inmerso en este desgraciado grupo de olvidados por la providencia. En ese caso, eleve cada mañana y cada noche un salmo de acción de gracias al dios en el que usted crea, confíe y se refugie. De los bien nacidos es ser agradecidos.

Pero si, para su desgracia, pertenece al Club de los Cráneos Desintegrados, no deje de asistir a nuestras reuniones semanales. Los más prestigiosos doctores, los más eminentes filósofos, las mentes más preclaras—desintegradas o no—del ámbito científico frecuentan nuestro círculo y ceden generosamente todos sus conocimientos y

toda su experiencia con el fin de solucionar nuestro común problema. Si bien es verdad que, hasta el momento, los avances en este sentido son apenas perceptibles, no perdemos la esperanza y queremos contagiársela a usted.

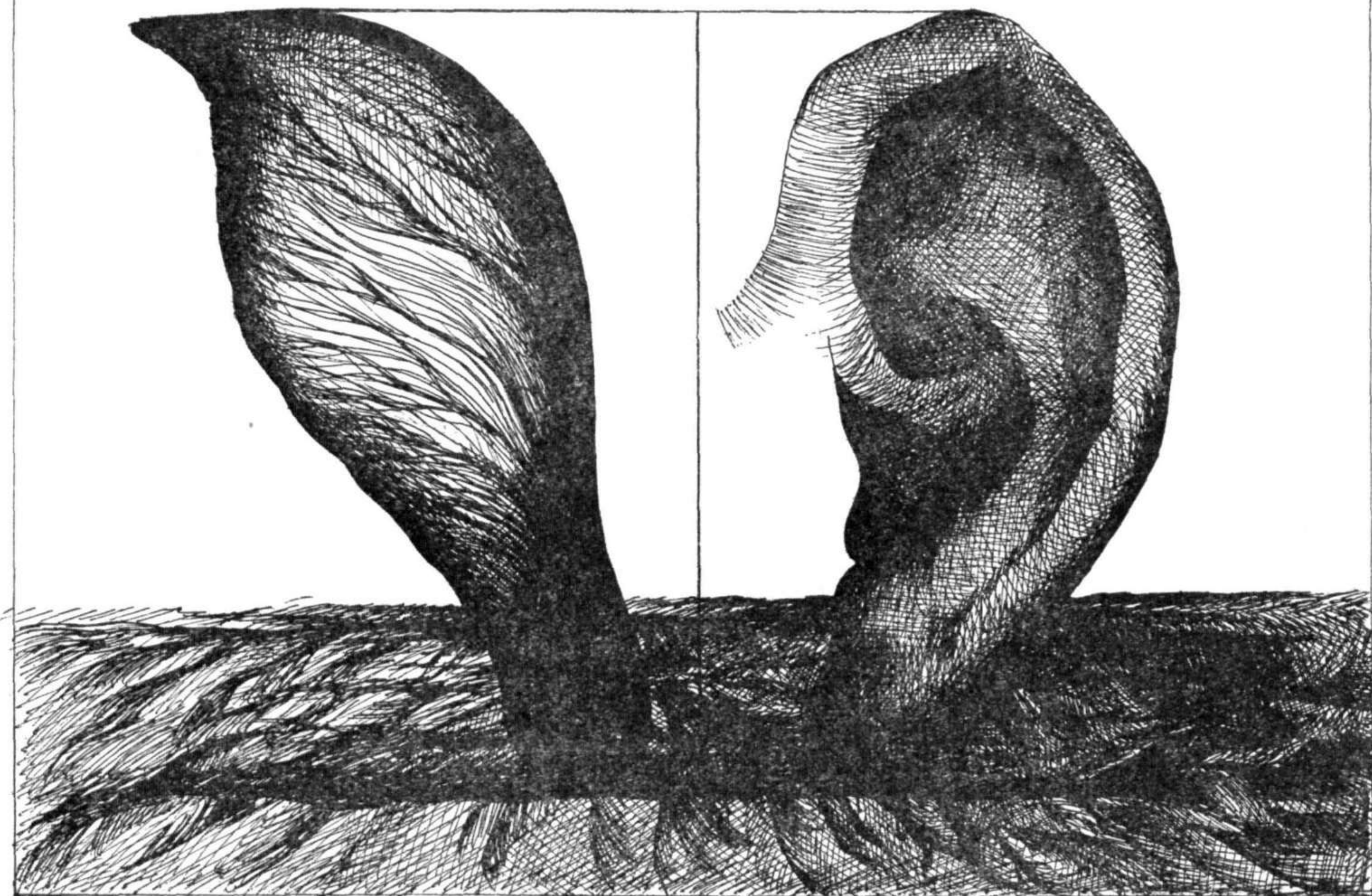
Antes de finalizar la circular del mes en curso, vaya el siguiente consejo para usted, transferible igualmente a cualquier conocido suyo que padezca el mismo problema:

Busque, de cualquier modo y a cualquier precio, una persona que se preste a sujetarle la cabeza en las horas críticas. Convénzala de que no es contagiosa su dolencia. Verá cómo, si sigue nuestro consejo, su sufrimiento—matutino o nocturno—se hará mucho más llevadero.

### EQUIPAJES

Excesivas precauciones para algo tan simple como abrir un armario, introducir un brazo en su interior, tantear hasta topar con la materia, las dimensiones y la forma que nos indican. El objeto ha sido encontrado; cesar la búsqueda. Excesivas precauciones. Sacar a la luz el objeto—forma rectangular, color negro, a simple vista skay o piel—y depositarlo sobre la cama. Es él, no hay duda: maletín negro de skay; piel sería lujo excesivo. Acariciarlo, mirarlo y remirarlo, hacer girar la llave en la pequeña cerradura, levantar con sumo cuidado una de las tapas, comprobar si en el interior todo está en orden, como debe ser.





Abandona durante unos instantes el maletín o portafolios o *suitcase* (color de piel, negro; capacidad craneana, se desconoce; anomalías o deformaciones físicas, no presenta indicios objetivos). Ahora su atención se centra sobre el traje que ha de escoger de acuerdo con la ocasión. Elección sin sentido, ociosa por demás, puesto que sólo posee un traje; no hay alternativa posible. Ajustarse la arrugada, amorfa y descabalada prenda. De nuevo sobre el maletín.

Una última comprobación, guardar llave en bolsillo izquierdo de pantalón, acariciar lomo de maletín, coger asa con mano derecha, apretar fuerte y abandonar habitación. Pero no así de sencillo, imposible tantas facilidades. El insignificante hecho de girar el pomo de la cerradura a un lado u otro requiere una habilidad por encima de lo normal. Si la mano llega tarde, si se produce un desfase entre la velocidad de los electrones de la mano y la de los electrones del pomo, aunque sólo sea una diezmillonésima de segundo, la puerta sellada para siempre. Sin embargo, no preocuparse, mantener la calma: son ya muchos años girando pomos en un sentido u otro.

Idéntica dificultad podría presentársele una vez en el umbral, si intentase bajar por las escaleras sin tomar las medidas necesarias. Los peldaños

poseen su propia velocidad y puede ocurrir que uno de sus pies no halle nada sólido bajo la planta cuando sea depositado sobre el primer escalón; únicamente vacío, átomos vagando en el éter. Ante tal contingencia, comportarse como en párrafo anterior: serenidad, aplomo y echar mano a la experiencia.

En la calle, superados los impedimentos habituales, todo debería marchar correctamente; pero no. Algo que ocuparía un lugar B, por ejemplo, contra toda lógica se halla en A; o lo que es peor, en C. Localizar avería en seguida, pues de lo contrario, poco a poco, la evidencia se impone. El mal ha sido descubierto, lo cual, lejos de representar un alivio, supone dar paso libre al caos y al horror más negro. El maletín no es sostenido por una mano perteneciente a un brazo perteneciente a un cuerpo que sostiene un maletín. Es la mano del brazo del cuerpo la que es sostenida por el maletín. No está el maletín o portafolio o *suitcase* siendo conducido a un lugar determinado, no: es el cuerpo—uno de cuyos brazos, una de cuyas manos están sostenidas por un maletín—quien es conducido a un punto indeterminado y absolutamente desconocido por el cerebro albergado en el interior del cráneo que descansa sobre el tronco que pertenece al cuerpo sostenido y conducido.



## PARENTESCO GEOMÉTRICO

Introito o planteamiento:

Presentando a mujer en el papel de la nuera; a hombre, esposo de la nuera y, consecuentemente, hijo de los protagonistas; a protagonista número uno, semiparalítico, entronado en una silla de ruedas; a protagonista número dos, consorte de anterior protagonista, con idénticas características patológico-anatómicas. La armonía entre el cuarteto está perfectamente lograda gracias a las corrientes de odio que los acercan y separan entre sí. Uno de los protagonistas es la víctima, al menos por el momento. En el triángulo restante, dos de sus miembros son cómplices; el tercero permanece ajeno a cuanto sucede a su alrededor.

Nudo o desarrollo de la trama:

Uno de los protagonistas —conductor de carros de tracción animal-racional, plusmarquista en competición anual de impedidos— localizado en habitación que podía ser suya, pero desde aquí imposible asegurarlo. Junto a plusmarquista dormita reptil quelonio, tipo «emys orbicularis», regalo de primera comunión que ha padecido y gozado con su dueño como cualquier otro miembro de la familia. Tortuga posee peligrosa costumbre: defecar cada vez en un sitio distinto, propiciando impresionantes traspiés de hijo y nuera de protagonista uno y de protagonista dos. Plusmarquista propietario de quelonio observa con atención grupo de enanitos que avanzan sigilosamente sobre superficie fría y lisa de ventanal que permite entrada a luz en interior de habitación (seguimos sin saber de quién es). Piensa. Enanitos pueden existir o no; pueden ser imaginaciones mías; puedo yo ser imaginación suya; pero entonces la tortuga: podemos ser todos imaginación de otro; no imaginar nada por el momento, sino concentrarme en enanitos; éstos cada vez más cerca de lo que parece ser su objetivo: un hormiguero cuya salida roza esquina izquierda inferior —tomando como punto de referencia mis extremidades superiores— de ventanal; han alcanzado hormiguero; se abalanzan sobre desprevenidas

hormigas con intención de devorarlas, pero hormigas reaccionan y cometen actos de canibalismo o liliputofagia con confiados enanos; lástima, se acabó. Tortuga de plusmarquista no piensa, pero también, lástima, se acabó.

Pareja cómplice del cuarteto planea eliminar a protagonista uno o a protagonista dos, mientras tercer miembro no víctima integrado en el triángulo permanece ajeno a cuanto sucede a su alrededor. Aunque ahora no ya ajeno; por el contrario, presta gran atención a movimientos sinuosos de pareja cómplice en su afán de eliminar a protagonista uno o a protagonista dos. Puede que mientras permanece atento piense. Pareja de cómplices poseen intenciones aviesas; pero a lo mejor no existen, e intenciones no tan aviesas; en cambio, si existen, persona sobre silla de ruedas corre grave peligro; también si existen es posible que yo sea imaginación suya e intenciones aviesas o no me es indiferente; no, me he equivocado; a pesar de ser yo imaginación, persona sobre silla de ruedas corre grave peligro; pareja cómplice, más cerca de víctima; no pueden soportar por más tiempo sus manías; más cerca, cada vez más cerca.

Desenlace:

Tercer elemento del triángulo puede continuar pensando. Víctima parece totalmente desprevenida; pero no, reacciona y se lanza sobre pareja cómplice con intenciones anteriormente desveladas; los aniquila; no los devora, porque hace poco que ha almorzado; pareja eliminada sin tiempo a reponerse de sorpresa producida por vertiginoso contraataque; siempre confié en recursos de mi suegro; su mujer y su hijo, o sea, mi suegra y mi esposo, o lo que es igual, protagonista número dos, miembro número dos de la pareja cómplice, y miembro número uno de dicha pareja, fueron por lana y salieron trasquilados; destacar importante colaboración de tortuga en defensa de su amo; ahora, mi suegro y yo solos en casa; viviremos juntos, como siempre deseé; merece un aplauso su actuación de los últimos años, fingiéndose paralítico.

DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

# RAMON BADIA GINESTA

## LA GAVINA MORTA

A l'antiga vila de Vilanova de Palafolls, ara Malgrat, un fet m'ha estat contat: que una gavina era morta:

Fada d'illusió de nina  
i cor i vol de blanca gavina  
la canalla per segles t'estima  
com a la més preuada joguina.

Per què ja no voles gavina?



Al poble la gent et despulla  
sense pietat ni cap modèstia;  
t'arrenquen, una a una, cada fulla,  
les virtuts, com a una bèstia.  
...i jo ploro.

Et prenen les teves vestidures  
que per a ells són vells parracs  
però se'ls posen com el frac  
i per dins son com les fures.  
i jo encara ploro.

De l'alcohol et pengen la llufa  
com si fossin sants d'ivori:  
«de què voleu que es mori  
si sempre anava ben bufa».  
...i jo de pena, ploro.

Però aquesta gent em fa pena  
i sense cor ni caritat de cap mena  
et jutja sense cap prudència  
i del que és seu en diuen decència.  
...i jo ploro, et ploro.

El record de la nit, que de cos present,  
se't deia adéu amb plor i sentiment,  
al vol del llit els fills feien rotllana,  
quiets, ulls rojos, trista sardana.  
A baix, a l'eixida, gatzara i menyspreu  
com a homenatge del món neci d'arreu  
...i sempre et ploraré jo, gavina.

Te'n vas anar l'endemà.  
La petita feia quinze anys i un dia.  
Així la feres més dona i més filla  
i més forta i més dura pel demà.  
...i jo t'estimo gavina.

S'obliden que el teu ofici,  
tan vell com tots els mil.lennis,  
sols el saben alguns genis,  
i que és donar-se amb desfici.  
...i el meu ofici es plorar-te.

A la plaça de l'estació  
i amb sons de xiulet de tren  
un quiosc la il·lusió hi ven  
com si fos un gran Tió.

En un racó de la plaça  
neta, polida i endreçada  
la barraqueta s'hi passa  
tot l'any fent sa tasca.

Amb els estels per sostre  
i amb el sol de casa nostra,  
que a l'estiu és tan calent,  
res l'en mou i fa el valent.

A l'hivern, des de Tots Sants,  
no tems freds ni humitats  
ni vent ni pluja ni aiguats,  
fent guàrdia pels infants.

Per Sant Josep fas millor cara  
esperant l'estiu d'un altre any  
i amb bon garbí de company  
empenys el temps com l'atzavara.

Caramels, xocolata i cacauets,  
a la parada la vídua Busquets.  
Dona de sucre, Bernardina,  
en ven regalèssia, cosa fina!

Barres de negra i dolça regalèssia,  
piruletes i figures de magnèsia,  
xiclets, pipes, xufles i confits,  
i gelats per a llepar-se els dits.

Trobadora d'stona dolça!  
Els nens de terra, mar i cel  
són fills i nets d'amor i mel  
i del teu pessabre en són la molsa.

Pega dolça, embrutadents!  
Esgarriacries i panxetes  
àvia de dolces malifetes!  
Guaridora de rabietes!  
Aigua de dins, sense aixetes,  
amor a dolls, ompletorrents!

Sempre que passi per l'estació  
o pels volts d'aquella plaça  
seguiré veient la teva traça  
a vendre als nens l'il·lusió!

Fada d'il·lusió de nina  
i cor i vol de blanca gavina  
la canalla, com jo, t'estima  
com la més preuada joguina!  
...i jo t'estimo, gavina!

## LA GAVIOTA MUERTA

*(Traducción al español del poema en catalán La Gavina mortal, realizada por el propio autor.)*

En la antigua villa de Villanueva  
de Palafolls, ahora Malgrat,  
un hecho me ha sido narrado:  
¡que una gaviota se ha muerto!

Hada de ilusión de muñeca  
y corazón y vuelo de blanca gaviota  
los críos por siglos te quieren  
como al máspreciado juguete.  
¿Por qué ya no vuelas gaviota?

En el pueblo la gente te desnuda  
sin piedad ni ninguna modestia;  
te arrancan una a una, cada hoja,  
las virtudes, como a una bestia.  
...y yo lloro.

Te quitan tus vestiduras  
que para ellos son viejos harapos  
pero se los ponen como el frac  
y por dentro son como los hurones.  
...y yo todavía lloro.

Te cuelgan del alcohol el sambenito  
como si fueran santos de marfil:  
«de qué queréis que se muera  
si siempre iba bien borracha».  
...y yo, de pena, lloro.



*Carabacut, M. G. G. G.*

*"Lloro-lloro" (II)*



Pero esta gente me da pena  
y sin corazón ni caridad alguna  
te juzga sin ninguna prudencia  
y a lo que es suyo le llaman decencia.  
...y yo lloro, ... te lloro.

El recuerdo de la noche que de cuerpo presente  
se te decía adiós con llanto y sentimiento,  
alrededor de la cama los hijos hacían rueda,  
quietos, ojos enrojecidos, triste sardana.  
Abajo, en el patio, algazara y desprecio:  
era el homenaje del mundo más necio.  
...y siempre te lloraré, yo, gaviota.

Nos dejaste al siguiente día.  
La pequeña cumplía los quince y un día.  
Así la hiciste más mujer y más hija  
y más fuerte y más dura para el mañana.  
...y yo te quiero gaviota.

Quizá olvidan que tu oficio  
tan viejo como todos los milenios  
sólo lo saben algunos genios,  
y que es darse con desasosiego.  
...y mi oficio es llorarte.

En la plaza de la estación  
y con silbos sonoros de tren  
un quiosco vende la ilusión  
como si fuera un gran «Papá Noel».

En un rincón de la plaza  
limpia, aseada y ordenada  
la pequeña barraca allí pasa  
todo el año haciendo su tarea.

Con las estrellas por tejado  
y con el sol de nuestra tierra,  
que tanto calienta en verano,  
nada la mueve de allí y hace el valiente.

En invierno, desde Todos los Santos  
no temes fríos ni humedades  
y ni viento, ni lluvia ni aguaceros  
rompen tu guardia para los niños.

Por San José haces mejor cara  
esperando el verano de otro año  
y con buen garbino de compañero  
empujas el tiempo como el agave.

Caramelos, chocolatinas y cacahuets  
en la parada la viuda Busquets.  
Mujer de azúcar, Bernardina,  
vendes regaliz, cosa fina.

Barras de negra y dulce regaliz,  
piruletas y figuritas de magnesia,  
chicles, pipas, chufas y confites  
y helados para lamerse los dedos.

Trovadora de dulces ratos  
los niños de tierra, mar y cielo  
son hijos y nietos de amor y miel  
y de tu Belén son el musgo.

¡Regaliz, ensuciadientes!  
Estropea críos y barriguitas.  
¡Abuela de dulces fechorías!  
¡Curadora de rabiets,  
agua de dentro, sin grifos,  
amor a chorros, llenatorrentes!

¡Siempre que pase por la estación  
o cerca de aquella plaza  
seguiré viendo tu destreza  
por vender a los niños la ilusión!

Hada de ilusión de muñeca  
y corazón y vuelo de blanca gaviota  
los críos, como yo, te queremos  
como el más preciado juguete.

...¡y yo te quiero, gaviota!



DESTACAMOS EL NOMBRE DE..

# CARLOS MARIA MAINEZ

## CONVENCETE

Convéncete de que yo no fui culpable. Aquello sucedió porque ella lo quiso así. Cuando me lo expusieron con claridad, ya era demasiado tarde para hacer cábalas. No tuve más remedio que decidir instantáneamente. Y lo hice, acaso con alguna esperanza todavía. ¿Se preguntó ella alguna vez qué hubiese hecho en mi lugar? ¿intentó comprender mi situación durante los segundos que tuve para reflexionar en la puerta del quirófano? No, claro que no. Y eso nunca lo he dudado.

Es de noche. Desde aquí, desde el ventanal amplio de esta vieja casona, puede verse el mar. Parece una balsa de petróleo, de tan negro. Y es grande el contraste, porque la arena de la playa se pone más blanca con el reflejo de la luna, tan alta. Quizá por esto estoy escribiéndote ahora, porque he recordado que más de una vez ella contempló este panorama cogida de mi brazo. Y en este momento es la noche inmensa la que se coge de él. Cuando una ráfaga de memoria se aviene en mí en estos últimos meses, también viene con ella la melancolía. Pienso que aquello pudo quedarse así para siempre. Como lo pensé entonces, hace ahora veinte años, cuando entré casi sin aliento en el dormitorio de esta casa, y la encontré contigo, con lo que entonces eras tú, entre sus brazos. En ese instante también me lo dije a mí mismo: «Así para siempre.» Sus ojos traslucían el futuro inequívoco. Tenía la belleza de saberse mujer. Y la certeza de saberme feliz.

Verdad que aquella felicidad fue intensa. Duró mucho tiempo. Pero intuí que todo había cambiado cuando la vi salir de la habitación del hospital con los labios caídos y una mente de vidrio, de cristal, no transparente, sino empañado por esos pensamientos que fueron los que la perdieron. Salió de allí inasible para siempre, como humo espeso que se me escapaba de entre las manos, ya perdida en el aire viciado de sus reflexiones. Intenté persuadirla de que podía superar aquel trance, de que aquello no era una tragedia universal. Le hice ver que aún nos quedabas tú. Pero ni siquiera quería que te pusieran al alcance de su vista. Por eso, y por nada más, te mandé al pueblo con los abuelos.

Fue en ese tiempo cuando comenzaron sus caprichos. Por ejemplo, empezó a callar ante mis intentos de diálogo. Con los míos y con los de todos. Y mejor así, mejor que callase, porque, si hablaba, terminaba con cualquier conato de conversación. Y todo eso se fue agudizando. Era como si un bisturí se adentrara en su propia razón, hurgase luego en ella hasta trastocarla enteramente. Su único mundo era el que daba vida a sus meditaciones, y a él se acogió por completo.

También comenzaron sus noches de insomnio. De madrugada se levantaba de la cama y se iba directamente hacia la sala. Su punto final siempre era el mismo. Se sentaba en la mecedora y se mecía lenta, rítmicamente, mientras clavaba sus grandes ojos zarcos en cualquier punto

de la habitación, durante horas, hasta que llegaba el día. Pareciese que el caparazón de sus ojos no tuviese límites para encerrar en ellos todo lo que se encontraba a su alcance, todo lo que la rodeaba, pero ni aun ese alivio le fue suficiente. Durante semanas procuré hablarle para que entrara en razón, pero dudo de que ni siquiera me oyese. Parecía sonámbula, hipnotizada. Por eso me limité desde entonces a arroparla con una manta y volverme a la cama. Todo podía haber quedado en una simple manía, incluso merecedora de comentarios sin malicia, como el que te hice cuando me preguntaste por ella en una de tus cartas: «Se nos ha convertido en una lechuza pasajera.» Y podría haber acertado con mi despreocupación si aquella noche no me hubiese despertado la corriente de frío —era enero y nevaba— que entraba por la puerta de la casa. Fui a la sala y ella no estaba. Entonces me sacudió el presentimiento: Salí de la casa, bajé de dos en dos los escalones y, al abrir la puerta, la encontré allí, tumbada en la acera, en medio de la nieve, y casi cubierta ya.

Desde que consiguió recuperarse, todo fue una especie de fuegos de artificio, que ella lanzaba y que no se sabía dónde ni cuándo iban a estallar. Aumentaron sus obsesiones y su mente de cristal se rompió definitivamente. Su vida se redujo a un cúmulo de incoherencias que no tuvieron fin: Primero, la práctica del yoga; luego, las clases de francés, las de piano —con la



consiguiente compra del piano de cola, que tuvimos que traer después a la casa del pueblo y que de algo sirve ahora, porque sobre él te estoy escribiendo—; por fin tuvo de nuevo la querencia por ti. Vino a recogerte al pueblo y desde ese instante desaparecí de vuestros planes. Supongo que sobre alguien tenía que liberar su conciencia y ese fuiste tú. Supongo que sobre alguien tenía que descargar tanta desesperación concentrada desde que murió tu hermano en el parto, y ese alguien fui yo. Y supongo también que ella no sabía lo que iba a ser eso para ti —ni para mí— a partir del momento en que nos dejó solos.

No intentes razonar lo contrario. Todo lo que se forjó durante años desapareció, ¿en meses?, ¿semanas?, no, desapareció en el instante en que opté por que salvaran a tu madre. No intentes creer que todavía existía una solución, ni que ella, como te quiso hacer pensar, estaba perfectamente antes del viaje que tú mismo ideaste, en una última tentativa de recomponer lo inútil, como aquella vez, cuando aún no levantabas un metro del suelo, en que quisiste replantar el pino bajo del jardín, tronchado por la tormenta estival. En ese viaje lo intentó de nuevo. Mientras caminábamos por la playa ancha y larguísima de no sé qué costa, ella se adelantó. Confieso que no sospeché nada, porque era habitual que lo hiciera, y porque me quedé como en éxtasis admirando su melena rubia que le caía por la espalda. Pero mientras yo hacía esto, las huellas de sus pequeños pies, que hasta ese momento se alineaban al filo de la arena blanda, empezaron a adentrarse en el agua, y cuando desperté del ensueño, ésta le rozaba ya los labios. Llegué a tiempo de cogerla por su preciosa melena blanca y arrastrarla hasta la orilla. Ya allí, pude deshojar la margarita, preguntándome si también había llegado a tiempo de salvarla, hasta que abrió los ojos.

Quizá es por esto por lo que ni me acerco a la playa pequeña de



este pueblo. Porque cuando me siento en uno de los riscos que se enfilan dando la cara al mar, pruebo a poner en orden mis ideas, pruebo a comprenderla, sin conseguirlo, y pruebo a justificarme también —por qué ya no contártelo todo—, pero tampoco lo consigo. Por qué la dejé sin vigilancia después de que ya lo había intentado dos veces, prefiero no preguntármelo. No me es grato contestarme, ni tampoco me gusta que no haya nadie a mi lado para confortarme, para darme ánimos y decirme que aquello tenía que pasar, que en cualquier momento de descuido lo habría hecho, que antes o después habría cogido el tarro de «Templax» y lo habría vaciado

en su garganta, como lo vació. Y porque no me lo dice nadie, procuro decírmelo yo, me lo digo de hecho, pero no me tranquilizo.

Te escribo por última vez. Me voy, no sé dónde —además te da igual ¿verdad?—. Ya no me encontrarás. Pero antes de eso quiero que todo quede claro, aunque no me creas después de haber leído estas líneas. Te conozco bien y sé lo que estás pensando: que ella no tiene derecho de réplica a cuanto te he dicho. De acuerdo, pero piensa también que yo no lo tuve hasta que ella se fue, ni luego tampoco. Y tú la creías. ¿Por qué no me crees a mí ahora? Convéncete de que yo no fui culpable: ella lo quiso así. Convéncete...



DESTACAMOS EL NOMBRE DE...

## MARIA MIRA

### 4 POEMAS

#### UNAS CALLES, UN DIA

Hay por las calles manchadas de neón  
zonas de peces oscuros y silencios  
claveles que se rompen contra la espuma  
de la tarde  
y por las calles pasean mujeres  
envueltas en nubes  
sauces que se destruyen  
en los labios duros del fuego  
fuentes como laurel.  
Las manos acarician  
la grupa ensangrentada de los días  
espejos divagan por tus ojos  
y hay hombres que se arriesgan  
por el estruendo del siglo.  
A través de madrugadas  
esculpidas en el corazón simétrico  
de la duda  
vienen yeguas tiernas como palomas  
calendarios de lluvia y lunas  
imágenes rotas como muñecas  
escaleras sagradas hacia el aire  
y lágrimas redondas en el llanto  
de la uva.  
Los cielos contienen  
arabescos altos  
hambres agudas  
desgracias crónicas  
fotografías avaladas por la espuma de los días  
tormentas dispares en los brazos  
de los árboles de otoño.

#### QUE HACER

Hay agujeros de tiempo  
y tigres agazapados en los días  
y por los cielos divagan  
manos sin rumbo  
expertas como perros  
acaudaladas como ríos de plata  
por la ancha geografía de las  
sábanas.  
Qué hacer con ellos  
con los mares que se suman ayer  
historia de mundos alborozados  
de círculos que se juntan  
en tus manos  
historia de sangre derramada  
intacta  
qué hacer con los años viejos  
como viejas  
qué hacer con los nuevos amaneceres  
teñidos de tiempo y murmuraciones  
en los exilios  
de la ciudad  
en los baúles llenos del disfraz  
polivalente  
del mar  
en las tierras agrias de la enredadera  
que crece  
sin piedad  
por la arboleda.  
Qué hacer con aquellas mañanas  
desiertas  
moribundas  
inexactas  
de la costumbre de nacer  
de la costumbre de arrinconar  
sumar  
equivocaciones  
qué hacer con las manos que tiemblan  
sin azul  
perdidas en el laberinto  
de las ceremonias  
aturdidas por el cristal elevado  
de los edificios  
solas como banderas  
árboles  
en la indisputada forma del aire.



## UNA AMIGA

Cuando el silencio llega es como el monte  
lleno de olores a tomillo y rastrojos  
merecido  
grave  
cuando cierras los ojos es para cerrarlos  
dar la bienvenida.  
Las estrellas dentro siembran interrogantes  
ascuas que se asoman como abetos dormidos  
e imagino que tu trenza se enreda  
con todos los rincones oscuros  
del verano.  
Los trenes que pasan bajo tu ventana  
son verbos cargados de tierra  
los colores pálidos acuden a tus vestidos  
demostración en sueños de que eres una  
quizá muchacha sola  
una quizá rescatada  
saliendo del mar te miras la sombra  
desnuda te miras la sombra sola  
la sombra que mana desnuda  
detrás de los ojos se derraman cascadas  
cascadas de agua frágil.  
Bocetos de páginas en la luz amarilla  
allá arriba sueñas  
con los puños cerrados  
amagando los dientes  
contra el sueño oscuro de la noche  
saliendo a recibir  
mares divididos por la espuma  
mares antagónicos  
gargantas.  
Mañana abandonarás mundos y arenas blan-  
lcas  
por las páginas perseguirás  
el hombre  
quieto en la penumbra de sus actos  
mañana dejarás de llorar  
historias ajenas y espumas  
mañana salvarás los ríos  
del olvido.  
La otra aparecida entre dunas de recuerdos  
y el sabor olvidado de la uva  
rescatará sombras  
teorías  
amores viejos como las ciudades  
la otra  
quebrará el aliento contra la frágil silueta  
del olvido  
la otra renunciará.

## UN AMANECER LLUVIOSO

Entre el reino de las imágenes  
y su síntesis  
se vislumbra un tercer territorio  
posterior, silencioso,  
que es el reino de lo desconocido.  
Venir al encuentro de las imágenes  
llaves o dislocaciones habituales del lenguaje  
es salir a otra intemperie  
a un amanecer lluvioso  
en una ciudad desconocida  
es abrir las puertas  
a la amarga reconciliación con uno mismo  
más allá de los actos colectivos.  
Abrir las puertas al silencio ciudadano  
herir la superficie de la noche  
con candilejas en ciudades millonarias  
donde alcohólicos y bailarines  
pierden el aliento  
escuchar el silencio de las campanas  
por el aire grave de los amaneceres  
entre hombres crueles y destruidos  
olvidar el silencio indefectible  
al que uno está sometido  
como un tren está sometido  
a los raíles que lo conducen.  
Mira el puente por donde pasa el río,  
la reja tierna del mimbre en el sillón,  
recorre la suave línea de tu hombro  
tan llena de realidad  
y vuelve entonces al reino perdido  
y sabe entonces que te pueblan oscuras zar-  
lpas  
que los signos nacen del corazón abierto  
de las flores abandonadas  
que eres a medianoche  
en la ciudad desnuda.  
(Murallas de gestos indescifrables  
te vuelven remoto y rubio)  
A quien hablo tiene su propio silencio  
atónito  
deslumbrado de realidad  
fugaz como el aliento lejano de las estrellas  
pálido.



# 4 ESTRENOS TEATRALES, 4

JUAN EMILIO ARAGONES

**H**A habido más novedades escénicas en el lapso entre el anterior número de NUEVA ESTAFETA y éste, que, para más *inri*, es doble, con lo que la normal periodicidad de la revista también se duplica, y ello ocurre en otoño-invierno, época de presumibles lluvias y de segura remoción de carteles teatrales.

De ahí el que esta crónica atienda sólo a los acontecimientos que, por una razón u otra, me han parecido más válidos. Es decir, que no ha de desprenderse el tan fácil como incierto corolario de ausencia de valores esté-

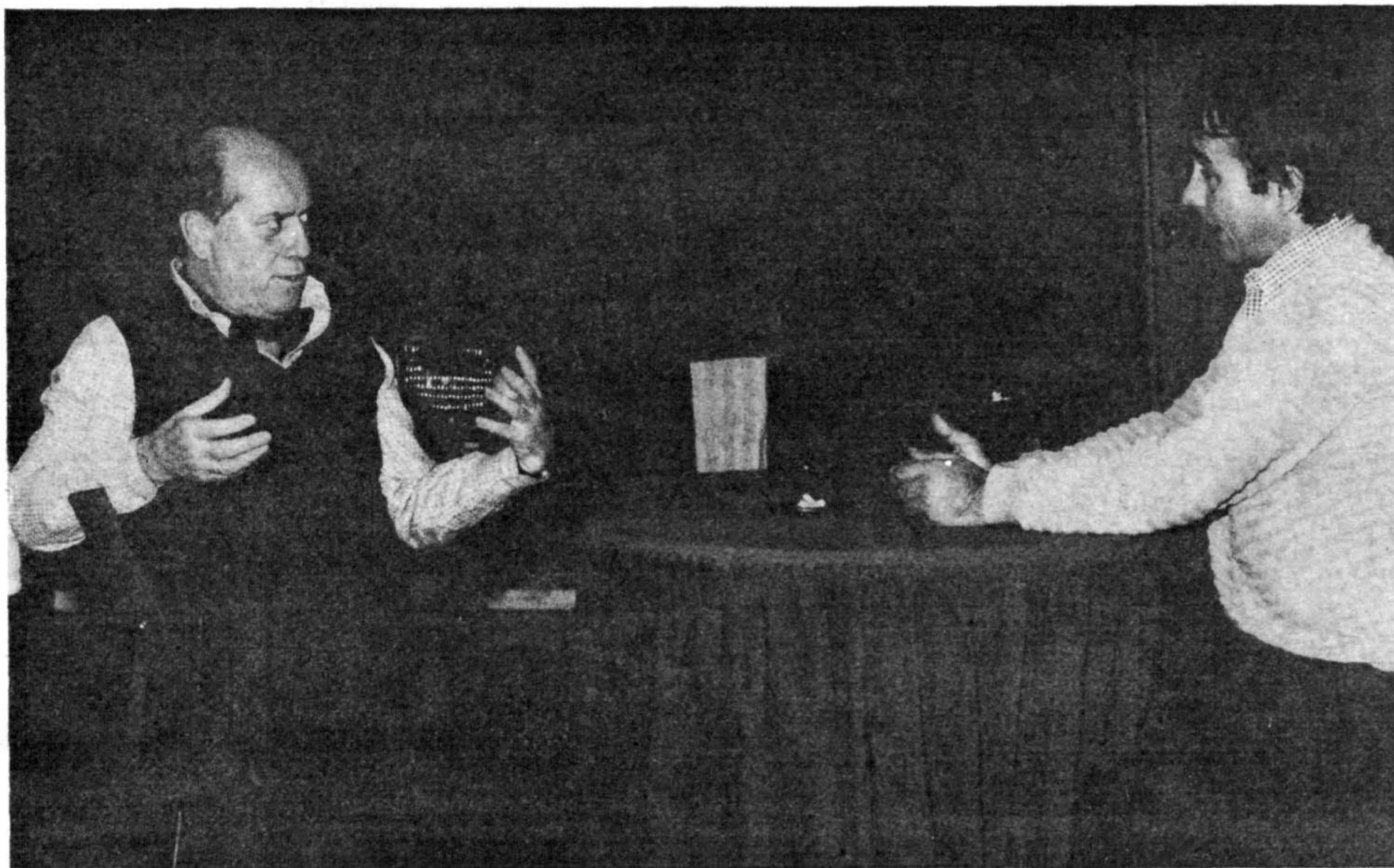
ticos en los estrenos silenciados, sino, simplemente, que los tienen en menor medida comparados con los que a continuación comento... a mi a veces fáltilmente entender.

## «VA DE RETRO!», DE FERMIN CABAL

A primera vista, parece plantearse en esta obra el tantas veces traído y llevado tema de la guerra generacional, toda vez que la conflictiva dispu-

ta se produce entre dos personajes, de los cuales uno, más o menos, dobla la edad del otro.

Pero sin tardanza advertimos que el autor aspira a más: la discrepancia entre ambos no proviene de nada relacionado con las respectivas edades, sino con su distinta actitud existencial. El equívoco, de entrada, viene facilitado por la circunstancia de que el sacerdote que ha doblado ya la dantiana «mitad en el camino de nuestra vida» sea de los de misa y olla, cómodamente instalado en la vida y en su fe, mientras que el jovenzано —tam-





bién sacerdote: ambos son profesores en un mismo colegio— se muestra in-tranquilo, carente de certidumbre y desasosegado, por lo que, al sobrevenerle un hecho inesperado y resolutivo para su posterior subsistencia, opta por la secularización.

Pero el altercado verbal y hasta la tan momentánea como insólita fricción física se hubieran producido igualmente intercambiadas las diversas concepciones y las contrapuestas maneras de ser de uno y otro, pues todos hemos conocido curas que en su madurez han obtenido la secularización y sacerdotes jóvenes ternos en su vocación.

El problema esencial es otro, y en él radica una de las mejores cualidades de la obra, pues cala más en la condición humana al ser producto de una radiografía hecha a conciencia de dos caracteres contrapuestos. Porque ésta es una pieza de sólo dos personajes, en la que Fermín Cabal da un paso adelante en su ejecutoria de autor, ya probada en sus dos estrenos anteriores: *Tú estás loco*, *Briones* y *Fuiste a ver a la abuela???*, que, junto a la estrenada ahora por el Centro Dramático Nacional, en el María Guerrero, han sido editadas en la colección Espiral, de la Editorial Fundamentos.

Sin perjuicio de que en su día escriba la pertinente reseña crítica del volumen, la pronta edición de éste me sirve para establecer lo que es mérito del autor y las aportaciones propias del director escénico. Porque en el estreno de *Va de retro!*, tanto o más que las palabras valen los gestos, pausas, ademanes, etc., por cuanto todo ello, en lo que se invierte algo así como el 30 por 100 del tiempo representable, está pensado para potenciar los entresijos psicológicos de ambos personajes, desde la meticulosidad con la que el cura mayor distribuye objetos de uso personal hasta la poco a poco superada timidez del joven en la exposición del por qué de su visita, tan a deshora.

Una rápida revisión del texto permite ya concluir que Fermín Cabal y Angel Ruggiero son partícipes por igual en la perfecta simbiosis de verbo y actuación. El primero, porque sus puntuales acotaciones prueban que ni por un solo instante ha ignorado la finalidad escénica de sus personajes, arrojando las palabras de oportunos gestos y expresivas pausas. El segundo, porque no sólo sirve a las sugerencias del autor, sino que las refuerza con invenciones propias.

Y la interpretación, claro, factor básico en una pieza para dos actores. José Luis López Vázquez está inconmensurable y se lleva al público de calle. Para que la medida de su quehacer fuese la de la perfección, le sobran tics y gesticulaciones que son



«Las picardías de Scapin»

más de López Vázquez que del padre Abilio. Ovidi Montllor matiza bien la empanada mental en que se halla inmerso el padre Lucas.

Fermín Cabal posee un certero instinto para las réplicas irónicas, bien-humoradas o ingeniosas, enriquecedoras del texto, sin mengua de la hondura situacional, el éxito coronó su obra, reída y ovacionada en muy justa correspondencia a la calidad de la pieza.

### «LAS PICARDIAS DE SCAPIN», DE MOLIERE

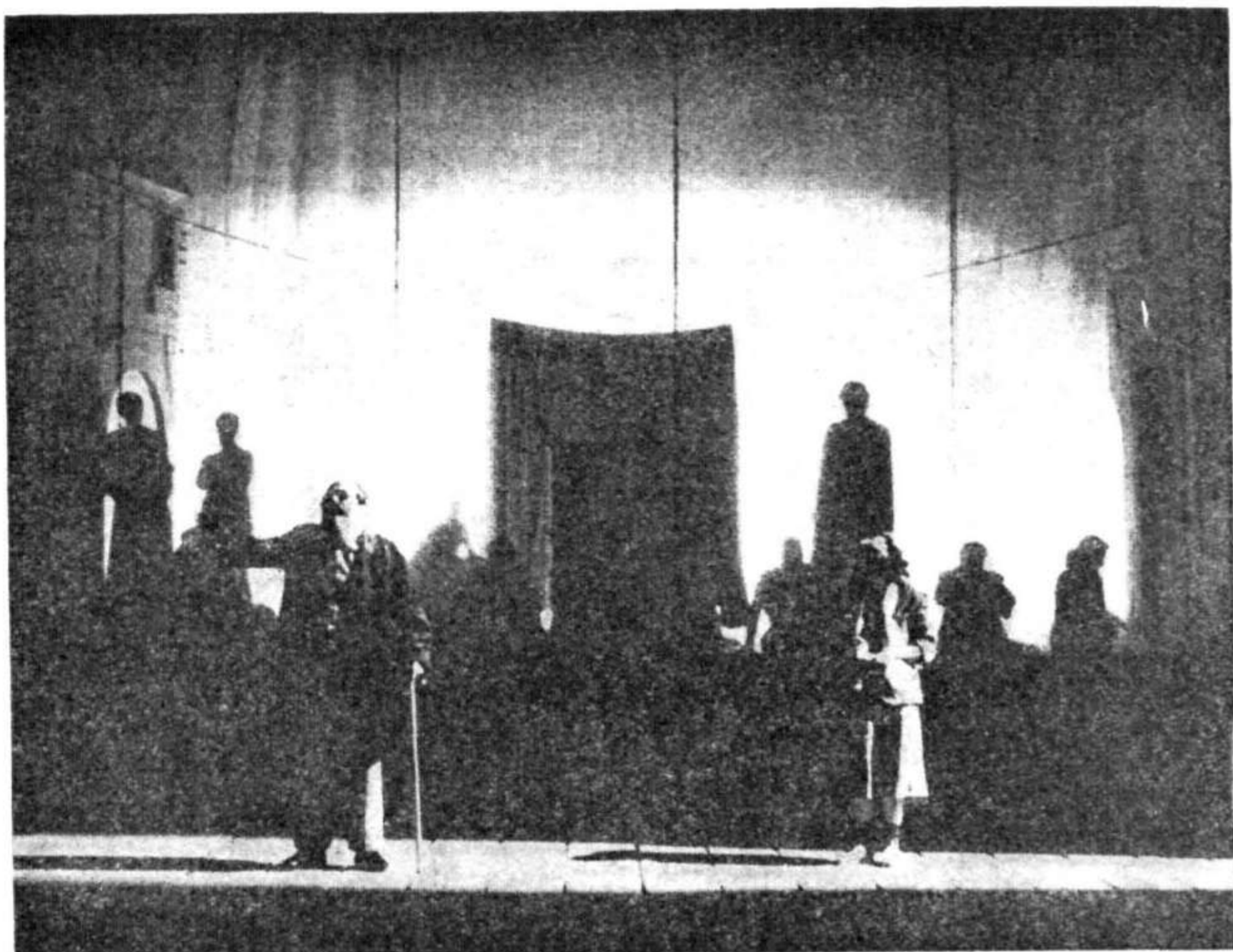
No hay entre las comedias escritas por Molière en la última etapa de su vida otra tan desenfadada, jubilosa y audaz como la elegida por el grupo Teatro de Cámara (antes Teatro-Estudio 80) para su representación en la periférica sala de El Gayo Vallecano, de público tan preponderantemente juvenil como propenso a la sana rebelión, cuyo significante afirmativo reveló Albert Camus de una vez por todas.

Pasada la raya de los setenta años, Molière estructura una peripecia en

la que se pone en solfa de sarcástica farsa el conservadurismo de los viejos y su egoísta sentido de la posesión en lo concerniente a riquezas y oropeles, egoísmo que torpemente pretenden inculcar en sus hijos, cercenándoles incluso su libertad de sentimientos. Son, por descontado, unos viejos ridículos estos Geronte y Arganto, creados por el autor de *El misántropo* con táctica tomada de la «commedia dell'arte», mediante la utilización del más enredoso, dinámico, imaginativo y huidizo de sus personajes, previo afrancesamiento del nombre: Scappino.

A las argucias de Scapin-Scapino deben recurrir los mozallones Octavio y Leandro—faltos de recursos propios más que sobrados de respeto filial—para matrimoniar a gusto de ellos y no según el dictado de sus respectivos padres. Ocurre que, ya metido en harina, Molière carga más la mano en las burlas, engaños y ofensas a que el fantasioso criado somete a los padres—singularmente a Geronte, por más mezquino, en la impar escena del saco—, que en la tarea de conseguir que cada oveja obtenga la deseada pareja y no la que los viejos propician.





«Primera història d'Esther»

La solución a los apetecidos emparejamientos viene dada por una serie de casualidades conducentes a una doble boda sin enojo para nadie..., aunque con excesiva intervención del convencionalismo escénico.

Angel Gutiérrez ha dirigido la pieza, acentuando sabiamente su condición de farsa, que logra hacer participativa mediante guiños de los intérpretes al público y «apartes» bien distribuidos, así como en una danza zíngara a cargo de la coreógrafa Ludmila Ukolava. En la disciplinada y jovial interpretación sobresalen, en razón de sus papeles, Nicolás Pérez, José Luis Santos y Alicia Garnelo.

## «PRIMERA HISTORIA D'ESTHER», DE SALVADOR ESPRIU

Otra vez el Teatre Lliure en Madrid, para deleite de propios—los catalanes aquí residentes—y extraños, entendiendo metafóricamente como tales a los nos conocedores del idioma de Pompeu Fabra. Creo que, después de las cinco representaciones que esta encomiable cooperativa teatral escenificó hace tres años en el María Guerrero y en la Sala Cadarso, la raya separadora entre unos y otros se habrá esfumado totalmente, borrada por los insólitos recursos expresivos de unos profesionales que en sólo seis años

han dado las mejores muestras del teatro que hoy se hace en España.

Para esta segunda presentación en Madrid, dentro del valioso ciclo que, destinado a compañías estables y grupos independientes de las diversas comunidades y/o autonomías españolas, viene ofreciendo el Centro Dramático Nacional en la Sala Olimpia, el Teatre Lliure ha elegido dos piezas: *El misantrop*, de Molière, traducido por Joan Oliver, y *Primera història d'Esther*, de Espriu. Aun siendo los dos hechos teatrales muy valiosos, ante la necesidad de elegir uno, por las razones ya apuntadas en la entrada de esta crónica, pienso que la obra del insigne poeta catalán retendrá más la atención de los lectores de NUEVA ESTAFETA, toda vez que otro título del clásico francés ha sido objeto de esta misma crónica..., y aunque así no fuera, que Salvador Espriu se prodiga poco, y no es cosa de perder comba por un quitame allá ese Molière, dicho sea con muchísimo respeto a Jean-Baptiste Poquelin.

Tan escasamente se prodiga Espriu ante espectadores mesetarios, que en toda la posguerra únicamente nos eran conocidas otras dos obras suyas: *Ronda de mort a Sinera*, que de la mano de Ricard Salvat se nos trajo en 1966, y *Una altra Fedra, si us plau*, estrenada por la compañía de Nuria Espert años atrás, ya en párvula democracia.

Acaso con mayor agudeza que en los dos títulos precedentes, en *Primera història d'Esther* se comprueba cuán

sutilmente, a lo largo de toda ella y mediante planos interpuestos hacia el final, Salvador Espriu ha estado gritando a histriónicas voces de sus criaturas escénicas algo que en 1948—año de su redacción—no estaba permitido decir ni siquiera confidencialmente y de boca a oreja.

La acción se basa en el *Libro de Ester*, del Antiguo Testamento, ya teatralizado por Racine y por Lope de Vega, entre otros. En él se cuentan las peripecias de Mardoqueo y de su bella sobrina Ester para salvar a los judíos de ser aniquilados y sometidos por el rey medoperso Asuero, al que Ester enamora y hace que repudie a Vasti, su anterior esposa. Mediante argucias, Ester logra que el primer ministro, Amán, sea víctima del ajusticiamiento reservado a su tío, y que éste le suceda en el cargo, para que ordene el cese de la persecución de los judíos. Todo transcurre en Susa, como en el texto bíblico, y el relato se atiene en lo esencial al del Viejo Testamento..., a no ser por las reiteradas intervenciones en él de un ciego y de su lazarilla, inequívocamente catalanes, aunque no proclives a recelos centralistas—en 1948—, ya que tanto puede tratarse del efecto de distanciamiento brechtiano (teoría difícilmente sostenible, pues el *Pequeño Organon*, del autor alemán, se publicó en ese mismo 1948) como de función atendida a la táctica del «Pliego de cordel», dado que, por su carácter popular, resulta idónea para representar en calles y plazuelas.

Pero en la recta final Espriu descubre sus cartas: la acción se sitúa en Susa, pero es representada por aficionados de Sinera—es decir, Arenys de Mar—y para testimoniarlo irrumpen figuras propias de los festejos y ceremonias populares en Cataluña: cabezudos, el diablo, un esqueleto y algún tipo folklórico catalán, como el popular «Banyeta», con lo que el conflicto entre persas y judíos se traslada al lado occidental mediterráneo y opresores y sometidos adquieren muy distinta carta de naturaleza.

Lluís Pasqual dirige con gran pericia la portentosa obra de Espriu, en tarea atenta especialmente a comunicar al público el trasiego operado en la acción de Susa a Sinera, a lo que coopera bien Fabià Puigserver en su doble cometido de escenógrafo y figurinista.

La interpretación, impecable, según es norma en el Lliure, con pareja calidad en los miembros de la Cooperativa y en los actores incorporados a este concreto montaje. La mención de cualquiera de ellos supondría demérito para los silenciados: considérense todos elogiados en la calificación sobresaliente del conjunto.



## «MISTERO BUFFO», DE (Y POR) DARIO FO

Digámoslo de entrada, como es de justicia: en el autor-director-actor Darío Fo se concita uno de los más lúcidos talentos teatrales de hoy entre los que hemos visto actuar aquí. Y también una vigorosa fuerza de la naturaleza puesta al servicio de tan singulares dotes escénicas. Algunos miles de espectadores han tenido la fortuna de corroborarlo por sí mismos durante los pocos días de su protagonismo en el escenario del teatro Español, que han sido pocos, poquísimos, aun con los de prórroga.

Tengo constancia de que una mayoría de los intérpretes profesionales presentes en Madrid asistieron a la lección del inmenso hombre de teatro italiano, así como de que bastantes de ellos juzgaron conveniente repetir la que es de suponer que resultaría enriquecedora experiencia. Eso está bien: ha de suponerles una autodisciplina para situar más alto el listón de sus posibilidades, a nada que tengan algo de espíritu emuladorio.

Si han asistido al acontecimiento en igual medida—sólo de unos pocos puedo testificar—autores y directores, miel sobre hojuelas, porque ocasiones de semejante jaez se presentan muy raramente, a los amantes del teatro para disfrutarlas, y a sus profesionales para aprender y, como inmediata consecuencia, incrementar el número de aquéllos.

*Mistero buffo*, en la relación inserta en el programa de «textos escritos, dirigidos e interpretados por Darío Fo», data de 1969, si bien al título del espectáculo se añade la bien calculada coletilla de *primera serie*. Supone una esclarecedora medida de precaución, porque la inicial invención de Darío Fo ha adquirido modificaciones y añadidos de convincente atractivo con el transcurso de los años para no restarle actualidad ni intención fustigadora a cuanto tiene de espectáculo catártico, en el que la dosis de sátira sociopolítica se arropa siempre en tan personales e intransferibles como legítimos alardes de capacidad improvisadora, a la vez bienhumorados y corrosivos, como está mandado que sea. ¿Acaso cabe darle otro propósito a las referencias a Calvo Sotelo y a la reciente visita del Papa a España?

De otro modo, no se explica la ambigüedad e imprecisiones entre Juan Pablo II y Bonifacio VIII, que suscitan risas y aplausos.

O sí, que ni eso entra en el ánimo de Fo ni al público se le da hoy fácilmente gato por liebre; los espectadores captan bien la intención aproxima-

tiva que hay en tales recursos a una ambigüedad buscada para aplicar a sucesos del siglo XIII parámetros que, por su condición de persistentes, siguen siendo válidos hoy.

Ha quedado definido Fo como hombre de teatro. Es lo que mejor cuadra a su quehacer en *Mistero buffo*, por más que él se autodenomine juglar. Por tal se entiende el que «por dinero y ante el pueblo cantaba, bailaba o hacía juegos y truhanerías». Darío Fo, además, interpreta a muy varios personajes, a la manera de nuestro bululú, aunque tampoco tal designación procede, pues los actores únicos así llamados en los orígenes del teatro español, ciertamente hacían diversos papeles «mudando la voz según la calidad de las personas que iban hablando», pero eran meros farsantes y no, como lo es Fo, autor del texto y director escénico. En consecuencia, hombre de teatro.

Desde la tragicomedia del hambriento con la que inicia su espectáculo en paradigma de la expresividad corporal—aquí del todo justificada—, al episodio de la resurrección de Lázaro, escenificado cuando ya se ha hecho del

milagro romería y cambalache, con más pícaros que fieles, pasando por sus anonadantes parodias de los modos teatrales francés e inglés, mediante sonidos cercanos a los respectivos idiomas, pero sin apenas vocablos pertenecientes a ellos.

Cada cuadro va precedido de una breve explicación que traduce Carla Matteini, la traductora al español de las obras de Fo aquí escenificadas o editadas, y a medida que avanza el espectáculo, Carla acorta sus intervenciones con certero instinto de lo imprescindible.

Más que un excelente autor y por encima del cómico genial, la arrolladora personalidad de Darío Fo nos sitúa ante el infrecuente prodigio del arte teatral hecho hombre y en él personificado.





# JESUS FERNANDEZ SANTOS PREMIA A "PLANETA"

JUAN SERRABLES

Y viceversa, claro, que ocho millones por una novela no son para despreciar, por superior que sea la calidad narrativa del escritor, así como la consecuente difusión de la fabulación premiada. Jesús Fernández Santos, miembro del Consejo de Dirección de «Nueva Estafeta», va a llegar a eso que se conoce como el «gran público», a lectores de los que no leen sino previo señuelo, es decir, a gentes que acaso adquieran su novela sólo porque *Jaque a la dama* es premio «Planeta»... y que la lean por no malgastar el dinero invertido en su compra: sistema mejor que cualquier otro para conseguir que un novelista cimero sea leído también por la inmensa mayoría, por ese público necesariamente municipal, mas no siempre espeso.

José Manuel Lara se está saliendo con la suya: probar que comercialidad y calidad son condiciones que no tienen por qué ir disparejas en una misma novela. Y, para los desmemoriados, recordó que narraciones excelentes han optado a su premio desde antiguo; ya en la tercera edición —y la de 1982 era la 31—, cuando lo obtuvo Ana María Matute con *Pequeño teatro*, quedó finalista nada menos que Ignacio Aldecoa, y los dos lugares siguientes los ocuparon originales de Juan Goytisolo y Alejandro Núñez Alonso.

Siendo verdad tal aserto, también lo es que en no pocas ediciones planetarias se habían alzado con el premio novelas mediocres tirando a infumables... En cualquier caso, resulta incuestionable el hecho de que nunca hasta ahora había logrado el avispado editor inscribir en su relación del «Planeta» a un novelista tan en plenitud como lo es Jesús Fernández Santos, que con anterioridad a éste había obte-

nido la totalidad de los más importantes premios de narrativa existentes en España, desde el «Gabriel Miró» —*En la hoguera*— al «Nadal» —*El libro de la memoria de las cosas*—, más el «Fastenrath» —*La que no tiene nombre*—, el Nacional de Literatura —*Extramuros*— y dos veces el de la Crítica —*Cabeza rapada* (1958) y *El hombre de los santos* (1969)—, a los que habría que sumar los conseguidos en el campo de la creación cinematográfica, tales como el de la Bienal de Venecia, otorgado a su documental *El Greco*, y el Riccio d'Oro de la RAI, por *Elogio y nostalgia de Toledo*.

Ya su primera novela, *Los bravos*, editada en Valencia por Castalia



en 1954, resultó premonitoria de lo mucho que se podía esperar de aquel enjuto madrileño que por entonces frecuentaba el Café Gijón y hacía tertulia con Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité, Manuel Pilares y otros jóvenes de los que han constituido la generación de los narradores realistas, junto a los teatreros: Alfonso Sastre, José María de Quinto, Rodríguez Buded y José María Rincón. Incluso el mismo Fernández Santos creo recordar que intervino como director escénico en alguna obra de teatro experimental, antes de compaginar literatura y cine.

Desde aquel tiempo conozco a Jesús Fernández Santos y sé bien cuánta imaginación creadora anda oculta tras su escueto perfil de hombre de pocas palabras y anchurosos silencios, de mirada que está huyendo de cercanías para escrutar ajenidades díscolas, sombras que al través de sus textos llegan a predios de diafanidad o preocupantes misterios que él nos desvela.

En la rueda de prensa que siguió al fallo, también el finalista Fernando Schwartz, embajador en Kuwait, parecía advertir la enormidad que supone haber colocado en segundo lugar *La conspiración del golfo*, que es su primera novela, cuando la que va por delante es una narración de Jesús Fernández Santos, a quien los editores —padre e hijo— no cesaban de amenazar con someterlo a una «vuelta a España» para efectuar en gran número de ciudades la ritual presentación de *Jaque a la dama*. Y Jesús, sosegadamente, musitaba: «Si hay que hacerlo, se hace». Estaba alegre, por supuesto, pero con esa alegría interior que es a lo más que llega este castellano tímido, sobrio e introvertido.



# PILAR DE VALDERRAMA:

## SU POESIA, SU MUNDO, SUS AMORES

LUIS CASTILLON MORA

Una tarde de otoño de sol claro me uní a sus familiares y amigos para acompañar los restos mortales de la escritora Pilar de Valderrama hasta ese cementerio viejo y tranquilo, de románticos enterramientos y altísimos cipreses, que es la Sacramental de San Isidro.

Hoy tengo sobre mi mesa el libro recién aparecido de sus «Memorias». Tras su lectura ¡cuántos recuerdos se me agolpan en la mente y el corazón! Han sido muchos años de amistad entrañable con la familia Martínez-Romarate-Valderrama. Los voy evocando desde su inicio, cuando por mediación de unos amigos fui llamado para visitar a la hija enferma de este matrimonio, que habitaba en la calle de Alfonso XII.

Ardían las aceras en aquella tarde de agosto de 1942, frente al Retiro verde, lleno de un público ingenuo, con guardas jurados con bandolera de cuero y uniformes de montero. El vapor brotaba del riego reciente, y era sencillo y silencioso el humilde rumor de la vida entre la soberbia vegetación. Algo distinto a hoy.

Entré en una casa próxima al Botánico para reconocer a la joven que padecía fiebres tifoideas. En Madrid siempre hubo una epidemia de «salmonelosis» que entonces, sin antibióticos, obligaba a un visiteo de un mes. Poco a poco fui familiarizándome con los miembros de aquella familia compuesta por el matrimonio, Rafael y Pilar, y las dos hijas, Alicia y María Luz, y pude comprender que allí existía un duende literario y un sentido acabado de la estética que dominaba a todos ellos y en el que todos eran maestros. Accedí a su amistad con esa facilidad que el médico tiene para alcanzar la intimidad de los seres que trata, y más si coincide en gustos y aficiones.

Califiqué a aquella familia en la burguesía aristocrática, en el sentido más noble —honradez, honestidad, educación refinada, cultura, bienes—. Estos, la guerra recién acabada se los había destruido en parte y todos trabajaban para mejor vivir. Era, sin embargo, notable la armonía familiar, la serenidad en las diferencias, el amor y solidez de unión en las discrepancias. Tal discreción llevaba el sello de la meseta y de los encinares, por su origen castellano.

Esta amistad y mi asistencia médica llega hasta hoy, y cada día encuentro más admirables sus personas. Ya entonces Pilar iba apareciendo ante mis ojos como la gran poetisa que era. Tenía el sistema nervioso muy

alterado tras la angustiosa etapa de la guerra, a consecuencia de la cual había perdido a su hijo Rafael. Fue un golpe durísimo para su gran cariño maternal y su fina sensibilidad.

Porque quiero hacer constar que este muchacho, del que tanto me hablaba, era un ser excepcional, que mostró desde niño dotes extraordinarias para toda manifestación artística —pintaba, componía música, escribía—. Me enseñaron sus magníficos dibujos, y como homenaje póstumo editaron un libro: *Otreda de sombras*, donde reunieron sus escritos, cuya lectura me impresionó.

Pero vuelvo a concretarme en Pilar, cuando una tarde de aquel otoño la visité. La hallé con un libro en la mano mientras la mirada de sus ojos profundos se posaba sobre otro que acababa de deslizarse sobre la alfombra. Lo recogí al tiempo que leía en voz alta:

—*Soledades*, de Antonio Machado.

Ante mi tono indiferente su intuición fue rápida:

—¿No conoce usted a Machado?

Con penosa sensación de hombre cogido en falta, aclaré:

—Le conozco a través de la prensa, pero confieso que no he leído nada suyo.

Indulgente me reconvino:

—¡Cómo es posible, doctor!, y alargándome el libro:

—Tome, lléveselo, tiene que conocerlo.

Rechacé la oferta:

—No me lo preste. Le compraré en seguida y leyéndolo disiparé mi ignorancia.

Días después, cumplida mi promesa, volví. Ella conocía todo lo escrito por Machado, sabiendo de memoria muchas de sus poesías. Sobre la mesilla tenía *La duquesa de Benamejí*. Hablamos extensamente del poeta al que con naturalidad llamaba familiarmente Antonio. Como era persona culta, aficionada a la lectura, conocía también a otros grandes poetas —Amado Nervo, Rubén Darío, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Jorge Manrique, Gabriela Mistral, García Lorca... Poseía una acertada información de todos, llena de sutiles apreciaciones. Y fue entonces cuando me enseñó su propia obra:

—Yo también escribo, doctor; vea este libro.



Y me dedicó *Holocausto*, ofrecido al hijo muerto. Al abrirlo posé la mirada sobre el maravilloso prólogo-soneto de Manuel Machado:

.....  
.....  
Así, en el fondo del crisol, el oro...  
Así, la sal, en la marina onda...  
Así, en la cifra mágica, el secreto...  
Y así, de tus poemas al tesoro  
—cifra, sal y crisol— eco, responde  
Pilar, con una lágrima, un soneto.

En cuanto regreso a casa me sumerjo en la lectura del libro. Me encuentro ante una sutil poetisa llena de hondo sentimiento expresado con delicada justeza; con insuperables poesías plenas de perfección y belleza. Supe captarla pese a ser médico joven, absorbido por mi profesión y apenas sin tiempo para dedicar un rato a mi familia, mas ya en mí apuntaban aficiones literarias que con el tiempo he podido ir cultivando. La lectura de *Holocausto* me caló hondo y comprendí que la autora era realmente merecedora de la bella y elogiada presentación del libro, debida a la pluma de un poeta tan prestigioso como Manuel Machado.

Terminado de leer *Holocausto* volví junto a la escritora:

—El libro me ha impresionado, Pilar.

Vi en sus ojos una duda:

—Dígame algo que me indique que de verdad lo ha leído, sugirió.

De memoria le recité uno de los poemas que más me gustaron:

«... Y llegó la esperada primavera  
con la gracia rosada del almendro,  
con las acacias nuevas...  
¡Y no estás tú  
para aspirar su olor, sobre la tierra...!  
Bajo la tierra estás  
dando vida al rosal, al lirio blanco,  
joven como tu carne...  
.....  
.....

¡Ya no la verás más...!  
Y no la veré yo... porque contigo  
¡murió, también, la Primavera!

(El hijo quedó enterrado en San Sebastián, rodeado de flores y verdor).

—De los otros, ¿cuál prefiere?

—Aunque soy un ignorante poético le diré que para mí, crítico sin valor, *Triptico castellano*.

¡Tiene Castilla su mar!  
Mar de tierra, imaginario.  
La Iglesia —el barco mayor—  
mira por su campanario.  
.....  
.....

Campanero da las doce.  
Campanero da la una.  
El mar de tierra y su barco  
se duermen bajo la luna...

Siempre hablando de poesía con Pilar, ya no sólo era paciente mía, sino también amiga, como todos los componentes de la familia. Mujer delicada, afectuosa y sensible a cuanto la rodeaba, ostentaba una belleza nata, de porte aristocrático. Sabía moverse, estar, hablar. Su voz era clara y perfectamente timbrada, con dejes de canción. Si esta voz se hacía profunda, reflejaba en el fondo de su mirar —el mirar de unos ojos verde-trigo sencillamente bellos y grandes— un infinito asombro o una curiosidad sin malicia. Era algo tan atractivo y transparente como el agua de algunos manantiales de alta montaña recién nacidos en la nieve. El pelo negro, la piel rosa-morena. El óvalo de su cara se reforzaba en un mentón femeninamente voluntarioso, de dibujo delicado pero tenaz; tenacidad muy propia de su carácter. De labios finos bien dibujados, su sonrisa y aun su risa eran siempre de un gran encanto triste. Su cuerpo correspondía a este mismo concepto, era «bien hecho», como diría cualquier francés, reflejando pudor y no pasiones innobles.

Pilar Valderrama era así cuando yo la conocí. Tendría cerca de los cincuenta años. Ella se sentía «descendiendo» en la curva de la vida, expuestos sus temores en dos poemas, de los cuales, uno, «No hay vejez si el alma es joven», era lo que quería ser (*Obra poética*, p. 48).

Corazones de juventud tan larga  
que nunca envejecéis, aunque los años  
dejen en vuestros cuerpos, sin engaños,  
señal patente de tan dura carga.

No la hallaréis vosotros tan amarga,  
ni tan irremediables esos daños  
causados por los tristes desengaños,  
puesto que así la mocedad se alarga.

¿Qué importa la vejez a aquel que siente  
en el pecho vigor de adolescente  
y se estremece de ilusión y anhelo?

El alma joven en la cárcel vieja  
sabe romper los hierros de su reja  
cuando le place levantar el vuelo.

Aunque me queda la duda que aquel que expresa mejor su íntimo pesar es este otro: «No hay juventud si el alma es vieja» (*Obra poética*, p. 49).

Corazones que pronto os sentís viejos  
y un año envejecéis cada semana;  
de vuestra adolescencia, muy cercana,  
sólo os llegan los últimos reflejos.

—Cierto que no os descubren los espejos  
ni una arruga, ni el brillo de una cana,  
pero ya el alma se ha sentido anciana  
y huyó el contento para siempre lejos...





El más dulce manjar os sabe amargo;  
os hastiasteis de todo sin gustarlo  
y sois como fantasmas en la vida;  
fantasmas, alma vieja en cuerpo mozo,  
sois la aridez del agotado pozo  
que no atrae al sediento ni al suicida.

Un día comenzó a llamarme de tú y yo la correspondí. Sonriendo me dijo:

—Puedo tratarte de tú; soy muy mayor y tú casi un niño. No te engañe mi aspecto. No soy tan joven como parezco.

Me llevaría, en efecto, unos catorce años.

Mi mayor sorpresa fue cuando comentando en una ocasión la poesía de Machado le expongo mi opinión:

—Creo que *Nuevas canciones* es lo mejor de su obra. Dice en ella lo más importante que tenía que decir, salvando después las *Canciones a Guiomar*. Allí su vena poética cobra un nuevo impulso, hay como un renacimiento en su inspiración de enamorado.

Y ya de pie, a punto de partir, surge mi pregunta:

—¿Piensas que Guiomar existió o fue sólo un personaje literario?

En voz baja musita casi en un susurro, como si involuntariamente se le escapara:

—Guiomar... soy yo.

Insólitas palabras que pienso no he entendido bien.

—¿Cómo dices?

—¡Nada!, exclama con viveza. Estaba distraída, perdóname. Y con su habitual cortesía da por terminada la conversación.

—No quiero entretenerte más. Hasta pronto.

Comprendo que no contestara a mi pregunta. Marcho, pues, sumamente intrigado. ¿Es Pilar la musa inspiradora del poeta, el gran amor de Machado?

En mi próxima visita voy decidido a aclararlo, pero ella se adelanta y antes de que formule mi interrogación me revela sinceramente su secreto tan celosamente guardado.

Aún hoy, después de tantos años, siento el orgullo de ser el primero que lo escuché de sus labios, con el vehemente ruego de que a nadie lo transmitiera. Así lo hice, hasta que la aparición del libro de Concha Espina *De Antonio Machado a su grande y secreto amor* dio lugar a los más dispares comentarios, investigaciones y búsquedas.

Finalmente comenzó a entreverse la verdad. Verdad mal interpretada, basada en aventuradas suposiciones maquinadas por quienes no conocieron ni trataron a la poetisa. A mí, siempre interesado en estudiar la psicología de mis pacientes, me resulta consecuente con la formación moral y religiosa de la escritora el giro que dio a su profundo enamoramiento del poeta. Quiso y supo conservarse fiel a sí misma, aunque a veces le doliera tener que dominar sus apasionadas apetencias, bien patentes en algunos de sus poemas:

.....

Era un atardecer del claro estío,  
cuando la sangre hirviendo el cuerpo abrasa;  
para calmar la sed parece escasa  
toda el agua que lleva el ancho río.  
¡Querer es un dolor...!

Es un dolor inmenso

que se arraiga en las fibras de nuestro corazón.

.....



.....  
Querer  
No hallar querer.  
Haber querido...  
¡La vida gira en torno a este dolor!

Su finura de alma la lleva a veces a las más sutiles percepciones interiores en estas *Esencias escondidas*:

—«A veces en toda la vida nadie las ve, y así, ignoradas, entran en la Gran Noche... ¡Cuántas, cuántas pasaron así porque nadie acertó a verlas!... Ellas quisieron salir al mundo, pero era preciso una mano amiga —¿amiga o amante?— que dulcemente las empujara... (De *Esencias* —poemas en prosa y verso— 1930).

Pienso que esa mano alentadora para Pilar fue la de su gran amigo Antonio. Mano que con amor abre la cancela de su corazón enfermo... Ella conoce al poeta en circunstancias cruciales para su vida, cuando toda su iniciativa vital está maltrecha, dolorida.

Quiero salir aquí al paso de quien ha creído —desconocedor de la gran obra y la delicada personalidad de Pilar de Valderrama—, que ella fue en busca de Machado para lucrarse de las enseñanzas del maestro. Y que, cuando se ha formado y perfeccionado —conseguido ya su propósito—, rompe con él dando un «tajo fuerte» a sus relaciones. Suposición inexacta, fácilmente rebatible.

La escritora conoce al poeta cuando ya hacía cuatro años que había publicado su primer libro, *Las piedras de Horeb* (1923). El segundo, *Huerto cerrado*, se terminó de imprimir a finales del año 1927, aunque no salió hasta mediados del 28, algunos meses después de su encuentro con él. Dos años más tarde publica el tercero, *Esencias*. No soy yo el único que en mis modestos conocimientos sabe valorar como se merece a esta escritora singular. Los mejores críticos de su época le dedicaron elogiosas reseñas que ella recopiló en un álbum. Desgraciadamente no pudo conservarlas todas, ya que la mayoría se perdieron durante los azares de la guerra.

Asimismo, en el tomo décimo (apéndice) de la enciclopedia Espasa, aparece la semblanza literaria de Pilar de Valderrama, página 1017, con citas de Luis Araújo Costa y Enrique Díez Canedo, del que copia: En ese *Huerto cerrado* encuentra Pilar de Valderrama todo un mundo. Es un mundo visto hacia adentro, se diría que con los ojos cerrados.

También desde la Argentina le escribe el prestigioso catedrático de la Universidad de Salta, García Santillán, comunicándole que dicho libro, junto con el de *Esencias*, figuran como textos de preferencia entre el alumnado de dicha Universidad. Clara confirmación de que ya entonces era escritora consagrada en el ámbito de España y en el de Hispanoamérica, con depurado estilo propio en su genuina femineidad. Más que profesores, Pilar necesitaba un ser sensible y entrañable que iluminara su alma desolada y la impulsara para seguir escribiendo. Su cuarto libro, *Holocausto*, no aparece hasta 1943.

Por último, estos poemas, juntos con otros inéditos, los reúne en su postrer libro *Obra poética*, en 1958.

No se suele conocer bien a Pilar de Valderrama, tan sencilla y transparente como sus poemas mismos, donde se retrata con absoluta sinceridad. Introversa y soñadora en *Huerto cerrado* (p. 13).

Unas tapias altas cerrando un espacio  
pequeño:  
pequeño tan solo si se mira a tierra,  
pero iluminado si se mira al cielo.

.....  
Por fuera la vida  
y yo aislada dentro  
.....

Y cuando un extraño, mirando el recinto curioso indagara: ¿Será torre o templo?  
Alguien respondiera: «Es Huerto Cerrado donde se cultiva la Flor de los Sueños».

Entre su amor y el de Antonio Machado, siempre domina lo anecdótico. Ninguno estudia a la poetisa frustrada por mil ideales rotos, vibrantes de amor y serena tristeza, de timidez llena de silencios y anhelos reprimidos...

.....  
.....  
¿Por qué tiembla mi ser, mi voz se apaga,  
si aquello que al oído tanto halaga  
y el corazón aguarda, lo he callado?  
.....

.....  
.....  
Para mejor cantarte mis amores  
me dio el silencio la canción más bella.

Mucho más quisiera seguir citando y recordando, pero me saldría de los límites de un artículo. Voy a terminar evocando la última vez que fui a verla..., cuando encaminé mis pasos por otra zona ajardinada: el paseo del Pintor Rosales, frente al parque del Oeste, con la sierra de Guadarrama al fondo. ¡Cuántos años desde el primer encuentro con la sin par amiga...!

Era el 15 de octubre de 1979. Yo marchaba apesadumbrado porque mi ciencia médica ya nada podía hacer. El Dios a quien tanto había buscado, rogado, interpelado, acababa de llevársela en un instante, sin dolor ni agonía. Su corazón, cansado de sufrir, de amar... se había parado.

Estaba ya ante el Gran Amor, el gran misterio presentido en muchas de sus poesías:

.....  
Al cerrarse los ojos de los que huirá la pena,  
veré una estrella errante cruzar por los es-  
[pacios  
y subiendo a buscarla seré blanca sirena  
que en los cielos se abisma como en mar de  
[topacios.

En la noche serena...

Donde siempre había vivido murió rodeada de los seres que más había querido con el recuerdo de su Cruz divina y... de su cruz humana...

.....  
Ahora que tú te encuentras  
en la otra ribera  
aguardando,  
y tan lejos... tan lejos...  
¡Cómo estás a mi lado!

Ante su figura inmóvil —con expresión de dulce paz en el rostro— sus hijos y yo nos miramos sobrecogidos por una sensación de absoluta grandeza. Su alma ¿era ya «toda luz» como ella había ansiado?

Al salir de hacerle esta postrer visita, los árboles del parque, el paseo de Rosales, el entorno entero, se me volvió más frío y desolado, más oscuro en el anochecer de la tarde y pensé con sumiso convencimiento: Verdaderamente quien nos ha dejado es una diosa...



# EDITORA NACIONAL

## BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO HISPANICOS

### TEATRO COMPLETO

JOSÉ DE ESPRONCEDA

Edición preparada por Amancio Labandeira.  
528 págs. 500 ptas.  
ISBN: 84-276-0568-4.

La gran personalidad literaria de Espronceda como poeta ha dado lugar a que su teatro haya pasado desapercibido al gran público lector. En esta edición se pone de manifiesto cómo su teatro se encuentra inmerso en las tendencias teatrales predominantes de la primera mitad del siglo XIX, a la vez que nos sirve para caracterizar mejor toda su producción literaria.

### OBRAS COMPLETAS

JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN

Edición preparada por César Hernández Alonso.  
424 págs. 500 ptas.  
ISBN: 84-276-0583-8.

Juan Rodríguez del Padrón —por el lugar de su nacimiento— o de la Cámara, cuyos amores desairados han pasado a la leyenda, es uno de los más característicos autores del pre-Renacimiento, cuyas obras, que corresponden a géneros muy diversos, se recogen en este volumen, precedidas de una documentada introducción.

### EPICA ESPAÑOLA MEDIEVAL

Edición preparada por Manuel Alvar.  
382 págs. 300 ptas.  
ISBN: 84-276-0560-9.

Se reúnen en este volumen todos los testimonios de carácter juglaresco que se han conservado de la épica española: *El Cantar de Roncesvalles*, el de *Los Siete Infantes de Lara*, el de *Rodrigo y el Rey Fernando*, el de *Sancho II y el cerco de Zamora*, el *Poema del Mio Cid* y el *Cantar de la campana de Huesca*. Se ofrece además tanto la versión de las crónicas como las reconstrucciones a las que han llegado los eruditos, acompañadas de los testimonios del Romancero.

### LA MENTALIDAD MAYA

#### Textos literarios

Edición preparada por José Vila Selma.  
362 págs. 350 ptas.  
ISBN: 84-276-0554-4.

Desde esta colección de textos comentados se ensaya la posibilidad de una comprensión del espíritu mayence en un nivel superior al hecho del lenguaje para poder alcanzar el nivel metafísico de la palabra. Así, el idioma mayence se presenta como una constelación viva y no como un sistema lingüístico cerrado.

## BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES

### EREC Y ENID

CHRÉTIEN DE TROYES

Edición preparada por Carlos Alvar, M.<sup>a</sup> Victoria Cirlot y A. Rossell.  
216 págs. 250 ptas.  
ISBN: 84-276-0570-6.

La utilización de temas ajenos a la tradición literaria románica, procedentes del mundo bretón, constituye un paso decisivo en la aparición de la novela como género nuevo: *Erec y Enid* es el primer *roman* de Chrétien de Troyes, donde recrea todos estos temas procedentes del mundo bretón.

### CALIMACO Y CRISORROE

ANÓNIMO

Edición preparada por Carlos García Gual.  
168 págs. 250 ptas.  
ISBN: 84-276-0572-2.

Novela bizantina del siglo XIII que en su entramado novelesco combina rasgos del cuento maravilloso y ecos de las novelas griegas de amor y aventuras. El texto merece un lugar destacado en la historia del género novelesco por su colorido y sugestiva frescura popular.

### MABINOZION

ANÓNIMO

Edición preparada por M.<sup>a</sup> Victoria Cirlot.  
388 págs. 400 ptas.  
ISBN: 84-276-0575-7.

Los *Mabinogion* constituyen un conjunto de once relatos de autor anónimo redactados en lengua galesa en los siglos XI, XII y XIII. Es la primera traducción que se hace de estos relatos en lengua española.

### AUTOBIOGRAFIA Y OTROS ESCRITOS

BENJAMIN FRANKLIN

Edición preparada por Luis López Guerra.  
408 págs. 450 ptas.  
ISBN: 84-276-0584-6.

En la presente obra se recogen traducciones de los principales escritos de Benjamin Franklin; la famosa *Autobiografía* (que va más allá de la mera narración para convertirse, conscientemente, en la propuesta de un modelo de vida), así como ensayos, cartas, diarios, etc., que muestran las facetas del pensamiento frankliniano en sus aspectos teológico, moral, económico y científico.

EDITORIA 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

LOUIS ARAGON  
MAHMUD DARWISH  
ENRIQUE BADOSA  
MARIA ELENA BRAVO  
JAVIER MARIAS